

MİMARLIK VE ŞEFFAFLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
M m Yeşim EROĞLU
502011048

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 05 Mayıs 1996
Tezin Savunulduğu Tarih: 29 Mayıs 2003

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Hilmi YÜREKLİ (İ. T. Ü)
Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. Erhan BALKAN (B. Ü)
Prof. Dr. Atan AKI (YT. Ü)

MAYIS 2003

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimi süresince sabır ve desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Hülya Yürekli'ye; bana zaman ayırıp yardımcı olan Gökhan Avcıoğlu, Enre Arolat, Nevzat Sayın, Kerem Erginoğlu, Can Çnici ve Murat Tabanlıoğlu'na; destek ve yardımlarından dolayı Gökhan Tunalı ve kardeşi Merve Eroğlu'na, dostlarına ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler ...

Mayıs 2003

Yeşim Eroğlu

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	x
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi	1
2. ŞEFFAFLIĞIN TANIMI VE ALGILANMASI	2
2.1. Şeffaflığın Tanımı	2
2.2. Şeffaflık ve Algı	13
2.2.1. Algı	13
2.2.2. Şeffaflığın Algılanması	19
3. ŞEFFAFLIĞIN MİMARLIKTA KULLANIMI	26
3.1. Milzemenin Doğasından Gelen Şeffaflık	26
3.1.1. Tam Şeffaflık	26
3.1.2. Yarı Şeffaflık	37
3.1.3. Şeffaf Oturma Durumu	42
3.2. Öğütilenmiş Şeffaflık	42
3.3. Sınırların Belirsizleşmesi ve Geçişlilikle Oluşan Şeffaflık	55
3.4. Kavramsal Şeffaflık	66
3.5. Günümüz Türk Mimarlarının Şeffaflık Anlayışı ve Şeffaflığın Kullanımı	75
3.5.1. Gökhan Avcıoğlu Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışı	75
3.5.1.1. Borusan Otomotiv Showroomu	79
3.5.1.2. Will Street Yarışması	80
3.5.1.3. Aksoy- Technal Fabrika Yönetim Binası	81
3.5.1.4. Apartman No: 28	82
3.5.1.5. Esma Sultan Yalısı	84
3.5.2. Enre Arolat, Arolat Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışı	84
3.5.2.1. Ankara Büyükşehir Belediyesi Yarışma Projesi	87
3.5.2.2. Çevre Bakanlığı Hizmet Binası Yarışma Projesi	88
3.5.2.3. Sayılğan Evi	90
3.5.2.4. Lara Kervansaray Hotel (Final Projesi)	91
3.5.3. Nevzat Sayın Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışı	92
3.5.3.1. Gön Deri Ürünleri Fabrikası ve Shell Genel Müdürlük Binası	94
3.5.3.2. Selamiçeşme Parkı	96
3.5.3.3. Cami, İstanbul Küçüksu	97

3.5.3.4	Enre Senan Evi	98
3.5.3.5	İrmak Anaokulu	99
3.5.3.6	Fınır Erenköy Güneş Kampüsü	100
3.5.4	Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışları	101
3.5.4.1	Açı İlköğretim Okulu	102
3.5.4.2	4ü Ofis Binası	104
3.5.4.3	Taksi mide Otel	104
3.5.4.4	Ortaköy'de Bir Ev	105
3.5.4.5	Borsa Fast Food	105
3.5.4.6	Mönev	106
3.5.4.7	Tbwa-İstanbul	107
3.5.4.8	Sportsnet İç Mekan Düzenlemesi.	108
3.5.4.9	Aşur Evi	109
3.5.5	Can Çirici Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışı	110
3.5.5.1	Ankara Büyükşehir Belediyesi Yarışma Projesi	111
3.5.5.2	Evliyagil Evleri	113
3.5.5.3	İzmir Li man Yarışması	115
3.5.5.4	Türkiye Büyük Millet Meclisi Camisi	116
3.5.6	Murat Tabanlıoğlu Mimarlığı ve Şeffaflık Anlayışı	118
3.5.5.1	İstanbul Büyükşehir Belediyesi Hizmet Binası Yarışması	120
3.5.5.2	Maxi 98' 99' Alış-Veriş Merkezi	121
3.5.5.3	Market Place	122
3.5.5.4	Doğan Medya Şehri	123
3.5.5.5	Doğan Printing Center	125
3.5.5.6	Doğan Medya Şehri 93-94	126
3.5.5.7	Hannover Expo 2000 Türkiye Pavyonu	127
4	SONUÇ	130
	KAYNAKLAR	131
	ÖZGEÇMİŞ	135

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1.1 : The Clarinet Player, Picasso, 1911	5
Şekil 2.1.2 : The Portuguese, Braque, 1911	5
Şekil 2.1.3 : Villa Stein, Le Corbusier, 1926... ..	6
Şekil 2.1.4 : Bauhaus, Walter Gropius, 1926	6
Şekil 2.1.5 : Villa Stein sunumu, Le Corbusier, 1926	7
Şekil 2.1.6 : Algiers Boğu, Le Corbusier, 1938	8
Şekil 2.1.7 : Moda Koleksiyonu, Rifat Özbek	10
Şekil 2.1.8 : Art Institute’da Mezuniyet Projesi	10
Şekil 2.1.9 : Still Life, Le Corbusier, 1920	11
Şekil 2.1.10 : Şeffaf Karakol, Canan Şenol, 1998.....	12
Şekil 2.2.1.1 : Ağlamada şekil zemin ilişkisine örnek	16
Şekil 2.2.1.2 : Ağlamada devamlılık ilişkisine örnek	17
Şekil 2.2.1.3 : Ağlamada yakınlık ilişkisine örnek	17
Şekil 2.2.1.4 : Ağlamada tanımlama ilişkisine örnek	17
Şekil 2.2.1.5 : Ağlamada benzerlik ilişkisine örnek	18
Şekil 2.2.1.6 : Gözün yapısı	19
Şekil 2.2.2.1 : Ağda mesafe ve derinlik ilişkisi	24
Şekil 2.2.2.2 : Ağya derinlik hissi veren dokular	25
Şekil 3.1.1.1 : Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851.. ..	27
Şekil 3.1.1.2 : Crystal Palace, iç mekan, Joseph Paxton, 1851.....	27
Şekil 3.1.1.3 : Galerie Des Machines, Dutert, 1889.. ..	28
Şekil 3.1.1.4 : Galerie Des Machines, iç mekan, Dutert, 1889.....	28
Şekil 3.1.1.5 : Bauhaus, Walter Gropius, 1926	28
Şekil 3.1.1.6 : Fagus Fabrikası Walter Gropius, 1911	28
Şekil 3.1.1.7 : Cam Gökdelen, Mies Van Der Rohe, 1921	29
Şekil 3.1.1.8 : Cam Gökdelen, Mies Van Der Rohe, 1922	29
Şekil 3.1.1.9 : Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Norman Foster, 1970	30
Şekil 3.1.1.10 : Farnsworth Evi, plan, Mies Van Der Rohe, 1949	31
Şekil 3.1.1.11 : Farnsworth Evi, görünüş, Mies Van Der Rohe, 1949	31
Şekil 3.1.1.12 : Farnsworth Evi, Mies Van Der Rohe, 1949... ..	31
Şekil 3.1.1.13 : Cam Ev, Philip Johnson, 1949	32
Şekil 3.1.1.14 : Cam Ev, iç mekan, Philip Johnson, 1949	32
Şekil 3.1.1.15 : Minimalist Connector, Uhlain Wilson, 1999	33
Şekil 3.1.1.16 : Corning Glass Center, Wallace Harrison, 1951.....	33
Şekil 3.1.1.17 : Corning Glass Center, cephe, Wallace Harrison, 1951	33
Şekil 3.1.1.18 : Louvre Mizesi, Pei, 1983.. ..	34
Şekil 3.1.1.19 : Sabancı Kongre ve Fuar Merkezi, Yaşar Marulyalı, 1999	34
Şekil 3.1.1.20 : İç Mekan, Yaşar Marulyalı, 1999... ..	34
Şekil 3.1.1.21 : Leipzig Ticaret Fuarı Von Cernak, Marg 1996	35
Şekil 3.1.1.22 : Mini H Oteli, Frey Ot 1972.	36

Şekil 3.1.1.23 :	Stadyumun ağısı örtüsü, Frei Otto, 1972	36
Şekil 3.1.1.24 :	V2 Mıdyalabratuvarı, iç mekan, Lars Spuybroek, 1998	36
Şekil 3.1.2.1 :	Yarı Şeffaf Buzlu Cam	38
Şekil 3.1.2.2 :	Yarı Şeffaf Bulut	38
Şekil 3.1.2.3 :	Radcliffe Ice Walls, gündüz görünüşü, Van Gerkan, 1988	38
Şekil 3.1.2.4 :	Radcliffe Ice Walls, gece görünüşü, Van Gerkan, 1988	38
Şekil 3.1.2.5 :	Reims katedrali, vitraylar, 1211-1311	39
Şekil 3.1.2.6 :	Sainte Şapeli, iç mekanda vitray, 1248	39
Şekil 3.1.2.7 :	Goetz Collection, Herzog & De Meuron, 1991	39
Şekil 3.1.2.8 :	Tate Modern Sanat Galerisi, Herzog & De Meuron, 1998	40
Şekil 3.1.2.9 :	Yoldan görünüşü, Herzog & De Meuron, 1998	40
Şekil 3.1.2.10 :	Rodin Pavyonu, Raul A Barreneche, 1998	41
Şekil 3.1.2.11 :	Rodin Pavyonu, iç mekan, Raul A Barreneche, 1998	41
Şekil 3.1.2.12 :	Nakahechi'de Mize, Kazuyo Sejima, 1997	41
Şekil 3.1.2.13 :	Kunsthaus, Peter Zumthor, 1990-1997	42
Şekil 3.2.1 :	Eşzanamlı Ağlama (hem vazo hem yüz)	43
Şekil 3.2.2 :	Mıdada Şeffaf Izgara	43
Şekil 3.2.3 :	Mıyve Mizesi	43
Şekil 3.2.4 :	Aksoy Technal	43
Şekil 3.2.5 :	Mınhir	44
Şekil 3.2.6 :	Gırmıech (Kırmıek)	44
Şekil 3.2.7 :	Stonehenge	44
Şekil 3.2.8 :	Parthenon	45
Şekil 3.2.9 :	Theseion	45
Şekil 3.2.10 :	Glass Video Gallery, Tschumi, 1990	46
Şekil 3.2.11 :	Gökyüzündeki Cam Ev, Tschumi, 1999	47
Şekil 3.2.12 :	Arap Dünyası Enstitüsü, görünüşü, Jean Nouvel, 1987	48
Şekil 3.2.13 :	Arap Dünyası Enstitüsü, iç mekan, Jean Nouvel, 1987	48
Şekil 3.2.14 :	Cartier Foundation, görünüşü, Jean Nouvel, 1990	48
Şekil 3.2.15 :	Cephe detayı, Jean Nouvel, 1990	48
Şekil 3.2.16 :	Utrecht Grafik Ve Mıda Okulu, Eric van Egeraat, 1997	49
Şekil 3.2.17 :	Camfasada bakış, Eric van Egeraat, 1997	49
Şekil 3.2.18 :	Apartman, Mıyana, Coop Himmelblau, 1983	50
Şekil 3.2.19 :	Mıyana'da bir çatı tasarımı, Coop Himmelblau, 1983	50
Şekil 3.2.20 :	Pompidou Kültür Merkezi, Renzo Piano, 1970	51
Şekil 3.2.21 :	Pompidou Kültür Merkezi, cephe, Renzo Piano, 1970	51
Şekil 3.2.22 :	Hong Kong Shanghai Bankası Norman Foster, 1979	51
Şekil 3.2.23 :	İç mekana bakış, Norman Foster, 1979	51
Şekil 3.2.24 :	Strüktür ve galeri birleşimi, Norman Foster, 1979	51
Şekil 3.2.25 :	Basle'de apartman, Herzog & De Meuron, 1982	53
Şekil 3.2.26 :	Teknik Okul Kıtaplığı, Herzog & De Meuron, 1997	53
Şekil 3.2.27 :	Ricola, Herzog & De Meuron, 1994	54
Şekil 3.2.28 :	Congrexpo, Rem Koolhaas, 1994	55
Şekil 3.3.1 :	Aztek yerleşmesi	56
Şekil 3.3.2 :	Karnak Amon Tapınağı, plan	57
Şekil 3.3.3 :	Karnak Amon Tapınağı, perspektif	57
Şekil 3.3.4 :	Theseion, Grek nabedi	57
Şekil 3.3.5 :	Upia, Antik Roma nabedi	57
Şekil 3.3.6 :	Kristal Katedral, gece görünüşü, Philip Johnson, 1990	58
Şekil 3.3.7 :	Kristal Katedral, gündüz görünüşü, Philip Johnson, 1990	58

Şekil 3.3.8	: Kristal Katedral, tavana bakış, Philip Johnson, 1990	58
Şekil 3.3.9	: Kristal Katedral, iç mekân, Philip Johnson, 1990	58
Şekil 3.3.10	: Reims Katedrali, görünüş, 1211	59
Şekil 3.3.11	: Notre Dame Katedrali, görünüş, 1163-1250	59
Şekil 3.3.12	: Notre Dame Katedrali, nev kesiti, 1163-1250	59
Şekil 3.3.13	: Notre Dame Katedrali, nev arkadları görünüşü, 1163-1250 ...	59
Şekil 3.3.14	: Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Bernini, 1647-1652	60
Şekil 3.3.15	: San Ignazio Kilisesi, Ignatius'un Görkemi, Cesi, 1672-1685.	60
Şekil 3.3.16	: Maison de Verre, iç mekân, Pierre Chareau, 1932	61
Şekil 3.3.17	: Maison de Verre, eski hali, Pierre Chareau, 1932.....	61
Şekil 3.3.18	: Maison de Verre, perspektif, Pierre Chareau, 1932	61
Şekil 3.3.19	: Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-1931.	62
Şekil 3.3.20	: Villa Savoye, iç mekân, Le Corbusier, 1928-1931.	62
Şekil 3.3.21	: Villa Savoye, görünüş, Le Corbusier, 1928-1931.	62
Şekil 3.3.22	: Kutunun parçalanması.....	64
Şekil 3.3.23	: Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1934	64
Şekil 3.3.24	: Guggenheim Mizesi, Frank Lloyd Wright, 1956.	65
Şekil 3.3.25	: Guggenheim Mizesi, iç mekân, Frank Lloyd Wright, 1956.	65
Şekil 3.3.26	: San Nicola Stadyumu, Renzo Piano, 1990	65
Şekil 3.4.1	: Cam Pavyonu, Bruno Taut, 1914	67
Şekil 3.4.2	: Cam Pavyonu, iç mekân, Bruno Taut, 1914	67
Şekil 3.4.3	: Third International Anıtı, Tatlin, 1919	69
Şekil 3.4.4	: Gitta Nuova, merkez, Sant'Elia ve Mario Chiattone, 1914	71
Şekil 3.4.5	: Gitta Nuova, Yeni Kent, Sant'Elia ve Mario Chiattone, 1914.	71
Şekil 3.4.6	: İstasyon önerisi, Sant'Elia ve Mario Chiattone, 1914.	71
Şekil 3.4.7	: Bow Out Village, Peter Cook, 1966.	72
Şekil 3.4.8	: Aman Parlamento'su, Norman Foster, 1999	73
Şekil 3.4.9	: Aman Parlamento'su, kubbe, Norman Foster, 1999	73
Şekil 3.4.10	: Aman Parlamento'su, kubbe eskizi, Norman Foster, 1999	73
Şekil 3.4.11	: Bordeaux Adalet Sarayı, Richard Rogers, 1992.....	74
Şekil 3.4.12	: Askerlik Kayıt Bürosu, Alan Bruton, 1997....	74
Şekil 3.4.13	: Kayıt Bürosu, giriş, Alan Bruton, 1997	74
Şekil 3.4.14	: Rock & Roll Hall, I. M. Pei, 1993	75
Şekil 3.5.1.1.1:	Borusan Qomotiv Showroom'u, görünüş, G Avcıoğlu, 2001.	79
Şekil 3.5.1.2.1:	Wall Street yarışması proje önerisi, G Avcıoğlu, 1999	80
Şekil 3.5.1.2.2:	Plan, G Avcıoğlu, 1999	80
Şekil 3.5.1.3.1:	Aksoy Technal, yan görünüş, G Avcıoğlu, 1997.....	81
Şekil 3.5.1.3.2:	Aksoy Technal, ön görünüş, G Avcıoğlu, 1997.....	81
Şekil 3.5.1.3.3:	Aksoy Technal, planlar, G Avcıoğlu, 1997	81
Şekil 3.5.1.4.1:	Caddebostan'da Apartman, görünüş, G Avcıoğlu, 1995	82
Şekil 3.5.1.4.2:	Teras tonozu görünüşü, G Avcıoğlu, 1995	82
Şekil 3.5.1.4.3:	Kat Planı, G Avcıoğlu, 1995 ...	83
Şekil 3.5.1.5.1:	Esma Sultan Yalısı dış görünüş, G Avcıoğlu, 2000	84
Şekil 3.5.1.5.2:	İç mekân, G Avcıoğlu, 2000	84
Şekil 3.5.2.1.1:	Ankara Büyük Şehir Belediyesi, maket, Emre Arolat, 2000 ...	87
Şekil 3.5.2.1.2:	Ankara Büyük Şehir Belediyesi, görünüş, Emre Arolat, 2000	87
Şekil 3.5.2.1.3:	Ankara Büyük Şehir Belediyesi, plan, Emre Arolat, 2000	88
Şekil 3.5.2.2.1:	Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, maket, Emre Arolat, 2001.	88
Şekil 3.5.2.2.2:	Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, maket perspektif, E. A., 2001	88
Şekil 3.5.2.2.3:	Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, iç mekân, E. Arolat, 2001	88

Şekil 3.5.2.2.4:	Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, plan, Emre Arolat, 2001	89
Şekil 3.5.2.3.1:	Sayılğan Evi, gündüz görünüş, Emre Arolat, 1998	90
Şekil 3.5.2.3.2:	Sayılğan Evi, gece görünüş, Emre Arolat, 1998.....	90
Şekil 3.5.2.3.3:	Sayılğan Evi, planlar, Emre Arolat, 1998	90
Şekil 3.5.2.4.1:	Lara Kervansaray Oteli, maket yan görünüş, E Arolat, 2003..	91
Şekil 3.5.2.4.2:	Lara Kervansaray Oteli, maket ön görünüş, E Arolat, 1998 ...	91
Şekil 3.5.2.4.3:	Görünümler, Emre Arolat, 1998	91
Şekil 3.5.3.1.1:	Gön Deri Ürünleri Fabrikası, görünüş, Nevzat Sayın, 1994 ...	94
Şekil 3.5.3.1.2:	Gön Deri Ürünleri Fabrikası, plan, Nevzat Sayın, 1994	94
Şekil 3.5.3.1.3:	Shell Genel Müdürlük, plan, Nevzat Sayın, 1993... ..	94
Şekil 3.5.3.1.4:	Shell Genel Müdürlük iç mekan, Nevzat Sayın, 1993.. ..	94
Şekil 3.5.3.1.5:	Shell Genel Müdürlük, görünüş, Nevzat Sayın, 1993	95
Şekil 3.5.3.2.1:	Selamiçeşme Parkı Duvarı görünüş, yakın algı, NSayın, 2000	96
Şekil 3.5.3.2.2:	Selamiçeşme Parkı Duvarı görünüş, uzak algı, NSayın, 2000	96
Şekil 3.5.3.3.1:	Camî zemin kat planı, Nevzat Sayın, 1997.. ..	97
Şekil 3.5.3.3.2:	Camî kesiti, Nevzat Sayın, 1997... ..	97
Şekil 3.5.3.4.1:	Senan Evi, zemin kat planı, Nevzat Sayın, 2003.....	98
Şekil 3.5.3.4.2:	Bahçeden görünüşü, Nevzat Sayın, 2003... ..	98
Şekil 3.5.3.5.1:	İrmak Anaokulu, görünüş, Nevzat Sayın, 1997.....	99
Şekil 3.5.3.5.2:	İç mekan, Nevzat Sayın, 1997... ..	99
Şekil 3.5.3.5.3:	İrmak Anaokulu, plan, Nevzat Sayın, 1997	99
Şekil 3.5.3.6.1:	FMV, perspektif görünüşü, Nevzat Sayın, 2001... ..	100
Şekil 3.5.4.1.1:	Açı İlköğretim Okulu, görünüş, Erginoğlu & Çalışlar, 1998 ..	102
Şekil 3.5.4.1.2:	Açı İlköğretim Okulu, iç mekan, Erginoğlu & Çalışlar, 1998.	102
Şekil 3.5.4.1.3:	Açı İlköğretim Okulu, plan, Erginoğlu & Çalışlar, 1998	103
Şekil 3.5.4.2.1:	4U Ofis Binası, maketi, Erginoğlu & Çalışlar, 1997.. ..	104
Şekil 3.5.4.2.2:	4U Ofis Binası, görüşmeler, Erginoğlu & Çalışlar, 1997... ..	104
Şekil 3.5.4.3.1:	Taksi m Oteli, maket, Erginoğlu & Çalışlar, 1998.. ..	104
Şekil 3.5.4.4.1:	Ortaköy’de Ev Maketi, Erginoğlu & Çalışlar, 2003	105
Şekil 3.5.4.5.1:	Borsa Lokantası, görünüş, Erginoğlu & Çalışlar, 2000	105
Şekil 3.5.4.6.1:	Mönevitrin Cephesi, Erginoğlu & Çalışlar, 1997.. ..	106
Şekil 3.5.4.7.1:	TBWA, danışma ve merdivene bakış, Ergin & Çalış., 2000..	107
Şekil 3.5.4.7.2:	TBWA, galeriden bakış, Erginoğlu & Çalışlar, 2000	107
Şekil 3.5.4.7.3:	TBWA, ofislerden üst kat geçişine bakış, Erg & Çalış., 2000..	107
Şekil 3.5.4.7.4:	TBWA, plan, Erginoğlu & Çalışlar, 2000	107
Şekil 3.5.4.8.1:	Merdivenden Mekan Bakış, Erginoğlu & Çalışlar, 2001.	108
Şekil 3.5.4.8.2:	Şeffaf sapaatöre bakış, Erginoğlu & Çalışlar, 2001	108
Şekil 2.5.4.9.1:	Aşur Evi, merdivene bakış, Erginoğlu & Çalışlar, 1999	109
Şekil 3.5.4.9.2:	Şeffaf sapaatör, Erginoğlu & Çalışlar, 1999	109
Şekil 3.5.4.9.3:	Şeffaf şömine, Erginoğlu & Çalışlar, 1999... ..	109
Şekil 3.5.5.1.1:	Ankara Büyükşehir Belediyesi, plan, Can Çnici, 2000... ..	111
Şekil 3.5.5.1.2:	Ankara Büyükşehir Belediyesi, kitle perspektif, C Çnici, 2000	111
Şekil 3.5.5.1.3:	Ankara Büyükşehir Belediyesi, iç perspektif, C Çnici, 2000..	112
Şekil 3.5.5.2.1:	Evliyagil Evleri, perspektif, Can Çnici, 2000	113
Şekil 3.5.5.2.2:	Evliyagil Evleri, plan, Can Çnici, 2000	113
Şekil 3.5.5.2.3:	Evliyagil Evleri, görünüş, Can Çnici, 2000	113
Şekil 3.5.5.3.1:	İzmir Lîman Bölgesi, görüşmeler, Can Çnici, 2001	115
Şekil 3.5.5.4.1:	Mclis Camisi, plan, Can Çnici, 1984	116
Şekil 3.5.5.4.2:	Mclis Camisi, genel bakış, Can Çnici, 1984	116
Şekil 3.5.5.4.3:	Mclis Camisi, iç mekan, Can Çnici, 1984	116

Şekil 3.5.5.4.4:	Meclis Camisi, iç mekandan bahçeye bakış, Can Ç nci, 1984	116
Şekil 3.5.6.1.1:	İstanbul Büyükşehir Belediyesi, ön görünüş, MT., 2001	120
Şekil 3.5.6.1.2:	Plan, Mirat Tabanlıoğlu, 2001	120
Şekil 3.5.6.1.3:	Yan görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 2001	120
Şekil 3.5.6.2.1:	Mixi Alışveriş Merkezi, plan, Mirat Tabanlıoğlu, 1999.	121
Şekil 3.5.6.2.2:	Ön görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 1999	121
Şekil 3.5.6.3.1:	Market Place, plan, Mirat Tabanlıoğlu, 2001	122
Şekil 3.5.6.3.2:	Yan görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 2001	122
Şekil 3.5.6.4.1:	Doğan Medya Şehri, görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 1997	123
Şekil 3.5.6.4.2:	Plan, Mirat Tabanlıoğlu, 1997	123
Şekil 3.5.6.4.3:	İç mekân, Mirat Tabanlıoğlu, 1997.	123
Şekil 3.5.6.4.4:	Camfasad, Mirat Tabanlıoğlu, 1997.	123
Şekil 3.5.6.5.1:	DPC, plan, Mirat Tabanlıoğlu, 1999	125
Şekil 3.5.6.5.2:	Görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 1999	125
Şekil 3.5.6.6.1:	Doğan Medya Şehri 93'-94', yan görünüş, MTaban., 1993	126
Şekil 3.5.6.6.2:	İç görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 1993	126
Şekil 3.5.6.6.3:	Galeri görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 1993	126
Şekil 3.5.6.7.1:	Hannover Expo, ön görünüş, Mirat Tabanlıoğlu, 2000.	127
Şekil 3.5.6.7.2:	İç mekân, Mirat Tabanlıoğlu, 2000	127
Şekil 3.5.6.7.3:	Plan, Mirat Tabanlıoğlu, 2000.	128

ÖZET

Bu çalışmada, şeffaflık kavramını ve bu kavramla mîmarlığın içinde bulunduğu ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Anahtar kelimeler: şeffaflık, saydamlık, geçirgenlik, örgütlenmiş şeffaflık, katmanlaşma, iç içe geçme, belirsizlik, eşzamanlılık, kübizm, hafiflik, dürüstlük, yalın olarak ele alınmıştır.

Şeffaflık kavramını sosyal, kültürel ve fiziksel etkenlerle beraber ele alan bu çalışmayla, kavramın günümüze kadar yapılan tüm farklı tanımlar ele alınarak şeffaflığın insan yaşantısındaki yeri, kullanımı amaç ve araçları gözler önüne serilmiştir.

İnsan kaynaklı bir uğraş olan mîmarlıkta bu kavramın yansımaları incelenerek şeffaflığın mîmarlıkta ne şekillerde ve ne amaçla kullanıldığı ortaya konmuştur.

Tez çerçevesinde; kavramın değişimleri ele alınırken tek doğru hedeflenmeden, tüm bakış açıları ile ele alınmış ve bunlar günün şartları, insan gereksinimleri, ulaşılan teknoloji, yapım teknikleri, psikolojik ve sosyal parametrelerin neden olduğu sebeplerle yargılanmıştır.

1. Bölüm “giriş bölümü” olup, bu bölümde sorun belirlenerek, çalışmanın sınırları ortaya konmuştur.

2. Bölümde önce şeffaflığın farklı tanımları ele alınarak kavramı tanımlanmış sonra bu farklı tanımların yaşantımızdaki kullanımı ortaya konulmuştur. Algı üzerinde durularak algısal etmenlerden, şeffaflığın ne şekilde algılandığı ve bu algıyı etkileyen faktörler irdelenmiştir. Tez kapsamında bahsedilen şeffaflık kavramının gerek görsel gerekse kavramsal olarak hissedilmesi algısal yolla gerçekleşir.

3. Bölümde şeffaflık kavramının mîmarlıktaki kullanımı şekilleri ve bunların nedenleri incelenmiş ve bunlar örneklerle açıklanmıştır. Seçilen altı Türk uygulamacısının şeffaflık anlayışları ve bu anlayışın yapılarındaki yansımaları incelenmiştir.

4. Bölümde tezin önceki bölümleri bağlamında düşünceler ortaya konmuştur.

SUMMARY

This work studies the concept of transparency and exhibits the relations between this concept and architecture. The key words are: transparency, permeability, organized transparency, layered transparency, interpenetration, ambivalence, simultaneity, cubism, lightness, honesty, bare

This work, which studies the concept of transparency together with social, cultural and physical factors, demonstrates the role transparency plays in man's life and its purposes for use and tools by considering all different definitions of the concept up to today.

In architecture, a discipline which is oriented towards Man, the reflections of this concept and in the forms of and the purposes for transparency is used in architecture are analysed

Within the framework of the thesis, no single truth was aimed at but they are studied in all viewpoints and judged through causes resulting from today's conditions, human needs, technology developed, building techniques, psychological and social parameters while studying the transformation of the concept.

Chapter 1 is "the introduction" and in this chapter the problem is presented and the limits of the work is provided

Chapter 2 analyses different definitions of transparency and the concept is introduced first and then the roles these different definitions play in our lives are revealed. And also concentrates on perception and factors of perception, how transparency is perceived and the factors that affect this perception. The fact that the concept of transparency mentioned in the thesis is felt by both visual and conceptual means is realized through perceptual means within the framework of the thesis.

In Chapter 3, the ways the concept of transparency is employed in architecture and the reasons underlying them are analysed and examples are provided to explain them. The conception of transparency according to five Turkish practicing architects selected and the reflections of this conception in their buildings are studied.

In Chapter 4, remarks are made within the context of the previous chapters of the thesis.

1. GİRİŞ

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

İnsan yaşıntısı yoğun bir devini mi çinde. Hayatın akış hızı, yeni buluşlar, ekonomik ve sosyal gereksinimler gün geçtikçe değişmekte ve yeniden şekillenmektedir.

Yaşanan değişim ve bunun yarattığı psikolojik, sosyal etkiler düşünüldüğünde insan kaynaklı bir uğraş olan mimarlığın ve mimarlığa ait olan kavramların da geçirdiği değişimler anlaşılabilir niteliktedir.

İncelediğimiz kavram yani “şeffaflık”, mimarının yorumunda ve mimarların kullandığı önemli argümanlardan biri olduğu için yaşamın ve dolayısıyla mimarlığın uğradığı bu değişimlerden etkilenmiş, çeşitlilikler gösterip şekil değiştirmiş ve pek çok anlam ve kullanıma dönüşebilir hale gelmiştir.

Bu tezle amaçlanan, değişimlerin mimarlık ve buna bağlı olarak da şeffaflık üzerindeki etkisini ve Türkiye’deki şeffaflık anlayışını incelemektir.

Bu incelemede, birçok farklı görüş ve düşünce ele alınarak şeffaflığın her yönü ortaya konmuş, kavram tanımlayan farklı görüşlere yer verilmiştir. Kavramın görselleştirilerek güçlendirilmesi amacıyla şeffaflığı kullanan düşünür ve tasarımcıların referans olarak gösterildikleri yapı örnekleri incelenmiştir. Dolayısıyla farklı tanımlarla incelenen şeffaflık bu tanımları örnekleleyen yapılarla daha net bir şekilde ortaya konmuştur.

Şeffaflık kavramının, günümüz Türk mimarlığındaki yansımalarının incelenmesi amacıyla; uygulamaları ve ortaya koydukları mimari anlayışlarıyla Türkiye’deki mimarlık platformunda söz sahibi olan mimarlardan görüşme talep edilerek uygun olanlarla şeffaflık üzerine söyleşiler yapılmış ve mimarların yapıları, şeffaflık anlayışları ortaya konulmuştur. Bu görüşmeler ve analizler sonucu oluşan sonuç ürün ise günümüz Türkiye’sindeki mimarların şeffaflık anlayışlarındaki çeşitlilik olmuştur.

2. ŞEFFAFLI Ğ İ N TANI M VE ALGI LANMASI

2.1. ŞEFFAFLI Ğ İ N TANI M

Şeffaf : Sayda m

Sayda m : 1. İ ç i n d e n ı ş ı ğ ı n g e ç m e s i n e v e a r k a s ı n d a k i ş e y l e r i n g ö r ü l m e s i n e e n g e l d m a y a n (c i s i m)

-geçen, ı ş ı k ğ i b i

-çatı l a k l a r d a n ı ş ı k g e ç m e s i n e i z i n v e r e n

2. M e c a z a n l a m : A ç ı k i ç t e n , a ç ı k y ü r e k l i , a k l ı n d a n g e ç e n l e r k o l a y a n l a ş ı l a n , b i l i n e n v e y a s e z i l e n , y a p m a c ı k l ı k v e i k i y ü z l ü l ü k t e n y o k s u n , a ş ı k a r , a p a ç ı k

Şeffaf; yani sayda m ol m a n i t e l i ğ i y a d a d u r u m u , s ö z l ü k t a n ı m y l a , k o l a y c a s a p t a n a b i l i r v e t ü m ü y l e a p a ç ı k ol m a s ı g e r e k e n e -ı ş ı k v e h a v a y ı g e ç i r e b i l i r ol m a d u r u m u , e n t e l e k t ü e l b i r z o r u n l u l u ğ u n s o n u c u - k e n d i l i ğ i n d e n t a l e b i m i z i n m a d d e s e l b i r k o ş u l u ; v e k i ş i l i ğ i n b i r ö z e l l i ğ i ; k u r n a z l ı k , y a p m a c ı k l ı k v e y a i k i y ü z l ü l ü k t e n y o k s u n l u k ; d o l a y ı s ı y l a s a y d a m s ı f a t ı , t ü m ü y l e f i z i k s e l b i r a n l a m t a n ı m l a y a r a k , e l e ş t i r e l b i r p a y e o l a r a k i ş l e v g ö r e r e k v e h o ş ol m a y a n a h l a k i i m a l a r d a n u z a k t a ol m a d u r u m y l a a n l a n d ı r ı l m ı ş t ı r .

Şeffaflık bu kabul gören anlamları ve çağrıştırdığı diğer mecaz, yan anlamlarıyla tarih boyunca toplum hayatında, birbirinden farklı görevler ve anlamlar yüklenmiş, bununla birlikte fiziksel bir özellik olmasının yanı sıra kültürel ve sosyal bir kimlik haline gelmiştir. Kimi zaman savaşların patlak verdiği anlarda karamsarlık ve çelişkilere karşı duruluğun ve gerçeğin si ngesi olmuş, kimi zaman farklı yaşantı arayışlarının veya eleştirel ütopyaların ana fikri haline gelmiş, bazen gelip geçen modada bir esinti olmuş, bazen de toplumun ayıpları üzerine çekilen perdeyi kaldırarak için oluşturulan tepkilerin a m a c ı haline gelmiştir. Kısacası; modadan sanata, şiirden edebiyata, politikadan adalet kadar tüm yaşantı m ızı n i t e l e y e n b i r s ı f a t h a l i n e g e l e r e k t o p l u m u n h e r n o k t a s ı n a v e h e r a n ı n a ğ ı r m ı ş t ı r .

Ancak bu ifadeler ek olarak, bir sanat eserinde keşfedilecek bir durum olarak şeffaflık, Gyorgy Kepes'in "Language of V i s i o n" (Gör m e n i n D i l i) adlı eserinde daha ileri yorum l a m a d ü z e y l e r i i l e i l i ş k i l e n i r . Şeffaflık farklı m e k a n s a l k o n u m l a r ı n e ş a n l ı

algılanması anlamına gelir. Mekan geri çekilerek kalınarak sürekli etkinliği içinde dalgalanır. Şeffaf figürlerin konumları, her figürün bir daha yakındaki bir daha uzakta olarak görülmesiyle ikili bir anlam taşır. Birbirinin üstüne binen iki ya da daha fazla figür gördüğümüzde, eğer bunların her biri üst üste binen ortak kısım kendisine istiyorsa, mekansal boyutların karşıtlığı ile karşı karşıyayız demektir. Bu karşıtlığı çözmek için yeni bir görsel niteliğin varlığına hükmetmek gerekir. Figürler saydamlığa vakıftırlar: yani, görsel zarar vermezsin birbirlerinin içine tamamen girebilirler. Ancak şeffaflık görsel bir özellik olmaktan fazlasını içerir, daha geniş bir mekansal düzeni ifade eder [1].

Rowe ve Slutzky şeffaflıkla ilgili makalesinde şeffaf olan, tümüyle saydam olan olmaktan uzaklaşıyor ve onun yerine apaçık, belirsiz olan haline getiriyor. Bu tanımla şeffaflık maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebilir.

Rowe ve Slutzky'nin bir Amerikan jenerasyonu ve daha az bir Avrupa jenerasyonunu kırk senelik bir "camrüyası"ndan uyandırmasındaki başarı, saydamlık ve opaklık arasında, temel olandan daha derin bir diyalektik ortaya koymasına dayanır [2].

Şeffaflığı, 'sıradan, gerçek' (literal) ve 'görüngüsel' (phenomenal) adı altında iki farklı grupta inceleyen Rowe ve Slutzky'ye göre, sadece şeffaf malzemelerle oluşan, geçirgenlik üzerine kurulu ve arkadaki nesnelerin görünür kılınması durumunda oluşan 'düz anlamı' şeffaflık sıradan, aleni ve aşıkardır. Oysa farklı anlamlara zemin hazırlayan 'görüngüsel saydamlık' şeffaf olmayan malzemelerle de kurgulanabilen çok daha incelikli bir deneyimdir. Şeffaflık tıpkı tel kafeste veya camperde duvarda olduğu gibi maddenin kendiliğinden bir özelliği olabileceği gibi, bir örgütlenmenin neticesinde de elde edilebilir.

Kepes'in tanımladığı şeffaflık kavramından yola çıkan Rowe ve Slutzky, görüngüsel saydamlığı "iç içe geçen nesneler görme ve her nesnenin paylaşılan parçayı kendine yorarak bütünlüğünü koruması durumu" olarak tanımladılar.

Bu tanımlarla gerçek ve görüngüsel şeffaflığı incelediğimizde, gerçek saydamlığın iki kaynaktan türediğini hissedebiliriz, makine estetiği olarak adlandırılacak şeyden ve Kübist resimden; görüngüsel saydamlığın ise olasılıkla yalnızca Kübist

resimden t üredi ğ i ni hissederiz; 1911-12 yılları ndan her hangi bir Kübi st t uval sayda m olan ın bu i ki düzeni veya düzeyi ni n varlı ğ ı nı örnekle meyi sa ğ layabilir.

Cephedenlik, derinli ğ in bastırıl ması, mekân ın daraltıl ması, ış ık kaynaklarını ntan m, nesnelerin öne fırlanması, renk çeşitlili ğ indeki sınırlılık, eğik ve doğrusal ızgara, çevrel geliş me eğili m bunların tümü çözümsel Kübizm in özellikleri; 1911-12 yıllarının tipik düzenlemelerinde, daha açık bir benzet meci amaçtan uzakta, daha belirgin bir öne me sahipler. Bu resimlerde, nesnelerin parçalara ayrılıp yeniden birleştiril mesi ni n dış ında, bel ki de her şeyden fazla derinli ğ in daha da çekildi ğ i ni n ve şi mli ızgaraya bahş edilen vurgunun arttığı nı n bilinci ne varıyoruz. Bu sıralarda i ki koordinat sisteminin birbirine geçti ğ i ni keşfediyoruz. Bir yanda eğik ve eğri çizgilerin bir düzenlemesi köşegeni ne bir mekansal giri nti yi i ma ediyor. Diğer yanda, bir di zi yatay ve düşey çizgi bunun zı ddı bir cephedenlik bildirgesi i ma ediyor. Genel anlamda, eğik ve eğri çizgiler belli bir doğallık anlam taşı rken doğru lu olanlar gör ünt ü düzle mi ni n yeniden ileri sür ü l mesi ne yarayan bir geometri kleştirme eğili mi gösterir. Ama her i ki koordinatlar siste ni de fi gürleri ne eş za manlı olarak geniş letil miş bir mekân içinde ve boyalı bir yüzey üzerinde yönlendiril melerini sa ğ larken, kesiş meleri, üst üste bin meleri, iç içe geçmeleri, daha geniş ve dalgalanan biçimleş meler haline geliş meleri, tipik Kübi st motifini n oluş umuna izin verir.

Ama, gözlemci tüm bu ızgaraların ortaya çıkard ığı düzlemleri bir birinden ayrış tırd ığı nda, bazı aydınlık boya alanları ve daha yoğun renklendiril miş di ğ erleri arasındaki zıtlı ğ ın gittikçe farkına varır. Sel ülotinki ile akraba bir maddesel doğa atfedebilece ğ i bazı düzlemler ile özü yarı-saydamsız di ğ erlerini, ve ış ığın ileti mi ne tümüyle yabancı bir maddeden başkalarını ayrış tırır. Ve tüm bu düzlemlerin, yarı sayda myada başka türlü, ve göster mecilik içeriklerinden ba ğ ımsız olarak, Kepes'in sayda mlık olarak tanı mlad ığı görünü mün içinde kapsand ığı nı keşfedebilir.



Şekil 2.1.1. The Clarinet Player,
Picasso, 1911

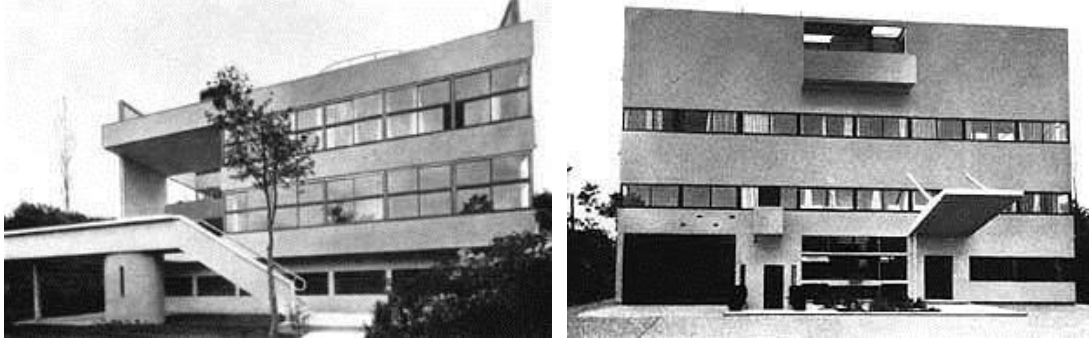


Şekil 2.1.2. The Portuguese,
Braque, 1911

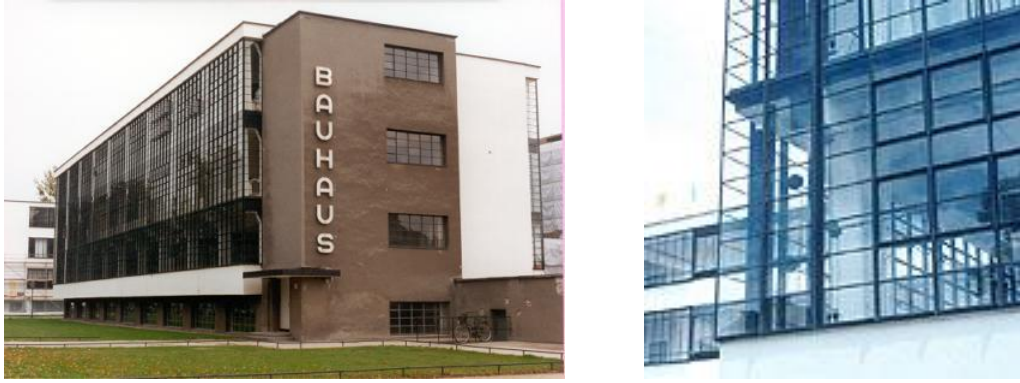
Bu sayda mîğ nîkîlî doğası, her ikisi de 1911 tarihli, pek de tipik olmayan bir Picasso olan The Clarinet Player (Şekil 2.1.1) ile Braque'ı çok iyi temsil eden The Portuguese (Şekil 2.1.2) karşılaştırılarak ve çözümlenerek örneklenebilir. Her iki resimde de piramit şeklindeki biçim bir inçe imâ eder; derken, Picasso kendi piramidi ni güçlü bir dış hat yoluyla tanımlarken, Braque daha karışık bir anlatım yolu seçer. Picasso'nun dış hattı öylesine iddialı ve arka planından öylesine bağımsızdır ki gözlemci görelî olarak derin bir mekân içinde ayakta duran açıkça saydam bir fiğürü sezer gibi olur ancak sonradan bu sezgiyi mekânın gerçek sığlığını hesaba katacak şekilde yeniden tanımlar. Braque'da ise resmin okuması bunun tam tersi bir düzen izler. Yatay ve düşey ızgaralarının aralıklı çizgiler ve içeri sokulan düzlemlerle yaratılan hayli gelişkin bir ağı, öncelikle sığ olan bir mekân kurar ve gözlemci ancak aşama aşama bu mekânı fiğürün madde halini almasına izin verecek bir derinlik ile kuşatma olanağına kavuşur. Braque fiğür ile ızgaranın bağımsız okunabilirliği olanağını sunar. Picasso bunu pek sınırlı yapar. Picasso'nun ızgarası daha çok fiğürünün içinde kapsar veya onu sabitleştirnek için düşünülmüş bir çevrel etken biçimi olarak görünür.

Bu iki resimdeki yöntem farklılıklarının önemini abartmak çok kolay. Farklı zamanlarda farklı veya benzer görüneceklerdir. Ama bu koşutta farklı yönellerinin inalarının varlığına işaret etmek gerekiyor. Picasso da derin bir mekânda duran bir fiğürün içinden bakmanın heyecanının tadını çıkarınız, Braque'ın sığ yassıltılmış, yanlara doğru genişletilmiş mekânında ise, bize maddesel olarak belirgin herhangi

bir nesne sağlanmaz. Birinde gerçek diğ erinde ise görü ngü sel sayda nı ę n görü nü münü al ę larız [1].



Ş ekil 2.1.3 Villa Stein, Le Corbusier, 1926



Ş ekil 2.1.4 Bauhaus, Wö lter Gropius, 1926

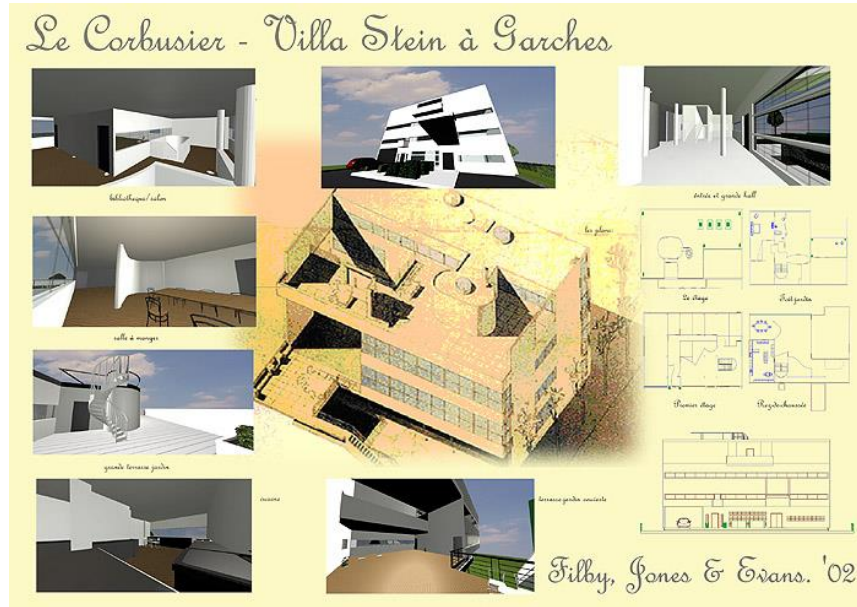
Rowe ve Slutzky, Wö lter Gropius'un Bauhaus binasını ve Le Corbusier Villa Stein yapısını gerçek ve görü ngü sel sayda nı k ağı sı ndan karşı laşt ır mıştır. Bauhaus binasında sadece ş eeffaf mal ze melerle ol uş an, geç irgenlik ü zerine kurulu ve arkadaki nesnelerin görü nü r kıl ınması durumunda ol uş an 'düz anla mı ş eeffaflık sı radan, aleni ve aş ı kar dı (Ş ekil 2.1.4).

