

**MİMARLIKTA STRÜKTÜR VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN
İRDELENMESİ**

Özlem DEMİRKAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2006
ANKARA**

Özlem DEMİRKAN tarafından hazırlanan MİMARLIKTA STRÜKTÜR VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....

Doç. Dr. Nur Çağlar

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Sayın Prof. Dr. Ziya Utkutuğ _____

Üye: Sayın Doç. Dr. Nur Çağlar _____

Üye: Sayın Prof. Dr. Gülser Çelebi _____

Üye: Sayın Yrd. Doç.Dr. Esin Boyacıoğlu _____

Üye: Sayın Yrd Doç. Dr. Elvan Ergut

Tarih: 19/7/2006

Bu tez, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

Özlem DEMİRKAN

MİMARLIKTA STRÜKTÜR VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Özlem DEMİRKAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Haziran 2006

ÖZET

Bu tez strüktür ve süsleme ilişkisini irdelemektedir. Strüktür ve süsleme ayrı ayrı ele alınarak kavramsal olarak çözümlenmektedir. Fellow Kerr 1869'da R.I.B.A.'da yaptığı konuşmasında mimarlığı bina+architecturesque olarak denkleme dökmüştür. Kerr'in konuşmasında arkitektüresk mimari tasarım elemanlarının kullanımı belirlediği anlamlar olarak tanımlanmakta ve 4 düzeyde ele alınmaktadır. 1- Süsleşmiş strüktür, 2-Strüktürleşmiş süsleme, 3-Süslenmiş strüktür, 4-Süsleşmiş konstrüksiyon. Bu düzeyler tez içinde mimarlıkta strüktür ve süs ilişkisinin yorumlanması ve tartışılması için temel yaklaşımlar olarak ele alınmakta ve benimsenmektedir. Çağdaş mimarlık eserleri ile ele örneklenmesinde kullanılmaktadır. Belirlenen düzeylerde ilişkilenemeyen çağdaş mimarlık örnekleri, incelendiğinde beşinci bir ilişkilene düzeyi elde edilmektedir. Biçim ile süsleme olarak adlandırılan bu düzey strüktür ve süsleme ilişkisini mimari kütleli biçimlenme bağlamında ele almaktadır.

Bilim Kodu : 802-1.100
Anahtar Kelimeler : Strüktür, Süsleme,
Sayfa Adedi : 171
Tez Yöneticisi : Doç. Dr. Nur Çağlar

**THE RESEARCH OF THE RELATION BETWEEN STRUCTURE AND
ORNAMENT IN ARCHITECTURE**

(M.Sc. Thesis)

Özlem DEMİRKAN

**GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

June 2006

ABSTRACT

This thesis studies the relation between structure and ornament. Structure and ornament is taken separately and conceptually analyzed. Fellow Kerr formulated architecture as structure plus architecturesque in his speech in R.I.B.A in 1869. In his speech, architecturesque is defined as the meanings that are determined by architectural design elements' usages and considered in 4 levels. 1-Structure ornamentised, 2-Ornament structuralised, 3-Structure ornamented, 4-Ornament Constructed. In this thesis, these levels are accepted and considered as basic approaches to comment on and to discuss the relation between ornament and structure in architecture. They are used to adduce modern architecture masterpieces. The modern architecture samples that do not relate to the decided levels, through their examination a fifth relation level is obtained. This level, which is called ornamentation by form, examines the relation between structure and ornament through architectural mass formation.

Science Code: 802-1.100

Key Words : Structure, ornament

Page Number:171

Adviser : Doç. Dr. Nur Çağlar

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarım boyunca her türlü desteği benden esirgemeyen, bana sonsuz sabır, anlayış ve güven gösteren danıőman hocam Sayın Nur ÇAğLAR' a, gerekli kaynaklara ulaőabilmem için bana yardımcı olan hocam Sayın Esin BOYACIOğLU'na, İngilizce'den Türkçe'ye çevirilerde bana yardım eden Lütfi Umut ÇUHADAR'a, manevi desteğiyle beni yüreklendiren eőim Erdinç DEMİRKAN'a, çalıőmam boyunca her türlü ihtiyacımı karşılamak için seferber olan annem Zuhal BABAOğLU'na, babam Süleyman BABAOğLU'na ve kardeőim İlker BABAOğLU'na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	x
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xi
RESİMLERİN LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Süslemenin Dört Temel İşlevi.....	2
1.2. Göstergibilim ve Süsleme	4
1.3. Strüktür ve Mimarlık İlişkisi.....	9
1.4. Kernform-Kunstform	10
1.5. Arkitekturesk.....	10
2. MİMARLIKTA STRÜKTÜR TANIMI VE SORUNSALI	12
2.1. Strüktür Tanımı	12
2.2. Mimarlıkta Strüktür Sorunsalı	13
2.2.1. Biçim üretmekte kullanılan strüktür	16
2.2.2. Strüktürel simgesellik	18
2.2.3. Sınırları zorlayan strüktür- strüktürel ileri teknoloji	23
2.3. Mimarlıkta Strüktürün Tarihsel Gelişimi.....	27
2.3.1. Endüstri devrimi öncesi strüktürel gelişme.....	27
2.3.2. Endüstri devrimi sırasındaki strüktürel gelişme.....	29

Sayfa

2.3.3. Endüstri devrimi sonrası strüktürel gelişme	36
3. MİMARLIKTA SÜSLEME KAVRAMI VE SORUNSAI.....	38
3.1. Mimarlıkta Süsleme Tanımlanması	38
3.2. Mimarlıkta Süsleme Sorunsalı	39
3.3. 19. Yüzyılda Mimarlıkta Süs ve Süslemeye Yaklaşımlar.....	48
3.4. 20. Yüzyılda Mimarlıkta Süslemeye Yaklaşımlar	57
4. MİMARLIKTA STRÜKTÜR VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ	70
4.1. Kerr ve Strüktür Süsleme İlişkisine Yaklaşımı.....	70
4.2. 19.Yüzyılda Strüktür Süsleme İlişkisine Yaklaşımlar	76
4.2.1. Louis Sullivan ve süsleme strüktür ilişkisine yaklaşımı	79
4.2.2. Auguste Perret ve strüktür süsleme hakkındaki görüşü	84
4.3. 20 Yüzyıl Strüktür ve Süsleme İlişkisine Yaklaşımlar	88
4.3.1. Mühendis estetiği kavramı	88
4.3.2. Modernizmin strüktür ve süsleme ilişkisine yaklaşımı	91
4.4. Son Çağ Mimarlığının Strüktür ve Süsleme İlişkisine Yaklaşımı	102
4.4.1. Süsleşmiş strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür	102
4.4.2. Strüktürleşmiş süsleme ya da kendini strüktür olarak canlandır mış süsleme.....	130
4.4.3. Süslenmiş strüktür – az ya da çok yüzeysel.....	139
4.4.4. Süsleşmiş konstrüksiyon	142
4.4.5 Biçim ile süsleme	148
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	159

	Sayfa
KAYNAKLAR	162
ÖZGEÇMİŞ	171

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.1. Kerr'in mimarlık tarihi hakkındaki görüşlerinin şema haline getirilmesi.....	74

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1.1. Neuman'ın üzerinde çalıştığı cephe.....	5
Şekil 1.2. Süslemenin okunması için yardımcı grafik.....	5
Şekil 1.3. Süslemenin okunması için kademelendirme yöntemi.....	5
Şekil 1.4. Cephede disimetrinin kodlanması için örnek cephe	6
Şekil 1.5. Şekil 1.4 'teki cephenin okunması	6
Şekil 1.6. Cephe örneği	7
Şekil 1.7. Şekil 1.6 için kodlama sistemi	7
Şekil 1.8. Motiflerin kodlanması.....	7
Şekil 1.9. Motiflerin kodlanması.....	8
Şekil 1.10. Motiflerin okunması	8
Şekil 2.1. Eskizler, Le Corbusier, 1929	17
Şekil 3.1. The Gramer of Ornament , Owen Jones, mısır süslemeleri	44
Şekil 4.1. Gelişim şeması, Fellow Kerr, 1869	73
Şekil 4.2. Domino , Le Corbusier, 1915	95
Şekil 4.3. Dymaxian Evi, Buckminster Fuller, 1927	104
Şekil 4.4. Adler evi, Louis Kahn, Philadelphia, 1954-1955,	109
Şekil 4.5. BCE, Santiago Calatrava, Toronto , 1992.....	136

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Münih Olimpiyat Stadyumu, Günter Behnisch, Münih, 1968-1972	13
Resim 2.2. Parthenon, Phidias, Atina, M.Ö.5.Yüzyıl	17
Resim 2.3. Highpoint Binası, Berthold Lubetkin, Londra, 1933-1938	18
Resim 2.4. Eiffel Kulesi, Gustave Eiffel, Paris, 1899.....	19
Resim 2.5. AEG Tribün Fabrikası, Peter Behrens,Berlin,1908	20
Resim 2.6. Farnsworth Evi, Ludwig Mies von der Rohe, Illinois,1950	21
Resim 2.7. Kristal Palas, Paxton, Londra, 1851	21
Resim 2.8. Renault Binası, Norman Foster, Swindon , Wilshire, 1983.....	23
Resim 2.9. Milenyum Kulesi, Norman Foster, Tokyo,1989.....	23
Resim 2.10. Makine Galerisi, Contamin , Dutert, Paris, 1889.....	24
Resim 2.11. IBM Gezici Pavyonu, Renzo Piano, Avrupa Turu, 1982-1984.....	25
Resim 2.12. Einstein Gözlemevi, Erich Mendelsohn, Potsdam, 1919-1921	26
Resim 2.13. Ronchamp Şapeli, Le Corbusier ,Ronchamp,1954.....	26
Resim 2.14. Pantheon ,Roma, M.S. 118-126.....	29
Resim 2.15. Coalbrookdale köprüsü , Abraham Darby,1779,Coalbrookdale.....	31
Resim 2.16. Roebling Brooklyn Köprüsü , J.A. ve W.A, Newyork ,1867-1883.....	32
Resim 2.17. Kristal Palas,Paxton, Londra, 1851.....	34
Resim 3.1. Şamdan, Hooper and Co:Gümüş kase, Marrel Freres: Cam vazoz Count Harbach, 1851 Sergisi	52
Resim 3.2. Nuriosmaniye Cami, Çağaloğlu, 1748-1755	54
Resim 3.3. Harbiye Nezareti, Marie-Auguste Antoine Bourgeois, Beyazıt, 1864	55
Resim 3.4. Apartman, Meşrutiyet Caddesi, İstanbul	56

Resim	Sayfa
Resim 3.5. Karikatür	61
Resim 3.6. Das Endere kapağı, Viena, 1903	61
Resim 3.7. Rufer Evi, Adolf Loos , Viyana, 1922	63
Resim 3.8. Steiner Evi, Adolf Loos, Viyana, 1910	66
Resim 4.1. Bibliotheque Ste-Genevie, Labrouste, Paris, 1843-1851	78
Resim 4.2. Schlesinger ve Meyer Mağazası, Louis Sullivan, Şikago, 1899, dökme demir süsleme, 1899	83
Resim 4.3. Auditorium Binası, Louis Sullivan, Dankmar Adler Şikago 1887-1889	83
Resim 4.4. Guaranty Binası, Louis Sullivan, Buffalo, 1894-1895	84
Resim 4.5. Rue Franklin Konutu, Auguste Perret, Paris, 1902	86
Resim 4.6. Rue Panthieu Garajı, Auguste Perret, Paris, 1905	86
Resim 4.7. Notre Dame du Raincy, Auguste Perret, Paris, 1922	86
Resim 4.8. AEG Tribün Fabrikası, Peter Behrens, Berlin, 1908	92
Resim 4.9. Fogus Ayakkabı Fabrikası , Walter Gropius, Almanya, 1919-1925	94
Resim 4.10. Bauhaus Binası, Walter Gropius, Almanya, 1919-1925	94
Resim 4.11. Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, Fransa, 1928	95
Resim 4.12. Barcelona Pavyonu , Mies Von der Rohe, Barselona, 1929	96
Resim 4.13. Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, Penilsilvanya, 1935	97
Resim 4.14. La Cite Nouva, Sant' Elia	99
Resim 4.15. Enternasyonel Anıtı, Tatlin , 1919	101
Resim 4.16. Dymaxion oto tasarımı, Buckminster Fuller, 1933	104
Resim 4.17. Jeodezik kubbe, Fuller, 1954	105
Resim 4.18. Walking City , Ron Herron, 1964, plan ve görünüş	107

Resim	Sayfa
Resim 4.19. Plug- in- city, Peter Cook,1964 , aksonometri.....	107
Resim 4.20. Konut projesi, Aldo van Eyck , Amsterdam, 1976-1980.....	111
Resim 4.21. Vredenberg Müzik Merkezi , Herman Herzberger, Utrecht, 1979.....	112
Resim 4.22. Imnos Fabrika, Richard Rogers, Newport , 1982	115
Resim 4.23. Lloyds of London, Richard Rogers, Londra, 1879	115
Resim 4.24. Lloyds of London, Richard Rogers, Londra, 1879	116
Resim 4.25. Hongkong Shanghai Bankası ,Norman Foster, Hongkong, 1979- 1986.....	116
Resim 4.26. Rue de Meaux konutu, Renzo Piano, Paris, 1988-1991	120
Resim 4.27. George Pompidou Merkezi ,Renzo Piano, Richard Rogers, Paris 1972-1976	125
Resim 4.28. George Pompidou Merkezi ,Renzo Piano, Richard Rogers, Paris , 1972-1976	125
Resim 4.29. Hongkong Shanghai Bankası, Norman Foster , 1979-1986	126
Resim 4.30. Hongkong Shanghai Bankası, Norman Foster , 1979-1986	126
Resim 4.31. Financial Times Basımevi, Nicholas Grimshaw, Londra,1988	127
Resim 4.32. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara,1995	129
Resim 4.33. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara,1995	129
Resim 4.34. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara,1995	129
Resim 4.35. Dalyan'da sosyal yapı, Selim Velioğlu,İstanbul,	130
Resim 4.36. Sagrada Familia, Antonio Gaudi, Barselona, 1882-1926	133
Resim 4.37. Sagrada Familia, Antonio Gaudi, Barselona, 1882-1926	133
Resim 4.38. Sagrada Familia, Antonio Gaudi, Barselona, 1882-1926	133
Resim 4.39. Sevilla Köprüsü ,Santiago Calatrava, Sevilla, İspanya, 1987.....	135

Resim	Sayfa
Resim 4.40. Wohlen Lisesi Çatı strüktürü, Santiago Calatrava, Wohlen, İsviçre, 1984-1988	135
Resim 4.41. BCE eskizler, Santiago Calatrava, Toronto , 1992	136
Resim 4.42. Stuttgart Üniversitesi Hysolar Enstitü Binası, Günter Behnisch, Stuttgart, 1987	137
Resim 4.43. Stuttgart Üniversitesi Hysolar Enstitü Binası,Günter Behnisch Stuttgart, 1987	137
Resim 4.44. Akman Emporium Binası, Mustafa Yücesan,Ankara, 2000.....	138
Resim 4.45. Akman Emporium Binası, Mustafa Yücesan,Ankara, 2000.....	138
Resim 4.46. Tassel Evi, Victor Horta, Bürüksel, 1892-1893.....	140
Resim 4.47. Tassel Evi, Victor Horta, Bürüksel, 1892-1893.....	140
Resim 4.48. Frej Apartmanı, Konstantinos Kyriakidis, İstanbul	141
Resim 4.49. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright ,Kalifornia , 1924	145
Resim 4.50. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright ,Kalifornia , 1924	145
Resim 4.51. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright ,Kalifornia , 1924	145
Resim 4.52. Arap Enstitüsü Binası, Jean Nouvel,Paris, 1987-1988	146
Resim 4.53. Aksoy-Technal Fabrika, Gökhan Avcıoğlu, İzmit.....	147
Resim 4.54. Banca Del Gottardo, Mario Botta,Lugano, İsviçre, 1982-1988.....	150
Resim 4.55. Banca Del Gottardo, Mario Botta,Lugano, İsviçre, 1982-1988.....	150
Resim 4.56. Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı, Kisho Kurokawa, Amsterdam, 1990-1998	151
Resim 4.57. Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı, Kisho Kurokawa,Amsterdam, 1990-1998	151
Resim 4.58. Guggenheim Bilbao Müzesi, Frank Gehry, Bilbao, İspanya, 1991-1998	153

Resim	Sayfa
Resim 4.59. Guggenheim Bilbao Müzesi, Frank Gehry, Bilbao, İspanya, 1991-1998	153
Resim 4.60. Yamaçevler Projesi , Merih Karaaslan ,Ankara, 1995.....	155
Resim 4.61. Yamaçevler Projesi , Merih Karaaslan ,Ankara, 1995.....	155
Resim 4.62. CHP Genel Merkez Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 2006.....	156
Resim 4.63. CHP Genel Merkez Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 2006.....	156

1. GİRİŞ

Strüktür, bir yapının varlığı ve onun ayakta durabilmesi, dış çevre ve yerçekimi karşısında statüğının sağlanabilmesi için gereklidir. Bu anlamda strüktür tasarımının koşullarından biridir. Strüktürün yapı ile etkileşim sürecinde insan eylemliklerinden-etkinliklerinden biri olan süsleme strüktüre de etki etmektedir. Bu durum strüktür ve süsleme birlikteliği kapsamında mimari anlatımı etkilemektedir. Özellikle Endüstri Devriminden sonra bu birliktelik farklı bir anlam kazanmıştır.

Strüktür ve süsleme birlikteliğinde süslemenin nerede bitip nerede başladığı, hangi durumlarda yüzeysel, eklenen bir örtü olmaktan çıkıp bizzat yapının koşulu olduğu, strüktür elemanlarının hangi durumlarda süs objesi olarak kullanıldığı, süslemenin ne zaman strüktür olarak mimari dile katıldığı belirsizliğini korumaktadır. Bu bağlamda çalışma konusunu mimarlıkta strüktür ve süsleme ilişkisindeki içeriksel, yüzeysel ve biçimsel tutumların irdelenmesi oluşturmaktadır. Çağdaş mimarlık eserlerinden seçilen örneklerin yorumlanması ile mimarlıkta strüktür ve süsleme ilişkisindeki belirsizliklere açıklık getirilmesi amaçlanmaktadır.

Fellow Kerr 1869'da R.I.B.A.'da yaptığı konuşmasında mimarlığı bina+architecturesque olarak denkleme dökmüştür. Kerr'in konuşmasında arkitektüresk mimari tasarım elemanlarının kullanımı belirlediği anlamlar olarak tanımlanmakta ve 4 düzeyde ele alınmaktadır. 1-Süsleşmiş strüktür, 2-Strüktürleşmiş süsleme, 3-Süslenmiş strüktür, 4-Süsleşmiş konstrüksiyon. Bu düzeyler tez içinde mimarlıkta strüktür ve süs ilişkisinin yorumlanması ve tartışılması için temel yaklaşımlar olarak ele alınmakta ve benimsenmektedir. Çağdaş mimarlık eserleri ile ele örneklenmesinde kullanılmaktadır. Belirlenen düzeylerde ilişkilenemeyen çağdaş mimarlık örnekleri, incelendiğinde beşinci bir ilişkilene düzeyi elde edilmektedir. Biçim ile süsleme olarak adlandırılan bu düzey strüktür ve süsleme ilişkisini mimari kütleli biçimlenme bağlamında ele almaktadır.

Tarih boyunca mimarlıkta ve sanatta süs kullanılmagelmiştir. Süs ve süsleme konusundaki çalışmalarda kuramcılar mimarlıkta eleştirel amaçlı çözümler

yaparak yapının temsil ettiği anlam üzerinde yoğunlaşmışlardır. Süsleme anlamın en belirgin biçimi olarak benimsenmiştir. Süslemenin işlevi, anlamı, mimarlıkta kullanımı üzerine yapılmış çalışmaların başlıcaları; Debra Schafer (Süslemenin Dört Temel İşlevi), Naomi S. Neumann (Göstergebilim ve süsleme), Angus J. Mc Donald (Strüktür), Carl Botticher ve Gottfried Semper (Kunstform-kernform), Fellow Kerr (Arkitektüresk)' dir.

1.1 Süslemenin Dört Temel İşlevi

Debra Schafer 19. yüzyılın ikinci yarısında stil üzerine İngiltere ve Avrupa'da yapılan çalışmalarda süslemenin dört temel işlevini belirlemiştir. Schafer için John Ruskin (1819-1900), Owen Jones (1809-1874), Gottfried Semper (1803-1879) ve Alois Riegl (1858-1905) bu konudaki önemli kuramcılardır. Süslemenin işlevlendirilmesi bu dört kuramcının yazılarının incelenmesi sonucu ortaya çıkmıştır [Shafer, 2003].

1. Amblem' olarak işlevlenen süsleme (Yansıtıcı amblemler)

Doğayı temsil ederek izleyicisi ile iletişim yeteneğine sahip süslemedir. Bu iletişim doğadaki bir elemana benzemesinden ya da imajın içeriğinden bağımsız olarak anlamı dönüştüren bir ambleme dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Bu terim ikonografik dekorasyona gönderme yapmaktadır [Shafer, 2003].

2. 'İşaret' (Sign) olarak işlevlenen süsleme (Doğanın strüktürel işaretleri)

Süsleme işaret olarak farklılaşırken doğal formları, insan yapımı olan geleneksel motiflerin dilinden de farklılaştırmaktadır. İşaret olarak işlevlenen süslemede motifler özelliklerini doğanın içinde bulunan düzenden almaktadır.

Debra Schafer işaret olarak işlevlenen süslemeyi şu şekilde açıklamaktadır [Shafer, 2003].

“(…), işaret olarak işlevlenen süsleme gelenekselleşmiş motiflerin dilini doğal biçimlerden ayırmaktadır. Motiflerin dili doğanın (oran, denge, işlev) gibi rasyonel kanunlarını taşıyarak bir nesneyi düzenleyen veya tanımlayan süsleme kompozisyonuna izin veren keyfi özellikleri yapaydan ayırmaktadır.”

‘İşaret’ gelenekseli de içinde barındırmaktadır. İşaret olarak işlevlenen süsleme kuramında işaret kendi biçimsel strüktüründeki değişikliği doğal biçimler ile paylaşmaktadır.

3. ‘Simge’ (symbol) olarak işlevlenen süsleme (Yaratıcı gelişimin işlevsel sembolleri)

Simge işlevlenen süsleme ne doğanın görünüşünü ne de strüktürünü yansıtmaktadır. Bu işlevlendirme sanatsal çalışmanın parçaları ile bütünü arasındaki ilişkiye arabuluculuk etmektedir. Simgeler fiziksel bir objeden çok içeriğe gönderme yapmaktadırlar [Schafte, 2003].

“Seyirci binada veya objede onun parçalarının işlevini anladığı zaman kapsamlı bir düzeni hisseder. Süsleme ile desteklenen simgeler parçanın işlevsel operatörünü sanat ya da mimarlık çalışmasının nasıl yapıldığını sanatsal olarak anımsatarak işaret etmektedirler.”

4. ‘Algısal gösterge’ olarak işlevlenen süsleme

Süsleme izleyicinin hislerine doğrudan keyif vererek bir objenin temel karakteristiğini taşıyabilmektedir. Bu rolde süsleme görme ve dokunma duyularını uyarmakta geçmiş olayları hatırlatarak ve sonuç olarak izleyicinin biçimsel elemanları ve onların ilişkilendirmelerini anlamasına yardımcı olmaktadır. İzleyicinin algısal hafızasını tetiklemektedir [Shafter, 2003].

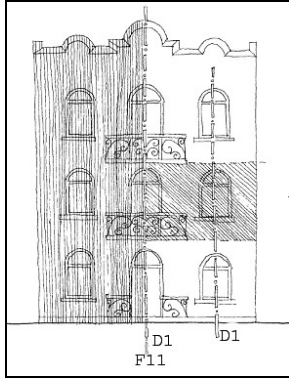
Bu çalışma süslemenin strüktüre edilmesi hakkında önemli bir çalışmadır. Süsleme bu çalışma ile işlevini ortaya koymaktadır. Ancak bu çalışma süsleme ve strüktür birlikteliği için bir açıklama ortaya koymamaktadır.

1.2. Göstergebilim ve Süsleme

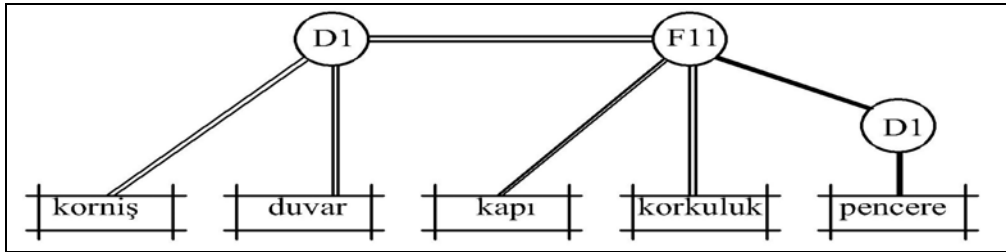
Naomi S. Neumann da Schafter gibi süsleme konusunda çalışan kuramcılardan biridir. Göstergebilim ve süsleme üzerine çalışmış süslemenin okunması için bir çözümleme yöntemi ortaya koymuştur. Bu çözümleme yönteminde araçlar simetri grupları ve doğrusal grafiklerdir.

Süsleme tüm mimari formların altını çizmekte ve tamamen izole edilememektedir. Çünkü bir tarafta binaların kendilerini ifade edebilmeleri için kullanılmakta bir taraftan da sosyal ve estetik boşlukları doldurmaktadır. Neumann'a göre bir pencerenin oranı detayları, rengi kendini ifade ediş biçimi önemlidir. Bunun içinde süslemenin kompozisyon kodlarının iyi saptanması gerekmektedir. Mekanın kendi strüktürü vardır ve mimari süsleme karmaşık çizgiler bütünü olarak görülebilmektedir. Ama genelden detaya inildikçe her birinin sistematik geometrik şekillerden oluştuğu rahatlıkla görülebilmektedir. Neumann matematikçilerin simetri grupları ile ilgili çalışmalarını incelemiş ve simetri, asimetri ve disimetrinin mimari süslemenin okunmasının da yararlı olacağını fark etmiştir. Neumann öncelikle mimari elemanları motif olarak ele almaktadır. Elamanlar da cephe için birer motiftir. Böylece cepheyi motifler ile bölmektedir [Neumann, 1986].

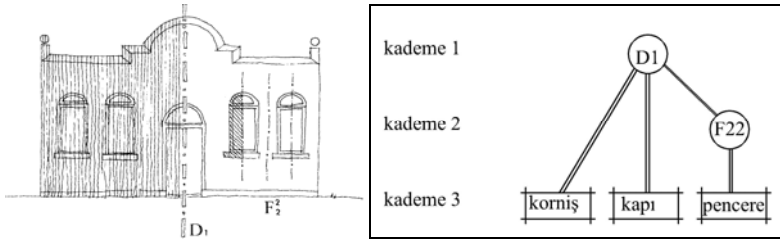
Neumann çalışmasında anlatımın özünü mimari elemanların özel geometrik kompozisyonları ve anlatımın biçimini de cepheyi kompozisyon haline getiren birleşme kuralları olarak tanımlamaktadır. . Hem öz hem de mimari elemanların biçimi simetri grupları ile kodlanabilmektedir. Dış cephenin strüktürü ise doğrusal grafik ile kodlanabilmektedir. Bu doğrusal grafik iki yardımcı alt grafik içermektedir (Şekil 1.1, Şekil 1.2).



Şekil 1.1. Neuman'ın üzerinde çalıştığı cephe [Neumann, 1986]



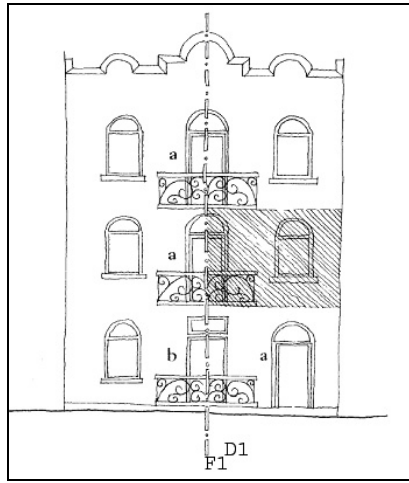
Şekil 1.2. Süslemenın okunması için yardımcı grafik [Neumann, 1986]



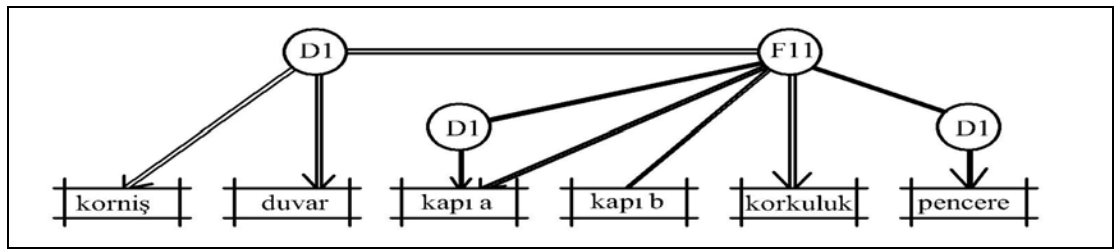
Şekil 1.3. Süslemenın okunması için kademelendirme yöntemi [Neumann, 1986]

İlk kademe cephenin tamamının kompozisyonuna ait olan simetri grubunu içermektedir. İkinci kademe her elemanı kompoze eden grupları içermektedir. Üçüncü ise elemanların kendilerini içermektedir Düşey D1 Grubu iki taraflı simetri grubunun ilk kademesini sunmaktadır (Şekil 1.3). Düşey F22 ise ikinci kademe kendi yansıması ve dönüşümü olan bir grubu ifade etmektedir. Bu örnekte iki taraflı aks cephenin saçak kapı ve bu elemanlar D1 ile ilk kademedan ilişkilenebilir. Ne kadar D1 F22 tarafından genelleştirilen pencereyi de içerse de bu cephedeki korniş

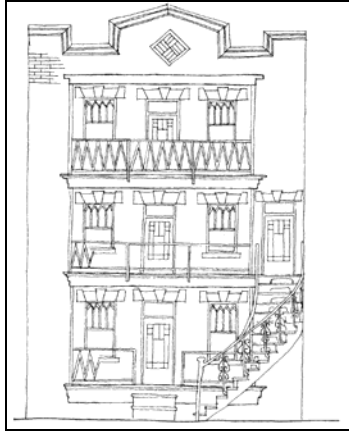
kapı ve pencere elemanlar ise üçüncü kademededen D1 ile ilişkililmektedir. Kademe kodlanırken iki temel prensip karşımıza çıkmaktadır. Birinci prensip simetrik bir kornişin varlığıdır. Simetrik bir korniş ile cephe bir simetri grubunun içine dâhil edilebilmektedir. Eğer, simetrik bir korniş yok ise en az iki elemanın karşılıklı bir simetri grubunda yer alması gerekmektedir. İkinci prensip ise, D1 aksı ile F11 aksının birbirleri ile çakışması ile ortaya çıkmaktadır (Bkz Şekil 1.1). F11 içinde paralel yansıması bulunan donmuş bir grup D1 motiflerinin F11 'i içine aldığı düşünülürse D1, F11'den bir kademe önde olması gerektiği saptanmaktadır. Cephede disimetri de aynı mantıkla kodlanmaktadır. Farklı, düşeyler arasında iki farklı ilişkilendirme ile çözülmesidir. Burada birinci ilişki simetrik uyumu açıklarken ikinci ilişki disimetrik ve asimetric ilişkiyi ortaya koymaktadır (Bkz Şekil 1.1, Şekil 1.2, Şekil 1.4, Şekil 1.5).



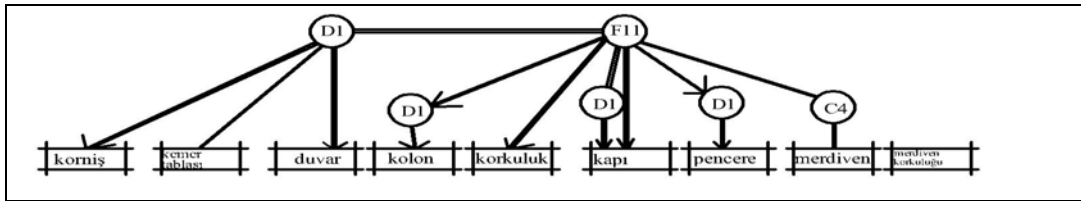
Şekil 1.4 Cephede disimetrinin kodlanması için örnek cephe [Neumann, 1986]



Şekil 1.5 Şekil 1.4 'teki cephenin okunması [Neumann, 1986]

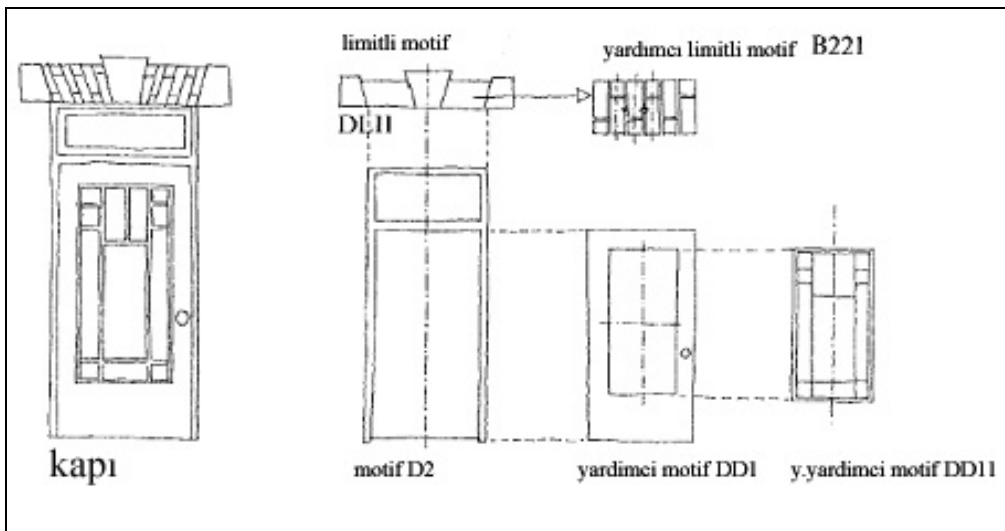


Şekil 1.6 Cephe Örneği [Neumann, 1986]

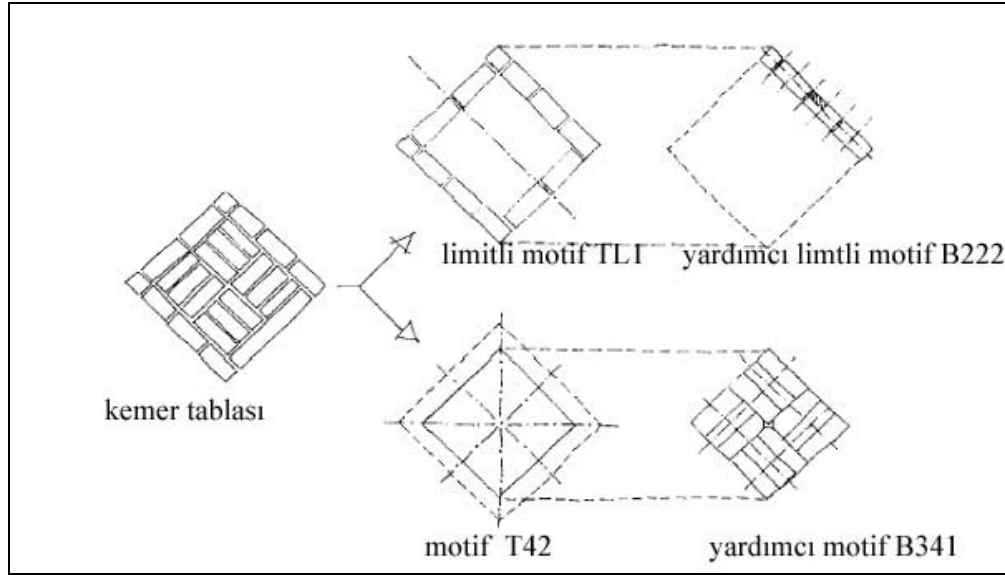


Şekil 1.7 Şekil 1.6 için kodlama sistemi [Neumann, 1986]

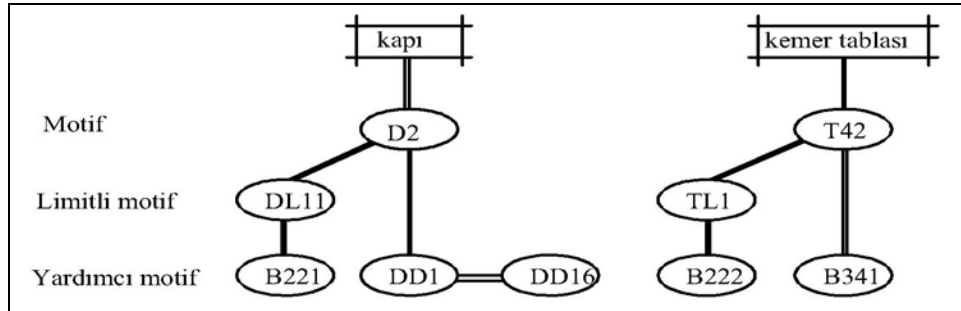
Cephe incelemesinde sonra Neumann daha küçük ölçekte parçalar olan motifleri incelemektedir. Motifler için de bir kodlama sistemi geliştirmektedir.



Şekil 1.8 Motiflerin kodlanması [Neumann, 1986]



Şekil 1.9 Motiflerin kodlanması



Şekil 1.10 Motiflerin okunması [Neumann, 1986]

Grafikler her elemanın gerçek biçimsel anlamını sunmaktadır. Neumann bu çalışmasında motifleri; motifler, limitli motifler, yardımcı limitli motifler olmak üzere üçe ayırmaktadır. Motif bir elemanın dış hatları kapı kasaları gibi, limitli motifler ise ana parçayı meydana getirmeyen yardımcı motiflerdir. Yardımcı limitli motifler de motif ve limitli motiflerin daha küçük parçalarıdır (Şekil 1.10).

Bu grafiğin oluşturulması için öncelikle her eleman kodlanmaktadır. Bu elemanlar yer aldıkları simetri operatörüne göre kodlanmaktadır. Kemer tablasında dört adet simetri kompozisyonu kurgulanmaktadır. Son numarada motifin kümesel kompozisyonu belirlenmektedir. Aynı yöntem ile limitli motifler ve yardımcı

motifler de incelenebilmektedir. Bu modelleme sistemi ile mimari elemanların biçimsel karakterleri incelenebilmektedir. Grafik elemanların tekrarını da kodlayabilmektedir. Böylece elemanlar arası sentamatik (syntagmatic) farkı ve cephedeki sentatik kodlamayı da analiz etmek mümkün olmaktadır. Neumann bu modelleme sistemini şöyle özetlemektedir [Neumann, 1986].

“Önce tüm cepheler modellenmektedir, caddelere göre ayrılmaktadır. Grafikleri üç boyutlu matrislere dönüştürülmektedir. Daha sonra elemanların birleşimlerinin frekansları ile düzenlenerek modelleme sistemi genişletilmektedir. Cephedeki sık ve nadir elemanlar belirlenmektedir. Üst yardımcı grafik incelenmektedir. Cephenin bütününün simetrisi ile bağlantılar oluşturulmaktadır. Elemanlar ve onların zincirleri frekanslarına göre sıralanmaktadır. Sonuç tablo ortak sentaksları ile beraber elemanların ortak dilini ve cephede çalışılan kompozisyonların farklı zincirler ve nadir elemanlar ile binanın bireyselliği ortaya çıkmaktadır. Sonraki aşamada motifler, yardımcı motifler ve limitli motifler incelenmektedir.”

Bu çalışmasında Neumann, elemanların ve yardımcı motiflerin sayısı arasındaki oranı hesaplayarak algısal ölçek ile biçimsel dürüstlük arasında karşılıklı bir ilişki kanıtlamaya çalışmaktadır. Ne yazık ki Neumann'ın geliştirdiği bu yöntem sadece yüzeysel süslemeye uygulanabilir bir seviyede kalmış üçüncü boyuta taşınmamıştır.

1.3. Strüktür ve Mimarlık İlişkisi

Strüktür sisteminin seçimindeki nedenleri de göz önüne alarak Mc Donald strüktür ve mimarlığı dört farklı şekilde ilişkilendirmektedir.

1. Biçim üretmekte kullanılan strüktürler: Binaların biçimini özellikle strüktürel gereklilikler belirlemektedir.
2. Strüktürel simgesellik: Simge olarak kullanılan strüktürler özellikler modern hareketle ortaya çıkan bir 20. yüzyıl fenomenidir. Mimarının görsel dili strüktür elemanları ile birleşmektedir.
3. Sınırları Zorlayan Strüktür -Strüktürel ileri teknoloji: Geniş açıklıklar, yüksek binalar ve hafif binalardır.
4. Biçim üretme kaygısında ve estetik programın bir parçası olmayan strüktürler: Strüktür gizlenerek sadece taşıyıcılığı ile mimari anlatıma katılmaktadır.

Bu çalışma strüktür ile mimari anlatım ilişkisi için tanımlar yapmaktadır. Bu nedenle bu çalışma strüktür başlığı altında incelenmektedir.

1.4. Kernform-Kunstform

1800'lerde Carl Botticher ve Gottfried Semper kernform(core kernel form) Kunstform (art form) gibi mimarının metaforik aynı zamanda malzeme birlikteliğini adlandıran bazı kelimeler kullanmıştır. Botticher'in eseri "Die Tektonik der Hellenen", (1844) ve "Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise" 'de kernform eş zamanlı olarak hem yapının fiziki strüktürüne hem de yapının malzeme ve işleve bağlı olan özüne gönderme yapmaktadır. Kunst-form ise kültürel olarak zeki, binadan sembolik özellikte varlığı gerekli bir parçaya 'Süsleme' ye gönderme yapmaktadır.

Bötticher Kunst-form'u şöyle açıklamaktadır. [Aktaran, Rimmer,1997]

"Tamamın strüktürel durumu fark edilmeksizin mekân ya da strüktür içeriğini görünür yapan açıklayıcı katman."

1.5. Arkitektüresk

"Architecturesque" Fellow Kerr'in 18 Ocak 1869 tarihinde 'Royal Institute of British Architecture'da yaptığı konuşmasında ele aldığı kavramdır. Bunu bina artı 'Architecturesque ' eşittir mimarlık olarak tanımlamaktadır. Arkitektüresk için yüzey tasarımında kullanılan elemanlar ve malzeme ile elde edilen anlamlar 4 başlık altında yorumlanmaktadır.

1. Süsleşmiş Strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür (Structure ornamented, or rendered itself ornamental)
2. Strüktürleşmiş süs ya da kendini strüktür olarak canlandırmış süs (ornament structuralised , or rendered in itself structure)
3. Süslenmiş strüktür – az ya da çok yüzeysel (structure ornamented)

4. Sslemi konstrüksiyon (ornament constructed)

Fellow Kerr'in yorumları strüktür ve süsleme ilişkisinin anlamlandırılması çalışmaları için temel kurguyu oluşturmaktadır.

İkinci bölümde strüktürün tanımı ve strüktür sorunsalı incelenmektedir. Strüktürün tanımı ve konstrüksiyon arasındaki farka değinilmiştir. Strüktür ile mimarlığın 4 farklı şekilde ilikilendiğinin saptaması yapılmaktadır. Bunlar 1-Biçim üretmekte kullanılan, 2-Strüktürel simgesellik, 3-Sınırları zorlayan strüktür-strüktürel ileri teknoloji, 4-Biçim yaratma kaygısında olamayan strüktürler olarak adlandırılmaktadır. Strüktürel sistemlerin gelişim süreci kronolojik açıdan incelenmektedir.

nc bölümde süslemenin tanımı yapılmaktadır. Türkçe "süsleme" sözcüğü ve İngilizce'de anlam karşılığı olan "ornament" sözcüğü ayrı ayrı değerlendirilmektedir. 19. ve 20. yüzyılda mimarlıkta süslemeye bakış açıları incelenmektedir. Dünya ve Türk mimarlığından sekilerle örneklenmektedir.

Dördüncü bölümde mimarlıkta strüktür ve süsleme ilişkisi yorumlanmaktadır. Strüktür ve süsleme ilişkisi strktrlemi ss, sslemi strüktür, süslü strüktür, sslemi konstrüksiyon, biçim ile süsleme düzeylerinde ağda mimarlık örnekleri bağlamında yorumlanmaktadır.

Son bölümde ise sonuçlar ve saptamalar yer almaktadır

2. MİMARİDE STRÜKTÜR TANIMI VE SORUNSALI

2.1 Strüktür Tanımı

Strüktür çeşitli bilim dallarında genel olarak bir bütünü oluşturmada, görev yüklenmiş parçaların düzeni anlamına gelmektedir.

Latince ‘Stuare’ sözcüğünden gelen İngilizce ‘Structure’ sözcüğünün karşılığı Türkçede inşa etmek anlamı ile bağdaştırılan ‘strüktür’ sözcüğüdür. Fakat strüktür sözcüğü inşa etmekten daha fazla tasarım ile ilgili soyutlamaları da içinde barındırmaktadır. Soyutlamalar strüktürün kendini ifade etme biçimi ile anlam kazanmaktadır.

Strüktür ile konstrüksiyon sözcükleri çoğu zaman birbirine karıştırılmaktadır. Gündüz Gökçe strüktür sözcüğünü tanımlamakta ve konstrüksiyonla arasındaki farkı şöyle belirtmektedir [Gökçe,1977].

“Ancak mimaride strüktür mimari eseri oluşturan parçaların , - özellikle yerçekimine ve çeşitli yönlerden gelen-, kuruluş formunu koruyabilmesini sağlayan ilişkilerin, - statik çalışma yönünden özüne dönük -, soyut nitelikte bir kavram olarak alınmalı, çeşitli malzeme veya dış etkilerin. oluşturduğu biçimlere bağlı ve somut nitelikteki ‘konstrüksiyon’ sözcüğü ile karıştırılmamalıdır.”

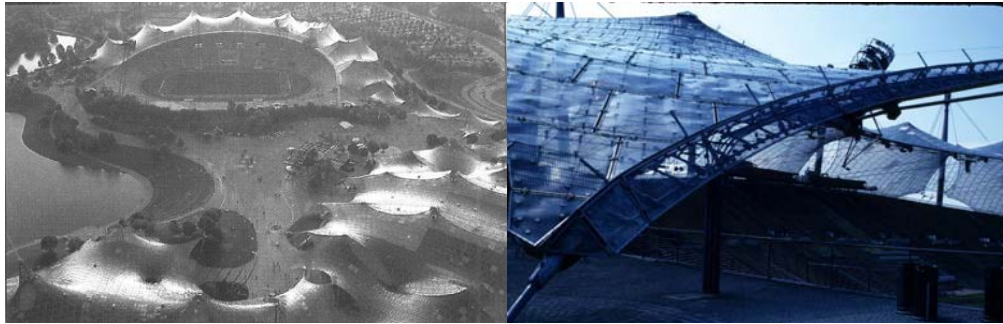
Vitruvius bu konuda düşüncelerini belirleyen ve düşünceleri günümüze ulaştıran ilk kuramcıdır. Mimarlığı üç temel anlayışa dayandırmaktadır. ‘Sağlamlık’, ‘Kullanışlılık’, ‘Güzellik’ bugünde mimarlık için benimsenen üç temel anlayıştır. Zaman içinde gerçekleştirilen bina okuma yöntemleri için temel nitelik olarak kabul edilmiştir [Vitruvius, 1998].

Sağlamlık binanın kendi fiziksel bütünlüğünü ve dünyada fiziksel bir obje olarak ayakta kalma yeteneği ile ilgili özelliğidir. Binanın özelliğini karşılayan parçası strüktürüdür.

2.2 Mimarlıkta Strüktür Sorunsalı

Strüktürel tasarım ve mimari tasarım arasındaki ilişki mimarlık kuramcıları tarafından çeşitli biçim ve düzeylerde tartışılmaktadır. Strüktürün okunması ile ilgili tartışmalar iki yönlüdür. Strüktürün tamamen gizlenmesi durumunda strüktürün okunması sezgisel bir yetenek gerektirmektedir [Mc Donald, 1994]. Gizlendiği durumda zeki göz onu algılar. Görünmemesi estetik değerlendirmenin dışında tutulmasını gerektirmez. Bunun en güzel kanıtı insan bedenidir. Sistem olarak dışa vurulmadığı zaman bile yapının estetiği biçimsel özelliğini ona borçludur. Diğer yandan tümüyle sergilendiği durumlar vardır. Bu durumda zaten strüktür sistemi dışlayan bir değerlendirme yapılamaz.

Strüktürden daha fazlası olmayan bir bina için Münih Olimpiyat stadyumunu örnek gösterilmektedir [Mc Donald, 1994]. Ancak bu yapı strüktür ve örtü barındırmaktadır. Bu açıdan Mc Donald'ın binanın örtüsünü de strüktür sisteminin bir parçası olarak kabul ettiği varsayılmaktadır.



Resim 2.1. Münih Olimpiyat Stadyumu, Günter Behnisch, Münih, 1972, [Blundell, 2000]

Eduardo Torroja 'Strüktürlerin Felsefesi' adlı kitabında binaların estetik değeri incelenirken strüktürün çoğu zaman geri planda bırakıldığını belirtmektedir. Ona göre strüktürün güzelliği için gereken sanatsal yaklaşım doğrudan strüktürün biçimi ile ilgilidir. Sağlık özellikleri ise mimari anlatımının bir parçası olmaktadır. Dürüstlük kavramını da eklemektedir. Örneğin betonarmenin üzerinin taşla

giydirilmesi dürüst değildir. Çünkü bu iki malzeme aynı anlatım özelliklerine sahip değildir. Torroja strüktürü anlatırken kadın vücudundan esinlenmektedir. Kadın asıl güzelliğini iskelet sisteminde saklamaktadır. İskelet sisteminin biçim için önemli özellikleri içinde barındırmaktadır ve bu biçimde bir iskelet sistemi olmadan kadının görünür olan estetik değere ulaşamayacağını düşünmektedir [Torrojo, 1958].

“Doğanın mükemmel ve görünen yaratıları, şüphesiz olarak, kadın biçimidir. Onun dış güzelliği iskelet sisteminin etkisi altındadır. İskelet sisteminin kendisi etkileyici değildir fakat anlatımdaki dolaylı anlam tamamın şiirselliğinin değerini yükseltir.”

