

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

106458

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ESTETİK VE MİMARLIKTA KAVRAM, KAVRAMSAL ANALİZ,  
KAVRAMLAŞTIRMA / 1980 SONRASI MİMARLIK ÜRÜNLERİ  
ÜZERİNE ÖRNEKLEMELER

Yük. Mim. Asu BEŞGEN GENÇOSMANOĞLU

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde

“Doktor”

Ünvanı Verilmesi için Kabul Edilen Tezdir

106458

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 01.08.2001

Tezin Savunma Tarihi : 21.09.2001

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Kutsal ÖZTÜRK

Jüri Üyesi

: Prof. Dr. Sonay ÇEVİK

Jüri Üyesi

: Prof. Dr. Mine İNCEOĞLU

Enstitü Müdürü

: Prof. Dr. Asım KADIOĞLU

Trabzon 2001

## ÖNSÖZ

Canım aileme, sevgiyle...

Asu BEŞGEN GENÇOSMANOĞLU



**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET .....	VI
SUMMARY.....	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	VIII
TABLolar DİZİNİ .....	IX
1. GENEL BİLGİLER .....	1
1.1. Giriş ve Konuya Yaklaşım.....	1
1.2. Sorunun Belirlenmesi ve Çalışmanın Amacı.....	3
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	6
2.1. Güzel Kavramı ve Kapsamı.....	6
2.2. Estetik Kavramı ve Kapsamı .....	7
2.3. Mimarlık Estetik İlişkisi .....	9
2.4. 20. yy. Estetik Kuramları.....	12
2.4.1. Objektivist; Nesnel Estetik Kuramları.....	14
2.4.2. Subjektivist; Öznel Estetik Kuramları.....	15
2.5. 20. yy. Objektivist; Nesnel Estetik Temelli Estetik Kuramları .....	18
2.5.1. Yapısalcılık (Strüktüralizm) Kuramı.....	18
2.5.2. Yorumbilim (Hermeneutik) Kuramı.....	20
2.5.3. Olgubilim: Olaybilim (Fenomenoloji) Kuramı.....	23
2.6. 20. yy. Subjektivist; Öznel Estetik Temelli Estetik Kuramları.....	25
2.6.1. Davranış Kuramı .....	25
2.7. 20. yy. Estetik Değer ve Estetik Beğeni, Yargı Temelli Estetik Kuramları .....	26
2.7.1. Anlambilim: Göstergibilim (Semioloji) Kuramı .....	26
2.7.2. Varlıkbilim (Ontoloji) Kuramı.....	31
2.7.3. Dilbilim (Linguistik) Kuramı.....	33
2.7.4. Alımlama (Reception) Estetiği Kuramı .....	36
2.8. 20. yy. Mimarlık Kuramları.....	45
2.8.1. Modern Mimarlık Kuramı .....	47
2.8.1.1. Modern/Modernlik/Modernite/Modernizm .....	47

2.8.2. Postmodern (Modern Sonrası) Mimarlık Kuramı .....	55
2.8.3. Dekonstrüktif Mimarlık Kuramı .....	59
2.9. Yöntem .....	62
2.9.1. Kavram .....	63
2.9.2. Kavramsal Analiz .....	65
2.9.3. Kavramlaştırma .....	65
2.9.4. Estetikte Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma .....	66
2.9.5. Mimarlıkta (Mimari Tasarımda) Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma .....	68
2.9.6. Kavramların Belirlenmesi .....	70
2.9.7. Kavramların Analizi, Kavramsal Analiz Tablolarının Oluşturulması .....	71
3. İRDELEME .....	75
3.1. 20. yy. Estetik ve Mimarlık Kuramlarının Kavramsal Analizi .....	75
3.1.1. 20. yy. Estetik Kuramlarının Kavramsal Analizi .....	76
3.1.2. 20.yy. Mimarlık Kuramlarının Kavramsal Analizi .....	79
3.2. 20. yy. Estetik Kuramlarına Bağlı Üst Kavram Analizleri; Kavramların Modernizm, Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm Bağlamında Kazandığı Anlamlar .....	84
3.2.1. Öze Ulaşma .....	84
3.2.2. Anlamsallık .....	90
3.2.3. Çokanlamlılık .....	95
3.2.4. Tarihsellik .....	99
3.2.5. Tarihe Karşıtlık .....	105
3.2.6. Çözümleyicilik .....	109
3.2.7. Simgesellik .....	114
3.2.8. Bütünsellik .....	120
3.2.9. Soyutlayıcılık .....	126
3.2.10. Eşzamanlılık .....	132
3.2.11. Evrensellik .....	137
3.2.12. Yararlılık .....	142
3.2.13. Nedensizlik .....	147
3.2.14. Bağlamcılık .....	152
3.2.15. Süreklilik .....	157

3.2.16. Birlik.....	163
3.2.17. Yenilik .....	168
3.2.18. İfadecilik.....	173
4. SONUÇLAR.....	178
5. ÖNERİLER .....	204
6. KAYNAKLAR.....	208
ÖZGEÇMİŞ.....	227



## ÖZET

"Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma / 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler" adlı çalışma; güzel, güzellik ve estetik kavramlarının -mimarlık ile ilişkileri bağlamında- tanımı ve kapsamını, 20. yy. temel estetik kuramlarını, 20. yy. temel mimarlık kuramlarını, 20. yy. estetik ve mimarlık kuramlarının ilişkisini içermektedir. Bu bağlamda üzerinde çalışılan kuramlar; yapısalcılık (strüktüralizm), yorumbilim (hermeneutik), olgubilim: olaybilim (fenomenoloji), davranış kuramı, anlambilim: göstergebilim (semioloji), varlıkbilim (ontoloji), dilbilim (linguistik), alımlama (reception) estetiği kuramı ve modern, postmodern (modern sonrası), dekonstrüktif mimarlık kuramlarıdır.

Estetik ve mimarlık arasındaki ilişkiyi ortaya koymak ve mimarlık kuramlarının estetik kuramlar kapsamında değerlendirilmesini gerçekleştirebilmek için çalışmanın ana amacını oluşturan kavramsal analiz, kavramlaştırma yönteminden yararlanılmıştır. "Estetik kuramlar temelli kavramlaştırma", "mimari kuramlar temelli kavramlaştırma", "kavramlar yardımıyla irdeleme ve değerlendirme" adımları izlenmiştir. Belirlenen kavramlar aracılığıyla 1980 sonrası mimarlık ürünlerinden örneklemeler gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda çalışma 5 ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, genel bilgiler ana başlığı altında, giriş ve konuya yaklaşım, sorunun belirlenmesi ve çalışmanın amacı belirtilmiştir.

İkinci bölümde, estetik ve mimarlık üzerine kavramsal açıklamalar getirilerek, 20. yy. estetik ve mimarlık kuramları açıklanmıştır. Kullanılan yöntem ve teknikler sunulmuştur.

Üçüncü bölüm, kavramsal analiz, kavramlaştırma yönteminin estetik ve mimarlık kuramları üzerinde analizini, ve ortaya çıkan üst ve alt kavramlar yardımıyla 1980 sonrası mimarlık örneklerini irdelemeyi kapsamaktadır.

Dördüncü bölüm varılan sonuçları; beşinci bölüm ise, konu ile ilgili gelecekteki çalışmalara ışık tutabilecek önerileri içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Mimarlık, Kuram, Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma, Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm.

## **SUMMARY**

### **Conceptions, Conceptual Analysis and Conceptualisation in Aesthetics and Architecture / Sampling on the Architectural Buildings after 1980**

The study consists of the definitions and the contents of good, beauty and aesthetics in architectural context, besides, 20<sup>th</sup> century basic aesthetic theories, 20<sup>th</sup> century basic architectural theories, the relations between 20<sup>th</sup> century aesthetic and architectural theories. In this sense, structuralism, hermeneutics, phenomenology, behavioural aesthetic theory, semiology, ontology, linguistics, receptional aesthetic theory, and, modernism, postmodernism, deconstructivism are investigated.

In exposing the relations between aesthetics and architecture, and, in criticising 20<sup>th</sup> century architecture with 20<sup>th</sup> century aesthetic theories, the method of conceptual analysis, conceptualisation is used. The stages of conceptualisation based on aesthetic theories, conceptualisation based on architectural theories, examining and discussing by the help of conceptions are improved. In the lights of the conceptions, the building examples after 1980 are examined.

In this context, the study is divided into five chapters. In the first chapter, under the heading of general information, introduction to the subject, definition of the problem and the aim of the study are presented. In the second chapter, conceptual explanations on aesthetics and architecture, the theories of 20<sup>th</sup> century aesthetics and architecture are given. The methods and techniques are put forward. The third chapter includes the analysis of aesthetic and architectural theories with the method of conceptual analysis, conceptualisation, moreover, the discussions and arguments on examining the 1980s' architectural buildings by the help of the conceptions. In the fourth chapter results and conclusions, and in the fifth chapter further arguments take part for future researchers.

**Key Words:** Aesthetics, Architecture, Theory, Conception, Conceptual Analysis, Conceptualisation, Modernism, Postmodernism, Deconstructivism.

## ŞEKİLLER DİZİNİ

### Sayfa No

- Şekil 1. Üst kavram analiz tablosu örneği/üst kavramların alt kavramları ve mimarlık kuramları bağlamında kazandığı anlamları gösteren analiz tablosu örneği..... 72
- Şekil 2. Mimari örneklerin analiz tablosu örneği/üst kavramların modern, postmodern, dekonstrüktivist örnekler bağlamında analizini gösteren tablo örneği ..... 74



## TABLolar DİZİNİ

### Sayfa No

Tablo 1.	20. yy. Estetik kuramları ve kuramlar kaynaklı kavramlar.....	78
Tablo 2.	Vitruvius, modern mimari, modern sonrası mimari bağlamında mimarlıkta üç temel bileşenin ve değerlendirme ölçütlerinin kavramsal değişimleri.....	79
Tablo 3.	Mimarlar bağlamında mimarlıkta üç temel bileşenin ve değerlendirme ölçütlerinin kavramsal değişimleri.....	79
Tablo 4.	Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından modern ve modern sonrası mimarlığı üzerine yaptığı kavramsal sınıflama.....	81
Tablo 5.	Hassan ve Harvey'in modern ve postmodern mimari üzerine ortaya koyduğu şematik, kavramsal farklar.....	82
Tablo 6.	Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve öneriler.....	82
Tablo 7.	Modern ve modern sonrası mimarlık kuramları ve kuramlar kaynaklı kavramlar.....	83
Tablo 8.	Öze ulaşma kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	86
Tablo 9.	Öze ulaşma kavramının modernizm bağlamında analizi.....	87
Tablo 10.	Öze ulaşma kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	88
Tablo 11.	Öze ulaşma kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	89
Tablo 12.	Anlamsallık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	91
Tablo 13.	Anlamsallık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	92
Tablo 14.	Anlamsallık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	93
Tablo 15.	Anlamsallık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	94
Tablo 16.	Çokanlamlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	95
Tablo 17.	Çokanlamlılık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	96
Tablo 18.	Çokanlamlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	97
Tablo 19.	Çokanlamlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	98

Tablo 20. Tarihsellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	101
Tablo 21. Tarihsellik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	102
Tablo 22. Tarihsellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	103
Tablo 23. Tarihsellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	104
Tablo 24. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	105
Tablo 25. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	106
Tablo 26. Tarihe karşıtlık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	107
Tablo 27. Tarihe karşıtlık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	108
Tablo 28. Çözümleyicilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	110
Tablo 29. Çözümleyicilik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	111
Tablo 30. Çözümleyicilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	112
Tablo 31. Çözümleyicilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	113
Tablo 32. Simgesellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	116
Tablo 33. Simgesellik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	117
Tablo 34. Simgesellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	118
Tablo 35. Simgeselik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	119
Tablo 36. Bütünsellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	122
Tablo 37. Bütünsellik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	123
Tablo 38. Bütünsellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	124
Tablo 39. Bütünsellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	125
Tablo 40. Soyutlayıcılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	128
Tablo 41. Soyutlayıcılık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	129
Tablo 42. Soyutlayıcılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	130
Tablo 43. Soyutlayıcılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	131
Tablo 44. Eşzamanlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	133
Tablo 45. Eşzamanlılık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	134



Tablo 46. Eşzamanlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	135
Tablo 47. Eşzamanlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	136
Tablo 48. Evrensellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	138
Tablo 49. Evrensellik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	139
Tablo 50. Evrensellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	140
Tablo 51. Evrensellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	141
Tablo 52. Yararlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	143
Tablo 53. Yararlılık modernizm bağlamında analizi.....	144
Tablo 54. Yararlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	145
Tablo 55. Yararlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	146
Tablo 56. Nedensizlik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	148
Tablo 57. Nedensizlik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	149
Tablo 58. Nedensizlik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	150
Tablo 59. Nedensizlik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	151
Tablo 60. Bağlamcılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	153
Tablo 61. Bağlamcılık kavramının modernizm bağlamında analizi.....	154
Tablo 62. Bağlamcılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	155
Tablo 63. Bağlamcılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	156
Tablo 64. Süreklilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	159
Tablo 65. Süreklilik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	160
Tablo 66. Süreklilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	161
Tablo 67. Süreklilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	162
Tablo 68. Birlik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	164
Tablo 69. Birlik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	165
Tablo 70. Birlik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	166
Tablo 71. Birlik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	167

Tablo 72. Yenilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	169
Tablo 73. Yenilik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	170
Tablo 74. Yenilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	171
Tablo 75. Yenilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	172
Tablo 76. İfadecilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar.....	174
Tablo 77. İfadecilik kavramının modernizm bağlamında analizi.....	175
Tablo 78. İfadecilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi.....	176
Tablo 79. İfadecilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	177
Tablo 80. Öze ulaşma kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	181
Tablo 81. Anlamsallık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	182
Tablo 82. Çokanlamlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	183
Tablo 83. Tarihsellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	184
Tablo 84. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	185
Tablo 85. Çözümleyicilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	186
Tablo 86. Simgesellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	187
Tablo 87. Bütünsellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	188
Tablo 88. Soyutlayıcılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	189
Tablo 89. Eşzamanlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	190
Tablo 90. Evrensellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	191

Tablo 91. Yararlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	192
Tablo 92. Nedensizlik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	193
Tablo 93. Bağlamcılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	194
Tablo 94. Süreklilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	195
Tablo 95. Birlik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	196
Tablo 96. Yenilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	197
Tablo 97. İfadecilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi.....	198
Tablo 98. Estetik ve mimarlığın kavramsal ilişkisi.....	199

## 1. GENEL BİLGİLER

### 1.1. Giriş ve Konuya Yaklaşım

Mağara devrinden günümüze kadarki uzun süreçte, insanoğlu kendini anlatma, çevresini yansıtırma ve sonraki dönemlere aktarma özlemi içinde olmuş ve bu yolda çeşitli arayışlara girmiştir. Çıkarıldığı sesler ve bedeniyle sunduğu hareketlerin ötesinde, çizdiği çizgiler, ürettiği yontular ve kurduğu anıtsal yapılarla kendini ve zamanını dile getirmiştir, (Beşgen, 1996).

Tarih öncesi eserler -bugünkü anlamda, insanoğlunun yalnız kendi düşünsel gerçeklerini anlatan eserler olmayıp- hayatın doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı çetin bir savaşın anlamını taşıdığı çağlarda, o savaşın bir parçası ve insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçtırlar. Bunlar doğaya, hayvanlara egemen olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan birer tılsımdırlar, (Tansuğ, 1992). Tıpkı mağara duvarlarına çizilen bizon resimlerinin, mezar taşlarına oyulan kaplumbağa biçimlerinin, kutsal girişlere konumlanan kartal figürlerinin koruyucu olduklarına; tıpkı Prometheus'un yeryüzüne ateşi getirmesinin, Odysseus'un yıllarca süren yolculuğu ve dönüşünün gizemine inanıldığı gibi, (Beşgen, 1996).

Gittikçe çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak, o zamandan bu zamana, insanoğlunun yaşarken ve yaşatırken büyük hazlar duyduğu, bilinçli bilinçsiz sürekli etkileşim içinde olduğu sanatın, başlangıçta bir büyü olduğu; gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varılabilir, (Beşgen, 1996).

Sanatın bu görevi, giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçeklerini tanıyıp değişmelerine yardım etmek görevine dönüşmüştür.

Dönem dönem, sanatın kimi zaman çağrışımlarla büyüleyen yanı, kimi zamansa ussal ve aydınlatıcı yanı, kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargı gücünü keskinleştiren yanı ortaya çıkmıştır. Sanat ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın, gerçekliğin katı bir tanımlaması olmaktan uzak, her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmış, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesi, başkalarında olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamıştır, (Fischer, 1968).

Bu bağlamda, insanoğlunu bugüne getiren gelişmesinin temel kaynağı; yaratıcılığı ve sürekli bir eleştiri ile daha mükemmele ulaşma isteğidir. Başta sanat alanında olmak üzere bilim ve teknoloji alanlarında da bu mükemmele ulaşma isteği, aynı zamanda insanoğlunun yaratıcılığını da geliştirmektedir. Bu gelişme, öncelikle doğada bulunan ve yaratılmış olan her nesnenin aynı zamanda bilindik ifadesi olan "biçim"i oluşturmadaki idealde yatmaktadır. Bu mükemmelliyetçilik ve idealizm insanoğlunun yaşam süreci boyunca "iyi biçim" oluşturma, "güzel biçim"e varma isteği ve arayışında görülmektedir.

Dünyadaki canlı cansız bütün varlıkların bir biçime sahip olması, insanlarda ortaya çıkan ihtiyaçları ile birlikte bir biçim verme dürtüsüne ve buna bağlı olarak da yaratıcılıklarının uyanmasına neden olmuştur. Değiniildiği üzere, tarihsel süreç içinde "biçim verme, eleştiri, yeni biçim verme" şeklinde devam eden ürün oluşturma döngüsü insanın tasarladığı ürünleri çeşitleri ile bugüne getirmiş ve geleceğe uzatmaktadır. İnsanın kendi kendisini ve meydana getirdiği ürünü eleştirerek daha iyiye ulaşma ya da doğrudan yeni şeyler yaratma isteği, öncelikle bir biçimlendirme eylemi olan bina yapımı, mimarlık alanında da gelişimin ve değişimin itici gücünü oluşturmuştur, (Şentürer, 1995).

En genel tanımıyla, barınma eylemini sürdürebilmeyi sağlamak amacıyla "mekanlar düzenleme sanatı" olan mimarlık ve ürünleri bu anlamda, iyi ve güzel biçime ulaşmada birer araç olma özelliğini taşımış ve taşımaktadır.

Şöyle ki, M.Ö. 1. yy.' da yaşamış olan Roma'lı mimar Vitruvius "De Architectura" adlı yapıtında mimarlığı, "sağlamlılık, kullanılabilirlik, güzellik" olarak tanımlamıştır. Kendisinden yüzyıllar sonra -14. ve 15. yy.'larda- Alberti ve Palladio tarafından yapılan mimarlık tanımı içeriğini aynen korumuş; fakat "kullanılabilirlik, sağlamlık, güzellik" olarak sıralamada bir değişiklik göstermiştir. 16. yy.'da mimarlık, "yapı bilimi" olarak tanımlanırken, 19. yy.'da Ruskin mimarlığın "yapılara uygulanan süslemeden başka bir şey olmadığı"ni ileri sürmüştür. Eleştirmen Sir Henri Watton "The Elements of Architecture" adlı kitabında, mimarlığın Vitruvius'un ortaya koyduğu üç koşula yanıt vermesi gerektiğini vurgularken, Wright ise mimarlığı, "biçim haline gelmiş bir yaşam" olarak nitelendirmiştir.

Daha nice tanımlamalarla çoğaltılabilecek mimarlığın sanat ve bilime ait olduğu yorumları, giderek, günümüze kadar ulaşan tartışmalara neden olmuştur.

Mimarlık bir sanat mı yoksa bir bilim mi tartışması sürerken, hem sanat kapsamından kopmayan hem de bilimle ilişkilerini arttıran mimarlığın bu iki kümenin arakesitinde yer aldığı düşüncesi bir ara kavram, bir geçiş kavramını ortaya çıkarmıştır ki bu: "Mimarlık bilim ve sanattır" düşüncesidir, (Öztürk, 1978).

Mimarlığın bir sanat olarak kabulünde önemli etkenler arasında, yaratıcı eylemi besleyen, güçlendiren felsefe, sanat, estetik ilişkileri neden olarak gösterilir. Bronowski; "yaratıcı eylem sanatta da, bilimde de aynıdır, ancak özdeş olamaz. Örneğin, yaratma sürecinde bilgiyle sınırlı olan özgürlük, sanatçıya ölçüsüz derecede açıktır", demektedir. Mimarlık sanattaki bu özgürlükten yararlanırken, gerçekleştirmeye bağımlı bilimin sınırlı özgürlüğüyle de kendini denetlemektedir, (Öztürk, 1978).

Özetle, toplum yapısına, toplumun gereksinmelerine, ekonomik verilere, teknolojik gelişmelere bağlı olarak yaratıcı bir süreç içinde varlığını sürdüren mimarlık, "mekan yaratma sanatı" olması açısından bir sanat dalı ve "yapı bilimi" olması açısından da bir bilim dalı olarak adlandırılmaktadır.

Bu bağlamda, insanlığın ilk iletişim araçlarından biri olarak fonksiyon, teknoloji ve estetiğin birlikte yorumu şeklinde tanımlanabilen mimarlık, insanın bir varlık olarak meydana gelmesi ile birlikte insan tarafından oluşturulmuş ve onun her alanda yarattığı gelişme adımlarına paralel olarak geliştirilmiştir. Bu özelliği ile mimarlık, insan ve toplum yaşamının en önemli oluşumlarından biri olma durumunu günümüze kadar taşımıştır.

## 1.2. Sorunun Belirlenmesi ve Çalışmanın Amacı

"Güzel", "estetik" ve yaratıcılık" gibi "soyut" kavramlarla olan ilişkisi yanında, "gerçekleşebilir olma" gibi son derece "somut" bir olguyla uğraşması, mimarlığın ilgi alanının genişliğini ve zorluğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Bir mimari tasarım sürecinde, bir tasarım problemiyle başlayan "tanımlama, değerlendirme, çözüm üretme" aşamaları yanıtını, "kavram geliştirme" ve "biçimlendirme" adımlarında bulur. Bu bağlamda, soyut bir ilk hareket noktası, somut bir son noktanın varlığında biçimlenir.

Çözümü gerçekleştirmeye yönelik, son derece teknik bilgilerin gerekliliğine ihtiyaç duyan tasarımcı -tıpkı bir sanat eserinin oluşumunda olduğu gibi- teknik bilgilerini, yaratıcılığının gerekleriyle biçimlendirerek, bitmeyen bir eleştiri çerçevesi içinde, iyi ve güzel biçim arayışlarına girer.

Değişim ve gelişimin önemli bir unsuru olan bu eleştiri olgusu, mimarlık alanında, ağırlıklı olarak biçimlendirme temelinde yapılmış ve yapılmaktadır. Yeni biçimler, akımlar, tarzlar, hep biçim alanında, daha güzeli gerçekleştirmek adına oluşturulagelmiştir. Günümüze biçimler, akımlar ve tarzlar doğrultusunda taşınan tüm mimari ürünlerin



zenginliğine bakıldığında, insanoğlunun, iyi ve güzel biçime ulaşma ön kaygısıyla hareket ettiği ve bu anlamda da yarattığı eserlerde ister ilk, isterse son planda olsun hep bir estetik değer oluşturma kaygısı içinde olduğu söylenebilir.

İnsanın varoluşunun temel niteliklerinden biri olarak kabul edilen onun estetik kavrayışının toplumsal yaşamdaki ve toplumsal-kültürel yapıdaki yeri, felsefe, sanat ve bilimin en önemli uğraş alanları içinde olması çevrenin biçimlendirilmesinde, inşa edilmesinde estetiğin önemini ortaya koymaktadır, (Şentürer, 1995).

Bu bağlamda, mimarlıktaki estetiğin açık bir değerlendirme gereksinimi çağımızda daha da önem kazanmıştır. Bunun önemli koşulu estetiğin örtük durumundan kurtulmasıdır. Mimarlıktaki estetik değeri, bu örtük durumdan kurtarma ve bir değerlendirmeye tabi tutma hiç de kolay gözükmemektedir; bilimsel koşulların nesnelliği ile estetiğin öznelliğini bağdaştırmanın pek çok zorluklara neden olacağı bir gerçektir. Fakat mimarlık en geniş anlamda, insan faaliyetlerine barınak hazırlama toplumsal hizmeti olduğuna göre, bu toplumsal hizmet ancak estetiğe öncelik tanınarak, toplum için yeni bir toplumsal yük olmasının önüne geçmek üzere mimarlığın estetik yönünün yer ve öneminin denetim altına alınması ile yapılabilir.

Tek yapı ölçeğinden, şehir ve bölgeler ölçeğine kadar içinde yaşanan çevrenin estetik kaygıdan yoksun, rahatsız edici boyutlarda ve kimliksiz oluşu bugünü olduğu kadar sosyal ve kültürel geleceği de tehdit etmektedir.

Bu yadsınamaz gerçekler ışığında, mimarlığın estetik yönünün ve öneminin denetim altına alınması doğrultusunda yapılması düşünülen araştırma; 20. yy. mimarlığını 20. yy. estetik kuramları çerçevesinde eleştirmeyi kapsamaktadır. Böylece, 20. yy. içinde, düşün dünyasında gelişen estetik kuramlarının, aynı yüzyılın mimarlık akım, tarz ve biçimlerine yansımaları sorgulanmıştır. Yüzyıllar boyu mimarlığın diğer sistemlerle olan yadsınamaz ilişkisi, mimarlık ve estetik felsefesi alanından seçilen örneklerle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bunun için, çalışmanın ana temasını oluşturan kavramsal analiz, kavramlaştırma yöntemi kullanılmış; estetik kavramlarından yararlanılmıştır. Kavramların estetik ve mimarlık ortamındaki varlığı, yeri, önemi, benzerlik ve farklılıkları, kalıcılık ve değişimleri aranmıştır.

20. yy. felsefesindeki estetik kuramların 20. yy. mimarlığına yansımalarını sorgulamadaki amaç; herhangi bir düşün ve estetik temeli olmadan oluşturulmuş bir yapının mimari bir eser olmadığı ve bu tip binlerce yapının var ettiği çevrelerin, günümüz toplum, çevre, kültür ve kimlik sorunlarının kaynağı olduğu görüşleridir, (Beşgen, 1999d).

Bu bağlamda, tek yapı ölçeğinden tüm çevre ölçeğine kadar, bütün tasarımlarda bir estetik düşünce temelini varlığının gereğine ve bir tasarım yaklaşımı olarak kavramsal kurgunun yararına inanılmaktadır.

20. yy. estetik ve mimarlık kuram ve kuramcılarının getirdikleri felsefi düşünce sistemlerini ve bu sistemlerin aralarındaki ilişkileri irdelemekteki ikincil bir amaç ise; günümüz mimarlık ortamına ışık tutmanın yanında geleceğe yönelik düşünce sistemlerinin oluşumuna katkıda bulunmaktır. Kavramlaştırma, kavramsal analiz, kavramsal düşünme ve kavram geliştirmenin evrenselliği yakalama yolunda, geleceğin mimarlık eğitim, tasarım ve uygulama dünyasında, gözardı edilemeyecek bir yerde, önemde ve etkide olacağına inanılmaktadır. Bu bağlamda, kavramlardan yararlanmanın bir yöntem olarak göz önünde bulundurulmasından öte, her ne şekilde olursa olsun, bilimsel bir çerçeve içerisinde, bilimsel yol ve yöntemlerle sınanmış bilgiler doğrultusunda, estetiğin tekrar bir bilim dalı olma yolunda kazanılması ve böylece güzel ve estetik çevre yaratma zorunluluğunun vurgulanması ve belki de bu araçla tüm tasarımcı ve uygulamacılara düşen görevin yinelenmesi gereği hissedilmektedir.

Bu adımda, çalışmanın yöntemi olan kavramlaştırma, kavramlar yardımıyla analiz ve değerlendirme yapmanın -kavramların ve kavramsal düşünmenin mimarlıkla ilintili, eğitim, tasarım, uygulama gibi ortamlardaki önemini ortaya koymaktan öte- mimari tasarım etkinliğine ışık tutacağına; algı, analiz, ve eleştiri olgularına yeni bir boyut getireceğine inanılmaktadır.

Bu anlamda yapılan araştırmanın kapsamı; güzel, güzellik ve estetik kavramlarının -mimarlık ile ilişkileri bağlamında- tanımı ve kapsamı, 20. yy. temel estetik kuramları, 20. yy. temel mimarlık kuramları, 20. yy. estetik ve mimarlık kuramlarının ilişkisi şeklindedir. Bu ilişkiyi ortaya koyabilmek için ve 20. yy. mimarlık kuramlarının estetik kuramlar kapsamında değerlendirilmesinde yöntem olarak, "estetik kuramlar temelli kavramlaştırma", "mimari kuramlar temelli kavramlaştırma", "kavramlar yardımıyla irdeleme ve değerlendirme" adımları izlenmiştir. Kavram, kavramsal analiz, kavramlaştırma ön bilgileri ışığında üst ve alt kavramları belirlemeler ve belirlenen kavramlar aracılığıyla 1980 sonrası tarihli mimari örneklemeler gerçekleştirilmiştir.



## 2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

### 2.1. Güzel Kavramı ve Kapsamı

Güzel ve güzellik üzerine bilinen ilk düşünsel kavramlaştırmalar günümüzden yaklaşık 2500 yıl önce yapılmış ve bu konudaki tartışmalar günümüze kadar gelmiştir.

Antik Grek dünyasında güzele ilişkin düşünceler daha çok "ahlak" ve "siyaset" ile birlikte dile getirilmiştir, (Arat, 1996).

İlk kez bir güzellik kuramı ortaya koyan Platon M.Ö. 5. yy.'da güzeli, sevgi ve coşkunun nesnesi olarak tanımlamış; her yerde doğru ve uygun orantının güzelliği meydana getirdiğini vurgulamıştır.

M.Ö. 4. yy.'da Aristoteles, güzeli herşeyden önce doğal ve canlı olan şeyle özdeş tutarak güzelin memnuniyet uyandıran şeyde ve onu bulan histe olduğuna işaret etmiştir. O'na göre güzel; matematiksel olarak belirlenen ve oranı olarak kabul edilen bir kavramdır, (Turgut, 1990).

M.S. 3. yy.'da Plotinos güzeli doğa alanında, ruh alanında ve us alanında olmak üzere ayrı ayrı betimlerken güzel hakkında, Platon'a ve Aristoteles'ya dayanan görüşler ileri sürmüştür. O'na göre özdeksel güzellik, tinsel güzelliğin dışlanmasıdır. Yalnız tin güzeldir ve güzel sevgisi, kendi özel imgesiyle karşılaşmış olan tinin kendine olan sevgisidir, (Arat, 1996).

Bir cismin güzel iken çirkin olabileceği yani, cismin önce güzel olmayıp güzelliği kendi dışından edindiği, güzellikten pay alan cisimlerin güzel olabilecekleri, özdeğe giren ruhsal varlığın yani özdeğe biçim veren ideanın cismi güzel kıldığı düşünceleri, Plotinos'un güzele ve güzelliğe kazandırdıklarıdır, (Arat, 1996).

M.S. 5. yy.'da Augustinus'a göre güzellik ise; mükemmellik yada bozulmamışlık, oran yada armoni, parlaklık yada berraklık, birşeyin parçaları arasındaki ahenkle özdeştir.

Daha nice örneklerle çoğaltılabilecek sevgi, uygunluk, doğallık, canlılık, memnunluk gibi kavramlarla sorgulanan güzellik kavramı, ancak 18 yy.'da estetik kavramı ile birlikte düşünülmeye başlanmıştır.

Böylelikle, güzel sözcüğü ya bir "estetik değere sahip olma" ile eş anlamlı, ya da sanat ve doğayı tanımlamak üzere kullanılan "yüce" ve "pitoresk" ile aynı seviyede, estetikle ilgili birçok sıfattan biri olarak kullanılmaya başlanmıştır, (Şentürer, 1995). Pek çok filozof

ve sanatçının düşün temeline konu olan "güzel" kavramı, -kimi zaman yanlış kullanılmakla birlikte- son 250 yıldır dünya literatürüne giren "estetik" kavramıyla özdeş olarak ele alınmıştır.

Günümüzde "güzel" sözcüğü, yarattığı gülümseme ve hoşnutluk genel anlamı ile "neden olan durum yada nesne karşısında duyulan beğeni, hayranlık, heyecan, mutluluk" tanımına sahiptir. Bugün insanlar güzelliği, "doğa, tarih, düşünce, emek, biçim, kullanım, kalite, özgünlük" olarak görmektedirler. Yani güzel doğaldır, biçimlidir, geçmişi vardır, kendine özgüdür, fakat bu nitelikler ancak, hem kendi içinde hem de çevresi ile uyumlu bir bütünlük, bitmişlik taşıdığına -doğru, düzenli, kararlı, abartısız fakat dikkat çekici, şık fakat zarif, geleneği yadsımayan fakat yeniliğe yönelik olduğunda- bu değer ve yargıya ulaşmaktadır, (Şentürer, 1995).

Özetle, güzellik kavramlaştırması, Platon ve Plotinos örneklerinde Antikite'den günümüze en çok düşünce temelinde fizik ötesi soyutlama ile, Aristoteles'te doğadan öykünülerek, skolastik felsefede dinsel düşünce üzerine temellendirilerek, Rönesans ve romantizmde fiziksel bir varlık olarak insandan kaynaklandırılarak veya insanın içsel dünyası üzerine kurularak ya da bu yaklaşımların çeşitli birarada ele alınışları ile yapılagelmiştir. Bu kavramlaştırmalarda güzelliği oluşturan nesnelere beğenilen nitelikleri, soyut yada somut doğrudan nesnenin niteliklerine, çeşitli olgulardan kaynaklanabilen benzeşimlere, kişilerin duyum, deneyimlerinin nesnel sonuçları ve iletişimin mesaj olma niteliklerinin sonuçları gibi çeşitli özelliklere bağlandırılmış ve bunların sonucunda çeşitli güzellik anlayışları ortaya çıkmıştır, (Şentürer, 1995).

## 2.2. Estetik Kavramı ve Kapsamı

Estetik sözcüğü, Yunanca "duymak", "algılamak" karşılığı olan "aisthanesthai, aistheticos" kelime kökünden gelmektedir.

Özünde "duymak", "algılamak" kavramlarını barındıran "estetik" terimi, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen, güzelliği ve güzelliğin insan zihnindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak alan bir felsefe dalıdır, (Hasol, 1988).

Terimi bugünkü anlamıyla ilk kullanan ve estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak yerleşmesini sağlayan Alexander Baumgarten'dır. 18 yy.'daki bu atılım, "güzeli araştıran bir bilim dalı" olarak, "güzelin bilimi" olarak anlaşılmıştır.

Estetiğin yalnız güzellik denilen değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik denilen bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlamış olacaktır. Çünkü estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılabilirse bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de sözeleşir; yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu ve hatta çirkin değeri de girer... Gerçek böyle iken, estetiği yalnız güzel değerine bağlayıp açıklamak, estetiğin sorun alanını gereksiz yere sınırlamak olacaktır, (Tunalı, 1989a).

Oysa estetik yalnızca sanatın bir kolu olarak, sadece güzeli işleyen bir olgu değil, doğadaki güzeli, yaşamdaki ve toplumdaki güzeli irdelemesi bakımından da sanat felsefesi, sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisi gibi disiplinleri de kapsamaktadır.

Bu bağlamda, estetik kavramı, "beğeni" ve "güzellik" kavramı gibi tüm uğraşları içine alan "sanat üzerindeki bütün felsefi düşünceler"i kapsamaktadır. Bu anlamda, "güzellik" ve "estetik" kavramlarının karşılaştırılması yapıldığında, günlük kullanımda "güzel" sözcüğü bir niteleme sıfatı ve bir değer yargısı olarak belirli bir düzeydeki "beğeni"yi yansıtırken, "estetik" sözcüğü ise; günlük dilde hemen hemen aynı anlamda "olumlu" bir niteleme sıfatı ve bir değer yargısı olarak kullanılmaktadır. Buna karşın, estetik kavramı ile bir yandan güzelliğin anlam ve içerikleri yansıtılırken diğer taraftan da değer ve yargılarda olumlu nitelik ve beğenilerden olumsuz nitelik ve beğenilere varan bir derecelenme söz konusu olmakta, ayrıca bu kavram değişik, ilginç, sempatik, sıcak gibi nitelermeleri de kapsamaktadır, (Şentürer, 1995).

İlk dönem güzel ve estetik üzerine söylenenlere bakıldığında estetik, Homeros'un düşüncesinde "doğadan kaynaklı"dır. Eflatun'un estetiği bir "mutlak güzel" metafiziğidir. Pythagoras'a göre estetik; "sayılarla özdeş"tir. Aristoklates, estetiği, "sanatlar sistemi" olarak ele alır. Alberti, "zarar vermeden eksiltme ve ekleme yapamayacağımız şey" tanımıyla estetiği, yetkin kavramına yaklaştırır, (Öztürk, 1978).

Günümüze yaklaşıldıkça, Baumgarten'in etkisiyle estetiğin ayrı bir felsefe ve bilim dalı olarak ele alınmaya başlandığı görülür.

Örneğin Kant, estetiği felsefenin bir kolu olarak ele almıştır. Schiller, estetiği, "özne-nesne ilişkisinde bağ olarak iş gören ortak terim, insanın ortak duyumu" olarak tanımlamıştır. Estetik, Croce'a göre; "sanat bilimi", Solinari'ye göre; "sanatların felsefesi" olarak ele alınmıştır, (Öztürk, 1978).

Kant'a göre estetik yargı, şeylerin biçimlerini, onlardan bir haz duygusu elde edecek tarzda ele alan yargı olup, estetik yargının eleştirisi ise güzel ve yüce üzerine oluşmuş

kantçı kuramdır; genellikle insanda birşeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir, (Bozkurt, 1995). Hegel'in etkisiyle estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğretisi Nietzsche'ye göre, etkin bir bakış açısı seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretilerdir. O'na göre sanat, bir eğlence değil; yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir ve olası tek estetik, alımlayıcı bakımından değil; yaratıcı bakımından kurulmalıdır, (Tunalı, 1984).

Günümüzde Wittgenstein, estetiği bir "güzellik" bilimi olarak anlamaya, psikolojik bir bilim dalı olarak kabul edilmesine karşı çıkararak, sanatın tüm gizemlerini psikolojik deneylerin yardımıyla anlamaya çalışmanın yanlış olduğunu vurgulamaktadır, (Aydınlı, 1993).

Bu bağlamda, estetiğin kısa bir tarihçesine bakıldığında, onun spekülasyon ve dogmatik bir ilk döneme sahip olduğu görülür. Bu dönem Sokrates'ten Baumgarten'a değin sürmüştür. Daha sonra eleştirel yada bilimsel denilebilecek Kant ve sonrası filozofların oluşturduğu bir döneme tanıklık edilir. Teknolojinin devreye girdiği pozitivist dönemde ise gittikçe artan bir krizle karşılaşılır, (Tunalı, 1984).

### 2.3. Mimarlık Estetik İlişkisi

Yeryüzündeki canlı cansız bütün varlıkların bir biçime sahip olmasının, insanlarda ortaya çıkan ihtiyaçları ile birlikte, bir biçim verme dürtüsüne ve buna bağlı olarak da yaratıcılıklarının uyanmasına neden olduğuna önceki başlıklarda değinilmişti. Tarihsel süreç içinde "biçim verme, eleştiri, yeni biçim verme" şeklinde devam eden ürün oluşturma döngüsünün, insanın tasarladığı ürünleri çeşitleri ile bugüne getirdiği ve geleceğe uzattığı belirtilmiş; insanın kendi kendisini ve meydana getirdiği ürünü eleştirerek daha iyiye ulaşma ya da doğrudan yeni şeyler yaratma isteğinin, öncelikle bir biçimlendirme eylemi olan bina yapımı, mimarlık alanında da gelişimin ve değişimin itici gücünü oluşturduğu vurgulanmıştı.

Bu bağlamda, önceleri, temel gereksinimlerinden barınma gereksinimini karşılamak üzere içinde bulunduğu çevre (doğa parçası) içinde duygu ve düşünce yeteneğini kullanan insanoğlu, bu çevrenin malzemeleri ile kendine bir barınak oluşturmuş ve bu doğrultudaki ilk yaratıcılık örneklerini vermiştir. Zaman içinde gelişerek, doğanın kendi

görünümlelerinden de oldukça farklılaşan bu inşa edilmiş çevre görünümleri "mimari" olarak adlandırılan bina niteliğine ulaşmıştır, (Şentürer, 1995).

İnsanın mimari çevre ile duyuları ve zihni işlemleri aracılığı ile ilişki kurduğu bir gerçektir. Fakat mimari çevre ile insan arasındaki bu ilişki süreçlerinin başarılabilmesi, özellikle görsel iletişimin olabilmesi temelde iki nesnel durumu gerektirmektedir. Bunlar insanın "görme duyusu" (algılama) ve "mimarın görülebilen yüzeyleri"dir. Bu görülebilen yüzeyleri, insan duyu ve düşüncesinde tanımlayan "biçim" ise, aynı zamanda, insan ve çevresi arasındaki ilişkilerde aracı nesne durumundadır, (Erkman, 1973). İnsan biçim yoluyla algıladığı, kavradığı ve yorumladığı mimari ürün ile iletişim kurarken onun taşıdığı ifade, görsel nitelik yoluyla da beğeni-haz duygusuna, estetik duyuma ulaşmakta ya da ulaşmamaktadır. Biçim bu özelliği ile çevre ve mimarlık üzerindeki baskınlığını "estetik" alanında kurmaktadır, (Şentürer, 1992).

İnsanın fiziksel çevresini yaratırken onu güzelleştirmek istediği, bu durumun son derece basit ve derin merkezli olduğu, (Alexander, 1980), ve en ilkel uygulamalarda dahi var olduğu öne sürülmektedir. Böylece, insanın bu çevresini ve elemanlarını güzelleştirme arzusu ve güzellik ile ilgili bütün durumları kapsamına alan "estetik" olgusu, mimarın hem biçimlendirilmesinde hem de değerlendirilmesinde çok önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Estetik açıdan insanları memnun edici bir doygunluk, mimari ürünün değerlendirilmesinde temel ölçüt olarak kabul edilmektedir, (Kuban, 1990).

Önceleri doğrudan sanat felsefesi olarak ele alınan "estetik", bu kapsamıyla, gelişim sürecinde, mimariyi ve özellikle onun biçimsel niteliklerinin oluşumunu etkilemiştir. Mimari, süreçte ve gelenekte tarihsel, kültürel birikim sonucunda ortaya çıkmış bir estetik normlar sistemini içeren ve anlamını bunlardan alan bir disiplin olarak tanımlanmaktadır. Bununla beraber mimarlık, bu estetik normlar sistemi ile yalnızca biçimin konusu olan nesne ve onun niteliklerini değil; biçimin ifadesine ve özneye bağlanan tepkileri ve bu tepkilere katılan sosyo-kültürel (anlamsal) değeri de içine almaktadır, (Şentürer, 1993a), ve estetik, yıkılan ve oluşan toplumsal değerlerin görsel anlatımları olan mimarlık ürünlerinin oluşum süreçlerinde önemli bir etken; bazı koşullarda da temel öge olarak ortaya çıkmaktadır, (Öztürk, 1978).

Bina veya çevre ölçeğinde, bir biçimlendirme ve değerlendirme ölçütü olarak yer alan ve bu adımlarda üzerinde önemle durulması gereken estetik olgusunun, kısacası mimarlığın estetik yönünün, yer ve öneminin ortaya konulması, çağlar boyu çeşitli düşünür, bilim adamı ve tasarımcılara konu olmuştur.



Mimari form ve elemanlarının biçimsel özelliklerinin insanın psikolojik-fizyolojik ve sosyo-kültürel dünyasındaki etkilerini "güzellik" açısından araştırmaya çalışan çözümlerler olarak adlandırılan estetik çözümlerler, (Usta, 1994), kısacası, estetik mimarlık ilişkisinde ve estetiğin mimarlıktaki yerini ortaya koymada bir araç olarak ifade edilirler. Güzel olarak algılanan formların ne tür işlem ve ilişkilerle üretildiği ya da bir formun estetik değerini yitirmeden nasıl bozulup yeniden üretilebileceği bu çözümler yaklaşımaları ile sorgulanabilirler.

Bu gerçeklerin ışığında, mimarlık ve estetik üzerine yapılan çalışmalara, mimarlık estetik ilişkisi bağlamında bakıldığında, estetiğin kültürel, toplumsal, dinsel, sanatsal yaşamdan ele alınarak mimari ortama, biçimler ve kuramlar temelinde atıflarda bulunduğu gözlenmiştir, (Tafari, 1976), (Scruton, 1979).

Farklı bir tutum olarak mimari ve estetik ilişkisinde çevresel tasarım üzerine çalışan uzmanların çevre, çevresel estetik, çevresel psikoloji, deneysel estetik, çevrenin görsel niteliği, inşa edilmiş, yapay çevrenin görsel niteliği konularına dikkat çektikleri ve estetiği adı geçen ölçeklerde aradıkları izlenmektedir. Örneğin Birkhoff analizinde, formların estetik çözümlerlerini yapabilmek ve estetik düzeylerini ölçmek için bir formül geliştirildiği, (Öztürk, 1978), ayrıca Krampen'de, sayısal ve anlamsal farklılaşmalardan yola çıkan nesnel değerlendirme yaklaşımlarının kullanıldığı, (Krampen, 1977), izlenmiştir.

Mimari estetik ilişkisini irdeleyen üçüncü bir tutum ise, bir tasarım olgusu olarak, mimarının salt biçimsel "plastik biçim" ve ifadeye ait "anlamsal biçim" elemanları bağlamında, estetik özelliklerinin irdelenmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Tasarım veya stüdyo ortamındaki herhangi bir mimari ürünün ölçü, ölçek, oran, orantı, kompozisyon, temel tasarım ilkeleri, ışık, renk, doku kullanımı gibi pek çok biçimsel özelliğiyle karşılaşılmaktadır. Bunlardan biri olan Gestalt'de formu oluşturan elemanların çeşitli niteliklerinden yola çıkılarak estetik çözümlerler yapıldığı bilinmektedir, (Koffka, 1963). Leonhardt ise, estetik yapılar için klavuzunu oranlar, düzen, renk, biçimin geliştirilmesi, çevreyle içiçelik, mimarlarla işbirliği, mühendislerin sorumluluğu üzerine kurmaktadır, (Leonhardt, 1998). Mimari ürün üzerinde yapılan biçimsel estetik çözümlerlerinin yanısıra, öz, anlam, içerik, simge, mesaj, dil gibi anlamsal özelliklerin, estetiği oluşturma yolunda, bu adımda yerini aldığı görülür.

Bir değer ve değerlendirme olgusu olarak mimaride estetik özelliklerin irdelenmesi, mimari biçimin değerlendirmesinde kültürel, algısal, davranışsal, çevresel imaj, anlamsal

boyutlar, "objektiflik", "subjektiflik", "görecelilik", "eğitim-formasyon" tartışmaları, mimarlık estetik ilişkisinde tartışma konusu olan bir diğer adımı oluşturmaktadır.

Yapılan çalışmada mimarlık estetik ilişkisi, kuramsal-kavramsal temele dayandırılmaktadır. Bu bağlamda, 20. yy. estetik ve mimarlık kuramları belirlenmiş; kuramlar arası ilişkiler kavramsal analiz, kavramlaştırma yöntemiyle ortaya konmaya çalışılmıştır. Kavramlar yardımıyla sorgulama ve örnekleme yapılmıştır. Örnekleme, bina cephesi düzeyinde; estetiğin biçim, yüzey tartışmalarında yerini alabilecek anlamda gerçekleştirilmiştir.

#### 2.4. 20. yy. Estetik Kuramları

Kavram olarak estetik kuramları "güzelliği, onun biçimsel niteliklerini, estetik beğeniye çözümlemek ve estetik beğeniye nedenlemek üzere oluşturulan düşünce sistemleri ve kuruluşları"nı gösterir. Felsefede estetik kuramları terimi ile düşünce alanında "güzelliğin, estetik beğenin, deneyimin ve estetik nesnenin varlığı, anlamı, nedenlenmesi ve doğası üzerine araştırma, fikir geliştirme" ifade edilir, (Şentürer, 1993b).

Günümüzde estetik bilimi, "duygusal algılamalarla kazanılan anlamların bilimi"dir; zihinsel olarak algılanabilen, düşünülebilen ve tanımlanabilen kavramları açıklamaktadır. Estetik bilimi, en geniş anlamda, güzelliğin bilimi, haz veren, tad veren, hoşya giden her türlü olguyu "haz fenomeni" ile açıklayan bir yaklaşım olarak bilinmektedir. Ayrıca estetik bilimi, güzele, estetik yaşam biçimine en yüksek değer kazandıran dünya görüşü olarak bilinmektedir ki bu; düşünsel bilginin doğruluğunun "mantık", duygusal bilginin doğruluğunun ise "estetik" bilimi çerçevesinde araştırılması gerektiğini vurgulamaktadır, (Aydınlı, 1993).

Tunalı tarafından teknolojinin de etkisiyle "pozitivist" bir özellik kazanan ve aynı adla adlandırılan 1900'lü yıllar ve sonrası, estetik açıdan birçok görüşün aynı anda savunulduğu ve birlikte nefes aldığı bir dönemi kapsamaktadır.

Örnek olarak estetik, bilimsel yaklaşımın fizik ötesi yaklaşıma yeğ tutulmasıyla Fechner tarafından "deneysel estetik" olarak ele alınmıştır. Fransız Felsefe Derneği'nce gerçekleştirilen Eleştirisel ve Teknik Felsefe Sözlüğü'nde estetik, "güzel ve çirkin arasında bir ayırım yapmak üzere uygulanan değerlendirme yargılarını konu alan bilim dalı" olarak tanımlanmıştır. Vischer "empati" kuramıyla estetiğe yani bir yaklaşım getirmiş ve Basch ile de "psikolojik estetik" olarak ele alınmıştır. "Psikanaliz", Freud ve Jung tarafından

estetikle bağıntılı kılınmıştır. Koffka'nın "Gestalt kuramı" estetiğe yeni boyutlar kazandırmıştır. Çağımızda Dessoir, estetiğe "sentezci ve bütüncü" bir yaklaşım önererek "estetik ve sanatların genel bilimi" kavramını öne sürmüştür. Bilgi iletimi kuramı kaynaklı "bilgi iletimi estetiği" ve "sayısal estetik" günümüzün kavramlarıdır, (Öztürk, 1978).

Bu bağlamda, estetik kuramlar, metafizik estetik, psikolojik estetik, toplumsal estetik, fizyolojik estetik, deneysel estetik gibi özgün amaçlara ve yaklaşımlara göre farklı kategorilerde incelenmektedir. Ancak genel bir gruplama yapılırsa, estetik kuramlar, "klasik ve çağdaş kuramlar" olarak iki ana bölümde ele alınmaktadır. İnsanın düşüncesi ve dünya gerçeği ile olan bağları, toplumsal gelişmelere uygun bir gelişme gösterdiği için, sanat yapıtları ile olan ilişkileri de çağın koşullarına ve ihtiyaçlarına göre açıklanabilir. Sanat dünyası, bilimsel ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak geçmişten günümüze farklı estetik değerlere sahne olmuştur. Günümüzde estetik bilimi, özellikle plastik sanatlarda, "estetik deneyim/yaşam" olarak incelenmekte; sanat felsefesini, sanat psikolojisini ve de sanat sosyolojisini içeren zaman ötesi, içeriksel, karşılaştırmalı bir bilim dalı olarak gelişmektedir. Bu açıdan bakıldığında "estetik deneyim", yalnızca zevk veren bir deneyim, güzelden alınan haz olarak değil; pratik, fayda değeri yüksek, nahoş olan ya da acı veren bir görsel bütün olarak da incelenmektedir, (Aydınlı, 1993). Modern psikoloji biliminin derinliğine gelişmesinin yanı sıra, çeşitli dünya uygarlıklarının tarihsel biçim yorumlamalarına ışık tutan arkeoloji, etnoloji, antropoloji gibi bilimlerin gelişmesi de çağdaş estetik kuramlarını zenginleştirmiştir. Böylece yalnız sanat objesinin niteliklerini incelemekle yetinen klasik estetiğin yerini objenin karşısında süjenin -onu izleyenin- davranışlarını da inceleyen çağdaş estetik almıştır, (Tunalı, 1989a). Böylece estetik kavramının, bugün biri zaman içinde donmuş, diğeri ise çağdaş, hatta zaman ve mekan ötesi denilebilecek iki ayrı anlayışla kullanıldığı bir gerçektir, (Özer, 1993).

Tüm bu kuramsal temelin ışığında, salt bir metafizik sorusu olan "güzel nedir?" ile başlayan estetik konulu tartışmalar, yakın zamana kadar iki görüşün hakim olduğu gerçeğini ortaya koymuştur.

Bunlardan ilki ve uzun süre tek ve baskın görüş olarak var olanı; "soyut yada somut nesne"yi merkez ve asıl olarak ele alan, herşeyi "nesne"den kaynaklandıran mutlaklık, bağımsızlık, değişmezlik savındaki "objektivist"; "nesnelci", diğeri "özne"yi merkez alan ve herşeyi ona bağlayan görecelilik, bağımlılık, değişkenlik savındaki "sübjektivist"; "öznelci" estetik görüştür, (Şentürer, 1995).



İlk kez Platon tarafından ileri sürülen bu iki görüş halen günümüzde bazı kuramcılarının felsefelerini temellendirmektedir.

#### 2.4.1. Objektivist; Nesnel Estetik Kuramları

"Düşünce özne" ya da "gerçek", "nesne" üzerine olabilen fakat "objektivist, idealist ve evrensellik" savındaki ilk estetik sistemleri, Antikçağ'da, "metafizik güzellik anlayışı" düşüncesi üzerine kurulmuş ve konu alanını; "idea", "özne", "nesne", "nesnenin ifade değeri" ve "görsel niteliği olarak güzellik kavramı"ndan almıştır, (Şentürer, 1995).

Temel felsefesini Platon, Aristoteles ve Plotinos'un oluşturduğu nesneye yönelik düşünce alanı etkilerini Ortaçağ'a kadar sürdürmüştür.

Ortaçağ dönemi objektivist estetik sistemi ise, doğa ve bilimden uzak, katı bir dinsel sistem içinde öykünme; mimesis temelli güzellik anlayışına bağlı kalmıştır. Nesne ve nesnenin bir niteliği olarak güzellik konusu, bu anlamda, Augustinus, Honnecourt ve Bouvais öncülüğünde işlenmeye devam etmiştir.

Yeni bir çağ başlangıcını işaret eden Rönesans dönemi, kendinden önceki tüm sanat ve felsefe sistemlerinden çok farklı olarak estetiğe ve dolayısıyla objektivist; nesnel estetiğe yeni bir bakış açısı getirmiştir. Doğaya ve evrene öykünme; "mimesis" düşüncesinden çok uzakta ve tanrıbilim yani "teoloji"yi ikinci plana atan, insanı ve insan ürünlerini ön planda tutan farklı bir dönem başlamıştır.

İnsan merkezli öykünme temelli bir güzellik anlayışı; "amimesis" yani öykünme dışı yaratma kuramı, insan ve doğa güzelliği ve sanat eseri güzelliği konuları gündeme gelmiştir. Alberti, Da Vinci, Ficino gibi filozofların kuramlarının etkinliği görülür.

17., 18. ve 19. yy.'lara gelindiğinde estetiğin idealist, metafiziksel ve objektivist güzellik yönünün sürdüğü görülmektedir. Konu alanının, özne, nesne ve nesnenin güzel değerinin yanısıra, özne nesne ilişkisinin güzel niteliğine doğru kaydığı söylenebilir.

Kant, Schiller, Schelling, Hegel ve Vischer önderliğinde kurulan Yeniçağ düşünce sisteminin metafizik felsefesine kattığı en önemli gelişim; özellikle özne üzerinde yapılan araştırmalarla, öznenin kendi içindeki duygu-düşünce ilişkilerinin ve özne ile nesne arasındaki ilişkilerin güzellik kapsamında değerlendirilmesidir, (Şentürer, 1995).

Bu bağlamda, Antikite'den beri süregelen düşünce sürecine "özne"nin etkin olarak girdiği söylenebilir.

20. yy.'da görülen Heidegger, Reizler, Landmann, Honecker gibi isimler bugüne ait düşünce sistemini metafizik, yorumbilimsel (hermeneutik), olgubilimsel (fenomenolojik) ve yapısalcı (strüktürel) bir güzellik anlayışına temellendirmişlerdir.

Konu alanının etkin olarak yine nesne, biçim ve ifade olarak nesnenin güzel niteliğine dayanması doğaüstü, doğal ve toplumsal yapılardan seçilen araştırma alanlarıyla gerçekleşir, (Şentürer, 1995).

Günümüz metafizik güzellik anlayışı doğruluk temeline oturur, (Tunalı, 1984).

Başta Heidegger olmak üzere Reizler ve Landmann tarafından ele alınan doğruluk kavramı; var olanın görünür hale gelmesi, biçim olması, bir güzellik ve gerçeklik olarak algılanabilmesi anlamlarını taşır.

Heidegger'de güzellik biçime dayanır ve doğruluğun bir süreç biçimidir. Reizler'de doğruluk olarak alınan güzellik bütünlükten oluşan bir kavramdır. Honecker'de ise doğru olan şey; tanrısal düzene katılan şeydir ve bu anlamda doğruluk güzelliktir. Diğer yaklaşımlar içinde yorumbilimsel (hermeneutik) açıdan güzellik, çevrenin bir metin (text) olarak yorumuna dayanır. Olgubilim (fenomenoloji) ise, estetik çalışmalarında birçok şeyi ifade etmekle birlikte insan ve çevre arasındaki kavramsal ilişkide sezgisel kavrayışların diğerlerinden ayrılması olarak odaklanır, (Lang, 1987).

#### 2.4.2. Subjektivist; Öznel Estetik Kuramları

Estetik düşünce ve tartışmalarının "nesne"den kaynaklı "objektivist" estetik görüşün yanında, ikinci bir yol olarak "özne"den kaynaklı ve bundan tamamen farklı bir "sübjektivist" estetik görüşün varlığına değinilmiştir.

Düşünce, özne yada gerçek nesne üzerine olabilen fakat "sübjektivist" savdaki estetik felsefe sistemleri, "objektivist" savda izlenen estetik felsefe sistemlerinden farklı olarak Ortaçağ'dan günümüze kadarki geniş yelpazesinde yerini almaktadır.

Temelini Aquina'lu Thomas, Aureolus ve Ockham'lı William 'ın attığı "sübjektif görüş" Ortaçağ skolastik felsefe üzerine yani niteliğini varlığa veren ve onun özgün tabiatını belirleyen tözel ilke üzerine kurulmuş bir güzellik anlayışından kaynaklanmaktadır, (Şentürer, 1995).

İçerik olarak tamamen dinsel nitelikli olan Ortaçağ felsefesi, ana yönelimini bu dünyaya değil, öbür dünyaya doğrultur. Resmi ideoloji niteliğindeki "Hıristiyan felsefesi"

doğaya ve insana yeni bir bilgi eklemekten uzak, doğadan tamamen kopuk soyut ve akılcı bir felsefe yaratır, (Akyürek, 1994).

İnancın mantıkla açıklanması esasına dayalı bu görüş, mantığı açıklamak için hayalgücüne, hayalgücünü açıklayabilmek için de duyulara başvurur, (Panovsky, 1995). Bu anlamda, gizemcilik (misticizm), adcılık (nominalizm) ve deneycilik (emprisizm) konularını irdeler.

Gizemcilik ve adcılık sebep ve inanç arasındaki bağı keser. Gizemcilik bunu dini duyguların bütünlüğünü korumak için, adcılık akılcı düşünce ve deneysel gözlemlerin bütünlüğünü korumak için yapar, (Panovsky, 1955).

Geç Rönesans ve Rönesans sonrası sübjektivist estetik felsefe sistemleri, objektivist tavırlı yaklaşımlarda da değinildiği üzere dönemin farklı görüş ve düşünce sistemiyle ilintili olarak değişime uğramıştır.

14. yy. boyunca Ortaçağ'ın özgür olmayan belli sınırlar içine sıkıştırılmış "tümücü" dünya görüşü çözülür; felsefenin içine hapsedildiği skolastik kabuk çatladıkça, çeşitli felsefi çığırılar serpilip gelişmeye başlar, (Akyürek, 1994).

İnsana yöneliş; "hümanizma", bireycilik ve kişinin ön plana çıkması, doğaya yöneliş, dinden uzaklaşma, arayışlar ve keşifler çağı sübjektivist, deneyselci, toplumsalçı, tarihselci ve maddeci, Marksist yaklaşımlar üzerine temellenen yeni bir güzellik anlayışı doğurmuştur.

Croussaz, Du Bos, Hutcheson, Burke, Lipps, Worringer, Jouffroy, Spencer, Alison, Hume, Schopenhaver, Taine, Guyau, Lalo, Marks ve Lukacs gibi filozofların önderliğiyle gelişen bu görüş, konu alanını; insan, toplum, insana ve topluma bağlı güzellik algısı, yargısı ve değerlerinden almıştır, (Şentürer, 1995).

Bu bağlamda, bu estetikçiler, nesnenin biçiminden değil, nesneyi gözlemleyen öznenin davranışından hareket ederek öznenin önemini mutlaklaştırmak ve estetik olguyu özneye indirmek istemişlerdir, (Tunalı, 1989a).

Bu felsefe temelinde oluşturulan kuramların, daha öncekilerden en önemli farklılığı özne kaynaklı güzellik kavramının bir sonucu olarak ortaya konulan "güzelliğin göreceliliği" savıdır, (Şentürer, 1995).

Böylece 17. yy. filozofları ile başlayan insanın doğasının bilgisinin sınırlarıyla ilgilenme ve 18. yy. beğeni filozofları tarafından güzellik deneyiminin bir beğeni olgusu olarak yalnız duyumsal yeteneklerle kapsamlandırılması sonucu felsefe, öznel hale gelmiştir, (Şentürer, 1995).

Herhangi bir sanat yapıtının en önemli yönünün sanatçının kendi yapmak istedikleri olduğu düşüncesi gelişmeye başlamıştır, (Conti, 1982).

Özne temelli "sübjektivist" göreceli savdaki estetik felsefe sistemleri, 19. yy.'dan itibaren çevre ve toplum etmenlerinin de göz önüne alındığı ruhbilim, deneysel ruhbilim ve toplumbilim temelli düşüncelere yönelmiştir.

20. yy.'a gelindiğinde toplumbilim ağırlıklı çalışmalardan davranışbilim ağırlıklı çalışmalara geçildiği, kimi zamansa, bu iki bilimin paralel geliştiği görülür. Sübjektivist savdaki 20. yy. düşünce sistemi öznel ve deneyci bir tavırla estetik durum, estetik davranış ve estetik algı konularını araştırır. Bullough, Stolitic, Aldrich bu kuramda rastlanan isimler arasındadır.

Gelişiminin aşamalarını temelde değinilen bu iki yaklaşımdan (objektivist, sübjektivist) alan estetik kuramlar kimi zaman nesneye, kimi zaman özneye dayandırılmakla birlikte, bazen de bu iki ana görüşün birleşimleri olan görüşlerde nefes almaya devam etmiştir. 17. yy.'dan itibaren gözlemlenebilen bu birleşimsel yaklaşımlar, örneğin; öznenin merkez alınmasına karşın idealist temelde evrensel görüşlere varılan Kant estetiği ya da hem özne hem nesnenin merkez alındığı fakat düşüncenin idealist ve metafizik savdaki kuramlarda temellendirildiği Schiller, Hegel estetiği gibi veya sübjektivizmin tamamen idealist bir felsefe içinde incelendiği Croce estetiği gibi sistemlerde görülmektedir, (Şentürer, 1995).

Bilinmektedir ki, bir varlık alanı olarak estetik fenomenler alanı; "estetik obje" (sanat yapıtından yola çıkılan objektivist; nesnel estetik), "estetik haz duyan süje" (estetik tavrın ve estetik algılamanın söz konusu olduğu sübjektivist; öznel estetik), "estetik değerler alanı" (güzel, değer, idea, orantı, simetri, düzen gibi değerlerin incelendiği aksiyolojist estetik) ve "estetik beğeni ve yargı" olmak üzere dört alana ayrılır ve bu dört bölümleme çerçevesinde incelenir, (Bozkurt, 1995). Günümüzde estetik alana ait tüm görüşler ve felsefeler benzer ya da ayrı düşünce kalıpları içinde ele alınmakta veya yorumbilim, olgubilim, varlıkbilim, göstergebilim, yapısalcı davranış, alımlama gibi çeşitli yeni görüşler üzerine temellendirilen yeni yaklaşımlar öne sürülmektedir.

Şentürer tarafından çağdaş, bağımsız, günümüze ait felsefe sistemleri olarak nitelendirilen bu son yaklaşımlar ağırlıklı olarak estetiği özne-nesne ilişkisi içinde sorgulamaktan öte; estetiği bir değerler, beğeniler ve yargılar alanı olarak kabul edip; bu amaç doğrultusunda gelişme gösterirler.

Bu bağlamda Tunalı, estetik yargıları derinlemesine inceleyerek estetik biliminin, bir süje-obje bağı olarak da düşünülebileceğini, estetik obje ile kurulan bağ daima estetik yargılar halinde ortaya konduğundan, süje-obje bağının da yargı şeklinde nesnelleşebileceğini belirtmektedir, (Aydınlı, 1993).

Günümüzde hakim olan ve gerçekçi bir yaklaşımla benimsenen estetik görüş; öznel ve nesnel düşünce sistemlerinin her ikisinin, kısaca hem nesnenin hem öznenin ve hem de nesne ve özne arasındaki ilişkinin estetik değer, beğeni ve yargı çerçevesinde göz önüne alındığı bütüncül bir estetik görüştür.

Bu bağlamda, çalışmanın bundan sonraki bölümü ağırlıklı olarak öznel ve nesnel estetik ve son olarak da estetik değer, beğeni ve yargı alanında oluşmuş 20. yy. estetik düşünce sistemlerini bütüncül bir yolla değerlendirme ve eleştirme adımlarını kapsamaktadır.

## **2.5. 20. yy. Objektivist; Nesnel Estetik Temelli Estetik Kuramları**

### **2.5.1. Yapısalcılık (Strüktüralizm) Kuramı**

Yapı (strüktür) sözcüğü, günlük kullanımındaki en temel ilk anlamıyla; barınma ya da başka amaçlarla kullanılmak için yapılmış her türlü mimarlık yapıtı, ikincil anlamıyla ise; parçaların bir bütünü oluşturmuş biçimi açıklamalarını taşımaktadır, (Anonim, 1974).

Toplumbilimde yapı sözcüğü; parçaları ve öğeleri arasında yasalılık, durağan bağlar ve karşılıklı ilişkiler bulunan dizge yada bütün, (Ozankaya, 1980), anlamına sahipken, sözcük ayrıca, felsefedeki kullanımında; öğeleriyle somut bağımlılığı olan bütünü ve herhangi bir bütünü meydana getiren parçaların düzenleniş biçimini dile getirir, (Hançerlioğlu, 1993f). Bu anlamda, yapıyla öğeleri arasındaki ilişkiler sorunu, antikçağ düşünürü Aristoteles'e kadar iner. "Yapı, öğelerinin bir toplamından mı ibarettir, yoksa öğelerinin toplamından daha fazla ve daha başka bir şey midir?" soruları günümüzde halen devam eden tartışmalara neden olmalarına rağmen, yüzyıllar öncesinde Aristoteles tarafından saptanmaya çalışılmıştır. Yüzyıllardan beri, yapının bütününden soyutladığı parçalarla uğraşan ve yapı bütününe bu parçaların bir toplamı sayan metafizik düşüncenin aksine, Aristoteles, yapı bütününe, öğelerinin toplamından daha fazla ve daha başka bir anlam taşıdığı görüşünü ortaya koymuştur.

Tıpkı gestalt psikolojisinde ve mimarlıktaki anlamında olduğu gibi yapı eylemi, kendini meydana getiren gereç, teknoloji, biçim, fonksiyon ve ekonomi gibi önemli öğelerin bir üst bileşeni ve tüm bu bileşenlerden çok daha üst anlamlara sahip olmuştur.

Antikçağdan beri kullanılan bu kavram ancak, 19. yy. sonunda baş gösteren "yapısalcılık" kuramıyla gerçek anlamına kavuşmuş ve düşün dünyasında yeni bir önem kazanmıştır.

Yapısalcılık görüşü; inceleme konusu olarak "yapıyı" ele almak gerektiğini ileri süren çeşitli bilim dallarındaki ortak görüşün adıdır, (Hançerlioğlu, 1993f).

Yapısalcılık anlayışı, ilk olarak 19. yy.'ın sonlarıyla 20. yy.'ın başlarında idealist bir yapıda ileri sürülen "biçimci ruhbilim" anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra Fransız dilbilimcisi Ferdinand de Saussure'in çalışmalarıyla dilbilim alanında gerçekleşmiş ve çeşitli insanbilim dallarına yayılmıştır, (Hançerlioğlu, 1993f).

Yapısalcı görüş tüm insanların maddesel organizmalarının benzer olduğu ve bu yüzden benzer yolla çalıştığı; bu yolla zihinsel yapının ve düşüncenin belirli yolunun da bütün insanlarda benzer olacağı, böylece insanların yaratma ve problem çözme eylemlerinin de benzer olacakları düşüncesi üzerine temellenir, (Broadbent, 1980).

Yapısalcılığın Saussure aracılığıyla dilbilime yansımaları "yapı" kavramının "dilsel bütün"e dönüşmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Dilbilimsel yapıcılıkta ele alınan konu, o konunun bağımlı bulunduğu "yapı"yla yani "dilsel bütün"le açıklanır. Bu görüş Saussure'in kendi deyimiyile; "bir terimi, sadece herhangi bir sesin herhangi bir kavramla birleşmesi saymak büyük bir yanılgıdır. Terimi böyle tanımlamak, onu, bağımlı bulunduğu dizgeden soyutlamak olur ki bu da terimlerden başlayarak bunların toplamını elde etmekle dilsel dizgenin kurulabileceğine inanmak demektir. Oysa tam tersine, içindeki dilsel öğeleri "çözümleme" yoluyla elde edebilmek için dilsel yapıdan ya da eşanlamda dilsel dizgeden yola çıkmak gerekir," şeklinde açıklığa kavuşturulur, (Hançerlioğlu, 1993f). Bu bağlamda, her dilin kendine özgü bir yapısının olduğu ve ancak bu yapıdan yola çıkılarak dilsel öğelerin açıklanıp kavranabileceği söylenebilir.

Yapısalcılığı toplum dillerinin yanı sıra, toplum töre ve kültürüne uygulayan budunbilimci Lévi-Strauss, Saussure'den sonra yapısalcılığı farklı bilimlere uygulayan ikinci bir örnektir.

Lévi-Strauss, yapının bir gerçeklik değil de, sadece bir izleniç yani bir program olduğunu ileri sürer. Bu da, nesneye onu meydana getiren öğeleri, metafizik bir anlayışla karşılaştırmak demektir. Bundan başka Strauss'a göre yapı, "tarihsel olana da karşı"dır.



Benzer bir deyişle, "zamansallık taşımaz", sadece "eşzamanlı"dır ve evrim dışında süreden bağımsız olarak ele alınmalıdır, (Hançerlioğlu, 1993f).

Yapısalcılık ayrıca; "yüzeylerin parçalanması, öğelerin ayrılması ve derin yapının ortaya konması" için "yeniden düzenleme" yani "ayırma ve yeniden kurma" olarak da tanımlanır. Bu bağlamda, yapısalcı incelemede amaç; "derin yapıda yatan anlamı bulma"ktır. Bu anlam, ne yüzeysel özelliklerin bir karmaşası niteliğindedir ne de doğaötesi bir varsayımlar toplamıdır, (Yücel, 1981).

Bu bağlamda, Mukarovsky'nin çıkış noktası ise tüm nesne ve kültür biçimlerinin anlam taşıyan sistemler olduğunu öngören "göstergebilim"dir. (Bakınız: Anlambilim; göstergebilim (semioloji) kuramı, sayfa: 26). O'na göre sanat, dil gibidir ve sanatın da dil gibi bir göstergeler sistemi vardır. Sanat yapıtı, onu yaratan ya da algılayan öznenin ruh haline indirgenemez. Fakat sanat yapıtı, onun maddi varlığına da indirgenemez, çünkü maddi yapıt zaman ve mekan içinde vardır ve bu nedenle görünüşü ve iç yapısı ile tümüyle değişebilir. Sanat yapıtının gösterge niteliği, onun farklı öğelerin bir derlemesi olmasında temellenir... Bu nitelik -ortak bilinç durumu- sanat yapıtının anlamını oluşturur ve estetik nesne bu ortak bilinçte kökleşen anlamın yerini alır. Bu anlam varlığı yani estetik nesne, aynı zamanda bir değer varlığıdır. Ayrıca Mukarovsky'e göre, sanat bir işlev varlığıdır. Bu işlev hem göstergenin özerk bir gösterge olma işlevidir hem de bir iletişim işlevidir, (Tunalı, 1989a).

### 2.5.2. Yorumbilim (Hermeneutik) Kuramı

Yorum sözcüğü; bir deyim, bir sözün ya da bir anlatımın anlamını açıklama olarak algılanmaktadır.

Yorum kavramının açıklama kavramından farkı, kişiye ve kişiliğe özgü bulunmasıdır. Yani bir olgu, yorumlayana özgü, çeşitli yorumlara sahip olabilir.

Benzer bir kavramla, hermeneutik sözcüğü, hermeneutik sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır.

Mitolojideki ilk kullanımıyla; tanrıların habercisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer "açıklaması"dır. Bu anlamda, hermenutik etkinliği daima bir başka dünyaya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya "aktarma, çevirme" etkinliği olmuştur. (Özlem, 1995).