Le Corbusier'ın Villa Stein yapısına baktı ę mızda ise; Kepes'in sayda nı ę a ö zğ ü kabul etti ę i o mekansal boyutların karşı tlı ę ı vardır. O gu ve i ma arasında sürekli bir di yalektik vardır. Derin mekân ın gerçekli ę i sürekli sığ ın ınası nın karşı sı na ç ı karılıyor ve sonuçtaki gerili m yoluyla, bir okuma ardından di ę eri dayatılıyor. Bina nın hac m i ni, düş eyde bö len beş ve yatay olarak kesen dört kat vardır. Mekân ın tümü, za man za man dikkat isteyecek ve bu mekân ı zgarala ması böylece sürekli yorum dal galan mal arı ile sonuçlanacak (Ş ekil 2.1.3 ve Ş ekil 2.1.5).

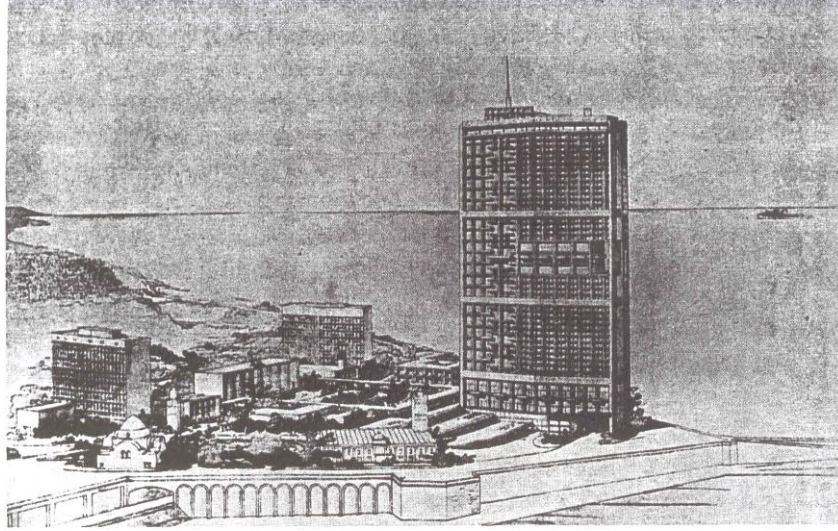
Bu ol asılı kla ussal incelemeler Bauhaus'da pek de o kadar gö ze ç arp maz; gerç ekt en de bunlar bir mal ze me esteti ę i nin sabı rsız lan ma eğ ili m i gösterece ę i yü kl eme ler dir.

Yüzeysel olarak, Villa Stein'in bahçe cephesi ve Bauhaus'daki atölye kanadının görünümleri benzer miyor denilemez. Her ikisi de çıkmalı duvar düzlemlerine yer verir ve herhangi bir kesintiye izin vermez; her ikisi de camın köşede de devamına özel bir özen gösterir. Ama bunun ötesinde benzerlik aramak boşuna olur. Bu noktadan sonra, Le Corbusier'in asal olarak camın düzlemsel özellikleri ile, Gropius'un ise yarı saydam nitelikleri ile ilgilendiğini söyleyebiliriz. Cam bölünmelerleriyle neredeyse aynı yükseklikte bir duvar yüzeyi ortaya koymakla, Le Corbusier cam düzlemini sağlamlaştırır ve ona bir yüzey gerilimi sağlar; Gropius ise yarı saydam yüzeyinin perde kutusu gibi çıkma yapan bir yatay bantla neredeyse gevşekçe sarkan görünümüne razı olur. Villa Stein'da pencerelerin çerçevelerinin belki de duvar yüzeyinin arkasından geçtiği aldanışının tadı çıkarılabilir; ama, Bauhaus'da, pencerelerin arkasından döşemenin bastırıldığına bir an için olsun farkında olmamak olanaksız olduğundan, böylesi kurgulara kapılmak mümkün değildir.

Bauhaus'un atölye kanadında alkışlanan başlı başına gerçek saydamlıktır, Villa Stein'da dikkatiimizi çeken ise görüngüsel saydamlıktır. Burada saydamlığa, bir pencerenin aracılığıyla değil, "görsel zarar vermeksizin birbirinin içine tamenen giren" ana kavramların bilinci ne vardırılma yollarıyla ulaşıldığının ayırımına varıyoruz [1].



Şekil 2.1.5. Villa Stein sunumu, Le Corbusier, 1926



Şekil 2.1.6 Algiers H otel, Le Corbusier, 1938

Makalenin ikinci kısmında yapılan bu görüngüsel şeffaflıktan m na cephe düzeyinde bir örnek olarak Le Corbusier'in Algiers H otel ç izim i gösterilebilir. Bu binanın cephesinin en az dört farklı biçimde okunabileceğ inden ötürü incelikli bir şeffaflığa sahip olduğu düşünölebilir (Şekil 2.1.6).

- 1- Göz, yapıyı 4 kesim parçaya bölen 3 yatay şerit oluşturur.
- 2- Eğer bunlar görölmez veya çekimlik kalırsa göz, güneş kırıcının hücresel desenli yapısını algılayacak ve bu yüzey kendini yavaş yavaş yatay şeritlerin arkasından uzatacak.
- 3- Güneş kırıcının bölmesiyle yüzeyin sol tarafı rahat görölür, gözlemci; yüzeyi kesim alt katla çatıyı bağlayan bir kanal figürü kafasında oluşturur.
- 4- Bu oluşan figür binanın 3 merkezi katıyla birleştğinde göz, daha önceki anlatımlarla beraber kompozisyonu Eşeklinde algılar.

Böylelikle Rowe ve Slutzky, şeffaflığın maddenin herhangi bir fiziksel özelliğ olmamasından oldukça ayrı bir tanım daha olduğunu ortaya koyuyor. Şeffaf olan tümüyle saydam olandan uzaklaşıyor ve onun yerine, apaçık belirsiz olan haline geliyor. Belki de bu düşüncenin uç noktası olarak düşünölmesi gereken; görsel karmaşa, kaos ...

Şeffaflığın tanımlayan diğ er kavram ise geçirgenliktir. Şeffaflıktan mndan çıkartılan “ışık ve görüntüyü geçirebilen” cismi mi baresi “geçirgenlik” kavramının gerekliliğ ini ifade eder. Bu gerek maddenin fiziksel özelliğ inden kaynaklanan bir nitelik olarak

gerekse organizasyona dıştan yapılan etkiyle şeffaflığ yaratan kavramlardan biri haline gelir. şeffaflık tanımındaki ‘arkasını gösterebilme niteliği’ geçirgenlik kavramını doğurur. şeffaflığın derecelendirilmesi de yine geçirgenliğe bağlı olarak değişim gösterir. Kavram bu açıdan ele alđığımız zaman plan düzeyinde varolan bir geçirgenlikten bahsetmek de mümkündür.

Tüm bu farklı tanımlarla birlikte şeffaflık kavram hayatımızın her noktasına girmekte ve çoğu zaman sosyal yaşantımızda da kendini hissettirmektedir. Hayatın tüm alanlarında varolan şeffaflık için edebiyatı, modayı, sanatı teknolojiyi veya adalet sistemini örnek olarak verebiliriz.

Edebiyatta, şeffaflığın farklı iki şekilde varolduğunu söylemek mümkündür. James Joyce’un türlü sözcük bitişleriyle, bir çarpıtma, yeniden düzenleme ve double entendre süreci yoluyla Kepes’in görsel zarar verileksiz bir birini içine tamenen gireleksiizin gerçek eşdeğeri, dilbilimsel bir saydamlık etkisinin sağlanabileceğinin ve bu Joycevari "bitişimler"den birini deneyimleyenlerin birinci bir anlam düzlemi içinden geride yatan diğerlerine bakma duygusunun tadı çıkarılır [1]. Anlatımdaki eşzamanlı fikirlerin uyandırdığ heyecan, tektek sözcüklerin (ister yalın olarak ister birer metafor olarak kullanılmış olsunlar), bir araya getirilmesiinden, bir cümleinin tam yerini bulmuş olmasından ve hatta başka sözcük, cümle, vb. öğelerin yazı dışı bırakılmış olmasından kaynaklanabilir [3].

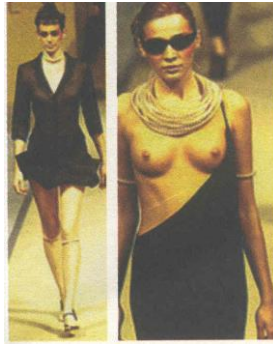
şeffaflığın edebiyattaki yansıması bu eşzamanlı anlamalgısı dışında edebi eserlere konu olmasıyla da gerçekleşmektedir. şeffaflaşmanın nedenlerinden olan yalınlık ve hafifleşme insanı doğaya yakınlıştır. şeffaflık da çođu zaman insan ve doğa arasında bütünleşmenin sińgesi haline gelerek mimariyle yapılar, şiirlerle edebiyata aktarılmıştır. Barbara Baran’ın “The Hall of Glass” şiirinde bu buluşma dile gelir:

“ ...

güneş şimdi her gün daha sıcak ve daha
yukardan yükseldi kçe, cam da her gün başka
sırlarını açar. İçinde renkler, çekilir ve dağılır,
titreşir ve atar. Üstten güneşin geçişini
resmeder, kuşların göçlerini yansıtır;
dışarıdaki yosun yeşili dünyayı çizer, alev

alev gün batımlarını, lacivert bir gökteki
bulutları. Cam gün boyunca çırpır, atar,
salonlarında yaşamın tınısı.
...” [4].

Şeffaflık kavramına popülerlik kazandıran alanların bir diğeri ise giysi tasarımı ya da ‘moda’dır. Avangart moda tasarımı Rıfat Özbek’in saydamlığın derecelerini araştıran iki deneşmesi ve Rotterdam Art Institute’den bir öğrencinin mezuniyet projesi moda dünyasının yaklaşımını yansıtıyor [5] (Şekil 2.1.7 ve Şekil 2.1.8).



Şekil 2.1.7.

Şeffaf Moda Koleksiyonu, Rıfat Özbek



Şekil 2.1.8

Art Institute’de Mezuniyet Projesi

Moda gibi toplum hayatında popülerliği olan sanatta da şeffaflıktan söz edilebilir. Kübist resimler şeffaflığın en belirgin örneklerindendir.

1912’ye doğru eşzamanlılığın öne çıktığı kübizimde, Parisli ressamlar şu dili kullanıyordu: "Bir cisim, örneğin bir kutu veya bir masayı görüyor ve görüntülüyorum. Onu bir bakış açısından görüyorum ve portresini üç boyutuyla bu bakış noktasına göre çiziyorum. Fakat kutuyu elimde çevirdiğimde veya ben masanın çevresinde döndüğümde, her adımda bakış noktam değişiyor ve her defasında yeni bir perspektif yapmak zorunda kalıyorum. Öyleyse cismin gerçeği tamamen perspektifin üç boyutu içinde değildir: cismin tümü ile elde etmek için, onu sonsuz sayıda bakış noktasına göre sonsuz sayıda perspektifle görüntülenmeli. Demek ki geleneksel üç boyuta eklenen bir başka öğe de var: bu bakış açısının ardarda yer değiştirmeleridir." [6]

Kübist ressamlar bu düşüncüyü tek bir resimde aynı cismin çeşitli bakış noktalarından görüntülerini üst üste çizerek ortaya koymuşlardır. Burada aynı cismin eşzamanlı

olarak birden fazla görüntüsünün algılanması; fiziksel şeffaflıkta, şeffaf malzeme ile arkasındaki cismin aynı anda algılanması olarak da düşünülebilir.

P. Jeanneret, Le Corbusier'in yaptığı; aslı yağlı boya olan tabloda; kitap, şişe, tabaklar, gitar aynı anda hem plan hem de üçüncü boyutta algılanmaktadır. Resim düzlemine paralel olarak düşünülmüş arka planda da (paralel düzlemde) öndeki objelerin gölgeleri olarak yorumlanan başka bir düzlem bulunmaktadır. Corbusier'in binalarında da uyguladığı eşzamanlı algılamaya imkan veren katmanlaşmanın, iki boyutlu resim düzlemindeki ifadesine örnek olur [7] (Şekil 2.1.9).



Şekil 2.1.9 Still Life, Le Corbusier, 1920

Toplumdaki şeffaflığın iktidar ve adalet düzeyinde incelediğimizde hem modern iktidarın gözetimini için önerilebilecek bir şeffaflaşmadan bahsedebiliriz hem de karanlıkta kalan adaleti açık ve adil bir görünüme büründürebilmek için kullanılan siyasetel bir şeffaflıktan söz edebiliriz.

İktidarın kendini gösteriş ve debdebe içinde dışa vurduğu, gücünü bu gösterişten aldığı eski siyasal sistemden mümkün olduğunca ve giderek artan bir şekilde görünmez hale geldiği modern siyaset sistemine geçiş, bir yandan iktidarı kişileştiren hükümdarın yerine, adsız kişiler tarafından kullanılan bir yönetim aygıtının yerleşmesiyle, diğer yandan da kamuya açık cezalandırmadan, gizli cezalandırma ya doğru olan bir hareketle belirlenmektedir. Kendini öne çıkartan iktidar bireyin oluşmasını engellemiştir; oysa karanlıklara çekilen modern iktidar herkesi bireyselleştirmek istemektedir; çünkü bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak ve cezalandırmak yani egemen olmak demektir. Böylece modern iktidar çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla, suçluyu hapisaneyle kuşatarak bireyselleştirmiş, kaydetmiş, sayısal hale getirmiş, egemen olmuştur. Her

kişi bir yerde kayıtlı hale gelince, herkes denetim altında olacak, gözetim altında tutulacaktır [8].

Modern iktidar büyük gözaltıdır. Bu düşünceye önerilebilecek en iyi çözümse belki de bilişkur gu filmindeki gibi gözetimi ve dolayısıyla egemenliği sağlayacak olan şeffaf bir kendir: şeffaf duvarlar arkasında, insanları izleyen iktidar ve karanlıklara çekilen iktidarın görevlendirildiği, yanlış davranışları teknolojik aletleriyle cezalandıran sözde “koruyucular” ...

Hernebu hazine sona karşı tepki olarak hernde karanlıklara çekilen modern iktidarı biraz daha kamuya yakınlıştır nak için şeffaflaşma, karanlıkların kötü lüğüne karşı dürüstlüğün si ngesi olarak günümüz ni marisinde etkisini gösterir.

Marlar; adaleti, iktidarı ve karanlıkta kalan tüm yönetim otoritelerini şeffaflaştır nak suretiyle bunların dürüstlüğünü, açıklığını ve içtenliğini halka yansıtmaya çalışır. Kullanılan şeffaflık fiziksel bir materyal olmasının yanı sıra ideolojik bir si nge halini almıştır.

Ükenizde de şeffaflaşması düşünülen adalet sistemi yurtdışındaki örnekleri gibi yapı bünyesinde sembolik bir anlamda vücuda gelenese de bu konu sanat çevrelerince ele alınmıştır. Canan Şenol’un yaptığı çalışma şeffaflaşan adalet ile birlikte ulaşmayı düşündüğümüz şeffaf karakol imgesini yansıtır (Şekil 2.1.10).



Şekil 2.1.10.
Şeffaf Karakol, Canan Şenol, 1998

Bu eser oluşturduğu kavramsal şeffaflığın yanı sıra çalışma tekniği yle eşza manlılığa da sahip bir örnektir. Kübi st resi mlerdeki aynı anlı algıyı çağrıştıran, eş za manlı olarak insan gruplarının hallerini yansıtan bir çalışmadır.

şeffaflığın teknoloji deki yansıması ise eşza manlılığı beraberinde getir mektedir. Belli bir neden için üretilen çeşitli teknolojik aygıtların retil me amaçları dışındaki kullanıma eşza manlı bir kullanıma olarak nitelendirilebilir. Eşza manlılık ka neralarla kontrol edilen bir mekanın birden çok görüntüsünün aynı anda kontrol r tarafından izlenmesi o mekanın eşza manlı görüntülerini dolayısıyla algısını oluşturur. Kübi st ressamların bir cismi çizerken onun birden çok görünüşünü aynı tuval üzerine resmet me mantığının teknolojik bir versiyonu olarak da dşnlebiyecek bu gözlem Rowe ve Slutzky'nin makalelerinde tanımladıkları görüngüsel şeffaflıktaki birden fazla i majın aynı anlı olarak algısını doğurur. Eşza manlılığın görsellik dışında algısal olarak kullanıma da şeffaflığı doğurur. Teknolojiyle beraber gelişen film endüstrisinde de bu tür algılamalara dayalı filmler di kkti çeker. “Fight Club” ında bunlara örnek olabileceği filmlerde konu edilen olaylardaki eşza manlılığın izleyici üzerinde yaratacağı anlam karmaşası ve belirsizlik, bazen bir sır perdesi arkasında bırakılırken bazen de filmi n son karesindeki bir olayla açıklığa kavuşur. Daha çok, çift karakterli insanların ya da şizofrenlerin yaşantılarındaki gidi p gelmeler, aynı anda tek kişi için oluşturulan birden fazla hayat veya ilk önce farklı iki kişi gibi tanıtılan iki karakterin sonunda bir karakter olduğunun anlaşılması eşza manlılık konulu filmleri oluşturur. Grsellikten ziyade, algısal olarak kavranabilen bu eşza manlılık ise yine görüngüsel şeffaflığı beraberinde getirir.

2.2 şEFFAFLI K ALGI

şeffaflık kavramının gerek görsel gerekse kavramsal olarak hissedilmesi algısal yolla gerçekleşir. Bu blmkapsamında algıdan ve şeffaflık algısının nasıl gerçekleştiğini, buna etki eden faktörleri inceleyeceğiz.

2.2.1. ALGI

Algı; duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevrenizdeki nesne ve olaylara anlam ver me sürecine verilen ad [9]; nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarmaktır.

Algılamak çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin duyu organları ve zihinsel işlemler yardımı ile kavranması-amaçlı bilgi alma-sürecidir. Duyularla farkına varma ve akıl yolu ile bilgi almak üzere iki etkinliği birden içeren algılamak “seçmek” demektir ve dış dünyayı anlamak için seçici nesnel algılamak kurallarını bilmek gerekir [10].

Algılamak sürecinde nesne; kendisinde var olanları dışavurması, bellek oluşturması için signelere ihtiyaç duymaktadır. Sıgellerle ifade edilebilen gerçeklerin anlaşılabilir olması daha kolay olmaktadır. İnsan etrafında bulunan doğal çevre içerisindeki nicel değerler yardımıyla oluşturmuş olduğu şemalar ve bunların etkileşimi ile bir sonuca yönelmektedir. Veya varolan bütünü anlayabilmek için onu oluşturan parçaları deneysel yöntemlerle bulmaya çalışmaktadır. Tümevarım ve tümdengelim yöntemleri içerisinde nitel ve nicel verilerin birarada değerlendirilebilenleri de bilimlerin kullandığı bir yöntem olup, bu yöntem algılamak ve diğer anlaşılma kavramlarının açıklanabilmesi için gereklidir [11].

Her algılamak olayı, gelen duyu verileri dayanılarak dış dünya hakkında kurulan bir kuramdır. Bu kavram denemeye açık geçici bir kuramdır ve sonradan gelen duyu verileriyle ya daha kuvvetlenir, ya da zayıflayarak yerini başka geçici kurama terk eder. Her birey kuramını, kendi yaşantısı ve deneyimleri çerçevesinde kurar.

Algılamak sürecindeki ilk nokta seçiciliktir. İnsan çevresini gelişigüzel bir düzen içerisinde algılamakta. Duyusal girdileri derler, toparlar, bir düzene sokar ve onlara bir anlam verir. Algılamak sürecinde insan çevresini seçici bir biçimde algılamakta, uyarıcıların tümünü algılamakta. İnsan beynini duyu verilerinin tamamını işleyerek anlamı bir algı oluşturmaya sınırlı olduğundan, belirli değişkenlerin etkisi altında sürekli seçerek algılamakta. Algısal seçimi etkileyen değişkenler ise uyarının ve algılayıcının özellikleriyle ilişkilidir. Uyarıcının büyüklüğü, şiddetli, hareketliliği; algılayıcının ise ilgi ve gereksinimi seçicilikte önem kazanmaktadır.

Algılamak süreci kişiye, çevreye ve zamana göre değişiklik gösteren bir süreçtir ve şu koşullarda gerçekleşir:

1- Algılamak, aktif bir süreçtir; davranış, algılayan bireyin ve algılanan nesnenin özelliklerinin bütünlüğü içinde değerlendirilir.

2- Algılama, güdümlü tepkilerin yardımıyla açıklanmaz sözgeli ni laboratuvar ortamında istenen koşulları sağlayan uyarıcının algılanması sonucu ortaya çıkan değerlerin gerçeği yansıtması söz konusu olamaz.

3- İnsani-çevre ilişkisi, dinamik bir süreci içerir; hareket/devinimi algılamada önemli rol oynamaktadır.

4- Algı, kişilere göre değişen bir olgudur; sahip olunan çevre i n a j ı , mevcut motivasyon ve tutumlara bağlı olduğu kadar, geçmiş deneyi m ere de dayanmaktadır.

5- Algılamada insan, çevresinden amaçlanma uygun bilgi al maktadır; beklentiler ve eğilimler algılamayı yönlendirir [12].

Algı farklı araştırmacılar tarafından farklı problem alanları kapsamında ele alınmıştır. Bunlar;

- Davranış Psikolojisi,

- Psi koanaliz,

- Bil dirişim Kura m,

- Bütünlük Teorisi,

- Gestalt Psikolojisi,

şeklinde ifade edil mektedir.

Davranış teorileri; insanın kendisini n de incele meye doğrudan katılı m ın n söz konusu olduğu ve insan davranışlarının temel alındığı felsefi bir boyut içerir. Davranış teorileri etki-tepki modeline dayanır. İnsan çevresinden al mış olduğu birtakım 'uyarıcılarla' çeşitli davranışlar göster mekte ve çevre, davranışlar üzerinde bi ç i m endir ne ve yönlendir ne et kisi ne sahip ol maktadır [11].

Sigmund Freud tarafından teorik tabanı oluşturulmuş olan 'psi koanaliz' kavramında ise kişi gerçekleştiremediği ve bastır mış olduğu birtakım isteklerini bilinç tarafından bilinçaltına at makt a daha sonra geri planda kal mış olan bilgiler, istek ve arzular, bir şekilde ortaya çı kma, belir ne olasılı ğ ın göster mektedir [11].

İçgüdü kura m ol arak da bilinen 'psi koanaliz' de kişili ğ in oluş ması ve gelişmesi çevre ile ilişkilidir. İnsan çevreden al mış olduğu bilgileri değer oluşturarak, bir ölçüde, yeni den çevreye yansıt maktadır. Bu yansıt mayı yaparken de toplu mi çeri si nde sahip olduğu role uygun cevaplar ver mektedir. Örneğin m i marlar oluşturdukları

mekanlarda, ressanlar yarattıkları tablolarında, yazarlar da butepkileri geri verecek edebi yapıtlarında bu olguyu ifade etmektedir [11].

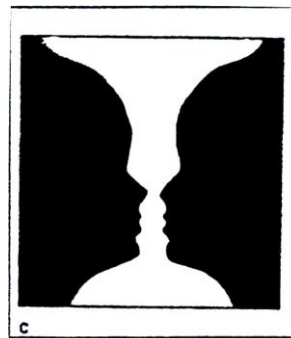
Bildirişim kura m, bildiri alışverişinde olan sistemleri bildirilerin niteliğ doğrultusunda araştırır. Bildirilerin azlığı, çokluğu, basitliği, karmaşıklığı, özgünlüğü ve hangi durumlarda estetik ürünler vermeye başladığı önemlidir. Bildiri elemanları hangi özellikleri taşıdığı zaman, verici ve alıcı estetik bir alışverişe başlar. Eğer bildiriler alıcının davranışını değiştiriyorsa alıcı içinde değer ögesi vardır, aksi takdirde bilgi olmaktan öteye geçmemektedir [11].

Bütünlük teorisinde ise tüm algı teorileri bir bütün olarak ele alınmakta ve davranış hepsiyle beraber algılanmaktadır.

Bütünün ve parçalar arası ilişkisinin daha fazla anlam ifade ettiğini savunan Gestalt Psikolojisi, insanın belleğinde oluşturmuş olduğu zihinsel şekiller yardımı ile algılanabilmektedir. Zihinsel şekiller içerisinde bu ilişkilerin anlaşılma şekillerinin biraraya geliş biçimleri (düzenleme ilkeleri), bu ilkelerin bellekte yer etmesini ve etkilerinin güçlü/zayıf olmasını sağlayan 'alan kuvvetleri'; son olarak da yine bellekte birtakım nörolojik süreçlerle ilişkisi olan 'izomorfizmin sonucunda olmaktadır. Bir örgütlenme ya da organizasyon sonucu doğan algıdan söz etmek mümkündür. Alan kuvvetleri; fizikteki manyetik alan gibi, bir uygulama alanına, hareket yönü ve doğrultusuna sahiptir. Bu özelliklerin durumuna, neyden geliş biçimine göre de sahip oldukları etkiler güçlü veya zayıf olmaktadır.

Gestalt ilkelerinin önemli kavramları şu şekilde sıralanmaktadır:

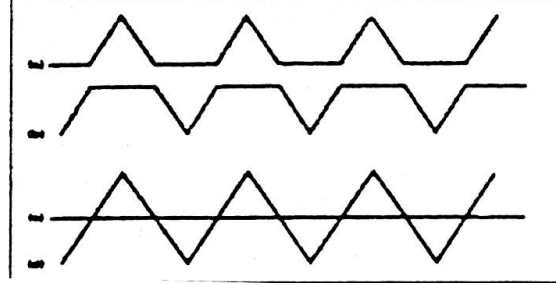
Şekil - zemin ilişkisi: Bütün algılama lar da bir şekil bir de zemin vardır ve şekil arka yüzeyi oluşturan zemin içerisinde anlam kazanmaktadır (Şekil 2.2.1.1).



Şekil 2.2.1.1. Algılamada şekil zemin ilişkisine örnek

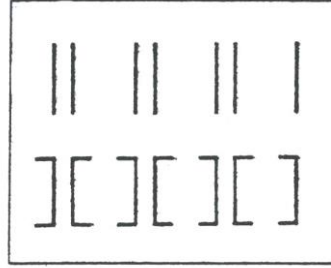
Çevreleyen bir şeklin bağlamında görülen bir şekil, hangisinin hangisi olduğunu seçen zihin tarafından, bir arka plan üstündeki biçim olarak yorumlanır.

Devamlılık Algılamada bulunan ve aynı yönde giden birimler birbirleriyle ilişkili olarak algılanırlar (Şekil 2.2.1.2).



Şekil 2.2.1.2. Algılamada devamlılık ilkesine örnek

Yakınlık Birbirine yakın nesneler grup olarak algılanırlar. Nesneler, aralarındaki mesafenin de etkisiyle, organize olmuş bir bütünün temsil ediyordukları olarak görülür (Şekil 2.2.1.3).



Şekil 2.2.1.3. Algılamada yakınlık ilkesine örnek

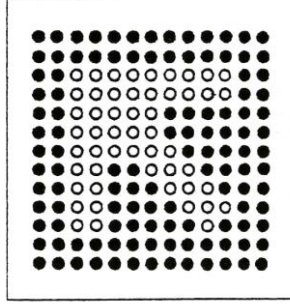
Tanımlama ilkesi: Bir nesnenin tanımlanmış görünüşüne de nesne tanımlanmış olarak algılanabilir. Zihnin tanıyabileceği bir imgeyi çağrıştıran öğeler sunulduğunda, en yalın ve en büyüğü oluşturacak şekilde verilenleri tanımlar (Şekil 2.2.1.4).



Şekil 2.2.1.4. Algılamada tanımlama ilkesine örnek

Görünen şekiller dağınık biçimde kağıt üzerinde duran lekelerden oluştuğu hallerde, biz belirli bir yapıyı tanımlayıp görebilmekteyiz.

Benzerlik Birbirine benzer birimler bir algısal bütünlük kazanırlar. Ufak dairelerin benzerliği nasıl bir biçim oluşturacağını belirlemektedir (Şekil 2.2.1.5).

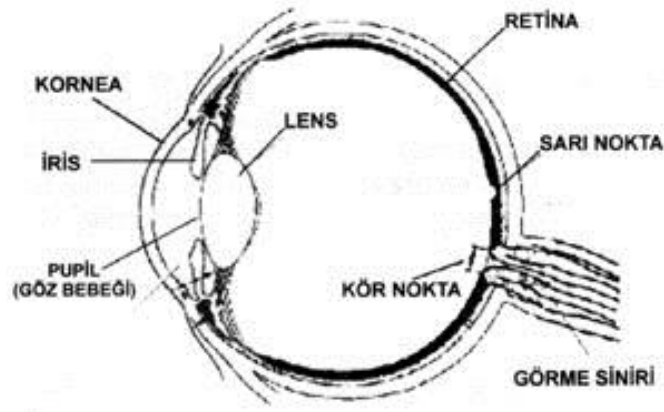


Şekil 2.2.1.5. Algılamada benzerlik ilkesine örnek

Ancak günümüz çevresinde, değişen teknoloji ve bilgi birikimi nedeniyle algılama konusunda da bazı ufak farklılaşmalar oluşmuştur. Eşzamanlılık ve görsel algıda insanların beyinde depolanmaları bir yandan algıyı farklılaştırırken bir yandan da şeffaflığın yeni bakış açıları nın oluşmasını sağlamaktadır.

Şeffaflığın algısında önemli olan faktörlerden biri görsel algıdır. Dış mekanda gerçekleşen bütün sosyal aktivitelerde ve insanlar arasındaki ilişkilerde, görme duyusu birinci derecede önem kazanmaktadır.

Görme duyusunun çevredeki oluşumları algılama farklılıkları gösterdiği ve tasarımı sürecini önemli ölçüde etkilediği gözlemlenmektedir. Bu veriler, fiziksel çevrenin biçimlenişinin ilişkilerin kavranabilirliği, mekansal oluşum ve boyutların algılanabilirliği için en önemli kriterini insan duyuları olduğunun göstergesidir. Algı ise duyudan farklı olarak kişinin beklentilerini, geçmiş deneyimlerini ve öğrenme süreçlerini de içerir ki bu süreçte, iç ve dış etkenler birbirlerini etkileyerek bir algı ürünü oluşturur. İç etkenler insanın psikolojik yapısını; dış etkenler ise evrendeki uyarıcıları kapsamaktadır.



Şekil 2.2.1.6 Gözün yapısı

Görme olayı oldukça aşamalı bir biçimde gerçekleşir. Görme sırasında, herhangi bir cisimden gelen ışık demetleri (fotonlar), gözün önündeki lensin içinden kırılarak geçer ve gözün arka tarafındaki retinaya ters olarak düşer. Buradaki hücreler tarafından elektrik sinyaline dönüştürülen görme uyarıları, sinirler aracılığı ile, beynin arka kısmındaki görme merkezi adı verilen küçük bir bölgeye ulaşır [13] (Şekil 2.2.1.6). Bu elektrik sinyali bir dizi işlemten sonra, beyindeki bu merkezde görüntü olarak algılanır. Yani görme olayı, gerçekte beynin arkasındaki küçük, ışığın hiçbir şekilde giremediği, kapkaranlık bir noktada yaşanır.

Bilim yazarı Rita Carter, “Mapping The Mind” isimli kitabında, “görmek için gözlere ihtiyaç yoktur” diyerek, bilimadamları tarafından gerçekleştirilen önemli bir deneye yer vermektedir:

Deneyde görme özürlü kişilere, video resimlerini titreşimlere dönüştüren bir cihaz takıldı. Bu kişilerin gözlerinin yanına takılan bir kamera ise uyarıları bu kişinin beynine gönderiyordu. Böylece bu kişi sürekli olarak görsel dünyadan uyarı alabiliyordu. Hastalar bir süre sonra gerçekten görüyor muş gibi davranmaya başladılar. Örneğin, cihazlardan birinde görüntüyü yaklaştırmak için bir lens vardı. Bu lens hasta uyarılardan çalıştırıldığında, hasta görüntü büyüyerek üzerine geliyor muş gibi gördüğü için iki kolunu ile kendini koruma ihtiyacı hissetmiştir [14].

2.2.2 ŞEFFAFLIĞIN ALGILANMASI

Açık, içten, dürüst gibi soyut anlamları da bünyesinde bulunduran şeffaflık kavramı, bu mecazi anlamları duygusal yolla algılarken fiziki şeffaflığı tanımlayan kavram görsel yolla algılanır.

Maddenin, diğ er bir deyiş le malzemenin, kendine özgü bir niteliğ i olarak düşün ülebilen fiziksel ş effaflı ğ ın hissedilebil mesi için üç temel kavram ın varlı ğ ı gereklidir. Iş ık, madde, boş luk. Bu kavram lar nesnelerin arasında ve nesnelerin kendi içindeki ş effaflık-geçirgenlik ilişkisini tanı mlayan ana bileş enlerdir. Iş ık, madde ve boş luğ un arasındaki ilişki, gör me sürecini tanı mlamaktadır.

Madde, bir fiziksel varlık ifadesidir, belirli bir sınır içinde yer alan hacmin bir kütlesi olduğ unu tanı mlar. En büyük boş luğ u oluşt uran evrende pek çok madde yer alır. Bu maddelerin her birinin etrafı ve iç hacimleriindeki boş luklar sonsuz bir doluluk ilişkisi yaratmaktadır [7].

Boş luk varlı ğ ını kuş atır. Boş hacmin içinde hareket ederiz, şek illeri görürüz, sesleri duyarız, esintileri hissederiz ...Boş luk ağ aç ve toz gi bi maddesel bir varlı ktır. Onun görsel formu, boyut ve ölç üleri, ış ı ğ ın özellik leri, formun bileş enleriyle tanı mlanan mekansal sınırların algılanması na dayanır. Mimarî, boş luğ un yakalanması, kapatılması, kalıplanması ve kütlenin bileş enleri nce organize edil mesiyle oluş ur [15].

Gisi nlerin gör ül mesi ni ve renklerin ayırt edil mesi ni sa ğ layan fiziksel enerji olarak tanı mlanan ış ı ğ ın ise belirgin ve doğ rudan tanı mlanmış bir yol izlemesine karş ın farklı doku ve malzemelerle, biç iminin de ğ iştiril mesi, yayma biç imleri belirleyebil mesi, hatta deforme edilebil mesi mümkündür. Mimarlık ış ı ğ ın ki mi ğ ini yeniden şek illendirebilecek bir yaklaş ım beraberinde getir melidir. Malzemeler; onların üzeri ne düş en ve iç inden geçen ış ık la tanı mlanabilir. Bu ış ık etkisi; renkler, dokular, kırıl malar, yansımalar, gökkuş ağı nı süz ül neler, saydamlıklar, buğ ulu yansımalar, optik yansımalar, derinlik ve malzeme etkisini doğ urmaktadır [16].

Iş ık la ş effaflı ğ ın algısı ve bu alg ının derecelendirilmesi mümkün hale gelir.

Varolan madde, boş lukta ış ı ğ ın da yard ım ve oyunları lla görünür hale gelir, ş effaflık algılanır, göl gelenmeler ve daha birçok görsel oyunlar vücut bulur.

Yarı ş effaf bir malzeme ye vuran ış ık ş effaflı ğ ın artması na neden olur. Ayrıca maddenin yoğunluğ una ba ğ lı olarak de ğ iş en ış ık tutuculuğ u yine o maddenin ş effaflaş ması ile doğ ru orantılı olarak de ğ iş mektedir [7]. Buna ek olarak inceltilmiş bir kağı da tutulan bir ış ık kaynağ ının ş iddetinin artırılmasıyla geçirgenli ğ in sa ğ lanabil di ğ i, kağı d ın yarı ş effaf bir nitelik sergiledi ğ i gözlenir.

Gestalt ilkelerinin şeffaflık algısındaki yeri çok önemlidir. Özellikle şeffaf olmanın malzemeyle oluşturulan şeffaflığın algısında bu beş ilke bize bu algının nasıl sağlandığını açıklamada büyük yardımcıdır.

Bir örnek ağın örnek olarak ele alalım. Örnek ağ şeffaf olmadığı halde, ağın dışında kalan boşluklardaki görüntülerin birbirine yakınlığı, devamlılığı ve bütün bir kompozisyon olması nedeniyle benzerliği görsel olarak tanımlanıp bir zeminişiği algılanır. Gestalt ilkeleri örnek ağın şeffaf diyebilme mi zi sağlayan algıları ortaya koyar.

Şeffaflığın algısında en önemli olan nokta eşzamanlılıktır. Şeffaf kelimesini neşi olan saydamın sözlük anlamında varolan “arkasındaki nesnelerin görülmesine engel olmayan” tanımlar, hem şeffaf yani saydam nesneyi hem de arkasındaki cismini eşzamanlı olarak görmeyi kapsamaktadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta ise, şeffaflıkta esas olan eşzamanlılık mıdır? “iki nesnenin her zaman arka arkaya olması şart mıdır?” işte bu çelişki şeffaflığın diğer tanımları olan Kepes, Rowe ve Slutzky’nin şeffaflık tanımlarını doğurur. “görsel zarar vermezsiniz iç içe geçen nesnelerin algısı” ...Rowe ve Slutzky’nin şeffaflığı belirsizlik ve kaos olarak nitelendirilmesi de bu sebeptendir.

Cache’nin “Earth Moves” adlı eserinde, Montreux’de bir apartmanın dairesinin dış topografisinin görüntüsünü, pencere aracılığıyla eşzamanlı algı ve dolayısıyla doğan, iç dış bütünlüğünün sağlanması ile anlatır. Varolan pencere daha sonra daireni içine katlanır ve dışta olan içe dönüşür ve içte olan dışdakiyle birlikte varlık kazanır. Bu süreçten ortaya kutular yeri ne daha akışkan bir karışık orbalarmantığı çıkar: "Anı içinde B vardır, bu B’nin A’yı kapsama yeteneğini ortadan kaldırır. Pencere manzarayı çerçeveler ve benzer biçimde manzara da çerçeveyi kapsar." [17]

Cache’ye göre bunun nedenini ise; mîmari inşaatların bir dış gerçekliğin ikincil yansımaları değil de insan beyninin özel bir inşaat türü olduğu birincil bir dünyanın parçalarıyla oluşturulmasındandır. "Beynimiz dünyayı yeniden üreten sınırlardan oluşan bir sistemin merkezi değildir; algılarımız, inşaatların arasında inşaatlar olarak şeylerin yüzeyine yazılır." [17]

Bu inşaat dünyası insandan önce oluşmuştur ve daha birincil, Flatocu, hümanistik bir dünyamntensili ya da figürasoyunu ile denetlenemez ya da sınırlanamaz. Decartes’ci uzamsal koordinatların sabitlenmesine ve sınırlanmasına karşı çıkan bu geçici inşaat

orta m i ngeler arası ndaki araya eklenmiş uza nlarda ortaya çı kan yeni hareketleri n ya da yaratı mları n oldu ğ u d i na m i k ve de ğ i ş ken bir d ünyadır.

Bu geç i cilik ve de ğ i ş kenlikle ol u ş an algı ise Montreux' deki apart manı n penceresi ndeki i njalı rı yine aynı de ğ i ş ken ve geç i cilikle eş za manlı ve üst üste bi nen, büt ünleş mi ş bir hal de algılar ve yorumlar.

Cal vi no “Ameri ka Dersleri” kitabı nda, edebiyattaki hız ı anlatırken bu hız ı n yaratacağı eş za manlı algı lara dan bahseder.

“Üslubun hızlı ve özl ü bir kısalıkta ol ması hoşumuza g i der; çünkü böyle bir üslup birçok eş za manlı fikirle dol durur zihni mi zi, ya da bu fikirler öyle hızlı dizilirler ki birbiri ard ı sıra, eş za manlı ol dukları izleni mi ni uyandırır lar bizde; söz konusu fikirler öyle bir düşünce veya imge ya da ruhsal duyum sağ na ğ ı na tut arlar ki zihni mi zi, zihni mi z ya büt ünüyle, birer birer kucaklayamaz bunları ya da oyalanmaya, duygulardan yoksun kalmaya vakti yoktur.” Cal vi no [3]

Cal vi no' nun edebiyat iç in yorumlad ı ğ ı hız ve hız ı n kayna ğ ı olan hareket, aslı nda yaş antı mızda da görsel anlamda farklı algı lara nalar yaratır. Hareket ve hız la beraber gör ülen i njalı rı n beyni mi zde üst üste bi nmesi, eş za manlılıkla bunları n algısı; Ro we ve Slutzky' ni n gör üngüsel şeffaflıkta tanı mladıkları kar ma ş a ve iç içe geç meyi örnekler.

" Moholy- Nagy, Vision in Mtion" (Hareket Halinde Gör me) adlı eserinde süreli olarak "sayda msel ofan yapraklar", "sayda mplastik", "sayda mlık ve hareket halinde ış ık", "Rubens'in ış ı nsal saydam gölgeleri" derken kitabı n di kkatli bir okuması sanatçı iç in böylesi gerçek sayda mlı ğ ı n ço ğ unlukla belli eğretileneli niteliklerle donanmış oldu ğ u düşüncesini i na edebilir. B i ç i msel bazı bi ndir neler, Moholy' ni n bize anlattı ğ ı na göre, "mekan ve zaman sabitlerinin üstesinden gelir. Anlamı kar ma ş ıklıklara göze çarpmayan özellikler giydirirler. B i ndir nelerin saydam nitelikleri ço ğ unlukla bağ lamı n sayda mlı ğ ı nı da i na ederek nesnedeki fark ı na varıl mayan yapısal nitelikleri aç ı ğ a çıkarır" [1]. Hareketle birlikte ol u ş an bu bi ndir neler bize Ro we ve Slutzky' ni n bahsetti ğ i belirsizlik ve kar ma ş a yı hatırlatıp onları n tanı mlad ı ğ ı şeffaflı ğ ı düşündürür.

Hareketi n şeffaflı ğ ı n algı lanması ndaki bir di ğ er rol ü ise şeffaf ol mayan mal ze nelerin boşlukları nı n bir büt ün halinde algı lanmasını kolaylaştı rmasıdır. Daha önceden ver di ğ i mi z ör ünme k a ğ ı örne ğ i nde, gözün doluluk ve boşluk sıklı ğ ı nı tek bakışla

algılanması olası bir durum olduğundan görsel algılamada hem ağı'n hem de arkasındaki cismin görüldüğünden bahsetmiştik. Ancak doluluk ve boşlukların birden fazla dizisinin göz tarafından tek bir seferde algılanamaması durumunda hareket bu süreci tamamlayan bir etken olarak karşımıza çıkar.

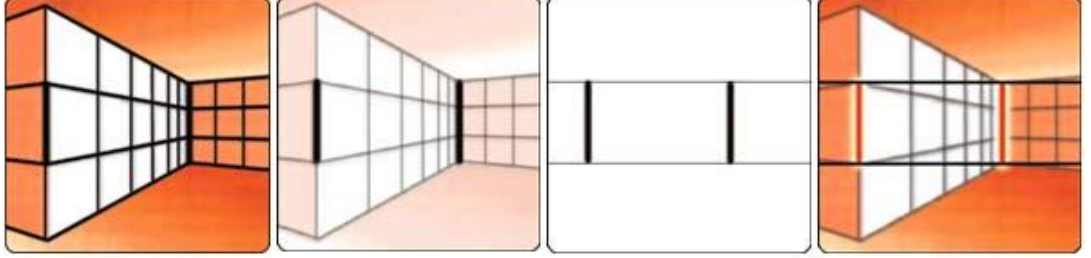
Hareket halindeki göz, dolulukla birlikte boşlukları da ard arda algılar. Zaman faktörünün de etkisiyle birbirine yakın süreli algılanan boşluklar beynimiz tarafından algılanır ve dolu olan kısımlar tamamlanır. Dolayısıyla doluluk ve boşluk hareket nedeniyle devameder şekilde eş zamanlı algılanmış olur. İkişer metre arayla dikilmiş ağaç dizisini düşündüğümüzde eğer hareket halinde bu dizinin yanından geçiyorsak gövdeler ve yapraklar arasından görünen, arkada kalan cisimler panoramik olarak devamedecek ve biz arkadakileri de algılamış olacağız.

Şeffaflık algısında mesafe de önemlidir. Şeffaf olan nesnenin arkasında bulunan diğer nesnenin algısını tekil olmasını sağlayan, arkada kalan nesnenin önünde bir de şeffaf bir nesne olduğunu bize hissettiren etken mesafedir.

Mesafe dediğimiz algı, bir çeşit üç boyutlu görme şeklidir. Görüntülerde mesafe ve derinlik hissi uyandıran şeyler ise perspektif, gölge ve hareket dediğimiz unsurlardır. Optik biliminde mekan (space) algısı denilen bu algı şekli, çok karmaşık sistemlerle sağlanır. Bu sistemi en basit şekliyle şöyle anlatabiliriz: Aslında gözümüze gelen görüntü sadece iki boyutludur. Yani yükseklik ve genişlik ölçülerine sahiptir. Göz merceğine gelen görüntülerin boyutları ve iki gözün aynı anda iki farklı görüntü görmesi derinlik ve mesafe hissi oluşturur. Bizim her bir gözümüze düşen görüntü, diğer göze gelen görüntüden açı, ışık gibi unsurlar açısından farklıdır. Beyin bu iki farklı görüntüyü tek bir resim haline getirerek derinlik ve mesafe hissi oluşturur.

Üç boyutlu filmyapılırken de bu teknik kullanılır. İki farklı açıdan çekilen görüntü aynı ekran üzerine yansıtılır. Seyirciler renk filtresi veya polarize filtreli özel gözlükler takarlar. Gözlüğün camındaki filtreler iki görüntüden birini yakalar, beyin bunları birleştirip üç boyutlu görüntü haline getirir. İki boyutlu bir retinada derinlik hissinin oluşması, iki boyutlu bir resim tuvalinde gerçekçi bir derinlik hissi oluşturmaya çalışan ressamların kullandığı tekniğe çok benzer. Derinlik hissi oluşturan bazı önemli unsurlar vardır. Bunlar; nesnelerin üst üste yerleşmesi, atmosfer perspektifi, doku değişimi, doğrusal perspektif, boyut, yükseklik ve

harekettir. Örneğin doku değişimi derinlik hissinin oluşumunda son derece önemlidir. Üzerinde dolaştığımız yüzey, örneğin bir yol ya da çiçeklerle dolu bir tarla aslında bir dokudur. Bize yakın olan dokular daha detaylı, uzakta kalanlar ise daha silik gözükür. Bu yüzden bir doku üzerine yerleştirilen nesnelerin mesafesi hakkında yargı da bulunmak daha kolaydır.

