

MİMARİ ANLATIMDA
TEKNOLOJİ GİRDİSİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

76473

ESİN BOYACIOĞLU

DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANABİLİMDALI

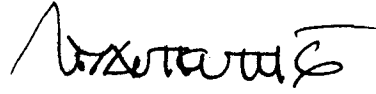
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Ocak 1998
Ankara

76473
T.C. YATIRIM VE EKONOMİ KURULU
DOKÜMAN YÖNETİM MERKEZİ

✓

Esin Boyacioğlu tarafından hazırlanan MİMARİ ANLATIMDA TEKNOLOJİ GİRDİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ adlı bu tezin Doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Ziya Utkutuğ

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık anabilimdalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

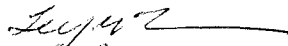
Başkan : Prof. Dr. Mutbul Kayılı



Üye : Prof. Dr. Ziya Utkutuğ



Üye : Doç. Dr. Leyla Baydar



Üye : Doç. Dr. Aydan Balamir



Üye : Doç. Dr. Selahattin Önür



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

B. Atsoy

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	iv
RESİMLERİN LİSTESİ	v
 1. GİRİŞ	 1
 2. TEKNOLOJİ, KÜLTÜR İÇİNDEKİ KONUMU, TARİHSEL GELİŞİMİ, TANIMI	 4
2.1. Kültür	5
2.2. Kültür Kavramında Teknolojinin Yeri	12
2.3. Teknoloji Kavramının Tanımı.....	17
2.3.1. Teknoloji kavramının tarihsellik içinde yeri ve gelişimi.....	21
2.3.2. Endüstrileşme sürecinde teknoloji kavramı	25
2.3.3. Günümüzde teknoloji kavramı	27
2.4. Teknolojinin Bu Tez Kapsamında Yeri Ve Tanımı	44
 3. MİMARLIK TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ	 49
3.1 Mimarlık.....	50
3.2. Mimarlık Teknoloji İlişkisine Kronolojik Bakış	55
3.2.1. Tarım toplumu.....	56
3.2.2. Endüstri toplumu.....	68
3.2.2.1. Modernizm.....	78
3.2.2.2. Modern mimarlık.....	80
3.2.3. 20. Yüzyılın ikinci yarısı, modernizmin eleştirileri.....	89
3.2.3.1. Modernizmin eleştirilerine kuramsal bir bakış	90
3.2.3.2. Modernizm eleştirilerinde mimarlık.....	95

3.3. Endüstrileşme Sonrası Mimarlık Teknoloji İlişkilerine Kavramsal Bakış	102
3.4. Erk.....	117
3.4.1. Mimarlık ve erk	120
3.4.2. Mimarlık, teknoloji ve erk	127
4. MİMARLIK ETKİNLİĞİNDE ANLATIM VE TEKNOLOJİ	135
4.1. Anlam, Anlatım	136
4.1.1. Göstergibilim	138
4.1.2. Mimarlıkta anlam, anlatım, göstergibilim	140
4.2. Mimarlıkta Teknolojinin Varoluş Biçimleri	148
4.2.1. Mimarlıkta teknolojinin yapım aracı olarak kullanılması	150
4.2.2. Mimarlıkta teknolojinin anlatım aracı olarak kullanılması.....	157
4.3. Örnekler	159
4.3.1. Crystal Palace	160
4.3.2. Eiffel Kulesi	165
4.3.3. Pompidou Kültür Merkezi.....	170
4.3.4. Lloyd' s Binası	178
4.3.5. Shanghai Bankası	183
4.3.6. Aachen Tıp Fakültesi Kliniği	189
4.3.7. Inmos Fabrikası	193
4.4. Mimari Anlatımda Teknolojinin Rolünün Değerlendirilmesi	196
5. SONUÇ	200
KAYNAKLAR	205
ÖZGEÇMİŞ	217

MİMARİ ANLATIMDA TEKNOLOJİ GİRDİSİNİN İRDELENMESİ**(doktora tezi)****Esin BOYACIOĞLU****GAZİ ÜNİVERSİTESİ****FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ****Ocak 1998****ÖZET**

Bu çalışmada, insanlığın başlangıcından bu yana ilişkilerini sürdüren mimarlık ve teknoloji birlikteliği araştırılmış, özellikle endüstri devriminden bu yana bu birlikteliğin aldığı boyut, teknolojinin mimari anlatıma yansması, yansımanın nedenleri, boyutu, biçimi araştırılmıştır. Bu araştırmayı gerçekleştirebilmek için teknoloji kavramı incelenmiş, boyutları, gelişim ve dönüşümleri saptanmıştır. Teknolojinin ve mimarlığın ayrı ayrı ve birlikte erk alanları ile ilişkisi saptanmış, ayrıca ekonomik sistemlerin bu ilişkideki yeri sorgulanmıştır. Mimari anlatım ve teknolojinin anlatıma katılması, göstergebilim aracılığı ile çözümlenmiştir. Bu çözümleme sonucunda mimari ürünlerin erksel ve ticari rekabet endişesi ile biçimlendikleri ve teknolojinin kodlarını kullanarak iletişim kurmak ve bu endişeleri karşılamak üzere oluşturuldukları ortaya çıkarılmıştır.

Bilim Kodu :601.02.01, 601.01.02

Anahtar Kelimeler : Teknoloji, mimari anlatım

Sayfa Adedi :216

Tez Yöneticisi : Prof. Dr. Ziya Utkutug

**THE ASSESSMENT OF TECHNOLOGICAL TRIBUTE IN
ARCHITECTURAL EXPRESSION
(PhD Thesis)**

Esin BOYACIOĞLU

**GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY
January 1998**

ABSTRACT

In this thesis, the association of architecture and technology since the early ages of humanity, the changing dimension of this relation especially after the industrial revolution, the reflection of the concept of technology to the architectural expression, the incentives, the size and forms of this reflection were researched. In order to compose this inspection, the concept of technology was researched; its size, development, evolution and morphosis were determined. The relation of technology and architecture with the sources of power jointly and separately were interrogated and also the status of the economical systems in these relations were determined as well. The architectural expression and tribute of technology to this concept were analysed by using semiotical approaches. As a result of this analysis, it was determined that the architectural products were formed in order to gain power within the system and to respond the commercial rivalry by using the codes of technology for communication.

Science Code :601.02.01, 601.01.02

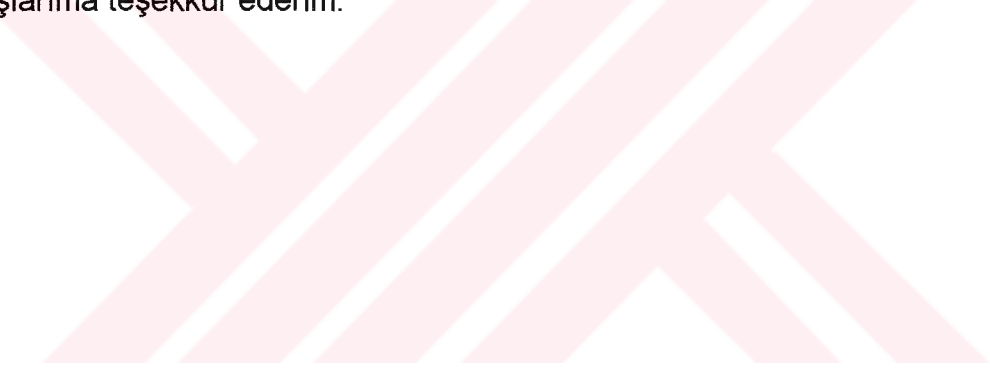
Key Words : Technology, Architectural Expression

Page Number : 216

Adviser : Prof. Dr. Ziya Utkutuğ.

TEŞEKKÜR

Tüm bu araştırma ve çalışma sürecinde her türlü desteği eksik etmeyen, beni yüreklendiren, bana sonsuz sabır, anlayış ve güven gösteren, danışman hocam sayın Prof. Dr. Ziya Utkutuğ' a, 4. Bölüm boyunca benden değerli yardımlarını esirgemeyen sayın hocam Doç. Dr. Leyla Baydar' a, yoğun çalışmam gereken son iki dönemde, atölye çalışmalarında beni anlayışla karşılayan, üzerimdeki yükleri hafifleten ve beni destekleyen sayın hocam Prof. Dr. Mutbul Kayılı' ya ve Atölye 4' teki tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Pacey' in teknoloji tanımı, kapsamı	20
Şekil 4.1. Gösterge şeması	139
Şekil 4.2. Önerilen gösterge şeması	147
Şekil 4.3. Mimarlık çözümlemesi için önerilen göstergebilim şeması ..	148



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Roma konutları (İnsulae)	59
Resim 3.2. Chartes Katedrali, Kaburgalar, sütunlar, gül pencere	62
Resim 3.3. Chartes Katedrali	62
Resim 3.4. Floransa Katedrali	64
Resim 3.5. Sant' Andrea, Mantua, Leon Battista Alberti	65
Resim 3.6. Baş Piskopos Sarayı, Würzburg, J. Balhazar Neumann ..	66
Resim 3.7. Panteon, Jacques - Germain Soufflot 1756 - 90	73
Resim 3.8. Petit Trianon, Ange Jacques Gabriel 1761 - 68	73
Resim 3.9. Ste - Genevieve kütüphanesi, okuma salonu, Labrouste .	74
Resim 3.10. Konser salonu, Viollet - le - Duc	75
Resim 3.11. Paris Milli Kütüphanesi, Labrouste	77
Resim 3.12. Hotel Tassel, Victor Horta 1892.	77
Resim 3.13. Villa Savoye Le Corbusier.	83
Resim 3.14. Asılı restoran Simbirchew, 1922	84
Resim 3.15. Moskova Stadyumu tribünleri, Pravda Binası Wesnin	84
Resim 3.16. Barcelona Pavyonu Mies van der Rohe	86
Resim 3.17. Tiyatro salonu, Berlin, Poelzig 1919	86
Resim 3.18. Belediye Binası Saeynaetsolo Aalto 1949 - 1952	87
Resim 3.19. Long Island' da ev, Venturi 1983	98

Resim 3.20. İsviçre' de ev, Botta 1980 - 81	98
Resim 3.21. Modena Mezarlığı Rossi 1971	99
Resim 3.22. Roberson pavyonu, New Jersey, Blattleau 1979	99
Resim 3.23. Humana binası Kentucky, Graves 1986	100
Resim 4.1. Kimbell Sanat Müzesi Forth Worth, Kahn	141
Resim 4.2. Frankfurt el sanatları müzesi Meier	142
Resim 4.3. Stuttgart Staatgalerisi Stirling	143
Resim 4.4. Einstein Kulesi, Postdam, E. Mendelsohn	152
Resim 4.5. Villa Savoye, masa ve lavabo kullanımı, Le Corbusier	153
Resim 4.6. Ronchamp Kilisesi, Le Corbusier	154
Resim 4.7. Los angeles' te bir Konut, R. Kappe	156
Resim 4.8. Dymaxion evi, B. Fuller	158
Resim 4.9. Dymaxion evi, banyo modülü	158
Resim 4.10. Crystal Palace Londra, J. Paxton	160
Resim 4.11. Crystal Palace iç mekan	161
Resim 4.12. Crystal Palace zemin kat ahşap duvarlar	162
Resim 4.13. Eiffel Kulesi Paris, G. Eiffel	165
Resim 4.14. Eiffel Kulesi, taşıyıcı olmayan kemerler	166
Resim 4.15. Eiffel Kulesi, Asansörler	168
Resim 4.16. Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Piano, Rogers	170
Resim 4.17. Pompidou Kültür Merkezi, ana giriş cephesi	172
Resim 4.18. Pompidou Kültür Merkezi, iç mekan	173
Resim 4.19. Pompidou Kültür Merkezi, arka cephe	174

Resim 4.20. Pompidou Kültür Merkezi, n yüzden detay	175
Resim 4.21. Pompidou Kültür Merkezi, afiş kullanımı	177
Resim 4.22. Lloyd's Binası, Londra, Rogers	178
Resim 4.23. Lloyd's, atrium, kentten perspektif	179
Resim 4.24. Lloyd's merdiven kuleleri	181
Resim 4.25. Lloyd's, kent dokusu içinde	182
Resim 4.26. Honk Kong Shanghai Bankası, Foster	184
Resim 4.27. Shanghai Bankası, kentten görünüş	185
Resim 4.28. Shanghai Bankası ve diğerkkdelenler	186
Resim 4.29. Shanghai Bankası iç mekan	188
Resim 4.30. Aachen Tıp Fakültesi Kliniği, Weber, Brant	189
Resim 4.31. Aachen Kliniği, bir görünüş	190
Resim 4.32. Aachen Kliniği, kuleler, cepheden karmaşık bir detay	192
Resim 4.33. Inmos Fabrikası, South Wales, Rogers	193
Resim 4.34. Inmos Fabrikası, taşıyıcı Strüktür, donatılar	194

1. Giriş

Teknoloji kavramı, insanın varlığı ve onun doğal çevreyle olan ilişkileri kapsamında oluşmuş, insanın düşünme, tasarlama ve yaratma edimi ile gerçekleştirdiği ve bu evren içinde devamının vazgeçilmez bir koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu denli, insanın sürekliliğinin ön koşulu haline gelmesi insanın doğada var olan diğer canlılardan farklılığının kanıtı olmasındadır. İnsanın doğa ile gerçekleştirdiği her türlü etkileşim sürecinde teknolojinin varlığı tartışılmaz. Bu durumda teknoloji insan eylemleri çerçevesinde bir "olmazsa olmaz" konumuna girmekte, ve bugün insanın oluşturduğu uzmanlaştırılmış eylemlilikler içerisinde bir üst disiplin olarak bu eylemliliklere girdi vererek varlığını sürdürmektedir.

İnsanın bu yana eylemlilik alanlarından bir tanesi yaşamında son derece önemli bir yer tutmaktadır. Bu da barınma, korunma güdüsünden hareketle bu alandaki teknolojinin geliştirilmesi ile ortaya çıkan yapı yapma eylemidir. Bu eylemi gerçekleştirebilmek için de yapı yapma becerisinin oluşması / gelişmesi gerekli olmuştur. İşte bu noktada, yapı yapma eylemi "mimarlık" olarak tarif edilebiliyorsa mimarlığın ve teknolojinin ayrılmaz ama tartışılır birliktelikleri kenetlenmiş, ve günümüze değin süregelmiştir. Bizim amacımız bu birlikteliği mikroskop altına alıp birbirlerini hangi noktalarda etkilediklerini, doğa, insan, yapı üçgeni içinde incelemektir. Endüstri devrimine dek bu birlikteliğin bir doğal uyum içerisinde birbirini önselleştirmeden varolduğu ilk bakışta görülmektedir.

Endüstri devrimi ile birlikte mimarlık pratiğinde teknoloji girdisi sıkça gündeme getirilir olmuş, bu pratikte daha önceleri kendiliğinden olan birliktelik bir sorun olarak masanın üzerine yatırılmıştır. Endüstri devriminin oluşması ve birlikteliğinde getirdiği toplumsal değişimler daha önceleri var olmayan bir dünya görüşünün oluşmasına yol açmış, insan, özgürleşmenin sınırlarını aramaya başlamıştır. Ancak bu arayış toplumlar arası ve toplumlar

içi bir homojenliğe dönüşememiştir. Bugün insanlık hala bu ikilemi düzeltmeye ya da tam tersine sürdürmeye çalışmaktadır. İnsan - insan çelişkisi nedeni ile insanlığın varoluşundan bu yana bir topluluğun veya toplumun çıkarı bir diğeri ile çatışır olmuştur. Bu ise insan yaşamında erk kavramının önemini ister istemez gündeme getirmektedir.