Platon'a göre sanat olarak hermeneutik düşüncelerin ifade edilmesiyle değil, bir kral buyruğunun, bir tanrısal iradenin açıklanmasıyla ilgilenir. Hermeneutik, "Yasalar"da, tanrıların iradelerini, hem haber ve hem de kendilerine itaat edilmesi gereken buyruklar olarak bir çift anlam içinde açıklayan sanat olarak anılır. Geç Grekçede hermeneuia çok açık bir şekilde, "bilgece açıklama" ve hermenios "açıklayan", "çeviren" olarak geçer. Böylece hermeneuia sanatı yani hermeneutik, kutsal sfere ait olanın, kutsal iradenin, ölümlüye yani dinleyene uygun şekilde açıklanması etkinliği olmuştur, (Özlem, 1995). Hermeneutiğin bu anlamı, günümüzün epistemolojik bilinci içerisinde tabii ki artık yaşamamaktadır. Kuramın yeniçağdaki gelişimi, modern bilim ve modern yöntem kavramının ortaya çıkışı ve gelişimiyle koşutluk gösterir.

Yeniçağda "Hermeneutik" başlıklı ilk kitap, 1654 yılında J. Dannhauser tarafından yazılmıştır. O zamandan beri; "teolojik", "filolojik", "hukuksal" yönelimli hermeneutiklerden ve son olarak da "felsefi" hermeneutikten söz edilmektedir. 18. yy.'a kadar teoloji ve filoloji içerisindeki görünümüyle hermeneutik, hep kısmi kalmış ve didaktik amaçlara hizmet etmiştir.

İlk kez Schleiermacher, Schlegel'in etkisiyle, hermeneutiği evrensel bir anlama ve açıklama öğretisi haline getirmeyi denemiş ve onu tüm dogmatik yönlerinden çözmeye gayret etmiştir. Böylece hermeneutikte metnin esas alınan normatif anlamı arka plana çekilmiş; dilin rolü ön plana çıkarılmış ve yazılı esere bağlı kalan filolojik yorumlamanın sınırları aşılmak istenmiştir, (Özlem, 1995). Böylece hermeneutik, teologlar ve filologlar tarafından sadece metnin dogmatik anlamını ortaya çıkarmada kullanılan bir araç olmaktan çıkmış; yalnız teolojinin değil tüm tarihsel bilimlerin temellerinde yatan zemin haline gelmiştir.

Schleiermacher'ın "tarihselciliğe" giden bu yolu açmasından sonra, özellikle psikolojik ve estetik yorumlamalar yaygınlaşmıştır.

Dilthey hermeneutiğinde psikolojik temel, "yaşantı" kavramıyla, yaşantı ise "ifade ve anlama" kavramlarıyla özdeşleşmiştir.

Yorumlama eylemi, Dilthey tarafından insanın "tarihselliği içinde kendini anlama yöntemi" ve Heidegger tarafından insanın "varoluşunu açıklama yöntemi" anlamında kullanılmıştır. Buna göre varlık kendini anlar ve kendini yorumlar. Varolmak anlamak demektir. Yani anlamak; insan varoluşunun temel hareket noktası haline gelmiştir.

Felsefi hermeneutik, anlamanın ancak anlayanın özgül tasarımlarını devreye sokmasıyla mümkün olacağı olgusundan hareket eder. Yorumcunun üretken katkısı,



önlenemez bir şekilde, bizzat "anlama" denilen şeyin nelğine aittir. Bu; öznel ön kabullerin, özel ve keyfi değerlendirmelerin meşrulaştırılması demek değildir. Çağlar, kültürler, sınıflar, ırklar ile aradaki kaçınılmaz, zorunlu mesafe, anlamaya gerilimini ve yaşamını veren özneler üstü yöndür, (Özlem, 1995). Bu bağlamda, Heidegger'in de katkılarıyla hermeneutik yorumlama eylemi, "öznel ve psikolojik olma özelliğinden kurtarılmış; nesnel ve tarihsel temelli anlam çıkartma eylemi"ne dönüştürülmüştür. Çağlar, kültürler, sınıflar ve ırklar arasındaki anlam benzeşim ve farklılıklarını ortaya koymak için temel veri olan "dil"den yararlanılmıştır. Ancak Wittgenstein konuşma tarzlarının analiziyle ve tüm dile getirmelerin yapay sembol dilleri kullanmasıyla anlamın ortaya çıkarılmasının mümkün olamayacağına işaret ederken benzer anlamda Apel, geleneklerin "sürekliliği"nin "dil oyunu" aracılığıyla ancak süresiz bir şekilde betimlenebileceğini vurgulamıştır. Bu adımda, hermeneutiğin çok daha kapsayıcı bir boyutunun ortaya çıktığı söylenebilir.

Diller; sadece "sembolik formlar" içinde yer alan birer araç değildirler. Diller; çağlar boyu kültürler, sınıflar ve ırkların düşün ve duygu dünyalarını anlatmak ve aktarmak için, aklın ürünü olarak ortaya çıkan ve bir iletişim aracı olarak yararlanan her türlü yazılı ve sözlü işaret dizgeleridir. İnsanın dünya hakkındaki tüm bilgisine dil aracılık eder. Dünyaya ilk yönelim bir dili öğrenmekle gerçekleşir; tüm deneyimler, dünya hakkındaki bilgilerin sürekli iletişimle gelişmesinde ve artarak yaşamasında gerçekleşir.

Anlam ve yorum yapma amacı doğrultusunda her türlü işaret dizgesini araç edinen hermeneutiğin "evrensel boyutu" da buna dayanmaktadır.

Bu bağlamda, hermeneutiğin görevi, sadece konuşmaya ve yazıya değil, hatta tüm insani yaratımlara anlamın sokulmuş olduğundan hareketle, anlamı yeniden okumaktır. Örneğin sadece sanatın dili değildir meşru bir anlamın konusu; hatta insani kültür yaratımının her formudur... İçinde yaşadığımız gelenek, sadece metinlerden ve anıtlardan oluşan ve dilsel yoldan kavranılmış veya tarihsel olarak dökümente edilmiş bir anlama sahip değildir... Bir sözcük içinde kalıplanmış ve bu sözcük içinde geleneğe mal olmuş kavramlar, tek bir anlama sahip markalar ve işaretler değildirler; tersine onlar insanın dil içerisinde gerçekleşen dünya açıklamasının iletişimsel hareketinden çıkarlar. Onlar sürekli "hareket halinde"dirler, "dönüşürler" ve "zenginleşirler"; eskiyi örten yeni bağlamlara yerleşirler, unutulurlar ve yeni düşünceler içinde "yeniden canlanırlar"... Daha da ötesi, iletişimsel olarak deneyimlenen dünyanın kendisi bile, bize sürekli açık olarak aktarılmış

ve devredilmiştir. Ve hermeneutik çaba, dünyanın deneyimlendiği her yerde işbaşındadır, (Özlem, 1995).

Böylece hermeneutik; yorumbilim kuramı, özellikle binlerce yıllık felsefe kavramları üzerinde çalışmayı da kapsar. Binlerce yıllık tarih ve felsefe ile ilişkili olması, her çağa ve her kültüre özgü herhangi bir form veya kavram için sürekli yenilenen ve değişen farklı anlam ve bağlamlar yaratması bakımından da "çokanlamlı" ve "evrensel" özellikler taşımaktadır.

### 2.5.3. Olgubilim: Olaybilim (Fenomenoloji) Kuramı

Duyular yoluyla algılanan bilimsel olgu olarak tanımlanan olay kavramı, felsefedeki olgu kavramından ince çizgilerle ayrılır. Yapılan yada olan iş, (Anonim, 1974), kısa tanımına sahip olgu kavramını olay kavramından ayrı kılan özellik; olay kavramının bilimsel içerik taşımasından ileri gelir.

Deneyin ve bundan ötürü de bilimin konusu olan her nesne bir olaydır. Nesnel evrende görülebilen, dokunulabilen, işitilebilen, tadı ve kokusu alınabilen ve bunlardan ötürü de bilince duyular yoluyla gelebilen her nesne bir olaydır. Bu nesnelere arasındaki bağıntılar da duyular yoluyla algılandığından birer olaydırlar, (Hançerlioğlu, 1993d).

Bu anlamlar ışığı altında, olaybilim veya olgubilim olarak adlandırılabilir estetik kuramı çeşitli düşünürler tarafından farklı anlamlar kazanmıştır. Bu anlamlar Alman düşünürü Immanuel Kant'ta "öz kavranamaz ve bilinemez, bilim ancak olayları çözümleyebilir ve bilebilir", İngiliz düşünürü Alfred-Nord Whitehead'de "olay, gerçek şeylerin birimidir" şeklinde yorumlanmıştır. Ancak Alman düşünür Edmund Husserl olaybilimi öznel düşünceli felsefe yönteminin adı olarak ileri süren ilk kişidir. Husserl bu yöntemiyle, nesnelere "ideal yapılarını betimleyerek" felsefeyi bir bilimlere bilimine dönüştüreceğini savunmuştur.

Husserl, bu anlayışında, Platon idealizmiyle Leibniz ve Brentano öğretilerine dayanmaktadır. O'na göre gerçek, Platon'un da ileri sürdüğü gibi "saltık" olmalıdır. Benzer bir anlatımla, her nesnenin bizim ona verdiğimiz anlamının ve yakıştırdığımız özelliklerinin dışında, "kendine özgü ve kendinde olan", "her zamanda geçerli ve değişmez" bir yapısı vardır. Nesne, insanların değil, "insanların dışında, öncesiz ve sonrasız" bir nesnelere dünyasının varlığıdır ve gerçek, ideal bir yapı taşıyanın niteliğidir, (Hançerlioğlu, 1993d).

Tümüyle Platoncu bir savı güden Husserl, bu bağlamda saltık gerçek saydığı Platon'un saf özlerine ulaşabilmek için özne merkezinden hareket eder. "Ben"e ulaşmak için kişinin bilgiler, sanılar, davranışlar gibi "kendisinde ve çevresinde dünyalı olarak ne varsa bir çantaya koyup ortadan kaldırması" ve kendisine "verilmişlerden soyunması" gerekliliğini savunur. Bir algı ve irade organı olan vücut aracılığıyla kişinin kendini, çevresini, dünyasını ve evrenini yeniden keşfetmesi gereğini vurgular. Bu keşif yolculuğunda kendini ve çevresini etkileyen "başkaları"nın da varlığını yadsımadan, kendini deneyerek başkalarına, başkalarını deneyerek dünyaya, dünyayı deneyerek evrene ve evreni deneyerek çok daha aydınlık bir "ben"e ulaşabilir. Husserl'e göre, evren, dünya, başkaları ve "ben"ler birbirlerini denemekle aydınlanabilir ve saltık gerçeklere veya saf özlere ancak böyle ulaşılabilir.

Bu bağlamda ele alınan olaybilimsel yada olgubilimsel olarak adlandırılacak estetik sistemi de "özü kavrama"yı esas alan bir düşünce temelini beraberinde getirir.

Bir sanat yapıtının nesnel gerçekliğini ve aynı zamanda onu algılayanın algı ve duygularını ortadan kaldırarak sanatın genel özünü kavramak isteyen estetik anlayışı olan olaybilimde bir tablo, bir müzik parçası, bir dram gibi tüm estetik nesnelere bütün bireysel niteliklerinden soyutlanır; nesneyle ilgili "bütün dünyalılar paranteze alınır". Geiger'in deyimiyle; estetikçiyi ilgilendiren tek tek sanat eseri, örneğin Boticelli'nin tablosu, Bürger'in balladı, Bruckner'in senfonisi değildir. Genel olarak çeşitli resim sanatlarının özü, genel olarak balladın özü, genel olarak senfoninin özüdür onu ilgilendiren. "Genel yapılar" onu ilgilendirir, tek tek nesnelere değil. Ve bunun yanında estetik değerlerin genel yasaları, onların estetik nesnelere hangi ilkelere göre temellerini buldukları gibi, (Geiger, 1993).

Estetikçiyi ilgilendiren bu öze ulaşma ve genel yapıya varma amacı fenomenal nesneyi "parçalamak" ilk koşulunda yatmaktadır. Nesneliliğin, sanat bilimleriyle ilintili olmak, "yaşamı ön sıraya almak", nesneyi tasavvurlarda eritmekten daima uzak durmak ilk koşuluyla hareket eden olgubilimsel estetikçi, bu bağlamda, bir sanat tarihçisi örneğinde olduğu gibi, bir madonnayı incelerken yüzündeki deyimi, elbisesinin katlarını; bir müzik tarihçisi örneğinde olduğu gibi senfonik bir yapıtın yapısını ele alır ve böylece sanat yapıtını parçalayarak öze ve genele ulaşır.

Eğer bir sanat yapıtı olan nesneye bir bütün olarak bakılırsa, onda herhangi bir öz kavrayacak duruma gelinemez. Özün kavranmasının başarılması için, onun

"çözümlemesi" gerekir. Bu fenomenolojik yöntemin kompleks nesnelere doğrudan bir bakış olmayıp bir çözümleme olması, onun daha ileri bir evresidir.

Kim ki, gerçekte bir tek sanat yapıtı ya da bir sanatçının yapıtlarını çözümler ve başka sanatçıları, çağları savsaklarsa, rastlantısal ve çağın koşullandırdığı bir şeyi, genel geçerliliği olanı öz sanma tehlikesine düşebilir, (Geiger, 1993).

Olgubilim; fenomenolojik yöntemin ilk belirtisi, onun fenomenlerde kalması, onun işinin fenomenleri araştırmak olmasıdır. İkinci belirtisi ise, bu fenomenlerin rastlantısal teklikleri ile ilgili koşullarını değil, özlerini kavramaya çalışmasıdır. Üçüncüsü, bu özün de tümevarım ne de tümdengelimle, fakat "sezgi" ile kavranması gerektiğidir, (Geiger, 1993). Sezgi kavramının bilimin iki büyük tekniği karşısındaki bu etkinliği olgubilim üzerine çalışanlarca çok büyük tepkilere neden olsa da sezgisel çıkarımlardaki güçlüklerin göz ardı edildiği bir gerçektir. Geiger'e göre bu güçlükler; nesneyi, onda genel olan özü sezebilmek için, doğru bir duruma getirmek ve bundan önce de araştıran özneyi, doğru bir sezgi uygulayabilmesi için doğru bir duruma getirmek şeklinde özetlenebilir.

Bütün bu ayırımları, çözümleme ve kavrayışları, ancak iyi yetişmiş bir özne yapabilir. Tüm bu adımlarda görülmesi öğrenilecek olan öğeler, gerçek öğelerdir ve bunlar, ikinci dereceden görüş noktaları ve önyargılardan çıkarılamayan, ancak fenomene, sadece fenomene bağlı kalmakla varılabilecek olan gerçek öğelerdir. Böyle bir yetiştirme, estetik ya da psikoloji dersleri dinlemekle değil, yabancı düşünce ya da tarihsel bilgilerin benimsenmesiyle de değil, ancak kendi uğraşısıyla varabileceği çözümlemelerle elde edilebilir. Bu bakımdan fenomenolojik yöntemin çok kolay olduğu görüşü herhalde haklı değildir, (Geiger, 1993).

## **2.6. 20. yy. Subjektivist; Öznel Estetik Temelli Estetik Kuramları**

### **2.6.1. Davranış Kuramı**

Davranış kavramı bir ruhbilimsel sözcük olarak; canlıların dış etkilere karşı gösterdikleri tepkilerin tümü olarak tanımlanmaktadır. Toplumbilime de yayılan bu ruhbilim anlayışı, toplumsal "olayları insan davranışlarıyla açıklamaya çalışan" davranış toplumbilimini doğurmuştur, (Hançerlioğlu, 1993a). Yalnızca davranışları inceleyen bir dalı olan davranışçılık, ilk olarak 19. yy.'ın sonlarıyla 20. yy.'ın başlarında John Watson tarafından ileri sürülmüştür. Davranışı temel alması bakımından tamamen gözleme dayalı

olarak yürütülmeye çalışılan davranışçı çalışmalarda duyular ve düşüncelere sahip ruhların gözlemlenemediği düşünülüyor. Bu bağlamda, insanların ne duydukları ne de düşündükleri önemlidir; sadece davranışa dayalı "ne yaptıkları" önemlidir.

Çevreye uymak için yapılan bir eylem olan davranış olgusu aklı, duyuyu ve soyaçekimi yadsımda ve sadece olgucu bir alanda gözlemler yapmakla yetinmektedir, (Hançerlioğlu, 1993a).

Bu yaklaşım içinde kişinin algıladığı herhangi bir nesneyi estetik nesneye dönüştürebileceği iddia edilir. Bu kuramlar üzerinde 17. yy., 18. yy., 19. yy.'ların sübjektivist beğeni ve estetik kuramlarını temellendiren kuramcılarının görüşlerinin etkileri görülür. Çeşitlilik içinde birlik gibi bazı niteliklerin beğeniye harekete geçirdiği şeklindeki 18. yy. kabulleri reddedilir, fakat ruhbilim çözümlemesinin doğru bir anahtar olduğu görüşü ve 19. yy. kuramcılarının herhangi bir memnuniyetin estetik memnuniyet olabileceği görüşü paylaşılır. Estetik davranış kuramlarının üç asıl hedefi vardır; birinci ve en temel olanı estetik davranışı oluşturan ruhbilimsel etmenleri ayırmaya ve tanımlamaya çalışmak, ikinci hedef; estetik davranışın nesnesi olarak bir estetik nesne kavramı geliştirmeye çalışmak, üçüncü hedef; estetik deneyimi estetik nesneden kaynaklanmış deneyim olarak kavrayarak dikkate almaya çalışmaktır, (Dickie, 1971).

Bu kuram için estetik nesne, memnuniyet ve eleştirinin en uygun alanı olma işlevine sahiptir. Memnuniyet belirli bir tür ruhsal durumun yapısından kaynaklanır, (Şentürer, 1995).

## **2.7. 20. yy. Estetik Değer ve Estetik Beğeni, Yargı Temelli Estetik Kuramları**

### **2.7.1. Anlambilim: Göstergibilim (Semioloji) Kuramı**

Anlam kavramı; bir sözcükten, bir sözden, hatta bir davranış ya da olgudan anlaşılan şey; bunların "hatırlattığı nesne", düşünce ya da imgeleme anlamlarını taşımaktadır, (Anonim, 1974). Dilbilimde ise anlam kavramı; bir sözün ya da bir sözcüğün anlattığı düşünce, aynı anlamını taşır; bir sözcüğün en çok bilinen ve kullanılan anlamı "geçer anlam"; bir sözcüğün genel anlamının öze indirgenmesi ise "anlam daralması" olarak adlandırılır (duymak=işitmek). Buna karşın kimi sözcüklerin anlamı da "anlam genişlemesi"ne uğrar (terkos=kullanma suyu). Bir anlamın zamanla yükseltilmesine



"anlam iyilemesi" (çocuk=domuz yavrusu), bir anlamın zamanla alçaltılmasına ise "anlam kötülemesi" (uşak =çocuk, erkek, erkek hizmetçi) denmektedir, (Hançerlioğlu, 1993a).

Dilimizde özellikle dilbilim kuramı örnek alınarak üretilmiş olan ve anlambilim olarak da adlandırılan göstergebilim (semioloji) terimi ilk bakışta, "göstergeleri inceleyen bilim dalı" ya da "göstergelerin bilimsel incelemesi" olarak tanımlanır. Ancak göstergebilimin günümüzdeki etkinlik alanı, kendisini oluşturan "gösterge" ve "bilim" sözcüklerinin anlamsal toplamından fazla ve değişik bir boyut kazanmıştır, (Rifat, 1996).

Gösterge; bazı durum ya da olayların sonuçlarını kendiliğinden gösteren araç ya da liste, (Anonim, 1974), ya da bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır, (Erkman, 1987), ve genel olarak da, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu "temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan" her çeşit biçim, nesne, olgu olarak tanımlanır. Bu bağlamda, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, çeşitli jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, meslek gruplarında kullanılan flamalar, armalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerin belirli kurallarla "anamlı bütünler" oluşturduğu dizgeler birer göstergedirler, (Rifat, 1996). Bu anlamda da göstergebilim; toplumsal yaşamdaki çeşitli anlamlı bütünleri, insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlayan gösterge sistemlerini inceleyen, anlamlandıran ve sınıflandıran bir bilim dalıdır. Böylece insan ile insan , insan ile doğa arasındaki etkileşimin kavranmasına, insanın kendi edimlerini ve tutkularını tanımlamasına yardımcı olur, (Anonim, 1990c).

Saussure'a göre genel anlamıyla semioloji; toplumsal yaşamdaki işaretlerin incelenmesi bilimi olarak nitelendirilir. Semiotik; insanlar arasındaki anlaşmayı sağlayan en basit sinyal sistemlerinden doğal ve yapay dillere kadar tüm işaret sistemlerini karşılaştırmalı olarak inceleyen bilimin adıdır. Vardar'a göre semioloji toplumsal yaşamın ürünü olan dilsel ya da dil dışı gösterge dizgelerini inceleyen dal; doğal dillerin dışında kalan gösterge dizgeleriyle yazınsal dil gibi doğal dillerden türeme, ikincil dilleri inceleyen dal ve anlamı inceleyen genel bir bilim ya da üst bilim oluşturmayı amaçlayan anlamsal etkinliğe ilişkin kavramsal simge dizgeleri ya da üst diller tasarlamaya yönelik dal açıklamalarıyla tanımlanır, (Hançerlioğlu, 1993e).

Yapısalcı yöntemin dilbilim yöntemini tüm bilgi alanlarına yaygınlaştırmasının yanısıra kültürün kendisini de bir göstergeler sistemi olarak çözümlemenin yolunu açan Saussure ayrıca semiolojiyi; insan eyleminin anlamı göstermesini ve dolayısıyla gösterge



haline gelmesini sağlayan çeşitli kültürel uzlaşım sistemlerini inceleyen genel bir gösterge bilimi olarak da nitelendirir.

Eco'ya göre göstergebilim, gösterge dizgesi oldukları açık seçik görülen dizgeleri incelemekle kalmaz; tüm kültür görüngülerini gösterge dizgeleriymiş gibi ele alır. Bunu yaparken tüm kültür görüngülerinin gerçekte gösterge dizgeleri olduğu varsayımından, yani kültürün temelde bildirişim olduğu varsayımından yola çıkar. Böylelikle göstergebilimin amacı olan "gerçekliği yakalamak" isteği de söz konusu olur, (Erkman, 1987).

Bu temelde aynı fakat söylemde farklı tartışmalardan yola çıkarak göstergebilimin kendisinin olduğu kadar tarih içinde ortaya çıkışının da tartışmalı olduğu söylenebilir. Kimi göstergebilimciler 19. yy. sonlarında İsviçre'de adını duyuran Saussure'ün başlatıcı olduğunu ileri sürerlerken, kimileriye 20. yy. başlarında göstergebilim üzerine olan düşüncelerini Amerika'da yayan Pierce'ın Saussure'dan önce geldiğini söylemektedirler. Öte yandan göstergebilimin başlangıç tarihini Ortaçağ'ın anlam yapılarını inceleyen skolastikçilere kadar geri götürmek mümkündür.

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan Pierce hem dilsel hem dil dışı göstergelerle ilgili bir kuram tasarlamış ve buna "semiotik" adını vermiştir. Pierce'a göre göstergelerin biçimsel öğretisi olan göstergebilim, "mantığın bir başka adı"dır. Pierce her çeşit olguyu inceleyerek sınıflandıracak bir dal olarak gördüğü göstergebilimi üç bölüme ayırır, (Rifat, 1992). "Dilbilgisi", "mantık", "sözbilim" olarak yaptığı bu üç bölümlenmede gösterge "herhangi bir kimse için, herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla, herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şey"dir. Bu bağlamda, Pierce'ın göstergebilim anlayışında göstergenin üç ögesi vardır. Bunlar göstergenin yerini tuttuğu şey; "nesne", göstergenin dayandığı "alan" ve göstergenin "yorumlayanı"dır, (Yücel, 1981).

Pierce, modelini basitçe şöyle açıklamaktadır: "Bir gösterge, başka bir şeyin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir. Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratılan göstergeyi, birinci göstergenin "yorumlayıcısı" olarak nitelendiriyorum. Gösterge bir şeyi, "gösterdiği nesneyi" temsil eder", (Fiske, 1996).

Pierce'ın göstergelerin sınıflandırılmasına ilişkin olarak önerdiği bir başka üçlük de "görüntüsel gösterge" (ikon), "belirtisel gösterge" (indeks) ve "simge"dir, (Rifat, 1992).

Göstergeleri sınıflandırmaya ait bu üçlü model, Pierce'ın kendi sözleriyle şöyle açıklanmıştır: "Her gösterge nesnesi tarafından belirlenir. Birinci olarak, gösterge nesnesinin niteliğini paylaşıyorsa onu bir "görüntüsel gösterge" olarak adlandırmaktayım. İkinci olarak, gösterge, bireysel varoluş içinde tekil nesneye gerçekten bağımlı ise onu bir "belirtisel gösterge" diye adlandırmaktayım. Üçüncü olarak, bir göstergeyi "simge" olarak adlandırdığımda, bununla uzlaşım sonucu hemen herkesin az ya da çok aynı kesinlikte anlayabileceği bir nesneyi nitelendirdiğim anlaşılacaktır", (Fiske, 1996).

Bu bağlamda, bir görüntüsel gösterge yani bir ikon; belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır, nesnesiyle benzerlik taşır, (geometrik çizgiyi canlandıran kurşunkalemle çizilmiş bir çizgi, teyzemin fotoğrafı, bir harita, kadın ve erkek tuvaletlerini simgeleyen resimler, doğal seslerin taklit edilmesi gibi). Belirtisel gösterge yani indeks ise, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. İndeks iki öge arasındaki "çağrışım"a dayanmaktadır, (dumanın ateşi çağrıştırması; dumanın ateşin belirtisi olması, hapşırmanın soğuk algınlığının belirtisi olması, gibi). Simge ise; yorumlayan olmadığında kendisini gösterge yapan özelliğini yitirecek olan bir göstergedir. Yani simge, nesnesiyle bağlantısında insanlar arası uzlaşma, anlaşma ya da kural sonucu ortaya çıkan bir göstergedir, (rakamlar, harfler, sözcükler, trafik işaretleri gibi).

Bir başka deyişle, göstergenin simge durumunda öğrenilmiş olma zorunluluğu vardır. Görüntüsel göstergede benzetme, gözlemcinin tepkilerine bağlı kalmaktadır. Belirtide dolaysız fizyonomik refleks devreye girmektedir, (Yücel, 1981).

Pierce'den başka göstergebilimin öncülerinden olan Saussure ise Pierce'dan farklı olarak, göstergeler, insanlar ve nesnelere arasındaki yapısal ilişkiyi irdelemek yerine, dilleri, dilbilimin inceleme alanına alırken, dil dışındaki göstergelerin işleyişinin araştırarak bir bilim dalının kurulmasını önermektedir. Saussure'a göre göstergebilim; göstergelerin toplum içindeki yaşamını işleyecek bir bilimdir. Dil kavramları, göstergelerden sadece biri olduğu için de onları inceleyen göstergebilimin dahi olabilir ancak. Öte yandan dil, kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir. Bu özelliği ile de yazıyla sağır-dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandıkları işaretlerle ... karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir, (Rifat, 1992), (Tunalı, 1984). Ve bir göstergeler sistemi olan dil, göstergebilimin konusu olmakla, göstergebilimi, dilbilimi de kapsayan daha büyük bir sistem haline getirir.

Saussure'a göre göstergebilim; bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Bu genel bilimin bir bölümünden başka bir şey olmayan dilbilime, göstergebilimin bulacağı yasalar uygulanabilecek ve dilbilim böylece insanla ilgili olgular bütünü içinde iyice belirlenmiş bir alana bağlanmış olacaktır, (Rifat 1992).

Bu bağlamda, Saussure'un temel modeli, Pierce'in modelinden vurguda ayrılmaktadır. Saussure, göstergenin kendisine daha çok doğrudan odaklanır. O'nun için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, ya da O'nun terimleriyle söylendiğinde; "bir gösterge, bir "gösteren" ve bir "gösterilen"den oluşur. Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir, kağıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortakır", (Fiske, 1996).

Göstergebilim üzerine Pierce ve Saussure'den farklı olarak Roland Barthes, toplumsal yaşamın sunduğu çok geniş olgular bütünü, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşımaları ve anlamlama eylemine konu olmaları bakımından göstergebilimle ilişkilendirmiştir, (Gödeli, 1984).

Barthes, göstergebilimin inceleme nesnesi olarak dilden otomobile çok geniş bir göstergeler yelpazesi sunarken, anlama, işlevselci göstergebilimciler gibi yalnızca bildirişim işlevini yüklemeyi ve tüm gösterge dizgelerinin anlam aktarmasının dil aracılığı ile gerçekleştirildiğini ileri sürer. Dolayısıyla da bu anlamda, dilbilim ve göstergebilim arasında Saussure'un tersine bir ilişki kurar. Barthes'a göre göstergebilim, mantık, mimarlık gibi kendileri de birer dil olan göstergeleri incelediği için bir üst dildir. Barthes günlük yaşamın "mit"leri olarak adlandırdığı toplumsal davranışları, kalıpları, nesnelere de eleştirirken göstergebilimsel bakış açılarından büyük ölçüde yararlanmaktadır.

Kısaca, temel ilgi alanında çeşitli göstergelerin yer aldığı ve onların çalışma biçimlerinin araştırılmasını amaç edinen göstergebilimin üç temel çalışma alanının varlığı söz konusudur, (Fiske, 1996):

**Göstergenin Kendisi:** Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. (Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca, insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler.)

**İçinde Göstergelerin Düzenlendiği Kodlar ya da Sistemler:** Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinmelerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu

kodların iletilmesi için varolan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak yer almaktadır.

Kodlar ve Göstergelerin İçinde İşlediği Kültür: Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır.

Bu anlamda, 20. yy. estetik düşünce sistemi içinde büyük bir yere sahip olan göstergebilimin psikolojiden sanata, sanattan mimarlığa tüm alanlardaki kullanımı bu üç alan çerçevesinde gelişip ve değerlendirilmektedir, (Beşgen, 1999c).

### 2.7.2. Varlıkbilim (Ontoloji) Kuramı

Varolma durumu, mevcudiyet sözcükleriyle tanımlanan, (Anonim, 1974), varlık kavramı, bilime ve felsefeye; varolanı varolduğu gibi, başkaca her türlü belirlenimi dışlayarak incelediğini ileri süren, varlığı bir bütün olarak ele alan ve varolanların en temel niteliklerini inceleyen bilim ve felsefe dalı tanımlamalarıyla girmiştir.

Bir diğer eş anlamıyla ontoloji kavramı, ilk kez 17. yy.'da kullanılmakla birlikte, felsefi bir yaklaşım olarak ele alınması Eski Yunan'a, özellikle "varolanı varolduğu gibi inceleme" deyiimiyle Aristoteles'e değin inmiştir.

Olgubilimin; fenomenolojinin kurucularından Edmund Husserl ontolojiyi "anamlı davranışların içeriğini inceleyen" felsefe dalı olarak tanımlamıştır. Buna göre ontoloji, felsefede varolan nesnelere ulaşmayı sağlayan davranışları inceleyen bir disiplini, (Anonim, 1990d).

Husserl'in öğrencisi Heidegger de, varlığın temel bir varlıksal anlam taşıdığı bir varlık türünü arayarak buna, insan ya da kişi yerine, "orada-olmak" (Da-sein) adını verdi. Bu varlık türünün zamansallık ile ilişkilerini araştırarak geleneksel ontoloji kavramlarını yepyeni anlamlarda yorumlamıştır, (Anonim, 1990d).

Heidegger ile aynı dönemde nesnel ontoloji görüşünü geliştiren Nicolai Hartmann varlığı, çeşitli tabakalara ayırarak ele almıştır. Her tabaka için bazı ilkeler ve tabakalar arası ilişkiler için de bazı yasalar bulmaya çalışmıştır, (Anonim, 1990d).

Hartmann'a göre insan dünyada tek başına değildir, varlık ilişkilerinin oluşturduğu geniş bir dizge içindedir. Bu dizge, ona özgü değildir, insanın bulunmadığı yerde de vardır. İnsanın da bir parçası bulunduğu dünya "varlık ilişkileri"yle kurulmuştur. İnsan kendisini bu ilişkilerden soyutlarsa içinde yaşadığı dünyayı bütünüyle kavrayamaz. "Varlık ilişkilerini tanımadan ne tarihin oluşumu ve ne de yaşamın toplumsal biçimleri

anlaşılamaz". Etkinlik, isteme, umma, korkma gibi insansal davranışlar da bu ilişkilerle ilgilidir. Demek ki bu ilişkiler bilinmedikçe insanın tinsel yapısı da anlaşılabilir. Bundan ötürüdür ki, bir felsefesal temel bilim aramak zamanımızda bir gereksinme olmuştur. Bu gereksinme bizi, Aristoteles'dan beri ilk felsefe rolünü oynayan bir disipline, varolanı varolduğu gibi inceleyen bir bilgiye, eşdeyişle varlıkbilime götürmektedir, (Hançerlioğlu, 1993f).

Varlıkbilim, güzelliği daha çok sanatsal güzellik olarak temellendirmeye çalışır. Sanat yapıtındaki bu güzellik gerçek olmayan bir arka yapının gerçek bir ön yapıda görünüşe ulaşması olarak ele alınır. Fakat Hartmann'a göre, sanat yapıtında görülen şey gerçek değildir ve yalnız onu kavrayan özne için vardır... Bu güzelliğin gerçekliği ise genel olarak doğada değil fakat belli bir doğa kesiminde gösterilir. Bu doğa kesimlerinin başında "insan ve insansal varlık alanı" gelir. Yine Hartmann bunu belli bir doğa kesiminin güzelliği olarak "insan güzelliğinde kendini gösteren şey gerçek olarak varolan şeydir" şeklinde ifade eder... Bu durumda estetik değer, gerçek bir nesne ile aynı şey değildir ve bu değer en yetkin olarak kendini gösterdiği sanat yapıtında belirlenebilir... Bu estetik görüş, yaratmanın dışında öznenin eylemlerinden nesne, değer yargısına kadar tüm alanları bir bütün olarak ele alarak çözümlenmek ister, (Tunalı, 1989a).

Bu bağlamda, Hartmann 1953 yılında kaleme aldığı "Güzelduyubilim" adlı yapıtında varlıkbilim anlayışına uygun nesnel düşünceli ve üçüncü yolcu bir estetik anlayışı geliştirmiştir, (Hançerlioğlu, 1993f).

Bu anlayışa göre güzel, ne öznedeki ne de nesnedeki; özne ile nesnenin "birliği"ndedir. Hartmann tarafından "varlıksal bütünlük" olarak adlandırılan bu düşüncede güzel nesnedir ama özneyi dışlamaz; özneyi nesnenin içine yerleştirir. Örneğin güzel, ne bir tabloyu seyreden adamın beğeni ya da duygularında, ne de tablonun renk ve çizgilerindedir; seyredeni özümsemiş olan tablodadır, (Hançerlioğlu, 1993f).

Görüldüğü gibi Hartmann dilediği kadar düşüncesini "varlıksal bütünlük" olarak adlandırmış olsa da, güzeli yine de nesnede bulmuş, bu yüzden de nesnelci bir tavır sergilemiştir. Kendi deyimiyle; "bilgi nesnesi öznedeki bağımsız ve onun dışında varolduğu halde, estetik nesnesi ancak özne için ve özneyle birlikte vardır". Hartmann'a göre estetik nesnenin -tabloda tual ve boya, müzikte ses, heykelde taş, şiirde sözcükler, mimarlıkta yapılar gibi- bir gerçek yapısı, fakat bir de gerçekdışı yapısı vardır. Bu ise; "anlamsal" bir varlık basamağıdır.



Hartmann, sanat nesnesinin, gerçek olan yanına "önyapı", gerçektışı olan yanına "arkayapı" der ve bu iki yapı arasındaki bağıın "varlıksal bütünlüğü" oluşturduğunu vurgular. Hartmann'a göre sanat yapıtının gerçek yanı onu seyredenden bağımsız bir varlıktır -tabloda tual ve boya, müzikte ses, heykelde taş, şiirde sözcükler, mimarlıkta yapılar gibi-. Ama onun gerçek dışı yanı ancak sanattan anlayan bir ruh için varlık olur. Ruhla sanat yapıtı arasında varlıksal bütünlük kurulamazsa, güzelden söz edilemez.

### 2.7.3. Dilbilim (Linguistik) Kuramı

Dil; insanların duyduklarını ve düşündüklerini anlatmak için kullandıkları her türlü işaret ve özellikle ses işaretleri dizgesi; söz dizgesi olarak tanımlanır, (Anonim, 1974).

Dil, toplumsal bir olgudur ve insanlık için varolan pratik bilinçtir. Bilinçle birlikte varolmuş ve onunla karşılıklı etkileşerek gelişmiştir.

Dil, düşüncenin özdeksek yapısıdır ve sözcüklerle varlaşır. Dilsiz hiçbir düşünce varolamaz, insan kendi kendine düşündüğü zaman bile ancak sözcüklerle, eş deyişle dille düşünebilir. Dille düşünce arasında çözülmez bir birlik vardır. Dil, bilincin ve düşüncenin araçsız gerçekliğidir... Dille düşüncenin karşılıklı etkileşimle birbirlerini geliştirebilmeleri için düşüncenin aydınlık (nesnel gerçekliği yansıtıcı) ve dilin anlaşılır (-tıpkı düşüncede olduğu gibi- nesnel gerçekliği yansıtıcı) olması gerekir. Dil, ancak anlaşılır olmakla türetilir ve ancak türetilir olmakla düşünceyi geliştirebilir, (Hançerlioğlu, 1993a).

Kimi dillerde bir tek sözcüğün birçok nesneyi ve kimi dillerde de birçok sözcüğün birçok nesneyi belirtmesi, dilin tümüyle bağımsız olduğu ve nesnel gerçeklikle hiçbir ilişkisi bulunmadığı yanlışını doğurmuştur. Bu yanlışlar arasında "sömürü" sözcüğünü dilden atmakla sömürü olayının da ortadan kalkacağını savunacak kadar ileri gidenler olmuştur... Bu tutum, semantik biçimi; dili düşünceden ve düşünceyi de gerçeklikten koparmaya çalışır. Ne var ki bu olanaksızdır. Sözcükleri değiştirmekle hiçbir nesnel süreç değiştirilemez... Sömürü sözcüğünü ortaya koyan sömürü olgusudur. Sömürü sözcüğü ortadan kaldırılmakla sömürü olgusu ortadan kalkmaz, ancak dile getirilmesi yasaklanmış olur, (Hançerlioğlu, 1993a).

Dil, bu bağlamda, ilk bakışta yalın fakat içine girildikçe değişen ve gelişen bir karmaşık yapıya sahiptir. Dilin anlamı ve işleviyle diğer tüm kuramlar ve öğretilerde kullanılıyor ve bu kuramlar ve öğretileri kapsıyor olması özelliği de onu, diğer kavramlardan ayırmış ve bir üst kuramın oluşmasında etkili olmuştur.



Dilbilim (Linguistik) adıyla tanınan bu kuram, dilbilgisi ve onun gibi ses bilgisi, biçim bilgisi, sözcük yapımı, söz dizimi, anlam bilgisi, sözcük bilgisi, etimoloji gibi dille ilgili bütün bilimlere kapsayan geniş kapsamlı genel bir bilimdir, (Hançerlioğlu, 1993d). Dili bir sistem olarak gören ve niteliğini, yapısını, birimlerini ve dönüşümlerini inceleyen bilim dalıdır, (Anonim, 1990d).

Dilbilim terimi, ilk kez 19. yy.'da dil incelemelerindeki yeni bir yaklaşımı geleneksel filolojiden ayırmak için kullanılmıştır. Filoloji öncelikle dilin yazılı metinlere yansıyan tarihsel gelişimiyle ilgilenir. Çalışma alanı kültür ve edebiyattır. Dilbilim de yazılı metinlerle ve dilin zaman içindeki değişimiyle ilgilenmekle birlikte, konuşulan dillere öncelik tanır, dilin belli bir tarihsel andaki "yapısını çözümler", (Anonim, 1990d).

Bu anlamda, 20. yy.'a gelindiğinde Ferdinand de Saussure'un dilbilime katkılarına değinmekte yarar görülmektedir.

Yapısalcılık başlığında da değinildiği üzere Saussure, dilbilim ve yapısalcılık arasında bağlar kurarak dili, "yapısalcı bir görüşle çözümlenme" yoluna gitmiştir. (Bakınız: Yapısalcılık (strüktüralizm) kuramı, sayfa: 18). Bu bağlamda Saussure, dili birbirinden bağımsız birimlerin (örneğin tek tek sözcüklerin) toplamı olarak değil, ancak birbirleriyle ilişki ve farklılıkları içinde değer kazanan birimlerden oluşmuş bir "sistem" ya da "yapı" olarak tanımlamıştır. Bu yapı, Saussure'un deyimiyle, "dilde farklılıklardan başka bir şey yoktur" temeline dayalı bir takım ikili öbeklendirmelerle ya da karşıtlıklarla belirlenmiştir. Töz-biçim ve dil-söz karşıtlıkları bunların en önemlilerindedir. Saussure dilsel göstergiyi de, "gösteren" ve "gösterilen" olarak iki yöne ayırmış ve dilbilimin asıl çalışma alanının gösterenlerin incelenmesi olduğunu savunmuştur. O'nun "dilde farklılıklardan başka bir şey yoktur" ve "dil, göstergelerden kurulu bir sistemdir; dil, bir töz değil, bir biçimdir" sözleri, Prag ve Kopenhag Okulları'na ve onların eğitim ilkelerinin oluşumuna öncülük etmiştir.

Dilbilim alanında çalışan ve tüm estetik alanındaki çalışmalarının tepe noktasını dilbilimin oluşturduğu bir diğer kuramcı da Benedetto Croce'dur.

Croce'a göre estetikle dilbilim arasında "aynılığa" varan bir ilgi vardır; dilbilim yani linguistik bilimi, felsefeye indirgenebilen şey olarak estetikten başka bir şey değildir ve bu iki bilimi birbirinden ayırmak mümkün değildir. Linguistiğin estetikten farklı bir bilim olabilmesi için, onun doğrudan doğruya estetik olan ifadeyi obje olarak alamaması gerekecektir. Bu da, dilin ifade olduğunun inkar edilmesi gerektiğini söylemektir. Oysa dil "ifade" demektir; hiçbir şey ifade etmeyen seslerin meydana getirilmesi, bir dil değildir...

Heceler, sesli ve sessiz harfler ve kelime denen hece dizileri, ayrı ayrı alınırlarsa, hiçbir belli anlam ifade etmeyen bütün bu fenomenler, henüz linguistik olgular olarak adlandırılmaz, tersine bunlar, yalın seslerdir, daha doğrusu, fizik bakımından soyutlanmış ve sınıflanmış seslerdir. Harfler, sesli ve sessiz harfler, fiziksel fenomenlerdir ve bir ifade değildirler. Bunun için onlar, linguistiğin konusunu oluşturmazlar. Linguistiğin konusunu, bu fiziksel olayların üstünde bulunan ve "ifade" denilen tinsel varlık oluşturur.... Dil, bölünmüş, sınırlanmış, ifade amacı için düzene sokulmuş seslerdir... Bu bağlamda, dilin tek amacı olan ifade, estetikten, estetiğin konusu olan ifadeden ayrılamaz ve estetik, Croce'a göre "genel ifade bilimi" olarak tanımlanmıştır... Ayrıca dil, sürekli bir yaratmadır; bir kere bir kelime ile ifade edilen bir şey, daha önce yaratılmış olan şeyin doğrudan doğruya röprodüksiyonu olarak tekrarlanır; daima yeni izlenimler, seslerin ve manaların sürekli olarak değişmesini sağlar... Bu yeni izlenimler de, daima yeni ifadelere götürür. Bu bakımdan dil, sürekli bir yaratış anlamında "ifade"dir ve ifade olarak da estetik içinde yer alır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, bir ifade olarak dili inceleyen bir bilimin; linguistiğin de estetikle, genel ifade bilimi olan estetikle aynı şey olması gerekmektedir, (Tunalı, 1984).

Linguistiğin Croce'un düşüncesine göre, estetikten farklı olarak kendine özgü bir bilim olduğunu ileri sürmek, dilin ve ayrıca estetik ürünlerinin ifadeden yoksun olduklarını ön şart olarak kabul etmeyi gerektirmektedir ki bu da yanlış bir çıkarımdır.

O'na göre, estetiğin genel felsefesi ile dil aynı şeydir. Böyle olunca estetik olgunun içerik mi biçim mi sorusu anlamsızlaşır. Gerçek estetik olgu aynı zamanda her ikisidir. İçerik kavramı ile ifadenin oluşturduğu izlenimler amaçlanıyorsa bu olgu sadece biçimdir. Biçim ve ifade tek bir bütündür, (Tunalı, 1984). Böylece estetik Croce'da, dil; yani ifade ve biçim toplamından başka bir şey değildir.

Dilbilim; linguistik ve estetiğin aynılığı, Croce estetiğinin ulaştığı son noktadır. O'nun estetiği "ifade" kavramı ile başlamış ve sonunda linguistik anlamında "ifade" kavramıyla birleşerek yine "ifade" kavramıyla son bulmuştur. Bu anlamda Croce, içinde yaşadığı çağın bir altın kavramı olan "ifade" kavramı ile, çağının kültürüne açılan bir köprüye, bir pencereye ulaşmıştır.

1900'lü yılların sonlarına; 1960'lara gelindiğinde dilbilimle diğer beşeri bilimler arasında ilişki kurma denemelerine rastlanır. Ruhbilim, toplumdilbilim gibi bilim dalları bu çalışmalar sonucunda dilbilimle çeşitli etkileşimlere girmiştir.

Toplumdilbilim, dil olgularıyla toplumsal olgular arasındaki ilişkileri, bunların etkileşimlerini, dilin toplumsal rollerin gelişimindeki payını ve dille sınıf, ırk, eğitim ve bilinç düzeyi arasındaki ilişkileri incelemiştir. Dilbilimle antropoloji, etnoloji, kültür kuramları, simgesel mantık arasındaki alışveriş de Claude Lévi-Strauss'un, Roland Barthes'ın ve Algisdas Julien Greimas'ın yapıtlarıyla "göstergebilim" adı verilen yeni bir disiplinin doğmasına yol açmıştır, (Anonim, 1990b). (Bakınız: Anlambilim; göstergebilim (semiooloji) kuramı, sayfa: 26).

Tüm bunların ışığında, dilbilim, linguistik kuramının düşün hayatına ve estetiğe kazandırdığı kavramlar şu şekilde özetlenebilir: Dilin bir biçim ve işaretler sistemi olduğu, dilsel yapının "zamandan bağımsız; eşzamanlı" düzeyinin öncüllüğü, dil-söz ayrımı, sentaksın; sözdiziminin önemi, anlam ayıran her dilsel işaretin (gösterenin) bir anlamlanana (gösterilen) karşılık geldiği, bu ilişkinin toplumsal, kültürel nitelikte olduğu ve "nedensizliği", çeşitli düzeylerde anlamların (düz-teknik anlamla, çağrışımsal-kültürel yananamların) üretilmesi gibi konulardır, (Yücel, 1981).

#### 2.7.4. Alımlama (Reception) Estetiği Kuramı

Son birkaç yıldır estetik teorisi alanında gerçeklik kazanan ve adı sık sık duyulan "alımlama estetiği", kaynağını Fransızca kökenli "reception" sözcüğünden almaktadır. "Reception"; (radyo ve televizyon sinyallerini) alma, alış niteliği anlamını taşıırken; "receptive"; açık, alıcı, yeni fikirleri kabule hazır, istekli anlamlarını barındırmaktadır, (Anonim, 1993).

Ruhbilim alanında bir bilinç işi olan "algı"; "perception"a karşı, bir duyu işi; bilinçsiz duymaya ait bir terim olan "alma"; "reception" önerilmektedir. Algının konusu; "algın"; "percept" olduğu gibi, alımlamanın konusu; "alınan"; "recept"tir, (Hançerlioğlu, 1993a). Bu anlamda alımlama estetiği, nesne ile özne arasındaki iletişime dayanan fakat ruhbilim ağırlıklı estetik araştırmalarıyla paralellik taşımayan, aynı zamanda geleneksel estetik araştırmalarından da belirgin çizgilerle ayrılan bir estetik görüş ve düşünce sistemini oluşturmaktadır ve konu alanını nesne; obje ile onu kavrayan, onunla ilişki kuran özne; süje arasındaki ilgiden almıştır, (Şentürer, 1995).

Bu estetik düşüncede obje; "alımlanan", süje; "alımlayan"dır. Estetik süje araştırması, psikolojik estetik araştırmalarıyla örtüşmediğinden, alımlama estetiği "estetik süje" deyimini kullanmaz; bunun yerine "adressat"; "alıcı" kavramını kullanır.

Alımlama estetiğinde araştırma konusu; estetik süje ve onun psişik yaşantıları değildir; tersine, sanat yapıtı ile ilgi kuran, onu kavrayan ve onu alımlayan arasında "meydana gelen hareketlerdir". Bir başka deyişle, araştırma konusu; sanat yapıtı ile alımlayıcı arasında meydana gelen hareketlerin "koşullar"ı, "tarz"ları, ve "sonuçlar"ıdır, (Beşgen, Öztürk, 1999a), (Beşgen, Öztürk, 1999b).

"Bir sanat yapıtı bir alımlayıcı tarafından hangi koşullarda kavranır?", "bir sanat yapıtını kavramanın tarzları nelerdir?", "bir sanat yapıtını kavramada ne gibi sonuçlar elde edilir?"... gibi, alımlama estetiğinin çözüm aradığı bu sorulara yanıtlar sunmak için, alımlama estetiğinin estetik sistem temelini edebiyat teorisi üzerine kurduğu bir takım örneklerden yararlanılabilir.

Herşeyden önce bir edebiyat teorisi ve tüm çabası edebiyat yapıtını "açıklamak ve aydınlatmak" olan alımlama estetiğinde sanat yapıtı, onunla estetik bir ilgi kuracak olan "halk için"; bir süje varlığı için vardır.

Bu bağlamda, yukarıda değinilen genel sorular, "bir edebiyat eseri ile nasıl karşılaşırız?", "bir okuyucu olarak bir edebi esere nasıl yaklaşırız?", "edebi bir eserle tanışma bizde ve onda ne gibi sonuçlar doğurur?"... gibi özel sorulara indirgenebilir.

Bu karşılaşma, yaklaşma ve sonuçlara varma merakı, herkesçe, okuyucudan okuyucuya fark gösterebileceği ortak yanıtını dile getirir. Okuyucuya yani süjeye göre değişim, dönem kültürüne, süjenin kendine özgü karakterine ve edebi esere yani objeye yaklaşımına, objeden beklediklerine bağlıdır.

Bu yaklaşım, alımlama estetiğinin kurucu filozoflarından olan Jauss tarafından "beklenti ufku" olarak adlandırılmıştır.

Beklenti ufku, öznenin sahip olduğu bir ufuktur. Fakat bunun temelleri okuyucunun özne dünyasında değil; nesnenin dünyasında ve onun yapısında bulunur. Yapıtı böyle bir yaklaşımda, okuyucu ile metin arasında bir "kod" ilgisi doğar, bu da bilgiyi dile getirir, (Tunalı, 1989a).

Bu anlamda, beklenti ufku, obje ile süje arasında kurulan bir köprüdür. Süjenin obje ile olan ilgisi ilerledikçe yeni ufuk değişimleri ortaya çıkar. Beklenti ufku, sahip olduğu estetik olanaklar ölçüsünde değişir. Bir objenin estetik yada sanat değeri, bu yeni ufukların oluşması içinde kendini gösterir.

Sonuç olarak, bir sanat yapıtı "yaşayan bir varlık" olmalıdır. Onun yaşayan bir varlık olması, onun sürekli olarak değişen ufukların objesi olması anlamına gelir. Her beklenti ufku, yapıtı yeni bir kavrama ve yapıt üzerinde yeni bir yorum olduğuna göre, hiçbir

yapıta, anlamı tamamlanmış, tarihsel süreci sona ermiş diye bakılamaz. Çünkü, sürekli değişen ufukların objesi olması, yapıtın "tarihselliği" demektir. Tarihselliğin belli sınırları olamaz. Tarihsel bir varlık, sürekli "değişim", "oluşum" içinde bulunur, (Tunalı, 1989a).

Edebiyatın tarihselliği içinde, geçmiş, şimdi ve gelecek diye bir ayırma olamaz. Çünkü, her yapıt, yeni beklenti ufuklarında daima "yenidir" ve daima "yenilenir". Hiçbir yapıtı ölümsüz bir değerle değerlendiremeyiz. Dün belirli bir ufkun içinde verilmiş bir değer yargısı, bugün yeni bir ufuk içinde "yeni bir değer yargısına dönüşecektir", (Tunalı, 1989a).

Bu bağlamda, önemli ve farklı bir özellik olarak alımlama estetiğinde "yenilik" kavramının estetik değerlendirmede bir ölçüt olarak ortaya çıktığı görülmektedir. "Özgünlük" ve "üstünlük" daha sonraki değerlendirme ölçütleridir.

Yenilik kavramını hem estetik değerlendirmede, hem de kendi özünde kullanan bu farklı tutum, kendini klasik geleneksel estetiklerden kesin çizgilerle ayırır.

Fakat yine de Tunalı, alımlama estetiğini belli bir çağdaş estetik ilgi içinde düşünmek gereğini vurgularken, onun özellikle göstergebilim (semioloji) ve yapısalcı estetikle (strüktüralizm) ilişkisine değinir.

Göstergebilim (semioloji), sözgeşi dili bir "gösterge" olarak ele alırken, dili yalnız bir sözcül sistem olarak değil; aynı zamanda, "gösteren" ve "gösterilen" çerçevesinde, kişi ve toplum bilinci içinde varlık kazanan bir sistem olarak görür, (Tunalı, 1989a). (Bakınız: Anlambilim; göstergebilim (semioloji) kuramı, sayfa: 26).

Göstergebilimde "gösteren"in, alımlama estetiğinde "alımlanan"a, göstergebilimde "gösterilen"in, alımlama estetiğinde "alıcı"; "alımlayan"a karşılık geldiği söylenebilir. Örnek olarak; göstergebilimde "a-ğ-a-ç" harfleriyle oluşan "ağaç sözcüğü", alımlama estetiğinde "ağaç nesnesi"ne denk düşerken; yakın bir anlamla, göstergebilimdeki "ağaç nesnesi"nin, alımlama estetiğinde açığa çıkan ve her seferinde değişebilen ve yenilenebilen "yeşil, doğa, özgürlük gibi kavramlar"a karşılık geldiği söylenebilir.

Bu bağlamda, alımlama estetiği, tarihsel açıdan göstergebilim olarak temellendirilmiş bir sanat kavramına dayanır ve onun üzerinde gelişir.

Ne var ki alımlama estetiğinin başlangıcını oluşturan yapısalcılığın da alımlama estetiği üzerindeki rolünü yadsımamak gerekir.

Amacı; derin yapıda yatan "anlam"ı bulmak olan yapısalcılıkta esas olan; yüzeysel biçimin parçalanması, öğelerin ayrılması ve derin yapının ortaya çıkarılması için yeniden düzenlenmesidir, (Yücel, 1981). (Bakınız: Yapısalcılık (strüktüralizm) kuramı, sayfa: 18).



Yapısalcı yaklaşım, göstergebilimin temelinde de rastlanıldığı dilbilimin mantığını, edebiyat metinlerinin yorumlanmasından ekonomiye, toplumbilimden etnolojiye uzanan bir dizi uygulama alanı içinde kullanmaktadır.

Çağdaş felsefede, göstergebilim ve yapısalcılık yanında Ingarden'in edebiyattaki varlıkbiliminin (ontoloji) ve Gadamer'in yorumbiliminin (hermeneutik) de alımlama estetiği üzerinde etkili olduğu söylenmektedir, (Tunalı, 1989a). (Bakınız: Varlıkbilim (ontoloji) kuramı, sayfa: ; Yorumbilim (hermeneutik) kuramı, sayfa: 20).

Yorumbilim (hermeneutik) öğretisi genel anlamıyla, bir metin teorisini, bir tarih-kültür felsefesini ve bir insan felsefesini içine almaktadır. Tüm bu farklı düşün alanlarını yorumbilimde birleştiren ve onlara bir birlik sağlayan ise "anlam" kavramıdır, (Tunalı, 1989a). Yorumbilimsel problem, "anlama", "yorumlama" ve "uygulama" öğelerine ayrılırken, bir sorunun çözümü bu üçgenin sistematik bir bütün oluşturmasıyla çözülür. Basit bir yaklaşım biçimi ve dolayısıyla bir yöntem olmaktan çok öte, bir özün kavranması, onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır yorumöğretisi.

Anlamak; bir nesnede kendini anlamak, kendini anlamak yoluyla kendi tarihselliğine ulaşmak ve kendi tarihini anlamak ... Bu bağlamda, sürekli bir devinim ve arayış içinde olan, adı geçen estetik öğretiler, "anlamlılık", "yenilik" ve "tarihselcilik" bağlamlarında alımlama estetiğiyle ilişki kurarlar.

Alımlama estetiği ile kurduğu yadsınamaz ilişkiler yüzünden kısaca değinilme zorunluluğu doğan göstergebilim (semioloji), yapısalcılık (strüktüralizm), varlıkbilim (ontoloji) ve yorumöğretisinin (hermeneutik), alımlama estetiğine katkıları yanında Tunalı, Umberto Eco'nun "açık sanat yapıtı" anlayışıyla da, bu estetik düşünce sistemine katkıları üzerinde önemle durmaktadır.

Yazın eleştirisi, roman, sanat kuramı ve göstergebilim alanında ürünler veren bu İtalyan düşünür, çağdaşlarının bir engel değil de bir değer olarak gördükleri, sanat yapıtının anlaşılma sorunu ve hakikatın sorgulanması üstünde durmaktadır, (Bozkurt, 1995), ve bu anlamda, alımlama estetiğinin oluşumunda O'nun "açık sanat yapıtı" anlayışının etkisi büyüktür.

Eco'nun sanat felsefesinin çıkış noktasını, alımlama estetiğindeki "alınlanan" yani "sanat yapıtı" oluşturur. O, sanat yapıtını yeni bir açıdan; "alımlama" açısından temellendirmek ister. Bunun için Eco'ya ve O'nun sunduğu yeni fikirlere başlangıç yapmak, "Eco'da sanat yapıtı nedir?" sorusuna yanıt aramakla gerçekleşecektir.



Eco'nun "sanat yapıtı" anlayışını, estetik alanında başlıca yapıtı sayılan, 1962'de kaleme aldığı "Opera Aperta"; "Açık Yapıt"ında bulmak mümkündür. Bu bağlamda eser, "açık yapıt poetikası" konusunda özgün düşünceler sergilemektedir.

Eco'da "sanat yapıtı" bir "obje"dir.

Sanat yapıtı; sanatçının iletilimsel etkilerin örgüsünü, olanakça her tüketicinin başta sanatçı tarafından imgelendiği biçimde anlayabileceği tarzda organize ettiği bir objedir. Bu anlamda, sanatçı, kendi içine kapalı bir biçim üretir ve ister ki, bu biçim "meydana getirdiği gibi" anlaşılın ve ondan haz duyulsun... Bu anlamda sanat yapıtı; köklü bir biçimde, ikircikli bir bildiri, bir gösterende birlikte varolan bir "gösterilenler çokluğu"dur... Sanat yapıtı; dengeli bir organizmanın yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçimdir, (Eco, 1992).

Oysa alımlama estetiğinde ve Eco'da yapıt, sanat yapıtı açık olmalıdır.

Sanat yapıtı kapalı bir biçimdir. Ama aynı zamanda açık bir biçimdir; bin türlü yorumlanabilir ve onun tekrarlanması olanaksız olan "bir defalığı"da bundan etkilenmez, (Eco, 1992).

Bu anlamda, açık yapıt, her türlü yoruma açık olan; okuyucu, izleyici ya da dinleyicinin de yapıtın duyumsanmasına ve anlaşılmasına katıldıkları ve kendilerinden de bir şey kattıkları yapıt demektir, (Bozkurt, 1995).

Sanat yapıtı geçici organik bir bütündür, ama bu bütün, kendisi ile ilgi kuran her süjeye göre farklı bir biçim alır. Sanat yapıtının kavranmasında, kavrayan süjenin katkısı, Eco'ya göre, daha Platon'dan beri bilinir, (Tunalı, 1989a). Söz gelişi Platon "Sophistes"; "Sofist" adlı eserinde; ressamın orantıları objektif olarak tekrarlamadıklarını, tersine biçimleri, bakana göre gördükleri görüş açısından resmettiklerini söyler, (Eco, 1992). Ancak, ne var ki, sanat yapıtı ile onu kavrayan süje arasındaki böyle bir alımlama ilgisi her zaman benimsenmiş değildir. Hatta Eco'ya göre, bu ilgiyi değerlendirme, bir bakıma çağlara göre değişmektedir. Şöyle ki; Barok dönemine kadar Batı sanat anlayışı, sanat yapıtını kapalı bir sistem olarak kavrar. Ancak Rönesans'tan sonra gelişen pozitif doğa bilimlerinin beraberinde getirdikleri mekanist evren tablosu, sanat yapıtılarını da artık kapalı bir sistem olarak düşünmekten kurtarır ve sanat yapıtıları böylece, yeni bir kategori içinde canlılık kazanırlar. Bu hareket kategorisi, özellikle çağdaş sanat kavrayışında etkili olur. Bunun ürünü olarak da modern sanat doğar. Modern sanatın harekete dayanması, sanat yapıtını süjenin özgürce yorumlaması anlamına gelir. Eco'ya göre, fizik dünya tablosunda Einstein'ın relativite görüşünün meydana getirdiği büyük değişim, bu yeni hareket

anlayışının nedenini oluşturur. Klasik sanat, sanat yapıtını kapalı, organik bir sistem olarak anladığı halde, modern sanat yapıtını "açık" bir biçim olarak görür, (Tunalı, 1989a).

Bu tarihsel süreç içinden geçerek oluşan açık yapıt poetikasının, -poetika; sanatçının her zaman kendisine önerdiği işlemsel program, sanatçının belirtik yada örtük olarak kafasında düşündüğü şekliyle yapılacak olan yapıt olarak düşünülürse- çıkış noktası ve dayanağı, yöntembilim açısından, biri kuramsal fizik ve öteki sanat alanı olmak üzere, iki düşünsel etkinlik alanında ortaya çıkan gelişmeler ve olaylar arasında bir benzeşimin gözlenmesi ve buna dayalı bir örnekleme yoluyla yapılan uslamlama ya da kuramsallaştırma biçimidir. Eco, açık yapıt kuramını temellendirebilmek için, mantık alanındaki gelişmelerden, çok değerli ve diyalektik mantık türlerinden, çağdaş felsefenin ana arterlerinden sayılan yorumbilimden (hermeneutik), çağdaş resim, müzik, şiir ve mimarlık alanlarından ve bu alanlardaki gelişmelerden oldukça yararlanmıştı. Öte yandan açık yapıt, yapıt poetikası kuramına bir alt yapı oluşturabilmek için -bahsedilen- kültür ve sanat tarihine de giren Eco, İlkçağ'dan Ortaçağ'a, Platon'dan Dante'ye dek uzanmış; açık yapıtın belirtilerini araştırmıştır, (Bozkurt, 1995).

O, Batı uygarlığında Mito'stan İde'ye, İde'sel olandan Gerçeklik'e, Gerçeklik'ten Soyut'a, Soyut'tan Olanaklı'ya doğru yol alan bir gelişim çizgisi olduğunu ve bunun da, açık yapıt poetikalarının tarihsel oluşumunu gösterdiğini düşünür, (Bozkurt, 1995).

"Ama bir açık yapıt kuramının bilinçli bir biçimde, ana çizgileriyle belirlediğini görebilmek için, coşkuculuğun sonunu ve 19. yy.'ın ikinci yarısını; simgeciliği beklememiz gerekiyor", der Eco ve simge kavramının bilinçle ortaya atıldığı Paul Verlaine'in "L'Art Poetique" şiirini örnek olarak gösterir:

Herşeyden önce müzik gelmeli  
Bunun içinde tekli dize seçilmeli  
En buğulusu, havada en kolay dağılanı  
Dizelerin, ağırlık ve durgunluk ötesinde.

Yazarının da dediği gibi; "bir yazın metninin gerçek anlamı yoktur", çizgisinde olan bu şiir, bilindik, tek yönlü, geleneksel kurgu ve yorum biçimlerini, formun yok sayılmasından uzakta, yadsımıştır. Form üstüne daha esnek bir kavram oluşturmayı, formu "bir olanaklar alanı" olarak görmeyi amaçlar, (Bozkurt, 1995).

Bu konuda, Mallarmé'in görüşleri çok daha net ve kesindir: "Bir nesnenin adını söylemek, şiirden alınacak hazzın üç çeyreğini gözden çıkarmak demektir; çünkü, bu haz,

yavaş yavaş keşfedilip bulgulara mutluluğunda doğar. İşte bunu aşlamak... Düşümüz bu...!" Tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulmalıdır, (Eco, 1992).

Görüldüğü gibi yapıt, artık bilinçli olarak, okurun özgür tepkisine açık tutulmaktadır. "Aşılama bulunan" bir yapıt, her okunuşunda, yorumcunun coşkusal ve imgesel katkısını yüklenerek gerçekleşir.

Eco'ya göre her yapıtın bir bildirisi ve her bildirinin de çözülmesi gereken bir "kod"u vardır. Bu kodu içinde barındıran yapıt, yorumların ardışıklığına, bakış açılarının evrimine olanak veren, aynı zamanda da bunları düzenleyen yapısal özelliklerle donanmış bir nesnedir.

İçinde binlerce sözcüğün bulunduğu bir nesne olan "sözlük", şiirler, romanlar yazabilmek için bir başvuru kitabı niteliği taşısa da, sunduğu kodlarla açık bir yapıt gibi görünse de, kesinlikle bir yapıt; bir açık yapıt değildir. Çünkü Eco'ya göre, gerçek bir yapıtın açıklığı ve dinamizmi oldukça farklı bir şeydir.

Kendi organik canlılığının oyunu içine sokarak, değişik tamamlayıcıları bütünselleştirme yeteneği vardır onun ve bu canlılık tamamlama değil, değişik biçimlerde sürüp gitme anlamına gelir... Ve alımlamaların yada yorumlamaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir "yorum" tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır, (Bozkurt, 1995). Oysa bir sözlük tamamlayıcıları bütünselleştirme, canlılık ve süreklilik, farklı yorumlara açık olma özelliklerinden yoksundur.

Buna karşın Eco'ya göre, çağdaş yazınsal üretim içinde her zaman yeni yorumlamalara ve tepkilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak, simge kullanımında temellenmiş en büyük yapıt; Kafka'nın eserleridir.

"Duruşma", "Şato", "Beklenti", "Hüküm Giyme", "Başkalaşım", "İşkence", O'nun sanatında gerçek anlamlarıyla alınmamalıdır... Kafka'nın Ortaçağ'ın kurgularında geçenlerin tersine olarak, gizli anlamları her zaman çok değerlidir... Kafka'da simgelerin varoluşçu, tarihbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın yalnız bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep "açık" olarak kalır. Genelgeçer diye bilinen yasalar uygun bir dünya yerine; değerlerin ve kesinliklerin sürekli tartışmaya açık olduğu, doğrultu merkezlerinden yoksun bir dünyayı getirir koyar, (Eco, 1992).

Ayrıca James Joyce'un, çağdaş dünyanın varoluşsal ve varlıkbilimsel durumunun bir görüntüsü olarak ele alınabilecek "Ulysses" 'i, Eco için, açık yapıt üzerine bir son örnek oluşturur.

Eser, değişik açılardan bakılabilen, Aristoteles poetikası yasalarına büsbütün bağlanamayan ve dolayısıyla, türdeş bir uzay içinde zamanın tersinmez akışına uymayan küçük bir evren kurar. "Ulysses" 'in gücü, belli bir doğrultuyu inceleyecek yerde, bir ve aynı nokta çevresinde (zaman boyutu da içlerinde olmak üzere), bütün boyutlarda yayılmasından ileri gelir. "Ulysses" 'in dünyası bitip tükenme bilmeyen ve karmaşık bir yaşamla devinir. Sanki bildik çehrelere yeniden kavuşmak, kişileri anlamak, ilişki ve ilgi akımlarını saptamak üzere sık sık geri dönülen bir kent gibi, bir dünya vardır orada. Joyce, içinde kendimizi yeniden bulma olanağı verecek tarzda, bir düzen içinde, bu öykünün öğelerini sunabilmek için büyük bir teknik ustalık gösterir, (Eco, 1992).

Gerçek Einstein'cı bir evrenle karşılaşılır. Her olay, her söz, bütün öbürleriyle bir bağıntı içinde alınabilir ve bir terimin anlamsal yorumu da bütünlük üzerinde yansır. Joyce, yapıt için verdiği anahtarlarla, yapıtın belli bir anlamda okunmasını amaçlar. Ancak bu "anlam" bir evren zenginliğindedir ve yazar bu anlamın, uzay ve zamanın -olabilir tüm uzay ve zamanların- bütünlüğünü içermesini ister, (Eco, 1992).

Şiir alanında, devingen yapıtın şaşırtıcı bir ilk örneğini, Mallarmé'in kitabından örneklemeye devam eder Eco.

Eserini, "dünyada herşey, sonunda bir kitap olmak üzere vardır", idealist görüşü üzerine temellenen Mallarmé, açık ve devingen olma özelliklerine, biçimsel açıdan yaklaşılmaya çalışmıştır.

Bu bağlamda, sayfaları belli bir sıraya göre, ardarda dizmeyerek, bir yer değiştirme dizgesiyle düzenleyerek gerçekleştirmek istemiştir. Yapıt, aralarında bağlanmamış bir dizi fasikülden oluşacak şekilde biçimlendirilmeye çalışılmıştır. "Bir kitap ne başlar, ne de biter; olsa olsa öyle gibi görünür", ilkesiyle eser, okurun gözünde durmadan kaynaşıp birleşerek yenileşecek, yeni bir dünya kuracaktır, (Eco, 1992).

Yazın eleştirisinden romanı ve şiiri konu alarak açık yapıt ve özelliklerini irdeleyen Eco, tiyatro alanından Brecht ve O'nun poetikasını örnek olarak gösterir.

"Galilei", "Sezuan'ın İyi İnsanı", "Cesaret Ananın Silahları", "Üç Kuruşluk Opera", "Kafkas Tebeşir Dairesi", "Arturo Ui'nin Yükselişi" gibi eserlerinde dramatik eylem, kimi gerilimli durumların sorunlu bir sergilenmesi olarak düşünülür. Oysa O'nun tekniği; gözlenecek olguları, bir yana çekilerek, adeta dışarıdan seyirciye sunmakla yetinen "epik" oyun tekniğini izler. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarmak, seyircinin üzerine düşen bir görevdir. Brecht'in dramları bu anlamda, bir çözüm bulunması gereken sorunlarla karşılaşma şeklindeki toplumsal bir varoluşun somut ikirciliği içinde son bulur, (Eco,

1992). Fakat bir çözüm istenir. Seyircinin bilinçlenmesinden doğan bir çözüm beklenir. Böylelikle de, O'nun yapıtları, yeni bir biçimde sürekli dirilen tartışmalar yarattığından "çok anlamlı" ve "açık"tır.

Seçilen bu devingen örnekler, Eco'da yalnızca yazın alanında kalmamış; müzikten güzel sanatlara, sanattan mimarlığa, bir eğitim modeli olarak titizlikle sunulmuştur.

Günümüz çağdaş, çoğulcu; pluralist örgütlenmesi içinden seçilen, farklı kısımların yorumcunun özgür seçimine göre birbirine eklenerek seslendirilebilen, her seslendirilişinde yeniden yaratılan müzik örnekleri (Boulez, Ravel, Stockhausen'- in besteleri); havada yer değiştirerek çeşitli birleşmeler gösterebilen, böylece kendi öz uzamını ve öz boyutunu sürekli olarak yaratabilen hareketli heykel örnekleri (Calder'in mobil heykelleri); seyircinin isteğine göre renklerinin ayarlanabildiği ve plastik durumunun yeniden düzenlenebildiği resim örnekleri (Bruno Murani'nin optik aracı ile kurguladığı resimleme yöntemi); "hergün yeniden yaratılacak okul" sloganıyla eğitim veren, iç mekan ve çalışma koşullarının profesörler ve öğrenciler tarafından, devingen panolarla değiştirilip düzenlenebildiği eğitim modeli örnekleri (Karakas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi)... Tüm bunlar, Eco'nun alımlama estetiği içinde kişinin alımlama ve yorumlamalarının yeni bir bakış açısına, yeni bir beğeni ve yorum tarzına göre yeniden doğan ve yaşayan açık yapıtlarına verilen örneklerdir.

Ayrıca O'nun 1962'de kaleme aldığı bu "Açık Yapıtı"nın ardından 1982'de yazdığı "Il Nome Della Rossa"; "Gülün Adı" adlı romanı, -görüşlerinin kendi örnek eseriyle geniş kitlelere yayılması açısından- önemli bir örnek eser olarak, yadsınamaz bir adım oluşturmaktadır.

Eco bu eserinde, tüm yazın kurallarını ve dinsel incelemeden polisiye romana değin tüm edebiyat türlerini, birini ötekiyle yıkmak üzere kullanmış ve birleştirmiştir. Bu roman, görünüşte 14. yy.'da bir İtalyan manastırındaki cinayet öyküsünü anlatmakta, ama, roman özünde, teoloji, felsefe, bilim ve tarih açılarından "hakikat"ın sorgulanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Dedektif romanı görünümündeki bu yapıtta, zındıklardan Aristoteles'in "Poetika"sına, şifalı otlardan yalancı İsa konusuna dek pek çok şey bulmak olasıdır, (Bozkurt, 1995).

Sonuç olarak, bir sanat yapıtı, özgür ve yaratıcı bir yorumcuya gereksinim duyar; eğer yorumcu ve yaratıcı, sanatçının özelliğine uygun bir tutumla yapıtı yeniden yaratmazsa, onu gerçek anlamda anlayamaz da.



Özünde, hiç de kolay olmayan bu anlama ve yorumlama olayı, Eco'yla birlikte artık bir "yaratıcı" olmuş yorumcu üzerinde kimi zaman coşkuya, kimi zamansa hüzne yol açabilir. Tüm bu tepkiler, yaratıcının sanat yapıtını ve sanatçıyı tam olarak anladığını göstermezken; "anlam" konusunda yanıtız kalan ve kalacak olan sorulara neden olur.