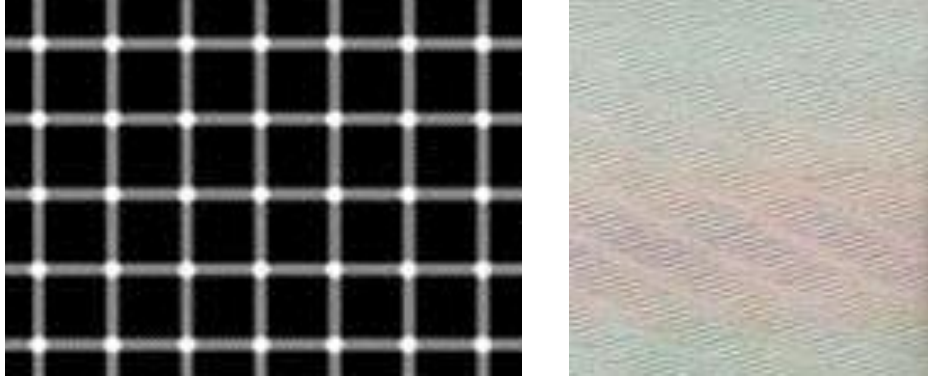


Şekil 2.2.2.1. Ağda mesafe ve derinlik ilişkisi

Yukarıdaki resimde arkadaki çizgi öndeki çizgiden neredeyse iki kat daha uzun duruyor. Oysa her iki çizgi de aynı boyda. Bu örnekte de görüldüğü gibi, çizgilerin kullanımı, perspektif, ışık, gölge gibi unsurlar insanların bazı nesneleri olduğundan farklı görmelerine neden olabilir. Ama aslında tüm nesneler tek bir yerde, beynimizdeki görüntü merkezinde algılanmaktadır (Şekil 2.2.2.1).

Ayrıca burada gölge ve ışık unsurları da devreye girerek üç boyutlu görüntüyü tanımlarlar. Nitekim başarılı ressamların yaptığı resimleri hayranlıkla seyretnemizin nedeni, gölge ve perspektif unsurlarını kullanarak resim verdikleri derinlik ve gerçeklik hissidir. Perspektif, uzaktaki şeylerin, gören kişiye göre yakındaki şeylere oranla daha küçük olarak gözükmesinden kaynaklanır. Örneğin bir manzara resmine baktığımızda uzaktaki ağaçlar küçük, yakındaki ağaçlar büyük gözükür ya da arka plandaki dağ görüntüsü ön planda duran insan görüntüsünden daha küçük çizilir. Doğrusal perspektifte ise ressamlar paralel çizgileri kullanırlar. Örneğin, tren rayları ufuk çizgisinde birleşerek mesafe ve derinlik hissi oluştururlar.

Derinlik hissi oluşturmanın en önemlilerinden biri doku değişimidir. Bize yakın olan dokular daha detaylı, uzakta kalanlar ise daha silik gözükür. Örneğin sağdaki resimde de görüldüğü gibi renk, gölge ve ışık kullanılarak, düz bir kağıt üzerinde, üç boyutlu, derinlik hissi olan, kabarıklık olduğu izlenimini veren bir doku oluşturulmuştur. Soldaki resimde tüm noktalar beyaz olmasına rağmen, siyah beyaz olarak yansıyan görüntüdür (Şekil 2.2.2.2).



Şekil 2.2.2.2 Ağ ya derinlik hissi veren dokular

Ressamların tablolarında kullandıkları yöntem beynimizde meydana gelen görüntü için de geçerlidir. Beynimizdeki iki boyutlu bir mekanda derinlik, ışık, gölge aynı metotla meydana gelir. Bir görüntüde ayrıntılar, yani ışık, gölge ve boyutlar ne kadar ayrıntılı işlenirse o görüntü, o kadar gerçekçi olur ve duyularımızı aldatır. Böylece biz üçüncü boyut olan derinlik ve mesafe varmış gibi hareket ederiz. Halbuki gördüğümüz bütün görüntüler bir filmkaresi gibi tek bir yüz üzerinde bulunur [18].

3. ŞEFFAFLIĞIN MİMARLIKTA KULLANIMI

İncelediğimiz şeffaflık kavramı, birden fazla anlamda yorumlanmış ve bu yorumlarla birlikte hem fiziksel, hem örgütsel, hem de sembolik nitelikteki bir konuya dönüşmüştür. İnsanın yarattığı ve kullandığı şeffaflık insan kaynaklı bir uğraş olan mimarlıkta tüm bu farklı tanımlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Şeffaflık kavramının mimarlıktaki analizini yaparken, bu durumun varolma derecelerini, nedenlerini ve araçlarını inceleyeceğiz.

3.1. MALZEMENİN DOĞASINDAN GELEN ŞEFFAFLIK

Saydam malzemelerin kullanılmasıyla oluşan şeffaflıktır. Kullanılan malzemenin geçirgenliği, şeffaflığın derecesini belirler.

3.1.1. TAMŞEFFAFLIK

Nesnelerin görüntülerini deformetmeksizin yaratılan şeffaflıktır. Geçirgenliğin en fazla olduğu durumdur. Kullanılan malzeme, görme sürecinde yokmuş hissi vererek arkasındaki nesneyi net olarak algılamıza olanak sağlar.

Doğada, farklı bir çok şeffaf malzeme olmasına rağmen tarihler boyu en yaygın olarak kullanılan şeffaf malzeme; camdır. Gelişen teknoloji ise camın kullanımı ve yapımlerini değiştiren bir faktör olmuştur.

Sadece ışığın iç mekana alınmasını ve bunun gerçekleşmesi sırasında iklim şartlarından korunmayı amaçlayan bu cam kullanımı ve ilk pencere oluşumları, malzemenin doğasından gelen şeffaflığın mimarideki ilk kullanımlarındandır. Bu dönemdeki şeffaflık tamamen fonksiyonel nedenlerle ortaya çıkmıştır.

İlk cam üretim teknikleriyle, yapıda küçük ölçeklerde ve çok destekle kullanılan cam daha önceden mekana ışık alınması için bırakılan boşlukları dolduran ancak geçirgenliği de aynen madde yokmuşçasına sağlayan nitelikte oluşuyla kullanılmıştır.

Taşıyıcı sistemdeki daha büyük açıklıkların geçilmesi, doluluk-boşluk oranları ve gelişen malzeme teknolojisi ne bağlı olarak camın daha büyük ebatlarda kullanılmaya başlanması, 'dış manzara' algusunu beraberinde getirmiş, böylece iç ve dış mekanlar arasındaki iletişimin artması sağlanmıştır.

Sanayi devriminin getirdiği olanaklar, standardizasyon ve teknolojinin kullanımıyla cam gibi şeffaf olan bir malzemenin yapılarıdaki kullanım olanakları gelişmiş, böylelikle şeffaflığın daha yaygın halde kullanımı sağlanmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen bol camlı tren istasyonları, kavşak ifadesi taşıyan mimari örnekleri niteliği kazanmış ve o zamana kadar moda olan, gotik taklidi üslubundan çok farklı bir üslubun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1851 Londra Büyük Sergisi'ndeki Crystal Palace'ta bu açıkça görülmektedir. Dönemin ilk modüler sistemi inşaatı olma özelliğini taşıyan yapı İngiltere'deki bir yıllık cam üretimi kapasitesinin üçte birinin yani 83 600 m² cam panelin kullanıldığı bina saydamlığıyla "Crystal Palace - Kristal Saray" adını almıştır. Tüm cephe dokularının cam panellerin oluşturduğu yapının ortasında kalan geniş alan beşik tonozlu bir çatıyla örtülmüştür. Binanın strüktürünü oluşturan kolonlar ve kirişler prefabrike olarak üretilmiştir. Önceden yapılmış öğelerin ilk kez kullanıldığı bir örnektir (Şekil 3.1.1.1 ve Şekil 3.1.1.2).

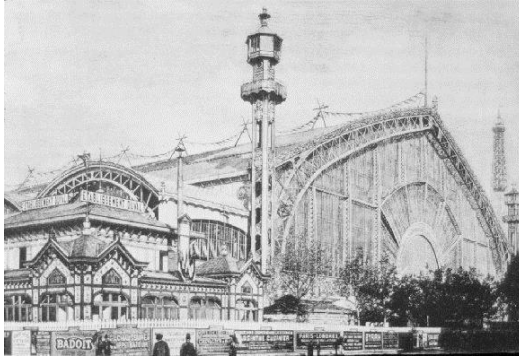


Şekil 3.1.1.1. Crystal Palace,
Joseph Paxton, 1851

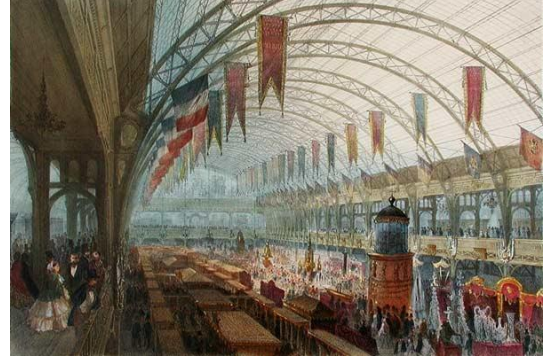


Şekil 3.1.1.2. Crystal Palace, iç mekan,
İç mekan, Joseph Paxton, 1851

Galerie Des Machines de Fransızların aynı dönemi içinde mimari de standardizasyonu temel olarak günün sanayisini ve malzemelerini (cam ve çelik başta olmak üzere) kullanan ve böylelikle şeffaf malzemenin yapıdaki kullanımına yeni bir boyut kazandıran yapılarındandır (Şekil 3.1.1.3 ve Şekil 3.1.1.4).



Şekil 3.1.1.3 Galerie Des Machines,
Düet, 1889



Şekil 3.1.1.4 Galerie Des Machines,
iç mekân Düet, 1889

Endüstri devri niyle birlikte mühendislik desteğindeki çelik ve demir malzemenin yapılarda kullanılmaya başlanması, camın bu materyallerle kullanımı, çelikskelet ve camın modern mimarlık hareketinin anahtar materyalleri konumuna gelmesini sağlamıştır [19].

Cam ve metal; iskelet strüktürlerdeki geniş açılım teknolojisinin ilerlemesiyle farklı bir kimlik kazanmıştır. Bunun örneğini Walter Gropius' un 1911 yılında Almanya'da tasarladığı Fagus Fabrikası'nda görmekteyiz (Şekil 3.1.1.6). Yoğun bir çelikskeletin camla desteklendiği bu yapı ilk örneklerden biridir. 1925 yılında Dessau'da tasarlanan Bauhaus yapısı da bu günün modern tasarımlarının dış ve iç mekân entegrasyonu -şeffaf cephe sistemi- anlayışına öncülük etmiştir. Bu yapıda düz cam yüzeyde cephe boyunca devam ederken; yapı iskeleti gridal şekilde cepheyi bölmüştür [19] (Şekil 3.1.1.5).



Şekil 3.1.1.5
Bauhaus, Walter Gropius, 1926



Şekil 3.1.1.6
Fagus Fabrikası, Walter Gropius, 1911

20. yüzyılda şeffaflığı kullanan bir diğer mimar da Mies Van Der Rohe'dur. Tasarladığı cam gökdelenler 20. yüzyıl mimarisinde etkili değişimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3.1.1.7. Cam Gökdelen,
Mies Van Der Rohe, 1921



Şekil 3.1.1.8. Cam Gökdelen,
Mies Van Der Rohe, 1922

Almanya'nın ilk gökdelen yarışmasında Mies'in önerisi onu mimari avangart sahnede merkezi bir konuma getirmiştir. Daha önceki hiçbir çalışması geçmişi mimarisinden zafer edasıyla doğan bu pırıltılı kayanın olağandışı inşesine sahip değildi. Mies'in cam bir kabukla tüm binayı örtme düşüncesi Avrupa'da bir ilkti ve birkaç on yıldan önce teknik açıdan mümkün olmayacaktı (Şekil 3.1.1.7).

Mies'in bu yapıyı ve o sıralarda yaptığı ikinci bir cam gökdelen projesini anlattığı bir açıklamada Bruno Taut'ın çıkardığı *Frühlicht* dergisinde yayınlanmıştır ve Mies şeffaflık yaklaşımını şöyle açıklar:

"Henüz inşaat halinde olan gökdelenler konstrüktif düşüncenin cesaretini açıkça gösterirler. Yükselen çelik iskeletin etkisi büyüleyici dir. Duvarlar tanımlandığında bu etki kaybolur, konstrüktif düşünce ve sanatsal biçimlenmenin temel olan fikir ortadan silinir, çoğunlukla anlamsız ve sıradan bir biçimkargaşası ile giydirilir. Bu aşamada yapı sadece görünen boyutları ile etkili olabilir. Oysa bu yapıların, bizlerin sadece teknik becerilerini ziifade etmektен öteye nitelikleri olmalıdır. Daha doğrusu insanlar yeni sorunlara biçimsel kılıflar giydirmekten vazgeçmeli, yeni işlevlerden doğrudan kaynaklanan sorunları yanıtlayacak biçimler keşfetmeye çalışmalıdır. Gökdelenlerin yeni konstrüktif ilkeleri, taşıyıcı olan cam duvarlar kullanılıncaya

açı kça ortaya çıkıyor. Duvar da cam kullanmak insanı başka çözümler aramaya zorlar [20].

1922’de katıldığı Friedrichstrasse gökdelen yarışması ise Mes’i yeni bir estetik ve strüktürel alana taşıdı. Projede taşıyıcı strüktür tamamen içe alınmış, düşey cam yüzeyler açık döşeme yüzeyleriyle bölünmüştür. Yapı sinetrik iki bloktan oluşmaktadır. Projede perde duvar olarak salt cam düşünülmüştür [19] (Şekil 3.1.1.8). Farklı kolaj denemelerinde gökdelen oldukça saydam ve çarpıcı bir inçeye sahiptir. Mes’in organik hareketler ve cam kullanımıyla oluşturduğu bu yapıyla High tech mimarların başında gelen Norman Foster’ın, Willis Faber & Dumas ofis binası arasında bir ilişki kurmak olasıdır (Şekil 3.1.1.9). Foster, dar ve uzun cam panelleri birbirine tutturarak tamamen şeffaf bir cephe yaratmıştır.



Şekil 3.1.1.9 Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Norman Foster, 1970

Mes’in mimarlık dünyasındaki önemi ortaya koyduğu ilkeleridir. Slogan haline getirdiği ilkeleri onun hem mimari karakterini ortaya koymuş hem de yaptıklarının bir açıklaması haline gelmiştir. Az çoktur (less is more) sözüyle sadeliği aradığını ifade eder. Buradaki az ifadesinin azaltmayı doğurduğu ve Mes’in de cam kullanımıyla ve şeffaflıkla yapıyı dış duvarlarından azalttığı düşünülebilir.

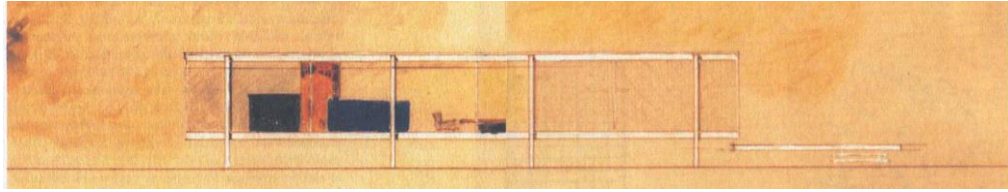
Mes’in bütünüyle görünen, çelik kafes şeklindeki Farnsworth Evi’ne baktığımızda da bu azaltma ve cam kullanımı sayesinde saydam malzemeyle oluşturulan şeffaflıktan bahsedilebilir. Ev, “neredeyse hiçbir şey” sözünü sembolleştirir [21]. Her şey az, sade, birbirine karışmış, bu açıklık binayı hafifletmekte, “binayı usulca yere kondurmuş ya da adeta yerinden kaldırmış, buharlaşmanın eşine gelmiş” [22] (Şekil 3.1.1.10 ve Şekil 3.1.1.12).



Şekil 3.1.1.10. Farnsworth Evi, plan, Mies Van Der Rohe, 1949



Şekil 3.1.1.11. Farnsworth Evi, görünüş, Mies Van Der Rohe, 1949



Şekil 3.1.1.12. Farnsworth Evi, Mies Van Der Rohe, 1949

Farnsworth Evi'ndeki şeffaflaşma, doğa ile mîmari arasında daha yoğun bir bütünleşme yaratmaktadır [23] (Şekil 3.1.1.11).

“Doğanın da kendi hayatı olmalıdır. Bizler evlerimizde ve mobilyalarımızda aşırı renk kullanarak onu bozmaktan kaçınmalıyız.

Gerçekten de doğayı evleri daha yüksek bir birliktelikte buluşturmaya çaba göstermeliyiz.

Farnsworth evinin cam duvarları arasından doğaya bakan bir kişi, dışarıda doğaya bakan bir kişiden daha fazla bunun önemini algılar. Daha fazla doğa ile büyük bütünün daha fazla bir parçası olur.” [24] Mies Van Der Rohe

Tüm bu doğaya yaklaşma mantığının yanı sıra camdan bir ev, içinde barındıracağı yaşayış biçimi açısından da dönemi için devrim niteliği taşıyan bir yapıydı.

Mies'in Farnsworth evine benzer bir mantıkta yapılan Philip Johnson'un tasarladığı, "Cam Ev" ise, birkaç küp formuyla şekillenmiş, sade ancak sofistیک bir hacim kurgusunu beraberinde getirmiştir. Yapı kullanılan cam yüzeylerin çokluğuyla neredeyse yokmuş hissi uyandıran bir yapıya sahiptir.

Yapının genelinde minimalist bir yaklaşım hakimdir ve iç mekanda oynusu bir etkinin varlığından söz edilmektedir. Yapı içinden yükselen tuğla duvarla inşa edilmiş silindirik bölümde, banyo mekanı ve mutfak bulunmaktadır. Yapı tasarımındaki sinetrik anlayışın hakimiyeti, malzemeler arasındaki dengeli

kompozisyon ve yer düzleniminden yükselmiş izlenimi veren kütle etkisi öne çıkmaktadır [25] (Şekil 3.1.1.13 ve Şekil 3.1.1.14).



Şekil 3.1.1.13. Cam Ev
Philip Johnson, 1949



Şekil 3.1.1.14. Cam Ev, iç mekan
İç mekan, Philip Johnson, 1949

Cam ev, yaşanabilirlik kavramının, yaşanabilirliğine dönüştürüldüğü ve kullanıcıyı bu yaklaşımla birlikte barındıran bir hacim sunmaktadır [9].

Alberto Campo Baeza'nın tasarladığı ev de Johnson'ın cam evini andırır. Cam kullanımıyla “yokmuşluk” burada da görülür. Ancak bu sefer tamamen şeffaf olan kitle kaidede üzerinde yükseltilmiştir. Mies'in ve Johnson'ın cam evlerinden ayrılan en büyük özelliği de Greek mimarisindeki gibi cam kütleyle bir kaideye oturtması, en başta araziyi düzlemesi sonra yapıyı bunun üzerine oturtmasıdır [26]. Baeza'nın mahremiyet gerektiren mekanları alt katta, kapalı bir mekan olarak, dinlenme mekanını ise üst katta tamamen şeffaf olarak çözen yaklaşımı; yüzeyde tamamen şeffaf, doğanın bir parçası olan bir yapı oluşturmaya olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım şeffaflığı, maddeyi yok etme amacıyla kullanılmaktadır. Bent hem Crouwel'in Sculpture Pavilyonunda da tavan ve duvarlar kesintisiz camla oluşturulması maddeyi yok eder özelliğindedir. Sanki yokmuşçasına tasarlanan yapı, varlığını inkar edercesine şeffaflığı siğelenmektedir.

Tam şeffaflığın bir diğer kullanıma nedeni ise mevcut silüeti bozma adına yokmuş hissi vermesidir. Nko Sorola'nın Helsinki'de yaptığı Carbon Cafe de bu anlayışı yansıtır. Ahşaptan yapılan kafenin, uzun iki cephesi de camdır ve böylelikle önden bakıldığında arkada kalan silüet görülebilir.

Hailey Evi (1896) ve Lion Evi (1855) arasında kalan “Minimalist Connector”, cam ev, tarihi yapıları şeffaf geçişlerle birbirine bağlamaya örnek bir yapıdır. Cam non-

metaryel bir eleman olarak kullanılır ve bu nedenle iki tarihi yapı vurgulanmak suretiyle birbirine bağlanır. Tamamen şeffaf olan bina minimal tavrıyla saydamlığı en üst noktaya taşır (Şekil 3.1.1.15).



Şekil 3.1.1.15. Minimalist Connector, Uhléin Wilson, 1999

Geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmak adına yapılan Corning Glass Center, şeffaf cephesiyle farklı binaları birbirine bağlayan cam bir kutu olarak düşünülmüştür.

Yatay alüminyum ve cam cephesiyle bina, müze ile fabrikanın karşıt formlarını ilişkilendiriyor; zira bu cephe saydamlığıyla hem yeni Innovation Center'ın galerilerini hem de eski Glass Center'ın camı uğu la cephesini gözler önüne seriyor [27]. Aslında bu müzenin konseptini de yansıtıyor. Yeni ve eski bileşenlerle müzenin tarihi ortaya konuyor (Şekil 3.1.1.16 ve Şekil 3.1.1.17).



Şekil 3.1.1.16.
Corning Glass Center,
Wallace Harrison, 1951



Şekil 3.1.1.17.
Corning Glass Center, cephe
Wallace Harrison, 1951

Pei'nin Louvre'da sergilediği yalın, saf geometriye dayanan mimarisi camın şeffaflığıyla güçlü bir etki yaratmıştır. Le Corbusier ve onunla birlikte Pürizmin ilkelerini benimsyen mimar, seçtiği piramit şekli için şunları söyler:

“Yerin altındaki alanlara hem ışık hem de hacim kazandıracak bir biçim arayışına girdik. Ancak cam piramite varmamız çok uzun sürmedi. Cam hem yerin altına ışığı taşıyor, hem de yer altından Louvre’u görebilmeyi sağlıyor.” [28] (Şekil 3.1.1.18)

Camın, Louvre'da saydamlık, hafiflik, maddesizleşme adına kullanılması çevreye duyulan önemden de kaynaklanıyor. Böylece, eskiyi taklit etmeksizin bir uyum sağlanmış oluyor.



Şekil 3.1.1.18. Louvre Mizesi, Pei, 1983

Antalya Fuar alanında yapılan Sabancı Kongre ve Fuar merkezi de Pei'nin kullandığı saf geometriyle oluşturulan cam bir piramittir. Kullanılan geometriyle, silüete giren Beydağları ile ilinti kurulmuş, kullanılan cam malzeme ile de iç ve dış mekan bütünlüğü sağlanarak yapının gökyüzüyle bütünlüşmesine olanak sağlanmıştır. Doğadaki renk ve ışık oyunlarını, bulutların yansıması bu bütünlüğün bir parçası olmuştur (Şekil 3.1.1.19 ve Şekil 3.1.1.20).



Şekil 3.1.1.19. Sabancı Kongre ve Fuar Merkezi, Yaşar Murulyalı, 1999



Şekil 3.1.1.20. İç mekan Yaşar Murulyalı, 1999

Von Gerkan ve ortaklarının tasarladığı Leipzig Ticaret Fuarı'ndaki şeffaflıkta Crystal Palace vari bir yaklaşım gözlenir (Şekil 3.1.1.21). Modern teknolojiyle camın kullanımı şeffaflığı sağlar. Salonun en önemli noktası kuşkusuz cam salonudur. Yapının mimarları, salondaki şeffaflık ve güvenlik beklentilerini şöyle tarif eder: “Şeffaflık ve emniyet, cam salonu için iki önemli tasarım kriterimizdi. Maksimum şeffaflık için emniyeti de tehlikeye atmadan, gölgeyi minimuma indirdik. İstenilen bu kapsamı şeffaflık için tek seçenek sertleştirilmiş lamine camın uygulanabilir emniyeti idi. Çayemiz, geleneksel çerçevelenme yöntemleri yerine, lamine cam fark edilmeden birleştirilen noktaları ile korunmaktadır.” Tüm bu çabalar, net bitimler ve yalın şeffaflık için verilen uğraşlardır. Yıllar önce Crystal Palace'ta gerçekleştirilen düşünceyi, teknoloji olarak bir adımla öteye götürme çabasıdır.



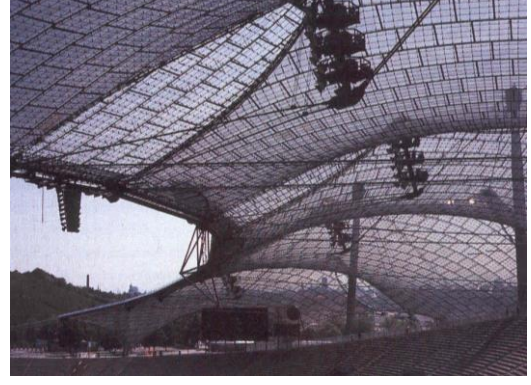
Şekil 3.1.1.21. Leipzig Ticaret Fuarı, Von Gerkan, März 1996

Şeffaflığı malzeme ve cam kullanan (yüksek teknoloji) temelleri, endüstri devri mîne ve yüzyıl başında yapılmıştır.

Temeli Crystal Palace'a, garlara, dayanan High Tech mimarisinde, şeffaf malzeme ve cam kullanımı dikkat çeker. Yapı adeta kabuklarından kurtulup tüm bileşenlerini gözler önüne serer.



Şekil 3.1.1.22 Mini Olimpiyat Stadyumu, Frei Otto, 1972



Şekil 3.1.1.23 Stadyumun ağsı örtüsü Frei Otto, 1972

Crystal Palace'ın inşasından sonra dış cephe duvarlarında cam kabuğun kullanımı hightech mimari için en önemli konulardan biri haline geldi. Bu aynı zamanda Frei Otto'nun Montreal'deki dünya fuarında yaptığı Alman pavyonunda kullandığı son derece ince membran yapıyı da kapsar. Aynı düşünce Mini Olimpiyat Stadyumu'nda da görülür [29]. Kullanılan bu ince membran hem teknolojiyi yansıtır, hem de bu narin yapı düşünsel ve fiziksel anlamda şeffaflığı yakalar (Şekil 3.1.1.22 ve Şekil 3.1.1.23).

Nox mimarlığında V2 Laboratuvarı ve iç mekandaki şeffaf separatörler dikkat çekicidir. Fiziksel olarak şeffaf bir malzemenin kullanımıyla insana göre şekil alan bir tasarımla oluşturulmuştur (Şekil 3.1.1.24).



Şekil 3.1.1.24 V2 Medya Laboratuvarı, iç mekân, Lars Spuybroek, 1998

Mimar Lars Spuybroek, V2 Medya Laboratuvarı'nı V2'nin yenilenmesi için bir parçası olarak tasarlamıştır. Yapı tamamen bilgisayarda, lineer olmayan ve zamana bağlı mimariye olanak tanıyan animasyon programıyla geliştirilmiştir.

Spuybroek kendi kişisel stili için şunları söylüyor:

“Var olan yapıyı durgunlaştıran, onu ölümünü parlatan bir yenilemedense buradaki ni mari; mobilyanın ve tekstilin var olan durumu içindeki hareketi sunar, hızlandırır, yönlendirir, eğip bükür. Bu yolla gücün, yönelmelerin ve yayların oluşum süreciyle üretilen bilgisayardan kontrplaklar ve pvc borulardaki eğilip bükülme yöntemlerini, döşemenin dalgalanmasını, ayarlanabilir yaylı ayaklı sandalyeleri, kablolarla ve yaylarla tutturulan 4 mm kalınlıklı şeffaf plastik duvarın gerili mini, yer ve masalar arasındaki akışkan geçişi ve daha sonra da insan vücudundaki geçişi gerçekleştirdik. Burada gerçekleşecek tüm insan davranışlarını ve nöro-elektriksel geçmişi sağlayacak kol ve bacak kasları düşünüldü” [30].

Naylon separatörlerin yapıdaki kullanımının bir diğer önemli noktası ise şeffaflığın derecelenmesi açısından önemli bir örnek teşkil etmesidir. Katlanabilir naylon separatörün resmi mde de görüldüğü gibi (Şekil 3.1.1.24) gevşeyerek üst üste bir algı oluşturduğu yerlerde aslında şeffaf olan malzemenin şeffaflığının azaldığı daha bulanık bir görüntü oluşturduğu dikkati çeker.

Aynı şeffaf malzemenin üst üste iki defa görme sürecine girmesinin onu yarı şeffaflığa yakınlıştırdığı söylenebilir.

Şeffaflık derecesinin bozulması, aslında saydam bir malzeme olan camın, teknolojik müdahalelerle farklılaştırılmasıyla da günümüzde sıkça karşımıza çıkan bir durum halini almaktadır.

Artık teknolojiyle, camın şeffaflığı; mat, parlak, kumlu, telli, ince, kalın, temperli, renkli, dokulu, dokusuz, düz, yarı şeffaf, bombeli bir hale dönüştürülebil mektedir.

3.1.2 YARI ŞEFFAFLIK

Maddenin tam geçirgen olma durumu. Görüntü veya ışık varolduğu gibi değil de malzemeden kaynaklanan deformasyonla algılanır. Görme sürecine, görülen nesne ile birlikte, gözle nesne arasındaki yarı şeffaf malzeme de eklenir (Şekil 3.1.2.1). Buzlu cam, naylon poşet, tül perde gibi malzemelere bakıldığında he m bu malzemeleri he m de arkasında var olan nesneleri görebiliriz (Şekil 3.1.2.2).

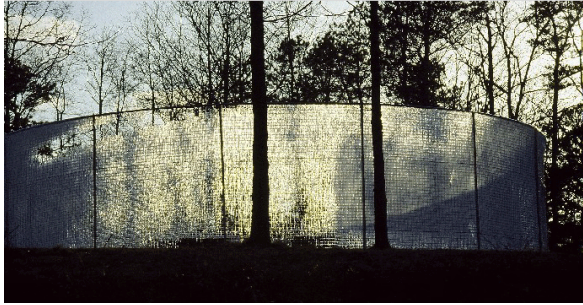


Şekil 3.1.2.1. Yarı Şeffaf Buzlu Cam



Şekil 3.1.2.2. Yarı Şeffaf Bulut

Michael Van Valkenburgh'ın gerçekleştirdiği Radcliffe Ice Walls'ta dondurucu havada hafif-delikli bir metal çit üzerinden serbest olarak bırakılan su akıntısının aşağı inerken oluşturduğu yarı saydam geçişin kamı veren buzlanma ile metaforik bir anlatımın işlendiği görülmektedir (Şekil 3.1.2.3 ve Şekil 3.1.2.4).



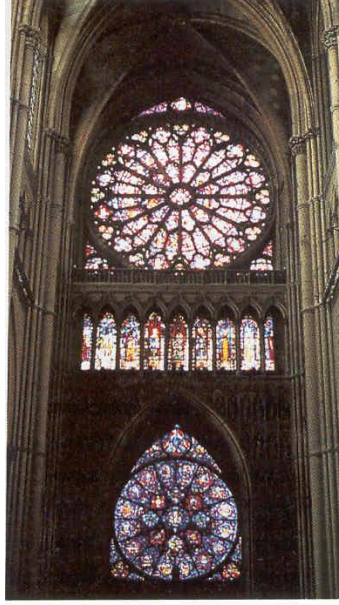
Şekil 3.1.2.3 Radcliffe Ice Walls,
Gündüz görünüş, Van Cerman, 1988



Şekil 3.1.2.4 Radcliffe Ice Walls,
Gece görünüş, Van Cerman, 1988

Yarı şeffaflığın, gizlerken bir yandan da içeriği sezdiren doğası yapıya gizemkatar. Ayrıca renkli yarı saydam metaryallerle oluşturulan vitraylar yapı içinde mistik bir hava yaratır.

Gotik mimarisinde konstrüksiyon için dayanımlı yapılmış deneyen mimar, mistik espiyle dolu bir iç mekan yaratmaya uğraşmaktadır. Zira ortaçağın tipik düşünme tarzı olan skolastik espi, felsefeyle din karışımından meydana gelmiş ve gotik çağda, katedrallerini iç mekanları kadar girift olmuştur. Katedraller kendi çağının esprisinin bir ürünü, aynı zamanda resmi bir dini ansiklopedi görselliğini de taşımaktadır. Portaller, renkli camlar, cehil halka din bilgisi vermek için kutsal kitaptan alınmış sahnelerle süslenmiştir (Şekil 3.1.2.5). Bu yapılarda kullanılan vitray camları, geniş açıklıkların kapatılabilirdiği büyük ebatlarda da kullanılmıştır (Şekil 3.1.2.6).



Şekil 3.1.2.5 Reims katedrali,
Vitraylar, 1211-1311



Şekil 3.1.2.6 Sainte Şapeli,
iç mekanda vitray, 1248

Yarı şeffaflığın, gizemli yapısı Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un Goetz Collection yapısında kendini hissettirir. Yapı, çift buzlu cam müzayelerle desteklenmiş strüktürü ile sanki hayali bir siyene veya bitmemişlik, "havada asılı kalmışlık" hissi uyandırır. Bu da, "Mesian" cam kutuların berraklığını, açıklığını tamıyla ortadan kaldıran, apaçık gösterirlik niteliğini belirsiz bir şekilde gizleyen ancak sezdiren bir anlayışa çevirmektedir [31] (Şekil 3.1.2.7).



Şekil 3.1.2.7. Goetz Collection, Herzog & De Meuron, 1991

Arkada ne olduğu merakını uyandıran bir şeffaflık yaratmak isteyen mimarlar, ışık ve iklimdeğişimine bağlı olarak hayal gücüne açık görsel etkiler yaratabilecek bir yapı kurmuşlardır.

Buzlu cam ile oluşturulan bu farklı şeffaflık yaklaşımının bir uzantısı da Tate Modern Sanat Galerisi'dir (Şekil 3.1.2.8 ve Şekil 3.1.2.9). Daha önce santral binası olarak işlev gören yapının minimum değişiklikle dönüştürülmesi Herzog ve Meuron'un ilk konseptidir. Ancak bu dönüşümün en önemli özelliği; Londra'nın her yerinden hemen görülebilecek olan, cam bir kutu şeklindeki çatı katının eklenmesi olmuştur.

Bu cam kutu, şehrin üstünü saran ışığı yansıtırken bazen keskin hatlarla belirginleşmekte bazen de gri gökyüzü içinde erimektedir ...

Goetz Collection'da gözlemciyi düşündüren belirsizlik, Herzog ve Meuron tarafından burada da yinelenerek bulutlar arasındaki gizli kutu oluşturulmuştur.



Şekil 3.1.2.8
Tate Modern Sanat Galerisi,
Herzog & De Meuron, 1998

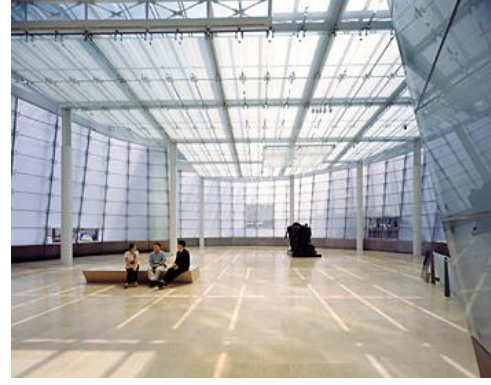


Şekil 3.1.2.9
Yol dan görünüş,
Herzog & De Meuron, 1998

Seul'de, Samsung için tasarlanan Rodin pavyonunda; tasarımı "Katedral" adlı bir Rodin heykeli'nin ruhunu taşır (Şekil 3.1.2.10 ve Şekil 3.1.2.11). Heykel, her insanın iki elinin bir araya gelişi, dokunuşu ve neredeyse ayrılığı duygusunu yaratır. Eller arasındaki açıklık, insanda hem güven hem de gerginlik duygusunu yaratmaktadır. Işık ve gölge oyunları, bu etkiyi daha güçlü kılar. İki duvar arasındaki açıklık, loş ışığın huzurlu ve aynı zamanda yenik doğasının etkisiyle, fiziksel rahatlamayı karakterize eder [32]. Cam ise oluşturulan opaklıkla büyüleyici ve merak uyandırıcıdır. Ayrıca kullanılan cam sayesinde maksimum ölçüde gün ışığından yararlanılırken geceleyini ise dışarıya maksimum ölçüde hayranlık uyandırıcı ışıltılı bir alem yaratılmaktadır.



Şekil 3.1.2.10. Rodin Pavyonu
Raul A Barreneche, 1998



Şekil 3.1.2.11. Rodin Pavyonu, iç mekân
Raul A Barreneche, 1998

Kazuyo Sejima'nın Nakahechi'de tasarladığı müzede Herzog ve Meuron oluşturduğu gizemli kutu i majını çağrıştırır (Şekil 3.1.2.12). Dalgalanan dağ dizilerini önünde uzunlamasına yayılan, yalın yapı; opak camla oluşturulmuştur. Cam cephe bir yandan davetkar bir i maj sergilerken bir yandan da içeri nintamolarak seçilmesi ne izin ver neyen opaklık içerdeki nint ne olduğu hakkında merak uyandır maktadır. “Parlayan bir yıldız gibi gizemini korur ...”



Şekil 3.1.2.12. Nakahechi'de Müze, Kazuyo Sejima, 1997

Arkada ne olduğu merakını uyandıran bir doğaya sahip olan yarı şeffaf malzemeler aynı zamanda renkli çeşitleriyle oluşturulan vitraylarla yapı içinde mistik bir hava da yarat mada kullanılır.

Avusturya, Bregenz'de Peter Zumthor tarafından tasarlanan sergi binası; cam çelik ve betondan üretilen ve sahip olduğu ışı k kol ektörleri ile gün boyu biriktirdiği ışığı, sergilenen eserlerin özgün biçiminde algılanabilmesi için kullanan bir sistem oluşturur.

Işığın ve gölgenin etkileyici ve gizemli bir hava yarattığı yapı, bir ışık kutusu gibidir. Tüm çevresel parametrelerin tensel ve şiirsel bir dile dönüştüğü yarı saydam yapı da gotik katedrallerinin vitraylarının yarattığı etkinin çağdaş bir yorumu olduğu düşünülebilir (Şekil 3.1.2.13).



Şekil 4.1.2.13 Kunsthaus, Peter Zumthor, 1990-1997

3.1.3 ŞEFFAF OLMAMA DURUMU

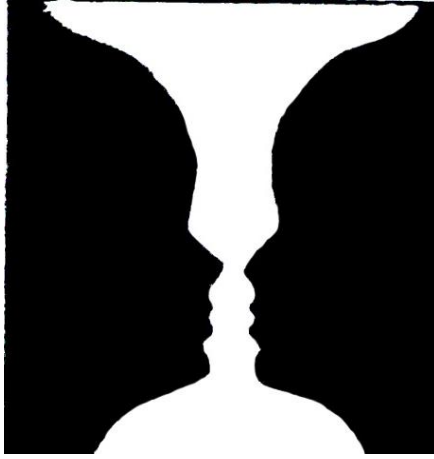
Işık ve nesnelerin görüntülerini geçirmeyen malzemelerdir. Görme sürecinde sadece bu malzeme yer alır. Arkada bulunan nesne, malzemenin sahip olduğu hacme tamen örtülüdür. Geçirgenlikten söz edilemez.

3.2 ÖRGÜTLENMİŞ ŞEFFAFLIK

Şeffaflığın, maddeye ait bir nitelik olmasından öte; şeffaf olmayan farklı malzemelerin bir araya getirilip örgütlenmesiyle, algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak kabul edilmesi dir. Şeffaf olmayan malzemelerde yapılan organizasyon sonucu; Kepes'in ve Rowe ve Slutzky'nin makalelerinde yapmış oldukları şeffaflık tanımında belirtilen "görsel zarar verneksizin iç içe geçen nesnelerin eşzamanlı algısı"na dayalı bir şeffaflık söz konusudur.

Şeffaflık tanımında varolan "arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan" ifadesi aynı zamanda hem arkadaki nesneyi hem de şeffaf diye tanımlanan maddeyi görneyi (algılamayı, var olduğunu bilmeyi) içerir. İşte bu aynı anda algılanan iki farklı durum (Şekil 3.2.1), Gyorgy Kepes'in "Language of Vision"da bahsettiği eşanlı, eşzamanlı okumayı doğurur.

Bu ilkeyi her şeffaflık durumunun varoluşunda algılamamızın yanı sıra sırf bu ilke üzerine oturan şeffaflık durumları da düşünülebilir.

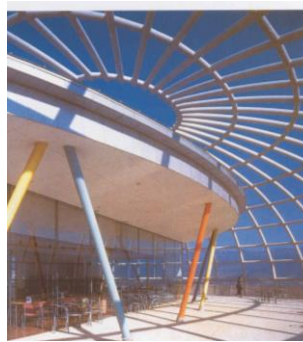


Şekil 3.2.1. Eşzamanlı algılama,
(hem vazo hem yüz)

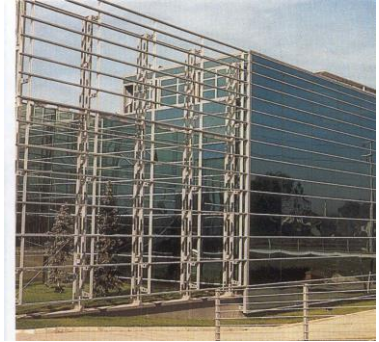
Şeffaf ol mayan malzemelerin belirli aralıklarda, farklı nitelik veya niceliklerle kullanımıyla oluşturulan ızgarası yapılar ve yapı elemanlarında doluluk ve boşluklar nedeniyle oluşacak eşzamanlı algı şeffaflığı doğurur. Boşluklardaki i namların üst üste binmesi beyni mizde onların tanımlama ilkesiyle bütün bir nesne olarak algılanmasını sağlar (Şekil 3.2.2, Şekil 3.2.3 ve Şekil 3.2.4). Bu çerçevede bir kat manlaş mada da söz edilebilir.



Şekil 3.2.2
Modada Şeffaf Izgara



Şekil 3.2.3.
Meyve Mizesi



Şekil 3.2.4.
Aksoy Technal

Bir örüneğin oluşturduğu ağ buna verilebilecek en iyi örnektir. O uşturulan incecik ağ n ızgarası görünümü arkada kalan nesnenin algısını yok etmez. Ağın kendisi şeffaf ol nması na rağmen şeffaf mış gibi arkada kalan nesne görünür.

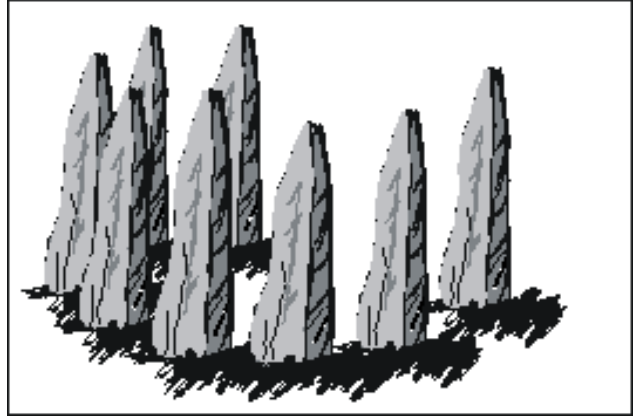
Gör me süreci hem arkada kalan nesneyi hem de şeffaf ol mayan nesneyi kapsar. Bu tür şeffaflıkta öne mli olan malze menin doğasından kaynaklanan özellik değildir, öne mli olan gör me algısının tanımladıklarıdır. Malze mde oluşturulan farklı boşluk yada incelt meler bütüne baktığı mızda değişik oranda şeffaflık yaratabilir. Doğada da bu tür bir şeffaflığın varlığından bahsedilebilir. Yazın yapraklarıyla ye myeşil olan

ağaçlar arkasındaki nesneyi gösterirken kışın yapraklarını döktükleri zaman dalların bir ızgara misali arkasındaki nesneleri gösterir bir hal aldığından bahsedebiliriz. Doğadaki bu örneklerin yansımalarını mimari de de görebiliriz.

M.Ö. 7000 lerde menhirlerle yapılan, birer mezar yapıları veya yıldızlarla ilişkili, dinî anıtlar veya kurban sunakları olduğu düşünülen cromlech (kromlek)ler ve stonehenge örgütlenmiş şeffaflığı için verilebileceği örneklerden biridir (Şekil 3.2.5 ve Şekil 3.2.6).



Şekil 3.2.5. Menhir



Şekil 3.2.6. Cromlech (Kromlek)



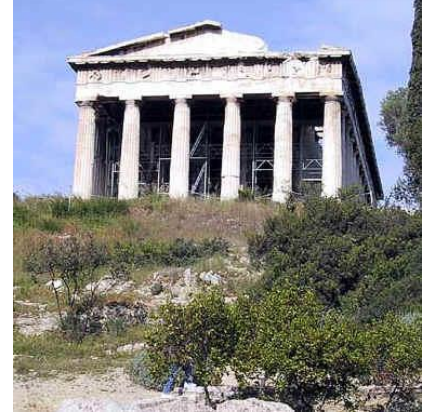
Şekil 3.2.7. Stonehenge

Menhirlerin bir düzen dahilinde, boşluk bırakılarak dizildiği bu yapıların hareket halindeki algısı, şeffaflığın en belirgin işaretidir. Gözlemci anıtın etrafında dönerken ortadaki herhangi bir nesneye odaklandığında, turu sonunda cismin tamamını görmüş olur. Bu gözlem sırasında belirli aralıklarla görüntüyü örten taşlar, hız ve hareket nedeniyle ve buna ek olarak bakış açıları ile değişmesiyle beynimizdeki boşluklardaki görüntüyü tanımlaması ve algının sağlanmasıyla hemen yanlarındaki boşluklar nedeniyle şeffaflaşırlar. Boşluklardaki imajların hareketle beraber üst üste binmeleri ve eşzamanlı algıları beynimizdeki tanımlamayla nesneyi tam olarak görmemizi sağlar. Şeffaflaşma eşzamanlılıkla sağlanır (Şekil 3.2.7).

Eski Yunan Mimarisinde sıklıkla kullanılan kolonlar ve arkadlı geçişlerde aynı tür şeffaflıktan söz etmek mümkündür. Hareketle sağlanan farklı bakışlar eşzamanlılıkla örgütlendiği bir şeffaflık yaratır (Şekil 3.2.8 ve Şekil 3.2.9).



Şekil 3.2.8 Parthenon



Şekil 3.2.9 Theseion

Hareketle çakıştırılan bu görüntüler, günümüz mimarisinde immeteryalist yorumlarla tasarlanan yapıların bazılarında teknolojinin yardımıyla nekana yansıtılan görsel imajların oluşturduğu eşzamanlı algı ve nekandaki görsel imaj çakışmaları ile benzeştirilebilir mümkündür.

Rowe ve Slutzky'nin şeffaflık için yaptığı "iç içe geçen nesneler görme ve her nesnenin paylaşılan parçayı kendine yorarak bütünlüğünü koruma" tanımına benzer olarak immeteryaliteyle sadece tasarlanmış veya inşa edilmiş strüktürleri değil, mimari fenomeni, belleği, kolektif veya bireysel olarak görebilmekteyiz. Beyinlere depolanmış imajlar ve sınır sisteminden gelen baskılar şeklinde giren, insanlaştırılmış bir mimari bellekten bahsedilebilmektedir. Burada bir yandan beyin tarafından algılanan teknolojik ifadelerin bir yorumunu, öte yandan beyindeki depolanmış imajlarla ilgili başka bir yorumu görebilmekteyiz. Bu yüzden immeteryalin sınırları birbirinden farklı, fakat birbirini tanımayan yaklaşımlar önermektedir [32].

