

**MİMARLIKTA MEKAN VE ZAMAN**

**Ebru GÜNDOĞDU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
(MİMARLIK)**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMENTASYON MERKEZİ**

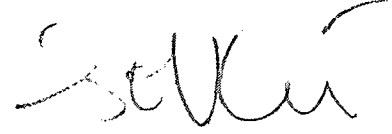
**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**126029**

**HAZİRAN 2002**

**ANKARA**

Ebru GUNDOGDU tarafından hazırlanan MİMARLIKTA MEKAN VE ZAMAN  
adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Doç. Dr. Sevgi LÖKÇE

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi  
olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Ziya UTAHAN

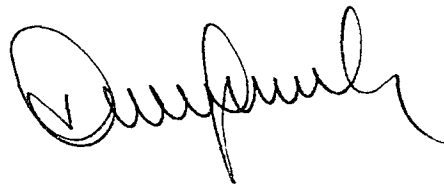
Üye: Doç. Dr. Sevgi Lökçe

Üye: Doç. Dr. Zeynep ONUR

Üye

Üye:

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



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                     |      |
|---------------------------------------------------------------------|------|
| ÖZET.....                                                           | i    |
| ABSTRACT.....                                                       | v    |
| TEŞEKKÜR.....                                                       | viii |
| ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....                                             | ix   |
| <br>                                                                |      |
| 1. GİRİŞ.....                                                       | 1    |
| <br>                                                                |      |
| 2. MEKAN - ZAMAN KAVRAMI .....                                      | 3    |
| 2.1. Mekan Serüveni.....                                            | 5    |
| 2.1. Mekan.....                                                     | 5    |
| 2.2. Mekan- Algı İlişkileri.....                                    | 9    |
| 2.2.1. Mekanın algılanmasını sağlayan öğeler.....                   | 12   |
| 2.2.1.1. Algı: ölçü, ölçek ve mekan.....                            | 15   |
| 2.2.1.2. Algı: Hafıza ve güncel gerçek mekan.....                   | 16   |
| 2.2.1.3. Algı: sınır , ışık ve mekan.....                           | 18   |
| 2.2.1.4. Algı: hareket, zaman ve mekan.....                         | 26   |
| 2.2.1.4.1. Lineer mekanlar.....                                     | 34   |
| 2.2.1.4.2. Merkezi mekanlar.....                                    | 35   |
| 2.2.1.4.3. Lineer ve merkezi mekanların birleşimi.....              | 35   |
| 2.2.2. Mekanda süreklilik.....                                      | 42   |
| 2.2.2.1. Hacimle oluşturulan süreklilik: dolaşım.....               | 42   |
| 2.2.2.2. Yüzey niteliğiyle oluşturulan süreklilik: geçirgenlik..... | 46   |
| 2.2.2.3. Fonksiyonla oluşturulan süreklilik: olay ve deneyim.....   | 49   |
| <br>                                                                |      |
| 3. MEKAN VE MİMARLIK.....                                           | 52   |
| 3.1. Mimarlıkta Genel Mekan Tanımlamaları.....                      | 52   |
| 3.2. Zamana Bağımlı Mekan İlişkileri.....                           | 69   |
| 3.2.1. Mimarlıkta kalıcılık .....                                   | 71   |
| 3.2.2. Zamana bağımlı mimarlık.....                                 | 80   |

|           |                                                                                 |     |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.2.1.  | Tarih öncesi dönemde mekan .....                                                | 81  |
| 3.2.2.2.  | Eski çağ (Antik çağ)' mekan .....                                               | 82  |
| 3.2.2.3.  | Eski Yunan mimarlığında mekan.....                                              | 84  |
| 3.2.2.4.  | Roma mimarlığı'nda mekan.....                                                   | 84  |
| 3.2.2.5.  | Erken Hristiyan ve Bizans mimarlığında mekan.....                               | 88  |
| 3.2.2.6.  | Ortaçağ'da mekan.....                                                           | 90  |
| 3.2.2.7.  | Gotik mimarlık ve dinamik mekan.....                                            | 93  |
| 3.2.2.8.  | Rönesans ve statik mekan.....                                                   | 94  |
| 3.2.2.9.  | Barok mimarlık ve mekanın özgürleşmesi.....                                     | 96  |
| 3.2.2.10. | 20.yüzyılda mekan değerlerinin değişimi.....                                    | 98  |
| 4.        | GÜNÜMÜZ MİMARLIĞINDA DEĞİŞEN MEKAN - ZAMAN<br>İLİŞKİLERİ VE SANAL MEKANLAR..... | 103 |
| 4.1.      | Modernizm, Zaman (Ve Mekan) İlişkileri.....                                     | 103 |
| 4.1.1.    | Mikro mekanlar, zaman ve uzam.....                                              | 107 |
| 4.2.      | Gündelik Hayat, Metropol ve Zaman-Mekan İlişkileri .....                        | 109 |
| 4.2.1.    | Gündelik yaşam ile değişen mekanlar ve zamanın<br>değerlendirilmesi.....        | 116 |
| 4.2.2.    | Teknolojinin mimarlığa yansımaları ve sanal mekanlar.....                       | 121 |
| 4.2.2.1.  | Sanallık ve gerçeklik.....                                                      | 121 |
| 4.2.2.2.  | Mimarlık ve sanallık.....                                                       | 124 |
| 4.2.2.3.  | Sanal mekan ve örnekleri.....                                                   | 130 |
| 5.        | SONUÇ.....                                                                      | 138 |
|           | KAYNAKLAR.....                                                                  | 140 |
|           | ÖZGEÇMİŞ.....                                                                   | 149 |

# **MİMARLIKTA MEKAN VE ZAMAN**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Ebru GÜNDOĞDU**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ**

**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**Haziran 2002**

## **ÖZET**

Günümüzde her şey mikro mekanlara uyarlanmakta, içinde yaşanılan zaman mekanı küçültmektedir. Mekansal sıkıştırma ise bizi bir başka ilişkinin içine doğru çekmektedir. Bilgisayar yazılım deyimi ile ifade edilirse, ZIP'lenmiş bir mekansal deneyimin içinde dönüşüm yaşanmaktadır. Algı, küçük mekanlara yöneldikçe kendi boyutlarını da değiştirmektedir. Mekansal algının Gulliver'in Lilliput ülkesindeki benzer bir ölçek sorunu ile karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Böylece orta sınıf yaşamlar, ideolojiler, mekanlar ve algılar mikro teknolojinin eşliğinde gün geçtikçe küçülerek, yeni bir kozmos anlayışının içine çekilmeye çalışılmaktadır.

Modernizmden günümüze mekan ve zaman ilişkileri değişmekte ve gündelik yaşantımızla mekanlar, yeni yüzeyler, yeni sınırlarla tanımlanmakta ve algılanmaktadır. Bu bağlamda mimarlık özelinde zaman ve mekan etkileşimi farklılaşmaktadır.

Bu çerçeveden bakıldığında; mimarlık, günümüz toplumlarının dinamiğine yön veren bir yaklaşım içinde yer alarak, sanat ve düşünce tarihine aynı paralellikte varlığını sürdürmektedir. Mimarlığın farklı disiplinlerle aynı anda iletişim içinde olması, özellikle tasarlama ve uygulama süreçlerinin gelişimi

gözönünde bulundurulduğunda, mimarlık zaman ilişkisinin tanımlanmasının güçlü olduğu görülmektedir.

Aslında mimarlıkta zaman çok farklı açılardan çok farklı şemalarla ele alınabilir. Ancak araştırmanın bütünündeki bakış açısını yansıtmak ve araştırmadaki sistemi ortaya koyabilmek için, mimarlıkta zamandan hangi anlamlarda sözedildiğini tanımlamak gerekmektedir, amaç mimarlıkta zamanın kavramsal açıdan iki farklı anlamda ele alınışını çözümlemektir. Bu nedenle ilk bölümde anlatılan tanım, kavram ve görüşler diğer bölümlerin ana eksenini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada mekan kurgusu, tarihsel süreklilik ve mekansal algısının sürekliliği bağlamında incelenmiş ve bu konularda analitik bir çalışma yapılmıştır. Mekan söyleminde, geçmişten günümüze, mimarlıkta kalıcılıktan sanallığa kadar pek çok kavram yeni ve eskinin bağlantısı kurularak incelenmiştir.

Bu araştırmada mimarlık zaman ilişkisinde soyut ve somuta ilişkin ayrımlarda, tarihselci yaklaşımda olanlar ve olmayanların doğurduğu zaman anlayışı (mimarlıkta kalıcılık) ile varoluşun, algının, hareketin ve deneyimin önemine dayanan ve çağdaş düşünce akımlarının kavramlarıyla açıklanabilecek zaman ve mekan anlayışları arasındaki uyum incelenmektedir.

Bu çalışmada mekan kavramının, geçmişten günümüze, mimarlık söylemindeki ilişkileri ve zaman-mekan ilişkilerinde görülen değişim tartışılmaktadır. Amaç mimarlıkta mekan kavramını bu bağlamda mimarlıkta yeniden sorgulamaktır.

Tez kapsamında 2. bölümde mekan kavramının genel çerçevesi çizilmektedir. Bu kısaca mekan konusundaki tanımlama, yaklaşım, görüş ve

tartışmalara yer verilerek yapılmıştır. Jeodické'ye göre mimari mekan kişinin deneyerek yaşayabileceği bir yerdir ve mekan algısı deneyimle ilişkili olup sınırlama söz konusudur. Bu sebeple mekan algısını etkileyen faktörlerden ölçü, ölçek, hafıza, sınır, ışık, hareket, zaman ve mekan konularına da açıklık getirilmektedir. Hareket ve mekan birlikteliğinde ise lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekan kavramsallıkları değerlendirilmiştir.

Zamanın mekandaki varoluşu doğrudan mekan kurgusu ve nitelikleriyle ilgilidir. Bu tür bir zaman anlayışını kavramak için, mekansal algıda sürekliliğin nelere bağlı olduğunu tanımlamak gereklidir. Eco'ya göre dolaşım; hacimsel değerlere ve mekan kurgusuna bağlı olarak sürekli bir algılamayı sağlarken öznel bir anlayışla mekanda zamanın yaşanmasına olanak tanımaktadır. Bir başka faktör sürekliliğin sağlanmasıdır bir diğer faktör de yüzey niteliğiyle oluşturulan geçirgenliktir. Tüm bunlar mekanın sınırlarını algılama açısından önemli belirleyicilerdir.

3. bölümde mekan, kapsamlı olarak ele alınmaktadır. Öncelikle mekana dair yapılan çeşitli sınıflandırmalarla, mekanın nitelikleri tanımlanmaktadır. Mekan çok yönlü bir kavramdır, ilkel, algısal, varoluşsal, kutsal, mutlak, coğrafi, kavramsal, soyut, sosyal, pozitif, negatif, iç ve dış mekanlar çerçevesinde örnekleriyle incelenmektedir.

Zaman bağımlı olarak yapılan mekansal ayrımlardan ilki zamansız mimarlık ile gündeme gelen mekanın tarihsel sürekliliğine dayalı bir durum, diğeri ise zaman bağımlı tarih öncesi dönemden günümüze mekan-zaman ilişkisini sorgulayan bir bakış açısı olarak öne çıkmaktadır.

Son bölümde; zaman-mekan kavramlarının modernizmden günümüze değişen mekan ve zaman ilişkileri incelenerek örneklendirilmiştir. Gündelik yaşantımızla değişen mekanlardan, metropol yaşamındaki mekanlara kadar çeşitli alanlarda incelemeler yapılmış, teknoloji ile mimarlık ilişkileri

incelenerek bu tür mekanlarda teknolojinin rolü ve mikro mekanlar/sanal mekanlar vb. örnekler ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bilgilerin mimarlık için yeni kavramsallık olduğu açıktır ve bu konuda (henüz tarihi son sözünü söylememiştir) bir arayış yaşanmaktadır.

Bilim Kodu : 601 01 00

Anahtar Kelimeler : mekan, zaman, mimarlık

Sayfa Adedi : 149

Tez Yöneticisi : Doç. Dr. Sevgi Lökçe



# **ARCHITECTURE IN SPACE AND TIME**

**(M.Sc.Thesis)**

**Ebru GÜNDOĞDU**

**GAZI UNIVERSITY**

**INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

**June 2002**

## **ABSTRACT**

From modernism to present space-time relations keep changing and with our daily life places one described and understood with new faces and new lines. In this context, in architecture, the affection of time and space is differing.

Observed in this frame, architecture, existing in an approach that directs the modern society dynamics, keeps its presence in parallel with the art and philosophy histories.

The presence of the architecture in coordination with different disciplines in the same time, as the development of design and application durations are observed, the definition of the architecture time relations remains to be strong.

Actually, time in architecture can be handled. In different points of views in different schemes. But to reflect the point of view in whole of the research and to put forward the system of the research, it is necessary to define the meanings of time in architecture. Our intend is to discuss time in architecture in a conceptional view in two different meanings. Hence, the definitions, concepts and views discussed in the first chapter forms the outline of the

other chapters. In this work, space concept is examined through historical duration and place perception and an analytic study is put forward in these subjects. In space concept, from post to present, many concepts from being ever lasting to visibility are examined by connecting the new to the old.

The relations of space concept in the architecture field and the changes in relations of space and time, from past to present, are discussed. Our intent is to investigate the space concept, in this manner, in architecture again.

In the content this then is in the 2. chapter, the frame of the space concept is drawn. This was done, shortly, spacing the definitions, approaches, views and discussions about the topic of space.

The existence of time in place is directly related with the place concept and its features. In order to seize this kind of time understanding, it is necessary to define those on which duration relies. These are important indicators to point out the lines of place.

In the 3. chapter place is examined extensively. Firstly, the features of space are defined by means of many classifications. Space is a multi-faced concept. It is examined through primitive, perceptual, existential, holy, absolute, geographic, conceptual, abstract, social, positive, negative, inner and outer spaces with samples.

The first of the time – dependant classifications, a condition related with the historical duration of space with timeless – architecture and the other is the point of view that investigates the space – time relation from the time dependant prehistoric period to present.

In the last chapter; the space and time relations of the time and place concepts changing from modernism to present was examined with samples. In many fields, from the spaces changing with our daily life to the spaces in metropolis life, many investigations were hold, by examining the relations between technology and architecture, the role of technology and micro spaces / visual places etc. were in the target of the study.

Science Code : 601 01 00

Key Words : space, time, architecture

Page Number : 149

Adviser : Assoc. Prof. Sevgi Lökçe

## TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren hocam Doç.Dr.Sevgi Lökçe'ye, arkadaşlarıma, şu anda aramızda olmayan ancak çalışmalarımda hiçbir zaman görüşlerini ve desteğini eksik etmeyen sevgili patronum Merih Karaaslan'a, sevgili annem, babam ve ağabeyime desteklerinden ve sabırlarından ötürü teşekkürü bir borç bilirim.



## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil.2.1.Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietvelt, Utrecht, Hollanda,1924.....                    | 14 |
| Şekil.2.2. Günün değişen saatlerinde mekandaki objeler ve zamanla<br>değişen yansımaları ..... | 18 |
| Şekil.2.3.Glass House, Philip Johnson.....                                                     | 19 |
| Şekil.2.4. Bauhaus; Walter Gropius, Dessau, 1925-1926.....                                     | 19 |
| Şekil.2.5. <u>Stansted Airport</u> , İç mekan, by Norman Foster.....                           | 21 |
| Şekil.2.6. Kimbell Müzesi, Kahn,1967-1972, Fort Worth,Texas.....                               | 23 |
| Şekil. 2.7 .Mekanda Gün ışığı, Kimbell Müzesi, Kahn.....                                       | 23 |
| Şekil.2.8.Johnson Wax , F.Lloyd Wright, 1936-1939.....                                         | 24 |
| Şekil.2.9.(Solda), Egg of Winds, Tokyo, 1991, Toyo Ito.....                                    | 25 |
| Şekil.2.10.(Sağda), Visions of Japan, Londra, 1991, Toyo Ito.....                              | 25 |
| Şekil.2.11. Galleries La Fayette, Jean Nouvel, Berlin.....                                     | 25 |
| Şekil.2.12. Hareket ve Mekan Algısı .....                                                      | 27 |
| Şekil.2.13. Hareketle tanımlanan mekan, (Hoogstad, 1990) .....                                 | 28 |
| Şekil.2.14. Hız ve mekanda hareket (Pompediu) .....                                            | 29 |
| Şekil.2.15. Champs Elysees, Paris.....                                                         | 34 |
| Şekil.2.16.Lineer Mekan Örnekleri .....                                                        | 36 |
| Şekil. 2.17.Lineer Mekan Örnekleri.....                                                        | 37 |
| Şekil.2.18.Lineer mekanda hareket & mekansal algı değişimi.....                                | 38 |
| Şekil.2.19.Merkezi mekan örnekleri.....                                                        | 39 |
| Şekil.2.20.Merkezi mekan örnekleri .....                                                       | 40 |
| Şekil.2.21.Merkezi mekanların lineer mekanlarla geliştirilmesi.....                            | 41 |
| Şekil.2.22. Yoğun Mekan- Boş Mekan.....                                                        | 43 |
| Şekil.2.23.(solda), F.Lloyd Wrigt'ın Mekan Kuramı.....                                         | 44 |
| Şekil.2.24.(Sağda), Mekanın Sürekliliği.....                                                   | 44 |
| Şekil.2.25. Mekan ve pencere kullanımı .....                                                   | 47 |
| Şekil.2.26. Şeffaflık, Shangai Bank, Hong Kong.....                                            | 47 |
| Şekil.2.27. <u>Crystal Palace</u> , Joseph Paxton.....                                         | 48 |

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil.2.28.Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi.....               | 50 |
| Şekil.2.29. Hague Villa,B.Tchumi, Lahey, Hollanda,1992.....              | 50 |
| Şekil.2.30. Park de la Villette, Tchumi .....                            | 51 |
| Şekil.2.31.Groningen Video Galerisi, Bernard Tschumi.....                | 51 |
| Şekil 3. 1. Hindistanlıların barınma mekanları.....                      | 54 |
| Şekil 3.2. Gölgeleme Mekanı .....                                        | 54 |
| Şekil 3.3. M.Ö. 900 yılındaki savunma amaçlı yapılmış ev .....           | 55 |
| Şekil 3.4 Güney Afrika'da termit canlısının yuvası.....                  | 55 |
| Şekil 3.5. Deniz Kabuklusunun iç mekanı.....                             | 56 |
| Şekil 3.6. Örümcek Ağı ; strüktürle yaratılan yaşama mekanı .....        | 56 |
| Şekil.3.7.Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, 1955, Ronchamp, Fransa.....     | 58 |
| Şekil 3.8. Faisal Cami, Vedat Dolakay, İslamabad, Pakistan, 1986.....    | 58 |
| Şekil.3.9. Vierzhnheiligen. Kesit. ....                                  | 61 |
| Şekil. 3.10. Mağara, Karli, Hindistan, Plan ve Kesit. ....               | 62 |
| Şekil.3.11. Piazza del Signoria, Floransa, İtalya.....                   | 63 |
| Şekil.3.12. Piazza Annunziato, Floransa, İtalya.....                     | 63 |
| Şekil.3.13. Barcelona Pavyonu, dış mekan.....                            | 65 |
| Şekil.3.14. Kaufmann Evi (Fallingwater), F.Lloyd Wright.....             | 66 |
| Şekil.3.15. Frank Lloyd Wriht, Lewis Evi, Libertyville, Illinois.....    | 67 |
| Şekil.3.16. Lewis Evi. Şömineye bakan taraftan oturma odası.....         | 68 |
| Şekil.3.17. Lewis Evi. Fransız kapılarına doğru bakan oturma odası ..... | 68 |
| Şekil.3.18. Robert Venturi'nin Flint House için cephe eskizi.....        | 71 |
| Şekil.3.19 .Centro Direzionale, Aldo Rossi.....                          | 74 |
| Şekil.3.20.Centro Torri Commercial Center, Aldo Rossi.....               | 74 |
| Şekil.3.21. Leon Krier'in Sedile Meydanı Projesi, Philedelphia 1983..... | 77 |
| Şekil.3.22.Roma Interrota, Leon Krier, 1977.....                         | 77 |
| Şekil.3.23. Atlantis Projesi, Leon Krier, Tenefferia.....                | 78 |
| Şekil.3.24. Salk Institute, Kahn, 1959-1966.....                         | 78 |
| Şekil.3.25.Mimarlık oda yapmakla başlar.....                             | 79 |
| Şekil.3.26 Terra Amata, Homo erectus evi.....                            | 81 |
| Şekil3.27. Lanyon Quoit, İngiltere.....                                  | 81 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil.3.28 Giza'daki piramit kompleksi.....                       | 83  |
| Şekil.3.29 Giza piramit grubunun planı.....                       | 83  |
| Şekil.3.30. Akropolis, Atina, Yunanistan, Calicrates.....         | 84  |
| Şekil. 3.31. Yunan tapınağı plan şemasının gelişimi.....          | 86  |
| Şekil.3.32.Temenos, Olimpia, Yunanistan.....                      | 86  |
| Şekil 3.33. Saint Peter Bazilikası, Roma.....                     | 89  |
| Şekil. 3.34. Eski Saint Peter. Plan.....                          | 89  |
| Şekil. 3.35. (üstte) Saint Sernin Plan .....                      | 91  |
| Şekil.3.36. (altta) Saint Sernin neften kesit.....                | 91  |
| Şekil. 3.37. Saint Gall'deki plan. İsviçre.....                   | 92  |
| Şekil. 3.38. Notre Dame Katedrali, Paris.....                     | 93  |
| Şekil. 3.39. Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya.....        | 93  |
| Şekil. 3.40. Michelangelo, merdiven, San Lorenzo Kütüphanesi..... | 95  |
| Şekil. 3.41. (sağda) Merdiven, San Lorenzo Kütüphanesi, Plan..... | 95  |
| Şekil.3.42. Paris Opera Binası, Charles Garnier.....              | 97  |
| Şekil.3.43. Villa Savoye, Zemin kat planı, kuzey cephesi .....    | 99  |
| Şekil. 3.44. <u>Villa Savoye</u> , Le Corbusier.....              | 101 |
| Şekil.3.45. Maison La Roche, Zemin kat planı, 1.kat planı .....   | 102 |
| Şekil.3.46. Teatro del Mondo, Venedik, İtalya.....                | 102 |
| Şekil.4.1. Virtual Architecture, 1995, Guliano Zampi.....         | 123 |
| Şekil.4.2. Sanal Dünya makinası, simülasyon .....                 | 130 |
| Şekil.4.3. EVE (Expanded Virtual Environment.....                 | 131 |
| Şekil.4.4. Corpocinema 1967, Jeffry Shaw.....                     | 132 |
| Şekil.4.5. Mimarlık ve Müzik Lab.....                             | 132 |
| Şekil.4.6. HIT Lab. Gallery, dış mekan.....                       | 133 |
| Şekil.4.7. HIT Lab Gallery, sirkülasyon .....                     | 133 |
| Şekil.4.8. Green Space Sanal Müze Projesi, İç Mekan, kesit.....   | 134 |
| Şekil.4.9. Green Space Sanal Müze Projesi, İç Mekan, kesit.....   | 135 |
| Şekil.4.10. Mimarlıkta Sanal Mekanlar.....                        | 136 |
| Şekil.4.11. Memory Theater VR, Agnes Hegedüs.....                 | 136 |

## 1. GİRİŞ

Mimarlık mekan ve zamana ilişkin bir kavramsallığı barındırır. Mekan ve zamandaki değişim ve dönüşüm süreklidir. Bu süreklilikte mekandaki değişim ve dönüşüm aynı zamanda zamandaki bir değişim ve dönüşümdür.

Modern fizik bilimleri, objesiz mekan olamayacağını savunur. Her obje hareket halindedir ve hareket de bir zaman içinde meydana gelmekte ve bu da zamanın ve mekanın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği sonucunu getirmektedir. Bu yüzden her obje hem zamanda hem de mekandadır.

Mekan en basit anlamıyla bir kişi veya grubun yeridir ve mekana ilişkin pek çok görüşten söz edilebilir. Aristoteles mekanın ilk tanımını, "tüm yön ve özellikleri içeren yerlerden oluşan dinamik bir alandır" şeklinde ifade etmiştir. Güncel söylemlerde ise örneğin Lefebvre'e göre mekan ne öznedir ne de nesnedir. Ampirist, rasyonel, yapısal, öznel, nesnel, psikolojik, ontolojik, v.b. çoğaltılabilen tanımlarla açıklandığı gözlenir. Mekan kavramının dokunma ve görme duyusu aracılığıyla kazanıldığını söylerken Locke ampirist bir mekan görüşünü dile getirmiştir. Newton'a göre ise mekan tüm diğer varlıkların koşulu olarak zorunlu bir yapıdır. Ve böylece yapısal boyut vurgulanmaya başlanmıştır. Leibniz ise, bağlantısal mekan görüşü geliştirmiş ve mekanın öznel ve nesnel; psikolojik ve ontolojik tarafı olduğunu ileri sürmüştür. Kant'a göre ise mekan duyarlılığın a priori bir formudur.

Aslında mekanın kurgusu analiz edildiğinde tarihsel süreklilik ve mekansal algıda süreklilik ayrımları esas alınmaktadır. Bu ayrımlarda mekan kurgusunun sürekliliği, hacimle, yüzey niteliğiyle ve fonksiyonla oluşturulmaktadır. Tüm bunlar mekanın sınırlarının algılanması açısından önemlidir ve bu durum Hoogstad'a göre, "mimari değerlendirmenin, mekansal algı ile gerçekleşmesi olarak açıklanmaktadır.

Mimarlıkta mekan kurgusunun sürekliliği, mekan algısı etkileyen kavramlar ve zaman önemli etken olarak analiz edilmektedir. Bu analizde; ölçü, ritim, oran sistemlerini kullanarak, mimar; yarattığı mekanların insan tarafından algılanışını, değerlendirilişini yönlendiren bireydir. Burada nesnelerin birbiriyle ilişkisi, insanın mekansal ilişkileri algılamasına yol açmaktadır. Jeodicke mimari mekanı, kişinin deneyerek yaşayabileceği yer olarak tanımlarken, mekan algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekanı algılayamayacağını söyler.

Bu eylemlilikte sınır ve ışık mekanın niteliklerinin tanımlanması açısından birbirine bağımlı kavramlardır. Işık, mekanı algısal olarak farklı bir karaktere büründürülebilen bir etken olarak tasarım aşamasında ışık dikkate alınması gereken güçlü bir araçtır.

Bir başka etken hareket, mekanın algılanmasını sağlayarak, mimarlıkta mekansal etkinin oluşumu açısından önemli bir yeri vardır. İnsan, mekanları hareketle doldurur. Kişi, içinde bulunduğu mekanları hareketle doldururken onlarla özdeşleşir ve tüm mekanlar hareketle tanımlanırlar (Zevi, 1990, s.83-84)

Hareket ile mekan birlikteliğinde; lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekan kavramsallıkları söz konusudur. Lineer mekanlar trafik fonksiyonu üstlenen mekanlardır. Merkezi mekanlar, insanların yaşadıkları orada kaldıkları mekanlardır. Lineer ve merkezi mekanların birleşiminden oluşan mekanlar ise insanların durabildikleri ulaşım mekanları ya da içinden geçilebilen mekanlar olabilir.

Mekan mimari platformda ele alındığında ilkel, algısal, kutsal, varoluşsal, mutlak, coğrafi, soyut, kavramsal, sosyal, pozitif, negatif, iç, dış, yoğun, boş, lineer,merkezi, statik, dinamik, v.b. gibi pek çok tanımla ele alınmaktadır.

Zaman, mekan algısındaki en önemli etkidir. Mekan içerisinde geçirilen zaman miktarı mekanın algılanmasına etki eder. Zaman yalnızca hareketin gerçekleştiği zamanla da sınırlı değildir ve geçmiş tecrübeler de insanın mekanı algılamasında etkin rol oynar.

Zamana bağımlı mekansal ayrımlar yapıldığında iki farklı görüşle karşılaşmaktayız. Bunlardan biri tip, arketip ve prototiplerle oluşturulan zamandan bağımsız, kalıcılığı öne çıkaran görüş, diğeri ise tarihsel süreklilikte bir bakış açısını geçmişten günümüze yansıtan bir görüştür.

İçinde yaşadığımız zaman diliminde; sanal mimarlık söylemi öne çıkmaktadır. Burada sanal gerçekliğin en ilginç katmanlarından biri olmaktadır. Aslında “sanal “ kavramı, gerçek olan ama somut olmayanı tanımlamaktadır. Bu nedenle sanal mimarlık bir anlamda gerçek mimarlık kabul edilmektedir. Artık mimarlıkta sanalın gerçekle ilişkisi genellikle, elektronik olarak üretilen “sibermekan” kavramı içinde anlaşılır.

Bu bağlamda mimarlıkta sanallık düşüncesi, sanal gerçeklik değil de, kesin olarak bildirimi olanaklı olmayan bir gelecek, ucu açıklık, geleceğin şimdi ve geçmiş üzerinde üstünlüğü, (gerçek veya özgün olanın yenilenmesi, yeniden sunuşu veya yeniden üretimi, kendisine özel hazlara ve estetik tatlara sahip bir kopya olan) benzetim değil, (zamansal) yer değiştirme vaadi, ertelenen değil sonsuz açıklık düşüncesi sunmaktadır. Mimarlık bu söylemle yeni bir dinamik kazanmış görünmektedir.

## **2. MEKAN - ZAMAN KAVRAMI**

“Mimarlıkta zaman boyutu kavramı, bir mekanın kavranması ve algılanması amacıyla algılayanın zaman içinde yaptığı devinimi ifade etmektedir. Diğer sanat yapıtlarında algılama süreci devinimi içermediğinden sanatlar içinde yalnızca mimarlık için söz konusudur. Diğer sanatlarda izleyici, yapıtı yaşamak zorunda değildir. İzleyici-yapıt ilişkisi edigendir. Oysa, mimari ürün uzun bir algılama süreci içinde yaşanarak kavranabilir. Dolayısıyla, her

mimari ürünün en, boy ve yükseklikle belirlenen hacimsel boyutları dışında, zamanın belirlediği bir de mekan boyutu vardır.”.(Sözen, 1996, s.47-Tanyeli, 1986)

Sosyal geleneklerde faaliyet ve ilişkilerde bulunduğumuz yeri tayin etmemizi sağlayan ‘zaman’ ve ‘mekan’ kavramları, önemlidir. ‘Zaman’ ve ‘mekan’ sosyal eylemlerin ve kurumların belirli tiplerini temsil eden kavramsal sembollerdir. Bu kavramlar, insanların, zaman ve mekan içindeki belli noktalara ya da bu noktalar arasındaki mesafelere göre yerlerini tayin etmelerini sağlar. Bu çerçevede her türlü olay hem aynı büyük akış içindeki diğer olaylara göre konumlanır, hem de ölçü işlevi gören başka bir akıştaki koşut öğelere göre konumlanır. Dolayısıyla da gerek zamanın gerekse de mekanın içindeki belli pozisyonların, yani belli bir noktada bulunma halinin algılanması ve belirlenmesi, toplumsal gelişmenin belli bir basamağından itibaren mümkün olmaktadır. Bu basamak, insanların, genelleştirme ve sentez yapma yeteneği sonucunda elde ettikleri araçlar sayesinde olaylara hakim olma, onları denetleme ve düzenleme imkanı buldukları bir yerdir. Zaman ve mekan içindeki pozisyonlar anlamına gelen bu ilişkiler, ‘sentezleme’ ilişkileridir.

İnsanlar gözlemlenebilir olayları büyüklük hiyerarşisine göre ilişkili oldukları olası öteki olaylardan soyutladıktan sonra geride kalanı sentez yoluyla ilintileyerek zaman ve mekan ilişkisini elde ederler. Bu iki kavram; gözlemlenebilir olayların, katıksız herşeyden arınmış ilişkilerini ifade eder dolayısıyla da soyutlamanın ve sentezlemenin çok yüksek bir düzeyine karşılık gelir.

Mekanın içindeki pozisyonlar ilişkiler standartlara dayandırılarak sabit ölçü birimleriyle belirlenebilir. İnsanlar pratikte standartları ölçü olarak kullanabilmek için hareket ettirirler. Böylece zaman ve mekan içindeki pozisyonlarını değiştirmiş olurlar ancak standartlar sabittir. Zaman kavramsallığında ilişkiler, pozisyonları durmadan değişen ölçülerle

belirlenebilen ilişkilerdir. Zaman ile mekanın birbirinden farklı, hatta belki de birbirinden kopuk büyüklükler oldukları izlenimini yaratan kavramsal ayırım, aslında sadece doğrudan pozisyonlara yönelik iki ayrı ilişki tipini kavramsal düzlemde birbirinden ayırt etme girişiminin bir sonucudur.

Minkovski ve Einstein'ın dört boyutlu evren kavrayışında doruğuna ulaşan ve zaman ile mekanın kavramsal düzlemdeki kopukluğunu gideren gelişme; mekandaki değişim ve dönüşüm, aynı zamanda zamandaki bir değişim ve dönüşümdür. Örneğin, bir yandan zaman akıp giderken mekanda hareketsiz olarak oturmak bizleri aldatır. Aslında zamanın ve mekanın içinde sürekli olarak bir değişim yaşarız.

Mimarlıkta zaman ve mekan kavramsallığı ve zaman mekan ilişkilerinde görülen değişim tartışılmaktadır. Bu tartışmalar modernizm ve postmodernizm karşılaştırmalarında farklı zeminlerde sürdürülmektedir. Örneğin modernist sanatın an ve uğrak kavramları ve yapıtın içinde gerçekleşen dönüşüm, zamanla ilgili, zamanın geçişini ifade etmektedir. Postmodernizmde ise böyle bir dönüşüm süreci farklı gelişmekte yan yana duran öğelerin temsiliyetinde gerçekleşmektedir.

Bu bağlamda mekanın tarihsel süreklilik içinde tanımlarına zaman çerçevesinden bakıldığında bölüm 2.1'de mekanın kavramsal serüveni ele alınmaktadır.

## **2.1. Mekan Serüveni**

### **2.1.1. Mekan**

Sözlük anlamı olarak, [Ing.space, Fr.espace; Alm.raum]. Varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumu, sınırsız ortam, üç boyutlu, yani eni, boyu derinliği olan hacim, yer kaplama'dır (Cevizci, 1999, s.582). Tasavvuftaki anlamı ise; 'oluş

eyleminin gerçekleştiği yer, varlıkların görünüş alanı'dır (Türkçe Sözlük, 1974).

Meydan Larousse'un tanımına göre mekan; mekan bulunulan yer, oturulan yer olarak tanımlanmaktadır.

American Heritage sözlüğü mekanı, "günlük deneyimin üç boyutlu alan içinde belirli bir geometrik durumu sağlayan bir dizi eleman; belirli sınırlar içinde hacmin alanı" olarak tanımlamaktadır.

Mekan... Kimimize göre yaşadığımız yer, kimimize göre evimiz, kimine göre ise içinde eylem geçen yerdir mekan (Erdoğan, 2000).

Mekan en geniş anlamı ile boyutlanabilen herhangi bir şeydir. Daha dar anlamıyla 'İnsanla ilgili boyutlanabilen herhangi bir şey olabilir. En basit anlamıyla bir kişi veya grubun yeridir. Mekan; bir bakıma, bir yer, bir işaret noktası, bir adrestir, koordinatlar sistemiyle ifade edilen bir noktadır; bir diğer açıdan, bir nicelik, kullanılan bir yüzey ya da hacimdir, tüketilen ve kullanılan bir sermayedir. Bunlardan birincisinde mekan, insan etkinliğinin dışındadır, bir şeyin yer aldığı bir alandır; diğerinde birey ve grubun nesnel, dokunulabilir çevresidir. Birçok farklı mekan tanımlaması yapılırken felsefi olarak üç temel yaklaşımdan ve görüşlerden sözedilmektedir.

Cevizci'ye göre mekan konusunda üç temel yaklaşımdan söz edilebilir

a) Mekanı kap ya da hazne olarak yorumlayan görüşe göre, mekan, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap olarak varolur. O, içine bir şey konsun ya da konmasın, varolan bir şeydir. Bu çerçevede içinde, bazı düşünürler kap ya da hazne olarak mekanın sonsuz olduğunu, yani dış sınırları bulunmadığını söylerken, diğer bazı mekanların sonlu olduğunu savunmuşlardır.

b) Bağıntısız mekan görüşü ise, mekanın yalnızca, birlikte varolan şeyler arasındaki, dışsal bir bağlantı olduğunu söyler. Buna göre, mekan, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, varolanlar arasındaki şeydir. Şeyler varolduğu zaman, mekan da onlar arasında varolur, fakat şeyler varolmadığı zaman, aralarındaki mekandan da söz edilemez.

c) Üçüncü ve sonuncu mekan görüşü, mekanı ön plana çıkartan, kap olarak mekan görüşüyle, şeyleri ön plana çıkartan 'bağlantısal mekan' görüşünün bir sentezini yaparak, mekan ve şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren çok yönlü mekan görüşüdür. "

Bu çerçevede mekana yönelik farklı görüşler, aşağıdaki gibi sıralanabilir:

" 1. 'Varlık vardır, yokluk var değildir' deyişiyle ün kazanan Parmenides'e göre, mekan varolmayan bir şey, mutlak bir yokluktur.

2. Elea Okulunun boşluğu inkar etmesinin ardından, temel gerçeklik olarak atomları öne süren atomculara göre, mekan, atomlar arasında varolur ve içinde atomların hareket ettiği boşlukla özdeşir.

3. Mekan kavramını dokunma ve görme duyusu aracılığıyla kazandığımızı söyleyen Locke ise empirist bir mekan görüşü geliştirmiştir.

4. Locke'un empirist görüşünün karşısında, mekan kavramına rasyonel bir analizle ulaşan Descartes'in mekan görüşü bulunmaktadır. O, mekanı maddeyle özdeşleştirirken, bir mekanın gerçekte, o mekanı işgal eden cisimden ayrılmadığını söylemiştir. Başka bir deyişle, boş mekanın varolmadığını savunan Descartes'a göre, mekan maddi tözden ya da maddeden başka bir şey değildir. Çünkü mekan işgal eden bir şey yer kaplayan maddi bir şeydir; yer kaplama ise mekandır.

5. Newton ise, mekanı yalnızca kap değil, fakat mutlak bir kap olarak görmüştür. Mutlak mekan, ona göre, kendi doğası içinde, dışsal herhangi bir şeyle ilişkisi olmaksızın, aynı ve hareketsiz kalmaktadır. Mekanın içeriğinden bağımsız olarak, zorunlu ve sonsuz olduğunu ifade eden Newton'a göre, mekan tüm diğer varlıkların koşulu olarak zorunlu yapıdır.

6. Newton'un mutlak mekan anlayışına tam karşıt bir görüş olarak, bağlantısal mekan anlayışını geliştiren ve mekanın bir öznel birde nesnel yanı, bir psikolojik, bir de ontolojik tarafı olduğunu söyleyen Leibniz ise, yalnızca monad(1)ların gerçek bir varoluşa sahip olduğu sisteminde, mekanın hiçbir şekilde gerçek olmayıp mantıksal bir yapım olduğunu dile getirmiştir. Ona göre, mekan bağıntılarından meydana gelen salt görelî bir şeydir. Mekanın kendisinin mantıksal bir yapım, ideal bir şey olduğunu öne süren filozof, idealist olarak, bu türden ideallere karşılık gelen gerçek bir mekana ihtiyaç olmadığını savunmuştur.

7. Kant'ın felsefesi zaten Newton fiziğini temellendirmeyi amaçlayan, şeylerin kendilerinin, kendinde şeylerin bilinmeyeceğini, bizim şeyleri, mekanın, algımızın zorunlu bir formu olmasından dolayı, mekan içindeki şeyler olarak algıladığımızı savunur. Kant'a göre mekan duyarlılığın a priori bir formudur.

8. İngiliz idealist düşünürü F.Bradley ise, mekanın ne gerçekliği olduğunu, ne de gerçekliğin bir parçası olduğunu belirtmektedir. O'na göre, mekan yalnızca bir bağıntı, salt bir görünüşür" (Cevizci, 1999, s.583-584).

Mekanın ilk tanımını yapan Aristotle'a göre ise mekan; "Tüm yön ve özellikleri içeren yerlerden oluşan dinamik bir alandır" (Partorekes, 1992).

Güncel söylemlerde mekan, örneğin; Lefebvre'e göre mekan ne özne ne de nesnedir. Mekan bir şey değil ancak şeyler arasındaki ilişkinin bir kuruluşudur (Lefebvre, 1993, s.92). Mekan soyut ama gerçek olabilir. Mekan esas itibarıyla burası veya orası değildir, toplumsal olarak üretilir, toplumsal faaliyetin ürünüdür ve toplumsal bir mekandır. Toplumsal mekanın toplumsal olarak üretilişinin iki önemli sonucu vardır:

1

Lefebvre mekan konusunda sınır kavramının aldatıcı olduğunu düşünmektedir. Ona göre mekan gerçek varlığını kurduğu ilişkilerle bulur. Duvarlar, sınırlar ayırım değil geçiş noktası, pasajdır. Mekan ne mülkiyettir ne de boş bir çevre ve içerdiklerinden ayrı bir kapsamdadır. Bu nedenle hiçbir mekan ortadan kalkmaz. Mekan hep çoğulcudur: mekanın yasası; her mekanın bir başka mekanla karşılıklı ilişki içinde olması mekanların birbirine geçmesidir. Lefebvre göre, mekan boş(luk) değildir. Mekanı işgal eden ise bedendir.

Wright'a göre; "İç mekan, binanın ruhu olan mekanın kendisidir. İçinde yaşadığımız oda veya salon bu mekanın bir parçasıdır, ona aittir, onunla beraberdir, ondan doğmadır. İçinde yaşanan mekan bir bütün olarak bu şekilde düşünüldüğü zamandır ki, bu mekan mimarının ta kendisidir denilebilir." (Wright, Bozkurt, 1962, s. 7).

<sup>1</sup> Monad: Ünlü Alman Filozofu Gottfried Wilhelm von Leibniz'in metafiziğinde basit, başka bir şeye indirgenemez ve yokedilemez birim; evrenin ve evrendeki bileşik şeylerin kendisinden meydana geldiği en küçük birlik, kendi içinde, maddi tözlerden farklı olarak güçler içeren psişik etkinlik merkezi ya da etkin töz.( Cevizci, 1999, s.606)

Kısaca aktarılan bu tanımlama, yaklaşım ve görüşler mekanı; mutlak, bağlantılı ve bağlantısal ayrımlarda, mimari söylemlerde insanın içinde yaşadığı boşluğu tanımlanabilir kıldığından, insanın boşluğu tanımlayıp biçimlendirmesi mümkün olabileceği gibi, bunun tam tersi, yani mekanın insan yaşantısını biçimlendirmesi de mümkündür. İnsan aktiviteleri bu boşluk içinde gerçekleşir. Bir mekanın fonksiyonel olması, insan yaşantısını kolaylaştırabileceği gibi tam tersi de mümkündür. Mekan insanın içinde yaşadığı bir 'yaşamsal çevre'dir. N.Eldem, 'yaşamsal çevre'yi şöyle tanımlamıştır; "yaşamsal çevre birbirine takılı irili ufaklı, doğal ve yapay boşluklardan oluşan süngersi bir kurgudur (Eldem, 1991, s.102).

Zamanın, sınır, ışık ve hareket kavramlarıyla tanımlanan mekandaki varlığı iki farklı biçimde değerlendirilmektedir. Bunlardan biri, modernizm sonrasındaki tipolojiye ya da yeniden canlandırmaya dayanan mekan tartışmasının sonucudur. Zamanın, mimarlık-tarih ilişkisinin ve tarihsel sürekliliğin tanımlanmasının gerekliliği, modernizmin tarihi yadsımasının sorgulanmasıyla açığa çıkmaktadır. Mimarlığın, mekanın ve tarihsel sürekliliği sağladığı düşünülen arketipler, tipler 'kalıcı mimarlık' tanımının incelenmesi açısından önem taşımaktadır. Bu konuyla ilgili görüşlere bölüm 3.2.1. de mimarlıkta kalıcılık başlığı altında yer verilecektir.

Zamanın mekandaki ikinci varoluşu doğrudan mekan kurgusuyla ilgilidir. Bu açıdan zaman anlayışını kavramak için mekansal algının sürekliliğinin nelere bağlı olduğunu incelemek gerekmektedir. Bu anlamda mekan-algı ilişkileri başlığında bu konuların açılımları yapılmaktadır.

## 2.2. Mekan – Algı İlişkileri

"Algı kişinin çevresinden bilgi edinme sürecidir. Bu süreç amaçlı ve etken bir süreçtir " (Lang, 1987, s.86).

Algı, sözlük anlamı olarak 'nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma' olarak tanımlanmaktadır. Algı duyuşal ve anşal bir işlevdir.

Husserl'in algı ve hareketle ilgili pek çok kavrama getirdiği açıklık fenomenolojinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Husserl'in düşünce sisteminde öz algısı ve duyulara dayanan algı arasında paralellik vardır. Duyulara dayanan algı, gerçekliğin, objenin tekliğinin ayrıç içine alınmasıyla özlere çevrilebilir. Duyulara dayanan algının verisi tek bir obje olduğı gibi, öz algısının verisi de saf özdür (Husserl, 1995, s.15).

Husserl'e göre varlık yaşantı (bilinç) ve şey olarak (realite) birbirinden ayrı tutulmalıdır." İçkin algı ile algılamak, yaşantının alanı ile ilgili özünün bir özelliğidir. Mekana bağılı olma 'şey' olma ise, özü bakımından böyle bir algıdan yoksundur. 'Şey' özü gereğı algılanamaz. Genel olarak aşkındır (transcendent). Bu nedenle yaşantı ve şey arasındaki ayrılık, mümkün olabilecek ayrılıkların en önemlisidir. Aşkın olan bir şeyin algılanmasında, o şeyin görünmesi gerekir. Ancak 'yaşantı' görünmez. Görünme mekana bağılılığı gerektirir. Yaşantı ise mekansızdır. Mekana bağılı bir varlığın olmadığı yerde, görünme de olanaksızdır. Bu, insanın yapısının özelliğinden çok, mekanın özü ile ilgilidir."

Aşkın varlık, ancak görünüşü ile verilebilir. Yoksa böyle bir varlığın aynı zamanda içkin (immanent) bir varlık olması gerekecektir. İçkin olarak algılanan bir şey de ancak öyle algılanabilir. Örneğın duygu yaşanabilir, herhangi bir 'şey' gibi görünmez. Bakış kendine doğru çevrildiğinde, algılanan şey mutlak bir şeydir. Onun bazen öyle bazen böyle görünebilecek hiçbir yanı yoktur. Onun hakkında hem doğru hem de yanlış düşünülebilir. Fakat 'gören' bir algının onda gördüğü şey, vardır ve ona bütün nitelikleri ile mutlak bir şekilde verilmiştir. Bu bir kemanın sesine—ses de görünmez—uygulanamaz. Bu sesin algılayanın bulunduğı yere göre değışken bir takım görünüşleri, tarzları vardır; bulunulan yere bağılıdır. 'Ses' ona yaklaşıldığında başka, uzaklaşıldığında başka algılanır."(Husserl, 1995, s.23)

Husserl görünüş yoluyla elde edilen verilerin bir şeyi mutlak olarak veremediğini, çünkü bunun görünüşün yapısı gereğı olduğunu söyler. Bir şeyi

içkin veriler ancak mutlak olarak verebilirler. 'Şey'in algılanması ile yaşantının algılanması temelde birbirinden farklıdır. 'Şey'lerin algılanmasında arka planda olan şeyler vardır ve bunlar algılanamamıştır. Fakat algılanmaya hazırdırlar. Algılanmayan 'şey'ler aktuel algı alanına çıkmayıp, potansiyel bir algı alanı oluştururlar. Yaşantının algılanmasını sağlayan, onun hep var olmasıdır (Husserl, 1995, s.24). Husserl'e göre nesne algıda iki şekilde kuruludur:

- Dokunsal,
- görsel.

Önceden bulunan görsel alan ve onun içinde sunulan nesneler:

- Duran nesneler
- Göz ve nesne ilişkisi, kinestezler (devinimler)
- Sabit nesne ve hareketli ego,
- Etrafında dolaşmak.

Temel noktalarıyla ortaya konur.

Merleau-Ponty ise algıyı, üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan temel olarak tanımlar; algı dünyanın bilimi değildir, hatta bir edim, bir kesin durum değildir. Gerçek, oluşturulmaya ya da kurulmaya değil, betimlemeye açıktır (Merleau-Ponty, 1994, s.31).

