

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KURAMLARININ
ESTETİK DEĞER YÖNÜNDEN BİR İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tarık Emre KIRHALLI

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Üyesi Dr. Rifat Gökhan KOÇYİĞİT

HAZİRAN 2018

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KURAMLARININ
ESTETİK DEĞER YÖNÜNDEN BİR İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tarık Emre KIRHALLI

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Üyesi Dr. Rifat Gökhan KOÇYİĞİT

HAZİRAN 2018

Tarik Emre KIRHALI tarafından hazırlanan ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KAVRAMININ adlı bu
tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.
ESTETİK DEĞER YÖNÜNDEN BİR İNCELEMESİ

Öğr. Üyesi Dr. Rifat Gökhan KOÇYİĞİT

Tez Yöneticisi

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

Başkan

: ÖĞR. ÜYESİ DR. RIFAT GÖKHAN KOÇYİĞİT

Üye

: Doç. Dr. Sıla BURHAN

Üye

: _____

Üye

: DR. ÖĞR. ÜYESİ ERDEM CEYLAN

Üye

: _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez
yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



Aileme,



İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER	ix
ÖZET	xiii
AN ANALYSIS OF ARCHITECTURAL THEORY FROM ANTIQUITY TO PRESENT IN TERMS OF AESTHETIC VALUE	xv
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
2. MİMARLIK KURAMI VE ESTETİK DEĞER.....	3
2.1 Mimarlık Kuramı.....	3
2.2 Estetik Değer	8
3. ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KURAMLARI VE ESTETİK DEĞER.....	11
3.1 Antik Dönem, Ortaçağ ve Güzel Değeri	11
3.1.1 Antik ve Klasik Yunan Kültürleri, Helenizm (Kuram Öncesi Dönem) (M.Ö. 750-M.Ö. 31-30)	12
3.1.1.1 Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon (M.Ö. 427-347) ve Güzel Değeri..	14
3.1.2 Roma Dönemi (M.Ö. 509-M.S. 476), Vitruvius ve Mimarlık Kuramı.....	16
3.1.2.1 Vitruvius (M.Ö. 90-20)	17
3.1.2.2 Plotinus (205-270) ve Din Etkeni	20
3.1.3 Din, Simgesellik ve Ortaçağ (4-15. Yüzyıllar)	20
3.1.3.1 Aziz Basileios (329-379) ve Sahte Dionysios (5. Yüzyıl)'ta Din Vurgusunun Estetik Kaygıya Öncüllüğü	22
3.1.3.2 Aziz Augustinus (354-430) ile Yunan ve Yahudi-Hristiyan Geleneklerinin Kaynaşması	23
3.1.3.3 Sistersiyenler, Başrahip Suger (1081-1151) ve Gotik.....	24
3.1.3.4 Aquinolu Tommaso (1225-1274).....	25
3.2 Rönesans, Aydınlanma Çağı, Güzel, Yüce ve Pitoresk Değerleri	28
3.2.1 Rönesans, Hümanizm ve Barok (15-17. Yüzyıllar).....	29
3.2.1.1 Leon Batista Alberti (1404-1472)	31
3.2.1.2 Palladio (1508-1580).....	34
3.2.1.3 François Blondel (1618-1686)	38
3.2.1.4 Claude Perrault (1613-1688).....	39
3.2.2 Aydınlanma Dönemi (17. ve 18. Yüzyıllar)	40
3.2.2.1 Charles Batteux (1713-1780)	41
3.2.2.2 Michel de Frémin (1631-1713), Jean-Louis de Cordemoy (1655-1714) ve Sébastien Leclerc (1637-1714).....	41
3.2.2.3 Marc-Antoine Laugier (1713-1769).....	42
3.2.2.4 Jacques-François Blondel (1705-1774).....	44
3.2.2.5 Denis Diderot (1713-1784)	45
3.2.2.6 Edmund Burke (1729-1797)	46
3.2.2.7 Uvedale Price (1747-1829)	48

3.2.2.8 Richard Payne Knight (1751-1824)	49
3.2.2.9 Alexander G. Baumgarten (1714-1762) ve Estetik.....	50
3.2.2.10 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).....	50
3.2.2.11 Lessing, Sulzer ve Goethe’de Sanat ve Mimarlık.....	51
3.3 19. Yüzyıl, Güzel, Çirkin ve Yüce Değerleri	55
3.3.1 Immanuel Kant (1724-1804), August Schlegel (1767-1845) ve Ereksellik	58
3.3.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)	60
3.3.3 Gottfried Semper (1803-1879).....	60
3.3.4 John Ruskin (1819-1900).....	62
3.3.5 Friedrich Theodor Vischer (1807-1887).....	66
3.3.6 Robert Vischer (1847-1933) ve Empati Kuramı	67
3.3.7 Adolf Zeising (1810-1876), Adolf Göller (1846-1902) ve Biçimcilik	67
3.3.8 Friedrich Nietzsche (1844-1900)	69
3.4 20. Yüzyıl – Birinci Yarı ve Güzel Değeri.....	73
3.4.1 Henry van de Velde (1863-1957).....	75
3.4.2 Antonio Sant’Elia (1888-1916).....	76
3.4.3 Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)	77
3.4.4 Benedetto Croce (1866-1952).....	78
3.4.5 Walter Gropius (1883-1969), Bauhaus ve Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969).....	79
3.4.6 Le Corbusier (1887-1965).....	80
3.4.7 Miloutine Borisavlièvitch (1889-1970)	82
3.4.8 Herman Sörgel (1885-1952)	83
3.5 20. Yüzyıl – İkinci Yarı, Günümüz ve Değer Yargısının Örtükleşmesi	85
3.5.1 1950ler, 60lar ve 70ler	86
3.5.2 Postmodern ve Günümüz	91
3.5.2.1 Jacques Derrida (1930-2004) ve Yapısöküm	93
3.5.2.2 Daniel Libeskind (1946 –) ve Rob Krier (1938 –).....	94
3.5.2.3 Ben van Berkel (1957 –), Caroline Bos (1959 –) ve Bir Kamusal Bilim Adamı Olarak Mimar	95
4. SONUÇ	99
KAYNAKÇA	113
EKLER	119
ÖZGEÇMİŞ.....	123



ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KURAMLARININ ESTETİK DEĞER YÖNÜNDEN BİR İNCELEMESİ

ÖZET

Bu tezde, Antik dönemden günümüze ortaya konmuş estetik odaklı mimarlık kuramları estetik değer yönünden incelenmiştir. İnceleme, seçilmiş kuramsal metinlerin, yazıldıkları mimarlık ortamının, yer verdikleri değerlerin ve bu değerlerin ontolojik statülerinin ortaya konması ve karşılaştırılıp sınıflandırılmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Tarihsel süreçte mimarlığın gittikçe özelleştiği görülmüştür. Diğer sanatlarla birlikte bir yapma faaliyeti olmaktan, sanat, pazarlama, mühendislik dalları gibi farklı meslek ve alanlarla irtibat halinde gerçekleştirilen bir yapıyı çevre tasarlama faaliyetine evrilmiştir. Bu süreçte de, genel anlamda ve sanatlar arasındaki statüsü ile estetik popülerliği artmıştır. Bununla birlikte mimarlık, her durumda sosyal olaylarla iç içe olmuş, bazen onlarca belirlenmiş, bazen de onları belirlemiştir. Mimarlıktaki statü ve kapsam artışının mesleğin uygulayıcısı olan mimar figürünü de kapsadığı, onun da kozmik kuralların uygulayıcısı olan bir araçıdan, bir öncü, entelektüel ve sanatçı figüre dönüştüğü fark edilmiştir.

Değer kazanma/değerlendirilme şemalarının ise öznelleşme ve akılcılaşma doğrultusunda değiştiği görülmüştür. Değerlere, önce mimarlık ürününün fiziksel özellikleri, ardından ise mimarlık ürününün amacına uygunluğu, verimliliği üzerinden sahip olunmuştur. Bu yaklaşımları değer yargılamasının özünde doğan hisler üzerinden özne tarafından yapıldığı ve çeşitlendiği yaklaşımlar izlemiştir. Fiziksel ve işlevsel özelliklerle yargılar arasında kurulan belirlenimci ilişki zamanla zayıflamış, öznellik giderek artmıştır. Son olarak, değerlendirme mantığının öznel-arası niteliği doğrultusunda kültürden kültüre değiştiğinin bilincine varılmış ve estetik kaygı ekolojik, sosyal, teknolojik kaygılar karşısında önemini yitirmiştir. Bu çerçevede de estetik yargılamanın kuramsal ortamda temellendirilmesi giderek azalmıştır. Günümüzde, estetik yargılama uygulama alanında örtük bir şekilde yapılmaya devam edilmektedir.

Ontolojik anlamda da ilk olarak -Antik dönemde, Ortaçağda, Klasik anlayışın etkinliğini sürdürdüğü Rönesans'ta İtalya'da, 17-18. yüzyıllarda Fransa'da ve 18. yüzyılda Almanya'da-, zihinsel-mantıksal-düşünsel olarak kavranan, nesnelerin fiziksel nitelikleri üzerinden yansıtılmakla birlikte onlardan ve öznenin bağımsız olarak var olan, aşkın, tanrısal bir varlık, töz veya ide statüsündeki değerlerle karşılaşmıştır. 18. yüzyılla, varlığı özneye bağlı, duygusal ve duygusal olarak algılanan, hislere, tepkilere dayanan ya da yine zihinsel olarak kavranmakla birlikte kültür ve geleneğin ürünü olan his veya zihin durumu statüsündeki değerler ortaya çıkmıştır. Bu ikinci grup, ide statüsünün önemini yitirdiği 19. yüzyılla birlikte, kuramsal mimarlık alandaki tekil estetik değer konumu olarak kalmış, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu kapsamda, ontolojik anlamda da, bir dünyevileşme ve insancılaşmanın gerçekleştiği sonucuna ulaşılmış, değerlendirmenin öznel-arası bir zeminde ve örtük bir şekilde sürdüğü günümüzde de insani boyutun korunduğu çıkarımı yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: *mimarlık, mimarlık kuramı, estetik, mimari estetik, estetik değer, estetik yargı*



AN ANALYSIS OF ARCHITECTURAL THEORY FROM ANTIQUITY TO PRESENT IN TERMS OF AESTHETIC VALUE

SUMMARY

In this thesis, theoretical texts from the field of architecture which are concerned with the aesthetics of architecture, ranging from antiquity to present, are analyzed in terms of aesthetic value, in order to discover the changes and document the evolution of these values. The aim is to provide a deeper explanation and a classification from the gathered information.

Selection of the texts was made with the help of anthological texts. The selected texts, belonging to different historical periods, then analyzed from different perspectives, by using these three questions:

1. From the standpoint of architectural culture, what is the historical and social background of the periods in which these values -and the texts containing them- emerged? Which changes occurred within these periods and how did these changes affected the values?
2. Which aesthetic values are used, directly or indirectly, to convey the ideas covered by these texts, discourses? How aesthetic judgements are made by using these aesthetic values?
3. What are the ontological statuses of the aesthetic values involved in these texts?

Before delving into the answering process of these questions, the concepts of “architectural theory” and “aesthetic value” are explained in a separate, informative chapter, in which an insight was given concerning the unavoidable subjectivity of the concept of architectural theory, making it inseparable from another theoretical concept, “discourse”.

From the data collected and organized within this research scope:

1. It is seen that, throughout the centuries, profession of architecture became more specialized. Meanwhile the status of architecture -in general and within the arts- and its aesthetic popularity increased: Changing from an activity of “making” analogous with the arts and crafts in the Antique Era, to an aspect of design of the built environment in close contact with different varieties of art, marketing and branches of engineering today. And in between:

- A “mechanical art” in Middle Ages
- A “liberal art” then science and then “fine art” with Renaissance and Enlightenment
- A “spatial art”, “the most important and holy” art and “an art closely related to science” in 19th century
- “An art covering all arts”, “an art which all arts serve” in 20th century

Ever related with, affected by or affecting the social environment within it exists.

This rise in status also covered its applicator, the architect: Changing him/her from an executor of cosmic rules -aesthetically, an ineffective, mediatory figure- a figure who knows the rules, technical qualities of building design (a classical role mostly remained intact due to the popularity of classical thought and culture within the western architecture), to a visionary/artist/intellectual, a leading figure in “modern” and “contemporary” society (20th and



21st centuries), proposing methods and solutions, implementing researches with other professionals to improve the society's living conditions.

2. On the other hand, the changes at the aesthetic value-gaining and aesthetic judgement processes are defined by increasing subjectivity and increasing importance of rationalist thought from Antique Era to present:

First, in a classical, "Vitruvian" scheme; architectural objects "gained" aesthetic values in accordance with how much they reflect mentioned values by following related guiding principles, concepts concerning physical attributes (proportions, forms and styles). This scheme re-appeared and got adopted more strictly in 16th century Italy as a result of the Renaissance ideal of resurrecting the classical past. This objective scheme resumed its existence throughout 17th century -especially in France, with subjective, inter-subjective modifications- with the continuing importance of the classical themes and culture within the western architectural theory, eventually losing its importance at the beginning of 19th century.

In a more rational approach, appeared in 18th century France, these aesthetic values are gained through a building's suitability to its function and its efficiency (smaller structural dimensions, longer spans, larger window openings resulting with a more spacious interior space; using logic as the one and only principle of design). In this approach it can be seen that the value is still gained through the accordance to some physical qualities but the main principle behind it is logical instead of cosmic-mythological.

These schemes are followed by more subjective ones, appearing in European and American theoretical contexts in 18th, 19th and 20th centuries, at which the aesthetic judgement is "made" by the subject/observer. This judgement can be the result of several things:

- a. Sensations of the subject aroused; by the physical qualities of a product of architecture, by the sensations -resulting from the physical qualities of products of architecture- and by a building's suitability to its function
- b. Later in 19th century, in a more direct, psychological model, formal qualities of an architectural object as perceived by the observer.

The deterministic relationship between the aesthetic judgements and the physical qualities or functional appropriateness has weakened over time, resulting with even more subjectivity. The shared quality of some of these subjective judgement schemes, or their inter-subjectivity, can be named as a main theme of following times.

The emergence of the most recent stage of the aesthetic judgement process, which is still in effect today, dates back to the second half of the 20th century. At which, with increasing importance of ecological, social and technological developments, problems and concerns coupled with the realization and apparent appreciation of the inter-subjectivity of the aesthetic judgements; the notion of producing newer aesthetic judgement schemes or the need to ground these schemes on a theoretical basis has lost its charm, making way for the aesthetic judgements to be made implicitly in the field of architectural practice.

3. Ontologically, four different types of aesthetic value statuses have been encountered between Antiquity and present:

- a. Values which are substances; separate, independent -in some cases, divine- beings above the object plane, grasped mentally or logically through an object's (a building) intrinsic physical attributes

Values of this status (the value, notion of beauty), being a product of Platonian metaphysical thought are first hinted in the writings of Vitruvius. Later, they eventually found their way to theoretical spotlight in Renaissance Italy with the adoption of a classical notion of architectural aesthetics which remained in existence in 17th and 18th century French and 18th century German theories, eventually losing its importance prior to 19th century. This loss of importance can be understood within a greater anti-



metaphysical front developing since the 18th century in harmony with rationalist way of thinking and secularism in general.

- b. Values which are sensations; feelings that arise in subjects in relation to various physical characteristics of an object (a vista, a product of architecture, etc.)

Values of this status (notions of beauty, sublimity and picturesqueness) have first appeared in 18th century French and English theories, closely related with the English Empiricist thought in latter, continually appearing in architectural theories regarding aesthetic judgement until the second half of the 20th century.

- c. Values which are reactions; neurological responses of subjects to the physical qualities of objects, a status of “lower” value compared to the sensations, due to it being a result of a more direct process, not requiring an intellectual understanding or the use logical thinking

Values of this status have appeared simultaneously with the previous status of “sensation”, in the 18th century English architectural aesthetics and briefly mentioned without its proper architectural connections again, in 19th century German thought (judgement of beauty in Burke – 18th century and Nietzsche – 19th century).

- d. Values which are states of mind; which occur during the mind’s process of relating ideas, free from both the physical qualities of objects and the sensations related to them; culturally ingrained, resulting in them being shared between different subjects of a society but differing from one society to another, meaning, an “inter-subjectivity”

Values belonging to this status have also appeared within 18th century English Empiricist thought (aesthetic judgement in Knight’s theory).

In this context, it can be said that the ontological development in the medium of architectural theory went through a process of secularization and humanization, losing its divine properties among the way. Even now, today, in an environment which aesthetic judgements are made implicitly and inter-subjectively within the practice of architecture, closely related with and defined by multiple fields, inputs (social, environmental, technological, etc.), this humane aspect is still present.

Keywords: *architecture, architectural theory, aesthetics, architectural aesthetics, aesthetic value, aesthetic judgement*

1. GİRİŞ

Bu tezde, Antik dönemden günümüze estetik nitelikteki mimarlık kuramlarının estetik değer yönünden nasıl değişip, dönüşüp, evrildiklerinin belirlenerek sınıflandırılması hedeflenmiştir.

Araştırma nesnesi mimarlık kuramlarıyla sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte, incelenen kuramların, barındırdıkları estetik unsurların ve tutumların okuyucu tarafından bütünüyle anlamlandırılabilmesi için, tarihsel, dönemsel yaklaşımın şekil kazanmasında etkili olmuş çeşitli filozof ve bilim adamlarının doğrudan mimarlık özeline inmeyen, “mimarlık kuramı” denilemeyecek, görüş ve düşüncelerine de kısaca yer verilmiştir.

Tez kapsamında incelenen zaman aralığının uzunluğu ve kuramcıların, kuramların fazlalığı, araştırma öncesinde bir elemeye gidilmesini zorunlu kılmıştır. Ancak, böyle bir elemeyi doğrudan yapacak miktarda bilgiye ulaşmanın alacağı süre ve yapılacak araştırmanın boyutu göz önünde bulundurularak, benzeri bir elemeyi yapmış olan antolojik nitelikteki eserlerden yararlanılmış, araştırma meta düzeyde yürütülmüştür.¹ Daha kapsamlı açıklamaların aktarılmasına ihtiyaç duyulduğunda ise, eserlerde incelenmiş kuramsal metinlerin asıllarına erişilmiş, doğrudan bunlara yer verilmiştir. İncelenen kuram, söylem, düşünce ve görüşler, estetik özne, estetik nesne, estetik değer ve estetik yargı² gibi estetik fenomenlerle çözümlenmiş ve estetik değer yönünden, tezde belirlenen araştırma sorularından yararlanılarak yorumlanmıştır. Bu sorular aşağıdaki gibidir:

¹ Bu sonuca varılmasında çeşitli uluslararası mimarlık veri tabanlarında, kaynak kelimeler üzerinden genelden özele gidilerek yapılan taramalar etkili olmuştur. Bu taramalarda, erişilen sonuçlar ya incelenemeyecek kadar çok sayıda olmuş, ya da tezde hedeflenen kapsayıcılıkta bulunmamıştır. Kimi durumda bir dönem veya kuramcı özeliyle sınırlı kalınmış, kimi durumda ise mimarlık alanının dışındaki alanlar (gastronomi, resim) araştırmaya dahil edilmiştir. Hiçbir aramada geçmişten günümüze farklı tarihsel dönemlerdeki çeşitli kuramların, yaklaşımların karşılaştırıldığı sistematik ve sınıflandırmacı bir çalışmayla karşılaşmamıştır. Taramaların detaylı bir içeriği Ek A, Tanım 1’de aktarılmıştır.

² (Tunalı, 2012, s. 21)

1. Mimarlık kültürü açısından, kuramların ve bunlara esas teşkil eden değerlerin ortaya kondukları döneme ilişkin tarihsel, toplumsal arka plan nasıldır? Dönem içerisinde hangi değişimler gerçekleşmiş, bunlar değerleri ne şekilde etkilemiştir?
2. İncelenen kuram, söylem veya düşüncede yer verilen, temellendirilmesi ve haklılandırılmasında örtük veya açık bir şekilde esas teşkil eden estetik değer nedir? Bu değer ile estetik yargı arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır?
3. Kurama esas teşkil eden değerlerin, nesne-özellik, töz-ilinek, zihinsel-zihin dışı, numen-fenomen, nesnel-öznel, kavram-anlam-gönderge gibi ayrımlar bakımından ontolojik statüsü nedir?

Tezde öncelikle, sözü geçen *mimarlık kuramı* ve *estetik değer* kavramlarının tanımlanması yapılmıştır. Ardından, *Antik Dönemden Günümüze Mimarlık Kuramları ve Estetik Değer* başlığı altında, belirlenen tarihsel dönemler³, dahilindeki kuramcılar ve kuramları, yukarıdaki araştırma soruları üzerinden araştırılıp incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, tez sonucunda, genel bir değerlendirmeye ulaşılmıştır.

³ Antik Dönem ve Ortaçağ, Rönesans ve Aydınlanma Çağı, 19. Yüzyıl, 20. Yüzyıl – Birinci Yarı, 20. Yüzyıl İkinci Yarı ve Günümüz

2. MİMARLIK KURAMI VE ESTETİK DEĞER

Soyut niteliğe sahip düşüncelerin, yani kuramların anlam yönünden bu incelemesine geçilmeden, bu bölümde; *mimarlık kuramı* ve *estetik değer* kavramlarının bir tanımlaması yapılacaktır.

2.1 Mimarlık Kuramı

Genel anlamda kuram, veya teori, bilimin evreni anlamada, olguları ve olgular arası ilişkileri açıklamakta kullandığı yapılardan biri, bir sistem, kavramsal bir şemadır. Açıklayıcı, tahmin yürütücü ve düzenleyici niteliktedir. Bir ölçüde de olsa doğrulanmış, ancak henüz tümüyle kesinleşmemiştir. Benzeri bir yapı olan hipoteze kıyasla daha kapsamlı ve köklü, ancak olgulara göre de daha az kesindir. Tek tek olgulardan çok olgular arası -kimi durumda gözlem dışı olan- ilişkilerin açıklanmasıyla ilgilidir (Yıldırım, 2016, s. 193-194, 196).

“Teori kurmak, bir bakıma, belli bir alanda bilgilerimizi ifade eden genellemelerin mantıksal bir düzene konması demektir... Teori olmaksızın hiçbir bilim dalı, birbiriyle ilişkisiz görünen bir bilgi yığını olmaktan ileri geçemez” (Yıldırım, 2016, s. 196).

Bununla birlikte günlük dilde, hatta bilim adamları arasında da, kuram; yukarıdaki tanımdan farklı olarak, soyut, uygulama dışı, gözlemler ötesi, felsefenin alanına giren-tartışmaya açık anlamlarında, hipotez, varsayım veya yasa yerinde de kullanılmaktadır (Yıldırım, 2016, s. 192-193).

Akademik mimarlık alanına gelindiğinde ise, yukarıda aktarılmış olan kuram tanımlamasının dışına çıkan ve kendi içlerinde de farklılıklar gösteren kuram-mimarlık kuramı tanımlarıyla karşılaşmaktadır:

Nesbitt (Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995, 1996, s. 16-17); mimarlık kuramını, mimarlık mesleğini ve onun uygulamasını tanımlayan ve teşvik eden bir söylem olarak ortaya koymuştur. Ona göre:

Kuram, geçmişteki çalışmaların bir tanımlaması olan mimarlık tarihi ve var olan belirli işlerin, yapıların eleştirmen veya mimarın kabulleri üzerinden sınırlı bir değerlendirmesi ve yorumlaması olan eleştiriyle çakışmakta; ancak onlardan farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma, kuramın, mesleğin güncel durumuyla ilgili gözlemlerden yola çıkarak alternatif çözümler veya konu ve sorunlara yaklaşımda yeni düşünce paradigmaları ortaya koymasından, kurgusal, ileriye dönük ve etkiel yapısından kaynaklanır. Kuram, mimarlık mesleğini, onun amaçlarını ve kültürel ilişkilerini farklı soyutlama düzeylerinde değerlendirir; mimarlığın arzularıyla olduğu kadar başarılarıyla da ilgilidir... Mimarlığın köken ve sınırları, mimarlık-tarih ilişkisi ve kültürel ifade ve anlam sorunları temel kuramsal konulardır. Bununla birlikte, mesleğin henüz incelenmemiş ve açıklanmamış yönleri yeni kuramlara gebe'dir. ... Kuram, konusunu aktarma yöntemine göre çeşitli şekillerde gruplanabilir: ... tariflemeci, yasaklamacı ve eleştirel mimarlık kuramları.

Hays (Architecture Theory since 1968, 2002, s. x, xi, xii, xiv) ise, mimarlık kuramını bir aracılık alanı olarak tanımlamıştır. Ona göre:

En güçlü haliyle bu aracılık, bir mimarlık ürününün biçimsel analizleri ile onun bağlamı (her ne kadar bunlar kimi durumda eş zamanlı olmasalar da) arasında ilişkiler kurulmasıdır. Bu ise, mimarlık ürününün, bağlamı olumsuzlayabilecek, değiştirebilecek, bastırabilecek, karşılayabilecek ve hatta üretebilecek... özerk bir güce sahip olduğunun gösterilmesiyle yapılmaktadır. ... Mimarlık kuramının aracılık işlevi, tekil ve birbirlerine uzak oldukları, farklı şekillerde kurgulandıkları düşünülmüş olan gerçeklikler arasındaki ortaklıkları ve bağları ortaya çıkarır. Farklı söylemler arasında bu aracılık mimarlık kuramına -bilinçaltının rolü... ekoloji, mekansal ilişkiler politikası- ... uygulamaya yönelik geniş bir konu dağarcığına hitap eden zengin bir yazılı kaynak sunmuştur... Dünya bir bütünlüktür ve bu bütünlüğü vurgulamak, mimari gerçekleri, aslında başından beri hiç de ayrı olmadığı sosyal, tarihsel ve ideolojik altmetinlerle ilişkilendirmek de kuramın temel ve özünde de uygulamaya dönük bir sorundur... Yalnızca mimarlık hakkında konuşan -onu daha geniş bir sosyal, maddi alanla ilişkilendirmeyen- her kuram hemen hemen kullanışsız olduğu gibi, aynı zamanda, mimarlığın kodlarının belirliliğinden ve yarı bağımsızlığından söz etmeyen her kuram da mesleğin sosyal yönünün büyük bir kısmını gözden kaçırmaktadır. ... tatmin etmeyen ve eksik olarak algılanan bir dünya için yeni bir vizyon düzenlemek, mimarlık kuramının her zaman için bir ütopyası olmuştur, olacaktır.

Mimarlık estetiğinin felsefi bir sorun olarak ele alındığı *The Aesthetics of Architecture* (Mimarlık Estetiği) adlı kitabında İngiliz filozof-yazar⁴ Roger Scruton da (The Aesthetics of Architecture, 1979, s. 4), mimarlık kuramını “yapımcının inşa eylemini belirleyen, kontrol eden ilke, talimat ve kuralları hazırlayan bir çaba”da

⁴ (Curriculum Vitae - Sir Roger Scruton, 2017)

temellendirmiştir. Scruton bu tanımını, Vitruvius, Alberti, Serlio ve Vignola'nın, binaların çeşitli kısımlarının kombinasyon ve süslemesine yönelik kuralları barındıran Klasik dönem eserleri üzerinden örneklemiştir. Ona göre, okuyucu-uygulayıcının ne elde etmek istediğini bildiğinin varsayıldığı bu tür talimat ve kurallarda sorgulanan, mimari başarının doğası, kaynağı değil, onun nasıl en iyi şekilde elde edilebileceğidir. Bir genelgeçerlik iddiası ise mimarlık kuramcılarının ortak bir özelliktir. Scruton ayrıca, bir mimarlık kuramı-mimari estetik farklılığından da söz etmiştir.⁵ Bu yönüyle, temelde bir yapmaya yönelik kurallar bütünü olarak özetlenebilecek kuram tanımı buradaki diğer tanımlardan ayrılmaktadır.

Tanyeli (Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek, 1999), yukarıdaki bazı tanımlardan farklılaşarak, kuramsal mimarlık bilgisinde amacın mimarlığı -düşünsel olarak da- icra etmek değil onun her tür anlama etkinliğinin nesnesi kılınması olduğunu belirtir. Ona göre; kuramsal düşünce, olması istenen, gerekenlerin değil, (olmuş) olanların nesnel bir yaklaşımla sorgulanmasıdır. Olgular ötesi bir kavrayışa sahiptir (yapıların tekillikleri içinde algılanmalarına karşılık olarak kuramsal yaklaşımda, strüktürel sistemlerine, mekansal organizasyonlarına göre sınıflandırılmaları). Pratiği belirlememekle birlikte, pratiği de içeren çok geniş *praksis* bölgesini, buna ek olarak da başka kuramları kendine araştırma nesnesi olarak almaktadır.⁶

“... kuram, dünyanın onu bilenlerden bağımsız bir yapısı olduğuna dair bir ontolojik kabulü esas alır” (Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek, s. 39).

Tanyeli özelinde, üzerinden kuramı tanımladığı yukarıdaki çeşitli niteliklerden yararlanılarak bir söylem-kuram farklılığından bahsedilmektedir.⁷

⁵ Scruton (The Aesthetics of Architecture, 1979, s. 4-5)'a göre, mimarlık kuramından farklı olarak, mimari estetik, mimarın mesleki uygulamasıyla ilgisi olmayan soyutlamalar ortaya koyar.

⁶ Tanyeli (Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek, 1999)'nin tanımında kuramsal bilginin güçlü bir şekilde yapma bilgisi (know-how) ile ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır.

⁷ Buna göre söylem, “yapma edimini yönlendirmeye, ona yol göstermeye, doğruyla yanlış ayırmaya yönelik” olması, öznel olması, ortaya koyucusunun söylemde ortaya konan şemada etkin bir role sahip olması ve doğruluğunun ikna edicilik kapasitesine dayanması gibi yönlerden kuramdan farklılaşmaktadır (Tanyeli, 1999). Bununla birlikte, böyle bir karşılaştırmanın, ele aldığı öğeler olan kuram ve söylemin farklı düzey ve kapsayıcılıklarda olmaları yönünden, problemli olduğu söylenebilir. Özetle; söylem kavramı “her türlü anlatım, bilgi ve bilgiye yakın insan ürününe” karşılık gelirken burada geçtiği şekliyle -yapma bilgisiyle ilişkilendirilen- “kuram” ise “bilgi üretme türlerinden sadece biri”dir. Bu şekilde bir bilgi alanını tanımlamakta da kuram yerine doktrin sözcüğünün tercih edilmesinin daha doğru olduğu söylenebilir (Doğrusöz, 2018).

Yukarıda, çağdaşlıkları göz önünde bulundurularak seçilip aktarılmış metinlerden anlaşılabilceği üzere, her yazar, mimarlık kuramını, onun inceleme alanlarını, nesnelerini ve bunlara yaklaşımını kimi durumlarda birbirleriyle çelişen şekillerde tanımlamaktadır. Genellikle normatiflik-betimleyicilik aralığında olan bu tanımların öznel yönleri ağır basmaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, genelgeçer bir mimarlık kuramı tanımı ortaya koymanın zorluğu hatta imkânsızlığı sorunu öne çıkmaktadır. *History of Architectural Theory (Mimarlık Kuramı Tarihi)*'nin giriş metninde (A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present, 1994, s. 13) Kruft da, soyut, normatif bir kuram tanımı oluşturmanın güçlüğüne ve tarihsel açıdan savunulamazlığına değinmiştir. Ona göre mimarlık kuramı, “gözlemcisinin de dahil olduğu tarihsel sürecin bir yönü”dür ve bir mimarlık kuramı kavramının tanımına ve üzerinde yargı belirtilmesine yönelik nesnel bir ölçüt mevcut değildir.

Bir çıkarım yapmak gerekirse; sözü edilen “mimarlık kuramı”, bilimsel kuramdan farklıdır denilebilir.

Mimarlık kuramında, bilimsel kuramdaki kesinliğe rastlanmamaktadır. İklim, topoğrafya, malzeme kullanımı, bireysel ve toplumsal gereksinimler gibi eleştirel gözlemlere dayalı varsayımlar doğrultusunda mimarlık alanında, bilimde gerekli olan kesin kanıtlardan söz edilememektedir. Bu sebepten de, bilimdekiler kadar kesin yargılar ortaya konulamamaktadır (İnceoğlu & İnceoğlu, 2004, s. 7). Bunun yanında, mimar ve mimarlık tarihçilerinin, kimi örnek ve tanımlarda, mimarlık kuramını, problemli bir şekilde, yapma bilgisi (know-how)-tavsiyesi içeren metinlerle ilişkilendirdiği ve özdeşleştirdiği, indirgemeci ve sınırlamacı bir tutumla karşılaşılmaktadır (Doğrusöz, 2018).

Bu noktada bir adım ileriye giderek, mimarlık alanında kuram adı altında öne sürülmüş ve sürülmekte olan bilginin, kapsam ve zenginliği göz önünde bulundurularak, aslında söylem niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. O halde, söylem nedir?

Söylem, etimolojik olarak “bir yerden bir yere yapılan gezinti”, “gezintiye çıkma” gibi anlamları olan Latince *discursum* sözcüğünden gelen, genel anlamıyla karşısında duranı söyleşiye, konuşmaya, dinlemeye çağıran her türden yazılı metin ya da konuşma olarak tanımlanır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1336-1337).⁸

⁸ “Dil ile gerçeklik arasındaki etkileşim sonucu dünyanın ya da dünyadaki şeylerin anlaşıldıkları biçimiyle deneyimlenmesinin dışavurumu” ve “belli bir dönemde belli bir kültürde belli bir toplumsal

Söylem, buna ek olarak, karmaşık olguları anlaşılır kılma, onlardan bir araştırma nesnesi çıkarma yöntemi ve bu araştırma nesnesinin nasıl anlatılacağına, ele alınacağına dair bir teknik ve yöntemler bütünüdür. Güvenilirliği inandırıcılığına dayanan söylemde amaç her durumda bilgi üretmek olmayabilmektedir. Bu çerçevede kuramsal bilgiye, metinlere göre hem daha geniş, üst seviyede ve zengin bir alana karşılık gelmekte, hem de daha fazla sayıda amaca yaramaktadır (Doğrusöz, 2018).⁹

Geçmişten günümüze ortaya konmuş, belirli miktarda nesnellik ve genelgeçerlik iddiasındaki çeşitli “mimarlık kuramlarının” birbirlerinden bu kadar farklılaşması, hatta birbirleriyle zıtlaşması da onlar böyle bir yaklaşımla değerlendirildiğinde anlaşılabilir. Buna göre kuramlar, hitap ettiği kişiler ve kitleler esasında tutarlılık taşımakta, farklı kişiler ve gruplara, daha büyük ölçekte ise farklı kültürlere ve farklı tarihsel dönemlere açıldıklarında anlamlarını yitirmekte, kesinlik içermeyen öznel tavırlar -söylemler- olarak kalmaktadırlar. Böyle bir durum, nispeten yeni bir sosyolojik yaklaşım olan etnometodolojiye¹⁰ dayanan toplumsal inşacılık kuramı yardımıyla anlamlandırılabilir.

“Toplumsal inşacılığa göre insan gerçekliği içselleştirilmiş bir gerçekliktir. İnsanlar kültürü inşa edip, dışsallaştırdıktan sonra nesneleştirir, daha sonra da toplumsallaştırma aracılığıyla içselleştirirler ve bu sayede kültür doğal, gerçek ve içinde doğduğumuz verili bir şey gibi görünür” (Gönç Şavran, Suğur, Koçak Turhanoglu, Gökalp, & Karkıner, 2011, s. 165).

Bizim durumumuzda mimarlık kuramı da bahsedilen bu kültürün öğelerinden bir tanesi, insan gerçekliğinin bir yönü olarak adlandırılabilir. Bu doğrultuda, tez kapsamında bahsedilen mimarlık kuramcıları aslında söylem üreticileri, kuramları ise söylemlerdir denilebilir.

deneyime ilişkin olarak taşınan ortaklaşa anlayış ya da bakış” ise yerleşik anlamlarından bazılarıdır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1337).

⁹ Doğrusöz (Mimarlık Araştırmalarında Kuram, Doktrin, Eğitsel Söylem ve Yöntem Sorunsalları dersi (yayınlanmamış ders notları), 2018), söylemleri “bilgi üreten” ve “bilgi üretmeyen” söylemler olmak üzere iki başlık altında ele almıştır. Bu kapsamda; betimleyici, gösterici, tanııcı; açıklayıcı, anlam verici; betimleme ve anlam verme ötesinde değer katıcı ve yapma bilgisi (know-how)-tavsiyesi içeren söylemler bilgi üreten söylemler iken, şiirsel, retorik, romantik ve spekülatif nitelikteki söylemler de bilgi üretmeyen söylemlerdir.

¹⁰ (Gönç Şavran, Suğur, Koçak Turhanoglu, Gökalp, & Karkıner, 2011, s. 145)

2.2 Estetik Değer

Estetik, ilk olarak 18. yüzyılda, duyu bilgisini araştıran, duyu sorunu üzerinde çalışan Alman filozof Alexander G. Baumgarten’ce özerkliği tanımlanmış bir felsefe bilimi, bir özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi, duyuşsal yani açık ve seçik olmayan bilginin bilimidir. Etimolojik olarak, bilimin adını aldığı estetik sözcüğü, Grekçe *duyum*, *duyulur algı* anlamlarına gelen *aisthesis* ya da duyu ile algılamak anlamına gelen *aisthanesthai* sözcüklerinden gelmektedir (Tunalı, 2012, s. 13-15). Güzel, hoş, narin, duygusal, zarif, gösterişli, çirkin, yüce, çocuksu gibi pek çok özelliği, sanatçı-sanat yapıtı-izleyici ilişkisini ve genel olarak sanatın ne olduğunu araştırmaktadır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 6).¹¹ Araştırma alanını da estetik özne, estetik nesne, estetik değer ve estetik yargı temel kavramları ile oluşturmaktadır (Baç, Taşdelen, Yazıcı, İnan, & Taşdelen, 2007, s. 243).¹² Bunu yaparken bütüncül bir yaklaşıma sahiptir. Ne yalnızca özne temelli bir duyular psikolojisi, ne nesne temelli bir sanat felsefesi, ne değer temelli bir güzel felsefesi ne de bir estetik yargılar mantığıdır. Bunları kapsar, üzerindedir. Estetik gerçeklik, bu dört temel ögenin bir arada bulunmasıyla mümkündür (Tunalı, 2012, s. 18-22).

İlk olarak, estetik özne, estetik nesneyle (güzel denilen bir varlık, bir doğa parçası, sanat eseri) estetik ilgi içinde bulunan, onu algılayan, kavrayan, ondan estetik olarak hoşlanan, haz duyan, onun karşısında estetik tavır alan bilinç varlığıdır. Estetik nesne ise, estetik öznenin estetik bir ilgi içine girdiği varlıktır (Tunalı, 2012, s. 23, 47).

¹¹ Farklı bir tanıma göre de; “... felsefi estetik, sanat yapıtı ve sanat yapıtının algılanmasını temel alan; sanat olmamakla beraber estetik değerlendirmeye elverişli olan nesneleri ve fenomenleri felsefi olarak irdeleyen ve sanat ile felsefenin buluştuğu noktaların sanat yapıtına ve estetik değerlendirmeye getirdiği açılımları ele alan alandır” (Baç, Taşdelen, Yazıcı, İnan, & Taşdelen, 2007, s. 244). Burada, “sanat olmamakla beraber estetik değerlendirmeye elverişli olma” ölçütü mimarlık için özellikle önem taşımaktadır. İlerleyen bölümlerde de görüleceği üzere, bunun sebebi, mimarlık alanı, mesleğinin sanat olup olmadığı, hatta genel anlamda ne olduğu tartışmasının günümüzde de güncelliğini korumasıdır.

¹² Bu dörtlüye estetik tutum (estetik tavır) ve estetik deneyim (estetik haz veya estetik duyu) kavramları da eklenebilir. Bununla birlikte bu kavramlara tez kapsamında, Tunalı (Estetik, 2012, s. 23-46)’daki benzer şekilde, estetik öznenin altında yer verilmiştir. Kısaca; bir doğa manzarasına, bir heykele ya da mimari bir yapıya yalnızca seyretmek için bakmak, herhangi bir dışsal amaç gütmemek, seyrine dalınan nesneden o nesne olduğu için, yalnızca zevk almak adına zevk almak estetik bir tutum olmaktadır. Nesne hakkında bilgi edinmenin hedeflendiği bilişsel tutumdan, nesneyle öznenin kendisi arasında benzerlik kurmanın hedeflendiği kişisel tutumdan ve nesnenin kullanılabilirlik yönünden ele alındığı pratik tutumdan farklılaşmaktadır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 16). Estetik tutum sonucunda yaşanan deneyim ise estetik bir deneyim olmaktadır (Baç, Taşdelen, Yazıcı, İnan, & Taşdelen, 2007, s. 246).

Mimarlık kuramları özelinde, estetik özne, kuramı üreten kişi veya kuramca tanımlanan estetik yargılamayı yapan kişidir. Estetik nesne ise net değildir, çeşitlilik gösterir. Belli bir mimari nesne, genel ve soyut olarak mimarlık ürünleri, onların yapılışı, değerlendirilmeleri vs. üzerine bir tespit, yorum veya mevcut yorumlar üzerine bir tespit, yorum olabilir.

Özneler, nesnelerle kurdukları ilgiler (haklarındaki bilgilerin doğruluğu, onlardan hoşlanma, haz duyma durumları, onlara duydukları gereksinimler...) doğrultusunda onlara doğada, nesneler dünyasında bulunmayan doğru, iyi, güzel ve yüce gibi çeşitli değerler yüklerler. Bu sayede içlerinde yaşadıkları evreni insansallaştırıp, bir değerler evreni haline getirirler.¹³ Bu değerler evreninde yer alan güzel, yüce, trajik, komik vb. bazı değerler ise estetik değerlerdir (Tunalı, 2012, s. 131-132). Bununla birlikte, “iyi”, “doğru” ve “mükemmel” gibi çok sayıda değer niteleyicisi de estetik yargılar ortaya konulurken estetik değer niteleyicisi halini almaktadırlar. Yani artık ne ahlaksal bir iyiliği, ne bilgikuramsal ya da varlıkbilgisel anlamda bir doğruluğu, ne de metafizik bir yetkinliği anlatırlar (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 495-496). Estetik değerler, özgün ve bağımsız değerler olarak diğer değerlerden farklılaşmaktadırlar (Tunalı, 2012, s. 132).

Son olarak estetik yargı, estetik öznenin estetik nesneye estetik bir tutumla¹⁴ yönelmesi ardından estetik değer yüklemesi olayıdır (Cevizci, 2012, s. 168). Bilgisel yargılardan farklı olarak nesnellığe (objektiflik) dayanmamaları ve dayandırıldıkları güzelliğin öznel (sübjektif) niteliği göz önünde bulundurulduğunda, doğrulukları ve yanlışlıkları söz konusu olamamaktadır (Tunalı, 2012, s. 248). Bununla birlikte, estetik yargı konusunu ilk olarak detaylı bir şekilde ele alan Immanuel Kant, bu öznelliğe bir evrensellik kazandırmaya çalışmıştır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 21): Ona göre, estetik yargıyla aynı anlamda kullanmış olduğu beğeni yargıları veya güzelliğin yargıları, öznel bir şekilde, ama bir evrensellik, herkesçe kabul görülme beklentisiyle

¹³ Tunalı'nın tanımındaki adçı tavır dikkate değerdir. Buna göre estetik değerlerin gerçeklikleri, kendi başlarına varlıkları ve anlamları bulunmamaktadır. Bu değerler özneler tarafından nesnelere yüklenmektedirler. Buna karşılık gerçekçi bir yaklaşımda bu değerler ontolojik olarak öznelerden ve ilişkilendirildikleri nesnelerden bağımsız varlıklardır. Güzelin doğa nesneleri ya da sanat eserlerindeki görünüşler yerine kendi başına bir töz olarak düşünülmesine dayanan metafizik güzellik anlayışı buna örnek olarak gösterilebilir: Ontolojik bir varlık, bir töz olarak güzel – Platon (Baç, Taşdelen, Yazıcı, İnan, & Taşdelen, 2007, s. 248-249); ayrıca Plotinus, Schelling, Hegel...’de güzel (Tunalı, 2012, s. 143)

¹⁴ Bkz. Dipnot 7.

ortaya konulurlar. Örneğin, “Bu yapı güzeldir.” diyen bir kişi, başkalarının da o yapıyı güzel bulmasını beklemekte, aksi durumda onları kınamakta, onların beğeni yeteneklerini yadsımaktadır. Bu yönüyle beğeni yargısı, salt öznel bir nitelik gösteren “Bu yapı hoştur.” yargısından da farklılaşmaktadır. Beğeni yargıları ayrıca, çıkarsız ve özgür olmaları yönünden de hoşlanma ve iyi olma (ahlaki ve yararlılık yönlerinden) yargılarından farklılaşmaktadır (Kant, 2016, s. 39-47, 66-67, 103).¹⁵ Townsend (Estetiğe Giriş, 2002, s. 45)’e göre, estetik özne ve estetik yüklem(ler)den oluşan estetik yargılar “X, A’dır” biçiminde kurgulanırlar. Bu kalıptaki X doğal bir nesne ya da bir sanat yapıtına, yani estetik nesneye, A ise estetik bakışı yansıtan sonsuz sayıda sığa (estetik yükleme) karşılık gelmektedir.



¹⁵ Kant, estetik yargılar konusunu, bugün de yaygın olarak kabul gören, öznelci bir tavrıa ele almıştır. Kısaca tanımlanacak olursa; estetik nesnelcilik, estetik nesnelerin; üzerlerinde fikir birliğine varılıp ortak yargılar öne sürebilecek ideal orantı, yetkin ahenk gibi çeşitli estetik özellik veya nitelikler taşıdıklarını öne süren görüştür. Estetik yargılar, estetik deneyimle edinilen bu estetik özellikler bilgisi sayesinde ortaya konmaktadır. Bu sebepten de genel geçer yargılardır. Buna karşın estetik öznelcilik görüşüne göre, estetik nesnelerde estetik yargıyı tanımlayan bu estetik özellikler bulunmamaktadır. Güzel yargısının yani estetik yargının kaynağı ise öznelci. Estetik öznelcilik bu iddiasını, estetik yargıların bireyler, toplumlar ve kültürler arasında farklılık göstermesi ve estetik yargıya temel olan haz duygusunun öznel niteliği üzerinden destekler (Cevizci, 2012, s. 169).

3. ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK KURAMLARI VE ESTETİK DEĞER

3.1 Antik Dönem, Ortaçağ ve Güzel Değeri

Mimarlık kuramlarının estetik değer yönünden bu incelemesi, Antik Çağ'dan başlamaktadır. Bunun gerekçesi, haklı olarak, genel anlamda mimarlığın ve/veya mimarlık ürünlerinin estetik değerler üzerinden bir analizine yer vermiş en eski kuramsal metin olan Vitruvius'un *De Architectura*'sının bu dönemin klasik veya Greko-Romen kültürüne ait olmasıdır. Bununla birlikte, bu türden bir analizde faydalanılmış estetik değerlerin temellendirilmesi ise, yine aynı bağlamda, ancak daha önce gerçekleşmiştir. Ardından, Mallgrave (*Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. xxiii) tarafından batı kültürünün bu klasik gelenek dışındaki bir diğer temel ögesi olarak tanımlanan Hıristiyanlık veya daha genel anlamıyla din ögesi denkleme dahil olmuştur. Bu din ögesi, Ortaçağ'la birlikte etkin bir güç halini almış, dönemin güzellik temellendirmelerine ve bunların mimari dışavurumlarına eklemlenen sembolik bir yön veya bir yaratıcı figürü olarak kendini göstermiştir. Bunun dışında, Antik dönem ve Ortaçağ bağlamlarında değerlerin temellendirilmesinin büyük oranda benzer, nesnel bir çizgide kaldığı söylenebilir (çeşitli fiziksel, biçimsel özellikler veya sayısal ilişkiler, ilkeler üzerinden ortaya konan, öznenen bağımsız, duyuşsal değil düşünsel olarak kavranan bir güzel değeri). Bu doğrultuda, tez kapsamında, Antik dönem ve Ortaçağ süreci tek bir bölüm olarak ele alınmaktadır. Bu bölümde; mimarlık alanının sözü edilen "ilk" kuramsal metnin öncesindeki durumu ve estetik niteliği *Arkaik ve Klasik Yunan Kültürleri, Helenizm (Kuram Öncesi Dönem)* başlığı altında; ilk mimarlık kuramının ortaya çıkışı ve devamındaki süreç *Vitruvius ve Mimarlık Kuramı* başlığı altında; dinin estetik değerlendirmede etkin bir öge haline geldiği Ortaçağ ise *Ortaçağ* başlığı altında, dahilindeki önde gelen figürlere de yer verilerek incelenmektedir.

3.1.1 Antik ve Klasik Yunan Kùltürleri, Helenizm (Kuram Öncesi Dönem) (M.Ö. 750¹⁶-M.Ö. 31-30¹⁷)

Yunan dünyasında, değlererin yaratımına göndermede bulunan sanat eseri kavramı bulunmamakta, sanatların tümü *téchnai*¹⁸ kabul edilmekteydi. Mimarlık da, *kósmos*, yani “tüm dünyayı düzenleyen analogiler siteminin parçası”ydı:

“Üretimin biçim ve kuralları (ve hatta teknikler), *kósmos*’u düzenleyen ebedi yasalara ve de organik ve inorganik olandan müteşekkil tüm bir doğanın davranışına benzetilirdi” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 33).

Poiētēs, yani eseri üreten özne (mimar, sanatçı, zanaatkar) ise, *kósmos*’a hükmeden, esasen gizli, yasaları açığa çıkarır ve eserin *táxis*’e, “geometrik-matematiksel biçimlere sahip düzenin kendisine” ait bu yasalara uymasını sağlardı. Şeylerin yalnızca görünüşünü değil, tözünü de temsil etmeyi düşünürdü. En iyi sanatçı, “farklılıklar arasındaki analogiyi hesaba katan”dı (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 33).¹⁹

“zanaatkâr daha çok eserin iyiliğiyle, ortaya çıkardığı sonucun faydalılığıyla, kozmik yasalara tekabül ettiği ölçüde eserin hakikatiyle meşgul oluyordu. Doğanın sanat aracılığıyla temsil edilmesiyle ilgilenmiyordu. Yaratıcılık ve yeniliğin hiçbir ayrıcalığı yoktu... ” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 34)

İnsan zihni pasif, insanın gerçekleştirdiği şeylerin kökleri, insana dışsal kabul edilmekteydi. Mimesis kavramı da bu bağlamda anlamlandırılabilir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 34). Klasik döneme kadar, bu eser üreten figürün mimari yönden ana rolü, temel kaygısı ise, ibadet binaları tasarlamakla sınırlı kalmıştır (Encyclopædia Britannica, 2018).

Sanat rasyoneldir. Modern dünyada ise bu rasyonelite bilime ve tekniğe atfedilmiş, estetik açıdan kavranılan sanata, manipüle etme, araştırma yapma ve irrasyonel olanı şekillendirme görevi verilmiştir. Benzer şekilde, çeşitli kural, kavram ve düzenlere

¹⁶ (Encyclopædia Britannica, 2018)

¹⁷ (Green, 2008, s. xiii)

¹⁸ *téchnai* ya da *tekhne* – İlkçağ Yunan Felsefesinde tek hedefi üretmek ya da yaratmak olan “sanat” için kullanılmış, sözcük anlamı “el becerisi gerektiren bir işi ustalıkla yapmak, belli bir amacı gözeterek ortaya yeni bir şey çıkartmak” olan terim (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1406)

¹⁹ Bu ifadelerden, Yunan dünyasında ilerleyen dönem ve çağlardakine benzer bir mesleki ayırım, sınıflandırma ve özelleşmenin olmadığı görülmektedir.

dayanan rasyonel bir mimarlık mevcuttu (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 34, 43).²⁰

“Kósmos’un tamamlanmışlığına benzer biçimde ‘tamamlanmış’ bir şey kabul edilen mimarlık, akılcılık ve düzenle özdeşleştiriliyordu.” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 212)²¹

Estetik alanda, nesnel bir güzellik algısıyla karşılaşılmaktaydı. Yani özerk ontolojik bir statüye sahip bir güzellik söz konusuydu. Bu nesnellik doğrultusunda, ilgili eserler de özneye dışsal olarak ele alınmaktaydı. Gusto ya da benzeri kavramlar üzerine üretilmiş bir düşünce, dolayısıyla da güzelin görecelileştirilmesi mevcut değildi. Bununla birlikte duyuşsal algı (özellikle de görme), onun çeşitliliği ve akıldışılığı bilinmekteydi.²² Ayrıca, bir doğal güzel-yapay güzel ayrımı da bulunmamaktaydı (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 33, 46).

Mimarlığın estetik yönden açıklanması, temellendirilmesi de, *kanón* (kanon), *métron* (ölçü), *táxis* (düzen), *symmetría* (simetri) ve *eurythmía* (tartım) gibi çeşitli kavramlar üzerinden gerçekleşmekteydi. Bu kavramlar günümüzde çok sayıda anlama, kavrama, estetik değer yargısına karşılık gelmektedirler. Ör: *Kanón*, *métron* – mükemmellik, *symmetría* – nesnel güzellik, *eurythmía* – öznel güzellik... (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 35-36)

Bu noktada, “Klasik mimariye özgü ideal bir prosedür” ve ilke olan altın oran (*arché*), “tüm doğanın birincil ilkesi” olarak ortaya konmuştur. Bununla birlikte ise, “zamandan yoksun kurallarca” yönetilen bir mimarlık ve genel bir eşbiçimcilik

²⁰ Denizaşırı ticaretle zenginleşen Yunan kolonileri ve ardından da tiranları, bu zenginliklerini özellikle yapılan yeni tapınaklar ve bunların süslemeleri üzerinden dışa vurmuştur. Bu, resim ve heykelde de yenilikleri beraberinde getirmiştir. Bu ortamda, Mısır’a yapılan ziyaretler (M.Ö. 650) ışığında ahşap ve tuğla mimarlığından taş mimarlığına geçilmiş, özünde farklı türden sütunların bir araya gelme mantığı olarak tanımlanabilecek düzenler ortaya çıkmıştır. Bu düzenler ardından (Klasik dönemle birlikte) tüm yapılarda kullanılmaya başlanmıştır (sırasıyla Dorik, İyonik ve ardından Klasik dönemde Korint düzenleri) (Encyclopædia Britannica, 2018).

²¹ Yunan dünyasında mantıkla açıklanamayan irrasyonel yönün mimarlık üzerindeki etkileri (optik bozulmalar, perspektif etkileri...); sütun kabartmaları, kapı dikmelerine eğim verilmesi, renk kullanımı vb. yöntemlerle çözülmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen bu görsel etkilerin bir mantık çerçevesine oturtulması ancak Rönesans’ta perspektifin keşfiyle gerçekleşecektir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 46-47).

²² Antik Yunan mimari estetik yaklaşımını anlamlandırmada dikkate alınması gereken temel bir nokta, mevcut duyuşsal algı (aísthesis)-düşünce (noûs) ayrımı üzerine temellenen öznellik kavramının veya batı lógos’unun durumudur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 32). Antik dönemde düşünce duyuşsal algıya öncül, öznellik sınırlıdır. Ancak bu durum, ilerleyen dönemlerde değişecektir.

üzerinden temellenen bir güzel kavramı ortaya çıkmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 40-41).

Bahsedilen bu *güzel* tanımlama çabasıyla, bu dönemde, önce Sokrates'te, ardındansa öğrencisi Platon'da karşılaşılmaktadır:

3.1.1.1 Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon (M.Ö. 427-347) ve Güzel Değeri

İlk olarak, ardında hiçbir felsefe metni bırakmamış Atinalı filozof Sokrates'in, öğrencileri ve arkadaşlarının kaleme almasıyla günümüze ulaşmış görüşleri öne çıkmaktadır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1316-1317). Bu görüşlerde ise güzel, çeşitli kavramlarla ilişkilendirilmekte, onlar üzerinden tanımlanmaktadır: Örneğin Ksenophon'un *Apomnemonemata - Sokrates'in Anıları* adlı eserinde güzel ile amaca uygunluk, iyi arasında bir ilgiden söz edilmiştir. Benzer bir görüşe Platon'un *Büyük Hippias* diyalogunda da rastlanmaktadır. Bu metinlere göre güzel iyi, iyi de güzeldir (Antik *kalokagathia* kavramı). Yararlı olan ise iyi olduğundan, yine güzelle bir kabul edilmektedir (Tunalı, 2012, s. 132-133, 139-140).

Görülebileceği üzere, bu ifadelerde, mimarlık alanı ile doğrudan bir ilişkilendirme yer almamaktadır. Ancak, özellikle de güzellik-yararlılık ilişkilendirmesinin bünyesinde taşıdığı işlevselcilik öncülü kabul edilebilecek nitelik ve bunun mimarlık adına barındırdıkları dikkate değerdir.

Platon ise, çalışmalarında mimarlık alanına doğrudan değinmemiş olsa da²³, felsefede *güzel nedir?* sorgulamasını ilk kez yapan, *güzel* bir felsefe objesi olarak ilk ele alan figür olması yönünden önem taşımaktadır. Platon, farklı düşünce dönemlerinde *güzel nedir?* sorusunu farklı şekillerde çözümlemiş, ortaya farklı güzellik tanımları koymuştur:

1. Hocası Sokrates'in etkisinde kaldığı gençlik dönemi veya Sokratik dönemine ait *Büyük Hippias* diyalogunda, uygunluk, kullanışlılık, faydalılık, haz ve iyi gibi mantıksal kavramlar üzerinden tanımlanmaya çalışılan güzel idesi, bir estetik değer
2. Olgunluk dönemindeki *Şölen* diyalogunda karşımıza çıkan, yine bir ide olmakla birlikte mantıksal yönünü yitirip ontolojik bir özellik kazanmış, bir

²³ (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 42)

estetik değerin ötesinde, tüm var olanları belirleyen bir töz olan -güzel olan şeyden bağımsız, mutlak²⁴- güzellik

3. Pisagor etkisindeki yaşlılık dönemindeki, ontolojik yönünü yitirip mantıksal-matematiksel bir yön kazanmış, formel, geometrik bir güzellik (Güzelliğin orantı, doğru oran olması, salt geometrik formların güzel olması)²⁵ Burada form güzelliğinden kast edilen bir nesnenin güzelliği değil, onu güzel kılan ilkedir. Böyle bir ilke olarak formlar ise, nesne üstü tözlerdir (Tunalı, 2012, s. 143-145).

Özellikle son iki tanımda, güzelliğin doğa ve sanat objelerinden (güzel bir ağaç, güzel bir manzara veya güzel bir şiir) bağımsız -bir töz veya öz- olarak açıklanma çabasıyla karşılaşmaktadır. Böyle bir güzellik ise duyuşsal olarak değil ancak düşünsel olarak, düşünme ile (ama ampirik değil aşkınıcı bir düşünme) kavranabilmektedir. Platon'la başlayıp günümüze ulaşan böyle bir yaklaşım, özetle, metafizik güzellik yaklaşımıdır (Tunalı, 2012, s. 142).

Böyle töz olan bir güzelin burada doğrudan mimari ilişkilendirmeleriyle yer almadığı görülmektedir. Ancak bu güzel, kimi durumda tanrısal-ilahi bir nitelik kazanarak, klasik olarak adlandırılacak mimari güzellik tanımlamalarında sıklıkla karşımıza çıkacaktır.

Büyük İskender'in fetihleriyle birlikte Yunan kültürü yayılmış ve genişlemiş, ardından Helenistik Dönem başlamıştır. Doğu ile Batı arasındaki bu sentez ve alışveriş, sanatlarda ve mimaride, özünde Klasik Yunan kültürü tarafından ortaya konmuş tarzların gelişmesi, detaylanması ve yapılarda bir heybetlilik arayışı şeklinde kendini göstermiştir (Encyclopædia Britannica, 2018).

Bu dönemde ortaya çıkan yaratıcılık kavramı, güzelliğin artık düşünceden çok insan tarafından yapılanla ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Artık sanatlar da güzel olabilmektedir:

Güzellik yaratılmamıştır, ama yaratılabilir... Kutsal değil, insani bir eserdir. Kendi içinde güzel nesneler var olabilir. Bu, beraberinde sanatçıya farklı bir işlevin atfedilmesini getirir ve eserlerin algılanma biçimlerine büyük bir dikkat gösterilir. Böylece, estetik üretimde, imgelem

²⁴ (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 78)

²⁵ Tıpkı Sokrates'in işlevselci güzel tanımı gibi Platon'un özellikle bu son dönemindeki güzel tanımının mimarlığın estetik açıdan yorumlanmasına getireceği olanaklar rahatlıkla anlaşılabilir.

düşünce (lógos) karşısında, sanatçı kabiliyeti de kurallar karşısında daha önemli hale gelir. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 49-50)

Sanatla zanaatkarlık arasında bir ayrıma gidilir. Bu dönemde de (Helenizm) önem kazanmaya devam eden öznellik kavramı, Rönesans’la birlikte, güzelin öznelleştirilmesinin ve görecelileştirilmesinin, nesnel güzellik algısından özgürleşmenin yolunu açacaktır. Tüm bunlara rağmen özne hala aşırı değer taşımamakta, yani bir “deha estetiği” bulunmamaktadır. Sanatlar ise *poîein*²⁶ olmaya devam etmekte olup, Modernite’deki anlamıyla “sanat eserleri” henüz ortaya çıkmamıştır. Doğaya olan mimetik bağlılık sürmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 49-50, 67).²⁷

Yine Helenistik dönemde, bir diğer estetik değer olan ulviyet (yüce-yücelik) ortaya çıkmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 50). Bununla birlikte değer, burada ortaya çıkmasının ardından 17. yüzyıla kadar ilgi çekmeden kalmıştır (Tunalı, 2012, s. 226). Değerin mimarlık ürünlerinin estetik yönden değerlendirilmesi amacıyla kuramlarda yer alması ise 18. yüzyılı bulacaktır.

3.1.2 Roma Dönemi (M.Ö. 509²⁸-M.S. 476²⁹), Vitruvius ve Mimarlık Kuramı

Roma kültüründe, coğrafi, iklimsel, politik, ekonomik, sosyal ve kültürel faktörlerin etkisinde olan çok yönlü bir mimarlık anlayışıyla karşılaşmaktadır. Bu anlayışta, bir çizgiler, yüzeyler, kütleler ve hacimler organizasyonu olarak tanımlanabilecek belirli, net bir kompozisyon arayışı öne çıkmaktadır. Bu belirlilik arayışı ve kendinden önceki tarz öğelerini (örneğin düzenler) özgürce kullanmasıyla Roma mimarlığı, Akdeniz kültüründeki öncüllerinden farklılaşmaktadır. Yunan kültüründen alınan düzen ve süslemeler değiştirilip detaylandırılmış, mekânsal özgürlük, biçimsel özgünlük (kemer, tonoz ve ardından kubbenin kullanımı) ve ölçek artışı sağlanmıştır. Bunda, Roma betonu gibi yeni malzemelerin kullanımının da etkisi yadsınamamaktadır. Roma mimarlığına dair çağdaş bilgi, günümüze ulaşmış kalıntılardan, kayıtlardan ve bir de

²⁶ Poiein – “İlk çağ Yunan felsefesinde, özellikle de Aristoteles’te, ‘etkinlik’ ya da ‘eylem’ anlamında kullanılan terim” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1146)

²⁷ Bunlarla birlikte, Helenistik dönem edebi-felsefi kaynaklarında mimarlık özeline değinilmemiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 51).

²⁸ (Encyclopædia Britannica, 2018)

²⁹ (Encyclopædia Britannica, 2018)

eserden kaynaklanmaktadır. Burada karşımıza Vitruvius ve *De Architectura*'sı çıkmaktadır (Encyclopædia Britannica, 2018).

3.1.2.1 Vitruvius (M.Ö. 90-20)

Roma Cumhuriyet devri sonlarına doğru yaşadığı tahmin edilen Vitruvius, eseri Klasik çağdan günümüze ulaşmış tek mimarlık kuramcısıdır.³⁰ Bahsedilen bu eser, on bölümden oluşan ve M.Ö. 25 sıralarında yazıldığı düşünülen *De Architectura*'dır. Kendisinden önce yazılmış ancak günümüze ulaşamamış pek çok Yunan ve birkaç Roma eserinin özeti niteliğindeki³¹ *De Architectura*, Antik Çağ mimarlığına dair elimize geçen tek bilimsel eser olması yönünden büyük önem taşımaktadır (Vitruvius, 2005, s. ix).

Vitruvius *De Architectura*'yı oluştururken, klasik kültürün ilkelerine dayanarak, güzelliği ideal biçimde orantılandırılan şey, güzeli de doğru amaca uyarlanmış ve süslemeye hizmet eden şey olarak ortaya koyan Stoacı kültürden yola çıkmıştır. Eserde mimarlığın doğuşu paradigması, düzenlerin ve kanonun prosedür ve ölçülerinin araştırılması ve şeylerin ölçüsü olarak armoni anlamındaki çember ve karenin içine yerleştirilmiş insan teması gibi pek çok düşünceye değinmiş olsa da, estetik bir bakışla, mimarlığı kalıcılık (*firmitas*), faydalılık (*utilitas*) ve güzellik (*venustas*)³² kurallarını bir araya getiren sanat olarak tanımlaması temel niteliktedir. Vitruvius bu kavramlarla birlikte, mimarlığı tüm yönleriyle tanımlamak için, bir kısmını Yunancadan devşirdiği başka kavramlar da ortaya koymuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 51-52): Düzen, düzenleme, armoni, bakışım (simetri), uygunluk ve ekonomi. Bu kavramlar kısaca aşağıdaki gibi tanımlanabilir (Vitruvius, 2005, s. 9-11):

- Düzen: Yapıtın bütününe kendi içinden seçilen modüllere dayanılarak oluşturulduğu niceliksel bir ayarlama

³⁰ Bu nedenle de ilk mimarlık kuramcısı olarak kabul edilebilir.

³¹ Bununla birlikte, *De Architectura*'nın Roma'da günümüze ulaşmış önemli yapıların yapıldığı Augustus döneminden önce tamamlanmış olması ve bu yapılarda da eserde belirtilen tasarım kural ve orantılarının dışında çıkmış olması, eserin imparatorluk dönemi Roma'sıyla olan ilişkisini zayıflatmaktadır. *De Architectura*'da aktarılan Yunan kaynaklarının bolluğu da bu duruma eklendiğinde Vitruvius'un kuramının çağdaş Roma'dan çok Yunan kuramsal ortamına yakın olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 4).

³² Ya da dayanıklılık, uygunluk ve güzellik (Vitruvius, 2005, s. 12)

- Düzenleme: Öğelerin yerli yerine konması ve ayarlamaların yapının özelliğine uygun olarak yapılması sonucu doğan zarif etki
- Armoni: Öğelerin ayarlanmalarındaki güzellik ve uygunluk (genişliğin yüksekliğe, uzunluğun da genişliğe uyumu gibi yapıttaki bütüncül bir uyum)
- Simetri: Yapının kendi öğeleri arasındaki doğru uyum ve tasarımın değişik öğeleri ile bütünü arasındaki, ölçüt olarak kabul edilen bir öğe üzerinden kurulan bir bağlantı
- Uygunluk: Bir yapıt yetkinlikle, geçerli ilkelere göre³³ yapıldığında beliren biçim mükemmelliği
- Ekonomi: Malzemelerin ve arazinin doğru kullanımına ve yapım işlerinde maliyetin ölçülü ve akıllıca olması³⁴

Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 53)'ya göre, simetri (*symmetría*), armoni (*eurythmia*) ve uygunluk (*decor*), bu kavramların estetik değer taşıyanlarıdır: *Symmetría* nesnel güzellik, *eurythmia* psikolojik güzellik ve *decor* toplumsal olarak değerli kabul edilen güzellik anlamına gelmektedir. Vitruvius'un mimarlık estetiği ilkeleri, özetle, güzelliğin mimarlığa atfedilebilirliği, açık bir biçimde değer yargısı olması, mimarlığın biçimsel ve işlevsel güzellikler arasında dengedeki konumu ve nesnel niteliği üzerinedir.

Burada, Vitruvius'un mimari güzelliği kavramlar üzerinden tanımlamasıyla Platon'un gençlik dönemindeki mantıksal kavramlara dayanan güzellik ve yaşlılık dönemindeki matematiksel-biçimsel, salt geometrik formlara, doğru oranlara dayanan güzellik tanımlamaları arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Bununla birlikte Vitruvius'ta güzelliğin ontolojik statüsüyle ilgili bunun ötesinde bir ifade ile (bir adım öteye geçilerek değinilen güzelliğin töz mü veya başka bir şey mi olduğunun sorgulanması, açıklanması) karşılaşılmamaktadır. Bir tarafta (Platon) mantıksal kavramlar veya biçimsel ilkeler bizi bir güzellik tözüne yönlendirmektedir, diğer tarafta ise (Vitruvius)

³³ Vitruvius burada, yapılarda doğru bir tarz (Dorik, İyonik ve Korint) tercihini ve iç-dış uyumunu kastetmektedir.

³⁴ Bu kavramların kimi yönlerden benzer nitelikler taşıdıkları farkedilmektedir. Mallgrave (Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 5-6) bunun, ve bu sebeple ortaya çıkan anlam bulanıklıklarının, Vitruvius'un eserini yazdığı dönemde Romalı entellektüeller arasında tüm liberal sanatları kapsayacak şekilde hakim olan Yunan Diriliş (Greek Revival) akımının beraberinde getirdiği Yunan kuramından terim ve kavram devşirme uygulamasının bir sonucu olduğunu belirtmiştir.

bu kavramlar çeşitli nesnel, inşai prensiplere karşılık gelmektedir. Bu durum, bir filozofla bir mimarlık kuramcısının konuya yaklaşım farklarını ortaya koyar ve gelecekteki benzer ayrışmalar için bir model teşkil eder niteliktedir.

Sanatçıya pasif bir rol biçildiği, sanatçı teriminin zanaatkar anlamına geldiği ve el emeğinin aşağılayıcı kabul edildiği Antik dünya bağlamında Vitruvius, mimarlığa mesleki, mimarın bilgisine ise entelektüel bir özerklik vermeyi hedeflemiştir (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 53-54):

De Architectura (Vitruvius, 2005, s. 4-9, 129-130)'da yer verilen, hem kuram hem de uygulamaya hakim olması, hem yetenekli hem de eğitilmiş (geometri, matematik, felsefe, tarih, müzik, tıp, hukuk, gökbilimi gibi alanlarda bilgi sahibi) olması beklenen; seçilen alana, araziye, kullanıma ve güzelliğe göre yapının oranlarında, simetrisinde düzenlemeler yapan mimar figürü buna örnek gösterilebilir.

Antik Yunan kültüründen Latin Roma kültürüne, sanatların, çeşitli şekillerde sınıflandırılmasına, ayrılmasına yönelik öneriler³⁵ ortaya konmuştur. Bu süreçte, bir “sanat” olarak kabul gören mimarlık alanı, “mesleği” ve buna bağlı olarak “sanatçı”, “mimar” figürünün tanımları ve statüleri de, anlaşılabilir şekilde, değişimlere maruz kalmıştır.

Platon'dan beri mevcut olan mimesis doktrini de, doğanın basit bir taklidinin yapılmasından, bu süreçte ona sanatçı tarafından bir şeylerin eklenebildiği bir hale evrilmiştir (taklit objesinin ideal bir form seviyesine yükseltilmesi). Sanat bilgi, sanatçı ise yaratıcı olmuş, doğanın ise artık “yaratıcı değil yaratılmış olduğu, dolayısıyla, belirleyici değil belirlenmiş olduğu” düşünölmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Roma kültüründe mimesis, teknik-sanatsal akıl karşısında Arkaik ve Klasik çağlarda sahip olduğu üstünlüğü yitirmiştir (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 54, 56).

³⁵ Platon – Nesnesinden faydalanan sanatlar (avlanma)-nesnesini taklit eden sanatlar (resim)-nesnesini üreten sanatlar (mimarlık), Aristo – doğayı bütünleştiren-doğayı taklit eden sanatlar, Cicero, Varro... (Latin kültürü) – Artes liberales-artes serviles (özgür sanatlar-alçak, mekanik işler)ve Plotinus – Üretici sanatlar (mimarlık), taklitçi sanatlar (heykel, dans), doğaya yardımcı olan sanatlar (tarım, tıp), insan aktivitesini geliştiren sanatlar (retorik, strateji) bunlardan bazıları olarak verilebilir (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 54-55).

3.1.2.2 Plotinus (205-270) ve Din Etkeni

Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 55) tarafından Yunan-Roma dünyasının bitişinin işaretçisi olarak tanımlanan Plotinus'a gelinmesiyle güzellik kutsal bir yön kazanmıştır. Güzellik, Plotinus'un ortaya koyduğu ontolojik şemada en üstte yer alan "Bir" den aşağı "taşarak" maddelere ulaşır. Bu şema, yukarıdan aşağı; "Bir", "Akıl", "Ruh", cansız bedenler ve maddeden oluşmaktadır. Bunlardan "Bir", "Akıl" ve "Ruh" *akılsal alanı*, cansız bedenler ve madde de *duyusal alanı* oluşturmaktadır. Güzel, sanatlarda, eylem ve pratiklerde, erdemlerde, alışkanlık ve bilgide bulunabilir, ancak bunlardaki güzelliklerin kaynağı şemadaki bir üst alandır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 82-83). Onu belirleyen temel prensip, evrensel ilke ise salt-biçimdir.³⁶ Kısaca, bu salt-biçim ilkesinden, idesinden pay alan nesne güzel, almayan ise çirkindir.³⁷ Tıpkı Platon gibi nesnelerden bağımsız olan güzeli, güzelin kendisini arayan metafizik bir yaklaşıma sahip Plotinus'ta bu güzellik ilkesi üzerinden güzelin kendisine, tanrıya yani "Bir"e ulaşabilmektedir (Tunalı, 2012, s. 145-146).

Burada, Platon'dakine benzer şekilde, biçimin güzelliği belirleyen ilke olmasının ötesinde mimarlık özeliyle ilişkilenebilecek bir ifadeyle karşılaşılmamaktadır. Daha çok, güzelliğin metafizik yapısı ve ilahi kökenleri üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede Plotinus, çalışmalarında sanat ve sanat eserinin doğasına fazla değinmemiş olmakla birlikte³⁸, Ortaçağ'da Hristiyanlık ve dini sembolizm üzerinden kavranacak bir estetiğe geçişi temsil etmesi yönünden önem taşımaktadır.

3.1.3 Din, Simgesellik ve Ortaçağ (4³⁹-15⁴⁰. Yüzyıllar)

Ortaçağ'da, Hristiyan teolojisiyle birlikte, yeni zaman ve mekan kavramları ortaya çıkmış ve bunlar mimarlık kültürünü çeşitli şekillerde etkilemişlerdir:

- a. Döngüsel zaman anlayışından doğrusal, bir sona doğru akan bir zaman anlayışına geçilmesiyle mimaride statiklik ve mutlaklık yerlerini simgesel çeşitlilik ve radikalliğe bırakmıştır.

³⁶ Platon tarafından simetri ve doğru orantının güzelliği belirleyen öğeler olarak ortaya konması, Plotinus'ca yeterli bulunmamıştır. Bu amaçla burada öne sürülmüş salt-biçim idesi, simetri ve orantıyı da belirleyen daha temel bir ilkedir (Tunalı, 2012, s. 146-147).

³⁷ Bununla birlikte çirkinin bir estetik değer olarak yerini alması 19. yüzyılda gerçekleşecektir.

³⁸ (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 84)

³⁹ (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁴⁰ (Encyclopædia Britannica, 2018)

- b. Yaratılmamış şekillendirilmiş, düzenlenmiş, kutsallıktan uzak bir varlık, bir mekan anlayışından, tanrının yaratımı -onun “armağanı”⁴¹- olan bir mekan anlayışına geçilmiştir.
- c. İkamet edilen mekan “içerisinde insanların beden ve jestleriyle iş gördükleri temsil mekânı” olmuştur.

Tüm bu değişimlerin yanında, Antik ve hatta önceki dönemlere ait bazı mekansal kavramlar da halen varlıklarını sürdürmektedirler (Ör: İçerinin korunaklı, sakin, yapay; dışarının ise tehlikeli ve korkutucu olmasında temellenmiş, içeriyle dışarı arasında bir nitelik farkı) (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 46, 60-63).

Bu bağlamda mimarlık, halen Vitruviusçu anlamda bir pratik ve teorik bilgi veya hizmet eden “mekanik sanat”tır.⁴² Ona atfedilen aracılık özelliği nedeniyle, Ortaçağ mimarlığında Modernite’deki benzeri bir gelenek-yenilik çatışması bulunmamaktadır. Modern formlar üretilirken antik ideallerden ilham alınabilmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 70-71, 212).

Ortaçağ’da estetik de, dönem genelindeki felsefi tutum doğrultusunda metafizik yönelimli ve dini bir yapıdadır.⁴³ Duyulara dayanan beğeni dışında ilahi ve ruhsal beğeniler ile sevgi ve özlemin de estetiğin ilgi alanında dahil olmasıyla estetik, günümüzdekine kıyasla daha kapsamlı bir hale gelmiş, dini, metafizik, ahlaki ve psikolojik bir nitelik kazanmıştır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 84-85).

“Antik Çağ’da sanat, sanatçı, sanat ürünü, güzel ve güzelin bilgisi insan edimleri çerçevesinde düşünülürken Ortaçağ’da tüm bu unsurlar Hristiyanlığın Tanrı ve doğa anlayışı ve bunların karşılıklı ilişkisi çerçevesinde açıklanmış ve temellendirilmiştir” (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 85).

Mimesis ise anlamını yitirmiştir, bir “dünyanın temsili” sorunu da yoktur. Bu, Ortaçağda hakim olan ruhani ile maddeselin, evrensel ile tikelin birliği düşüncesi

⁴¹ (Zumthor, 1995, s. 33)

⁴² Ortaçağ’da modern güzel sanatlar sınıflandırması bulunmamaktaydı. Sanat denildiğinde gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müziğin içinde bulunduğu liberal sanatlar anlaşılmakta, bunlar dışında kalan görsel sanatlar, yazı, müzik performansı ve hatta şiir bu dönemde pratik beceri veya zanaat olarak görülmekteydi (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 84). Mimarlığın burada da bir yapma bilgisi veya hizmet gerçekleştirici olarak Tanrı’nın gösterilmesi anlayışıyla birlikte bu durum da Plotinos’la başlamış, Ortaçağ Hristiyan ve İslam düşünürlerinde benzer şekilde sürmüştür (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 82-89).

temelindeki form-töz birlikteliği kaynaklıdır. Buna göre töz, atfedilecek bir şey değildir ve şeyler yalnız kendilerinin temsilidir:

“Burada Yunan lógos’u ile simgesel Hristiyan dünyası arasındaki büyük fark devreye girer: Ortaçağ insanı için hakikat, bundan böyle, şeylerin görünürlüğünde yatmaz. Böylece, Hristiyanlık, Yunan dünyasını reddeder ve moderniteye kapı aralar” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 60).

Tanrının yarattığı nesnelerde kendisinin yansıması olan “güzel” aracılığıyla izlerini bıraktığı düşüncesi, inancı; eser, yapı ortaya koyan özneyi de benzer şekilde, eserini ortaya koyarken mimetik sınırları aşacak kadar, sorumlu kılmıştır. Hakim olan dünyanın kendisinin yaratıcısı tanrı olan kutsal bir eser olduğu düşüncesi de, Ortaçağ estetiğinde eser ortaya koymaya öncelik verilmesine neden olmuştur. Buna göre eserin kişiselliği, onun düzenliliği veya düzgüsellüğünün (normatiflik) önünde gelmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 61). Buradan anlaşılabilir ki, Antik dönemde başlayan öznenin önem kazanma süreci, bu dönemde de devam etmektedir.

3.1.3.1 Aziz Basileios (329-379) ve Sahte Dionysios (5. Yüzyıl)’ta Din

Vurgusunun Estetik Kaygıya Öncüllüğü

Böyle bir bağlamda, pek çok yönüyle Yunan dünyasının sürdürücüsü kabul edilebilecek Doğu kilisesine bağlı Bizans kültürüne gelindiğinde⁴⁴, karşımıza Aziz Basileios figürü çıkmaktadır. Basileios için, işlevini gerçekleştiren şey (dünyanın kendisi veya mimarlık ürünü) güzel olmaktadır. Bununla birlikte, burada kastedilen işlev, yani kutsal zaferi göstermek, ilahi nitelikte olduğundan, işlevselci bir mantıktan da söz edilememektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 64).

Doğu kilisesinin bir diğer temsilcisi 5. yy. Hristiyan teoloğu Sahte Dionysios’ta ise farklı bir yaklaşımla karşılaşılmıştır. Güzellik, duyuşal güzellikten kopartılarak mutlaklaştırılmış, ona simgesel bir anlam verilmesine imkan tanıyan yayılma kavramı geliştirilmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 64-65). Bu simgesellik mimaride,

⁴⁴ 1453 yılında Bizans İmparatorluğu’nun yıkılmasının ardından, Ortodoks Hristiyanlığında liderlik Rus kültürüne geçmiştir. Bu doğrultuda da, Rus kültüründe sanatsal ve mimari gelişim, Bizans’tan devralınan modeller üzerinden gerçekleşmiştir. Zamanla özgünlük artmış, ulusal bir nitelik ortaya çıkmıştır. Bu özgün anlayış, 18. yüzyılda batı Avrupa sanat anlayışının doğrudan benimsenmesine kadar varlığını sürdürecektir (Encyclopædia Britannica, 2018). Buna karşın Batı kilisesinde ise, ilerleyiş Roma kültüründen devralınan mimari modeller üzerinden gerçekleşmiştir. Zamanla, Kuzey Avrupa’dan gelen “barbar” kabilelerin ve yerel kültürlerin etkisi altında da özgünleşmiştir (Encyclopædia Britannica, 2018).

kubbe, kemer gibi çeşitli yapı elemanlarının kullanımı, planlama kararları, tercih edilen cephe tasarımları -ve bunlara estetik değer yüklenmesi- üzerinden kendini göstermiştir (Tatarkiewicz, 1979, s. 42).

Bu iki figürde, estetik yargının fiziksel bir uygunluğun belgelenmesinden çok ilahi-sembolik bir içeriğin vurgulanmasıyla ilişkilendirilmesi yönünden bir benzerliğe rastlanmaktadır. Din öğesinin Ortaçağ estetiğindeki etkin rolü bilinmekle birlikte dini vurgu çabasının estetik kaygıya öncüllüğü “yargı estetik midir?” sorusunu da akıllara getirmektedir.

3.1.3.2 Aziz Augustinus (354-430) ile Yunan ve Yahudi-Hıristiyan Geleneklerinin Kaynaşması

Orta Çağ Hıristiyan felsefesinin önde gelen filozoflarından biri de Aziz Augustinus’tur (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 85). Batı kilisesinin tarafında yer alan bu figürde; Antik dönemdekiyle (Geç Helenistik) benzerlikler taşıyan, armoni, oran, ölçü ve parçaların, çizgilerin, renklerin ve seslerin karşılıklı uyumuna⁴⁵ dayanan nesnel bir güzellik fikrine, dolayısıyla da nesnel ya da klasikçi bir estetik tutuma rastlanmaktadır. Güzellik, ölçü (*modus*), form (*species*) ve düzen (*ordo*) tarafından belirlenir. Güzeli oluşturan kategori ise taklittir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 64, 66-67). Platon’a benzer şekilde, sayı güzelliğin temel ilkesi olarak verilmiştir. Bunlara ek olarak, güzellik “birlik”te (ve en yetkin birliğe sahip olan tanrıda) temellendirilmiştir: “Kısaca sayıya göre yaratılmış güzel; birlik, oran ve düzenden kaynaklanır” (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 86).⁴⁶

Augustinus’ta ayrıca bir Helenistik sanat-zanaatçı ayrımı ve sanatlar arasında değer farkı vardır (sanatların en iyisi olarak müzik). Ortaçağ genelinde geçerli olan düşüncesinde, Sahte Dionysios’takine benzer bir duyusal algıdan (*aisthesis*) ayırım söz konusudur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 67).

Dönemin bir diğer bilgini, Batı kilisesi piskoposu Sevilalı İsidoros (560-636)’tur. İsidoros da, mimari inşayı üç kısma ayırmıştır (*disposito* yani plan ve temellerin izi, *constructio* yani duvar süsleri ve *venustas* yani güzellik). Bu ayırmada süs, güzelin ayırt

⁴⁵ Veya; bütünlük, oran, uyum (ve bütünlükle yakın ilişkili birlik kavramına) (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 86)

⁴⁶ Kuramından da anlaşılacağı üzere Augustinus, Yunan felsefi geleneğiyle Yahudi-Hıristiyan dinsel-ruhsal geleneğinin bir kaynaşımını temsil etmektedir (Mendelson, 2016).

edici özelliği olarak kabul edilmiştir. Bahsedilen bu süs-güzellik birlikteliği, dönem genelinde de etkindir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 69).

3.1.3.3 Sistersiyenler, Başrahip Suger (1081-1151) ve Gotik

Bu noktada, 11. yüzyılın ortasında⁴⁷, Romanesk ortaya çıkmış, mimaride kendini bir sadelik vurgusuyla göstermiştir (basit aritmetik ve geometrik kurallarca düzenlenen kompozisyonlar, malzemenin basitliği ve yalınlığının önem kazanması, bununla birlikte oranların temel önemini koruması, yalın duvarlar ve masif yüzeyler).⁴⁸ Romanesk'in doruk noktasında, Burgonya'da (Bourgogne) Sistersiyen (Cistercium) mezhebi, düzeni ortaya çıkmıştır. Sistersiyenler, Neoplatonik estetik yaklaşımları doğrultusunda gösterişi, aşırı dekorasyonu ve hatta Romanesk kiliselerin genişliğini reddetmişlerdir. İçsel, ruhani güzelliği duysal güzelliğe üstün kabul eden Sistersiyenlere göre, yapılar aşırıya kaçılmamış derecede dekore edilmiş olmalı, faydalı ancak lüks olmamalıydı. Mimarlık, müzik ve diğer sanatlar gibi orantı yoluyla evrenin yasalarına uymalıydı. Bu tutuma karşı bir konum da, Benedikten manastır yöneticisi Başrahip Suger'inkidir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 71):

Suger, tanrının evi olan kilisenin, taşıdığı dini önem nedeniyle süsçe zengin olması, değerli malzemeler içermesi ve doğru tekniğe sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Kilisenin güzelliği göksel güzelliğin habercisidir (Tatarkiewicz, 1979, s. 183). Günümüzde Paris'in sınırları içinde kalan Saint-Denis'te 1137 ile 1144 yılları arasında yeniden inşasına destek verdiği manastır, mimarlığın gelişim sürecinde sıradaki tarz olan Gotik'in doğuşunu temsil etmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 22).

Gotik mimarlık beraberinde teolojik bir estetiği de getirmiştir. Bu estetikte:

- a. Dünyanın üzerine kurulduğuna inanılan matematiksel ilkelere dayanan bir güzellik anlayışı söz konusudur.
- b. Tanrı, eserlerini belirlenmiş kurallara göre veren bir sanatçıdır.

⁴⁷ (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁴⁸ "Romanesk, belki de güzelliği kütleden türeten tek Avrupalı mimari tarz olmuştur. Mimarlık şu üç şeyi içeren her şeye ölçü verir: heykel, resim ve mefruşat" (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 71). Romanesk özünde, Roma kültürü mimari yaklaşımının çeşitli etkiler (tarihi arka planlar, malzeme-inşa yöntemi tercihleri, estetik anlayışları, mimari öğeler, esinlenmeler...) doğrultusunda farklı şekillerde evrilmesiyle ortaya çıkmıştır. Kararlı merkezi yönetimlere rastlanmadığı bu bağlamda, manastır kültürü bütünlleştirici bir tema olarak öne çıkmıştır (Encyclopædia Britannica, 2018).

- c. Evren, armoni ve uyum, form, ölçü, figür gibi temel kategoriler üzerinden anlaşılmaktadır.
- d. Dünya ise, önde gelen sanatlar haline gelmiş mimarlık ve müzikte olduğu gibi katı kurallara tabi bir sanat eseridir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 72).⁴⁹

3.1.3.4 Aquinolu Tommaso (1225-1274)

Skolastikten çıkan, estetik tarihi açısından temel önemdeki bir figür de, İtalyan Dominiken rahip, filozof ve teolog Thomas Aquinas⁵⁰, veya Aquinolu Tommaso'dur. Tommaso, çalışmalarında mimarlığa doğrudan değinmemiş olsa da onu büyük ölçüde etkilemiştir. Tommaso, güzeli iyi ile bir araya getirip⁵¹, ona hem nesnelci hem de öznelci bir çözüm aramıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 73). Ayrıca, bir eylem içermediğinden dolayı da, güzelliği bir iş, pratik edim veya yapma biçimi olan sanattan ayırmıştır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 86). Böyle bir yaklaşım, bu noktada bir yapma bilgisi konumundaki mimarlığa da estetik bir değer atfedilemeyeceği, onun güzel olamayacağı şeklinde yorumlanabilir.

Güzel, estetik nesneyle onu izleyen estetik özne arasındaki karşılıklı etkileşim içerisinde görüşe zevk veren şeydir.

Güzel, varlığın öz niteliğidir... güzeli belirleyen, estetik öznenin algısı, bilişi veya bilgisi olmasına karşın tüm bunları ve bunlardan kaynaklanan estetik zevki belirleyen şey nesnenin nesnel özellikleridir... Bunlar; bütünlük veya kusursuzluk, uygun oran ve uyum, açıklık veya görkem özellikleridir.

Bütünlük gereklidir çünkü eksik şeyler, bu eksiklik özellikleri nedeniyle biçimden yoksundur. Bu bütünlük, nesne amacına ulaşırsa gerçekleşir. Güzellik, amaçlılığın sonucudur. Cismi meydana getiren parçalar arasında da uygun oran ve uyum gereklidir. Bu estetik orantı salt matematiksel veya şekilsel bir orantı değildir; bir varlığın doğasına ve amacına uygun gelendir. Açıklık ise biçimin maddeye yerleştirilmesiyle ortaya çıkar. Açıklık nesnenin içindeki biçimin öz belirimidir. Açıklık dıştan gelen bir şey değildir, nesnenin kendindedir. Açıklık nesnenin zihin tarafından algılanmasını artırır; bu yüzden, nesne ne kadar açıklık barındırırsa o oranda zihin tarafından algılanır ve deneyimlenir. Nesnedeki bu yetkinlik ve açıklık bir bilinç

⁴⁹ Burada, daha önce de Augustinus'da görülen bir kaynaşım söz konusudur (Çeşitli kurallara, ilkelere ve kavramlara uygunluk – Klasik kültür; yaratıcı, sanatçı tanrı ögesi – Hristiyanlık). Artan öznellik de tanrı figürü üzerinden dışa vurulmuştur denilebilir. Ayrıca; yine sanatların bünyesinde yer alan bir mimarlık alanı mevcuttur.

⁵⁰ (McInerney & O'Callaghan, 2016)

⁵¹ Diğer Ortaçağ düşünürlerinde olduğu gibi Tommaso'da da bir güzel-iyi özdeşliğiyle karşılaşmaktadır. Bir nesne iyi ise güzeldir. İkisi arasındaki fark, iyyinin arzulama yetisiyle ilişkili olup, güzelin bilme yetisiyle ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 87).

tarafından algılandığında insanda haz duygusu meydana getirir; yani, bir estetik tutum geliştirir. Estetik değer ve estetik haz bilinçli bir özne ile nesne arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkar. (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 86-87)⁵²

Yaklaşımı ele alındığında Tommaso'da, Ortaçağ estetiğine hakim olan dinsel-simgesel tavidan bir uzaklaşma dikkati çekmektedir. Antik işlevselcilik öncülü ve temel ilkeci, prensipçi temalar (amaçlılık, amacına uygun gelme; biçim ve biçime sahip olma kavramları) ise halen mevcuttur. Burada bu “biçim” temel prensibinin ne olduğu, ontolojik statüsü ise belirsizdir. Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 74), güzelin metafizik ve aşkın boyutunun bu şekilde askıya alınmasını, Tommaso'nun güzelliği görecelileştirilme çabasıyla ilişkilendirmiştir.

Antik Dönem ve Ortaçağ, belirlenen araştırma soruları üzerinden bir bütün halinde yeniden ele alınacak olursa:

1. Öncelikle Antik Yunan kültüründe, sanat ve zanaatle birlikte bir “yapma” statüsünde⁵³ olan bir mimarlık ile bunu “yapan”, “gerçekleştiren” kişi düzeyinde figürler yer almaktadır. Antik ideler veya kavramlar taklit (mimesis) aracılığıyla bu “yapım”lar üzerinden aktarılmaktadır. “Yapan” figürünün ise, objeyi ortaya koymak dışında bir etkinliği bulunmamaktadır. O yalnızca, ideleri yaratımı üzerinden ortaya koyan bir aracıdır, özel olarak objeyi güzel yapma ve sonucunda haz duyma gibi bir düşüncesi yoktur. Bu doğrultuda da; öznenen bağımsız, çeşitli kavramlara (kullanışlılık, faydalılık, iyi...) veya biçimsel özelliklere, ilkelere (simetri, doğru orantı, salt geometrik formlar) bunların aktarımına dayanan nesnel, kendi başına bağımsız ontolojik bir öge, töz olan güzel değeriyle karşılaşılmaktadır.