Toyo İto'nun "Egg of the Winds" projesinde cephe, gündüz basit bir yansıtıcı iken gece imajlarla dolu bir ekran haline gelir. Uçuşan imajlarla yaratılan görsellik, cepheye yerleştirilen beş likit kristal projektör sayesinde yaratılır. Bilgisayar kontrollü imajlar, bir hologramın veya saydam bir şekilde görülebilir enformasyon taşıyan ve ışık yayan bir plastik nesnenin yabancılaşmış kitlesiyle ortaya çıkmaktadır. İto'ya göre bu imajlar, rüzgarla gelmekte ve onunla gitmektedir [31].

"Architecture in a Simulated City" adlı makalesinde Itō, kalıcı bir varlık olarak, hayali ve geçici bir mimarlık inşa edilmesi gerektiğini söyleyerek, dağılan ve kaybolan -ışık veya projeksiyon gibi- formların ve objelerin kullanıldığı mimarinin konseptini vurgulamaktadır. Bir sinema içindeymiş gibi, objelerin -benzeşik olarak- uçuşlarını yaratma gayreti olmalıdır. Mimarların elektronik medyaya olan ilgileri, ne teknolojik fantezilerinin bir ifadesi, ne de düşük elektrik gerilimi aydınlatmanın yarattığı estetiğe hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Bunun kökleri, elektronik iletişimin boyutlarının güncel hayatın acı veren gelip geçiciliğini ve ivediliğini görselleştirebilmesinde saklıdır [33].

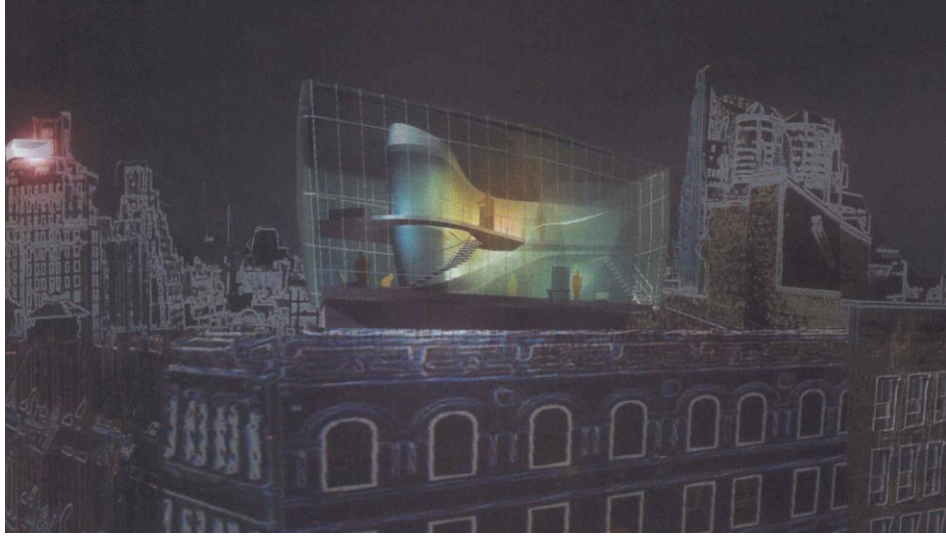


Şekil 3.2.10. Glass Video Gallery, Tschumi, 1990

Tschumi'nin Glass Video Gallery çalışmasında, saydam yüzeyler, değişken video ekranları ve eğimli hacim, strüktürel grid ve perspektif bakış, tüm mimari imaja üstün gelmektedir. Tschumi bunu şöyle açıklıyor: "Kalıcılığın görüntüsü, artan bir şekilde soyut sistemlerin (tv ve elektronik imajlar) immateryal gösterimi ile aşılmaktadır"[34]. Bahsedilen bu kalıcı görüntü, yani yapının nesnel varlığı, üst üste çakıştırılan görüntülerle immateryal bir katmanlaşma yaratarak, belirsizlik ve karmaşayla de-matari-ze edilir (Şekil 3.2.10).

Tschumi'nin bir diğer projesi ise "gökyüzündeki cam ev" dir. Düşünce fırtınası olan bu proje, yoğun metropol içinde sınırsız bir mekan yaratmak adına camın kullanıldığı ve immateryalin yokmuş hissini de veren bir tasarımdır. Şeffaf dikdörtgen kabuk içinde kıvrımlı ve serbest, sınırları belirsiz bir iç hacim oluşturulmaktadır. Akışkan duvarlarla yapıda opaklık ve şeffaflık arasında geçişler sağlanmaktadır. Ayrıca duvarların diğer tarafının dijital olması nedeniyle hem hayatın kendisini yansıtırken

hem de çeşitli i maj ve görüntülerle bir tür ekran halindedir (Şekil 3.2.11). O uşturulan bu Görsel çakış ma ise şeffaflı ğ ı yansıtmaktadır.



Şekil 3.2.11. Gökyüzündeki Cam Ev, Tschumi, 1999

Tod Williams ve Billie Tsien'in 1990 -1991 yılları arasında Amsterdam ve New York'ta tasarladıkları The World Upside Down yarı saydam taşı nabilir sahnesinde, aktörlerin silüetleri ışık oyunları ile ekranlarda oynatılarak projeksiyonlar, oyunun gerçek bir parçası haline gel mektedir. Bu yapılarda i mmeteryalite, maddesel ol ma na anlamından çok fenomenal bir yaklaşı mla üst üste bindir neler, belirsizlik ve hareket haline dönüş müştür.

Bahsedilen, üst üste binen görsel i majların eşzamanlı algısı ve bununa ek olarak oluşan kat manlaş ma Jean Nouvel'in Arap Dünyası Enst ütüsü Binası'nda örneklen mektedir (Şekil 3.2.12 ve Şekil 3.2.13). Nouvel binayı şu şekilde özetler: "Kendi temsilinde başka amaçlara hizmet eden teknoloji. Arap Dünyası Enst ütüsü'nün belirli kısı mlarında, birbirinden 80 metre uzakta bulunan kat manlar üst üste bindiril miş gi bi görünüyor. Batan güneşi kitap kulesinden seyretti ğ inde kendi kendi ne gerçekten şeffaf bir bina yarattı ğ ı mızı söyl üyoruz mı' [35].

Kat manlaş mayla oluşan şeffaflık algısal boyutta de ğ iş ik efektler yaratabiliyor. Galeri yi ziyaret edenlerin en ufak hareketleri bile, ba ğ antısız zama senkronik yansı na ve şeffaflık gi bi etkiler ol uşturdu ğ u için ziyaretçi üzerinde tahmin edile meyecek görsel etkiler yaratır.



Şekil 3.2.12.
Arap Dünyası Enstitüsü,
görünüş, Jean Nouvel, 1987



Şekil 3.2.13.
Arap Dünyası Enstitüsü
iç mekan, Jean Nouvel, 1987

Seine Nehri boyunca eski şehre bakan cam cephe üzerine yerleştirilmiş Paris serigrafaları, galeri mekanlarında deneysel olan bir stratejiyi açık seçik hale getiriyor ve retorikleştiriyor. Şehrin hem eski hayal etimsi hem de doğrudan ya da “gerçek” imgeleri, tek bir cam yüzey üzerinde üst üste bindirilmiş, tam ve dolaysız olarak algıya açılmıştır [35]. Bu bindirmelerin oluşturduğu eşzamanlı bir algı söz konusudur. Yapıdaki şeffaflık bu yönde algılanmalıdır.

Jean Nouvel'in Cartier Foundation yapısında fenomenel -örgütlenmiş- şeffaflığı, katmanlaşmayı, sınırların belirsizleşmesini ve eşzamanlı imajların yapı cephesinden algısını gözleyebilirsiniz (Şekil 3.2.14 ve Şekil 3.2.15).



Şekil 3.2.14. Cartier Foundation, görünüş,
Jean Nouvel, 1990



Şekil 3.2.15. Cephe detayı,
Jean Nouvel, 1990

Cephenin sınırlarını yitirdiği ve doğrudan mekana dönüşüğü Cartier Foundation'daki yaygın saydam camlevha kullanımıyla, serbest olarak oturan strüktür sistemi, üst üste kaplanan görüntü kurgusu ve katmanlaşmış yüzeylerin algısını doğurmuştur.

Ağaçlar, cam levhanın gerisine konularak sanki binaya katılıyormuş hissi verilir. Uzaktan bakan bir göz binayı üst üste binen i majlarla doğanın parçası olarak görür. Saydamlık bina konturlarını kaplayan, dıştan bir camperde duvar giydirilerek elde edilmiştir.

Boş strüktür ve geçirgen mekanlarla yapı, kent bağlamını yakalamakla birlikte oluşan bu katmanlaşma ve çoklu okunayla yapı kaos peşinde olmak yerine kaostla sarılı ortamda bu gerçeğin farkındadır.

Jean Nouvel'in Cartier Foundation'da uyguladığı türden örgütlenmiş şeffaflığı, Eric van Egeraat'ın Utrecht, Hollanda'da gerçekleştirdiği projede de görebiliriz

Yeni ticaret teknik okulunun fasad dizaynında sıradan ve sıkıcı mimari den hiçbir iz bırakmadan yeniden hayat vermeyi amaçlamıştır. Gerçek bir Frankenstein hi kayesinde olabileceği gibi, dizaynın, kocaman görülen küssesinden içeriye yeni bir hayat üflemesi gerçekleşmeliydi. Okulda eğitimi verilen disiplinler, moda ve teknik konular, mimari tasarım konsepti aracılığıyla ifade edilebilir olmalıydı. Bütün bina gizemli bir belirsizlik taşıyan, yine de arkasında olana iç görü kazandıran bir moda ögesi, saydam bir tüle benzeyen camperdelere sarımlandı. Bu cam örtünün ardında binanın diğer yanı, teknik yanı var. Cam fasadın arkasında binanın sert çekirdeği, strüktürel elemanlar, ahşap elemanlar, sıvasız duvarlar ve binayı bir battaniye gibi saran sarı izolasyon malzemelerinin tümü görülebiliyor [27] (Şekil 3.2.16 ve Şekil 3.2.17).



Şekil 3.2.16 Utrecht Grafik ve Moda Okulu, avludan bakış, Eric van Egeraat, 1997



Şekil 3.2.17. Camfasada bakış, Eric van Egeraat, 1997

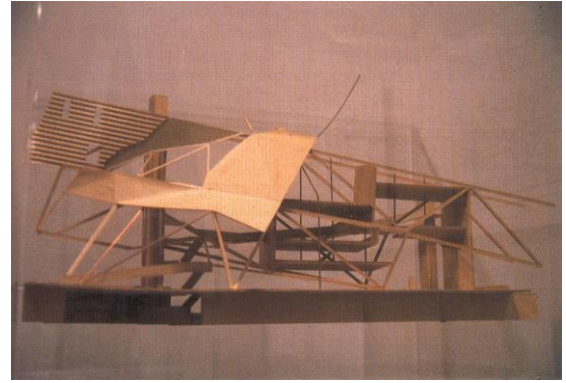
Yapının Cartier Binasındaki gibi hem camdaki yansımalar nedeniyle sahip olduğu üst üste i majların eşzamanlı algısı hem de ızgaranın sahip olduğu şeffaflık nedeniyle görüngüsel bir şeffaflığa vakıf olduğu söylenebilir.

Doğanın temelinde yatan kaosu yansıması olarak görülebilecek dekonstrüktivizm de tariflediği karmaşa, belirsizlik ve iç içe geçmeyle Rowe ve Slutzky'nin makalesinde anlatılan görüngüsel şeffaflığı hatırlatır.

Dekonstrüktivist düşüncenin uygulayıcısı mimarların, Rus konstrüktivistlerinin biçimlerini, yeniden kullandıkları gözlenmektedir. Ancak burada alışagelmış modern kalıplar ve asıl olarak düzen fiikri sorgulanmaktadır. Dekonstrüktivizm bu anlamda "boşaltılmış, soyulmuş, hatta patlatılmış bir konstrüktivizm" olarak da yorumlanabilmektedir. Dekonstrüksiyonun anlamını irdelleyen mimar Wolfgang Prix, teriminde yer alan "de" ön ekinin bir şeyin dışarı atılması bozulması anlamına geldiğini, "kon" ekinin de bir araya getirme anlamı taşıdığını belirtmektedir. Dekonstrüktivist mimari düşünce birbirinden farklı, birbirini karşılıklı etkileyen, hatta bozan, ancak birbirini yok etmeye çalışmayan biçimlerin bir arada var olması olarak yorumlanabilir [36] (Şekil 3.2.18 ve Şekil 3.2.19).



Şekil 3.2.18 Apartman, Viyana
Coop Himmelblau, 1983



Şekil 3.2.19. Viyana'da bir çatı tasarımı
Coop Himmelblau, 1983

Karmaşa ve varolanı gizlemesinin yansımadaki şeffaflık High Tech mimarisiyle de karşılaştığımızı çıkar.

İngiliz Richard Rogers ve İtalyan Renzo Piano ürünü olarak 1977de yapılan Paris Pompidou Kültür Merkezi'ni ele aldığımızda (Şekil 3.2.20 ve Şekil 3.2.21):



Şekil 3.2.20.
Pompidou Kültür Merkezi,
Renzo Piano, 1970



Şekil 3.2.21.
Pompidou Kültür Merkezi,
cephe, Renzo Piano, 1970

Henüz bitmemiş yapıya da bir petrol rafinerisi görünümündeki bu eserde çağdaş yapı ve teknoloji örtülmeden sergilenir. İleri teknoloji (High-Tech) diye adlandırılan akıllı ve ilginç örneklerinden olan bu eserde taşıyıcı kolonlardan arınmış 50 metre açıklığındaki iç mekanda maksimum kullanım mesneği sağlanmıştır [37]. Pompidou, içi dış yapıyor. Bu durumda; dışarıdan bakan aslında içi görüyor. Bu şeffaflaşma mantığının yanı sıra cepheden bakan üzerinde yapı oluşumu ve katmanları nedeniyle bir karmaşa etkisi bırakıyor. Böylelikle, şeffaflık kaos noktasında da yakalıyor.

Hong Kong Shanghai Bankası'nda şeffaflık yine High Tech mimarinin dolaylı anlatımı, katmanlaşma ve karmaşasıyla gözler önüne serilmiştir (Şekil 3.2.22, Şekil 3.2.23 ve Şekil 3.2.24).



Şekil 3.2.22
Hong Kong Shanghai Bankası
Norman Foster, 1979



Şekil 3.2.23
İç mekana bakış
Norman Foster, 1979



Şekil 3.2.24
Yapı ve galeri birleşimi
Norman Foster, 1979

Rem Koolhaas' ın "Bibliothèque Nationale de France" projesi sahip olduğu görsel kar maşayla di kkatı çeker. Ancak, dolu can ma kuşatıl mış kübik bir strüktür olarak; Rowe ve Slutzky'nin şeması nı ta ma nın dış ında kalan bir sayda mlık öner mektedir. Onların aradı ğı görsel kar maşaya sahip bir bi na ol masına ra ğ nın, Rowe'un sürekli savunduğu geleneksel cephe ol gusunu reddetmektedir [31]. Anthony Vidler'in keli melerinde ise bu yapı, "Bir boşluk de ğ il, iç hacimlerin kristal bir blok içinde yüzecek şekilde ve asılı dur duğu bi çi mde düzenlenmiş, katı bir bl oktur. Bunlar daha sonra kübün yüzeyi nde göl gesel varlıklar olarak ifade bul maktadır. Üç boyutl ulukları tuhaf ve düzle melleşmiş veya yassıla ş mış bir şekilde ortaya konarak a morf yoğunlukların bir oyunu içinde birbiri üzerine süper en poze edilmişlerdir" şekli yle geç mektedir. Vidler bir adı m daha atarak güncel ni marlı ğ ın bu yeni yönüyle ilgili olarak, "Konu, bilgi ve engelle me arasında çok zor bir ana asılıdır" di yerek yüzeydeki al gı la ma kar maş ıklı ğ na di kkat çekmektedir [38].

Örgütlenmiş şeffaflık için öne mli olan kat manlaş ma dan bahsedildi ğ inde, bunun bir nedeni olarak; izleyiciyi belli bir mesefade tut mak ol duğ undan ve buna ba ğ lı olarak da kendilerine ait fonksiyonu olan cephe te nasından bahsedebiliriz. Bu durumda cephe; araya yerleştirilmiş, sokulmuş birer obje halini al mıştır. Saishunkan Seiyaku'nun Kazuyo Sejima ile yaptı ğı Kız Yurdu projesi ve Fumihiiko Maki'nin Salzburg'daki yeni Kongre Binası'nda açık bir şekilde görebiliriz. Kız yurdunun yoğun bir şekilde maskelenmiş, bir elek gibi düzgün bir şekilde perfore edilmiş cephesi, daha çok iç mekana yönelik ve görsellikte maksimum engelle meyi sa ğ la maktadır. Halbuki iç mekanlar yukarıdan ve cepheden süzülen, filtre edilmiş ışık sayesinde oldukça açık ve özgürdür. Kongre Binası'nda cephe ise daha çok açıklı ğ a sahiptir. Fakat buna ra ğ nın gözleyen ile kurulan ba ğ lantı, Kız Yurdu binası cephesinden daha az bir koruma kaygısı içinde ol uş turul ma mıştır [31].

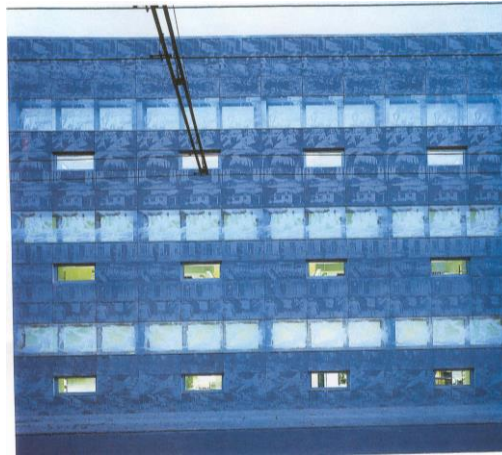
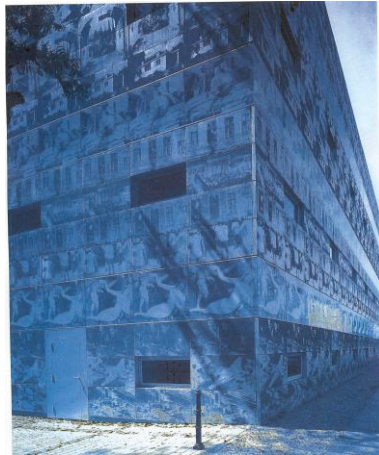
Bu örneklerde bahsedilen maskelle me ve kat manlaş ma ya ek olarak Herzog ve Mouron'un Basle yaptı ğı apart man da örnek verilebilir (Şekil 3.2.25). Cepheye gi ydirilen metal örtü, yapının şeffaflık ve opaklı ğ ını aynı anda ortaya koyar. Neticede ol uş an cephedeki şeffaflık hissi gözle me de farklı bir et ki uyandırır. Kat manlaş ma ve maskelle me söz konusudur. Bunun yanı sıra ızgaradaki doluluk boşluk oranlarının mesafe ile de ğ iş en al gısı, şeffaflı ğ a et ki eden faktörlerdendir.



Şekil 3.2.25. Basle’de apart man, Herzog & De Meuron, 1982

Apart man cephesi ne uzak bir mesafeden ışıklar yanmıyorken bakıldığında masif bir yüzey izlenimi verirken içeri deki gözlemci, yakın mesafeden baktığında dışarıyı tam olarak algılayabilir. Şeffaflığın yönünü belirleyen bu nitelik eski Türk evlerinin cumbaları örtün kafeste de söz konusudur. Hem mahremiyeti hem de görselliği aynı anda sağlayan bu yaklaşım şeffaflık yönünün tayiniyle sağlanmaktadır.

Herzog ve Meuron’un Almanyada, yaptığı Eberswalde Teknik Okul Kütüphanesi’nde da katmanlar, kabuklar, örtüler görülür (Şekil 3.2.26). Ancak bu şeffaf bir örtüden ziyade görsel imajları içeren daha karmaşık bir katmandır.



Şekil 3.2.26. Eberswalde Teknik Okul Kütüphanesi, Herzog & De Meuron, 1997

Dış kabuk, gerisinde ne yattığını haykıran, üzerine figüratif ve i majlar yazılmış olan bir “peçe” olarak şekillendirilmiştir.

“Dövmeli beton deri” misali yapının beton ve camlarında i majlar vardır. Bu i majlar tekrarlayan bir şerit halinde bütün yapıyı kuşatır. Camda ve betonda devam eden i majlar, bu iki malzemenin doğası gereği sergiledikleri özellikleri maskeleyerek tek hale dönüştürür. Cam, yarı opak hale getirirken betonu da parıltılı bir ışıma ya sahip kılar [39].

Fenomenel şeffaflığı, Herzog ve Meuron’un bir çok yapısında görebiliriz. Mulhouse’daki Ricola yapısında, şeffaflık ve opaklık arasındaki uzlaşmayı screen-printed levhalarla sağlamışlardır (Şekil 3.2.27). Bu hiç beklenmedik bir etki yaratmakta ve yapı doluluk boşluk arasında dialektik ayrımın önüne geçerek bu iki durumu beraber ortaya koymaktadır.



Şekil 3.2.27. Ricola, Herzog & De Meuron, 1994

Diğer yandan, çağdaş mimarlar, bugünün teknoloji ve kültüründe, yüzey ve deri üzerindeki odaklanmayla karşı karşıya kaldılar. 20. yy’ın erken dönemlerinde modernistler, genelde cam ve diğer transparan malzemeleri kullanarak yüzey ve derinin mekan arasındaki gerilimi eş zamanlı olarak ortaya koymuşlardır. Bu iç ve dış arasında dialektik bir bölme oluşturmuştur.

Rem Koolhaas’ın yaptığı Lille’deki Congrexpo yapılarında şeffaflık için dıştan ayrım, katmanlaşmayla meydana gelir. En dışta bulunan saydam kaplama binaya derinlik hissi katarken bir yandan da arasında havanın dolaştığı şeffaf bir membranı oluşturur (Şekil 3.2.28).



Şekil 3.2.28. Congreexpo, Rem Koolhaas, 1994

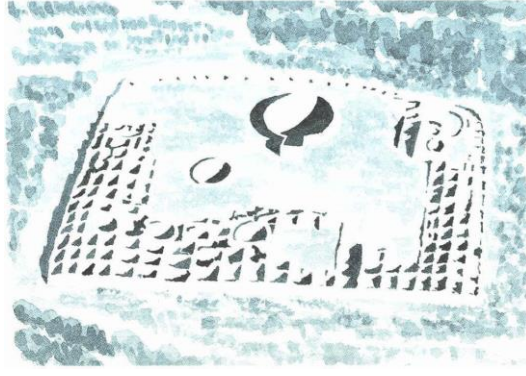
3.3. SINIRLARIN BELİRSİZLEŞMESİ VE GEÇİŞİLİKLE OLUŞAN ŞEFFAFLIK

Şeffaflık kavramı, beraberinde düşündürdüğü geçirgenlikle yorumlandığında mekansal boyutta geçişliliği ve geçirgenlik nedeniyle görsel veya algısal sınırların hafiflemesi sayesinde yaratılacak şeffaflaşmayı akla getirir.

Plan düzeyindeki geçirgenlik veya mekandaki akıcılık yapı içinde varolan sınırların buharlaştırılması anlamında incelendiğinde şeffaflığı referans eder. Bu geçirgenlik kentte de hissedilir.

Sınırları buharlaştıran geçirgenlik şehir yerleşimi ölçeğinde; doluluk ve boşlukların geometrilerin algılanabilirliği ile yakından ilişkili olmuştur. Diğer yandan plan ölçeğinde ise mekanlar arası geçişliliğin sağlanması ile mümkündür.

Doluluk-boşluk ilişkisinin ve konut-avlu geçişliliğinin vurgulanması açısından MÖ 11. yüzyılda inşa edilmiş, New Mexico'da Chaco Kanyonu yakınlığında bulunan Aztek yerleşim örneği önemlidir. Bu yerleşim biriminde, toplumsal amaçlı kullanım için ayrılmış büyük alanın etrafında yer alan evlerin ve bu evlerin arasında küçük avlular, küçük açılımlar sosyal ve dinsel amaçlı kullanımları bulmaktadır. Tüm yerleşim alanı ise bir duvarla çevrelenmiştir [40] (Şekil 3.3.1).



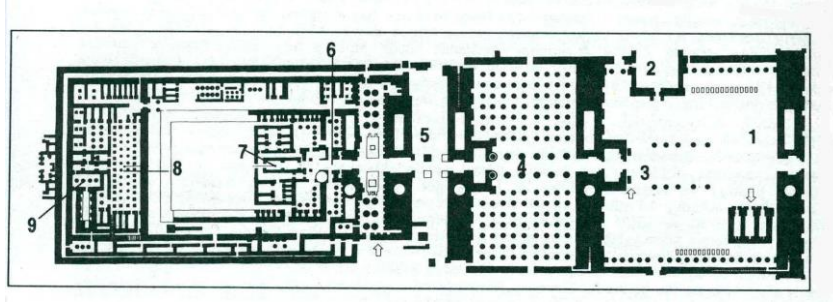
Şekil 3.3.1. Aztek yerleşmesi

Yerleşimi çevreleyen duvarın kesin bir sınır oluşturmasına karşın bu sınırlar içinde yer alan kentte, doluluk boşluk oranları ve avlularla yaratılan geçirgenlik daha serbest, kesin sınırlara sahip olmayan bir düzen oluşturur. Sınırları çok belirgin olmayan ve birbirine akan mekanlarda ise şeffaflıktan bahsedilebilir.

Tarih öncesi dönemlerden bu yana, sınırların en kritik olduğu nokta; özel mekanlarla kamusal mekanlar arasında varolmuştur. Gerek dini açıdan gerekse yönetim şeklinin feodal yapısı nedeniyle tarih öncesi çağlarda da geçirgenlik bazı durumlarda sorgulanmış ve bu geçişliliğin bozulması, yaptırım gücü (gerek dini bağlamda, gerek yönetimsel bağlamda) büyük cezalar getirmiştir. Geçirgenlikle birlikte şeffaflaşmayı kısıtlayan bu yaptırımlar kimi yerlerde hafifleyerek sınırları daha narin hale getirerek daha şeffaflaştırmıştır.

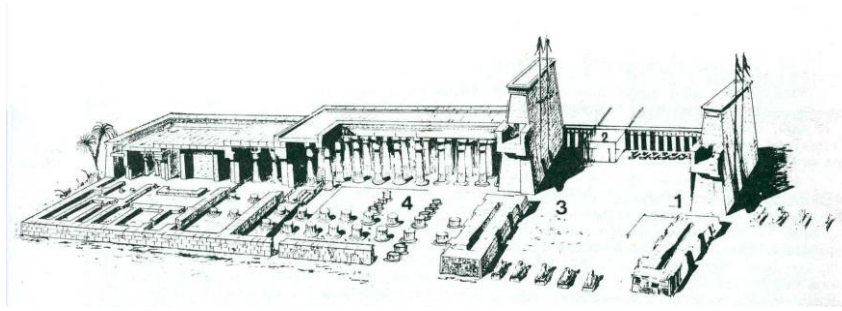
Eski Mısır Uygarlığı'nda dinsel törenlerde halk, tören yolunun sonuna -pilon adı verilen iki büyük kulenin olduğu yere- kadar gelebiliyor mabede daha fazla yaklaşmıyordu. Pilonlardan içeri belli kademedeki rahipler girebiliyor, onlar da prestil adı verilen ön avluya kadar geçebiliyorlardı. Bundan sonra çok kolonlu salon -hipostil- geliyordu. Daha sonra ise tanrının heykelinin bulunduğu gizli oda yani tapınağın kalbi vardı. Buraya girebilenler ise firavun ve baş rahipti. Ancak buna rağmen şehir ölçeğinde varolan sosyal buluşmaların yapıldığı meydanlar ve evlerin açılımlındaki avlular geçişliliği sağlamaktaydı (Şekil 3.3.2 ve Şekil 3.3.3).

Tapınağın içlerine ilerlenildikçe sınırların daha kesin olması şeffaflığı ve geçişliliği daha da azaltmıştır.



Şekil 3.3.2 Karnak Amun Tapınağı, plan

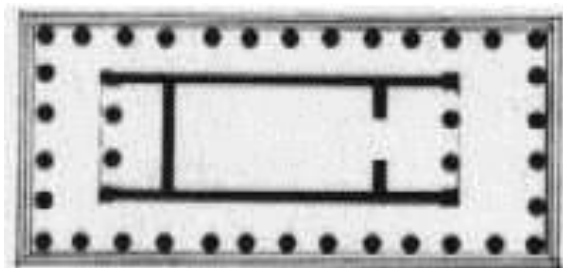
1) koç başlı sfenksler caddesi girişi, birinci pilon, 2) III. Ramses Tapınağı, 3) ikinci pilon girişi, 4) büyük hipostil holü ve üçüncü pilon, 5) Tut mısır di kilitaşı ve dördüncü pilon, 6) mısır armalı kolonlar, 7) kutsal oda, 8) III. Tut mısır'ın büyük festival holü, 9) bitki ve hayvan motifli rölyeflerin bulunduğu botanik bahçesi [41].



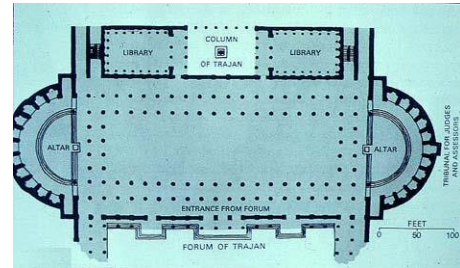
Şekil 3.3.3 Karnak Amun Tapınağı, perspektif

Hierarşik düzen, yönetim şekli ve dini baskılar nedeniyle geçişliliğin azaltılması ve plan düzeyindeki şeffaflığın sekteye uğratılması, her dönem sosyal yaşantısında çeşitli zorunluluklar nedeniyle var olmuştur.

Antik Roma Uygarlığı'nda tek tanrılı dine geçişle birlikte yapılmaya başlanan bazilikalar, insanların yaşadığı ve hareket ettiği, sosyal bir mekan olmuştur (Şekil 3.3.5). Dolayısıyla daha önceden var olan, tanrıların içine girilemez mabedleri olarak kabul edilen ve çok belirgin sınırlar haline gelen tapınaklar, dinin de getirdiği nedenlerle, şeffaflaştırılarak dini cemaatin evi haline gelmiştir (Şekil 3.3.4). Kavramsal olarak var olan sınırın kalkması şeffaflaşmayı oluşturan asıl nedendir.



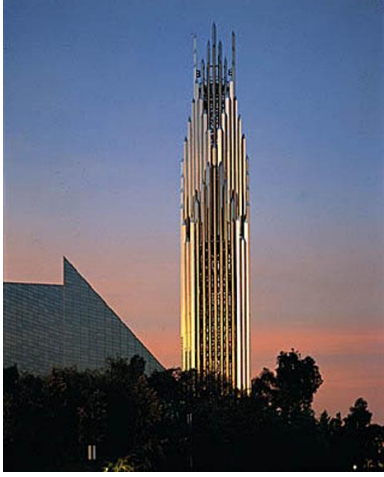
Şekil 3.3.4 Theseion, Grek mabedi



Şekil 3.3.5 Upi, Antik Roma mabedi

Günümüzde ise artık d ni mekanlardaki bu sınırlar çok daha belirsiz hale gelmiştir.

Philip Johnson ve John Burgee'nin Garden Grove'da tasarladığı Kristal Katedral, şeffaf malzemeleri içeren teknolojisinden ziyade sınırları yok edip tanrıya yakınlığı ifade eden şefflığıyla dikkati çeker. D insel mekan anlayışına getirdiği farklı ki likle bir kilometre taşı sayılabilir [42] (şekil 3.3.6 ve şekil 3.3.7).



şekil 3.3.6
Kristal Katedral, gece görünüş,
Philip Johnson, 1990



şekil 3.3.7
Kristal Katedral, gündüz görünüş,
Philip Johnson, 1990



şekil 3.3.8
Kristal Katedral, iç mekan dan tavana bakış,
Philip Johnson, 1990



şekil 3.3.9
Kristal Katedral, iç mekan
Philip Johnson, 1990

Alışıl gelmiş "katedral" kavramının dışında, görselleştirdiği devasa boyuttaki transparan hacne sahip olan Kristal Katedral, hem görsel anlamda mistik, büyülü bir hava yaratıp aynı zamanda Taut'un Kristal Mimarlığına g nderne yaparken, bir yandan da i  mekandaki teknolojiyle modernliğe da ngasını vurmakta ve sınırları buharlaştırmaktadır (şekil 3.3.8 ve şekil 3.3.9).

Sınırlardaki belirsizlik, yapıdaki azaltma ve hafifleştirmelerle de sağlanmaktadır. Gotik dönemde de katı duvar kütlelerinin taşıyıcı kolonlara dönüştüğünü ve iskeletin görünür kılındığını fark etmekteyiz. Bu hafifleştirmeyle katı duvarların oluşturduğu sınırin boşaltmalarla azaltılmaya çalışıldığı gözlenir. Doluluk ve boşluk ilişkileri ile bina hafifler ve tümstrüktür bina ile gökyüzü arasındaki ilişkiyi güçlendirerek yapı ile çevresi arasında oluşturduğu sınırı azaltır. Mekana bina iskeleti arasından süzül en parlak ışıklar binayı kutu biçiminde bir kütle olmaktan çıkararak ve böylelikle iç ve dış boşluk bütünleşmiş olmaktadır. Göğe çizilen zarif çizgilerle iskelet bir kafes gibi görünmektedir [43] (Şekil 3.3.10).



Şekil 3.3.10.

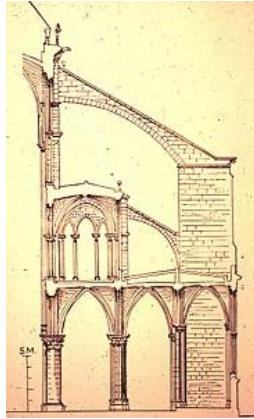
Reims Katedrali, görünüş, 1211



Şekil 4.3.11.

Notre Dame Katedrali, görünüş, 1163-1250

Gotik mimarinin en önemli özelliği; maddeyi yok etme prensibinin olmasıdır, sınırsızlığı ifade etmektedir. Parçalanmış yüzeylere de rastlarız ki bunlar bir yandan tanrının sonsuzluğunu simgelerken diğer yandan da dış ve iç mekanda sürekliliği sağlama, sınırları azaltmaktadır (Şekil 3.3.11, Şekil 3.3.12 ve Şekil 3.3.13).



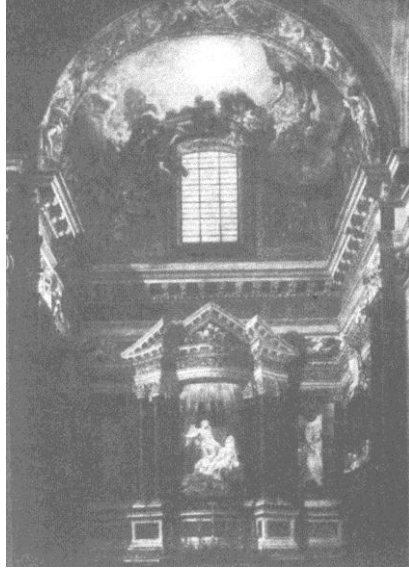
Şekil 3.3.12 Notre Dame Katedrali, nev kesiti, 1163-1250



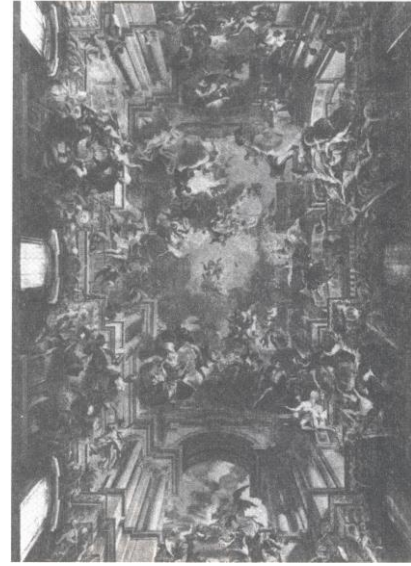
Şekil 3.3.13 Notre Dame Katedrali, nev arkadları görünüşü, 1163-1250

17. yüzyıl da Rönesans'ın katı kurallarına bir tepki olarak İtalya'da ortaya çıkan Barok mimarisindeki karmaşıklık, belirsizlik ve ilizyonda da sınırları yok eden bir şeffaflaşmanın olduğu söylenebilir. Barok mimarlığında ve sanatında üç boyutlu gerçeklikle mistik yanılsama arasındaki sınır, bezemelerdeki algılarla belirsizleşmiştir. Barok Mimarisinde varolan katı dış kabuğa -sınır- rağmen iç mekan, şeffaf diye nitelenebilecek illüzyonlara ve geçişliliğe sahiptir. Zaten Baroğu şeffaflaştıran en büyük özelliği de sınırlarının belirsizleşmesidir. Gerek süslemelerdeki tavır, gerek mekan içinde ayna kullanılması sınırları muğlaklaştırır.

Padre Orazio Grassi tarafından tasarlanan Roma'daki Saint Ignatius'a adanmış kilisenin nef tonozu, Aziz Ignatius figürüne eşlik eden melek figürleri ve bulutları, açık gökyüzüne doğru uzanan mimari öğelerin yarattığı yanılsama içinde tasvir eden Aziz Ignatius'un Görkemi adlı freskle bezenmiştir. Kilisenin döşemesinden buna bakan birinin gerçekte kavisli bir beşik tonozu baktığı söyleyebilmesi neredeyse olanaksızdır, çünkü eğik düzlemsel yüzeyin varlığı perspektif yanılsamasıyla tamamen ortadan kaldırılmıştır. Mistik deneyi maksatlı yenmiştir [44] (Şekil 3.3.15).



Şekil 3.3.14
Santa Maria della Vittoria
Kilisesi, Bernini, 1647-1652



Şekil 3.3.15
San Ignazio Kilisesi,
Ignatius'un Görkemi, Gesù, 1672-1685

Gian Lorenzo Bernini'nin, Santa Maria della Vittoria Kilisesi'nin sol transepti içinde inşa ettiği şapelde yine bu belirsizlik dikkat çekicidir. Şapelin üst kısmında, pencerenin etrafında, dalgalı bulutların ve meleklerin resmedildiği göz yanıltıcı bir fresk tasarlanmıştır; bulutların bir kısmı yüksek rölyef türünde oyulmuştur. Bu mimari silmelerin bir kısmını kaplamaktadır. Duvarın ve tonozun yüzeylerinin birlikte

kavislenmesi ve biçimlendirilmiş bulutlarla kaplanması nedeniyle duvar ve tavanın arakesiti gözden yiterek mekanın fiziksel sınırları bulanıklaşmıştır [44] (Şekil 3.3.14).

20. yy ın şeffaflık için önemli dönüm noktalarından biri, 1932’de Fransız mimar ve tasarımcı Pierre Chareaulnun en önemli eseri olarak kabul edilen Maison de Verredir.

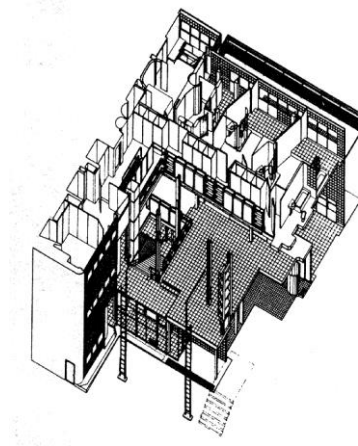
Mekan içinde çeşitli şeffaflık derecelerinde cam ve delikli metal plakaların kullanımı sonucunda, saydamlık ve mahremiyet, görme ve saklanma, açma ve kapama üzerine farklı deneyimlerin yaşandığına tanık olmak mümkündür. Hem görsel hem de kavramsal sınırlar nedeniyle kullanılan bu çeşitli saydamlık dereceleri yapının geçirgenlikle birlikte sınırlarını belirlerken kullandığı şeffaflıkla dikkati çeker. Evin ana salonunda özel ve kamusal alan arasındaki ikilem yok edilirken, diğer alanlarında ki mahremiyet, saydamlığın çeşitli dereceleri kullanılarak tekrardan evi de yaşayanlara sunmuştur [45] (Şekil 3.3.16 ve Şekil 3.3.17).



Şekil 4.3.16. Maison de Verre, iç mekan, Pierre Chareau, 1932



Şekil 3.3.17. Maison de Verre, eski hali, Pierre Chareau, 1932



Şekil 3.3.18. Maison de Verre, perspektif Pierre Chareau, 1932

Hei gh Tech mi marinin öncü yapılarından olarak da tanımlanan Maison de Verre diğer evlerden ayıran en önemli özelliklerden biri de yoğun ve yaratıcı bir biçimde kullanılan değişken ve hareketli malzemelerdir. Bu da şeffaflığın farklı bir yorumu olarak örneklenmiştir. Değişken ve hareketli malzemeler açıklık ve kapalılık seçimlerini kullanıcıya bırakır. Sınırların değişkenliği saydamlık ve mahremiyet derecesinin isteğe göre ayarlanabilmesini sağlamaktadır.

Chareaul nun büyük hayranı Paul Nelson'un betimlediği üzere, Maison de Verre "fotoğrafik" değil, "sinematografik'tir. Bu 'sinema gibilik, sadece evin içinde farklı patikalar ve gezinti yolları oluşturma olasılığının sonucunda değil, aynı zamanda tüm iç mekânın sürekli değişen, esnek ve hareketli bir mobilya gibi tasarlanması sayesinde yaratılmaktadır (Şekil 3.3.18). Diğer bir deyişle, Maison de Verre, artık çok bilindik olan gezinti marlığına bir örnek teşkil etmesinin yanı sıra, kullanıcının seçimine göre değişen, hareket eden, açılıp kapanan elemanları birleştiren bir bütün olması nedeniyle marlıktarihinde kendine bir sayfa açmıştır [45].

Le Corbusier'in projelerinde taşıyıcılarla zemin katı yukarıya kaldırarak yapının oturduğu alanı bahçeye katması da azaltma ve sınırların kaldırılması açısından şeffaflaşmayı işaret eder (Şekil 3.3.19, Şekil 3.3.20 ve Şekil 3.3.21).



Şekil 3.3.19. Villa Savoye,
Le Corbusier, 1928-1931



Şekil 3.3.20. Villa Savoye, iç mekân
Le Corbusier, 1928-1931



Şekil 3.3.21. Villa Savoye, görünüş, Le Corbusier, 1928-1931

Villa Savoye’de yapının toprağa oturan katta geriye çekilmesi, giriş katının sınırlarının hafifletilmesi sağlanır. Yapı sanki havaya asılmış hissi yaratır. Ayrıca taşıyıcı sistemi kullanmasıyla mekan içi duvarların daha serbest yerleştirilmesi ve sınırların artık eskisi kadar kesin olmasının yapı şeffaflığını artırır.

Le Corbusier’in evleri kendini ne uzanma ne de biçimlerle tanımlar: içinden hava geçer! Hava bir yapı etkenine dönüşür! Bu nedenle, insan ne uzanma ne de biçimlere güvenmelidir, sadece ilişki ve ortak girişe güvenilebilir! Sadece tek bir bölünmez uzam vardır. İç ve dış arasındaki ayrımlar kaybolur [38]. Şeffaflık bu ayrımların kaybolması, sınırların yitmesiyle belirginleşir.

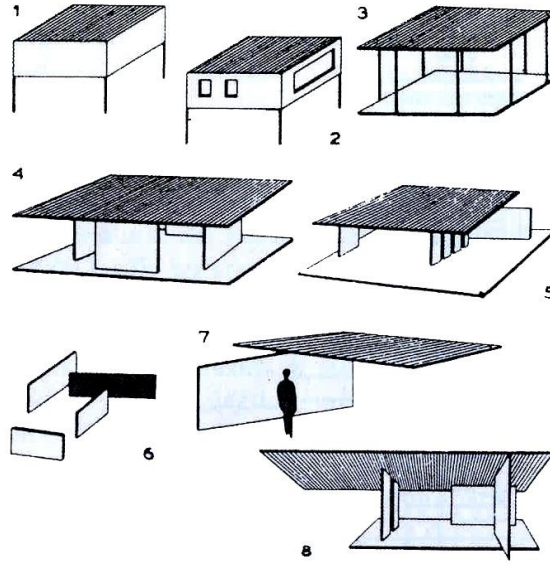
Frank Lloyd Wright da mimarisinde sınırları hafifleterek doğa ve mimari arasında ilişki kurup organik mimarideki bütünlüğü yani binanın sadece iç bütünlüğünün yanı sıra çevresi, oturduğu toprak ve diğer elemanlarla bütünlüğü sağlamıştır.

Cam kullanımıyla yapının katı sınırlarını doğayla bütünləştiren modern mimarisini Wright şöyle anlatır:

“Organik binalar, örümcek ağlarının güçlülüğü ve hafifliği anlamına gelir. Işıkla yeterlilik kazanan binalar, doğal karakteriyle çevreye uymuş, zeminle eşleşmiş binalar. Modern odur!

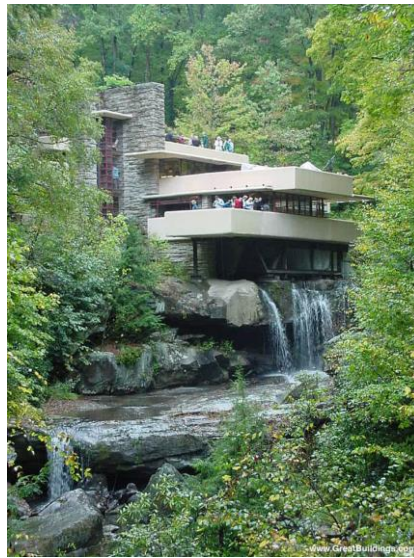
Şimdi camın mükemmel bir görünebilirliği var, ince kristalleşmiş levhalar hava akımını içeride ve dışarıda tutmaktadır. Cam yüzeyler mükemmelliğe uzanan görüş alanı sağlayacak şekilde değiştirilebilirler” [46].

Wright’ın teori düzeyinde getirdiği önemli bir yenilik “kütunun parçalanması” olarak nitelendirdiği ilkedir (Şekil 3.3.22). Bu ilke beraberinde şeffaflık kavramını da akıllara getirmektedir.



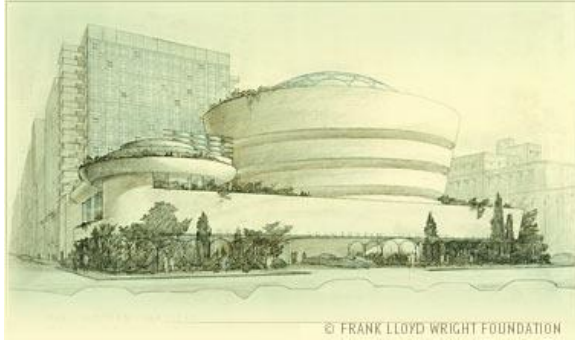
Şekil 3.3.22 Kutunun parçalanması

Yatay düzeyleri dört köşesinden kolonlarla taşımak yerine, düşey düzlemler üzerine yerleştirerek konsollar şeklinde çıkımlar elde etmek suretiyle iç mekanlara akıcılık kazandırarak açık mekanlar yaratmıştır. Plan düzeyindeki bu şeffaflaşmayla mekan içindeki odaları kapalı birer kutu oluştuktan çıkarmış, mimari elemanlarla, duvar ve kapılar olmaksızın birbirine akan boşluklar oluşturmuştur (Şekil 3.3.23).