Hareket ise, arabada giden bir insan örneği incelendiğinde: kişi kendini arabada giderken göremez, ancak başkası görebilir. Kişinin söyledikleriyle başkalarının söyledikleri ilişkiye sokulduğunda karşılıklı hareket görüntüleri anlatılabilir. Böylece dilsel bir tamamlama ile mekanın bir olması sağlanır. (devinim ve mekan) Deney (erfahrung), deneyim anlamıyla, tek akılcı olasılık olarak değerlendirilebilir. Deneyimin akıllaşması varolanda ölçüsünü bulan bir zorunluluktur. Deneyin öznel boyutu, bilinç, yönelimsellik ve nesnelerin kuruluşu bu konuyla ilgili en önemli kavramlardır. Yürüme hareketi beden

(k rper, leib) yaşayan beden olmasıyla ortaya konur. Ben noktası bu harekete eşlik eder. Hareket ne olursa olsun kendinden uzaklaşmaz. Kendinden uzaklaşmayan tek şey kendisidir (Sosyal, 1994).

Devinimin ve mekana bağılılığın önemi algı kavramının fenomenolojik anlamda incelenmesiyle, görüntülerin algılanmasıyla ortaya çıkmaktadır.  z  gereği aşkın olarak algılanan mekana bağılı şeyler mimari mekanı oluşturan öğelerdir, tasarım girdileridir.

### **2.2.1. Mekanın algılanmasını sağlayan öğeler**

Mekan tanımlayıcı öğeleri; boşluk ve sınır, hareket ve zaman, ışık ve gölge olarak gruplandırabiliriz. Boşluk ve sınır öğeleri biraraya gelerek mekanı oluşturur. Birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmamalıdır. Sadece boşluk değerleri, ya da sadece sınırlarıyla bir mekanı tanımak olası değildir. Kuban, boşluk öğelerinin; derinlik, uzunluk gibi boyutlardan, hareket yönü, aydınlık, vb. değerlerden meydana geldiğini belirtmiştir (Kuban, 1990, s.15).

Sınır öğelerini ise iki grupta toplamak mümkündür;

1. Katı öğeler (mekanın objektif yönleri)
2. Yumuşak öğeler (mekanın subjektif yönleri)

Mekanı sınırlayan katı öğelerin mekanın görsel öğeleri olduğu söylenebilir. Bu öğeler; renk, doku ve biçim özellikleri ile algılanır. Aydınlı, görsel öğeleri şöyle tanımlamıştır; "Mimarlık sanatının kavramsal öğeleri olan nokta, çizgi, yüzey ve hacim; renk, doku ve biçim gibi görsel öğelerle anlam kazanır." (Aydınlı, 1992, s.24).

Mekanın katı öğeleri, mekanı sınırlandırır ve tanımlanabilir kılar. Bu öğelerin renk, doku, biçim gibi özellikleri, mekan içinde kuşatma, örtme, birleşme, bölünme, devamlılık gibi ilişkileri kurulabilir.

"Katı öğeler diyebileceğimiz görsel geçirimsiz yüzeyler 'kuşatılmışlık' duygusunu en güçlü veren öğelerdir. 'Kuşatılmışlık' duygusunu en güçlü olarak veren görsel geçirimsiz yüzeylerin delinmesini, deliğin boyutları ve çeşitli konumları ile bağlantılı olarak mekanın süreklilik kazanmasına, bir duvarın yok olmasına kadar izlemek öğretici olacaktır" (Eldem, 1991, s.102).

Görsel geçirimsiz yüzeylerle kuşatılmış bir mekanda açılan bir delik, bir çözülmenin başlangıcıdır. Bir duvarın erken bitmesi, gerisindeki mekan kesimine bir 'gönderme'dir. (Demirkaya, 1999, s.13) Gerisini algılayamadığımız aşılabilir duvarlar giderek alçaldığında, nihayet döşeme düzleminde duvar gerisini algılamamıza elveren bir yüksekliğe ulaştığında mekan süreklilik kazanır.

Objektif gerçek mekan, insanın kütlesine göre düzenlenir. İçinde yaşayacak olan insan için tasarlanmış olan gerçek mekan, ona ve gereksinimlerine hareket serbestliği tanımalı ve gelişimine hizmet vermelidir. Eldem, mekanın insan yaşamını biçimlendirdiğini ifade eder; "Yaşantımızı biçimlendiren boşluklardır. Onların size neleri, nasıl sunduklarına bakınız. Eğer yaşam zorluklarla dolu ise, bu durum mekanın elverişsizliklerinden yansıyor" (Eldem, 1991, s.102; Demirkaya, 1999, s.14).

Mekanı sınırlayan yumuşak öğeler duyularımızla algılayabildiğimiz, mekan yaratıcı veya nitelendirici öğeler olarak tanımlanabilir.

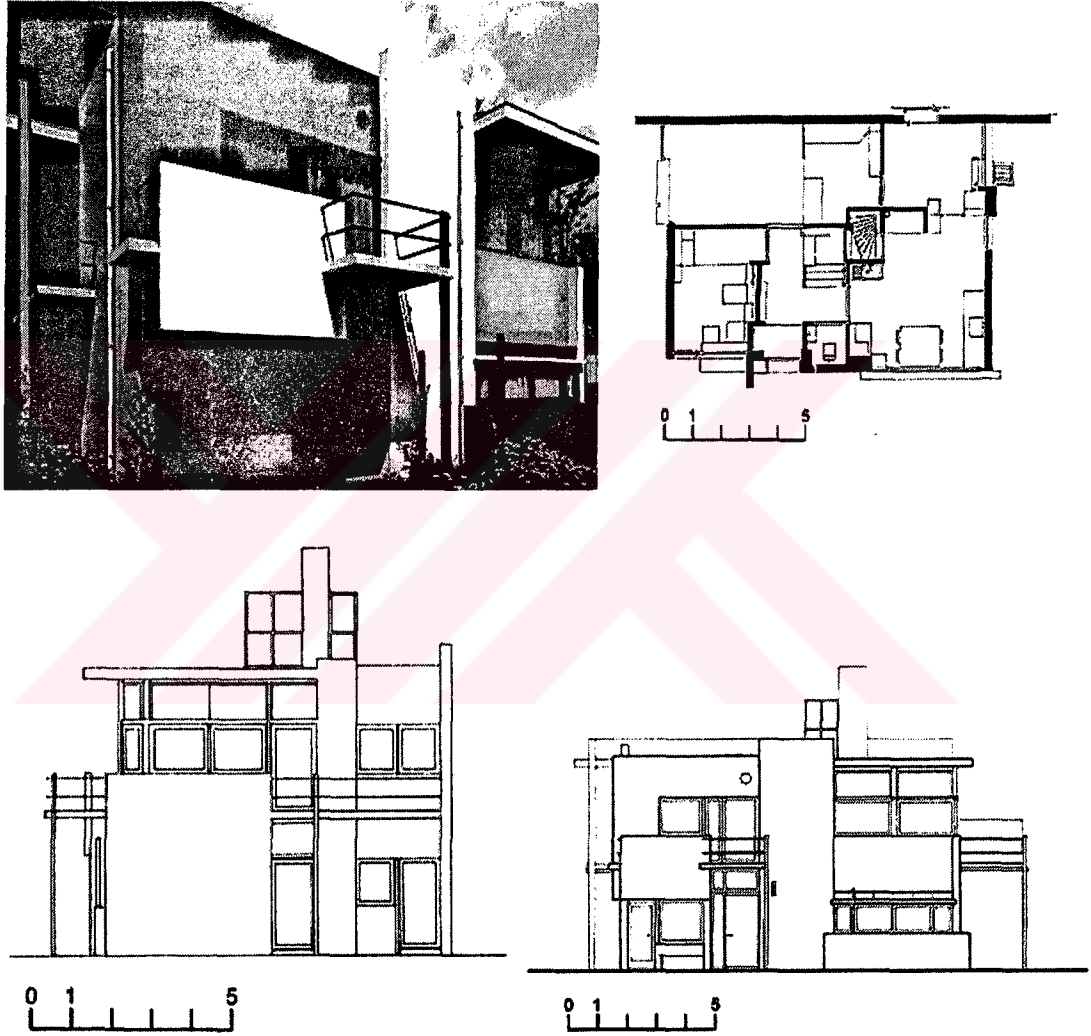
"Ölçülemeyen, boyutlarıyla varsayılabilir ve subjektif olarak gerçekte var veya yoktur" (Ataç, 1990, s.84).

Subjektif duyularla algılanabilen mekan, varolmayan bir üç boyutluluk olarak açıklanabilir. İnsan varoluşunun ruhsal ve hatta duygusal bileşkelerine bağımlı olarak gelişir. Mekanın yumuşak öğelerini Eldem şöyle tanımlamıştır;

"Hiçbir yada yeterli görsel ve katı öğenin bulunmamasına karşın, mekan ve kuşatılmışlık etkisini yaratmaya yeten veya katı öğelerin tanımladığı mekanı

derinden farklılaştıran, beş duyumuzla algılayabildiğimiz mekan yaratıcı veya nitelendirici tüm öğeler” (Eldem, 1991, s.102).

“Şarap mahzeninde koku, nem, ısı, ışık gibi yumuşak öğeler belirleyicidir. Hamamda benzer mekanlarla farkı oluşturan, ısıya ve neme bağlı akustik özelliklerdir” (Ataç, 1990, s.85).



Şekil.2.1.Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietvelt, Utrecht, Hollanda,1924

Nezih Eldem’in söz ettiği, ‘katı olmayan’ mekan bileşenlerinin kalitelerini açıklayan kavramların Schröder Evi örneği çok iyi tanımlamaktadır; “Mimarlık yayınlarında daha çok bir Mondrian tablosunu anımsatan iki boyutlu ve saf renklerle çizgilerin kompozisyonu olarak sunulan yapı, mekansal içeriği, o mekanın düşey ışık kulesi çevresinde organize oluşu (sopa üzerine sarılan

macun), dış çeperlerin dış mekanla ilişkilerinde saydam (geçirgen) yüzeylerin köşe kayıtsız düzenleriyle varılan madde dışı (demateryalize olmuş) etkisi ve hele iç donatım elemanlarının, sabit mobilyanın, mekanı her an farklı kılan bölmelerin ev sahibinin kullanım tanımlarına uygun olarak almış bulunduğu biçimler tanındığında, kullanım-mekan-biçim konularının karmaşık yapısı çok daha iyi anlaşılmaktadır.”..(Yücel, 1991, s.101).

Meiss'e göre; mimarlık “içten ve dıştan tanımlanan boşluğun sanatı”dır. Bu nedenle duvarın her iki yüzeyide mekansal açıdan önem taşır. Kişi bu duvarları sadece zihinsel olarak değil, aynı zamanda hareket ederek bedensel olarak da deler. Mimar, sınırlayıcı yüzeylerin her noktasının aynı oranda tanımlayıcı rol oynamadığını bilmek zorundadır. Ayrılmış yüzeylerin kenarları (the edges) ve sınırlayıcı yüzeylerin açılı yada dik kesişimi, mekansal yönelme ve anlama için temel belirleyicilerdir. (Meiss, 1992, s.101).

#### **2.2.1.1. Algı: ölçü, ölçek ve mekan**

Mekanın algılanmasında ölçü ve ölçeğin etkisi vardır. Aydınli, tarih boyunca çeşitli oran sistemlerinin, gerek görsel düzenlemeye gerekse yapının kolay algılanabilmesine yardımcı olduğunu ifade etmiştir (Aydınli, 1992, s.37).

Mekansal algıya ölçü ve ölçeğin etkisini Hoogstad şöyle tanımlamıştır; “Mimari değerlendirme, mekansal algı ile gerçekleşir. Mimar; ölçü, ritm ve oran sistemlerini kullanarak, yarattığı mekanların insan tarafından algılanışını, değerlendirilişini yönlendirir. Mimarlık, mekanın tanımlayan nesnelerin ölçüsü ile değerlendirilir. Bu nesnelerin birbiriyle ilişkisi, insanın mekansal ilişkileri algılamasını sağlar. Mekan tanımlayıcı elemanların ölçüleri, bu ölçüler arasındaki ilişkiler ve gözlemcinin kendi ölçüleri, mekansal algılamayı belirler. Birbirleriyle bağlantılı mekanların ölçüsünde algılamayı farklılaştırır. Örneğin; eğer büyük mekanlar küçüklere eklenmişse, bu, insana

genişleme hissi veya eğer küçük mekanlar büyüklere eklenmişse, bu da, insana kuşatılmış olma hissini verir” (Hoogstad, 1990, s.28).

“Bir bina elemanı ya da mekanın diğer biçimlerle bağlantılı olarak nasıl algılandığına (Ching, 1979), bina boyutları ile insan boyutları ilişkisine (Schulz, 1980) ve bir birim olarak binanın çevresi ile olan ilişkisine işaret eden ‘ölçek’ kavramının en genel fonksiyonu, mimari değişkenlerin (tasarım elemanları ve prensipleri) kullanımında binanın ya da mekanın dolayısıyla ilişki kurmaktır. (Orr, 1985). Ve bu kapsamda ölçü ölçeğin bir parçası ya da fonksiyonu olarak karakterize edilebilmesine rağmen ölçü ve ölçek bağımsızdır fakat her biri akisi olduğu diğerinin özelliklerinden daha fazlasını içerir (Orr,1985). Ölçü ölçeğe birim olarak katılırken, ölçekde ölçü ile belirlenir” (Şentürer, 1990, s.91).

Mimari yapı, insan için tasarlandığından, insana göre ölçülü olması gerekmektedir ve Kuban bu konuda şunu ifade etmiştir;

“Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapının herşeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmesi gerekir. Yapının insana göre büyüklüğü kuşkusuz işlevin gereksinmelerine bağlı olarak doğru gerçekleşmediği zaman, bazen psikolojik rahatsızlıklara neden olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon, ölçüleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz etkiler uyandırır. Bu yüzden yapının insana göre ölçülü olması, mimari etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerinden birisi olarak kabul edilir” (Kuban, 1990, s.61-62).

#### **2.2.1.2. Algı: Hafıza ve güncel gerçek mekan**

“Bir mekanın algısı tüm duyularımızı düzenler ve hafızamıza da dayalıdır. Mekan doğrudan varlık konusu ile ilgilidir. Mekan içinde bulunan kişinin kafasında mevcuttur. Bu kurguda boşluk, zaman ve eylem bütünleşmiştir.” (Yardımcı, 1998, s. 61)

Mekansal gerçek semboliktir ve algılayan kişinin zihninde oluşan bir kavramdır. Bu nedenle hafızanın, mekansal gerçeğin algılanmasında rolü büyüktür. Hafıza, biraz önce görülmüş olan ile şu anda görülen arasındaki ilişkiyi kurar. Mekanda algılanmış olanları hatırlayabilmek için hafıza gereklidir. Bu nedenle mekansal gerçek genelde subjektif kabul edilir ve

gerçeğin bir yorumu olduğu söylenir. Gözlemcinin edindiğı mekan imajı, büyük ölçüde mekanın bir yorumudur. Çünkü gözlemci, mekanı belirleyen elemanlar arasındaki sıralamayı seçer ve öncelikleri belirler. Elemanlar arası uzaklıkların ilişkilendiren de gözlemcidir. Mekanı belirleyen elemanlar arasındaki ilişkiler de aynı şekilde objektif olarak vardır. Gözlemci bunları yorumlar ve algılar.

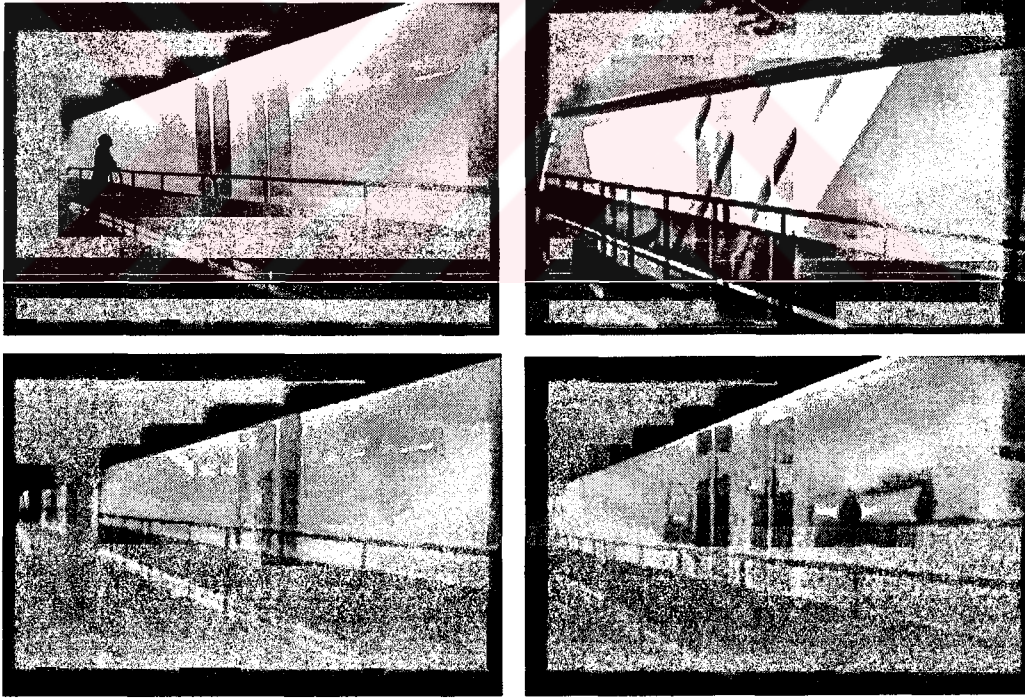
Gerçek mekan, içinde hareket eden herkese, bu mekanla ilişkili kendi hikayesini oluşturması için imkan sağlar. Kullanıcı, mekanı kendi güncel gerçeğı ile doldurur. Bu nedenle mimarlık herkesin kendi hikayesini hayal ettiğı bir çeşit hafıza tiyatrosu olarak rol oynar; “bir texti gerçekten öğrenmek isteyen aktörler, zihinlerinde yapay bir hafıza inşa ederler. Bu hafızaya, bina içinde bildikleri bir dizi mekanı çağırırlar. Zihinlerindeki bu bina içinde yürüyüşe çıkarlar ve binanın bazı tipik bölümlerini hafızalarına yerleştirirler. Bir bakışta yaptıkları mekansal tanımlamalar örneğin; kolonlar, merdivenler, sırası ile hafızalarına yerleşir bu şekilde seçilen karakteristik imajlar, aktöre senaryo içindeki çeşitli noktaları hatırlatır. Bu şekilde aktör hikayesini mekansal tanımlamalar arasındaki mekanlara yaymış olur. Bu nedenle bina bir çeşit ‘hafızasının tiyatrosu’ durumuna gelmiştir” (Hoogstad, 1990).

Mimariyi algılayan insanı bu aktörle özdeşleştirmek mümkündür. Mimar bir konsept oluşturur. Bu konsepti oluştururken kullanılacak mekansal sistem, kullanıcının kendi gerçeğini mekansal karmaşa ve belirsizliğe düşmeden oluşturmasına yardım etmelidir. İşte bu tür mekanlar kullanıcının zihninde derin bir iz bırakabilir. Ancak çok net tanımlı mekanların da olumsuz yanları bulunabilir. Mimar kullanıcının kendi güncel gerçeğini yakalayabileceğı, hafızasının sınırlarını zorlayabileceğı bir mekanı karmaşaya ve belirsizliğe düşmeden, ancak çok net tanımlamaktan da kaçınarak oluşturmalıdır. (Demirkaya, 1999, s.24-25)

“Çok geometrik (net tanımlı) mekan ile tanımsız (karışık) mekanın arasında bu açıdan fark olduğu söylenebilir. Net tanımlı mekanda her insan aynı şekilde algılar. Oysaki diğerinde her insan kendi yorumunu yapar ve kendi dünyasını oluşturur. Ancak çok fazla karmaşık mekanda, çok net tanımlı ve monoton olduğu söylenebilecek mekan gibi olumsuzluklar taşıyabilir. Mimar bu dengeyi iyi kurmalıdır” ( Demirkaya, 1999, s.24-25).

### 2.2.1.3. Algı: sınır, ışık ve mekan

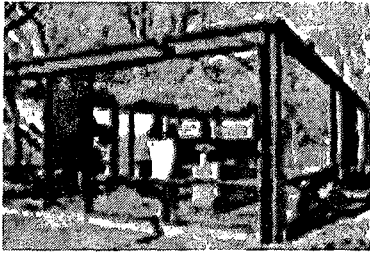
Sınır ve ışık mekanın niteliklerinin tanımlanması açısından birbirine bağımlı kavramlardır. Kişi içinde ya da dışında oluşunu, dolaşım organizasyonunu ışık yardımıyla algılayabildiği mekanın biçimlenişine göre tanımlar.



Şekil.2.2. Günüň değişen saatlerinde mekandaki objeler ve zamanla değişen yansımaları.

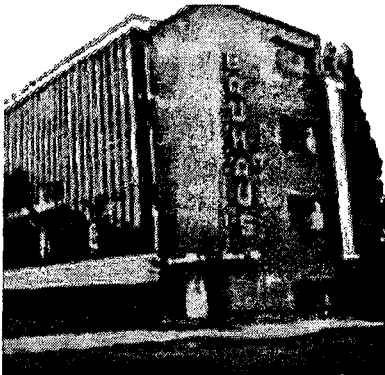
Örneğin Jeodicke mimari mekanı, kişinin deneyerek yaşayabileceği yer olarak tanımlar, mekan algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekanı algılayamayacağını söyler (Jeodicke, 1985;

s.8-13, Akpınar). Steven Holl ışık, gölge, koku gibi algıların 'madde', 'mekan' ve 'zaman'la birleşerek modern şehirleri oluşturduğunu belirtir. Işık Kahn mimarlığında önemli öğelerden biridir. O'na göre mekan, yapı ve ışık bir bütündür. Aslında ışık, mimarlığı çağlar boyunca görünür kılmanın yanı sıra, mekan, obje ve insan arasında temel iletişimler kurmuş ayrıca birtakım mekansal girdileri oluşturan tasarım girdisi olarak kullanılmıştır.



Şekil.2.3. Glass House, Philip Johnson, New Canaan, CT, 1949, Photo Courtesy Louis J. Slovisky (1998) ([http://bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html](http://bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html))

Endüstri Devrimi'nin ortaya çıkarttığı mekansal gereksinimler ve Modern hareketin beraberinde getirdiği mimari anlayışlar ışık ve mekan ilişkisi de yeni bir dönemin doğmasına neden olmuştur. 1851 yılında Londra'da inşa edilen Crystal Palace sunduğu iç mekan anlayışıyla modern mimarlığın, dönem teknolojisinin ve ışık ilişkisinin oldukça önemli bir habercisidir. Glass House (1914) ve Bauhaus (1926) da bu yolda ilerleyen örneklerdendir.



Şekil.2.4. Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925-1926 (<http://www.architetturamoderna.com>)

Bu dönemin teknolojisiyle beraber cepheler incelmış, hafiflemiş ve ışık mümkün olan en derin noktalara değin iç mekana alınmıştır. Tasarımcının duyarlılığına göre birbirinden bağımsız mekan aydınlatma yaklaşımları olmuş ve bu yaklaşımlar eşit ağırlıkta son dönem mimarlığı üzerinde etkili olmuştur.

Mekanın her noktasının homojen bir aydınlık düzeyine sahip olduğu bu yaklaşım, ışık kavramının mimarının tasarım aşamasında gözetilen bir girdi olmaktan çıktığının göstergesidir (Kutlu, 1991, s.14-15).

Mimarlık tarihi boyunca, özellikle de Gotik ve Barok dönemlerde de ışık açıklık kavramının temel belirleyicisi konumundadır. İç mekan aydınlık düzeyi ya da yaratılmak istenen mekansal etki, yerleşimden, cephe düzenlemesine kadar verilen kararlar üzerinde etkilidir.

Yapay aydınlatmanın mimarlığa katılımıyla başlayan süreç içerisinde mekanın ışık ile girdiği iletişim bir hızlı dönüşümü beraberinde getirmiş ve mekan kavramını farklı boyutlara taşımıştır. Gelecekte de ışık ve ışık kökenli uygulamalar mimarlığın önemli ve vazgeçilmez parçalarından olacaktır (Kutlu, 1991, s.17).

Günümüzde yaygın olarak karşılaştığımız giydirme cepheli, ışığın kontrolsüz olarak iç mekana alındığı yüksek yapılar bahsedilen süreç içerisinde gelinen noktanın rahatsız edici bir parçasını örneklemektedir.

Teknolojinin gelişimiyle doğal ışığın yanısıra yapay ışık kullanımı nedeniyle günümüzde aydınlatma konusunun inter-disipliner bir alan olduğu ve bu mühendislik dalının, algı psikolojisi, mekan psikolojisi gibi kavramlarla düşünülmesi ve kendini yeniden üretmesi gerektiği tartışılmaktadır.

Bugün aydınlatma ve strüktür alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, son dönem mimarlığı üzerinde oldukça etkili olan 'akıllı bina' (intelligent architecture) başlığı altında çeşitli uygulamalara ulaşmıştır. Işık günümüz teknolojisiyle yönlendirilebilir, taşınabilir ve işlenebilir bir nitelik kazanmıştır. Örneğin, Norman Foster'ın Hong Kong Bankası ilk akıllı ışık mimarlığı uygulamalarındandır. Çatıda ve cephede yer alan bilgisayar kontrollü elemanlar mevsimlere ve günün değişen saatlerine göre topladıkları ışığı

atriuma ve buradan da çeşitli reflektörler yardımıyla binanın en uç noktalarına kadar yansıtırlar. Doğal ışığın yeterli olmadığı durumlarda devreye giren yapay ışık kaynakları, doğal ışığa özdeş nitelikte, bina içerisinde farklı mekanlarda ihtiyaç duyulan farklı aydınlatma mekanlarının sürekli olarak sabit kalmasını sağlarlar. Benzer bir uygulamaya Norman Foster tarafından tasarlanmış olan Carre Art de Nimmes ve Stanstead Havaalanında (Şekil.2.5) görebiliriz.



Şekil.2.5.Stansted Airport, İç mekan, by Norman Foster, at London, England, UK, 1991

Işık ve mekan ilişkisinde, Tadao Ando, Ricardo Legorreta, Peter Zumthor, Steven Holl gibi mimarların tasarımlarında ön plandadır. Işık konusundaki yetkinlikleri, ışığın doğasını iyi tanıyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

Mekan içerisinde istenilen dinamiği oluşturmak; temel bir tasarım bileşeni olan ışığın özelliklerini bilmek ve bu doğrultuda mekansal örgütlenmede ışığın önemine ilişkin; strüktür, form, hacim gibi unsurlar ve bir üst düzlemde sınır, zaman gibi kavramlar karşılıklı iletişim kurmaktadır. Bu ilişkinin çözümlenmesi tasarımcıya ışığı mekansal kurguda bir değer olarak kullanma fırsatı sunar ve bu da mimariye yeni değerler kazandırır.

Böylece mekan içerisinde belli bir çekim bölgesi oluşturulabilir; hatta mekan içerisinde hareket yaratılabilir. Mekan algısal olarak ışık yardımıyla farklı bir karaktere büründürülebilir. Bütün bunlar tasarım aşamasında ışığın dikkate alınması gereken bir araç olduğunu göstermektedir. Ando'nun ışık kilisesinde oluşturduğu ışıktan haç, Legorreta'nın Metropolitan Katedralinde ışıkla vurgulanan İsa, Steven Holl'un St.Ignatius Kilisesi ve D.E. Shaw binasında yarattığı iç atmosfer mekan ve ışık ilişkisinin ne boyutlara taşınabileceğinin göstergesidir.

Yakın geçmişte mimarlık tarihinde ışık kullanımı konusunda en iyi örnekler arasında yer alan Le Corbusier tarafından tasarlanan Ronchamp'da yer alan Notre Dame du Haut şapeli, La Tourette manastırı, Frank Lloyd Wright'ın tasarladığı Johnson Wax binası (Şekil.2.8), Louis Kahn'ın Kimbell Sanat Müzesi (Şekil.2.6-2.7) bu yapılardan bazılarıdır. Dönem ruhu, teknoloji ve modernist iç mekan anlayışının belli noktalara sürüklediği o dönem mimarlığı içinde, bu çalışmalar ışık konusunda gösterdikleri duyarlılık ile ayrıcalıklı bir kimlik kazanmışlardır.

Yapay ışık kullanımının ulaştığı son dönem, son dönemde gelişen medya sanatları ve bunu mimariye entegre etme çabalarıyla özellikle büyük kentlere kazandırılan yeni bir gece görüntüsüdür.

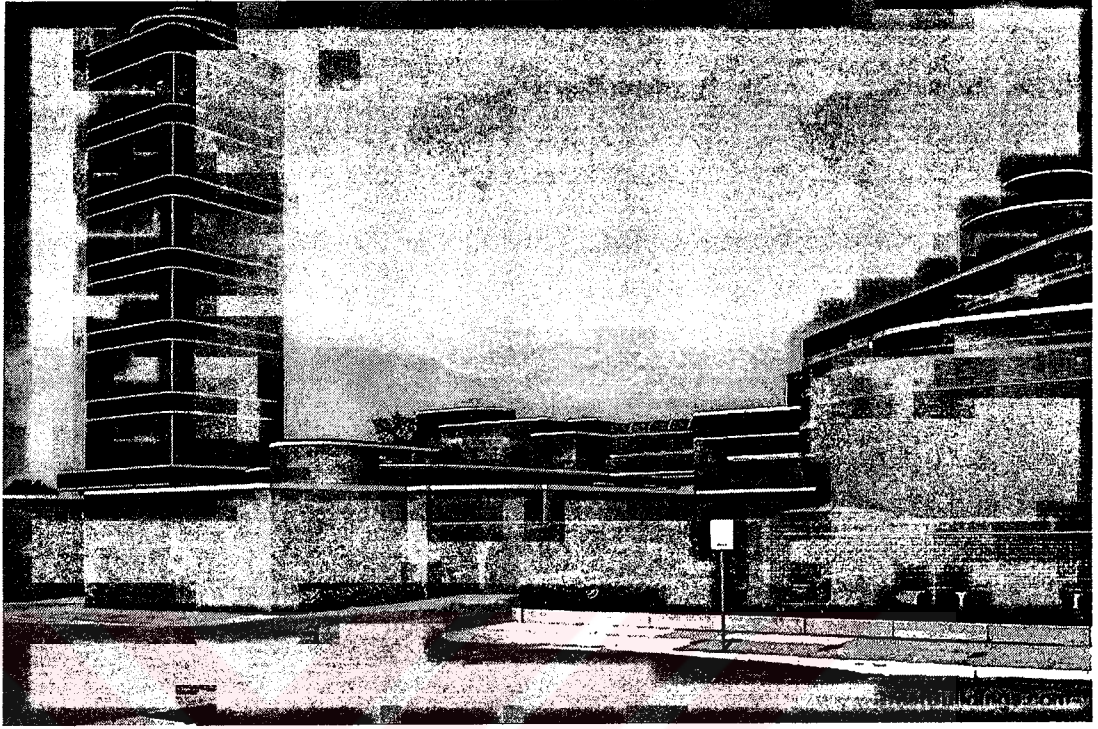


Şekil.2.6. Kimbell Müzesi, Kahn,1967-1972, Fort Worth,Texas



Şekil. 2.7 .Mekanda Gün ışığı, Kimbell Müzesi, Kahn, 1967-1972, Fort Worth,Texas

[http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell\\_Museum.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell_Museum.html)



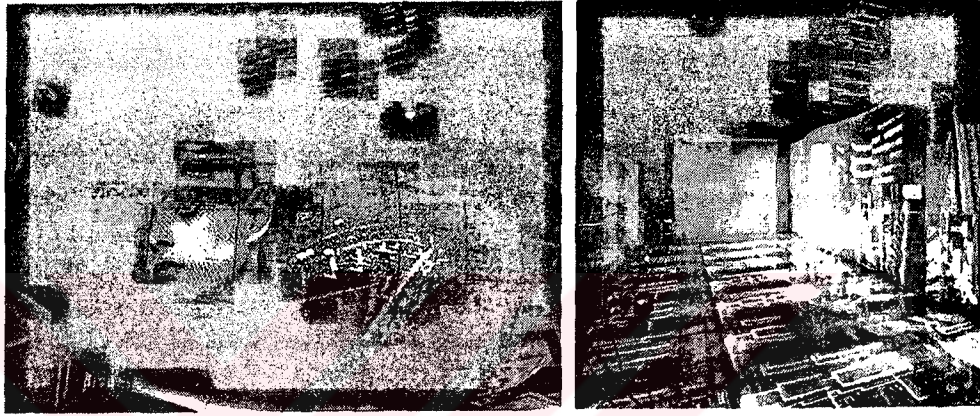
Şekil.2.8.Johnson Wax , F.Lloyd Wright, 1936-1939  
[http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson Wax Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson_Wax_Building.html)  
[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Johnson Wax Building.html/cid\\_johnson wax 001.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Johnson_Wax_Building.html/cid_johnson_wax_001.gbi)

Kaynağını ışıktan alan elektronik, değişken ve interaktif bir iletişim biçimi kentsel mekana ve mimarlığa yeni boyutlar kazandırmaktadır. Kullanıcıya da zengin, birebir etkileşimde bulunabildiği, zaman zaman da şaşırtıcı deneyimler sunmaktadır. Artık, cephelerinde gerçek doğaya bakan sıralanmış pencereler yerine, istenen görüntünün sunulduğu hareketli ekranların yer aldığı çeşitli mimari uygulamalara rastlanmaktadır.

Çeşitli sanatsal ve mimari çalışmalar sonucunda kent yaşantısına teknolojik olarak eklemlenen bu dinamik ışık kurguları son günlerde oldukça popüler olan medya mimarlığı (mediarchitecture) kavramının oluşmasını sağlamaktadır (Kutlu, 1991, s.17).

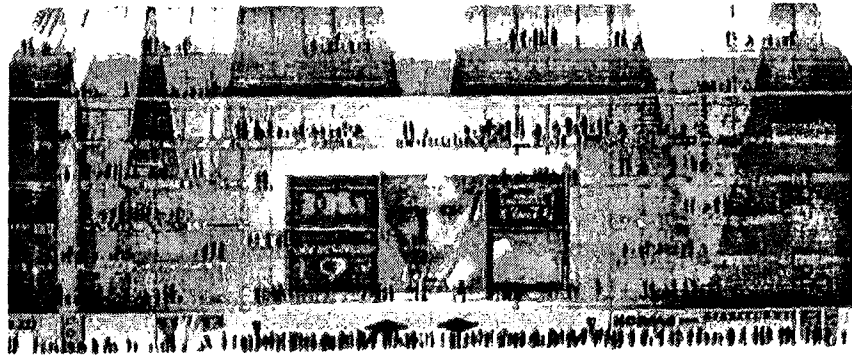
Örneğin; Toyo Ito Tower of Winds, Egg of Winds (Şekil.2.9) ve Londra'da gerçekleştirilen 'Dreams' adlı sergide Vision of Japan (Şekil.2.10) adlı

Çalışmalarda, evresi ve kullanıcı ile medyatik bir etkileşim halinde olan interaktif strüktürler oluşturmuştur. Tower of Winds, kentsel etkilere değişen ışık ve renk oyunları ile tepki veren akıllı bir strüktür iken, Egg of Winds çevresinde yaratılan kentsel devinimi kaydeden ve bunu izleyiciye kendi üzerinde yansıtan bir iletişim öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



şekil.2.9.(Solda), Egg of Winds, Tokyo, 1991, Toyo Ito

şekil.2.10.(Sağda), Visions of Japan, Londra, 1991, Toyo Ito



şekil.2.11. Galleries La Fayette, Jean Nouvel, Berlin

Bir başka rnek; Jean Nouvel tarafından tasarlanan Berlin'deki Galleries La Fayette (şekil.2.11) tarihsel dokunun mimari üslubunu taklit etmek yerine teknolojik bir dille yeniden yorumlamıştır. Klasik cephe süslemesi arşitravlar, bu yapıda hareketli ışıldayan reklam bantları ile değiştirilmiştir. Yapı geçmiş ve bugünü bir ekrana dönüşmüş şeffaf cephesinde birleştirmektedir.

Mimarlığa entegre edilen medyatik ve interaktif dilin öncü sanatçılarından biride Peter Sedgleydir.

Görülmektedir ki; 20.yy.'ın ikinci yarısından itibaren birtakım sanatçıların aydınlatma teknolojisinden ilham alarak bu teknolojiyi mimarlığa, mimariyi görünür kılma fonksiyonunun bir adım ötesinde; deneyim, algı, psikoloji gibi ek kavramlar ile birlikte entegre etmeye yönelik deneysel çalışmalar oldukça önemlidir. Kentsel ve mimari mekana, kullanıma yönelik geliştirdikleri sorular ve cevaplar ışık kavramı üzerinde temellenir. Dan Flavin'in floresan tüpleri ile oluşturduğu kurgular, James Turrell'in mekansal sınırları yok ettiği odaları, Maurizio Nannucci'nin neon ışığı ile mimarlığa kattığı boyut; ışığı bir araç olarak kullanan; mekanı, bileşenleri, sınırları ve bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya yönelik avan-garde çalışmalardır.

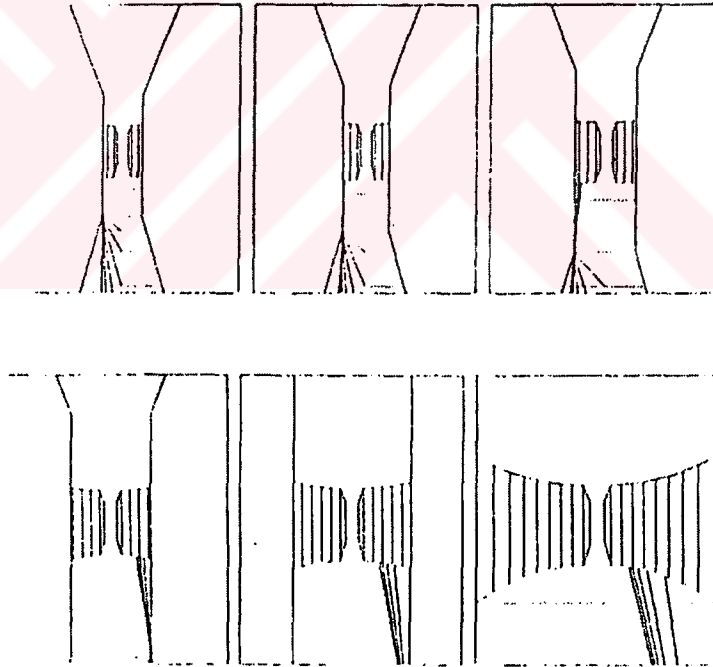
#### **2.2.1.4. Algı: hareket, zaman ve mekan**

Mimarlıkta algı (görsel algı dünyası) yani günlük gerçeğin mekanı mimarinin asıl ilgi alanını oluşturmaktadır ve Poincare geometrik mekanla algısal mekan arasındaki ilk ayrımı yapmıştır. Bunun sonucunda da günlük gerçeğin mekanı görsel algılanabilir mekan, dokunularak algılanabilir mekan ve hareket mekanı olarak üçe ayırır. (Hoogstad, 1990, s.17) Bu sınıflandırmayı temel alan Hoogstad günlük gerçeğin mekanını sorgular. Lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekanlar olarak üç gruba ayrılır.

Hoogstad'a göre mekan ölçülebilir (sayısal) değerlerle ilişkilidir, bu da mekanın kontrol edilebileceğinin bir göstergesidir. Ayrıca zaman ve ölçek ilişkisini inceleyen Hoogstad'ın bu çalışmasında belirleyici olan faktörler hız ve çevredir (Hoogstad, 1990, s.75). Mekan hareketle belirlenir. Mimarlıkta mekansal etkinin oluşumunda 'hareket'in önemli bir yeri vardır. (Şekil.3.26) İnsan, içgüdüsel olarak içinde bulunduğu ortama uyar, mekanları hareketle doldurur. Kişi, içinde bulunduğu mekanları hareketle doldururken onlarla

özdeşleşir ve tüm mekanlar hareketle tanımlanırlar (Zevi, 1990, s.83-84) Farklı zaman dilimlerinde, mekanın algılanması farklı olacaktır. Hareketin hızı, mekanın hangi zaman diliminde ve ne kadar süreyle algılandığı, insanın mekanı tanımasında etkin rol oynamaktadır (Demirkaya, 1999, s.16). Artık hareket kavramının yanında zaman kavramının varlığı şarttır. Zaman olmadan hareketten, hareket olmadan da zamandan bahsetmemiz mümkün değildir.

Bir mekana anlamını, içindeki aktiviteler verir. Hareket, mekanın algılanmasını sağlar. Ching şöyle ifade etmiştir; "mekan, yapı ve sınırdan oluşan mimarlık; zaman ve mekan içinde hareket yardımıyla algılanır" (Ching, 1975, s.12).

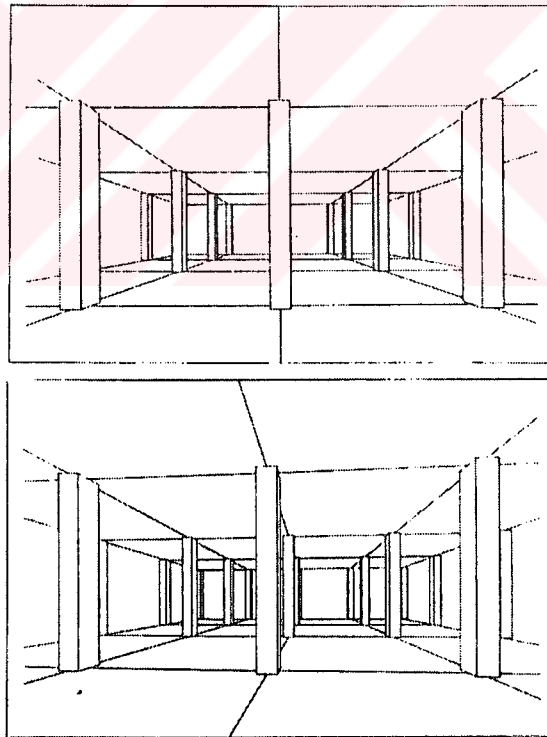


Şekil.2.12. Hareket ve Mekan Algısı (Demirkaya, 1999)

Meiss, bir mekan içinden geçmenin, o mekanı ziyaret etmenin, o mekan içinde dans etmenin, vb. mekanı hissetmemizi ve gizil olanı keşfetmemizi sağladığını ifade etmiş ve eklemiştir; "yaklaşmak, uzaklaşmak, yukarı çıkmak, aşağı inmek, içeri girmek, söz konusu mekan içinde görmek,

duymak, hissetmek koklamak ve dokunmak isteğimizi kendimiz için organize etmeye devam eden aktivasyonlardır” (Meiss, 1992, s.15).

Mekan içinde hareket eden insan, mekansal bir imaj sahibi olur. Bu mekansal imajın oluşumunu Hoogstad şöyle açıklamıştır; “mekan içinde hareket ederken mekansal ilişkileri ölçeriz. Bu sırada bir yargıya varırız, yetenek ve dikkatimize göre detayları algılarız. Algılama sürecinde, zaman önemli yer tutar. Mekanın etkisi zaman ve mekan başlığı altında, zihnimizde değerlendirdiğimiz algılamaların bir sentezidir. Birşeyin imajı, onun algılanan değişik görüntülerinin oluşturduğu sentezdir. Birçok değişik algının toplamı mekansal imajı verir. Mekan, sadece içinde hareket ederek algılanabilir.”(Hoogstad,1990, s.33).



Şekil.2.13. Hareketle tanımlanan mekan, (Hoogstad, 1990) (Sözen, 1996)

Mekansal bir aktiviteyi gerçekleştirirken hareket eden insanın bakış açısı ve davranışı mekanı algılamasını belirleyen faktörler olarak ele alınır. “Mekansal

davranış mekansal algı ile çok yakın bir ilişki içindedir” (Hofmann, 1990, s.123).



Şekil.2.14. Hız ve mekanda hareket (Pompediu)

Mekanın gerçekliği semboliktir ve algılayan kişinin zihninde oluşan bir kavramdır. Bu nedenle hafızanın, mekansal gerçeğin algılanmasında rolü büyüktür. Hafıza, biraz önce görülmüş olan ile şu anda görülen arasındaki ilişkiyi kurar. Mekanda algılanmış olanları hatırlayabilmek için hafıza gereklidir. Bu nedenle mekansal gerçek genelde subjektif kabul edilir ve gerçeğin bir yorumu olduğu söylenir. Gözlemcinin edindiği mekan imajı, büyük ölçüde mekanın bir yorumudur. Çünkü gözlemci, mekanı belirleyen elemanlar arasındaki sıralamayı seçer ve öncelikleri belirler. Elemanlar arası uzaklıkların ilişkilendiren de gözlemcidir. Mekanı belirleyen elemanlar arasındaki ilişkiler de aynı şekilde objektif olarak vardır. Gözlemci bunları yorumlar ve algılar.

Gerçek mekan, içinde hareket eden herkese, bu mekanla ilişkili kendi hikayesini oluşturması için imkan sağlar. Kullanıcı, mekanı kendi güncel gerçeği ile doldurur. Bu nedenle mimarlık herkesin kendi hikayesini hayal ettiği bir çeşit hafıza tiyatrosu olarak rol oynar; “bir texti gerçekten öğrenmek

isteyen aktörler, zihinlerinde yapay bir hafıza inşa ederler. Bu hafızaya, bina içinde bildikleri bir dizi mekanı çağırırlar. Zihinlerindeki bu bina içinde yürüyüşe çıkarlar ve binanın bazı tipik bölümlerini hafızalarına yerleştirirler. Bir bakışta yaptıkları mekansal tanımlamalar örneğin; kolonlar, merdivenler, sırası ile hafızalarına yerleşir bu şekilde seçilen karakteristik imajlar, aktöre senaryo içindeki çeşitli noktaları hatırlatır. Bu şekilde aktör hikayesini mekansal tanımlamalar arasındaki mekanlara yaymış olur. Bu nedenle bina bir çeşit 'hafızasının tiyatrosu' durumuna gelmiştir" (Hoogstad, 1990). Mimariyi algılayan insanın bu aktörle özdeşleştirmek mümkündür.

"Çok geometrik (net tanımlı) mekan ile tanımsız (karışık) mekanın arasında bu açıdan fark olduğu söylenebilir. Net tanımlı mekanda her insan aynı şekilde algılar. Oysaki diğerinde her insan kendi yorumunu yapar ve kendi dünyasını oluşturur. Ancak çok fazla karmaşık mekanda, çok net tanımlı ve monoton olduğu söylenebilecek mekan gibi olumsuzluklar taşıyabilir. Mimar bu dengeyi iyi kurmalıdır" ( Demirkaya, 1999, s.24-25).

Mekan-zaman (space-time), mekan kurarken geometri kadar önemli bir öğedir. Hız, mekan ve zamanı birleştirir, mekan-zamanını oluşturur. Her çağın kendini yansıttığı bir mekan-zamanı vardır.

"Günümüzde internet veya sanal maketler aracılığıyla girdiğimiz 'cyberspace' ile Le Corbusier'in endüstriyel mekan-zamanı arasındaki fark, Rönesans yada Gotik'in mekan-zamanı kadar önemlidir. Yeni bir mekan-zamana girdiğimizi düşünüyorum...Taşıma araçlarının 19.yy'da, kentlerde ve mimarlıkta önemli değişikliklere yol açtığı gibi, (asansörler olmasaydı, gökdelenlerde olmazdı..) medyaların ışık hızında ulaştırdığı imajlar, sesler vb. kent ve imarlığı etkileyecek.Mimarlık ve kent sanallaşacak..." (Virillio, 1998, s.40).

Zaman mekanın algılanmasında çok önemli bir etkidir. Mekanın algılanması için, içinde yaşamak gereklidir ve yaşamak; çeşitli zamanlarda, farklı tecrübeler edinmek anlamına gelebilir (Dede, 1997, s.45).

"Zaman kendi başına varolmaz. İçindeki şeylerin devinimi ile varolur" (Einstein).

"Zaman değişen şeylerin içindedir. Değişim zamanın içindedir" (Heidegger).

"Mutlak zaman, eşzamanlılık, mekan ve zaman, sınırdaki, limitte aynı noktada olurlar." (Jenks, C., Anytime, 1998).

