

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

MİMARLIKTA TASARIM MEKAN VE ZAMANIN
FELSEFİ AÇIDAN İNCELENMESİ

Cenker OKTAV

2502170584

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Ayhan BIÇAK

İSTANBUL - 2022

ÖZ

MİMARLIKTAKİ TASARIM MEKAN VE ZAMANIN FELSEFİ AÇIDAN İNCELENMESİ

Cenker OKTAV

Bu çalışma mimarlığın ne olduğunu anlama, yapısal özelliklerini belirleme ve mimari yapıların değerinin nelerden oluştuğunu tespit etme amacıyla oluşturulmuştur. Bu sorgulamaları yaparken kullanılan yöntem felsefi düşüncedir. Konuyla alakalı mimar, felsefeci ve diğer disiplinlerden pek çok kuramcının görüşleri incelenmiş, mevcut düşüncelerin üzerine problem yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Problem üzerine yeni bir yaklaşım biçimi getirilerek bir açıklama modeli üretilmesi amaçlanmıştır. Üretilen model ışığında tasarım, mekan ve zaman kavramlarının önemi tespit edilmiştir. Sanatta ve mimaride tek başına biçimin değerli olduğunu söyleyen formalizm ve tek başına işlevin değerli olduğunu söyleyen fonksiyonalizmden farklı olarak, kullanışlılığın ve estetiğin bütünlüğünü kuran tasarım kavramının önemine değinilmiştir. Böylece mimari üretimin maddeden malzeme, malzemeden işlev, işlevden biçim ve biçimden de mekan üreterek gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda mimari üretimin nihai aşaması olarak mekan üretimi ele alınmıştır. Mekanın ne olduğu sorulmuş, mimari mekanın diğer mekan türlerinden farklarının neler olduğu araştırılmıştır. Mekanda işlevin nerede, güzelin nerede olduğu sorgulanarak, işlevsel ve estetik değerle birlikte bir mimari yapının mekânsal değerinin ne olduğu üzerine düşünülmüştür. Öte yandan mimari eserlerin yıllar geçtikçe uğradıkları fiziksel tahribat, mimari tasarımların anlayışlar ve taleplere bağlı olarak çağlar içerisindeki değişimi, yapıların kişilerin ve toplumların hafızalarında bıraktıkları izler gibi pek çok sorgulama, mekanla birlikte zaman kavramının da önemine işaret etmiştir. Bu nedenle mimaride mekanın ardından ele alınan mimaride zaman kavramıyla birlikte, hem çalışmanın bütünlüklü yapısının kurulması amaçlanmış, hem de üzerinde yeteri kadar düşünülmeyeceği tespit edilen bu sorgulamanın ele alınmasıyla mimarlık felsefe ilişkisinin temel altyapısının oluşturulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, tasarım, mekan, zaman, estetik, biçim, işlev, değer.

ABSTRACT

PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF DESIGN, SPACE AND TIME IN ARCHITECTURE

Cenker Oktav

This study was created in order to understand what architecture is, to determine its structural features and to determine what the value of architectural structures consists of. The method used in making these inquiries is philosophical thought. The views of architects, philosophers and many theorists from other disciplines related to the subject were examined, and the problem was tried to be reconstructed on the existing ideas. It is aimed to produce an explanation model by bringing a new approach to the problem. In the light of the produced model, the importance of the concepts of design, space and time has been determined. Unlike formalism, which says that form alone is valuable in art and architecture, and functionalism, which says that function alone is valuable, the importance of the concept of design, which establishes the integrity of usability and aesthetics, is mentioned. Thus, it has been determined that architectural production takes place by producing material from matter, function from material, form from function, and space from form. In this context, space production is discussed as the final stage of architectural production. It was asked what the space was, and the differences between the architectural space and other space types were investigated. By questioning where the function is in the space and where the beauty is, it is thought about the spatial value of an architectural structure together with its functional and aesthetic value. On the other hand, many inquiries such as the physical destruction of architectural works over the years, the change of architectural designs over the ages depending on understandings and demands, and the traces that buildings leave in the memories of people and societies have pointed out the importance of the concept of time as well as space. For this reason, together with the concept of time in architecture, which is discussed after the space in architecture, it is aimed both to establish the integral structure of the work and to establish the basic infrastructure of the architectural philosophy relationship by addressing this questioning, which has not been sufficiently considered.

Key Words: Architecture, design, space, time, aesthetic, form, function, value.

ÖNSÖZ

Felsefe alanında mimarlık kavramı üzerine çalışmak, birtakım gerekçelerden ötürü yeteri kadar gerçekleştirilememiştir. Bu gerekçelerden en önemlisi iki alanda da uzman olmanın zorluğudur. Konuya felsefeci gözüyle baktığınızda mimarlığı, mimar gözüyle baktığınızda felsefeyi kavramak güç kabul edilmiştir. Öte yandan disiplinler arası çalışmanın düşünce sistemine yeni ufuklar açtığı farkına varılırsa, bu güçlüğün üstesinden gelme gerekliliği ortaya çıkar. Felsefe alanında mimarlık kavramı üzerine çalışma amacıyla dört yıl mimarlık lisans eğitimi, üç yıl felsefe yüksek lisans eğitimi ve beş yıl felsefe doktora eğitimi almış biri olarak konuya yönelimimi bir gereklilik kabul ediyorum. Bu düşünce ışığında hazırlanan *Mimarlıkta Tasarım Mekan ve Zamanın Felsefi Açısından İncelenmesi* adlı doktora tezi mimarlık felsefe ilişkisine yönelik ileride gerçekleştirmeyi planladığım çalışmaların temelini oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında sırasıyla zanaat, sanat, mimarlık, tasarım, mimari tasarım, mekan, zaman, mimaride mekan ve mimaride zaman kavramlarına yönelik sorgulamalarda bulunulmuştur. Bütün bu sorgulamalara yönelik felsefe ve mimarlık çalışmalarının yanı sıra roman, tiyatro, öykü şiir gibi konuyla alakalı pek çok edebi eserden faydalanılmış, dizi, film, belgesel, konferans gibi yazılı metnin dışındaki veriler de göz önünde bulundurulmuştur. Böylelikle tasarım, mekan ve zaman kavramlarının mimarlık için önemi felsefi bir gözle anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için beni teşvik eden, yol gösteren, fikirleriyle, felsefi ufkuyla ve eleştirel düşünceye açık bakış açısıyla özgür felsefe yapma ortamı sunan değerli hocam Prof. Dr. Ayhan Bıçak'a en derin saygılarımı ve şükranlarımı sunuyorum. Tez izleme jürisinde yer alan değerli hocalarım Doç. Dr. Emre Dağtaşoğlu'na ve Dr. Öğr. Üyesi Vedat Kamer'a paylaştıkları tecrübeler ve dile getirdikleri öneriler için teşekkür ediyorum. Hem mimarlık hem de felsefe kariyerimde konuyla alakalı en küçük bir ufkun bende cereyan etmesine kakı yapan öğretmenlerim, öğrencilerim ve çalışma arkadaşlarıma şükranlarımı sunarım. Özellikle kariyer planıma her daim destek veren, genç yaştan itibaren hayatın her alanında özgür kararlar almama imkan veren aileme minnettarım.

Cenker OKTAV

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİMARLIĞIN KAVRAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

1.1. Zanaat ve Sanat.....	11
1.2. Zanaat - Mimarlık İlişkisi	18
1.3. Mimarlık - Sanat İlişkisi	26
1.4. Mimarlık – Sanat Felsefesi İlişkisi	31

İKİNCİ BÖLÜM

MİMARİ TASARIM

2.1. Tasarım Kavramının Çözümlemesi.....	43
2.1.1. Bir Tasarım Varlığı Olarak Teknik	46
2.1.2. Bir Tasarım Varlığı Olarak Sanat.....	49
2.2. Bir Tasarım Varlığı Olarak Mimari	53
2.2.1. Mimaride Teknik.....	54
2.2.2. Mimaride Sanat	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİDE MEKAN

3.1. Mekan Kavramının Çözümlemesi.....	67
3.2. Mimarlık – Mekan İlişkisi.....	73
3.2.1. Yer	74
3.2.2. İç Mekan.....	78

3.2.3. Dış Mekan	97
------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİDE ZAMAN

4.1. Zaman Kavramının Çözümlemesi	117
4.2. Mimarlık – Zaman İlişkisi	121
4.2.1. Mimaride Psikolojik Zaman.....	122
4.2.2. Mimaride Tarihsel Zaman.....	126
SONUÇ.....	145
KAYNAKÇA	149
EKLER.....	159
ÖZGEÇMİŞ.....	172

GİRİŞ

Bu çalışma, bir meslek alanı olarak mimarlığın yapısını anlamak, mimarlığa ve mimara varoluşun sürekliliği içerisinde duyulan ihtiyacın içeriklerini tespit etmek amacıyla. Bu amaç doğrultusunda sorulması gereken temel sorular mimarlığın ne olduğu, mimarın kim olduğu ve mimarın üretimi olarak mimari eserin değerinin nelerden oluştuğudur. Bu sorgulama, tasarım, mekan ve zaman kavramlarının mimari üretim için önemine işaret etmektedir. Zira mimarın gerçekleştirdiği mimari tasarım, bir mekan üretimi ile sonuçlanır ve mimarlık, zaman içinde kullanılan mekanlar ile değer kazanır. Bu bağlamda mimari eserin değerine yönelik sorgulama, tasarım, mekan ve zaman kavramları ışığında ele alınmalıdır.

Felsefi düşünce sistemi kişinin kendini, çevresini, dünyayı, doğayı anlama ve anlamlandırmaya yönelik sorgulamalar şeklinde değerlendirilecek olursa, mimarlığın yapısını anlama girişiminin felsefi bir etkinlik olacağı söylenebilir. Kişinin mimar olarak kendini tanıması, ürettiği eseri çevresi bağlamında anlamlandırması, kullanıcının mekanda yaşarken kendini, ailesini, mahallesini ve kentini gözlemlemesi, sokaktan geçen bir insanın etrafına bakarken gördüğü binaların kendisi için ne ifade ettiğini düşünmesi gibi pek çok sorgulama, mimarlığın ve mimari eserlerin kültür dünyasındaki yerine felsefi bir gözle bakma girişimleri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda çalışma, mimarlığı anlamaya yönelik felsefi bir inceleme niteliğindedir. Bu incelemenin gerekçelerinden biri, ülkemizde felsefe içerisinde mimarlığa yönelik sorgulamaların oldukça az olmasıdır. Bu durum mimarlığın felsefi açıdan çözülme bekleyen, gizemliliğini koruyan, merak uyandıran bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır. İkinci gerekçe, hem mimarlık hem de felsefe eğitimi almış, iki alanda da çalışmalar üreten birinin mimarlık ve felsefeye yönelik yeni ufuklar açacağına dair gayret ve arzudur. Bu gerekçeler ışığında gerçekleştirilecek çalışmada felsefe, mimarlık, tasarım, mekan ve zaman kavramları ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışma, sırasıyla mimarlığın kavramsal çözümlemesi, mimari tasarım, mimaride mekan ve mimaride zaman şeklinde dört başlık altında toplanmıştır. Birinci bölümde mimarlığın yapısı araştırılmakta, mimarlığın oluşumuna etki eden disiplinlerin ve kavramların neler olduğu sorgulanmaktadır. Bu sorgulama ışığında zanaat ve sanat ile karşılaşılmıştır. Bu nedenle 'Zanaat ve Sanat' şeklinde bir alt bölüm

oluşturulmuş, bu iki disiplinin yapısı ve birbirleriyle ilişkileri ele alınmıştır. Ardından gelen üç alt bölümde sırasıyla zanaat, sanat ve sanat felsefesinin mimarlık ile ilişkisine yönelinmiştir. Böylelikle mimarlığın ne olduğu, nasıl kurulduğu, toplum hayatı içindeki yeri gibi pek çok noktaya temas edilerek mimarlığın yapısı anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Mimarlığın kavramsal çözümlemesinin ardından gelen ikinci bölümde mimari tasarım kavramına yoğunlaşmaktadır. Bölüm boyunca tasarım, inşa ve kullanım şeklinde mimarlığın üç yapısı ele alınmakta, bu üç yapının birbirleriyle ilişkileri üzerine düşünülmektedir. Bu sorgulama, mimarinin tasarım özelliğinin yapısını anlamadan, diğer özelliklerini tespit etmenin güç olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Bu nedenle tasarım kavramı, mimarlık için ön plana çıkmaktadır. Bunun için bölüm içerisinde öncelikle genel olarak tasarımın ne olduğuna yoğunlaşmakta ve ‘Tasarım Kavramının Çözümlemesi’ alt başlığı kurulmaktadır. Genel olarak tasarım, teknik, sanat, bilim ve felsefeden oluşmaktadır. Öte yandan çalışmayı teknik ve sanat şeklinde daraltmak, mimari tasarıma yönelmek için daha uygun görülmektedir. Bu nedenle ‘Bir Tasarım Varlığı Olarak Teknik’ ve ‘Bir Tasarım Varlığı Olarak Sanat’ şeklinde iki bölümle tasarım kavramı araştırılmakta, ardından gelen ‘Bir Tasarım Varlığı Olarak Mimari’ bölümü, ‘Mimaride Teknik’ ve ‘Mimaride Sanat’ şeklinde iki bölümde incelenmektedir.

İlk iki bölümün birbirleriyle bütünlüğünü ve çalışmanın tutarlılığını sağlamak amacıyla, zanaat ile teknik arasındaki benzerlikler ve farklar, sanat ile tasarım arasındaki ilişki, felsefe, tasarım ve mimarlığın birlikte düşünülmesi gibi sorgulamalara da çalışma boyunca değinilmeye çalışılmaktadır. Bu kavramsal ağıdın diğer önemli iki ayağını ise mekan ve zaman oluşturmaktadır. Mimari tasarımın amacı olarak nitelendirilecek mekan, üçüncü bölümün merkezinde yer almaktadır. ‘Mimaride Mekan’ başlıklı bu bölümde ikinci bölüme benzer bir yol izlenerek öncelikle ‘Mekan Kavramının Çözümlemesi’ başlığı altında genel olarak mekan incelenmekte, ardından ‘Mimarlık Mekan İlişkisi’ bölümüne yer verilmektedir.

Mimarlığın mekanla üç ilişkisi ön plana çıkmaktadır. İlk olarak yer kavramı, mimari üretimin coğrafi özelliklerini, fiziksel yapısını ve geometrik sınırlarını belirleyen koşul olarak göze çarpmaktadır. Bir mekanın üretilmesi için yapının bir yere inşa edilmesi gerekmektedir. Ardından yapıya ait iç mekan ve dış mekan şeklinde iki mekan tipiyle karşılaşılmaktadır. İç mekan ile dış mekanın yapısı, birbirleriyle ilişkileri, için nerede bittiği ve dışın nerede başladığı gibi pek çok sorgulamayı yapabilmek için, bu iki kavram da alt

başlık halinde ele alınmaktadır. Böylelikle ‘Yer’, ‘İç Mekan’ ve ‘Dış Mekan’ başlıklarıyla beraber mimari mekanın ne anlama geldiği tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Son olarak ‘Mimaride Zaman’ başlıklı dördüncü bölüm, zaman kavramının ele alınmadan mimarlık üzerine yapılacak felsefi sorgulamanın eksik kalacağı tespitinden hareketle kurulmuştur. Mekan ve zamanın beraber düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir bütünlükte oluşu, zaman kavramına yönelik yirminci yüzyılda geliştirilen bilimsel ve felsefi düşüncelerin mekan üretimlerimize katabileceği farklı bakış açıları, mekan ve zamanın tüm varlıkların var olma biçimini oluşturan kavramlar olarak önemi gibi pek çok nokta, mekandan sonra zaman kavramının da sorgulanması gerekliliğinin temel gerekçeleridir.

‘Mimaride Zaman’ bölümü de, çalışmanın genel sistematğine uygun olarak öncelikle ‘Zaman Kavramının Çözümlemesi’ ve ‘Mimarlık Zaman İlişkisi’ şeklinde iki alt bölüme ayrılmaktadır. Zaman kavramının felsefi yapısı ele alındıktan sonra mimaride mekanın zamansallığı sorgulanmaktadır. Mimarlık zaman ilişkisi düşünüldüğünde, zamanın psikolojik ve tarihsel boyutları ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle mimarlık zaman ilişkisi, ‘Mimaride Psikolojik Zaman’ ve ‘Mimaride Tarihsel Zaman’ şeklinde iki alt başlıkta incelenmektedir. Mimarın üretimini yaparken içinde bulunduğu psikolojiden kullanıcının mekanda yaşarken hissettiği duygu durumlarına kadar birçok noktanın ele alındığı mimaride psikolojik zamandan sonra, mimarlığa tarih içerisinde duyduğumuz ihtiyaç, varoluşun sürekliliği içerisinde mimarın konumu gibi pek çok tespitin bulunduğu mimaride tarihsel zamanla birlikte mimaride zamanın yapısı çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Bütün bunlar ışığında çalışmanın amacı, mimarlıkta tasarım, mekan ve zaman kavramlarını anlamaya çalışmaktır. Bu amaç doğrultusunda uygulanan yöntem ise felsefi düşüncedir. Bu nedenle çalışma başlığı olarak ‘Mimarlıkta Tasarım Mekan ve Zamanın Felsefi Açısından İncelenmesi’ tercih edilmiştir. Öte yandan mimari üretimde bulunurken felsefi düşünceden faydalanmak, mimarlığa felsefeci gözüyle, felsefeye mimar gözüyle bakmak, yaşadığımız şehirleri tasarım, mekan ve zaman bağlamında değerlendirmek gibi uzun vadeli amaçlara da çalışma boyunca zemin hazırlanmaya çalışılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİMARLIĞIN KAVRAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Çalışmanın ilk bölümündeki temel amaç, mimarlığın oluşumuna etki eden disiplinlerin ve kavramların neler olduğunu saptamak, başka bir deyişle mimarlığın kavramsal çözümlemesini gerçekleştirmektir. Mimarlığın kavramsal çözümlemesi, mimari kimliğin nasıl kurulduğu ve geliştiği, mimarinin kendisini nasıl var ettiği, kökeninin neye dayandığı ve nasıl kurumsallaştığı gibi soruları bünyesinde barındırır. Bu nedenle öncelikle mimarinin ortaya çıkış şartları ve gelişimi ele alınmalıdır. Mimarının ortaya çıkış şartları ve gelişimini araştırmak için yapılan mimarlık tarihi okumaları, mimarlığın çeşitli evrelerde oluştuğuna yönelik tespitlere yol açmıştır.¹ Bu evreleri mimarlığın kaçınılmaz olarak ortaya çıkışı, planlı olarak gelişimi, kavramsallaştırılması, biçimselleştirilmesi, akademileştirilmesi ve toplumsallaştırılması şeklinde adlandırmak mümkündür.

Mimarlık, her şeyden önce insanın güvenlik gereksinimini karşılamayı amaçlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu güvenlik gereksinimi, fiziksel, psikolojik, iktisadi güvenlik gibi çeşitli alt kategorilere ayrılabilir. Güvenliğin sağlanması için giderilmesi gereken ilk ihtiyaç ‘barınma’ ihtiyacıdır. Barınma ihtiyacı, insanın en temel ihtiyaçlarından biri olarak doğal, kendiliğinden, kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Barınma ihtiyacını gideremeyen insan iklime, hayvanlara ve diğer insanlara karşı güvenliğini sağlayamaz. İstisnasız bütün toplumlar, göçebe veya yerleşik olsun mutlaka barınaklar inşa ederek hayatta kalmışlardır. Bu bağlamda mimarlığın kökeni, kaçınılmaz olan barınma ihtiyacını gidermeye dayanmaktadır.²

Güvenliği sağlamak amacıyla ortaya çıkan barınma ihtiyacı, insan icadı, sadece insana özgü bir ihtiyaç da değildir. Örneğin kuşların ağaç dalları, yapraklar, toprak gibi malzemelerle inşa ettiği yuvalar, yavrularının ve yemeklerinin güvenliğini sağlamak amacıyla oluşturduğu barınaklar da güvenlik gereksinimini karşılamaya yöneliktir. Bazı kuş türlerinin, karşı cinsi etkilemek amacıyla yuvayı ilgi çekici kılmak amacıyla renkli meyveler, çiçekler, yapraklar ekleyerek barınaklarına bir dekor verdikleri de görülür.³ Benzer şekilde arılar, karıncalar ve

¹ K. Michael Hays, *Mimarlığın Arzusu*, çev. Volkan Atmaca, İstanbul: Yem Yayınevi, 2015, 9.

² Bruce Allsopp, *Art and the Nature of Architecture*, London. 1952, 23.

³ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, çev. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006, 19.

bazı deniz canlıları, barınma ihtiyacını gideren türlere örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan yuva yapmayan diğer canlılar ise, doğada mevcut, halihazırda var olan bir barınak bulup, onun etrafında yaşayarak barınma ihtiyacını giderirler. Dolayısıyla barınma ihtiyacı, her canlının içinde bulunduğu yer ve zaman içerisinde gerçekleştirdiği, kaçınılmaz bir ihtiyaçtır.⁴

Barınma ihtiyacının kaçınılmazlığı, insanın barınma ihtiyacına yönelik faaliyetleri ile birlikte mimarlığın kaçınılmazlığını doğurmuştur. Tüm canlılar gibi mekansal ve zamansal bir varlık olan insan, her daim bir yerlerde barınmak zorundadır. Bu barınma ihtiyacının doğurduğu mimarlık faaliyeti, ne yaparsak yapalım kendisinden kaçamadığımız bir gerçekliktir. Yaşamımızın her saniyesinde, bir mimari yapının içinde veya çevresinde bulunmaktayız. Güvenlik ihtiyacıyla kaçınılmaz olarak doğan bu yapılar, tarihin gelişimi, toplumların ve kültürlerin çeşitlenmesi gibi faktörlerle farklı değerlere bürünmüşlerdir. Bugün içinde bulunduğumuz bu yapılar sadece bir barınak değil, aynı zamanda tarihsel anlam katmanlarının cisimleşmiş halleridirler. Bu bağlamda mimarlığın üretimleri, davranışlarımızı şekillendirir, ruhsal durumumuzu belirler, kültürümüzü, düşüncelerimizi ve değerlerimizi etkiler. Bu aşama, mimarlığın kaçınılmaz olarak ortaya çıkmasından planlı olarak gelişimini gerçekleştirdiği ikinci evresine denk düşer.

Mimarlığın kendiliğinden gerçekleşen doğal bir eylemden planlı bir eyleme geçişi, bildiğimiz kadarıyla Antik Mısır ve Mezopotamya'ya kadar uzanmaktadır. Tarihin kaydettiği ilk mimar, M.Ö 2635 ile 2595 yılları arasında firavun Zoser'in yönetimindeki Mısır'da faaliyet göstermiş olan İmhotep'tir. Mısır'a taş inşaatını tanıtan, piramiti ilk keşfeden İmhotep'ten sonra M.Ö 1503-1482 yıllarında firavun olarak hüküm sürmüş Kraliçe Hatşepsut'un mimarı Semut'tan da günümüze önemli çalışmalar kalmıştır. Mısırlı mimarlar tarafından yapılan mimari çalışmalar, kireç taşları üzerine veya renkli mürekkepler kullanılarak papirüs yapraklarına çizilmiştir.⁵ Mezopotamya'da da kil tabletler üzerine çizilmiş mimari çalışmalara rastlamaktayız. Bilinen en eski ev planı, M.Ö 2300'de 6x9 cm boyutlarında küçük bir tablette, duvarların kalınlığı ve odaların yerleşimini gösteren, Irak'ın Asmar bölgesine ait bir çalışmadır.⁶

Verilen örnekler ışığında bakıldığında mimarlığın planlı bir şekilde gelişimi, anlatım tarzı olarak belirli bir mimari dili doğurmuştur. Bu mimari dil çizimdir. Mimarının nasıl yapılabileceğinin anlatım yolu olarak çizim, mimarlığı içgüdüsel bir yetiden planlı bir yetiye

⁴ Victor Gruen , *The Heart of Our Cities*, New York, 1965, 28.

⁵ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, a.g.e, 155.

⁶ A.e, 157.

yönlendirir. Bu bağlamda bakıldığında Antik Mısır ve Mezopotamya'dan bu yana mimarlık, 'çizilerek' yapılmaktadır. Burada mimarlığın yönteminin şekillendiği görülür. Barınma gereksinimini karşılamak amacıyla doğan mimarlığa zamanla bir yöntem bulunmuş ve barınma gereksinimini gerçekleştirmek için önce çizme eyleminin gerçekleştirilmesi gerekli görülmüştür. Bu durum çalışmanın ilerleyen bölümlerinde aralarında ilişki kurulacak inşa, tasarım ve kullanım kavramlarının mimarlık bağlamında söz konusu medeniyetlere kadar dayandırılabilceğini göstermektedir.⁷

Öte yandan bu medeniyetlerde mimarlığın günümüze göre pek çok açıdan oldukça farklı ele alındığı da göz ardı edilmemelidir. Antik Mısır, Sümer, Babil gibi mimarlığın planlı olarak geliştiğini kabul ettiğimiz medeniyetlerde mimarlar, aynı zamanda yöneticilik, rahiplik gibi çeşitli görevleri de gerçekleştiren kimselerdi. Bu dönemde mimarlık, bildiğimiz kadarıyla ayrı bir disiplin adı altında uzmanlaşmaya dayanmıyordu. Hatta 'mimar' adıyla ayrı bir meslek sahibi ve 'mimarlık' kavramı da söz konusu değildi.⁸ Yani mimarlık doğmuş ancak henüz adlandırılmamış, kavramsallaşmamıştı. Mimarlığın kendisi ortaya çıkmış olsa da, kavram olarak mimarlık söz konusu değildi. Bu nedenle 'mimarlığın kavramsallaştırılması' şeklinde üçüncü bir evresinden söz etmek gerekir.

Mimarlık kavramının ilk kullanımı veya bilinen ilk mimarlık adlandırması, Antik Yunan'a dayanmaktadır. Bu bağlamda mimarlığın kavramsallaştırılması da Antik Yunan'a dayandırılabilir. Öte yandan bu kavramsallaştırma meselesi tartışmaya açıktır. Zira Antik Mısır ve Mezopotamya'da tarihe kaydedilmiş bir mimarlık kavramının olmaması, o dönem yapılan çalışmaların mimariyi içermediği anlamına gelmemektedir. Zaten mimarlığın planlı olarak gelişimi şeklinde yapılan nitelendirme, o dönem yapılan çalışmaların günümüz mimarlık mesleğinin altyapısını kurduğuna yönelik bir değerlendirmedir. Kavramsallaştırma ise mesleğin ve disiplinin sınırlarını belirlemek, nitelendirmek ve tanımlamak gibi metinsel ve düşünsel altyapıyı kurar. Mimarlığın kavramsallaştırılması şeklinde bir üçüncü evreyi bu bağlamda ele almak gerekir.

Architect sözcüğü Yunanca architekton sözcüğünden gelmektedir. Arche köken, tekton ise inşa etme, yapma anlamına gelmektedir.⁹ Bu bağlamda architekton, inşa etmenin kökeni anlamını taşır. Buradan mimarlığın kavram olarak ortaya çıkışının inşa kavramına dayandığını

⁷ L.M. Goodovitch, *Architecturology*, London, 1968, 16.

⁸ N.L. Park, *The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory*, Paris, 1968, 11.

⁹ A.e, 17.

söyleyebiliriz. İnşa etmenin kökeni olarak mimarlık tanımı, mimarinin inşa edildiği sürece var olduğunun tespiti. Mimarının inşa edildiği sürece var olması, mimarinin kendini gerçekleştirmek için zanaat üretimine muhtaç olduğu anlamına gelir. Bu durum mimarlık adı altında yapılan mesleğin ve mimarlık kavramının, köklerini zanaattan aldığı şeklinde yorumlanabilir.

Köklerini zanaattan alarak var olan mimarlık, sadece zanaat ile etkileşimde kalmamış, tarih boyunca farklı alanlarla ilişki halinde olmuştur. Bu nedenle mimarlığın kavram olarak ortaya çıkışı, mimarlığın oluşumunu tam olarak gerçekleştiremediği veya tamamlayamadığı bir evre olarak gözükmemektedir. Kavramsallaştıktan sonra mimarlık, zamanla birtakım biçimsel ifadelerle yorumlanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda dördüncü bir evre olarak, mimarlığın biçimselleştirilmesinden söz etmemiz gerekir.

Mimarlığın biçimselleştirilmesi, Roma İmparatorluğu'na kadar dayandırılabilir. Roma'da mimarlık, pratik inşa ve zanaat bilgisinin yanı sıra teorik bilgiler de gerektiren bir alan olarak görülmüştür. Augustus Caesar'ın yönetiminde mimarlık yapan Vitruvius (M.Ö 90-20) mimarlığın pratik ve teorik bilgi gerektirdiğine değinerek, iyi bir mimarın uzmanlaşması gereken disiplinleri yazın ve yazarlık, teknik ressamlık, matematik, tarih, felsefe, müzik, tıp, hukuk ve astronomi şeklinde sıralamıştır.¹⁰

İnşa etmenin kökeninin yanına biçimsel ifade oluşturma çabasının eklenmesi, pratik bilginin yanına teorik bilginin eklenmesi, mimarın zanaatkardan farklı bir kişi olduğuna yönelik tespitleri doğurmuştur. Özellikle Rönesans ile birlikte mimarların yapım sürecinden çekilmeleri, entelektüel araştırma ve yaratıcı sanatla uğraşmaları, mimarlığın yönelimini değiştirmiştir. Rönesans İtalya'sının mimarı Leon Battista Alberti'nin mimar tanımı şu şekildedir: “İnşa sırasında işçiler tarafından gerçekleştirilecek biçimleri yaratmak için kendi aklını ve gücünü kullanan kişi.”¹¹

Bütün bunlar ışığında söylenmesi gereken, biçimsel ifade olarak ortaya çıkan mimarlığın, ilerleyen yıllarda pek çok farklı sanatsal bakış açısıyla beraber bir sanat etkinliğine dönüştüğü şeklindedir. Bu dönüşümün tam olarak ne zaman ve nasıl olduğuna yönelik tespitler farklılık göstermektedir. Kimine göre mimarlık doğası itibarıyla sanatsalken kimine göre Roma, kimine göre ise Rönesans dönemi mimarinin sanatsallaşmasına yön vermiştir.¹² Öte yandan

¹⁰ Marcus Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, çev. Morris Hicky Morgan, Cambridge, Mass, 1914, 14.

¹¹ Andrew Leach, *Mimarlık Tarihi Nedir?*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015, 21.

¹² Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, 21.

sanatın zanaattan tam anlamıyla kopmasının mümkün olup olmadığı, zanaatın bittiği ve sanatın başladığı noktanın tespit edilip edilemediği gibi tartışmalar, çalışmanın ilerleyen kısımlarında daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Mimarın bir meslek insanı olarak varoluş sürecinin üç önemli basamağından ilki ele alınmış oldu. Bu ilk basamak, mimarlığın kaçınılmaz olarak ortaya çıkışı, planlı olarak gelişimi, kavramsallaştırılması ve biçimselleştirilmesi şeklinde dört evreye ayrıldı. Bu dört evre sonunda mimarlık işlevi, mimarlık mesleği olarak kavranmaya başlanmıştır. Öte yandan bir meslek insanı olarak mimarın varoluş süreci, mimarın nasıl bir eğitim alması gerektiği ve sosyal statüsünün kuruluşu gibi konuları da içerir. Bu nedenle mimarlığın akademikleştirilmesi ve toplumsallaştırılması şeklinde son iki basamaktan söz etmek gerekmektedir.

İlk olarak mimarlığın akademikleştirilmesinden söz etmek gerekmektedir. Burada kastedilen mimarlık akademilerinin ve ilerleyen süreçte de üniversitelerdeki mimarlık fakültelerinin kurulumudur. 15. yüzyıla kadar mimari eğitim, loncalara bağlı olarak yürütülmüştür. Usta zanaatını çırağa aktarmış, çırak da ustanın yanında işi öğrenmiştir.¹³ Rönesans ile birlikte kişinin bir birey olarak kendini ayırıştırma, farklılaştırma girişiminde bulunması, her disiplinde olduğu gibi mimarlık anlayışını da etkilemiştir. Howard Davis, ‘İnşanın Kültürü’ adlı eserinde insanların mesleklerinde uzmanlaştığı ve mesleklerin daha tanımlı hale geldiği, bireylerle kurumlar arasındaki ilişkinin daha resmileştiği 15. yüzyılda inşa kültürünün öznelinin ve kurumlarının da dönüşüme uğradığından söz etmiştir.¹⁴ Bu bağlamda mimarın kendi kimliğini kurma girişiminde bulunduğundan söz edilebilir. 1671 yılında Fransız Kraliyet Mimarlık Akademisi’nin kurulmasıyla birlikte mimarın eğitimindeki ilk köklü değişiklik gerçekleşmiştir. Bu akademi ile birlikte mevcut mimarlık eğitimi kuramsal temellere dayandırılmıştır.¹⁵

Mimarlık mesleğinin akademikleştirilmesi ve mimarlık akademilerinin kurulumu, tasarım kavramını mimarlık mesleğinin merkezine yerleştirmiştir. Kuramsal temellere dayandırılan mimarlık eğitiminde merkezde artık inşa kavramı yerine tasarım kavramı vardır. Arche – tekton olarak inşa kavramı üzerinden doğan mimarlık kavramı, mimarlık akademilerinin getirdiği teorik çözümleme, yaratıcılık, problem çözme gibi tasarım kavramına yönelik özellikler ile değişime uğramıştır. Bu değişim, mimarın bir meslek insanı olarak varoluş

¹³ Richard Sennet, *Zanaatkar*, çev. Melih Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, 32.

¹⁴ Howard Dawis, *The Culture Of Building*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 244.

¹⁵ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, a.g.e, 72.

sürecini de etkiler. Hatta kimi düşünörlere göre meslek olarak mimarlık, köklerini inşadan değil, tasarım kavramından alır. Örneğin Magali Larson mimarlık mesleğinin oluşmasındaki ilk aşamayı, tasarlama ve uygulama süreçlerinin birbirinden ayrışmasıyla başlatmaktadır. Bu ayrışma, mimarı diğer sanatçılardan ayırt eden bilincin kökenini oluşturmaktadır. İkinci aşama ise teorik temelin kuruluşudur.¹⁶ 16. yüzyılda mimarlar ölçölü çizimlere, el kitaplarına ve mimarlık üzerine yazılmış teorik yazılara sahip olduklarında mesleki kimliklerini sağlamlaştırmış ve ayrıştırarak özelleştirmişlerdir. 17. yüzyıla gelindiğinde, tasarım konusuna ait girdilerin artmasıyla birlikte uzmanlaşmış mimarlık bürolarının ortaya çıktığı görölmektedir. Larsona göre tasarım ve uygulama kavramlarının birbirinden ayrılması yaratıcılığı oluşturmaktadır ve artık masa başında tasarlayan, çizen mimar figürü belirmiştir.¹⁷ Öte yandan burada şu sorular ortaya atılabilir: Mimarlık akademilerinin kurulmasından önce, mimari eğitim yok mudur? Zanaata dayalı bir mimari üretimde kuramsal temellerden söz etmek mümkün değil midir? Yaratıcılığın uygulamadan bağımsız bir tasarım üzerinden ele alınması doğru mudur? Bu tartışmaları yapmak için zanaatın ve sanatın ne olduğuna yönelik bir tespitle bulunmamız ve bu alanların mimarlık ile ilişkilerini saptamamız gerekmektedir. Ancak ondan önce mimarlığın kurulumuna yönelik son bir evre daha ele alınmalıdır.

Tasarımcılığın ayrı bir meslek olarak ortaya çıkışının, sanayileşme ve modernite ile yakından ilişkili olduğuna yönelik değerlendirmeler yaygındır.¹⁸ Modernitede bilim, ahlak ve estetik alanlarının birbirine göre otonom olması gerektiği savunulmaktadır. Bu durumda üretilen bir sanat nesnesinin topluma mal edilmesinin önemi kalmamıştır. Onun estetik değerinin toplumla ilişkisinden bağımsız olarak yargılanabileceği kabul edilmiştir. Bu durumda nesnenin üretiminde ‘tasarımcı’ diye yeni bir aktör doğmuştur. Bu aktör zanaatkar gibi ‘topluma gömölü’, sessiz bir aktör değildir ve nesnenin biçimini belirlemektedir. Bu özne, kendisini kamu alanında göstermekte ve iktidar talebinde bulunmaktadır.¹⁹ Modern toplumsal ilişkilerin egemen duruma gelmesiyle birlikte özne mimar ön plana çıkmaya başlamış ve bu süreçte özne mimar giderek mimarlık mesleğini tanımlayan başlıca unsur olmuştur. Bir başka deyişle, mimarlık eserini, eserin mimarı ile ilişkili olarak kavramak ve eserin mimarını o esere ilişkin önemli biri olarak algılamak “modern” tutumun bir gereğidir.

¹⁶ Magali Larson, ‘20. Yüzyılın Başlarında Mimarlık Mesleği’ , *Mimarlık*, sayı 4, 2.

¹⁷ A.e, 7.

¹⁸ Michéy Ragon, *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*, çev. Murat Aykaç Ergingöz, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, 44.

¹⁹ A.e. 49.

Mimarın ismiyle belirgin bir biçimde ortaya çıkışı 19. yüzyıl ortalarında oluşmaya başlamış ve 20. yüzyılda yerleşik duruma gelmiştir. Bu dönem mimarlığın oluşumunun son evresidir.

19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başına kadar mimarlık, devlete ait yapılaşmalar, kamu binaları, ibadethaneler ve lüks saraylar gibi toplumun sınırlı bir kesimine yönelik üretimleri içermektedir. Bu bağlamda mimarlar da toplumun tümüyle değil, küçük bir bölümüyle iletişim halinde olan insanlardı. Endüstri devrimiyle birlikte artan yapı üretimleri mimarlara yeni alanlar açmaya başlamıştır. Bugüne baktığımızda artık her türlü konut yapılaşmalarından, ofis, iş yeri, mağaza, restaurant, otel, hastane, klinik, müze, tiyatro, konser alanı, istasyon, televizyon stüdyoları, okul yapılaşmaları ve diğer pek çok alanlar için en düşük gelirliden en yükseğine kadar mimarın bizzat toplumun her kesimiyle doğrudan ilişkili olduğunu kolaylıkla saptayabiliriz.²⁰

Mimarın toplumun her kesimiyle ilişki halinde olmaya başlaması, mimarın toplumsal sorumluluğu sorununu tartışmaya açmıştır. Mimarlık mesleğinin bizzat mimar üzerinden okunması, mimarların üretimlerini ve düşünce dünyalarının zenginliğini önemli kılmış, mimara topluma karşı yeni görevler yükletmiştir. Artık mimar sadece toplum tarafından yönlendirilen değil, aynı zamanda topluma yön veren bir figürdür. Sadece toplum içinde yaşayan değil, sosyal hayatı biçimlendiren, “yeni” olanı aşıl原因, değiştirip dönüştüren bir kimliktir. Bu bağlamda mimar sadece bina yapmamalı, bir düşünce üretmeli ve düşüncesini eserleriyle topluma anlatmalıdır.²¹ Bu tespit, mimari üretimlerin felsefi bir temellendirmesinin olması gerektiği, mimardan hem tasarım kavramı etrafında hem de tasarımının içinde bulunduğu toplumsal yapıyla uyumu meselesinde felsefi gerekçelendirmeler üretmesinin beklendiği şeklinde yorumlanabilir.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında çalışmanın birinci bölümünde kurulması gereken sistematik belirginleşmiştir. Mimarlığın kavramsal çözümlemesi, ilk cümlede de değinildiği üzere mimarının oluşumuna etki eden disiplinlerin belirlenmesiyle mümkündür. Bu amaçla tespit edilen mimarlığın ortaya çıkış evreleri, mimarının oluşumuna iki temel disiplinin etki ettiğini göstermiştir. Bu disiplinler zanaat ve sanattır. Mimarlığın kaçınılmaz, planlı ve ardından kavram olarak ortaya çıkış serüveni, zanaat disiplini içerisinde mimarlık mesleğinin ve mimarlık kavramının doğuşunu ifade etmektedir. Ardından gelen biçimselleştirilme ve akademileştirilme şeklinde adlandırılan iki evre, özne mimarın ön plana çıktığını ve mimarın

²⁰ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949, 13.

²¹ A.e, 20.

sanat disiplini içerisinde kendine yer bulmaya çalıştığını ifade etmektedir. Bu bağlamda bölüm içerisinde sırasıyla zanaat ve sanat kavramları ele alınacak, ardından bu kavramların mimarlık kavramıyla ilişkisine bakılarak mimarlığın kavramsal çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

1.1.Zanaat ve Sanat

Mimarlığın kavramsal çözümlemesini gerçekleştirmek için zanaat ve sanat kavramlarının çözümlenmesi gerektiği sonucuna ulaşıldıktan sonra, bu alt bölüm içerisinde iki kavramın ayrı ayrı yapıları ve birbirleriyle ilişkileri ele alınmaya çalışılacak. Zanaat ve sanat kavramlarının ne anlama geldiği, bu kavramların mimari ile kurdukları ilişkiyi inceleyebilmek için şarttır. Bu bağlamda mimarinin ortaya çıkış şartlarını etkileyen disiplinler olarak zanaat ve sanat belirlendikten sonra yapılması gereken ikinci tespit, zanaat ve sanatın insan etkinlikleri içerisindeki yerlerini ortaya koymak olmalıdır.

İlk olarak zanaatın, insanın toplum içindeki ihtiyaçlarına yönelik sorun çözme becerisinden doğduğunu söylemek gerekir. Gündelik hayata dair karşısına çıkan problemleri çeşitli icatlarla, buluşlarla ve pratik akıl yürütmelerle çözmeye çalışan insan, zanaat üretimlerine yönelik ilk adımlarını atar. Bu bağlamda zanaat, insanın belirli bir hayat tarzını idame ettirme becerisine dayalı bir uğraştır. Bu tespit zanaatın kökeninin maddi kültür olduğunu göstermektedir. Maddi kültür, insanın karşılaştığı sorunlara karşı ürettiği çözümlere yönelik pratik becerileri araştırır.²² İnsanların pek çok farklı alanda karşılaştığı sorunlar, her bir insanın ayrı ayrı alanlarda sorun çözme becerisi kazanmasını sağlamıştır. Her insanın farklı becerilerinin olması, zanaatlardan uzmanlıkların doğmasına yol açmıştır. Bu bakımdan düşünüldüğünde zanaat tarihi, bütün uzmanlıkların tarihini kapsamaktadır. Becerilerin uzmanlık adı altında sistemleştirilmesi, önce zanaatı, ardından zanaattan doğan meslek alanlarını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda uzmanlık kavramının incelenmesi gerekmektedir.

Zanaatçının uzmanlığının kabulünde en yaygın değerlendirme süre üzerinden yapılmıştır. Ortaçağ'da bir çırağın usta olması için ustasının yanında ortalama yedi yıllık bir eğitimden geçmesi gerektiği kabul edilmiştir. Modern toplumlardaki mesleki yeterlilik için öngörülen eğitim süreleri de benzer dilimleri kapsar. Sosyolog Neil Postman, bir insanın bir işte uzman olabilmesi için on bin saatlik bir çalışma tecrübesine ulaşması gerektiğini söylemiştir.²³ Bu

²² Henry Glassie, *Material Culture*, Indiana University Press, 1999, 130.

²³ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Viking, 1985, 48.

süre dilimi on yıl boyunca günde üç saatlik, beş yıl boyunca günde altı saatlik çalışma dilimlerine denktir. Ortaçağdaki çırağın da yedi yıl boyunca günde beş saat çalışmasına denk düşer. Edinilen uzmanlığın ve kişilerin öğrenme kabiliyetlerinin farklılığının süreyi etkilemesini göz ardı etmeden bütün bu verilerden çıkarılabilecek sonuç, uzmanlık için o işin yıllarca tekrar ve tecrübe edilmesi gerektiğidir.

Bir iş olarak uzmanlığın yanı sıra bir duygu olarak uzmanlık da söz konusudur. Bir duygu olarak uzmanlık, zanaatçının duygusal ödülüdür. Tarih boyunca çıraklıktan ustalığa geçen zanaatçı, mezun olan öğrenci, terfi eden çalışan ve bunun gibi deneyimlerde bulunan insanlar, bütün bu uğraşlar neticesinde edindiği sıfatlar karşısında memnuniyet duygusuna kapılır. Hatta çoğu zaman bütün bu uğraşların birincil nedeni de bu memnuniyet duygusuna ulaşma gayesidir. Bu bağlamda zanaat, toplum içinde yaşayan insanın sorun çözme becerisinden doğar, ardından yapıp ettiklerinden memnun olma mertebesine geçer. Sorun çözme becerisi edinmeye çalışan çırağın yıllar geçtikçe kazandığı ustalığın getirdiği kazanımlar, zanaatçının duygusal memnuniyetini ortaya çıkarır.

Beceri ve uzmanlık kavramlarının ardından zanaatı anlamak için önem arz eden bir diğer kavram gelenektir. Gelenek kavramı, söz ile ilişkisi bakımından tarihi, iş ile ilişkisi bakımından ise zanaatı kurar. Geleneklerin söz ve iş ile nesilden nesile aktarılması, toplumun kültürel mirasının temelini oluşturur. Bu miras aile içinde yaşam tarzından yemek kültürüne, giyim tarzından davranış ve düşünme biçimlerine kadar her alanda toplumun fertlerine sirayet eder. Söz veya metin ile aktarılan gelenekler, toplumun tarihini oluşturur. Tarih, toplumun ortak bir metin mutabakatına varması ile fertlerin ortak bir geçmişten geldikleri hissiyatına kapılmasına yol açar. Dini, bilimsel, siyasi, ahlaki tüm değerlendirmeler, o alanın tarihi birikimi ile yapılır. Bu anlamda toplum içindeki bireyler olarak fikirlerimizin temelini, tarihi birikimlerimiz olduğu söylenebilir.

Geleneğin tarih ile kurduğu teorik – metinsel miras, zanaat ile kurduğu pratik – eylemsel miras ile birleşerek kuram - eylem varlığı olan insanın toplumsal bütünlüğünü oluşturur. Geleneksel zanaat üretimleri nesilden nesile aktarılacak kimi zaman çeşitli dini-siyasi ritüellerin, kimi zaman pratik amaçların kimi zaman ise hayata dair diğer ihtiyaçların karşılanmasını sağlar. Böylelikle toplumlar, kendi kültürel miraslarına yönelik üretimlerini zanaat yaparak gerçekleştirirler. Tarih boyunca baş ustalar, yardımcı ustalar, çıraklar ve yamaklar gibi çeşitli statüdeki çalışanların uzun yıllar sürecektir olan çalışma hayatlarında düzenli bir şekilde ilerledikleri, çırağın kendi ustasının yerini aldığı ve kendi çıraklarını

yetiştirdiği bir süreklilik içerisinde zanaat eylemi mütemadiyen gerçekleşmiştir.²⁴ Bu durum söz konusu kültürel mirası pekiştirerek zanaat üretiminin geleneğin, geçmişin devamlılığının, eskinin tekrarının ürünü olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Öte yandan şöyle bir soru sorulmalıdır: Zanaatın gelenek ile nesilden nesile aktarılması, zanaatçıların beceri ve üretimlerinin ustadan çırağa kesinlikle aynı şekilde geçeceği anlamına mı gelir? Kuramlarımızın kökenini tarihe, eylemlerimizin kökenini ise zanaata indirgediğimizde geriye bize ait, bugüne ait ne kalmaktadır? Bugünkü retimlerimiz geçmişin devamlılığını sağlamaya yönelik ise, zgr bir varlık olarak tikel insanın dünyaya ne katabileceği tartışma konusu olacaktır.

Bu noktada zanaat ile sanatı beraber düşünmek ve iki disiplin arasındaki farklılığa değinmek gerekmektedir. Söz - metin ile doğan tarih ve iş ile birlikte doğan zanaat, toplumun ortak mutabakatını oluşturmayı amaçlar. Tarih geleneğin, eskinin, tekrarın ve geçmişin anlatımıdır. Zanaat de geleneğin, eskinin, tekrarın ve geçmişin ürününü oluşturur. Öte yandan akıl-beden birlikteliğinden doğan idrak kavramı, hayatı ‘kavramak’ için kişinin kendi elini, kendi bedenini ve kendi aklını kullanmasını gerektirir. Söz ve iş üzerinden kendi zanaatını kuran usta çırağına işin nasıl yapılacağını ğretir. Bu ğreti, ‘Bu iş böyle yapılır. Yapabilmek için beni taklit et’in öğretisidir. Ancak akıl – beden ilişkisinin devreye girmesiyle usta çırağa aynı zamanda ‘Ben bu işi böyle yaptım. Sen de kendi yolunu bul.’ demektedir.²⁵ Tam bu noktada kişi, gelenekten gelen üretimi birikim noktasına indirgeyip kendi üretimini yapmaya çalışır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur ki, söz-iş birlikteliğinden akıl-beden birlikteliğine geçişte zanaatın sonlandığını ve sanatın başladığını savunmak, çalışan insan – düşünen insan ayırımında bulunan dualist yaklaşımları benimsemek anlamına gelir. Bütün bu kavramlar kuram – eylem birlikteliği içerisinde ele alınmalı ve bu ilişkiler arasında geçişkenliğin söz konusu olduğu unutulmamalıdır. Bu geçişkenlik, zanaatın bittiği ve sanatın başladığı noktayı muğlaklaştırır. Nasıl ki her insan biraz düşünür, biraz işçidir, benzer şekilde her zanaatçı da biraz sanatçı, her sanatçı ise biraz zanaatıdır. Zanaat ve sanat arasında mutlak bir ayırımında bulunmak söz konusu değildir. Öte yandan 1762 tarihli *Academie Française* sözlüğünde sanatçı ‘dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse’ olarak

²⁴ Robert M. Pirsig, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, ev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, 23.

²⁵ Richard Sennett, *Zanaatkar*, a.g.e. 40.

tanımlanırken zanaatçı ise ‘bir mekanik sanat işçisi, bir meslek sahibi’ olarak tanımlanmıştır.²⁶ Bu tanımlar ışığında söylenmesi gereken, zanaat ve sanatın, ilişkiselliği unutulmadan iki ayrı disiplin olarak ele alınmasının gerekli olduğudur.

Öte yandan sanat ile zanaat arasındaki geçişkenliğin tarihi süreç içerisinde zanaattan sanata doğru ilerlediğini savunmak da mümkündür. Bir dönem zanaat ürünü olarak üretilen bazı eserler, daha sonraki dönemler içerisinde sanat eseri olarak ele alınabilir. Örneğin bir Afrika maskesi, zanaatçı tarafından üretildiği zaman ve mekan içerisinde dinsel ritüelleri yerine getirmeyi amaçlayan zanaat ürünüken, bu maskenin günümüzde bir müzeye taşınması ile birlikte, bu objenin o dönemin yaşam biçimini anlatan bir sanat eserine dönüştüğü gözlemlenebilir. Bu durum zanaat ürünlerinin içinde bulunduğu çağa ve mekana göre değerlerinin değiştiğini anlatır. Bu değişkenlik hem zamansaldır, hem de eserin içinde bulunduğu müze, konser salonu gibi özel yerleri içermesi bakımından mekansaldır.²⁷

Akıl ile beden arasındaki ilişki, kavrayan insanı meydana getirir. Dokunma, görme gibi duyuların akıl ile bir araya gelmesiyle oluşan kavrama, kişisel bir tecrübedir. Kavrayan insan kendi gözü, kendi eli ve kendi aklı ile kavrayan insandır. Burada maddi nesnelerle diyalogun bir yolu ortaya çıkmaktadır. Bu yolda insana zanaatla birlikte sanat da yön verir. Zanaatın, insanın toplum içindeki ihtiyaçlarına yönelik sorun çözme becerisinden doğduğu söylenmişti. Sanat ise, becerinin getirdiği pratik akıl yürütmelere kişinin kendi düşünce dünyasına yönelik yeteneklerini eklemesi ile oluşur. Bu bağlamda zanaatçının becerili olduğunun veya zanaatın beceri kavramı üzerinden kurulduğunun söylendiği noktada, sanatçının yetenekli olduğu veya sanatın yetenek kavramı üzerinden kurulduğu söylenebilir.

Beceri ile yetenek arasındaki benzerlik ve farklılıkları saptamak, zanaat ile sanat ilişkisini anlamak adına çok önemlidir. Yapılabilecek en temel tespit, becerinin sonradan kazanılan, öğrenilebilen bir meleke olduğu, yeteneğin ise doğuştan sahip olunan, öğrenilemeyen bir yeti olduğudur. Becerinin beslendiği uzmanlık ve gelenek, tekrarlama sonucu kazanılan yatkınlıkları içerirken yeteneğin beslendiği yaratıcılık ve özgünlük, kişiye özgü doğuştan gelen zihin güçlerini kapsamaktadır. Bu bağlamda yeteneği ve yeteneğin doğurduğu sanatı anlamak adına yaratıcılık ve özgünlük kavramları da incelenmelidir.

²⁶ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, a.g.e, 168.

²⁷ A.e, 14.

Zanaatın belirli kuralların gerektirdiği beceri içerisinde gerçekleşen bir uzmanlık olduğunun söylendiği noktada sanatın ise zanaatın bu uzmanlığına yeteneğin getirdiği yaratıcılığı eklediği söylenebilir. Uzmanlık topluma, dışa dönük iken yaratıcılık içe dönük bir etkinliktir. Toplumun kişiye nasıl davrandığı ile doğrudan ilgili olan uzmanlığın aksine toplum kişiye nasıl davranırsa davranırsın yaratıcılık kişinin içindedir. Bu bağlamda beceri ve uzmanlık kavramları zanaatın toplumsal yapısını oluştururken yetenek ve yaratıcılık kavramları ise sanatın bireysel yapısını oluşturmaktadır.²⁸

Bu tespite karşılık olarak şu gibi soruları yöneltmek son derece makuldur: Sanatın toplumsal yapısı söz konusu değil midir? Veya zanaatta yaratıcılık yok mudur? Sanatın toplumsal yapısı veya sanatta yeterlilik adı altında sanatın uzmanlıkla ilişkisi gibi pek çok durum, sanatın içerisindeki zanaatın varlığının ürünü olarak gözükmektedir. Sanatın zanaattan tamamen kopuk olmaması, zanaatı oluşturan kavramların sanat içerisinde de yer almasına yol açar. Benzer şekilde zanaattaki yaratıcılık da, sanatı oluşturan bir kavram olarak yaratıcılığın, zanaatta başladığı, ancak zanaatın beceri ile ilişkili yapısı içerisinde sınırlı kalması, ardından sanatın yetenek ile ilişkili yapısı içerisinde kendine yer bulması şeklinde bir saptama ile açıklanabilir.²⁹

Sanatın içe dönüklüğü, sanatı oluşturan bir diğer unsur olan özgünlük kavramında da gerçekleşir. Gelenek içerisinde çalışan zanaatçı kendi toplumuna dönüktür. Kendi çalışması için özgünlük arayışında olan sanatçı ise kendi içine dönüktür. Sanatçı da zanaatçının atölyesine benzer bir stüdyoda çalışır, sanatçının da usta – çırak ilişkisine benzer kolektif uygulamaları vardır. Ancak sanatçı, zanaatçının içinde bulunduğu geleneklerin ritüellerinin tekrarlanmasının veya kutsanmasının ötesinde, özgün üretimler gerçekleştirme peşindedir. Gelenek üretimlerinin aksine özgünlük, hiç kimsenin daha önceden düşünmediği, yapmadığı ve tahmin edemediği bir şeyi yapmak amacını taşıyan bir etkinliktir.³⁰ Zanaat eserleri sürekli tekrar edilebilen eserlerken birbirlerinin aynısı olan iki sanat eseri söz konusu değildir. Hatta aynı sanat eserinin farklı zamanlardaki üretimi bile birbirlerinden farklıdır. (Bir bestenin veya tiyatro oyununun sahnedeki üretimleri gibi) Dolayısıyla sanat, tikellik içerir.³¹

²⁸ Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, 12.

²⁹ Richard Leppert, *Sanatta Anlamların Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, 44.

³⁰ Margaret A. Boden, “Creativity and Artificial Intelligence: A Contradiction in Terms?”, *The Philosophy of Creativity*, ed: Elliot Paul and Scott Barry Kaufman, Oxford: Oxford University Press, 2014, 224.

³¹ Denis Dutton, *Sanat İçgüdüleri*, çev. Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, 12.

Sanatın ‘yenilik peşinde koşma’ gayesinde olan her kişinin içinde, her toplumda ve her zamanda var olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda bir toplumun kendisinden önceki toplumlardan farklılaşarak kendini gerçekleştirebilmesi için, bünyesinde yenilik peşinde koşma gayesinde olan sanatçıları barındırması gerekmektedir. Öte yandan sanat tarihine baktığımızda yeniliğe değer verilmesi, yaygın bir durum olmak yerine bir istisnadır. Bu bağlamda birçok kültürde sanat ile zanaat arasında herhangi bir farka rastlanmadığını söylemek mümkündür. ‘Yenilik peşinde koşmak’ toplumlar ve çağlar içerisinde çok az rastlanan bir durumdur. Bütün bunlar sanatın belirli bir coğrafyaya ve belirli bir zaman dilimine ait bir disiplin olduğu yorumlarını beraberinde getirmiştir. Sözgelimi Rönesans öncesi batıda ve tüm zamanlar diliminde batılı olmayan toplumlarda geleneksel formların yeniliklerin önüne geçtiği ve bu nedenle sanatın bu toplum ve çağlarda var olmadığı iddiaları mevcuttur.³²

Öte yandan bu yorumun, modernizmin bir saptaması olduğuna yönelik düşünceler de yaygındır. Geleneksel düşüncelerin felsefenin, geleneksel formların ise sanatın gelişimini engellemek bir yana katkı verdiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda zanaat – sanat ilişkisinde sorgulanması gereken konu, ‘yenilik peşinde koşmak’ ile ‘geçmişten kopmak’ arasındaki farklılıktır. Bununla ilgili sanat eleştirmeni Clement Greenberg, "Modernizm geçmişten kopuştan başka hiçbir şey değildir" demiştir.³³ Yenilik peşinde koşan sanat, geçmişten kopmak zorunda değildir. Geçmişten kopmayarak yapılan sanat, zanaat ile uyumlu bir şekilde çalışır. Zanaatın getirdiği birikimlerden faydalanan sanat, geçmişin üretimlerini bugünün formuyla harmanlayarak ortaya yeni bir ürün çıkartır. Bu bağlamda geçmişten kopmadan yeni bir sanat ortaya çıkar. Hatta sanatçının geçmişten tam anlamıyla kopması mümkün de değildir. Dolayısıyla sanatçı, geçmişten kopma gayesinde değil, yenilik peşinde koşma gayesinde olmalıdır.

Bütün bunlar sonucunda zanaat ile sanat arasında en temel farkın beceri ile yetenek ayrımında yattığı saptanmaktadır. Sanatçıya atfedilen bütün niteliklerin temelinde sanatçının yetenekli olduğu, zanaatçıya atfedilen bütün niteliklerin temelinde ise zanaatçının becerili olduğu düşüncesi yatmaktadır. Zanaatçının becerisi belirli bir kurala, uzmanlığa ve geleneğe dayanırken sanatçının yeteneği ise kuralın ötesine geçebilecek özgür bir akla, akıl ile beden birlikteliğinin getirdiği, kişiye özgü doğal bir kabiliyete dayanır. Becerinin kurala dayalı olduğu için öğretilir ve kişiden kişiye aktarılabilir bir yapısının olduğunun söylendiği

³² Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, a.g.e 21.

³³ Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1965,11.

noktada, yeteneğin doğuştan ve içe özgü bir nitelik olduğu için öğretilemez ve kişiden kişiye aktarılamaz bir yapıda olduğu söylenebilir. Bu bağlamda zanaatın beceri, uzmanlık ve gelenek kavramları üzerinden kurulduğu noktada sanat ise yetenek, yaratıcılık ve özgünlük kavramları üzerinden kurulmaktadır.

Böylelikle zanaat ve sanata yönelik üçer alt kavram tespit edilmiştir. Bu kavramları tanımlamak gerekirse beceri için getirilebilecek tanım şudur: Gündelik hayata dair karşısına çıkan problemleri çözmeye çalışan insanın, zanaat üretimlerine yönelik ilk adımlarını atmasını sağlayan, çeşitli icatlar, keşifler ve pratik akıl yürütmelere yönelik kazanımların kaynağı. Uzmanlık için ise farklı becerilere sahip insanların üretimlerinin farklılaşması sonucu, her bir beceri türünün belirli bir sistem içerisine sokulmasıyla gerçekleştirilen çalışma alanı şeklinde bir tanım yapılabilir. Zanaata yönelik üçüncü özellik olan gelenek ise beceriler ve becerilere dayalı uzmanlıkların nesilden nesile aktarılması ve zanaatın kurulumu ile birlikte toplumun kültürel mirasının temelini oluşmasını sağlayan sistem olarak nitelendirilebilir.

Sanata yönelik tespit edilen yetenek, yaratıcılık ve özgünlük kavramlarını da tanımlamak gerekirse, yetenek için becerinin getirdiği pratik akıl yürütmeleri edinen kişinin, bu birikime kendi düşünce dünyasının üretimlerini eklemesi ile sanat üretimlerine yönelik ilk adımın atılmasını sağlayan kazanımlar denilebilir. Yaratıcılık ise uzmanlığın getirdiği topluma, dışa dönük üretimlerin, yeteneğe dayalı sanatsal üretimlerle birlikte kişiselleşmesi ve içe dönükleşmesini sağlayan çalışma türü şeklinde tanımlanabilir. Son olarak sanatta özgünlük, geleneğin eskinin tekrarı olma özelliğine yenilik peşinde koşma gayesini getiren ve bu yenilik içerisinde döneminin anlatıcısı olma özelliğini taşımayı amaçlayan sanat eserleri oluşturma çabası şeklinde nitelendirilebilir.

Bu altı kavrama yönelik yaklaşımlar ışığında zanaat ve sanat kavramlarını tanımlamaya çalışırsak zanaat kavramı için şöyle bir tanım yapmak uygun gözükmektedir: İnsanın toplum içindeki ihtiyaçlarına yönelik sorun çözme becerisinden doğan, belirli bir gelenek içerisinde şekillenen ve o geleneğe bağlı uzmanlıklarla kurulan disiplin. Sanata yönelik ise şöyle bir tanım yapmak mümkündür: İnsanın sorun çözme becerisine kişinin kendi yeteneğinin eklenmesi, içinde bulunduğu geleneğe kendi özgünlüğünün katılması ve o geleneğe bağlı uzmanlıklara da kendi yaratıcılığının verilmesi ile kurulan disiplin. Bu tanımlarla beraber Zanaat ve Sanat kavramlarının ne anlama geldiğine yönelik bir tespiti ulaştıktan sonra yapılması gereken, bu iki disiplinin mimarlık ile ilişkisini sorgulamaktır.

1.2.Zanaat - Mimarlık İlişkisi

Zanaat ve sanat kavramlarının çözümlemesini ve birbirleriyle ilişkilerini ortaya koyduktan sonra, bu alt bölüm içerisinde bu kavramlardan ilki olan zanaatın mimarının oluşumuna etkisi ele alınmaya çalışılacak. Zanaat disiplinini oluşturan kavramların beceri, uzmanlık ve gelenek olduğunu saptadıktan sonra, zanaat-mimarlık ilişkisine dair karşımıza şu sorular çıkmaktadır: ‘Mimarinin sorun çözme becerisi, hangi mimari kavramları üretir? Mimarinin uzmanlığı nerededir? Mimari gelenek nasıl kurulur? Bu sorular, mimarinin oluşumunda zanaatın rolünü anlamaya yardımcı olacaktır.

İlk olarak mimarinin sorun çözme becerisinin, mimarinin üç temel özelliğini oluşturduğu söylenebilir. Bu özelliklerden ilki ‘inşa’ kavramıdır. Mimarinin sorun çözme becerisi, mimari eserin inşa edilmesini gerektirir. İnşa edilmeyen bir mimari, tasarım olarak kalacak ve pratikte hiçbir sorun çözemeyecektir. Dolayısıyla mimarinin sorun çözmesi için mutlaka üretimde bulunması gerekir.³⁴ Burada mimarinin inşa özelliği ile zanaatın beceri özelliği arasındaki ilişkiden ‘Mimari Üretim’ kavramı ortaya çıkar. Mimari Üretim, bir mimari yapı inşa etmektir. İnşa, mimarinin eylem ve üretim halidir. Bir mimari yapı inşa etmek için zanaata ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda tasarımdan inşaaya geçebilmek için mimarinin zanaata, zanaatın üretimlerine ihtiyacı vardır.

Zanaatın mimari üretimi oluşturmada akla gelen temel soru şudur: Zanaatçılar, kendilerine söyleneni inşa etmekten başka bir şey yapmayan işçiler midir, yoksa mimari üretimi gerçekleştirirken mimari yapı hakkında söz sahibi midirler? Bu sorunun yanıtı, döneme ve uygulama yöntemlerine göre tarih boyunca değişiklik göstermiştir. Rönesans’a kadarki süreçte taş ustaları ile mimarların binaların inşa sürecinde her daim fikir alışverişinde oldukları belirtilirken³⁵ işbölümlerinin zamanla ayrışmasıyla bu durum ortadan kalkmıştır. Öte yandan günümüzdeki uygulamalarda dahi zanaatçının üretimindeki niteliğin yapının nasıl gözükeceğini doğrudan etkilemesi göz ardı edilemez. Dolayısıyla zanaatçı aslında hiçbir zaman sadece kendilerine söyleneni inşa etmekle kalmaz, mutlaka o söylenene kendi zanaatının niteliğini katar. Bu bağlamda içinde bulunulan dönem ve uygulama yöntemlerine göre etkisi değişmekle birlikte, zanaatçının yapının inşasında söz sahibi olduğunu belirtmek gerekir.