19. yüzyıl kuramcılarında biri olan Ruskin de insan anatomisinin iskeleti sergilemediğine üzülmemektedir. Ama dikkatli bir gözün bu anatomideki sırları fark edebileceğini düşünmektedir. Aynı görüş strüktür için de geçerlidir. Ruskin strüktür konusunda fikirlerini belirtmektedir [Ruskin, 1880].

“Doğru olandan başkasını destekleme fikrine karar vermek ya da bu fikri belirlemek için bunları sınırlandırmam. Mimar strüktürü sergilemek için sınırlandırılmaz. Ne de onu gizlediği için şikâyet edilebilir. Bundan daha fazla olarak, insan iskeletinin yüzeyinin onun anatomisinin çoğunu sakladığı için üzülebiliriz. Yine de bina genel olarak soyluluğa, dikkatli bir göz onun strüktüründeki sırları keşfettiği zaman ulaşır, bir hayvan biçiminin yaptığı gibi, yine de dikkatsiz bir göz onu gizli görebilir.”

Bu cümleyi açıklayabilmek için en uygun malzemelerden biri betonarmedir. Betonarme demir ve betondan meydana gelmektedir. Fiziksel bir birleşimdir ve bir bütün olarak işlevlenmektedir. Betonarmenin içinde demirin nasıl işlevlendiği dışarıdan görünmemektedir. Ama onun dayanıklılığı işlevi ile ilgili bilgiler vermektedir. Betonarme strüktürün biçimi onun nasıl yük taşıdığı ile ilgili bilgiler vermektedir. Bu betonarmenin biçimsel işlevidir.

Bu bağlamda binanın tasarımı için strüktür sistemi ve malzeme seçimlerinde başlıca üç etken belirleyici rol oynamaktadır. Bu etkenler;

1. Sosyo-ekonomik etkenler
2. Bina teknolojisi ile ilgili etkenler
3. Mimari anlatım ile ilgili etkenler.

Özellikle sosyo ekonomik etkenler binanın strüktür sisteminin seçiminde öne çıkmaktadır. Mega strüktürler sadece sosyal gereksinimden dolayı üretilmemektedir. Ayrıca ekonomik bir farkındalık yaratmak, ekonomik yeterliliği göstermek de üretimlerinin nedenlerinden biridir.

Bina teknolojisi ile ilgili etkenler var olan, bilinen yapılabirlikleri sınırlandırmaktadır. Mevcut teknoloji sınırlarımızı ve yapılabirlikleri belirlemektedir. Teknoloji strüktür seçimi için bir etkendir.

Bina teknolojisi, 1929'da Deutsche Bauzeitung 'da yayımlanan bir makalede şu şekilde anlatılmaktadır. Makale Leipzig 'teki bir market binasının tasarımını tartışmaktadır [Deutsche Bauzeitung: Konstruktions Beilage, 1929].

“Tasarım ve kabuğun konstrüksiyonu tamamen betonarmenin ekonomik olarak büyük mekanlar üretebilme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Bu tonoz kabuğun bulunması ise kolonsuz serbest mekanlar tasarlanabilmesi ve masif konstrüksiyonun özelliklerinin avantajı ile gerçekleşmektedir.”

Strüktürel sistemin seçimi için üçüncü etken mimari anlatımdır. Bu sadece genel mimari ideolojileri içermemekte aynı zamanda mimarin kendi seçimlerinden oluşan bir dizi problemin çözümünü de içermektedir. Foster strüktürün bu içe dönük öz ile ilgili olan kısmını önemsemektedir. Bu öz zamanla değişebilen özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır. Strüktürün öz ile ilgili olan kısmı ve strüktür sisteminin seçimindeki nedenler göz önüne alınmalıdır.

Mc Donald strüktür ve mimari tasarımı bu bağlamda üç farklı şekilde ilişkilendirmektedir.

- 1.Biçim üretmekte kullanılan strüktür
2. Strüktürel simgesellik
- 3.Sınırları Zorlayan Strüktür -Strüktürel ileri teknoloji
- 4.Biçim üretmeyen ve estetik programın bir parçası olmayan strüktürler.

2.2.1 Biçim üretmekte kullanılan strüktür

Batı mimarlığı, en önemli mimari örnek olarak Partheon'u göstermektedir. Mc Donald'a göre bir çok modern tasarımcı Partheon'dan ilham almıştır (Resim 2.2). Parthenon batı mimarisinde strüktürün biçimi ürettiği yapılardan biridir.[Mc Donald, 1994]

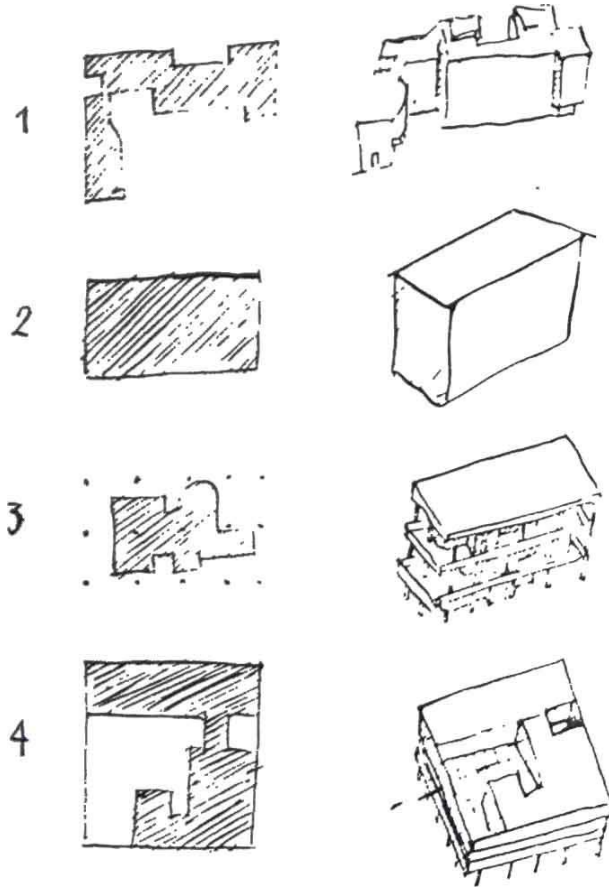
‘‘Parthenon’un mimarisinde arkitektonik, strüktürel gereklilikler biçimi dayatmaktadır. Binanın arketip formu ve süslemenin dili için sonraki eleştirilenler bir çok simgesel anlam yüklemektedirler. Bu binada mimari anlatım ve strüktürel dil mükemmel bir düzeyde bir arada bulunmaktadır’

Corbusier Parthenon hakkında konuşurken özellikle yapının kişilik kazandırılmasından bahseder. Resim ve müzik için kabullenilenlerin mimarlığa gelince işlevsel nedenlere indirgenmesi konusunu eleştirmektedir. Mimarlığın plastik bir olgu olduğu konusunu vurgular. Ona göre Yunanlılar duyularımız üzerinde doğrudan etki gösteren bir plastik sistem yaratmışlardır. Kolonlar, yivli sütunlar arzularla ağırlaşmış karmaşık saçaklar, birbirine karşıt duran ve ufka bağlanan basamaklar [Le Corbusier;1999]. Bu yüzden Parthenon’da strüktür biçimi üretmiştir.



Resim 2.2. Parthenon, Phidias,Atina,M.Ö. 5.yüzyıl [Mc Donald , 1994]

Gotik mimarlık da genel olarak strüktürü biçim üretmekte kullanmaktadır. Teknik gereklilikler estetik program ile birleşmiştir. Yüksek iç mekânı oluşturan strüktür ve geniş açıklıklar biçim üretmekte kullanılan strüktüre örnek olarak gösterilmesinin etkenidir. Gotik Mimarlığın mimari anlatımı Roma’dan farklı olmasına karşın teknik ve estetik problemlere benzer çözümler önermektedir.



Şekil 2.1. 1929'tan geriye bakıldığında Le Corbusier'in 'Beyaz Evleri ' ile ilgili dört temel örneğin eskizleri 1. La Roche evi, 2. Garches'ta villa 3. Stuttgart'taki ev, 4. Savoye Villası) [Özer, 1982]

Biçim üretmekte kullanılan strüktürü kullanan mimarlardan biri Le Corbusier'dir. (Resim 2.3). Corbusier bunu asal geometrik biçimleri kullanarak oluşturmaktadır. Ancak mimarlığın 'biçemler' ile hiçbir ilişkisi yoktur demektir. Onun için geçerli olan plandır. Ona göre Mimarlık kendini kütle ve yüzey aracılığı ile göstermektedir. [Corbusier, 1999]

Biçim üreticisi olan strüktür için verilecek erken yirminci yüzyıl yapılarından biri de Berthold Lubetkin'in Highpoint Binasıdır. Bu binada strüktür devam eden bir kolon kiriş mantığı ile duvarlardan ve döşemelerden oluşmaktadır. Sistem serbest bir planı da beraberinde getirmektedir. Bu binada strüktür, betonarme kiriş kolon tasarımı duvarlar ve döşemelerle sistem serbest bir planı getirmektedir (Resim 2.4).



Resim 2.3. Highpoint Binası 2, Berthold Lubetkin, Londra, 1937-1938 [Mc Donald, 1998]

Örnekler seçilirken mimarların strüktürel gerekliliklerin farkında olmasına dikkat edilmiştir. Bu farkındalıkları ile mimari anlatım birleşerek tasarımlarındaki orijinal strüktür sistemi ortaya çıkmaktadır. Bu da strüktürün biçim üreticisi olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Mc Donald 'ın bu ilişkilendirmedeki asıl amacı strüktürel farkındalığı belirginleştirmektir.

2.2.1. Strüktürel simgesellik

Mc Donald'a göre strüktürün simgesel kullanımı modern hareketle ortaya çıkan bir yirminci yüzyıl fenomenidir. Strüktürün simgesel kullanımı mimarinin görsel dilinin strüktürel elemanlar ile birleşimini içermektedir. Donald 'a göre bu şekilde sadece strüktür vurgulanmamakta ayrıca tasarıma 'ün' getirmektedir. Biçimler ve tasarımlar teknik ihtiyaçlardan çok görsel ihtiyaçlardır. İlk modernlere göre strüktür endüstrileşmiş toplum tarafından yaratılan problemlere çözüm getirmektedir. Çeliğin kullanıma başlaması ile yeni köprüler, hangarlar, vs. Teknoloji bir gelişim aracı olarak görülmektedir. Makine ise ürünleri standardize etmekte ve bireyi işten özgür kılmaktadır [Mc Donald , 1994].

Strüktürün simgesel kullanımına en iyi örneklerden biri Eiffel Kulesi'dir .Eiffel'in ortaya çıkmasının asıl nedeni demir , çelik üretiminin ülke ekonomisindeki yerinin

gösterilmesidir. Bu aynı zamanda bir gelişmişlik ve güçlülük göstergesidir [Boyacıoğlu, 1998].



Resim 2.4. Eiffel Kulesi, Gustave Eiffel, Paris, 1899 [Trachtenberg, Hymann; 2001]

Barthes Eiffel'in simge olması durumunu şu sözler ile anlatmaktadır [Aktaran, Boyacıoğlu, 1998].

“Kendi varlığı gereği kule yüzyıllardan beri süre gelen plastik bir işlevsel güzellik değerini çıkarıyordu. Gerçekten ‘de kule ‘yararsız’ bir nesne olmakla birlikte gerekliliğini teknik alana borçludur: Güzeldir çünkü gerekli olan şeyin özelliğinden doğmuştur(...)Demek ki; kule salt tekniğin gücünü, o zamana kadar sanata boyun eğmiş olan nesnelere (önemli yapılar) üstündeki gücünü benimser. Bakış ve nesne olarak Eiffel Kulesi – belki de onun en yoğun yaşamı buradadır. – aynı zamanda bir simgedir ve bu rol hiç umulmadık bir gelişme göstermiştir. Kuşkusuz kule devrimi (devrimin yüzüncü yılıydı) ve Sanayi ‘yi (sanayinin büyük sergisinin yılıydı) simgelemeliydi”

20. yüzyılda ise modernist düşünürler örneğin teknolojiyi ekolojik problemlere çözüm getiren bir araç olarak gördüler. Rogers bu konuda şunları söylemektedir [Rogers, 1992].

“Yeni teknolojik gelişmeler mimarlara yeni formlar ve malzemeler geliştirmeleri için sıradan olmayan bir fırsat tanıdı. Bilgisayar, mikroçip, transputer, biyoteknoloji ve katı cisim fiziği, kaliteli bir çevreye yol gösterebildi.”

Modernist hareket boyunca teknoloji bir gelişim ve değişim amacı olarak kullanıldı. İlerletici bir güç olarak kabul edildi. Mimari anlatımın temel parçası oldu. Kullandıkları keskin hatlar elden çok makine ile üretilmeye uygundu. Strüktür bu anlamda teknolojik gelişmeleri anlatmak için simge olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım ülkelerin endüstri gelişmişliklerinin göstergesi olmaktadır.

Strüktürel simgeselliğin bulunduğu tasarımlardan biri de Peter Behrens'in AEG Tribünfabrik binasıdır (Resim 2.6). Strüktür bu tasarımda mimari anlatımın bir parçasıdır. Diğer bir örnek ise Mies von der Rohe'nin Farnsworth Evi ve Crown Hall'dur (Resim 2.7). İskeletin formu teknik açıdan hissedilebilmektedir. Bu ev için Mc Donald şunları söylemektedir [Mc Donald, 1994].

'Bu stilize edilmiş mimari, teknolojinin hâkim olduğu rasyonel inanç ile ilgili tüm karmaşık fikirleri sembolize etmektedir.'



Resim 2.5. AEG Tribün Fabrikası, Peter Behrens, Berlin, 1908 [Gympel, 1996]



Resim 2.6. Farnsworth Evi, Ludwig Mies Von Der Rohe, Illinois, 1950 [Simino, 1999]

Dikdörtgen form çağın içinde bulunduğu rasyonalizm için uygun bir biçimdir. Bu biçim ayrıca endüstri gelişimindeki tekniklerin de ortaya çıkardığı bir biçimdir. Bu biçim cam malzemenin gösterdiği gelişim ile beraber daha esnek tasarımlara neden olmuştur. Bu çalışmaların başlangıcı olarak Kristal Palas gösterilebilmektedir. Yapı endüstri gelişimindeki tüm özellikleri de içinde barındırmaktadır. Modüler çözümün önerdiği sistem günümüz high-tech mimarlar için esin kaynağı olmaktadır. McDonald high -tech mimarların kullandıkları strüktürlerin dürüst olduğunu söylemektedir. Çünkü bu strüktür gerçektir. Bu da Pugin'den gelen bir dürüstlük anlayışının gelişimidir. Strüktürler hakkında yapılarda çalışan strüktür mühendisleri ise strüktürün bu binalarda kullanımının teknik bir gereklilikten çok mimari bir karar olduğunu düşünmektedirler.



Resim 2.7. Kristal Palas, Paxton, Londra, 1851[Gympel, 1996]

Bu bağlamda, strüktür mühendis estetiği kavramından bir adım öteye taşınmaktadır (Ref 4.3.1). Mimari özelliklerin yapının dayanımını çözerken devreye girmesini sağlamaktadır. Mc Donald konuyu şu şekilde özetlemektedir [Mc Donald ,1994].

“ Sergilenen bir eleman olarak strüktürün kullanımı neredeyse mimari bir karar. Mimar ve mühendis arasında bir diyalog seviyesi gerektiren mimari felsefenin bir parçasıdır.’

High-tech mimaride kullanılan görsel imajlardan çoğu mühendislerin çalışmalarından etkilenmektedir.

Lloyds ile 1930’lardaki uçak konstrüksiyonları kıyaslanabilmektedir. Nicholas Grimshaw tarafından tasarlanan Oxford Ice Rink’ın iç mekânı buruşturulmuş dokusu, yuvarlak aydınlatma holleri, ilk 1930’da uçan IU 52 ile lunkers olarak aynı estetik ilkelere sahiptir [Mc Donald, 1994].

Mc Donald strüktür hakkında şunları söylemektedir [Mc Donald, 1994].

“Strüktür görsel olarak mükemmel ve kaliteli tasarım için söz veren bir firma fikrini taşıyan yapı imajı için anahtar bir bileşendir.”

Frank Lloyd Wright bu konu hakkında şunları söylemektedir [Aktaran, Mc Donald, 1994].

“Pratik ihtiyaçlar ve gereklilikler tarafından yaratılan strüktürler aşağıdan yukarıya yeniden inşa edilen yeni bir güzelliğin dünyasını uzun süre tatmin etmezler.”

Strüktürün simgesel kullanımı için örneklerden biri Mc Donald’a göre Renault binasıdır [Mc Donald, 1994].Renault binasında, sarı renk ile vurgulanmış strüktür öğeleri tasarımda strüktür elemanını baskın hale getirmiştir. Mc Donald ‘a göre high-tech’teki strüktürler gerçek ama teknoloji transferi sahtedir. High-tech mimarlar sık sık görsel etki için teknik performansı tehlikeye atmaktadırlar. Bundan dolayı high-tech strüktürlerde görsellik ön plana çıkmaktadır. Ancak strüktürü simge olarak kullanan yapılar insan duyularını harekete geçirerek hafızaya etki etmektedir.

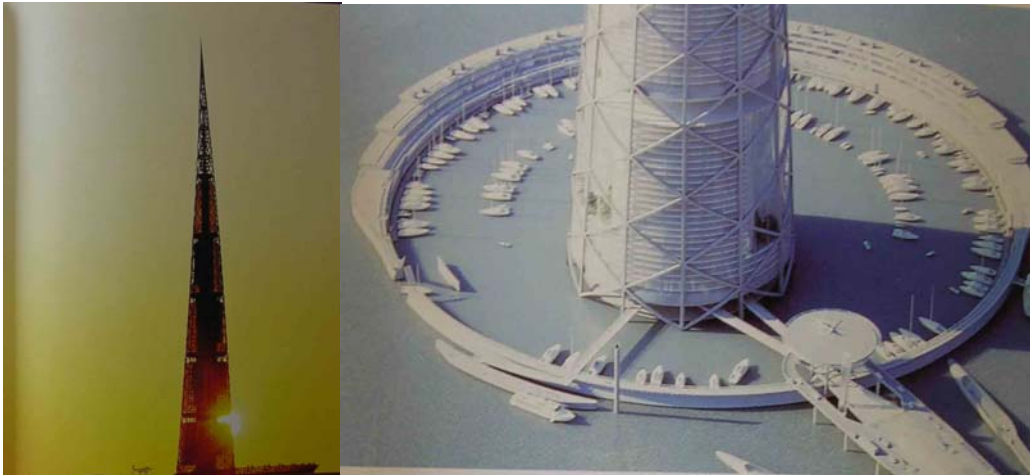


Resim 2.8. Renault Binası, Norman Foster, Swindon , Wilshire, 1983 [Davies, 2001]

2.2.3. Sınırları zorlayan strüktür- strüktürel yüksek teknoloji.

Bu ilişkilimen tamamen strüktürün teknik performansı ile ilgilidir. Strüktürler performanslarını zorlayarak yüksek binalar, geniş açıklıklı binalar ve hafif binaları oluşturmaktadırlar.

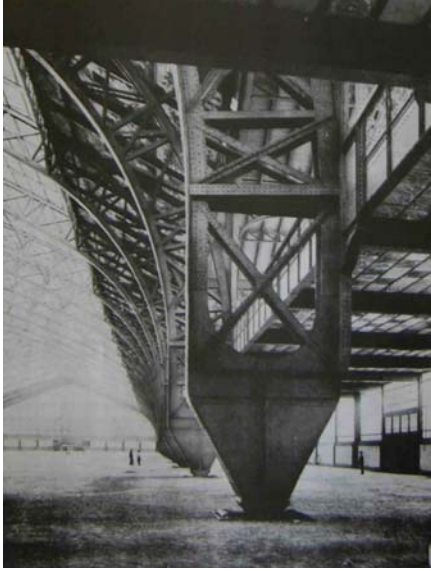
1.Yüksek Yapılar: Bu yapılar teknik olarak yüksek olmayı amaçlayan yapılardır. Milenyum Kulesi bu tür yapılara örnek olarak verilebilmektedir.



Resim 2.9. Milenyum Kulesi, Norman Foster, Tokyo,1989[Asensio, Cuito,2002]

2.Geniş açıklıklı Yapılar: Sınırlarını zorlayarak geniş açıklık geçen yapılardır. Geniş açıklık kavramı strüktürün kendi ağırlığı ve taşımadaki dengesi ile ilgilidir. Endüstri

öncesi dönemlerde geniş açıklıklar kubbeler , tonozlar ile geçilmektedir.Günümüz teknolojisi açıklığı farklı şekillerde geçmeyi başarmıştır.Charles Dutert ve Victor Cantamin'in Paris'te 1889 da gerçekleştirdiği Makine Galerisi endüstri devrimi örneklerinden biridir.



Resim 2.10. Makine Galerisi, Contamin , Dutert, Paris, 1889 [Gympel,1996]

Bu ilişkilendirmeye birçok yapı örnek olarak gösterilebilmektedir.

3.Hafif Yapılar: Ağır yapıların strüktür sistemi seçimlerinde önemli bir etkidir. Özellikle gezece yapılarda bu etken önem kazanmaktadır. Hafif binalar yapının strüktür sisteminin olabildiğince hafifletildiği yapılardır. Renzo Piano tarafından tasarlanan IBM binası bu tür yapıların örneklerinden biridir.

4. Santiago Calatrava'nın tasarımları

Santiago Calatrava çalışmalarını strüktür tasarımı olarak da adlandırılabilir. Çünkü tasarımlarında strüktür yapının mimari tasarımını taşıyan zorunlu bir bileşen değil, tasarımın ta kendisi haline gelmiştir [Tanyeli, 2000].



Resim 2.11. IBM, Renzo Piano, Avrupa Turu, 1982-1984 [MC Donald ,1998]

Calatrava çalışmalarını sabırlı ve kişisel bir çaba olarak nitelendirmektedir [Calatrava,2000].

“ Ağaca benzer strüktürler inşa etmekteyim ve sık bir biçimde tasarımlarım iskelet biçimini çağrıştırmaktadır. Bunun ardında yatan şey tekrarlama değildir. Ağaç da olsa, omurgalı da olsa temeli üst kısmından daha kalın olan ve evrensel strüktür ilkesi tarafından dikte edilen bir biçim kendini gösterir. Bu ilkenin yinelenmesi, ekonomik yeterliliği ifade etmektedir. Ama bu güzel olan şeyden yani, müzikal bir kompozisyonda bulunan ritimden doğmaktadır.”

4. Form Yapma Kaygısında Olmayan Ve Estetik Programın Parçası Olmayan Strüktürler: Mendelsohn’un Einstein Gözlemevi, Le Corbusier’in Ronchamp Şapeli bu tür yapıların örneklerindedir. Bu yapılarda biçimi destekleyen strüktürel bir aracı tasarlamak gerekmemektedir. Belirli bir strüktürel mantıkları vardır fakat bu dışa gösterilmemektedir. Strüktür bu yapılarda mimari dile katılmamaktadır. Yapı biçimi ile kendini göstermektedir. Ancak strüktür içte, yapının dayanıklılığı ve ayakta kalma yeteneği ile kendini var etmektedir.



Resim 2.12. Einstein Gözlemevi, Erich Mendelsohn, Potsdam, 1919- 1921
[Gympel,1996;87]



Resim 2.13. Ronchamp Şapeli, Le Corbusier ,Ronchamp, 1954[Mc Donald, 1998]

2.3. Mimarlıkta Strüktürün Tarihsel Gelişimi

Mimarlıkta strüktür sürekli gelişen, yapıcı ve sınırlarını sürekli zorlayan bir şekilde ilerlemektedir. Teknoloji strüktür için onu ilerletici bir güç oluşturmaktadır. Dönüşümlü olarak strüktür de teknoloji için ilerletici bir güç olarak çalışabilmektedir. Strüktür sistemlerinde yapılacak bir atılım yeni teknolojilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilmektedir. Kısaca strüktür tasarımın biçimini belirleyen onun sınırlarını ve farkındalıklarını ortaya koyan ‘itici güç ‘olarak mimari

tasarlama ve inşaa sürecine girdi vermiştir. Tarih boyunca strüktürel gelişmeyi üç evrede incelenmektedir.

1. Endüstri Devrimi Öncesi Strüktürel Gelişme
2. Endüstri Devrimi Sırasındaki Strüktürel Gelişme
3. Çağdaş Strüktürel Gelişme

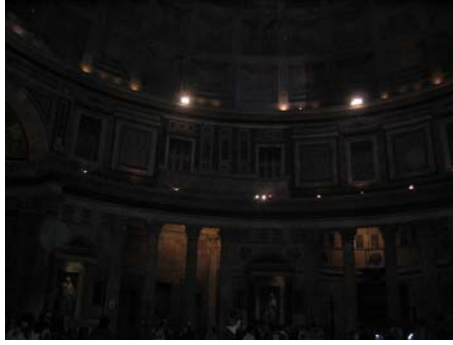
2.3.1 Endüstri devrimi öncesi strüktürel gelişme

Endüstri öncesi devirde, insanoğlu, önce çevresinden bulmakta zorluk çekmediği doğal malzemeleri (taş, ahşap) kullanarak strüktür sistemlerini oluşturmuşlar, barınma ihtiyaçlarını gerçekleştirmişlerdir. Daha sonra tuğla, kerpiç gibi kendi teknolojileri ile üretebildikleri malzemeleri kullanmışlardır. Mağaraların içleri oyularak ya da basit ahşap strüktürler oluşturularak ilk mimari strüktür örnekleri ortaya çıkmıştır. Demirin mimarlıkta ilk kullanımı Antik Yunan'da karşımıza çıkmaktadır. Yapılarında taş blokları birbirine bağlamak için metal bağlama elemanlarından faydalanmışlardır. Ama demir o dönemde sadece bağlayıcı bir eleman olmaktan öteye gidememiş, strüktür sisteminin temel parçası olamamıştır. 15. ve 16. yüzyıla kadar demir bu sistemle kullanılmıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda ise demir sadece bir bağlayıcı olmaktan çıkmış görünmektedir. Kemer ya da tonoz gibi strüktürel elemanların mesnet noktalarında gergi olarak kullanılarak onların açılmalarını önleyici bir görev üstlenmiştir. Bu tür demir kullanımının en bilindik örnekleri Türkiye 'deki cami ve medrese avlularındaki revakların kemerlerinde rastlanan gergilerdir [Tanyeli, 1993].

Bugün 'volta' döşeme olarak adlandırılan demir kirişler ile onların aralarını dolduran tonozlardan oluşan döşeme sistemi ilk olarak Osmanlı mimarisinde kullanılmıştır. Süleymaniye camisinin yan galerilerinin döşemeleri bu şekildedir. Aynı tarihlerde Michelangelo açıklığı 41 metreyi geçen S. Pietro kubbесinin çevresini üç ayrı kotta demir çemberlerle çevrilmiştir. F. Veranzio 1595'te yayınlanan 'Machinae Novae ' (Yeni makineler) adlı kitapta demirden yapılmış bir de asma köprü tasarımı yer almaktadır. Bu köprü gerçekleşmemiştir. Ama sadece demirden tasarlanan bir köprü

olarak ilktir. Ancak Çinliler'in demir zincirli ahşap tabliyeli asma köprüleri bu tarihten yaklaşık 900 yıl öncesinden yapabildikleri kayıtlarda vardır [Tanyeli, 1993].

Betonun kullanılması ise Roma'lılara kadar dayanmaktadır. Kireç, su puzzolan, kiremit kırığı ve kumdan oluşan ve prizini aldıktan sonra taşıyıcı özellik kazanan bu malzemeyi örtü sistemlerinde kullanmışlardır. Betonun kullanıldığı en önemli yapı M.S. 120 dolaylarında Romalı'ların yaptığı 42 metrelik açıklığı ile betondan yapılan bir strüktür olan Pantheon 'dur. MS 80 'lerde yapılan Colosseum 'un önemli bir kısmı beton döküm tekniği ile inşa edilmiştir [Tanyeli, 1998].



Resim 2.14. Pantheon , Roma, MS 118-126 [Tanyeli , 1998]

Endüstri devrimi öncesi en etkili strüktürel sistemlerden olan bugün de 'yüzey strüktürel kabuklar şeklinde etkinliğini sürdüren tonoz ve kubbeler de geçmiş uygarlıkların mimarilerinde strüktürel imkânlılıklarının yanı sıra formları ile de mimarinin biçimsel özelliklerine yön vermiştir [Gökçe, 1979].

Endüstri devrimi öncesi iskelet sisteminin gelişimi ise iki malzemenin gelişimine bağlıdır. Ahşap ve kagir. Ahşap yapıda dikme kiriş kuşak payanda olarak kullanılmaktadır. Kagir yığma yapılarda ise taşıyıcı ve dolgu elemanının ilk ayrıldığı yapılara Roma Mimarisinde rastlamaktayız. Ortaçağda 'Bazilikal doğrultuda ' üç açıklıkla uzanan ' 'aydınlık iç mekanlı katedraller yaratma' çabaları sonucu ortaya çıkan yapılar ilk kagir iskelet sisteminin örnekleridir [Gökçe, 1977]. Gotik mimarinin temel elemanları, sivri kemer, uçan payanda, çok kaburgalı tonozlardır. Bu elemanlar

daha önceki dönemlerde de kullanılmıştır. Ama Gotik mimarlıkta bunlar farklı bir şekilde birleştirilmiştir. Strüktür hafiflemiştir ve uçan payandalar belirginleşmiştir. Sivri kemer de bazı olanaklar sağlamıştır. Romanesk dönemde düzenli geometrik biçimlerin meydana getirdiği ağırlık sorun değilken, Gotikte bu durum tersinden ele alınmıştır. Gotikte sivri çarpaz tonoz, basınç kuvvetlerinin bölünüp yere daha kolay aktarılması için bir aracı, payandalar bu basıncın taşınmasında yardımcı, ağırlık kuleleri ve onların sivri külahları aynı basıncın yön değiştirmesi için baskı meydana getirmişlerdir. Bu şekilde kesit anıtsal bir hale gelmiştir [Grodecki, 1985], [Mutlu, 2001]. Pevsner'e göre Gotik'te yeni olan ölü duvar kitlelerini canlandırmak, mekansal akışı hızlandırmak ve yapıyı canlı hareket çizgilerinden kurulu zahiri bir sisteme indirgemektir. Yapının dış kompozisyonunu meydana getiren elemanları strüktürel gerekliliklerdir [Pevsner, 1977]. Rönesans 'ta duvarlar hareketli olduğu gibi düşünülerek elde edilmiş ilkelere göre canlandırılmışlardır. Gotik dönemden farkı Gotik'te duvarların tamamen kaldırılmak istenmesidir. Ortaçağdan farkı ise arkadların daha hafif ve açık, sütunların ince ve insan ölçüsüne yakın olmasıdır [Mutlu, 2001].

2.3.2. Endüstri devrimi sırasındaki strüktürel gelişme

17. yüzyıl bilimsel olarak bir çok yeninin ortaya çıktığı bir dönemdir. Metalürji alanında: dövme demir cam, çelik üretim teknolojileri, kimya alanında; sentetik maddeler, plastiklerin üretim teknolojileri , mekanik alanında ; üretim ve ulaşım araçları, hidrolik alanında su ve atık su sistemleri, termodinamik alanda; ısıtma havalandırma teknolojileri'ndeki gelişmeler endüstri devrimi için zemin hazırlamıştır. Tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişinin temelleri atılmıştır. Endüstri devrimi 18 ve 19. yüzyılda İngiltere ve Fransa 'da ilk ortaya çıkmış daha sonra da Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Endüstri devri toplumun yaşantısını tamamen değiştirmiş aristokrat sınıfı ile eşdeğer maddi birikime sahip bir burjuva sınıfı oluşmuştur. Toplumun değişmesine paralel olarak da tarım toplumunun mimarisinden daha farklı biçim ve türde daha çeşitli bir mimarinin temelleri de atılmıştır [Karapilehvarian,1995].

Zengin sanayici ve tüccar grubunun, mimarlıkta yansıması eski üslupların taklidi şeklindedir. Yeni makineler ile eski çağlardan kalma süslemeler taklit edilmeye başlanmıştır. Ucuz, gösterişli çabuk üretebilen fabrika ürünleri ve bununla eşzamanlı olarak da geçmiş üslupların karışımından oluşan bir mimarlık. Dökme demir de mühendisler tarafından kullanılmaya başlamıştır.

1700'lerde çeliğin üretilmeye başlanmasının yanı sıra strüktürel gelişmeyi olumlu yönde etkileyecek iki önemli faktör belirlenmektedir. Birincisi iki yeni malzeme olan çelik ve beton, ikincisi iki önemli konu dünya sergileri ve ilk gökdelenlerdir.

1709 yılında kömür demirin eritilmesinde ilk kez kullanılmaya başlanmıştır. Demir ve çelik teknolojisinin gelişimine James Watt, Abraham Darby ve John Wilkinson'un büyük katkıları olmuştur. Frampton son ismi 'demirin ustası ' olarak adlandırmaktadır.

Wilkinson 1775 yılında silindir imalat makinesini icat etmiştir. Watt ise 1789'da buhar makinesini tasarlamıştır. 1776–1779 tarihleri arasında tümüyle demirden yapılmış bir yapı İngiltere'de tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Coolbrookdale yöresinde Seven Irmağı üzerinde Abraham Darby tarafından gerçekleştirilmiştir (Resim 2.17). Demir bu köprü ile tamamen yardımcı bir malzeme olmaktan çıkıp mimarinin asıl elemanı olarak kullanılmıştır. 1796 'da Coalbrookdale 'de yapılan köprüde kullanılan demirden (384 ton) daha az demir kullanarak (170 ton) Severn üzerinde Buildwas köprüsü Thomas Wilson tarafından inşa edilmiştir. Coalbrookdale'deki köprü 30.5 metre iken bu köprü 39.5 metre açıklığa ulaşmıştır. Bu köprü, sistemin daha da hafiflemesini sağlayan bir tasarım mantığı ile tasarlanmıştır [Frampton,1994].

1790'larda ise ileride gökdelenlerin tasarlanmasında temel mantığı oluşturacak demirin karkas nitelikte kullanıldığı demir kolonlu fabrika yapıları ortaya çıkmıştır. 1784 'te ise demir ilk kez bir prestij yapısında kullanılmıştır. Bu yapı Londra'da Lackington'a ait 'Temple of the Muses' adlı kitapçı dükkânıdır [Tanyeli,1993].



Resim 2.15. Coalbrookdale Severn Irmağı köprüsü , Abraham Darby, 1779,
Coalbrookdale

1795 'de Ekol de Politechnique 'nin temelleri atılmıştır. Bu okulda J.-N.-L Durand kitabı 'Précis des leçons données à l'Ecole Politechnique 'ı bitirmiştir. Kitabında klasik biçimlerin modüler elemanlarla nasıl elde edilebileceğini ve bunların yeni bina programlarına nasıl adapte edileceğini açıklamıştır. Rondelet 'te 1802'de kitabı 'Traité de l'art de bâtir ' de 'Anlamlar' üzerine çalışmıştır. Bu iki kitap da 1816'da kariyerine yeni başlayan Schinkel'i etkilemiştir [Collins,1998]. Viollet le Duc demir kullanımı konusunda çalışmalar yapmıştır. Demirle Gotik prensiplerine dayanan demir strüktür sistemleri oluşturmuşlardır. Gotik strüktürleri seçim amacı onların strüktürel rasyonalizmlerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle demir tonozları Fuller'i etkilemiştir [Trachtenberg ve Hyman, 2001].

1829'ta demir ve cam arkad olarak kullanılmaya başlamıştır. Bunun bir örneği Fontaine 'nin Galeries d'Orléans 'Palais Royal'da inşaa edilmiştir. O dönemin ilk cam bir tonoz içeren arkadıdır. Yine 1829'da Telford St Katharina'da tuğla duvarlı ve demir konstrüksiyonlu ambar binaları inşa etmiştir. Bu binalar daha önceki çok katlı değirmenleri örnek alan yapılardır. Bu binalarda dökme demir kolonlar kullanılmış, ahşap olan kirişler yangına dayanımlı olması amacı ile T kesitli metal kirişler ile değiştirilmiştir [Collins,1998].

Demirin mimarlıkta kullanıldığı başka bir aşama da Londra'da Hungerford Balık Pazarıdır (1835). Ağır hantal bir tasarımdan çok oldukça hafifletilmiş demir strüktüre

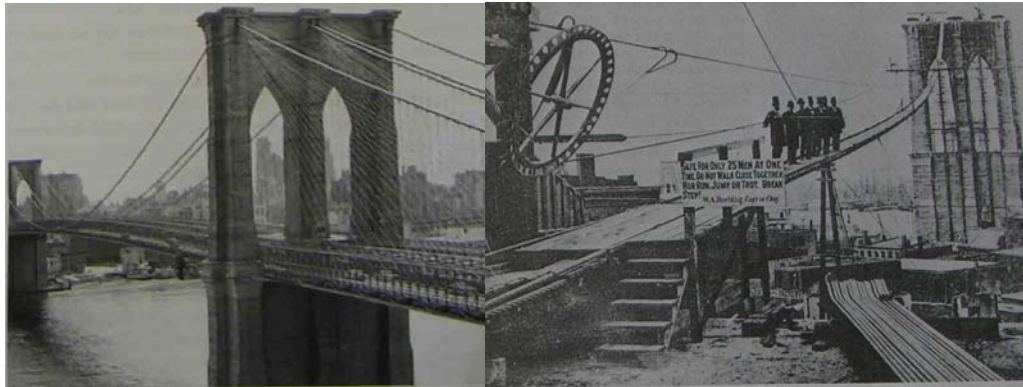
sahip bir tasarımdır. Henry Labrouste'nın yapıları da demirin kullanılmasında öncü çalışmalardır. Paris 'te Ste-Geneviève kitaplığı (1843) örneklerinden biridir.

The Builder dergisinin 1843 yılında yayınlanan ilk sayısında, Yunan mimarisinin, Gotik stilin ve öteki stillerin artık öldüğü; genç mimarlar için atölyelerden [...],laboratuarlardan [...]yeni bir ruh, yeni bir strüktür dehası fişkırması gerektiği belirtilmektedir [Collins,1998].

RIBA (Royal Institute of British Architecture) 1849 yılında tarihin her dönemindeki estetik anlayışın o dönemdeki strüktür ilkelerinden kaynaklandığını belirten bir bildiri yayımlamıştır [Collins,1998].

Artık çelik telin icadı ile asma köprülerin tarihi de başlamıştır. Köprülerde çubuk demirlerin yerine işlenmiş ve çekilmiş demir kablolar kullanılmaya başlamıştır. Bu sistem 1863'te inşaatına başlanan New York Brooklyn köprüsünde kullanılmıştır.

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde dökme demir kolonlar ve demir tren yollarının prefabrike sistemler oluşturulabilecek şekilde standartları belirginleşmeye başlamıştır. Böylece fabrikalarda üretilen bu malzemeler çok uzak yerlere de taşınabilmiştir [Frampton,1994].



Resim 2.16. Roebling Brooklyn Köprüsü, Newyork ,J.A. ve W.A., 1867-83
[Trachtenberg ve Hyman,2001]

Fabrika binası depo binası gibi yapılarda demir ve çelik herhangi bir örtü altına girmeden çıplak olarak kullanılmıştır. Fakat diğer yapılar eklektisizmin etkisinde kalmış tuğla duvarlarda gotik kemerler kullanılmış, süsleme bu yeni malzemelere adapte edilmeye çalışılmıştır.

Mühendislik alanındaki gelişmeler kurulan dünya sergilerinden rahatlıkla izlenebilmektedir. Bu sanayi ürünleri sergileri üretici tüketici, tüccar arasındaki ilişkiyi sağlamlaştıran sergiler olmuştur. 1851’de Londra’da açılan ilk Dünya Sergisi’nin sergi binası Kristal Palas ise prefabrike yapım tekniği, şeffaf görünümü, malzeme kullanımındaki dürüstlük ile modern mimarinin ilham kaynağı olmuştur. Bu bina için 1850 yılında açılan yarışmada 245 proje arasından Fransız Mimar Hector Horeau’nun önerisi birinci olmuştur. Bu yapının demir ve camdan tasarlanmış olmasına rağmen uygulamadan sonra söküleceği için yapılması imkânsız bir hale gelmiştir. Bu yapının iskelet sisteminin elemanları çok iri ve sökümden sonra kullanılamaz bir şekildedir. Fakat Kralice Viktorya’nın kocası Prens Albert ‘in başkanlığında bir kurul İngiliz Joseph Paxton’un projesini uygulamaya karar vermiştir. Bu proje hem modüler hem de taşıma ve yapılma problemlerini çözmüştür [Frampton,1994].

Bu tasarım demir, cam ve ahşap kullanılarak gerçekleştirilmiş bir tasarımdır. Ana kolonlar demirden yapılmış, ara kolonlar, çatı ve zemindeki duvar panelleri ahşaptan gerçekleştirilmiştir. Yağmur suları kolonların içine alınıp yapı altında toplanmış ve daha sonra da kanalizasyona verilmiştir. Yapının içinde yoğuşan sular eğri yüzeyler ile toplanıp yağmur borularına iletilmiştir. Yapı prefabrik elemanların montajı yolu ile gerçekleştirilmiştir. Yapı Hyde Park’tan söküldükten sonra Londra’da Sydenha Park’ta tekrar kurulmuştur. Yapı daha sonra 1936 yılındaki bir yangında yok olmuştur. Ruskin bu yapıyı şu şekilde eleştirmektedir [Aktaran, Boyacıoğlu, 1998].

“Kristal Palas’ in temsil ettiği fiziksel gayretin ölçüsü çok büyüktür. Buraya kadar iyi, ancak bana göre bu gayretin ölçüsü tek bir düşünce içinde kendisini tüketmektedir büyük bir olasılıkla da entelektüel bir zihinden geçen diğer binlerce düşünceden daha değerli olmayan bir düşüncedir. Yani söylemek istediğim şimdiye

dek yapılanlardan daha büyük bir sera inşa etme düşüncesidir Bu düşünce ve alışık olduğumuz cebir insanlığın tinini bunca camla ifade etmeyi tercih etmiştir”

Paxton’un bu tasarımından başka Londra’nın çevresini dolaşacak 20 kilometrelik bir yol ve sokak tasarımı üzerinde de çalışmıştır [Tümer,2001].

Gotik stili savunan mimar Augustus Welby Northmore Pugin Cristal Palace’ı ‘camdan canavar’ diyerek aşağılamaktadır. 1961’de Konrad Waschman kitabı Wendepunkt im Bauen’de (İnşa etmenin dönüş noktası)’nda bu yapı ile ilgili şunları söylemiştir.

‘Üretim gereksinimleri kolay taşıma için hiç bir elemanın bir tondan fazla olmamasını içeren çalışmalar içeriyordu. Ve en etkin ekonomi mümkün olan en büyük genişlikte cam paneller ile sağlanabiliyordu [Frampton,1994].



Resim 2.17. Kristal Palas,Paxton, Londra, 1851 [Gympel, 1996]

1851 ‘den sonraki en yakın sergi 1852’de Fransızlar tarafından gerçekleştirilmiştir. 1900’a kadar beş ana uluslararası sergi düzenlenmiştir. Fransız mühendislerin başardığı iki önemli strüktür bu sergiye imzasını atmıştır. Birincisi Contamin ve Dutert’in tasarladığı Makine Galerisidir. Bu tasarım sadece makineleri sergilemekle kalmamakta kendisi de sergilenen bir makine olarak ayrıcalık kazanmaktadır. İkincisi ise 300 metre yüksekliğe ulaşan Eiffel Kulesi ‘dir.

Aynı zamanda mimarlıktaki bu strüktür değişimlerine karşı çıkan gruplar da o vardı. Örneğin Alexandre Dumas Guy de Maupassant Eiffel kulesini ‘Paris’in ayıbı’

olarak değerlendirmişlerdir. Onun yapımına karşı çıkan 14 Şubat 1887 tarihli Le Temps gazetesinde yayınlanan bildiriye imzalarını atmışlardır [Boyacıoğlu,1998].

“Biz yazarlar, heykeltıraşlar, mimarlar ressam, Paris’in bu güne kadar hiç dokunulmamış güzelliğinin tutkun âşıkları, değeri bilinmemiş Fransız zevki adına, tehdit altındaki Fransız sanatı ve tarihi adına, başkentimizin tam ortasına yararsız ve canavar görünümlü Eiffel Kulesinin dikilmesine var gücümüzle, tüm öfkemizle karşı çıkıyoruz. Paris kenti giderilemeyecek biçimde alçalmak ve çirkinleşmek için, bir makine yapımcısının tuhaf ve ticari hayallerine daha uzun süre katlanabilecek midir? Zira, ticari Amerika’nın bile istemediği Eiffel Kulesi, Paris’in ayıbıdır, bunda hiç kuşkunuz olmasın. Herkes hissediyor, herkes söylüyor bunu, herkes derin üzüntü duyuyor bundan ve bizler de bu kadar yerinde bir telaşa kapılmış dünya kamuoyunun zayıf bir yankısından başka bir şey değiliz. Ve nihayet, yabancılar sergimizi ziyarete geldiklerinde şaşırıp ‘Ne yani? Fransızlar o kadar övündükleri zevkleri konusunda bizlere bir fikir vermek için bu berbat şeyi mi buldular?’ diye haykıracaklardır. Bizlerle alay etmekte haklı olacaklardır, yüze gotik yapıların Paris’i, Puget’in Paris’i ,German Pilon’un Paris’i, Jean Goujon’un Paris’ i Barye’nin Paris’ i Mösyö Eiffel’in Paris’ i haline gelecektir.(Le Temps 14 Şubat 1887)’”

Charles Garnier ‘de demirden yapıldığı için Eiffel kulesine karşı çıkmıştır. Ve bu bildiriye imzasını atmıştır. Bu eleştirilere karşı Gustav Eiffel aerodinamik çözümler, kullanılmış olan gerecin direncine ilişkin incelemeler, radyoelektrik konusundaki araştırmalar, meteoroloji gözlemleri gibi birçok bilimsel yararlılığı sıralamıştır. Bu kule aslında ülkedeki demir çeliğin seri üretiminin ülke ekonomisindeki yerini göstermek için yapılmış bir kuledir.

Şikago’da çelik iskeletli gökdelenler yapılmaya başlanmıştır. William le Baron Jenney ‘in Home Insurance Company Binası ve Burnham ve Root’un Reliance Binası bu örneklerdendir. Art Nouveau örneklerinden olan Victor Horta’nın Maison du People ve Horta Evi, Solvey Oteli’nin de demir strüktürü vardır. Demir strüktür sistemi mimariyi değiştirmiş dayanıklılığı ile daha geniş açıklık geçmeyi imkanı kılmıştır. Modüler olarak üretilmesi ve tasarlanmasından mimari strüktür anlayışını değişikliğe uğratmıştır.

Türkiye’de İstanbul’daki sivil Art Nouveau yapıların cephesinde, büyük açıklıklar için gerekli kolon ve taban kirişi gibi strüktürel öğelerde dökme demir veya çelikten yararlanılmamıştır. Bu malzeme sadece cumbaları taşıyan desteklerde sınırlı

kalmıştır. Çoğu zaman bu destekler de duvar içinde gizlenmiştir. Duvar strüktürlerinin sağlamlaştırmak için demire başvurulmuştur. Çelikten çift T kirişleri taban inşaatlarında kullanılmıştır [Barillari ve Godali,1977].

Demir ve çelikteki gelişmelere paralel olarak beton 'da gelişme göstermektedir. 1820 'lerde doğal çimento tekrar kullanılmaya başlamıştır.1824 yılında Joseph Aspdin bunun patentini almıştır. Betonarmenin ilk 'Consequential' kullanımı Francois Coignet tarafından gerçekleştirilmiştir. 1861 'de betonun metal elemanlarla güçlendirilmesi için bir teknik keşfetti. 'Ferroconcrete konstrüksiyon'. Başka bir isim de Joseph Monier'dir. 1850 'de beton çiçek saksıları üretmiştir,1867'den sonra metal ve betonarme uygulamaları ile ilgili bir çok patent alınmıştır. Bu dönemde metal ve betonarme ile ilgili bir çok kitap da yazılmıştır. William E.Ward 'da metal ile betonu güçlendirerek kirişler oluşturdu. Bütün bu gelişmelere rağmen bu malzeme için en büyük adımlardan birini François Hennebique gerçekleştirmiştir. Hennebique tarafında 1892'de monolitik betonarme birleşme detayının patenti alınmıştır. Hennebique birleşmedeki bu zorluğu silindirik kesitler kullanarak aşmıştır [Frampton, 1998].

1871 yıllarında Mimar F.P.Cockerell İngilterede Down Hall adlı malikânenin duvarlarını yerinde dökme betondan üretmek için inşa etmiştir. Bu yıllarda yangına dayanımlı bazı döşeme sistemlerinin de patentleri alınmıştır. Fox& Barret bu döşeme sistemlerinden biridir [Tanyeli,1998].

2.3.3. Endüstri devrimi sonrası strüktürel gelişme

1900 'lerde Hennebique betonarmenin sistemin gelişmesi için önemli bir rol oynadı. 1904 'te kendi betonarmenin villasını Bourg-la Reina 'da inşaa etti. 1909 'da Behrens'in AEG Türbin fabrikası modern mimarlığın oluşumunda malzemeyi ideolojikleştiren bir dönemin de başrol oyuncularından biri olmuştur. 1905'lerde Freyssinet ve Maillart tavanasa'd Rhine Köprüsünü tasarlamışlardır. Endüstri devriminden sonra malzemeler çok hızlı bir şekilde değişti ve çeşitlendi. İlerlemeler strüktür mimarisinde mimarları sınırları zorlayabilmelerine neden oldu.

Özetle strüktür binanın kendi fiziksel bütünlüğü ve ayakta kalabilme yeteneği ile beraber mimari anlatım için koşul olan bir özelliğidir. Strüktürün okunması ile ilgili tartışmalar iki yönlüdür. Strüktürün gizlenmesi ve açıkta bırakılması durumlarında farklı değerlendirmeler yapılmaktadır. Binalar incelenirken strüktürün estetik değeri ise çoğu zaman geri planda tutulmaktadır. Strüktürel sistem seçimi için üç etkenden etkilenilmektedir. Bunlar sosyo-ekonomik etkenler, bina teknolojisi ile ilgili etkenler, ve mimari anlatım ile ilgili etkenlerdir. Strüktür sistem seçimindeki etkenleri de göz önüne alarak, mimarlık ve strüktür dört farklı şekilde ilişkilenebilir. Bunlar, biçim üretmekte kullanılan strüktür, strüktürel simgesellik, sınırları zorlayan strüktür, strüktürel ileri teknoloji, biçim üretme kaygısında olmayan ve estetik programın bir parçası olmayan strüktürlerdir. Strüktür ve teknoloji etkileşimli olarak değişmektedir. Teknolojik bir gelişme yeni strüktür anlayışını oluşturabilmektedir. Strüktürel bir atılım da onun için gerekli olan teknolojinin oluşmasını sağlayacaktır.