Erk, dünyada var olan tüm canlılar için, davranışları gözlemlendiğinde, bireylerin toplum içindeki konumu, ya da toplumlararası ilişkiler açısından her zaman öne çıkan, önemli bir kavram olarak süregelmiştir. Her canlı dünyanın herhangi bir noktasında, varlığını oraya bıraktığı iz, koku ve benzeri yöntemlerle korumak, kendisini ve soyunu bu alanda güvence altına almak istemiştir. İnsanoğlunun davranışı da bu konuda farklı değildir. Bu dünyada yer tutmanın bir biçimi olarak mimarlık - yapı yapma eylemi - bu endişenin vurgulayıcı karşılığı olarak, o insan topluluğunun oraya ait olma durumunun biçimsel açıklayıcısı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu durum tarihin her döneminde karşımıza çıkmış, farklı kültürleri bu sayede çözümlemek olanaklı olmuştur. Mimarlık etkinliğinin temel alanı açık ya da kapalı mekan üretmektir. Mekanın ise kişisel, özel alandan başlayıp, kamusal mekana uzanan geniş bir alanı vardır. Bu mekanlar ise aynı zamanda yukarıda sözü geçen erksel alanları tanımlarlar. Teknolojinin mimari anlatımdaki varlığını sorgularken bu kabul açısından da olguyu incelemek gerekli olmuştur.

Teknoloji kavramına tekrar döndüğümüz zaman, onun bu davranış biçimi içindeki varlığı endüstri devrimine kadar toplumların kendi olanakları ile biçimlenmiş, endüstri devriminden sonra ise ulaşım ve iletişim olanaklarının artması sonucu, bir yerde biçimlenmiş, tasarlanmış bir teknoloji, kolayca dünyanın bir başka coğrafyasına taşınabilir olmuştur. Buna ek olarak benimsenen üretim modelleri ve ekonomik kabuller sonucu üretim ve tüketim eylemlerinin toplumların başat eylemi hatta amacı haline gelmesi ile teknoloji onu yaratan çıkar gruplarının bir simgesi haline gelebilmiş, çağın ruhu olarak

mimarlığın gündeminde de en üst noktayı tutabilmiştir. İşte bu çalışmanın özü burada yatmaktadır. 19. yüzyıldan başlayarak, makina estetiği anlayışı çerçevesinde Konstruktivizm, Futurizm manifestoları ile başlayan, 1960' lı yıllarda Archigram grubu ile devam eden ve 1970' lerde ise High-Tech görüşü ile devam eden, teknolojiyi anlam ve simge olarak başat konuma getiren mimarlık anlayışlarında kavram olarak teknolojinin yeri ve bu oluşumların nedeni bu tezin araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, tez sürecinde izlenen yöntemde, öncelikle, zaman dizini içinde içeriği değişen veya gelişen kavramların tanımlanması esas alınmıştır. Bu nedenle "teknoloji" kavramı, kökeni ve kültür kavramı içindeki yerinden başlayarak analiz edilmiştir. Sürecin bu aşamasında literatür incelemesine dayanan ve zaman ardaşıklığını içeren yöntemde kavramların içeriğinin değişiminin nedeni, "ne", "neden", "nasıl", kökenli lojistik sorulara cevap aranarak, kültürel bütünlük çerçevesinde "teknoloji" kavramı çözümlenmiştir.

Bu aşamada ortaya konulan hipotez, 3. Bölümde, tarihsel süreç içinde "teknoloji", "mimarlık" ve "erk" kavramları çerçevesinde analiz edilmektedir.

Çalışmanın son aşamasını ise, ortaya konulan hipotezin göstergebilim yardımı ile örnekler doğrultusunda doğrulanması oluşturmaktadır. Bu aşamada ortaya konulan bulgular örnekler çerçevesinde irdelenmiş, ve örneklerin daha evvelce ortaya konulan tezleri içerip içermediği gözlemlenmiştir.

2.TEKNOLOJİ: KÜLTÜR İÇİNDEKİ KONUMU, TARİHSEL GELİŞİMİ, TANIMI

Teknoloji kavramını araştırırken, bu kavramın insan yaşamında nasıl bir yer kapsadığını saptamak gerekli olacaktır. İnsanın doğasında varolan eylemde olma hali, ki bu eylemlilik düşünsel alanda ya da özdeksel alanda yer alabilir, onu, doğayla ilgili kararlar alma, daha doğru bir deyişle doğaya karşı varolma çabasını destekler. Doğaya karşı varolma savaşı ise doğayı denetim altına alabilme, onu dönüştürebilme çabalarına denk düşmektedir. Buna örnek vermek gerekirse, varoluştan bu yana insan sürekliliğini sağlayabilmek amacı ile doğayı kendisine kaynak olarak almıştır. Barınmak için kullandığı mağaralar, giderek geçici çadırlara, çadırlar da giderek daha kalıcı ve dayanıklı malzemeden yapılmış ilk konutlara dönüşmüştür. Bu sadece barınma eylemine koşut gelen gereksinimler ve bu gereksinimlerin oluşturduğu pratik cevaplardır.

Bu noktada karşımıza doğal dünya ile insan yapısı olan kurmaca dünya farkı çıkmaktadır. Doğal dünya, insanın katkısı olmadan kendisini üreten, sürekliliğini sağlayan, kendi kendisini üretebilen canlı ve yine insanın müdahalesi olmadan varolan cansızlardan oluşan, kendi kendisine yetebilen bir işleyişe ve dengeye sahip bir çevre oluşturmaktadır. İnsan ise bu 'verili' çevrenin bir parçası olarak ama, onu değiştirmeye ve dönüştürmeye yönelik, amaçlı eylemiyle doğal dünyanın içerisinde özgün bir kurmaca dünya oluşturmayı başarabilmiştir. Bu amaçsal eylemliliğin ürünlerinin bir anlamda zorunluluk ve fayda kavramlarına oturduğunu söylemek yukarıda sözü geçen varlığını sürdürebilme savaşından da kaynaklanmaktadır. Ancak uygarlıklar ve ekonomik sistemler oluşuktan sonra, zorunluluk ve fayda kavramlarına ek olarak başka kavramların geliştiğini çalışmanın ilerleyen aşamalarında görmek mümkün olacaktır.

Kurmaca dünyanın gelişmesi ile doğaldır ki insanlık bir birikim sahibi olmuştur. Bu birikim ise, insan topluluklarının bulundukları yörelere göre çok değişken ve çeşit içeren bir oluşumdur. Tüm yapılı çevre, konuşulmakta olan dil, yazılmakta olan yazı ve en önemlisi doğal dünyanın soyutlanması gibi başka canlılarda olmayan (bu güne kadar yapılmış araştırmalar bu kaniya işaret etmektedir) soyutlama yeteneği ile elde edilmiş kavramlar, dolayısı ile de düşünme, keşfetme ve üretme eylemleri bu birikimin niteliğini oluşturmuşlardır.

Teknoloji kavramının tüm diğer kavramlardan bağımsız tek başına duran bir kavram olduğu yanılgısına kapılmaksızın, baştaki amacımız doğrultusunda, bu kavramı da içerisinde barındıran yukarıda sözü edilen birikimin ne olduğuna ve niteliğine bakmak gerekli görünmektedir. Çünkü kısaca 'kültür' olarak tanımlanan bu kavram düşünsel ve maddi tüm insan eylemliliğinin temelini ve kaynağını oluşturmaktadır.

2.1.Kültür

Kültür kavramı, Orhan Hançerlioğlu'nun felsefe sözlüğündeki tanımında "çoğunlukla, bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini sağlayan bütün değerlerinin tümü" olarak tanımlanır. Bu tanım gelenek, görenek, düşün ve sanat değerleri gibi bir toplumun bütün değerlerini kapsar. Bu değerlerin oluşumu ise deneyim ve bilgi birikim düzeyine bağlıdır. Gündelik dilde "kültürlü insan", belirli düzeyin üzerinde bilgi birikimine sahip kişi olarak kullanılır. Felsefe dilinde ise kavramın köküne inilir ve kavramsal boyutları, içerdiği anlamlar incelenir. Kültür, insanoğlunun belli bir ereğe göre meydana getirdiği kavramsal ve nesnel üretimin tümüdür. İnsan doğayı yeniden biçimlendirirken kendisini de yeniden üretir ve üretim sürecinde yeni kavramları ve araçları da üretir. Kültür bütün bu üretim eylemlerinin öznel ve nesnel olarak toplamıdır ve ilkel bir doğanın karşısına yepyeni işlenmiş,

düzenlenmiş bir doğa koyar (Hançerlioğlu, 1989). Orhan Hançerlioğlu insanı, "eylemsel gücüyle doğayı değiştirebilen tek varlıktır" olarak tanımlamıştır. Bu noktadan hareketle, kültür tarihsel bir olgudur ve insan faaliyetinin tüm özdeksel (maddi - makineler, üretimde edinilen deneyler ve diğer maddeye ait zenginlikler) ve tinsel (bilim, sanat,edebiyat, felsefe, etik, eğitim,v.s) kazançlarını dile getirir" (a.g.e; 232) olduğu vurgulanmıştır. Aslında, kültürün özdeksel ve tinsel boyutları birbirlerinden bağımsız boyutlar değildir; ayrılamaz bir bütünü oluştururlar. Ne var ki bu kavramları bu biçimde ayırmak kavramsal analizler yapabilme olanağını sağlaması açısından gerekli ve belki kaçınılmaz bir süreç olmaktadır.

Özer Ozankaya , "Toplumbilim" adlı eserinde kültür kavramını "ekin" terimi ile koşt kullanmış, ve kavramın tanımının aslında karmaşık olduğunu, A. L. Kroeber ve C. Kluckhohn gibi ünlü insanbilimcilerinin yaptığı bir araştırmaya göre 164 değişik kültür tanımının saptandığını belirtmiştir (Ozankaya, 1991). Ozankaya`ya göre Kültür, insanların edindiği ve türlü yollarla (gelenek, görenek, eğitim, öğretim, hukuk, siyasal kurumlar...) birbirlerine ve sonraki kuşaklara ilettikleri özdeksel nesneleri ve bilgi, sanat, hüner ve alışkanlıkları, inanç ve değerleri anlatır.

"Kültür, insanların toplumsal ve tarihsel gelişim içinde yarattıkları bütün özdeksel ve tinsel öğelerin toplamıdır. Teknik ilerlemenin, üretimin, eğitimin, bilimin, gökçeyazın ve öbür güzel sanatların belli bir toplumsal gelişme aşamasındaki düzeyini gösterir. Bu nitelikleriyle kültür, halk yığınlarının etkinliklerinin ürünüdür" (Ozankaya, 1991).

Ozankaya, kültürün iki ana ögeden kurulduğunu söylemektedir: - Özdeksel (maddi) öğeler, - Tinsel (manevi) öğeler. Özdeksel öğeler, toplumun belli bir gelişme aşamasındaki uygulamısal (teknik) ilerlemesini, üretim ve uygulama beceri ve hünerlerini, insanların özdeksel ürün yapmadaki deneyimlerini yansıtmaktadır; insanın doğaya egemenliğinin ölçüsünü anlatmaktadır. Kısacası tüm uygulamısbilim (teknoloji), araçlar ve gereçler,

yani teknolojiye ilişkin herşeyi kapsamaktadır. Ozankaya' ya göre tinsel ögeler ise kendi içinde üç ögeden oluşmaktadır:

1-Kuralsal düzen: Resmi ve resmi olmayan davranış kuralları. Yasalar, yönetmelikler, örgütler, gelenekler, görenekler, inançlar...

2-Eylem düzeni: Kurallara uygun davranış düzeni.

3-Simgeler düzeni: Sav, söz vb. den kurulu düzenler.

Bu sıralama aslında aşağıdaki gibi değiştirilirse daha doğru bir etkileşim sırası elde etmek mümkün olabilir:

1- Eylem düzeni: İnsan - insan ilişkisinde öncelik eylem düzeninde olmalıdır.

2-Kuralsal düzen: Oluşan eylemlerin gelenek görenek, yasalara uygunluğunun sağlanması, bir anlamda denetlenmesi.

3- Simgeler düzeni: Göstergeler, bayrak, renk, amblem vs, kural ve eylemleri tanımlayan göstergeler.

Bu düzene bakıldığında, giderek birbirini nedenleyen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Simgelerin yeni eylemlere, eylemlerin kurallar tarafından yeniden biçimlenişine, buradan yeni simgelerin üretimine dönüşmesi ile bir döngüye neden olan bir etkileşim söz konusu olmaktadır.

Özer Ozankaya` ya geri dönersek, bir diğer saptaması ise, tinsel kültür ögeleri, özdeksel kültür ögeleri en azından bir gelişme gösterdikten sonra oluşan değerler, inançlar, bilgiler, davranış kuralları, gelenekler, görenekler olduğudur (Ozankaya, 1991). İnsan, düşünce (tinsel kültürel öge) ürettikten sonra biyolojik gereksinmesini gidermemektedir. Tersine önce özdeksel kültür ögeleri bir gelişme göstermelidir. Ondan sonradır ki yemek, içmek, barınmak gibi temel, zorunlu gereksinimleri giderme süreci içinde, başka bir deyişle bu çalışma ve iş yapma süreci içinde düşünce oluşturmaktadır. Ancak bir kez oluştuktan sonra tinsel kültür, göreli bir özerklik kazanır. Bu

yüzden özdeksel kültür öğeleri değiştiğinde, tinsel kültür hemen gerekli uyumu sağlayıp değişemez. Bu, ancak bir direnme ve gecikmeden sonra oluşur. Başka bir deyişle özdeksel kültüre uygun tinsel kültür değişimi gecikmeyle gerçekleşebilir.

Ogburn bu olguyu kültürel gecikme (Cultural lag) olarak nitelendirmiştir (Ozankaya, 1991). Bu durumda teknolojinin tinsel olanın bir adım önünden gittiğini saptamak yanlış olmayacaktır. Ancak şu parantezi açmak da önemli görünmektedir: Özdeksel öge uygulama sürecinde eleştirilerini tinsel ögeden almaktadır. Dolayısı ile tinsel öge bir anlamda özdeksel olanı denetleme görevini üstlenmektedir. Bu da eleştirel ortamın sürekliliğini sağlamaktadır. Tinsel öge, günümüzde gündemde olan eleştirel akıl kavramının karşılığı olabilir. Bu kabul Marxist tanıma yakın bir tanımdır.