Zaman mekanın algılanmasına etki ederken iki boyutta ele alınabilir:

1. Mekan içinde geçirilen zaman
2. İki algılama arasındaki zaman

Mekan içerisinde geçirilen zaman miktarı mekanın algılanmasına etki eder. Mekanda hareket eden bir insan ve dikkatini çekerek algılanan nesneler ve dolayısıyla da mekan algısı, hareket zamanının kısalığına veya uzunluğuna göre farklılık gösterebilir. Mekanın algılanmasına etki eden zaman yalnızca hareketin gerçekleştiği zamanla da sınırlı değildir ve geçmiş tecrübeler de insanın mekanı algılamasında etkin rol oynar. Norberg-Schulz bunu şöyle açıklamıştır;

"İnsan bebekliğinden başlayarak, kendisinin ve yaşadığı toplumun beklentileri doğrultusunda anlamayı öğrenir. İnsanın dünyanın farkına varabilmesi algılama sayesinde olur. Algılama için sadece görmek yeterli değildir, aynı zamanda anlama ve yargılama da gereklidir. Anlama ve yargılama, tecrübe sayesinde öğrenme ile olur. Bu da zaman gerektirir. Zaman içinde insan tecrübelerini düzene sokarak, zihninde bazı genellemeler oluşturur. Bu genellemeler, ileriki tecrübelerin algılanışında değişiklik yaratabilirler" (Norberg-Schulz, 1988, s.27).

Erkman (1973) ise; tecrübelerimiz sonucunda edindiğimiz alışkanlıkların, mekanı algılamamıza etkisini şöyle açıklıyor;

"Mimarinin idrakinde ya da mimari karşısındaki insanın tepkilerinde, alışkanlığın rolü büyüktür. Yaşadığımız çevre içindeki davranışlarımızda alışkanlığın bu rolünün önemi belli olur. Evine giden bir insanın özel bir dikkat sarfetmeden sokaklara sapması, belli geçitlerden geçmesi, çevreden aldığı uyarıcıları değerlendirerek bulunduğu çevreyi 'yaşamaları' demektir.

Gerçekten, çevreden alınan uyarıcıların idraki, alışkanlığın etkisi ile çabuklaşmakta ve 'seçim yapma ve davranış' eylemi kolaylaşmaktadır."(Erkman, 1973, s.52).

Hoogstad ise şöyle ifade etmiştir;

"Farklı zaman dilimlerindeki deneyimlerin hatırlanması ve bakış açısının değişmesi, objeler arası mekansal uzaklığı ölçmemizi ve mekanı tanımamızı mümkün kılar" (Hoogstad, 1990).

Zamanın mekansal gerçeğe ulaşabilmenin temel faktörlerinden biri olarak önemini Hoogstad şu sözlerinde ifade etmiştir;

"Mekansal gerçeği algılamak, mekan tanımlayıcı elemanlar arasındaki bütün zaman-mekan ilişkilerinin yapısını anlamaktır" (Hoogstad, 1990).

Bu ilişkilerde yönelme insanlara yeni bakış açıları kazandırarak toplumun, bilimin ve hiç şüphesiz sanatın ilerlemesini sağlayan öncülerin çoğunlukla sanatçılar aracılığıyla gerçekleşir. Çünkü sanatçılar, kırdıkları kalıplar ve ürettikleri fikirlerle insanlara geniş bir perspektiften bakabilme olanağını sunmuşlardır. Sanatçılar, insan ve doğa arasında duygusal bağlar kurmaya çalışır. Bu bağ, insanın içinde bulunduğu mekanı daha farklı algılamasını sağlar.

İnsan ve mekan arasındaki ilişkilerin sergilenmesi metodunun, Kübist sanatçılar tarafından ortaya konduğu ve günümüz görsel yaklaşımlarının plastik ilkelerini oluşturduğu söylenebilir.

Mekana ilişkin bu durum, Rönesans döneminde üç boyutlu mekanın önem kazanmasıyla başlamıştır. Kübizm ile Rönesans perspektifini yıkılmış ve mekana dördüncü boyut-zaman boyutu eklenmiştir. Mekan gerçeği çok yönlü ve mekansal ilişkilere dayanan bir kavram olarak ele alınır. Objeler rölatif yani çelişkili bakış açılarından elde edilen ve birinin diğerine baskın olmadığı çeşitli görüntüler olarak ele alınmıştır. İçten dışa, yukarıdan aşağıya, etrafında dolaşarak her yönde incelenmiştir.

Kübistler, 4.boyut zaman kavramsallığında objelerini tek bir bakış açısına göre üretmeyi amaçlamadılar; objelerin etrafında dönüp kendi iç düşüncelerini yansıtmayı denediler. Duyguların ölçeğini genişletmeyi ve objenin gerçeğini yeni düzeylerde tanımlamayı hedeflediler. Kübizm'in mekansal yaklaşımından yola çıkan hareketler, çağdaş mekan imajının doğumunu sağlamıştır.

Kübist sanatçılar mekan konseptlerini oluşturabilmek için güncel hayatlarında gördükleri hareketi kullanırken ürünlerinde hareketin kendisini göstermeye çalışmadılar. ' Hareket'i temel konu olarak ele alanlar ise Futurist sanatçılar olmuştur. Futurist resim, heykel ve mimari, hareketin simgelenmesi ve bu hareketin tamamlayıcıları olan, 'birbirine geçişme' ve 'süreklilik' temeline dayanmaktadır.

Aslında Aristoteles ve Pythagoras'dan sonra, fizikteki en büyük temel sarsılmanın, 'zaman' kavramı ile ilgili olduğu bilinir. Çünkü bu yeni bakış açısından önce zaman iki yönden ele alınıyordu;

- 1.Realistik: Sürekli. Gözlemciden ve diğer objelerden bağımsız olarak varolan.
- 2.Subjektif: Gözlemci olmaksızın varolmayan ve sadece duyuların deneyimi ile varolan.

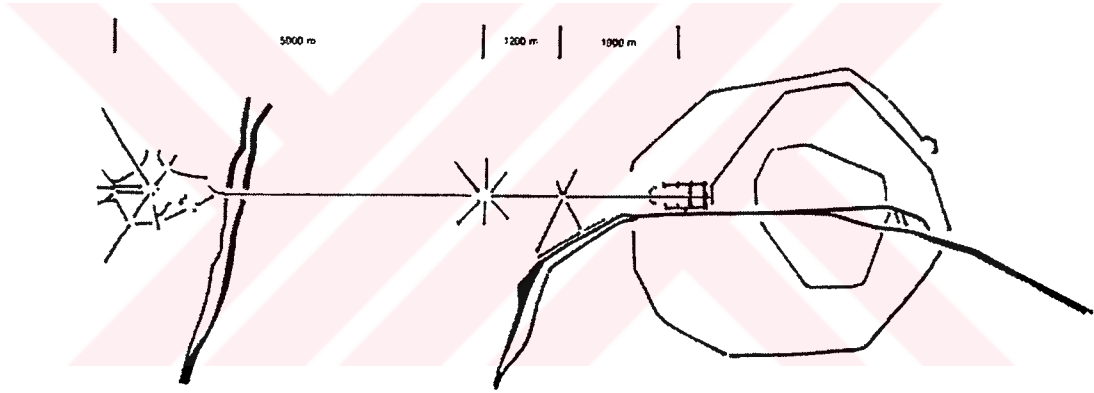
Kübizm ve Futurizm gibi sanat akımları yeni bir mekan-zaman konseptini ortaya koyar ve o güne dek varolan bakış açısını genişletir. Böylelikle günümüz mekan-zaman konseptinin temelini, Kübistlerin mekansal araştırmalarına ve Futuristlerin hareket konusundaki incelemelerine dayanır (Dede, 1997, s.53-54).

Hareket ile mekan birlikteliğinde; lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekan kavramsallıkları sözkonusudur.

#### 2.2.1.4.1. Lineer mekanlar

Lineer mekanlar trafik fonksiyonu üstlenen mekanlardır. Sokaklar, caddeler, arkadlar, merdivenler...Burada lineer ile anlatılmak istenen çizgi formundaki mekanlar değil, bir aks etrafında düzenlenen mekanlardır. İnşa edilmiş sınırlar ve aksa şekil veren nesnelerdir ( Sözen, 1996, s.66).

Bu sınırlar farklı şekillerde meydana gelebilir örneğin, Champs Elysees'deki gibi biçimlerin bir araya gelişiyle veya daha kararlı bir tavırla duvar olarak tasarlanabilir. Paris'teki Champ Elysees (Şekil.2.15) dünyanın en uzun akslarından biridir. Bu tür mekanlarda hareket başlangıç ve bitiş noktaları arasında gelişir.



Şekil.2.15. Champs Elysees, Paris, Dünyanın en uzun akslarından biri, (Hoogstad, 1990)

Mekanın hareketle varolduğunu söylemiştik bundan yola çıkarak bu mekanda hareketine başlayan bir insan hareket süresince gördüğü tüm görüntüleri çakıştırarak ölçülebilirlik sorununu çözebilir. Bu hareket süresince kişi mekansal etkinin zihinsel görüntüsünü oluşturur. Bu tip mekanlarda başlangıç giriştir, bitiş de hedef, varış noktasıdır. Diğer bir deyişle mekansal algı; başlangıç, son ve aralarındaki mekanla belirlenmektedir (Hoogstad, 1990, s.75-83).

#### **2.2.1.4.2. Merkezi mekanlar**

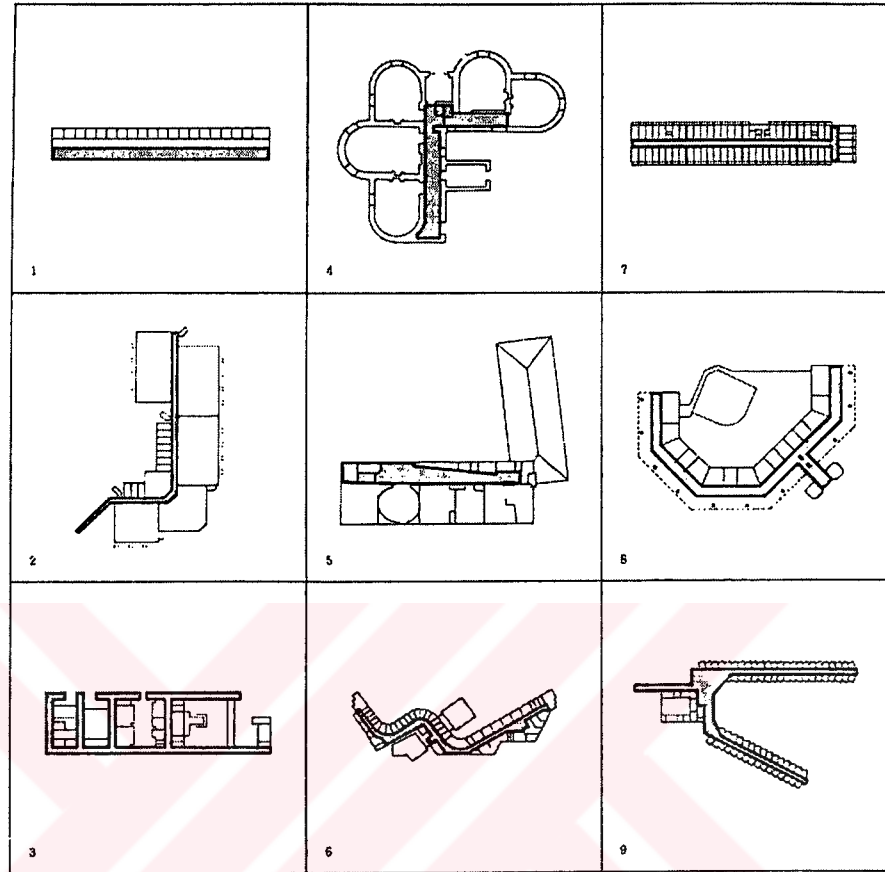
Merkezi mekanlar, insanların yaşadıkları orada kaldıkları mekanlardır. Odalar, holler bu gruba girerler. Bir merkez ya da merkezi alan etrafında oluşturulurlar ve kendi içlerinde bir hedefleri vardır. Bu tip mekanın zihinsel görüntüsü lineer mekaninkinden çok farklıdır. Merkezi mekanın sınırları kapalıdır. Buradaki deneyimde farklıdır.

Merkezi mekanlardaki mimari kurgu kullanıcıya kendi düş gücünü deneme şansı vermelidir. Erken Hıristiyan döneminde örnekleri vardır (Hoogstad, 1990, s.83-89).

#### **2.2.1.4.3. Lineer ve merkezi mekanların birleşimi**

“Kapılar, geçitler, veranda ve antre gibi gelip geçilen mekanlar bu tip mekanlardır” (Hoogstad, 1990, s.7).

Bu tür mekanlar, insanların durabildikleri ulaşım mekanları ya da içinden geçilebilen odalar olabilir. Örnek olarak portaller, giriş mekanları verilebilir. İşlev açısından çizgisel mekan olsa da, biçim merkezi mekanı çağrıştıracaktır. Çizgisel ve merkezi mekanın işlevleri bir arada bu mekan içinde bulunabilir. Ancak bu mekan biçimi, merkezi mekandan farklıdır. Bu tür mekanlar tipik olmayan oyalanma mekanları olup, yolun ayrımını veya dönüşünü belirleyen noktalardır (Ataç, 1990). Lineer ve merkezi mekanlar, mekan kurgusu için kullanılan elemanların düzenlenişlerine ve farklı şekillerde biraraya getirilişlerine göre belirlenir. Aşağıdaki örnekte birbirinin tersi iki formdan ilki olan Roma villasının merkezindeki açık mekan, çevresindeki lineer mekanla tanımlanan kapalı bir formu, kapalı bir formun merkezini oluşturduğu tapınakta ise merkezin, açık lineer bir mekanla çevrildiği görülmektedir.

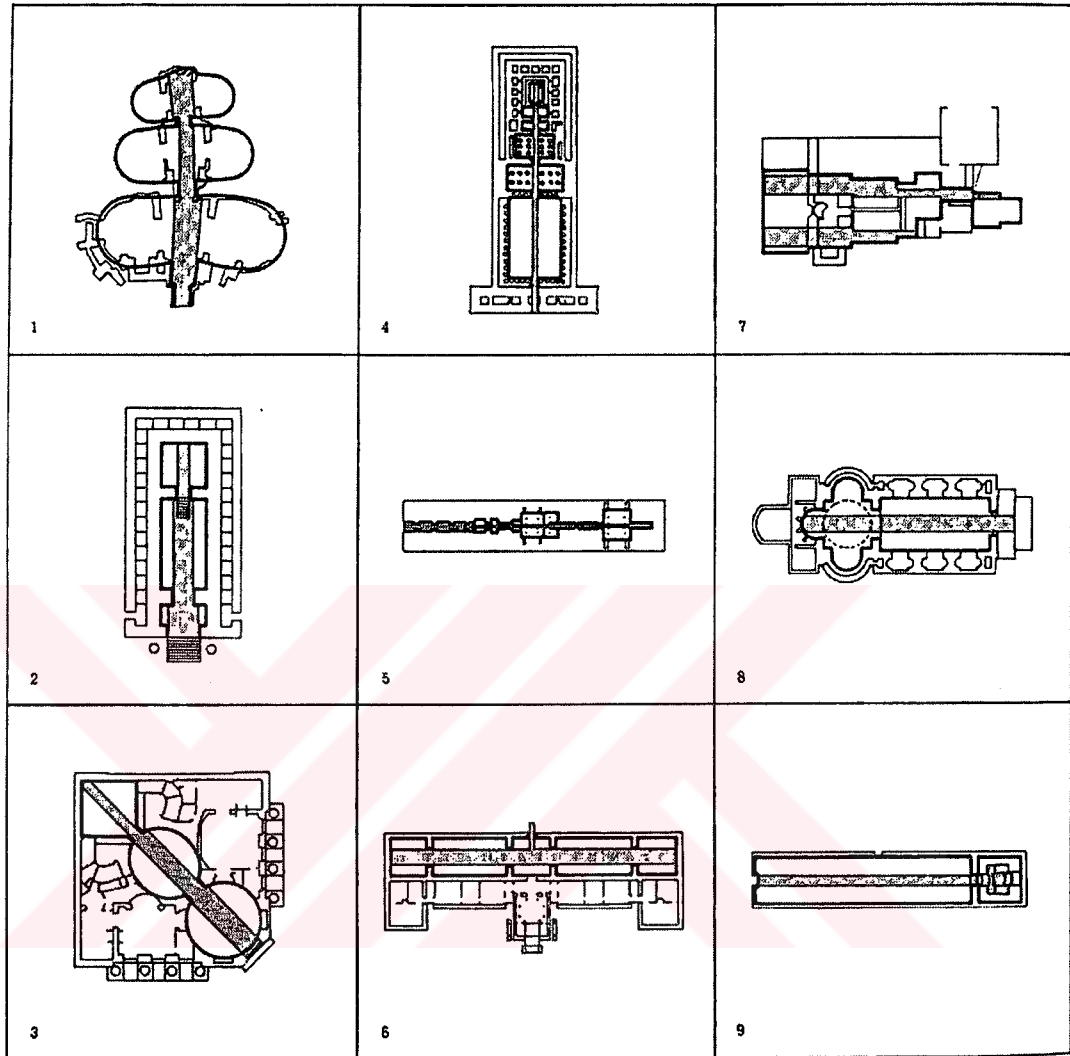


1. STOA IN SIKYON, GREECE  
ARCHITECT UNKNOWN  
c. 300  
2. PHYSICAL EDUCATION FACILITY  
KALLMAN-MCKINNELL  
1970  
3. CHURCH IN BAGSVAERD, DENMARK  
JORN UTZON  
1973-1978

4. FORT SHANNON  
ARCHITECT UNKNOWN  
1800-1835  
5. SNELLMAN HOUSE  
ERIK GUNNAR ASPLUND  
1917-1918  
6. BAKER DORMITORY  
ALVARO AALTO  
1947-1948

7. UNITE D' HABITATION  
LE CORBUSIER  
1946-1952  
8. FLOREY BUILDING  
JAMES STIRLING  
1966  
9. ST. ANDREWS DORMITORY  
JAMES STIRLING  
1964

Şekil.2.16.Lineer Mekan Örnekleri (Roger H.Clark, M.Pause, Precedents in Architectur

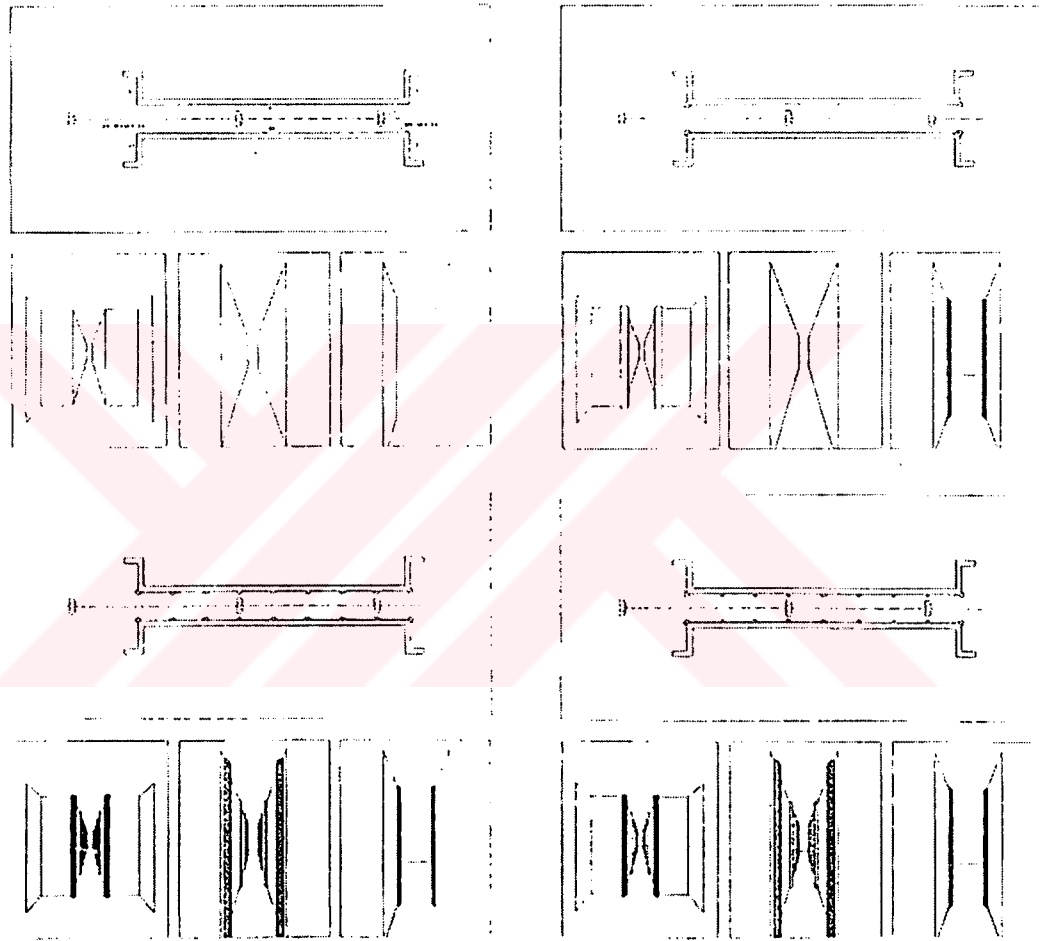


1. TEMPLE AT TARKIEN, MALTA  
ARCHITECT UNKNOWN  
2100 B.C. - 1900 B.C.
2. SOLOMON'S TEMPLE  
ARCHITECT UNKNOWN  
1000 B.C.
3. HOTEL DE MONTMORENCY  
CLAUDE NICHOLAS LEDOUX  
1769

4. TEMPLE OF HORUS  
ARCHITECT UNKNOWN  
237 B.C.-57 B.C.
5. TOMB OF SETNAKHET  
ARCHITECT UNKNOWN  
13th CENTURY B.C.
6. DULWICH GALLERY  
JOHN SOANE  
1811-1814

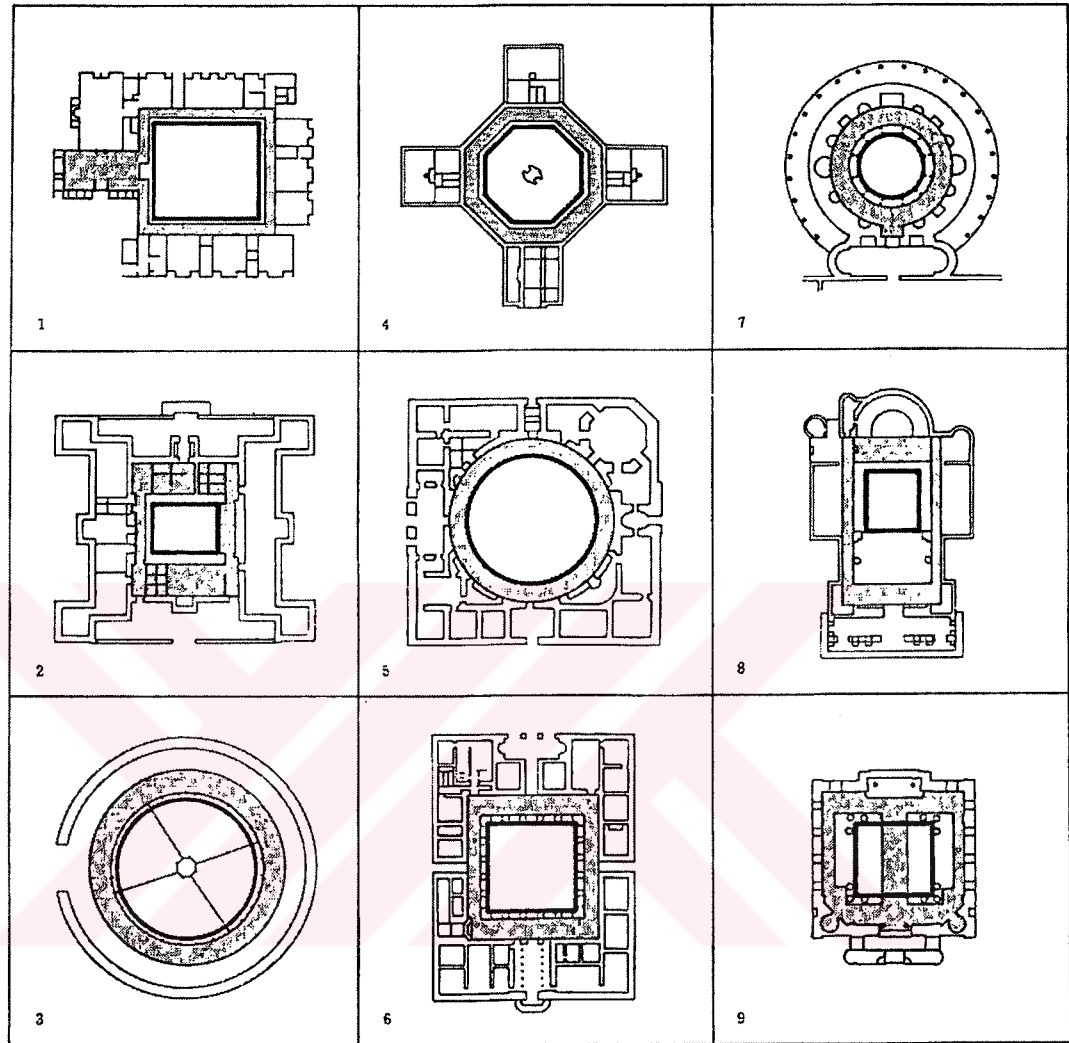
7. HOUSE IN CENTRAL PENNSYLVANIA  
HUGH NEWELL JACOBSEN  
1980
8. REDENTORE CHURCH  
ANDREA PALLADIO  
1576-1591
9. LAURENTIAN LIBRARY  
MICHELANGELO  
1525

Şekil. 2.17. Lineer Mekan Örnekleri (Roger H.Clark, M.Pause, Precedents in Architecture)



Şekil 2.12 Lineer mekanlarda başlangıç ve son noktaları arasında mekan algısının değişimi, (Hoogstad, 1990)

Şekil.2.18.Şemalarda lineer bir mekanda hareket eden bir kişideki mekansal algı değişimini göstermektedir.

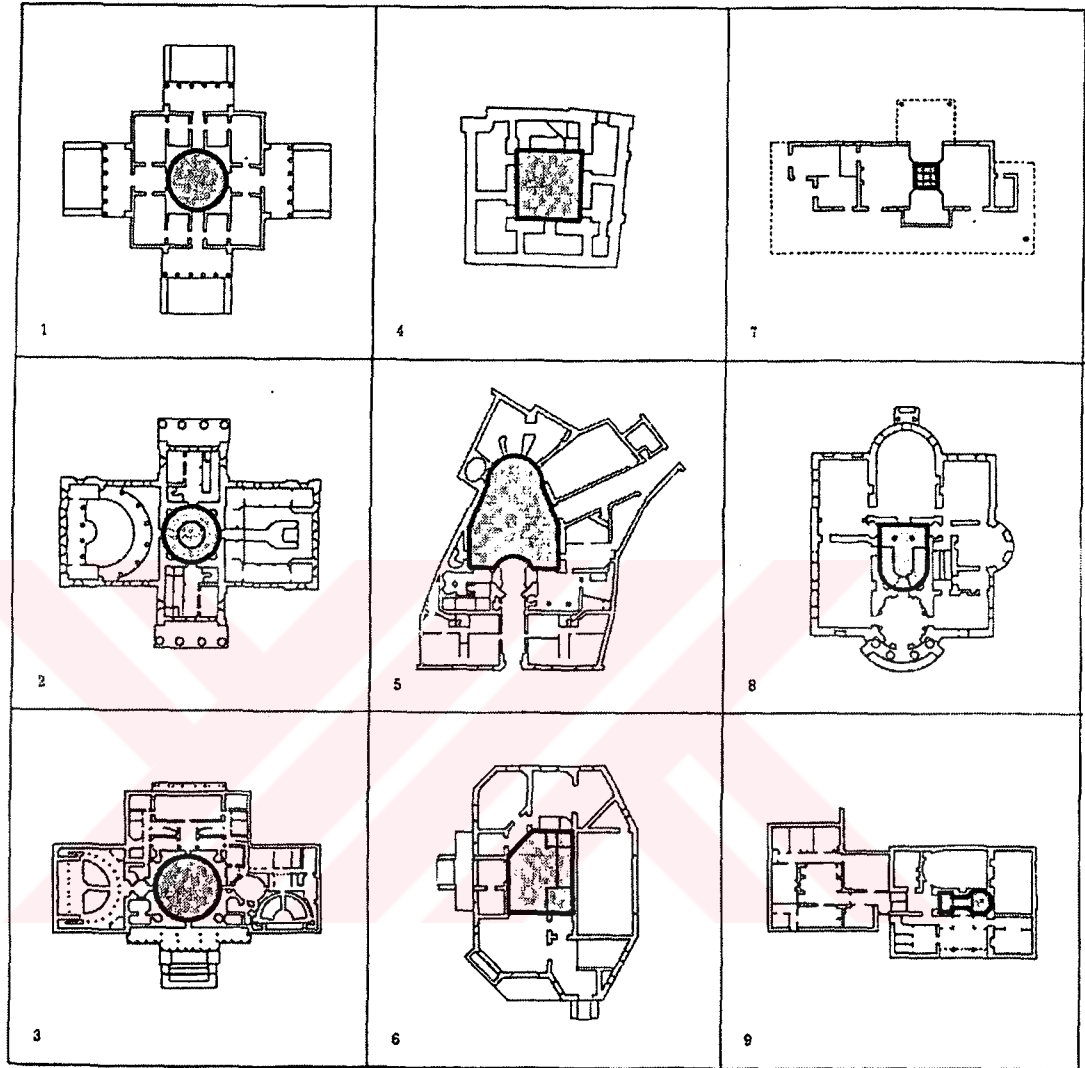


1. FIRST UNITARIAN CHURCH  
LOUIS I. KAHN  
1959-1967
2. WOLLATON HALL  
ROBERT SMYTHSON  
1580-1588
3. SHAKER BARN  
ARCHITECT UNKNOWN  
1865

4. HUNTING LODGE  
KARL FRIEDRICH SCHINKEL  
1822
5. PALACE OF CHARLES V  
PEDRO MACHUCA  
1527
6. FARNESE PALACE  
ANTONIO DA SANGALLO  
1534

7. ST. COSTANZA  
ARCHITECT UNKNOWN  
c. 350
8. TRINITY CHURCH  
HENRY HOBSON RICHARDSON  
1872-1877
9. ST. MARY WOOLNOTH  
NICHOLAS HAWKSMOOR  
1716-1724

Şekil.2.19.Merkezi mekan örnekleri (Roger H.Clark, M.Pause, Precedents in Architecture)

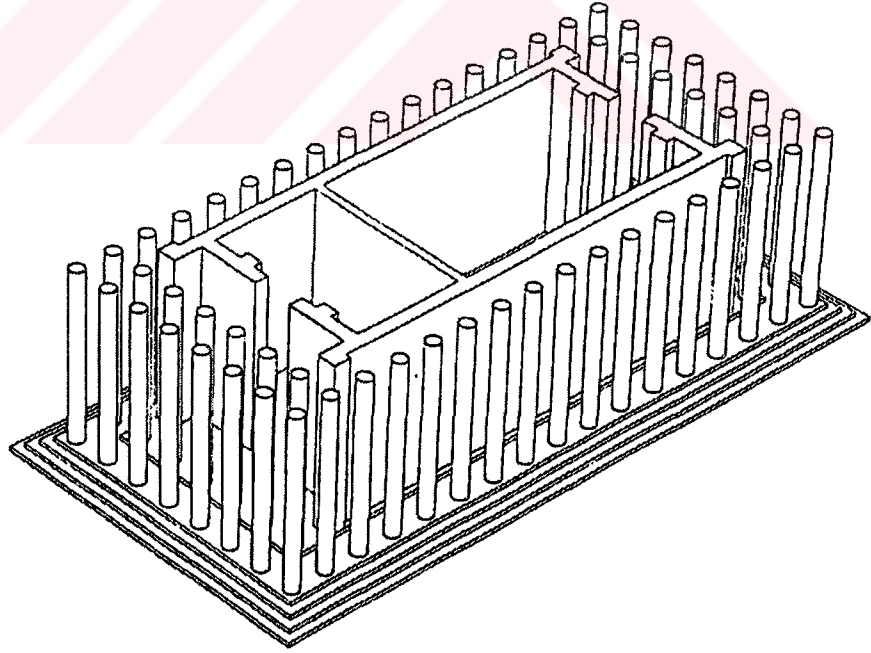
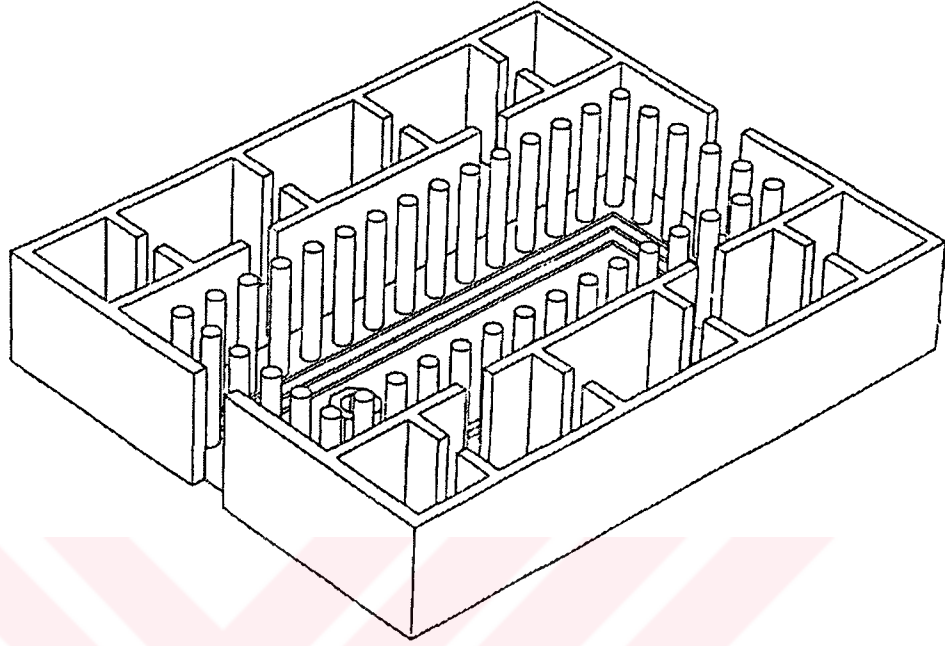


1. LA ROTONDA  
ANDREA PALLADIO  
1566-1571
2. NORTH CAROLINA STATE CAPITOL  
TOWN AND DAVIS  
1833-1840
3. UNITED STATES CAPITOL  
THORNTON-LATROBE-BULFINCH  
1793-1830

4. HOUSE IN UR  
ARCHITECT UNKNOWN  
2000 B.C.
5. HOTEL DE BEAUVAIS  
ANTOINE LE Pautre  
1656
6. BLOEMENWERF HOUSE  
HENRY VAN DE VELDE  
1895-1896

7. BALTIMORE-OHIO RAILROAD DEPOT  
FRANK FURNESS  
1886
8. BURN HALL  
JOHN SOANE  
c. 1785
9. THE SALUTATION  
EDWIN LUTYENS  
1911

Şekil.2.20.Merkezi mekan örnekleri, (Roger H.Clark, M.Pause, Precedents in Architecture)



Şekil.2.21.Merkezi mekanların lineer mekanlarla geliştirilmesi, (Sözen)

### 2.2.2. Mekanda süreklilik

Zamanın mekandaki ikinci türden varoluşu doğrudan mekan kurgusu ve nitelikleriyle ilgilidir. Bu açıdan, zaman anlayışını kavramak için mekansal algıda sürekliliğin nelere bağlı olduğunun incelenmesi gerekmektedir.

Bu başlık altında süreklilik doğrudan mekanın, mekan kurgusunun sürekliliği bağlamında değerlendirilecektir. Bunun içinde önce hacimsel kurgunun sürekliliği için gerekli kriterlerin belirlenmesi için mekanın iç-dış ilişkileri tartışılacaktır. İç-dış mekan sürekliliği geçirgenliğe ne anlamda bağlıdır bunun üzerinde durulup sonuçta mimarlığın bugün için ulaştığı uç ürün olarak değerlendirilebilecek (Yücel, 1993, s.116) ve bu yaklaşımın içinde kabul edilen Tschumi'nin program ve deneyim kavramlarının ortaya konmasıyla mekansal süreklilik (süreksizlik) tartışılacaktır.

#### 2.2.2.1. Hacimle oluşturulan süreklilik: dolaşım

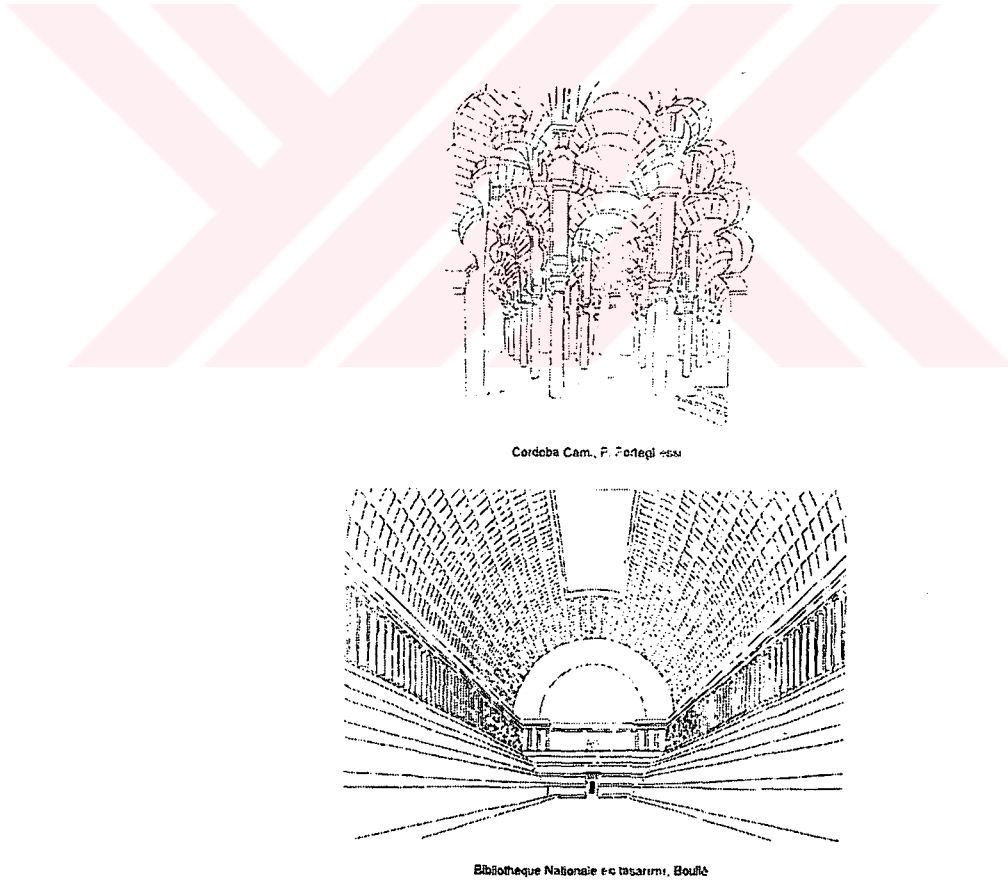
Mimari mekan kurgusunun nasıl gerçekleştiği, Aristoteles mekanı, Meiss mimarlığı, mimari mekanın doğuşu, mekanların zamanla netlik kazanması, mekanda derinlik ve bu derinliğin nasıl algılandığı, yoğun mekan, boş mekan örnekleri, mekansal süreklilik kavramı, mekan kurgusunun okunabilirliği için tasarım kriterleri konularında açılımlar yapılarak örneklerle irdelendiğinde;

Mimari mekan kurgusu, yatay ve düşey düzlemlerin, biçimlerin mekanda ve kendi aralarında düzenlenmesiyle gerçekleşir. Bu düzenin niteliği, algılanabilir olması doğrudan mekansal etkinin düzeyini belirlemektedir.

Mekanın kapalılığının derecesi, sadece mekandaki açıklıkların sayısına ve büyüklüğüne bağlı değildir. Herhangi bir mekanın dışa açık oluşu, sınırlarının daha az tanımlanmışlığı anlamına gelir. Mekanın tanımlı (explicit) ya da daha az tanımlı oluşu (implicit) açıklık ve kapalılık oranıyla doğrudan ilişki içindedir.

Bu durumu Frank Lloyd Wright'ın mekan kuramı oldukça iyi açıklar. Wright önce köşeleri kaldırır, ardından mekansal geometriye yepyeni bir anlam vermek ve mekansal sürekliliği sağlamak üzere geometrik kabuğun bazı parçalarını kaldırır, ya da doksan derece döndürür.

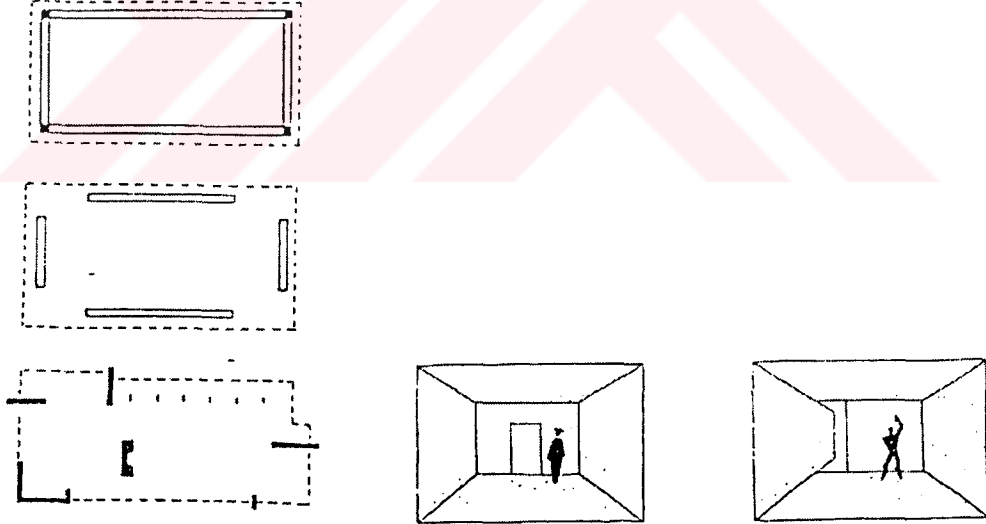
Mekanın hacimsel anlamda açılması, sürekliliği, tanımlılığının azaltılmasıyla ve hem iç mekana hem de dış mekana ait elemanların kullanılmasıyla sağlanır. Örneğin tamamlanmış köşeleriyle içe dönük özellik gösteren bir mekan, bu köşelerden birinin ortadan kaldırılmasıyla dışa dönük hale gelmektedir. Zemin, tavan ya da duvarın bu şekilde her iki mekana da ait oluşu ise beraberinde sürekliliği getirir.



Şekil.2.22. Yoğun Mekan- Boş Mekan, Sözen, 1996

Bir kolonad, boşluk oranı doluluğa göre daha fazla olduğu halde iyi tanımlanmış (explicit) bir mekandır, çünkü kolonad, Alberti'nin deyişiyle, "delinmiş bir duvar" özelliği taşımaktadır.

Yatay ve düşey elemanlarla tanımlanan mekan, içerdiği derinlik ve yoğunlukla da biçimlenir, hacimsel özellik kazanır. Mekanda derinlik, perspektif etkisiyle ve nesnelerin birbirlerine göre konumlanmalarıyla algılanır. Modernist mekan, bu ilişkileri sonuna kadar değerlendirerek kullanmıştır. Mekansal yoğunluk ise, hem derinliğin fiziksel varlığına hem de zemin, tavan ve duvarın modülasyonuna bağlıdır. Örneğin Meiss'e göre (Meiss, 1992, s.104) Porteghessi'nin Cordoba Cami'si yoğun bir mekan olarak algılanırken, Boulle'nin Bibliotheque Nationale eki için yaptığı tasarım, herhangi bir yoğunluk etkisine olanak tanımamakta ve "boş mekan"a örnek olarak gösterilebilmektedir. (Şekil. 2.22)



Şekil.2.23.(solda), F.Lloyd Wrigt'ın Mekan Kuramı, (Sözen,1996)

Şekil.2.24.(Sağda), Mekanın Sürekliliği, (Meiss,1992), (Sözen,1996)

Kapı geçişe olarak tanıdığı; pencere de iç mekanın dış mekanla ilişki kurmasını sağladığı için, mekanın temel dışa açılma yöntemleri olarak kullanılmaktadır. Husserl ve Heidegger'in felsefesinde benliğin yeni dünyalara, yeni yerlere açılmasını sağlamak için "kapı, köprü, pencere" gibi

mekansal elemanlara başvurmasını bu temel nedene bağlamak yanlış olmayacaktır. Kapı ve pencerenin kullanımıyla yaratılan bu açıklıkların biçimleri, boyutları ve yerleri mekanın strüktürünü belirler; mekan kabuğunun, zarfının doğasını tanımlar. Betonarme, çelik ve cam kullanımı bu boyutların taşıyıcı sisteme bağımlılığını ortadan kaldırmıştır. Bu konu geçirgenlik kavramı açıklanırken ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

Meiss'e göre, yan yana koyma (juxtaposition) ve geçişim (interpenetration) iki önemli mekansal ilişki yöntemidir. "Yan yana koyma", özerklik ve diğer mekanlardan ayrılma düşüncesine dayanır. Bu durumda çevreyle ilişki ancak kapı ve pencere gibi duvar üzerindeki dar ve kontrollü geçişlerle sağlanır.; köşeler kapalı ve tanımlıdır. "Mekanların birbiri içine geçişimi" ise duvar, tavan, zemin gibi yapı elemanlarının aynı anda her iki mekana ait oluşumu gerektirmektedir. Daha önce yapılan tanımlamaların ışığında/ geçişim mekansal süreklilik açısından önem taşımaktadır vurgulamak yanlış olmayacaktır. Mekansal süreklilik, bir çeşit dinamizm nedenidir. Mekanlar arasında birbiri içine akan elemanlar, görünen/algılanan ve görünmeyen, saklı olan/ algılanması umulan imgelerin keşfedilmesi için gözlemcinin (kullanıcının) dolanımını gerektirecektir. Modern mekan tasarımcıları "serbest plan" da, mekansal hiyerarşiyle geçişimi yaratmışlardır (Meiss, 1992, s.111). Modernizm'den önce, harekete önem veren bir mekan kurgusunun, bütün netliğiyle ilk kez Barok mimarlıkta kullanıldığı görülmektedir.

Kurgunun tasarımında göz önünde tutulması gereken faktörler ritm, ölçek ve oranlar, zıtlık, denge, hiyerarşi ve düzen kavramları olarak sıralanabilir.

Ritm, hareketi tanımlaması ve zaman içinde yinelenme duygusu yaratması nedeniyle önemlidir. Kuban'a göre (Kuban, 1992, s.67) ritmin etkisi tekrar eden öğelerin sayısına ve bunların zaman-mekan içinde sürekliliğine bağlıdır. Ritmin zamanla bu çeşit bir bağımlılık içinde olması, mekanda hareket ve yönelme gibi devinimleri tanımlamasına neden olmaktadır. Bölüm 3.2.2.7'de

incelenen Gotik mekanın ritmik taşıyıcıları bu anlamda verilebilecek iyi bir örnektir.

Hacimlerin oluşturduğu süreklilik için vazgeçilmez bir kavram olan ölçek Nouvel'in mimarlığında önemli olgulardan biridir (Nouvel, 1995, s.69). Onun için ölçek, klasik anlamda birimsel bir şey olmaktan çok, sinemada olduğu gibi geçici boyutlarla ilgili bir kompozisyonudur. Bir binayı analiz ederken, bunu deneyen ve bulan bir senaryo bağlamında yapar. Yapının uzaktan algılanışındaki, yakınına gelindiğinde ya da içine girildiğindeki görüntülerin değişimi ile ilgilenir. Bu görüntülerde, nesnenin değişik ölçekler verdiği inandır. Çağdaş mimarlığın özü olarak gördüğü ölçek kavramı, yaklaşım sırasına, malzemenin kalitesine, kompozisyona giren simgelere bağlıdır. Nouvel'in bu yaklaşımı Hoogstad'ın mekansal etki reçetesinde belirtilen çözüm yollarını anımsatır.