Helenizmle tartışmaya dahil olan yaratıcılık kavramıyla bu “yapan” figürün önemi artmıştır. Artık “yaratımının” güzel olabilmesi, güzelliği aktarmanın ötesinde ortaya koyabilmesi mümkün olmuştur. Öznelliğe bir kapı aralanmıştır. Ancak, doğrudan öznel veya göreceli bir değer tanımlaması ve bunun mimarlık kuramlarında yerini alması için henüz erken bir zamandır. Yine bu dönemde gerçekleşen sanat-zanaat ayrımının da mesleki özelleşmenin bir başlangıcı olduğu söylenebilir.

⁵² Buradan anlaşılabileceği üzere, Aquinas'ta da Plotinus'takine benzer bir biçim-güzellik ilişkilendirmesiyle karşılaşılmaktadır (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 87).

⁵³ Mimarlık bu statüdedir, ancak bununla birlikte pek çok düşünürde ona sanatların bünyesinde yer verilmiştir.

Roma döneminde, mimar-mühendis denilebilecek Vitruvius figürüne gelindiğinde ise, karşımıza önceki dönemlere kıyasla daha belirli, tanımlı bir mimarlık mesleği ve daha etkin bir mimar figürü çıkmaktadır (yapı yapımıyla ilgili sanat ve kurallar bütünü olarak mimarlık ve tüm bunlara hakim bir mimar figürü). Yapının güzel olması için yine çeşitli nesnel güzellik kriterlerine uyması gerekir, ancak mimar figürü de yeri geldiğinde, gerekli gördüğünde bu kriterlerde düzenlemelere gidebilir. Yukarıda sözü edilen yaratan figürün önem kazanması ve mesleki özelleşme kavramlarının etkileri burada belirginleşmiştir.

Ortaçağ'la birlikte, önem kazanan din öğesinin etkileriyle her alanda karşılaşılır. Bu doğrultuda, doğrudan bir mimarlık kuramcısıyla karşılaşmadığı bu dönemde, mimarlığa da yorulabilecek estetik nitelikte düşünce ortaya koyma ve mimari akımlara yön verme işi de teolog-aziz figürler ile çeşitli dini gruplar tekelindedir. Dolaylı olarak mimarlığa değinilen estetik değerlendirmelerde de ya güzelliğin kendisi ya da güzelliğin dayandırıldığı Antik simetri, armoni, orantı vb. kavramlar ve matematiksel-geometrik kurallar, ilkeler “yaratıcı” Hristiyan tanrısı öğesiyle ilişkilendirilmiş veya onda temellendirilmiş, simgesel bir nitelik kazanmıştır. Bu simgesel-sembolik yön, dönem içinde ortaya çıkan Romanesk ve Gotik mimari üsluplarında da etkin olmuştur (Yapılarda sadeliğin veya süsleme kullanımının tanrıyla ilişkilendirilmesi, plan şemalarına, formlara, hacimlere, aydınlatmaya dini anlamlar yüklenmesi). Bununla beraber, Aquinolu Tommaso'nun, bir pratik edim kabul edilen sanatlara ve dolayısıyla da mimarlığa estetik değer yüklenemeyeceği ve güzelliğin nesnenin çeşitli özellikleri kadar bunların özne tarafından algılanmasıyla da ilgili olması şeklindeki görüşleri, dönem genelindeki klasik, dini-sembolik ve nesnelci tutumdan farklılaşan bir bakışı temsil etmiştir.

2. Bu bağlamda, mimarlığa dolaylı olarak yer vermiş çok sayıda figür yer almış olsa da, bunu doğrudan ve sistematik bir biçimde, estetik değerlere de yer vererek yapmış, eseri günümüze ulaşan tek figür Romalı “mimarlık kuramcısı” Vitruvius olmuştur.⁵⁴ Vitruvius, mimarlık üzerine görüşlerini ortaya koyarken güzel değerine yer vermiş, güzelliği, dayanıklılık ve uygunlukla (veya kalıcılık ve faydalılık) birlikte

⁵⁴ Dönemler incelendiğinde mimarlık üzerine estetik yönden görüş bildirmiş diğer figürlerle de karşılaşılabilir: Antik Yunan'da mevcut olan homojen “yapma” kavramı doğrultusunda sanat üzerine görüşleri rahatça mimarlığa da yorulabilecek filozoflar, Hristiyanlık etkisindeki Ortaçağ'ın teolog-aziz figürleri. Bununla birlikte, net ve tanımlı bir mimarlık alanı ve yorumlaması ile yalnızca Vitruvius'ta karşılaşılır.

mimarlığın üç temel ögesinden biri olarak ortaya koymuştur. Ona göre, hoş ve zevkli görünüme sahip olup, doğru simetri ilkelerine göre orantılı olan yapılar güzeldir.⁵⁵ Vitruvius bu doğrultuda *De Architectura*'da, yapıların sağlamaları gereken çeşitli simetri kurallarını ve orantıları aktarmış veya ortaya koymuştur.

3. Vitruvius'un yukarıdaki tanım ve temellendirmelerini çeşitli kavramlar üzerinden, onlardan yararlanarak ortaya koyduğu görülmektedir. Bu kavramlar; kalıcılık veya dayanıklılık, faydalılık veya uygunluk, güzellik (temel üçlü); düzen, düzenleme, armoni, simetri, uygunluk⁵⁶ ve ekonomidir. Bunlardan simetri (*symmetria*), armoni (*eurythmia*) ve uygunluk (*decor*) da yine güzellikle ilgilidir.⁵⁷ Buna göre burada, estetik değer (güzel), bazıları fiziksel ön koşullara, kurallara, nesnel niteliklere (düzenler, oranlar vs.) karşılık gelen kavramlara dayandırılmıştır. Vitruvius'ta bunun ötesinde, bu güzelin ontolojik statüsüne yönelik doğrudan bir açıklamayla karşılaşmamaktadır. Bununla birlikte, değer Antik dönem ve ardından Ortaçağ'da süren ontik yolculuğu göz önünde bulundurularak buradaki konumuna dair bir çıkarım öne sürülebilir: Buna göre; Vitruvius'un içinde bulunduğu Platon-Plotinus felsefi aralığında güzel değeri orantıya, doğru orana ve salt geometrik forma sahip olma gibi Vitruvius'un kavramlarınca da tanımlanan nesnel özellikler üzerinden dışavurulan nesne üstü bir tözdür. Bu aşamada henüz Tanrısal bir nitelik kazanmamıştır. Bu çerçevede, bu statünün Vitruviusça da benimsendiği sonucuna ulaşılabilir.

3.2 Rönesans, Aydınlanma Çağı, Güzel, Yüce ve Pitoresk Değerleri

Araştırmanın bu ikinci bölümü, İnsancılık veya Hümanizm anlayışının etkisiyle Ortaçağ'da kazandığı dini-sembolik yönlerinden arınmış bir klasik yaklaşımın hakim olduğu Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nı kapsayacak şekilde oluşturulmuştur. Bölüm dahilinde görüleceği üzere, bu şekilde bir klasikçi yaklaşımın mimarlık kültürü üzerindeki etkisi, azalarak da olsa bütünleştirici bir öge olarak 19. yüzyıla kadar sürmüştür. Bununla birlikte, diğer yandan önem kazanan akılcı-rasyonalist düşünce ve artan öznenin etkileri de, Aydınlanma Dönemi'nde, mimari estetik temellendirmeler

⁵⁵ (Vitruvius, 2005, s. 12)

⁵⁶ Belirtmek gerekir ki, buradaki iki uygunluk birbirlerinden farklıdır.

⁵⁷ Simetri veya *symmetria* – nesnel güzellik, armoni veya *eurythmia* – psikolojik güzellik, *decor* – toplumsal olarak değerli kabul edilen güzellik

ve uygulamalarda mevcut modellerin evrilmesi ve tamamen yeni modellerin ortaya çıkması üzerinden hissedilmiştir. Bu çerçevede *Rönesans, Hümanizm ve Barok* başlığı altında, klasikçi tutumun ilk olarak kendini gösterdiği ve estetik nitelikteki mimarlık kuramlarında yerini aldığı 15. ve 16. yüzyıl İtalya bağlamı ve ardından benzer şekilde benimsendiği 17. yüzyıl Fransa bağlamı, kapsamlarındaki figürler üzerinden ele alınmıştır. Takiben, akılcı ve öznelci nitelikteki estetik temellendirmeleri barındıran mimarlık kuramlarının ortaya çıktığı, bunun yanında klasikçi yaklaşımın da varlığını sürdürdüğü 18. yüzyıl Fransa, İngiltere ve Almanya bağamlarına ise *Aydınlanma Dönemi* başlığı altında yer verilmiştir. İnceleme bu başlıkta da yer alan figürler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

3.2.1 Rönesans, Hümanizm ve Barok (15⁵⁸-17⁵⁹. Yüzyıllar)

Hümanizm dönemi mimarları, Antik mimarlığın ilkelerini anlamak, yasalarını ortaya koyarken ondan faydalanmak istemişlerdir. Perspektif kavramının oluşturulmasında mimari rölyefin etkisi buna örnek olarak gösterilebilir. Perspektifle, dünya çerçeve içine alınarak ölçülebilir ve yeniden üretilebilir bir hale getirilir; öznelleştirilerek, öznenin bakış açısına getirilerek nesnelleştirilir.⁶⁰ Perspektifteki gibi bir yeniden üretilebilme mantığından yola çıkılmasıyla, tasarımın Hümanizm'deki önceliği; varlığın içindeki töze indirgeme yoluyla ulaşılması olmuştur⁶¹ (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 78-79). Mimari tasarımın temel öğeleri ise düzenlerdir (Dorik, İyonik, Korint, Toskana ve Kompozit) (Encyclopædia Britannica, 2018).

Mekan kavramı ise, Yunan optiğinin 13. yy.da geldiği nokta çerçevesinde ortaya çıkmış olan, nesnenin görünüşüyle temsili arasında bir ayrımı yasaklayan gerçekçi algı fikri⁶² doğrultusunda değişim göstermiştir. Benzer bir değişim de, 14.yy İtalya'sında ana yapı malzemesinin ahşap olması nedeniyle ormanların ortadan kalkmasıyla gerçekleşmiştir: “Yaban” üzerindeki hakimiyet ve köyden şehre geçilmesi, mekan ve

⁵⁸ (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁵⁹ (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁶⁰ Masiero'nun da ortaya koyduğu gibi, özneliğin artışı ve önem kazanması tüm hızıyla sürmektedir.

⁶¹ Bu şekilde bir yeniden üretilebilme ve indirgeme üzerinden Masiero, “modern dünyayı karakterize eden sanatların kavramsallaştırılmasına ve özelleştirilmesine yer açan” mimar ile kütle ve kuvvet kavramlarına yapılan atıflarla gerçekliği indirgeyen Galileo ve Newton gibi bilim adamları arasında bir benzerlikten söz etmektedir. Bu bağlamda modern anlamıyla bilim doğar, politikada ise mutlak iktidardan temsili iktidara yavaş bir geçiş söz konusudur. Ayrıca, nostalji yani geçmişi etiği ve estetiği biçiminde bir tarih fikri de gelişir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 77, 79).

⁶² (Zumthor, 1995, s. 82)

ev kavramlarını etkilemiştir. Ev artık, Antikite'deki içinde çok sayıda kişiyi barındırıp onları dışarıdan koruyan yer değil, “kendisini ve dünyayı temsil ederek doğayı tahakküm altına alan öznenin benliğini ortaya koyduğu bir yer”dir, işlevselleşmiştir. Şehrin dışı ise artık korkutucu ve tehlikeli değildir, kullanıma açılmıştır, tasarlanabilir, süslenebilir. Böylece, tümüyle Modernite'nin icadı olan peyzaj fikri doğmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 80-81). Ortaya çıkan bu ev ve peyzaj üzerinden benliğin yansıtılması, “işsellik biçimselleştirilmesi” düşüncesi, -yine- öznelliğin artışıyla ilişkilendirilebilir.

Bu noktada henüz bir estetik disiplini kurulmamış olmasına rağmen çeşitli köklü değişikliklerden de söz edilebilmektedir:

- a. Güzelliği şeylerde gören nesnel bir bakış açısından, algılayan öznde gören özne bir bakış açısına geçilmesi⁶³
- b. Sanatla teknik ve sanatla teori arasındaki kopuş
- c. Üretilen şeyin tekniğin basit bir ürününden başka bir şeye, üreticiyi ise sanatçıya dönüştüren yeni bir sanat eseri düşüncesinin ortaya çıkışı (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 77)

Böyle bir bağlamda mimarlık, resim ve heykelle birlikte soylulaşmış, mekanik bir sanattan liberal bir sanata dönüşmüştür (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 212).

Kuram alanında; Antik ve Ortaçağ dünyalarına ait mimarlık üzerine yazılmış elimize ulaşan tek eser Vitruvius'un *De Architectura*'sı iken, Modern çağla bu sayı artmıştır. Bunun fiziksel olduğu gibi düşünsel nedenleri de vardır. Bunlar; ucuz kağıt imalatı, matbaanın icadı, eserlerde yöresel dillerin kullanılması, okuma yazma oranının artması, Rönesans yazarlarının klasik anlayışın kayıp değerlerini yeniden keşfetme çabası⁶⁴ ve gerçekleşen teori-pratik kopmasıdır.⁶⁵

Antik dönemlerde mevcut olan entelektüel emek-el emeği ayrımı temelli bu kopma, Modernite ile iyice belirginleşmiştir. Buna rağmen bu alanlar birbirlerini

⁶³ Geçmiş ve ilerleyen dönemlerdeki kuram ve yaklaşımlardan da anlaşılabilir üzere, burada söz edilen, böyle bir geçişin gerçekleşip bitmesinden çok belirginleşmesi ve hız kazanmasıdır. Güzelliğin öznenin algısıyla ilişkilendirilmesiyle Ortaçağ'da Tommaso'da karşılaşıldığı gibi 19. yüzyıl bünyesinde de özne güzellik algısının çeşitli nesnel niteliklere dayandırıldığı öznellik-nesnellik aralığında kuramlara rastlanmıştır.

⁶⁴ (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. xxiii-xxiv)

⁶⁵ (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 75)

dışlamamakta, dönem genelinde ilerlemeye öncelik verecek şekilde birbirlerini desteklemektedirler:

İlerleme, ancak tüm bilişsel sisteme bir üst-mantık... atfedildiği müddetçe mümkündür; bu üst-mantık, örneğin hem bir teorinin teorisini, yani bir epistemolojiyi, hem de pratik üzerine teorik bir bilgiyi mümkün kılar. ... Sanat, özellikle de mimarlık için akademik çalışma biçiminde bir teorik düşünce alanı açılır. Kaçınılmaz olarak normatif ya da, daha iyi bir ifadeyle, pratiğe yol gösterici bir işleve sahip olan bu alan, mimarlık üzerine bir “söylem”in biçimselleştirilmesini sağlar. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 75-76)

Hümanizm ve Rönesans yazarları ve mimarları, Vitruvius’u yorumlayarak geçmişle bütünleşirler. Bu doğrultuda mimarlık için, faydacılıkla bağdaştırılan, parçaların armonisine dayanan ve akla uygun olmakla birlikte göze de hoş gelmesi gereken şeylerin sahip olduğu bir güzellik tanımı ortaya çıkmıştır:

... doğanın bir parçası olan insan vücudu model olarak alınır; farklı güzellik dereceleri vardır; farklı güzellik türleri vardır, Dorik düzen erkeksi, İyonik düzen kadınsı, Korint düzeni ise bakiredir. ... Güzellik içerisinde eseri ihtiyaçlara ve geleneklere uyduran toplumsal bir unsur vardır, dolayısıyla, biçimsel veya işlevsel güzellikler mevcuttur. Güzellik psikolojik bir faktörden de doğabilir: bunun için tartım devreye girer. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 86-87)

3.2.1.1 Leon Battista Alberti (1404-1472)

Hümanizmin temel figürlerinden biri, Vitruvius’un *De Architectura*’sı üzerine filolojik anlamda ilk çalışmayı⁶⁶, dolayısıyla da Antik mimarlık üzerine ilk incelemeyi yapmış olan Leon Battista Alberti’dir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 82). Bu çalışma (*De re aedificatoria – İnşa Sanatı Üzerine – 1443-52*) aynı zamanda, Rönesans’ta mimarlık üzerine yazılmış ilk incelemedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 31).

Alberti, mimarlığı tasarım (proje) ve inşa temel ilkeleri üzerine oturtmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 82): Alberti’de bina, madde ve çizgilerden (tasarım)⁶⁷

⁶⁶ Burada yapılan şey, bir inceleme üzerinden incelemektir. Bu, yukarıda bahsedilen meta düzeydeki (üst-mantıkçı) yaklaşıma bir örnektir.

⁶⁷ Burada Hümanist düşünce ve Rönesans’la öne çıkan bir diğer kavramla karşılaşılacaktır: hem çizim hem de tasarım olarak çevirisi yapılabilecek *disegno*. İpuçlarına burada da rastlanmakla birlikte terim, ilerleyen dönemde bir diğer Rönesans kuramcısı olan Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından, *Le vite de’ piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (Sanatçıların Hayat Hikayeleri – 1550)* adlı kitabında, bir araştırma nesnesi olarak ele alınacaktır. Terim burada; mimarlık, resim ve heykelin kökeni olan, akla dayanan bir kavram, doğa (insan ve bitkiler) ve yapı şeylere (resim, heykel ve binalar) dair bir parça-bütün ilişkisine dayanan temel bir mantık; zihinde oluşan bir düşüncenin,

oluşan “biçimlenmiş bir kütle”dir. Burada, madde doğadan gelmekte, ancak çizgilere hakimiyet veya başka bir deyişle tasarım yapma kabiliyeti ise mimarın zihninde yer almaktadır. Süsleme de, bu iki öge arasında bir aracı niteliğindedir (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 31-32). Alberti mimarlığın nesnesini ise, çevre, inşa alanı (duvarlarla çevrilecek alan), bölümleme (binanın kendi içinde kısımlara bölünmesi), duvar, çatı ve açıklık olarak altı kısma ayırmış, bunlar üzerinden ise üç temel ilke ortaya koymuştur: Kullanıma uygunluk; dayanıklılık; göze hoş gelme, zarafet⁶⁸ Buradaki “göze hoş gelme, zarafet” ifadesi ise güzellik ve süslemeye dayandırılmıştır (Alberti, 1988, s. 8, 155).

Alberti’de, Ortaçağ’daki aşkinci anlayışa kıyasla daha dünyevi bir estetik anlayışı mevcuttur (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 83). Bu katı, Neoplatonik güzellik yaklaşımında sanat ve mimarlık, evrensel nitelikteki matematik kuralları ve harmonik oranlara bağlı kalarak aşkın ideleri temsil etmelidir. Buna bağlı olarak güzellik de, bu aşkın idelerin doğru bir taklididir (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 32).

“Güzellik, bir bütündeki tüm parçaların, hiçbir şeyin eklenemeyeceği, çıkarılamayacağı ya da daha iyiye doğru değiştirilemeyeceği biçimde mantıklı bir uyuma sahip olmasıdır... güzel kabul edilen nesnenin yapısında bulunan bir özelliktir” (Alberti, 1988, s. 156).⁶⁹

Güzellik, doğada bile nadiren bulunmaktadır. Bu katı tutum göz önünde bulundurulduğunda, mimara uygun gördüğü durumlarda oranlarda değişikliğe gitme özgürlüğünün tanındığı Vitruviusçu mimari güzellik anlayışı Alberti’ye ve genel anlamda Rönesans estetiğine ters düşmekte, olumsuz anlamda öznel ve göreceli bulunmaktadır (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 32). Alberti, *De re aedificatoria*’nın 9. kitabında ise mimari güzelliğe dair düşüncelerini Antik *concinnitas* (uyum, ahenk) kavramıyla ilişkilendirip daha detaylandırmıştır:

yargının ellerle ifade edilmesi ve iç kavrayışımızın görünür bir dışavurumu olarak tanımlanmıştır (Parcell, 2012, s. 105-106, 109).

⁶⁸ Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 83)’nın da ortaya koyduğu gibi temelde yine Vitruvius üçlemesi hissedilmektedir.

⁶⁹ Süsleme ise, güzelliğe bir yardımcı, tamamlayıcıdır. Güzel gibi nesnenin yapısında bulunmak yerine ona bir ek niteliğindedir (Alberti, 1988, s. 156).

“Doğanın temel yasası olan concinnitas’ca belirlendiği üzere, güzellik, bir bütündeki tüm parçalar arasındaki, belirli sayı, ana hatlar ve konuma dayanan bir çeşit anlayış ve uyumdur. Bu, yapı yapma sanatının temel ögesi, onun saygınlığının, çekiciliğinin, yetkinliğinin ve değerinin kaynağıdır” (Alberti, 1988, s. 303).

Burada sayı, parçaların eklenip çıkarılmasına; ana hatlar, bu parçaların boyutları ve bir araya gelişlerine; konum ise doğru yerleşimlerine karşılık gelmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 34). Güzellik yargısına ise, basit bir hoşlanma üzerinden değil, zihinde yaratılıştan bulunan bir akıl yürütme yetisi üzerinden varılır (Alberti, 1988, s. 302). Alberti bunun ardından da, Platon’un *Timaios*’undaki sayısal oranlardan yola çıkarak mimarlığın dayanması gereken armonik oranları ortaya koymuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 34).

Alberti’de, özetle; düşünsel olarak kavranan, oranlar ve parça-bütün uyumu gibi nesnenin içsel özellikleri üzerinden dışavurulan, aşkın bir ide (statüsünde) olan bir güzel değeri ve katı klasikçi, metafizik bir güzellik anlayışıyla karşılaşmaktadır.⁷⁰ Yapı tasarlayan bir mimar figürü vardır ancak bunu yaparken güzelliği oluşturan bu nesnel niteliklerin dışına çıkamamaktadır. Bu çerçevede belirgin bir öznelikten de söz edilememektedir.

Dönem geneline geri dönüldüğünde, modernitede, temel bir insani özellik olan imgelemin, Hümanizm’le birlikte önem ve zihinsel, düşünsel ve epistemolojik bir güç kazandığı, ütopya kavramının ortaya çıktığı görülmüştür. Mimesis paradigması ise; “... doğadan farklı bir şey yaratma olanağı tarafından geçersizleştirilmiştir. Leonardo tarafından tartışmaya açılmamış, ancak araştırılmış bir şeyin kopyasının şeyin kendisini aşacağı paradoksuna dek kullanılmıştır” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 84-85, 88).

Da Vinci gibi dönemin temel figürlerinden olan Michelangelo ve Raffaello⁷¹; Rönesans’ta zirve noktasını bulan klasikçiliğin yeniden üretilebileceğinden öte

⁷⁰ Burada değerın ontolojik yönünün Vitruvius’a kıyasla daha belirgin olduğu göze çarpmaktadır.

⁷¹ Leonardo, Michelangelo ve Raffaello üçlüsü, dönem genelinde temel öneme sahip olmalarına karşın mimarlık üzerine bir kuram ortaya koymamışlardır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 87, 90). Bu nedenle, mimar, ressam, heykeltıraş, matematikçi... olarak nitelendirilseler de mimarlık kuramcısı olarak kabul edilemezler. Bu figürlere tez kapsamında bağımsız başlıklar altında yer verilmemesi de bu gerekçeyle.

aşılabileceğini ortaya koymuşlar, mükemmelliğin ve nesnel güzelliğin peşinden koşmuşlardır. Bununla birlikte, 16. yüzyılın başında⁷², bu iki figürün klasikçiliklerine tepki olarak -ve etkisinde⁷³- organik karşısında inorganığe, doğallık karşısında yapaylığa, gerçeklik karşısında stilizasyona ve çizgiselciliğe ayrıcalık tanıyan Maniyerizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımda, sanat gibi mimarlıkta da fayda ve ahlak temelli bir tasarım anlayışı reddedilmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 89).⁷⁴ Maniyerizm varlığını 17. yüzyıl başında Barok'un ortaya çıkışına kadar sürdürmüştür (Encyclopædia Britannica, 2018).

Bir sanat sınıflandırması da bu dönemde, Floransalı tarihçi⁷⁵, Benedetto Varchi tarafından öne sürülmüştür.⁷⁶ Burada mimarlık, bilimin karşısında konumlandırılmış olan sanatın bünyesindedir. Vitruvius'un bir eleştirel çevirisini⁷⁷ yazan Daniele Barbaro'da ise deneyimden doğan bir sanat ve "rasyonel bir sistem biçiminde düşünülen doğayı hareket ettiren ilke temelinde" yaratan⁷⁸ bir mimarlık mevcuttur. Böyle bir mimarlık ise, tam bir bilimdir:

"Mimarlık, bir bilim olduğu ölçüde, güçlü bir etik bileşen edinerek, mutlak olana ve gerçeğe yönelir: aynı şeyi, güzeli inşa etmenin iyiyi ve gerçeği inşa etmek olduğunu düşünen Palladio'da da buluruz" (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 90-91).⁷⁹

3.2.1.2 Palladio (1508-1580)

Rönesans'ın, hatta genel olarak mimarlık tarihinin en önemli figürlerinden biri de Andrea de Pietro della Gondola yani Palladio'dur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 46). Palladio'nun bu ünü,

⁷² (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁷³ (Encyclopædia Britannica, 2018)

⁷⁴ Ancak Maniyerizm'de, temelde, Klasik yaklaşıma olan ilgi azalmamış, yaklaşımın farklı yönlerden, şekillerden ele alınması söz konusu olmuştur (Antik dekoratif motiflerin yeniden öne çıkması, cephe süslemelerinde kullanılması, klasik formların plastik, gergin, zarif ve manzaraya dayalı etkiler yaratmada kullanılması veya yaratacak şekilde bozulması) (Encyclopædia Britannica, 2018).

⁷⁵ (Encyclopædia Britannica, 1911, s. 905)

⁷⁶ Zorunlu, faydalı ve keyifli sanatlar; liberal ve evrensel sanatlar; ürün veren ve vermeyen sanatlar; doğadan kar eden ve güneşten nesneler üreten sanatlar; majör sanatlar (mimari gibi) ve tabi sanatlar (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 90)

⁷⁷ Bu yapıt, 16. yüzyılın en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserin çizimlerini yapmış olan Palladio'yu mimarlık üzerine kendi eserini ortaya koymaya iten de hiç şüphesiz eserin bu başarısıdır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 46).

⁷⁸ Mimesis kavramı burada da, çeşitli değişimlerle de olsa, karşımızdadır.

⁷⁹ Antik güzel-iyi, güzel-doğru (hakikat) ilişkilendirmeleri (Tunalı, 2012, s. 132-133, 137), burada tekrar karşımıza çıkmaktadır.

tekrar tekrar taklit edilen yapılarının ve kuramının ötesinde, kesin, değişmez kuralların varlığının bir savunucusu olmasından ve tasarım yapmanın doğru bir yöntemi olduğu inancından kaynaklanmaktadır. Görüşlerine yer verdiği 1570 tarihli *I quattro libri dell'architettura* (Mimarlığın Dört Kitabı), en temel çalışmasıdır (Placzek, 1965, s. i).

Palladio'nun düşüncesi büyük ölçüde Vitruvius'a ve Alberti'ye dayanmaktadır.⁸⁰ Estetik yönden de durum bu şekildedir denilebilir:

Mimarlığın Dört Kitabı'nda öncelikle, bir yapının mükemmelliğinin onda faydalılık, uygunluk veya ferahlık; süreklilik ve güzelliğin bir arada bulunmasına dayandırıldığı Vitruvius üçlemesine yer verilmiş, ardından, bunlardan güzellik açıklanırken, Albertici bir tanımlamaya gidilmiştir. Buna göre güzellik; bütünün parçalara, parçaların da birbirine ve bütüne uymasından kaynaklanmaktadır (Placzek, 1965, s. 1).

Bununla birlikte tıpkı Barbaro'da olduğu gibi Palladio'da da, rasyonel ve doğanın formları yerine ilkelerinin taklidi olan bir mimarlık mevcuttur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 91).

Bu çerçevede, Rönesans mimarisiyle gelen klasikçiliğin, klasikçi yaklaşımın hiçbir zaman tam anlamıyla yok olmadığı İtalya'nın dışında, Avrupa genelinde benimsenmesi, hakim olan Gotik gibi kültürel tarzların da etkisiyle farklı zamanlarda gerçekleşmiştir (Fransa, İspanya ve Portekiz – 15. yy. sonu, Flamanca ve Hollanda – 16. yy. başı, İngiltere ve Almanya – 16. yy. ortası...). Bununla birlikte bu benimseme, ülkelerin-bölgelerin tarzı kendi anlayışlarına, kültürlerine göre yorumlamaları şeklinde gerçekleşmiştir (Encyclopædia Britannica, 2018).⁸¹ Rönesans mimarisi, 17. yüzyılın başından itibaren yerini Barok'a bırakmıştır (Encyclopædia Britannica, 2018).

Rönesans'ın merkezi estetik ve mimari teması olan doğa-sanat (doğanın mükemmel olmama halinin sanatın mükemmelliğinde çözülebileceği) çatışması Barok'la⁸² yerini bir akıl-idrak çatışmasına bırakmıştır:

⁸⁰ Özgür ve dekoratif bir Maniyerizm'in ardından Palladio'da, daha ölçülü, klasikçi bir yaklaşımın mükemmelleştirilmesiyle karşılaşmıştır (Encyclopædia Britannica, 2018).

⁸¹ Öznellik, bir yandan Klasik metafiziği aşarken diğer yandan ise mimari ve siyasal düzenlerin görecelileştirilmesine, akılcılaştırılmasına ve millileştirilmesine neden olur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 92)

⁸² "Barok, Reform'un ve Karşı Reform'un... dışsallık estetiği karşısında içsellik estetiğinin, görünüm karşısında sorumluluğun... duygu karşısında aklın çağıdır" (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 96-97).

“Doğal olanla yapay olan arasında bir tür salınım yaratan güzellikten norm ve zevki, kural ve kuraldışıılığı bir araya getirebilen yegâne kaynak olan... kavramsal beceriye geçilir” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 94).

Bu bütünleşme çerçevesinde, görülen form (madde)-öz birlikteliği temelinde, görünüşle töz, faydalıyla faydasız, destekleyenle desteklenen ve içerisiyle dışarısı arasında bir ayrım bulunmamaktadır:

“... güzellik özgürdür çünkü bağlıdır, bağlıdır çünkü özgürdür” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 94).

Aklın egemenliği sürse de, akıl ve duygu zıtlıkları bir arada yaşamaktadırlar.⁸³ Buna karşın Rönesans'ta bir araya getirilen sanat ve bilim, bilim ve teoloji ise ayrılma eğilimindedirler. Bu, “bilimlerin sanatların temeli olduğunu yadsıyan, resmi ve mimarlığı, matematik ve geometrinin buyurgan zorunluluklarından kurtaran”, mükemmellik yerine vizyona, norm yerine duruma yönelmiş olan pitoresk yaklaşımında görülebilecektir. Böyle bir yaklaşımı destekleyen figürler olduğu gibi, buna sadelik, doğaya uyum, düzenli formların benimsenmesi ve barok kavisli hatların reddi üzerinden karşı çıkan figürler de olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 95, 97).

Bu dönemde, Galileo'nun bilimsel çalışmaları üzerinden gelişen tavrıla, formun orantılar, kriterler ve kurallar üzerinden (Klasikçi bir yaklaşım) değil, bilimsel öngörü ve hesaplamalar üzerinden düşünülmesi söz konusu olmuş, maddelere, malzemelere değer biçilmesinde değişimler başlamıştır. Bu rasyonel düşünüş şekli, mimarlık alanında, kozmolojik temelli Vitruvius üçlemesinin otoritesini zayıflatmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 95).

Taklit sorunu, kavramı ise tekrar karşımıza çıkmaktadır. Taklit edilen, yine, doğanın mekanizması, işleyiş ilkesidir (*physis*). Buna bağlı olarak:

İnşaat, evrenin mekaniğine dönüşecek ve mimarlık da... bu mekaniğin yasalarını ortaya çıkarmaya çalışacaktır... Geometri, bundan böyle saf formların değil, karmaşık formların... geometrisi olacaktır. Bilim... çoğunlukla 'görelilikler', değişimler ve bunların biçimleri üzerine araştırmalar yapmak isteyen matematiğe mutlak biçimde güvenecek bir bilim olacaktır. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 99)

⁸³ Burada duygunun, duyusal bilginin önem kazanmaya başladığı göze çarpmaktadır.

Tam anlamını çağdaş dünyada kazanacak olan bu görelilik, estetik yönden karşılığını mutlakiyetçi dönem Fransa'sında bulacaktır. Fransa'da, akıl-duygu, biçimci klasikçilik-içerikçi klasikçilik çatışmalarının hakim olduğu bin altı yüzler mimari estetiği bağlamında, Kraliyet Mimarlık Akademisi'nin kurulması ve Eskiler-Modernler tartışması yaşanan iki temel önemde olaydır:

İlk olarak, Akademi, sanatların devlet tarafından kontrol edilmesi amacıyla kurulmuştur. Kurum ayrıca, devletin gücünü, kraliyetin şanını yansıtacak ulusal bir mimari düzen oluşturmaktan da sorumlu olmuştur. Burada estetik ve onun mimarlığa uygulanmasıyla ilgili tartışmalar akılcı bir çerçevede yürütülmüş, kesinlik matematik, güzellik ise geometride temellendirilmiştir. Mimarlığın *bon sens* veya doğru zevkin idrakıyla⁸⁴ hatalardan korunulabileceği düşünülmüştür. Bu doğrultuda da katı klasikçi bir yaklaşım hakim olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 99-100).⁸⁵ 20. yüzyılda işlevselci Alman Bauhaus okulu eğitim sisteminin ortaya çıkışına kadar popülerliğini sürdürecektir bu yaklaşımda mimarlık, çizim, resim, heykel ve gravür sanatıyla birlikte, bir güzel sanattır (Encyclopædia Britannica, 2016).⁸⁶

Diğer bir yandan, edebiyatla başlayıp diğer sanatları da kapsayan, mimarlık için hayati bir hale gelen Eskiler-Modernler tartışmasında ise temelde amaçlanan, hangisinin üstün olduğu sorusunun yanıtlanmasıdır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 101). Mimarlık alanında, kastedilen bu “Eskiler”, katı bir Antik ve Rönesans dönemleri Klasisizminin benimsendiği bir konuma; “Modernler” ise, yeri geldiğinde yapısal verimliliği öne sürülerek Gotik mantığa dahi yer verilebilen, daha esnek ve özgün, çağdaş ve akılcı bir konuma karşılık gelmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 74-87). Tartışma sonucunda, kültürlerle ve bilgiye dair bir sınıflandırma ve sanatlarla bilimler arasında net bir ayrım mümkün olmuştur. Böyle bir ayrımın sebebi, yeteneğin belirleyici olduğu

⁸⁴ “Her bir akademik argümanın merkezi, güzelliği tanımlamanın evrensel biçimi olarak ya da tek bir öznenin, sayesinde kendisini ifade ettiği karakteri olarak düşünülebilen *gusto* idi. *Gusto*, tüm bir onyedinci ve onsekizinci yüzyıl için nesnelcilikle öznelcilik, evrensellelikle tekillik arasındaki denge noktası olacaktır” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 100).

⁸⁵ Akademi'nin eğitim programının merkezinde Vitruvius yer almaktaydı. Bununla birlikte, Rönesans dönemi Vitruvius yorumcularından sayılabilecek Alberti, Serlio, Vignola, Palladio ve Scamozzi'nin görüşlerine de yer yer değinilmekteydi. Abartılı kabul edilen İtalyan Barok'una ise yer verilmemekteydi (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 60, 70).

⁸⁶ Tüm bu akıl-duygu karşılaşmasının, sanat-bilim ayrışmasının ortasında, estetik görelilik ortamında sanatların ve mimarlığın soylulaşması ise devam etmektedir, liberal sanatlardan güzel sanatlara geçilmiştir.

alanlarda bir üstünlük oluşmamış olmasına karşın, hesap kullanılan alanlarda, yani bilimlerde, Modernlerin Eskilere üstünlük sağladığı sonucuna varılmış olmasıdır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 101-102).

3.2.1.3 François Blondel (1618-1686)

Dönemin önemli bir figürü, bir asker, politikacı, mühendis ve matematikçi olan, Kraliyet Mimarlık Akademisi'nin ilk müdürü François Blondel'dir. Akademideki derslerinin içeriklerinden derlediği dikkatli, açıklayıcı ve özünde tutucu nitelikteki *Cours d'architecture (Mimarlık Dersi, 1675-83)* adlı eseri, Fransız mimarlık kuramındaki ilk ders kitabı olmuştur. Etkin bir şekilde dahil olduğu Eskiler-Modernler tartışmasında, büyük ölçüde sorumlusu olduğu Akademi'nin katı klasikçi programından da anlaşılabilir. Üzere, Eskilerin tarafında yer almıştır (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 70, 72, 75-76).

Blondel'de mimarlık, iyi inşa etme sanatıdır. İyi bir bina sağlam, ferah, sağlıklı olmalı ve memnuniyet uyandırmalıdır.⁸⁷ Mimari güzelliğin kaynağı ise orantılardır. Orantılar sayıların ve oranların kozmik düzeninden gelmekte ve onu yansıtmaları gerekmektedir. Öğretisi bu yönüyle, tıpkı İtalyan Rönesans'ında olduğu gibi, Neoplatonik bir niteliktedir (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 72).

Blondel'e göre, mimarlık, şeylerin gerçek doğasında mevcut nesnel güzelliğe sahipti: mimarlık, nesnel güzelliği taklit etmez, gerçekleştirirdi. Bu güzellik zamandan ve çevreden bağımsızdı, kendi doğal güzellik temellerine sahipti, parçaların düzenlenişinde ve orantıda bulunurdu. Hoşluk yaratıyordu, çünkü aklın ve duyguların ihtiyaçlarına yanıt veriyordu. Belli orantıların herkese keyif vereceği ön varsayımı yapıyordu: eğer bu orantılar noksanı, yapı kimseye zevk vermezdi. Kendisi de doğanın bir parçası olan insan doğadan zevk alır, mimarlığın kendisi de doğa üzerine kurulur: sütunlar, örneğin ağaç formundan doğmuştur. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 101)

1671 yılında yapmış olduğu “Doğru gusto nedir?” sorgulaması önce sonuçsuz kalmış, ardından ise bunun zeki insanlara keyif veren şey olarak belirlenmesiyle sonuçlanmıştır. Burada, doğru gustoyla yaratılmış mimarlığın her zaman keyif vermek

⁸⁷ Mallgrave (*Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 72)'in de ortaya koyduğu gibi, bir Vitruvius veya Alberti benzerliği apaçık ortadadır.

zorunda olması, ancak mimarlıkta keyif veren tüm eserlerin de doğru gustoya sahip olmaması şeklinde, mevcut görecelilik ortamıyla ilişkilenen bir ikilem de ortaya çıkmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 100-101).

Burada, Klasik söyleme eklemlenen memnuniyet uyandırma, keyif verme ve doğru gusto-zevk kavramları dikkati çekmektedir. Bilindik klasikçi şema doğrultusunda nesnel nitelikteki kozmik klasik kurallara, orantılara uygun olarak tasarlanan yapı, yine, güzel olmaktadır ancak bunun özne üzerindeki duygusal etkileri veya öznenin zevk ve kabiliyetinin -henüz etkisiz ve tam olarak çözümlenenmemiş olmakla birlikte- bu şemadaki yeri sorgulanmıştır. Yargılamada bir öznellikten söz etmek için henüz erken olmakla birlikte bu aşamada etkisiz de olsa öznenin varlığı ortaya konmuş, öznellik ve görecelilik artmıştır.

3.2.1.4 Claude Perrault (1613-1688)

Eskiler-Modernler tartışmasında etkin bir diğer figür de, aslen bir cerrah ve anatomi uzmanı olan Claude Perrault'dur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 74). Perrault mimari estetiğe, 1673 yılında Fransızca'ya çevirisini yapıp kendi yorumlarıyla⁸⁸, yayımladığı Vitruvius'un *De Architectura*'sıyla katkıda bulunmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 102). Şüpheci ve akılcı bir kişiliğe sahip bu çokyönlü⁸⁹ "Kartezyen" bilim adamı, tıpkı kardeşi Charles⁹⁰ gibi tartışmada modernlerin tarafında yer almıştır. Perrault'nun bu tutumu, *De Architectura*'sında Vitruvius'un sahip olduğu "esnekliği", onun gelişim ve değişime açıklığını sıkça vurgulamasından ve Gotik'e strüktürel verimliliği ve ferahlığı sebebiyle verdiği önemden anlaşılabilir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 74-75).

Tüm klasikçi mimarlık estetiğinin merkez noktası olan orantı kavramı, Perrault'nun çalışmalarının da temelini oluşturmuştur. Bununla birlikte Perrault'da, insan vücudu, oranlar ve mimarlık arasındaki Antik metrik-kozmolojik ilişki kaynaklı, uygun orantılara göre inşa edilmiş bir yapının sağlam da olduğu şeklindeki anlayış

⁸⁸ (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 74)

⁸⁹ Perrault ayrıca; botanik, jeoloji, mekanik ve fizik alanlarına da ilgi duymaktaydı (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 74).

⁹⁰ Charles Perrault – Fransa kralı 14. Louis'nin yapı işlerinden sorumlu ekonomi bakanı Jean-Baptiste Colbert'in şahsi sekreteri, akademisyen ve yazar; Eskiler-Modernler tartışmasına etkin Modernci figür (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 82)

reddedilmiştir. İnşaa, kurallar ve orantılardan bağımsız bir hale gelmiş yani orantı ampirikleşmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 102).

Bu çerçevede Perrault, mimaride, biri pozitif diğeri de keyfi olmak üzere iki tür güzellikten söz ederek Klasik kuramda bir değişikliğe gitmiştir:

Bunlardan pozitif güzellik, yapının ihtişamı, boyutu, sahip olduğu malzeme zenginliği, inşa kalitesi ve simetrikliğinde⁹¹ görülebilen, üzerinde herkesin uzlaşabileceği, karşılaşıldığında herkesi hoşnut bırakabilecek ve ikna edici sebeplere dayanan bir güzelliktir. Buna karşılık keyfi güzellik ise, moda ve mimarideki orantı kavramları gibi, gelenek ve önyargıya dayanan bir güzelliktir. “Bir” doğrusu bulunmamaktadır (Perrault, 1993, s. 50-51).

Perrault’nun kuramı, mimari güzellikte tartışmaya açık, göreceli bir yönün keyfi güzellik kavramı üzerinden açıkça ortaya konması yönünden önem taşımaktadır. Bunun yanında, burada sözü edilen gelenek ve moda gibi insanın içinde yaşadığı psikolojik ve tarihsel koşullara göre değişen çeşitli uzlaşımlar aracılığıyla bu farklı yaklaşımların farklı öznelerce paylaşıldığı, özne gruplarınca benimsenip belirli ölçüde genelgeçerlik kazandığına da yer verilmiş olması dikkat çekmektedir.

3.2.2 Aydınlanma Dönemi (17. ve 18. Yüzyıllar)

Aydınlanma dönemiyle temelde akıl sorunsalı olmak üzere, yüce değerinin ve pitoreskin ortaya çıkması, görecelilik, öznelliğin önem kazanması ve doğaya duyulan nostalji temaları kendini göstermiştir. 17. ve 18. yüzyılların rasyonalist düşüncesinde temel önemdeki duyular üzerine düşünme ve bu doğrultuda hissetmenin önem kazanarak bilmenin karşısında yerini alması, gustonun⁹², duygu sorununun ve -en

⁹¹ Perrault, çevirisinde Vitruvius’un *symmetria* kavramını orantı (proportion) olarak yorumlayarak günümüzdeki simetri kavramının yolunu açmıştır. Bir notta açıkladığı üzere; simetri sözcüğü Fransızca’da, Vitruvius’un yer vermediği farklı bir anlama karşılık gelmektedir: Bir binanın sağ ve solu, yukarı ve aşağı, önü ve arkası arasındaki büyüklük, şekil, yükseklik, renk, sayı ve yerleşim benzerliği Binaların güzelliği de büyük oranda böyle bir simetri kavramında bulunmaktadır. Böylece, Perrault’da pozitif güzelliğin altında yer verilen kavram, sağlamlık, sağlamlılık ve kullanışlılık gibi temel bir önem kazanmış, binanın ve güzelliğin ayrılmaz bir ögesi haline gelmiş ve Klasisizmin bir dogması olmuştur (Kruft, 1994, s. 134).

⁹² Gusto, 18. yy.da duygunun teori ve pratikten farklı bir tecrübe, bir birikim olarak tanınıp, ona bir estetik değer atfedilmesiyle, bir estetik yargı ölçütü haline gelmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 104). Ör: Boullée’nin 1794 tarihli *Architecture, Essai sur l’art (Mimarlık, Sanat Üzerine Bir Deneme)*’indeki “bizde zevk uyandıran nesnelere dair narin, estetik bir seziş” olarak “iyi zevk” veya gusto kavramı (Rosenau, 1976, s. 89)

önemlisi- estetik biliminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 103-104).

3.2.2.1 Charles Batteux (1713-1780)

Rasyonalist bir Klasikçi estetiğin hüküm sürdüğü bin yedi yüzlerin ikinci yarısı Fransa'sında, estetik düşüncesinin temel figürlerinden biri de, filozof⁹³ Charles Batteux'dur. Batteux, klasikçi yaklaşımı doğrultusunda, tüm sanatları tekrar taklit kavramıyla ilişkilendirmiştir. Bu şemada, sanatçı yaratmamaktadır; ancak yaptığı da gerçeğin kopyalanmasıyla sınırlandırılmamıştır. Faaliyeti, “doğanın en güzel yönlerinin idealize edilmiş bir işlevle seçilmesi ve işlenmesi”dir.⁹⁴ Mekanik sanatlar- güzel sanatlar ayırımına dahil olan sanat sınıflandırması, güzelliği keyfin üreticisi olarak temellendirmesi yönünden Beaux-Arts yaklaşımıyla özdeşleşmektedir. Bu sınıflandırmaya göre mimarlık ve hitabet güzellikle birlikte faydayı da gözetme zorunlulukları yönünden resim, heykel, müzik ve şiirden farklıdır. Batteux'ya göre sanatlar arasındaki fark, taklit etme biçimlerinin farklılığından gelmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 110, 111).

Mimarlığın hem fayda veya işlev hem de estetik alanla olan ikili ilişkisiyle geçmişte olduğu gibi (Vitruvius üçlemesi) burada da karşılaşılmaktadır. Bu ilişki mesleğin diğer sanat ve alanlardan ayrışmasında ve estetik yönden ele alınabilirliğinde temel bir öneme sahiptir ve ilerleyen dönemlerde de bu önemini, ortaya konacak akılcı-sorgulamacı, faydacı-işlevselci nitelikteki şemaların da etkisiyle, artarak sürdürecektir:

3.2.2.2 Michel de Frémin (1631-1713), Jean-Louis de Cordemoy (1655-1714) ve Sébastien Leclerc (1637-1714)

Aslen bir katedral rahibi olan Jean-Louis de Cordemoy⁹⁵, *Nouveau Traité de toute l'Architecture (Mimarlığın Geneli Üzerine Yeni Bir İnceleme – 1706)* adlı eserinde düzen, sıralanış ve dekor kavramlarını ortaya koymuştur. Burada düzen, yapının parçalarının boyutlarının belirlenmesine ve bu parçaların kullanımlarına ile uygun olmasına; sıralama, bu parçaların uygun bir biçimde düzenlenmesine; dekor ise, bu

⁹³ (Encyclopædia Britannica, 2017)

⁹⁴ Sanatçının önemi artmaya devam etmektedir.