³⁴ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, a.g.e, 42.

³⁵ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, a.g.e, 27.

Bir mimari yapı inşa etmek için gerekli zanaatçılık, ilgili malzemeye yöneliktir. Bu bağlamda mimari malzeme, mimari üretimin yapıtaşıdır. Bu üretim zanaatın binyıllarca süren tarihine dayanır. Örneğin cam yapımının iki bin yıllık tarihine baktığımızda, deneme yanılma yoluyla farklı saydamlıkta, farklı ebatlarda, farklı kalitede camlar üretilmiş, her bir üretim uzun uğraşlar sonucunda gerçekleştirilmiştir.³⁶ Bu üretimlerin amacı, zanaatın sorun çözme becerisinin bir parçası olarak rüzgardan, yağmurdan, gürültü ve kokudan korunmaktır. Böyle düşündüğümüzde zanaatın beceri özelliğinin, mimaride karşılaşılan çeşitli dirençlere karşı verilen mücadeleleri içerdiği görülür. Zanaatçının karşısına çıkan bu dirençler, inşa sürecinde öngörülmedik durumlarla karşılaşılmasından malzemeye yönelik sınırlılıklara kadar uzanır. Karşılaşılan bu dirençlerin çözümü, uzun yıllar ve uğraşlar sonucu nesilden nesile gerçekleşmiş ve zanaatın katkılarıyla tekniğin ilerlemesini sağlamıştır. Bu bağlamda zanaat, gerek sorun çözme becerisiyle gerekse de dirençlere karşı geliştirilen çözüm önerileriyle mimarinin inşa sürecine katkıda bulunmuştur.

Mimaride karşılaşılan dirençlere yüzyılımızdan bir örnek vermek gerekirse, Frank Gehry'nin Bilbao'daki ünlü Guggenheim Müzesi binası akla gelmektedir. Gehry, tasarımda kurduğu kıvrımlı ve iç içe geçmiş formu uygulamak için bina cephesinde kurşunlu bakır kullanmak istemiş, ancak zehirli bir madde olduğu gerekçesiyle bu metal İspanya'da yasak olduğu için bunu gerçekleştirememiştir. Tasarımdaki formu başka hangi malzemeyle verebileceğini araştıran Gehry, inşa sürecinde çok ciddi bir dirençle karşılaşmıştır. Uzun bir uğraşın sonucunda titanyum kaplama seçilmiş, titanyum levha imalatı için yeni bir makine icat edilmiş ve hesaplanılanın çok üstünde bir maliyet ile inşaat gerçekleştirilmiştir.³⁷ Bu örnek, inşa sürecinde malzemenin getirdiği çeşitli sınırlamaları aşmak için verilen mücadelenin bir örneğidir. Her malzemenin her formu almaması, malzeme üretiminin emek, zaman ve maliyet ile ilişkisi gibi konular, mimari üretimde gerçekleştirilen zanaatın önemini gözler önüne sermektedir.

Zanaat mimarlık ilişkisinin getirdiği mimarinin sorun çözme becerisinin, mimarinin üç temel özelliğini oluşturduğu söylenmişti. İnşa özelliğinden sonra değinilecek ikinci özellik tasarımdır. Mimarinin sorun çözme becerisi, işlevsel bir mimari tasarım gerçekleştirmeyi gerektirir. Burada mimarinin tasarım özelliği ile zanaatın beceri özelliği arasındaki ilişkiden işlev kavramı ortaya çıkar. Mimaride işlev, belirli standartlara bağlı olarak kullanıcı için

³⁶ Richard Sennet, *Zanaatkar*, a.g.e, 56.

³⁷ Coosje Van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum, Bilbao*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997, 11.

uygun yapı tasarlamaktır.³⁸ Dolayısıyla işlev, mimarinin tasarım özelliğinin sınırlarını çizer. Mimarının inşa özelliğinin zanaatın beceri özelliğiyle ilişkisinden doğan mimari üretim, mimarinin tasarım özelliği ile birlikte işlevsel tasarıma dönüşür. İşlevsel bir mimari üretim, bir zanaat olarak mimarlığın uygun inşa ve uygun tasarım meydana getirdiğini gösterir.

Mimarının sorun çözme becerisinin hangi mimari kavramları ürettiğine yönelik sorgulamada ele alınması gereken son kavram kullanım kavramıdır. Böylece inşa ve tasarım özelliği ile birlikte mimarinin üçüncü temel özelliği olarak kullanım ortaya çıkar. Mimari, inşa etme, tasarlama ve kullanma eylemlerinin birlikteliği ile gerçekleşir. Kullanım mimarinin yaşamsal boyutunu ifade eder. Mimarının kullanımı, kültürel, toplumsal ve ekonomik yaşam içinde mimarinin konumunu anlatır. Böylece mimarinin pratikte sorun çözmesi için inşa edilmesi gerektiği, işlevsel olması gerektiği ve kullanılması gerektiği söylenebilir. İnşa mimarinin üretim ile ilgili yapısını oluştururken kullanım ise mimarinin tüketim ile ilgili yapısını oluşturur.³⁹ Bu bağlamda zanaatın beceri özelliğiyle mimarinin kullanım özelliği arasındaki ilişkiden doğan yapıya da mimari tüketim adı verilebilir.

Mimarının sorun çözme becerisinin mimari üretim, işlevsel tasarım ve mimari tüketim kavramlarını oluşturduğuna değindikten sonra, ikinci soruya, mimarinin uzmanlığının nerede olduğuna yönelmek gerekmektedir. Mimarının uzmanlığı, bir mimari yapı inşa edebilmek için gerekli bilgi birikiminin edinilmesine yönelik altyapıyı içerir.⁴⁰ Bu da mimarinin inşa özelliği ile zanaatın uzmanlık özelliği arasındaki ilişkiden ‘mimari bilgi’ kavramını üretmemizi sağlar. Mimari bilgi, mimarinin ‘öğretilebilen’ yapısını içerir. Usta – çırak ilişkisi ile başlayan, günümüzdeki üniversite yapılaşmalarına varıncaya kadarki tüm eğitim anlayışlarını kapsayan mimari bilgi, mimaride doğruların ve yanlışların ne olduğunu söyler. Mimaride doğru, sağlam bir yapı ortaya koymak ve kalıcı bir malzeme kullanmak üzerine kurulur.⁴¹ Bu bağlamda mimarinin öğretilebilen yapısı olarak mimari bilgi, inşa etme hakkındaki bilgi olup mimaride uzmanlaşmanın temel kriterini belirler.

Mimari bilgi aktarımı, lonca ve atölye geleneklerine kadar uzanmaktadır. Burada ustalar çıraklara şantiyelerdeki pratik deneyimleri aktarmışlardır. Bu bağlamda mimari bilgi, mimari

³⁸M. Whiffen, *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Cambridge, 1965, 23.

³⁹H. Baker, *Architecture and Personalities*, Londra, 1944, 36.

⁴⁰E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, Londra-Henley-Boston, 1977, 63.

⁴¹Mario Salvadori, *Why Buildings Stand Up*, New York, 1980, 51.

üretimde bulunabilmek adına aktarılan pratik deneyimlerden oluşmaktadır.⁴² Bugünkü üniversitelerin yöntemi çok daha farklıdır. Öncelikle öğrencilere soyut tasarım ilkeleri aktarılmaktadır. Burada eğitim, yapı ve malzeme bilgisiyle sınırlı değildir. Dolayısıyla inşa etme hakkındaki bilgi olan mimari bilginin ötesinde bir tasarım eğitimi söz konusudur. Burada mimarinin inşa özelliğinin yanı sıra, tasarım özelliği ile karşılaşılır ve tasarımın zanaat ile ilişkisinin olup olmadığı sorulur.

Mimarinin inşa aşamasına etkisinin yadsınamayacağı zanaatçının, mimarinin tasarım aşamasına etkisi söz konusu mudur? Bu soru için yine tarihsel sürece baktığımızda ustalar ile mimarlar arasındaki fikir alışverişlerinin binaların tasarım sürecinde de gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Öte yandan 18. yüzyıldan başlayan, 19. yüzyılda daha da belirginleşen bir şekilde mimarların bu duruma itirazları olmuştur. Konuyla ilgili olarak Fransız mimar Claude Nicolas Ledoux, 1804 yılında şu ifadeyi kullanmıştır: “Zanaatçı yaratıcının makinesidir; dahi ise yaratıcının kendisidir.”⁴³ Öte yandan her zanaatçının biraz sanatçı, her sanatçının da biraz zanaatçı olduğuna yönelik söylemi mimariye uygulanacak olursa, her mimarın biraz sanatçı, biraz da zanaatçı olduğu sonucuyla karşılaşılır.

Mimarın biraz sanatçı, biraz da zanaatçı olduğunun söylendiği noktada mimarın zanaatçılığının nerede olduğunu açıklamak gerekir. Mimaride ‘iş’ eyleminin, inşa etme eyleminden geçtiği belirtildi. Öte yandan ‘çizme’ eylemi de mimarideki ‘iş’ eylemine karşılık gelir. Başka bir deyişle mimaride iş, çizme ve inşa etme eylemlerinin birlikteliğiyle gerçekleşir. Bu bağlamda iş eyleminden zanaatın doğduğunu hatırlarsak, zanaat mimarlık ilişkisinin inşa kadar çizim için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Çizme eylemi, mimari çizim içerisinde ele alındığında bir uzmanlık gerektirir.⁴⁴ Dolayısıyla mimari çizim, zanaatın uzmanlık özelliği ile ilişkilidir. İnşa edebilmek için gerekli aracın malzeme olması gibi tasarım yapabilmek için gerekli araç da çizimdir. Bu bağlamda çizim, mimarinin tasarım özelliği ile ilişkilidir. Bu iki ilişkiyi bir araya getirdiğimizde ise mimari çizimin zanaatın uzmanlık ve mimarlığın tasarım özelliklerinden oluştuğunu söylemek gerekir.

Mimarinin tasarım özelliği ile zanaatın uzmanlık özelliği arasındaki ilişkiye yönelik yirminci yüzyılın biri ilk yarısında, diğeri ise ikinci yarısında olmak üzere iki örnek

⁴²James Edward Gordon, *Structures: Or Why Things Don't Fall Down*, New York, 1978, 36.

⁴³ Hanno Walter Kruft, *A History Of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton: Princeton University Press, 1994, 162.

⁴⁴ V. Goel, *Sketches of Thought*, Cambridge: MIT Press, 1995.

verilebilir. İlk olarak 1919 yılında Almanya’da sanat eğitiminin temellerini değiştirmek amacıyla mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus tasarım okuluna değinmek gerekir. Bauhaus okulunun en temel amacı sanat ve zanaatı her alanda birleştirmek, sanat ve zanaatın bölünmez bütünlüğünü oluşturmaktır.⁴⁵ Atölye sistemi ile öğrencilerin kişisel becerilerini bulması ve geliştirmesi hedeflenmiş, bunun için pek çok usta öğretici kendi teorilerini öğrencilerle paylaşarak, bir nevi tasarım deneyleri ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda Bauhaus, sanat ve zanaatı, tasarım çatısı altında birleştirmiştir. Zanaatın ortak kurallarının olması gibi sanatın da ortak kurallarının var olduğunu düşünen Gropius ve ekibi, Bauhaus’la 20. yüzyıl ürün yaratımını mümkün kılacak ortak bir tasarım dili hedeflemişlerdir.⁴⁶ Böylece mimarının tasarım özelliğiyle zanaatın uzmanlık özelliğini birleştirerek zanaat, sanat ve tasarımı bir arada ele almışlardır. Bu alanların birlikteliğinin yanı sıra Bauhaus Okulu, resim, heykel ve mimariyi de tek bir çatı altında toplama girişiminde bulunmuştur. Gropius tarafından yayımlanan manifestoda, bu girişim şu şekilde açıklanmaktadır:

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir “meslek” değildir. Sanatçı ile zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı, yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, sanatçı ile zanaatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.”⁴⁷

Bauhaus okulunda eğitimin üç temel alanda yapıldığını söylemek mümkündür. Birincisi el işi eğitimidir. Atölyedeki bu eğitim geleneksel usta çırak eğitiminin aynısı olup her öğrenci mutlaka bir el işinde uzman olmak zorundadır. Bauhaus’ta mimar kelimenin tam anlamıyla bir işçidir. Bu eğitim mimara bir zanaatçı olduğunu kabul ettirir. İkinci eğitim ise serbest el çizimidir. Bu eğitimde ise zanaat uzmanlığının sanatsal ifade yöntemleriyle birleşmesi sağlanır. Son olarak teorik alandaki eğitim verilir. Böylece ancak iyi bir zanaatçı olabilen iyi bir sanatçı ve en son iyi bir tasarımcı olabilir.⁴⁸

⁴⁵ Walter Gropius, “Bauhaus Üretiminin İlkeleri”, *Modern Mimarlığın Öncüleri 3*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 27.

⁴⁶ Walter Gropius, “Where Artist and Technicians Meet”, *Die Form*, 1925, 26.

⁴⁷ Walter Gropius, “Weimar’daki Staatliches Bauhaus’un Programı”, *Modern Mimarların Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 19.

⁴⁸ Walter Gropius, “Bauhaus Üretiminin İlkeleri”, a.g.e, 29.

Yirminci yüzyılda zanaatın uzmanlığı ile mimari tasarım arasındaki ilişkiye yönelik ikinci önemli tartışma, yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılan bilgisayar destekli tasarım programlarına yöneliktir. Bilgisayar destekli tasarım, el çizimine yönelik işçiliğe bilgisayarın getirdiği seri çizim yöntemlerinin eklenmesiyle ortaya çıkmıştır. Zamanla gelişen bilgisayar programları, yapının inşa edilmeden önce simülasyon olarak tamamlanmasını sağlamıştır. El çiziminde binanın nasıl gözükeceğine yönelik belirsizlik hakimken, bilgisayar yazılımlarının geliştirdiği bu programlar sayesinde binanın nasıl gözükeceğine yönelik belirsizlikler büyük oranda giderilmektedir. Mimari çizimin ulaştığı bu nokta, inşa aşamasını mimari çizimin sadece doğru kopya edilmesi gereken bir iş olarak kısıtlamaktadır. Bu bağlamda inşa aşaması, tasarım aşamasının bir sonucu olarak görülebilir.

Bilgisayar destekli tasarımın el çizimlerinin ‘yanında’ kullanılmasıyla başlayan süreç, zamanla el çiziminin ‘yerine’ kullanılması şeklinde dönüşmüştür. Mimari çizimin bu dönüşümünün uzmanlık – tasarım ilişkisine nasıl yansıdığına yönelik farklı görüşler mevcuttur. İlki, tasarım açısından değişen hiçbir şeyin olmadığıdır. Nasıl ki eskiden kalemle yazıyor, şimdi ise klavye ile yazıyorsak, eskiden elle çizdiklerimizi şimdi klavye ile çizmekteyiz.⁴⁹ İkinci görüşe göre bilgisayar kullanımı, tasarıma olumlu yansımıştır. El çiziminde gerekli olan kabiliyete gerek olmaksızın herkesin kabiliyetli olması sağlanmış ve böylece önemli olanın ele yönelik zanaatın değil, tasarıma yönelik sanatın üretimlerinin artması sağlanmıştır.⁵⁰ Üçüncü bir görüşe göre ise bilgisayar kullanımı, tasarıma olumsuz yansımıştır. Bu görüşe göre bilgisayar kullanımı, tasarımı tekdüzeleştirmekte, sahipsiz, sanatın özgünlük özelliğinden kopan üretilere yol açmaktadır. Simülasyon ve gerçeklik arasında oluşan kopukluk ile mimarlık sanallaşmakta, çağdaş mimarlık sorunlarına yönelik çözümler üretilmemektedir.⁵¹ Bütün bu tartışmalar arasında izlenilmesi gereken tutum, –ki bunu dördüncü bir görüş olarak ele alabiliriz- bu üç görüşün de yeri geldiğinde geçerli olabileceğidir. Burada belirleyici faktörler, mimarın uzmanlığı, bilgisayar destekli tasarımın hangi aşamada ve nasıl kullanıldığı, simülasyon ile gerçeklik arasındaki kopukluğun giderilip giderilememesi olarak sıralanabilir.

Mimari üretim, işlevsel tasarım, mimari tüketim, mimari bilgi ve mimari çizim kavramlarının ortaya konmasından sonra zanaat-mimarlık ilişkisine yönelik üçüncü ve son sorumuza, mimari geleneğin nasıl kurulduğu sorusuna yönelmek gerekir. Bir mimari gelenek,

⁴⁹ Wayne Carlson, *A Critical History of Computer Graphics and Animation*, Ohio State University, 2003, 46.

⁵⁰ Sherry Turkle, *Life on The Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York: Simon and Schuster, 1995, 11.

⁵¹ Edward Robbins, *Why Architects Draw*, Cambridge, MIT Press, 1994, 93.

tarih boyunca inşa edilen mimari yapıların sürekliliği ile sağlanır.⁵² İnşa ile gelenek arasındaki ilişkiden ortaya çıkan ‘mimari gelenek’, mimari bilgi ile gerçekleştirilen mimari üretimlerin nesilden nesile aktarılmasıyla sağlanır. Bu bağlamda mimari gelenek, mimari bilgiler ve mimari üretimler üzerine kurulur. Bu bilgi ve üretimlerin çeşitliliği, mimari geleneklerin de çeşitliliğini oluşturur. Bütün bu geleneklerin kurulumu için, sorun çözme becerisi ve bu beceriye yönelik bilgilerin aktarılması gerekir. Böylelikle inşa ile zanaat arasındaki ilişki, zanaatın beceri özelliği üzerinden mimari üretimi, zanaatın uzmanlık özelliği üzerinden mimari bilgiyi ve son olarak zanaatın gelenek özelliği üzerinden de mimari geleneği ortaya çıkartır.

Bir gelenek içerisinde üretilen her mimari yapı, ait oldukları gelenekle iletişim kurar, o geleneğin dilini konuşur. Burada geleneğin zanaat ile kurduğu pratik mirasın yanı sıra tarih ile kurduğu teorik miras da önemlidir. Mimari gelenek, tarihi ortamın fikirlerini, renklerini ve dokusunu yansıtan yapılar inşa eder. Yeni doğan bir bebeğin içinde bulunduğu gelenekte doğması ve çevresinin dilini konuşması gibi, bu yapılar da adeta böyle bir ortam içerisinde doğarlar. Bu ifadelerden zanaatın gelenek özelliğinin, mimari üretime ilham verebileceği yorumu çıkar. Mimari bilgi ile oluşan mimari üretim, mimari gelenekten ilham alarak gelişir. Gelenekten ilham alma, mimaride kullanılan inşa ve malzeme birikimleri ile gerçekleşir. Bunun için pek çok modern tasarım örneği verilebilir. Bunlardan bir tanesi 2017 yılında İngiltere’nin Bath şehrinde Mike Keys ve Anne Claxton tarafından tasarlanmış konut projesi Hill House’dır. Bu modern yapının dış cephesi, Bath şehrine ait geleneksel Bath taşından ilham alınarak inşa edilmiştir. Ev Bath taşından yapılmış gibi görünse de, aslında tuğla ve sarı harç kullanılmıştır. Böylece hem kendi çağına uygun modern bir üretim gerçekleştirilmiş, hem de bölgenin tarihi dokusuna, bölgedeki malzemenin rengine ve tonuna uygun gelenek devam ettirilmiştir.⁵³

İnşa ve malzeme gelenekleri, bölgenin jeolojik çeşitliliğiyle orantılıdır. Malzeme üretimi bölgenin jeolojisinde bulunan malzemelerden gerçekleştiği için jeolojinin değiştiği yerlerde yapıların malzemeleri de değişir. Bunun anlamı, mimari üretimin köklerini bulunduğu yerden almasıdır. Binlerce yıldır gerçekleştirdiğimiz mimari üretimlerimiz, ayağımızın altındaki topraktan, tepemizdeki ağaçlardan ya da ait olduğumuz yere dair diğer malzemelerden inşa edilmektedir. Bu bağlamda mimaride zanaatın kökleri, bölgenin jeolojik yapısına bağlı olarak

⁵²N.L. Park, *The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory*, a.g.e., 47.

⁵³E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 101.

alışan zanaatçının inşa sürecine dayanır.⁵⁴ Tam bu noktada inşa sürecinde çalışacak olan usta veya ustaların bölgeyi bilmeleri önemlidir. Burada karşımıza çıkan mimari bilgi, hangi bölgede inşaat yapılacaksa ‘oralı’ bir inşaat ustasının uzmanlığına gerek duyulan birikimleri içermektedir.

Mimari Gelenek, tarih boyunca inşa edilen mimari yapıların srekliiliği ile sağlanır. Ancak bu süreklilik sadece mimarinin inşa edilmesiyle değil, mimari geleneğin toplumsallık ve tarihsellik içerisinde anlamlandırılması ile sağlanır. Mimari geleneğin anlamlılığını kullanım özelliği kurar. Mimari, kullanıldıkça kültürel bir anlama kavuşur.⁵⁵ Kullanım, kültürel ve toplumsal yaşam içinde mimari geleneğe yön verir. Böylece kullanım ile gelenek arasındaki ilişki, mimariye toplumsal, kültürel ve tarihi anlamlar kazandırır. Kullanım ile gelenek arasındaki bu ilişkiye ‘mimari kültür’ adı verilebilir. Böylece zanaatın beceri ve uzmanlık özelliğinden sonra, gelenek özelliğinin de mimarinin oluşumundaki rolü incelenmiş ve ‘mimari gelenek’ ve ‘mimari kültür’ kavramlarına ulaşılmıştır.

Zanaat mimarlık ilişkisine dair oluşturulan kavramları tanımlamak gerekirse, mimari üretim kavramını mimarinin inşa ile zanaatın beceri özelliğinden doğan, mimarinin sorun çözme becerisinin ürünü olarak, bir mimari yapı inşa etme işi şeklinde belirtmek mümkündür. İşlevsel tasarım kavramı ise mimarinin tasarım ile zanaatın beceri özelliğinden doğan, mimarinin sorun çözme becerisinin ürünü olarak, mimari yapıyı amacına uygun işlevsellikte tasarlama işi şeklinde nitelendirilebilir. Mimari tüketim kavramı, mimarinin kullanım ile zanaatın beceri özelliğinden doğan, tasarlanan ve inşa edilen bir yapının kullanıcı tarafından ele alınması ile birlikte mimarinin yaşamsal boyutunun kurulumunun gerçekleşmesi şeklinde tanımlanabilir. Mimari bilgi kavramı, mimarinin inşa ile zanaatın uzmanlık özelliğinden bir mimari yapı inşa edebilmek için gerekli bilgi birikimlerinin edinilmesine yönelik altyapı şeklinde tanımlamak mümkündür. Mimari izim kavramı ise mimarinin tasarım ile zanaatın uzmanlık özelliğinden doğan, mimari tasarım yapabilmek için gerekli bilgi birikiminin edinilmesine yönelik altyapı şeklinde nitelendirilebilir. Mimari Gelenek kavramı mimarinin inşa ile zanaatın gelenek özelliğinden doğan, tarih boyunca inşa edilen yapıların srekliiliği ile, mimari bilgi ile gerçekleştirilen mimari üretimlerin nesilden nesile aktarılması şeklinde tanımlanabilir. Son olarak mimari kültür kavramı ise, mimarinin kullanım ile zanaatın gelenek özelliğinden doğan, mimarinin toplumsallık ve tarihsellik içerisinde anlamlandırılması

⁵⁴ Hanno Walter Kruft, *A History Of Architectural Theory*, a.g.e. 83

⁵⁵ Leland M. Roth, *Mimarlığın yks*, a.g.e 59.

şeklinde tanımlanabilir. Böylelikle zanaat ile mimarlık arasındaki ilişkinin çözümlemesini yaparak, mimarinin oluşumunda zanaatın kavramsal analizi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

1.3. Mimarlık - Sanat İlişkisi

Mimarlığın kavramsal çözümlemesini yapabilmek için zanaatın ardından sanatın mimarlık ile ilişkisini sorgulamak gerekir. Bu sorgulamayı yapabilmek, sanatı oluşturan kavramlar olarak belirlenen yetenek, yaratıcılık ve özgünlüğün mimarlık ile ilişkisini düşünmekle mümkündür. Burada sorulması gereken temel sorular şunlardır: Mimarinin sorun çözme becerisi ile sanata yönelik yetenek arasındaki ilişki nasıldır? Mimarlığın uzmanlığı, yaratıcılıkla nerede karşılaşır? Mimari gelenek içerisinde özgünlük nasıl üretilir?

Sorulardan da anlaşılacağı üzere mimarlık – sanat ilişkisi, zanaat – mimarlık ilişkisine dair sorgulamalarla ilişki halindedir. Öte yandan zanaat –mimarlık ilişkisine dair sorgulamalarda birincil kavram inşa kavramıyken sanat – mimarlık ilişkisine dair sorgulamalarda ise birincil kavram tasarım kavramıdır. Zanaatın sorun çözme becerisinin mimariye yansması inşa ile gerçekleşirken sanatın yeteneğinin mimariye yansması ise tasarım ile gerçekleşir. Başka bir deyişle mimarinin sorun çözme becerisine yeteneğin eklendiği nokta, tasarımın yetenek içeren yapısında gerçekleşir.

Mimari inşa edildiği ve üretim aşamasına geçtiği sürece, bir sorun çözmek, bir amacı gerçekleştirmek zorundadır. Öte yandan bugün artık mimarlığın sadece inşa edildiğinde var olduğuna yönelik geleneksel kavrayışı terk etmiş durumdayız. 15. yüzyıldan bugüne, yapıya dönüşmemiş, sadece tasarım düzleminde varlık kazanan pek çok mimari çalışmanın varlığını saptamaktayız.⁵⁶ Bu tespit tasarımın mimarinin sorun çözme becerisinden koptuğu noktayı işaret etmektedir. Tasarım inşa edilmediği sürece sorun çözmek zorunda değildir. Tek başına tasarım, mimarlığın salt özgürlüğüdür. Bu bakımdan sanatın yetenek özelliği ile mimarlığın tasarım özelliği arasındaki bu ilişkiye özgür tasarım adı verilebilir. Öte yandan inşa ile ilişkisi bulunan bir tasarım, sınırlı bir özgürlüğe sahiptir. Bu nedenle tasarımın özgürlüğünü sınırlayan etmenleri de dikkate almak gerekir.

Tasarımın özgürlüğünü sınırlayan etmenlerin başında işlevsellik özelliği gelir. Tasarım ile zanaatın beceri özelliği arasındaki ilişkide değinilen işlevsel tasarım kavramı, bu sınırlılığa işaret eder. Görüldüğü üzere burada tasarımın özgürlüğünü sınırlayan, tasarımın zanaat ile

⁵⁶ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, çev. Neslihan Şık, İstanbul: Literatür Yayınları, 2011, 49.

ilişkisidir. O halde tasarımın sanat ile ilişkisinden özgürlüğün, zanaat ile ilişkisinden ise sınırlılığın doğduğunu belirterek sınırlı bir özgürlük içerisinde gerçekleştiği söylenebilir. Dolayısıyla tasarımın hem sanatla hem de zanaatla ilişkisinin olması, tasarımı hem özgür hem de sınırlı kılmaktadır.⁵⁷

Mimarinin yer ile ilişkisini ele alalım. İnşa edilecek yapının tasarımı, bulunduğu yere uyumlu olma amacını taşıyorsa, bu tasarıma sınırlılık getirecektir. Yeni tasarım, bulunduğu yere ait diğer tasarımlara çeşitli noktalarda bağımlı olacaktır. Buna ‘uslu mimarlık’ adını verirsek, bunun tam karşısında ‘yaramaz mimarlık’ da gerçekleştirilebilir. Uslu mimarlık, iyi bir komşu olmaya çalışırken yaramaz mimarlık başlı başına bir dünya olmaya çalışır. Burada mimarinin yer ile ilişkisi, uslu mimarlığa bağımlılık katarken, yaramaz mimarlığa alabildiğince özgürlük katar. Bu bağlamda düşündüğümüzde mimari tasarımın özgürlüğü, tasarım yaparken nasıl bir yöntem izlendiğiyle doğrudan ilgilidir. İşlev, gelenek, yapının bulunduğu çevre ve yer gibi özellikler tasarıma sınırlılık getirirken, bu özelliklere meydan okumaya kalkan bir tasarım yöntemi daha özgür sonuçlar üretecektir.

Mimari tasarımın sınırlı özgürlüklerinden birisi de manzaradır. Manzara, tasarımda kısıtlayıcı bir unsurdur. Manzara neredeyse bina oraya yönelmeli, yaşam alanları oraya konumlandırılmalıdır. Tasarımın yer ile ilişkisi binanın dokusunu sınırlarken tasarımın manzara ile ilişkisi ise binanın yönelimini sınırlar. Öte yandan hiçbir fotoğraf karesinin yakalayamadığı bir manzarayı yapının bizzat kendisi yakalamışsa, bu tasarıma özgürlük katacaktır. İnsanın hiçbir zaman sıkılmayacağı bir manzara söz konusu ise –ki deniz haricinde bu genellikle oldukça azdır- artık o sadece manzara olmaktan çıkacak, kullanıcının kapısının önüne, mutfağına, girişine kadar gelecek, mimari yapı sayesinde kişinin hayatının bizzat içine girecektir.⁵⁸ Bu durum binanın manzaraya yönelmesinden farklıdır. Yönelim, tasarıma bir sınırlılık getirirken binanın manzarayı içermesi, kapsaması, manzarayla bütünleşmesi ise tasarıma ufuk açıcı bakış açıları kazandıracaktır.

Bütün bunlar ışığında mimarlığın sorun çözme becerisine yeteneğin eklendiği noktanın, sanatın yetenek özelliği ile mimarinin tasarım özelliği arasındaki ilişkiyle gerçekleştiği söylenebilir. Öte yandan zanaatın beceri özelliği ile ilişkisinden oluşan mimarlığın inşa özelliği tasarıma etkirse, başka bir deyişle tasarım inşa etmek amacıyla yapılırsa, bu amaç doğrultusunda tasarım, salt tasarım olmaktan çıkar, zanaatın beceri özelliği ile ilişkiye girerek

⁵⁷ A.e. 67.

⁵⁸ Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London, 1943, 71.

işlevsel bir tasarım olma zorunluluğu ile karşılaşır. Böylece tasarım, sanat ile özgürlük, zanaat ile sınırlılık kazanarak sınırlı bir özgürlüğe sahip olur.

Mimarinin sorun çözme becerisine yeteneğin eklendiği noktaya değindikten sonra mimarinin uzmanlığının yaratıcılıkla nerede karşılaştığı sorusuna yönelmek gerekir. Zanaatın uzmanlığının dışı dönük, sanatın yaratıcılığının ise içe dönük olduğuna değinilmişti. Bu durumun mimarideki yansıması, mimarideki tarihsel ve toplumsal birikimin mimari bilgi adı altında uzmanlaştığı yerde bu birikimlerin ötesinde farklı formda ve çeşitte görülebilen tasarımların, mimarinin uzmanlığının yaratıcılıkla karşılaştığı noktayı oluşturduğu şeklinde düşünülebilir. Bu bağlamda mimaride yaratıcılık, tasarım özelliğinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

Her mimari yapının ilk amacı, günlük ve anlık ihtiyaçlarımıza karşılık vermesidir.⁵⁹ Buna mimarinin işlev özelliği denir. İşlev, kullanıcının ihtiyacının karşılanmasıyla ilgilidir. Öte yandan mimarinin ikinci bir amacı da söz konusudur. Mimari yapı sadece gündelik ihtiyaçları gidermez, yaratıcılığın, hayal gücünün de gelişimini sağlayarak pek çok düşünceye ve başka tasarımlara ilham kaynağı olur.⁶⁰ Bu amacı mimari yapıların çok azı gerçekleştirir. İşlevsellikten yaratıcılığa geçiş, mimari yapının yer kaplayan bir varlık olmasının ötesinde, bize bir şeyler anlatan bir sanat eseri olmasını sağlar. İçerisinde yaratıcılık barındıran bir yapı, adeta üç boyutlu bir hikaye kitabı gibidir.⁶¹

Yaratıcılık içeren mimari eserin anlatım tarzı pek çok formda ve çeşitte görülebilir. ‘Bana bakın!’ diye bağırarak tekil bir nesne de olabilir, tam tersine duyulması bir hayli güç bir fısıltı da olabilir. Göz kamaştırıcı, büyüleyici de olabilir, çok dikkatli bakıldığında fark edilebilen bir detay da olabilir. Bütün bunlar mimari bilginin ötesinde konulardır. İnşa ile zanaat ilişkisinden doğan mimari bilgi, kaliteli bir mimari eser oluşturabilir. Ancak bu o eserin içerisinde yaratıcılık barındırdığı anlamına gelmez. Yaratıcılık, bilgiyle değil, hissiyatla ilgilidir. Örneğin hiçbir yapı yer çekimine meydan okuyamaz. Bu mimari bilgidir. Ancak bazı yapılar, kişiye yer çekimine meydan okuyor hissiyatı verir. Bu ise mimari yaratıcılıktır.

⁵⁹R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1977, 121.

⁶⁰J.M. Fitch, *Architecture and the Esthetics of Plenty*, New York-Londra, 1961, 66.

⁶¹K. Gilber, *Aesthetic Studies, Architecture and Poetry*, Ne York-Londra, 1961, 19.

Mimari eserin kaliteli olması için mimari bilgiyle inşa edilmesi yeterlidir; ancak iyi hissettirmesi için yaratıcı olması gerekir.⁶²

Sanatın yaratıcılık özelliği ile zanaatın uzmanlık özelliği arasındaki en temel farklılık mutlaklık-görelilik farklılığı olarak göze çarpmaktadır. Uzmanlığın mimari bilgisi mutlak, nesiller boyu süregelen teknik bilgi içerirken yaratıcılığın üretimi ise sanatın tikelliğinin getirdiği görelilik içerir. Bugün kabul ettiğimiz üzere, dünyada ortak bir zevk, ortak bir beğeni, ortak bir güzel söz konusu değildir. Bu görelilik içerisinde her mimari eser, kendi yaratıcılığını, kendi yüreğini ve becerisini ortaya koyma girişiminde bulunacaktır.⁶³ Ancak tıpkı yenilik peşinde koşmaya tarih içerisinde sık rastlanılmaması gibi yaratıcı tasarıma da ender rastlanmaktadır. Özellikle binaların kendilerini saklamaya çalıştığı çağımızda, yüreğini ve becerisini ortaya koyma girişiminde olan yaratıcı tasarım sayısı oldukça az görülmektedir.

Bütün bunlar ışığında işlevsel tasarım ve yaratıcı tasarım şeklinde, tasarıma yönelik iki farklı özelliği birbirinden ayırmak gerekir. İşlevsel tasarım, bir mimari eserin ulaşmayı hedeflediği ilk amaçtır. Yaratıcı tasarım ise eserin sanat eserine dönüşmesi için gerekli olan ikinci amacdır. Bu bağlamda işlevsel tasarıma ve yaratıcı tasarıma yönelik çeşitli kavramlar ele almak gerekir. İşlevsel tasarım, bir mimari eserin tertipli, ölçülü, tatmin edici, göz yorucu, göz kamaştırıcı, sıradan veya sıra dışı olması gibi nitelemeleri içerir.⁶⁴ Yaratıcı tasarım ise bir mimari eserin kibar, huzurlu, heyecan verici, dürüst, aldatıcı, görkemli veya mütevazı olması gibi nitelemeleri içerir.⁶⁵ Dikkat edilirse işlevsel tasarıma ait nitelemelerin bilgiye, yaratıcı tasarıma ait nitelemelerin ise insan hissiyatına dayalı nitelikler olduğu burada tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Tasarımın işlevselliği ve yaratıcılığını ele aldıktan sonra mimari gelenek içerisinde özgünlüğe nasıl ulaşıldığı sorusuna yönelmek gerekir. Bir mimari eser işlevsel olabilir, ilaveten yaratıcı olabilir, güzel görünebilir ve iyi hissettirebilir. Ancak mimarının nihai amacı, döneminin anlatıcısı olmaktır.⁶⁶ Toplumsal, ulusal ya da kültürel bir anlamı olmayan bir yapının önemli bir mimari eser sayılması tasavvur bile edilemez. Bunu yaratıcılık tek başına

⁶²R. Scrouton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton-Londra, 1979, 42.

⁶³ N. Cross, “Natural Intelligence in Design”, *Design Studies*, cilt 20, say 1, 1999, s. 25-39.

⁶⁴ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, a.g.e. 94.

⁶⁵ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2006, 43.

⁶⁶R. Scrouton, *The Aesthetics of Architecture*, a.g.e. 66.

gerçekleştiremez. Yaratıcı tasarımın anlattığı üç boyutlu hikaye, özgün tasarımda, içinde bulunduğu çağa ait niteliklerin eserin özgünlüğü içerisinde anlatımına dönüşür.

Daha önceden her işlevsel tasarımın yaratıcı olmak zorunda olmadığına değinildiği gibi, her yaratıcı tasarımın özgün tasarım olmak zorunda olmadığına da değinmek gerekir. Modern mimarinin kendisini ortaya çıkarmayan yapıları buna örnektir. Kalabalıklaşan metropollerde, gürültü içerisinde sessiz kalmayı başarıp köşesine çekilen bir yapı, şehre güzellik katabilir, insandaki beğeni duygusuna etki edebilir. Böyle bir tasarımın yaratıcı olduğu söylenebilir, ancak özgün olduğu söylenemez. Özgünlük, eserin adeta bir mücevher gibi eşsiz olduğunu söylemektir. Bu eşsizlik, döneminin anlatıcılığı ile birleştiğinde, döneminin en iyi anlatıcısı olan eserin, gelecek kuşaklara aktarılacak anıtsallık özelliği taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle bu eserler, her çağda ve toplumda son derece azdır. İşlevsellikten yaratıcılığa ve yaratıcılıktan özgünlüğe doğru mimari eserlerin sayılarının azalması, bu kavramların içerisinde barındırdıkları anlamlardan dolayı kaçınılmazdır.⁶⁷

Bütün bunlara karşın sanatın özgünlük özelliği ile ilişkisi olan tasarımın zanaatın gelenek özelliğinden tamamen bağımsız olduğunu söylemek de imkansızdır. Yaratıcılık ve özgünlük kavramları, sanıldığı gibi yapının çevredeki ve kendisinden önceki tüm yapılardan mutlak bir bağımsızlığını içermez. Hatta tam tersine bir bakıma diğer yapılardan hiçbir şekilde esinlenmeden üretilen bir tasarım mümkün görünmemektedir. Amerikalı oyun yazarı Wilson Mizner'in da söylediği gibi, birinden kopyalarsanız buna intihal denir. İki kişiden kopyalarsanız buna araştırma denir.⁶⁸ Düzinelercesinden kopyalamak ve hepsini güzel uyumlu bir bütüne dönüştürmekse dahiyanedir. Gelenekten özgünlüğe geçilen nokta bu dahiyanelikte yatmaktadır. Sözgelimi bir binayı yerel malzemelerle bir yere ve bir geleneğe uyumlu hale getirmek, bir nevi kamuflajdır. Bunun ötesinde büyük bir dikkatle rengi, ritmi, yüksekliği, şekli ve o bölgenin ruhunu yansıtabilmek için gerekli detayları tasarlamak ise gelenekten özgünlüğe geçilen noktadır. Bu bağlamda değindiğimiz özgünlük, daha önce de değindiğimiz üzere sanatın geçmişten kopmadan yenilik peşinde koşmasıyla gerçekleşir.

İşlevsel tasarıma ait nitelermelerin bilgiye, yaratıcı tasarıma ait nitelermelerin ise insan hissiyatına dayalı nitelikler olduğu tespit edilmişti. Özgün tasarıma ait niteliklerin ise hem bilgi hem de hissiyata sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda işlevsel ama yaratıcı olmayan bir tasarım olabildiği gibi, yaratıcı ama işlevsel olmayan bir tasarım da söz konusu olabilir.

⁶⁷N.L. Park, *The Language of Architecture*, a.g.e. 81.

⁶⁸Henry Glassie, *Material Culture*, a.g.e, 144.

Öte yandan bir tasarım özgünse, döneminin anlatıcısıdır demektir. Döneminin anlatıcısı olan bir mimari eser, döneminin hem işlevinin hem de yaratıcılığının anlatımıdır.⁶⁹ Bütün bunlar ışığında özgün tasarım, topraklarımızda bu yüzyıla daha uygun ve daha iyi yapıları nasıl yapacağımız sorusunu sorup geçmişten kopmadan yenilik peşinde koşmaktan geçer. Bunu gerçekleştirebilen özgün tasarım, çevresini güzelleştirir, mekanı anlama hissimizi zenginleştirir, insanları mekana ve birbirlerine bağlayarak toplum içinde değerli bir sanat eseri haline gelir.

Mimarlık sanat ilişkisine dair ele alınan üç temel kavramı tanımlamak gerekirse, özgür tasarımın mimarının tasarım ile sanatın yetenek özelliğinden doğan, mimarının bir sorunu çözme ve üretim aşamasına geçme amacından sıyrılıp, tasarım düzleminde varlık kazanan çalışmalar olduğu söylenebilir. Yaratıcı tasarım, mimarının tasarım ile sanatın yaratıcılık özelliğinden doğan, mimarının uzmanlığının tek başına yeterli olmadığı, mimari eserin güzel görünmesi, iyi hissettirmesi gibi amaçları bünyesinde barındıran çalışmalardır. Son olarak özgün tasarım, mimarının tasarım ile sanatın özgünlük özelliğinden doğan, mimari eserin mevcut geleneklerin anlatımından sıyrılıp, bizzat kendisinin içinde bulunduğu dönemin anlatıcısı olma görevi üstlenmesi amacıyla ortaya konan çalışmalardır. Böylelikle mimarının oluşumunda zanaattan sonra sanatın da kavramsal analizi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

1.4. Mimarlık – Sanat Felsefesi İlişkisi

Zanaat ve sanatın ardından mimarının beslendiği üçüncü disiplin olarak felsefeyi ele almak mümkündür. Burada sırasıyla zanaat, sanat ve felsefenin birbirlerinden koparak, ayrışarak değil, birbirlerinin üzerine eklenerek meydana geldiğini hatırlatmakta fayda var. Sanatın oluşumu zanaattan koparak olmadığı gibi uygulama itibarıyla, kökeninde zanaatın olmadığı hiçbir sanat söz konusu değildir.⁷⁰ Benzer şekilde felsefe de pek çok alanının yanı sıra sanat ile ilişkisi bakımından ‘Sanat Felsefesi’ disiplinini içermektedir. Bu bağlamda Sanat Felsefesine yönelik sorgulamalarda bulunmak gerekmektedir.

Felsefeyi kişinin kendini, çevresini, dünyayı, doğayı anlama ve anlamlandırmaya yönelik sorgulamaları olarak tanımlarsak, sanat felsefesini de kişinin sanatı, sanatçıyı, sanat eserini anlama ve anlamlandırmaya yönelik sorgulamaları şeklinde düşünebiliriz. Bu bağlamda bir felsefe etkinliği olarak Sanat Felsefesi, sanata yönelik felsefi altyapıyı kurmayı amaçlar. Bu

⁶⁹E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e, 31.

⁷⁰ Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Cleveland, 1969, 19.

altyapı için tarih boyunca üretilen en temel beş kurama burada kısaca değinmek gerekir. Bu kuramlardan ilki Taklit Sanat kuramıdır. Taklit sanat kuramı, bir objenin ancak ve ancak bir taklit içerirse sanat yapıtı olabileceğini söyler. Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles’ten bu yana benimsenen bir düşünce olarak taklit sanat kuramı, on sekizinci yüzyılda Charles Batteux tarafından tekrar ele alınmıştır. *Tek Bir Prensibe İndirgenmiş Güzel Sanatlar* metninde Batteux, bu prensibin taklit olduğunu söyler. Ona göre resim, heykel ve dans, renkleri, kabartmaları ve hareketleriyle doğanın güzelliğinin taklididir. Müzik ve şiir de doğanın güzelliğinin sesler ve ölçülü sözle taklit edilmesidir.⁷¹

Taklit sanat kuramı, sanatı tanımlamak için yetersiz görüldüğü için zamanla terk edilmiş veya dönüştürülmüştür. Sadece doğayı taklit etme olarak düşünüldüğünde sanat, bugün sanat eseri olarak ele aldığımız pek çok eseri ve sanat disiplini dışarıda bırakır. Öte yandan bu kuramı ‘taklit etme’ yerine ‘hakkında olma’ olarak değiştirirsek daha makul bir bakış açısına ulaşırız. Öyle ki sanat eseri olan herhangi bir şeyin ister istemez bir hakkındalık özelliği, bir anlamsal içeriği vardır; hakkında bir şey ifade ettiği bir konusu vardır.⁷² Tam bu noktada karşımıza Temsili Sanat Kuramı çıkar. Temsili sanat kuramı, bir objenin sanat eseri olabilmesinin ancak bir şey hakkındaysa mümkün olabileceğini söyler. Bir obje, ancak ve ancak hakkında yorum yaptığı, söz söylediği bir konusu olduğunda bir sanat yapıtı olabilir.⁷³ Bütün sanat yapıtlarının bir yorum getirdiğini, yorum getiren bir şeyin de bir şey hakkında olduğunu söylediğimizde, bütün sanat yapıtlarının bir şey hakkında olduğunu söylemiş oluruz.

Temsili sanat kuramına yönelik sorulması gereken temel soru, bir özelliğe sahip olmanın o özellik hakkında olma anlamına gelip gelmediğidir. Bir resmin kırmızı olma özelliği varsa, o resmin kırmızı hakkında olduğunu söylemek mümkün değildir. Duygusal bir müzik parçası üzücüdür; ancak üzüntü hakkında değildir. Dolayısıyla bir özellik hakkında olmak, o özelliğe sahip olmaktan başka şeyler de gerektirir. Öte yandan anlamsal içeriği olmayan hiçbir şey söz konusu değildir. Dolayısıyla temsili sanat kuramını kabul etmek, matematikten felsefeye, zanaattan dine kadar her alanı sanata indirgemek anlamına gelir. Bu bağlamda temsili sanat kuramı da sanatın yapısını tam anlamıyla gözler önüne sermekte başarısız gözükmektedir.

Taklit ve temsili sanat kuramları yüzyıllar boyunca sanatın en önemli tanımlayıcısı kabul edilmiştir. Üçüncü bir kuram olarak Dışavurumcu sanat kuramının ortaya çıkışı on dokuzuncu

⁷¹ Noel Carrol, *Sanat Felsefesi*, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2012, 39-40.

⁷² Avner Ziss, *Estetik*, çev. Yakup Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016, 16.

⁷³ Noel Carrol, *Sanat Felsefesi*, a.g.e, 45.

yüzyıla doğru ancak gerçekleşmiştir. Dışavurumcu sanat kuramı, bir şeyin ancak duyguları ifade ederse sanat olabileceğini söyler.⁷⁴ Gerçeği taklit etme peşindeki taklit sanat kuramı ve gerçeğe ayna tutma peşindeki temsili sanat kuramının aksine dışavurumcu sanat kuramı, gerçeğin araştırılmasını diğer alanlara –ki burada sanat zanaat ayrımının da belirginleşmesinin etkisi söz konusudur- bırakırken duyguların içsel dünyasının araştırılmasına yönelir. Artık sanat gerçeğe ayna tutmayacak, insana ve insanın deneyimlerine ayna tutacaktır.

İnsana yönelmesiyle sanatın şekillenmesine katkı sağlamasına karşın dışavurumcu sanat kuramı, bir insanın alımlayıcıya aktarma niyeti olmadan sanat yapılabileceği görüşüyle tartışma yaratır. Eğer bir sanat yapıtı, sanatçı dışında kimse tarafından anlaşılmazsa, onun bir sanat yapıtı olduğuna dair veriye nasıl ulaşabiliriz? Sanatçı da dahil herkes, alımlayıcıların bir üyesidir. Dolayısıyla sanat yapıtı, alımlayıcı için yapılıdır. Öte yandan çoğu sanat yapıtının birer sipariş olduğunu da göz önünde bulundurursak, bütün bu sipariş sanat yapıtlarını da içine alan yeni bir sanat kuramına ihtiyacımız olduğu ortaya çıkar.

Sanatın herhangi bir şeyi dışavurmadağı, sadece güzel olduğuna yönelik söylemler, formalizmi ya da biçimcilik kuramını doğurmuştur. Biçimcilik kuramı, bir nesnenin sanat eseri olup olmadığını belirleyen şeyin, onun önemli bir biçime sahip olmasından geçtiğini savunur.⁷⁵ Bu önemlilik, nesnenin kendisinde değil, tasarımındadır. Bu bağlamda biçimcilik kuramı, soyut sanatın temellerini atmıştır. Bu görüşe göre gerçek sanat, hayal gücüne hitap eder. Biçim bütün sanat kuramları için önemlidir; zira biçim olmadan sanat söz konusu olamaz. Ancak biçimciliği kuram olarak ortaya koyduğunuzda, artık biçim ne bir şeyin taklidi, ne bir şeyin temsili, ne de bir şeyin dışavurumu olmaktadır. Böylece bir nesne, ancak ve ancak esas olarak bir biçime sahip olmak ve o biçimi sergilemek için tasarlanmışsa bir sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir.

Geçmişteki sanat eserlerinin çoğunun temsil ettikleri fikirlerin ‘modası geçmiş’ olmasına rağmen değerli görmemiz, biçimcilik kuramının sanatla ilgili sezgilerimizin pek çoğuyla uyumlu olduğunu gösterir. Öte yandan biçim içerik olmadan kavranamaz. İçeriğin sanat konumuyla ilişkisinin göz ardı edilmesi, biçimci sanat kuramlarının en önemli eksikliğidir.⁷⁶ İçerik konu, biçim tarzıdır. Biçim, içeriği oluşturan şeyin üzerinde çalışır. Dolayısıyla bir sanat yapıtının içeriğini kavramadan biçimini kavramamız söz konusu olamaz. O halde bir nesnenin

⁷⁴ Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2015, 23.

⁷⁵ S. K. Langer, *Problem of Art*, New York: Charles Scribner Sons, 1957, 33.

⁷⁶ Avner Ziss, *Estetik*, a.g.e, 91.

sanat yapıtı olabilmesi için mutlaka bir içeriğinin olması ve bu içerik ile uyumlu bir biçiminin olması gerekir.

Sanatta içeriğe yapılan vurgu, sanatın mutlaklığını tartışma konusu yapar. Sanatı taklit, temsil, dışavurum veya biçim merkezli ele almak, bu yolları izleyerek sanata dair yapılmış, yapılan ve yapılabilecek tüm üretimlerin tespit edilebileceğini savunmak anlamına gelir. Oysa sanatın içerik ile dönüşümü, sanatın yerinde durmayacağına ve tarih ilerledikçe değişen insani durumlara paralel olarak içeriklerin de değişeceğine vurgu yapar. İnsanların her daim söyleyecekleri yeni sözler vardır. Bu sözler yeni içerikler geliştirir; yeni içerikler de yeni biçimleri zorunlu kılar.⁷⁷ Bu durum tespit edilemeyen, öngörülemeyen ve evrenselleştirilemeyen sanat anlayışını ortaya koyar. Sanatın tikellik içerdiğine yönelik söylemle burada karşılaşırız. Sanatın tikellik içermesi, sanatı mutlaklaştırmamızı zorlaştırmakta, hatta imkansızlaştırmaktadır. Dolayısıyla sanatın tikellik içermesinin, sanatı tanımlamanın zorlaşmasına hatta imkansızlaşmasına yol açtığını söylemek de mümkündür. Sanatın anlamı ve tanımı, kültürden kültüre, çağdan çağa değişiklik göstermektedir.⁷⁸ Kant'ın mutlak güzelliği merkeze alarak ortak bir beğeni anlayışı içerisinde uzlaşma çabası imkansız görünmektedir. Güzellik, bakanın gözünden bağımsız olmadığı için hiçbir entelektüel yapı, güzelliğin ne olduğunu saptayamaz. Benzer şekilde bir başka mutlaklık içeren kavram olarak yüce kavramı da hiçbir tanıma sığmamaktadır. Zira yüce olanı ifade etmek adına kullanılabilecek herhangi bir kelime, bu yüceliği mahveder.⁷⁹ Bu bağlamda sanat ve sanatın tanımı, sadece ona bakan gözlerin belirleyebileceği bir şeydir.

Sanatı ve Sanat Felsefesine yönelik kavramları tanımlamadaki güçlüğü, dilin yapısındaki sınırlılık ve yetersizlikten kaynaklandığı düşünceleri mevcuttur. Örneğin Wittgenstein'e göre estetik söylenmeğe gelmez, aşkındır.⁸⁰ Bu şu şekilde yorumlanabilir: Kelimelerle ifade ettiklerimiz, eşyalarla yaptıklarımıza oranla daha sınırlı olabilir. Bu nedenle zanaat ve sanat, belki de insanların sözlü açıklama kapasitelerinin ötesinde birer yetenek ve bilgi alanlarıdır.⁸¹ Öte yandan sanat ve sanat felsefesine yönelik kavramların içinde bulundukları yer ve zamana göre değişik anlamlara gelebileceğini kabul edersek bu sorunun üstesinden gelebiliriz. Bu

⁷⁷E.G. Ballard, *Art and Analysis: An Essay Toward Theory in Aeshetics*, M. Nijhoff, The Hague, 1957, 29.

⁷⁸ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, a.g.e, 15.

⁷⁹ Patrick Doorly, *Sanatta Hakikat*, çev. Aydın Çavdar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, 13.

⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Phikosoficus*. çev: Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, 6.42.

⁸¹ Richard Sennett, *Zanaatkar*, a.g.e. 126.

bağlamda yüce ve güzelin kavramsallaştırılamaması ve sanatın evrensel yöntemlere göre değil, sanatçının özgünlüğünü içeren tikel durumlara göre üretilmesi, sanata dair yeni kavramların üretilme gerekliliğini doğurmuştur. Bu kavramların başında ‘değer’ kavramı gelmektedir. Sanatın kendisi, salt sanat eseri üzerinden anlamlandırılmaya çalışıldığında, sanat eseri karşısında hissedileni dile getirmeye yönelik çabalarımız, sanat eserine yönelik deneyimimizi zayıflatmaktadır. Başka bir deyişle duygulanım deneyimleri, biliş düzeyinde ortaya çıkmadığı için, sanata yönelik bildik anlamda söylenecek bir şey yoktur.⁸² Sanat eserinin bu dile getirilemezliği, değer kavramı üzerinden yapılan sanat okumaları ile giderilebilir. Sanatın ve sanat eserinin değerinin nerede olduğu ve nasıl oluştuğu, bir sanat eserini değerli kılan etmenlerin neler olduğu, değer kavramı üzerinden yapılan okumalarda yüce ve güzelden farklı olarak toplumlar ve çağlar arası ilişkilerin nasıl ele alındığı gibi sorgulamalar, sanatı anlamamız için daha uygun bir yöntem olarak göze çarpmaktadır.

Bu sorgulamalar ışığında, taklit, temsil, dışavurumcu ve biçimci sanat kuramlarının ardından sanata yönelik beşinci kuram olarak estetik deneyim kuramını ele almak gerekmektedir. Diğer dört sanat kuramının oluşturduğu geleneksel sanat felsefesinde, izleyici algısı sanatta gerekli bir malzeme olarak düşünülmemiştir. Estetik disiplininde ise bir objenin estetik oluşu, yalnızca o objenin kendisinin varlığıyla mümkün olmayıp, o objeyi algılayan, o objeden haz duyan bir algının varlığı da gereklidir. Böylece estetik obje, estetik algı ve estetik değer olarak kurulan yapı, sanat yapıtlarının değerlendirilmesindeki güçlüğü yüzyılımızın getirdiği önemli bir çözümdür.⁸³

Estetik deneyim kuramının temel amacı, her türlü toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik vb değerlendirmelerden bağımsız bir nevi ‘önyargısız’ bir estetik değerlendirme gerçekleştirebilmektir. Böyle bir estetik değerlendirme sonucunda, estetik deneyim vermeyi başarabilen sanat yapıtlarının değerli, estetik deneyim vermeyi başaramayan sanat yapıtlarının ise değersiz olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda estetik deneyim kuramı, sanatın neden değerli olduğuna yönelik tartışmalara, sanatın değerinin salt estetik deneyimlerin değerinden doğduğu şeklinde karşılık vermektedir.

Önyargısız düşüncenin olduğuna dair elimizde herhangi bir verinin olmadığı bir noktada, önyargısız estetik deneyimin nasıl gerçekleştirildiği sorusu, estetik deneyim kuramına yönelik eleştirilerin merkezini oluşturmaktadır. Bu eleştirilere verilebilecek en makul karşılık, estetik

⁸² Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, çev. Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, 15.

⁸³ Estetik disiplinindeki bu sınıflandırma için bkz: İsmail Tunali, *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

deneyimin bir tasarım değerlendirilmesi olduğunun kabulüdür. Bir yapının tasarımına odaklandığımızda, içyapısına kilitleniriz. Bütünü görmek için parçaları inceleriz. Önyargısız estetik deneyimi, yapının sadece tasarımına odaklanarak ahlaki, toplumsal vb. değerlendirmeleri dışarıda bırakmak olarak yorumlayabiliriz.⁸⁴ Tasarımı değerlendirme sürecine girdiğimizde, sanat yapısını hizmet ettiği çıkarlardan bağımsız olarak inceleyebiliriz. Elbette ki bu ince çizgiyi keskin bir şekilde nasıl çekebildiğimiz veya çekip çekemediğimiz her daim tartışma konusu olmaya devam edecektir.

Sanata dair ele alınan kavramlarla sanat felsefesinin kuramlarını bir arada sorgulayacak olursak, dışavurumcu sanat kuramının sanatın yetenek özelliğinin, biçimci sanat kuramının sanatın yaratıcılık özelliğinin ve estetik deneyim kuramının da sanatın özgünlük özelliğinin temellerini attıkları söylenebilir. Taklit ve temsil kuramlarıyla birlikte zanaatın beceri özelliğine yakın duran sanat, dışavurumculuğun getirdiği özelliklerle kişisel bir yeteneğe dayandırılmıştır. Gerçeği taklit veya temsil etme becerisinden kopan sanat, bir anlamda zanaattan ayrılarak yetenek ile birlikte duyguların içsel dünyasına yönelir. Böylece dışavurumcu sanat kuramıyla birlikte sanatın yetenek özelliği kendini gösterir. Ardından gelişen biçimcilik kuramı, soyut sanatın temellerini atarak sanata yönelik tasarımın, hayal gücünün ve yaratıcılığın ürünlerini geliştirmiştir. Bu bağlamda sanatın ikinci özelliği olarak yaratıcılık, biçimcilik kuramı ile beraber ön plana çıkmıştır. Son olarak sanatın tikelliğinin, mutlak, evrensel sanat değerlendirmelerinden koparak tikel estetik değerlendirmelerin ağırlık kazandığı estetik deneyim kuramında, sanatın kişisel bir deneyim olduğu vurgulanarak sanatçının özgünlüğü ön plana çıkarılır. Böylece yetenek ve yaratıcılık ile beraber özgünlük özelliği de hesaba katılan sanatın temel yapısı şekillendirilmiş olur.

Sanat Felsefesinin temel kuramlarını ele aldıktan sonra sorgulanması gereken, sanat felsefesi ile mimarlık arasındaki ilişkidir. Burada bir nesne olarak mimari eserin doğadaki diğer nesneler karşısındaki statüsünün ne olduğu sorulmalıdır. Bu soruya verilebilecek iki temel yanıttan biri, mimari eserin doğanın yap(a)madığı bir eser olduğu şeklinde doğadan apayrı bir yapısının olduğu iken diğer yaklaşım ise mimari eseri doğa nesnesinin bir parçası olarak görmektir.

Mimari eseri doğa nesnesinin bir parçası olarak görmek, taklit sanat kuramının düşüncesidir. Taklit Sanat Kuramı, değinildiği üzere bir objenin ancak ve ancak bir taklit içerirse sanat yapısı olabileceğini söyleyen kuramdır. Burada içerilen taklit, doğanın

⁸⁴ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, İstanbul: Yem Yayınevi, 2012.

kendisidir. Bu bağlamda doğa güzeldir ve sanat yapıtının güzel olabilmesi de doğanın güzelliğinin taklidi olabilmesine bağlıdır.⁸⁵ Bu kuramı mimariye uygulayan düşüncelere bakılacak olunursa karşılaşılabilecek ilk kişi Demokritos'tur. Demokritos, insanların ev inşa etmek için kendilerine model olarak kırlangıçları aldığını düşünmüştür.⁸⁶ Güzelliği hakikatin parlaklığı olarak yorumlayan St. Augustine de taklit olarak mimarlığın önünü açar. Aydınlanma çağında Marc Antoine Laugier de özsel güzelliğe, alışkanlıklardan ve uzlaşımlardan bağımsız mutlak bir güzelliğe inanmış, doğanın demir kurallara sahip olduğu, şu ana kadar uygulananların tesadüfi, doğayla pek de uyumlu olmayan kurallar olduğu ve mimari ilkelerin esas olarak doğal süreçlerin taklidi olduğunu düşünmüştür.”⁸⁷

20. yüzyıla geldiğimizde ise taklit olarak mimarlığın en ateşli savunucusu Katalan mimar Antoni Gaudi, “Güzellik gerçekliğin bir yansımasıysa ve gerçeklik olmadan da sanat olmuyorsa gerçeği bulmak için yaratılan bütün varlıklarla temasta olmalıyız.” demiştir.⁸⁸ Tasarımlarında genellikle düz çizgi yerine, organik formlar kullanmıştır. Simetrinin tek düze olduğunu düşünüp, yapılarında asimetriye yer vermiştir. Bitki, hayvan ya da doğadan esinlendiği formları tasarımlarına yansıtmıştır. Her yapısında az ya da çok bu etki mutlaka vardır.

Temsili sanat kuramında bir obje ancak ve ancak hakkında yorum yapılabilen, söz söylenilebilen bir konusu olduğunda bir sanat yapıtı olabilmektedir. Bu bağlamda mimarlık, her daim bir şey hakkında yapılır. Mimarideki bu hakkındalığa simge adı verilir. Temsil olarak mimarlık, her mimari esere bir simge atfeder. Bu düşüncede her mimari eser, mutlaka bir düşünceyi, bir olayı, hakkında bir şey söyleyebileceğimiz bir durumu simgelemek, bir anlamda metafora dönüşmek zorundadır.⁸⁹ Simgecilik ile yapılan bir mimarlık okuması, önümüze çıkan yapıya ‘acaba bu neyi simgeliyor’ diye bakmamıza yol açar. Bu yaklaşımda mimari kimi zaman ideolojik bir gücün simgesi, kimi zaman toplumun kültürel yapısının simgesi, kimi zaman dini inanışın simgesi, kimi zamansa yaşam kalitesinin bir simgesidir. Bütün bunlar mimarının günlük yaşam pratikleriyle iletişimiyle kurulan gerçeklikler olup mimarlık objesinin bir anlam dünyasına sahip olduğunu ortaya koyar.

Mimarlık objesinin bir anlam dünyasına sahip olduğunun tespiti, mimari eseri doğanın taklidi olmaktan çıkartıp, insanın düşünsel yapısından pay alan bir kültür nesnesine

⁸⁵ Noel Carrol, *Sanat Felsefesi*, a.g.e, 39-40.

⁸⁶ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 31.

⁸⁷ Roberto Masiero, a.g.e, 114.

⁸⁸ Jeremy Roe, *Antoni Gaudi*, Parkstone International, 1997, 26.

⁸⁹ Noel Carrol, *Sanat Felsefesi*, a.g.e, 44.

dönüşmesine yol açar. Öte yandan simgecilik insanın düşünsel yapısından pay alırken dışavurumculuk ise insanın duygusal yapısından pay alır. Dışavurumcu sanat kuramı, bir şeyin ancak duyguları ifade ederse sanat olabileceğini söyler. Mimarlık alanında da bu tarz psikolojik açıklamalar yaygındır. Ludwig Mies Van Der Rohe, camın egemen olduğu bir mimari tasarımın Avrupalıları acı hissiyatından uzaklaştıracak ve onun yerine tatlılık, güzellik ve samimiyeti getireceğini söylemiştir.⁹⁰ ‘Şirin bir ev’, ‘Albenisi olan bina’ gibi ifadelerin tümü de mimariye yönelik dışavurumcu okumalardır. Mimari esere kendimize ait duyguları yükleyerek bir değerlendirmede bulunmak, mimari değerlendirmenin temelini psikolojik olduğunu söylemek anlamına gelir. Bu bağlamda Theodor Lipps, bir nesneye ‘güzel’ dememizin kökenini, o nesneyle kurduğumuz psikolojik ilişkiye, o nesneyle empati kurmamıza bağlamıştır.⁹¹

Mimari eserin ne doğanın taklidi, ne temsili, ne de herhangi bir şeyin dışavurumu olduğu, esas önemli olanın güzel bir biçime ulaşmak olduğu söylemi, biçimcilik ya da formalizm kuramının mimarideki yansımasıdır. Formalizmin kökleri Antik Yunan’a kadar dayandırılabilir. Platon için form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir. Form güzelliği, daha çok bir nesneyi güzel kılan prensiptir.⁹² Plotinos’a göre güzellik simetriye dayanmaz, bir orantı sorunu değil, her şeyden önce kalite sorunudur. Güzelliğin kaynağı, biçimler, renkler, büyüklük ya da yücelik değil, ruhtur. Temel karakteri formdur ve form madde içinde var olmaz. Eğer güzel bir yapı mimari zihinden doğmazsa, güzel bir biçime sahip olmaz.⁹³ Goethe için sanat güzel olmaktan önce ‘şekillendirici’, ‘biçimlendirici’dir; ‘güzel’ sanattan önce ‘organik’ sanat vardır.⁹⁴

Taklit olarak mimarlık, doğa nesnesinin bir parçası olmayı amaçlar. Temsil olarak mimarlık, bir düşünceyi, bir olayı, hakkında bir şey söyleyebileceğimiz bir durumu simgelemeyi hedefler. Dışavurum olarak mimarlık, bir duyguyu ifade etmeye çalışır. Biçim olarak mimarlık ise, doğrudan güzele ulaşmayı, güzeli zihinde kurmayı ve ardından biçime yansıtmayı amaçlar. Son olarak incelenmesi gereken estetik değer olarak mimarlık, bir mimari eseri değerli kılan etmenlerin neler olduğu sorusu üzerinden yola çıkmamızı sağlar. Bir mimari eseri değerli kılan etmenlere ulaşmak için, değer kavramından ne anladığımızın açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Değer, insana özgü, insanla ilgilidir. Kendi başına

⁹⁰ Mies Van Der Rohe, “Mimarlık ve Form Üzerine Aforizmalar”, *Modern Mimarlığın Öncüleri 2*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 42.