Homeros'un, Mevlana'nın, Shakespeare'in, Beethoven'in, Mahler'in, Picasso'nun ve tüm sanatçıların hiç durmadan yorumlanması, onlara bir türlü ulaşamadığımızı ve ne yazık ki tam olarak da ulaşamayacağımızı göstermez mi?... Vivaldi, Mozart, Dede Efendi, İtri gibi besteciler sayısız kez seslendirildiler. Acaba hangi yorumcunun bu bestecileri daha iyi yorumladıklarını, başka deyişle, hangi yorumları bestecilerin kendilerine daha yakın bulduklarını söyleyebiliriz? Kuşkusuz hepsi yapıta, görelı bir varışı serimlerler, (Bozkurt, 1995).

Bu bakımdan, sanatçıların ne demek istediklerini anlamaya zaman harcamaktansa, bir süje; özne olarak insanoğlunun neyi, nasıl anladığı konusunda yoğunlaşmak daha doğru ve gerçek bir yaklaşım olacaktır.

Çünkü, bir eser, sanat veya mimari değeri olan herhangi bir eser, çeşitli yorumlara açık bir eserdir. O, bir eserin yaradılışında, hangi amaç ve inançla biçimlenişinden uzak, tüketicisinin ve izleyicisinin bitmez, tükenmez yorumuna açıktır. O eser için yapılan yorum farklılıkları ve çeşitlilikleri vardır. Yani birebir taklit ve birebir alıntıdan uzakta, sanatçısının yorumuyla oluşmuş eser, daha özgün yorumlara sahip olacak ve her eser, her etkileşimle yeni yorumlara ulaşacaktır. Üretildiği anın varlığından uzakta, ilerki yaşamlarda "tarihsellik", "süreklilik", "yaratıcılık", ve "yararlılık"la içiçe yeniden doğacaktır. Bu bağlamda, bir sanat yapıtı tek bir anlamı aktarmayabilecek şekilde, "çokanlamlılık"la yeniden değerlendirilmelidir.

## **2.8. 20. yy. Mimarlık Kuramları**

Mimarlık kuramları kavramıyla "mimarinin taşıması gereken niteliklere, tasarım aşamasına, ürünün oluşturulma biçimine, özellikle de biçimsel açıdan sahip olması gereken özelliklere ilişkin olarak ortaya konan düşünce sistemleri, ilkeler takımı" anlatılmaktadır. Mimarlık kuramları terimi ile, düşünce temelinde, "mimarinin anlamı ve doğası üzerine, onun uç ürünü olan mimari nesnenin tasarlanması, oluşturulmasının, ona nitelik kazandırılmasının ve özellikle biçimlendirilmesinin anlamı ve doğası üzerine araştırma, fikir yürütme, sistem kurma"nın ifade edildiği söylenebilir, (Şentürer, 1993b).



Bu bağlamda 20. yy. mimarlık kuramlarının tarihsel gelişimine bakılacak olunursa; 20. yy. mimarlık kuramları, klasizm temelli, klasizm karşıtı ve çağdaş bağımsız mimarlık kuramları olmak üzere 3 ana başlıkta incelenegelmıştır, (Şentürer, 1995).

20. yy. içinde birer nirengi noktası olma özelliği gösteren ve bu nedenle de çalışma kapsamı içinde özellikli olarak yer alan modern ve modern sonrası 20. yy. mimarlık kuramları ve onların estetik görüşlerine ve kavramsal analizlerine geçmeden önce adı geçen kuramlara kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

20. yy. klasizm temelli mimarlık kuramları akılcılık ve işlevselcilik temellerine dayalı benzeşimli, kanonik, ütopyik, tanımlayıcı ve simgeseldir. İdealist ve nesnel bir güzellik anlayışı temelinde, mimaride bina görünümünün estetik ifadelerini, serbest bir biçimlendirmenin mi yoksa işlev temelli bir biçimlendirmenin mi vereceği şeklindeki tartışmadan kazanır, (Şentürer, 1995).

20. yy. içinde mimarlıkta görülen bu akılcı düşünme biçiminin gelişimi, yönlenmesi ve buna bağlı estetik görüşler; başlangıcı çok eski zamanlara kadar giden, olabildiğince soyut kavramlarla ilgilendirilen mimaride teosofi olarak adlandırılan düşünme sistemi ve klasik savdaki estetik yaklaşım; mekana yoğunlaşan tek bir bütünlük kavramı ile mekanı mimari olarak yorumlayan görüş ve estetik anlayış; mimaride biçemlere karşıt olarak geliştirilen, aynı zamanda klasizmin akılcı düşünme biçimini alan ve "basitlik", "sadelik", "işlevselcilik", temaları içinde geliştirilen modern mimarlık kuramı ve estetik görüşü; işlevselciliğe, onun uluslararası görünümüne karşı geliştirilen ve klasik öğretinin gerek kuramsal, gerek biçimsel, ifade sel izlerini taşıyan postmodern hareket ve estetik anlayışı olarak 4 ana başlık içinde toplanır, (Şentürer, 1995).

20. yy. klasizm karşıtı mimarlık kuramları ve estetik görüşlerine değinilecek olunursa, düşünce sistemi doğa-mimari benzetmesine dayanan benzeşimli, simgesel, yenilikçi ve devrimci olarak nitelendirilen art nouveau, ekspresyonizm adlı kuramlar; doğal dünyanın ritmini ve fiziksel sürekliliğini ortaya koyan, doğa-mimari benzetmesini ve onda var olan sürekliliği yansıtan kuramlar; her türlü geometrik, matematik düzene ve biçime hatta yer çekimi kanunlarına karşı çıkan, geleneksel düşünme biçimini ve düşüncenin çözümlenmesindeki alışılmış yolları sorgulayan, (Şentürer, 1995), "dinamizm", "hareket", "çelişki", "değişiklik", "karmaşık olma", "alaycılık", "toplayıcılık", "detaycılık", "fragmanlar", "karşıtlık", uydurma", "kurgu", "simgesellik", "yanılsama", bozgunculuk", "belirsizlik", "bekleme zlik" sıfatlarıyla nitelendirilen dekonstrüktivizm kuramı, (Kırıcı, 1994), klasizm karşıtı mimarlık kuramları ve onların estetik görüşleri arasında yer alır.

20. yy. çağdaş, bağımsız mimarlık kuramları ve estetik görüşleri ise; doğa-mimari, dil-mimari benzetmesini ele alan, simgeci, tanımlayıcı, yenilikçi görüş; binaların zamandan bağımsız bir yolla tasarlanabileceği, üretilebileceği savındaki görüş (Christopher Alexander); estetik alana ait nesnel değerlerle mimarinin temellendirilebileceği savındaki görüş (Roger Scruton); mimariyi üçlü bir ilişki, yeryüzü-bina-insan sistemi içinde ele alan görüş (Stanley Abercrombie); estetiği bilinen ve yeni arasındaki uyumda bulan görüş (Peter F. Smith); mimariyi varoluşsal mekan, genel ayırıcı karakter kavramlarına oturtan görüş (Christian Norberg-Schulz); eşyaşamcılık (symbiosis) düşüncesi temelindeki görüş (Kisho Kurokawa) olarak çağdaş, bağımsız mimarlık kuramları ve estetik görüşleri arasında yerlerini aldıkları görülmektedir, (Şentürer, 1995).

Bir düşünce sistemi kurmaya ve binalar yapmaya yönelten mimarlık kuramlarının temelinde ideoloji oluşturmaya yönelik bir dizi sabit fikir vardır. İdeoloji, genel kuramla tutarlı olan her projede görülebilir. Bunun karşısı olarak, sınırlı bir kavram (konsept) üzerine kurulu bir mimarlık, benzersizlik ve çeşitleme ile ortaya çıkar ve özel bir durumun tekliğini aydınlatır, (Holl, 1991).

Bu bağlamda, çalışma kapsamında, 20. yy. içinde, özel durumları ve kendine özgü teknikleri yansıtan, çağa damgasını vurmuş üç kuram; modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm kuramları ve bu kuramların düşünce sistemleri, oluşturdukları binalar ele alınacaktır; kuramlar ve mimari yapı örnekleri kavramsal analiz yöntemi ile irdelenecek, yararlandıkları kavramlar, benzerlikler ve farklılıklar ilişkiler sistemi içinde ortaya konacaktır.

### **2.8.1. Modern Mimarlık Kuramı**

#### **2.8.1.1. Modern/Modernlik/Modernite/Modernizm**

Modernlik düşüncesi ya da modern toplum kavramı 300 yılı aşan bir süredir çeşitli şekillerde tanımlanmakta, tartışılmakta ve yeniden sorgulanmaya açılmaktadır. Bu hareketin oluşumunu irdelemek için öncelikle modern kelimesinin tanımı yapılacak olunursa; modernin sözlük anlamı; "içinde yaşanan zamana ya da yakın bir geçmişe ait"tir, (Turani, 1983). Bu bağlamda, Jeanniere'e göre modern, yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı halindedir;... radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkamı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır... İster olumlu ister olumsuz

değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern denir... Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir, (Jeanniere, 1994). Modernlik, geçişsel olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın yarısıdır, (Baudelaire, 1997).

En dikkate değer değişiklikler, kaynaklarını teknik ilerlemede ve onun emek dünyası ile endüstriyel alanda yol açtığı altüst oluşlarda bulur. Bu nedenle, kimileri de modernite sözcüğünü, iyi bilindiği ve tersine çevrilemez olduğu iddia edilen zaman ve mekana dahil oluş biçimimizi altüst eden üretim düşkünü bir türeve bağlar. Endüstriyel teknik yapı, tek biçimleştirici bir sıra düzeni dayatır ve ekonomilerle devletler, ardından, bunun bir sonucu olarak, bireyler arasında çözülemez karşılıklı bağımlılıklar yaratır. İşte modern budur, (Jeanniere, 1994). Yani modern; yeni ve yakın zamana ait olan herşeyi betimlerken, modernite; sosyal, toplumsal, siyasi, dini ve ekonomik bir teori olma temelinde, bireysel bazda bir gelişme olarak ifade edilebilir. Bu; insanın kendi öz bilincini, toplum yardımıyla yükseltmeyi hedefleyen bir girişimdir. İnsanlık tarihinde moderniteye geçişi belirleyen dört devrim; bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir, (Gür, 2001). Öz olarak, günümüzde, çoğu kez radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkan yani yeniyi, çağdaşı adlandıran yada bilimsel açıdan düne değil de bugüne ait olarak kabul gören modern teriminin geçmişi 5. yy.'a kadar dayanmaktadır. Latince "modernus" kelimesi ilk kez 5. yy.'da Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği o dönemin Romalı ve Pagan geçmişten farklı olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Bu bağlamda, eski ile yeni arasındaki geçişi ifade etmek için kullanılan modern terimi, 18. yy.'da bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirinden ayrılması ile günümüz kullanımına eşit hale getirilmiştir, (Habermas, 1991). Fransız aydınlanması ile birlikte 18. yy. ortalarından başlayarak modernlik anlayışı değişime uğramıştır. 19. yy.'da antik çağla kendisi arasında ilişki kurma yerine geçmiş ve mevcut çağ arasında soyut bir karşıtlık kurularak modern kavramı "yenilik" olarak benimsenmiştir, (Dostoglu, 1995). 18. yy. Avrupası'nda toplumu yeniden yapılandırmak isteyen aydınlanma ideologlarının yaratmaya çalıştıkları modern toplum, mevcut olanı ve gelenekseli reddederek özgürlüğünü yaşamaya çalışmıştır. Horkheimer ve Adorno'nun doğadan kopuş ile başladığını kabul ettikleri bu süreç kısa sürede modernliğin tüm gereklerini toplumun her kesimine taşımıştır. Bu gerekler herşeyden önce, bireylerin endüstrileşmiş bir toplumun ilerleyişini sağlayabilmek için oluşturulan rollere adapte olması anlamını ifade etmiştir, (Kocagil, 1999).

Tüm bunlara ve terimin bugün içerdiği anlamlara paralel olarak, Featherstone'a göre modernlik, geleneksel düzen ile karşıtlık içerisinde olma durumudur. 19.yy. sonu ile 20.yy. sonları Alman sosyolojik teorisinin bakış açısından ele alındığında modernlik, toplumsal dünyanın ilerici, iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içerimler, (Featherstone, 1996).

Murphy'e göre modernlik, insani iradenin dışsallaşması olarak adlandırılır. Artık, standartlaşma, bürokratizasyon ve bireyin dışında gelişen organizasyonlar, akılcılaştırılmış bir toplum ve ideal insan yaratma çabasının ortaya çıkardığı olgular söz konusudur, (Murphy, 1995).

Modernlik olgusu bir süreç olarak ele alındığında görülmektedir ki, modernlik başta sanat ve estetik olmak üzere tüm toplumsal alanlarda gelenekselden koparak yaratılan ve eşitlik ilkesi temel alınarak düzenlenmiş sosyal yapının örgütlenmesi için gerekli olan düzenlemeleri içermektedir. Bu düzenleme sürecinde belirli bir değişim içine giren toplum kendi geleneksel yapısını korumaya çalışırken, bir yandan da sosyal değişimini tamamlamaya çalışmaktadır. Bu değişimin temel unsurunu teknoloji ve sanayileşme oluştururken, toplumu homojenleştirme çabaları zaman zaman varolan dengeyi bozabilmekte ve iktidarsızlık oluşabilmektedir, (Kocagil, 1999).

Önceleri geri dönüşümsüz bir süreç olarak kabul gören modernleşmenin 9 karakteristik özelliğinin en önemlisini Huntington "geri dönülmezlik" olarak ifade etmekte, diğerlerini ise "devrimci", "karmaşık", "sistematik", "global", "uzun", "aşamalı", "homojenleştirici" ve "ilerlemeci" olarak tanımlamaktadır, (Yılmaz, 1996).

Modern dönem, toplumsal değişim sürecinde çeşitli şekillerde etkisini gösterirken, özellikle sanat, bilim ve felsefe alanlarındaki değişimler ve bu değişimlerin mimarlığa yansımaları modern dönemi tanımlayan kriterler olmuştur. Gerek sanat gerekse bilim, 20. yy.'ın modern dönem mimarlığının tanımlanmasında en etkin rolü üstlenmiştir. Özellikle bilim ve bilim felsefesi, toplumu yeniden inşa etme çabası içindeki toplumbilimciler tarafından yoğun bir "standardizasyon" ve yönetim üstünlüğü sağladığı için ön plana çıkarılmış; gelenekselden kesin çizgilerle ayrılan "modern" ve "modernist yaklaşım" mimarlığa tamamen egemen olmuştur. Bu yaklaşım, -izm ekinin getirdiği ideolojik bir yönü içinde barındırmakla birlikte "ideoloji" ile "hayat görüşünü" arasında yer alan daha esnek bir bakış açısını ifade etmektedir. Bu noktada stil halini alan bir düşünce yapısı olarak "modern" moderniteden öte modernizmi ifade etmektedir, (Kocagil, 1999).

Modern estetiğin mimarlık boyutunda varlığını ele almaya geçmeden önce modernist estetiği yaratan etmenlere ve bu etmenlerin öncesinde ve içinde var olduğu dönemlere kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

Ortaçağ ve Rönesans dönemi boyunca düzgüsel görüş, Aristo'cu ve Yeni Platon'cu kavramların karakterini taşıyordu. Yapıların hem estetik hem de işlevsel boyutu tek bir ontoloji tarafından kapsanmıştı ki buna göre madde, bilgisini düşünceden alıyordu; mimar da "deus artifex" olarak, tanrının evreni yaratırken üstlendiği role benzer bir rolü yerine getiriyordu. Güzellik kavramı matematik, müzik ve doğa yasalarının ayrılmaz bir parçasıydı. Yapıda uyumu doğuran geometrik ve oransal şemalar nesnelere hem dış görünüşlerini hem de nedenlerini denetleyen yasalara dayandıkları için, aynı zamanda yapının sağlamlığına da katkıda bulunuyordu, (Colquhoun, 1990).

Ölçü ve orantının düzeni oluşturduğunu savunan Platon'un tek erdem olarak ortaya koyduğu düzen, mükemmellik, bitmişlik ve aynı cins olanla tamamlanabilir olma özelliklerine paralel ilkeler ortaya koymakla birlikte, (Cuvillier, 1995), bu yeni mimarlık görüşü, modernizmle birlikte temelden bir değişim geçirmiştir. Mimarlık kaynağını artık yalnızca kutsal kökenli oldukları varsayılan eski metinlerin otoritesinde aramıyor; bunun yerine çağdaş uygulamalara kuramsal bir temel oluşturmak amacıyla, tarihin varsayımsal olarak yeniden inşasına konu ediliyordu, (Colquhoun, 1990).

Modernizm bir yandan, 19. yy.'ın pozitivist düşüncesinin izlerini taşıyarak, tarihsel gelişimin tikel bir aşamasının bir yansıması ya da belirtisi olarak anlam taşıyordu. Tarihin bu yorumu, mimarlıktaki anlamın mimarlığın kendi geçmişinin belleğine dayanmadığını ima ediyordu. Çağın tini mimarlığın mutlak yeni olmasını istiyordu. Öte yandan, bir başka görüşe göre modern mimarlık, 19. yy. düşüncesinden çok ayrıydı. Bütünde sanatsal öncüyle bağlantılı daha büyük bir hareketin parçası olan mimarının en asal özelliklerinden biri 19. yy. tarihçiliğine (historicism) bir tepki oluşuydu ki bu, o dönemde sanat ve mimarlık ürünlerine törel ve tarihsel okumalar için hazırlanmış metinler olarak bakan ve onların sanatsal ifade biçimlerinin niteliğini göz ardı eden eğilime bir tepki idi, (Colquhoun, 1990).

Her iki görüşünde sunduğu ortak nokta; bu yeni biçimciliğin geleneksel sanatın biçemci ve benzetmeci araçlarına karşı çıkma özelliği idi. Modernizmin kendi teknolojisine sıkı sıkıya bağlı olması, mutlak işlevselciliği toplumun gerçek üretim güçleriyle kaynaştırması, 19. yy. araçsallığı ile modernist biçimciliği çakıştırması, teknolojiyi idealize etmesi, ütopyacı bir toplumun ortaya çıkışını olanaklı kılmıştır.



Mimarlık bir yanda biçimleri bütünüyle işlevi yansıtan ve görevi dünyayı açıklamaktan çok onu değiştirmeye yönelik saf bir araç olmuştur, öte yanda ise saf bir sanat olarak kendi yasalarına uyuyordu... Colquhoun'e göre, modern mimarlık işte bu sanatsal iklimde yaşamıştı, (Colquhoun, 1990).

Özetle, Avrupa'da 1750'lerde sanayi devrimi ile başlayan yaşama biçimi, ilişkileri ve özellikle yeni üretim biçimleri ile tüm toplumu içine alan değişim ve yansıma biçim arayışları "modern" olarak adlandırılan yeni bir dönemin, mimar ile birlikte tüm tasarlama ve sanat alanlarında ortaya çıkmasına neden olmuştur, (Şentürer, 1995).

Modern mimarlık hareketinin nedenini ve başlangıç tarihini Reyner Bahnham şöyle özetler: "Önceden hazırlayıcı olan nedenler, ilkin, mimarın içinde bulunduğu topluma karşı kendisini sorumlu duyması, ikincisi; Auguste Choisy'nin yetkin Historie adlı yapıtında yasalarını bulan mimarlığa "akılcı" ya da "yapısalcı" yaklaşım, üçüncüsü de; enerjisini ve yetkesini büyük ölçüdeki Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'dan alan akademik eğitim geleneğidir", (Colquhoun, 1990).

Leonardo Benevelo ise modern hareketin başlangıcını üç başlık altında toplar. O'na göre mimarlık; endüstri devrimine bağlı teknik, sosyal ve kültürel değişmelerle 18. yy. sonu ile 19. yy. başlangıcı arasında doğmuştur. Morris sayesinde İngiltere'de, Morris, Faulkner, Marshall ve Co. Firmasının kurulduğu yıl olan 1862'de başladığı söylenebilir. Gropius'un Weimer Okulu'nu açtığı 1919 yılından sonra modern hareketin varlığından söz edilebilir, (Benevelo, 1981).

Sonuç olarak, mimarlığın 19. yy. aydınlanma dönemi ile başlayan pozitivist (olgucu) düşünce, tümevarım, doğrulama kavramları etkisiyle oluşturduğu modern anlayış, öncelikle epistemolojik bir çerçeve içinde tanımlanmıştır. Pozitivizmin öngördüğü tümevarım yöntemi ile mimarlık-felsefe-bilim ilişkisinde pragmatik yaklaşım egemen kılınmış; modern mimarlığın temel çizgisini oluşturan "işlevsellik" ve "akılcılık" yapılar da ana öğe olarak benimsenmiştir.

Kuramın öncülerinden Sullivan'ın "bir binanın biçimini belirleyen gördüğü işlev olmalıdır" şeklindeki önermesi ile işlevi tüm biçimlerin belirleyicisi haline getiren bu görüşün önemli temsilcisi ve geliştiricisi Bauhaus Okulu ve onun kuramcılarıdır ve "biçim işlevi izler" görüşünü temel almışlardır. Bauhaus'un ilkeleri arasında, "tüm katı tutumlardan kaçınmak, yaratıcılığa önem vermek ve bireysel özgürlük" olmasına karşın tarihsel ve kültürel boyut bu değer sistemi içinde yer almamıştır. Bu okul endüstri çağının estetiğini kullanarak çağın mimarisini yaratmayı amaçlamıştır, (Şentürer, 1995).



İşlevsel yaklaşımı saf, geometrik, arınmış formlarla çözüme çabası, tasarıma ve ifadeye akılcı bir yapı kazandırmıştır. Bu doğrultuda, geçmişten yararlanılmaksızın rasyonel, yalın birincil geometrik biçimlerin kullanılması ve basitleştirme modern akımın felsefesi haline gelmiştir. "Dünyayı ancak insanın kendisine değer vererek düzeltebiliriz (Le Corbusier)", "mimarlık durumlara bağlıdır fakat onun gerçek eylem alanı anlamın ülkesindedir (Rohe)", "üsluplar yalandır, bizim çağımız kendi üslubunu günbegün tayin etmektedir (Le Corbusier)", "insan ruhunun estetik memnuniyeti aynı şekilde malzeme kadar önemlidir (Gropius)", "formda ve malzemede soyutlama ile güzele ve evrensele varılacaktır (Mondrian)", "süsleme suçtur (Loos)", "az çoktur (Rohe)", "sanatçı süslemeyi bırakmalı, işleve önem vermelidir (Gropius)", "ev içinde yaşanılacak bir makinadır (Le Corbusier)", şeklindeki sloganlar, ardında hernekadar teknolojik ve toplumsal bir hareketin varlığını taşıyıp beraberinde akılcılık ve işlevsellik ilkelerini getirirse de, özünde, kuramın oluşumundaki biçim eleştirisini ve yeni bir biçimsel yaklaşım oluşturma isteğini ortaya koymaktadır.

Wright'ın konut planı tipolojileri, Le Corbusier'in 5 ilkesi, Rohe'nin saf biçim arayışları örneklerinden anlaşılacağı gibi modern mimarlık kuramının, doğrudan biçim ve biçimin ifadesi kaygılı bir estetik yaklaşım içinde olduğu ve hatta ondan kaynaklandırıldığı söylenebilir, (Şentürer, 1995).

ABD'de Chicago kentinde ortaya çıkan ve William Le Baron Wenney, Daniel Burnham ve Louis Sullivan'ın önderliğinde gelişen çelik konstrüksiyon ve modern tekniklerden oluşan rasyonalist mimarlık yaklaşımları doğrultusundaki örnekler, 1920'lerde Gropius, Corbusier, Mies gibi modern mimarlığın önde gelen mimarları tarafından arttırılmış ve bir program oluşturulmuştur. 1928-1956 yılları arasında yapılan ve modern mimarlığın ilkelerini somut bir program şekline dönüştürme amacını taşıyan CIAM toplantıları sonucunda en genel anlamda bir modern mimarlık kavramı oluşturulmuştur, (Dostoğlu, 1995).

Fonksiyonalizm ilkesi ve etkisi ile ilkin ticaret ve sanayi yapılarında kesin işlevsel biçimler ağırlık kazanmıştır. Dessau'daki Bauhaus, Le Corbusier ve Oud'un özellikle konut alanındaki düşünceleri, 1933'ten sonra Amerikan mimarlık okullarının Avrupa'dan göç eden mimarlık ustalarına kapılarını açmaları, modern mimarının daha da güçlenmesine ortam hazırlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yıkılmış kentlerin ve konutların yeniden kurulması gündeme gelince, prefabrike konutlar, büro ve apartman kuleleri ile işlevsel fakat çoğu kez tekdüze bir beton-çelik-cam mimarisi oluşmuştur.

Modern mimarlık, sadece yeni bir biçimler repertuarını içermekle kalmamış; bütün yargıları henüz hesaplanmamış olan yeni bir düşünce tarzını da içermiştir, (Benevelo, 1981).

Michel Ragon modern mimarlık süresi boyunca sekiz akımın belirlediğini söyler: Yeniklasik (neoklasik), Kübist, Matematik, Organik, İşlevsel, Strüktürel, Yenibarok (neobarok), Öncü (avangard), (Hasol, 1988).

20. yüzyılın başlangıcında bilim, sanat, felsefe ve mimarlıktaki diğer akımlar; fütürizm (1909), neoplastisizm (De Stijl) (1917), pürizm (1918), ekspresyonizm (1918), konstrüktivizm (1920), brütalizm (1954) yine modern mimarlık süreci içinde ortaya çıkmışlardır, (Kortan, 1986).

Böylelikle, modernist düşünme ve biçimlendirme anlayışı Avrupa'nın, daha sonra hemen bütün dünyanın ortak biçemi, bu durumu tanımlayan bir başka adlandırma ile uluslararası biçem haline gelmiştir.

Bu bağlamda, kısaca modern mimarlık kuramı ve estetik görüşü, 19. yy.'ın endüstri devrimi sonucunda ortaya çıkan gelişmelere dayanan, toplumun isteklerini karşılamak üzere saptanmış; geçmişten yararlanmaksızın, günün gereksinmelerine, sanat anlayışına ve yapı teknolojisine uygun, geometrik bir düzen içinde, akılcı bir anlayışla biçim yaratan mimarlık ve yaratıcı düşünce olarak tanımlanabilir.

Estetik konusuna yaklaşım açısından, modernizmde, çevresel algının Gestalt ölçülerine bağlı kalınarak açıklandığı, bu yüzden estetik etkinliğin bu çerçevede değerlendirildiği bilinmektedir. Bu durum, kuram kurucuların yazılı yapıtlarında mimari forma estetik açıdan bakış çerçevesinde geniş olarak yansıtılmıştır. Özetle, estetik kavramı ile ilginin süs, dekor ve biçem içermeyecek kapsamda tutulması gerektiği yaygın olarak ifade edilmiştir, (Nalkaya, 2001).

Dostoğlu kuramın içerdiği temel ilkeleri; "mimarlığın meslek olarak yüceltilmesi", "evrensel çözümlerin aranması", "yöreselliğin ortadan kalkması", "sonsuz farklılaşmamış mekanın elde edilmesi", "mevcut teknolojinin mükemmelleştirilmesi", "toplu üretimin desteklenmesi", "işlevsellik", "program belirleyiciliği", "strüktür ifadesi", "teknoloji ve endüstrileşmeye olan inanç", "süslemeden ve tarihsel referanslardan arınmış soyut formlar", "mimarlık ve kent sorunlarına evrensel çözümler bulmaya yönelik pozitivist ve ütöpik inanç", "kentlin konut, rekreasyon, iş ve ulaşımdan oluşan dört işleve ayrılması" olarak ifade etmektedir, (Dostoğlu, 1984), (Dostoğlu 1996).

Modern mimarlığı diğer akım ve biçimlerden farklılaştıran ve kendinden öncekilere bir karşı akım olarak çıkmasına sebep olan en karakteristik özelliği; mimarideki tarih boyutuna fakat özellikle bir önceki yüzyıldaki seçmeci-eklemeci tutuma karşı gelerek akılcılığı, saf geometrik biçimleri ve işlev gereği olan bir tasarlama ve biçimlendirmeyi temel alan, işlevsel olmayan herşeyi özellikle süslemeyi reddeden niteliğidir, (Schulz, 1984).

Modern hareket hernekadar kendinden önceki dönemleri örnek almayı reddetse de ana düşünme biçimi akılcılık ve ideal kavramı ile daha üst düzeyde de olsa öykünme (mimesis) temelli yaratmayı kuramsal ve biçimsel içeriğinde taşımaktadır. Doğa ve evren öykünmesi saf biçimlerin soyutlanması ile yapılır ve bu özellikler akımın klasik mimarlık anlayışına yaklaşan eğilimini gösterir. Ayrıca hemen her dönemde mimarının biçimlendirilmesinde bir estetik norm olarak ortaya konulan "bütünlük" ilkesi ve özellikle mekansal bütünlük modern mimarının biçimlendirilmesinde önemli bir yönlendirici olmuştur. Bütün bunlarla beraber, akılcılık ve işlevden kaynaklanan hakim tasarlama biçimi akımın güzellik arayışı ve estetik anlayışını ortaya koyar, (Şentürer, 1995).

Ne var ki, modern mimarlık kuramı, estetik nesnenin kendi özelliklerini ortaya çıkartıp izleyicinin duygularını geri plana iterek bir anlamda estetik kavramını gündelik hayattan uzak, özerk bir kavram haline getirmiştir. Habermas'ın "estetik modernlik ruhu" olarak adlandırdığı ve gündelik hayat değerlerinin dışlanarak avangard bir sanat oluşturmayı önerdiği modernlik yaklaşımı 20. yy.'ın estetik anlayışla birebir örtüşmektedir, (Habermas, 1991).

Modernist sanatın evrensel ve gündelik dertlerin dışında oluşturmaya çalıştığı estetik ruhu, avangard bir yaklaşım içinde sürekli düzenleyici ve didaktik bir rol üstlenirken, mimarlıkta yansımalarını aynı düzlemde sürdürmüş ve toplumsal açıdan oluşan modernizm eleştirileri mimarlık alanında da kendini göstermiştir. Modern mimarlığın kendi estetik kuramını yalnızca "işlevsellik", "kullanışlılık", yararlılık" üzerine kurması modern bilimin ve sanatın determinist ve pragmatik yapısıyla örtüşse bile, bireysel gereksinimleri karşılamakta yetersiz kalmıştır, (Kocagil, 1999).

Bu bağlamda, devam eden tarihsel süreç içinde modernizmin bitişinin kesin tarihini vermek mümkün olmamaktadır. Bunun sebebi, Kocagil'e göre, modernizmin sadece pürist-rasyonalist ya da enternasyonal bir üslup değil, pek çok farklı ideolojiyi aynı çerçeveye sığdırarak, hoşgörü ile kabul eden bir "üslup ötesi" yaklaşım olmasıdır. İlk eleştirilerin yer aldığı 1947 senesinden 1966'da Venturi'nin "Complexity and Contradiction in

Architecture" (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı eserinin ağır modernizm eleştirisine kadar geçen süre modernizmin kendi eleştirisini yaptığı, toplumsal gelişmeleri ve bireylerin ihtiyaçlarını analiz etmeye çalıştığı dönem olarak kabul edilmelidir, (Kocagil, 1999).

Ne var ki, bireylerin alışkanlıkları, eğilimleri ve istekleri, modernizmin öngördüğü insan-yapı ilişkisi ile örtüşmeyince modernizmin çabaları yetersiz kalmış ve kimi tarihçiler tarafından da modernizmin sonu iddiaları, 15 Temmuz 1972 öğleden sonra, saat 3.32'de St. Louis Pruitt Igoe konutlarının dinamitlenmesi olarak simgeleştirilmiştir, (Jencks, 1981).

### 2.8.2. Postmodern (Modern Sonrası) Mimarlık Kuramı

1950'lerden sonra modern mimari ya da uluslararası biçimin öncü mimarlarına ait binaların niteliği tartışılır uygulamaları durumundaki kopyalarının dünyanın hemen her yanına yayılması, estetik, ruhsal ve toplumsal açılardan olumsuz, birbirinden ayırt edilemeyen bir örneklenmiş çevreler olarak değerlendirilen yapılaşmaların sebebi olmuştur. Hernekadar kuramcılarının insanın ruhsal yapısını, toplumsal boyutu ve mimarinin anlamsal ifadelerini reddetmediklerini ifade etmiş olsalar da bu yönde yaygınlaşan uygulamalar, modern mimarinin hem profesyoneller ve hem de kullanıcılar tarafından oldukça yoğun olumsuz eleştirilerine neden olmuştur. Bu doğrultuda, 1975 XII. UIA Kongresi'nde; "modern mimari hareketin, işlev kavramının niteliği ve yorumlanışındaki çeşitlilik nedeniyle çağımız mimarisinde olumsuz etkiler yaptığı" öne sürülmüş ve giderek "işlevciliğin en önde gelen düzenleme ilkesi olduğu ve bu nedenle 40 yıldan beri makinalaşmış bir mimari yapıldığından" yakınılmıştır, (Erkman, 1982). Bu eleştirilerle 1960'lardan itibaren modern hareketin temel anlayışı akılcılıktan ve işlevcilikten farklılaşmaya başlamış; özellikle boyutsal açıdan "insanı merkez alan", binaların kütle ve mekan biçimlerinde geçmişi de inceleyen yeni arayışlara, binalara karakter, özgünlük kazandırma çabalarına girişilmiştir, (Şentürer, 1995).

Geçmişin insafsızca yadsındığı, halka yönelik anlam kodlarının kullanılmadığı, kullanım yönergeleri olan didaktik (buyurgan) mekanlar yaratıldığı ve yeni toplu konutların yabancılaştırıcı rol oynadığı eleştirileri, modern mimarinin toplumsal görüşünü yitirmesine neden olmuştur. Postmodernizm, yüksek modernizmin sofuluğuna; belki de geç kapitalist mantığa uyum yapan, onun programını gerçekleştiren ve hiçbirşeye

direnmeyen 1945'ler sonrası modernizmin herşeyi onaylayan haline başkaldırmıştır, (Gür, 2001).

Bu bağlamdaki tartışmalar, postmodernizmi (modern sonrasını), yeni ve özgün bir mimarlık akımı olmayıp, modern mimarlığın klasik devresi olan rasyonel uluslararası üsluba karşı çıkan bazı bireyci mimarların, birbirlerinden farklı ifadeleriyle başkaldırmalarına verilen ad, (Kortan, 1986), veya bir başka deyişle, modern mimarlığın modern üslubuna, "biçim işlevi izler" felsefesine ve "tekdüzeliğine karşı" tepkisel bir karşı hareket olarak "modern ötesi" tanımı ile ortaya çıkan, fakat onun bazı niteliklerini, en önemlisi modern olma özelliğini alan bir akım olarak nitelendirir.

Bu bağlamda, Jencks postmodernizmi, modern gramer içinde eski ile kurulan anlamsal bağ olarak tanımlamaktadır, (Gür, 1984).

Modern gramer içinde eski ile kurulan bu anlamsal bağın mimarlıkta değer kazanmasıyla biçimlenen yeni çevrelerin oluşumuna postmodern eleştirilenler ve tasarımcılar, kent mimarisinde başgösteren bunalımdan ve mimarlık alanındaki biçimsel dilin yoksullaşmasından niteliksiz bir işlevselliği ön planda tutan modern mimarlık anlayışını sorumlu tutarak katkıda bulunmuşlardır.

Modern mimarların, yapıların bir anlamı olmasını yadsımaları, böyle bir sorunun varlığını tümüyle belleklerinden silip, destansı, evrensel ve hemen hemen soyut bir modern insan için tasarım yapmaya çalışmaları; modern mimari ürünlerinin zamanla, sıradan insanların elinde zanaatsizlik ve sanatsızlığa dönüşen sıradanlığı; toplum bilincinin ortadan kalkarak sadece bir surete ve gösteriye dönüşmesi, modern mimariye yapılan en ciddi eleştirilerin başında, bu mimarlığın anlamdan yoksun, sıradan ve yabancılaştırıcı çevreler yarattığı gerçeğini ortaya koymuştur.

Modernist akımın çağdaş yaşam deneyiminin karmaşıklığını ve çelişkilerini göğüsleyememesi ve mimari tasarım öğelerinin arasında "anlam" boyutunu içermemesi yeni bir boyutu ve iletişimi öne çıkaran tasarım yöntemlerinin doğmasına ve süratle yayılmasına neden olmuştur, (Çavdar, 1990).

Böylelikle, mimarlık ortamında görülen "geçmişin canlandırılması" eğilimi, postmodernizm adı altında yeniden geçerliliğini elde ederek, mimarlıkta kültür ve tarih boyutlarına önem kazandırmış; tarihi biçimler yeni tasarımlarla kullanılmaya başlanmıştır. Bu biçimlerin salt kendi varlıklarından dolayı anlam taşıdıkları iddiasıyla, geçmişin ürünleri diriltirilip anlamsal kurgusu yeni bir mekan anlayışı ve malzeme kullanımıyla ele alınmış ve uygulanmıştır.



Mimarlık ortamında görülen bu yeni anlayışla modernizmin birincil geometrik formlarının yerini "kültür ve tarihi referansları" bol bir "biçimsellik" almıştır. "Sembolizm"e, "espri"ye ve daha birçok esin kaynağına başvurulmuştur.

Postmodernizm adı altında toplanan modernizmin eleştirel değerlendirilmesi, modern öncesine geri dönerek tarihsel olanı gerçekleştirmiş ve evrensel olana karşı yerel olanı ön plana çıkarmıştır. Gelenek, kültür ve doğayı yadsıyan modern kavramlar yerine tarihi ve kültürel değerleri referans kabul eden bir anlayışın varlığı söz konusu olmuştur.

Referansı olan geçmiş olgusu içine yakın geçmiş ve dolayısıyla modernizmi de katan postmodern yaklaşımla çeşitliliğin ve çoğulculuğun kapısı açılmıştır; tarih, gelenek, kültür, insan, toplum, biçim, retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek çok korkulan süsleme içeri alınmıştır, (Jencks, 1986).

Modernizmin tüm uygulama ve ideallerine sırt çevirmiş olan postmodernizm, "herşey olur" sloganı ile, tam bir serbestliğe ve eklektisizme varan bir mimari tarz sergilemiştir. "Tarihin içeri alınması" ilkesi, "herşeyin geçerli olduğu" ilkesi ile birleşince, postmodern yapılar, tarihten alınmış bir biçimler ve simgeler repertuarı olarak eleştirilmeye başlamışlardır. Buna karşılık postmodern mimarlar da, yapıtlarını zenginleştirebilmek için, kurallarla oynayarak yeni bir yaratı tarzı oluşturmaya çabaladıklarını söyleyerek, kendilerini savunmuşlardır. Bu dönemde, çelişkili ve karşıt öğeler yanyana kullanılarak şaşırtıcılık elde edilmiş; soyut düşünceler yerine insanların zevki ve duyarlılığını esas alan çalışmalar sergilenmiştir. Sıradan olandan, karmaşadan, hatta "kitsch"den (gündelik hayatın görünümünden) korku duymayan bir rahatlık söz konusu olmuştur. Postmodern mimari, kısacası, modernizmin "ya öyle ya böyle" katılığına karşı, "hem öyle hem böyle" mantığını, çoğulcu bir ahlak anlayışını savunan bir mimari, pop art dünyasını çağrıştıran, farklılaştırılmış bir "bildik" in garip ve açıklayıcı gücüne inanan, sıradan olanı stilistik olarak zenginleştirme üzerine kurulu bir mimari olarak karşımıza çıkmaktadır, (Zeka, 1988). Yalnız mimari tasarımlarda değil, şehircilik tasarımlarında da simge ve ikonlara sonsuz saygı beslenilmiş; Venturi örneğinde görüldüğü gibi ticari mimarlığın ikonografisinden, büyük reklam panolarından, tabelalardan, neonlardan yararlanılarak bu simgeleri benimsemek ve sevmek önerilmiştir. Tarihselcilik ya da tarihi talan etme, populistlik/çoğulculuk eleştirilerinin yanısıra, postmodernizmin çift anlamları ve çift işlevleri ortaya çıkaran ironi ve eğlence üzerine kurulu bir maniyerizm olduğuna inanılmıştır. Bu "istediğini yap" tavrının Amerika'nın, Avrupa'nın kültürel hamiliğinden kurtulmak arzusundan kaynaklandığı yorumları söz konusudur. Buna karşın, demokratik



özgürlüğün gelişigüzel bir hoşgörü olmadığına ve Amerikalıların "ucuza tarih, kolayına kültür" ürettiklerine inanan Avrupa postmodernizmi ise eklektik mimari anlayışına yani kültürün bir tür stenoya dönüştürülmesine kesinlikle rağbet etmemektedir, (Kubat, 1994).

Foster'a göre postmodernizm, kuramsal temelde iki grup içinde tanımlanabilmektedir: Modernizmi bir biçime indirgeyerek ya da kültürel yanılı olarak mahkum ederek geleneğin gerçeklerine dönüşünü savunan "tepkici postmodernizm"; ve pop ya da sahte tarihsel biçimlerin faydacı bir taklidini yapmakla değil geleneğin eleştirel bir şekilde parçalarına ayrılmasıyla, kökenlere geri dönmekle değil onların eleştirisiyle uğraşan "direnmeçi postmodernizm", (Foster, 1983).

Şentürer'e göre, bu kuramsal içerikler doğrultusunda çeşitli yaklaşımlar söz konusudur. Mimaride biçim ve işlevin teknoloji verili ve baskılı gelişim çizgisine işaret eden ve çağdaş mimari görünümünün ve estetiğinin çağın ileri teknolojisi kullanılarak yansıtılabileceğini öne süren ve bunu simgesel bir yaklaşımla ele alan, yüksek teknolojiyi (high-tech) temsil eden "postmodern anlayış"; klasizmin görünümünü yine çeşitli yaklaşımlar içinde ele alarak "simgesel", "bezemeci", "alaycı" ya da "düz bir taklit" olarak bu yönde biçim arayışlarına yönelen "yeni klasist postmodern anlayış"; geleneksel ve anonim mimarinin ya da sıradan sokak mimarisinin anlayış ve biçimlenişlerini soyut bir ifade ile kendine çıkış noktası olarak alan "bölgelci (vernakülerist) postmodern anlayış", (Şentürer, 1995); "bağlam", "sürdürülebilirlik", "halkçılık ideali"yle ortaya çıkan "popülist" "yeni yöreselci postmodern anlayış" gibi, (Gür, 2001).

Sonuç olarak, postmodern mimarlık kendini, geleneksel ve yavaş değişen kodlara; komşuluğun etnik kodlarına; mimari profesyonelizmin yaratıcılık ve özgünlük gibi hızlı değişen kodlarına bırakmıştır. Popüler kültüre yönelme; kitle mesajlarının önemini, parçalılığı, rastlantısallığı; teknoloji, para, yaşamın her türlü banallikleri gibi imgelere dayanmayı, mekansal çeşitliliği, zenginliği, yararcılığı, çekiciliği, acaipliği, süslü-püslülüğü ve figürasyonu beraberinde getirmiştir, (Gür, 2001).

"Benim yönüm bellidir; eklektik gelenek. Tarih boyunca sevdiğim şeyleri seçmeye çalışıyorum. Tarihi bilmezlikten gelemeyiz" (Philip Johnson), (Jencks, 1978), gibi söylemlerle, "modernizmin reddi", "kültürel karşı çıkım", "tarihselcilik", "simgecilik", "ekleme", "biraraya getirme" (kolaj, montaj), "sempatik ya da iğneleyici alay" (parodi), "yansız taklit" (pastiş), "süreksiz tavır" (şizofreni), (Foster, 1983; Jameson, 1986), "yeni ve eski yöntemlerin kültürel ve ekonomik çarpışması" şeklinde tariflenen, "geleneğe doğru dönüşün bir gerekliliği" olarak görülen postmodernizmin felsefesi; "mimariye kişilik

kazandırma" görüşü doğrultusunda, biçim ve onun estetik ifadesini kuramsal bir yaklaşım içinde ön plana alan bir öğreti olmakla, (Şentürer, 1995); biçimsel yaklaşımı ve estetik anlayışı ise; "bugünün geçmiş geleneklerle birlikte geleceğe refere edilmesi" şekliyle özetlenebilir. Gelenek ve bugün arasında soyut bir karşılık olan bu tür bir modernizmde (Şentürer, 1995; Habermas 1991), simgesel anlam ön plandadır, (Şentürer, 1995; Foster 1983). Fakat bugün gerçekçi (pozitivist) akılcılığa karşı simgesel-anlamsal boyutlara ağırlık veren, en genel eğilim olarak da modernizmin tarihten arınmışlığına karşılık her türlü "seçmeci" ve "tarihçi" biçim arayışları olarak, (Yücel 1981), ve modernizmin tedavi edemediği bir takım olguları tedavi edici bir paket olarak ortaya çıkan postmodern anlayış, ve onun görünümüleri ve biçimsel yaklaşımları da, farklı olmayan, tatminsiz, fantezilerinin sonu gelmeyen, tüketici bir sınıf oluşturması; her türlü yaratıcılık aracını ve yöntemini destekleyerek hoş görmesi; sorumsuzluk, düzeysizlik, zevksizlik ve bir kitsch kavramı yaratması şekliyle eleştiriler almaktadır, (Şentürer, 1995).

### 2.8.3. Dekonstrüktif Mimarlık Kuramı

Dekonstrüktivizm terimini ilk kez, New York Times'ta tasarım üzerine yazı yazar Joseph Giovanni kullanmıştır. Bu kelime anlam olarak incelendiğinde, İngilizce'deki "kurma", "oluşturma", "biraraya getirme" anlamına gelen "construction" kelimesinin, "de-" olumsuzluk ön eki alarak "yıkma", "bozma" anlamlarını kazandığı görülmektedir, (Kırcı, 1994; Yırtıcı, 1994).

Dekonstrüksiyonun anlamını irdeleyen mimar Wolfgang Prix, terimde yer alan "de-" ön ekinin bir şeyin dışarı atılması bozulması anlamına geldiğini, "-kon-" ekinin de biraraya getirme anlamı taşıdığını belirtmektedir, (Esin, 1996). Türkçe metinlerde ise dekonstrüksiyon kelimesi, benzer bir anlamla "yapıbozum" olarak kullanılmaktadır.

Batı metafiziği tartışmalarının çeşitli anlam ve değerlerini iki karşıt uçlu yapı ya da muhalefet dizgesi olarak gören, aynı zamanda da dekonstrüktivizmin babası sayılan Derrida, post hümanistik (post modern anlamında) dünya görüşünde, modern ideolojinin otoriter "ille de bu, başkası değil" tarzındaki tutum ve mantığını eleştirir. O'na göre modernizm, bir dizi karşıtlığın bir ucunu diğer ucuna karşı desteklemiş; öteki ucu tamamen dışlamıştır. Norris'e göre, bu karşıtlıkların başlıcaları; biçim/içerik, doğa/kültür, düşünce/algi, özgül/tesadüfi, akıl/vücut, kuram/uygulama, erkek/dişi, kavram/metafor gibi karşıtlıklardır. (Gür, 1998b).

Sonuç olarak, modernizmin, "ya o, ya bu", "ya biri, ya öteki"; postmodernizmin ise "hem o, hem bu", "biraz o, biraz bu" mantığına karşın dekonstrüktivizm "ya bu, ya da tersi" sloganıyla tüm uçları bütün karşıtlıklarına rağmen benimsemiş ve işlemiştir.

Bu bağlamda, postmodern akım içinde varlık gösterip sonraları farklı bir duyarlılığa dönüşen dekonstrüktivist mimaride düşünce; birbirinden farklı, birbirini karşılıklı etkileyen, hatta bozan, ancak birbirini yok etmeye çalışmayan biçimlerin birarada varolması olarak yorumlanabilir. Dekonstrüktivizmin, saf biçime müdahale eden, onu patlatan, soyan, boşaltan ancak onun varlığını da reddetmeyen "konstrüktif" bir düşünce biçimi olduğu söylenebilir.

Giovanni bu yaklaşımı isimlendirirken, yaklaşıma esin kaynağı olan iki akımdan yola çıktığını söylemektedir. Bunlardan birincisi Fransız düşünürü Jacques Derrida'nın edebiyat ve felsefe alanında ortaya attığı "dekonstrüksiyon" akımı, diğeri de Rus konstrüktivistlerinin etkisidir. Terim, bu iki etkilenmenin bileşkesini yansıtmaktadır, (Norris, Benjamin, 1988).

Dekonstrüksiyonun yaratıcısı ve isim babası Derrida, kendi metodunu bir mimari dizayn gibi ileri sürmez; felsefe ve mimari bağ Philip Johnson, Mark Wigley ve Peter Eisenman tarafından kurulmuştur. Bundan önce yazarlar tarafından edebi eleştirilere adapte edilmiş metot Derrida'nın dekonstrüksiyonla ilgili prosedürlerine, batı düşüncelerinin metafizik temellerine dayanır, (Kırcı, 1994).

Derrida'nın ve Paul de Man'ın edebi bir metin olarak "dekonstrüksiyon" fikri, özetle şöyle açıklanabilir: "Bir anlatı değişebilen anlamlar taşıyabilmektedir"; "bir anlam bütünlüğüne sahip değildir". Bir yapıt da bütünlük duygusu vermeyen ve belirli bir çizgiye oturtulamayan ayrı ayrı anlatılardan oluşmaktadır. Derrida, edebiyatta ve düşüncede dekonstrüksiyon akımını, biçimlerin otantikliğinden, öneminden, hatta tarihsel farklılıklarından kuşku duyulması olarak tanımlamaktadır. Yalnız geleneksel düşünüş biçimini değil; o düşüncenin çözümlenmesindeki alışılmış yolları da sorgulamaktadır, (Esin, 1996).

O, batı metafiziğinin rasyonelciliğini ve akılcılığını sorgular. Bu sorgulama sırasında batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olduğuna değinir. Dekonstrüksiyon işlemi ile bu ilişkiyi ortaya çıkarır. İkinci terimin, birincisini tarih boyunca bastırıldığını ve aslında egemen terimin kimliğinin ve varlığının zorunlu koşulu olduğunu gösterir. Dekonstrüktivizm akılcı olmayı akılcı olanın içine dahil ederek bastırılmış olanı ortaya çıkarır, (Kırcı, 1994).

Dekonstrüktivizm modern dünyanın belirsizlik, yıkıcılık ve yabancılaşma gibi kavramlarını içeren fenomenolojinin işaret ettiği tesadüfi dünyayı dışlamak yerine, bütün olumsuzluklarıyla kabul eden bir modernizmdir, (Yırtıcı, 1994).

Derrida'ya göre düşüncenin tek başına anlamı yoktur; metinler ile ilişkisi gereklidir. Düşüncenin evrimi metinlerin yer değiştirmesi, gelişmesi ile olur. Bu süreç içinde imleyenlerin yerini daima başka imleyenler, onların yerini de başka imleyenler alır ve imleyenler dizisi oluşur. Sonuçta metinde içerik boşalır; ilk mesaj yok olur. Bu nedenle hiçbir zaman gerçekle karşılaşamaz ve ona ulaşamayız. Varolduğu sanılan kökün araştırılması ve köke inilmesi gerekir. Ancak daha baştan başarısızlığın da kabulü gereklidir. Köke inmek için kullanılacak tüm araçlar da imlem dizisinden oluşur ve çevreyi saran bu imlem dizisinden kurtulmak imkansızdır. Fakat mevcut anlamlar değiştirilmese bile, anlamların yapısı bozulmalı, yarılmalı, bastırılmış olduğu diğer gerçeklerin farkına varılmalıdır... Görüldüğü gibi dekonstrüktivizm gerçekle görünen arasındaki farkı ortadan kaldıran, sadece görünüşlerin olduğunu söyleyen bir düşüncedir, (Kırcı, 1994).

Mimarlıktaki bu dekonstrüktivizm düşüncesini etkileyen ikinci bir etmenin Rus konstrüktivizmi olduğuna değinilmişti. Rus konstrüktivistleri 1910'lu, 20'li yıllarda makine ve teknolojiye, modern çağın endüstri malzemelerine duydukları hayranlıkla yepyeni bir sanat anlayışını biçimlendirmişlerdi. Yarattıkları ürünlerde saf olmayan geometrik düzenler ve dışa yansıtılmış strüktürel formlar gözlenmekteydi. Rus avangardistleri de denilen konstrüktivistler, kompozisyonlarında distorsiyona uğramış hacimler, eğilmiş yüzeyler ve çarpışan hatlar oluşturuyorlardı. Bu kompozisyonlar, alışılmış mimari kalıplar içinde, diğer bir deyişle modernist anlayışla işlenmiş, asimetrik ancak dengeli bir düzeni sergiliyordu, (Esin, 1996).

Bu anlamda, dekonstrüktivist düşüncenin uygulayıcısı mimarların, Rus konstrüktivistlerinin biçimlerini yeniden kullandıkları gözlenmektedir. Ancak burada alışlagelmiş modern kalıplar ve asıl olarak da düzen fikri sorgulanmaktadır. Düzen ve biçimi "yersizleştirme", "yönsüzleştirme" ve "saptırma" söz konusudur.

Güçlü bir mekan ve konstrüksiyon anlayışı, zekice kurgulanmış düzenler, kendinden önceki tavrın getirdiği popülarizm yaklaşımının aksine sergilenen elit bir tavır... Modernizm nasıl endüstrileşme, rasyonelleşme, yeni bir ruh arayışı, postmodernizm ise popülarizm, historisizm, komünikasyon, dil gibi kavramlarla açıklanıyorsa, dekonstrüktivizmi de "uyumsuzluk", "çelişki", "dinamizm", "değişkenlik", "hareket" gibi kavramlarla tanımlamak mümkündür, (Uluoğlu, 1996).

Ayrıca dekonstrüktivizmin çağımız kavramları içinden "alaycılık", "toplayıcılık", "detaycılık", "fragmanlar", "karşıtlık", "uydurma", "kurgu", "simgesellik", "yanılsama", "bozgunculuk", "belirsizlik", "beklenmezlik" gibi kavramlar aracılığıyla vücut bulduğu söylenebilir, (Kırcı, 1994).

## 2.9. Yöntem

Yöntem, amaca ulaşmak için tutulan düzenli yoldur. Amaca ulaşmak için tutulan düzenli yolda düzenin sağlanması için belirli süreçlerin izlenmesi, bu süreçlere belirli stratejilerin ve tekniklerin uygulanması gereklidir. Mimarlık etkinliği bileşenlerinin eleştirisi ve mimarlık göstergelerine uyarlanması sonucu varılacak tasarım ürünü, tasarım yöntemi sonunda elde edilir, (Aksoy, 1987).

Bir tasarım yöntemi örneği olarak Smith'in tasarım ortamına kazandırdığı strateji önerisinde beş aşama bulunmaktadır: Tasarım gündeminin formüle edilmesi, bekletme, kavramlaştırma, geliştirme ve değerlendirme olarak ifade edilen yaklaşımlar, bir süreç olmanın ötesinde birer yöntem olma özelliğini taşıyan işlemlerdir. Tüm bu yöntemler içinde önem kazanan özellik; "bilinçsiz olarak gerçekleşen yaratıcı etkinliği bilince yükseltme ya da üretici olmayan aklı zorlamadır". Bu strateji, bütün içerisinde, "kavramlaştırma" aşamasında ortaya çıkmaktadır, (Smith, 1979), (Aksoy, 1987).

Tıpkı bir tasarım ortamındaki herhangi bir ürününün oluşumunda izlenen yollar gibi "Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma / 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler" adlı tezin oluşumunda da bir takım yöntemlere başvurulmuş; yeni strateji ve tekniklerin arayışlarına gidilmiştir.

Bu bağlamda, çalışmada, kavramsal analiz, kavramlaştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında adı geçen ve açıklanan başlıklar altında her kurama ait özellikler, kavramlaştırma yoluyla saptanmıştır. Bir başka deyişle, her olgunun temel özellikleri, öğeleri ve bileşenleri kavramsal olarak belirlenerek, hepsinin anlamları teker teker ortaya konulmuş; kazanılmış yeni anlamları belirli bir örgütlenme çerçevesinde açıklanmış; aralarında eşitlik yada benzerlik bağı bulunan saptamalar tespit edilmiş; ortak ve farklı nitelikler bir soyutlama ve genelleme bağlamında sunulmuştur.

Ancak, bu adımda, yöntemi daha iyi anlayabilmek için kavram, kavramsal analiz, kavramlaştırma sözcüklerinin taşıdıkları anlamlara, nerede ve nasıl kullanıldıklarına değinmekte yarar görülmektedir.



### 2.9.1. Kavram

Kavram (concept), sözcüğü; Latince "conceptus" ve "notio" sözcükleriyle, Eski Yunancada "logos", "horos", "noema", "ennoia" sözcükleriyle dile getirilmiştir. Batı dillerindeki "concept" ve "notion" sözcükleri dilimizde tek sözcükle "kavram" sözcüğüyle dile getirilmekte ve anlamdaş olarak kullanılmaktadır. Oysa "notion"; tanımak, ilk bilgi anlamını taşıırken, "concept" sözcüğü; etimolojide, kavramak, yakalamak ve içermek anlamlarını dile getirir. Osmanlı felsefesinde daha açıklayıcı bir yaklaşımla "concept" usun yarattığı, "notion" ise usun edindiği olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda "concept" yaratılmakta, "notion" ise kazanılmaktadır ve "concept" geliştirme "notion"undan söz etmek mümkündür, (Uraz, 1990). Avrupa dillerinde de ayrı karşılıklara sahip olan bu iki sözcüğün, benzer bir düşünce ile, anlamlarını birbirinden ayırma yoluna giden Kant da, "concept" sözcüğünü genel kavramlara özgü kılmıştır; kullanmıştır, (Hançerlioğlu, 1993c). "Concept" anlamındaki "kavram", duyularla gelen nesnel izlenimleri düşüncenin soyutlama işleminden geçirerek kavradığı, bir genel nesne olarak tanımlanır, (Hançerlioğlu, 1993c).

"Conception" ise genelden arındırılmış daha özel kavramları ifade etmektedir.

Ozankaya'ya göre kavram, sözcüklere gerçek anlamlarını vermek ve bunlar aracılığıyla düşünmek, olayların ve süreçlerin özünü kavrayıp temel yanlarına ve özelliklerine ilişkin genellemeler elde etmek olanağını sağlayan, nesnel çevrenin insan düşüncesindeki yansıma biçimidir, (Ozankaya, 1980).

Enç'e göre ise kavram, herhangi bir nesne yada olayın temel öge ve özelliklerini kapsayan soyut bir düşümedir, (Hançerlioğlu, 1993c).

Mantıkta kavram, nesnel gerçekliğin insan beyninde yansıma biçimidir. Bundan ötürü de her kavram, doğrudan ya da dolaylı olarak nesnel gerçekliği içerir. Bu; örneğin ağaç gibi nesne kavramları için böyle olduğu gibi örneğin özgürlük gibi düşünce kavramları için de böyledir. Hançerlioğlu'na göre, duysal bir yansımadan bir kavram oluşturabilmek için insan beyninde çok karmaşık bir süreç izlenir. Bu süreçte soyutlamalar, karşılaştırmalar, çözümlenmeler, birleştirmeler, genelleştirmeler gibi birçok ansal işlemler gerçekleşir. Soyut kavramlardan daha soyut kavramlara ve bu daha soyut kavramların yardımıyla da çok daha soyut kavramlara varılır. Böylelikle kimi kavramlar artık nesnel gerçeklikle ilişkisizmiş gibi görünürler. Oysa ne kadar soyut olursa olsun ve her ne kadar düşünsel veya hayal ürünü bulunursa bulunsun hiçbir kavram nesnel gerçeklikle ilişkisiz olamaz. Nesnel



gerçeklikten yansımıştır ve nesnel gerçekliğe dönecektir. Eşdeyişle, nesnel gerçeklikte denenecek, doğrulanacak ve bir işe yarayacaktır, (Hançerlioğlu, 1993c).

Kavramlar, her ne kadar soyutlarsa da unutulmamalıdır ki daima somut bağlantılı soyutlardır; somuttan kopmuş soyutlar değildirler.

Kavramlar, sonuç olarak, kendisi de nesnel gerçekliğin bir ürünü olan insan beyninin, insan düşüncesinin etkin ve yaratıcı yapısının ürünüdürler.

Kavramlar, sözcüklerle dilegelirlerse de sözcük değildirler; kavramlar, sözcüklerin anlamıdır.

Bilimlerin kendilerine özgü kavramları bulunduğu gibi, birçok bilimin birlikte kullandıkları kavramlar da vardır. Kendi kavramlarını açık seçik tanımlamak ve aydınlığa kavuşturmak her bilimin görevidir. Kavramlar, nesnel gerçeklikten yansıdıkları için tıpkı nesnel gerçeklik gibi kesin, durgun, sonsuz ve saltık değildirler. Kavramlar, nesnel gerçeklik gibi, daima gelişirler ve yenilenirler. Kavramları dondurmak, sonsuz ve saltık saymak içine düşülen büyük yanılgılardan biridir, (Hançerlioğlu, 1993c).

Kavram üzerine çeşitli düşünürlerin söylemlerine bakılacak olunursa, Kant'ın; "bir düşünürün düşüncelerini konusuyla karşılaştırarak, onu, kendi kendisini anladığından daha iyi anlamak olanaklıdır. Çünkü o kavramını yeteri kadar belirlemediğinden söylemek istediklerinin tam tersini söylemiş, hatta tam tersini düşünmüş olabilir"; Cassier'in; "felsefe tarihi bir kavramın tam tanımının, o kavramın ilk kez ileri sürülen tarafından yapılamadığını gösteriyor... Bir kavramın gereği gibi tanımlanması, onu ilk kez kullandıktan çok daha sonra yapılabiliyor" ve Althusser'in; "felsefesal pratiğin ana görevi tek sözle özetlenebilir: Doğru kavramlarla düzmece kavramları bir çizgiyle ayırmak" düşüncelerine rastlanır. Tüm bunlar, kavram deyimini belli ve dar bir anlamda kullanmak koşuluyla, her yeni felsefenin, her yeni dünya görüşünün yeni bir kavramlar dizgesi oluşturduğu yolundadır. Gerçekte, bilimler kavramlarla, felsefeyse çeşitli bilimlerde kullanılan kavramları daha da genelleyen ulamlarla (kategori, en genel kavram) çalışır. Her yeni bilimsel buluş için kesinlikle yeni kavramlar geliştirmek ya da eski kavramlara yeni kavramlar katmak zorunluluğu, o kavramların kendisinden yansıdığı nesnel gerçekliğin devinimselliğinden ve gelişkenliğinden ötürüdür. Yaşam durmadan devinmekte ve gelişmektedir; o yaşamı dilegetirecek kavramların da onunla birlikte ve onunla koşutlu olarak gelişmeleri gerekmektedir, (Hançerlioğlu, 1993c).

### 2.9.2. Kavramsal Analiz

Analiz/çözümleme; bir bütünü, kendisini meydana getiren ögelere ayırma, bütünü tanımak için parçalarını tanıma, sentez/bireşim; parçaları birleştirerek bütünü meydana getirmedir. Analiz, bütünü parçalarında da tanıdıktan ve onu böylece çok daha iyi kavradıktan sonra yeniden bütünlemeyle sonuç verir. Analiz sonunda yeniden kurulan bütün, aydınlık anlamlı bir bütündür. Analiz ve sentez; çözümleme ve bireşim, birbirleriyle bağımlıdır ve birbirlerinden ayrılamazlar. Bilme sürecinin her aşamasında birlikte iş görürler, (Haçerlioğlu, 1993a).

Eytişimsel analiz, nesnelere birbirleriyle bağılılıkları, gelişmeleri ve değişimleri içinde karmaşıklığından basite inerek inceleme ve bütünü parçalarında da tanıdıktan sonra basit parçaları yeniden birleştirip karmaşığı yeniden kurarak onu bütünlüğüyle tanımadır. Bu adımda sentez, ayrı bir yöntem değil, sadece analizin tamamlayıcısıdır. Analiz, belli bir anlamda bir soyutlamadır; fakat eytişimsel analiz hemen senteze giderek soyutladığı parçaları yeniden somutlar. Bu anlamda da, eytişimsel soyutlama bir somutsal soyutlamadır. Sentezle tamamlanmamış analiz eksik, anlamsız, başarısız bir analizdir, (Haçerlioğlu, 1993a).

Bu bağlamda, kavramsal analiz/çözümleme (conceptual analysis) ve kavramsal sentez/bireşim adımları (conceptual synthesis), her olgunun parçalarının kavramsal çerçevede öğelerine ayrılması, öğelerin tanınması, kavranması, öğelerin yine kavramsal çerçevede birleştirilip bütünlenmesi, tamamlanması ve sonuçta anlamlı kavramlara varılması ile açıklanabilir.

### 2.9.3. Kavramlaştırma

Kavramlaştırma (conceptualisation), bir dilegetirme olayı ile gerçekleşen kavram kurma; nesne ve olayların algılanan temel öğelerini örgütleyerek kavram haline getirmeye denir, (Haçerlioğlu, 1993c).

Kavramlaştırma; her türlü davranışa, olguya, sese, işarete anlam verme yada onların anlamlarını saptayabilme, tanımlayabilmedir. Tanımlayabilmek; göstermek veya anlatmakla gerçekleşir. Gösterme ya da anlatma yoluyla yapılan kavramlaştırmalar sonucu ortaya çıkan kavramlar, aralarında eşitlik ya da benzerlik bağı bulunan nesnelere veya olgulara karşılık gelen özel yada genel adlardır.

Bir başka deyişle, kavramlaştırma sonucu ortaya çıkan kavramlar, dünyadaki nesnelere, biçimlerin, olgu, durum ve hareketlerin ortak niteliklerine dayanılarak, bir genelleme ve soyutlama çerçevesinde, dilde anlatım bulmasıdır, (Akşan, 1982). Ortaya çıkan kavramların değeri, niteliği, aynı dili konuşan kimselerde hemen hemen aynı iken, kişilik özelliklerinin, yetişme çevresinin, kullanılan dillerin, deneyimlerin ve kültürün kavramlara kazandırdığı belli başlı farklılıklar bulunmaktadır. Özel, yani kişiye ait olan ve genel; topluma, dil birliğine ait olan kavramlar olarak ele alınması gereken bu boyut kavramlaştırma adımı özel önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında özel kavramlardan uzak durularak genel kavramlara başvurulmuş; kavramların insan, toplum, kültür, gelenek gibi etmenlerden etkilenmemesi için her üst kavram analiz edilerek kavramların taşıdıkları anlamlara ve barındırdıkları alt kavramlara açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

#### 2.9.4. Estetikte Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma

Kavram, kavramsal analiz ve kavramlaştırma olgularının, yaratım süreçleri içerisinde, özellikle modern sonrası dönemde, postmodern tepkiler kapsamında sıklıkla karşılaşılan yaklaşımlar içinde yer aldığı söylenebilir.

Sanat ortamına bakıldığında, 1960'lı yılların sonlarında, sanat dünyasının tümüyle yeni bir anlayış olan "kavramsal sanat"ın ortaya çıkmasıyla sarsıldığı görülür. Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı -profesyonel sanatçının tek elinden çıktığı- günümüzün batı dünyasında, insanın kendi kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş düşün sanatı, ve sanat, çağdaş düşünüyü tümlemektedir, (Germaner, 1997).

Özetle kavramsal yaklaşımlar, düşünceyi maddesel olgulardan üstün tutan tavrıyla belirlenen, herşeyden bağımsız olarak kavramsal fikirlere ağırlık veren bir bilgisel hareket olarak açıklanır. Bu kapsamda, fikirler üzerine yeni bir vurgulama yapılarak, fikirlerin

tek bir nesne içinde değil de uygun biçimlerde yazılı, önemli önermeler, fotoğraflar, afişler, haritalar, filmler ve videolar aracılığıyla yansıtılmasına ve iletişimsel bir nitelik kazanmasına gayret edilmiştir, (Beksaç, 1994).

"Malzemesi kavram olan bir sanat"tan sözedilerek (Henry Flynt), "düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur", görüşleri (Sol Le Witt) savunulmuştur. Seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek amacından uzak, yapıtlar aracılığıyla kavramlar ve analizler önerilmiştir. Seyircinin bunları anlaması, çözmesi, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çalışması beklenmiştir. Kavramsal yaklaşımlarla nesnenin estetik değeri yadsınmış; kavrama dayalı bir program önerilmiş; akla seslenilmiştir. Sanat yapıtı, maddi bir varlık olarak ortadan kaldırılmış; üzerinde sadece düşünceyi taşıyan bir varlığa dönüştürülmüştür. Böylece kavramlara, biçim üzerinde öncelik hakkına sahip bir özellik kazandırılmıştır.

Biçime önem vermeden tam ve kesin bir kompleks oluşum içinde sanatçı ve eserleriyle irtibat halinde bulunan diğer kişilerin zihninde şekillenecek yeni bir dikkat unsuru ve zihinsel katılım nesnesi ortaya getirebilmek önem kazanmıştır. Estetiğe verilen önem ve hatta estetiğin reddiyle birlikte, biçimin yalınlığı ve hatta biçim kaygısının bir kenara itilmesiyle sonuçlanan bu hareket içinde, dil bir aracı olarak önem kazanarak seyircinin zihninde sanattan çok hayattan göndermelerin yer almasına yönelik bir güç odağı haline gelmiştir, (Beksaç, 1994).

Kavramsalılıkta ifade, formalist teoriler gibi bir sanat felsefesi oluşturma kaygıları yer almamıştır. Çünkü kavramsalılık, sanatı, sanat olmayandan ayırt etmemiş ve sanatta estetik değerler için temeller veya kurallar ortaya koymamıştır, (Leuthold, 1999).

Sanatın maddesizleştirilerek, nesnenin estetik değerini kavramlar üzerine kurma çabası, kavramsal sanatın ortaya çıkışından önceki pekçok manifestoda görülmektedir.

Düşüncelerle ilgilenen ve "resmin fizik görünüşünü terk etmeye karar vermiş olan" Marcel Duchamp'ın görüşü bunlar arasında en önde gelenidir. Bu bağlamda kavramsal sanat köklerini, anti-sanat, anti-ustalık, anti-obje temellerine dayalı Dada hareketinde bulmaktadır, (Leuthold, 1999).

Ayrıca Kübizm etkisiyle natüralizm doğrutusunda gelişen beşyüz yıllık geleneğin yıkılması ve Apollinaire'in deyimiyle "düşün ressamlığı" ya da "kavram ressamlığı" olarak adlandırılan yeni bir çağ üslubunun doğması kavramsal yaklaşımlara bir diğer örnektir, (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993).

Görülen diğer bir gerçek de kavramsal sanat yaklaşımlarının, çıkışından on, onbeş yıl öncesinden başlayarak yeni bir sanatsal yönelimi belirleyecek ortamı oluşturmaya zemin hazırladığıdır. Minimalizm, Body Art (Vücut Sanatı), Performance Art (Performans Sanatı), Narrative Art (Anlatı Sanatı), Process Art (Süreç Sanatı/İşlemsel Sanat), Anti-Form (Biçim Karşıtı) gibi yaklaşımların bu bağlamda kavramsal tavırlar içinde yer aldığı söylenebilir.

Sanat ortamında kavramlar ve kavramsal yaklaşımların bir sorgulama çerçevesinde gerçekleştirilmesine paralel olarak, estetik olgusunun yer aldığı her alanda ve her çağda, estetik olgusunu ortaya koymada pekçok kavramdan yararlanıldığı bilinmektedir. Yıllar boyu, güzel ve estetik nesneye, algıya veya özneye ulaşma kaygısı, felsefenin temeli olan sorgulama kapsamında gerçekleştirilmiş; kavramlar aracılığıyla düşünceler, amaçlar ve araçlar ortaya konmuştur.

Buna örnek olacak bir söylemde Scruton, estetik felsefesini kavram olarak "devam eden entelektüel bir felaket" olarak nitelendirirken, estetik değer ve yargı adımıyla oluşan kavramları "uygulamaya yönelik hiçbir temele oturtulmadan özgürce yüzen" kavramlar olarak açıklamıştır, (Holgate, 1992; Scruton, 1979).

Bu bağlamda kavramların bu özgürce yüzme özelliğinin, sanat ve estetik alanında yalnızca içinde bulunulan döneme değil, gelecek dönemlere de ışık tutacağı düşünülmektedir.

### **2.9.5. Mimarlıkta (Mimari Tasarımda) Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma**

Kavramlar, bir şey üzerine ve özellikle o şeyin nitelikleri ve imleri üzerine taşınan genel düşünceler oldukları için, ifadede toplayıcı ve derleyici, ayrıntıda özelleştirici ve genelleyici özelliklere sahiptirler.

Bu anlamıyla, yaratıcılık gerektiren her alanda kavram, yapılan çalışmanın tasarımındaki başlangıç noktası, ana fikir ya da tasarımı yönlendiren, tasarımın oluşumuna katkıda bulunan düşüncedir; tasarımcıya özgü bir hareket noktası oluşturması açısından ve tasarımcının oluşturacağı biçimlerin soyut niteliğinden dolayı da tasarımdaki imgelem gücünün ve yaratıcılığın ilk adımıdır.

Mimarlık ortamına gelindiğinde ise, mimarlık araçları alanı, soyut kavramlardan görsel anlatıma geçişin ortamıdır. Bir sanatçı olarak toplum içinde yerini almak, çağını belirleyen

değerlere ulaşmak, yapıtlarında bu değerleri büyük simgesel bildiriler biçiminde kendi kuşağına ve sonraki kuşaklara bırakmak isteyen mimar, toplumsal bilinç etkisiyle kendi kavramlarını ve düşüncelerini oluşturur, başvuru çerçevesini belirler, (Aksoy, 1987). Bu bağlamda, kavramların, hem mimarlığın araçlar alanı ve hem de mimarın düşünsel başvuru kaynağını oluşturduğu yargısına varılabilir.

Bir başka deyişle, mimari tasarımda kavram olgusu, mimari ürünün tasarımındaki çıkış veya hareket noktası, ana fikir ya da tasarımı yönlendiren ön karar olarak görülmektedir; bir anlamda, biçimi oluşturan ve biçimlendirmenin temelinde yatan düşüncedir. Bir kavram oluşturmak tasarıma başlamak için ilk adımdır, (Uraz, 1990).

Kavram, tasarımcının çözmek zorunda olduğu problemler arasından seçileceği gibi, bunların dışında yaratılacak bir başka problem -ki bu çoğu kez tasarımcının tasarıma yönelik kendi görüş ve düşüncesi olabilmekte- ya da biçimlendirme yoluyla bir mesaj verme, bir etki yaratma ve kendini ortaya koymadır, (Uraz, 1993).