#### **2.2.2.2. Yüzey niteliğiyle oluşturulan süreklilik: geçirgenlik**

“Geçirgenlik mekanın ta kendisidir. Mekan, ara yüzeylerin strüktürü olarak varolmaktadır. Geçirgenlik etkileşen hacimlerin gücüdür.” (Yardımcı, 1998,s. 88)

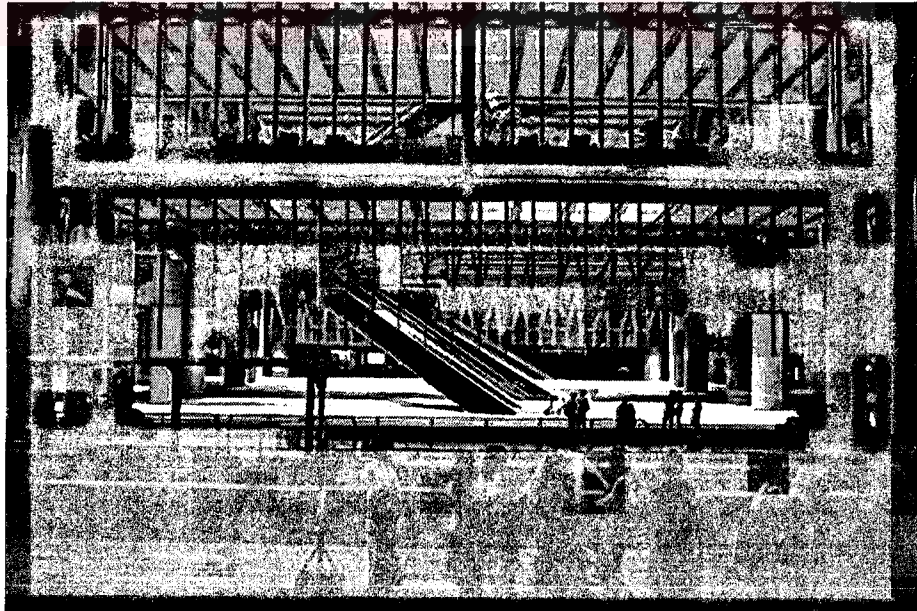
Mimarlıkta duvar yüzeylerinin delinmesi yeni bir mekan anlayışının doğuşunu dile getirmektedir. Bu durum iç ve dış mekanın birbiri içine geçişiminin yanı sıra, daha yaygın bir görüş ve mekan içinde daha bol bir ışık kullanımı sağlar. Göz, dolayısıyla algı, yeni deliklerle ve açıklıklarla bir mekandan diğerine doğru uzanır. Bu nedenle Meiss'in mimarlık elemanlarını anlattığı kitabına (Meiss, 1991 s.3) “pencere” den söz ederek başlaması şaşırtıcı gelmemelidir.

Mekanın gelişimi pencerenin katkısının ardından, duvar yüzeylerinde geçirgen (transparent); iç ve dış mekan arasında sınır tanımlamak üzere rüzgar ve yağmura karşı koruyucu özellik gösterebilecek bir malzemeye ışığın kaynağı olacaktır. Böylelikle “camlı pencere” mekansal yaşantıya girer.

“Camlı pencere” M.S 1.yüzyıldan başlayıp, Roma mimarlığından gelişmiş endüstriye dayalı çağdaş mekana değin mekanda varlığını sürdürmüştür. Barok kiliselerinin iç mekanlarında kullanılan bol ışık aslında Roma hamamlarındaki ışık kullanımının yeniden farkına varıştan başka bir şey değildir. 19. yüzyılda endüstri çağıyla birlikte, Roma mimarlığının bıraktığı yerden, bina yüzeylerine camın kullanımının gelişimi sürdürülmüştür. 20.yüzyıl mekânında geçirgenlik, iç ve dış mekân etkileşimini vurgulayan önemli bir kavram haline gelmiştir.

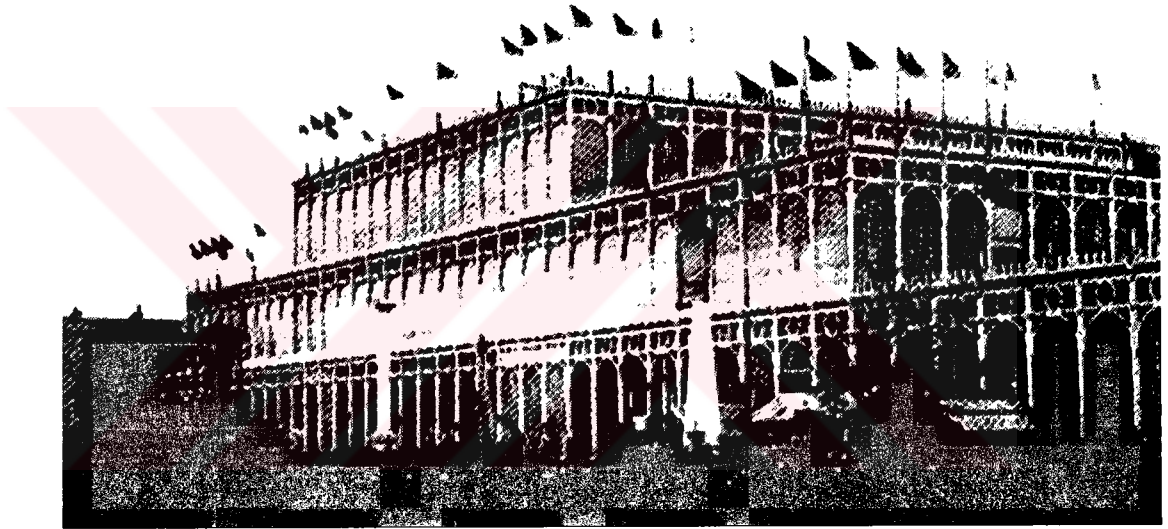


Şekil.2.25. Mekan ve pencere kullanımı (Suinchapel)



Şekil.2.26. Şeffaflık, Shangai Bank, Hong Kong, Çin, Norman Foster.

Işığın kullanımında malzeme ve teknoloji, mekansal etkinin yaratılmasında önemli bir belirleyici olarak malzemenin niteliğine göre mekanın sınırları, geçirgenliği tanımlar. Gotik mimarlıkta konstrüktif sistemle yakından ilgilenen Viollet-Duc da tasarımlarında V biçimli dökme demir taşıyıcılar kullanarak, 1860 sonrasının mekan organizasyonunda geçiş olanaklarının, mekanda algısal sürekliliğin giderek artmasına katkıda bulunmuştur .



Şekil.2.27. Crystal Palace, by Joseph Paxton, at London, England (then Sydenham), 1851, moved 1852, burnt 1936.

[http://www.greatbuildings.com/cgi-](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Crystal%20Palace.html/cid_crystal_pal-delamotte.gbi)

[bin/gbi.cgi/Crystal Palace.html/cid\\_crystal\\_pal-delamotte.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Crystal%20Palace.html/cid_crystal_pal-delamotte.gbi)

18. ve 19. yüzyılda endüstrileşmeyle birlikte, Versailles Parkı'nın su pompalarından cadde lambalarına, köprü konstrüksiyonlarına kadar geniş bir yelpazede dökme demir (cast iron) kullanılmaya başlamıştır. Dövme demirin (wroughty iron) çatı konstrüksiyonlarında, Crystal Palace'da (Şekil.2.27) olduğu gibi yapının tamamında kullanımıyla birlikte, mekanın içini ve dışını tanımlayan sınırları bütünüyle geçirgen hale gelmiştir. İlk olarak 1867'de Paris Dünya Fuarı'nda, ardından da Eyfel kulesinde ve 1889 Dünya Fuarı'nda geniş ölçüde kullanılan çelik ile çeliğin sunduğu 1890'lı yıllarda

Chigago Okulu'nda tasarlanan yüksek bina strüktürleri, çağın yeni mekan kurgusunun haberini vermektedirler. Mies van der Rohe, cam kullanımında gölge-ışık yansımalarının önemli olduğunu savunmaktadır. Köksal'a göre artık mimarlığın geleneksel kapalı mekanı, yerini açık mekana, giderek mekansal sürekliliğe ve bitimsizliğe bırakmıştır.

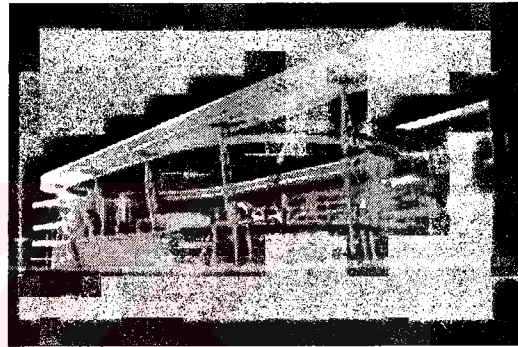
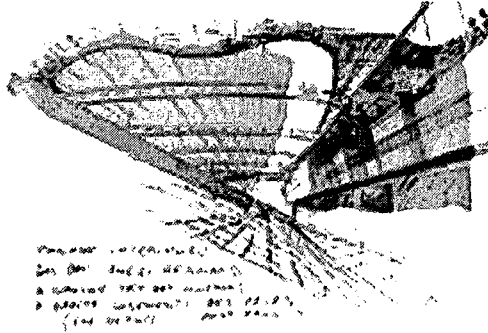
Malzeme geçirgenliğinin yanında kullanım ve anlam geçirgenliğinden de söz edebiliriz. Rem Koolhaas'ın kütüphane binasında geçirgenlik sadece cam yüzeyle değil, döşemeler ve sirkülasyon sisteminin fonksiyonlarla ve anlamlarla etkileşimde olmasıyla sağlanmıştır. Kot farklılıkları, rampalar, vb., mekanı nitelendiren objelerdir ve geçirendirler. (Yardımcı, 1998, s.102)

Bunların ışığında süreklilik kavramı mekan sınırları özelinde incelendiğinde çağın hızla gelişen ve değişen toplum yaşantısına bağlı olarak farklı çözümlere gereksinme duyulduğu açıktır. Mekan sınırlarının sorgulanmasında, cam ve çeliğin sağladığı geçirgenlik, geniş bir algılama olanağı sunmak çözümün bir boyutunu oluşturmaktadır.

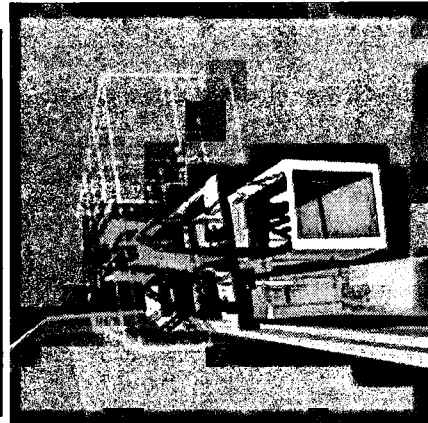
### 2.2.2.3. Fonksiyonla oluşturulan süreklilik: olay ve deneyim

"Foucault'un gözünde olay, sözcüklerin ya da eylemlerin mantıksal bir biçimde ard arda dizilmesi değildir; tersine olay, ' içinde dramın yer alabileceği bir ortam varsayımının aşıldığı, çöktüğü, sorgulandığı, ya da sorunlaştırıldığı başka, değişik bir ortamın peşinden koşulmasını ya da olanaklılığını gündeme getiren andır" (Sözen, 1996, s.113).

Olay kavramı genel olarak eylem ve etkinlik anlamlarında kullanılmaktadır. Tschumi ise 'Olay Mimarlığı' yazısında 'olay' kavramını şok anlamında kullanmıştır.



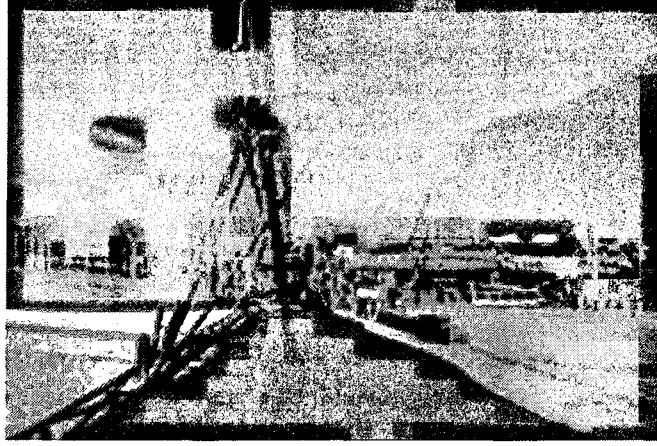
Şekil.2.28.Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, Bernard Tschumi, Tourcoing, Fransa, 1991-1997



Şekil.2.29. Hague Villa,B.Tschumi, Lahey, Hollanda,1992

Tschumi'ye göre olay program kavramının karşıtı olan tanımdır. Program önceden belirlenebilir, yinelenebilir. Olay programın mekansal koşullar dahil, bir dizi başka koşulla birleşerek aniden oluşturduğu özel andır. Olay mimarlık

yapı ile onu kuşatan etkinliklerin çarpışmasıdır. Burada ilginç olan olay değil yaratmadır.



Şekil.2.30. Park de la Villette, Tschumi



Şekil.2.31. Groningen Video Galerisi, Bernard Tschumi, Hollanda, 1990

“Olay yaratılamaz, ancak mimar olarak oluşacak koşullar belirlenebilir” (Tschumi, 1995; Sözen, 1996).

Tschumi öncelikle programa ilişkin koşulları bileşenlerine ayırır. Ardından bunları önceden belirlenmemiş biçimde biraraya getirmeye çalışır ve ne kadar şaşırtıcı sonuçlar doğurabileceğini araştırır. Sonrasında mekanın çizgisel ya da merkezi olmasına ilişkin kararları verir ve programın bir kısmının mekanı tanımasına bir kısmında mekanı harekete geçirmesine olanak tanır. Tschumi için program ve biçim, program ve mekan daima bağımsızdır (Sözen, 1996 s.115).

Groningen Video Galerisi (Şekil. 2.31) örneğinde, camın maddeselliği, video ekranlarının her boyuttaki yansımalarıyla dışa vurulmuştur. Böylece, ‘olay’

mekan tarafından tanımlanacağına, “mekan” olay tarafından tanımlanacaktır. Mimarlık statik değildir ve giderek artan bir oranda etkinliklerin karışımıyla ve devinimle tanımlanmaktadır (Tschumi, 1995; Sözen, 1996, s.115).

Tschumi, 1960'lı yıllarda, olay sözcüğünü işlev veya eylem sözcükleriyle değiştirebilecek şekilde kullanmıştı, çünkü o zaman için olay ve program aynı şey olarak ifade ediliyordu. Mimarlık salt fiziksel mekan olarak değil, eylem, devinim, mekan kavramları ile tanımlanıyordu.

“Derrida ise olayın tanımını genişletmiştir. Derrida için olay anlatının kesilmesi, bir tarihte başka bir tarih için öngörülmemiş şans ya da olasılık anlamına gelir (Tschumi, 1995).

### **3. MEKAN VE MİMARLIK**

“Mimarlığın gerçeği mekan yaratmaktır, mimarlığın kendine oluşturması gereken amacı boşluktur” (Duinker ve Torre, s.75).

“Mimarlık mekanı tarif eder. Mimarlık mekandır. Boşluk yoktur. Mekan vardır.” (Bofill, 1994, s.330)

Bu başlık altında, mimarlıkta mekan kavramına çeşitli yönleriyle yer verilmiş, mimarlıkta mekanın zaman bağımlı ve zamandan bağımsız olduğu durumlar örnekleriyle sorgulanarak incelenmiştir.

#### **3.1. Mimarlıkta Genel Mekan Tanımlamaları**

“Mekan dediğimiz şey, hareketli olayların arasındaki pozisyon ilişkileriyle ilintilidir; bu pozisyonları belirlemek istersek, onların değiştikleri ve hareket halinde oldukları gerçeğini bir yana bırakıp, yani bu pozisyonları hareket ve değişim özelliğinden soyutlayıp ele almak zorundayız. Oysa zaman da değişimlerin oluşturduğu bir sürekliliğin içindeki pozisyon ve süreç parçalarını ölçmemizi gerektirir, ama bunu yaparken pozisyon ve sekansları bu sürekli değişimlerden ve hareketlerden soyutlamamak durumundayız” (N.Elias, 2000, s.13).

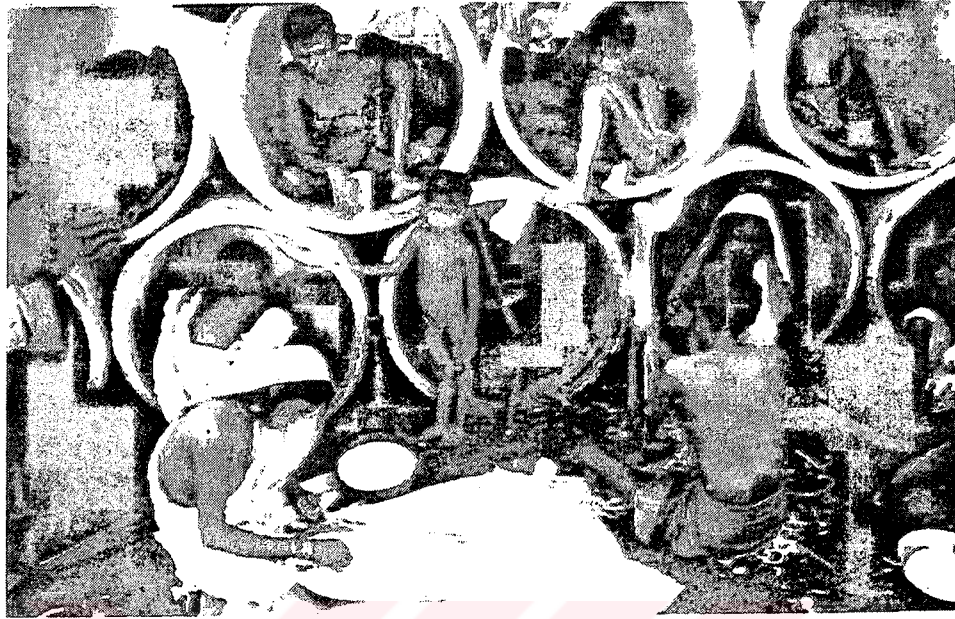
Dört duvarla çevrili herşeyin mekan olmadığını doğadaki örneklerle anlayabiliriz. Örneğin bir su baloncuğu da mekan tanımlamaktadır ama ne yaşayanı vardır ne de yaşatanı...İşte burada sorgulanması gereken aslında mekan anlayışının nerede başladığıdır. Mekan anlayışı kişiden kişiye değişiklik gösterir, yaşanan ve yaşatılan yerler kişiye göre mekan anlamı kazanabilir (Erdoğan, 2000, s. 11).

Mimari mekan güçlü bir davranış şekillendiricidir. Bazı zorlayıcı şartlar da (örneğin evsizlik gibi) insanları kendilerine yaşanacak mekanlar yaratmaya zorlar. İmkanlarla sınırlı olmasına rağmen insan yine de en iyisini yapma çabası içindedir. Çünkü bilindiği gibi barınma insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biridir.

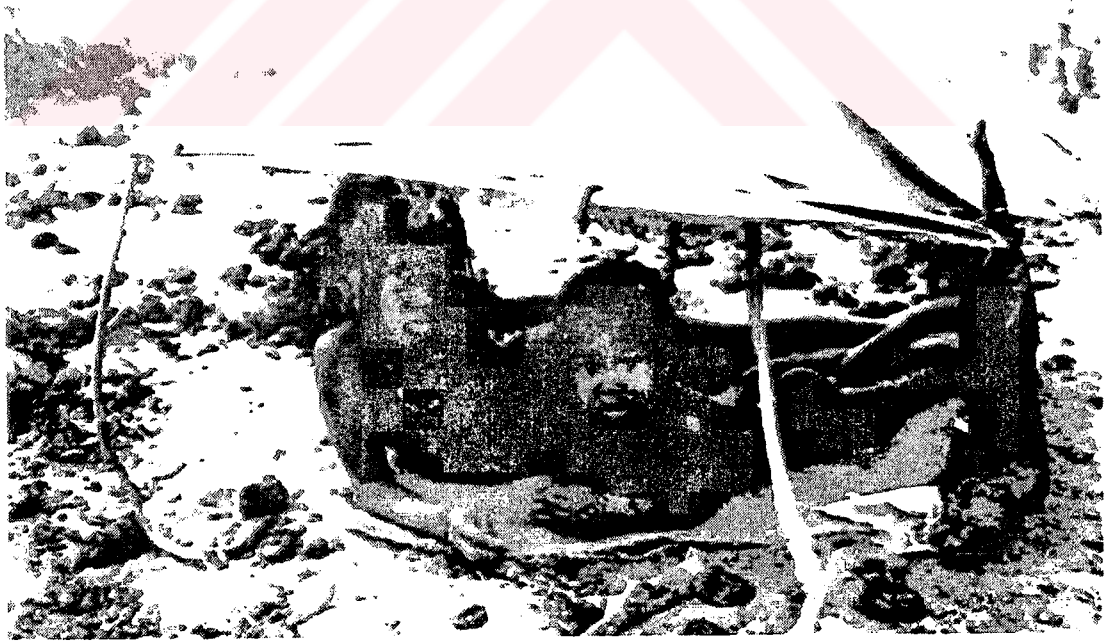
İlkçağlarda insanların barınak ihtiyaçlarını mağaralar sağlarken daha sonraları korunma ve savunma ihtiyaçlarının artmasıyla insanların kendilerine daha uygun barınaklar inşa ettiklerini görmekteyiz. Hindistan'da bazı insanlar barınma ihtiyaçlarını kanalizasyon boruları içerisine şilte sererek karşılamaya çalışmaktadırlar (Şekil.3.1).

Diğer bir örnekte ise Afrika'da iki çocuk güneşten korunmak için kendilerine yaptıkları, çubuklar üzerine kuru gerilmiş bir bezle oluşturdukları gölgelik mekanını görmekteyiz (Şekil.3.2) (Erdoğan, 2000, s.13).

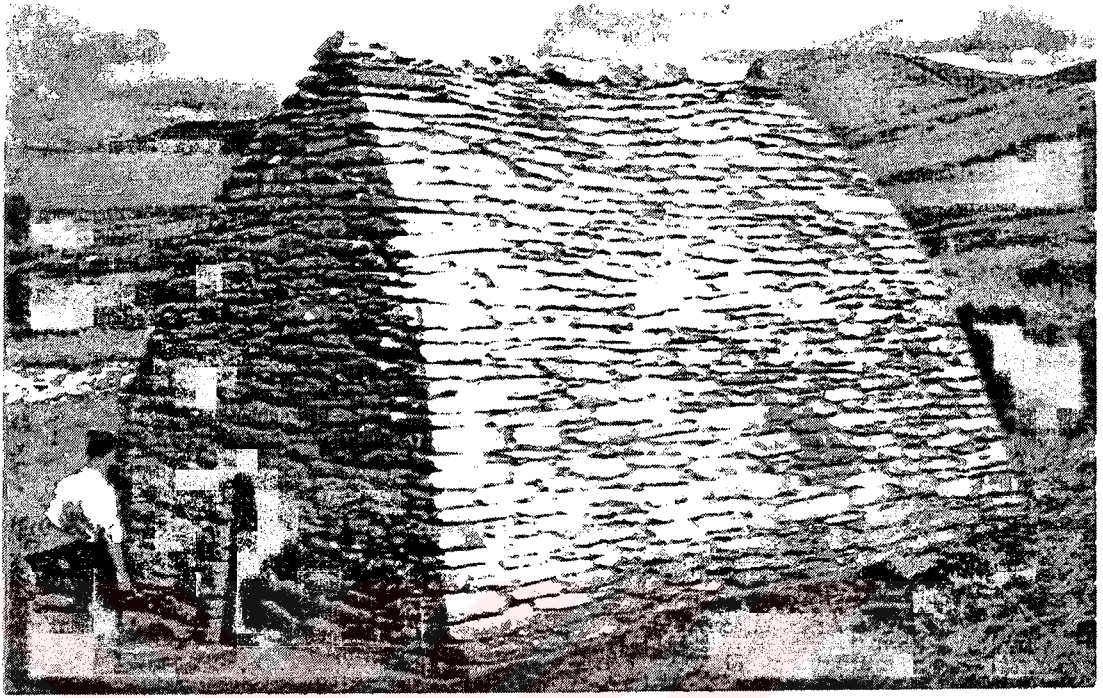
Şekil 3.3 deki yapı M.Ö.900 yılından kalmadır. Bu yapıda giriş dışında hiçbir açıklığın bulunmaması bu mekanı savunma amacına dönük olarak inşa edilmişe benzemektedir. Zorlamalarda mekan oluşumunu etkileyebilir. Bunun en güzel örneklerine ise doğada rastlayabiliriz. Örneğin bazı canlılar çevrelerinde kendilerine zarar verecek canlılardan korunmak için kendilerine savunma amaçlı mekanlar oluşturmaktadırlar.



Şekil 3. 1. Hindistanlıların barınma mekanları (Arkitekt 474, s.12)



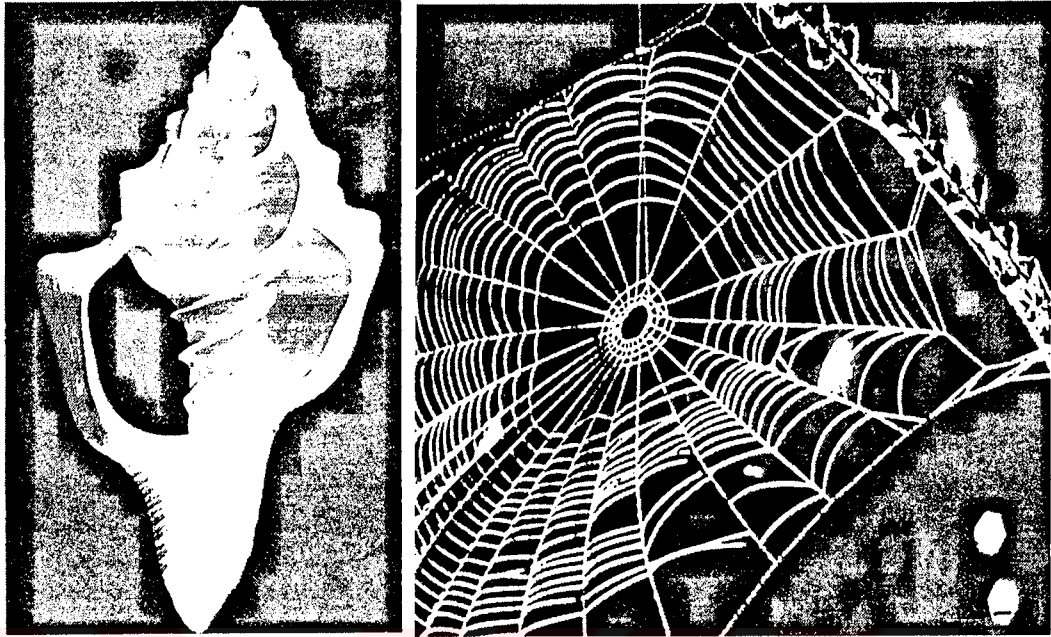
Şekil 3.2. Gölgeleme Mekanı (Arkitekt 474, s.13)



Şekil 3.3. M.Ö. 900 yılındaki savunma amaçlı yapılmış ev (Arkitekt 474, s.13)



Şekil 3.4 Güney Afrika'da termit canlısının yuvası



Şekil 3.5. Deniz Kabuklusunun iç mekanı

Şekil 3.6. Örümcek Ağı ; strüktürle yaratılan yaşama mekanı .

Örneğin Şekil 3.4'deki tepecik termit adlı hayvanın yuvasıdır. Karıncaların aksine bu hayvanlar yaşayacakları mekanları yer üstüne yaparlar. Bu fotoğraf Güney Afrika'dan alınmış ve termitlerin yaşamlarını sürdürebilmek için ne tür bir mekan anlayışını benimsediklerini göstermektedir (Arkitekt 474, s.14). Yine doğadaki mekan örneklerinden biride çoğumuzun varlığından bile haberdar olmadığı bir deniz kabuklusunun yaşama mekanıdır. Bu mekan deniz kabuklusunun iç mekanıdır ve buna mekan içinde mekan da diyebiliriz. (Şekil.3.5). Doğadaki örneklerden biri de hem taşıyıcı sistem hem de yaşama mekanı olan örümcek ağıdır (Şekil.3.6). Yaşanacak mekanın, dört yanının çevrili, hatta üstünün kapalı olması gerektiği anlamına gelmediğini burada görmekteyiz (Erdoğan, 2000, s.15).

Görüldüğü gibi mekan çok yönlü bir kavramdır. Birçok farklı mekan düşünülmektedir. Aşağıda bu farklı mekan tanımlamalarına kısaca değinilecektir.

### İlkel (primitive) mekan

Görüntü ve kavramlardan yoksun sadece içgüdüsel davranışların mekanıdır. Bu tür mekanın yapılandırılması çocuklukta başlar mekan ile yerin birbirinden ayırt edilmesi ise çok güçtür. Belkide mekan basit olarak ben merkezli yerlerin sürekli bir serisidir.

### Algısal mekan

Algılanabilen veya görülebilen mekandır. Algısal mekanın içeriği ve anlamı anlık gereksinimler ve uygulamalar üzerinde yoğunlaşan bir hareket mekanı olmasıdır. Yönler ve uzaklıklar insana göre sabittir. Bununla birlikte algısal mekan yalıtılmış değildir. Deneyimler ve eğilimlerin oluşturduğu bir kültür ortamında özneler arası bir dünyada yaşıyoruz.

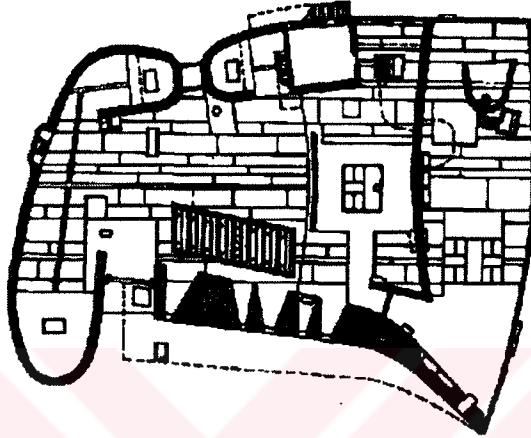
### Varoluşsal mekan

Yaşanan mekandır, ortak deneyimler kullanılan işaretler, işaretleşmeler ve sembollerin oluşturduğu kümeye göre toplumsallaşmış bir kültür grubunun öğeleri olarak somut deneyimlerimizde görüldüğü şekildeki gibi mekanın iç yapısıdır. Varoluşsal mekan hiçbir zaman pasif değildir fakat mimari ve diğer planlama işlemlerini içeren insan etkinlikleri tarafından sürekli yenilenir.

Heidegger varoluşu fenomenolojik analizle sorgulamıştır. Varoluşun vurgulanması, boşlukların mekansallaşmasıyla olur. Mekanlar varoluşlarını 'yer'den alırlar. İnsanın yerlerle ilişkisi, 'yer'ler aracılığıyla, mekanlarla bağlantısı verilen yere ait oluşla gerçekleşir. İnsan ve mekan ayrı değildir (Bozkurt 1992, s.231-238).

### Kutsal, dinsel mekan

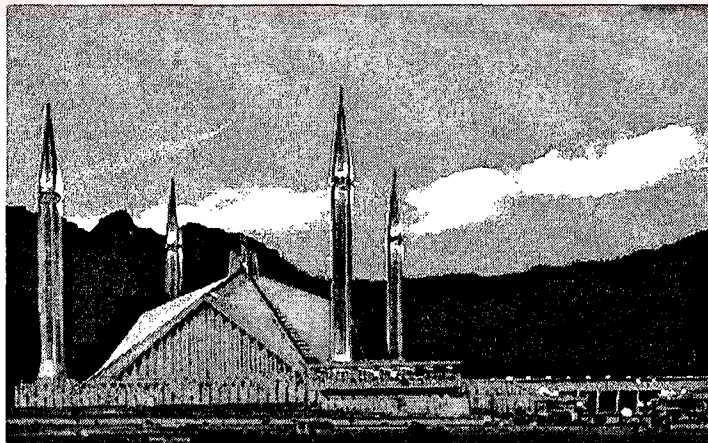
Kutsal mekan sürekli farklılaşır; sembollerle, kutsal merkezlerle ve anlamlı objelerle tanımlanır. Örneğin camide merkezi, kilisede ise aksiyel diğer bir deyişle yönlendirici bir mekan anlayışı vardır. (Şekil.3.7-3.8)



Şekil.3.7.Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, 1955, Ronchamp, France

[http://www.greatbuildings.com/cgi-](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_du_Haut.html/cid_2399158.gbi)

[bin/gbi.cgi/Notre Dame du Haut.html/cid\\_2399158.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_du_Haut.html/cid_2399158.gbi)



Şekil 3.8. Faisal Cami, Vedat Dolakay, Islamabad, Pakistan,1986

### Mutlak mekan

Mutlak mekan adından da anlaşılacağı gibi zamana bağlı değildir. Yarattığı üst anlamlar ve onların değişmezlikleri varlık nedenidir. (Uluğ, 1997, s..9-12)

Lefebvre'e göre mutlak mekan, herhangi bir parçasına kutsal bir nitelik atfedilmiş mekandır.

"Nerede olursa olsun, her toplumda mutlak mekan anlamlarını tehditlerle, yasaklamalarla, heyecanların düzenli olarak gözetim altında tutulmalarıyla kendisini gerçekleştirir" (Lefebvre, 1993 ).

Mutlak mekan belirli bir yere sahip değildir çünkü o bütün yerlerin kuşatıcısıdır. Güçlü sembolik bir varlığa sahiptir. Yaşam üzerine, ölüme ait mekanın mutlak gücü olarak ortaya çıkar. Lefebvre mutlak mekanı dinsel-siyasal mekan (regio-political space) olarak da tanımlamaktadır.

Lefebvre The Production of Space'de Mutlak mekan için şu tanımlı yapmaktadır;

"...Mutlak mekan üstün simgesel varoluşunu kuşkusuz dile bağlı olarak işaretlerin gücünden almaktadır. İşaretlerin gücü, bir tarafta bilginin gücünün doğa üzerine ve diğer taraftan da kendi egemenliğinin insan varlığı üzerine olduğu kadar götürebilir: İşaretlerin eylemliklerini sarmalayan bu kapsayıcılıkları Hegel'in 'olumsuzluğun korkunç gücü' olarak adlandırdığı şeydir. İşaret yıkıcı bir güce sahiptir..." (Lefebvre, 1993)

İşaretlerin bu gücünün mutlak mekan aracılığıyla; üst anlam yoğunlaşmalarına yol açar (Uluğ, 1997, s.9-12).

Aslında mutlak mekanın kendisine özdeş yapısının çözülmesi ancak bu durumun, kişisel mekanın yeniden kendini anlamasıyla ve kendini bu deneyime açmasıyla olasıdır.

### Coğrafi mekan

Tek ve kendine özgü olan mekana coğrafi mekan denir. Bu tür coğrafi mekan deneyimleri ve çevreyle olan ortamla bilinçli bağlantıları yansıtır. Bu noktada zaman yer oluşturma üzerindeki etkisini göstermeye başlar çünkü mekanlar insan etkinlikleri ve yaşanan deneyimler bakımından anlam taşırlar.

Coğrafi mekan yapısı Lynch'in Boston'da yaptığı çalışmada incelenmiştir. Bu incelemeler görüntüler ve düşünsel haritalar üzerinde yapılmıştır. (1960-1976)

### Kavramsal ve Soyut Mekan

Kavramsal mekan, kafamızın içinde taşıdığımız zihinsel harita, belleğimizde depolanmış plan olarak tanımlanabilecek mekandır. Kavramsal mekana sahip olan yapılar, kullanıcıların akıl gözüyle kolayca kavrayabildiği ve içinde bir tür kaçınılmazlıkla devinebildiği yapılardır.

Soyut mekan ise, kavramsal ilişkilerin mekanıdır, ampirik gözlemler gerektirmez fakat zaman yerin ayrılmaz bir parçası olmak ister bu da zamanın mekanın içine girişidir.

Zamanın yerin gerçekleştirilmesinde önemli bir katkısı vardır. Böylece tekrarlı gelenek 'yer'i yeniden oluşturarak, kararlılık ve sürekliliği ifade etmektedir.

Soyut ve kavramsal mekan arasındaki ayrım Relph tarafından yapılmıştır. Soyut mekan, bir yansıma objesi olarak mekan hakkında kuram geliştirmeyi gerektirir.

Lefebvre'in soyut mekan kavramına ilişkin üç temel özelliği vardır;

- Euclid'ci geometri ilkelerine göre kurulmuş bir mekan,
- Görselleşme mantığına dayanan optik mekan,
- Erkil ilkelere göre oluşmuş ve görselleşme mantığına dayanan bir optik mekandır.(Uluğ, 1997, s.12)

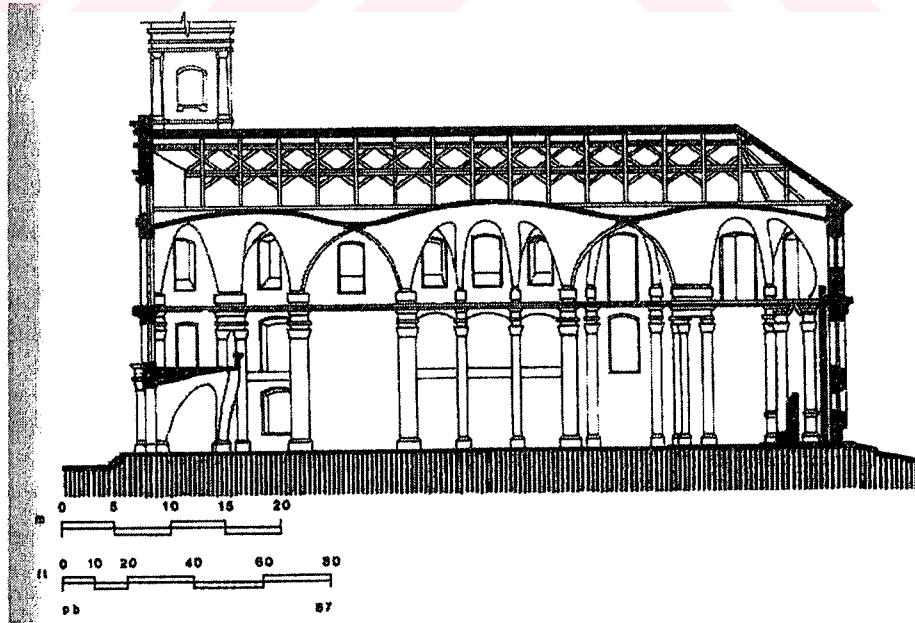
## Sosyal Mekan

Sosyal mekan birçok nesne barındırır, zihinsel ve maddesel bir gerçektir, 'şey' ve 'şey-olmayan' özellikler taşır. İnsanlar, topluluklar ve toplumlararası sosyal ilişkiler mekanda gerçekleşir. Bu nedenle soyutlamalarla çözülemez.

Sosyal mekanın temeli doğadır. Sosyal mekan amaçlıdır; tüketilir, eskitilir, yeniden yapılandırılır, her bir parçası kullanım değişim ve dönüşüme hizmet eder.

## Pozitif ve Negatif Mekanlar

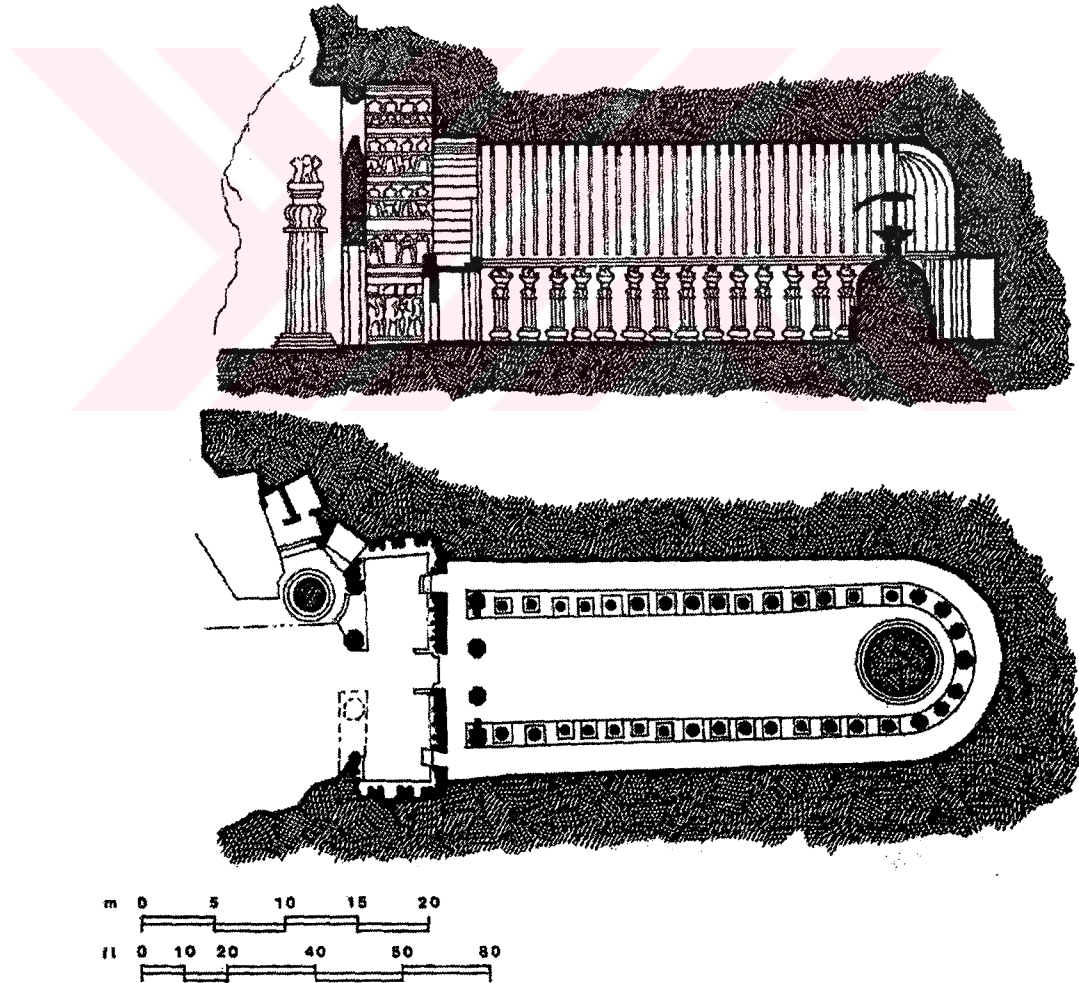
Pozitif bir mekan, bir boşluk olarak kavranan onu tanımlamak ve içermek üzere yapılmış bir kabukla kuşatılan bir mekandır. Örneğin John Balthasar'ın Güney Almanya Franconia'daki haç kilisesinde (Şekil.3.9) kabuğun strüktürel olarak bir önemi yoktur sadece belirli bir mekanı tanımlamaktadır.



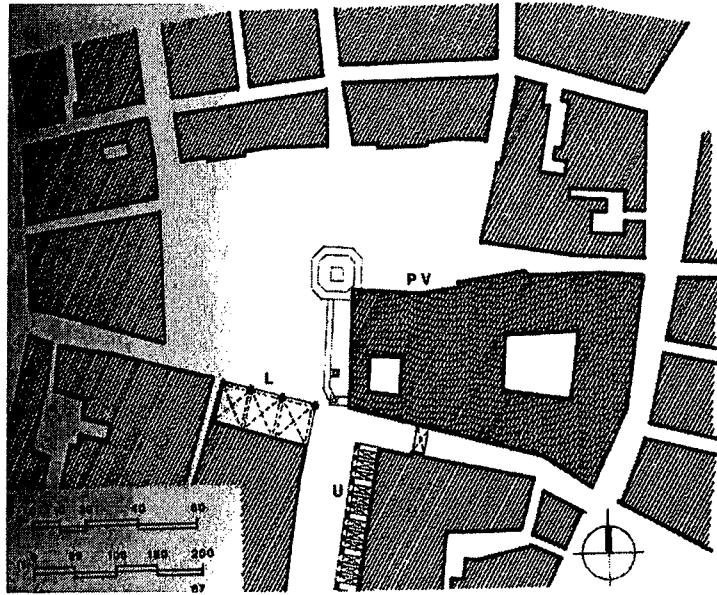
Şekil.3.9. Vierzhnheiligen. Kesit. (Roth, 2000, s.523)

Negatif mekan ise pozitifin aksine, varolan bir katılığa oyuk açılarak yaratılır. İnsan türünün ilk konutları sayabileceğimiz mağaralar doğal olarak oyulmuştur. (Roth, 2000, s.83)

M.Ö. 2000'den M.S.650'ye kadar uzanan Hindistan, Ajunta ve Karli'deki kaya mağaralarında, mekan, mevcut bir kayalıkta istenilen boşluğu yaratmak için büyük çabalar harcanıp kesilmesiyle elde edilmiştir (Şekil. 3.10). Negatif mekanlara ilk örnekler mağaralardır, kentsel negatif mekanlar ise Şekil. 3.11 de görüldüğü gibi tüm binaların inşasından sonra kalan alandır.



Şekil. 3.10. Mağara, Karli, Hindistan, Plan ve Kesit. Bu 'negatif mekan' örneği geleneksel ahşap mimarinin esinlendiği tonozlu bir oda ve kolonlar bırakılarak kayanın oyulmasıyla yaratılmıştır.



Şekil.3.11. Piazza del Signoria, Floransa, İtalya, 1298-1310. Bu 'negatif kentsel mekan' çevredeki binaların inşasından sonra kalan alanla tanımlanmıştır. L= Loggia della Signoria, PV= Palazzo Vechio, V= Vffizi, (Roth, 200, s. 85)



Şekil.3.12. Piazza Annunziato, Floransa, İtalya, yapımına 1419'da başlandı. Bu pozitif kentsel mekan, Brunelleschi'nin Kimsesizler Hastanesi'nin modüler cephesine dayanılarak planlanmıştır. (Roth, 2000, s.85)

Brunelleschi'nin 1419'da Kimsesizler Hastanesini tasarlarken cepheyi arkad modülüne bölmüştür. Hastanenin önündeki meydan böylece kentsel bir alana açılmış ve çevredeki yapıların mimarları yapıların cephelerini Brunelleschi'nin arkad modülüne dayandırdılar, böylece alan matematiksel bir ızgara tarafından yönetilen düzenli bir dikdörtgene dönüşmüştür. Piazza Annunziato tasarlanmış bir plana göre tanımlanan bir pozitif mekan olarak tanımlanabilir.

### İç mekan-Dış mekan

İç mekan ve dış mekan kavramları, bina ile birlikte ortaya çıkar. Binanın içi iç mekan, dışıda dış mekanı oluşturur.

"Her bina, iki mekanın oluşmasına yardımcı olur. Binanın kendisi tarafından saptanan 'iç mekan' ve bu bina ile komşu binalar arasındaki 'dış mekan' (kentsel mekan)" (Zevi, 1990, s.11).

C.Norberg-Schulz'a göre, mimar açısından iç ve dış mekanda aynı kurallar geçerlidir. Ancak her ikisinde de farklı istek ve gereksinimler vardır. (Schulz, 1984). İç mekan ve dış mekan bir bütünlük meydana getirmelidir. Wright, iç mekan ve dış mekanın birbirinden kopuk olarak ele alınmaması gerektiğini savunmuştur." İç ve dış mekan diye iki ayrı mekan yoktur. Böylece iki elemana artık sahip değiliz. İçinde yaşadığımız mekan dışarıya çıkabilmeli, dış mekanla serbestçe birleşebilmelidir. Mukabil olarak da dış mekan serbestçe içeriye girebilmelidir..." (Bozkurt, 1962, s.7).