Marxist felsefede, özdeksel ögelere alt yapı , tinsel olanlara ise üst yapı tanımı yapılmış, alt yapının üst yapıya temel oluşturması esas alınmıştır (Rosenthal ve Yudin, 1977). Kısaca üretim ilişkileri, sosyal- kültürel düzenin sosyal, politik ve ideolojik ögelerini belirlemektedir. Bu tanımlarda, insan topluluklarının, bir arada davranabilmesini sağlayan tüm ölçütlerin kapsandığını görmek mümkündür. Zaten, toplumsal ve tarihsel gelişme içinde yaratılan tüm özdeksel ve tinsel ögeler tanımı kültür kavramının kapsamının genişliğini anlatmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca yaşanmış ve biriktirilmiş her şey bu kavramı oluşturmaktadır.

Bozkurt Güvenç, "Kültür sorunu üzerine tartışmalar" adlı makalesinin sonuç bölümünde:

"Kültür, bilimsel anlamıyla, bir uygarlık türü ve aşaması ise, onun belirleyicileri, bütün kültür boyutları yani, eğitim, sanat, ideoloji (din ve politika) ve teknolojidir. Bu kültürel değişkenlerin ileriye uzanan ortak bir bileşkesi olduğu gibi geriye uzanan ortak bir tarihi de vardır" (Güvenç, 1971).

saptamasını yapmıştır. Bu tanımda ele alınan beş boyut vardır: eğitim, sanat, ideoloji ve teknoloji; bunlara bir de zaman boyutu eklenmiştir. Bu boyutlar kültür kavramının belirleyicileridir. Ancak bu boyutların da birbirlerini karşılıklı etkiledikleri açıktır, bu boyutlar sarmal bir oluşum içerisinde kültürü oluşturmaktadırlar. Güvenç, İnsan ve kültür adlı çalışmasında bu konudaki düşüncelerini çok daha kapsamlı bir şekilde anlatmıştır. Bu çalışmasında kavram ve kuramlar üzerinde duran Güvenç farklı bakış açılarıyla oluşturulan kültür tanımlarından bazılarını da aktarmıştır. Buna göre sosyal miras ve gelenekler olarak,

"Kültür, varlığımızın yapısını (ilişkilerini) belirleyen sosyal bir süreçle öğrendiğimiz uygulama ve inançların maddi ve manevi öğelerin birliğidir" (Sapir 1921),

İdealler, davranış ve değerler olarak,

"Kültür, sosyal-kültürel evrendeki açık, seçik, eylemlerin ve araçların ortaya koyduğu ve nesnelleştirdiği anlamlar, değerler ve kurallar, bunların etkileşim ve ilişkileri, bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplarıdır" (Sorokin 1947),

Oluşumu ve kökeni olarak,

"Kültür sosyal etkileşimin ürünüdür" (Winston 1933), "Kültür, yaşam çevremizin insan yapısı olan kesimidir" (Herskovits),

"Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı hemen her şeydir" (Marx - Zvornike, 1967),

simge, (sembol) olarak,

"Kültür, maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, simgelerden oluşan simgelere dayalı bir örgütlenmesidir" (White 1949) (Aktaran: Güvenç, 1993).

Yukarıda belirtildiği gibi, bu tanımlar, kültüre bakılan farklı açılardan getirdiği tanımlardır, ancak bütüncül bir bakış oluşturmazlar. Bunların yanı sıra , kültüre bir de bütüncül bir bakışla oluşturulmaya çalışılmış tanımlarda vardır. Güvenç'e göre bunlar arasında en önemlisi, Tylor'dur. Tylor'a göre

"Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek- görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür" (Aktaran: Güvenç, 1993).

Bu bütüncül yaklaşımla ilgili, Güvenç, bir başka çalışmasında tartışmaya şöyle bir boyut kazandırmaktadır:

"Bütüncül görüşe göre, kültürün üzerinde yer aldığı doğal çevre özelliklerine, toplumun geleneksel kurumlarına, bilim, din ve devlet gibi kontrol kurumlarına; ekonomi ve teknoloji gibi temel destek sistemlerine; sanat gibi yorum, felsefe gibi değerlendirme ve eğitim gibi sosyalleştirme süreçlerine ve bütün bu değişkenlerin karşılıklı etkileşimini sağlayan iletişim ortamına yer vermeyen bir kültür kuramı kapsam yönünden eksiktir" (Güvenç, 1985).

Bu yaklaşımdan yola çıkarak Güvenç, bütüncül bir kültür şeması oluşturmuştur. Bu şemada, sorunlara yaklaşımda, belli başlı üç alan olduğunu öne sürmüştür:

- 1- Kültür-kişilik yaklaşım alanı (psikoloji-psikiatri)
 - 2- Teknik-ekolojik yaklaşım alanı (ekonomi ve coğrafya)
 - 3-Yapısal-işlevsel yaklaşım alanı (sosyoloji ve yapısal- işlevsel antropoloji).
- Alan yaklaşımlarında dikkate alınan temel kurumsal ya da süreçsel değişkenler, eksiksiz bir sayım yapılamayacağı için bazı ana değişkenler ve değişken kurumlar dikkate alınmıştır ve bir tablo oluşturulmuştur (Bkz, Güvenç, 1985).

Bu son çözümlemede karşımıza ilk kez coğrafya kavramı çıkmıştır. Düşünüldüğünde, gerçekten de kültürün üzerinde olduğu toprağın özellikleri, olanakları, olanaksızlıkları onu biçimlendiren temel öğelerden biri olmalıdır. Coğrafi mekan bu tartışmalarda yerini bulmalıdır. Coğrafyayı içermeyen bir kültür tanımının eksik bir tanım olduğu açıktır. Bu aydınlanma hareketi ile oluşan modernizmin evrensellik kabulünün yansıması olarak kabul edilebilir. Nitekim modernizm eleştirilerinde 'yer' 'yerellik' kavramları

önemli bir alan kapsamaktadırlar. Bu konuda ilerideki bölümlerde tartışma açılmıştır.

İlhan Tekeli'nin "Sosyal Sistemler, Sosyal Değişme ve Yerleşme Yapısı" adlı çalışmasında yer alan kültürel sistem başlığı da kültür konusunu irdelemiş ve kültürün tanımını;

"Kültür, zaman içinde yaratılmış, genel olarak kabul edilen ve beklenen, ideolojiler, vaziyet alışlar, değerler, alışkanlıklar ve teknik bilgilerdir" (Tekeli, 1969).

olarak yapmıştır. Tekeli'ye göre kültür ortaklaşa öğrenilmiş, paylaşılan davranışlardır. Bilgi terimi de kültür terimi içinde özümlemişdir. Ancak bu bilgi yalnızca bilimsel bilgiyi kapsamaz, ahlaki inançlar, politik inançlar, deneyime dayanan bilgiler, sentetik hükümler, etiğe ait yasalar bu bilgi kapsamı içindedir. Bu çalışmada, "Kültürün teşekkülünde en önemli neden insanın diğer canlılardan farklı olarak sembolleştirme yetisidir" savı savunulmaktadır (Tekeli, 1969). Simgeler ise anlam yolu ile bilgiyi örgütlerler. Tekeli L. White'in kabul ettiği kültür çözümlemesinde, kültürün dört büyük birimden oluştuğunu belirtmekte ve bunları, - İdeolojik, - Sosyolojik, - Vaziyet alışsal, -Teknolojik olarak olarak sıralamaktadır.

Kültürün ideolojik sistemi, inançlar bütünü oluşturur. Kültürün sosyolojik sistemi, adetler, kurumlar, kurallar, insanlar arası ilişkilerdir. Vaziyet alışlar, sosyal sistemin ünitelerine karşı, yada bir zorlama sonucu ile ilgili ısrarlı bir davranış biçimi ya da karakteristiğini belirler, kültürün ideolojik bileşenine bağlıdır, öznel ve içe dönük bir yönü vardır. Kültürün teknolojik yanı ise, çevreye uyumda aletlerin ve enerjinin kullanılması ile ilgili çıkarımlar bütünüdür. Sosyal örgütlenme teknolojiye yalnız bağlı değil, biçimi ve içeriği teknoloji tarafından belirlenmektedir. Bu bileşende önemli olan iki öge enerji ve alet olmaktadır. Farklı kültürler, enerji kullanmaktaki farklılıklarıyla da

birbirlerinden ayırd edilebilirler. Örnek olarak, bazı kültürler kişi başına (x) enerji tüketirken, bir diğeri 3(x) enerji tüketebilir.

Bu kabul, görüldüğü gibi Marx`tan ve yukarıda anlatılan Ozankaya kabulünden biraz farklı bir kabuldür. Güvenç`in kabulüne yaklaşmaktadır ancak “yer” faktörünü içermemektedir.

Kısaca tekrarlarsak kültür, özdeksel ve tinsel olarak iki ögeli olarak ele alınabilir, ya da, Marx`ın kabulü ile alt yapı ve üst yapı ayırmalı kültür kabulünde alt yapı bir sosyal örgütlenmedeki üretim ilişkilerini, üst yapı ise sosyal ilişkilerin üretim ilişkileri dışındaki kısmı ile belli bir üretim tarzının varlığı için zorunlu sosyal bilinç olarak kabul edilir.

Birinci kabulde özdeksel ve tinsel ögelere ayrılan kültür kavramı, daha bütüncül bir tavırla sınıflandırılmış, kabaca özdeksel olanlarla tinsel olanı birbirinden ayırmıştır. Ancak bu iki ögenin açılımı dikkatle bakıldığında diğerini yakalamaktadır. Tinsel öge, White`ın ideolojik sistemini, sosyolojik sistemini, davranışsal eğilimlerini kapsamaktadır. Özdeksel öge ise White`ın sıralamada dördüncü birim olarak aldığı kültürün teknolojik bileşenini içerik olarak yakalamaktadır. Ancak aradaki fark, kültür kavramının bileşenlerine verilen kapsam ve önem sırasıdır.

2.2. Kültür Kavramında Teknolojinin Yeri

Yukarıda değinilen tanımlar ışığında, teknolojinin kültürün bir çok boyutundan biri olduğu, bazı görüşlere göre de en önemli boyutu olduğunun yadsınamaz bir kabul olduğu görülmektedir. Ancak bu kabullerde önemli olan nokta teknolojinin kültür kavramı içindeki konumunu ve yönünü tanımlayabilmektir; yani hangi kavramın hangisini ne yönde etkilediğini

ortaya koyabilmektir. Ozankaya'nın üzerinde durduğu gibi; düşünen bilinçli varlıklarda kültürün ilk oluşumu için teknolojinin varlığı önsel bir şarttır. Başka bir deyişle, insan öncelikle kendisinin ve türünün devamı için karnını doyurmak, ısınmak gibi gereksinimleri gidermek ve bunları cevaplıyacak teknolojiyi oluşturmak zorundadır, ancak bundan sonradır ki düşünsel alanda ürün ve birikim oluşturabilsin. Gerekliliklerden doğan bu gereksinim teknoloji oluşturmanın zorunluluğunu ortaya koymuştur. Gereksinimden kaynaklanan bu davranış biçimi ise kültürle işlevsel bir ilişkiyi oluşturmaktadır. Buradan hareketle teknolojinin insana ve türüne yarar sağlamak amacı ile oluştuğunu varsaymak olasıdır. Kaldı ki İnsanoğlunun teknoloji ile kurduğu ilişki bu biçimde, 'kendiliğinden' oluşan bir ilişkidir.

Teknolojinin insanlığa yararı konusu Aristoteles'den bu yana tartışılan bir konudur. Kültürün bir boyutu olarak kabul gören teknolojinin, korunma, yeme, içme, neslini sürdürme gibi insanoğlunun temel içgüdülerini karşılamak için (yani insan- insan ve insan doğa çelişkisini çözmek üzere) oluştuğu ve geliştiği genel bir kanı olarak kabul görmüştür. Zaten kültür kavramı bu ilişkilerin çerçevesinde ortaya çıkan bir kavram olarak da tanımlanabilir. Bu temel çelişki veya ilişkilerden;

*İnsanın insanla olan ilişkisi ;

- Gereksinilen nesneleri üretme, sağlama ve dağıtma bölüşümünü düzenleyen bilgiler, değerler, yaptırımlar üretmek
- İnsanla insan arasında tinsel- düşünsel alanda gereksinilen değer (etik, politik ve felsefe) ve yaptırımları (kural, yasa) üretmek, iletişim kurmak.

*İnsanın doğa ile ilişkisi ;

- Doğadan korunmak ya da faydalanmak için nesne üretmek
- Üretim biçimine ilişkin kavram, bilgi, araç, v.b. düzenlemeleri gerçekleştirmek olarak tanımlanabilir.

Ancak Heidegger'in de ısrarla savunduğu (ilerideki bölümlerde bu görüş tartışılacaktır) teknolojinin endüstri devriminden sonra değiştirdiği bu bağlamdaki biçim ve içeriktir. Bu durumda teknolojinin kültür ile olan ilişkisi hangi konumda olmuştur?. İnsanlık yararına ortaya çıkarılan kavramın yine bu genel yararı götüğünü söylemek artık naif bir beklenti olarak kalacaktır. Teknolojinin, evrimsel bir gelişme gösterdiğini savunan (devrimsel olmayan olmayan bir gelişim) G. Basalla;

"... gereksinim, doğanın insana zorla kabul ettirdiği bir şey değil, kültürel tercih tarafından yaratılan kavramsal bir kategoridir. ... Gökdelen, insanları sadece beklenmedik hava koşullarından koruyan bir yapı değildir. ... İnsana ait kurmaca dünyayı oluşturan ürünler, temel ihtiyaçların giderilmesinde karşılaşılan sorunlara verilen sınırlı yanıtlar değillerdir" (G. Basalla, 1996;16, 19).

Tersine ürünlerin çeşitliliği, doğal olarak kabul edilebilecek gereksinim boyutunu çoktan aşmış durumdadır. Ayrıca bir toplum için temel gereksinim değeri olan bir ürün/ ürünler dizisi, diğer bir toplum için lüks tüketim metası olabilmektedir (Kar araçları Eskimolar için temel gereksinim ürünü sayılabilirken, orta Avrupa Alplerinde spor amaçlı kullanımı yaygındır ve bu örnek çoğaltılabilir). Böyle bir durumda artık, günümüzde teknolojinin sistem içinde tüketim boyutuyla olan birlikteliği yadsınamaz. Bunun nedeni de teknolojinin yalnızca bağımsız kurum ve kuruluşlarda oluşturulması değil, bire bir kapitalist sermayenin bu oluşum süreci içindeki varlığıdır. Karşımızda artık 'kendiliğinden', bir gereksinimi karşılamak için oluşturulmuş bir teknoloji değil belli programlar dahilinde planlanmış, stratejisi olan bir teknoloji kavramı vardır. Daha da önemlisi, etkileri ancak uzun bir zaman parçasında alınabilececek bir kavram ile karşı karşıyayız. Bu durumda, teknolojinin kültür kavramı içindeki konumuna eleştirel bir bakış oluşturmak zorunlu bir hale gelmiştir. Ayrıca teknolojinin bu konumu kültürün diğer bileşenlerini, dolayısı ile de kültür kavramının bütünü doğrudan etkilemektedir. Kültürün diğer boyutları, gelenekler, ideoloji, eğitim, sanat da teknolojinin bu değişiminden doğrudan veya dolaylı etkilenmektedirler. Bu durumda teknolojinin kültür

içinde yansız bir alan kapladığını, tüm değerlerden bağımsız olduğunu söylemek büyük bir yanlış olacaktır (Pacey, 1994; 19).