⁹¹ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, a.g.e, 95.

⁹² İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008, 61.

⁹³ Roberto Masiero, a.g.e, 55.

⁹⁴ Roberto Masiero, a.g.e, 120.

doğal bir nesnenin, değerlendirenden bağımsız bir değeri söz konusu değildir. Bu durum, bir nesnenin değerli veya değersiz olmasının, o nesne hakkında yapılan değerlendirmelere bağlı olduğunu gösterir. Peki bu değerlendirme neye göre yapılır ve hangi nesneler değerli, hangi nesneler değersiz kabul edilir?

Değeri belirleyen, eserin insana kazandırdıklarıdır. Bir eser insana bir şeyler kazandırıyor, herhangi bir şey kazandırmayan diğer eserler karşısında değerlidir. Bu kazanımın çeşitleri oldukça fazladır. Burada sanat felsefesi özelinde düşünür ve konuyu o şekilde daraltırsak, estetik değer ile karşılaşırız. Önceden de değinildiği üzere estetiğin en temel amacı, diğer tüm değerlendirmelerden bağımsız bir estetik değerlendirmede bulunabilmenin yöntemini sunmaktır. Bu bağlamda bir mimari eserin değerinin nerede olduğuna yönelik soru, bir mimari eserin estetik değerinin nerede olduğu şeklinde daraltılmalıdır.

Mimari esere yönelik estetik bakımdan bir değerlendirmede bulunan kullanıcı ve alımlayıcının, mimari esere verdiği değer, o eserin estetik değerini oluşturur. Bu bağlamda mimari eserin estetik değeri, mimarinin inşa, tasarım ve kullanım özelliğinin üçüyle de ilişkilidir. İnşa edilen yapı, estetik bir objeye dönüşebiliyorsa, estetik değere sahip olabilir. Bu estetik objenin var olabilmesi sadece inşa ile mümkün olmaz, kullanıcının algısının estetik algıya dönüşmesi gerekir. Ancak bu iki özellikten de önce söylenmesi gereken, bir mimari eserin estetik değerinin, öncelikle o eserin tasarımında yattığıdır. Bir nesnenin o nesne olarak estetik değerle ilgili olması için, bir eser olması, kişi yaratması ürünü olması gerekir. Bu bağlamda bir mimari eserin değer taşıması, yaratıcısı olan mimarın üretimiyle ilgilidir. Mimarın tasarımının, diğer tasarımlar karşısında farklı veya özgün olması, o tasarımın oluşturacağı mimari eseri değerli kılacaktır. Mimarının tasarım özelliği ile estetik değer arasındaki bu ilişki, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınacak derinliktedir.

Bir mimari eserin değerine yönelik diğer bir tespit, eserin insanın yaşantı imkanlarına bir şeyler katmasıdır. Mimari eserin değerini belirleyen, insanın yaşantı ve eylem imkanlarının genişlemesinde katkıda bulunup bulunmamasıdır. Burada mekan kavramı karşımıza çıkar. İnsana yeni imkanlar açan mekanlar değerli, insan ihtiyacını karşılayamayacak mekanlar ise değersiz olacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde bu konu üzerinde daha detaylı yoğunlaşılacaktır. Dikkat edilirse mimarlık sanat felsefesi ilişkisi başlıklı bu bölümde, çalışmanın ikinci bölümü olan ‘Mimari Tasarım’a ve çalışmanın üçüncü bölümü olan ‘Mimaride Mekan’a atıflar yapma gerekliliği hissedildi. Pekala dördüncü bölüm olan

‘Mimaride Zaman’a da atıf yaparak, mimari eserin değeri ile zaman kavramı arasındaki ilişkinin de mimarlık – sanat felsefesi ilişkisinin bir konusu olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Ancak çalışmanın hacmini büyütmek ve aynı düşüncelerin tekrarına girmek adına bu bölümü tamamlıyor ve sorgulamaları ilerleyen bölümlere saklıyoruz.

Mimarlık felsefe ilişkisi burada tamamlanacak olsa da konunun derinliğinin çalışmanın hacminin çok daha ötesinde olduğunu vurgulamakta fayda var. Mimarinin felsefesinin nasıl yapılabileceği, felsefenin mimarinin neresinde olduğu, mimarın felsefeden ne anladığı veya ne anlaması gerektiği gibi pek çok soru, çalışmanın hacminin ötesindedir. Benzer şekilde kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal yaşam içinde mimarinin değeri gibi pek çok sorgulama da çalışma kapsamının dışında bırakılmıştır. Burada odaklanılacak hedef, tasarım, mekan ve zaman kavramlarının felsefi çözümlemesini yaparak, bu kavramların mimarideki konumunu tespit etmek olacaktır. Bunun gerekçesi ise, uzun vadede mimarinin felsefesinin yapılabilmesi için kısa vadede bu üç kavramın mimarideki konumunun tespit edilmesi gerekliliğidir.

Bütün bunlar ışığında birinci bölümü tamamlarken mimarlığın ne olduğuna dair kapsamlı bir tanımlama yapmak gerekmektedir. Mimarlık tarihi okumaları, pek çok farklı mimarlık tanımlamalarının yapıldığını ortaya koysa da sınıflandırma açısından benzerlikler olduğunu söylemek mümkündür. Bilinen en eski mimarlık nitelendirmesi, mimarlığın kullanışlılık (işlevsellik) , dayanıklılık (sağlamlık) ve güzelliği göz önünde bulundurarak uygulanması gerektiğini söyleyen Romalı mimar Marcus Vitruvius’a aittir.⁹⁵ Bu üçlü sınıflandırma özellikle batıda uzun yıllar etkisini korumuştur. Zamanla bu üçlü sınıflandırma iki sınıfta incelenmiştir. 1600’lü yıllarda Fransız mimar Claude Perrault, biri pozitif, diğeri keyfi iki estetik ilkenin varlığından söz etmiştir. Pozitif temel, yapının inşa edilmesi için faydalı ve zorunlu olan kullanım ve amaçtır. Bir başka deyişle sağlamlık, sağlamlılık ve rahatlık. Keyfi dediğimiz ilke ise, güzelliştir.⁹⁶ Bu ikili sınıflandırmayı Hartmann’ın ontolojisine de uyarlamak mümkündür. Bu durumda mimari yapının iki ontolojik yapıdan oluştuğu öne sürülebilir. Bunlardan biri, sağlamlık ve işlevsellik kategorileri içinde ortaya çıkan gerçek ön yapı, diğeri de güzellik kategorisi içinde somutlaşan gerçekdışı arka yapıdır. Yapının mekanda yer kaplayan, beton, çelik ve ahşap malzemelerden oluşan gerçek ön yapısı, duyularımızla kavradığımız bir yapıdır. Ama gerçekdışı arka yapı tinsel bir yapıdır; onu ancak

⁹⁵ Marcus Vitruvius, *Mimarlık Üzerine 10 Kitap*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2017, 5.

⁹⁶ Roberto Masiero, a.g.e, 103.

duygu ve düşüncelerimizle kavrayabiliriz. Yetkin bir mimari yapı, bu iki ontik varlığı kendi bünyesinde bütünleyebilen tasarımıdır.⁹⁷

Bu değerlendirmeler ve çalışmanın birinci bölümündeki analizler ışığında yapılabilecek mimarlık tanımı şudur: Mimarlık, insanın barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla doğan, yerçekimi ile sağlamlık arasındaki mücadele ile varlığını sürdüren, bu mücadeleden galip çıkan nesnenin belirli bir renk, şekil ve malzemelerle bir biçime dönüşmesini ve en sonunda insanın yaşam alanlarına yönelik mekan üretimlerinin gerçekleşmesini sağlayan disiplindir. Başka bir söylemle mimarlık, insanın mekan üretmek içi maddeyi kullanma sürecidir denilebilir. Bu tanımla beraber mimarlığın kavramsal çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise mimarinin tasarım özelliğine yönelinecek ve mimari tasarım özelinde sorgulamalarda bulunulacak. Takip eden iki bölümde ise mimarlığa yön veren iki kavram olarak mekan ve zaman kavramları felsefi açıdan incelenmeye çalışılacak.

⁹⁷ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, a.g.e, 40.

İKİNCİ BÖLÜM

MİMARİ TASARIM

Birinci bölümün sonucunda ulaşılan mimarlık tanımı, mimarlığın inşa, tasarım ve kullanım şeklinde tespit edilen üç temel özelliğiyle birlikte düşünüldüğünde şu soruyu sormak gerekmektedir: İnsanın mekan üretmek için maddeyi kullanma süreci olarak mimarlık, inşa, tasarım ve kullanımın hangi sırayla gerçekleşmesiyle oluşur? Bu soru, mimarinin en temel özelliğini tespit etmeye yönelik bir sorudur. Bu soru üzerine düşünüldüğünde, mimarinin, önce tasarlanan, tasarlandıktan sonra inşa edilen ve inşa edildikten sonra ise kullanılan bir süreç olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda kullanım inşaya, inşa da tasarıma bağımlıdır. Dolayısıyla tasarım, mimarinin en temel özelliğidir. Kullanılmayan bir inşadan veya inşa edilmeyen bir tasarımdan söz edilebilirken, tasarlanmayan herhangi bir mimari öğeden söz edilemez. Bu nedenle mimarinin bu üç yapısı içerisinde tasarım özelliği, mimariye yönelik yapılabilecek tüm sorgulamalarda anahtar kavram olarak göze çarpmaktadır. Başka bir deyişle mimari tasarım göz ardı edilerek yapılan bir mimarlık sorgulaması, eksik kalmaya mahkum olacaktır. Tasarım insanın nedeni, inşa tasarımın sonucudur. İnşa da kullanımın nedeni, kullanım da insanın sonucudur. Bu değişmeyen neden-sonuç ve öncelik-sonralık ilişkisi, mimarinin tasarım özelliğinin anlamlandırılmasının, mimarinin anlamlandırılmasının temel koşulu olduğunu gösterir.

Tasarım kavramı sadece mimarlığın değil, genel olarak sanatın da anahtar kavramı olarak göze çarpmaktadır. Sanatçının temel amacını, duyularımızla kavradığımız cisimsel (reel) ön yapıdan duygu ve düşüncelerimizle kavradığımız cisimsel olmayan (irreel) yapı üretmek olarak düşünürsek, bu yapıyı üretmek için yapılması gerekenin tasarım eylemi olduğu ortaya çıkar. Bu bağlamda önceki bölümde sanatın alt kavramları olarak tespit edilen yetenek, yaratıcılık ve özgünlük kavramlarının da tasarım kavramı ile ilişkili olduğu, bu ilişkilerden özgür tasarım, yaratıcı tasarım ve özgün tasarım gibi kavramların ortaya çıktığını hatırlatmakta fayda var. Bütün bunları, sanatı meydana getiren temel kavramların, ancak tasarım kavramıyla birlikte var olabildiği şeklinde yorumlamak mümkündür.

Mimarlık ve sanat için tasarımın öneminden sonra, insan varlığı için tasarımın önemine de değinmek gerekir. Çalışmanın hacminin çok daha ötesinde de olsa bu konu hakkındaki

değerlendirmelerin sorgulanması, tasarım kavramının anlamlandırılması adına önemlidir. Tasarım insani, insana yönelik, insanın gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Bu bağlamda insan nedir sorusuna dahi gönderimde bulunur. Hangi varlık ki tasarım etkinliği içindedir, onun adı insandır demek mümkündür.⁹⁸ Bu yoruma göre tasarım, insan varlığının evren içindeki serüvenini oluşturur. Evren içindeki varlığını kavrayan insan, öz bilincini kavrar ve tinselleşmiş bir varlık olarak toplum içinde özgür ve yaratıcı bir birey haline gelir.⁹⁹

Bütün bunlar ışığında tasarımın, zanaattan sanata, felsefeden bilime, edebiyata kadar bütün kültür varlıklarını kuşattığını söylemek mümkündür. Bu kültür varlıkları içerisinde mimarinin anlaşılması, mimari tasarımın incelenmesiyle mümkündür. Bu bağlamda bölüm, öncelikle genel anlamda tasarım kavramının çözümlemesine, ardından mimari tasarım kavramı üzerine sorgulamalara ayrılmıştır.

2.1. Tasarım Kavramının Çözümlemesi

Doğanın bizzat kendisine yönelik hakikate ve değişmez, mutlak, kesin bilgiye ulaşma çabasına yönelik arayışlar, felsefe ve düşünce tarihinin çok büyük bir kısmını kapsamaktadır. Yirminci yüzyıl düşünce geleneği, bu arayışlara farklı bir bakış açısı sunmuştur. Tek bir hakikat yerine ayrı ayrı hakikatlerin, tek ve mutlak bir doğru yerine ayrı ayrı ve değişen doğruların olduğuna yönelik söylem, insanın doğada hazır olarak bulduğu varlığa kendi tinsel varlığını katması anlamına gelir.¹⁰⁰ İşte bu işleme, insanın doğada hazır olarak bulduğu varlığa kendi tinsel varlığını katmasına tasarım adını vermek mümkündür.

Yirminci yüzyılda tasarım kavramının çok daha fazla öne çıkma nedeni, mutlak bilgidен kopuştur. Zira mutlak bilginin olduğu yerde ayrı ayrı tasarım modelleri söz konusu olamaz. Bir model olarak tasarım, tasarımcının duysal dünyaya kattığı duygu ve düşüncelerin aktarımıdır. İnsanın duysal dünyaya kattığı duygu ve düşünceler, bilimden felsefeye, teknikten sanata kadar her alanda üretilebilir. Bu bağlamda bilim, felsefe, teknik ve sanat alanlarının ayrı ayrı tasarımsal varlıkları söz konusudur. Genel anlamda tasarım, insanın tinsel yaratma erkiyle meydana getirdiği tüm üretimleri içermektedir.¹⁰¹

Günlük yaşamımızdaki seçimlerden insan tarafından alınan kararlara kadar tüm faaliyetler, çeşitli tasarım süreçlerine bağlıdır. Bu kapsamda günlük yaşamımızın niteliği,

⁹⁸ Nafi Çil, *Mimarlık, Plastik Sanatlar, Yaratıcı Süreç*, İstanbul: Yem Yayınları, 2019, 21.

⁹⁹ A.e, 14.

¹⁰⁰ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, a.g.e 36.

¹⁰¹ A.e. 37.

tasarımımızın niteliğinden derin bir biçimde etkilenmektedir. Tasarım kavramına bu bağlamda yaklaşılsa, belirlenmiş problemlerin analizini yapmak ve en uygun tavır içinde en yüksek performansı başarmak için en iyi biçimde hazır kaynakları organize etmek şeklinde bir tasarım tanımına ulaşmak mümkündür. Öte yandan bu tanım, tasarım kavramını mutlak bilgi içerisinde yorumlama girişimine yol açmaktadır. Ayrı ayrı tavırlar içerisinde mutlak bir en uygun tavır varsa, ayrı ayrı performanslar arasında bir en yüksek performans varsa, ayrı ayrı tasarım modelleri arasında da en doğru tasarımın belirlenebileceğinden söz edilebilir. Bu kapsamda bir tasarım okuması, kesin bilgiye yönelik arayışlardan kopmadan da bir tasarım değerlendirmesi yapılabildiğinin göstergesidir.

Bütün bunlar ışığında tasarım – bilgi ilişkisine yönelik yapılan iki temel yorumdan bahsedilebilir. Birinci yoruma göre tasarım, insanın tinsel yaratma erkiyle meydana getirdiği, mutlak doğru ve kesin bilgi arayışı amaçlamayan model üretimleridir.¹⁰² İkinci yoruma göre ise tasarım, içinde bulunulan şartların ışığında en doğru analiz, en gerçekçi çözüm ve en yüksek performans gibi verilerin mutlak doğru ve kesin bilgi ışığında üretimleridir.¹⁰³ Çalışma boyunca tutunulacak tavır, iki yorumu da kapsayıcı nitelikte olacaktır. Tasarım varlıkları, bir tasarım varlığı olarak teknik ve bir tasarım varlığı olarak sanat olarak ikiye ayrılacak, birinci yorumda dile getirilen tinsellik, bir tasarım varlığı olarak sanata özgü bir yeti olarak ele alınıp, ikinci yorumda dile getirilen analiz ve performans çözümleri bir tasarım varlığı olarak tekniğe atfedilecek. Ancak bu tasarım varlıklarını ele almadan önce tasarım kavramına yönelik bir sorgulamaya daha değinmek gerekmektedir.

Bilgi - tasarım ilişkisine değindikten sonra, tasarım kavramının analizini yapabilmek için değinilmesi gereken ikinci önemli nokta, doğa-tasarım ilişkisidir. Düşünen insan bilimde, felsefede, teknikte ve sanatta, yeni tasarım modelleri geliştirir. Bu yenilik, tasarımın özgünlüğünden gelir. Tasarım nesneleri, doğa nesnelerinden farklıdır, doğa yasalarıyla açıklanamazlar. Tasarım, kavramın bir nesnede somutlaşmasıdır. Bu bağlamda tasarım ürününü tinsellik kazanmış bir nesne olarak görebiliriz. Bir nesnenin tinselleşmesi, onun düşünsel bir biçim kazanması anlamına gelir. Dolayısıyla insanın tinsel yaratma erkinin sonucu olan tasarım ürünleri, ancak bu tinsel kavrayışa sahip bir özne tarafından anlaşılabilir. Başka bir deyişle tasarım, insanın duygu ve düşüncelerini bir maddi varlığa aktarmasıdır. Tinsellikten yoksun duyuşal dünyada bir oluş ve yok oluş söz konusuysa, insanın yaratma

¹⁰² R. Amheim, “Sketching and the Psychology of Design”, *Design Issues*, cilt 9, sayı 2, 1993, s. 15-19.

¹⁰³ G. Goldschmidt, “The Dialectics of Sketching”, *Creativity Research Journal*, cilt 4, sayı 2, 1991, s. 123-143.

erkiyle meydana getirdiği tasarım dünyasında ise süreklilik söz konusudur. Bu bağlamda tasarım, doğanın ürettiği varlıklar karşısında oluşturulan tüm kültür varlıklarını içerir.

Bu yönden bakıldığında tasarım kavramı ve doğa nesnesi – tasarım nesnesi ayrımı Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Aristoteles nesneleri “başka türlü olamayan nesneler” ve “başka türlü olabilecek nesneler” olarak ikiye ayırmıştır. Olduğundan başka türlü olamayan nesneler, evrende zorunlu olarak var olan, dolayısıyla ezeli ebedi olan şeylerdir. Bilimin nesneleri bu tür şeylerdir. Olduğundan başka türlü olabilecek nesneler ise “yaratılan veya meydana getirilen bir şey” olabileceği gibi “yapılan, eylenen bir şey” de olabilir. Aristoteles bu tür varlıklara örnek olarak mimarlığı verir ve her türlü sanatın bu kategoriye girdiğini belirtir. Mimarlık ve genel olarak sanat, bir "yaratma", "meydana getirme"dir (poiesis, production).¹⁰⁴ Öte yandan sanat ürünü ile doğa ürünü arasındaki farklılığın vurgusu Kant’ta da vardır. Sanat yapmanın doğadan ayrılmak olduğuna değinen Kant için sanat ürünü, eserin nesneden ayrışması gibi doğanın ürününden ayrışır.¹⁰⁵

Bu düşüncelerden çıkan sonucu ‘Tasarım doğanın yap(a)madığıdır.’¹⁰⁶ şeklinde düşünebiliriz. Bu sonuç bizi keskin bir doğal-yapay ayrımına sürükleyebilir. 20. yüzyıl batı kültürü, büyük ölçüde bu ayrım üzerinden tasarımı tanımlar. Ancak tasarım kavramı, pek çok kavram gibi kültürel yaklaşımların çeşitliliği ile farklı şekillerde algılanmıştır. Doğu kültürüne baktığımızda doğal – yapay ayrımı, batıdaki kadar keskin gözükmemektedir. İnsan ve doğayı birbirlerinden kesin sınırlarla ayırdığınızda, soyutlayan bir mantık tarafından yönlendirilen tasarım, doğayı içinde bulunduğu zihinsel bakış açısına indirgeyecektir. Böylece doğa ve doğanın tüm unsurları tasarımın nesnesi haline getirilmektedir. Özne ve nesneleri arasında böylesi mutlak bir ayrımın olmadığı doğu kültüründe insan tıpkı diğer canlılar gibi doğanın bir parçasıdır. Bu bağlamda düşündüğümüzde tasarım etkinliği, su, rüzgar, ışık gibi doğanın unsurlarıyla doğrudan yürütülmektedir. Böylece tasarım, doğanın bizzat içindedir ve onun bir parçasıdır.¹⁰⁷

Bütün bunlar ışığında özetlemek gerekirse tasarım - doğa ilişkisinde yapılan iki temel yorum şu şekildedir: Birincisi, doğa nesneleriyle tasarım nesnelerini birbirlerinden ayrı yapılarda düşünmek. İkincisi ise tasarım nesnelerini doğa nesnelerinin bir parçası olarak görmek. Çalışma boyunca tutunulacak tavır ise iki yorumdan da farklıdır. Birinci yoruma

¹⁰⁴ Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefesi Tarihi 3: Aristoteles*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, 234.

¹⁰⁵ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 126.

¹⁰⁶ Louis Kahn, “Düzen”, *Modern Mimarlığın Öncüleri 4*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002.

¹⁰⁷ Kisho Kurokawa, “Makine Çağından Yaşam Çağına”, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 15*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2001, 33.

yapılması gereken itiraz şudur: Doğa sadece somut formlardan ibaret olmayıp, doğanın soyut formlarını insanoğlunun tasarımları oluşturmaktadır. İkinci yoruma yapılması gereken itiraz ise şudur: Tasarımı bir çeşit doğa olarak adlandırsak bile, nasıl ki insan ve doğadaki diğer canlıları birbirlerinin düşünsel yeti bakımından ayırıyorsak, tasarımı da ikinci bir doğa olarak fiziksel doğadan ayırmamız gerekir. Böyle bir tasarım, sadece insanla ve sadece insanı ilgilendiren şeylerle ilgili olup, bir nevi insanın iç doğası olabilir. Fiziksel doğa nesneleri, herhangi bir alımlayıcıya gerek duymaksızın kendi evreninin bir gerçekliği olarak var olabilen varlıklarken, tasarım varlıkları ise var olabilmek için mutlaka bir alımlayıcıya, düşünen ve üreten bir beyin olarak insana ve kültürel canlılar olarak topluma ihtiyaç duyarlar. Bu nedenle tasarım varlıklarının yapısı, doğa ve fizik yasalarınınkinden ayrı olarak ele alınmalı ve sorgulanmalıdır.

Tasarımın bilgi ve varlık ile kurduğu ilişkiler düşünüldüğünde, tasarımın ne olduğuna yönelik genel bir tanım yapılması gerekirse şu şekilde bir nitelendirmede bulunulabilir: Doğanın ürettiği varlıklara eklenen tüm kültür varlıklarını oluşturan, doğadaki oluş – yok oluş döngüsüne insanın yaratma erkiyle meydana getirdiği sürekliliği sağlayan çalışma alanına tasarım denir. Öte yandan tasarım varlıklarının ayrı ayrı yapıları da araştırılmalıdır. Tasarım varlıklarının yapısını araştırmak, Tasarım Felsefesi disiplininin çalışmalarını içerir. Tasarım Felsefesi, bilimin, felsefenin, tekniğin ve sanatın tasarımsal varlığını araştırır. Bir tasarım varlığı olarak bilimin, felsefenin, tekniğin ve sanatın incelenmesi, çalışma kapsamının çok ötesindedir. Burada ulaşılmak istenen, bir tasarım varlığı olarak mimarinin yapısının çözümlenmesidir. O halde sorulması gereken, bir tasarım varlığı olarak mimarinin çözümlenmesini yapabilmek için hangi tasarım varlıklarının incelenmesi gerektiğidir. Bu bağlamda öncelikle bir tasarım varlığı olarak teknik, ardından da bir tasarım varlığı olarak sanatın ele alınması gerektiği, daha sonra mimarlık özeline inerek bir tasarım varlığı olarak mimarinin araştırılması gerektiği söylenebilir.

2.1.1. Bir Tasarım Varlığı Olarak Teknik

Teknik kavramı, yaşadığımız dünyayı anlamaktan varoluşumuzu sorgulamaya kadar yapılan tüm felsefi girişimlerde kendisine yer bulabilecek bir kavramdır. Özellikle çağımızda, bilim, sanat ve felsefenin çok daha ötesinde, tekniğin damga vurduğu bir dünyada yaşıyoruz. Dünyamızı diğer gezegenlerden ayıran en belirgin unsur, teknik nesnelere bürünmesi, bize özgü, çağdaş ortamı oluşturmastır. Çağdaş ortam, her şeyden önce teknik nesnelerin kurduğu bir dünya olarak karşımıza çıkıyor. Nereye gidersek gidelim, ne yaparsak yapalım kaçınılmaz

olarak teknik nesnelerle sarılı bir ortamda yaşıyoruz.¹⁰⁸ Bu bağlamda günümüzde teknikle ve teknik nesnelerle ilişkimiz, bilimle, sanatla ve felsefeyle ilişkimizden çok daha canlıdır. Öte yandan hayatımızın bu denli içerisinde yer almasına rağmen teknik, bilim, sanat ve felsefeye oranla yeterince ele alınmamış, göz ardı edilmiş bir kavram olarak da karşımıza çıkmaktadır. Oysa tasarımın yapısını anlamak için, bir tasarım varlığı olarak tekniğin mutlaka incelenmesi gerekir.

Doğa nesnelerinin yanında, karşısında veya içerisinde de kabul edilse tasarım nesnelerinin birincil özelliği, insan tarafından kurulmuş olmasıdır. Tasarım nesneleri içerisinde yer alan teknik nesneler de var olabilmek için insana ihtiyaç duyan nesnelerdir. Teknik nesnenin anlamı, işleyişindedir, kullanımındadır. İnsan doğuştan gerçekleştiremediği, doğadaki bazı eksikliklerini gidermek amacıyla tekniği kullanmıştır. Sözelimi belirli bir hızın üstünde koşamayan insan, tekerleği, at arabasını ve daha sonra da otomobili icat ederek bu eksikliğini teknikle gidermiş, uçamadığı için paraşüt, helikopter ve uçağı üretmiş, hafızasının kısıtlılığından dolayı çeşitli bellekleri ve bilgisayarları yapmıştır. Dolayısıyla teknik ile taş, toprağa, her türlü maddeye söz geçirmiş, o maddeyi işlemiş ve doğada rastlanmayan yeni üretimler gerçekleştirmiştir.

Tüm tasarım nesneleri için olduğu gibi, teknik nesneye yönelik olarak da kültürden bağımsız yapılacak bir okuma yetersiz kalacaktır. Öyle ki teknik nesnelerin her türlü değer ve anlamı, içinde yer aldığı kültürle ölçülür.¹⁰⁹ Burada teknik nesnelerin birbirleriyle ilişkileri ve içinde bulunduğu kültüre göre yoğurulmasından söz etmekteyiz. Teknik nesne, tek başına duran, tekil bir obje gibi düşünülse de, aslında çevresindeki diğer teknik nesnelerin varlığı ile ancak var olabilmektedir. Örneğin bir otomobil ulaşım yollarına, fabrikaya, yakıta, bakım onarım atölyesine ve bunun gibi pek çok başka teknik nesneye ihtiyaç duyar. Televizyon, telefon ve her türlü elektronik cihazlar mutlaka elektrik ağına, verici istasyonlarına ihtiyaç duyarlar. Bunun gibi pek çok teknik nesne, birbirleriyle ilişkileri ile mevcut evrenin yanında çağdaş ortamı ve kültürü kuran bir nevi teknik evrenin oluşumunu sağlamaktadır. Böylelikle telefondan bilgisayara, otomobilden trenlere, helikopterden uçaklara, dikiş makinelerinden kâğıt kaleme kadar insan yararı için işlenmiş her nesne, teknik evren olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda teknik evrendeki nesnelerin varoluş amacı, insana yönelik ‘fayda’dır. İnsan yaşantısını kolaylaştırmayı başaran teknik nesneler, kültür dünyasının kalıcı birer öğeleri olarak varlığını korurlar.

¹⁰⁸ Nermi Uygur, Çağdaş Ortamda Teknik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 17

¹⁰⁹ A.e, 21.

İlk bölümde zanaatın, bu bölümde ise tekniğin yapısına ilişkin temel saptamaları gerçekleştirdikten sonra zanaat ile teknik arasındaki ilişki, fark ve benzerlik üzerine düşünülmesi şarttır. Bazı düşünürler için zanaat ile teknik arasında herhangi bir fark yoktur. Nitekim antik yunandaki tekton kavramının, yapmak, inşa etmek, ustalık anlamında hem zanaatı hem tekniği içerdiği söylenebilir.¹¹⁰ İlâveten tekniği Türkçeye beceri olarak çevirirsek, ilk bölümdeki sistemimizde beceriyi zanaatın bir özelliği olarak kurduğumuz hatırlanırsa, tekniğin zanaatın bir alt kavramı olduğu düşünülebilir. Öte yandan zanaat kavramı günümüzde çok az kullanılmakta iken teknik kavramı ise tam tersine ismini liselere, üniversitelere, meslek alanlarına verecek kadar yaygın kullanılmaktadır. Zanaatın terk edilmişliği ve zanaattan tekniğe geçişin altında yatan en büyük neden, endüstri devrimi ile birlikte gelişen sanayileşme ve üretimlerin tekil insan üretiminden seri üretime geçişidir. Zanaatın becerisinin el becerisine dayandığı yerde tekniğin becerisinin makineleşme ve fabrikalaşma olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda kurulabilecek zanaat – teknik ilişkisinde zanaat üretimi zanaatkarın el becerisine yönelik tekil üretimlerini içerirken teknik üretimi ise insanın doğadaki eksikliklerini gidermek amacıyla kurduğu makine, alet ve icatların seri üretimlerini ve bu üretimlerin birbirleriyle ilişkileri bağlamında çağdaş ortamın kurucusu olan teknik evrenin oluşumunu içermektedir.

Teknik ile zanaat arasındaki ilişkiye değindikten sonra ele alınması gereken bir diğer ilişki, teknik ile sanat arasındaki ilişkidir. Teknik ile sanat arasındaki ilişkiyi sorguladığımızda günümüzde tekniğin düşmanlaştırılması ve sanatın yüceleştirilmesine yönelik tutumu düşünmek gerekir. Teknik nesnelerin çevreye zarar verdiği, doğayla uyumlu olmadığı, insan yaşantısını yapaylaştırdığı gibi pek çok söylemle karşılaşırız. Öte yandan sanat nesnelerinin insan yaşantısını zenginleştirdiği, insanı psikolojik ve entelektüel açıdan geliştirdiğine yönelik düşünceler yaygındır. Bu ifadelerde doğruluk payı vardır. Sözelimi hiçbir kuş türü, hafriyat kamyonunun olduğu bir yere uğramaz. Bazı teknik nesneler çevreye ciddi oranda zarar verirler ve doğayla hiçbir uyumluluk göstermezler. Ancak bu durum tekniğin kültürün en önemli parçalarından biri olduğunu, insanın teknik ile var olabildiğini değiştirmez. Ayrıca sanatın oluşumu ve gelişimi de, o sanat alanına yönelik teknik üretimlerle mümkündür. Zanaatın sanatı oluşturmaları ve sanatın zanaat üzerine kurulması gibi, burada da bir tasarım varlığı olarak sanatın gelişimi, bir tasarım varlığı olarak tekniğin kurulması ile mümkündür. Başka bir söylemle sanatın zanaat ile oluştuğunu, teknik ile geliştiğini düşünebiliriz. Sanat ile teknik arasındaki bu ilişkinin bir diğer anlamı da, bir tasarım varlığı olarak sanatın

¹¹⁰ Richard Sennet, *Zanaatkar*, a.g.e, 46.

anlaşılmasının ilk adımının, o sanata yönelik tekniğin bilinmesinden geçmesidir. Ne olduğu bilinmeyen bir objenin estetik olduğu kanısına varılamaz.¹¹¹ Bu bağlamda estetik ve sanat, bilginin dışında değildir. Estetik ve sanat için gerekli bilgi ise teknik bilgidir. Sözelimi endüstri ürünü olarak bir bardağın güzelliğinden bahsedebilmemiz için, ‘bardak olma’nın ne olduğunu bilmek gerekir. Bardak olma, duyuşsal değil, bilgisel-düşünsel bir yapıdır. Bardağın nasıl olması gerektiği de teknik bir bilgidir. Bu nedenle her estetik deneyimlemenin temelinde teknik bilginin var olduğunu söylemek mümkündür.

Tasarıma yönelik yapılan ‘Belirlenmiş problemlerin analizini yapmak ve en uygun tavır içinde en yüksek performansı başarmak için en iyi biçimde hazır kaynakları organize etmek’ şeklindeki tanım, tasarımın teknik ile ilgili yapısının tanımıdır; başka bir deyişle bir tasarım varlığı olarak tekniğin bir tanımıdır. Tasarımcının ilk önce sahip olması gereken özellik, çalıştığı alanın tekniğine hakim olmaktır. Bir alanda tasarım yapacak biri, o alanın teknik bilgisine hakim değilse, bir tasarım üretimi gerçekleştirememiş demektir.¹¹² Öte yandan sadece tasarımcı için değil, alımlayıcı ve kullanıcı için de teknik bilgi, o tasarım varlığını alımlayabilmek veya kullanabilmek adına birincil şarttır.¹¹³ Bu nedenle tasarımcının tekniği sanata dönüştürmesi ve sanatın gerçekleştirilip anlaşılabilmesinin ilk adımı, o sanata yönelik teknikten geçmektedir.

2.1.2. Bir Tasarım Varlığı Olarak Sanat

Sanatın anlaşılmasının ilk adımının o sanata yönelik tekniğin bilinmesinin kabulü, sanatın anlaşılabilir olup olmadığına yönelik tartışmaları sonlandırmaz. Nitekim o sanata yönelik tekniğin bilinmesi, tek başına o sanatın anlaşılmasını yeterli kılarsa, tekniğin dışında bir sanat alanına gerek kalmazdı. Öte yandan tekniğin anlaşılabilir olmasına karşın sanatın tam anlamıyla anlaşılmasının mümkün olmadığına yönelik yaygın düşünceler de söz konusudur. Örneğin Wittgenstein’a göre sanat anlamın dışındadır, anlamın konusu değildir. Kahvenin aromasını tasvir et dediğimizde kelimelerin eksik kaldığına, böyle bir tasvirin mümkün olması gerektiği fikrinin bir önyargı olduğuna değinen Wittgenstein, üzerinde konuşulamayan konusunda susmalı diyerek sanatın anlaşılması yönündeki kapıları tamamen kapatmıştır.¹¹⁴

¹¹¹ Benedetto Croce, *Estetik*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul Remzi Kitabevi, 1983.

¹¹² G. Hartoonian, *Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*, New York : Cambridge University Press, 1994.

¹¹³ İsmail Tunalı, *Estetik*, a.g.e. 69.

¹¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Phikosophicus*, a.g.e.: 7.

Sanatın anlaşılabilir olup olmadığı ya da anlaşılabilmesi gerekip gerekmediği gibi tartışmalar belirsizliğini korusa da, bir tasarım varlığı olarak sanatın mevcudiyeti, bu belirsizlikten etkilenmez. Sanatın tasarımsal varlığı, tinsel varlık ile madde dünyası arasındaki bütünlüğün kurulumu ile gerçekleşir. İnsan duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeye biçim verir. Sanatın kaynağı biçim üretimi, biçimin kaynağı ise tinsel varlıktır. Bu bağlamda sanatın tasarımsal varlığı, tasarımcının biçim üretimi ile gerçekleşir.¹¹⁵ Biçim kazanan madde kendi kategorilerinin dışına çıkar ve sanat varlığı olur. Bu sanat varlığına sanat yapıtı denir. Sanat yapıtı, tinsellik ve biçim kazanmış bir maddi varlık olarak “tasarlanmış” bir varlıktır.¹¹⁶ Doğa nesnesinden tasarım nesnesine geçiş, tasarım yöntemiyle maddeden biçim üretilmesiyle sağlanır. Bu bağlamda bir tasarım varlığı olarak sanatı ‘nesneye biçim verme’ olarak özetlememiz mümkündür. Biçim verme insanın duygu, düşünce, hayal gücü gibi pek çok farklı yöntemle nesnelere tinsel bir anlam vermesidir.

Teknik – sanat ilişkisi, bilgi – sanat ilişkisi ve tasarım – sanat ilişkisi gibi konular üzerinden sanatın ne’liği üzerine pek çok değerlendirme yapılmıştır. Burada özellikle yirminci yüzyıl çerçevesi içerisinde konu ile alakalı önemli düşüncelere göz atmakta fayda var. Zira bu düşüncelerden farklı sanat tanımlamaları çıkartılacağı gibi, ardından ele alınacak mimari tasarıma yönelik bakış açılarını da etkileyebilecek ön fikirler elde edinmesi sağlanacaktır.

Rönesansın ünlü heykeltıraşı Michelangelo’nın “Heykeller taşın içinde var, ben sadece fazlalıkları atıyorum” sözü,¹¹⁷ yirminci yüzyıl sanat anlayışında da kendine yer bulmuştur. Yüzyılın başlarında Samuel Alexander, sanat yapıtının halihazırda var olduğunu ve bizim onu keşfetmemiz gerektiğini söylemiştir.¹¹⁸ Benzer şekilde Monroe C. Beardsley de sanat yapıtının karmaşık değil basit, zihinsel değil fiziksel, soyut değil, somut bir obje olduğuna değinmiştir.¹¹⁹ Sanata yönelik bu materyalist bakış açısının çalışmada ele alınan sistematik içerisindeki yorumu, doğa nesnesinden ayrı bir tasarım nesnesinin kabul edilmediği, tasarım nesnesinin fiziki doğanın içerisinde, keşfedilmeyi bekleyen somut objelerden oluştuğu şeklindedir. Heykeller taşın içinde varsa ve heykeltraşın yaptığı sadece bu taşı keşfetmekse, ortada tinsel bir yaratma erkinden söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda tasarımın da sanatın da tanımı kökünden değişir. Doğanın sadece somut formlardan oluştuğunu söylemek, kültür varlıklarının yapısını açıklamak açısından yetersiz görünmektedir. Kültür varlıkları ve

¹¹⁵R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, a.g.e. 77.

¹¹⁶ R. Arnheim, “Sketching and the Psychology of Design”, a.g.e. 52.

¹¹⁷Samuel Alexander, *Art and the Material*, Manchester: The University Press, 1925, 22.

¹¹⁸ A.e, 29.

¹¹⁹ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in The Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, 44.

toplumun bu varlıklara attığı tinsel değerler, doğada mevcut olup insanın keşfettiği değil, bizzat insan tarafından kurulan değerler olarak gözükmemektedir. Öte yandan kendi içinde, alımlayıcıdan bağımsız saf bir güzelin olmadığını kabul ettiğimiz anda sanata yönelik bu materyalist bakış açısının dışına çıkmış oluruz.

Sanat yapıtlarını fiziksel objeden ibaret gören düşünceye karşıt olarak geliştirilen düşünce de köklerini oldukça eskiye dayandırır. Platon'a göre doğa gerçeğin taklidi, sanat ise doğanın taklidi olarak taklidin taklididir.¹²⁰ Bu bağlamda Platon da sanatı idealist bir çizgiye taşımaz ve doğadan ayırmaz. Öte yandan Plotinos, Augustinus, Leibniz gibi idealist filozoflarla birlikte sanata yönelik soyut yaklaşımlar benimsenmeye başlamıştır. Bu düşünceler ışığında yirminci yüzyılda Benedetto Croce, sanat yapıtlarının fiziksel varlıklar olduğuna karşı çıkar. Fiziksel dünyanın gerçekdışı (unreal), sanat yapıtlarının ise yüce-kusursuz gerçek (supremely real) olduğunu düşünür.¹²¹ Bu idealist yaklaşıma yönelik diğer önemli isimler olarak Julian Dodd ve Peter Kivy'i verebiliriz. Bu görüşlerde sanatın doğa nesnesinden tamamen koparılmasıyla ilgili sorunlar ortaya çıkmaktadır. 'Yüce' kavramı üzerinden sanatın temellendirilmesi, sanatın bir insan etkinliği olduğuna yönelik gerçeklikten uzaklaşmakta ve sanatın tanrısallığına yönelik sonuçlara ulaşılmasına neden olmaktadır. Tasarımın yaratma erki ile Tanrının yaratımı arasında kurulan metaforik ilişkiler, kusursuz, mutlak bir tasarımın ve yüce bir sanatın hedeflendiği üretimlerin oluşmasına yol açar. Oysa çalışma kapsamında tasarım varlığındaki doğruluk arayışlarının teknik varlığında olabileceği, sanat varlığında ise tasarım varlığına ait mutlak doğruluktan uzak düşünsel üretimlerin söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda sanata yönelik idealist yaklaşımlar da materyalist yaklaşımlar kadar çalışmada benimsenen tasarım yaklaşımına uygun gözükmemektedir.

Materyalist ve idealist yaklaşımların yanı sıra, sanat yapıtlarının sanatçıdan bağımsız ideal varlıklar değil, sanatçı tarafından ortaya konan birtakım fikirler ile oluşan varlıklar olduğu yönünde yaklaşımlar söz konusudur. Haig Khatchadourian, Renee Cox, Charles Nussbaum, Amie Thomasson gibi isimlerin ortaya attığı düşünceler bu paralelliktedir. Bunların içerisinde Barry Smith, sanat yapıtlarını ancak eylemler sayesinde zamana katılarak var olan, tarihsel bağlamın bir parçası olan yapıtlar olduğunu belirtmiştir.¹²² Bu bağlamda sanat yapıtı, ne materyalistin iddia ettiği gibi doğanın içinde ne de idealistin ifade ettiği gibi

¹²⁰Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010: 376d.

¹²¹Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, çev. G. Laterza, Patrick Romanell, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965, 10.

¹²² Barry Smith, "Searle and De Soto: The New Ontology of the Social World", *The Mystery of Capital and the Construction of Social Reality*, der. Barry Smith, David Mark ve Isaac Ehrlich, Chicago: Open Court, 35-51.

zamandan ve mekandan bağımsızdır. Fiziksel olarak varlık gösteren sanat yapıtı, tasarım, mekan ve zamana uygun olduğu ölçüde değerlidir. Sanat eserinin zamansallığını da, zihinsel dünyanın bir parçası olmasını da kabul eden Roman Ingarden ise sanat yapıtlarının kültür ile ayrılmaz bir ilişki içerisinde olduğunun da farkına varmıştır. Ona göre kilise ve bina arasındaki ilişki, bir bez parçasıyla bayrak arasındaki ilişkiye benzemektedir.¹²³ Sanat yapıtı için iki ontik katman kuran Ingarden birinci katman olarak sanat yapıtının uzay içindeki biçimini belirtip estetiğin burada gerçekleştiğini söylemiştir. İkinci katman ise estetik objeye yönelik bizim bakışımız olan perspektiftir. Bu bağlamda Ingarden ilk katmanda sanat üzerinden evrenselliği, ikinci katmanda kültür üzerinden göreliliği kurar. Ancak burada sanat ve kültür ayrımı yapmaktansa, teknik- sanat ayrımı yapmak daha makul gözükmemekte, göreliliği sanat ve kültüre dayandırıp bir evrensellikten söz edebileceğsek bunun ancak teknik unsur içerisinde ele alınabileceğini söylemek gerekmektedir.

Nicolai Hartmann, çalışma kapsamında benimsenen teknik ve sanat ayrımına benzer bir ayrımı, sanat çatısı altında gerçekleştirir. Hartmann'a göre sanat yapıtı, reel ve irreel olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır. Reel katman algılanan somut yapı, irreel katman ise bireyin ve kültürün bakışını içeren tinsel arka yapıdır. Yani Hartmann'ın reel katmanı tekniğe, irreel katmanı ise sanata benzemektedir. Ancak Hartmann iki katmanın da sanata ait olduğunu söyleyerek sistemini muğlaklaştırır. Öte yandan irreel katmanın tabakalarının artmasıyla yapıtın sanatsallık değerinin arttığını belirtmesiyle, reel katmanın sanatın dışında tutulan bir alan olduğuna yönelik yorumda bulunabilmemizin yolunu bizzat kendisi açmıştır.¹²⁴ Çalışmasının merkezine irreel katmanı alan Hartmann, irreel katmanı da iç ve dış olmak üzere ikiye ayırır. Dış katmanı görsellik, iç katmanı ise tinsellik üzerine kurmuştur. İç ve dış katmanları da kendi aralarında üçe ayrılmıştır. Dış katmanlar sırasıyla pratik amaçların düzeni, (işlev), mekansal düzen ve dinamik düzendir. (Yapının nasıl ayakta kalacağı ile ilgili strüktür düzeni) İç katmanlar da sırasıyla pratik amaçların çözümündeki ruh ve anlam (işlevin kültürelliği), parça ve bütünün toplam izlenimi (mekansal ve dinamik düzenin birlikteliği) ve yaşam isteminin hayat formunun kendini göstermesi (Yapının pratiklikten uzaklaşarak düşünsel bir varlığa dönüşümü) olarak sınıflandırılmıştır.¹²⁵ Hartmann'ın sistemindeki muğlaklık, tasarım kavramının ontik tabakalar içerisinde yer almamasından

¹²³ Roman Ingarden, *The Ontology of Work of Art*, çev. Max Niemeyer, Raymond Meyer ve John T. Goldtwait, Atina: Ohio University Press, 1989, 265-277.

¹²⁴ Nicolai Hartmann, *Aesthetics*, çev. Eugene Kelly, Berlin: De Gruyter, 2014, 17.

¹²⁵ A.e. 24

kaynaklanmaktadır. Sanatı bir tasarım varlığı olarak kabul etmek, sanata yönelik tüm değerlendirmeleri değiştirir.

Bütün bu sorgulamalar ışığında bir tasarım varlığı olarak sanat şu şekilde ifade edilebilir: İnsanın doğada hazır olarak bulduğu varlığa kendi tinsel varlığını katmasını, duygu ve düşüncelerini bir maddi varlığa aktarmasını ve kavramın bir nesnede somutlaşmasını, o nesnenin tinsellik kazanmasını, düşünsel bir biçime dönüşmesini sağlayan çalışma alanına sanat denir. Böylelikle bir tasarım varlığı olarak teknik ile bir tasarım varlığı olarak sanata yönelik sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. O halde, çalışmanın merkezine yerleştirilen mimariyi de mimari tasarım adı altında ele alıp, bir tasarım varlığı olarak mimarinin yapısını araştırmak gerekmektedir.

2.2. Bir Tasarım Varlığı Olarak Mimari

Mimarlığı insanın mekan üretmek için maddeyi kullanma süreci, tasarımı ise doğadaki oluş – yok oluş döngüsüne insanın yaratma erkiyle meydana getirdiği sürekliliğin eklenmesi şeklinde tanımladıktan sonra, bir tasarım varlığı olarak mimari üzerine düşünmek gerekmektedir. Bir tasarım varlığı olarak mimari, nesneye belirli bir mekansal kurgu ile biçim verme işlemidir. Başka bir ifadeyle maddeden malzeme, malzemeden işlev, işlevden biçim, biçimden mekan üretmeye yönelik zihindeki mimariye mimari tasarım diyebiliriz. Bu bağlamda bir tasarım varlığı olarak mimariyi anlamak için ele alınması gereken kavramlar, sırasıyla madde, malzeme, işlev, biçim ve mekan kavramlarıdır.

Madde, işlenmemiş, doğada hazır olarak bulunan her türlü nesnedir.¹²⁶ Doğanın ürettiği maddenin cisme dönüştürülmesi ile bir kültür varlığı olan malzeme oluşur. Taşın yontulması, ağaçtan ahşap, çamurdan kerpiç, topraktan tuğla, kumdan cam üretilmesi gibi pek çok örnek, maddeden malzeme üretimleri için akla gelen ilk örneklerdir. Bu üretimler tarih boyu geliştirilen becerilerin, uzmanlıkların ve geleneklerin sonucu, mimarın tasarımını kurarken masasına gelen hazır birikimlerdir. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, maddeden malzeme oluşturma süreci, bir zanaat ve teknik eylemidir.

Maddelerden üretilen malzemeler, kültür varlıklarının bir gereği olarak mutlaka bir amaç uğruna oluşturulur. Mimaride bu amaç, mimari yapıyı amacına uygun işlevsellikte tasarlama, inşa etme ve kullanma eylemlerini içerir. Burada zanaat ve teknik ile mimari tasarım arasındaki ilişki ön plana çıkar. Mimar, kuracağı mekanların ihtiyaçlarını, yapılarını

¹²⁶ TDK

kullanacak insanları, ekonomik boyutu, inşa etme pratiklerini ve bunun gibi pek çok noktayı göz önünde bulundurarak çeşitli malzemelerden çeşitli işlevler üretir. Bu üretim, bir anlamda mimari tasarımın doğuşuna tanıklık eder.

Yeme içme, uyuma, dinlenme, sohbet etme gibi pek çok insan ihtiyacı, bu ihtiyaçları karşılamak için pek çok işlevsel tasarım üretimlerini gerektirir. Mimari tasarımcının karşısına çıkan ilk soru, hangi malzemelerin hangi işlevler için daha uygun olduğu sorusudur. Bu soru, mimarın ileride alacağı tüm tasarım kararlarını etkiler. Öte yandan ikinci bir soru daha sorulmalıdır. İşleve yönelik kullanılan malzemelere nasıl bir biçim verilmelidir? Bu soru ile birlikte mimari tasarıma şekil, doku, renk gibi pek çok girdi eklenir ve tasarımın işlevsel olma amacının yanına güzel olma misyonu yüklenir.

Bütün bunlar ışığında bir tasarım varlığı olarak mimari, mimari tasarımcının kurgusuna yönelik sorduğu nasıl bir işlev ve nasıl bir biçim şeklinde iki soru ve bu iki soruya bağlı olarak hedeflediği kullanışlı bir işlev ve güzel bir biçime ulaşma amacı ile şekillenir. Bu iki soru ve iki hedefi, mimaride teknik ve mimaride sanat şeklinde iki başlık altında ele almak mümkündür. Böylece bir tasarım varlığı olarak teknik ve sanatın incelenmesini takiben bir tasarım varlığı olarak mimarinin ele alınması, mimaride teknik ve mimaride sanatın sorgulanmasına bağlı gözükmektedir.

2.2.1. Mimaride Teknik

Bir tasarım varlığı olarak mimarlığın anlaşılmasının ilk adımı, o mimari tasarıma yönelik tekniğin bilinmesidir. Bu bağlamda mimaride teknik, mimarlık bilgisinin yöntemidir. Endüstri ürünü olarak bir bardak tasarımının yapılabilmesi için öncelikle ‘bardak olma’nın ne olduğunu bilmek gerektiğine değinilmişti. Aynı şekilde bir konut tasarımı gerçekleştirebilmek için konut kavramının ne anlama geldiğini, bir konutun çeşitli veriler ışığında nasıl olması gerektiği gibi mimarlığa yönelik birtakım bilgilerin analizini yapabilmek gerekir. Bütün bu analizlerin ilk adımı, yapılacak tasarımın sınıflandırılmasından geçer. Bu yüzden mimari tasarımın ilk aşamasını sınıflandırma aşaması olarak nitelendirmek mümkündür.

Mimari tasarım, okul, hastane, konut gibi kavramsal mekanların yaşanabilir mekanlara dönüşümünü gerçekleştirir. Maddeye biçim veren mimari tasarımcı, işlevin getirdiği ihtiyaçlara bağlı üretilen kavramları da yaşanılabilir mekanlar haline getirir. Felsefe ile sanat arasındaki ilişkide, felsefenin kavramları, sanatın ise figürleri kullandığı düşünülür. Mimaride figür biçimdir. Burada mimari tasarımın kavramları biçime dönüştürme gibi bir misyonu

olduğu ile karşılaşmaktayız.¹²⁷ Örneğin Derrida'nın yapısöküm kavramını ele alan çeşitli mimarların oluşturdukları tasarımlara 'Yapısöküm Mimarlığı' adını verdiklerine rastlamaktayız.¹²⁸

Kavramları biçime dönüştürme, mimari tasarımın sınıflandırma ve planlama süreçlerinin birlikteliğiyle gerçekleşir. Tasarımcı önce yapacağı tasarıma isim verir. Sınıflandırma, ne tasarlanılacağından nasıl tasarlanılacağına kadar tüm tasarıma ayna tutar. Sınıflandırma tasarımı sınırlar ve belirler. Örneğin bir ev tasarlamaya karar veren mimar, öncelikle bir ev kavramı kurar, bu ev kavramını tanımlar, kendisinden önceki ev tanımlamalarını inceler. Sınıflandırma ve tanımlama birtakım kabulleri içerdiğinden ideolojik, ahlaki, dini, kültürel birçok değerlendirmeyi de bünyesinde barındırır. Bir ev tanımına ulaştığında mimar, tasarımını sınırlandırmış ve çerçevesini belirlemiştir. Artık bir kavramı vardır ve yapması gereken temel iş, bu kavramı biçime dönüştürmektir. Evin ne'liğinden nasıllığına geçiş, kavramdan biçimin üretilmesinin temel adımıdır. O halde 'ev' sınıflandırması ve tanımlamasından sonra biçime ulaşmak için sorulması gereken soru, 'bir ev nasıl olmalıdır?' şeklinde olmalıdır.

Sınıflandırma çoğu zaman sadece 'ev' olarak çok geniş bir kavram üzerinden yapılamaz. Tasarımın yapılacağı yer, iklim, kullanıcıların nitelikleri gibi pek çok faktör de planlamadan önce sınıflandırmada da yer almalıdır. Örneğin ev kavramını 'Kurak bir iklimde, eğimli bir arazi üzerinde, üç çocuklu bir ailenin yaşayacağı bir ev' şeklinde daraltan bir mimar, tasarımında da o ölçüde bir sınırlandırmaya gitmek zorundadır. Biçime ulaşmak için sorulan bir ev nasıl olmalıdır sorusu, artık 'Kurak bir iklimde, eğimli bir arazi üzerinde, üç çocuklu bir ailenin yaşayacağı bir ev nasıl olmalıdır?' şeklinde sınırlandırılmıştır.

Sınıflandırma aşaması, mimarlığın anlaşılmasının ve mimarlık bilgisinin başlangıcıdır. Bu başlangıcın kaynağı işlevdir. Başka bir deyişle mimari tasarımlar, işlevlerine göre sınıflandırılırlar.¹²⁹ Bir cami tasarımı, ibadet işlevini yerine getirmek amacıyla tasarlanan bir üretimdir. Caminin gerektirdiği işlevler, cami kavramını ortaya koyar ve tasarım isimlendirilir. Bu bağlamda her mimari tasarımın ilk adımı pratik bir amaca hizmet etmektir. Buna 'İşlevsel Tasarım' adı verilebilir. Mimaride tekniğin özünü, işlevsel tasarım oluşturur. İçinde yıkanılabilen bir banyo tasarımı, ne kadar estetik olursa olsun, mimari tasarım

¹²⁷ Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York, 1954, 41.

¹²⁸ Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge: MIT Press, 1993.

¹²⁹ Bruno Taut, *Modern Architecture*, Londra, 1929, 21.

yönünden uygunsuzdur. Bu uygunsuzluk, işlevsel olmayan bir tasarım olmasındandır. O halde işlevsel tasarım, mimari tasarımın birincil amacı olup tekniğin bir özelliğidir.

İşlevsel tasarımı üç bölüme ayırmak mümkündür. Birincisi sınıflandırma, ikincisi sınıflandırdığımız kavramı tanımlama ve üçüncü olarak bir ihtiyaç listesinin hazırlanması. İşlevsel tasarım, gündelik yaşamsal ihtiyaçların çözümünü amaçlar. Bu amaç doğrultusunda yapılacak tasarımda nelere ihtiyaç duyulacağının bir listesi hazırlanır. Bu liste, tamamen yapıyı kullanacak kullanıcıların yaşamsal ihtiyaçlarını karşılama amacını taşır. Örneğin bir okul tasarımı yapılacaksa, ihtiyaç listesine kaç tane sınıf olacağı, sınıfların kaç kişilik olacağı, sınıflardaki temel malzeme gereksinimlerinin neler olduğu, idari bölümler, yemekhane gibi tüm gerekli mekanların listesi dahil edilir. Bu sınırlandırmalarla birlikte işlevsel tasarımın çerçevesi çizilir. Ancak bu çerçeveyi çizmek oldukça karmaşık ve zorlu olabilir. Sözelimi aynı çağda ve benzer kültürlerde yaşayan bizler için ev kelimesinin ne olduğu, genel çerçevesi netleşmiş olup belli bir kavramsal ve mekansal karşılığı zihnimizde bulunmaktadır.¹³⁰ Bu bağlamda bir eve ihtiyacı olan bir kullanıcıya ihtiyaç listesi hazırlamak çok da zor değil gibi düşünülebilir. Ancak burada bile, yaşamsal ihtiyaçları ve hayata dair talepleri aynı olan iki insan dahi bulmak oldukça zordur. Öte yandan kullanıcıların bina inşa edilip satışa çıktıktan sonra belli olacağı toplu konut projeleri düşünüldüğünde, tasarımcının ihtiyaç listesini hangi kullanıcı tipine göre oluşturacağı, derin ve karmaşık bir problem haline gelmektedir.

Teknik merkezli bir mimarlık okuması ve işlevsel tasarımın mimari tasarımın birincil amacı olduğu düşüncesi, modern dönemde mimari eserin estetik değerinin de işlevsel tasarımında yattığı düşüncesine evrilmiştir.¹³¹ Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen ve 'Fonksiyonalizm' adıyla bilinen modern mimarlık akımı, işlevi biçimden, aklı ise nesneden üstün görmüştür. Nesnenin kendi başına bir anlamı yoktur, ona anlamı veren akıldır. Bu aklı, insan doğasının özü olarak nitelendirdiğimizde, ortaya doğruyu akılla kavrayan ve kesin bilgiye ulaşabilen bir insan doğası tanımı çıkar.¹³² Bu bağlamda sınıflandırmadan tanımlamaya, tanımlamadan da işlevsel tasarıma ulaşılması ile mimari tasarım süreci tamamlanır. Kavramlar biçime değil, işleve dönüşür. İşlevsel tasarım ortaya çıktığında ise biçim işlevi izler. Bu bağlamda işlevden farklı bir estetik değer söz konusu olmayıp işlevsel tasarım kendi bünyesinde estetiği de barındırmaktadır.¹³³

¹³⁰ Amos Rapoport, *House Form and Culture*, New Jersey, 1969, 21.

¹³¹ Bruno Taut, a.g.e, 44.

¹³² A.e, 91.

¹³³ A.e, 126.

Bir yirminci yüzyıl mimari tasarım akımı olsa da fonksiyonalizm, köklerini Antik Yunan ve Roma mimarisi dönemindeki felsefecilere kadar dayandırmaktadır. Öyle ki Sokrates en güzel ve en hoş evin, içinde insanın her mevsim rahatlık ve güvenlik duyabileceği yapılar olduğunu düşünmüştür. Ona göre boya ve süslemeler zevki arttırmaz, aksine engeller.¹³⁴ Epikür'e göre ise insanın ihtiyaçlarından türettiği her şey güzeldir. Bu bağlamda sanat, tümüyle doğaya bağımlıdır.¹³⁵ Sanatın özgür itkilerden ziyade belirli kurallar, hünerden ziyade belirli bir ehliyet, ilhamdan ziyade akıl birlikteliği olduğunu söyleyen Cicero da benzer çizgidedir.¹³⁶ Kant'a göre de mimari bir eserin özü, belli bir kullanıma uygunluğudur.¹³⁷

Mimarlık alanında da fonksiyonalizmin öncüsü düşüncelere rastlanmaktadır. Venedikli mimar Vincenzo Scamozzi 16. yüzyılda, kendi döneminde üretilen Barok mimarisine karşı çıkar ve Barok'un reddilmesini önerir. Scamozzi'nin gerekçesi, mimarlık akıllı ve yasasının basit ve doğayla uyumlu olması gerektiğidir. Eğri büğrü ve kırıklı çizgiler engellenmeli, doğaya uygun düzenli formlara ve dik açılara dönülmelidir. Scamozzi'ye göre madde doğası gereği herhangi bir forma sahip değildir. Mimarın malzemeye şiddet uygulamaya meyilli olması çok da övgüye değer bir şey değildir. Mimar, kafasındaki üslup uyarınca doğanın yarattığı şeyleri kendi istediği hale indirger, böylece onlara istediği biçimi verecektir.¹³⁸ Aydınlanma çağıının önemli mimarlarından Parisli Peder Lodoli de mimarlığın arındırılması gerektiği üzerinde durmuştur. Ona göre bir fabrikada 'görevi olmayan' hiçbir şey gözükmemelidir. Mimarların eserlerinde nihai amacın ötesinde takdim ettikleri şeyler gösteriş ve hatadan başka bir şey değildir. Gerçek bir işlevi yerine getirmeyen hiçbir şey temsil edilemez.¹³⁹

Yirminci yüzyıla geldiğimizde ortaya Fonksiyonalizm kuramı ve bu kuram kapsamında üretilen eserler çıkar. Bruno Taut için mimarlığın amacı kusursuz ve en güzel verimliliğin yaratımıdır."¹⁴⁰ Tüm uluslar ve iklimler için ortak bir yapı tasarlama amacı güden Le Corbusier, mimari tasarımı işlevleri ve nesneleri düzene koymak olarak görmüştür. Konut içinde yaşanan bir makinedir diyen Le Corbusier için mimari, insanların barınacağı kaplar yaratmak ve onlara erişmeye yarayacak ulaşımı sağlamaktır.¹⁴¹ Benzer şekilde Walter Gropius, bir nesneyi doğasının tanımladığından yola çıkarak, bir kap, iskemle ya da bir

¹³⁴ İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, a.g.e, 134.

¹³⁵ Roberto Masiero, a.g.e, 51.

¹³⁶ A.e, 54.

¹³⁷ A.e, 126.

¹³⁸ Roberto Masiero, a.g.e, 98.

¹³⁹ Roberto Masiero, a.g.e, 115.

¹⁴⁰ Bruno Taut, *Modern Architecture*, a.g.e, 9.

¹⁴¹ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, çev. Frederick Etchells, Londra, 1927, 10.

konutu doğru işlev görmesi için tasarlarken öncelikle doğasını incelemek gerektiği, çünkü amacını kusursuzca karşılaması, diğer bir deyişle, kullanışlı, dayanıklı, ekonomik ve güzel olması gerektiğini belirtmiştir.¹⁴²

Mimari tasarımda fonksiyonalizm akımını benimseyen tasarımcıların en belirgin özellikleri, işlev ve akıl merkezli benzer tip ve üslupta eserler ortaya çıkarmalarıdır. Aynı üslupla kararlı bir şekilde birbirlerine benzer pek çok yapı üretmek, yaptıklarının doğruluğundan kesin olarak emin olan bir sanatçının cesaret edebileceği bir davranıştır. 1950 ile 1960 arasında yaptığı 30'dan fazla gökdelenin temel biçimlerinde dikdörtgenler prizmasını kullanan Ludwig Mies Van Der Rohe, çalışma mekanının işlevsel bölünüşü olarak belirlediği 16 metrelik bina eni, en ekonomik sistemi yakaladığı 8 metre açıklıklı kolon sistemini, beton ve çelikten oluşan binanın dış kabuğunu ve döşemeyi taşıyan 5 metrede bir kirişleri ve tasarıma yönelik bütün bu işlevsel yöntemleri adeta bir kanun gibi sistematikleştirmiştir. Fonksiyonalist tasarımcılar, form problemlerini tanımlamayı reddetmişlerdir. Mimaride amaç form değil, fonksiyondur. Kendi başına amaç olarak bir form söz konusu değildir. Bu nedenle form, fonksiyonu izleyen ve fonksiyon ne derse onu yapan bir eklentiden ibarettir.¹⁴³

Çalışma boyunca işlevsel tasarım mimari tasarımın birincil öncülü olarak belirtilmesine rağmen, izm olarak işlevselcilik, yani fonksiyonalizmin reddedilmesi gerektiği savunulacaktır. İçinde hayat barındırmayan bir yapının dışı yoktur. Sadece yaşamın yoğunluğuna sahip olan form yoğunluğuna sahip olabilir. Her nasıl bir 'ne' üzerine yapılır. Bütün bunlar işlevin mimari tasarımda olmazsa olmaz bir unsur olduğunu gösterir. Nasıl var olabilmek için ne'ye muhtaçtır. Biçim var olabilmek için işleve muhtaçtır. Nasıl sorusunu sorabilmek için ne sorusunu da sorabilmek gerekmektedir. Ancak her nasıl bir ne üzerine yapılırsa da, nasılın varlığı sadece ne ile gerçekleşemez. Nasıl sorusu, ne sorusundan başka bir sorudur. Nasıla verilen yanıt da ne'ye verilen yanıttan farklıdır. Biçime olan yaklaşım da, işleve olan yaklaşımdan farklıdır. Bu nedenle işlevsel tasarım, mimari tasarımın tamamını kuşatamaz. Mimari tasarım, işlevsel tasarımın yanında estetik tasarımı da içermelidir. Bu nedenle kavramları biçime dönüştürme olarak tespit edilen mimari tasarım, kavram üretimi aşaması olan işlevsel tasarımdan biçim oluşturma aşaması olan estetik tasarıma geçişle tamamlanır. Estetik tasarım ise artık mimaride tekniğin değil, mimaride sanatın konusudur.