Tasarımcının çözmek zorunda olduğu problemler, genelde, biçim diliyle son aşamasına varsalar da, problemlerin tümü, aslında, tasarımın içeriğini ortaya koymaktadır. Yani içerik, sorunun tanımı, biçim ise sorunun çözümü olmaktadır. İçerik yani özün doğru tanımlanması ile kendini bulan uygun biçimlendirme adımı başvurulması gereken ilk adım, özün tanımlanması olan kavramın geliştirilmesidir. Mimarlık eğitimcileri arasında "kavram geliştirme" olarak adlandırılan bu nokta, özetle, mimari tasarım çalışmalarında bir içerik/öz paralelinde biçimi oluşturmada kullanılabilecek bir düşüncenin, bir hareket noktasının bulunması veya yaratılması ve bunun biçim diliyle ortaya konulması olarak görülür.

"Kavram üretme" ise, doğrudan kavramlar yoluyla sorgulayarak öğrenme yöntemidir, (Gür, 2000).

Bu adımda, soyut ve kavramsal tanımlar biçimindeki amaçları bir tasarıma dönüştürebilmek için soyut kavramları mimarlık kavramlarına dönüştüren bir dilin uygulanması gereklidir, (Aksoy, 1987).

Uraz'a göre, mimari tasarımda kavram, tasarımın başından başlayarak çözümün bir bütün olarak ortaya koyulmasını sağlamaktadır... Genellikle kavram, mimari biçimin kütle, mekan ve yüzey gibi üç bileşeninden en bütüncül olanı kütle ile ilişkilidir. Ne var ki, problemin cinsine ya da tasarımcının yaklaşımına göre kavram, bu bileşenlerden biri, ikisi ya da hepsi ile ilişkili olabilmektedir... Çözümlemesi zorunlu problemler arasında tasarlamaya esas olacak en uygun olanın seçilmesi tasarımda deneyime dayalı bir ustalığı



gerektirmektedir. Bu durumda, kavram arayışları önemli bir tasarlama etkinliği olan "seçenek üretme" yoluyla gerçekleşmektedir... İlk biçimi oluşturarak tasarıma yön veren kavram, süreç içinde biçimle birlikte gelişmektedir. Bu sırada çözümlenmesi zorunlu ya da biçimle birlikte ortaya çıkan yan problemler ya baştaki kavramın daha çok belirginleşip kuvvetlenmesi doğrultusunda yorumlanmakta ya da çeşitlenip zenginleşmesini sağlayan ikinci dereceden kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır... Biçim kurgusunun esasını oluşturan bir düşünce olarak kavramın her ne kadar biçimin neden ve nasıl olduğunu anlatmakta ise de, gerçekte biçim-kavram ilişkisi tasarlama faaliyeti içinde oluşmakta ve tasarımcının yaşadığı ve yönlendirdiği tüm bir süreci, bir deneyimi kapsamaktadır, (Uraz, 1990).

Bu bağlamda, kavramsal analizi yani kavramlaştırması yapılması düşünülen mimari ürünün eleştirisi, nedensellik ilişkilerine, zamanın moda ve stillerine, mimarın tasarımcı kişiliğine, yapının sağladığı fayda ve kullanıcı tepkileri göz ardı edilmeden yapının iç ilişkilerine, morfolojisine ve biçim özelliklerine dayandırılmalıdır.

Mimarların tasarımlarında kavramlaştırma yoluna nasıl gittiklerini 4 başlıkta derleyen Johnson, bu başlıkları; 1. Mimari düşüncede soyutlama 2. Ana fikir: Konuyu bildirme (iş hakkında bilgi vermek) veya formu oluşturma (forma karar vermek) 3. Meme (mimesis / memory kökünden türemiştir): Anı, fikir: Mimarların yaratıcı paraziti 4. Değişim ve olasılığa izin verme, imkan tanıma, olarak nitelendirir, (Johnson, 1994).

Açıklananlar ışığında, çalışmada kullanılan yöntem geri dönülecek olunursa, kullanılan yöntemin kavramsal analiz, kavramlaştırma olduğuna değinilmişti. Bu bağlamda yöntem, kavramların belirlenmesi, kavramların analizi ve analiz tablolarının oluşturulması adımlarına dayanmaktadır.

### **2.9.6. Kavramların Belirlenmesi**

Mimari estetik çalışmalarında kullanılan yöntemler üzerine mimarlık ve sanat yorumları hakkında toplanacak bilgiler için Bonta üç kaynak ve yöntemden söz etmektedir. Birincisi; insanın kendi bilgi kaynaklarından elde ettiği "iç gözlem", ikincisi; yönlendirici görüşmelerin, anketlerin, ruhsal-zihinsel denemelerin ya da diğer deneysel yöntemlerin kullanıldığı alan araştırmaları, üçüncüsü; insanların mimarlık ve sanata ait dışavurumlarının, davranışlarının kaydedildiği metin ve belgeler üzerinde yapılan çalışmalardır, (Şentürer, 1995; Bonta, 1979).

Bu bağlamda, kavramların belirlenmesi adımı, temeli metinler ve belgelerden, literatür kaynaklarından yararlanmaya dayalı açıklama yöntemi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında olan 20. yy. estetik kuramlarının belirlenmesi, başlıklara ayrılması, 20. yy. mimarlık kuramlarının belirlenmesi ve başlıklara ayrılması adımlarından geçilmiştir; her adım, sanat ve mimarlık ortamında adı geçen yazar, düşünür ve eleştirmenler tarafından ortaya konulan bilgiler ve yorumlar aracılığıyla açıklanmıştır. Bu kapsamda ele alınan estetik ve mimarlık kuramları; yapısalcılık (strükturalizm), yorumbilim (hermeneutik), olgubilim: olaybilim (fenomenoloji), davranış kuramı, anlambilim: göstergebilim (semiyoloji), varlıkbilim (ontoloji), dilbilim (linguistik), alımlama (reception) estetiği kuramı, modern, postmodern (modern sonrası) ve dekonstrüktif mimarlık kuramlarıdır. Kuramların elde edilen açıklamaları ışığında, estetik ve mimarlık kuramlarında görülen kavramlar metne dayalı analiz yoluyla belirlenmiştir. (Bakınız: Tablo 1, sayfa: 78; Tablo 7, sayfa: 83).

### **2.9.7. Kavramların Analizi, Kavramsal Analiz Tablolarının Oluşturulması**

Yeni sentezlere varmada, toplanan bilgiler değerlendirilir; analiz edilerek amaç ve gereklilikler saptanır. İhtiyaçlar belirlenir, program yapılarak temel kararlar oluşturulur. Analiz aşaması, saptanan olguların ele alınması, yeni çözümlere varmak için birleştirilmesi işlemleridir, (Arcan, Evcı, 1992). Bu aşamada karmaşıklık gösteren olgular yalın öğelere indirgenerek her olgu tek tek analiz edilip tanımlanmalıdır.

Çalışmada, kavramların belirlenmesinden sonraki kavramların analizi adımı, estetik ve mimarlık kuramlarının kavramsal analizinin yapıldığına değinilmiştir. Bu bağlamda, estetik ve mimarlık kuramlarının metne dayalı kavramsal analizi yapılmıştır. Çalışmanın ana eksenini oluşturan ve çalışmaya biçim veren estetik kavramları tespit edilmiştir. "Üst kavram" adı altında belirlenen kavramlar, herhangi bir anlam veya algı karmaşası yaratmamak için, tekrar bir analizden geçirilerek üst kavramların taşıdıkları genel anlamlar ortaya konulmuş ve her üst kavramın barındırdığı anlamlara paralel "alt kavram"lar belirlenmiştir. Bu kapsam altında, üst kavramların adı geçen mimarlık kuramlarındaki anlamının tespitine geçilmiştir; bu adımda daha önce yapılan kuramlar temelli kavramlaştırma tablolarından yararlanılmıştır, (Bakınız: Tablo 1, sayfa: 78; Tablo 7, sayfa: 83). Kavramların modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar kavramsal olarak ortaya konmuş; kavramların modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm bağlamında kavramsal analiz tabloları oluşturulmuştur, (Şekil 1).

Üst Kavramlar ■	• Alt Kavramlar		Modernizm	■ Üst Kavramların Modernizm Bağlamında Kazandığı Anlamlar
			Postmodernizm	■ Üst Kavramların Postmodernizm Bağlamında Kazandığı Anlamlar
			Dekonstrüktivizm	■ Üst Kavramların Dekonstrüktivizm Bağlamında Kazandığı Anlamlar

Şekil 1. Üst kavram analiz tablosu örneği/üst kavramların alt kavramları ve mimarlık kuramları bağlamında kazandığı anlamları gösteren analiz tablosu örneği

Üçüncü bir kavramsal analiz adımı olarak, mimarlık örneklerinin metne dayalı kavramsal analizine geçilmiştir. Üst kavramların mimarlık kuramları ışığında tespit edilen anlamlarının kavramsal varlığını sınamak ve bir örneklem grubu oluşturmak için her mimarlık kuramına bir örnek gelecek şekilde, toplam 54 örneğin kavramsal analizi yapılmıştır. Mimari akımlar ışığında kavram analizleri, mimarlık örnekleri yardımıyla açıklanarak ortaya konulmuştur. Kavramların varlığını ve etkinliğini vurgulamak için akımlardan ziyade, akımların öngördüğü kavramlara yönelik analiz etme; akımları irdelemekten çok kavramları irdeleme ve örnekleme amaçlanmıştır. Yapı örnekleri, akımlar temelinde değil, kavramlar ışığında seçilmiş ve analiz edilmiştir. Metne dayalı analiz yönteminin sonuçlarından biri olarak, metin içinde yer alan ve kavramın varlığını destekleyen sözcükler, tüm tez içinde tırnak işareti (" ") arasında, analiz tabloları içinde ise **koyu** olarak yazılmıştır. Kavramsal analiz, kavramlaştırmada etkili olan anlatımların vurgulanması, ortaya çıkan kavramların varlığının etkin olarak sunulması amaçlanmıştır.

Analize giren mimarlık örnekleri 1980 ve sonrası tarihli, evrensel tartışmalara açık, ağırlıklı olarak kuramların ve akımların ortaya çıktığı batı kaynaklı ülkelere seçili, usta mimarlara ait, tekil yapı ölçeğinde, uygulanmış veya uygulanmakta olan, literatüre geçmiş örneklerdir. Bunun nedeni, 1980 yılının mimarlık ortamında kabul gören değişimi ve çok sesliliği ifade ediyor olması, estetiğin ve mimarlığın evrensel boyutta olması ve fakat kuramların estetik ve mimarlık boyutunda batı kaynaklı olması, doğunun bu anlamda, batının etkisi altında ve bu gölgede hareket ediyor olması, tek yapı ölçeğinin estetik değerlendirmede yakın çevre, etki ve bağlam kriterlerinden ayrı olarak sahip olduğu önem,

literatürde yer alan mimarlık ürünlerinin evrensel olma yolunda, otoriterlerce, genel geçer kabulleri ve onayları üzerinde taşıyabilmeleri olarak özetlenebilir.

Mimarlık örneklerinin tespitinde fotoğraflama tekniği yoluyla görsel anlatım kullanılmıştır. Fotoğraf belirli bir noktadan görülebilecek tüm detayları tam ve doğru olarak yansıttığından, (Aydınlı, 1992), kütle, biçim, motif, renk, doku, malzeme gibi özellikleri diğer anlatım tekniklerine oranla daha iyi görselleştirmektedir. Seçilen mimarlık örneklerinin yerinde tespiti mümkün olmadığından, literatür verilerine bağlı kalmak zorunluluğu ile saptanan örnekler, fotoğraflama yardımıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun için tespiti yapılan mimarlık ürünlerinin bütün cephelerine ulaşılmaya çalışılmış; cepheler fotoğraflar yardımıyla incelenmiş; ağırlıklı olarak giriş veya girişe yakın cephe tespitleri kullanılmaya çalışılmıştır. Örneklere bağlı kavramların analizinde, analiz tabloları kullanılmıştır, (Şekil 2).



T. No. Üst kavramların modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ Üst Kavramlar • Alt Kavramlar	Modernizm	▶	■ Üst Kavramlar
	Postmodernizm	▶	■ Üst Kavramlar
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Üst Kavramlar

Mimari Yapı Künyeleri: Ad, Mimar, Yıl, Yer.	Fotoğrafik Belgeler	Açıklayıcı Metinler	• Üst ve Alt Kavramlar
	Açıklamalar		
	Fotoğrafik Belgeler		
	Açıklamalar		
	Fotoğrafik Belgeler		
	Açıklamalar		
	Fotoğrafik Belgeler		
	Açıklamalar		
	Fotoğrafik Belgeler		
	Açıklamalar		

Şekil 2. Mimari örneklerin analiz tablosu örneği/üst kavramların modern, postmodern, dekonstrüktivist örnekler bağlamında analizini gösteren tablo örneği

### 3. İRDELEME

#### 3.1. 20. yy. Estetik ve Mimarlık Kuramlarının Kavramsal Analizi

"Yapılan Çalışmalar" başlığı altında sunulan teorik temelin sonucunda, 20. yy. estetik ve mimarlık dünyasından seçilen genel kesitlerin ışığında, "estetik nedir?" ve "20. yy. estetik düşünce sistemleri ve mimarlık ortamında estetiğin yeri nerededir?" sorularına yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

Bu temel, Bozkurt'un da vurguladığı gibi, çağımızda her alanda adı geçen, estetiğe yön veren üç büyük eğilimi göstermiştir, (Bozkurt, 1995). İlk eğilim, doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan, "birleştirici" kaygısını paylaşır. Bu anlamda "kurgusal"dır. İkinci eğilim, izleyicinin zevk, beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazzın belirlenmişliği gibi sorunlarla, yani estetik fenomenolojiyle, yaratmanın estetiğiyle uğraşır ki "çözümleyici"dir. Üçüncü eğilim ise, deneysel estetik, sanat psikoanalizi, sanat toplumbilimi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği gibi pek çok yaklaşımı kapsar ve bu anlamda da "bilimsel"dir.

Ancak Tunalı'nın da deyimiyle, günümüzün hızla değişen ve gelişen ortamı, her alanı olduğu gibi estetik alanını da -kendisinin sunduğu özellikler açısından da- çoğulcu, pluralist bir hale sokmuştur.

Bunun doğal bir sonucu olarak, 20. yy. estetik ve mimarlık kuramlarının genel bir değerlendirilmesi yapıldığında, düşünceler, kültürler, bilimler ve toplumlar arası ilişkiler sonucu, bazı kuramların kimi zaman anlamlarında, kimi zamansa kullandıkları yöntemlerde benzerlikler veya ortaklıklar olduğu saptanmıştır. Bunu daha iyi kavramak ve konuyu biraz daha açmak için, öncelikle, şimdiye kadar ele alınan estetik kuramları ve kullandıkları kavramlar hakkında, daha sonra da modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm mimarlık kuramları ve kullandıkları kavramlar hakkında genel bir saptamanın yapılması öngörülmektedir.



### 3.1.1. 20. yy. Estetik Kuramlarının Kavramsal Analizi

20. yy. estetik kuramlarının kendini oluşturma ve ifade etme yolunda yararlandıkları kavramlar şöyle özetlenebilir:

"Yapısalcılık; (strüktüralizm) kuramı"nın amacı; derin yapıda yatan anlamı bulmaktır: "Anlamsallık".

Yapısalcılık, evrimsel incelemeye karşıdır. Yapının evrimini göz önüne almaz. Ele alınan konuyu, bağımlı bulunduğu yapıyla yani bütüncül bir yaklaşımla; dilsel bütünlüğe açıklar: "Bütünsellik".

Yapısalcılık, tarihe karşıdır. Yapının geçmişini ve bugünkü tarihini önemsemez: "Tarihe karşıtlık".

Yapısalcılık, yapıyı eşzamanlı iç bağıntılardan oluşan bir bütün olarak görür: "Eşzamanlılık".

Yapısalcılık, yapıyı çözümlene yoluyla elde edilecek bir bütün olarak algılar ve anlamı bulmak amacıyla analizi ve yeniden kurmayı amaçlar: "Öze Ulaşma", "çözümleyicilik"; "parçalama ve birleştirme".

"Yorumbilim; (hermeneutik) kuramı", kısaca kendini anlamak ve varoluşu açıklamak olarak özetlenebilir. Amacı; anlamı yeniden bulmaktır: "Çokanlamlılık". Yorumbilim, anlamı yeniden bulmak için tarihsel olana geri dönüp, tarihsel olanın anlamını yeniden keşfeder: "Tarihsellik".

Nesnel ve tarihsel temelli anlam çıkartma eylemini gerçekleştirir: "Bağlamcılık".

Anlam çıkartmada ve yorum yapmada sadece dilden değil, her türlü işaret dizgesinden yararlanır: "Simgesellik", "evrensellik".

"Olgubilim; olaybilim (fenomenoloji) kuramı", gerçeğe, öze ulaşmayı amaçlar. Özü arar ve özü içerikte bulur: "Öze ulaşma", "anlamsallık".

Olgubilim, gerçeğe, öze ulaşmak için nesnelere tüm bireysel niteliklerinden, öznel değerlerinden soyutlar: "Soyutlayıcılık".

Öz ve içerik arayışında tek tek özellikli nesne incelemekten öte genel özellikleri kavramayı öngörür. Nesneyi parçalama, parçalara indirgeme, bütünsellikten uzak çözümlene yoluna gider: "Çözümleyicilik", "ayrıştırma", "parçalama".

Olgubilim bu arayış sürecinde çevreden etkilenimi ve tarihi yadsımaz; fakat zaman ve mekandan öte bir anı benimser: "Tarihsellik".

"Davranış kuramı", toplumsal ve estetik olayları insan davranışlarıyla açıklamaya çalışır.

Özü, insan davranışlarının anlamında arar ve arayışını insan davranışlarına indirgeyerek çözümlenmeye çalışır: "Öze ulaşma", "anlamsallık".

Davranış kuramında düşünülen ve duyumsanandan çok, yapılan önemli olduğundan, çözümlenme, insan davranışlarını her türlü akıl, duyu ve düşüncelerinden arındırıp soyutlama ve yapılarına yoğunlaştırma adımlarında gerçekleşir: "Soyutlayıcılık".

Estetik davranışı ayırmak ve tanımlamak, estetik davranışa uygun bir estetik nesne geliştirmek esası, çözümlenmenin diğer adımlarıdır: "Çözümleyicilik".

"Anlambilim; göstergebilim (semioloji) kuramı"; toplumsal yaşamdaki çeşitli anlamlı bütünlüğü, insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlayan gösterge sistemlerini inceleyen, anlamlandıran ve sınıflandıran bir bilim dalıdır. Amacı, gerçeği yakalamak adına, anlamlı bütünlüğü birer gösterge olarak incelemektir: "Anlamsallık".

Gösterge, başka bir şeyin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir. Bu anlamda göstergebilim, çeşitli simgelerle ve bunların çözümlenmeleriyle ilgilenir: "Simgecilik", "çözümleyicilik".

Göstergebilimin çalışma konuları; gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını, toplumun ya da kültürün gereksinmelerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için varolan iletişim kanallarını işletmek için başvuru yolları, kültürün kendi varoluşu ve biçimini, bu kodların ve göstergelerin kullanımını içerir: "Yararcılık", "tarihsellik".

"Varlıkbilim (ontoloji) kuramı", varolanı, varolduğu gibi en temel nitelikleriyle incelemektir: "Anlamsallık".

Bunun için, ilk olarak, estetiği sağlamanın bir koşulu olan özne-nesne birliğini, ikincil olarak da nesnenin kendi içinde ön yapı-arka yapı yani biçim-anlam birliğini sağlamayı hedefler: "Birlik".

Varlıkbilimde insan, içinde bulunduğu dünyayı varlık ilişkileriyle tanımlar. Varlık ilişkileri tanımlanmadan ne tarihin oluşumu ne de yaşamın toplumsal biçimleri anlaşılabilir: "Tarihsellik".

Varlıkbilim, varlık ilişkilerini herhangi bir soyutlama yapmadan, bütüncül bir yolla inceler: "Bütünsellik".

"Dilbilim (linguistik) kuramı"nda, ifade kavramı önemlidir. Dilbilim, dili bir ifade olarak inceler: "İfadecilik", "anlamsallık".

Dilbilim, dili, bir yapı, bir sistem olarak yapısalcı tutumla çözümleme yoluna gider. Bu yol; parçalama ve öğelerine ayırmaktan uzak, bütüncül bir yolla çözümlemedir: "Çözümleyicilik".

Dilbilimde estetik, içerik, yani ifade ve biçim bütünlüğüdür. Bu iki kavram birbirinden soyutlanamaz ve estetik ancak bu iki kavram ilişkisiyle var olur. Ayrıca dilbilimde dil, biçim ve ifade bütünlüğü olarak da görülür: "Bütünsellik".

Dilbilimdeki nesne-ifade; gösteren-gösterilen ilişkisi nedensizdir: "Nedensizlik".

Bu nedensiz ilişki sonucunda çıkan ifadeler birden çok olup, zamandan bağımsız anlamlar taşır: "Eşzamanlılık".

Ve son olarak da "alımlama (reception) estetiği kuramı" ve 20. yy. estetik düşünce sistemine getirdiği kavramlar şu şekilde özetlenebilir: "Çokanlamlılık", "yararcılık", "simgesellik", "tarihsellik", "süreklilik", "yenilik".

Bu kısa değerlendirmenin bir sistematığe oturması için ayrıca bir kavramsal analiz tablosu oluşturulmaya çalışılmış; her estetik kuramı ve kullandığı ana kavramlar belirtilmiştir.

Tablo 1. 20. yy. Estetik kuramları ve kuramlar kaynaklı kavramlar

Objektivist; Nesnel Estetik Kuramları			Subjektivist; Özne Estetik Kuramları	Estetik Değer, Beğeni ve Yargı Temelli Estetik Kuramları			
Yapısalcılık Kuramı	Yorumbilim Kuramı	Olgubilim Kuramı	Davranış Kuramı	Anlambilim Kuramı	Varlıkbilim Kuramı	Dilbilim Kuramı	Alımlama (Reception) Estetiği Kuramı
Strüktüralizm)	(Hermeneutik)	(Fenomenoloji)		(Semioloji)	(Ontoloji)	(Linguistik)	
Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma
Anlamsallık	Çokanlamlılık	Anlamsallık	Anlamsallık	Anlamsallık	Anlamsallık	Anlamsallık	Çokanlamlılık
Bütünsellik	Simgesellik	Soyutlayıcılık	Soyutlayıcılık	Simgesellik	Bütünsellik	Bütünsellik	Simgesellik
Tarihe Kaşıtık	Tarihsellik	Tarihsellik	Çözümleyicilik	Tarihsellik	Tarihsellik	Nedensizlik	Tarihsellik
Eşzamanlılık	Evrensellik	Çözümleyicilik		Çözümleyicilik	Birlik	Eşzamanlılık	Süreklilik
Çözümleyicilik	Bağlamcılık			Yararlılık		Çözümleyicilik	Yenilik
						İfadecilik	Yararcılık

### 3.1.2. 20. yy. Mimarlık Kuramlarının Kavramsal Analizi

İkincil bir adım olarak, çalışma kapsamında ele alınan mimarlık kuramlarının kavramsal analizinin kısa bir değerlendirilmesi yapılacak olunursa, her kuramın çağlar boyu kimi düşünürler ve uygulamacılar tarafından farklı analizlerinin yapıldığı görülmektedir.

Gür'e göre, mimarlık kavramlarını kronolojik olarak betimlemek olanaklıdır ama bu en az iki bin yılın tarihini yeniden yazmak anlamına gelir, (Gür, 1998a). En genel yaklaşımla, mimarinin temelde, Antik çağda Vitruvius tarafından ortaya konulmuş olan "işlev, teknik, estetik (güzellik)", (Vitruvius, 1990), fakat günümüzde genişletilmiş olarak "ekonomi ve ekolojiyi" de içine alan, (Aksoy, 1987), bir bileşenler takımı ile sonuçta iç ve dış mekan yaratma eylemi olduğu ve bu mekan boyutu ile işlevsel ve teknik boyutların bir bütün olarak estetik değeri oluşturduğu bilinmektedir, (Şentürer, 1992). Estetik değerlerin altında yatan ilkeleri saptamak için yapılan çalışmalarda kavramların kimi zaman gelişerek kimi zamansa değişerek günümüze kadar geldiği görülmektedir. Tüm bu anlatılanlara birer örnek sunmak için mimarlıkta değerlendirme ve eleştiri ölçütleri olarak adlandırılan bu kavramların değişimleri Tablo 2 ve Tablo 3'de gösterilmektedir, (Aydınlı, 1993).

Tablo 2. Vitruvius, modern mimari, modern sonrası mimari bağlamında mimarlıkta üç temel bileşenin ve değerlendirme ölçütlerinin kavramsal değişimleri

Vitruvius	Modern Mimari	Modern Sonrası Mimari
Sağlamlık	Teknoloji (prefabrikasyon)	Geleneksel+Çağdaş Teknoloji
Kullanışlılık	İşlevsellik (amaca uygunluk)	Kültürel, Sosyal, Psikolojik, Mekansal Gereksinmeler
Güzellik (objenin nitelikleri)	Estetik Biçimsel-Görsel Etki (obje-süje bağı)	Anlamsal+Simgesel Estetik (içerik+biçim=ifade) (insan-çevre etkileşimi)

Tablo 3. Mimarlar bağlamında mimarlıkta üç temel bileşenin ve değerlendirme ölçütlerinin kavramsal değişimleri

Platon	Vitruvius	Wright	Arnheim	Schulz	Schulz	Rasmussen	Sedlmayr	Venturi	Weber	Tschumi
Doğruluk	Sağlamlık	Teknik	Biçim-Form	İşlevsel	Fiziksel	Gestalt	Makine	Strüktür	Bilim	Eylem
Güzellik	Güzellik	Estetik	Hareket	Simgesel	Kültürel	Hareket	İnsan	İfade	Sanat	Devinim
İyilik	Kullanışlılık	İşlevsel	Mekan	Ortam Yaratma	Sosyal	Mekan	Organik	Program	Ahlak /Töre	Oran

Buradan da anlaşılacağı üzere, günümüz mimarları tarafından benimsenen, mimarlıkta üç temel bileşen giderek estetik değerlere ağırlık veren bir görünüm kazanmaktadır. Mimarlar tarafından, önemle vurgulanan bu kavramlar, sosyal, toplumsal, kültürel değerler sonucu oluşmuş estetik değerler olarak tanımlanmaktadır. Birçoğu, çevresel psikoloji konu alanı içinde deneysel çalışmalar sonucu ortaya çıkan kavramları da yansıtmaktadır, (Aydınlı, 1993; Thurell, 1989).

Mimarlık ortamına tekrar dönüldüğünde ve 20. yy.'a damgasını vuran modern ve modern sonrası dönemlerin eğilimlerine bakıldığında dönemlerin biçimlendirme anlayışlarının, temel yaklaşımlarının, stil ve tasarım görüşlerinin kavramsal dışavurumu Jencks, Hassan ve Harvey tarafından şu şekilde özetlenir, (Kandil, 1987), (Harvey, 1997):



Tablo 4. Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından modern ve modern sonrası mimarlığı üzerine yaptığı kavramsal sınıflama

Modern Mimari (1920-1960)	Late Modern Mimari (1960-... )	Post Modern Mimari (1960-... )	
<b>Temel Yaklaşım Açısından</b>			
1	Uluslararası stil ya da stilsiz	Stil kaygısı yok	Çift kodlu stil
2	Ütopik ve idealist	Yararcı	Çoğulcu
3	İşlevsel nedene bağlı biçim	Esnek uyum	Anlamsal biçim
4	Yeni Ruh (Zeitgeist)	Geç kapitalist	Gelenek ve tercih
5	Çözüm getiren öncü sanatçı	Baskı altına girmiş sanatçı	Sanatçı / Kullanıcı
6	Sıradan insana seçkinse yaklaşım	Seçkin bir meslek anlayışı	Seçkin katılımcı
7	Bütüncü, topyekün, yaygın, Yeniden geliştirmeden yana	Bütüncü	Parçacı
8	Kurtarıcı	Hizmet getiren mimar	Tarıtıcı ve eylemci mimar
<b>Stil Açısından</b>			
9	Dosdoğruluk	Doyumüstü, şık, ileri teknoloji	Çift anlatım
10	Yalnlık	Yalın biçimlerle elde edilen karmaşıklık	Karmaşıklık
11	İzotropik mekân/Şikago çevresi Domine	Aşırı izotropik mekân (açık plan, ofisle serbest mekân, tekrarlar ve yatıklık)	Değişen, sürprizli mekânlar
12	Soyut biçim	Heykelsi, hiperbol, şaşırtıcı biçim	Uzlaşmacı ve soyut biçim
13	Pürist	Aşırı tekrar ve pürist	Eklektik (seçmeci)
14	Vurgusuz sağır kutu	Aşırı vurgular	Anlamsal vurgu
15	Makina estetiği, doğrudan mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	2. bir makine estetiği, aşırı mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	Bağlam içinde değişken, karışık bir estetik, işleve yönelik anlamsal uygunluk ve içeriğin ifadesi
16	Süse karşı	Yapı ve yapım, yapının süsü	Organik ve uygulamalı süslemecilikten yana
17	Anlatıma karşı	Mantığın, mekanik sirkülasyonun ifadesi, teknoloji ve yapı dondurulmuş hareket	Anlatımdan yana
18	Benzetmeye karşı	Benzetmeye karşı	Benzetmeden yana
19	Tarihi anılara karşı	Tarihe karşı	Tarihi referanslardan yana
20	Esprye karşı	Niyetlenilmemiş espri yada beceriksiz espri	Espriden yana
21	Sembolizme karşı	Niyetlenilmemiş sembolizm	Sembolizmden yana
<b>Tasarım Görüşleri Açısından</b>			
22	Park içinde kent	Park içinde anıt	Bağlam içinde kentçilik
23	İşlevsel ayırma	Kabuk içinde işlevler	İşlevsel karıştırma
24	İskelet ve deri	Görsel efektlerle şık bir deri ıslahımsı görünüş, sfumato	Menierist ve barok
25	Ortak yapı sanatı (Gestamtkuntswerk)	İndirgeyici eliptik ızgaracılık irrasyonel ızgara	Tüm hitabet araçları
26	Kütle değil hacim	Deri ile sarılmış hacimler, kütlelerin inkârı, topyekün biçim synechoche	Çarpık mekânlar ve uzantıları
27	Tabliye, nokta blok	Konsol binalar, doğrusallık	Sokak fikri
28	Saydamlık	Tam saydamlık	Kararsızlık
29	Asimetrik ve düzenlilik	Biçimsel tekrar ve simetriye eğilimli, yansıma ve seriler	Asimetrik simetriye eğilimli (Wueen Anne Revival)
30	Uyumlu bütün	Paketlenmiş uyum, zoraki uyum	Yapıştırma, çarpışma



Tablo 5. Hassan ve Harvey'in modern ve postmodern mimari üzerine ortaya koyduğu sematik, kavramsal farklar

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Anti-form (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/Logos	Tükenme/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Bitmiş Yapıt	Süreç/Performans/Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünselleştirme/Sentez	Yaratmayı İnhâ/Yapıbozum/Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı Mürsel
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma Karşı/Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (Okuyucuvary)	Yazılabilir (Yazarvary)
Anlatı/Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı/Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt/Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Mittasyona Uğramış
Cinsel Uzuvar/Fallik	Çok Biçimli/Androjin
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Fark/İz
Tanı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Gür bu kavramları; modern ve sonrası kavramlar ve öneriler olarak yeniden derlemiştir.

Tablo 6. Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve öneriler, (Gür, 1998b).

Modern	Modern Sonrası	Önerilen
Bütünlük	Parçalılık	Bütünlük Duyumu
Birlik	Heterotopya	Dinamik
Düzen	Düzensizlik	Kaotik Düzen
Süreklielik	Kopma	Bağlam
Doğa	Kültür	Organik Mimari
Biçim	İçerik (Öz)	Özdek
Sadelik/Basitlik	Karmaşıklık	Varoluş

Bu adımlar ve "yapılan çalışmalar" ana başlığı ışığında kazanılan bilgiler doğrultusunda modern ve modern sonrası mimarlık kuramlarının kavramsal analiz tablosu aşağıda yer alan şekilde oluşturulmuştur.

Tablo 7. Modern ve modern sonrası mimarlık kuramları ve kuramlar kaynaklı kavramlar

Modern	Modern Sonrası	
Modernizm	Postmodernizm	Dekonstrüktivizm
Doğa/Makine/Teknoloji	İnsan	Mimar
Elit/Halkçı	Popülist/Halkçı	Elit
Akıcılık/Standardizasyon/ Kalıcılık	Öznellik/Duygusalılık/Değişkenlik Geçicilik	Çılgınlık/Değişkenlik/ Geçicilik
Tarihe Karşıtlık	Tarihsellik	Tarihsizlik
Zamansızlık	Zaman	Zamansızlık/Eşzamanlılık
Bağlama Karşıtlık	Bağlamcılık	Bağlama Karşıtlık
Anlama Karşıtlık	Simgesel Anlamsallık/ Çokanlamlılık	Anlamsızlık/Değişen Anlamsallık/ Belirsiz Anlamsallık
Simgeye Karşıtlık	Simgesellik	Simgeye Karşıtlık
Mekansal Bütünlük/ Bütünsellik	Rastlantısallık/Kalabalıklık	Parçalılık/Bozgunculuk/ Çözümleyicilik
Birlik	Çelişki	Çelişki/Belirsizlik
Düzen	Düzensizlik/Karmaşıklık	Uyumsuzluk/Saptırma/Yıkıcılık
Sürekli	Süresizlik/Kırılma	Süresizlik/Kırılma
Biçimcilik (işlev gereği/soyut/birincil)	Biçimcilik (her tür/süslü/seçmeci)	Biçimcilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)
İfadecilik (soyut/biçimci/geometrik)	İfadecilik (her tür/süslü/seçmeci)	İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)
Yalınlık/Sadelik/Süse Karşıtlık	Süsleme/Bezeme/Ekleme/Yapıştırma	Dinamizm/Hareket
Soyutlayıcılık	Taklit	Uydurma
Uyum	Karşıtlık	Beklenmezlik
İşlevsellik/Kullanışlılık	İşlev Dışı Olma/Kullanım Dışı Olma	İşlev Dışı Olma/Kullanım Dışı Olma
Yararlılık/Nedenlilik	Yarar Dışı Biçimler/Nedensizlik	Nedensizlik
Evrensellik	Yerellik	Yersizlik/Yabancılaşma
Tekdüzelik/Aynılık	Farklılık/Çeşitlilik	Farklılık
	Kurgu/Espri	Kurgu
	Alaycılık	Alaycılık
	Abartı	Yanılsama
	Çoğulculuk	Detaycılık
	Tutarsızlık	
	Tüketme	

Konunun ana eksenine dönülecek olunursa, çalışmanın amacını teşkil eden 20. yy. estetik kuram ve kavramları açısından, estetik kuramlar temelli kavramların modern ve modern sonrası mimarlığındaki yerini analiz etme paralelinde, 20. yy. estetik kuramlarının kendilerini var eden ve varolma sürecinde yararlandıkları üst kavramları açmak, anlamsal benzeşim ve farklılıkları yeniden, daha detaylıca ortaya koymakta yarar görülmektedir.

Böylelikle, 20. yy. estetik kuramlarının öne sürdüğü kavramların anlamsal gelişimine, geçmiş ve bugünün çizgisinde bakılacak; kavramların sahip oldukları anlamların, modern ve modern sonrası mimarlık kuramlarında varlığı, benzerlik ve farklılıkları, aynılık ve değişimleri vurgulanmaya çalışılacaktır; üst kavram ve alt kavram varlıkları, ilişkileri değerlendirilecektir. Çıkan sonuçlar paralelinde 1980 sonrası mimarlık ürünlerinden örneklemeler yapılacaktır.

Tüm bu adımlarda, yapılan çalışmalar ve irdemeler kısmında yer alan bilgilerden ve özellikle estetik ve mimarlık kuramlarının analizinin yapıldığı kavramsal analiz tablolarından yararlanılmıştır. (Bu bağlamda, estetik ve mimarlık kuramları ve kuramlar kaynaklı kavramlar için bakınız: Tablo 1, sayfa: 78, Tablo 7, sayfa: 83).

### **3.2. 20. yy. Estetik Kuramlarına Bağlı Üst Kavram Analizleri; Kavramların Modernizm, Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm Bağlamında Kazandığı Anlamlar**

#### **3.2.1. Öze Ulaşma**

Öz kavramı; herkesin "ben" derken anlattığı tinsel varlık; yaşamda bir şeyin "temel öge"si, unsuru; can alıcı noktası; (Tuğlacı, 1971d); "gerçek" ve içine "saf"lığını/arılığını bozacak hiçbir şey karışmamış olan şey anlamlarıyla kullanılmaktadır, (Hançerlioğlu, 1993e).

Gür'e göre öz kavramı, mimari nesnenin siyasi ve dini dizgelerle kurulan ilişki düzeni ve binanın okur için anlamıdır. Bu nedenle kavram, mimarinin daha çok siyasi, dini ve sosyo-kültürel söylemlerinin bir teması olarak ve bir binanın "yüce amacı: işlev ve anlamı" şeklinde kullanılmalıdır, (Gür, 1998b).

Öze ulaşma etkinliğinin, sanat kuramları içinde "saltık olan"ı ele geçirme ve yansıtma, görüneni değil düşünüleni aktarma, görünenin "bağlamını değiştirerek" "özel biçimlerle aktarma" anlamları ile var olduğuna rastlanmaktadır, (Beşgen, 1996). Aynı etkinliğin

mimarlık kuramlarında, saltık olanı ele geçirme ilk anlamının yanı sıra, bağlamı değiştirme ve özsel biçimlerle aktarma yolunda, tasarımcının yorumunu, içinde bulunulan dönemin görüşünü, entelektüel, sosyal ve teknik özelliklerini, işlevi yansıtma yollarıyla gerçekleştirdiği görülmektedir, (Beşgen, 1996).


Tüm bu anlatılanlara paralel olarak, modern mimarlık akımı içinde öze ulaşma etkinliği, akımın varolduğu dönem özelliklerine bağlı olarak, endüstri devrimi ve getirdiklerinin de etkisiyle, mimarlık alanında "teknoloji", "makinalaşma", "standardizasyon", "akılcılık", "kalıcılık" özelliklerinin yeniden ve farklı bir dille ele alınmasıyla kendini göstermiştir. Halk için öngörülen bu tutumlar, her ne kadar, ilk adımda "yararacı" ve "işlevselci" olmalarıyla ortaya çıkmış olsalar da, akılcılaştırılmış bir toplum ve ideal insan yaratma çabasıyla, öne sürdükleri biçim dili ve mekan kullanım özellikleriyle, zaman içinde bireysel gereksinimleri karşılayamamasıyla son derece "elit" bir yaklaşıma dönüşümü kaçınılmaz kılmıştır.

Bu dönüşüm içerisinde, insanın ruhsal yapısını, toplumsal boyutu ve mimarının anlamsal ifadelerini yeniden ele alan, bu bağlamda da, mekan ve biçim diliyle geçmişte inceleyen ve artık birbirinden farklılaşan çevreler ve binalar yaratan yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Postmodernizm akımının böylelikle, modernizmin aksine, doğa/makine/teknoloji kavramlarının yerine "insan"ı merkez alan bir tutum sergilediği söylenebilir. "Halk" için yapılan tasarımlarda, geçmişte içinde bulunulan ana kadar varolan hertürlü kaynağa başvurulmuştur. Son derece "popülist" bir tavrın sergilendiği ortamda her yaklaşım başvuru kaynağı olma özelliğini kazanmıştır. Öyle ki, mimarın "öznelliği" ve "keyfi", tasarım etkinliğinin her adımına yansımış; modernizmin aforoz ettiği "duygusallık", "değişkenlik" ve "geçicilik" gibi kavramlar meşru kılınmıştır.

Dekonstrüktivizmin öze ulaşma kavramını ele alınış biçimine gelindiğinde, postmodernizmin zaman içinde, fantezilerinin sonu gelmeyen, tüketici, sorumsuz, düzeysiz, zevksiz ve kitsch bir tavra dönüştüğü eleştirisi, modern sonrası dönemde mimarın etkinliğinin tekrar düşünce ve felsefe temelli, "sorgulayıcı" ve "elit" bir hal kazanmasına neden olmuştur. Modern dünyanın insanı kendine ve çevreye yabancı kılan "belirsizliği", "değişkenliği" ve "geçiciliği" tasarım ortamında mimarın kendini ifade etmesi alanında her türlü "çılgınlığa" rastlanmasına yol açmıştır. Öyle ki dekonstrüktivizmin, akılcı olmayı akılcı olanın içine dahil ederek bastırılmış olan her türlü "öznel ve nesnel yaklaşım"ı açığa çıkardığı görülmektedir. Bu bağlamda,

dekonstrüktivizm temel anlamına paralel, yıkma, bozma, parçalama tavırları, karşıtlıkların ve çelişkilerin kaygısızca ifade buldukları gözlenmiştir.

Tablo 8. Öze ulaşma kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<p>■ Öze Ulaşma</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Temel Öğe Olma Durumu/Hali</li> <li>• Saltık Olma Durumu/Hali</li> <li>• Bağlam Değiştirme/ Değişen Bağlam</li> <li>• Sıfırlık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Gerçeklik</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>		Modernizm	<p>▶</p> <p>■ Öze Ulaşma (doğa/makine/teknoloji) (elit/halkçı) (akılcılık/standardizasyon/kalıcılık)</p>
		Postmodernizm	<p>▶</p> <p>■ Öze Ulaşma (insan) (popülist/halkçı) (öznellik/duygusalılık/değişkenlik/ geçicilik)</p>
		Dekonstrüktivizm	<p>▶</p> <p>■ Öze Ulaşma (mimar) (elit) (çılgınlık/değişkenlik/geçicilik)</p>

Tablo 9. Öze ulaşma kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temel Öğe Olma Durumu/Hali</li> <li>• Saltık Olma Durumu/Hali</li> <li>• Bağlam Değiştirme/Değişen Bağlam</li> <li>• Saflık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Gerçeklik</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (doğa/makine/teknoloji) (elit/halkçı) (akılcılık/standardizasyon/kalıcılık)</li> </ul>
	<p><b>Postmodernizm</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (insan) (popülist/halkçı) (öznellik/duygusalılık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>
	<p><b>Dekonstrüktivizm</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (mimar) (elit) (çalgınlık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>

<p>Matbaa Tesisi, Tabanlıoğlu Mimarlık, 1990'lar, Ankara, Türkiye.</p>	 <p>Genel Görünüm</p>	<p>Basılan tüm gazetelerin daha çabuk, daha kolay ve en yüksek kalitede okurlarına ulaşabilmesi amacıyla yapılan matbaa tesisi <b>hız, kalite, teknoloji</b> kavramlarını birleştiren <b>yapı teknolojisi</b> ile meydana getirilmiştir. Cam ve çelik konstrüksiyonla projelendirilen silindirik giriş kulesi binanın silüetinde <b>dominant</b> bir öğe olarak yer almaktadır. Transparanlığın ön planda olduğu kulede panoramik cam asansör ve onu çevreleyen çelik merdiven bütünlüğüyle tam bir <b>şeffaflık</b> öngörülmüştür. Bina çelik taşıyıcı sistem ve arasına hafif alüminyum giydirme cephe sistem olarak tasarlanmıştır... Tüm yol cephesi <b>yeşil</b> bırakılmıştır, (Tabanlıoğlu, 2000a).</p> <p>Üretim yapılarının teknolojiyi barındırmamanın yanı sıra onun ifadesi olmaları oldukça uzun bir tarihi geçmişe dayanmaktadır. Bu bağlamda, matbaa tesisinin teknolojiyi sadece veri kabul etmeyip onun olanaklarıyla üretken bir ilişkiye girebilmesi önemlidir. Yapı, hız, kalite, teknoloji kavramlarını birleştirmeyi öngören cam ve çelik kullanımlı bir yapı teknolojisi ile mimari ifadesini bulmuştur.</p> <p>Proje, ileri teknolojileri bir gösteri aracı haline getirmeyen, tersine verili teknolojik olanakları, programları ve mimari amaçları çerçevesinde <b>yeniden yorumlayan yaratıcı bir tavır</b> sergilemektedir, (Nalbantoğlu, 2000).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hız</li> <li>• Kalite</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Şeffaflık</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Öze Ulaşma (doğa/makine/teknoloji) (elit/halkçı) (akılcılık/standardizasyon/kalıcılık)</li> </ul>
	 <p>Ana Yoldan Görünüm</p>		
	 <p>Giriş Kulesi-Kütle İlişkisi</p>		
	 <p>Silindirik Giriş Kulesi</p>		



Tablo 10. Öze ulaşma kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Öze Ulaşma	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temel Öge Olma Durumu/Hali</li> <li>• Saltık Olma Durumu/Hali</li> <li>• Bağlam Değiştirme/Değişen Bağlam</li> <li>• Saflık</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Gerçeklik</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>	Modernizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (doğa/makine/teknoloji) (elit/halkçı) (akılcılık/standardizasyon/kalıcılık)</li> </ul>
		Postmodernizm	▶	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (insan) (popülist/halkçı) (öznellik/duygusalılık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Öze Ulaşma (mimar) (elit) (çılgınlık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>

Swan (Kuğu) Oteli, Michael Graves, 1987-1990, Florida, ABD.	 <p style="text-align: center;">Genel Görünüm*</p>  <p style="text-align: center;">İç Mekan Görünüm*</p>	<p>yönüyle, "tarih yüklü Avrupa şehirleriyle kültürel açıdan rekabet etmesi" beklenmektedir. "<b>Eğlence mimarisi</b>" olarak adlandırılan bu yeni tasarım politikasının meyveleri Avrupa kültüründen esinler olarak abartılı boyutlarda ifade edilmişlerdir. Dokuz kez büyütülen Bernini'nin ünlü kuğu motifleri ve yine Bernini'nin ünlü Barberini Sarayı, gerçek boyutlarından daha abartılı olarak ve son derece etkileyici bir görünümle kalabalığa bakmaktadır. Dış süslemelerde; şelale ve havuzlar Villa Lante'den, kayıkların yanaştığı köprü ve merkezi piramit Ledoux'dan, geriye doğru basamaklı bir şekilde kaydırılarak yapılmış olan kütle Zoser'in ünlü piramidinden, bina yerleşim ve çevre düzeni ise 19. yy.'ın Beaux Arts Ekolü'nden esinlenerek oluşturulmuştur. 14 m<sup>2</sup>'lik bir oda büyüklüğünde ve otel yapısının çatısına yerleştirilmiş olan dev boyutlu kuğular, <b>modern teknolojinin</b> tüm olanaklarından yararlanılarak, çelik gövdeleri, aşıp kanatları, fiberglas kaplamalarına kadar dizayn edilmiştir. Otelin ön cephesindeki ikinci dekorasyon ögesi olan turkuvaz renkli deniz kabukları, iç mekanlarındaki kesik palmyeleri, plaj şemsiyeleri, papağan lambaları, çiçek biçimli aydınlatmaları, tuğla-beyaz-mavi karışımı renk kullanımıyla yaratılan imajlar sanki Hochney veya Segan'ın çalışmalarından biri izleniyormuş hissini uyandırmaktadır, (Kubat, 1994). Graves'in <b>geçici</b> ve <b>değişebilir</b> bir zevki yansıtan, eğlenme amaçlı bir topluluğa; turist kimliğine yönelik tasarladığı çalışma, tümüyle keyfi ve <b>kendine özgü</b>, dünsel ve <b>duygusal</b>, seçmeçli ve <b>popülist</b> bir tavır sergilemektedir. * <a href="http://www.swandolphinmeetings.com">http://www.swandolphinmeetings.com</a></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eğlence</li> <li>• Kültür</li> <li>• Tarih</li> <li>• İdeoloji</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Öze Ulaşma (insan) (popülist/halkçı) (öznellik/duygusalılık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>
---	--	---	--

Tablo 11. Öze ulaşma kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ Öze Ulaşma • Temel Öge Olma Durumu/Hali • Saltık Olma Durumu/Hali • Bağlam Değiştirme/Değişen Bağlam • Safılık • Yalınlık • Gerçeklik • Soyutlayıcılık	Modernizm	▷ ■ Öze Ulaşma (doğa/makine/teknoloji) (elit/halkçı) (akılcılık/standardizasyon/kahılcılık)
	Postmodernizm	▷ ■ Öze Ulaşma (insan) (popülist/halkçı) (öznellik/duygusalılık/değişkenlik/geçicilik)
	Dekonstrüktivizm	▶ ■ Öze Ulaşma (mimar) (elit) (çığnınlık/değişkenlik/geçicilik)

Müzik Merkezi, Frank O. Gehry, 1996-2000, Seattle, ABD.	 <p>Üstten Görünüm*</p>	<p>Serginin ve programın özünü oluşturan 6 bölüm; Gökyüzü Kilisesi, Dönüm Noktası, Ses Laboratuvarı, Sanatçının Yolculuğu, Elektrik Laboratuvarı ve Eğitim Evi olarak belirlenmiştir. Bunlardan Gökyüzü Kilisesi içerik olarak Jimmy Hendrix'in her türlü insanın, <b>müziğin gücü ve keyfi</b> ile biraraya gelmesi fikrinden esinlenerek oluşturulmuştur. Binanın merkezinde, <b>halkın</b> biraraya gelip toplanabileceği bir mekan yaratılarak bu fikir bir anlamda gerçeğe dönüştürülmüştür. Bölümlerden Dönüm Noktası ise, Amerikan popüleri müziğindeki farklı görüşlerin ve geleneklerin yansıtıldığı bir dizi sergi alanını içermektedir. Bir diğer bölüm olan Ses Laboratuvarı müzik, <b>bilim</b> ve <b>teknoloji</b> arasında ilişki kurarak ziyaretçilerin alışıldık müzik deneyimlerini ve müzik yapma olanaklarını geliştirmek için kurulmuş olup Sanatçının Yolculuğu ise popüler müzik sanatçılarının geçmişleri, hayatları ve yaşadıkları zaman hakkında <b>bilgi</b> vermektedir. Merkezün multi-medya arşivi Elektronik Laboratuvarında, müzik bilgisi geliştirme bölümü ise Eğitim Evinde gerçekleşmektedir, (Ekincioglu, 2000j). Konstrüksiyon kavramının limitlerini test etmesiyle tanınan Gehry'nin bu <b>geometrik karmaşası</b> her ne kadar inşa edilemez gibi görünse de bilgisayar üzerinde eskizler <b>çığınca</b> yapıya dönüştürülerek gerçekleştirilir; radikal fakat yaratıcı formlara ve güçlü malzemelere sahiptir, (Slessor, 2000). Gehry'nin müziğin ve müzik kavramının ülkesel, toplumsal ve bireysel özünü <b>kendine has, duyusal bir dile</b>; müzik ve form, müzik ve biçimlenme, müzik ve mekan, müzik ve malzeme gibi başlıklarla ustaca sergilediği söylenebilir. *<a href="http://mackietone.com/emp/museum.asp">http://mackietone.com/emp/museum.asp</a></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Halk</li> <li>• Kültür</li> <li>• Bilim</li> <li>• Bilgi</li> <li>• Medya</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Çözümleyicilik</li> <li>• Parçalama-Birleştirme</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Karmaşa</li> <li>• Bütünsellik</li> <li>• Öze Ulaşma (mimar) (elit) (çığnınlık/değişkenlik/geçicilik)</li> </ul>
	 <p>Müzik Merkezi Makteti*</p>		
	 <p>Duyusal Form Oluşumları*</p> <p>Proje, geleneksel müzecilik düşüncesine farklı bir bakış açısı sunarak, biraraya getirdiği sergi, <b>teknoloji</b>, <b>medya</b> ve el becerileri ile Amerikan popüler müziğini ve <b>kültürünü</b> geliştirme amacını taşımaktadır.</p>		

### 3.2.2. Anlamsallık

Anlam; bir kelimededen, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey; bunların "hatırlattığı düşünce", "imgelene" veya "nesne"; bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey, (Anonim, 1988a); bir sözün yada bir sözcüğün anlattığı "düşünce"dir, (Hançerlioğlu, 1993a). Anlam; kelimenin söz içindeki diğer unsurlarla "bağlantılı olarak zihinde yarattığı kavramlar"dan her biridir. Kelimenin yansıttığı kavramlardan her biri ayrı ayrı anlam olarak düşünüldüğü için, onun değişik anlamları "kelimenin anlam çerçevesi" olarak kabul edilir ve "temel anlam" (kelimenin anlattığı ilk ve asıl anlam), "yan anlam" (kelimenin temel anlamı yanında kullanıma bağlı olarak kazandığı yeni anlamlar), "tasavvurlar" (bir kelime çerçevesinde onunla ilgili olan çeşitli imgelerin kişiden kişiye, dil birliğinden dil birliğine değişen, kişiye ve topluma ait olan özel tasarımlar) olarak adlandırılırlar, (Doğan, 1998).

Etimolojide; anlam terimi, Türkçe'de "an" kökünden türetilmiştir ve an'ın anlattığı şey anlamını içerir, (Hançerlioğlu, 1993a).

Anamlı; belirli bir anlamı olan, "önemli" bir şey anlatandır, (Tuğlacı, 1971a).

Anlamsal; anlamla ilgili, semantik açıklamalarını içerir, (Anonim, 1988a).

Modernizmde anlam kavramı, her türlü "anlama karşıt olma"ya dönüşmüştür. Modern kelimesinin öz anlamına paralel olarak yeniliği, teknolojiyi ve akli ön plana çıkartma etkinliği tarihi, geçmişi ve anlamı olan bütün değerler sistemini reddetmiştir. Geçmişin belleğine dayanmayan, akılcı ve işlevci, soyut ve yalın, herkes ve heryer için geçerli olduğu ileri sürülen bir tasarım dili kullanılmıştır.





Buna karşıt olarak postmodernizmde anlam boyutu, Jencks'in de tanımına bağlı olarak "modern gramer içinde eski ile kurulan anlamsal bağ" çerçevesinde, modernizmin her türlü reddine kucak açan bir yaklaşım içerisinde varolmuştur. Modern mimarlığın anlamdam yoksun, sıradan ve yabancılaştırıcı çevreler yarattığı gerçeği karşısında postmodernizm, "anlam kavramı"nı geçmişin her imgesinde aramış ve tasarımın her boyutunda kullanmıştır. Simgeselliğin de etkin kılınmasıyla başvuru her olgu, kendi ilk ve öz "anlamını kimi zaman değiştirerek", "kimi zamansa kaybederek" "simgesel" veya "ölü anlamlar" kazanmıştır.

Dekonstrüktivizm akımı, yaşamın çelişmesini, geçiciliğini ve hiçliğini sorgulamayı ön planda tuttuğundan anlam kavramı, akım içerisinde ele alınması neredeyse yasak bir tavır içinde yerini almıştır. "Anlamın reddedilmesi" ve varolmaması, dekonstrüktif tasarım



ürünlerinde anlam olgusunun ve anlamlı herhangi birşeyin başvurulamaz ve kullanılamaz bir niteliğe dönüştürmüştür. Dekonstrüktiflere göre sürekli yer değiştiren ve hiçbir bütünlük göstermeyen nesnelere dünyası içerisinde, anlamdan veya anlamlılıktan daha önemli olan "anlamsız olma durumu"dur; "değişen anlamlar taşıyabilme niteliği"dir.

Tablo 12. Anlamsallık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Anlamsallık • Hatırlanan Düşünce/Nesne/Hatıra • Çağırışım • Bağlam ■ Niteliklilik • Önemlilik		Modernizm	 ■ Anlama Karşıtlık
		Postmodernizm	 ■ Simgesel Anlamsallık
		Dekonstrüktivizm	 ■ Anlamsızlık

Tablo 13. Anlamsallık kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hatırlanan Düşünce/ Nesne/Hatıra</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Niteliklilik</li> <li>• Önemlilik</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<p>■ <b>Anlama Karşıtlık</b></p>
	<p>Postmodernizm</p>	<p>■ <b>Simgesel Anlamsallık</b></p>
	<p>Dekonstrüktivizm</p>	<p>■ <b>Anlamsızlık</b></p>

<p>Dağca Yat Limanı ve Otel, Can Çinicı, 1998-1999, Muğla, Türkiye.</p>	 <p>Yat Limanı Konum Planı</p>	<p>Arazinin çok dik olarak denize indiği, deniz içinde de kısa mesafelerde derinleştiği çevrede ilk etap kışın denizdeki teknelerin korunmasında hayati bir unsur olan uzun bir mendireğin yapılması, ikinci etap yat limanı servis binası ve son etap da otel binası yapılmasını kapsamaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Bağlama Karşıtlık</b></li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• <b>Anlama Karşıtlık</b></li> </ul>
	 <p>Konum Planı</p>	<p>Arazinin şekillenmesi kaotik bir yapıya sahip olduğundan doğal eğrilere karşı olan tavırların hem kendi içlerinde hem gelecekte barındıracağı işlevlere göre <b>tutarlı</b> olmasına özen gösterilmiştir.</p>	
	 <p>Servis Binası Çevre İlişkisi</p>	<p>Kıyı çizgisinin içeri çekilmesiyle, tasarımcı tarafından "amphibian" olarak nitelendirilen bir yaşantı önerilmiş; hayatın ne tam olarak denize ne de karaya, aslında her ikisine de ait olduğunu savunan bir tasarım yaklaşımı biçimlendirilmiştir.</p>	
	 <p>Servis Binası</p>	<p>Çinicı'ye göre, çalışmayı yapmaları ve gerçekleştirilmesi peşinde olmaları "doğal olanın içerikten yoksun ve kurmaca idealler uğruna korunması" tutumuna karşı durduklarındandır. "Sahte bir içtenlikle korumanın çoğu kez doğal olanın ilgisizliğe terk edilmesi" ile sonuçlandığı düşünülerek, doğaya -ölçeği ne olursa olsun- "amacı net" <b>müdahaleler</b> sonucunda tasarımcıyı doğanın ayrılmaz bir parçası kıldığı hissedilmektedir, (Çinicı, 2000).</p> <p>Bu bağlamda, verili topografyanın sunduğu fırsatları iyi kullanarak binayla birlikte "doğayı tasarlamak" yani doğaya "dokunmuyormuş gibi" görünmeyip ona kendi sunduğu olanaklar çerçevesinde cesurca müdahale etmek ana fikrine bağlı olarak yapı bütünüün, hayatın anlamına ve varlığına paralel, fakat <b>doğa sözcüğünün anlamına ve içeriğine karşı</b> düşünce ve yaklaşımlarla oluşturulduğu söylenebilir.</p>	





Tablo 15. Anlamsallık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hatırlanan Düşünce/ Nesne/Hatıra</li> <li>• Çağırışım</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Niteliklilik</li> <li>• Önemlilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Anlama Karşılıklı
	Postmodernizm	▷	■ Sembol Anlamsallık
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▷	■ Anlamsızlık

Cardiff Körfezi Opera Binası, Zaha Hadid, 1994-1996, Wales, İngiltere.		<p>Tanyeli'ye göre, "modernist geleneğin konstrüktif mantığının yerine kendi dekonstrüktif mantığını yerleştiren" Hadid, Derrida'nın felsefesine paralel "<b>ussalın yanına çığmancın yerleştirilmesi</b>"ne dayanan kavram ikizlerini kullanmaktadır. Onun hemen hemen hepsi yayınlanmış çalışma eskizleri, projelerinde ne denli "çığmca" çıkış noktalarından yola koyulduğunu belgeler. Çalışmaları daima <b>soyut, anlamsız</b> ve işlevsel olarak <b>gerçekleşmez</b> Kandinsky vari resimsi "çiziktirmeler"den başlar, (Tanyeli, 2000a).</p> <p>Sonuçta resimsel kompozisyonları mimarlığa dönüştüren projeler ve yapılar ortaya koyar. Bu bağlamda, Cardiff Körfezi Opera Binası da açıklanan yolda gerçekleştirilen bir örnek ürün özelliği taşımaktadır.</p> <p>Bu tasarımı Hadid, önceki tasarım dilini korumakla birlikte, açık ve anlaşılır bir tavır varlığını hissettirmektedir. Fakat, mimara göre tüm tiyatroları tasarlarken karşılaşılan sorunlardan biri, onu bir fikir içinde yorumlama zorunluluğu ve tasarımın biçimsel bir nesneye dönüşmesi sorunu, tamamen <b>göz ardı</b> edilmiş ve tasarım, bu <b>fikirden</b> ve <b>anlamdan uzak</b> durularak gerçekleştirilmiştir. Tüm arazi üzerine yayılan böylece bir kent fikriyle ilişki kuran yapı, ışık ve havayı içine almakta, şeffaf dış yüzleriyle açık mekânlardan sürekli <b>değişkenlik</b> kazanmaktadır, (Ekincioglu, 2000f).</p> <p>Mekandan ve biçimden uzak soyutlama, parçalama, yırtma, şeffaflık, akışkanlık, acıklık, pastiş, geçicilik, planın serbestleşmesi, serbestlik ele alınan kavramlar arasında yer almaktadır, (Hadid, 1998; Balamir, 1998).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Nedensizlik</li> <li>• Çığmnlık</li> <li>• Tanımsız Biçimcilik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bağlama Karşılıklı</li> <li>• Anlamsızlık</li> </ul>
	Opera Binası Eskizi*		
			
	Opera Binası Perspektifi*		
			
Kesit Perspektif			
Kesit Perspektif			

\* <http://www.zahamhadid.com/recent.html>

### 3.2.3. Çokanlamlılık

Çokanlam; çok anlamı olan demektir. Çokanlamlılık; bir kelimenin "birçok anlamlar bildirme niteliği", (Anonim, 1988a).

Çokanlamlılık; birden çok anlamı olan sözcüğün niteliği ifadesini taşır. Örneğin; göz sözcüğü; görme organı, kaynak, delik, sevgi, bölme, oda, uğursuzluk gibi çokanlamlılık taşır, (Hançerlioğlu, 1993a). Bir kelimenin temel anlamını kaybetmeden çeşitli yollardan temel anlamıyla mutlaka "ilişkili olan" yeni kavramları anlatır duruma gelmesidir. Bir başka deyişle, birçok gösterilen, tek bir gösterene göndermede bulunursa o zaman çokanlamlılık söz konusudur, (Kıran,1986).

Bu bağlamda, modernizmin anlam boyutunu ele alış biçiminde "anlama karşıt" olduğuna değinilmişti (Bakınız: Anlamsallık, sayfa: 90). Karşıt bir tutum olarak postmodernizmde anlamlılık ifadesinin simgesel anlamlılığın yanısıra, akımın kullandığı biçim dili ve kendini ifade etme adımımda tekbir nesne/ürün üzerinde "birden çok anlama başvurduğu" veya "birden çok anlamı yansıttığı" görülmektedir. Çünkü postmodernizmde anlam, "bakana göre çoğalan bir olgu"dur. Venturi'ye göre tek anlam klişedir. Bu bağlamda da tekrarlanan formlar ve imajlar klişeleşir ve postmodern mimarın anlamı bu adımda kaybolur. Bu bakımdan, postmodernizm sürekli çoğalan, zaman içerisinde "çokanlamlılık" kazanan bir akım özelliği gösterir, (Gür, 2001).

Dekonstrüktivizme gelindiğinde, "anlamsızlık" temelinde, "değişen anlamların varlığı", hatta kimi zaman anlamlar değiştirilmese bile anlamların yapısının bozularak, parçalanarak, "belirsiz anlamlar" kazandığı söz konusudur.

Tablo 16. Çokanlamlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<p>Çokanlamlılık</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Birden Fazla Hatırlanan Düşünce/ Nesne</li> <li>■ Birden Fazla Hatıra</li> <li>■ Birden Fazla Çağırışım</li> <li>■ Birden Fazla Bağlam</li> <li>■ Çok Niteliklilik</li> <li>■ İlişkिलilik</li> </ul>	Modernizm	▶	■ Anlama Karşıtlık
	Postmodernizm	▶	■ Çokanlamlılık
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Değişen Anlamsallık ■ Belirsiz Anlamsallık

Tablo 17. Çokanlamlılık kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Birden Fazla Hatırlanan Düşünce/Nesne</li> <li>• Birden Fazla Hatıra</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• İlişkिलilik</li> </ul>	Modernizm	▶	■ Anlama Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Çokanlamlılık
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Değişen Anlamsallık ■ Belirsiz Anlamsallık

İkiz Ev, MVRDV, (W. Maas&J. van Rijs&N. de Vries), 1995-1997, Utrecht, Hollanda.	 <p>MVRDV Çizimi</p>	<p>Grubun, ürettikleri tasarımlarda, 20. yy. başı öncü mimarlarının kullandığı mimari öğeleri günümüz olanakları ile yeniden yorumladıkları gözlemlenmektedir. Fakat bu projelere, 1920'li yılların modern mimarlığına bir biçim göndermesi olarak değil de yeni bir mimarlık olarak bakmak daha doğru olacaktır. (Balkış, 2000). Bu bağlamda proje, sahip olduğu biçim diliyle modern mimarlığın ilkelerini yansıtsa da, kullandığı malzeme ve renk diliyle yeni bir ifadeyi içermektedir. Utrecht'te, bir 19. yy. parkı yanındaki banliyö caddesinde, iki ayrı ailenin paylaştıkları arazi üzerinde konumlanan projenin, hiçbir şekilde içinde bulunduğu çevre ve tarihi dokudan etkilenmediği görülmektedir. Bu anlamda, yapının bağlam olgusundan uzak durarak, üzerinde, herhangi bir tarihi veya simgesel anlamı taşımaktan kaçındığı ortadadır. Bundan başka, yapının, içerik olarak sahip olduğu, bilindik "ev" ve "ikiz ev" kavramlarına farklı bir bakış getirdiği söylenebilir. Her iki ailenin de parkı, sorunsuz bir biçimde algılama isteği, evin programını hayal edilebilecek en az derinlikte, 4 yada 5 kata genişleyebilecek şekilde çözüme ulaştırmıştır. Mal sahiplerinin çatışan istekleri arasında uzlaşım sağlamak yönünde kullanılan bölme duvarlar, "iyileştirici bir hareket" olarak birbirine bağlanan iki yerleşim hacmi ortaya çıkarmıştır; "bir evin içindeki evler" ilkesi gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda yapı, biçimsel anlamda, birbirinin aynı olarak tasarlanan geleneksel ikiz ev anlayışı olarak süregelen yaklaşıma bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Yapı ölçeğinde "ikiz ev" kavramının anlamının değişime uğradığını ileri sürmek mümkündür. Mekan organizasyonu, strüktür kurgusu, doluluk boşluk oranları, düşey ve yatayda yakalanan işlevsel ve biçimsel süreklilik özellikleri, yapının her boyutuyla, <b>anlama karşıt</b> bir tutum içinde tasarlandığını destekler nitelikler arasında yer almaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlama Karşıtlık</li> <li>• İlişkısizlik</li> <li>• Anlama Karşıtlık</li> </ul>
	 <p>Genel Görünüm</p>		
	 <p>Düşey Bağlantı Detayı</p>		
	 <p>Düşey Bağlantı Detayı</p>		



Tablo 18. Çokanlamlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Birden Fazla Hatırlanan Düşünce/Nesne</li> <li>• Birden Fazla Hatıra</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• İlişkिलilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Anlama Karşıtlık
	Postmodernizm	▶	■ Çokanlamlılık
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Değişen Anlamsallık ■ Belirsiz Anlamsallık

<p>ODTÜ Gel. Vak. Kol., Çok Amaçlı Salon ve Sanat Atölyeleri Kompleksi, Semra Teber, 1996-1999, Ankara, Türkiye.</p>	 <p>Genel Görünüm</p>	<p>Sözkonusu kültürel kompleks, asıl işlevinin (çok amaçlı toplantı ve gösteri salonu, sanat atölyeleri, tonozaltı) yanısıra, kitlesi ve konumu ile kolej kampüsünü strüktüre etmeyi amaçlayan bir eleman olarak ele alınmıştır. Böylelikle, oldukça dağınık ve birbirinden bağımsız izlenimi veren kampüs binalarına ve bu binaların konularına yeni bir yorum; "bütünleştirici" bir anlam getirilmeye çalışılmıştır. "Great Hall" (Büyük Salon) isminin de çağrıştırdığı gibi tıpkı bir evin insanları toplayan salonu gibi, kolej kampüsünün ortaklaşa ve topluca gerçekleştireceği aktivitelerin yer alacağı, topluluğun çeşitli biçimlerde bir araya gelebileceği ve birlikte üretilip paylaşabileceği bir mekanlar manzumesi olarak düşünülmüştür. Üçü mekan grubu, bir "kent parçası", ortadaki birleştirici mekan da bir "sokak parçası" gibi ele alınmıştır. Kaldırımlar ve sokak arasındaki çeşitli basamaklar, merdivenler, öğrenme tartışma, oynama, canlandırma gibi eylemlerin yer alabileceği informal bir amfiteatri, atölye tarafındaki kapılar ve üstlerindeki pencereler, kapı önündeki merdivenler ise bitişik nizam kent konutlarını anımsatmaktadır. Burada gözlenen "işlevsel ve algısal melezlik" kavramları mekana çökyönlülük ve değişik bakış açılarına göre değişik tanımlar yükleyebilmektedir, (Teber, 2000). Hem bireysel algılamalara, hem de kamusal kullanımlara özgün zenginlikleri, mimari araçlarla içinde barındıran yarı açık mekanın ve tüm kompleksin, sahip olduğu işlevsel çokamaçlılığının yanısıra, bir ucunda kampüs yapılarıyla bütünleşen meydana diğer ucunda yeşil alana bağlanması, tonoz ögesinin sağladığı korunaklık duygusunu tepesindeki yırtıkla doğaya açılarak yadsınması, güneşin hareketine bağlı olarak zamansal değişimler sunması, çokanlamlılık içerme yönünde barındırdığı diğer teknik araçlardan bazılarıdır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bütünsellik</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Metafor</li> <li>• Melezlik</li> <li>• Düzenlilik</li> <li>• Dinamizm/Hareket</li> <li>• Doğa</li> <li>• Korunaklılık/Kapalılık</li> <li>• Şeffaflık/Açıklık</li> <li>• Çokamaçlılık/Çökyönlülük</li> <li>• Anımsama/Anımsatma</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• İlişkिलilik</li> <li>• Çokanlamlılık</li> </ul>
	 <p>Sokak, Kaldırım, Merdiven</p>		
	 <p>Tonoz Altından Görünüm</p>		
	 <p>Yeşile Açılma</p>		

Tablo 19. Çokanlamlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Birden Fazla Hatırlanan Düşünce/Nesne</li> <li>• Birden Fazla Hatura</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• İlişkिलilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Anlama Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Çokanlamlılık
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▷	■ <b>Değişen Anlamsallık</b> ■ <b>Belirsiz Anlamsallık</b>

Zagreb Özgür Bölge, Lebbeus Woods, 1991, Zagreb, Hırvatistan.	 <p>Zagreb'ten Görünüm*</p>	<p>Woods'a göre, kentlerin kenarında yeni bir tür sınır oluşturan, sayıları gittikçe artan ve dünyanın her yerinde rastlanan bölgeler, artık sadece toplumun dar geliri alt sınıfların hayatta kalma mücadelesi verdikleri çöküntü mahalleleri değil, aynı zamanda yeni bir tür <b>belirsizliğin</b> de mekanlarıdır. Woods tarafından "kriz mekanları" olarak adlandırılan bu alanlar, yeni marjinalleşenlerin belirsiz yaşama ve çalışma mekanlarını içerir. Ona göre, mimarların bunları yaşamsal yeni alanlar olarak kabul ederek anlamaya ve müdahale etmeye başlamalarının zamanıdır. (Woods, 2000). Bu düşüncelere paralel olarak, mimar tarafından sınır bölgelerinde ve şehir merkezlerinde pek çok tasarım önerileri gerçekleştirilmiştir. Woods'un tasarladığı, "tarihi hiterarşik kent" in yerine önerdiği "heterarşik kent" ya da "tepesinde bir otoritenin bulunduğu toplumsal piramit" i ters çevirerek, bireyin tepede olduğu piramitler yaratılarak, monoloğun yerini diyalogun aldığı <b>aykırı bir düzenin, sürekli bir değişimin</b> yaşandığı, öncesi ve sonrası belirsiz kentlerdir. (Salman, 2000). Bu bağlamda, Zagreb Özgür Bölge örneği, tarihi kent dokusu içine önerilen, fantastik, kural tanımaz, mekanik, soğuk ve alışılmış anlamda mimarlık için bir o kadar da <b>tamamsız</b> olan bir tasarım olmasıyla, mimarın yerleşik sosyal düzen, devrim, bireyin toplumdaki yeri gibi konularda öne sürdüğü fikirler ile birleştiğinde anlam kazanmaktadır. Ağırlıklı olarak simülasyona uğratılmış olan tasarımları, herhangi bir hiçleşmeye yol açmadan, sadece başka bir varlık düzenine taşınarak, düşünce, ifade, biçim, malzeme ve renk diliyle de yeni gerçeklere, <b>değişen</b> hayata, yeni çözümlere ve <b>değişen</b> anlamlara ışık tutmaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aykırılık</li> <li>• Tamamsızlık</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Bağlama Karşıtlık</li> <li>• Değişim</li> <li>• Belirsizlik</li> <li>• Değişen Anlamsallık</li> <li>• Belirsiz Anlamsallık</li> </ul>
	 <p>Zagreb İçin Tasarım*</p>		
	 <p>Zagreb İçin Önciler*</p>		
	<p>* <a href="http://abitare.think.it">http://abitare.think.it</a></p>		

### 3.2.4. Tarihsellik/Tarihselcilik/Tarihçilik

Tarih kavramı, bir olayın gününü, ayını ve yılını bildiren söz veya gün, düz anlamının yanısıra, toplumları, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan; bu olaylar arasındaki "ilişkiler"i, daha önceki ve sonraki olaylarla "bağlantılar"ını, karşılıklı "etkilenmeler"i, her milletin kurduğu medeniyetleri, kendi iç sorunlarını inceleyen bilim olarak tanımlanmaktadır, (Anonim, 1988b). Tarih; anılmaya değeri olan olayların hikayesini; eski olayları nedenleri ve sonuçlarıyla inceleyen; (Tuğlacı, 1971e); "geçmiş"te neler olup bittiğini araştıran bilim dalıdır, (Hançerlioğlu, 1993e). Geçmişin olaylarını kaynak malzemelerin eleştirel bir incelemesine dayanarak "kronolojik tutarlılık" içinde irdelleyen ve genellikle bunların "nedenler"i konusunda açıklamalarda bulunan bilim dalıdır, (Anonim, 1990f).