3. MİMARLIKTA SÜSLEME KAVRAMI VE SORUNSAI

3.1 Mimarlıkta Süslemenin Tanımlanması

İnsanoğlu tarih boyunca çevresini yapılarını kullandığı eşyaları, özenle süslemiştir. Türkçe’de ‘süs’ sözcüğü;

1. Süslemeye, süslenmeye yarayan şey,
2. Süsleme veya süslenme işi
3. Güzellik veren, güzelleştiren şey olarak, açıklanmaktadır [TDK Türkçe Sözlük, 1998].

Süslemek ise birtakım katkılarla bir şeyin daha göz alıcı olmasını daha hoş görünmesini sağlamak, tezyin etmek olarak açıklanmaktadır.

Süsleme tarih boyunca sanatla iç içe anılmıştır. Süsleme işi, (TDK, 1998) da belirtildiği gibi ;

- 1.Süslemek işi, bezemek, tezyin
- 2.Süsleri birleştirme biçimi veya sanatı,

Benzer açıklamaların gibi yanı sıra, sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif oyma, v.b. süs işleri için de kullanılmagelmiştir.

Bir yapıyı, bir eşyayı kullanım amacıyla birlikte göze daha güzel göstermek için çeşitli türlerde yapılan estetik çalışmaların tümü ’süsleme sanatları olarak kabul edilmektedir.

Süs ve süsleme bezek ve bezeme ile eş anlamlı kullanılmakta, bezeme işi yapan nakkaş, oymacı olarak anılmakta, süslemek, donatmak, bezemek olarak anlamlandırılmakta; bezemeli, süslü, dekoratif yerine kullanılmaktadır. Bu bağlamda süsleme insan eylemliliklerinden-etkinliklerinden biridir denilebilmektedir.

3.2. Mimarlıkta Süsleme Sorunsalı

Türkçe süsleme sözcüğünün karşılığı olarak İngilizce’de ‘ornament’ sözcüğü kullanılmaktadır. Bu sözcük Latince ‘ornane’ den köken alan ornamentum sözcüğünün karşılığıdır. İngilizcedeki modern bir yorumu yapıldığında bu “bir obje ya da seremoniye lütuf bahşetmek” anlamına gelmektedir.

Kent Bloomer’a göre ‘ornament’ sözcüğü Yunanca ‘kosmos’ tan türemiştir [Bloomer, 2000]. Bu kelime “evren”, “düzen” ve “süsleme” gibi bir anlama sahiptir. Bloomer’a göre bir Grek tercümesinde, “ornament” kelimesi o kadar geniş kavramlarla bağdaşır ki, başta karmaşadan bu kavramı ayıklamak imkânsız gibi görünebilir.

Eski Yunanlarda, “Cosmos” kelimesi, “Chaos” kelimesine zıt anlamda kullanılmıştır. Kaos, Dünya’nın var oluşundan önce yer almaktadır, fakat yerini “Cosmos” almıştır, Dünyanın derin düzenini ve doğal fenomeninin bütünlüğünü ortaya koymuştur. Bu açıdan bakıldığında, “cosmos” bilinebiliri ve aynı zamanda evrenin görünen yapısını mümkün kılmıştır, elementleri ve sakinleri arasındaki ilişkiyi kurmuştur. Bloomer şu sözlerle açıklamaktadır [Bloomer, 2000].

“Kainat, bir oy birliği, mükemmel bir şema, evrensel bir dokuma, ayrıntılı bir metin, ya da mimarının ışığı altında, üstün bir tapınak olarak temsil edilmiştir. (Cosmic) Kozmik makaleler (Chaos) kaosu kovmuş ve (order) düzeni ortaya çıkarmıştır.”

Sokrates öncesi kültürde, evrenin bütünlüğü genel olarak, Dünya, Cennet ve Eros’tan kurulu olduğu düşünülmektedir. Eros aşk tanrısıdır ve antik çağlarda dünyanın kökeni bir doğum sahnesi ile anlatılmıştır. Aşk öylesine bir birleştirici güçtür ki, ister ilahi bir güç ya da bir fikir olarak gösterilsin, tüm kâinatın organizasyonu ve kaosun dışındaki tüm başarılarından sorumludur. Başlangıçta, Eros ortaya çıkmış ve kaosun o baskılı, karanlık ve fırtınalı boşluğunu dünyanın var oluşuna çevirmiştir. Daha önce dağılmış olan elementler yapıcı bir kapsama çevrilmiş ve böylece yer ve gök, ıslak ve kuru, sıcak ve soğuk belli canlılık noktalarına, rütbelerine ve derecelerine

yerleştirilmiştir. Eros aynı zamanda, sabit fikirli, yenilmez, gezgin ve bu boşluğun sakinleri arasında kışkırtma ve zulme son verme yetilerine sahip olarak tanımlanmıştır. Fakat bu özellikleri Eros'u, çekişme ve anlaşmazlıkları kontrol edebilen düzenleyici bir güç olarak hareket etmesine mani olmamıştır. Böylece aşk ve sürtüşmelerin güçleri sonsuz olarak anlaşılmalıdır ki yaşam, ölüm ve mevsimler gibi ritmi ve geçiciliği çağrıştıran döngüler görsel öğelerle ortaya konulmuşur. Bugün gibi ritim nasıl birliğin hisleri ile şiirsel bir şekilde bağdaştırılıyorsa, tutku, birlik ve ritimden meydana gelmiş olan bu canlı dünya resmi, süslemenin en eski kavramları ile gösterilmektedir [Bloomer, 2000].

Eros bir dış güç ya da düzensizliği kontrol edecek varlık olarak tanımlanmaktadır. Bloomer'a göre bu bizim şu anda doğa olarak adlandırdığımız şeydir [Bloomer, 2000].

“Eğer “kainat”, “düzen” ve “süsleme” anlamına gelen “Kosmos” kelimesinin eski Yunan tercümesine geri dönersek, şimdi süslemeyi, sürtüşen dünyevi elementleri birleştiren ve dönüştüren bir güç olarak hayal ederek diğer ikisinden ayırmaya başlayabiliriz. Aslında, süsleme, döngüleri devam ettiren ve farklı türde varlıkların arasında var olmayı seçen görsel bir figür olarak karşımıza çıkıyor.”

Eski Yunanca “Kosmeo” bir araya getirmek, düzenlemek ve süslemek anlamındadır ve bir kadın kendi kozmosunu görünür kılabilmek için kendini Kosmése eder (süsler). Şehirler ve topluluklar da aynı şekilde kendileri süslerler. Bu gün bir şeyi güzelleştiren ve görünebilir kılan anlamında kozmetik kelimesini kullanmaktayız

Belirli Yunan süslemeleri şehirleri, binaları, insanları ve seremonileri etkilemişlerdir. “Ornament” yani Türkçedeki süsleme kelimesi, aynı zamanda bir şeyin ya da avcı, asker veya rahip gibi birinin hazırlıklı ve teçhizatlı olması anlamına gelmektedir. Süslemeli bir tapınak, tanrıyı onurlandırmaya hazırdır. Bloomer süsleme tanımı hakkında şunları söylemektedir [Bloomer, 2000].

“Kimileri süslemeyi aşırılık, uçarılık, gereksizlik ve yüzeysellik bağdaştırırken, diğerleri, özellikle süslemeyi takdir edenler, süslemeyi zamanın içinde donup kalmış olan figürlerin bir repertuarı gibi tarihe indirgerler.”

Süsleme uygarlık tarihine ışık tutan bir olgudur. Arkeologların nesnelere ait olduğu çağı belirlerken kullandığı verilerden biri süslemedir. Süslemenin tanımını araştırırken onun ilişkilendiği öğeleri ve ilişkilene derecelerini saptamak gerekli olacaktır.

Vitruvius ‘Mimarlık Hakkında On Kitap’, adlı eserinde Yunan mimarlığı’na ilişkin kuralları ve düzenleri belgelemektedir. Dördüncü kitapta yer alan ‘Süsleme Düzeni’ adlı bölümde süslemenin gelişimi yorumlanmaktadır. Yunan tapınaklarında ve ön kısmını cymatia ve saç yerine düzenlenmiş meyveler ile süslenmiş İyonik sütunlarda oranları incelemiştir [Vitruvius, 1960].

“Onlar tüm sütunun gövdesinden aşağı oluklar indirdiler, cübbelerin kıvrımları gibi yerlere düşüyordu.”

Vitruvius için süsleme ve tasarım hayal gücünün çevresinde dönmektedir. Vitruvius süsleme konusunda biçime odaklanmıştır. Süslenmiş olan Corinthian düzenini anlatırken, genç ve çekici bir bakirenin incelik ve narinliğini taklit edişinden bahseder. Kadınsı güzellik, modern anlamda, ornamentum’la birleşmektedir.

Süsleme hakkındaki ortaçağ kavramları Yunanlıların düşünceleri ile ilişkilidir. Fakat daha çok Pythagoras ve Platon ile ilgilidir [Bloomer, 2000].

“Pythagorean’lar, doğal enerji ve düzenin ortaya koyuluşunda rakamların rolüne ilgi göstermişlerdir, Plato aşkı, daha az fiziksel, daha ideal, akli ve ruhani bir yönde ideal haline getirmiş ve soyutlaştırmıştır.”

“Chartres’in teologlarına göre, Maddeyi mimari bir düzenin sanatsal uygulaması tarafından maddenin süslenmesi olarak yapı malzemesi açısından görmek akla yatkındır”

Orta çağ bu nedenlerden dolayı süslemeden çok düzen ile ilgilenmektedir. Ama Bloomer Gotik’in tekrar ortaya çıkışında Aristo’nun keşfedilmişliği ile doğrudan ilişkilendirmektedir. Ona Göre Gotik süsleme “cymatia”, “metopes” ve “Greko-romen” mimarisinin dallarının canlı bir varisidir.

Leon Battista Alberti (A.D. 1404-1472) ‘‘On the Art of Building in Ten Books’’ adlı eserinde ise Rönesans sanatını incelemektedir. Bu eserde Alberti süslemeyi eklenen ya da sonradan uygulanan bir işlem olarak görmektedir. Alberti’yi okurken güzel ve süsleme hakkında ipuçlarına rastlanmaktadır [Alberti, 1988].

‘‘(...)süsleme yardımcı ışık (Auxiliary light) olarak tanımlanabilir ve güzelliği tamamlar. (...)İnanıyorum ki güzellik içsel bir özelliktir. Güzel olarak adlandırabileceğimiz tüm gövdeye doğru kaplanır; süsleme bir iç özellikten çok eklenen ya da sonradan uygulanan bir özelliğe sahip iken.’’

Ruskin ‘Stones of Venice’ adlı kitabında süsleme hakkında düşündüklerini anlatmaktadır. Süslemenin dışa giydirilen bir elbise değil öze inen bir kavram olduğunu düşünmektedir [Ruskin,1960].

‘‘Hiçbir mimarla tanışmadım ki süsü bir mağazadan alınan, mimari tuvaletlerde giyilen ya da giymekten vazgeçilen, gösterişli kılan bir şey olarak düşünsün(...) Süsleme dışta olmamalı, fakat içe doğru, kalbe doğru olmalı. Mimarların bu iyi süslemeyi kavramadıklarını söylemiyorum, fakat anlamıyorlar ki bu tek süsleme, tüm mimari süslemeler bu, bundan başka bir şey değil: ki soylu bir binanın asla yüzeysel ve yabancı süslemesi olamaz; tüm parçalar binanın güzelliği için gereklidir ve ondan bir atom bile hayatına zarar vermeden çıkarılamaz, (...)Ve Süsleme sözcüğünü güzellik ile eşanlı kullanıyorum, tüm mimarlar bunu anlasın diye: Varsayıyorum ki binalar sahip olduğundan daha az ya da daha çok şeye ihtiyaç duymayan mükemmel yaratılardır. Gerçekte sonradan eklenen süslemeler olabilir, bir kadının zarifçe bir bilezik takması ya da saçlarına bir çiçek takması gibi: fakat bu sonradan eklenen dekorasyon mimarlık değildir. Perdeleri, resimleri, heykeller, nesnelere binaya sonradan eklenir fakat bu binaya zarar vermez. Bir mimar bütün bunlar ile ne yapmalı? Binanın parçası ne olması gerekiyorsa ise onu yapmalı? Söylemek istediğim şu, süsleme onun kendi iç güzelliğidir.’’

‘The Stones of Venice’ adlı eserinde Ruskin süsleme işi ve zanaatçı arasındaki ilişkiye dayalı bir süsleme teorisi ortaya koymaktadır. Ruskin’e göre süslemenin kalitesi ile aktarılan duygu insanın ruhsal gelişimindeki iç özellik olarak zanaat ve zanaatçıyı anımsatmaktadır. Süsleme teorisinden elde ettiği ritim özellikle zanaat ve zanaatçıda iletilmektedir. Ruskin’e göre süsleme tanrı ve insan arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır [Ruskin,1960].

‘‘Mimarlıktan memnun olarak, ısrar etmek zorundayım ki bu eski zamanların iyi bina yapımcılarına karşı gösterdiğimiz tatsız soğukluğu seve seve ortadan kaldıracaktır. .

Hiçbir sanatta yapılan işten duyulan beğeni ve çalışanın aklına olan beğenimiz arasında yakın ilişki bu derecede yoksun değildir. Mimarlıkta nadiren bir zanaatçının ismini sorarız.”

Ruskin süsleme zanaatının zanaatçının bu işlemi yaparken ki memnuniyeti ile ilişkili olduğunu söylemektedir ve bu memnuniyet tanrı ile iletişime sebep olmaktadır. Süslemeden zevk alan tanrının işlerinden de zevk almaktadır. Süslemedeki gereksinimleri şu şekilde açıklamaktadır [Ruskin, 1960].

“Süslemedeki ikinci gereksinim bizim doğru olana eğilimimizin işaretidir. Ve doğru olan bizim dünyadaki memnuniyetimizi amaçlayan tanrı'nın işine benzemelidir. Bütün soylu süslemeler insanın tanrının işinden aldığı memnuniyetin anlatımıdır. Sonra, süslemeyi dikkate alarak sadece kendi doğal seçiminizi ve beğeninizi göz önünde bulundurmanızı istiyorum. Bir doğru vardır. Bir de yanlış: Size rehberlik eden doğal içgüdünün acısını çekerseniz mutlaka doğruyu seversiniz.”

Ruskin'e göre süsleme, mimarının birincil kısmıdır, bir binanın soyluluğu iyi inşa edilmiş olmasını içermemekte, soylu bir şekilde süslenip boyanması ile belli olmaktadır [Collins, 1998].

Viollet Le Duc ise süslemenin binanın kendi öz özelliğinden mi kaynaklandığını yoksa üzerine giydirilen bir giysi ya da bir makyaj mı olduğu hakkında sorular sormaktadır [Viollet le Duc, 1987].

“Bir mimari kavram kendi süslemesini kapsar mı ya da süsleme mimarın tasarımından sonra mıdır? Bir başka deyişle süsleme yapının bir parçası mıdır? Ya da yapı şekli belirlendikten sonra fazla ya da az kaplanan bir giysi midir?”

James Fergusson mimariyi, History of Architecture'da “süsleme ve süslenmiş bina sanatından ne bir eksik ne bir fazla” olarak tanımlamaktadır. Böylece, kendi neslinin birçok mimarı gibi, süsü bir bina ile mimari arasındaki fark olarak almaktadır [Collins, 1998].

Owen Jones eseri “The Grammar of Ornament” de mimari biçimlerin kaynakları üzerinde çalışmıştır. Bu doğa ve bitki biçimlerinden temel 37 tane kural belirlemektedir. Bunların büyük bir kısmı biçim ve konstrüksiyon ile ilgilidir. Yirmi

tanesi renk ve dolayısıyla rengin biçimin gerekliliklerine nasıl adapte edileceği ile ve denge ile ilgilidir. İlk 13'ün on bir tanesi sadece görsel biçim ile ilgilidir. 13.de çiçeklerin ve diğer doğal nesnelerin süsleme olarak kullanılmaması gerektiğini söylemektedir. Ona göre kabul edilebilir olanlar kastedilen imajı akla iletmek için yeterli açıklıkta yapılan geleneksel gösterimlerdir. Tabi ki dekorasyonda yer buldukları nesnenin bütünlüğünü tamlığını yok etmeden [Jones,1910].

Owen Jones eseri ‘Grammar of Ornament ‘ de süslemeyi kültürel evrimin doğal bir sonucu olarak görmektedir. Süsü kültürel ve stilistik kategorilere ayırarak okumaya çalışmaktadır. Kitabında süs onun için sürekli gelişebilecek bir ögedir. Süs geometrik bir temele oturtulmalıdır [Jones, 1910].



Şekil 3.1. The Grammar of Ornament , Owen Jones, mısır süslemeleri [Jones , 1910]

Owen Jones doğa ile süslemeyi ilişkilendirmesi işaret olarak işlevlenen süslemeye örnektir. [Shafter, 2003]. Shafter'ın bir başka örneği ise simge olarak işlevlenen süslemedir. Süsleme çoğu zaman insan aklında simgeler oluşturmaktadır. Türkçede simge sözcüğü, ‘‘ Danışıklı bir anlamı olan harf bitki ve hayvan’’ olarak tanımlanmaktadır [TDK,1998].

Ernst Cassirer eseri ‘‘Sembolik Biçimlerin Felsefesi’ nde insanı ona ne verilirse verilsin ‘anlama’ ihtiyaç duyan simgesel bir hayvan olarak farklılaştırmaktadır. Bu kuramcının mimarlık ya da sanat hakkında özel bir çalışması bulunmamakla birlikte çalışmaları herhangi bir sanat dalına uygulanabilir niteliktedir. Her simgesel biçimin otonom kendine özgü özellikleri olduğuna inanmaktadır. Sanatın simgesel bir dil olduğunu belirtmektedir [Cassirer, 1953].

Cassirer saptamalarından biri, insan aklının verilenden bir anlam çıkararak oluşmakta olduğudur. İnsan bilinci ona ne verilirse verilsin verilene bir biçim vermektedir. Bu insan aklındaki birçok simgesel biçim sayesinde oluşmaktadır. Sanat, tarih , felsefe , din gibi simgesel biçimler bunları etkilemektedir. Bu simgesel biçimler karşılıklarını aklımızda simgeler ile bulmaktadır [Cassirer, 1953].

Etimolojideki simgenin anlamı Cassier’in simgeye verdiği anlam ile yaklaşık aynı paralelliktedir. Simge sözcüğünün İngilizce karşılığı olan ‘symbol’ sözcüğü Yunan dilinde iki sözcüğün birleşmesi ile oluşmaktadır. ‘Sym’ ya da ‘syn’ birlikte anlamındaki bir ön ek ve bolos (atmak) anlamına gelen bir kök. Symbol birleştirmek ya da bir araya koymak anlamlarına gelmektedir [Aktaran, Rimmer, 1997].

Mehmet Rıfat ‘ a göre simge dinamik nesnesi tarafından, yalnızca yorumlanacağı yönde anlamda belirlenen bir göstergedir. [Rıfat, 1991]

‘‘(...)Bir simge insanlar arası uzlaşmaya dayanan bir göstergedir: Sözelimi doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir.(...)’’

Terazi figürü ‘adaletin simgesidir. Demek ki simge ilettiği şeye doğal bir bağıntı ile değil de saymaca bir bağıntı ile ulaştırması bakımından ‘rastlantısal’, ‘keyfi’ bir özellik taşımaktadır [Rıfat, 1991].

1923 ‘te Arthur Korn Çözümleyici ve Ütopacı mimarlık manifestosunda mimarlığın bir simge olduğunun özellikle altını çizmiştir [Conrads 1991].

“Mimarlık bir simgedir. Hale. Düzenleme eğilimi – sona dek ulaştıracak güdüye yönelen müzik. Kucaklama ve çözülme. Artık konut bir blok değil, sadece hücreler halinde çözülme, noktadan noktaya kristalleşme; köprülerin , eklemlerin, dış yüzeylerin, tüplerin yapımıdır. Havayı saran, havayı dışarı atan dış yüzeyler. Onların arasında hava, meyva budama sıırıkları gibi aşağı çöker. İçlerine akmış olan hava, meyva budama sıırıkları gibi aşağı çöker. İçlerine akmış olan hava onları sıkı ve esnek yapar.”

Alman mimar Gottfried Semper ‘e göre süslemenin temelinde yatan fonksiyonları anlamak ve meydana çıktığı yaratıcı kökleri bulmak önemlidir. Önerdiği işlemler süsleme tarafından sembolize edilebilmektedir. Schafter’a göre Semper’in çalışması strüktürü anlayabilmek için yüzey bilgisini okuma etkinliğidir [Schafter , 2003].

Semper’ a göre süslemenin kökeni dokumadır. Ve süsleme mimari biçimin başlangıcıdır. Mimarlık özünde bir süsleme aktivitesi olarak tanımlanmaktadır. [Semper, 1989].

Semper mimarlıkta süsleme ve strüktürün bir bütün gibi algılanmasındaki morfolojik yaklaşımı tartışarak mimarlıktaki varsayılan ikiye bölünmeyi uzlaştırmayı denemektedir [Rimmer,1997].

Mimarlıkta süslemenin kökenini tartışarak Semper mimarlığın yapma işlemi ile bağlantılı olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu yüzdende süsleme bir insan gerekliliğidir. Semper ‘Uber Baus Tille’ (1869) adlı eserinde şöyle demektedir [Aktaran, Collins, 1998]. Süslemenin insan psikolojisi açısından değerlendirmesini yapmaktadır.

“Bireysellik için çabalayan kendini süsleme eğilimindedir. Her şeyi süslemesiyle, canlı cansız; ben bireysel yaşamın. Ben onu bireysel yaşamın doğruluğu anlamında kullanırım.”

Ona göre bir obje kendileşmeye, tek olmaya başladıkça daha fazla kendini süslemeye başlamaktadır. Süsün bir objeyi biricik kıldığını düşünmektedir. Bu tür süsleme simge olarak işlevlenen süslemedir.

Riegl'in algısal gösterge tanımı süsleme kompozisyonlarını da içine almaktadır. Bunu yaparak daha çok stilistik şemaları zorla kabul ettiren ve görsel dili tarihteki çeşitli grupların nasıl düzenlediği ve kavradığını gösteren geçiş derecelerini öneren çeşitli psikolojik durumları tanımlamaktadır. Riegl süsleme kompozisyonunu belirleyen kuralların değişimi ile ilgilenmektedir. Natüralizmi temel alarak motiflerin tarihini oluşturmuştur.

Bazı eleştirmenler, Kekule gibi, ilkel insanların sadece zanaatları olduğu bir gün kazara bir dokuma elde ettiklerini ve buna hayran kaldıklarını ve kendi sanatlarına akıl ettiklerini söylemektedirler. Riegl arkeologların Akdeniz'deki süslemelerin yerel bir mucize olarak buldukları görüşünün itiraz edilebilir olduğunu düşünmektedir [Iversen, 1993].

İlk zamanlardaki motifler teknik olarak saptanmış ve geometrik ya da hayvanların tecrübesizce resminin çizilmiş halleridir. Riegl bunu 19 yüzyıl bir göçebe halısı ile örneklemektedir. Riegl motifler için böyle bir gelişim şeması izlemektedir. Olin bu konuda şunları söylemektedir [Olin, 1992].

“Geleneksel bir stilizasyon ile gerçek fenomeni yer değiştiren ve teknik zorluklardan arınmış geleneksel süslemeyi belirginleştirmektedir. Son aşamada lüks halılarda sanatçı tüm teknik zorlukları yenmekte ve bu yüzden tamamen süslemesindeki düğüm tekniklerinin stilistik limitlerini önemsemektedir.”

Şehirler, insanlar, nesnelere de kendi düzenlerini, varlıklarını belirgin-görünür kılmak için kendilerini süsleyerek var olmaya çalışmaktadırlar. Süslemeyi genel olarak bir öznenin (bu bir insan bir obje ya da mekan olabilir) belirgin niteliğini vurgulamak ve onu güzelleştirmek için yapılan bezeme olarak hareket eden katmanlı oluşturma işi olarak tanımlayabiliriz.

Modernizmin ve postmodernizmin etkisindeki yaklaşımların süslemeye değişik anlamlar yüklediği bilinmektedir. Ancak bu çalışma başlangıç olarak bu tanımı ortaya koymaktadır. Tanıma göre süsleme yüzeysel bir işlemdir. Arkasındaki hoş görünmeyeni saklayan hoş görünme amaçlı bir yüzdür, insanın doğasında vardır.

3.3. 19. Yüzyılda Mimarlıkta Süs ve Süslemeye Yaklaşımlar

Tarih boyunca başlıca yapılar, zenginliği ve gücü simgelemek üzere süslene gelmektedirler. 19. yüzyıl toplumu da süs ve süslemeyi güç ve zenginliğin göstergesi olarak benimsemektedir. 19 yüzyıl mimarlığında başlıca üç yaklaşım egemendir. Bu yaklaşımların üçünde de temel ilke, geçmişte kalmış mimari kalıpların doğrudan olarak alınıp başka biçimlerde kullanılmasıdır. Enis Kortan'a göre 19. yüzyıl mimarisi kısa zamanda tümüyle çağın gerçeklerinden kopuk, tutucu ve bir taklit etme mimarisi haline gelmiştir [Kortan, 1986].

- 1.Revivalist (Yeniden diriltmeci, Gotik ya da Rönesans mimarisinin yeniden canlandırılmasını savunan)
- 2.Neo-klasik yaklaşım
3. Eklektik (seçmecilik, derlemecilik)

Bu yaklaşımlardan birincisi her hangi bir dönemin mimari tarihini büyük bir bağlılıkla benimseyen yaklaşımdır. Revivalist yaklaşım, gerçekte Gotik ya da Rönesans Mimarisine ait örneklerin tamamen kopya edildiği, mimarlık sorunun çözümlerini geçmişin biçimlerinde aramak yoluna giden bir yaklaşımdır. Daha sonra her konuya kendi üslubu olması gerektiği savunulmuştur. Grek üslupta müze, Barok üslupta malikâne ve Gotik üslupta kliseler inşa edilmiştir [Özer, 1964].

Neo-klasik yaklaşımda ise antik çağ biçimlerinin (Eski Yunan ve eski Roma örnekleri) alınıp uygulanması ile biçimsel problemlerin çözülmüş ve aşılmış olacağı savunulmuştur. Bu yaklaşım kaynağa (kaynak saf ilham, ya topluluğun görüşüne göre değişebilir) dönerek iyi bir mimarlığın yaratılabileceğini iddia etmektedir.19 yüzyılın ikinci yarısında ise yaygın olan bir başka yaklaşım daha vardı. Bu tutumu Eklektisizm (derlemecilik) olarak da adlandırılmaktadır.

Eklektisizm ilk olarak Fransız düşünür Victor Cousin tarafından tanımlanmıştır ve yaklaşımı daha sonra Fransa'da bir akım haline gelmiştir. Peter Collins'e göre eklektikler oldukça akılcıdır. Geçmişten gelen bir düşünce ya da mimari tasarım

sistemini irdelemeden benimsememelidir. Aksine tasarım öğelerinin uygunluğuna karar verildikten sonra hangi içerikte ortaya çıktığı bakılmaksızın, tanınmalı ve saygı duyulmalıdır [Collins , 1998].

Mimarlıkta, Thomas Hope'un "Mimari Üzerine Tarihi bir Yazı"sında eklektik kuramın açıklamalarını bulmak mümkündür. Bu kitabın son paragrafında Hope şöyle demektedir [Collins, 1998].

"Hiç kimse henüz sadece önceki mimari tarzlardan ödünç alma fikri ya da arzusu hakkında en ufak bir şey idrak etmiş görünmüyor. Bu tarzların sunduğu işlevsel ya da süs amaçlı, bilimsel ya da zevksel, ona herhangi bir karşı çıkma ya da zarafet ve uygunluk ekleyecek biçimler ilave edecek, yeni keşifler , fetihler ve önceki çağlarda bilinmeyen doğal ürünler daha güzel ve çeşitli olan yeni taklit modelleri, ve dolayısıyla bizim ülkemizde doğup toprağımızda büyümüş olan yeni bir mimari tasarlayan, ve bizim iklimimizle harmoni içinde olan, kurumlar ve alışkanlıkla, tamamen zarif, uygun ve orijinal olanlar, "bizim kendimizin" sıfatını gerçekten hak ediyordur."

Derlemecilik İngiltere'de 'Kraliçe Anne Uyanışı' olarak bilinmektedir. Burada önemli olan iki şey vardır. Collins'e göre birincisi; İngiltere'deki mimari engelleri kırmış, tasarımcıya özgürlük tanımıştır. İkincisi yerel mimari şekillerinin bütün mimari tasarımının temellerini oluşturması gerektiği fikrini ortaya atmıştır. Kraliçe Anne döneminde inşa edilen binaların çoğu 'artistik stil' olarak karakterize edilmektedir.18. yüzyılda fakat daha çok 17. yüzyıl mimari şekline ait motiflere yer vermişlerdir. Çünkü Rönesans dekoratif motifleri dogmatik olmayan bir şekilde özgürce planlanmış, antik kurallarına bağlı kalınmamıştır.

Eklektik kuramdan anlaşılacağı gibi 19 yüzyıl mimarlık kuramcılarının kafasında oluşan sorun süslemeden çok onun doğası ile ilgilidir. Gerçekte bu dönemde geleneksel mimari ölmek üzeredir. Çelik ve betonarme sistemin gelişimine kadar yeni bir sistem ortaya konmamaktadır. Bu da süsleme ile yapılacakların önemini artırmaktadır. Süsleme ilgi odağı haline gelmektedir. Viollet le Duc "Yapımın iç ve Dış Süslemeleri Hakkında Genel Gözlemler." adlı makalesinde şunları söylemektedir [Viollet le duc,1987].

“İyi mimarinin cazibelerinden biri de iç ve dış süslemenin arasındaki yakın ilişkiyi içermesidir. Dış süsleme seyirciyi onun için hazırlar ve içinde bulacağın şeyin temsilcisi olur.”

Viollet le Duc bu makalede binaların iç ve dış süslemeleri hakkında tarihten örneklemeler, iç ve dış süsleme arasındaki mimarinin cazibesi olarak tanımladığı ilişki hakkında yorumlar yapmıştır. Gotik mimarlığın mantığı ve yeni malzemeler ile uygulanabilirliği üzerine araştırmalar yapmıştır [Viollet le duc,1987].

Collins aşırı Viktorian düşkünlüğünü abartılı sadeliğe karşı bir tepki olduğunu düşünmektedir ve bu tepkinin 19 yüzyıldaki binaları etkilediğini söylemektedir.

19.yüzyılda süsün gelişimini etkileyebilecek grup burjuva sınıfıydı. Kısa bir zaman dilimi içinde zengin olan burjuva eski dönemlerin zenginlerini dolayısıyla süs anlayışını taklit etmeye çalışmışlardır. Sanayi devriminden sonra elde etikleri zenginliği göstermeyi amaçlamışlardır. Collins’e göre bu durum süslemeyi bir statü simgesi olarak gören akılların bulduğu sonuçtur. Diğer bir deyiş ile bu orta sınıfın başardığı bir statü simgesi değildir. Herkesin komşusunun başardığını zannettiği bir statü simgesi ‘Olmadığımız gibi görünmek istiyoruz.’ Bu durumu açıklayan cümlelerden biridir [Collins, 1998]. Bu durum 19 yüzyılda mimarinin süslemeli olmak zorunda olduğu görüşünü de beraberinde getirmektedir. Ama bu duruma şiddetle karşı çıkanlar da vardır. Bunlardan biri Amerikalı heykeltıraş Horatio Greenough’dur. Mimari süslemede eleştirdiği başlıca şey onun yaratıcılıktan uzak taklitçiliğe dayanıyor olmasıdır [Collins, 1998].

Aslında Batıda süslemeye karşı ilk direniş Blondel’in kendi mimarlık okulunun (Rue de la Harpe, Paris) mühendislik okuluna akademisyen ve öğrenci yetiştirmesi ile başlamıştır. İnşaat mühendisliği Okulu (Yollar ve köprüler okulu olarak tanınmaktadır.) Bu okul Paris’te 15. Louis döneminde 1747 de kurulmuştur. Askeri mühendislik okulu, Mezieres’de 1748’de kurulmuştur, 17 ve 18 yüzyıl rasyonalizmine etkili biçimde yön veren ‘Ecole Polytechnique de 1795 ‘te kurulmuştur ve askeri mühendislik okulunu model almıştır [Düzenli ve Gür, 2002]. Marc –Antonie Laugier 1753’te ‘Essai Sur L’Architecture’da ‘Bir sanatçı her

yaptığını bir haklı nedene dayandırabilmelidir’ demiştir [Düzenli ve Gür, 2002]. Bu akılcılık ile ilgili bir açıklamadır. Buna 1771 ‘de J.F. Blondel ‘Cours d’Architecture’ da işlev yapı kavramlarını anlamdan öne çıkararak, J.N.L. Durand ‘Preçis des Leçons d’Architecture’ da işlevsel plan, yapı ekonomisi gibi kavramları öne çıkararak devam etmişlerdir. Pugin ve Ruskin Gotik’in yapısal akılcılığı savunmuşlardır [Düzenli ve Gür, 2002]. Bütün bu akılcı yaklaşımlara karşın 19. yüzyıl süsü aşırı kullanmıştır.

17 ve 18. yüzyıllar süresince, süsleme sadece önemli binalara ve dikkatle belirlenmiş kurallar çerçevesinde uygulanmıştır. Ruskin “Yaşadığımız çağın önemi, aktif ve meşgul hayatın amaçlarına ait şeyleri dekore etmekten fazlasıdır.” demekte ve eklemektedir [Collins , 1998].

“Dinlenebileceğiniz yerde, dekorasyon, dinlenmenin yasak olduğu yerde ise, güzellik, süslemeyi iş ile karıştırmamalısınız”.

Collins’e göre 19. yüzyıl’ın dekorasyona karşı olan aşırı sevginin makine kullanımı ile bir ilgisi yoktur. Tersine, birçok 19. yüzyıl süslemesi ya elle ya da döküm tekniği ile yapılmıştır. Her iki işlem de en üst derecede saygı görmektedir. Westminster Sarayı’nın iç süslemesi bir ahşap oyma makinesi ile yapılmıştır, ve bunun gibi beş diğer makine 1851 Büyük Sergisinde gösterilmiştir; fakat süs üretimi makine 19. yüzyılda da nadir bulunan bir şeydir, ki yapılan işlemin doğası için böyle olmak zorundadır. Collins’e göre 19. yüzyıl süslemecilerinin hatası makine kullanımı değildi, ama bu kullanım özeniz bir biçimde yapılmıştır ve 20. yüzyılda süsün dışlanması nedenlerinin biri de budur. Yeniçağda fabrikasyon mekanik teknikleri ile oluştuğundan yüzey süslemelerinin modasının geçmiştir [Collins, 1998].

19.yüzyılda tasarımcıların amacı neyin iyi tasarım olduğunu ifade edebilmektir. 19 yüzyılda tasarımcılar orta sınıfın zevkini eğitime görevini de üstlerine almış ve süsten etkilenen tasarım kuramları üzerinde çalışmışlardır. Batı dünyasında biçimsel sistematik bir sanat felsefesinin gerekli olduğunu İmmenuel Kant ‘Critique of Judgment’ da dile getirmiştir.(1790) Kant’a göre sadece sanatçılar dehaya sahiptir ve

orijinallik de bu dehanın özüdür. Bu sanatçıların esas galibiyetidir. Bu yayının yayımlanmasından sonra batı mimarlığı bu fikri kabul etmiştir. Kuramda Kant'ın söyledikleri sanatçıların seri üretimden kaçmaları için bir fırsatı içermektedir. Orijinallik temel özellikleridir fakat bu toplumun zevkini tatmin etmemektedir. Dekoratif sanatlar bu ayrıcalıktan faydalanamamış ve toplumun zevkine uymak zorunda kalmıştır [Brolin, 2000]. Kant aklı, saf akıl, pratik akıl, ve yargı gücü olmak üzere üç bölüme ayırmaktadır. Yargı gücüne ait olan bölümü estetik ile ilişkilendirmektedir. Estetik Kant ile beraber özerk bir bilim kimliği kazanmıştır. Bu ayrıca yeni estetik anlayışın da yapıtaşdır [Oğuz,1999].

Sanatçılar 18 yüzyılın başlarında ve 19. yüzyılın sonlarında daha saygın bir statü kazanmıştır. Sanatçıların daha düşük bir statüde olmalarının nedeni entelektüel sanattan çok zanaat yapmalarından kaynaklanmaktadır. 15. Yüzyıl İtalya'sında sanatçının statüsünün yükseltilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Özellikle resim sanatında entelektüel bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır.1700'lerin ortalarında Avrupa'da önemli bir değişiklik yaşanmıştır. Görsel sanatlardan heykel ve resim güzel sanatlar (fine-arts) olarak diğerlerinden ayrılmıştır. Bu olayın etkisi ile de sanatçı ve zanaatçı sözcüklerinin anlamı birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrılma tasarım sanatlarında bir hiyerarşiyi de beraberinde getirmiştir [Brolin, 2000].

Brolin'e göre dekoratif sanatlardaki bu üst derece kazanımı dekoratif sanatların sonraki gelişimi için beklenilmeyen bir etki yaratmıştır. 19. yüzyılın ortalarında İngiliz sanatı yörenin dekoratif sanatlarındaki kalitesizliğinden şikâyet etmişlerdir. Bu durumu düzeltmek için yaptıkları öncelikle tasarım kalitesini yükseltmek sonra da İngiliz halkı'na iyi zevk'i öğretmektir. Ve yarım yüzyıl önce kendilerini toplumun zevkenden üste çıkaran sanatçılar ile benzer bir yöntem izlemişlerdir. İngiliz reformcular mimarlara ve tasarımcılara sözde ahlaki ve sözde akılcı kurallar ile 'marketplace' zevkenden kendilerini soyutlayabilmeleri için fırsat vermişlerdir [Brolin ,2000].

1851 'Ulusal Sergisi toplumun zevki ile tasarımcıların istedikleri arasındaki ilişkiyi anlamlandırabilmemiz için önemli bir sergidir. Prens Albert bu sergi için şöyle

söylemektedir. Bu büyük çabada insanoğlunun tamamının ulaştığı gelişmeler için iyi bir sınama ve tüm ulusların gelecekteki çabalarını yönlendirebilecekleri iyi bir başlama noktasıdır.

Bu sergilerinin diğer amaçlarının yanı sıra önemli bir amacı da halkı eğitmek bir anlamda orta sınıfın zevk anlayışını yükseltmektir. Sergideki tasarımlar neyin iyi tasarım olduğunu anlatmaya çalışmaktadır ama süssüz bir şekilde inşa edilen Crystal Palas ile içinde sergilenen dekoratif sanatlardan örnekler tasarımcıların istekleri ile orta sınıfın istekleri arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarmıştır (Resim 3.2).

Mimarlık eleştirmeni Brent Brolin 'Flight of Fancy'de Kristal Palas'ın yeni bir estetik değişiklik başlattığını, bu doğadan, makine estetiğini de içine alan güzel için yeni bir rehber olduğunu söylemiştir [Pontus , 2003].



Resim 3.1. Şamdan, Hooper and Co: Gümüş kase, Marrel Freres : Cam vazo, Count Harbach, 1851 Sergisi

Osmanlı İmparatorluğu'nda süsleme ile ilgili görüş Avrupa ile paralellik göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu 18. yüzyılda Paris'e bir büyükelçi göndermiştir. Büyükelçinin diplomatik görevinin yanı sıra, Paris'teki kaleleri, fabrikaları ve binaları da ziyaretle görevlendirilmiştir. Hazırladığı rapor İstanbul'un mimarisine etki etmiştir. Kağıthane'nin koruları ve su yolları arasında beliren Sa'dabad köşkleri Fransız rocaille üslubunun süsleme dizinlerinden etkilenmiştir ve

alıntılar yapmıştır.

Avrupadan getirilen biçimler ile İstanbul'da bu yüzyılda yeni bir mimari dil gelişmiştir. İlk örnekleri, Topkapı ve Üsküdar'daki 3.Ahmet ve Tophane'deki 1. Mahmut anıtsal çeşmeleridir. Nuriosmaniye camisinin korniş, pencere, kemer süsleme düzenleri, Osmanlı barok üslubudur (Resim 3.3). 3. Selim'in başlattığı ordu ve deniz kuvvetlerinin modernleştirilmesi, Avrupa'dan kışla ve tersane inşa etmek üzere mühendis ve teknisyen gelmesini kolaylaştırmıştır [Barillari ve Godoli, 1997] Böylece Osmanlı Barok Üslubuna, neo-klasik ve ampirik üslup da eklenmiştir.



Resim 3.2. Nuriosmaniye Cami, Çağaloğlu, 1748-1755 [Borillari, Godoli, 1997]



Resim 3.3. Harbiye Nezareti, Marie-Auguste Antoine Bourgeois, Beyazıt,1864
[Borillari ve Godoli, 1997]

Osmanlı Hükümeti Londra (1851 ve 1862), New York (1853) ve Paris (1855) uluslar arası sergilerine katıldıktan sonra, uluslar arası bir sergiye ön ayak olmuştur. Bu sergide hem uluslar arası pazara açılmak istediğini hem de modernleşme için gösterdiği çabaları kanıtlamak istemektedir.1863'teki bu sergi için Sultan Ahmed Meydanı seçilmiştir. Pavyonu yapma işi Marie-Auguste-Antoine-Bourgeois ve Léon Parvillée 'ye verilmiştir. Amaç Avrupa Halkına Osmanlı sanatında ve toplumunda varılan sentezi göstermektir.

Sergi salonları da dâhil olmak üzere İstanbul'daki yapılar yeni mimariyi betimlemeye çalışmaktadır. Klasizmden sonra bu yapılar Avrupa'ya atıfta bulunan Osmanlı-İslam anlayışındaki süsleme düzenlerine sahip yeni kamu binaları da eklenmiştir [Borillari ve Godoli, 1997] .

Araştırmalar, üçgen biçimdeki öğelerin üstünlüğüne dayanan klasik Osmanlı Mimarisi'nin ise akılcı gotik tarz ile birçok ortak noktaya sahip olduğunu göstermektedir. Viollet le-Duc de bu konu hakkında bu şekilde düşünmektedir [Borillari ve Godoli, 1997]

Osmanlı İmparatorluğu'nda bu yıllarda süsleme konusunda aşırıya giden bir tutum içerisine girmiştir. Bu tutumun en iyi örneklerinden biri Yeni Çırağan Sarayı'dır. (1857) Bu saray süslemeleri ile ünlüdür.

19.yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da Galata ve Pera'da Levanten halka ait ilk yapılar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu binalar daha çok kiralık binalardı, bu yüzden de işverenler basit bir cephe makyajı ile yetinmekteydiler. Onlar için önemli olan daha ucuza üretilmiş binalardır. Apartmanlardan bu şekilde kazanç elde etme kaygısı mimarlara önemli kısıtlamalar getirmekteydi. Avrupa'daki uygulanan Art Nouveau örneklerinin kullanıcılarının sosyal statüsünü temsil eden ziyaretçiyi etkilemek için zengin malzemeler kullanılarak elde edilmiş girişler ve geniş ferah merdivenler İstanbul'daki bu apartmanlarda yoktur. Cumbalar bu apartmanlarda yaygındır [Barillari ve Godali,1977].

19 yüzyıl ortalarında İstanbul'da heykelin mimari anlatıma girmesine izin verildi. Art Nouveau ile beraber bu daha da yaygınlaştı. İstanbullu mimarlar süsleme konusunda özellikle Viyana Secession grubunun süsleme biçimlerinden yararlanmışlardır (Resim 3.6).



Resim 3.4. Apartman Cepheden Ayrıntı Meşrutiyet Caddesi No 23 Beyoğlu
[Barillari, Godali.,1977]

İstanbul'daki Art Nouveau yapılarının süsleme düzenlerinde ayrıca florel bir üslup hakimdir. Doğal biçimlere sadık kalarak yapılan betimlemeler, İtalyan Liberty üslubunun etkisini ortaya çıkarmıştır [Barillari ve Godali, 1977].

Osmanlı imparatorluğu da Avrupa gibi 19. yüzyılda süslemeye aşırı düşkün bir mimarlık anlayışına sahiptir.

Özetle Avrupa'da yirminci yüzyılda süslemenin dışlanması nedenlerinden biri 19. yüzyılın süslemeye karşı olan aşırı düşkünlüğü olmuştur. Bu düşkünlük 20. yüzyılda süslemeyi kesinlikle reddedilen bir kavram haline getirmiştir. Brolin süslemenin reddedilmesini tanımlamak için 'sürgüne gönderilmiş süsleme' tanımını kullanmaktadır [Brolin, 2000].

3.4. 20. Yüzyıl Mimarlık Ortamında Süslemeye Yaklaşımlar

20. yüzyıl başlarında tasarımcılar tarih boyunca süregelen tasarımlardan uzakta durmaya çalışmaktadır. Tasarıma yeni mantıklı ve akılcı bir bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Bu dönemde süsleme "geleneksel toplumsal standartlar ve törenler, simgecilik, eğretiler, taşıyıcı sistemler ve süsleme sistemleri, klasik ve diğer eklektik stilleri karakterize eden aşkın anlamlar ile bağlantısını kaybetmiştir [Greenberg,1977].

20. yüzyıl kuramcıları süsleme hakkında görüşlerini açıklamışlardır. A.D.F. Hamlin süslemenin ilkelerini ve tarihteki süslemenin sistematik gelişimini kitabı 'Antik ve Ortaçağda Süsleme Tarihi' nde yazmıştır. Hamlin için 'güzel' sözcüğü önemlidir. Bir çok 19. yüzyıl kuramcısı gibi o da süslemenin ilkelerini tarihi örneklerden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Hamlin için yöntem çok önemlidir çünkü ilkeler süsleme için genel bir metot ortaya koymaktadır. Bu kitabın yazıldığı zamanla modernizm eşzamanlıdır [Hamlin, 1911]

20. yüzyılda Seri üretim ile beraber ürünlere estetik katma çabası, makineleşen dünyada makineye uygun tasarımlar gündemdedir.

Antonio Gaudi, 19. yüzyıl 20. yüzyıl arakesitinde süslemeyi reddetmemiş onu geçmişin kurallarından bağımsızlaştırarak kullanmayı tercih etmiştir. Bütün bu karışıklık ortamında Gaudi süslemeyi farklı bir şekilde yorumlayarak bina biçimi ile birleştirmiştir. 1880 ve 1890 yılları sanayi devriminin çok hızlı olduğu yıllardı. Birçok Avrupa ülkesinde yeni malzemeler önem kazanmaktadır. Bu ortamda Gaudi tekniği sonuna kadar kullanarak, süslemeyi geçmişin kurallarından kurtararak tasarımlarını inşa etmiştir. Bu yeni üretim ilişkileri içinde Gaudi'nin çeşitli sanat akımlarının doğmasına neden olduğu bugün bile savunulan bir görüştür [Fersan,1990].

Gaudi'nin eserleri tam da 19. yüzyıl 20. yüzyıl arakesitinde yer almaktadır. Gaudi'nin süslemeye olan ilgisi çağından kopuk olduğu anlamına gelmemektedir. Bu ara kesitteki gelişimleri yakından takip etmiştir. Gaudi makinenin temelli tasarımlar yapmaktansa endüstri devrimine tepki olarak doğaya dönmeyi tercih etmiştir. Bu dönüş bir yapının son andaki anlatımı olarak mimarisinin ayrılmaz bir parçası haline gelecektir. Bu yaklaşımı onu onunla aynı çağda 'süsleme cinayettir' diyen Adolf Loos'tan ayrı düşürecektir.

Gaudi'ye göre yapı sadece işlevsel konumu tarafından belirlenmemektedir. Yapının tamamı plastik bir değere sahip olmak zorundadır. Neo-klasizmi binaları tekdüzeleştirilen bir akım olarak görmekte bu da geçmiş ile bağlarını süsleme sistemleri bağlamında kopartır. Düz çizgiye karşıdır çünkü doğada düz çizgi yoktur [Fersan,1990].

'Düz çizgi tasalı ve dar kafalı insanların icadıdır''

Mimarisinde İspanyol baroğu (Bu barok orta Avrupa'dan farklı olarak bazı İslam unsurlarını da kapsar), 19. yüzyıl eklektisizmi, teknolojik yaklaşımın etkileri vardır [Cansever,1990].

“Gaudi insanları zorlayarak , insanı dar kapılardan geçirerek, teknolojik başarı ile ilerleyerek ve bununla insanları etkileyerek kendisini ispat etmek istemiştir.”

Özetle Gaudi süslemeyi geçmişin kurallarından bağımsızlaştırarak uygulamayı tercih etmiştir.

Bazı kuramcı ve mimarlar da süslemeye tamamen karşı çıkmışlardır. Bunlardan en bilineni Adolf Loos' tur. Yeni yaşam biçimi, teknik gelişmeler, demokrasi anlayışı, Louis Sullivan'ın mimarlık ile ilgili görüşleri, Japon mimarisi ve Schaker mobilyası ile ilk tanışması onu son derece etkilemiştir. Özellikle tekniğin cesur ve kararlı şekilde kullanılması ve beraberinde getirdiği pratik çözümler, onun için modern bir stilin habercisi olmuştur. Kullanılabilen güzeldir. Bu, o ana kadar öğretilen güzellik tanımlarından farklıdır [Alyanak,1999] .

1910'larda üretim sektörünün tepede ulaştığı Vienna'daki öğretmenliği ve gazeteciliği sırasında Adolf Loos en etkili yazılarını üretmiştir.Adolf Loos (d. 1870, ö.1933 Viyana) üç yıl kaldığı A.B.D.'dan Viyana'ya Louis Sullivan'ın şu sözleri ile dönmüştür [Conrads ,1991].