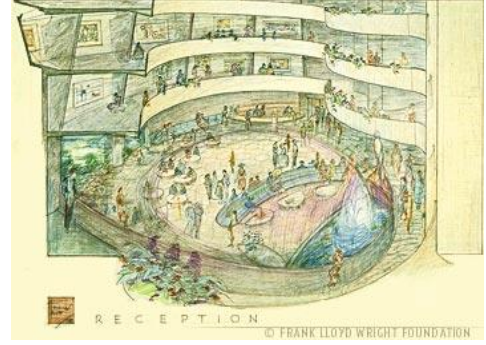


Şekil 3.3.23 Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1934

Wright mimari tasarımı kapalı bloklardan ziyade 3. boyutta bağımsız olarak bulunan düzlemler olarak algılayan ilk kişiydi. Wagner, Behrens ve Perret geleneksel mimarinin katı küteselciliğini ışıkladılar, Wright ise dinamitledi [47] (Şekil 3.3.24 ve Şekil 3.3.25).



Şekil 3.3.24. Guggenheim Müzesi, Cörünü, Frank Lloyd Wright, 1934



Şekil 3.3.25. Guggenheim Müzesi, iç mekan, Frank Lloyd Wright, 1934

High Tech Mimariğin önde gelen isimlerinden Renzo Piano, 1990'da Dünya Futbol Şampiyonası için yapılan Bari'deki San Nicola Stadyumu'nda kullandığı yarıklarla, dışarıdan yapıya bakan gözlemci de sınırları yer yer boşaltmak suretiyle şeffaflığı duyumsamasını sağlamıştır. Piano elde ettiği saydamlığı şöyle anlatır (Şekil 3.3.26):



Şekil 3.3.26. San Nicola Stadyumu, Renzo Piano, 1990

"Pek çok insan için mekan kesinlikle ve üç boyutlu olarak sınırlanmadıkça mevcut değildir. Bu, beni rahatsız eden bir mekan anlayışıdır. Sanki bir tuğla sandviçi doldurmak gibi, bir hava tabakasını kendisini saran duvarlar arasına sıkıştırmak gibi. Ben daha az bunaltıcı bir mekan düşüncesine sahibim: mimari mekan bir mi krokozmozdur, bir iç peyzajdır" [48].

bu yaklaşımla San Nicola Stadyumu kitlesinde azaltmalar yaparak bir hafifliğe ulaşan mimar; yapının katı varoluş sınırını bölümlere ayırarak daha parçalı ve sınırları daha yumuşayan, arkasındaki gökyüzünü yer yer gösteren bir şeffaflık ortaya koymuştur.

High Tech mimarisi, büyük ancak hafif yapılarla mimari de görsel geçirgenliğe, iç ve dış bütünleşmesine ve dolayısıyla sınırların hafiflemesine imkan vermektedir.

3.4 KAVRAMSAL ŞEFFAFLIK

Fiziksel anlamda hiçbir bulgu taşınamakla beraber şeffaflık tanımındaki mecazi anlam yansıtır. Şeffaflığın maddesel bir özellik olma niteliği veya sonradan görsel algılamaya nedeniyle yaratılan bir durum olarak yorumlanması yerine dürüst açık anlaşılır, yalın, saf olma hali olarak nitelenmesidir.

Aynı zamanda kişiliğin bir özelliği; kurnazlık, yapmacıklık veya iki yüzlülükten yoksunluk olarak da tariflenen şeffaflık minari dilde de bu özellikleri yansıtır. Adaletin şeffaflık yorumları, minari dilde görülen sadeleşmeler, yalınlık ve düşündüğünü ortaya koyan dürüst ifade, hoş olmayan ahlaki imalardan uzaktaki olma haliyle şeffaflığa işaret eder.

Eski ve Yeni Ahit'te, Arap mitlerinde, Ortaçağ ve Siyacı imgelerinde, gerekse Alman Romantizminde cam ve kristal, aşkın bir deneyimin, temiz bir ruhun, bilgeliğin, berraklığın ve sevginin simgeleri olagelmıştır [45]. Kötülükler ve karanlıklara karşı şeffaflaşma mantığı cam kendine siNGe olarak belirlemiştir.

19. yy.'ın başından itibaren Avrupa toplumlarını adlandırmak üzere endüstrileşme ve modernleşme olgusuna karşı Avrupalı aydınların verdiği negatif tepkilerden biri olarak tanımlanan Ekspresyonizm (dışavurumculuk, ifadecilik) ile şeffaflık 1. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki karanlıklar ortamının ve boşluk duygusunun ifadesi olmuştur.

Karanlıklar, aşırı iyimser ve naif metaforlarla telafi edilmeye çalışıldı. Saydamlığın, berraklığın, arınmışlığın sembolü olarak şeffaflığı siNGeleyen "cam", hamsi şair Scheerbert'in de katkılarıyla 1910'larda ekspresyonist hal et ruhiyenin anahtar imgesi haline gelmişti [49].

1914 yılında Paul Scheerbert cam minarlık üzerine yaptığı konuşmada minarideki gelişmelere, cam minarının etkilerine değinmiştir.

“..Seksen yıl önce buharlı tren ortaya çıktı ve kimsenin yadsıyamayacağı gibi, dünya yüzeyini tümüyle değişime uğrattı.

Buraya dek söylenenlere göre, dünya yüzeyi değişime uğrayacak ve bu, cam minarlıkla olacaktır. Eğer gerçekleşirse bu, dünya yüzeyinin görünümünü değiştirecektir” [46].

"Çoğunlukla kapalı mekanlarda yaşarız. Kültürümüzün içinde geliştiği çevreyi bunlar biçimlendirir. Kültürümüz bir anlamda mimarlığımızın ürünüdür. Eğer kültür düzeyimizi yükseltmek istiyorsak, iyi ya da kötü, mimarlığımızı değiştirmek zorundayız. Ve bu ancak içinde yaşadığımız mekanların kapalılığını ortadan kaldırarakla olabilir. Odalarımıza güneşin, ayın ve yıldızlarının ışığını sadece birkaç pencereden değil tümüyle camdan, renkli camdan yapılmış olabilirdiğince çok sayıda duvardan alınan cam mimarlık bunun tek yoludur. Böylelikle yaratacağımız yeni çevre, yeni bir kültürü de beraberinde getireliktir" [21]. Paul Scheebart



Şekil 3.4.1. Cam Pavyonu,
Bruno Taut, 1914



Şekil 3.4.2. Cam Pavyonu, iç mekan
Bruno Taut, 1914

Ekspresyonizmin ilk binası olarak kabul edilen ve Bruno Taut tarafından 1914 Weimara sergisi için yapılan "Cam Pavyonu" duvarlarının, tavanlarının, merdivenlerinin ve katlarının tamamı camdan oluştuğu bir yapıdır (Şekil 3.4.1 ve Şekil 3.4.2). Taut, savaş sırasında devasa cam sarayların şehirleri, dağları taçlandığı resimler çizdi. Bu taçlar bütünlüğü ve ahengi kaybolan bir dünyada, ışığı, rengi, müziği ve sözü birleştiren sığınakları simgeliyorlardı. Ekspresyonistlerin asıl iddüsü camın mükemmeli hali olan "kristal" idi: Mükemmelliğinin, tamamlanmışlığının, dayanıklılığının, pırlıltısının, ışığının ve renginin siNGesi olarak kristali yani şeffaflığı kullanmaktaydı [49].

1. Dünya savaşına tepki olarak oluşturulan bu şeffaflığa benzer bir şeffaflaşma tepkisini 1917'de Rusya'da da görülmektedir.

Rusya'daki sosyalist devrimin hayata geçirilişini izleyen yıllarda sanat, edebiyat ve mimarlık alanında ürünler veren pek çok Rus aydın tarafından desteklenmiştir. Büyük bir coşkuyla karşılanan devrimin Çarlık yönetiminin tutucu ve durağan formlarını yıkmaya beklenmekteydi. Rus yazar Zamiatin, Rusya'da devrimi destekleyen aydınlardan birisiydi. Devrimden sonra bir süre daha yeni düzeni destekleyen çalışmalar da bulunmasına rağmen çok geçmeden bu yeni düzenin bazı

tedirgin edici özellikleri olduğunu düşünmeye başladı. Biz (My) adlı eserinde dile getirdiği ütopya da bu düşüncelerini destekleyen düzeydedir:

Mıattan sonra 26. yy’da yaşayan toplum yeşil duvar diye adlandırılan şeffaf bir duvar ile dünyanın geriye kalanından ayrılan bir bölgede yaşamakta ve Tek Devlet’in temsilcisi ”Velini net” tarafından yönetilmektedir. Toplumun haki mdüzeni 200 yıl savaşları adı verilen bir savaş sonrasında yapılan devri msonucunda oluşturulmuştur. Bu savaşta uygarlık yerle bir olmuş, insanların çoğu ölmüştür. Hayatta kalanlar ise insan özgürlüğünün en azı indirgendiği, buna karşılık mutluluk, bilim sonsuz bir huzur ve ahenk üzerine kurulu bir yeryüzü cenneti olduğuna inandıkları, tamamen cam yapılardan oluşan kentlerde yaşamaktadır. Romanda bütün kentin camda yapılmış şeffaf yapılardan oluşması ve insanların herkesin duvarlarından birbirini görebildiği şeffaf adalarda yaşamalarının, mevcut toplum düzeninin devamlılığı açısından önemli rolleri vardır. Burada camve şeffaflıktoplumdaki açıklık, saflık ve masumiyet gibi kavramları simgelemektedir. Fakat bunlar aynı zamanda mitleşmiş, insanların bu toplumun bir parçası olduktan duydukları kolektif coşkuyu ve gururu destekleyen öğeler haline gelmişlerdir [50].

“Sağında ve solundaki cam duvarların ardında, odamın, elbiselerimin, hareketlerimin benzerini görüyorum. Bınlerce kez çoğalmış hallerim! Bu insana güç veriyor. Muhtesembir bütünün parçası olduğumuzu bir kez daha hissediyoruz. Ve bu bütünün kusursuz güzelliğini görüyorsunuz. Gereksiz tek bir hareket bile yok.” [51].

Biz’de şeffaflığın bütün güzelliğine ve insanlar içintaşdığı coşku verici anlamına rağmen bir denetim aracı olarak da işlevinin olduğunu görüyoruz. Romanda bir yandan açıklığı, dürüstlüğü ve masumiyeti temsil eden ve insanların bir bütünün parçası olduklarını vurgulayan şeffaflık bir yandan da insanlar arasında dolaşan koruyucuların zor ve soylu görevini kolaylaştıran bir araç olarak görülmektedir [50].

“Bol ışıklı cam duvarların arkasında yaşıyoruz, birbirimizi görebilir durumdayız. Gizleyeceğimiz hiçbir şey yok. Bu koruyucuların zor ve soylu görevini kolaylaştırıyor. Başka türlü ne dabileceğini kimbilebilir” [51].

Ancak romanın kahramanı D-503 zamanla mekanik bir bütünün parçası değil de ruh ve düş gücüne sahip bir “birey” olduğunun farkına vardığında, odasını çevreleyen şeffaf duvarlar onu rahatsız etmeye başlar. Her saniye komşularının hareketlerini

izliyor olmak ve onlar tarafından izleniyor olmak artık ona katlanılmaz gelir, yazmak ve düşünmek için perdeleri indirmek isteği duyar [50].

Zamatin'ın ortaya koyduğu; devrim ve şeffaflaşmaya karşı bir tepki oluşturan bu eser aynı zamanda bireyselliğinde sorgulanması ve şeffaflığın bu konuda oynadığı rolü de gözler önüne sermektedir.

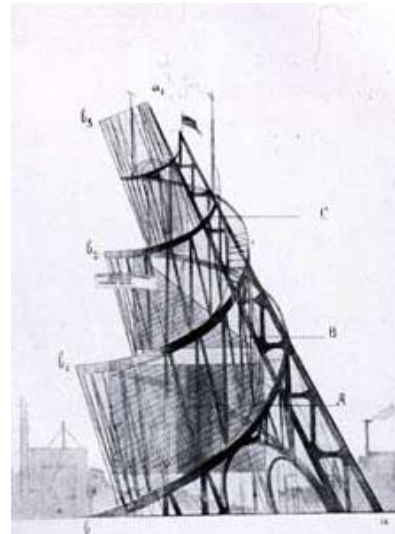
Aynı dönem içerisinde kullanılan şeffaf malzemeler yine toplumun karanırlık sonrası umutlarının çağrışımının simgesi olmuştur. Rus devrimiyle değişen ideoloji şeffaflaşmış, kendi gibi olan benimsenmiştir. Çelik esnekliği ve hafifliğiyle camise şeffaflığı ile yeni toplum yapısını yansıtan fiziksel çevrenin vazgeçilmez elemanları olarak görüyordu

Bu dönem Rusya'sında kullanılan malzemenin şeffaf niteliğinden çok; yansıttığı ideoloji, sembolleştirdiği toplumsal, ideolojik ve sosyal şeffaflaşma dikkati çeker.

Tatlin'in Third International için yaptığı anıt (1919-1920) 400 m yüksekliğinde dört geniş geçirgen hacim-her biri farklı hızlarda dönen- iki şeyi sembolize etmekte:

1. Sovyet devletinin yapısı
2. Konstrüktivist programın bir örneği

"Sesin boşluktaki ölçüsünün titreşi mvedalga boyu olması gibi, camve demirin oranında materyal ritmin bir ölçüsüdür. Bu temel olarak önemli malzemelerin birleşimiyle, yoğun, görkemli bir basitlik(sadelik) ve aynı zamanda ilişki ifade edilir." Tatlin[21] (Şekil 3.4.3).



Şekil 3.4.3 Third International Anıtı, Tatlin, 1919

Karşımaşlıklar ve çelişkilere karşı duruluğun ve gerçeğin si ngesi olarak kullanılan şeffaflık, dürüstlüğü de ifade eden kullanı mlarla da karşı mız a çıkar.

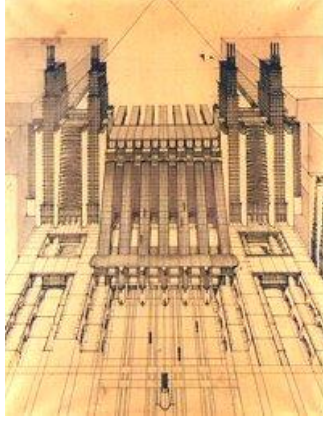
Endüstri Devri niyle meydana gelen standardizasyon ve yapı m teknolojilerin oluşturduğu ni marı kısa süre sonra ardından çıkan tartış malar nedeniyle sahip olduğu görselli ğ i de ğ iştirmek a macı yla farklı şekillerde gi ydirilerek varolan anlatı m başka şeylere çevir meye çalış mıştır. Asıl olarak Arts and Crafts 19. yy'da ortaya çıkan bu dekoratif eğili mlere karşı oluşturul muştur. Bir şeyi olduğundan farklı göster me, bunun ne olduğunu gi zleme, strükt ürü süslemeyle başka bir şeymiş gi bi düşündür me yerine tekrar ortaça ğ a dönerek strükt ürü ve yapı yı gi zlemeden, olduğu gi bi, şeffafça ortaya koymak istemektedirler.

20. yy. 'ın ilk çeyre ğ i nde; 1914 yılında alevlenmeye başlayan füt ürist ni marlık birli kte yine dürüstlü ğ e dayalı bir şeffaflaş madan söz et mek mümkündür. Füt ürist ni marlar yayı nladıkları ma nifesto yla, gelenekleri, üslupları, tarihsel süreklili ğ i reddet miş, yeni ni marlık anlayış larının, yeni biçimleri n, yeni çizgilerin arayış na gir miştir. Bu ni marlık anlayış ıyla haci mlerden yeni bir uyum oluşt urmayı, süslerden arınmış, işlenme miş, çıplak, okunabilir mekanlar yaratmayı amaçlamışlardır. Buradaki dürüstlük ve özünü yansı tı tı tı tı tı kavramsal şeffaflı ğ a örnek olabilecek bir düşüncedir.

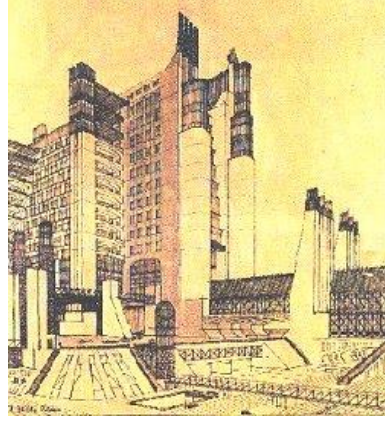
" On sekizinci yüzyıldan beri ni marlık yoktur. Modern ni marlık denilen şey, yapı iskeletini saklamak için kullanılan çok farklı üsluplardaki öğelerin aptalca bir karşı mıdır. Kökeni eski Mısır, Hint ya da Bizans'ta olan, ya da ' neo-klasisizm diye bilinen şaşırtıcı saçmalıklar ve beceriksizlikler patlamasına uzanan ve ne yapısal gereklili ğ i ne de beğenimi zi n haklı sayacağı bu süslü karnaval kabu ğ uyla beton ve demirin yeni güzelli ğ i kirleniyor."

" ..M marlı ğ ın üzerine zorla gi ydirilen süsleme anlamsızdır ve ' Füt ürist ni marlı ğ ın süsleyici değeri yalnızca işlenme miş, çıplak ya da malzemenin özgün kullanı m ve düzenlenmesine ba ğ lıdır" (Şekil 3.4.4 ve Şekil 3.4.5).

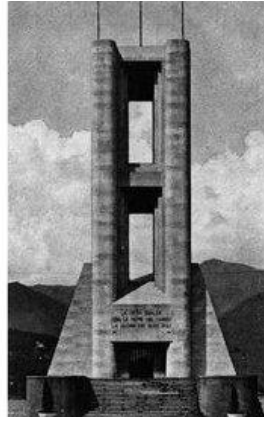
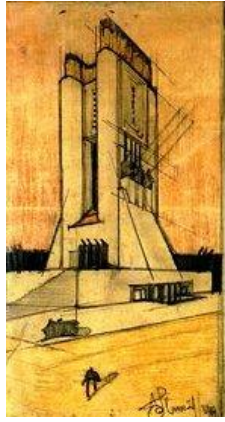
"Füt ürist ni marlı ğ ın başlı ca özellikleri eski me ve geçicilik olacaktır. Evler bizden çok daha kısa ömürlü olacak. Her nesil kendi kentini inşa et mek zorunda kalacak"[21]. (Şekil 3.4.6)



Şekil 3.4.4 Gttà Nuova, merkez, Sant' Elia ve Mario Chiattone, 1914



Şekil 3.4.5 Gttà Nuova, Yeni Kent, Sant' Elia ve Mario Chiattone, 1914

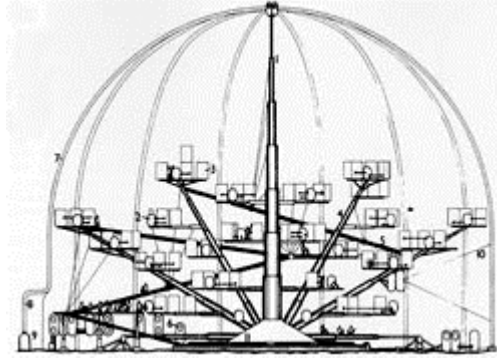


Şekil 3.4.6 İstasyon önerisi, Sant' Elia ve Mario Chiattone, 1914

Bu manifestoyla düzene karşı bir tepki ortaya konulmuştur. Süslerden arınan, kendi bünyesinden olmayan elemanlarla örtülüp, yalancı bir hoşluk göstermeye çalışan yapının şeffaflaşarak varolma nedenini ve varolma tekniğini açıkça ortaya koyması istenmiştir.

Dürüstlük, 1960'lı yıllarda İngiltere'de doğan ve High Tech'in temeli olarak düşünülebilecek Archi gram M marisinde de dikkatimizi çeker. Le Corbusier'in ünlü Vers Une Architecture'ından (Towards a New Architecture) bahsettiği gibi evi bir "yaşam makinesi"[37] olarak tanımlayan Archi gramcılar, yapıya kullanışlılığı katılan bu görüşü daha da şeffaflaştırıp görüntüye de yansıtarak, projelerine makine görselliği katmışlardır.

Archi gramcılarının ürettiği bir proje olan "Howout Köyü'nde" tariflenen bu dürüstlük kaynaklı şeffaflık okunabilir.



Şekil 3.4.7. Blow Out Village, Peter Cook, 1966

Blowout köyü; taşınabilir olup, yerleşim için donanımlı olmayan yerlerde, geniş insan gruplarına geçici barınak sağlayabilecek bir öneridir. Şişme ve hidrolik teknikleriyle oluşturulan bir öneridir. Bu mobil köyler, afetler sonucu zarar gören, yeni eve ihtiyacı olan insanlarca, uzak yerlerde çalışan işçi gruplarıncaya, festivallerde ve deniz kenarlarında sürekli ya da mevsimlik eğlence amaçlı barınaklar olarak kullanılabilir. Kullanılmadığı zamanda dörtte biri boyutuna iner. Bu hidrolik akışkanın direktten ve kollarından boşaltılmasıyla gerçekleşir, köy büzülerek küçülür.

Ana direktten aşağıya doğru köyü dış etkilerden ve hava şartlarından koruyacak şeffaf bir şişme örtü uzanır (Şekil 3.4.7).

Yaşantının ve gereksinimlerin mekanikliği üretilecek yapıyı da mekanik kılmaktadır. Dolayısıyla sonuç ürün maki ne görünümündedir.

İnsan psikolojisi örtük olanın üstünü açıp onu şeffaflaştırırken bu yaklaşımı insan için bir uğraş olan mimarlıkta da gösterir. Örneğin adaletteki şeffaflığı bu bakış açısıyla incelediğimiz zaman önce bir kapanma ve gizlenme daha sonra ise buna tepki olarak bir şeffaflaşma görürüz.

Norman Foster'ın en çok konuşulan yapılarından biri olan Alman Parlamento'su, Reichstag'da bu yönde bir kavramsal şeffaflıktan bahsedilebilir.

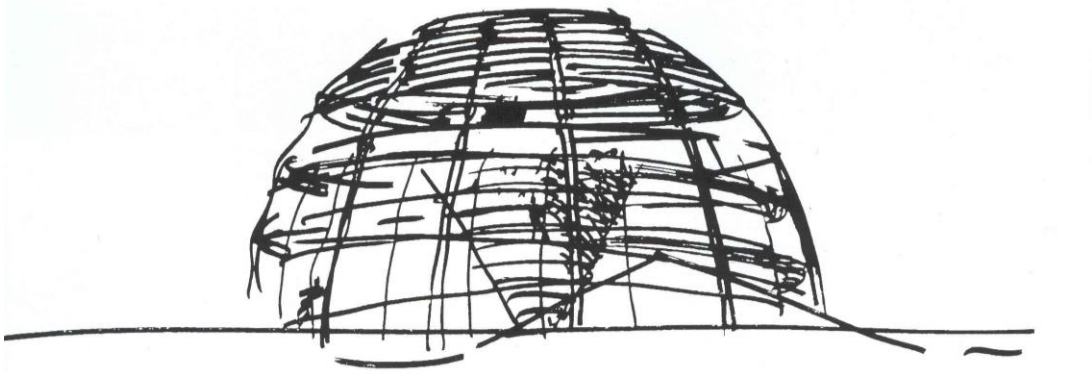
Foster'ın mimarlığının bir parçası olan şeffaf yüzeyler, bu yapıda çok daha farklı bir anlam yüklenerek demokrasinin tanımıyla ilintili olarak şeffaf adaletin si ngesi olmuştur. Varolan eski binanın kalın duvarlarına ve karanlık iç mekanına kontrast olarak yeni cam mimari yapıyı ışıkla doldurmuş ve aynı mantaliteyle parlamento kamu'nun gözleri önüne sermiştir. Böylelikle kamu ve hükümet arasındaki bariyerleri miş olur ve sembolik olarak sorumluluk sahibi devlet konsepti güçlenmiştir (Şekil 3.4.8, Şekil 3.4.9 ve Şekil 3.4.10).



Şekil 3.4.8. Alman Parlamentosu
Norman Foster, 1999



Şekil 3.4.9. Alman Parlamentosu, kubbe
Norman Foster, 1999



Şekil 3.4.10. Alman Parlamentosu, kubbe eskizi
Norman Foster, 1999

Richard Rogers'ın Bordeaux Adalet Sarayı, şeffaflık ve açıklık yoluyla adalet sisteminin ulaşabilirliğini vurgulayan bir yapı istemi nedeniyle ortaya konmuştur. Mari açıdan “ağır adalet” kavramından, “şeffaf adalet”e geçiş si ngelen mektedir. Mahkeme salonları, taş kaplama bir kaidenin üstüne otur maktadır ve yukarıdaki ahşap kaplama hacimlerin akıcı formlarını si metrik olarak yansıtan beton tabanlarla desteklen mektedir [30].

Bunların hepsini çevreleyen cam cephe, mahkemelerin işleyişinin saydam hale getirilmesi felsefesini gerçekle mektedir. Bu düşüncelerle duvarlar, adeta hiçbir sırrı gizlemez hale getirilmiştir (Şekil 3.4.11).



Şekil 3 4 11. Bordeaux Adalet Sarayı, Richard Rogers, 1992

A B D New York Times Square’de tasarlanan Askerlik Kayıt Bürosu, cephesindeki kır mızı, beyaz ve mavi renklerde yarı saydam jelatinler ve florasan ışık kullanımıyla A B D Silahlı Kuvvetleri’nin “net ve görünür” varlığını ifade ettiği söylenmektedir [52]. Şeffaflık bu yapıda da yine, dürüstlüğü, açıklığı, ulaşılabilir ve kamıyla bütünleşmiş olmanın simgesi dir (Şekil 3 4 12 ve Şekil 3 4 13).



Şekil 3 4 12. Askerlik Kayıt Bürosu
Alan Bruton, 1997



Şekil 3 4 13. Kayıt Bürosu, giriş
Alan Bruton, 1997

Şeffaflık kavramının anlamındaki motivasyonu Pei farklı bir şekilde daha yansıtmıştır. 1993-95 yıllarında Cleveland, Ohio’da yapılan Rock & Roll Hall’daki şeffaflığı için Pei şunları söyler:

" Benim müziği ifade etmesini istedi m Ancak bu müzik nedir? Gelecekte kopan asi bir duygu Bu duygunun enerji boyutu vardır. Rock müziği yaratan jenerasyon fikirlerinde beni mijenerasyonumdan çok daha şeffaf! Her şey açık ve doğrudandır. Beğenseniz de, beğenmeseniz de!" [7] (Şekil 3 4 14).



Şekil 3.4.14. Rock & Roll Hall, I.M. Pei, 1993

3.5. GÜNÜMÜZ TÜRK MİMARLARININ ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI VE KULLANIMI

Bu bölüm kapsamında, Türkiye mimarlık platformundan seçilen bazı uygulamacı mimarların şeffaflık anlayışları ve şeffaflık kullanımları incelenmiştir.

Seçilen mimarların şeffaflık düşüncelerinin, mimarileri üzerindeki etkileri incelenirken yaptıkları yapıların bir bölümü, görsel ve yazılı olarak örnek gösterilmiş, bunlara katılan yorumla şeffaflık kavramı irdelenmiştir.

3.5.1. GÖKHAN AVCI OĞLU, GAD ARCHITECTURE MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Gökhan Avcıoğlu mimarlığı, teknoloji ve sanatla beslenen deneysel tavırlarıyla Türk mimarlığında tartışmalar yaratan, yalın ve yenilikçi bir dille sahiptir.

Avcıoğlu, mimarlık ürününün kendisini ve üretim sürecini sorunsallaştırmaya yönelik eğilime işaret ediyor. Henüz uygulanmamış olan son dönem yapıları, en azından Türkiye bağlamında, mimarlık nesnesinin üzerinde uzlaşılmış değerlerini tartışılabilir hale getiriyor. Bu çalışmalar, tıpkı sanat yapının geleneksel nesnesini çözen, bir anlamda anlam oluşturma sürecinin kendisini bir işe çeviren kavramsal sanat çalışmaları benzeri, mimarlığın asli olduğu varsayılan süreçlerini çözen bir kanalını içinde gelişme eğilimi gösteriyor [53].

Gökhan Avcıoğlu mimarlığında tasarım ve ürün, söylemin kendisidir. Bir mesaj için mimarlık kullanılmaz. Mimarlık bir iletişim aracıdır. Mimar iletişim yapı yaparak kurulur. Söylem tasarımı birlikte şekillenir ve ürünle ortaya çıkar.

“Bir mesaj için yapı yapılmaz, yapı yapılarak mesaj verilir. Bugün ruh dünyamızı zenginleştirecek bir şiirselliğin olabilmesini, yeni kelimelerin, durumların, hazların ortaya çıkabilmesini tek dânağın mimarlığıdır” [53].

Gökhan Avcıoğlu, mimarlığın verili bir pratik olarak kavramak yerine, onun ne olduğunu ve nasıl yapılması gerektiğini sorguluyor. Mimarlığı; görerek ve yapıyı yaptıktan sonraki etkilerini algılayıp ona göre yeni durumlar, yeni materyaller ve yeni çözümlerle mimari repertuarı genişleterek özgün tasarımlara ulaşıyor. Yapılan yapı, sonraki nesillerin düşüncelerinde bir değişiklik yaratıyorsa; yaşamı sevinçli, güvenli, huzurlu duygular uyandırıyor ve yeryüzüne ekleyecekleri yapılar için yeni bir kolaylık ya da fikir verebiliyorsa işte o zaman yapı özgünlüğe en azından bir adımda yaklaşıyor.

Şeffaflık, Gökhan Avcıoğlu mimarlığı için önemli kavramlardan biri. Gerek düşünce, gerek teknoloji gerekse uygulamaya açısından Türk mimarlığında “şeffaf” kavramını ve şeffaflığı korkusuzca kullanıp oluşturduğu mimariyi bununla yoğurarak günümüzdeki “nedensizlik” ortamına gerekli nedeni ve sonucu sunuyor.

Avcıoğlu, insanın her noktada kaderiyle savaştığına inanıyor:

“İnsanlar içinde yaşanma ve ölme de dahil bir çok noktada kaderle savaşıyor. Karanlıkla da savaşılmış, gecelerden korkulmuştur. Gecelerin kullanılmadığı bir zaman olmuş ancak yapay ışıkla geceler de kullanılır hale gelmiştir.” [26].

Şeffaflık, bu anlamda ulaşılması gereken bir nokta. İnsanın her noktada gereksinimlerini karşılayacak organizasyon ve değişime sahip bir şeffaflık söz konusu olmalıdır.

Kapadokya gibi içine girip de kaybolduğumuz, hatta dışarıdan asla içinde olduğumuzun fark edilmediği bir “doluluk” ve yokmuşçasına bir “şeffaflık”. Bu paradoksa karşılık öngörülen sistem şeffaf olup aynı zamanda kapalı olma gibi iki hali bir arada sunabilen bir durum. Bu, Avcıoğlu’nun şeffaf mimarisini oluşturuyor. Şeffaflık ve kapalılık, yada doluluk, ayrılmaz bir bütün olarak görüyor. Salt şeffaflığın, kırılabilir yapıyla çok çabuk çöktürüleceğini; tamamen şeffaflığın getirdiği sorunların ise sadece ısı kaybı gibi fiziksel etkilerin yanı sıra mahremiyet duygusunun da zedelenmesi ve başka psikolojik etkilerin de olabileceği, Avcıoğlu’nun doluluk içermeyen şeffaflığı için düşündükleridir.

“Ta n a m e n ş e f f a f b i n a d a y a p t ı m a n c a k b u n u n y a n e t k i l e r i n i g ö r d ü m E ğ e r y a p ı (ş e f f a f l ı k), i n s a n 1 9 8 4 ‘t e k i g i b i r u h s a l b i r ç ö k ü n t ü y e g ö t ü r e c e k s e, o z a m a n K a p a d o k y a g i b i b i r d o l u l u ğ a d ö n m e y e r a z ı y ı m Y a p ı, i s t e n i l d i ğ i n d e k a p a l ı l ı ğ d a v e r e n b i r s i s t e m o l m a l ı d ı r.” [26].

“Yok olabilecek kadar varolabil meli dir!” [26].

Ş e f f a f l ı k k a v r a m ı n ı i n c e l e d i ğ i m i z d e; a d a l e t i n, y a ş a m ı n, d e m o k r a s i n i n ş e f f a f l ı ğ ı n d a a s l ı n d a b u i k i l e m l e k a r ş ı l a ş ı y o r u z.

“D e m o k r a s i d e k i ş e f f a f l ı k, h e r ş e y i o r t a y a d ö k e n b i r k a v r a m d e ğ i l d i r. E ğ e r h e r ş e y i m i z i, t ü m s ı r l a r ı m ı z ı ş e f f a f l ı k a d ı n a o r t a y a d ö k e r s e k i n s a n ı n b i r e y s e l l i ğ i n i, k i ş i s e l h a k l a r ı n ı ç i ğ n e m i ş o l u r u z.” [26].

Bu d o ğ r u l t u d a d ü ş ü n ü l d ü ğ ü n d e a s ı l p r o b l e m i n ş e f f a f l ı ğ ı n d e r e c e s i n d e o l d u ğ u g ö r ü l ü r. Bu d e r e c e, m a h r e m i y e t v e a ç ı k l ı ğ ı n s ı n ı r ı n ı b e l i r l e r. Ş e f f a f l ı k z a t e n i n s a n y a ş a y ı ş ı n ı v e h a k l a r ı n ı g ö z ö n ü n d e b u l u n d u r a n b i r y a p ı d a o l m a l ı d ı r.

“Ş e f f a f l ı k, i n s a n h a k l a r ı, i n s a n s ı ğ ı n m a i s t e ğ i, i n s a n ı n b i r e y s e l k a l m a v e b i r e y s e l o l m a s ı a d ı n a y a p ı l a n b i r ş e y d i r.” [26].

A v c ı o ğ l u, b u ş e f f a f s i s t e m i ç i n, ü r ü n s o n u ç a ç ı s ı n d a n e s k i b i r y ö n t e m y e r i n e y e n i b i r y a k l a ş ı m l ı l i k i t k r i s t a l s i s t e m i ö n e r i y o r.

“L i k i t k r i s t a l e l e k t r i k s i s t e m l e r i b u a n l a n d a b i r o l u ş u m s a ğ l a y a b ı l ı r. İ k i c a m ı n i ç e r i s i n d e n g e ç e n a k ı m c a m b i r a n d a ş e f f a f v e i s t e n e n d i ğ e r a n d a i s e o p a k y a p ı y o r.” [26].

D o l a y ı s ı y l a, ş e f f a f y a p ı n ı n i s t e n i l d i ğ i n d e k a p a l ı l ı ğ d a v e r e n b i r s i s t e m o l m a s ı, t e k n o l o j i k t e k b i r m a l z e m e i l e s a ğ l a n m ı ş o l u y o r. B u s i s t e m i n, c a m a k a r ş ı b i r a d ı m o l d u ğ u, h a t t a c a m ı n d a ö n ü n e g e ç e n b i r e t k i l e ş i m o l d u ğ u d ü ş ü n ü l e b ı l i r. C a m ı n v e r e b i l d i ğ i s a l t ş e f f a f l ı k ö z e l l i ğ i n e k a r ş ı, l i k i t k r i s t a l s i s t e m h e m ş e f f a f l ı ğ ı h e m d e o p a k l ı ğ a y n ı a n d a v e i s t e ğ e d a y a l ı o l a r a k v e r i y o r. A v c ı o ğ l u e r i ş i l m e s i g e r e k e n n o k t a n ı n b u o l d u ğ u n a i n a n m a k t a d ı r.

Ş e f f a f l ı k v e o p a k l ı ğ s a ğ l a y a n t e k m a l z e m e i ç i n, b a l o n v e y a o n u n e l a s t i k ö z e l l i ğ i n e s a h i p b a ş k a b i r m a l z e m e d ü ş ü n ü l e b ı l i r.

B e y a z l a s t ı k b a l o n g e r i l d i ğ i n d e ş e f f a f l a ş ı r. F a k a t a y n ı b a l o n s e r b e s t b ı r a k ı l d ı ğ ı n d a i s e o p a k b i r h a l a l ı r. B u ö r n e k b e l k i d e b i z e h a y a t ı n d a b u b a l o n g i b i b a z e n ş e f f a f l a ş ı p b a z e n s e g i z l i l i ğ e b ü r ü n m e g e r e k s i n i m i o l d u ğ u n u a n l a t ı r. Z a m i a t ı n’ i n B z (M y) a d l ı

eserinde olduğu gibi biz de çevremizi saran şeffaf duvarları perdelerle örtüp kendi mizle baş başa kalacağımız mekanlara ihtiyaç duyarız. Tabii ki insanın yaşadığı her duygu gibi bu da geçici olacak ve bir müddet sonra aynı şeffaflığı yine arayacağız. Şeffaflık ve opaklık hayatımızı nta kendisi olduğu gibi, mekanımızın da kendine dönüşmesini isteyeceğiz.

Avcıoğlu'nun verdiği bu örnek, bize her ne kadar sorunun kendisini anlatan bir imge gibi görünse de aynı zamanda bu sorunun direkt çözümüdür! Balon gibi esnek bir yapı ve onun gerilmesiyle verdiği etkiye sahip zaman zaman şeffaflaşan bir malzeme ... Var olan teknoloji, bize yeni malzemeler üretmeye olanak veriyorsa bu tür şeffaflaşan sistemler de düşünülmelidir. Neden şimdiki değil de diğer açıları da kullanabiliyoruz. Çünkü önceden küçük parçalar ve tuğla gibi malzemeler bunu gerektiriyordu. Şimdiyse farklı olanaklar ve malzemelerle yapıyı dilediğimiz şekilde yapabiliyoruz. Aynı şekilde balon gibi şeffaflaşan bir malzemeyle de farklı bir yapı oluşturmak yine bizim olanaklarımız dahilindedir. Bu tamamen uğraşımız ve teknolojiimizle sınırlıdır.

Şeffaflığın bir nedenini de doğaya uyan ve doğayla birlikte varolan bir mimari anlayışı desteklemesi olarak gösteriyor. Bu düşüncüyü somutlayan en iyi örnek Borusan içi tasarlanan showroom yapısıdır.

Avcıoğlu mimarlığı, açık ve esnek bir dile sahiptir. Beraber çalıştığı diğer mimarlarla her şeyin olabilirliğini sorguluyor ve GAD Architecture'da ürettikleri her proje mimarlık gündeğine birçok yorumla birlikte farklı bakış açıları da getiriyor.

3.5.1.1. BORUSAN OTOMOTİV SHOWROOMU



Şekil 5.1.1.1.1. Borusan Otomotiv Showroom görünüş, Cökhan Avcıoğlu, 2001

Maslak Fatih Öman'da, Borusan Otomotiv için tasarlanan showroomda, konseptin oluşturulmasından sonra yapı 45 günde projelendirilerek uygulanmıştır. Yalın bir dile sahip olan yapıda esas kriter; bulunduğu çevre ile iletişimi sağlayabilmesi ve kullanıma geçişinden rahat fonksiyonlandırılacak bir şemaya sahip olmasıdır. Farklı kotlara sahip esnek planlama ve şeffaflaşarak bulunduğu çevrenin kendisi haline gelen kurguyla tasarımı bu kriterleri doğrular.

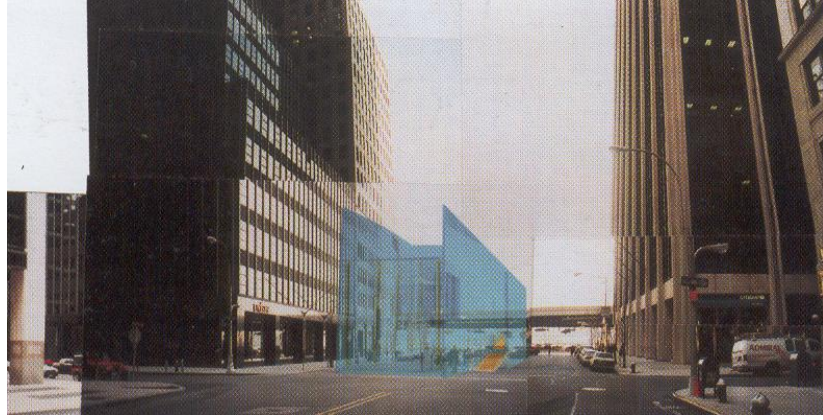
Yapının pozisyonu ve şekillenmesi, ağaçların konumu göz önüne alınarak belirlenmiştir.

Toprak rengi paslanmış sac, içeride ve dışarıda farklı bakış açıları yaratan cam yüzeyler, toprağın içinden çıkan ve aynı zamanda kendini kaybettiren, bulunduğu yere uyan bu kalemin gibi bir yapı tasarlanmıştır [54] (Şekil 3.5.1.1.1.1).

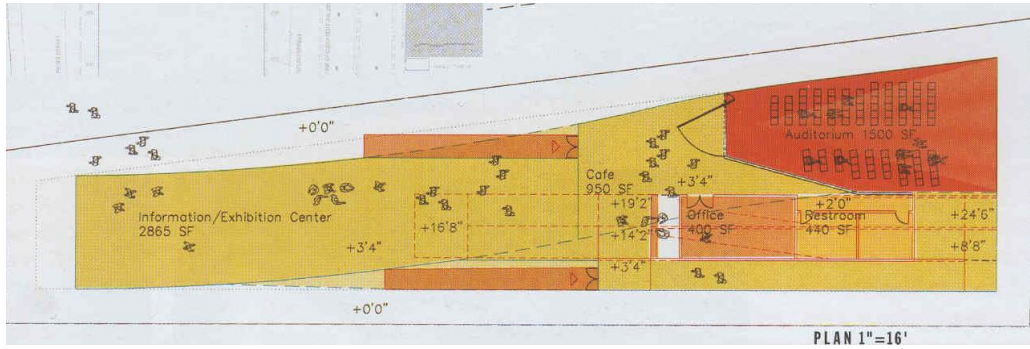
Adeta, bulunduğu çevreyle birlikte nefes alan bu yapı, cam yüzeylerle şeffaflaşarak katı varoluş hissiinden sıyrılıp yokmuşçasına doğaya karışmaktadır.

Yapının sahip olduğu esneklik, değişebilirlik ve gündelik hayata adaptasyon, projemantığının konut projelerinde de denenme fikrini günde me getirmiştir.

3.5.1.2 WALL STREET YARIŞ MASI



Şekil 3.5.1.2.1. Wall Street yarışması proje önerisi, G Avcıoğlu, 1999



Şekil 3.5.1.2.2. Plan, G Avcıoğlu, 1999

Yarışma konusu, Wall Street'te sergi ve toplanma alanlarını içermektedir. Tasarım, program ve varlığıyla Manhattan'ın geleceğini etkileyecek geçici bir yapıdır. "Kültürel Bilgi Değişimi" bölgede yeni yaşama başlama umulan bir "24 saat toplumu" için gerekli olan bilgi, etkileşim ve değişimin yer alacağı karışık şehirselsel mekânı temsil etmektedir. Bölgenin zaten orada var olan aktivitelerden dolayı barındırdığı network düzlemindeki bilgi değişimi, yeni bir kültürel alışveriş düşüncesi doğrultusunda ele alınmış ve bir camakütlesinin suyun içinde yükselmesi gibi tekil bir obje tasarlanmıştır.

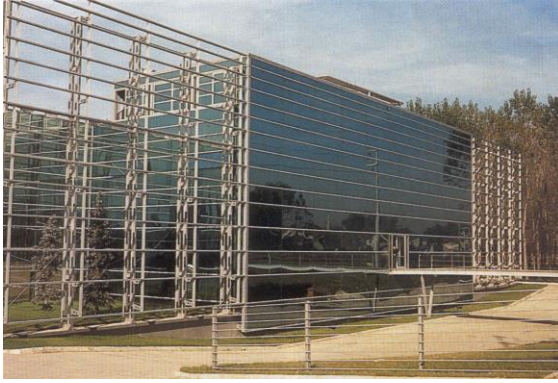
Öneri, caddenin gridindeki vektörel durumundan ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte fonksiyonlar içerdeki açık mekânın akıcılığını bozmamak üzere yerleştirilmiştir (Şekil 3.5.1.2.1). Yerleri, duvarları ve çatıyı oluşturan cam panellerin üzerine yansıtılan hareketli görüntüler Downtown Manhattan'ın geçmişi, bugünü ve geleceği hakkında tarihi belgeler, videolar, filmler ve animasyonlar göstermektedir. İzleyiciler istedikleri bilgiye bina içinde ulaşabilirler (Şekil 3.5.1.2.2).

Çatıdaki terasa ulaşmak için tek yol olan uzun rampa, likit kristal paneller, ekran ve projektörler arasında bir gezinti içerir. Çatı; mevsimler, hava durumları ve olaylarla değişen açık bir alandan ibaret, minimal bir bahçe veya bir açık hava galerisi dir.

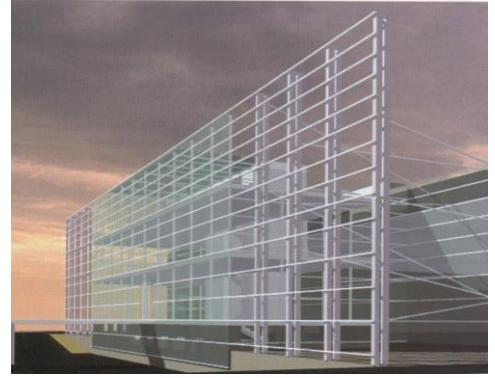
Yapı aynı zamanda caddeden de izlenebilen sürekli bir gösteri içerir, fakat kendisi bir sinema perdesi veya dev bir TV ekranı gibi renksiz bir objedir. Bilginin elektronik devrelerde akışını, fiber-optik bir kablunun kesitinden bir görüntüyü hatırlatacak şekilde oluşturulmuş, çatı altındaki ağ gergi taşıyıcı üst taraflardaki (burada basınçla çalışan) campanellerin kendilerini 26 feet yukarda, sadece saydam epoxy kolonlar üzerinde taşıyabilmelerini sağlar.

Her bağlantı sökülebilir, her malzeme başka bir yerde, başka bir bina için tekrar kullanılabilir [56].

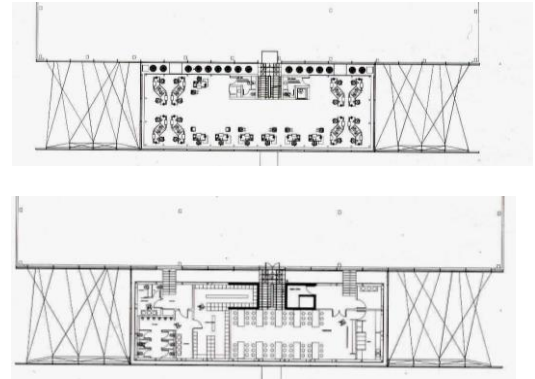
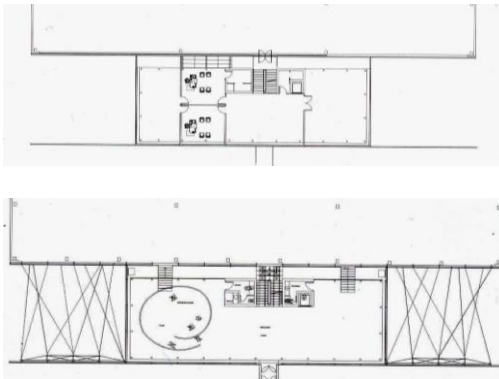
3.5.1.3 AKSOY- TECHNAL FABRİKA YÖNETİM BİNASI



Şekil 3.5.1.3.1. Aksoy Technal, yan görünüş, G Avcıoğlu, 1997



Şekil 3.5.1.3.2. Aksoy Technal, ön görünüş, G Avcıoğlu, 1997



Şekil 3.5.1.3.3. Aksoy Technal, planlar, ön görünüş, G Avcıoğlu, 1997

Bir cephe sistemleri üretim fabrikası olan Aksoy- Technal projesinde, çalışılan alanlarında zamanla sökülüp değiştirilir olabilen bir cephe sistemi düşünülmüş ve bu konu güneş kontrol sistemi için de sağlanmıştır. Strüktür 10x30 metre 25 cmlik

ardger ne döşeme plakalar ve bunu taşıyan 16 cm'lik çok ince çelik çevre kolonlarından oluşmaktadır. Bu incelik cephenin parçalarındaki inceliğe erişir (Şekil 3.5.1.3.3).