⁹⁵ (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 86)

sıralamanın doğaya, alışkanlıklara ve şeylerin kullanımlarına uygun olmasına karşılık gelmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 111). Bununla birlikte yine Cordemoy, ve öncesinde Frémin⁹⁶’in kuramlarında, çeşitli Gotik, Rönesans ve çağdaş dönem yapıları, taşıyıcı sistem, aydınlanma, akustik gibi başlıklar üzerinden, işlevselci⁹⁷ denilebilecek bir tutumla kıyaslanmıştır.⁹⁸ Ayrıca her iki kuramcıda, değinilen strüktürel verimlilik (yani daha zarif taşıyıcılara ve daha geniş açıklıklara, boşluklara ve dolayısıyla ferahlığa sahip olma) estetik yönden de daha olumlu (iyi, mükemmel, güzel, zevk verici ve görkemli) bulunmuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 84-87). Bu işlevselci nesnelci tutum karşısında, pozitif güzellik karşısında keyfi güzelliği savunan Sébastien Leclerc yer alacaktır. Ona göre güzelliğe işlev değil duyuşsal algı karar vermektedir. Güzellik keyfin, dolayısıyla duyuların ürünüdür. Farklı bir görüş ise Cizvit başrahip Marc-Antoine Laugier’ye aittir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 111, 114).

3.2.2.3 Marc-Antoine Laugier (1713-1769)

Laugier mimarlık üzerine görüşlerine 1753 tarihli *Essai sur l’architecture (Mimarlık Üzerine Bir Deneme)* adlı eserinde yer vermiştir. Rasyonalist-Aydınlanmacı bir tavrıyla⁹⁹ yazılmış eser Fransa içinde olduğu gibi dışında da büyük bir etki yaratmıştır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 141). *Essai sur l’architecture*, değerlendirmeleriyle de onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı mimarlık tartışmalarında merkezi bir yere sahip olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 114).

⁹⁶ Michel de Frémin – *Mémoires critiques d’architecture (Mimarlık Üzerine Eleştirel Anılar – 1702)* adlı eserin yazarı Fransız inşaatçı, mali müdür ve mühendis (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 84)

⁹⁷ Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 111), bu ikiliyi işlevselciliğin öncüleri olarak ortaya koymuştur.

⁹⁸ Buna göre zarif, ince kesitli taşıyıcıların -sütunların- tercih edildiği yapılar (Gotik Notre Dame Kilisesi ve Sainte Şapeli, Val de Grace Kilisesi) doğal ışıkla iyice aydınlanan iç mekanlara sahip olurken; iri kesitli, bolca taş işçiliği barındıran arkadlarca taşınan yapılar ise (Aziz Petrus – Vatikan, Aziz Eustache ve Aziz Sulpice kiliseleri) kasvetli, iyi aydınlanamayan iç mekanlar barındırmaktaydı.

⁹⁹ Laugier bu tavrıyla, Vitruvius’un önemini reddeden ilk Fransız kuramcı olmuştur. Bunun yerine de, mimari karar almada etki sahibi tekil kavram olarak mantığı öne sürmüştür. Barok, ve Rokoko’nun abartısına ise karşı çıkmıştır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 142).

Essai sur l'architecture'de Laugier, insanın barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla doğal bir şekilde oluşturduğu ilk yapı(m) olan "ilkel kulübe"yi ortaya koymuştur:

- Yere dik bir şekilde yerleştirilmiş dört adet sağlam dal
- Bu dalları üstlerinden yatayda birleştiren dallar
- Onların üzerine de iki yönde eğim oluşturacak şekilde yerleşen, yağmuru ve güneşi engelleyen dallar

İlkel kulübe tüm mimarlığın modelini içinde barındırmaktadır. Yere dik duran dallar sütunlara, bunları yatayda bağlayan dallar saçaklığa ve bunların üzerinde iki yönde eğimli olarak çatıyı oluşturan dallar ise alınlığa -yani, Laugier'ce, temel mimari düzen, üslup öğelerine- dönüşecektir.¹⁰⁰ Laugier'ye göre, bu rasyonel ve işlevsel mantığa, sadeliğe uygun olarak ortaya konmuş bir mimarlık ise, güzeldir.¹⁰¹ Bu tutum doğrultusunda -tıpkı Frémin ve Cordemoy'da görüldüğü gibi- Laugier'de de Gotik'in yapısal ve mekansal verimlilik (taşıyıcı boyutları, ferahlık, iç mekanın aydınlanması vs.) yönünden savunulmasıyla karşılaşmıştır (Laugier, 1977, s. 11-13, 100-102, 103-104).

Laugier, özsel güzelliğe, alışkanlıklardan ve uzlaşımlardan bağımsız mutlak bir güzelliğe inanır. Doğanın demir kurallara sahip olduğu, şu ana kadar uygulananların tesadüfi, doğayla pek de uyumlu olmayan kurallar olduğu ve mimari ilkelerin esas olarak doğal süreçlerin taklidi olduğu düşüncesindedir. Bu noktada, kendimizi her türden Klasikçiliğin alışıldık parametreleriyle karşı karşıya buluruz. (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 114)

Bu bilgiler ışığında Laugier'de karşılaşılanın nesnel-klasikçi bir yaklaşımın önem kazanan akılcılık etkisinde evrilmesi olduğu söylenebilir.

Estetik düşüncesinde bir sonraki adım, onsekizinci yüzyıl sonu-ondokuzuncu yüzyıl başında karakter kavramının ortaya çıkması olmuştur (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 111). Ağırlıklı olarak Fransız kuramsal ortamını meşgul etmiş olan kavram, ilişkili tarz ve ifade kavramlarıyla birlikte, sanatların taşınması gereken uygun ifade

¹⁰⁰ Masiero (*Mimaride Estetik*, 2006, s. 115)'ya göre Laugier'nin düşüncesinin yeniliği ve önemi, ilkel kulübede sadece bir arketip değil, aynı zamanda bir prosedür görmesindedir. Laugier'ye göre, mimarlığın özü inşai mantığında yatmaktadır. Bu hakikatçi tutum Masiero'ca estetikten çok etik bir nitelikte bulunmuştur.

¹⁰¹ Laugier metninde (*An Essay on Architecture*, 1977, s. 11-13, 14-15), zorunluluktan doğmuş, temel mimarlık öğelerinin (sütun, saçaklık ve alınlık) güzelliğin kaynağı olduğunu, bir mimari düzeni mükemmel yapmak için gerekli ve yeterli olduğunu belirtmektedir. Duvarlara kapılara ve pencerelere ise, ancak bir ihtiyacı karşıladıkları için izin verilebilir. Geri kalan her şey yersiz ve hata kaynağıdır.

şekillerinin (expression) ve buna bağlı olarak tercih edilecek üslupların, tarzların, Klasik ve çağdaş kaynaklar üzerinden saptanması çabası sonucu ortaya çıkmıştır. Bu üsluplar müzik örneğinde Frig, Dorik, Aölyen (Aeolian) ve Lidyen (Lydian) iken, mimarlıkta, başlangıçta, Dorik, İyonik ve Korint olmuştur. Yaklaşım mimarlık alanında ilk olarak Germain Boffrand ve Jacques-François Blondel’ce ortaya konmuştur. Zamanla ve konuya değinen diğer kuramcılarının katkılarıyla üslup tercihi konusu bulanıklaşmış, kavram daha soyut şekillerde ele alınmıştır. İfade şekilleri de çeşitlenmiştir. Tartışma genelinde, karakterler (tarzlar, üsluplar) incelenirken, ifade kavramı, başlığı altında bunların özne üzerindeki psikolojik etkilerine, yarattığı hislere de yer verilmiştir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 190-220).¹⁰² Böyle Klasik niteliklerle başlayan bir tartışmaya dahi öznenin, özne kaygısının dahil olması, öznelliğin geldiği konum yönünden önem taşımaktadır.

3.2.2.4 Jacques-François Blondel (1705-1774)

Karakter kavramının mimarlık alanına kazandırılmasında etkin figürlerden biri, Fransa’da döneminin en ünlü mimarlık hocası sayılabilecek, mimar Jacques-François Blondel’dir. Kuramcı ayrıca, Diderot’nun *Encyclopédie* (Ansiklopedi – 1751)’sinin “mimarlık” maddesinin de yazarıdır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 138, 190, 197).

Blondel, tutucu-klasikçi bir tutumla yazdığı *Encyclopédie*’deki metninde mimarlığı, bir yapı yapma sanatı olarak tanımlanmış, sivil, askeri ve denizcilikle ilgili olmak üzere üç bölümde incelemiştir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 138).

Karakter kavramına yer verdiği, Akademi’deki derslerine dayanan *Cours d’architecture* (Mimarlık Dersleri – 1771-1779) adlı eserinde ise Blondel, öncelikle karakter kavramının temel kurallarını ortaya koymuş, ardından erkeksilik, katılık-sağlamlık, narinlik, dişilik, gizemlilik ve heybetlilik gibi çeşitli tarz veya karakterleri detaylı olarak açıklamıştır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 197):

¹⁰² Bu yönüyle kavram, Mallgrave (Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 250) tarafından 18. yy. İngiliz göreceli estetiğiyle ilişkilendirilmiştir.

... Blondel, Boffrand'a ve onun karakterler kuramına yanıt verir: tapınaklar dekor, kamusal yapılar ihtişam, abideler hafızaları canlandırıcı gösteriş, bulvarlar seçkinlik, mezarlar da ulviyet sahibidirler. Dolayısıyla, süs, yoğunlukla anlamlı bir işleve sahip olacaktır. Karakterler kuramından doğan tarz kavramı büyük bir anlam edinir: Blondel için karakter işlevin, tarz da sonucun ifadesidir. Karakter basit, naif ve gerçek bir hal alacaktır; tarz ise yüce, soylu ve yüceltilmiş bir hal. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 112)

Tutucu yönünü *Cours d'architecture*'de de koruyan Blondel, eserde ayrıca, tarihi mimarlık başyapıtlarından bir kaynak olarak yararlanmanın ve tasarım sürecinde mantık ile zevkin önemlerine de değinmiştir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 197).

Blondel, doğadan çıkarsanmış oldukları ve insan figüründe de bulunabildikleri için orantıların gerekliliğini kabul ederek Perrault'un konumunu reddeder. Her ne kadar gusto doğru tarza ulaşmak adına doğanın ve evrenin gözlemlenmesiyle, dolayısıyla ustalık gerektiren bir çalışma ve sanat kurallarının bilgisi yoluyla mükemmelleştirilse de, gerçek mimarlık herkese keyif verir. Blondel'in atıl ve pasif bir gustodan farklı olarak, edinimci ve aktif anlamıyla tanımladığı gusto böylece beslenir. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 112)

Blondel, içinde bulunduğu dönem gibi, öznellik-nesnellik, düşünce-duygu aralığında bir konumu temsil etmektedir. Bir yandan nesnel nitelikler (orantılar) -ve anlaşılabilir şekilde güzele bunlar üzerinden ulaşılabilmesi- ve orantıların zevk üzerindeki hakimiyeti savunulmuş, diğer yandan ise tarz ve karakter kavramları ile bu nesnel niteliklerin bireyler üzerindeki etkileri ortaya konmuştur.

3.2.2.5 Denis Diderot (1713-1784)

Bu dönemde mimarlık üzerine estetik yönden görüş bildiren bir diğer figür de, Encyclopédie'nin genel yayın yönetmeni ve Aydınlanma'nın önde gelen düşünürü, Fransız oyun ve roman yazarı¹⁰³, Denis Diderot'dur. Diderot 1765'teki estetik yazılarında, büyük ölçüde Klasikçi bir yaklaşımla, mimarlık, resim ve heykel arasında bir ilişkiden söz etmiştir: Buna göre mimarlık, doğayı kopyalayan resim ve heykelin kökenini oluşturmaktayken, mükemmelliğini de bu iki sanata borçludur. Mimarlığı yine Vitruviusçu üçleme doğrultusunda, sağlamlık-güvenilirlik, armoni ve simetri üzerine temellendirmesine karşın, bu ölçü ve düzenler sisteminin sınırlayıcılığının da

¹⁰³ (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 380)

üzerinde durmuştur. Ona göre mimarlık bunun ötesine geçmelidir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 113-114).

İngiltere'ye gelindiğinde ise¹⁰⁴, 18. yüzyılla birlikte, (Fransız) akılcı yaklaşımın karşısında konumlandırılabilir deneyimcilik¹⁰⁵ yaklaşımı ve beraberinde de etkisini yüzyıl içinde gittikçe arttıracak göreceli bir estetik tutumla karşılaşmaktadır. Buna göre:

Klasikçi estetik normlar, yani nesnelerin, eserlerin önden belirlenmiş evrensel, içsel (algısı aktarılmış, doğuştan bulunan fikirlere dayanan), ideal ve tanrısal nitelikteki idelere uygunluğu üzerinden değerlendirilmesi temelli bir güzellik kavramı reddedilmektedir.

Buna karşılık, güzellik yargılarının, estetik anlamda algılanan objelerin, eserlerin çeşitli özellik, nitelik ve bunlar karşısında bireylerin sahip olduğu -genellikle kültürel- önyargılardan kaynaklanan hoşlanma/hoslanmama hislerimize dayandırılması önerilmektedir. Bu yargıların, tamamen bireysel-öznel, kişiden kişiye değişen nitelikte mi, yoksa özünde öznel olmakla birlikte insan hislerinin benzerliği temelinde evrensel nitelikte mi oldukları konusunda deneyimci kuramcılar birbirlerinden farklılaşmaktadır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 223-224, 249-250).

3.2.2.6 Edmund Burke (1729-1797)

Bu ortamda, İrlandalı devlet adamı, politik yazar ve denemeci Edmund Burke, estetik yaklaşımını 1757 tarihli *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma) adlı eserinde ortaya koymuştur. Eserde Burke'ün temel hedefi, yücenin güzel gibi bir estetik kategori, değer statüsüne yükseltilmesidir. Bu klasik anlayış karşıtı estetik yaklaşımı doğrultusunda da; orantı, (amaca) uygunluk, mükemmellik ve erdeme değil, yalnızca nesnenin ufaklığı, pürüzsüzlüğü, kademeli değişimi, narinliği,

¹⁰⁴ Fransa'daki gibi tasarım kurallarını düzenleyen resmi bir mimarlık okulunun bulunmadığı İngiltere'de mimarlık kültürü farklı şekilde gelişmiştir: 17. yy. başından 18.yy ortasına, tasarımda, hem ithal tarzlara (Paladyen Klasisizm) katı bir bağımlılık, hem de bir özgürlük-klasik tutumdan farklılaşma görülmüştür. Bu özgürlüğün etkileri, 18. yüzyılın ikinci yarısında kendini göstermiştir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 89).

¹⁰⁵ "On sekizinci yüzyıl Deneyimci estetik kuramının ana özelliği sanat ve estetik incelemede nesneden özneye, sanat yapıtından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme olmasıdır" (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 100).

temiz pak ve çok da güçlü olmayan renklere sahip olması gibi niteliklerinin öznde doğurduğu hislere dayanan bir güzellik tanımı ortaya koymuştur. Burada güzelin kaynağı hem nesnededir, hem de değildir. Nesnenin bu nitelikleri de görsel hislerle ilişkili olduğundan güzel burada zihinsel-mantıksal bir işlemde, fikir ilişkilendirmesinden değil, vücudun nesnelere verdiği nörolojik bir tepkiden doğmaktadır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 273, 277). Burke (The Works of the Right Honorable Edmund Burke, Vol. I, 1913, s. 88-113)'te yüce kategorisi, değeri ise aşağıdaki hisler, duygularla ilişkilidir:

- Dehşet
- Belirsizlik-bilinmezlik
- Güç
- Yoksunluk (boşluk-anlamsızlık, karanlık, yalnızlık, ve sessizlik)
- Enginlik (eğimli yüzeyler yerine dik açılar, cilalı yüzeylere kıyasla bozuk yüzeyler, aşırı büyüklük veya aşırı küçüklük)
- Sonsuzluk
- Devamlılık ve aynılık (bir sonsuzluk hissi yaratılması, mimaride yuvarlak formlar Tekrar eden birebir benzeyen sütunlar, açı bolluğundan kaçınılması)
- Büyüklük (yapılarda aşırı olmayan bir boyut büyüklüğü)
- Zorluk (zor tamamlanma, eserin, yapının kaba saba olması)
- İhtişam
- Işık (güneş gibi aşırı miktarda, veya şimşek gibi hızlı hareket eden bir ışık veya karanlık, karanlıktan aydınlığa hızlıca geçiş veya tersi, yapıların karanlık ve kasvetli olması, çok karanlık bir mekandan çok aydınlık bir mekana geçilmesi veya tersi)
- Renk (aydınlık ve neşeli renklerin reddi, yapılarda, en yüksek yücelik için malzeme ve süslemelerin beyaz, yeşil, sarı, mavi, solgun bir kırmızı, mor veya benekli değil, siyah, kahverengi, koyu mor gibi koyu renklerde olması gereği; yaldız, mozaik, resim veya heykelin kullanımının fazla bir yücelik katmaması)

- Ses-gürültü, ani sesler; hayvan çığlıkları
- Tat ve koku (acı ve kötü kokular)
- Acı¹⁰⁶

Yüce değerine mutlak bir güç vererek onu güzel değerinden ayıran Burke, güzel değerinin göreceli bir duyguya dönüşüp, Antikite ve kimi yönleriyle Modernite’de sahip olduğu gücü yitirmesine neden olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 104).

Bir yüce ve pitoresk estetiğinin ortaya çıkışı¹⁰⁷ pitoreskin doğuşuyla mümkün olacaktır. Pitoresk, bu dönemde, özellikle İngiltere’de, dünyayı ve şeyleri tikel bir bakışla, bir ressam bakışıyla görme ve özgün bir gerçekliğin yalnızca mevcudun veya simgelerin taklidiyle yaratılmasından -yani klasikçi bir tutumdan- kurtarılması temellerine dayanarak ortaya çıkmıştır. Düzenlenmiş, müdahale edilmiş bir doğanın üretimi, yeniden üretimi ve ondan keyif alınması olarak da betimlenebilen pitoresk¹⁰⁸, bahçe teorisiyle iç içe geçmiştir. Pitoreskle;

... doğa ve sanat uzlaştırılmaya çalışılacak, benlikle mekânlar arasındaki ilişki kadar, mimarlıkla toplum arasındaki bağ, tarih ve coğrafya üzerine de çalışmalar yapılacaktır. ... Mimarlıkta, Pitoresk, beraberinde çok-tarzlılığı, doğal güzellikle yapay güzelliğin sanatsal anlamda kaynaşmasını... getirecektir. Böylesi bir özgürlük vahşilik anlamına gelmez, çünkü yasalar ve kurallar reddedilmez; fakat hiç kimse pasif kabule zorlanmaz... (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 107-108)¹⁰⁹

3.2.2.7 Uvedale Price (1747-1829)

Pitoresk kuramının önemli bir temsilcisi de, İngiliz parlamenter, Klasik dönem bilgini ve sanat meraklısı Uvedale Price’tır. Price pitoresk üzerine düşüncelerine, Burke’ün *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*’unun

¹⁰⁶ Yüce değerinin bu şekilde ele alınmasıyla, biçimsizlik ve doğal çirkinliğin estetik deneyim alanına dahil edilmesi mümkün olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 106). Bununla birlikte, çirkinin bir estetik değer olarak yerini alması İdealizm’le gerçekleşecektir.

¹⁰⁷ Pitoresk öğeler neredeyse bir yüzyıldır ortada olmasına rağmen, bunların tutarlı bir estetik kuram halini alması 18. yüzyılın sonunu bulmuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 290).

¹⁰⁸ “Pitoreskte değişebilirliğe, üçboyutluluğa, içine girilebilirliğe, -bahçe ile ormanın birbirine karışması örneğinde olduğu gibi- yapayla doğanın melezleşmesine dönük bir beğeni söz konusudur. Bir tahıl ambarının verdiği keyif üzerine, mimari yapıntıların farklılığı ve egzotizmi üzerine kafa yorulur” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 108).

¹⁰⁹ Mallgrave (Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 290)’e göre pitoresk kuramı “göreceli estetiğin ilk büyük başarısı”dır.

devamı niteliğindeki üç ciltlik *Essays on the Picturesque* (*Pitoresk Üzerine Denemeler* – 1794) adlı eserinde yer vermiştir. Burada pitoreskin, güzel ve yücenin yanında, onların bir orta noktası¹¹⁰ kabul edilebilecek bir estetik değer olarak ele alınması amaçlanmaktadır (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 307-308).

Pürüzsüz-düzgün (güzel) veya heybetli (yüce) olmayan, ancak karmaşıklığa, beklenmeyen düzensizliklere, biçimsel, renksel ve ışıksal çeşitliliğe sahip nesneler pitoresktir. Mimaride ise pitoresk, asimetri, yıpranma-eskime -ve yapının çevreye, doğal manzaraya uygun tasarlanması¹¹¹- ile ilişkilendirilmiştir (Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Vol. I, 1810, s. 51-53, 90-91).¹¹²

Görülebildiği üzere, Burke ve Price'da yargılama artık özne tarafından gerçekleştirilmektedir. Bir genel geçerlik iddiasına dahi öznel hislerin benzerliği üzerinden ulaşılabilmektedir. Bununla birlikte, hala tam anlamıyla bir öznellik veya nesneden kopuştan söz edilememektedir. Yargılamanın temellendirildiği hisler nesne, onun fiziksel özellikleri kökenlidir. Daha çok, bir öznellik-nesnellik ve evrensellik-bireysellik aralığında olma durumu söz konusudur. Bu durumun özne leyhinde değişmesiyle ise Richard Payne Knight'ta karşılaşılır.

3.2.2.8 Richard Payne Knight (1751-1824)

Güzel, yüce ve pitoresk'in kaynağı üzerine Burke ve Price'dan farklılaşan bir görüş de, bir diğer dönem kuramcısı Richard Payne Knight'tan gelmiştir. Buna göre tüm güzel, yüce ve pitoresk algıları, nörolojik tepkiler değil, zihnin fikirleri ilişkilendirme

¹¹⁰ Hayret, korku ve gerginlik hisleri, tutkularıyla ilişkilendirilen yüce ile sevgi, hoşnutluk ve gevşeme hisleri, tutkuları ile ilişkilendirilen güzelin arasında, merakla ilişkilendirilen; güzel ve yüceyle birleştiğinde onların etkisini zayıflatan bir pitoresk (Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Vol. I, 1810, s. 87-89)

¹¹¹ (Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Vol. II, 1810, s. 268)

¹¹² Price (*Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Vol. I, 1810, s. 51-53)'a göre; pürüzsüz ve homojen yüzeyleri ve renkleriyle, yıpranmamış durumdaki bir Yunan tapınağı veya sarayının kendisi veya resmi güzel iken, aynı eser yıkılmaya başladığında, hava koşulları nedeniyle solduğunda veya sarmaşıklarla kaplandığında, yani zamanın yıpratıcı etkilerine maruz kaldığında, pitoresk olmaktadır. Gotik mimari ise, biçimsel çeşitliliği, asimetrisi ve düzensizliği sebebiyle, Yunan mimarisine kıyasla daha az güzel, ancak daha fazla pitoresk kabul edilmektedir.

sürecinde ortaya çıkan durumlarıdır. Bu sebepten de nesnelerin evrensel özellikleri değil, kültürel, edinilmiş zevklerdir. Katı, değişmez kurallara tabi değildirler.¹¹³ Knight bu görüşü doğrultusunda mimaride de uygunluk, konfor ve resimsi etkilere dayanan Eklektik bir tutumun benimsenmesi gerektiğini öne sürmüştür (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 322-323).

Bu eklektik tutum, ve Walpole¹¹⁴ örneğinde de görülen, Gotik'in yeniden benimsenmesi yaklaşımının da katkısıyla, yine İngiltere'de, tüm tarzlarda dökme demirden yapı malzemeleri üreten bir endüstri ortaya çıkmıştır. Form üretimine getirdiği özgürlükle birlikte bu yeni üretim şekli estetik alanında, özgünlüğe ve sahiciliğe dair çok önemli bir sorun ortaya çıkarmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 109-110).

3.2.2.9 Alexander G. Baumgarten (1714-1762) ve Estetik

Almanya'ya gelindiğinde, 1700ler ortası estetik düşüncesinde karşımıza Alexander Gottlieb Baumgarten figürü çıkmaktadır. Filozof, mimarlık üzerine eser vermemiş olsa da, *Aesthetica* adlı yapıtında estetiği bağımsız bir “bilim” olarak ilk kez ortaya koyması yönünden büyük öneme sahiptir.¹¹⁵ Değinmiş olduğu estetik -duyusal- bilgi, zihinsel bilgiden aşağı bir konuma sahip olmasına karşın ondan bağımsızdır. Bununla birlikte de “bütünleştirici ve genişletici biçimde” geçerliliğe sahiptir. Böylece, sanatın yapılmasından öte bilinmesi de mümkün olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 117).

3.2.2.10 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

Alman kuramındaki bir diğer figür, çağdaş anlamdaki sanat tarihinin “babası” olarak kabul edilen Johann Joachim Winckelmann'dır. Winckelmann'da, Rönesans'taki

¹¹³ Böylece yargılamada nesneden tam anlamıyla özgürleşilmiş, öznellik artmıştır. Bir evrensellikten söz edilememekle birlikte, değerlerin, değerlendirme şemalarının kültürel niteliğiyle ilişkili olarak, özne gruplarınca paylaşılma veya özneler-arası olma durumunun varlığı da yadsınmamaktadır. Bu şekilde kaçınılmaz bir genel geçerlik iddiasının temellendirilmesiyle ise yüzyıl sonunda Kant'ta karşılaşılacaktır.

¹¹⁴ Horace Walpole (1717-1797) – İngiliz yazar, sanat uzmanı, koleksiyoncu (Encyclopædia Britannica, 2018) Ayrıca bir pitoresk kuramcısı da olan Walpole, mimarlık alanında adını, Twickenham'da Gotik tarzda yaptırdığı Strawberry villasıyla duyurmuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 295, 363-364).

¹¹⁵ Kökeni Antik Yunan kültürüne dayanmakla birlikte (*aisthesis*, *aisthanesthai*), estetik sözcüğünün bir bilimle ilişkilendirilmesi Baumgarten'le gerçekleşmiştir (Tunalı, 2012, s. 13).

uyum (*concinntas*) kavramı benzeri¹¹⁶ bir mimari güzellik kavramıyla karşılaşılmaktadır. Winckelmann’a göre, “yaratıcı tarafından tüm varlıklara uygun oldukları ölçüde verilen”, “nesneyle amacı, parçaları ve bütünü arasında mükemmel bir uyum”a dayanan, “m kemmelikle eş anlamlı” böyle mutlak bir güzellik, insanlarca anlaşılamamaktadır. Edinilen tekil bilgi parçalarının birleştirilmesiyle insanlar, yalnızca bir güzellik kavramına sahip olabilmektedir. Bu kavram da, maddesellik aşıldıkça ve en üst düzeydeki güzelliğe sahip olan tanrıyla uyum içinde kavranıldık a gelişmekte, bütünlük ve sadelikle değerini arttırmakta ve algılanmak için özel, felsefi bir çaba gerektirmemektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 159, 174-176).¹¹⁷ Winckelmann ayrıca güzelliği malzeme, yapım tekniği ve tipolojik yani zorunlu özelliklerden ayırmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 118).

3.2.2.11 Lessing, Sulzer ve Goethe’de Sanat ve Mimarlık

Bu dönemde, tüm 19. ve 20. yüzyıl estetik nitelikteki mimarlık çalışmaları için temel önemde olacak bir sanat sınıflandırması da bir başka Alman araştırmacı olan Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) tarafından ortaya konmuştur. Lessing, 1766 tarihli *Laokoon*’unda uzam ve zaman sanatları ayırımını önermiştir. Bu ayırmada uzam sanatları plastik ve figüratif sanatlar, zaman sanatları ise şiir, müzik ve edebiyattır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 119).

Farklı bir mimarlık ve güzel temellendirmesiyle Baumgarten’den etkilenen İsviçreli, filozof, eğitimci ve matematik i¹¹⁸, Johann Georg Sulzer (1720-1779)’de karşılaşılmıştır. Sulzer’in güzelin düzen, çirkinliğin de düzensizlikle ilişkilendirildiği, mimarlığın doğa modelini izlemesinin şart koşulduğu organik-işlevselci anlayışında mimarlık, temaları zorunluluk, sağlamlık ve etki olan bir güzel sanattır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 119).

Sulzer’in bu tutumu da Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) tarafından eleştirilmiştir. *Von deutscher Baukunst (Alman Mimarlığı  zerine)* adlı gençlik eserinde Goethe, genelgeçer ideal kurallar -kısaca her türden Klasik ilik- karşıtı ulusal

¹¹⁶ Parçaların birbirleriyle ve bütünle olan ilişkisine, uyumuna dayanan kavram (bkz. sf: 56), burada matematiksel kesinliğinden arınmıştır.

¹¹⁷ Temellendirmedeki yaratıcı, en üst düzeydeki güzelliğin taşıyıcısı ve temsilcisi, tüm varlıklardaki güzelliğin kaynağı olan Tanrı figürü, Ortaçağ’daki tanımlamalardaki Tanrı figürüne benzemektedir.

¹¹⁸ (Guyer, 2016)

ve güzel olmaktan önce şekillendirici organik bir sanat, dolayısıyla da mimarlıktan söz etmiştir.¹¹⁹ Bununla birlikte onun bu Klasik karşıtı konumu ilerleyen dönemlerinde - İtalya seyahatinin ardından- değişecektir: Alman organikliği yerini formların içsel mantığını yapısında barındıran bir doğa düşüncesine bırakacak, parça-bütün ilişkisinden, yalın bir güzellikten söz edilmeye başlanacaktır. Çağdaş dönemde (19. yy.) estetik ve mimarlık temalarının, doğal-yapay, doğa-teknik, doğa-kültür ilişkileri üzerinden yürüyecek olması, doğa-teknik ilişkisine değinip, bu ilişkide tekniğin tarafını tutan Goethe'yi bu kadar önemli kılacaktır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 119-121).

Dönem geneli, belirlenen araştırma soruları üzerinden yeniden ele alınacak olursa:

1. Rönesans'la birlikte bir Antikite'ye yönelim düşüncesi ortaya çıkmış, çeşitli Klasik mimarlık tanım, temellendirme, kavram ve üsluplarının, kimi durumda özgün hallerinden daha da katı bir şekilde yeniden ele alınmaları, benimsenmeleri söz konusu olmuştur (Vitruvius üçlemesi, taklit kavramı, Antik düzenler, orantı kavramı).

Bu benimseme, anlaşılabilir şekilde, Antikite'nin değer anlayışını da kapsamıştır: 15. ve 16. yy. İtalya'sı ardından da katı klasikçi bir görüşe sahip, Akademi'nin ortaya çıktığı 17. yy. Fransa'sı kuramcılarında karşılaşılan aşkın, bir ide statüsünde; özneye dışsal-nesnenin bir özelliği olan, bu özelliklerce temsil edilen değerler bunun örnekleridir. Etkisi bu klasik değer yaklaşımı üzerinde doğrudan görülmemekle birlikte, mimar figürünün önemi ve öznellik de bir yandan artmaktadır (tüm klasikçiliğine rağmen Alberti'deki tasarımda etkin bir rol oynayan mimar figürü, Fransa'da ortaya çıkan gusto veya doğru zevk kavramı).

Aydınlanma'ya ardından da İdealizm'e giden süreç içerisinde, bilimsel düşünce ve akıl, beraberinde de duyuşsal bilgi önem kazanmış, öznellik ve göreceliliğin artışı sürmüştür. Buna bağlı olarak da, 17. yy.da Fransa'da, 18. yy.da ise hem Fransa hem de İngiltere'de, katı klasikçiliğin kısmen veya tamamen terkedildiği, evrildiği; öznenin tartışmaya dahil edildiği görüşler ortaya konmuştur. Vitruviusçu yaklaşım, Klasik mimari üsluplar sorgulanmış; gusto'nun önem kazanması, ortaya çıkan karakter ve tarz kavramları ile duyular ve hisler kuramlarda yer edinmiştir. Günümüzdeki anlamda

¹¹⁹ Gotik mimarının hiçbir zaman tam anlamıyla yok olmadığı Almanya'da 18. yy. sonunda, büyük oranda Alman Romantik akımıyla ilişkili olarak yeniden önem kazanması, Goethe'nin bu makalesi kaynaklı gerçekleşmiştir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 366).

olmasa da, kuramlarda işlevselci bir tutum kendini göstermiş, Gotik gibi farklı tarz arayışları mümkün olmuş, pitoresk düşüncesi ve Eklektisizm ortaya çıkmıştır.

Bu değişimler ışığında kuramlardaki değerler de, Antik idelerle değil, özned, bireylerde oluşan duygu ve hislerle (her ne kadar nesnenin çeşitli özellikleri, nitelikleri kaynaklı olsa da) veya salt zihinsel ilişkilendirmelerle bağdaştırılmaya başlanmış, his, tepki veya kültürel, edinilmiş zihin durumları statülerine “indirgenmiş”lerdir.

Mesleki anlamda ise, Ortaçağ-19. yüzyıl aralığında mimarlık, birkaç durumda bilim olarak ele alınmış olmakla birlikte, önce mekanik sanatlardan liberal sanatlara, ardındansa güzel sanatlara dahil olmuştur. Alanın bu süreçte estetik yönden genel anlamda artan popülerliği de bununla ilişkilendirilebilir.

2. Bu çerçevede, mimarlık kuramcıları artmış, mimarlığın estetik yönden ele alındığı yaklaşımlar çoğalmıştır. Kuramcılarca üzerinde en çok durulan estetik değer yine “güzel” değeri olmakla birlikte dönem içinde “yüce” ve “pitoresk” de güzelin yanında yerlerini almışlardır:

İlk olarak Alberti’de; güzel değeri üzerinde durulmuş, güzellik Vitruviusçu bir tutumla mimarlığın temel öğelerinden biri olarak ortaya konmuştur. Nesnel nitelikteki kuramında, evrensel matematiksel kurallara uygun olma ve harmonik oranları bir bütüncüllük içerisinde yapısında barındırma üzerinden aşkın idelerin doğru bir taklidine sahip olan mimarlık ürünleri güzel olmaktadır.

Palladio’da da ele alınan değer güzel değeridir. Vitruvius ve Alberti ile benzerlikler taşıyan kuramında güzel, “mükemmel” bir yapı için gerekli temel öğelerden biridir. Parçalar arası uyuma ve parça-bütün ilişkisine dayanmaktadır.

Katı klasikçi Blondel (François)’de ise yine güzel değeri ön plandadır. Memnuniyet uyandırma (yani güzellik) “iyi bir bina” için gerekli temel öğelerden biridir ve güzellik yargısı -yine- parçalar arası uyuma yani orantılara dayandırılmıştır. Bununla birlikte değerın nesnel kriterler üzerinden kazanıldığı kuramında yer alan bu memnuniyet uyandırma ve gusto veya doğru zevk kavramları örtük bir öznelliği vurgulamaktadır.

Blondel’in çağdaşı ve rakibi Claude Perrault’da mimaride güzellik pozitif ve keyfi olmak üzere iki başlıkta incelenmiş, her iki grup da yapı boyutu, malzeme zenginliği ve simetri gibi çeşitli nesnel niteliklere dayandırılmıştır. Bununla birlikte, içinde orantıların da yer aldığı, tartışmaya açık ve kesinlik taşımayan keyfi güzellik kavramı ile, göreceli ve öznel yön kuramsal ortamda açıkça karşılık bulmuştur.

Michel de Frémin ve Jean-Louis de Cordemoy'da, akılcı-mantıksal ve nesnel bir tutumla, strüktürel yönden verimli olan yani daha zarif taşıyıcılara ve daha geniş açıklıklara, boşluklara ve dolayısıyla ferahlığa sahip olan yapı estetik yönden olumlu -yani güzel, iyi, mükemmel, zevk verici ve görkemli- bulunmuştur. Bu şemada mimarlık ürünü değere yine nesnel özellikler üzerinden sahip olmaktadır ancak, bu defa, özelliklerin tercihi arkasındaki prensip kozmik, aşkın (bir güzellik idesinin yansıtılması) değil mantıksal (verimlilik) bir niteliktedir.

Benzer şekilde, Laugier'de de, yalnızca işlevsel kaygılar gözetilerek oluşturulmuş yapılar güzel olmaktadır.

Jacques-François Blondel'de, karakter ve tarz kavramları kapsamında mimarlık ürünleri, yüce değeri ve bunun yanında erkeksilik, katılık-sağlamlık, narinlik, dişilik, gizemlilik ve heybetlilik gibi çeşitli niteleyicileriyle, hislerle ilişkilendirilmiş, bu değer ve kavramlardan mimarlık ürünlerinin değerlendirilmesinde yararlanılmıştır.

Yüceyi güzel gibi hatta onun üzerinde bir konuma taşımaya çalışan Edmund Burke'de ise, nesnenin boyutu, dokusu, rengi gibi özelliklerine karşı özne tarafından güzel(lik) tepkisi verilmektedir. Buna karşın enginlik hissi uyandıran dik açılar ve bozuk yüzeyler; sonsuzluk hissi uyandıran aynı öğenin tekrarlanması durumu, yuvarlak form ve az sayıda açı kullanımı; aşırı olmayan büyüklük; aydınlanma durumu gibi nesnel özellikler veya bu özelliklerin öznedey uyandırdığı hisler öznedey yücelik hissi doğurmakta ve yücelik yargısı ortaya konmaktadır.

Pitoreskin bir estetik değer statüsüne yükseltildiği ve güzelle yücenin orta noktasında konumlandırıldığı Uvedale Price'da ise, biçimsel çeşitliliğe, asimetriye ve düzensizliğe sahip, eskimiş-yıpranmış, çevreye, doğal manzaraya uygun tasarlanmış yapılar pitoresk olmaktadır. Bu şekilde pitoresk olma veya pitoresk olarak yargılanma ise insanda merak duygusunun uyanmasına bağlanmıştır.

3. Ontolojik bir bakış açısından ise, dönem kapsamında yer verilmiş değerlerin dört farklı statü altında toplandığı görülmüştür:

- a. İde Statüsü: Bu statüdeki değerler, orantılar gibi evrensel kabul edilen nesnel özellikler üzerinden zihinsel-düşünsel-mantıksal olarak anlaşılabilmeyle birlikte nesnelerden bağımsız, onları aşkın, kendi başına mutlak birer varlık, tözdürler. Statü, Rönesans İtalya'sında benimsenip, varlığını değişimler, öznel, rasyonel sorgulamalarla da olsa 17. yüzyıl Fransa'sı ve 18. yüzyıl Fransa ve

Almanya'sının klasik eğilimdeki kuramcılarında sürdürmüştür (Alberti, Palladio, François Blondel ve Winckelmann'da güzel değeri).

- b. His Statüsü: Bu statüdeki değerler, nesnelerin (manzara, mimarlık ürünü vb.) çeşitli fiziksel özellikleri veya bunların özneye uyandırdığı hisler doğrultusunda özneye doğan hislerdir. Statü, değerlendirme yaklaşımlarının artan öznellik ve beraberindeki görecelilik ile “yumuşaması”, nesneden özneye kayması sürecinde, 18. yüzyıl Fransa ve İngiltere'sinde kendini göstermiştir (Gusto, karakter ve pitoresk kavramları, Jacques François Blondel ve Burke'te yüce, Price'da pitoresk değerleri).
- c. Tepki Statüsü: Bu statüdeki değerler, nesnelerin çeşitli fiziksel özelliklerine karşı öznelerin verdiği nörolojik tepkilerdir. Statü, bu doğrultuda yargılamanın bir zihinsel-mantıksal süzgeçten geçilmeden, doğrudan gerçekleşmesi yönüyle hislerden daha aşağı bir konumu temsil etmektedir. His statüsüyle birlikte 18. yüzyılda kendini göstermiştir (Burke'de güzel değeri).
- d. Zihin Durumu Statüsü: Bu statüdeki değerler, zihnin fikirleri ilişkilendirme sürecinde ortaya çıkan durumlarıdır. Özellikle Deneyimci yaklaşımla artan öznenin en uç noktasını temsil eden bu statü, nesnelere ait özelliklerden ve bunlarla ilişkilenen duygu ve hislerden tamamen bağımsız bir yapıdadır. Bu yönden, tam bir evrensellik mümkün olamamakla birlikte, değerler kültürel bir zeminde özne gruplarınca paylaşılabilmektedirler (Richard Payne Knight'ta değer temellendirmesi).

3.3 19. Yüzyıl, Güzel, Çirkin ve Yüce Değerleri

İncelemenin bu üçüncü bölümünde, bir kültürel çeşitlenme, teknolojik gelişim ve sosyal değişim dönemi olarak tanımlanabilecek 19. yüzyıl, kapsamındaki estetik içerikli mimarlık kuramları, bu kuramların ait olduğu kuramcılar ve dönem mimarlık kültürüne etkisi olmuş düşünürler üzerinden ele alınmıştır. Dönem, Antikiteden beri süregelen nesnel-klasikçi yaklaşımın yerini kuram ve uygulama alanında çok sayıda öznel modele bırakmış olmasıyla 18. yüzyıldan ayrılmıştır. Bunun yanında da, kuram ve uygulama alanlarında, 20. yüzyıldakine benzer “modernist” bir dilbirliğiyle karşılaşılmamıştır. Bu çerçevede dönem, kendi içinde bir bütünlük teşkil etmektedir.

“Tekniğin araçtan amaca... dönüşümü moderniteden çağdaşlığa geçişi işaret eder” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 124).

Bu çağdaşlığın ortaya çıkışını ise, iki toplumsal olay, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali, karakterize etmiştir. İlk olarak Sanayi Devrimi, insanla insan, insanla doğa arasında yeni bir ilişkiyi temsil etmektedir:

Sanayi Devrimi vasıtasıyla üretim ve değişim biçimleri dönüşüme uğrar. Üretim standart, mekanik, seri bir hal alırken, piyasa, şehirlerde olduğu gibi, yaşam alanlarının, dolayısıyla da mimarlığın örgütlenmesini dönüştürecek kadar genişler. İktisadî, aynı zamanda da estetik değer biçiminin dinamiklerini belirleyen, bundan böyle kullanım değil, değişimdir: gusto ve moda felsefî anlamda önemli hale gelirler. ... toplumsal işbölümünün hızlanması söz konusudur; sosyolojik bir bakış açısıyla, sadece sanatla bilim, sanatçılarla bilimciler arasında değil, mimar ve mühendis figürlerini karakterize eden ideolojiler, estetikler ve hatta davranışlar arasında da ileriye dönük bir ayrım mevcuttur. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 124-125)¹²⁰

İdealizm’le birlikte bir sistem olarak öznelliğe varılmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 128).¹²¹ Bununla birlikte, mimarlık kuramı için tam bir öznellikten bu noktada hala söz edilememektedir. Estetik yargılama özneye geçmiş, onun tarafından yapılıyor olmasına rağmen nesnenin çeşitli özelliklerine bağlı durumdadır. Bu bağlılık zayıflayarak da olsa 19. yüzyıl kuramlarında varlığını sürdürecektir.

Antiklerin otoritesi 18. yüzyılın ikinci yarısında azalmış, mimar modelini doğada aramaktan vazgeçmiştir. Doğa ve gelenek yavaşça gücünü yitirmekte, mimarlık metafizik yönünü kaybetmektedir.¹²² Doğa ve geleneğin zayıflamasıyla, formlar da doğal ve geleneksel repertuvara bağlı kalmaktan kurtulmuştur. Diğer yandan bilim ve teknik birlikteliği, kültürel anlamda ortaya bir görünüş-öz ayrımı çıkartmış, formun işlevden ayrı düşünülmesinin yolunu açmıştır. Bu ise, imkanların artmasını ve yeni strüktür arayışlarına gidilmesini beraberinde getirmiştir. Meslek, Fransız Devrimi’yle de tipolojik ilgi alanını sivil anlamda genişletmiştir: artık sadece kilise ya da sarayla

¹²⁰ Bunun yanında, sanayileşmeyle, ürünün biricikliğine dayanan zanaatçi, etik değerler terkedilmeye başlamış, kitsch doğmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 124).

¹²¹ Detaylı bir İdealizm tanımı için bkz. Ek A, Tanım 2

¹²² “İlk başta, gelenek, tarih biçiminde, ‘figürlerin’ ve ‘dillerin’ bir düzen uyarınca toparlanması biçiminde sunulacakken, doğa da artık bir ana olarak değil, ‘konstrüktif sistem’ olarak ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla, mimari kompozisyonadaki düzenlerin faydası tartışmaya açılır: Vitruvius bundan böyle... bir tarihsel-filolojik araştırma nesnesidir” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 123).

meşgul olunmayacaktır. Bu dönemde ortaya çıkan Romantizm¹²³ akımında ise mimarlık, tüm sanatların üzerinde konumlandırılmış, yüce bir boyut kazanmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 122-123, 125, 127). Mallgrave (Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 331-560) ve Mallgrave ve Contandriopoulos (Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 1-83)'a göre, 19. yy. geneli mimarlığı, farklı tarzların etkinliklerinin çeşitli nedenlerle artıp azaldığı bir mücadele alanı olmuştur (Klasik Roma-Klasik Yunan, Romanesk, Gotik, Alman *Rundbogen*-“Yuvarlak Kemer”, Eklektisizm...). Uygulamalar ve strüktürel, işlevsel, estetik vb. değerlendirmelerin büyük çoğunluğu etkin olan tarz tartışmasının altında sürmüştür.¹²⁴ Bu ortam ancak 19. yüzyıl sonunda doğru, yeni bir yapı malzemesi olan demirin mimari olanaklarının keşfedilmeye başlanmasıyla değişmiştir. Ekonomik etkenlerin de etkisiyle tarz kavramından bağımsız, “gerçekçi”¹²⁵, işlev eksenli sorgulamalar, uygulamalar kendini göstermiş, modernizme kapı aralanmıştır.

Yine bu dönemde, doğal güzel-yapay güzel ayrımının ontolojik anlamda önemli hale gelmesiyle, mimesisin normatif değeri düşmüş, taklit kavramı önemini yitirmiştir. Estetik ve mimarlık kuram ve eleştirisi için büyük önem taşıyan organik, organizma kavramı ortaya çıkmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 122, 128-129).¹²⁶ 19.