“Eğer bir süre için süslemeyi terk edip, çabamızı yalnızca incelikte biçimlendirilmiş ve ağırbaşlı bir çekiciliği olan binalar yapma üzerine yoğunlaştırsaydık. Bunu bize ancak yararı olurdu”

Herwarth Walden adında bir magazin ve galerinin mal sahibi magazininde Loos'un beş tane makalesini yayımlamıştır. ‘Der Sturm’, 1912 ‘de yayımlanan bu makaleler Loos'un süsleme anlayışı için çok önemlidir. Bu makaleler Loos'un arkadaşı olan ve Alman Ekspresyonistler ile temasta olan Arnold Schoenberg'in ilgisini çekmiştir. [Banham, 1967]. Özellikle ‘Süsleme ve Cinayet ‘ bu makalelerden en etkili olanıdır.

Banham'a göre Loos'un süslemeye karşı olan görüşünün bu dönemde bu kadar baskın olmasının üç tane nedeni var. İlki, süsleme hakkındaki görüşü Gross'un problemini çözmektedir. Karl Gross'un makalesi gerekli süslemeyi yüzeysel süslemeden ayırmaktadır. Binanın gerçek süsü kütlelerin iyi bir şekilde

birleştirilmesidir demektir. İkincisi Art Nouveau'nun düşüğe geçtiği dönemde görüşleri belirginleşmiştir. Üçüncüsü ise yazılarındaki sert üslubu makalesine değer katmıştır.

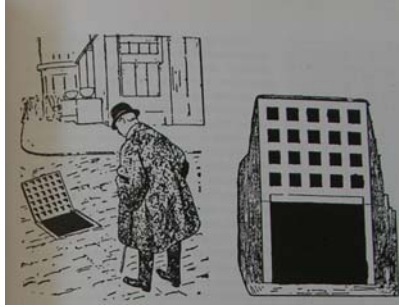
Loos görüşlerini anlatmaya insanı örnek göstererek başlamaktadır. Doğduğunda insanı bir köpek yavrusu gibi duysal izlenimlere sahip olduğunu düşünmektedir. Loos'a göre bu çocuk iki yaşında bir Papualı'nın, dört yaşında Teuton'un, altısında Sokrat'ın sekizinde de Voltaire'nin gözleriyle görmektedir. Ona göre kültürün evrimi süslemeden arındırma ile paraleldir [Aktaran, Conrads, 1991].

“Kişinin yüzünü ve elinin altındaki her şeyi süsleme dürtüsü plastik sanatın başlangıcıdır. Bebek diliyle resim yapmaktadır.(...)
Aşağıdaki buluşumu dünyaya duyururum: Kültürün evrimi kullanıma dönük nesnelere süslemeden arındırılmasıyla eş anlamlıdır. Bu buluşla dünyaya sevinç sunduğuma inanıyordum; bana teşekkür edilmedi. İnsanlar üzüldü ve başları önlerine eğildi. Yani süsleme üretemeyeceklerini anlamak onlara hüznü verdi(...)
Pekala demek ki süsleme hastalığı devletçe tanınıyor ve devlet kesesinden destekleniyor. Fakat ben bunu geriye doğru bir adım olarak görüyorum. Süslemenin, görgülü bir insanın yaşam sevincini artırdığına yolunda bir karşı koyuşu, ya süsleme güzelse! sözlerinin içerdiği karşı koyuşu kabul etmiyorum Süsleme, benim yaşam sevincimi ya da herhangi bir inceliş insanı yaşam sevincini artırmaz. Eğer canım bir zencefilli kurabiye yemek isterse, düz olanı seçerim her yanı süslü, kalp ya da bebek ya da binici biçiminde yapılmış olanı değil. On beşinci yüzyıl insanı beni anlamayacaktır. Fakat tüm çağdaş insanlar anlar. Süslemeyi savunanlar, benim yalnızlık üzerinde durmamın nefsimi köreltmek anlamına geldiğine inanıyor. Hayır, uygulamalı sanat okulunun saygıdeğer profesörü nefsimi köreltmeyorum. Tavus kuşlarını , sülünleri ve istakozları daha lezzetli göstermek için onları türlü biçimlere sokarak süsleyen eski yüzyılların gösterişli yemekleri bende tam tersi bir etki yapıyor. (...)”

Loos makalesinde sadece mimarlık değil hayatımızdan tamamen süsün temizlenmesini savunmaktadır. Dövmeler ile mimari dekorasyon arasındaki ilişkinin açıklanmasını 1911 'lerde Lethaby'de bulmak mümkündür ama bu görüş Loos'un fikirlerinden farklıdır. Loos'a göre Art Nouveau geçmiş bir hatadır ve tekrarlanmaması gerekmektedir.

Loos'a göre süslemenin artık kültür ile ilişkisi kesilmiştir. Ona göre süsleme zevksizliktir [Conrads,1991].

“Süslemenin kültürümüzle organik bağı kalktığına göre, artık o kültürümüzün dışavurumu da değil. Bugün üretilen süslemenin bizimle hatta insanlarla ya da dünya düzeniyle hiçbir ilişkisi yok. Gelişebilmesi olanaksız. Oto Eckman’ın ya da Van de Velde ‘nin süslemelerine ne oldu. Enerji ve sağlık dolu sanatçı her zaman insanlığın ön safhalarında yer almıştır. Ancak modern süslemeci ya çağın gerisinde kalmıştır, ya da patolojik bir vakadır. Üç yıl sonra kendi ürünlerini kendisi reddedecek. Zevki gelişmiş kişiler bunların katlanılmaz olduğunu hemen görür, diğerleri ise süslemenin hoş görülemeyeceğini ancak yıllar sonra fark eder. Otto Eckmann’ın yapıtları bugün nerede. Modern süslemenin ne anası babası, ne de çoluk çocuğu; ne geçmişi ne de geleceği var. Çağımızın yüceliğini yedi mühürlü bir kitapta bulan duyarlılığı gelişmemiş insanlar süslemeyi sevinçle karşılar, kısa zaman sonra da reddederler”



Resim 3.5. 1910 yılında Goldman ve Salatsch’ın cephelerini eleştirmek için çizilmiş bir karikatür. Modern tasarımcı yolda yürürken aradığı formu bulmaktadır. [Frampton, 1994]



Resim 3.6. Vienna ‘da 1903 ‘te Loos’un editörlüğünü yaptığı Das Andere’nin kapağı [Frampton, 1994]

Enis Batur Adolf Loos’u şu sözler ile kaleme almıştır [Batur, 1999].

“Özel duruşların arasında Adolf Loos’un iyiden iyiye özel bir yeri olmuşsa da bunda onun son derece incelmış bir münafık çizgi tutturmasının rolü büyüktür. Hemen arkalarında güçlü bir miras beklemektedir. Viyanalı yaratıcıları. 19. yüzyılın ayrıntı düşkünü neredeyse rokoko, süslemeci deposu. Modernist kanattan en tuntuaklı ve köktenci red salvosu Loos’tan gelir. (...)Görünürde mülayim bir alay çekirdekte katı bir dikleniş ile hem Jugendstilcilerin, hem de Wiener Werkstätte ‘nin süslemeciliğinin karşısında yer alır. Loos’u üslubu ısrarla ekonomiye ve kunt bir estetiğe dayanmıştır.(...)Mezar taşı olarak seçtiği taş küpün üzerine ‘Burada insanoğlu’nu lüzumsuz işten kurtaran Adolf Loos yatıyor. Yazılmasını boşu boşuna önermemiştir. Loos’ göre süsleme zamanın ve işgücünün israfıdır. Makalesine şu sözler ile devam etmektedir.”

Loos ‘a göre süsleme sadece süsleme yapmaktan başka mutlulukları olmayan insanlar için hoş görülebilir fakat kültür düzeyi yüksek insanlar için kesinlikle hoş görülmemektedir. Loos devam etmektedir [Aktaran, Conrads,1991].

“Süslemeyi geçmiş dönemlerin sanatsal üretkenliğinin kutsal bir göstergesi olarak değerlendiren çağdaş insan, modern süslemelerdeki zorlanmış anlam değiştirmiş ve hastalıklı niteliği hemen fark edecektir. Bugün ulaştığımız kültürel düzeyde yaşaya hiç kimse artık süsleme yapamaz. (...)

Soyluya bir öğüdüm var. Kendi bedenimdeki süslemeleri ancak başka insanlara mutluluk veriyorsa, hoş görebilirim. O zaman bana da mutluluk verir. Afganlı’ nın, Acemin, Slovak köylü kadınının, ayakkabıcının yaptıkları süslemeleri hoş görebilirim, çünkü varlıklarını yüceltmek için başka yolları yoktur. Bizim için ise süslemenin yerini almış olan sanat var.(...)çağdaş insan giysilerini bir maske gibi taşıyor. Kişiliği artık o denli güçlü ki seçtiği giysilerle tanımlanması olası değil. Süslemeden kurtulmak ruh gücünün bir belirtisidir. Çağdaş insan eski ya da yabancı kültürlerin süslemelerini uygun gördüğü biçimde kullanır. Kendi yaratıcılığını ise başka şeylere yöneltir.”

Charles Jencks’e göre Adolf Loos bir uluslararası biçimin neden bezemeden arındırılması gerektiğini açıklamaktadır. 1910 yılında yayımlanmış ‘Mimarlık’ başlıklı tartışmasında mimarın geleneklere kök salmış papualılar ya da köylüler gibi olmadığına ‘Bir kültüre ait olmadığına ağıt yakmaktadır’ bu nedenle de mimar, saçma bezemelere, moda biçemlere kapılacaktır. Jencks’e göre mimar özü gereği burjuvadır. [Jencks,1993]

“Hemen tüm kentliler gibi herhangi bir kültüre sahip değildir demektedir. Loos kültürü içsel olan bir köylünün güvencesine sahip değildir. Kentli sıfırdan başlar. Loos bunun çaresi olarak ‘soyut , beyaz, işleve yaslı , görünüşte iddiasız geometrik

bir biçem önerir-tıpkı İngiliz tiyatrosundaki sessiz bir uşak gibi” demektir.(...)Özetle Loos yeni burjuvazinin aristokrasi ya da köylülere karşıt olarak bir değerler dizgesine sahip olmadığını bu nedenle Nietzsche’nin üst insanı gibi kullanışlılık, yarışma ile kazanılan bir güç, tıpkı Beethoven’in senfonileri gibi üst düzeyde bir algı düzeyine yaslanan bir ‘ex nihilo’ yaratması gereğini oldukça güçlü bir tartışma ile ortaya koymaktadır.”



Resim 3.7. Rufers Evi, Adolf Loos ,Viyana,1922 [Gravagnuolo ,1995]

Rufers Evi dört katlı bir yapıdır. Zemin katta kapıcı dairesi ve servis yer almaktadır. Ev üst katta bir tavan arası odası ile tamamlanmıştır. Yaşama alanı birinci kattır. Kompozisyonun pivotu strüktürü ve elektrik, su, sıtma, sistemlerinin hareketine servis veren bir kolondur. Taşıyıcı sistem şeması basit bir şekilde çözümlenmiştir [Gravagnuolo ,1995].

Loos’un tasarladığı Rufers Evi hakkında söyledikleri Loos’un süs ve süsleme hakkındaki görüşünü yansıtmaktadır [Aktaran, Gravagnuolo,1995].

“Her malzeme sadece kendisine ait olan biçimsel bir dile sahiptir. Hiçbir malzeme başka bir malzemeye uygun biçimi almamıştır.(...) Sanat sahtekârlık ile yalan ile bir şey yapamaz.”

Süsllemeciliğe eleştirileri ile beraber Loos’un konutları da önemlidir. Bu konutlarda katı bir anıçılığ da beraberinde getirmektedir. Viyana Steiner Evi’nde otoriteler sadece bir kat için ve dönen bir mansart çatı için izin verilmekteyken, müşteriler kapsamlı bir program istemekteydiler. Uzlaşma Loos’un bu tasarımı ile gerçekleşti.

Loos metal bir çatıyı tavandan yere binanın önüne kadar kıvrıdı. , fakat zirvede düz ahşap çimento ile oluşturulmuş bir tavana dönüştürdü [Gossel ve Leuthauser,2005].



Resim 3.8. Steiner Evi,Adolf Loos, Viyana, 1910 [Gravagnuolo,1995]

Arkitektur'un basıldığı sene Hugo Steiner'in evi Loos'un en parlak ve iyi bilinen çalışmalarından biri olmuştur. Loos'un süslemesiz biçim hakkındaki görüşü de mimarlık tarihinde bir değişimi olarak benimsenmiştir.

Adolf Loos Steiner Evi hakkında şunları söylemektedir [Münz ve Künstler,1966].

“Şu doğruyu keşfettim ve dünyaya hediye ettim Kültürel evrim günlük kullanımlardan süsün kaldırılması ile eş anlamlıdır. Bence dünyaya bununla yeni bir mutluluk kaynağı verdim, o bunun için bana teşekkür etmiyor. İnsanlar üzgün ve umutsuz. Onlara eziyet eden yeni bir süsün yaratılamayacağı gerçeği. Her Negro'nun yapabildiği, tüm ulusların ve çağların yapabildiği, 19. yüzyıl neden bizi yalanlayamıyor(...) İnsanlar camekânların önünde üzgün bir şekilde yürüyorlar, kazandıkları güçsüzlüklerinden utanarak, Her çağın bir stili olmalı ve bizim çağımız bunu inkâr etti. Dekorasyon olarak anlamlandırdıkları stiller(...) Görmüyor musunuz dekorasyonun yeni bir biçimini üretmenin yeteneksizliğine dayanan çağımızın büyüklüğünü. Süsü yendik”

Geoffrey Scott biçim yeterli derecede kendinden emin ise süslemenin önemsiz olduğunu düşünmektedir [Banham, 1967].

Yeni üslup üzerine adlı kitabında Henry Van de Velde ileri sürdüğü ilkeleri açıklamaktadır. [Conrads, 1991].

“Tüm nesnelere biçim ve yapımını, sadece temel öz mantıkları ile var oluş nedenleri doğrultusunda kavrayacaksınız

Bu biçimleri ve yapı süreçlerini kullandığınız malzemelerin temel işlevine bağımlı kılarak onu uyarlayacaksınız.

Ve eğer bu biçimleri ve yapımları güzelleştirme isteği taşıyorsan, onların varlıklarını ve temel görünümlerini saygı göstererek korumak koşuluyla kendini estetik duyarlılığın ya da – ne tür olursa olsun – süslemedeki beğenin esinlendirdiği o incelik özlemine bırakabilirsin.”

Hans Poelzig 1906 ‘ta ‘Mimarlıkta Mayalanma’ adlı yazısına göre süsleme önemlidir. Poelzig modern sanatın kendi üslubuna ulaştığını, bununda Asya’daki halkaların sanatının incelenmesine bağlı olduğunu düşünmektedir. Bu eldeki malzemeye uyarlanmış tekniklerle ve doğanın ayrıntılarına dönüş ile ulaşılan motif sanatının biçimselliğine dönüş ile gerçekleşmiştir. Fakat gerçek mimarlık süsleme kılıfı ile elde edilememektedir. Modern mimarlığın sorunları yalnızca yüzeysel yollar ile çözümlenemeyeceğini düşünmektedir. [Conrads, 1991].

“Bu gelişme Alman Uygulamalı Sanatlar Sergisi’ndeki duvar kâğıtları, dokumalar, cam pencereler, yüzey süslemeleri ve her türlü küçük sanatlarda açıkça görülüyor: ayrıca mimarlıkta da yaratıcıların süsleme yetenekleri belirgin olarak ortadadır. Ancak hem başarılı, hem de başarısız çözümler, gerçek mimarlığın süsleme kılıfı ile elde edilemeyeceğini, modern mimarlığın sorunlarının yalnızca yüzeysel yollarla çözümlenemeyeceğini açıkça gösteriyor.

Ne tarihsel olan her şeyden kaçmak ne de geçmişe ait biçimlere yalnızca süsleme yoluyla dönmek bir kurtuluş sayılabilir.(...)

Ve yapısal öğelerin tasarımına sadece süsleme kaygısıyla yaklaşan sanatçı, dikkatleri saf ve öz biçimin bulunmasından uzaklaştırmış olur. (...)

Oysa burada bile gerekenden fazlasını söyleme çabası yapıyı çoğu kez tasarımın sadeleştirilmesiyle elde edilebilecek dinginlik ve doğallıktan uzaklaştırır. Burada bile dış görünümün resimsi niteliği ağırlık kazanır ve başta çelişkili gözükken (malzeme ve biçim bütünlüğü malzeme seçiminde sınırlama gibi) istemler arasında uzlaşma sağlama yoluyla dinginlik yaratılmasına çok az önem verilir. Ancak bütün bu dinginlik sağlandıktan sonradır ki yapıya faal yüklenmeden bezeme zenginliği uygulanabilir.”

Burada Poelzig için önemli olan biçimdir ancak bu biçim bulunduktan sonra mimar süsleme yapabilir.

Choisy ise bina için bir tercihte bulunmamaktadır. Çünkü binayı süslemeden bağımsız olarak düşünmektedir. Genel görüşü süslemeye düşman değildir.

Werkbund'un bu konudaki görüşleri Karl Gross'un Jahrbuch'taki bir makalesinde mevcuttur. Banham'a göre bundan Muthesius'un isteğinin süslemeye gönderme yapan ikincil anlamın tamamen yok edilmesi olduğunu düşünülebilir fakat Werkbund'un ürünlerinde gösterilen sadece gereksiz süslemenin yok edilmesidir [Banham, 1967].

Behrens endüstri ürünlerinin süslenmemesi gerektiği fakat konut için kullanılan ürünlerin mesela fırınların süslenmesi gerektiğini düşünmektedir. Banham'a göre Gropius da kendini fabrika tasarımlarında geçerli bir süslemeci olarak göstermektedir. Karl Gross'un makalesi gerekli süslemeyi yüzeysel süslemeden ayırmaktadır. Ve 'Binanın gerçek süsü kütlelerin iyi bir şekilde birleştirilmesidir.' demektedir. Gross'un bu isteği ise yirminci yüzyılın süslemesini ortaya çıkarmaktadır.

1914'te Henry van de Velde ve Muthesius; Werkbund'un tasarım amaçlarını yoğunlaşma ve standartlaşma olduğunu açıklamışlardır [Aktaran, Conrads,1991].

“3. Yine de aradığımız şey bulduğumuz biçimleri ve süslemeleri bundan böyle birer standart olarak başkalarına kabul ettirmeye çalışmamız gerektiğini hiçbirimiz düşünmedik.”

Burada Henry Van de Velde süslemeye karşı çıkmadan onun bir standart olarak sunulması gerektiğini açıklamaktadır.[Conrads,1991]

1914'lerde fütürist manifesto süslemeyi tamamen reddetmektedir [Conrads,1991].

“Bezeme unsuru ortadan kaldırılmalıdır. Fütürist mimarlığın sorunu , fotoğraflar yardımıyla Çin , İran ya da Japonya 'da alıntı yaparak ya da Vitruvius'un kurallarını aptalca uyarak değil, dahice buluşlarla, bilimsel ve teknik deneyimle çözümlenmelidir. (...)

1.(...)

2. Tüm klasik, ağırbaşlı, dinsel , yapmacık, süslemeli, anıtsal, uçarı ve hoş mimarlığa,

3(...)

4(...) karşı çıkıyor ve bunları küçümsüyorum.Mimarlığın üzerine zorla giydirilen süsleme anlamsızdır ve fütürist mimarlığın süsleyici değeri yalnızca işlenmemiş. ,

çıplak, ya da göz alıcı renklerdeki malzemenin özgün kullanım ve düzenlenmesine bağlıdır.”

Asansörleri bir bezeme aracı olarak kullanmayı önermişlerdir.

1919’larda Walter Gropius Staatliches Bauhuus’un başına geçtiğinde kuruluş bildirisini ve programı yayımlamıştır. Bu bildiride Bauhaus’un amaçlarını, ilkelerini, öğretim kapsamını, öğrenim bölümlerini açıklamıştır ve şöyle söylemektedir [Conrads,1991].

“Bauhaus yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini- heykel resim el sanatları ve zanaatları – yeni bir mimarlığın ayrılamaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus’un uzak da olsa nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapıtı- o büyük yapıdır.”

Naum Gabo ve Antoine Pevsner konstrüktivizmin temel ilkelerinde üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öge ya da bezeme unsuru olarak rengi reddetmektedirler. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılması taraftarıdır. Aynı şekilde bezeme unsuru olarak çizgiyi de reddetmektedirler. Onlara göre çizgi ancak betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmalıdır [Conrads,1991].

Theo van Doesburg 1924’te plastik bir mimarlığa doğru adlı manifestosunda yeni mimarlığın süsleyici olmaya karşı olduğunu söylemektedir. Ona göre renk mimarlığın süsleyici bir parçası değil onun organik bir anlatım yoludur [Conrads,1991].

Le Corbusier’e göre bezeme sanatı artık ölmüştür. Ona göre modern kent planlaması yeni bir mimarlıkla doğmaktadır. Kocaman, yıkıcı, acımasız bir evrim bizi geçmişe bağlayan köprüleri yıkmıştır [Conrads,1991].

Brolin’ e göre modern tasarımcılar çağın ruhunu yansıttıklarına inanmışlardır. Fakat geleneksel süsleme ile olan yakınlığı reddederek halk ile tasarımcıların aralarında

davranış farklılığı ortaya çıkmıştır. Süslemeyi reddedişlerini ahlaki nedenlere dayandırmaktaydılar. Halka modern mimarlığın geleneksel mimari stillerden farklı olduğunu söylemişlerdir. Çünkü tasarımları belirli kuralları takip etmektedir. Kendi strüktürünü, fonksiyonunu ve çağın ruhunu dürüst olarak ifade ettiklerini söylemişlerdir. Başlarda tasarımcılar süslemeye tamamen karşı çıkmamışlardır çünkü süslemeye karşı bir talep vardır. Yirminci yüzyılın ilk on yılında ise süsleme düşmanı sembolize eder hale gelmiştir. Brolin'e göre daha sonra tasarımcılar süslemeye olan bulaşıcı isteğe karşı duramamışlar, malzeme dokusuna, doğal renklere dayanan strüktürü ve işlevi sergileyen kendi modern süslemelerini yaratmışlardır [Brolin, 2000].

Brolin biçimin sapmasını süsleme olarak görmemektedir. Fakat süslemenin kılık değiştirmiş hali olarak düşünmüştür. Modernistlerin süsleme anlayışı kılık değiştirmiştir. Bu kesinlikle süslemenin yararını kabul eden bir kılık değiştirme değildir. Brolin, kılık değiştirme sırasında 20. yüzyılda doğanın yerine makinenin alması gerçeğini de altını çizmektedir.

1970'lerde Beeby modern mimarlığın da süslemeli olduğu fakat bu şekilde tanımlanmadığını anlatmaktadır. Beeby'nin görüşüne göre süsleme 19.yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında farklı bir dilde sentezlenmiştir. Sistematik bir şekilde Beeby 20. yüzyıldaki kesitleri ve planları süslemeyi bulmak için incelemiştir [Pontus, 2003].

Özetle süsleme genel olarak bir öznenin (kişi, nesne veya mekan) belirgin niteliğini vurgulamak ve onu güzelleştirmek için yapılan bezeme olarak davranan katman oluşturma işi olarak tanımlanmaktadır. Modernizm ve postmodernizmin etkisi altındaki yaklaşımlar süslemeye bu tanımdan daha farklı anlamlar yüklediği bilinmektedir. Ruskin süslemenin özellikle dışa giyilen bir elbise olmadığını binanın özü ile ilgili bir özelliği olduğunu vurgulamaktadır.

19 yüzyıl mimarlık ortamına üç yaklaşım hakimdir. Revivalist, eklektik, neo-klasik yaklaşımların ortak özelliği geçmişteki mimari kalıpların dolaysız olarak alınıp başka

formatlarda kullanılmasıdır. Bu yaklaşımların hepsindeki süslemeye aşırı olan düşkünlük 20. yüzyıl'da süslemenin tamamen dışlanması ve Brolin'in deyimiyile sürgüne gönderilmesini sağlamıştır. Bu konuda en etkili mimarlardan biri Adolf Loos'tur.

Beeby'e göre ise süsleme 20. yüzyılda sürgüne gönderilmemiş anlam değiştirmiştir. 20. yüzyıl mimarisinde de süsleme vardır. 19. yüzyılda Türkiye'deki durum da Avrupa ile paralellik göstermektedir. Avrupa'daki yaklaşımların da etkisi ile Türkiye'de süslemeye dayanan bir mimari oluşmaktadır.

Teknik gelişmeler, malzemedeki gelişmeler ile beraber strüktür tasarımı da ön plana çıkmıştır. Bu çalışma kapsamında güzellik ile strüktür ve konstrüksiyon sorunları arasındaki karmaşık ilişkileri açığa çıkarılması önemsenmektedir.

4. MİMARLIKTA STRÜKTÜR VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ

Mimarlıkta strüktür otonom mimari varlığı anlamlandırmaktadır. Yapının bütünü veya taşıyıcı sistemini çağrıştırmakla birlikte biçimin belirlenmesinde etkin rol oynamaktadır. Ancak strüktür süsleme kavramı ile birlikte anıldığında yeni bir anlam kazanmaktadır. Strüktür yeni anlamına göre yapının süsleme elemanı dışında kalan tasarlanmış elemanların tümüdür. Süsleme eklenmeden önceki aşamalarda izlenebilen gelişmelerin tümü strüktür kavramı içinde yer almaktadır. Süsleme kendi anlamı ile sonradan eklenen, dışta olan, strüktürden sonra gelen, dışa doğru yayılan bir elemandır.

Gerek biçimsel gerek kavramsal olarak süsleme ve strüktür ilişkisi girifttir. Klasik mimarlıkta süsleme ve strüktürün sınırları oldukça belirgindir. Zaman içerisinde strüktürün süsleşmesi veya süsün strüktürleşmesi ile belirgin ayırım ortadan kalkmıştır. Çağdaş mimaride ‘strüktürden sonra gelen, dışta olan ‘anlam’ı strüktürden kolaylıkla koparamayacağımızı, dışa koyamayacağımızı görmekteyiz.

4.1. Kerr ve Strüktür Süsleme İlişkisine Yaklaşımı

18 Ocak 1869 tarihinde ‘Royal Institute of British Architecture’da Professor Fellow Kerr bir konuşma yapmıştır. Bu konuşmanın başlığı ‘The Architecturesque’ adını taşımaktadır. Bunu bina artı ‘Architecturesque’ eşittir mimarlık olarak tanımlamaktadır. Kerr’ e göre mimarlık tarihinde iki isim çok önemlidir. Bu iki isim Pugin ve Ruskin’dir. Onları mimari reformun iki doktoru olarak adlandırmaktadır. Kerr’e göre ne kadar dinleyiciler Pugin’in söylediklerini eski moda gibi değerlendirse de söylediklerinde bir gerçek yatmaktadır. Pugin’in prensiplerini Kerr şu şekilde sıralar [Kerr, 1869].

- “1. Binada konfor, konstrüksiyon ya da uygunluk için gerekli olmayan özellikler barındırılmamalıdır.
2. Yapılan tüm süslemeler binanın temel konstrüksiyonunun zenginliğini içermelidir.
3. Küçük detayların bir anlamı, binaya bir hizmeti, ya da amacı olmalıdır.
4. Konstrüksiyon malzeme ile çeşitlendirilmelidir.

5. Malzeme tasarıma uyarlanmalıdır.
6. Anlamlı mimarlık konstrüksiyonunu gizlemez fakat onu güzelleştirir.
7. Sıva, duvarları kaplamaktan başka bir amaç için kullanıldığı zaman modern bir aldatmadır.
8. Teras çatı stilin ruhuna aykırıdır.
9. 'A splayed form ' Pahlı biçim payanda ayakları için kemerler için 'Base mould ' , strings ve şapkalar için gereklidir.
10. Kapı pervazları sabit şekilde çalışmanın yüzeyine batırılmalıdır.
11. Büyük taşlar oranı bozar.
12. Duvar birleşimleri düzenli bir özellik göstermemelidir.
13. Kapı ve pencere üstlerindeki süslemeler kavisin merkezinde kesilmelidir.
14. Yapının iç ve dış görünüşü, kaderi olan amaca uygun olmalı ve onu örneklemelidir.
15. Eğer amaçları farklı ise binanın iki yüzünün birbiri ile uygun olması eksiklidir.
16. Eski binaların pitoresk etkisi eski ustaların yerel ve konstrüktif zorlukların üstesinden geldikleri dahi metodların sonucudur.
17. Cephe plana uygun davranmalıdır.
18. Binanın ölçeğinin büyümesi ile detaylar da çoğalmalıdır”

Ruskin'e göre Gotik'in etik elemanlarının özelliklerinin önem sırası ve binaya kattığı anlam şu şekilde özetlenmiştir.

1. Vahşilik (Savageness) -Şiddet
2. Değişebilirlik (Changefulness) -Değişim sevgisi
3. Doğa Sevgisi (Naturalism)
4. Dağınık imgelem (Grotesques)
5. Sağlamlık (Rigidity) - Dik başlılık
6. Fazlalık (Redundance) - Cömertlik

Fellow Kerr burada aynı eğilimi destekleyen aynı baskın karakterde iki mimarın, birinde uygulamalı mimarının öne çıktığı, diğerinde ise kavramların öne çıktığı, görüşünü dile getirmektedir. Daha sonra da konuşmasına kendi başlığı “Architecturesque” ile devam etmektedir. Bu kelimenin kullanımının pitoresk kelimesinin kullanımı ile paralel özellikler göstermesini istemektedir. Pitoresk kelimesi Türkçe’de durumu ve görünüşü resim konusu olmaya değer anlamında kullanılmaktadır [TDK, 1998]. Sorular sorarak arkitektüreski anlamlandırmaya çalışmaktadır [Kerr, 1869].

‘Bizim mimarlık sanatımızda, alışılmışın dışında kesin ona ait olan sanatsal bir öz var mıdır?’

Burada çevremizdeki binalara bakmamızı istemektedir [Kerr, 1869]

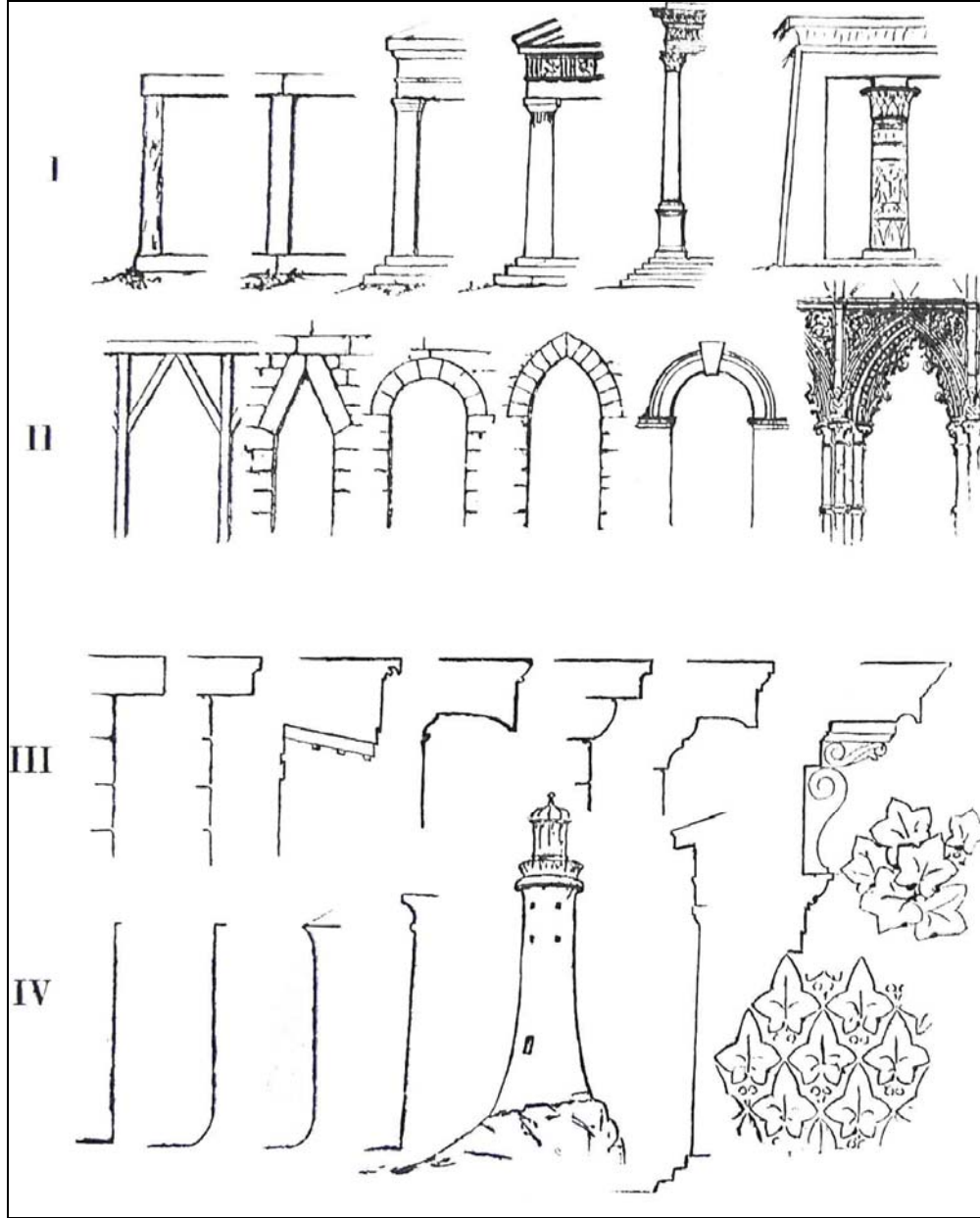
“Strüktür bakımından mükemmel bir çalışma olduğunu farzedin, istenilen düzen bakımından, bilimsel olarak kusursuz gözüyle bakılan fakat sanatsal olarak baktığımız zaman bu bina ölmeli, canlılıktan yoksun. Konuşma tarzı bakımından yardım edilemeyecek şekilde batmış. Fakat bir sanatçı kalemini onun üzerine sürebilir, büyülü bir değnek gibi, her dokunuşunda bir değişim manifestosu üretilir. Ölü olan içgüdüsel olarak hayatta yükselir, zeki ve etkileyici bir dille konuşur.”

Kerr’e göre sanatçının dokunuşu önemlidir. Bu sanatçı dokunuş ile anlamsız olan anlam kazanır. Bu dokunuş ile arkitektüresk kelimesini kastetmektedir [Kerr, 1869].

“Sanatçının binaya eklediği ve binanın bu derecede değişmesini sağlayan şey nedir? Bu işlem binayı temsil ediyor ve bu işlemin sonucu da mimarlığı temsil ediyor. Bir şey binaya eklenmiş. Bu şimdi bina artı bir şey eşittir mimarlık. Bu benim mimarlığım –özü (ruhu) ‘Architecture-essence’ diye adlandırdığım ve ben buna ‘Architecturesque’ diyorum. Bir giyisi olarak tanımlayabiliriz. Şimdi mimarlığı bir malzeme giysisi gibi düşünmenizi istiyorum. Bu tamamen maddi olmayan, fakat giysinin ismi, süsleme, bezeme, güzellik, ya da neyi istersek onunla adlandırabiliriz”

Kerr için bu sanatsal özellik çok önemlidir. Ona göre bu özellik insan aklının süslemeyi istemesinin direkt olarak sonucu ve bu istek insan zekâsını hayvan zekâsından ayırmaktadır. Arkitektüresk kavramını tanımlamak için bazı çizimlerden faydalanmaktadır (Şekil 4.1).

İlk sıra kolonun ve saçağın arkitektüresk gelişimini göstermektedir. Bu gelişim şeması tarihsel olarak değil, estetik olarak gelişimi izlenen bir şema özelliği taşımaktadır. İlk sıradaki ilk şema bir ağaç gövdesinin sütun olarak yerleştirilmesini ifade etmektedir. Düzlemsel yatay bir parçaya dayanmakta ve yine düzlemsel yatay bir kirişi desteklemektedir. Bütün bunlar ilk aşamada dikdörtgen biçimdedir. İkinci şemada ağaç gövdesi dikey bir taş haline gelmektedir. Diğer elemanlar da aynı özelliklerini taşıyarak şemada yerlerini almışlardır. İlk sıradaki üçüncü şema strüktürde süsleme fikrinin ilk izlenimini bize vermektedir. Sütunun üst kısmı süslenmeye başlanmış Kolon başı gösterilmektedir. Tabanda belli kademelenmeler oluşmaktadır.



Şekil 4.1. Robert Kerr'in hazırladığı gelişim şeması [Kerr, 1864]

Bir sonraki şema Yunan Dorik düzenini tanımlamaktadır. Kerr için önemli olan en baştaki şemadan en sondaki şemaya ulaşılma biçimidir [Kerr, 1869].

‘Tüm arkitektüresk kompozisyonların bitmiş hali sanatın mükemmele ulaşmış çalışmalarından birine dokunmaktadır.’

Kerr bir sonraki şemayı Korent Düzeni olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu şema sütun tabanı dışında yüzeysel arkitekturesktir. En son şema ise Mısır düzenidir ve farklı bir tasarım anlayışı içermektedir.

İkinci sıra ise kemerdeki arkitekturesk gelişimini sergilemektedir. Ona göre kemerin biçimini aldığı şekil çember değildir. Kemerin biçiminin orijini ahşap payandalara dayanmaktadır. İkinci şema bunun taş bir strüktüre uygulanmış halini göstermektedir. Üçüncü şemada taş kemer oluşturulmaktadır. Dördüncü şemada ise kemerden sivri kemer türetilmiştir. Kerr burada süslemenin daha başlamadığını söylemektedir. Ama süsleme bu şemayı iki farklı yöne doğru çekecektir. Birincisi klasik kemer, ikincisi ise Gotik süslemedir. Burada kemerin strüktürel prensibi sanatsal bir etki olarak işlevlenmektedir. Üçüncü sıra saçağın arkitekturesk gelişimi için örnektir Dördüncü sıra ise sütun kaidesi için örnektir. İlk şema bir duvar ve yatay bir zemindir. İkinci sırada göz artık bununla tatmin olmamakta ve köşeleri pahlamaktadır. Üçüncü şema bir mısır tapınağının profilini ve dördüncü şema ise sütun kaidesinin saçak ile birleşmesini içermektedir. Son iki sıralama şeması ‘Architecturesque’nun doğal biçimi nasıl etkilediğini göstermektedir. Kerr konuşmasını arkitekturesk kavramının tarihsel gelişimini incelemektedir. Kerr’e göre mimarlık üç büyük okulu içinde barındırmaktadır. Antik, Ortaçağ, Modern. Kerr okulların özelliklerini sıralamaktadır (Çizelge 4.1).

Çizelge 4.1 Kerr’in mimarlık tarihi hakkındaki görüşlerinin şema haline getirilmesi

Antik	Ortaçağ	Modern
Doğulu	Boreal	Batılı
Doğu zekasının huzuru	Kuzeyin kaba gücü	Batı medeniyetinin çokyüzlülüğü
Büyük taş kullanır	Küçük taş kullanır	Taş kullanmaz
Kiriş çalışması	Kemer çalışması	Yüzey çalışması
Felsefik	Din adamlarına ait	Laik
Rasyonal	Şiirsel	Arkeolojik
Gerçek	İdeal	Gelenekçi
Architecturesque	Pitoresk	Akademik

Kerr ‘Architecturesque’ kelimesini bazı temel ilkelere dayandırmaya çalışmaktadır. Bu ilkeleri şıklarla özetlemektedir. Bu ilkelerin başında konu yani bina gelmektedir.

İkincisi istenilen olarak adlandırdığı bezemedir. Üçüncüsü bu isteğin sınırınıdır. Dördüncüsü ise malzeme ile elde edilen anlamlardır [Kerr, 1864]

“1.Konu- Yapı

2.İstek-Bezeme veya giyisi- herşeyde süslemeyi isteyen zihinsel kanunları gerçekleştirmeye çalışırken.

3. Bu isteğin sınırı ne? Yenilikten başka hiçbir şey. Süslemenin saf içgüdüğü bu bu prensipleri içermektedir. Ve onun otoritesinden kaçmanın yolu yok. İnsan aklına meydana getirdiği işlerde süsleme yapması için güç veren istek(...)

4.Architecturesque için malzeme ile elde edilen anlamlar bana göre dört tanedir.

1.Süsleşmiş Strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür (Structure ornamentalised, or rendered itself ornamental)

2.Strüktürleşmiş süs ya da kendini strüktür olarak canlandırmış süs.(ornament structuralised , or rendered in itself structure)

3.Süslenmiş strüktür – az ya da çok yüzeysel (structure ornamented)

4. Süslenmiş konstrüksiyon (ornament constructed)

5. Bu ‘anlamalar’ için, düşünceyi kaynaklarına doğru yönlendirirsek, ilk olarak özelliklere ikinci olarak da biçimlere sahip olmak zorundayız. Bu biçimler ve özellikler

1.Strüktürel fikirler tarafından , ‘Fitness’ için kullanılması gibi. – şöyle ki , çeşitli malzemelerin, çeşitli uygulamaların bitişleri

2.Oran fikri, Bunun tüm biçimsellikleri, yüzeysel, katı ya da doğrusal olsun, tüm düzen simetrilerini, ahengi başka burada her ne varsa onu kastediyorum.

3. Doğal objelerin biçimlerinin taklidi ile , bu bir sebze ya da bir hayvan olabilir. Herhangi bir doğal kaynak. tarafından yükseltilir.

6.Bir sonraki bu fikirler tarafından yönetilen, ‘kontrol etkileri ‘ olmalı,

1. Strüktürel düşünce oran fikrini kontrol edecektir ve doğal objelerin canlandırılmasını gelenekselleştirecektir.

2. Oran ve düzen bizim ölçek sıra, çeşidin biçimselliği diye adlandırdığımız strüktürel ya da taklit herşeye uygulanabilir.

7. Son olarak ‘kesin etkiler’

1.‘Grace’ :Zerafet Güzellik olarak adlandırılan bir memnuniyetlik çeşidini ifade eder.

2.‘Style’ Çok tanıdık bir etki. Anlamanız anlatmamdan daha kolay. Onu tüm parçaların akordu, sanatsal anlatımın birlikteliği olarak tanımlarsam tehlikeye atmış olmam.

3.‘Karakter’ Gücün karakteri olabilir. Saygınlık ya da görkemin, zerafet, hafiflik ya da zenginlik, karakter hayalperest olabilir ya da katı, sembolik ya da ibadetle ilgili,(...))’

Genel olarak bu ilkeler soyuttur. Kerr süslemeyi sanatsal bir elbise yaratma isteği ile yönlendirmek istemiştir. Bu ilkelerden dördüncü ilkenin içeriği olan malzeme ile elde edilen anlamlar bu tez kapsamında yöntem olarak kullanılacaktır. Strüktür ve süsleme kavramları bu dört sınıflandırma ile incelenmektedir.

4.2. 19.Yüzyılda Strüktür Süsleme İlişkisine Yaklaşımlar

Endüstri devrimi boyunca özellikle malzemedeki teknolojik gelişmeler ile beraber mimarlık kuramcılarının yapının strüktürüne odaklandığı görülmektedir. Daha önce bu bağımsız strüktür süslemenin etki alanının içinde yer almaktadır. Süsleme bir katman gibi strüktürün üzerini örtmekte ve strüktürde daha önce görselleşen bir elaman haline gelmekteydi. Strüktür ve süsleme arasındaki ilişki konstrüksiyon-biçim, teknoloji- tarih gibi birbirine tam zıt anlamları olmasa bile içerikleri ile birbirlerine zıt olmaya başlayan terimlerin arasındaki ilişkinin bir örneğini sergilemektedir.

Teknoloji ile beraber yapı strüktürü cepheden sistematik bir şekilde ayrılmıştır. Tarih süresince şekillenen zaman zaman geri dönüşleri olan strüktür ve cephe ayırımı endüstri devrimi ile beraber daha da ivmelenmiş, mimari anlatımda birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Cephe artık kendi dokusunu oluşturmaktadır. Aynı zamanda kendi strüktürüne de sahiptir. Bu bağlamda yeni yüzyılda strüktür ve süsleme ilişkisinin çehresinin değiştiren etken bu ayrılmadır. Yüzyılın çehresini ise yeni malzemeler, yeni sistemler ve makine değiştirmiştir.

19. yüzyılda büyük ölçekteki projeler demirden üretilmekteydi. Makine, sergi salonları, köprüler gibi büyük ölçekteki yapıların kısa sürede yapılmasını sağlamıştı. Bu yüzyılda yeni malzemeler ve makinenin beraberinde süsleme ile ilişkili strüktür fikirleri de oluşmaya başlamıştır. Bu yüzyılda en etkili mimar-kuramcılardan biri A. W. N. Pugin'dir. Pugin mimarlık ile ilgili birçok ilke ortaya koymuştur. Bu ilkeler strüktür, çağın ruhu gibi anahtar kelimelere dayanmaktadır [Pontus, 2003]. Bu anahtar kelimeler Pugin 'in mimarlıkta strüktür ve süsleme ilişkisine yaklaşımının da temelini oluşturmaktadır.

Bu konuda çalışan başka bir kuramcı da Ruskin'dir. Ruskin Alberti gibi süslemeyi esas olarak strüktür ile ilgili bir şey gibi anlamıştır. Taş bina Ruskin için çok önemlidir. Çünkü süsleme ve strüktür arasındaki ilişkiyi taşıyabilmektedir. Ruskin yeniçağın demir konstrüksiyonuna kendini yakın hissetmemektedir. Demir konstrüksiyon ona göre strüktür ve süs arasındaki tanrısal ilişkiyi çarpıtmaktadır. Ruskin için zanaat ve zanaatçı arasındaki ilişki önemlidir ve süsleme ise tanrı ve insan arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. Bu ilişkiyi en iyi şekilde taşıyan taş binalardır [Pontus, 2003].

Başka bir kuramcı da Owen Jones'tur. Thomas Beeby Owen Jones'un istemeyerek süsleme ve strüktür arasındaki bağlamsal ayrıma karkıda bulunduğunu söylemektedir [Pontus, 2003].

Dresser'e göre ise strüktür elementar olarak bir başlangıç noktasıdır. Strüktür saklandığı yerden çıkartılmalı ve biçim ile orantılanmalıdır. Ve böylece süslemenin eklenmesi başlayabilir [Pontus, 2003]. Bu görüşünü şu cümlesi ile pekiştirmektedir [Walgate, 2003].

‘ Strüktür yarar ile ilgilidir, özellikle güzel ile ilgili değildir’

Peter Collins ise süslemenin 19 yüzyıl için ana ilgi odağı olduğunu düşünmektedir [Collins,1998].

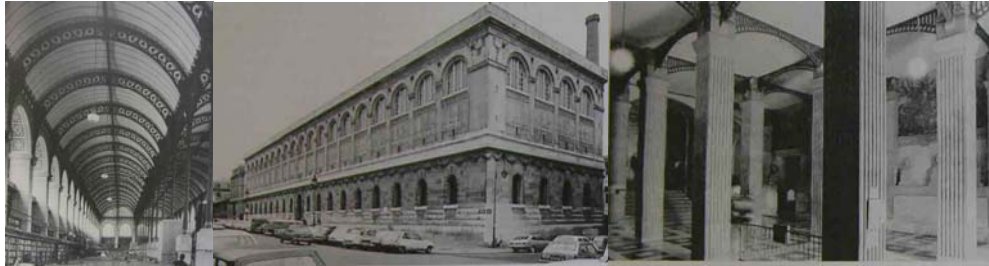
“Böylece daha düşünceli 1860 mimari kuramcılarının kafasında oluşan problemlerin, süslemenin kendisinden ziyade daha çok süslenecek strüktürün doğasıyla ilgili olduğu görülecektir. Ve aslında geleneksel vernaküler mimarinin aslında ölmek üzere olduğu ve çeliğin gelişimine ve 1880’lerde betonarmenin bulunmasına kadar yaratılan yeni strüktürel sistemin olmadığı ve 1880 lerin sonlarındaki somut çerçevelerde zorlandığı görülmektedir.(Yeni bir demir mimarisi altında gösterişler yapılmasına rağmen). Pratik mimari için ana vurgu kaçınılmaz olarak hala süslemede yer alır. Böylece 19. yüzyıl mimarisinin her çalışmasında, süsleme ana ilgi odağı olmalıdır.”

19. yüzyılın ortalarında Blondel'in neo-klasik yaklaşımı Henry Labrouste tarafından devam ettirilmiştir. Labrouste Yunan tapınaklarının aslında renkli olduğunu tartışan

ilk insandır. Bu ve onun strüktürün önceliğindeki ısrarı, tüm süslemeyi konstrüksiyondan türetmesi onu kendi çağdaşları ile anlaşmazlığa götüren etkenlerdir. 1840 'larda tasarladığı Bibliotheque Ste- Genevieve onun strüktürel rasyonalizminin anlamlandırılması için önemli bir binadır. Strüktürel rasyonalizmi asıl bu bina için 1860 'da tasarladığı okuma salonunda ortaya çıkmıştır. Bu binada tasarladığı dikdörtgensel bir alanda çevrelediği duvarlar, demir ve camdan oluşan bir çatı yer almaktadır [Frampton,1994]. (İkiye ayrılmış ve ortada demir kolonlar ile desteklenmiştir).

Labrouste'nin Bibliotheque Ste- Genevieve (1858) hakkında şunlar söylenmiştir [Sankovitch, 1998].

“Öncelikle iskelet sistemine bakmıştır. Tüm parçaların ağırlıklarını dengeli hale getirmiştir. Binasını elde var olan kaynaklara göre fonksiyonu ve ihtiyaçları dikte ederek giydirmiştir.”



Resim 4.1. Bibliotheque Ste-Genevieve, Labrouste, Paris, 1843-1851 [Trachtenberg, Hymann, 2001]

19 yüzyılda neo-klasik miras iki farklı gelişim çizgisini takip etmiştir. Bu gelişim çizgileri Labrouste'un strüktürel rasyonalizmi ve Schinkel'in romantik klasizmidir. Strüktürel rasyonalistlerin amacı strüktürün vurgulanmasıdır. Bu terim ilk olarak Rondelet'in 'Traité de l'art de bâtir' da kullanılmıştır ve Choisy'nin 'Histoire de l'architecture' da olgunlaşmıştır. Choisy'e göre mimarlığın özü konstrüksiyondur. Strüktürel belirlemeyi aksonometrik çizimler yaparak belirlemektedir [Frampton,1994]. Choisy'e göre biçimin ahenk, oran gibi kendi kuralları vardır. Bu kuralları Choisy sistematik bir şekilde not etmektedir. 'Mısırlılar anıtın etkisinin çizgilerinin soyut ahengine ait olduğunu kabul etmezler' Choisy'i sadece oran ve

ahenk önemli değildir ona göre bir strüktür ögesinin modülaritesi de önemlidir. Modüler oranı mesela tuğla kullanımının kaçınılmaz bir sonucudur. Çünkü malzemenin kendisi bir modül oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Auguste Perret'de Choisy nin bu fikirlerinden etkilenmiştir ve geleneksel ahşap sistemi yeni malzeme olan betonarme sistem için kullanmıştır. Perret'in Choisy'den etkilediği başka bir şey de onun kolon ve kirişi dikdörtgen estetiğine bağlamasıdır. Bunun ile beraber 1918 sonrası soyut sanat dikdörtgen estetiğine bağlanmıştır [Banham, 1967].