Zaten kapitalist toplumların gösterdiği değişiklikler ve bu toplumların "geç kapitalist toplumlar ", "ileri kapitalist toplum" , "post endüstriyel toplum", "ileri işleyim toplumu" ya da "iletişim toplumu " gibi başlıklar altında değerlendirilmeye çalışılması bu etkileşimin kanıtları olmaktadır. Tartışmanın bu noktasında tanımlara geri dönüp, daha önce sözünü etmediğimiz Malinowski' nin bütüncü kültür kavramına bakmak yararlı olacaktır.

"Kuşku yok ki kültür tüketim gereksinmelerinden ve bunların sağlanması yollarından, türlü toplumsal kurum ve guruplara izin verme yollarından, düşünce ve eğilimlerden, inanç ve geleneklerden oluşan organik bir bütündür" (aktaran Güvenç, 1985).

Bu tanımda, tüketim gereksinmelerini sağlayan yollar teknoloji kavramını doğrudan çağrıştırmaktadır. Burada teknolojinin tüketim ile birlikteliği tekrar bize hatırlatılmış olmaktadır. Aslında teknolojinin tüketim ile birlikteliği ilk oluşumundan bu yana var olan bir ilişki biçimidir. Ancak daha önce de sözü edildiği gibi bu dışarıdan güdümlenmeyen, doğal gereksinimlerden doğan, 'kendiliğinden' oluşmuş bir ilişki olarak gelişmiş, sonradan biçimini değiştirmiştir.

İçinde bulunduğumuz toplumun bir sıfatı da "tüketim toplumu" olma sıfatıdır. Tüketimin sınırlarının nereye kadar uzanması gerekliliği bir soru işaretidir. Ancak araştırmanın boyutlarını zorlamaktadır.

Endüstri sonrası teknolojinin değiştirdiği biçim ve içerikten daha önce söz edilmişti. Bu bağlamda teknoloji daha önce toplumların kendi üretimleri iken birden bire bilimsel birikimin önde olduğu batı ülkelerinin üretimi ve hatta metası haline gelmiştir. Gerçekte de batı kültürü gibi yeni makinaların, aletlerin, süreçlerin yaratılmasıyla, üretimi ve dağıtımı ve hukuksal denetimiyle böylesine ilgilenen başka bir kültür olmamıştır. Modernizmin

üzerine kurulduğu evrensel değerler teknolojinin de evrensel olma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. 1.1 başlığında aktarılan kültür tanımlarının yer'e ait ip uçları, veriler içermemesi de modern düşüncenin yaygın oluşundan kaynaklanabilir. Sapir, Sorokin, Winston, Zvornike, White' e ait bu tanımların tarihleri (1921- 1967), modern düşüncenin yaygın olarak kabul gördüğü ya da henüz tartışılmaya başlandığı tarihlerdir. Bu gün modernizmin kıyasıya eleştirildiği , hatta dönemin ve adının değiştirilmeye çalışıldığı ortamda bölgelerin, yerlerin, coğrafyanın önemi giderek artmakta, coğrafya disiplini önemli bir sosyal bilim haline gelmektedir.

“.... Yüksek modernizm döneminde olduğu gibi gündelik yaşamımızı, ruhsal deneyimlerimizi, kültürel dilimizi belirleyen artık zamansal kategoriler değil, mekansal kategorilerdir”(Jameson 1991; 16).

“Çağdaş kapitalizmin ayırdedici boyutu, zaman değil mekandır” (John Urry aktaran Işık, 1994; 8).

Bu önermelerde mekan olarak geçen kavram coğrafi mekan olarak da algılanmalıdır. Coğrafyanın varlık nedeni farklılığın bilimi olmasıdır. Aydınlanma ve sonra Modernizm, geneli ve soyutu aramış, tüm mekanlarda geçerli toplum yasalarını bulma çabası içinde olmuşlardır. Coğrafya ise bu açıdan bu projelerin içinde bir “diğeri” konumuna düşmüştür. Modernizmin eleştirildiği ortamda ise tekrar gündeme gelip neredeyse başat bir konum almıştır.

Yer ve mekanın bu denli önem kazandığı noktada, teknolojisi evrensel olan bir kültürün diğer boyutları ne olacaktır? İdeolojisi, sanatı, eğitimi, olasıdır ki onlar da evrensel niteliklere sahip olmaya çalışacaklardır. Bu bizi şu noktaya çıkartabilir: Kültür kavramının toplumlar arası farklılaşmasını sağlayan değişkeni mekanı yani 'yer' idir. Teknoloji ise üretildiği toplumlarda bu toplum kültürünün değişkeni olmakta, diğer kültür bileşenlerini etkilemekte, değiştirmektedir. Üretilen teknolojiyi ithal eden toplumlarda ise bu süreç doğaldır ki farklı işlemektedir. Teknoloji, daha önce de sözü edildiği gibi

endüstri devrimi öncesinde 'yer' e bağlı gelişirken, ya da bir kültürden diğerine aktarılması zaman boyutu içinde geniş bir alan kaplarken, 17. yüzyıldan başlayan gelişmelerle teknoloji kendisini fuarlar ve benzeri ortamlar aracılığı ile yaygınlaştırmaya başlamış, kapitalist ekonominin gelişmesi ile de yer ile olan ilişkisi kopmaya başlamıştır.

"Özellikle kapitalist üretim sürecinin 'üretim için üretim, birikim için birikim' olarak özetlenebilecek içsel gerekleri, karlılık arayışı içindeki sermayenin hem kesimler arasında hem de mekanda hareketliliği gerekli kılar. Bu açıdan, kapitalist birikim süreci kendine özgü bir coğrafya yaratır. Bu gerekler bir yanda merkez / çevre ülkeler diğer yanda ise tek tek ülkeler düzeyinde gelişmiş / azgelişmiş yöreler arasındaki gelişme farkı olarak kendini gösterir" (Işık, 1994).

Yani kapitalist düzenin kendine özgü coğrafya kurma mantığı vardır. Bu mantıkta bölgelerin, yerlerin kendilerine özgü oluşumların zaten yeri olamaz. Bütün bu tartışılanların ışığında teknolojinin tüketim ile olan birlikteliği ve 'yer' sizliği tartışma konusu olabileceken, diğer yandan elektronik ve dolayısı ile iletişim teknolojisinin gelişmesi ile bu kez globalleşme olarak tekrar karşımıza bu kez boyutları değişmiş olarak çıkan evrenselleşme içindeki konumu, bulunduğumuz kaotik durumu açık olarak gözler önüne sermektedir. Bu açıdan literatüre geçmiş teknoloji tanımları ve bu tanımlar üzerinde yapılan düşünsel, felsefe alanında tartışmaları açmak, bu çalışmanın sağlıklı ilerlemesi açısından yararlı olacaktır.

2.3.Teknoloji Kavramının Tanımı

'Teknoloji', Ansiklopedi Ana Britannica`da

"bilimin, pratik yaşam gereksinimlerini karşılamasına ya da insanın çevresini denetleme, biçimlendirme ve değiştirme çabalarına yönelik uygulamaları"

olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma, bilim, pratik yaşam gereksinimleri, çevre denetimi, biçimlendirilmesi ya da değiştirilmesi kavram ve eylemlerinin girdiği görülmektedir. Gereksinimler doğrultusunda nesne üretimi ya da nesne ve / veya doğanın / çevrenin denetim, biçimlendirme ya da değiştirilmesi insanın dünyada var olmaya dair yaptığı tüm maddi eylemleri içermektedir. Yani bu tanım, insan ile teknoloji kavramının dünyada birlikte var oldukları, teknolojinin yaşama ait, ya da yaşamın içinden gelen bir kavram olduğunun göstergesi olmaktadır. Aynı kaynakta kavramın zaman içerisinde değiştiğini ve

"Bilimsel araştırmalardan elde edilen somut ve yararlı sonuçları, ve bunlara ilişkin araç , yöntem ve süreçlerin bütünü ifade eden bir anlam kazanmış"(Ana Britannica)

olduğunu belirten bir tanım daha vardır. Bu tanıma bakıldığında zaman teknolojinin bilimsel araştırmalarla ilişkilendirildiği (endekslendiği), bu nedenle pratik yaşam gereksinimlerinin, bilimsel araştırma sonucu olmayan süreçlerin (örneğin geleneksel bilgi kullanılarak oluşturulan) tanım dışı kaldığı görülmektedir. Oysa bu son durumda da kullanılan aletlerin, üretime ilişkin bilginin, ve yöntemlerin varlığı yadsınamaz.

Yine sözü geçen `zamanla yenilenen - anlam değiştiren` tanım, bilimsel araştırmalardan elde edilen `somut` ve `yararlı` sonuç kavramının hangi bakış açısından, neye ve kime göre yararlı olduğu sorusunu da birlikte getirmektedir. Bilimsel araştırmaların yardımıyla elde edilen öldürücü silahlar, endüstrileşmenin getirdiği, boyutları kestirilemeyen çevre kirliliği, dayattığı yaşam tarzı göz önüne alınırsa `yarar` kavramı dönemlere ve bölgelere göre değişken olmaktadır. Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan bombalar, şimdi çözülmüş olan Doğu Bloktaki ve ileri endüstri toplumlarında önü alınamayan çevre kirliliği, bu konuda duyulan endişelerin nedenlerini oluşturmaktadır.

Böylelikle bu çok sınırlı tanımı zenginleştirerek açmaya çalışırsak:

- 1.Kavramın, bireysel ve kendiliğinden sayılabilecek bir nitelikten çıkarak zamanla örgütlenmiş bir bütünlük göstererek, bilimsel araştırmalara endekslendiğini,
- 2.Bilimsel araştırmaların niteliklerinin dönem ve bölgelere yani zaman ve mekana, başka bir anlatımla, kültürle göre değişken olduğunu saptamaktayız.

Diğer bir Ansiklopedik kaynak olan Büyük Larousse`da ise aşamalı tanımlar kullanılmıştır.

- "1.Zanaat ve sanayide kullanılan takım ve donanımların tümü.
- 2.Belli bir teknik alanda bilimsel ilkelere dayanan tutarlı bilgi ve uygulamaların tümü.
- 3.Tekniklere ilişkin genel kuram.
- 4.Sanayinin çeşitli dallarında kullanılan takım, makina ve yöntemlerin incelenmesi" (Büyük Larousse, 1986).

Aletler, süreçler, kuramlar ve araştırma kavramlarını içeren bu tanımda bir evvelki tanımda yer alan dönüştürmeye ve denetlemeye ilişkin bir yaklaşım olmadığı görülmektedir. Oysa `Teknoloji` başlığı altında bu eylemlerin varlığı bir önceki tanımda tartışılmıştır. Ancak yine bu tanımda açıkça belirtilmemesine rağmen, özellikle (1) ve (2). ayırımlarda bir amaç takımı içerilmektedir. Bütününde ise büyük bir yoğunluğu ile tanımlanmış bir amaç için izlenecek yol (yöntem) ile özdeksel sonucu sağlamak için gereksinilen araç ve donatıdan bahsedilmektedir. Tinsel nitelik içermeyen, özdeksel boyutta da yalnızca ürüne giden yolu belirleyen, bir anlamda da teknoloji/ teknik kavramlarının niteliksel ayrılığı ve içiçeliği belirlenmektedir.

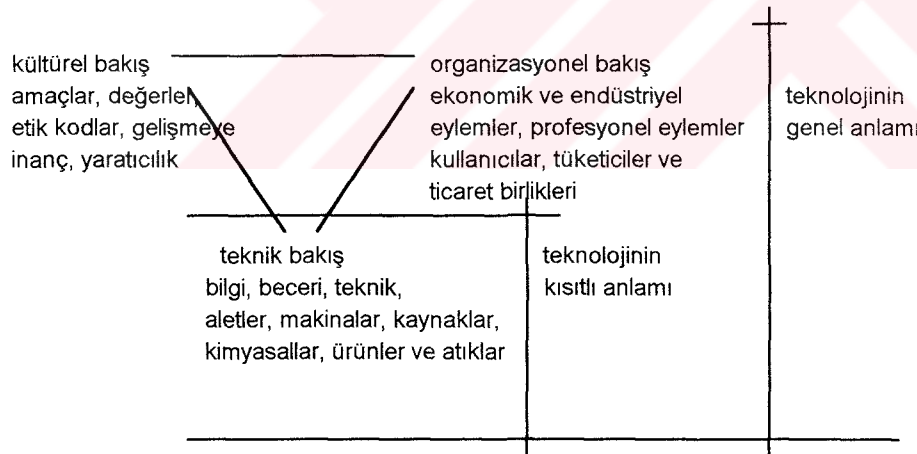
Webster Dictionary`de ise

"Teknoloji, bilimin, Endüstrinin yararı için uygulanması" (Webster, 1968)

tanımı yer almaktadır. Bu tanımda ise Teknoloji`nin bilimin ve endüstri dallarının varlığı ve endüstri`nin yarar gütmeye amacı içinde kısıtlandığı

görülmektedir. Aslında özne "insan" olması gerektiğine göre; endüstrinin bugünkü varlığının ise uzun vadede her zaman insan yararı gözetmediğine; başka bir deyişle endüstrinin bu gün için yarar kavramı içinde insanın sadece tüketim boyutundaki varlığı düşünülürse bu tanımda teknolojinin kapital yararı için uygulanması tehlikesinin göz ardı edildiği saptanabilir. Buradaki sorunsal "teknoloji"nin bu kapsam içine hapsedilip edilmeyeceğidir.

Ansiklopedik kaynaklarda ortaya atılan tanımların birbirleri ile ilişkili olmalarına rağmen farklı boyutlara işaret etmeleri kavramın zenginliğini, ve tek boyutta ele alınamıyacağını gösterdiği gibi, ilgi alanlarına göre farklı tanımlar çerçevesinde kullanıldığını da açığa çıkarmıştır. Arnold Pacey' in bu konuda yaptığı bir çalışmasında teknolojinin farklı anlamlarda ele alınmasını daha net bir şekilde görmek mümkün olacaktır (Bkz, A.Pacey, 1994; 6).



Şekil 2.1. Pacey' in Teknoloji tanımı, kapsamı

Şekildeki teknoloji kapsamı incelendiğinde, amaçlar, değerler, etik kodlar ve yaratıcılıkla birlikte tinsel değerlerin bu sürecin içinde var olduğunu bunun yanında eylemler ile sürecin oluştuğunu, bilgi, beceri, yöntem, alet ve

makinalar ve kaynaklar ile de ürüne varıldığı görülebilir. Teknolojinin başat bir kültürel belirleyici olduğu açıkça görülmektedir. Ancak, teknolojinin anlam olarak teknik bakışın altında kısıtlı bir kullanımının yaygın olduğu, bu kullanımın teknolojinin anlamına kısıtlamalar getirdiği, tekniğin ve teknolojinin anlamlarına bu bölüm sonucunda bu çalışma açısından açıklık getirmek zorunluluğu doğmuştur.

Gerçekte Teknoloji'nin tanımı 17.YY dan bu yana değişmiş olabilir.Ancak bu "yeni" tanımların insan ögesini tüm boyutları ile içermemesi yani "yarar" kavramının tüketimle zemin değiştirmesi, bu sorunsalın düşünsel boyutunu tarihte tekrar ele alıp inceleme gereğini ortaya çıkarmıştır.