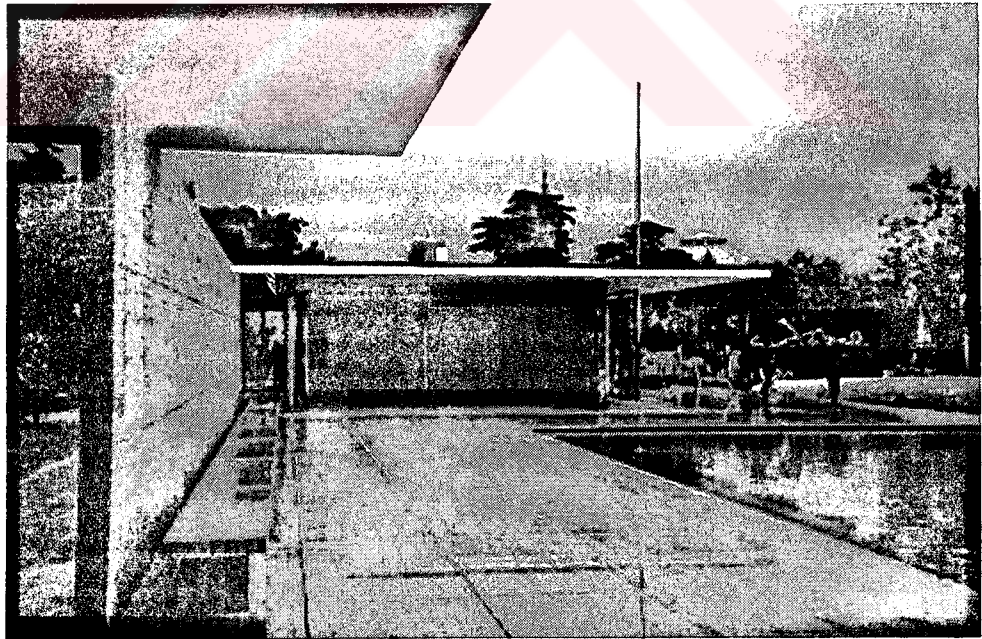
Wright, kendi döneminin teknolojik olanaklarını zorlayarak sürekli mekanların üretilmesi gerektiğini savunmuştur. 20.yüzyıl teknolojisinin işlevsel olarak bir kutuyu emrettiğini söylemiş ancak bu kutunun mimarlar tarafından kırılması gerektiğine inanarak şöyle ifade etmiştir;

"Ancak kutular birbirlerine organik biçimde bağlanırsa, yüzeyler kaynaşırsa, mekan içte ve dışta süreklilik kazanırsa mimari (organik-doğal) oluşur, insanoğlu da buna layıktır, böyle bir yapının içinde severek yaşar yüzyılımızda" (Muslubaş, 1977, s.5).

İç mekan ve dış mekan tiplerinin iki belirgin farkı vardır. Bunlardan birisi ölçüleri, diğeri de karakterini belirleyen çizgileridir. Dış mekan, bir çok kimse tarafından daha açık iç mekan ise daha kapalı düşünölmektedir.

“Kentsel dış mekan ile etrafı kapalı bir iç mekan arasında gözlemleyen insan açısından da belirgin bir fark vardır. Binalarla sınırlanan kentsel mekan sadece göz seviyesinde iki boyutlu olarak algılanabilir. Esasta mekanlar arasında bina kütlelerinden oluşın mesafeler vardır. Bu durumda kentsel bir mekanın hemen bir diğeri birleşmesi ancak çok özel bazı durumlarda gerçekleşmektedir” (Ataç, 1990, s.84).

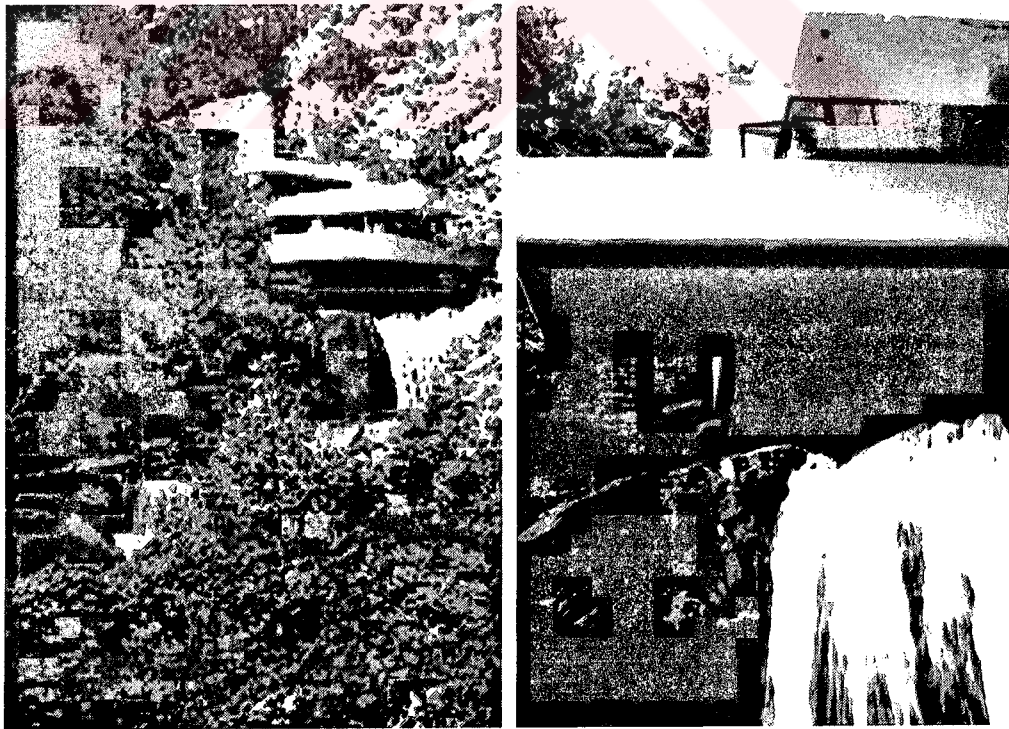
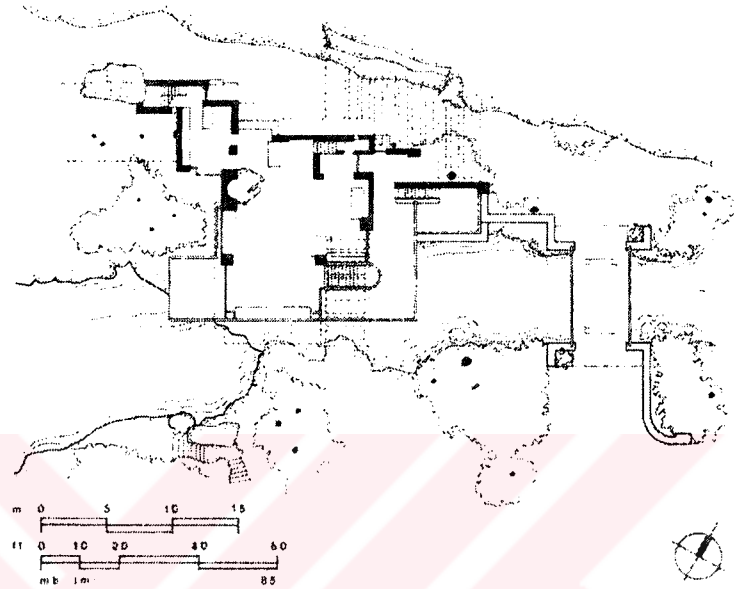
İç mekan ise binalarla değil duvarlarla sınırlıdır. Mekanlar yanyana gelebilirler. Sirkölasyon alanları da mekanlar arasındaki bağlantıyı sağlar. Dış mekanda ise mekanlar arası bağlantıyı sağlayan sokak, cadde, vb. sirkölasyon alanları daha büyük ölçektir, dolayısıyla da mekanlar arasında daha büyük uzaklıklar bulunduğı söylenebilir.



Şekil.3.13. Barcelona Pavyonu, dış mekan, Ludwig Mies van der Rohe, İspanya, 1929.

İç mekanın nerede bittiğı dış mekanın nerede başladığı, kesin sınırlar çizilerek belirlenemez. Krier, binayı tasarlarken karşılaşılan en büyük

problemlerden birinin, iç ve dış mekan arasında çizilecek çizginin belirlenmesi olduğunu savunur ( Krier, 1975, s.69).



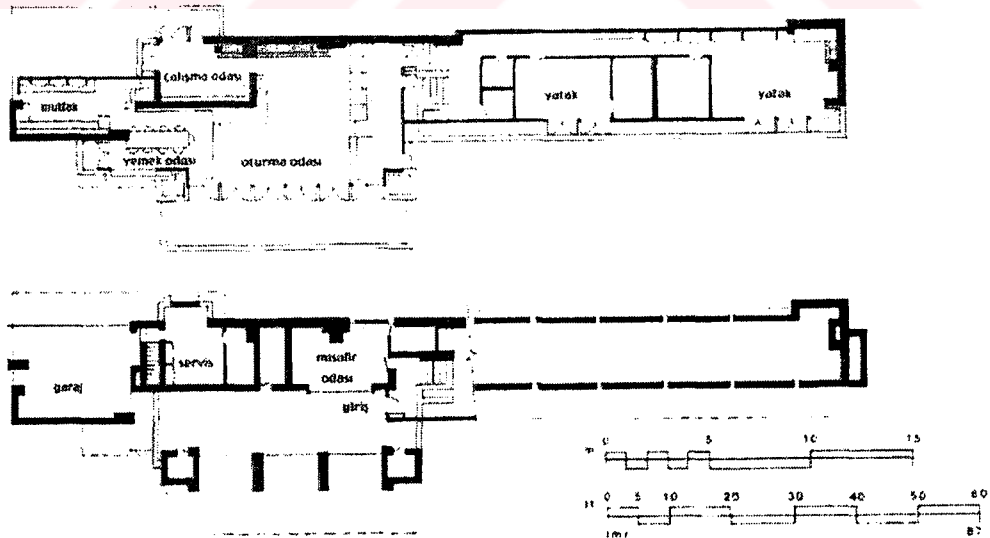
Şekil.3.14. Kaufmann Evi (Fallingwater), F.Lloyd Wright

<http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5>

Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavillon'u, dış ve iç mekanların değişik harmonik bir şekilde iç içe girmeleriyle oluşmuştur. Burada esas olan öge camdır, boş mekan kapatılıp dış mekandan ayrılmıştır. (Gür, 1996)

Mekanın temel tipleri, Frank Lloyd Wright'ın, Illinois, Lloyd Lewis Evi'nin incelenmesiyle örneklendirilebilir. Mekanın döşeme ve tavanla sınırlandırılmış olmasıyla bu mekan insanda rahatlatıcı bir çevrelenmiş duygusu uyandırmaktadır.

Fransız kapısından geçerek çayıra ve koruya uzanan bakış açısından algısal mekan, gökyüzüne hatta gözün görebileceği kadar uzaklara taşınmaktadır. İç ve dış mekan kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Bu evde yemek odasından mutfığa geçilmek istendiğinde sabit bir masa etrafından dolaşmak gerekir, davranışsal açıdan bakıldığında hareketi yönlendiren bu masa, mekanda nasıl devinileceğini kesin ve etkili biçimde belirlemektedir.



Şekil.3.15. Frank Lloyd Wriht, Lewis Evi, Libertyville, Illinois, 1939. (Roth, 2000, s.77)



Şekil.3.16. Lewis Evi. Şömineye bakan taraftan oturma odasının görünüşü. Bu bakış açısından keskince tanımlanmış olarak görülen mekan insanda rahatlatıcı bir çevrelenmiş duygusu uyandırmaktadır.(Roth, 2000, s.77)



Şekil3.17.Lewis Evi. Fransız kapılarına doğru bakan taraftan oturma odasının görünüşü. Bu yönden manzara, geniş bir algısal mekana, kırsala açılmaktadır. (Roth, 2000, s.78)

Lloyd'un Lewis Evi mekanın ikiliği olanağını da açıkça örnekler, statik mekanlara karşı, içiçe mekanlar görülmektedir. Wright'ın Kaufman'lar için yaptığı şelale evi de içiçe geçmiş bağlantılı ya da akışkan olarak betimlenen mekan yaratımına iyi bir örnektir. Wright'ın bu mekan anlayışı, Japon mimarlığı üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda gelişmiştir.

Geleneksel Japon mimarisindeki ahşap strüktürel çerçeve, paravanlar ve raylarla desteklenir. Bu paravanların kapatılmasıyla Japon evlerinin 'oda'ları tanımlanır. Wright'ın bu düşüncesi, Ludwig Mies van der Rohe'nin Barcelona'da düzenlenen sergi için tasarladığı Alman Pavyonu'nda etkisini göstermektedir. Bu projede alışılmış anlamda hiçbir oda yoktur ve birbiriyle bağlantılı alanı tanımlayan, mekansal olarak düzenlenmiş bir dizi düzlem vardır. Alman Pavyonu'nun planı doğrultusuz plan örneğidir. Mekan engellerden bağımsız olarak düzeniyle davranış kalıplarını belirleyebilir. Yapının içinde tek bir belirli yol yoktur, çeşitli yollar seçilebilir oysa bölüm ... da ayıntılı olarak anlatılacağı gibi, Gotik katedrallerde vurgulanan bir eksen hareketiyle tek bir mekana yönlendirme yapılmaktadır.

### **3.2. Zamana Bağımlı Mekan İlişkileri**

Bu bölümde iki farklı yorum ele alınacaktır. Biri, kalıcı mimarlık ile gündeme gelen mekanın tarihsel sürekliliğine dayalı bir bakış açısını yansıtır diğeri ise mekan, hareket ve algı arasındaki ilişkilerle belirlenen zamanın an olarak varlığını ele alan deneyimsel bakış açısını yansıtır.

Tarihsel süreklilik içinde Modernizmde ve Postmodernizmde mekanın her zaman için ayrı bir yeri olmuştur. Özellikle mimarlık alanında zamanın, mimari mekanın sürekliliği içinde ele alınması durumu yeni mekan kurgularını beraberinde getirmiştir.

Jencks'e göre her kuşak bir önceki kuşaktan bir şeyler öğrenir ve kendi çözümleriyle beraber bunları geleceğe aktarır, ilkörnek (arketip) sorunları üzerinde çalışan mimarlar birbirleriyle bağıntılı çözümlere varmışlardır bu çözümlerde, tarihin kesintisizliğini, sürekliliğini sağlayacaktır. Tarihsel sürekliliğe dayalı postmodernist anlayışın en önemli yönü birbirine zıt yaklaşımları birarada içermesidir yani belirsizliği ve ironiyi kullanmasıdır. Bu bir tür çifte kodluluktur. Geçmiş ve bugün birbiri içinde okunabilir, kopuklar vurgulanabilir. Burada geçmişe doğru bir özlem, öykünme, ayrıca unutulmanın yeniden hatırlatılması sözkonusudur. Jencks'e göre 'Burada önemli olan geçmişle içiçe olmaktır. Binanın anlamı anılar ve çağrışımlarla oluşur. Postmodernizm bu nedenle tarihsel sürekliliği vurgular (Jencks, 1993).

Ancak mekan kurgusuna bir yenilik getirilemez ve Jencks'in çifte kodluluk olarak nitelendirdiği Postmodernist eğilim mimarlık ortamında cepheye ağırlık verilmesi ve plan bazında bir yenilik olmamasıyla dikkati çeker. Tarihsel sürekliliğe çare olarak önerilen bu binalar iç mekanda yaratılan yaşantı biçimleriyle değil, cephedeki süslemeleriyle tanınmışlardır.

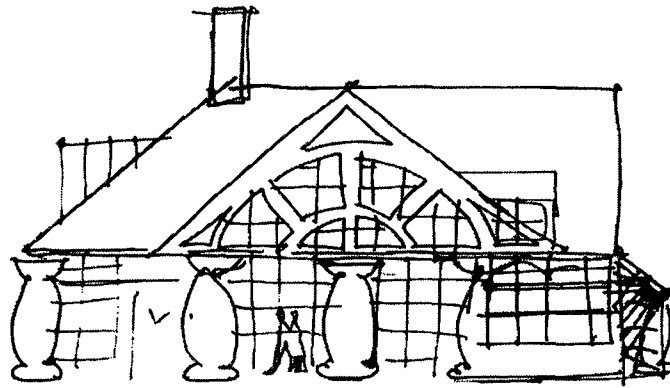
Geçmiş bugüne taşıma ve bugünde geçmiş anımsatma adına, mimarlık tarihinde karşılaşılan temel mimari elemanların, yeni tasarımlarda kullanılmasıyla süreklilik sağlanacağı düşünülmüştür. Ancak bu farklı şekillerde de yorumlanabilir. Örneğin kimi mimarlar anımsatma adına doğrudan kornişler, sütunlar, başlıklar kullanırken kimi de çözümün en ilkel mimarlık formlarında olduğunu düşünerek yeni tasarımlar yapmışlardır. İlkele geri dönüş, tarihsel süreklilik kaygısını aşarak, zamanın ötesinde, kalıcı, bir mimari ürün birikimi doğurur. "Süreklilik kavramının taşıdığı artzamanlı anlayış, bu durumda eşzamanlı bir dilegetiriş biçimine dönüşür" (Sözen, 1996, s.76). Aslında tarihsel süreklilik kalıcılık esastır ve bu nedenle köklere dayandırılmaktadır.

### 3.2.1. Mimarlıkta kalıcılık

Bu mimarlık anlayışında üslupsal ve dönemlere bağlı olmayan durumlar dile getirilmeye çalışılmıştır. Tip, arketip ve prototiplerle oluşturulan, mimarlığın kökenlerine yönelik çalışmalardır. Buna göre;

Tip, türe bağlı ortak özellikleri ifade eden ideal bir kavramdır. Prototip, aynı özellikleri taşıyan 'n' sayıda nesnenin ilk örneğidir. Kopyalanmak ve çoğaltılmak üzere tasarlanmıştır. Arketip ise, eski tipteki ilk örnek olma durumudur. Tip soyutlamadır, arketip ise somuttur; ilk tamamlanmış olan, herkesin tanıdığı ve sadece kendini anlatandır (Yücel, 1994).

Tip, iç kurgunun bir sonucudur, biçimin özüne varolan, soyut, ideal olmayan şeydir, der Giulio Argan. Alan Colquhoun'da Argan'ın tasarım anlayışına dayalı bir söylem oluşturmuştur: tipler bir tür toplumsal anlaşmanın sonucudur. Tarihsel süreç içerisinde bazı tasarımcıların çözümlerinin kabul görmesiyle yeni bir tip yaratılır ve bunlar kullanılmaya devam eder. Osmanlı camisi, Gotik Katedral, Roma villası gibi ...



Şekil.3.18. Robert Venturi'nin Flint House için cephe eskizi, Jameson, postmodernizm, s.16)

Tip, arketip ve prototiplerle oluşturulan mimarlıkta tipoloji kavramı ile ilk kez 18.yüzyıldaki kavramsal metinlerde karşılaşılır. Fransız devrimi öncesinde

mimarlık kuramcıları çeşitli kuramlar oluşturmaya çalışmışlar ve bu dönemde Durand iki ciltlik bir mimarlık kitabı yazmış ve yaptığı tablolar ve çizimlerle o günün mimarları için gerekli olan sistemlerin bir araştırmasını yapmıştır. Burada Durand'ın amacı mimarlık kuramı yapmak değil, tekrarlanan elemanların varlığı ve bunların bileşimiyle oluşturulan türleri ortaya çıkartmaktır. Bu birleşimler için önerdiği çözümler ise aksiyal simetri ve tekrar gibi kompozisyonlar olmuştur. Panerai'ye göre ilk tipoloji anlayışı sonuçtan nedene doğru gelişen bir okuma olarak ortaya çıkmıştır. Burada tip, yeni tasarımlara öneri işlevindedir. Durand'ın tipolojisi toplumca onaylanmış tipler anlayışından farklıdır. Durand'ın kuramı programlar ve yapımın niteliğiyle, tasarımcı ve mimari tasarımın niteliği arasındaki değişimdir. Bu kuram eşzamanlıdır, çünkü yerden ve zamandan bağımsızdır.

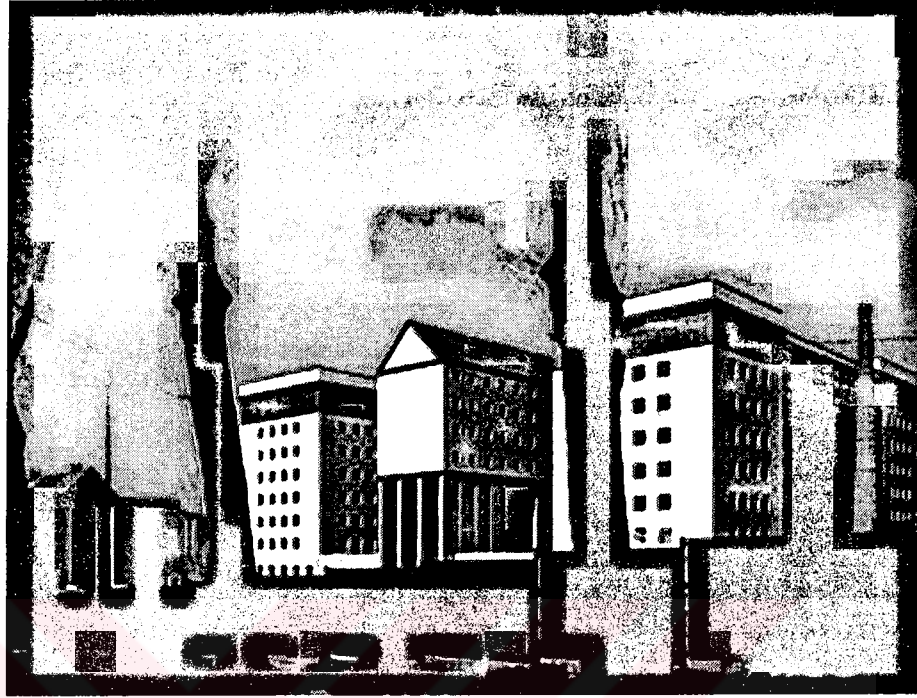
Tipoloji kuramcılarının biride Quantremere de Quincy'dir. Quincy'e göre tip, varolan ve doğanın yansımalarına dayanan evrensel model , ideal kavramdır. Buradaki tip anlayışı idealara dayalı kavramsal bir modeldir. Ona göre sanat özünde genel bir türün özelliğini taşımaktadır. Sanatlar doğada varolan modelleri bir anlamda taklit etmişlerdir. Buradaki doğaya öykünme arketipin varlığını gösterir ve tanrısalılığı içinde barındırır (Yücel, 1994).

Mimarlık tarihinde 20.yüzyıla gelindiğinde, 19.yüzyıl seçmeciliğine tavır koyan rasyonalist geleneğe bağlı Modernizm ile karşılaşılır (Yücel,1994). Toplumsal boyuta önem verilir ve yarını yeniden inşa etme kaygıları taşıyan bir bakış açısı yansıtılır. “Bu dönemin mimarlarından Walter Gropius, tarihten bağımsız bir ortamı, Mies van der Rohe sınırları belli olmayan sonsuz bir gridi, Le Corbusier de makine ürünlerine duyarlılığı ve tipi değil prototipi öne süren yaklaşımlarıyla dikkat çekerler. Panerai'ye göre Le Corbusier, tipi standartlarla eş anlamda tutmaktadır”. (Panerai, 1979, s.76) Günümüzdeki tipoloji anlayışı, eş zamanlı bir sınıflandırmadan çok, yapısal bir çözümlemeye yönelmiştir böylece başlangıçtakinden daha kapsamlı bir içeriğe ulaşmıştır.

“Modernizmin , herşeye yeniden başlama, bireyselliği göz ardı etme ve biçimleri minimize etme kaygısı, tekrara, yönteme ve öğretmeye dönüştüğü noktada anlamdan ve mesajdan yoksun kalmıştır” (Sözen, 1997). Bu tipoloji anlayışını 1959 yılındaki çalışmasında Saverio Muratori sunmuştur, Carlo Aymonino’nun katkılarıyla da gelişerek çağdaş mimarlık düşüncesinin gelişiminde etkili olmuştur. Bu tipoloji anlayışında (yapı tipolojisi), yalnızca binaları değil, duvarları, sokakları, kentin tüm yapısal öğelerini, belirli bir tarihsel dönemin kentsel biçimiyle ilişkileri içinde sınıflandırmalıdır. Yapının tekil bir nesne olarak ele alınmaması, ilk tiplerin (arketip) ortaya çıkarılmasına dayalı tipoloji anlayışından ayrılmayı ve dokusal çözümlemeyi gerektir (Panerai, 1979, s.77).

Aldo Rossi’nin de içinde olduğu bu yaklaşıma göre kent anlamlı bir biçimdir. Genel olarak kategorileşme bilgisi olarak kullanılan tipoloji kavramı 1960’lardan beri yinelenen alışkanlık kalıpları anlam vurgusu ağır basacak şekilde kullanılmıştır. Rossi’nin de içinde yer aldığı tipolojiye ağırlık veren eğilimin yaptığı anlatının önceliğine karşı, mevcut olana, nesneye, yere kulak vermeyi ön plana çıkarmaktadır. Aldo Rossi, özel ihtiyaçlar ve güzele ulaşmak için yapılan araştırmalarla ortaya çıkan yapı tipleri mimarlık için en temel nokta olduğunu, bunlarında mimari yaratı kapsamına girdiğini belirtmiştir.

“Modernizmi sonunda geldiği noktada mahkum ederek varılabilecek yer üslupçuluktan, içi boşalmış benzetmelerden ve uygulamalardan başka bir şey olmayacaktır. Rossi bunu başında görür ve zaman içinde yolculuğa çıkar, yüzyılın başına gider. İsteddiği modernizmle hesaplaşmak değil, yüzleşmektir. Onu yeniden kurmak, başka bir çizgiye oturtmak, revize etmek için değil, anlamak için uğraşır. Zaman yolculuğu serüveninin imkansızlığı da herşeyden önce geleceği okuyabilmekte, geleceğin geçmişte kalmasıyla ilgilidir” (Bilgin, Karaören, 1992, sf.61).



Şekil.3.19 .Centro Direzionale, Aldo Rossi, Perugia, Italy,  
(<http://www.vitruvio.ch/arc>) Fotograf: Federico Brunetti



Şekil.3.20.Centro Torri Commercial Center, Aldo Rossi, Italy,  
(<http://www.vitruvio.ch/arc>) Fotograf: Federico Brunetti

Aldo Rossi, Leon ve Rob Krier gibi tasarımcılar yaşadıkları dönemin üsluplarından uzaktılar ve yeni önermelerde bulunuyorlardı. Mimarlığın kökenlerine yönelik çalışmışlar dolayısıyla tipolojiyi kuramları ve tasarımları için çıkış noktası kabul etmişlerdir.

Aldo Rossi Neo-Rasyonalist, Krierler de Neo-klasik olarak adlandırılırlar ancak Postmodernist yaklaşımın içinde değerlendirilirler yeni bir çıkış yolları arasalar da Krier'ler, modernizme karşı tavır alan bir yaklaşım içerisindedirler. Onlara göre tipoloji, kentsel çevrede yer alan yapılarda özellikle konutlarda, gözlemlenen ve varlığını yüzyıllar boyunca sürdüren ortak tasarım özellikleridir. Sürdürmeye çalıştıkları tipolojik gerekçeli bir tarihselciliktir (Tanyeli,1990). Tipolojik süreklilik kurarak geçmişten alıntılar yaparlar. Alıntılar, neoklasik bezeme ve süslemelerden uzak, çağdaş malzeme ve teknik çok az kullanılarak yapılmaktadır. Bu tavıra "karşı ütopyacı tavır" da denebilir çünkü ütopyacılar sürekli teknolojik fikirler üretmeye çalışırlar. Bu davranış postmodernizme yöneltilen cephe mimarlığı eleştirisinden uzak kalır çünkü çözümü süslü cephelerde değil, mekan kurgusunda özellikle Barok mekan anlayışında ararlar.

Rob Krier'in geliştirdiği tipolojik kent çözümlemesi, tarihsel kent dokusunu yaşatmayı amaçlayan yaklaşımlardan biridir. Bir yandan, kent kültürünü yaşatmak için, küçük kent, insan ölçeği gibi bildik çözümler önerilmiş diğer yandan, geleneksel kent ile modern yaklaşımın bir arada olabileceğini savunan uzlaşmacı tavırlar da geliştirilmiştir (Jameson, 1988, s.20-21). Sonuçta ulaştıkları tamamen Barok döneminin kent olgularıdır. Büyük doğrusal tasarım eksenleri, eş yükseklikteki yapılarla sınırlandırılmış doğrusal caddeler, simetrik meydanlar, büyük açık merdivenler, dikdörtgen yapı adaları, arkadlar, anıtsal heykeller...

Leon Krier'in yaptığı en büyük projelerden biri Tenefferia'daki Atlantis projesidir (Şekil.3.23). Bu proje eski bir galerici olan Hans Jurgen Müller için yapılmış antik bir tatil kenti niteliğindedir. Leon Krier bu projeyi “zamandan bağımsız mimari” olarak değerlendirmektedir (Tanyeli, 1990). Krierlerin tasarımlarının özünde modernizme ve onun getirdiklerine karşı çıkarlar. Modern mimarinin terimleri onlar için anlamsızdır.

Postmodernist yaklaşım içerisinde değerlendirilen Charles Moore ve Robert Venturi sadelikten uzak olup cepheye ağırlık veren bir tavır sergilerler (Şekil.3.18).

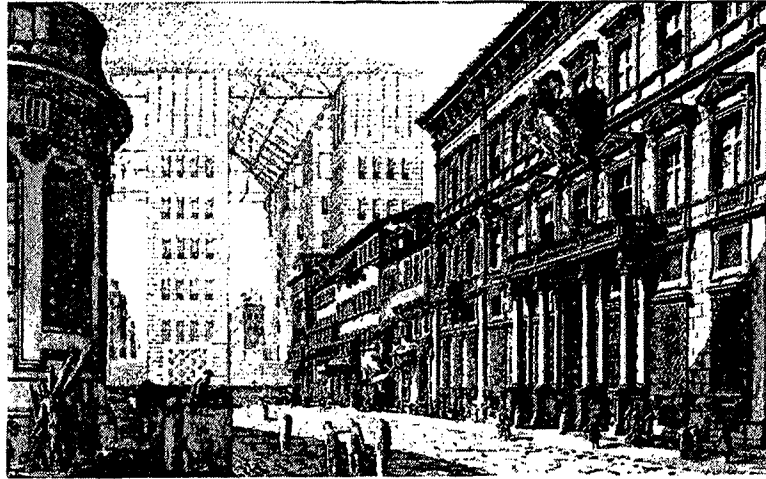
Bütün bu değişim içerisinde mimarlığın evrenselliği tartışılır. Örneğin Kahn, mimarisi; cephesiz, tarihsiz, dilsiz, hareketsiz ve statiktir 'esas'ı arayışından kaynaklanan bir sadelikle, biçimin açık seçikliğine doğru yönelir (Tümer, 1988, s.117). (Şekil.3.24).

Kahn'ın mekan kavramında mekan, ışık ve yapı bir bütünlük içerisinde. Işık almayan mekan mekan değildir, sonuçta ortaya çıkan ürün mekanlar ailesi topluluğudur (Gülgönen, Arredamento Dekorasyon, s.83). Aslında Kahn, modernistlerin kulvarında “zamandışı mimarlık”ın öncülerinden olarak gösterilmektedir.

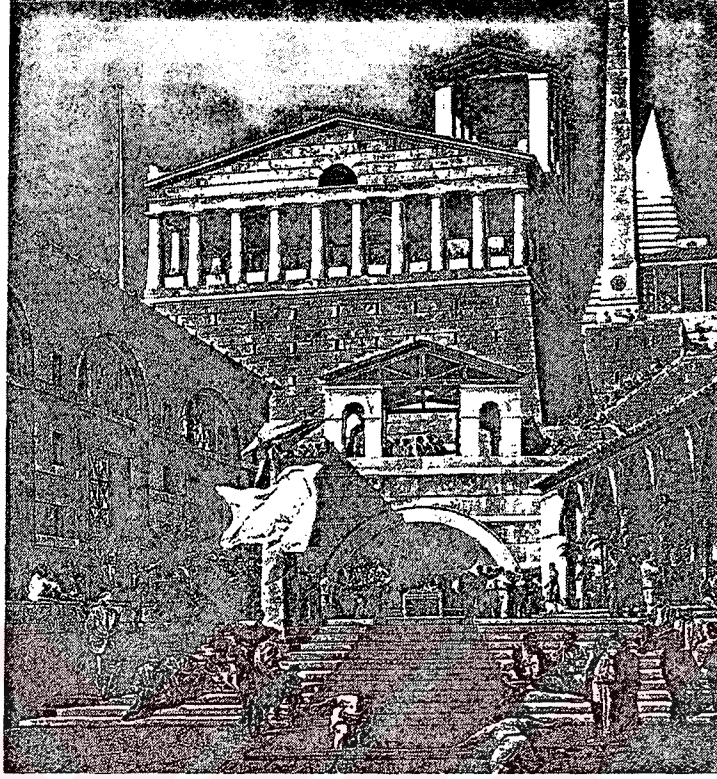
Kahn mimarlığı 'düşünülerek yapılan mekanlar' olarak tanımlar. Buradaki yapma mekanlar arasındaki strüktürel ilişkilerdir. Yardımcı mekanlar ve hizmet mekanları ya da ana mekanlar ve tali mekanlar, bu hiyerarşi içinde en küçük ünite 'oda' (room) kavramıdır (Şekil.3.25) (Ahmet Gülgönen). Ona göre mimarlık anlık değildir. Evrensellik, zaman açısından sınırsız değerlere sahip olma oldukça önemlidir. Bu evrensellik anlayışında 'oda' mekansal temel unsur olarak tanımlanmıştır. Mimarlığın ilk örneklerine dönüşü ile Kahn mimarlığının 'zamanötesi' değerler taşımasının bir göstergesidir (Sözen, 1996).



Şekil.3.21. Leon Krier'in Sedile Meydanı Projesi, Philadelphia 1983  
(Jameson, Postmodernizm)



Şekil.3.22. Roma Interrota, Leon Krier, 1977 ( Jameson,  
Postmodernizm)

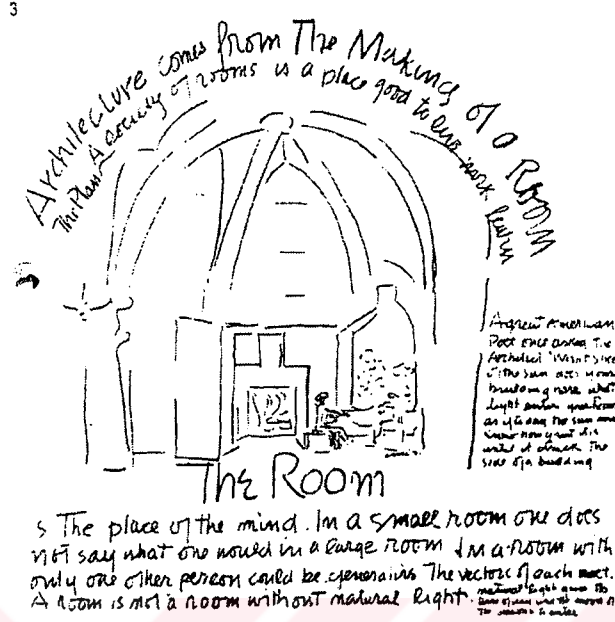


Şekil.3.23. Atlantis Projesi, Leon Krier, Tenefferia (Carl Laubin tarafından hazırlanan perspektif) Arredamento dekorasyon



Şekil.3.24. Salk Institute, Kahn, 1959-1966, La jolla,California,

[http://www.greatbuildings.com/buildings/Salk\\_Institute.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Salk_Institute.html)



Şekil.3.25.Mimarlık oda yapmakla başlar.(Kahn'ın manifesto niteliğindeki çizimlerinden biri) Arredamento Dekorasyon.s 82

Rossi'nin Berlin Konutlarında mekan kurgusuna, günün mekan niteliğinin tanımlanmasına ilişkin olarak mekanın sürekliliğini tiplerle, arketiplerle sağlamaya, geçmişin değerlerini bugüne aktarmaya dayalı olarak kentin dokusunda biçimlenen mekan kurgusudur.

Bir grup mimarmekanın tarihsel sürekliliğini tarihsellik bağlamında değil mekan kurgusunda, malzeme ve teknolojiye aramışlar ancak çözümü hafiflikte ve saydamlıkta bulmuşlardır. Bu şekilde modernizmi farklı değer yargıları içinde yeniden değerlendirmektedirler.

Örneğin günümüzde high-tech'in makine estetiğini örnekleyen yapılarıyla Foster'ın modernliğinde Habermas'ın iletişim ve toplumsal aydınlanmaya dayalı rasyonelliği öne çıkmaktadır. Bu açıdan Foster, alışılmış modernlik tanımının dışına çıkar. Binalarını yaya hareketiyle bütünleştirme ve iç mekanda kullanıcıya özgürlük tanıma çabası içindedir.

### 3.2.2.Zamana bağımlı mimarlık

Gideon'un üçlü mekan anlayışına göre mekan; Mısır'dan Yunan Uygarlığına kadar; Roma'dan 19.yüzyılın ikinci yarısına kadar ve yaşadığımız çağ olarak üçe ayrılmaktadır.

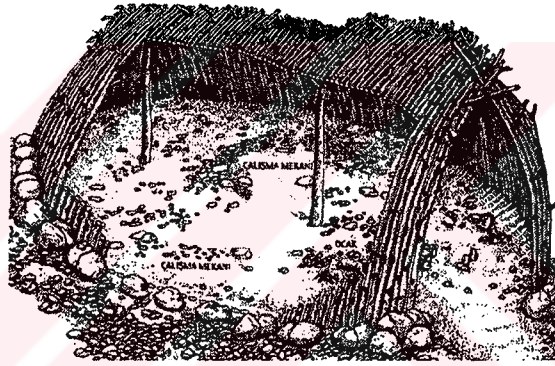
- Birinci mekan kavramı ilk gelişmiş uygarlık dönemi olan Mezopotamya ve Mısır ile başlayıp, Yunan Uygarlığına kadar devam eder. Yunan Mimarlığı, birinci mekan kavramının son dönemini temsil eder.
- İkinci mekan kavramı Roma'da ortaya çıkmış ve tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Temel ilkeleri Rönesans ve Barok dönemlerinde keşfedilmiştir. Ortaçağ dönemi ise Yunan ve Roma düşüncesinin karşısındadır.
- Üçüncü mekan kavramı Giedion'a göre kısa bir süre önce başlamıştır ve nereye kadar süreceği bilinmemektedir. Bugüne kadar olan kısım 19.yüzyılda birbirinden ayrı tutulan düşünce ve duygunun biraraya getirilmesiyle yaşanmıştır (Giedion, 1971, s.5).

"Tarih boyu, mimarlık nasıl form ve anlatım değişiklikleri geçirdiyse mimari mekanda değişiklikler geçirmiştir. Mimari form ve anlatım, teknik buluşlar sosyo-politik devreimler ve felsefi değişikliklerden büyük çapta etkilenmiş, ani değişikliklere uğramıştır. Fakat mimari mekan tarih boyu devamlı gelişme göstermiştir. Aslında mekan farklı devirleri ve kültürleri biraraya getirebilen mimarlığın geçmişi ve geleceğini bağlayan en önemli ögesidir." (Engel, 1964, s.233;Gür, 1996)

Engel'in de belirttiği gibi mekan, mimarlığın geçmişini ve geleceğini bağlayan en önemli ögedir. Bu sebeple mekanın geçmişten günümüze gelişimi ve değişimi alt bölümlerde incelenmektedir.

### 3.2.2.1.Tarih öncesi dönemde mekan

Tarih öncesi beşeri yerleşmelerle ilgili en eski kalıntılara Yontma Taş devrinde rastlanmasına rağmen, ilk konut gruplaşmaları ve mekan düzenleme olayı Cilalı Taş devrinde ortaya çıkmıştır. Burada, insanlar doğal barınaklar olan mağaralardan çıkarak, kendi olanaklarıyla kulübeler yapmışlar, çevreye toplumun gereksinimlerine göre biçim vermeye başlamışlardır. İlk mekan biçimlenişi bu devirde görülmüştür. Bu dönemin en belirgin özelliği, kara ve su üstü yerleşmelerine paralel olarak “ev” lerin birbiri ardına yada birbirine dik cephe oluşturulacak şekilde yapılmış olanlardır.



Şekil.3.26 Terra Amata, Homo erectus evi, Fransa.İ.Ö.300.000-400.000 dolayları.(Roth, 2000, s.204)



Şekil3.27. Lanyon Quoit, İngiltere, İ.Ö. 3000 dolayları. Mezar odaları. (Roth, 2000, s.214)

Mekanların en belirgin karakteri de birbiri ardına sıralanmış konut dizilerinin etrafını saran (savunma amacıyla) çeşitli formlardaki duvarlardır. Yine tüm

yerleşim mekanlarının tepelerde ve su kenarlarında (göl kenarı, bataklık gibi) seçilmesi de belli bir ortak karakteri yansıtabilir (Demirkaya, 1999, s.27).

Bu devirde bilinçsizce de olsa mekanın oluşumunda rol oynayan doluluk ve boşluk oranlarına belli bir ölçüde uyulmuştur. Belli gruplaşmalar yapılırken çok fazla dolulukların (yapılaşmanın) olmamasının yanısıra, insan boyutlarını aşan boş alanların olmadığını görülür. Her iki hacimde de dengeli ve birbirini tamamlayıcı şekilde ele alınmış; gruplaşmaların oluşturduğu mekanlar bu dengeye bağlı olarak gerçekleştirilmiştir (Demirkaya, 1999, s.28).

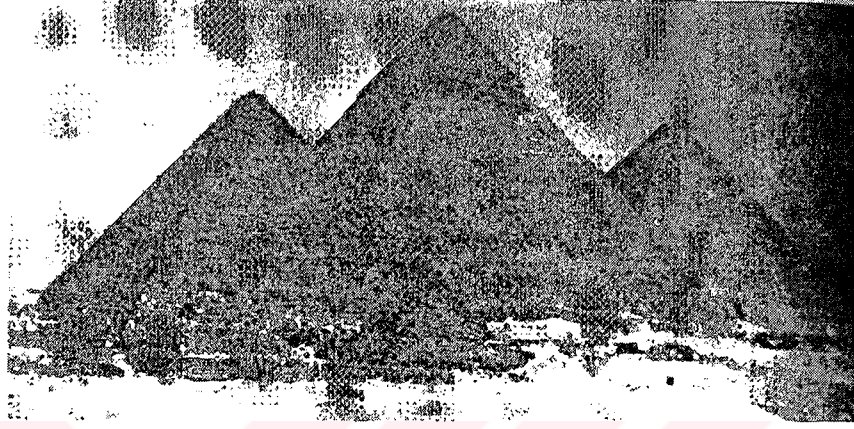
### 3.2.2.2. Eski çağ (Antik çağ)'da mekan

Mekanın serüveninde Antik çağ oldukça uzun süreli bir devirdir (M.Ö.3000-476). Bundan dolayı çeşitli devletlerin, çeşitli nedenlerle oluşturdukları mekan tiplerine sahne olmuştur. Antik çağ döneminde Eski Mısır, Mezopotamya, Girit ve Yunanistan gibi bölgelerle; Hititler, Etrüskler, Romalılar gibi devletlerde görülen bir çok mekan karakteri vardır.

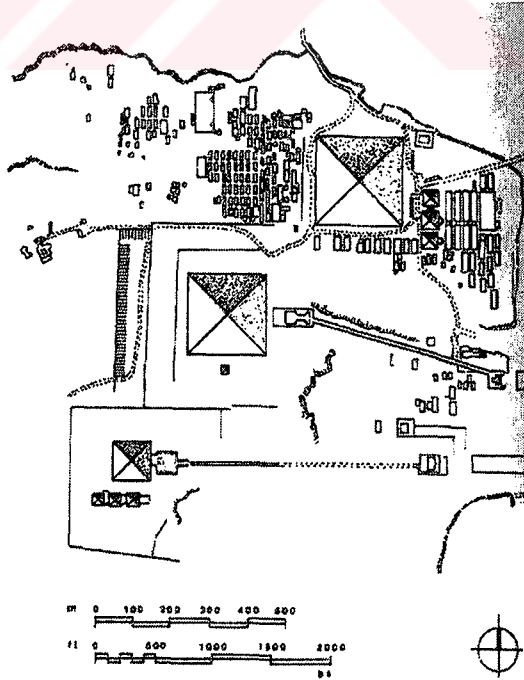
Eski Mısırlılar çölle izole edilmiş, güneş ve nehir tarafından belirlenmiş bir yaşam sürüyorlar ve kosmozu tanrıların kaprislerine bağlı olarak değil, değişmez bir süreklilik olarak algılıyorlardı. Mısırlılar 'şey'lerin yaratılış zamanında olmuş olduklarından daha iyi olamayacağı düşüncesindeydiler. Sürekli bu mükemmel zamanı yeniden yaratmaya çalışıyorlardı. Bu yüzden ikibinbeşyüz yıl boyunca dinde, yazıda, sanatta ve mimarlıkta çok az değişikliğe yer vermişlerdir.

Mısır Mimarisi, küteselliğine paralel olarak büyük, düz yüzeyleriyle kimlik kazanır. Örneğin; Giza Piramitleri (Şekil 3.28-3.29). Bu yapı kutup yıldızına ve güneşin dik eksenine göre hizalanarak yapılmıştır. Antik çağda daha çok açık mekan organizasyonları dikkat çekmektedir. Mısır mimarisinde iklimsel ve yaşama ilişkin özellikler nedeniyle kamusal mekan anlayışı daha hakimdir.

Güneşin hareketine bağımlı bir mekanik zaman anlayışıyla mekanı şekillendirirler.



Şekil.3.28 Giza'daki piramit kompleksi, Kuzey-güney ve doğu batı doğrultusunda dikkatlice hizalanmış olan bu üç piramit, tüm zamanların en büyük piramitleriydi. Dördüncü hanedanlık zamanında firavunlar Khufu, Khafre ve Menkare'nin anıt-mezarları olarak inşa edilmişlerdi.



Şekil.3.29 Giza piramit grubunun planı. Büyük piramitlerin çevresinde kraliyet ailesi için daha küçük mezarlar, mumyalamanın son aşamalarının

tamamlandığı mezarlık tapınakları ve Nil'e kadar uzanan kaldırım yolları vardı.

Sonuç olarak, Mısır kültürünün ve içinde onun kurumlarını barındıran mimarlığın amacı süreklilik ve düzendir. Zamana, ölüme ve bozulmaya karşı sürdürülen bu çaba mimarlığı da geleneğin hizmetine adanan bir faaliyete dönüştürmüştür.

### 3.2.2.3. Eski Yunan mimarlığında mekan

M.Ö. 750'den M.Ö. kadar olan dönemde Yunan Mimarisinin ilk yapıları (heykeller ve kolon-kirishli taş mimarileri) Mısır modellerinden uyarlanarak yapılmıştır.



Şekil.3.30. Akropolis, Atina, Yunanistan, Callicrates, c. 425 B.C. (Acropoli, Atene, Grecia, ca. 425 a.C.) <http://www.vitruvio.ch/arc/greek/athenanike.htm>

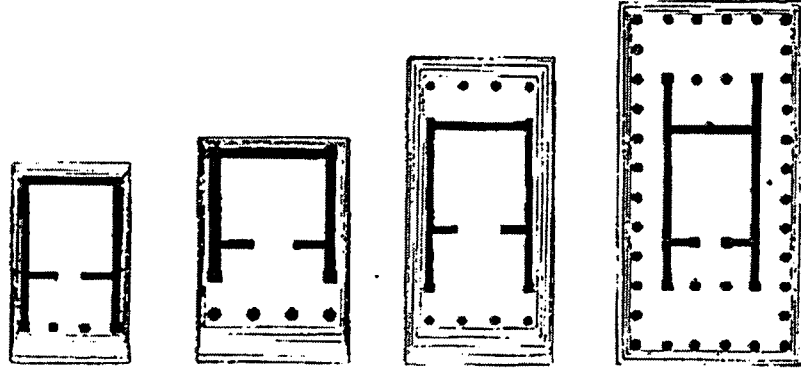
Bu devirde mekanın fiziksel formunun oluşumunda ekonomik sosyal ve politik kuvvetler etkin rol oynamıştır (Eisner-Gallion, 1963, s.4). Özellikle toplumun din yapısı ve dini binalar mekanın formunda etkili olmuştur. Mekanlar genellikle dini binanın etrafında oluşup, buna göre biçim kazanmıştır. Antik Çağda belli formların tanınip, kesinlik kazanması sonucu mekanlara da bu formlara bağlı olarak biçim verilmiştir. Yuvarlak, oval, kare ve dikdörtgen

mekanlar bu dönemin biçimlerini oluşturmuştur. Mekan birleşimleri de yine belli formların birleşimleri ile gerçekleştirilmiştir. Kendi içlerinde tek başlarında bir aks üzerinde düzenlenmiş her bina, diğerleriyle açılı birer mekan hacimleri yoluyla bütünleşirler.

Antik çağda gerek toplanma, gerek yeşil alan, gerekse alışveriş mekanı (pazaryerleri) için oldukça büyük alanlar bırakılmıştır. Antik devrin en önemli karakteri "agora" ve "forum"lardır. Dini yada sivil önemli bir yapının etrafında oluşan bu mekanlar, diğer mekanların da oluşumunu sağlar. Çünkü tüm diğer ara mekanlar (konut, ticaret) bu mekanlara doğru yönelmiştir. Toplantı mekanı, konut alanı yada yollar değil; özellikle Yunanistan'daki Akrapoldür (Şekil. 3.30). Eski devirde oranlar tarih öncesi çağa nazaran çok daha bilinçli ve akılcı görülmektedir. Bunun en önemli nedeni de bu çağın her devletinde görülen aks sistemidir. Her binanın kent merkezi aksı bir öncekine tamamen dik gelecek şekilde düzenlenmekte ve sonuçta tüm tasarım birbirini kesen akslar sisteminde oluşan bir bütünlük kazanmaktadır (Karaman, 1987, s.7; Demirkaya, 1999).