¹²³ Romantizm, 18. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın başlarında özellikle Aydınlanma Felsefesi'ne tepki olarak Almanya'da ortaya çıkmış, temelde duygular ile imgelemin us karşısındaki tartışmasız önceliğini savunan felsefe yaklaşımıdır. Fichte, Schlegel, Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer ve Nietzsche bazı romantik filozoflardır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1216).

Mimarlık alanında ise Romantizm, yine aynı dönemde (18. yy. sonu-19. yy.), kendini gösteren milliyetçi görüşlerin ve önem kazanan tarihselci yaklaşımın da etkisiyle, Avrupa'da (özellikle Almanya ve Fransa), başta Gotik olmak üzere Ortaçağ'a ait çeşitli mimari tarzların yeniden önem kazanması, Klasikçi yaklaşımlara tercih edilmesi durumuna karşılık gelmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 334, 366-368, 370, 388, 403).

¹²⁴ Burada tarzlar kadar tarzçı bir tutum da söz konusudur. Tarihselci tarzlar dışındaki yeni arayışlar da, büyük oranda, yeni bir tarz oluşturma kaygısı çerçevesinde gerçekleşmiştir.

¹²⁵ Gerçekçilik – Genel anlamıyla, nesneleri gördükleri biçimleriyle, olayları da oldukları gibi içtenlikle kabul etme tutumu; İdealizmin karşıtı olan, varlığın, bilginin nesnelerinin, öznen, bilinçten, bir algılayan-duyumsayandan bağımsız olduğunu savunan felsefe akımı (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 594)

Mimaride böyle bir tutum (Mimari Realizm) ise, “sanatsal bir kaygı gütmekten inşa etmek” şeklinde özetlenebilir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 524). Bu akım, modernizmin bir öncülü olarak kabul edilebilir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 78).

¹²⁶ Organizmacılık – “Gerçekten organik olmasalar da şeyleri organik bir bütün olarak görüp buna göre değerlendiren öğretisi; bütün karmaşık bütünlerin, oluştukları organizmaların ayırt edici özelliği olan bir tür dizgeli birliğe sahip olduğu şeklindeki kuram... organizmacılık parçaların yapıları ile parçalar arası ilişkilerin, ancak organik bir bütün olarak değerlendirilebildiklerinde anlaşılacağı savunmaktadır” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1064).

yüzyıl mimarlık kuramı için özellikle önem taşıyan bir diğer kavram da *zweckmässigkeit* yani “erekselliğin biçimi”dir. Kavram aslen 18. yüzyıl sonu “Almanya”sında¹²⁷ Kant tarafından, *Kritik der Urteilskraft* (Yargı Yetisinin Eleştirisi – 1790) adlı eserinde ortaya konmuştur.¹²⁸

3.3.1 Immanuel Kant (1724-1804), August Schlegel (1767-1845) ve Ereksellik

Kant¹²⁹, sanatı, bilimden, zanaatten ve doğadan, sanat eserini de doğanın ürününden ayırmıştır.¹³⁰ Güzel sanatları, konuşma sanatları (hitabet ve şiir), biçimlendirici (figüratif) sanatlar (plastik sanatlar ve resim) ve duyum oyunu sanatları (müzik ve renk sanatı) olarak ayıran Kant’ta mimarlık, plastik sanatların altında yer almaktadır (Kant, 2016, s. 5-6, 116-118, 130-132).

Güzellik tanımı ise mimarlık için özellikle önem taşımaktadır (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 396). Bu tanımda güzellik dört başlık, an veya kıpı üzerinden açıklanmıştır: Nitelik, nicelik, ereksellik ve kiplik. Bunlardan ereksellik başlığı altında Kant, iki tür güzellik bulunduğunu ortaya koymuştur: Özgür güzellik ve salt bağlı güzellik. Bu güzellik türlerinden bağlı güzellik, bir amaca hizmet eden nesnelere atfedilmesi yönünden özgür güzellikten farklılaşmaktadır. Ör: Çiçeklerin güzelliği – özgür güzellik, bir yapının güzelliği – bağlı güzellik Bu salt bağlı güzelliği denklemden çıkartmak isteyen Kant’ta¹³¹, güzellik; “bir nesnenin erekselliğinin biçimi” olarak tanımlamıştır. Ancak bu biçim de bir erek taşımamalıdır. Yani; ereğini biçimi üzerinden, dolaylı olarak, ortaya koyan bir nesne güzel olmaktadır (Kant, 2016, s. 59-60, 64). Mimarlık için sıkıntı bu noktada doğmaktadır: Mimarlık, her iki güzelliği de içinde barındırmakta,

¹²⁷ Her ne kadar siyasi anlamda bir Alman devletinin ortaya çıkışı 19. yy. sonlarını bulmuş olsa da, bir kültür birliğinden 18. yüzyılın ortasından itibaren söz edilebilmektedir. Bu “Alman” bilincinin oluşmasında Goethe, Kant ve Schiller gibi büyük yazar ve filozofların rolü büyüktür (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 395).

¹²⁸ Bununla birlikte kavramın mimarlığa uyarlanması, mimarlık kuramında net bir karşılık bulması başka düşünürlerce, kuramcılarca gerçekleşecektir (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 396).

¹²⁹ Bilgikuramı, metafizik, etik ve estetik gibi felsefenin çok sayıda alanına değinmiş Aydınlanma Dönemi’nin temel figürü filozof Immanuel Kant’ın görüşleri, kendinden sonra gelen Alman İdealizminin düşünürleri (Fichte, Schelling, Hegel...) için bir temel oluşturmuş (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 103), çağımız felsefi düşüncesini etkilemiştir (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 792).

¹³⁰ Buna göre sanat, özgürlüğü ve akla dayanmasıyla doğadan; yeteneğe dayanmasıyla bilimden; özgürlüğü, zoraki olmamasıyla ise zanaatten ayrılmaktadır. Bununla birlikte sanat da, bir şeyleri gerçekleştirmek için yapıldığında mekaniktir; oysa, keyif almak için yapıldığında estettiktir, yani hoş veya güzel sanattır. Duyumu değil, derin-düşünen yargıyı ilgilendirir (Kant, 2016, s. 116-118).

¹³¹ (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 396)

bu nedenle de plastik sanatlardan farklılaşmaktadır (Strüktür – bağlı güzellik, dekorasyon – özgür güzellik) (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 126-127).¹³² Kant (Yargı Yetisinin Eleştirisi, 2016, s. 131)’a göre mimarının formları doğa değil keyif temellidir. Mimari bir eserin özü ise, belli bir kullanıma uygunluğudur.

Kant’ın erekselliğini geliştirip mimarlığa uyarlayan, mimarlığın işlevle olan ilişkisi nedeniyle sanatlar arasında yer bulamaması ihtimaline çözüm arayan¹³³, Alman deneme yazarı, eleştirmen, çevirmen, filozof ve şair¹³⁴, August Schlegel olmuştur. Schlegel 1801-2 yıllarında verdiği edebiyat ve güzel sanatlar derslerinde, mimaride işlevin güzelliğe boyun eğmemesi gerektiğini belirtmiştir. Mimaride güzellik ancak bir ereksellik şartıyla mümkün olabilmektedir. Bu doğrultuda mimari güzellik, özünde belirli bir amacın vurgulandığı, saptandığı anlamlı bir görünüş, inşadaki form güzelliğidir ve nesnedeki bu erekselliğinin görünüşüne dayanmaktadır. Ancak bundan sonra, bununla ters düşmemek şartıyla bunu aşan bir şeyler eklenebilir. Schlegel buna göre, ihtiyaç, erekselliğin görünüşü (yani güzelliğin kaynağı) ve süslemeyi bir yapıda istenen üç temel öge olarak ortaya koymuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 398).¹³⁵

Alman bağlamından diğer iki figür, Schleiermacher ve Schopenhauer’de ise, güzel mimari kütesellik üzerine temellendirilmiştir. Buna göre, Schleiermacher’de, direnen malzemenin kontrol altına alınması, Schopenhauer’de de, sağlamlığın yerçekimi ile mücadelesi ortaya güzel bir mimariyi çıkarmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 130-131).¹³⁶

¹³² Barok’taki bütünlük güzellik yaklaşımı burada, bu strüktür-dekorasyon ayrımıyla ayrılmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 127).

¹³³ Schlegel’de bilim olduğu kadar sanat da olan bir mimarlık alanıyla karşılaşmaktadır. Mesleğin konumuna yönelik benzer bir yaklaşım (hem sanata hem bilime dayanan bir mimarlık) bir diğer dönem kuramcısı Léonce Reynaud’da da görülmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 361, 398).

¹³⁴ (Hay, 2017)

¹³⁵ Benzer bir güzellik-ereksellik ilişkilendirmesiyle bir diğer dönem kuramcısı Alman mimar Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)’de karşılaşmaktadır. Schinkel’de mimarlık inşada temellendirilmekte, bu inşanın da her bir kısmının kendi karakteri içinde güzel yapılmasının hedeflenmesi önerilmektedir. Burada, temel bir öge olan güzellik ise, inşa faaliyetinin temel prensibi ve mimarlığın sanatsal değerinin kaynağı olan erekselliği vurgulamaktadır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 401, 403, 413).

¹³⁶ Bu noktada, Herder ve Goethe’ce yeniden canlandırılmış Gotik mimariye şüphe ile yaklaşmaktadır: Schopenhauer örneğinde Gotik, Klasik rasyonalite karşıtı “barbar” bir tarz olarak görülmektedir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 132).

3.3.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

Kant’a dayalı olarak gelişen İdealist estetiğin doruk noktasını Hegel temsil etmektedir. Hegel’de, estetiğin konusunun yalnızca sanat güzelliğinin ya da güzel sanatların incelenmesi olarak belirlenmesiyle karşılaşmıştır.¹³⁷ Hegel, 1820lerde Berlin Üniversitesi’nde verdiği derslere dayanan¹³⁸, *Vorlesungen über die Aesthetik (Estetik Dersleri)* adlı eserinde sanatın gelişimini -dünya tarihinin üç dönemiyle ilişkili olarak¹³⁹- üç dönemde ele almıştır: Simgesel (Sembolik), Klasik ve Romantik (Tunalı, 2012, s. 151-153).¹⁴⁰ Hegel, “en maddeselden en manevî olana, en çok teknik gerektiren sanattan teknik kullanımını en aza indirgeyen sanata doğru giden bir ardışıklık içerisinde” Simgeselle mimarlığı, Klasikle heykeli ve Romantikte resim, müzik ve şiiri ilişkilendirmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 134).¹⁴¹

3.3.3 Gottfried Semper (1803-1879)

Dönemin bir diğer önemli figürü Alman mimar ve mimarlık kuramcısı Gottfried Semper’dir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 348, 536). Semper, 1834 tarihli *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten (Antikite’deki Çok-Renkli Mimarlık ve Heykel Üzerine Öngörüler)* adlı eserinde sanatın ve mimarlığın ihtiyaçtan doğması ve çağdaş bir güzellik anlayışı doğrultusuna ele alınması gerektiğini öne sürmüştür (Semper, 1989, s. 46-47).¹⁴² Kuramsal yaşantısının devamında ise, mimarlığın başlangıcına dair ortaya koyduğu antropolojik ve tekstil yaklaşımla (bir kulübe olmayan, örülmüş ipliklerden, bir araya getirilmiş hayvan derilerinden oluşan bir “ilkel

¹³⁷ Masiero (Mimaride Estetik, 2006, s. 133)’ya göre böylece, Kant’ın Romantik estetik ve İdealist felsefeyi tartışma dahil etmesinin ardından, estetiğin araştırma alanı tekrar genişlemiştir.

¹³⁸ (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 403)

¹³⁹ (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 133)

¹⁴⁰ Hegel’in bu sınıflandırmasına dair detaylı bilgiye Ek A, Tanım 3’te yer verilmiştir.

¹⁴¹ Burada mimarlık ilk(el) ve Simgesel, Klasik ve Romantiğin eklemlenmesini kendi içinde temsil eden tek sanattır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 134). Mimarlık özelinde, böyle bir sınıflandırmada, Sembolik dönem Klasik öncesi mimarlığa, Romantik dönem ise 19. yy. başlarında yeniden önem kazanmakta olan Gotik mimarlığa karşılık gelmektedir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 403).

¹⁴² Bu noktada, 18. yüzyılın son yıllarında Quatremère de Quincy tarafından ortaya konmuş, form (mimaride ise orantılar) temelli, süsleme ve renk kullanımının ikinci planda olduğu, Winckelmanncı, geleneksel, “beyaz mermerden”, Yunan-Neoklasik bir güzellik anlayışı, ifade kaygıları altında çökmüştür (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 340, 349).

kulübe” tanımı), Vitruviusçu geleneğe bir darbe daha vurmuştur.¹⁴³ Yaklaşımında, mimarlıkla dekorasyon, bezeme ve heykel gibi uygulamalı sanatlar arasında yapmış olduğu ilişkilendirmede temellendirilmiş bir kültürle karşılaşmıştır. Bu doğrultuda da; “sabit faktörler yani türlerine göre yeniden gruplanmış işlevler ve yerel, etnolojik, iklimsel, dinsel ve politik şartlar ve sanatçının ya da alıcının kişiliğiyle temsil olunan kişisel etkiler, malzemeler gibi değişken faktörler” tarafından belirlenen bir sanat eseri anlayışıyla karşılaşmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 146).

Kant, Schlegel ve Semper örneklerinden anlaşılabilir olduğu üzere, Alman kuramsal ortamında fayda ve işlev temalarının, bunun yanında da “inşai”-“tektonik” bir yönün etkin olduğu görülmektedir. Bu noktada, böyle bir kuramsal konumun önde gelenlerinden Alman mimarlık eğitimcisi ve kuramcısı Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher (1806-1899)¹⁴⁴’de ise, Kantçı özgür güzellik-bağlı güzellik ayrımına benzetilebilecek bir ayrımla karşılaşmaktadır (*Kernform* yani çekirdek biçim veya özsel biçim ve *Kunstform* yani sanatsal biçim):

Bötticher (Die Tektonik der Hellenen, 1852)’in ardından başka kuramcılarca da irdelenip geliştirilen bu ayrımda temelde; özsel biçim, bir yapının teknik, mekanik, yapısal, zorunlu ve içsel öğelerine, sanatsal biçim de yapının sembolik, prensiplere dayalı ve kimi durumda da dışsal-dekoratif ya da estetik öğelerine karşılık gelmektedir. Mimar figürü ise, bu iki yönü “organik”¹⁴⁵ bir bütün oluşturacak ve sanatsal bir değer taşıyacak şekilde bir araya getiren kişidir (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 531-536).

Bu dönemde Hegel’in öğrencisi Alman düşünür Karl Rosenkranz’la birlikte (1853 – *Aesthetik der Haesslichen – Çirkin Estetiği*) ise, çirkin, bir estetik değer, kategori

¹⁴³ 1851’de yayınladığı *Die vier Elemente der Baukunst (Mimarlığın Dört Öğesi)* adlı eserinde Semper, ocak-şömine (manevi öğe), çatı, çevirme ve höyük-tepecik’i (teras) mimarlığın dört temel öğesi olarak sıralamıştır. Bu öğelerin önemleri, gelişmişlik düzeyleri; farklı iklim koşulları, doğal çevreler, sosyal ilişkiler ve irksal yapılar altında oluşan çeşitli toplumlarda değişiklik göstermiş, insanoğlunun farklı teknik becerileri de bu dört temel öğe çevresinde düzenlenmiştir: Çömlekçilik ve ardından metal işçiliği ocak, su ve duvar işçiliği höyük-teras, marangozluk çatı ve donatıları, ve dokumacılık ise çevirme ile ilişkilenebilir. Semper burada, dokunup asılarak mekanları ayırmakta, tanımlamakta (çevirme) kullanılan halıyı duvarın bir öncülü, kökeni olarak ortaya koymuş, bunu da iki sözcüğün Almanca’daki etimolojik kökenlerinin ortaklığıyla desteklemiştir (Wand-Duvar – Gewand-Giysi) (Semper, 1989, s. 102-106).

¹⁴⁴ (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 421, 531)

¹⁴⁵ Bkz. organik, organizma kavramı (sf: 74)

olarak yerini almış, estetiğin müdahale alanı tekrar genişlemiştir (Tunalı, 2012, s. 15-16).

Marksist estetikle birlikte de, güzelin antropolojikleşmesi ve metafizik-ontolojik formunun belirgin bir biçimde yok edilmesi söz konusu olmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 138). Buna göre, özetle; Marksist estetiğin tarihsel-insansal materyalist yaklaşımı doğrultusunda, estetiğin kendine nesne olarak aldığı, doğal gerçeklikten farklılaşan estetik gerçeklik ve sanatsal güzellik toplumsal¹⁴⁶ bir niteliğe sahiptir. Bu toplumsallığı göz önünde bulundurulduğunda da, daha büyük bir ölçekte (toplumsal ölçek) öznelir. Lukacs’a göre; böyle toplumsal bir değer olan güzel ise, klasik metafizik bir kategori, bir töz olan doğa güzelliğini geçersiz kılmaktadır (Tunalı, 2012, s. 193-194, 196-197). Burada, yine, özneliğin vurgulandığı, estetik değerlemenin öznel-arası niteliğinin öne çıktığı görülmektedir.

Klasisizm, Gotik, Rönesans, Eklektisizm ve yaratılmaya çalışılan çağdaş bir tarz arasında, bir tarzlar çatışmasının hüküm sürdüğü 19. yüzyıl ortası İngiltere’sine gelindiğinde, karşımıza John Ruskin figürü çıkmaktadır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 479).

3.3.4 John Ruskin (1819-1900)

19. yy. mimarlık tartışmalarının önemli isimlerinden biri, İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin’dır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 141). Aslen mimarlık eğitimi almamış olan yazar, bununla birlikte, *The Seven Lamps of Architecture (Mimarlığın Yedi Feneri – 1849)* ve *The Stones of Venice (Venedik’in Taşları – 1851-3)* gibi eserlerle, İngiliz ve Amerikan mimarlık kuramı üzerinde büyük etki sahibi olmuştur (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 479, 490).

Ruskin, mimarlıkla inşa, mimarlıkla yapı-sanayii arasında net bir ayrım yapmıştır. Ona göre “sanatların ilki”¹⁴⁷ olan mimarlık; “... insanlarca çeşitli amaçlar için dikilen binaları, görünüşlerinin insanın akıl sağlığına, gücüne ve keyfine katkıda bulunması amacıyla, düzenleme ve dekore etme sanatıdır” (Ruskin, 1849, s. 7).

¹⁴⁶ İçerisinde ortaya çıktığı toplumun yapısına, ekonomik ilişkilerine ve tarihsel kültürüne bağlı olan (Taşdelen & Yazıcı, 2012, s. 131)

¹⁴⁷ (Ruskin, 1849, s. 3)

Mimarlık, insanın gerekliliklerini ve kullanışlılığını taşımaktadır. Bunun yanında insanın formunun üzerine saygı veya güzellik uyandırmakla birlikte gereksiz de kabul edilebilecek belirli özellikler koymaktadır. “Dürüst” bir mimarlık için, mimarlığı bozabilen üç yanıştan uzaklaşılmalıdır:

1. Sahte bir tür strüktürün önerilmesi (Geç Gotik Dönem pandantifleri)
2. Malzemenin boyanarak başka bir malzemeye benzetilmesi (Mermer görünümü verilen ahşap)
3. Her türlü döküm veya makine üretimi süslemenin kullanımı (Ruskin, 1849, s. 7-8, 31-32)

Böylece, tüm ondokuzuncu yüzyıl mimarisinde bulunabilecek, taşıyıcı sistemin kurallılığı ve malzemeye uygunluk tarafından belirlenen, mimarının hakikati ilkesi ortaya çıkmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 142).

Dönemin önde gelen diğer figürlerinden Pugin, Viollet-le-Duc ve Morris gibi Ruskin de, Gotik tarzın üstünlüğünü kabul etmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 141, 143).¹⁴⁸

Estetik yönden ise Ruskin’de, güzel, çirkin ve yüce değerlerinin temellendirilmesiyle ve pitoresk bir duyarlılıkla¹⁴⁹ karşılaşmaktadır:

The Seven Lamps of Architecture’da güzelliğe, fedakarlık, doğruluk, güç, yaşam, hafıza ve itaatkarlıkla birlikte, gelişmekte olan bir mimarın yararlanacağı temel prensipler arasında yer verilmiştir. Eserde, güzellik başlığı altında (*The Lamp of Beauty*), güzellik taklitle ilişkilendirilmiştir. Buna göre güzellik, doğanın, doğrudan olmamakla birlikte, taklidinden gelmektedir. Bir mimarlık ögesi (sütun başlığı,

¹⁴⁸ Bu dönemde bir çok kuramcı tarafından (Pugin, Ruskin, Morris, Viollet-le-Duc, Quatremère de Quincy, Semper) yapılan kültür vurgusu, genel anlamda restorasyon faaliyetlerine ağırlık verilmesi ve kimi durumda da bir tarz olarak Gotik’in yeniden ortaya çıkmasına neden olmuştur (Tarihselcilik ve Neo-Gotik) (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 141-146). Gotik tarza gösterilen bu ilgi kültürel niteliğinin yanında bazen, tıpkı daha öncesinde Perrault, Frémin ve Cordemoy’da olduğu gibi, rasyonel-işlevselci-strüktürel verimci bir yön (Pugin ve Reynaud ve Viollet-le-Duc), bazen de insanoğlunun Ortaçağcı dindar ve alçakgönüllü bir yaşantıyı benimsemesi inancına dayanan ahlaki bir yön (Pugin ve Ruskin) taşımıştır (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 385-386, 390-391, 474, 479).

¹⁴⁹ “... Ruskin için bütün ‘büyük’ mimariler aşkın birer deneyimdirler, veya öyle olmak zorundadırlar. Ona göre mimarlığın işlevi, kusurlu insan ruhunu ilahi olanın yüceliğine ulaştırmaktır” (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 499).

pencere silmesi, kemer vs.)¹⁵⁰ ise, doğaya, yaratılmışa benzerliği oranında güzel olmaktadır. Ruskin, böyle bir ilişkilendirmenin sebebini, insanın doğa yardımı olmadan güzelliği kavrayamaması olarak vermiştir. Bunun tersi olarak da, doğal objelerden alınmayan, devşirilmeyen formlar da çirkin olmaktadır. Güzelliğin bir diğer kaynağı da rastlanma sıklığıdır. Buna göre de, doğada en sık karşılaşılan (görsel anlamda) nesneler en güzel olanlarıdır (Ruskin, 1849, s. 94-97).¹⁵¹ Sahip olduğu faydalının güzel olamayacağı inancı çerçevesinde de Ruskin’de mimarlık, faydasız yani güzeldir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 142). Ruskin’in dürüst mimarlık anlayışı kapsamında ise, dürüst bir güzellik yaklaşımı mevcuttur (işlev temelli mekanların, yapıların, aletlerin ve öğelerin süslenmesinin reddi veya dürüst bir şekilde süslenmeleri).¹⁵²

Dönem genelinde ve İngiltere özelinde özelliğin kazandığı önem ise Ruskin’in kuramında yer yer hissedilmektedir:

- a. Bazı temel, hataları önleyici yasalar kurallar olmakla birlikte akli ve gözü uygun olan herkesin güzel orantıları bulabilmesi (Ruskin, 1849, s. 114)
- b. “... tüm güzel orantılar tektir, genel bir formül teşkil etmemektedir” (Ruskin, 1849, s. 120).

Yüce değerine ise, aynı eserde (*The Seven Lamps of Architecture*) güç başlığı, hissi altında (*The Lamp of Power*) yer verilmiştir: Mimaride, güzel ve yüce arasındaki fark temelde bir özgünlük farkıdır. Buna göre, doğal formlardan taklit edilen şeyler güzel; buna karşılık, insan aklınca düzenlenen ve onun gücünün bir göstergesi olan özgün şeyler, bu gücün dışavurulduğu oranda yüce olmaktadır. Bunun yanında, soylu binaların formlarında, doğadaki yüceye karşı duyulan bir sempati de bulunmaktadır.

¹⁵⁰ Burada, güzellik başlığı altında, ölçeğin ufak tutulduğu söylenebilir. Bölüm genelinde, üzerinden güzelliğin veya çirkinliğin tanımlandığı, aktarıldığı kurallar, büyük ölçüde, çeşitli süslemeler üzerinde açıklanmış, örneklenmiş ve temellendirilmiştir. Bu doğrultuda da, mükemmel bina; detaylı, renksiz veya az renkli heykellere, silmelere, süslemelere sahip olup, düz yüzeyleri de desenli olarak renklendirilmiş olandır (Ruskin, 1849, s. 94-135).

¹⁵¹ Bununla birlikte, sözü edilen sıklık nesneye özgüdür. Bir ağaçta gülden çok yaprak vardır, ancak dikkati yine güller çekmektedir (Ruskin, 1849, s. 97).

¹⁵² Süslemenin dürüst ve yerinde kullanılması, aşırı derecede vurgulanmaması, rahatça, sakince farkına varılması; tren istasyonlarının, aletlerin, işleyen şeylerin süslenmesinin, havalandırma bacalarının süslemeyle gizlenmesinin reddi, çirkin bulunması; konut süslemelerine sahip bir peynirci dükkanının uygun bulunmaması... (Ruskin, 1849, s. 109-112)

Fiziksel anlamda ise yapı genelinde ve detaylarındaki belli başlı yücelik belirtileri aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

- Büyüklüğün, yanında bir insanın kendini küçük (aciz) hissedecek kadar, artması¹⁵³
- Ağırlık
- Kütlenin altının boşta, uçurumda olması, öne yatmış olma (bir tehdit hissi uyandırma)
- Karemsi (eni, boyu ve yüksekliği eşit) olma
- Duvarlar, düzlükler, kesintisiz genişlik
- Kare ve çember, bunların hacim kazanmış halleri olan küp ve küre veya bir doğru üzerinde uzatılmalarıyla elde edilen kare ve silindirik sütun ve bu sütunların tekrarı, devamıyla oluşan arkad ve nef
- Çeşitli boyutlarda taş işçiliğinin birarada olması, tasarımın ışık ve gölge gruplarına bölünmesi veya çizgilerle bölünmesi
- Yüzeylerde gölge oyunlarına sahip olma, üzerinde ışığın geçiş (gradient) yapabileceği kesintisiz, bölüntüsüz formların kullanımı (kubbe, yivsiz sütun), bastırılmış, gizlenmiş bir kavise sahip formlar (Ruskin, 1849, s. 64-65, 67-83)¹⁵⁴

Ayrıca, *The Stones of Venice*'te Gotik tarz, kusurluluğun benimsenmesi ve bunun ilahiliği, doğallık, yabanilik, tuhaflık (grotesqueness) gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir (Mallgrave, *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, 2006, s. 490).

¹⁵³ “Ancak yapının kullanımıyla ilgili konularda veya arazisinin kullanımında bir boyut sınırlamasından söz edilebilir” (Ruskin, 1849, s. 68).

¹⁵⁴ Ruskin güzellik başlığının sonunda, genelleyici bir tavırla, mimaride güzeli ve yüceyi teşkil eden bu nitelikleri, birarada, yeniden aktarmıştır. Buna göre de; sade hatlar tarafından tanımlanan büyük bir boyut; kütlenin üst kısımlara doğru taşması, çıkma yapması; geniş düz yüzeyler ve bu düz yüzeylerin kare bölümlenmesi; çeşitli boyutlarda gizlenmemiş taş işçiliği (dürüstlük); özellikle oymalı pencere süslemelerinde rastlanan, çeşitli, derin gölgeler; üst kotlarda ölçeğin değişmesi; yatayda simetri; en detaylı heykellerin yapının alt kısmında, bazasında yer alması; yapının üst kısımlarında süsleme miktarında artış; heykellerin ikinci derece, adı süslemelerde ve silmelerde soyut, hayvan formlarında ise detaylı olması, ancak her ikisinin de beyaz mermerden yapılmış olması; canlı renklerin düz geometrik desenler halinde uygulanması ve bu renklerin doğal taşların kullanımıyla elde edilmesi, soyluluk taşıyan mimari özelliklerdir (Ruskin, 1849, s. 74, 134).

“Ruskin, ... endüstrileşme ve beraberinde getirdiği sosyal sıkıntılara karşı duyduğu aşırı hoşnutsuzluk doğrultusunda... , pitoresk bir estetiğin ve lonca prensibine dayanan Ortaçağcı bir sosyalizmin savunucusu olmuştur. Böyle bir yaklaşımsa ileride, çırağı ve meslektaşı William Morris’çe Arts and Crafts hareketine dönüştürülmüştür” (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 474).

Alman kuramsal ortamına geri dönüldüğünde, yüzyılın ikinci yarısında, İdealist estetiğin krizi ve bu doğrultuda önem kazanan anti-Hegelci, biçimci ve psikolojik nitelikte¹⁵⁵ estetik yaklaşımlarla karşılaşmaktadır:

3.3.5 Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)

Almanya’da öne çıkan figürlerden biri, sanat felsefecisi ve teolog Theodor Vischer’dir. Aynı zamanda Hegel’in bir öğrencisi de olan Vischer¹⁵⁶, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (Estetik veya Güzelliğin Bilimi – 1846-1857)* ve ardından *Kritik meiner Ästhetik (Estetiğimin Eleştirisi – 1866-1873)*’inde öznel-nesnel ikililiği üzerinde durmuştur. Ona göre sanat, doğal güzelle fantezi güzelin bir sentezidir. Burada doğal güzel -kasti olmadığından dolayı- nesnel, fantezi güzel ise öznel andır. Bu iki an antitetiktir ve birlikleri sanatın modern idealini temsil edebilecektir. Vischer sanatlar sınıflandırmasını da bu nesnellik-öznellik çifti üzerine kurgulamıştır. Plastik ve figüratif sanatlar nesnel, müzik öznel, şiir ise bunların sentezidir. Plastik sanatlardan biri olan mimarlık da bu yaklaşıma göre nesnel anın bir parçasıdır. Sanatların ilkidir ve yücedir. Sembolik niteliğiyle, ve ilk sanat olmasının da katkısıyla, halkların tarihsel sürecini içermekte, onu temsil etmektedir. Vischer, mimari eserde ise ustanın icadı ve zanaatkarın icrası olmak üzere iki an tanımlamıştır. Bunlardan ilkinin görevi, amacı tanımlayarak ve düşünce ile malzeme arasındaki uyumluluğu ifade ederek eseri güzelliğe ulaştırmaktır. Burada bahsedilen, mimarideki işlevsel ve malzeme kaynaklı kısıtlamaların, oranlar, hareket ve daha ufak bir ölçekte bezemeler ile aşılarak güzelliğe ulaşılması, onun estetik bir nesneye dönüştürülmesidir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 152-154).¹⁵⁷

¹⁵⁵ (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 147-148)

¹⁵⁶ (Tunalı, 2012, s. 153)

¹⁵⁷ Vischer ayrıca, estetiği güzelin bilimi olarak tanımlayarak, onu bir sanat felsefesine indirgemiş olan Hegel’den farklılaşmıştır (Tunalı, 2012, s. 153). Farklı güzellik biçimlerini değerlendirmesine dahil ederek de, estetiğin ilgi alanını genişletmiştir: İnorganik güzellik (ışık, renk, atmosfer, su,

3.3.6 Robert Vischer (1847-1933) ve Empati Kuramı

Bu dönemde, bu defa Vischer'in oğlu Robert tarafından, psikolojik bir temelden yola çıkılarak, empati (*emfuhlung*) kuramı ortaya konmuştur.¹⁵⁸ Sanatsal ve mimari yönden, kuramla, sanatsal formların nasıl sembolik olarak algılandıkları, çeşitli duyguların yapılarla nasıl bağdaştırıldıkları sorgulanmıştır (Mallgrave & Contandriopoulos, *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005*, 2008, s. 67).¹⁵⁹ Sanat, bir düşüncenin temsili yerine “öznenin duygularının algılanan nesne üzerine en üst mertebede yansıtılmasına imkân tanıyan an” olmuş, mimarlık tanımı da radikal anlamda değişmiştir: Buna göre; Worringer, Wölfflin, Schmarsow, Riegl ve Brinkman gibi empati kuramına yakın yazarlarda, kuramının psikolojik ve biçimci temelleri doğrultusunda, mimarlık mekanın sanatıdır.¹⁶⁰ Empati kuramcılarında ayrıca, mimarlığın fayda ile olan ilişkisi sebebiyle sanatlar arasından dışlanması sorunu çözülmeye çalışılmıştır. Buna göre; mimarlığı da ilgilendiren zorunluluk ve sonluluğun insan-dünya ilişkisinin ayrılmaz bir parçası olduğu göz önünde bulundurularak, mimarlığın estetik algılamasının dışında bırakılamayacağı belirtilmiştir (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 153, 156-157).

3.3.7 Adolf Zeising (1810-1876), Adolf Göller (1846-1902) ve Biçimcilik

Alman psikolog Adolf Zeising'le birlikte, altın sayı (kutsal orantı, kutsal kesit...) evrensel bir harmoni ilkesi olarak yeniden ele alınmıştır. Bu sayede ise güzellik, sayısal-bilimsel anlamda değerlendirilebilmiş ve öznenen bağımsız olarak

toprak), organik güzellik (bitkiler alemi, hayvanlar alemi, insan), evrensel güzellik (figür, cinsiyet, yaş, aşk, annelik, aile), tikel güzellik (ırk, millet, halk, kültürel form, devlet yaşamı), bireysel güzellik (karakter, ifade, fizyonomik ve belirli bir hastalığa özgü), tarihsel güzellikler (kadim güzellik – Doğu, Yunan, Roma; Ortaçağ güzelliği; modern güzellik) (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 152-153)

¹⁵⁸ Böyle bir sorgulama aslen 1866 yılında, mimarlığa içkin olan canlılığı araştıran baba Vischer tarafından ortaya atılmış olsa da, bunu *Emfuhlung* (veya empati) başlığı altında tüm görsel sanatlara uygulanabilecek bir kuram şeklinde biçimlendirerek geliştiren Robert Vischer olmuştur (Mallgrave & Contandriopoulos, *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005*, 2008, s. 67).

¹⁵⁹ Mallgrave ve Contandriopoulos (*Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005*, 2008, s. 68) bu yönden, kuramla pitoresk kuramı arasında bir ilişki kurulabileceğinden de söz etmektedir.

¹⁶⁰ Özellikle Schmarsow'da mimarlık, “gerçek mekânla ve inşa edilmiş mekânla ilişki içindeki insanın -içine ritim ve zamanın da girdiği- dinamiği” anlamındaki *Raumgestaltung* terimiyle tanımlanmıştır (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 156).

üretilebilirliği düşünölmeye başlanmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 148-149, 151).¹⁶¹

Burada, güzellik temel bir ilkeye dayandırılmış ve öznenen bağımsız olarak ele alınmıştır. Bu yönleriyle, güzelliğin öznenin dışında, nesnel-fiziksel özellikler (biçimler, orantılar vs.) üzerinden dışavurulan bir sayı ilkesine uygunlukta temellendirildiği klasikçi değeri anlayışıyla bir benzerlikten söz edilebilir.

Stuttgart Politeknik'te ders veren pek tanınmamış bir mimar ve kuramcı olan Adolf Göller¹⁶², 1887 tarihli *Zur Ästhetik der Architektur (Mimarlık Estetiği Üzerine)* adlı kitabında, mimari güzelliğin orantısal ilişkileri aşkın bir nitelikte olduğunu belirtir. Ölçüler arasındaki bir ilişkinin seçilebilmesinden önce, formun -örneğin İyonik bir sütunun- temel fikrinin mevcut olması gerekmektedir. Göller, orantı yasasından farklı olarak, güzelliğin bütünlüğünü çözmeyen ve matematiksel olmayan bir düzenliliğe dayanan "seri yasası"nı ortaya koymuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 151).¹⁶³ Göller aynı tarihli *Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur? (Mimarideki Daimi Tarz Değişiminin Sebebi Nedir?)* adlı makalesinde de, mimari tarzların zamanla yerlerini yenilerine bırakmalarını açıklarken, tarihselcilikten ve sembolizmden bağımsız, form, ışık ve çizgilerin oyunlarına dayanan soyut, saf bir form güzelliğinden de söz etmiştir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 76-77).¹⁶⁴ Göller'e göre böyle bir saf form güzelliği, duygusal anlamda beğenilerin en soylusu veya zengini olmamakla birlikte, "hakiki bir dekoratif sanat" veya "görünen saf formun sanatı" olan mimarlığın ürünlerinin uyandırdığı beğenin ilk ve sıklıkla da tek kaynağı olmaktadır (Mallgrave & Ikonomou, Empathy, Form,

¹⁶¹ Altın oranın etkisi, önce Kübizm ve mimarlık alanında Le Corbusier'in Modüler'u, ardındansa Dom Hans van der Laan'ın mekan üzerine düşünceleri ve Oswald Mathias Ungers'in mimari kompozisyonlarıyla günümüze kadar ulaşacaktır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 149).

¹⁶² Göller, Stuttgart Politeknik'te psikolojik temelli mimarlık modellerinin etkisinde kalmış, algı kuramlarını mimarlık alanına uyarlamıştır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 76). Bu noktada, mimarlık kuramında psikolojik temaların artış gösterdiği, önem kazandığı söylenebilir.

¹⁶³ Bu yasada:

- “Önemsiz' formların güzelliği dizideki kombinasyon üzerinde temellenir.”
- “Benzer bir serinin kesintisi, kombinasyonun ve dolayısıyla güzelliğin kesintisidir.”
- “Eğer bir serideki birleşik unsurlar 'kontrastlar' oluştururlarsa, güzelliği ve formların çoğulluğunu artırırlar; aksine, ilişkisiz çeşitlilik etkisiz kalır” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 151).

August Thiersch de, benzer bir tutumla, yapılarda armonin -ve güzelliğin- temel tekil bir formun tekrarına dayandığını öne sürmüştür (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 151-152).

¹⁶⁴ Göller'in bu güzellik tanımına dair detaylı bilgi Ek A, Tanım 4'te aktarılmıştır.

and Space: Problems of German Aesthetics 1873-1893, 1994, s. 198). Göller'in bu güzellik yaklaşımı, dönemin bir diğer kuramcısı Cornelius Gurlitt'ce de önemli bulunmuş ve ele alınmıştır: Gurlitt'e göre Göller'in kuramı, bir ruhsal içeriğe, yöne sahip olmanın güzelliğin şartı olarak ortaya konduğu ve mimaride karşılığını tarihselci görüşte bulan Hegelci amaççı-içerikçi yaklaşıma karşı, ilgiyi saf forma, biçime çekmiştir. Gurlitt'in bakış açısıyla, böyle bir yaklaşımın resime ve heykele uyarlanması, "soyut sanat" kavramını doğurup, modernizmin yolunu açacaktır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 78-79).

3.3.8 Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında çalışmalar yapan önemli bir figür de Friedrich Nietzsche'dir. Nietzsche, Batı metafiziğinin yalnızca estetik nedenlere dayanmayan bir eleştirisini yapmış, Avangart'a zemin hazırlamıştır. Form-içerik, evrensel-tikel, faydalı-faydasız ayrımlarını aşmaya yönelik en radikal çaba onun düşüncesinde yer almaktadır. Nietzsche'yle, gerçek, iyi ve güzel birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrılmış ve objelerin, nesnelerin yapısal özellikleri olmaktan çıkmışlardır.¹⁶⁵ Bu "nihilist-pozitivist altüst oluş"la (kutsallık ve metafizikte bir çöküş¹⁶⁶) güzel, bilimsel-rasyonel bir doğrultuya yönelmiş, bir "uyarılma" olmuştur.¹⁶⁷ Bu rasyonel tavır mimarlık alanında ise karşılığını uyumlu orantıların -yeniden- kendini göstermesinde bulmuştur (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 158-159).

19. yüzyıl geneli belirlenen araştırma soruları üzerinden yeniden ele alınacak olursa:

1. 19. yüzyılla birlikte, Fransız İhtilali'nin de etkisiyle önem kazanan milliyetçilik düşüncesi, sıklaşan kültür vurgusu ve beraberinde benimsenen tarihselci yaklaşımla, mimaride katı klasikçi tutumda bir zayıflama kendini göstermiştir. Böylece, dönem genelinde metafizik yönde görülen zayıflamanın da etkisiyle, ilahi, ide statüsündeki, mutlak, nesnel ve mimaride orantılara, parça-bütün ilişkisine dayanan bir güzelin

¹⁶⁵ Yazılarında sıklıkla karşılaşılan "doğruluk" veya "perspektivizm" yaklaşımına göre, dünyada bizim yüklediklerimiz dışında nesnel bir düzen ya da saltık bir yapı bulunmamaktadır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1038).

¹⁶⁶ Metafiziğin tamamen çökertilmesi çabası Nietzsche'nin felsefesinin temel bir yönüdür. Yoksayıcılık (Nihilizm) tanımında yer alan "değerlerin yıkımı" "kozmik amaçsızlık" ve "Tanrı'nın ölümü" gibi temalar ise, kendinden sonraki felsefeciler, sanatçılar ve toplum eleştircileri gibi kültürün neredeyse her dalından araştırmacılar için bir esin kaynağı olmuştur (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1039).

¹⁶⁷ Burada Burke benzeri bir tutumla karşı karşıya kalınmaktadır.

olduğu Klasik değer anlayışı da önemini yitirmiştir. Bu kültürel çeşitlilik ortamı ayrıca, bu yüzyılda da etkinliğini arttırarak sürdüren öznel, göreceli yaklaşımın da katkısıyla, yüzyıl boyunca etkinliğini sürdürecektir bir tarzlar tartışmasını ve tarzçı tutumu da beraberinde getirmiştir. Bu tutum ise ancak Sanayi devrimiyle başlayan teknolojik gelişmelerin, yeniliklerin sindirilmesi, bir doygunluğa ulaşması ve yeni bir yapı malzemesi olan demirin mimari olanaklarının farkına varılmasıyla, 20. yüzyıla gelindiğinde etkinliğini yitirecektir.

Sanayi Devrimi, beraberinde olumlu olduğu gibi olumsuz değişiklikler de getirmiştir. Özellikle İngiltere’de, sanayileşme kaynaklı sosyal sıkıntılar kendini göstermiş, buna karşı ise mimarlık kuram ve uygulamasında dürüst, ahlakçı-dinsel ve sosyalist temalar, hareketler ortaya çıkmıştır (Pugin, Ruskin ve Morris; Arts and Crafts ve Neo-Gotik). Bu dürüstlük vurgusu kuramların estetik içeriklerinde de yerini bulmuştur (Ruskin’deki faydasız, dürüst güzellik anlayışı ve bunun süsleme uygulamaları üzerinden vurgulanması).¹⁶⁸

Bu bağlamda, yüzyıl boyunca etkin olmuş bir diğer konu da, mimarlığın işlev, ihtiyaç veya fayda ile olan ilişkisidir. 18. yüzyıl sonunda Kant tarafından estetik bağlantılarıyla ortaya konan bu konu¹⁶⁹, 19. yüzyılın mimarlığın statüsüne yönelik sorgulamalarında ve estetik içerikli mimarlık kuramlarında tekrar tekrar kendini göstermiştir:

- a. Schlegel – Mimarideki işlev-güzellik ikililiğinin yine ereksellik üzerinden çözümlenmesinin önerilmesi, -ayrıca Reynaud’da da görülen- hem sanat hem de bir bilim olan mimarlık alanı
- b. Semper – Mimarlığın ihtiyaçtan doğması, çağdaş bir güzellik anlayışı doğrultusuna ele alınması talebi
- c. Bötticher – Yapısal, zorunlu, içsel ve sanatsal, sembolik, dışsal-dekoratif yönlerin bir araya geldiği bir bütün olarak mimari

¹⁶⁸ İngiltere’de Sanayi Devrimi’ne karşı ortaya konan bu tavırla, Fransız İhtilali kaynaklı milliyetçi tavırların klasik anlayış üzerindeki etkisi arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Buna göre; bu şekilde tepkisel tutumlar, mesleğin estetik ve faydacı yönlerinin üzerindeki sosyal bir boyutunun temsilcileridir.

¹⁶⁹ Özgür ve bağlı güzellikler arasında kalan bir mimarlık alanı ve bunun ereksellik kavramında temellendirilmesi

- d. Theodor Vischer – “Ustanın icadı” tanımıyla mimarideki işlevsel ve malzeme kaynaklı kısıtlamaların, oranlar, hareket ve bezemeler ile aşılarak güzelliğe ulaşılmasının önerilmesi
- e. Empati kuramcıları – Zorunluluk-estetik yön arasındaki bağın ortaya konması üzerinden mimarlığın sanatlar arasındaki konumunun onaylanması

Empati kuramcılarının da dahil olduğu psikolojik bir konum çerçevesinde, yüzyıl sonunda, mesleğin statüsüne dair yeni bir konum ortaya çıkmış, mimarlık, algısal bir yaklaşımla, mekanın sanatı olmuştur. Estetik yönden de mimarlık ürünlerinin algılar üzerinden değerlendirildiği modellerle karşılaşmıştır (Zeising, Göller, Schlegel ve Biçimcilik). Bu noktada artık, bir güzel sanatlar sınıflandırılmasıyla da karşılaşmamaktadır.

Bu bilgiler ışığında, 20. yüzyılda karşılaşılacak “Modern” mimari anlayışın, bu teknoloji vurgusu, işlevselcilik öncülü tutum ve psikolojik kökenli soyut bir sanat, estetik anlayışının eseri olduğu çıkarımı yapılabilir.

2. Bu süreçte, 19. yüzyılın estetik nitelikteki mimarlık kuramlarında, karşılaşılan temel değerler güzel, -onun karşısında ortaya çıkmış- çirkin ve yüce olmuştur.

İlk olarak, Immanuel Kant’ta, mimarlık yine güzel değeriyle ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte bu ilişkilendirme beraberinde bir sıkıntıyı da ortaya çıkarmıştır: Bünyelerinde hem amaca bağlı (strüktür) hem de amaçlardan bağımsız öğeleri (dekorasyon) barındıran mimarlık ürünleri, Kantçı özgür (amaçlardan bağımsız) ve bağlı güzellikler ayrımında, bağlı güzellikler arasında yer almalarına karşın, ara bir konumda kalmaktadır. Ortaya çıkan bu sorun, Kant’ta tam olarak çözülememiş, ancak amacını biçimi üzerinden dolaylı olarak ortaya koyan nesnenin güzel olduğu (erekselliğin biçimi) tanımı ortaya konmuştur. Bu amaçlılık-amaçsızlık – güzellik ilişkisini ve ilgili ereksellik kavramını mimarlık özelinde ele almış August Schlegel’de ise, işlevselcilik öncülü olarak adlandırılabilen bir tutumla, erekselliğin görünüşü, görünmesi doğrultusunda amacın vurgulandığı form güzel olmaktadır. Kuramında temel güzelliğin kaynağı olan erekselliğin görünüşü, ihtiyaç ve süsleme ile birlikte yapının temel öğeleri arasında yer almıştır. Değerlendirme mantığını Kantçı bir şema¹⁷⁰ üzerine temellendirmesi doğrultusunda, bu yargılamanın özne-gözlemci

¹⁷⁰ Bkz. sf: 34-35

tarafından gerçekleştirildiği, ancak nesnellik, genel geçerlik iddiası da barındırdığı çıkarımında bulunulabilir.