Üretim alanı cephesi reflektif, yansıtıcı bir yüzeyle oluşturulmuştur. Yönetim yapısı daha az bir alanı kullanır, fakat iki yönde uzayan ön cephe profilleriyle değişik noktalardan arka cepheye ve yere bağlanır. Her iki cephede de seçilen ve ekonomik cephe sistemlerinden biri olan yatay çizgili kompozisyon yukarıya doğru daraltılarak perspektifi bir yükselme yaratılmıştır.

Cam ve bağlantı elemanlarının değişen hava koşulları ve ışıqla farklı sonuçlar ve algılar oluşturması, öndeki işlek şehirlerarası yolda hareket eden araçların yol kotundan da aşağıya inmiş cepheler üzerinde kayan görüntülerinin yansıma ve kırılmaları, gece ve gündüz olduğundan daha farklı efektler sunmaktadır [56].

Bir çok tartışmaya konu olan yapının cephesi, boşluğu metal strüktürün oluşturduğu şeffaf bir duvar etkisi yaratarak hem çevrenin de yapının bir parçası şeklinde algılanmasını, bununla birlikte yatay bölüntülerin yukarıya doğru daralmasıyla bakan göz tarafından yükselme duygusunu yaratan bir algı oyunu sergilemektedir (Şekil 3.5.1.3.1 ve Şekil 3.5.1.3.2).

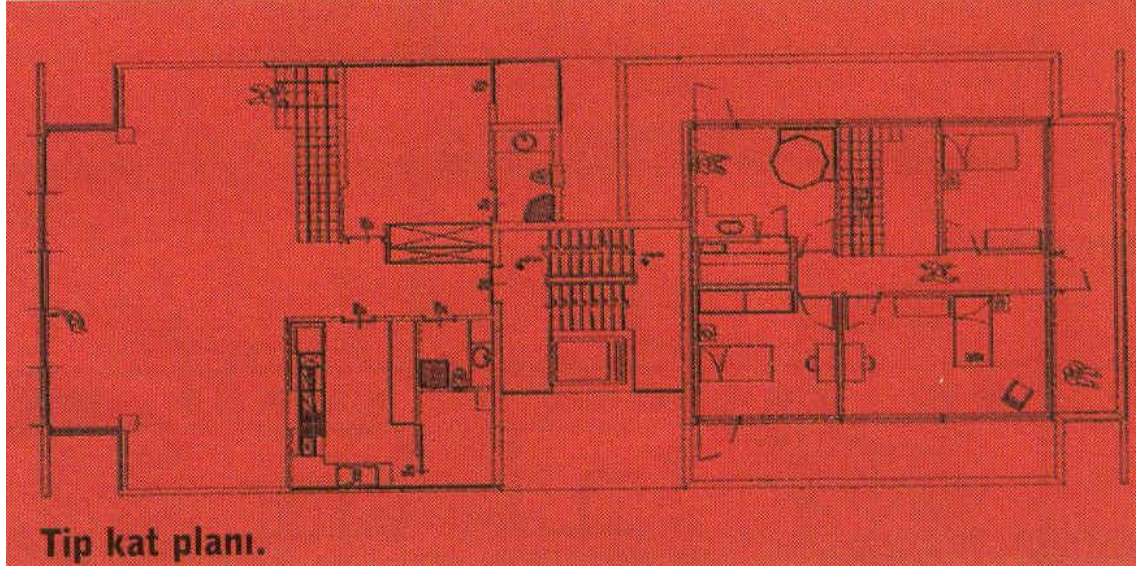
3.5.1.4 APARTMAN NO : 28



Şekil 3.5.1.4.1.
Caddebostan'da Apartman, görünüş
Gökhan Avcıoğlu, 1995



Şekil 3.5.1.4.2
Teras tonozu görünüşü
Gökhan Avcıoğlu, 1995



Şekil 3.5.1.4.3. Kat Planı, Gökhan Avcıoğlu, 1995

Caddebostan’da tasarlanan apartman, geniş cam cephesiyle dikkatimizi çekiyor. Avcıoğlu ve GAD Architecture, bu yapıda günümüz apartmanlarındaki metrekare savaşları ve rant sağlamak amaçlı tasarımı bir kenara iten konut yapılarına karşın mîmarisini ortaya koymaktadır.

Çikna balkonlar yerine yapıya hem şeffaflık hem de fonksiyonda esneklik sağlayan boydan boya sürülebilen pencerelerle tüm cephe açılarak yarı açık bir yaşam mekânına olanak sağlamaktadır. Yapının cephesindeki bu esnek kullanımlarda da hissediliyor. Kolayca oda sayısını azaltıp arttırma imkânı sağlayacak aks sistemi planı değiştirilebilir kılmaaktadır (Şekil 3.5.1.4.3). Ayrıca en üst katta yer alan dubleks dairelerde, çatı şeffaf bir tonozla örtülerek daha aydınlık ve şeffaf bir çatı arası mekân elde edilmiştir (Şekil 3.5.1.4.2).

Minimal yaklaşım ve kullandığı malzemelerle Avcıoğlu yapıyı, Nouvel’in Cartier Vakfı yapısını doğada yok ettiği gibi, buharlaştırmıştır. Kapalı bir havadaki bulutların griliği ve mavisi gibi yapıda sanki gökyüzünün bir parçası haline dönüşür (Şekil 3.5.1.4.1).

3.5.1.5 ESMA SULTAN YALISI



Şekil 3.5.1.5.1. Esma Sultan Yalı, dış görünüş
Gökhan Avcıoğlu, 2000



Şekil 3.5.1.5.2 İç mekan
Gökhan Avcıoğlu, 2000

Geçirmiş olduğu bir yangın sonucu, sadece taş bina iskeleti kalıncaya kadar tahrip olan 19.yy'dan kalma boğazdaki Esma Sultan Yalı, Avcıoğlu tarafından yeni işlevlere olanak sağlaması amacıyla yeniden projelendirilmiştir. Şehrin eski ve değerli yapılarının farklı kullanımlara yönelik yenilenmesini ana fikir edinen bu projede Avcıoğlu, çözümü korunması gereken yapıya hiç bir şey eklemekten yani “aynen koruyarak”, içine şeffaf bir mekan oturtmakta bulmuştur (Şekil 3.5.1.5.1). Görsel anlamda yokmuş hissi uyandıran iç mekansınırlarıyla yapıyı eski görünümünde, bugünkü işlevine ulaştırmıştır. Ayrıca şeffaf yapı iç mekandaki algıyı da aynen korumaktadır. İç mekandan dışarı bakarken binanın kabuğunu algılamamıza imkan verir (Şekil 3.5.1.5.2).

Dört duvarı kalmış bu eski yapının cephesi her hangi bir değişiklik yapılmadan korunmuş ve iç mekan dışıyla bütünlük sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

3.5.2 EMRE AROLAT, AROLAT MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Arolat ailesinin ikinci kuşak mimarı Emre Arolat, birinci kuşakla zaman zaman barışık ve uzlaşık, kimi zaman da çatışık bir yol tutturmuş, bu çatışık dönemlerindeki inat ve hırsıyla kendi mimarlık kimliğini oluşturmuştur.

Arolat mimarlığının ilk döneminde hissedilen modernist çizgi, zaman içinde yerini daha gelenekselci bir tavra bırakır ve giderek post modernist yaklaşımlarla Arolatlar ikinci bir döneme girerler. 90'lı yılların ikinci yarısında bu çok sesli yaklaşım sadeleşerek günün evrensel mimarlık yaklaşımlarıyla büyük ölçüde örtüşen, yeni den

modern bir anlayış haline bürünür. Tüm bu evrilmeler sırasında Enre Arolat kendi yerini ve oynadığı rolü şöyle anlatır:

“Post modernist yaklaşımın belki de en büyük sorumlusu benim o yön değişikliğin, nedenselliği çok da kuvvetli olmanın bir mîmarlığı ortaya çıkmasında benim payım çok büyük. Ben bunu, o gün aldığı mîz eğitimin gevşekliğine, daha sonra Amerika’da bulunduğu sıralarda çalıştığı ortamdaki moderne karşı gelişen bazı tepkisel davranışlara bağlıyorum. Bir de bence o dönemdeki Türkiye’deki işveren mekanizmaları buna çok hazırды” [57].

Enre Arolat, yaşanan bu post modern dönemde kendine yönelik sorgulamalarının sonucu olarak son dönem mîmarlığını oluşturur.

Son dönem Arolat tasarımlarında, belli bir gramer disiplini olduğu gözlemleniyor. Kütleler son derece tanımlı; ucu açık bırakılmış, belirsiz, tanımlanmaktan uzak bir mîmari bileşen ya da ifadeler yer vermeyen, ayakları yere "sağlam basan" bir tavır sergiliyor. Bu denli dolaysız ve kendini direkt aktaran, düz anlamlı bir dille ortaya konan mîmari, özsel anlamda kendini dürüstçe ifade ediyor.

Şeffaflık kavramı da bu düşünce çerçevesinde gelişiyor. Enre Arolat mîmari şeffaflığı, dürüstlük, kendisi gibi olma durumu olarak tanımlıyor.

Cam veya saydam herhangi bir malzemeyle yaratılacak fiziksel şeffaflık yapının fonksiyonel kullanıma yardımcı bir etki olsa da, mîmari şeffaflığın kavramsal boyutu, şeffaflığın fiziksel tanımindan çok daha ilgi çekicidir.

Mîmarlıkta şeffaflık, kendisi gibi olma durumu yani başka bir şeye benzemeye veya öykünmeye çabalamayan veya olduğundan başka bir takım mesajlar yüklenmeyen, özette, kendi bağlamını yansıtan bir dildir.

“Bence mîmarlıktaki şeffaflıkla camı yan yana koymak lazımdır. Çok şeffafmış gibi görünen, yani yapısal olarak şeffaf gibi gözükene tanımlanmış fakat olduğunda çok daha başka bir motivasyonu içeren ve o motivasyonu da çok dolaylı yoldan ifade eden sistemin gerçek bir şeffaflık olduğuna inanmıyorum. Bu sadece yapısal bir şeffaflıktır” [58].

Bu bağlamda, şeffaflığın camla olan ilintisi gevşer. Camın yapıya bahsettiği saydamlık yapının fiziksel bir gereksinimi değil, mîmari şeffaflıkla deolçuk bir seçim haline dönüşür.

“Tasarlayanın ne istediğini, ne yapmak istediğini bilmesi ve doğrudan olması, mesajını doğrudan iletmesi, bir takım metaforik motivasyonlar içermemesi bir şeffaflıktır. Bunun dışında kalan hiçbir şey malzeme olarak cam dahi içerse, şeffaf değildir” [58].

Arolat’ın yaptığı bu tarifle günümüz mimarisine baktığımızda, Casaba’ların, Keleş Country’lerin, Ritz Carlton dekorasyonlarının, oduncu kütüğü evlerin ve Topkapı Palace otellerinin maskeli yüzlerinin, “mş” gibi yapılan tasarımların aslında gerçekten de dürüstlükten uzak, şeffaflığı okunmayan projeler olduğunu anlıyoruz.

Bir diğer bakış açısıyla; Enre Arolat’a göre, çok örtük bir hikayenin üstünün kaldırılıp herkes tarafından başka bir şey söylenmesi, o yapının ciddi anlamda merak ve heyecan uyandırması, sonunda da açıklamalar dizisine kavuşması bile şeffaflık olarak nitelendirilebilir. Belki buradaki örtüklük, şeffaflığı yok eden bir saklılıktan ziyade merakı uyandırıp ondan sonra göstermektir. Düşünülecek olursa bu benzetme aslında yarı şeffaflığı çağırıştırır; arkada ne olduğunu hissettirip merak uyandırır ancak detaylar hakkında bilgi vermez. Fakat dikkatle bakılıp düşünüldüğünde her şeyin kavranabileceği bir yaklaşım

Enre Arolat, Arolat mimarlığında şeffaflık değerlendirmesini şöyle yapıyor:

“İlk dönemdeki modernizmi ya da pürizmi, çok iyi niyetli ancak şeffaf ya da içten diye tasniflenebilecek bir dönem olarak görüyorum. Belki içinde olduğu bir dönem ve dışarıdan baktığımız için böyle okuyabiliyorum. Ama bana göre bu en az şeffaf dönemdi. İkinci dönem yani post modern dönemin bile daha içtenlikli olduğunu söyleyebiliriz ve bu içtenliğin son dönemini yani şimdi ki ni hazırladığını da belirtmeliyim. Eğer o ikinci dönem yaşamasaydık ve biraz daha kendi mize dönerek sorgulasaydık bu görüşler belirneyecekti. Bu içtenlik, şeffaflığın bir yoluydu” [58].

Arolat mimarisinin, son dönem yapılarında görülen sadelik ve plandaki esneklik şeffaflaşmanın sembolü haline gelmiştir. Çok belirgin bir dış sınır içinde akışkan ve değişime açık alternatifleri kendi içinde barındıran daha içten bir yaklaşım sergilenmektedir.

Şeffaflığın, malzemeyle sağlanan bir kavram olduğunu düşünen Enre Arolat şeffaf malzemenin kullanımı ise yapının ihtiyacı doğrultusunda, bir amaca yönelik dürüstlük çerçevesinde olması gerekliliğine inanmaktadır.

Sözcüleri, yansıtıcı cam kaplı bir yapı tasarlamak bir amaç olamazken, yapının önünde bulunan yoğun yeşil dokunun yapı üzerine yansıması adına bu malzeme ile giydirilmesi anlamlı bir davranış olarak okunabilir [59].

Emre Arolat, yapının bu anlamda diğer malzemeler kadar önemli bir bileşeni olan cam için ise, son dönemdeki akışkanlık metaforu altında türeyen, eksiz yapı pratiğinin şişirilmiş, gonflem formunu oluşturan, şeffaf olma, esnek malzemelerin yerini cama bırakacağını düşünüyor. Camıflenerek elde edilen bir malzeme olması nedeniyle bu yapılara çok daha geniş bir yapı molanağı getiriyor. Tek defada bitmiş, bir kerede donmuş bir malzeme aslında bu yapılarda istenilen akışkanlığı sağlayabilir. Ancak Arolat bu saptamayı yaparken kendisinin böyle bir yapı sistemine uzak durduğunu ve ortogonal geometriyi kullanan konveksiyonel sistemlere daha yakın olduğunu belirtiyor.

3.5.2.1. ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ YARIŞMA PROJESİ



Şekil 3.5.2.1.1. Ankara Büyükşehir Belediyesi yarışma projesi, maket, Emre Arolat, 2000



Şekil 3.5.2.1.2. Ankara Büyükşehir Belediyesi yarışma projesi, görünüş, Emre Arolat, 2000

608 metre boyu ve 31.5 metre yüksekliğiyle, bulunduğu arazinin boyutlarıyla başa çıkan yapı, 8 metre aralıklı 68 adet akstan ve bunun iki kenarına dizilmiş irili ufaklı ofis birimleri ile oluşuyor. Uzun koridor boyu, her yedinci modüle denk gelen aynı zamanda da düşey sirkülasyonu sağlayan köprüler ile daha tanımlı ve kullanıma daha uygun hale geliyor. İçerideki bu sistematik düzen dışarıya da yansımaktadır. Cephe struktürden ibarettir (Şekil 3.5.2.1.3).

“Keskin modüler kurgudan taşan diğer işlevler de binanın arkasına toprak seviyesinden iki katı aşmayacak şekilde gelişigüzel dizilmiştir. Gelişigüzellik

kütlenin kendine güvenini pekiştirmekte ve o ölçekteki yandaşlarla kurgunun zedelenmeyeceği ne işaret etmektedir” [60]. (Şekil 3.5.2.1.1).



Şekil 3.5.2.1.3
Ankara Büyükşehir Belediyesi, plan, Emre Arolat, 2000

Binanın önünde boylu boyunca konumlanan dev ekran, yapıyı sahneye; yapının içinde konumlandığı araziye ise devasa bir seyir alanına dönüştürmektedir. Böylelikle mevcut araziye odak haline gelen yapı ve ekran aslında sahnenin yerini almaktadır (Şekil 3.5.2.1.2).

Emre Arolat'ın “Ötaya koymaya çaba gösterdiği nizamlılık düşüncesi”nin epey “katıksız” olarak kendini bulabildiği bir tasarımdır”[61] diye tarif ettiği yapı bu katıksızlığı yine Emre Arolat'ın tariflediği şeffaflığa dönüştürüyor.

3.5.2.2 ÇEVRE BAKANLIĞI HİZMET BİNASI YARIŞMA PROJESİ



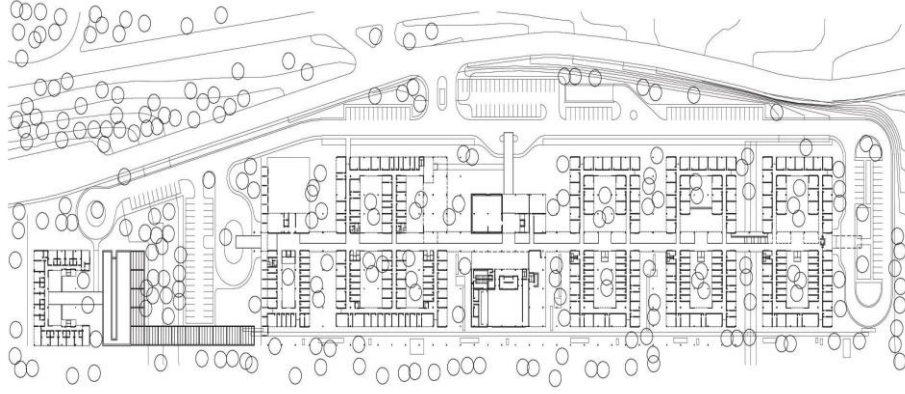
Şekil 3.5.2.2.1 Çevre
Bakanlığı Hizmet
Binası, maket
Emre Arolat, 2001



Şekil 3.5.2.2.2 Çevre
Bakanlığı Hizmet
Binası, maket perspektif
Emre Arolat, 2001



Şekil 3.5.2.2.3. Çevre
Bakanlığı Hizmet
Binası, iç mekan
Emre Arolat, 2001



Şekil 3.5.2.2.4 Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, plan, Emre Arolat, 2001

Tasarımdaki ilk kriterlerden biri, Ankara Eskişehir Karayolu'nun kuzey yönünde yoğunlaşan yeşil dokunun değerli bulunması nedeniyle dokunun korunmasıdır.

Yapıların karayolu yönünden algısı önemsenererek alçak katlı, yaygın bir düzen öngörülmüştür. Böylece karayolu yönünden bakıldığında yapı neredeyse görünmez olmuştur. Ayrıca iç bahçeler ve ara mekanların yardımıyla doğa ile bütünleşebilmiştir (Şekil 3.5.2.2.1).

Yapılar 7.20 x 7.20 metrelik bir ızgara taşıyıcı düzeneğine göre planlanmıştır. Tekrar eden bu sistem aynı zamanda belirleyici bir düzen oluşturmakta, hem de iç ve dış mekanların esneklik kazanabildiği bir yapısal kurguya olanak tanımaktadır. Bu düzen aynı zamanda ön yapı prensiplerine yönelilmesini olanaklı kılmaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik koşullar bağlamında, yapıya kazandırılacak hızın çok önemli bir tasarımdır. Bu olduğu düşüncesiyle aynı anlayış yapıların cephe sistemlerinde de sürdürülmüştür (Şekil 3.5.2.2.4).

Cephelerde önerilen yansıtıcıcaılar, ülkede son yıllarda adeta bir prestij simgesi olarak görülebilen aynalı yapıların anlamsızlıklarına karşıt olarak, hemen önlerinde bulunan yoğun yeşil dokuyu karayolu tarafına yansıtacak ve bir anlamda yapıların doğa içinde kaybolmalarını sağlayacaktır (Şekil 3.5.2.2.2).

İç mekan kurguları ile uyumlu, aynı dilde devam eden dış düzen esnek bir kullanıma olanak sağlamaktadır (Şekil 3.5.2.2.3).

Arolat'ın marlığındaki dürüst tavrı, nedenselliği ile düşünsel olarak şeffaf, olduğu gibi görünen bir proje olduğu söylenebilir.

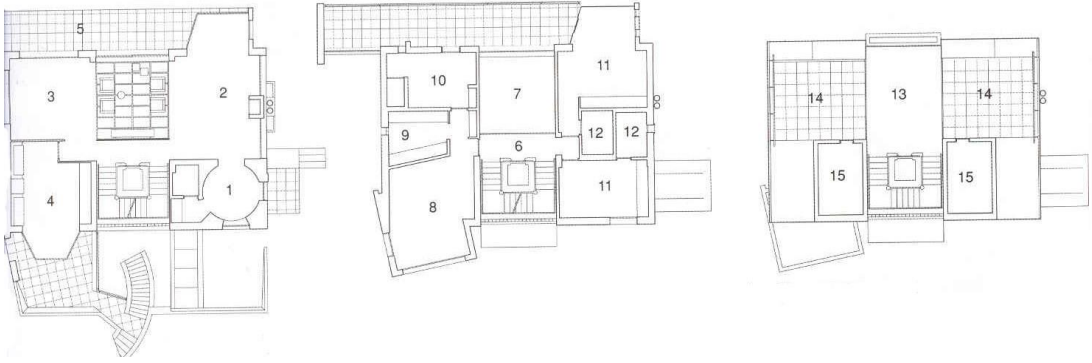
3.5.2.3 SAYILGAN EVİ



Şekil 3.5.2.3.1.
Sayılgan Evi, gündüz görünüş,
Emre Arolat, 1998



Şekil 3.5.2.3.2
Sayılgan Evi, gece görünüş,
Emre Arolat, 1998



Şekil.3.5.2.3.3. Sayılgan Evi, planlar, Emre Arolat, 1998

Bursa'da Çekirge Caddesi üzerinde, 1.200 m² lik bir arsa üzerinde konumlanan bu yapı grubu, bir ana konut binası ile yardımcı bir yapıdan oluşmaktadır. Her iki yapının da arsa üzerindeki yerleşimleri ve yükseklikleri, daha önce aynı yerde bulunan yapıların verileri ile belirlenmiştir. Ana yapının eğimli çatı biçimi, eski yapıdan kalan bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Arsa üzerinde bulunan yoğun ve zengin ağaç dokusu tümüyle korunmuş, açık yüzme havuzu ve yardımcı mekanların şekillenmesinde, bu doku birincil etken olmuştur. Ancak bu yoğun dokunun içinde, yapılar doğa ile uyum sağlama iddiası taşımaz (Şekil 3.5.2.3.1). Pitoresk bir yaklaşım yerine, tümüyle yapay ve parlak malzemelerin doğada olmayan biçimlerde kullanımı, yapının mimari yaklaşımını belirlemektedir. Metal ve parlak beyaz yapay taş, yapıların ana yüzey malzemeleridir. Doğanın yapının yüzeyinde yitileneşi yerine, geniş saydam yüzeylerin kullanımı ile yapının içine çekilmesi hedeflenmiştir (Şekil 3.5.2.3.2). Elde edilecek hedeflenen geometrik düzen, iç mekan

kurğusunda da sürdürülmüştür. Böylece yapının, eski bir bahçede tamamlanan özel bir "yer" olmasını sağlamıştır.

Yapının tam ortasında bulunan 4x4 metrelik boşluk, zemin katı ile birinci katı birbirine mekansal olarak bağlamakta, zemin katına bölgesel bir ara mekan sağlamaktadır. Bu ara mekan, yapıdaki akışkanlığı güçlendirmektedir. Bu boşluğun izdüşümünde ise, zemin katı döşemesinin "sable" cam olarak inşa edilmesi, doğal ışığın yoğun olarak alt zemin katına ulaşmasını sağlamaktadır. Zemin ve alt zemin katları günlük yaşamın geçtiği bölgeler, birinci kat ise yatak odaları olarak düzenlenmiştir. Ova manzarasına ege men olan çatı katında, açık ve kapalı mekanlar iç içe kullanılmaktadır [62] (Şekil 3.5.2.3.3).

Yapı, bulunduğu yoğun yeşil doku içinde çevreye uyumsağlaması taşıyarak. Bu düşünceyi doğrulamak için kullanılan malzemelerin doğada olmaları biçimlerde kullanımı da dürüstlük olarak düşünülebilir. Yapının şeffaflığı da kullanılan cam yüzeylerinden çok bu dürüstlüğe yatmaktadır..

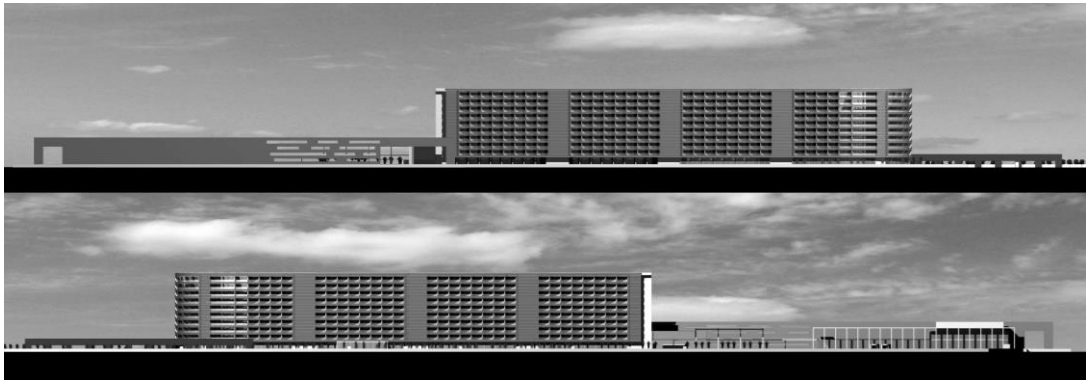
3.5.2.4 LARA KERVANSARAY HOTEL (FİNAL PROJESİ)



Şekil 3.5.2.4.1.
Lara Oteli Kervansaray Oteli,
yan görünüş, Emre Aral, 2003



Şekil 3.5.2.4.2
Lara Oteli Kervansaray Oteli,
ön görünüş, Emre Aral, 2003



Şekil 3.5.2.4.3. Görünüşler, Emre Aral, 2003

İnşası halen devam eden yapı, bugüne kadar alışlagelmiş Akdeniz tatil köyü veya otel mantığının dışında bir yaklaşım sergiliyor. Şimdiye kadar genelde tarihsel yapılar baz alınarak ve zamanla bir dublasyona hatta sahteciliğe varan örneklerine karşın bu projede yapı dürüstlikle kendisini sergiliyor (Şekil 5.2.4.1, Şekil 5.2.4.2 ve Şekil 5.2.4.3).

Turizmin ve turistin beklediği tiyatral olma durumunu ise, başka bir şeye veya tarihsel herhangi bir olaya öykünmeksizin, kendisi bir dekor olan, lamine edilmiş, filmi ya da renkli camlarla oluşturulan farklı bir dünya sunan yapı oluşturuyor.

3.5.3. NEVZAT SAYIN'IN MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Nevzat Sayın'ın mimari dili, çoğu zaman tavizsiz keskinlikteki geometrilerle oluşan, yalın bir anlatıma sahiptir. Kullandığı katı geometrileri, esnekleştirdiği iç mekan tasarımlarıyla bütünleyen mimar, modernist tavrına kattığı yerel yorumla 1980 sonrası Türk mimarlığında ortaya çıkan yenileşme rüzgarındaki odaklardan biri olmuştur.

Genellikle çevreye uyarak değil de, çevreye karşı durup bir tansiyon oluşturan ve bunun sonucu olarak da çevrenin, yani dış yapının boşluğuna karşıt bir doluluk oluşturarak mimarisini sergilemektedir. Düşünülen şey belki de kapalı bir kutu! Biri içi maçınsından kendini ele verse dahi içindekini gizleyen, merak uyandıran, iç mekanın akıcılığını, esnekliğini gizleyen, kesin geometrili bir kutudur.

Şeffaflık ise mekanı içindedir. Yapı neredeyse yok olur ve sizi tanıma dışarı açar. Nevzat Sayın'ın iç mekandaki bu şeffaflığı Ayasofya ve Süleymaniye Camisi örnekleriyle anlatıyor:

“Ayasofya şeffaf olmaayan bir mekan. Kendini çabuk ele vermez. İçeriye girdiğinizde orta neflerden yan neflere, oradan apsilde veya sonra nartekse geçebilirsiniz. Geçirgenlik olsa bile, mekan kurgusu, düzeni, loşluğuyla sırlar dünyası gibidir Ayasofya. Süleymaniye’de tüm bu mekanlar, kurgusuyla şeffaflaşır. Sizi sırlar dünyasına götürmez. Işıklı, açık tanıma şeffaf bir mekana götürür. Cam ve benzeri saydam bir malzeme kullanmaksızın mekanın örgütlenmesiyle oluşan bir şeffaflıktır bu” [63].

Nevzat Sayın'ın yapılarında da Süleymaniye'nin geçirgen, bütüncül yapısındaki şeffaflığı okunur. Mekanın akıcılığı, algılanabilir ve ulaşabilir olması hem görsel

hem de fonksiyonel anlamda şeffaflaşmayı sağlar. Mekanın şeffaflaşmasında, mekandan dışarının algılanması da payı vardır. Ancak bu algı, cam bir yüzey ya da ona benzer arkasını gösteren cephelerle değil, mimari parametreleri ve çevre verilerini doğru kullanarak sağlanır:

“Dışarıdan bakılınca kapalı olarak görülen yapı, içerideki geçirgenlikle şeffaflaşır. Aynı yüzey dışarıya herhangi bir cümcephe ya da benzeri bir elemanın kullanmaksızın sadece mimari olarak yerleştirildiği yerler, açılar ve konuları itibarıyla içerisi için açıklık tanımlar. Yapı yok olur. Neredeyse boşluğun içerisinde kalırsınız. Dışarının ne kadar içeriye dolmuş olduğunu ve o olmadan içeriğin tanımlanamayacağını görürsünüz” [63].

Nevzat Sayın’a göre şeffaflığın bir diğer önemli kriter ise “kafes”tir. Kafes şeffaf değildir ancak geçirgendir. Şeffaf algıyı sağlar. Kafesin yapıya, hacme veya yüzeye bahsettiği geçirgenlik, ışık algı ve kafesin doluluk boşluk yoğunluğuna göre değişiklik gösterip şeffaflığın derecesini ve hatta ışıkla ilintili olarak şeffaflığın yönünü kontrol altına almayı, şeffaflaşırken aynı zamanda opaklaşmayı sağlar. Dışarıda, uzakta olan, hiçbir şey görmezken içeride, yakın olan, dışarıyı rahatça algılar.

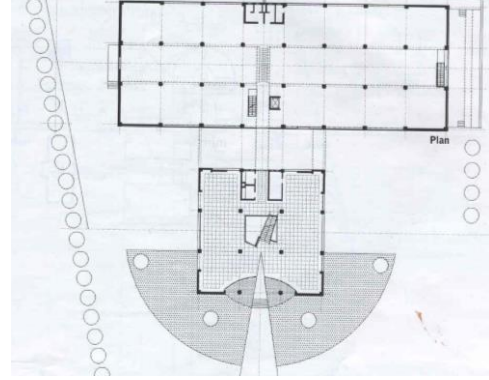
1950’lerde içinde belirli büyüklükte gözler olan beton prekast elemanların oluşturduğu duvarlar, yapıya dışarıdan bakıldığında masif, kapalı bir etki verirken, içeriden dışarıyı gözleyen biri için dışarıyı rahatlıkla algılayabildiği, hafif bir separatör haline dönüşür. İçeriden bakan göz şeffaflığı hissederken dışarıdan bakan bunu hiçbir şekilde sezemez.

“Kafes, modern mimarinin doğudan öğrendiği bir şey. Doğunun ruhuna uygun kafes. Bir çırpıda tamolarak tanımlanamayacak bir şey. Ne tam açık, ne tam kapalı. Hem şeffaf, hem opak. Nerden baktığına bağlı. Görünüyor mu görünmüyor mu? Hem mahremiyet hem açıklık” [63].

3.5.3.1. GÖN DERİ ÜRÜNLERİ FABRİKASI VE SHELL GENEL MÜDÜRLÜK BİNASI

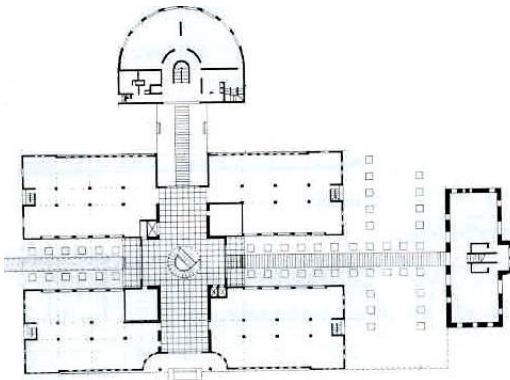


Şekil 3.5.3.1.1.
Gön Deri Ürünleri Fabrikası, görünüş
Nevzat Sayın, 1994



Şekil 3.5.3.1.2.
Gön Deri Ürünleri Fabrikası, plan
Nevzat Sayın, 1994

Gön, Nevzat Sayın'ın mimarisinde tanımladığı mız kapalı kutuya bir örnektir. İki ayrı prizma ve bunları bağlayan bir ara mekandan oluşan yapının dışı, içindeki şeffaflığı gizleyen bir kabuktur. Ancak iç mekan yalnız bir geometri nin oluşturduğu neredeyse bölünmüş bir mekandır (Şekil 3.5.3.1.2). Dışından kapalı bir kutu gibi görünen yapı (Şekil 3.5.3.1.1), içeride büyük boşluklar oluşturan galeriler ve deliklerle sınırlarını hafifletirerek ferah ve şeffaf bir kimliğe bürünmektedir. İçinde, insanların ve makinelerin üzerinde durduğu düzlemleri barındıran boşluktan başka bir şey görünmez. Yapıda; zorunlu olarak bulunması gerekenleri dışında neredeyse hiçbir şey yoktur.



Şekil 5.3.1.3
Shell Genel Müdürlük, plan
Nevzat Sayın, 1993



Şekil 5.3.1.4
Shell Genel Müdürlük, iç mekan
Nevzat Sayın, 1993



Şekil 5.3.1.5
Shell Genel Müdürlük, görünüş, Nevzat Sayın, 1993

İstanbul'da yapılan genel müdürlük binasında, esneklik, büyüyebilme, bölünmelerin birbiriyle ilişkili fakat, bağımsız olma durumu projenin çıkış noktasıdır.

Grişten geçen aks ve mevcut taş yapının aksı, yapının konumunu oluşturur. Aksların kesiştikleri nokta yapının merkezi, aksların oluşturduğu kabuk, yapının temel prensibidir (Şekil 3.5.3.1.3). Grişten geçen aks, arkadaki yarım daire yapıda sonlanır. Eski yapı içinden geçen aks ise bahçe duvarı üzerindeki aralıktan sürüp gider. Yapının temel prensibindeki bu keskinlik ve yalınlık kitle bütününden detaylara kadar aynı anlayışla sürdürülen bir tavrıdır. Kolaylıkla okunabilen sert geometrik formu tavrının doğrudan ifadesidir (Şekil 3.5.3.1.5). Yapının kabuğundaki taş dokusu yakın çevrede var olan duvar anlayışının bir uzantısıdır. Pencereler duvar fikrini bozmayacak, gün ışığını alabilecek kadardır. Arsanın içinde var olan taş yapı, yeri konumu ve büyüklüğü değiştirilmeden, okunaklı bir eklemeyle dönüştürülerek ana yapının bir parçası haline getirilmiştir. Bütün malzemeler ve detaylar; yalınlık, kolay yapılabilirlik, dayanıklılık, kalıcılık özelliklerini sağlayacak bir anlayışla ele alınmıştır [64].

Shell Genel Müdürlük Binası'nda da Gön Fabrikasındaki yaklaşımlar görülür. Yapı kabuğundaki kararlı, kapalı tavrı iç mekanda hafifler ve plan bazında bakıldığında da Gön'deki sadelik okunur.

Dışarıya kapalı olan yapının içi, birbirine akar (Şekil 3.5.3.1.4).

3.5.3.2 SELAMİ ÇEŞME PARKI



Şekil 3.5.3.2.1.
Selami Çeşme Parkı
Duvarı görünüş, yakın algı
Nevzat Sayın, 2000



Şekil 3.5.3.2.2
Selami Çeşme Parkı
Duvarı görünüş, uzak algı
Nevzat Sayın, 2000

Selami Çeşme Parkı'nın etrafına kurulan semt pazarı nedeniyle yapılması düşünülen duvar, semt pazarının varlığı ve özellikle pazar sonrası etraftaki karmaşa için gerekli bir sınır olmakla beraber, halka açık bir parkın duvar gibi katı bir elemanla sınırlanması çelişkiye yol açmaktadır. Böyle bir paradokstan çıkış yolu ise hem sınırlayıcılığından hem de görsel etki kurabilecek bir separatörün oluşturulmasıdır.

“Duvar çok şeydir. Belki de en çok, gizlilik. Kentin ortasında, herkese açık bir parkın duvarı neyi gizler? Duvar olsa.. Gizlenese.. Duvar, sessizliktir. Seslerin öte yana geçmesini engeller. Engellenese de azaltsa.. Duvar, erişilemezliktir. Burası ve orası arasındaki geçimsiz perdedir. Duvar olsa, geçirgen olsa.. Duvar çoğunlukla ağırdır. Hafifletilse.. Duvar, güvenlidir. Sakınır, korur. Duvar olsa.. Diye kesik kesik düşünür ve kendi aramızda tartışırken duvarın kendi başına olduğunu ya da olumsuz bir şey olamayacağını fark ettik

Onun üzerinde açabileceğimiz deliklerle değişip başka bir şey oluyordu. Onu bu deliklerin sayısı, sıklığı, büyüklüğü belirliyordu. Hatırladığımız duvarları yeniden gözden geçirdik. Kollarımızın yanına gittik, boyunca yürüdük, içinden geçtik, üstünden atlادık, öte yanına baktık. Ne çok duvar var. Ve ne kadar farklı... Yokmuş gibi duran, bütün mendeurluğu ile üzerimize gelen, bitkilerin örtüp sakladıkları, sıkıcı, merak uyandıran” [65].

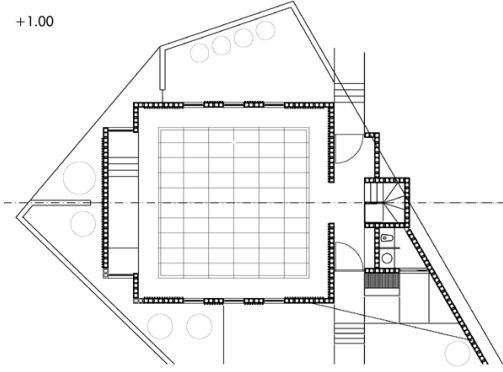
Nevzat Sayın'ın bu düşünceleri doğrultusunda oluşan proje, dolu boş etkisi yaratan, boşluklarının da tel kafesle sınırlandırıldığı bir separatör. Uzaktan bakıldığında, tam bir

“duvar”, yaklaştıkça açılan “sınır”a dönüşen bir yapı (Şekil 3.5.3.2.1 ve Şekil 3.5.3.2.2).

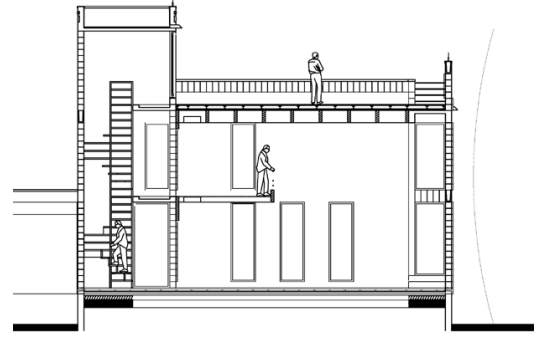
“Geçilemeyen ana geçirgen, koruyan ana gizlemeyen bir duvar” [65].

Şeffaflaşan duvar, sınırlanmanın ağır yaptırımını üstlenirken diğer yandan da görsel teması koparmadan, yakınlıkla algıyı daha da arttıran bir yapıya bürünmüştür.

3.5.3.3 CAMİ, İSTANBUL KÜÇÜKSU



Şekil 3.5.3.3.1. Cami zemin kat planı,
Nevzat Sayın, 1993



Şekil 3.5.3.3.2. Cami kesiti,
Nevzat Sayın, 1997

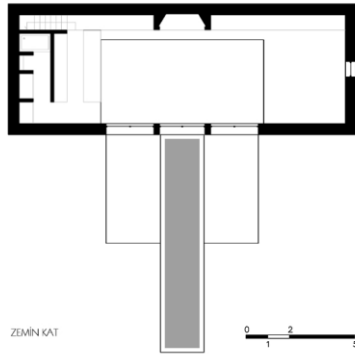
1997’de Küçükusu için tasarlanan cami, merkezi plan şeması ve yalın cephe diliyle günümüz camilerinin belli kalıplar içine sıkışan, klişeleşmiş kitlelerine karşı, bulunduğu zamanın teknolojisini ve anlayışını yansıtan ve böylelikle de dini yapının kavramsal olarak şeffaflaşması bağlamında kullanılabilecek bir örnektir. Caminin mihrap duvarının geriye çekilmesi suretiyle üstten aydınlatılması da yapının yenilikçi tavırını ön plana çıkarır (Şekil 3.5.3.3.1).

Camiler, kiliselerin aksine; odaklanma fikrini reddettiği için (kilisede abside odaklanma) dışarıyla ilişki kurması mümkündür.

Küçükusu Camisi’nde, mihrabın bulunduğu duvara dik olan yan duvarların boşluğu olması dışarıyla ve içerisi arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmektedir. Mihraba doğru duran biri, hem yaktayken hem de otururken başını her çevirdiğinde uzun pencere boşlukları sayesinde dışarıyı algılar (Şekil 3.5.3.3.2). Hatta ibadet sırasında yapılması gerekenler nedeniyle, yapının içinde bulunanlar her iki yöne de bakması gerektiğinden mihraba dik olan bu duvarlardaki şeffaflaşma içindekileri dışarıya taşır.

Buna karşılık camilerde genelde en kapalı cephe olan mihrap cephesi, Küçükusu Camisi'nde daha da şeffaflaşıyor. Mihrap duvarının dışarıya çekilmesi ve üstünün cam ile örtülmesi bu bölümün ışık alarak farklı algılara olanak tanımasını sağlamıştır. Böylelikle duvar önce yok edilmiş sonra yeniden oluşturulmuştur. İmmateryal bir yaklaşımla duvar yok edilirken varolan şeffaf sınır görsel olarak varlığını korumuştur.

3.5.3.4 EMRE SENAN EVİ



Şekil 3.5.3.4.1. Senan Evi, zemin kat planı, Nevzat Sayın, 2003

Şekil 3.5.3.4.2. Bahçe görünüşü, Nevzat Sayın, 2003

Dikili Köyü'nde yapılan bu evde Nevzat Sayın çoğunlukla üzerinde durduğu çevreye zıt bir konsept oluşturma fikrinin tersine, burada çevreye uyumlu bir yapı yapmıştır. Hatta yapı çevre içinde kaybolur.

“Başlangıçta bir kural koymuştuk kendi mize. Hep yapıla geldiği gibi yapacaktık. Kuşkusuz iyileştirerek ama ana hatlarıyla onlar gibi olan bir yapı istiyorduk. Malzeme konusunda da zorunlu kalıncı köyün dışına çıkmadan çözmek gibi bir kararımız vardı. Sınırlarımızı iyice daraltıp bu dar aralıkta olabildiği kadar derinleştirmeye çalışacaktık. Uzunluluk gerektiren işler yerine verili koşulların biraz zorlanarak iyileştirilmesini denedik” [66].

Bu yaklaşımla ev, köydeki diğer evler görünümünde ama onlardan biraz da farklıdır. “Köyden ki mi insanların bu evler hakkında söyledikleri “nesi aynı nesi farklı bilmiyorum ama, he mbi zi me vler gibi he mde farklı” tanımlamaları ilginçtir. Evlerin baktığı avlu ve dolayısıyla yaşayan cepheleri ancak mireden görülebilmektedir [66].

Ancak Nevzat Sayın'ın mmarisindeki dışa kapatıp içi açma yaklaşımını burada da seziyoruz. Dışardan diğer evler ile aynı gibi görülen ancak daha kapalı bir görünüm

sergileyen yapı, hem tek mekanlı planlamasıyla hem de avlusu içindeki rahat planlama ve cephe tavrıyla şeffaflaşır (Şekil 3.5.3.4.1). Havuza bakan şeffaf cephe, sürme kapılarla iyi havalarda açıldığı zaman yokmuş gibi hissediliyor. Ancak bu şeffaflık tek yönlüdür ve dışarıda herhangi birinin algılayabileceği konumda değildir (Şekil 3.5.3.4.2). Tamamen ev sakinlerinin dışarıyı algılayabileceği bir şeffaflık söz konusudur. Hatta havuza bakan bu saydam cephe, avluya giren misafirlerin direkt olarak evi algılamasına da olanak vermez. Bunun nedeni camın ızgara ile kaplı olmasıdır. Bu ızgara içerde bakanın algısında hiçbir bozunma yaratmadan şeffaflığı hissetmesini sağlarken, dışarıdaki birinin güneşin de etkisiyle içeriği görmemesini sağlar. Dolayısıyla mimar burada şeffaflığın yönünü de tayin etmiştir.