Bu yüzyılda Auguste Perret ve Tony Garnier gibi mimarlara önemki bir etkileyen başka bir isim de Guadet'dir. Kitabı 'Eléments et théorie de l'architecture ' da strüktür kompozisyonuna yaklaşımını oluşturmuştur [Frampton,1994].

4.2.1 Louis Sullivan ve süsleme strüktür ilişkisine yaklaşımı

Sullivan 19 yüzyılda süsleme ve strüktür ile ilgili çalışmalar yapan kuramcılardan biridir. 1872 yılında M.I.T 'te 1874 yılında ise Ecole des Beaux-Art'daki akademik kariyerinin arasında Frank Furness'in Filedelfia'daki ofisinde çalışmıştır. Bu ofiste çalıştığı süre içinde Furness'in Gotik süsleme tavrından çok, süsleme ile ilgili ilk fikirleri John Edalman ile tanıştıktan sonra oluşmaya başlamıştır. John Edelman O'nu Şikago mimarları ile tanıştıracak ve özellikle 'de 1892 'deki Fair Store yapısı ile çelik iskelet sistemindeki çalışmaları ile ustalardan biri olan William Le Baron Jenney ile tanışmasını sağlayacaktır. Sullivan'ın John Edelman'ın görüşlerinden etkilendiği 1901 'Kindergarten Chats mektuplarında anlaşılmaktadır [Sullivan, 1979].

'Açık yüreklilikle cevap vermem gerekirse, birkaç yıl için süsleme kullanımından tamamen uzak dursak kendi yararımıza olacağını söylemeliyim, böylece aklımız düzgün şekillenmiş ve göze sade ve hoş gelen binaların üretimine odaklanabilir. Bu şekilde birçok istenmeyen şeyden ister istemez uzak durmuş, doğal, kuvvetli ve sağlıklı bir şekilde düşünmenin ne kadar etkili olduğunu görmüş oluruz.

Bu adım atıldıktan sonra, güvenle, süsün dekoratif bir uygulamasının, yapıların güzelliğini nereye kadar artırabileceğini inceleyebiliriz – ve ne gibi çekici özellikler ekleyebileceğimizi.'''

Sullivan Edelman'ın sayesinde Dankmar Adler ile tanışmıştır. Ekonomik koşulların değişmesi ile yükselen arsa fiyatları Şikago'da o dönemde çok katlı yapıların yapılmasına neden olmuştur. Kullanılan çelik taşıyıcı sistem mekânların boyutlarına ve cephelerin oranlarına önemli ölçüde etki etmişti [Frampton,1994].

Şikago'da yapılan yüksek binalar batıdaki endüstri yapılarının yöneticilerinin dikkatini çekmiştir. Yöneticiler mühendisleri ile bu konu hakkında çalışmaya başlamıştır. Zaten bu fabrikalar uzun süredir köprülerde kullanılan strüktürel biçimleri üretiyorlardı. Bu çalışmalar Şikago için alt yapı hazırladı. Bu yüzden demir iskelet sistem o dönem için Şikago mimarlarının elindedir. Sullivan' a göre de Şikago mimarları çalışmaya devam etmek istiyorlarsai demirden başka şansları yoktur.

1886 yılından önce Adler ve Sullivan altı katı geçmeyen küçük ofis strüktürleri apartmanlar yapıyorlardı. Bunlar küçük ölçekte iskeleti tamamen ortaya koymayan, demir taş ya da bu iki malzemenin karışımı olan yapılardır. Bu binalarda klasik mimarlığın oranları, alt orta üst bölünmesi rahatça okunabilmektedir. 1886'da ise ilk kez büyük ölçekte bir yapı tasarladılar. Bu bina Şikago'da bir konser salonu binasıdır. Adler bu yapıyı kendi sözleri ile şöyle tanımlamaktadır [Frampton,1994].

“Bu binada bulunan mimari biçimler geleneklere uymamaktadır. Onun elde ettiği akustik etkilerle bina büyük bir boyut kazanmaktadır.(...)Sofita (Tekneli tavan) ve eliptik yüzeyler süslenmiştir. Havalandırma sisteminin giriş kapakları dekorasyonun etkili bir parçasını oluşturmaktadır. Bu binada Sullivan Richardson'un Marschall Field Store 'undaki kaba taş blokları çeşitlendirmiş, etkin şekilde parçalara ayırmış, üçüncü kattan itibaren de bu kaba taş blokları değiştirmiştir.”

1892' de Sullivan 'Mimaride Süsleme' adlı makalesini yazmıştır [Sullivan,1979].

‘Eğer basit ve saf şekillerde yeteri kadar bilgiye sahip olursak, bu durumu tersine çevirecek gücü elde ederiz, içgüdüsel olarak Vandallıktan kaçınır; şekillerin saflık ve ağır başlılığını sarsmaktan kaçınır hale geliriz. Aslında süslemenin mantıken bir lüks, gerekli bir şey olmadığını öğreniriz, sınırlamalar ve donatılmamış kütlelerin ayrımlarını yapabiliriz. İçimizde Romantizm ve bunu ifade etmek için bir tutku barındırırız. Hayal ettiklerimizin ve binalarımızın elbiselerini, güçlü, atletik ve basit şekillerin doğal bir huzurla taşıyabileceğini hissediriz ve böylece yarı gizli şiirsel

betimlemelerle bezenmiş bu eserler, iki kat daha kuvvetli bir çekiciliğe sahip olacaktır.’’

Sullivan’ın savunduğu şekillerin saflığı ve ağır başlıdır. Bu saflık elde edildiği zaman süsleme daha kuvvetli bir çekiciliğe kavuşacaktır. Bu cümlelerden Sullivan’ın süslemeye karşı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Ama bu süsleme ona göre bu ruh içinde istenilen sonuca ulaşabilir [Sullivan,1979].

‘‘Gerçek bir sanatçının bu yolla oldukça mantık yürütebileceğini tahmin ediyorum ve güçlerinin zirvesindeyken, idealini bulabileceğini de görmek zor değil. Mimari süslemenin bu ruh içerisinde istenilen sonuçları vereceğine inanıyorum, çünkü güzel ve ilham vericidir, yalnız süslemenin diğer bir şekilde kullanımı daha ileri ihtimallerin önünü kesmektedir.’’

Yapı canlı bir varlıktır. Kütle kompozisyonu çok yoğun olsa da süsleme çok yoğun olsa da bu his içinde tasarlanmalıdır [Sullivan,1979].

‘Demek istediğim, tam anlamıyla bir sanat eseri olan bir bina, doğasında, aslında ve fiziksel varoluşunda, hissi bir anlatımdır. Böyle olduğu için, ve böyle olduğunu derinden hissettiğim için, canlı bir varlık olmalıdır bu yapı. Bu yaşam prensibinden yola çıkarak, bezenmiş yapılar bu kriterle ele alınmalıdır, öyle ki, aynı hissi kıvılcım, kendi içerisindeki çeşitli anlatım biçimlerinde armoniyle akmalıdır – ki bunlarda, kütle-kompozisyonu en geniş olanı olsa da, dekoratif süsleme en yoğun haldedir. Yine de, her ikisi birlikte aynı hissi kaynaktan dökülmelidir.’’

Frampton ‘Otta Wagner ‘de olduğu gibi Sullivan’ın stereometrik strüktürlerinin basit sadeliği, süsleme ile tezat oluşturmakta olduğunu söylemektedir [Frampton,1994].

Wagner’in çiçek süslemelerinin tersine Sullivan’da İslam sanatına ait bir geometri anlayışı egemendir. Auditorium Binası’ndan Wainwright binasına kadar geçen sürede Sullivan’ın süsleme karakteristiği serbestten kesin geometrik biçimlere doğru şekil almıştır. 1893 ‘te Şikago’daki Transportation binasında bu geometri çok baskın karakterdedir. Cephe de geometrik birimlere bölünmüştür. Bu form Wright’a göre kesinliğini 1895’te Sullivan’ın New York Buffalo’daki Guaranty Binasında şeklini almıştır (Bkz Resim 4.5), [Frampton,1994]. Sullivan’ın tasarladığı yüksek yapılar için kurguladığı mimari, strüktür sisteminin ve süsleme ilişkisinin gelişimi için bir katkıdır. Wainwright binası bu gelişimin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Bu binada

cephe artık kemerli değildir ve tuğla ile kaplanmıştır. Gridler gergin bir biçimde iki katta yükselmekte ve süslü bir saçakla yok edilmektedir. Daha sonra Sullivan Guaranty binasında bunu daha arıtmıştır. Bu bina ve yüksek yapıların strüktürleri ile ilgili görüşlerini 1896'da 'Sanatsal Olarak Düşünülen Yüksek Ofis Binası (The Tall Office Building Artistically Considered) adlı makalesinde yer almıştır. Bu bina Sullivan'ın kendi sözleri ile dekoratif bir strüktür tasarlamayı amaçlamaktadır [Sullivan, 1979].

“Kendi görüşümce, bir binanın kütle-kompozisyonu ve strüktürün dekoratif sistemi, benzerlerinden sadece teori ve analitik çalışma amaçları ile ayrılabilir. İnanıyorum ki, söylediğim gibi, üzerinde süsleme taşımadığı halde mükemmel ve güzel bir bina tasarlanabilir; fakat aynı şekilde, uygun bir biçimde kavranmış, iyice düşünülmüş ve dekore edilmiş bir strüktürün, süsleme sisteminden, kişiliği yok edilmeden ayrılması imkânsızdır.(...)

Süsleme tasarımının, yüzey ve materyalin bir bölümü olarak görünmesinin daha güzel olacağı açık bir durumdur. Birazcık gözlem daha önceki olayda strüktür ve süsleme arasında belirgin bir sempati olduğunu görmemizi sağlar, ki diğer durumda bu yoktur. Hem strüktür hem de süsleme bu sempatiden bir şeyler alır, her ikisi de birbirinin değerini artırır. Ve bu, anladığım kadarıyla, organik süsleme sistemi olarak adlandırılan şeyin hazırlık aşamasıdır.”

Sullivan 'a göre kendi binaları ölümsüz 'hayat gücünün' fişkırmasını, taşmasını ifade etmektedir. Sullivan'a göre doğa kendini strüktür ve süsleme arasında anlatmaktadır. 'Biçim işlevi izler ' sözü (Frampton buna dairesel tavanarası pencerelerinin etrafındaki pencere trizinin örnek gösteriyor. Bu trizlerin genişlemelerinden elde edilen yüzeydeki 'Hayat Gücü'nün (metaforik anlamda binanın mekanik sistemine gönderme yaptığını söylemektedir) binalarında hayat bulmaktadır [Sullivan,1979].

“Eğer şimdi yakın ve objektif bir gözlem yaparsak, şiiresel bir bütünlük peşinde, süsleme strüktürün ruhunu alan bir şey değil, bu ruhu farklılık gösteren büyümenin erdemi ile ifade eden bir şey olmalıdır, yani olması gerektiği gibi. Sonra, büyümenin mantığı sayesinde, belli bir tür süsleme belli bir tür strüktürün üzerinde ortaya çıkmalıdır, nasıl belli bir tür yaprak, belli bir ağacın dallarında beliriyorsa. Bir karaağaç yaprağı, çam ağacı üzerinde kesinlikle hoş görünmez – çamın dikenli yaprakları çok daha tutarlı görünür elbetteki. Yani bir süsleme ya da organik dekorasyon şeması, uygulandığı yapı eğer geniş ve devasa çizgilerle belirlenmişse, narin ve ayrıntılı süslemeler üzerinde hoş durmayacaktır. Bu binalar arasındaki çeşitli süsleme biçimleri de birbirleriyle değiştirilemez. Binaların bir kişiliği olması gerekir, aynen insanlarda olduğu gibi, birbirlerinden tamamen ayrılabilmeleri gerekir, ne

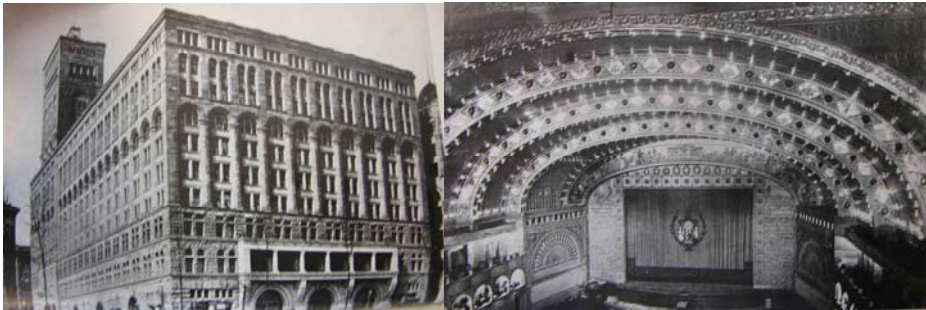
kadar kuvvetli irsi ve ailevi benzerlikleri olsa da.”

Bu yapıları arasına Frampton’un ‘yaratıcı’, ‘eksantrik’ ‘ fazlaca süslenmiş ‘ olarak tanımladığı Midwestern banka binası ‘nı da unutmamak gereklidir.

Özetle Sullivan’ın yüksek katlı yapılar yaparak bu yapıların strüktür sistemlerinin gelişiminde katkıda bulunmuş ve geometrik süsleme anlayışı ile de ‘organik mimarlığın’ ‘temellerini atmıştır.



Resim 4.2. Schlesinger ve Meyer Mağazası, Louis Sullivan, Şikago, dökme demir süsleme, 1899-1904 [Trachtenberg ve Hymann,2001]



Resim 4.3. Auditorium Binası, Louis Sullivan, Dankmar Adler, Şikago, 1887-1889 cephe , iç mekan [Bush-Brown, 1960]



Resim 4.4. Guaranty Binası, Louis Sullivan, Buffalo,1894-1895 [Gympel , 1996]

4.2.2 Auguste Perret strüktür ve süsleme hakkındaki görüşü

Perret'in strüktür ve süslemeye olan yaklaşımını incelemeyen önce onun düşüncelerini etkileyecek iki önemli kitaptan bahsetmek faydalı olacaktır. Bunlardan birincisi Choisy'nin 'Histoire de l'architecture'. İkincisi ise Paul Christophe'nin Hennebique sistemi üzerine yazısı 'Le Béton armé et ses applications'. Bu kitaplardan ilki strüktür örnekleri içermektedir. İkincisi ise fabrikasyon ve betonarme için bazı teknikler içermektedir. 1903'ten sonra Perret strüktürel iskeleti bina biçiminin özle ilgili olan anlatımı olarak kabul etmiştir. Perret'in betonu kullandığını vurguladığı ilk bina Rue Franklin'deki apartman binasıdır. Bu binada sistem ahşap sistemde olduğu gibi kolon ve kirişlerden oluşmaktadır. Pencere ve paneller seramik mozaik ile kaplanmıştır. Bu binanın Art Nouveau yanı üzerindeki ayçiçeği süslemeleridir. Bina cepheye 'u' formu vererek yaslanmaktadır. Bu cephe onun malzeme kullanımını ve strüktür yaklaşımını olarak da Choisy'den etkilendiğinin bir kanıtıdır [Banham, 1967].

Ana destek elemanları hem yatay hem de dikey olanlar cephede sergilenmektedir. Fakat hiç bir beton elemanı sergilenmemektedir. Kirişler karolar ile kaplanmıştır. Fakat taşıyıcıları ayırmak ya da duvarın fonksiyonunu saklamak gibi bir çaba yoktur. Bu binanın etkileyici olan yanı serbest planı, betonu kullanması, iskelet sistemini bir dış etki olarak göstermekteki cesaretidir [Banham, 1967].

1911-1913 yılları arasında Van de Velde 'ye Théâtre des Champs Elysé binası için yardım etmiştir. Bu binanın strüktür mühendisliğini yapmıştır.

1923 yılında ilk klise yapısı Notre Dame du Raincy 'yi tasarlamıştır. Bu klisenin cepheleri betondur. Bu bina bittiğinde Perret o dönemdeki mimarların gözünde bir beton ustası haline gelecektir [Frampton,1994].

1925 yılında Paris 'te Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Snatlar Sergisi düzenlenmiştir. Bu sergi mimarlar için görsel bir platform oluşturmaktadır. Le Corbusier'in Esprit Nouveau Pavyonu ve Melnikov'un Rus Pavyonu bu fuarda yer almış yapılardır. Auguste Perret 'de bu sergiye ahşaptan yapılmış bir tiyatro binası ile katılmıştır. 17 Ekim 1925 'te Perret bu sergideki mimarlık panoraması hakkında bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma aynı yıl 'Arts et Metiers 'de yayımlanmıştır.

Bu konuşmada Perret strüktür ve süsleme konularına değinmiştir. Öncelikle strüktür içtensizliğini fark etmiş ve doğru olanı anlatmaya çalışmıştır.[Poli, 2001]

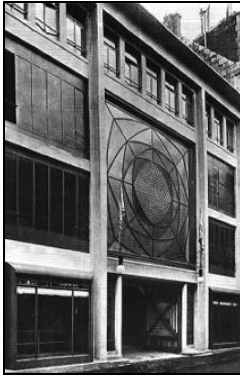
“Doğru olan taşıma ve korumayı yüklenen ve onura sahip olandır.”

Perret'in ilk ilkesi dürüstlüktür. Strüktürün ilk görevi taşımaktır. Böylece strüktür mimari anlatıma ilk olarak faydacı yanı ile katılmaktadır. Öncelikle bu açıdan strüktüre yaklaşmak gerekmektedir [Poli, 2001].

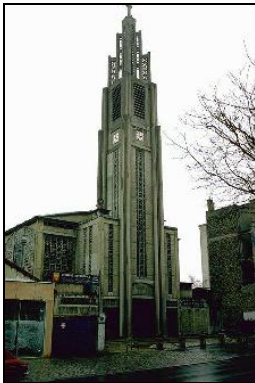
‘Eklenmek zorunda olan stucco(yalancı mermer) geçici konstrüksiyonlarda kullanılırsa dekoratif sanatların birçoğunda görülen açığsözlülük eksikliğinden sorumlu olan elemandır. Onu kullanıyoruz çünkü uzun süre ona ihtiyacımız yok. Çünkü herşeyi canlandırıyor, hatta ömrü uzun olan malzemeleri bile”



Resim 4.5. Rue Franklin Konutu, Auguste Perret, Paris, 1902 [Poli, 2001]



Resim 4.6. Rue Panthieu Garajı, Auguste Perret, Paris, 1905 [Poli, 2001]



Resim 4.7. Notre Dame du Raincy, Auguste Perret, Paris, 1922 [Poli, 2001]

Perret ısrar ederek şunları söylemektedir [Poli, 2001].

“Strüktürün herhangi bir parçasını gizleyen kimse mimarlığın tek ve meşru süslemesini terk etmiştir.”

Burada Adolf Loos ‘a benzer küçümseyen bir tavır sezilmektedir. Strüktür Auguste Perret için önemlidir. Ve onun dürüst anlatımını binanın süslenmesi olarak düşünmektedir. Ama onun strüktürün bina için süsleme aracı olma durumunu da ortaya koymaktadır. Bu durum strüktürün tamamen açıkta bırakılarak elde edilmektedir [Poli, 2001].

“Kim bir kolonu gizlerse hata yapar kim taşıyıcı olmayan bir kolon yaparsa cinayet işler.”

Burada dikkat çekmek istediği pavyondaki betonarme sistemlerde taşıyıcı olmayan kolonlardır. Perret’in betonarme strüktürü hayatı boyunca kullanması ona ahşap strüktürü de unutturmamıştır. Hatta bu sergiye da ahşap strüktürde bir yapı tasarlamıştır [Poli, 2001]

“Bu gün betonarmeyi karakterize eden şey onun monolitik doğasıdır. Mühendisler ve mimarlar herşeyin birleştiği bir konstrüksiyon sistemini yok etmeye gücüne sahipler. Sütun ve kiriş aynı ünite ve onun başlangıç noktasıdır. Champs Elysees tiyatrosunun konstrüksiyonundaki monolitik doğa düşüncesi kolon başlığında sürpriz yapmaktadır. Konstrüksiyonun bir parçası malzemelerin üst üste binmesinden elde edilir. Sebebi kirişin yükünü kolona dağıtmaktır. Monolitik sistem onu gereksiz hale getirmektedir ve biz buna şaşırıyoruz. “

Perret betonarmenin tüm programlara uygulanabildiğini ve tüm iklimlere uygun olduğunu düşünmektedir. Bu sergideki yapıları ise kalıcı olmamakla suçlamaktadır [Poli, 2001].

“Sergide bu pahalı olmayan yumuşak malzemelere teşekkürler. Modern olarak adlandırılan birçok zevk ve kabiliyete başta bulunan tasarım fantezilerinin gerçekliğindeler. Fakat onların tasarımları kullandıkları malzemeler gibi kısa ömürlü(...)

Bir başka tarafta bir çok binanın uzun süreli kullanımı olan malzemeler ile tasarlanmış.(...)Her şeyin gelip geçici olduğu bir sergiden çağımızın anlatımı olan mimarlığın doğabileceğini düşünmek ne gülünç ?”

Bu konuşmada sözlerini şu şekilde bitirmektedir [Poli, 2001].

“Bir çok binada işaret ettiğim eksiklikler ve değişkenlikler sanatın ve bilimin ayrılmasından kaynaklanmaktadır. Mühendisler çalışmalarındaki güzellikten haberdar olmalı ve bunu kendilerine kanıtlamalıdır. Asla bir sanat yapıtını yaratma anında, çalışmalarını istila eden güzelliği süslemenin altında ezen dekoratörlerden yararlanmamalıdır. Burada bu yaklaşımı söylemek yararlı olacaktır.”

Perret binalarda süslemesinin yetmeyeceğini önemli olanın konstrüksiyon olduğunu vurgulamıştır [Collins, 2004].

“Biri asla binanın herhangi bir elemanını sadece süsleme ile kaderinin belli olmasına izin vermez. Fakat süslemeye dönmektense tüm parçaların onun desteklenmesi için gerekli olup olmadığını bakılır. Konstrüksiyon bir mimarın ana dilidir. Mimar konstrüksiyonda düşünen ve konuşan bir şairdir.”

Perret strüktürün açıkta bırakılarak süslenebileceğini düşünmektedir. Onun için gerçek süsleme budur. Bu dürüstlük kadar önemli bir başka nokta da onun için konstrüksiyondur. Perret'in özelliği betonarme malzemeyi kullanarak mimarisini ilerletmeye çalışmasıdır, bunu kolayca özetlenen ve farkedilen dikdörtgen estetiğini kullanarak yapmıştır [Banham, 1967].

4.3. 20. Yüzyıl Strüktür ve Süsleme İlişkisine Yaklaşımlar

4.3.1. Mühendis estetiği kavramı

20. yüzyılın başında kuramcılar ve mimarlar Pugin'in, strüktürün malzemenin dürüstlüğünü içeren yaklaşımından etkilenmişlerdir ve bu eğilimleri uygulamaya geçirmeye başlamışlardır. Ama bu dönemde de eski süsleme prensiplerine bağlı klasist kuramcılar da vardır. A.D.F. Hamlin 'A History of Ornament Anvient and Mediaevel' da süsleme tarihi hakkında saptamalar yapmıştır. Hamlin strüktürün güzel olması gerektiğine inanmaktadır [Hamlin, 1911].Eğer güzel değil ise mühendis işidir. Sadece estetik (süsleme) strüktüre eklendiği zaman mimarlık olabilir demektedir. Yirminci yüzyılda mühendis estetiğine dair birçok saptama yapılmıştır. Bu estetik anlayışı makinelerin ve strüktürlerin etkili bir şekilde tasarıma katılması

ile ortaya çıkmış olan bir kavramdır. Yirminci yüzyılda mimarlar ve mühendisler arasında bir çarpaz değişim yaşanmıştır. Bu dönem boyunca Hamlin'in tersine mühendisler değer kazanmış ve yaptıkları işler ise gerçek sanat olarak adlandırılmıştır. 1903' de Henry van de Velde şöyle yazmaktadır [Van de Velde, 1903].

“Bir grup insan var onlara artık sanatçı diyebiliriz. Onların çalışmaları bizim daha önceden bilmediğimiz malzemenin faydasını desteklemektedir. Bir başka tarafta sıradan olmayan bir cüret, bir cüret hatta büyük gotik katedrallerin yerini alan bir cüret.vb.Bu sanatçılar, yeni mimarinin yazarları ve yaratıcıları,mühendisler’

Bu dönemde estetik ve mühendislik sözcükleri kimi zaman beraber çalışan kimi zaman de birbirlerini yokeden anlamalar yüklenmişlerdir. Bu problem Lindner ve Steinmetz'in kaydettiği önemli bir cevabı da içermektedir. Yeni problemler için yeni biçimler bulmak [Banham,1967].

Bu konuda yazan başka bir mimar da Le Corbusier'dir [Corbusier,1999].

“Mühendis estetiği ve mimarlık birbirleri ile dayanışma içinde olan iki dal : biri tam bir gelişme içindeyken diğeri acıklı bir gerileme devrindedir.Mühendislerin mimarlık yaptığını söyleyebiliriz. Çünkü onlar doğal yasalardan kaynaklanan hesaplamalardan yararlanıp bize ‘UYUM’u duyumsatırlar. Öyleyse mühendisin estetik bir anlayışı vardır, çünkü unutmamak gerekir ki hesap yaparken denklemin bazı terimlerini adlandırmak gerektiğinde işin içine beğeni karışır. Bir matematik sorununu çözerken kişi soruna tümüyle soyut bir bakış açısı ile yaklaşır. Böylesine katıksız bir bakış açısına sahip birinin beğenisi de doğru yolda ilerler.”

Hiçbir önyargı, kural girmeden katıksız bir bakış açısına sahip olmaları mühendisleri Corbusier'in gözünde değerli hale getirmiştir. Bu katıksız görüş birçok başyapıtın da tasarlanmasını sağlamıştır. [Corbusier,1999]

“Mimari bir görüş izlemeyip yalnızca matematiksel hesap sonuçlarının (evreni yöneten temel ilkelerden türetilmiş) ve canlı bir organizma kavramının kılavuzluğunda ilerleyen bugünün mühendisleri, asal geometrik öğeleri kullanarak, onları belirli kurallar doğrultusunda düzenleyerek, bizde mimari duygular uyandırırılar, böylece insanlığın yapıtını evrensel düzenin yankısı haline getirirler. İşte yeni çağın akıl ürünü ilk yapıtları, amerikan siloları ve ev fabrikaları. Amerikalı mühendisler can çekişen mimarlığı matematiksel hesaplarıyla yok ediyorlar.”

Mühendis'lerin çalışmaları çeşitlenirken bu çalışmalarda etkili olan ekonomi de devreye girmektedir. Bu en kısa zamanda, en uygun fiyata bir yapıyı inşa etmek ile ilgilidir. Özellikle işverenler mühendislerin bu şartlarda çalışmalarını istemektedir.

Werner Graeef mühendis estetiği hakkında görüşlerini belirtmiştir. Ama asıl anlatmak istediği temel biçimin yaratımında ana koşulun ekonomi olduğudur [Conrads,1991] .

“Şimdi yeni bir mühendis kuşağı yetişiyor.
Bunun anlamı: önce yetkinlik-ardından mekanistik teknolojinin sona ermesidir.(...)
Bu açıklık ve egemenliğin gereken sonuçları: yalınlık, denge, doğallık, tam bir ekonomidir.
Yeni mühendis değiştirmez, yeni baştan yaratır:diğer bir deyişle iyileştirmek yerine her istemin mutlak temel gereklerini yerine getirir.(...)
Yeni mühendis hazır bekliyor, yaşasın temel yaratıcılık”

Mühendis estetiğinin gelişmesi temel iki nedenden kaynaklanmaktadır. Bu nedenlerden birincisi makine demir çelik ve betonarme alanındaki gelişmelerdir. Bu yeni estetik anlayışı süsten arınmış, temel biçimlerle hareket eden bir anlayış haline getirmiştir. Çünkü Adolf Loos’unda üstünü çizdiği gibi süsleme vakit kaybıdır. Bu anlayış malzeme kullanımında dürüstlüğü savunarak yirminci yüzyılın başlarına damgasını vurmuştur.

Mies şöyle demektedir [Tanyeli,1993].

“Biz bugün sadece genele ilişkin sorular üzerinde duruyoruz. Birey önemini kaybediyor, onun kaderi artık bizi ilgilendirmiyor. Tüm alanlardaki tayin edici önemdeki başarılar kişisel değil ve onların yaratıcıları büyük bir oranda tanınmayan kişiler. Çağımızın anonimliğe yönelik akımının bir parçasını oluşturuyorlar. Mühendislik yapılarımız bunun örnekleridir. Devasa barajlar, dev endüstriyel tesisler ve büyük köprüler üzerinde hiç bir tasarımcının imzası olmadan, olağan şeyler gibi inşa ediliyorlar. Bunlar geleceğin teknolojisine işaret ediyorlar.”

Bu söylemin amacı mühendislere dikkat çekmektedir. İllinois üniversitesinde yaptığı konuşmada teknoloji ve mühendislik ürünü hakkında teknolojinin ancak mühendislik ürünü devasa yapılarda kendi başına bırakıldığında kendi doğasını açığa vurduğunu belirtmektedir. [Tanyeli,1993].

Çek Mimar Capek ‘Dekoratif ve Süslemeli ‘ başlıklı makalesinde şöyle yazmaktadır [Tanyeli, 1993].

“Bugün dünyada yaşam pratiğinin birçok ihtiyacı, sanat yoluyla yaratılındansa mühendislik kültürü yoluyla çok daha geniş ölçekte pratik ve ulaşılabilir olarak gerçekleştirilebilir. Özellikle şehirciliğin yaşama kültürünün, iletişimin ve konforun gereklilikleri”

Mühendislik çalışmaları günümüzde ise öyle bir boyuta varmıştır ki Prens Charles İnnos fabrikasını açarken Richard Rogers’a şöyle demiştir.İyi, Bay Rogers. Bu kez mühendisler dilediklerini yapmışlar [Jencks,1998].

Mühendisler, strüktür tasarımlarında malzemelerini kaplamasız olduğu gibi kullanmaları 20. yüzyıl mimarları tarafından dürüstük olarak algılanmıştır. Yaptıkları tasarımlar beğeni toplamıştır. Mühendislerin strüktür tasarımlar ayrıca strüktürleşmiş süsleme ve süsleşmiş strüktür sınıflandırmalarının da başlangıcı olmuştur.

4.3.2. Modernizmin strüktür ve süsleme ilişkisine yaklaşımı

20. yüzyıl başlarında kuramcılar ve mimarlar iki önemli problem ile karşı karşıya kalmıştır. Bu sorunlara çözüm aramaya çalışmışlardır. Bu sorunlardan birincisi mühendis strüktürlerinin estetiği, ikincisi ise makine ürününün estetiğidir.

1907’lerde Muthesius, Naumann, Schmidt, Alman Werkbund örgütünü kurmuştur. Bu örgüte dâhil olanalardan biri de Peter Behrens’tir. Peter Behrens AEG firması için çalışmaktadır. Muthesius’un Wekbund’u kurması ve Behrens’in AEG firması için çalışması endüstri ürünü ve tasarım arasında önemli bağlantılar kurmuştur. Behrens’in modern mimarlık için dikkat çekici binalarından biri AEG için tasarladığı Tribün Fabrikasıdır. Behrens AEG Tribin fabrikasını tasarlariken mühendis Karl Benhard ile işbirliği yapmıştır. Behrens’in bu tasarımı ana yapım holü Berlichingen Caddesi boyunca devam eden 207 m. boyunda bir kütlelerdir. Binanın cadde cephesinde çelik ayaklar betonarme zemine eklemli bir şekilde birleşmiştir. Binanın strüktürü cephesinde doğal ışık aldığı açıklıklara olanak verirken aynı zamanda da

içeride vinçlerin hareket edebileceği iç mekân olanaklarını sağlamıştır. Peter Behrens bu yapıda ana kütlede çelik taşıyıcı iskeletin çözülüp dağılarak değil, bir bütüne dönüşerek yapı dilini oluşturmasını amaçlamaktadır. Düşey taşıyıcılar, aralarındaki duvar parçaları ile hem strüktürel önlemler alınmış hem de strüktürün mimari anlatıma katılması sağlanmıştır. Dış cephede yalnızca çelik ayakları taşıyıcı olarak öne çıkmasını istemiş ve onların üzerinden geçen çelik yatay kirişleri onlarla bir bütün gibi kullanmıştır. Yapının ön cephesinde büyük pencere boşluğundaki ana kayıtları öne çıkararak taşıyıcılığını vurgulamıştır. Çatının da kütleli karakterini ortaya koymasını düşünmektedir ve çatıyı vurgulayabilmek için betonu kullanmıştır. Bu yapının ön cephesi aynı zamanda da AEG firmasının kurumsal kimliğini vurgulamaktadır.



Resim 4.8. AEG Tribün Fabrikası, Peter Behrens, Berlin, 1908 [Gympel, 1996]

Behrens'in strüktür ve süsleme anlayışına yaklaşımı elemanları bir bütün olarak kullanmaktaki becerisine dayanmaktadır [Frampton, 1994].

Modernizmin usta isimlerinden bir başkası da Walter Gropius'tur. Gropius 1910 yılında Peter Behrens'in ofisinden ayrılmış ve Adolf Meyer ile kendine ortak bir ofis açmıştır. Onun önemli binalarından biri yine Meyer ile beraber tasarladığı Fogus

Ayakkabı fabrikasıdır. Bu bina Banham 'gore iki özelliği ile moderndir. Birincisi neo-klasik lere hiç uymayan cam ile kaplı cepheleri ikincisi ise fonksiyonel programıdır [Banham,1967].

Bu tasarımı daha önce firma Eduard Werner adında bir mimara yaptırmış ama Gropius firma yetkililerini ikna etmiş ve cephe düzenlemelerini tasarlamıştır. Gropius Werner'in tasarladığı bu 19. yüzyıl cephelerini değiştirmiş kolonlar arasına cepheyi kaplayan cam ve çelik konstrüksiyonu yerleştirmiştir. Katlar tüm cephe boyunca uzanan metal bantlar ile vurgulanmıştır. Gropius'un bu bina için yaptığı yenilik köşelerine ağır taşıyıcıları koymadan, taşıyıcı sistemi içeride bırakarak köşeleri camla örtmesidir. Gropius bir köşe taşıyıcısını cam bir perdeye dönüştürmüştür. Fagus Fabrika Binası'nın genel özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz. Çelik ve camdan tasarlanmış bir cephe, merdiven holündeki yeni hafif dekoratif biçim, geriye çekilmiş taşıyıcılar.

Gropius 1911'de demiri 'ışığı ve gölgesi olmayan etsiz ve bedensiz bir çizgiler bütünü olarak değerlendirmektedir. Ancak bir sanatçı bu malzemeyi düzgün bir biçime kavuşturarak sanatsal biçimini kazandırabileceğini savunmuştur [Özdemir,2001].

Gropius strüktür sistemleri dış cephe için belirleyici biçimi oluşturmalarının dışına çıkmış ve tasarladığı cam köşeler ile binasını süslemiştir. Gropius 'un güzel kavramı öncelikle bir uyumuda beraberinde getirmelidir.

1926 yılında Walter Gropius Bauhaus'un binasını tasarlamıştır. Bu yapıda önce fonksiyonlar belirlenmiş daha sonra birbirine yakın fonksiyonlar biraraya toplanmıştır. Bu yapıda ön cephe kavramı ortadan klakmıştır. Atölye kısmı tamamen doğal ışık alacak şekilde tasarlanmıştır. Yapı yüzlerinde fonksiyon biçim için belirleyici kuvvet olmuştur. Gropius'un temel ilkeleri tasarımda basit geometrik biçimlerin kullanılması, şerit pencereler, geniş cam yüzeyler, fonksiyonel mekan, dışarıdan belirgin olmayan konstrüksiyon ve beyaz dış cephe olarak özetleyebiliriz. Bunlar Gropius'un strüktür ve süsleme ilişkisini yorumlayış biçimidir.



Resim 4.9. Fagus Ayakkabı Fabrikası ,Walter Gropius, Almanya, 1910-1914, [Gympel ,1996]

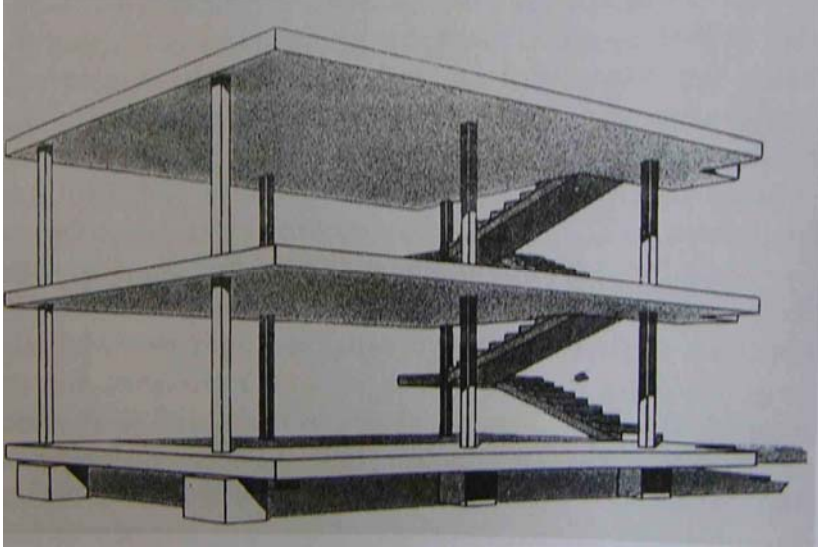


Resim 4.10. Bauhaus Binası, Walter Gropius, Almanya, 1919-1925 [Gympel, 1996]

Le Corbusier'in strüktür ve süsleme ilişkisine yaklaşımı öncelikle yaptığı geziler aracılığıyla kendi estetik değerlerini oluşturmasıyla meydana gelmiştir. Estetik anlayışı antik yapıların saf geometrisini, Osmanlı Mimarisinin iç ve dış birliğiyle, dekoratif süslemelerden yoksun cephe anlayışı, rasyonalizmde düğümlenen estetik ile oluşacaktır [Özer,1982].

Corbusier'in strüktür ve süsleme ilişkisine bakış açısını tasarladığı domino evi üzerinden değerlendirilmektedir. Domino taşıyıcı sistem temel alınarak tasarlanmıştır. Betonarme ve seri üretime uygun bir konuttur. Bu konut strüktür tasarımını seri üretime uygun konut yapımı için kullanmıştır. Seri üretim tasarımında

taşıyıcı duvar yoktur, taşıyıcılar belirgin değildir. Bu anlayışı ile Corbusier strüktürü dış cephede gizleyen bir tutumdadır [Corbusier,1999].



Şekil 4.2. Domino evi, Le Corbusier, 1915, [Trachtenberg ve Hmann,2001]



Resim 4.11. Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, Fransa, 1928
[Trachtenberg,Hmann;2001]

1928 yılında yaptığı Villa Savoye’de aynı mimari yaklaşım vardır. Ayaklar üzerinden yükseltelen yapı strüktürü çok da açık bir dille sergilememektedir.

Ronchamp Şapelinde ise strüktürü tamamen gizleyen biçim ile ön plana çıkan bir yaklaşım vardır. Bu bağlamda Le Corbusier'in strüktür ve süsleme ilişkisine yaklaşımı projelerine göre farklılık göstermektedir. Strüktürü bazı yapılarında sezgilerle anlaşılabilir şekilde tasarlamış bazı yapılarında ise tamamen saklamıştır. Strüktür biçimleri ise Le Corbusier'de genelde dikdörtgen estetiğine dayanmaktadır.

Modernizmin öncü isimlerinden biri de Mies Von der Rohe 'dir. Mies'e göre 'biçim' mimarlıkta tasarımcıyı baştan çıkararak, istem dışı davranışa yönelten ve varlığı ahlaki gerekçeler ile açıklanamayan her şeydir [Tanyeli,1993]. Temel ilkesi olan 'en az en çoktur' ile mimarlıkta farklı bir düşünsel yere oturmuştur. Tasarladığı yapıların strüktürü, cephe düzeni iç mekân sistemi hatta planı bile en aza indirgenmiştir. Önemli binalarından biri Barcelona Pavyonudur (Resim 4.13). Burada kurguladığı tümel mekân anlayışı, yapının mekânsal örgütlenmesinde strüktürün belirleyiciliğini ortadan kaldırmıştır. Mekânı hiç bir gereklilik ile sınırlandırmamıştır. Farnsworth Evi tuvalet dışında cam bir prizmadır. Teknolojinin getirdiği bu yenilikler onun serbest mekânını oluşturmada önemlidir. İskelet sistemi için bazı tespitlerde bulunmaktadır. Ve kendi serbest iç mekân anlayışının temelini iskelet sisteme dayandırmaktadır.



Resim 4.12. Barselona Pavyonu, Mies Von der Rohe, Barselona, 1929
[Trachtenberg,Hmann;2001].

Frank Lloyd Wright 'ın onu üne kavuşturan eserleri 'Kır Evleri'dir. Bu evlerde Wright uzun yatay, iki katlı mekânların üzerlerini, kocaman geniş, saçaklı çatılar ile

örtmüştür. Dış cepheler ise büyük süslemesiz, sadece bir sıra pencere ile delinen yüzeylerden oluşmaktadır. Evlerde Wright doğanın ritm ve tekrarlama yöntemlerini soyutlayıp evin vitray pencerelerini, lambalarını tasarlamıştır. Wright 'ın kendine özgü bezeme repertuarıdır. Strüktür ise onda belirsizdir. Dikdörtgen biçimlerin çokluğu içinde neyin strüktür olduğu neyin strüktür olmadığı anlaşılamamaktadır.



Resim 4.13. Şelale Evi, Frank Loyd Wright ,Penilsilvanya,1935 [Göker, Wilson, 2001]

Bruno Zevi'ye göre kübizm bir olay ya da nesnenin farklı zaman ve yerlerdeki farklı algı ve görüntülerinin aynı anda üst üste çakıştırılması ve eş zamanlılık yaratılmasıdır. Bu akım mimaride kendisini soyut geometrik biçimlerle ifade etmiş, bu biçimler farklı geometrilere iç içe ve de üst üste kullanılmıştır. Kübizmin mimariye getirdiği başlıca şey yalınlığa dönüş ve biçim çokluğundan biçim bütünlüğüne göre düzenlenmesidir. Biçimlerin kesin olarak bitişlerinde yardımcı olan teras çatı kübizmin işaretlerinden biri olmuş strüktür yerine biçimi vurgulayan bir tasarım anlayışındalardır. Cepheler de süsten arınmış bir şekilde saf kütle biçimleri olarak birarada bulunmaktadır. Bu dış görünüşte farklı bir süsleme karakterinin çıkmasına yol açmıştır. Janak 1911 tarihli makalesinde 'Blok'u malzemenin esas biçimi olarak değerlendirmiştir. Blok yatay ve dikey bir sisteme dayanmaktadır. Kübik mimari ise, biçim ve malzemenin dinamizmini hedeflemektedir. Çek mimarların uyguladığı kübizme karşı eleştirilerden biri onların

süsleme biçimlerini değiştirdikleri yeni mimari için bir yaklaşım ortaya koymadıkları olmuştur. Theo Van Doesburg özellikle yıllarca baskı oluşturan Viyana süslemesini kübik süsleme ile değiştirdiklerini söylemektedir [Theo Van Doesburg , 2000].

20. yüzyılda strüktür ve süsleme ilişkisi fütürizm ile de kendini ortaya koymaktadır. İlk olarak şair Filippo Tommaso Marinetti' nin 20 Şubat 1909 'da Paris Le Figaro gazetesinde yayımladığı Fütürist Manifestoda temel konu hızdır. Hız endüstrleşmenin simgesidir ve fütürizmin temellerini oluşturmaktadır. Konutu büyük bir makina olarak gören, asansörleri yapı yüzyindeki dev solucanlar olarak gören trafiği farklı kotlarda çözen fütürizm 'makine estetiği ' kavramını gündeme getirmiştir Endüstri'nin vazgeçilmez elemanı olarak makineye, motora, güç santrallerine, elektrik üretim merkezleri ile mimari bir dil oluşturmaya çalışırlar . Hareketli ve makineye benzer tasarım anlayışları ile de hareketli strüktür anlayışını gündeme getirmişlerdir. Bu sözler Marinetti ve Cinti tarafından Sant'Elia 'nın bildirisine eklenmiştir [Conrads,1991].

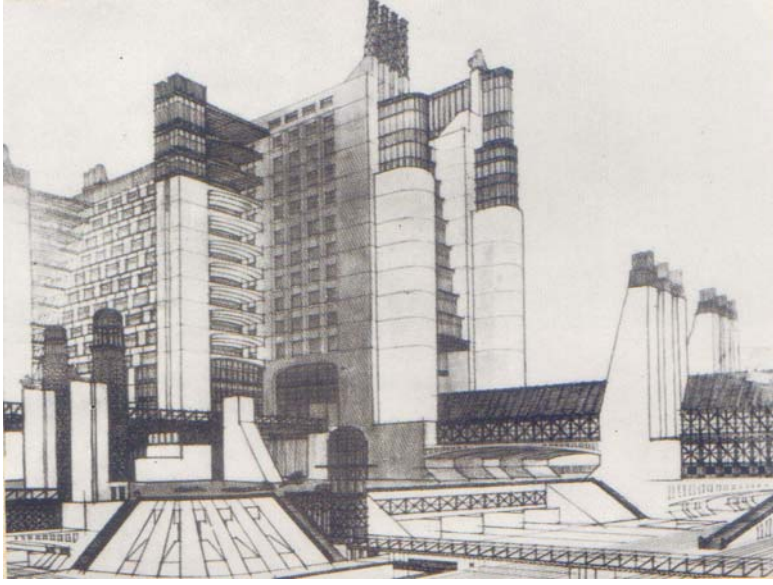
“Onsekizinci yüzyıldan beri mimarlık yoktur. Modern mimarlık denilen şey yapı iskeletini saklamak için kullanılan çok farklı üsluplardaki öğelerin aptalce bir karışımıdır.”

Fütürist manifestoda karşı çıkılan süsleme yapı iskeletini saklamak için kullanılan üsluplardır. Bu sözler onların süslemeye neden karşı çıktıklarını belirtmektedir. Sant 'Elia süsleme konusunda şunları söylemektedir [Conrads,1991].

“Mimarlığın üzerine zorla giydirilen süsleme anlamsızdır ve futurist mimarlığın süsleyici değeri yalnızca işlenmemiş, çıplak, ya da göz alıcı renklerdeki malzemenin özgün kullanım ve düzenlenmesine bağlıdır”

“Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz : o her parçası dinamik olan, uçsuz bucaksız, , kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır.; Fütürist konut ise kocaman bir makneye benzemelidir. Asansörler, yalnızlık çeken, solucanlar gibi merdiven kovalarında saklanmamalı, artık kullanılmayan merdiven ortadan kalkmalı, ve asansörler demir camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzeyine tırmanmalıdır.Beton, cam ve demirden yapılmış , boyanmamış ve heykelsiz ev , yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti çıkıntılarının, güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derece'çirkin' olmalı(...)"

Fütürizm, süslemenin tamamen karşısında yer almakta ve hızı anlatmak için strüktürü süsleme ögesi olarak kullanmışlardır. Bu modernizmde süslemenin ortadan kalkmadığının sadece biçim ve anlam değiştirdiğinin bir göstergesidir.



Resim 4.14. La Cite Nouva, Sant' Elia [Philips, 1992]

De Stijl akımı için de dinamizm kavramı önemlidir. Yerden olabildiğince kopan, dinamik denge, ritm, asimetrik biçim bu akımın özelliklerindedir. Gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, işlevsellik, nesnellik, yasal olmayı benimsemektedir. De Stijl 'de özellikle dik açılar benimsenmiştir [Kortan, 1986]. Strüktür küpün parçalanması durumu- tümevarım için kullanılmıştır.

Sovyet modernizmi 1917 -1932 arası sanat, mimarlık, tasarım da üretken bir dönemi yaşamıştır. Bu dönem için, malzeme, hacim ve konstrüksiyon önemlidir [Tanyeli,1995].

Produktivistler , malzemeyi iki şekilde sıralarlar.

1.Genel anlamda malzeme: Geçirdiği üretimsel ve endüstriyel değişikliklerin ve kökeninin tanınması: Niteliği ve anlamı

2.Zihinsel düzeydeki malzeme, ışık, düzlem mekan renk ve hacim [Tanyeli,1995].

Konstrüktivistler sloganların aynı düzlemde ele almışlardır. Sanatın mekanik dünyaya çarpıp parçalandığını savunmuşlardır. Görsel etkiyi amaçlayan, soyut ve aldatici bir dinamiği gerçekleştirilmeyen, somut hareketin asıl dinamiği olan bir inşa tarzının peşine düşmüşlerdir [Batur,1995]. Konstrüksiyonu ise, konstrüktivizmin birleştirici işlevi olarak anlamayı hedeflemişlerdir [Batur,1995].

V.E. Tatlin'in 3. Enternasyonel Anıtı bu bağlamda incelenebilmektedir. Bu yapı devrim yıllarında üzerinde en çok konuşulan yapıdır. Tatlin, ana çizgileriyle hazırlanmış büyük bir Rus Devrimi anıtının tasarısını önermiştir. Anıtın formunun bugün imgelenen bütün sanatsal biçimlere denk düşmesi, bu tasarımın temelidir. Sanatların bugünkü durumu göz önüne alınınca bu biçimler, en yalın biçimler olacaktır, kuşkusuz: küpler, silindirler, koniler, segmanlar, küresel yüzeyler, bunların kesişmelerini içermektedir [Batur, 2002].