2.3.1. Teknoloji Kavramının Tarih İçinde Yeri ve Gelişimi

Teknoloji sözcüğünün Antik çağdan Yunandan kaynaklanmakta olduğu kaynaklarda belirtilmiştir. "Techne", sanat, zanaat ve "Logos", söz, sözcük, bilgi kelimelerinin bir araya gelişi ile oluşmuştur.

Aristoteles bu sorunsala yaratma eylemini çözümleyerek bakma yolunu seçmiştir. Aristoteles'e göre yaratma eylemini oluşturan dört ana neden vardır:

Causa materials- Özdeksel neden (ev, tuğla, taş vs.den yapılır, her nesnenin bir ya da bir çok malzemesi vardır, bir heykeltıraşın yontusunu yapmayı planladığı mermer kütle heykelin oluşmasında varolan nedenlerden biridir.)

Causa formalis- Biçimsel neden (heykeltıraşın tasarladığı heykelin genel planı ya da ideası, evin, planına göre yapılması)

Causa efficiens- Yaratıcı neden (evi duvarcı ustası yapar, her gelişmenin bir motoru, bir itici gücü vardır)

Causa finalis- İşlevsel neden (ev, doğa şartlarından korunmak için yapılır) (Gökberk, 1990; 82, 83 veThilly, 1995; 129).

Geleneksel Aristoteles düşüncesine göre

"Teknoloji, tekniklerin, aletlerin, makinaların, araçların, malzemenin ve bilimin insan amaçlarına hizmet etmesidir. ...Teknoloji insan doğasını tatmin eden bir eylem değil; bir şeye ulaşmak için içinden geçilmesi gereken durumdur. Kendi içinde bir anlamı yoktur. Genelde `nötr`dür ve insan yaşamı için gereklidir. Doğası insanı mükemmelleştirmede (Eudamonia) yatar"(Hood. F. W, 1972).

görüşü egemendir. Aristoteles, insan yaşamında üretimin değil, eylemin vurgulanması gerektiğini öne sürer. Bu eylemleri (felsefe, etik, politika gibi) bir hiyerarşi içinde sıralar. Teknoloji bir üretim eylemi olarak daha alt kademelerde yer alır. Başka bir deyişle, teknoloji, tekniklerin insan tarafından düzenlenip, insani amaçlar için beceri ve hünerin emrine verilmesidir. Techne' nin amacı çalışmak ve üretmektir, buna bağlı olarak da teknoloji bilgelige, ahlak ve entellektüel eylemlere göre ikincil konumdadır, yani bu tür eylemlerin sürdürülmesi için gerekli bir araç niteliğindedir (Hood. F. W, 1972).

Aristoteles' in eylemler arasında teknolojiyi konumladığı bu yeri, Ahmet İnam sosyolojik olarak zaman, mekan ve toplumsal düzenle açıklamaya çalışmıştır.

"Techne bir meslek olgusunu gösterdiği için, sosyolojik açıdan da aristokrat olmayan bir sınıfın etkinliğine verilen addı; Soylu filozoflar mesleksizdi, felsefe bir meslek değildi çünkü. Düşünce, kültürel yaratma, tekne aşılıarak elde edilebilirdi. Platonos' un ideaları, Aristoteles' in kavramsal yaşamı hedef alan felsefe görüşü bunu gösteriyordu" (İnam,1993; 110)

Diğer taraftan Aristoteles için bir önemli ayırım da doğanın üretim biçimi ile insanın üretim biçiminin farklı olmasıdır. Doğanın üretme süreci ile insanın üretme süreci bir değildir; doğanın doğuştan içsel (intrinsic) bir üretim, insanın ise dışsal (extrinsic) üretim tarzı vardır.

Yukarıda özetlenmiş bilgilerin ışığında teknoloji, insan hayatı ve eylemi üzerinde yansız bir kavram olarak ortaya atılmaktadır. Yaşam sürecinde insan doğasının geliştirilmesi en önemli eylemdir. Bu eylem "erdem" e uzanır. Bu bağlamda kültürün tinsel boyutunun önemi vurgulanmaktadır. Özdeksel boyutun ikincil konuma itilmesi, bilgi, yol, yöntem ve araçların yansız bir tavır göstermesi beklentisi idealist bir beklenti olarak algılanabilir. Aslında dikkat edilecek olunursa teknoloji kavramı içinde amaç, yol / yöntem, ürün dizini içinde amaç ve ürün gözardı edilmiş, amaca ulaşmak için kullanılan veya kullanılması gereken yöntem ve yöntemin içerdiği donatı teknoloji kavramı içerisinde ele alınmıştır. Bu nedenle de kendi içinde anlam taşımamakta ve yansız bir karakter göstermektedir. Burada teknoloji kavramının daha çok teknik olanla yer değiştirdiği görülmektedir. Teknoloji araçsal bir bakış ile değerlendirilmiştir.

Antik düşüncenin etkisini yitirmesi, Hristiyan düşüncesine dayalı dinsel erkin Avrupa coğrafyasına hakim oluşu sonucudur. Roma imparatorluğunun batışı ile sona eren İlkçağ yerini Ortaçağa bırakmıştır. Tüm Avrupaya Skolastik Hristiyan felsefe hakim olmuş; bilgi, bilim manastır içerisine hapsedilmiştir. Ancak bu karanlık diye adlandırılan dönemde de bir takım bilimsel teknolojik yeniliklerin olduğu yadsınamamaktadır. Özellikle doğudan, daha da çok olarak İslam dünyasından ve uzakdoğudan batıya ithal edilen teknik yenilikler bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Su ve yel değirmenleri bu dönemde yaygın kullanıma ulaşmıştır. Özellikle su değirmenleri için baraj yapımı yaygınlık kazanmıştır. Denizin gelgit enerjisinden faydalanan değirmenler yapılmıştır. Diğer taraftan kumaş dokuma konusunda da gelişmeler vardır. Çırpma işlemi de su enerjisi kullanılarak, ayakla çiğneme yönteminin yerine geçmiştir. Başka bir yenilik de hamut koşulmuş atlarla pulluk kullanımının yaygınlık kazanmasıdır. Dönemde bir yaygın iş kolu da taş ocaklarından taşın çıkartılmasıdır. Bu dönemin en büyük buluşu ise mekanik saatin keşfi olmuştur (Bkz. Gimpel, 1996, Arslantunalı, 1988). Daha

ileride tekrar görüleceği gibi bu yeni saat kavramının, yani zamanın eşit dilimlere ayrılmasının yaygınlaşması, zamanı rasyonel olarak kullanma açısından çok önemli olmuştur.

Ancak bu dönem dinsel erkin egemen olma ve yaşam biçimini etkileme dönemi olarak sürmüştür. Yenilikler kilise ve manastırların egemenliğinde kalmıştır. Antik dönemin özelliği olan söylem zenginliği tek tanrı, tek söylem olarak değişmiştir. Ancak kavram zenginliği görülme de dinsel tabanlı olarak üretilen yeni mitler ve simgelere yönelik ürünlerde nesnel ve kavramsal boyutların varlığı görülmektedir. Dinsel dogmalar ve bunlardan üretilmiş simgelerin, kaynakların bu inanç çerçevesinde toplanması ve yalnızca dinsel amaçlar doğrultusunda anlam ve üretme biçimi varolmuştur.

Ancak, 14.yüzyılın içinde dinsel erkin siyasi ve giderek ekonomik erk araçları tarafından ikinci plana itilmesi, bu erki elinde tutanların yeni söylemler paralelinde toplum yapısını değiştirme girişimi ve özellikle kilisenin kapıları ardına hapsolan bilginin yaygınlaşması süreci başlamıştır. Ekonomik erki uzunca bir zaman parçasında eline alan burjuva sınıfının yeni ideolojiler geliştirmesi, üretim boyutunda gelişen değişmeler, yeni yöntemler, teknik bilgedeki gelişmeler, teknoloji kavramını birdenbire ön konuma çıkartmış, güncellik kazanmasında rol oynamıştır.

Bilimin 16. ile 18.yüzyıl arasında yaptığı ilerleme, 18.yüzyılda endüstrinin gelişmesine yol açmış, bu gelişmeye paralel olarak ve yeni gelişmekte olan ideolojiler doğrultusunda teknoloji 18.yüzyılın ikinci yarısında çok önemli bir ilerleme hızı kazanmış, ve toplumsal dengeleri hızla değiştirmeye başlamıştır. Aydınlanma düşüncesinin de etkisiyle var olan doğruların görülmesi ile toplum yasaları/ değerleri sarsılmış, yerini akıla (ratio), dolayısı ile de bilimsel yasalara ve bilime dayanan değerler sisteminin oluşumuna bırakmaya başlamış, toplum düzeni de bu yeni oluşumlara göre değişmeye

başlamıştır. "Modern" düşüncenin yerleştiği ortamlarda teknolojinin ilerlemesi topluma sunulan "yeni bir yaşam tarzı" vaadi olarak ortaya çıkmıştır.

2.3.2. Endüstrileşme sürecinde teknoloji kavramı

18.Yüzyıl sonunda oluşan bu ortama farklı bakış açısını 19.Yüzyıl ortalarında Karl Marx ve Friedrich Engels oluşturmuşlardır. Var olan kapitalist sistemi kıyasıya eleştirip kökten değişimin kaçınılmaz olacağını ileri sürmüşlerdir. Bu bağlamda geliştirdikleri Materyalist Felsefe`de teknolojiyi üretim, araştırma, savaş v.s. amaçlarıyla icat edilen makinaların, mekanizmaların, enerji ve bilgi toplama, biriktirme, uygulama, iletişim ve denetleme araç ve sistemlerinin tümü olarak algılamaktadırlar.

"Engels`e göre toplum teknolojik ihtiyaçları geliştirdikçe, bilimi bir dizi üniversite`nin yapabileceğinden daha hızlı ve güçlü bir şekilde ileriye götürür. Bilimin pratikteki sonuçları "Teknolojide" ifadesini bulur. Teknoloji bilime deneyimsel malzeme sağladığı gibi, teknolojinin ve üretim güçlerinin gelişmesi de toplumun sosyo ekonomik yapısını belirler. Diğer yandan sosyal yapı da teknolojinin gelişme ve doğası üzerinde etki yapar. Teknolojinin kapitalizmde gelişmesi, işçinin bir makina parçası haline gelmesine yol açar; kapitalist toplumda modern otomatik teknolojinin ilerlemesi, işçinin yetiştirme standartını düşürür ve işçiye entellektüel bakımdan yozlaştırma içine sokar"(Rosenthal ve Yudin, 1977).

Bu noktada yukarıdaki teknoloji tanımlarında yer alan "gereksinim" kavramı doğallıktan tamamen ayrılıp yeni bir seçenek biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Seçenekler, bireyler dışında "kendiliğinden" olmayıp, ekonomik erki elinde tutan ve dolayısı ile siyasi erki yönlendirenlerce belirlenmektedir. Gereksinimlerin saptanmasında amaç, yeni bir yaşam biçimi olmakla beraber üretim ölçeğini geliştirmeye / büyötmeye yönelik oluşmaktadır. Ortaçağın tek boyutlu ve dinsel düşünceye temellenmiş, daha doğru bir deyişle dinsel erkin elinde olan ürün yelpazesi ve üretim ilişkileri giderek çeşitlenerek karşımıza çıkmaktadır. Ürün türlerindeki çeşitlilik ve üretim ölçeğini büyötmeye amacının,

Üretim sürecinde yer alan araç ve makinaların çeşitliliğini arttıracığı gibi üretim ilişkilerini de değiştireceği bir gerçektir.

Marx 1844 ten itibaren başlayarak kurduğu çalışma topyasında bu konuya ilişkin beklentilerini aşağıdaki biçimde açıklamıştır.

"alışma, bireylerin rasyonel toplumsal işbirliği ile bertaraf olacak; çalışmanın yerini artık, uzmanlaşmış ve serileştirilmiş didinme değil; metodik ve bilinçli olarak işbirliği yapan bireylerin özerk faaliyeti olan kollektif poiesis (ortaya çıkarma) alacaktır" (Gorz, 1988).

"Her türlü özel uzmanlıktan ve çıkardan arınmış bireyler, işbirliklerini rasyonel ve gönüllü kılmak ve aynı ortak uygulamayla (praksisle), tamamıyla kendilerinin olacak bir dünyayı birlikte üretmek amacı ile evrensel olarak birleşeceklerdir" (Gorz, 1988).

Bu dönemde üretim, artık üretimi gerçekleştirenler için ivmelenmiştir. Bu yeni anlayış ise seri üretimi gerçekleştirmek için oluşturulan ve üretim biçiminin doğası gereği rasyonalizasyon kavramı gereği olarak, üretim sürecinde yer alan bireyi de bir üretim aracı haline getirmek olarak biçimlenmektedir. Oysa burada önerilen "bütünlüklü birey" kavramı toplumsal üretim bütününe hakim olması gereken birey kavramıdır. Her türlü özel uzmanlıktan arınmış birey tanımı, Karl Marx'ın üzerinde önemle durduğu "yabancılaşma" kavramına bakmak gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu nem Marx'ın dönemin teknoloji işleyiş sürecini onaylamamasından kaynaklanmıştır. Materyalist felsefeye göre:

"Yabancılaşma her beşeri faaliyeti içine alır; çünkü beşeri faaliyetlerin her türlüsü, insanların yalıtlanmış bir grubun tekeline girmiştir. Öyle ki burada bir grubun faaliyeti, toplumun diğer bütün üyelerine yabancıdır. Marx yabancılaşmanın ortaya çıkış nedenini, özel mülkiyette ve antagonistik iş bölümünde görür" (Rosenthal ve Yudin, 1977).

Ancak Marx'a göre doğanın dönüştürücüsü olarak insana ilişkin en temel olgu, insanın bu gücünü yalnızca toplumsal bir varlık olarak kullanmasıdır. İnsanoğlu dünyayı ve dolayısı ile kendini toplumsal emek ile değiştirdiği için, g toplumların bütününde olmalıdır (Magge ve Taylor, 1979).

"Marx'a göre, sınıflara bölünmüş bir toplum giderek artan doğayı dönüştürme gücü üzerinde bilinçli bir denetim kuramayacağı sonucu çıkar. Daha doğrusu, her sınıf; bütün içindeki kendi konumu ile koşullanmıştır, süreci bütünü ile ne kavrayabilir; ne de denetleyebilir. Egemen sınıflar bile ne yapmakta olduklarını tam olarak algılayamazlar ve bilmeden kendi mezarlarını kazarlar. Sonuç, kapitalizmin olgunluk aşamasında gördüğümüz gibi, insanın doğa üzerindeki gücü tam olarak geliştiğinde, bu korkutucu güce artık kimsenin hakim olamamasıdır. İnsanoğlu kendi yaşamına hakim olmak için bu muazzam gücü geliştirdiği, kendisi ile de istediğini yapabileceği aşamaya geldiği anda, bu güç insanların kendi iç bölünmeleri yüzünden elinden yiter gider" (Maggee ve Taylor, 1979).