Tarihselci, tarihi kendine özgü yasalara uyan özel bir disiplin sayan, sadece olayların birbirlerine zincirlenmesini meydana getiren koşulları, belirli tasvirlerini yaparak inceleyen tavra denir, (Tuğlacı, 1971e).

Tarihselcilik, tüm nesne ve olayların "gelişim"lerini somut tarihsel koşullarla olan bağlantılarıyla inceleyen ve değerlendiren öğrenme yöntemidir, (Hançerlioğlu, 1993e).

Sanatta tarihselcilik (historicism), yeni bir yapının ortaya konusu sırasında, ortadan kalkmış tarihsel "üslup"ları kullanmayı öngören anlayışları ifade eder. Dolayısıyla tüm "canlandırmacı" üsluplar tarihselci olarak nitelendirilebilirler. Örneğin; Türk mimarlığında Birinci Ulusal Mimarlık akımı tarihselcidir, (Sözen, Tanyeli, 1996). Tarihselciliği, kimi yazarlar tarihçilik, tarihsellik deyimleriyle dile getirirler de kavramlar arasında anlam ve kullanım açısından farklılıklar söz konusudur. Örneğin; tarihçi; tarihi konular üzerinde araştırmalar yapan, tarih kitapları yazan kimse; tarihçilik; tarihi konularda inceleme yapma işi gibi... Bu anlamda, çalışmada, tarihe ait ve tarih özelliklerini barındırma, aktarma veya yansıtma öz anlamlarında olan "tarihsellik" ifadesi kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında 20. yy. mimarlık ortamında tarihselliğin geçirdiği evrime, modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm çerçevesinde değinilecek olunursa, tarihsellik, modernizmde bir başvuru kaynağı olmaktan çok uzak ifade edilmiştir. Modern olmanın getirdiği gelişme, gündelik yaşama uygun olma, dönemin özelliklerini içinde barındırma yaklaşımı, hem modern kültürünün "tarihten uzaklaşma"sına neden olmuş, hem de modern ürünlerde şimdi ve gelecek kaygısını taşıyan, kendini bu yollarla oluşturan dışavurumlar kullanılmıştır. Modernizmin kendini, tarihsel gelişimin bir aşamasının




yansıması ya da belirtisi olarak anlamlandırması, mimarlıktaki "tarih boyutunun mimarlığın kendi geçmişinin belleğine dayanmadığı" gerçeğiyle örtüşmüştür. Bu bağlamda geçmişle ilişki kurmak yerine, geçmiş ve mevcut çağ arasında soyut karşıtlıklar kurularak geçmişe ait her tür düşünce biçimi ve gelenek reddedilmiş; yaşama ve mimariye ilerici, rasyonel, farklı içerimler dahil edilmiştir. Bu ve benzeri tutumların, modern akımın gelişimi boyunca her adımında, "tarihe karşıt" bir olgu içinde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Modernitede tarihin bir tür engel olması; geleneği, simgeyi ve süslemeyi reddederek evrenseli yakalama çabasına girmesi, modernitenin zamanla bir tür ütopyaya dönüşmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu; zanaatsizlik ve sanatsızlık olarak algılanmıştır. Asil oranlar ve biçimler, sıradan insanların elinde tekdüze çevreler yaratmıştır, (Baudrillard, 1991).

Sonuç olarak, gelenekseli, simgeyi, süslemeyi, farklılığı reddeden; bireyi kendi kararlarını veren ve taşıyan bir insan olarak öngören modernizme tepki olarak oluşan karşıt teori postmodernizm olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda, postmodernizmde, modernizmin tarihe ve tarihsel olana karşıt olma tutumunun kullanıcılar, kuramcılar ve tasarımcılar tarafından yoğun eleştirilere tutulduğu görülmektedir. Modernizmin mimari biçimlendirme yaklaşımının ve estetik anlayışının bir örnek yapılar ve çevreler oluşturması, biçimsel dilin yoksullaşması ve nitelsiz işlevselliği ön plana çıkarması eleştirileri, postmodernizmi daha çok "insanı merkez alan", "geçmiş canlandıran", "mimarlıkta kültür ve tarih boyutlarına önem veren" ve böylelikle de "tarihi ve tarihi biçimleri içeri alan" tasarımlar üretme yoluna itmiştir. Bu bağlamda, postmodern dönemde tarihsel olanı gerçekleştirmenin etkin olduğu, evrensel olana karşıt yerel olanın yüceltildiği, doğa, gelenek, kültür değerlerinin referans kabul edildiği ve dolayısıyla da "tarihsellik" anlayışının önemle var olduğunu söylemek mümkündür.



Dekonstrüktivizm, anlatılan akımlardan her anlamda çok farklı yaklaşımlar sergilediğinden, tarih boyutunun dekonstrüktivizm içinde yeri ve kullanımı da farklılıklar gösterir. Dekonstrüktivizm özü gereği, gerçekle görünen arasındaki farkı ortadan kaldırmayı amaçlayıp sadece görünüşlerin varlığını ileri sürdüğünden, kimi zaman "tarih" in kimi zamansa "tarihe ait düşünceler" in sorgulanarak farklı ve daha özgün bir dille yorumlandığı, "tarihten öte bir an"a, "tarihi olmayan bir zaman"a ait olarak yeniden tasarlandıkları söylenebilir. Bu bağlamda, dekonstrüktif ürünlerde herhangi bir geçmişe, tarihe ve ana doğrudan atıfta bulunmayan bir "tarihsizlik" söz konusudur.

Tablo 20. Tarihsellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tarihsellik</li> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkililik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>		Modernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tarihe Karşıtlık</li> </ul>
		Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tarihsellik</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tarihsizlik</li> </ul>

Tablo 21. Tarihsellik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkilerlik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	Modernizm	►	■ Tarihe Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Tarihsellik
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Tarihsizlik

Ehime Bilim Müzesi, Kisho Kurokawa, 1991-1994, Ehime, Japonya.	 <p>Genel Görünüm*</p>	<p>Bir müzenin "bütüncül (tek biçimli) ve güvenli bir kutu olması gerekliliğini savunan geleneksel fikre karşı olarak" tasarlanan yapıda, her ünite, "üçgen prizma, küp, kare ve yarım daire" olan "geometrik biçimler"den oluşmaktadır.*</p> <p>Bu parçalı yaklaşımla müze yapısı, bütüncül, kapalı ve tekil formlu biçimlenmeye karşı, geçmişte sıkça rastlanılmayan, daha önce nadiren kullanılmış, değişik ve farklı bir müze tasarımı öne sürmektedir.</p> <p>Birincil geometrik formları kullanma biçimiyle aynı zamanda "soyut sembolizm"i ortaya koyan yapı, ünitelerin beton duvarları üzerinde kullanılan titanyum, mermer, granit gibi çeşitli ve değişen malzemelerle her ünitenin kendi içinde ve yapı bütününde "farklılığını" vurgulamıştır.*</p> <p>Birçok formdan oluşan bu soyut sembolik bütün, geçmişteki hiçbir üslubu yansıtmamakta; hiçbir tarzla ilişki içerisinde olmamakta; herhangi bir canlandırma veya etkilim sergilemeden bir müze yapısı için, kendi başına, yeni ve farklı bir tavrı ortaya koymaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Ycnilik</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Geleneksele Karşıtlık</li> <li>• Üsluba Karşıtlık</li> <li>• Süreksizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Tarihe Karşıtlık</li> </ul>
	 <p>Geometrik Kütleler*</p>		
	 <p>İç Mekandan Görünüm*</p>		
	 <p>İç Mekandan Görünüm*</p>		

\*<http://www.kisho.co.jp/WorksAndProjects/Works/Ehime/index.html>

Tablo 22. Tarihsellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Tarihsellik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkिलilik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Tarihe Karşıtlık
		Postmodernizm	▶	■ Tarihsellik
		Dekonstrüktivizm	▷	■ Tarihsizlik

St. John the Divine Katedrali, Santiago Calatrava, 1991, New York, ABD.	 <p>Katedral Yan Görünüşü*</p>	<p>1892'de başlayan St. John the Divine Katedrali'ni tamamlamak için açılan davetli yarışmada Calatrava'nın yaptığı tasarım, jüri üyesi Philip Johnson'ın deyimiyile "<b>modern biçimi Gotik bir strüktüre başarıyla dahil eden tek katılımcı</b>" olmasından dolayı birincilikle ödüllendirilmiştir. Projede katedralin taşıyıcı sistemi yeniden yorumlarken, biçimin aynen korunmasına dikkat edilmiştir. Bu tasarımı farklı kılan özelliklerinden biri olarak, programında "bioshelter" gibi bazı yenilikleri kapsaması gösterilebilir. 1978'de Fuller'in nef ve transept üzerinde konulanacak "biosphere" yapımına, 1979'da ise David Sellers'in katedralin güney transeptinin "bioshelter" olarak geliştirilmesine ilişkin öneriler daha da ileri götürülerek, nefin, koronun, transept karesinin ve transeptlerin hemen hemen 160 feet yukarısında yer alacak ve havadan bakıldığında yeşil bir haçın seçilebilirliğini sağlamayı amaçlayan ağaçlarla donatılacak olan ulaşılabilir bahçeler tasarlanmıştır. (Çağlayan, 2000). Buna ek olarak katedralin orijinal planına <b>sadık kahnarak</b>, çelik ve camdan oluşan çatı strüktürüne yer verilmiştir. Taşıyıcı sistem tasarımında ağaç imajı ile kurulan ilişki Calatrava'nın diğer tasarımlarıyla olan bir benzerlik olarak burada da kendini hissettirmektedir. Katedralin yeni taşıyıcı strüktürü incelendiğinde, dalların gökyüzü, gövdenin yeryüzü, köklerin ise yer altı dünyasını <b>temsil ettiğine inanılan</b> Yaşam Ağacı ya da Kozmik Ağaç <b>metaforunun</b>, ağacın kökleriyle yer altı kemerleri, gövdesiyle transept, dallarıyla kolonlar ve yapraklarıyla da "bioshelter" arasında bir <b>ilişki</b> kurduğunu söylemek mümkündür.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlamcılık</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Metafor</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkिलilik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Tarihsellik</li> </ul>
	 <p>Katedral Ön Görünüşü*</p>		
	 <p>Katedral Girişi*</p>		
	 <p>Strüktür Detayı*</p>		
	<p>* <a href="http://www.calatrava.com/1/index.html">http://www.calatrava.com/1/index.html</a></p>		



Tablo 23. Tarihsellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tarihsellik</li> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkिलilik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Tarihe Karşıtk
	Postmodernizm	▷	■ Tarihsellik
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▷	■ <b>Tarihsizlik</b>

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Diamond Ranch Okul Kompleksi, Morphosis (Thom Mayne), 1993-1998, Pomona, California, ABD.</p>	 <p>Toplumsal Gruplamalar</p>	<p>Morphosis'in çalışmalarında birbiriyle <b>çelişen kavramları</b> yüzleştirme, duygu ve düşünce sarmalında <b>çatışan değerleri</b> karşı karşıya getirme ve <b>bağlamsal anlamı</b> düzene sokma çabasının mimari formu biçimlendirdiği izlenir. Grup için mimarlık, içinde bulunduğu çevrenin <b>holistik bütünlüğü</b> bağlamında, anlamlama dizgelerinden oluşan, <b>metafor</b> düzlemine dayanan ve <b>farklı bir dil</b> olan bir söyledir. Ön plana çıkan <b>soyut biçim</b> fikri, çağdaş düşünce bağlamında, somut tarihsel biçim görüngüsünden izler taşır ve biçim, <b>zamandan bağımsız</b>, tarihsel bir görüngü olarak kalır. <b>Kavramsal ve kuramsal metaforlara</b> başvurularak kavramların içeriği ve özü analiz edilir; elde edilen analogik yaklaşımla <b>bambaşka biçimlere</b> ulaşılır, (Aydınlı, 1998). Bu bağlamda okul kompleksi, yapıyla çevresini tek bir mimari jestte buluşturmaya amaçlayan üç temel tasarım kaygısıyla; yapının doğal çevresiyle kurduğu <b>kavramsal ilişki</b>, toplumsal gruplamalar, eğitimde <b>esneklik</b> ilkeleriyle oluşturulmuştur. İşlevsel organizasyon ve yapısal kompozisyon, <b>topoğrafya ile kurulan ilişki</b> aracılığıyla şekillendirilmiştir. Tepelere takılmış gibi duran bağımsız kütleler, onların sonuçtaki biçimlerini belirleyen <b>karmaşık geometrik düzen</b> ve <b>esnek formlara</b> izin veren malzeme kullanımı, modernizmin geometri ile kurduğu ortodoks ilişkiyi dönüştürmeye çalışan araştırmalarla süreklilik içindeymiş gibi gösterse de özellikle geometrik referansların arkasında, <b>değişkenliğin kendisinin bir düzene dayandığı</b> gözlenmektedir, (Güzer, 2001). Topoğrafya, teknoloji ve biçim birlikteliğinin soyut bir biçim olarak, <b>bilindik hiçbir zamana ait olmayan bir tarih</b> için bir araya gelmiş, yeni bir dil gibi kullanıldığı görülmektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metafor</li> <li>• Çelişki</li> <li>• Karmaşa</li> <li>• Düzen</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• İlişkिलilik</li> <li>• <b>Tarihsizlik</b></li> </ul>
	 <p>Kütlelerarası Boşluklar</p>		
	 <p>Geometrik Dil</p>		
	 <p>Bağımsız Kütleler</p>		



### 3.2.5. Tarihe Karşıtlık

Tarihe karşıtlık kavramı, tarihle ilgili tüm "anlamları ve kavramları reddeden" ve "tersine anlamları ileri süren" bir kavram olarak görülmelidir.

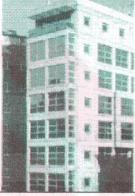

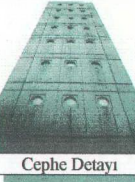
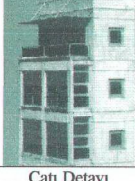
Benzer şekilde, mimarlıkta da tarihe karşıt olma tavrı modernizmde vücut bulmuş; postmodernizmde "tarihsellik", dekonstrüktivizmde de "tarihsizlik" kavramlarıyla özdeşleşmiştir. (Bakınız: Tarihsellik/tarihselcilik/tarihçilik, sayfa: 99)

Tablo 24. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

Tarihe Karşıtlık ■ Gelecek ■ Üslup ■ Yeniden Yaratma ■ Değişim ■ Etkilenmeme ■ Bağlantısızlık/Koptukluk ■ İlişkisizlik ■ Nedensizlik ■ Süreksizlik		Modernizm	■ Tarihe Karşıtlık
		Postmodernizm	■ Tarihsellik
		Dekonstrüktivizm	■ Tarihsizlik

Tablo 25. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/Kopukluk</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensizlik</li> <li>• Süreksizlik</li> </ul>	Modernizm	►	■ Tarihe Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Tarihsellik
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Tarihsizlik

Büro Yapısı, Emre Arolat, 1990'lar, Kozyatağı, İstanbul, Türkiye.		<p>525 m<sup>2</sup>lik bir arsa üzerinde yer alan yapıda mimar, projelendirme aşamasından sonraki inşaat sürecinde de belirleyici olmuş; yapım yöntemleri, malzeme seçim ve kabulleri, detay bütünlüğü ve mükemmelliği gibi konuları yapımcı ile birlikte denetlemiştir. Tasarım, yakın çevresindeki plansız ve kaotik gelişmeye alternatif olarak <b>kolay okunabilen ve rasyonel bir düzeni</b> amaçlamıştır. Tasarımcı ise planda ve kitle düzeninde aradığı <b>netliğin</b>, üretim sonunda ortaya çıkan yapıda sürdürülmüş bir tavır olması yönünde uğraş vermiştir. Bu tavır, aynı zamanda tasarımcının son on yılda Türkiye'de hüküm sürdüğüne inandığı dönemin "<b>moda</b>" malzemeleri ile "<b>giydirilmiş</b>" ve "<b>doldurulmuş</b>" "<b>prototip</b>" <b>ofis mimarisine de bir karşı çıkıştır</b>, (Arolat, 2000). Mimarlık ürünlerinin belli tarihsel koşullar, egemen sosyal/kültürel belirlemeler içinde konumlanmaları ve herhangi bir yerde ve zaman kesitinde yapılan yapıların çoğunun da bunların somut ifadeleri olmaktan öteye geçmemelerine rağmen, Kozyatağı Büro Binası'nın, <b>yapıldığı yerin ve zamanın egemen mimarlık anlayışına doğrudan bir karşı çıkış niteliği taşıdığı</b> açıktır, (Nalbantoğlu, 2000). Anlatımını, programının ve kullandığı malzemenin dolaysız ifadesinde kurgulayan yapı, ofis binalarında süregelen mimari tasarım, biçimlendirme ve uygulama yaklaşımlarıyla <b>ilişki içerisinde olmaktan uzak</b>; toptan bir başkaldırı özelliği barındırmaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Akılcılık</li> <li>• Netlik</li> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Modaya Karşıtlık</li> <li>• Tarihe Karşıtlık</li> </ul>
			
			
			

Tablo 26. Tarihe Karşıtlık kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Tarihe Karşıtlık	• Gelecek	➤	■ Tarihe Karşıtlık
	• Üslup		
	• Yeniden Yaratma		
• Değişim	➤	■ Tarihsellik	
• Etkilenmeme			
• Bağlantısızlık/Kopukluk			
• İlişkisizlik	➤	■ Tarihsizlik	
• Nedensizlik			
• Süreksizlik			

Tjibaou Kültür Merkezi, Renzo Piano, 1993-1998, Nouméa, New Caledonia.		<p>Piano'nun söylemiyle, Tjibaou Kültür Merkezi, bağlamı, mimarlığın kökleri konumunda olan iki kavramdan; birarada ve birbirleriyle etkileşim içinde bulunan "tarih" ve "doğa" kavramlarından yararlanarak tasarlanmıştır; bağlamın, üzerinde düşünülecek, yorumlanacak ve yazılıp çizilecek zengin bir kaynak olduğu vurgulanmıştır. Çünkü tasarımcı mimari buluşların tarihi, geleneği ve yapısal bağlamı gözardı edemeyeceği gerçeğini düşünmektedir.</p> <p>Bu anlamda yapı, Kanak kültürünün kutlama törenlerini planlamak ve gerçekleştirebilmek amacıyla hepsi farklı ölçülerde, boyutlarda ve fonksiyonlarda olan 10 adet "ev" in biraraya gelmesiyle oluşturulmuştur.</p> <p>Doğrudan okyanusla ilişki içinde olan gerçek bir köy, patikalar ve yeşil yapraklardan oluşan veriler ve bu verileri kullanma yaklaşımı, Pasifik geleneğini modern bir dile uyarlamının ve modern bir dilde uygulamanın zorluklarını göstermiştir.</p> <p>Yapı ile doğa uyumunun o yaşlı geleneği, kulübeye benzeyen eğri strüktürlerle sağlanmaya çalışılmış ve bu biçimsel yaklaşım sadece estetik anlamda değil, fonksiyon olarak da New Caledonia iklim yapısına uygun olma yönünde kullanılmıştır.*</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Üslup</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Etkilenme</li> <li>• Bağlantılılık/Süreklilik</li> <li>• İlişkililik</li> <li>• Tarihsellik</li> </ul>
			
			
			
	Kültür Merkezi Görünüşü*		

\* [http://www.rpwf.org/frame\\_works.htm](http://www.rpwf.org/frame_works.htm)

Tablo 27. Tarihe karşıtlık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/Kopukluk</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensizlik</li> <li>• Süreksizlik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Tarihe Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Tarihsellik
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Tarihsizlik

Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, 1998-1999, Roma, İtalya.		<p>Modernist retorik önce öğelerine ayırtıldığı, sonra da bu öğelerin Modernist estetiğin öngörmediği yeni ilkeler ve yeni bir sentaktik yapı içinde ve yeni bir bağlamda bir araya getirildiği Hadid yaklaşımının aynı zamanda, Konstrüktivist düşüncenin mimari mirası ve biçim dili üzerine oturduğu ve bu düşüncüyü en kesin biçimde <b>hiçleştirdiği</b> söylenmektedir. Henüz tüketilmemiş biçim kaynakları aranırken bulunan ilginç Modernist formül sömürülmemekte, (Tanyeli, 2000a), yaşamı geliştirmek adına başka görüşler geliştirmek ve onları desteklemek amaçlanmaktadır, (Özgüner, 2000).</p> <p>Bu bağlamda, farklı düşünce akımlarını ve onların biçim dillerini aynı anda, aynı amaç doğrultusunda ve aynı tasarımda kullanan mimarın Modernist ve Konstrüktivist geleceğin tarih ve varlık boyutunu gözardı ederek davrandığı görülmektedir. Buna örnek oluşturan yapıda, kütle ve mekan ölçeğinde Modernist ve Konstrüktivist biçim ve detay dilinin tarihe özgü olmaktan uzak, zamandan bağımsız, eşzamanlı kullanıldıkları görülmektedir.</p> <p>Mekanlar geçici, duvarlar her tür enstalasyona uyarlanaabilen çok amaçlı ekipmanlar olarak tasarlanmıştır. Esnek ve hareket edebilen ekranlar, opak ve şeffaf yüzeyler ile görüntülerin algısında öngörülen farklılıklar, sürekli ve her an değişebilir bir nesne, yeni bir araç oluşturma yolundadır. Müze beyaz bir kutu olmaktan öte, dinamik mekanların yer aldığı ve gelen ziyaretçileri yönlendiren akıcı bir komplekstir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Hiçleştirmek</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Akıcılık</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Tarihsizlik</li> </ul>
	* <a href="http://www.zahamhadid.com/recent.html">http://www.zahamhadid.com/recent.html</a>		



### 3.2.6. Çözümleme/Çözümleyicilik

Çözümleme; herhangi bir konunun, bir nesnenin düşüncede veya gerçeklikte kurucu parçalarına ayrılmak yoluyla yapısının, işleyişinin ve gelişim yasalarının ortaya konması işlemi, (Anonim, 1988a); bir maddenin birleşimindeki "basit" ve "yalın" cisimlerin niteliğini veya niceliğini anlamak için yapılan işlem; bir bütünü meydana getiren "parçaları birbirinden ayırmak" işi olarak açıklanır, (Tuğlacı, 1971a). Çözümleme (analysis); analiz olarak da bilinir. Bir bütünü kendisini meydana getiren "öğelere ayırma" işlemidir. Soyutlama ve genel düşünceler kurmanın birinci koşulu olan ansal çözümleme, bir şeyin temel öğelerini ve karakteristiklerini ayırt etmek eylemidir, (Ağakay, 1974). Madde özelliklerinin; fiziksel özelliklerinin ya da kimyasal bileşimlerinin, temel parçacıklarının veya başka özelliklerinin belirlenmesidir. Çözümleme işleminde, belirlenen tüm özelliklerin bozulmaması esastır. Bileşenlerin saptanması, ayrılması, ölçülmesi yani incelenmesi çözümleme yollarıdır, (Anonim, 1990a). Çözümleme bilimsel bir yöntemdir. Bu bakımdan, bütünü iyi tanımak için onun parçalarını da tanımak gerekir. Çözümleme, bütünü parçalarında da tanıdıktan ve onu böylece daha iyi kavradıktan sonra "yeniden bütünlendirme"yle sonuç verir.

Metafizik yöntemde, çözümleme ve bütünlendirme yani birleşim adımları nesnel gerçeklikten uzaklaştırma şeklinde gerçekleşir. Bu anlamda, metafizik çözümleme ansal bir "soyutlama"dır. Eytışimsel çözümlemeyse nesnel birlikteliği "bağlılık"ları, "gelişim"leri ve "değişim"leri içinde "karmaşıktan basite inerek" inceleme ve bütünü parçalarında da tanıdıktan sonra basit "parçaları yeniden birleştirip karmaşığı yeniden kurarak onu bütünlüğüyle tanıma"dır. Eytışimsel çözümleme, çözümleme aşamasındaki soyutladığı parçaların bütünlüğü ve diğer parçalarla bağıllığını soyutlamanın her aşamasında göz önünde tutar. Metafizik çözümleme gibi soyutta kalmaz, hemen birleşime giderek soyutladığı parçaları yeniden somutlar, (Hançerlioğlu, 1993a).





Bu bağlamda, modernizm içinde çözümleme kavramı beraberinde, modern dönemin düşünce sistemini, sosyal, kültürel ve teknolojik değişim sürecini irdeleme, araştırma ve bu gelişim sürecine paralel yapı yapma etkinliğine, akılcı, hızlı ve yararçı yenilikler getirmeyi amaçlamıştır. Teknolojik verileri halka yönelik hızlı üretim teknolojisiyle yararçı biçimlere dönüştürme etkinliği, standardizasyon olgusunu etkili kılmış ve mimari tasarımlar bu yolda somuta dönüşmüştür. Bu anlamda, modernist düşüncenin içinde bulunduğu "dönemi, zamanı, anı ve dönemin, zamanın, anın verilerini çözümleme" yoluna gittiği söylenebilir.



Postmodern dönemde ise "çözümleyicilik" anlayışı, bir karşı çıkış olgusu içinde, modernist yaklaşımın tüm negatif yönlerini analiz etme ve bu negatiflikleri değiştirme ve negatifliklere pozitif çözüm üretme etkinliğine dönüşmüştür. Bu amaçla, her türlü yola başvurulmuş; mimara özgü, kimi zaman keyfî, seçmeci, kimi zamansa tepkici her tür biçimsel tavır sergilenmiştir. Bu yolda, postmodern tavrın, kendinden önceki dönemi ve dönemin eksik bulduğu verilerini analiz ettiği, bundan öte, kendini ifade etme aşamasında, her tür biçimi, geçmişinden, tarihinden, anlamından kopararak, güncel ve popülist bir dilde, yeniden kullanma yolunda çözümlediği söylenebilir.

Bu konuda, dekonstrüktif akımın, oluşumu süresince kuşkucu bir dilde davrandığı, kendinden önceki tüm sistemlerin yalnız düşünüş biçimini değil, o düşüncelerin çözümlenmesindeki alışılmış yolları da sorguladığı görülür. O güne kadar yapılmamış ve başvurulmamış kaynaklar, içinde yaşanan dünyanın belirsizlik, yıkıcılık, karışıklık, çelişki, yabancılaşma gibi olguları, her tür tesadüflük, rastlantısallıklar ve olumsuzluklar dekonstrüktivizm çerçevesinde bir "çözümleme"ye tabi tutularak yeni öneriler, yeni biçimlendirme yaklaşımları üretilmiştir. Üretilen bu yeni bozguncu ve parçalı dil, her öze/köke inmek için bir araç, gerçekle görünen arasındaki farkı ortadan kaldıran ve sadece görünüşlerin var olduğunu söyleyen bir mesajdır.

Tablo 28. Çözümleyicilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

Çözümleyicilik ■ <ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>		Modernizm	 ■ Çözümleyicilik
		Postmodernizm	 ■ Çözümleyicilik
		Dekonstrüktivizm	 ■ Çözümleyicilik

Tablo 29. Çözümleyicilik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>Modernizm</b></p>	<p style="text-align: center;">▶</p>	<p style="text-align: center;">■ Çözümleyicilik</p>
	<p style="text-align: center;">Postmodernizm</p>	<p style="text-align: center;">▷</p>	<p style="text-align: center;">■ Çözümleyicilik</p>
	<p style="text-align: center;">Dekonstrüktivizm</p>	<p style="text-align: center;">▷</p>	<p style="text-align: center;">■ Çözümleyicilik</p>

<p>Hannover 2000 Türk Pavyonu, Murat Tabanlıoğlu, 2000, Hannover, Almanya.</p>	 <p style="text-align: center;">Genel Görünüm</p>	<p>ve nesnel özelliklerin biktırdığına bilincinde olarak, farklı bir <b>çözümleme</b>, tanıtım ve sergileme yoluna gitmiştir. Pavyon, kültür zenginlikleri üzerine her gün gelişen <b>teknoloji</b> anlayışını ve <b>çağdaş yaşam felsefesini</b>, çok kısa bir süre içinde, çeşitli etkili mesajlarla ziyaretçilere sunabilmek anlayışıyla tasarlanmıştır. Tasarımın ana ilkelerini, günümüz dünya yapı anlayışı; hafif saydam konstrüksiyon, doğal malzemeler, ileri teknoloji ve dönüşümlü binalar felsefesi oluşturmuştur. Yapı, zengin Anadolu <b>kültürünün</b> çağdaş anlayışla devamını simgelen saydam teknolojik bir örtüdür. Doğa ile insanın, doğu ile batının el sıkıştığı ülke; kumdan cama ateşin, ışığın ve aşkın öyküsü genel ve alt konseptleri, (Tabanlıoğlu, 2000b), dikkatli ve çağdaş bir dille aktarılmıştır; bütünde, dikkörtgen bir kutu içinde, <b>gerilim</b> ve <b>hareket</b> yansıtılmaya çalışılmıştır. Kurulan mekanlara verilen adlarla; "hazine, sofrta, hayat" benzeri folklor değinmeleri ile <b>gelenek</b>de köprü kurulmaya çalışılmış; Türkiye'yi 2000 yılında tüm simgeselliği ile sergileme işi, ayrıca, çini İznik panosu, havuz içi İznik çinisi, İlhan Koman'ın Akdeniz Heykeli, Pazar yeri, cam sergisi, ses ve görüntü gösterisi ve bilgi merkezyle gerçekleştirilmiştir, (Barutçu, 2000). Bu bağlamda, bir tanıtım/sergi pavyonu binası tasarımı için başvurulan çözümleme etkinliğinin, Türkiye, tanıtım/sergi olgularının <b>anlamının</b> ve <b>varlığının analizine yönelik</b>, içinde bulunulan ortamın, ülke koşullarının, teknolojik verilerin elverdiği çerçevede, <b>soyut</b> ve <b>simgesel</b> bir dilde oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültür</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Gerilim</li> <li>• Hareket</li> <li>• Çağdaşlık</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Analiz</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Çözümleyicilik</li> </ul>
	 <p style="text-align: center;">Girişten Görünüm</p> <p>"Bizde bunlar var, size satalım", ya da "biz bu varlıklarımızla gurur duyuyoruz, gelin siz de görün" türünden hem ticaret, hem de genel geçer kültür iletişiminin ortamı olan Uluslararası Expo fuarlarında, Türkiye, bu güne kadar, "olduğundan çok olmak istediği" simgesellikte sunulmuştur. Bu bağlamda, bu düşünceye karşı olarak bu yıl gerçekleşen Hannover 2000 Fuarı'nda, tasarımcı artık Türkiye'nin uluslararası ortamda varlık gösterme konusunda, kayısı kurusu, Aspandos gibi yerel</p>		

Tablo 30. Çözümleyicilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>■ Yalınlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Çözümleyicilik
	Postmodernizm	▶	■ Çözümleyicilik
	Dekonstruktivizm	▷	■ Çözümleyicilik

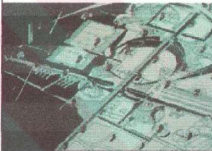
Ulusal İminoloji Enstitüsü, Raj Rewal, 1983-1990, Yeni Delhi, Hindistan.	 <p>Avludan Görünüm</p>	<p>Rewal, 3. Dünya ülkeleri içinde, doğu kültür geçmişini çağdaş dünyayla uzlaştırabilme konusunda, özgün biçim yaratma becerisiyle öne çıkmaktadır, gelenekselciliğe sığınma kolaylığından ve modernite ürünlerini ithal etme yönteminden uzak, moderniteye sahip çıkan ve moderniteyi içinde yaşadığı doğulu kültür sistemi içinde "yeniden icat etmeye" çalışan tavrıyla dikkati çekmektedir, (Germen, 1996). Özkan'a göre modern akımda, biçimin ekin bağlamında dışsal olarak yorumunu başarıyla yapan pek az mimardan biridir. O, biçimin içsel oluşumunu ekin-kalıt ikilisi içinden özümlediği <b>soyut göndermeler</b> yapmaktadır, (Özkan, 1996). Bu bağlamda, enstitü kompleksi, mimarın tüm tasarım ilkelerini yeni bir kentsel doku ölçeğinde <b>çözümleyip</b> sunduğu en önemli yapı gruplarından biridir. Kompleks, hem tekil binalar hem de bina grupları bütününde değişen büyüklüklerde avlular etrafında inşa edilmiştir. Pano- lar halinde giydirilmiş kumtaşından yapılan dış cephe kırmızı ve bej renklerini içermiş; çevredeki doğal taşların rengini yansıtan bu renk ayrışımı yapının strüktürel sistemini görünür kılmak üzere de kullanılmıştır, (Rewal, 2000). İlk bakışta bezeme izlenimi veren renk ve doku <b>değişimleri</b> ile doluluk-boşluk gibi çatkısal ya da oylumsal anlatımları zenginleş-tiren vurgulamalar dışında, modernizme olan tutkusu, Rewal'ın <b>süslmeye başvurmaması</b>-na neden olmuştur. Bu modernist nitelikteki <b>rejyonel</b> tavırlar, Rewal'in tasarımlarında, içinde bulunduğu postmodern dönemi yaşadığı toprakların verileriyle <b>çözümlediğini</b> ve ürünlerinde <b>geçmiş reddetmeyen</b> bir tavır içinde olduğunu göstermektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Bölgeselcilik</li> <li>• Analiz</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Çözümleyicilik</li> </ul>
	 <p>Soyut Göndermeler</p>		
	 <p>Süslmeler</p>		



Tablo 31. Çözümleyicilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>■ Yalınlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Çözümleyicilik
	Postmodernizm	▷	■ Çözümleyicilik
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Çözümleyicilik

La Villette Parkı, Bernard Tschumi, 1983, Paris, Fransa.



Park yerleşim Planı\*



Silüet\*



Yürüyüş Aksları\*



Folie'lerden Bir Örnek\*

Tschumi'ye göre, "21. yy.'ın parkı dinlenmek ve rahatlamak için tasarlanan 18. ve 19. yy.'ın pasif estetik parklarından farklı olarak "aktivite" için tasarlanmalıdır". Bu bağlamda, La Villette üç noktada temel varsayımları **çözümlemeyi, sorgulamayı, sarsmayı, bozmayı ve yeniden kurgulamayı** amaçlamaktadır. İlki; geleneksel park kavramının yerinden oynatılması; parkın bir saklanma ve rahatlama mekanı olmasından çok, kentten daha **kent**, daha **dinamik** ve daha **yoğun** bir dünya olmayı hedeflemesidir. Park, doğanın replikası olmaya çalışmamış; yapay olduğunu saklamamış; aksine tüm imgeleri, malzeme ve detaylarıyla modern bir artifact olduğunu göstermiştir. Çözömlenen ikinci temel kabul; mimarlığın **bütünlük** ve **düzen** kurma çabasıdır. Bu çaba, karmaşık ve yüklü ihtiyaç programını, bir binada yoğun bir şekilde çözmek yerine, **fragmanlar** halinde bütün araziye yaymak şekline dönüşmüştür. Parkın temel kurgusu kendi iç mantıkları olan özerk üç sistemin; nesnelere, hareketler ve mekanlar sisteminin üstüste çakıştırılmasından oluşmaktadır. Bu **çakıştırma** sürprizlere ve tesadüfe yer açmayı amaçlamıştır. Üçüncü temel kabule formla program arasındaki **nedensellik** ilişkisidir. 30 folie'nin (pavyon) 120m arayla bir ızgara plana yerleşmesiyle oluşan sistemde, folie'lerin formları, programdan bağımsız olarak nesnenin içsel mantığını ve dinamiklerini ortaya çıkarmak üzere geliştirilmiştir. (Korkmaz,2000). Düzen, hiyerarşi, kuresursuzluk gibi kavramların bozularak yeni bir mimarinin oluşturulduğu örnekte kent, park, tasarım, uygulama kavramlarının çözümlendiği söylenebilir. \* <http://www.tschumi.com/>

- Kent
- Dinamizm
- Yoğunluk
- Düzen
- Analiz
- Ayırma
- Parçalama
- Birleştirme
- Soyutlayıcılık
- Gelişim
- Değişim
- Yalınlık
- Bağlantılılık
- Nedensellik
- Sorgulama
- Bozma
- Kurgulama
- Bütünlük
- Çözümleyicilik

### 3.2.7. Simgesellik/Simgencilik

Simge aynı anlamda sembol; bir ülküyü, bir amacı ve fikri ifade eden ve ortak bir anlamı olan şekil, harf, kelime, bitki, yıldız ya da hayvan, (Tuğlacı, 1971d); duyularla ifade edilemeyen "bir şeyi belirten" somut nesne veya "işaret", (Anonim, 1988b); uygun işaret, soyut bir kavramı somutlaştıran biçim, (Turani, 1993); bir kavramı temsil eden kelime, (Tuğlacı, 1971d); belli bir şeyi "gösteren" im, (Hançerlioğlu, 1993e); bir şeye benzer olarak yapılan, (Arseven, 1975b); gerçekliğe ilişkin sıkıştırılmış ya da soyut bir biçim içinde geniş kapsamlı düşünce ve büyük "anlam bağlamlar"ı yerine geçen "işaret"lerdir, (Çalışlar, 1983). Simge; kararlaştırılmış belli bir "anlam"ı olan işareti anlatır. Fakat işaret kavramı bir nesnenin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki değişmeyen varlığını belirtirken, simge ise sözel anlamda, nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan araçtır, (Nalkaya, 2001). Aynı kavram, belirli bir insan, nesne ve düşünceyi veya bunların bir birleşimini "temsil eden", bunların yerine geçen, "iletişim ögesi" olarak tanımlanır, (Anonim, 1990e). Simge, insanın günlük yaşamda kullandığı ya da tükettiği nesnelerin, pratik amacı dışında taşıdıkları ek anlamı tanımlamada kullanılan bir kavramdır. Barthes'e göre "kullanım anlamlandırılmasına" yönelik süreçte nesnenin pratik kullanım değeri ister istemez simgesel kullanıma dönüşmüştür. Baudrillard konuyla ilgili olarak nesnenin kullanım değerinin, simgesel değerinin yanında hiç kaldığını ifade etmiştir. O'na göre nesnenin bir toplum tarafından tüketilmesi yalnızca kullanım ve alışveriş ilişkilerinden ibaret olmayıp, bu süreç aynı zamanda nesnelerin maddi değerinin simgelerle ifade edilen prestij değere dönüştüğü ya da maddi değerinin prestij değerlere indirgenildiği bir süreçtir, (Krampen, 1977). Kant'a göre simge; bir yanda tanrının yarattığı yetkin bir dünya ile diğer yanda insanın henüz yetkinliğe erişmemiş dünyasını biraraya getiren, olarak tanımlanırken, Hegel'de simge kavramı; bir fikri gösteren imgedir (Özek, 1980). Bu bağlamda simgencilik; simgeler kullanma yolu ve eğilimi; insan aklının simgelerden başka bir şey bilmediğini ileri süren bir doktrin olarak tanımlanır, (Tuğlacı, 1971e). Simgesel yada sembolik ise; simge olarak kullanılan, simge niteliğinde olan, simgelerle anlatılmış, anlatımında sistemli olarak simge kullanılmış olan demektir, (Tuğlacı, 1971e). Simgesellik, edebiyat, görsel sanatlar ve canlandırma sanatlarında, sanatsal bir anlatım aracı; tasarlanan bir nesne ya da olayda onu aşan bir "anlam"ı ve "bağlam"ı ona kazandırma yoludur. Buna karşılık sanatsal simgede, çoğunlukla, genel düşünce ile gerçek bir biçimin bir çok yönü ve yanı arasında "bütüncül" bir bağ vardır. Bu gibi duyuşsal somut yansı biçimindeki simgelerin yanısıra,



başlıca görsel sanatlarda, soyut biçimler içinde simgelere de rastlanır. Her iki simge biçimi de derin kapsamlı bir düşüncenin cisimlendirilişi olmakla birlikte, ancak uzun bir zamanda genel toplumsal iletişim içinde bir etki kazanabilirler. Ne var ki, bu simgelerin kendi sanatsal hedeflerine göre bir "işlevsellik" kazanabilmeleri, "toplumsal duyarlılığa" seslenebilmelerine bağlıdır, (Çalışlar, 1983). Benzeme; "benzerlik" ve "çağırışım" yaptırma simge özellikleri arasında yer alır. Bu anlamda, simgesellik, simgeye değin ve simge özelliği taşıyan ifade özellikleridir. İnsan yaşamının vazgeçilmez unsurlarından biri olan simgesellik, insanoğlunun yeme, içme ve giyme gereksinimleri için tükettiği ya da kullandığı bütün nesnel varlıklar gibi, çevresel tasarım alanına giren bütün tasarım ürünleri de bu simgeselliğin ayrılmaz parçasıdır. Bu bağlamda, yapılar, insan yaşamını kolaylaştırıcı işlevler üstlenmenin yanı sıra toplumların sahip olduğu belli sosyal, kültürel ya da ekonomik değerlerin ve de kişisel görüş ve düşüncelerin simgelerini de oluşturabilir, (Nalkaya, 2001). Simgesellik, düşünceye duyumsal biçim verme, anlamından ve biçiminden sıyrarak farklı anlam ve biçim yükleme, anlamı olan bir işaret oluşturma öz anlamlarının yanı sıra, mimarlıkta simge kavramının son dönem kullanımlarına bağlı olarak, kendinden önceki veya kendi döneminin, ayrı ayrı, veya kendinden önceki ve kendi döneminin görüşünü, entellektüel, sosyal ve teknik özelliklerini aynı anda ve birarada yansıtmaları şeklinde görülmektedir, (Beşgen, 1996).





Anlatılanlar kapsamında, çağdaş tasarım kuramlarının uzun zamandır simgeselliği yok sayan ve modernizm adı verilen bir sanat ekolünün ya da kuramının etkisinde olduğu bir gerçektir. Yüzyılın başlarında Bauhaus Okulu'nun el sanatlarına dayalı bir anlayışla başlayan ve sonraları Art Deco ve dekoratif sanatları bünyesinde eriterek süren ilgi, sonuçta tasarımda simgeselliği bütünüyle yadsıyan bir yaklaşımın kökleşmesine neden olmuştur. Özellikle mimarlık ve kent planlaması alanlarında etkili olan modernist yaklaşım, yaygın biçimde Sullivan'ın 19. yy.'da ortaya attığı ve sonraları simgesel hale dönüşen "form işlevi izler" söylemiyle ifade edilmiştir, (Nalkaya, 2001). Bu bağlamda, modernizmin, mimarlıkta simge olgusuyla herhangi bir ilişki içinde olmadığı söylenebilir. Akılcılaştırılmış bir toplum ve ideal insan yaratma çabası, mimarlığın yüzünü geleceğe dönük, her türlü yeniyeye açık, fakat eskiye ve eski değeri taşıyan her tür "simgeye kapalı" tutmuştur. Aynı zamanda, modern dönem içinde yeniden kazanılan ve üretilen simge değeri taşıyan her yeni biçim veya özellik mimarlık ortamında kullanılmamıştır. Sadece teknolojik, rasyonel, standart ve işlevsel amaçlı tasarlanan ürünlerin homojen olması ve

tüm insanlığa eşit hizmetleri vermesi simge kavramını "ele alınması yasak" olan bir yaklaşıma dönüştürmüştür.

Daha önceki bölümlerde de sıkça değinildiği üzere, modernizmin tüm karşı çıkışlarına bir davet niteliği taşıyan postmodernizmin, modernizmin anlam, tarih ve simgeye karşı olma tutumuna verdiği yanıt, tüm bu değerlere yeniden kucak açması şeklinde gerçekleşmiştir. "Yöreselcilik", "bölgeselcilik", "bağlam" gibi kavramlar yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Kentsel doğaçlamalar, sokak ve meydan fikirlerinin yeniden canlandırılması geçerlilik kazanan konular arasında yerini almıştır. Her ölçekten yararlanma, halk dilini kullanma, Venturi'nin "Decorated Shed" kavramıyla halkın anladığı, sevdiği koda ve yasaksız simgeye dönüşmüştür. Bu bağlamda, postmodernizmde simge kavramının, "simgesellik"le doğrudan örtüştüğü söylenebilir.

Oysa dekonstrüktivizme gelindiğinde, akımın, modernizmde görülen etkilere benzer özellikler ve yaklaşımlar sergilediği söylenebilir. Bu tutum, dekonstrüktivizmi tıpkı, anlam ve tarih kavramlarına yaklaşımlarında görüldüğü gibi, "simgeye karşıt" bir tavır içinde yerini almasını sağlamıştır.

Tablo 32. Simgesellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme</li> <li>• Gösterme</li> <li>• İşaret Etme/Olma</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Çağırışım</li> <li>• Benzerlik</li> <li>■ Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>		Modernizm		■ Simgeye Karşıtlık
		Postmodernizm		■ Simgesellik
		Dekonstrüktivizm		■ Simgeye Karşıtlık

Tablo 33. Simgesel kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme</li> <li>• Gösterme</li> <li>• İşaret Etme/Olma</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<p>■ Simgeye Karşıtlık</p>
	<p>Postmodernizm</p>	<p>■ Simgesel</p>
	<p>Dekonstrüktivizm</p>	<p>■ Simgeye Karşıtlık</p>

<p>Canal Plus Merkez Bürosu, 1989-1992, Paris, Fransa.</p>	 <p>Soyut-YalınCephe Yaklaşımı</p>	<p>Meier, <b>modern mimarlığın özünü</b> peşinden giden kimliğiyle zamanımızın beklentilerine yanıt verebilmek için onun biçimsel alamını genişletmiştir. Anlaşılır olmaya dair arayışı ile ışık ve mekan arasındaki dengeye yönelik deneyimlerinde, kişisel, güçlü ve orijinal yapılar tasarlamıştır. O'nun başardığı şey, yeni deneyimlerin üstesinden gelmek için bir giriş niteliğindedir, (Ekincioglu, 2000a). Modern mimarlığın ilkelerine bu denli bağlı kalan Meier'in ortaya koyduğu bu girişimler, mimarlık kuramcılarınca Geç Modern (Late Modern) ve Yeni Modern (New Modern) gibi akımların doğmasına sebep olmuştur. Böylelikle, modernizmin tasarım ilkeleri yeni malzeme ve teknolojilerde vücut bulmuştur. Son yıllarda, Paris'te inşa edilen ve en başarılı modern binalardan biri olan Canal Plus Merkez Bürosu, bu anlamda, Seine nehri kıyısındaki zarif ve anlaşılır antısal duruşuyla modern mimarlığı üzerinde taşımaktadır. Artık bir Meier markası haline gelen beyaz örtüsüyle, yüksek teknolojik bir yol gösterici gibi, ziyaretçilere Le Corbusier etkisinin mimarlıktaki izinin halen devam ettiğini hatırlatır, (Jodidio, 1993).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İşlevsellik</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• Akılcılık</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Anlama Karşıtlık</li> <li>• Simgeye Karşıtlık</li> </ul>
	 <p>Genel Görünüm</p>	<p>Bu; son derece işlevsel, rasyonel, soyut ve yalın yaklaşımın, modern döneme ve Corbusier'e yapılan bir atıftan öte, modernizmin devamı olma ilkesi paralelinde, hiçbir anlamsal ve simgesel değeri içinde barındırmamaya özen gösterdiği söylenebilir.</p>	
	 <p>İç Mekandan Görünüm</p>		

Tablo 34. Simgesellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi


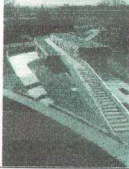

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme</li> <li>• Gösterme</li> <li>• İşaret Etme/Olma</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Çağırışım</li> <li>• Benzerlik</li> <li>■ Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Simgeye Karşıtlık
	<b>Postmodernizm</b>	▶	■ <b>Simgesellik</b>
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Simgeye Karşıtlık

Torre Montjuic İletişim Kulesi, Santiago Calatrava, 1989-1992, Montjuic, Barselona, İspanya.		<p>Bu kule hem <b>işlevsel</b>, hem de <b>simgesel</b> düzeyde iki amaca yönelik olarak tasarlanmıştır. Anten ve telekomünikasyon cihazlarını barındırması işlevsel yönünü ortaya koyarken, Olimpiyat Oyunlarıyla ilişkili birtakım olaylara <b>gönderme yapması</b> da <b>simgesel</b> gücünü göstermektedir. Kulenin biçimi statik kuralları ile bir çelişki oluşturmayacak biçimde düşünülmüştür. Bunun için kulenin üzerine oturduğu kaidenin ağırlık merkezi ile kendi ağırlığının yarattığı düşey etki birbirini karşılayacak biçimde tasarlanmıştır.</p> <p>Kulenin gövdesindeki eğimden kaynaklanan açı, güneşin gün boyunca izlediği yol ile merdivenlerin altında yer alan dairesel platform üzerinde adeta güneş saatine benzer bir etki yaratmaktadır.</p> <p>Sonuç olarak Calatrava'nın bu çalışmasında, Barselona Olimpiyat Oyunları <b>bağlamını</b> daha da zenginleştirecek, sahip olduğu <b>işlevsel karakteri</b> ve yüksek düzeydeki <b>simgesel değeriyle</b> de bunu aşan bir strüktür ortaya çıkmıştır. (Ekincioglu, 2000b).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gönderme Yapma</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> <li>• Simgesellik</li> </ul>
			
			
Torre Montjuic Kulesi*	Torre Montjuic Kulesi*	Torre Montjuic Kulesi*	* <a href="http://www.calatrava.com/1/index.html">http://www.calatrava.com/1/index.html</a>



Tablo 35. Simgeselilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme</li> <li>• Gösterme</li> <li>• İşaret Etme/Olma</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Çağırışım</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Simgeye Karşıtlık
	Postmodernizm	▷	■ Simgeselilik
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▶	■ <b>Simgeye Karşıtlık</b>

LF One, Zaha Hadid, 1996-1999, Weil Am Rhein, Almanya.		<p>30 hektarlık alan üzerinde yer alan sergileme mekanları olarak Hadid tarafından tasarlanan pavyon tüm patikaların birleştiği bir noktada bulunmaktadır.</p> <p>Peyzaj açısından bakıldığında, Hadid'in de amaçladığı gibi tamamen doğal bir oluşum gibi görülen bu tasarımda, arazi kotundaki yumuşak farklılıkların avantajı da kullanılarak dar ve 140 m. uzunluğundaki bir yapı bloğu araziye yerleştirilmiştir. Bu blok, aynı doğrultuya yönelen açık ve kapalı alanları birbirine bağlar.</p> <p>Hadid'in bu tasarımında statik ve dinamiğin karşıtlığı üzerine kurulu bir geçit <b>metaforunun</b> olduğu çok açıktır. Bu <b>karşıtlık</b> mimarın diğer projelerinde olmakla birlikte burada <b>organik</b> ve <b>esnek</b> bir etkiye sahiptir. <b>Hacimlerin geometrisi</b> akıcıdır ve iç <b>mekânların geometrisi</b> net bir biçimde tanımlanmamıştır.</p> <p>Bir sergi salonu, küçük bir cafe, deneysel araştırmalar için bir laboratuvar, yönetim birimlerinden oluşan ihtiyaç programı, <b>basit</b> olanı aramak içindir, (Ekincioglu, 2000g).</p> <p>Bu arayış içerisinde, yapıda, Hadid'e özgü, karşıtlıklar üzerine kurulu düşünceleri tasarıma aktarmaktan öte, hiçbir tarihi veya yerel, anlamsal veya simgesel referanslara başvurulmadığı görülmür. Bu anlamda, yapıda, tasarımcının diğer pek çok eserinde de görüldüğü üzere <b>simgeden</b> ve <b>simgesel değerlerden uzak</b> bir tasarım yaklaşımının varlığından söz edilebilir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Karşıtlık</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Tanımsızlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> <li>• Benzememe</li> <li>• Anlama Karşıtlık</li> <li>• Simgeye Karşıtlık</li> </ul>
			
			
			
			<p>* <a href="http://www.zahamhadid.com/recent.html">http://www.zahamhadid.com/recent.html</a></p>



### 3.2.8. Bütünlük/Bütünleyicilik/Bütünsellik

Bütün; "toplam", "tüm", "eksiksiz", "tam", "hepsi", "tamamı", "parçalanmamış" deyimleriyle anlamdaştır. Bir takım niceliklerin toplamı; parçalanınca ana niteliğini kaybeden şey anlamlarını taşır, (Tuğlacı, 1971a). Bütün, parçaları birbirine eksiksiz "bağlı olan" anlamına sahipken, "bütünleyici"; "tamamlayıcı", "eksiksiz" bir duruma getiriçi anlamını taşır, (Hançerlioğlu, 1993a). Bütünlük; (totality) veya bütünsellik; aynı anlamlarla; beraberlik, birlik deyimleriyle anlamdaş, (Arseven, 1975a), bütünün niteliğini, parçaları birbirine "eksiksiz" bağlı olan "birliği" dile getirirler. (Hançerlioğlu, 1993a). Bir sanat eserinde bulunması gereken uyum ve birlik, muhtelif kısımlar arasında bir "bağlılık" bulunması ve bu kısımların "birbirine uyması" olarak tanımlanırlar, (Arseven, 1975a).

Mimarideki bütünlük fikri, "tanrının yarattığı olan doğanın her parçası nasıl "kusursuz" bir ilişkiler bütünü içinde yerini alıyorsa mimarın yapısı da tanrının nesnesi kadar "kusursuz" olmalıdır" savını taşır, (Gür, 1998b).

Kant bütünlüğü, düşüncenin ana kavramlarından bir olarak saymış ve teklikle çokluğun "bireşim"i olarak tanımlamıştır, (Hançerlioğlu, 1993a).

Vitruvius'da bütünlük, parçanın bütüne simetri ilişkisi içinde sağladığı "kusursuzluk" ve "uyum" olarak tarif edilir, (Vitruvius, 1990).

Alberti'de bütünlük, uyumu bozulmamış, "yeterli" sayıdaki parçalar arasındaki "orantı" ile ilgilidir. "Tutarlılık" ve "birlik" içinde "örgütleme" gibi özellikler de bütünlüğü destekleyen ilkeler arasında yer alır. Benzer bir yaklaşımla Palladio'ya göre bütünlük algısı da, parçaların kendi aralarındaki ve bütünlükle olan ilişkilerindeki "uyum" ve "tutarlılık"tan doğan biçimi güzel kılmakla örtüşür.

Sartre ise bütünlük arzeden yapıyı, bazı kısımların gelişigüzel üstüste konmasından değil, ikincil elemanların soyutlaşmadan ve özgün karakterinden hiçbirşey yitirmeden bütünden koparılmadığı bir birlikle açıklanabilen "örgütlenme" olarak tarif etmiştir.

Hasol'a göre bütünlükse, bir yapıda öğelerin "uyum"lu olarak biraraya gelmesidir, (Hasol, 1988).





Mimari her ürünün kendine has anlamlar ve biçimler dilinde bir bütünsellik taşıma kaygısı içinde olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda bütünsellik, mimarlıkta modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm akımları içinde, akımların taşıdıkları anlamlara paralel varılmakta, fakat akımların öngördüğü kendine özgü genel anlayışlar çerçevesinde farklılıklar göstermektedir. Örneğin; modernizm içinde bütünsellik kavramı, "işlevsellik"

ve "akılcılık" ön koşulunda, "tutarlılık", "örgütlülük", "kusursuzluk", "mükemmellik", "bitmişlik" ve "uyum" gibi ilkeleri içerir. Mimarın, sanatçının, düşünürün, zanaatçinin ve dolayısıyla da toplumun her kesiminin, modern ve teknolojik, ideal ve rasyonel yeniden yapılandırılmasına ilişkin çalışmaları, "bütünsel bir çerçevede", her alanda, aynı anda ve aynı amaç doğrultusunda gerçekleşmesine sebep olmuştur. Teknolojik, kültürel, sosyal ve toplumsal değişimler bir bütün olarak değişime uğramıştır. Tüm bunlara paralel olarak, bir devrim niteliği taşıyan bu bütünsel değişim olgusu, mimarlığın mekansal ve kütlelel biçimlendirme yaklaşımlarında, modernizmin ağırlıklı olarak "mekansal bütünlük" üzerinde yoğunlaşmasına ve ürünlerinde bütünlüğü, modernizmin beraberinde getirdiği tasarım ilkelerine paralel gerçekleştirilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda modern öncesinin "bütünlük" fikrinin modernitede de sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. Öyle ki, modernizmin en önemli savunucularından Giedion, mimari nesnede bütünlüğü "iç-dış mekan ve mekan-zaman bütünlüğü" olarak yorumlamış ve modern öncesinin statik ve organik bütün fikrine dingin bir ekleme yapmıştır.

Postmodernizmde bütünsellik, akımın ve dönemin özelliğine paralel, bireyselliğin ön plana çıkmasıyla, mimarın özgür, seçmeci ve dolayısıyla mimari ürünün çoğulcu ve populist olma sonucuyla, bütünselliğin rastgele dönemlerden, akımlardan, düşüncelerden seçilen ve rastgele kullanılan bir tasarım yaklaşımı içerisinde varolması şeklinde ifade bulunmuştur. Bu "rastlantısallık", sonuç üründe kimi zaman "bütünsellikten uzaklaşma"yı, kimi zamansa bir "kalabalıklık" yaratmayı kaçınılmaz kılmıştır.


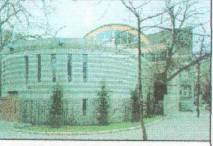
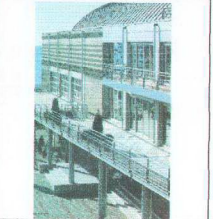
Dekonstrüktivizm, kelime anlamıyla öz olarak, "kurma", "oluşturma", "biraraya getirme" etkinliklerinin tersi olan "yıkma", "bozma" anlamlarını içermektedir. Bu bağlamda, genel bir bütünsellik anlayışı dahilinde, akımın saf biçime müdahale eden, biçimi bozan, patlatan, soyan, boşaltan fakat asla onun varlığını reddetmeyen bir tavırla hareket ettiği söylenmektedir. Bir nesnenin veya herhangi bir olgunun anlam bütünlüğüne sahip olmaması, değişen anlamlar taşıyabilmesi özelliği, dekonstrüktivizmin bütünsellik anlayışını "parçalama", "bozma" ve anlamı bozarak ve parçalayarak yaratma şeklinde gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 36. Bütünsellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<b>Bütünsellik</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tüm Olma Durumu/Hali</li> <li>• Toplam</li> <li>• Uyum</li> <li>• Orantı</li> <li>• Örgütlenme</li> <li>• Tamamlama</li> <li>• Bağlılık</li> <li>• Eksiksizlik</li> <li>■ Beraberlik</li> <li>• Bireşimlik</li> <li>• Kusursuzluk</li> <li>• Yeterlilik</li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• Birlik</li> </ul>		Modernizm 	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Bütünsellik</li> <li>■ Mekansal Bütünlük</li> </ul>
		Postmodernizm 	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Rastlantısallık</li> <li>■ Kalabalıklık</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm 	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Parçalılık</li> <li>■ Bozgunculuk</li> </ul>

Tablo 37. Bütünsellik kavramının modernizm bağlamında analizi

<b>Bütünsellik</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tüm Olma Durumu/Hali</li> <li>• Toplam</li> <li>• Uyum</li> <li>• Orantı</li> <li>• Örgütlenme</li> <li>• Tamamlama</li> <li>• Bağlılık</li> <li>• Eksiksizlik</li> <li>• Beraberlik</li> <li>• Bireşimlik</li> <li>• Kusursuzluk</li> <li>• Yeterlilik</li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• Birlik</li> </ul>	<b>Modernizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ <b>Bütünsellik</b></li> <li>■ <b>Mekansal Bütünlük</b></li> </ul>
	<b>Postmodernizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Rastlantısalılık</li> <li>■ Kalabalıklık</li> </ul>
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Parçalılık</li> <li>■ Bozgunculuk</li> </ul>

<b>Irmak Lisesi, Nevzat Sayın, 1997-1999, İstanbul, Türkiye.</b>	 <p><b>Kütle Deniz İlişkisi</b></p>	<p>İstanbul'un Anadolu yakasında, kentin içinde, önceden yapılmış yapılar, ağaçlar, cadde ve deniz arasında bir yapı olan Irmak Lisesi, tasarımcısının sözleriyle bir "<b>bütün</b>" olarak ele alınmış ve kocaman bir "salon" olarak düşünülmüştür.</p> <p>Farklı kullanımlar için basit bölmelerle birbirinden ayrılabilen birimlerin olduğu büyük mekan kurgusu, <b>düzen</b> duygusunu oluşturabilmek ve sürdürülebilmek için bakılmadıkça görülmeyen, görülünce kolay anlaşılabilen akslar üzerine yerleşen <b>sessiz, durağan</b>, içinde olup bitenlerle tamamlanabilen bir iç mekan oluşturularak tasarlanmıştır... <b>Basit, geometrik</b> formlardan oluşan ve kapalı bir kutu gibi ele alınan yapıda, sınıfların yere kadar inen boydan boya cam yüzeyleri, önlerindeki balkon ve iç koridora bakan duvarların saydamlığı mekanların birbirine ve dışarıya doğru akışkanlığını sağlayan önemli etkenlerdir, (Sayın, 2001).</p> <p>Marmara Denizi'ne açık bir koridorla tamamlanan bu <b>saydamlık</b> ve <b>süreklilik</b> duygusunun formal bütüne ve iç mekan organizasyonuna <b>bütünsellik</b> kattığı bir gerçektir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Düzen</li> <li>• Sessizlik</li> <li>• Durağanlık</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Saydamlık</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• <b>Bütünsellik</b></li> <li>• <b>Mekansal Bütünlük</b></li> </ul>
	 <p><b>Denizden Görünüm</b></p>		
	 <p><b>Yandan Görünüm</b></p>		



Tablo 38. Bütünsellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<b>Bütünsellik</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tüm Olma Durumu/Hali</li> <li>• Toplam</li> <li>• Uyum</li> <li>• Orantı</li> <li>• Örgütlenme</li> <li>• Tamamlama</li> <li>• Bağlılık</li> <li>• Eksiksizlik</li> <li>• Beraberlik</li> <li>• Bireşimlik</li> <li>• Kusursuzluk</li> <li>• Yeterlilik</li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• Birlik</li> </ul>	Modernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Bütünsellik</li> <li>■ Mekansal Bütünlük</li> </ul>
	Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Rastlantısallık</li> <li>■ Kalabalıklık</li> </ul>
	Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Parçalılık</li> <li>■ Bozgunculuk</li> </ul>



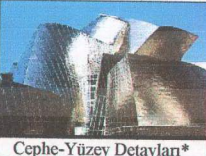

Dolphin (Yumuş Balığı) Oteli, Michael Graves, 1987-1990, Florida, ABD.		Disney Dünyası'nın 28000 hektar alan üzerine kurulu mega park kompleksinin bir diğer parçası olan Dolphin Oteli, kompleksin tümünün varolma amacını gösteren milyonlarca insanın eğlenceye yönelik fantezi mahallesinde toplanmasını amaçlamaktadır. Son derece düzenli, makinalar tarafından denetimli gezinti parkları ve suni yapılarıyla, insanları dehşet içinde bırakan bu mega park projesi, uygulama aşamasında, mimari bir stil yaratma endişesi olmadan, <b>süslmeye</b> ve <b>sembolizme</b> önem veren <b>eğlenceye</b> yönelik özelliğiyle varolmaktadır. Dev boyutlu yapay tepelerden oluşan arazi üzerine oturan otellerden Dolphin Oteli, 1510 oda kapasitesi ile şehir yaşamına ve şehir ölçeğine ters düşen iri kitlelerin inşa edilmesine neden olmuştur. (Kubat, 1994). Kitle bütününde ve yüzey ölçeğinde <b>rastlantısal</b> bir <b>çeşitlilik</b> içerisinde ve <b>birbirinden bağımsız</b> olarak bulunan <b>geometrik</b> (piramit, silindir, küp...) ve <b>imgesel</b> (balıklar, deniz kabukları, yapraklar, dalgalar...) formlar, kimi zaman tarihi uygarlıklara kimi zamansa düşler dünyasına göndermelerde bulunmaktadır. Kompleks bütününde, birden çok imgenin aynı anda kullanılması <b>kalabalıklık</b> yaratmakta, bu imgelerin çeşitli formlara dönüştürülerek kullanıcıya sunulması <b>hayret</b> , <b>şaşırtma</b> ve <b>ironi</b> kavramlarını beraberinde getirmektedir.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İmge</li> <li>• İroni</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Eklektisizm/Seçmecilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Rastlantısallık</li> <li>• Kalabalıklık</li> </ul>

\* http://www.swandolphinmeetings.com



Tablo 39. Bütünsellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tüm Olma Durumu/Hali</li> <li>• Toplam</li> <li>• Uyum</li> <li>• Orantı</li> <li>• Örgütlenme</li> <li>• Tamamlama</li> <li>• Bağlılık</li> <li>• Eksiksizlik</li> <li>• Beraberlik</li> <li>• Bireşimlik</li> <li>• Kusursuzluk</li> <li>• Yeterlilik</li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• Birlik</li> </ul>	Modernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Bütünsellik</li> <li>■ Mekansal Bütünlük</li> </ul>
	Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Rastlantsallık</li> <li>■ Kalabalıklık</li> </ul>
	Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Parçalılık</li> <li>■ Bozgunculuk</li> </ul>

Guggenheim Müzesi, Frank O. Gehry, 1991-1997, Bilbao, İspanya.		<p>Kortan'a göre mimarın son eserlerinden olan ve "Metalik Çiçek" olarak da adlandırılan Guggenheim Müzesi tipik bir müze değil, fakat tipik bir Gehry eseridir. Johnson'ın söylemiyle "garip biçimlerden oluşup insanda çok etkisi yaratan, fakat gizemli bir güzelliği de beraberinde getiren" yapıda mimar, yıllardan beri kullandığı mimarlık gramerini daha da güçlendirerek titanyum kaplı plaklarla örtülü çiçeği dik açılı, <b>geleneksel, rasyonel-geometrik bir düzeni reddederek</b> tasarlamıştır. <b>Duyusal, irrasyonel-organik</b> bir gramer seçilmiş; bu tutum, başta yapının odak noktası olan "atrium"da ve pek çok mekanda kullanılmıştır. Bazı kısımlarda az da olsa görülen geleneksel, dik açılı mekanlar, iki farklı tutumun <b>beraberliğini</b> yansıtmaktadır. <b>Parçaların</b> biraraya gelmesinde esas olan, onların <b>kimliklerinin</b> korunmuş olmasıdır; parçalar kimliklerini koruyarak <b>bütüne</b> katılırken, bütünde eşsiz ve <b>benzersiz, özgün</b> bir kimliğe sahip olmaktadır. Önceden kabul edilen formal ve estetik formüller uygulanmamış, pratik, simgesel, sosyolojik işlevlerin gerektirdiği ve alışılmamış, geleneksel olmayan, <b>biçimsiz</b> ve fakat kendini gizleyen özgün bir heykelsi form elde edilmiştir. (Kortan, 1998). Mimarlığı "donmuş bir hareket" olarak açıklayan Gehry'nin eserinde, <b>dinamik</b> bir heykel, bir sanat ürünü, mimari bir baş yapıt, bir kent parçası oluşturduğu söylenebilir.</p> <p>* <a href="http://www.guggenheim-bilbao.es">http://www.guggenheim-bilbao.es</a></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geleneksele Karşıtlık</li> <li>• Duygusalılık</li> <li>• Organiklik</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Kimlik</li> <li>• Benzersizlik</li> <li>• Özgünlük</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Çözümleyicilik</li> <li>• Beraberlik</li> <li>• Mekansal Bütünlük</li> <li>• Parçalılık</li> <li>• Bozgunculuk</li> </ul>
			
			
			

### 3.2.9. Soyutlayıcılık

Soyut sözcüğü, en basit tanımıyla düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı olarak tanımlanır, (Ağakay, 1974). Soyutlama sonucu olan, soyutlama ile elde edilen; anlaşılması, kavranması güç olan anlamlarını taşır, (Tuğlacı, 1971e).

Soyutlama ise, bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem; gerçeklikte ayıramaz olanı düşüncede "ayırma" anlamına gelmektedir, (Anonim,1988b). Yani soyutlama; bir şeyin herhangi bir özelliğini, düşünce yoluyla öteki özelliklerinden ayırmaya ve bu özelliklerden bağımsız olarak ele almaya dayanan zihin işlemidir. Bu işlemde, örneğin bir masanın şekli, renginden, yüksekliğinden, boyutlarından bağımsız olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, her çeşit fikir hayatının temeli olan kavramlar veya soyut ve genel fikirler, soyutlama yoluyla meydana getirilir, (Tuğlacı, 1971e).

Gerçekte ayrı ve başlı başına varlığı olmayan bir şeyi, zihnin ayrı olarak tasarlaması; onu maddesinden soyarak göz önüne almasıdır, (Ağakay, 1974). Örnek olarak verilecek olunursa; beyaz kavramı, ancak bir eşya ile var olduğunda algılanır. Oysa bir soyutlamayla karşılaştığında aynı kavram; süt, kireç, kâğıt gibi beyaz olan şeylerden ayrı olarak düşünülebilmekle var olur. Ayrıca, bir grup nesnenin ortak öznesini "yalıtma"yı ya da birden fazla nesnenin ortak "bağlantısını açıklama"yı içeren zihinsel süreç soyutlamanın diğer bir tanımıdır. Bu bağlamda, felsefede Hegel, soyut olan ile "salt" ve "yalın" olanı özdeş görür. Ona göre soyutlama, var olanın kendini ortaya koyma sürecinin başında ortaya çıkan gerçekliği yansıtır. Bilginin başlangıcı olan varlık, bu salt soyutlamanın kendisidir, (Anonim, 1990e).

Sanat ve mimarlık kuramlarında soyutlamanın, bir grup nesnenin ortak öznesini yalıtma, anlamsal ve biçimsel özelliklerden, fiziksel ve duysal özelliklerden, gereksiz detaylardan, renk ve doku özelliklerinden arındırma, içinde bulunan mekandan ayrı betimleme, parçalama, geometrizasyon, yalınlık kavramlarından yararlanma şeklinde gerçekleştirildiği görülmektedir, (Beşgen, 1996).

Modernizmde soyutlama, salt biçimin işlevsellik ve rasyonellik doğrultusunda ifade edilmesi yoluyla gerçekleşmiştir. İşlevsel yaklaşım, işlevsel olmayan herşeyi özellikle süslemeyi reddeden, saf, geometrik, arınmış, "soyut formların kullanılması"yla çözülmüş; rasyonellik, geçmiş ve tarihi referanslardan yararlanılmaksızın basit, yalın, birincil geometrik biçimlere başvurulmasıyla oluşturulmuştur. Güzele ve evrensele varma yolunda,

"formda ve malzemede soyutlama" ilkesi, süslemenin bir suç olmasıyla örtüşerek modernizmin soyut bir dilde varolma çabasını gerçek kılmıştır. Akımın adıyla özdeşleşmiş olan yapıları, amaçlandıkları gibi birer süs nesnesi olmaktan uzak ve de temel tasarım çalışmalarına konu olan ritim, oran, benzerlik, kapalılık, düzen, düzensizlik gibi değerlere bağlı kalınarak tasarlanmıştır.

Buna karşı bir düşünce olarak Venturi, her ne kadar modernizmin cephede ifade edilmiş taşıyıcı çerçeveleri, girinti, dış ve taşkınlıkları, modüler ya da modüler olmayan cephe ve mekan bölüntüleriyle, basamaklı teras, testere dişi ya da akordeon düzlemleriyle, uçan köprüleri ve boşluktan geçen kolonları gibi tüm bilinen özellikleriyle "mekan programı" ya da "teknolojik gereksinim" açıklamalarıyla doğrulanamayacağını ortaya koyar. Diğer yandan Mies'in yapılarının "az çoktur" anlayışına uygun olarak her tür zorlama ve maliyet arttırıcı özelliğine karşın cephe yüzeyinde uyguladığı detayları, modernist yapıları birer büyük süs nesnelere ve dekora ya da heykele çeviren unsurlar olduğu ileri sürülmüştür, (Venturi, 1991). Yine de modernizmin hiçbir benzetme ya da anlamlandırmaya gitmemesi, ilkesel açıdan böyle bir tasarım anlayışının modernizmin ifade edilen amaçları arasında olmaması, akımın "yalınlık" paralelinde soyutlayıcılığa sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösterir.

Postmodernizmin soyutlamaya bakışı, modernizmin tüm ilkelerine karşı çıkışında ele aldığı gibi, mimarlık ortamından kovulan ve her şekilde kullanılması neredeyse yasak ilan edilen tavrıların mimarlık ortamına yeniden kazandırılması şeklinde oluşmuştur. Modernizmin birincil geometrik formlarının yerini, kültür ve tarihi referansları bol bir biçimsellik anlayışı almıştır. Çeşitliliğin ve çoğulculuğun kapısı açılmış; insan, gelenek, biçim, ikonografi, heykel, renk gibi unsurlar taşıyan herşey içeri alınmıştır. Öyle ki bu yaklaşım, postmodern dönem boyunca sıklıkla, geçmişi ve tarihi olan herşeye öykünmeye, onu "taklit etme"ye kadar gitmiştir.

Dekonstrüktif akımın ortaya çıkma ve kendini ifade etme gereğine paralel olarak akımın biçim dilinde soyut bir dil kullandığını söylemek mümkündür. Güçlü bir mekan ve konstrüksiyon anlayışıyla kendinden önceki tavrın getirdiği popülarizm yaklaşımının aksine sergilediği farklı tavrı, dekonstrüktivizmin "uyumsuz", "çelişkili", "dinamik", "değişken", "alaycı", "detaycı", "kurgucu", "simgesel", "belirsiz" ve "beklenmez" şeklinde anlamlandırılmasına ve eleştirilmesine neden olmuştur. Modernizmin "soyutlayıcı" ve postmodernizm "taklitçi" yaklaşımına karşın, dekonstrüktivizmde her tür "saptırma" ve "uydurma" söz konusudur.