Bu yapı içiçe dönerek yükselen ve bir ayakla desteklenen iki spiralin içiçe yerleştirilmesi ve bu içine yerleştirilmiş üç büyük mekândan oluşmaktadır. Üç farklı mekân da üç değişik hızla dönmek için tasarlanmıştır. En alttaki biçim idari toplantılar için tasarlanmıştır. Küptür ve ve yılda bir defa dönecektir. Bir üst hacim, uluslararası yönetim komitesi ve sekreterlik için tasarlanmıştır ve her ay bir tur atmaktadır. En üstteki silindirik biçim ise bilgi servisi olarak kullanılacak ve günde bir tur dönecektir.

Tasarımı çoğu kişi Eiffel kulesi ile kıyaslamıştır. Ancak Eiffel bir konstrüksiyon metodu sergilerken Tatlin komünist devrin konseptini içermektedir. Tatlin süsleme konusunu önemsememektedir. Amacı komünist devrin manifestosudur ve makineleşmeye de gönderme yapmaktır. Ama mekân etkisi olarak baktığımızda dışta yer alan ve anıtsal bir ifade kazanan iskelet sistemi, iç alandaki küp, silindir ve piramitin boşluklarını tanımlamaktadır. Bu boşluklar tasarımda belirlenen hareket ile içinde bulunan taşıyıcılığını da üstlenmektedir. Bu yapı bağlamında strüktür ve süsleme ilişkisi biçimler üzerinde yorumlanmalıdır.



Resim 4.15. Enternasyonel Anıtı, Tatlin, 1919 [Cooke, 1988]

Modernizmin ünlü isimleri ve akımları daha çok dikdörtgen estetiğini benimsemişlerdir. Strüktürü eğer istedikleri mimari anlatıma hizmet ediyorsa süsleme aracı olarak kullanmışlardır. Ama bu süsleme modernizmden önceki dönemdeki süslemeler gibi yüzeysel bir süsleme olmakta çıkmış, malzemenin kendini dürüst anlatmasını içeren bir süsleme anlayışı haline gelmiştir. Bu özgürlük teknolojik gelişmeler sayesinde modernistlerin ellerine verilmiştir.

Göker ve Wilson Wright'ın Şelale Evi'ni anlatırken birçok modern yapı gibi bu yapının da süslemesinin kendinden kaynaklandığını tespitini yapmıştır [Göker ve Wilson, 2001]. Bu tespit modernizmin strüktür ve süsleme anlayışının özeti niteliindedir. Strüktür ve süsleme ilişkisi modernizmde biçim, malzeme, doku bağlamında incelenmektedir.

4.4. Son Çağ Mimarlığının Strüktür ve Süsleme İlişkisine Bakışı

Kerr 'in 'Architecturesque' karakterini belirleyen malzeme anlamları bizi strüktür ve süsleme ilişkisine açıklayan dört farklı düzeye ulaştırmaktadır. Düzeyler birer yaklaşım olarak değerlendirilebilmektedir. Yaklaşımlardan her biri ya da sadece biri tasarım anlayışımız içerisinde yer edebilmektedir. Bu yaklaşımlar;

1. Süsleşmiş strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür örnekleri (structure ornamentised, or rendered itself ornamental)
2. Strüktürleşmiş süsleme ya da kendini strüktür olarak canlandırmış süsleme (ornament structuralised , or rendered in itself structure)
3. Süslenmiş strüktür – az ya da çok yüzeysel (structure ornamented)
4. Süsleşmiş konstrüksiyon (ornament constructed)' dir.

Mimarlık tarihine baktığımızda ilk olarak süslenmiş strüktüre ait yapıları görmekteyiz. Endüstri devrimi süslemeyi strüktürleştirmeyi başarmış ve bu tasarım anlayışında yapı örnekleri vermiştir. Daha sonra günümüze yaklaşıldığında hem süsleşmiş strüktür hem de süsleşmiş konstrüksiyon örneklerini çevremizdeki yapılarda bulabiliriz. Kerr'in ilk dört sınıflaması belli dönemleri ve örnekleri kapsamaktadır. Ancak özellikle endüstri devriminden sonra biçim hakkındaki yaklaşımlardan kapsayamadığı bir alan ortaya çıkmıştır. Bu alan için 5. Biçim ile süsleme yaklaşımı önerilmektedir.

Bu yaklaşımlardan ilk dördü Kerr'in malzeme anlamlarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Beşinci yaklaşım ise bu tez kapsamında eklenmiştir. Bu bölümde bu yaklaşımlar örnekler ile incelenecektir.

4.4.1. Süsleşmiş strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür

Bu yaklaşım süsleşmiş strüktür ya da kendini süs olarak canlandırmış strüktür olarak adlandırılmaktadır (structure ornamentised, or rendered itself ornamental). Kerr' e göre yeni malzemeler yeni stiller gerektirir. Bir stilin oluşması ise çok uzun bir

zaman dilimine yayılmalıdır. Kerr 19. yüzyılda demiri sanatsal bir tavırla işlemek için ilk adımların atıldığına inanmaktadır. Günümüz mimarlığında ise bu malzeme daha çok mimariyi özgürleştiren bir anlama bürünmüştür [Kerr, 1869].

Bu düzey-yaklaşımında amaç strüktürü elde etmektir. Süs ikinci aşamada tasarım anlayışının içine girmektedir. Kastedilen süsleme ‘yüzeysel’ bir süsleme değil malzemenin kendi olanakları ile elde edilen malzemenin biçimini bire bir değiştiren bir süsleme şeklidir. Strüktür mimari dili ile süsleşmektedir.

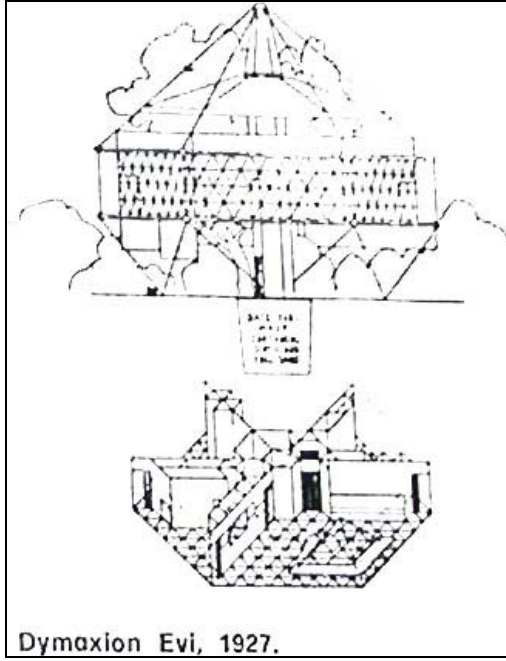
Jencks’e göre geç modernin içinde bu dört tipi de bulmak mümkündür. Ama geç modernin vurguladığı ilk yaklaşım olan süsleşmiş strüktürdür [Jencks, 1998].

“Biri bu fikrin anlatımını, ağır konstrüksiyonlu sistemlerin çoğu parçasının anıtsallaştığı 60’ların mega strüktürlerinde bulabilir.”

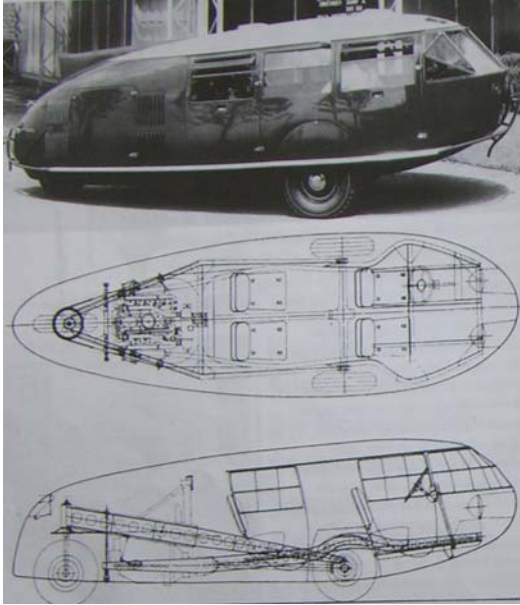
Jencks’ e gör süsleşmiş strüktür Buckminster Fuller, Archigram ve Frei Otto ‘nın tasarımlarında gözlenebilen bir yaklaşımdır.

Fuller teknik gelişme karşısında mimarlığın ilkelerini, etik, kuramsal ve üretim düzeyinde irdelemiştir. İlk olarak kendini 1927 yılında Dymaxion Evi’nde ‘Dinamizm, maksimum etkinlik’ kavramları ile göstermiştir (Bkz Resim 4.17). 1932 ve 1933 ‘te üç tekerlekli dymaxion oto ile bunu endüstri ürünü boyutuna indirgemıştır. 1946 ‘da yaptığı Wichita Evi fabrika’da yapılmış bir seri üretim ürünüdür (Resim 4.18). Bu ev son derece hafif, taşınabilir ve her yerde kullanabilecek bir şekilde tasarlanmıştır. Onun bu çalışmaları jeodezik kubbeyi bulmasını sağlamıştır. Ama Fuller’in jeodezik kubbeyi kullanmasının amacı estetik kaygılar, geleneksele duyduğu beğeni, ya da üslup kaygısından çok bu biçimin mümkün olan en büyük mekânı sağlayan örtü olmasından kaynaklanıyordu. Ancak bu örtü hafif ve kısa sürede elde edilen bir strüktür mantığını da içermektedir. 1957 yılında Montreal Uluslararası Sergisindeki ABD Pavyonu için yapılan kubbe bu strüktür mantığının tüm dünya çapında duyulmasını sağladı [Batur, 1983]. Bu yapıda strüktür başka hiç bir şeye gerek duymadan mekân için en etkin belirleyicidir. Klasik mimarideki doku anlayışı burada prefabrik sistemin de yardımıyla çağdaş bir

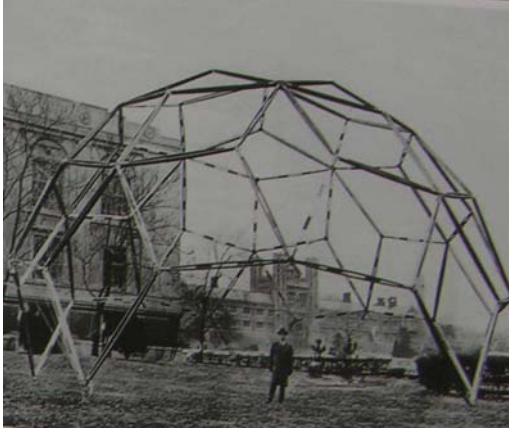
biçimde kendini göstermektedir. Strüktür mantığı bu nedenlerden dolayı süsleşmiş strüktür yaklaşımına eklenmiştir.



Şekil 4.3. Dymaxian Evi , Fuller, 1927 [Batur, 1983]



Resim 4.16. Dymaxion oto tasarımı, Fuller, 1933 [Uluoğlu, 2001]



Resim 4.17. St Louis'deki Washington Üniversitesi mimarlık bölümü tarafından yapılan jeodezik kubbe örneği, Buckminster Fuller, 1954, [Picon, 2001]

Yine 1960'larda bir grup mimar Peter Cook'un önderliğinden ütopyacı etkinlikleri ile mimarlığa öncü olmuşlardır. Konuralp bu başlangıç için şunları söylemektedir [Konuralp,1994].

'Zira her şey hayal ve ütopya ile başlar'

Peter Cook için önemli olan altı tane tema vardır. Bu temalar onların ütopyacı mimarlık anlayışını desteklemektedir.

- 1.Mütevazilik, eğlence ve eliptik İngiliz Metodu.
- 2.Metamorfoz
- 3.Yeşil yeşil alan düzenleme
- 4.Katmanlar ve orkestrasyon
- 5.Yer yere uygun cevabı verme
- 6.Yürüme ve hikâye

Peter Cook'un özellikle strüktürün tasarıma kattığı anlam ile ilgili bir çalışması yoktur. Bu altı tema tasarımın yapım aşaması ile ilgili değil genelde tasarım aşaması ve Peter Cook'un bu aşama ile kurduğu ilişkidir. Örneğin Cook, deniz kıyısındaki

metamorfozu örnek vermektedir [Konuralp,1994].

“Suyun önce yavaş yavaş kıyıya sokulması, büyümesi ve sonra tekrar çekilmesi. Geride kalan çamurlu alan kara mıdır yoksa deniz midir? Bu belirsizliğe hayranım Bu şehir için harika bir model. Şehrin önce kenar mahallelere sonra kırlık alanlara adeta eriyerek geçişinden çok etkileniyorum.”

Bu metamorfozu tasarım aşamasına da yerleştiren bir anlayışa sahipti. Tasarımlarında yeşil önemlidir. Öncelikle sadece strüktürden ibaret olan tasarımlarının içinde yeşilin ve binaların büyüyerek şehri oluşturmasını örneklendirmektedir [Konuralp,1994].

Peter Cook Archigram’ın kuruluşunu yine kendi kaleminden çıkmış bir yazı ile anlatırken Buckminster Fuller ‘den etkilendiklerini belirtmektedir. Reyner Banham bu grup hakkında konuşan ilk insan olmuştur ve şunları söylemiştir [Gökhan, 1994].

“Hiç kuşku yok ki bu akla yatkınlık düzeyi biçimlere hafifçe dokunmayı, yuvarlatılmış köşelere biçim vermeyi resim darbeleri ya da grafişlerle yetinmeyi içeriyor. Bazen bundan da fazlası var; fakat sadece yüzeysel bir görsel tutum söz konusu olsa bile kendini bu denli aşağılayıcı davranmanın bir nedeni olamazdı. Bir binanın görünüşü insanlar için önemlidir. –geçmişte olduğundan daha fazla, 1830 ‘lardan bu yana mimarın desenleri körlüğün etkilediği bir kitleye olduğu kadar, meslektaşlarına göre de hazırlanmıştır. Televizyon ve renkli dergilerin bolluğu daha büyük bir görsel yapaylık oluşturarak bütün bunları değiştirdi.”

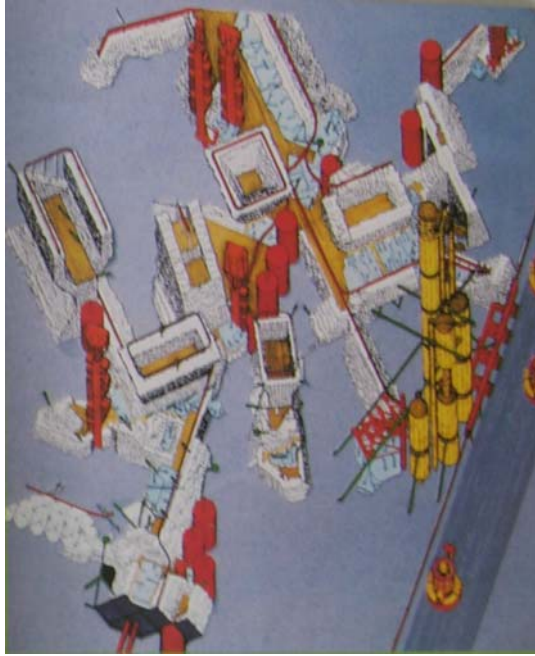
Archigram’ın mimari anlayışı eğlenceli olarak tanımlanabilmektedir. Ron Herron’un 1964 yılındaki çizimi Yürüyen Şehir kocaman ayaklar üzerinde duran sürüngen bir strüktürün istediği yere yerleşebileceğini hayal eden bir tasarımdır (Resim 4.20). Jencks bu strüktürün esneklik, değişim ve hareketi temsil ettiğini düşünmektedir [Jencks,1998] .

Peter Cook’un Plug in city tasarımı bu grubun çalışmalarının örneklerinden biridir. ‘Plug-in city neredeyse bir buzdolabı ya da otomobil kadar endüstriyel hale getirilmiş elemanların yine endüstriyel bir taşıyıcı sisteme takıldığı ve eskিয়েce yenilediği bir ‘tüketilebilir kent ‘ önermektedir [Tanyeli,1998].



Resim 4.18. Walking City , Ron Herron, 1964, Plan ve Görünüş, [Tanyeli, 1998]

‘Instant city ‘ ve ‘Walking city ‘de kentin kendisi düpedüz hareket halindedir. Bu hareketli ütopiyaların içinde strüktürün, yeşil ile kente dönüştüğü kentin de hareket ile yer değiştirdiği bir mimarlık anlayışında strüktür ve süslemeden çok önemli olanın endüstri olduğu bize anlatılmaktadır. Ama bu anlatım biçiminde, Bu ütopycacı grupta strüktürü süsleştiren bir anlam yer almaktadır.



Resim 4.19. Plug- in- city, Peter Cook,1964, Aksonometri [Tanyeli, 1998]

Jencks’e göre süslemenin strüktüre dönüştüğü tasarımlardan biri 1972 Munich Olimpiyat Stadyumudur. Burada akrilik paneller havada dalgalanmakta ve bir balığın

yüzeyi gibi parlamaktadırlar [Jencks, 1998]. Bu yapı Günter Behnisch'in tasarımlarından biridir.

Charles Jencks için strüktür ve süsleme ilişkisi içinde iki mimar önemlidir. Bu mimarlardan biri Louis Kahn'dır Çoğu geç –modern mimarın Louis Kahn'ın strüktürel elemanların kullanımından etkilendiğini söylemektedir [Jencks, 1998].

“Louis Kahn strüktürel elemanları uç bir anlamda kullandı. Geçici olarak bizi simgesellik ve uygunluk hislerinden uzaklaştırdı. , yapmaya odaklandık”

Kahn düzen ve ritmi öngören strüktür ve ışık oyunları ile mekânı oluşturan bir tasarım anlayışını izlemiştir. Strüktüralizm ise strüktür ve mekânın bir aradalıklarının tanımı olarak ele alınmaktadır. Strüktür ve mekânın birleşimi Jencks'e göre Kahn'ın 'strüktür mekandır ' sözünden türemiş olan bir düşüncedir.

Luis Kahn'ın Adler Evi (1954-1955) onun strüktür ve mekânı birleştirme yolundaki çalışmalarının bir özetini içermektedir. Kahn'ın tasarımları ilk kez gören biri tarafından Wright'ın ya da Mies tasarımlarına benzetilebilir fakat Kahn'da strüktür mekân ilişkisi çok belirli bir şekilde ele almıştır.

Adler Evi'nde strüktür ve mekân arasındaki eş zamanlı olarak karşılıklı birbirlerini oluşturma durumu vardır. Bu ev tasarımında her karenin tüm evin strüktürünü nasıl oluşturduğu izlenebilmektedir.

Bu plan şemalarında ikinci şema bizi strüktürel bağlantı noktalarını, üçüncü şema da mekânı göstermektedir. Bu iki şema, iki katman Bize Kahn'ın yapısalcılığında strüktür ve mekân ile beraber nasıl biçimlendiğini göstermektedir. Bu iki şema bizi bir matematik denkleme götürmektedir (Resim 4.21).

Strüktür +boşluk=mekân. Giurgula , Kahn' a göre strüktürün bir başlangıç noktası, “Değişmez için bir iskelet ya da mimaride zamansızlık için bir anlatım” olduğunu söylemektedir.[Juarez, 1996]

“Kolon bir mekan yaratıcısıdır” karşılıklı doğrulaması strüktürün bir başlangıç noktası olduğunu tezini desteklemektedir. Mekan ve strüktür birbirinden bağımsız değildir. Planın taşıyıcı sistemi soyut bir mekan fikri yaratırken, boşluklar malzeme ve doku ile yaşanabilir bir mekan oluşturmaktadır. Şemalardan biri modern hareketteki soyutlama ile ilişkilendirilirse, ikinci şemada organik gelenekle ilişkilendirilebilir [Juarez, 1996] .

Kahn ise plan ile mekan arasındaki ilişkiyi şu sözler ile dile getirmektedir

“Plan onu çevreleyen mekânla ne bitiyor ne de başlıyor.” [Kahn, 1991]



Şekil 4.4. Adler Evi , Louis Kahn, Philadelphia,1954-1955, Juarez’in şemaları [Juarez, 1996]

Bu söylem bize Mies von der Rohe’nin mimari iki tuğlayı dikkatlice biraya koymaktır sözünü hatırlatmaktadır. Kahn Avrupa’daki rasyonel mekân anlayışı ile Richardson, Sullivan ve Wright’tan gelen organik geleneği birleştirici bir rol

oynamıştır. Strüktür ve mekanı birleştirmesinden kaynaklanan tasarım anlayışı bir çok mimari etkilemiştir.

Bu düşünceyi Jencks 'e göre en iyi ifade eden iki yapıdan biri Jencks için önemli bir mimar olan Van Ecyks 'in Driebergen 1965 'te gerçekleştirmiş olduğu projedir. Bu projede silindirlerin ve skylightların belirsiz bir 'merkez-merkez olmayan' figürü yaratmak için asimetrik bir şekilde yerleşmesi onu bu düşünceye götüren bir faktör olarak görünmektedir. İkinci isim ise Herman Hertzberger 'in Centraal Beher ofis binasıdır. Jencks'e göre bu iki bina strüktür mekân birlikteliğinin en iyi örnekleridir [Jencks, 1998].

1970'lerde Aldo van Eyck ve öğrencisi Hertzberger'in mimarlığı 'Strüktüralist' yapısalcı olarak değerlendirilmektedir. Bunun asıl nedeni tasarımlarını karmaşık gridlerden türetmeleri, strüktür ve malzemedeki dışavurumcu tavırlarından kaynaklanmaktadır. Her ürünlerinde strüktürel elemanlar kendilerini hem işlevsel hem de malzeme dürüstlüğü bakımından açıkça ifade etmektedir. Aldo van Eyck geç modernde şaşırtıcı uç noktalara giden bir mimardır. Amsterdam Çocuk Evi 'nde küçük bir ölçekte endüstri ürünleri kullanmıştır. Kolonlardaki şeritler ve beton ile farklı renklere boyanmış kolonlar tasarım anlayışındaki orijinali bize hissettirmektedir. Şeffaflık ve iç ve dış diyalektiği onun ilk çalışmalarında var ama geniş cam yüzeyler ve renk de onun için önemli mimari elemanlardır. Aldo von Eyck renk hakkında şunları söylemektedir [Jencks, 1998].

'Bina çizgisindeki cephe mavi, pencerelerde üç çeşit mavi, sonra iki yeşil, caddeye atladığı yerde yeşilden sarıya dönüyor. Turuncu ve turuncu-kırmızıya tırmanıyor. Sonra koyu kırmızı ve menekşeden maviye izleyerek(...)Gökkuşağı tamamlandığında bir 'posy 'e benzeyecek spektrumu seçiyorum.'

Jencks bu gökkuşağı ve çoğu endüstri ürünün zıt kullanımı ile Van Eyck'in geleneksel post-modern süslemeyi Simon Radio'nun ad-hoc dekorasyonu ile eşitleyerek bir by-pass efekti uyandırmaya çalıştığını söylemektedir [Jencks, 1998].



Resim 4.20. Konut projesi, Aldo van Eyck ,Amsterdam, 1976-1980 [Jencks, 1998]

Herman Hertzberger'in yapılarında strüktür kompozisyonları farklı biçimlerde tekrar ederek bütünü oluşturmaktadır. Bu farklı tekrarlar beraberinde akışkan mekân anlayışını getirmektedir Budak bu yaklaşımı şu şekilde değerlendirmektedir. [Budak, 1999]

“Bu yaklaşım, harcı alem modernizmin gridleriyle üretilen ‘kolon ormanları’ ndan çok farklı bir duyarlılık gerektiriyordu. Burada her strüktürel ögenin, sayısız farklı biçimlenme ve birleşmelere yatkın bir biçimde tasarlanması aynı biçimde gridin her hücrelerinin çeşitleme ve doğaçlamalarla şemayı örtükleştirilmesi zenginleştirilmesi aşması gerekir.”

Hertzberger'in akışkan mekân anlayışını strüktürdeki değişimler ve akışkanlık götürmektedir. Asıl amaç hareket akışkanlarının eklemelendirilmesi ve rahat insan ilişkileri için mekân yaratmaktır. High-tech mimarlıktaki abartılı strüktür ile Hertzberger'in yapıları kıyaslanırsa strüktürü mekân yaratmak için süsleştiren bir anlam oluşturma çabası olarak sınıflandırmamıza ekleyebiliriz. Hiçbir zaman şaşırtarak etkilemek gibi bir amaç taşımayan ama nesneyi biçimsel olarak karmaşıklatabilecek kadar da şaşırtıcılık ekleyen bir tasarım anlayışıdır. Bu anlayış onun kendi sözleri ile şöyle dile gelmektedir [Hertzberger,1999].

“Mimarlık, her nerede olanak varsa kendisini etkilemeleri için kullanıcılarını kışkırtmalı, yalnız kendi kimliğini güçlendirebilmek için değil. Özellikle de kullanıcıların kimliğini onaylamak ve geliştirebilmek için.”

Hertzberger'in tasarladığı Vredenburg Müzik Merkezi 'nde strüktürel elemanlar küçük hücrelere dönüşerek kendini ifade etmektedirler. Bu biçim platonik ve Kahn strüktüralizminin devamı olarak anlam kazanmaktadır [Jencks, 1998].



Resim 4.21. Vredenburg Müzik Merkezi , Herman Hertzberger,Utrecht,1979 [Jencks, 1998]

1960 ve 1970'lerde mimarlar malzemelerini ve biçimlerini uçlarda tasarlamayı ve açık bir şekilde ifadelerini seçmişlerdir. [Jencks, 1998]

“Bu strüktürün, sirkülasyonun anlatımı için girişi oluşturan konstrüksiyonun ayrıntılarına giren ‘Articulated structure’ larıdır. Geç modernlerdir.”

Jencks 'e göre Van Eyck ve Hertzberger modernizmi gidebildiği yere kadar ittiler ve bu onları gerçekte strüktürü süsleme olarak kullanan yapının kendini açık bir şekilde ifadesinin vurgusunun abartılmasına dayanmaktadır [Jencks, 1998].

Pier Luigi Nervi ‘Mimarlıkta Strüktürün Yeri ‘ adlı yazısında şöyle demektedir. [Nervi, 1956]

‘Bütün bunlar mimarlığı gerçeğe, daha gerçekçi bir üsluba yöneltecektir. Mimarlığın bu yeni doğrultusunun mutlaka bizi soğuk ve standart mimari ifadeler götürmesi gerekmez: öncelikle büyük mimari yapıtların strüktürel biçimleri başlı başına zengin ve güzeldir; fazla olarak acayip dekorasyondan arınmış, işlevsel ve ekonomik yönden doğru olan; hacim ve yüzeylerin uyumlu ilişkileri ile ilgi çeken, yetkin ayrıntılar ve renklerle zenginleştirilmiş bir mimari yaratmalıyız.’

Yeni mimarinin dekoratif olmayan, dürüst anlamlar içeren bir mimari olmasını gerektiğini belirtir. Bu yazısında Nervi mimara verilecek olan strüktür eğitime özellikle dikkat çekmektedir. [Nervi, 1956]

Bu tür yapılar için en iyi örnekler high-tech mimarlarının tasarımlarıdır.

High-tech kelimesini ileri teknoloji ile paralel bir anlamda anlaşılabilir. Mimarlık bağlamında ise bu kelime bir biçimlendirme tercihi ve birkaç mimarın tasarımlarının bir bütünü temsil etmektedir. Bu mimarlar Norman Foster, Richard Rogers, Nicholas Grimshaw, Renzo Piano ve ‘belki’ Jean Nouvel, ‘belki’ ‘Calatrava’dır. Bu mimari tavır Buckminster Fuller’dan ‘Archigram’dan, Mies van der Rohe ‘den Rus Konstruktivistlerden ve Fütüristlerden etkilenmiş ve biçimsel tercihi bu akımların üstüne koyarak oluşturmuş olan bir tavidir. Strüktürel problemler ele alınarak bu problemlerin ‘Extreme Articulation’u ile bir yapımla ve bir tavır elde etme olarak da adlandırabiliriz. Ya da birçok teknolojinin strüktür, kabuk ve deri üzerine kazandırdığı aktarımlar da denilebilir [Altınsay , 1997].

‘Oysa mimariye aktarılmamış birçok teknolojik buluşun, strüktür, kabuk ve deri üzerine kazandırdığı ‘ aktarımlar olarak da high-tech mimarlığı tanımlayabiliriz.’

Altınsay ‘high-tech’ kelimesini anlam ve kalıcılık bakımından eleştirmektedir [Altınsay, 1997].

‘‘Son yılların yeni eğilimini belirleyen yapılar 1970’lerden beri örnekleri var olan ileri teknoloji ürünü olmaları bakımından ‘High-tech ‘ sınıfına sokulan yapıların uzantıları. Ancak eğer onlar ‘High-tech ‘ ise yeni örneklere ya ‘Hi- High-tech’ ya da daha da ileri teknoloji ürünü demeli, teknolojideki ilerleme, malzemelerin gittikçe inceltip görsel olarak hafifleterek, onları yokluk sınırına yaklaştırıyor. Artık yapılar bir yer kaplasalar da ağır bir kütleyle oturdukları zemine sahip çıkan yapılar değil, en azında görsel etkiler bu. İç –dış, alt- üst gibi kavramları yok eden bir geçirgenlikle mekân algısını değiştiriyorlar. Bu yapılar azla var olan, yalın saydam hafif, ışıklı biraz da geç varlıklar. Belki de yüzyıllarca kalmamak için yapılmış fani yapılar.’’

Atilla Yücel de ‘bağlamsal’ mimarlık açısından doğrudan bu kelimeyi sonra bu tavrı dolaylı olarak da günümüz mimarisini eleştirmektedir. İlk olarak sanat tarihi ve mimarlık eleştirisinin dönem ifadelerine ve üslupsal kategorilere yakıştırdığı

etiketlerden bahsetmektedir. Bu etiketler ona göre çeşitli kavramsal deformasyonlara uğramıştır. Ama high-tech isminin tarih içindeki deformasyonlardan daha farklı bir deformasyon geçirdiğini belirtmektedir. Çünkü tarih içindeki deformasyonlar sadece belirli bir döneme ait olduklarından anlam kargaşasına neden olmazlar. Modern tanımlaması ise ona göre daha problematik görünmektedir. Uzun bir zaman dilimi içinde neyin modern olduğu karmaşasından bahsetmektedir. High-tech kelimesi konusunda ise ona göre anlam modernden de daha bulanıktır. High-tech kavramının tüm zamanlarda anlam kazanırken şimdilerde sadece belirli bir ideolojik- üslupsal bir tercihin etiketi olmasını eleştirmektedir. Ve tabii ki de Charles Jencks 'i eleştirmektedir [Yücel, 1997].

Charles Jencks 'de bu tavır ve yapılar üzerine en çok düşünen eleştirmenlerden biridir. Ona göre çağımızın en önemli yapılarından biri Lloyds of London binasıdır. Jencks şöyle demektedir [Jencks, 1998].

‘Günümüzün hatta yüzyılımızın en önemli iki High-tech yapısı Lloyds of London ve Hongkong bankasıdır. Büyük mimarlık çalışmalarıdır ancak sorgulanabilir yapılardır. Virtivius buluşlardır ancak yenilikçi oyuncaklardır; fantastik mekanlardır ancak ruh hali tekildir, strüktürün en cesaretli ve en dürüst ifadesidir ancak inanılmaz pahalıdır. Bu evet amalar sonsuza kadar çoğaltılabilir.’’

Jencks ' e göre high-tech mimarlık için temel altı tane kural vardır.

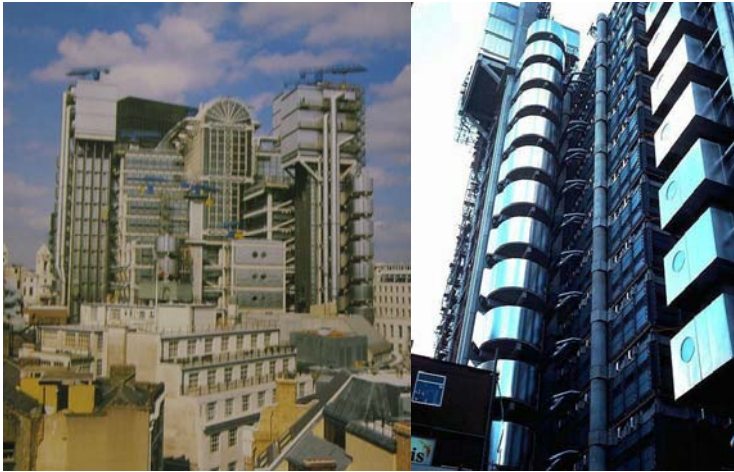
1. İçi dışında olmak: Bu kural yapı servislerinin ve strüktürün daima bir süsleme objesi olarak dışta yer almasıdır. Yapının ters yüz olma durumudur. Kural Louis Kahn 'dan gelen strüktür ve mekanın birleştirilmesi ile yakın ilişkilidir. Bu kavram Richard Rogers tarafından uçlarda bir anlatımla geliştirilmiş, çağa uyarlanmıştır. Bu durumun başlıca örneği Richard Rogers'ın Imnos fabrikasıdır (Resim 4.24) Bu fabrikada dışsal bir iskeleti tanımlamakta olan bir durum göze çarpmaktadır. Bir omurga ve iki yan kollar, tekrarlanan çarpaz gergiler, çelik kablolar görsel olmaktan çok fonksiyonel bir ihtiyaçtan yapılmış ama cephe için süsleme elemanları olarak da kullanılmıştır. Strüktürün süsleştiği örneklerden biridir [Jencks, 1990]. Genelde eleştiri açıkta bırakılmış servis ve strüktüründen gelmektedir. Çünkü yapımı

pahalıdır ve bakımı kolaydır.



Resim 4.22. Imnos Fabrika, Richard Rogers, Newport , 1982 [Jencks, 1998]

2. Sürecin Kutsanması: Bu kural yapının konstrüksiyonel mantığının net olarak sunulmasını içermektedir. Sürecin kutsanması ayrıca çalışan şeylerin görünür kılınmasına kadar uzanmaktadır. Jencks bu ögeyi Lloyds' daki mavi elemanlar ile açıklamaktadır. Ona göre bu elemanlar sonsuza kadar gidiyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Hongkong bankasında ise gri renkli elemanlar Jencks'e göre çok güçlü metaforlardır. Özellikle hepsi aynı yönü gösterdiğinde onları savaş gemilerinin uçaksavar silahlarına benzetir. Jencks daha da ileri gider ve Hongkong bankasının güney yüzündeki motorize aynaların güneşi takip etmesini ve bunu daha geride olan bir yüzeye aktarmasını bu kural için örneklemektedir.

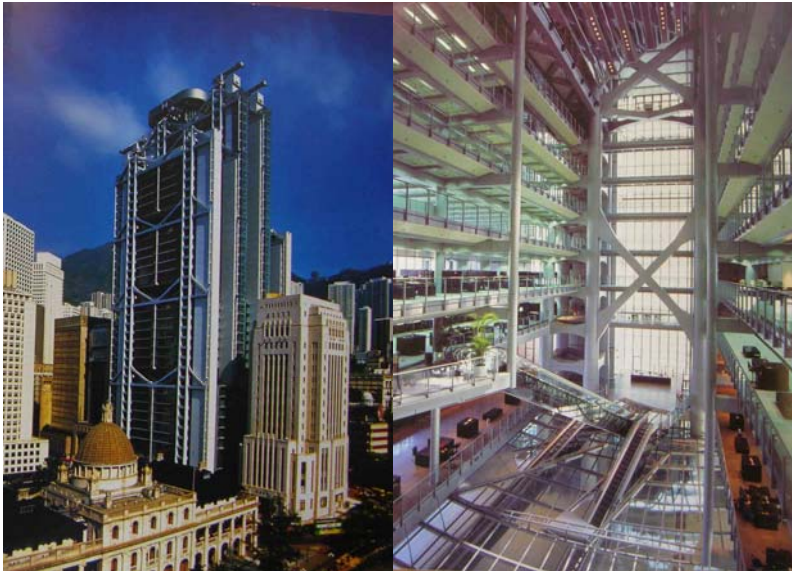


Resim 4.23. Lloyds of London, Richard Rogers ,Londra, 1879 [Jencks, 1998]



Resim 4.24. Lloyds of London, Richard Rogers ,Londra, 1879 [Nero, 2004]

3. Saydamlık , Katmanlaşma ve Hareket: Jencks'e göre bu üç estetik kalite neredeyse tüm high-tech yapılarda vardır. Richard Rogers'ın Imnos fabrikasında strüktürel kütle katmanlaştırılmıştır. Mavi gergiler, yeşil kanallar, kırmızı kapılar, gri strüktür kullanılarak renkler yardımıyla tasarıma neşeli bir hava katmıştır. Jencks'e göre eleştirmenler bu üç niteliğin varlığı ile sessiz ve ciddi mekânlar bulamadıklarından yakınmaktadırlar [Jencks, 1990].



Resim 4.25. Hongkong Shanghai Bankası, Norman Foster, Hongkong, 1979-1986 [Asensio ve Cuito, 2002]

4. Parlak Renkler: Rogers Pompidue ve Imnos'ta renkleri mühendislerin kullandığı gibi kullanmaktadır. Renkler farklı strüktürleri, servisleri ayırmaktadır. Jencks bu durumun bir petrol rafinerisi ve ya bir makine dairesi ile kıyaslandığını söyler. Ona göre parlak renkler endüstriyel makinelerin, spor arabaların, gemi ve traktörlerin var olan tüm teknik objelerin rengidir. Mesela Norman Foster Renault binasında kullandığı şemsiye kolonların sarı rengi Renault'un sarısıdır [Jencks, 1990].

5. Hafif Telkari Gergi Elemanları: Bu kuralda belirlenen eleman çelik çapraz gergiler ve kabloların tuttuğu çadır biçimleridir. Jencks bu kural için Michael Hopkins'in Schlumberger Araştırma Merkezi'ni örnek vermektedir. Bu yapı siyah kablolarla asılmış beyaz çadırlar ile örtmüştür. Çift kıvrımlı örtü zaten çelik ile zıtlık oluşturmaktadır. Bu türlü bir strüktür anlayışı ona göre bizi sonsuza kadar eklenebilir, değişime açık bir mimariye götürmektedir.

6. Bilimsel Kültürde Optimistic Güven [Jencks, 1990].

“High-tech yapının önemszenmesi keşfedilmeyi bekleyen bilinmeyen bir dünyanın fütürist sözüdür. Bu kompozisyon ile ilgili bir ilke olmaktan çok bir çalışma yöntemi malzeme, renk ve buluşa doğru bir tavidir.”

High-tech mimarlar bir estetik ya da kompozisyon kuralı koymadıklarından, yapı açısından kalabalık ve büyük görünebilir. Ama birçoğu tamamen teknik elemanların çözümlendiği yapılarıdır. Bu kurallar bir binayı high-tech mimarlık kapsamına koymamızda bize yardımcı olacak kurallar dizisidir. High-tech mimarlığı anlamlandırma çabamızda başka bir kavram ‘Silver estetik ‘ olarak önümüze çıkmaktadır. Jencks'e göre bu kavram metalik gri, siyah, mavi beyazlar kullanmaktan çok daha fazlasını içermektedir. Bu kavram alüminyum panel kullanımının bütün dünyada artması ile başlamış özellikle prestij yapılarında mimarlar bu kavramı uygulamışlardır. Bu kavramı iki Japon mimar farklı bir anlayışla uygulamıştır. Toya İto ve İtsuko Hesagawa. Kâğıt inceliğinde membranlar, delikli metal perdeler, beyaz yüzeyler, düzgün geometrileri kullanarak. Japonların geleneklerinden gelen içsel bir dinginliği ve acıyı da mimarlıklarında göstermişlerdir. High-tech mimarlıktaki belirgin teknoloji içeren strüktür kavramı, strüktürün uç

noktalarda kendini açık bir şekilde ortaya koymasını sağlamış ve yapı dilinde süsleme gibi algılanmasının yolunu açmıştır. Bu tavır tam da Kerr'in süsleşmiş strüktür kavramı ile örtüşmektedir. Jencks'in high-tech mimarlığı içine koyduğu ve geç modern olarak tanımladığı günümüz mimarlığında is strüktür çok daha çeşitli anlatımlar ile ortaya çıkmış kaybolmuş, değişmiş, ya da olduğu gibi kalmıştır. Günümüzün en belirgin yapı türler süpermarketler yada konser salonları, alışveriş merkezleri gibi dev strüktürlerdir. Bu yapılarda çoğu zaman strüktür servis elemanları iki katın arasına sıkışmış bir şekilde yerini bulmuştur. Kimi zaman da strüktür farklı kullanımları 'sosyal, kültürel, eğitsel, hatta ticari ışıklandırma ile renkli ve mekansal boyutlarla ' belirlemiştir [Jencks, 1990].

High- tech mimarlar sınıflandırmasına koyulan mimarlar kendi söylemleri ile de strüktür ve süsleme ilişkisine bakış açılarını vurgulamışlardır.

Norman Foster'a göre mimarlık tarihi strüktürlerin ve servislerin evriminin tarihidir. Foster'ın ileri teknoloji içeren tasarımlar yapmasında Mies Von der Rohe ve Louis Kahn 'ın etkisi vardır. Foster hacimlerde net kesintisiz iç mekânı çevreleyen bir dış yüzey tasarlamıştır. Bu dış yüzey için teknolojinin elverdiği malzeme ve strüktürleri kullanmaktadır. Hertfordshire'daki pnömomatik büro strüktüründe hacmi örten şişirilmiş zar içinde ofis modüllerini de taşır. Tüm tesisatı döşemede gizlemektedir. Naylon esaslı örtü ışığı geçirmektedir. Foster'ın kesintisiz iç mekân oluşturma çabasına örnek olarak 1970 yılında tasarladığı IBM Genel Merkez Binası 'nı ve 1977 tarihli Sainsburg Binası'nı örnek gösterebiliriz. Bu üç tasarımda da Foster iç hacmi elde etmek için üç farklı strüktür kullanmıştır. Foster strüktürü iç hacmi elde etmek için kullanmış ve süsleştirmiştir.

Renzo Piano 1990 yılında Bari'deki San Nicola Stadyumunu tasarlariken strüktür mühendisi Peter Rice' ın bu çalışmaya katılmasının önemli olduğunu belirtmektedir. Piyano için kıvrımlar strüktüre enerji veren öğelerdir [Aktaran,Özer, 2001].

'Tribünlerin ve kirişlerin biçimi strüktürün modüler karakterini ortaya koymaktadır. Stadyumun tüm elipsi , şantiyede prefabrike olarak üretilmiş , her biri 310 hilal

biçimli ögenin birleşmesiyle oluşmuş 26 taç yaprağından meydana gelmiştir. Bu düzeyin altında her bir kesim yalnızca dört ayakla taşınmaktadır. Bu taşıyıcılar massif olmasına karşın elemanların kavsi strüktüre enerji verir ve taç yaprakların yükseltilmiş zeminden, sanki yüzüyormuş gibi yükselmesini sağlar. Taç yaprakların arasındaki boşluklar, oturma sıralarına dışa dönük bir karakter kazandırarak ışığın ve peyzajın renklerinin stadyumun içine girmesini sağlarlar. İç bükey strüktürler, özellikle insanlarla dolduğundan klostrofobiye sebep olurlar. Düşey yarıklarla elde edilen saydamlığın bu etkiyi azalttığına ve spordan rahatlıkla keyif alınmasını sağladığına inanıyorum”

Paris ‘de tasarladığı Rue de Meaux konutu ile düşük maliyetli konut yapma işini üstlenen Piano bu konuda süsleme konusuna dikkat çekmiştir. Piano bu yapı hakkında şöyle demektedir [Özer, 2001].

“Bu projede beni çeken şey, barınılabilir, konforlu ve iyi işlevlendirilmiş mekân tasarlama düşüncesinin ötesine geçmektir. Sınırlı bütçelerle bile ışık, yeşillik ve süsleme dolu evlerin yapılabileceğini göstermek istiyordum.”

Piano strüktürü şekillendirirken çevre şartlarından da faydalandığını söylemektedir. Örneğin Kansai havaalanının strüktürünün tasarım aşamasının başlangıcı hava akımlarıdır. Piano hava akımları hakkında şöyle demektedir. [Özer, 2001].

“Terminalin çatısının formunu oluşturacak hava akımlarını keşfettik. Enine kesitte çatı kuralı bir kemer (gerçekte farklı yarıçaplara sahip bir dizi kemer) olarak belirliyordu. Bu form havayı terminalin yolcu bölümünden pist yönüne kapalı kanallara gerek duymaksızın iletmeyi olanaklı kılmaktadır. Dışarıda değil tersine içerideki hava akımıyla bağlantılı aerodinamik bir çatı yaratıyorduk. Kansai matematik ve teknolojinin çocuğudur. Dalgalı asimetric hatlara sahip bir strüktürdür adanın üzerine bir planör gibi yayılır. Tüm sınırlamalar ortadan kalkmıştır; hacimleri biçimlendiren tek etken uçaklar ve manevraları için ayrılan mekândır. Uçaklar biçim ve işlevleri belirlerler. Adanın gerçek efendileridir.”

Richard Rogers teknolojiye verdiği değeri sözleri ile de dile getirmektedir. Richard Rogers Tado Ando ‘nun Rokko evlerini, Louis Kahn’ın Kimbell Art müzesini, Renzo Piyano ‘nun İtalya’daki stadyumunu yapı malzemelerinin bütünleşmesi ve yeni teknolojilerin deneysel kullanımı ile dekoratif olmaktan çok heykelsi bir kompozisyonu sergilemekte olduklarına dikkat çekmektedir. Ona göre bunlar modern hareketin en kalıcı özellikleridir [Rogers, 1992]. Modern hareket bu özellikleri ile strüktür süsleme ilişkisini etkilemektedir.



Resim 4.26. Rue de Meaux konutu, Renzo Piano, Paris, 1988-1991 [Özer, 2001]

Günümüz mimari ise kutuların dekoratörü haline gelme tehlikesindedir. Neo klasik, Gotik, Mısır, yöresel motifler Rogers'a göre fasulye konservelerine yapıştırılan şık etiketler gibi uygulanmaktadır [Rogers, 1992].

“Her çağda yapılar üretildikleri teknolojiyi kutsamışlardır. Pombidou'nun çelik çerçevesi düzen ve esneklik sağlamakta Notre Dome'nın uçan payandaları gotik katedralin tanrıya ulaşmasını göstermektedir.”

Rogers teknolojiye inanmaktadır. Ve ona göre teknoloji ile her türlü estetik karakter yaratılabilir. Mimarlara ve mühendislere Buckminster Fuller, Archigram, Cedric Price gibi mimarların ve grupların çalışmalarını önerir. Aradığı mimarlığı ise şu şekilde tanımlamaktadır [Rogers, 1992].

“Ben gitgide artan sosyal, teknik, politik ve ekonomik hızı ifade edecek ve kutsayacak bir mimarlık arıyorum. Kalıcılık ve dönüşümün mimarlığı, Kentsel yaşamsallık ve ekonomik dinamiklerin yer aldığı değişen ve gelişen fonksiyonların kontrollü rastlantısallığını biçimlendiren bir yapı böylece karmaşık ilişkilere ve durumlara cevap verebilir.”

Ona göre geleceğin mimarlığı strüktür mimarlığıdır. Bu yapılar iklimle etkileşime girmeli, enerjiyi optimum bir şekilde kullanılmalıdır [Rogers, 1992].

“Geleceğin en iyi yapıları, örneğin kullanıcı gereksinimlerini karşılamak için iklimle dinamik etkileşime giren ve enerjiyi en optimum şekilde kullananlar olacaktır. Tapıntıdan çok robot gibi bukalemuna benzeyen yüzeyleri ile görünecekler. Biz yapı

sanatını tekrar düşünmek zorunda kalacağız. Mimarlık artık kütle ve hacim değil saydam katmanların yarattığı hafif strüktürlerle giydirilmiş saydam katmanların yarattığı biçim olacak böylece konstrüksiyon demateryalize hale gelecektir.’’

Nicholas Grimshaw’da high-tech mimarlığın Charles Jencks tarafından belirlenen kurallarına tam uyan tasarımlar yapmıştır. Büyük babası barajlar inşa eden bir mühendis babası da uçak mühendisi olduğundan ailesinden gelme mühendislik öğretisini tasarımlarında sonuna kadar kullanmaktadır. Peter Cook ve Cedric Price’in öğrencisidir ve onların teknoloji kullanımından etkilenmiştir [Amery,1995].

Onun mimarlığı teknik ve faydacı problemleri pratik yollarla çözmektir. Grimshaw mimarlığını yöneten üç kıstas ile başlamıştır. Bunlar strüktür, mekan ve yüzeydir. Strüktür ve mekân Kahn kaynaklı bir yaklaşımın devamı gibi görünmektedir. Grimshaw cam ve çeliği, taş ve tuğlayı kullanan mimarlar ile aynı şekilde kullandığını belirtmektedir. İyi konstrüksiyonun (nesnelerin dikkatli bir şekilde bir araya getirilmesi) İngiltere’de her zaman binanın temeli olduğuna inanmaktadır. Ve modern mimarlığın temelinin de malzemedan kaynaklandığını belirtmektedir [Amery,1995].

Nicholas Grimshaw geometrik düzen ile ilgilenmektedir. Saatlerce 60 derecelik 90 derecelik gridler ile oynadığını ve aralarındaki ilişkiyi anlamaya çalıştığını söylemektedir. Bu ilgisi onun strüktür tasarımlarının da belirleyicisi olacaktır [Amery,1995].

Strüktürün anlatımı 1988’ e kadar çalışmalarının temel prensibi olmuştur. ‘Strüktür çalışmalarında genelde bina haline gelir’ diyerek Kahn ‘ın strüktür mekandır sözünün olan bağlılığını da dile getirmiştir. Bu bağlılık projelerinde strüktür merkezli tasarımlar yapmasını sağlamaktadır. Bu açıdan Grimshaw süsleşmiş strüktür örnekleri tasarlamaktadır.

Pompidou Kültür Merkezi

Richard Rogers ve Renzo Piyano 1971 bir yarışma için tasarladıkları Pompidou

Kültür Merkezi strüktür ve tesisatı görsel bir öge olarak dışarıda bırakmakta ve strüktürden farklılaşan cephenin süslenmesini bizzat tesisat ve strüktür elemanları ile gerçekleştirmektedir. Tesisattaki renk farklılıkları da cephede kendini fark ettirmektedir. Tesisat'ın bir cephe elemanı olarak kullanılması eleştirmenlerin farklı yorumlarını da beraberinde getirmiştir. Ama eleştirmenlerin sözlerinden çok bu tasarımı yapan iki mimarın görüşleri önem kazanmaktadır. Rogers ve Piano bu yarışmayı, haber sağlayan bir aygıt, bir tür makine önererek tartışmaya açık bir şekilde cevaplandırmak istediklerini belirtmişlerdir [Rogers ve Piano,1977].