Schleiermacher ve Schopenhauer ikilisinde de yine güzel değeri öne çıkmış, güzel mimari kütesellik üzerine temellendirilmiştir: Schleiermacher’de direnen malzemenin kontrol altına alınması; Schopenhauer’de ise sağlamlığın yerçekimi ile mücadelesi ortaya güzel bir mimariyi çıkarmaktadır.

Bir diğer dönem kuramcısı İngiliz John Ruskin ise, güzel, çirkin ve yüce değerlerine değinmiştir. Buna göre mimarlık insanın, işlevsel gerekliliklerin üzerine güzellik veya saygı uyandırmak gibi gereksiz özellikler eklemekte, yani faydasız bir güzellik taşımaktadır. Bunun dışında Ruskin’de bir güzellik-taklit ilişkilendirmesi de mevcuttur: Mimarlık öğeleri doğaya, yaratılmışı benzedikleri oranda güzel veya benzemedikleri oranda da çirkin olmaktadır. Daha çok bezeme ölçeğinde kaldığı güzellik tanımlamasında ayrıca, mükemmel -yani güzel- bir binanın; detaylı, renksiz veya az renkli heykellere, silmelere, süslemelere sahip olup, düz yüzeyleri de desenli olarak renklendirilmiş olan bina olduğunu ortaya koymuştur. Mimaride güzeli taklitle ilişkilendiren Ruskin, yüce değerini ise özgünlük, insan aklı tarafından düzenlenmiş olmayla ilişkilendirmiştir. Buna göre, insan aklınca düzenlenen ve onun gücünün bir göstergesi olan özgün şeyler, bu gücün dışavurulduğu oranda yüce olmaktadır. Bunun yanında Ruskin, soylu binaların formlarında, doğadaki yüceye karşı duyulan bir sempatiden de söz etmiştir. Mimaride, büyüklüğün yanında bir insanın kendisini küçük (aciz) hissedecek kadar artması; ağırlık; kütlenin altının boşta, uçurumda olması, öne yatmış olma (bir tehdit hissi uyandırma); karemsi olma; duvarlar, düzlükler, kesintisiz genişlik; kare ve çember, küp ve küre formları, kare ve silindirik sütun ve bunların tekrarıyla oluşan arkad ve nef, yapı genelinde yücelik belirtmektedir. Çeşitli boyutlarda taş işçiliğinin birarada olması; tasarımın ışık ve gölge gruplarına bölünmesi veya çizgilerle bölünmesi; yüzeylerde gölge oyunlarına sahip olma; üzerinde ışığın geçiş (gradient) yapabileceği kesintisiz, bölüntüsüz formların kullanımı (kubbe, yivsiz sütun) ve bastırılmış, gizlenmiş bir kavise sahip formlar da detayda yücelik belirtmektedir. Burada, güzel ve yüce yargılamalarının büyük oranda, nesnenin fiziksel özelliklerinin özünde uyandırdığı hisler doğrultusunda yapıldığı görülmektedir. Bununla birlikte Ruskin’in güzel değeri için, bu özelliklerin kesinlik ifade etmediğini, değişken olduklarını ortaya koymuş olması, bir öznellik artışı olarak yorumlanabilir.

Farklı, psikolojik-biçimci bir yaklaşım ise Adolf Göller'inki olmuştur. Yine güzel değerini ele alan Göller, öncelikle orantısal ilişkileri aşkın bir güzelliği hedeflemiş, bu doğrultuda da, algılar üzerinden, seri yasasını ortaya koymuştur. Seri yasasında güzellik, kombinasyon, devamlılık ve zıtlık üzerine temellendirmiştir. Göller buna ek olarak, tarihselcilikten ve sembolizmden bağımsız, form, ışık ve çizgilerin oyununa dayanan soyut bir güzellik yaklaşımını da ortaya koymuştur (kısaca, mimarlığı sadece biçimi için beğenmek).

August Thiersch'de de, Göller'in seri yasasına benzer bir şekilde, güzelliğin temel tekil bir formun tekrarına dayandırıldığı bir güzellik yaklaşımı görülmüştür.

3. Klasik değer yaklaşımının önemini yitirmiş olduğu bu dönemde, yukarıdaki değerlendirme şemaları kapsamında, ontolojik anlamda karşılaşılan tekil değer sınıfının his statüsündeki değerler olduğu görülmektedir (Ruskin'de güzel ve yüce değerleri). Bunun yanında, mimari ilişkilendirmelerine yer verilmemiş olmakla birlikte Nietzsche'de, Edmund Burke'teki tepki statüsüne benzeyen “uyarılma” statüsüyle de karşılaşmıştır (metafizik yönünü yitirerek bir uyarılmaya “indirgenmiş” güzel değeri).

Bu şekilde bir “ontolojik seyrelme”nin, aşağıdaki nedenler kaynaklı bir metafizik zayıflama kökenli olduğu sonucuna ulaşılabilir:

- a. Tarihselci yaklaşım kapsamında geçmişin antropolojik bir şekilde ele alınması
- b. Marksist yaklaşımda değerlerin, değerlendirme şemalarının toplumsallığının öne çıkarılması
- c. Yüzyıl genelinde hakim olan bir teknik, teknoloji vurgusu
- d. Değer algısının daha doğrudan gerçekleştiği psikolojik şemalar

3.4 20. Yüzyıl – Birinci Yarı ve Güzel Değeri

19. yüzyıldaki çeşitlilik ortamının ardından 20. yüzyılın ilk yarısı, modernizm akımının etkisi altında, bir bütün olarak ele alınabilmektedir. Bu aralıkta, genel anlamda mimarlığın, mimarlık ürünlerinin estetik yönden değerlendirmesinde yararlanılan tekil değer güzel değeri olmuştur. 19. yüzyılda başlayan metafizik zayıflama ve içerisinde iki tane savaşı barındıran bu yüzyılın ilk yarısının acil ve

ekonomik konut ihtiyacı gibi pratik kaygılarına yorulabilecek şekilde, bu değerin ontolojik statüsü, kuramlarda kendine belirgin bir yer bulamamıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, bir Avangart ve Totaliter politikalar mücadelesi hakim olmuştur. Bu mücadelenin nedeni, Avangart'ın uygarlıktan, yani "tüm sınırları aşan evrensellikten", Totalitarizm'in ise kültürden, yani "halkları, etnileri, kökenleri karakterize eden ve birbirinden ayıran bağlardan" yana olmasıdır. Bununla birlikte her iki anlayış da, dönem mimarlık ve estetiği için büyük önem taşıyan teknik kavramı, sorunundan doğmuşlardır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 178-179).¹⁷¹

Tekniğin önem kazandığı, etkinliğini arttırdığı bu bağlamda, rasyonellik, yaşamın tüm alanlarına (içinde yaşanan şehir, ikamet edilen ev, kullanılan araç veya alet edevatlar, giyilen kıyafetler) yansıtılacaktır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 179).

Sanat ise; "... artık yorumun kodlarına sahip bir elite değil, kitleyle iletişim halindedir. Avangard, elitin kitle için sanatıdır. Eser, yorumu kışkırttığı müddetçe eserdir: her yorum meşrudur. ... Bundan böyle, her sanat ve mimarlık eseri, kendine göre, estetik kuramı ve tekniğe dair düşüncedir" (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 161-162).¹⁷²

Sanatlar arasındaki akademik ayrımlar da değerlerini yitirmişlerdir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 161).

Bu noktada, Avangart'tan etkilenen mimarlık ise bir inşa etme sanatı olarak kalmış, nesnelleştirilmiş, soyut, yani saf teknik bir hale gelmiştir. Tekniğe güvenle ortaya çıkan, endüstrinin ürünü olup yöresel olmayan malzemeler (cam, çelik, çimento...) üzerinden kavranmaktadır. Özgünlüğü, ulusal gelenekleri; üretim pratiği, kendiliğindenlik ve deha adına da ilham mitlerini yadsımakta, evrenselliği ve kültür karşısında uygarlığı öne çıkarmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 162, 179-180).

¹⁷¹ "Eyfel Kulesi'yle birlikte, teknik, ... yalnızca fayda adına gerçekleştirilmeyebileceğini, meşru biçimde faydasız da olabileceğini göstermiştir. Teknik, burada, ontolojik alanını genişleterek bir varoluş mekanı işgal eder: gereksizliğinin açıklandığı yerde bir şeyler yüceltilir ve teknik totem (ritüel ve kutsallık) haline, bütüncül özerkliğin ve gücün gösterisi haline getirilir" (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 179).

¹⁷² Fütüristlerin eskizleri, Le Corbusier'nin Yeni bir Mimarlık için Beş Öğe'si (taşıyıcılar (pilotiler), çatı bahçeleri, planın serbestçe tasarlanması, bant pencereler ve cephenin serbestçe tasarlanması) veya Unité d'Habitation'u, Wright'ın konut tasarımları ve şehirleşme önerileri gibi, dönemin yıldız-mimar figürlerinin üzerlerinden fikirlerini aktardıkları projeleri, prensipleri, mimarlık özelinde bunun güçlü bir kanıtı olarak verilebilir.

Sanatçı-mimar ise önem kazanmış, yönlendirici bir figür haline gelmiştir:

“Onun bakışı, sanayi toplumunun getirdiği tüm sorunlara rasyonel çözümler bulmaya çalışan ütopyacı reformistin bakışıdır” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 179).

Yüzyıl başında, -dönemin önde gelen figürü, mimar-kuramcı¹⁷³- Adolf Loos (1870-1933)’ta teknikte özgünlüğü, yeni formları ve tarzı arayan dönem mimarlarınınkinden farklı bir görüş ile karşılaşmıştır. Loos, yeni biçim arayışlarından, üsluplardan uzaklaşması, gustodan vazgeçilmesi ve özgünlüğün reddi üzerinde durmuştur. Güzellik, yalnızca biçimsel ve konstrüktif hakikat içinde yatmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 182).

3.4.1 Henry van de Velde (1863-1957)

Yüzyıl başında, mimarlık, sanat ve süsleme üzerine görüşlerini ortaya koymuş bir diğer figür de Belçikalı ressam, mobilya tasarımcısı ve mimar Henry van de Velde olmuştur. Bu görüşler, onun rasyonel-işlevsel mimarlık yaklaşımının ve etkisinde kaldığı yakın dönem psikolojik estetik kuramlarının doğrultusundadır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 116, 117).

Van de Velde’nin kuramında, tarihsel bir yanı olmayan, bir çizgiler ve renkler dengesi olan soyut bir süsleme kavramı yer almaktadır.¹⁷⁴ Ona göre, yeni bir mimarlığa ait olacak yeni bir süsleme, mühendislerin uyduğu kurallara uymalı yani teknolojik bir nitelikte olmalıdır. Süslemenin amacı ise; yapıyı, strüktürü desteklemek ve onun amacını vurgulamak ve ışık-gölge oyunları ile mekana hayat getirmektir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 116-117).

Bir Arts and Crafts okulu yöneticisi ve Art Nouveau tarzında bir tasarımcı¹⁷⁵ olarak kabul edilen van de Velde’de karşılaşılan bu teknoloji-mühendislik vurgusu ve süslemenin tamamen reddi yerine çağdaş bir yorumunun sorgulanma çabası,

¹⁷³ (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 104)

¹⁷⁴ Bu yönden Van de Velde ile bir önceki dönemdeki Adolf Göller figürü arasında bir benzerlikten söz edilebilir.

¹⁷⁵ (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 108, 116)

modernizme giden yolda içinde bulunulan geçiş döneminin bir göstergesi niteliğindedir.

Estetik yönden ise van de Velde, Platoncu olarak tanımladığı, işleve tam bir uyumun güzel kabul edildiği bir mimari güzellik yaklaşımını benimsemiştir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 117).

Alman kuramsal ortamında ise bu dönemde, ilk olarak 19. yy. sonunda (1896 – Richard Streiter) ortaya konmuş bir kavram tekrar tekrar kendini göstermiştir: *Sachlichkeit* (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 92, 96, 101, 213) Çeşitli kuramcılarca; işlevin en basit yöntemlerle en mükemmel şekilde karşılanması (Streiter – 1898)¹⁷⁶ veya bilimsel nesnellik – gereksiz süslemelerden kurtulmuş, işlevine katı bir şekilde uyan bir tasarım (Muthesius – 1902)¹⁷⁷ şeklinde açıklanmış kavram erken dönem modernizminin tasarım felsefesini anlamak yönünden önem taşımaktadır.

3.4.2 Antonio Sant’Elia (1888-1916)

İtalyan Fütürist¹⁷⁸ mimar Antonio Sant’Elia’da da; Klasik, dinsel, dekoratif, anıtsal, görsel, zarif... her çeşit ve her ülkeye ait “moda” bir mimari, anıtların yeniden inşası ve çoğaltılması, statik, ağır ve baskıcı nitelikteki dikey ve yatay hatlar, kübik ve piramit biçimindeki formlar ile çağdaş kültüre ve tekniğe uymayan heybetli, hacimli, kalıcı, eskimiş ve maliyetli malzemelerin kullanımı reddedilmektedir. Bunun yerine ise; katı bir hesaba, cesurluğa ve sadeliğe dayanan, ancak işlevsellik ve faydalılıktan ibaret olmayıp bir sanat da olan çağdaş bir mimarlıktan söz edilmektedir. Böyle bir mimaride; maksimum esnekliğe ve hafifliğe ulaşmak için, ahşap, taş ve tuğlanın yerini, betonarme, demir, cam, mukavva ve dokuma almalıdır. Dekorasyon ise, mimarlığa bir

¹⁷⁶ (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 96)

¹⁷⁷ (Muthesius, 1994, s. 79) Kavramla ayrıca Berlage’da (1908), Oud’da (1921) da ve Behne’de (1926) karşılaşılmaktadır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 119-120, 185-186, 213-214).

¹⁷⁸ Fütürizm (Gelecekçilik) – 20. yy.’ın başında İtalya’da ortaya çıkmış, makinelerin dinamizmini, hızını, enerjisini ve gücünü ve modern yaşamın getirdiği değişimi, canlılığını ve hareketliliğini vurgulayan sanatsal hareket (White, 2016) Mimarlık alanında karşılığını 1914 yılında mimarlar Antonio Sant’Elia ve Mario Chiattone’nin geleceğin kenti “Città Nuova”nın projelerini hazırlamasıyla bulmuştur. Sonuçta, Gelecekçilik, mekanik-romantik biçim araştırmalarından öteye gidememiştir (Hasol, 2005, s. 182).

ek, onu kaplayan bir şey olmak yerine; ham, çıplak veya canlı renklerde malzemelerin özgün bir şekilde kullanımı olmalıdır. Esinlenme (taklit) halen mevcuttur. Ancak, Antik kökenli doğadan esinlenmenin yerini, yaratılan yapay, mekanik dünyadan esinlenme almalıdır. Burada Sant'Elia'ya göre mimarlık, bu yeni yapay dünyanın en güzel dışavurumu, en eksiksiz sentezi ve en etkili sanatsal yorumu olmalıdır (da Costa Meyer, 1995, s. 212).

3.4.3 Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)

Hollanda'da ise, De Stijl hareketinin¹⁷⁹ önemli mimari J. J. P. Oud görüşlerini *Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten (Geleceğin Mimarlığı ve Mimari İmkanları Üzerine – 1921)* adlı eserinde ortaya koymuştur. Burada, mimarlık, özgür sanatlardan farklı olarak, hem ruhsal faktörlerin hem de fiziksel faktörlerin (amaç, malzeme ve yapım yöntemi) etkisindedir. Amacı ise fayda ve güzelliştir. Oud'a göre, çağdaş bir mimari:

- a. Tüm yönleriyle geçmişin mimarisine zıt bir konumda yer alacaktır.
- b. İhtiyaçları karşılamaya yönelik olup, net formları ve saf oranları ortaya koyan kişisellikten neredeyse arınmış teknik bir tasarım yaklaşımını benimseyecektir.
- c. Tüm izlenimci ve duygusal kaygılardan kurtulmuş, Klasik saflığı aşkın bir nitelikte olacaktır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 185-186).

Oud'da ayrıca; otomobil, buharlı gemi, spor giyim eşyaları ve elektrikli – sıhhi cihazlar gibi nesneler, çağın temsilcileri, geleceğin estetik anlayışının barındırıcıları ve yeni sanatın formları için bir başlangıç noktası olarak görülmektedir. Dekorasyondan arınmışlıkları, sade renkleri, ve üretim yöntemleri kaynaklı başarılı malzeme seçimleri ve oranlarıyla bu nesneler, beraberlerinde mimaride de bir soyutlama ihtiyacını

¹⁷⁹ De Stijl – 1917 yılında Hollanda'da, içlerinde ressamlar Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Vilmos Huszár; mimar Jacobus Johannes Pieter Oud ve şair Antoine Kok'un da bulunduğu bir grup sanatçının bir araya gelmesiyle oluşmuş -Avangart (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 180)- sanat hareketi Resim, dekoratif sanatlar (mobilya tasarımı dahil), tipografi ve mimarlığı etkilemiş olan hareket, bunlar arasında, etkisini en fazla mimarlık alanında göstermiştir (Encyclopædia Britannica, 2014). De Stijl'de, asimetrik dengelerin, dikdörtgen biçimlerin ve asal renklerin biraraya getirilerek mimarlığa, resme ve dekorasyona uygulanmasına dayanan nesnel bir tasarım sistemi benimsenmiştir (Hasol, 2005, s. 141). De Stijl estetiği, Hollanda dışında 1920ler Almanya'sının Bauhaus okulunda ve Uluslararası Tarz'da karşılık bulmuştur (Encyclopædia Britannica, 2014).

getirmektedirler (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 185-186).

Bu bağlamda, Avangart mimari estetiğinde, mümkün olan-olmayan, özgürleşme-sınırlanma, akıl-duygu, sanat-bilim ya da sanat-teknik çelişkileri mevcuttur. Buradan, yeni zamanlar için, düzen, ekonomi ve altın oran gibi doğa yasaları üzerine kurulmuş bir standart temelli bir tasarım anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa göre:

“Sanat bir bilimdir ve güzellik düzenin yasaları ve ilkeleri aracılığıyla akla ve duygulara yönelir; işlevsellik, ekonomi ve standartlaşma akli tatmin eder, biçimsel organizasyonun aracı olarak geometri ise duyguları” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 164).¹⁸⁰

3.4.4 Benedetto Croce (1866-1952)

Estetik üzerine görüşlerini 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya koymuş İtalyan filozof Benedetto Croce¹⁸¹,de; diğer insani faaliyetler karşısında sanatın özerkliği pekiştirilmiştir. Croce, Lessing’in sanatların sınırları kuramını; özgür ve özgür olmayan sanatlar ayrımını reddetmiştir.¹⁸² Croce’de ayrıca, sanatın ve mimarlığın; öznenin ve nesnenin, madde ve formun, toplum ve bireyin sentezi olduğu; vizyonun ve gerçekleşmenin, formun ve içeriğin sanatçıda eşzamanlı doğduğu kabulleri doğrultusunda, mimarlık ve dekorasyon birdir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 173-174).

Dönem Amerikan kuramında ise, tıpkı 19. yy.da olduğu gibi¹⁸³, tarz yönünden Avrupa’dan bir farklılaşma arayışı söz konusudur: Wright’ın 1908 ve 1911 tarihli yazıları (Frank Lloyd Wright: Collected Writings, Vol. 1, 1992, s. 89-90, 108), Gill

¹⁸⁰ Masiero’nun burada değindiğine benzer bir sanat-bilim, sanat-teknik ilişkisiyle, dönemin önde gelen Avangart dergilerinden biri olan L’Esprit Nouveau (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 182-183) ve Sovyet Konstrüktivizm’inin önemli figürlerinden Rodchenko (Rodchenko: The Complete Work, 1986, s. 315-316)’da karşılaşılmaktadır.

¹⁸¹ (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 308-310)

¹⁸² Croce’ye göre mimarlık tarihçilerce mimarlığın, bir şiir ya da senfoniden farklı olarak, ekonomik ve teknik başlıklar altında, işlevselci bir şekilde ele alınmasının sebebi de bu reddettiği sınırlandırmalardır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 174).

¹⁸³ Emerson (1841), Downing (1841, 42), Vaux (1857), Jarves (1864) (Mallgrave, Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870, 2006, s. 444-445, 457-460, 465-466, 468-469), Sullivan (1885) ve Root (1887)’da (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 49-56) karşılaşılan özgün bir Amerikan mimarisi vurgusu

(The Home of the Future: The New Architecture of the West, 1916), Pond (Zoning and the Architecture of High Buildings, 1921) ve Ferriss (The New Architecture, 1922)'te özgünlük ve Amerikan mimarisi. Bununla birlikte, estetik yönden bakıldığında, ortaya konmuş kuramlar Avrupa'dakiler ile benzer bir çizgidedir denilebilir:

Geleneğin ve mevcut güzellik standartlarının dışlanmasına, sadeliğe (yapısal olarak da), temel mimari formların, öğelerin (düz çizgi, kemer, küp ve çember) benimsenmesine dayanan bir mimari güzel (Gill, 1916)

İşlevsiz formların, geçmişin formlarının kullanımının, strüktürün gizlenmesinin veya sahte şekilde ortaya konmasının (çelik taşıyıcıların taş işçiliği ile örtülmesi, çelik bir yapının yığma bir yapı olarak gösterildiği cepheler vb.) reddedildiği bir mimari güzellik anlayışı; yeni formların zamanla kendi güzellik anlayışlarını bulacağı inancı; işlevsel ve estetik kaygıların ötesinde (işlevini karşılama-ona uygunluk, sıhhi olma, güzel gözükmeye), duygusal ve ruhsal etkilere önem verilmesi (Ferriss, The Metropolis of Tomorrow, 1929, s. 59-60)

3.4.5 Walter Gropius (1883-1969), Bauhaus ve Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

Yirminci yüzyıl Modern mimarlığının temel figürlerinden biri, Alman mimar-eğitimci Walter Gropius'tur. Gropius'la birlikte ise karşımıza müdürlüğünü yaptığı Bauhaus okulu çıkmaktadır (Koeper, 2009).

Bauhaus okulunda, sanat eğitiminin bir sisteme oturtulması yönünde çalışmalar yapılmıştır: Buna göre, tüm sanatların (heykel, resim, el sanatları) mimarlık altında, içerisinde birleşmesi, bütünleşmesi ve atölye ortamında Ortaçağcı bir usta-çırak ilişkisi çerçevesinde öğretilmesi öngörülmüştür. Amaç, bütüncül bir şekilde, strüktürel ve mimari öğelerinden detaylarına, dekoratif elemanlarına hatta mobilyalarına kadar, sanatsal ayırım gözetmeden, tasarım yapabilen yeni bireylerin eğitilmesi olmuştur. Sonraları bu Ortaçağcı-zanaatçı yön gitmiş, hedef, teknolojiyle daha barışık bir şekilde evrensel ve çağdaş bir mimarlığın ortaya konulması şeklinde evrilmiştir (Wingler, 1978, s. 31-32, 51-52).¹⁸⁴

¹⁸⁴ Burada, bütüncül bir sanatlar yaklaşımı altında da olsa, mimarlık mesleğinin öncü konumu dikkate değerdir.

Gropius ve Bauhaus estetiğinde malzemenin doğa karşısında önceliği vardır: bundan böyle doğanın formları yeniden üretilmeye çalışılmayacak, bunun yerine, malzeme çoklu manipülasyonlara tabi kılınarak -yapay gözükmeleri için doğal boyutunu kaybedene dek- üretim ve kullanım biçimine denk düşen bir forma sokulmaya çalışılacaktır. Manipülasyon içerisinde, her türden mimetik boyutunu kaybetmiş olan malzeme, soyutlama yoluyla biçim alır: Bauhaus'un katılımcıları arasında Kandinsky ve Klee gibi modern soyut resmin kurucularını bulmamız tesadüf değildir. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 179)

Teknik etiği ve estetiği konusunda en radikal konum, tekniği, oradan inşaî bir sistem çıkaracak biçimde en yalın haline getiren Mies van Der Rohe tarafından alınır. Önemli olan, ne parça ne de bütündür, “biçim”dir. Her tür tarzdan, süslemeden, form istencinden vazgeçiş söz konusudur: her şey nesnelleştirilir, temele “en çoğun az içinde olduğu” yere taşınır. Mies’in radikallığı, azın, basitçe... kullanılmış az miktarda malzeme, düşük maliyet, az emek, az yorgunluk, dolayısıyla da çok insanlık anlamına geldiği bir etik anlayışına ulaşmak için, her türden güç istencinin, üst insancılığın... , estetizmin içini boşaltma eğilimindedir. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 180)

3.4.6 Le Corbusier (1887-1965)

Modernizmin, hatta genel anlamda 20. yy. mimarlığının, bir diğer önemli figürü de İsviçreli mimar ve şehir plancısı Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret)'dir.

Corbusier, mimarlık üzerine, kariyeri boyunca büyük oranda aynı çizgide kalmış olan görüşlerini, kendine has polemikçi ve slogancı üslubuyla kitapları¹⁸⁵ üzerinden aktarmıştır (Choay, 2018). Onda (Le Corbusier, 2005, s. 15-314), mevcut şehirlerin, eskiye saplanmış-tarihselci mimarının, tarzların, estetizmin ve akademik sisteminin bir eleştirisi; endüstri ve mühendisliğin yüceltilmesi, çağdaşlığın ve mimarlığın sanatsal yönünün vurgulanmasıyla karşılaşmaktadır.

Pek çok dönem kuramcısında olduğu gibi Le Corbusier'de de bir teknik vurgusuyla karşılaşmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 162, 179-180, 182). Bu doğrultuda, 1923 tarihli kitabı *Vers une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru)*'de, mimarlığa uyarlamaya çalıştığı Pürist (biçimsel safçı) estetik yaklaşımı¹⁸⁶ ve biçimsel sorgulamaları yanında mühendislik estetiği, endüstriyel üretim ve savaş sonrası

¹⁸⁵ *Vers une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru – 1923)*, *Urbanisme (Şehircilik – 1925)*, *La Charte d'Athènes (Atina Şartı – 1943)*, *Le Modulor (Modülör – 1948)* belli başlı kitaplarındandır.

¹⁸⁶ “Mimarlık, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur. Gözlerimiz biçimleri ışıktaki görmek için yaratıldılar; gölgeler ve ışık, biçimleri ortaya çıkarırlar; küpler, koniler, silindirler ve piramitler ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli asal geometrik biçimlerdir. Bizim içimizdeki imgeleri açık, elle tutulur ve belirgindir. İşte bu nedenle bunlar güzel biçimler, en güzel biçimlerdir” (Le Corbusier, 2005, s. 58).

Fransa'sındaki seri-üretim konut ihtiyacı¹⁸⁷ gibi konulara da yer vermiştir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 186):

“Konut, içinde yaşamak için bir makinedir. Banyolar, güneş ışığı, sıcak su, soğuk su, isteğe uygun ısı, yemeklerin saklanması, sağlık kuralları, oranlarla gerçekleştiren güzellik. Koltuk oturmak için bir makinedir, ibrik yıkanmak için bir makinedir, vb” (Le Corbusier, 2005, s. 124).

Corbusier (Bir Mimarlığa Doğru, 2005, s. 15-314), teknik vurgusuyla ilişkili olarak ortaya koyduğu “mühendislik estetiği”ni, çeşitli biçimsel başlıklar (kütle, plan, yüzey, düzenleyici çizgiler), makineler (gemi, uçak, araba...) ve yapılar (ambarlar, hangarlar, fabrikalar...) üzerinden¹⁸⁸ aktarmıştır. Bununla birlikte, şiirsel kabul edilebilecek mimarlık yaklaşımı çerçevesinde¹⁸⁹, bu fizikselliği ve salt işlevselciliği aşkın, onun ötesinde bir güzellik anlayışını benimsemiştir.

Mühendis estetiği ve mimarlık birbiriyle dayanışma içinde olan, birbirini belirleyen iki dal: Biri tam bir gelişme içindeyken diğeri acıklı bir gerileme devrindedir. ... Ekonomi yasalarından esinlenen ve matematiksel hesaplara yönetilen mühendis, bizleri evrenin yasalarıyla uzlaştırır. Tam bir uyuma ulaşır. ... Mimar, biçimleri düzenleyerek ruhun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; bizde plastik duyarlılıklar yaratarak biçimler aracılığıyla duygularımızı yoğun bir şekilde etkiler; oluşturduğu ilişkilerle içimizde derin yankılar uyandırır, bize dünyanınkiyle uyum içinde olduğunu sezdiğimiz bir düzenin ölçüsünü verir, yüreğimizin ve

¹⁸⁷ Konut ihtiyacının yoğun olduğu böyle bir ortamda, 1920lerin ikinci yarısı Avrupa'sında, tarz kavramı da kalan önemini ve anlamını yitirmiştir. Tarzın yerini ise, çok sayıda konutun ciddiyet ve hızla üretimini temel alan bir tasarım anlayışı, “minimumda yaşam” gibi kavramlar ve bunların uygulayıcıları olan CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne – Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) gibi ulusal ve uluslararası kurumlar alacaktır, ta ki 1929 tarihli Büyük Buhran konut üretimini tekrar durdurana kadar (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 211-212).

¹⁸⁸ Le Corbusier *Vers une Architecture*'ün ardından çalışmalarını sürdürmüş, estetik fantezilerden ve moda etkilerden uzak yeni bir mimarlığın yapısal-estetik öğelerini 1927 tarihli *Yeni bir Mimarlık için Beş Öğe*'sinde ortaya koymuştur. Bu öğeler; yapıyı yerden kesen noktasal taşıyıcılar (pilotiler), çatı bahçeleri, planın serbestçe tasarlanması, bant pencereler ve cephenin serbestçe tasarlanmasıdır (Conrads, 1970, s. 99-100).

¹⁸⁹ “MİMARLIK, yapım sorunlarının dışında, onların ötesinde sanatsal bir gerçek, duyuşsal bir olgudur. Yapım (konstrüksiyon) AYAKTA DURDURMAK için, mimarlık ise COŞKU VERMEK içindir... Mimarlık ‘uyumlu ilişkiler bütünüdür’, ‘ruhun saf yaratısıdır’” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 49-50).

“Mimarlığın daha önemli amaçları vardır; yüceliğe elverişli olan nesnelliğiyle en ilkel sezgileri etkiler; soyutluğuyla da en seçkin yetileri kendine çeker” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 57). “Mimarlığın daha farklı bir anlamı, yapımı gözler önüne sermekten ve gereksinimleri karşılamaktan daha farklı amaçları vardır (gereksinimlerle burada anlatılmak istenen yararlılık, rahatlık ve pratik düzenlemedir). MİMARLIK her şeyden önce sanattır, heyecan verici ilişkileriyle Platon görkemine, matematiksel düzene kurguya, uyumun algılanmasına ulaşandır. İşte mimarlığın amacı budur” (Le Corbusier, 2005, s. 135).

ruhumuzun çeşitli devinimlerini belirler; işte, güzelliği böylece duyumsarız. (Le Corbusier, 2005, s. 43)¹⁹⁰

“Mimari coşku, yapıtın, yasalarına boyun eğdiği, yakından tanıdığı, hayran olduğu evrenden algılayabileceği sesleri kişiye taşıması sonunda elde edilen duygudur. Eğer belirli ve uyumlu ilişkiler sağlanabildiyse kendimizi yapıta az çok kaptırmış oluruz” (Le Corbusier, 2005, s. 49-50).

Bu yönden Corbusier’de bir biçimselci ve içerikçi estetik yaklaşımları bir araya getirme çabasıyla karşılaşmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 166).

Ayrıca, dönem genelinde hakim olan tutum doğrultusunda Le Corbusier’de de, Klasik ve Rönesans mimar figürü benzeri, tekil, öncü, sanatçı -bir entelektüel ve sosyal değişimin aracı¹⁹¹- bir mimar figürü yer almaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 181).

3.4.7 Miloutine Borrisavlièvitch (1889-1970)

Biçimci ve içerikçi estetik yaklaşımların bir araya getirilmesine yönelik bir diğer çaba da mimarlık estetiği üzerine pek çok araştırma yapmış olan mühendis ve kuramcı Miloutine Borrisavlièvitch’ten gelmiştir. Borrisavlièvitch, August Thiersch’in mimari yapılarının orantısal armonisini ve güzellik kuramını, estetik fenomenlerin nesnel, bize dışsal cebirsel ilişkiler olmadığı, öznel oldukları inancı doğrultusunda eleştirmiştir. 1926 tarihli kitabı *Les Théories de l’architecture (Mimarlık Kuramları)*’de, mimarlık estetiği alanında bir tarafta, bizleri simgesele götüren içerikçi çözümlerin, diğer tarafta ise içerikten yoksun biçimci çözümlerin olduğunu söylemiştir. Hedefi, empati (*empfindung*) kuramı sayesinde bu içerikle biçimi bir araya getirmektir. Ona göre, mimari güzelliğin matematikte ve kendi içlerinde güzel olmayan biçimsel öğelerde temellendirilmesinin altında bu empati ilişkisi yatmaktadır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 166-167).

¹⁹⁰ Burada geçen “mühendis estetiği” teması, makine vurgusu ve mühendisin mimarın yerini alacağı kaygısına, dönem içerisinde başka kuramcılarda da (Lux, Berlage, Gropius) rastlanmıştır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 105-106, 112-114, 206-207).

¹⁹¹ (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 187)

3.4.8 Herman Sörgel (1885-1952)

20. yy.ın ilk yarısının önemli mimar ve estetoloğu Herman Sörgel ise, mimarlığı heykel ve resimden ayırmış, onu kapalı bir mekan, taban, tavan ve duvar temel bileşenlerinden oluşan bir hücre olarak tanımlamıştır. Buna göre mimarlık, üç boyutu içinde düşünülen mekanın sanatıdır. Mimarlık ayrıca, her şeyi bir arada tutan, orkestral sanattır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 173).¹⁹²

Sörgel, dairesel bir şemaya göre örgütlenmiş bir mimarlık estetiği yaklaşımı ortaya koymuştur: Algısal ampirik veri, fenomen, ilke ve veriyi belirleyen değer. Buna göre mimari estetik; “... mevcut algıdan yola çıkarak ve nesne ile olan ilişkinin insan üzerinde ürettiği etkiyi gözlemleyerek incelenir: gözlemlerin sonucundan estetik normlar elde edilir ve sözcelenir” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 172).

20. yüzyılın ilk yarısı belirlenen araştırma soruları üzerinden yeniden ele alınacak olursa:

1. Yirminci yüzyılın ilk yarısının mimarlığı, Sanayi Devrimi’yle başlayan teknolojik gelişmenin, artan teknik vurgusunun ve Aydınlanma döneminden beri önem kazanan rasyonel düşüncenin savaş ortamının da etkisiyle bir doygunluğa ulaşarak kendine özgün bir mimari karşılık bulması üzerinden tanımlanabilmektedir. Bu karşılık aşağıdaki başlıklar altında toplanabilmektedir:

- a. Özgün, çeşitli, zanaat mantığında, milli-ulusal, ağır, katı, geleneksel ve maliyetli olmak yerine, evrensel, bütüncül, teknik ve mekanik, hafif, dinamik, esnek, çağdaş, ekonomik ve verimli olan, sanayileşmiş-seri üretime dayanan
- b. Cam, çelik ve çimento gibi yöresel-bölgesel olmama, yapay malzemelerin kullanımı
- c. Soyut (bir çizgi, ışık ve renkler dengesi olan), dürüst ya da teknik (taşıyıcı sistemi vurgulayacak şekilde) bir dekorasyon anlayışının benimsenmesi veya dekorasyonun tümünden reddi
- d. Herhangi bir geçmiş tarzın kullanımının ve tarzçı bir yaklaşımın kabul edilmemesi

¹⁹² Burada Semper veya Laugier’dekine benzer, mimarlığın temel yapısal öğelere dayandırıldığı, kökenci bir mimarlık tanımıyla karşılaşılmaktadır. Mimarlık halen bir sanat kabul edilmekle birlikte tanımlamalarda özelleşmekte, diğer sanatların önünde yer almaktadır.

- e. İşlevini en iyi şekilde yerine getirme, ona en uygun olma prensibi doğrultusunda temel geometrik formların veya bunların kompozisyonlarının tercih edilmesi
- f. Hakim olan teknik vurgusu doğrultusunda doğa analogilerinin yerini araba, gemi, uçak gibi çeşitli makine ve yapay, mekanik dünya analogilerine (hem biçimsel, hem de tasarım ve üretim prensipleri yönünden) bırakması
- g. Mesleki anlamda ise, akademik sınıflandırmaların ötesinde (güzel sanat olan bir mimarlık) olma, sanatlarla bir arada olma, onlarla bütünleşik olarak kavranma ya da sanatlar arasında öncül bir konuma sahip olma, onları şemsiyesi altında toplama

Bu doğrultuda ise dönem genelinde, işlevine tam uyan, işlevin gizlenmediği, varsa süslemelerin dahi işlevi vurgulayacak şekilde düzenlendiği, işlevsiz formların kullanımının reddedildiği, asal geometrik formlardan oluşan bir mimarının güzel olarak nitelendirildiği; büyük ölçüde yapılar ve inşai prensipler üzerinden aktarılan, ortaya konan, nesnel, fiziksel, işlevsel ve faydacı bir mimari estetik yaklaşımı hakim olmuştur. Böyle bir mimarlığın ve estetik yaklaşımın, dünya çapında çeşitli akımlar, hareketler (Fütürizm, Konstrüktivizm, De Stijl...), önde gelen tekil yıldız (uygulamacı) mimar-sanatçı figürler (Gropius, van der Rohe, Le Corbusier, Wright, Loos...) ve okullar (Bauhaus) tarafından dile getirilmiş olmasıyla birlikte benzer-evrensel, “uluslararası” niteliği gözetildiğinde ise dönem, yani yüzyılın ilk yarısı, -modernizm başlığı altında- bir bütün olarak ele alınabilmektedir.

2. Yirminci yüzyılın ilk yarısı genelinde mimarlık kuramcılarının kuramlarında estetik yargı ortaya koyarken kullandıkları temel değer güzel değeri olmuştur.

Yüzyıl başında, Hollanda’lı ressam, mobilya tasarımcısı ve mimar Henry van de Velde’de mimarlık, güzel değeriyle ilişkilendirilmiştir. Rasyonel, işlevselci ve psikolojik denilebilecek estetik yaklaşımı doğrultusunda, işlevine tam uyan bir mimari güzel kabul edilmektedir. Buna ek olarak, hala mevcut olmakla birlikte, mimaride süslemelerin, bir önceki dönemdeki Adolf Göller figüründekine benzer şekilde, bir çizgi, ışık ve renkler dengesi olarak soyut ve tarihselcilikten uzak bir şekilde ele alınması ve yapının işlevini vurgulayan, ona hayat veren bir nitelikte olması gerektiği ortaya konmuştur.

Amerikan kuramsal ortamına gelindiğinde de yine güzellik kavramının ve güzel değerinin  ne çıktığı görülmektedir. Buna göre, Irving Gill’de, düz çizgi, kemer, küp ve çember gibi temel mimari formların, ögelerin benimsenmesine dayanan Platoncu bir form güzelliğiyle; Hugh Ferriss’te de işlevsiz formların, geçmişin formlarının kullanımının, strüktürün gizlenmesinin veya sahte şekilde ortaya konmasının reddedildiği dürüst bir güzellik anlayışıyla kar ıla ılmı tır.

Dönemin en önemli figürü denilebilecek Le Corbusier’de ise, biçimci gibi gözükmekle birlikte bunu a an, içeriğe de önem veren bir güzellik yaklaşımı mevcuttur. Bu yaklaşımda, mimaride, k p, koni, silindir ve piramit gibi asal geometrik biçimler, insanda açık, belirgin imgelerle ili kilenmelerinden dolayı, güzel kabul edilmektedir. Bu güzellik, mimarın düzenlediği biçimler aracılığıyla insanda uyandırılan duygular, hisler; sezilen bir düzen yardımıyla algılanmaktadır. Burada, hem nesnel hem de öznel nitelikteki bir mimari güzelden söz edilmektedir. Benzer  ekilde; Miloutine Borisavli evitch figüründe de mimari güzelliğin nesnel bir tutumla matematiksel kurallarla, çeşitli biçimlerin tercihiyle ilişkilendirilmesi üzerinde durulmuş, böyle bir ili kilenmenin empati kavramıyla, öznel bir zeminde gerçekleştiğinin açıklanmasıyla Corbusier’e göre daha belirli ve öznel yönü ağır basan bir tanım ortaya konmuştur.

3. Bu süreçte, yüzyılın ilk yarısında, doğrudan estetik değerler üzerine bir analizi barındıran mimarlık kuramlarının sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu kuramlar arasında ise, ontolojik düzeyde bir değerlendirme neredeyse yer almamaktadır. Genellikle, mimarlık ürününün bahsedilen değeri taşıması için uyması gereken prensiplere, ili kilenmesi gereken kavramlara; sahip olması gereken biçimlere ya da bu değerler üzerinden yargılanma mantığına yer verilmiştir. Estetik değerin, mimarlık ürününün insan üzerindeki etkileri veya insanda yarattığı duygular ile ilişkilendirildiği Corbusier ve Sörgel’in kuramlarında dahi belirgin bir ontolojik tanımla veya statüyle kar ıla ılmamaktadır.

3.5 20. Yüzyıl – İkinci Yarı, Günümüz ve Değer Yargısının  rt kle mesi

Yirminci yüzyıl ikinci yarı-günümüz aralığında, estetik değerler üzerine doğrudan bir analizin yer aldığı bir mimarlık kuramı  ne çıkmamaktadır. Bu yönüyle, bünyesinde modernizm eleştirileri ve sonucunda postmodernist, ekolojik, göstergebilimsel, fenomenolojik, tektonik, faydacı, teknolojik vb. Çok sayıda farklı yaklaşımın yer aldığı

bu çeşitlilik ortamı, bir bütün olarak ele alınabilmekte, tek başlık altında toplanabilmektedir.

3.5.1 1950ler, 60lar ve 70ler

Yirminci yüzyılın ilk yarısı temelde makinelerin ve organizmaların işlevselleşmesiyle ilgiliyken ikinci yarıda ilgi iletişime doğru kaymıştır:

“Doğanın yapaylaştırılmasından benliğin, benin, özneliliğin yapaylaştırılmasına geçilir: robotik, biyomühendislik, yapay zeka, medyalar gibi temalar kullanılır olur.” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 184)

Dönemin İngiliz mimarlık kuramcısı Reyner Banham¹⁹³, 1960 tarihli kitabı *Theory and Design in the First Machine Age (Birinci Makine Çağında Kuram ve Tasarım)*’de bir “İkinci Makine Çağı”na -ev elektroniği ve sentetik kimya çağı- girildiğinden söz etmektedir. İlk Makine Çağı’ndan farklı olarak bu çağda, yenilikler ve gelişmeler, üst-orta sınıf evleriyle sınırlı kalmamış, toplumun büyük bir kısmına ulaşmıştır (Ör: Gelişmiş toplu üretim yöntemleriyle elektronik ürünlerin ve sentetik kimyasalların dağıtılması, bir toplu iletişim aracı, “ve bu yeni çağın sembolik makinesi”, olarak televizyon) (Banham, 1978, s. 9-10).

“Kitle, basitçe öznelilerin toplamından ibaret değildir. Yirminci yüzyılın ilk yarısının totalitarizmler tarafından özerk bir özne olarak (toplam olarak değil) “şekillendirilmesinin” ardından, kitle, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde her tür yönlendirmeden kurtulmak ve tümüyle kendi potansiyeli içinde ifade edilmek ister” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 185).

Dönemin Situationist International (Durumcu Enternasyonal)¹⁹⁴ ve Imaginist Bauhaus (International Movement for an Imaginist Bauhaus – Hayalperest bir Bauhaus için Uluslararası Hareket) gibi Avangart hareketlerinde, bir kitleye hitap eden, onun tarafından değer biçilen seçkin bir sanat anlayışının reddi söz konusudur. Burada,

¹⁹³ (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 369)

¹⁹⁴ Situationist International (SI) veya Fransızca Internationale Situationniste (IS) (1957-1972) – Kapitalizmi günlük yaşantıda gerçekleştirecek bir devrimle ortadan kaldırmayı amaçlamış Avrupalı sanatçı, yazar ve sosyal eleştirmen grubu Böyle bir devrim için fabrikalar gibi sosyal ve ekonomik değişimin geleneksel mekanları yerine günlük yaşantının seçilmesinin nedeni ise, kapitalizmin yabancılaştırıcı etkilerinin buraya yayılmış olmasıdır (Merrill, 2016).

toplumsal ve politik değer en üst statüdedir, estetik de yaygınlaşmıştır (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 184).

Mimarlık alanında ise, 20. yy.ın ilk yarısının sonlarına gelindiğinde modernizme ve beraberinde getirdiğı belirlenimci (deterministik) tutuma karşı eleştiriler kendini göstermiş, ilerleyen yıllarda da şiddet ve yoğunluklarını arttırmışlardır. Bu eleştirilerden belli başlıları aşağıdaki gibi toparlanabilir:

- a. Avrupa'dan farklılaşma arayışının sürdüğü “Amerikancı” tavır bağlamında Avrupalı “Uluslararası Tarz”a karşı tepkiler:

Popüler, tek formülcü bir Modern mimarlığa karşı yer verilen yöreselci-bölgeselci alternatifler (Ford, 1941)¹⁹⁵; işlevle, konforla, mantıkla bağdaşmayan, bireyselliğı reddeden elitist ve sadeci, “az çoktur”cu bir güzellik anlayışına tepki (Gordon, 1953)

- b. Eliel Saarinen’ce 1943’te, eski kentsel alanlarda büyük yıkımları destekleyen Corbusier’ci bir şehircilik anlayışına (Işıyan Kent – Radiant City) karşı cerrahi müdahaleler önerilmesi ve ortaya konan “organik düzen” ve “organik desantralizasyon” kavramları (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 266)

- c. 1947’de J. M. Richards’ça Modern mimarlığın sokaktaki insana hitap edip-etmediğinin, bunun gerekliliğinin ve mimarın bu konudaki sorumluluğunun sorgulanması (Giedion, 1951, s. 33)

- d. Yine Amerikan kuramından bir figür olan Robsjohn-Gibbins (Mona Lisa's Mustache: A Dissection of Modern Art, 1947, s. 213)’te karşılaşılan “Makine Tarzı”-Klasisizm benzetmesi (uluslararası bir çapta dayatılmaları yönünden)

- e. Bir diğer Amerikan kuramcı Matthew Nowicki'nin 1951’de, Modern mimarlığın yaşadığı çeşitli değişimler üzerinden, Modern tasarımın mevcut durumuna bir tarz olarak yer vermesi¹⁹⁶: Esnek bir planlama anlayışının yerini Le Corbusier’nin Modulor’u gibi modüler yani katı bir planlama anlayışıyla

¹⁹⁵ Benzer bir tutum da, modern planlama kaygı ve prensipleriyle yerel veya geleneksel yapı malzemelerinin biraradalığının söz konusu olduğu İsveç’in Yeni Deneycilik hareketidir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 296).