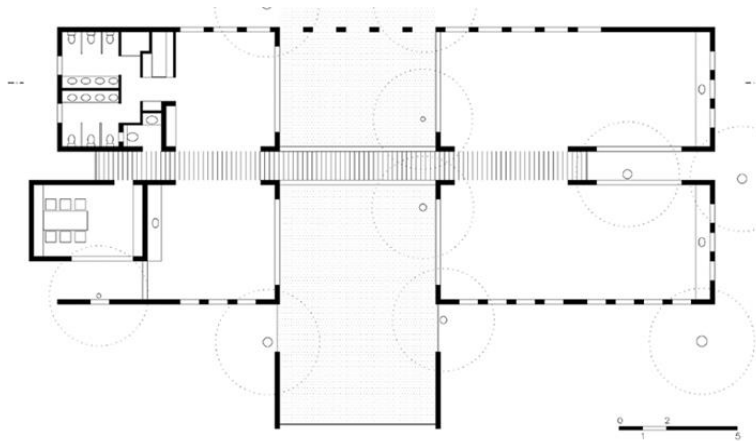
3.5.3.5 IRMAK ANAOKULU



Şekil 3.5.3.5.1. Irmak Anaokulu, görünüş
Nevzat Sayın, 1997



Şekil 3.5.3.5.2. İç mekan
Nevzat Sayın, 1997



Şekil 3.5.3.5.3. Irmak Anaokulu, plan, Nevzat Sayın, 1997

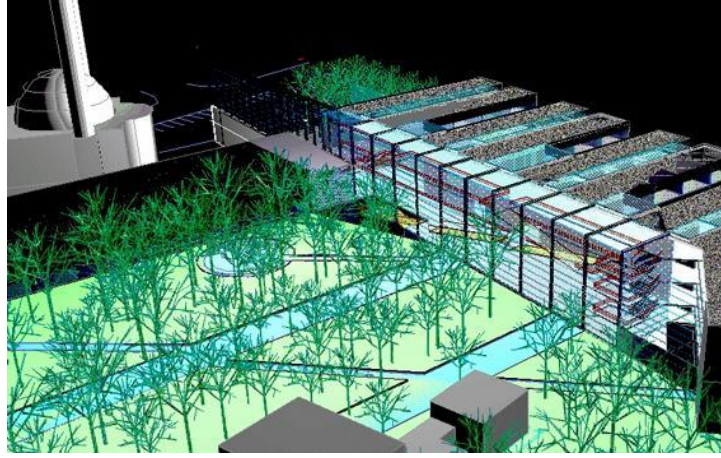
Cemil Topuzlu Caddesi'nden denize kadar uzanan içinde tarihi bir köşkünde olduğu arazi de konumlanacak anaokulu tasarlanırken caddeden denize uzanan ağaçlı yol

vurgulanmak istenmiş, denize çıkan aks bozulsun istenmiştir. Bu yola dik konumlanan okul yapısının istenen görselliği sağlaması için şeffaflaştırmaya başvurulmuştur. Bu şeffaflık binayı azaltarak yani boşluklar oluşturup binayı parçalayarak gerçekleştirilmiştir (Şekil 3.5.3.5.3). Dolayısıyla yapı, hem bir duvar, hem bir "kapı" gerisinde eski yapıları ve denizi "takdim eden" geçirgen bir ekran haline dönüşmüştür.

Parçalı kurgu ve geçirgenlik burada da bitmiştir. İşlevsel senaryonun içerdiği pedagojik birimleri oluşturan mekanlar, ana eksene dik bir ikinci eksen yaratan dar bir ışıklı geçit (Şekil 3.5.3.5.2), bir türlü iç sokak üzerinde önlü arkalı yerleştirilmiş ve bu bakışını konumları içinde bütün bu mekanlar arasında görsel geçirgenlik bulunması istenmiştir. Ayrıca iç sokağın uçları da şeffaflaştırılmıştır [63].

Boşluk-doluuk düzeni, geçit ve deliklerin sağır yüzeylerle kurduğu yalın ilişkiler bu yapıdaki şeffaflığı sağlıyor (Şekil 3.5.3.5.1).

3.5.3.6 FMV ERENKÖY GÜNEŞ KAMPÜSÜ



Şekil 3.5.3.6.1. FMV, perspektif görünüşü, Nevzat Sayın, 2001

Yapı-bahçe arakesitini oluşturan şeffaflık “geçirgen bir ekran” gibi düşünülmüş ve bu yüzeyin bir yanında korumak için özen gösterilen bahçe, diğer tarafında da yapı konumlandırılmıştır (Şekil 3.5.3.6.1).

Kent içinde özel bir mekan olduğu düşünülen bahçeden içi görünen ve içinden de bahçe algılanan varla yok arasında “kocaman” bir sera olarak düşünülmüştür. Dışarı gibi olan ama kendi iklimini, yetişme koşullarını oluşturabilen pozitif enerji üreten bir sera. Bahçeden dersliklere doğru giderek kapanan ve özelleşen,

dersliklerden bahçeye doğru gi derek açılan ve herkesi n olan akışkan me kan anlayışı kendisi nden beklenenleri zorlanmadan, mış gi bi yapmadan yerine getir mektedir [63].

Şeffaf seramın di ğer tarafında kalan okul yapısı beş tane di kdörtgenler prizması nın yan yana gel mesi nden oluşur. Bu prizmaların arasındaki mesafe, prizmaların dar kesitinde bulunan si metrik sınıflardan birinin ölçüsüne eşittir. Prizma şeklindeki dersliklerin birbirine bakan yüzlerindeki şeffaflığı nı Nevzat Sayın şöyle anlatıyor: “Sı nfi çi ndeki öğrenci dışarı ya baktı ğı nda yi ne kendisi gi bi sı nfi çi ndeki di ğerlerini al gı layacaktır. İ çi nde bulundu ğu me kanı dışarı da yi ne görecektir. Dolayısıyla yapı nın büt ününü ele al dı ğı mızda yarı açık me kanların toplam olan bir me kanı kullanmış oluyoruz” [63].

3.5.4 KEREM ERGİNOĞLU & HASAN ÇALIŞLAR MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Kerem Ergi no ğlu ve Hasan Çalışlar, 1993’te kurdukları Ergi no ğlu ve Çalışlar Mimarlık ile Türkiye mi marlık platfor munda; yaptıkları yapılar ve mi marileri yle adlarında söz ettiren mi marlardandır.

Onlara göre ilericilik duygusallık ve fevrilik harici; akılla, doğrunun saptanması sonucu bu doğruyu gerçekle yecek en iyi mal ze me, sistem ve teknolo ji yle ula şılacak bir noktadır. Özgürlük adına yönsüz bir takım heyecanlarla neyin ilericisi, neyin doğru ve gerçek olduğunu anla nandan bir moda veya akı na kapıl na mayı ve ilericili ğin heyecanla de ğil ancak sağlıklı bili nsel bir yar gı lama yla beslenip, ayakta kalabilece ği düşünüyorlar.

Her yapıyı, bulunacağı çevre içi ndeki ve yapı talebi nde bulunan insanların ortaya koydu ğu talepler doğrultusunda kendi para netreleri ile de ğerlendir meyi terci h ediy or Kerem Ergi no ğlu ve Hasan Çalışlar. Bu sebeple bir mi mari klişeye saplanıp, onun üzerinde durarak ilerlemek yerine her co ğrafyanın kendi özel verileri, onun var ol na nedeni olan kişilerin istekleri ve güncel geliş melerle de beslenen mi mari biriki nleri ile kendi içi nde tutarlı bir mi mari dil sergile mektedirler.

Kerem Ergi no ğlu ve Hasan Çalışlar, ço ğu za man kara nırlıkla de ğerlendirilen Türk mi marisini n karşı karşı ya ol du ğu binlerce ol unsuz soruna rağmen, mi mari disiplini n, bulunulan şartlara uygun ve doğru yaklaşı mla en iyi yi doğuracağı na inanıyorlar.

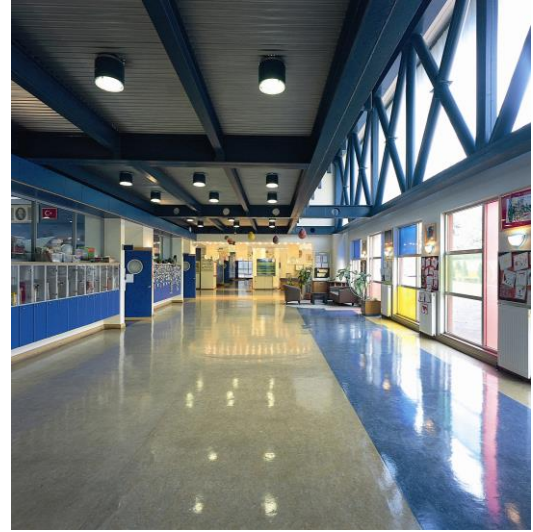
“Türkiye’de son yıllarda sıkça karşılaştığımız bir kavram olmuş. Bu da Türkiye’de mimarlık olması için bizi mburada Eisenmann yada Gehry gibi binalar yapmamız gerekliliği. Şiddetle karşı çıktığımız bir konu. Türkiye mimarlığı ancak bu ülke gerçekleri ele alınırsa üzerinde konuşulabilir. Yoksa şanslı bir işveren grubu ile Avrupalı bina yapma çabaları Don Kişotsal kahramanlıklar olarak, bireysel çabalar olarak kalır” [67].

Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar, bu düşüncelerinin ışığı altında şeffaflığı da mimarilerinin asıl nedeni olarak değil de yarattıkları mekanların gereği ya da parametrelerinin sonucu olarak değerlendiriyorlar. İlericilik mantıklarındaki akılla, doğrunun saptanması ve bu doğruyu gerçekleştirecek yine akılcı bir sistemin oluşması fikri doğuruyor şeffaflıkları. Belki de günümüz yaşantısının esnekliği, yoğunluğu ve pratikliği onların mimarisindeki şeffaflığı gerektiriyor.

3.5.4.1. AÇI İLKÖĞRETİM OKULU



Şekil 3.5.4.1.1.
Açı İlköğretim Okulu, görünüş
Erginoğlu & Çalışlar, 1998

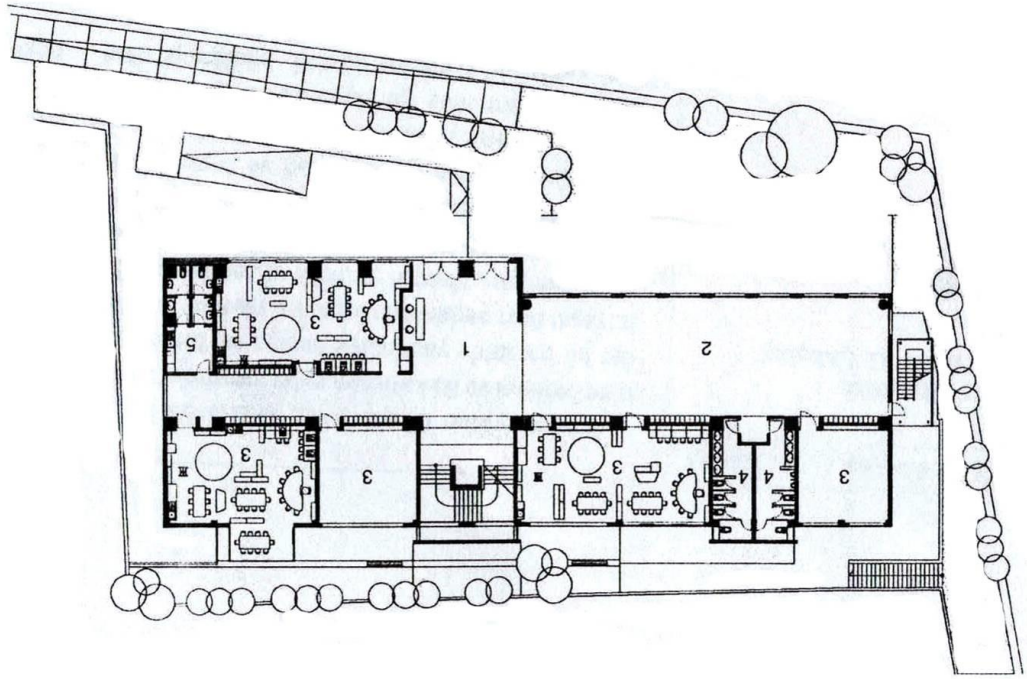


Şekil 3.5.4.1.2
Açı İlköğretim Okulu, iç mekan
Erginoğlu & Çalışlar, 1998

Etiler’de varolan binanın dönüştürülmesi ve onarılmasını içeren projede Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar, yapıda kullandıkları malzeme ve ifadelerindeki yalınlıkla daha farklı bir bakış ortaya koymuşlardır.

Binanın yıkılmalarla zarar görmüş statik sistemini dev bir çelik kirişle güçlendirilmiştir. Bu egeyen mimari elemanın iç mekanlarda hissedilebildiği gibi cepheden de hissedilebilmesini sağlamak amacıyla, kat holleri profilit campanellerle kaplanmıştır (Şekil 3.5.4.1.1 Şekil 3.5.4.1.2 ve Şekil 3.5.4.1.3). Aydınlık bir ortam yaratan cam

paneller aynı zamanda iç ve dış mekanda algısal anlamda, tüm yapı bazında etkili bir görsellik yaratmakta ve yarı şeffaf yapısıyla binanın dıştan algısını azaltarak, içte olana karşı merak uyandırmaktadır. Bunun alt katında kullanılan renkli kırılma z lamine camlarla oluşturulan yarı saydam duvar, hem cepheye kattığı renkli görünümü hem de ışığında etkisiyle mekan içi ve dışında oluşturduğu neşeli atmosferi ile öğrenci psikolojisinde olumlu bir etki bırakacağı düşünülmüştür.



Şekil 3.5.4.1.3. Açık İlköğretim Okulu plan, Ergi noğlu & Çalışlar, 1998

Şeffaflığı farklı açıdan ele alan bu yapıda; sıklıkla yarı saydamlıklar kullanılarak ışığın da etkisiyle hem iç hem de dış mekanlarda farklı farklı duygular, tatlar uyandırılmaya çalışılmıştır.

3.5.4.2 4U OFİS BİNASI



Şekil 3.5.4.2.1. 4U Ofis Binası, maket, Ergi noğlu & Çalışlar, 1997

Şekil 3.5.4.2.2. 4U Ofis Binası, görünüşler, Ergi noğlu & Çalışlar, 1997

Esentepe’de yapılan ofis binasında doluluk ve boşluklarla oluşturulan bir tasarımı yaklaşımdıkkati çeker. Doluluk boşluk kavramı, boşaltma yani eksiltme yerine farklı malzemelerle yaratılan bir etki olarak yorumlanır. Yapının cephesinin düz bir satıha sahip olmasına rağmen hem makette hem de fotoğrafta görüldüğü gibi ahşap olan kısım doluluk hissi verir ve reflektedilmeye kaplı kısım gökyüzünü yansıtırken sanki şeffaflaşmış ve gökyüzünü aralardan görüyormuşuz gibi boşluk hissi uyandırır (Şekil 3.5.4.2.2).

Yapının bir cephesi belli bir ritimde doluluk ve boşluğu verirken parka bakan diğer cephesinde bu ritimseyrekleşerek daha şeffaflaşmış hissi yaratılır (Şekil 3.5.4.2.1).

3.5.4.3 TAKSİMDE OTEL



Şekil 3.5.4.3.1. Taksim Oteli, maket, Ergi noğlu & Çalışlar, 1998

Çalışmaları halen devam eden otel projesinde, binanın konumlandığı yere özel bir yaklaşımla; caddenin sonsuzluğunu ifade etmek amacıyla kütlenin caddeye bakan

bölümünde boşaltma yapılmıştır. Ayrıca asansörlerin bulunduğu koridordaki çift taraflı şeffaflıkla avlu her cepheden algılanmış olmaktadır (Şekil 3.5.4.3.1). Sonsuzluk etkisi yaratan bu şeffaflaşma yapının en üst katında, üstü örtülü terasla daha da güçlü bir etki oluşturarak Erginoğlu ve Çalışlar'ın mimarisin özgün dilini ortaya koymuştur.

3.5.4.4. ORTAKÖY'DE EV



Şekil 3.5.4.4.1. Ortaköy'de ev modeli, Erginoğlu & Çalışlar, 2003

İnşaatı halen devam eden yapı, kontrolsüz cephelerde ve mahremiyetini zedelediği ölçüde şeffaflaşmış net geometrilerle isteneni dolaysız olarak yapı bünyesinde ortaya koyarken, iç mekanda yaratılan avlular ve bunları seyreden tamen şeffaf mekânlar ve yapı içindeki akıcılıkla, iç hacmi kendi içinde şeffaflaştırmaktadır (Şekil 3.5.4.4.1).

3.5.4.5. BORSA FAST FOOD



Şekil 3.5.4.5.1. Borsa Lokantası, görünüş, Erginoğlu & Çalışlar, 2000

İstiklal caddesinde, varolan bir binanın yeniden düzenlenmesi ve cephe tasarımını içeren bu örnekte şeffaf cephe, tasarımın ilk kriterini oluşturur. Hatta tasarımda Kerem Ergi noğlu ve Hasan Çalışlar'ın nasıl kurguladıkları, yapı yüzeyini boydan boya transparan bir cepheyle meydana getirmek suretiyle içeriğin yoğun, sıcak atmosferini dışarıya yansıtmaktır. Böylelikle, aslında yapı, Beyoğlu'nda varolan yatay sirkülasyona karşı düşey sirkülasyonun varlığının da bir somutlanması olacaktır (Şekil 3.5.4.5.1).

Diğer yandan da Beyoğlu'nun mevcut dokusunda çokta öne çıkmadan, eski yapılarının mimari dillerini bozmayan, minimal bir tavırla günün ihtiyacını karşılayan bir yapı ortaya çıkarıyorlar. Bu düşünceyi ortaya koyarken çoğu zaman bu tür çevrelerde uygulanan çevreyi yansıtarak “yok olma” mantığını hiçte uygun bulmadıklarını belirten Kerem Ergi noğlu bu düşüncesini şöyle dile getiriyor:

“ Böyle bir çevrede, çokta inanmıyorum ki böyle reflektif bir cepheyle karşıdaki binayı yansıtalmı, bu şekilde o dokunun bir parçası olalım Burada yansıttığınız şey, kontrolsüz olan bir şey. Her daima değişiyor ve iyi bir şey yansıtmamıza rağmen bazen bu tür yolla kötü bir şey de yansıtıyorsunuz” [68].

Ancak yapı sahibi ve bazı diğer nedenler sebebiyle istenen şeffaflık etkisi sadece ilk katlarda verilebilmiş. Diğer katlar ise bu problem nedeniyle opak bırakılmıştır.

3.5.4.6 MONEV



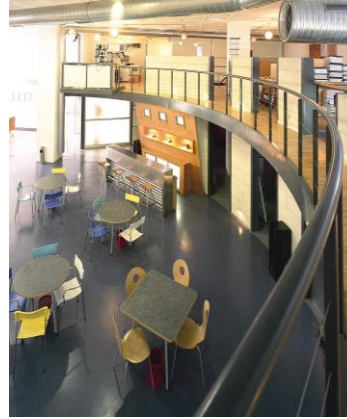
Şekil 3.5.4.6.1. Monev vitrin cephesi, Ergi noğlu & Çalışlar, 1997

Nışantaşı'nda ki porselen mağazasının dış cephesi düşey bantlarla üçe bölünmüş vitrin olarak tasarlanmıştır. Cephede kullanılan camın yerde de devam ettirilmesiyle bu vitrin konsepti yatayda da devam ettirilerek, buna ek olarak girişinde ortadaki vitrinin -boşluğun- devamı olarak algılanması nedeniyle varolan doluluk boşluk oranını yerle de bütünleştirmişlerdir. Bu doluluk boşluk oranları, tasarımdaki diğer etmenlerle de birleşince yapı sanki yalnıziki sütunun sınırladığı mekandan meydana geliyor muş hissinin yaratmaktadır (Şekil 3.5.4.6.1).

3.5.4.7. TBWA - İSTANBUL



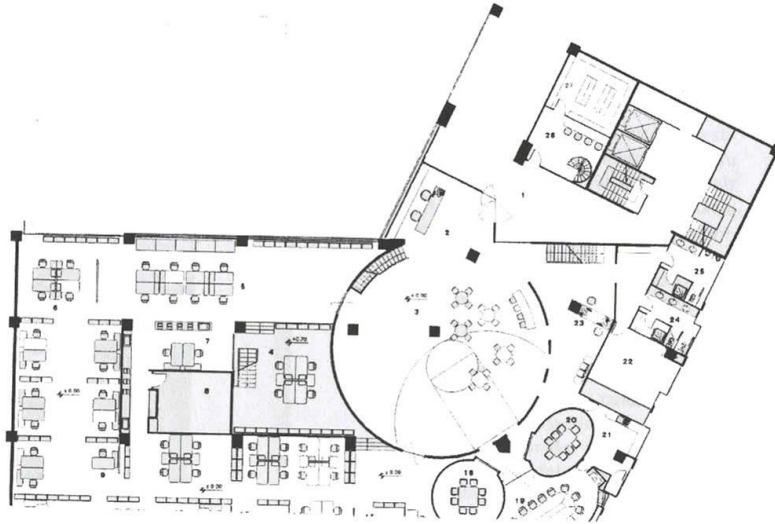
Şekil 3.5.4.7.1 TBWA, damışma ve merdivene bakış, Ergi noğlu & Çalışlar, 2000



Şekil 3.5.4.7.2 TBWA, galeriden bakış, Ergi noğlu & Çalışlar, 2000



Şekil 3.5.4.7.3 TBWA, üst kat geçişine bakış, Ergi noğlu & Çalışlar, 2000



Şekil 3.5.4.7.4 TBWA plan, Ergi noğlu & Çalışlar, 2000

L tipli planlamaya sahip ajans yapısında giriş noktası büyük bir mafsal görevi üstlenerek, yapı içinde bir meydan haline getirilmesi düşünülmüştür (Şekil 3.5.4.7.4). Dışarıdan gelenler için yönlennenin ilk adı m olan bu mекanda yöneticilerle

görüşmeye gelenler, üst kattaki yönetici ofislerine giderken bu meydanı çevreleyen köprüden geçerken (Şekil 3.5.4.7.1 ve Şekil 3.5.4.7.2), kuşbakışı görünen meydan ve daha sonra koridordaki yarıklardan farkedilen ofis bölümleri ajansın büyüklüğünü ve prestijini gösterirken bir yandan da bunlarda yapılan işi tam görmezsiniz (Şekil 3.5.4.7.3). Bilgi verip imaj yaratırken detay vermeyen bu yaklaşımı yarı saydam bir camın arkasından bakan bir insanın algısını anımsatıyor sanki ... Yarı saydam bir nesnenin arkasındaki nesneyi de fark eder algıladığınız, ancak bu nesneye ait detayları asla tam olarak görmezsiniz.

3.5.4.8 SPORTSNET İÇ MEKAN DÜZENLEMESİ



Şekil 3.5.4.8.1. Merdivenden mekana bakış
Ergi noğlu & Çalışlar, 2001



Şekil 3.5.4.8.2 Şeffaf separatöre bakış
Ergi noğlu & Çalışlar, 2001

Maslakta yapılan sportif pazarlama ve iletişim ajansı ofisleri iç mekan düzenlemesinde Kerem Ergi noğlu ve Hasan Çalışlar renkli, yarı saydam panellerle; gotik katedrallerdeki vitray süslemelerini çağrıştıran modern yaklaşımlarıyla değişik duygular uyandıran farklı bir yaklaşıma sahiptirler (Şekil 3.5.4.8.1). Bu renkli panellerin altında bölücülük etkisi yaratan separatör ise mimarların şeffaf ayneliyat hortumlarını yan yana dizmeleri sonucu elde ettikleri bir yaklaşımdır (Şekil 3.5.4.8.2).

3.549. AŞUR EVİ



Şekil 3.5.4.9.1. Aşur Evi, Şekil
nerdi vene bakış, Ergi noğlu & Çalışlar, 1999



3 5.4.9.2 Şeffaf separatör
Erğinoğlu & Çalışlar, 1999



Şekil 3.5.4.9.3. Şeffaf şömine, Ergi noğlu & Çalışlar, 1999

İç mekan düzenlenmesi yapılan konutta, şeffaflıkla elde edilen mekan algıları, iki mekanın birbiri ile olan ilişkisini güçlendirir etkileri ve farklı bakış açıları yakalamaya arzusu ortaya konuluyor. Birinci resiñde merdiven ile merdivenin sağında kalan mekan arasındaki separatör yatay ahşap bölmeleleriyle yarı şeffaf bir duvar oluşturmaktadır (Şekil 3.5.4.9.1). İki mekan arasında görsel bağı kuvvetlendiren bu duvar, şeffaf olmaıyan malzemelerle yaratılacak şeffaflık için iyi bir örnek. Aynı mantıkla, ikinci resiñde de yemek odası ile yaşama mekanı arasında sağlı sollu yer alan şeffaf separatör, yatay bölmelerin daha da azalması nedeniyle daha şeffaf bir etki yaratarak iki mekan arasındaki ilişkiyi arttırmasına rağmen ortadaki geniş kapılarla bu iki mekan birbirinden kesin bir şekilde ayrılmış olur (Şekil 3.5.4.9.2).

Yemek masasını tamamen gizleyen bu kapılar, yemek sonrası masanın toplanması esnasında yaşam mekânındaki misafirlerce algılanması için talep edilmiş. Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar ise bu isteği yerine getirirken bir adımdaha ilerleyerek şeffaflığı da devreye sokmuşlardır. Masanın toplanması işinin sona ermesiyle kapılar da isteğe bağlı olarak açılabilir, bu durumda ise şeffaf separatör arka yüzeyi bu kapılar olan, iki ayrı raflı dolap haline dönüşür. Diğer yandan bu görsel etkileşim yapıda kullanılan şöminenin şeffaflaşmasıyla da sağlanmıştır (Şekil 3.5.4.9.3).

3.5.5 CAN ÇİNİCİ MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Can Çinici şeffaflık kavramını, maddenin fiziksel bir özelliği olarak görmekten öte onun mimari biçimi yansıttığını düşünüyor. Mimari de şeffaflığı; “şeffaf mimarlık” olarak yorumluyor.

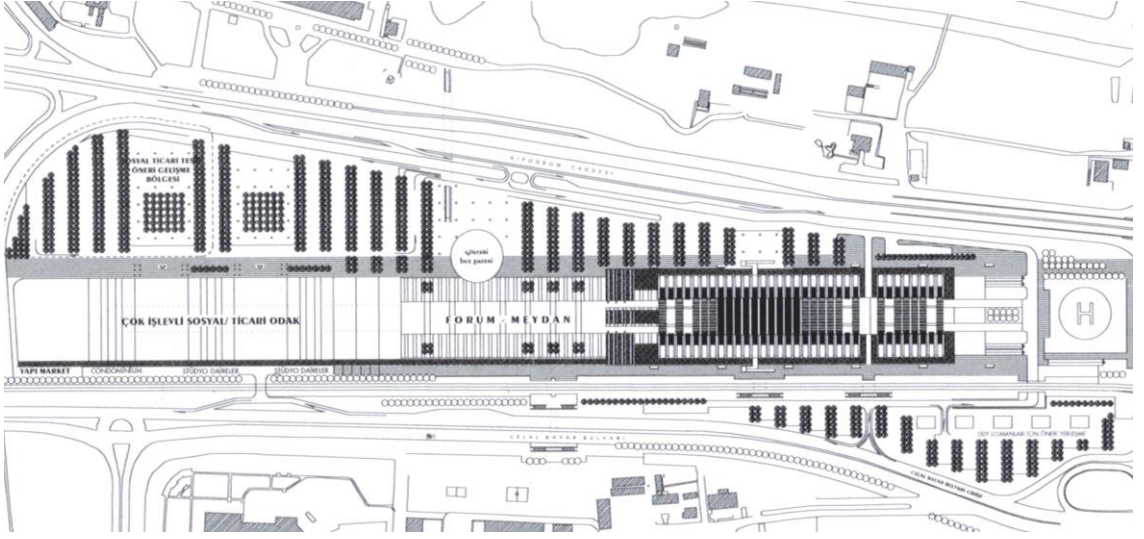
Can Çinici’ye göre şeffaf mimarlık, mimarın kendi kimliğini geride tutarak yapı tasarlamasıdır.

Mimarın arka planda kalabilmeyi amaçladığı bu durumda, ilk bakışta çok da buyurgan veya kısıtlayıcıymış gibi görülebilecek verilerin aslında yapının ortaya çıkmasındaki asıl neden olmasından dolayı mimar kendini göstermek yerine sorunu çözme, yapıda sorunun yanıtı olmalıdır [69].

Tasarımın geri durmasıyla aslında yapıdan ziyade mimar şeffaflaşmış oluyor. Kişilik dozunun geri çekilmesiyle yapının, mimarı yansıtmaması yerine; şeffaflaşan mimarın, arkasındaki gerçek yapıyı yansıtmasıdır.

Can Çinici, programın, yerin ve diğer etkenlerin ortaya koyduğu farklı şartların (iklimsel, yerel, bağlamsal) varlığı ile bunlara bulunan çözümlerin katıksız olarak yansıtılması gerekliliğini ortaya koyar. Tasarlanmış yapılar yapı problemlerini üzerini örtmektense, soruna ne kadar şeffaf bakılırsa o kadar çabuk ve uygun bir şekilde çözüleceğini belirtiyor. Tasarım ve yapının öne çıktığı bu anlayış, öznesi mevcut olduğu halde bir anonişmeyi içeriyor da diyebiliriz. Bu anonişliğe özgünlük veren ve her bir yapıda farklı bir dünya yaratansa onun belli olan ancak geri duran öznesidir.

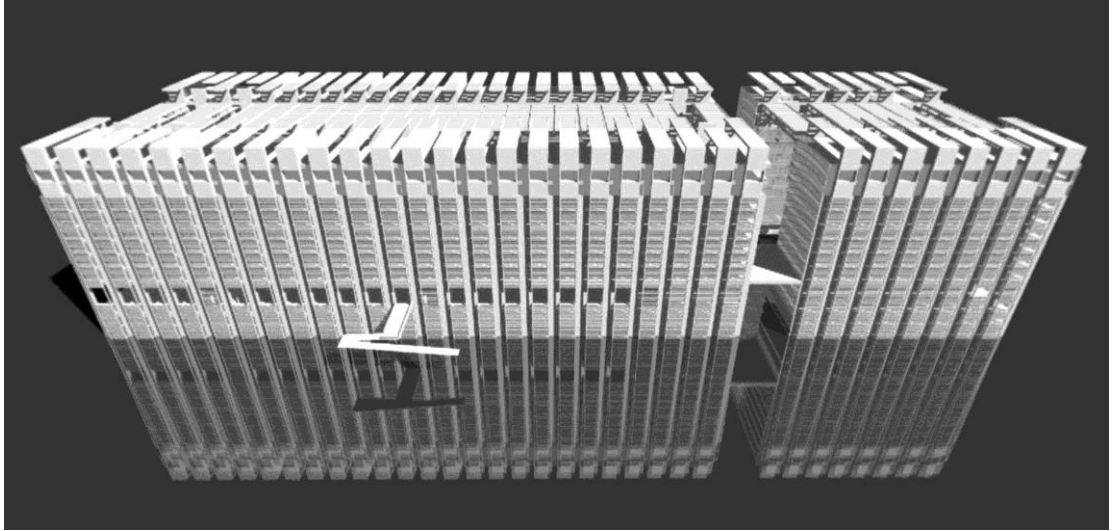
3.5.5.1. ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ YARIŞMA PROJESİ



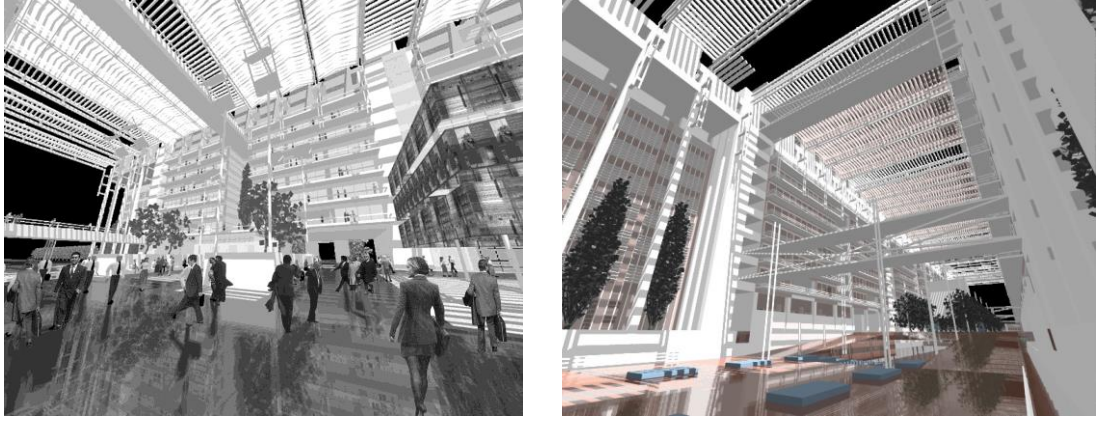
Şekil 3.5.5.1.1. Ankara Büyükşehir Belediyesi, plan, Can Çıncı, 2000

Projelendirilecek arazinin boşluğunun ölçeğini ve tanımsızlığını göz önünde bulundurarak bu sorunla başa çıkabilecek ölçekte bir yapı önerilmiştir.

Proje, yarışma arazisi içinde bir kentsel canlanmayı hedefliyor. Arazideki kamusal alanın erişilebilirliğini artırarak yeni bir 'alt merkez' oluşturuyor ve Ankara'ya yeni den tanıtıyor.



Şekil 3.5.5.1.2. Ankara Büyükşehir Belediyesi, kitle perspektifi, Can Çıncı, 2000



Şekil 3.5.5.1.3. Ankara Büyükşehir Belediyesi, iç perspektifler, Can Çıncı, 2000

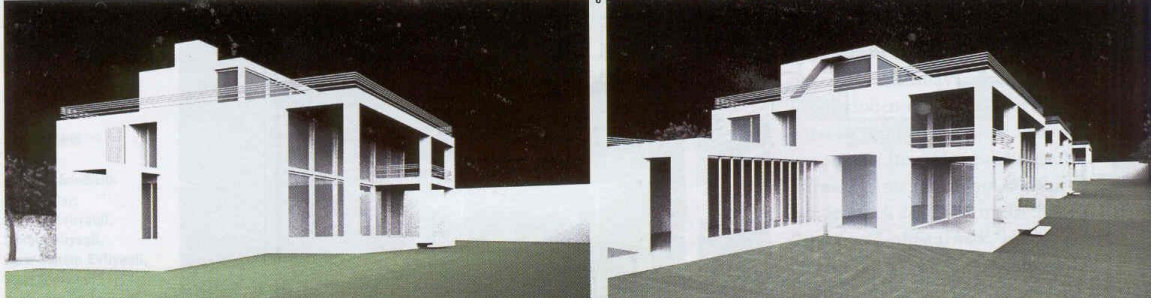
Kentsel canlanmanın önemli fiziksel araçlarından biri olarak yaya akışını harekete geçiren bir 'forum' yer alıyor. Çeşitli peyzaj öğeleri ile desteklenen bu açık alan, uygun ulaşım ve değişim noktaları ile çevresiindeki yoğun araç trafiğini arazi lehine çevirip güçlü bir yaya üreticisi olarak çalışıyor ve çevresiindeki yapılara erişebilirliği artırıyor. 'Forum' hem belediyenin halka yakınlığını sembolize eden bir Belediye Meydanı, hem de yeni kentsel işlevlerin oluşmasını sağlayan -kendi kendine yeterli- 24 saat yaşayan bir 'karşılaşma mekanı' olarak belediye kitlesi içinde de devam ediyor. 'Galleria' adıyla tanımladığımız ve 19.yy pasajlarını andıran kentsel iç mekan, yeni bir kamusal alan oluşturan ve besleyen bir mekanizma olarak işlev görüyor.

Arazi ve yakın çevresindeki 'kentsel belleği' belirleyen en önemli öğe, demiryolunun Ankara'ya giriş sürecinde silolar ve arıtma tesisleri ile ortaya çıkan daha sonra TCDD personel lojmanları, tonozlu otobüs hangarları ile belirginleşen 'tekrar' özelliğidir. Bu alan ve çevresindeki kentsel doku eksikliği gözetildiğinde 'tekrar', araziye önemli bir mekansal referans noktası olarak ortaya çıkıyor. Öneri belediye binası, Celal Bayar Bulvarına paralel, 75 metre eninde bir hat üzerinde, kesitte oluşturulmuş 'bir yapı modülü' nün plan düzleminde tekrarıyla oluşturuluyor. Tekrarlanan 8 metre enindeki bu modül, mimari, statik ve HVAC sistemlerinin birlikte tasarlandığı, dış kenarlarını 20 metre eninde ofis mekanlarının tanımladığı, aralarındaki alanın hafif bir çelik yapı ile örtüldüğü ters-U şeklinde bir yapıdan oluşuyor [70] (Şekil 3.5.5.1.1 ve Şekil 3.5.5.1.3).

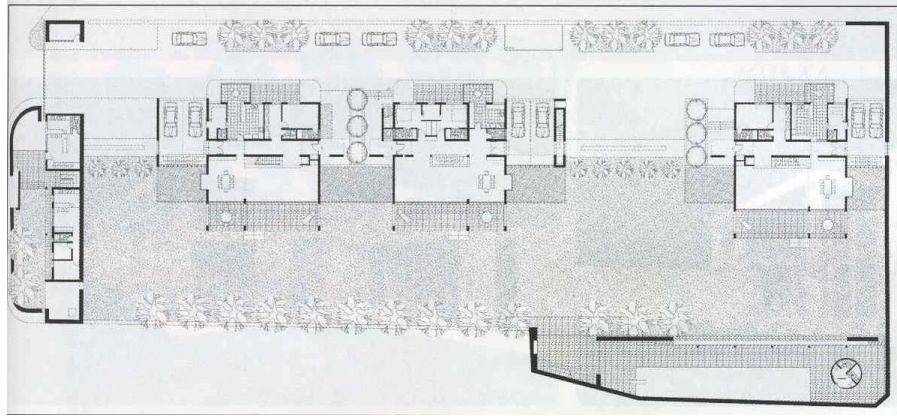
Çıkış noktası yapı ve fonksiyon olan proje, bir kutu ve isteğe cevap verecek tekrarları olarak tanımlanabilir. Bu tavır; belediyede var olan ciddi ekonomik mantık için ucuza mal edilebilecek devasa bir yapı yapmadır.

İki parça olarak verilen programa karşı, yapıda da görülen netlik (Şekil 3.5.5.1.2), Can Çıncı'nın tamamen programa ve sorunlara karşı ortaya konan çözüm yöntemlerinin oluşturduğu mînarlığın göstergesidir. Yapıda amaçlanan; Can Çıncı kîliğinin okunmasından ziyade, stratejisi mînar tarafından çok iyi belirlenmiş, program en iyi ve en uygun karşılayan bir öneri oluşturmaktır.

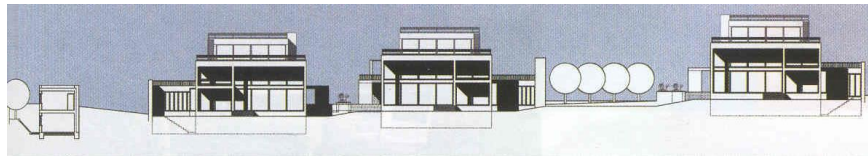
3.5.5.2 EVLİYAGİL EVLERİ



Şekil 3.5.5.2.1. Evliyagil Evleri, perspektif, Can Çıncı, 2000



Şekil 3.5.5.2.2. Evliyagil Evleri, plan, Can Çıncı, 2000



Şekil 3.5.5.2.3. Evliyagil Evleri, görünüş, Can Çıncı, 2000

Ankara'nın güney kısmı, İncek'te tasarlanan konde mînyum da Evliyagil ailesine mensup 4 esas konut birimi, yüzme, fitness kısmı ve bakıcı evi projelendirilmiştir.

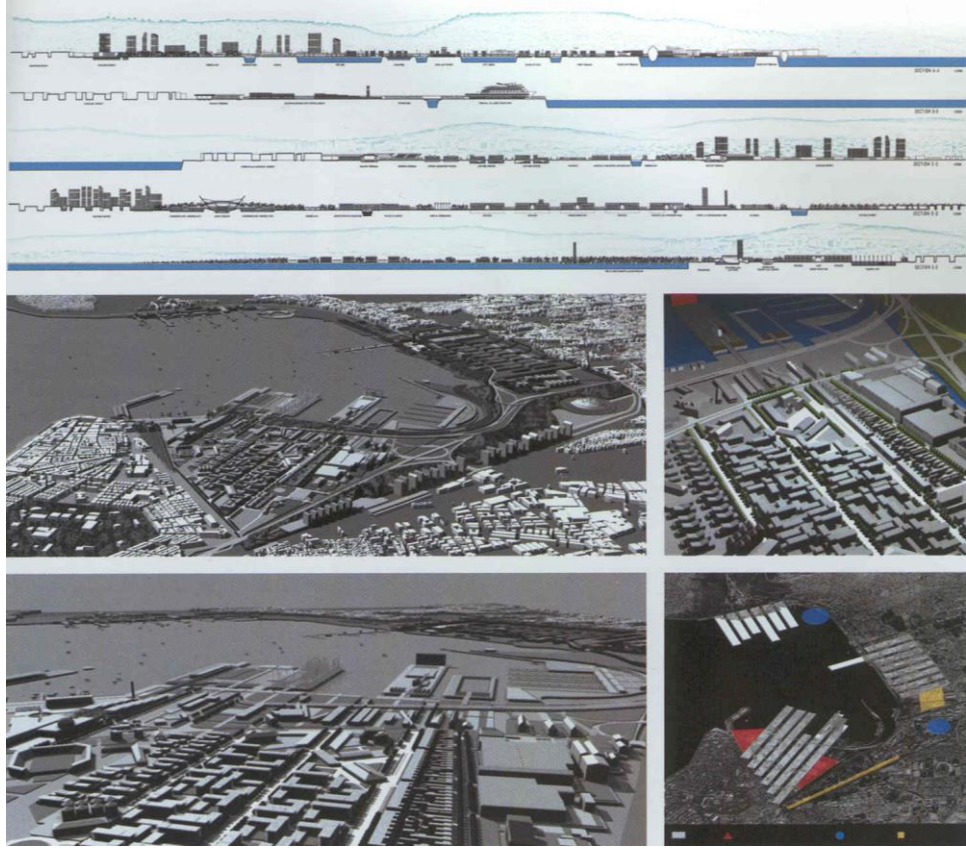
Tasarımda, değişik alan ve işlev özelliklerine sahip evlerin, aynı aidiyet altında tasarlanması, ilerde gerçekleşmesi muhtemel satışlarda gayri menkul değerinin azaltmayacak mekan ilişkilerinden oluşması, arazi parselasyonunun ve ayrık ni zamın

korunması gibi iç dinamikler ve istenenler, ortaya konulması gereken yapıyı zaten belirlemekteydi. 30 ile 80 yaş arasında değişen skalada, gerek yaş faktöründen doğan farklılaşma gerekse yaşantı tarzının etkileri, tasarımın parametrelerini oluşturmaktadır. Ortaya konan bu farklı psikoloji ve hayat tarzlarının meydana getireceği 4 ayrı konut olması istenmiştir. Can Çınici için bu sorunun çözümü; stratejiyi kendisinin belirlediği ama ayrı kullanıcıların ayrı yönlendirdiği bir sistemdir. Bu komplekste önemli olan bir birim ve bunun tekrarıdır. Ancak post fordist bakıştaki gibi endüstriyel süreçte olanı aynen kabul etmiyor. Sipariş doğrultusunda eklerle kendine has bir üretim yapıyor. Bu evlerde de aynı şey gözleniyor. Parazit eklerle yapılar standardından bireyselliğe doğru ilerlerken sorunu karşılıyor (Şekil 3.5.5.2.1).

Dört ayrı birimde de aynı sorunların aynı şekilde çözümlenmesi ancak her yapının kullanıcısının yaşama tarzına uygun evi kendisine ait yapacak yaklaşımının ki niğinden ziyade kullanıcısının ki niğini ortaya koyan yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlara ek olarak kullanıcıların zaman içinde dört yerine üç ayrı konut istenileri de aynı mantık ve yaklaşımla halledilebilmiştir.

Tekrar eden kompakt bir kütle içinde esnek bir mekan türetme “stratejisi” oluşturulmuş, haneleri barındıracak kütleler, kendi başlarına kapalı bütünler olduktan çok parseller boyunca devam eden bir çoğalma sisteminin alt parçaları olarak ele alınmıştır. Bu hat üzerindeki bütün mekanlar 2.40 metrelik ana ve 0.6 metrelik ara akslar kullanarak meydana getirilmiş, 4 esas konut birimi, 3 adet ayrıık kübik kütleler içinde ele alınmıştır. Sağ ve soldaki kütleler kendi parselleri içinde bağımsız olarak birer hane olarak ortadaki kütle ise 2 haneyi içerecek şekilde çözülmüştür (Şekil 3.5.5.2.2 ve Şekil 3.5.5.2.3). Çoğalma hattının mekansal izinin kütleler içinde iç sirkülasyon koridoru olarak okunması sağlanmıştır. Yaya ve garaj girişleri, bu koridoru besleyecek şekilde ele alınmış, koridorun bir tarafında özel oda düzenleri, ıslak alanlar ve özellikli mekanlar çözülmüş, bahçe tarafında ise evin kamusal yüzü olan galeri boşluklu salon ve yaşama mekanlarına yer ayrılmıştır.

3.5.5.3 İZMİR LİMAN BÖLGESİ İÇİN KENTSEL TASARIM YARIŞMASI



Şekil 3.5.5.3.1. İzmir Li man Bölgesi, görünüşler, Can Ç nici, 2001

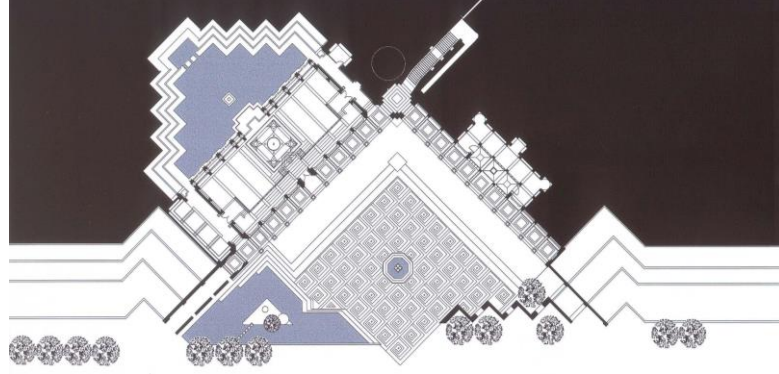
Can Ç nici'nin Nevzat Sayın, Çağlayan Çağbayır ve Ebru Tabak ile beraber yürüttükleri projede olasılıklar mekânı, açık kent tariflenir. Mimarların İzmir'i nasıl istediğini ortaya koymak değildir amaç. Amaç, görünmez bir iz yaratıp, bu iz üzerinden kentin kendi yolunu bulmasıdır. Ortaya konan bir tür strateji planlamasıdır. Bulunan yol ise tasarımcıların yönlendirdiği ve yönettiği stratejinin mimariyi meydana getirecek olmasıdır.

Önerilen mekansal gramerin temel unsuru "cetvel" olarak adlandırılan 120 metre enindeki bantlardır. Uzun kenarlarından sınırlanmayan bu cetveller, birbirlerine paralel bir biçimde bulundukları zonun ön ve arka sınırlarına değinceye kadar uzanmaktadır. Üzerlerinde yer alacak yapıların, boşlukların, aralıkların ardarda dizilmelerine, sıralanmalarına, sıçramalarına, kaymalarına aracılık etmekten, zemin oluşturmaktan başka bir işlevleri yoktur. Başlayıp devam eden, permütasyona uğrayıp dönüşen, kırılan, boşalan örüntü olasılıklarının altındaki tablo gibidirler.

Aralarında 40 metre boşluk bırakarak yan yana dizilen cetveller kıyı bandına ve kıyı boyunca uzanan ana yol eksenlerine dik açı ile konumlanmakta, iskele-li man vb. kıyı

işlevlerini de kapsayacak şekilde denizin üzerine taş maktadır. Cetvellerin üzerinde bulunan örüntü dilleri, içinde bulundukları zon ve denk geldikleri hat üzerindeki işlev ve yoğunluk kararlarına göre biçimlenmişlerdir. Zonların üretiminde rol alacak aktörlerin kararlarına göre esneme, dönüşme ve değişme kapasitesi ne sahiptirler [71] (Şekil 3.5.5.3.1).