Tablo 40. Soyutlayıcılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Soyutlayıcılık • Ayırma • Yalıtma • Bağlantılılık • Genellik • Yalıtılık		Modernizm	▶	■ Soyutlayıcılık
		Postmodernizm	▶	■ Taklit
		Dekonstrüktivizm	▶	■ Uydurma



Tablo 41. Soyutlayıcılık kavramının modernizm bağlamında analizi

■ Soyutlayıcılık <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ayırma</li> <li>• Yalıtma</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Genellik</li> <li>• Yalnlık</li> </ul>	<b>Modernizm</b>	■ Soyutlayıcılık
	Postmodernizm	■ Taklit
	Dekonstrüktivizm	■ Uydurma

BCE Alamu, Galeri ve Anıt Meydanı, Santiago Calatrava, 1987-1992, Toronto, Kanada.		<p>Cadde üzerindeki dikdörtgen biçimli galeri ve Anıt Meydan'ın üzerine örtmek amacıyla taşıyan projenin felsefesi, birbiriyle bağdaşmayan ve uyuşmayan bir dizi mekan için kentsel elemanları <b>bütünleştirmeye</b>, <b>kaynaştırmaya</b> ve <b>organize etmeye</b> dayanır.*</p> <p>Bu bağlamda, tasarımın çıkış noktasını, galeri ve Anıt Meydan gibi iki farklı ve bağımsız mekanın her ikisi tarafından da ortak kullanılabilen bir strüktür geliştirerek, bunları birbirine <b>bağlamak</b> oluşturmuştur.</p> <p>Projenin malzeme seçiminde cam ve çelik tercih edilmiştir. Galeri eğrisel çatı strüktürünü taşıyan ve belli bir eğime sahip taşıyıcılardan oluşmaktadır. Bu galerinin girişinde yer alan, tasarımıyla konik bir saçak ve küçük bir meydan yaratılmasını sağlayan kapının aksıysa, cepheyle <b>bağlantılı</b> olarak düşünülmiştir. Projede galeri ile bir <b>bütün</b> oluşturması istenen meydanın düzenli <b>geometrik</b> biçimi, dört taşıyıcı ile taşınan merkezi geometrik bir sistemin yaratılmasına izin vermiştir. Statik açıdan bu meydanın üzerindeki örtü 3x3 m.'lik dört adet modüler sistemden oluşmuş; çapraz olarak birbirine bağlı olan bu modüller dört köşeden desteklenerek taşınmıştır. Buradaki her bir taşıyıcı, galerinin strüktürüne de karşılık verecek biçimde, bir ağacı çağrıştıran dört adet kışten meydana gelmiştir, (Ekincioglu, 2000c).</p> <p>Geometri dilindeki ustalığı, malzeme özelliğini çok iyi tanıma ve kullanabilme özelliği, hemen hemen her yapısında bir <b>dinamizm</b> ve <b>hareket</b> oluşturma kaygısı, Calatrava'ya her <b>düşüncüyü</b> ve <b>nesneyi</b> <b>soyutlayabilen</b> ve <b>soyutladıkça maddeleştirebilen</b> bir mimar özelliği vermektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinamizm</li> <li>• Hareket</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>
	Girişten Görünüm*		
	Galeri Alanı*		
	Galeri Alanı*		
			
	Strüktür Detayı*		

\* <http://www.calatrava.com/indexflash.html>



Tablo 42. Soyutlayıcılık postmodernizm bağlamında analizi

Soyutlayıcılık	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ayırma</li> <li>• Yalıtma</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Genellik</li> <li>■ • Yalnlık</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Soyutlayıcılık
		Postmodernizm	▷	■ Taklit
		Dekonstrüktivizm	▷	■ Uydurma

Marne La Vallee Apartman Blokları, Ricardo Bofill, 1980-1984, Marne La Vallee, Fransa		<p>İyi mimarlığın tek bir kalıpla sınırlanamayacağını, hem <b>çeşitlilik</b> hem de <b>özgünlük</b> getirecek bir biçimde, yapının içinde yer aldığı çevrenin <b>kültürel birikiminden yararlanmanın</b> doğruluğunu belirten Bofill, böylelikle <b>bölgeseliliğin savunuculuğunu</b> üstlenmektedir, (Gür vd., 2000).</p> <p>Bu bağlamda Bofill, şehircilik ve imar sorunlarına ilişkin düşüncelerini Fransa'nın Marne La Vallee bölgesinde ardarda yaptığı projelerle ifade etmiştir. Tıpkı Arena Apartman Blokları'nda başvurduğu tasarım yaklaşımında da görüldüğü üzere, şehrin kaosundan uzak barmaklar şeklinde apartman blokları tasarlamış; <b>tarihe atıflarda</b> bulunan farklı çizgisiyle de 20. yy.'ın "süper ölçekli komut projeleri"ne örneklerini vermiştir.</p> <p>Bir apartman projesi için son derece yıldırıcı, korkutucu ve yabancı çizgilerle tasarlanmış Marne La Vallee Apartman Blokları, bütünde mimari detayların ölçü, oran, proporsiyon kavramlarından uzak ele alınışını sergiler. Bofill'in <b>Barok</b> cam kolonları, kornişleri ve terasa konumlandığı ağaçları, özde barındırdığı anlam ve malzeme diliyle şehir planlama sorunlarını umutsuzluk içinde dışa vururken, (Klotz, 1988), tarihin belirli dönemlerinden birebir seçerek kullandığı biçim diliyle de belli bir görüşü <b>taklit</b> eder niteliktedir.</p> <p>Kendi deyiimiyle "Baroğa açılan şehir kapısı" olan yerleşim*, Barok dönemin ve görüşünün savunulduğu, mimari elemanların boyutlarının ve malzemelerinin abartılarak <b>bozguna uğratıldığı</b> ve fakat aynı elemanların kullanım yerlerinin değiştirilmeden <b>kimliklerini</b> koruyarak yeni bir dilde varlıklarını sürdürdüğü bir yapı olma özelliğini göstermektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Özgünlük</li> <li>• Kültür</li> <li>• Bölgeselcilik</li> <li>• Tarih</li> <li>• Kimlik</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Taklit</li> </ul>

\* [http://www.bofill.com/website\\_ingles](http://www.bofill.com/website_ingles)

Tablo 43. Soyutlayıcılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

Soyutlayıcılık	• Ayırma	Modernizm	▷	■ Soyutlayıcılık
	• Yalıtma		Postmodernizm	▷
	• Bağlantılılık	Dekonstrüktivizm		▶
■ Genellik	• Yalıtım			

Disney Merkez Binası, Robert Stern, 1985-1990, Orlando, Florida, ABD.		<p>Graves'den sonra Disney Dünyası'na postmodern yaklaşımlarla yeni imajlar kazandıran bir diğer mimar Robert Stern'dir. Stern, bu yapının ana girişini cesaretle bir üslup kullanarak <b>dekore</b> etmiş; Disney'in postmodern uygulamaları arasında önemli bir yer oluşturmuştur.</p> <p>Herbert Gans tarafından yapı, şekerci dükkânı esprisinde, bayağı, avam ve alt tabaka <b>zevksizliğini</b> yansıtan bir yaklaşım olarak eleştirilmiştir. Yapının girişindeki parlak örtü elemanı <b>metal çağım</b> yansıtırken, Venedik Doge'lar sarayının cephesine benzer baklava motifli dokusu, Grand Kanal'ın <b>tarihi dekorundaki gotik</b> pencere motifleri de <b>Rönesans</b> dönemini yansıtır. Böylece bu yapının <b>süslemesinde</b> postmodern dönemin <b>eklektisizm</b> anlayışına uygun olarak <b>tarihin</b> farklı dönemlerinden <b>alıntılar</b> yapılmıştır. Taşıyıcı görevini yüklenen iki ince metal çubuk, uçak kanadına <b>benzeyen</b> saçığı taşırken bu çubukların binanın üst kotunda birleştikleri yerin tam ortasına yerleştirilmiş tuhaf fener ise çarpıcı bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Disney'in simgesi olan Mickey Mouse figürlerini de içi boş olarak mavi bir zemin üzerinde binanın cephesine işleyen Stern, Disney'e yeni postmodern <b>imajlar</b> kazandırmayı hedefleyen diğer mimarlar gibi, Disney'in ikonlarını kendi ilginç amacı doğrultusunda kullanmıştır.</p> <p>Stirling tarafından aşağılayıcı, basit ve derinliği olmayan, sadece ve sadece, <b>kolayca bir kültür üretmek</b> ve bir <b>tarih yaratmak</b> amacıyla hazırlanan projeler olarak nitelendirilen Disney projelerinin, (Kubat, 1994), soyut ve somut tüm anlatım dillerini birlikte ve aynı anda kullanmaları açısından <b>kurmaca/uydurma</b> bir tasarım diline sahip oldukları söylenebilir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tarih</li> <li>• Kültür</li> <li>• İmaj</li> <li>• Dekor</li> <li>• Eklektisizm (Seçmecilik)</li> <li>• Alıntı</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Benzeme</li> <li>• Kolaycılık</li> <li>• Kurmaca</li> <li>• Uydurma</li> </ul>
	Genel Görünüm		
			
	Yan Cephe		
			
Girişten Görünüm			
			
İç Mekandan Görünüm			

### 3.2.10. Eşzamanlılık

Eşzaman; zamandaş; "aynı zaman içinde" hareket eden, aynı zaman içinde yapılan hareketler; eşzamanlı; zamandaşlı; başlamalarıyla bitmeleri arasında geçen zaman eşit olan, "aynı zamanda oluşan" (olaylar) demektir, (Anonim, 1988b). Örneğin bir saat sarkacının sallanması eşzamanlıdır, (Tuğlacı, 1971b). Eşzamanlılık; eşzamanlı olan şeylerin özelliğidir, (Tuğlacı, 1971b); iki yada daha çok olay yada olgu arasındaki zaman birliğidir, (Hançerlioğlu, 1993b). Eşzamanlı betimleme (simultaneous representation); bir konunun ya da devingen bir varlığın aynı zaman parçası içinde ve aynı mekan içinde ortaya koyduğu çeşitli görünümünün tek bir sanat yapıtı içinde topluca betimlenmesidir. Bu bir anlamda, Kübizm, Fütürizm, Eski Mısır Sanatında görüldüğü gibi "devinim" in resmini yapmak demektir, (Sözen, Tanyeli, 1996). Sanat tarihi içinde, Cezanne ile birlikte, tek kaçış noktalı perspektif kuralının ortadan kalkmasıyla, sanat akımları içinde ve özellikle resim sanatında eşzamanlılık kavramı kendini göstermiştir. Bu; bir nesnenin en, boy ve yüksekliğinin yani görünmeyen yüzeyinin de gösterilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Tek bir perspektifle yansıtılmayan nesnelere ve figürler farklı perspektiflerle verilirken yüzeyler iki boyutlu olmaktan çıkıp üç boyutlu yüzey haline almıştır, (Beşgen, 1998). Yüzeyi üç boyutlulaştırmak, nesnelere yalnız anlık görüş ve yüzeyleri ile değil, tersine anlık yüzeyliliğin dışında, bir nesneyi, aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavramak anlamına gelir. Eşzamanlılıkta varlık tarzı içinde nesnelere yüzeyliliğini yitirmiş ve cisimleşmişlerdir, (Tunalı, 1989b). Nesnelere ve duyuşal yüzeyler "ard arda" bağlantılıklarından çözümlenirken amaç, nesnelere aynı zamanda -eşzamanda- cisimsel bir varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu konstrüktif varlık aslında soyut bir varlıktır. Ama aynı zamanda da somut bir varlıktır. Bu somut varlığın kaynağı doğadır. Onu meydana getiren elemanlar doğrudan doğruya nesnelere vardır. Ölüm-yaşam, sonluluk-sonsuzluk, doğa-tekniik, statik-dinamik gibi evrensel oluşum içinde bütünleşen güçler eşzamanlı varolan, soyut ve somut güçlere örnek olarak gösterilirler. Bu bağlamda, 20. yy. mimarlığına damgasını vuran üç akımdan sonuncusunun yani dekonstrüktivizmin, içinde yaşanan çelişkiler dünyasını sorgulaması ve bu dünyayı farklı dillerle yansıtması açısından ürünlerinde "eşzamanlılık" kavramını sıklıkla ele aldığı söylenebilir. Öyle ki kavram, dekonstrüktif örneklerde, düşüncüyü, yeri ve biçimi parçalayarak farklı anlamları ve biçimleri birarada ve aynı anda kullanma boyutuna kadar gitmiştir. Bu mimari ürünlerin, içinde eşzamanlılığı taşımalarının yanısıra, kullandıkları tanımsız veya okunması güç



biçim diliyle de, "zamandan bağımsız", adeta "zamanı olmayan bir an"a seslendiklerini söylemek mümkündür.

Öyle ki Tschumi gibi, faaliyet, aksiyon hareket kavramlarını mimari tasarımlarda birebir kullanan mimarlar, kavramların birbirleriyle çakışması, farklı ve değişik zamanların içiçe girmesiyle eşzamanlılığı dekonstrüktif biçimi ortaya çıkaran bir olgu olarak algılamaktadırlar, (Tschumi, 1998). Tüm bunların yanısıra, modernizmin içinde çelişkileri barındırmaması fakat içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve teknolojik devrimi yansıtmaması, akımın işlevsel, standart ve çabuk üretime yönelmesi, modernizmin sadece Avrupa'da değil, tüm dünyada çabuk yayılmasına ve benimsenmesine neden olmuştur. Bu; modernizmin yalnızca mimari ortamda değil, sanatsal, ekonomik, endüstriyel, sosyal, kültürel ve teknik ortamlarda modern görüşün getirdiklerinin aynı anda, eşzamanlı olarak kabul gördüğü gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu "eşzamanlılık" içinde tüm hızlı değişimlere göğüs geren ve yararcı yanıtların üretildiği çözümlere rastlanılmaktadır. Bundan öte ve daha önemli olarak, üzerinde özenle değinilmesi gereken nokta, modernizmin öne sürdüğü ve dikkatlice kullandığı tasarım ilkelerinin "tüm zamanlar"a hitap ettiği amacını taşıma gerçeğidir. Modernizmin, insanı merkez alan ve insan için ortaya koyduğu ilkelerin halen pek çok tasarımcı tarafından dünyanın pek çok bölgesinde kullanılagelir olması, akımın "zamanlar üstü olma" özelliğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Ne var ki, postmodernizmde eşzamanlılık kavramının vücut bulması adı geçen iki akımdan farklı olarak görülmektedir. Geçmişe yönelen postmodernizm, tarihi, "zaman"ı ve "an"ı ele aldığı ürünlerde bolca sergilediğinden "zamana ait", "zamanla içiçe" bir tavır ortaya koymaktadır. Eşzamanlılık kavramı, zaman kavramının farklı mimarlarca, farklı şekillerde ele alınışıyla gerçekleşmiştir.

Tablo 44. Eşzamanlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Eşzamanlılık • Zaman/An • Zamandaşlık/Aynı Andahk • Devinim • Devamlılık/Süreklilik		Modernizm	▶	■ Zamansızlık
		Postmodernizm	▶	■ Zaman
		Dekonstrüktivizm	▶	■ Zamansızlık ■ Eşzamanlılık

Tablo 45. Eşzamanlılık kavramının modernizm bağlamında analizi

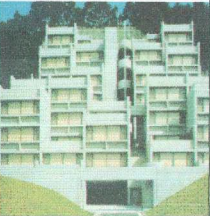
■ Eşzamanlılık	• Zaman/An	➔	■ Zamansızlık
	• Zamandaşlık/ Aynı Andalık		■ Zaman
	• Devrim		■ Zamansızlık
• Devamlılık/Süreklilik		➔	■ Eşzamanlılık



Rokko Yerleşim Planı\*



Rokko Yerleşimi

Rokko Yerleşimi,  
Ön Görünüş

Ando, Modern sonrası mimarlık tartışmalarının yoğunlaştığı söylemler içinde, eleştirmenlerin eline avucuna sığmayan, bir türlü sığ sınıflamalar içinde geçirilemeyen güncel isimler arasında yerini almaktadır. Altı çizilmesi gereken gerçek, Ando mimarlığının "yeni ruhu"nun kaynağının ya da ruhunun **yeniliğinin/farklılığının** hiçbir dışavurumculuk barındırmadığı; aksine, yaşlı Modernizm'in dilini en açık şekilde bir kez daha yinelemeye dayandığıdır. Onun **yalın özgünlüğü**, Papadakis'in gönderme yaptığı, Christian Norberg-Schulz'un "**zamanlar üstü olma**" kavramı ile açıklanabilir. Onun **yalın geometrik biçimleri**, "**minimalist**" bir tutum içinde tekrar ederek ulaştığı ustalık, Modern dilin içinde kalmarak zamanlar üstü olunabileceğın kanıttır. Bir başka deyişle, Ando'nun mimarlığı mimarlıkta "iyi" ve "**kalcı**"nın **akımlar üstü** olduğunun göstergesidir... Bu bağlamda, Güzer'e göre Rokko Konutları, Ando'nun **özgün** farklılığını sergilemekte; Le Corbusier'in Unite d'Habitation'u Rokko'da katı yalnızlığını, doğa ve topografya ile dostluğa dönüştürerek Modernizm'in katı Ortodoksitesi'nden kurtulmakta ve "**zamansız**"laşmaktadır. (Güzer, 2000a).

Planda simetrik şemaya bağlı kalan ünitelerin her biri cephede farklı özellikler gösterirken, farklı kotlarda farklı biçimli küteller **hareket, enerji ve ritmi** vurgular. Mimarının doğa ile etkileşimini ve uyumunu ilke edinen bütünün algısında eleman ve kitle ölçeğinde **zamandan bağımsız çeşitlilikten** doğan sürekli bir **değişim** söz konusudur, (Ando, 1990).

\* <http://www.pritzkerprize.com/ppg7.htm>

- Hareket
- Dinamizm
- Ritim
- Minimalizm
- Kalcılık
- Yalnlık
- Geometrizasyon
- Özgünlük
- Yenilik
- Farklılık
- Çeşitlilik
- Değişim
- Akımlar Üstü Olma
- Zamandan Bağımsız Olma
- Zamanlar Üstü Olma
- Zamansızlık



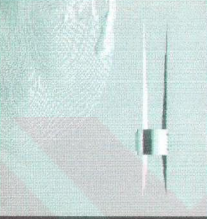
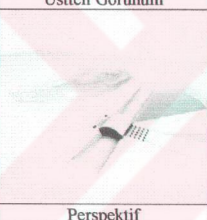

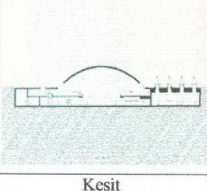
Tablo 46. Eşzamanlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Eşzamanlılık	• Zaman/An • Zamandaşlık/ Aynı Andalık • Devinim • Devamlılık/Süreklilik	Modernizm	▷	■ Zamansızlık
		Postmodernizm	▶	■ Zaman
		Dekonstrüktivizm	▷	■ Zamansızlık ■ Eşzamanlılık

Disney Binası, Arata Isozaki, 1989-1991, Florida, ABD.		<p>Genel Görünüm</p>	<p>İsozaki, kendine özgü üslubunu "sizo seçmeci" olarak adlandırmakta; fonksiyonalist "biçim fonksiyonu izler" sloganına karşı olarak "biçim önsezerleri izler" sloganıyla ürünler vermektedir. Ayrıca, irrasyonel bir tutum izlediğini ve Barok bir eğilimde olduğunu ifade etmektedir, (Gür vd., 2000).</p> <p>İsozaki'nin mimarlığa bu çok sesli ve çok zamanlı yaklaşımı, Disney Binası'nda "zaman" kavramını yapının ana teması olarak ele almasına neden olmuştur. Güneş ve zaman kavramları bir bütün olarak yapının orta kütesinde buluşturulmuş ve bu konik kütle bir güneş saati gibi tasarlanmıştır. <b>Şimdiyi, geleceği ve geçmişini değil sonsuz zamanı yakalama ve biçimlendirme</b> düşüncesi amaçlanmıştır, (Isozaki, 1998).</p> <p>Binanın ana gövdesi konik kesişimde parçalanmıştır ve ana girişi sağlanmıştır. Konik yapının içi tamamen boştur; zemini taşlarla kaplanmıştır; üstü açıktır. Boşluğa konumlandırılan geometrik çıkıntı ile koninin içe bakan yüzündeki çizgilerin dansı, güneşin yarattığı etkiyle zamanı, mekanda ve yapı bütününde hissedilir kılmaktadır.</p> <p>Güneş saatiiyle, yaşamda varolan antik, klasik, çağdaş zaman olgularının birikteliği ve bütünlüğü vurgulanmaktadır, (İnceoğlu, 1999).</p> <p>Bundan öte, yapıda kullanılan <b>soyut geometrik</b> dilin yanısıra, başvuru olan <b>simgesel</b> "Mickey Mouse kulakları" ve "ördek gagası" yorumları, (Meyhöfer, 1994), mimarlıkta <b>tarihsel alıntılardan öte sezgisel alıntıların</b> da yer alabileceğinin ifadesini göstermektedir. Yapı ayrıca, <b>seçmeciğin başvuru kaynağının</b> geçmiş ve tarihsel öğelerden uzak, günümüz referanslarından yararlanılarak da gerçekleştirilebileceğini ve bu referansların zaman içinde donmuş, soyut ve yeni ifadeler kazanarak geleceğe aktarabileceğini gösterir gibidir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Tarihsel Alıntı</li> <li>• Sezgisel Alıntı</li> <li>• Seçmeci</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Zaman</li> <li>• Eşzamanlılık</li> </ul>
		<p>Giriş Gövdesi</p>		
		<p>Ördek Gagası Detayı</p>		
		<p>Mickey Mouse Kulakları</p>		

Tablo 47. Eşzamanlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ Eşzamanlılık	• Zaman/An	Modernizm	▷	■ Zamansızlık
	• Zamandaşlık/ Aynı Andalık			
	• Devinim	Postmodernizm	▷	■ Zaman
■ Devamlılık/Süreklilik		Dekonstrüktivizm	▷	■ Zamansızlık ■ Eşzamanlılık

Çatalhöyük Müzesi ve Ziyaretçi Merkezi, Han Tümertekin, 1998, Konya, Türkiye.		<p>Arkeolojik sit alanı yanında müze, araştırma merkezi ve dükkanlardan oluşan bir kompleks oluşturmak sorunuyla ortaya çıkan tasan, "Konya Ovası'nın boşluğu/düzlüğü binaya dönüştürülebilir mi, ovaya karşı bina ile durulabilir mi", sorularıyla biçimlendirilmeye başlamıştır.</p> <p>Tasarımcının hareket, yolculuk, duraksama, geçiş, boşluk, düzlük, sessizlik, yer altı, değişen ışık, rüzgar, toprak, eğim, beton, havalandırma, buluntular, arkeolojik sit, ulaşım gibi araçları, yerin altına inmek, ovayı gözden kaybetmek, ufuk çizgisini yitirmek, örtü altında duraksamak, işi azalması, müzeye girmek ya da sergilere bakmak, devam etmek, yükselmek ovaya çıkmak, kazı alanlarına gitmek, dönüp tekrar yer altına inmek, duraksamak ya da devam edip gitmek; bugüne çıkmak yanıtlarına dönüşmüştür, (Tümertekin, 2000a).</p> <p>Müzenin bulunduğu yerle çok farklı bir ilişki içinde olduğu gerçeği, mimarlığın bu örnekte "var etmek"ten çok "olmayana" işaret etmeye dönüştüğünü göstermektedir. Proje yerini, boşluk, düzlük, sessizlik gibi varlığı değil yokluğu çağrıştıran terimlerle tamamlamaktadır. Çatalhöyük Müzesi yerle diyalogu aracılığıyla, hem programının gerçekleştiği binaya, hem de yerini aşan olgulara işaret etmektedir. Konya Ovası'ndaki yerleşmesiyle mimarlık nesnesi, boşluk ve düzlük kavramlarını tüm kozmik yükleriyle ortaya çıkarmadaki payını, nesneliliğini öne atmadan üstlenmektedir, (Nalbantoğlu, 2000).</p> <p>Yapı bütününde mekansal ve formal tavrın, varolduğu yeri kesen ve olduğu zamanı durduran, bir süreklilik içinde adeta özneyi düne götürüp dünü hissettiren, aynı anda bugüne taşıyan ve bu anlamda da anlar boyu zamansızlığı yaşatan biçimde, başarıyla tasarlandığı görülmektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hareket</li> <li>• Olmamak</li> <li>• Yokluk</li> <li>• Devinim</li> <li>• Devamlılık/Süreklilik</li> <li>• Zamansızlık</li> <li>• Eşzamanlılık</li> </ul>
	Üstten Görünüm		
			
	Perspektif		
	Vadi Yapı İlişkisi		
	Kesit		

### 3.2.11. Evrensellik

Evrensel; evrene ait olan, "evrene değin" ve "evrenle ilgili olan" öz anlamını taşır. Tümel ve genel deyimleriyle, aralarında anlam ayrılığı olsa da, anlamdaş olarak kullanılırlar. Bu bağlamda evrensellik, evrensel, genel ve tümel olanın niteliğidir, (Hançerlioğlu, 1993b). Evrensel; ayrıca, herşeyi ve herkesi ilgilendiren, "varlıkların ve nesnelerin tümünü kapsamına alan", dünya ölçüsünde olan anlamlarını da taşır, (Tuğlacı, 1971b).

Evrensellik; evrensel olanın niteliği; "genellik" anlamlarındadır, (Tuğlacı, 1971b).

Bir sanat kavramı olarak evrensellik (universality) ise, "ulusallık ve yerellik kavramlarının karşıtı" niteliğinde kullanılır ve bir sanat yapıtı ya da akımının tek bir topluma özgü olmayan tüm dünya için geçerli bir anlayışın ürünü oluşunu anlatır. Bu anlamda evrensellik, ayrıntılarda olmaktan çok, ana ilkelerde bir "ortaklık" demektir. Örneğin 19. yy. eklektisizmi tüm dünyaya yayıldığı için evrensel sayılabilir; oysa, her ülkede eklektisizm farklı kökenlerde kaynaklanan biçimlerde gerçekleştirilmiştir, (Sözen, Tanyeli, 1996), ama yine de eklektisizm gibi bir çok tavır evrensel olma özelliğini göstermektedir.

Evrensel olma özelliğini içinde taşıyan bir diğer akımda çalışma kapsamında yer alan modernizmdir. Modernizm, modern olma temelinde, toplumsal dünyanın ilerici, iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesi ve farklılaşması ilkelerini içerdiğinden, endüstri çağının estetiğini kullanarak tüm dünyada genel geçer ilkelere sahip çağın mimarisini yaratma amacıyla evrensel bir nitelik taşımaktadır. Bu niteliği var etme ise, mimaride evrensel çözümlerin aranması ve Mondrian'ın deyimiyile, "formda ve malzemede soyutlama ile güzele ve evrensele varma" yoluyla gerçekleşmiştir. 1930'lu yıllarda, Avrupa'dan göç eden mimarların ve İkinci Dünya Savaşı'nın geride bıraktığı yeniden yapılandırılması gereken kentlerin etkisiyle, modernizm, benimsediği tasarım ilkelerini evrensel olma yolunda daha da güçlenerek kullanmaya devam etmiştir. Böylelikle, modernist düşünme ve biçimlendirme anlayışı önce Avrupa'nın daha sonraları ise hemen hemen tüm dünyanın ortak biçemi, bir başka deyişle "uluslararası biçem" haline gelmiştir. Modernizmin yaygın olarak "uluslararası biçem" ismiyle eşanlamlı olarak kullanılması ve "uluslararası biçem" isminin bu çerçevede ifade ettiği anlamı; gerçekte farklı ustaların isimleriyle özdeşleşmiş birbirinden farklı biçemlerin arasında kurulmak istenen bir benzerliktir.



1950'lerden sonra, modern mimari ya da uluslararası biçimin öncü mimarlarına ait binaların niteliğinin tartışılır hale gelmesi, kopyalarının dünyanın hemen her yanına yayılması, modernizmden sonra ortaya çıkan postmodern akımın yerel verilere dönmesine neden olmuştur. Modern dönem boyunca, destansı, evrensel, soyut bir modern insan için tasarım yapılması; insanların makinalaşmış çevreler içinde yaşamaya zorlanması; işlevselliğin önde gelen düzenleme ilkesi olması ve mimarlık alanındaki biçimsel dilin yoksullaşmasına tepki olarak postmodernizm, insanı, insana ait tüm değerleri içinde barındıran "yer"i, "yerel nitelikler"i, "çevre"yi, "bağlam"ı ve "kimliği" mimari tasarıma sokmuştur. Yerelliğin, modernizmden çok farklı olarak bu derece öne çıkması, postmodern tasarımlarda, yerel kimliklerin korunması, kullanılması, yeni yorumlarla vücut bulması şeklinde sonuçlanmıştır. Geleneksel ve anonim mimarinin ya da sıradan sokak mimarisinin anlayış ve biçimlenişleri, kimi zaman soyut bir ifadeyle, kimi zamansa taklitle varan dışavurumlarla kendini bölgesel, yerel, bağlamcı, sürdürülebilir, halkçı ve popülist gibi kavramlarla yansıtmıştır.

Yaşamın değişkenliği, belirsizliği, tanımsızlığı, herhangi bir bütünlük taşımaması, karşıtlıklar içermesi, belirli bir çizgiye oturtulamaması dekonstrüktif akım içinde insan ve düzen fikirlerinin sorgulanmasına neden olmuştur. Bu sorgulama dekonstrüktif düşünme ve tasarlama etkinliğini, yeni dünyaya ayak uyduran, hiçbir şekilde kalıcı olmayan, geçici ürünler yaratma yoluna sürüklemiştir. Bu bağlamda, yeni bir düzen oluşturmak için ele alınan tasarımlar, insanı kendine ve çevresine karşı "yabancı hissettiren", adeta "yönsüz" ve "yersiz" kıtan yanılsamacı, parçalı, bozguncu bir tavır içinde sergilemektedir.

Tablo 48. Evrensellik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Evrensellik • Ulusal/Yerel Olmama Durumu/Hali • Ortaklık • Bütünlük • Genellik		Modernizm	▶	■ Evrensellik
		Postmodernizm	▶	■ Yerellik
		Dekonstrüktivizm	▶	■ Yersizlik ■ Yabancılaşma

Tablo 49. Evrensellik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Evrensellik</li> <li>• Ulusal/Yerel Olmama Durumu/Hali</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Genellik</li> </ul>	<b>Modernizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Evrensellik</li> </ul>
	Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Yerellik</li> </ul>
	Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Yersizlik</li> <li>■ Yabancılaşma</li> </ul>

Louvre Müzesi Düzenlemesi; Cam Piramit, Icooh Ming Pei, 1980'ler, Paris, Fransa.	 <p>Genel Görünüm</p>	<p>Pei, proje üzerine Fransa Cumhurbaşkanı ile kurduğu bağlantı sonucunda, Louvre'a dokunmanın imkansız olduğunu, Louvre'un sonuçta, Fransa'nın en önemli anıtı olduğunu ve onu değiştirecek bir şeyin yapılmaması gerekliliğini ortaya koymuştur. Müzenin sürekli olarak büyüyen Paris şehrinin tam merkezinde yer alması, tasarımcıları bir yandan Louvre'u bir anıt olarak korumak fikrine, diğer yandan da şehir hayatını olumlu etkileyecek birşeyi müdahaleler korumak gereğine götürmüştür. Çünkü Louvre'un erişilmezliği ve pasif tabiatı, çevresine bir hareketsizlik imajı vermekte ve bu bağlamda da müze anlamıyla çelişmektedir. Bu düşüncelere paralel olarak, Pei'nin müze binasına olan müdahalesi, Louvre'un Paris hayatında aktif bir rol alması gerektiğini ortaya koyarak gelişmiştir, (Pei, 1992).</p> <p>Bir müze yapısı için gerekli olan belli bir birliğe ve bütünlüğe erişme kaygısı, Pei'yi tarihi yapıların çevrelediği orta alan üzerine bir cam piramitin oturtulması fikrine götürmüştür. Avlunun içinde yer altına gömük olarak yapılan proje ve girişi tanımlayan cam piramit, iyi kurgulanmış merkezi bir dağılım planı olarak değerlendirilebilir.</p> <p>Ayrıca piramitin, içinde barındırdığı formal kuvvetlilik ve mekansal toplayıcılık özelliklerinden dolayı da bu fikri biçimlendirmede etkili olduğu söylenebilir. Formal düzende piramitin, Corbusier'in önerdiği soyut, yararlı, yalın, birincil geometrik formlardan biri olması bağlamında, ortaya koyduğu biçim dili evrensellik taşımaktadır.</p> <p>Bundan başka, müzenin konumu ve anlamı gereğiyle de, mekansal düzende, her ülkenin ziyaretçilerini ortak amaçlar doğrultusunda barındırabilecek merkezde, rahatlıkta, büyüklükte ve okunaklıkta olması, sergilediği evrensel tavrı güçlendiren özellikler arasında yerini almıştır</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Birlik</li> <li>• Evrensellik</li> </ul>
	 <p>İç Avludan Görünüm</p>		
	 <p>İç Avludan Görünüm</p>		
	 <p>Avludan Görünüm</p>		
	 <p>Cam Piramit</p>		



Tablo 50. Evrensellik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Evrensellik • Ulusal/Yerel Olmama Durumu/Hali • Ortaklık • Bütünlük • Genellik	Modernizm	▷	■ Evrensellik
	Postmodernizm	▶	■ Yerellik
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Yersizlik ■ Yabancılaşma

Alessi Villasi, Aldo Rossi, 1993-1995, Verbania, Novara, İtalya.	 <p>Rossi Çizimi, Ön Cephe</p>	<p>"Mimarın yaratımdan çok gelenek olduğu"nu savunan, yaptığının ve yapılmasını istediğinin <b>"geleniğin sürdürülmesi"</b> olduğuna inanan Rossi, (Ataöv, 1997), eylemliliğini <b>"morfoloji"</b> ve <b>"tipoloji"</b> kavramları üzerine kurmuştur. Morfolojiye ve tipolojiye ağırlık veren bu eğilimin yaptığı, anlatımın önceliğine karşı, mevcut olana, nesneye, yere kulak vermeyi ön plana çıkarmaktır. Bu; örneğin bir meydanı, nesnenin, dahası nesnelerin belirli bir topos (yer) üzerindeki bir araya gelişlerinin, şeylerin düzeninin konuşmasına bırakma çabasındır, (Bilgin, 1997). Bu bağlamda yapı, bulunduğu alan üzerinde, İkinci Dünya Savaşı sonunda tamamen bir harabe haline dönüşmüş durumda iken bir restorasyona tabi tutularak, eski duvarının bir parçası ve geriye kalanlardan dayanaklı olanlar hariç herşey yıkıldıktan sonra, tamamen yeniden tasarlanmıştır. Geçmiş yok edildiğinde bilinç altındaki uyum kaybolduğundan geleceğin bir anlamı kalmayacağı için, eski duvar, tarihin şahidi olarak sağlamlastırılıp, projenin bir parçası haline getirilmiştir. Rossi; "bu villanın tasarımına çok özel bir ilgin oldu, çünkü ilk defa Romantik Stil'e <b>gönderme yapma</b> veya onu <b>taklit etme</b> imkanı buldum" görüşüne paralel olarak tasarımını, <b>bulunduğu yerin karakteri ile klasik elementleri birleştirerek</b> gerçekleştirmiştir. Bu stil, bölgede yüzlerce binada da <b>dominanttır</b>. Ayrıca cephede ekonomik olarak değersiz olan, granit parçalarını kullanma bir <b>halk gelenegi</b> olarak yüzyıllardan beri varolmuştur. Bu <b>yerel işçilik</b> 1800'lerin başında, cotto üzerine <b>geleneksel motiflerin işlenmesi</b> ile tekrar <b>yaşatılmak</b> istenmiştir. Ayrıca Rossi, çocukluğunun geçtiği Lago Maggiore bölgesinde, projesi ile bu <b>sanatı yaşatmanın önemini</b> vurgulamaya çalışmıştır. Cotto ile örtülü sütunlar ve pencere kenarları, fakir <b>taş işçiliğinin</b> istediği zaman lüks bir villa için de kullanılabilceğini göstermek için özellikle ön cephede bolca kullanılmıştır, (Sağroğlu, 1994).</p>
	 <p>Ön Görünüş</p>	
	 <p>Rossi Çizimi, Perspektif</p>	
	 <p>Perspektif</p>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Halk</li> <li>• İşçilik</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Morfoloji</li> <li>• Tipoloji</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Yaşatma</li> <li>• Gönderme Yapma</li> <li>• Taklit</li> <li>• Yerellik</li> </ul>

Tablo 51. Evrensellik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ Evrensellik	• Ulusal/Yerel Olmama Durumu/Hali	Modernizm	▷	■ Evrensellik
	• Ortaklık	Postmodernizm	▷	■ Yerellik
	• Bütünlük	Dekonstrüktivizm	▷	■ Yersizlik
• Genellik			▷	■ Yabancılaşma

B2 Evi, Han Tümerekin, 1999, Ayvacak, Assos, Türkiye.		Ayvacak, Büyükhüsün Köyü'nde, bir sanayicinin kısa tatillerinde kullanacağı ev sorunuyla ortaya çıkan tasarımcı, köyde, köylü olmayan ama kentlinin köye ait evi yapılabilir mi sorusuyla tasarımına başlamıştır. Yerel ustalar, taş, beton, manzara, eğim, güneş, sıcak, gölge, hareket, sessizlik, ufuk, uzaklık, rüzgar, iç, dış, duvarlar araçlarıyla tasarımını biçimlendirmiştir.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kapalılık/Kapanmışlık</li> <li>• Bağımsızlık</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Yabancılaşma</li> </ul>
	B2 Evi, Perspektif	Tasarımcının kendi anlatımıyla, köydeki prizmalardan bir tane daha olarak tanımlanan evin, dışında da yaşanan bir ev; iç ve dış ev olarak kullanılması öngörülmüştür. Taşıyıcılarla hizmet alanlarını örtüştürmek, sıkıştırmak, taşıyıcılar arasında ve set duvarlarını yerel taş ustalarına terk etmek, yaşantı alanlarını ve manzara bakışını boşaltmak, <b>kendi sınırlarına kapanmak</b> , denize bakmak, bahçede yaşamak, (Tümerekin, 2000b), ilkeleriyle bir kentlinin köyde yaşamaya koşulu gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.	
		Nalbantoğlu'nun deyimiyle, <b>yabancılık</b> olgusunu yaşatan, düşündürten ve dile getiren bir çalışma olarak eleştirilen B2 Evi, (Nalbantoğlu, 2000), çevreye uyumlu formal yaklaşımından öte, cepheler ve yüzeylerde kullandığı biçim dili, doluluk/boşluk, açıklık/kapalılık, tek bir manzaraya ve içe yönelme/kapanmışlık tavrıyla <b>yerinden bağımsız ve yere yabancı</b> bir tutum sergilenmektedir.	
	B2 Evi, Perspektif		
			
	Ön Cephe		
			
	B2 Evi, Perspektif		

### 3.2.12. Yararlılık

Yarar; yarayan, "elverişli", "uygun"; bir şeyden elde edilen iyi sonuç; bir şeyin bir işte kullanıldığı zaman verdiği iyi sonuç, (Tuğlacı, 1971e); "fayda", yararlı; yarar sağlayan, yararı olan, faydalı anlamlarını içerir, (Anonim, 1988b).

Yararcılık; bir iş veya eylemin doğru olup olmadığını faydasına göre ölçen ve değerlendiren, büyük ölçüde "zevk" ve "memnunluğa" dayanan fayda ilkesini, doğru davranışların kriteri olarak da kabul eden, böylece "ahlak" ile "fayda" arasında sıkı ilişki kuran felsefi görüş, (Tuğlacı, 1971e); etikte bir eylemin "doğruluğu"nu, etkilediği kişilere getirdiği mutlulukla ölçen görüş olarak açıklanır. Herhangi bir eylemin yalnızca o eylemde bulunan kişiye değil; herkese yarar sağlamasını doğruluk ölçütü olarak alan görüştür, (Anonim, 1990g).

Yararlılık kavramı bu bağlamda, içerdiği temel anlamlara paralel olarak modernizmde, postmodernizmde ve dekonstrüktivizmde benzer nitelendirmelere sahiptir. Her mimari akımın kendini ortaya koymanın ötesinde bir yarar boyutunun olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Fakat adı geçen akımlar kapsamında yarar boyutunun bir akımdan diğerine geçildikçe değiştiği ve farklılıklar kazandığını söylemek mümkün olmaktadır.

Modernizmde yarar boyutu, modern döneme uygun, dönemin teknolojik, sosyal, yaşamsal beklentilerine elverişli yanıtlar verecek düzeyde yarar ilkesine bağlı olmasıyla açıklanabilir. Başta mutlak "işlevselliğin" ve "rasyonelliğin" ilke edinilmesi, doğal olarak modern yaklaşımda yararlılığı beraberinde getirmiştir. Belirli nedenlere bağlı olma ve nedeni olmayan hiçbir şeyin geçerli olmaması "yarar" kavramının önemini ve modern dönem içindeki yerini ortaya koymaktadır. "Dünyayı ancak insanın kendisine değer vererek düzelterebilme" amacı "insan ruhunun estetik memnuniyetini yakalama" çabasıyla birleşerek insan için "yararlı mekanlar" ve çevreler oluşturma etkinliğine dönüşmüştür. Bu; yalnızca mimari yapı veya tek mekan ölçeğinde değil, kentsel tasarımlarda, kentin konut, rekreasyon, iş ve ulaşımdan oluşan dört işleve ayrılmasında da görüldüğü üzere, titizlikle ele alınan bir varoluş sürecini yansıtmaktadır. Sadece öznel ve işlevsel anlamın ötesinde, nesnel düzeyde de, özellikle mimarlıktaki biçimsel yaklaşımlarda, "yararlı biçimler" olarak adlandırılan "birincil geometrik formlar"ın kullanımına gidilmiş; bu katı formal yaklaşımdan modern dönem boyunca hiçbir şekilde vaz geçilmemiştir. Modern mimarlığın kendi estetik kuramını, yalnızca "işlevsellik", "kullanışlılık", "yararlılık" üzerinde kurması ne yazık ki zamanla bireysel gereksinimleri karşılamakta yetersiz kalmıştır. Modernizmin,



ilk çıkış noktasının insan için, insana yapılan tasarımlar kaygısı, modern sonrası dönemde değişiklik göstermeye başlamıştır.

Postmodernizmle ortaya çıkan serbestlik, mimarın keyfi ve seçmeci tutumlarla çevresini biçimlendirme etkinliği, modernizmden farklı olarak işlevselliğin arka planlara itilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, işlevselliğin göz ardı edilmesi, yeni bir postmodern kimlik, özgünlük ve farklılık yaratma adına, tasarımların çoğunda "yarar dışı biçimler" in kullanılmasıyla ifade kazanmıştır.

Dekonstrüktivizme gelindiğindeyse, akımın yarar boyutuyla doğrudan ilgilendiğini söylemek pek mümkün olmamaktadır. Dekonstrüktif mimarlarca farklı şekillerde ele alınan kavramın hiçbir zaman bir tasarıma başlangıç nedeni olma yolunda kullanıldığı görülmemektedir. Aksine, yararlı olma kaygısını hiçbir şekilde gütmeyen dekonstrüktif yaklaşım, bu anlamda kendini "nedensiz işlevler", "nedensiz biçimler" kullanma şeklinde ifade etmiştir.

Tablo 52. Yararlılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Yararlılık</li> <li>• Faydalılık</li> <li>• Elverişlilik</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Doğruluk</li> <li>• İyilik</li> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>		Modernizm	▶	■ Yararlılık
		Postmodernizm	▶	■ Yarar Dışı Biçimler
		Dekonstrüktivizm	▶	■ Nedensizlik

Tablo 53. Yararlılık kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faydalılık</li> <li>• Elverişlilik</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Doğruluk</li> <li>• İyilik</li> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>Modernizm</b></p>	<p style="text-align: center;">▶</p>	<p style="text-align: center;">■ Yararlılık</p>
	<p style="text-align: center;">Postmodernizm</p>	<p style="text-align: center;">▷</p>	<p style="text-align: center;">■ Yarar Dışı Biçimler</p>
	<p style="text-align: center;">Dekonstrüktivizm</p>	<p style="text-align: center;">▷</p>	<p style="text-align: center;">■ Nedensizlik</p>

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Reichstag, Norman Foster, 1992-1999, Berlin, Almanya.</p>	<p style="text-align: center;">Reichstag Silueti*</p> <p style="text-align: center;">Eski-Yeni Yapı İlişkisi*</p> <p style="text-align: center;">Reichstag Kubbesi*</p>	<p>mühendisliğin pragmatikliğini aşarak dünya kaynaklarını ve enerjiyi iyi yönlendirerek gerçekleştirmektedir. (Uluoğlu, 2000). Foster'ın mimarisindeki mekan kurgusunda herşey, <b>düzenli, akılcı ve yararlıdır</b>. Foster için yapı, yalnızca gelişmiş yapı teknolojisinin uygulandığı bir alan değil; teknolojiyi zorlamaya, geliştirmeye, başka alanların teknolojilerini uyarlayarak yeni olanaklar yaratmaya yönelik bir deney alanıdır. Reichstag'ın, Bundestag'ın dünyanın en önemli demokratik forumlarından biri olarak önemli, hükümetin halk tarafından yaklaşılabılır olması, tarihin anlaşılır kılınması ve geleceğin mimarlığında önemli bir yer tutacağına inanılan düşüğe enerjiyi, çevre dostu bir tasarım noktaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Projenin merkezi olan çatı strüktürünün boyutları, eski yapının kabuğu dikkate alınarak belirlenmiş; yarım küre biçimindeki bu strüktürün projenin tasarımında, <b>sembolik, teknolojik ve ekolojik</b> özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Salonun üzerinde yer alan ve aynalarla oluşturulmuş düzenek gün ışığının içeri girmesini sağlar, gece iç mekanın ışığının dışarıya yansıtılmasına yardımcıdır. Çatı strüktürü, üzerine yerleştirilen fotovoltaik özellikli solar panellerle enerji tüketimini düşürmekte iç mekanın havalandırılmasında bir baca gibi çalışmaktadır. Kendisi için çok düşük bir enerji gerektirdiğinden etraftaki ek yönetim binalarına da enerji sağlayan bir güç istasyonu konumundaki yapı, çevre dostu olma özelliğini hayata geçirmiştir, (Ekincioglu, 2000d); bulunduğu alan üzerindeki hayaletimsi durumuyla, paranoik güç kavramını ve çağdaş politik bir simge niteliğini barındırmaktadır. Berlin duvarının yıkılmasından sonra, trajik formu, oranları ve travmatik sembolizmiyle yalnız kalsa da insan, şehir ve demokrasi adına pozitif <b>metaforlar</b> içeren ve yarar sağlayan bir yapı olma özelliğindedir, (Martin, 2000).</p> <p>* <a href="http://www.architectureweek.com">http://www.architectureweek.com</a></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metafor</li> <li>• Sembolik</li> <li>• Teknolojik</li> <li>• Ekolojik</li> <li>• Düzenlilik</li> <li>• Akılcılık</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Yararlılık</li> </ul>
--	---	---	--



Tablo 54. Yararlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faydalılık</li> <li>• Elverişlilik</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Doğruluk</li> <li>• İyilik</li> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Yararlılık
	Postmodernizm	▶	■ Yarar Dışı Biçimler
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Nedensizlik

Stuttgart Müzik Okulu, James Stirling&Michael Wilford, 1997, Stuttgart, Almanya.	 <p style="text-align: center;">Giriş Kulesi</p>	<p>1997 RIBA ödülleri kapsamında, Stirling Ödülü'nü kazanan Müzik Okulu, Stirling'in 1992'deki ölümünden önce üzerinde çalıştığı son binadır. Jüri bu klasik esinli yapıyı İskandinavyanın iki savaş arasındaki dönemdeki büyük ustası Gunnar Asplund'un eserleriyle doğrudan karşılaştırılabilecek ölçüde sade ve güçlü bulmuştur. 9 katlı yapıda oda müziği ve konferans salonu, konser salonu ve kütüphane dikdörtgen kütleyle eklenen büyük kuleda yer almaktadır. Okula 4 kat yüksekliğindeki fuayeden girilmekte; izleyicilerin girişi ise, doğrudan kuledeki kapıdan sağlanmaktadır. Stirling'in yapısındaki anıtsal taş işçiliği, ödüllendirmede egemen olan çoğulculuğun da bir göstergesidir. Burada mimar, 70'lerin sonunda ve 80'lerin başlarında yaygın olan <b>postmodernist numaraları</b> kullanmıştır. (Tanyeli, 1998).</p> <p>Bu bağlamda, 90'lara Stirling'in etkisiyle taşınan <b>postmodern dil</b>, kale, kule gibi kavramların yapıda yeniden biçimlendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu kavramlar biçim, malzeme ve renk dilinin etkin olarak kullanılmasıyla da güçlendirilmiştir.</p> <p>Farklı büyüklüklerdeki kare pencereler, kayan dikdörtgen pencere dizileri, kule üzerindeki daire ve dikdörtgen boşluklar, kule saçağı bitirilişi, giriş saçağı taşıyıcısı gibi seçilen tüm biçimsel elemanlar, işlevsel ve yaratıcı olmaktan çok, <b>memnuniyet ve zevk</b> yaratma, ve görsel etkiyi artırıcı olma yönünde kullanılmışlardır. <b>Yarar dışı biçimlerin</b> bu denli sıkça kullanımı postmodern dilin varlığının bir göstergesi olma konumundadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> <li>• Yarar Dışı Biçimler</li> </ul>
	 <p style="text-align: center;">Kuleden Ayrıntı</p>		
	 <p style="text-align: center;">İç Mekandan Görünüm</p>		

Tablo 55. Yararlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yararlılık</li> <li>• Elverişlilik</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Doğruluk</li> <li>• İyilik</li> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Yararlılık
	Postmodernizm	▷	■ Yarar Dışı Biçimler
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Nedensizlik

Asahi Binaları Azumabashi Binası, Philippe Starck, 1989, Tokyo, Japonya.	 <p>Yapı Çevre İlişkisi</p>	<p>Asahi Binası, bulunduğu alan üzerinde uzlaşımsal bir görüş noktasında yükselerek dramatik bir önem sunmaktadır. Starck'ın Tokyo için aynı yıllarda yapmış olduğu ve tasarımlarının genelinde yer alan japoncada "nani? nani?"; "bu ne? bu ne?" felsefesi üzerine biçimlendirdiği ikinci yapıdır. Yapı, bir yumuşakça türü olan deniz helezonuna benzer plan şeması ve form organizasyonu dikkatli biçimindeki alan üzerine konumlandırılmıştır. Özellikle geceleri, Azumabashi Köprüsü üzerinden binaya yaklaşıldıkça, granitle kaplı struktürün yarattığı parlak profil, üzerinde duran "yaldızlı ateş"yle, çatı üzerinde adeta havada durarak ve rüzgarda her an titreyerek şehirdeki insanları kendine çağırır. İç mekanda da Bruce Goff'un ustalık ve becerisiyle oluşturulan tasarımlar, kadife kaplı duvarlar, kursuni döşemeler, buzlu cam korkulukları, bükülmüş kolonlar, ilüzyonistik ve hatta sürrealist/gerçeküstü bir mekanı yaratabilmek için özellikle planlanmışlardır. Burada Starck'a özgü, "mimari tasarım neden özgür olmasın ki!" fikrinin ortaya atıldığı görülmektedir, (Steele, 1997).</p> <p>Salvador Dalı'yı hatırlatan bu düşünsel yaklaşımlar, işlevsel ve yararçı olmanın ötesinde, taşıdıkları biçimsel kaygılarla yarar boyutunu önemle ve ilk olarak ifade etmekten uzak, düşün ve biçim boyutunu, bir sorgulama çerçevesinde ortaya koymalarıyla dikkati çekmektedirler. Bu anlamda, içi boş, tanımsız struktür ifadelerine (gatadaki "yaldızlı ateş" ve ön cephedeki saçak, taşıyıcı detayı), birbirine karşıt formal biçimlendirmelere (geometrik ve organik form birlikteliği), karşıt renk ve doku kullanımlarına (siyah, gri ve sarı renk kullanımı, soğuk-sıcak renk ayrımı, metal, granit malzemeler, parlak-mat, yumuşak-sert doku özellikleri) serbestçe başvurulduğuna rastlanılmaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zevk</li> <li>• Özgürlük</li> <li>• Şaşırtmaca</li> <li>• İşlevsizlik</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Nedensizlik</li> </ul>
	 <p>Genel Görünüm</p>		
	 <p>YaldızlıAteş-GeceGörünümü</p>		

### 3.2.13. Nedensizlik

Neden; bir olayı veya durumu gerektiren veya doğuran başka olay veya durum; bir varlığı veya olayı etkileyen, oluşturan, doğuran şey, sebep. Nedensellik ilkesi ise; her şeyin bir sebebi vardır ve aynı şartlar altında, aynı nedenler, aynı etkileri doğurur biçiminde özetlenebilen ilke olarak tanımlanır, (Anonim, 1988b).

Nedensellik; nedeni sonuca bağlayan bağ, (Tuğlacı, 1971d); bu bağlamda, nedensizlik ise; nedensel olmama durumu, "sebepsizlik", "yersizlik" ifadesidir.

Bu doğrultuda, modernizm kendinden önceki dönemi ve dönemin negatif özelliklerini bir neden olarak alıp, kendini bu gelişim içinde kendinden önceki dönemin bir sonucu olarak görmesi, akımın "nedensellik" ilkesine sıkı sıkıya bağlılığını gösterir. Yalnızca kendinden önceki dönemi sorgulamaktan öte, kendi döneminin beraberinde getirdiği teknolojik değişim ve mimarlık ortamındaki beklentilerin bu anlamda farklılaşması bakımından da, modern akımın var olduğu dönem boyunca, ortaya çıkan her soruna çözüm getirme adımıdaki bütün yaklaşımlarının bir "nedensellik" çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. Bu bağlamda, modern dönem boyunca nedeni olmayan hiçbir şeyin geçerliliği ve kullanılabilirliği görülmemiştir. Mekansal düzenlemelerden biçimsel düzenlemelerin ele alınışına kadar sunulan tüm ilkeler, bir nedene bağlı olma; açıklanabilir olma niteliği taşımışlardır.

Gerçekte, bu mimarlık ideolojisi, temelinde "dürüstlük", "nedensellik" ve "bilimsellik" yatan bir tutumdan başka bir şey değilken, olağan üstü güçlenip yaygınlaşması sonucu, çevredeki tüm olumsuzlukların kaynağıymış gibi gösterilmeye başlanmıştır. Özellikle işlevselliğin ve nedenselliğin temeli olan Louis Sullivan'ın "biçim işlevi izler" özdeyişi, 1975'te Peter Blake tarafından karikatürize edilip "biçim fiyaskoyu izler"e dönüştürülmüş; ve çağdaş akımın kaçınılmaz kuralı olan işlevselcilik, yapıcı çevredeki tüm sorunların ve kötülüklerin kaynağı olarak gösterilmeye başlanmıştır, (Özkan, 2000b). Bu bağlamda, postmodernizmde nedensellik olgusunun modernizmden farklı ele alındığını söylemek mümkündür. Modernizmin yoğun eleştirisinin doğurduğu boşluk, fazlaca sorgulanmadan kabul gören postmodernizmin patlak vermesine neden olmuş; dolayısıyla da akımın pek çok örnekte yeni olasılıklara kapı açtığı görülmüştür.

Postmodernizmin insanı ve dolayısıyla mimarı özgür kılma çabası, tasarımlarda her alandan ve zamandan yararlanabilme ilkesi, seçmeci ve popülist ürünler yaratma ile sonuçlandığından postmodern mimarların, eserlerini tasarlama adımıdan biçim dilini



oluşturmaya kadar olan her süreçte, sıklıkla, "nedensizce" hareket ettiklerini ortaya koymuştur. Bu anlamda, postmodern mimari örneklerde, "nedensizce yorumlanan hikayeler"e ve "nedensizce seçilen biçimler"e sıkça rastlanıldığı görülmektedir.

Dekonstrüktivizm, kendinden önceki tüm düşünce biçimlerini, kalıplarını ve düzen fikrini sorgulayıp, amacını nedeni bulma ve nedene ulaşma üzerine kursa da, akımın "uydurma", "alaycılık", "kurgu", "yanılsama", "beklenmezlik" gibi kavramlarla olan ilişkisi, dekonstrüktivizmin çoğunlukla "nedensizlik" ilkesinden yararlandığını ortaya koymaktadır. Yere, çevreye veya konuya ait olmayan kurgular; binaya ait olmayan biçim veya strüktür ifadeleri; dalgacı, çelişkili veya tanımsız renk, doku kullanma eğilimleri gibi özellikler, dekonstrüktif akımın "nedensizlik" bağlamında başvurduğu diğer kavramları ele alışını simgelemektedir.

Tablo 56. Nedensizlik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nedensizlik</li> <li>• Sebepsizlik</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>		Modernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nedenlilik</li> </ul>
		Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nedensizlik</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nedensizlik</li> </ul>

Tablo 57. Nedensizlik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nedensizlik</li> <li>• Sebepsizlik</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>	Modernizm	▶	■ Nedenlilik
	Postmodernizm	▷	■ Nedensizlik
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Nedensizlik

Ulusal Bilim ve Teknoloji Merkezi, Renzo Piano, 1994-1997, Amsterdam, Hollanda.	 <p>Yapı-Yakın Çevresi Maketi*</p>	<p>Bilim ve Teknoloji Merkezi, ilk bakışta, <b>biçim kaygılarının</b> öne alındığı bir <b>dışavurum</b>, kişisel bir enstalasyon olarak düşünülebilir. Hemen yanibaşında demirlemiş teknelere öykünmesiyle naif bir biçim denemesi gibi algılanmaya açık olan yapı, yakından incelendiğinde biçimsel gücünü arka planda bırakacak bir dizi araştırma barındırmaktadır, (Güzer, 2000c). Düz arazisi ve sular üzerine kurulu olmasıyla ünlü, Avrupa'nın ender kentlerinden biri olan Amsterdam'da meydan, teraslar veya sur duvarları gibi yükseltilmiş hiçbir sosyal mekan yoktur. Bu bakımdan, Amsterdam'ın merkezine çok yakın ve liman kıyısında konumlanan yapı, sahip olduğu gemi formu ve gemi güvertesini andıran çatısıyla güneş/işığa ve eski Amsterdam kentinin manzarasına açık, bir meydan özelliğine sahip tek sosyal mekandır, dikeyde yükselmeksizin kentsel mekanı üçüncü boyuta taşıyan bir katkıdır. Projeyi biçimlendirmeye neden olan bu kentsel eleman, yapıdaki <b>dinamik formun</b> kendisine kazandırdığı çizgisel <b>süreklilikle</b> karaya bağlanır, herkese açık, gezinmek için <b>ideal</b> bir alan sunar. Böylelikle yapının zemininin yanısıra üst düzlemi de kente uzanan ve kenti kavrayan bir alana dönüşür. Üç tarafı denizle çevrili yapı, kabuğunu oluşturmak üzere kurulmuş strüktürüyle bir gemiyi <b>çığırıştırırken</b> şehre ait bir parçaymış gibi davranmayarak, adeta batmış gibi duruşuyla limana geçmişten gelen bir kartpostal gibidir.* Bu bağlamda, yapının kentle <b>anlamsal</b> ve <b>yararsal</b> bir <b>ilişki</b> kurduğu söylenebilir. Şehircilik, kütleleşmiş strüktürüyle <b>anlamsal</b> yanısıra, uygulama aşamasında seçilen malzemelerin <b>nedenselliği</b> de bir açıklamayla beraberinde getirir. Zemin yakın yüzeylerde tuğla duvarların örülmesi, zamanla, atmosferik etmenlerle ve doğal korozyonla yeşile dönüşen panel bakır levha kullanımı mimari obje ile topografya arasındaki tansiyonu güçlendirme adına seçilmiş malzemelerdir.* <a href="http://www.rpwf.org/frameworks.htm">http://www.rpwf.org/frameworks.htm</a></p>
	 <p>Doğudan Görünüm*</p>	
	 <p>Kuzey Batıdan Görünüm*</p>	
	 <p>Güneyden Görünüm*</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İdeal</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Dışavurum</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• İlişkililik</li> <li>• Nedenlilik</li> </ul>	



Tablo 58. Nedensizlik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

■ Nedensizlik <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sebepsizlik</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Nedenlilik
	Postmodernizm	▶	■ Nedensizlik
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Nedensizlik

Vancouver Kitaplık Meydanı, Moshe Safdie, 1992-1995, Vancouver, İngiliz Kolombiyası, Kanada.	 <p>Kitaplık Planı</p>	<p>Safdie'ye göre mimarlık, içinde barındırdığı yaşam etkinliğinin ifadesi olmalıdır. Bu yolda, bütünüyle program gereksinmelerinin yerine getirilmesinin dışında, mimari biçim, değişik mekan ve etkinliklerin var oluşuyla çınlamalıdır... Ana amaç, her projeye özgün bir tören anlayışını getiren kendine özgü mekan ve formlar yaratmaktır, (Safdie, 1996). Bugünün form-fetişizmine varan çılgınlığı, her türlü mimarlığın meşrulaşma zemini. Oysa Safdie mimarlığında, hep birbirleriyle yarışan tasarım girdileri arasında bir denge arayışı söz konusudur. Fakat, çelişen bir örnek olarak, Vancouver Kütüphane tasarımı, her ne kadar, kendi programını aşan birkaç farklı düzlemin çakıştırılması üzerine kurulsun da, ürün bu düzlemlerin beklentilerinin dengelenmesiyle sonuçlansa da, yapı yalnızca bir kütüphane binası olmayıp, kentsel bir obje, bir meydan, kültürel bir ifade ortamı yaratsa da, (Güzer, 1996), seçilen colosseum, kent duvarı gibi tarihsel referanslı biçimlerin ve malzeme, kentsel kurgu gibi diğer öğelerin dönüşüme uğradığı söz konusudur. Her ne kadar yapı, bu bütün içinde yeniden anlam kazanmaya çalışsa da, biçim aktarmacılığının kolaylığına teslim olma yolundadır. Mimarın savunucusu olduğu "binanın çevresiyle yakın ve karşılıklı bir ilişki kurması, kültürel bağlamın esasıyla kaynaşmış bir mimari dil önermesi, her projenin, arazi ve bölgenin topoğrafyasını, iklimini ve mirasını ön planda tutması" görüşleri, (Safdie, 1996), Vancouver örneğinde, Kanada-İtalya ve colosseum-kütüphane arasında kurulmaya çalışılan kültürel ve mimari bağlam düzeyinde önemli bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Örnekte, işlevin ötesinde, sadece <b>biçimsel kaygıların ön planda tutulduğu</b> ve böylelikle de önemli bir nedene bağlı olmadan, zorlama bir tavrın sergilendiğini söylemek mümkündür.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Çelişki</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensizlik</li> </ul>
	 <p>Colosseum'a Atıf</p>		
	 <p>Detay</p>		
	 <p>İç Mekandan Görünüm</p>		

Tablo 59. Nedensizlik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sebepsizlik</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Nedenlilik
	Postmodernizm	▷	■ Nedensizlik
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▶	■ <b>Nedensizlik</b>

Venice Büro ve Apartman Binası, Frank O. Gehry, 1991, California, ABD.	 <p>Üç Şarkı, Üç Form</p>	<p>Konumlandığı arazinin şartlarından dolayı L biçiminde tasarlanan bu projenin temelde üç öğeden oluştuğu söylenebilir. Bunlardan biri kuzey tarafta yer alan ve bir gemiyi çağrıştıran beyaz kütle iken, diğeri her uçtaki kütlelerin birleşim noktasında yer alan ve dürbün biçiminde tasarlanmış kütle, bir diğeri de güney yönünde, ağacın dallarının çağrıştıracak biçimde çıkmalara sahip olan küttedir. (Ekincioğlu, 2000h).</p> <p>Kendi "karşı dil"ini kurmaya çabalayan Gehry'nin bu bağlamda tasarımında, biçimleri işlevlerin türevleri olarak düşünmeyip, bir mimarlık dilinin alt birimleri olarak görmesinin doğallığı söz konusudur... <b>Nedensizlik</b> olgusunun Gehry mimarlığının merkez noktasını oluşturması, mimarlığın bir kurallar dizgesi olduğu özü paralelinde, bu kuralların <b>nedensiz</b> ve <b>keyfi</b> olarak biçimlendiği anlamına gelmektedir. Bu söyleme örnek oluşturan Venice Büro ve Apartman Binası'nda aynı yapı en az üç ayrı "şarkıyı söylemektedir".</p> <p>Yapının bir kesimi olağan, yalın, beyaz geometrik kitledir. Onun hemen yanına devasa bir dürbün biçimindeki giriş kitlesi konulmuştur. Onun yanında da gelişigüzel yerleştirilmiş payandaların adeta zar zor taşıyabildiği çarpık bir saçaktan oluşan "<b>mimari şaka</b>" bulunur, (Tanyeli, 2000b).</p> <p>Yapıyı tanımayan biri tarafından üç ayrı mimarın gerçekleştirdiği ve birbirini hiçbir şekilde etkilemeyerek üç ayrı yapının yer aldığı sanılan bina, mimarı tarafından da nedensizlik ilkesine bağlı kalınarak oluşturulduğu yönünde anlaşılmıştır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Keyfilik</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensizlik</li> </ul>
	 <p>Detay-Dürbün</p>		
	 <p>Detay-Ağaç</p>		
	 <p>Detay-Gemi</p>		

### 3.2.14. Bağlam/Bağlamcılık

Bağlam sözcüğü, herhangi bir olguda, olaylar, durumlar, "ilişki"ler örgüsü veya "bağlantı"sı; dilde, bir birimi "çevre"leyen, ondan önce veya sonra gelen, bir çok durumda söz konusu birimi "etki"leyen, onun "anlam"ını, "değer"ini belirleyen birim veya birimler bütünüdür, (Anonim, 1988a).

Ayrıca bağlam, aynı türden veya türleri birbirine yakın olan şeylerin bağlanmış halde birarada meydana getirdiği olarak ifade edilir, (Tuğlacı, 1971a).

Mimari nesnenin bağlamı, onu ortaya koyan mimarın, onu değerlendiren kullanıcının, genel okurunun, ülkenin sosyo-ekonomik koşullarının ve küresel varoluşunun, toplumdaki beğeni kalıplarının, genel eğilimlerin ve bunların değişme potansiyelinin ve binanın belirleyeni olan yakın fiziksel çevresinin oluşturduğu genel sosyo-fiziksel ortamdır, (Gür, 1998b).

Frampton ve Smith'e göre bağlamcılık, genel olarak, kentlerin, meydanların ve sokakların mevcut dokusuna uygun bir karakterle yapı sanatının sürdürülmesi anlamında kullanılan bir kavramdır, (Gür, 1998b).

Holl'e göre bağlamcılık, yapı alanının araziye oranı olmaktan çok daha öte anlamlar içermektedir. Bir bina yapılırken, tasarımın birazının sağdaki binadan birazının da soldakinden alındığı ve bir uzlaşım gidilerek her iki binadan da daha iyi olmayan bir sonuca ulaşıldığı bu dönemde, bağlamcılık fikrinin trajedi, ruhu olmayan taklitçi ve travestit bir tutum olduğu öne sürülmektedir. Holl'e göre, bağlamcılık, yapıyla üzerinde konumlandığı yer arasında o yerin özel anlamından ve de yapı programıyla ait olduğu kültürün verilerinden yola çıkan bir "ilişki" üzerine kurulmalıdır. Sonuç ürün çok yeni veya modern bir mimarlık olabilir, (Aker, 2000).

Anlatılanlar kapsamında, modernizmin kültürel verilerden, yere, alana, çevreye bağımlı tasarımı benimsememesine kadar sahip olduğu tüm ilkeler, akımın bağlam olgusundan uzak hareket ettiğini ortaya koymaktadır. Modernizm akımı süresince, "bağlama karşıt" bir tutumun varlığı söz konusudur.

Modern sonrası mimari ürünlerin çeşitliliğine bakıldığından bağlam olgusunun, 20. yy. mimarlığına, postmodernizmle birlikte girdiği söylenebilir. Modernizmin bir kenara ittiği "geçmiş", "tarih", "kültür", "gelenek", "çevre", "yöre", "bölge" gibi kavramların içinde yer alan "bağlam" kavramı, postmodernizmin adı geçen başvuru kaynaklarını yeniden

yüceltme eğilimiyle birlikte, özellikle 1970'ler sonrasında ele alınması şeklinde kendini göstermiştir.

Dekonstrüktivizm, bağlancılık kavramı bünyesinde, modernizmde görülen özelliklere yakın nitelikler göstermektedir. Dekonstrüktif tasarımlar bu anlamda, yapının içinde bulunduğu çevreyi, çevrenin özelliklerini çokça yansıtmayan bir tavır içerisinde sergilenirler. Dekonstrüktivizmde, "bağlama karşıt" olma şeklinde bir eğilimin varlığı söz konusudur.

Tablo 60. Bağlancılık kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Bağlancılık • Çevre • Etki • Anlam • Değer • Aynılık • Yakınlık • İlişkिलik		Modernizm	▶	■ Bağlama Karşıtlık
		Postmodernizm	▶	■ Bağlancılık
		Dekonstrüktivizm	▶	■ Bağlama Karşıtlık



Tablo 61. Bağlamcılık kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>● Çevre</li> <li>● Etki</li> <li>● Anlam</li> <li>● Değer</li> <li>● Aynılık</li> <li>● Yakınlık</li> <li>● İlişkilerlilik</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<p>■ Bağlama Karşıtlık</p>
	<p>Postmodernizm</p>	<p>■ Bağlamcılık</p>
	<p>Dekonstrüktivizm</p>	<p>■ Bağlama Karşıtlık</p>

<p>San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, (SFMOMA), Mario Botta, 1989-1995, San Francisco, ABD.</p>	 <p>SFMOMA Ön Görünüşü*</p>  <p>SFMOMA Kule Detayı*</p>  <p>SFMOMA Yan Görünüşü*</p>  <p>SFMOMA Arka Görünüşü*</p>  <p>İç Mekandan Görünüşü*</p>	<p>İnce ve hafif malzemelerden kaçınarak masif cephe elemanları kullanan Botta'nın mimarlığı, sert, anıtsal, yere tüm ağırlığıyla basan imgeler oluşturur, ve genellikle, fazla anıtsal ve <b>yapay</b> olmakla, <b>çevreye yabancı binalar</b> gibi aşırı <b>biçimci yaklaşımları</b> ile eleştirilir, (Gür vd., 2000). Müzenin yakın çevresinde gökdelenlerin bulunması bu yapılarla doğru rekabetten kaçınmakla beraber güçlü bir imaj yaratılmasında önemli bir neden olmuştur. Botta müzeyi tasarlarken üç belirgin hedef saptamıştır: Doğal ışıktan yararlanmak, dış görünümünde bütünsel bir etki yaratmak ve koruyucu maskeyi kaldırarak doğru yükseklik hedef formu ile ziyaretçileri içeri girmeye yönlendirmek. Müzenin dış kabuğu kütleli ve kademeli olarak geriye doğru yükselerek merkezindeki silindirik kuleye ulaşan yatay yönlü dikdörtgen formdan oluşmaktadır. Botta silindirik kuleyi yüzünü kente dönmiş kafaya benzetmekte, yapıda fazla renk ve malzeme kullanmayışını ise, "dünya renk ve malzemelerle dolu, onların yokluğunda ise şüresellik var. Renk ve malzemeyi sağlayan ben değilim güneş ve ziyaretçiler" şeklinde yorumlamaktadır. Botta'nın Amerika'daki bu ilk uygulaması <b>yalın</b> ve <b>masif</b> formuyla bulunduğu çevrenin geleneksel dokusu ile oluşturduğu <b>kontrast</b> bakımından çok eleştirilere hedef olmuştur. Daha önceki uygulamalarına oranla müzenin kentle uyumunun eksik olduğu; form, malzeme, konum bakımından çevre dokusuyla ile <b>bütünlüşmediğinden</b> söz edilmektedir, (İlter, 2000). Mimarın form oluşumunda, yüzünü kente dönmiş kafa imgesini, doğal ve yapısal çevre değerlerinin aksine, güneş ve insan gibi <b>imgelere</b> başvurması, somut ve varolan <b>bağlamlara karşıt</b>, soyut bir bağlamcılık görüşünü savunduğunu göstermektedir, bu görüş daha önce kullanageldiği malzeme dilinin <b>değişmesiyle</b> de desteklenmektedir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● İmge</li> <li>● Değişim</li> <li>● Kontrastlık</li> <li>● Biçimcilik</li> <li>● Yalınlık</li> <li>● Bütünlüşmemek</li> <li>● Yapaylık</li> <li>● Yabancılık</li> <li>● Bağlama Karşıtlık</li> </ul>
--	--	--	--

\* <http://www.bluffon.edu>



Tablo 62. Bağlamlılık kavramının postmodernizm bağlamında analizi

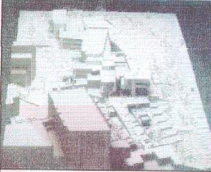
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Çevre</li> <li>● Etki</li> <li>● Anlam</li> <li>● Değer</li> <li>● Aynılık</li> <li>● Yakınlık</li> <li>● İlişkिलilik</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Bağlama Karşıtlık
	Postmodernizm	▶	■ Bağlamlılık
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Bağlama Karşıtlık

Wakayama Modern Sanatlar Müzesi, Kisho Kurokawa, 1990-1994, Wakayama, Japonya.		<p>Kurokawa binalarının çoğu <b>uyum ve birlik</b> içerisindeki <b>özel boşlukları</b> barındırır. Kurokawa gelenekselliği sevmeyen, fakat farklı ülkelerin kendi kültürlerini barındıran duygular ve uygun yanıtları çağdaş mimariye sunan çalışmalar üretir. (Gür vd., 2000).</p> <p>Bu bağlamda, 1998 yılında "The 6<sup>th</sup> Public Architecture Award, Prize for Excellent Work" ödülünü alan yapı, Wakayama Kalesi'ne komşu yapı olma niteliğini taşımaktadır. *</p> <p>Tarihi bir yapıya yakın olmanın verdiği etkiyle, müze çevresel, kültürel ve biçimsel anlamda bu değerden etkilenmiş ve tasarımı bu özellikten yola çıkılarak oluşturulmuştur.</p> <p>Bu bağlamda, ilk olarak göze çarpan geleneksel çatı kullanımı, "<b>gelenekselle çağdaşın simbiosisini (eşyaşamlılık)</b>" anlatır. Diğer taraftan, taş merdivenler, bahçe fenerleri, çağıldayan sular ve diğer dış mekan konstrüksiyonları, "asla başka bir dile çevrilemeyecek olan" "<b>geleneksel figüratif bir dil</b>"in kullanımına izin verir. Dış mekandaki ve cephelerdeki detaylar ve renkler, "<b>gelenekselin soyutlanmış hali</b>"dir. <b>Tarih, yer, mekan</b> kavramlarını işlemesi ve geleneksel biçimleri soyutlularak özgün bir dile yeniden oluşturması nedeniyle, müze binası <b>bağlamlı</b> bir "<b>soyut sembolizm</b>" çalışmasıdır. *</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Çevre</li> <li>● Etki</li> <li>● Değer</li> <li>● Tarih</li> <li>● Yer</li> <li>● Mekan</li> <li>● Simbiosis (Eşyaşamlılık)</li> <li>● Geleneksellik</li> <li>● Simgesellik</li> <li>● Soyutlayıcılık</li> <li>● Yakınlık</li> <li>● İlişkिलilik</li> <li>● Bağlamlılık</li> </ul>
			* <a href="http://www.kisho.co.jp/WorksAndProjects/Works/Wakayama/index.html">http://www.kisho.co.jp/WorksAndProjects/Works/Wakayama/index.html</a>

Tablo 63. Bağlamlılık kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ Bağlamlılık	• Çevre	▷	■ Bağlama Karşıtlık
	• Etki		■ Bağlamlılık
	• Anlam	▷	■ Bağlama Karşıtlık
• Değer	▷	■ Bağlama Karşıtlık	
• Aynılık		■ Bağlamlılık	
• Yakınlık		■ Bağlama Karşıtlık	
• İlişkिलilik	▷	■ Bağlama Karşıtlık	

Cincinnati Üniversitesi, DAAP (Coll. of Design, Arch., Art&Plan) Projesi, Peter Eisenman, 1991-1996, Cincinnati, ABD.