Marx'ın "yabancılaşma" kavramı altına soktuğu endişeler bunlardır. Daha önceki tartışmalarda da belirtildiği gibi doğanın dönüştürülme süreci teknoloji kavramının içeriğinde olan bir süreçtir. Dolayısı ile yukarıda yapılan alıntılarda teknoloji sözcüğü geçmese de söylenenler teknoloji kavramı ile doğrudan ilgilidir. Marx kısaca uzmanlaşmanın, sonuçta insanın ürettiği ile yabancılaşması olgusunu getirdiğini vurgulamıştır. Uzmanlaşma gerçekleştiğinde insan varlığını sürdürmek için gerekli her şeyi üretemez duruma gelmiştir. Burada teknolojinin endüstri devriminden bu yana aldığı biçim kıyasıya eleştirilmektedir. Marx'tan da bu döneme kadar geçen sürede, teknoloji konusunda inanılmaz ilerlemeler ve yeni görüşler söz konusu olmuştur. Bilginin bu gün aldığı boyutlar insanın, tümüne hakim olma olasılığını ortadan kaldırmıştır. Ulaşılamaz genişlikte bir bilgi alanı etrafımızı sarmıştır. Bu bilgi ve süreçlerin, bireyler ve toplumlar tarafından içselleştirilememesi toplumun ürettiği ve / veya ithal ettiği teknolojiye yabancı oluşu sonucunu getirmiştir.

2.3.3. Günümüzde Teknoloji Kavramı:

Marx'ın kapitalist toplumlara yönelik varsayımları ve beklentileri gerçekleşmeyince onun felsefesini "Frankfurt Okulu" adı altında toplanan bir

grup düşünür tekrar ele almaya çalışmışlar ve bir "Eleştirel Kuram" geliştirmişlerdir. Ancak bu okulun düşüncelerini tartışmaya girmeden 20.Yüzyılın ilk yarısında ve ortalarında teknolojiye karşı eleştirel bir bakış açısı geliştiren Martin Heidegger'in düşüncelerine bakmak daha doğru olacaktır. Heidegger'e göre bugün teknolojinin araçsal bir tanımı vardır. Teknolojinin bir amaç için araç olduğu doğrudur; ancak önemli olan doğru olanın gerçek olup olmadığını sınamaktır (Heidegger, 1977). Bunu sınarken Heidegger Yunan felsefesinden Aristoteles düşüncesinden yola çıkmıştır. O da yaratma sürecini anlatırken Aristoteles'in dört ana nedenselini kullanır. Ancak Heidegger'in Aristoteles'ten temel farkı, teknoloji düşüncesini insan oluşumunun varlık bileşeni olarak görmesidir. İnsanın teknoloji ile ilişkisi dışsal bir ilişki değildir; varlığı ile birdir, teknoloji onun içinde yapılanmıştır (Hood, 1972). Bir "şey" in ortaya çıkmasından bu dört neden (yaratıcısallık, biçimsel, işlevsel, malzemesel) sorumludur. Ortaya çıkarma eylemi yok olan bir şeyi var etme eylemidir (poiesis, hervorbringen, bringing-forth). Bu noktada ise hakikat (Alethia) kavramı ortaya çıkar.

"Teknoloji de bir anlamda ortaya çıkarma eylemi olarak görülebilir, o halde teknik hakikatin (alethia) kapsamına girer" (Aktaran, Biemel, 1973).

"Teknoloji'yi adım adım sorguladığımızda açığa çıkarma / ortaya çıkarma (hervorbringen, bringing-forth) eylemine ulaşırız. Tüm üretim olanakları açığa / ortaya çıkarma eylemi üzerine temellenir. Teknoloji açığa / ortaya çıkarmanın bir biçimidir" (Heidegger, 1977).

Heidegger ortaya çıkarma eyleminin endüstri devriminden sonra biçim değiştirdiğini öne sürmüştür. O'na göre modern teknoloji de açığa çıkarmaktır ancak, "zorlayıcı, buyurucu bir meydan okuma" (Nalbantoğlu, 1987) biçiminde gerçekleşir. Doğa artık insanın enerji alabileceği bir rezerv alan (hazırda bekleyen) / bir nesne haline gelmiştir. Doğadan açığa çıkartılan enerji 'serbest bırakılmıştır' (unlocked). Serbest bırakılan enerji dönüştürülür (transformed), dönüştürülen depolanır (stored), dağıtılır (distributed), dağıtılan ise bir yeni'ye değiştirilir (switched). Serbest bırakma, dönüştürme, depolama, dağıtma ve değiştirme açığa çıkarmanın yollarıdır

(Heidegger, 1977). Bu bağlamda insan da bir anlamda doğadaki enerjileri elde etmek için zorlanmıştır. İnsan zorlandığı anda "o" da en az doğa kadar, belkide daha çok hazırda rezerv olarak beklemektedir. "insan kaynakları"ndan bahseden konuşma biçimi de bunun göstergesi olmaktadır. Heidegger insanın kendisini hazırda rezerv olarak beklemesini hazırlayan bu zorlayıcı isteğe "çerçeveleme" (ge-stell) der. Çerçeveleme, hakikati hazırda bekleyen rezerv olarak ortaya çıkarma eylemidir; insanı da buyurgan bir biçimde rezerv olarak görür. Özetle:

"Modern bilim ve teknolojiye özgü `çerçeveleme` süreci hakikatin `poiesis` yolu ile açığa çıkarılışından tümüyle uzaklaşmıştır. Heidegger, bir şeyin aslında ne olduğu demek olan `öz'e ulaşamayışımızı, insanoğlu'nu evren içindeki gerçek ve mütevazi yerine oturtan bu açılma sürecine artık giremeyişimizi insanlık için bir tehlike saymaktadır. "Teknolojiyi insan için yalnızca bir araçmış gibi görme yanılmasına düşünce, sürekli ona egemen olma uğraşı içine giriyor, bir türlü de beceremiyor" (Nalbantoğlu, 1987).

Ancak Nusret Hızır şu noktaya dikkat çekmek istemiştir:

"Bu felsefeler (Varoluşçu) daha ilk adımlarını atarken, tutarlılığı, sistemliliği yapmalık diye yadsımakla, büyük bir öznellik ögesini : romantik ögeyi işin içine katmışlardır. Fakat daha önemlisi bunlar insanın ne olduğunu mantıklı bir zincirleme içinde anlatmak değil, telkin etmek isterler; onun için rasyonel öğretilerden uzak, edebiyata, şiire yakın düşerler" (Aktaran, Nalbantoğlu, 1987).

Gerçekten de Heidegger bu makalesinde daha önce yaptığı gibi Hölderlein'in dizelerine başvurup, teknolojinin özünde, bu olumsuzlukların yanında mutlaka bir koruyucu gücün de beslendiğini öne sürmüştür. Heidegger'e göre teknoloji açığa çıkarmayı, onu tüketilecek hale getirdiği için tehdit etmektedir. Salt insan eylemi bu tehlikeyi önleyemez. Ancak insan, bu koruyucu gücün yüksek özünü düşünerek farkına varır. Bütün bunları yapmak için insanın tarihteki düşünelere ve olgulara bakarak tarihten ders alması gereklidir.

Heidegger, teknolojiyi poiesis sürecini değerlendirerek irdelemiş, ona bir anlamda `sanat`, `zanaat` bakış açısı ile bakmıştır. Nitekim endüstri devrimi öncesi teknoloji bu anlamda değerlendirilebilir. Ancak endüstri devriminden sonra teknolojinin aldığı boyutlara `poiesis` süreci karşılık olamaz. Zorlayıcı boyut, doğanın ve insanın kullanılmaya hazır `nesne` gözü ile algılanması hali teknolojiyi tarihteki anlamından koparmıştır.

Gerçekte de 1960 yıllarında Avrupa' da çevreci bir hareketin doğması ve varolan teknoloji kavramının sorgulama sürecine girilmesi, Heidegger` in bir anlamda öngörülerinin, beklentilerinin doğruluğunu ortaya koymaktadır.

Heidegger`in asistanlarından daha sonra Frankfurt Okulu` na dahil olmuş H. Marcuse da, teknolojinin konumu ve değişmesi, ideolojiler ile ilişkisi konusunda araştırmalar yapmış, ve denemeler yazmıştır. Max Weber eleştirisinde Marcuse;

"Belki de 'teknik akıl kavramı' bizzat 'ideoloji' dir tanımını getirmektedir. Tekniğin salt kullanımı değil, bizzat kendisi de (doğa ve insan üzerinde) iktidardır. Yöntemli, bilimsel, hesaplanmış ve hesaplayan iktidarın belli amaçları ve istemleri (interesse) tekniğe ancak sonradan ve dışarıdan empoze edilmiş değillerdir. Teknik her defasında tarihsel ve toplumsal bir tasarımdır ve onda, hükmeden istemlerin insanlara ve şeylere ne yapmak istedikleri yansıtılmıştır. İktidarın böyle bir amacı maddidir ve bu bakımdan bizzat teknik aklın biçimine aittir" (aktaran, Habermas, 1993).

Marcuse, "Tek boyutlu insan" adlı eserinde "teknoloji rasyonalizmi ve egemenlik mantığı" kavramları üzerine gitmiş ve

"Doğanın bilim ve teknoloji yolu ile egemenlik altına alınmasının zorunlu olarak insanların egemenlik altına alınmasının yeni bir biçimine yol açtığıdır. Toplum kendisini, nesnelerin ve insanların teknik yararlaştırılmalarını da içeren ilişkilerin büyüyen bir benzerliğinde yeniden üretmiştir. Bir başka deyişle var kalma mücadelesi ve insan ve doğanın sömürülmesi öncekinden çok daha bilimsel ve ussal olmuştur" (Bottomore, 1989).

saptamasını vurgulamıştır. Marcuse` ye göre kuramsal us, arı ve yansız kalarak pratik usun hizmetine giriyordu. Bugün egemenlik kendini yalnızca teknoloji aracılığı ile değil ama doğrudan teknoloji olarak sürdürmekte ve genişletmektedir ve teknoloji tüm kültür alanlarını emip genişleyen politik gücün büyük aklanışını sağlamaktadır (Marcuse, 1990). Marcuse` nin bir önemli saptaması da bilim ve teknolojinin 19. yüzyıldaki büyük keşiflerden sonra karşılıklı bağımlılık içine girmiş olmalarıdır; bilimin teknikleşmesi her bilginin bilimselleşmesidir. Fakat en önemlisi bilimin ve tekniğin endüstri üretimde birleşmesidir (Aktaran Göle, 1986). Teknoloji`nin özgürleştirici gücü - şeylerin araçsallaşmaları - bir özgürlük prangasına dönüşmektedir; insanın araçsallaşması (Marcuse, 1990). Teknoloji rasyonalizmi süreci politik bir süreç olarak gelişmiş ve teknoloji ortamında, insan ve doğa örgütlenmenin ölçülebilir nesneleri olmak konumunda kalmışlardır (Marcuse, 1990). Bu kabullerden hareketle Marcuse bir bilim metodolojisi geliştirmiştir:

"Doğanın yeni bir deneyim nesnesi haline getirildiği aşkın çerçeve artık aletli eylemin işlev sahası olamazdı; tersine olası teknik kullanım bakış açısı yerine doğanın potansiyelini özgür kılan bir bakış açısı, bak ve koru alırdı. İktidarın iki türü vardır: Biri baskıcı ve biri özgürleştirici" (Habermas, 1993).

Marcuse de Heidegger gibi doğanın ve insanın, teknolojinin önünde araçsallaştırılmaları, üzerinde durmuştur. Ayrıca var olan teknoloji ile birlikte yürüyen egemen iktidarların bu konumlarını daha da sağlamlaştırdıkları, barış adına sürdürülmekte olan savaş endüstrisinin tüm dünyayı tehdit altında tuttuğu, tasarımlanmış teknolojinin insanlara özgürlük adına aslında hiç de özgür olmayan belli biçimlerde yaşam tarzı ve tüketimle sağlanan kısa mutluluklar sunarak yaşamın özünü tüketimle değiştirdiğini savunmuştur. "Bak ve koru" sloganının önemini savunmuş, iktidarın özgürleştirici olanını tercih etmiştir. Marcuse, 1969` da yazdığı "Özgürleşme üzerine bir makale" de

"Teknolojinin kendisi, bilim ve teknik aslında tek başlarına baskı aracı değildirler, ancak onların içinde, onların sayılarını, ömürlerini, güçlerini, yaşantıdaki yerlerini ve ne için gereksinildiklerini belirleyen güçler, yani ona

yön verenler onu kullanım biçimiyle, kısıtlamaları ile egemenlik aracı haline gelmesini sağlarlar" (Aktaran: Mendelsohn, 1995; 162).

saptamasını yaparak, kavramın arkasındaki asıl güce işaret etmiş, teknolojinin özerk bir konumda olmadığını, onun arkasındaki güç mekanizmalarının onun yönlendirilmesi ile onun bir egemenlik kurma aracı konumuna geldiğini savunmuştur.

Frankfurt okulunun bu konu ile ilgilenen diğer üyesi Theodor. W. Adorno'nun teknoloji üzerine görüşlerine geçmeden önce onun çağdaşı, arkadaşı ancak sonraları aralarında sanat ve teknoloji konularında fikir ayrılıkları çıkan Walter Benjamin'in "Mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri" adlı ünlü denemesini incelemek yararlı olacaktır. Mekanik olarak yeniden üretebilir olmanın 20.YY'da sanatın üretim, dağıtım ve algılama, tüketim koşullarını dönüştürerek doğasını kökten değiştirdiğini ilk söyleyen, Andreas Huyssen'a göre Walter Benjamin'dir (Huyssen, 1988). Walter Benjamin'e göre sanat yapıtının bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı yeniden üretimde eksik bir yöndedir (Benjamin, 1993).

"Hakikilik, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünü ile dışında kalır Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren; yapıtın 'aura'sı (ruhu) olmaktadır. Yeniden üretim tekniği yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır" (Benjamin, 1993).

Bu yeniden üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığı yerine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Bu durumda

"Sanatın auratik ifadesinin bir 'kült' nesnesi olarak nihai çöküşü ile birlikte sanat kitlelerin özgürleşmesinde potansiyel bir araç oluyordu" (Lunn, 1995).

Benjamin bu görüşleriyle teknoloji yardımı ile sanatın belli bir mekana / zamana ve insan grubuna bağlılığından kurtulduğunu, kitlelere yaygınlaşmasının olanaklı hale geldiğini savunmuştur. Ancak bu sırada sanat biricikliğini ve aurasını (ruhunu) yitirmiştir.