¹⁹⁶ Daha en başından tarzçı yaklaşımları karşısına almış Modernist tutumdan burada, ironik bir şekilde, bir tarz olarak söz edilmesi dikkat çekicidir. Nowicki (Roots of Contemporary American Architecture, 1972, s. 416-418)’ye göre bu, kültürel gelişim sürecinin bir parçasıdır ve kaçınılmazdır.

bırakması, sembolizmin yeniden kendini göstermesi (taşıyıcı sistemin bir parçası olmasa da öyleymiş gibi gösterilen çelik kolonlar üzerinden işlevsel olanın süslenme arayışı, işlevin dekorasyonu) (Nowicki, 1972, s. 416-418)

- f. 1954 tarihinde Hollanda’da, kendilerine sonraları Team 10 diyecek bir grup mimar tarafından ortaya konan Doorn Manifesto’sunda, yine Modernist şehirciliğin hedef alınması: Manifesto kapsamında, şehri temel işlevlerin¹⁹⁷ ayrımı üzerinden ele alan üst ölçekçi CIAM şehirciliğine alternatif olarak küçük ölçek üzerinde durulmuş, toplumun sosyal karmaşıklığına vurgu yapılmıştır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 323). Grubun Team 10 olarak 1962 tarihinde yayınlanan manifestosunda ise, inşaaya soyut, Modernist, nazım planlı bir tutum yerine daha doğrudan, insancıl ve gerçekçi bir şekilde yaklaşılması gerektiği belirtilmiştir: Ancak dikte edilen değil beraber çalışılan, yapılan bir şema ile anlamlı ve doğal bir yapı gruplaşması ve insancıl ortamlar mümkün olabilecektir (Smithson, 1968, s. 3).
- g. Tam anlamıyla bir hareket halini 1973’te 15. Trienal’le alan İtalyan Rasyonalist akımında, geleneksel kentsel tiplere (modern öncesi mekan türleri, kentsel öğeler, yapı formları ve inşa yöntemleri) bir dönüşün önerilmesi (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 395-396)¹⁹⁸
- h. Anthony Vidler (The Third Typology, 1976) tarafından, bölgelendirme kuralları ve teknolojik gelişmelerce parçalanmış, izole olmuş, bir üretim-tüketim döngüsünce yıpratılan modern şehre ve mimarlığa karşı, geleneksel biçimlerin, dokuların, yapıların (cadde, arkad, sokak ve meydan, bahçe ve konut...) çağdaş ve kamusal bir yaklaşımla ele alınmasına dayanan, ancak bir “geçmiş romantizminden” de sakınan yeni bir “tipoloji” önerilmesi

¹⁹⁷ Bu işlevler; konaklama, çalışma, eğlence-dinlenme ve bunları bağlayan dolaşım-trafiktir (Giedion, 1951, s. 16-17).

¹⁹⁸ İsminde Rasyonalizm geçmekle birlikte bu hareket, görüldüğü üzere, bir 1920ler İtalyan modernizminden farklılaşmaktadır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 395).

Postmodern’le birlikte doruğa ulaşacak ve kavramsal bir temel kazanacak olan benzeri eleştiriler ve eleştirel bir tutum, yüzyılın ikinci yarısının temasını oluşturmuştur denilebilir.

1960larla birlikte, ekolojik farkındalık artmış, mimarlık alanında ise bir teknoloji vurgusu kendini göstermiştir. Süren modernizm eleştirileri kapsamında da:

- a. Modernizmin anlamı sorgulanmaya başlanmıştır. Mimari formların nasıl anlaşıldıkları, kullanıcıları tarafından nasıl yorumlandıkları üzerine bu sorgulama, iletişim kuramı, göstergebilim, fenomenoloji ve yapısalcılık gibi farklı alanların mimarlık düşüncesiyle ilişkilendirilmesine neden olmuştur.¹⁹⁹
- b. Mimarlığı elitist-idealist bir estetizm yerine, mevcut durumun kabullenilmesinde temellendiren daha gerçekçi, popülist bir yaklaşım ortaya çıkmıştır (Ör: Her türlü estetik yaklaşımı reddeden, ekonomiye ve teknolojik bir rasyonalizme vurgu yapan “bilimsel operasyonalizm” kavramı – Maldonado). Bu ise modern öncesi tarihe karşı bir ilgiyi beraberinde getirmiştir.
- c. Yeni bir biçimci yaklaşım ile, tasarımda salt biçime odaklanılarak, mimarlığın sosyal sıkıntılardan ve sorunlardan korunması, ayrıştırılması önerilmiştir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 350-351, 368, 377).

“Kentsel mekânın ve mimarlığın özgür, kolektif, mobil ve yaratıcı kullanımı önerilir, aynı zamanda hoşnutluk veya yönlendirilmiş tüketimlerin kültürel bahanesi olarak tasarım reddedilir... Organik-inorganik ayrımı bundan böyle bir anlam ifade etmez” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 184).

Bu dönemde, Scott Brown ve Venturi’de, mimarlığın kendini tekrar tekrar gösteren öğelerinden biri olan dekorasyonla karşılaşılmaktadır. İkili, dönemin ticari – Pop mimarisinin ve dekorasyon sorununun, geçmişin eklektik ve pitoresk tarzlarının sembolizm ve karışık medyalar üzerinden yeniden değerlendirilmesiyle ele alınmasını önermiştir. Bir vurgu kaygısıyla, pahalı ve işlevle uyuşmayan bir şekilde yapı kabuğunun dekorasyona dönüşmesi yerine, bir reklam panosu mantığıyla, gerektiği

¹⁹⁹ Bu meslek dışı modellerden yapısalcılık, göstergebilim ve fenomenolojinin kuramsal ortamdaki etkileri 70lerde artarak hissedilecektir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 420-421).

verde yapıya uygulanan, hafif, doğrudan ve dürüst bir dekorasyon tercih edilmiştir (Scott Brown & Venturi, 1968).

Mimarlık üzerine görüş bildirmiş dönem filozofları ise mimarlığın hangi durumlarda bir sanat olduğu ve sanatlar arasındaki konumu üzerinde durmuştur:

Lukács, Adorno ve Heidegger’de mimarlık, faydalılık-faydasızlık, amaca bağlılık-amaçlardan kurtulmuşluk ikilikleri üzerinden ele alınmıştır. Vurgulanan; mimarlığın bu ikilikleri aşması, ancak bu şekilde bir sanat olabileceğidir (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 186, 192-193, 195).²⁰⁰

Fenomenolojik konumdaki filozof Roman Ingarden’de de, mimari bir eseri sanat eseri yapan faktör “strüktürel kütlenin gösterilmesidir”: Bunda, armoni, denge, uyumsuzluk, düzensizlik, hafiflik-ağırlık, basitlik-karmaşıklık gibi daha önce gözlemciye yüklenmiş olup gerçekte kütlelerin ve formların karakteristik özellikleri olan nitelikler etkilidir. Ingarden’e göre mimarlık, müzikle birlikte, yaratıcılık anlamında en yapıcı insan sanatıdır (Masiero & Pigafetta, *L'Arte senza muse: l'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, 1988, s. 285-302).

Baumgartenci ve Kant’çı klasik estetik yaklaşımını baş aşağı etmeyi hedeflemiş Gadamer için ise sanat eseri, bağlamın izlerini içerisinde taşıdığı, onu temsil ettiği ölçüde sanat eseridir. Buna göre mimari eser, çeşitli işlevler üstlendiğinden ve kentsel ve kırsal peyzaja yeni bir şeyler getirdiğinden varoluşun bir temsili olmayı aşır onda bir yükselişe neden olmaktadır. Bu sebepten de sanat eserlerinin en soylusudur. Ingarden, Hartmann ve Heidegger’ce, bir sanat olan böyle bir mimarlık, ancak özel bir tutum, bir estetik bakış ile – bu bakışı taşıyan kişi, düşünür tarafından anlamlandırılabilir. Karşıt bir görüş de İtalyan estetik araştırmacısı Ugo Spirito’dan gelmiştir. Spirito’da mimarlık, yaratıcı değil inşai olması, kuramsal-pratik birlikteliği ve işlev ve gerçekte olan güçlü bağları nedeniyle sanattan farklılaşmaktadır (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 188, 190, 192-194, 197-198).²⁰¹

²⁰⁰ Faydacı bir kökene sahip Anglosakson estetik araştırmacısı Roger Scruton da mimarlıkta işlevsel olan-güzel olan ilişkisinde yakın bir konumdadır. Scruton her şeyi, içinde analitik anla sentetik an, güzellikle fayda, teori ile pratik arasında bir ayrımın yapılamadığı insan eylemine bağlamıştır (Masiero, *Mimaride Estetik*, 2006, s. 198-199).

²⁰¹ “Heidegger, Gadamer ve Adorno, kitle toplumu ve onun idollerini araştırarak, bunu yaparken de Kant ve Hegel’in babası oldukları çağdaş düşüncenin tüm koordinat ve paradigmalarından yararlanarak Modernite’nin çıkmazlarını ortaya koyarlar; düşüncelerini metafiziğin eleştirisine yöneltirler; fakat yirminci yüzyılın ikinci yarısında üretim biçimlerinde ve dünya görüşlerinde çağsal bir değişimin harekete geçtiğini fark etmezler. Başka bir deyişle, sibernetik ve tekno-bilime dair bir

3.5.2 Postmodern ve Günümüz

Zamanımız, emeğin giderek daha da robotlaşmasıyla, maden kökenli ilk malzemelerden ilerici biçimde özgürleşmesiyle, “gusto”nun önceden belirlenmesiyle birlikte ürünlerin kitleselleşmesiyle, piyasaların ve üretim/yeniden üretim teknolojilerinin küreselleşmesiyle karakterize olmuştur. Tüm üretim, bölüşüm, değişim, tüketim döngüsü daha da entegre olmuş ve sibernetik biçimde yönlendirilmiştir. ... Geçerli olan eğilim, el emeğinin sonucunun niceliğini ve sosyo-politik önemini asgariye indirirken... entelektüel emeği önemleştirir Bu noktada, basitçe, “ağır” mekanik teknolojilerden “hafif” sanal teknolojilere doğru bir gelişim olduğu sonucuna varılabilir. (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 202)

Teori-pratik, araç-amaç, soyut-somut ve form-içerik gibi batı metafiziğinin geleneksel ayrımları ise, anlamlarını yitirmektedirler. Postmodernle²⁰² birlikte, tartışmaya, antikiteye ait sorunsallar olan doğal-yapay, organik-inorganik ilişkileri değil, maddi-maddi olmayan ve vücut-ruh radikal ilişkileri dahil olmuştur. Bu yaklaşımla, vücut da, “ölçü” olma niteliğini yitirmiştir; “... o protezdir, armoninin öznesi ya da nesnesi olmayan metamorfik nesnedir. Dünyanın modellenmesi, insan biçimcilik boyutundan kurtarılmış olan teknik, ‘yabancı’ biçimleri içinde meydana gelir” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 202-203).

Bu bağlamda, postmodern anlayışta, eskinin yüksek kültür-popüler kültür ya da kitle kültürü ayrımı ortadan kalkmış, bir yüksek sanat-tüketim ürünü ayrımı yapmak zorlaşmıştır (Foster, 1987, s. 112). Modernin ifadesi tarihsel Avangartlar ve sanatın yaşama getirilmesi iken, karşıt bir tutumdaki postmoderninki de, gündelik hayatın, kullanım ürünlerinin sanat malzemesi olarak kullanıldığı pop sanatıdır (pop art) (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 209). İçinde bulunduğu topluma karşı eleştirel, olumsuz ve yıkıcı bir tutumu benimsemiş modern yaklaşımdan farklı olarak postmodern, postmodern sanat; tüketici kapitalizmi mantığını yenilemiş ve desteklemiştir (Foster, 1987, s. 125). Dönemin Marksist konumdaki Amerikalı felsefecisi Fredric Jameson²⁰³ (Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1997, s. 4-5)’a göre, ortaya sürekli her türden yenilikçi ürün koyma ekonomik ihtiyacının estetik alanına yüklediği sorumluluk, ekonomik alanla en yakın ilişkiye sahip sanat olan mimarlığı öne çıkarmıştır.

eleştiri getirmeyi başaramazlar. Bu eleştiri post-yapısalcı düşünce, özellikle de postmodern terimini ünlü edebek olan Lyotard tarafından tamamlanır...” (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 201)

²⁰² Detaylı bir postmodernizm tanımı için bkz. Ek A, Tanım 5

²⁰³ (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 780)

Bu noktada mimarlık, yalnızca form veya yapı üretiminden ibaret değildir, sinyallerin, mesajların, metaforların, yapayın üretimi halini almıştır. Mimarlık alanının bu durumu, post-endüstriyel, postmodern olarak adlandırılmıştır. Postmodernle birlikte trans-mimariye, yani tekniğin ötesinde, fiziksel olmayan, bir yapaylığa varılır. Mimarlık artık ev, saray, kilise veya fabrika değildir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 201, 214). Jameson, özellikle 1960'lı yıllardan sonra kültürün evrimini kavramaya çalıştığı 1984 tarihli eseri *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*) (1997, s. xx, 2)'de, 50li yılların sonu-60lı yılların başında estetik üretimde gerçekleşen değişimlerin en belirgin olarak mimarlık alanında görülebildiğini, bunlarla gelen kuramsal sorunların da yine en merkezi şekilde mimarlık alanında ortaya konup, eklemlendirildiğini belirtmiştir. Jameson'a göre, kendi postmodern anlayışını temellendirdiği mimarlık alanındaki postmodern tutum; yüksek modernizmin, Wright'çı veya Corbusier-Mies'ci Uluslararası Tarz'ın biçimsel yönden eleştiri ve analizleri, kentsel ve estetik yönlerden sorgulanması şeklindedir:

Burada yüksek modernizm (yeni Ütopyacı yüksek-modernist binanın bağlamından radikal bir şekilde koparılması üzerinden) geleneksel şehrin ve onun komşuluk kültürünün yıkımıyla sorumlu tutulmakta, modern hareketin... elitizmi ve otoriterliği karizmatik Efendilerinin buyurgan jestlerinde acımasızca ortaya konmaktadır. ... Böylece mimaride Postmodernizm... kendini... bir çeşit estetik popülizm olarak konumlandırır. (Jameson, 1997, s. 2)²⁰⁴

Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster (*The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 1987, s. xi-xii, xv)'a göre bu şekilde bir tutum -elitist olarak kabul edilen modernizme karşı popülist bir saldırı olarak postmodernizm-, standartlaşmış görüşlerden bir tanesidir. Karşıt bir başka görüş ise, modernizmin elitist olmasının kültürel açıdan uygun bulunup, postmodernizmin kitschle sınırlandırılarak eleştirilmesidir. Bununla birlikte her iki görüş de, özünde, postmodernizm ve postmodern mimarlığın toplum tarafından geleneğe doğru gerekli bir dönüş olarak

²⁰⁴ Beraberinde ister istemez negatif bir anlamı da getiren bu popülist yaklaşım, Jameson (*Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1997, s. 2) tarafından, yüksek kültürle kitle veya ticari kültür arasındaki, özünde yüksek-modernist olan, sınırların kaldırması ve kültür endüstrisinin modern ideolojilerce reddedilmiş formlarını, kategorilerini ve içeriklerini kapsayan yeni tür metinlerin ortaya çıkmasına imkan tanınması yönünden dikkate değer bulunmuştur. Böylece, postmodernizm kavramı ile, mimarlık kuramında yüzyılın ikinci yarısından itibaren karşılaşılan -modernizm karşıtlığı çevresinde toplanmış- tutumlar kavramsal bir temel kazanmıştır denilebilir.

görülmesi kaynaklıdır.²⁰⁵ Foster bunun yanında, ortaya koyduğu anti-estetik kavramı ile de, modernitenin büyük anlatılarından bir diğeri olarak estetik kavramını ve estetik kategorilerin postmodern durumdaki geçerliliklerini sorgulamıştır (bir kitle aracılığı ortamında zevklerin öznelliğinin ya da ortaya çıkan yeni kültürler göz önünde bulundurulduğunda zevklerin evrenselliğinin sorgulanması). Kavramla, ayrıca, meslekler arası nitelikte, kültürel-politik veya yöresel yani ayrıcalıklı bir estetik alanın varlığı reddeden biçimlere duyarlı bir meslek anlayışı da öne sürülmüştür.

Bu çerçevede, modern, mevcut ekonomik, sosyal ve teknik durumun mimari ifadesini ortaya koyan bir aracı olan mimar figürünün tam zıttı; geleneksel, bir form yaratıcısı olan mimar figürünün de önem kazanması söz konusudur.²⁰⁶ Bunun sonucu olarak, modern yaklaşımın mimari süreçten dışladığı öznellik ve kişisellik ise, postmodernizmle, geri dönmektedir (Harvard Architecture Review, 1980).

3.5.2.1 Jacques Derrida (1930-2004) ve Yapısöküm

Bu dönemde, çağdaş Fransız felsefesinin önde gelen düşünürlerinden Jacques Derrida²⁰⁷ tarafından ortaya konan yapısöküm²⁰⁸ ile, batı kültüründeki güzellik anlayışıyla ilişkilendirilmiş metafizik hedef haline gelmiştir. Derrida, yaklaşımıyla, iyi-kötü, doğa-ruh, vücut-ruh, özne-nesne, zaman-uzam, madde-form, güzel-çirkin gibi metafiziğin geleneksel karşıtlıklarına hapsolmamış bir düşünce ortaya koyma niyetinde olmuştur. Bu doğrultuda, metafiziğin son kalesi olarak tanımladığı mimarlık alanında, Bernard Tschumi ile çalıştığı La Villette Parkı'nda denediği gibi felsefi kavramlardan ve simgesellikten bir kopuşu hedeflemiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 209-210).

²⁰⁵ Foster (The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture, 1987, s. xi-xii), bu şekilde gelenekçi, geleneklerin yeniden diriltilmesine dayanan “tepkisel” bir postmodern tutumun bütüncül, yapısalcı, tepeden inmeci olma tehdidi taşıdığını öne sürmüştür. Foster buna karşı da, popüler, iğneleyici ve sahte tarihselci biçimlere dayanan, geçmişe dönüşü bir postmodernizm yerine, geleneğin eleştirel bir “yapısökümünün” amaçlandığı, sorgulayıcı bir “direniş” postmodernizmi önermiştir.

²⁰⁶ Culot (Nostalgia, Soul of the Revolution, 1980)’da da buna yakın, bir teknisyen olmayıp entelektüel olan, bir mimar figürüyle karşılaşmaktadır.

²⁰⁷ (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1572)

²⁰⁸ Yapısöküm kavramının daha detaylı bir tanımı Ek A, Tanım 6’da aktarılmıştır.

3.5.2.2 Daniel Libeskind (1946 –) ve Rob Krier (1938 –)

Doğrudan “estetik” denilebilecek bir tutumla ise, çağımızın önde gelen mimarlarından Daniel Libeskind ve -tarihselci bir postmodernizmi benimsemiş mimar²⁰⁹- Rob Krier’de karşılaşılmaktadır:

Mimarlığın görünenin, teknik ve inşanın, yeniden inşa edilebilir bir tarih ve geleneğin ve alışkanlıkların ötesindeki şiirsel-sembolik yönüne vurgu yapan Libeskind, mimaride “doğru zevk”in (her formun ona önden atanmış ve doğru bir anlamı olduğu inancı)²¹⁰ edinilmiş bir sınırlayıcı olduğunu dile getirmiştir (Libeskind, 1981, s. 29).

Krier de, *On Architecture (Mimarlık Üzerine - 1982)* adlı eserinde, mimarlığın temel prensipleri kapsamında aşağıdaki çıkarımlarda bulunmuştur:

- a. Öncelik sırası olmadan işlev, inşa ve formun birlikte mimarlığı belirlediğini belirtmiştir.
- b. Bununla birlikte, ancak bunlardan işlev ve inşanın estetik bir düzeye yükseltilmesiyle, ortaya çıkan mimarlık olmaktadır.
- c. Böyle bir estetik “yükseliş” ise; oranlar, taşıyıcı sistem ve malzeme ile rengin sanatsal olarak yorumlanması üzerinden sağlanmaktadır.
- d. Estetik bir yönden, mimarlıkta “güzel”in önemi, “insanın işlevsel nesnelere çağının “ruhunu” gelecek nesillere aktaracak şiirsel bir yön katma ihtiyacı”nda yatmaktadır (Krier, 1982, s. 5)...

90lara gelinmesiyle, mimarlık alanında yapısöküm ve postmodern kırılma noktalarına ulaşmış, önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Bunun sebebi, mesleğin yakın zamandaki bu salt estetik tutumuna²¹¹ karşı beliren yeni bir ekolojik farkındalıktır. Ayrıca, sayısal yazılım ve teknolojiye gelişmeler de kuramsal ortamda bir hareketlenmeye neden olmuş, uygulama ortamında ise kendilerine yer aramaya başlamıştır. Bununla birlikte, mimarlığın inşai yönüne odaklanan tektonik²¹², somut

²⁰⁹ (Mallgrave & Contandriopoulos, *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005*, 2008, s. 481-482)

²¹⁰ Buna gusto da denilebilir.

²¹¹ Ör: Klotz (*The History of Postmodern Architecture*, 1988, s. 433-434) ve Gregotti (*The Obsession with History*, 1982)’de yer verilen, ironik bir tarihselciliğin yerini modernizmi alaşağı etmekte kullanılacak doğrudan bir tarihselciliğe bıraktığı, çevresel ve sosyal sorunlardan kopmuş tarzı, “postmodernizmin sonu olacak” bir postmodern

²¹² Bkz. sf: 78

deneyimlerine odaklanan fenomenolojik ve büyüyen ölçeği, hızı ve teknik ihtiyaçlarının dikte ettiği faydacı tutumlar ile, 60lardan itibaren meslek dışı alanların etkisinde kalmış mimarlık kuramında bir kendine dönüş ve kendini sorgulama ortamı hakim olmuştur (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 535-536, 562-563).

3.5.2.3 Ben van Berkel (1957 –), Caroline Bos (1959 –) ve Bir Kamusal Bilim Adamı Olarak Mimar

Yeni bir binyıla doğru yaklaşılan bu ortamda “yeni bir mimar kavramı” da, Hollandalı mimarlık firması UN Studio’nun kurucuları Ben van Berkel ve Caroline Bos tarafından, firmalarının tasarım felsefesine yer verdikleri 1999 tarihli eserleri *Move (Hareket)*’da ortaya konmuştur (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 581): Burada, önceden inşanın ustası olan mimar, araştırmalar yapan ve veri toplayan, topladığı verileri de düzenleyerek, ilişkilendirerek ve dönüştürerek bir kamusal yaşam kurgusu öneren bir “kamusal bilim adamı”na dönüşmüştür. Gelecek üzerine düşünecek, tahminler yürütecek, ona ayna tutacaktır. Firması ise, yalnızca yatırımcı, müşteri ve kullanıcının etkileştiği geleneksel şemanın, mühendislerin; finansçıların; yönetim, süreç ve tarz uzmanlarının da dahil edilmesiyle aşıldığı bir ilişkiler şebekesi olacaktır. Bu yeni mimari ilişkiler şebekesinin mekanı, farklı meslek uzmanlarının gereğince eklemlenmesinin teşvik edildiği, verimlilik ve farklılığın, süreklilik ve çeşitliliğin hüküm sürdüğü bir kulüp, atölye, laboratuvar ve araba fabrikası melezidir. (van Berkel & Bos, 1999, s. 27-28).

Günümüze ulaşıldığında ise, 90larla kendini göstermiş ekoloji vurgusunun sürdüğü görülmektedir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 582-603)... Bu “estetik bütünlük zamanında”, mimarlık, sanatlarla melezlenmiştir (Masiero, Mimaride Estetik, 2006, s. 214).

Yüzyılın ilk yarısı-günümüz aralığı belirlenen araştırma soruları üzerinden yeniden ele alınacak olursa:

1. 20. yüzyılın ikinci yarısı mimarlığı, ilk yarısında hakim olmuş Modern tutuma karşı ortaya konan tepkiler çerçevesinde biçimlenmeye başlamıştır. Buna göre; dönem kuramcılarınca:

Büyük ölçekli, belirlenimci-kuralcı, tektipleştirici, nesnel, fiziksel ve inşacı, teknik-mekanik, tepeden inmeci, belirli bir toplum kesimine hitap eden-toplumun geneline uzak, yabancı, idealist-ütopyacı-silbaştancı, başta esnekken sonraları katılaşmış ve tarzlaşmış, aşırı derecede sadeci ve olumsuz anlamda bütüncül²¹³ olarak nitelendirilen Modern mimarlık, tasarım ve estetik yaklaşımlarına karşı çıkmıştır.

Böyle bir tutum yerine ise; ufak ölçekli-cerrahi-noktasal, çeşitli, öznel-kişisel, yöresel-geleneksel (yeniden ortaya çıkan dekorasyon kavramı, tarih vurgusu ve tarihsel inş yöntemleri, yerleşim modelleri, yöresel malzemeler...), fiziksel yerine düşünsel, insani, toplumun istekleri doğrultusunda-toplumun geneline hitap eden, onun değerlerinden doğan, mevcudun düzeltilmesini, iyileştirilmesini kendine yöntem belirlemiş bir yaklaşım önerilmiştir.

Bu yaklaşım değişimi kapsamında ayrıca, 60larla birlikte, modernizmin, anlam yönünden de sorgulanması söz konusu olmuştur. Bununla birlikte de, bu sorgulamada faydalanılan iletişim kuramı, göstergebilim, fenomenoloji ve yapısalcılık gibi meslek dışı modeller, alanlar mimarlık kuramına dahil olmuştur. 80lere gelinmesiyle, bu eleştiriler ve çeşitlilik ortamı talepleri, ortaya konan postmodernizm ve postyapısalcılık kavramları altında temellendirilmiştir. Yine 80lerde ortaya konan bir diğer kavram olan yapısökümle ise, genel anlamda batı metafiziği hedef alınmış, iyi-kötü, doğa-ruh, vücut-ruh, özne-nesne, zaman-uzam, madde-form, güzel-çirkin gibi metafiziğin geleneksel karşıtlıklarından bir özgürleşme düşünülmüştür. Mimaride ise bu; felsefi kavramlardan, yapının uyum-armoni, bütünlük ve dayanaklılık değerleri ve saflığı üzerinden ele alındığı geleneksel yaklaşımdan bir kopmaya, bunun yerine, ona içsel olan kusurları ve ikileleriyle birlikte ele alındığı bir yaklaşımın önerilmesine karşılık gelmiştir. Bu şekilde bir tavır, haklı olarak, dönem kapsamında estetik değerler üzerinden belirgin bir analizle karşılaşılmamasının gerekçelerinden biri olarak öne sürülebilir.

90lı yıllar, postmodern ve yapısökümün -ve beraberinde mimaride salt estetik bir tutumun-, öne çıkan ekoloji vurgusu, gelişen sayısal yazılım ve teknolojilerin kuram ve uygulama alanlarındaki etkileri, kuramsal alanda, 60lardan itibaren etkin olmuş iletişim kuramı ve göstergebilim gibi meslek dışı modellere karşı beliren inşai-

²¹³ Bütüncül Modernist tutum doğrultusunda pek çok kuramda farklı ölçeklerin (mobilya-kent tasarımı) ve sanat alanlarının bir arada bir bütün olarak ele alındığı unutulmamalıdır.

tektonik, somut deneyimlere odaklanan-fenomenolojik ve büyüyen ölçek, artan hız ve ihtiyaçlar doğrultusunda kendini gösteren faydacı yaklaşımların etkisinde gücünü yitirmesine tanıklık etmiştir. Bu başlıklardan ekoloji vurgusu, kuram ve uygulama alanlarında günümüzde de güncelliğini korumaktadır.

Mesleki anlamda ise, mimarlığın ne olduğuna yönelik tartışma bu dönemde de sürmüş, alan, yine, sanatlarla olan ilişkisi üzerinden ele alınmıştır: Kimi kuramda mimarlığın hangi durumlarda sanat, mimarlık ürününün ise hangi durumlarda sanat eseri kabul edilebileceği ve bu doğrultuda estetik yönden ele alınabilirliği şeklinde, daha temel bir sorgulama hakim olmuş, kiminde ise sanatlardan biri olan mimarlık onların en yapıcısı, soylusu olarak kabul edilmiştir. Günümüze ulaşıldığında mimarlık sanatlarla melezleşmiş, sınırlar muğlaklaşmıştır. Bir bütünleşmeden söz edilebilmektedir. Bunda, yüzyılın ikinci yarısıyla televizyonun yaygınlaşmasının da katkısıyla çeşitlenmeye başlayan, postmodernle zenginleşip yaygınlaşarak günümüzdeki - internet ve sosyal medyanın hakimiyetindeki- halini alan çoklu medya ortamının, farklı ölçekler, alanlar arasındaki bağlayıcı niteliğinin katkısı yadsınamazdır.

Mimar figürünün ise öncü karakterini koruduğu söylenebilir. Bununla birlikte, önce; dönem başlangıcından itibaren hakim olup postmodernle belirli hale gelen modernizm eleştirileri doğrultusunda, teknikle olan güçlü ilişkisi zayıflamış, geleneksel bir form yaratıcısı olmuştur (Harvard Architecture Review ve Culot'da yer verilen mimar figürleri). Ardından, postmodern yaklaşımın zayıflaması, mesleğin büyüyen ölçeği-kapsamı ve artan teknoloji vurgusu ışığında da, araştırmalar ve analizler doğrultusunda bir yaşam kurgusu öneren, gelecek üzerine öngörüler ortaya koyan, farklı alanlardan uzmanlarla sürekli irtibat halinde olan, birlikte çalışan bir kamusal bilim adamına dönüşmüştür (van Berkel ve Bos'un mimar tanımlaması).

2. Bu çerçevede, 20. yüzyılın ilk yarısı-günümüz aralığı mimarlık kuramında, doğrudan estetik değerler üzerinden bir analizle veya genel anlamda mimarlık veya mimarlık ürünleri üzerine, öne çıkan bir estetik değer yargısı ortaya koyma eylemiyle karşılaşılmamaktadır.²¹⁴ Bu durum aşağıdaki nedenlerle ilişkilendirilebilir:

²¹⁴ Dönem kapsamındaki Libeskind ve Krier'nin kuramlarında dahi, doğru zevk ('in reddi) ve mimaride estetik yönün oranlar, taşıyıcı sistem, malzeme ve renk gibi temel öğeler üzerinden tanımlanması, şiirsel-aşkırıncı bir bakışla bağdaştırılması gibi geleneksel kabul edilebilecek estetik başlıklar yer almış olsa da, doğrudan değerler üzerinden bir analizle karşılaşılmamıştır.

- a. Postmodern durumla içerisine girilen hızlı tüketim döngüsü ve çeşitlilik ortamının sabit-kalıcı-genelgeçer veya uzun vadeli bir estetik değerler mantığı ortaya konulmasının önünde engel teşkil etmesi
 - b. 19. yüzyıldan başlayarak etkisini arttıran metafizik alandaki zayıflamanın son halkası olarak görülebilecek yapı söküm çerçevesinde bilindik “değerler üzerinden” bir yaklaşımın önemini yitirmesi
 - c. Bunun takiben, 90’lı yıllarla, estetik nitelikte yaklaşımların genel anlamda popülerliklerini yitirmeleri
3. Bununla ilişkili olarak da, bir değer statüsünden, statülendirilmesinden söz edilememektedir.



4. SONUÇ

1. İlk olarak; Antik dönem Yunan kültüründe, kozmik yasaları açığa çıkaran, eseri, ürünü de onlara uyarak, tözleri yansıtarak ortaya çıkaran aracı niteliğinde bir yapıcı, sanatçı, zanaatkar, *poiētēs* figürüyle karşılaşılmaktadır. Bu eser ve ürünlerin ortaya konduğu alanlardan biri olarak mimarlık da, diğer sanatlarla birlikte, bir yapım, *tekhne* konumundadır. Antikite kapsamında farklı figürlerce farklı şekillerde sınıflandırılmış sanatlar arasında mimarlık, kıyasla aşağı bir konumda olan bir yapma bilgisidir. Bu konumu mekanik sanatlar (pratik beceri veya zanaatle ilgili olan uğraşlar) arasında yer alacağı Ortaçağ kapsamında da devam edecektir. Çeşitli kural, kavram ve düzenlere dayanılarak, akılcı bir şekilde ortaya konmaktadır. Estetik yönden de şema yine bu şekildedir: Mimarlık ürünleri, kimileri fiziksel özelliklere kimileri de mükemmellik veya nesnel güzellik gibi çeşitli anlamlara, değerlere karşılık gelen kavramlara uygunluğu ölçüsünde estetik yönden olumlu olmaktadır. Bu estetik yönden olumlu olma, değere sahip olma sürecinde ne onu ortaya konan figürün ne de onu gözlemleyen figürün bir yeri bulunmamaktadır. Bunlardan Klasik döneme kadar yalnızca tapınaklarla ilgilenmiş olan mimarlık yapan figür, Roma kültürüne, Antikite'ye dair kuramı elimize ulaştırmış tek mimar olan Vitruvius'a gelindiğinde etkinliğini arttırmıştır. Pek çok yapı türüne dair bilgi sahibidir. Bununla birlikte, yapıları estetik yönden olumlu kılacak kurallar, düzenler üzerinde de gerekli gördüğü düzenlemeleri yapabilmektedir.

Bu noktada din (Hıristiyanlık) öğesinin ortaya çıkışı, mimarlığın gelişiminde bir sonraki döneme geçişi ifade etmektedir. Hıristiyanlığın önem kazanmasıyla, özellikle Ortaçağ'da, dini kavram, anlayış ve öğretiler mimarlık ürünlerinin tasarımında belirleyici etken olmuş, rahip figürleri ise mimarlık kuram ve uygulamasında etkin figürler haline gelmiştir. İlişkili olarak, mimarlığa da genişletilebilecek bir değerlendirme mantığı doğrultusunda; Yunan kültüründekine benzer şekilde, bu defa en yetkin hallerinin Tanrı figüründe bulunmaları farkıyla, büyük oranda fiziksel veya sayısal-matematiksel olan çeşitli kavramlara, temel niteliklere uygun olan, bünyesinde onlara sahip olan mimarlık ürünleri estetik yönden olumlu olmaktadır. Bu nesnel değer

kazanma şemasında yine mimar figürünün -ve mimarlık özeli için onu gözlemleyen öznenin- bir rolü bulunmamaktadır.

Rönesans'la birlikte, hakim olan Hümanizm anlayışı doğrultusunda, Antik dönem Yunan kültürüne karşı artan bir ilgiyle, onun yeniden benimsenmesiyle karşılaşmıştır. Bu bağlamda mimaride, Yunan kültüründen devşirilen düzenler ve biçimler Romanesk veya Gotik gibi daha yöresel ve din ekseninde kabul edilebilecek tarzlara tercih edilmiş, Antik tekil kuramsal metin olan Vitruvius'un *De Architectura*'sının yapısını ve içeriğini temel alan çok sayıda eser ortaya konmuştur. Bu eserlerden estetik bir incelemeye yer verenlerde, benzer şekilde, katı bir Antik, nesnel nitelikteki estetik yaklaşımı hakimdir. Bu anlayış dahilinde, Hümanist anlayışla ilişkili olarak önem kazanmış olmasına rağmen, ne mimar figürü ne de eserle karşılaşan özne estetik değerenmede etkilidir. Bunlarla birlikte, mimarlığın bir sanat olarak değeri artmış, liberal (özgür) sanat olmuştur. Akılla olan güçlü ilişkisi doğrultusunda kimi kuramcıda bir bilim olarak sınıflandırılmasıyla da karşılaşmıştır. Aklın önemi artmaya devam ederken duysal yön de -özellikle Barok'la birlikte- kendini göstermiştir. Tüm bu değışimler ve etkileri belirgin olarak 17. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, kurulan Kraliyet Mimarlık Akademisi'nde, katı klasik nitelikte bir eğitim ve beraberinde de nesnel bir mimari değeri anlayışı görölmüştür. Bu yaklaşımda mimarlık, çizim, resim, heykel ve gravür sanatıyla birlikte, artık bir güzel sanattır. Aynı dönem gerçekleşen, içinde okulun çeşitli eğitimcilerinin de yer aldığı Eskiler-Modernler tartışmasında (Modernler tarafında) ise klasikçiliğin bağnaz bir şekilde benimsenmesi ve bu doğrultuda bir aracı konumundaki mimar figürü karşısında, yapıların strüktürel verimlilikleri, bunun sağlanmasında söz sahibi bir mimar figürü ve "Eski" klasikçi yaklaşımca estetik değeri yönünden gener geçerliği savunulan fiziksel niteliklerin (orantılar) kültürden kültüre değışkenlikleri yani bir çeşit öznellik öne çıkarılmıştır.

Aydınlanma Dönemi, mimarlık için akılcı-mantıksal ve duysal-öznellerin artış göstermesi üzerinden tanımlanabilmektedir. Bu doğrultuda, akılcı-mantıksal tarafta, mimarlığın yapısal, aydınlanma yönünden ve akustik verimliliği veya salt işlevselliği üzerinden faydacı bir tutumla ele alınması ve estetik yönden -yine nesnel bir şekilde- değeriendirilmesi yer almıştır. Duysal-özneller tarafta ise, mimarlığın, mimarlık ürünlerinin ve düzenlerin bireyde uyandırdığı duysu ve hislerin ve bunların ilişkilendikleri estetik değerielerin sorgulanması yaklaşımları kendini göstermiştir (18.

yy. Fransa ve İngiltere'si). Uygulama alanında, her iki yaklaşım da, farklı gerekçelerle, Klasik tarza olan ilginin azalmasına neden olmuştur (Fransa'da, akılcı bir bakış açısıyla, Gotik'in Klasik tarza göre daha verimli bulunması; İngiltere'de, beğenin çeşitliliği veya görecelilik ve estetik etki temelinde, akademik özgürlük sayesinde yeni tarz arayışlarına girilmesi). Göreceli, deneyimci bir yaklaşımın etkin olduğu İngiltere özelinde, bahçe kuramı ve pitoresk yaklaşımı da önem kazanmıştır. Sanayileşme ve beraberinde de dökme demir gibi istenilen forma girebilen bir malzemenin ortaya çıkması da bu çeşitlenmeyi destekler nitelikte olmuştur.

Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin ardından, teknolojik gelişmeler ve beraberinde gelen sosyal sorunların, artan milliyetçi duyguların etkisinde 19. yüzyıla geçilmiştir. Bu bağlamda mimaride; öne çıkan kültür vurgusu ve tarihselci yaklaşım, sanayileşme tarafında ve karşısında yer alan tutumlar, bu yüzyılda da etkinliğini arttırarak sürdüren öznel, göreceli yaklaşımın da katkısıyla; benimsenen veya ortaya konan farklı tarzlar üzerinden savunulmuştur (Klasik Roma-Klasik Yunan, Romanesk, "Yuvarlak Kemer", Gotik, Eklektik... tarzlar). Bu tarzçı yaklaşım ve tarz bolluğu ortamında bir tarzlar çatışması ortaya çıkmıştır. Yapı tipi çeşitliliği de artmıştır. İlişkili olarak, mimarlık ürünlerinin estetik yönden değerlendirilmesinde Klasik yaklaşım etkisini yitirmiş, değerlemenin faydalılık ve 18. yüzyıl sonlarında da karşılaşmaya başlanan özne, gözlemleyen üzerindeki hisler doğrultusunda yapıldığı yaklaşımlar benimsenmiştir. Sanayileşmeyle mimaride estetik yönden, özellikle de süsleme alanında beliren olumsuz anlamdaki çeşitlilik karşısında, dürüst ve faydacılık karşıtı tavırlar da kendini göstermiştir. Bu çerçevede mimarlık, kimi durumda, faydayla kurulan ilişkisi doğrultusunda, bilimle yakın ilişkide olan bir sanat; kimi durumda faydasız, keyfi gözetilen bir süsleme sanatı; kimi durumda da (yüzyıl sonundaki psikolojik-biçimci Alman kuramcıları), algısal bir bakış açısından, mekanın sanatıdır. Güzel sanatlar sınıflandırması önemini yitirmiştir. 20. yüzyıla geçiş, aşağıdaki gerekçeler kaynaklı bir mimari paradigma değişimiyle gerçekleşmiştir:

- a. İşlevselci-akılcı-mantıksal yaklaşımın güç kazanması
- b. Tarzçı tutum kapsamında yüzyıl boyu gerçekleşen denemelerin ardından gelen yeni malzemelerle geleneksel biçim havuzunun ve tasarım anlayışının dışına çıkılması isteği

- c. Ortaya çıkan psikoloji biliminin etkisiyle mimari beğenin soyut ve dolaylı bir hal alması (soyut bir biçim güzelliği)
- d. Ekonomik nedenler

Bu doğrultuda 20. yüzyılın ilk yarısı modernizm olarak adlandırılan evrensel nitelikte bir mimarlık yaklaşımı altında toplanmaktadır. Modernizmle temelde; geçmiş yaklaşımlar, tarzlar, geleneksel ve yöresel malzeme kullanımı reddedilmiştir. İşlevselci bir tutum benimsenmiş, bu doğrultuda teknoloji vurgusu ile makine benzeşimleri yapı tasarımında etkin öğeler haline gelmiştir. Cam, çelik ve çimento gibi her yerde üretilen yapay malzemelerin kullanımı tercih edilmiştir. Yüzyılın ilk yarısı dahilinde iki tane dünya savaşının gerçekleşmesi ve ardından gelen acil konut ihtiyacı gibi pratik kaygılar, bu faydacı yaklaşımı daha da güçlendirmiştir. İşlevce dikte edilen sade hatların, temel geometrik biçimlerin kullanımının estetik yönden olumlu (güzel) bulunduğu, büyük ölçüde yapılar ve inşai prensipler üzerinden aktarılan bir estetik yaklaşımı öne çıkmıştır. Bununla birlikte kimi kuramcıda bu nesnel-fiziksel-biçimsel özelliklerin gözlemci üzerindeki etkilerine yer verildiği, bu doğrultuda estetik yargılamanın özünde temellendirildiği şemalarla da karşılaşmıştır. Bu çerçevede artık, akademik sınıflandırmaların ötesinde, sanatlarla bir arada olan, onlarla bütünleşik olarak kavranan ya da sanatlar arasında öncül bir konuma sahip olup onları şemsiyesi altında toplayan bir mimarlık mesleği, alanı mevcuttur. Böyle bir alanı ise, tek veya çeşitli akımlar dahilinde öne çıkan, önem kazanmış entelektüel sanatçı-mimar figürler temsil etmektedir.

Yüzyılın ilk yarısının sonları ve özellikle ikinci yarısı, mimaride modern yaklaşıma yöneltilen eleştirilere sahne olmuştur. Sağlıklı, düşük maliyetli yapılaşma ihtiyacı gibi pratik kaygıları çözümlemek adına ortaya konmuş modern mimari öneriler, belirlenimci-kuralcı, tek-tip, sadeci, elitist, teknik merkezli ve bağlamdan kopuk olmaları üzerinden eleştirilmiş ve başarısız bulunmuştur. Buna karşı, mimari tasarımda ve şehircilikte esnek, insancıl, öznel-çeşitli, toplumsal nitelikte, yöresel, tarihsel yaklaşımlar ve iletişim kuramı, göstergebilim, fenomenoloji gibi meslek dışı alanlardan devşirilen modellerin benimsenmesi söz konusu olmuştur. Estetik yönden, çeşitli yöresel inşaa yöntemleri, tarzlar, şehircilik prensipleri, malzeme, süsleme ve yapı elemanı tercihleri olumlu karşılanmıştır. Bu eleştirel tutum 1980lere gelinmesiyle Postmodern başlığı altında temellendirilmiş; aynı döneme ait yapışöküm kavramı ile de mimaride felsefi, metafizik yönden bir arınma hedeflenmiştir. 19. yüzyılda kendini

gösterip yapışökümle doruğa çıkmış olan bu metafizik zayıflamayla bu noktada, öne çıkan bir değerleme prensibine (nesnel nitelikler veya gözlemciideki hisler üzerinden değerli olma veya değer atfedilme) rastlanmamaktadır. 90lara gelinmesiyle salt estetik, tarihselci ve tarzci bir konuma kaymış postmodern ve beraberinde de yapışökümcü yaklaşım, sayısal yazılım ve teknolojilerdeki gelişim, büyüyen ölçek kaynaklı faydacı anlayışlar, önem kazanan tektonik-inşai ve ekolojik yaklaşımlar etkisinde önemlerini yitirmiştir. Yeni bin yıla, mimaride ekoloji vurgusu eşliğinde girilmiştir. Bu süreçte (20. yüzyılın ikinci yarısı-günümüz) mimar figürü, önce modernizm eleştirileri kapsamında, kazandığı teknik yönünü yitirmiş, geleneksel bir form yaratıcısına dönüşmüştür. Ardındansa, mimarlığın büyüyen ölçeğı-kapsamı ve artan teknoloji vurgusu ışığında, araştırmalar ve analizler doğrultusunda bir yaşam kurgusu öneren, gelecek üzerine öngörüler ortaya koyan, farklı alanlardan uzmanlarla sürekli irtibat halinde olan, çalışan “kamusal bir bilim adamı” olmuştur. Bununla birlikte her iki durumda da toplumda yine öncü bir figürdür. Sanatlarla olan ilişkisi halen sorgulanan mimarlık ise, günümüzde sanatlarla bütünleşmiştir.