‘Ortaya bir sanat kutusu çıkaracağımıza haberleşme, eğlence ve kültürü içeren bir yapı, faaliyetlere dayanak teşkil eden bir kafes kitaplığı , müzeyi müzik odalarını kapsayan belirli bir bina yerine ‘her şey için bir makine ‘i bir mıknaş bir değişim aracı ;mimari değil de audio-visual bir aygıt önerdik’’

Strüktür aşaması bu iki mimar için önemlidir. Strüktür ile ilgili şöyle demekteler [Rogers ve Piano,1977].

‘‘Esnek bir strüktür araştırması, geniş iç mekânların serbestleştirilmesini ve binanın değişme ve gelişme olanağına sahip tüm sistemlerinin (ikinci derecede strüktür, organik donatım, ulaşım vasıtaları,) göz önüne alınmasını gerektiriyordu. Böylelikle üç sabit elemanı (strüktürü, dolaşımı ve organik elemanları,) binanın dışına atarak, geniş platoları serbestleştirdik. Servisler (sıvılar, malzemeler) ve bakım elemanları Renard cephesinde yer aldılar. Danışmayı dolaşımı ve halk girişlerini ise meydan tarafında topladık. Binanın bir gemiyi andıran görüntüsünde, dışarıya itilen bütün bu elemanların katkısı oldu.Donatım , havalandırma güvenlik, çeşitli tesisat borularının gizlenmesi çok karışık ve bazı durumlarda kötü olabilirdi. Planlamanın gerektirdiği nedenlerden dolayı strüktürün prefabrike olması ve büyük bir hızla birleştirilebilmesi zorunluydu’’

Rogers ve Piano teknik nedenlerden dolayı strüktürü ve tesisatı açıkta bıraktıklarını söylese de bu ‘dürüstlük ‘ strüktür ve tesisatı süsleşmiş strüktür ilişkileneğinde teknolojiyi ve makineye hedef alarak tasarlamışlardır. Mimarlar için 19. yüzyılın teknolojisi olan çelik strüktürün güncelleştirilmesi ve ‘Eiffel’ ruhunun tekrar oluşturulması önemlidir. Bu yapı dev bir iletişim panosu gibi teknolojideki son gelişmeleri de sergileyen bir anlama bürünmektedir. Bu anlama hem yandaş görüşler hem de karşı görüşler de vardır. Peter Cook bu tasarımı olduğu gibi kabul ettiğini

özellikle belirtmektedir [Cook, 1977].

“Merkez şaşırtıcı derecede sürprizsizdir: belirgin kafesleri, uçsuz bucaksız katları ve makine retoriği ile Beaubourg devasa bir madeni hangardır. (...)yapıyı seyredenler şu gerekli bölümleri algılamaktalar: rahatlatılmış zemin diyagonal dolaşım ilkesi, dokunaçlı serbest bir sistem şeklinde tasarlanan bakım olanağı, plastik ve madeni levhalarla ortaya çıkarılan estetik , temel renkler ve geçici görüntülere sahip saydam bir zarf.”

Peter Cook Pompidou'nun Archigram'ın Plug-in City'deki gibi oyuncak- strüktür kavramına daha fazla yaklaşması gerektiğini eleştirmiştir. Banham ise bu yapının tarihi kökenlerini bulmaya çalışan eleştiriler yapmıştır. Bu yapının daha çok Gideon'un 'hemen hemen sınırsız açıklıkları geçen kirişlere döşeme gibi hafif elemanlar asılabilecektir.' görüşüne yakın olduğunu düşünmektedir [Banham, 1977].

“Tarihçiler onu mega strüktürler kategorisinde bir yere oturtmalıdırlar, hatta yine tarihçiler kabul etmelidir ki Beabourg Curnbernauld kent merkeziyle birlikte mega strüktür hülyasının en yetkin uygulaması olma onuruna sahiptir.”

Çünkü Banham'a göre bundan daha önce yapılan bütün dev strüktürler Corbusier'in anıtsallığına yöneliktir. Ama Pompidou saydamlığı, hafifliği ve renkliliği ile bu biçimlendirmeye sahiptir[Banham, 1977].

Goldberg, Piano'nun bütün tasarımlarında var olan teknoloji sevgisine dikkat çekmektedir. Ona göre Pompidou'da teknolojinin dışavurumu açık ve hicvin ötesindedir [Özer,2001]. Piano ise bu merkez hakkında düşünürken bir noktayı aydınlatmaktadır [Özer, 2001].

“Dökme metal parçalardan oluşmuş bir strüktür yapmak zorundaydık. Tüm Fransız çelik endüstrisi böylesi bir strüktürün ayakta duramayacağını söyleyerek ayaklandı. Ama biz emindik siparişimizi Alman Krupp firmasına geçtik. Sonuçta Pompidou Merkezi'nin ana strüktürü Almanya'da yapıldı. Bu, tekniğin sanatı himaye ettiği çok özel bir durumdu. Strüktür anlayışımız, ifade yeteneğimizi özgürleştirdi.”

Burada strüktür özgürleşmesi Charles Jencks'e göre uç noktaya ulaşmaktadır [Jencks, 1998]

“Burada şüphe yok ki modernizmin tüm elemanları, uç noktaya ulaşmakta: Mantık, teknik, sirkülasyon, tekrar, mekanik servisler, strüktür, konstrüksiyon”

Cadde yönünde yapı teknolojiyi açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Teknikler çeşitli renkler ile ifade edilmektedir. Sirkülasyon katmanı siyah bir kafes, üzerinde kırmızı asansör makinesi, yeşil bacalar, arkada gümüş çapraz bağlar, lacivert tüpler, turuncu metal kabinler. Jencks’e göre renk strüktür ve konstrüksiyonun dekorasyon olarak kullanılması düşüncesini vurgulamaktadır ve modernizmin kanunsal elemanları, ‘süsleme ‘ haline gelmektedir.

Tesisatında brütalizmin öngördüğü anlamda, dışa vurulmuştur. Bunların türlerine göre çeşitli renklerde toplanmaları ise Brütalizm ile çağdaş sanat anlayışını birleştirmektedir.

Strüktürel sisteme bakılınca, bunun özde Mies von der Rohe ‘nin önerdiği, uyguladığı sistemden pek de farklı olmadığını fark edilmektedir. Ancak eleman, detay, malzeme açısından 1970’lerin ikinci yarısında yeni öğelerle karşılaşılması hem olağan, hem de olumlu sayılması gereken bir noktadır. Vurgulanarak yerli yerlerine oturtulmuş borular, bacalar ise fonksiyonel elemanlarla yapıya estetik karakter kazandırmanın başarılı örnekleridir [Özer, 1977].

‘Tıpkı yürüyen merdivenlerde olduğu gibi brütalist bir anlayışla ele alınıp düzenlenen çeşitli tesisat öğeleri de ana kütlede kesinlikle ayrılarak kendi işlev ve sorumluluklarını açık seçik ortaya koyabilen bir netliğe kavuşturulmuşlardır. Ayrıca, kırmızı, mavi, sarı, yeşil, gibi renklerle düşey ulaşım, havalandırma, elektrik ve su elemanlarının birbirinden ayrılıp vurgulanmış olmaları da binaya işlevsel temele oturan birçok renklilik kazandırmaktadır. Tesisat bakımından böylesine karmaşık, bir organizmada, izlenen yolun hem kontrol, hem de onarım açılarından büyük önem taşıdığı ortadadır.’



Resim 4.27. George Pompidou Merkezi ,Renzo Piano, Richard Rogers, Paris , 1972-1976 [Özer,1998]



Resim 4.28. Pompidou Merkezi , Renzo Piano, Richard Rogers, Paris , 1972-1976 [Nero, 2004]

Hongkong Shanghai Bankası

Hongkong Shanghai Bankası strüktürü süsleştiren yaklaşım için verilecek örneklerden biridir. Bu yapı bir yarışma sonucu ortaya çıkmıştır. Mimarı Norman Foster'dır. Yapının ana strüktürü çift olarak tasarlanmış çelik kolonlardır. Bu kolonlar birbirlerine iki katta bir döşemeleri de taşıyan yatay taşıyıcılar ile bağlanmaktadır. Bu banka binasını süsleşmiş strüktür kategorisine anlatılmasının sebebi yapının hem dış hem de iç mekâna strüktürün hâkim olması, hem iç mekanda hem de dış mekanda süsleyici bir eleman olarak davranmasıdır. Norman Foster Louis Kahn 'ın strüktürün biçimin yaratılmasında başlangıç olduğu fikrinden esinlenmiştir. [Asensio ve Cuito,2002]



Resim 4.29. Hongkon Shanghai Bankası ,Norman Foster, Hongkong, 1979-1986
[Asensio ve Cuito,2002]

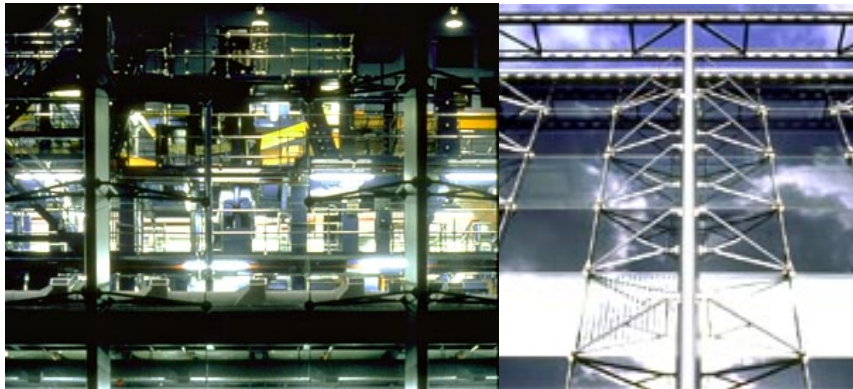


Resim 4.30. Hongkong Shanghai Bankası, Norman Foster , 1979-1986 [Nero, 2004]

Financial Times Basımevi

Strüktürü süsleştiren tasarım anlayışına sahip olan yapılardan biri de Nicholas Grimshaw'un Financial Times basım evi binasıdır. Tasarım için çıkış noktası baskı makineleridir. Grimshaw baskı makinelerinden çok etkilemiş ve başlangıç noktası olarak bu makineleri seçmiştir. Makineleri sergilemek için ise yapının orta bölümündeki makine holünün duvarlarını şeffaf olarak tasarlamıştır. Böylece yapı bir vitrin gibi makinelerin sergilenmesine imkân vermiştir. Makinelerle beraber iç mekânda strüktür de sergilenmektedir. Şeffaflık strüktür ile beraber makinenin de cephede bir süsleme elemanı gibi hareket etmesini sağlamıştır. Makineyle görsel bir bağlantı kuran strüktürün süs olarak kullanılmasıdır. 96 metre boyunda ve 16 metre yüksekliğindeki şeffaf cephe, dışarıdan desteklenen kolonlar ve kolonlardan çıkan elemanlar ile desteklenmiştir. Elemanlar bir ritim dâhilinde tüm cephede motifler oluşturmaktadır. Cephedeki düzen klasik motif anlayışının çağdaş mimari elemanlarla yorumlanmasıdır. Çağdaş motif anlayışının öncülerinden biri de Fuller'dir. Fuller'in jeodezik kubbede uyguladığı motif sisteminin benzerini Grimshaw burada konstrüksiyon elemanlarında uygulamıştır. Colin bu yapı ile ilgili şöyle demektedir [Colin,1995].

‘Financial Times Basım evi biçimsel ve disiplinli bir yaklaşım olarak cepheyi çatıyı ve hepsini temiz bir sistemde birleştiren bir gantries'i destekler.Bu görünen sadelik tüm cam cephede ve içerideki baskı faaliyetinin evrimine izin verir.’



Resim 4.31. Financial Times Basımevi, Nicholas Grimshaw , Londra , 1988
[Colin,1995]

Toyota Plaza Binası

Türkiye’de strüktürü süsleştiren örneklere çok az sayıda rastlamaktayız. Bunlardan biri Kadir Atabaş’ın Toyota Plaza binasıdır. Bu tasarım otomobil satış ve servis ile beraber lokanta sinema gibi işlevleri de bünyesinde barındırmaktadır. Bu yapı renk malzeme kullanımı ile beraber, seçtiği çatı biçimi, merdiven gibi, taşıyıcı malzemelerin biçimleri ile özgün bir dille konuşmaktadır. Abdi Güzer, isim koymaya kalkılırsa Disneyland mimarlığından, late-modern’e , ‘high-tech-ten kitsch’e , ‘brütalist’den ‘dışavurumcuya’ pek çok sıfatın etrafında dolaşıyorsunuz; sonunda kaçınılmaz olarak durduğunuz nokta ise hepsini bir arada içeren bir şemsiye; ‘eklektik’’ diyerek bu bina hakkındaki yorumlarını özetlemektedir [Güzer, 1997].

Modernizm ile özdeşleşebilecek brütalist cephelerin yanı sıra süslemeli demir işçiliği ile yapı kendini belirgin kılmaktadır. Abdi Güzer ‘e göre bir dil ögesi olarak dışa taşırılan çatı strüktürü taşıyıcı olma mantığından vazgeçmek pahasına yapının ana taşıyıcı düzeninden bağımsızlaşarak yalnızca bir süsleme ögesi olarak var olabilmektedir [Güzer, 1997].

Bu yapıda taşıyıcı sistem öne çıkmaktadır. Özellikle üst katta kullanılan taşıyıcı sistem dışta kendini süsleme olarak göstermekte kırmızı renkle de kendini vurgulamaktadır. İkiye parçalanmış yapı bu strüktürlerin biçimine uygun olarak yay biçiminde tasarlanmıştır. Bu çatı da mimari anlatıma süsleme olarak katılmaktadır. Strüktür birinci katta üst kattaki devamlılığını kaybetmiştir ama belirgindir. Çatı teknoloji bazlı bir tasarım anlayışını da beraberinde getirmektedir. Yapının özelliklerinden biri de ışığın yapının iç mekânında iyi kullanılmış olmasıdır. Galerilerle ışık zemin kotunun altına kadar ulaşabilmektedir. Bu mekan bütünü Toyota’nın imajına hizmet etmek zorundadır. Toyota’nın tüm dünyada imaj bütünlüğü sağlamak için getirdiği kısıtlama ve istekler arsanın ve Ankara imarının koşulları ile çıkan zorluklar bina biçimini ile çözüme ulaşmıştır. Üçüncü ve ikinci bodrum katı otopark ve oto hizmetleri için tasarlanmıştır. Birinci bodrum katta 150 kişilik sinema, bar, resim/heykel galerisi ve küçük satış bölümleri yer almaktadır. Zemin kat ve birinci kat oto teşhir salonu ve pazarlama/idare/sigorta hizmet

mekânları için ayrılmıştır. İkinci katta lokanta/bar ve yan hizmetler yer almaktadır. Yapıda uzak ve yakın çevrede bir kentsel odak noktası olarak algılanması sağlanmıştır.



Resim 4.32. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 1995 [Güzer, 1997]



Resim 4.33. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 1995 [Güzer, 1997]



Resim 4.34. Toyota Plaza Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 1995 [Güzer, 1997]

Fenerbahçe Dalyan Sosyal Merkez

Türkiye’den İstanbul şehrinden verilebilecek bir örnek de Selim Veliolu tarafından tasarlanan Fenerbahçe’de Dalyan’da sosyal yapıdır. Yapı mevcut tek katlı restoran yapısının üzerinde yapıya dönüştürülmüştür.

Bu tasarım biçimlendirilirken temel düşünceler, yapının kentsel silüete anlam kazanması ve iç mekânın Marmara denizine açılmasıdır. Mevcut yapının üzerine inşa edilen 40x17 metrelik çatı bu yapının süsleşmiş strüktür sınıflandırmasının içinde yer almasının temel etkenidir. Yapı asma germe sistem ile geçilmiştir.

Özellikle çatı elemanı ve strüktür sisteminin seçimi bütün olarak mimari tasarımın süsleme merkezli davranmasını sağlamıştır. Fakat süsleme elemanın kendi dokusundan, açıklık geçme biçiminden kaynaklanmaktadır. Yapının üzerine giydirilmemiştir. Yapı kendisi kentsel silüete bir süsleme elemanı olarak davranmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda yapı hem kendi içerisinde hem de kent içerisinde süsleme elemanı olarak davranmaktadır.



Resim 4.35. Dalyan S.M. , Selim Veliolu, İstanbul [Fotoğraf, Aydingün, Y., 1999]

4.4.2. Strüktürleşmiş süsleme ya da kendini strüktür olarak canlandırmış süsleme

Bu yaklaşım strüktürleşmiş süsleme ya da kendini strüktür olarak canlandırmış süsleme (ornament structuralised , or rendered in itself structure) olarak adlandırılmaktadır. Amaç süslemedir. Süsleme kendi yerini strüktür üzerinde hazırlamıştır. Bu tasarım anlayışı da ‘yüzeysel ‘ sadece yüzeye uygulanan bir

yaklaşım değildir. Süs strüktür ile birlikte strüktürün olanaklarını göz önünde bulundurularak biçim değiştirmiştir. Ona aykırı olmayan bir biçimin içine girmiştir. Süsleşmiş strüktür yaklaşımından en önemli farkı amacıdır. Bu yaklaşımda mimarlar süslemeyi amaçlayarak strüktürü harekete geçirmişler, heykelsi plastik bir etki yaratmışlardır.

Sagrada Familia

Gaudi'nin ününü İspanya sınırları dışına taşıran bu yapı 1884-1926 yılları arasında bir çalışmanın ürünüdür. Bu yapıda Gaudi klasik dönemlerden beri geçerli olan duvarlar ve sütunlar taşır, damlar, kuleler kubbeler taşınır kuralını yok saymıştır. Süsleme yapıyı tamamen ele geçirmiş kimi yerde strüktürleşmiştir [Fersan, 1990].

“Oldu olası dörtgenlerden nefret eden sanatçı düşüncesini gerçekleştirebilmek için o güne dek inen yüzeyleri, parçalanmış seramikle kapladı, kıvrırdı, kıvrırdı, yuvarladı, büktü, girintiler, çıkıntılar oluşturdu, tavanları duvarların bir devamı haline getirdi. Bu binanın yapımı sırasında gözünün önünde bulundurduğu modelin, kabuklu deniz canlılarının imgeleri, olduğuna inanmak imkânsızdır. Amacı o ana kadar yapılmış olanın benzerini yapmamak(...)”

Bu yapı da duvarlar dik olarak yere inmez. Yüzeyler üç boyutlu değildir. Kolonlar dik bir şekilde yükselmez ve yapı tek renkli değildir. Bazı eleştirmenler bu tasarımı ‘bina şeklinde pasta’ olarak nitelemektedir. Lorca ise bu yapıyı dinsel bir patırtı olarak nitelemektedir [Fersan, 1990].

Paolo Santarcangeli bu yapı için ‘mimarlık tarihinin en korkunç yapılarından biri demektedir.’ ‘Ne var ki dev bir güç sağlıyor. Gaudi'nin kendisi ise bu yapı hakkında şunları söylemektedir [Aktaran, Fersan, 1990].

“Gotik, bir formül sanatıdır. Çok yüksek nefler problemine bir çözüm getirmez. Benim amacım ise Gotik pergellerinin erişemeyeceği bir hayat vermek. Üç asırlık mimariyi yenmek bir tek insan için devasa bir eserdir; fakat bu demek değildir ki, böyle bir işe kalkışamayız. İlk olara yapıyı dinamikleştirmemiz gerekir. Gotiğin geleneksel şeması ölü bir sistemdir. Bunu, vücudun değişik parçalarını armoni ile askıya almış bir insan iskeletinin, taşıdığı etlerin ağırlığı altında ezilmişliği ile kıyaslayabiliriz. Ve tabi bu nedenle her taraftan koltuk değneklerine ihtiyacı vardır.

Bu elemanlar (destek-kemer, payanda) üst yapısal parazitler olup tonozun kuvvetlerini canlı ve dinamik bir şekilde göndermekten acizdir.”

Gaudi’ye göre Gotik’te taşınanlar ve taşıyıcılar arasındaki kopukluğun sütun başları ile gizlendiğini söylemektedir. Bu şekilde hatalı olan strüktüre süsle makyaj yapıldığını bunu da aslında bazılarının inançsızlıklarını, teşbihle gizlemelerinden farksız olmadığını ifade etmektedir. ‘Mimarlık tarihi tapınaklar tarihi’ demektir. İsa’nı hayatını ifade eden cephelerin güneydoğusunda doğuş, kuzey batısında azap ve ölüm, güney batısı zafer cephesidir. Ana kapı da burada yer almaktadır. Bütün cepheler bir düzene bağlı kalmaksızın yerleştirilmiş dini sahneler ve heykeller ile süslüdür. Gaudi Ruskin’in kitaplarının Barcelona’da yayımlanmasından sonra doğa hakkındaki görüşü belirlenmiştir ve kemik, kas, pul, et, göz, ağız, çiçekleri yapısına eklenmiştir. Turgut Cansever Gaudi’nin teknolojiyi zorlayarak, insanı dar kapılardan geçirerek, teknolojik başarı ile ilerleyerek ve bununla insanları etkileyerek kendisini ispat ettiğini söylemiştir [Fersan, 1990].

Kilisenin kolon sistemi önce irice bir ana kolon daha sonra bu kolonların bölünmesi ile oluşan koloncuklar ile bir strüktür mimarlığının izlerini taşımaktadır. Gaudi biçim-geometri –dayanım bütünselliğini araştırmıştır. Tasarımlarında strüktür, form geometri buluşması dikkat çekmektedir. Gaudi şöyle demektir [Aktaran, Fersan, 1990].

“Süsleme coşkusunun o canlı yanını o etten kemikten yapısını fark edemeyenler.’
Onun estetik anlayışındaki ‘Aşırı akademik ‘ yanı görmezlikten gelerek dolayısıyla onun süsleme sanatını gerçekçi ve natüralist bir şekilde algılamasının önemini iyice küçümseyerek, ona ihanet ettiler(...)’”

Salvador Dali. Ona göre Gaudi eserlerinde duyular ile algılanabilecek her türlü unsuru kullanır. Ona göre dokunma duyusunu harekete geçirecek olan unsurların, İtalyan fütürist akım ile kıyaslanabildiğini belirtir. Salvador Dali’ye göre Gaudi renkleri çok iyi kullanan bir sanatçıdır. Renkten pırıltıya pırıltıdan göz kamaşmasına geçmek için mozaikler kullanır [Fersan, 1990]. Gaudi süslemeyi başlangıç noktası olarak belirlemiştir. Böylece süsleme tüm binayı kaplamış ve tasarımın odak noktası haline gelmiştir. Bütün bu binayı süsün strüktürleşmesi kategorisinde incelememiz

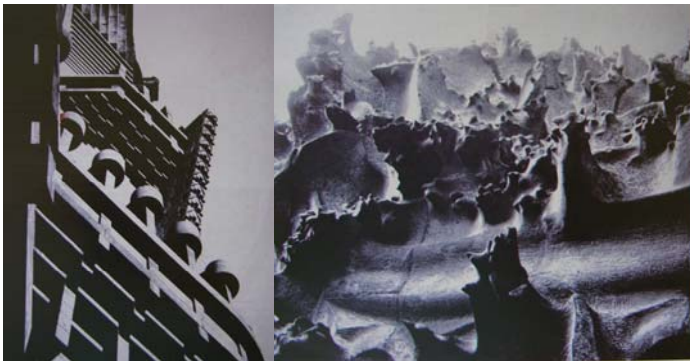
doğru olacaktır. Çünkü bu tasarımdaki ana fikir teknoloji ya da makine değildir, süslemedir. Bütün bir yapı süsleme odaklı bir tasarımdır.



Resim 4.36. Sagrada Familia, Antonio Gaudi, Barselona, 1882-1926, Deniz kabuklarını çağrıştıran kuleler [Fersan, 1990]



Resim 4.37. Sagrada Familia, Antonio Gaudi, Barselona, 1882-1926, Sagrada Familia'dan detay, Ümit kapısını süsleyen heykel 'Masumlar katli', Dopus cephesi ve strüktürleşen süslemeler [Alkan ve Kuyumcu, 1990]



Resim 4.38. Sagrada Familya, Antonio Gaudi, Detaylar [Alkan ve Kuyumcu, 1990]

Alamillo Köprüsü, Wohlen Lisesi Çatı Strüktürü, BCE Yapısı

Strüktürleşmiş süsleme yaklaşımıyla tasarımlarını gerçekleştiren mimarlardan biri Santiago Calatrava'dır. Calatrava'nın mimarisinde strüktürel tasarım mimari tasarım ile aynı anlamlara gelmektedir. Tanyeli'nin deyişiyle mimarlık ve mühendisliğin ayrışmadığı endüstri öncesine geri dönüş gibidir [Tanyeli, 2000]. Calatrava'nın strüktürlerin hayvan iskeletlerine, ağaçlara benzetilmektedir. Olağan dik açılı çerçevelerin yerine, eğilip bükülen, strüktürler oluşturmuştur. Strüktür tasarımını bir sanat haline getirmiştir. Sharp, Calatrava'nın tasarladığı köprüleri strüktürel açıklıkları değil de kültürel açıkları geçen köprüler olarak adlandırmaktadır [Sharp, 2000]. Calatrava'nın tasarım felsefelerinden biri ritimdir. Bloomer'a göre ritim, nasıl birliğin hisleri ile şiirsel bir şekilde bağdaştırılıyorsa, tutku, birlik ve ritimden meydana gelmiş olan canlı dünya resmi, süslemenin en eski kavramları ile gösterilmektedir [Bloomer, 2005]. Bloomer süslemenin kökenin kaynaklarından birinin ritim olduğunu belirtmektedir (Ref 3.1, 3.2). Calatrava'nın tasarımlarındaki ritim özellikle onun süsleme anlayışının da merkezini oluşturmaktadır.

Calatrava strüktürleri hakkında şöyle demektedir [Calatrava, 2000].

“Ağaca benzer strüktürler inşa etmekteyim ve sık ir biçimde tasarımlarım iskelet biçimini çağrıştırmaktadır. Bunun ardında yatan şey tekrarlama değildir. Ağaç da olsa, omurgalı da olsa, temeli üst kısmında daha kalın olan ve evrensel strüktür ilkesi tarafından dikte edilen bir biçim kendini gösterir. Bu ilkelerin yinelenmesi, ekonomik yeterliliği ifade etmektedir. Ama bu güzel olan şeyden, yani müzikal bir kompozisyonda bulunan ritimden doğmaktadır.”

Sevilla ve Camas kentlerini birbirine bağlayan Alamillo köprüsü Calatrava'nın strüktürleşmiş süsleme yaklaşımı ile tasarladığı yapılarından biridir. Çelik halatlarla asılı olan strüktürün direği, 250 m. açıklık ve 162 m. yüksellekle tüm sergi alanında (Expo,92) gerçekleştirilen inşa için bir sınır niteliğindedir. Bu direk 58 derece eğimle tasarlanmıştır [Jodido, 1998]. Yapıda strüktür tasarımı belirgindir. Asıl amacın açıklık geçmek olduğu düşünülürse strüktürün öne çıkması olağandır. Ancak sadece bu yapıda değil Calatrava'nın tüm yapılarında aynı anlayış vardır. Onu strüktür merkezli tasarım yapan bir mimar haline getirmektedir.



Resim 4.39. Sevilla Köprüsü ,Santiago Calatrava, Sevilla, İspanya, 1987
[McCullough, 2000]



Resim 4.40. Wohlen Lisesi Çatı strüktürü, Santiago Calatrava, Wohlen, İsviçre,
1984-1988 [Sharp, 2000]

Tasarımlarında Calatrava standartların dışına çıkmıştır. Bunlardan biri ise 1984-1988 yılları arasında Wohlen Lisesi için tasarladığı çatı strüktürüdür. Bu strüktür lisenin giriş salonunun, kütüphanesinin ve büyük salonunun üstüne örten bir çatıyı kapsamaktadır. Bu giriş saçak kesişimlerinden bir yay ortaya çıkacak iki konik yüzeyden oluşmaktadır. Yay biçimindeki çelik omurga aynı zamanda cam panelleri taşıyan bir konsoldur. Beton bir kabuktan oluşan tonozlar kütüphanenin üstüne örtmüşlerdir. Bu tonozlar açık bir kitabın sayfalarını da çağrıştırmaktadır. Büyük

salonu üzerini örten çatı tasarımında ise v biçimli strüktürel elemanlar kullanılmıştır. Bu elemanlar ahşaptır. Lisenin giriş salonu ise içinde öğrencilerin toplandığı büyük bir çadır şeklindedir. Bu çatı lamine ahşap kiriş, çelik halat ve opak cam ile tasarlanmıştır [Tanyeli, 2000]. Bu yapı strüktür kullanımındaki biçimsel farklılık yüzünden strüktürleşmiş süs yaklaşımının örneklerinden biridir.



Resim 4.41. BCE, Santiago Calatrava, Toronto, 1992 [McCullough, 2000]



Şekil 4.5. BCE eskizler, Santiago Calatrava, Toronto, 1992 [McCullough, 2000]

Calatrava'nın neredeyse bütün yapılarını bu yaklaşım içinde değerlendirilmelidir. Çünkü her tasarımı farklı strüktür biçimlerinde farklı strüktür çeşitlilikleri ile tasarlanmıştır (Resim 4.44). Süslemenin günümüzde endüstri devriminden önceki anlamını yitirdiğinin başka anlamlarda tekrar oluştuğunun örnekleri

Calatrava'nın tasarımlarında görülebilmektedir [Sharp, 2000].

Stuttgart Üniversitesi Hysolar Enstitüsü Binası

Behnisch'in Stuttgart Üniversitesi'ne bağlı Hysolar Enstitüsü yapısı da biçimsel özellikleri ile strüktürleşmiş süsleme örneklerinden biridir. Bu yapıda sadece strüktür değil yapı bileşenlerinin her birisi süs olarak kendilerini canlandırmışlardır. Bu yapı Çimen'in sözleriyle özgürlüğü daha estetik hale getirmek için tasarlanmış bir yapıdır.[Çimen, 1999] Behnisch tasarlarken öğelerin boşlukta seyretmesini hatta biraz sallanırsa hareket edecek bir anlam ifade etmesi gerektiğini düşünmüştür. Strüktür öğeleri onun tasarımlarında renkler ile de vurgulanmaktadır. Renk Behnisch için önemlidir. Behnisch Renk hakkında şöyle demektedir [Çimen, 1999].

“Rengin adeta özgürce mekânda yer alması ve mekanın atmosferini etkilemesi çok güzeldir. Eğer biz renkleri daha özgürce kullanabildiysek renkleri cam öğelere götürerek işlevlerinin de dışında onları kullanarak yaptık. Bu şekilde nesnelere somut düzenden ve işlevsel görevlerinden uzaklaşır”.



Resim 4.42. Stuttgart Üniversitesi Hysolar Enstitü Binası,Günter Behnisch, Stuttgart,1987 [Blundell, 2000]



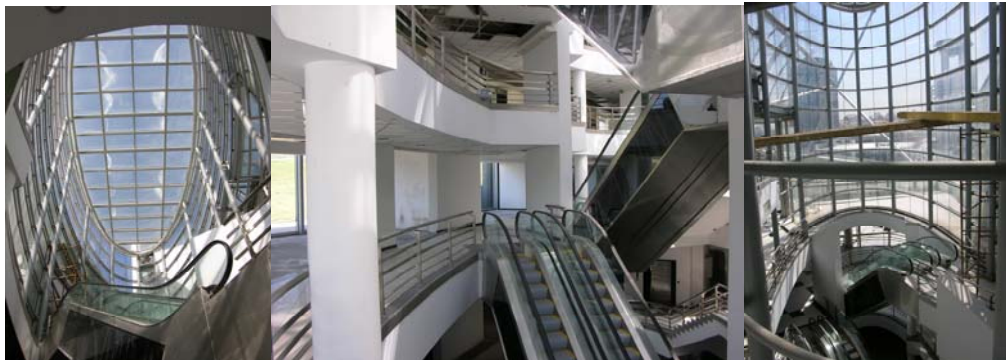
Resim 4.43. Hysolar Enstitü Binası,Günter Behnisch, Stuttgart, 1987 [Çimen ,1999]

Akman Emporium Binası

Bu yaklaşıma Türkiye’den verilebilecek örneklerden biri Mustafa Yücesan’ın Akman Emporium binasıdır. Yapı bir alışveriş merkezi olarak tasarlanmıştır. Serbest mekân anlayışı ile kullanıcılarına istedikleri kadar alan vermeyi amaçlamaktadır. Cephede devam eden strüktür çeşitlenmesi iç mekânda daha az çeşitli bir strüktür anlayışı ile devam etmektedir. Yapıda taşıyıcı olmayan elemanların da bazıları strüktür gibi görünmektedir. Yapı şu anda kullanılmadığı için tamamlanmayan bölümleri de vardır. Mimar strüktürü yapıda plastik bir etki yaratmak için kullanmıştır. Önde yelken şeklinde amerikan bezinden yapılmış mimari eleman ise kaldırılmıştır. Özellikle bu eleman yapının farklı strüktür sistemleri ile beraber çalışıyormuş gibi görünmesini sağlamaktadır.



4.44. Akman Emporium Binası, Mustafa Yücesan, Ankara, 2000 [Fotoğraf, Demirkan, Ö., 2006]



4.45. Akman Emporium Binası, Mustafa Yücesan, Ankara, 2000 [Fotoğraf, Demirkan, Ö., 2006]

4.4.3. Süslenmiş strüktür – az ya da çok yüzeysel

Süslenmiş strüktür- az ya da çok yüzeysel(structure ornamented) olarak adlandırılmaktadır. Bu yaklaşımda strüktür biçimini kaybetmeden süsleme sadece yüzeye uygulanmıştır. Strüktür süslemeye göre biçim değişikliğine uğramamıştır. Strüktür ve süsleme arasındaki sınır çok belirgindir. Bu iki öge birbirinden rahatlıkla ayrılabilir. Süsleme yapı üzerine çeşitli yollarla uygulanabilmektedir. Ancak doğrudan biçime etkisi yoktur.

Tassel Evi

Victor Horta tarafından tasarlanan Tassel Evi süslenmiş strüktür örneklerinden bir tanesidir. Aslında bu tasarımın için de çoğu ‘Art Nouveau’ binaları gibi hem süslenmiş strüktür örneklerini hem de süsleşmiş strüktür örneklerine rastlamak mümkündür saptaması geçerlidir. Bu yapıda süsleme tasarımın neredeyse tamamına hâkimdir. Yapı hayal gücünün ve malzemenin söylemini taşımaktadır. Demirin biçimlenmesi, motif, doğa, yapının söylemini destekler. Bu nedenden dolayı bu tasarımı süslenmiş strüktür kategorine yerleştirilmiştir. İç mekânda hayal gücü ile yaratılmış yaşayan organizmalar büyür ve izleyiciyi tüketir [Pontus,2003]. Ev bitişik düzen bir kentsel doku içinde yer almaktadır.

Yapı üç kat bir bodrum ve bir çatı katından oluşmaktadır. Giriş katından küçük bir girişten sekizgen bir hole, oradan da birkaç basamakla salona çıkılmaktadır. Salondan simetrik olarak üst kata çıkan bir merdiven ve küçük kış bahçesine ulaşılmaktadır. Yapının simetri ekseninde bir yemek odası bulunmaktadır. Birinci kat Tassel’in ofisini küçük bir odayı ve gündelik oturma odasını içermektedir. Giriş katı ile birinci kat arasında bir sigara içme odası vardır. Horta’nın bu binada süslemeyi kullanma biçimi eğri formlar ve motiflerdir. Bitkisel kökenli bir süsleme şekli geliştirmiştir Motiflerle iç mekânda ritim yakalanmaktadır. Merdiven bu süslemeyi geçişken mekânlarda görünmesine neden olur. Kolondan çatıya zeminden duvara her şey ince ince süslenmiştir.



Resim 4.46. Tassel Evi, Victor Horta, Brüksel, 1892-1893, iç mekan [Asensio, 2003]



Resim 4.47. Tassel Evi, Victor Horta, Brüksel, 1892-1893, iç mekan [Pontus, 2003]

Sekizgen holde zemindeki süsleme kapı ile ortak bir dildedir. Bu süsleme binanın kolonlarında da görünmektedir. Küpeşte de iki boyutlu motiflerin üç boyutta tasarlanmasını gösteren bir süsleme anlayışına sahiptir. Horta konstrüksiyonun biçimi dikte ettiğini ve eğrinin demirin plastisitesini anlatmak için en iyi yol olduğunu söylemektedir [Pontus, 2003; 45] Motif kış bahçesindeki bir yarım duvarın kolonların büyüyüp strüktürü desteklemek için bir kemere dönüştüğü yerde, duvarlarda devam etmektedir. Ve daha sonra bu motifler tavana geçiş yapmaktadır. Guimard bir gazeteciye Horta'nın süsleme hakkında 'bitkiden sap kısmını al çiçeği alma' dediğini söylemiştir [Aubry, 1997]. Tassel Evi'ndeki süsleme fiziksel olarak dış çerçevede meydana gelmektedir. Bu deneyim dıştan içe doğru şekil almaktadır.

Bu yapıdaki strüktür ve süs ilişkisini incelenirken binanın dışı değil iç mekân göz önünde bulundurulmuştur.

Frej Apartmanı

Türkiye’de İstanbul şehrinde bir çok Art Nouveau yapısı yer almaktadır. Bu yapılardan biri de İskender Caddesi, Büyük Hendek Sokağı, Şişhane Sokağı, Okçu Musa Caddesi arasındaki düzgün yamuk alana oturan Frej Apartmanıdır (Resim 5.51). Bu yapı süslenmiş strüktür yaklaşımına sahiptir. Mimari Konstantinos Kyriakidis’dir. Mimar heykelimsi çıkmaları ustaca kullanıp biçimde plastik bir etki oluşturmuştur. Çıkma yapan hacimler binayı üç yanından kuşatacak bir biçimde süreklilik içinde geliştirilmiştir. Heykellerle bezenmiş zengin süsleme düzeni ile yan cephelerdeki duvara yapışmış çift taşıyıcı kolonların ve ana cephedeki beşik kemerlerin birleştirdiği kolonların sonuncusu, köşelerdeki bağlantı öğelerini ayırma işlevini görmektedir [Barillari, Godali,1997] . Ön cephe duvarın geri çekilmesi dördüncü katta boydan boya bir balkonun oluşmasına neden olmuştur. Köşeler silindir şeklindedir. Yırtıcı kuşlar, (ana cephedeki duvara bitişik taşıyıcı kolonların üzerine yerleştirilmiş baykuşlar, çıkma hacimlerinin bindiği desteklerde atmacalar) ve böcekler cephede süsleme elemanı olarak yer almaktadır.



4.48. Frej Apartmanı, Konstantinos Kyriakidis , İstanbul, 19. yüzyıl [Barillari, Godali,1997]

4.4.4. Sslemi konstrüksiyon

Sslemi konstrüksiyon (ornament constructed) olarak adlandırılmaktadır. Bu yaklaşımda amaç konstrüksiyondur. Endüstri devriminde sonra özellikle giydirme cephe sistemlerinin uygulanması yapı yüzeyini ve strüktürünü taşıyıcı sistemden ayrılması ile sonuçlanmıştır. Yüzeyin artık kendine ait bir strüktürü vardır. Mimarlıkta yüzey duygusu ortaya koyduğu doku (malzemeden kaynaklanan), rengi ile belirli oranlarda kullanılan düzenli tekrarlar ile tanımlanan bir örüntü olarak btnlemektedir. Bu rnt tarih boyunca yapı ile aynı anlamda kullanılmış fakat giydirme cephe kavramı ve cephenin kendi strüktürünün, biçiminin, yapıdan ayrılması ile beraber biimlenmede çok daha zgr bir platforma oturmuştur. Özellikle bu bağımsızlama Őeffaflıėı da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyıl mimarisi, bu düşünceden yola çıkararak saydam yüzeylerin mimarisi haline gelmiştir. Bilinen en eski malzemelerden biri olan cam bu yüzyıl ile beraber sadece pencere olarak değil tüm cephe için bir kaplama malzemesi olarak kullanılmaya balanmıtır. İleri teknoloji ürünü camlar ile beraber enerji etkin tasarım yaklaşımları gelişmeye balamıtır.

Dünyada ilk giydirme cephe 1820'lerde Philadelphia 'daki iki katlı bir banka binasının cephesine uygulanmıştır. elik konstrüksiyonlu giydirme cephe kavramının ortaya çıkmasını sağlayacak ilk bina ise Home Insurance 1883 binasıdır. Crystal Palace 'da Şeffaf olan kabuğu ile giydirme cephe kavramının öncülerinden biri olmuştur. Şeffaf kabuk kavramı 1890 yılında Louis Sullivan tarafından Auditorium Building'de uygulanmıştır. 1891 yılında Burnham ve Root Şikago'da inşa ettikleri Monadnock binasında Şeffaf kabuğun uygulayıcılarından biri olmuşlardır. Bu kavramın Avrupa'da uygulandığı önemli yapılar 1911 Fagus Ayakkabı Fabrikası, 1914 'de Werkbund Sergisi'nde yer alan fabrika, 1926 'ta Dessau'da yapılan Bauhaus Tasarım Okulu, Le Corbusier'in Paris'te yaptığı İsviçre ğrenci Yurdu 'dur. Giydirme cephenin ilk örnekleri mekânları konfor koşullarına getirmemesine rağmen daha sonra alüminyum ve cam teknolojilerindeki gelişmeler bu problem ortadan kalkmıştır. Tamamen cam yzeeye sahip olan ilk eskizlerin sahibi Mies Von der Rohe 'dir [Sezer, 2003] .

Enis bu saydamlık hakkında ‘ neden sonra biçim gelir. Gaudi’de maskeli balo için yapılmış özel bir makyajdır. Rudolph Steiner’in Goethenaum’da geometrilerin en aykırısıdır. Ronchamp’daki klisede ışığa ilahi bir kıvrım veren dipsiz bir kaynaktır. Mies vonder Rohe ‘de şehre dünyadan tutulan sihirli aynadır’ der ve şeffaflığa neden olan cam yüzeylerin açıklamasını yapar [Batur, 1999]. Bu yüzey kent ile ilişkili olduğu tarafta ‘dış ‘ cephe kavramını beraberinde getirmektedir. Saydamlık, işlevsel, görsel ve simgesel olarak tasarım dilinin bir elemanı haline gelmiştir. Saydam yüzeylerin azlığı ya da çokluğu cephenin karakterini değiştirebilecek bir unsurdur. Gür cephenin önemine şu sözler ile dikkat çekmektedir [Gür, 2002].

‘Binalarda cephe, tıpkı insan bedeni gibi yersel ve göksel, doğal ve kültürel, bireysel ve toplumsal, içsel ve dışsal tüm paradigmalardan düğümlenip çözüldüğü yer olarak bir temsildir. Bir ara yüz olarak cephe, örttüğü binanın kimliğini ve kişiliğini dışarı vurur.’

Heidegger cepheyi mimarın dün ve gelecek arasındaki salınımı olarak tanımlamaktadır [Ergüney, 2004]. Villa Savoye’da Le Corbusier dikdörtgen bir prizmayı eşit aralıklarla bir direğin üzerine oturtmuş ve şerit bir saydamlık ile bu prizmayı ikiye bölmüştür. Kapalı mekanda pencereleri açık olan kısımda da boşluklar vardır. Wright’ın çalıştığı vitraylarda ise ışık farklı bir süsleme anlayışından içeri alınmış mekânın ortak diline katkıda bulunmuştur. Wright saydamlığı süslemiştir. Cam ile paralel bir şekilde demir üretimindeki gelişmeler de mimarlıkta farklı yaklaşımları beraberinde getirmektedir. Demir ahşap gibi değildir. Kolayca şekil almaz ve pahalıdır Fakat dayanımı ahşaptan daha fazladır. Bu malzeme kullanılarak daha geniş açıklıklar rahatlıkla geçilebilmektedir. Demirin şekil alması için geliştirilen teknolojiler strüktürün süsleşmesini sağlamaktadır. Adolf Loos tüm malzemelerin kendisi için aynı değerde olduğunu söyler [Portoghesi, 2003].

‘‘Tanrı ve insanlar için tüm malzemeler eşittir ve aynı değere sahiptir.(...)Bir kilogram taş mı bir kilogram altın mı? Bu gülünç bir soru. Fakat sadece bir tüccara göre ama bir sanatçı tüm malzemeler bana göre aynı değerdedir’’

Süslemeyi reddeden bir adam olarak malzemenin kendisi önemini vurgulamaktadır.

Enis Brown Evi

Süslenmiş strüktür az ya da çok ek olarak yüzeye yapılmış süsleme olarak tanımlayabiliriz. Strüktür üzerine desenler ya da motifler işlenerek yapılabilir. Enis Brown evi ise bu durumdan daha farklı bir anlayışa sahiptir. Bu açıdan bakıldığında bu evin örneklenmesinin nedeni modern mimarın ustalarından olan Frank Lloyd Wright'ın konuya yaklaşımıdır.

Wright çoğu eleştirmene göre kutuyu parçalamak ile meşguldür. Çağdaşları tekniği ve makineyi yüceltirken, o malzemenin doğal doku ve rengini korumakla meşguldür. İşte bu anlayış içinde malzemenin kendi dokusunda bulunan süsleme ile üzerine eklenen süsleme arasında bazı farklar oluşmaktadır. Loos süslemeyi cinayet olarak ilan ettiği yıllarda o kendi süsleme anlayışını terk etmemiştir. Wright 'ın bu evi aslında bir blok evdir. 1924 yılında tasarladığı yapılardan biridir.

Süsleme bu tasarımda kolon, giriş olarak vardır. Farklı motiflerin varlığı iç ve dış biçim arasında bir ilişki oluşturmaktadır. Bu ev süslemenin iki boyutta değil uzaysal kompozisyonda ve malzemede yorumunu içermektedir. Her düzlemde 'motif' farklı malzeme ve biçimlere dönüşmektedir. Ama eninde sonunda süslenmiş bir yapıdır. Ancak bu süslenmişlik o malzemenin tasarımında, doğasında var olan bir süslemedir.

Beton evin ilk izlenimi dikey ve yatay olarak düzlemler ve kütlelere bölünmektedir. Bu bölünme Wright'ın mekân anlayışı ile de ilişkilidir. Ama öncelikle Wright tek bir beton bloğun anlayışını ortaya koymuştur.

'Makinenin ruhu olan standartlaşma ilk kez burada, bir mimarın ellerinden açık bir şekilde hayal gücüne katıldı. Binanın tek limiti hayal gücünün limitidir. [Kaufmann ve ark., 1974).

Wright'ın elde ettiği doku prensibi aslında onun bütün tasarımlarında görülmektedir. Projeye dair tüm çözümler ve farkındalıklar hatta tüm problemler onun tasarladığı dokularda bulunabilmektedir.



Resim 4.49. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright, Kalifornia , 1924 [Pontus, 2003]



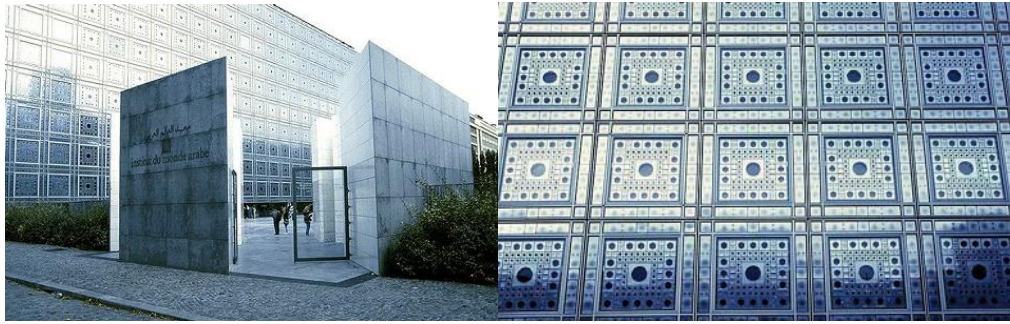
Resim 4.50. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright ,Kalifornia , 1924 , Modül süslemeleri



Resim 4.51. Ennis Brown Evi, Frank Lloyd Wright ,Kalifornia , 1924, Cam kapı , Oturma odası ve şömine

Arap Dünyası Enstitüsü Binası (IMA)

Arap Enstitüsü Binası süslenmiş konstrüksiyon yaklaşımı için örnek olabilecek binalardan biridir. Jean Nouvel'in bir yapısıdır.1987 yılında bitirilmiştir. Paris'in Notre Dame kilisesini gören, Sen nehri kıyısındaki en işlek caddelerinden biri üzerinde yer almaktadır. Arap dünyasının ve kültürünün kapılarını diğer kültürlerle açma isteği, 1980 yılında Fransız hükümetinin desteğiyle 19 ülkede açılan yarışmada birinci olan projeye gerçekleşmiştir.1987'de enstitü tamamlanmıştır. Enstitü Fransa ve 21 Arap ülkesinin (Cezayir, Birleşik Arap Emirlikleri, Bahreyn, Mısır, Irak, Ürdün, Kuveyt, Libya, Fas, Umman, Filistin, Katar, Somali, Sudan, Suriye, Tunus ve Yemen, Cibuti, Suudi Arabistan , Komoras ,Moritanya) ortaklığı ile kurulmuştur.



Resim 4.52. Arap Enstitüsü Binası, Jean Nouvel, Paris, 1987-1988 [Boissiere , 2001]

Enstitü'nün kuruluş amacı tarihin başlangıcından bu yana yaşamış Müslüman Arap medeniyetlerini, kültürlerini, dillerini tanıtmak ve yaymak; kültürel değişimi, iletişim ve iş birliğini desteklemektir.

IMA, geçici sergi mekanları, bir müze, kütüphane, belgeleme merkezi, oditoryum, lokanta ve çocuklar için atölyeler içeren bir kültür merkezidir. Yapının genelinde en belirgin özellikler, yapının güney cephesini oluşturan, fotoelektrik hücreleri ile ışığı kontrol edebilen, 30.000 diyaframın belirginleştirdiği alüminyum ızgara ve kitap kulesi ile cennete uzanan merdivenlerin sembolize edilmesidir.

Nasıl insan retinası ışığın yoğunluğuna göre genişleyip daralıyorsa diyaframlar da ışık yoğunluğuna göre kapanıp açılarak içeri giren ışığı kontrol etmektedir. Fotoğraf makinesinin içindeki lens gibi genişleyip daralarak bina içine giren güneş ışığını ayarlayabilmektedir. Konstrüksiyon detayları, mekânsal oyunlar, yansımalar, kırılmalar sayesinde gerçekleştirilen ışık efektleri mimari anlatımı desteklemektedir [Çağlar,1995]. Bina özellikle konstrüksiyonundaki modül mantığı ve bu modüllerin içerdği değişkenlik ile süsleşmiş konstrüksiyon örneklerinden biridir.