¹⁴² Walter Gropius, "Bauhaus Üretiminin İlkeleri", *a.g.e.*, 27.

¹⁴³ Çalışma boyunca 'Form' olarak söz ettiğimiz kavram ile 'Biçim' kavramı, 'Fonksiyon' olarak söz ettiğimiz kavram ile 'İşlev' kavramı arasında herhangi bir ayrım yapılmamıştır.

Bir tasarım varlığı olarak mimaride tekniğin bir boyutunun işlevsel tasarım olduğunu söyledikten sonra, bir diğer boyutunu ele almak gerekir. Mimari tasarım, işlevsel olmak zorunda olduğu kadar, belirli bir ‘yer’e bağlı kalmak da zorundadır.¹⁴⁴ Mimarın biçim oluşturmak için kavrama, kavram üretmek için de maddeye ihtiyacı olduğu düşünüldüğünde, ilk önce madde, mimarlığa yerçekimi yasası ile takdim edilir. Mimar, tasarımıyla yerçekimi karşısında bir nevi zafer kazanmaya çalışır. Burada en önemli veri, sağlamlıktır. Bu bağlamda işlevsel olma zorunluluğu olan tasarıma işlevsel tasarım denildiği gibi, yere bağlı olma zorunluluğu olan tasarıma da sağlam tasarım adı verilebilir. Böylece mimaride tekniğin bir diğer unsuru olarak sağlam tasarım karşımıza çıkmaktadır.

Mimari Tasarımda yer kavramının önemine yönelik özellikle yirminci yüzyıl mimarlarının pek çok ifadesine rastlamak mümkündür. Stanley Abercrombie, yapının yerle etkili ilişkisinin mimarlığın temelini oluşturduğunu düşünmüştür.¹⁴⁵ Alvaro Siza, araziye ayak bastığı anı, tasarım sürecinin başlama noktasını oluşturduğunu söylemiştir.¹⁴⁶ John Tuomey, tasarımın yerle kurduğu ilişkinin, müşterisi hatta işlevi ile kurduğu ilişkiden çok daha uzun soluklu olduğunu düşünmüştür.¹⁴⁷ Bu söylemlerin sayısını çok daha fazla arttırabiliriz. Öte yandan yapının yerle ilişkisi, pek çok farklı ilişkiyi içerisinde barındıran karmaşık bir süreçtir. Sağlam tasarım, bu ilişkilerden sadece bir tanesidir. Yerçekimine karşı ayakta kalmanın yanı sıra yapının iklim ile ilişkisi, içinde yer alacağı arazinin geometrisiyle ilişkisi, jeolojisiyle ilişkisi, sosyo-ekonomik yapıyla ilişkisi gibi, tasarıma yön verecek pek çok ilişki mevcuttur. Bu ilişkilerin her biriyle de mimaride tekniğin başka alt kavramlarını üretmek mümkündür. Ancak burada en önemli iki özellik olarak işlevsel tasarım ve sağlam tasarım ele alınarak mimaride tekniğe yönelik inceleme tamamlanacaktır.

Mimaride tekniğe yönelik, mimari tasarımın pratik bir amaca hizmet etmek için ürettiği işlevsel ve sağlam olma üzerine kurulu yöntemler bütünü şeklinde bir tanımlama yapmak mümkündür. Mimaride tekniğin alt kavramları olarak belirlenen madde, yer ve işlev için ise şu nitelendirmeler yapılabilir: Madde, işlenmemiş, doğada hazır olarak bulunan her türlü nesne iken yer ise el değmemiş, doğada hazır olarak bulunan her türlü alandır. İşlevi ise maddenin yer ile ilişkisi sonucu bir nesnenin mimari anlam kazanarak mimari nesne haline gelmesi ve bir yerin mimari anlam kazanarak mimari mekan haline gelmesine yönelik teknik çalışmalar olarak tanımlayabiliriz. Bu ifadelerden mimaride tekniğin madde, yer ve işlev

¹⁴⁴ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, a.g.e. 41.

¹⁴⁵ Stanley Abercrombie, *Architecture As Art: An Aesthetic Analysis*, New York, 1984, 22.

¹⁴⁶ Alvaro Siza, ‘Sekiz Madde’, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 14*, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 86.

¹⁴⁷ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, a.g.e. 49.

kavramları üzerine kurulduğu bir kez daha görülmektedir. Mimaride tekniğin madde, yer ve işlev kavramları üzerine kurulduğu söylediğimiz noktada mimaride sanatı ise biçim ve mekan kavramları üzerinden kuracağız. Böylece mimari tasarım, işlev – biçim birlikteliği, yer – mekan birlikteliği ve bu bağlamda teknik – sanat birlikteliğiyle çalışma sistematığı içerisinde kurulmuş olacak. Bu bağlamda şimdi mimaride sanat üzerine yoğunlaşmak gerekiyor.

2.2.2. Mimaride Sanat

Şimdiye kadar mimaride teknik çatısı altında incelemenler ışığında bir mimari tasarım süreci özeti yapmak gerekirse, maddenin yer ile ilişkisi bakımından mimara takdim edilmesi ile sağlam tasarımın kurulduğu, bu maddeden bir mana çıkarılarak kavram üretilmesi ile de işlevsel tasarımın oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Böylece maddeden malzeme, malzemeden de işlev oluşturma süreci, mimaride teknik ışığında tamamlanmaktadır. Ancak mimari tasarım, malzemeden işlev oluşturdudan sonra, işlevden de biçim oluşturma süreciyle devam eder. İşlevlerin biçime dönüşme sürecinin ‘kendiliğinden’ olduğunu kabul eden fonksiyonalistler için sürecin burada tamamlandığına değinildi. Bu düşünceye karşı olarak bu bölümde, bundan sonraki aşamanın, kendiliğinden değil, aksine şimdiye kadarki yöntemlerin de dışında başka bir alana ait, teknikten sanata yönelen bir anlayışla gerçekleştiği aktarılmaya çalışılacak.

Mimari Tasarımın iki yapısı vardır. ‘Belirlenmiş problemlerin analizini yapmak ve en uygun tavır içinde en yüksek performansı başarmak için en iyi biçimde hazır kaynakları organize etmek’ olarak nitelendirilen birinci yapı, mimari tasarımın öğretilebilir yapısıdır. Tekniğin zanaat ile ilişkili olduğu ve zanaatın uzmanlık özelliğinin teknik bilgi ile öğretilebildiği belirtilmişti. İkinci yapının ise öğretilemez olduğu söylenebilir. Bu öğretilemezlik, ölçülemezlikten gelir. Tasarımın sağlamlığı ve işlevselliği konusunda ölçülebilir verilerden söz etmek mümkündür; ancak güzelliği noktasında tasarım, ölçülebilirliğini kaybeder. Mimaride sanat da tam bu noktada başlar.

Sanatın tekniğin ürettiği bilgilerin üzerine kurulu düşüncelerle doğduğuna değinildi. Mimaride sanat da aynı şekilde mimaride tekniğin ürettiği bilgiler üzerine kurulu düşüncelerle doğar. Ancak sanat, sadece bilgiye dayalı düşünceden ibaret değildir. Düşüncenin yanına duygu durumları ve hayal gücü de eklenir. Carlo Scarpa, “Mimarlık Bir Şiir Olabilir Mi?” adlı makalesinde, kasten şiir yazmanın mümkün olamayacağına değinmiştir.¹⁴⁸ Kasten şiir

¹⁴⁸ Carlo Scarpa, Mimarlık Bir Şiir Olabilir Mi, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 16*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 85.

yazmanın mümkün olamaması, şiir yazmaya yönelik bütün yöntemler bilinse de, sadece bilgi ile şiir yazmanın başılamayacağı anlamına gelir. Aynı şekilde sadece teknik bilgi ile mimari tasarım üretmek de imkansızdır. Mimarın maddeye biçim vermesi, duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak tinsel varlığı ile madde dünyası arasındaki bütünlüğü kurması ile gerçekleşir.¹⁴⁹

Merdiven, pencere, kapı, taşıyıcı eleman, korkuluk, salon, mutfak gibi kavramlar, mimari teknik aşamasında adlandırılan ve tanımlanan kavramlardır. İşlevsel tasarımda değinilen sınıflandırma ve tanımlama aşamasında bu kavramlar belirir, ihtiyaç listesi aşamasında da bu elemanlardan kaç tane olacağı, ne için gerekli olacağı gibi problemler çözülür. Maddeden kavram oluşturma sürecinden kasıt budur. Bu kavramların hepsi tek başına, kendi işlevsel anlamları bünyesinde ayrı ayrı olarak varlıklarını kurarlar. Sözelimi merdiven kavramı, ‘merdiven nedir?’ sorusunun yanıtını, birbirlerini takip eden iki katı birbirlerine bağlamayı amaçlayan düşey sirkülasyon aracıdır şeklinde verilen, kendi işlevsel amacı bünyesinde tanımlanan bir kavramdır. Burada merdiven kendi başınadır; evi oluşturan diğer kavramlarla, pencereyle, kapıyla, mekanlarla hiçbir iletişimi yoktur. İşte bu iletişimi kurabilmek ve mimari tasarımı ayrı ayrı objelerden bütünlüklü bir tasarıma ulaştırmak, mimaride sanat aşaması ile gerçekleşir. ‘Nedir’ sorusunu ‘nasıl’ sorusuna dönüştürdüğümüzde, merdivenin pencereye göre nasıl konumlanacağı, duvarlara göre nasıl bir biçim alacağı veya merdivenin güzel görünmesi için hangi şekilde, malzemede ve renkte olacağı gibi sorular karşımıza çıkar. Kavramdan biçim oluşturmada kasıt budur. Tek tek kavramlardan oluşturulan biçimler, mimari elemanları kullanım araçları olmalarının yanı sıra görsel birer obje haline getirir.

‘Ne’ sorusunun yanıtını karşılayan işlev ve mimari tasarımın teknik boyutu iken, ‘nasıl’ sorusunun yanıtını karşılayan ise biçim ve mimari tasarımın sanat boyutudur. Burada karşımıza şu soru çıkmaktadır: ‘Kavramdan biçim nasıl oluşturulur?’ Kavramları oluşturan bir dil olduğu gibi, biçimleri oluşturan da bir dildir. Biçimin dili ise çizimdir. Artık mimar, kurduğu kavramlardan yola çıkarak farklı bir dil kullanmaya, çizmeye başlar.¹⁵⁰ Bir anlamda da mimar olmaya, kendini gerçekleştirmeye başlar. Bununla ilgili Adorno, çizimi mimarın kendini var ettiği nokta olarak belirtmiştir. Ona göre mimar kendini ilk çizgisinde, var olanın merkezinde, var olanın projeye dönüştüğü noktada bulur.¹⁵¹

¹⁴⁹ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, a.g.e. 91.

¹⁵⁰ G. Goldschmidt, “The Dialectics of Sketching”, a.g.e. 38.

¹⁵¹ T. Adorno ve M. Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügöl, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995,44.

Ev nedir sorusunu, kelimelerle, kavramlarla anlatmanız mümkündür. Ancak bir ev nasıl olmalıdır sorusunu anlatmanız için kavramlar yeterli değildir. O evin nasıl olması gerektiğini ‘göstermeniz’ gerekir. İşte bunun için kurulan anlatım aracı, çizimdir. Çizim bütün görsel sanat alanlarının anlatımı için kullanılan bir dildir. Mimari tasarım özelinde konuyu incelediğimizde ise ortaya pek çok farklı çizim aşamaları çıkmaktadır. Şimdi bu aşamaları sırasıyla ele alalım.

Kavramı biçime dönüştürmenin ilk yolu, tasarımın kavramsal eskizini yapmaktır. Kelime olarak eskiz, ön çalışma, taslak anlamına gelmektedir.¹⁵² Ne tasarlayacağını belirleyen mimar, nasıl tasarlayacağına yönelik ilk taslağını eskiz çizerek oluşturur. Eskiz çizimleri, mimari tasarıma yönelik ilk çizimler olduğu gibi, çalışma boyunca varlığını sürdüren, tasarımcının ara ara dönüp tekrar baktığı, ilaveler yaptığı veya değiştirdiği dinamik çizimlerdir. Eskiz çizimlerinde çözülmemişlik ve belirlenmemişlik hakimdir. Bu bağlamda kavramsal eskiz çalışmasına ‘Çözülmemiş Tasarım’ adını vermek mümkündür.¹⁵³

Eskiz çizimleri, mimari tasarımın en serbest, en özgür ve çoğu zaman en yaratıcı anını oluşturur. Bu serbestliği sınırlayan tek unsur, mimaride tekniğin getirdiği kavramların işlevleridir. Merdiven için verdiğimiz tanımlı düşünelim. Bu tanım dışında nasıl bir merdiven yapacağımız konusunda tamamen özgür olmamız, bize sayısız alternatif ve sayısız tasarım modeli olanağı verecektir. Burada ilk biçimler ortaya çıkar. Tek tek kavramlardan oluşturulan bu biçimler, mimari elemanları kullanım araçları olmalarının yanı sıra görsel birer obje haline getirir. Böylece mimaride sanatın ilk biçimi, eskiz çizimlerinde kendini gösterir. Eskiz ile birlikte mimari tasarım, bir arayış içerisine girer. Bu arayış, sanatsal bir faaliyettir.

Kavramların yetersiz kaldığı noktada, görebilmek için kullandığımız dil olan çizim, iki boyutta çizilen eskiz çizimlerinde de kendini tam olarak ifade edemez. İki boyuta üçüncü boyutun eklenmesi gerekir. Üçüncü boyutun dili ise modellemedir. Eskiz ile oluşturulan iki boyutlu çizim dili, modelleme ile üç boyutlu çizim diline dönüşür. Eskizin kurduğu biçimler, çalışma maketlerinin kurduğu biçimler arası ilişkiyle üç boyutta şekillenir. Çalışma maketleri de tıpkı eskiz çizimleri gibi çözülmemiş, serbest ve yaratıcıdır. Tek tek biçimlerden biçimler arası ilişkiye geçilmesiyle artık bütünlüklü bir biçim yapısına doğru adım atılmış olur.

Çalışma maketleri ile kurulan üç boyutlu tasarıma, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilgisayarın mimariye girmesiyle birlikte ‘Bilgisayar Destekli Tasarım’ adı altında

¹⁵² Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Kitabevi, 2019.

¹⁵³ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, a.g.e. 56.

üçüncü boyutun dili geliştirilmiştir. Bu dilde üçüncü boyut, sadece maket ile değil, bilgisayar programlarının üretimi olan bir simülasyon modeli olarak kullanılmaktadır. Mimari tasarım veya zihindeki mimari, bilgisayar desteğiyle sınırsız farklı simülasyon gerçekleştirebilir. Böylece eskiz, maket ve modelleme, mimari tasarımın yaratıcılığını oluşturur. Bu bağlamda bu üçlü dil ile oluşan tasarıma, ‘Yaratıcı Tasarım’ adı verilebilir.

Eskiz, maket ve modellemenin oluşturduğu yaratıcı tasarım, kendisini gerçekleştirmek istediğinde ortaya proje çıkar. Eskiz, maket ve modelleme gerçek değildir, sadece tasarımcıyı gerçeğe götürecek çizimlerdir. Projenin ise somut bir gerçeklik olduğu söylenebilir. Soyut olan yaratıcı tasarım, kendisini gerçekleştirdiğinde ve bir biçime ulaştığında somut biçimsel tasarıma ulaşır. Bu nedenle projelendirme aşamasını mimari tasarımın ‘Biçimsel Tasarım’ aşaması olarak adlandırabiliriz. Projelendirme veya biçimsel tasarım, mimari çizimin son aşamasıdır. Çözülmemiş ve bitmemiş eskiz çizimleri yerini çözülmüş ve tamamlanmış planlamalara bırakır. Çözülmemiş, bitmemiş çalışma maketleri ve modellemeler yerini tamamlanmış, ölçekli ve uygulamaya hazır maket ve modellemelere bırakır.

Burada sorulması gereken soru, ‘Bir projeden biçim nasıl çıkar?’ sorusudur. Yanıtı, biçimi oluşturan üç temel unsurda yatmaktadır. Bu unsurlar şekil, malzeme ve renktir.¹⁵⁴ Şekil, yaratıcı tasarım aşamasında yavaş yavaş belirir, Biçimsel tasarım aşamasında netleşir. Malzeme, işlevsel tasarım aşamasında kavramsal olarak oluşur, kavramların şekle dönüştüğü yaratıcı tasarım aşamasında belirginleşir, şeklin netleştiği biçimsel tasarım aşamasında son halini alır. Son olarak renk, şekil ve malzemeye birlikte benzer süreçleri izleyerek projenin son halini aldığı biçimsel tasarımda kendini gösterir. Böylece biçimsel tasarım, şekil, malzeme ve rengi oluşturarak, mimari eserin estetik niteliklerini belirler.¹⁵⁵

Bütün bunlar ışığında bir mimari eseri estetik yapan faktörün, o eserin biçimi olduğu sonucuna varılabilir. Mimari tasarım sonucunda oluşan bir mimari eser, tasarımcının yaratma erkiyle biçim öğeleri olan şekil, malzeme ve rengin bütünleşmesi sonucunda somutluk kazanır ve alımlayıcıyı etkileyen bir algıda estetik niteliğe kavuşur. Bu bağlamda mimaride güzel denilenden kasıt, şekil, malzeme ve renk bütünlüğünün oluşturduğu estetik algıdır. Bu nedenle biçim, insanın kültürel dünyasında bir değere sahiptir. Biçim, insan algısının biçim

¹⁵⁴R. Scrouton, *The Aesthetics of Architecture*, a.g.e. 15.

¹⁵⁵A.e, 19.

olmayan karşısında tercih ettiği bir değerdir.¹⁵⁶ Bütün bu tercihler, güzel ve çirkin şeklindeki nitelendirmelerimizin temelini oluşturur.

Sanat merkezli bir mimarlık okuması ve estetik değerin biçimde yattığı düşüncesi, mimari tasarımda en temel amacın biçim oluşturmak olduğu düşüncesine yol açmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan formalizm akımı, biçimi yani formu kendi başına bir amaç olarak görerek işlevin amaçlanmasını reddeder.¹⁵⁷ Fonksiyonalizmin mimari tasarıma getirdiği materyalist yaklaşıma, formalizm tam zıddında idealist bir yaklaşımla karşılık verir.

Formalizmin kökleri de Antik Yunan’a kadar dayandırılabilir. Platon için form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir. Form güzelliği, daha çok bir nesneyi güzel kılan prensiptir.¹⁵⁸ Plotinos’a göre güzellik simetriye dayanmaz, bir orantı sorunu değil, her şeyden önce kalite sorunudur. Güzelliğin kaynağı, biçimler, renkler, büyüklük ya da yücelik değil, ruhtur. Temel karakteri formdur ve form madde içinde var olmaz. Eğer güzel bir yapı mimari zihinden doğmazsa, güzel bir biçime sahip olmaz.¹⁵⁹ Goethe için sanat güzel olmaktan önce ‘şekillendirici’, ‘biçimlendirici’dir; ‘güzel’ sanattan önce ‘organik’ sanat vardır.¹⁶⁰

Yirminci yüzyıl mimarları arasındaki tartışmalar içerisinde Fonksiyonalizm – Formalizm tartışması, kendine önemli bir yer bulmuştur. Fonksiyonalistler, üç çizginin yettiği yerde beş çizgi kullanmanın aptallık olduğunu söylemişlerdir. Louis Sullivan, düşünmenin yalınlıklarla uğraşmak anlamına geldiğine değinir.¹⁶¹ Formalizm için ise güzellik, aklın yardımına ihtiyaç duymaz. Güzelliğin ölçümle, hesaplama ya da geometriyle bir ilgisi yoktur. İnsan iskeletinin insan biçimini, gramerin de şiirin ‘biçimini’ belirlemekte ne anlam taşırsa, işlevin de mimari biçimi belirlemek için aynı işi gördüğüne değinen Frank Lloyd Wright, kemikleri takırdatmanın mimari olmadığını, konuşmada ya da yazıdaki açıklayıcı ifadeleri ortadan kaldırmanın da yalınlık olamayacağını belirtmiştir.¹⁶² Bu bağlamda mimari, bizim için temelde yaratıcı bir sanat olmalı, dünya için yararlılığı ise ikinci planda olmalıdır.

Çalışma kapsamında biçimsel tasarımın estetik değeri oluşturan özelliği itibarıyla mimaride sanatı kurduğunun söylenmesine karşın izm olarak biçimciliğin, yani formalizmin

¹⁵⁶ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, a.g.e, 87

¹⁵⁷ E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 71.

¹⁵⁸ İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, a.g.e, 61.

¹⁵⁹ Roberto Masiero, a.g.e, 55.

¹⁶⁰ Roberto Masiero, a.g.e, 120.

¹⁶¹ Howard Rpbertson, *Mimari Kompozisyon Prensipleri*, çev. Sermet Gürel, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1949, 19.

¹⁶² Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, a.g.e, 51.

reddedilmesi gerektiği savunulmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi bunun temel gerekçesi, içinde hayat barındırmayan bir yapının dışı, yani biçiminin olamayacağıdır. ‘Nasıl’ sorusunun muhatabı olan biçim, ‘Ne’ sorusunun muhatabı olan işleve muhtaçtır; zira her nasıl bir ‘ne’ üzerine kurulur. Öte yandan formalizm, biçimi tüm unsurlardan ayrı olarak önemsemesiyle mimarinin anlamını ve sosyal sorumluluğunu da göz ardı eder. Bu bağlamda formalizm, mimarinin ve mimari tasarımın bütünlüklü yapısını açıklamak için yetersiz görünmektedir.

Mimaride teknik ile birlikte mimaride sanatın da çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışıldı. Burada mimaride sanat biçim üzerinden sorgulandı. Biçime yönelik ise şekil, malzeme ve renk olarak üç alt kavram belirlendi. Şekil için bir konuyu açıklamaya yarayan çizim diyebiliriz. Mimarinin dili çizim, alfabesi ise şekillerdir. Öte yandan malzeme, kendisinden bir şeyler yapılan, bir şeyleri oluşturan, işlenmiş maddedir. Burada madde ve malzeme ilişkisi, teknik ve sanat birlikteliğiyle mimari tasarımı oluşturmaktadır. Son olarak renk ise bir şekle ve malzemeye bürünmüş bir nesne tarafından yansıyan ışığın gözde oluşturduğu duyumdur. Böylelikle şekil, malzeme ve renk birlikteliğiyle biçim oluşur. Bu bağlamda mimaride sanatı, mimari tasarımın bir biçim oluşturma arayışı şeklinde tanımlayabiliriz.

Mimaride tekniği ifade ederken kullanıcı faktörünün belirsizliğinden ve her kullanıcının beklentisinin çeşitliliğinin işlevi muğlaklaştırdığından söz edilmişti. Mimaride sanat için de benzer bir yaklaşımda bulunulabilir. Arjantinli yazar Jorge Luis Borges’in ifadesiyle “Elmanın tadı meyvenin damakla temasındadır, meyvenin kendisinde değil. Benzer biçimde şiir, şiir ile okuyucunun buluşmasındadır, bir kitabın sayfalarına basılı simgelerle değil.”¹⁶³ Mimaride güzel de, mimari eser ile alımlayıcının buluşmasında yatar. Bu durum güzelin mutlaklaştırılmasına, evrenselleştirilmesine engel olmaktadır. Bu bağlamda tasarımcının içinde bulunduğu çağ, kültür ve toplumsal bakış açısının mimari tasarımına yönelik tüm teknik ve estetik üretimlerini etkilediğini kabul etmek gerekir.

Mimaride tekniği işlev üretme yöntemi, mimaride sanatı ise biçim oluşturma yöntemi şeklinde tanımladıktan sonra mimari tasarımın nihai amacı üzerine düşünmek gerekir. Bunu düşünmek için mimari tasarım sürecinin basamaklarını ifade etmekte fayda var. Bölüm boyunca değinildiği üzere mimari tasarım, yer ile ilişkiye giren maddeden doğar. Maddenin adlandırılması ve tanımlamasıyla işlev ortaya çıkar. Her bir işlevden de bir kavram doğar. Böylece yer, madde, sınıflandırma, tanımlama, işlev ve kavram, mimari tasarımın teknik

¹⁶³ Jorge Luis Borges, *Atlas*, çev. Emrah İmre, İstanbul: Can Yayınları, 2022, 76.

özelliğinin öğeleridir. Yer ve madde sağlam tasarımın, sınıflandırma, tanımlama, işlev ve kavram ise işlevsel tasarımın öğeleridirler. Daha sonra kavramlardan eskiz çizimleri ve modellemeler doğar. Eskiz ve modellemelerin şekillenmesiyle proje oluşur. Proje ise, şekil, malzeme ve rengin netleşmesiyle biçimi oluşturur. Böylece mimari tasarımın sanat özelliği oluşur. Eskiz ve modelleme yaratıcı tasarımın, projelendirme ve biçim ise biçimsel tasarımın öğeleridirler. Ancak biçim, mimari tasarımın son durağı, nihai amacı değildir. Fonksiyonalistler için işlevin, formalistler için biçimin mimari tasarımın nihai amacı olduğu noktada çalışma kapsamında, mimari tasarımın son durağının mekan olduğu savunulacak. Biçim mekanı oluşturacak ve mimari tasarımın nihai amacı olmaktan çıkacaktır. Böylece mimari tasarım, maddeden işlev, işlevden biçim, biçimden de mekan üreterek kurulumunu tamamlayacaktır. Bu gerekçeyle mimari tasarım, maddeden işlev, işlevden biçim, biçimden mekan üretmeye yönelik çalışmalar şeklinde veya nesneye belirli bir mekansal kurgu ile biçim verme işlemi şeklinde tanımlandı. Bu iki tanımdan da anlaşılacağı üzere mekan kavramı, hem mimari tasarımın ürettiği, hem mimari tasarıma yön veren, hem de mimari tasarımın nihai amacı olan bir kavram olması nedeniyle mutlaka incelenmelidir. Çalışmanın bir sonraki bölümünün ‘Mimaride Mekan’ konusuna ayrılmasının nedeni de tam olarak budur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİDE MEKAN

Mimarlığın inşa, tasarım ve kullanım şeklindeki üçlü yapısı üzerine yapılan sorgulamalar, kullanılmayan bir inşadan veya inşa edilmeyen bir tasarımdan söz edilebilirken, tasarlanmayan herhangi bir mimari öğeden söz edilemeyeceğini ortaya çıkardı. Bu bağlamda ele alınan mimari tasarım sürecinin, maddenin işlevselleştirilmesiyle teknik, işlevin biçimselleşmesiyle sanat ürününü oluşturduğu tespit edildi. Çalışmanın ilk iki bölümünün bu iki tespitini ele aldıktan sonra bu bölümde, mimari tasarımın nihai amacı olan mekan üretme girişimi üzerinde durulacak. Bunun gerekçesi ise nasıl ki tasarım yapılmadan mimarlık üretimi gerçekleştirilemiyorsa ve tasarım kavramı mimarlığın merkezi kavramı olarak göze çarpıyorsa, bir mekan üretimi gerçekleştirmeden mimari tasarım sürecinin tamamlanamayacağı ve bu nedenle mekan kavramının mimari tasarımın merkezi kavramı olarak tespit edilmesidir.

Mimaride mekanın konumunu anlayabilmek için öncelikle mekan kavramının çözümlemesinin yapılması gerekmektedir. Bu nedenle tıpkı ikinci bölümde yapıldığı gibi bu bölüm de iki alt bölüme ayrılacak. Bu bölümlerden ilkinde mekan kavramına yönelik çeşitli değerlendirmeler ışığında mekana yönelik edinilmesi gereken temel yaklaşım ortaya konulacak. İkinci alt bölümde ise ilk bölümde genel olarak ele alınan mekan kavramı, mimari özelinde incelenecek. Böylece tasarımın çözümlemesinin ve mimari tasarım kavramının analiz edildiği ikinci bölümün üzerine, mekanın çözümlemesinin ve mekan tasarımı kavramının analiz edileceği bu bölümü ekleyerek sorgulamanın hedefine doğru ilerlenmiş olacak. Aynı sistematığın uygulanacağı dördüncü bölümün kavramı olan zaman kavramı ile birlikte, mimaride mekan ve zamanın konumu, felsefi açıdan sunulmaya çalışılacak. Bunun için ilk önce mekan kavramının çözümlemesine odaklanalım.

3.1. Mekan Kavramının Çözümlemesi

Mekan kavramına yönelik sorulması gereken en temel soru, bir mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğu sorusudur. Aynı şekilde mimari mekan için sorulması gereken temel soru ise bir mimari mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğu sorusudur. Bu iki

soru merkezinde genel anlamda mekan ve özel anlamda mimari mekandan ne anlaşılması gerektiği tespit edilmelidir.

Mimar Jürgen Joedicke, bir ortamda algılanabilecek sınırlayıcı öğeler bulunmadığında, oradaki mekanın boşluğa dönüştüğünü söylemiştir.¹⁶⁴ Uzay boşluğu, havalandırma boşluğu, galeri boşluğu gibi ortamları düşündüğümüzde, sınır çizemediğimiz bir alanı mekan olarak nitelendiremediğimiz tespit edilir.¹⁶⁵ Bu bağlamda bir mekanın var olabilmesi için gerekli olan en temel husus, yatayda ve düşeyde sınırlandırılması, herhangi bir boşluğa, algılanamaz sınırsızlıklara yer vermemesidir. Mekanı var edenin sınır, yok edenin ise boşluk olduğu tespiti, mekan kavramına yönelik yapılacak bütün değerlendirmeleri etkiler.

Bir mekan ancak ve ancak sınırlandırıldıkça var olabiliyorsa, bu sınırları belirleyen elemanlar neler olabilir? Bu soruya en, boy ve yükseklik şeklinde -veya genişlik, derinlik ve yükseklik olarak da isimlendirilebilir- üç boyut ortaya konularak karşılık verilebilir. Ayağımız bir toprağa, çime, kara parçasına veya suya değdiğinde, mekana yönelik ilk algımız oluşur. En ve boy veya genişlik ve derinlik dediğimiz yatay sınırlandırma, mekanın iki boyutunu verir. Ancak bu toprak veya çim sınırsızsa, ucu bucağı görünmüyorsa, ortada halen mekanın varlığından tam anlamıyla söz etmek mümkün değildir. Öte yandan ayak bastığımız alan etrafı ağaçlarla çevrili bir ormansa, veya uzaktaki bir çalı öbekleriyle, bahçe duvarıyla vs sınırlandırılmışsa, mekana yönelik ikinci algı da oluşmuş olur. Bu algıyı sağlayan düşey sınırlandırmaya ise yükseklik adı verilir. Böylece mekanın üçüncü boyutu da kurulur.

Mekanı sınırlandıran yatay ve düşey elemanların çeşitliliği, mekana yönelik farklı alt katmanların doğmasına neden olmuştur. Mimar İlhan Altan, doğal elemanların sınırlandırdığı mekanı doğal mekan, yapay elemanların sınırlandırdığı mekanı ise yapay mekan olarak isimlendirerek mekanı iki öğeye ayırmıştır.¹⁶⁶ Yeryüzü, gökyüzü, ufuk çizgisi, çalılık ve ağaçlar gibi tabiat unsurlarının sınırlandırdığı mekan doğal mekan iken, duvarlar, tavanlar, kirişler, kolonlar gibi insan yapımı malzemeler ile sınırlanan mekan ise yapay mekandır. Öte yandan hem doğal hem de yapay elemanları barındıran mekanlar da pekala mümkündür. Bu tip mekanlar için ise karma mekan adı verilebilir.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Jürgen Joedicke, *Modern Mimarinin Gelişimi*, çev. Bülent Özer, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1966, 44.

¹⁶⁵ Funda Kurak Açııcı, *İç Mekanda Sınır Öğeleri*, İstanbul: Akademisyen Kitabevi, 2015, 16.

¹⁶⁶ İlhan Altan, *Mimarlıkta Mekan Kavramı*, İstanbul: Ofis Yayınevi, 2015, 34.

¹⁶⁷ A.e, 38.

Mekanı sınırlandıran yatay ve düşey elemanların neler olduğu kadar, bu elemanların nasıl bir biçime sahip oldukları da mekanı doğrudan etkiler. Sınır kavramından sonra mekanı oluşturan ikinci kavram biçimdir. Biçimin, şekil malzeme ve renkten oluştuğu, çalışmanın ikinci bölümünde tespit edilmişti. Düz şekle, ahşap malzemeye, beyaz renge sahip bir zemine ayak basarken algıladığımız mekan ile içbükey şekle, taş malzemeye, siyah renge sahip bir zemine ayak basarken algıladığımız mekan bambaşkadır. Mekanı sınırlandıran elemanların şekli, rengi ve malzemesi mekanın yapısını oluşturan başlıca etmenlerdendir.

Sınır ve biçim kavramları birlikte düşünüldüğünde, mekanın sayısal ilişkilerin sonucu doğduğunu söylemek mümkündür. Her şeyi sayılarla açıklamaya çalışan Pythagorculardan¹⁶⁸, mekanı binanın bölümlerinin birbiriyle basit sayısal oranlarda ilişki kuran bir modülün tekrarı olarak kabul eden Romalı mimar Vitruvius'a¹⁶⁹, armoninin, armoni içerisindeki figürün, figür içerisindeki ölçünün ve de ölçü içerisindeki sayıların değerine vurgu yapan Augustinus'a¹⁷⁰ kadar pek çok antik düşünce bu görüşü desteklemiştir. Bu yaklaşım doğal mekanlara uygulandığında, doğada halihazırda sayısal oranların getirdiği bir uyum, bir armoni olduğu tespitlerini getirmiştir. Yapay mekanlar için düşünüldüğünde de, mekana yönelik yapılacak tüm üretimlerin birtakım sayısal oranlardan geçmesi gerektiği sonucuna varılır. Rönesans mimarı Alberti'nin biçimlerin mükemmelliğini kapsayan teorisi, sayısal kompozisyonunun, müzikal armonileri ve bu armonilerin de evrenin düzenini yansıttığı düşüncelerini içerir.¹⁷¹ Evrene yönelik ilerleyen süreçteki Öklid dışı geometrilerin tespiti, sayısal ilişkilerin tahmin edildiğinden çok daha karmaşık olduğunu göstermiş olsa da, sınır ve biçim kavramları özelinde sayısal oranların uyumuna yönelik bu araştırmalar günümüzde dahi önem teşkil etmektedir.

Sınır ve biçim kavramlarının ardından, bir mekanın var olabilmesi için üçüncü gereklilik ışıktır. Işık olmadan bir mekanı algılamak mümkün değildir. Dokunma duyusuyla mekandaki biçimlere dokunabilirsek bile, bütünüyle o mekanı algıladığımız söylenemez. Biçim mekanı var eden özelliklerden biri olsa da bunu tek başına gerçekleştiremez. Işığın olmadığı bir yerde, ne sınırlar, ne de biçimler mekanı var edebilir. Işığın yön ve kalitesi, sınırları daha da

¹⁶⁸ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 28.

¹⁶⁹ Marcus Vitruvius, *Mimarlık Üzerine 10 Kitap*, a.g.e, 37.

¹⁷⁰ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 66.

¹⁷¹ Leon Battista Alberti, *On the Art Of Building in Ten Books*, 1485, 18.

belirginleştirir veya muğlaklaştırır, biçimlerin bazılarını vurgular, bazılarını gizler, mesafeleri küçültür veya büyütür.¹⁷²

Konuyla ilgili olarak Le Corbusier, mimarlığın ışık altında bir araya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu olduğunu söylemiştir.¹⁷³ Benzer şekilde Andre Lurçat, mekandaki hacimlerin, ışığın yüzeyle teması sonucu belirginleştiğini söylemiştir.¹⁷⁴ Işığın kütle ve hacimle ilişkileri, mekanı algılamamızı sağlar. Mekana yönelik bu algının bir diğer ilişkisi, yaşamsal boyutudur. Işık ile birlikte bir mekanda bulunan insan, o mekanı sadece algılamaz, aynı zamanda o mekanı bir yaşama alanı haline getirir. Tam bu noktada mekânın yaşam ile ilişkisine daha detaylı girebilmek için, bir yaşama alanı olarak mekanı incelemek gerekir.

Sınır, biçim ve ışık üçgeninden bakıldığında mekân, sadece algılanan bir kategori olarak görülebilir. Ancak mekân sadece algılanan değil, aynı zamanda içerisinde yaşanan, bir hayat barındıran bir kategoridir. Bu hayat doğal mekân için de yapay mekân için de geçerlidir. Sözelimi bir su kenarında yaşayan timsahın, doğal mekân içerisinde bir yaşama alanı olduğunu söylemek mümkündür; bir gökdelenin yirminci katında yaşayan bir insanın ise yapay mekân içerisinde bir yaşama alanı olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan sabahları doğada beslenen, akşam ahırına kapatılan bir at sürüsünün de karma mekân içerisinde bir yaşama alanı olduğunu söylemek mümkündür. Sayısız benzer örnek verilebilir. Burada önemli olan, bir yerde canlılık varsa, orada mekân olduğudur. Bu mekân ise bir yaşama alanını içerir.

Mekânın bir yaşama alanı olduğuna yönelik tespitler, mekânın canlılık ile ilişkisini ön plana çıkarır. Mimarlığın insani organizmaya benzediğini, yaşamak için beslenmeye ihtiyacı olduğunu, aksi takdirde hastalanıp öleceğini söyleyen Filarete¹⁷⁵, sütunların insan vücuduyla benzer oranlara sahip olması gerektiğini, sütun başlarının insan kafasıyla, gövdelerinin de insan vücuduyla oranlı olması gerektiğini söyleyen Francesco di Giorgio Martini¹⁷⁶ gibi pek çok rönesans mimarı, mekân ile yaşam arasındaki ilişki üzerine sorgulamalarda bulunmuşlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde bu sorgulamalar artarak devam etmiştir. Tasarladığı sıra dışı biçimler ile ün kazanmış olsa da Zaha Hadid, mimarlığın önemli olmasının esas sebebinin, içindeki yaşamı programlamak ve toplumsal olarak daha iyi yaşam alanlarının

¹⁷² İlhan Altan, *Mimarlıkta Mekân Kavramı*, a.g.e, 61.

¹⁷³ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 58.

¹⁷⁴ Stephen Davies, "Is Architecture Art", *Mities*; 1994: 31-47.

¹⁷⁵ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 84.

¹⁷⁶ A.e, 84.

üretilmesi olduğunu vurgulamıştır.¹⁷⁷ Geriye kalan her şey ikinci plandadır. Bu bağlamda mimarının amacı mekan üretimi, mekan üretiminin amacı ise insanın yaşam alanlarını verimli kılmaktır.

Bir mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğu soruldu ve sırasıyla sınır, biçim ve ışık kavramları tespit edildi. Benzer şekilde mekanın bir yaşama alanına dönüşmesi için nelerin gerekli olduğu sorulduğunda verilmesi gereken en temel yanıt, mekanın anlamlandırılmasıdır. Mekanın anlamlandırılması, insan için bir anlam ifade etmesi, kullanıldıkça değerlendirilmesi veya değersiz görülmesi gibi her türlü sorgulamaları içerir. Mekanın kullanım yöntemleri ve ihtiyaca göre kategorileştirilmesi, mekanın ne anlama geldiği veya ne işe yaradığı, insan için ne ifade ettiği gibi sorgulamalar, işlev kavramını ön plana çıkarır. O halde yaşama alanı olarak mekanı anlamak için, işlevi ve işlevin mekan için önemini anlamak gerekir.

Konuyla alakalı Nicolai Hartmann, nasıl giydiğimiz kıyafetler bize dair bir şeyler söylerse, yaşadığımız mekanın da ailevi, kişisel ve ekonomik yaşamımıza dair bir şeyler söylediğine değinmiştir.¹⁷⁸ Kıyafetler sayesinde insanın sahip olduğu insan imgesini, yani bilinçli bir imgeyi tercüme eden imgeyi ifade edebiliriz. Kıyafet, gözükmek isteyen şeyin, yani insanın benlik kavrayışının ifadesini kurar. Ev ise, belli bir ölçüde kolektif yaşamın kıyafetidir, dolayısıyla, insanın benlik kavrayışının veya öz bilincinin en geniş yaşamsal boyutu içindeki ifadesidir.¹⁷⁹

Mekan kavramına yönelik sorgulamalarıyla kavrama yönelik düşünce serüvenine önemli bir yön veren Henri Lefebvre'nin düşüncelerine burada değinmek gerekir. Lefebvre'nin mekana yaklaştığı kavram beden kavramı olup oldukça makul gözükmektedir. Çalışma boyunca insanın ilk evinin ana rahmi olduğuna yönelik yapılan tespitlere benzer şekilde Lefebvre, mekanı işgal edenin beden olduğuna değinmiştir. Mekan bedenden yola çıkarak algılanır, yaşanılır ve üretilir.¹⁸⁰ Mekanın üretimine de ayrı bir parantez açan Lefebvre, toplumsal üretim ve zihinsel üretim şeklinde mekana yönelik iki üretimden söz eder.¹⁸¹ Böylece fiziksel mekan, zihinsel mekan ve toplumsal mekan şeklinde bir mekan üçlüsü sunar. Toplumsal mekanı şöyle anlatır Lefebvre: “Devlet ve onu oluşturan kurumlardan her biri, bir

¹⁷⁷ Ahmet Özgüner. “Hadid İle Konuşma”, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000,52.

¹⁷⁸ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, a.g.e, 190.

¹⁷⁹ A.e, 190.

¹⁸⁰ Henri Lefebvre, *Mekanın Üretimi*, çev. I. Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, 188.

¹⁸¹ A.e, 306.

mekan varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla mekan, kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel koşulundan başka bir şey değildir.”¹⁸² Zihinsel mekan ise toplumsal pratiğe ait gerçek mekandan ayrı, mantıksal-matematiksel kategorilerle alakalı bir ideal mekan türünü içerir. Mekana yönelik bu tarz sınıflandırmalar ve çeşitlemeler, mekan kavramını anlam dünyasının bir unsuru olarak kabul etmemizi sağlar. Böylece her mekanın, kendine has ayrı anlamları olacaktır.

Mimarlığı düşünülerek yapılan mekanlar olarak tanımlayan Louis Kahn, bir mekan ürettiğimizde bir yaşam kurduğumuzu, o mekanın adeta bizimle konuştuğunu söylemiştir.¹⁸³ Öte yandan ona göre mekanın sadece işlevini tespit ederek bunu gerçekleştirmek mümkün değildir. Buradan sanat dışında hiçbir disiplinin mekan üretemeyeceği sonucu çıkar. Dolayısıyla işlev bir yaşama alanı olarak mekanın içeriklerini belirlese de, mekana yönelik algılarımızı kuran biçimin işlev ile birlikte üçüncü tip bir mekanı oluşturduğu söylenebilir. Bu mekan tipine tasarlanan mekan adını vermek uygundur. Böylece biçimin kurduğu mekana algılanan mekan, işlevin kurduğu mekana yaşanan mekan, biçim ile işlev birlikteliğinin kurduğu mekana ise tasarlanan mekan denebilir. Tasarımın teknik ve sanat olarak ikiye ayrıldığı, tekniğin işlev üzerinden, sanatın ise biçim üzerinden kurulduğu ikinci bölüm düşünüldüğünde, işlev üzerinden teknik boyutu, biçim üzerinden ise sanatsal boyutu kurulan bir mekan tipi olarak, tasarlanan mekanla karşılaşılır.

Bütün bu sorgulamalar ışığında mimari tasarımın sadece işlev veya sadece biçim üretimiyle değil, mekan üretimiyle noktalandığı söylenmeli ve mekan üretimi tasarımın nihai amacı olarak nitelendirilmelidir. İşlevi, mimaride tekniğin, biçimi mimaride sanatın amacı olarak belirttikten sonra, mekanın ise teknik ve sanatı birlikte ele alan mimari tasarımın amacı olduğu vurgulanmalıdır. Bu bağlamda bir mimari yapının ilk amacı, adlandırılan kavrama (ev, okul vs.) uygun işlevselliği sağlaması, ikinci amacı bir sanat eseri olabilecek estetik nitelikleri barındıran bir biçime sahip olması, üçüncü ve son amacı ise kendini gerçekleştirebilmesi, algılanan, yaşanan ve tasarlanan bir mekan oluşturarak kendi kimliğini kazanmasıdır.¹⁸⁴

¹⁸² A.e, 110.

¹⁸³ John W. Cook ve Heinrich Klotz'un Louis Kahn'la yaptığı söyleşi, *Conversations with Architects*, New York, 1973, 204.

¹⁸⁴ Paul Allen Johnson, *The Theory of Architecture*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1994, 11.

3.2. Mimarlık – Mekan İlişkisi

Bir mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğuna yönelik sorgulama, sınır, biçim ve ışık kavramlarını ön plana çıkardı. Ardından doğal mekan, yapay mekan ve karma mekan şeklinde, sınır elemanlarının çeşitlerine göre farklı mekan tipleri ortaya konuldu. Son olarak algılanan mekan, yaşanan mekan ve tasarlanan mekan şeklinde mekanın insan eylemlerine yönelik üç türü tespit edildi. Geriye çalışmanın temel konusu olan mimarlık özelinde bir sorgulama yapıldığında, bir mimari mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğu sorusunu sormak kaldı.

Öncelikle her mimari yapının hangi şartlar altında oluşturulursa oluşturulsun mutlaka kendisini bir coğrafi bölgede gerçekleştirdiğini tespit etmek gerekir. Bu coğrafi bölgeye yer adı verilir. Bu bağlamda yer ile mekan arasındaki ilişki sorgulanmalı, yer kavramının mimari mekan üzerindeki etkisi incelenmelidir. Yer kavramının tespitinin ardından üzerinde durulması gereken ikinci konu, her mimari yapının iki çeşit mekan ürettiğidir. Bunlardan biri, yapının kendisi tarafından sınırlanan iç mekan veya iç mekanlar, diğeri ise yapının dış yüzeylerinin etrafındaki diğer yapılarla ve çevresiyle beraber oluşturdukları dış mekandır.¹⁸⁵ İç mekan ile dış mekan arasındaki ayrımı duvar, döşeme, kapı, pencere ve çatı gibi binanın sınırlarını belirleyen yapı elemanları oluşturur. Bu elemanların birbirleriyle temas ettikleri alan iç mekanı, çevreyle temas ettikleri alan ise dış mekanı oluşturur. Sözelimi yapıdaki iç duvarlar, odaları birbirlerinden ayırarak ayrı ayrı iç mekanları, salonu, mutfak, yatak odasını oluştururlar. Öte yandan dış duvarlar ise yapıyı doğa, çevre ve şehir ile ilişkiye sokarak dış mekanı oluşturur. Dış duvar ve iç duvar ayrımı, dış mekan ve iç mekan ayrımını kurar. Öte yandan duvarın kendisinin bir mekan değil biçim olduğunu hatırlatmakta fayda var. Duvar mekanı ifadesi yerine duvarın biçimi ifadesini kullanırız. Ancak salon biçimi ifadesi yerine ise, salon mekanı ifadesini kullanırız. Biçimden mekan üretimi tam da burada belirmektedir. Duvarlar gibi döşemeler, tavanlar, kapılar ve pencereler de ayrı ayrı biçimler olup, mekan üretimini gerçekleştiren elemanlardır.

Konuyla ilgili E. Cornell, mimarinin ikili bir görsel etkiye sahip olduğunu, her binanın hem bir iç hem de bir dış görünüme sahip olduğunu söylemiştir. Bu etkinin ikiz olması gerektiği, yani dış görüntünün, iç mekanların nasıl gözükmesine yönelik beklentiye ortaya koyduğunu ve iç mekanların da bu beklenti dahilinde gözükmesi gerektiğini belirtmiştir.¹⁸⁶

¹⁸⁵ İlhan Altan, *Mimarlıkta Mekan Kavramı*, a.g.e, 82.

¹⁸⁶ E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 52.

Bu bağlamda bir yapının içi ve dışı birbirlerinden kopuk olmak bir yana, mimari tasarımın birer parçaları olarak bütünlüklü bir sistemde ele alınmalıdır.

İç mekan ve dış mekanın önem sıralarının tarihsel süreç içerisinde değişiklik gösterdiğine yönelik düşünceler vardır. Sanat tarihçisi Sigfried Giedion, mimari gelişimi mekan açısından üç safhaya ayırmıştır: Sümer, Mısır ve Yunan mimarilerini kapsayan birinci safhada, mekan hacimler arasında kalan kısımlar olarak ele alınır. Roma'daki Pantheon'dan başlayıp 18. yüzyılın sonlarına kadar olan ikinci safhada ise mimari mekanın şekillendirilmesini oyulmuş iç mekanla aynı şey olarak yorumlanır. Üçüncü mekan ise 20. yüzyıl başlarında, perspektifte tek bakış noktasını ortadan kaldıran optik devrimle oluşur ve birinci ve ikinci safhalar birleşerek mekanlar arası ilişki kuvvetlenir.¹⁸⁷ Bu bağlamda Giedion'ın ilk safhasında dış mekana, ikinci safhasında iç mekana, günümüzde ise her iki mekan türüne eşit oranda önem verildiği söylenebilir. Bütün bu mekan türlerini daha iyi anlamak için ayrı ayrı hepsinin felsefi sorgulamalarının yapılması gerekir. Bu bağlamda mimarlık mekan ilişkisi başlığı altında sırasıyla yer, iç mekan ve dış mekan şeklinde üç alt bölüme ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir.

3.2.1. Yer

Bir mimari mekanın var olabilmesi için nelerin gerekli olduğunu sorulduğunda dört temel bağlam ile karşılaşılır. Birincisi, bir coğrafi bölgeye ait olmaktır. Her mimari mekan, hangi şartlar altında oluşturulursa oluşturulsun mutlaka kendisini bir coğrafi bölgede gerçekleştirir.¹⁸⁸ Bu coğrafi bölgeye yer adı verilir. Bir mimari mekanın 'burada' değil de 'şurada' olması, mekana dair neyi değiştirir? Mimari mekanın bulunduğu yerin, diğer yerlerden farkı veya diğer yerlerle ilişkisi nedir? Bu sorulara yönelik yaklaşımlar, 'yer' kavramının mimarideki önemi üzerine düşünülmesine yol açar. Mimaride yer, topografya, yön, iklim, manzara ve çevre gibi mimari tasarımın belirleyici unsurlarını doğrudan etkiler.

Mimari mekanın bulunduğu yer ile ilişkisi, mimarinin hemen hemen tüm coğrafi öğelerle ilişkisini içermektedir. Burada en önemli faktörlerden biri güneştir. Güneşin konumu, mekanın neresine, günün hangi saatlerinde hangi açıyla temas edeceği, aydınlatmayı, sıcaklığı, insan yaşamına dair fiziksel ve psikolojik her türlü koşula nasıl etkide bulunması gerektiğine yönelik mimari tasarıma yön verebilecek tüm faktörlerin göz önüne alınması

¹⁸⁷ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Horward University Press, 1991, 40.

¹⁸⁸ Philip Hubbard ve Rob Kitchin, *Mekan ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler*, çev. Emek Ataman, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2018, 26.

gerektirmektedir. Güneş gibi su, rüzgar, iklim, ovalar, tepeler, dağlar vb her türlü coğrafi faktörün varlığı, yer kavramına yönelik sorgulamalardır.¹⁸⁹

Bir mimari mekanın, bir coğrafi bölgeye ait olmak zorunda olduğunun tespiti, koordinat kavramının incelenmesini gerekli kılar. Coğrafi koordinat sistemi, enlem, boylam ve yükseklik yardımıyla yerin üç boyutunu matematikselleştirir. Kartezyen koordinat sistemi ise x, y ve z eksenleriyle aynı işlemi yapar. Mimaride kullanılan koordinat sistemi kartezyen koordinat sistemidir. Bunlar evrene ve dünyaya ait x,y,z düzlemlerini matematiksel sayılarla belirtmek için kullanılan araçlardır. X ve Y iki boyutlu olarak en ve boyu, Z ise üçüncü boyut olarak yüksekliği temsil eder. Dünyanın merkezini (0,0,0) olarak kabul ettikten sonra geriye kalan tüm noktalar bu noktaya göre belirlenir. Bu noktadan doğudakilerin x'i artı değer, batıdakilerin x'i eksi değer alırken, kuzeydekilerin y'si artı değer, güneydekilerin y'si ise eksi değer alır. Son olarak 0 noktasından yukarıdakilerin z'si artı değer alırken, 0 noktasının altındakilerin z'si ise eksi değer alır.¹⁹⁰

(0,0,0) noktası, göreceli bir yeri temsil eder. Dünyada yaşadığımız için dünyanın merkezini 0 kabul edebileceğimiz gibi, kullandığımız, gözlemlediğimiz veya araştırma konusu yaptığımız bir mimari ürünü de pekala 0 noktası olarak görebilir, çevre yapılaşmaları ona göre numaralandırabiliriz. Burada mimari mekanın bulunduğu yerin, geometrik bir anlamıyla karşılaşılr. Bu bağlamda mimari yere yönelik koordinatlara 'Geometrik mekan' adını vermek mümkündür.

Mimarlık ile geometri ilişkisi, diğer bir deyişle mimari tasarımı etkileyen geometrik gelişmeler, çalışma kapsamının çok ötesinde olup başlı başına bir çalışma gerektirecek kadar derindir. Tarihsel süreç içerisinde geliştirilen Eliptik (Küresel), Parabolik (Öklidyen) ve Hiperbolik (Öklidyen olmayan) geometrilerin her birinin mimariye yansımaları olmuştur. Altın oran, ritim, simetri, kübik formlar akla gelen ilk örneklerdir.¹⁹¹ Burada vurgulanması gereken, geometrinin mimarlık ile ilişkisinden yer kavramının üretimidir. Geometri, yer anlamındaki "geo" ve ölçüm anlamındaki "metro" kelimelerinden üretilerek "yer ölçüsü" anlamını taşımaktadır.¹⁹² Dolayısıyla geometrik mekan "yer" in mekanıdır. Başka bir deyişle yer kavramının mimariye girişi, geometrik mekan ile gerçekleşir.

¹⁸⁹ Bruno Zevi, *Mimarlığı Görebilmek*, çev.Alp Tümertekin, İstanbul:Daimon Yayıncılık, 2015, 46.

¹⁹⁰E.S. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley: University of California Press, 1998, 17.

¹⁹¹ Esen Onat, *Mimarlık Form ve Geometri*, İstanbul: Efil Yayınevi, 2010, 22.

¹⁹² A.e, 11.

Bir mimari mekanın var olabilmesi için gerekli olduğu tespit edilen coğrafi bir bölgeye ait olma ve geometrik bir koordinat kaplama zorunluluklarından sonra tespit edilmesi gereken üçüncü zorunluluk, fiziksel bir inşa zorunluluğudur. Bir önceki bölümde mimarinin tasarım, inşa ve kullanım olarak üçlü yapısı ele alınmış ve inşa edilmemiş tasarımların varlığından söz edilmişti. Ancak bir mimari mekan oluşturmak için, mutlaka o tasarımı inşa etmek gerekmektedir. Öte yandan bir mimari mekanın ‘burada’ olduğuna yönelik tespitler, sadece geometrik koordinatlar üzerinden de açıklanamaz. Burada olmak, fiziksel bir gerçekliktir. Bu bağlamda geometrik koordinatlarla sınırları çizilen yerin, fiziksel bir buradalığa ihtiyacı vardır. Bu fiziksel yere arazi adı verilir. Mimari mekan, mutlaka bir arazi üzerinde inşa edilir.

Mimarlık ile fizik arasındaki ilişki de çalışma kapsamının çok ötesinde bir derinlik içerir. Fizikteki madde kavramı ile mimarideki malzeme kavramı arasındaki ilişki, malzemelerin çağlar içindeki çeşitlenmesi ve gelişimi, tarihsel süreç içerisinde kullanım yerlerinin değişimi gibi pek çok durum, inşa sürecinde olduğu kadar tasarım sürecinde de malzemelere yönelik bilimsel bilginin önemli olduğunu işaret eder.¹⁹³ Burada fizik biliminin mimarlık ile ilişkisinin de yine yer kavramı üzerinden kurulduğu saptanmaktadır. Mimarlık için fiziğin en önemli kanunu olan yerçekimi kanunu, doğrudan yer ile ilişkili olup yapının sağlamlığı ve dayanıklılığını gerekli kılar.

Yapının sağlamlığı ve dayanıklılığı, mimarlık üretiminin ilk koşuludur. Zanaat- Mimarlık ilişkisini incelerken, mimari üretimin köklerini bulunduğu yerden aldığı belirtilmişti. Bu bağlamda mimari tasarımın mekan ile ilişkisinin temel amacı, binayı bulunduğu yerle bütünleştirmektir. Bir binayı bulunduğu yerle bütünleştirmenin yolu, arazi ile, binanın araziye oturan zemin seviyesi arasındaki ilişkinin kurulumundan geçer. Bu ilişkinin uyumlu kurulumu, binanın bulunduğu yerin topoğrafyasının sadece üzerinde değil, aynı zamanda topoğrafyayla beraber vücut bulmasını sağlar. Böylece yere bağlı olan madde veya malzeme, yer ile uyumlu bir bütünlük göstererek kurulur ve mimari tasarımın yer ile bütünsel ilişkisi gerçekleştirilmiş olur.¹⁹⁴

Bütün bunlar ışığında coğrafya, geometri ve fizik bilimlerinin mimari mekanla ilişkisini kuran anahtar kavramın yer kavramı olduğunu söylemek mümkündür. Coğrafi bir bölgede bulunma, geometrik bir koordinatı kaplama ve fiziksel bir arazide yapılanma, mimari mekanın var olabilmesinin temel şartlarıdır. Bu üç bağlamın yanına, kültürel bir yapıya ait olma

¹⁹³ Yehuda Salu, *Physics for Architects*, Howard University Press, 2010, 17.

¹⁹⁴ Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, New Jersey: Princeton University Press, 2008, 56.

şeklinde dördüncü bir bağlamı da eklemek mümkündür. Bir mimari mekan, mutlaka bağlı bulunduğu kültüre yönelik izler taşır. Mimari tasarımın doğa bilimlerinin ürettiği doğrudan, basit ve kesin bağlantılar üzerinden hareket edememesinin sebebi, içerisinde barındırdığı sosyal, toplumsal, kolektif verilerden kaynaklanır.¹⁹⁵ Bu veriler esas olarak bölümün ikinci alt başlığının konusu olmakla birlikte yer kavramı ile ilişkisinin olması sebebiyle bu başlığı da ilgilendirmektedir.

Mimaride teknik, koordinatların belirlenmesi ve arazi kurulumunun ardından, parsel oluşumu ile birlikte mimari mekanın yapısını kurar. Parsel, tasarlanabilir mekandır. Parsel oluşumu ile birlikte arazi imara açılmıştır. Geometrik koordinatlar fiziksel araziye, fiziksel arazi ise bir bina kurulumu için düzenlemeye açık parsele dönüşmüştür. Başka bir ifadeyle koordinatlar ve arazi birer doğa nesneleri iken, parsel ise tasarım nesnesidir.¹⁹⁶ Ölçülendirilen, ölçüler doğrultusunda planlanan, tasarlanan bina ile yer arasındaki ilişkinin sorgulandığı parsel, bir anlamda tasarımın başladığı noktayı temsil eder.¹⁹⁷ Dünya üzerindeki her bölge, birer geometrik ve fiziksel mekan iken sadece mimari tasarımın el değdiği bölgelerde tasarlanabilir mekan var olabilir. Buradan çıkan sonuç, her bölgede her tasarımın yapılamaması, mimari tasarıma başlarken mimaride tekniğin mekan ile ilişkisini dikkate alarak tasarımın yapılacağı yerin, tasarımın niteliğine uygunluğunun araştırılması gerekliliğidir. Bununla ilgili Le Corbusier, bölgenin uyumlu bir şekilde gelişmesine elverişli olmadığı takdirde, tasarıma dair hiçbir girişimde bulunmamak gerektiğine vurgu yapmıştır.¹⁹⁸

Arazinin imara açılması, mimari mekanın kültürel bir yapı kazanmasını sağlayan ilk adımdır. Burada mülkiyet kavramını düşünmekte fayda var. Mülkiyet, sahip olunan yer anlamındadır.¹⁹⁹ Burada yer kavramının mimari mekana yönelik doğal yapının yanında kültürel yapıyı ya etkilediği ortaya çıkmaktadır. İmara açılan araziler, ayrı ayrı parsellere bölünerek her bir parseli mülk edinen kişiler ile beraber toplum içindeki kent yapılaşmasını kurar. Mülk edinilen parsel, artık mülk sahibine aittir. Burada mekanın aidiyet ile ilişkisi, yere bağlanmasına yönelik kültürel yapı kurulur.

Bütün bunlar ışığında bir mimari mekanın var olabilmesi için coğrafi bir alan, geometrik bir koordinat, fiziksel bir arazi ve kültürel bir parsel veya mülk şeklinde dört bağlam tespit edilmiştir. Bütün bu bağlamlar, yer kavramının mimari mekana getirdiği özelliklerdir. Öte

¹⁹⁵ Süha Özkan, *Mimarlık ve Kuram*, İstanbul: TMMOB Mimarlık Odası Yayını, 2005, 15.

¹⁹⁶ Bruno Taut, *Mimarlık Öğretisi*, çev. Hüseyin Tüzün, İstanbul: Arketon Yayıncılık, 2021, 101.

¹⁹⁷ Jane Anderson, *Mimari Tasarım*, a.g.e 22.

¹⁹⁸ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, çev. Ayda Yörükcan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, 34.

¹⁹⁹ P.J. Proudhon, *Mülkiyet Nedir*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.

yandan yer kavramının biyolojik yapısını da göz ardı etmemek gerekir. Bedensel bir varlık olarak insan, kendini mutlaka bir yerde gerçekleştirir. Bu yer özünde biyolojik bir mekandır.²⁰⁰ İnsanın ilk evinin ana rahmi olması, insandaki mekan ihtiyacının temel gerekçesinin, bedensel yapısının getirdiği biyolojik gereklilikler olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda yer kavramı, coğrafi, geometrik, fiziksel, kültürel ve biyolojik mekanı içeren, insanın bedensel yapısının mekan ile ilişkisini karşılayan bütünlüğü temsil eder.

Çalışma boyunca geliştirilmeye çalışılan sorgulamaları, zanaat, teknik ve yer üçgeni içerisinde tekrar düşünmekte fayda var. Birinci bölümde mimarinin kuruluşu, zanaat ile ilişkisi bağlamında ele alındı. İkinci bölümde mimari tasarımın yöntemi, mimaride tekniğin özelliklerinde kendini gösterdi. Bu bölümde incelenen yer kavramı ise bir mimari ürünün ortaya çıkışı için gerekli bir bağlam olarak tespit edildi. Böylece mimarlığın ilk halkasının zanaat, teknik ve yer üçgeniyle oluştuğu gözlemlenmiştir. Öte yandan sanat, tasarım ve mekan şeklinde bahsedilmesi gereken ikinci bir üçgen, ilk halkayı da kapsayacak genişlikte olup mimarlığın yapısını kuracaktır.

3.2.2. İç Mekan

Mimarlığın mekanla ilişkisini ele alırken, mimaride iç mekan ve mimaride dış mekan şeklinde iki alt başlığa ihtiyaç olduğu saptanmıştır. Bunun gerekçesi, iç mekanın ve dış mekanın, farklı kavramlar üzerinden kurulması ve mimarlıkla ilişkilerinin farklı bağlamlarda gerçekleşmesidir.²⁰¹ İlk olarak iç mekan düşünüldüğünde, bir mekanın içini belirleyen ana etmenin işlev olduğu görülmektedir. Mimaride işlev, içeridedir. Mekanın içi, var olma amacıdır.²⁰² Diğer tüm amaçların, mekan üretimine yönelik ikincil amaçlar olduğunu söylemek mümkündür. Mekan kimi zaman bir yuva kimi zaman bir yurttur. Mekana kimi zaman kutsallık atfedilir, kimi zaman ise mekan, aşılması gereken bir engeldir.²⁰³ Mekana atfedilen bütün bu olumlu ve olumsuz nitelikler, o mekanın işlevinin günlük hayatımızdaki değeriyle ilgilidir. Bu değeri belirleyen iç mekanın kendisidir. Sözelimi bir konut mekanının amacı, konuta uygun yaşam alanlarını sağlayan birimlerin, salonun, mutfak, yatak odalarının insan ihtiyaçlarını karşılamasıdır. İnsanın ihtiyaçlarını karşılamayı başaran

²⁰⁰Yi Fu Tuan, *Space and Place*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

²⁰¹ Francis Ching, *Mimarlık Biçim Mekan Düzen*, çev. Gizem Aydın, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2019, 21.