Antik dönemden günümüze mimarlık kültürünün durumu, yukarıda, dönemler kapsamında gerçekleşen önemli olaylar, değişimler üzerinden kısaca yeniden ortaya konmuştur. Bu bilgiler ışığında belli başlı çıkarımlarda bulunulabilir:

- a. Antikiteden günümüze genel anlamda, mimarlığı da kapsayan, bir mesleki özelleşmeden söz edilebilir. Bu doğrultuda Antik dönemde sanatlarla birlikte genel bir yapma faaliyeti, yapım, ortaya çıkarma olarak tanımlanabilecek, ardından bir “Rönesans insanı”nın hakim olduğu pek çok alandan biri olan bir mimarlıktan günümüzde, farklı meslek ve alanlarla (sanat, pazarlama, mühendislik dalları...) irtibat halinde gerçekleştirilen yapıli çevre tasarlama sürecinin bir parçası olan bir mesleğe geçiş söz konusu olmuştur. Bu özelleşme doğrultusunda ilgi alanında doğrudan bir sınırlanmadan söz edilebileceğı gibi, yakınındaki diğer alanlarla -örneğin sanatlar- daha yakın bir ilişkiden, bir bütünleşmeden ve dolaylı bir kapsam artışından da söz edilebilir.
- b. Bu özelleşmenin yanında bir statü artışı da söz konusudur. Antik dönemde yapma faaliyeti olan mimarlık, bir yapma bilgisi, aşağı-mekanik sanat, liberal (özgür) sanat, güzel sanat, sanatların ilki ve en yücesi, teknikle olan yoğun ilişkisi veya akılcı yönü doğrultusunda bir bilim ve tüm sanatları organize eden sanat olmuştur. Hem sanat hem de teknik ve teknolojiyle, akıl ve duyguyla

olan, dönemler geçtikçe artan ilişkisi doğrultusunda günümüzde bütüncül, bütünleştirici bir konumdadır. Benzer bir statü artışı da mesleğin uygulayıcısı mimar figürü için söz konusu olmuştur. Yapıyı aşkın kurallara göre ortaya koyan bir “yapıcı-aracı”dan onu hem estetik bir nesne hem de sosyal sorunları çözümleme, ihtiyaçları karşılama aracı olarak gören, akımlar ortaya koyan bir öncü-entelektüel-sanatçıya, “kentsel bir bilim adamına” dönüşmüştür.²¹⁵

- c. Geçmişten günümüze, yapıyı çevreyle olan doğrudan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda sosyal olaylarla iç içe olmuş, kimi durumda olayları belirleyici bir rol oynarken kimi durumda da onlardan doğrudan etkilenmiştir.

2. Antik dönem bağlamına geri dönüldüğünde, mimarlık ürünlerinin değerlendirilmesinde kullanılan tekil estetik değer olarak güzel değeri karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda, Rönesans öncesine ait elimize ulaşan, mimarlığa doğrudan yer vermiş tek eser olan Vitruvius’un *De Architectura*’sında, güzelliğe mimarlığın temel öğelerinden bir olarak kalıcılık ya da dayanıklılık ve faydalılık ya da uygunluğun yanında yer verilmiştir. Bununla birlikte; Vitruvius’un yine mimarlıkla ilişkilendirdiği, parça-bütün uyumu ve orantı uygunluğu anlamına gelen simetri (*symmetria*) kavramı nesnel bir güzelliği, genişliğin yüksekliğe, uzunluğun da genişliğe uyumu gibi yapıdaki bütüncül bir uyuma karşılık gelen armoni (*eurythmia*) kavramı psikolojik bir güzelliği ve eserin doğru bir tarz (Dorik, İyonik veya Korint) ve iç-dış uyumu gözetilerek yapılması anlamına gelen uygunluk (*decor*) kavramı ise toplumsal anlamda güzeli temsil etmektedir. Bu anlamda çeşitli fiziksel nitelikleri sağlayan mimarlık ürünü güzel değerine sahip veya -kısaca- güzel olmaktadır.

Klasik kültürün yeniden benimsendiği Rönesans’la birlikte, mimaride de yeniden Klasik yani Vitruviusçu bir değer anlayışı hakim olmuştur. 19. yüzyıla dek varlığını sürdürecektir bu tutumun, Rönesans ve Aydınlanma Çağı kapsamlarında bir bağlayıcı niteliğinde olduğu söylenebilir.

Buna göre ilk olarak, Alberti’de, güzel değeriyle karşılaşmıştır. Vitruviusçu bir tutumla güzellik yine mimarlığın temel öğelerinden biridir. Evrensel nitelikteki matematiksel kurallar ve harmonik oranlar (bir parça-bütün uyumu) üzerinden,

²¹⁵ Özellikle 2010 sonrası Pritzker ödülleri, kazananların belirlenmesinde sosyal sorumluluk; çevreye, bağlama, kullanıcıya duyarlılık; katılımcılık; insancılık ve kentsel politikalarda kentlinin tarafında kalarak söz sahibi olma gibi temalardan söz edilir olması, bu şekilde bir tespitin mimarlık camiası tarafından da kabul gördüğünü destekler niteliktedir.

bünyesinde aşkın idelerin doğru bir taklidine sahip olan yapı güzeldir. Benzer şekilde, Palladio'da da güzel değerine, "mükemmel" bir yapının temel öğeleri arasında yer verilmiş, güzel bir mimari, parça-bütün uyumunda temellendirilmiştir.

Klasik değer anlayışının katı bir biçimde benimsendiği bir diğer bağlam olan 17. yüzyıl Fransa'sına gelindiğinde, François Blondel'de, memnuniyet uyandırma (yani yine güzellik) "iyi bir bina" için gerekli temel öğelerdendir. Güzellik yargısı yine parçalar arası uyuma yani orantılara dayandırılmıştır. Bununla birlikte bahsedilen memnuniyet uyandırma ve gusto kavramlarıyla bu nesnel güzellik anlayışına -bu aşamada etkisiz de olsa- bir özne ögesi eklenmiştir. Blondel'in çağdaşı ve rakibi Perrault'da ise, yapıların güzelliği yine inşa kalitesi, simetri (bu kez günümüzdeki anlamıyla), malzeme zenginliği ve orantı gibi fiziksel niteliklerde temellendirilmiştir. Ancak, yapılan pozitif güzellik-keyfi güzellik ayrımıyla, orantılar keyfi güzellik (gelenek veya moda gibi) başlığı altında ele alınıp, göreceli ve öznel yön resmen ortaya konmuştur.

Aydınlanma Dönemi'nde akılcı-mantıksal yön ve duyusal yönün kazandığı önem doğrultusunda, Klasik yaklaşımdan farklılaşan mimari değer temellendirmeleri ortaya çıkmıştır:

18. yüzyıl Fransa'sında, Michel de Frémin, Jean-Louis de Cordemoy ve Marc-Antoine Laugier'nin işlevselci nitelikteki kuramları, akılcı-mantıksal yaklaşıma örnek gösterilebilir. Buna göre Michel de Frémin ve Jean-Louis de Cordemoy'da, strüktürel yönden verimli olan yani daha zarif taşıyıcılara ve daha geniş açıklıklara, boşluklara ve dolayısıyla ferahlığa sahip olan yapı güzel, iyi, mükemmel, zevk verici ve görkemli bulunmuştur. Laugier'de ise güzel değeri öne çıkmış, yalnızca işlevsel kaygılar doğrultusunda yapılmış yapı öğeleri ve yapıların güzel olduğu savunulmuştur. Gerçekleşen değişikliklere rağmen bu kuramlarda, değer yine nesneye ait özellikler üzerinden ortaya konmaktadır, veya farklı bir deyişle, nesne çeşitli fiziksel özelliklere sahipse değere de sahip olmaktadır.

18. yy. Fransa ve İngiltere'sinden Sebastien Leclerc, Jacques-François Blondel, Edmund Burke ve Uvedale Price'ın görüşleri ise duyusal-öznel kanadı temsil etmektedir. Leclerc'te, güzellik işlev yerine duyusal algı ile ilişkilendirilmiştir. Ortaya koyduğu karakter kavramı kapsamında Blondel'de ise, mimarlık ürünleri yüce değeri ve erkeksilik, katılık-sağlamlık ve narinlik gibi çeşitli niteleyiciler, hisler ve

kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Edmund Burke de, klasik anlayışın tersine, yüceyi güzele eşit hatta onun üzerinde bir konuma getirme çalışmıştır. Bu doğrultuda, mimarlık ürünlerinin değerlendirilme şemasında, güzelden çok yüce detaylandırılmıştır. Buna göre; nesnelerin, mimarlık ürünlerinin ufaklık, pürüzsüzlük, kademeli değişim gibi çeşitli özellikleri, öznde, gözlemcide güzellik tepkisi uyandırmaktadır. Benzer şekilde; öznde enginlik hissi uyandıran dik açılar, sonsuzluk hissi uyandıran yuvarlak formlar veya koyu renk kullanımları, yani, çeşitli nesnel özellikler veya nesnel özelliklerin öznde uyandırdıkları hisler doğrultusunda öznde yücelik hissi uyanmakta, yücelik yargısı ortaya konmaktadır. Uvedale Price'ta ise güzel ve yücenin yanında, ikisinin orta noktası olarak kabul edilebilen pitoresk değeri ortaya çıkmıştır. Kuramında; asimetrik, eskimiş-yıpranmış ve çevreye, doğaya uygun tasarlanan yapılar pitoresk olmaktadır. Bu pitoresk olma yargısına ise, nesnenin, yapının gözlemcide uyandırdığı merak hissinden varılır. Değerlemeyle duyuşal algıyı, duyguları, hisleri ilişkilendiren bu yaklaşımlarda yargılamanın her özne için farklı mı yoksa farklı özneler arasında kültürel vb. kimi gerekçelerle paylaşılır nitelikte mi olduğu ise tartışma konusu olmuştur.

Bu görüşlerle birlikte, Johann Joachim Winckelmann'da, ufak değişikliklerle de olsa Klasikçi bir mimari değer yaklaşımıyla yeniden karşılaşılmıştır. Buna göre; parça-bütün ilişkisi ve işleve uygunluk üzerinden tanrısal bir güzel idesini bünyesinde yansıtan bir nesne -veya mimarlık ürünü- güzel olmaktadır.

Klasik değerlendirme anlayışının sanayileşme, tarihselcilik ve kültür vurgusu altında etkisini yitirdiği bir çeşitlilik ortamı olan 19. yüzyılda gelindiğinde, mimarlığın, mimarlık ürünlerinin faydalılık -ve faydasızlık-, öznde doğurdıkları hisler ve bu yüzyılda ortaya çıkan psikoloji biliminin etkisinde, öznde yarattıkları zihinsel durum ve süreçler üzerinden değerlendirildiği kuramlarla karşılaşılmıştır:

Buna göre ilk olarak, Alman bağlamında, August Schlegel figüründe; güzel değeri öne çıkmaktadır. Schlegel'in Kantçı *ereksellik* kavramına dayandırdığı işlevselci nitelikteki değerlendirme mantığında, işlevini görünüşü, biçimi üzerinden vurgulayan bir yapı güzel olmaktadır. Bu güzelliğin kaynağı olan *erekselliğin görünüşü* ise, ihtiyaç ve süsleme ile birlikte, Vitruviusçu bir mantıkla, bir yapının üç temel ögesi olarak ortaya konmaktadır. Kantçı değerlendirme mantığı doğrultusunda, bu güzellik yargılamanın özne-gözlemci tarafından, bir genel geçerlik iddiasıyla ortaya konduğu çıkarımında bulunulabilir. Yüzyıl ortası İngiltere'sinde, John Ruskin tarafından ise,

güzel, çirkin ve yüce değerlerine yer verilmiştir. Sanayileşme karşıtı, ahlaki konumuyla ilişkilendirilebilecek şekilde mimarlık, faydasız bir güzellik taşımalıdır. Mimarlık ürünleri, doğaya, yaratılmışı benzedikleri oranda güzel, benzemedikleri oranda da çirkin olmaktadır. Bu doğrultuda, güzel değeri taklitle (doğanın taklidi) ilişkilendirilmişken, yer verilen bir diğer değer olan yüce değeri ise özgünlükle ilişkilendirilmiştir. Özgünlük veya insan aklınca düzenlenme miktarı arttıkça nesnedeki, mimarlık ürünündeki yücelik artmaktadır. Bu değerler üzerinden yargılanma, yani mimarlık ürününün güzel veya yüce olması, temelde, biçim, arkad ve nef gibi mimari eleman ve taş işçiliği tercihleri, süsleme yer ve prensipleri gibi öznedegözlemcide çeşitli his ve etkiler uyandıran çeşitli fiziksel özelliklere dayandırılmıştır. Ruskin'in yaklaşımı doğrultusunda aktardığı bu özellikler (özellikle güzelliğin yargılanmasıyla ilgili olanlar), orantılar gibi Klasik nitelikte değişmez ilkelerden çok yol gösterici, hataları önleyici kurallardır. Tüm güzel oranlar tek olup, akli ve gözü uygun olan her birey onları bulabilmektedir.

Schleiermacher ve Schopenhauer'de ise güzel değeriyle karşılaşmış, güzellik küteselliğe dayandırılmıştır: Schleiermacher'de, direnen malzemenin kontrol altına alınması; Schopenhauer'de ise, sağlamlığın yerçekimi ile mücadelesi ortaya güzel bir mimariyi çıkarmaktadır.

Alman kuramından bir diğer figür olan Adolf Göller'de de, yine güzel değeriyle karşılaşmış, yargılama mantığı psikolojik-biçimci bir şema üzerinden açıklanmıştır. Buna göre ilk olarak; Göller'in orantısal ilişkileri aşkın bir güzelliği hedefleyerek algılar üzerinden ortaya koyduğu seri yasasında güzellik, kombinasyon, devamlılık ve zıtlığa dayandırılmıştır. August Thiersch de, benzer şekilde, yapılarda armoni ve güzelliğin temel tekil bir biçimin tekrarına dayandırıldığı bir şema ortaya koymuştur. Göller ayrıca, estetik yargılamanın -nesnenin çeşitli fiziksel niteliklerinin özne üzerinde bıraktığı etki, doğurduğu hisler doğrultusunda- özne tarafından yapıldığı şemayı reddetmemiş, ancak işleyişinin de bu noktada bilinemediğini belirtmiştir. Buna karşı ise, mimarının tarihsel ve sembolik niteliklerden, içerikten bağımsız olarak, üzerinde düşünülmeden, sadece biçimi sebebiyle beğenilmesine dayanan soyut bir güzellik yaklaşımı ortaya koymuştur.

20. yüzyılla birlikte, mimari estetik değer temellendirmelerinde, işlevselci-faydacı veya akılcı-mantıksal tutumun kazandığı önemin ve psikoloji kökenli soyut, sadeci bir estetik anlayışının benimsenmesinin etkileri Modernist yaklaşım çerçevesinde

belirginleşmiştir. Bu doğrultuda Henry van de Velde'de mimarlık güzel değeri üzerinden ele alınmış, işlevine tam uyan bir mimari güzel kabul edilmiştir. Amerikan kuramsal ortamında da yine güzel değeri ve güzellik kavramı öne çıkmış, taşıyıcı sistemin gizlenmediği yani dürüst; işlevsiz, karmaşık ve geçmişe ait formların yer almadığı bir mimari güzel olmuştur. Benzer şekilde, Le Corbusier'de de temel geometrik biçimlerin kullanıldığı bir mimari güzel olmaktadır. Bununla birlikte Corbusier'nin kuramında yargılanma, mimarlar tarafından bu biçimsel sadeci mantıkla tasarlanan mimarlık ürünlerinin öznel-gözlemciler üzerinde uyandırdığı hisler, duygular doğrultusunda gerçekleşmektedir. Bir nesne-özne, biçim-içerik birlikteliği söz konusudur. Öznel tarafı ağır basmakla birlikte benzer bir birliktelik de mimari güzelliğin çeşitli matematiksel kurallarda, biçimsel tercihlerde temellendirilmesinin empati kavramı üzerinden öznel bir zeminde gerçekleştiğini ortaya koyan Miloutine Borisavlièvitch'in kuramında görülmüştür.

Yüzyılın ikinci yarısında, modernizm eleştirileri ve genel bir metafizik zayıflama kapsamında, ilk yarı mimarlık kuramlarına hakim olmuş, mimarlığın işlevselci-faydacı bir tutumla ve nesnel bir şekilde değerlendirildiği tek-tip modern estetik yaklaşım etkinliğini yitirmiştir. Postmodernizmle ilişkilendirilen hızlı tüketim döngüsü ve çoğulculuk ortamı, metafizik zayıflamanın yapısökümle artarak sürmesi ve estetik kaygının, önem kazanan teknolojik ve çevresel tutumlar karşısında önemini yitirmesi çerçevesinde, yüzyılın ilk yarısının sonundan günümüze, kuramsal alanda yeni bir estetik değerlendirme yöntemiyle karşılaşılmamıştır. Estetik değer, kuramsal alanda yerini, modern tek-tipçilik karşısı postmodern bir yaklaşım çeşitliliğiyle ilişkilendirilebilecek şekilde, teknolojik, çevresel ve toplumsal değerlere bırakmıştır. Varlığını *praksis* veya uygulama alanında, düzeyinde örtük bir şekilde sürdürmektedir.

Antik dönemden günümüze mimarlık kuramlarında yer verilen değerler ve bu değerler üzerinden yargıya varma şemaları yukarıda kısaca yeniden ortaya konmuştur. Bu kapsamda, gerçekleşen değişimin bir öznellik ve/veya akılcılık artışı olduğu sonucuna ulaşılabilir:

Bu yönden; Antik dönemde, çeşitli aşkın ideleri veya ilkeleri temsil ettiğine inanılan çeşitli fiziksel özelliklere sahip mimarlık ürünlerinin güzel olduğu nesnel bir şema mevcuttur. İlk olarak 17. yy. Fransa'sında bu şema, mimarlık ürünlerinin memnun etmesi veya keyif vermesi kavramının tartışmaya dahil edilmesiyle öznellik anlamında değişmiştir. Ardından, aynı dönemde, bu fiziksel özelliklerden olan orantının öznel-

arası yani kültürden kültüre değişen yönünün ortaya konmasıyla yine öznellik ve görecelilik artmıştır. 18. yüzyıl Fransa'sında görülen, yapıların taşıyıcı sistem verimliliği veya salt işlev gözetilerek yapılmasını güzel bulan yaklaşımların ise akılcı yönden bir gelişime karşılık geldiği görülmektedir. Burada değere yine nesnel özellikler üzerinden sahip olunmaktadır ancak, bu özelliklerin arkasındaki prensip kozmik, aşkın değil mantıksal bir nitelik kazanmıştır. Öznelliğin gelişiminin sıradaki aşaması yine 18. yüzyıl Fransa ve İngiltere'sinde aşağıdaki şekillerde ortaya çıkmıştır:

- a. Fransa'da güzellik işlev yerine duyuşsal algıyla ilişkilendirilmiştir.
- b. İngiltere'de yargılamanın özne tarafından, nesnenin çeşitli fiziksel özelliklerinin özneye uyandırdığı hisler veya bu hislerin yine özneye doğurduğu hisler üzerinden gerçekleştirildiği kuramlar kendini göstermiştir. Bu tür estetik yargılamalar kimi kuramca bireysel kimi kuramca da evrensel kabul edilmektedir.
- c. Değer algılarının fiziksel özellik kaynaklı hislerden bağımsız, kültürel olarak paylaşılan zihin durumları olduğu şemalar ortaya çıkmıştır.

İngiltere bağlamında kuramlarda karşılaşılan değer çeşitliliği (güzelin yanında yüce ve pitoresk) de yine görecelilik yani öznellik artışıyla ilişkilendirilebilir. 19. yüzyılda Alman kuramsal çevresinde görülen, faydacı veya işlevselcilik öncülü *ereksel* mimari estetik değer yaklaşımı da akılcı-mantıksal yöndeki bir gelişim çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Bununla birlikte, Kantçı kökenleri doğrultusunda, bu yaklaşımda da değer yargılamasının yine özne tarafından yapıldığı, özneye temellendiği sonucuna ulaşılabilir. Aynı yüzyılda İngiltere'de, güzel ve yüce yargılamasının nesnenin çeşitli fiziksel özelliklerinin özneye uyandırdığı hisler üzerinden yapıldığı, ancak bu özelliklerin yargılama açısından bir kesinlik doğurmadığı tutumda da, yine bir öznellik artışı söz konusudur. Modernist 20. yüzyıl ilk yarı kuramlarında, yine akılcı-mantıkçı yön öne çıkmış, bu doğrultuda önem kazanan işlevselci estetik değer yaklaşımları sebebiyle, çeşitlilik veya göreceli yön zayıflamıştır. Kuramlarda karşılaşılan tekil estetik değerın yine güzel değeri olması bununla ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte, işlevselci-sadeci tasarımların, özneye oluşturduğu hisler sayesinde estetik olarak yargılandığının açıklandığı bazı dönem kuramlarına dayanarak, yargılamanın hala özne tarafından yapıldığı anlaşılabılır. Yüzyılın ilk yarısının sonundan günümüze, estetik değer ve değerlendirmenin kuramsal alandan çekilmesi, ekolojik, teknolojik ve

toplumsal değerler karşısında önemini yitirip uygulama alanına kayması da; yine, öznellik veya estetik yargılamanın öznel-arası niteliğinin tanınması, önceki dönemlere kıyasla daha belirgin bir şekilde kabul görmesine yorulabilir. Buna göre estetik değerler ve bu değerler üzerinden gerçekleştirilen yargılamalar, ortak tarih, kültür veya geleneğe sahip topluluklarca paylaşılır, bu toplulukların dışına çıkıldığında değişir niteliktedirler. Değerler ve yargılamaları kuramsal zeminde temellendirmenin, kurallarını ortaya koymanın veya sınıflandırmanın da bu kapsamda cazibesini yitirdiği söylenebilir.

3. Yukarıda yer verilmiş farklı değer şemalarına göre mimarlık ürününce sahip olunan veya üzerinden yargılamanın yapıldığı estetik değerler, ontolojik yönden ele alındığında ise, Antik dönemden günümüze değişim kısaca aşağıdaki gibi gerçekleşmiştir:

İlk olarak Vitruvius'ta, yer verdiği güzel değeri, günümüzdeki anlamlarından, karşılıklarından farklı olan, simetri, armoni ve uygunluk gibi çeşitli kavramlara dayandırılmış, bunun ötesinde bir ontolojik değerlendirmeye karşılaşılmamıştır. Değerin dayandırıldığı bu kavramlar mimarlık ürününde çeşitli fiziksel niteliklere uygunluk üzerinden temsil edilmektedir. Bununla birlikte değerin, benzer şekilde, bu kavramların karşılık geldiği fiziksel nitelikler üzerinden temellendirildiği yakın dönem felsefe metinlerinde, ontolojik olarak, değere sahip nesneden bağımsız bir varlık, bir töz, ide olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda değerin Vitruvius'ta da bu konumda olduğu söylenebilir.

İde konumundaki değer ile Klasikçi ve Vitruviusçu yaklaşımın benimsendiği Rönesans İtalya'sında yeniden karşılaşılmıştır. Yaklaşım, önemini giderek yitirse de varlığını 19. yüzyıla kadar sürdürmüştür (Alberti, Palladio, 17. yy. Fransa'sında François Blondel ve 18. yy. Alman kuramında Winckelmann'da güzel değeri).

18. yüzyılla birlikte, Deneyimci yaklaşımın katkısıyla, kuramsal ortama his konumundaki değerler girmiştir. Buna göre; estetik değerlendirme yaklaşımlarının öznelleşmesi-görecelileşmesi kapsamında, mimarlık ürünü artık sahip olduğu fiziksel özellikler doğrultusunda değere sahip olmamaktadır. Bunun yerine, bu özellikler öznde bahsi geçen değerle ilişkilenen ve o değer yargısının atfedilmesiyle sonuçlanacak hisleri uyandırmaktadır (gusto, karakter ve pitoresk kavramları, Jacques François Blondel, Price ve Burke'de değer temellendirmeleri). Bu konum, statü

varlığını, atfedilme şemasındaki öznelleşmelerle birlikte, 19. ve 20. yüzyıllarda da sürdürmüştür (Ruskin, Corbusier ve Borrisavlièvitch'te estetik değer).

His statüsüyle birlikte tartışmaya dahil olmuş bir diğer estetik değer konumu ise nörolojik tepki'dir. Bu konumdaki değerler de his konumundaki değerler gibi, nesnenin çeşitli fiziksel özellikleri kaynaklı olarak öznedeki belirlemektedir. Ancak yargılama bir zihinsel-mantıksal süreçten geçilmeden, doğrudan gerçekleşmektedir. Bu yönüyle his statüsündeki değerlere göre daha aşağı bir konumda olduğu anlaşılmaktadır (18. yüzyılda Burke'te, 19. yüzyılda ise Nietzsche'de güzel değeri).

18. yüzyıla ait bir diğer estetik değer konumu ise zihin durumları olan estetik değerlerdir. His konumundaki değerler gibi nesnelerin özellikleri kaynaklı değil kültürel kaynaklı olmaları yönünden onlara göre daha öznel veya görecelidirler (Richard Payne Knight'ta estetik değer).

Bu tanımlara göre; Klasik yaklaşımdaki, varlığı öznedeki bağımsız olup zihinsel-mantıksal-düşünsel olarak kavranan, nesnelerce yansıtılmakla, taşınmakla birlikte nesnel dünyanın ötesinde, aşkın veya tanrısal bir niteliğe sahip değerlerin yerini varlığı özneye bağlı, duysal ve duygusal olarak algılanan, hislere, tepkilere dayanan veya yine zihinsel olarak kavranmakla birlikte insan dünyasının, kültürünün, geleneğinin ürünü olan değerlerin aldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, Antik dönemden bir değer konumuna doğrudan rastlanan son dönem olan 20. yüzyılın ilk yarısına, ontolojik anlamda bir dünyevileşme ve insancılaşmanın gerçekleştiği çıkarımında bulunulabilir. Değerlemenin örtük de olsa öznel-arası bir şemada ve tüm çeşitliliğiyle sürdürdüğünün anlaşıldığı günümüzde de bu insani boyutun korunduğu sonucuna varılabilir.



KAYNAKÇA

- Alberti, L. B.** (1988). *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Baç, M., Taşdelen, İ., Yazıcı, S., İnan, İ., & Taşdelen, D.** (2007). *Felsefe* (1. b.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Banham, R.** (1978). *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger.
- Bötticher, K.** (1852). *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Ferdinand Riegel.
- Burke, E.** (1913). *The Works of the Right Honorable Edmund Burke, Vol. I*. Londra: G. Bell & Sons.
- Cevizci, A.** (2012). *Felsefe* (1. b.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Choay, F.** (2018, Mart 19). *Le Corbusier | Swiss architect | Britannica.com*. Mayıs 3, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://global.britannica.com/biography/Le-Corbusier> adresinden alındı
- Conrads, U. (Dü.).** (1970). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* (1. b.). Cambridge, MA: MIT Press.
- Culot, M.** (1980). Nostalgia, Soul of the Revolution. *Architectural Design*, 44.
- Curriculum Vitae - Sir Roger Scruton.** (2017). Eylül 29, 2017 tarihinde Sir Roger Scruton (şahsi web sitesi): <http://www.roger-scruton.com/about/curriculum-vitae> adresinden alındı
- da Costa Meyer, E.** (1995). *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat Into the Future*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Doğrusöz, U.** (2018, Haziran). Mimarlık Araştırmalarında Kuram, Doktrin, Eğitsel Söylem ve Yöntem Sorunsalları dersi (yayınlanmamış ders notları). İstanbul, Beyoğlu, Türkiye. Haziran 23, 2018 tarihinde alındı
- Encyclopædia Britannica.** (1911). *The Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information* (11. b., Cilt 27). Cambridge: Cambridge University Press.
- Encyclopædia Britannica.** (2014, Mayıs 8). *De Stijl | art | Britannica.com*. Ocak 17, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/De-Stijl-art> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2016, Ocak 18). *École des Beaux-Arts | school, Paris, France | Britannica.com*. Nisan 24, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Ecole-des-Beaux-Arts> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2017). *Charles Batteux | French philosopher | Britannica.com*. Kasım 4, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Batteux> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Şubat 23). *Horace Walpole, 4th earl of Orford | British author | Britannica.com*. Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Horace-Walpole-4th-earl-of-Orford> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Haziran 1). *Roman Empire | ancient state [27 bc-476 ad] | Britannica.com*. Haziran 30, 2018 tarihinde Encyclopædia

- Britannica: <https://www.britannica.com/place/Roman-Empire> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 3). *Roman Republic | History, Government, Map, & Facts | Britannica.com*. Haziran 30, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/place/Roman-Republic> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - Ancient Greek | Britannica.com*. Mayıs 9, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/Ancient-Greek> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - Baroque and Rococo | Britannica.com*. Mayıs 10, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/Baroque-and-Rococo> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - Roman and early Christian | Britannica.com*. Mayıs 9, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/Roman-and-early-Christian> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - The Christian East | Britannica.com*. Mayıs 9, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/The-Christian-East> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - The Christian West | Britannica.com*. Mayıs 9, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/The-Christian-West> adresinden alındı
- Encyclopædia Britannica.** (2018, Nisan 13). *Western architecture - The Renaissance | Britannica.com*. Mart 30, 2018 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/The-Renaissance> adresinden alındı
- Ferriss, H.** (1922, Mart 19). The New Architecture. *The New York Times*, s. 27.
- Ferriss, H.** (1929). *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Ives Washburn.
- Ford, K. M.** (1941). Modern is Regional. *House & Garden*(Mart), 35, 79.
- Foster, H. (Dü.).** (1987). *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle, WA: Bay Press.
- Giedion, S.** (1951). *A Decade of New Architecture*. Zürich: Editions Girsberger.
- Gill, I.** (1916). The Home of the Future: The New Architecture of the West. *Craftsman*, XXX(2), 141-142.
- Gordon, E.** (1953). The Threat to the Next America. *House Beautiful*(Nisan), 126-127.
- Gönç Şavran, T., Suğur, S., Koçak Turhanoglu, F. A., Gökalp, E., & Karkiner, N.** (2011). *Modern Sosyoloji Tarihi* (1. b.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Green, P.** (2008). *Alexander the Great and the Hellenistic Age: A Short History*. Londra: Phoenix.
- Gregotti, V.** (1982). The Obsession with History. *Casabella*, XLVI(478), 41.
- Guyer, P.** (2016, Aralık 21). *18th Century German Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*. Şubat 5, 2017 tarihinde Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/aesthetics-18th-german/> adresinden alındı

- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. H.** (2003). *Felsefe Sözlüğü* (2. b.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Harvard Architecture Review.** (1980). Beyond the Modern Movement. *Harvard Architecture Review*, 1(1), 7.
- Hasol, D.** (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (9. b.). İstanbul: Yapı Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Hay, K. D.** (2017, Haziran 21). *August Wilhelm von Schlegel* (Stanford Encyclopedia of Philosophy). Kasım 29, 2017 tarihinde Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/schlegel-aw/> adresinden alındı
- Hays, K. M.** (2002). *Architecture Theory since 1968* (3. b.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- İnceoğlu, M., & İnceoğlu, N.** (2004). *Mimarlıkta Söylem Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Tasarım Yayın Grubu.
- Jameson, F.** (1997). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (7 b.). Durham, NC: Duke University Press.
- Johnson, P., & Wigley, M.** (1988). *Deconstructivist Architecture*. New York, NY: Museum of Modern Art.
- Kant, I.** (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (3. b.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Klotz, H.** (1988). *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Koeper, H.** (2018, Mayıs 14). *Walter Gropius | German-American architect* | Britannica.com. Mayıs 3, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://global.britannica.com/biography/Walter-Gropius> adresinden alındı
- Krier, R.** (1982). *On Architecture*. Londra: Academy Editions.
- Kruft, H.-W.** (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Laugier, M.-A.** (1977). *An Essay on Architecture*. Los Angeles, CA: Hennessey + Ingalls.
- Le Corbusier.** (2005). *Bir Mimarlığa Doğru* (4. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Libeskind, D.** (1981). *Between Zero and Infinity: Selected Projects in Architecture*. New York, NY: Rizzoli International Publications.
- Mallgrave, H. F. (Dü.).** (2006). *Architectural Theory: Volume I - An Anthology from Vitruvius to 1870* (1. b.). Malden, MA, A.B.D.; Oxford, Birleşik Krallık; Carlton, Victoria, Avustralya: Blackwell Publishing.
- Mallgrave, H. F., & Contandriopoulos, C. (Dü.).** (2008). *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005* (1. b.). Malden, MA, A.B.D., Oxford, Birleşik Krallık, Carlton, Victoria, Avustralya: Blackwell Publishing.
- Masiero, R.** (2006). *Mimaride Estetik* (1. b.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Masiero, R., & Pigafetta, G.** (1988). *L'Arte senza muse: l'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*. Milano: Clup.
- McInerney, R., & O'Callaghan, J.** (2016, Aralık 21). *Saint Thomas Aquinas* (Stanford Encyclopedia of Philosophy). Aralık 12, 2016 tarihinde Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/aquinas/> adresinden alındı
- Mendelson, M.** (2016, Aralık 21). *Saint Augustine* (Stanford Encyclopedia of Philosophy). Aralık 12, 2016 tarihinde Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/augustine/> adresinden alındı

- Merrill, D.** (2016, Mayıs 28). *Situationist International (SI) | international organization | Britannica.com*. Ağustos 14, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://global.britannica.com/topic/Situationist-International> adresinden alındı
- Muthesius, H.** (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*. Santa Monica, CA: The Getty Center Publication Programs.
- Nesbitt, K.** (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Nowicki, M.** (1972). *Roots of Contemporary American Architecture*. New York, NY: Dover Publications.
- Palladio, A.** (1965). *Andrea Palladio: The Four Books on Architecture*. (A. K. Placzek, Dü.) Mineola, NY: Dover Publications.
- Parcell, S.** (2012). *Four Historical Definitions of Architecture*. Montreal, Quebec ve Kingston, ON, Londra, Ithaca: McGill-Queen's University Press - MQUP.
- Perrault, C.** (1993). *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*. Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Pond, I. K.** (1921). Zoning and the Architecture of High Buildings. *Architectural Forum*, XXXV(4), 133.
- Price, U.** (1810). *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape, Vol. I*. Londra: J. Mawman.
- Price, U.** (1810). *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape, Vol. II*. Londra: J. Mawman.
- Robsjohn-Gibbings, T. H.** (1947). *Mona Lisa's Mustache: A Dissection of Modern Art*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rodchenko, A.** (1986). *Rodchenko: The Complete Work* (1. b.). Londra: Thames & Hudson.
- Rosenau, H.** (1976). *Boullée & Visionary Architecture*. New York, NY: Harmony Books.
- Ruskin, J.** (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. Londra: Smith, Elder and Co.
- Scott Brown, D., & Venturi, R.** (1968). On Ducks and Decoration. *Architecture Canada*, XLV(10), 48.
- Scruton, R.** (1979). *The Aesthetics of Architecture* (1. b.). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Semper, G.** (1989). *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smithson, A. M.** (1968). *Team 10 Primer*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tanyeli, U.** (1999). Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek. *Mimarlık*(289), 38-41.
- Taşdelen, D., & Yazıcı, A.** (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi* (1. b.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tatarkiewicz, W.** (1979). *Storia dell'estetica. Vol. 2: L'Estetica medioevale*. Torino: Einaudi.
- Townsend, D.** (2002). *Estetiğe Giriş*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ.** (2012). *Estetik* (14. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- van Berkel, B., & Bos, C.** (1999). *Move: Imagination, Vol. 1*. Amsterdam: UN Studio ve Goose Press.
- Vidler, A.** (1976). The Third Typology. *Oppositions*, 2-4.
- Vischer, R., Fiedler, C., Wölfflin, H., Göller, A., Hildebrand, A., & Schmarsow, A.** (1994). *Empathy, Form, and Space: Problems of German Aesthetics 1873-1893*. (H. F. Mallgrave, & E. Ikonomou, Dü) Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Vitruvius.** (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap* (4. b.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- White, J. J.** (2016, Kasım 30). *Futurism | the arts | Britannica.com*. Nisan 18, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://global.britannica.com/art/Futurism> adresinden alındı
- Wingler, H.** (1978). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wright, F. L.** (1992). *Frank Lloyd Wright: Collected Writings, Vol. 1*. New York: Rizzoli.
- Yıldırım, C.** (2016). *Bilim Felsefesi* (19. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zumthor, P.** (1995). *La misura del mondo: La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* (59. b.). Bologna: Il Mulino.



EKLER

EK A: Açıklamalar ve Tanımlar

1. Avery Index to Architectural Periodicals'ta, Türkçe ve İngilizce dillerindeki kitap incelemeleri (book review), röportaj (interview) ve dergi makaleleri (journal article) arasında aşağıdaki aramalar gerçekleştirilmiştir:

- a. Nisan 2014 tarihinde; architecture and aesthetics
- b. Haziran 2014 tarihinde; architecture and aesthetic
- c. Ağustos 2014 tarihinde ise; “architectural theory” and aesthetics, “architectural theory” and “aesthetic value”, “architectural theory” and aesthetic judgment”, “architectural theory” and “aesthetic judgement”, “architectural theory” and “aesthetic worth”, architecture and “aesthetic value”, “architectural theory” and “aesthetic taste”, architecture and “aesthetic taste”, “architectural theory” and aesthetic, mimarlık and estetik, “mimarlık kuramı” and “estetik değer”, mimarlık and “estetik değer”, mimarlık and “estetik yargı” ve “mimarlık kuramı” and “estetik yargı”

ProQuest Art, Design and Architecture Collection'da, Türkçe ve İngilizce dillerindeki kitaplar, konferans makaleleri ve raporları-tutanakları (conference papers & proceedings), bilimsel inceleme ve tezler (dissertations & theses), ansiklopedi ve referans işleri (encyclopedias & reference works), dergiler (magazines), diğer kaynaklar (other sources), raporlar, bilimsel dergiler (scholarly journals) arasında aşağıdaki aramalar gerçekleştirilmiştir:

- a. Haziran 2014 tarihinde; architecture and aesthetics, “architectural theory” and aesthetics, architecture and aesthetic, “architectural theory” and “aesthetic value”, “architectural theory” and “aesthetic judgment”, “architectural theory” and “aesthetic worth” ve architecture and “aesthetic value”
- b. Temmuz 2014 tarihinde; “architectural theory” and “aesthetic taste” ve architecture and “aesthetic taste”,
- c. Ağustos 2014 tarihinde ise; “architectural theory” and “aesthetic judgement”, “architectural theory” and aesthetic, mimarlık and estetik, “mimarlık kuramı” ve estetik, “mimarlık kuramı” and “estetik değer”, mimarlık and “estetik değer”, mimarlık and “estetik yargı” ve “mimarlık kuramı” and “estetik yargı”

JSTOR'da ise, İngilizce dilindeki mimarlık ve mimarlık tarihi (architecture & architectural history), sanat ve sanat tarihi (art & art history), sanatlar ve felsefe alanlarındaki İngilizce dilindeki makaleler, kitaplar, kitapçıklar (pamphlets), incelemeler (reviews) ve diğer içerikler (miscellaneous) arasında tarih aralığı konulmadan aşağıdaki aramalar gerçekleştirilmiştir:

Ağustos 2014 tarihinde; architecture and aesthetics ve architecture and aesthetic, dil tercihi tüm diller olarak değiştirilerek ise, “architectural theory” and aesthetics, “architectural theory” and aesthetic aramaları gerçekleştirilmiştir.

2. Felsefede... “idealizm” terimi, varolan her şeyi “düşünce”ye bağlayıp ondan türeten; düşünce dışında nesnel bir gerçekliğin... bir varlığın ya da maddenin (maddi gerçekliğin) bulunduğunu yadsıyan felsefe akımını niteler. ... “idealizm”, varlığın düşünceden bağımsız olarak varolduğunu kabul eden “gerçekçilik”, “maddecilik” ve “doğalcılık” felsefe anlayışlarının tam karşı kutbunda yer almaktadır. (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 713)

Estetik özelinde ise İdealizm, sanatın amacını, doğada ya da dünyadaki gerçekliklerin öykünme yoluyla yeniden yaratılması değil, ideaların yetkinlik ve güzelliklerinin vücut bulması olarak ortaya koyan görüştür. Kökenleri Antik Yunan’a dayanmakla birlikte (M.Ö. 6. yüzyıl – Ksenophanes... Platon) İdealist düşünce asıl gelişimini Kant ile göstermiştir. Fichte, Schelling, Hegel (19. yy. Alman İdealizmi) ve Benedetto Croce, Kant sonrası belli başlı İdealist düşünürlerdir (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 715-716, 719).

3. Hegel için güzel, ide’nin duysal görünüşüdür. Yani ide ile görünüşün bir birliği, uyumdur. Bu bilgi ışığında:

- a. Sembolik sanat biçimi, idenin soyut ve belirsiz olduğu, kendine özgü ifadesini bulamadığı; doğanın, maddenin ideye egemen olduğu sanat biçimidir.
- b. Klasik sanat biçiminde ide soyutluk ve belirsizlikten kurtulmuştur. Görünüşle arasında tam bir uyum mevcuttur.
- c. Romantik sanat biçiminde ise ide mutlak ruh haline gelmiştir. Bu sebepten dış dünyada, maddede, duysal olanda kendine uygun görünüşü bulamamaktadır. Ruh, ide maddeye egemen olmuş, Klasik sanattaki ide-görünüş uyumu kaybolmuştur.

Bu tanımlara göre güzel idesi her üç sanat biçiminde de gerçekleşmekte; ancak en yetkin halini Klasik sanatta elde etmektedir. Buna göre de, Hegel’de, en yetkin güzellik Klasik güzellik olarak ortaya konmuştur (Tunalı, 2012, s. 152-153).

4. Göller’e göre, mimarlık ürünleri ve sanat eserlerinin üzerimizdeki etkileri iki başlık altında toplanmaktadır:

- a. Eserle ilgili düşüncelerimize dayanan, entelektüel kökenli bir dizi his
- b. Buna göre daha dışsal olan, düşünceden bağımsız, formun veya görselin görüntülenmesiyle ortaya çıkan, onun formunun güzelliğine dayanan bir beğeni duygusu

Bu beğeni duygusu, çizgilerin veya ışık ve gölgenin doğal olarak zevk uyandıran anlamsız bir oyunudur. Göller ayrıca, mimarlığın, büyük kütleler, iyi aydınlanmış yüksek geniş hacimler vs. aracılığıyla, insan ruhunda yücelik, ağırlık veya coşku gibi derin hisler yaratma kapasitesini dışlamamakla birlikte, bunun gerçekleşme mekanizmasının şimdilik psikolojik gizemini koruduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak, böyle derin duyguların varlığı, etkileri; yapının karakter sahibi olup olmaması veya strüktürel yönden bir başarı yakalamış olup olmaması, saf bir form güzelliğinin takdir edilmesini engellemektedir de (Mallgrave & Ikonou, Empathy, Form, and Space: Problems of German Aesthetics 1873-1893, 1994, s. 194-195, 198).

5. Genel olarak postmodernizm terimi; ilk olarak ortaya atıldığı, 60lı yıllardan itibaren etkisinin artarak hissedilebildiği mimarlık alanı başta olmak üzere “sanat dallarında, felsefede, dinde, toplumda, kültürün hemen her alanında modernizm diye anılan anlayışa tepki olarak doğmuş bir dizi tutum ve yaklaşım”a karşılık gelmektedir. Felsefede ise, geleneksel, yerleşik yaklaşımların, düşünce biçimlerinin yerleşikliklerinin sorgulanmasına, bunların terk edilerek yeni düşünme olanaklarına

geçilmesine yönelik radikal bir anlayış ve bunun görüldüğü tarih ötesi bir dönem anlaşılmaktadır. Burada kastedilen, temelleri Rönesans “*episteme*”inde atılmış, 17. yy. ile Aydınlanma dönemi boyunca olgunlaşmış Avrupa kültürü ve “Aydınlanma Tasarısı”nın temel değerleri, ülküleri ve doğruluk savlarıdır (temeldencilik, özcülük, gerçekçilik, ussalık, özne ve ben). Fransız postmodern düşünür Jean-François Lyotard’ın 1979 tarihli önemli eseri Postmodern Durum’da terim, 19. yüzyılda çeşitli büyük düşünürlerce ortaya atılmış modernizmin üst anlatılarının ve metafiziğinin yıkılmasıyla ilişkilenen her türden eylemi anlatmak için kullanılmıştır (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003, s. 1151-1152, 1160-1162). Ör: Özellikle 1950lerle 70ler arası etkin yapısalcı düşünce ve ilişkili bilgi ve bilimin insanlığı kurtaracağı, özgürleştireceği, bütüncül bir bilgi birikiminin varlığı inançlarının, Marksizm’in 80lerle birlikte etkisini gösteren postyapısalcı tutumda reddi ve bununla gelen bilginin parçalılığı düşüncesi (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 459-460) Bunların yanında, Jameson’a göre postmodernizm; modernizasyon, post-endüstriyel, tüketim toplumu, medya ya da gösteri (spectacle) toplumu ve çok uluslu kapitalizm kavramlarıyla tanımlanabilecek ve ortaya çıkışı da bu kavramlarla ilişkili olan yeni bir tür sosyal yaşantı ve ekonomik düzeni tanımlayan bir kavramdır. Özgün tarzların bir iğneleyicilik taşımadan taklit edilmesi ve bir tarih anlayışının, geçmiş kavramının yitirilmesi, geleneğin yok olduğu daimi bir değişim durumunda veya şimdiki zamanda bulunma hali, postmodernizmin iki temel özelliğidir (Foster, 1987, s. 113, 125).

6. Yapısöküm – “... başta felsefe metinleri olmak üzere edebiyat, siyaset, bilim metinleri gibi ilkece her türden metne uygulanabilen, metinlerin altında yatan bütün yapıları söküp bozarak okumayı savunan post-yapısalcı metin çözümleme yöntemi” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2003).

Bu yöntem, ele alınan metnin parçalarına ayrılarak iç çelişkilerinin, sorgusuz kabullerinin ve tasarım bozukluklarının açığa çıkarılması üzerinden yürütülmektedir (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 1572). Mimarlık özelinde ise yapısöküm, “yapı”nın uyum-armoni, bütünlük ve dayanaklılık değerleri ve saflığı üzerinden ele alındığı geleneksel yaklaşım yerine, ona içsel olan kusurları ve ikilemleriyle birlikte ele alındığı bir yaklaşım önerilmesidir (Johnson & Wigley, 1988, s. 9-10). Bununla birlikte terim, kimi durumda, daha doğrudan bir anlamda, yüksek modernizmin dengeli ve bütüncül tasarımlarının aksine, parçalı, bütüncül olmayan tasarımları tanımlamak için de kullanılmaktadır (Mallgrave & Contandriopoulos, Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005, 2008, s. 460).



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Tarık Emre KIRHALLI
Ünvanı : Mimar
Doğum Tarihi / Yeri: 15.12.1989 / Kadıköy, İSTANBUL
E-Posta : tekirhalli@hotmail.com



Eğitim

2006-2010 T.C. Yeditepe Üniversitesi, İstanbul
Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
(Fakülte ve Bölüm Birinciliği)
2003-2006 İSTEK Özel Acıbadem Fen Lisesi, İstanbul
1995-2003 İSTEK Özel Acıbadem İlkokulu, İstanbul

Akademik

2013-2015 T.C. Işık Üniversitesi, İstanbul
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi – Araştırma Görevlisi
2011-2013 T.C. Yeditepe Üniversitesi, İstanbul
Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü –
Araştırma Görevlisi

İş Tecrübesi

2017- 34728 Mimarlık/Tasarım, İstanbul/Antalya
Kurucu Ortak
2010/02, 2011/08 Kulin İç Mimari, İstanbul
Proje Mimarı
2010/09-10 Baraka Mimarlık, İstanbul
Proje Mimarı
2009/07-08 DB Mimarlık, İstanbul
Stajyer

Yabancı Dil

İngilizce İleri Seviye