Proje Maketi



Plan ve Görünüş Çizimleri



Görünüş



Görünüş

Bir yarışma sonucu elde edilen tasarım, PA dergisi tarafından 1991 yılında en iyi bina tasarımlarından biri olarak açıklanmış ve üç prestij ödülünden biri Eisenman'a verilmiştir. Tasarım ayrıca, 1996 yılında Venedik Bienali'nde ABD'yi temsil eden iki projeden biri olmuştur. Mimarı tarafından, tasarım aşamasında öğrenci, öğretim üyesi, idareci ve kolejle ilgili herkesle birlikte çalışıldığını, bu nedenle binanın mimariye ait bir bina değil, daha çok herkesin "bizim tarafımızdan yaratıldı" diyebileceği bir çalışma sürecinin olduğu öne sürülmüştür. Ayrıca Eisenman'ın çözüme yönelik yaklaşımları; "tasarımda yeni bir uzamsal gerçekleştirme, rastlantısallık düşüncesini geliştirmeye çalıştık ve tasarımı dönel etki, eğilme, aşırıtma ve faz değiştirme vektörleri tarafından hızla arttırarak hareket ettirildiklerinden dolayı kendi biçim, boyut ya da konularını yinelenen bölümler içinde parçaladık. Hızlı büyüme denkleminin ve faz değişiminin kullanımıyla hiçbir noktası aynı olmayacak bir hat yaratmayı başardık", şeklinde özetlenmektedir. Bu ek bina projesi, sunulan proje ve bitirilmiş bina bölümleri göz önüne alındığında **diğerlerinden farklı bir bina olduğunu** söyletecek, "burada başka bir şeylerden söz ediliyor" dedirtecek özelliklere sahip gibi görünmektedir. Bina dışarıdan bakıldığında katmanlar halinde eğilip bükülmemekte, **hareket etmektedir**. Bu; insanın ve bilginin yeni kozmolojisinin bir **simgesi** olarak açıklanmakta ve bina "tıpkı küçük parçalara ayrılmış, **belirsiz** bir durum içinde medya aracılığıyla bize gelen bilgiler gibi parçalanmış ve belirsiz biçimsel dönüşümlerin bir serisinin ortaya çıkışı" şeklinde tanımlanmaktadır. Bina döşemeleri, sanki kabağunda **olup bitenlerden habersiz**, kendinden önceki örnekleri yineler gibidir, (Şentüner, 1996). Tasarımın, yapısal çevre bütününde ve bina ölçeğinde **bağlamdan bağımsız** hareket ettiğini söylemek mümkündür.

- Katılım
- Yenilik
- Farklılık
- Hareket
- Simgesellik
- Biçimcilik
- Parçalılık
- Rastlantısallık
- İlişkisizlik
- Belirsizlik
- Bağlama Karşıtlık

### 3.2.15. Süreklilik

Süreklilik; sürekli olma, "değişmeden" ve "kesintisiz" olarak sürüp gitme durumu, "devamlılık", bu bağlamda, süreklilik ilkesi ise; her yerde sürekli bir gidişin olduğunu, doğada sıçramanın olmadığını, her şeyin bir "bütün" içinde örüldüğünü söyleyen temel ilkedir, (Anonim, 1988b).

Süreklilik, hiçbir kesintiye uğramayan bağlamda "kesintisizlik" anlamına gelir; "kesintisiz bağlam"... Genel anlamda, süreklilik kavramı, kendi nicel değişimleri içinde bir niteliğin görece "kalcılığını" yansıtır, (Çalışlar, 1983).

Matematikte, ani kesilmeler ve sıçramalar yapmaksızın "düzgün olarak değişen" fonksiyon biçimindeki sezgisel kavramın matematiksel "kesin"liğe kavuşturulmuş ifadesidir, (Anonim, 1990f).

Gür'e göre, mimarlıkta süreklilik veya süreksizlik kararları salt görsel düzlemde verilecek kararlar değil, önemli etik kararlardır. Bu kararlar, mimarın ideolojisi, kuramı, artistik güdüleri ile eline verilen program ve dayatılan koşullar arasında bir optimizasyon sonucu ortaya çıkmaktadır, (Gür, 1998b).

Bu bağlamda, modernizmin içerdiği kurallar ve kullandığı tasarım dili incelendiğinde, mimari ortamda kendinden önceki dönemle kendi arasında, düşünsel, anlamsal ve biçimsel açıdan bir uçurum yarattığı görülmektedir.

Endüstri devriminden sonra kafesli strüktürlerle birlikte betonarmenin ortaya çıkışı, kübist deneyimlerin ardından gelen keskin manifestolar, De Stijl ve onun Almanya'daki temsilcisi Bauhaus'un etkileri, sınırlarla oynayan içi dışı, dışı içe çeviren, kütle ve hacimde doluluk ve boşluğun yer değiştirdiği mimari, büyük bir değişime uğramıştır. Mimarlık, ezberlenmiş biçimler yerine somutlaştırılmayan kavramlarla ilgilenmeye başlamıştır. Soyut kavramları tarihten kopmanın ifadesi olarak gören ilk modernistler mimari mekana yeni anlamlar kazandırmışlardır. İnşa edilmiş geleneksel mekanın sınırları "yer", "tavan" ve "duvar" iken yeni mimarlıkla ortaya çıkan mekan, bu kavramları alt üst etmiştir, (Balkış, 2000).

Modern mimarlık, mekanın diğer mekanlarla akıcı bir şekilde ilişki içinde değerlendirilmesine dayalı, iç ve dış mekanlar arası sınırların belirsizleşerek, içte ve dışta büyük, geniş, yaygın, serbest ve "sürekli bir mekan" anlayışını ortaya koymuştur. Doluluk ve boşlukların, pencere açıklıklarıyla desteklenerek geliştirilen bu "yatay süreklilik", zamanla Le Corbusier'in etkisiyle, katlar arasındaki döşemelere delikler açmak şeklinde







"düşey sürekliliği" doğurmuştur. Wright'ın gelleri ve Mies'in şeffaf kütleleri sayesinde de modern "mekansal süreklilik" önemli bir düzeye ulaşmıştır.

Yalnızca mekansal açıdan değil, biçimsel açıdan da akımın var olduğu dönem boyunca, daha önceleri sıkça değinilen modernist ilkeler çerçevesinde, modernizmin "süreklilik" arz ettiği söylenebilir. Modern mimari örnekleri, süreklilik yaratma amacıyla, her ne kadar bağlam ve devamlılık gibi ilkeleri içinde barındırmaktan kaçınırsalar da tek yapı ölçeğinde ve modernist yapıların oluşturduğu çevreler bütününde, tasarım ilkelerinin kararlılıkla kullanılması ve sonuç ürünlerde "kalıcı", "bütünsel" ve "biçimsel" yaklaşımların sergilenmesi bakımından süreklilik göstermektedirler.

Postmodern örneklerin bu anlamda süreklilik ilkesiyle olan ilişkisinin bir takım çelişkiler içerdiğini söylemek mümkündür. Postmodernizmin, modernizme tepki olarak, modernizmin yadsıdığı özelliklere kucak açtığına pek çok başlıkta değinilmiştir. Bu bağlamda, modernizmin reddettiği, geçmiş, tarih, kültür, gelenek ve özellikle bağlam gibi kavramların her ne kadar yeni bir dille postmodernizm çerçevesinde ele alınıp süreklilik gösteren binalar ve çevreler yaratma etkinliğine gidilse de, "zamanından ve yerinden kopartılarak" farklı bir dille kullanılan geçmiş öğelerin "öz veya anlamsal olarak süreklilik göstermediği"ni belirtmek mümkün olmaktadır. Anlamından ve işlevinden ayrılan öğeler ve özellikler, yapay çevrelerde kullanıldıklarında, biçimsel anlamda çevreye zorlama bir süreklilik kazandırsalar da, bir "kandırmaca" ve "kurmaca dil ve biçim" oluşturma yolunda çevrede taklidin esas olduğu yadsınmamalıdır. Bu da, postmodernizmin gerçek bir süreklilik anlayışını içermekten öte, "yalancı bir yeniden yaratma"yı ve "canlandırma"yı beraberinde getirdiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Tarihsel süreklilik açısından bakıldığında "zamanın devamsızlığı", "anın donmuşluğu", "kırılganlığı" söz konusudur.

Dekonstrüktivizm biçimsel anlamda tarihe, bölgeye ve yöreye işaret eden her türlü göstergeden kaçınmayı ve geçmişten kopmayı simgelediğinden, akım bünyesinde süreklilik arz eden örneklerle rastlamak zordur. Postmodernizmden farklı olarak ve modernizme yakın özellikler göstererek, dekonstrüktivizmin içerdiği "tarihe dayanmamaya", "bağlamdan kaçış" ve "bozguncu biçimsel yaklaşım ilkeleri" dekonstrüktif yapılarla ve çevrelerde "süreksizlik" ve "kırılma" yaratmaktadır.

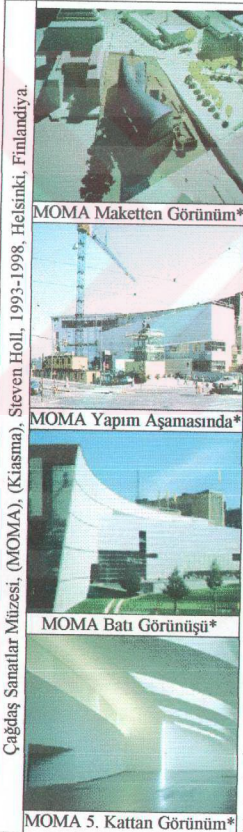
Tablo 64. Süreklilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Süreklilik <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kalkıcılık</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Düzensizlik</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>		Modernizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Süreklilik</li> </ul>
		Postmodernizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Süreksizlik</li> <li>■ Kırılma</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Süreksizlik</li> <li>■ Kırılma</li> </ul>



Tablo 65. Süreklilik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kalıcılık</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Düzensizlik</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<p>■ Süreklilik</p>
	<p>Postmodernizm</p>	<p>■ Süreksizlik</p> <p>■ Kırılma</p>
	<p>Dekonstrüktivizm</p>	<p>■ Süreksizlik</p> <p>■ Kırılma</p>



Müze, Helsinki'nin merkezinde, batısında Meclis Binası, doğusunda Saarinen'in Helsinki İstasyonu ve kuzeyinde Aalto'nun Finlandiya Hall binasının çevrelediği, ayrıca nazım planında üzerinde çeşitli kentsel aksların birleştiği, yanında yer alan su kütesi boyunca yeni bir kentsel gelişme alanı öneren bir arazide konumlanmıştır. Bu bağlamda, "Kiasma"; yani "**şehrin ve peyzajın geometrisi**" kavramı ışığında oluşturulan yapı, bağlı bulunduğu kavramı, çevresiyle ilişkisine, yapının kavramsal ve biçimsel tasarımına ve hatta adına da yansımıştır. Kiasma'nın kavramsal temeli, yapı kütesini kentin ve peyzajın geometrisiyle **bütünleştirmek**ti ki bu geometrinin, bizzat yapı biçimine de yansıdığı görülmektedir. Bu geometrik kültürel eksen, kıvrılarak yapıyı Finlandiya Hall'e bağlamış, aynı zamanda yapının arkasındaki peyzaja ve Töölö Koyu'na uzanan bir doğal eksen de yaratmıştır. Kütledeki asimetri, yapının içindeki **hareketin** bir mekanlar dizisinden geçmesini sağlamış ve böylece tasarımın bütünü odalardan oluşan bir galeriye dönmüştür. Bu kavimsel diziler, iç ve dış mekanda hem esrareniz, hem de sürprizli öğeler sunarak ziyaretçilerin önüne **sürekliliği** değişen, hiç kesintiye uğramayan bir dizi perspektif etkisiyle, iç mekanda örtilme kavramını ve Kiasma'yı sunmuştur. Dış mekanda ise saydamlık etkisiyle, bina içindeki öğelere uyum ve **katılım**, ayrıca **süreklilik** sağlanmıştır.

Kiasma ile mimarlık, sanat ve kültürün farklı disiplinler olmadığı, aksine bütünlüğün kentin ve peyzajın gerekli ve önemli parçaları olduğu doğrulanmıştır.\*

\* <http://www.stevenholl.com/pages/helsinki.html>

- Katılım
- Uyum
- Geometrizasyon
- Hareket
- Bağlam
- Kesintisizlik
- Devamlılık
- Kararlılık
- Bütünlük
- Süreklilik

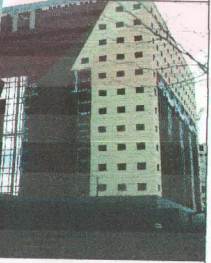
Tablo 66. Süreklilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kalıcılık</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Düzgünlük</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Süreklilik
	Postmodernizm	▶	■ Süreksizlik ■ Kırılma
	Deonstrüktivizm	▷	■ Süreksizlik ■ Kırılma

Portland Binası, Michael Graves, 1980-1983, Portland, Oregon, ABD.



Genel Görünüm\*



Yan Görünüş\*



Ön Görünüş\*

Oregon'daki Portland Binası, Graves'in ulusal ve kamusal düzeyde yapmaya çalıştığı **değişim** ve **dönüşümün** ilk dramatik duyurusudur ve bu anlamda da pek çok gürültü patırtıya neden olmuştur. Modernizm etkisiyle, mimarlık ortamında varolan elitist oyunu durdurdu ve artık mimarlar tarafından onaylanan bir kanıt olarak görülmüştür. Üç kısımlı bölünmeye, renk kodları mantığına, Venturi söylemiyle "dekoratif ekleme ve yapıştırmalı" **süslleme**ye dayanan yapı, dönemi içinde, kendinden sonraki pek çok mimari ürün tarafından izlenmiştir. Bu tarz postmodern gökdelen örnekleri, birdenbire kentsel vurgu noktası ve kent in onur kaynağı haline gelmiştir. (Steele, 1997). Antik Yunan, Roma, Mısır uygarlıklarının izlerini, üzerinde, biçim, renk, doku özellikleriyle taşıyan yapı ne yazık ki yıllar geçtikçe geçmişin güzel biçim ya da şekillerini birer klişe gibi kullanmakla, sözde güzellik ortaya koymakla, geçmişin mirasını saygısızca, adeta bir "makyaj" malzemesi olarak harcamakla sorumlu tutulmuştur. (Kortan, 1986). Bu bağlamda, geçmişin değer yargılarını oluşturan öğelerden önemli biri olma özelliği gösteren mimari form, mimari biçim gibi özelliklerin, bağlamından, yerinden, özünden ve anlamından kopartılarak yeni amaçlarda ve farklı ifadelerle kullanılması, içi boş, **kandırmaca bir dil** çerçevesinde, **yalancı bir kurgu, canlandırmacı bir yaklaşım** ve **sanal görüntüler** sunmaktadır. Böylelikle tarihsel sürekliliğin yeniden yaratılma amacıyla hiçbir devamlılık göstermediği, adeta kaygan bir zemin üzerinde, gerçekten ve gerçeklikten uzak bir **kırılmalık**, oynaklık ve **süreksizlik** sergilediği düşünülmektedir.

\* [http://www.greatbuildings.com/buildings/Portland\\_Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Portland_Building.html)

- Değişim
- Dönüşüm
- Kandırma
- Canlandırma
- Ekleme
- Yapıştırma
- Süslleme
- Yalan
- Sanal
- Süreksizlik
- Kırılma

Tablo 67. Süreklilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kalıcılık</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Düzensizlik</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Süreklilik
	Postmodernizm	▷	■ Süreksizlik ■ Kırılma
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	▷	■ Süreksizlik ■ Kırılma

Felix Nausbaum Müzesi, Daniel Libeskind, 1995, Osnabrück, Almanya.



Perspektif



Perspektif



Eski-Yeni Yapı İlişkisi



Eski-Yeni Yapı İlişkisi

Sanatçı Felix Nausbaum'un eserlerinin sergileneceği müze yapısı, mimari ve manevi kimliğiyle Osnabrück kentine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Nazi soykırımını yaşayan Musevi halkının ressamı olan ve bu yolda öldürülen Nausbaum, eserleriyle bir döneme katılımın ve tanıklık etmiş olmanın önemli belgesini oluşturur. Bu bağlamda, Libeskind tarafından Nausbaum, tarih, sanat, soykırım, müze ve tasarım kavramları üzerine derin bir analiz yapılmış, müzenin mekan organizasyonundaki her elemanı, binanın geometrisi, içeriği ve programına kadar herşey Nausbaum'un hayat çizgisini yansıtmayı amaçlamıştır. Tasarımcıya göre, yerine getirilmesi gerekenlerden biri bu binayı, içinde Nausbaum koleksiyonu olan bir müzeye çevirmek olduğu kadar, tüm tarihi etkiyi de yeni bir **bütüne dönüştürmek** gerekliliğidir. Günümüzdeki **boşluğu vurgulamak** amacıyla "tanıklık edilmemişliğin ve yapılması gerekeni yerine getirmemişliğin müzesi" olarak kaybolan kültürel değerleri yerine koyma özelliği taşımaktadır. Komplekste biraraya gelen farklı elemanlar bir bütünün ayrılmaz parçası olan strüktürü tamamlayıp birleştirirken, bir yandan da şehrin önemli yerlerine göndermeler yaparak **kopukluğu vurgulamaktadır. Zamanın ve kaderin gizemli **değiştirilemezliğini** günümüze aktaran bir rolle yapı, yeni bir form oluşturmaktan uzaktır. "Çıkışı olmayan müze" tasviriyile, suçun gerçekliğini ve önemini vurgulayarak, bir açıklık ve **bitmemişlik** hissi içerisinde **boşluğun ve yokluğun** etkisini üzerinde taşımaktadır, (Libeskind, 1997). Anlamda sürekli, fakat biçimlendirmede **süreksiz, kırılan** bir tavır sergilenmektedir.**

- Soyutlayıcılık
- Yalınlık
- **Bağlam**
- **Değişmezlik**
- **Kesinlik**
- **Kararlılık**
- **Bütünlük**
- Boşluk
- Yokluk
- Kopukluk
- Bitmemişlik
- **Süreksizlik**
- **Kırılma**



### 3.2.16. Birlik

Birlik; "tek", bir olma durumu; "birleşmiş", "bir arada" olma durumu; "bağlılık", "benzerlik", "bağlantı"; "bölünmezliği" içeren "yalın bütün" anlamlarını içermektedir, (Anonim, 1988a).

Birlik; ayrıca, bütünlük, "birlikte bulunma", "beraberlik", "aynılık", parçalandığı zaman ana özelliğini kaybeden şey anlamlarındadır, (Tuğlacı, 1971a). Birlik, bir bütünü gerçekleştiren iki yada daha çok varlığın durumu; etimolojide, tek anlamını dile getiren "bir" kökünden "bir yapma" (tekleştirme) ve bir olmuş (tekleşmiş) anlamında türetilmiştir. Tanrıbilimsel felsefede birlik; Tanrı'nın adıdır ve onun "tek" oluşunu, aynı zamanda da "çokluk" olarak görünen bütün varlıkları kendi birliğinde "içerişi"ni dile getirir. Antikçağ Yunan metafiziğinde Ksenofanes ve Parmenides örneklerinde de varlık bir olandır, "bölünmez bir bütün"dür. Spinoza birliği, Parmenides gibi "bütünlük" anlamında kullanır. Kant'ta ise, "bir üyenin bütün üyeler, bütün üyelerin bir üye için çalıştığı" "uyumlu bir birlik" vardır. Hegel birliği "karşıtların birliği" olarak ele alır, (Hançerlioğlu, 1993a).

Mantık dilinde birlik deyimini, kavramların ve ulamların yoğun anlamlılıklarını dile getirir. Kavramlar ve ulamlar, çeşitli nesne ve olayların "ortak özellikleri"yle çeşitli deyiş biçimlerini tek sözcük ve tek deyiş biçiminde bir birliğe ulaştırırlar, (Hançerlioğlu, 1993a).

Birlik, tüm bu anlatılanlar sonucunda, bütünlük kavramına benzer özellikler gösterse de içerik ve kullanım olarak birlik ve bütünlük arasında farklılıklar olduğu bilinmelidir.





Bütünlük birleştirici gücüyle parçaların otonom karakterinin farkedilmesini sağlarken, öylesine toparlayıcı bir güçtür ki birlik çoğulluk bire dönüşür. Öyle ki bütünlük, Munsel'in paletindeki tayf renklerinin bir halka etrafındaki ifadesine benzetilebilirse, birlik bütün renklerin içinde yok olduğu beyaz gibidir. Birlik, mimaride ritim gibi hassas dengelerin, koramların ve biçim/kütle hiyerarşilerinin insan algısında oluşturduğu bir duyum gibidir, (Gür, 1998b).

Modernizmde "birlik" kavramı, modern dönemin sosyal, teknolojik, kültürel, fiziksel değişimlerine bağlı olarak, ortaya çıkan sorunlara getirilen çözüm önerilerinin hiçbir kesintiye ya da çelişkiye uğratılmadan "bir bütün olarak doğrudan", "kararlılık"la ve "uyum" içerisinde uygulanabilirliği ile gerçekleşmiştir. Bu anlamda mimari tasarımlarda, modern mimari tasarım ilkelerinin kullanılmasıyla "mekansal ve biçimsel birlik" özelliğinin yüksek düzeyde başarıyla gerçekleştirildiği söylenebilir.

Postmodern dönemde birlik kavramının yerini "karmaşıklık" ve "çelişki"nin aldığı Venturi gibi kuramcılar ve tasarımcılar tarafından da ortaya konmuştur. Çoğulculuğun, seçmeciğin, özneliğin öne çıkması kentsel ve tek yapı ölçeğinde, içinde yaşanan çelişkili çevreler, binalar ve mekanlar tasarlanmasına neden olmuştur.

Dekonstrüktivizmde ise birlik kavramının, "belirsizliğin" ağır bastığı "çelişki"li mekanlar, biçimler ve tasarımlar yarattığı şekilde yer aldığını söylemek mümkündür.

Tablo 68. Birlik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ Birlik <ul style="list-style-type: none"> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Berberlik</li> <li>• Bağlılık/Bağlantılılık</li> <li>• Benzerlik</li> <li>■ Ortaklık</li> <li>• Aynılık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Yalınlık</li> </ul>		Modernizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Birlik</li> </ul>
		Postmodernizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Çelişki</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	 <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Çelişki</li> <li>■ Belirsizlik</li> </ul>



Tablo 69. Birlik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Berberlik</li> <li>• Bağlılık/Bağılantılılık</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Aynılık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Yalnlık</li> </ul>	<p><b>Modernizm</b></p>	<p>►</p>	<p>■ Birlik</p>
	<p>Postmodernizm</p>	<p>▷</p>	<p>■ Çelişki</p>
	<p>Dekonstrüktivizm</p>	<p>▷</p>	<p>■ Çelişki</p> <p>■ Belirsizlik</p>

Milenyum Kubbesi, (Millenium Dome), Richard Rogers Partnership, 1996-1999, Londra, İngiltere.



Genel Görünüm



Yapım Aşamasından Görüntü



Strüktür Detayı



Strüktür Detayı

Milenyum Kubbesi, Pamir'e göre, uluslararası sergi ve festivellere İngiliz yaklaşımının, eğlence ve eğitimi birleştiren sosyal ütopyacılığın, büyük alanların üzerine kapatacak gelişmiş teknoloji araştırmasının, mimari enstalasyonlar, pavyonlaşan mimarlık düşüncesinin, çevreyi geliştirmek üzere yapılan sosyal yatırımların bir sonuç ürünü olma niteliğindedir, (Pamir, 2000). İçinde günlük aktivitelerle değişebilen din, çevre, insan biyolojisi ve ticaret mekaniği gibi temalarla kurulan kubbe, 14 sergi bölgesinden/pavyonundan oluşmaktadır. Branson&Coates, Jiricna, Hadid gibi tasarımcılar tarafından ve "Gövde", "Zihin", "Yerel", "İnanç" Pavyonu ve "Binyıl Gösterisi" gibi adlar altında tasarlanan bölgeler, (Rogers, 2000), sanatsal ve bilimsel kavramları **biraraya getirme** amacıyla kubbe kavramı içinde **bütünlüğe ulaşmışlardır**. "Yapı içinde yapı" yaratma eylemine dönüşen **bütün**, pek çok fikri biraraya getirme, uygulama, sergileme, yaşatma bağlamında önem taşımakta; yapı içinde tek bir ölçeğin kullanılmamasıyla da sadece fikrîsel açıdan değil, biçimsel açıdan da **çoklukların birliğini** yansıtmaktadır. Hadid'in deyimıyla, "sanki tek bir şemsiye altında toplanmış bir sürü ölçekler" gibi, insanların başka şartlar altında ziyaret etmeyi düşünmedikleri pek çok çeşitli alanları **buluşturmak** fikri, birbirinden farklı dünyaları **birleştirmek** için de başarılı bir köprü olarak nitelendirilmektedir, (Hadid, 2000). Örnek, toplayıcı, tikel bir form kullanma özelliğiyle, içinde barındırdığı bağımsız, tema, işlev, biçim, ölçeklerle birliği, kendi bütününde ve tüm alt birimlerinde yansıtmaktadır.

- Teklik
- Teklik İçeren Çokluk
- Uyum
- Birliktelik/Berberlik
- Bağlılık/Bağılantılılık
- Ortaklık
- Bölünmezlik
- Bütünlük
- Biraraya Getirme
- Buluşturma
- Birleştirme
- Çoklukların Birliği
- Birlik

Tablo 70. Birlik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<b>■ Birlik</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Beraberlik</li> <li>• Bağlılık/Bağlantılılık</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Aynılık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Yalınlık</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Birlik
	Postmodernizm	▶	■ Çelişki
	Dekonstrüktivizm	▷	■ Çelişki ■ Belirsizlik

Makuhari Konutları, Steven Holl, 1991-1996, Chiba, Japonya.	 <p>Makuhari Yerleşim Planı*</p>	Tokyo Körfezi kıyısında kurulan yerleşimde her yapı bloğu, <b>farklılık</b> ve <b>çeşitlilik</b> yaratılabilmek için 4 mimar tarafından tasarlanmıştır. Holl, tasarımında iki <b>karşıtlığı</b> ; hafiflik ve ağırlık karşıtlığını ele alarak, hafifliği; aktif, hareketli, "ses" kavramıyla, ağırlığı; pasif, "sessizlik" kavramıyla ortaya koymaya çalışmıştır. İki farklı ucun ilişkisini vurgulamak ana fikrinden hareketle "ağır sessiz yapılar" ve "hafif aktif yapılar" düşüncesinden yola çıkmıştır. "Doğu Kapısı Evi: Gün Işığı Yansıtan Ev (1)", "Kuzey Kapısı Evi: Renk Yansıtan Ev (2)", "Kuzey Avlusu Evi: Su Yansıtan Ev (3)", "Güney Avlusu Evi/Halk Toplantı Evi: Mavi Gölgenin Evi (4)", "Batı Kapısı Evi: Düşen Persimmon Evi (5)" ve "Güney Kapısı Evi/Halk Seyir Güvertesi: Hiçbirşey Evi (6)" adlarını taşıyan konutlar*, barındırdıkları güneş, su, renk, gölge ve hiçbirşey kavramlarıyla <b>birlik</b> için ve birlik içinde çeşitliliği ortaya koymuştur. Kent mekanı ve iç avludan girilen apartman geçitleri, beton taşıyıcı duvarlarla oluşturulan kalın cepheler, açıklıkların ritmik bir biçimde tekrar edilmesi dış görünüşe zenginlik katan faktörler arasında yer alırken, güneş ışığının gün içindeki durumuna göre, tasarımdaki açıklıkların hafif yapılarla içsel bir ilişki kurması, mekan ve geçitleri adeta birbirine bağlaması iç mekan zenginliğini arttıran faktörler arasında yer alır. Sessizlik/ses, ağır/hafif, pasif/aktif, yapı bloğu/strüktür kavramlarının anlamsal olarak çelişmesinin, tasarımda ve uygulama boyutunda <b>çelişkili bir birlik</b> ortaya koyduğu söylenebilir.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Farklılık</li> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Karşıtlık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Çelişki</li> <li>• Birlik</li> </ul>
	 <p>Renk Yansıtan Ev (2)*</p>		
	 <p>Su Yansıtan Ev (3)*</p>		
	 <p>Mavi Gölgenin Evi (4)*</p>		

\* [http:// www.stevenholl.com/pages/makuhari](http://www.stevenholl.com/pages/makuhari)

Tablo 71. Birlik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Berabertik</li> <li>• Bağlılık/Bağlantılılık</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Aynılık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Yalınlık</li> </ul>	Modernizm	▷	■ Birlik
	Postmodernizm	▷	■ Çelişki
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Çelişki ■ Belirsizlik

Galiçya Kültür Kenti, Peter Eisenman, 1999-... Santiago de Compostela, İspanya.		<p>Santiago de Compostela kenti, hem kendisinin hem de bölgenin ekonomisini ve kimliğini güçlendirmek için kültür ve mimarlıktan yararlanma kararına bağlı olarak açılan yarışmada, iletişim müzesi, Galiçya müzesi, kütüphane, gazete arşivi, multimedya gösteri ortamı, ses ve görüntü arşivi gibi programları içeren bir Kültür Şehri olmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda proje, çatı ile cepheyi beraber çözen dalgalı dış yüzeyiyle, alçalıp toprağa saplanarak çevresiyle kurduğu değişik ilişkiyle dikkati çekmektedir. Bu amaçla, batı cephesinde yapı çayırta kaplanmış; böylece görsel etki kırılmıştır. Doğu cephesi ise, yerel granit taşı ile kaplanmıştır. Yapı parçaları arasına sokulan dar dış yollar yumuşak kütleyi parçalayıp daha kesin hatlı biçimlere dönüştürmüştür. Eisenman bu dalgaları ve parçaları, üç kaynaktan yararlanarak oluşturduğunu ileri sürer: Çevredeki topografya, Compostela'nın ortaçağdan kalma dalgalanan sokak dokusu ve ortaçağ hacılarının dine bağlılıklarını ifade etmek için taktıkları kaburgalı deniz kabuğu. Eisenman'a göre Kültür Şehri bunların "<b>hem hepsi, hem de hiçbirisi</b>"dir. "Deniz kabuğu simgesi, peyzajın bir parçası ve geleneksel sokaklarıyla bir şehir, ama bir bütün olarak tam da öyle değildir. Her bir nitelik değerini kontrolde tutmaktadır". Böylece sanat merkezi kavramsal ve ya biçimsel bir bütün olarak okunamamaktadır, (Eisenman, 2000). Sonuç olarak Eisenman'ın bu eserinde, "kargaşa" olarak tanımladığı günümüzü iyi ifade eden "<b>belirsizliği</b>", kent, kültür, çevre, anlam, biçim bağlamlarında, bilinçli bir şekilde işlediği söylenebilir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yumuşaklık/Sertlik</li> <li>• Hep/Hiç</li> <li>• Okunamama</li> <li>• Kargaşa</li> <li>• Çelişki</li> <li>• Belirsizlik</li> </ul>
	Yapı Çevre Belirsizliği		
			
	Çatı Cephe Belirsizliği		
			
Yumuşak-Sert Hatlar			
			
Biçim Belirsizliği			



### 3.2.17. Yenilik

Yeni; eskiden mevcut olmayan ve az zamandan beri tanınan veya yeni yapılmış ve eskimemiş şeyler hakkında kullanılır, (Arseven, 1975c), kullanılmamış olan, oluş veya çıkışından çok zaman geçmemiş olan, "en son" edinileni o güne kadar söylenmemiş, "görülmemiş", "gösterilmemiş", "düşünülmemiş" olan; "değişik", "tanınmayan", "bilinmeyen", daha önceliklerden "farklı" olan anlamlarını taşır. Yenilik; yeni olma hali; eskimiş, zararlı ve yetersiz sayılan şeyleri/görenekleri yeni, "yararlı" ve "yeterli" olanlarıyla değiştirme öz anlamını taşır, (Anonim, 1988b), (Tuğlacı, 1971e). Bu bağlamda yenilik kavramı, "değişkenlik", "farklılık" kavramlarını beraberinde getirir. Uyar, gündelik dilde yeniyi güncel, çağdaş, gündeş kavramları karşılığında, kimi zaman da taze ya da aşınmamış anlamında kullandığımızı ileri sürer. Ona göre, önceden varolagelen ama şimdi göze çarpan özellikler, alışıldığının dışına taşan eğilimler yeni sayılmakta, (Uyar, 2000), fakat görecelik açısından da bu olgu tartışmalara neden olmaktadır.

Vanlı'ya göre tasarım, zaten yeniyi aramaktır ve bu bağlamda da yeninin teknoloji bağımlı ve çarpıcı olması gerekmez. Yenilik, toplumun yaşama coşkusu, geleceğe güveni, yaratıcı gücüdür; güzeldir... Yeni; bir umuttur, beklenmedik birşeyler tekdüze yaşama renk, coşku katar. Bazen ise yeni; bir ütopyadır. Belki bir çokları için düş kurdurtan, kökleri eksik, gelip geçici bir uzay öyküsüdür. Bazıları içinse, geleceğin kazanılmasıdır, (Vanlı, 2000).

Özkan'a göre yeni, her sanat ve dışavurum alanında değişim özleminin müjdecisidir. "Status quo" ile barışık olmayan ve onu değiştirmek isteyenlerin kendilerini farklı sundukları kavram hep "yeni" olagelmıştır ve bu anlamda da yenide önemli olan söylemin tazeliği olmalıdır, (Özkan, 2000a).

Bu bağlamda, ele alınan mimarlık akımlarına ve onların "yenilik" kavramıyla olan ilişkilerine bakılacak olunursa, modernizm, sahip olduğu "modern" ön sözcüğü paralelinde, "içinde bulunduğu zamana ait olma" anlamıyla yeni, yenilik ve çağdaşlık kavramlarını içinde barındırır. Hatta yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı halindedir. Modernizm akımı içerisinde, toplumsal, sosyal ve teknolojik gelişmelere paralel olarak yeni ve yenilik, "değişim"i ve "farklılaşma"yı içerir. Bu değişim ve farklılaşma, her ne kadar biçim dilinde o güne kadar yapılmamış; yaratıcı, soyut ve yalın bir biçim dilini kullanmayı beraberinde getirir de, mekansal düzenlemelerde, işlevselliğin ön plana çıkmasıyla "sonsuz farklılaşmamış mekan"ın elde edilmesi amacı zamanla, her mekana aynı ve benzer olma



özelliğini katmıştır. Sonuç olarak, "örgütlenme", "rasyonalizm", "standardizasyon", "işlevsellik", "sadelik", "eşitlik", "tekdüzelik", "aynılık" gibi kavramların yenilik çerçevesinde, modern mimarlığın temel çizgisini oluşturduğu söylenebilir. Postmodern mimarlık ise, modern sonrası dönemin genel karakteristiğine bağlı olarak, modern dönemin tüm düşünce sistemine ve davranış biçimlerine karşı çıkmayı amaçladığından yeni olmayı modern dönemin tüm kurallarını reddetme biçiminde ortaya koymuştur. "Süsleme", "referansı bol biçimlendirme", "canlandırma", "sembolizm", "espri" ve daha birçok, mimara ve yapıya özgü tasarım eğilimleri izlenmiştir. Tekdüzelik ve aynılığa karşı, "farklılık" ve "çeşitlilik" kavramlarının etkinliği söz konusudur. Dekonstrüktivizm akımı doğrultusunda yenilik kavramı, akımın barındırdığı anlama paralel, bozma, yıkma, parçalama ifadelerini kullanmıştır. Postmodern akımın referans alma ve biçim oluşturma yaklaşımlarında görüldüğünden ayrı olarak dekonstrüktivizmde de yenilik kavramının "farklılık" boyutuyla örtüştüğü görülmektedir.

Tablo 72. Yenilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

Yenilik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En Son Olma Durumu/Hali</li> <li>• Eskimemişlik</li> <li>• Kullanılmamışlık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>■ • Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• Yeterlilik</li> </ul>	Modernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tekdüzelik</li> <li>■ Aynılık</li> </ul>
		Postmodernizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> <li>■ Çeşitlilik</li> </ul>
		Dekonstrüktivizm	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> </ul>

Tablo 73. Yenilik kavramının modernizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• En Son Olma Durumu/ Hali</li> <li>• Eskimemişlik</li> <li>• Kullanılmamışlık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• Yeterlilik</li> </ul>		<b>Modernizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tekdüzelik</li> <li>■ Aynılık</li> </ul>
		<b>Postmodernizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> <li>■ Çeşitlilik</li> </ul>
		<b>Dekonstrüktivizm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> </ul>

Ticaret Fuarı, (Gate House), Oswald Mathias Ungers, 1983-1984, Frankfurt, Almanya.		<p>Alman rasyonalizminin temsilcilerinden olan Ungers'in, bazı tasarımlarında <b>tipolojik</b> ve <b>morfolojik</b> çalışmalar üzerine yoğunlaştığı görülür. Onun için önemli olan yeni bir çevre ya da sistem yaratmak değil, <b>varolanı keşfetmek</b> ve <b>geliştirmek</b> olmuştur. Kentsel dokuyu tamamlayıcı, kentin morfolojisine ve diline uyan projeler gerçekleştirmişir, (Gür vd., 2000). Bu bağlamda Ticaret Fuarı, 80'lerin ortasında, kentin morfolojisine yeni rasyonalist arınmışlığın bir örneği olarak Frankfurt ticaret şehrinin bir sembolü olma yolundadır, (Amsonciit, 1994). Yapı, Ungers'in rasyonal geometrik düzeyde, modernizmi yeniden keşfedip geliştirme yönünde tasarladığı örnek bir projedir. Tasarım, üç geometrik eleman; taş sütün tabanı, taş giriş kapısı (portal), cam sütun gövdesi elemanları üzerine kurulmuştur. Bu üç eleman seçilen farklı malzemeler ve renkler yardımıyla ayrı ayrı vurgulanmaya çalışılmıştır. Ungers projelerinin belirgin bir özelliği olan "bina içinde bina" teması gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Her ne kadar farklı renk ve malzeme kullanılıp, farklı kütlelerin birlikteliği ve kendi başlarına olan özgünlüğü etkin kılınmaya çalışılsa da, modernizme bağlı kalışın bir etkisi ve modern ürünlerin yarattığı çevrelerin benzer ve homojen özellikler göstermeleri nedeniyle yapı, bütününde <b>tekdüzelik</b> ve <b>aynılık</b> hissini vermektedir. Bu etkinin, yatayda ve düşeyde kullanılan doluluk boşluk oranları, pencere sayıları, metal taşıyıcıların yoğunluğu gibi özelliklerle artışı gözlenmektedir. Ayrıca, cephe düzeyinde yoğun gridal etkinin iç mekanlarda da sıklıkla kullanılması, yapının iç ve dış algısının aynı olma yönünde artıran faktörler arasında sayılabilir.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tipoloji</li> <li>• Morfoloji</li> <li>• Akılcılık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Oran</li> <li>• Tekdüzelik</li> <li>• Aynılık</li> </ul>
	Batı Görünüşü		
	Batı Görünüşü		
	Kütleler Arası İlişkiler		
	İç Mekandan Görünüm		

Tablo 74. Yenilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

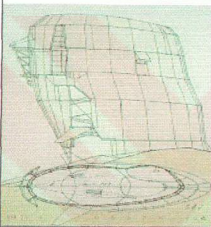


<ul style="list-style-type: none"> <li>• En Son Olma Durumu/ Hali</li> <li>• Eskimemişlik</li> <li>• Kullanılmamışlık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• Yeterlilik</li> </ul>	Modernizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tekdüzelik</li> <li>■ Aynılık</li> </ul>
	Postmodernizm	▶	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> <li>■ Çeşitlilik</li> </ul>
	Dekonstrüktivizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> </ul>

Marylebone Kriket Kulübü, Nat West Medya Merkezi, Future Systems, 1994, Lord's-Londra, İngiltere.		<p>Future Systems Tasarım Grubu, "modernist yapılar yerine, modern yapılar tasarlamayız", görüşüne koşut olarak, sürekli <b>yenilenen</b> bir mimarlığı temsil etmektedir, mimarlıkla teknolojinin buluşmasına, bu zemin üzerinde tüm teknolojik, sosyal ve estetik sınırların zorlanmasına yönelik araştırma ve söylemleriyle öne çıkmaktadır. İmaja dayalı naif "gelecek" düşüncesi, Future Systems'i, seçilmiş ideolojik bir zeminden çok teknolojinin koşulsuz olarak yüceltiildiği gündelik yaşam değerlerine yaklaştırmaktadır. Heyecan verici biçimler, onları gerçekleştirmeye yönelik malzeme ve taşıyıcı sistem araştırmaları ile sınırlı projeler, herşeyden çok grafik nitelikleri ile öne çıkmalarına karşın, inşa etmeye yönelik tutkuları, onların, düş ve gerçeği yaşatarak, mimarlıkta düşün gerçeğe dönüşmesine yönelik umudu temsil etmelerine yol açmıştır. Projelerinin genelinde ve Medya Merkezi projesinde, ağırlıklı olarak öne çıkan iki tema; <b>teknoloji ve özgürleşmiş biçimler estetiği</b>dir (yuvarlak hatlı organik biçim tercihleri ve katı geometrik biçimler). Bu esin kaynaklarında gerek estetik tercihler, gerekse teknolojiyi algılama biçimi oldukça popülist bir söylem barındırır da, <b>biçimsel farklılığın</b> getirdiği çekicilikle, teknolojinin dönüştürücü gücü, <b>yeniliğin</b> ve <b>ilerlemenin</b> yegane ölçütleri olarak vurgulanmaktadır. Adı geçen "gelecek" kavramı, karşı karşıya kalınan bir gelecek kavramından çok, özlemlerle mitleştirilen bir gelecek kavramıdır. Böylesi bir gelecek kavramı, teknolojiyi insanlığın mutluluk ve refahına paralel/bağımlı bir <b>gelişim</b> olarak algılamakta, mimarlığı özgürlüştirecek ve daha iyi donatacak ortamlar sağlamaktadır, (Güzer, 2000b).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yenilenme</li> <li>• İlerleme</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Gelecek</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Özgürlük</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Çeşitlilik</li> </ul>	
			<p>* <a href="http://future-systems.com/LORDS.html">http://future-systems.com/LORDS.html</a></p>	



Tablo 75. Yenilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

<ul style="list-style-type: none"> <li>• En Son Olma Durumu/ Hali</li> <li>• Eskimemişlik</li> <li>• Kullanılmamışlık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• Yeterlilik</li> </ul>	Modernizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tekdüzelik</li> <li>■ Aynılık</li> </ul>
	Postmodernizm	▷	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Farklılık</li> <li>■ Çeşitlilik</li> </ul>
	Dekonstrüktivizm	▶	■ Farklılık

Solohouse, Lebbeus Woods, 1989.		<p>Woods, mimarlık yaşamında, özellikle yoğun geçmişleri olan Paris, Berlin gibi kentler için hazırladığı projeler, yeni kentler için hazırladığı projeler, <b>yeni kent biçimleri ve mimarlık</b> için desteklenen sosyal yapılar önermektedir.</p> <p>Mimarların günümüzde politik otoritenin ve baskın ideolojinin tasarladığı fiziksel ve sosyal düzenin uygulayıcıları olduğunu ve aslında kendilerinin birşeyler yaratmadığını, ama hiçbir mimarın da bunun farkında olmadığını öne sürerken, kendisi "<b>farklılık</b>"; "heteros" temeline dayandığı "Free Space", "Free Zone" projelerinde mimarı, işini yapan bir profesyonel olarak değil, bir kışkırtıcı ve aktif katılımcı olarak tanımlar. Mimar başından beri <b>değişimin</b> içinde yer alır, devrimcidir. Ama yaptığı bir "devrim mimarlığı" değildir. Önerdiği sistem ve değişim ile mimarlığın kendisi devrimdir. Mimari önceki dönemlere ait <b>her şeyi</b>, tüm tarihi <b>reddederek</b> eski uygarlığın ortasına kendi sistemini oturtur. (Salman, 2000).</p> <p>Bu bağlamda Solohouse projesi, mimarın, yeni/eski kent projelerindeki düşünsel yaklaşımlarının tek yapı ölçөгündeki <b>dışavurumunu</b> yansıtmaktadır. Gerek planlama gerek formal yaklaşımlarında, gerek iç mekan gerek dış mekan yaratım ve kullanımlarında, gerek ifade gerek biçim dilinde, bir konut tasarımı için sıklıkla rastlanılmayacak bir tavır sergilenmektedir. Bu <b>yeni ve değişik</b> tasarım yaklaşımı, <b>bilinmez</b>, gizem dolu bir yaşama açılır ve anlaşılması, aktarılması güç bir durum yaratır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reddetme/Karşı Çıkma</li> <li>• Dışavurum</li> <li>• Değişim</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yenilik</li> </ul>
			
			

\* <http://www.geocities.com/>



### 3.2.18. İfadecilik

İfade; anlatım; duygu ve düşünceleri dile getirme anlamında, (Hançerlioğlu, 1993a); kısaca bir duyguyu veya düşüncüyü araçlar yardımıyla anlatan "belirtiler bütünü", "dışavurum", (Anonim, 1988a), olarak tanımlanmaktadır. Benzer olarak, düşüncenin, duygunun söz, hareket ile dışa vurulması, belirtilmesi; zihinde tasarlanan bir konuyu sözlü veya yazılı olarak anlatma, anlatış, söyleyiş olarak açıklanır, (Tuğlacı, 1971c).

Özkan'a göre, geçtiğimiz yüzyılın neredeyse tamamında etkili olan modernizm, yalnız mimarlık alanında değil, tüm sanatları da kapsayan her alanda, "biçim ve dışavurum üretmenin tek dili" olagelmıştır. Modernizmin aynı zamanda bir tür "tekdüzelik", her anlamda ve ortamda tartışmasız varlığı kabul edilen bir "dışavurum" oluşu, özellikle bu yönere anlam veren politikalar tarafından da desteklenmiştir. Onun hiçbir aşamasında kötü, nitelsiz ve duysuz mimarlığa hoşgörü tanımaması; tam tersine "soyut" düşüncüyü, niteliği ve inceliği yüceltelmesi, (Özkan, 2000b), modernizmin kendini ifade etme adımı, "işlev gereği", "birincil geometrik formlar"dan yararlanan "biçimci" bir tavır izlemesine yol açmıştır.

Buna karşın postmodernizm, modernizmin insan, yaşam ve mimarlık ortamındaki tüm boşluklarını doldurmayı amaç edindiğinden, ifade kurgusunu postmodern dönemin özgür tavrı içinde yoğunlaştırarak oluşturmuştur. "Her tür", "seçmeci", "süslü ifade ve biçim dili"nin kullanıldığı ortamda, zaman zaman tarihi "referansları yorumlama", zaman zaman ve daha sıklıkla ise, bu "referanslara doğrudan başvurma", "referanslardan birebir alıntı yapma"; "referansları taklitle veya öykünmeye" dayalı dışavurumlar gözlenmiştir. Farklı olmayan, tatminsiz, fantazilerinin sonu gelmeyen, tüketici bir sınıf oluşmuş ve her tür ifade aracı birer yaratıcılık ürünü gibi desteklenerek hoşgörülüdür.

Özkan'a göre, 1975 sonrasının çırpıcı, aceleci ve kolay birikim beklentileriyle beslenen liberal ortamında postmodernizm kendisine öyle bir yer bulmuştur ki, ortam her türlü geçmişe yönelik anıştırmanın "ilginç" karşılandığı, tümüyle rüküş ve değersiz bir mimarlık fırtınasına dönüşmüştür, (Özkan, 2000b). Son dönemlerde, "kitsch" olarak adlandırılan bu tür ifadeler, modernizme eleştiri olarak karşılaşılan, kitle kültürüne yönelmenin biçimi olarak açıklanmaktadır.

Dekonstrüktivizme gelindiğinde, dekonstrüksiyon fikrinin, postmodernizmin ikili düşünen mantığını reddeden ve modernizmi yeniden sıyan bir akım olduğu söylenebilir. Dekonstrüktif mimari, kendini ifade etme şeklini, sorgulama, analiz etme, birleştirme,

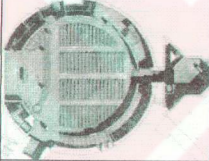
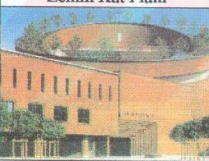
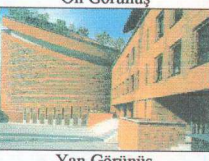
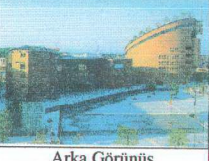
bozma ve kurma gibi ana kavramlar üzerinde kurduğundan, akımın ürünlerinde, son derece "çarpıcı", "parçalı", kimi zaman "tanımsız" olmaya doğru giden, "okunması zor bir mekan kurgusu ve biçim dili" üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Öyle ki, Eisenman gibi kimi dekonstrüktiflerin bazı mimari tasarımlarında, herhangi bir biçim diline de rastlamak güçleşir. Doğrudan bir biçim arayışından çok, yaratım sürecinin yolları, DNA yapısı gibi her tür olguya, varlığa veya nesneye açılarak ele alınmıştır.

Tablo 76. İfadecilik kavramının modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizmde kazandığı anlamlar

■ İfadecilik • Belirtme Durumu/Hali • Dışavurum		Modernizm	▶ ■ İfadecilik (soyut/biçimci/geometrik) ■ Biçimcilik (işlev gereği/ sovyut/birincil geometrik)
		Postmodernizm	▶ ■ İfadecilik (her tür/süslü/seçmeci) ■ Biçimcilik (her tür/birebir/süslü/seçmeci)
		Dekonstrüktivizm	▶ ■ İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız) ■ Biçimcilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)

Tablo 77. İfadecilik kavramının modernizm bağlamında analizi

<b>İfadecilik</b> • Belirtme Durumu/Hali • Dışavurum ■	<b>Modernizm</b>	<b>İfadecilik</b> (soyut/biçimci/geometrik) <b>Biçimcilik</b> (işlev gereği/ soyut/birincil geometrik)
	<b>Postmodernizm</b>	■ İfadecilik (her tür/süslü/seçmeci) ■ Biçimcilik (hertür/birebir/ süslü/seçmeci)
	<b>Dekonstrüktivizm</b>	■ İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız) ■ Biçimcilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)

Evry Katedrali, Mario Botta, 1988-1995, Evry, Fransa.	 <p>Zemin Kat Planı</p>	Diğer tanınmış mimarların aksine Botta'nın, <b>biçime ilişkin çözümler</b> dışında bir iddiasının olmadığı ve bu bağlamda da bir mimarlık dili geliştirdiği halde bunu hiçbir zaman anlatma yolunu seçmediği söylenmektedir. <b>Minimalist kitle mimarisinin</b> ilk önemli ifadelerini yansıtan Botta'nın tasarımlarında minimum sayıda çizgi ya da öge kullandığı, bir dili var eden " <b>biçim-birimleri</b> " ve onları biraraya getiren kurucu ilkeleri-kuralları içeren malzemeler seçtiği gerçeği, Botta mimarlığının bir " <b>totoloji</b> " yani geçmişin tasarım dillerine uzaktan da olsa benzeyen tutarlı tek dil olduğunu göstermektedir, (Tanyeli, 2000c). Mimar bu projesinde <b>masif</b> etkisine rağmen, belli bir eğimle alçaltarak tasarladığı binanın, çevre binalarla <b>uyum</b> içinde olmasını sağlamıştır. Bu tasarımında da tuğla işçiliğini ustaca yorumlayarak <b>kompakt</b> ve <b>yalın</b> bir kütle ortaya çıkaran mimar, <b>kesilmiş silindirik forma</b> sahip katedralin üst kotunda adeta bir tacı çağrıştıran ağaçlara yer vermiştir. Cephesinde sistematik olarak <b>kare pencere açıklıklarıyla</b> bölünen ve <b>dairesel forma</b> sahip olan katedralin planı, iç içe geçmiş iki daireden oluşmaktadır, (Ekincioğlu, 2000c). Botta, diğer tasarımlarında da olduğu gibi, burada da az sayıda ve tekrar eden mimari elemanları belli bir <b>geometrik referanslar sistemi</b> içinde kullanarak çağdaş bir katedral mekanı yaratmıştır.	• Minimalizm • Masiflik • Uyum • Kompaktlık • Yalınlık • Soyutlayıcılık • Totoloji • Geometrizasyon • İfadecilik • Biçimcilik
	 <p>Ön Görünüş</p>		
	 <p>Yan Görünüş</p>		
	 <p>Arka Görünüş</p>		

Tablo 78. İfadecilik kavramının postmodernizm bağlamında analizi

<b>İfadecilik</b> • Belirtme Durumu/Hali • Dışavurum ■ İfadecilik	Modernizm	■ İfadecilik (soyut/biçimci/geometrik) ■ Biçimcilik (işlev gereği/ soyut/birincil geometrik)
	Postmodernizm	■ İfadecilik (her tür/süslü/seçmeci) ■ Biçimcilik (her tür/birebir/ süslü/seçmeci)
	Dekonstrüktivizm	■ İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız) ■ Biçimcilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)

Disney Merkez Binası, Michael Graves, 1991, California, ABD.	 <p>Ön Görünüş*</p>	Bina, süslemeye ve sembolizme önem veren, eğlenceye yönelik ve ifadesini bu yollarla dile getiren bir örnektir. Graves, sahte/yapma ile gerçeği birarada sergilediği bu tarza "karmaşa düzeni" der. "Kitsch" olarak tanımlanan Yedi Cüce figürleri, klasik Yunan tarzının içine öyle yerleştirilmişlerdir ki, Graves buna, "sevimsizliğin çarpıcılığı ile ironik yollarda yürüme" demektedir. Tasarımlara getirilen karmaşık kullanım ve şehir dokusunda yaratılacak olası uyumsuzluklar; "maniyerist ve barok fantazileri ile oluşturulan, yaratıcılığın doruk noktasına ulaştığı Guiliano de Romano'nun ünlü Roma çeşmeleri, Papa'nın dolayısıyla dinin gücünün sembolize edildiği güçlü katolik yapıların ve hemen yakınlarına yerleştirilmiş, ikon gibi duran bir sosis büfesinin olduğu gibi, bugünün şehir mekânında bu elemanların hepsi yanyana sergilenerek şehrin bir parçasını oluşturuyor ve şehirde yaşayanlarca benimsenebiliyorsa, o halde bu yapıda kullanılan Yedi Cüce heykellerinin de 300 yıl sonra birer ikon olamayacağını kimse iddia edemeyecektir", görüşüyle savunulmaktadır. Binanın giriş cephesini vurgulayan Yedi Cüce heykellerinin arkasında, yükseltilmiş dairesel formu ile Tempietto hissedilir, (Kubat, 1994). Binanın arka kısmında yer alan ve simetrik bir düzende yerleştirilmiş olan dört yönetim birimi, Mickey Mouse'un kulaklarını anımsatan yükseltilmiş dairesel biçimlerle tamamlanmıştır. Bina bu anlamda geometrik, sembolik ve imgesel ifadeleri birarada taşımaktadır. * <a href="http://www.bluffon.edu/">http://www.bluffon.edu/</a>	• Simgе • İroni • Sahte/Gerçek • Maniyerizm • Kitsch • Süsleme • Anımsama/Anımsatma • Karmaşa • İfadecilik (her tür:süslü/seçmeci/ geometrik/sembolik/ imgesel) • Biçimcilik (her tür: birebir/süslü/seçmeci/ geometrik/sembolik/ imgesel)
	 <p>Yedi Cüceler Detayı*</p>		
	 <p>Yan Görünüş*</p>		
	 <p>Yan Görünüş*</p>		



Tablo 79. İfadecilik kavramının dekonstrüktivizm bağlamında analizi

■ İfadecilik • Belirtme Durumu/Hali • Dışavurum	Modernizm	■ İfadecilik (soyut/biçimci/geometrik) ■ Biçimcilik (işlev gereği/ soyut/birincil geometrik)
	Postmodernizm	■ İfadecilik (her tür/süslü/seçmeci) ■ Biçimcilik (hertür/birebir/ süslü/seçmeci)
	Dekonstrüktivizm	■ İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız) ■ Biçimcilik (parçalı/belirsiz/tanımsız)

Ulusal Hollanda Binası, Frank O. Gehry, 1992-1996, Prag, Çek Cumhuriyeti.		Yapılaşmaya açılmış üç tarihi yerden birinde konumlanan bina, iki caddenin keşişiminde yer almaktadır. Görsel açıdan, odak noktası olacak biçimde tasarlanmış iki kule, mevcut kentsel çevreye <b>uyum</b> sağlayacak bir diyalog içindedir. Biri silindirik ve masif, diğeri ise ince, uzun ve cam olan kuleleri çok sayıdaki heykelsi kolonlar tarafından taşınmaktadır. Cam kulenin cephesi, çelik taşıyıcılara sahip çift katmanlı camdan oluşmaktadır. Nehre bakan ana cephe, pencere ve bantları eksenlerinden kaydırılarak oluşturulmuş zengin dokusuyla dikkat çekicidir. (Ekincioglu, 2000i). "Ginger&Fred" olarak da bilinen yapı, <b>biçimsel</b> anlamıyla ünlü çiftin dansının, modern mimarinin "restorasyon mimarisi" veya "yeni mimari" adları altında, farklı bir dille ifade edilebileceğini göstermektedir.* Tarihi çevre içinde ve her iki yanına bitişik, tarihi yapılar arasında, duysal ve heykelsi mimari diliyle, yapının kendini, biçimsel yaklaşımı, malzemesi ve dokusuyla diğerlerinden <b>farklı</b> olarak <b>ifadeci</b> bir yaklaşımla sergilediği görülmektedir. Ayrıca yapının, kullandığı biçim diliyle de, yakın çevreye karşın, bilinen soyut, süslü veya seçmeci tutumlardan farklı olarak iki ana kütlede ve duvar yüzeyleri, çatı, kolonlar, söveler gibi küçük ölçekli öğelerde <b>parçalı</b> ve <b>çoğulcu</b> bir dil içerdiği söylenebilir. Bu dilin, her iki kütle bütününde, formda <b>süreklilik</b> , cephede <b>tanımlı biçimlere</b> ; malzemede <b>süreksizlik</b> , planda <b>tanımsız biçimlere</b> dönüştüğü görülmektedir. * <a href="http://lava.ds.arch.tue.nl/gallery/praha">http://lava.ds.arch.tue.nl/gallery/praha</a>	• Uyum • Bağlamcılık • Tarihe Karşıtlık • Farklılık • Çelişki • İfadecilik (parçalı/belirsiz/tanımsız) • Dışavurumcu biçimcilik (parçalı, tanımlı-tanımsız, belirli-belirsiz, süreklili-süreksiz)

#### 4. SONUÇLAR

Çağımızın mimarlığı özellikle son 25 yıldır önemli değişme ve gelişmelere tanık olmaktadır.

Günümüzde mimarlık Christian Norberg Schulz'un deyimiyle "çoğulcu" (pluralist) bir görünümde olup bu ise birçok farklı mimari akım ve dilin beraberce varlığını sürdürmesi demektir, (Kortan, 1996; Schulz, 1975).

20. yy.'ın başlangıcından günümüze kadar pek çok mimari teori ve ideolojiler üretilmiş olup başlıcaları şunlardır:

Gelecekçilik (Fütürizm) 1909, Yeni Plastikçilik (Neo Plastikizm) (De Stijl) 1917, İşlevsellik (Fonksiyonalizm), Biçimsel Saflık (Pürizm) 1918, Dışavurumculuk (İfadecilik) (Ekspresyonizm) 1918, Çatkıcılık (Konstrüktivizm) 1920, Uluslararası Üslup 1930, Brütalizm 1954, Bölgeselcilik (Rejyonalizm) 1955, Yeni Tarihçilik (Neo Historisizm) 1958, Geç Modernizm (Late Modernizm) 1960, Kırsal Kökenli Mimari (Vernakülarizm) 1970, Yüksek Teknoloji (High Tech) 1970, Postmodernizm (Modern Sonrası) 1972, Bireycilik (Manierizm) (Modality), Karşıt Çatkıcılık (De Konstrüktivizm) 1975, Yeniden Diriltmecilik (Revivalizm), Seçmecilik (Eklektisizm), Yeni Barok (Neo Barok) gibi, (Kortan, 1996).

Günümüz mimarisine bakıldığında tüm bu akımların varlık ve yaşamlarını, beraberce sürdürmekte oldukları söylenebilir. Bunun doğal bir sonucu olarak da pek çok değişik ifadelerin doğurduğu karmaşık bir ortamın varlığından söz edilebilir.

Çağımızın mimarlık eleştirmeni ve tarihçilerinden Siegfried Giedion, daha 1960'lı yıllarda bu gidişi görüp durumu şu şekilde değerlendirmiştir: "Bir çeşit zengin çocuğu mimarisi revaçtadır. Problemlere zengin çocukların hayata baktıkları gibi bakan, bir heyecandan ötekine sıçrayan ve her şeyden çabucak bıkan bir mimari", (Kortan, 1996).

Jürgen Joedicke ise aynı konudaki düşüncelerini; "hudutsuz imkanlar mimari şaşırtmakta, gerekli ve meşru bir form farklılaşması -ne olursa olsun yeninin peşinden koşmak- özlemi halinde belirlemektedir", şeklinde ifade etmiştir, (Kortan, 1996).

Tüm bunların genel bir sonucu olarak, geçmişten günümüze uzanan geniş yelpaze içinde mimari ürünlere, temel yaklaşım, görüş ve stil açısından bakıldığında fonksiyonel olarak çalışmayan bir binaya rastlamanın zor olduğu söylenebilir. Bu açıdan 20. yy. mimarlığının bir eleştirisi yapılacak olunursa, modernistleri fonksiyon, postmodernleri de

biçim ağırlıklı olarak yargulayarak, olayı biçim-fonksiyon tartışması içinde ele almak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü, mimarlık olayı biçim ve fonksiyon ile başlayıp bitmemektedir. Giriş cephesinin simetrik veya asimetrik oluşu, köşesinin 60 veya 90 derece oluşu bina içinde dolaşıma engel değildir. Benzer şekilde insanın hareket ederken ancak düzgün geometrik formlar içinde belli fonksiyonlarını yerine getirebildiğini iddia etmek yanlış olacaktır. Bu adımda, günümüz mimarlık ortamında asıl sorgulanması gereken mimari bütünün ardındaki felsefe ya da felsefeler olmalıdır; mimarlık olgusunu eleştirirkenki esas başlangıç noktasını bu oluşturmalıdır. Mimari ile biçimlenen mekanın insan ile ilişkisi, yaratılmak istenen etki, getirilen değerler bütüncül bir felsefi temel üzerine oturtulmalıdır. Bu; estetik çevre ve mimari bütün yaratmada bir gerek olarak görülmelidir. Bu bağlamda, felsefi bir temel oluşturmak ve bunu mimari öge yaratmada kullanmak için, felsefenin esasını oluşturan kavramsal sorgulama aracının estetik obje ve mimari ürün yaratmada bir yol olarak kullanılabilirliğine inanılmaktadır.

Tunalı'nın savına göre, çağdaş estetik evrensel güzellik yasaları bulamaz. Fakat değerlendirmenin daha bilimsel olması için "bilgi" ve "yöntemler" üretir. Şentürer'e göre ise, estetik ve mimarlıkta, bunun ötesinde, mimarlıktaki estetik alanında "bazı genellikler vardır" ve bu "genelliklere dikkat çekmek gerekir". Bu ve benzeri düşünceler paralelinde, çalışmada ileri sürülen sav ise; estetik ve mimarlık alanında, estetik oluşturmadaki "genelliklerin kavramlar yardımıyla oluşup oluşmadığını araştırmak"; "genelliklerin kavramlar altında varlığını ortaya koymak"; bu anlamda da "bilgi ve yöntem üretmeyi kavramsal analiz, kavramlaştırma yöntem önerisiyle" oluşturmak ve sonuçta, konunun asıl ilgi alanı olan "mimari tasarımda kavram, kavramsal analiz, kavramlaştırma, kavramsal düşünme, kavramsal üretme etkinliğinin bir tasarım yöntemi olarak önemini vurgulamak" üzerine kurulmuştur.

Bu bağlamda çalışma, estetik kuramlarının kavramsal analizi, mimarlık kuramlarının kavramsal analizi, estetikte rastlanan üst kavramların analizi, ortaya çıkan üst ve alt kavramların 20. yy. mimarlığı içinde yer alan modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm akımları paralelinde varlıklarının sorgulanması ve kavramların 1980 sonrası mimarlık ürünlerinden örneklenmesi adımları doğrultusunda biçimlenmiştir.

Yapılan çalışma sonucunda varılan noktaları iki ana başlıkta toplamakta yarar görülmektedir.

Bunlardan ilki; estetik ve mimarlık kuramları ışığında yapılan kavramsal analizlerin mimarlık örneklemeleri sonucunda ortaya çıkan özelliklerini vurgulamak, ikincisi ise;

çalışma bütünü'nün anlamsal ve yararsal sonuçlarını ifade etmek adımlarına dayanmaktadır. Bu bağlamda, varılan sonuçların ilk bölümünü oluşturan kısımda, 1980 sonrası mimarlık ürünlerinin modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm bağlamında bütüncül analizleri yapılmış; benzerlikler, farklılıklar, çakışmalar, ortaklıklar tek bir bütünde gösterilmeye çalışılmıştır. Üst kavramlar kapsamında ve dört sütun altında değerlendirilen alt kavramların ilk sütunu estetik, ikinci sütunu modernizm, üçüncü sütunu postmodernizm, dördüncü sütunu ise dekonstrüktivizm örneklerine bağlı kavramları göstermektedir. Çakışan kavramlar, bütün çalışma kapsamında kullanılan teknikle; **koyu** olarak vurgulanmıştır. Her sonuç tablosu altında açıklamalar, yorumlar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Değerlendirmelerde 4'lü ve 3'lü ortaklıklar göz önünde bulundurulmuş; 2'li ve tekli kavram gruplarının analizi yapılan örneklerle özel kavramlar olduğu gerçeğinden hareketle, bu kavramların sonucu doğrudan etkilemeleri göz ardı edilmiştir.

Tüm alt kavramlar, analize giren mimarlık ürünlerini temsil etmektedir. Örneklerin değişmesi veya artırılmasıyla kavramların gelişebileceği düşünülmektedir.

Sonuç olarak özetlendiğinde, kavramların modernizm, postmodernizm ve dekonstrüktivizm bağlamındaki analiz sonuçları aşağıdaki gibidir:


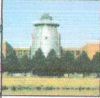



Tablo 80. Öze ulaşma kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

ÖZE ULAŞMA			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temel Öge Olma Durumu/Hali</li> <li>• Saltık Olma Durumu/Hali</li> <li>• Bağlam Değiştirme/Değişen Bağlam</li> <li>• Saflık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Gerçeklik</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Şeffaflık</li> <li>• Standardizasyon</li> <li>• Hız</li> <li>• Kalite</li> <li>• Makine</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Doğa</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Elit</li> <li>• Halkçı</li> <li>• Akılcılık</li> <li>• Kalcılık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişkenlik</li> <li>• İdeoloji</li> <li>• Tarih</li> <li>• Eğlence</li> <li>• Kültür</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• İnsan</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Popülist</li> <li>• Halkçı</li> <li>• Öznellik/Duygusalılık</li> <li>• Geçicilik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çözümleyicilik</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Parçalama-Birleştirme</li> <li>• Karmaşa</li> <li>• Bütünsellik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bilim</li> <li>• Bilgi</li> <li>• Medya</li> <li>• Kültür</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Mimar</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Elit</li> <li>• Halkçı</li> <li>• Çılgınlık</li> <li>• Geçicilik</li> </ul>
ÖZE ULAŞMA	ÖZE ULAŞMA	ÖZE ULAŞMA	ÖZE ULAŞMA



Öze ulaşma üst kavramı altında analize giren örnekler, akımların öngördüğü özelliklere bağlı olarak yararlandıkları kavramlarda değişim ve dönüşüm göstermişlerdir. Öyle ki, modernizm bağlamındaki "standardizasyon" kavramı, postmodernizmde "ideoloji", dekonstrüktivizmde "bilim" kavramına dönüşmüştür. Aynı şekilde bu dönüşüm, "hız": "tarih", "bilgi", "kalite": "eğlence", "medya"; "doğa": "insan", "mimar"; "elit": "popülist", "elit"; "akılcılık": "öznellik/duygusalılık", "çılgınlık"; "kalcılık": "geçicilik", "geçicilik"; "makine": "kültür", "kültür" dönüşümü şeklinde özetlenebilir. Her örneğin öze ulaşma amacıyla, "halk" için yapıldığı ve inşa edildiği yerin/yılın "teknoloji"sinden etkinlikle yararlandığı söylenebilir. Öze ulaşma kavramının kapsadığı "soyutlayıcılık" etkinliği "soyutlama", "süsleme" ve "geometriden yararlanma" şeklinde ele alınmıştır.

Tablo 81. Anlamsallık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

	ANLAMSALLIK		
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hatırlanan Düşünce Nesne/Hatıra</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Niteliklilik</li> <li>• Önemlilik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlama Karşıtlık</li> <li>• Tutarlılık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültür</li> <li>• Tarih</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Yorum</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Hatıra</li> <li>• Anımsama/Anımsatma</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Bağlam</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Tanımsız Biçimcilik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Nedensizlik</li> <li>• Çılgınlık</li> </ul>
<b>ANLAMSALLIK</b>	<b>ANLAMA KARŞITLIK</b>	<b>SİMGESEL ANLAMSALLIK</b>	<b>ANLAMSIZLIK</b>


Anlamsallık üst kavramı altında, her örneğin anlam kavramını ele alış biçiminin farklılık gösterdiği açıktır. Örnekler, etkileri altında kaldıkları tasarım yaklaşımları doğrultusunda anlam olgusuna farklı şekillerde yaklaşmışlardır. Yalnızca anlamsallığın etkinlikle üzerinde durduğu "bağlam" kavramının her örnekte var olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki, anlamsallığın gerçekleşmesinde önemli bir etken olan "bağlam" kavramının modern örnekte "bağlama karşıtlık", postmodern örnekte "bağlam", dekonstrüktivist örnekte ise tekrar "bağlama karşıtlık" şeklinde ele alındığı ortaya çıkmıştır.

Tablo 82. Çokanamlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

ÇOKANLAMLILIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Birden Fazla Hatırlanan Düşünce/Nesne</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• Birden Fazla Hatıra</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• İlişkिलilik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlama Karşıtlık</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bütünsellik</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Metafor</li> <li>• Melezlik</li> <li>• Düzenlilik</li> <li>• Dinamizm/Hareket</li> <li>• Doğa</li> <li>• Korunaklılık/Kapalılık</li> <li>• Şeffaflık/Açıklık</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Çokamaçlılık/Çokyönlülük</li> <li>• Çok Niteliklilik</li> <li>• Anımsama/Anımsatma</li> <li>• Birden Fazla Çağrışım</li> <li>• Birden Fazla Bağlam</li> <li>• İlişkिलilik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişim</li> <li>• Tanımsızlık</li> <li>• Belirsizlik</li> <li>• Aykırılık</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlama Karşıtlık</li> <li>• İlişkisizlik</li> </ul>
<b>ÇOKANLAMLILIK</b>	<b>ANLAMA KARŞITLIK</b>	<b>ÇOKANLAMLILIK</b>	<b>DEĞİŞEN/BELİRSİZ ANLAMSALLIK</b>

Çokanamlılık üst kavramı altında yer alan örneklerin, kavramsal analizi sonucunda ortaya çıkan özelliklerinin, anlamsallık üst kavramında rastlanan özelliklere paralel sonuçlar gösterdiğini söylemek mümkündür. Çokanamlılığın kapsadığı "birden fazla bağlam"a başvurma özelliği, akımlar doğrultusunda, modern ve dekonstrüktivist örnekte "bağlama karşıt olma" şeklinde var olurken, postmodern örnekte "birden fazla bağlam"a başvurma şeklinde ortaya çıkmıştır. Çokanamlılığın kapsadığı bir diğer alt kavram olan "ilişkिलilik" kavramının ise, benzer şekilde modern ve dekonstrüktivist örnekte "ilişkisizlik", postmodern örnekte ise "ilişkिलilik" olarak yer aldığı görülmektedir. Böylelikle, çokanamlılığın doğrudan postmodernizm içinde etkin olduğu vurgulanabilir.