Yunan tapınakları (Şekil.3.31) iç mekan değerlerine kayıtsız kalıp, insan ölçeğine önem verirler.

Her tapınakta bulunan sella mekanı, sosyal bir fonksiyonu olmaması nedeniyle geliştirilememiş bir iç mekandır. Sellanın dış duvarlarıyla kolonları arasında kalan peristyle insanların dolaşabildiği tek yerdir. Bu tapınaklar ibadet edebilmek üzere içine girilebilen mekanlardan değildir. Tanrılara ait kutsal mekanlardır. Bu nedenle insanlar tapınak dışında tanrıya yalvarırlar (Zevi, 1993, s.78).



Şekil. 3.31. Yunan tapınağı plan şemasının gelişimi (Zevi, 1993)



Şekil.3.32.Temenos, ya da kutsal bölge, Olimpia, Yunanistan, İ.Ö. 5. yüzyıl.

"İlkel mimarlıktan (megalitik mimarlık) Yunan mimarlığına kadar taş yapıların, iki dik taşın üstüne yatay başka bir taş koyarak dayanıklı strüktürler olarak gerçekleştiği görülmektedir. Kuban'a göre (Kuban, 1992, s.30) düşey ve yatay öğelerle meydana gelen bu taş yapılarda doluluk ve boşluk birbirine yakın değerdedir. Bu tip yapılarda tıpkı Mısır'da olduğu gibi, taşıyıcıların ve diğer sınır tanımlayan elemanların etkisi iç mekan tarafından zayıflatılmadığı için, boşluklarda yapının mimari kimliğine egemen değildir." (Sözen, s.120).

### 3.2.2.4. Roma mimarlığı'nda mekan

“Roma mimarisi mekanı şekillendirir” ( H. Kohler, The art of Rome and Her Empire, 1965)

Roma mimarisi betonun yeni ve esnek kullanımıyla mekanla oynamayı, gölge ve ışığı biçimlendirmenin yollarını keşfettiler. Roma mimarisi Yunan mimarlığının aksine, Heinz Kohler'in söylediği gibi bir mekan, kapalı bir iç mekan ve dış mekan mimarisidir. Roma mimarisinde mekan yönlendirici ve belirleyiciler son derece sistematize ve okunaklıdır. (Gür, 1996)

Hellenistik mimaride kamusal mekanlar bilinçli ve kasıtlı olarak şekillendirilmeye başlanmıştır, mekanın bu tarzda şekillendirilmesi Roma mimarisinin özünü oluşturmaktadır.

Roma mimarisi tiyatro, hamam v.b. genel yapılarıyla tanınmaktadır. Yunan mimarlığından farklı yönü yeni yapım teknikleri kullanılmaktadır. Roma mimarisi statik mekanı, su kemerleri, köprü, anfiteatro gibi yeni yapıların beton, tuğla, kemerli kubbe ve pencere camı türünden yapı elemanlarıyla inşa edilmektedir. (Hasol, 1988, s.439-440)

Roma tapınakları, Yunan tapınaklarının aksine mekanın eksenini üzerinde hizalanmış, açıkça tanımlanmış bir açık mekanın sonunda yer almıştır. Roma tapınağı Templum, Yunan düzenleriyle ve mimari detaylarıyla bezenmişti, temel farkı ise tapınağın çevresindeki kutsal alanın yönlendirilişini yöneten eksenin oluşturulması, bu mekanla ilişkisi içinde tapınağın yerleştirilme tarzıydı. Roma mekanının yerleştirilme tarzını ve bu şekilde tanımlanmış mekanın güçlü etkisini en iyi simgeleyen yapı M.S.118- 128 yılları arasında Hadriana tarafından yapılan Pantheon'dur. 142 ½ ayaklık (43.4 m.) açıklığı artan beton kubbesiyle mekanın üstünlüğüne en iyi örnek ve geniş bir iç mekandır.

Giedion'a göre (Giedion, 1971, 159) iç ve dış mekan arasındaki geçişin sağladığı yaygın görüş (vista) olanağı, Roma mimarisinde büyük ölçekli açıklıklarla sağlanır. Böylelikle ışık, mekanın önemli bir tanımlayıcı öğesi haline gelmiştir. Ancak Zevi, yaratılan bu tip mekanın statikliğiyle değişikliğe, dinamizme ve harekete izin vermediğini söylemektedir (Zevi, 1993, s.79). Kişi hareket ettiği zaman bu mekan, Gotik mekandaki ritmik sistemin getirdiği türden değişikliğe olanak tanımaz (Sözen, 1996, s.122).

Romalıların kamusal mimariye, hem kapalı hem de kamusal mekanlara önem vermelerinin nedeni Roma uygarlığının başlangıcından beri temel oluşturucu öğe olarak kent üstünde odaklanmış olmasıydı. Roma kenti egemenliğini İtalyan yarımadasına yaydıkça Romalılar Roma hukukunun ve cumhuriyet yönteminin yararlarını tüm dünyaya yaymak için çalıştılar.

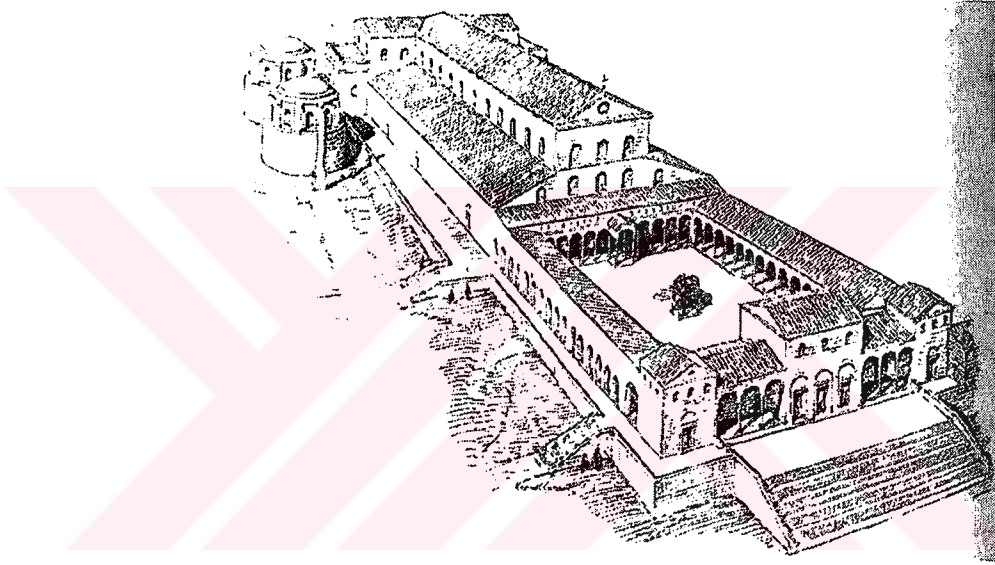
Çünkü Roma mimarlığı dünyaya odaklanmıştır. Etkilendikleri temel Yunan yapıları gibi, öteki dünyanın gizemine değil mevcut zamanın sorunlarına yöneldiler. Görsel ve anlıksal olarak kavranabilen, parçaları arasındaki ilişkilerin ve bağlantıların açıkça tanındığı mekanlar olmuştur.

### **3.2.2.5. Erken Hristiyan ve Bizans mimarlığında mekan**

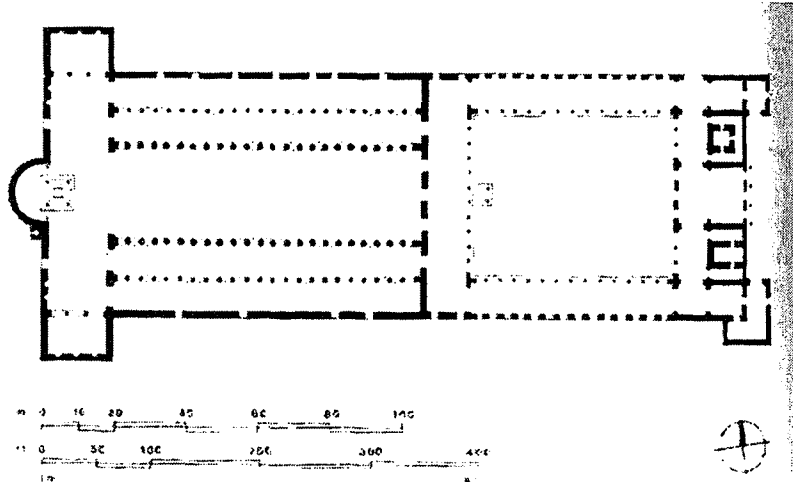
Roma imparatorluğunun hristiyan imparatorluğuna dönüşmesiyle kiliseler ve diğer dinsel yapılarda seçkin mimari yapılar olarak öne çıktılar. Kiliselerin dışı mekan düzeni, detay ve renk açısından kasıtlı olarak sınırlanırken iç mekan özenle tasarlandı.

Hristiyanlık imparatorluğun resmi dini olur olmaz hem işlevsel hem de simgesel açıdan kamusal tapınmaya uygun bir yapı tipinin tasarlanması sorunu kendini gösterdi. Bu nedenle bu inancı kabul etmiş büyük kitleleri barındıracak yapılar ve kapalı mekanlara gereksinim vardı. Eski tapınak formları kullanılmazdı çünkü bunlar büyük insan topluluklarını içlerine

alabilecek genişlikte iç mekanlara sahip değildi ayrıca tamamen Roma imparatorluğuna dair tapınma simgeleriyle doluydu (Roth, 2000, s.336). Bu sebeple kilise yetkilileri dindışı kamu yapılarına yöneldiler. Bazilika yapı tipini seçtiler ancak Bazilika kamusal toplantılar için tasarlanmıştı. Eksenli bir mekan organizasyonuna sahipti. Şekil. 3.33-3.34 'de Saint Peter Bazilikası görülmektedir. Bu bazilika büyük imparatorluk bazilikalarından türetilmişti.



Şekil 3.33. Saint Peter Bazilikası, Roma, M.S. 319-329 arası. Hava perspektifi (Roth, 2000).



Şekil. 3.34. Eski Saint Peter. Plan. (Roth, 2000, s.338)

Tek tanrılı dini etkisi mekan oluşumlarını özellikle iç-dış mekan şekillendirilmesinde etkili olmuştur ancak Erken Hristiyan ve Bizans mimarlığında, Mısır, Yunan ve Roma mimarlıklarında mekan oluşumunda etkili olan güneş ve yön etkisini kaybetmiş yerini dini inançların etkisi almıştır.

### 3.2.2.6. Ortaçağ'da mekan

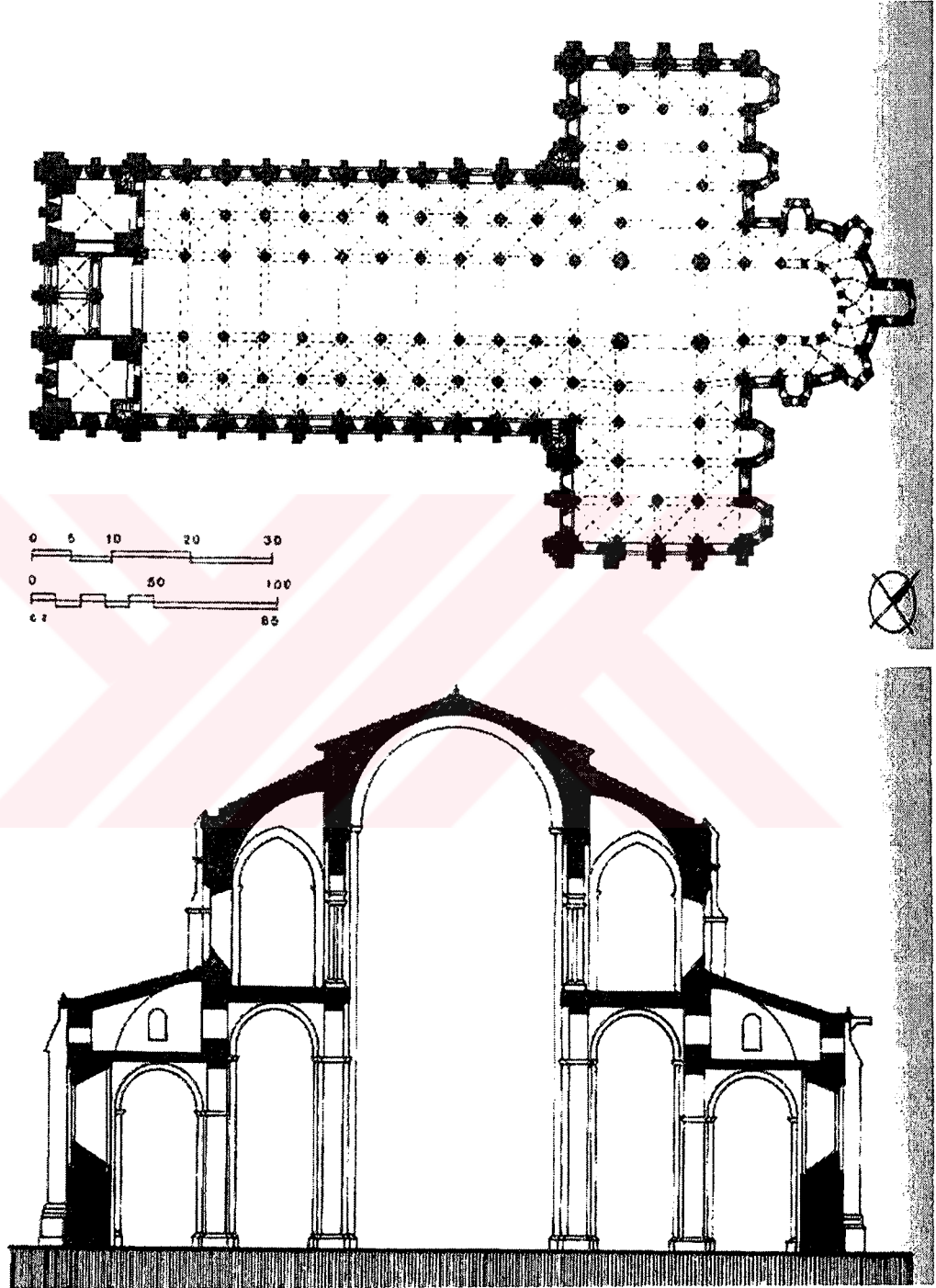
(M.S.476) yılında Roma devletinin çöküşü ile başlayan bu dönemde mekanlar kentsel özellik kazanmaya başlamıştır. İktidar için yapılan çatışmalara olduğu kadar kuzeyden ve doğudan gelen saldırılara direnebilecek bir mimarlığın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Avrupa'da bu kentleşme hareketleri belirgin olarak görölmüştür, mekanlar ve yerleşmeler boş alanlara doğru kaymaya başlamıştır. Feodalite ve ticaret önem kazanmıştır.

Ortaçağ feodal toplumun kent gelişimindeki etkisi gibi, kilisenin de kentlerin fiziki oluşumundaki rolü göz ardı edilemez. Kilise, kentin çekirdeğinde veya hakim, çok iyi seçilmiş mevkilerde inşa edilerek, mekanın ve kentin gelişiminin hazırlayıcısı olmuştur. Saray ve kilise gibi önce yapılar genellikle bir mekan ve buna bağlı çevrenin yaratıcısı olmuşlardır (şahinler, 1964, s.6)

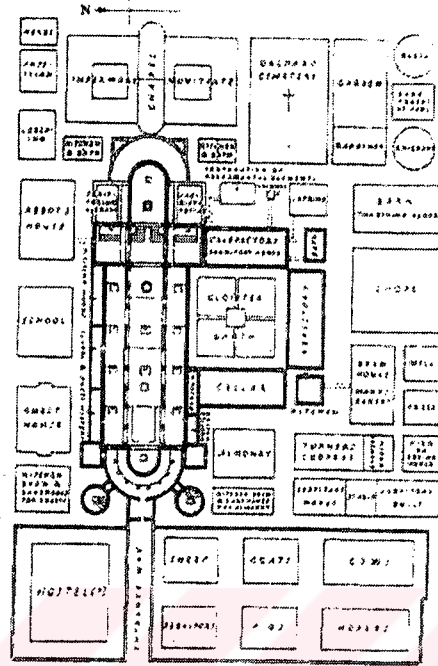
Ortaçağ mekanları 15.y.y.'a kadar (Ortaçağ'ın başları) dikdörtgen bir form göstermesine karşın, esas olarak merkezi bir plan oluşumu vardır. Sokaklar kent merkezine yöneliktir. Konutlar bitişik nizam ve avlulu bir sisteme göre tasarlanmıştır. Mekanlar genellikle kademelidir, birbiriyle ilişkili sokaklar arasında merdivenlerle bağlantı kurulur (Karaman, 1987, s.8).

Ortaçağ mekanlarında, antik çağın mekan oluşumunun, mimarisinin, inşa sanatının, artistik ve plastik değerlerin etkileri görölmektedir. Bu etkiler Ortaçağ mekanlarının karakteristik bünyesi içinde dağılmış halde bulunmaktadır. Özel serbest mekanlar bu dönem yerleşmelerinde sıkça

görülmektedir. Serbest mekanlar genellikle kilise mekanı çevresinde yer alır, konut alanları içerisinde çok fazla görülmez.



Şekil. 3.35. (üstte) Saint Sernin Plan.,  
Şekil.3.36. (altta) Saint Sernin neften kesit



Şekil.3.37. Saint Gall'deki plan. İsviçre, 814. Değişik yapıların vaziyet planı. (Roth, 2000, s.375)

Aşamalı olarak Romanesk mimarlığa dönüşen Erken Ortaçağ'ın yuvarlak kemerli mimarisi savunma anlayışının beslediği kütesellikten kendini kurtaramamıştır. Saint Sernin'in büyük tonozlu nefleri ve benzer şekilde Santiago de Compostela Romanesk yapı anlayışının sınırlarını göstermektedir. Saint Sernin mekansal olarak karmaşık bir yapıya sahiptir. (Şekil. 3.35-3.36)

Bu dönemin örneklerinden Saint Gall manastırının plan şeması, kutsal topraklara ve doğan güneşe bakacak şekilde batıdan doğuya doğru yönlendirilerek oluşturulmuştur.

Keşişlerin sabah 4'de günün ilk ibadetini yapmak için kolayca kiliseye geçebilecekleri şekilde (saat yönünde) düzenlenmiş bir yatakhane, bunu bitişiğinde manastır yemekhanesi, batıda ise ofisler ve yiyecek kilerleri yer alıyordu. Görüldüğü gibi mekan oluşumunda dinin etkisi ağır basmaktadır

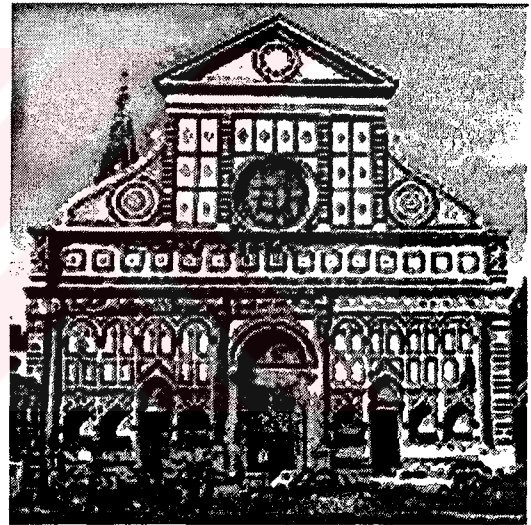
ancak güneşin yapı üzerindeki hareketide -mekanik ölçülebilir bir zaman-mekan organizasyonunu etkilemiştir.

### 3.2.2.7. Gotik mimarlık ve dinamik mekan

Gotik mimarlık 12.yüzyıl sonrasında Avrupa’da, Romanesk sanatın görüldüğü yerlerde gelişmiştir. Gotik mimarlık mekansal kurguya üç yenilik getirmiştir bunlar; çok kaburgalı tonoz, uçan payandalar ve sivri kemerlerdir (Hasol, 1988, s.207-210).



Şekil 3.38



Şekil 3.39

Şekil. 3.38. Notre Dame Katedrali, Maurice de Sully, Paris, 1163-1250  
[http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre\\_Dame\\_Cathedral.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_Cathedral.html)

Şekil.3.39. Maria Novella Kilisesi, Florence,Italy, 1456,1470  
[http://www.greatbuildings.com/buildings/S.\\_Maria\\_Novella.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/S._Maria_Novella.html)

İnşaat tekniklerinin gelişimiyle incelen duvarlarda, pencereler yükseltilip genişletilmiş böylece iç mekan daha fazla aydınlatılma olanağı bulmuştur. Kaburgalı tonoz, yükünün dört ayrı köşeye iletilmesiyle, bu yükü alan yerlerde, yükü kalın dış payandalara ileten payanda kemerler kullanılmıştır. Bu nedenlerden dolayı Gotik mimarlığın düşeyde geliştiğini söylemek mümkündür.

Gotik mekandaki kütleler ve mekan dağılımı Romanesk ve Rönesans anlayışlarından farklıdır. Gotik mimarlıkta duvarlar ortadan kalkmış ve yerini az yer kaplayan nervürlü ayaklar almıştır. Bu nedenle de Roma mimarisi statik mekanın kısıtladığı harekete, dinamizme kolaylıkla olanak vermektedir. Duvarların azaltılması aynı zamanda “mekansal sürekliliği” getirir. Gotik mimarlığın yükselen katedralleri, insan ölçeğiyle anıtsal ölçek arasındaki karşıtlığı vurgular (Zevi, 1993, s.108; Sözen, s.124).

### 3.2.2.8. Rönesans ve statik mekan

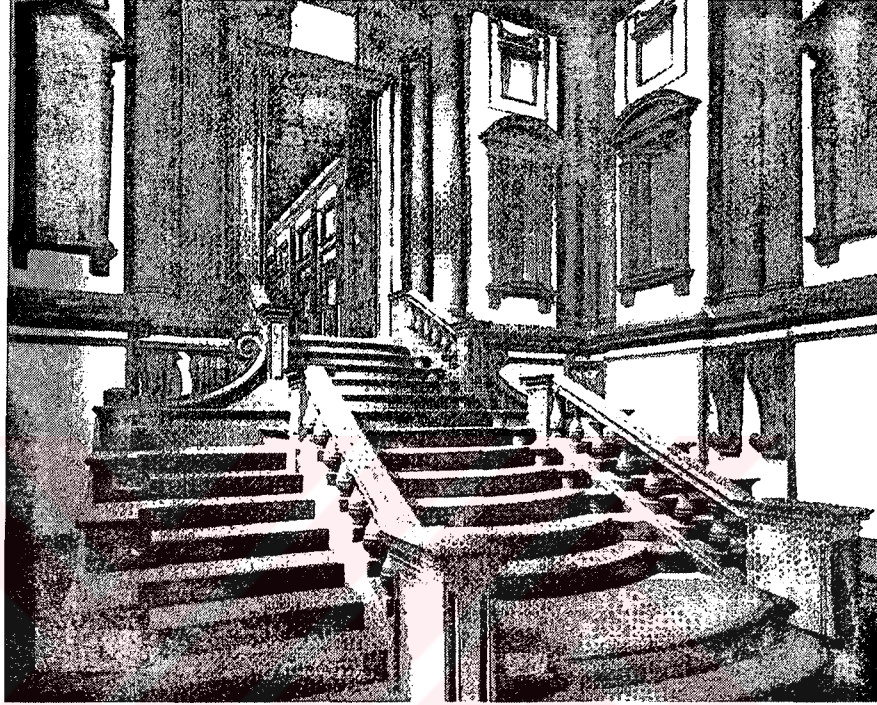
Eski Yunan ve Roma sanatı klasik öğelerine dayanan Rönesans Mimarlığı, Ortaçağ sonrasında, 15.ve 16.yüzyıllarda Avrupa’da gelişmiştir. Ortaçağ yapılarının düşeyliği ortadan kalkmış yerini, Roma sanatının biçimleri, hacimleri ve süslemeleri almıştır. Belli kurallar ve simetriler yapının kendi içinde bütünlüğünü sağlamaktadır (Hasol, 1993, s.445).

Röneans mimarisi iyi içimlendirmeye örnektir. Bu dönemde dairesel ve karesel biçimler egemendir. Simetrik tasarımlar, yarım daire kemerler ve pencerelerin eşit ölçülendirilmesi mimari görünümlere hakimdir.

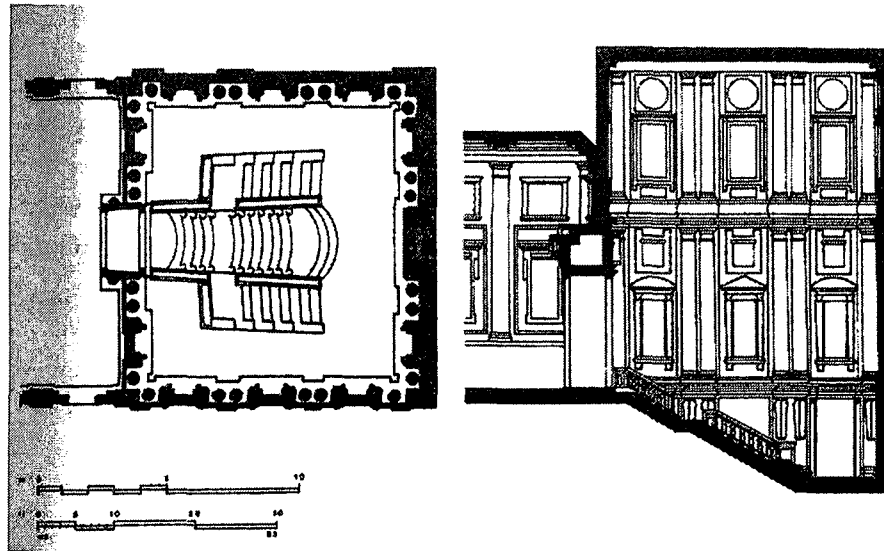
Bölüm 2.2.1.1.’de bahsedildiği üzere mekan algısındaki önemli faktörlerden olan ölçüler ve kurallar, sundukları matematiksel ilişkiyle, herhangi bir iç mekana girildiğinde mekanın ölçülebilmesine olanak tanırırlar (Zevi, 1993, s.112). Rönesans döneminde önem kazanan üç boyutlu mekan anlayışıyla Rönesans mimarları mekanı tam sayıların orantılı ilişkilerine dayanan modüler birimler kullanarak şekillendirmeye çalışmışlardır. Bu modüller, Roma kaynaklarından türetilen klasik sütunlar, kemerler ve saçaklardır.

“Rönesans sanatçıları Pythagoras’ın ‘Herşey sayıdır’ görüşüne sıkıca bağlıydılar. Mimarlığı mekansal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul ettiler. Dinin hizmetinde olarak algılanan mimari aracılığıyla mekanda

gerçekleştirilmediği sürece kendini açığa vuramayacağına inandılar.” (Rodolf Wittkower, Architectural Principles in the age of Humanism, 1949)



Şekil. 3.40. Michelangelo, merdiven, San Lorenzo Kütüphanesi, Floransa, İtalya. (Roth, 2000, s.465)



Şekil. 3.41. (sağda) Merdiven, San Lorenzo Kütüphanesi, Plan. (solda) Merdiven, San Lorenzo Kütüphanesi, Kesit

Matematik orantının görüldüğü ilk yapı Brunelleschi'nin 1419'da tasarladığı Floransa'daki Kimsesizler Kilisesi Hastanesidir. "Yapının önünde, Piazza'ya bakan, eğmeçli arşitravların en hafifini ve uzatılmış bir saçaklık taşıyan monolitik Korent sütunlu bir arkad yaratmıştı. Sütun uzunlukları ve aralık açıklıkları birbirine eşitti böylece ön cephede kare tamamlanıyordu. Ayrıca sütunlar arka duvardan yükseklikleri kadar uzaktaydılar, böylece mekanda küpler tanımlıyorlardı" (Roth, 2000, s.438)

San Lorenzo Kütüphanesi 1558-1571 tarihli bir yapıdır. Odanın merkezinde bulunan merdiven, gerçekte olduğundan daha büyük olduğu izlenimini veren bir derinlik perspektifi yarılması yaratarak dibe doğru yayılan üç paralel merdiven koluna sahiptir. Böylece merdiven bu mekana ilişkin deneyimin temel ögesi yapılmıştır. Bu tavır Alberti'nin "Bir mekanda ne kadar az merdiven olursa ve bunlar ne kadar az yer kaplarsa o kadar uygun olur" düşüncesiyle çelişmektedir (Alberti, *De re aedificatoria*, I, xiii)

15. yüzyılın arkadları matematiksel kuralların kompozisyonuyla birlikte lineer sürekliliğe bağlı hareketi tanımlamaktadır. 16.yüzyılda bunların yerini plastik ve hacimsel temalara dayalı mekan anlayışının almasıyla, iç ve dış arasındaki ayrım belirginleşmiştir. 16. yüzyıl arkadları ağır ve hareketsiz dengeler üzerine kurulmuştur. Michelangelo'nun yapıtlarında görülen ve Manierizm adı verilen bu evre, Barok döneme geçiş açısından önem taşımaktadır (Sözen, 1996, s.126).

### **3.2.2.9. Barok mimarlık ve mekanın özgürleşmesi**

"Hareket halindeki hacime ve dekoratif elemanlara dayalı 18.yüzyıl Barok anlayışı, Modernizm içinde 'Modern Barok' (organik mimarlık) adıyla, 1930'ların fonksiyonalizminden kurtulma amacıyla, başka bir mekan kuruluşuyla yeniden gündeme gelecektir" (Sözen, s.127-128).

Barok Mimarlık, Rönesans'ın katı kurallarına tepki olarak 17.ve 18.yüzyıl Avrupa'sında doğmuştur. Yapı tek başına bir heykel değil, kentin düzenine uyan bir öge olarak değerlendirilir. Hareket ve organiklik mekana hakimdir. Rönesansın düz çizgileri Barok döneminde girintili çıkıntılı dalgalanmalara dönüştürülmekte ve hareketle olan ilişkisi açısından merdiven önemli bir mekan kurucu öge olarak değerlendirilmektedir (Hasol, 1988, s.76-78; H.Sözen, 126).

Barok Mimarisi, Rönesans Mimarisinin aksine oldukça karmaşıktır. Rönesans mekanının statikliğine hareketi getirmiştir ve açıklığın yerini muğlaklık, düzenin yerini karmaşıklık almıştır. Yüzey üzerine vurgu yapan düzlemsel formların yerine, plastikliğe ve mekansal derinliğe vurgu yapan formlar kullanılmıştır. Işık veren iç mekanlar yapılmış böylece mekan "iç mekan" olarak anılmaya başlanmıştır.



Şekil. 3.42. Paris Opera Binası, Charles Garnier, 1857 1874, Paris Fransa

[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris\\_Opera.html/cid\\_3028867.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris_Opera.html/cid_3028867.gbi)

Barok mekanın özgürleşmesidir. Mekan simetriden, hareketsizlikten, iç ve dışın ayrılmasından kurtarır. Daireye oranla daha dinamik bir form olan elipsin kullanımı, mekan bileşenlerine hareket ve gerilim getirmiştir. Ancak Barok'ta kullanılan hareket, Gotik mekanın dinamizminden farklıdır. Gotik'te iki görsel etki arasındaki kontrastla (Hoogstad) ve bina strüktürünün yüzeyindeki çizgilerin düzeninin yarattığı iki boyutlu perspektiflerle bu durum sağlanmaktadır. Barokta ise dinamizm, 16.yüzyıl teknik gelişmelerini kabul edip, onun plastik ve hacimsel temalarına karşı çıkışla belirir (Zevi, 1993, s.136).

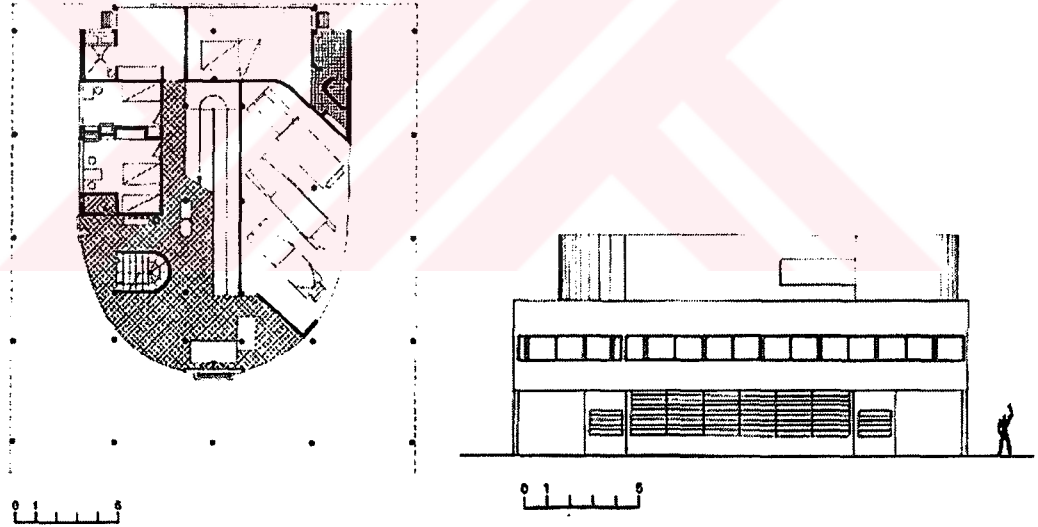
Barok ve sonrasındaki Rokoko mimarları, mekanı biçimlendirmenin, ışığı kullanmanın, parlak renkleri ve duyumsal detayları vurgulamanın etkilerinin olanaklarını araştırmış, zamanla mekanın şekillendirilmesi asal ilgi alanı olarak belirleyen ve mimarlığın temel strüktürünü ifade etmeyi neredeyse tamamen bir kenara bırakan bir mimari yaratmışlardır. Böylece bu dönemin mimarlığı strüktürel doğrulara çok az yer veren görsel bir etkiye dönüşmüştür.

### **3.2.2.10. 20.yüzyılda mekan değerlerinin değişimi**

Gelişen endüstriye dayalı toplumsal yaşantı dış mekanda olduğu gibi iç mekanlarda da endüstrinin ve makineleşmenin izlerini taşımaktadır. 'Le Corbusier'in' makine ev' önerisi buna iyi bir örnektir. Merdiven, rampa kullanımlarıyla sağlanan mimari gezinti parkurları mekansal kalitenin artması açısından önem taşırlar. Teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte çelik, cam gibi malzemelerin kullanımının yoğunlaşması mekansal değerlerin oluşumunda şeffaflığa, hafifliğe doğru bir eğilime olanak tanımıştır. Camdan ekran dikdörtgen prizmalar, fonksiyon gözetmeksizin, insanlara çağın yeni yaşam biçiminin mekanlarını sunarlar (Sözen, 1996, s.130).

Yüzyılın başındaki modern mimarlık, mekanın diğer mekanlarla akıcı bir ilişki içinde değerlendirilmesine dayalı bir mekan anlayışını getirmiştir. Modernist

mekan kurgusuyla beraber, iç ve dış mekanlar arası sınırlar belirsizleşerek ortadan kalkmaya başlamıştır. Modernist mimarların hareketi tasarlamasıyla birlikte, doluluk prensibi üzerine kurulan statik mekanlar, yerini boşluğa bırakmış, tasarlanan bu boşluklar sayesinde akışkan, birbiri içerisine geçen dinamik bir mekan düzeni yaratılmıştır. Bu durum, büyük, geniş, yaygın, serbest ve sürekli bir mekanı ortaya çıkartır ve yeni mekansal örgü “süreklilik” ve “serbestlik” düşüncesi üzerine kurulur. Ancak, yüzyılın başındaki karakteristik modernist mekan, düşey derinlikten yoksundur, yatayda elde edilen mekansal süreklilik, düşeyde etkili olamamıştır. Basit bir şekilde oluşturulmaya çalışılan modern hacimde, her kat seviyesi bağımsız bir eleman gibi ele alınır, böylece her iç mekan kendini referans alır.



Şekil.3.43. Villa Savoye, Zemin kat planı (solda), kuzey cephesi (sağda), Le Corbusier

<http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier>

Le Corbusier, döşemelere yer yer delikler açarak, düşey hareketi sağlamaya çalışmıştır bu boşluklar iç mekanda düşey devamlılığı kurmaya çalışmaktadır. Örneğin, Villa Savoye’da, mekanlarda galerili kat çözümleriyle sağlanan sınırlı düşey akışkanlık, kapalı mekanlarla açık mekanlar arasına

taşınmaktadır. Teras ve kapalı mekanlar arasındaki sınırların belirsizliği, beraber ve iç içe geçmiş mekanlar, üst terasa çıkan rampa...hem yatayda hemde kısmen düşeyde sürekliliği sağlamaktadır.

“Endüstri devriminin gelişimiyle paralel olan modernizm, kent ölçeğini de değiştirmiştir. Zaman dışı estetik değerlere dayanan modernist yaklaşımda süper blok kavramıyla geleneksel kentin yapısı değişmiştir. Bu durumun çağdaşlarına oranla, daha iyi farkına varan Le Corbusier’e göre dolaşımın temel düşmanı, kesişen sokakların fazlalığıdır. Buna karşı oluşturduğu yol skalasında, ağır yük taşıtları için alt yolları, ulaşım için üst yolları ve insanlar içinde toprağın üstünü önermektedir. Modern bir kent tasarımı için ilk şart koridor sokakların öldürülmesidir” (Sözen, 1996, s.129).

“Kentın planı, dik açılı rasyonel bir düzen getirmiştir. Kişisellik tamamen yok olmuştur. Le Corbusier, tarihteki eserleri hiçbir zaman kopya ve taklit etmemiştir. Mimarlık ve kent tasarımı ayrı sorunlar olarak görmeyip, tek bir problem olarak ele almıştır. Kentleri yeşil renklerde ve evleri, güneşi, ferahlığı sunarlar” (Batur, 1990).

Modern mekan, çelik ve betonarme kullanımıyla taşıyıcı elemanların bir iskelet sistemine dönüştürülmesinin yarattığı serbest plana dayanmakta ve mekansal sürekliliği sağlamasıyla Gotik mimarlığı, eğrisel duvarları ve hacimsel hareketi kullanımıyla Barok mimarlığı çağrıştırmaktadır (Zevi, 1993, s.143). Modern mekan değişkendir. Duvar içi ve dışı ayıran bir öge değil gereksinmelere göre ayarlanan bir zar gibidir.

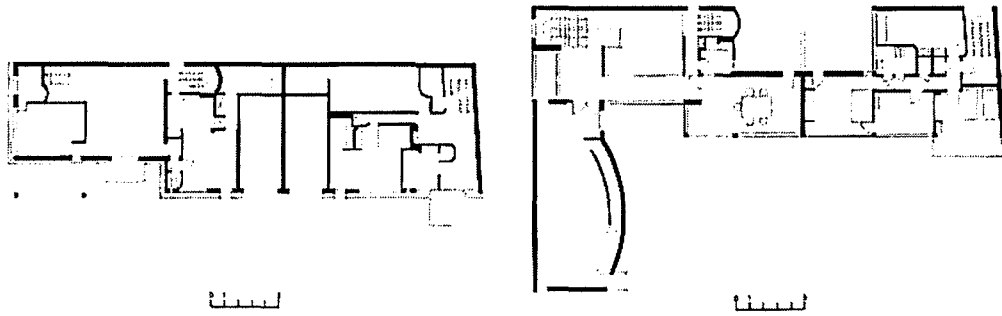
Zaten Zevi’ye göre Modern mimarlığın iki önemli kavramı fonksiyonalizm ve organik mimarlık olmuştur. Bunların ortak özellikleri de serbest plan anlayışıdır. Fonksiyonalizm’in bir örneği olan Villa Savoye ile organik mimarlık örneği olan Şelale Evi’ne bakıldığında, mekansal kompozisyondaki farklılık durumu ortaya koymaktadır. Le Corbusier’in mekanları, rasyonel ve geometriktir. ‘Wright’ın mimarlığında ise mekansal süreklilik, iç mekandaki yaşantının gerçeği üzerine temellenir.

Serbest plan mimari hacmin değil, mekansal kavramların ve bir merkezden başlayıp bütün yönler doğru oluşan boşlukların sonucudur. (Zevi,1993, s.144) Fakat bu mekan anlayışı tek düzeliğe ve anlamdan uzaklaşmaya neden olmuştur.

Aldo Rossi, çağın mekan yorumunu 'Avrupa kentinin yeniden kuruluşu' için yaptığı araştırmalara dayandırmaktadır (Panerai 1979, s.78). Rossi'ye göre çağdaş kentin biçim kazanmasında iki temel sorun yaşanmaktadır. İlki kent mimari açıdan sur duvarlarıyla oluşan biçimi terketmiştir. Böylece kent için iç ve dış kavramları ortadan kalkmıştır, merkez ve onun etrafında gelişen bir çevrenin varlığı söz konusudur. İkinci sorun ise tipolojik ölçek değişikliği sorunudur. Bu değişiklik, konut ve yapılanmış parsel ile tanımlanan yapı biriminin yerini yapı adası, blok ya da alanın alması anlamına gelmektedir. Kent biçimindeki değişim, kentsel bunalımın giderek büyümesine yol açar. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir durum, Rossi'nin sorunu eş zamanlı bir değerlendirmeden çok birbirini izleyen kavram değişikleriyle ele almasıdır. (Sözen, 1996, s.132).



Şekil. 3.44. Villa Savoye, by Le Corbusier, at Poissy, France, 1928 to 1929. Photo by Donald Corner and Jenny Young, PCD.2260.1012.1841.004. © Donald Corner and Jenny Young, [http://www.greatbuildings.com/buildings/Villa\\_Savoye.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Villa_Savoye.html)



Şekil.3.45. Maison La Roche, Zemin kat planı (solda), 1.kat planı (sağda), Le Corbusier, Paris, Fransa, 1923

[http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g\\_laroche\\_02.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g_laroche_02.htm)



Şekil.3.46. Teatro del Mondo, Venedik, Italya, 1979 (F.:Maria Ida Biggi)

[http://www.greatbuildings.com/buildings/Il\\_Teatro\\_del\\_Mondo.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Il_Teatro_del_Mondo.html)

Bazı mimarlarda modernizmin tekilliğinin karşısına yerellik ile çıkarlar. Frampton'a göre yerellik, 'referanslarını belli bir yerden alan özgün bir mimarlık anlayışı' olarak görülebilir. Steven Holl ise mimariyi diğer yaratıcı etkenlerden farklı kılan şeyin yer olduğuna inanır çünkü yer yapının değil tasarım düşüncesinin zemini. Mimarlık ürünü tekrarlanarak farklı yerlerde varolamaz her yapının bir yeri vardır. Steven Holl için tasarım sürecinde etkin olan girdiler ; kültür, zaman, program koşulları, yer 'dir. Böyle bir durumda yapıda öne çıkan, program kurgusu, arazi ile oluşturulan ilişki, kütsel kompozisyon aracılığıyla oluşturulan iç ve dış mekanlar olur. Böylece yapıya kimlik kazandıran cephe dili değil, iç ve dış mekan kurgusu içinde bir araya getirilme, birbirine ve yere bağlanma biçimidir. (Güzer, 1995, s.73).

Kent ortamında mekansal algılama ve geliştirme üç boyutlu ve kesitsel bir yaklaşım gerektirir. Kent sakini gün boyunca şehri birbiri üstüne binen referans çerçevelerinden denetler. Holl'e göre yeni hacimsel mekan düzenlemelerine ancak bu yolla gidilebilir (Savaş, 1995, s.76).

#### **4. GÜNÜMÜZ MİMARLIĞINDA DEĞİŞEN MEKAN VE ZAMAN İLİŞKİLERİ**

##### **4.1. Modernizm, Mekan (Ve Zaman) İlişkileri**

Bu bölümde zaman-mekan kavramlarının günümüz mimarlığındaki değişen ilişkileri, gündelik hayatımızdaki değişen zaman-mekan anlayışları açıklanmaya çalışılacaktır. Zamanın, mekanın, nedenselliğini, gelip geçiciliğini, anlık ve rastlantısallıklarda deneyimlenen mimari mekanın yansımaları, tartışmaları gündemdedir.

'Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır değişmeyendir' (Baudelaire, 1863). Bu durum ile ilgili olarak Berman'ın (1982:15) anlatımına göz atarsak,

'Bugün dünyanın her yanında insanların yaşadığı bir yaşamsal deneyim tarzı-mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı-varıdır. Bu deneyimin toplamına 'modernite' adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar , haz , ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaad eden, aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve uluslarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle; " katı olan her şeyin buharlaştığı" bir evrenin parçası olmaktır.'

Görüldüğü gibi modernin bu tanımı mekanik zaman anlayışından uzaktır. Berman, daha sonra farklı yer ve zamanlarda yaşamış çeşitli yazarların (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoyevski, Bieliy ve başkaları), bu bunaltıcı parçalanma, gelip geçicilik ve kaotik değişme duygusu ile nasıl başa çıkmaya çalıştığını gösterir. Frisby'de de (1985) üç modern düşünür (Simmel, Kracauer ve Benjamin) üzerine bir incelemede, her üç düşünürün de "temel ilgi alanlarının zamanı, mekanı ve nedenselliği, gelip geçici, anlık, rastlantısal ve rastgele algılamaya dayanan özel bir deneyim" olduğunu vurgular.

Modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç doğmaktadır. Her şeyin geçiciliğini, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinden keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır.

Dolayısıyla modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler sürecini yaşar.

Modernizmde zamanı ve bütün gelip geçici özelliklerini dondurarak sonsuz olanla bağlantı kurulabilir. Aslında bu önerme, sürekli bir mekansal yapıyı tasarlamak ve inşa etmekle görevli olan mimar için, kolay anlaşılabilir bir şeydir. Örneğin, Mies van der Rohe 1920'li yıllarda, mimarlığın 'çağın iradesinin mekansal terimlerle tasarlanması' olduğunu söylemiştir (Harvey, 1988, s.34).

Diğer taraftan kimileri için, imge ya da dramatik bir beden hareketi yoluyla, ani şok ya da yalnızca montaj/kolaj aracılığıyla 'zamanın mekansallaştırması' çok daha sorunludur. Montaj / kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldur; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan ve mekanlardan gelen etkiler üstüste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabilmektedir. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla 'modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekanı olarak kabul etmişlerdir (Harvey, 1988, s.35).

Modernizmin karmaşık coğrafyası, modernizmin tam olarak ne olduğu konusunda yorum yapmayı güçleştirmiştir. İnsanın kendini nereye ve hangi zamana yerleştirdiğine bağlı olarak modernizm bütünüyle farklı görünür. Çünkü modernist hareket bir yandan bir bütün olarak, genellikle bilinçli biçimde hedeflenip kavranan enternasyonalist ve evrenselci bir konuma sahip olsa da, bir yandan da "güçlü bir mekan duygusuyla verimli bir bağı olan seçkin bir 'öncü sanat' (avan-garde) fikrine de kışkançça sarılmaktadır (Harvey, 1988, s.38-39).

Bu bağlamda, tasarlamamanın zamansallığı ile gerçek olarak algılananın zamansallığı birbirinden farklı şeylerdir. "Gerçek olarak algılanan"ın zamansallığı duylara bağlıdır. Duyumlardaki değişimler, algıya zamansallık kazandırır. Algının zamansallığının kuvvetlenmesi ise hareketle sağlanır." Duyumsal hareket ise, geçirgen uzam öğelerini kullanarak algının hareket

etmeksizin bir uzamdan diğerine uzanmasıyla sağlanır” (Tümertekin, 1998, s. 53).

“Yapı, bireyin hareket etmesinden kaynaklanan, anlık yaşantılarla edinilen deneyimlerle algılanan bir zamansallık taşıır.” Mimarın yarattığı olay ya da devinim değildir, deneyimi oluşturan koşulların belirlenmesidir. Tasarım mimarın kafasındaki ‘algılanamayan’ söylemdir.” Mimar tasarımı, yaşantıyı kurarak, inşa ederek kendi üzerinden aktarır. Tasarım sadece tasarlayana görünür. Tasarım ürününde kurgulanan yaşantı, bir biçimlenme ve eğretilme uzamıdır. Algılamanın duyulanabilir uzamdan aldığı, biçimleme uzamına çevirir. Yaşantıyla uzama varış kurulur. Algı sürekliliği, devinimler, duyum-nesne ilişkileriyle uzamlaşmanın gerçekleşmesi desteklenir. Görölme, uzama bağımlılığı gerektirir. Bir şeyi mutlak olarak verememek, görölüşün yapısı gereğidir. Herşey öznel ve deneyimle elde edilir, deneyimle ortadan kaldırılır. Yapı, yaşanıp algılanabilen, yaşadığın yerde ve anda kurulan gerçektir.” (Tümertekin, 1998, s.55).