²⁰² A.e, 29.

²⁰³ A.e, 51.

mekanlar değerli, başaramayan mekanlar değersiz olacaktır. Bu bağlamda iç mekana yönelik sorgulamalarda işlev kavramının anahtar kavram olarak tespit etmek gerekmektedir.

Burada yapılması gereken vurgu, mekanın mimarının amacını oluşturduğudur. Mimarının amacı, insanı anlamak ve insan ihtiyacına yönelik mekanlar üretmektir. Bu nedenle mimariyi anlamak mekanı anlamaktan, mekanı anlamak ise insanı anlamaktan geçer. Bu tespit M.Ö 500'lere dayandırılabilir kadar eskidir. Taocu düşünür Lao Tze, mimarının dört duvarla bir çatıdan ibaret olmadığını, (bugünkü söylemimizle biçimden ibaret olmadığını), yapı gerçeğinin asıl bunların içindeki öze ilişkin mekandan, yaşama alanından oluştuğunu söyleyen bilinen ilk kişidir.²⁰⁴ Lao Tze'nin bu ifadesinden haberdar olan Frank Lloyd Wright'ın mimarlık üzerine yaptığı 'biçim haline gelmiş yaşam' tanımı da aynı çizgidedir.²⁰⁵ Burada söylenmek istenen söz, mimarlığın doğasını kavramanın insanın doğasını kavramaktan geçtiğidir. İnsanın doğasını yansıtan ise mekan kavramıdır. Yapılan tasarıma mekan ismi verilemezse, orada insan yoktur, orada yaşanılmaz. İşlevin getirdiği konut kavramı tek başına yeterli değildir, bir konut biçimi oluşturmak da yeterli değildir, ancak 'konut mekanı' dediğimizde, işte o zaman içinde insanın yaşayabileceği bir tasarım gerçekleştirmiş oluruz. Bu bağlamda yine Frank Lloyd'ın şu sözleri açıklayıcıdır: "Mekan mimarlığın özüdür. Mimari gerçeklik, onu oluşturur gözüken katı elemanlarda bulunmaz, bir odanın gerçekliği, çatı ve duvarların kendilerinde değil, çatı ve duvarlarla çevrilen mekanda bulunur."²⁰⁶ Böylece biçimin mimarının var olma nedeninden veya köklerinden kopması, mekan üretimi sayesinde engellenmiş olur.

Bütün bu düşünceler çalışma boyunca işlev kavramının mimari tasarımın teknik boyutuna, biçim kavramının mimari tasarımın sanat boyutuna yerleştirilirken, mekan kavramının ise biçim ile işlev birlikteliğindeki mimari tasarımın merkezine yerleştirilmesinin gerekçeleridir. İç mekan özelinde düşünüldüğünde de, bir iç mekanın işlevine göre kurulduğu, bir biçime ulaşarak kurulumunu tamamladığı söylenebilir. O halde yapılması gereken, öncelikle mekanı kimin kullanacağı, üretilecek mekanın insanın hangi ihtiyaçlarını gidermeye yönelik olduğu gibi işlev merkezli sorgulamalarda bulunmak, ardından ise mimari tasarım sonucunda ortaya çıkacak iç mekanın nasıl gözükmesi gerektiğine yönelik biçimsel tespitlere yönelmektir.

²⁰⁴Amos Ih Tiao Chang, *The Tao of Architecture*, New York, 1974, 71.

²⁰⁵ Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, a.g.e, 33.

²⁰⁶ A.e, 39.

Sanat tarihçisi August Schmarsow'a göre mimarlık tarihi, mekanın değişen kavramlarının tarihidir.²⁰⁷ Bu tespit, mekan üretiminin tüm çağlar ve tüm kültürler için aynı, mutlak bir üretim olmadığını anlamak adına önemlidir. Nasıl ki insan değişen, dönüşen, çağa ve kültüre göre evrilen bir varlıktır; mimariyi anlamak mekanı anlamaktan, mekanı anlamak da insanı anlamaktan geçiyorsa, o halde mekan üretimi de evrilmelidir. Bu konu çalışmanın bir sonraki bölümü olarak zaman bağlamında ele alınacaktır. Burada, öncelikli olarak içinde var olduğumuz ana odaklanılmalıdır. Mimarının asıl var olma nedeninin mekanlar olduğu kabulünden yola çıkarak, 21. yüzyılda nasıl bir mimarının var olması gerektiği sorusunu, 21. yüzyılda hangi mekanlara ihtiyacımızın olduğu sorusuyla eşdeğer görmek gerekir. Bu bağlamda yüzyılımıza ait iç mekanları konut mekanları, ticari mekanlar, eğitim mekanları, kutsal mekanlar, kültür mekanları ve turizm mekanları olarak altıya ayırmak mümkündür.

Bu altı ayrı ihtiyaca yönelik altı ayrı iç mekanı incelerken, hiç şüphesiz bunlar arasında en eskisi olan konut mekanından başlamak uygun görünmektedir. Konut mekanı, insanın güvenlik ihtiyacını gidermeye çalıştığı yerleşik yaşamdan bu yana varlığını sürdüren, mimarının en eski yerleşim tipidir. Burada çadır, barınak, otağ, ev, villa, apartman, saray vs içinde bir hayat barındıran tüm iç mekanları kapsamı nedeniyle konut kavramı kullanılacak.

Mimarının kuram-eylem birlikteliği içerisinde kurulduğuna yönelik çalışmanın ilk satırları, mekan kavramının insan yaşamına yönelik kavramlar ile gerçekleştiğine yönelik tespitler düşünülecek olursa, konut mekanının evlenme eylemiyle ilişkisi ortaya çıkar. Konut mekanını anlamak için evlilik kavramını düşünelim. Evlilik, iki insanın aynı mekanı paylaşmasından doğar.²⁰⁸ Bu paylaşma bir anlamda iş bölümüdür. Kadının ve erkeğin ev ile ilgili görev ve sorumlulukları vardır. Burada mekan özelinde değinilmesi gereken, birbirlerinden ayrı iki insanın bir mekanı paylaşma durumlarıdır. Bu iki insan aynı mekanı paylaşırken hem kendi kimliklerini korumalı, hem de aile olmanın gerekliliklerini karşılayabilmelidirler. İşte konut mekanına yönelik tasarımın ana hedefi budur.

Konut mekanı tasarımına yönelik sorulması gereken temel sorular şunlardır: Konutta yaşayacak insanlar, kadın, erkek, çocuklar arasında nasıl bir ilişki kurulmalı? Bu insanlar birbirlerine ne kadar dokunmalı, ne kadar kendi başlarına kalmalı? Konutun dışarıyla, doğayla iletişimleri nasıl olmalı? Bu soruların yanıtları elbette ki zamansaldır. Bu yüzden

²⁰⁷ İlhan Altan, *Mimarlıkta Mekan Kavramı*, a.g.e, 80.

²⁰⁸ Andrew Baum ve Stuart Valins, *Architecture and Social Behaviour: Psychological Studies of Social Density*, Hillsdale, 1977, 20.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde değinileceği üzere, zaman olmadan mekanı kavramak mümkün değildir. Öyle ki geçen yüzyılda bir sobanın merkezinde toplanarak gündelik faaliyetlerini gerçekleştiren aile fertleri, ilerleyen zamanlarda bir televizyonun merkezinde toplanmaya başlamışlardır. Bugüne gelindiğinde ise ayrı ayrı televizyon ve internetin hüküm sürdüğu, ayrı ayrı mekanlara dağılmış bir aile düzeniyle karşılaşmaktayız. Ortak bir dünya paylaşan aile fertleri, zamanla kendi internet tercihlerine göre ayrı ayrı dünyalarda dolaşmaktadırlar. Bu dönüşümden çıkartılabilecek sonuç şudur: Konut mekanı tasarımına yönelik işlevlerin değışmesi, aile kavramını değıştirmiş, aile kavramının değışimi ise konut mekanının değışimiyle sonuçlanmıştır. Öyle ki artık aile bir arada yaşayan değil, yan yana yaşayan fertleri barındıran bir yapıdır.²⁰⁹ Bunun sonucunda ona uygun farklılıkta mekanların üretimine gidilmelidir.

Burada varılması gereken bir diğer önemli sonuç da şudur: Mekan kavramı mimari tasarım tarafından belirlendiği kadar mimari tasarımı da belirler. Mekanı tamamen tasarımcının elinin altında, istenildiği gibi şekillendirilebilen bir hammadde olarak görmek hatadır.²¹⁰ Bu bağlamda mekan ile ilişkimiz karşılıklıdır. Her mekana istediğimiz formu veremeyiz. Örneğimiz üzerinden ifade edecek olursak, konut mekanına yönelik aile fertlerinin bir arada yaşaması üzerine bir tasarım gerçekleştirmeye çabaladıķça, değışen kültürü göz ardı etmiş oluruz. Bugün böyle bir tasarımda ailedeki insanları bir arada tutmaya çalışırken, birbirlerine egemen olmaya iteriz. Dolayısıyla tasarımcı, kültürü ve kültür içerisinde yaşayan insanların yapısını kurmaz, tersine kurulu olan o yapı üzerine tasarımını yönlendirir.²¹¹

Bütün bunlar ışığında konut mekanının tasarımı, aileyi anlamaktan geçer. Tasarımın gerçekleştirileceği yerdeki aile yapısının nasıl olduğu, insanların nasıl bir yaşam istedikleri, mekanların nasıl bir tasarım yaparsak tasarıma yön vereceği, nasıl bir tasarım yaparsak tasarıma karşı çıkacağı gibi sorular ışığında konut mekan tasarımı yapılmalıdır. Var olduğumuz ana ait aile ve insan yapısını anlarsak, var olduğumuz ana ait konutun nasıl olması gerektiğini de anlarız. Öte yandan bütün bu yapıların değışim içerisinde olduğunu da kabul etmek gerekir. Ayrıca yalnız yaşayan, evlilik ve aile kavramlarının dışarısında yer alan

²⁰⁹Clovis Heimsath, *Behavioral Architecture: Toward an Accountable Design Process*, New York, 1977, 28.

²¹⁰Bill Hillier ve Julienn Hanson, *The Social Logic of Space*, Cambridge, 1984, 19.

²¹¹Dom H. Van der Laan, *Architectonic Space*, New York, 1983, 57.

kişilerin taleplerinin farklılığı, ortaya bambaşka bir iç mekan ihtiyacını çıkartacaktır. Bu bağlamda tasarımın yapısı mekana, mekanın yapısı ise insanın taleplerine bağlıdır.²¹²

21. yüzyıldaki konut mekanı tasarımına yönelik bir örnek üzerinden düşüncelerimizi sorgulayalım. İzmir’de 2012 yılında mimar Metin Kılıç & Dürrin Süer tarafından tasarlanan, 2015 yılında inşaatı tamamlanan, Asma Bahçeler Konut Sitesi, 18.700 metrekarelik bir arsa alanı içerisine yerleştirilen 92 hanelik bir toplu konut projesidir.²¹³ 92 hane, başka bir deyişle 92 aile, yan yana yaşamaktadır. Konutlar yüksek eğimli arazinin eğim çizgileri referans alınarak araziye yerleştirilmiş, böylece doğal topoğrafyaya en az müdahaleyle, yeşille bütünleşen, geniş bahçeli konutlar elde edilmiştir. Yapı yer ile o kadar bütünleşiktir ki konutlar ilk bakışta topoğrafyanın bir parçasıymış gibi görünürler. Cephelerde tuğla, ahşap gibi sıcak malzemelerin kullanımı, yeşil çatı örtüsüyle görsel bütünleşmenin etkisini artırır. Konutlar içindeki her yaşam alanının bahçe ve manzara ile ilişkisi kurulmuş, evin içinin her mekanda dış ortam ile bir aradalığı sağlanmıştır. Konumlandığı yüksek kot nedeniyle, kent ve körfez manzarasına yükselmeden de açılabilen konumunu akıllıca kullanır. Ev sahiplerinin çevredeki yoğun yeşil dokuya ve körfez manzarasına eşit bir biçimde, birbirlerinin görüş alanına girmeden paylaşımları, yerleşim kurgusunun en temel belirleyicisidir. Arazi topoğrafyasının kıvrımları boyunca uzanan, körfez manzaralı sokak üzerine sıralanan bu konutların birbirleriyle ve kendi aralarındaki ilişkisinde ise, hem komşuluk ilişkisinin kurulması, hem de kendi başına kalan müstakil konut konforuna ulaşılması amaçlanmıştır.²¹⁴

Asma Bahçeler Konut sitesi, birincisi yer kavramının mimari tasarımdaki yönlendirici etkisini ortaya çıkarması bakımından, ikincisi ise konut mekan tasarımına yönelik ele alınan tespitleri içermesi bakımından, mimari tasarımda mekanın konumunu gözler önüne sermektedir. Aile yapısının eski bir aradalığının yan yanalığa dönüşü, projede konutların yerleşiminden iç mekan planlamalarına kadar gözlemlenmektedir. Bu ve benzeri tasarımlar, içinde bulunduğu yüzyılı anlayan, insanın yaşam kalitesini düşünen, yer, mekan ve doğa arasındaki sürekliliği koruyan üretimler olarak dikkat çekmektedir.

İnsandaki güvenlik ihtiyacını karşılayan konut mekanlarından sonra geçim ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulan ticari mekanlara değinmek gerekir. Tarihsel sürece baktığımızda ticari mekanlar, konuttan sonraki en eski yerleşim tiplerinden biri olarak gözükmektedir.

²¹²C.M. Deasy, *Design For Human Affairs*, New York, 1974, 101.

²¹³ Görseller için bakınız: EK 1

²¹⁴ Banu Binat, Neslihan Şık, *Konut Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 5*, İstanbul: Ofset Yapımevi: 2016, 203.

Ticari mekan olarak nitelendirilen mekan tipine, günümüzün alışveriş merkezlerinden halk pazarlarına, iş merkezlerinden ofislere, gıda ve giyim sektörlerine ait yapılara kadar, bir şey alıp satmak, ticaret yapmak, çalışmak, para kazanmak veya para harcamak gibi toplumdaki üretim-tüketim döngüsünü karşılamak amacıyla tasarlanan tüm mekanlar dahil edilebilir.

Ticari mekanları düşünürken iki temel insan niteliğinden söz edilmelidir. Bunlar çalışanlar ve tüketicilerdir. Burada sorulması gereken soru, çalışanların ne üzerine çalıştığı ve tüketicilerin ne tükettiğidir. Örneğin bir kuyumcuyu düşünelim. Burada çalışanlar mücevher üreticisi, satıcısı, bakım onarımını yapacak teknik ekip vb'dir. Tüketiciler ise mücevher satın almak için mekana gelen müşterilerdir. Burada mücevherin kendisi unutulmamalıdır. Mücevherin varlığı, çalışanları da müşterileri de belirleyen ana unsurdur. Bu bağlamda ticari mekanlar bir meta olarak alınabilir satılabilir bir ekonomik değer üzerinden kurulur.²¹⁵ Bunu göz ardı edilerek yapılan bir mimari tasarım, ticari mekanın amacının özünsenmediğini gösterir.

Ekonomik değer üzerinden kurulan ticari mekan tasarımlarının bir diğer yapısını ise reklam kavramı oluşturur. Mekanın içerisine asılan afişler, panolar, digital ekranlar ile satılan ürünün görsel tanıtımı, yani reklamı yapılır. Bu bağlamda reklam nedir, en doğru reklam nasıl yapılır, tüketicinin bilinçaltına en hızlı nasıl işlenir gibi sorular, kurulacak mekanı da belirleyen ana sorulardır. Satılan ürün ve satılan ürünün reklamının amacı tüketiciyi etkilemek olduğundan, ticari bir mekanı anlamak, tüketiciyi anlamaktan geçer. Öte yandan diğer insan niteliği olan çalışan da göz ardı edilmemelidir. Zira ticari mekanlar, tüketici ile birlikte çalışanın da yaşadığı mekanlardır. Bu bağlamda anlaşılması gereken, tüketici, çalışan ve tüketici ile çalışan arasındaki ilişkidir.

Ticari mekan tasarımında önemli bir unsur da yatırımcı unsurudur. Her mekan tasarımında etkisi söz konusu olsa da yatırımcı, ticari yapılarda çok daha fazla söz sahibidir. Yatırımcının temel amacı gelir elde etmek olup ticari mekana kısa vadeli bir yatırım olarak bakar. Mimarın buradaki konumu, bu kısa vadeli üretimi sosyal çözümleri de beraberinde öneren uzun vadeli bir mekan tasarımına dönüştürmek olmalıdır.²¹⁶ Bu bağlamda mimar, ekonomik olduğu kadar sosyal yapıyı da düşünerek mekan tasarlamalıdır. Bütün bunlar ışığında ticari mekan tasarımı, toplumun sosyo ekonomik yapısını anlamaktan geçer. Tasarımın gerçekleştirildiği yerdeki sosyo ekonomik yapının nasıl olduğu, tüketicinin neyi

²¹⁵Bill Hillier ve Julienn Hanson, *The Social Logic of Space*, a.g.e. 50.

²¹⁶Andrew Baum ve Stuart Valins, *Architecture and Social Behaviour*, a.g.e. 32.

talep ettiği, çalışana nasıl bir üretim ortamı sağlanması gerektiği gibi sorular ışığında ticari mekan tasarımları gerçekleştirilmelidir.

21. yüzyıldaki ticaret mekanı tasarımına yönelik bir örnek üzerinden düşüncelerimizi sorgulayalım. İstanbul’da 2009 yılında New York’lu mimar Joshua Prince Ramus tarafından tasarlanan, 2010 yılında inşaatı tamamlanan Vakko Moda Merkezi, 9100 metrekarelik bir inşaat alanına sahiptir.²¹⁷Moda müzesi, radyo ve televizyon stüdyoları, oditoryum, showroomlar, yönetici ofis büroları, dikey sirkülasyon ve ıslak hacimleri içeren bir planlama söz konusudur. Bodrum katlarında otopark, kütüphane, kafeterya, Vakko müzesi, TV ve Radyo Stüdyoları ile bunlara ait ofis ve teknik birimleri içerirken, giriş ve teras katları dışındaki diğer katları ofis mekanlarından oluşmaktadır. Orta galeriboyunca bodrum katlarından yukarı katlara doğru yükselen ve düşey sirkülasyonu da sağlayan bu istiflenmiş birimler, showroom, oditoryum, toplantı odaları, tuvaletler,asansör/merdiven ve yangın merdiveni gibi programlara ev sahipliği yapmakta. İçinden geçilerek st katlara ulaşılan aynalı cam kaplı bu birimler, galeri boyunca yalnızca ilzyon oyunları yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda bu oğaltılmış imgeleri yakalayacak kullanıcıya, maksimum çoklu bakış sağlayan üç boyutlu bir mimari gezinti de sunmaktadır.Cephede tercih edilen son derece şeffaf ve ince cam malzemenin oluşturduğu kırılmalarla kaleydoskopik bir etki yaratılmıştır. Bu hafif ve ince cephe kaplaması, mevcut taşıyıcı iskeleti sararken iç mekanın atmosferini de yansıtmış, Vakko/Power’ın kamuya karşı imajını koruyabilmesi için rafine bir mimari imge oluşturmuştur.²¹⁸

Vakko Moda Merkezi, mimaride teknik-mekan ilişkisinde değinilen, ‘bulunduğu yerle bütünleşme’ gibi bir çabaya girişilmeden yapılan müstesna bir örnektir. Bu proje, öncelikle Caltech niversitesi için önerilen, ancak uygulama şansı bulunamayan, daha sonra benzer boyutlardaki bir tasarımının mevcut bölgeye uyarlanmasıyla üretilmiştir. İkinci bir mstesnalığı da, kaba inşaatında yarım bırakılmış betonarme otel inşaatı korunarak içerisine elik eklemelerle tasarımın yönetim merkezine dönüştürülmesidir. Bu iki özellik, mimari tasarımda mekanın konumuna yönelik aykırı bir yöntem oluşurmaktadır. Ortaya çıkan mekanın yarattığı şaşırtıcı mimari atmosfer, belki de yöntem olarak eleştirilmesi gereken bu tasarımın ufuk açıcı bir vizyon sunmasıyla sonuçlanmaktadır. Tasarım, ‘Uyarlanabilir Yeniden Kullanım’ olarak tanımlanan tasarım yaklaşımını ortaya koyması ve bağlam

²¹⁷ Görseller için bakınız: EK 2

²¹⁸Banu Binat, Neslihan şık, *Ticari Yapılar: Vitra ağdaş Mimarlık Dizisi 1*, İstanbul: Ofset Yapımevi, 2012, 151.

olgusunun çağdaş mimarlık pratiği içinde hala anlamlı olup olmadığını tartışmaya açması bakımından önemlidir.

Güvenlik ve geçim ihtiyaçlarından sonra günümüz insanının üçüncü temel ihtiyacı, eğitim olarak göze çarpmaktadır. Biyolojik ihtiyaçlarını karşılayan insan, sosyal bir varlık olarak soru sormak, sorularına karşılık bulmak, bilgi peşinde koşmak ihtiyacı hisseder. Bütün bu ihtiyaçlar, çocukluktan başlayarak belli bir yaşa kadar eğitim görmemiz gereken kültürel bir süreçle sonuçlanır. Eğitim mekanı, insanın bilgi ile girdiği ilişki sonucu ortaya çıkan ihtiyaçlarını karşılamak adına ortaya çıkmıştır.²¹⁹

Eğitim mekanları, ülke nüfuslarının ortalama üçte birinin aktif olarak kullandığı, tüm insanların yaşamlarının ortalama beşte biri süresince kullandığı, öğretmenlerin ise tüm yaşamları boyunca kullandıkları mekanlar olarak dikkat çekerler.²²⁰ Özellikle çocuk yaşta bulunan mekanların insan bilincinde bıraktığı etki, insanın gelecekte kazanacağı kimlikte eğitim mekanının doğrudan etkileyici bir unsur olduğunu gösterir.²²¹ Bu bağlamda konut mekanlarında anne, baba ve çocuk, ticari mekanlarda çalışan ve tüketici olarak sınıflandırdığımız yapıyı, eğitim mekanında öğretmen ve öğrenci şeklinde nitelendireceğiz. Konut mekanının değerinin aile yapısından geçtiğini, ticari mekanda ise satılan ürünün ekonomik değerinin olduğu noktada, eğitim mekanındaki değer ise bilgidir. Dolayısıyla eğitim mekanı tasarımı, öğrencinin bilgiye ulaşma yolunun nasıl sağlanması gerektiği üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda konut ve ticari mekan tasarımlarına oranla eğitim mekan tasarımları, çok daha hızlı bir değişim içerisindedirler. Zira bilginin dönüşümü, aile yapısının veya satılan ürünlerin dönüşümünden çok daha hızlıdır. Bunu dikkate alan tasarımcı, mekan standartlarının çağdaş bir bakış açısı ile yeniden yazılmasına çaba gösterir.²²²

Mekan tasarımının insan odaklı olması gerektiğinin söylendiği noktada, eğitim mekanı tasarımının da öğrenci ve öğretmen odaklı olması gerektiğinin söylenmesi gerekir. Eğitim mekanı tasarımının temel amacı, öğretmenlerin ve öğrencilerin yaşam kalitesini arttırmak, öğrencilerin bilgiye ulaşma, öğretmenlerin bilgiyi aktarma yöntemlerine yardımcı olmaktır. Bir sınıftaki oturma düzeninden bile öğrenci katılımlı bir öğrenim sistemi kurulabilir. Sıra, masa, dolap vb. araçlarla, boş alanlar, mekânın ısı, ışık ve renk düzeni gibi bir dizi etken, ortamın fiziksel değişkenlerini oluşturur ve bunlar öğretmen-öğrenci ilişkilerini büyük ölçüde

²¹⁹Dom H. Van der Laan, *Architectonic Space*, a.g.e. 41.

²²⁰Prakash Nair & Randall Fielding, *The Language of School Design*, Designshare Publishing, 2005, 17.

²²¹Pierre Nora, *Hafıza Mekanları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi, 2006, 19.

²²²Clovis Heimsath, *Behavioral Architecture*, a.g.e. 39.

etkiler. Bu yüzden eğitim ve öğretim faaliyetlerinde ortam mekân düzeninin önemi yadsınamaz. Öte yandan öğrencilere sağlanan yeni mekanlar, geleneksel eğitim sisteminin kalıplaşmış yapısının ötesinde başka yöntemlerle bilgiye ulaşmaya vesile olacaktır. Bununla alakalı Prakash Nair ve Randall Fielding, ‘Okul Tasarımının Dili’ başlıklı çalışmalarında, 21. yüzyıl okullarında öğrencilerin bilgiye ulaşmak için üç tip mekana ihtiyaçları olduğuna değinmişlerdir. Bunlar kişisel öğrenim mekanları, akranlardan öğrenilebilecek mekanlar ve uzmanlardan öğrenilecek mekanlardır.²²³

Eğitim mekanı tasarımında dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri, eğitimin özünde özgürlükçü değil, zorlayıcı bir eylem olmasıdır. Bu durum eğitim mekanını diğer mekanlar karşısında ötekileştirir, yapaylaştırır ve gerçek hayattan uzaklaştırır. Eğitimin zorunlu oluşu, eğitim mekanı ile öğrenci arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemektedir. Özellikle ilkokul, ortaokul ve lise düzeyinde öğrenciye eğitim isteyip istemediği, hatta nasıl bir eğitim istediği dahi sorulmamaktadır. Bu durumda eğitim mekanı, öğrenci için doğal ve gerçek yaşamla süreklilik oluşturan bir mekan olmaktan çıkıp, zorunlu olarak katınılan, bireysel önceliklerin, tercihlerin ikinci planda kaldığı, rutin bir mesai ortamına dönüşür.²²⁴ Öğrenme çağındaki gençlerin bireysel öncelik ve tercihleri ile eğitim mekanının sundukları arasındaki bu farklılıklar, eğitim mekanını öğrenci için bir çatışma alanına dönüştürür. Bu durum düşünüldüğünde eğitim mekanı tasarımının hedefi, okulla öğrenci arasındaki aidiyet duygusunu sağlamlaştırmak olmalıdır. Öğrencinin bir an evvel okulun bitmesini istemeyecek, bu istenci yok edecek ve öğrenciyi okula bağlayacak mekanların tasarlanması, eğitim mekanı tasarımının ana hedefi olmalıdır. Öğrenci kendini zorla orada bulunuyor şeklinde değil, oraya aitmiş gibi hissetmeli, mekan dışarıyla, gerçek yaşamla bağlantılı olmalı, resmi eğitim ortamı olmanın ötesinde bir yaşam merkezine dönüşmelidir.

Bütün bunlar ışığında eğitim mekanı tasarımı, öğrencinin hayattan ne beklediğini, nasıl bir gelecek istediğini anlamaktan geçer. Bu bağlamda kentle ve kentsel yaşamla süreklilik kuran, zorunlu ve yapay öğelerden uzak sosyal ve kültürel mekanlar barındıran, zorunlu müfredat dışında çeşitli etkinlik ve ilgi alanlarına yer açan, öğrencinin dışarıda özlediği bir yaşamı geride bırakarak gelmek zorunda olmadığı bir mekan tasarımı üretilmelidir.

Eğitim mekanına yönelik düşüncelerimizi de ülkemizden ve yüzyılımızdan bir örnek üzerinden sorgulayalım. İstanbul Ataşehir’de 2007 yılında Bünyamin Derman mimarlığında

²²³ Prakash Nair & Randall Fielding, *The Language of School Design*, a.g.e, 24.

²²⁴ C.M. Deasy, *Design For Human Affairs*, a.g.e. 60.

tasarlanan, 2009 yılında gerçekleştirilen Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği Endüstri Teknik Meslek Lisesi, 510 öğrencili bir eğitim yapısıdır.²²⁵ İlk algılandığında kompakt, tekil bir yapı imgesine sahip olan bina, aslında son derece girift ve zengin bir mekansal kurguya sahiptir. Yapı konsepti, çevredeki yoğunluğa bir kentsel boşluk olarak karşılık vermektedir. Programın yoğunluğuna rağmen, topoğrafyanın imkanlarıyla az katlı bir çözüme gidilmiştir. Sokaklar ve avlularla birbirlerine bağlanan ve birbirinden kopan kurgusu ve çatı teraslarıyla, yapının çevreden bir peyzaj alanı gibi algılanması amaçlanmıştır. Konvansiyonel eğitim yapıları, spor salonu, konferans salonu, atölyeler, kütüphane gibi alt programların hak ettiği mekansal boyuta ve kaliteye verilen önem ile bu programlar bir yaşam merkezi tasarlar gibi ele alınmıştır. Yaşam merkezi, ders bitiminde kaçarak uzaklaşmak istemeyecekleri kadar ders-dışı olanakları beslemesiyle öncelikle öğrencilere; öğrenim saatleri ve dönemleri haricinde, yaz-kış ve gece-gündüz ayrımlarının daha etkin örgütlenmesiyle ise yakın çevresindeki konut bölgesine hizmet etmek üzere büyük bir yetkinlikle tasarlanmıştır. Konferans salonu, spor salonu ile yemekhanenin dışarıdan kullanımlara da açılabilmesi için kontrollü kullanıma izin verecek mekânsal olanaklar sağlanmıştır.²²⁶

Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği Endüstri Teknik Meslek Lisesinin en önemli özelliği, biçimden mekan üretme başarısıdır. Maddeden işlev, işlevden biçim ve biçimden mekan üretme olarak nitelendirilen mimari tasarım sürecini örnek üzerinden tekrar inceleyelim. Eğitim kurumunun yatırımcısı olan Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği, yapının kimliğinin brüt beton olmasını tasarımcıdan talep etmiştir. Böylece madde belirlenmiştir. Brüt betondan oluşan yapı, inşaat teknolojisi, tesisat teknolojisi, iklimlendirme, elektrik-elektronik teknolojisi alanlarında eğitim veren bir işlev ile projelendirilmiştir. Beton yüzeylerin soğuk ve mesafeli duruşu ve bitmemişlik hali, dozunda kullanılmış ahşap öğelerle yaratılan sıcak atmosferle dengelenmiştir. Böylece madde ve işlevin birlikteliğiyle ortaya biçim çıkmıştır. Bu biçim, önce bir eğitim nesnesi, ardından bir eğitim mekanı ortaya çıkarmıştır. Dışarıdan bakıldığında biçim, eğitim nesnesi olduğunu adeta haykırmaktadır. Biçim bir eğitim nesnesi olmayı başarabildiği için kolaylıkla bir eğitim mekanına da dönüşebilmiştir. Birlikte hareket edilebilen, yeniliğe, projeler üretmeye, yaratmaya odaklı, gerçek ve sanal etkileşime açık, sokaklar ve avlularla mekanları birbirine bağlayan, kütüphane, yemekhane, spor salonu, konferans salonu gibi ortak kullanımlı mekanlarla iç

²²⁵ Görseller için bakınız: EK 3

²²⁶Banu Binat, Neslihan Şık, *Eğitim Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 3*, İstanbul: Ofset Yapımevi, 2014, 55.

sokakları besleyen, eğimli topoğrafyanın olanaklarını amfi düzenli iç avlular ve çatı terasıyla kullanan bir eğitim mekanı ortaya çıkmıştır.

Barınmak için konut mekanına, para kazanmak için ticari mekana, öğrenmek için eğitim mekanına ihtiyaç duyan insan, bu üç mekanda da akıl merkezli yaşar. Öte yandan insanın ihtiyacı, aklın ihtiyacının da ötesinde olup duyguları da içerir. İnsan duygusuna yönelik kurulan üç mekanı, kutsal mekan, kültür mekanı ve turizm mekanı şeklinde nitelendirmek mümkündür. Kutsal mekanlar inanç duygusuna, kültür mekanı sanat duygusuna, turizm mekanı ise dinlenme, eğlenme gibi psikolojik duygulara yönelik insan ihtiyaçlarından doğmuş mekanlardır. Bu mekanlar arasında öncelikle kutsal mekana yoğunlaşalım.

Kutsal mekan kavramı, cami, sinagog, kilise, tapınak gibi her türlü dini inanca yönelik ibadethaneleri içerisinde barındırır. Dolayısıyla kutsal mekanları düşünürken üzerinde durulması gereken insan niteliği, inananlardır. Öte yandan değer olarak konut mekanında aile kültürünün, ticari mekanda ekonomik değer, eğitim mekanında bilginin ortaya konulduğu noktada kutsal mekanların değeri ise dini değerden geçmektedir.

Kutsal mekanların tarihi, neredeyse konut mekanları kadar eskidir. Bedensel güvenliğin sağlandığı evler, zamanla insana yetmemiş, ruhsal-psikolojik güvenliğin sağlanması için ibadethanelere ihtiyaç duyulmuştur.²²⁷ İnsan var olduğu sürece de bu mekanlar, inanç sistemlerindeki çeşitli değişikliklere bağlı olarak varlığını sürdürmeye devam ettirecektir. Bu noktada kutsal mekanlardaki değişim, diğer mekanlara oranla oldukça daha uzun sürelerde gerçekleşir.²²⁸ İnanç sistemlerinin geleneksel yapısı, çoğu zaman kutsal mekan tasarımlarına da yansımış, kutsal mekan tasarımları hem işlev, hem biçim, hem de mekan olarak gelenekselleşmiştir.

Kutsal mekan tasarımları, yüzyılımızda ne yazık ki çoğunlukla geleneğin tekrarı şeklinde uygulamalarla yapılmaktadır. Bir zanaat özelliği olarak mimari gelenek, mimarinin işe yarar bir teknikle üretimiyle sınırlıdır. Öte yandan '21.yüzyılda müslüman olmak nasıl bir duygu durumudur?' şeklinde bir soru sorulmadan üretilen bir cami tasarımı, bu yüzyıla ait olmamakla birlikte hiçbir yüzyıla ait olmayan, kimliksiz bir üretim olmaya mahkumdur. Bu bağlamda 2013 yılında hizmete açılmış, İstanbul Büyükçekmece'deki Sancaklar Cami,

²²⁷Gleen Robert Lym, *A Psychology of Building: How We Shape and Experience Our Structured Spaces*, Englewood Cliffs, 1980, 43.

²²⁸ A.e, 84.

yüzyılımızın nadir kutsal mekan üretimlerinden biri olarak dikkat çekmektedir.²²⁹ 1300 metrekare kapalı alanda, 650 kişinin ibadet edebilmesine uygun olarak planlanan, Emre Arolat imzası taşıyan tasarımın çıkış düşüncesi, İslam dininde ibadet edilen alanın temiz olan herhangi bir yer olabilmesidir. Bu düşünce geleneksel Osmanlı mimarisinin dışında, bugüne, bugünün tekniğine, malzemesine ve üretimine özgü, alışılmışın dışında bir üretimin yolunu açmıştır. Şekle dayalı kalıpların dışına çıkılmış, fiziksel ve duygusal algılara hitap eden bir biçim oluşturulmuştur. Yer ile ilişkisinin de oldukça özenli olduğu, yapının eğimli kırsal arazi ile kurduğu ilişkide gözlemlenir. Caminin eğimle birlikte adeta kaybolması ve dışarıdan bakıldığında minaresinin dışında herhangi bir kısmının gözükmemesi amaçlanmıştır. Kademeli olarak, arazinin eğimi ile birlikte aşağı inen basamaklar aynı zamanda caminin giriş rotasını da çizmektedir.²³⁰

Sancaklar Cami, tasarımın nihai amacı olarak biçimin değil, mekanın olduğunu hatırlatması bakımından, mimari tasarımda mekanın konumunu etkileyici bir şekilde ortaya koymaktadır. İnananların kimler olduğu, nasıl bir alanda ibadet etme gereksinimlerinin olduğu, bu yüzyılda inanmanın ne tür bir mekanı gerekli kıldığı gibi sorular üzerinden ilerleyen tasarım, insandan, yani inanandan kopuk bir biçime, sırf daha önceki eserler öyle yapılmış diye onların üretimlerinin benzerlerine yönelik biçimsel üretilere yönelmemiştir. 21. yüzyılda müslüman olmanın nasıl bir duygu durumu olduğuna yönelik sorgulama, bize bu ve bunun gibi içinde var olduğumuz anı anlayan ve anlatan mekanlar üretmeyi sağlamaktadır.

Duygu durumlarına yönelik ikinci, insan niteliğine yönelik beşinci olarak incelenecek iç mekan tipi, kültür mekanlarıdır. Kültür mekanları, duyulara hitap eden, günlük hayatın dikkat dağıtan unsurlarından uzak mekanlardır. Kültür mekanları içerisine müze, tiyatro, sanat galerisi, opera, balo salonları gibi kişinin sanatla iletişim kurduğu tüm alanlar dahil edilebilir. Bu bağlamda kültür mekanlarının nesnesi sanattır, değeri de sanata verdiğimiz değerden geçer. Kültür mekanlarını düşünürken üzerinde durmamız gereken insan nitelikleri ise sanatçı ve izleyici, dinleyici ya da kısaca sanatsever olarak göze çarpmaktadır.

Kültür mekanları, şimdiye kadar ele alınan mekanlar arasında en yenisidir. Kültür ve sanata yönelik ihtiyaçlar sosyal insanın gelişiminden bu yana olsa da bu ihtiyaçların özel bir mekan içerisinde giderilme talebi birkaç yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Diğer mekanların binlerce yıldır var iken kültür mekanlarının sadece birkaç yüzyıldır var olması, kültür mekanı

²²⁹ Görseller için bakınız: EK 4

²³⁰ Burhan Altınışık, “Kelime ve Şey: Öz ve Sancaklar Camii,” *Mit ve Mimarlık*, ed. Özen Eyüce, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2018, 149-171.

tasarımlarında diğer mekanların etkili olmasına yol açmıştır. 1830 yılında yapılan Karl Friedrich Schinkel'in Berlin'deki Altes müzesini düşünelim. Schinkel barok saraydan, Roma'daki Pantheon tapınağından ve Yunan stoasından etkilenecek bir sanat müzesi tasarlamıştır.²³¹ Aynı dönemde Londra ve Münih'teki diğer müzelerde ise, tapınak mimarisinin özellikleri, kültür mekanlarına yansıtılmıştır.²³² Bu durum kültür mekan tasarımlarında özgün bir biçimin yakalanamamasına, başka bir deyişle mimaride bir kültür nesnesinin oluşturulamamasına yol açmaktadır. Ancak ve ancak bir biçimden mekan üretmenin mümkün olduğunun söylendiği noktada, bir kültür mekanına ulaşabilmek için mutlaka bir kültür nesnesi oluşturmamız gerektiği ortaya çıkmaktadır.

1959 New York yapımı, Frank Lloyd Wright'ın Solomon R. Guggenheim Müzesi, sarayları veya tapınakları andırmadan bir kültür nesnesi üretilebileceğinin ilk örneklerindendir. Manhattan'ın katı gridal düzenine isyankar bir spiral yapıda olan bina, içerisindeki sanat eserleri kadar dikkat çekmektedir. Bu biçimin sağladığı mekan düzeninin temel amacı, sanatı gösterime sunmaktır. Galeri boşluğu etrafında yükselerek devam eden sergi yolları, sanatseverlerle sanat eseri arasındaki karşılaşmalar bakımından ideal bir mekan düzeni sağlamaktadır.²³³ 1977 yılında Paris'te yapılan Renzo Piano ve Richard Rogers'ın eseri Pompidou merkezi de sergiye yönelik iç mekan dolaşımını dışarıya açarak, yalnız sergiye gelen sanatseverleri değil, oradan geçenleri de izleyici haline getirerek kültür mekan tasarımına yeni bir bakış açısı getirmiştir.²³⁴ 21. yüzyıla gelindiğinde ise Kültür mekan tasarımlarına yönelik vereceğimiz örnek, 2014 yılında Bakü'de Zaha Hadid tarafından tasarlanan Haydar Aliyev Kültür Merkezidir.²³⁵ Wright'ın açtığı sanatın herkesin erişimine açıklık düşüncesi, Hadid'in eserinde kıvrımlı bir kabuk biçimiyle, sanata yönelik pek çok mekansal olasılıklar sunan bir tasarımla sonuçlanmıştır. Biçimin öklit dışı geometrisi, mekana doğrudan yön vermiş ve kültür mekan tasarımının, geleneksel mekan tasarımlarından ayrı olarak bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Böylece kültür nesnesi, kültür mekanını üretmiştir.²³⁶

Bütün bunlar ışığında kültür mekan tasarımı, sanat eseri ile sanatsever arasındaki ilişkinin kurulumunu düzenlemektedir. Bu kurulumun temel amacı ise sanatı gösterime sunmaktır. Sanatı gösterime sunmak amacıyla oluşturulan biçim, kendine özgü bir kültür nesnesi üretir

²³¹E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 59.

²³²Hanno Walter Kruft, *A History Of Architectural Theory*, a.g.e. 71.

²³³Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, a.g.e. 67.

²³⁴E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 99.

²³⁵Görseller için bakınız EK 5

²³⁶Eliel Saarinen, *Form Araması*, çev: M. Gökdoğan, , İstanbul: İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını, 1967, 39.

ve bu kültür nesnesi de kültür mekanının oluşumuna olanak sağlar. Böylece sanat, sanatçı, sanat eseri ve sanatsever arasındaki ilişkiler, kültür mekanının üretimiyle gerçekleştirilir.

21. yüzyılda nasıl bir mimarının var olması gerektiğine, başka bir deyişle yüzyılımızda hangi iç mekanlara ihtiyacımızın olduğuna dair sorgulamada incelenecek son mekan türü, turizm mekanlarıdır. Turizm mekanlarını, kutsal mekan ve kültür mekanlarıyla beraber insanın duygu durumlarına yönelik mekanlar içerisinde ele alınır. Bu üç mekan, insanın gündelik ihtiyaçlarını gidermekle yükümlü olduğu evden, işten ve okuldan geriye kalan zaman dilimini değerlendirmek için kullandığı mekanlardır. Bunlar arasında kutsal mekanların en eski mekanlar olduğu, kültür mekanlarının ise birkaç yüzyıllık mekanlar olduğu söylendi. Turizm mekanları ise kültür mekanlarından da yenidir. Buharlı makinelerin gemi ve trenlerde kullanıldığı dönemlerde ortaya çıkmaya başlayan turizm mekanları, bugünkü kimliğine ise altmış, yetmiş yıl kadar önce bürünebilmiştir.²³⁷ Yetmiş yıl önce ‘lüks’ olarak kabul edilen turizm, bugün ise hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Modern insanın iş dışı boş vakit ve tatillerini geçirdiği mekan olarak tanımlayabileceğimiz turizm mekanları, tatil köyleri, oteller, butik oteller, eğlence merkezleri gibi insanın tatil, eğlence ve dinlenme ihtiyacının karşılanmasını amaçlayan her türlü yapı türünü bünyesinde barındırır.

Mekanı anlamının insanı anlamaktan geçtiği üzerinden turizm mekanı okuması yapıldığında, turizm mekanının kullanıcısı olan turistin önemi ortaya çıkar. Konut mekanının kullanıcısı olan ailenin ihtiyacının barınma, ticari mekanın kullanıcısı olan çalışanın ihtiyacının geçim, eğitim mekanının kullanıcısı olan öğrencinin ihtiyacının bilgi, kutsal mekanın kullanıcısı olan inananın ihtiyacının inanç, kültür mekanının kullanıcısı olan sanatseverin ihtiyacının sanat olduğunun söylendiği noktada, turizm mekanının kullanıcısı olan turistin ihtiyacının ise tatil olduğu söylenmelidir. Arapça atalet kelimesinden gelen tatil, hareketsiz, başıboş olma, işi durdurma halini anlatır.²³⁸ İngilizce ‘recreation’ olarak tanımlanan, yeniden doğuş, yeniden yaratma anlamına gelen kavram da, modern insanın çalışmaktan arta kalan zamanında kendini fiziksel ve zihinsel olarak yenilemesini anlatmaktadır.²³⁹ Bu bağlamda ticari mekanın bir nevi karşıtı olan turizm mekanı, insanın yeniden çalışabilir hale gelebilmek için kendine verdiği bir ‘ara’ nın gerçekleştirilmesini sağlayan dinlenme mekanıdır.

²³⁷ Hanno Walter Kruft, *A History Of Architectural Theory*, a.g.e. 64.

²³⁸ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, a.g.e. 36.

²³⁹ N.L. Park, *The Language of Architecture*, a.g.e. 38.

Turizm mekanı, günümüz insanını anlamada ve tarihin diğer insanlarıyla kıyaslamada, diğer mekanlara oranla daha fazla veri sunması bakımından önemlidir. Baudrillard, günümüzdeki tüketimi, doğal ihtiyaçların mal ya da hizmet aracılığıyla tatmin edilmesi olarak değil, kodlar ve kurallar ile düzenlenmiş küresel ve tutarlı bir göstergeler sistemi şeklinde tanımlamıştır.²⁴⁰ Bu sistemi planlayan ise turizm mekanı tasarımıdır. Günümüz insanı sadece üretimle kendini gerçekleştirememektedir. Kişinin statü ya da sosyal sınıfını belirlemek, sadece yaşadığı konut ile sağlanamamaktadır. Günümüz insanı, tüketerek kendini gerçekleştirmekte ve ifade etmektedir. Mimarlık ve tüketim arasındaki bu ilişki, turizm mekanı tasarımının oluşumunda anahtar rol oynamaktadır. Öte yandan tüketiciye her seferinde farklı ve popüler olanı sunarken, içinde bulunduğu kültürün, zamanın ve yerin farkında olan, sürdürülebilir, esnek, özgün ve sofistike turizm mekanları tasarlamak da, turizm mekan tasarımının temel amaçları arasında gözükmektedir.

Bütün bunlar ışığında turizm mekan tasarımı, bir turist veya tatilcinin, sabah uyandığı andan itibaren bütün gün ve gece boyunca belirli bir düzen içerisinde mekan içerisinde gerçekleştireceği eylemlerin planlanmasını içerir. Buradaki planlama, konut veya ticari mekandaki planlamanın çok dışında olmalıdır. Turist olmak, gündelik ve düzenli hayatın sıkıcılığından ve monotonluğundan kaçışı içinde barındırır. Yeni bir yer görmek, farklı kültürlerden insanlarla tanışmak, alışılmışın dışında faaliyetlerde bulunmak, turist olmanın gereği sayılır. Bu bağlamda turizm mekan tasarımının amacı, ‘sıra dışı’ olmaktır. Güvenliğini ve geçimini garanti altına alan insan, sıra dışı bir mekanda, sıra dışı bir deneyim edinmek istediğinde, turizm mekanlarına ihtiyaç duyar.

Bu sıra dışılığı tarif edebilmek adına bir örnek üzerinde inceleme yapalım. 2005 yılında Muğla Bodrum’da yapılan, mimar Cengiz Eren tasarımı Kempinski Otel Barbaros Bay, 1837’de Almanya’da kurulan, günümüzün en önemli uluslararası lüks otel zincirlerinden biri olan Kempinski Otellerinin Türkiye’deki dört işletmesinden biridir.²⁴¹ Yerleştiği arazinin eğiminden kaynaklanan zorlukları biçimsel ve mekansal çözümlerle avantaja dönüştüren tasarım, ortaya uyumlu bir biçim – mekan birlikteliğini çıkarmıştır. Ege denizini her odaya kesintisiz sunabilmek için araziyle oluşturulan uyum, Türk Hamamı, Asya Restoranı, Akdeniz Restoranı, Uzakdoğu Spa Merkezi gibi mekanların değişen topoğrafya içerisinde kendine uygun yerlere yerleştirilmesi, mekan kurgusuna yönelik oluşturulan biçimi anlatır. Bu mekan

²⁴⁰ Jean Baudrillard, “Tüketimin Tanımına Doğru”, *Mimarlık ve Tüketim*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 67.

²⁴¹ Görseller için bakınız: EK 6

kurgusuna yönelik ortaya çıkan biçim, zorlamadan uzak yapısıyla bulunduğu yere kolaylıkla adapte olmuştur. Adeta mekanın yap dedikleri yapılmış, izin vermediklerinden vazgeçilmiştir. Bu biçim –mekan birlikteliği, modern insanın kent hayatından ve stresinden kurtulmasına ve özgürleşmesine hizmet veren zihinsel bir sığınak ortaya çıkarmıştır.²⁴²

Kempsinki Otel Barbaros Bay, biçim olarak bir turizm nesnesi olmayı başarmış bir çalışmadır. Tasarımda kullanılan hayali Akdeniz imgeleri, yamaca yayılan kübik, beyaz otel ve rezidans birimlerinin oluşturduğu organik doku, yansıtma havuzu içinde yükselen hamam kubbesi ve organik formlu havalandırma bacaları ve benzeri pek çok yaklaşım, turistleri hayallere sürükleyen, zihinsel sığınağı maceraperest ruhlar için keşfe dönüştürebilecek unsurlardır. Bütün bunlar ışığında tasarımda mimaride tekniğin temel amacı olarak nitelendirilen yer ile uyum sağlanmış, mimaride sanatın temel amacı olarak nitelendirilen kendi başına bir biçim olmaktan mekansal kurgusu olan bir biçime yönelme başarısı da ortaya konmuştur.

Böylelikle yüzyılımıza ait mekan tasarımlarına yönelik inceleme ışığında, iç mekan tasarımını belirleyen dört temel kavram olduğu saptanmıştır. Bu kavramlar özne, ihtiyaç (değer), eylem ve nesne olarak göze çarpmaktadır. Bu kavramlara ulaşmak için sorulması gereken sorular ise şunlardır: 1. Bu mekanı kim kullanacak? Bu mekan tasarımı hangi insan yapısını anlamaktan geçer? 2. Bu mekan tasarımı insanın hangi ihtiyacını gidermeye yöneliktir? Mekanın değeri nerededir? 3. Bu mekan tasarımı, insanın hangi eylem veya eylemleriyle ilişkilidir? 4. Bu mekan tasarımı sonucunda ortaya çıkan mimari biçim, nasıl gözükmelidir? Bu sorular ışığında mekanın öznesi, öznenin ihtiyacı, ihtiyacın eylemi ve son olarak mekanın nesnesi ortaya çıkacaktır.

İlk olarak mekanın öznesi, hiç şüphesiz insandır. Söz konusu konut mekanı olduğunda konut mekanının öznesi (veya konut insanı olarak da adlandırılabilir) ailedir. Ticari mekanın öznesi çalışan, eğitim mekanının öznesi öğrenci, kutsal mekanın öznesi inanan, kültür mekanının öznesi sanatsever, turizm mekanının öznesi ise turisttir. (veya gezen özne olarak da adlandırılabilir.) Buradan varılması gereken sonuç şudur: Bir ev tasarlamak anneyi, babayı, çocuğu anlamaktan geçer. Bir alışveriş merkezi tasarlamak çalışanı ve tüketicii anlamaktan geçer. Bir okul tasarlamak öğretmeni ve öğrencii anlamaktan geçer. Aynı şekilde bir müze tasarlamak sanatseveri, bir otel tasarlamak ise turisti anlamaktan geçer. Bütün bunlar ışığında

²⁴²Banu Binat, Neslihan Şık, *Turizm Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 2*, İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013, 63.

bir mekan tasarlamak, insanı anlamaktan geçer. Tam bu noktada insanı anlamamanın bir yöntemi olarak felsefe, mimarlığın ve mimari tasarımın da yöntemi olmaktadır. Mimarlık sanıldığı gibi sadece fen bilimlerinin bir ürünü değildir. Sosyal bilimlere yönelik bir okuma yapılmadan mimarlık yapılamaz.

İnsan yapısını anlamamanın mimari tasarım için şart olduğunun tespiti, tasarımın yöntemini de oldukça zorlaştırmaktadır. Özellikle kültürel farklılıklar, anlaşılması gereken tek bir ailenin, tek bir inananın veya tek bir sanatseverin olmadığını, bütün bu yapıların çeşitliliğini ortaya koyar.²⁴³ Öte yandan hayatında hiç mutfağa girmemiş bir tasarımcı, kendisini evde her gün yemek yapacak bir başkasının yerine koymalı, hiç alışveriş merakı olmayan bir tasarımcı kendisini bir alışveriş tutkununun yerine koymalı, hayatının ileri yaşlarında olan bir tasarımcı da tasarlayacağı okulun hayat dolu olması için, çocuk olmanın nasıl bir şey olduğunu hatırlamalıdır. Bu bağlamda empati, mekanın öznesini yakalamada en gerekli yöntemlerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Mekanın öznesini ele aldıktan sonra öznenin ihtiyacını düşünmek gerekir. Konut mekanının öznesi olan ailenin ihtiyacı güvenlik, ticari mekanın öznesi olan çalışanın ihtiyacı geçim, eğitim mekanın öznesi olan öğrencinin ihtiyacının bilgi, kutsal mekanın öznesi olan inananın ihtiyacının inanç (veya psikolojik güvenlik olarak da adlandırabiliriz) kültür mekanının öznesi olan sanatseverin ihtiyacı sanat ve son olarak turizm mekanının öznesi olan turistin ihtiyacı ise tatildir. Güvenlik, geçim, bilgi, inanç, sanat ve tatil olarak bütün bu ihtiyaçlar, mekanın değerini ortaya koyar. Kutsal mekan değerlidir, çünkü inananın inanç ihtiyacını giderir. Konut mekanı değerlidir, çünkü ailenin güvenlik ihtiyacını giderir. Bu bağlamda mekanın değerinin nerede olduğunun karşılığı, insanın bu ihtiyaçlarında yatar. Başka bir deyişle insan ayrı ayrı bütün bu ihtiyaçlara gereksinim duyduğu için bu iç mekanları da ayrı ayrı üretmiştir.²⁴⁴

Mekanın öznesi ve değeri, mekanda yapılacak eylemleri belirler. Kuram-eylem bağlamında düşünüldüğünde mekanın öznesi ve değeri ile oluşturulan kuram, eylem ile birlikte mekanın yapısını ortaya koyar. Bu bağlamda mekanların hangi insan eylemleriyle ilişkili olduğu da son derece önemlidir. Konut mekanın öznesi olan aile, güvenlik ihtiyacını ikamet etme ve evlenme eylemleriyle giderir. Ticari mekanın öznesi olan çalışan, geçim ihtiyacını para kazanma eylemiyle giderir. Eğitim mekanının öznesi olan öğrenci, bilgi

²⁴³Bill Hillier ve Julienn Hanson, *The Social Logic of Space*, a.g.e. 25.

²⁴⁴Dom H. Van der Laan, *Architectonic Space*, a.g.e, 44.

ihtiyacını öğrenme eylemiyle giderir. Kutsal mekanın öznesi olan inanan, inanç ihtiyacını ibadet etme eylemiyle giderir. Kültür mekanının öznesi olan sanatsever, sanat ihtiyacını sanat gözlemleme, alımlama eylemiyle giderir. Turizm mekanının öznesi olan turist, tatil ihtiyacını dinlenme ve eğlenme eylemleriyle giderir. Böylelikle  zne ve değerin kurduğu kuram, kendini bir eylemde gerçekleştirir. Mekanı kuran mimar, insanı ve insanın ihtiyaçlarını anlayarak oluşturduğu tasarımı ile birlikte insanın eylemlerine de yön vermiş olur.

Burada değinilmesi gereken, insanın bir mekan tipinde tek bir eylemde bulunacak kadar basit bir organizma olmadığı, aynı şekilde ihtiyaçlarının ve değerlerinin de verdiğimiz örnekler kadar sınırlı olmadığıdır. İhtiyaç ve eylemlerin çeşitliliği, öznenin kültürel farklılıklarıyla bir araya geldiği zaman mimari tasarım sürecinin hayli zorlu olduğu ortadadır. Burada bu dört kavramın içerisinde birçok alt kavram, bu dört sorunun içerisine birçok alt soru eklemek gerekir. Ancak burada bu problematik en derinine kadar s rd r lmeyecek. Burada verilen sistematik, mimari tasarımda mekanın konumunu gözler önüne serecek temel kavramsal yapıyı oluşturmaktan ibarettir. Bu kavramsal yapı, özne, ihtiyaç veya değer, eylem ve nesne kavramlarıyla kurulmaktadır. Bu bağlamda son olarak mekanın nesnesine odaklanalım.

Mekanın öznesinin insan, nesnesinin ise biçim olduğuna değinildi. Bu altı iç mekan tipinin ayrı ayrı ortaya çıkaracakları biçimlerin nasıl görünmesi gerektiği meselesi, mimaride sanatın temel sorusu olması bakımından önem arz etmektedir. Konut mekanına bakıldığında, bir konutun nasıl bir biçime sahip olması gerektiği sorulduğunda, verilebilecek ilk yanıt huzurludur. Aile yapısı, güvenlik ihtiyaı, ikamet etme ve evlenme eylemleri düşünüldüğünde biçim için ağırlık kazanan kavram, huzur kavramıdır. Bir ticari mekanın nasıl bir biçime sahip olması gerektiği düşünüldüğünde, verilebilecek ilk yanıt kalitelidir. Çalışanın yapısını, geçim ihtiyaını ve para kazanma eylemini ortaya koyduğumuzda biçim için ağırlık kazanan kavram, kalite kavramıdır. Bir eğitim mekanının nasıl bir biçime sahip olması gerektiği sorulduğunda verilebilecek ilk yanıt ise talepkardır. Öğrencinin yapısını, bilgi ihtiyaını ve öğrenme eylemini düşündüğümüzde biçim için ağırlık kazanan kavram, talepkarlık kavramıdır.²⁴⁵ Bir kutsal mekanın nasıl gözükmesi gerektiğine yönelik bir soruda ise vereceğimiz yanıt yücedir. İnananın niteliği, ihtiyaçları ve ibadet etme eylemi göz önüne alındığında biçim için ağırlık kazanan kavram, yüce kavramıdır. Bir kültür mekanının nasıl bir biçime sahip olması gerektiğini sorulduğunda ise verilebilecek yanıt davetkardır.

²⁴⁵ Talebe sözcüğünün de kökünü oluşturan talep etme eylemi, eğitim nesnesinin talepkar olma koşulunu gözler önüne sermektedir.

Sanatseveri, sanatı ve sanatı alımlama eylemini düşündüğümüzde biçim için ağırlık kazanan kavram davetkarlıktır. Son olarak bir turizm mekanının nasıl gözükmesi gerektiğine yönelik bir sorgulamaya sıra dışı yanıtı verilebilir. Turisti, turistin ihtiyacı olan tatili, tatildeki eylemler düşünüldüğünde biçimin sıra dışı olması, turisti şaşırtması ön plana çıkmaktadır.

Konut nesnesinin huzurlu, ticari nesnenin kaliteli, eğitim nesnesinin talepkar, kutsal mekanın biçiminin yüce, kültür mekanının biçimin davetkar, turizm mekanının biçiminin ise sıra dışı gözükmesi gerektiği sonucuna varıldı. Bu kavramlar tartışmaya ve dönüşüme açıktır. Şu soru sorulabilir: ‘Konut nesnesinin kaliteli veya davetkar görünmesinin ne sakıncası vardır?’ Elbette hiçbir sakıncası yoktur. Ancak huzur kavramı, konut nesnesi için olmazsa olmaz bir biçim ögesi iken kalite, davetkarlık gibi diğer nitelikler, konut nesnesi için ikincildir. Olursa tasarım zenginleşir, ancak olmazsa da o nesne yine konut nesnesi olmaya devam eder. Öte yandan huzurlu gözükmeyen bir biçim, konut nesnesine dönüşemez. Ancak bir konut nesnesinin konut mekanına dönüşebildiğini düşünürsek, ortaya konut mekanı da çıkamaz. Aynı şekilde bir ticari mekan kurabilmek için mutlaka bir ticari nesneye ihtiyacımız vardır ve o nesneyi de kalite kavramı ayakta tutar. Konut nesnesi, ticaret nesnesi, eğitim nesnesi, kültür nesnesi, dini nesne ve turizm nesnesi, mimari nesnenin günümüzdeki çeşitleridir. Mimari nesne olarak bütün bu nesnelerin pek çok ortak özellikleri vardır; ancak bu nesne tiplerini birbirlerinden ayıran niteliklerin de farkında olmak gerekir. Konut nesnesine benzeyen bir eğitim mekanı veya, kültür nesnesine benzeyen bir konut mekanı, mimari tasarımda işlerin yolunda gitmediğinin göstergeleridir. Çünkü mimari tasarım, biçim üretimiyle değil, mekan üretimiyle noktalanabilir. Bir turizm nesnesi kaliteli gözükebilir, huzurlu hissettirebilir ancak turizm nesnesine baktığımızda gözümüze gelen en çarpıcı vurgu, onun sıra dışılığı olmalıdır. Bir kültür nesnesi sıra dışı veya talepkar gözükebilir, ancak onu diğer mimari nesnelerden ayıran yanı, davetkar yönünün baskınlığıdır. Bütün bunlar ışığında mimari nesneler, kendilerine uygun alt nesnelere mekan sayesinde yerleşirler. Böylece mimari tasarımda mekanın konumu, yüzyılımıza ait mekan tipleri ışığında ortaya konulmuştur.

Yüzyılımıza ait bu altı mekan tipinin dışında, hastane, klinik gibi sağlık mekanları, hapisane, belediye ve devlet binaları gibi kamu mekanlarının da olduğunu belirtmek gerekmektedir.²⁴⁶ Farklı bir açıdan bakıldığında bu listeye başka mekan tiplerini de eklemek mümkündür. Bu mekanların analizi için de özne, değer, eylem ve nesne bakımından sınıflandırmaya tabi tutmak mümkündür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, şimdiye

²⁴⁶C.M. Deasy, *Design For Human Affairs*, a.g.e. 40.

kadar yapılan incelemenin, içinde var olduğumuz ana yönelik mekan sorgulamalarıyla gerçekleşmesidir. Mekanın zamansallığına yönelik sorgulamanın devreye gireceği dördüncü bölüm, mekanın tek boyutlu ve değişmez yapıda olmadığını ortaya koyacak ve mimariye yönelik saptamaları başka bir boyuta taşıyacaktır. Ancak mimaride zamanın konumunu ele almadan önce, sırasıyla mimaride dış mekana ve kentsel mekana yoğunlaşmak gerekmektedir.

3.2.3. Dış Mekan

İç mekana yönelik yapılan sorgulamada, bir mekanın içini belirleyen ana etmenin işlev olduğu tespit edilmişti. Aynı şekilde dış mekanı belirleyen ana etmenin ne olduğu sorulduğunda, cephe veya dış görünüş kavramı ön plana çıkar. Mekanın içi var olma amacıdır. Konuttan ticari mekana, kutsal mekandan eğitim mekanına kadar her türlü işlev, mekanın içini belirler. Öte yandan bütün bu yapıların dış görünüşünün mekansal kurgusu ise dış mekanı oluşturur. Burada iç mekan ile dış mekanın birbirlerinden kopuk kurgulanmadığı tekrar düşünülmelidir. İşlevin dışa taşıdığı, biçimin içe girdiği pek çok tasarım söz konusudur.²⁴⁷ İkinci bölümde incelenen fonksiyonalizme göre biçim işlevi izler; yani bir anlamda dış görünüş iç işlevi izler. Formalizme göre ise iç işlev dış görünüşü izler.²⁴⁸ Bu iki akımdan birini benimsemek, mimari tasarımda ele alınması gereken iki önemli etmenin sadece birine odaklanmak anlamına gelmektedir. Çalışma boyunca yapılmaya çalışılan ise, işlev ile biçimin mekan kavramı üzerinden okunmasıyla mimari tasarımın bütünlüklü bir şekilde ele alınmasıdır. Bu bütünlüklü yapının içerisinde yapılan iç mekan dış mekan ayrımı bağlamında, iç mekanda biçimin işlevi izlediği ve bu nedenle işlevin iç mekanı oluşturan ana etmen olduğu, dış mekanda ise işlevin biçimi izlediği ve bu nedenle biçimin dış mekanı oluşturan ana etmen olduğu şeklinde bir yorum getirilebilir.

Dış mekanı belirleyen ana etmen olarak cephe veya dış görünüş hakkında çalışma açısından sorulması gereken temel soru şudur: Bir yapının dış görünüşü, mekan hakkında bize ne söyler? Bu soru ışığında düşünüldüğünde, bir yapıya dışarıdan baktığımızda gördüklerimiz, duvarlar, kapılar, pencereler, kat silmeleri, cephe süslemeleri, güneş kırıcılar, söveler gibi pek çok cephe elemanları, kubbe, tonoz, eğrisel veya düz pek çok şekil, ahşap, çelik, alüminyum, titanyum, kompozit, cam gibi pek çok malzeme ve son olarak siyah, beyaz, kırmızı, mavi gibi pek çok renklerdir. Burada dikkat edilmesi gereken, şekil, malzeme ve renk üçlüsünün iç mekanı oluşturan biçimlerde olduğu gibi, dış mekanı oluşturan biçimleri de

²⁴⁷ Norman Foster, “Yaşamak İçin Tasarım”, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 7*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000, 120.