3.5.5.4 TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ CAMİSİ



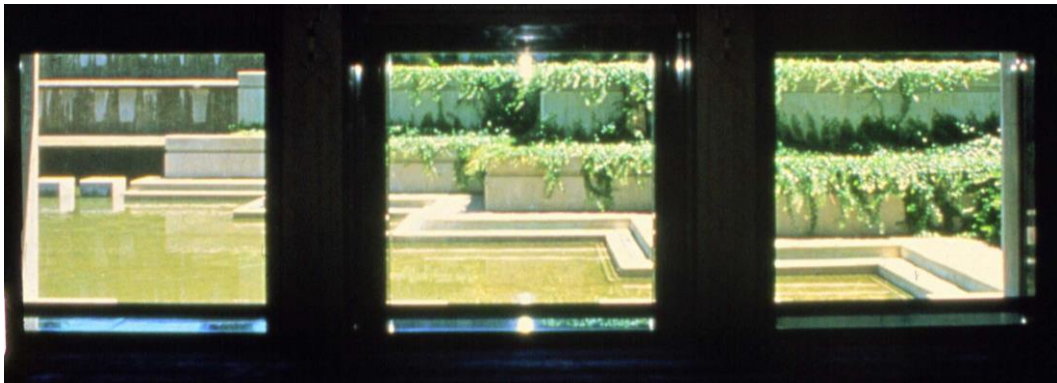
Şekil 3.5.5.4.1. Meclis Camisi, plan, Can Çıncı, 1984



Şekil 3.5.5.4.2 Meclis Camisi, genel bakış, Can Çıncı, 1984



Şekil 3.5.5.4.3 Meclis Camisi, iç mekan, Can Çıncı, 1984



Şekil 3.5.5.4.4 Meclis Camisi, iç mekandan bahçeye bakış, Can Çıncı, 1984

Bir diğ er açı dan bakıld ığında ise “ş effaflık i konografik değ erlerin yı kl nası dır”. Yı kl an bu değ erler, arkasında yatan anlamlara bir göz atıp yeni den yorulma mızı sağ lıyor. Dolayısıyla yı kım n yarattı ğ ş effaflık hem yeni anlamlar yüklenme hemde yı kl anla beraber yeni n neş za manlı algısını doğ uruyor. Bu eş za manlılık bir bakı na varolanla yeni ol acak arasında kı yasla ma ve farklılaş maı doğ uruyor. Bunun en iyi örneğ i Can Ç nici’nin Behruz Ç nici’yle gerçekleştirdiğ i TBMM ca mısı dır.

1995 Aga Khan Uslararası Mimarlık Ödöl ü alan ca mı, içinde yer aldığı TBMM kompleksi nin anıtsallı ğ ndan bilinçli bir biçimde kaçınarak ibadet mekanı kavramını kalıplara sokmaksızın bulunduğ u çevredeki verileri değ erlendirip buna karşı oluşturulan çözümlerin ibadet gerekleriyle sentezi sonucu ortaya çıkan mütevazı, mütevazı olduğ u kadar cesaret isteyen ve mevcut ikonları kırma yönünde ş effaflı ğı araç olarak kullanan bir yapı.

Ca mının büyük bölümü arazinin eğ ini içine gizlenirken yalnızca bazı bölümleri çevresindeki peyzajın üzerine yükseliyor. Üçgen bir ön avlu, dikdörtgen bir ibadet salonu ve üçgen bir bahçe olmak üzere üç parçadan oluş an yapı, kuzey-güney aksı üstüne kuruludur; ön avlunun üç kenarında revaklar vardır. Batı revakları bir kütüphaneye güneydeki ise ön avluya uzanmaktadır (Ş ekil 3.5.5.4.1). Mnare iki balkon ve bir selvi ağacıyla temsil edilirken, ibadet mekânını örten kubbenin yerini peyzajdan yükseliyor muş izlenimi veren teraslanmış bir piramit almaktadır (Ş ekil 3.5.5.4.2). Bu piramidin orta kısmındaki kade me diğ erlerinden daha yüksek olup, piramidi oluştur an boş luklardan içeri endirekt ış ık süzöl mektedir. Ca mı, ‘camdan kible duvarı ve mihrap’ gibi bütününü yeni mekansal düzenlemeleri de barındırmaktadır (Ş ekil 3.5.5.4.3). Yönel diğ i manzara ise teraslanmış bir gömük bahçe... bu bahçenin esas varol ma nedeni ise; İslamiyet inamış ında varolan ahiret inancı ve ahirette olduğ u düşünöl en cennet bahçeleri dir (Ş ekil 3.5.5.4.4).

Dini mekân, geç niş in mimari alış kanlıkları na dayanmaktan kaçınarak form mekân ve ış ı ğ n iş lenişı yle ve peyzaj bina ilişkileriyle tanımlanıyor. Mimari olarak çağdaş dünyanın ca mısı için simgesel olasılıklar ve tasarı m alternatifleri üreten güçlü bir ifade yaratıl nası, projenin en önemli hedeflerindenidir.

3.5.6 MURAT TABANLIOĞLU MİMARLIĞI VE ŞEFFAFLIK ANLAYIŞI

Gerek "corporate" iş çapı, gerekse de kurumsal yapısıyla Tabanlıoğlu Mimarlığı, yapılarında tasarım becerisi ile Türkiye'deki yapı teknolojisini olabilecek en uç noktalarda zorlayıp bu teknolojinin kesici ucunda ürünler vermektedir.

Bir Periferi ülkesinde "şirketler için şirketler tarafından" yapılmış bir mimarlığı ortaya koyan Murat Tabanlıoğlu, yüksek teknoloji, kalifiye işçilik ve patentli detay kullanımıyla tasarlanan ve inşa edilen bir mimari yaratmaktadır. Tabanlıoğlu mimarlığı bu şirketleşmeyle, küreselleşip yeni ve geniş bir zemin kazanarak uluslararası camiaya yaklaşmaktadır.

Sadelik ve minimalizmle oluşturulan mimari anlayış, kullanılan teknoloji ve seçilen malzemelerle mimariyi, gereksiniminin tam olarak karşılandığı ve kullanıcı konforunu sağlayan ürünler haline dönüştürmektedir.

Tabanlıoğlu mimarisindeki şeffaflık da gereksinimlerden doğmaktadır. Günışığından yararlanma, çevresel veriler ve yönelimlere kayıtsız kalma, yapıyı gerektiğinde dışarıdan da okunabilir kılma, iç ile dışı birleştirme şeffaflığın nedenlerindendir.

Tabanlıoğlu şeffaflık kullanımı nın amacı bir örnekle şöyle anlatıyor:

“Bir büro binasındaki şeffaflıktan söz edersek eğer; içinde çalışılan kurumun dışarıyla ilişki sağlanmasını, içerdekilerin dışarıyla, dışarıdakilerin içeriyle yani bizlerin o kurumun içinde olmalarıyla içinde ne olduğunu hissetmek istiyorsak o zaman şeffaf bir örtü bir cam kullanırız“ [72].

Burada bahsedilen şeffaflık camı bazen içinde çalışılan gümüş gibi gerektiren bir cephe, bazen iki kütle arasında sosyal içerikli ve dışarıyı hissettiren bir pasaj, bazen masif binalar arasında bir örtü bazense bir mimariye katkı sağlayacak ikinci bir heykel olabilir. Kısacası; şeffaflık hem cephede, hem çatıda, hem de yerde; her türlü düzlemde olabilir.

Şeffaflaşma için önerilen yaygın kullanımı malzeme ise Tabanlıoğlu'na göre camdır. Ancak cam Tabanlıoğlu'nun da belirttiği gibi kullanım nedeni ve teknolojisine göre farklılık gösteren hatta bazen şeffaflaşma yerine opaklığı da içeren bir malzemedir. Şeffaflık; nerde nasıl kullanıldığına bağlı olarak değişim gösterebilir. Önemli olan gereken yerde gereken teknoloji ile yapı tasarlamak ve uygulamaktır:

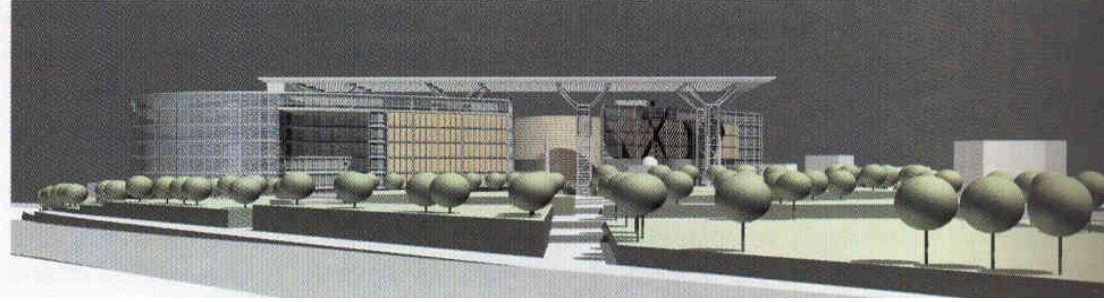
“Cam Türkiye’de nasıl kullanılır? Mal sahibi der ki "ben mavi renkli cam severim yeşil renkli severim". Maslakta bir sürü böyle bina var. Oysa bizimkımızca cam kullanmak demek, renginden önce camın teknolojik yapısı üzerine düşünmek demek. Isı geçirgenlik katsayısı, sese karşı olan özelliği, konstrüksiyonla olan adaptasyonu ... Bütün bunlar çok bence teknoloji önemli dir. Ben yaptığım binalarda da bunları daha çok araştırıyorum. Tasarladığım her binada da bu yüzden, daha değişik yapımların tekniklerini deniyorum. Buraya, buradaki bütçelere uygun teknolojiyi; teknolojinin de doğrudan yapının anlamına, işlevine uygun çözümünü bulmak gerekiyor“ [72].

Dolayısıyla şeffaflaşma için kullanılan malzemenin yapı üzerindeki etkisinin önemi de çıkıyor ortaya. Gereksinimler nedeniyle kullanılan şeffaflığın rahatsız edici olmaması gerekir. Seçilen malzemenin bir yandan istenilen konforu ve şeffaflığı sağlarken diğer yandan da özsel niteliği sebebiyle doğuracağı sonuçların da; doğru sorun tespiti sonucu gerekli önlemlerin alınmasıyla ortadan kaldırılması sağlanmalıdır.

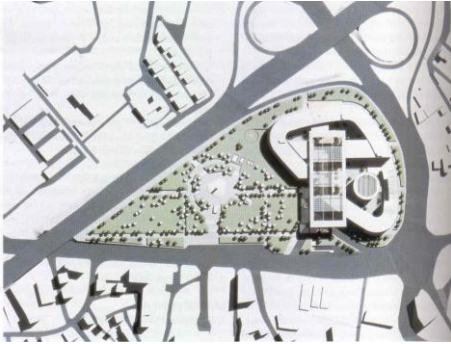
“Burada da önemli bir şey ortaya çıkıyor: O da; şeffaflıkla ve cam kullanımla doğabilecek olan güneş ve iklim faktörü. Güneşe karşı önlemlerimiz lazım. Bunun da çeşitli teknikleri var. En iyi teknik camın dışında ikinci güneş kırıcılarıyla bir çatıh yaratmak; bunların da hareketli olabilmesi; güneşin mevsimdeki eğilimlerine göre değişim göstererek güneşin farklı etkilerinden kurtulmaktır. İkinci bir teknik camın içinde buna karşı önlemler maktır. Camın tamamıyla buzlanmaması ya da selüloz baskılı camın kullanımı gibi. Bu da belki tam şeffaflık değil; yarı şeffaflıktır. Bir de tabii ki en klasik şeffaflığı örtmek için içte perde sistemi kullanmak var. Ama bunu yapı fizikçileri ya da mühendisler tercih etmiyorlar. Çünkü güneş ışığı cam ısıttığı zaman bütün iklim değerlerini zaten düşürüyor. Bu yüzden de bu şeffaflığı yaparken de nerede bu şeffaflık olacak bunu iyi düşünmek lazım” [73].

Şeffaflığı çevre ve kullanıcı parametrelerine göre oluşturan Tabanlıoğlu mimari dilinin yalınlığı ve sadeliğini, kullandığı malzemelerdeki başarılı seçimleriyle sunmaktadır.

3.5.6.1. İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ HİZMET BİNASI YARIŞMASI



Şekil 3.5.6.1.1. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, ön görünüş, M. Tabanlıoğlu, 2001



Şekil 3.5.6.1.2. Plan,
M. Tabanlıoğlu, 2001

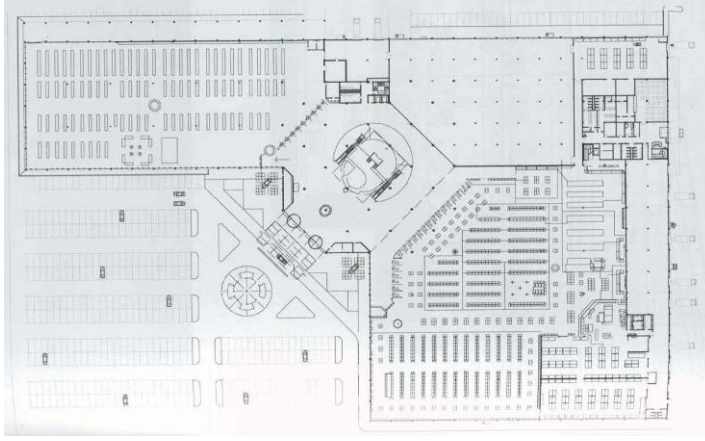


Şekil 3.5.6.1.3. Yan görünüş,
M. Tabanlıoğlu, 2001

Bu proje, arsaya yerleşmedeki özgün çözümü ve nitelikli, çağdaş mimarlık diliyle dikkat çekmiştir. Mevcut doku, park ve inşaat ölçeğiyle barışık az katlı, kavrayıcı-birleştirici tutumuyla yöneti m h al k büt ünleş mesine günümüzün de demokratik yerel yöneti m anlayışına uygun düş mektedir. Nispeten sakin konumdaki Kağıthane Caddesi'nden sağladığı girişle halkı, bir toplanma-dağıl ma alanında biraraya getirmesi, binalarla çevrili bu alanın aynı zamanda davet edici, yönlendirici bir si ngesel bir strüktürle örtülerek zengin bir iç mekan yaratıl ması sağlanmıştır [74].

Türkiye'deki belediye binalarının kapalı yapılarına karşı halka açıklığı si ngeleyen bir yapı ol masıyla da şeffaflık açısından dikkat çekicidir. Amaçlanan İstanbulluları Bina'ya çekebilecek bir tasarım ol uştur maktır. “Bunun için, bünyesinde sergilerin, kültürel faaliyetlerin ol duğu, aynı zamanda politik kararların verildiği, çeşitli büyük mimari projelerin sergilendiği bir konsepttir. Yapı bir toplantı merkezi olarak düşünülmüştür. O yüzden de şeffaf ol malıdır” [73]. (Şekil 3.5.6.1.1, Şekil 3.5.6.1.2 ve Şekil 3.5.6.1.3).

3.5.6.2 MAXİ 98' 99' ALIŞ-VERİŞ MERKEZİ



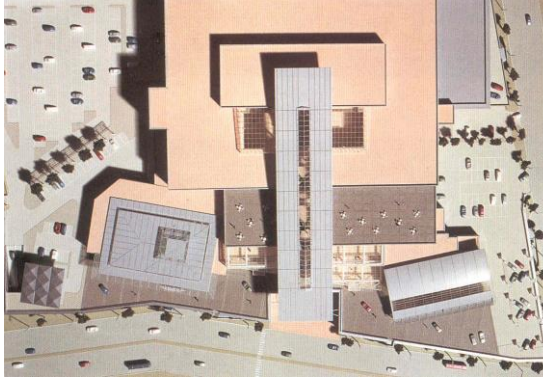
Şekil 3.5.6.2.1. Maxi Alışveriş Merkezi, plan
Mirat Tabanlıoğlu, 1999



Şekil 3.5.6.2.2. Ön görünüş,
Mirat Tabanlıoğlu, 1999

Maxi Shopping City İstanbul'dan gelen E-5 karayolu üzerinde, Silivri mevkiinde 75.000 m² arazi üzerinde yer almaktadır. Yol dan geçenlerin bi nayı daha iyi algılamaları açısından L bi çinde planlanmış binaya ortada bulunan ve binaya 45 derece açı yapan geniş saçaklı ana girişten girilmektedir (Şekil 3.5.6.2.2). Binanın girişe göre sağ kolunda 7850 m²'lik hiper market, sol kolunda 6800 m²'lik yapı market ve ortada 3 kat atrium etrafında alışveriş merkezi yer almaktadır (Şekil 3.5.6.2.1). Alışkın olduğumuz alışveriş 'box' larının yerine bu alışveriş merkezinde insana yakın, transparan yeni bir mimari konsept uygulanmıştır. Binadan içeri girildiğinde ortada üzeri cam kaplı bir atrium bulunmaktadır. 1500 m² camla kaplı alanın üstünde çelikten bu bina için özel olarak tasarlanmış güneş kırıcı elemanlar mimariinin bir parçasını oluşturmaktadır. Zemin katta, atriumun altında, ortada büyük bir dönme dolap ve çocuklar için oyun mekanı yer almaktadır. Hiper market ve yapı marketin girişleri de yine buradan sağlanmaktadır. Oyun bölümünün arkasında çocuklara yönelik bir departman store yer almaktadır. Arka cephe tarafında ise, tüm bu marketlere hizmet veren depolar ve servis alanları bulunmaktadır. Birinci katta mağazalar, arka tarafta ofisler, en üst katta ise fastfood ve sinemalar yer almaktadır [72].

3.5.6.3 MARKET PLACE



Şekil 3.5.6.3.1. Market Place, plan,
Mirat Tabanlıoğlu, 2001



Şekil 3.5.6.3.2. Yan görünüş,
Mirat Tabanlıoğlu, 2001

Bina, E5 Karayolu Avcılar Esenyurt mevkiinde; E5-E6 Bahçeşehir bağlantısının yapıldığı yonca yapraklı kavşak yanında yer almaktadır. Arsanın eğimli yapısı projeyi yönlendiren ana unsurlardan biri olmuştur.

Üç ünlü Alman araba markasının showroom ve servislerinin alışveriş ve eğlence birimleri ile birleşmesinden ortaya çıkan bir konseptle oluşturulan projede, üç değişik araba show roomunun kütle olarak hissedilmediği ve Alışveriş Merkezi ise kendi ana kütlelerinin dışında onları birleştirici şeffaf bir görünüm sergilemektedir (Şekil 3.5.6.3.2 ve Şekil 3.5.6.3.1).

Yapıda kullanılan şeffaflık dışarıdan içerişinin algısına dayalı bir mantıkla karşıma çıkmaktadır. İçerideki showroomları ve alışveriş merkezinin canlılığını dışarıdan hissettirerek davetkar bir yapı oluşturulmuştur.

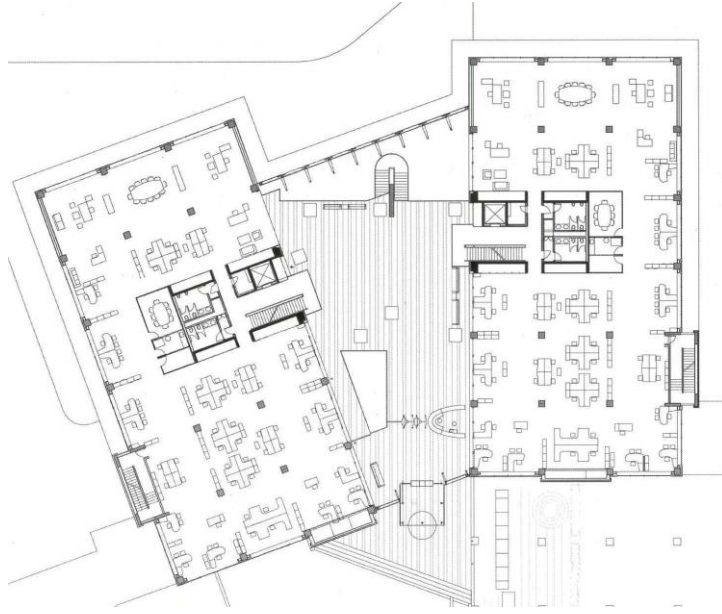
Bütünde bina, katı bir geometriye bağlı kalımdan biçimlendirilmiş, tesiste yer alan birimin kazandırdıkları temel ilkeler ile ortaya çıkarılmıştır. İç mekanların planlanmasında kurulan paralellik bir formaktarımını da beraberinde getirmiş; imkan ve ihtiyaç ilişkisi de göz önüne alınarak bina kurgulanmıştır. Sirkülasyon alanlarının ortak kullanımı mümkün kılacak şekilde konumlandırılması ve biçimlendirilmesi, genel kullanıma yönelik mekanların birbirine yakın ve merkezi olacak şekilde düzenlenmesi maksimum alan kullanımı sağlamıştır.

Bina, saydam ve dinamik olmasının yanında işleyen bir organizmadır [72].

3.5.6.4 DOĞAN MEDYA ŞEHİRİ



Şekil 3.5.6.4.1. Doğan Medya Şehri, görünüş, Mırat Tabanlıoğlu, 1997



Şekil 3.5.6.4.2. Plan, Mırat Tabanlıoğlu, 1997



Şekil 3.5.6.4.3. İç mekân,
Mırat Tabanlıoğlu, 1997



Şekil 3.5.6.4.4. Camfasad,
Mırat Tabanlıoğlu, 1997

Projenin ortaya çıkarılmasındaki ana unsur şu anda diğer Avrupa ülkelerinde yaygın biçimde olan, şehir dışındaki araziler üzerine kurulan iş merkezlerini iş verimliliği üzerindeki olumlu etkisi olmuştur.

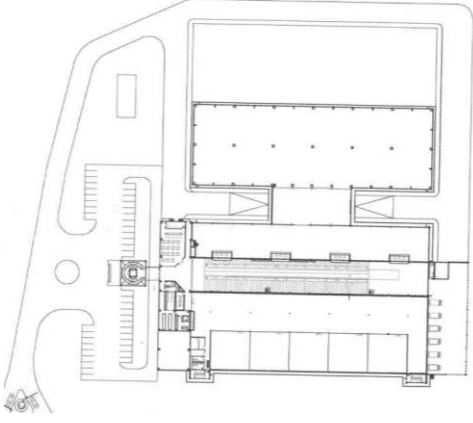
Doğan Magazin Grubu ofis binasının ana konsepti, aynı yükseklikte 1000 m²'lik taban alanına sahip dört katlı biri Hürriyet biri Milliyet içintahsis edilen binaların cam ve çelik konstrüksiyonlu bir atriumla birleştirilmesi dir. Bodrum katta yer alan teknik ve sosyal birimler tüm bina çalışanlarına hizmet verecek şekilde düşünülmüştür. Bu sosyal içerikli yaklaşımta tamamen şeffaf bir pasaj oluşturmak suretiyle gerçekleşmiş böylece hem dışardan içeriğin bu canlı havasının algısı sağlanmış, hem de içerideki kullanıcının gün ışığından yararlanılması sağlanmıştır (Şekil 3.5.6.4.3 ve Şekil 3.5.6.4.4).

T. E. Me paralel arazinin ön kısmı ofis binası için kullanılmak üzere ayrılmış, geri kalan alanlar endüstriyel amaçlar doğrultusunda kullanılmak üzere tahsis edilmiştir. Depo ve basım binalarının yerleşiminde öncelikle araç sirkülasyonu ve genişleme potansiyelinin mümkün kılınabilmesi belirleyici olmuştur. Geleceğe yönelik esnekliğe olanak sağlamak amacıyla birinci faz ofis binasının, sadece arazinin bu amaç içintahsis edilmiş kısmı olan %50'sini kapsamına karar verilmiştir. Bu alan aynı zamanda gelecekte gerçekleşecek 1000 m² taban alanına sahip bir bina, bir konferans salonu, bir spor ve hoby club içinde planlanmıştır.

Birinci faz ofis binası arazinin içinden net bir yaklaşıma olanak verecek şekilde konumlandırılmıştır. Böylece her iki binada kendilerini hem ziyaretçilere hem de geçmekte olan trafiğe iyi bir şekilde takdim edebilirler (Şekil 3.5.6.4.2).

Binaların açılı konumlandırılmaları arazi deki diğer binaların sadeliği ile karşılıklı oluşturur. Bina girişinden atriuma bakışta abartılı bir perspektif meydana getirir. Cephe de, doğa ile uyumsağlanması açısından ve gün ışığının şeffaf konstrüksiyonla binanın içine taşınması düşüncesi ile taş ve cam kullanılmıştır (Şekil 3.5.6.4.1). Tüm bu prensipler doğrultusunda ana binanın sistemleri ile ilgili birçok olasılık üstünde çalışılmıştır [72].

3.5.6.5 DOĞAN PRINTING CENTER



Şekil 3.5.6.5.1. DPC plan
Murat Tabanlıoğlu, 1999



Şekil 3.5.6.5.2. Görünüş
Murat Tabanlıoğlu, 1999

DPC Ankara, Doğan Medya grubu için Ankara Esenboğa Havaalanı ve şehir merkezi arasındaki yol üzerinde planlanmıştır. Başta Hürriyet ve Milliyet Gazeteleri olmak üzere Doğan Yayın Grubuna ait tüm gazetelerin matbaa tesisi hız, kalite, teknoloji kavramlarını birleştiren yapı teknolojisi ile meydana getirilmiştir. Türkiye'nin en gelişmiş baskı holüne sahip olan tesiste, geniş bobin deposu, paket sevkiyat, pre-press, teknik bölümler ve vip lounge bulunmaktadır. Pre-press bölümünde açık ofis sistemi uygulanmıştır. Bu şekilde çalışanlar arasındaki iletişimin ve iş akışının daha hızlı sağlanabilmesi öngörülmüştür (Şekil 3.5.6.5.1).

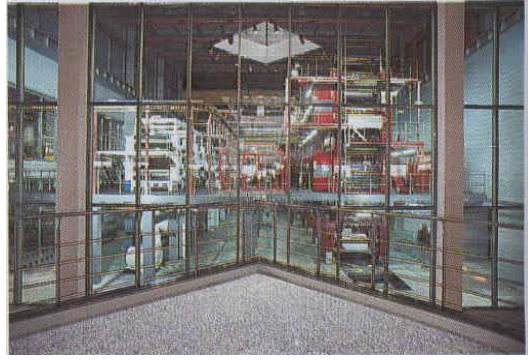
Ankara'nın iklim şartlarından ve mimari açıdan tüm yol cephesinin yeşil kalması bakımından kamyon sevkiyat çıkışı binanın Ankara yönünde tampon bir bina ile çözümlenmiştir. Cam ve çelik konstrüksiyonla projelendirilen silindirik giriş kulesi binanın silüetinde dominant bir öğe olarak yer almaktadır. Transparanlığın ön planda olduğu kulede çelik merdiven ve cam panoramik asansör bütünlüğüyle tam bir şeffaflık öngörülmüştür (Şekil 3.5.6.5.2).

Binanın cephe sistemi, taşıyıcı çelik konstrüksiyon sistemi arasında kullanılan hafif alüminyum panellerle oluşturulmuştur [72].

3.5.6.6 DOĞAN MEDYA ŞEHİRİ 93-94



Şekil 3.5.6.6.1. Doğan Medya Şehri 93'-94', yan görünüş, Mırat Tabanlıoğlu, 1993



Şekil 3.5.6.6.2. İç görünüş, Mırat Tabanlıoğlu, 1993



Şekil 3.5.6.6.3. Galeri görünüş, Mırat Tabanlıoğlu, 1993

Doğan Medya Center, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nden ve Vatan Caddesi'nden gelen E-5 ile E-6 yollarının buluşma noktasında, 30.000 m² lik bir arazi üzerinde yer almaktadır. Bab-ı Ali'nin gazetecilik sektöründe gelişen yeni aktivitelere yer bakımından yetersiz kalması sonucu doğan yeni merkez fikri projenin gerçekleşmesindeki ana unsuru doğurmuştur. Bu amaçla hazırlanan projede park hissi veren, yeşil bir alan içinde yapılaşma öngörülmüştür. Bu yaklaşımla Türkiye'de ilk defa bir medya binası yeşil bir parkı niçine yerleşmiş olmaktadır. Aynı yeşil anlayış iç mekanlara da taşınmış ve atriumda bütün ofis katlarının baktığı bir iç bahçe yaratılmıştır (Şekil 3.5.6.6.3). Bu şekilde bahçe ve ofis katları arasında transparanlık ve bu nedenle gün ışığının değişik noktalardan içeriye girmesi sağlanmıştır. Buna iki ana bölümden meydana gelmektedir. Sıvri (üçgen) ön bloğa dünyadan gelen bilgileri içeri yönelten siyngesel girişten içeri girer-girmez yeşil atrium ve etrafındaki ofis katları bulunmaktadır (Şekil 3.5.6.6.1). Ayrıca personele hizmet veren alakart restaurant, çok amaçlı salon, berber, pastane, banka, arşi, fitness center ve kapalı yüzme havuzu gibi sosyal bölümler de bu blokta yer almaktadır. Arkadikdörtgen kütlede ise endüstriyel bölüm bobin deposu, ana baskı holü, paketleme ve sevk bölümleri ile pre-press yer almaktadır. Avlu ile baskı holü arasındaki tasarlanmış cam seperasyon sayesinde baskı aletlerinin bulunduğu pre-press bölümü ve ofis katları arasındaki şeffaflık sağlanmıştır. Böylece binaya bir bütünlük kazandırılmıştır. Bu konseptin beraberinde getirdiği ses izolasyonu problemi üzerinde hassasiyetle durulmuş, oluşturulan ikinci kapılar ve kullanılan özel cam ile gürültünün ofis bölümüne geliş engellenmiştir [72] (Şekil 3.5.6.6.2).

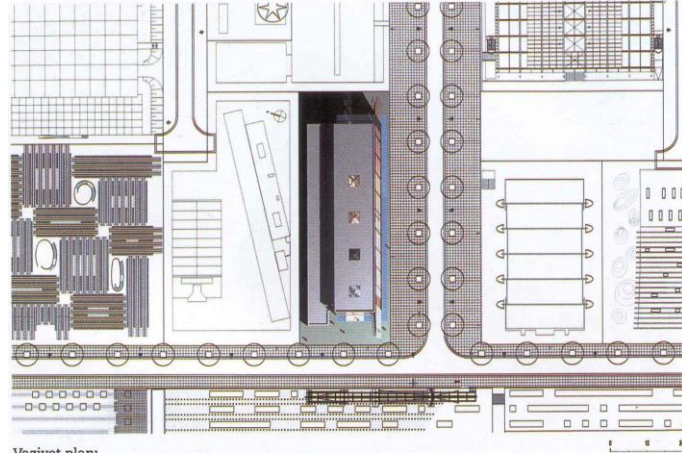
3.6.6.7. HANNOVER EXPO 2000 TÜRKİYE PAVYONU



Şekil 3.5.6.7.1. Hannover Expo, ön görünüş,
Mırat Tabanlıoğlu, 2000



Şekil 3.5.6.2.2 İç mekan,
Mırat Tabanlıoğlu, 2000



Şekil 3.5.6.7.3 Plan, Mirat Tabanlıoğlu, 2000

Hannover Expo 2000 Türkiye Pavyonu, eski kültür zenginlikleri üzerine her geçen gün geliştirdiği teknoloji anlayışı ve çağdaş yaşam felsefesini, çok kısa bir süre içinde, çeşitli ve etkili mesajlarla ziyaretçilere sunabilmek anlayışıyla tasarlanan bir binadır. Yapıda kullanılan cam kullanımı ve şeffaflık ise hem si ngesel bir anlam ifade ederken diğer yandan günışığından yararlanılmasını ve i mesajlarla yaratılan görsel etki açısından da dikkati çeker.

Günümüz dünya yapı anlayışı hafif, saydam konstrüksiyon, doğal malzemeler, yüksek teknoloji ve dönüşümü binalar felsefesini ortaya koymaktadır. Bu binada da tasarımın ana ilkelerini bu anlayış oluşturmuştur.

Expo 2000 Türkiye Pavyonu, ülkeyi i nayı doğa-teknoloji, doğu-batı, geçmiş-gelecek boyutlarını kat ederken onları uyumlu bir çeşitlilik içinde birleştiren "insan" ekseninde yansıtmayı hedefleyen bir konsept sergisi düzleminde ele almıştır. "İnsan" eksenine, aşk, coşku, tutku, kader, sonsuzluk, kutsallık vb. kavramlarla kurulan kozmogonik ve mitolojik bir evren içinde, bütün sergi düzleminde algılanabilir hale gelecektir. Bütün pavyon, bir anlamda, Anadolu insanının zihinsel ve duygusal evreninin kavramsal haritası olarak kurgulanmıştır (Şekil 3.5.6.7.2).

Serginin konseptüel çerçevesi, 2000 yıl önce varolan Ne nrit Kutsal Alanı'nın mitolojik, kozmogonik, tarihsel ve kültürel evreninin stilize ve si ngesel ifadesiyle çizilmiştir. Işığın özel bir önem taşıdığı bu evren, taşın saydamlaştığı camda, gücün pürüzsüz ifadesi çelikte, yansıtıcı geometrik düzeneklerle, silikon sistemler ve camın bilginin yansıtıcısı olduğu LCD ekranlarla, fiber optikten lazere gizemli ışıklarla anlatılmasını bulacak; bu kutsal alanın yaratıcısı, üretimiyle kendini tanrılar katına koyarak (Theos) "Kutsal" adını alan Antiokhos I, "insan" ekseninin bir ucundan,

izleyiciyle el sıkışacaktır. Sergide konulanacak evren, üreti niyle tanrılar katına yükselen insana duyulan Anadolu inancını, tanrılarla yapılan anlaş ma dolayısıyla, güçlü, yalın, kıraç, ürkütücü doğa ile kurulan barışçıl konseptini yansıtmaktadır.. Pavyonun içindeki sergi platfor mlarında yer alan figür ve objeler, bir yamyla doğrudan Anadolu Uygarlıkları'na ve Nemrut evrenine referansta bulunurken, kullanılan malzemenin (cam plaxeksi, pol yester ve çelik) ve üslubun (ışık oyunları, mekansal kullanı m özellikleri vb.) nitelikleri dolay ıyla da çağdaşlı ğa ve geleceğe doğru uzanan bir enerji süreklili ği boyutunu içerecektir.

Her bir figür, plazma ekranlardan akan enformasyon ve görüntülerle izleyiciye açıklanacaktır.

Bu "enfo" birimleri, özel olarak tasarlanacak ve Türkiye Logosuyla "branding'i yapılacaktır.

Serginin konsepti malzeme bağ lamında değerlendiren bir alt öyküsü de vardır:

" Kumdan Cam Ateşin, Işı ğın ve Aş kın Öyküsü'

Bu öykü, gerek serginin tümüne yayılan kum taş, cam ekran, ışık koku, ses birlikteli ği, gerekse platfor mlardan birinde yer alan ekranlardan akacak bir gösteri ni ele işlenecektir.

Serginin, metinsel ve görsel bağ layıcı mekanizmalarında kullanılan ve "çeşitlili ğin kucaklanması" genel tanıtı mkonsepti ekseninde yer alan görsel ve si ngesel öğelerle, Türkiye' nin bugününü keyifli ve renkli bir serüven içinde yansıtan insani çeşitlili ğin de bütün bina içinde algılanabilir ol masına özen gösterilmiştir [75].

Akşam saatlerinde binanın içindeki hayatı tama niyle izleyicilere göstermek amacıyla, içeri deki gizem dışarı ya vurgulanmıştır. Bina nın komple transparan ol ması bütün iç ışığı n dışarı dan hissedil mesini sağlamıştır (Şekil 3.5.6.7.1 ve Şekil 3.5.6.7.3).

4 SONUÇ

Bu çalışmayla; insan yaşayışının değışi mine bağı olarak farklı ki mliklere bürünen şeffaflık kavramının, ni marlıktaki kullanı mının da farklılıklar gösterdiğini gör nekteyiz. Tari hin, insanoğl una sunduğu olanaklar ve olanaksızlıklarla hayatı her defasında yeniden şekillendirip insanoğl una yeni seçenekler ve yeni anlamlar doğurması insanlığın kullandığı kavramlarda da değışi mler yaratarak onlara yeni yorumlar kat mıştır. Şeffaflık kavramı da bu değışi mler nedeniyle günümüze kadar ki süreç içinde farklı şekillerde kullanılmış ve farklı anlamları karşılamıştır.

Şeffaflık kavramının geçmi şten günümüze geçirdiğ devini mleri ve bu değışi mlerin ni marlık üzerindeki etkilerini incelediğ miz bu çalışmada; en büyük tespiti miz şeffaflığın sosyal yaşama daha da katıldığı yönündedir. İlk çağlarda plan düzeyinde olan şeffaflık zamanla cepheyi, kitleyi daha sonra; ni mariyi ve ardından da ideolojileri kaplamıştır. Şeffaflaşan ideolojilerin ürettiğ özgür düşünceyle gelişen teknoloji ise şeffaflığın teoriden pratiğe kazanımlarını arttırmıştır. Aynı zamanda şeffaflık toplumda bir kavram olarak daha da etkin bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Modern ni mari de şeffaflık ve hafifliğin sahip olduğu öne mi yer, bunun göstergesidir. Şeffaflaşan düşüncelerin yarat mayaya çalıştığı daha saydam daha dürüst yapılarıdır.

Şeffaflaşan ideolojiye sahip insanlık ve dolayısıyla ni marlık bundan sonraki süreçte teknolojiyle paralellik gösteren bir konumda olacaktır. Kalıcılık ve sürekliliğ yadsıyan, hızlı tüketim kavramını beraberinde getiren teknoloji olgusu, gün geçtikçe şeffaflığın sınırlarını değıştirecek ve ideolojiyi ürüne de yansıtarak, değışi mleriyle beraber globalleşme rüzgarları estiren, bireyselliğin azalıp toplumsallığın arttığı dünyamızda; kişiselliğini kaybetmeden, kendini toplumdaki gizleneyen bireylerin gerek ideolojik gerekse fiziksel olarak daha da şeffaflaşacağı mekanlar ve ortamlar yaratacaktır.

KAYNAKLAR

- [1] **Rowe, C ve Sutzky, R**, 1997. Transparency, Brkhäuser, Basel, Switzerland
- [2] **Dilekçi, M D**, 1997. Yüzyıl Sonu Mdernite Kavram, Yüksek Lisans Tezi, İTU Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [3] **Calvi no, L**, 2000. Amerika Dersleri, Can Yayınları, İstanbul
- [4] **Baran, B**, 2001. Cam n Salonları da, XXI Dergisi, 7, 27.
- [5] **Akay, Z**, 1998. Sayda mlık, Archi Scope, 1, 89
- [6] **Zevi, B**, 1990. Mimarıyı Crneyi öğrenmek, eviren: Dıvanlıoğ u, D, Ersen Yayınevi, İstanbul
- [7] **Erdnmez, M E** 1999. Mddede Geirgenlik-Şeffaflık, Yüksek Lisans Tezi, İTU Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [8] **Foucault, B**, 2000. Hapishanenin Doğuşu, eviren: Kılıbay, A, M, İnge Kitabevi Yayınları, Ankara
- [9] **Cceloğ u, D**, 2002. Algılama, İnsan ve Davranışı, Renzi Kitabevi, İstanbul
- [10] **Mles, A**, 1968. Information Theory and Aesthetic Perception, University of Illinois Press
- [11] **Abal, U**, 1997. Mimarlık ve Algılama : Örne- Nesne Dıyalektiğine Analitik Bir Yaklaşım Yüksek Lisans Tezi, İTU Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [12] **Lang, J**, 1987. Creating Architectural Theory, The Rol Of The Behavioral Sciences In Environmental Design, Van Nostrand Reinhold, New York
- [13] **[http:// www.goruyorum.net/ht m/genel bil gi.ht m](http://www.goruyorum.net/ht m/genel bil gi.ht m)**
- [14] **Carter, R**, 1999. Mapping the Mind, University of California Pres, California
- [15] **Ching, E D K** 1996. Architecture For m Space and Order, VNR New York
- [16] **Susani, M** 1999. Mbille, Ubiquitous and the Sense of Space, Springer, Karlsruhe Germany
- [17] **Cache, B** 1995. Earth Moves, The MT Press, Cambridge

- [18] [http:// www maddenı nar d ndakı sı r. co m / al gı lar / al gı lar dunyası 2 .htm](http://www.maddeni.nar.dndakisir.com/algilar/algilardunyasi2.htm)
- [19] **Button, D ve Pye, B,** 1992. Glass in Architecture, Pilkington Glass Ltd, London
- [20] **Kuban, D,** 2002. Mes Van Der Rohe ve Gökdelen, Boyut Yayın Grubu, İstanbul
- [21] **Frampton, K,** 1992. Modern Architecture, Thames and Hudson, London
- [22] **Blgin, İ,** 1998. Farnsworth Evi, Arredamento Mimarlık, **103**, 92-95
- [23] **Curtis, W, J,** 1996. Modern Architecture since 1900, Phaidon Press, Incorporated, London
- [24] **Frampton, K, and Larkin D,** 1995. American Master works: The Twentieth Century House, Rizzoli International, New York
- [25] [http:// www great buıl d ı ngs. co m / buıl d ı ngs / Johnson_ House. ht ml](http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson_House.html)
- [26] **Avcıoğlu, G,** 2003. Kişisel görüş me.
- [27] **Aydın, B, ve Kalafat Ç,** 2000. Tasarımın Büyüsü, Domus m4, 129.
- [28] **Erkal, T,** 1989. Pei ile Görüş me, Yapı Dergisi, **93**, 61.
- [29] **Gymel, J,** 1996. The Story of Architecture, Köne mann, Köln
- [30] **Jodda, P,** 2000. Building A New Millennium, Taschen, Netherlands
- [31] **Dilekçi, M D** 1997. Yüzyıl Sonu Mıdernite Kavram, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bli mleri Enstitüsü, İstanbul
- [32] **Şener, A,** 1996. Achitecture - Technology Architectonics, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bli mleri Enstitüsü, İstanbul
- [33] **Wttgenstein, L,** 1990. The Dıty Of Genius, Penguin Books, New York
- [34] **Tschumi, B,** 1994. Event Gtıes, MIT Pres, Cambridge
- [35] **Blın, J,** 2001. Kendini ve Öekini Defor me Et mek. Bır Mısafe Bi ğine Doğru, çeviri: Kaan Atalay, Domus m9, 75-78.
- [36] **Esin, N,** 1996. Mımarı Akı nlar II, Dekonstrüktivizm, YEM Yayın, İstanbul
- [37] **Erpi, F,** 1999. Mımarı Üzerine Söyleşiler, Mımarlar Derneği Yayınları, İstanbul
- [38] **Vıder, A,** 1992. The Architectural Uncanny: Essays in The Mıderın Unhomely, MIT Pres, Cambridge

- [39] **Lupton E**, 2002. Skin Surface, Substance, and Design, Princeton Architectural Press, New York
- [40] **Kostof, S**, 1992. The City Assembled, Thames and Hudson, London
- [41] **Yavi, E, ve Yazıcıoğlu, Yavi, N**, 1996. Tarih Öncesi Çağlardan Günümüze Mısır, Yazıcı Yayınevi, İzmir
- [42] <http://www.crystalcathedral.org/historyofcc.html>
- [43] **Zevi, B**, 1994. The Modern Language of Architecture, Da Capo Press, New York
- [44] **Roth, L, M** 2000. Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı, İstanbul
- [45] **Akcan, E**, 2000. Camın Sembelleri ve Deneyimsel Saydamlık, Domus m4, 75-79
- [46] **Conrads, U**, 1991. 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul
- [47] **Hitchcock, H, R, and Johnson, P**, 1995. The International Style, M T Press, Cambridge
- [48] **Özer, N, D**, 1998. Renzo Piano, Yapı Dergisi, **201**, 102
- [49] **Blgin, İ**, 1997. Mimaride Ekspresyonizm Eczacıbaşı Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul
- [50] **Yalın E**, 2002. Bilim- Kurgu Edebiyatında Ütopya ve Mimarlık İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [51] **Zamiatin, Y**, 1996. Bz (M), çeviren Füsün Tulek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- [52] **Aydın, B, ve Kalafat Ç**, 2000. Askerlik Kayıt Bürosu, Domus m4, 154-155.
- [53] **Tanju, B**, 2001. Avcıoğlu Bir Değerlendirme, Arredamento Mimarlık **137**, 47.
- [54] **Avcıoğlu, G**, 2000. Bukalemun Mısali, Domus m13, 92
- [55] **Riley, T**, 1995. Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York
- [56] **Avcıoğlu, G**, 1997. Avcıoğlu Profil, Tasarım **77**, 63-97.
- [57] **Tanju, B**, 2001. Enre Arolat Üzerine -Biri Kişisel- İki Küçük Not ya da Pragmatizm ve Post modernizm Arredamento Mimarlık **140**, 60-61.
- [58] **Arolat, E**, 2003. Kişisel görüşme.
- [59] **Arolat, E**, 2001. İkinci Bir Seçim Olarak "Malzeme", XXI **7**, 110.

- [60] [http:// www arkitera.com/diyalog/enreardat/ilsan.htm](http://www.arkitera.com/diyalog/enreardat/ilsan.htm)
- [61] [http:// www arkitera.com/forum](http://www.arkitera.com/forum)
- [62] **Arolat, E**, 2001. Bursa’da Konut: Sayılıgan Evi, *Yapı Dergisi* **238**, 69-74.
- [63] **Sayın, N**, 2003. Kişisel görüş me.
- [64] [http:// www ns nh.com.tr/projeDetay.php?ID=31](http://www.ns.nh.com.tr/projeDetay.php?ID=31)
- [65] [http:// www ns nh.com.tr/projeDetay.php?ID=66](http://www.ns.nh.com.tr/projeDetay.php?ID=66)
- [66] [http:// www ns nh.com.tr/projeDetay.php?ID=61](http://www.ns.nh.com.tr/projeDetay.php?ID=61)
- [67] [http:// www arkitera.com/forum/showthread.php?s=&theadid=1278](http://www.arkitera.com/forum/showthread.php?s=&theadid=1278)
- [68] **Erginoğlu, K**, 2003. Kişisel görüş me.
- [69] **Günci, C**, 2003. Kişisel görüş me.
- [70] **Günci, C**, 2000. Ankara Büyükşehir Belediye Sarayı ile Sosyal - Ticari Tesisleri Yarışma raporu
- [71] **Bilgin, İ.**, 2002. Oasılıklar Mekanı Olarak Açık Kent: Dört Kentsel Morfolojik Strateji, *Yapı Dergisi*, **243**, 54.
- [72] **Tanju, B**, 1999. Tabanlıoğlu Profil, *Tasarım* **89**, 48-115.
- [73] **Tabanlıoğlu, M**, 2003. Kişisel görüş me.
- [74] **Tabanlıoğlu, M**, 2001. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Hizmet Binası, *Yapı Dergisi*, **236**, 70.
- [75] **Tabanlıoğlu, M**, 2000. Hannover Expo 2000 Türkiye Pavyonu, *Yapı Dergisi*, **225**, 87-90.

ÖZGEÇMİŞ

Yeşim EROĞLU 1979 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini 1994 yılında Kültür Koleji’nde, lise eğitimi ise Üsküdar Fen Lisesi’nde 1997 yılında bitirdi. Aynı yıl Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’ne girdi. Lisans eğitimi 2001 yılında tamamlandı. Halen İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimarî Tasarım Programı’nda, yüksek lisans eğitime devam etmektedir.

Lisans döneminde katıldığı Archiprix yarışmasının yanında, yüksek lisans çalışmalarıyla birlikte İngiltere’de düzenlenen Glass House yarışmasına da katılmış, 2001-2002 yılları arasında Yorum Mimarlık’ta çalışmıştır.