Aksoy Technal Fabrika



Resim 4.53. Aksoy-Technal Fabrika ve Yönetim Binası, Gökhan Avcıoğlu , İzmit
[Avcıoğlu, 2001 }

Türkiye’de bu yaklaşıma örneklerden biri Gökhan Avcıoğlu tarafından tasarlanan Aksoy-Technal Fabrika ve Yönetim binasıdır. Bu firmanın konusu da bir tür cephe sistemleridir. Bu projede Avcıoğlu, cam çelik gibi malzemeleri kullanarak ortaya çıkabilecek olanakları değerlendirmektedir. İlk olarak amaç gerektiğinde sökülüp takılabilen bir cephe sistemidir. Strüktür, 10x30 metrelik yapı merkezi- Freysaş tarafından geliştirilen 25 cm artgermeli döşeme ve bunu taşıyan 16 cm lik çok ince çelik çevre kolonlarından oluşmaktadır. Ana proje prefabrik bir üretim alanı ve önüne takılan yönetim binasından oluşmaktadır. Üretim alanı cephesi yansıtıcı bir yüzeydir. Yönetim yapısında ise iki yönde uzayan ön cephe profilleri değişik noktalardan arka cepheye ve yere bağlanmaktadır. Yatay çizgili kompozisyon yukarı doğru daralarak perspektifte bir yükselme yaratmaktadır. Burada farklılaşan

konstrüksiyon kompozisyonu bu örneğin süsleşmiş konstrüksiyon örneklerinden birisi olmasının nedenidir [Avcıoğlu, 2001]. Bu tasarım Jean Nouvel'in Paris'te tasarladığı Fondation Cartier yapısı ile benzer özellikler içermektedir.

4.4.5. Biçim ile süsleme

1864'de, Profesör George Aitchison, İngiliz Mimarları Kraliyet Enstitüsü'ne süslemelerin reklam gibi görüldüğünü belirtmişti. "Bana göre, dış hatların saflığı ve kısmi zarafet, süssüz sadelik binalarımızdan çay kaşıklarımıza kadar her şeye uygulanmalıdır." şeklinde bitirmekte ve eğer yine de kendi çağlarının mimarisine sahip olmak istiyorlarsa, süs yerine biçimin güzelliğine bakmaya çabalamaları gerektiğini söylemektedir [Collins,1998].

Dresser'e göre strüktür saklandığı yerden çıkartılmalı ve biçim ile orantılanmalıdır [Pontus, 2003] .

Semper'e göre süsleme mimari biçimin başlangıcıdır [Semper, 1989] .

Poelzig için amaç biçimdir. Ancak bu biçim bulunduktan sonra mimar süsleme yapabilir [Conrads, 1991]. Biçim her zaman mimarının koşulu olmuştur. Modernizmin öncü isimlerinden biri olan Mies von der Rohe'ye göre biçim mimarlıkta tasarımcıyı baştan çıkaran istem dışı davranışa yönelten ve varlığı ahlaki gerekçelerle açıklanamayan her şeydir [Tanyeli,1993]. Brolin biçimin sapmasını süsleme olarak görmemektedir. Süslemenin kılık değiştirmiş hali olarak düşünmektedir [Brolin, 2002]. Ancak en nihayetinde süslemedir. Birçok mimar biçimi süsleme aracı olarak kullanmaktadır. Bu sınıflandırmada biçim ile süsleme tanımı kütle kompozisyonlarını içermektedir. Her kütle dört farklı yaklaşımdan herhangi biri ya da hepsinin içerse de bu kütlelerin bir aradalıkları bu dört yaklaşımdan başka bir yaklaşım ile adlandırılabilir. Bu yaklaşım da biçim ile süslemedir. Bu yaklaşım Gehry'de kent dokusunu harekete geçiren bir şeyken, Merih Karaaslan'da şeker küpleridir, Maria Botta'da aslolan biçimken, Mies'de tasarımcıyı baştan çıkaran bir şeydir.

Banca Del Gottardo

Mario Botta 'nın 1882-1988 arasında inşa ettiği bir projesidir. Bu yapı tarihi kentin eteklerinde Lugano'nun gelişmekte olan bölgelerinden birinde yapılmıştır. Bina düzenli olarak tekrarlanan işlevsel ünitelerden meydana gelmektedir. İşlevsel üniteler bütünü kompozisyonunu meydana getirmektedir. Bundan dolayı biçim ile süsleme yaklaşımı ile tasarlanmıştır. Binanın genelindeki dağılım her bir bloğun içinde kendi boşluklarını tanımlamaktadır. Her bir bloğun ortasındaki nişler caddeye yüz vermektedir. Ve bu nişin içindeki nişler de Mario Botta'nın biçim kaygısını gözler önüne sermektedir. Mario Botta'nın mimari kaygısını Lois Kahn 'dan aldığı bu projede gözlenebilmektedir. Botta 1969 senesinde Louis Kahn ile tanışmıştır ve bir süre de Le Corbusier'in kurduğu bürolardan birinde çalışmıştır. Tasarımlarında genelde küp ve silindir gibi asal geometrik biçimleri temel almaktadır. Ardından, söz konusu biçimler bir takım karakteristik tonlar ve dokular ile manipüle edilmiştir. Botta'nın çalışmalarında ifade edilen hususlar dayanıklılık, süreklilik ve sağlamlılıktır.

Uğur Tanyeli 'Tüm kaygısı tutarlı ve bireysel , bir biçim dili yaratmak olan ve bunu arayan bir mimarın böylesi yapılarda farklı davranması beklenemezdi der ve Mario Botta'yı anlatan yazısının başına 'Aslolan Biçimdir 'diyerek bir başlık atar. Botta hakkında şöyle demektedir [Tanyeli, 1997].

“Modernizmin temel geometrik biçimlerden başkasına cevap vermeyen etik anlayışını tevarüs etmiş gibi görünmektedir. Son derecede kısıtlı olan biçimler dağırını devraldığı modernizmden alabildiğince özgür ve zengin birleştirme kombinasyonlar yapma anlayışını ise devralmıştır. O açıdan simetrimin zorunlu dar kalıplarına mahkûm. Dolayısıyla az sayıda içeren bir dil çok katı tek bir kural doğrultusunda kullanmak durumunda kalıyor. Böyle olunca Botta, dünyanın en yoksul diliyle şiirler yazmaya çabalayan bir şaire dönüşmektedir”

Schulz Botta hakkında şöyle demektedir [Schulz, 1997]

“Mimarın görevi 'bir dünyanın görselleştirilmesi' olarak anlaşılmalı. Mimar yapıları ile geçici olguları yaşatır ve sunar ve anlamlarını açıklar. Buradaki 'dünya ' terimi fiziksel bir çevre ile sosyal ve kültürel gelenekleri birlikte içerir. Böyle bir dünyanın

mimariye tercüme edilmesi bulanım bir sorun gibi görünebilir. Genelde mahallin strüktürel özelliklerinin anlatması ve o mahallin ‘Yer’e dönüştürmek için yoksun olduklarının eklenmesini içerir’



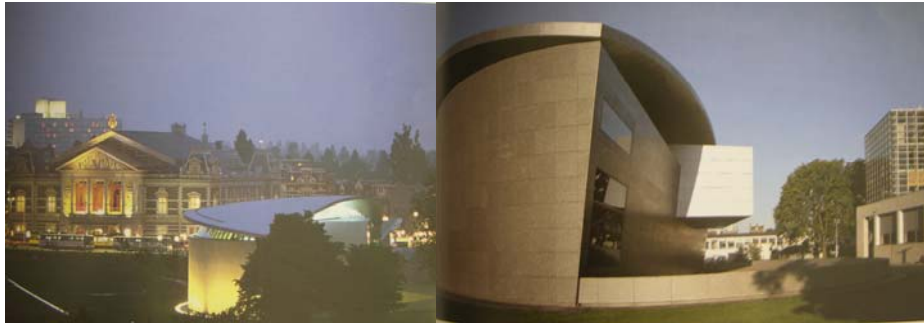
Resim 4.54. Banca Del Gottardo, Mario Botta, Lugano, İsviçre, 1982-1988 [Tanyeli, 1997]



Resim 4.55. Banca Del Gottardo, Mario Botta, Lugano, İsviçre, 1982-1988 [Tanyeli, 1997]

Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı

Bir başka örnek yapı da Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı 'dır. Bu yapıda her eleman bağımsız olarak bütünün kompozisyonunu meydana getirmektedir. Duvar, çatı ve bunlara saplanmış elemanların bir aradalıklarından dolayı biçim ile süsleme yaklaşımına örnek yapılardan biridir.



Resim 4.56. Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı, Kisho Kurokawa, Amsterdam, 1990-1998 [Kurokawa, 2002]



Resim 4.57. Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı, Kisho Kurokawa, Amsterdam, 1990-1998 [Kurokawa, 2002]

Yapı Hollanda'lı modernist mimar Rietveld'in son eseri olan ana binaya bitişik açık mekanda tasarlanmıştır. Binanın büyük bir bölümü yeraltındadır. Yeni kanat ana binaya bir yeraltı geçidi ile bağlanmaktadır. Yapı, kendini kavisli çizgileri biçimi ile kendini belli etmektedir. İki bina arasında ortak alana bir havuz yerleştirilmiştir. Eliptik çatı'nın eğimi ve duvarın kavisleri, asimetriyi vurgulayan bir anlamda

tasarlanmıştır. Basit geometrik şekilleri birleştirerek bu tasarımı oluşturmaktadır. Ancak burada Kisho Kurokawa değişimi ve gelişim anlatmak için biçimi süs olarak kullanmaktadır [Jencks, 1998].

Guggenheim Bilbao Müzesi

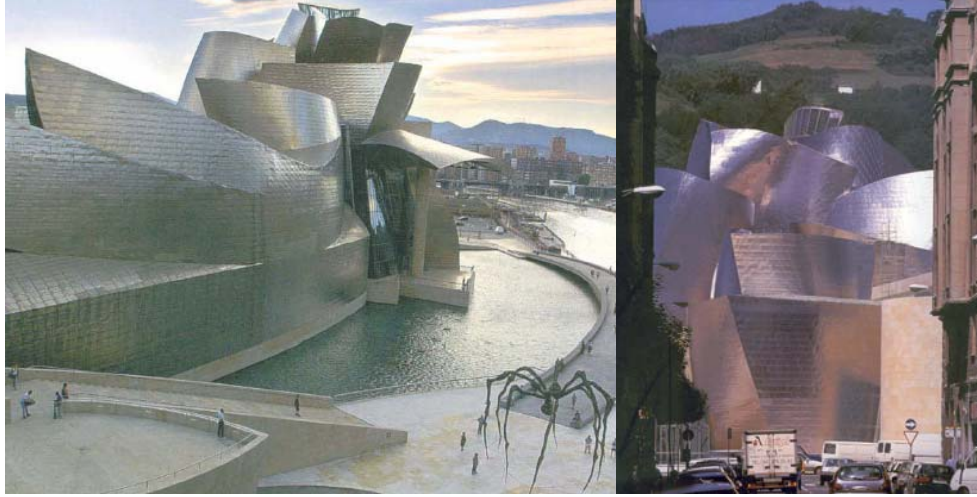
Biçim ile süsleme yaklaşımına örneklerden bir başkası da Frank O. Gehry'nin Guggenheim Bilbao Müzesi'dir. Bu tasarım Solomon R. Guggenheim Vakfı tarafından 1991'de açılan bir yarışma sonucu ortaya çıkmıştır. Bu müze galerileri, bir oditoryumu, bir restoranı, bir müze mağazasını ve yönetim bürolarını kapsayan birbirleriyle bağlantılı yapı bloklarından oluşmaktadır. Heykelsi metalik çatılar bütünü olması projenin biçim ile süsleme yaklaşımına örnek oluşturabilecek binalar içinde yer almasını sağlayan en önemli faktördür. Bu müze binası kıvrılan, bükülen biçimlerden oluşan metal çatı altında birleşen kireçtaşı kaplı bir dizi kendi içinde bağlantıdan oluşmaktadır. Derya Özer bu strüktürü dramatik olarak adlandırmaktadır [Özer, 1997].

Metal çatı paslanmaz çeliğe çok benzeyen, güneş altında parlamaya başlayarak yapıda görsel efekt oluşturan bir malzeme olan titanyum ile kaplanmıştır. Binanın dış görünümü yapı blokları arasındaki mekânları örten cam ve Puente de la Salve 'ye komşu olan taş kaplı yüksek bir kule ile belirginlik kazanmaktadır. Gehry bu tasarım hakkında şunları söylemektedir [Özer, 1997].

“Sanat müzeleri, dünyanın tüm büyük kentlerinde, sözel ve biçimsel anlamda kesişim noktalarıdır. Tam da Nervion Nehri'nin dirsek yaptığı yerde bulunan bu projenin Bilbao'da da böyle bir kesişim yaratma şansı veriyor. Bu tür bir fırsata sahip olan her mimar için kent dokusunun bir bölümünü harekete geçirmek, ve yenilemenin bir parçası olmak bir ayrıcalıktır.”

Bu açıklama Gehry'nin kent dokusunu harekete geçirmek için biçimi süsleme olarak kullandığını göstermektedir. Gehry'nin bu tasarımı gerçekleştirmesini sağlayan elemanlardan biri de Catia adlı bir bilgisayar programıdır. Catia uzay endüstrisi için geliştirilmiş, eğri yüzeylerin sonlu nümerik kontrolle çizilmesini sağlayan bir

programdır. Heykelsi biçimlerin oluşturulmasının denetim altında tutulmasını ve yapılabilirliğinin sağlanmasında yardımcı olmuştur. Catia'nın Gehry'nin tasarımını özgür kıldığı söylenmektedir.



Resim 4.58. Guggenheim Bilbao Müzesi, Frank Gehry, Bilbao, İspanya, 1991-1998
[Nero, 2004]



Resim 4.59. Guggenheim Bilbao Müzesi, Frank Gehry, Bilbao, İspanya, 1991-1998
[Nero, 2004]

Bu biçimler öncelikli olarak farklı büyüklükteki kağıt ve ahşap maketlerle çalışılmıştır. Daha sonra bu maketler Catia'ya aktarılmıştır. Catia Gehry için teknoloji ile kurduğu ilişki bağlamında önemlidir. Tanyeli'ne göre Gehry sonuç

ürünü tamamlanmamış bir tekil kütle olarak görmeyi yadsıyarak, onu bir biçimler koalisyonu gibi tasarlamayı istemektedir. Bu da parçaların farklı malzeme ve tekniklerle, farklı doku teknikleri ile inşa edilmesini ve farklı doku etkileri ile de vurgulanmasını zorunlu kılmaktadır. Gehry biçimleri için kendine işlevsel nedenler de yaratmamıştır [Tanyeli, 2000]. Gehry'nin biçimleri oluşturmadaki özgürlüğü ve bunları bir araya getirerek kompozisyonu oluşturması yapılarını biçim ile süsleme yaklaşımına yerleştirmiştir.

Yamaçevler

Türkiye'de biçim ile süsleme yaklaşımının usta mimarlarından biri Merih Karaaslan'dır. Çoğu projesinde biçim bir süsleme elemanı olarak mimari anlatımını etkilemiştir. Bu yaklaşımını örnekleyebileceğimiz projelerden biri Ankara Yamaçevler projesidir. Bu projeyi İlker Aksu ile beraber gerçekleştirmiştir. Hareketli ve çok eğimli bir topografyanın üzerinde tasarlanmış olan bu yapı biçim ve renkle süslenmiştir. Eğime yaslanan ve teras evler oluşturan bir düzen yükselen kütlede de sürdürülmüştür. Yamaca paralel ve yukarı doğru gelişen iki ayrı teras ev sisteminin ilişkili olarak kullanılması farklı katların oluşmasına neden olmaktadır. Dolaşım kurgusu eğime paralel bir plaza ve buna dik ana yokuş ile sağlanmıştır. Yapıya bir bütün olarak baktığımızda bir çok yerden farklı perspektifler keşfedebileceğimizi fark ederiz. Bu yapıda küplerden elde edilmiş kütle düzeni kimi yerlerde boşaltılarak kimi yerde dolu tutularak elde edilmiş bu küplerin sarı kırmızı ve mavi renler ile boyanmıştır [Aras ve Esen, 1997].

Lökçe'ye göre bu tasarımda sokak, avlu ev birlikteliği tematik ve biçimsel karşılıklarda aranmıştır. Avlu vadi, düşüncesi topografya aracılığında kitleleşerek, topografyanın yeniden strüktüre edilmesine dönüşmüştür. Avlu 'Mecaz Vadi ' olarak hayata geçirilmiş, yere ve çevreye katılım ironik bir eğretileme ile gerçekleşmiştir [Lökçe ve Aykut, 1997] .

“Burada ‘yer’ fiziki gerçekliktir ve bu gerçeklikte imgesellikler; antik kentler, kent duvarları, kapılar sokaklar, kafkaesk sokaklar, sokaklaşan merdivenler, rampalarla özelleşip yeniden strüktüre edilerek kentsel bir çekim alanı oluşturulmaktadır.”

Bu anlatım ile beraber tüm elemanların biçimi etkilemesini ve bu elemanların bir çatı örtüsünü altında kalmaktan öteye gidip cephe için bir süsleme elemanı olması gerçekleşmiştir. Karaaslan'ın projeden istediklerini şöyle sıralamaktadır [Karaaslan, 2001].

“Teras kaymalarının monoton ve rutin bir biçimde olmasını da istemiyordum. Anadolu geleneksel konutlarındaki ‘Odaların dışavurumu ‘ düşüncesini sürdürmek istiyordum. Bu yaklaşımın insan ölçeği ve komşuluk kavramı içinde bir kent imajı potansiyeli olduğunu(...)Binayı bir ‘küçük kent’ gibi ele almaya karar verdik. Evler , sokaklar, meydanlar, çarşılar, parklar, vb(...)”

Merih Karaaslan'ın elde etmek istediği kent imajı onun bu elemanları bu biçimde kullanmasını sağlamıştır. Bu özelliği ile de bu elemanlar kent dokusuna süsleme elemanları olarak katılmışlardır.



Resim 4.60. Yamaçevler , Merih Karaaslan ,Ankara, 1995 [Lökçe ve Aykut, 1997]



Resim 4.61. Yamaçevler Projesi ,Merih Karaaslan ,Ankara, 1995 [Lökçe ve Aykut, 1997]

CHP Genel Merkez Binası

2006 yılında tamamlanan Kadri Atabaş'ın tasarladığı bir yapıdır. Bir partinin genel merkez yapısıdır. Programda müze, arşiv, kütüphane, salonlar, dinlenme ve rekreasyon alanları yer almaktadır. Yapı yerel bir malzeme olan Ankara taşı kaplı, 20 m. yüksekliğindeki bir baza ve onun üstün yükselen şeffaf bir kütlede oluşmaktadır.



Resim 4.62. CHP Genel Merkez Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 2006 [Fotoğraf, Demirkan, Ö, (2006)]



Resim 4.63. CHP Genel Merkez Binası, Kadri Atabaş, Ankara, 2006 [Atabaş, 2006]

MYK Salonu daha öne çıkarılmış ve genel kütle düzeninden biçim ve strüktür olarak farklılaşmıştır (Resim 4.66). Yapı tüm kütleyle örten bir örtü altına toplanmaktadır. Örtü altında yapı boşluklar, geri çekilmeler, birbirine akan asma bahçeler, mekânlar ile sonlanmaktadır. Yapının teknolojik gelişmelere uyum göstermesi Atabaş'ın

tasarım özelliklerinden biridir. MYK Salonundaki biçim farklılaşması yapının biçim ile süsleme yaklaşımı örnekleri içinde yer almasının sebebidir [Atabaş, 2006].

Bu bölüm beş yaklaşıma örnek olabilecek binaları içermektedir. Bu binalar seçilirken özellikle ilgili sınıflandırma yaklaşımını temsil etmeleri kıstas olarak aranmıştır. Bölüm başında elde edilen beş sınıflandırma için süslemenin önemi aktarılmıştır. Bu bölümde beş ayrı alt bölüme ayrılarak sınıflandırmalar kendi özerk alanları içinde incelenmiştir. İlk bölüm süsleşmiş strüktür örneklerini içermektedir. Bu sınıflandırmada belirleyici olan yapının tasarlanış aşamasındaki amaçtır. Süsleşmiş strüktürde amaç strüktür tasarımıdır. Bu yaklaşım ile ilgili dünyadan pek çok yapı örnek olarak gösterilebilir. Bu yapılardan en belirgin olanları high-tech yapılardır. Birinci bölümde en belirgin olarak açıklanan binalar, Pompidou Kültür Merkezi, Hongkong Shanghai Bankası , Financial Times Basımevidir. Bu yaklaşıma Türkiye’den gösterilecek örnekle arasında Kadir Atabaş’ın Toyota Binası ve Fenebahçe Dalyan’da Selim Velioğlu’nun tasarladığı sosyal tesisi gösterilebilmektedir.

İkinci bölümde strüktürleşmiş süsleme örnekleri incelenmiş ve bu örnekler ile bu yaklaşım açıklanmaya çalışılmıştır. Bölüm için uygun örnekler Calatrava ve Gaudi’nin yapılarıdır. Behnisch’in Stuttgart Üniversitesi’ne bağlı Hysolar Enstitüsü binası da biçimsel özellikleri ile strüktürleşmiş süsleme örneklerinden biridir . Calatrava’nın Wohlen Lisesi için tasarladığı çatı strüktürü bu yaklaşımın örneklerinden bir diğeridir. Dünya mimarlarından üçüncü örnek ise Gaudi’nin tasarladığı Sagrada Família klisesidir. Türkiye’den Mustafa Yücesan’ın Akman Emporium binası örnek olarak incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, Art Nouveau mimarisi süslenmiş strüktür anlayışı içinde değerlendirilmiştir. Belirgin olarak özellikleri anlatılan yapılardan biri Victor Horta’nın Tassel Evi’dir. Türkiye’de İstanbul şehrinde bir çok Art Nouveau yapısı yer almaktadır Bu yapılardan biri de İskender caddesi, Büyük Hendek Sokağı, Şişhane Sokağı, Okçu Musa Caddesi arasındaki düzgün yamuk alana oturan Frej Apartmanı incelenmiştir.

Dördüncü bölüm süsleşmiş konstrüksiyon örneklerini içermektedir. Örnek olarak Frank Lloyd Wright'ın Enis Brown Evi , Jean Nouvel'in Arap Enstitüsü binası incelenmiştir. Türkiye'den Gökhan Avcıoğlu'nun Aksoy Technal Fabrikası incelenmiştir.

Son bölümde ise biçim ile süsleme yaklaşımı incelenmiştir. Biçim ile süsleme için Mario Botta'nın Banca Del Gottardo yapısı, Kisho Kurokawa'nın Van Gogh Müzesi Yeni Kanadı Frank Gehry'nin Guggenheim Bilbao Müzesi yapıları örnek olarak gösterilmiştir. Türkiye'den ise Merih Karaaslan'ın Yamaçevler projesi, Kadri Atabaş'ın CHP Genel Merkez Binası incelenmiş ve biçim ile süsleme yaklaşımının kıstasları bu yapılar üzerinden tespit edilmiştir.

5.SONUÇ VE ÖNERİLER

Süsleme ve strüktür ilişkisi öncelikle strüktür ve süslemenin tek olarak varlıkları ile başlamaktadır. Strüktür öncelikle inşa etmek sözcüğünün karşılığı olmakla beraber bazı soyut anlamları da içermektedir. Süsleme tanım olarak ‘güzellik veren güzelleştiren şey olarak açıklanmaktadır. Süsleme mitolojideki ilk anlatımların görselleştirilmesi için kullanılmıştır. Bu onun çıkış noktası olarak düşünülmektedir. Süsleme hakkında onun yüzeysel mi yoksa özle ilgili bir şey mi olduğu hakkında yanıtlar aranmaktadır. Tarih boyunca kuramcılar bu konu hakkında yorumlar yapmıştır. Strüktür ve süsleme ilişkisi ve ilişkilene düzeyleri-yaklaşımları aşağıdaki sonuçlarla özetlenebilmektedir.

1. Şehirler, insanlar, nesnelere, kendi düzenlerini varlıklarını belirgin-görünür kılmak için kendilerini süslemektelerdir. 20. yüzyılda süslemenin dışlanmasının nedenlerinden biri özellikle 19. yüzyılın süslemeye olan düşkünlüğüdür. Ancak 20. yüzyılda süsleme ortadan kaldırılamamıştır sadece kılıf değiştirmiştir. 20. yüzyılın süslemesi yüzeysel bir süsleme değildir yapının biçiminden kaynaklanmaktadır. Malzeme de kendi dokusu ile bir süsleme elmanı olarak mimari anlatıma etki etmektedir. Eş zamanlı olarak cephe ve strüktürün teknolojinin etkinliğinde birbirinden ayrılması ile beraber cephe, yüzey ve doku çeşitliliği ile mimari anlatıma etki etmiştir. Süsleme elmanı olarak davranmıştır.

2. Debra Schafter 19. yüzyılın ikinci yarısında tarz üzerine İngiltere ve Avrupa’da yapılan çalışmaları inceleyerek süslemenin dört temel işlevini belirlemiştir. Bunlar Amblem olarak işlevlenen süsleme, işaret olarak işlevlenen süsleme, simge olarak işlevlenen süsleme ve algısal gösterge olarak işlevlenen süslemedir. Ancak Schafter’ın bu çalışmaları süslemenin işlevlerini açıklamakla beraber bu işlevlenmeyi strüktür bağlamında incelememiştir. Strüktür ve süsleme arasındaki ilişki için ipuçları içermemektedir.

3. Naomi Neumann göstergebilim ve süsleme konusunda çalışmalar yapmıştır. Cepheler için bir çözümleme yöntemi ortaya koymuştur. Cephedeki bütün elemanları

motif olarak kabul etmekte ve parçadan bütüne giden bir anlayış izlemektedir. Çözümleme yöntemi için yardımcı ve alt grafikler, simetri eksenleri önemlidir. Ancak Neumann'ın çalışmaları yüzeysel süsleme için çözüm önerileri getirmekte, bunu üçüncü boyuta taşıyamamaktadır. Strüktür ve süsleme arasındaki ilişkinin açıklanmasında yüzeysel kalmıştır.

4. Angus J. Mc Donald'da strüktür ve mimarlık arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Strüktürün kullanımları için bir çözümleme yöntemi ortaya koymuştur. Bunlar biçim üretmekte kullanılan strüktür, strüktürel simgesellik, strüktürel ileri teknoloji, biçim üretmeyen strüktürlerdir. Ancak Mc Donald çalışmasını strüktürel farkındalık bağlamında incelemiştir. Strüktür mimari anlatım ilişkisinden çok teknik yeterlilik onu için önemlidir. Örneklerini de bu bağlamda seçmiştir.

5. Bütün bu çalışmalardan önce 1864 yılında Fellow Kerr'in Riba'da yapmış olduğu konuşmada arkitektüresk için malzeme ile elde edilen düzey strüktür ve süsleme ilişkisi için önemli ipuçları içermektedir. Bunlar strüktürleşmiş süsleme, süsleşmiş strüktür, süslenmiş strüktür ve süsleşmiş konstrüksiyondur. Süsleme ve strüktür ilişkisi bu çalışmadan yola çıkılarak incelenmiştir. Ancak bazı örnekler bu dört yaklaşıma dâhil edilememektedir. Kütleler bu dört yaklaşımdan birini ya da birçoğunu birden taşısa da kütle kompozisyonun bütünü için bu yaklaşımlardan biri uygun değildir. Bu bağlamda bu yaklaşım biçim ile süsleme olarak belirlenmiştir. Biçim ile süsleme yaklaşımı özellikle modernizm ile birlikte kütle kompozisyonlarında yer almaktadır. Tümevarımcıdır-tümdengelimcidir.

6. Süsleşmiş Strüktür yaklaşımında amaç strüktürdür. Strüktür genelde bina yüzeyinde doku oluşturmuştur. Renk kullanılarak strüktür belirginleştirilmiştir. Strüktür mekân ilişkisi belirgin bir şekilde ele alınmıştır. Strüktür ile mekân oluşturulmuştur. Özellikle mega strüktürlerde anıtsal strüktürler oluşturulmuştur. Strüktürleşmiş süsleme yaklaşımında amaç süslemedir. Strüktür belirgin derecede plastik bir etki kazanmıştır.

Hareket bu yaklaşımın ilkelerinden biridir. Süsleme bir başlangıç noktasıdır. Strüktür anlamını yitirmiş ve başka anlamlara bürünmüştür. Süslenmiş strüktür yaklaşımında

süsleme yüzeyseldir. Strüktür ile süslemenin sınırları belirgindir. Süsleme yüzeyden koparılsa strüktür biçimini, içeriğini kaybetmemektedir. Süsleşmiş konstrüksiyon yaklaşımı özellikle cephenin strüktürden ayrılması ve kendi dokusunu oluşturması ile oluşmuştur. Özellikle şeffaflık mimari anlatıma süsleme elemanı olarak katılmıştır. Seri üretimden kaynaklanan modüller, klasik mimari tarzdaki motife benzer özellikler taşımaktadır. Son olarak biçim ile süslemede ise biçimlerin kompozisyonu bütünü oluşturmaktadır. Asal geometrik biçimler ya da daha özgür estetize olmuş biçimler birbirlerini kırarak, birbirlerine sapanarak, dokunarak, uzakta durarak bütünün kompozisyonunu oluşturmuşlardır.

7. Teknolojinin hem strüktürü hem de süslemeyi değiştirmesi farklı anlamların da mimari anlatıma girmesini sağlamıştır. Bu çalışma strüktür ve süsleme ilişkisinin düzeyleri-yaklaşımları için gerekli temel bir çözümlene yöntemi ortaya koymaktadır. Strüktür ve süsleme arasındaki ilişki gelişen teknoloji ile daha da çeşitlenecektir. Teknoloji ve tasarım özgürlüğü yeni ilişkilene düzeyleri-yaklaşımları ortaya çıkmasına neden olacaktır.

KAYNAKLAR

- Alberti, L., B., “On the Art of Building In Ten Books”, Rykwert, J., Leach, N., Tavernor, R., *Library of Congress Cataloging-in-publication data*, 154-189 (1988).
- Altınsay, B., “Şehrin Meşrebi, Havai Binaları Hafif Londra, 1990”, *Arredamento Dekorasyon*, 97: 93-96 (1997).
- Alkan, O., Kuyumcu Y., “Sagrada Familia’ı kim bitirecek?”, *Arredamento Dekorasyon*, Mart , 81-84 (1997).
- Alyanak, Ş., “Mies ‘de Mimarlık ve Mobilya”, *Arredamento Dekorasyon*, 1: 92 (1993).
- Alyanak, Ş., “İnsanlığı Gereksiz İşlerden Kurtaran Adam”, *Arredamento Dekorasyon*, 11: 78 (1999).
- Amery, C., “Architecture , Industry , Innovation The Early Work of Nicholas Grimshaw”, *PhaidonPress*, , 9, (1995).
- Aras, E., Esen, E., “Uçuruma Ev Yapan Adam”, *Yapı*, 192:102-106 (1997).
- Asensio, P., Cuito, A., “Foster and Partners”, *Teneues* ,Paris, 8-14 (2002).
- Asensio, P., “Victor Horta”, Fotoğraflar Christine Bastin, Jacques Ewrad, *Teneues* ,15-21, (2003).
- Atabaş M., “CHP Genel Merkezi, Ankara”, *Arredamento Mimarlık*, 7-8: 78-85 (2006)
- Aubry, F., “Horta Art Nouveau to Modernism”, *Harry N.Abrams*, New York, 55, (1997).
- Avcıoğlu, G., “Mimarlık Üzerine Notlar” , *XXI*, 7: 104-109 (2001).
- Banham, R., “Theory And Design In The First Machine Age”, *Preager Publishers* , New York, 23-24, 41, 63, 79, 88-99 (1967).
- Banham, R., “Beaubourg Üzerine Reyner Banham’ın Görüşleri”, Tanyeli, U., *Yapı*, 24: 3-34 (1977).
- Barillari, D., Godali, E., “İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları” Ataöv, A., *YEM Yayınları*, 35-44,133-164 (1997).
- Batur, A., “Richard Buckminster Fuller”, *Yapı*, 52: 21 (1983).

- Batur, E., “Burada İnsanoğlunu Lüzumsuz İşlerden Kurtaran Adam Yatıyor” *Arredamento Dekorasyon* , 11 (1999).
- Batur, E., “Modernizmin Serüveni”, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 18-23 (2002).
- Batur, E., “Pencere kimdir?”, *Arredamento Dekorasyon*, 11: 97, (1999).
- Batur, E., “Sovyet Tasarımın Öncüleri”, *Arredamento Dekorasyon*, 75:188-202 (1995).
- Beeby, T., “The grammar of ornament , ornament as grammar”, Demirkan, Ö., *Via*, 3 (1977).
- Bloomer, K., “The Nature of Ornament Rhythm and Metamorphosis in Architecture”, Demirkan, Ö., *W.W. Norton and Company*, New York, 15-20 (2000).
- Blundell, P., “Günter Behnisch”, Demirkan, Ö., *Birlhouser* (Princeton University Pres), 12, 106-110 (2000).
- Boissiere, O., “Jean Nouvel”, *Terrail*, Paris , 53-58 (2001).
- Boyacıoğlu, E., “Mimarlıkta Anlatımda Teknoloji Girdisinin Değerlendirilmesi”, Doktora Tezi, *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, Ankara, 162-167 (1998).
- Bötticher, C., “The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with Regard to Their Application”, Hermann, V., *Santa Monica: Getty Center*, 147-167 (1997).
- Brolin C. B., “Architectural Ornament Banishment and Return”, Demirkan, Ö., *W.W. Norton and Company* , New York , 1,18-24(2000).
- Budak, C., “Herman Hertzberger Yaşamla Barışık Bir Modernizm”, *Arredamento Mimarlık* ,100+15: 52 (1999).
- Bush-Brown, A., “Louis Sullivan”, *George Braziller Inc.*, New York, (1960).
- Calatrava, S., “Tasarım Felsefesi, Santiago Clatrava”, *Boyut Yayınları*, 97-100 (2000).
- Cansever, T., “Profil Antonio Gaudi”, *Arredamento Dekorasyon*,3: 87 (1990).
- Cassirer, E., “The Philosophy of Symbolic Forms; Volume One:Language” Charles W. Hendel, Demirkan, Ö., *Yale University Press*, New Haven, Connecticut , 15-80 (1953).

- Collins, P., “Changing Ideals In Modern Architecture”, Demirkan, Ö., *Mc Gill-Queen’s University Press*, 12, 118-128 (1998).
- Collins, P., Frampton, K., Legault, R., “Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors”, *McGill-Queen’s University Press*, 199 (2004).
- Conrads, U., “Yirminci Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar” Yavuz, Ç., *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, 7, 8,10,16, 21,23,36,56,66,77,117 (1991).
- Cook, C., “Russian Constructivism And The City”, *Journal of Architectural Theory and Criticism*, Vision of the Modern’ *Acedemy Editions*,16-25 (1998).
- Cook, P., “Beaubourg Kültür Merkezi”, *Yapı*, 24: 47-49 (1977).
- Çağlar, N., “Kültür ve Teknoloji Bağlamında Jean Nouvel ve Arap Enstitüsü”, *Arredamento Dekorasyon*, 12: 78-81(1995)
- Çimen, B., “Özgürlüğü Estetize Etmek”, *Yapı*, 217: 63-76 (1999).
- Deutsche Bauzeitung: Konstruktions Beilage, <http://www.victorianweb.org /authors /ruskin/pm/intro.html>, 1929: 90 (2006)
- Devies, C., “High Tech Architeture”, *Thames and Hudson*, Londra, 65 (1991).
- Düzenli, H. İ., Gür,,Ş., Ö., “Kent Makyajı”, *Yapı*, 252: 44(2002).
- Ergüney, Y. D., “Mekansal Ara yüzlerin Algısal Boyutu ve Kentsel Devamlılık, Mimaride İç ve Dış Diyalektiği ”, *Yapı*, 226: 56-61 (2004).
- Fersan, K., “Profil Antonio Gaudi”, *Arredamento Dekorasyon*, Mart: 76 -83(1990).
- Frampton, K., “A Critical History Modern Architecture”, Demirkan, Ö., *Thames and Hudson Ltd*, Londra , 8,19, 32-34, 52,54, 91,107 ,109,116(1994).
- Gaudi, Antonio, “Sagrada Familia”, *Arredamento Dekorasyon*, Mart: 90 (1990).
- Gibson, C., F., “Beauty In Architecture Through Ornamentation”, *Art Ideas*, , 4-3: 5-8 (2005).
- Gossel, P., “Architecture in the Twentieth Century”, *Taschen*, 87 (2005).
- Gökçe, G., “Başlangıçtan Günümüze Mimaride Strüktür”, *Yapı*, 23: 26-31 (1977).
- Gökçe, G., “Mimaride Strüktür”, *Yapı*, 40: 21-25 (1979).
- Göker, S., Wilson, C., “Frank Lloyd Wright ve Doğa”, *XXI*, 76: 84 (2001).

- Gökhan, H., “La Zoom Wave gagne l’architecture’Archigram , Centre Georges Pompidue , Paris 1994’’, *Arredamento Dekorasyon*, 01: 203- 204 (1998).
- Gravagnuolo, B., “Adolf Loos’’, *Art Data*, Branzi, A., 23, 132-135 (1995).
- Greenberg, A., “*The Grammar of Ornament/Ornament Grammar Ornament*” Demirkan,Ö., *Graduate School of Fine Arts. University of Pennsylvania* , 65 (1977).
- Grodecki, L., “Gothic Architecture, History of World Architecture’’, *Electa Rizzoli*, New York, 27 (1985).
- Gür, Ş., Ö., “Cepheler ve Yüzeyler, Yapı Dergisi 247 Çatı ve Cephe Kaplamaları eki” , *Yem Yayınları* İstanbul, 3-7(2002).
- Güzer, C., A., “Apartman Parselinin Sınırları: Ankara’da Alternatif bir apartman’’, *Mimarlık*, 273: 38-41 (1997).
- Gympel, J., “The Story of Architecture, From Antiquity to the Present’’, *Könemann*, Hongkong, 75-88 (1996).
- Hamlin, A.D., “History of Architecture’’, *Longmans, Gren and Co* , Londra, xxiii,43 (1911).
- Hertzberger, H., “İşlevsellik Esneklik Çok Değerlilik’’, Beraha, H., Budak, C., *Arredamento Mimarlık*, 100+15, Haziran: 54 (1999).
- Iversen, M., “Alois Riegl: Art History And Theory’’, *MIT Press*, New York, 51, (1993).
- Jencks , C., ‘Architecture Today’ ,*Harry N. Abrams* ,New York, 27,29,30,36, 37,43,50, 270,279(1998).
- Jencks, C, “The High-Tech Maniera’ , The New Moderns, *Academy London* , 94-103 (1990).
- Jencks , C., “Yeni Modernler’’, *Yapı*, Gödeli, I., 134: 37-52 (1993).
- Jodido, P., “Santiago Calatrava’’, *Taschen*, Barselona, 56 (1998).
- Jones, O., “The Grammar of Ornament by Owen Jones’’, *Bernard Quaritch* , Kohler Art Library, 5 (1910)
- Juarez, A., “Kütle ve mekanda küpler ile oyun’ , *GASP* , Eylül: 13 (1996).
- Karaaslan, M., “Merih Karaaslan , Yapılar ve Anılar 1 ’’, *Karaaslan Mimarlık Limited Sti.*, Ankara, 177-191 (2001).

- Karapilehvarian, N., “Endüstri Devrimi Ve Yeni Ufuklar”, *Tasarım*, 32: 89-92 (1995).
- Kahn, L. I., “Writings, Lectures, Interviews”, *Rizzoli International Publications*, I New York, 25 (1991).
- Kaufmann, E., R., “Frank Lloyd Wright Writings and Buildings”, *New American Library*, New York, 225 (1974).
- Kerr F., “A Development of the Theory of The Architecturesque”, Demirkan, Ö., *Royal Institute of British Architecture*, 89-102 (1869).
- Konuralp, M., “Peter Cook”, *Arredamento Dekorasyon*, 63: 67 (1994).
- Kortan, E., “Yirminci Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bir Bakış”, *Yaprak Yayıncılık*, Ankara, 20-34 (1986).
- Kurokawa, K., “Müzeler”, İstanbul, *Tasarım Yayın Grubu*, 90-100 (2003)
- Künstler, G., Münz, L., “Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture”, *Thames and Hudson*, London, 226 (1966).
- Le Corbusier, “Yeni Bir Mimarlığa Doğru”, *Yapı Kredi Yayınları*, Merzi, S., 33, 45,47, 57-58,64, 222-228,241-245 (1999).
- Leuthauser, G., “Architecture in the Twentieth Century”, *Taschen*, Londra, 87 (2005).
- Lökçe, S., Aykut, O., “İmge Herşeydir; Yamaçevler Üzerine”, *Yapı*, 192: 107-109 (1997).
- McCullough, J., “Perspective”, Yüksek Lisans Tezi, Demirkan, Ö., *Virginia Polytechnic Institute and State University*, 14-24 (2000).
- Mc Donald, A.,J., “Strüktür ve Mimarlık”, *Butteworth Arch*, Demirkan, Ö., ix,70-102 (1994).
- Mutlu, B., “Mimarlık Tarihi Ders Notları”, *Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları* 127-158 (2001).
- Nero, I., “Computers, Cladding, and Curves:The Techno-Morphism of Frank Gehry’s Guggenheim Museum in Bilbao, Spain”, Doktora tezi, Demirkan,Ö., *Florida Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Dans Okulu*, 94-115 (2004).
- Neumann, N. S., “Semiotics of Ornament” *Arch. & Comport./Arch. & Behav.*, 3 - 1: 37-53 (1986).

Nervi, P., L., “Mimarlıkta Strüktürün Yeri”, Kortan, E., *Arkitekt*, 328: 182-183 (1967).

Öğuz, Ş., “Kant ve Kant Sonrası Pozitivizm; Mimarlıkta Anlam Sorunsalının Başlangıcı”, *Yapı*, 217: 57 (1999).

Olin, M., “Forms of Representation in Alois Riegl’s Theory of Art”, *Pennsylvania University Press*, 56 (1992).

Özdemir, K., “Makine Estetiğinin Mimarlık Üzerindeki Etkisinin Kütle ve Mekan Ölçeğinde İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, Temmuz, 53 (2001).

Özer, B., “Rejyonalizm ve Üniversalizm ve Çağdaş Mimari Üzerine Bir Deneme”, *İTÜ Yayını*, İstanbul, 30 (1964).

Özer, B., “Doğumunun 100. yılında Le Corbusier”, *Yapı*, 76: 27-53 (1982).

Özer, B., “Pompidou Kültür Merkezi”, *Yapı*, 23: 26-30 (1977).

Özer, D., N. “Guggenheim Bilbao Müzesi”, *Yapı*, 192: 110-118 (1997).

Özer, N., “Ağustos 1998 Pritzker Ödülü sahibi Renzo Piano”, *Yapı*, 204: 94-110 (2001).

Pevsner, N., “Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı”, Batur, S., *Cem Yayınevi*, İstanbul, 42-109 (1977).

Pevsner, N., “Theories of Art From Morris to Gropius”, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, *Yale University Press*, New Heaven ve Londra, 13 (2005).

Philips, A., “The Best In Industrial Architecture”, *Rotovision*, 14 (1992).

Picon, A., “Fuller’in Vadedilmiş Toprakları, Richard Buckminster Fuller, Mucit, Tasarımcı Girişimci”, *Aredamento Mimarlık*, 4: 103 (2001).

Poli, A., “Structure and ornament. Reflections by Auguste Perret on the Exposition of Decorative Arts of 1925”, *Materia*, 34: 28-33 (2004).

Pontus, D., “Ornament As Narrative: A Framework For Reading Ornament In The Twenty-First Century”, İç mimarlık Sanat Yüksek Lisans Tezi, *Washington State University Department of Apparel, Merchandising and Interior design*, 7, 11, 14, 20, 44 (2003).

Portoghesi, P., “Yeni Malzemeler”, *Materia*, 42: 24-47 (2003)

- Rıfat , M., “Yirminci yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları”, *YKY Yayınları*, 117 (1991).
- Rimmer, S., “The Symbolic Form Of Architecture”, Yüksek Lisans Tezi, *The Faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University*, Virjinya, 6,18-19 (1997).
- Rogers, R., “Architecture A Modern View”, *Thames and Hudson*, New York,5-,16,61,43,45,58 (1992).
- Rogers, R., Piano R., “Beaubourg Kültür Merkezi”, Granit, L., *Yapı*, 24: 42-46 (1977).
- Ruskin, J., “The Stones of Venice”, J.G.Links, Demirkan, Ö., *Da capo Pres*, New York, 12-41,200,400 (1960).
- Ruskin, J., “The Seven Lamps of Architecture”, *John Wiley & Sons*, New York 32-35 (1880), Dijital kitap
- Sezer, F., Ş., “Giydirme Cephe Kavramı”, *Mimarlık*, 311: 46-47 (2003).
- Sankovitch, A.,M., “Structure –ornament and the modern figuration of architecture (Radoux Revue Generale de L’architecture eet des trovoux publics Paris 1870) *Art Bulletin*, Aralık: (1998)
- Simino, S., “Thoughts on Architecture”, Master Tezi *Graduate Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University*, Virjinya, 9-13 (1999).
- Semper, G., “The Four Elements of Architecture and Other Writings”, Mallgrave, H., F., Herrmann, W., *Cambridge University Press*, 29 (1989).
- Schafter, D., “The Order Of Ornament, The Structure of Style Theoretical Foundations of Modern Art And Architecture”, *Cambridge University Press*, 2-5 (2003).
- Schulz, C. N., “Mario Botta”, *Arredamento Dekorasyon*, 16: 74 (1997).
- Sharp, D., “Santiago Calatrava ;Kültürel Köprüler Kurmak’, Santiago Calatrava”, Öztaş, G., *Boyut Yayınları*, 35-44 (2000).
- Sullivan, L., “Ornament in Architecture: Kindergarten Chats”, Demirkan, Ö. *Dover Publications*, New York, 187-191,202-214 (1979) .
- Tanyeli, G., “Demir”, *Arredamento Dekorasyon*, 9: 105-109 (1993).
- Tanyeli, U., “Beton ve Betonarme”, *Arredamento Mimarlık*, 10:106-111(1998).

- Tanyeli, U., “Calatrava’ya Türkiye’den Bakmak”, *Boyut Yayınları*, 9-15 (2000).
- Tanyeli, U., “Bir Gençlik Alt Kültürü Yaratıcısı:Archigram”, *Arredamento Dekorasyon*, 1: 77-78 (1998).
- Tanyeli, U., “Mario Botta ve Aslolan Biçimdir”, *Arredamento Dekorasyon*, 74: 12 (1997).
- Tanyeli, U., “Mies von der Rohe: Ortaçağ ile Modernizm Arasında”, *Arredamento Dekorasyon*, 1: 88,94-97 (1993).
- Tanyeli, U., “Sovyet Tasarım Öncüleri”, *Arredamento Mimarlık*, 75: 76 (1995).
- Tanyeli U., “Gehry’nin Karşı Dili”, *Boyut Yayınları*, İstanbul, 9-15 (2000).
- Taut, B., “Modern Architecture”, *London The Studio*, Londra, 9 (1929).
- Theo Van Doesburg, “Kübik mimari: Kışkırtmalar ve Yanlış Anlaşılmalr”, Onay, E., *Arredamento Mimarlık*, , 5-6 (2000).
- Tokyay, V., “Işık, Mimarlığın Dayanılmaz Hafifliği”, *Yapı*, 258: 56-65 (2003).
- Torroja, E., “Philosophy of Structures, The Beauty of Structures”, *University of California Pres*, Los Angeles, 268 (1958)
- Trachtenberg,M., Hymann I., “Architecture from Prehistory to Postmodernity”, *Prentice Hall Inc*, New Jersey, 439-502 (2001)
- Tümer, G., “Mimarsız Modern Mimarlık”, *Arredamento Mimarlık* ,12:122-129 (2001)
- Türkçe Sözlük, *Türk Dil Tarih Kurumu*, Ankara , 283, 664, 2059 (1998).
- Uluoğlu, B., “Kaptan Fuller’in Seyir Defteri, Bir Kozmolojiyi Somutlamak ya da Somutu Kozmikleştirmek”, *Arredamento Mimarlık* , 4: 100-102 (2001)
- Van de Velde, H., ‘H. Die Renaissance im Kunstgewerbe. Leipzig , 19 Luebkehan, Chris, ’The Development of Structural Form’ [www . darkwing. uoregon . edu](http://www.darkwing.uoregon.edu). (1903).
- Viollet le Duc, E., E., “General Observations On The External and Internal Ornamentations of the Building, Viollet-le duc Lectures On Architecture”, *Dover Publications*,170 (1987)
- Vitruvius, “*The Ten Book On Architecture*”, Morgan, H., M., Warren, H., L., *Dover Publications*, New York , 4:107 (1960)

Vitruvius, ‘‘Mimarlık Üzerine On Kitap’’, Güven, S., *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Yem Yayın*, İstanbul, 70-89 (1998)

Walgate, W., ‘‘Christopher Dresser: Influences and Impact of a Victorian Visionary’’ Demirkan, Ö., *Wendy Walgate*, 33 (2003)

Yücel, A., ‘‘High tech Teknolojizm ve Bağlamsallık Üzerine Kavramsal Değinmeler’’, *Arredamento Dekorasyon*, 97: 91-92 (1997)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DEMİRKAN, Özlem
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 14.11.1980 Konya
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 0 (332) 353 59 90
 Faks : 0 (312) 282 73 16
 e-mail : ozlembabaoglu@yahoo.com.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /Mimarlık Bölümü	2006
Lisans	Gazi Üniversitesi/ Mimarlık Bölümü	2003
Lise	Konya Meram Anadolu Lisesi	1998

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2003-2006	Özel Büro	Mimar

Yabancı Dil

İngilizce

Yayımlar

1. Babaoğlu, Ö., Kocaoğlu, V., Ataeri, T., Başkaya, A., ‘‘Blok toplu konut örneğinde özel ve yarı kamusal alan kullanımı: Ankara, Eryaman 4. Etap klima bloklar’’, *Konut değerlendirme sempozyumu*, İstanbul, (2004)

Hobiler

Bilgisayar Teknolojileri, Gitar, Kitap