²⁴⁸ E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 71.

belirleyen faktör olmasıdır. Buradan çıkarılabilecek sonuç, görünüşün hem içeride, hem de dışarıda olduğudur. İç görünüş, iç mekandaki elemanların biçimlerinden oluşur. Dış görünüş ise binanın cephe elemanlarının biçimlerinden oluşur.²⁴⁹

Dış görünüşü oluşturan cephe elemanları, mimaride sanat bağlamında daha detaylı incelenecek olursa, dış cephenin sanatsal değerinin nasıl oluştuğu sorusuyla karşılaşılır. Birinci bölümde sanatın temel yapısı incelenirken beceriye yeteneğin, uzmanlığa yaratıcılığın ve geleneğe özgünlüğün eklenmesiyle sanatın doğduğu kabul edilmişti. Dış cephe özelinde bakıldığında bütün bu sayılan cephe elemanlarının nasıl, nerede ve hangi bağlamda kullanılması gerektiğine yönelik beceri ve uzmanlığa, o bina özelinde üretilecek bir mekanın en verimli nasıl olması ve en güzel nasıl gözükmesi gerektiğine yönelik yetenek ve yaratıcılığın eklenmesi ile dış cephenin sanatsal değerinin oluştuğunu söylemek mümkündür. Sözgelimi dış cephede taş, ahşap ve tuğla görünümlü strafor kullanmaya karar vermek, estetiğin yanı sıra ekonomik, kültürel pek çok tercih gerekçelerini bünyesinde barındırabilir. Öte yandan ahşap, tuğla ve taşı cephenin neresine ve ne şekilde yerleştirileceğine yönelik verilecek kararlar, pencereler kapı, kat silmeleri gibi diğer cephe elemanları ile uyumluluk, kaplamaların ebatlarının birbirleriyle ve bina yüksekliğiyle oranı gibi pek çok değerlendirme, estetik değerlendirmeyi oluşturan unsurlardır. Bütün bu unsurlara yönelik kararlar ile mimari yapının dış görünüşü, tasarımcının ortaya koyduğu yetenek, yaratıcılık ve özgünlük doğrultusunda sanatsal bir değere ulaşabilir ve bir mimari sanat eseri olarak nitelendirilebilir.

Dış cephenin nasıl gözükmesi gerektiğine yönelik verilen estetik kararların, mekan türleriyle doğrudan ilişkili olduğunu da unutmamak gerekir. İç mekan tasarımında ele alınan mekan türleri, iç görünüşün işleve göre şekillendiğini göstermişti. Bir konutun iç görünüşü, ticari bir yapının iç görünüşüyle aynı olma amacını taşımamaktadır. Burada ortak bir güzel yerine, mekan türlerine göre değişen estetik beğenilerden söz etmek gerekir. Aynı şekilde dış görünüş için de mekan türlerinin ve işlevin önemi büyüktür. İşlev içeride de olsa, dışarıdan bakıldığında bir konut konut gibi, bir ticari yapı ise ticari yapı gibi gözükmelidir. Mimari tasarımın hedefinin mekan üretimi olduğunu kabul ettiğimizde, mekan türlerinin iç görünüşte olduğu kadar dış görünüşü de etkilediği söylenmelidir. Böylece dış görünüşün sanatsal değerinin nasıl oluştuğu sorusu, dış ve iç mekanların birlikte oluşturdukları mekan türlerine yönelik estetik beğeni üzerinden değerlendirilmelidir.

²⁴⁹ Phillippe Boudon, *Mimari Mekan Üzerine*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Janus Yayınları, 2011, 37.

Bir binanın dış görünüşünün sanatsal değerinin nerede yattığı sorusu, mimarinin bir sanat disiplini olarak anlamlandırılması için üzerinde detaylı düşünülmesi gereken bir sorudur. Bu soruya binaya baktığımızda neler gördüğümüzü ve bu gördüklerimiz karşısında neler anladığımızı, neler hissettiğimizi araştırarak yaklaşmak gerekir. Bir binanın dış görünüşü, cephelerden oluşur. Ön cephe, arka cephe, sağ yan cephe ve sol yan cephe olmak üzere binanın dört cephesi, binanın dış görünüşüne baktığımızda gördüğümüz dört bakış açısidir. Ancak bu, bir binayı gözlemlemenin sadece dört yolu olduğu anlamına gelmez. Perspektif ile oluşan sonsuz bakış açıları, binayı sonsuz farklı noktadan inceleyebileceğimiz bir boyuta taşır. Böylece perspektif ile beraber en, boy ve yüksekliği gözlemlediğimiz, üç boyutlu bir dış mekan ile karşılaşırız. Bu bağlamda bir binaya baktığımızda neler gördüğümüz, bu gördüklerimiz karşısında neler anladığımız neler hissettiğimiz sorusu, binanın cephelerini anlamaktan geçer.

Binanın cepheleri her şeyden önce çeşitli çizgilerden oluşur. Bu çizgileri yatay ve düşey olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bir cepheye baktığımızda, bazı yerlerinin yatay, bazı yerlerinin düşey çizgilerden oluştuğunu görürüz. Yatay çizgi yere paraleldir. Bu yere paralellik, gözlemcinin yer değiştirmesine eşlik eden bir görünüş kazandırır. Cepheye yürürken, hareket halinde baktığımızda, cephedeki yatay çizgilerin gözden aynı uzaklıkta devam ettiğini görürüz. Sanki bizimle beraber yürüyen, yoluna devam eden bu çizgiler aynı zamanda rota çizerler, o rota doğrultusunda yol alırlar, hatta bizim de cepheye dair bakış rotamızı yönlendirirler. Bu bağlamda yatay çizgiler, cepheye dair algı ve hissiyatımızda önemli izler taşırlar.

Cephedeki yatay çizgilerin içkinlik, rasyonellik, entelektüellik anlamı taşıdığına yönelik çeşitli yorumlar yapılmıştır.²⁵⁰ Bu yorumların ortak özelliği, insanın yatay çizgilere karşı duyduğu biçimsel yakınlıktır. İnsan tarih boyunca yerde ve yatayda yaşamaya alışkın bir varlık olagelmıştır. Engebeli yerler yerine düz yerlerin yerleşim için daha çok tercih edilmesi bunun en temel örneğidir. Bu bağlamda yatay çizgiye yönelik talep, estetik beğenin yanı sıra güvenlik başta olmak üzere insanın temel ihtiyaçlarının mimari biçimlerle kurduğu ilişkiden de kaynaklanmaktadır.

Cephedeki yatay çizgileri yürüyerek alımlayabilen insan, düşey çizgilere odaklandığında ise durması gerektiği düşüncesine kapılır. Başka bir söylemle düşey çizgiler, durarak gözlemlenebilir çizgilerdir. Düşey çizgileri izlemek için dururuz, gözlerimizi yukarı kaldırırız,

²⁵⁰ Bruno Zevi, *Mimarlığı Görebilmek*, a.g.e, 25.

yer ile ilişkimizi anlık olarak kesip gökyüzü ile ilişki kurmaya çalışırız. Yeryüzünün sınırlılığı, yerini gökyüzünün sınırsızlığına bırakır. Düşey çizgi gökyüzünde son bulur, daha doğrusu kaybolur ve sınırsızlığa ulaşır. Bütün bunlar cephedeki düşey çizgilerin sonsuzun, coşkunun ve yücenin çizgileri olduğu yorumlarını beraberinde getirmiştir.²⁵¹

Cepheye yönelik yatay çizgi ve düşey çizgi sınıflandırmasının yanında, doğru çizgiler ve eğri çizgiler şeklinde ikinci bir sınıflandırmada bulunmak gerekir. Zira yatay veya düşey bir çizginin bir doğru olması ile bir eğri olması, cepheye yönelik alımlamamızı doğrudan değiştirir. Doğru çizgiler, düz, genellikle dik açılı, öklid geometrisinin çizgileri olup eğri çizgiler esnek, öklid dışı geometrinin çizgileridir. Doğru çizgiler için kararlı, kuvvetli ve katı nitelendirmeleri yapılırken eğri çizgiler için esnek, sıra dışı nitelendirmeleri yapılır.²⁵² Yatay ve düşey çizgilerin doğru ve eğri çizgilerle birleşmesi sonucu oluşan şekiller, cepheye dair önce dış görünüşü, ardından dış mekanı kurar. Başka bir söylemle bir cephede gözlemlediğimiz şekillerin tümü yatay doğrular, yatay eğriler, düşey doğrular ve düşey eğriler olmak üzere dört çeşittir. O halde bir binanın dış görünüşünün sanatsal değerini araştırmak için şekiller üzerine düşünmek gerekir.

Doğru çizgiler, yatay çizgiler ve düşey çizgilerle beraber küp, dikdörtgenler prizması, kare prizma gibi şekilleri oluştururlar. Tüm boyutları eşit olan küp birliği, boyutları farklılık gösteren prizmalar çokluğu, çeşitliliği temsil eder. Gözün kolayca iki parçaya ayıramadığı biçimler, örneğin bir kare, birliği oluşturur. Gözün kolayca iki parçaya ayırabildiği her biçim ise, örneğin iki kareden oluşan bir dikdörtgen, çokluğu oluşturur.²⁵³ Bu bağlamda tapınakların daha çok birliği, apartmanların ise çokluğu içerdiği söylenebilir. Öte yandan eğri çizgilerin yatay ve düşey çizgilerle beraber oluşturduğu çember, yay, küre, elips, silindir gibi şekiller ise dinamizmi ve kesintisiz hareketi cepheye kazandıran şekillerdir.

Çizgi ve şekil kavramlarının ardından cepheye yönelik estetik sorgulamanın diğer iki önemli kavramı, renk ve malzeme kavramlarıdır. Cepheye yönelik kapı, pencere, duvar, kat silmesi, süslemeler gibi her türlü elemanların hangi renkte ve hangi malzemede olacağına yönelik verilen tüm kararlar, cepheye yönelik estetik alımlamayı doğrudan etkiler. Ahşap ile betona yönelik alımlamamız, füme ile beje yönelik alımlamamız, bütün bu renk ve malzemelerin birbirleriyle ilişkileri gibi tüm etmenler, bir cepheye yönelik güzel veya çirkin gibi değerlendirmelerimizin altyapısını kurar. Burada ikinci bölümde mimari genelinde ele

²⁵¹ E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 71.

²⁵² Phillippe Boudon, *Mimari Mekan Üzerine*, a.g.e. 43.

²⁵³ Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, New York: The Norton Library, 1974.

alınan estetik tartışmaların mekan özelinde yorumu ile karşılaşılmıştır. Mimari tasarım bölümünde mimaride sanat, şekil, malzeme ve renk üçlüsünün oluşturduğu biçim kavramı üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda mimari tasarımda mekan özelinde de ulaşılan nokta benzerdir. Çizgiler, şekiller, malzemeler ve renkler, cepheye yönelik dış görünüşün sanatsal değerini ortaya koyarlar.

Cepheye yönelik bütün bu çizgiler, şekiller, renkler ve malzemeler, bir binanın dış görünüşünün sanatsal değerinin nerede yattığına yönelik çeşitli alt kavramları ortaya çıkarırlar. Bu kavramlar arasında simetri, denge, vurgu, orantı, karşıtlık, ölçek ve üslup kavramlarını ön plana çıkarmak mümkündür. Bütün bu kavramlarla beraber bir binanın dış görünüşüne baktığımızda cephenin estetik değerini ve bu estetiğin oluşturduğu dış mekanı gözlemlememiz, anlamamız ve yorumlamamız mümkün hale gelmektedir. O halde bu kavramların içeriğini sırayla tartışmak gerekir.

Simetri, bir doğrusunu eksen olarak kabul edilmesi sonucu ele alınan ve eşit uzaklıkta bulunan aynı ölçülere sahip şekillerin kurduğu bir düzen olarak tanımlanmıştır.²⁵⁴ İster cephenin tek tek pencere, kapı gibi parçalarının kendi aralarında, ister bütünüyle cephede simetri söz konusu olabilir. Kimi cephelerde ise asimetrik yaklaşımlar söz konusudur. Denge ise, binanın merkezi bölümüne göre her iki yandaki kütlelerinin aynı ağırlıkta olması anlamına gelir.²⁵⁵ Buradan dengenin sağlandığı her cephenin simetrik olmak zorunda değilken simetrinin sağlandığı her cephenin ise dengeli olmak zorunda olduğu sonucu çıkar.

Simetri ve denge, insanın başta kendi bedeniyle kurduğu yakınlık olmak üzere çevresinde gördüğü pek çok nesneden etkilenecek benimsediği iki estetik yaklaşımdır. Tarih boyunca simetri asimetriye, denge ise dengesizliğe tercih edilmiştir. Bir cephede simetrinin sağlanmaması, sanki sol gözü sağ gözünden büyük bir insan görüntüsüne, bir binada dengenin sağlanmaması ise, bina sanki bir tarafa eğiliyormuş gibi bir hissiyata kapılmamıza, sanki bir kolumuz kesikmiş gibi simgesel bir empatiye neden olabilir. Ancak bu, simetrinin içerisinde asimetri veya dengenin içerisinde bir dengesizlik olmayacağı anlamına gelmez. Sözelimi bir pencere kendi içerisinde simetrik olabilir. Ancak bu, bütün pencerelerin cephede birbirlerine simetrik olacağı anlamına gelmez. Bazı tasarımlarda tüm cephe simetriktir, bazı tasarımlarda tek tek parçalar simetrik iken cephenin genel görünüşünde asimetriye gidilir. İlaveten estetik

²⁵⁴ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, a.g.e, 47.

²⁵⁵ Süha Özkan, *Mimarlık ve Kuram*, a.g.e, 15.

algıda simetrik empati problemi, bu empatiden kurtulmamız mı gerektiği yoksa bu empatiyi korumamız mı gerektiği üzerinden pek çok tartışmaya yol açmaktadır.²⁵⁶

Simetri ve denge kavramlarından sonra, cephenin sanatsal değerini incelemek için vurgu kavramına odaklanmak gerekir. Vurgu, cephede bakışı kendisine çekecek bir odak noktası, ilgi merkezidir. Vurgu kimi zaman bir çizgide, kimi zaman bir şekilde, kimi zaman bir malzemede, kimi zaman ise bir renkte uygulanır. Ayasofya gibi kubbeli tapınakların büyük çoğunluğunda vurgu kubbededir. Apartmanın bir yüzünü dikkat çekici bir renge boyadığımızda, veya bir ışık hareketi, bir grafiti uyguladığımızda, vurgu cephenin o kısmında olacaktır. Öte yandan Colosseum gibi, hiçbir yerinin başka bir yerinden daha az veya daha çok vurgulu olmadığı, tek düze tasarımlar da mümkündür. Bu bağlamda asimetri ve dengesizlik gibi, vurgusuzluk da bir tür estetik yaklaşımdır.

Bir diğer önemli estetik tartışma, karşıtlık kavramı üzerinedir. Karşıtlık, cephenin yataylar ile düşeyler, doğrular ile eğriler, dolular ile boşluklar arasındaki uyumdur. Bir binanın dış görünüşünün dikkat çekmesi, yatay çizgilerin yanına düşey çizgilerin, dolu kütlelerin arasına boşlukların eklenmesiyle mümkün olabilmektedir. Aksi takdirde tekdüze bir cephe, cansız bir bina ortaya çıkabilir. Çizgi ve şekillerin yanı sıra, malzeme ve renk karşıtlıkları da mümkündür. Öte yandan karşıtlık kavramı, vurgu kavramı ile beraber düşünüldüğünde ortaya şu soru çıkar: Bir cephedeki yatay ve düşey karşıtlığı, yatay veya düşeylerden birine yapılan vurgu sonucunda bozulur mu? Karşıtlığı eşitlik olarak alırsak bu sorunun yanıtını olumlu veririz. Ancak eşitliği simetri ve dengeye atfedip, karşıtlığı vurgu ile beraber eşitsizliğin bir ürünü olarak görürsek, cephe elemanlarının eşitliğinin değil, birbirine ters öğelerinin sentezinin karşıtlık oluşturduğu sonucuna varırız. Bu bağlamda simetri ve denge cephedeki eşitliğin, vurgu ve karşıtlık ise eşitliğin tekdüzeliğinden sıyrılmak için uygulanan bir estetik yaklaşım olarak karşımıza çıkar.

Bu noktada simetri, denge, vurgu ve karşıtlık olarak bu dört kavramın bir arada ele alındığı orantı kavramını incelemek gerekir. Yatayın düşeye oranını gözlemlediğimizde, estetik açıdan bir uyum veya uyumsuzluk algılarız. Bu uyum, cephede vurgu yapılan kısmın cephenin genel simetrisiyle uyumu, cephedeki karşıt elemanların cephenin dengesine uyumu gibi şimdiye kadar ele aldığımız bütün kavramların birlikte değerlendirilmesini içerir. Orantı kavramı geometriyle alakalı bir kavram olup çizgi ve şekillerin birbirlerine göre büyüklük

²⁵⁶ Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, a.g.e 50.

küçüklük oranını içerir.²⁵⁷ Bu bağlamda orantı, ölçek kavramıyla beraber düşünülmelidir. Zira elimizde ölçek olmadan orantı oluşturmak imkansızdır.

Ölçek, binanın büyüklüğü ile ilgili bir kavramdır. Bir bina ve o binaya bağlı olarak cephe devasa büyüklükte de olabilir, insan ölçeğine uygun da olabilir. Öte yandan büyük olmasına rağmen küçük görünen, küçük olmasına rağmen büyük görünen, bir kısmı büyük görünerek ön plana çıkartılan veya küçük gösterilerek arka plana atılan pek çok farklı alternatifli ölçekler tasarlamak mümkündür. Öte yandan orantılar dikkate alınmadan bir ölçek oluşturmanın imkansızlığı da göz önüne alınmalıdır. Bu bağlamda orantı ve ölçek tasarımcının beraber kullandığı, geri kalan simetri, denge, vurgu ve karşıtlığın ne oranda ve ne ölçüde yapılacağını belirlediği kavramlardır.²⁵⁸

Bir cephenin simetrik veya asimetrik olması, dengeli veya dengesiz gözükmesi, karşıtlığı, vurgusu, orantısı ve ölçeği, o cepheye batığımızda gördüklerimizdir. Öte yandan bütün bu gördüklerimizden ne anladığımız ve ne hissettiğimiz sorusunu tekrar sormakta fayda var. Bütün bu görsel nitelikleri barındıran bir cephe, bize, ona bakan, gözlemleyen kişiye ne anlatır? Burada anlatım değeri üzerinde durmak gerekmektedir. Bir binanın cephesinin sanatsal bir değere ulaşabilmesinin en önemli koşulu, bir anlatım değerine sahip olmasıdır. Sanat eseri, insana bir şeyler anlatabildiği ölçüde değerlidir. Dolayısıyla cephenin sanatsal değeri, anlatım değeriyle özdeşir.²⁵⁹ Bir cephenin simetrik veya asimetrik olması, anlatımını belirleyen önemli bir etmendir. Ancak o cephe hiçbir şey anlatmıyorsa, simetrik veya asimetrik olmasının da bir anlamı kalmayacaktır.

Karşımızda duran binaya dair hissettiklerimizi birkaç kelimedede anlatmaya kalktığımızda genellikle zarif, bayağı, gösterişli, güçlü, sevimli, eğlenceli, sıkıcı, huzurlu, sıra dışı, yapmacık gibi pek çok nitelendirmede bulunuruz. Bütün bunlar binanın bize anlattıklarıdır. Dikkat edildiği üzere bu anlatımların büyük bir kısmı insana da uygulanabilen sıfatları içermektedir. Başka bir söylemle biz aslında binaları, insanı okur gibi okumaktayız. Binanın ruhundan, kişiliğinden, amacından bahsettiğimizde merkezde hep insan vardır. Bu durum bir binanın dış görünüşüne yönelik estetik değerlendirmelerin sadece fizyolojik olmadığı, aynı zamanda psikolojik de olduğu, bu bağlamda estetiğin psiko-fizyolojik bir yaklaşım olduğu görüşlerini beraberinde getirmiştir.²⁶⁰

²⁵⁷ N.L. Park, *The Language of Architecture*, a.g.e. 38.

²⁵⁸ Francis Ching, *Mimarlık Biçim Mekan Düzen*, a.g.e. 21.

²⁵⁹ J.M. Fitch, *Architecture and the Esthetics of Plenty*, a.g.e. 39.

²⁶⁰ Gleen Robert Lym, *A Psychology of Building*, a.g.e. 116.

Bir cephenin bize ne anlattığı sorusu, anlatım kavramıyla beraber üslup kavramının ele alınmasıyla anlaşılabilir. Söyleyecek bir sözü olan bir cephe, o sözü bir dil kullanarak söyler. Bu dile üslup adı verilmektedir.²⁶¹ Mimar tasarımını yaparken o dili kullanır, karşı tarafa o dil üzerinden üretimini anlatır. O dile yabancı olan biri, cepheyi anlamlandırmakta zorlanır. Bu durumda ele alınan simetri, denge, vurgu, karşıtlık, oran ve ölçek kavramları yerli yerine oturamaz, karmaşıklaşır. Öte yandan mimari üslubun tekdüze, sabit, her kültür ve her dönem için aynı olduğunu söylemek de mümkün değildir. Kùltürler farklılaştıkça kùltürlere ait diller de farklılaşır. O dillerden biri olan mimari üslup da çeşitlilik gösterir. Dilin evrilmesi gibi, zamanla üsluplar da değişir, her üslup kendi dilini oluşturur.²⁶²

Bir binanın sanatsal değerin neredede yattığını sorarken karşılaşılan dış görünüş kavramını anlamak için cephe kavramı önem kazandı. Cephe kavramı ise simetri, denge, vurgu, karşıtlık, oran, ölçek, anlatım ve üslup kavramları üzerinden incelendi. Burada sorulması gereken soru, cephe ile mekan arasındaki ilişkidir. Bu bağlamda dış görünüşten dış mekan üretimine yönelik bir sorgulamaya gidilmesi gerekir. Dış mekanlar, iç mekanda olduğu gibi insanı da içerisine dahil eden, insanla birlikte var olan alanlardır. İnsan için hareket mutlaka bir neden içerir. Her hareketin bir nedeni vardır. Nedensiz bir hareket, insanın fiziksel dürtüsüne ters düşer. Başka bir söylemle nedensiz bir hareket, insanlaşmamıştır.²⁶³ Cephe söz konusu olduğunda da durum böyledir. Cephedeki yatay çizgilere odaklandığımızda o yönde ilerlediğimiz, hareket ettiğimiz, öte yandan düşey çizgilere odaklandığımızda ise duraksadığımız, hareketimizi sonlandırdığımız söylenmişti. Cepheye bakış açımız, perspektifimiz mekandaki hareketimizi ve hareketsizliğimizi yönlendirir. Dış mekanla uyumlu olan her cephe hareketi bize güzel görünürken, dış mekanla uyumlu olmayan cephe hareketleri bize çirkin görünecektir. Peki bu dış mekanla uyumluluk nedir ve dış mekanla uyumlu olan bir cephe hareketi nasıl olur?

Bir binanın cephesi, o binaya ait dış mekanı oluşturan etmenlerden biridir. Öte yandan o binaya ait dış mekanı oluşturan diğer etmenleri göz ardı etmemek gerekir. Bu etmenler binanın bahçesinden arazisine, çevre binalardan kaldırım, yol, sokak, cadde, park gibi çeşitlilik gösterir. Binanın cephesine yönelik estetik değerlendirme, geriye kalan tüm bu etmenlerin varlığıyla anlam kazanır. Başka bir söylemle bir cephe hiçbir zaman çevresinden yalıtılmış bir şekilde tek başına değil, her daim çevresiyle beraber alınlanır. Bu bağlamda dış

²⁶¹ R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, a.g.e. 56.

²⁶² A.e, 66.

²⁶³ A.e, 71.

mekanla uyumlu olan bir cephe hareketi, bulunduğu çevreyle uyumlu olan bir cephe hareketi anlamını taşımaktadır.

Bir cephenin onu gözlemleyen için ne anlama geldiği ve hissettirdiği estetik duygu durumu, hangi ülkede, hangi şehirde, hangi mahallede olduğuyla ilişkilidir. Burada bağlam kavramını kullanmak gerekir. Mimaride bağlam, mimariye yönelik üretilen bir tasarımın hangi gerekçeyle üretildiği, çevresine ne kattığı, o tasarımı oradan kaldırdığımızda nelerin eksileceği veya eklediğimizde nelerin artı değer oluşturacağına yönelik tüm sorgulamaları içerir.²⁶⁴ Bu açıdan düşünüldüğünde bir binanın dış görünüşünün sanatsal değeri, binanın bulunduğu kültürel, coğrafi, fiziksel bağlamlarla ilişkilidir. O binayı o bağlamlardan kopardığımızda, binaya yönelik tüm değerlendirmeler değişir. O halde dış görünüşten dış mekana ulaşabilmek için, yapının çevreyle ilişkisi ele alınmalıdır.

Yerin mimari mekan üretimindeki önemi bir önceki bölümde incelenmişti. Biçim veya görünüş bağlamında ele alındığında yer kavramı, mimaride sanat için de önem teşkil eder. Binanın bulunduğu yerle ilişkisi, dış görünüşü doğrudan etkiler. İlk olarak arazi içerisindeki bahçe ve peyzaj elemanları, binanın cephe elemanları kadar dış görünüşün birer parçasıdır. Hatta bu peyzaj elemanları bazen bizzat binanın cephesinde bile kullanılabilir.²⁶⁵ Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yeşil alan, çim, bitki, çiçek ve ağaç gibi tüm elemanların doğanın bizzat kendisinde var olmalarına rağmen, kendi haline bırakılmış bir düzende değil, binanın oturumu, kullanıcıların yaşam alanları, cephenin dış görüntüsüyle ilişkisi gibi pek çok koşulla birlikte, tasarımcı tarafından işlenmiş, yönlendirilmiş ve değiştirilmiş birer yapay mekan öğeleri olduklarıdır.²⁶⁶ Peyzaj mimarisi, yürüme yolları, oturma alanları, kiosklar, süs havuzu, yüzme havuzu gibi insan ihtiyacına yönelik pek çok öğeyle birlikte tasarlanır. Bölümün başında değinilen doğal mekan ile yapay mekan farkı düşünüldüğünde, peyzaj mimarisinin üretimlerinin de yapay mekana dahil olduğu görülebilir.

Bahçe ve peyzajla beraber dış görünüş, sadece bir biçim oluşturmaktan çıkmaya ve dış mekan haline gelmeye başlar. Öte yandan dış mekanı kuran sadece arazinin içerisindeki elemanlar değildir. Arazinin dışındaki elemanları da dikkate almak gerekir. Burada küçük ölçekten büyük ölçeğe doğru sokak, cadde, mahalle ve kent kavramları önem teşkil

²⁶⁴ E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, a.g.e. 59.

²⁶⁵ Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, a.g.e. 39.

²⁶⁶ Mario Botta, “Bugünün Mimar Figürü”, *Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 8*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2001.

etmektedir. Bütün bu ögeler ile birlikte dış görünüş, dış mekanı oluşturur. Öyleyse dış mekanı anlamak için sırasıyla bu kavramları incelemek gerekmektedir.

Sokak, kentlerde iki yanında binalar bulunan, caddeye göre daha dar ve daha kısa olan yollara denir.²⁶⁷ Öte yandan sokak kelimesinin ikinci kullanımı, insanın yaşadığı yer olan konut dışında geriye kalan tüm mekanlardır.²⁶⁸ Sokağa çıkma yasağı dediğimizde sokak kelimesini ikinci anlamında kullanırız. Çalışmada değinilecek olan ilk anlamdır; zira binanın dış görünüşüyle ilgili olan, binanın bulunduğu sokağın görüntüsüdür. Hiçbir bina, sokağından bağımsız algılanamaz. Sokağı olmayan, kent dışındaki bir arazideki bir binayı da düşünsek, onun da bir yolu, binaya ulaşımı için gerekli güzergahı bulunur. Bu bağlamda sokak, binanın arazisinden dışarıya adım atıldığında karşılaşılan ilk mekan olarak adlandırılabilir.²⁶⁹

Cadde, sokakların kendisine açıldığı daha geniş yollara verilen isimdir.²⁷⁰ Binanın dış görünüşü, sokaktan görüldüğü gibi caddeden görülmez. Sokaktan binaya bakıldığında, çevre binalar ile birlikte daha dar bir perspektiften gözlem yapılır. Caddeden binaya bakıldığında ise, daha geniş bir perspektif elde edilir. Cadde, binanın bulunduğu kent ile ilgili daha fazla bilgi verir. Cadde üzerindeki bir hastane, bir okul, bir cami, gözlemlediğimiz konutun hangi bağlamda ele alınması gerektiğine yönelik veriler sunar. Tabi tek bir cadde, bütün kente yönelik verileri barındıramaz. Burada cadde ve kent arasında kalan mahalle kavramından da söz etmek gerekir.

Mahalle kavramı, kent ve mimari özelinde pek çok tartışmayı bünyesinde barındıran bir kavramdır. Mahalle için kentin yönetim bakımından bölündüğü, resmi işleri bir muhtarca görülen parçalarından her biri şeklinde bir tanım getirilebilir.²⁷¹ Bu tanım üzerinden mahalle, siyasi bir kurumun parçası olarak düşünülebilir. Ancak tarih boyunca mahalle kavramına pek çok değer atfedilmiştir. Aynı mahallede yaşayan insanların oluşturduğu mahalle halkı ve komşuluk ilişkileri, tarih boyunca insanları birbirine bağlayan önemli bir faktör olarak görülmüş, mekanlar her şeyden önce mahalleleriyle anılır olmuştur. Bu durum özünde içeride olduğunu söylediğimiz işlevin dışarı taşmasına vesile olur. Bahçe ve peyzaj düzenlemesiyle iç mekandan dışarı taşan işlev, mahalle ile beraber sokak ve caddelere da taşar. ‘Bizim mahalle’ dediğimiz zaman artık sadece bir iç mekan sahibi değiliz, pek çok binayı içerisinde barındıran bir dış mekanı sahiplenmişiz demektir. Çocukluğumuzun geçtiği, her yere kolayca girip

²⁶⁷ TDK

²⁶⁸ TDK

²⁶⁹ Selim Velioğlu, *Bir Açılış Olarak Mekan*, İstanbul: Yem Yayınevi, 2013, 33.

²⁷⁰ TDK

²⁷¹ TDK

çıkabileceğimiz, evlerdeki komşularımızla dayanışma içinde yaşadığımız, dış cephelerini, yollarını, sokaklarını benimsediğimiz mahalleler, içinde yaşadığımız binanın dış dünya ile ilişkisini sağlayan en temel değerlerdir.²⁷²

Mahalle kavramına atfedilen tüm bu değerler, dış mekanın sahiplenilmesi anlamını taşır. Günümüzde mahalle kavramının nasıl bir mekan sunduğu sorusu, bu açıdan önemlidir. İç mekanın bize ait olduğu, dış mekanın ise kimseye ait olmadığı bir planlama, insanları iç mekana itmekte, dış mekanları ise mekansızlaştırmaktadır. Mimari mekan, bir sahiplenicisi olduğu sürece vardır. Bu sahiplik sadece mülkiyet anlamında değil, aidiyet duygusuyla da olabilir. Aidiyet duygusunu oluşturan kavramların başında gelen mahallenin günümüzde etkisinin azalması, dış mekanın yaşama katılması adına önemli bir problemidir. İşlev dışarı taşamazsa, dış mekanlar oluşamaz. Burada mahalle kavramından daha büyük ölçekte olan kent kavramı üzerinde durmak gerekir. Zira işlevin dışarı taşması, kentsel planlamanın bir hedefidir.

Binanın dış görünüşünden yola çıkılarak sırasıyla binaya ait bahçe ve peyzaj, sokak, cadde ve mahalle kavramları ele alındı. Son olarak incelenecek olan kent kavramıyla birlikte, dış mekana yönelik sorgulama gerçekleştirilmiş olacak. Tek başına mekan oluşturmamayan dış görünüş, ancak ve ancak kentsel bağlamda dış mekan haline gelebilir. Dış görünüşten dış mekana geçiş, binanın hangi kentte ve kentin neresinde olduğuyla ilgilidir. Bu nedenle mimari tasarım ile dış mekan arasındaki ilişkiden kurulacak yapıyı, kentsel mekan tasarımı olarak adlandırmak gerekmektedir.

Kentsel mekan tasarımı, insanlığın nesilden nesile aktardığı bilgi ve beceri birikimlerinin, kent halkının ihtiyaçları doğrultusunda kullanılması, geliştirilmesi ve dönüştürülmesiyle durmaksızın devam eden bir süreçtir. Burada sorulması gereken temel soru, bir kentte yaşayan insanların ihtiyaçlarının neler olduğudur. Kente göre ve kent halkının niteliğine göre değişkenlik gösterse de bu soru, tarih boyunca bazı temel ihtiyaçlar üzerinden yanıtlanagelmıştır. Su ihtiyacı ve bu ihtiyacı giderebilmek adına kurulan temiz su, pis su giderleri, ısınma ihtiyacı ve doğal gaz sistemi, aydınlatma ihtiyacı ve trafolar ile sağlanan elektrik enerjileri, ulaşım ihtiyacı için karayolu, demiryolu, denizyolu ve havayolu sistemleri gibi pek çok örnek, kentin kurulumunda etkili olan akla gelen ilk ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçların karşılanabilmesi, kentin lokasyonu ile doğrudan ilgilidir. Sözgelimi bir nehir, göl, akarsu, deniz veya okyanusun kenarındaki bir kent ile vadideki, dağdaki veya çöldeki bir kentin

²⁷² Selim Velioğlu, a.g.e, 59.

ihtiyaçlarını gidermek oldukça farklılık gösterir. Bütün bu doğal verileri kullanan insanoğlu, kendisi için daha iyi bir yaşam alanı oluşturmak amacıyla kentsel mekanlar üretmiştir.

Kentsel mekanları üç başlıkta incelemek mümkündür. İlk olarak, ayrı ayrı iç mekanların birbirleriyle ilişkilerini, iletişimlerini, bir arada nasıl ve ne şekilde var olmaları gerektikleri gibi sorgulamalar, kentsel mekan kavramı ışığında analiz edilmelidir. İkinci olarak kendi içerisinde bir iç mekan barındırmayan, sadece dış mekan ögesi olan serbest mekanlar incelenmelidir. Son olarak ulaşım kavramının kente getirdiği dinamik yapı ele alınmalıdır.

Şimdiye kadar bir konut veya eğitim mekanının kendi iç yapıları içerisinde nasıl olması gerektiğine yönelik sorgulamalarda bulunuldu. Bu sorgulamadan sonra sorulması gereken ikinci nokta, konut mekanı ile eğitim mekanı arasındaki ilişkinin, konut mekanına göre bir dış mekan olan eğitim mekanının ya da eğitim mekanına göre bir dış mekan olan konut mekanının nasıl bir planlama içerisinde yapılması gerektiği sorusu olmalıdır.

İç mekanlar ile kentsel mekan arasındaki ilişkiyi, ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki ilişkiye benzetmek mümkündür. İnsanların ayrı ayrı birer benliğe sahip olmaları, öte yandan tekil insanın kendini gerçekleştirebilmesinin, öteki ile karşılaşması ile tamamlanabilmesi gibi, ayrı ayrı iç mekanlar da öteki dış mekanlar ile karşılaşarak kendini gerçekleştirir. Bir konut mekanına göre dış mekanın öğeleri, diğer konut mekanları ve incelediğimiz diğer iç mekan çeşitleri olmakla beraber, köprüler, dikilitaşlar, çeşmeler, ağaç öbekleri, parklar, bahçeler, statlar, meydanlar ve sokaklar gibi çeşitli dış mekan öğeleridir. Tüm bunlar, o konut mekanından dışarıya adım attığımız andan itibaren karşılaştığımız, kentsel mekanın oluşumuna katılan öğelerdir. İnsanın doğal bir itkiyle yalnızlıktan sıyrılıp topluluğa bağlanması, evinden dışarı çıkmasıyla gerçekleşir. Öte yandan iç mekanını, dışarı çıkarak deneyimlediği diğer mekanlarla kıyaslayan insan, evini daha mükemmel bir duruma getirme çabasıyla toplumsal yaşama katılma konusundaki temel ihtiyacını karşılar. Le Corbusier’in deyimiyle insan, kendisine destek olan toplumun tamamlayıcı bir unsuruna dönüşmekle, maddi ihtiyaçlarını tatmin eden ve manevi yaşamını geliştiren binlerce kuruluşla dolaylı ya da dolaysız bir şekilde işbirliğinde bulunur.²⁷³

Yüzyılımıza ait iç mekan tasarımlarının kentsel mekan içerisindeki konumlarını ortaya koymaya çalışırken ele alınması gereken ilk mekan tipi, yine konut mekanı olacaktır. Zira kentsel mekan tasarımının birincil hedefi, kişi başına düşen oturulabilir alanın yeterliliğini

²⁷³ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 34.

sağlamaktır.²⁷⁴ Bu alanın sağlanamadığı bir kentte yaşayan insanların yaşam koşulları, geri kalan tüm koşullar yerine getirilmiş olsa dahi gerektiği kadar karşılanamamış demektir. Ancak maalesef günümüz dünyasındaki nüfus artışı, kentsel mekan tasarımına yönelik konut yapılaşmasının denetimsizce yayılmasına neden olmuş ve bu durum pek çok kent için çok büyük bir sorun haline gelmiştir. Bu bağlamda kentlerin bugün geldiği kaotik nokta, bu çalışma içerisinde ele alınamayacak kadar derin bir problemdir. Mimar veya şehir plancısı tarafından yapılması planlanan veya tavsiye edilen ile uygulamada gerçekleştirilenin uyuşmadığı aşikardır.²⁷⁵

Kentsel mekan tasarımının konut mekanlarına yönelimi, kişi başına düşen oturulabilir alanın sağlanmasıyla sınırlı değildir. Konut mekanları, kentsel planlamanın ana belirleyicisi konumundadır. Bir şehir, barındırdığı konutların niceliğine ve niteliğine göre yapılandırılmalıdır. Atina Anlaşması eserinde Le Corbusier, bunu şu sözlerle ifade etmiştir. “Konut mahalleleri, şehir içerisindeki mümkün olan en iyi yerleri almalı, topoğrafya koşulları ve iklim özelliklerini göz önünde bulunduracak şekilde inşa edilmeli, güneş görmeye en elverişli yerlerde, en uygun yeşil alanlar içinde kurulmalıdır.”²⁷⁶ Günümüzde de bu tespit geçerliliğini korumaktadır. Kentsel mekan tasarımında ilk öncelik konut mekanlarındadır. Başka bir ifadeyle konut mekanları dışında geriye kalan mekanlar, kendilerine konut mekanlarının verdiği izin ölçüsünde yer bulurlar.

Konut sorununu çözmek, kentsel mekan tasarımının birincil hedefi olsa da, tüm mekanların birbirleriyle bağlantısal yapısı, tasarımın yöntemini de karmaşıktırmaktadır. Zira bir konut sorununun çözümü, tek başına o konut mekanının planlanmasıyla mümkün olamamaktadır. Bir iç mekan olarak konut, dış dünya ile ilişki kurmak zorundadır. Konutun dış dünya ile ilk ilişkisini, diğer konutlar oluşturur. Bu ilişki, salt barınma gereksinimini gidermek dışında, insanları doğal ve kültürel değerlerle buluşturacak, dayanışma, komşuluk, bir arada olma gibi kavramları duyumsatacak, sosyal iletişimi güçlü dış mekanların tasarımı ile kurulmaktadır.²⁷⁷

Konutun dış dünya ile ikinci ilişkisini, ticari mekanlar oluşturur. Burada ticari mekanın şehirdeki konumu belirginleşir. Kentsel mekan tasarımının konut ile ticari mekan arasındaki ilişkiye yönelik hedefi, bu mekanlar arasındaki en uygun mesafeyi sağlamaktır. Kişinin

²⁷⁴ A.e, 39.

²⁷⁵ A.e, 41.

²⁷⁶ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 52.

²⁷⁷ Selim Velioğlu, *Bir Açılış Olarak Mekan*, a.g.e, 27.

oturduğu mekan olan ev ile çalıştığı mekan olan iş yeri arasında ölçsüz, yaşam koşullarını zorlayan bir mesafe olmamalı, oturma ve çalışma eylemlerinin birlikteliği en uygun ölçüde sağlanmalıdır.²⁷⁸

Ticari mekanların şehirdeki konumu, yapılan işin cinsi ile doğrudan ilişkilidir. Sanayiciliği ve fabrikaları düşünelim. Bu mekanların konutlara ve şehir merkezine en uzak mesafede olmaları gerektiği açıktır. Öte yandan esnaf dükkanlarını düşünelim. Bu mekanların ise şehir merkezinin bizzat içerisinde, konut mekanlarına yakın mesafede olmaları gerektiği de ortadadır. Buradan varmamız gereken sonuç şudur: Ticari mekanlar, konutta yaşayan insanın ihtiyacına göre şehre dağılmalıdır. İnsanın kısa vadede, anlık ihtiyaçlarına karşılık vermeyi hedefleyen ticari mekanlar şehir merkezine yakın, uzun vadeli ihtiyaçlar ise şehir merkezine uzak olmalıdır. Ayrıca hava kirliliği, gürültü kirliliği gibi şehrin doğasını bozacak ticari mekanların da şehirden ve konuttan uzaklaşması gerekmektedir. Böylelikle ekonomi odaklı ticari mekanın yaratabileceği fiziksel ve psikolojik zararlar, kentsel mekan tasarımı ile asgariye indirilebilir.²⁷⁹

Konutun dış dünya ile bir diğer ilişkisini, eğitim mekanları oluşturur. Çalışma eylemine benzer şekilde öğrenme eylemi de, oturma eyleminden hareketle konumlanır. Ev ile okul arasındaki ilişki de, en uygun mesafenin tespiti ile yakalanır. Bu bağlamda eğitim mekanlarının şehirdeki konumu, konut mekanlarının planlamasıyla oluşmaktadır. Burada ticari mekanlar için yapılan bazılarının şehir merkezinde, bazılarının ise şehir dışında, ötesinde olması gerektiği şeklinde işin cinsine yönelik ayrımı, eğitim mekanlarında da eğitimin cinsine göre yapmak mümkündür. Kreşler ve anaokulları gibi okul öncesi eğitim mekanlarının konut mekanlarına ve şehir merkezine en yakın bölgelerde, ilköğretim okulu mekanlarının ikincil yakınlıkta ve yürüme mesafesinde, liselerin biraz daha uzak olabilecek alanlarda ve son olarak üniversitelerin bağımsız kampüs yapılaşmaları içerisinde şehir merkezinden daha uzakta konumlandırımları makuldür. Böylece öğrenci, ailesine yakın olması gerektiği yaş diliminde zorluk çekmeyecek, eğitim düzeyi ve yaşı ilerledikçe ise kentsel mekan tasarımı, öğrencinin sorumluluk bilincine sahip olmasına yardımcı olacaktır.²⁸⁰

Tarihsel süreç bakımından hemen hemen konut mekanları kadar eski olan kutsal mekanlar, merkezine konut mekanlarının yerleştirildiği kentsel mekan tasarımı anlayışına

²⁷⁸ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 59.

²⁷⁹ Gleen Robert Lym, *A Psychology of Building*, a.g.e, 116.

²⁸⁰ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 69.

tezatlık oluşturabilir. Zira tarihteki pek çok yerleşim, merkezinde kutsal mekanın olduğu, konutların ise o kutsal mekana göre konumlandırıldığı planlamalar ile gerçekleştirilmiştir. Aynı şekilde en iyi manzaranın, en makul bölgenin, en güzel yeşil alanın vb konumların şehirlerde konutlardan çok, kutsal mekanlara ayrıldığı da görülmektedir. Ancak insan merkezli bir mekan tasarımı düşünüldüğünde, insan ihtiyacına yönelik bir eylem olarak ibadet etmenin, ancak oturma eyleminin oluşturduğu konut mekanlarının belirleyiciliği altında konumlanması gerekliliği çıkar. Nitekim kişi, oturduğu evden çıkacak ve o doğrultuda iş yerine, okuluna veya ibadethanesine gidecektir. Bu bağlamda oturma eylemi, çalışma ve öğrenme eylemlerinde olduğu gibi ibadet etme eylemine de yön vermektedir.

İnsan ihtiyaçlarını takvimsel periyotlarla belirleyecek olursak, en az ihtiyacın, turizm mekanlarına ait olduğu ortaya çıkar. Turizm mekanları, genellikle yıldan yıla yapılan dinlenme ihtiyacını karşılar. Bu nedenle şehre en uzak olması gereken turizm mekanlarıdır. Ardından kültür mekanları gelir. Kültür mekanları, aylık veya haftalık periyotlarla ziyaret edilen mekanlardır. Ardından gelen kutsal mekanlar, günlük veya haftalık periyotlarla ziyaret edilmeleri bakımından turizm ve kültür mekanlarından şehre daha yakın olmalıdır. Eğitim mekanları ve ticari mekanlar, hafta sonları ve tatiller haricinde günlük kullanılan mekanlar olarak konut mekanına en yakın bölgeleri işgal etmelidirler. Son olarak konut mekanı, insanın en çok zaman dilimini geçirdiği yer olması nedeniyle şehrin kalbini oluşturur.

Böylelikle merkezde konutların olduğu, konutların oturulabilir makul alanının çözüldükten sonra konutlar arası bağlantının kurulduğu, ardından konutların ihtiyaçları doğrultusunda ticari, eğitim, kutsal, kültürel ve turizm mekanlarının yerleşiminin yapıldığı bir kentsel mekan tasarımı öngörülmektedir. Bu yerleşimlerde ticari ve eğitim mekanlarının çalışma ve eğitim eylemlerinin cinsine göre şehir merkezine yakınlığının belirlenmesi gerektiği, turizm mekanlarının her daim şehirden uzak, kültür mekanlarının ve kutsal mekanların ise her daim şehrin içinde olmaları gerektiği saptanmıştır.

Ele alınan bütün bu mekanlar, kendi içerisinde bir iç mekan barındırmaları bakımından, ilk önce birer iç mekan ögesi, ardından diğer mekanlar ile ilişkileri bakımından da birer dış mekan öğeleridir. Öte yandan kendi içerisinde bir iç mekan barındırmayan, sadece dış mekan ögesi olan alanlardan da söz etmek gerekmektedir. Serbest mekanlar olarak nitelendirebileceğimiz bu alanların iki tür serbestliği vardır. Birincisi, bu mekanların çatısı, duvarları gibi iç mekan sınırlamaları yoktur, havayla ve iklimle doğrudan temas halindedirler. İkincisi, bu mekanların sahibi yoktur, tam anlamıyla herkese açık, serbest dolaşımın

imkanlarını barındırırlar. Caddeler, sokaklar, meydanlar, parklar, bahçeler serbest mekanlardır. Şehrin solunum organları olarak da tarif edilen²⁸¹ bu mekanların niteliği, şehrin niteliğini, yaşam kalitesini, insanların mutluluğu, sağlığı ve güvenliğini doğrudan belirleyen unsurlardır.

Serbest mekanlar, herkesin mekanları olduğu kadar bazı durumlarda sahipsiz mekanlar haline de gelebilir.²⁸² Bu gibi durumlarda bu mekanlar işlevsizleştirilmiş, birer ‘artık alan’ haline gelmişlerdir.²⁸³ Bu alanların tasarlanarak kentsel yaşantıya kazandırılması gerekir. Burada karşımıza çıkan durum, dış mekanların işlevsizleşme tehlikesi ile karşı karşıya olmasıdır. İç mekanda böyle bir tehlike yoktur; zira iç mekanın oluşumu işlevin varlığı ile mümkün olur. Başka bir deyişle işlev özünde ‘içeridedir’. Bununla birlikte işlev, ‘dışa taşarak’ dış mekanı yaşantı haline getirir. Böylece dış mekanlar artık alan olmaktan çıkıp park, bahçe, sokak gibi birer serbest mekan niteliği kazanarak işlevselleştirilir.

Dış mekanın yaşantı haline gelmesinde önemli tasarımların başında kentsel park tasarımları gelir. Kentsel parklar, kırsal alanlarla kentlerin ilişkileri kesilmesiyle ortaya çıkan doğa gereksinimlerini karşılamak, sıkışmış yapı kitleleri ve sağlıksız koşullardan kenti kurtarmak amacıyla gerçekleştirilen yeşil alan ağırlıklı mekanlardır.²⁸⁴ Parkların en önemli bölümü yeşil örtüdür. Büyük, küçük, iğneli ve yapraklı ağaçlar, mevsimlik, daimi, soğanlı, rizomlu bütün çiçekler ve çeşitli çayır otları parkların yeşil örtüsünü oluşturur. Bunlar bir parkın canlı varlıklarıdır. Mevsimlik gelişmeleriyle bağlantılı değişen formları, renkleri ve nizamlarıyla, bitkiler parka sürekli değişiklik ve hareket verirler. Yeşil örtü, park bütününde en geniş yer kaplayan unsurdur ve yeşil örtü bitkilerin form, renk ve norm özellikleri esas alınarak tasarlanmış, parkın kişiliği oluşturulmaya çalışılmıştır.²⁸⁵

Böylece kentsel mekan tasarımının iki aşaması ele alınmış oldu. Birinci aşama konuttan turizm mekanına kadar iç mekanların kent içerisine yerleştirilmesi, ikinci aşama ise meydanlardan parklara kadar serbest mekanların kent içerisine yerleştirilmesi. Geriye son aşama kaldı. Kentsel mekan tasarımının üçüncü ve son aşaması, ulaşım aşamasıdır. Ulaşım aşaması, dolaşım eylemini kente yansıtarak statik olan ilk iki aşamadan, kentin dinamik, hareketli, akışkan bir yapı kazanmasına yol açar. Kentin içine yerleştirilen mekanların

²⁸¹ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 30.

²⁸² Mark Auge, *Non Places: Yer Olmayanlar*, çev. T. Ilgaz, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

²⁸³ Selim Velioğlu, a.g.e, 65.

²⁸⁴ Kadri Atabaş, *Merkezi Bir Kent Parçası Kentsel Tasarım Projesi*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2004, 29.

²⁸⁵ Kadri Atabaş, a.g.e, 41.

birbirleriyle iletişime geçebilmesi için, bir mekandan diğer mekana gidip gelmek gerekmektedir. İşte bu ‘gidiş-geliş’ eyleminin gerçekleştirilmesi, kentsel mekan tasarımının ulaşım planlamasından geçmektedir.²⁸⁶

Ulaşım koşulları, tarih boyunca şehirlerin gelişimini belirlemiştir. 18. yüzyılda denizyolu, 19. yüzyılda demiryolu, 20. yüzyıldan günümüze kadar ise karayolu ulaşımı, gelişen teknoloji ışığında insanları ve mekanları birbirlerine bağlamaktadır.²⁸⁷ Özellikle karayolu ulaşımı, yeraltı metroları, hızlı trenler ve hava yolu ulaşımı ile birlikte kentlerin sınırları çok büyük bir hızla genişlemiştir ve durmaksızın genişlemeye devam etmektedir. Bu hız, şehirlere yönelik önlenemez göçlere, nüfus artışının bir yerde orantısız artışına, başka bir yerde ise orantısız azalmasına yol açmış, yaşam koşullarını dengesizleştirmiştir. Mekanların şehirdeki konumlarının nasıl olması gerektiğine yönelik statik tespitler, ulaşım koşullarının sağladığı dinamik gerçekler karşısında uygulanamaz duruma gelmiştir.²⁸⁸

Gerek denizyolu, gerek demiryolu, gerekse de karayolu ulaşımı düşünüldüğünde genelde planlama, araç hareketi odaklı yapılır. Öte yandan bütün bu ulaşımelerde sadece araç hareketi değil, yaya hareketinin de olduğu unutulmamalıdır. Araç hareketi odaklı ulaşım anlayışından sıyrılarak yaya hareketinin ulaşım planlamasında odak haline getirilmesi, dış mekanın gözlemlenebilir, deneyimlenebilir ve yaşanabilir olmasını sağlar. Aracın getirdiği sürat, dış mekanın algılanamamasına, bir an önce iç mekana ulaşılması için gerekli yardımcı bir mekan haline gelmesine yol açar. Yaya olmanın getirdiği yavaşlama ise, dış mekanı insan ölçeğinde deneyimlemeye, dış mekanın da en az iç mekan kadar bir yaşam ögesi olduğunun farkına varılmasını sağlar.

Bunlar ışığında düşünüldüğünde kentsel mekan tasarımının ulaşım planlaması, araç hareketi ile yaya hareketinin uyum içinde çözülmesiyle gerçekleşmelidir. Yaya hareketlerinin mümkün olduğunca az kesilmesi, yaya akışının gerektiğinde yapının içinden dahi geçilerek sağlanması, iç mekan ve serbest mekan yerleşimlerine gerektiğinde yaya, gerektiğinde araç ile ulaşımın sağlanması, yerleşimlerin yaya ve araç hareketlerine doğru verimlilikten oluşan bütünlüklü planlaması, şehrin merkezine her yönden farklı alternatiflerle ulaşım olanak verilmesi, yaşantı zenginliği ve sosyal iletişimi güçlendirecek bir ulaşım akışının sağlanması gibi pek çok tespit, kentsel mekan tasarımının ulaşım planlamasına yönelik tespitlerdir.²⁸⁹

²⁸⁶ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 70.

²⁸⁷ Tülay Kılınçaslan, *Kentsel Ulaşım*, İstanbul: Ninova Yayıncılık, 2012, 117.

²⁸⁸ A.e, 118.

²⁸⁹ J.M. Fitch, *Architecture and the Esthetics of Plenty*, a.g.e, 39.

Kentsel mekan tasarımına yönelik bu üç aşamayı belirttikten sonra, mimaride sanat ile dış mekan arasındaki ilişkiye yönelik sorulması gereken en temel soruyu sormak gerekmektedir. Kentsel mekan tasarımı sonucunda ortaya nasıl bir mimari biçimin çıkması gerekir? Bu bağlamda kentsel mekanın sanatsal değeri nerededir? Bu sorulara iki temel yanıt verilebilir. Birincisi, insan ölçeğine uygun bir mimari biçime ulaşılması şeklindedir. Şehir ölçeğinde yer alan tüm öğelerin boyutları, insan ölçeğine göre ayarlanmalıdır.²⁹⁰ İnsan ölçeğinden kasıt iki türdür. Birincisi, insanın doğal, biyolojik ölçülerini içerir. Bu insanın boyu ve genişliğidir. İkincisi ise, insanın hareketlerini içerir. Oturma, dinlenme, çalışma gibi temel eylemlerin de hesaba katıldığı bu hareketlere uzanmadan eğilmeye, yürümeden koşmaya kadar her türlü insan hareketleri eklenmelidir. Kentsel mekan tasarımı sonucunda ortaya çıkacak mimari biçim, insanın biyolojik ölçü ve hareketlerine uygun olmalıdır.²⁹¹

Kentsel mekan tasarımı sonucu ortaya çıkacak mimari biçimin insan ölçekli olması gerektiğini söyledikten sonra vurgulanması gereken ikinci tespit, sayılan üç nitelik olan iç mekanlar, serbest mekanlar ve ulaşımın biçimsel bütünlüğünün sağlanmasıdır. Şehirdeki binalar, binaların iç mekanları, binalar arası mekansal iletişimin kurduğu dış mekanlar, ortak kullanılan serbest mekanlar ve şehre dinamizm, hareketlilik ve akışkanlık kazandıran ulaşım sistemlerinin biçimsel görüntüsü, birbirlerinden kopuk olmamalıdır. Bu kopukluğu gidermek için yapı kütlelerine avlu, meydan, sokak, bahçe gibi tanımlı ve ardışık dış mekanların kurulumunun gerçekleştirildiği bir dış mekan tasarımı yapılmalıdır.²⁹² Kenti oluşturan öğelerin bu uyumu, belirli bir mekansal kurgusu olan bir biçimin oluşmasını sağlar. Dış mekanın bu biçimsel görüntüsüne ‘silüet’ adı verilmektedir.²⁹³ Kent silüeti, tüm kenti kuşatacak bir manzaradan kente bakan bir gözlemciye, kente dair mekansal kurguyu anlatan bir görüntüyü vermelidir.

Böylelikle mimari tasarımda mekanın konumuna yönelik sorgulama tamamlanmıştır. Bölüm içerisinde ilk önce mekan kavramının çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Ardından mekan üretiminde yer kavramının belirleyici olduğu ve geometrik mekan, fiziksel mekan, tasarlanabilir mekan şeklinde mekan türlerini oluşturduğu saptanmıştır. Mimaride mekan ise mekanların kendi başlılığını içeren iç mekan ve mekanların birbirleriyle ilişkilerini içeren dış mekan şeklinde iki alt kavrama ayrılmıştır. İç mekan incelemesi günümüzde kullanılan iç

²⁹⁰ Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, a.g.e, 88.

²⁹¹ R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, a.g.e. 56.

²⁹² Selim Velioğlu, a.g.e, 224.

²⁹³ A.e, 226.

mekan tipleri üzerinden konut mekanı, ticari mekan, eğitim mekanı, kutsal mekan, kültür mekanı ve turizm mekanı şeklinde gerçekleştirilmiştir. Dış mekanlar ise iç mekanlar, serbest mekanlar ve ulaşım şeklinde, kentsel mekan tasarımının oluşumuna etkiyen faktörler ışığında sınıflandırılmıştır. Bölüm sonucunda varılan en temel sonuç ise, mimari tasarımın maddeden işlev, işlevden biçim ve biçimden de mekan ürettiği, mekansal kurgusu olmayan bir biçimin eksik bir tasarım olacağı, mimarinin ‘nesneye biçim veren’ diğer görsel sanatlardan ayırt edici noktasının ‘nesneye belirli bir mekansal kurguyla biçim vererek’ gerçekleşmesidir. Bu doğrultuda işlevin mimaride tekniğin, biçimin mimaride sanatın amacı olduğu noktada mekanın ise teknik ve sanatı içerisinde barındıran mimari tasarımın amacı olduğu sonucuna varılmıştır.

Mimariyi mimari yapan şeyin, mimarinin özünün veya ayırıcı kimliğinin, insanı da içerisine alan, üç boyutlu bir mekanda var olması şeklindeki tespit, şimdiye kadar gelinen nokta itibarıyla tutarlı, ama eksiktir. Zira mimari, insanı içerisine alan üç boyutlu bir mekanın yanında, dördüncü bir boyut olarak tanımlayabileceğimiz zamansallık ile birlikte varlığını gerçekleştirebilir. Bu bağlamda zaman kavramının göz ardı edileceği bir mimarlık okuması, eksik kalmaya mahkumdur. Bu eksikliği tamamlamak adına, çalışmanın son bölümünde ‘Mimaride Zaman’ kavramına yer verilecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİDE ZAMAN

Mimarlık mekan üretme uğraşdır. Mimaride mekan, insanın kendi ihtiyaçları doğrultusunda ürettiği yaşam alanlarıdır. Öte yandan bu yaşam alanlarına yönelik anlayışlar ve talepler çağlara göre değişim gösterir. Bu tespit, mimarlık uğraşının mekanla beraber zaman kavramını da içerdiğini ortaya koyar. Mimaride zamanı ise, insanın kendi ihtiyaçları doğrultusunda biçimlendirdiği gelecek şeklinde tanımlayabiliriz. İnsanın kendi ihtiyaçları doğrultusunda ürettiği yaşam alanları ile biçimlendirdiği gelecek bütünleşerek, mekan zaman birlikteliği içerisinde varoluşun sürekliliği sağlanır. Varoluşun sürekliliğini destekleyen unsurlardan biri olarak mimari, mekan zaman birlikteliğiyle kurulur.

Düşünce tarihinde, mekan zaman birlikteliğine yönelik pek çok vurgu yapılmıştır. Kant için mekan ve zaman, düşünme yetimizi aşan saf görüler olup aralarında herhangi bir öncelik sonralık söz konusu değildir.²⁹⁴ Einstein fiziği ile birlikte ise artık ayrı ayrı mekan ve zaman kavramları yerine, mekan zamanı şeklinde tamamen bütünleşmiş bir kavramla karşılaşırız.²⁹⁵ Bütün bu düşünceler mekansız bir zamanın veya zamansız bir mekanın varlığının anlamsızlığına işaret eder. Öte yandan çalışma kapsamında özel olarak sorulması gereken, mimaride mekan ile mimaride zaman arasındaki birlikteliğin nasıl sağlandığıdır.

Mimaride zaman, mekanda meydana gelen değişimler ile ortaya çıkar. Dolayısıyla mimaride zamanın mimaride mekan üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. Çocuklarda mekan algısının gelişiminin zaman algısından çok önce gerçekleştiğine yönelik bulgular da bu tespiti desteklemektedir.²⁹⁶ Yukarı, aşağı, sol, sağ gibi mekansal betimlemeler geçmiş, şimdi, gelecek gibi zamansal betimlemelere nazaran daha anlaşılır ve somuttur. Zamansal betimlemeler oldukça soyut betimlemeler olduğundan, felsefi açıdan zamanı kavramak

²⁹⁴Immanuel. Kant, *Critique of Pure Reason*, ing. çev: N.Kemp Smith, New York: St Martin's Press, 1965: A23-A31.

²⁹⁵ Albert Einstein, *İzafiyet Teorisi*, çev. Gülen Aktaş, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

²⁹⁶ Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, 43.

mekanı kavramaktan çok daha zordur.²⁹⁷ Dolayısıyla mimaride zamanı anlamak için, mekânı da sorgulamak gerekli görülmektedir.

Bütün bunlar ışığında, mimaride mekânın incelendiği üçüncü bölümü takiben bu bölümde mimaride zaman kavramı incelenecektir. Kültür üretimleri içerisinde yer alan mimarinin zaman ile ilişkisi sorgulanacak, mimarlık alanında yapılan çalışmalara zamanın psikolojik ve tarihsel yapısının etkileri araştırılacaktır. Bu bağlamda bölüm kapsamında öncelikle zaman kavramının çözümlemesine yoğunlaşılacak, ardından mimarlık zaman ilişkisi başlığı altında zamanın psikolojik ve tarihsel boyutunun mimarlığa etkisi sorgulanacaktır.

4.1.Zaman Kavramının Çözümlemesi

Mekanla birlikte zamanı, tüm varlıkların var olma biçimi şeklinde nitelendirmek mümkündür. Mekanın dışında var olmak, hiçbir yerde var olmamaktır. Benzer şekilde zamanın dışında var olmak ise hiçbir an var olmamaktır. Evrende her şeyin bir geçmişi, bir şimdisi ve bir geleceği, eş deyişle bir zamanı vardır. Mekan birlikteliğin, zaman ise art ardalığın yapısını kurar. Bu birliktelik ve art ardalık sayesinde hareket gerçekleşir. Hareket ile birlikte tüm canlılar yaşamaya başlar. Bu bağlamda mekan ve zaman, canlılığın temel yapıtaşlarını oluşturan unsurlar olarak görülebilir.

Doğumundan ölümüne kadar her canlı, bedensel bir varlık olarak varoluş sürecinden geçer. Bu canlılardan biri olarak insan, mekan ve zamana biyolojik olarak ihtiyaç duyar. İnsanın ilk evinin ana rahmi olduğu ve insandaki mekan ihtiyacının temel gerekçesinin insanın bedensel yapısının getirdiği biyolojik gereklilikler olduğu bir önceki bölümde tespit edilmişti. Benzer şekilde insan vücudu, biyolojik bir zamanın yönetimi altındadır. Kan basıncını, hormonları ve mide salgılarını düzenleyen bedenimiz, bütün yaşamımızı yönlendiren bir kronometre gibi çalışır.²⁹⁸ İlaveten vücudumuzda tespit edilen yüz milyara yakın hücrenin her birinin kendi iç saati olduğu, organların kendi günlük işleyişlerini kendileri düzenlediği tespit edilmiştir.²⁹⁹ Organların birbirleriyle iletişimde olduğu, biyolojik zamana bağlı sıralı ve düzenli bir şekilde çalıştığı gözlemlenmiştir. Örneğin karaciğerin başka organlarla zaman hakkında bilgi alışverişinde bulunmasını mümkün kılan sensörleri bile vardır.³⁰⁰

²⁹⁷ Philip Turetzky, *Zaman*, çev. Mustafa Çağlar Atmaca, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2020, 13.

²⁹⁸ Stefan Klein, *Yaşamın Hammaddesi Zaman*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Aylak Kitap, 2011, 24.

²⁹⁹ Ali Demirsoy, *Biyolojik Saat*, İstanbul: Asi Kitap, 2020, 17.

³⁰⁰ Bloomer Moore, *Body, Memory and Architecture* Nev Haven. London 1977, 16.

Doğanın ve insan vücudunun işleyişi bütün yaşamımızı yönlendirse de, biyolojik zamanın dışında zamanın başka boyutlarıyla ilişkilerimiz olduğu kuşkusuzdur. Sözgelimi bir mağaranın hareketsizliği içerisinde organlarımızın zamanı işlemeye devam etse de, zaman duygusu ölçütünü yitirir. Burada duygularımız ile zaman arasındaki ilişki, başka bir söylemle hissettiğimiz zamanı üretenin ne olduğu sorusu karşımıza çıkar. Biyolojik zamandan farklı olarak nitelendirilen bu zaman türüne psikolojik zaman denilebilir.

Psikolojik zaman, algıladığımız, düşündüğümüz ve duyumsadığımız her şeyi belleğimizde ölçtüğümüz zaman kategorisidir. Bir olayın ne kadar sürdüğünü kronometre üzerinden değil, o olayı bekleme süremiz üzerinden ölçtüğümüzde zamanın psikolojik boyutu devreye girer. Her olay için belleğimizde bir süre tutarız. Bekleme süremiz, belleğimizde tuttuğumuz süreden uzun olursa sıkılırız, kısa olursa telaşlanırız, yakın olursa memnun oluruz. Buradan çıkartılabilecek sonuç, biyolojimizin zamanının yanı sıra bilincimizin de kendi zamanını ürettiğidir. Bilincin ürettiği bu zaman, dikkat ettiğimiz şeylere göre daha yavaş veya daha hızlı geçmektedir.