Tablo 83. Tarihsellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

	TARİHSELLİK		
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkilerlik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geleneksele Karşıtlık</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Üsluba Karşıtlık</li> <li>• Yenilik/Değişiklik</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• İlişkisizlik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreksizlik</li> </ul>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Simgesellik</li> <li>• Metafor</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geçmiş</li> <li>• Üslup</li> <li>• Canlandırma/Bağlamcılık</li> <li>• Etkilenim</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• İlişkilerlik</li> <li>• Nedensellik</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Düzen</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Çelişki</li> <li>• Metafor</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Karmaşa</li> <li>• İlişkilerlik</li> <li>• Nedensellik</li> </ul>
TARİHSELLİK	TARİHE KARŞITLIK	TARİHSELLİK	TARİHSİZLİK

Tarihsellik üst kavramı altında, her örneğin tarih olgusuna bakışının farklı olduğu görülmektedir. Ortak olan tek şey; her örneğin belli bir "biçim kaygısı" içerisinde ve bir "nedene bağlı olma" temelinde bulunduğu. Tarihselliğin beraberinde getirdiği "üslup", "canlandırma" ve "etkilenim" alt kavramları, modernizmde "üsluba karşı olma", "yeni"yi ve "değişimi yakalama" adına, hiçbirşeyden "etkilenmeme" özelliklerine dayanmaktadır. Postmodern örneğin, bir "üsluba bağlı olarak", "canlandırma"cı ve "bağlam"cı davrandığı ve bu bağlamda da bir "etkilenim" altında kaldığını söylemek mümkündür. Dekonstrüktif örneğe gelindiğinde, örneğin, herhangi bir üslup, canlandırma veya etkilenme kaygısı taşımadan, bir "karmaşa"yı ortaya koyma amacıyla tasarlandığı söylenebilir. Tarihselliği yaratmak ve korumak için gerekli görülen "ilişkilerlik" ve "süreklilik" alt kavramlarının modernizmde "ilişkisizlik" ve "süreksizliğe"; postmodernizmde "ilişkilerlik" ve "sürekliliğe" dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bu bağlamda da tarihselliği içinde barındıran yaklaşımın postmodernizm olduğu bir kez daha vurgulanmış olmaktadır.



Tablo 84. Tarihe karşıtlık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

TARİHE KARŞITLIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Akılcılık</li> <li>• Netlik</li> <li>• Modaya Karşıtlık</li> </ul>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> </ul>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hiçleştirme</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Akıcılık</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkısizlik</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkısizlik</li> <li>• Nedensizlik</li> <li>• Süreksizlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkısizlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gelenek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Etkilenme</li> <li>• Bağlantılılık/ Süreklilik</li> <li>• İlişkili</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hiçleştirme</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Akıcılık</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Gelecek</li> <li>• Üslup</li> <li>• Yeniden Yaratma</li> <li>• Değişim</li> <li>• Etkilenmeme</li> <li>• Bağlantısızlık/ Kopukluk</li> <li>• İlişkısizlik</li> </ul>
TARİHE KARŞITLIK	TARİHE KARŞITLIK	TARİSELLİK	TARİHSİZLİK




Tüm kavramların tarihsellik başlıındaki özelliklerinin, tarihe karşıtlık üst kavramı altında, tamamen karşıt sonuçlara dönüştüğü görülmektedir. Tarihe ve tarihe ait her olguya karşı olarak ortaya çıkan "gelecek", "değişim", "etkilenmeme", "bağlantısızlık/kopukluk", "ilişkısizlik" gibi alt kavramların modern ve dekonstrüktivist örnekler altında var olduğu açıktır. Buna karşın, postmodern örnekte, tarihsellik kapsamında tekrar eden "gelenek", "etkilenme", "bağlantılılık/süreklilik" ve "ilişkili" alt kavramlarının devamlılığı görülmektedir. Çıkan sonuç tablosu ışığında, her örneğin tarihle ilgili dışavurumlarını belli bir üslup çerçevesinde gerçekleştirdiğini söylemek mümkün olmaktadır.

Tablo 85. Çözümleyicilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

ÇÖZÜMLEYİCİLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültür</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Gerilim</li> <li>• Hareket</li> <li>• Çağdaşlık</li> <li>• Teknoloji</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Bölgeselcilik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinamizm</li> <li>• Yoğunluk</li> <li>• Düzen</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kent</li> <li>• Nedsensellik</li> <li>• Sorgulama</li> <li>• Bozma</li> <li>• Kurgulama</li> <li>• Analiz</li> <li>• Ayırma</li> <li>• Parçalama</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Değişim</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>
ÇÖZÜMLEYİCİLİK	ÇÖZÜMLEYİCİLİK	ÇÖZÜMLEYİCİLİK	ÇÖZÜMLEYİCİLİK

Çözümleyicilik üst kavramı altında, çözümlene kavramının taşıdığı alt kavramların, tüm yaklaşımlarda değişmeden kullanılageldiği görülmektedir. Bu bağlamda, çözümleyiciliğin doğal olarak beraberinde getirdiği "analiz", "soyutlayıcılık", "gelişim" ve "değişim" ilkeleri her örnek altında yer almaktadır. Çözümlemede esas olan "yalnlık", "basitlik", "bağlantılılık" ve "bir bütün ortaya koyma" ilkeleri ise, yine her örnekte görülen özellikler arasında rastlanılmaktadır. Farklılık gösteren özellikler; her örneğe ait, o örneğin yapılış amacına, yerine, yılına ve tavrına bağlı özelliklerin doğurduğu sonuçlardır.

Tablo 86. Simgesellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

SİMGESELLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Akılcılık</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Anlama Karşıtlık</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gönderme Yapma</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Yalınlık</li> <li>• Anlama Karşıtlık</li> <li>• Benzememe</li> <li>• Karşıtlık</li> <li>• Esneklik</li> <li>• Tanımsızlık</li> <li>• Basitlik</li> <li>• Geometrizasyon</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme</li> <li>• Gösterme</li> <li>• İşaret Etme/Olma</li> <li>• Temsil Etme</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bütünlük</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anlamlılık</li> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İfadecilik</li> <li>• İşlevsellik</li> </ul>
SİMGESELLİK	SİMGEYE KARŞITLIK	SİMGESELLİK	SİMGEYE KARŞITLIK

Simgesellik üst kavramı altında, her örneğin -tıpkı anlam ve tarih üst kavramlarında görüldüğü üzere- simge kavramına yaklaşımının değişim gösterdiği söylenebilir. Simgesel veya simgeye karşıt olma tavırlarında bile örneklerin, ortak bir "işlevsellik" ve belli bir "ifadecilik" içinde yer aldığı görülmektedir.

Tablo 87. Bütünsellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi




BÜTÜNSELLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Düzen</li> <li>• Sessizlik</li> <li>• Durağanlık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Saydamlık</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Süsleme</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• İmge</li> <li>• İroni</li> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Eklektisizm/Seçmeciilik</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geleneksele Karşıtlık</li> <li>• Duygusalılık</li> <li>• Organiklik</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Kimlik</li> <li>• Benzersizlik</li> <li>• Özgünlük</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Çözümleyicilik</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tüm Olma Durumu/Hali</li> <li>• Toplam</li> <li>• Uyum</li> <li>• Orantı</li> <li>• Örgütlenme</li> <li>• Tamamlama</li> <li>• Bağlılık</li> <li>• Eksiksizlik</li> <li>• Beraberlik</li> <li>• Bireşimlik</li> <li>• Kusursuzluk</li> <li>• Yeterlilik</li> <li>• Tutarlılık</li> <li>• Birlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mekansal Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mekansal Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Beraberlik</li> </ul>
<b>BÜTÜNSELLİK</b>	<b>BÜTÜNSELLİK MEKANSAL BÜTÜNLÜK</b>	<b>RASTLANTISALLIK KALABALIKLIK</b>	<b>PARÇALILIK BOZGUNCULUK</b>

Bütünsellik kavramı altında, her mimari örneğin bir bütün oluşturma kaygısıyla ortaya çıktığı bilinir. Fakat burada gözlenen; örneklerin bütünselliği yaratma yolunda, başvuru kaynaklarının farklılığı olmuştur. Belirgin herhangi bir çakışma ya da ortaklık taşımayan







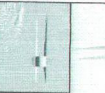

örneklerin, ağırlıklı olarak, modernizmde "mekansal bütünlük", postmodernizmde "rastlantısallık/kalabalıklık", dekonstrüktivizmde "parçalılık/bozgunculuk" kavramları üzerine yoğunlaştığını söylemek mümkündür.

Tablo 88. Soyutlayıcılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

SOYUTLAYICILIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinamizm</li> <li>• Hareket</li> <li>• Bütünlük</li> <li>• Geometrizasyon</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Özgünlük</li> <li>• Kimlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İmaj</li> <li>• Dekor</li> <li>• Alıntı</li> <li>• Benzeme</li> <li>• Kolaycılık</li> <li>• Kurmaca</li> <li>• Kültür</li> <li>• Eklektisizm/Seçmecilik</li> <li>• Tarih</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ayırma</li> <li>• Yalıtma</li> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Genellik</li> <li>• Yalınlık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlantılılık</li> <li>• Yalınlık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültür</li> <li>• Bölgeselcilik</li> <li>• Tarih</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Süsleme</li> </ul>
<b>SOYUTLAYICILIK</b>	<b>SOYUTLAYICILIK</b>	<b>TAKLİT</b>	<b>UYDURMA</b>

Soyutlayıcılık üst kavramı altında, örneklerin soyutlama fikrini gerçekleştiren önemli ilkelere biri olan "yalınlık" alt kavramında bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, modern kapsamı altında analizi yapılan örneğin soyutlayıcılığı "yalınlığa başvurarak" oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Buna karşın postmodern yaklaşımın öngördüğü "süsleme" ve "taklit" kavramlarının, soyutlayıcılıktan uzak biçimlenmelerde etkili olduğu görülmektedir. Ağırlıklı olarak içinde postmodern ilkeleri barındıran, fakat "uydurma" kavramını etkin olarak "süsleme" kapsamında gerçekleştiren son örneğin ise soyutlayıcılık kavramını dönüşüme uğrattığı düşünülmektedir.

Tablo 89. Eşzamanlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

EŞZAMANLILIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 	 	 
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zamandaşlık/Aynıandalık</li> <li>• Devinim</li> <li>• Devamlılık/Süreklilik</li> <li>• Zaman/An</li> <li>• Eşzamanlılık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hareket</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Ritim</li> <li>• Minimalizm</li> <li>• Kalıcılık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Özgünlük</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Değişim</li> <li>• Akımlar Üstü Olma</li> <li>• Zamanlar Üstü Olma</li> <li>• Zamandan Bağımsız Olma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Tarihsel Alıntı</li> <li>• Sezgisel Alıntı</li> <li>• Seçmecilik</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Zaman</li> <li>• Eşzamanlılık</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hareket</li> <li>• Olmamak/Yokluk</li> <li>• Devinim</li> <li>• Devamlılık/Süreklilik</li> <li>• Zamansızlık</li> <li>• Eşzamanlılık</li> </ul>
<b>EŞZAMANLILIK</b>	<b>ZAMANSIZLIK</b>	<b>ZAMAN</b>	<b>ZAMANSIZLIK</b> <b>EŞZAMANLILIK</b>




Eşzamanlılık üst kavramı, içinde, ağırlıklı olarak "zaman" ve "an" kavramlarını barındırmaktadır. Bu gerçek ışığında, ilk örneğin hiçbir "zamana ait olmama" ön koşulu içinde hareket ettiği ortadadır. Bu nedenle, örneğin "zamansızlığı ifade ettiği"ni söylemek mümkün olmaktadır. Analize giren ikinci örnek, tasarımını etkileyen "zaman" kavramının biçimdeki ifadesini yansıtmaktadır. "Eşzamanlılık" kavramını doğrudan ve etkili olarak kullanan en son örnektir ve kullandığı kavramlarla "zamansızlığın ifadesi" olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, modernizm ve dekonstrüktivizmin "zamansızlık" ortak parantezinde buluştuğu söylenebilir.

Tablo 90. Evrensellik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

EVRENSELLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
	• Birlik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Halk</li> <li>• İşçilik</li> <li>• Gelenek</li> <li>• Morfoloji</li> <li>• Tipoloji</li> <li>• Süreklilik</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Yaşatma</li> <li>• Gönderme Yapma</li> <li>• Taklit</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Üstsal/Yerel Olmama</li> <li>• Genellik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kapalılık/Kapanmışlık</li> <li>• Bağımsızlık</li> </ul>
<b>EVRENSELLİK</b>	<b>EVRENSELLİK</b>	<b>YERELLİK</b>	<b>YERSİZLİK YABANCILAŞMA</b>

Evrensellik üst kavramı, içinde, "ortaklık" ve "bütünlük" alt kavramlarını barındırmaktadır. Buna göre, belirli ortaklıkları, belli bir bütünlük dahilinde içinde taşıyabilen unsurlar, evrensel olabilmektedir. Bu bağlamda, modern örneğin yeriyile ve çevresiyle oluşturduğu "ortaklık" ve "bütünlük", taşıdığı anlam ve işlev, onu evrensel kılmıştır. Postmodern örnek, hernekadar çevresiyle kurduğu "ortaklık" ve "bütünlük" ilişkisini üzerinde taşısa da, ağırlıklı olarak tasarımında yer alan diğer alt kavramların etkinliği, kendisini "yerel" kılmıştır. Farklı bir tutum olan dekonstrüktif örnekte ise evrensellik adına herhangi bir alt kavramın yer almadığı görülmektedir.

Tablo 91. Yararlılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

YARARLILIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Metafor</li> <li>• Sembolik</li> <li>• Teknolojik</li> <li>• Ekolojik</li> <li>• Düzenlilik</li> <li>• Aktılcılık</li> </ul>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faydalılık</li> <li>• Elverişlilik</li> <li>• Uygunluk</li> <li>• Doğruluk</li> <li>• İyilik</li> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uygunluk</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Memnuniyet</li> <li>• Zevk</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Özgürlük</li> <li>• Şaşırtmaca</li> <li>• İşlevsizlik</li> <li>• Biçimcilik</li> </ul>
<b>YARARLILIK</b>	<b>YARARLILIK</b>	<b>YARAR DIŞI BİÇİMLER</b>	<b>NEDENSİZLİK</b>

Yararlılık üst kavramı altında, postmodern ve dekonstrüktif örneklerin, yararlılığın beraberinde getirdiği "zevk" kavramı altında birleştikleri söylenebilir. Örneklerin tasarım görüşleri ışığındaki yararlılık boyutunun, modernizmde "yararlılık", postmodernizmde "yarar dışı biçimler", dekonstrüktivizmde ise "nedensizlik" kavramlarıyla örtüştüğünü söylemek mümkündür.



Tablo 92. Nedensizlik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

NEDENSİZLİK				
MODERNİZM		POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM	
				
<ul style="list-style-type: none"> <li>• İdeal</li> <li>• Dinamizm</li> <li>• Çağrışım</li> <li>• Dışavurum</li> <li>• <b>Biçimcilik</b></li> <li>• Anlamlılık</li> <li>• Süreklilik</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Biçimcilik</b></li> <li>• Çelişki</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Biçimcilik</b></li> <li>• Çeşitlilik</li> <li>• Keyfilik</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sebepsizlik</li> <li>• Yersizlik</li> <li>• Etkisizlik</li> <li>• <b>İlişkısizlik</b></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>İlişkililik</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Etkisizlik</li> <li>• <b>İlişkısizlik</b></li> </ul>	
<b>NEDENSİZLİK</b>		<b>NEDENLİLİK</b>	<b>NEDENSİZLİK</b>	

Nedensizlik üst kavramı, "etkisizlik" ve "ilişkısizlik" alt kavramlarını içerir. Nedensizlik üst kavramı altında, "ilişkısizliğin" ağırlıklı olarak postmodern ve dekonstrüktif örneklerde yer aldığı ve bu anlamda da örneklerin nedensizliği yansıttığı söylenebilir. Buna karşın, "ilişkililik" kavramının ağırlı olarak modern örnekte kullanıldığı ve nedenlilik kavramının örnek analizinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bundan başka, her örneğin, nedenlilik-nedensizlik tartışmasından ayrı, belli bir "biçimcilik" anlayışı çerçevesinde tasarlandığı söylenebilir.

Tablo 93. Bağlamcılık kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

BAĞLAMCILIK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• İmge</li> <li>• Değişim</li> <li>• Kontrastlık</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Yalnlık</li> <li>• Bütünleşmemek</li> <li>• Yapaylık</li> <li>• Yabancılık</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tarih</li> <li>• Yer</li> <li>• Mekan</li> <li>• Simbiosis(Eşyaşamcılık)</li> <li>• Geleneksellik</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Biçimcilik</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çevre</li> <li>• Etki</li> <li>• Anlam</li> <li>• Değer</li> <li>• Aynılık</li> <li>• Yakınlık</li> <li>• İlişkililik</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çevre</li> <li>• Etki</li> <li>• Değer</li> <li>• Yakınlık</li> <li>• İlişkililik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Simgesellik</li> <li>• Katılım</li> <li>• Yenilik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Hareket</li> <li>• Parçalılık</li> <li>• Rastlantısallık</li> <li>• Belirsizlik</li> </ul>
<b>BAĞLAMCILIK</b>	<b>BAĞLAMA KARŞITLIK</b>	<b>BAĞLAMCILIK</b>	<b>BAĞLAMA KARŞITLIK</b>




Analiz tabloları incelendiğinde, bağlamcılık üst kavramı ile nedensizlik üst kavramının belli ortak parantezlerde bulunduğu görülmüştür. Bu ortaklık "ilişki" kavramının varlığı ve etkinliği altında özetlenebilir. Nedensizlikte görülen ilişkisizlik kavramı, bağlamcılıkta "ilişkililik" kavramına dönüşmüştür. Örnek analizleri sonucunda da "ilişkililik" kavramının dolaysız olarak postmodern örnekte görüldüğü ve bu bağlamda da örneğin bağlamcılığı yerine getirdiği söylenebilir. Dekonstrüktif örnek, tasarım yaklaşımı ve biçimsel özellikleriyle her anlamda, çevresiyle "ilişkisiz" bir özellik taşımakta ve bağlama karşıt bir tutum sergilemektedir.

Tablo 94. Süreklilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

SÜREKLİLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Katılım</li> <li>• Uyum</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Hareket</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişim</li> <li>• Dönüşüm</li> <li>• Canlandırma</li> <li>• Ekleme</li> <li>• Yapıştırma</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Kandırma/Yalan</li> <li>• Sanal</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kalıcılık</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Düzensizlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bağlam</li> <li>• Kesintisizlik</li> <li>• Devamlılık</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Süreksizlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yalınlık</li> <li>• Boşluk/Yokluk</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Bağlam</li> <li>• Değişmezlik</li> <li>• Süreksizlik</li> <li>• Kopukluk/Bitmemişlik</li> <li>• Kesinlik</li> <li>• Kararlılık</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>
SÜREKLİLİK	SÜREKLİLİK	SÜREKSİZLİK KIRILMA	SÜREKSİZLİK KIRILMA

Süreklilik üst kavramı, kendini oluşturmada "bağlam", "kesintisizlik", "devamlılık", "kararlılık" ve "bütünlük" alt kavramlarını önermektedir. Analiz sonuçlarında, modern örneğin bu alt kavramları gerçekleştirdiği ortaya çıkmıştır. Aksi bir tutum olarak, postmodern örnek, kendine özgü kavramları içinde, sürekliliği gösteren hiçbir alt kavram taşımadığından, aksine kullandığı biçim diliyle de özünde, "değişim" ve "dönüşüm"ü yansıttığından, "tarihten ve zamandan kopan, kırılan" bir tavır sergilemektedir. Hernekadar son örnek, işlevi ve anlamıyla "bağlam", "kararlılık" ve "bütünlük" kavramlarından yararlı olsa da, yine kendini oluşturan ve etkinlikle ortaya koyan biçim diliyle "çevresinden kopuk", "bitmemiş", "süreksiz" ve "kırılgan" bir yapı olma özelliği göstermektedir.




Tablo 95. Birlik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

BİRLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aynılık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Berberlik</li> <li>• Bağlılık/Bağlantılılık</li> <li>• Benzerlik</li> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biraraya Getirme</li> <li>• Buluşturma</li> <li>• Birleştirme</li> <li>• Çoklukların Birliği</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Teklik</li> <li>• Teklik İçeren Çokluk</li> <li>• Uyum</li> <li>• Birliktelik/Berberlik</li> <li>• Bağlılık/Bağlantılılık</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ortaklık</li> <li>• Bölünmezlik</li> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Karşıtlık</li> <li>• Çeşitlilik</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Farklılık</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bütünlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yumuşaklık/Sertlik</li> <li>• Hep/Hiç</li> <li>• Okunamama</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kargaşa</li> </ul>
BİRLİK	BİRLİK	ÇELİŞKİ	ÇELİŞKİ BELİRSİZLİK

Birlik üst kavramı, kelime anlamı kapsamında "birliktelik/beraberlik", "bütünlük" ve "uyum"u içermektedir. Bu bağlamda, pek çok üst kavram analizinde ortaya çıkan genel bir sonuç olarak, modern örnek, birlik kavramının gerektirdiği çoğu alt kavramı bünyesinde barındırmaktadır. Oysa, postmodern örneğe gelindiğinde, "uyumun" yerini "karşıtlığın", "birlikteliğin/beraberliğin" yerini "çeşitliliğin" aldığı görülmektedir. Hernekadar örnekte bir bütünlük görülse de, tasarımın tümünde bir "çelişki"nin varlığı yadsınamamaktadır. Dekonstrüktif örnek, sahip olduğu diğer tüm kavramların da etkisiyle içinde bir "kargaşa"yı barındırmakta ve bu anlamda da "çelişkili" ve "belirsiz" ifadeler taşımaktadır.



Tablo 96. Yenilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

YENİLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tipoloji</li> <li>• Morfoloji</li> <li>• Akılcılık</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Oran</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yenilenme</li> <li>• İlerleme</li> <li>• Gelişim</li> <li>• Gelecek</li> <li>• Teknoloji</li> <li>• Özgürlük</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişim</li> <li>• Reddetme/Karşı Çıkma</li> <li>• Dışavurum</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• En Son Olma Durumu</li> <li>• Eskimemişlik</li> <li>• Kullanılmamışlık</li> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Yararlılık</li> <li>• Yeterlilik</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişiklik</li> <li>• Değişkenlik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Değişiklik</li> <li>• Bilinmezlik</li> <li>• Farklılık</li> </ul>
YENİLİK	TEKDÜZELİK AYNILIK	FARKLILIK ÇEŞİTLİLİK	FARKLILIK

Genel olarak, "değişik", "değişken", "bilinmez" ve "farklı" olan "yeni" ve "yeniliği" ifade etmektedir. Modern yaklaşımlar, hernekadar özünde tüm bu ilkeleri barındırsalar da örnek kapsamında yapılan analizde, yeniliğin "tekdüze" ve "aynı olma" ilkesinde yoğunluk gösterdiği gözlenmiştir. Postmodern ve dekonstrüktif örneklerde, "değişiklik" ve "farklılık" ortaklığında çalışıldığı; postmodernizmin diğerlerinden farklı olarak "çeşitliliğe" yer verdiği izlenmiştir.

Tablo 97. İfadecilik kavramının modernizm, postmodernizm, dekonstrüktivizm bağlamında analizi

İFADECİLİK			
	MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Minimalizm</li> <li>• Masiflik</li> <li>• Uyum</li> <li>• Kompaklık</li> <li>• Yalınlık</li> <li>• Soyutlayıcılık</li> <li>• Totoloji</li> <li>• Geometrizasyon</li> <li>• Biçimcilik</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Karmaşa</li> <li>• Süsleme</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Simge</li> <li>• İroni</li> <li>• Sahte/ Gerçek</li> <li>• Maniyerizm</li> <li>• Seçmecilik</li> <li>• İmgeselilik</li> <li>• Simgesellik</li> <li>• Kitsch</li> <li>• Anımsama/Anımsatma</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Uyum</li> <li>• Biçimcilik</li> <li>• Bağlamcılık</li> <li>• Tarihe Karşıtlık</li> <li>• Farklılık</li> <li>• Çelişki</li> <li>• Parçalılık</li> <li>• Belirsizlik</li> <li>• Tanımsızlık</li> <li>• Süreksizlik</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Belirtme Durumu/Hali</li> <li>• Dışavurum</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dışavurum</li> </ul>
<b>İFADECİLİK</b>	<b>İFADECİLİK BİÇİMCİLİK</b>	<b>İFADECİLİK BİÇİMCİLİK</b>	<b>İFADECİLİK BİÇİMCİLİK</b>

İfadecilik kavramı, diğer tüm kavramlardan çok farklı sonuçlara işaret etmektedir. Genellikle çakışmaların olduğu ve bu çakışmalarda benzerlik ve farklılıkların yer aldığı analizlerin aksine, ifadecilik kavramı altında, ifadeyi temsil eden ortak hiçbir alt kavrama rastlanılmamaktadır. Tüm yaklaşımların ve örneklerin, yalnızca, "biçimcilik" ortak görüşü altında, ifadelerini, birbirinden çok farklı ve bağımsız şekillerde verdikleri görülmektedir. "Uyum"un yerini kimi zaman "karmaşa"nın aldığı açıktır. Bu; günümüz çoğulcu görüşünün adeta bir yansıması gibidir.

Sonuç olarak, 20. yy. içinde, estetik ve mimarlık alanında yapılan kavram, kavramsal analiz ve kavramlaştırma çalışmasının, 1980 sonrası mimarlık ürünleri üzerine örneklenmesi sonucunda ortaya çıkan, estetik ve mimarlığın kavramsal ilişkisini gösteren analiz tablosu aşağıdaki gibi özetlenebilmektedir.

Tablo 98. Estetik ve mimarlığın kavramsal ilişkisi

ESTETİK		MİMARLIK		
		MODERNİZM	POSTMODERNİZM	DEKONSTRÜKTİVİZM
Öze Ulaşma	▶	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma	Öze Ulaşma
Anlamsallık	▶	Anlama Karşıtlık	Simgesel Anlamsallık	Anlamsızlık
Çokanlamlılık	▶	Anlama Karşıtlık	Çokanlamlılık	Değişen Anlamsallık/ Belirsiz Anlamsallık
Tarihsellik	▶	Tarihe Karşıtlık	Tarihsellik	Tarihsizlik
Tarihe Karşıtlık	▶	Tarihe Karşıtlık	Tarihsellik	Tarihsizlik
Çözümleyicilik	▶	Çözümleyicilik	Çözümleyicilik	Çözümleyicilik
Simgesellik	▶	Simgeye Karşıtlık	Simgesellik	Simgeye Karşıtlık
Bütünsellik	▶	Bütünsellik/ Mekansal Bütünlük	Rastlantısallık/ Kalabalıklık	Parçalılık/ Bozgunculuk
Soyutlayıcılık	▶	Soyutlayıcılık	Taklit	Uydurma
Eşzamanlılık	▶	Zamansızlık	Zaman	Zamansızlık/Eşzamanlılık
Evrensellik	▶	Evrensellik	Yerellik	Yersizlik/Yabancılaşma
Yararlılık	▶	Yararlılık	Yarar Dışı Biçimler	Nedensizlik
Nedensizlik	▶	Nedenlilik	Nedensizlik	Nedensizlik
Bağlamcılık	▶	Bağlama Karşıtlık	Bağlamcılık	Bağlama Karşıtlık
Süreklilik	▶	Süreklilik	Süreksizlik/Kınlma	Süreksizlik/Kınlma
Birlik	▶	Birlik	Çelişki	Çelişki/Belirsizlik
Yenilik	▶	Tekdüzelik/Aynılık	Farklılık/Çeşitlilik	Farklılık
İfadecilik	▶	İfadecilik/Biçimcilik	İfadecilik/Biçimcilik	İfadecilik/Biçimcilik

Yapılan kavramsal analiz ve kavramlaştırma çalışmasının ve ortaya çıkan kavramsal ilişkilerin varlığı, estetik ve mimarlıkta önemli sonuçlara işaret etmektedir. Bu sonuçlar, -izmlerden öte kavramların varlığını ortaya koymaktadır. Her mimari örneğin altında varolan; -izmlerin üzerine çıkan; -izmlerden önce varolmuş ve -izmlerden sonra da varolacak olan kavramların önemini, özelliğini ve etkinliğini vurgulamaktadır.

Konu biraz daha açılacak olunursa; Leuthold'un deyimiyle, felsefeden bilime, matematikten işletme yönetimine kadar birçok aktivitede kavram, kavramsal analiz ve kavramlaştırmanın yer aldığı, birtakım fikirlerin formüle edilmesinin sadece sanatsal aktivitelerle sınırlı olamayacağı bir gerçektir, (Leuthold 1999).

Bu gerçek paralelinde, yapılan çalışmanın ortaya çıkışı, biçimlenmesi ve sonuca ulaşması genelinde yaşanan süreç içinde karşılaşılan tüm sonuçlar, kavramların her alanda etkinliğini -çalışma kapsamında; estetik ve mimarlık kuramları, mimari ürünler, 1980 sonrası tasarım ortamı-, bir kuram oluşturmadaki varlığını, herhangi bir düşünce gelişimindeki önemini ve estetik veya mimari bir ürün yaratmadaki özelliğini ortaya koymaktadır.

Bu sonuç; herhangi bir kuramın, döneminin sosyo-kültürel ortamında yarattığı temel kavramlarının günümüz mimari tasarım ürünlerinde değişmeden kullanılageldiğini, günümüz çılgın ve çoğulcu görüşü içinde, bu görüşlere paralel bazı kavramların ise, son dönem mimarlık akımlarının kaynağı olma özelliğini gösterdiğini, mimari ürün tasarımı içinde kavramların varlığının ve bilinçli-bilinçsiz tasarım süreci içindeki etkinliğinin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Ayrıca bu sonuç, bir kuram+uygulama birlikteliği olan mimari biçimlendirme etkinliği içinde, kuramların bir yandan kendini oluşturan kavramları yaratırken, uygulama adımında biçimlerin, barındırdıkları kavramlar ışığında, tasarım etkinliğinin önemli bir adımını oluşturduğu görüşünü, (Beşgen, 1999b), destekler niteliktedir.

Bundan öte, estetik ve mimarlık alanından seçilen kuramlar üzerinde yapılan analizler sonucunda ortaya çıkan üst kavramlar, bunların barındırdıkları alt kavramlar, kavramların birbirleriyle ilişkileri, estetik alanından mimarlık alanına geçildikçe kavramların değişim ve dönüşümler sonucu, kimi zaman kazandığı farklılıklar, kimi zamansa kavramlarda görülen aynılıklar, tüm bu özelliklerin mimari tasarım ortamından örneklenmeleri, kavramların önemli bir özelliğini; kavramların genelliğini ve evrenselliğini ortaya koymaktadır. Sonuç; kavramların ırk, dil, din ayırımı tanımadan, genellikle ortaya çıktığı yerin özelliklerinden etkilenmekten uzak, her bölgede, genel geçer ve ortak kabuller doğrultusunda bir başvuru kaynağı olabildiklerini ve her ortamda kavramlardan yararlanılabileceğini göstermektedir.

Fakat, ne yazık ki, mimarlığın uğraş alanı içindeki biçim oluşturma etkinliğinde yadsınamayacak kadar önemli bir yere sahip, kuram+uygulama birlikteliği içindeki kuram; ve tasarıma yön veren, mimari biçimin kütle, mekan ve yüzey gibi önemli üç bileşenini



oluşturan kavram bilgileri, 1980 sonrası Türkiye'deki gündelik yaşam pratikleri içinden, iletişim araç ve ortamlarından, orta eğitim ve üniversitelerdeki genelde felsefi düzeydeki tartışmalardan, kısacası tüm eğitim programlarından çıkarılarak, kuram ve kavramlar alanı gereksiz bir uğraş, işlevi olmayan soyut düzlemler nitelendirmelerine uğratılmıştır. Oysa ki, mimarlık pratiğinde yönlendirici, etkileyici, değiştirici, dönüştürücü bir bilgi birikimi ve bütünlüğü gösteren kuramsal netleştirmeler, mimarlık pratiğine yönelik uygulama, değerlendirme, eleştirme süreçlerinin düşünsel temelini oluşturmaktadır, (Seymen, 1990). Kuramdan bağımsız sağlıklı pratiğin gelişmeyeceği, yöntem, kuram ve dil karmaşasının bugün içinde bulunulan başıbozukluk, çarpık gelişme ve karmaşayı devam ettireceği açıktır.

Bu bağlamda, mimarlık eğitimcileri arasında kısaca, mimari tasarım çalışmalarında biçimi oluşturmada kullanılacak bir düşüncenin hareket noktasının yaratılması ve bunun tasarım bütününe ortaya konulması olarak adlandırılan "kavramlaştırma/kavram geliştirme" etkinliği, tasarımcıya özgü bir başlangıç noktası ve tasarlamaadaki yaratıcılığın ilk adımı olması özelliğiyle öğrenciye kazandırılması gereken en önemli niteliklerden biri olarak görülmelidir. Kuramsal-kavramsal boyutu tamamlamış eğitim, önce insan olmanın bilincini, sonra da meslek ve uygulamaya yönelik sağlıklı bilinci, düşünsel temeli oluşturmayı hedeflemeli; ve bu bağlamda, fiziksel çevre oluşturmada estetik değeri ve önemi olan tasarlama bilincini kazandırmaya yönelik çabalara ışık tutmalıdır.

Bu bağlamda yapılan kuramsal-kavramsal ağırlıklı çalışmanın, kendi çıkış noktasını oluşturan estetik ve mimarlık alanındaki kuramsal yaklaşımların etkinliğini vurgulaması ve bunun doğal bir sonucu olarak da adı geçen alanlarda kavramlaştırmanın ve kavramların varlığını, önemini, genelliğini ve özelliğini ortaya koyması, bunu tasarım ortamından örnekleyerek vurgulaması ve bu yolla kavramların öncelikle mimari tasarım ortamına ve daha sonra uygulama, eleştiri gibi mimarlıkla ilintili her ortama kazandırılması amacıyla bir araç olduğuna inanılmaktadır.

Ayrıca üzerinde önemle durulması gereken bir diğer ikinci nokta, yapılan çalışma aracılığıyla mimarlık ortamındaki estetik olgusunun önemini ve yerini vurgulamak gereğidir.

Mimari estetik ilişkisi kapsamındaki kuramsal-kavramsal incelemelerde, mimari ürünün oluşturulma biçimine, tasarım aşamasına ve sonuç ürünün taşınması gereken niteliklerine yönelik düşüncelerin büyük çoğunluğunda ağırlıklı görüşünün özellikle bitmiş ürünün görünümleri, biçimleri üzerine toplandığı söz konusudur. Görünüme, biçime,

biçimin ifadesine kısaca estetik ifadeye yönelik bu özellikler çoğunlukla kuramların ana görüşünü ya da kendisini oluşturmaktadır. Günümüzde öne sürülen savlarda da kuramların biçime, ifadeye ve böylece estetik alana ait baskınlığı sürmektedir.

İnsanoğlunun eğitimsel gelişiminde, estetik çalışmaların önem kazanmasıyla daha fazla felsefi analizin yapılması gerekliliği, (Smith, 1970), ve mimari felsefenin (ki bu estetiği kapsamaktadır), mimari tasarımda bir başarı kriteri olduğu, (Holgate, 1992), gerçekleri ışığında, mimari tasarımda, genellikle biçimlendirme adımında, ölçü, oran, renk, doku gibi sayılı kriterler altında, yüzeysel olarak yer alan estetik kaygısının, tasarıma başlamadan önce üzerinde titizlikle durulması, estetik kararların düşünsel ve biçimsel bir temele dayandırılarak ve bir bütün olarak tüm tasarım süreci içine yaydırılması gereğine inanılmaktadır.

Genel olarak, "dizimsel" (sentaktik), "anlamsal" (semantik), "yararsal" (pragmatik) olarak adlandırılan ve Aksoy tarafından da "biçim", "işlev", "teknoloji", "ekonomi", "ekoloji" olarak sınıflandırılan, (Aksoy, 1977), (Aksoy, 1987), mimarlık bileşenlerine estetiğin eklenmesi ve estetik bileşenin özellikleri biçim, daha sonra işlev, teknoloji, ekonomi ve ekoloji bileşenlerinden ayrı olarak -bu bileşenleri kapsayan, etkileyen, bileşenlerden yararlanan özelliği göz önünde bulundurularak- belli başlı bir olgu olarak ele alınması gereği düşünülmektedir.

Konuya bir açıklık getirilecek olunursa, dengeli bir tasarım çalışması yapabilmek için mimar, tasarım kararları alıp bunları uygularken, işlevlerin çözülmesi, biçimlerin geliştirilmesi, teknolojilerin üretilmesi, ekonomik kaynaklardan yararlanılması ve ekolojik dengeler kurulması işlemlerini sürdürmektedir, (Beşgen, 1997). Genel anlamda, insanların estetik gereksinmelerinin, değerlerinin ve beklentilerinin karşılanması için mimarlık bileşenleri kapsamında çevrenin görsel niteliğinin artırılması gerekmektedir. Bir başka deyişle, bir çevre ya da bir yapı bütününe estetik açıdan görsel niteliğini arttırmak, o çevrenin ya da o yapı bütününe işlevsel, biçimsel, teknolojik, ekonomik ve ekolojik açıdan gereksinmeleri ve beklentileri karşılaması demektir. İşte bu gerekte var olan estetik olgusu, tüm bileşenleri kapsayan, bütün bileşenlerin içinde yer alan bir olgu özelliği göstermektedir.

Ayrıca, tasarım ortamında, işlev, strüktür, görünüm adı altında dikkate alınan tasarım süreçleri kurgusu sonucunda, amaç sadece parçaların belirli kurallara göre bir bütün haline getirilmesi değil; görsel tatmini sağlayacak ve belirli bir haz duygusu verecek şekilde bir bütün oluşturmasıdır, (Aydınlı, 1986). İşte, bu bağlamda, modernizmle birlikte adeta

yasaklanan bir olgu olarak karşılaşılan estetik olgusunun, mimarlığın kuram, tasarım, uygulama üçgeni içinde, modern sonrası mimarlık söylemlerine ve tasarım, uygulama ortamlarına tekrar kazandırılmasının gereğine inanılmaktadır.

Estetiğin yaşanılabilir çevreler yaratma yolundaki öneminin vurgulanması gereği hissedilmektedir, (Beşgen, 1999a), (Beşgen, Öztürk, 2000).

Bu bağlamda yapılan çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve sonuçlarıyla bir bütün olarak 1980 sonrası mimarlık ve estetik ortamına katkı amacıyla bir araç olduğu düşünülmektedir.



## 5. ÖNERİLER

21. yy.'a girdiğimiz bu ilk yıllarda günümüz dünyası 20. yy.'da koyduğu tüm kuralları yeniden sorgulamaya başlamıştır. Baudrillard'ın tanımıyla dünya "orji sonrası hali"ni yaşamaktadır. Yani politik özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı güçlerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi ve tüm temsil ve karşı temsil modellerinin göklere çıkarılması dönemi kapanmış; nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanat, üretim ve aşırı üretim yolları geride kalmıştır. Bu gelinen noktada özgürlüğün artık anlamını yitirdiği ve belirsizliklerin hakim olduğu bir kaos dönemine girildiği görülmektedir. Postmodern dünyanın gerçekleştirdiği ütopyalar insanoğlunu düşgücünü zorlamaya yöneltmekte, bunun sonucunda da ideallerini yeniden üretmek uğruna bireyler ve toplumlar, ilişkilerini yok etmek pahasına yeni kavramlar oluşturmaktadır. Bilgisayar, cinsellik, jogging, enformasyon, internet gibi 20. yy.'ın sonunda gündemden hiç inmeyen kavramlar bireylerin yaşamlarının şekillenmesinde ön plana geçmiştir, (Baudrillard, 1995). Bu bağlamda, yakın geçmişte ve günümüzü kapsayan süreç içinde, postmodern toplumların dinamik, global, özel ve bir o kadar da karamsar yapısı pek çok alanda sorgulamaya açılmıştır. Mimarlık ortamına gelindiğindeyse, 1980 sonrası mimarlığının, artık -izm'lerin tükendiği ve buna bağlı olarak ideolojilerin yetersiz kaldığı ve tekdüze anlayışın yerini çok sesliliğe bıraktığı bir dönemi işaret ettiği göz önünde bulundurulduğunda, ne "az çoktur" ilkesi kabul görmekte, ne karmaşıklık ve çelişki mimarlığı geçerli olmakta, ne de dekonstrüktivist yaklaşımların bir laboratuvar deneyi sonucunu ifade edermiş gibi duran binaları gündemi belirlemektedir, (Kocagil, 1999).

Bu; modern ilkelerin devam edip etmediği, postmodern dönemin kapanıp kapanmadığı, dekonstrüktivist yaklaşımın geçerliliğini koruyup koruyamayacağı düşünceleri, sonuç olarak, günümüzün geleceğe yönelik mimari söyleminin nasıl şekilleneceği tartışmasının odağını oluşturmaktadır. Bu bağlamda kesin tanımlamalara ve yargılara varmak mümkün olmamakla birlikte, "Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma / 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler" adlı çalışmanın geleceğin mimarlık ortamına ışık tutabilecek öneriler sunduğuna inanılmaktadır.



Çalışmanın sahip olduğu amaç, kapsam, yöntem ve sonucuyla bir bütün olarak, mimarlık kuram, eğitim, tasarım, uygulama ve eleştiri ortamlarında, kavram ve kavramlaştırma üzerine yeni bir tartışma ortamı yaratacağı; kavramların günümüz batı toplumunun sanat, estetik ve mimarlık kuramları içinde kimi kuramcılar ve eleştirmenler tarafından ortaya atılan temel kavramlarına alternatif olarak sunulabileceği; aynı zamanda, kavramların akımlardan öte geleceğin mimarlığındaki etkin rolünü ortaya koyma yolunda öneriler sunacağı düşünülmektedir.

Konu biraz daha açılacak olunursa, çalışma kurgusu:

Çalışmanın amacı: Estetik ve mimarlık ilişkisini; bu bağlamda kavramların üst ve alt başlıklarda, estetik ve mimarlık alanında varlığını, etkinliğini, kullanılabilirliğini ve yararlanılabilirliğini vurgulamak;

Çalışma kapsamı: Estetik, mimarlık, 20 yy. estetik kuramları, 20. yy. mimarlık kuramları, kavram, kavramsal analiz, kavramlaştırma başlıklarını açıklamak; 1980 sonrası mimarlık ürünlerinden bir kesiti kavramlar ışığında örneklemek;

Çalışma yöntemi: Bütün çalışma sürecini ve boyutunu kapsayan yapıyla, metne dayalı kavramsal analiz ve kavramlaştırma yöntemi hakkında bilgi vermek; 20. yy. estetik ve mimarlık kuramları üzerinde kavramsal analiz, kavramlaştırma yapmak; 1980 sonrası mimarlık ürünlerinde kavramsal analiz, kavramlaştırma modelini örneklemek;

Çalışmanın sonucu: Kavramların özelliğini, önemini, genelliğini; kavramsal analiz ve kavramlaştırmanın yararını, özgünlüğünü, yaratıcılığını vurgulamak adımlarını kapsamaktadır.

Tüm bu adımlar, çalışmanın kuramsal ve analitik yapıyla, ayrı ayrı ve bir bütün olarak, bir başvuru kaynağı olma niteliğini ve önerisini taşımaktadır. Bu anlamda, kavramların geleceğin mimarlığına --izimlerden ayrı, yaklaşımlardan ve stillerden bağımsız, fakat tüm bunları kapsayan yapılarıyla- şekil vereceği düşünülmekte; geleceğin mimarlığı tartışmalarında kavramsal yaklaşımların etkinlikle yer alabileceği görüşü önerilmektedir.

Mimarlığın kuram, eğitim, tasarım, uygulama ve eleştiri adımlarından akademisyenler için öncelikli önem taşıyan eğitim ve tasarım adımlarına, kavramsal düşünme, kavramsal analiz, kavram geliştirme ve kavramsal tasarım olgularının kazandırılması amacıyla, çalışmanın içeriği ve yöntemiyle bir katkı sağlayacağına inanılmaktadır.

Broadbent'in mimarın üç boyutlu formu oluştururken birbirinden farklı olarak izlediği dört yaklaşıma; pragmatik, tipolojik, anolojik, kanonik yaklaşımlara, (Broadbent, 1978),

bunları kimi zaman örten kimi zamansa bu yaklaşımlardan bağımsız olarak ele alınabilecek kavramsal yaklaşımların form oluşturma yolunda bir adım oluşturabileceği önerisi sunulmaktadır.

Mimari form analizleri/çözümlemeleri içinde geometrik, estetik, mekansal-işlevsel, tipolojik, stilistik, konstrüksiyona dayalı, göstergibilimden kaynaklı analiz yöntemleri, (Usta, 1994), şeklinde yer alan başlıklardan estetik analiz başlığının genişletilerek bu başlıklara kavramsal analiz, kavramlaştırma yaklaşımının bir analiz yöntemi olarak eklenmesi önerilmektedir.

Günümüz tartışma ortamında fonksiyonel-formal analizlerin ve öznel-nesnel beğenilere bağlı eleştirilerin yaygın fakat sınırlı olduğu; sayısal analizlerin değişim karşısında yetersiz kaldığı düşüncelerine bağlı olarak, kavramsal analiz, kavramlaştırmanın mimarlık ortamına yeni yaklaşımlarla farklı boyutlar getireceği ve özgün perspektifler yaratacağı düşünülmektedir.

Çalışma kapsamında kullanılan kavramsal analiz, kavramlaştırma tekniğinin yalnızca batı kaynaklı kuramlara değil, Japonya örneği gibi doğu kaynaklı estetik veya mimarlık kuramlarına uygulanabileceğine; bunun yanı sıra, mimarlık ortamındaki 1980 sonrası mimarlık ürünlerinden başka, herhangi bir mimarın eserleri üzerinde, veya, resim, heykel gibi görsel sanatlar ağırlıklı dalların, dönemlerden ve yıllardan bağımsız ürünleri üzerinde gerçekleştirilebileceğine; kavramsal analizlerin ve oluşturulan kavramsal analiz tablo örneklerinin bu amaçta yararlı olacağına inanılmaktadır.

Estetik, sanat veya mimarlık dallarından seçilen örnekler üzerinde kullanılan analiz tablolarının geliştirilebileceği düşünülmektedir. Bu anlamda, adı geçen herhangi bir konu adı altında, ürünün analizinin, cephe/yüzey verilerinden başka, form, biçim, renk, doku, malzeme, iç mekan gibi alt başlıklara indirgenerek genişletilebileceği; ortaklıkların, genelliklerin ve ayrıntıdaki farklılıkların ayrı ayrı ve bir bütün olarak incelenip kavramların bu bağlamlarda varlığının sorgulanıp ortaya konulabileceği düşünülmektedir. Tüm bu adımlar, bu konu üzerinde bundan sonra yapılacak araştırmalara bir ışık tutmak ve bir öneri getirmek amacını taşımaktadır.

Üzerinde özenle durulması gereken bir diğer önemli konu, yapılan çalışma aracılığıyla mimarlık estetik ilişkisini farklı bir bakışla yeniden gündeme getirmek ve bu amaçla mimarlık eğitim kurumlarında temel tasarım, mimarlık tarihi ve sanat tarihi gibi dersler kapsamında sadece yüzeysel olarak yer alan estetik olgusunun mimarlık eğitiminde özerk

bir ders olarak yerini alması gereğini vurgulamaktır. Bu amaçla, yapılan çalışmanın estetik dersini kazanma amacında özel önem taşıdığına inanılmaktadır.



## 6. KAYNAKLAR

- Ağakay, M. A., 1974, Türkçe Sözlük, 6. Basım, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, Ankara.
- Aker, C., 2000, Holl ile Konuşma, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 2, Steven Holl, Boyut Yayın Grubu, 7-25, İstanbul.
- Aksoy, Ö., 1977, Biçimlendirme, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık, Trabzon.
- Aksoy, E., 1987, Mimarlıkta Tasarım Bilgisi, Hatipoğlu Yayınevi, Ankara.
- Akşan, D., 1982, Her Yönü İle Dil, Ana Çizgileri İle Dilbilim III, TDK Yayınları, 439/3, Ankara.
- Akyürek, E., 1994, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Alexander, C., 1980, The Timeless Way of Building, Oxford University Press, New York.
- Amsonleit, W., 1994, Contemporary, European Architects, Volume 1, Benedikt, Taschen, Köln.
- Ando, T., 1990, Tadao Ando Architecture, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York.
- Anonim, 1974, TDK Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, Ankara.
- Anonim, 1988a, Türkçe Sözlük, Cilt 1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Anonim, 1988b, Türkçe Sözlük, Cilt 2, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Anonim, 1990a, Ana Britannica, Cilt 6, Ana Yayıncılık, İstanbul.



- Anonim, 1990b, Ana Britannica, Cilt 7, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1990c, Ana Britannica, Cilt 9, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1990d, Ana Britannica, Cilt 17, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1990e, Ana Britannica, Cilt 19, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1990f, Ana Britannica, Cilt 20, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1990g, Ana Britannica, Cilt 22, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, 1993, Longman-Metro Büyük İngilizce-Türkçe Sözlük, Longman Group UK Limited, Metro Kitap Yayın Pazarlama, İstanbul.
- Arat, N., 1996, Etik ve Estetik Değerler, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Arcan, E., Evcı, F., 1992, Mimari Tasarıma Yaklaşım, İKİ K Yayınevi, İstanbul.
- Arolat, E., 2000, Büro Yapısı, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 14-19, Ankara.
- Arseven, C. E., 1975a, Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Arseven, C. E., 1975b, Sanat Ansiklopedisi, Cilt 4, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Arseven, C. E., 1975c, Sanat Ansiklopedisi, Cilt 5, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ataöv, A., 1997, Hoca Aldo Rossi, Yapı Dergisi, 191, 101-104.
- Aydınlı, S., 1986, Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Aydınlı, S., 1992, Mimarlıkta Görsel Analiz, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Aydınlı, S., 1993, Mimarlıkta Estetik Değerler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Aydınlı, S., 1998, Gerçeklik ve Olasılık Arasındaki Bir Çizgide Mimarlık, Arredemento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, 09, Boyut Yayın Grubu, 55-56.
- Balamir, A., 1998, Herhangi Zamanın Güncesi, Mimarlık Dergisi, 07, 282, 28-34.
- Balkış, E., 2000, Sürekli Mekanlar, Arredemento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, 03, Boyut Yayın Grubu, 37-38.
- Barutçu, H. (Editör), 2000, Hannover 2000'de Türkiye, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 3, 94-95.
- Baudelaire, C., 1997, Modernlik, Modernizmin Serüveni, (Haz: Batur, E.), Yapı Kredi Yayınları, 22-25, İstanbul.
- Baudrillard, J., 1991, Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J., 1995, Kötülüğün Şeffaflığı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beksaç, E., 1994, Avrupa Sanatı, Sanat Kitapları: 7, Troya Yayıncılık, İstanbul.
- Benevelo, L., 1981, Modern Mimarlığın Tarihi, Cilt 1: Sanayi Devrimi, Çevre Yayınları, İstanbul.
- Bertolotto, G., Vacchelli, L., 1998, Maastricht Bonnefanten Müzesi, Tasarım Dergisi, 8, 68, 68-73.
- Beşgen, A., 1996, Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

- Beşgen, A., 1997, 20. yy. Estetik Kuramlarının 20. yy. Mimarlığına Etkileri Üzerine Bir İnceleme, Doktora Yeterlilik Raporu, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Beşgen, A., 1998, The Effects of Cubist Design Theory on Modernism and Post Modernism, 4<sup>th</sup> International Conference on Design and Decision Support Systems in Architecture and Urban Planning, Eindhoven University of Technology, Maastricht.
- Beşgen, A., 1999a, Words and Forms: An Aesthetic Analysis on 20<sup>th</sup> Century Housing Design, XXVII IAHS World Housing Congress, San Francisco.
- Beşgen, A., 1999b, Mimari Biçimlendirme = Kuram → Kavram + Uygulama → Yüzey, Mimari Biçimlendirmede Yüzey Kongresi, Ankara.
- Beşgen, A., 1999c, Gören, Gösteren, Gösterilen Gözler, Birinci Göstergebilim Kongresi, Ankara.
- Beşgen, A., 1999d, Now and Then: A Look to the Aesthetics of Architecture for Building Design, Building Research & Information, 27, 3, London.
- Beşgen, A., Öztürk K., 1999a, Estetik Düşünce Evreni İçinde Alımlama Estetiği ve Umberto Eco-1, Arkitekt Dergisi, 465, 64-72.
- Beşgen, A., Öztürk K., 1999b, Estetik Düşünce Evreni İçinde Alımlama Estetiği ve Umberto Eco-2, Arkitekt Dergisi, 466, 70-78.
- Beşgen, A., Öztürk, K., 2000, The Place and The Role of Aesthetics As A Factor for Sustainable Development in Physical Surroundings, IAPS, Paris.
- Bilgin, İ., 1997, Aldo Rossi'nin Ardından, Yapı Dergisi, 191, 97-100.
- Bonta, J. P., 1979, Architecture and its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture, Lund Humphries, London.
- Bozkurt, N., 1995, Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

- Broadbent, G., 1978, *Design and Architecture*, John Wiley and Sons, London.
- Broadbent, G., 1980, *Meaning and Behaviour in the Built Environment: Signs, Symbols and Architecture*, John Wiley and Sons, Chichester.
- Colquhoun, A., 1990, *Mimari Eleştiri Yazıları*, şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- Conti, F., 1982, *Rönesans Sanatını Tanıyalım, İnkılap ve Aka* Yayınları, İstanbul.
- Cuvillier, A., 1995, *Felsefe Yazarlarından Seçilmiş Metinler*, (Çev: Yakupoğlu, M. M.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Çağlayan, G., 2000, *Bir Virtüöz: Mimar-Mühendis-Heykeltıraş Calatrava*, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 3, Santiago Calatrava, Boyut Yayın Grubu, 65-74, İstanbul.
- Çalışlar, A., 1983, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın kitaplar Yayınevi, Bilimsel Sorunlar Dizisi, İstanbul.
- Çavdar, T., 1990, *Turizmin Hizmetindeki Dört Yapı*, *Tasarım Dergisi*, 7, 40-45.
- Çinici, C., 2000, *Datça Yat Liman ve Oteli*, *Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları*, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 44-49, Ankara.
- Dickie, G., 1971, *Aesthetics, An Introduction*, Pegasus, New York.
- Doğan, İ., 1998, *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*, Akademi Ltd. şti., Yayın No:8, Trabzon.
- Dostoğlu, N. T., 1984, *Modern Mimarlığın Ötesi*, *Mimarlık Dergisi*, 6.
- Dostoğlu, N. T., 1995, *Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları*, *Mimarlık Dergisi*, 263, 46-50.



Dostoğlu, N. T., 1996, Modern Mimarlığın Dönüm Noktası: Team 10, Louis I. Kahn, Yapı Dergisi, 63, 8.

Eco, U., 1992, Açık Yapıt, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eisenman, P., 2000, Galiçya Kültür Kenti, (Çev: Pamir, H.), XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 1, 90-91.

Ekincioğlu, M., 2000a, Pritzker Ödülleri 22. Yılında, Arredemento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, 06, Boyut Yayın Grubu, 94-106.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000b, Torre Montjuic İletişim Kulesi, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 3, Santiago Calatrava, Boyut Yayın Grubu, 01-105, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000c, BCE, Galeri ve Anıt Meydanı, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 3, Santiago Calatrava, Boyut Yayın Grubu, 51-54, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000d, Reichstag, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 7, Norman Foster, Boyut Yayın Grubu, 141-146, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000e, Evry Katedrali, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 8, Mario Botta, Boyut Yayın Grubu, 109-116, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000f, Cardiff Körfezi Opera Binası, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9, Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, 101-106, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000g, LF One, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9, Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, 117-122, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000h, Venice Büro ve Apartman Binası, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11, Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, 37-45, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000i, Ulusal Hollanda Binası, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11, Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, 75-82, İstanbul.

Ekincioğlu, M. (Derleyen), 2000j, Müzik Merkezi, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11, Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, 101-108, İstanbul.

Erkman, U., 1973, Mimaride Etki ve Görsel İdrak İlişkileri, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

Erkman, U., 1982, Mimari Tasarım İçin Bir Veri Üretim Yöntemi Olarak Çevre Analizi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Gümüşsuyu Matbaası, İstanbul.

Erkman, F., 1987, Göstergebilime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Esin, N., 1996, Dekonstrüktivizm, Yapıdan Seçmeler 9, Mimari Akımlar 2, 48- 51, Yem Yayınları, İstanbul.

Featherstone, M., 1996, Consumer Culture and Postmodernism, Postmodernizm ve Kitle Kültürü, (Çev: Küçük, M.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fischer, E., 1968, Sanatın Gerekliliği, DE Yayınevi, İstanbul.

Fiske, J., 1996, İletişim Çalışmalarına Giriş, Ark Yayınları, Ankara.

Foster, H., 1983, Post Modernism: A Preface, The Anti-Aesthetic Essays on Post Modern Culture, Bay Press, Port Townsend, Washington.

Foster, N., 2000, Yaşamak İçin Tasarım, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 7, Norman Foster, Boyut Yayın Grubu, 119-127, İstanbul.

Geiger, M., 1993, Estetik Anlayış, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Germaner, S., 1997, 1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

Germen, M., 1996, Hint Yarımadası'ndan Uluslararası Bir Mimar: Raj Rewal, Arredemento Dekorasyon Dergisi, 06, 68-71.

Göldeli, İ., 1984, Mimarlık Göstergesi, Mimarlık Göstergesinde Düzenlam ve Yananlam, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Gür, Ş. Ö., 1984, Yöre Mimarlığı, Mimarlık Dergisi, 2, 3-5.

- Gür, Ş. Ö., 1998a, Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-1, Yapı Dergisi, 196, 48-56.
- Gür, Ş. Ö., 1998b, Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-2, Yapı Dergisi, 197, 65-80.
- Gür, Ş. Ö., Asasoğlu, A., Kuloğlu, N., Beşgen, A., 2000, Modern ve Sonrası, Mimarlık Tarihi Ders Notları, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon.
- Gür, Ş. Ö., 2000, Mimarlıkta Temel Eğitim Dersi Uygulaması, Mimarlık Dergisi, 293, 06, 25-34.
- Gür, Ş. Ö., 2001, Mimarlık Tarihi Dersi, Basılmamış Ders Notları, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon.
- Güzer, A., 1996, Moshe Safdie ve Mimarlıkta Kalıcılık, Arrdemento Dekorasyon Dergisi, 04, 78-79.
- Güzer, A., 2000a, Modernizmin Son Savaşçısı, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 6, Tadao Ando, Boyut Yayın Grubu, 41-47, İstanbul.
- Güzer, A., 2000b, Gerçekleşmiş Bir Düş Olarak Mimarlık: Future Systems, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 4, 160-169.
- Güzer, A., 2000c, Önde Olmak ya da Öteki Olmak: Bir Meşrulaştırma Süreci ya da Değer Çatışması Olarak Ödül, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 5, 56-65.
- Güzer, A., 2001, Mimarlıkta Üçüncü Makine Çağına Doğru Dönüştürücü Bir Güç Olarak Teknoloji, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 8, 42-53.
- Habermas, J., 1991, Modernity-An Incomplete Project, Bay Press, Seattle, USA.
- Hadid, Z., 1998, Anytime Konferansı Basılmamış Konuşma Metni, ANY Konferansları Dizisi, Ankara.
- Hadid, Z., 2000, Söyleşi: Zaha Hadid Zihin Pavyonu, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 1, 102-103.

- Hançerlioğlu, O., 1993a, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 1, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 1993b, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 1993c, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 3, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 1993d, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 4, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 1993e, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 6, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 1993f, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 7, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Harvey, D., 1997, Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hasol, D., 1988, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, İstanbul.
- Holgate, A., 1992, Aesthetics of Built Form, Oxford University Press, Oxford.
- Holl, S., 1991, Anchoring, Princeton Architectural Press, New York. (Çev: Şener, A., 2000, Ankraj, Steven Holl, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi, Boyut Yayın Grubu, 2, 91-102, İstanbul).
- İlter, A. H., Müstecaplıoğlu, İ. I., 2000, SFMoMa, Mario Botta'nın Çağdaş Anıtı, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 8, Mario Botta, Boyut Yayın Grubu, 93-102, İstanbul.
- İnceoğlu, M., 1999, Modernizm ve Postmodernizmin Sentaktik/Semantik Yapısının Karşılaştırmalı Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., 1993, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Isozaki, A., 1998, Anytime Konferansı Basılmamış Konuşma Metni, ANY Konferansları Dizisi, Ankara.



- Jameson, F., 1986, Postmodernizm ve Tüketim Toplumu, Ağa Han Mimarlık Ödülünün Katkıları İle Gerçekleştirilmiş TMMOB Yayını, İstanbul.
- Jeanniere, A., 1994, Modernite Nedir?, Modernite Versus Postmodernite, (Der: Küçük, M.), Vadi Yayınları, 15-25, İstanbul.
- Jencks, C., 1978, The Language of Post-Modern Architecture, Academy Editions, London.
- Jencks, C., 1981, The Language of Post- Modern Architecture, Academy Editions, London.
- Jencks, C., 1986, What is Post Modernism?, Academy Editions, St Martin's Press, New York.
- Jodidio, P., 1993, Contemporary American Architects, Benedikt Taschen, Germany.
- Johnson, P. A., 1994, The Theory of Architecture, Concepts, Themes & Practices, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Kandil, M., 1987, Mimari Çevrede Değişim Sürecinin Analizi, Ulus-Çankaya Aksı (Ankara) Üzerinde Bir İnceleme, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Kıran, Z., 1986, Dilbilim Akımları, Yabancı Diller Kitap ve Yayın Merkezi, Ankara.
- Kırcı, N., 1994, Ortaoyunu ve Karagöz ile Dekonstrüktivizm Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Klotz, H., 1988, The History of Modern Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Kocagil, L., 1999, 20. yy. Mimarlık Ortamına Eleştirel Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Koffka, K., 1963, Principles of Gestalt Psychology, Harbinger Books, New York.

Korkmaz, T., 2000, XXI. Yüzyılın Parkı: La Villette, Paris, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 3148-151.

Kortan, E., 1986, 20. yy. Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Yayınları, Ankara.

Kortan, E., 1996, Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Yapı'dan Seçmeler 9, Mimari Akımlar 2, 9-35, Yem Yayınları, İstanbul.

Kortan, E., 1998, Frank O. Gehry ve Bilbao Guggenheim Müzesi, Yapı, 196, 72-79.

Krampen, M., 1977, Meaning in the Urban Environment, Pion Limited, London.

Kuban, D., 1990, Mimarlık Kavramları-Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, Yem Yayınevi, İstanbul.

Kubat, A., S., 1994, Disney Dünyasında Post Modernizm, Yapı Dergisi, 153, 58-70.

Lang, J., 1987, Creating Architectural Theory; The Role of the Behavioural Sciences in Environmental Design, Van Nostrand Reinhold, New York.

Leonhardt, F., 1998, Yapılarda Estetiğin Önemi, Mühendislik Haberleri Dergisi, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası, 2, 394, 7-10.

Leuthold, S., 1999, Conceptual Art, Conceptualism, and Aesthetic Education, The Journal of Aesthetic Education, 33, 1, 37-49.

Libeskind, D., 1997, Çıkışı Olmayan Müze, Tasarım Dergisi, 70, 8, 60-69.

Martin, T., 2000, Signs of Tragedy Past and Future: Reading the Berlin Reichstag, Architectural Design, 70, 5, 30-36.

Meyhöfer, D., 1994, Contemporary Japanese Architects, Benedikt, Taschen, Köln.

Murphy, J. W., 1995, Postmodern Social Analysis and Criticism, Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, (Çev: Arslan, H.), Eti Yayınları, İstanbul.

Nalbantoğlu, G. B., 2000, Yorumların Arayışları/Arayışların Yorumu, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kùltürü Merkezi Yayınları, 113-117, Ankara.

Nalkaya, S., 2001, Çevresel Tasarımda Simgesellik, Yapı Dergisi, 233, 41-48.

Norris, C., Benjamin, A., 1988, What is Deconstruction?, Academy Editions, London.

Ozankaya, Ö., 1980, Toplumbilim Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Özek, V., 1980, Mimarlıkta Gösterge ve Simge-Eşik Aşamasının Belirlenmesi, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Özer, B., 1993, Yorumlar, Kùltür Sanat Mimarlık, YEM Yayınları, İstanbul.

Özgüner, A., 2000, Hadid ile Konuşma, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9, Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, 47-67, İstanbul.

Özkan, S., 1996, İyi Bir Mimar: Raj Rewal, Arredemento Dekorasyon Dergisi, 06, 72-75.

Özkan, S., 2000a, Yeni Üzerine, XXI Mimarlık Kùltürü Dergisi, 1, 113.

Özkan, S., 2000b, Yapı ve Bağlam", XXI Mimarlık Kùltürü Dergisi, 2, 118-126.

Özlem, D., 1995, Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, Ark Yayınevi, Ankara.

Öztürk, K., 1978, Mimarlıkta Tasarım Sürecinde Cephelerin Estetik Ağırıklı Sayısal/Nesnel Deđerlendirmesi İçin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, İnşaat ve Mimarlık Fakùltesi, Trabzon.

Pamir, H., 2000, Bir Çadırdan Daha Fazlası, Kubbenin Arkasındaki Araştırmalar, Millenium Dome, XXI Mimarlık Kùltürü Dergisi, 1, 94-97.

Panovsky, E., 1955, Meaning in the Visual Arts, Doubler, New York.

- Panovsky, E., 1995, Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Pei, I. M., 1992, Louvre Müzesi Yeni Düzenlemesi, Cam Piramit, Mimarlık Dekorasyon, 9, 110-113.
- Rewal, R., 2000, Ulusal İmünoloji Enstitüsü, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 10, Raj Rewal, Boyut Yayın Grubu, 111-119, İstanbul.
- Rifat, M., 1992, Göstergibilimin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul.
- Rifat, M., 1996, Göstergibilimcinin Kitabı, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Rogers, R., 2000, Magic Bubble, The Architectural Review, CCVII, 1238, 52-58.
- Safdie, M., 1996, Tasarım Felsefem, Arredemento Dekorasyon Dergisi, 04, 83.
- Sağiroğlu, G., 1994, Alessi Villası, Tasarım Dergisi, 8, 68, 52-59.
- Salman, Y., 2000, İki Anarşist-Sosyalist Ütopist: Woods (Heterarşik Kent) ve Le Guin (Mülksüzler), Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 4, Lebbeus Woods, Boyut Yayın Grubu, 39-45, İstanbul.
- Sayın, N., 2001, Irmak Lisesi, Yapı Dergisi, 232, 68-75.
- Schulz, C. N., 1975, Meaning in Western Architecture, Studio Vista, London.
- ~~Schulz, C. N., 1984, Where is Modern Architecture Going?, GA Critic, 4-13.~~
- Scruton, R., 1979, The Aesthetics of Architecture, Methuen&Co. Ltd., London.
- Seymen, Ü. B., 1990, Mimarlık ve Kuram, Mimarlık Dergisi, 90, 3, 36-37.
- Slessor, C., 2000, Are You Experienced?, The Architectural Review, CCVIII, 1244, 72-78.



- Smith, P., 1979, *Architecture and Human Dimension*, Hutchinson, London.
- Smith, R., 1970, *Aesthetic Concepts and Education*, University of Illinois Press, Chicago.
- Sözen, M.; Tanyeli, U., 1996, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Steele, J., 1997, *Architecture Today*, Phaidon Press Limited, London.
- Şentürer, A., 1992, *Mimaride Estetik Olgusu, "Değişmez" ve "Değişken" Özellikler Açısından Kavramsal, Kuramsal ve Uygulamaya Ait Bir İnceleme*, Uluslararası IV. Yapı Yaşam Kongresi Bildiri Kitabı, 37-69, Bursa.
- Şentürer, A., 1993a, *Mimaride Estetik Olgusu Üzerine, Kavramsal, Kuramsal, Deneysel Bir İnceleme*, *Yapı Dergisi*, 139, 36-49.
- Şentürer, A., 1993b, *Estetik Kuramları ile Mimarlık Kuramları Arasındaki Etkileşim*, *Kuram Dergisi*, Kitap 2, 86-93.
- Şentürer, A., 1995, *Mimaride Estetik Olgusu*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Şentürer, A., 1996, *Jacques Derrida, Dekonstrüksiyon ve Peter Eisenman*, *Yapı Dergisi*, 180, 92-106.
- Tabanlıoğlu, M., 2000a, *Matbaa Tesisi, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları*, *Sergi Kitapçığı*, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 74-79, Ankara.
- Tabanlıoğlu, M., 2000b, *Hannover Expo 2000 Türkiye Pavyonu*, *Yapı Dergisi*, 225, 87-94.
- Tafari, M., 1976, *Theories and History of Architecture*, Granada Publishing, London.
- Tansuğ, S., 1992, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tanyeli, U., 1998, *1997 RIBA Ödülleri*, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, 02, 48-50.

- Tanyeli, U., 2000a, Zaha Hadid ve Dekonstrüktif Söylemin Eleştirisi, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9, Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, 7-15, İstanbul.
- Tanyeli, U., 2000b, Gehry'nin Karşı Dili, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11, Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, 7-17, İstanbul.
- Tanyeli, U., 2000c, Mario Botta: Aslolan Biçimdir, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 8, Mario Botta, Boyut Yayın Grubu, 7-21, İstanbul.
- Teber, S., 2000, Çok Amaçlı Salon Kompleksi, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 80-85, Ankara.
- Thurell, S., 1989, The Shadow of a Thought: The Janus Concept in Architecture; Doctoral Thesis, Stocholm.
- Tschumi, B., 1998, Anytime Konferansı Basılmamış Konuşma Metni, ANY Konferansları Dizisi, Ankara.
- Tuğlacı, P., 1971a, Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 1, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Tuğlacı, P., 1971b, Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 2, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Tuğlacı, P., 1971c, Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 3, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Tuğlacı, P., 1971d, Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 5, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Tuğlacı, P., 1971e, Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 6, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Tunalı, İ., 1984, Estetik, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Croce Estetiğine Giriş, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tunalı, İ., 1989a, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İ., 1989b, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Turani, A., 1983, Dünya Sanat Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Turani, A., 1993, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turgut, İ., 1990, Sanat Felsefesi, Bilgehan Matbaası, İzmir.
- Tümertekin, H., 2000a, Çatalhöyük Müzesi ve Ziyaretçi Merkezi, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 86-91, Ankara.
- Tümertekin, H., 2000b, B2 Evi, Mimarlıkta Yeni Arayışlar/Genç Türk Mimarları, Sergi Kitapçığı, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi Yayınları, 92-97, Ankara.
- Uluoğlu, B., 1996, Dekonstrüktif Mimari Üzerine Değınmeler, Yapı'dan Seçmeler 9, Mimari Akımlar 2, 57-60, Yem Yayınları, İstanbul.
- Uluoğlu, B., 2000, Bir Başka Modern, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 7, Norman Foster, Boyut Yayın Grubu, 7-15, İstanbul.
- Uraz, T. U., 1990, Mimari Tasarımda "Concept", Yapı Dergisi, 107, 37-41.
- Uraz, T. U., 1993, Tasarlama Düşünme Biçimlendirme, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Usta, A., 1994, Anadolu Türk Mimarlığında Form Analizi, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Uyar, T., 2000., Yeni Dediğimizde, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 1, 9.
- Vanlı, Ş., 2000, Bir Uygulayıcıya Göre Mimaride Yeni, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 2, 184-185.
- Venturi, R., 1991, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, (Çev: Özaloğlu, S. M.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.

Vitruvius, P. M.,1990, Mimarlık Üzerine On Kitap, (Çev: Güven., S.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.

Woods, L., 2000, (Çev: Kaçel, E.; Tabak, E.), Vahşi Kent, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 4, Lebbeus Woods, Boyut Yayın Grubu, 99-110, İstanbul.

Yılmaz, A., 1996, Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar, Vadi Yayınları, Ankara.

Yırtıcı, H., Modernleşmenin Karanlık Yüzü, Arredemento Dekorasyon Dergisi, 5, 106-111.

Yücel, A., 1981, Mimarlıkta Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu Üzerine, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Zeka, N., 1988, Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Kıyı Yayınları, İstanbul.

#### **Web Adresleri**

<http://abitare.think.it>

<http://lava.ds.arch.tue.nl/gallery/praha>

<http://mackietone.com/emp/museum.asp>

<http://michaelgraves.com>

<http://seattle.bcentral.com>

<http://www.about.architecture.com>

<http://www.archinfo.net>

<http://www.archinform.net>

<http://www.archined.nl/sites/>

<http://www.archinet.de>

<http://www.architectureweek.com/>

<http://www.bizave.com/>



<http://www.bluffon.edu/>

<http://www.bluffon.edu/~sullivanm/sfmoma>

[http://www.bofill.com/website\\_ingles](http://www.bofill.com/website_ingles)

<http://www.calatrava.com/1/index.html>

[http://www.bofill.com/website\\_ingles/index2.htm](http://www.bofill.com/website_ingles/index2.htm)

<http://www.coop-himmelblau.at/>

<http://www.future-systems.com/LORDS.html>

<http://www.geocities.com/>

<http://www.google.com/>

<http://www.greatbuildings.com/>

[http://www.greatbuildings.com/architects/Mario\\_Botta.html](http://www.greatbuildings.com/architects/Mario_Botta.html)

[http://www.greatbuildings.com/buildings/Portland\\_Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Portland_Building.html)

<http://www.guggenheim-bilbao.es>

<http://www.guggenheim-bilbao.es/ingles/edificio/el-edificio.htm>

<http://www.kisho.co.jp/WorksAndProjects/Works/Ehime/index.html>

<http://www.kisho.co.jp/WorksAndProjects/Works/Wakayama/index.html>

<http://www.philippe-starck.com>

<http://www.pritzkerprize.com/ppg7.htm>

<http://www.projects-us.com/>

<http://www.ribanet.com>

<http://www.richardmeier.com>

[http://www.rpwf.org/frame\\_works.htm](http://www.rpwf.org/frame_works.htm)

<http://www.stevenholl.com/pages/helsinki.html>

<http://www.stevenholl.com/pages/makuhari>

<http://www.structure.de>

<http://www.swandolphinmeetings.com>

<http://www.tschumi.com/2frame.htm>

<http://www.vitrivio.ch>

<http://www.walrus.com/~sho/makuhari.htm>

<http://www.zahamhadid.com/recent.html>



## ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Trabzon'da doğdu.

Trabzon Anadolu Lisesi'nde öğrenim gördü.

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde başladığı lisans öğrenimini, 1993 yılında bölüm ve fakülte birincisi olarak tamamladı.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Restorasyon Anabilim Dalı'nda Master kazandı. Bir mimarlık bürosunda çalıştı.

1994 yılında, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından Araştırma Görevlisi olarak atandı. Ocak 1996'da "Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi" konulu yüksek lisans tezini tamamlayarak Yüksek Mimar ünvanını kazandı.

1996 yılında, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. İstanbul Teknik Üniversitesi, Bina Bilgisi ve Mimarlık Tarihi Anabilim Dallarında doktora dersleri aldı.

1999 yılında, İngiltere'de uluslararası düzeyde düzenlenen "Mimarlıkta Doktora Tezleri" konulu yarışmayı, üzerinde çalışmış olduğu doktora araştırma konusuyla kazandı.

Ulusal ve uluslararası düzeyde birçok mimarlık organizasyonuna; seminer ve konferansa katıldı.

İngilizce ve Almanca bilmektedir.