Adorno ise sanatın böylelikle popülerize edilmesinin analizini çürütmeye çalışmıştır. Adorno, Benjamin'e yazdığı bir mektupta, arkadaşını özerk sanatı azımsarken, 'bağımlı sanat'ın teknikliğini abartmakla eleştirmiştir (Lunn, 1995). Adorno, Aydınlanmanın diyalektiği adlı kitabında estetik / teknoloji ilişkisi üzerine:

"Ölçülebilirlik, yararlılık, tanımına oturmayan 'şeyler' Aydınlanma için şüphelidirler. Estetik bu tanıma girmemek için 'ölçülebilir' olmak durumundadır. Bu yüzden 'teknolojik estetik' in tarihsel gelişimi bir paradigmadır. Bu paradigmada kabul edilen estetik amacın ve değerlerin teknoloji yolu ile yerine getirilmesidir. Güncel estetikte, teknoloji rasyonalizmi bağımsızlaştığı zaman estetik amaçların nesneleştirilmesi (verdinglichung) gündeme gelmektedir. Nesneleştirme ise nesnenin içindeki estetik kavramın ortaya çıkmasıdır. Toplumsal tekniğin estetik alanda parlaması teorik olarak kabul edilebilir, ancak tekniğin emilmesi sırasında 'estetik amaç'ın da içerilmesi gerekmektedir, yani teknolojik amaç, estetik amacın altında kalmalıdır" (Fudder, 1978) düşüncesini ortaya koymuştur.

Teknoloji kavramının araştırılmasında önde gelen isimlerden biri de Lewis Mumford' dur. Çok erken bir tarihte yazdığı (1934) "Technics and Civilization" adlı kitabında (Mumford, 1963) dönemin teknoloji kavramı için yaptığı saptamaları hala güncelliklerini korumaktadırlar. Mumford, teknolojiyi kullandığı enerjiye göre birbiri ile zamansal olarak örtüşebilen yani eşzamanlı olabilen üç evreye ayırmıştır:

- Eoteknik, su ve rüzgar enerjisi ile ahşap kullanmıştır.
- Paleoteknik, kömür enerjisi ile demir kullanmıştır.
- Neoteknik, elektrik enerjisi ile alaşım kullanmıştır.

Bu evrelerin herbiri belli bölgelerden kaynaklanmış, belli madde ve malzemeleri kullanmıştır. Yine her evre kendisine has bir "çalışan" tip yaratmıştır.

Mumford' a göre Teknoloji evren gibi bağımsız bir sistem oluşturamaz: İnsan kültüründe bir eleman olarak varolur ve onu kullanan sosyal grupların iyi ya

da kötü kullanmasına bağılı olarak iyi ya da kötü bir etki yapar. Makinanın kendi istekleri yoktur, insan ruhunun istekleri ve arzuları vardır (Mumford, 1963; 6).

Mumford' a göre modern teknolojinin tüm kritik araçları - saat, matbaa, su değirmeni, pusula, dokuma tezgahı, torna tezgahı, barut, kağıt - onuncu yüzyıldan beri varlıklarını sürdürmüşlerdir (Mumford, 1963; 438). Buhar makinasının değil, saatin modern endüstriyel çağın anahtarı olduğunu (Mumford, 1963; 14) ileri süren Mumford, saatin zamanı insani olgulardan ayırıp, matematiksel ölçülebilen anların bağımsız dünyasını yarattığını ileri sürmüştür.

"Modern makina uygarlığının en önemli özelliği zamana ait düzenliliğidir. Sabah saatin alarmı ile uyandıktan sonra günün tüm ritmi yine saat tarafından düzenlenmektedir. Soyut zaman varoluşun yeni ortamı haline gelmiş, organik fonksiyonlar bile kendilerini ona uydurmuşlardır (Mumford, 1963; 269 17).

Kapitalizmin gelişmesi, takas ekonomisinden para ekonomisine geçiş ile soyutlama ve hesap alışkanlıkları iyice yerleşik hale gelmiştir. Kapitalizm, elle tutulurdan tutulmaza geçişi ivmelendirmiş, hatta nedeni olmuştur. Mumford' a göre kapitalizm, mekanik dünya görüntüsünün önceli olmuş, sistem olarak farklı olsalar da her aşamada biri diğerinin koşulunu koymuştur (Mumford, 1963; 25, 26).

Gerçekten de saat kavramının zamanı kullanma biçimi ve para, özellikle kağıt para kavramının gelişmesi modern zamanların en önemli işaretleri haline gelmişlerdir. Diğer taraftan, Mumford' un teknolojinin bağımsız olamaması, kültürün, dolayısı ile insanın güdümünde oluşu ve kullanılış biçiminin niyet ve amaca bağılı oluşu saptaması çok doğru bir saptama olmuştur.

"The Technological Society" adlı kitabında Jacques Ellul yine bu konuyla ilgilenmiş, çok yönlü bir araştırma yapmıştır. Ancak Ellul araştırmasında teknoloji sözcüğünü hiç kullanmamış, onun yerine teknik kavramını kullanmıştır. Kitabın orijinal Fransızca baskısında da ismi "La Technique ou l' enjeu du siècle" dır. Ellul' un teknik kavramı bizim teknoloji olarak aldığımız kavramla özdeştir. Yapılan alıntılarda teknik yerine teknoloji kullanıldığında anlam daha doğru anlaşılmaktadır. Çünkü Ellul bizim anladığımız teknik kavramı yerine çoğunlukla metod, yöntem sözcüklerini kullanmaktadır. Bu terminoloji kullanımına Kitabın İngilizce önsözünü yazan Robert K. Merton da dikkat çekmiştir. Merton' a göre "teknik" sözcüğü ile Ellul makina teknolojisinin ötesinde bir anlamı ifade etmek istemektedir.

"Teknik, önceden belirlenmiş bir sonuca ulaşmak için oluşturulmuş her türlü komplike (karmaşık) araçlara başvurur. Spontane (kendiliğinden) olanı rasyonalize edilmiş bir tavra dönüştürür" (Merton, 1964).

Ellul' a göre tarihsel olarak teknik her zaman bilimden önce var olmuştur, en ilkel insanların bile teknik donanımları vardır. Ancak bilim oluştuktan sonra teknik gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlayabilmiştir. Bugün ise teknik eylemlilikle bilimsel eylemlilik arasında kesin bir ayırım yoktur. (Ellul, 1964; 7,8) Ancak bizim burada bir parantez açmamız gereklidir: Tarihsel olarak bakıldığında, bilim bu günkü anlamıyla var olmayabilir, ancak bilgi ampirik olsa da her zaman varolmuştur. Dolayısı ile teknik ile bilgi hep yanyana olagelmışlerdir.

Ellul, "teknik operasyon" ve "teknik olgu" tanımları yaparak tekniği ortaya koymak istemiştir. "Teknik operasyon", belli bir amaca erişmek için belli yöntemlerle, ya da bu yöntemlere göre yapılmış her operasyonu (müdahale) içerir. Bu durum çakmak taşı kırmaktan, bir elektronik beyin programlamaya dek geniş bir eylemliliğin tanımıdır. Teknik operasyonun içinde olan iki etkenin, bilinçlilik ve muhakemenin varlığı bizi "teknik olgu" ya götürür. Önceden sezgisel, bilinçsiz, spontane (kendiliğinden) olan eylemlilik açık,

akılla ilgili, istemli olanın alanına girer. Stratejisi olan bir eylemlilik halini alır. Böylelikle tekniğin sabit amacı olan verimlilik ön plana çıkabilir. Bilinçlilik ise tekniğin avantajlarının kolayca farkına vardığı için geleneksel yöntemlerin alanına kolayca sızıp onun yerini alır (Ellul, 1964; 19, 20). Ellul' un "teknik olgu" tanımı "teknoloji" tanımına çok yaklaşmaktadır.

Ellul tekniğin 4 alt başlık altında toplanabileceğini savunmaktadır:

1. Mekanik teknik, üretimle ilişkisi olan her tür teknik,
2. Ekonomik teknik, iş organizasyonundan ekonomik planlamaya kadar uzanır. Nesnesinde ve amacında diğerlerinden ayrılır, ancak problem alanı aynıdır.
3. Organizasyon tekniği, ticari ve endüstriyel işler ile ve devlet ve polis gücü ve ordu, savaş konuları ile ilgilenir.
4. İnsan tekniği, tıptan, genetikten propagandaya dek uzanır. İnsanın kendisi tekniğin nesnesi olmuştur.

Ellul' un bu başlıklarda topladığı "teknik" kavramının ne kadar geniş bir alanı kapsadığını görmek mümkündür. Kapsadığı alan insan eylemliliğinin tamamını neredeyse içine almaktadır. Bu kavramın bizim çalışmanın başından beri ele aldığımız teknik kavramı ile benzerliği yoktur. Daha çok bizim kullandığımız teknoloji kavramı ile örtüşmektedir.

Ellul' un diğer düşünürlerle örtüşen yanı da teknolojinin ("tekniğin") geçirdiği değişimdir. O' na göre teknik eylemlilik insanoğlunun ilk eylemliliğidir. Av, besin edinme, silah, giysi ve yapı yapma tekniği insanların geliştirdikleri ilk tekniklerdir. Geleneksel toplumlarda teknik, yaşamın çerçevesine ve kültürün içine tamamıyla karışmıştır, daha doğru bir deyişle toplumun ortak ürünüdür. Gelişmesi o kadar yavaştır ki, toplumun gelişme hızı ile aynıdır. Toplum gelişmesi ile tekniğin gelişmesi arasında bir uyum söz konusudur. İnsanın ahlaki gelişmesi teknik tarafından baskı altına alınmamıştır. Ellul' un bizim de vurguladığımız bir saptaması da tekniğin (Ellul' un deyimi ile) 18. yüzyıla

kadar yerel bir özelliğe sahip olmasından gelmektedir. Teknik değişimin yavaşlığı da bir ölçüde bu özelliğine bağlanabilmektedir.

Uygarılıkların üzerlerinde yer aldıkları toprak, iklim, nüfus gibi doğal elemanlara ve sanat, teknik, dünya görüşü gibi insan ürünü, doğal olmayan elemanlara göre biçimlendiklerini savunan Ellul tekniğin bu değişkenlerden yalnızca bir teki olduğunu ve bir bütünün parçası olarak işlev gördüğünü vurgulamıştır (Ellul, 1964; 69). Bir diğer deyişle geçmişte teknik kendi kültürü ile ilişkili olarak öznel (subjektif) olmuştur, nesnel değil. Diğer taraftan yukarıda bahsedilen evrimsel yavaşlığa irrasyonel bir tasarım çeşitliliği de eşlik etmiştir. Daha doğrusu, bireysel çabalarla gelen bir çeşitlilik söz konusudur (Ellul, 1964; 72). Bu çabalarda ise toplumun ahlak ve estetik değerleri yönlendirici olmuştur.

"Ancak 19. yüzyılda yalnızca verimlilik endişesi güden bir teknik biçimi ortaya çıkınca çok büyük farklılıklar oluşmuş, moral ve estetik değerlerin elimine edilmesi bu evrimin temel sürecini dönüştürmüştür" (Ellul, 1964; 74).

Artık araştırma bireysel, deneysel, zanaatkarın çabasıyla değil, soyut, matematiksel ve endüstriyel olana dönüşmüştür. Bireyin varlığı burada hedefe giden yola ulaşmak için bir araç olmaktan öteye geçemez. Estetik ve etik arka planda kalıp birincil konumlarını kaybetmişlerdir. İşte bu durumda tekniğin eski özellikleri kaybolmuş, eski ile ortak hiç bir nokta kalmamıştır.

Yine Ellul' a göre bu gün teknik, insanın her türlü eylem alanına girmiştir, ve coğrafi sınırı kalmamıştır. Öte yandan tekniğin evrim hızı o denli artmıştır ki, yalnızca sokaktaki adam değil, teknik adam bile bu hızı yakalayamaz hale gelmiştir. Diğer taraftan teknik, evrenselliğin getirdiği bir tavırla her ortamda çevre verilerinden bağımsız davrandığı için tüm kültürleri (uygarlıkları) birbirine benzetme eğilimini benimsemiştir. Burada Ellul ile Harvey' in kapitalizmin yersizliği konusundaki saptamaları birbirine yaklaşmıştır (Harvey, 1993).

Ellul çağdaş teknolojinin, onun deyimi ile “teknik olgu” nun karakterlerini saptamaya çalışmıştır. Bunlardan ilki Ellul için tartışmasız, rasyonel olma özelliğidir. Bu özellik, “kendiliğinden” ve “sezgisel” olanı yok etmeye çalışmıştır. Rasyonellik, sistematize etmekte, iş bölümünde üretim normları yaratmaktadır. Tekniğin her kullanımında olguların, çabaların, araçların bir mantık şemasına indirgendiği görülmektedir (Ellul, 1964; 79).

“Teknik olgunun ikinci özelliği ise insan yapısı ‘artificiality’ olmasındadır. Teknik doğanın karşıtıdır. Teknik, doğal dünyayı tahrip eder, bağımlı kılar ve onun kendisini onarmasına olanak tanımaz” (Ellul, 1964; 79).

Üçüncü karakter “teknik seçimin otomasyonu” dur. İnsan yalnızca değişik tekniklerle elde edilen sonuçları ölçen, saptayan bir araçtır ve sadece maksimum verim sağlayan lehinde karar verebilir . Burada verimlilik teknoloji seçiminde en üst ölçütü oluşturmaktadır ki bu gerçekten de bu günün ekonomik kuralları için çok geçerlidir. Bu noktada insanın seçiminin neredeyse hiç alternatifi yoktur:

“Ya özgürlüğünü korumaya, gelenekseli, bireye ait olanı, ahlaki ve ampirik olan araçları kullanmaya karar verir; bu tavrı ile de kazanma olasılığı hiç olmayan bir savaşa girer ve kaybeder. Ya da teknik gerekliliği kabul edip onun köleliğine girer. Sonuçta seçim özgürlüğü yoktur” (Ellul, 1964; 84).

Gerçekten de insan yaşamına teknolojinin girmedeği bir nokta düşünmek çok zordur. Teknoloji yaşamın her noktasında karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu değiştirmek ise Ellul' un saptadığı gibi bugünün şartlarının devamı halinde olası değildir.

Dördüncü karakter "Tekniğin kendi kendini büyütme" eğilimidir. Ellul burada L. Mumford' un saptamasını çürütmektedir. Mumford, "mekanik gelişme çağının artık sona erdiğini" (Ellul, 1964; 88) belirtmiştir. Oysa Ellul' a göre gelişmenin sonu yoktur.

"Teknik melez ama sterildir, kendi kendini yeniler, kendi sınırlarını ve imajını belirler. Yöntemi ise evrenseldir" (Ellul, 1964; 94).

Ellul' un saptaması teknolojinin işleyişi açısından doğrudur, ancak doğru olmayan bir şey bize göre burada seçim hakkı olmayanların yaygın kitleler, belki de daha güncel bir deyişle tüketicilerdir. Tüketicilere varolan yelpaze içinden seçim yapmaları sürekli empoze edilir. Teknolojinin gelişme yönü ise bir noktaya kadar kendi işleyişinden olsa da o noktadan sonra karar verici o teknolojiyi finanse eden, hatta ondan yarar bekleyen azınlıktır. Büyümesine ya da küçülmesine karar veren bu azınlıktır. Teknoloji ancak gelişmesiyle bu yönlerin olabirliğini ortaya koyar.

Beşinci karakter, "teknğin tek' liğidir". Ellul' a göre iyi teknik ya da kötü teknik gibi ayrımlar yapılamaz. Atom enerjisine giden yolda atom bombası bir aşama olarak gereklidir. Bu tekniğin "tek" liği içinde kaçınılmaz bir durumdur.