Zamanın psikolojik boyutu, bilinç, bellek, hatırlama, unutkanlık, tekrar, devamlılık, süreklilik, öngörü, hayal, anı, beklenti gibi pek çok zihinsel kategorinin zaman kavramıyla ilişkisinde yatmaktadır. Zamanın ne olduğunu bana kimse sormazsa bilebiliyorum, ancak ne olduğunu sorduklarında bilemiyorum diyen Augustinus³⁰¹tan bu yana zamanın öznel boyutuna yapılan vurgular, psikolojik zaman anlayışını günümüze kadar getirmiştir. Maddenin zamansal yapısı ile bilincin zamansal yapısı ayrımı bağlamında iki temel zaman özelliğinden bahseden Henri Bergson'a göre maddenin zamansal yapısında herhangi bir süreklilik, peşi sıralık, anların birbirini takip etmesi gibi doğrusal bir akışkanlık yoktur. Öte yandan bilinç, hafıza ve şuurluluk gibi zamana sürekliliği veren kategorilerle beraber zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek dilimleri arasındaki ilişki kurulur ve insan benliğinin temel yapısı oluşur.³⁰²

Biyolojik ve psikolojik zamanı beraber düşündüğümüzde, yaşantımızın beden ve bilinç birlikteliğiyle zaman içerisinde gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Bu yaşantıda kimi durumda bedenin zamanı bilincin zamanına hükmeder, –sözgelimi ağrı hissettiğimizde- kimi durumdaysa bilincin zamanı bedenin zamanına hükmeder. –sevinç ya da üzüntü halinde-

³⁰¹ Augustinus, *İtirafılar*, çev. Dominik Pamir, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2007, 265-291. (11. Kitap)

³⁰² Henri Bergson, “Zaman ve Özgür İstenç”, çev: Alp Tümertekin, *Cogito Dergisi*, s.11, (1997): 10.

Beden ve bilinç arasındaki bu ilişkileri kuran zaman kategorileriyle birlikte insan yaşamı, düzenli bir şekilde süreklilik arz etmektedir.

Bedensel olarak ihtiyaç duyduğumuz ve içsel olarak deneyimlediğimiz zaman kategorileri, zamanın bireysel boyutunu oluştururlar. Öte yandan zamanın bireysel boyutunun yanı sıra toplumsal boyutu üzerine de düşünmek gerekir. Zamanın toplumsal boyutuna yönelik ele alınması gereken kategoriyi tarihsel zaman olarak adlandırmak mümkündür. Doğadaki döngüsellüğün insan dünyasına aktarılması, tarih bilincinin oluşmasını engeller.³⁰³ Tarih bilincinin oluşması için zaman doğanın döngüsellüğünden kopartılır ve kültürün doğrusallığına kaydırılır. Bu noktada zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde parçalayan, ilerleyen ama geri dönmeyen bir çizgi gibi simgeleyen doğrusal zaman anlayışı üzerine düşünülmelidir.

Tarihin kurulumu geçmiş zamanın kurulumuyla mümkündür. Öncelikle birey olarak hatıralarımız, anılarımız ve yaşantılarımızdan yola çıkarak kişisel tarihimizi kurarız. Ben kimim, nereden geliyorum gibi varoluşa dair soruların temelinde geçmiş zamanla ilişkimiz vardır.³⁰⁴ Ardından toplumsal olarak ortak bir geçmiş çatısı altında toplumun tarihi kurulur. Düşüncelerimizi, davranışlarımızı ve eylemlerimizi belirleyen en önemli unsurlardan biri kültürdür. Kültür, toplumun kurduğu tarihin birikimlerinden oluşur. Tarih bilinci, geçmiş zamanı kaybolup giden bir kategori olmaktan kurtararak, insan var oldukça tarihle beraber var olacak silinmez bir ize dönüştürür. Hatta tarih bilincinin bıraktığı bu iz öylesine belirleyicidir ki, şimdiyi ve geleceği de doğrudan etkilediğini söylemek mümkündür. Öyle ki, tarih bilinci ortaya çıktıktan sonra artık insan ve toplumların geçmişleri olmadan şimdileri ve gelecekleri de söz konusu olamaz.³⁰⁵

Geçmişini anlamlandıran kişi, şimdiye yönelir. Doğa olayları ve insan metabolizmasında şimdi söz konusu değildir.³⁰⁶ Psikolojik zamanla birlikte, içinde bulunduğunu hissettiğimiz zaman dilimi olarak karşımıza çıkan şimdi kavramı, geçmiş ve gelecek arasındaki belirsiz bir köprü gibi algılanır.³⁰⁷ Bazen bir güne şimdi deriz, bazen bir saate, bazen ise bir saniyeye. Bu belirsizliğe rağmen şimdi, içinde bulunduğumuz yegane zaman dilimi olarak yaşadığımız acıyı veya duyduğumuz sevinci deneyimlediğimiz tek yerdir. Zamanı deneyimleyebildiğimiz tek alan olan şimdinin bu kadar muğlak olması, zaman kavramı üzerine yapılan felsefi

³⁰³ Ömer Naci Soykan, "Saatsiz Yaşanır Mı?" *Zamanın Kitabı*, İstanbul: YGS Yayınları, 2003, 14.

³⁰⁴ Arslan Topakkaya, *Felsefe Din ve Kültür'de Zaman*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2013, 411.

³⁰⁵ E.C. Hughes, "Cycles, Turning Points and Careers," *The Sociological Eye*, cilt 1, Chicago: Aldine, 1984, 124.

³⁰⁶ Vincent Scully, *The Earth, the Temple and the Gods*, New Haven, 1962, 47.

³⁰⁷ Kevin, Lynch, *What Times is This Place*, Mass, London, 1972, 33.

sorgulamaların zor olmasının en önemli sebeplerinden biridir. Burada psikolojik zamandan tarihsel zamana yönelerek şimdinin geçmiş üzerinden okunmasıyla anlaşılması, bir yöntem olarak uygulanabilir. Nitekim ben kimim, nereden geliyorum gibi sorgulamaların yapıldığı geçmiş zamanı kuran tarih bilinci, şimdiki varlığımızın da anlamlandırılmasında ve geleceğe yönelmemizde yardımcı olur.

Geçmişin ve şimdinin psikolojik ve tarihsel zaman kategorileri bağlamında kurulumunun ardından, ucu açık bir zaman dilimi olan geleceğe odaklanılır. Ben kimim, nereden geliyorum gibi geçmiş zamana yönelik varoluşsal sorgulamalar yerini nereye gidiyorum, yaşam beni nereye sürüklüyor gibi gelecek zamana yönelik sorgulamalara bırakır.³⁰⁸ Bu soruların hepsi belirsizdir; zira gelecek zaman henüz yaşanmamış hayatlardan, işlenmemiş olaylardan, gerçekleşmemiş durumlardan ibarettir.

Geçmiş tarihsel zamanın kurduğunu, şimdiyi ise psikolojik zamanın kurduğunu, tarihsel zamanın anlamlandırdığını söyledikten sonra, gelecek zamanı kuran zaman kategorisi için ne söylenebilir? Geleceğe yönelik beklentiler, psikolojik zamanın bir özelliğidir. Öte yandan geleceğin yorumlanması, tarih üzerinden yapılır. Ancak tarihsel gelişmelerin nasıl gelişeceği ve sonunun nereye varacağını tam olarak kestirmek hiçbir biçimde mümkün olmamaktadır. Burada gelecek zamanın bizim için yabancı olduğuyla karşılaşılır. Emanuel Levinas bunu öteki veya başkası olarak tarif edilebilecek bir kavram üzerinden açıklar. Gelecek yakalanamayandır, başımıza gelen ve bizi ele geçiren bir yabancıdır. Gelecek, ben kavramının karşısına öteki kavramını yerleştirir.³⁰⁹

Zamanın tarihsel boyutunun bir diğer sorgulaması, zamanın insan tarafından tarih boyunca nasıl üretildiği ve nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Burada takvimin icadı ve saatin üretimi başta olmak üzere, insan yapımı zaman araçlarından söz etmek gerekir. Hissedilebilir doğal olaylardan oluşan düzenli bir döngüyle hayatımıza giren zaman, kültürel bir özelliğe bürünerek birbirini takip eden yıllara, parçalara ayrılan günlere, sosyal hayatımızı düzenlediğimiz bir programa dönüşmüştür. İnsanın zamanı doğanın bir özelliğinden kültürel dünyanın bir parçası haline getirme girişimi, tarih boyunca pek çok dini, siyasi, ekonomik ve teknik faktörlerle beraber süregelmıştır.³¹⁰ Tam bu noktada çalışma kapsamında sorulması gereken soru, zamanın kültürel tarihinin bir kültür üretimi olan mimariyi nasıl etkilediğidir.

³⁰⁸ Arslan Topakkaya, *Felsefe Din ve Kültür'de Zaman* a.g.e, 403.

³⁰⁹ Emanuel Levinas, *Zaman ve Başka*, çev. Özkan Gözel, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, 103.

³¹⁰ Philip Turetzky, *Zaman*, a.g.e, 58.

Bu bağlamda konu, mimaride psikolojik zaman ve mimaride tarihsel zaman şeklinde iki alt başlık içerisinde ele alınacaktır.

4.2.Mimarlık – Zaman İlişkisi

Mimarlık zaman ilişkisini anlamamanın yolu, insanın mekan üretmek için maddeyi kullanma süreci olarak mimarlığın, inşa, tasarım ve kullanım özelliklerinin hangi sırayla gerçekleştiği üzerine tekrar düşünmekten geçer. Mimarlığın önce tasarlanan, tasarlandıktan sonra inşa edilen ve inşa edildikten sonra kullanılan bir süreç olduğu gözlemlenmişti. Bu bağlamda kullanımın inşaya, insanın da tasarıma bağımlı olduğu tespit edildi. Tasarımın insanın nedeni, insanın tasarımın sonucu, insanın kullanımın nedeni ve kullanımın da insanın sonucu olduğu kabul edildi. Öte yandan bu neden sonuç ilişkilerinin doğrusallık değil döngüsellik içerdiği de savunulabilir. Nitekim kullanım ihtiyacı da tasarımın bir nedeni olarak görülebilir. Dolayısıyla süreç durmaksızın devam eder ve yıkılan yapının yerine başka ihtiyaçlar doğar, o ihtiyaçlarda yine sırasıyla tasarımı, inşayı ve kullanımı gerektirir. Tasarım ve inşa üretimi, kullanım ve yıkım ise tüketimi oluşturur. Bu üretim tüketim döngüsü ise, mimarlık zaman ilişkisini ortaya koyar.³¹¹

Üretim – tüketim döngüsü olarak mimarlığın zamansallığı, mimarın zaman algısı ve kullanıcının zaman algısı bağlamında iki alanda incelenmelidir. Öte yandan mimaride psikolojik zaman ve mimaride tarihsel zaman şeklinde iki alt başlık oluşturulması gerektiği de tespit edildi. O halde ilk önce mimarın psikolojik zamanına yönelmeli, mimarın üretimini yaparken nasıl bir anlayış ve psikoloji içerisinde olduğu sorulmalıdır. Ardından kullanıcıların psikolojisine odaklanıldığında, bireyin ve toplumun mimari eserlerden ve kentten taleplerinin neler olduğu, mekanda ve kentte yaşarken nasıl bir psikoloji içerisinde bürünebildikleri, mimarlığın psikolojik yaşama nasıl bir etkisi olabileceği sorulmalıdır. Psikolojik zamanın ardından ele alınacak tarihsel zaman bölümünde ise mimarın tarih içerisinde nasıl bir yer edindiği, tarihsel birikimden nasıl yararlandığı, kendisini ve üretimlerini tarih içerisinde nasıl var ettiği gibi sorular sorulmalıdır. Son olarak kullanıcının tarihsel zamanı, tarih içerisinde mimariye hangi şartlarda ve hangi çeşitlerde ihtiyacımızın olduğu, kullanıcının bir mimari eserden ve kentten beklentilerinin neler olduğu ve bu beklentilerin zaman içerisinde ne şekilde değiştiği, dönüştüğü soruları üzerinden düşünülmelidir.

³¹¹ Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, New York, Washington, 1971.

4.2.1. Mimaride Psikolojik Zaman

Mimaride psikolojik zamana yönelik sorulması gereken ilk soru, mimarın üretimini yaparken nasıl bir anlayış ve psikoloji içerisinde olduğu sorusudur. Burada ele alınacak ilk kavram düzen kavramıdır. Mimarlığı işlevleri ve biçimleri düzene koymak şeklinde nitelendirmek mümkündür.³¹² Zaman kavramının düzenle ilişkisi ise psikolojik zamanda yatar. İnsan bilincinde zaman, bir düzen hissi oluşmaya başladığında kendini gösterir. Mekan ve zamanı kullanan mimari tasarımcı, düzenli işlevsel biçimler üretir.³¹³ Duvar, döşeme, kapı, pencere, çatı gibi yapı elemanları, belirli bir düzen dahilinde üretilerek kullanıma uygun mekanları oluştururlar. Bu düzeni sağlayan, tasarımcının bilincindeki psikolojik zamandır.

Mimarın belirli bir düzen dahilinde mekan üretme girişimi karşısında kullanıcının psikolojik zamanı farklılık gösterir. Kullanıcı olarak psikolojimizin, mekana yönelik tüm eylem ve hissiyatlarımızı etkilediği söylenebilir.³¹⁴ Bekleme, sıkılma, kaygı, memnuniyet, mutluluk gibi eylem ve hissiyatlar akla gelen ilk örneklerdir. Bütün bunlar zaman içinde değişim gösteren hissiyatlardır. Burada değişim kavramının, kullanıcının psikolojisini belirleyen temel faktörlerden biri olduğu tespit edilir. Mimarın kurduğu düzen durağanlığı amaçlarken kullanıcı değişim talep eder. Sözgelimi mimar tarafından güneşin hangi saatte nereden geleceği hesaplanarak ve mekanı mümkün olduğunca büyük göstermek amaçlanarak kurulan bir iç mekan yerleşim düzeni, kullanıcının sıkılmasıyla ve değişim istemesiyle bir anda bambaşka bir yerleşim şekline dönüştürülebilir. Kullanıcının değişim talebi ve mimarın düzen anlayışı arasındaki bu ilişki mimaride psikolojik zamanın yapısını kurar.

Mimarın tasarımı, kullanıcının mekan içerisindeki yaşam sürecini etkiler.³¹⁵ Kullanıcının yaşam süreci, doğumu, büyümesi, evlenmesi, çocuk sahibi olması, yaşlanması gibi evrelere yönelik mekanlarda gerçekleşir.³¹⁶ Kullanıcılar bu süreçlerde uzun süre aynı mekanları kullanarak, zamanı bilinçlerinde bir nevi dondurur, sabitleştirirler. Günlük, haftalık, aylık ve yıllık rutinler oluşturarak yaşam evrelerini aynı mekanlarda ve aynı eylemleri gerçekleştirerek çeşitli alışkanlıklar edinirler. Bütün bu alışkanlıklarla beraber yaşamımız süreklilik kazanır. Bu alışkanlık ve süreklilikle beraber kullanıcı, değişim yerine düzeni talep etmeye başlar. Bu

³¹² İlhan Altan, *Mimarlıkta Mekan Kavramı*, a.g.e, 80.

³¹³ Edward Said, *Beginnings*, New York, 1985, 41.

³¹⁴ Akbal Süalp, *Zamanmekan*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004, 21.

³¹⁵ Peter Munz, *The Shape of Time*, Middletown, 1977, 15.

³¹⁶ Hüseyin Kahvecioğlu, “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, *Zaman-Mekân*, haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, İstanbul: Yem Yayın, s.142-149.

bağlamda mimari tasarımcı, insan yaşamındaki sürekliliği barınak, mekan ve kent özelinde düzenlemeye çalışan kişi olarak görülebilir.³¹⁷ Bu noktada mekandaki alışkanlıklarımız ve yaşamın sürekliliğini kent özelinde de düşünmek gerekir.

Kentin zamansallığı, o kentte yaşayan insanların biyolojik, psikolojik ve tarihsel zamanla ilişkisinde yatar. Çeşitli araştırmalarda, milyonluk şehirlerin insanların köylerde yaşayan insanlara göre ortalama iki kat daha hızlı hareket ettikleri, konuştukları ve tepki verdikleri tespit edilmiştir.³¹⁸ Bu bağlamda yaşadığımız yer, biyolojik zamanımızı büyük oranda etkiler. Ancak bu farklılığı büyük oranda psikolojik olarak hissetmeyiz. Şehirde yaşayanlar hızlı yaşadıklarının, köyde yaşayanlar yavaş yaşadıklarının farkında değildirler. Ne zaman ki gezi amaçlı başka bir şehre gideriz ve rutin hayatımızın dışında bir hız veya yavaşlık ile karşılaşırız, farklılığı o zaman psikolojik olarak da hissederiz. Köye giden şehirli köydekilerin yavaş yaşadığını düşünür, şehre giden köylü ise şehirdekinin hızlı yaşadığını söyler.³¹⁹ Öte yandan gittiğimiz yerde bir süre kaldığımızda zamanla oraya alışmaya başlarız, oranın rutinine adapte oluruz. Burada alışkanlık kavramı tekrar karşımıza çıkar. Böylelikle kişisel mekanlar için söylediğimiz değişim talebi ve alışkanlık kavramları, kamusal mekanlar ve kent yaşamında da geçerlidir. Bazen bulunduğu kentin değişmesini, bazen başka kente taşınma veya seyahat etmeyi isteyen kullanıcı, bazen de yaşadığı kentin rutinine alışır ve psikolojik zamanın durağanlığı içerisinde alışkanlığı benimser.³²⁰

Bu noktada tasarımını kullanıcıya göre kurgulayan mimarın kullanıcıyı bilmesi, tanıması gerektiği bir kez daha belirir. Kullanıcı kimi zaman tekil bir kişi veya aile, kimi zaman bir kentte yaşayan insan topluluğu, kimi zamansa farklı kimlikleri barındıran daha geniş bir kitle olabilir. Öte yandan mimari eserin zamansallığı, farklı dönemlerde farklı kullanıcıları içerecek bir süreç içerisinde düşünülerek tasarım yapılmasını gerekli kılar. Burada tasarım yaparken düşünülmesi gereken şimdiki kullanıcılar ve gelecekteki kullanıcılarıdır. Geçmiş tarihsel zamanın, şimdiki ve geleceği psikolojik zamanın kurduğu tespiti hatırlanırsa, şimdiki kullanıcıların ve gelecekteki kullanıcıların araştırılmasının mimaride psikolojik zaman üzerinden yapılması gerektiği ortaya çıkar.

İçinde bulunduğumuz çağın anlayış ve taleplerine uygun yapılar, şimdiki kullanıcılar için üretilen yapılardır. Çalışmanın üçüncü bölümünde 21. yüzyılda mimarlığın nasıl yapılması

³¹⁷ David Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence and Writing*, Bloomington, 1990.

³¹⁸ E.M. Bacon. *Design of Cities*, New York. 1967, 11.

³¹⁹ M. Girouard, *Cities and People*, New Haven, London 1985, 47.

³²⁰ Uğur Tuztaşı, *Gölgesiz Şehirde Zaman ve Mekan*, İstanbul: Expoz Yayinevi, 2018, 33.

gerektiği sorulmuş, çağımızda hangi mekanlara ihtiyacımızın olduğu araştırılmıştı. Burada ise gelecekteki kullanıcıların ihtiyaç duyacağı mekanları bugünden öngörüp o anlayışta tasarımlar üretmenin mümkünlüğü üzerine sorgulamada bulunulmalıdır. Bu bağlamda geleceği eksiksiz öngörmenin imkansızlığı unutulmadan, çağlar değişse de, kullanıcıların mekana yönelik değişmeyen taleplerinin neler olabileceği sorulmalıdır? Burada güvenlik, mutluluk ve güzellik kavramları ön plana çıkar.

Güvenlik, insanın psikolojik ve fiziksel olarak her daim talep ettiği bir ihtiyaçtır. Güvenliğin karşılanması için verilen mücadelede ortaya çıkan eylem olarak barınma eylemi, insan var olduğu sürece güvenlik ihtiyacının ve mimarlığın sürekliliğini oluşturur. İnsan güven içinde olabilmek için mutlaka bir yerlerde barınmak zorundadır.³²¹ İnsan var olduğu sürece güvenlik gereksiniminin devam etmesi, güvenliğin varoluşun sürekliliğini sağlayan bir unsur olduğu anlamına gelir. Bu bağlamda şimdiki kullanıcılar için olduğu gibi gelecekteki kullanıcılar da psikolojik ve fiziksel olarak güvenliğin sağlandığı mekanları tercih edeceklerdir.

Güvenlik kavramını mimaride psikolojik zaman bağlamında daha iyi anlayabilmek için, en küçük toplumsal yapı olan aile ve ailenin yaşam alanı olarak ev kavramlarını ele almak gerekir. İnsan canlılığının devamı için gerekli olan güvenlik ihtiyacı, insanın ilk evi olan ana rahminde, dünyaya gelecek bebeğin ihtiyacı olabilecek her şeyin barındırıldığı, doğal unsurlar tarafından kurulan en güvenli yerde başlar. Öte yandan ana rahminden ayrılan bebeğin güvenlik ihtiyacının yetişkinliğe ulaşana kadar korunması için kurulan düzen, doğal unsurlara eklenen toplum dünyası ile var olur. Biyolojik unsurlarla doğan güvenlik, toplumsal unsurlarla süreklilik kazanır. Bu bağlamda bir bebeğin veya yetişkin olmayan çocuğun güvenlik ihtiyacını sağlayacak üç temel yapı, anne, baba ve evdir. Erkek ‘evin babası’, kadın ‘evin annesi’ ve çocuk da ‘evin çocuğu’ şeklinde kültürel sıfatlara ulaşırlar ve ortaya aile kavramı çıkar. Ev kavramı, insanın önce bireysel yaşamını kurar, ardından aile kurumunu oluşturarak en küçük toplumsal yapıyı belirler. İlerleyen süreçte yetişkinlik düzeyine erişen kişi, kendi evini ve kendi ailesini kurarak, varoluşun sürekliliğinin bir parçası olarak kendi çocuklarının güvenliğini sağlar. Bu durum, kişinin kendini gerçekleştirme sürecinde, bebek, çocuk, anne veya baba gibi farklı sıfatlara bürünerek, her bir sıfatta güvenlik kavramıyla farklı bir etkileşim halinde olduğunu gösterir.

³²¹ Arnold Hauser, *A Social History of Art*, London, 1951, 11.

Güvenliğin zamanla ilişkisinin bir diğer yönü, gereksinimin toplumsal ve kentsel boyutuyla ilgilidir. En küçük toplumsal yapı olan aile, evin dışına çıktığında kendi güvenliğini sağlayamaz. Heidegger'in ifadesiyle evden dışarı çıkan insan dünyanın içine girer. Dünyanın içinde ise, insanı varoluşa götüren korku duygusu vardır.³²² Korkudan kaçan insan toplumsal yapılaşmaya ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç sonucunda ortaya tarih boyunca kalelerden surlara, şehir duvarlarından tahkimatlara kadar pek çok farklı mimari mekan üretilmiştir. Çin Seddinden Truva surlarına, İhtar kapısından Berlin duvarına kadar tarihteki pek çok yapı, toplumun ve kentin dışarıdan gelecek askeri saldırılara karşı güvenliğinin sağlanmasını amaçlamaktadır. Öte yandan çağların değişmesi, güvenliğin içeriğini değiştirmektedir. Uçağın keşfi, bugün kale veya sur mekanlarını üretmeyi anlamsızlaştırmıştır. Dolayısıyla başta teknik olmak üzere pek çok faktör, mekanları değiştirmekte, dönüştürmekte veya işlevsizleştirmektedir.³²³ Mekan tasarımına yönelik anlayışın, üretimin ve taleplerin değişmesi, mimarının zamana bağlı bir etkinlik olduğunu gözler önüne serer. Bu bağlamda mimarının oluşumu ve gelişimi, mimarının geçmişte nasıl yapıldığı, bugün nasıl yapılmakta olduğu ve gelecekte nasıl yapılacağı üzerinden zamansal sorgulamalardan bağımsız anlaşılamaz.

Güvenlik kavramının mimaride psikolojik zaman için önemine değindikten sonra, üzerinde durulması gereken bir diğer kavram mutluluk kavramıdır. Burada sorulması gereken soru, bir mekan içerisinde mutlu hissetmek için nelerin gerekli olduğudur. Yine evden başlayıp kente kadar düşünecek olursak, ailenin değişmesinin evin değişmesine, toplumun değişmesinin kentin değişmesine yol açacağı görülür. Mutluluk bazı çağlarda bir soba etrafında toplanarak ailece oturmak, bazı çağlarda ise bir sitenin havuz başında vakit geçirmek olabilir. Müstakil bir evde yaşayan bir insanın mekandan beklentisi ile bir sitede, apartmanda veya gökdeleninde yaşayan bir insanın mekandan beklentisi farklıdır. Ancak farklı olmayan nokta, mekanda yaşarken mutlu hissetme ihtiyacıdır. Mutluluğun içeriği zamana göre değişse de, mutlu olma arzusunun kendisi değişmeyecek, geçmiş ve şimdiki kullanıcılarda olduğu gibi gelecekteki kullanıcılar da kendilerini mutlu hissedecek mekanları tercih edeceklerdir.³²⁴

Güvenli ve mutlu hissetme ihtiyacının ardından mimaride psikolojik zaman bağlamında ele alınabilecek bir diğer duygu ise beğeni duygusudur. Beğeni duygusu, bir mekanda yaşarken veya mekanı gözlemlerken, güzel olduğunu hissettiğimiz unsurlarla kurduğumuz

³²² Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten, İstanbul: AgoraYayınları, 2008, 189. (179)

³²³ Clement Greenberg, *Art and Culture*, a.g.e.,35.

³²⁴ Emel Kayın, *İyilik ve Kötülük İçin Mekanlar*, İstanbul: Kanguru Yayınları, 2016, 24.

fiziksel veya psikolojik temasları içerir. Güzeli isteme ve çirkinden kaçınma olarak özetlenebilecek bu duygu, tıpkı güvenlik ve mutluluk hissi için söylendiği gibi, çağlar değişse de insan var olduğu sürece var olan, insan varoluşunun sürekliliğini sağlayan bir duygudur.³²⁵ Ancak yine benzer şekilde, beğeni duygusunun içeriğinin zamansal değişiminden, insanın güzel dediğinin zamana göre farklı yorumlanışından söz etmek mümkündür. Sözelimi 70’li veya 80’li yıllardaki iç mekan dekorasyonlarına baktığımızda, o yıllarda tercih edilen hemen hiçbir ürünün günümüzde göze hoş gelmediği için tercih edilmediğini gözlemleyebiliriz. Gelişen teknolojiyle imkanların artması başta olmak üzere pek çok noktanın bu konuda etkisi olsa da, beğeni duygusunun zamanın kültürel tarihinden etkilenmesi de yadsınamaz.³²⁶

Beğeni duygusunu ve bir his olarak güzeli düşündüğümüzde mimari tasarımcı ve kullanıcının dışında üçüncü bir gözün varlığına şahitlik ederiz. Bu göz, alımlayıcı olarak tarif edebileceğimiz, mimari eseri gözlemleyen, eseri bir sanat varlığı olarak inceleyen kişiye aittir. Böylece mimari eser, sadece üretilen ve tüketilen bir ürün olmanın ötesinde, sanatsal bir değere sahip olur. Mimari eserin bu sanatsal değerini belirleyen ise tasarımcı ve kullanıcının ötesinde, alımlayıcılarıdır. Böylelikle toplum tarafından değer verilen mimari eserler, çağlar boyunca korunmaya, incelenmeye, ziyaret edilmeye layık birer sanat eserlerine dönüşürler.³²⁷

Bütün bunlar ışığında mimarlığın üç temel özelliği olan sağlamlık, işlevsellik ve güzelliğin, mimaride psikolojik zamanın tesiri altında olduğu sonucu çıkmaktadır. Mimaride psikolojik zamanı incelerken tespit edilen güvenlik, mutluluk ve beğeni duyguları, sağlam bir yapı, işlevsel bir bina, güzel bir mimari eseri gerekli kılmaktadır. Öte yandan bu özellikleri sadece psikolojik zaman bağlamında ele almak eksik olacaktır. Sağlamlık, işlevsellik ve güzellikten oluşan mimarlık, bütün bu özelliklerin oluşması için tarihsel birikimden beslenir. Bu nedenle mimaride tarihsel zamanın incelenmesi gereklidir.

4.2.2. Mimaride Tarihsel Zaman

Mimaride tarihsel zamana yönelik sorulması gereken temel sorular, mimarın kendisini ve üretimlerini tarih içerisinde nasıl var ettiği, kullanıcının mimari üretime tarih içerisinde hangi şartlarda ve hangi çeşitlerde ihtiyacının olduğudur. Bu bağlamda mimaride tarihsel zaman, mimarın tarihsel zamanı ve kullanıcının tarihsel zamanı şeklinde ikiye ayrılabilir. Mimarın amacı, sağlamlık, işlevsellik ve güzellik üzerine kurulu biçimler üretmek, bu

³²⁵ E. Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, . çev. C. Çapan İstanbul: 1968, 21.

³²⁶ Anthony Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, çev. Sinan Coşkun, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021, 302.

³²⁷ E. Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, a.g.e, 19.

biçimlerden de insan yaşamını kolaylaştıran mekanlar oluşturmaktır.³²⁸ Bu amaç tarihsel zaman üzerinden okunursa, sağlamlık, işlev ve biçim kavramlarının tarihin sürekliliği içerisinde ele alınması gerektiği ortaya çıkar. Mimaride zamanın tasarımdan kullanıma doğrusal, kullanım ihtiyacından tasarıma ise döngüsel bir üretim tüketim ilişkisinin sonucu olarak ortaya çıktığı tespit edilmişti. Bu doğrultuda tarihin sürekliliği, kullanıcının mimari esere ihtiyacı, mimarın eseri üretimi, kullanıcının yapıda yaşaması, yeni işlevlere ve biçimlere ihtiyaç duyması, bu nedenle yeni üretimlerin yapılması şeklinde döngüsel olarak devam eden bir süreçtir.³²⁹

Mimari üretimin ilk amacı, sağlam olmasıdır. Mimari eserin varlığını sürdürmesi, sağlam olabilmesi ve durağan kalabilmesine bağlıdır. Durağan olma durumu, bir oluşum sürecinin aldığı geçici ya da sürekli denge durumudur.³³⁰ Bu tanımdan yola çıkarak bütün mimari eserlerin durağan olduğunu gözlemledik. Bu durum durağanlığın mimari eserlerin ortak özelliği olduğu anlamına gelir. Bütün mimari eserler, toprağa bağlı, sabit, yerinde duran üretimlerdir.³³¹ Bu bağlamda mimari eser, sağlamlığın durağanlığı üzerine kurulur. Çevresindeki hemen her nesne hareket halindeyken, mimari eser sağlam ve durağan olmayı amaçlar. Aksi takdirde parçalanır, yıkılır ve yok olur.

Mimari eserin sağlamlığındaki durağanlık hareketsizlik içerirken, bu hareketsizliğin zamansızlık anlamına geldiğini söylemek doğru olmaz. Durağan olmasına karşın mimari eser, fiziksel olarak değişime uğramaya devam eder. Eskir, yıpranır, rengi değişir, malzemeleri solar, şekli bozulur. Dolayısıyla zamana meydan okuyamaz, varlığını sonsuza kadar sürdüremez. Bu bağlamda durağanlığın sağlamlıkla ilişkisi, galibinin doğa, mağlubunun inşa olduğu sonlu bir süreçtir. Bu nedenle mimari eserin sağlamlığındaki durağanlığın yanı sıra sağlamlığındaki değişimin de incelenmesi gerekir.

Mimari eserin değişimini beş evrede ele almak mümkündür. Bunlar yapının doğumu, yaşamı, eskimesi, restorasyonu ve ölümü şeklinde adlandırılabilir. Yapının doğumu, mimari tasarımın gerçekleştirilmesi ve inşası olarak düşünülebilir. İnşa süreciyle beraber yapı, anne karnından doğan bir bebek misali dünyaya gelir.³³² İkinci evre, yapının yaşamı evresidir. Tasarım ve inşa ile beraber dünyaya getirilen yapı, kısa bir süre içinde yaşamaya başlar. Bu yaşam, yapının başkalaşmasına yol açar. Bu başkalaşım, yapıyı artık sadece mimarın

³²⁸ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966, 21.

³²⁹ John Belcher, *Essentials in Architecture*, London. 1907, 31.

³³⁰ TDK

³³¹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, a.g.e, 40.

³³² Edward Said, *Beginnings*, a.g.e, 17.

tasarımını yaptığı ve ustanın inşa ettiği bir yapı olmaktan çıkarır, pek çok ilaveler getirir. Yapıya yansıyan ilk güneşten, düşen ilk yağmurdan, ilk kardan itibaren, yapı artık ne eski ısınsındadır, ne de eski görüntüsündedir. Yapıya konan ilk kuş, temas eden ilk canlı, çevresinde meyve veren ilk ağaç gibi pek çok faktör, her geçen gün yapıyı değiştirmekte, başkalaştırmaktadır. Bu bağlamda yapının yaşamı derken kast edilen, pek çoğu öngörülemez çeşitli faktörlerin yapıya bıraktığı izlerdir.³³³ Tüm bunlara ilaveten her yapı, içinde yaşayan veya dışarıdan algılayan, onu kullanan veya alımlayan çeşitli insanlar ile birlikte yaşar.³³⁴

Yapının doğumu ve yaşamının ardından değişimin üçüncü evresini yapının eskimesi olarak adlandırmak mümkündür.³³⁵ Yapının eskimesi, malzemesinin işlevini yitirmesi, renginin solması, hasar görmesi, yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalması gibi pek çok faktörü içerir. İlk ışıyla yapıyı yaşatmaya başlayan güneş, zamanla yapının renginin solmasına neden olabilir. İlk temasıyla yapıyı doğaya katan yağmur, zamanla yapıda rutubete neden olabilir. Bunlar gibi başka pek çok faktörle birlikte doğanın her varlık için ürettiği döngü, mimari yapı için de geçerli olacak ve yapı zamanla ölüme doğru ilerleyecektir.³³⁶ Kullanım kavramı eskiten, bozan bir eyleme yöneliktir. Yapı kullanıldıkça eskimeye, bozulmaya ve yaşlanmaya başlar. Eskiye yapıya yönelik mimari tasarımcının yapabileceği üç eylem vardır. Birincisi eylemsizliktir ki bu yapıyı öldürmek anlamına gelir. Bazen bunu yapmak doğru olabilir, öte yandan yapının işlevinin dönüştürülmesi de tercih edilebilir. Böylece eskiye işlev başkalaşacak, bir nevi yeniden doğacaktır. Üçüncü eylem ise çok daha köklü olup yapının hem işlevine hem de biçimine yönelik müdahalede bulunmaktır. Bu müdahaleye restorasyon adı verilir. Restorasyon, yapıdaki değişimin dördüncü evresi olarak ele alınmalıdır.

Mesleki ve teknik bir terim olmakla birlikte restorasyon kavramı, fiziksel ve işlevsel olarak zamana yenik düşmüş, yıkılmaya yüz tutmuş yapıların yaşama yeniden kazandırılma girişimi olarak özetlenebilir.³³⁷ Yapının hayatına yönelik bu dördüncü evre, çok az yapı için uygulanır. Yapıların büyük çoğunluğu, dördüncü evreyi atlayarak direkt beşinci evre olan ölüm evresine geçiş yapmaktadırlar. Şehrin tarihi dokusunu koruma, geçmişin unutulmaması ve yok edilmemesi, toplum tarafından çeşitli sebeplerle kıymet verilen yapıların varlığını

³³³ Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari*, çev. Yusuf Civelek, İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2005, 51.

³³⁴ Uğur Tuztaş, *Gölgesiz Şehirde Zaman ve Mekan*, a.g.e, 66.

³³⁵ Alexander Gun, *The Problem of Time*, London: Allen and Unwin Publishing, 1929.

³³⁶ Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari*, a.g.e, 57.

³³⁷ Alois Riegl, *Modern Anıt Kültü*, çev. Erdem Ceylan, İstanbul: Daimon Yayınevi, 2015, 11.

sürdürme arzusu gibi gerekçelerle uygulanan restorasyon işlemi, sadece bu ihtiyaçları karşılayabilen yapılar için uygulanabilir. Öte yandan yapının ömrünü uzatmaya yönelik bu girişim, pek çok defa uygulanabilir ve birçok farklı nesille beraber yapının yaşamaya devam etmesini sağlayabilir. Ancak burada sorulması gereken, bu işlemin sonsuza kadar sürmesinin mümkünlüğü, bir başka deyişle bir yapının ölümsüzlüğe ulaşma ihtimalinin olup olmadığıdır.

Mimari yapıların zamana meydan okuduğu, dünyadan her şeyin göçüp gitmesine karşın binaların dimdik ayakta durduğu ve tarihin bize bıraktığı yegane unsurlar olduğuna yönelik yaygın bir görüş vardır. 4000 yıllık mısır piramitlerini, 1500 yıllık Ayasofya'yı düşündüğümüzde bu görüşe hak verebiliriz. Ancak mısır piramitlerinin de Ayasofya'nın da, diğer tüm tarihi yapıların da ilk günlerinden bugüne baktığımızda, zamana hiç de meydan okuyamadıklarını ve belirtilen tüm bu evreleri tek tek yaşayarak fiziksel değişime tabi olduklarını gözlemlemek güç değildir. Bu evrelerin en sonuncusu olan ölüm evresi de tüm yapılar için geçerli olmak zorundadır. Sonsuza dek ayakta kalabilen bir bina yapmak, bugünkü teknik bilgilerimiz doğrultusunda da, evren ve kozmoloji bilgimiz ışığında da mümkün görünmemektedir.³³⁸

Doğadaki bir kaya parçasının zamana karşı direnmesi, dayanıklılığı ve yok edilemezliği insanda hem hayret hem de imrenme duygusunu oluşturmuştur. İnsan önce kendi bedenine, daha sonra da ürettiği tüm zanaat ve sanat ürünlerine yönelik kalıcılığı istemiştir.³³⁹ Öte yandan zaman kavramının sorgulanması, fiziksel değişimin insan üretimleri için yadsınamaz gerçekliği, tekniğe ve sanata yönelik yaklaşımları kökünden değiştirir. Kayanın kalıcılığı bile sonsuza kadar sürmemektedir. Değişime uğramayan hiçbir varlık söz konusu gözükmemektedir. Bu bağlamda üreteceğimiz tüm yapılar, bir gün parçalara ayrılacak, yıkılacak ve ölecektir. Kullanılan malzemeden, yer aldığı arazi, coğrafya ve iklime, toplumsal, siyasal her türlü faktöre kadar pek çok unsur, o yapının ölümünü uzatabilir veya kısaltabilir. Ancak mutlaka her yapı, doğduğu gibi ölmeye, yok olmaya da mahkumdur.³⁴⁰

Mimari üretimin ilk amacını sağlam olması şeklinde tespit ettikten ve sağlamlığın zamanla ilişkisine değindikten sonra ikinci amaca odaklanmak gerekir. Mimari üretimin ikinci amacı, işlevsel olmasıdır. Mimari yapı elemanları, malzemeler ve mekanlar zaman içerisinde durağanlık kazanarak mimari işlevleri oluştururlar. Mimari eserin işlevselliği, zamanın

³³⁸ Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari*, a.g.e, 91.

³³⁹ Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Mitosu*, çev. Ümit Altuğ, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994, 18.

³⁴⁰ Alan Colquhoun, "Newness and Age Value In Alois Riegl", *Modernity and the Classical Tradition*, Cambridge, 1989, 213-221.

kültürel tarihi içerisinde bir yer edinmesini sağlar. Mimari işlevlerin durağanlığını anlamak için kapı, pencere, duvar, döşeme, tavan, merdiven gibi yapı elemanlarını düşünelim. Bu elemanların işlevleri, ilkçağda da ortaçağda da, günümüzde de temel olarak aynıdır. Tüm dönemlerde kapı, bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma sistemi olan bir düzeni içerir.³⁴¹ Tüm çağlarda pencere, mekanı aydınlatmak ve havalandırmak amacını taşır. Bir üst kata çıkma veya bir alt kata inme amacını taşımayan bir merdiven üretmek imkansızdır. Bütün bunlar, yapı elemanlarının işlevlerinin durağanlığına işaret eder. Bütün bu elemanlar, icat edildiği, üretildiği ve kavramsallaştırıldığı anda zaman içinde durağanlığa ulaşırlar.

Yapı elemanları gibi, mimari mekanların işlevlerinin durağanlığından da söz etmek mümkündür. Mekanların insan hayatındaki temel amaçlarının aynı kalması, işlevi durağanlaştırır. Bu durağanlık aynı zamanda o mekana değer katar. Konut mekanları değerlidir; çünkü insan var olduğundan beri konut mekanına gereksinim duymuştur ve bu gereksinim, konutun insan hayatındaki işlevinin değişmemesinden kaynaklanır. Kutsal mekanlar değerlidir; çünkü o din var olduğundan beri o dine inananlar kutsal mekana gereksinim duymuştur ve bu gereksinim, kutsal mekanın insan hayatındaki işlevinin değişmemesinden kaynaklanır. Yollar, köprüler, her türlü ulaşım yapıları değerlidir çünkü kentte yaşayan insanlar bütün bu yapılara gereksinim duyarlar ve bu gereksinim kent var olduğu sürece devamlılığını koruyacaktır.

Yapı elemanları ve mimari mekanlardan sonra, mimari malzemelerin işlevlerinin durağanlığından da söz edilmelidir. Bir malzeme, mimari alanda kullanılmaya başlandığı andan itibaren bir işleve bürünür ve bu işlev durağanlaşır. Yaklaşık iki bin yıldır cam, manzarayı veya karşı tarafı görebilmek amacıyla üretilen saydam bir malzemedir.³⁴² Taştan ahşaba, kerpiçten tuğlaya kadar her bir mimari malzeme, bir işlevi yerine getirebilmek için kullanılmış ve kullanılmaya devam ettiği sürece de bu işlev baki kalmıştır.³⁴³ Bütün bunlardan mimaride işlevi oluşturan tüm unsurların, zaman içinde durağanlaşma amacıyla olduğu, durağanlaşmayı başaranların insan tarafından değerli kılındığı, insan, mimari ve kent var olduğu sürece varlığını korumaya devam ettirdiği şeklinde bir sonuç çıkartmak mümkündür.

Yapı elemanlarının, mimari mekanların ve malzemelerin işlevlerinin durağanlığından söz edildikten sonra sorulması gereken, bu üç tip mimari öğenin işlevlerinin değişiminden söz edilip edilemeyeceğidir. Yapı elemanlarının işlevinin değişiminden söz etmek çok zordur.

³⁴¹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, a.g.e, 56.

³⁴² Lewis Mumford, *Art and Technic*, London, 1952, 22.

³⁴³ Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York, 1954, 39.

Kapı, pencere, duvar gibi elemanlarının hemen hemen her daim aynı amacı taşıdıkları görülür. Öte yandan mimari mekanların ve malzemelerin işlevlerinin değişiminden söz etmek mümkündür. İşlevi değişen, hatta yok olan mekanlar, yeni işlevlere ihtiyaç duyulan mekanlar, eskiden farklı amaçlarla, günümüzde farklı amaçlarla kullanılan malzemeler gibi pek çok faktör, mimaride işlevin değişimini oluşturur.

Güvenlik ihtiyacı var olduğu sürece konut mekanları, ekonomik değer var olduğu sürece ticari mekanlar, bilgi ihtiyacı var olduğu sürece eğitim mekanları, inanç ihtiyacı var olduğu sürece kutsal mekanlar, sanat ihtiyacı var olduğu sürece kültür mekanları, dinlenme, eğlenme ihtiyaçları var olduğu sürece turizm mekanları varlığını sürdürecektir. Bu durum mekanın durağanlığını ifade eder. Öte yandan sorulması gereken diğer bir soru, mekan üretimlerinin değişimden nasıl etkilendiği, kendilerini zaman içerisinde nasıl var ettiği, değiştirdiği, dönüştürdüğü veya yok ettiğidir.

Konut mekanı, insanın güvenlik ihtiyacını gidermeye çalışmaya başlamasından bu yana var olsa da, günümüze kadar sayısız değişime uğramıştır. Barınaktan çadıra, otağdan eve, apartmandan villaya, saraydan toplu konuta kadar pek çok farklı konut anlayışı üretilmiştir. Konut mekanının anlamının, aileyi anlamaktan geçtiği tespiti hatırlanırsa, değişen aile kültürleriyle bütün bu üretimlerin zaman içerisinde çeşitlendiği de görülür. Bir ihtiyaç olarak konut, o ihtiyaca sahip aile bireylerinin zaman içerisinde talepleriyle değişir, dönüşür ve yenilenir. Toplumun yapısının değişimi, nüfusun artışı, teknik imkanların artması gibi pek çok faktör de bu değişime öncülük eder.³⁴⁴

Konut mekanının zamansallığı meselesini bir örnek üzerinden düşünecek olursak, Çatalhöyük evlerini ele alabiliriz.³⁴⁵ M.Ö 6000’lerde yapıldığı tahmin edilen bu konut türü, güneşte kurumuş kerpiç ve kireç sıvalardan yapılan, kolonlarının ana malzemesinin ağaç olduğu, tavanın ise sıkıştırılmış kil ve kamıştan yapıldığı binaları içerir. Evler genelde 2 oda, depo, kiler ve mutfaktan oluşur. Evlerin planları birbirlerine oldukça benzer. Bitişik olarak inşa edilen evlerin kapı ve pencereleri bulunmaz. Evlere giriş çıkışlar damdan açılan bir delik sayesinde gerçekleşmiştir. Bütün şehrin bitişik evlerle inşa edildiği Çatalhöyük, sokağı olmayan bir şehirdir. Evlere olduğu gibi diğer binalara giriş çıkış da yine damlardan

³⁴⁴ Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari*, a.g.e, 134.

³⁴⁵ Bkz Ek 7.

sağlanmaktadır. 5000 kişinin yaşadığı tahmin edilen Çatalhöyük evleri, tarihte tespit edilen en eski konut yerleşimlerinden biridir.³⁴⁶

Çatalhöyük evlerini işlevdeki durağanlık ve değişim bağlamında ele almak gerekirse, çatı ve merdivene yönelik değişimler göze çarpar. Çatıyı bugünkü kullanma amacımızla, Çatalhöyük'lülerin çatıyı kullanma amaçları bambaşkadır. Çatalhöyük'te çatı şehirdir, ulaşımdır, yoldur, insanların vakitlerini geçirdikleri ve birbirleriyle iletişime geçtikleri tek açık alandır. Kapı ve pencerenin olmayışı, kapı ve pencerenin misyonlarının çatıya ve merdivene yüklenmesine yol açmıştır. Evlerine çatıdan merdivenle giren Çatalhöyük'lüler, yapı elemanlarının bile işlevlerinin zamanla değişebileceğini bize gösterir. Öte yandan döşeme, tavan gibi diğer yapı elemanlarının da durağanlığından bahsetmek mümkündür. Mimari mekanların durağanlığına ve değişimine baktığımızda ise, yemek pişirmek, uyumak gibi ihtiyaçların ortaklığı bağlamında durağanlıktan, ölen kişilerin evin altına gömülmesi gibi gelenekler bağlamında değişimden söz etmek mümkündür.

Konut mekanının ardından ticari mekanların zamansallığını incelemek gerekir. Ticari mekanlar, ekonomik değerin ve geçim ihtiyacının var olmasından bu yana var olsa da, ekonomi sisteminin içeriğinin değiştiği her an kendini yeniler. Sözelimi sanayi devriminin getirdiği fabrika ihtiyacı, yeni bir işlevde üretilen ticari yapıları doğurmuştur.³⁴⁷ İş alanlarının değişimi ofis mekanlarını dönüştürmüş, çalışanların çalışma yöntemleri ve şekli ise mekan ihtiyaçlarını çeşitlendirmiştir. Teknolojinin hayatımızın merkezine oturması, masa başında bilgisayar ile yapılan çalışmalar, makinelerin üretimi ve mekan içerisindeki yerleşimi gibi pek çok nokta, ticari yaşamın ve bu doğrultuda geliştirilen ticari mekanların değişimine örnek teşkil eder.

Ticari mekanların zamansallığını Kapalıçarşı üzerinden açıklamaya çalışalım.³⁴⁸ Osmanlı İmparatorluğu'nun ticari hayatının merkezi konumundaki Kapalıçarşı, Bizans dönemine ait olduğu düşünülen 1728 m²'lik Cevahir Bedesteni'nin 1461 yılında Ayasofya'ya gelir getirmek amacıyla tekrar inşa edilmesiyle kullanıma açılmıştır. 48x 36 metre ölçülerinde, 8 masif ayağa oturan 15 tuğla örgülü kubbeli dikdörtgen planlı bu bedestene 1545-1550 yıllarında inşa edilen, 12 fil ayağı üzerinde 20 tuğla örgülü kubbeli, 40x32 metre ölçülerinde Sandal Bedesteni eklenmiştir. 250 yıllık süreçte gelişerek büyüyen Kapalıçarşı, toplam 30.700

³⁴⁶ Cevat Ülkekel, *Çatalhöyük Haritası Üzerine Yeni Bir Yorum*, İstanbul: Dönence Yayınları, 2009, 61.

³⁴⁷ Reynier Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London. 1960, 9.

³⁴⁸ Bkz Ek 8.

m² alanda, tonozlu 66 cadde ve sokak, 24 kapı, 2 bedesten, 5 cami, 1 mektep, 7 çeşme, 10 kuyu, 1 sebil, 17 han, yaklaşık 4000 dükkanlık devasa bir labirente bürünmüştür.³⁴⁹

Kapalıçarşı, günümüze kadar sayısız deprem ve yangına maruz kalmış, 1894 yılındaki depremle çok büyük oranda yıkılınca, dört yıl süren bir onarım ile bugünkü şeklini almıştır. Öte yandan 1956 ve 1979'da da restorasyona uğrayan çarşıda, restorasyon çalışmaları halen devam etmektedir. Bu tespitler çalışma kapsamındaki kavramsal ağ içerisinde düşünüldüğünde, Kapalıçarşının mimarının zamansallığı üzerine pek çok malzeme verdiği tespit edilebilir. Her türlü yangın ve depreme karşın günümüze ulaşmayı başaran bir eser olarak durağan, geçirdiği sayısız fiziksel çeşitlilik ile değişim halinde olan çarşı, işlevini koruduğu noktalarda durağan kalırken, işlevi değişen pek çok mahalle birlikte değişim halindedir. Böylece sağlamlık ve işlevin durağanlık ve değişim ile dörtlü ilişkisi, Kapalıçarşı örneği üzerinden okunabilir.

Konut ve ticari mekanların ardından eğitim mekanlarının zamansallığı üzerine düşünmek gerekir. Ticari mekanların sanayi ve ekonominin değişimi ile yenilendiği noktada eğitim mekanları, kültürün değişimi ile yenilenmektedir. Öğrenim görme ve bilgi edinme ihtiyacı, insan var olduğu sürece varlığını korumaktadır. Ancak bu bilginin içeriği kültüre bağlı değişmektedir. Örneğin mektep ile okul arasındaki farkı veya medrese ile fakülte arasındaki farkı düşünmek gerekir. Medrese, islam dini kurallarına uygun bilimlerin okutulduğu yerdir.³⁵⁰ Fakülte ise bir üniversitenin, öğrenim alanı veya uzmanlık konusu bakımından ayrılmış kollarından her biridir.³⁵¹ Bu tanımlar mekanın işlevinin değişimini gözler önüne sürer. Bu bağlamda medrese yapılarını ele almak, eğitim mekanının zamansallığı anlamak için verimli malzemeler sunar.

Medrese yapıları bir avlu etrafında toplanır. Avlusu olmayan medrese yoktur. Avlu, bugünkü okul bahçesi işlevini görür. Avlunun etrafında sütunlu revaklar bulunur. Revaklar arasında O, U veya L formunda medrese hücreleri sıralanır. Medrese hücreleri bugünün öğrenci yatakhaneleri işlevini görür. Hücreler genelde kubbelidir. Büyük çoğunluğunun içinde şömine veya ocak tarzı ısıtma elemanları bulunur. Avlu giriş kapısının tam karşısında, derslerin ve toplu ibadetlerin yapıldığı, genellikle kare şeklinde tasarlanmış kubbeli bir mescit

³⁴⁹ Ahunbay, Z., Batur, A., Gülersoy, N. Z., Kılınçaslan, T., Kuban, D., Ahunbay, M., Ağır, A. ve Köksal, G. (2015). İstanbul Mimarlık Rehberi, 1. Cilt: Tarihi Yarımada, s: 104-105. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası, İstanbul Büyükkent Şubesi.

³⁵⁰ TDK

³⁵¹ TDK

bulunur.³⁵² Görüldüğü üzere medreselerde, günümüz eğitim yapılarından çok farklı işlevsel ihtiyaçların söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bunlar eğitim mekanlarının zaman içerisindeki işleve bağlı değişimlerini ortaya koyan çeşitli örneklerdir.

Kutsal mekanların değişimi, diğer mekan tiplerine göre çok daha uzun zaman dilimleri içerisinde gerçekleşir. İşlev açısından bakıldığında, inanç sistemlerindeki değişikliklerin çok uzun yıllar aldığı ortadadır.³⁵³ Öte yandan aydınlatma, havalandırma gibi teknik gelişmeler, mekanın temel amacını bozmadan çeşitli ilavelerle işlevde de küçük çaplı değişikliklere yol açar. Sağlamlık açısından bakıldığında ise kutsal mekanların, dini değere verilen önem bağlamında uzun ömürlü olmasına daha fazla önem verilmekte olduğu görülmektedir. Tarih boyunca şehrin merkezine yerleştirilen, devletin ve dinin gücünü simgeleyen, büyük ve görkemli olması hedeflenen pek çok kutsal mekan söz konusudur.

Ayasofya, kutsal mekanların zamansallığının anlaşılması adına önemli bir örnektir.³⁵⁴ Tarih boyunca bazilika, katedral, cami ve müze olarak kullanılan yapı, 1500 yıla yakın geçmişle İstanbul ve dünya mirasının önemli bir ögesi haline gelmiştir. Ortodoks kilisesinin bin yıla yakın merkezi mekanı olan Ayasofya, ilk olarak 360 yılında inşa edilmiş, 404 yılındaki isyanlar sırasında yıkılarak yok olmuştur. Ardından 415 yılında inşa edilen ikinci yapı, 532 yılında çıkan bir başka ayaklanma ile tekrar yıkılmıştır. Üçüncü Ayasofya ise 532-537 yılları arasında yapılmış olup günümüze kadar varlığını korumuştur. Yapımından kısa bir süre sonra olan depremle tümüyle çöken ana kubbe 562’de restore edilmiştir. Yangınlar, depremler, haçlılar tarafından yağmalanma gibi pek çok badireden sonra Osmanlılar’a geçen yapı, Mimar Sinan’ın eklediği payandalar ve minareler ile günümüze taşınmıştır.³⁵⁵ Bütün bunlar mimarının sağlamlık özelliğinin Ayasofya’nın durağanlığı ve değişimi üzerinden okunmasının imkanlarını verir. Öte yandan bazilika olarak inşa edilen yapı zamanla Bizans imparatorunun taç giyme törenlerinin yapıldığı, ortodoksluk patriğinin merkezi olan bir katedral haline gelmiş, ardından Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethinden sonraki ilk Cuma namazını kıldığı, İslam dünyasının gücünü yansıtan bir cami olmuştur. 1935 yılında ise yeni Türkiye Cumhuriyeti, Ayasofya’nın tarihini tüm kültürlerle açmak ve dünya mirasına sunmak için müzeye çevrilmesine karar vermiştir. 2020 yılında tekrar camiye çevrilmesi ile yapının işlevi bir kez daha dönüşmüştür. Bu bağlamda Ayasofya, kutsal mekanların işlevinin zamansallığı üzerine yapılacak sorgulamalarda da önemli bir örnek teşkil etmektedir.

³⁵² Bkz. Ek 9.

³⁵³ E.B. Smith, *The Dome, A Study in the History of Ideas*, Princeton, 1950, 17.

³⁵⁴ Bkz. Ek 10.

³⁵⁵ Reha Günay, *Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır*, İstanbul: Yem Yayınları, 2019, 14.

Konut mekanları, ticari mekanlar, eğitim mekanları ve kutsal mekanlara nazaran üçüncü bölümde incelenen kültür mekanları ve turizm mekanları, zamansallık bağlamında çok fazla malzeme vermezler. Zira üçüncü bölümde de değinildiği üzere bu mekan tipleri, konut, ticari, eğitim ve kutsal mekanlara oranla oldukça yenidir. Öte yandan turizm mekanı kapsamında, tarihteki kervansaraylarla günümüzdeki otellerin ilişkisi incelenebilir.³⁵⁶ Bunun yanı sıra eskiden konut, eğitim mekanı veya kutsal mekan olan bazı yapıların günümüzde kültür mekanı veya turizm mekanına dönüştüğünü gözlemlemek de mümkündür. İnsan ihtiyaçlarının zamanla değişimi, mekanların zamanla değişmesine, yeni mekan tiplerinin ortaya çıkmasına ve bazı mekan tiplerinin ise yok olmasına yol açar.³⁵⁷ Kaleler, surlar, şehir duvarları gibi pek çok yapılaşmanın günümüzde anlamını yitirdiği tespiti, burada bir kez daha karşımıza çıkar.

Mimari Üretimin üçüncü ve son amacı, güzel olmasıdır. Mimari eserin güzelliği, sadece kullanıcıların değil, yapıyı yoldan geçerken gözlemleyen kent halkının veya turistlerin de dikkatini çeken bir üretim olmasıyla sağlanır. Psikolojik zamanda beğeni duygusu üzerinden ele alınan güzel, tarihsel zamanda ise biçim kavramı üzerinden ele alınmalıdır. Mimaride sanatı kuran temel kavram olarak biçimin şekil, malzeme ve renk üçlüsünden oluştuğu tespit edilmişti. Bu tespit üzerinden yola çıkarak, mimari şekillerin, malzemelerin ve renklerin kültürel dünyadaki durağanlığı ve değişimi üzerinde durulmalıdır. İlk önce durağanlık kavramı ele alınacak olunursa, kültürel değerlerin durağanlaştırdığı şekillerden, malzemelerden ve renklerden söz etmek gerekir. Mimarinin alfabesi olarak nitelendirdiğimiz şekiller, bu alfabe kurulduğundan beri varlığını sürdürmekte ve mimari tasarımlara yön vermektedir. Mimarlık, başlangıcından bugüne benzer şekillerin çeşitli ebatlardaki ölçüleriyle ortaya çıkarılan biçimler ile yapılagelmektedir.³⁵⁸ Bu durum şekillerin durağan kaldığı, her daim varlığını koruduğu anlamına gelir. Üçüncü bölümde ele alınan yatay çizgiler, düşey çizgiler, doğrular, eğriler, küp, prizma, piramit gibi çeşitli şekiller, mimari biçimlerin güzelliğini ve durağan kalmasını sağlayan kültürel değerlerdir.

Mimari biçimler, şekillerle durağanlaştığı kadar, malzemeler ile de durağanlaşır. İşlevin durağanlığından söz edilirken değinildiği üzere, bir malzeme, mimari alanda kullanılmaya başlandığı andan itibaren bir işleve bürünür ve bu işlev durağanlaşır. Kullanılan malzemelerin durağan kalması, işlevinin yanında biçimin de durağanlaşması anlamına gelir. Taştan ahşaba, tuğladan betona kadar pek çok malzeme, eskiden de kullanılmış, günümüzde de

³⁵⁶ E. Raskin. *Architecturally Speaking*, New York, 1954, 42.

³⁵⁷ Lewis Mumford *The City in History*, New York, 1961, 20.

³⁵⁸ Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*, New York. 1979, 19.

kullanılmakta, gelecekte de kullanılacak olup mimari biçim ve mekanları zaman içerisinde durağan kılmaktadırlar.³⁵⁹

Şekiller ve malzemelerle birlikte kullanılan renkler, mimari biçimlerin durağanlığını oluşturan üçüncü niteliklerdir. Tarih boyunca renkler, boyaların oluşumu ve birbirleriyle karıştırılması sonucu elde edilmiş, pek çok yerde olduğu gibi yapılarda da kullanılmıştır. Renkler doğada bulunan bitkisel, hayvansal ve diğer mineral kaynakların kurutulup öğütülmesi ile boya haline getirilmektedir.³⁶⁰ Sözelimi kırmızı, bitkisel kökboyadan (Rubai Tinctorem) üretilmiştir. Dünyada bilinen en eski boya bitkilerinden biri olan kökboya, Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalılar'dan günümüze kadar gelmiştir.³⁶¹ Bu durumun mimarideki yansıması, bir boyanın üretildiğinden bugüne kadar aynı rengi vermesinden dolayı, mimari renklerin zaman içerisinde durağanlık kazandığı anlamına gelir. Bugün kırmızının, mavinin ve yeşilin sayısız tonlarıyla beraber nesillerce varlığını koruması ve aynı şekilde kullanılması, renklerin kültür dünyasının ölümsüzlüğünün bir parçası olduğunu göstermektedir.

Bütün bunlar ışığında söylenmesi gereken, mimaride sanatın durağanlığının mimariye ebedilik, bir nevi ölümsüzlük kazandırdığıdır. Binanın sağlamlığındaki durağanlık, geçici bir durağanlıktır. Elbet bir şekilde her yapı fiziksel olarak varlığını sonlandıracaktır. İşlevdeki durağanlık da geçicidir. İnsan ihtiyaçlarının değiştiği her noktada yapının işlevi de dönüşmektedir. Öte yandan sanatın durağanlığı insan var olduğu sürece kalıcıdır. Kültür dünyasında ürettiğimiz şekiller, malzemeler ve renkler, her daim kullanılmaya devam edecektir. Yuvarlak bir kolon yok olur; ancak yuvarlak şeklin varlığı baki kalır. Ahşap bir masa zamana yenik düşer; ancak ahşap üretilmeye devam eder. Gri bir duvar yıkılır; ancak gri renk insan var olduğu sürece başka bir duvara boyanmaya devam eder. Benzer şekilde bugün yok olmuş, ortadan kalkmış pek çok yapının projeleri elimizde mevcut, pek çokları için kitap yazılmaya, üzerinde tartışılmaya devam edilmektedir.³⁶² Yapıya yönelik inşa ortadan kalksa da, kullanım özelliği işlevini yitirse de, tasarım ve sanat, o yapı hakkında fikir üreten bir tek insan kaldığı sürece var olmaya devam edecektir.³⁶³

Mimaride sanatın durağanlığının getirdiği kültürel değerlerin ölümsüzleşmesi, karşımıza şu tip karşıt sorular çıkarır: Mimaride güzel anlayışı, tarih içerisinde değişiklik göstermekte

³⁵⁹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, a.g.e, 77.

³⁶⁰ Bruce Allsopp, *Art and the Nature of Architecture*, a.g.e, 51.

³⁶¹ A.e, 26.

³⁶² Alois Riegl, *Modern Art Kültürü*, a.g.e, 49.

³⁶³ İsmail Tunalı, "Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık", *Felsefe Arkivi*, sayı 7.

midir? Bir dönem daha fazla beğenilen malzeme ve şekillerin başka bir dönemde daha az beğenilmesinin ve yerine başka malzeme ve şeklin tercih edilmesinin sebebi nedir? Şekil, malzeme ve rengin, tarihsel süreç içerisindeki mimari üretim ve kullanımları nasıldır? Bütün bu sorular, mimaride sanat içerisinde değişim kavramı üzerine düşünülmesini gerekli kılar. Tarih içerisindeki mimari değişim, sanat eseri olarak nitelendirilen mimari yapıtların kendisine tarihsel zaman içerisindeki buldukları yerlerle gerçekleşir. Tarihsel zaman içerisinde kendisine yer bulan bir mimari eser, adeta bir kitap gibi, bir metin gibi okunmaya, hakkında farklı değerlendirmeler yapılmaya ve geleceğe taşınmaya başlar.³⁶⁴ Geçmişte üretilen ve geleceğe taşınan bu eserler, belirli bir mimari üsluba ait kabul edilir. İşte burada karşımıza çıkan üslup kavramı, mimaride güzelin değişim ile ilişkisini verir.

Üslup kavramı, sanatın geçmiş zaman ile ilişkisinden doğar. Her türlü düşünce üretiminin geçmiş zaman ile ilişkisi, geçmişte kullanılan kavram, sembol ve ifadeleri içeren dil ile mümkündür. Sözelimi felsefe, geçmişte üretilen kavramların dilde kullanımıyla yığılarak bugüne gelir. Aynı şekilde matematik, geçmişte üretilen matematik diline ait kavramlarla bugünkü üretimine devam eder. Mimari tasarım da, geçmişte gerçekleştirilen tasarımların oluşturdukları dillerin bugüne gelmesiyle gerçekleştirilebilir. Mimarinin dili ise üslup kavramı ile açıklanabilir. Bir yapının bize ‘tuhaf’ görünmesi, birinin bilmediğimiz bir yabancı dilde konuşması gibidir.³⁶⁵ Bu bağlamda mimari üslup, geçmişe ait yapıların okunması olup tarihsel zamana gönderim yapar. İçinde bulunduğumuz zaman diliminin mimari dilini tam anlamıyla öğrenmemiz imkansızdır. Mimarlık, geçmişin okunması olup geçmişte kurulmuş bir mimari değer üslubunun öğrenilmesiyle analiz edilebilir.³⁶⁶

Zamanın doğrusallığı, geçmiş zamandan gelecek zamana yönelimi ifade eder. Bu bağlamda sanatın geçmiş zaman ile ilişkisinden doğan üslup, geleceğe yönelerek bir anlamda ölümsüzleşir. Sağlamlık ve işlev için mümkün olmayan ölümsüzlük, sanatın üsluplarının geleceğe yönelimiyle bir nevi aşkın (transandantal) bir zamana bürünerek kalıcılığa ulaşır. Bugün Antik Roma’ya dair bütün eserler yıkılacak olsa, Antik Roma Mimarisine dair geliştirilen üslup, kültür dünyasının bir parçası olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir. Mimaride teknik ile mimaride sanat arasındaki zaman kavramı özelindeki en önemli farklılık, fiziksel bir kategori olan değişim ile tarihsel bir kategori olan üslup arasındaki bu geçicilik - kalıcılık farklılığıdır.