Modernist mekan kavramına baktığımızda ise, mekanın sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu görürüz. Yüzyıl başından beri geçen süre içerisinde yaşam ve toplum yapısıyla beraber modernist mekan kavramı da değişime uğramıştır. Artık yapının alabileceği formdan ziyade mekanların birbirleriyle nasıl ilişkilendirildikleri önemli hale gelmektedir. Fakat burada önemli olan mekanların fiziksel katmanlaşması yerine bir bütün içinde birbirleriyle kaynaşmasıdır.

Yapı içerisinde mekanları birbirine bağlamak için döşemede açılan boşluklar ve oluşturulan eğimler, mekanın 1920’li yılların bildik yatay hacmini genişleterek her yönde yaşanan bir sürekliliğe taşımıştır. Sonuç olarak gelişen modernist mekan, sadece yatayda ve düşeyde süreklilik gösteren durumu yansıtmakla kalmaz, daha çok birbiri üzerine sıçrayan, değişerek hızla çarpışan ve kullanılan farklı oranlar yardımıyla karmaşık bir üç boyutlu görölme bürünür.

Modernizm ideolojik boyutta bu bağlamda varlığını sorgular ve bu durum sürekli tekrarlanır. Bu süreklilik mekan-zaman ve uzam tartışmalarını başlatmıştır.

#### 4.1.1. Mikro mekanlar, zaman ve uzam

Bu alt başlık altında mekan algısının dönüşümünü, mekan ve uzam algısının nasıl değiştiği, bu değişimi önceleyen koşulların neler olabileceği ve bu sürecin bilişsel ve psikopatolojik sonuçları irdelenmeye çalışılmaktadır.

Japonca'da zaman ve uzam için 'Ma' sözcüğü kullanılır. Ma, iki nokta arasındaki uzam, ya da iki ses arasındaki sessizlik anlamına gelmektedir.

Yeni teknolojik gelişeler ile uzam algılama biçimleri ve gündelik yaşamlar, çok derin ve sonuçları son derece sarsıcı değişim süreciyle karşı karşıya kalmıştır. Bu, yeni kozmolojik söylemleri ivmelendiren ve mekan paradigmalarını dönüştüren bir süreçtir (Açıkel, s.1). Böyle bir mikrokozmozolojik bir anlamlandırma dünyasına giriş, teknolojik olduğu kadar kültürel bir değişime işaret etmektedir. Bu kültürel değişimde; mekan ölçme ve algılama araçlarının geliştirilmesi, insanlığın mevcut noktaya gelinceye dek katettiği algısal, kavramsal, ideolojik ve teknik aşamalara işaret etmektedir. Mikro kosmozun kapılarını aralayan bu buluşu ortaya çıkaran koşullar, onu önceleyen tarihsel olanaklar ölçüsünde anlamlandırılabilir. Aksi takdirde buluşların gerek maddi koşullar, gerekse dönemin ideolojileri açısından kendi başlarına bir mutlak özerkliği yoktur. "Farkına sıklıkla vardığımız nokta şudur; korkunun etkinliği neredeyse tamamen toplumsal atomlaşmanın derecesine bağlıdır" (Arendt, 1970, s. 55). Mikro uzam paradigmaları ve söylemleri içinde durum budur. Etkinliklerini ortaya koyduktan sonra, mekan ve zaman algılarının yanısıra, yeni bakış açılarının, ölçeklerin ve yaşam biçimlerinin de bu çerçeve içinde dönüşerek yeniden kurulmaya başladığı kabul edilmektedir.

Farklı mekansal ve imgesel tasarımın yolu mikro-kozmosun keşfedilmesi ile açılmıştır. Mikro mekanları önemli kılan ve kitleleri bu mekanlar içinde-imgelem düzeyinde-yaşamaya iten şey 'yeni mekansal hegemonyanın' yerleştiğine de işaret etmektedir. Bu süreci anlamak ve anlamlandırmak,

zamanımızın mekansal ve algısal karakteristiklerini gözden geçirmeksizin olanaklı değildir.

Kapitalist üretim–örgütlenme biçimlerinin hızının ve esnekliğinin arttığı dönemde, hız aygıtları aracılığıyla (Harvey, 1989, s.260) ve dünyalarımız algısal olarak küçülmeye ve mikro mekanlar içinde tanımlanır hale gelmeye başlamış ve mikro mekansal derinliğin şiddeti yoğunlaşmıştır.

Uzam ve zaman ikilisinin oldukça fazlaca tartışıldığı günümüzde, tartışmaları bu somut dönüşümün ışığında ele almak gerekir. Çünkü günümüzün pek çok postmodern anlatıları, modernizmin, zaman / tarih boyutunu ön plana çıkardığını ve uzam / mekan boyutunu geri plana ittiğini vurgulamaktalar. İlerleme ideolojisinin, uygarlaştırma projelerinin, kalkınma stratejilerinin öne çıkardıkları boyut “zaman” boyutudur.

Einstein'a göre zaman, büyük bir olasılıkla uzamın bir boyutudur. Japonlar ın çay töreni zaman yavaşlatmaya örnektir. Mimarlar, geleneksel olarak, mekanda zamanı yavaşlatmaya çalışmışlardır. Her yirmi yılda bir ise İse tapınağını yeniden kurarlar, geçici bir anı sonsuz bir şeye ya da sonsuz bir şeyin simgesine dönüştürmeye çalışırlar.

Postmodern zamanlara ise uzam üzerine inşa edilmiş yaklaşımlar damgasını vurmaktadır. Bu durumda yerellik dahil olmak üzere pek çok yeni mekansal yaklaşım, evrensel bir tarih anlayışının karşı pozisyonu olarak öne çıkmaktadır.

Farklı mekanlara erişebilirliğimizdeki hızlı değişim (kitle turizminin yaygınlaşması, uzaklık engelinin kalmaması, vb.) modadaki ve hayat tarzlarındaki değişimler, insanların işleri, sahip oldukları değerler ve (zaman mekan içinde) başkalarıyla olan ilişkileri gibi temel önemdeki konularda derin bir belirsizlik yaratmıştır. Bu türden yoğunlaşmayı Harvey ‘zaman-mekan sıkışması’ olarak adlandırmaktadır. Harvey’e göre zaman-mekan sıkışması

çerçevesinde ve içinde kurulan geniş kapsamlı bir önermeler dizisi postmodernizmdir. Hem postmodernizmin sunduklarının, hem de postmodernizme yönelik eleştirilerin bu denli çeşitlilik göstermesini, ancak zaman-mekan ufukları değişen bir dünyada kimlik arayışı ile açıklanabilir. Ayrıca postmodernizm, yitirilen zaman-mekan anlayışının yerine sahte ve taklitçi bir zaman-mekan anlayışı koymaya çalışır.

#### 4.2. Gündelik Hayat, Metropol ve Zaman-Mekan İlişkileri

Zaman ve mekanın daha önceki dönemlerde de mekan algısı açısından kesintili ve sürekliliğine tanık olunmuştur. Yüzyılımız içinde de bu süreç, tek yönlü bir süreç olmaktan ziyade paradoksal bir süreçtir. Küreselleşme v.b.gibi kavramların son derece önem taşıdığı günümüzde giderek belirginleşen ölçüde bir mikro-evrensel paradigma öne çıkmaktadır. Artık metropollerde biçimlenme ve örgütlenme mekansal değil, zamansal bir kurgudur. Metropolde zaman sıkışarak mekanlaştırılıyor. Şehir mekanı, kişisel-zamansal bir dizimle bölünüyor ve tasnif ediliyor. Ortaçağın anlayışı, eşzamanlılık kavrayışı, modern çağda yerini homojen ve içi boş bir zaman anlayışına bırakmıştır. Modern çağın zaman anlayışında 'şimdi' kavramı geçmişten ve gelecekte ayrılmıştır. Metropol hayatı içinde sadece gündelik ve şimdi vardır. 'İçeride doldurulacak bir şimdi.' Gündelik hayat içerisindeki işlerin, birbirinden habersiz kişiler tarafından aynı şekilde takvimlenmiş bir zaman içerisinde yapıyor olmaları, 'metropolde şimdinin içeriğini doldurarak hayali bir bütünlük kazanır.' (Simmel, Metropol ve Korku, Defter, s.124)

Metropolis, metro (=underground), yer altı yaşamı. Kent, belirleyicileri karmaşık da olsa görünür ve açıklanabilir niteliktedir ancak metropolis için bunu söylemek mümkün değildir. Görünmezlikleriyle ve belirsizlikleriyle kendini var eden bir durumdur. Metropol kendi içinde anlaşılan ama açıklanamayan bir durumdur kentten farkı ise burada açığa çıkar çünkü kent karmaşık da olsa anlaşılır ve açıklanabilir bir niteliktedir (Uluğ, 1996, s.35).

"Metropol, heterojen bir mekandır. Başka bir deyişle, fertleri ve nesneleri içine yerleştirebileceğimiz, muhtelif ışık tonlarıyla renklendirilebilecek bir boşlukta değil, birbirine indirgenemeyecek ve katıyetle birbirinin üzerine oturtulamayacak mahalleri resmeden bir ilişkiler sepetinde yaşıyoruz..." (Foucault, 1988).

Metropoller özelleşmiş yeni türden mekanları barındırırlar. Kentlerin dışında herhangi bir yerde inşa edilen alışveriş merkezleri (shopping mall), kendilerine ait otoparkları, yeşil alanları, güvenlik orduları ile özelleşmiş dünyalar haline gelmişlerdir. Böylelikle kamusal alan kavramı da büyük bir hızla ortadan kalkmaya başlamıştır. Eskiden kamusal alan olarak bildiğimiz caddeler, sokaklar, vs... özellikle yoksul kesimin dolaştığı ve dönüştürdüğü mekanlar haline gelmiştir. Gündüz yoğun bir iş ve alışveriş trafiği olan bu mekanlar geceleri boş mekanlar haline gelirler. Gündüz bu mekanlarda çalışan insanlar geceleri "bedroom town" denilen yerlerine ya da "condominium"larına dönerler. Condominiumlar Simmel'e göre metropolün ötesinde bir gelişmedir. Mike Davis'in "City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles" (Quartz Kent: Los Angeles'ta Geleceğin Kazısı) başlıklı kitabında metropollerdeki günlük yaşamdan ve buradaki mekan ilişkilerinden bahseder örneğin işyerimizle özel hayatımızın geçtiği düşünülen yer arasında hiçbir noktada gerekmedikçe durulmadığını, belirtmektedir. İşe gidip çalışıyoruz orada kendimize ait bir gündelik yaşamımız var, işten çıkıp eve dönerken özel araçla ya da metroyu tercih ediyoruz ancak arada katedilen yol tekinsiz mekanlar halindedir (Nalbantoğlu, 1996, s.41).

"Metropolü mümkün kılan, hiç uzlaşamadığımız bu farklı zaman dilimlerinin senkronize olmadan kendi zamansallık farklılıklarıyla birarada bulunuşlarıdır" (Uluğ, 1996, s.41)

Günümüz toplumları için gelenek kavramı olanaksız hale gelmiştir. Çünkü metropollerde hafıza geleneğe olanak veremeyecek kadar kısadır. Buna bir nevi balık hafızası da diyebiliriz. Metropolde de bizim öznelliğimizi tanımlayan benzeri türden bir hafızaya yani bölük pörçük bir hafızaya sahip olunur.

Mekan sosyolojisine en önemli klasik katkısı yapan kuşkusuz Simmel'dir. Simmel, kitlelerin metropoliten yaşam ve onun toplumsal akışkanlığı içinde geçirdiği duygusal olduğu kadar, bilişsel değişimin sonuçları üzerinde de durmaktadır. Simmel metropolisi salt bir maddi mekan olarak değil, bir ilişkiler ağı ve psikolojik deneyim olarak kavramaktadır. Ona göre, modern zamanların metropoliten kitleleri kayıtsız ve bıkkın (blaze) bir ruh durumuna doğru sürüklenmektedir. İmgesel uyarımın fazlalığı ve sıkışık yaşam, bireyleri bir tür kayıtsızlık ve yarı felçlilik durumuna itmektedir. Bütün kalabalıklığına karşın bireyler bir zihinsel yaşam anlayışı ve imgesel boğulma içinde kamusal mekanlarda soğuk bir yalnızlığı ve biçimselliği tecrübe etmektedir. Modernitenin bu biçimsel yönlendirmeleri altında, yaşam güçleri mekanın bu biçimselliğine karşı direnmektedir.

Simmel boş bir mekana anlam kazandıran toplumsal etkileşimlerdeki mekansal biçimlerin beş temel özelliğini çözümlenmiştir. Bu özellikler şunlardır:

1. Bir mekanın eşsiz ve tek niteliği,
2. Bir mekanın mekansal olarak 'çerçevenilmiş' parça ve etkinliklere bölünebilme biçimleri;
3. Toplumsal etkileşimlerin mekan içine yerleştirilebilme düzeyi;
4. Özellikle kentteki yakınlık/uzaklık derecesi ve görme duyusunun rolü;
5. Konumların değişme olanağı ve özellikle yabancıların gelişinin sonuçları.

Görüldüğü gibi, Simmel mekanı, toplumsal örgütlenmenin mekandan koparılması nedeniyle giderek önemini yitiriyor olarak görme eğilimindedir.

Metropoller çeşitli mekansal ilişkileri birarada barındırır ve metropol insanı da bu ilişkileri yaşarken herhangi bir sıkıntı duymaz. Örneğin Hilton'da bir akşam yemeğinden sonra Samanpazarı'nda gidilen bir meyhane, sürdürülen mekansal ilişkiler bu insan için bir karmaşa yaratmaz oysa kırsal yaşamdan

biri için bu söz konusu değildir. Hilton'a gidip o mekanla karşılaşması hayatının ondan sonraki dönemi için bir sarsıntının başlangıcı olabilir. Simmel'in 'Geist' dediği, metropol insanının herşeyi zihinselleştirdiği, hiçbir şeyin kendine ait, gerçek hale gelemediği, kayganlaştırdığı ilişkiler içinde çok hafızalı olarak hayatını sürdürmesidir çünkü metropolün yeri yoktur, tüketim üzerine kuruludur ve tüketmeden de kendini gerçekleştiremez.

Metropolis ve Kent'te isimli eserinde Simmel, mekan ve kente ilişkin daha özel argümanlar geliştirir (Levine, 1971). Birincisi, metropolisteki uyaran zenginliği nedeniyle, insanlar çekinik ve duygular karşısında kayıtsızlık tavrı geliştirmek zorundadır. İnsanlar bu tür bir tavır geliştirmeselerdi, yüksek nüfus yoğunluğunun yarattığı deneyimlerle baş edemezlerdi. Kent kişiliği çekingen, mesafeli ve bıkkındır. İkincisi, aynı zamanda kent bireylere farklı tür bir kişisel özgürlük sağlamaktadır. Küçük ölçekli cemaat ile karşılaştırıldığında modern kent, bireylere ve onların kendilerine özgü iç ve dış gelişimlerine ortam sağlar. Son derece geniş ilişkiler yayılımı içine yerleştirilen bireylerin benzersiz gelişimlerine izin veren, büyük kentin mekansal biçimidir.

Aslında Simmel, kentsel yaşamı, kentin mekansal biçimi açısından çok fazla açıklamazsa da O'na göre herşey yakınlaştıkça uzaklaşır. Bunun en belirgin örneği ise mekanda kendini gösterir. "Mekan içinde yakınlaşma, otobüslerde, toplu alanlardaki yığılma, duygusal bir yakınlaşmayı değil, sadece bireysel bir uzaklığı çağırıştırır. Mekanın fethi eskilerde kişilerin iktidar gösterisiyken, şimdi bu durum kamunundur." Metropoldeki anonim mekanlar kendilerini insanlara açmıştır ama hiçbir zamanda onlar için varolmazlar." Yani mekanlar herkes için varolabilir ama kimse için varolmaz. (Simmel, çev.Meltem Ahıska, Defter, s.126)

Burada kamusal anonim mekanlara dönüşmüştür. Walter Benjamin, yüzyılın başlarında pasajların, kalabalıkların ve kamusal yaşamın, onu

tercübe eden bireyler için çelişkili önemini ortaya koymaya çalışır. Flaneur tiplemesinin ortaya çıkışı ile metropoliten sokakların, alışveriş mekanlarının, kafelerin ve eğlence yerlerinin toplumsal-kültürel yükselişleri mekanla yeni bir tür ilişkinin gelişmeye başladığını ve toplumsal yaşamı çepeçevre sardığını göstermektedir. Cadde ve pasajlar, flaneur için konuta dönüşmüştür. Zaten pasajlar da, alanlar ile iç mekanlar arasında yerlerdir (Benjamin, 1993, 115). Dönem kendinden geçmiş bir öznenin dönemidir bu özne, o kalabalıkların, renkli bulvarların, hızla akan insan kütlelerinin insanıdır; yani kamusal mekanların, flaneur'un belli başlı karakteristik özellikleri şunlardır: zamanın çoğunu meraklı bir biçimde şehir manzaraları izleyerek geçirir (voyeurizm-dikizcilik) ev dışında harcanan zaman hatırı sayılır fazlalıktır.

Baudelaire, başımıza, neredeyse bütün dertler odamızda kalmayı bilememekten geliyor, derken aynı zamanda mekansal ütopya arayışını da dile getirmiştir.

Bu yazarların ortak özellikleri, onların metropollerini sadece ekonomik, kentsel ve teknolojik açıdan birer araştırma konusu olarak sınırlamalarında yatar. Metropol yaşamı ve alt mekanların kişiler arası ilişkilerde, psikopatolojilerde ve bireylerin iç dünyalarında nasıl tecrübe edildiğini de ele alırlar. Vidler'in kullanıldığı modern yaşama özgü bir mekansal psiko-patoloji olan agorafobia kavramı, Simmel'in blaze davranış örneği ve Benjamin'in flaneur kavramı bunun iyi örnekleridir.

Artık zaman, mekan ve uzamda farklılaşmalar mekansal algıya etkisini arttırmaktadır. Antony Vidler, Mekansal yabancılaşma: Agorafobia (Vidler, 1991, 31) adlı makalesinde, 19 yüzyılın sonlarında hızla gelişen metropoliten yaşamın öznelerin mekansal algılarını nasıl dönüştürdüğünü, psikolojik sonuçları açısından ortaya koyar. Bu girişim, değişen toplumsal anlayışın kentli bireyleri yeni bir mekansal tasarıma ve ilişkiye doğru nasıl ittiğini gösteren iyi bir denemedir. Adı geçen agorafobik mekansal ilişki kentli

öznelerin içine savrulduğu patolojik bir uzam anlayışına işaret eder. Vidler'e göre metropoliten yaşam, kendisi ve üzerinde yaşayan bireyler arasında—ilk bakışta göze batmayan-sıradışı bir ilişkinin ortaya çıktığı yerdir ve mekansal tekinsizlik hastalığı, bize mekan ve onu deneyimleyen bireyler arasındaki ilişkinin değişen niteliğini göstermektedir.

Agorafobia nesneler dünyası ile bireyler arasındaki mesafenin, kişinin ruhunda yarattığı tekinsizlik, sıkıntı ve korkunun hastalığı olarak kavramlaşmaktadır. Mekansal boşluk duygusu, bireylerin terörize olmasının yeterli koşulu olmaktadır. Modern mekan anlayışının sonucu olarak, büyük meydanlar, büyük anıtlar ve geniş caddeler mutlak otoritenin bireyler karşısındaki ezici üstünlüğünün birer kanıtı olarak ortaya çıkmaktadır. Uçsuz bucaksız mekanlar içinde birey patolojik olduğu kadar politik bir deneyimden de geçer.

Metropoliten kültürel yaşamın nasıl şekillendiği ve bu mekanın yazınsal anlatılar için nasıl kaynaklık etmeye başladığı, kentsel mekan algılarının bunlar üzerindeki etkisinin nasıl sonuçlandığına dair bir diğer çarpıcı örneği Raymond Williams sunar. Raymond Williams, modern polisiye anlatıların belli başlarından Sherlock Holmes'un kentsel bir anlatı olduğuna dikkatimizi çeker. Holmes mikromekanın nimetlerinden faydalanan bir flaeur dedektifi olarak karşımıza çıkar. O, modern kamusal mekanlar içinde geç-modern imler peşinde koşar. Aynı zamanda iki uzamı da deneyimleyen bir dedektiftir. Mekansal özelliklerin, ilişkilerin, cinayetlerin kentsel niteliği, kahramanımızın olayları çözümüleme biçimlerini de belirlemektedir.

Holmes'in büyütecisi, mekansal olgu biçimlerini olduğu kadar, sorunlara yaklaşım ve olayları çözümüleme tekniklerini de biçimlendiren bir aygıttır. Ayrıntılar, yani mikro yaşamlar Holmes'in varlık sebebidir. Kısacası, modern bilimin mikro—kozmozolojik mekan algısı ve paradigması eşliğinde çalışır. Holmes'ten bu yana yaşam, hızlanarak katlanan minimal mekanların bilgisi

üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. Mikrokozmozolojik mekan algısı değişerek bakış açıları ve gündelik refleksler sürekli dönüştürülmektedir. Bu algılama biçimi artık yüzyılın başındaki gibi, sadece kitlelere açık kozmopolit kamusal mekanlar, pasajlar, sokaklar ve kalabalık meydanlar üzerinde kurulmamaktadır. Tersine değişen algı biçimiyle birlikte uzam da bir başka yere taşınmaktadır. Bu yerler, mikrokozmosun inşa edildiği detaylı, temiz, arındırılmış iç mekanlardır; ev-leştirilmiş laboratuvarlar ya da laboratuvarlaştırılmış evlerdir.

Bu durumda modern uzam paradigması yerini, Japonvari bir mikro-uzam paradigmasına terk etmiş durumdadır. Uzam anlayışındaki ölçeksel ve yönetsel farklılık, aynı zamanda, ekonomideki Fordizm ve postfordizm arasındaki stratejik bir anlayış farklılığına işaret etmektedir. Modern insan, sırasıyla önce devlerin, ardından cücelerin ülkesinde mekansal-ölçeksel bir yabancılaşmaya maruz kalan Gulliver'in hikayesini gerçekleştirecekmiş gibi durmaktadır. Modern dönemlerin siyasal ve ideolojik tarihinde önemli ölçüde yer eden yüksek kuleler, devasa özgürlük anıtları, uçsuz bucaksız meydanlar, tonlarca çelikten üretilen büyük zırhlılar, otomobiller, raflar boyunca kitaplar, devasa silahlar, v.s., yerlerini mikro aygıtlara bakarak gittikçe küçülmüş ve hafiflemiş gibi görülmektedir.

Her şey mikro mekanlara uyarlanmakta, içinde yaşanan zaman mekanı küçültmektedir. Mekansal sıkıştırma ise bizi bir başka ilişkinin içine doğru çekmektedir. Bilgisayar yazılım deyimi ile ifade edecek olursak ZIP'lenmiş bir mekansal deneyimin içinde dönüşüyoruz. Algı, küçük mekanlara yöneldikçe kendi boyutlarını da değiştirecektir/değişmektedir. Mekansal algı Gulliver'in Lilliput ülkesindeki benzer bir ölçek sorunu ile karşı karşıyadır. Orta sınıf yaşamlar, ideolojiler, mekanlar ve algılar mikro teknolojinin eşliğinde gün geçtikçe küçülerek, yeni bir kozmos anlayışının içine çekilmeye çalışılmaktadır. Kapitalizm optik anlamda, mekansal ve algısal bir daralma sürecine girmiş durumdadır. Bazı yazarlar, dönemin hızının dünyayı

küçülttüğünü ve zamanın-uzamın sıkıştığını vurgulamaktadırlar. Mekansal küçülme dönemi, aynı zamanda endüstriyel hırsızlığın, paronayanın ve karşı–denetim mekanizmalarının da gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

#### **4.2.1. Gündelik yaşam ile değişen mekanlar ve zamanın değerlendirilmesi**

Yukarıda açıklanmaya çalışıldığı gibi günümüzde artık iletişim teknolojisi bizim klasik mekan anlayışlarını da alt üst etmiş durumdadır. Zaman mekan üzerindeki en büyük etkidir. Artık iş tanımlamaları da değişerek geçen süre değil asıl olan üretimdir fikri benimsenmektedir. İşverenler için kişinin çalışması için mesai saatlerine herhangi bir sınır koyulmuyor çünkü önemli olan üretim olmaktadır. Bu durum çalışma mekanlarındaki değişikliğin en büyük işareti olarak, çalışılan mekanın esnek çalışma düzenine uygun biçimde donatılmasına bu da ileri bir bilgi ve iletişim teknolojisi kullanmaya bağlanıyor.

“Reyner Banham 1970’li yıllarda mimarlığın gelişimini açıklamak için birinci makine çağı tanımını, onun öğrencisi olan Martin Powley’in de 20 yıl sonra aynı tartışmayı ikinci makine çağı zeminine taşıması, modern mimarlıkla teknoloji arasındaki ilişkinin zamana bağlı değişimini vurguluyordu.” (Güzer, 2001, s.42)

Yüksek teknoloji kavramı yeni mimari zaman ve mekan kavramlarını ortaya koyacak yeni algılamaları oluşturmaktadır, bu yeni algılamalar yeni mimari anlayışları beraberinde getirmekte bu sayede de bu anlayışı temsil eden yeni yapılar üretilmektedir (Sözen, s.136) .

Örneğin, yapılarında bütünüyle çağın teknolojisini kullanan Nouvel’in mekan anlayışı, mimarlığın gözden çok ruha yönelmesine olan inancıyla biçimlenmektedir. Mimarlık, geçmişin kalıntılarının değil yaşamakta olan kültürün ifadesi olmalıdır. (Çağlar, 1995, s.78).

Eisenman'da, (Eisenman, 1996, s.81) toplumsal hareketin mimarlıktaki biçimlenişi yeni bilgi teknolojileri ve iletişim yöntemleriyle sağlanacağını öne sürmektedir. Mimarlıkta bilgisayar kullanımı, mekanları birbirine bağlayan aksların yerini yoğunluğu, hızı, yönü olan vektörler almıştır. Böylece başka bir nesneye doğru belli bir hızla ilerleyen bir nesnenin hareketini çizmek mümkündür; birbirinden farklı koşullar, mekan/zaman hareketleri çizilebilir ve yapısal bir gerçeklikte ifade edilebilir. Bu durumda bireyin zaman, mekan, yoğunluk ve vektörlerle olan ilişkisi bambaşka yeni bir boyuta taşınabilir. Eisenman bilgisayarın kültürel dinamizmini, bireylerin hareket edebilmelerini, simgeleyen yeni dinamik bir dünya yaratabileceğine inanmaktadır (Sözen, 1996, s.137).

Bu görüşlerin ilk kuşak temsilcileri Le Corbusier ile mimarlık tartışmalarında high-tech olarak öne çıkarılan mimarlardan Foster'ın mimarlığı ile belirgin bir farkla ayrılıyordu. Bu Foster'ın makine ile kurduğu anoloji ve teknoloji açısından farklılık gösterir çünkü, Le Corbusier araba ve hava taşıtlarından etkilenirken, ikinci kuşağın ilham kaynağı bilgisayarlar olmuştur.

Bunun yanı sıra, taşıyıcı sistem, malzeme, donatımı, tesisat sistemleri ve yapı bileşenlerinin teknolojinin gelişimine paralellik içinde değişmesi mimaride tasarım için alternatif olanaklar sunmaktadır.

Bu teknolojik gelişime dayanan çelik ve cam yapılar, otomasyon, büyük açıklıklar günlük yaşamda mekan ifadesini farklı bir boyuta taşımakta binalar 'akıllı yapı' olarak öne çıkmaktadırlar. Teknolojinin mimariye yansıyan bir diğer boyutu da sosyal yaşam organizasyonu ile ilgilidir. Bilgisayar ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler yaşama biçimlerimizi ve mekan kullanma alışkanlıklarımızı değiştirmeye başlamıştır.

İşyerlerinin evlere taşınması ve çalışma araçlarının küçülmesiyle mekan boyutlarında farklılaşmalar olmaktadır. Bilgi ve iletişim teknolojileri

(Information and Communication Technology, ICT) 1995 den bu yana 'web stili yaşam'ın dünyaya yayılmaya başlamasıyla mimari etkilenmektedir. Artık bilgi arama-bulma-işleme olanakları ve bunların çok kısa sürede çok hızlı gelişmesi çalışma mekanı kavramının yeniden tanımlanmasına yol açmıştır (Öymen, 2001, s.10).

Bilgi toplumu niteliğini kazanmış toplumlar artık bu yeni çalışma mekanı kavramını yadırgamayıp ofissiz ofis uygulamasına geçmişlerdir. Bu tür bir sistem pek çok farklı alanın çalışmalarına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Örneğin endüstriyel tasarımcılar ya da dekorasyon yapan mimarlar tasarımlarında artık bu kriterleri göz önünde bulundurmaya başlamışlardır, masasız ve sandalyesiz toplantı odaları, sadece ayakta durup yaslanılacak yüksek tezgahlar...Tezgahlarda dizüstü bilgisayarlar için fiş, cep telefonları için şarj yuvaları vb. pek çok yeni tasarlanmış ürün... Bu ürünlerin ortak noktası çalışanların rahatını sağlamaktır. Örnek olarak, Postmodern anlayışla yapılmış tasarım ve malzeme içermeyen çalışanları rahat ettirmek için tercihen bambu, ahşap, hasır ve doğal malzemeden üretilen ofis mobilyaları çalışma mekanı anlayışını farklılaştırmaktadır. Bunun yanında 'insan-doğa-yaşanılan mekan' uyumunu azamiye çıkartmak ve insan enerjisini doğal bir akımla kullanmasını sağlamaya yönelik renk, doku, koku, ses ve ışık kullanımı özen kazanmaktadır (Öymen, s.10).

Ofissiz ofislerde gerek çalışmak gerekse sosyalleşmek için oldukça fazla kafe ve dinlenme üniteleri yer alıyor. Bu dinlenme üniteleri kanepeler, şezlonglar, plaj koltukları vb.lerinden oluşuyor. Bu mekanlara ise 'clubbing zone' denilmektedir.

ICT devrimi her binada tıpatıp uygulanmamaktadır, öncelikle çalışanlara zaman ve mekan esnekliği sunulmaktadır bu sayede çalışanlara ICT devriminin olanaklarıyla donanmış binada laptoplarıyla istedikleri yerde çalışabilme imkanı sağlanmaktadır.

Bu tür bir bina, örneğin İngiliz havayollarının Londra'daki merkezinde atriumun tavanına yerleştirilen kızılötesi ışınlara duyarlı alıcılar sayesinde kablosuz iletişimle çalışan laptoplardan çıkan mesajlar bina içerisinde bir nevi network ağı sağlamış oluyor. Dolayısıyla kişi yerden bağımsız olarak kendi mekanını kendisi yaratabiliyor. Başka bir deyişle illaki sabitlenmiş bir masaya oturmaya gerek kalmıyor bu durumda kimsenin bir masaya da ihtiyacı olmuyor. İşlenmemiş ve işlenmiş bilgi her an her yerden elde edilebiliyor.

ICT sistemi sadece mimariye ve iç mekan kullanımına ilişkin yeni kavramlar getirmekle kalmıyor, bazı tasarruf önlemlerini de beraberinde getiriyor. Bir kişiyi, bir yıl içinde bir binada tutmanın maliyeti özellikle ofis mekanlarına talebin çok olduğu yerlerde oldukça fazladır. Dünyanın önde gelen bir kentinde fazla talep gören bir yerde sabitlenmiş ofis sistemiyle çalışmak şirketlere büyük maliyetler getirmektedir. Ofissiz ofis sistemiyle bu maliyet müthiş derecede azalıyor çünkü binanın yerinin merkezi olması çok da önemli değil, çalışanların hepsi buraya gelmek zorunda olmadığı için çalışanlara özel mekanlar sağlamak gerekmiyor. İşe gelmediklerinde bu mekanları başkaları da kullanabileceği için yer israfı da söz konusu olmuyor. Kırtasiye masrafları da en aza indirgenir çünkü dosyalar yerine cd'ler kullanılmaya başlamıştır.

ICT destekli bina Commerzbank gibi 300 metre yüksekliğinde 121 bin metrekareye yakın bir bina olabilir. Bu binanın her odası için ayrı ayı havalandırma, ısı, nem, pencere açma kapama v.b sistemleri işletecek yazılım ve donanım kullanılabilir.

Mekan kurgusunda yeni malzeme kullanımı öncesinde endüstriyel anlamda hazırlık gerektirir. Bu nedenle bugün kullanılan bir çok malzemenin doğuşu 18.yüzyılda; kullanım tekniğinin gelişim 19.yüzyılda ve estetik biçimde geliştirilmesi 20.yüzyılda olmuştur. Bu zaman süreci içinde teknolojinin gelişiminin mekan üzerine etkileri ne olmuştur? Kübizm, Süprematizm ve

Pürizm'e dayalı modern mekan anlayışının biçimlenmesinde teknolojinin rolü ne olmuştur?

Son birkaç yıldır yapılan tartışmalarda "Yeniçağ zamanın sonu ve sonrasızlığın şafağı olacak gibi görünüyor" denilmekteydi, aslında zamanın sonu, sonunda mekanın çöküşüdür. (Taylor, 1998, s.22)

Bu görüşler Taylor tarafından şöyle dile getirilmiştir;

"Elektrik insanları mekan ve zamana bağlayan zincirleri kırmayı vaat eden hız olanağını yaratır. Hızın sanrı üretici etkisi, kişiyi, zamanın ve mekanın dünyasından, mutlak olanın her yerde hazır ve nazır olduğu duruma taşır." Hızı yaratan etkenler ısı ve ateştir. Speed (hız) mekanın ve zamanın zincirlerini kırar. Bu açıdan bakıldığında fütüristlerin bildirisi ise şu olmaktadır: " Zaman ve mekan dün ölmüşlerdir. Artık mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü ezeli ve ebedi, her yerde hazır ve nazır olan hızı varetmiş bulunuyoruz."(Taylor,1998, s.22-23)

Zaman-mekan ilişkisinde, zaman: 21.yüzyıl, mekan: uçbirim olarak gündeme taşınmıştır. Matris...Sibermekan. Her ulustan milyonlarca yasal operatör tarafından, matematiksel kavramların öğretildiği çocukların her gün yaşadığı, üstünde anlaşılmış bir sanrı...İnsan sitemindeki her bilgisayarın bankasından soyutlanmış verilerin grafik sunumu. Zihne sığması olanaksız bir karmaşıklık, zihnin olmayan mekanı içinde dizilmiş ışık sıraları, veri kümeleri ve burçları. Kentin ışıkları gibi kavramlar zaman mekan paradigmalarıdır (Taylor, 1998, s.22-23).

Bu paradigmada sibermekan, geleceğe ilişkin bir bilimkurgu projeksiyonudur, ancak günümüzdeki yaşamın önemli özelliklerini önemli ölçüde yansıtmaktadır. Mc Luhan'a göre; "Gerçekte, sanki mit dünyasındaymışız ve tümleşmiş gibi yaşıyoruz, ama eski, elektrik öncesi

dönemin parçalanmış mekan ve zaman modelleri içinde düşünmeyi sürdürüyoruz.” Hız belli bir noktaya eriştiği zaman, zaman ve mekan çöker ve mesafe ortadan kalkmış gibi görünmektedir.

Böylece, internet’le iletişimin günlük yaşama etkili bir şekilde girdiği çevrelerde, yeni bağlantıların heyecanının kent sosyal yaşamını olumsuz yönde etkileyeceği endişesi yaygınlaşmaktadır. Çünkü, konutun her birey için dünyanın merkezi haline gelmesiyle, kişi kendisini sanal bir toplum içinde hissetmekte, yakın ilişkide olduğu sosyal gruptan soyutlanarak bireyselleşmektedir ki bu da ciddi bir sorundur. Oysa, sosyal etkileşimin en önemli aracı mekandır; kentsel ortak mekan, etkileşim için bir pencere, bir kapı sunar; korunmalı bir ortamda diğer insanlarla görsel temas ve pasif iletişimi olanaklı kılar

Bu iletişim ortamının mekan, zaman, uzamda yeni durumu tartışılmalı/tartışmalıdır. Bu tartışma teknoloji, mimarlık ve sanal mekanlar düzleminde gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

#### **4.2.2. Teknolojinin mimarlığa yansımaları ve sanal mekanlar**

##### **4.2.2.1.Sanallık ve gerçeklik**

Gündelik yaşamda, her geçen gün ismine daha sık rastladığımız sanal gerçeklik kavramı, öncelikle elektronik ortam için tasarlanmış bir teknoloji bileşimini işaret ederken, bireyin varoluşsal temellerini yeniden tanımlayabilecek bir felsefi derinliğe de gönderme yapmaktadır. Felsefi bir görüngü olarak sanal gerçeklik ya da yalnızca sanallık, aynı zamanda içinde yaşamakta olduğumuz çağın egemen ideolojik bağlamının bir boyutunu oluşturmaktadır.

Sanallık, genellikle elektronik ortama özgü bir kavram olarak bilinse de, bu kavramı geniş bir açıyla ele almak da mümkündür. Edebiyatta (örneğin, Tolkien'in hobbitler,elfler, vb.den oluşturduğu dünya), sinemada (zaten film mekanı sanaldır, supermen ve gerçeğin gerçekliğinin ve öznenin gerçekliğinin içiçe yeraldığı Truman Show'dur), televizyonda (haberlin dramatize edilmesi vb.) olduğu gibi mimarlıkta da kurmaca mekanlara ya da ütopyalara "sanal" denilmektedir.

Sanallık (Virtual), kelime olarak, potansiyel ya da güç anlamına gelen ve gerçekte (actual) yan yana geldiğinde, bir anda görülebilen ve etkin hale geçen anlamına gelmektedir. Bu haliyle felsefe tarihindeki en eski problemlerden biri olur: oikos, polis, ethos ( ev, şehir, varoluş) fikirlerinde yer almıştır.

Sanal gerçek olmadığı halde etkisi veya gücü gerçekmiş gibi olan diye tarif edilebilen bir kavramdır. Sanal bilgisayar ortamında modellenmiş olan; sanal mimarlık, bilgisayar ortamında sunulan mimarlık anlamında kullanılmaktadır.

"Gerek düşüncelerin gerekse suretlerin bir sanallık halinde varolduğu Plato'nun yazılarında tutarlı ve işlevsel bir düşünce vardır. Sanallığı günümüz teknolojilerinde olduğu gibi, bilişimin saklanması, yeniden kazanımında ve dolaşımında olacak gelişmelerle açılacak yeni bir dünya ile fazlasıyla yakından özdeşleştirmek yerine, yazı varolduğu sürece sanal olan hakkında bir tür fikir olduğunu anlamamız gerekir. Okuduğumuz metin gerçek mekanda bulunabilir, ancak bizim için anlaşılabilir olana kadar o da bir sanallık durumunda varolur. Sanal mekana girmek için bilgisayar ekranını veya sinema göstericisini beklememiz gerekmedi, az çok sürekli olarak onun gölgesinde yaşamaktayız" (Rheingold, 1991, s.130).



Şekil.4.1. Virtual Architecture, 1995, Guliano Zampi, Conway, Lloyd Morgan

Bilgisayar ve benzetim şekilleri kolaylıkla işlerken ve görsel olanın sanal mekandaki sanal nesnelerin görüntüsünün duyum boyutlarında sanal olanla gerçek olan arasında bir ayırım yapıp yapamayacağımız daha az açıktır. "Sanal sesi neyin oluşturacağını ve 'gerçeği' sesten nasıl ayırt edileceğini veya edilmesinin olanaklı olup, olmadığını bilmek oldukça güçtür. Dahası sanal olan ne görme ne de sestir, görme ve sesin kendi oyun alanları olarak buldukları nesneler ve mekanlar sanaldır. Görme, ses, dokunma, tat alma ve koklama her zaman olduğu şekillerde işler. SG, eğer çalışırsa, yalnızca duyuların, kökten değişen algısal girdilere rağmen bile, her zaman olduğu şekilde işlediği varsayımı üstünde çalışır. Sanal nesneler şimdi artık 'gerçek' nesneler ile aynı algısal etkileri doğurma yeteneğine sahiptir" (Mitchell, 1995, s.44).

Proust'a göre sanal, güncel (actual) olmadan gerçek (real), soyut (abstract) olmadan fikirsel (ideal) olandır. Sanallık gerçek objenin bir parçasıdır. Deleuze ise okun ucunu farklı bir yöne çevirir. Sanalı gerçekleştirmek, mümkün olanın (possible) farkına varılması değildir ve ikisini karıştırmamak

gerekir. Sanallık gerçekliğe değil, güncelliğe karşıdır. Her obje sanal imgeyi ve gerçek imgeyi barındıran bir çifttir. Farklılık ve tekrarlama sanallıkla, güncelleştirme hareketidir. Yanlış yaklaşım ise gerçekleştirmenin bir sınırlandırma olduğunun düşünülmesidir (Deleuze, 1989, s.155).

Özellikle 19.y.y.dan itibaren, sanal gerçeklik teknolojisi önce fikir düzeyinde daha sonra uygulamada bazı gelişmeler yaşamıştır. Her ne kadar gündelik yaşamın bütün alanlarına nüfuz etmiş olsa da, bu gün sanal gerçeklik teknolojisinin en verimli kullanımları eğitim (yalnızca kurumsal değil, aynı zamanda ve daha çok meslek içi eğitim, ayrıca her türlü 'eğitme' süreci), malumat depolama (kütüphanecilik, arşivleme), tasarım (mimari, mühendislik, endüstri tasarımı) ve tıp alanlarında kabul görerek kullanılmaktadır.

#### **4.2.2.2. Mimarlık ve sanallık**

4.2.2.1' de kısaca anlatıldığı gibi, sanal ortamlar bizlere yeni bir gerçeklik kategorisi sunmaktadır. Böylece yaratılan mimari gerçeklikteki temsiliyet sistemi "gerçek mekan gibi yaşamak" kavramıyla yaşamsal önem taşımaktadır. Sanallık, gerçeğin en ilginç katmanlarından biridir. Aslında "sanal " kavramı, gerçek olan ama somut olmayanı tanımlamaktadır. Bu nedenle sanal mimarlık bir anlamda gerçek mimarlıktır.

Sanal mimarlık dediğimizde, bilgisayar mimarisiyle bilgisayarın ve yazılım sistemlerinin yardımı olmadan ortaya çıkması mümkün olmayan tasarımlar kastedilmektedir. Bu tasarımlarla uğraşanlar aynı zamanda, esneklik ve değişimin, sürekli bir ivmenin yaşandığı, bağımsız bir toplumun mimarı olmak istemektedirler ve sanal çağın mimarlığını 'elektro-mimarlık' (electrotecture) olarak tanımlamaktadırlar. Tasarımlarında yerçekimi gözardı edilip, aşağı-yukarı, iç ve dış, özel ve kamusal arasındaki ayırım reddedilir. Modern film teknolojisinin teknik olanaklarının mimarlar tarafından kullanılması, hareketli mimariyi, dolayısıyla hareketli mimari sunuş oluşturmaya olanaklı kılmıştır.

Sanal gerçeklik, dolaşım (navigasyon), bilgi bulma, iletişim ve etkileşim gibi etkinliklere olanak sağlar. Mimari işlevlere yer sağlayan ve anlam ifade eden formlar tasarlayan disiplin olarak, sanal mekanların tasarımını etkileyebilir. Sanal mekanların içi ve dışı belirgin olmalıdır. Formlar, fiziksel kısıt olmadığı için soyut, gereksiz detaylardan arınmış ve sadece anlam belirtmek üzere tasarlanmış olmalıdır. Sanal mekanlar, VRML, Active Worlds ve ICT programları kullanılarak tariflenebilir. Son zamanlarda sanal kavramı bilgisayar destekli tasarımın digital ortamını ima etmeye başlamış, simülasyon kavramı ile yer değiştirebilir olmuştur ancak simülasyon sanallıktan farklı bir kavramdır.

“Sanal mekanların tasarlanmasında kullanılabilecek mimarlık teorileri ve yöntemleri arasında Piaget’in mekan algılamasıyla ilgilikavramları ve Lynch’in büyük ölçekteki mekanları algılamaya yarayan ve öznel mekansal deneyimde algılanan kategoriler olan yer, iz, alan ve eşik kavramları kullanılabilir.” (Baykan, 2002, s.59)

Mimarlıkta sanalın gerçekle ilişkisi genellikle, elektronik olarak üretilen “sibermekan” kavramı içinde anlaşılır. Sanalın, Descartes’çı kavramlar çerçevesinde gerçeğin (fiziksel olanın) karşıtı olması savına dayanan bu kavram, teknolojik yolla üretilen bir sanallık aracılığıyla mekanın gerçekliği ya da fizikselliğin (mimarinin) yerine geçmeye çalışır. “Sanala, gerçeğin karşıtı olarak bakılacağına bir gizil güç yada kuvvet olarak bakılabilir. Bu bir anda çıkıp etkin duruma geçebilir. Sanal fiziksel olmadan etkin bir biçimde ama biçim dışı/biçimsel olmayan eylemde bulunabilme olanağıdır. Sanallık, özde, gerçekleşmiş olanın her türlü verilmiş, açıklanmış ve başarılmış gizil gücüdür” (Rocker, 1998).

“Gerçek, sanalın zaman içinde belli bir anda süreç ve kuvvet olarak görünen bir çok gizil belirtilerden biri olarak kavranmaktadır. Bu durumda gerçek, sanalın belirli sürelerde ortaya çıkması demektir. Bu gerçek kavramı gerçeğin varolan ve ‘bir eylem’ olarak kalan fiziksel belirme kavramını genişletmektedir. Gerçek, sanalı sayısız gizil durumlarından biri olduğundan, sanalın değiştiği herşeyi hiçbir zaman tam olarak ortaya çıkarmamaktadır.

Bir başka deyişle, sanal hiçbir zaman bir bütün olarak saptanamaz. Bu belirsizlik, bu eksik olma kavramı, bütün mimarlık görüntülerinde sürdürülmelidir. Bizce, mimarlıkta sanal olan kendi belirsizliğine açık olmalıdır. Nesne ile özneyi açıkça tanımlamayı ve ayırtırmayı amaçlayan indirgeyici girişimlere karşı olarak sanal, burada önceden öngörülmemiş bağlantıları ve ilişkileri oolanaklı kılan çoklu bir gizil güç olarak algılanmalıdır. Bu nedenle, sanaldan bir karmaşıklık çıkar sanmaktadır, yani ayrı ayrı bir takım öğeler dizisi değil, tamamlanmamış gerçekleştirmeler olarak yorumlanabilecek karşılıklı ilişki türleri sözkonusudur” (Eisenmann, 1987, s.127).

Gerçekle sanal olanın etkileşiminde, Jacques Lacan ayna görüntülerinin oluşum süresince özne üzerine merak uyandıran albenisi üzerinde düşünür. Ayna yüzeyi gerçek olanı yansıtan, mekansallığın ve nesnenin görsel özelliklerinin kopyasını çıkaran bir sanal alan yaratır. Gilles Deleuze ardından sanal olan ile gerçek olan arasında karşılıklı bir etkileşim tanımlar.” İmge bir nesnenin yerini alabilir ve nesneyi aynanın düzleminin kısıtlarının ötesine zorlayabilirmiş gibi kararlaştırılmaz bir tersinirlik yaratabilir. Herbiri bir diğerine, herhangi bir yeni özellik veya nitelik eklemeksizin bir olanak derinliği, daha zengin bir tını kazandırarak algılanamaz bir katkıda bulunur” (Deleuze, 1989, s.145).

Lacan, gerçek olanın sanallık mekanına güvenini, ayrılımlarının gerekliliğini ve olanaklılığını hem açıklar hem de azımsar. Deleuze de Lacan ile, anlaşma değilse bile bir uyum içinde, gerçek olanın yalnızca olduğu gibi işlevsel olduğunun, zaman içinde sanallık mekanı olma ve bu mekana batma yolu ile varolduğunu açıklar (Deleuze, 1989, s.67).