³⁶⁴ I.M. Goodovitch, *Architecture*, a.g.e, 41.

³⁶⁵ P.N. Luning, *The Language of Architecture*, The Hague, Paris, 1968, 10.

³⁶⁶ W.R. Lethaby, *Architecture, an Introduction to the History and Theory of the Art of Building*, London-New York, 1955, 17.

Mimari üslupların tarihi, bir bakıma mimarlık tarihinin bir özetidir. Mimarlık tarihi veya geçmişte üretilen mimari eserlere yönelik okumalar, eserlerin biçimleri ve işlevleri üzerine yapılan okumalardır. Maddeden işlev, işlevden biçim, biçimden ise mekan üretimi olarak nitelendirilen mimari tasarım, geçmişte üretilen üslupları günümüzde değerlendirerek geleceğe yeni üsluplar kazandırmayı hedefler. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde, mimarlık tarihindeki temel üsluplara kısaca değinmek gerekir.

Mimarlık, insanın mekan üretmek için maddeyi kullanma sürecidir denilebilir. Bu amaçla kullanılan ilk madde, taştır.³⁶⁷ Antik Mısır mimarisi, taşın mimarisidir. Taş kesen aletlerin icadına yönelik zanaatlar, Mısırlıların taşı malzeme olarak belirli işlevlerde kullanmasını sağlamıştır. Barınma ve tapınma ihtiyacı, bu işlevlerin başındadır. Böylece Mısır mimarisi, taşı kullanarak barınma ve tapınma ihtiyacını karşılamış, taşa çeşitli şekiller vererek çeşitli biçimlere ulaşmış, o biçimlerden de konut ve tapınak mekanını üretmiştir.³⁶⁸

Malzeme olarak taş, zanaatın az gelişmiş olduğu çağlarda, özel bağlantı sistemine gerek olmadan, sağlamca ayakta duran yapılar üretebilmek adına ön plana çıkmıştır.³⁶⁹ Mısırlılar, taşıyıcıları ve örtü elemanları da dahil tüm yapıyı taştan inşa etmişlerdir. İlerleyen zamanlarda Yunanlılar, örtü elemanı olarak taşın yerine ağacı kullanarak yeni bir madde, yeni bir malzeme, bu malzemeden yeni bir biçim ve dolayısıyla yeni bir üslup üretmişlerdir. Ağaç strüktür taştan farklı olarak tasarımı ne kadar basit olursa olsun, ancak bir bağlantı sistemi ile beraber kullanılabilir. Dolayısıyla ağaç, taş gibi doğadaki haliyle birebir aynı kullanılamamaktadır. Bu nedenle Mısır mimari üretimini değerlendirirken maddeye de malzemeye de taş ismi verilirken, Yunan mimari üretimini değerlendirirken maddeye ağaç, malzemeye ise ahşap adı verilmiştir. Öte yandan ahşap, taştan sonra doğadaki haline en yakın kullanılan malzemedir.

Taşın yanında ahşabın kullanımı, saçak, örtü, direk gibi taş ile yapılamayan bazı biçimlerin mimarlığa kazandırılmasını sağlamıştır.³⁷⁰ Bu bağlamda Antik Yunan mimarisi, mimariye yeni biçimler getirmiştir. Ahşabın hafifliği, çekme ve eğilmeye dayanıklılığı, taşa göre tercih edilme sebeplerindendir. Öte yandan ahşabın daha çok konut mekanlarında, taşın ise tapınak mekanlarında kullanıldıklarını görmekteyiz. Bunun en önemli sebebi, taşın çok daha dayanıklı bir malzeme olması, ahşabın ise başta yangın olmak üzere pek çok hava

³⁶⁷ Bruno Taut, *Mimarlık Öğretisi*, a.g.e, 57.

³⁶⁸ Eliel Saarinen, *Form Araması*, a.g.e, 33.

³⁶⁹ Doğan Kuban, *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yem Yayınevi, 2021, 28.

³⁷⁰ J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London, 1964, 16.

koşullarına dayanıksız olması, bu yüzden uzun ömürlü olmamasıdır. Kutsal mekanları konut mekanlarından her daim daha değerli gören toplumlarda, inşa edilmesi daha kolay olan ahşabın konut mekanları için, kalıcılığı daha uzun olan taşın ise kutsal mekanlar için kullanıldığı görülür.³⁷¹ Bir başka okuma ise şu şekildedir: Toplamlar yaşam alanları için ahşabı daha sıcak, daha samimi, gündelik yaşama daha uygun bulurken, taşı ise daha ciddi, kamusal veya dini binalar için daha uygun bulmuşlardır.³⁷² Bu okumalar üzerinden değerlendirilecek olunursa, malzeme seçiminin biçime yönelik üslubun oluşumuna etkisinin yanı sıra, mekan tiplerine yönelik üslubu da oluşturduğu görülür.

Taş ve ağacın zor elde edildiği bölgelerde, mimari üslubun bir başka çeşidi olarak kerpiç malzeme kullanılmıştır. İlk kez Mezopotamyada görülen kerpiğin en önemli farkı, taş ve ahşap gibi saf bir malzeme olmaması, işlenmiş bir malzeme olmasıdır. Taşın ve ahşabın şeklini ne kadar değiştirsek de, ikisinin de son aldıkları biçim, doğal hallerindeki görünüşleridir. Bu açıdan insanın ürettiği ve biçimini istediği gibi belirlediği ilk yapı malzemesi kerpiçtir.³⁷³ Kerpiç, tahta kalıplara dökülerek güneşte kurutulmuş balçıktan üretilir. Yani doğadaki hali çamurdur. Çamuru taş ve ahşap gibi doğrudan kullanamayan Mezopotamyalılar, kerpiçi üreterek yeni bir biçime ve sonunda da üsluba ulaşmışlardır. Sümerler ve Hititlerden başlayıp günümüze kadar gelen kerpiç kullanımı, ağırlıklı olarak müstakil ev ve köy yerleşimlerinde görülür.

Kerpiç ile beraber tuğla da, Mezopotamya'dan günümüze ulaşmış bir mimari üsluptur. Toprağın çeşitli taş ve bitki örtüsüyle karışımı sonucu üretilen tuğla, insanın ürettiği ilk dayanıklı malzeme olarak görülebilir. Kerpiç dayanıklılık açısından ahşaba benzerken, tuğla ise taş gibi dayanıklıdır. Üstelik toprağın tüm bölgelerde olması, tuğlayı kısa sürede en çok kullanılan malzeme yapmıştır. Bu bakımdan Mezopotamya'nın tuğla mimarisi, günümüz mimari üslubuna etkisi bakımından Mısır'ın taş mimarisinden de, Yunan'ın ahşap mimarisinden de önündedir.

Tuğlanın getirdiği mimari üslup, mimari tasarıma modülerlik kazandırmıştır. Tuğlanın boyutları, duvarların kalınlığı, yüksekliği ve uzunluğundan başlayarak tüm yapının boyutlarını etkilemektedir. Bundan sonra üretilcek mimari tasarımların tümü, tuğlanın modülerliğinden etkilenmiştir. Mimari tasarım malzeme ilişkisinin incelendiği bölümde de ele alındığı üzere,

³⁷¹ Amos Rapoport, *House Form and Culture*, a.g.e, 61.

³⁷² Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Cambridge Miiss, 1964, 50.

³⁷³ Doğan Kuban, *Mimarlık Kavramları*, a.g.e ,36.

bu durum bazen tasarımcının farklı fikirler üretmesi için engel oluştururken, bazı durumlarda ise tasarıma yön veren olumlu bir etmendir.

Tarih içerisinde taş, ağaç, çamur ve toprağı kullanarak taştan, ahşaptan, kerpiç ve tuğladan yapılar yapılması ile oluşan mimari üslupların dönüm noktalarından biri de, suyun kullanımınıdır. Su ile toprak, kum, saman, kireç ve çimento gibi malzemeleri karıştırarak oluşturulan harç, mimariye yeni bir üslup kazandırmıştır. İlk kez Roma İmparatorluğunda, kireç ve kumun su ile karışımı ile meydana gelen kireç harcı üretilmiştir. İlk başta sadece tuğla ve taş duvarlar arasında bağlayıcılığı arttırmak amacıyla kullanılan harç, zamanla sıva olarak yüzeyleri örten ve koruyan bir malzemeye de dönüşerek biçime doğrudan yön vermiştir. Roma mimarisinin kubbe ve tonoz üretimleri, harcın oluşturduğu mimari üslubun en önemli biçimlerindendir.³⁷⁴

Su ile çeşitli malzemelerin karıştırılması ile oluşan harçlar, zamanla kireç harcı, kil harcı, alçı harcı, çimento harcı gibi çok çeşitli üretimlerin yapılmasını sağlamıştır. Ortaçağ mimarisinin tarihe kazandırdığı üsluplar, genellikle harcın bu çeşitleri olarak özetlenebilir.³⁷⁵ Bunlar arasında çimentonun yolculuğu önem arz etmektedir. Romalılar İtalya'nın Pozzuoli bölgesindeki volkanik kül ile kireci bir araya getirerek puzzolan çimentosunu buldular. Günümüze kadar gelen Coliseum, Pantheon, roma hamamları gibi yapılar puzzolan çimentosu ile yapıldı. Hatta yaklaşık 8.000 km yolun da Romalıların bu malzeme ile yaptıkları belirtilmiştir.³⁷⁶ Böylece şehir planlamacılığına yönelik çok önemli adımların bu dönemde atıldığını söyleyebiliriz.

Tarihsel zaman içerisinde kullanılan ve günümüze kadar değerlerini koruyan bütün bu malzemeler, mimaride üslubun kurulumunu sağlayan önemli etmenlerdendir. Öte yandan üslubu oluşturan biçimin, malzemedan etkilendiği kadar şekillerden de etkilendiğine pek çok defa değinildi. Ortaçağ'a kadar daha çok malzeme üzerinden gelişen mimari üslupların, ortaçağdan sanayi devrimine kadar daha çok şekil üzerinden, sanayi devriminden günümüze kadar ise hem malzeme, hem de şekil üzerinden geliştiği söylenebilir.³⁷⁷

Beşik tonoz, çapraz tonoz, yelpaze tonoz, kaburgalı tonoz gibi 10.-13. yüzyıl arasında üretilen Romanesk şekiller, kare biçiminde, üzeri kubbeli ibadet alanının ve minare şeklinin üretildiği İslam ve Osmanlı camileri, uçan payandalar, vitraylı pencereleri desteklemek ve

³⁷⁴ A.e, 37.

³⁷⁵ A.e, 39.

³⁷⁶ Lewis Mumford *The City in History*, a.g.e, 44.

³⁷⁷ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, a.g.e, 19.

süslemek için uygulanan oymalı çerçeveler, tek bir birleştirici kemer altında farklı şekillerde pencerelerin kullanıldığı Gotik mimari, şekle yönelik mimari üsluplara verilebilecek örneklerdendir. Hatta şekillerdeki çok küçük detaylar bile, bu üsluplar içerisinde alt üslupların oluşmasına bile yol açmıştır. Örneğin geleneksel tonoz yapısının yıldız tonozlar ve bağ kemerli tonozlar adı verilen ekstra kaburgalarla uzatıldığı, pencere etrafına birbirleriyle kesişen dalgalı çizgiler halinde çiçek desenlerinin eklendiği İngiliz Gotiği, Gotik mimariye yaptığı eklemeler ile bir alt üslup oluşturmuştur.

Ortaçağ'da taştan çimentoya kadar tüm malzemeleri rahatlıkla kullanabilen mimarlar, geometrik şekillere yoğunlaşarak farklı üsluplar üretmeye çalışmıştır. Geometrik şekillerin bu muazzam çeşitliliği, ortaçağda pek çok farklı şekilde eserlerin üretilmesini sağlamıştır. Öte yandan Rönesans ile beraber bu yoğunlaşma, geometriden matematiğe kaymıştır. Geometrik şekillerin çeşitliliğinden matematiğin kesinliğine, mutlaklığına ve evrenselliğine yapılan vurgu, merkezi planların, düzenin, oran orantının kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde ünlü mimar Andrea Palladio'nun şu tespiti oldukça etkili olmuştur: "Nasıl ki müziğin kulağa hoş gelebilmesi için müzik notalarının aralıklar ve oranlarla harmanlanması gerekir; mimarinin de aynı şekilde kendi estetiğini bozmayacak oranlar yakalaması gerekir."³⁷⁸ Böylelikle Newton'un mutlak evreninden Descartes'ın kartezyen felsefesine kadar, düşünce dünyasındaki kesinlik arayışının mimari üsluba yansımaları Rönesans ile beraber başlamış gözükmektedir.

İlerleyen yıllarda ortaya çıkan barok, rokoko ve pitoresk mimari de, şekil üzerinden kurulan mimari üslupları temsil eder. Uzun eğrilere dönüşen, grift şekilleriyle, sarmal sütunlarıyla, duvar ve tavanları süsleyen resimleriyle, ihtişamı ve açıklığı vurgulayan merdivenleriyle barok mimari³⁷⁹, mimariye dramatikizm ve enerji katan bambaşka bir üslup olmuştur. Asimetrik ana planlarıyla, s ve c harflerine benzeyen, baroktan daha da eğri şekilleriyle, pastel renkler ve barındırdıkları mizahi öğeleriyle Rokoko mimarisi³⁸⁰ ise, mimarideki lüks ve gösterişin doruk noktasını temsil eder. Son olarak pitoresk mimari, bugünkü peyzaj mimarlığının temellerini atan düzenlemeleriyle, bahçe süslemeleriyle, göl kenarı, patika, kuru gibi yerlere uygun şekillerin üretimleriyle bir başka mimari üslubu temsil etmektedir.³⁸¹

³⁷⁸ Y. Ashihara, *Exterior Design in Architecture*, New York, 1970, 71.

³⁷⁹ C. Jencks, *Meaning in Architecture*, London, 1969, 64.

³⁸⁰ Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Chicago, 1944, 32.

³⁸¹ Spiro Kostof, *The Architect*, New York. Oxford 1977, 51.

Bütün bu mimari üsluplardan çıkarılabilecek sonuç, şekillerin de malzemeler kadar biçimi ve mimari üslubu oluşturmada etkili olduğudur. İki boyutlu şekiller, malzemeyle birleşerek üç boyutlu biçimler halini alır ve mimari üslup kurulur. Öte yandan sanayi devrimiyle beraber şekle yönelik üretimler devam ederken, bir yandan da yeni gelişmeler ışığında yeni malzeme üretimleri gerçekleştirilmiştir. Sanayi devrimi, mimaride yeni malzemelerin kullanımı veya eski malzemelerin yeni teknikle çok farklı biçimlerde kullanımı gibi önemli değişikliklere yol açmıştır. Bakır, demir, kurşun gibi madenler, bronz gibi alaşımlar, alçı, cam ve çeşitli boyalar, pişmiş toprakla beraber yapılan yapı malzemeleri gibi pek çok malzeme tipi, yeni inşaat teknikleriyle beraber oldukça yaygın kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar arasında betonun yolculuğu, yirminci yüzyıl mimari üslubunu anlamak adına önem arz etmektedir.

Betonun yolculuğu, çimentonun yolculuğundan bu yana geliştirilen pek çok farklı harç karışımlarına kadar uzanır. 1759 yılında İngiltere’de, demir yapımından kireç, kil ve ezilmiş cüruf karışımının su altında sertleşen bir harç üretilmiştir. Günümüzde kullandığımız çimento, 1824 yılında İngiliz duvarcısı Joseph Adlin tarafından kireç taşını kille yakarak elde edilmiştir.³⁸² Portland adasındaki kireç taşına benzediği için bu çimentoya Portland çimentosu adı verilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında ise tüm dünyaya yayılmıştır. Dünyada yıllık 100 milyona yakın portland çimentosu kullanılmaktadır. Günümüzde en çok kullanılan yapı malzemesi olan portland çimentosu, kum ve su ile birlikte betonu oluşturan üç temel maddeden biridir.³⁸³

Beton için gerekli olan çimento ve kum, ayrı sanayi dallarında üretilmekte, kullanıldığı yere göre değişen karışım oranlarıyla beraber su ile karıştırılarak beton üretilmektedir. Beton, yirminci yüzyıl modern mimarisinin can damarıdır. Bu malzeme üzerinden, kaba betonun bir doğal malzeme gibi, bütün dokusu ile beraber kullanılması, gösterilmesi, ön plana çıkarılmasını savunan Brütalizm akımı doğmuştur. Öte yandan mimari tasarım bölümünde ele alınan formalizm, fonksiyonalizm gibi akımlardan konstrüktivizm, purizm, fütürizm, ekspresyonizm gibi pek çok diğer mimarlık akımı, yirminci yüzyılda ortaya çıkan, betonun değişik şekil ve amaçlarda kullanılarak farklılıklar oluşturan mimari üsluplardır. Öte yandan antik üslupların yeniden doğuşunu savunan neoklasisizm, aynı anda birçok üslubun birlikte kullanılmasını savunan eklektizm, sanayileşmeye karşı olarak doğa ve insanın iç içeliğini

³⁸² Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, London, 1965, 46.

³⁸³ Gazanfer Beken, *Tekniğin Mimariye Tesiri*, İstanbul: İ.T.Ü. M im . Fak. Yayını, 1959, 55.

savunan art nouveau ve ortaçağ üslubuna dönmeyi öneren neogotik mimari gibi üsluplar, dönemin mimari üslubuna karşı getirilmiş önemli sanat akımlarındandır.³⁸⁴

Böylelikle şekiller, malzemeler ve renklerden oluşan biçimlerin tarihsel zamanla ilişkisi, farklı mimari üslupların oluşmasını sağlamaktadır. Her bir mimari üslup, mimaride güzele yönelik model sunar. Bu bağlamda mimarın güzel anlayışı, benimsediği üslup içerisinde mimari eserin nasıl bir şekle bürüneceği, hangi malzeme ve renklerden oluşacağıyla ilgilidir. Öte yandan alımlayıcıların güzel anlayışı, eserin üretildiği mimari üslubun dilini okuyabilmesi, şekil, malzeme ve renk arasında göze hoş gelen bir uyum gözlemleyip gözlemleyememesiyle ilgilidir. Bütün bu anlayışların mimaride güzelin yapısını kurduğunu belirtirken, içinde bulunulan zamana göre güzelin içeriğinin değişim gösterdiğini de göz ardı etmemek gerekir.

Bütün bunlar ışığında zamanın psikolojik boyutu mimari açıdan araştırıldığında mimar, insan yaşamındaki sürekliliği barınak, kent ve mekan özelinde düzenlemeye çalışan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın tarihsel boyutu sorgulandığında ise mimarın üretimine yönelik sağlam olma, işlevsel olma ve güzel olma şeklinde üç amacı ön plana çıkmaktadır. Bu iki zaman kategorisi beraber düşünüldüğünde, insanın kendi ihtiyaçları doğrultusunda ürettiği işlevlerin, biçimlerin ve mekanların yaşamdaki sürekliliği oluşturan mimari unsurlar oldukları ortaya çıkmaktadır. Bu noktada işlev, biçim ve mekan kavramlarının mimaride zaman ile ilişkisini tespit etmek gerekir.

Bu üç kavramın zaman ile ilişkisini, kullanıcının talepleri ve tasarımcının anlayışları doğrultusunda ele almak gerekir. İlk olarak işlev, kullanıcının ihtiyaçları doğrultusunda belirlenen ve tasarımcıya sunulan bir unsurdur. Öte yandan tasarımcı, kullanıcı için farklı işlevler sunarak yaşam alanlarına yönelik alternatif çözümler de sunabilir. Bu bağlamda bazen kullanıcı tasarımcının anlayışını etkiler, bazen de tasarımcı kullanıcının taleplerini değiştirir. Tasarımcı ile kullanıcı arasındaki bu alışveriş, mimaride işlevin yapısını oluşturur. İlaveten tasarımcının anlayışları ve kullanıcının taleplerinin çağlara göre değişim gösterdiği de aşıkardır. O halde mimari işlevlerin zaman ile ilişkisi, tasarımcının anlayışı ile kullanıcının talepleri arasındaki alışverişle döngüsel, anlayış ve taleplerin çağlara göre değişimiyle tarihseldir.

³⁸⁴ Alan Colquhoun, "Newness and Age Value In Alois Riegl", *Modernity and the Classical Tradition*, Cambridge, 1989, 213-221.

Mimari biçimlerin zaman ile ilişkisi de tasarımcının anlayışı ve kullanıcının talepleri doğrultusunda belirlenir. Biçim tasarımcı tarafından belirlenen ve kullanıcıya sunulan bir unsurdur. Kullanıcının ihtiyaçları işlevi belirleyen en önemli faktörken biçim için bu ihtiyaçlar arka plandadır. Öte yandan kullanıcı yaşayacağı yerin nasıl bir biçime sahip olacağını seçmek ister. Burada güzel kavramı ön plana çıkar. Kullanıcı tarafından istenen, mekanın göze hoş gelmesi, beğeni duygusuna karşılık vermesidir. Tasarımcının da eserini oluştururken ulaşmak istediği hedeflerden birinin güzellik olduğu kuşkusuzdur. Tasarımcının anlayışı ve kullanıcının talepleri zaman içerisinde değişiklik gösterse de, güzele ulaşma arzusu değişmez. Öte yandan beğeni duygusunun zamansal değerinden ve güzelin çağlara göre farklı yorumlandığından da söz etmek mümkündür. O halde mimari biçimlerin zaman ile ilişkisi, tasarımcının ve kullanıcının güzele ulaşma gayesiyle ebedilik, beğeni duygusunun zamansal değeriyle ise değişkenlik içerir.

Böylelikle mimarlık, işlevden biçim, biçimden ise mekan üretme süreci olarak özetlenebilir. Bu sürecin son ayağı olarak mekanın zamanla ilişkisi, tasarımcının bir mekan anlayışı doğrultusunda üretimini yapması, kullanıcının bu mekanda yaşayarak üretimi tüketime çevirmesi, yeni ihtiyaç duyulan mekanlarla birlikte üretim – tüketim döngüsünün devam etmesi şeklinde değerlendirilebilir. Mimarlığın amacını sağlam ve işlevsel üretimler gerçekleştirmek olarak görmek, sadece teknik boyutuna odaklanmak anlamına gelir. Mimarlığın amacını güzele ulaşma olarak görmek, mimarlığı bir sanat etkinliği haline getirir. Mimarlığın amacını mekan üretme olarak görmek ise bütün bu işlev ve biçim üretimlerinin insan yaşamının bir ögesi olduğunu hatırlatarak mimarlık üretimini teknik sanat bütünlüğü içerisindeki bir kültür nesnesi haline getirir.

Sonuç olarak mimari eserlerin, işlevlerine, biçimlerine ve mekan özelliklerine göre tarih içerisinde bir yer edinen, değer verilen, hafızalara kazınan, insan yaşamındaki sürekliliği sağlayan üretimler olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada mimaride zamanın, işlev, biçim ve mekanlara tasarımcıların anlayışları ile kullanıcıların talepleri doğrultusunda yön verdiği görülmektedir. Mimarın tasarım esnasındaki psikolojisinden kullanıcıların mekanda yaşarkenki duygu durumlarına, yapıyı dışarıdan gözlemleyenlerin beğeni duygularından toplumun ve gelecek kuşakların eser hakkındaki düşüncelerine kadar pek çok nokta, mimaride zamanın önemini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda mimaride zamanın önemini kavramadan yapılan bir mimari tasarım, hiçbir talebe karşılık vermeyen, hiçbir çağa ait olmayan, kimliksiz bir üretim olmaktan öteye geçemeyecektir.

SONUÇ

Çalışma boyunca sorgulanan mimari eserin değerinin nelerden oluştuğu sorusuna işlevsel, estetik, tasarım, mekânsal ve zamansal değer şeklinde beş kavram ile karşılık vermek mümkündür. Mimarlığın kavramsal çözümlemesini incelerken bu kavramların mimarlığın oluşumu ve gelişimi için önemine değinildi. Mimari tasarımı incelerken ise teknik nesnelerin işlevsel, sanat nesnelerinin estetik, teknik ve sanat bütünlüğü içerisinde oluşturulan mimari tasarımın ise hem işlevsel hem de estetik mekanlar üretmeyi amaçladığı tespit edildi. Ardından yapılan mimaride mekan ve zaman çözümlemelerinde ise mimari üretimin amacı, içeriği, fiziksel, estetik, psikolojik ve toplumsal yapısı ortaya konuldu. Bütün bu değerlendirmeler ışığında bu beş kavram mimarlığın yapısal özelliklerini ortaya koymaktadır. O halde mimarlığın yapısal özelliklerinin felsefi okumasını gerçekleştirmek amacıyla oluşturulan bu çalışmada sonuç olarak, işlev, estetik, tasarım, mekan ve zaman kavramlarının mimari üzerindeki etkisinin felsefi temellendirmesini yapmak gerekir.

İlk olarak *işlev*, bir nesnenin gördüğü iş, iş görme yetisi olması bakımından insan ihtiyaçlarına yönelik tüm üretimlerde amaç olarak ilk sırada yer alır. Bu bağlamda mimarlığın güvenlik, barınma gibi birtakım ihtiyaçları giderebilmeye yönelik çeşitli beceri ve uzmanlıklardan doğduğuna yönelik tespit, mimarlığın birincil değerinin işlevinde yattığı anlamına gelir. Mimari eserin işlevsel değeri, kullanıma uygun bir şekilde tasarlanmasına ve sağlam inşa edilmesine bağlıdır. Kullanıma uygun ve sağlam olmayan bir yapı, mimari üretim olarak sürekliliğini sağlayamaz. Bu nedenle mimari üretimin birincil şartı, mimari eserin işlevsel olmasıdır.

İşlevsel değer ardından ele alınması gereken *estetik değer*, güzel bir biçime ulaşma amacını taşıyan tüm üretimlerde geçerlidir. Burada güzel ve biçim kavramlarına odaklanmak gerekmektedir. Güzel kavramı, iyi, beklenene uygun, doğru, şiddetli gibi pek çok yan kullanımlarıyla birlikte, burada göze hoş gelen anlamında, çirkinin karşıtı olarak ele alınacaktır. Biçim ise bir nesnenin görünüşü olup şekiller, malzemeler ve renklerden oluşur. Güzel bir biçim dediğimizde ise göze hoş gelen şekillerden, malzemelerden ve renklerden, kısaca göze hoş gelen bir görünüşten bahsederiz. Bu bakımdan mimari eserin estetik değeri, göze hoş gelecek bir şekilde tasarlanmasına ve inşa edilmesine bağlıdır. Böylece işleve

yönelik beceri ve uzmanlıklara, estetiğe yönelik yetenekler ve yaratıcılıklar eklenir. Estetik kaygılar, günlük temel ihtiyaçların ötesinde olup beğeni duygusuna yöneliktir. Mimari eserler, sadece kullanıma uygun üretimler değil, aynı zamanda içinde yaşarken mutlu olduğumuz, iyi hissettiğimiz ve güzel bulduğumuz üretimler olmalıdır.

Mimarinin işlev ve estetik özelliklerini bütünlüklü olarak kavrayabilmek için değinilmesi gereken değer *tasarımdır*. Tasarım kavramı, zihinde canlandırılan biçim, imge, kurgu gibi anlamlarının yanı sıra, teknik ve sanat birlikteliğini kuran, teknik nesnelerin işlevinin yanında güzel olmasının, sanat nesnesinin ise güzelliğinin yanında işlevsel olmasının koşullarını arayan bir çalışma alanıdır. Benzer şekilde mimari eserin işlevsel ve estetik değerleri, bir tasarım üretiminden geçerek ortaya çıkarlar. Mimari eserin tasarım değeri, sağlam ve işlevsel bir teknik ile estetik bir sanat üretiminin birleşiminde yatar. Böylece mimari tasarım, mimaride teknik ve mimaride sanatı birleştirerek işlev biçim bütünlüğüne ulaşır. Biçimleri oluşturan işlevler kullanışlı, işlevlerden doğan biçimler ise güzel mekanlar hedefler. Mimari tasarım, maddeden malzeme, malzemeden işlev, işlevden biçim ve en son da biçimden mekan üreterek kurulumunu tamamlar. Bu noktada mimari tasarımın nihai amacı olarak mekanın değerinden söz etmek gerekmektedir.

Mimari tasarımın nihai amacını işlev olarak görmek, sadece anlık pratik ihtiyaçları karşılamayı hedefleyen üretimlerin doğmasına yol açar. Öte yandan biçimi nihai amaç olarak görmek ise insandan bağımsız, kullanıcıyı içerisine katamayan, tamamen şekle mahkum olmuş eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu tespit mimarinin diğer teknik ve sanat alanlarından ayırıcı kimliğinin ortaya çıkamadığını ve kimliğini kazanmadığını gösterir. Mimarinin ayırıcı kimliği, insanı da içerisine alan, üç boyutlu bir mekanla ortaya çıkar. Mimari eserin *mekânsal değeri*, içinde yaşadığımız alanların kullanışlılığı ile gözlemlediğimiz, alımladığımız yerlerin güzelliğinin bütünlüğünde yatmaktadır. Mimari tasarımın nihai amacını işlevi veya biçimi olarak görmek üretimi eksik kılarken, mekanın amaç olarak benimsenmesi hem işlev biçim birlikteliğini kurar, hem de mimarinin ayırıcı kimliğini kazanmasını sağlar.

Mekanla birlikte zaman kavramının düşünülmesi, mekanın sabitliğine zamanın değişkenliğinin eklenmesini sağlar. Bu nedenle mekânsal değerle birlikte mimari eserin *zamansal değeri* de betimlenmelidir. Mimari eserin zamansal değeri, bir mekanın kişisel veya toplumsal olarak hafızalara kazınması, insan hayatında iz bırakması, tarihte yer edinmesi ve bir kültür varlığı haline gelmesiyle oluşur. Mimari eserin psikolojik ve tarihsel değerlerini,

zamansal değer kapsamında düşünmek gerekmektedir. Mimari eserin psikolojik değeri, kişisel duygularımızın mekanla kurduğu ilişkileri içerir. Üzüldüğümüz veya sevindiğimiz hatıralar, içinde bulunmaktan mutlu olduğumuz veya sıkıldığımız yerler, hayatın değişimi, akışkanlığı ve sürekliliği içerisinde psikolojik olarak durağanlaştırdığımız mekanlar gibi pek çok nokta, mimaride psikolojik zamanın özelliklerini oluşturur. Mimari eserin tarihsel değeri ise tarihin sürekliliği içerisinde yer edinmesi, sağlamlık ve işlevsellik bakımından belirli bir dönem var olması, estetik bakımdan ise bir kültür varlığına dönüşerek sonsuza kadar hatırlanmasıyla gerçekleşir. Böylelikle mimari eser, mekânsal ve zamansal olarak bir değer kazanarak kendi kimliğini kazanır.

Böylelikle mimarlığın yapısı, temelinde işlevsel değerin olduğu, üzerine estetik değerin eklendiği, işlev biçim birlikteliğinin kurulmasıyla tasarım değerinin olduğu, mekânsal ve zamansal değerle birlikte tasarım nesneleri içerisinde kendi kimliğine kavuştuğu bir üretimle gerçekleşir. İşlevsel değer mimari üretimin temel amacı olup tüm yapılarda geçerlidir. Estetik değer ise işlevsel değere eklenerek mimari yapıyı bir sanat eserine dönüştüren ve mimari üretimlerin pek azının ulaşabildiği bir değerdir. Mimari yapının estetik değere ulaşamamasının gerekçelerinden biri tasarım değerinin yetersizliği olabilir. Öte yandan tasarım bakımından oldukça başarılı olmasına karşın inşaata yönelik birtakım eksiklerden dolayı estetik değere ulaşamadığını gözlemlediğimiz pek çok üretim de mevcuttur. Bu bağlamda tasarım değeri, işlevsel ve estetik bir mekan üretmek için tek başına yeterli değildir. Mekansal değer, işlev ve estetiğin yanı sıra tasarım, kullanım ve inşa olarak mimarlığın bütün özellikleriyle ilgilidir. Mekansal değeri olan bir yer, mimari üretimin amacına ulaştığının göstergesidir. Zamansal değer ise bu amacın tarihin sürekliliği içerisinde ne kadar geçerli olabileceğini sorgular. İşlevsel bir nesne olarak doğan mimari ürün, zamansal değerle birlikte kültür varlığına dönüşür.

Bütün bu değerlerin kavramsal çözümlemesi ve birbirleriyle ilişkilerinin tespiti, mimarlığın yapısal özelliklerine yönelik kuramsal bir model üretme girişimidir. Bu modeli üretirken kullanılan yöntem felsefi temellendirmediir. Felsefeyi kişinin kendini, çevresini, dünyayı, doğayı anlama ve anlamlandırma çabası olarak tanımladığımızda, mimari üretimlerin de bu anlam dünyasının içerisinde sorgulanması gerektiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda felsefenin mimarlık üretimlerini ve o üretilere yönelik değerlendirmeleri beslediği görülmektedir. Öte yandan mimarlık için felsefi düşüncenin öneminin yanı sıra felsefe için mimarlığın önemi üzerine de düşünülmelidir. Kendimizi anlamamızın çevremizi anlamlandırmaktan geçtiği kabul edilirse, doğa ve tasarım nesnelerinin incelenmesinin insanın

anlam dünyasını bütünlüklü bir tarzda kurgulayamaya çalışan felsefe için önemi ortaya konmuş olur. Bir tasarım nesnesi olarak çevremizdeki mimari eserler, her gün gördüğümüz ve hayatımızın bir parçası haline gelen sokaklar, gezdiğimiz meydanlar, havasını soluduğumuz, kendimizi oralı hissettiğimiz kentlerle birlikte anlam dünyamızın parçaları haline gelirler. Böylelikle mimarlığın yapısal özelliklerinin yeniden kurulmasına yönelik bir model üretimi, mimarlıktaki çalışma alanlarına katkı sağlayacağı gibi felsefi düşüncelere de yeni ufuklar kazandıracaktır. Mimarlık ve felsefe arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi derinlemesine sorgulamak, sadece bu çalışma ile gerçekleştirilemeyecek yoğunlukta olup, gelecekteki çalışmalarımızın yönünü belirlemektedir.



KAYNAKÇA

- Abercrombie, Stanley: **Architecture As Art: An Aesthetic Analysis**. New York: 1984.
- Adorno ve Horkheimer: **Aydınlanmanın Diyalektiği**. çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.
- Alexander, Cristopher: **The Timeless Way of Building**. New York, 1979.
- Alberti, Leon Battista: **On the Art Of Building in Ten Books**. Çev: Joseph Rykwert, MIT Press, 1991.
- Alexander, Samuel: **Art and the Material**. Manchester: The University Press, 1925.
- Allsopp, Bruce: **Art and the Nature of Architecture**. London. 1952.
- Allsopp, Bruce: **A Modern Theory of Architecture**. Londra-Henley-Boston, 1977.
- Altan, İlhan: **Mimarlıkta Mekan Kavramı**. İstanbul: Ofis Yayınevi, 2015.
- Altınışik, Burhan: “Kelime ve Şey: Öz ve Sancaklar Camii,” **Mit ve Mimarlık**. ed. Özen Eyüce, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2018, 149-171.
- Amheim, R: “Sketching and the Psychology of Design”, **Design Issues**. cilt 9, sayı 2, 1993, s. 15-19.
- Arnheim, R. **The Dynamics of Architectural Form**. Berkeley-Los Angeles-Londra, 1977.
- Anderson, Jane: **Mimari Tasarım**. çev. Neslihan Şık, İstanbul: Literatür Yayınları, 2011.
- Arslan, Ahmet: **İlkçağ Felsefesi Tarihi 3: Aristoteles**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Ashihara, Y: **Exterior Design in Architecture**. New York, 1970.
- Atabaş, Kadri: **Merkezi Bir Kent Parçası Kentsel Tasarım Projesi**. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2004.
- Auge, Mark: **Non Places: Yer Olmayanlar**. çev: T. Ilgaz, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

- Augustinus: **İtiraflar.** çev: Dominik Pamir, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2007.
- Aveni, Anthony: **Zamanın Kültürel Tarihi.** çev: Sinan Coşkun, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021.
- Bacon, E.M: **Design of Cities.** New York. 1967.
- Baker, H: **Architecture and Personalities.** London, 1944.
- Ballard, E.G: **Art and Analysis: An Essay Toward Theory in Aeshetics,** M. Nijhoff, The Hague, 1957.
- Banham, Reyner: **Theory and Design in the First Machine Age.** London. 1960.
- Baudrillard, Jean: “Tüketimin Tanımına Doğru”, **Mimarlık ve Tüketim.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002.
- Baum, Andrew: **Architecture and Social Behaviour: Psychological Studies of Social Density,** Hillsdale, 1977.
- Becker, Howard: **Sanat Dünyaları.** çev: Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Beken, Gazanfer: **Tekniğin Mimariye Tesiri.** İstanbul: İ.T.Ü. Mim . Fak. Yayını, 1959.
- Belcher, John: **Essentials in Architecture.** London. 1907.
- Bergson, Henri: “Zaman ve Özgür İstenç”, çev: Alp Tümertekin, **Cogito Dergisi**, s.11, (1997)
- Binat, Banu ve N. Şık: **Konut Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 5.** İstanbul: Ofset Yapımevi: 2016.
- Binat, Banu ve N. Şık: **Ticari Yapılar: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 1.** İstanbul: Ofset Yapımevi, 2012.
- Binat, Banu ve N. Şık: **Eğitim Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 3.** İstanbul: Ofset Yapımevi, 2014.
- Binat, Banu ve N. Şık: **Turizm Yapıları: Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi 2.** İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013.
- Boden, Margaret: “Creativity and Artificial Intelligence: A Contradiction in Terms?”, **The Philosophy of Creativity**, ed: Elliot Paul and Scott Barry Kaufman, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Boudon, Phillippe: **Mimari Mekan Üzerine: Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme.** çev: Alp Tümertekin, İstanbul: Janus Yayınları, 2011.
- Borges, Jorge Luis: **Atlas.** çev. Emrah İmre, İstanbul: Can Yayınları, 2022.
- Botta, Mario: “Bugünün Mimar Figürü”, **Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 8.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2001.

- Casey, E.S: **The Fate of Place: A Philosophical History.** Berkeley: University of California Press, 1998.
- C. Beardsley, Monroe: **Aesthetics: Problems in The Philosophy of Criticism,** New York: Harcourt, Brace and Company, 1958.
- Croce, Benedetto: **Estetik,** çev: İsmail Tunalı, İstanbul Remzi Kitabevi, 1983.
- Croce, Benedetto: **Guide to Aesthetics.** çev. G. Laterza, Patrick Romanell, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.
- Corbusier, Le: **Towards a New Architecture.** çev: Frederick Etchells, Londra, 1927.
- Corbusier, Le: **Bir Mimarlığa Doğru.** çev: Serpil Merzi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Corbusier, Le: **Atina Anlaşması.** çev: Ayda Yörükan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Carlson, Wayne: **A Critical History of Computer Graphis and Animation.** Ohio State University, 2003.
- Carrol, Noel: **Sanat Felsefesi.** çev: Güliz Korkmaz Tirkeş, İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2012.
- Chang, Amos Ih Tiao: **The Tao of Architecture.** New York, 1974.
- Ching, Francis: **Mimarlık Biçim Mekan Düzen.** çev: Gizem Aydın, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2019.
- Clement Greenberg: **Art and Culture.** Boston: Beacon Press, 1965.
- Colquhoun, Alan: “Newness and Age Value İn Alois Riegl”, **Modernity and the Classical Tradition.** Cambridge, 1989, 213-221.
- Cross, N: “Natural İntelligence in Design”, **Design Studies.** cilt 20, sayı 1, 1999, s. 25-39.
- Collins, Peter: **Changing Ideals in Modern Architecture.** London, 1965.
- Çil, Nafi: **Mimarlık Plastik Sanatla, Yaratıcı Süreç.** İstanbul: Yem Yayınları, 2019.
- Davies, Stephen: “Is Architecture Art”, **Mitias;** 1994: 31-47.
- Dawis, Howard: **The Culture Of Building.** Oxford: Oxford University Press, 2006.

- Deasy, C.M: **Design For Human Affairs.** New York, 1974.
- Demirsoy, Ali: **Biyolojik Saat.** İstanbul: Asi Kitap, 2020.
- Doorly, Patrick: **Sanatta Hakikat.** çev. Aydın Çavdar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Dutton, Denis: **Sanat İçgüdüsü.** çev: Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Einstein, Albert: **İzafiyyet Teorisi.** çev: Gülen Aktaş, İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Eliade, Mircea: **Ebedi Dönüş Mitosu.** çev: Ümit Altuğ, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994.
- Elias, Norbert: **Zaman Üzerine.** çev: Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Fischer, E: **Sanatın Gerekliliği.** çev: C. Çapan İstanbul: 1968.
- Fitch, J.M: **Architecture and the Estetics of Plenty.** New York-Londra, 1961.
- Foster, Norman: **“Yaşamak İçin Tasarım”, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 7.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000.
- Geiger, Moritz: **Estetik Anlayış.** çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2015.
- Giedion, Sigfried: **Space, Time and Architecture.** Horward University Press, 1991.
- Gilber K: **Aesthetic Studies, Architecture and Poetry,** Ne York-Londra, 1961.
- Girouard, M: **Cities and People.** New Haven, London 1985.
- Glassie, Henry: **Material Culture,** Indiana University Press, 1999.
- Goel, V: **Sketches of Thought.** Cambridge: MIT Press, 1995.
- Goodovitch, L.M: **Architecturology.** London, 1968.
- Gordon, James Edward. **Structures: Or Why Things Don't Fall Down.** New York, 1978.
- Gun, Alexander: **The Problem of Time.** London: Allen and Unwin Publishing, 1929.
- Gropius, Walter: **“Bauhaus Üretiminin İlkeleri”, Modern Mimarlığın Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002.
- Gropius, Walter: **“Where Artist and Technicians Meet”, Die Form.** 1925.

- Gropius, Walter: “Weimar’daki Staatliches Bauhaus’un Programı”, **Modern Mimarların Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus**. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 19.
- Gruen, Victor: **The Heart of Our Cities**. New York, 1965.
- Goldschmidt, G: “The Dialectics of Sketching”, **Creativity Research Journal**, cilt 4, sayı 2, 1991, s. 123-143.
- Günay, Reha: **Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır**. İstanbul: Yem Yayınları, 2019.
- Hauser, Arnold: **The Philosophy of Art History**. Cleveland, 1969.
- Hauser, Arnold: **A Social History of Art**. London, 1951.
- Hartmann, Nicolai: **Aesthetics**, çev. Eugene Kelly, Berlin: De Gruyter, 2014.
- Hartoonian, G: **Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture**. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Hasol, Doğan: **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**. İstanbul: Yem Kitabevi, 2019.
- Hays, Michael: **Mimarlığın Arzusu**. çev: Volkan Atmaca, İstanbul: Yem Yayınevi, 2015.
- Heidegger, Martin: **Varlık ve Zaman**. çev: Kaan Ökten, İstanbul: Agora Yayınları, 2008.
- Heimsath, Clovis: **Behavioral Architecture: Toward an Accountable Design Process**. New York, 1977.
- Hillier, Bill: **The Social Logic of Space**, Cambridge, 1984.
- Hubbard, Philip: **Mekan ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler**. çev: Emek Ataman, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2018.
- Hughes, E.C. : “Cyles, Turning Points and Careers,” **The Sociological Eye**, cilt 1, Chicago: Aldine, 1984.
- Ingarden, Roman: **The Ontology of Work of Art**. çev. Max Niemeyer, Raymond Meyer ve John T. Goldtwait, Atina: Ohio University Press, 1989.
- Jencks, C: **Meaning in Architecture**. London, 1969.
- Joedicke, Jürgen: **Modern Mimarının Gelişimi**. çev: Bülent Özer, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1966.
- Johnson, Paul Allen: **The Theory of Architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994.

- Kahvecioğlu, Hüseyin: “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, **Zaman-Mekân**. haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, İstanbul: Yem Yayın, s.142-149.
- Kahn , Louis: “Düzen”, **Modern Mimarlığın Öncüleri 4**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002.
- Kant, Immanuel: **Critique of Pure Reason**. ing. çev: N.Kemp Smith, New York: St Martin’s Press, 1965.
- Kayın, Emel: **İyilik ve Kötülük İçin Mekanlar**. İstanbul: Kanguru Yayınları, 2016.
- Kepes, Gyorgy: **Language of Vision**. Chicago, 1944.
- Kılınçaslan, Tülay: **Kentsel Ulaşım**. İstanbul: Ninova Yayıncılık, 2012.
- Klein, Stefan: **Yaşamın Hammaddesi Zaman**. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Aylak Kitap, 2011.
- Krell, David Farrell : **Of Memory, Reminiscence and Writing**, Bloomington, 1990.
- Kruft, Hanno Walter: **A History Of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present**. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Kostof, Spiro: **The Architect**. New York. Oxford 1977.
- Kuban, Doğan: **Mimarlık Kavramları**. İstanbul: Yem Yayınevi, 2021.
- Kurak Açıcı, Funda: **İç Mekanda Sınır Öğeleri**. İstanbul: Akademisyen Kitabevi, 2015.
- Kurokawa, Kisho: “Makine Çağından Yaşam Çağına”, **Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 15**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2001.
- Langer, S.K: **Problem of Art**. New York: Charles Scribner Sons, 1957.
- Larson, Magali: “20. Yüzyılın Başlarında Mimarlık Mesleği” , **Mimarlık**, sayı 4, 2.
- Leach, Andrew: **Mimarlık Tarihi Nedir?** İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Lefebvre, Henri: **Mekânın Üretimi**. çev: I. Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Leppert, Richard: **Sanatta Anlamanın Görüntüsü**. çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

- Lethaby, W.R: **Architecture, an Introduction to the History and Theory of the Art of Building.** London-New York, 1955.
- Levinas, Emanuel: **Zaman ve Başka.** çev: Özkan Gözel, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Luning, P.N: **The Language of Architecture.** The Hague, Paris, 1968.
- Lym, Gleen Robert: **A Psychology of Building: How We Shape and Experience Our Structured Spaces.** Englewood Cliffs, 1980.
- Lynch, Kevin: **What Times is This Place.** Mass, London, 1972.
- Masiero, Roberto: **Mimaride Estetik.** çev: Fırat Genç, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
- Michey, Ragon: **Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi,** çev: Murat Aykaç Ergingöz, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Moore, Bloomer: **Body, Memory and Architecture** Nev Haven. London 1977.
- Mumford, Lewis: **Art and Technic,** London, 1952.
- Mumford, Lewis: **The City in History.** New York, 1961.
- Munz, Peter: **The Shape of Time,** Middletown, 1977.
- Mostafavi, Mohsen: **Zaman İçinde Mimari.** çev: Yusuf Civelek, İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2005.
- Nair, Prakash: **The Language of School Design.** Designshare Publishing, 2005.
- Neutra, Richard: **Survival Through Design.** New York, 1954.
- Nora, Pierre: **Hafıza Mekanları.** çev: Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Onat, Esen: **Mimarlık Form ve Geometri.** İstanbul: Efil Yayınevi, 2010.
- Özgüner, Ahmet: **“Hadid İle Konuşma”, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000.
- Özkan, Süha: **Mimarlık ve Kuram.** İstanbul: TMMOB Mimarlık Odası Yayını, 2005.
- Park, N. L: **The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory.** Paris, 1968.
- Peter de Bolla: **Sanat ve Estetik.** çev: Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Pevsner, Nikolaus: **An Outline of European Architecture.** London, 1943.

- Pirsig, M. Robert: **Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı.** çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Platon: **Devlet.** çev: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.
- Postman, Neil: **Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business.** New York: Viking, 1985.
- Proudhon, Pierre Joseph: **Mülkiyet Nedir.** çev: Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
- Raskin, E: **Architecturally Speaking,** New York, 1954.
- Rapoport, Amos: **House Form and Culture.** New Jersey, 1969.
- Rasmussen, Steen Eiler: **Experiencing Architecture.** Cambridge Miss, 1964.
- Riegl, Alois: **Modern Anıt Klt.** çev: Erdem Ceylan, İstanbul: Daimon Yayınevi, 2015.
- Robbins, Edward: **Why Architects Draw.** Cambridge, MIT Press, 1994.
- Robertson, Howard: **Mimari Kompozisyon Prensipleri.** çev. Sermet Grel, İstanbul: İT Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1949.
- Roe, Jeremy: **Antoni Gaudi.** Parkstone International, 1997.
- Roth, Leland: **Mimarlığın yks.** çev: Ergn Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Saarinen, Eliel: **Form Araması.** çev: M. Gkdoğan, , İstanbul: İ.T.. Mim. Fak. Yayını, 1967.
- Said, Edward: **Beginnings.** New York, 1985.
- Salu, Yehuda: **Physics for Architects.** Howard University Press, 2010.
- Salvadori, Mario: **Why Buildings Stand Up.** New York, 1980.
- Scarpa, Carlo: **“Mimarlık Bir şiir Olabilir Mi”, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 16,** İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Schulz, C. Norberg: **Existence, Space and Architecture,** New York, Washington, 1971.
- Scott, Geoffrey: **The Architecture of Humanism.** New York: The Norton Library, 1974.
- Scrouton, R: **The Aesthetics of Architecture.** Princeton-Londra, 1979.
- Scully, Vincent: **The Earth, the Temple and the Gods.** New Haven, 1962.
- Sennet, Richard: **Zanaatkar.** çev: Melih Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

- Siza, Alvaro: ‘Sekiz Madde’, **Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 14**. İstanbul, Boyut Yayın Grubu.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı**. çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Smith, Barry: “Searle and De Soto: The New Ontology of the Social World”, **The Mystery of Capital and the Construction of Social Reality**, der. Barry Smith, David Mark ve Isaac Ehrlich, Chicago: Open Court, 35-51.
- Smith, Barry: **The Dome, A Study in the History of Ideas**. Princeton, 1950.
- Soykan, Ömer Naci: “Saatsiz Yaşanır Mı?” **Zamanın Kitabı**. İstanbul: YGS Yayınları, 2003.
- Summerson, J: **The Classical Language of Architecture**. London, 1964.
- Süalp, Akbal: **Zamanmekan**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004.
- Taut, Bruno: **Modern Architecture**. Londra, 1929.
- Taut, Bruno: **Mimarlık Öğretisi**. çev: Hüseyin Tüzün, İstanbul: Arketon Yayıncılık, 2021.
- Topakkaya, Arslan: **Felsefe Din ve Kültür’de Zaman**. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2013.
- Tuan, Yi Fu: **Space and Place**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Turetzky, Philip: **Zaman**. çev: Mustafa Çağlar Atmaca, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2020.
- Turkle, Sherry: **Life on The Screen: Identity in the Age of the Internet**. New York: Simon and Schuster, 1995.
- Tunalı, İsmail: **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Tunalı, İsmail: **Grek Estetiği**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.
- Tunalı, İsmail: **Tasarım Felsefesi**. İstanbul: Yem Yayınevi, 2012.
- Tunalı, İsmail: “Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık”, **Felsefe Arkivi**. sayı 7.
- Tuztaş, Uğur: **Gölgesiz Şehirde Zaman ve Mekan**. İstanbul: Expoze Yayınevi, 2018.
- Uygur, Nermi: **Çağdaş Ortamda Teknik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

- Ülkekul, Cevat: **Çatalhöyük Haritası Üzerine Yeni Bir Yorum.** İstanbul: Dönence Yayınları, 2009.
- Van Bruggen, Coosje: **Frank O. Gehry: Guggenheim Museum, Bilbao.** New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.
- Van der Laan, Dom: **Architectonic Space.** New York, 1983.
- Van Der Rohe, Mies: “Mimarlık ve Form Üzerine Aforizmalar”, **Modern Mimarlığın Öncüleri 2.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002, 42.
- Velioğlu, Selim: **Bir Açılış Olarak Mekan.** İstanbul: Yem Yayınevi, 2013.
- Venturi, Robert: **Complexity and Contradiction in Architecture.** New York, 1966.
- Vitruvius, Marcus: **Ten Books on Architecture.** çev: Morris Hicky Morgan, Cambridge, Mass, 1914.
- Vitruvius, Marcus: **Mimarlık Üzerine 10 Kitap.** çev: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2017.
- Whiffen, Marcus: **The History, Theory and Criticism of Architecture.** Cambridge: MIT Press, 1965.
- Wigley, Mark: **The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt.** Cambridge: MIT Press, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: **Tractatus Logico Phikosophicus.** çev: Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Wittgenstein, Ludwig: **Felsefi Soruşturmalar.** çev. Deniz Kanit, İstanbul: Totem Yayıncılık, 2006.
- Wittkower, Rudolf: **Architectural Principles in the Age of Humanism.** London, 1949.
- Wright, Frank Llyod: **The Natural House.** New York, 1954.
- Wright, Frank Lloyd: **Modern Architecture.** New Jersey: Princeton Universit Press, 2008.
- Zevi, Bruno: **Mimarlığı Görebilmek.** çev: Alp Tümertekin, İstanbul: Daimon Yayıncılık, 2015.
- Ziss, Avner: **Estetik.** çev: Yakup Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016.

EKLER



EK 1a: Asma Bahçeler Toplu Konut Sitesi Yer İle Uyum



EK 1b: Asma Bahçeler Toplu Konut Sitesi Yer İle Uyum Gece Görünüşü



EK 1c: Asma Bahçeler Toplu Konut Sitesi Konutlar Arası İlişkiler



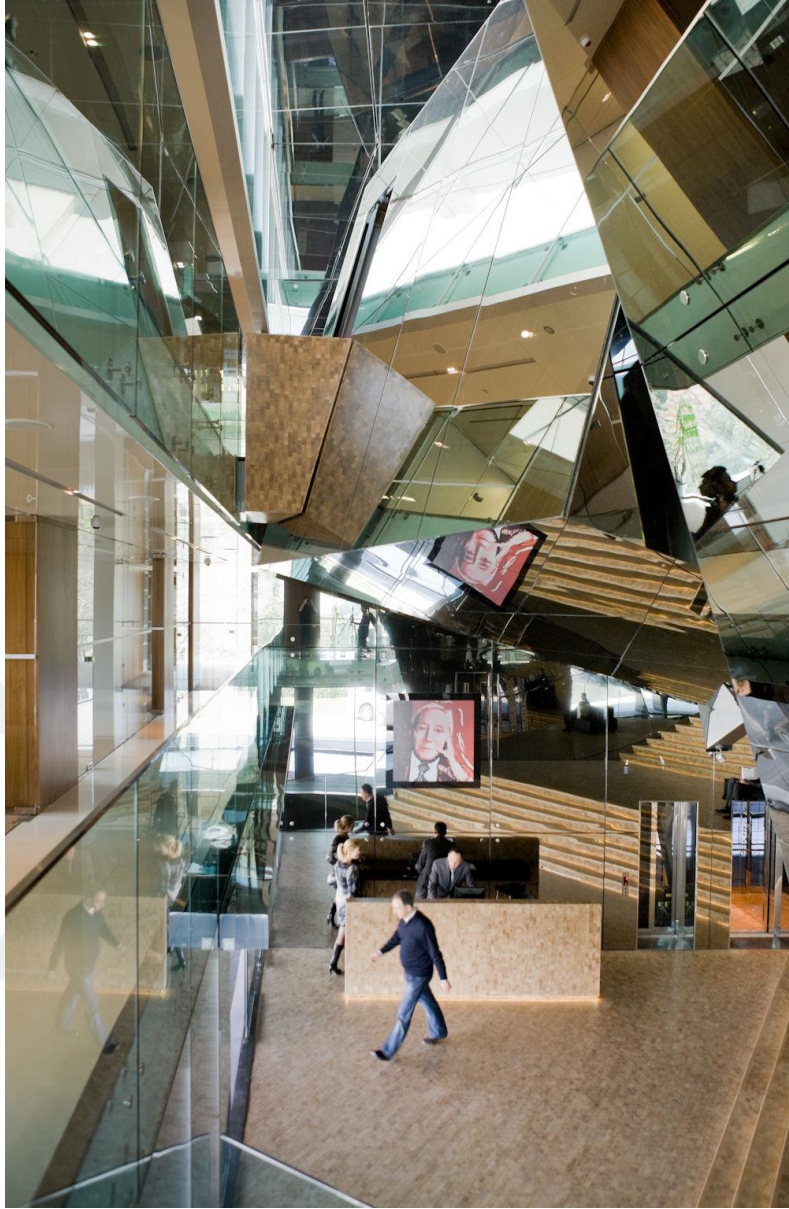
EK 1d: Asma Bahçeler Toplu Konut Sitesi Kullanım Alanı Gece Görünüşü



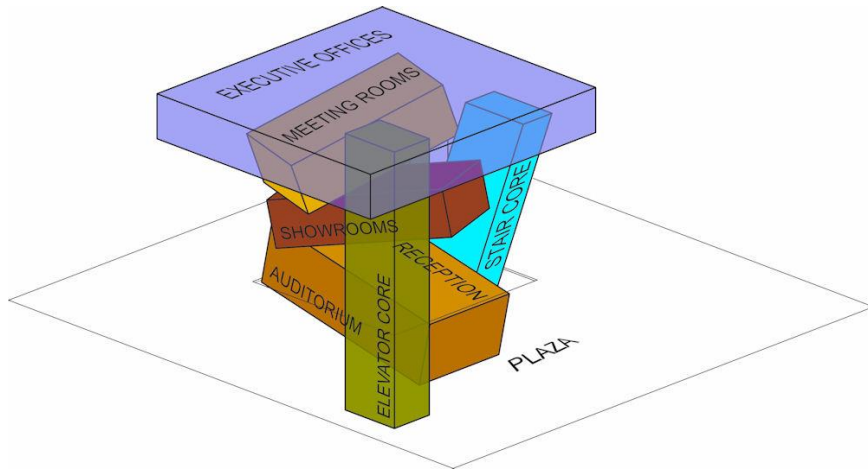
EK 1e: Asma Bahçeler Toplu Konut Sitesi Kullanım Alanı Gündüz Görünüşü



EK 2a: Vakko Moda Merkezi



EK 2b: Vakko Moda Merkezi İç Mekan



EK 2c: Vakko Moda Merkezi Tasarım Eskizi



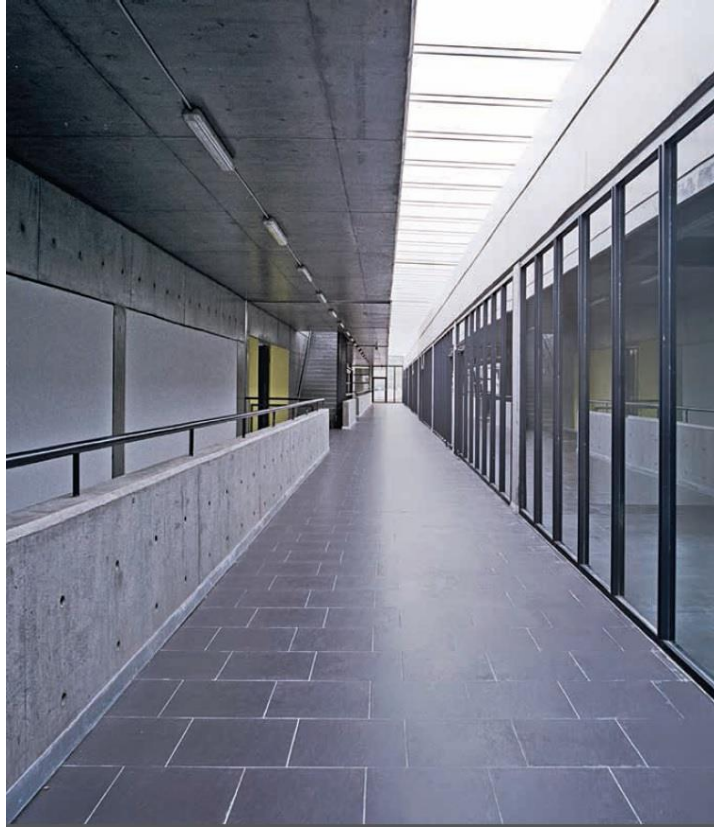
EK 3a: Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi



EK 3b: Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi



EK 3c: Türkiye Çimento Müst. Birliği Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi İç Mekan



EK 3d: Türkiye Çimento Müst. Birliği Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi İç Mekan



EK 4a: Sancaklar Cami



EK 4b: Sancaklar Cami



EK 4c: Sancaklar Cami



EK 5a: Haydar Aliyev Kültür Merkezi



EK 5b: Haydar Aliyev Kültür Merkezi



EK 5c: Haydar Aliyev Kültür Merkezi   Mekan



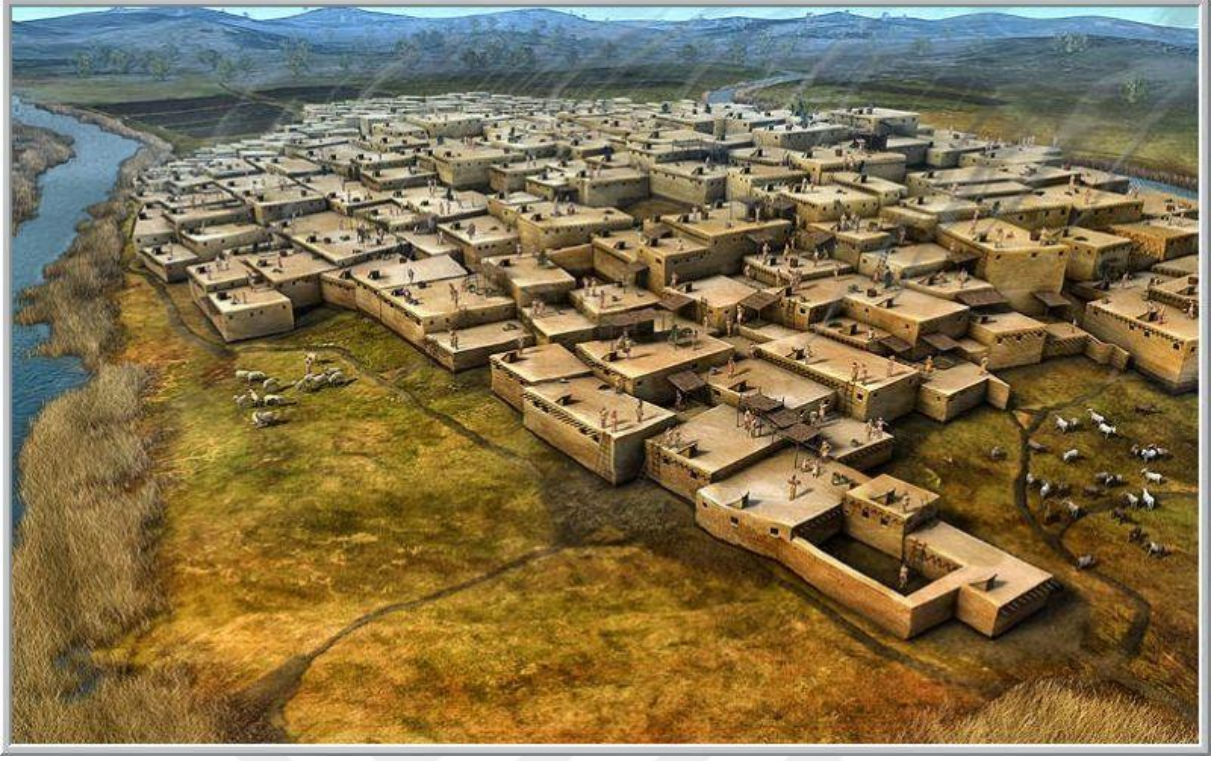
EK 6a: Kempinski Hotel Barbaros Bay



EK 6b: Kempinski Hotel Barbaros Bay



EK 6c: Kempinski Hotel Barbaros Bay



EK 7: Çatalhöyük Konut Yerleşmesi



EK 8: Kapalıçarşı



EK 9: Erzurum Çifte Minareli Medrese



EK 10: Ayasofya

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Kalamış İlköğretim Okulu'nda tamamladı. Liseyi Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi'nde okudu. 2009 yılında Maltepe Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü kazandı. 2013 yılında mezuniyetin ardından mimarlık sektöründe çeşitli şantiye ve ofislerde çalışmaya başladı. 2015 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü Yüksek Lisans Programı'nı kazandı. 'McTaggart'ın Zamanın Gerçekdışılığı Argümanının Zaman Felsefesi Bağlamında Değerlendirilmesi' başlıklı yüksek lisans tezini, 2018 yılında tamamladı. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünde doktora eğitimine başladı. Eş zamanlı olarak mimarlık alanındaki çalışmalarına devam etmekte, uygulama ve proje çizimlerinin yanı sıra çeşitli eğitim kurumlarında mesleki alanda öğretmenlikler gerçekleştirmektedir.