“Eğer her ‘geçmiş’, bir zamanlar varolmuş olan ‘şimdi’ ile zamandaş ise, o zaman, ‘geçmiş’in tümü, ona göre ‘şimdi’ geçmiş olan yeni şimdi ile var demektir” (Deleuze, 1994,s.81-82). Bir başka deyişle ‘şimdi’ geçmişin gerçekleştirilmesidir. Geçmiş, tek anlamlı bir zaman boyutu olmaktan çok, ‘geçmiş’in ve ‘şimdi’nin boyutlarının varoluşu anlamına gelen zaman sentezine katılıyor. Dolayısıyla, her şimdinin bir sanal izi yada geçmişin anısı

vardır. Sanal geçmiş aracılığıyla şimdinin olanaklılığına değinen bir oluş sürecidir (Demirkaya, 1999, s.73).

Mimarlıkta sanallık düşüncesi, sanal gerçeklik değil de, kesin olarak bildirimi olanaklı olmayan bir gelecek, ucu açıklık, geleceğin şimdi ve geçmiş üzerinde üstünlüğü, (gerçek veya özgün olanın yenilenmesi, yeniden sunuşu veya yeniden üretimi, kendisine özel hazlara ve estetik tatlılara sahip bir kopya olan) benzetim değil, (zamansal) yer değiştirme vaadi, ertelenen değil sonsuz açıklık düşüncesi sunmaktadır. Siberuzay kavramı ise mimarlığa bedenden ayrılmış, özdeksel olmayan veya aşkın bir tasarım kavramı düşüncesi, maddeden ayrılmış tasarım; ve duyuların ve özdekselliğin benzetimi, yeniden üretimi, çoğaltılması ve arttırımı düşüncesi sunmaktadır (Demirkaya, 1999, s.77).

Mimarlıkta sanallık kavramının kullanılmasıyla, maddi olmayanın tamamıyla somutlaşması sonucunu getirir. Bu durumda, mimarlığın geleneksel yargıyı sorgulaması için mimarlık içinde, üretken yapımcılığa, ya da sanalın koşullarına başvurur. Bu, hem özneyi hem de nesneyi etkileyen mimari mekan ötesinde başka türlü bir çalışmayı gerektirir. Bu esnada mekan kuralları, mekan içinde ortaya çıkan şeyden etkilenebilir. Tüm bu süreçte tasarımda bina oluşmaya devam eder.

Eco, sanal kavramını ABD'deki sanal ortamlara hipergerçeklik tanımı kullanarak anlatmaktadır. Anlatım araçları ise tamamen eğlence amacıyla kurulan ve Venturi'nin işaretlerden oluştuğunu öne sürdüğü mesaj kent, yapay kent, Las Vegas, Disneyworld...sanallık cennetleridir. Diğer taraftan Baudrillard'ın sanal ortamları da simülasyon olarak adlandırılmaktadır. İster hipergerçeklik ister sanallık ve simülasyon olarak tanımlansın kültürel nesne temsil ettiği gerçeklikle bağlantısını yitirmiş, kendisinde temsili olmaktan çıkarak birer gerçeklik haline gelmiştir.

Artık Baudrillard'a göre "sanal" olan kendisini gerçek olanın yerine koymuştur. Baudrillard, Amerika adlı eserinde mekan, sanal mekan ve mekansal modelleme tartışmalarını somut örneklerle anlatırken sanallığın sahte bir ifadesi olduğunu ve gerçek gibi görünen ve imgeler, işaretler ve modellemelerle tasarlandığını belirtir. Burada modellemelerin mekanla kurduğu organik ilişkiler, biçim ve özelliklerin sorgulanmalıdır. Harvey'e göre ise Baudrillard'ın Amerika'sı, mekan, sanal mekan ve mekansal modelleme tartışmalarını somut örneklerle zaman-mekan çerçevesinde anlatır.

Sanallığın hipergerçeklik üzerinden anlatımında ise ABD coğrafyası ve kültürü salt ucuz bir replika (tekrar) veya bir 'şeyi' temsil etmelerinin ötesinde, gerçek gibi davranan sanal mimarlıkla, yapım dilleriyle ve programlarla doludur. (Sargın, s. 17)

"Kent, birbirinden bağımsız imgeler, işaretler ve mimari modellemeler içermekte, farklı coğrafyalara yayılmış her türlü mekana ilişkin bilgiyi, sayısız kez kopyalayarak, bireye tekrar sunmaktadır. Ancak mekana ilişkin bilgi, farklı programlara bölünerek 'metalara' dönüşmektedir " (Sargın, s.17)

Las Vegas'ta, sanalın bir özelliği olan bilgi ve eğlence arasındaki arayüz ortadan kalkmıştır. Sonuç olarak, mekan dahil herşeyin tüketilebileceği sonucu çıkmaktadır. Las Vegas'ta birey, 'özgün yere' gerçekten gitmeden, o yere ait her türlü bilgiyi deneyleyerek öğrenmektedir. Mısır piramitleri, Venedik kanalları, vb. Amerikan coğrafyası içinde tüm imgeleriyle yeniden üretilmektedir. Eğlenceye programlanmış bu kentte mimari diller karmaşası, imgelerin zevksiz çokluğu ile desteklenmiştir. Venturi'de Las Vegas'ı karşıtlıklar ve çatışmalar üzerine yığınlaşan bir kent olarak tasvir eder. Las Vegas mimarlığı Venturi'ye göre postmodernizm'in erken dönem sözcüğünü yapan, özgün bir alandır ve Jameson'ın öykündüğü gibi 'olumlayıcı diyalektik'i (positive dialectic) devingen mekanlarda sunmaktadır.

Baudrillard'a göre Disneyland, özgünlüğün sonsuz kez kopyalanarak aslında sanallığın sınırlarının zorlandığı bir mekandır ve Disneyland'ın modelleri, sınırsız sayıda ve değerinde 'birer gerçekler' üretmektedir. Disneyland örneği tüketim kültürünün yayılmacı yönünü ortaya koyması açısından önemlidir. Paris'e sıçrayan Disney kültürü tüketimin, kapitalizmin egemen olduğu her 'yerde' varolabileceğini göstermektedir. Disneyland'ın sanal mekanları, programları ve modellemeleri, yer, tarih, gelenek ve kültür gözetmeksizin boy göstermektedir.

Virillio, Baudrillard'ın sanal toplum, sanal mekan ve sanal ilişkilere duyduğu özlemi, yeni binyılın birey/toplum, yer/mezan, kent/kır, mikro/makro, durağan/değişken, geçici/kalıcı ilişkilerini çözen bir söylemle açığa vurmaktadır.(Sargın, s. 23)

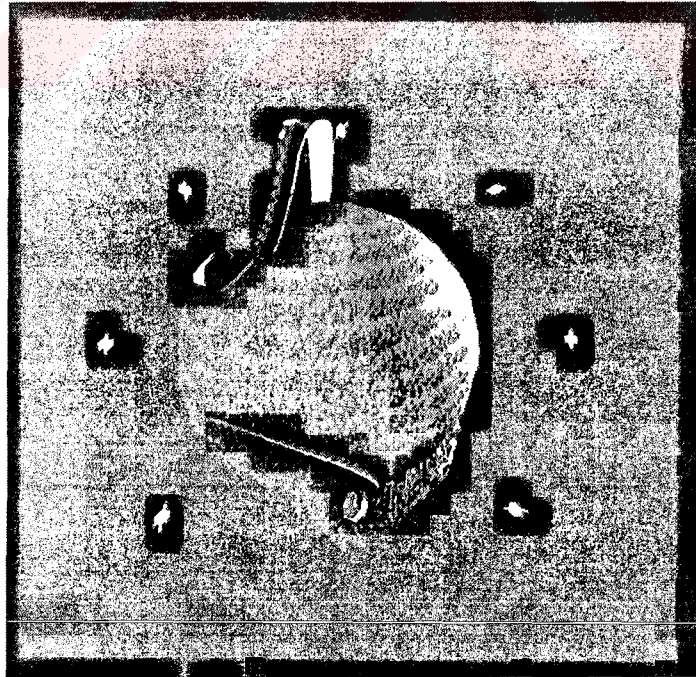
Eisenman mimarlarından Ingeborg Røcker, sanal mimarlığı mimarlıkta biçim dışı olanla eşdeğer tutmaktadır. "Biçimdışı yani fiziksel anlamda varolabilecek herhangi biçimin mimari işlev, anlam ya da geometriye yapacağı göndermenin ötesinde bilgiler barındıracak olan olmaktadır. Biçim dışının üretilmesi demek, sanalın gerçekleştirilmesi demektir. Sanalın gerçeğe dönüşmesi, biçim olarak belirmesi, geometri, orantı ve mimari kısıtlamalardan bağımsızdır. Yani, zaman içindeki belli bir anda ortaya çıkan biçimin dile getirilmesi, sürecin kendinin belirsiz bir bölümüdür; biçim, sanalın uygun bir ifadesidir. Bu yaklaşım alışa-geldik mimari yaklaşımın ötesindedir, çünkü düşünme yöntemimiz biçim dışını sürekli olarak, biçim üretimiyle çerçeveleyerek ve sınırlandırarak denetim altında tutmaya çabalamaktadır. Bu durumda sanal durum nasıl üretilebilir? Sanal mekan biçim dışı ile biçimin, maddesel alanla olmayanın geçmişle şimdinin bir arada bulunduğu, biçimin indirgeyciliğinden sıyrılmış, karmaşık bir süreçtir (Røcker, 1998,s.6). "Sanal ev" de bunlarının ne kadarının "gerçekleştiği" tartışılabilir. Yinede sanal bir mimarlığa giden yol için iyi bir başlangıç sayılmaktadır.

Sonuç olarak mekan, sermaye ile kurduğu ilişki nedeniyle tüketime hazır, kültürel bir 'şey' olarak değerlendirilebilir. Politika ve egemen ekonomik yapıyla karşılıklı bir uzlaşma sergiler ve yeni döneme ait, estetize edilmiş bir tüketim kültürünü meşru kılmaya çalışır (Sargın, s.24)

#### 4.2.2.3.Sanal mekan ve örnekleri

Her tasarım konusunda, zamanda ve yerde bulunan noktanın ve kurulan ilişkilerin (geçişler, eşikler, sınırlar) çok büyük anlamı vardır. Bugün gelinen noktada sanal mekanın keşfi ile düşünsel boyutta mekan başka anlamlarda kazanmıştır.

"Siber mekan, iletişim hatları ile oluşan yeni bir evren, bir paralel evrendir. Siber mekan, ekran, dünya. Sanal dünya haline gelen bir tablettir. Her yerde ve hiçbir yerde olan; hiçbir şeyin unutulmadığı ve herşeyin değiştiği bir 'yer'dir". (Benedikt, 1992, s.2).

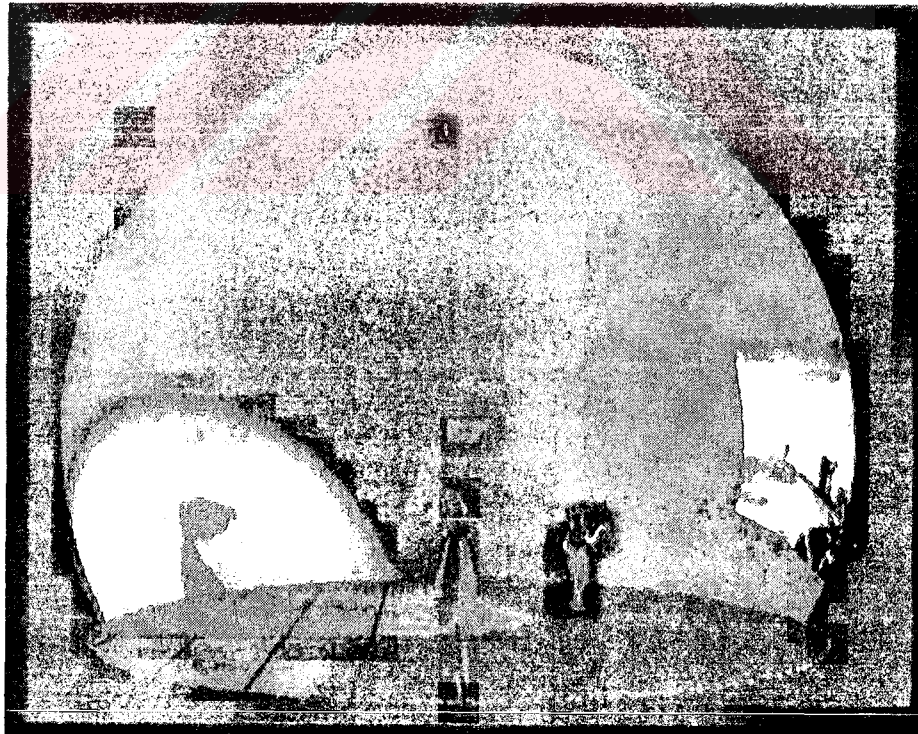


Şekil.4.2. Sanal Dünya makinası (virtuelle weltmaschine), simülasyon (Schwarz, Media art history, 97)

Sanal mekanda da yaşanan mekandaki tecrübelerin çoğunun karşılığının olduğunu belirten Mitchell, bunları tek tek karşılaştırdığı kitabında ilişkilerin yeni bir ortam da olsa birbirlerine çok benzer olduğunu düşündürmektedir.

Michael Krause'nin Sanal Dünya makinası (virtuelle weltmaschine), ziyaretçilere sanal mekanın imitasyon (imitation), simülasyon (simulation) ve yapım (construction) gibi pratik yönlerini uygulamalı olarak tanıam olanağı sağlamaktadır. Gerekli donanımları sağlanmış olan ziyaretçiler, sanal dünyada seyahat etmektedirler.

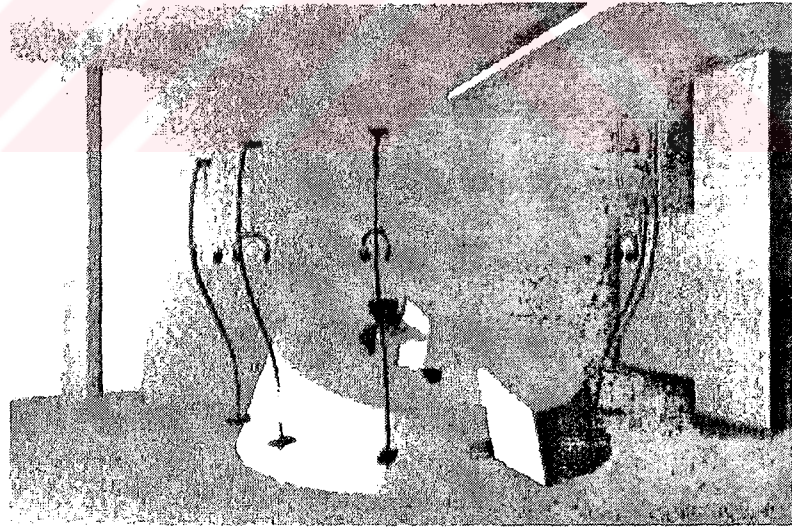
Shaw çalışmalarında genellikle imajın geçici yapısı, projeksiyonun kendisi ve çevresel nedenleri vurgulamak istemiştir. 1967 de tasarlanan Corpocinema'da bu tema şişirilebilir transparan bir kubbe şeklinde ifade edilmiştir (Demirkaya, 1999, s.86).



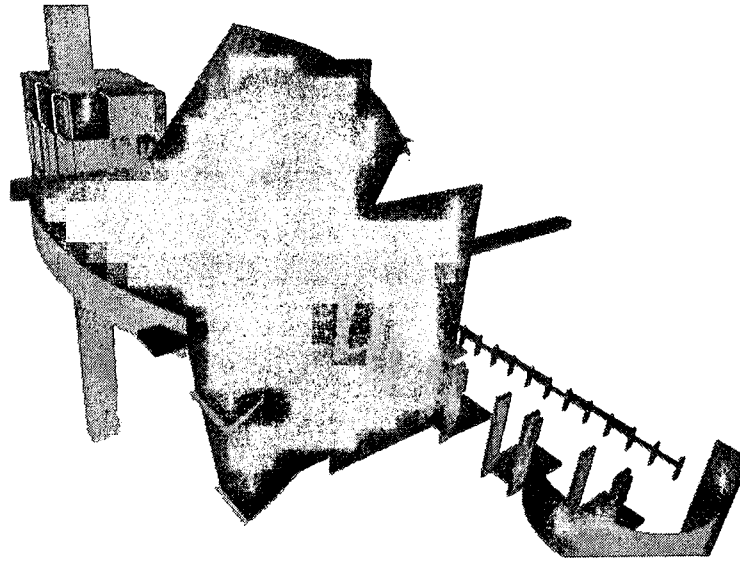
Şekil.4.3. EVE (Expanded Virtual Environment, 1993) Jeffry Shaw (Schwarz, Media art history, 97).



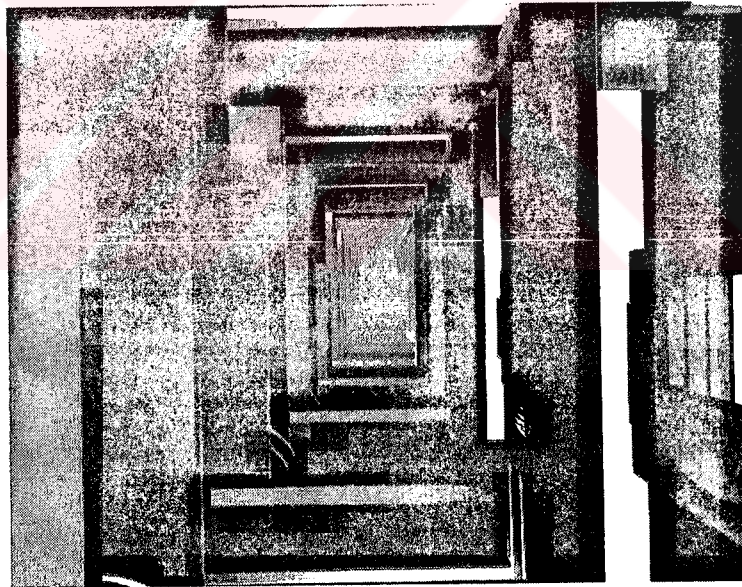
Şekil.4.4. Corpocinema 1967, Jeffry Shaw, ( Schwarz, Media art history, 97)



Şekil.4.5. Mimarlık ve Müzik Lab. Pierre Dutilleux ve Christian Müller-Tomfelde, 1997, Media Art History)



Şekil.4.6. HIT Lab. Gallery, dış mekan

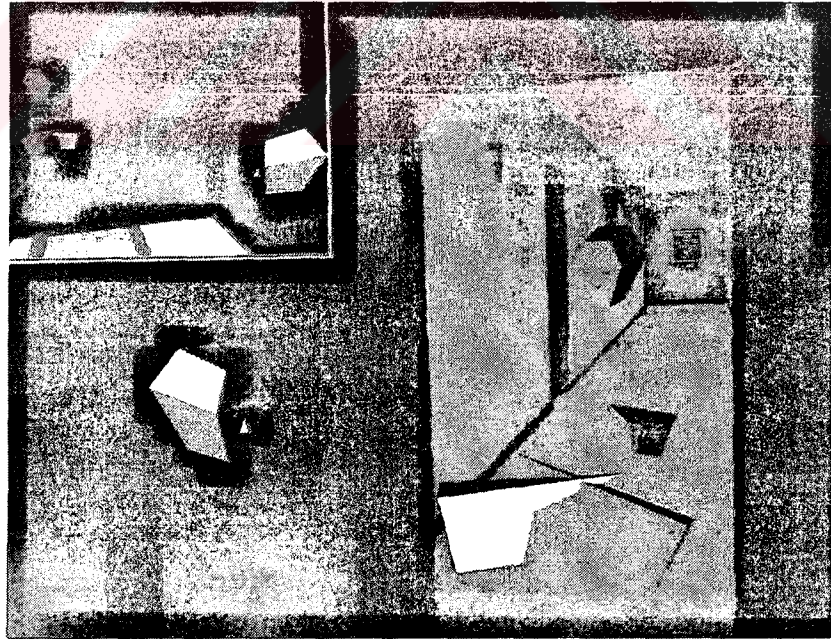


Şekil.4.7. HIT Lab Gallery, sirkülasyon Daniela Bertol, Designing Digital Spaces, An Architect's Guide to Virtual Reality, 1996

İmitasyon dünyasında ziyaretçiler model bir trenle yeryüzü üzerinde gezerek, bu bozulmamış dünyayı çeşitli noktalardan ve değişik perspektiflerden gözlemleyebilmektedir. Ayrıca 1950 model Trans-European Ekspres treniyle yarışıp, trenin hızını değiştirebilirler. Bunların birçoğu fiziksel mekanda geleneksel yöntemlerle de yapılabilir. Bunada imitasyon adı verilir.

Simülasyon dünyasında ziyaretçiler, teknisyen kabininde oturup, minyatür evrende kendi seçecekleri araçla aynı zamanda hava durumuna müdahale ederek gezebilmektedir (Demirkaya, 1999, s.92).

Pierre Dutilleux ve Christian Müller-Tomfelde'in mimarlık ve müzik laboratuvarı (Architektur Music Labor) da sayılabilecek örnekler arasındadır. Bu laboratuvarın özelliğı mekan içinde konuşulan ya da söylenenlere göre mekan koşulları akustik açıdan değişmektedir; kilisede bir org konseri, konser salonunda orkestra gösterisi ya da atriumda bir söylev olabilmektedir. Herbir odanın kendine özgü ses düzeni vardır ve bu yüzden insan algısı için önemlidir. Burada ziyaretçiler, kendi kulaklarını eğitip, herhangi bir mekanın akustik açıdan kalitesini ölçebilirler. Müziğin çeşitli mekanlardaki etkilerini karşılaştırma olanağı imkansız gibi görünen sanallığı mümkün hale getirmektedir.

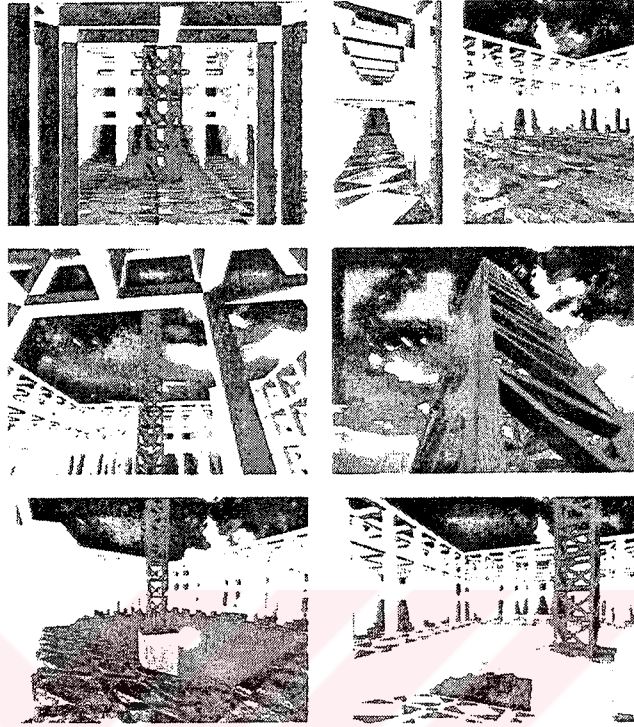


Şekil.4.8.Green Space Sanal Müze Projesi, İç Mekan, kesit, Daniela Bertol, Designing Digital Spaces, An Architect's Guide to Virtual Reality, 1996

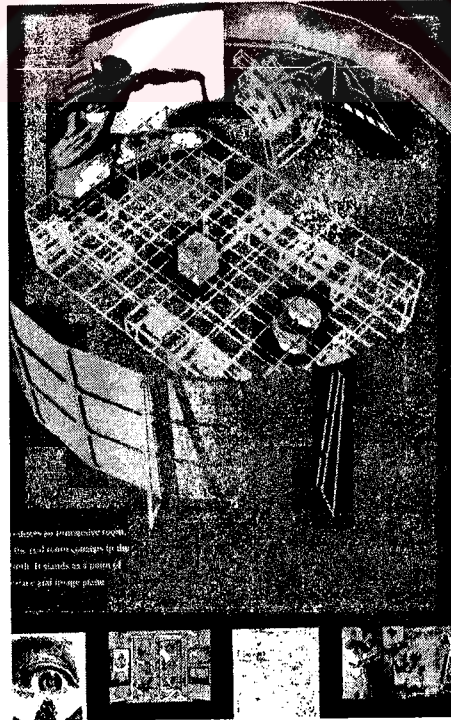


Şekil.4.9. Green Space Sanal Müze Projesi, İç Mekan, kesit, Daniela Bertol, Designing Digital Spaces, An Architect's Guide to Virtual Reality, 1996

Sanal gerçeklik konusunda çalışan diğer bir kuruluş ise; Washington Üniversitesinde bulunan (HIL Human Interface lab.) laboratuvarıdır. Burada mimarlar, sanal mimari tasarımını etkileyen kısıtlayıcı durumlar üzerinde çalışıp, çeşitli sanal çevreleri sunmak amacıyla (on-line) bir galeri geliştirmişlerdir. Galeri, bilgisayarda yer almakta ve bilgisayarın ara yüzünden deneyimlenmektedir. Galeri, sanal gerçeklik donanımlarıyla deneyimlenebildiği gibi aynı zamanda internet üzerinden de ulaşmak mümkündür (Demirkaya, 1999, s.93-94).



Şekil.4.10.Mimarlıkta Sanal Mekanlar, Daniela Bertol, Designing Digital Spaces, An Architect's Guide to Virtual Reality, 1996



Şekil.4.11. Memory Theater VR, Agnes Hegedüs, ( Schwarz, Media art history, 97)

Sanal çevreler, sanal mekanlar mekan-zaman ilişkisinin günümüzdeki karşılıkları olarak ele alınmaktadır ancak bu tartişmalar ve mimarlık özelinde gelişmelerin ucu açıktır. Bu tez kapsamında ilişkiler araştırılmaya çalışılmıştır.



## 5. SONUÇ

Mimarlıkta mekan-zaman ilişkileri analiz edildiğinde mekan ve zaman birlikteliği öne çıkmaktadır. Zamanın mekandaki varoluşu doğrudan mekan kurgusu ve niteliklerine etki etmektedir. Bu nedenle tarihsel süreklilik ve mekansal algının sürekliliğinin doğrudan mekan kurgusuna yansıdığı netleşmektedir. Bir mekan kurgulanışında gerek tarihsel süreklilik gerek mekansal algının sürekliliği aynı anda girdi oluşturmaktadır. Örneğin tipoloji gibi analitik bir çözümleme yöntemi tek başına karmaşık yapılarla sentezlenemezse; mekanın yere, tarihe bir biçim bağlılığı yoksa aynı oranda çözüme yardımcı ya da çözümden uzak kalılabilmektedir.

Günümüzde mekan kurgulanışında ve yorumlanışında, bilgi ve teknolojinin yönlendirdiği bir toplumsal yaşantıya yanıt verilmek zorundadır. Bu yaşantı hızla değişen yani ve mekansal algının sürekliliği konularında yeni bir dikkat, birikim ve beceriyi öne çıkarmaktadır. Bu nedenle mekan üretiminde/yaratımında nesne, özne ve nesne-özne ilişkisi; hareket, algı, zaman ayrımları ve mekana ilişkin ayrımlar sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

Değişen mekan ve zaman ilişkileri teknoloji, sanallık-gerçeklik, mimarlık ve sanallık ile mimarlığın yeni ilişkileri ve mekana yansımalarının öne çıktığı gözlenmektedir. Bu ilişkiler geçmişte yaşanan modernizmin paradigmasına ek olarak siber dünya/sanallık/meکان-zaman sıkışması söylemleriyle yeni bir paradigma değişimine yönelmiş görülmektedir. Bu yeni paradigma söylemi henüz son sözünü söylememekle birlikte, yaşama ilişkin değişimin mimarlığı etkilediği ve yeni bir mimarlık söylemi oluşturduğu açıktır. Bu durum zaman-mekan ve mimarlık ilişkisinin açık uçlu bir ilişki olduğunu göstermektedir.

Bu ilişkide geçmiş, bugün ve gelecek üçlüsü eşzamanlı olarak ele alındığı sürece mimarlık sanatı özgünlüğünü sürdürecektir.

Sonuç olarak; "Mimarlık kendisi için ne erek edinirse edinsin, ancak yaşam koşullarının ve ortamının gelişmesi doğrultusunda görülebilir bir katkısı olduğu sürece anlamlıdır. Biçim koşulları geliştirilmeli, ya da insanlara kendilerini geliştirebilmeleri için uyarıcı bir yardım eli uzatmalıdır." (Lüchinger, 1984, s.27-Sözen, 1996, s.157)



## KAYNAKLAR

1. Açıkel, F. Mikromekan Paradigmasına Giriş, **Toplum ve Bilim Dergisi**, s:1
2. Adam, B., (1990), **Time and Social Theory**, Cambridge: Polity.
3. Akarsu ,B., (1984), Felsefe Terimleri Sözlüğü, Savaş Yayınları, Ankara, 1984
4. Akarsu,B., (1987), **Çağdaş Felsefe–Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları**, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1987
5. Akpınar, İ. (1993), **Mimarlıkta Aks**, Yüksek Lisans Tezi
6. Arendt, H., (1996), **Geçmişle Gelecek Arasında**, İletişim Yayınları, İstanbul 1996
7. Arendt, H., (1997), **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul 1997
8. Ataç,İ., Mekan Kavramının Tipolojik olarak İrdelenmesi, Tasarım, No.5, İstanbul
9. Aydoğan, F., **Medya ve Serbest zaman**, s.15
10. Deleuze, G., (1989), Difference and Repetition, Colombia University press, çev.Paul Patton.
11. Benedikt, M., (1992), Cyberspace: First steps, MIT press.
12. Barre, F., çev.Murat Güvenç, **Mimarlık**, 84/9.
13. Bachelard, B., (1996),Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
14. Batur, E., (1990), Le Corbusier ve Çağdaş Kent, **Arredomento Dekorasyon**, Şubat 1990, S.76-88
15. Baudrillard, J., (1998), Çev.Oğuz Adanır, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir
16. Benjamin,W., (1992), Pasajlar, çev.Ahmet Cemal, **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yayınları
17. Berman, M., (1983), **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, çev.: Ü. Altuğ ve B. Peker, İletişim Yayınları, 1998
18. Bertol, D., (1996), **Designing Digital Spaces**, An Architect’s Guide to Virtual Reality,
19. Bilgin İ., Karaören M., (1992), Aldo Rossi’de Akıl ve Hafıza, **Defter**, Ocak-Haziran 1992, sayı 18, s.47-71

20. Bilgin, İ., Modernizmin Şehirdeki İzleri, **Defter**
21. Bilgin, İ., Görünmeyen Şehirler, **Defter**
22. Bilgin, N., (1990) Fiziksel mekandan insani ya da insanlı mekana, **Mimarlık dergisi**, sayı 1990/3, s.62)
23. Bilgin, N., (1984), Çocuk(lar) ve mekan(lar), **Mimarlık Dergisi**, sayı 84, s.19
24. Bozkurt, N., (1992), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara Yayıncılık, İstanbul, s.231-238
25. Cevizci, A., (1999), **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, 1999, Paradigma Yayınları
26. Cimcoz, N., Mekanda Gün Işığı, **Ege Mimarlık**, Sayı 19, s.18
27. Clark H.R., Pause M., (1985), **Precedents in Architecture**, Van Nostrand Reinhold.
28. Colquhoun, A., (1990), **Mimari Eleştiri Yazıları**, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları
29. Çağlar, N., (1995), Jean Nouvel ve Arap Enstitüsü, **Arredamento Dekorasyon**, sayı 76, s. 78-80
30. Dede, E.Ö., (1997), **Mekanın Algılanma Olgusu ve İnsan-Hareket-Zaman Faktörlerinin Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi
31. Demirkaya, H., (1999), **Mekan Kavramının Tarihsel Süreç içinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekan Anlayışı**, Yüksek Lisans Tezi, ITU.
32. Demirtaş S., Diken B., Gözaydın İ.B., Mekan ve Ötekiler, **Defter Dergisi**, Sf.39-43
33. Dostoğlu, H., **Mimarlık** 84/6
34. D.W.Dauer, (1997), Çeşitli Zaman Kavramları, **Cogito**, Sayı 11, s.84
35. Elias, N., **Zaman üzerine**, Çev: Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, 2000
36. Eisenman, P.,-Özkan, S., (1996), Söyleşi, **Arredamento Dekorasyon**, Mayıs, 1996, sayı 81, s.78-86
37. Erdoğan, A.S., Mekan Kavramı ve Taşkılla Örneği, **Arkitekt**, Nisan 2000, sayı 474
38. Evens-Pritchard, E., (1940), **The Nuer**, Oxford: Oxford University Press.

39. Farabi, **Felsefenin Temel Meseleleri**, s.90, (İslam Filozoflarından Felsefe Metinleri içinde), İst.1995
40. Featherstone, M., (1996), Çev.Mehmet Küçük, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, Temmuz, İstanbul, s.42
41. Giedion,S., (1956), **Space, Time, Architecture**, Harvard University Press, Cambridge, 1956
42. Gökberk, M., (1974), **Felsefe Tarihi**, Bilgi Kitabevi, İstanbul, 3.Basım
43. Gökberk, M., (1990), **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, 6.Basım
44. Gülgönen, A.,(1992), Louis Kahn'la İlgili Notlar, **Arredamento Dekorasyon**, Ekim, 1992, sayı 241
45. Gülnihal Küken, Doğu Ortaçağında Zaman Kavramı, **Cogito**, sayı 11, 1997
46. Gür, Ş.Ö.,(1996), **Mekan Örgütlenmesi**, Trabzon, 1996.
47. Gürbilek,N., Parçalanmış Zamanın Akışında, **Defter**, Sf.89-102
48. Güzer, A., (1995), Modernizmin Yerellikle Uzlaşma Arayışı: Holl,
49. **Arredamento Dekorasyon**, Mayıs 1995, sayı 70, s.73
50. Güzer, A., **XXI, Mimarlık Kültürü Dergisi**, Mayıs-Haziran 2001, sayı 8, s.42
51. Güzer, A., Tepe Mimarlık Kültürü yazılarından (www.tepe21.com.tr)
52. Hançerlioğlu,O.,(1994), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, (9.Basım)
53. Hançerlioğlu,O.,(1994), **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987
54. Harvey, D.,(1996), Postmodernliğin Durumu, s.38-39, Metis Yayınları, 1996, (Çev:Sungur Savran)
55. Hasol D., Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, İstanbul, 1988, 3.Basım
56. Helvacıoğlu, B., **Anytime, Konferans Bildirileri Kitabı**, Derleyen: Cyntia C. Davidson, Yayına Hazırlayan: Zeynep Aktüre, Anyone Corporation, Newyork , Mimarlar Derneği, 1999
57. Hoogstad,J., (1990), **Space, Time, Motion**, Gravenhage, The Netherlands, 1990

58. Husserl, E., **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim, 1995, Çeviren: Tomris Mengüşoğlu.
59. Işık, O., Değişen Toplum/Mekan kavrayışları : Mekanın politikleşmesi, Politikanın Mekansallaşması, **Toplum ve Bilim Dergisi**
60. Jameson, F., Lyotard, F., Habermas, J., **Postmodernizm**, (1994), Kıyı Yayınları, (hazırlayan: Necmi Zeka)
61. Jencks, C., (1993), Yeni Klasisizm ve Belirginleşen Kuralları, **Kuram**, Eylül 1993, sayı 3, s.31-42 (Çev. Ahsen Özsoy)
62. K.Barth, (1947), *Der Römerbrief*, Zürich: Evangelischer Verlag, 1947
63. Koçak, O., (1992), Modernizm ve Postmodernizm, **Defter**, Ocak-Haziran 1992, sayı 18, s.7-16
64. Kojeve, A., (1994), Öncesizlik-Sonrasızlık, Zaman ve Kavram Üzerine Bir Not, **Felsefe Tartışmaları**, Ağustos, 1994
65. Kuban, D., (1992), **Mimarlık Kavramları**, YEM Yayınları, İstanbul, 1992, 4.Baskı, s.30
66. Kutlu G., H.G (Deville Ch.: 'La Lumiere Selon Kahn' **L'architecture D'aujourd'hui**, No 274, 1991, s.151), Ege Mimarlık, sayı 39, s.14-15)
67. Lang, J., (1987), **Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Environmental Design**, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987, s.86
68. Lefebvre, H., (1993), *Production of Space*, Blackwell Press,
69. Levine, D. (1971), **Georg Simmel. On Individuality and Social Forms**, Chicago: Chicago University Press.
70. Massey, D., (1984), **Spatial Divisions of Labour**, London: Macmillan
71. Merleau-Ponty, M., (1994), **Algının Fenomenolojisine Önsöz**, Afa Yayınları, İstanbul, Ekim, 1994, (Çev. Medar Atıcı)
72. Meydan Larousse, cilt 8
73. Meiss, P.V., (1992), **Elements of Architecture: From Form to Place**, Van Nostrand Reinhold, New York
74. Moles, A.A, **Psychology de l'Espace**, Casterman, Paris, Mimarlık Dergisi, 1990/3

75. Moles, A.A., **Aspects Psychologiques de l'appropriation de l'espace**  
**Proceedings of the 3rd I.A.P.C.** 1976 a.g.e.s. 84-99, Mimarlık Dergisi,  
1990/3
76. Mutman, M., Kitap Eleştirisi, Üretilen Mekan, Yokolan Mekan, **Toplum ve Bilim**, 64-65, güz-kış
77. Nalbantoğlu, H.Ü., (1996), **Mimarlık**, 272/1996, sf.41
78. Norberg-Schulz, C., (1972) **Existence, Space and Architecture**, Studio Vista, London, 1972
79. Norberg-Schulz, C., (1984), **Genius Loci**, Rizzoli, 1985
80. Öymen, E.E., **XXI, Mimarlık Kültürü Dergisi**, Mayıs-Haziran 2001, sayı 8, sf.10
81. Panerai, P., (1979), Beaburg Tipin Ölümü ya da Dirilişi, **Çevre**, Mayıs-Haziran, sayı 3, s.71-79, 1979, (çev. Atilla Yücel)
82. Parkes, D.,- Thrift, N., **Times, spaces, and places**, John Wiley & Sons Ltd. 1980
83. Pınarcıoğlu, M., Yeni Coğrafya ve Yerellikler, **Toplum Bilim**, 64-65 güz/kış 1994
84. Piaget, (1960), Inhelder ve Szeminska
85. Prestinzenza, L., (1999), **Hyper Architecture**, Spaces in the elektronik age.
86. Pultar, M., (2001), **XXI, Mimarlık Kültürü Dergisi**, Mayıs-Haziran 2001, sayı: 8, sayfa 9
87. Raphael, M., (1981), **Raumgestaltungen**, Edition Qumran, Frankfurt.
88. Rocker, I., (1998), **Sanal Ev Enstelasyonu**, Yapı Kredi Yayınları.
89. Roth, L., (2000), **Mimarlığın Öyküsü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
90. Sargın, G., (2002), **Aklın Bir Anlık Durgunluğu, Sanallık ve Mekanı Üzerine Tezler**, Mimarlık ve Sanallık, Boyut Kitapları, Arredamento Mimarlık, İstanbul
91. Savaş, A., (1995), El Yordamıyla Mimarlık: Paralaks, bilinç, içgüdü ve Steven Holl, **Arredamento Dekorasyon**, Mayıs 1995, Sayı 70, s.76
92. Schwarz, H., (1997), **Media-Art-History**, Prestel.
93. Simmel, G., **Metropol ve Korku**, çev. Meltem Ahıska, **Defter**, s.126

94. Simmel, G., Metropol ve Zihinsel Yaşam, **Cogito**, Yaz'96
95. Sivri, H., Fiziksel ve mekansal çevrenin çocuk davranışına ve gelişimine etkileri, Çocuk için oluşturulacak Çevrelerde Tasarım verilerinin saptanması, Y.Lisans Tezi, EÜGSF, DEÜMMF, 1993
96. Sosyal,A., Husserl ve Heidegger'de Mekan Seminerleri, Bilar, İstanbul, 1994
97. Sözen, H., **Mimarlıkta Zaman**, Yüksek Lisans Tezi, 1996, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
98. Sözen M.,-Tanyeli U.,(1986), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
99. Sözer, Ö., (1992), **Felsefenin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992
100. Tanyeli,U.,Rossi ve Anolojik Düşüncesi, **Arrademento Dekorasyon**, Temmuz, 1991, s.100-116
101. Tanyeli, U.,(1990), "Krier Kardeşler: Keskin ve Titiz", **Arredomento Dekorasyon**, Haziran 1990.
102. Tarhan, Belkıs Ayhan;Heidegger'le Özne Üzerine, **Deffer Dergisi**, sf.90-95
103. Tarkovski, A., **Mühürlenmiş Zaman**, Çev.Fusun Ant, Afa Yayınları, 2.Baskı, Aralık 1992, İstanbul
104. Taylor, M.C., Uçbirim mekanı, s,22, **Any Seçmeler**, Derleyen:Haluk Pamir, Yayına Hazırlayan:Zeynep Aktüre ve Süleyman Doğan, Mimarlar Derneği Yayınları, 3 Mayıs 1998, Ankara
105. Tschumi,B.,Bernard Tschumi ile Söyleşi, **Arrademento Dekorasyon**, Şubat, 1995, sayı 67, sf. 74-79
106. Tschumi,B., Olay Mimarlığı, **Kuram**, Eylül, 1993,Sayı, 3,sf.3-5
107. Tschumi,B., Olay, Programlanmış Mekan, Mimar, **Mimarlık** 272/1996, sf.30-34
108. The International Encyclopedia of the Social Sciences, Ed.Davis L.Sills, Reprinted Edition, Cilt 9 ve 10, The Mac-Millian Company and Free Press, New York, 1972, s.248
109. Tümer, E., (1988), Louis Kahn, **Argos**, Aralık 1988, No:4, s.115-118

110. Uluğ, 1997 Hakim Mimarlık İdeolojisi Olarak Mutlak Mekan, **Mimarlık**, sayı 1997/275,S.9-12
111. Urry, J., **Mekanları Tüketmek**, Çev:Rahmi Ögdül, Ayrıntı Yayınları, 1999
112. Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, sf.88, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2.Baskı, Aralık 1993
113. Vidler, A., **Mekanın Tektoniği 1**, Mimarlık 289
114. Virillio, P., **Hız ve Politika**, Metis Yayınları,İstanbul 1998
115. Virillio, P., **Yitik Boyut**, Mimarlık 271/1996
116. Yıldırım, S., **Mimari Düşüncenin Serüveni Ders notları**
117. Yıldırım, S., Sinemanın Politikası / Mekanın Politikası, **Arredamento Dekorasyon**, s.83-84
118. Yücel, A., (1994), Mekan Okuma Aracı Olarak Tipolojik Çözümleme, **Bildiri**, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara, 1994
119. Zampi, G., Conway Lloyd Morgan, **Virtual Architecture**, 1995
120. Zevi, B., (1993), Architecture As Space, How to Look at Architecture, Da Capo Press, New York, 1993.
121. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g\\_laroche\\_02.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g_laroche_02.htm)
122. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g\\_laroche\\_03.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/lecorbusier/g_laroche_03.htm)
123. <http://www.architetturamoderna.com/>
124. <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/haussternefeld.htm>
125. <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/bildingslehninerplatz.htm>
126. <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/hermannlangehouse.htm>
127. [http://www.vitruvio.ch/arc/ingrandimenti2/g\\_futurecity\\_01.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/ingrandimenti2/g_futurecity_01.htm)
128. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery10/g\\_schroder.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery10/g_schroder.htm)
129. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/rietveld/g\\_schroder\\_02.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/rietveld/g_schroder_02.htm)
130. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/rietveld/g\\_schroder\\_06.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/rietveld/g_schroder_06.htm)
131. <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/catalan/sagradafamilia.htm>
132. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/mies/g\\_barcelonapavilion.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/mies/g_barcelonapavilion.htm)
133. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery6/g\\_barcelonapavilion.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery6/g_barcelonapavilion.htm)

134. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery6/g\\_barcelonapavilion\\_02.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery6/g_barcelonapavilion_02.htm)
135. [http://www.vitruvio.ch/arc/ingrandimenti/g\\_operasidney\\_10.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/ingrandimenti/g_operasidney_10.htm)
136. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery8/g\\_torontodominioncentre\\_01.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery8/g_torontodominioncentre_01.htm)
137. <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/johnsonburgee/att.html>
138. <http://www.bluffton.edu/%7Esullivanm/som/som10.html>
139. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/venturi/g\\_brantjohnson\\_01.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/venturi/g_brantjohnson_01.htm)
140. [http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/venturi/g\\_brantjohnson\\_05.htm](http://www.vitruvio.ch/arc/gallery5/venturi/g_brantjohnson_05.htm)
141. [http://bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html](http://bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html)
142. [http://bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html](http://bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html)
143. <http://members.tripod.com/~freshness/images.html>
144. <http://members.tripod.com/~freshness/images.html>
145. [http://bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html](http://bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/pjohnson.html)
146. <http://www.architetturamoderna.com>
147. <http://members.tripod.com/~freshness/images.html>
148. [http--strasbourg\\_com-cathedral-horloge\\_dosyalarzoffsitetopad.htm](http--strasbourg_com-cathedral-horloge_dosyalarzoffsitetopad.htm)
149. <http://www.vitruvio.ch/arc/file/contemporanea/mondo.htm>
150. <http://architecture.about.com/cs/architectsab/>
151. <http://www.arcspace.com/>
152. <http://architecture.about.com/msubmenu6.htm>
153. [http://www.arcspace.com/architects/morphosis/kunsthhaus\\_graz/index.htm](http://www.arcspace.com/architects/morphosis/kunsthhaus_graz/index.htm)
154. <http://www.arcspace.com/architects/hadid/orrdrupgaard2/index.htm>
155. <http://www.vitruvio.ch/arc/greek/athenanike.htm>
156. <http://www.vitruvio.ch/arc/primitive/primitive.htm>
157. <http://www.vitruvio.ch/arc/future/theories.htm>
158. <http://architecture.about.com/library/blpalladiobasilica.htm>
159. <http://www.greatbuildings.com/buildings.html>
160. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre\\_Dame\\_Cathedral.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_Cathedral.html)
161. [http://www.greatbuildings.com/buildings/S.\\_Maria\\_Novella.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/S._Maria_Novella.html)
162. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Auditorium\\_Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Auditorium_Building.html)

163. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/First\\_Church\\_of\\_Christ.html/1st\\_Ch.\\_of\\_Christ\\_Plan.gbd](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/First_Church_of_Christ.html/1st_Ch._of_Christ_Plan.gbd)
164. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Laurentian\\_Library.html/cid\\_2457397.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Laurentian_Library.html/cid_2457397.gbi)
165. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris\\_Opera.html/cid\\_3028867.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris_Opera.html/cid_3028867.gbi)
166. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson\\_Wax\\_Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson_Wax_Building.html)
167. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Johnson\\_Wax\\_Building.html/cid\\_johnson\\_wax\\_001.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Johnson_Wax_Building.html/cid_johnson_wax_001.gbi)
168. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell\\_Museum.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell_Museum.html)
169. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Il\\_Teatro\\_del\\_Mondo.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Il_Teatro_del_Mondo.html)
170. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre\\_Dame\\_du\\_Haut.html/cid\\_2399158.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_du_Haut.html/cid_2399158.gbi)
171. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Notre\\_Dame\\_du\\_Haut.html/Ronchamp\\_Plan.gbd](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Notre_Dame_du_Haut.html/Ronchamp_Plan.gbd)
172. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Ozenfant\\_Studio.html/cid\\_2094119.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Ozenfant_Studio.html/cid_2094119.gbi)
173. [http://www.greatbuildings.com/buildings/East\\_Wing\\_National\\_Gallery.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/East_Wing_National_Gallery.html)
174. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Salk\\_Institute.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Salk_Institute.html)
175. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Villa\\_Savoye.html/cid\\_38992.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Villa_Savoye.html/cid_38992.gbi)

## ÖZGEÇMİŞ

Ebru Gündoğdu, 20.10.1975 yılında Bursa'da doğdu. 1992 yılında İzmir İnönü Lisesi'nden, 1998 yılı Güz döneminde Eskişehir Anadolu Üniversitesi Müh.-Mim Fak. Mimarlık Bölümünden mezun oldu. 1999 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programına başladı.

1998 yılında, Erdal Sorgucu-Atölye E Mimarlık'ta, 1998-2000 yılları arasında Nimet Aydın-Projen Mimarlık'ta, 2000 yılından bu yana da Merih Karaaslan-Karaaslan Mimarlık'ta çalışmalarını sürdürmektedir.