Burada tartışma açmak için bu aşamaların ardında gene insan niyetini ayırmak gerekli olmuştur. Bir aşamayı uygulamaya geçirmek ya da geçirmemek bir etik sorundur. Başka bir örnek vermek gerekirse, hava yastığı teknolojisi uygulamaya geçmeden senelerce önce var olan bir teknolojidir. Ancak otomobil endüstrisi bu konuda yatırım yapmayı karlı görünce uygulamaya girebilmiştir (Simpson, 1995; 19).

Altıncı karakter "Tekniklerin birbiriyle olan gerekli bağı" dır. Her yeni makina varolan dengeyi sarsar. Bozulan dengeyi onarmak için daha gelişmiş bir makina daha ortaya çıkar. Bu süreç diğer alanları da etkisi altına alır (Ellul, 1964; 112). Diğer taraftan örneğin otomotiv endüstrisi petrol teknolojisine, yol yapımına ve diğer enerji üretim teknolojilerine bağımlıdır. Daha doğru bir deyişle ile bu teknolojiler birbirlerine bağımlıdır.

Yedinci karakter "tekniğin evrenselliği" dir. Ellul' a göre coğrafi ve niteliksel olarak teknik evreseldir. Çünkü bilimin kendisi evreseldir ve her dilde anlaşılır olma kaygısı vardır. Teknik evrensellik de ona bağlıdır, ondan köklerini alır. Bu konu daha önce de tartışılmıştır.

Sekizinci ve son karakter "tekniğin özerkliği" olarak Ellul tarafından belirlenmiştir. O' na göre Tekniğin kendisini konumlandığı yer, iynin ve kötünün ötesinde bir noktadır. Değerlerden öte olması onu özgür kılmaktadır (Ellul, 1964; 134). Bu özellik de teknolojinin evrimsel özelliklerinden kaynaklanmasından ötürü bir anlamda doğru olabilir ama sonuçta teknolojinin sosyal erkleden bu denli bağımsızlığı abartılmış bir durumdur (Simpson, 1995). Aslında en önemlisi bu sosyal erklerin denetlenemez hale gelmesi, ve kendilerini her türlü değerden soyutlayıp bağımsız, kendileri için kararlar ürettiyor olmaları durumudur. Yukarıda yapılan tartışmalarda bu konu içerilmiştir.

Yine Ellul' un teknoloji hakkında önemli ve diğer düşünörlere yakın bir saptaması Tekniğin amacının, çevredeki herşeyi araca dönüştürmek istemesidir (Ellul, 1964; 142).

Günümüz dünyasında, Marcuse' nin, Heidegger' in ve diğerlerinin de söyledikleri gibi teknoloji ve onu kullanan, yönlendiren azınlıklar dünya yüzündeki her tür canlı ve cansız nesneyi araç haline dönüştürmek, ve bu durumdan daha fazla verim elde etmek amacını gütmektedirler.

Bu konudaki zengin araştırmalarından yararlanabileceğimiz bir diğer araştırmacı da Leo Marx' tır. Leo Marx,

"Aydınlanma projesi oluşurken bu günkü geniş anlamında "Teknoloji" kavramının olmadığını, insan yapımı eşyalar, makineler, bilgi ve pratikler (daha sonraları teknoloji kavramı altına giren), mekanik veya pratik veya faydalı - "güzel" den farklı olarak - sanatlar olarak anılmakta idi. Bu gün kullanılan soyut teknoloji kavramına en yakın kavramlar bunlardı, ve el

sanatlarına refere ederlerdi 19. Yüzyılda teknolojinin karakterinde iki büyük değişim olmuştur; bunlardan biri öncelikle özdeksel içerik kazanması, mekanik enerjinin ve elektrik enerjisi, demiryolları ağlarının yaşama girmesidir. İkinci değişim ise ideolojik alanda olmuştur; bu da cumhuriyet toplumuna yönelik aydınlanma düşüncesinin körelmesi, bunun yerine politik olarak yansız, amacı teknolojide sürekli gelişme olan teknokratik düşüncenin gelişmesidir" (Marx, L, 1995; 14, 13).

Bu teknokratik ruh, özellikle araçsal aklın uygulanması, verimlilik, düzen ve çalışanları denetime yönelik model geliştirme gibi konularda manifestolar oluşturmıştır. Özellikle Amerika' da demiryolları, kurulan ilk büyük ölçekli, karmaşık bir sistem olarak, özel eğitilmiş mühendisler, telgrafçılar, kondüktörler, mekanikerler, büyük bir coğrafya parçasına yayılmış demiryolu, telgraf ağı, enerji ve güç kaynakları gibi çok karmaşık bir yapılanmaya ihtiyaç duymuştur. İşte bu sistem ve benzerlerinin yaşama katılmasıyla teknoloji bu günkü karmaşık anlama sahip olmuştur. Bu noktadan itibaren geleneksel küçük aile işletmelerinden farklı merkeziyetçi hiyerarşik, bürokratik bir yapılanma, büyük sistemler oluşmaya başlamış,

"Elektrik ve kimyasal enerji kullanıma girip, dev sistemler geçmişte var olan el ürünü eşya, makinaları oluşturan "mekanik sanatlar" kavramı yerini 'teknoloji' kavramına bırakmıştır" (Marx, L, 1995; 16).

Aslında Leo Marx' a göre "Teknoloji" kelimesi 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmış, 18, 19. yüzyıllarda karşılığı teknik söylem ve teknik bilimsellik olmuş, 1859 Oxford English Dictionary ' de Burton, kelime anlamını "kollektif ve pratik sanatlar" olarak açıklamıştır (aktaran: Marx, L, 1995; 16, 17). Bugün yüklendiği anlamda ise teknoloji kavramı hiç bir kuruma, hiç bir yere, hiç bir ulusa, etnik gruba, ırka ve sınıfa gönderme yapmamaktadır. Önceleri Aydınlanmanın da etkisi ile 'tarihsel ilerleme' adına romantik, duygusal bir ülkü olarak tüm toplum katlarında coşkun bir kabul gören teknoloji 1920' lerde artık ona bahşedilen sınırlı rol 'politik sonuca' hizmet veren pratik araç olmaktan çıkıp, parlak, ezici bir varlığa bürünmüştür.

"Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı" adlı kapsamlı araştırmanın yazarı, kuramcı Fredric Jameson, bu kitabında çağdaş teknoloji hakkında şu saptamayı yapmıştır:

"Çağdaş toplum teknolojisi kendi özelliklerinden dolayı değil, zihinlerimizin ve düş gücümüzün kavrayabilmesi daha da güç olan bir erk ve kontrol şebekesinin; bizzat sermayenin üçüncü döneminin tümüyle yeni merkezleştirilmiş global ağının kavranabilmesi için ayrıcalıklı bir temsili özet sunabilmesinden dolayı çekici ve büyüleyicidir" (Jameson, 1992).

Sonuç olarak, şimdiye dek ele alınan düşünürlerin teknoloji hakkındaki düşüncelerini özetlemeye çalışırsak: Ortak görüşün teknolojinin endüstri devriminden sonra anlam ve biçim değiştirdiği üzerine odaklandığı saptanmaktadır. Anlam açısından olay ele alındığı zaman ortaya çıkarma, açığa çıkarma bağlamında teknoloji bu eylemi doğa ve insan sınırlarını zorlayarak, zaman zaman da tehdit ederek gerçekleştirmektedir. Bu da onu kullanan ve oluşturan egemen güçlerin yaptırımları yönünde gerçekleşmektedir. Özellikle bu noktada konuya eleştirel bakma gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Yine Endüstri Devriminden sonra teknoloji kavramının evrensel niteliğe sahip olması, daha da ötesi satılabilir bir ürün haline gelmesi, yeni girdiği kültürleri de kendi yöntemi ile hızlı bir değişim süreci içine sokması da çok önemli bir nitelik değişikliği olarak gündemi tutmaktadır. Özellikle bugün, bilgisayarların, gelişmekte olan ülkelerde dahi konut biriminin içinde kullanılır hale gelmesi, internet aracılığı ile bilginin dünyanın hemen her yerinde dolaşabilmesi, uydular aracılığı ile yayın yapan kanalların bu konut birimlerinden sorunsuzca izlenebilmesi görüngünün boyutlarını ortaya koymak için yeterlidir.

Bütün bu anlatılanların içinde ayrılmaz bir parçayı oluşturan tüketim boyutu insan topluluklarının yaşam tarzlarını, beğenilerini yönlendirici kontrol edici

bir tavır halinde, egemen güç olarak teknolojiyi üretmekte ve kullanmaktadır. Varoluş nedeni insan yaşamını sürdürmek olan teknoloji bugün insan refahını arttırmak için varolduğunu savunmaktadır. Refahın ne ve kimler pahasına arttığı ise çok sevilmeyen bir sorudur. Bu açıdan teknolojinin bağımsız bilim kurumlarında öznel kazanç ya da çıkardan uzak, etik değerlere bağlı, dünya ve insan yandaşı olarak üretilmesi, tüketim boyunduruğundan arınması gerekmektedir.

2. Bölümde, 2.1. Kültür başlığı altında anılan "Cultural Lag" olgusu teknolojiye eleştirel bir akılla bakma olanağı sağlayabilmektedir. Ancak burada önemli olan teknolojiyi yönlendirenlerin, onu ellerinde tutup belli amaçlar çerçevesinde kullananların bu eleştirel aklın farkına varmaları, onu değerlendirebilmeleri gereksinimidir. Bu değerlendirmeyi yaparken de, kişisel ya da belli bir azınlığın karı ya da refahı değil, tüm dünya insanların refahı amaç olmalıdır. Diğer taraftan geliştirilen teknolojilerin yine aynı bakış ile kısa vadeli değil, uzun vadeli dünyaya yaptığı girdi önemlidir. Eleştiri konusu olan kısa vadeli ve kar amaçlı geliştirilen teknolojiler, uzun vadede dünyada canlıların yaşam kaynağı olan ortamları kirletmekte, tehdit etmekte ve hatta yok etmektedir. İşte bu noktada eleştirel aklın etkin olarak teknoloji kavramının yönünü belirleyenler yani erk sahipleri tarafından kullanılabilmesi çok önem kazanmaktadır. Bu yapıldığı takdirde kar / teknoloji, erk / teknoloji ilişkisi yerini yarar / teknoloji ilişkisine döndürebilir. Ancak bu etik değerlerin toplumların herbiri ve her kesimi için geçerli yasalar haline dönüşmesi gerekmektedir. Yukarıda yapılan tartışmalarda teknolojinin bugün insan yaşamında kapsadığı alanın çok geniş ve yaygın bir boyutta olduğu saptanmıştır. Belli konularda ise vazgeçilmez bir hal aldığı da doğrudur. Kapsadığı alanın çok geniş olması ise yukarıda tartışıldığı gibi kavramın niteliği konusunu gündeme getirmek durumundadır. Bu kavram dünya ölçeğinde tartışılmalıdır.

Ancak, yinelemekte yarar görülen olgu şudur: varolan sistemler içinde teknolojinin bağımsız bir güç oluşturmadığı, yansız bir yapı taşımadığı bu araştırmadan sonra bizim için aydınlığa kavuşmuştur. Teknoloji, onu üretenin bir aracı olmuştur. Dahası, teknoloji, erki elinde tutanın egemenlik aracı haline gelmiştir. Bu durumda H. Marcuse' nin saptamasını anımsamak yararlı olacaktır:

"Egemenlik, yalnızca teknoloji aracılığı ile değil; ama doğrudan teknoloji olarak sürdürülmekte ve genişletilmektedir" (aktaran, Habermas, 1993).

2.4. Teknolojinin Bu Tez Kapsamında Yeri ve Tanımı

Teknoloji, yaşam içinde insanın herhangi bir amaca yönelik eylemler ve yarattığı nesneler ilişkisinden doğmaktadır. Daha doğru bir deyişle, insan-doğa, insan - insan ilişkisindeki gerilimleri ve çelişkileri gidermek her zaman amaç olmuştur. Amaçlar ise, bir yandan kavram üretebilir veya bir kavrama dayanabilirken, diğer yandan da nesne üretimini içermektedir. Bu nedenle insan varoluşundan bu güne dek "neden", "nasıl", "ne ile", üreteceğine ilişkin bir sorun alanı varetmiştir. Bu sorun alanı içinde yer alan "neden" sorusu yaşam pratiğinden kaynaklanır ve gereksinimden çıkan yolu tanımlar. Gereksinim ise daha önce de sözü edildiği gibi zamana ve mekana göre değişkendir. "Ne ile" sorusu, amaca ulaşmak için gereksinilen nesneyi, nesneleri tanımlar. Bu nesne(ler), yaşam pratiğinin sonucu ortaya çıkması nedeni ile kültürel bir niteliğe sahiptir. "Nasıl" sorusu ise öncelikle, kavramsal olarak üretilen gereksinimin nesneleşme sürecini tanımlar.

Teknoloji sürecinin son aşaması olan nesne ise içinde iki boyutlu bilgi taşımaktadır. Bilginin birinci boyutu nesneye kaynaklık eden gereksinimin

doğduğu ortamdaki tüm tinsel değerlerle ilgilidir. Bu bilgi kültürün tinsel boyutunu oluşturan ve kültürle birlikte aktarılan bilgi olup, biçim ve anlama ilişkin işaretleri taşır. Diğer bilgi türü ise 'nasıl' sorusuna cevap veren teknik bilgi niteliğindedir. Bu iki bilgi artizan ve tasarımcıda bir arada bütüncül bir karakter taşıyacak biçimde var olurlar ve karşılıklı iletişim içindedirler. Bu nedenlerle insan tarafından üretilen her ürün (nesne), bir kültürel değer ve anlatım taşımaktadır.

Tarih içinde “teknik” ve “teknoloji” kavramlarının farklı ilgi alanlarına göre birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Teknik kavramı, yukarıda da belirtildiği gibi nasıl sorusunun cevabı olup, ürünün üretilmesine yönelik yöntem ve donatıya ilişkin bilgi ve eylem türü olarak kabul edilmelidir.

Teknoloji kavramı ise insanın fiziksel gereksinimlerini karşılamak üzere, doğayı dönüştürüp, denetlemeye yönelik eylemlere girdi veren teknik bilgi, beceri ve araçların yanısıra etik kodların ve değerlerin etkilediği, yaratıcılık, tasarlama ve sistematize etme gibi süreçlerin örgütlenmiş bütünlüğüdür.

Tarım toplumunda zanaatle içiçe bir gelişim gösteren teknoloji, genel olarak kültürün tinsel değerlerinin denetimi altında, ortak bilişin ürünü olarak biçimlenmiştir. Günümüzde ise teknoloji kavramı ise tinsel değerleri yönlendiren, erk alanlarını tanımlayan, temsil eden bir içeriğe sahip bir kavram haline dönüşmüştür. Nitekim, tarım toplumlarında tinsel değerler toplumda önemli bir alanı kaplamaktadır. Teknoloji ise bu tinsel değerlerin anlatımı için kullanılan araç olarak varlığını sürdürmektedir. Endüstri Devrimi ve Aydınlanma Hareketi ise geleneksel kültürlerin tinsel değerlerini altüst etmiş, akıl merkezli yeni değerlerin, yeni ürün ve üretim süreçlerin yaşama geçirildiği bir döneme yol açmıştır. Kapitalist sistemin devreye girmesiyle, teknoloji, onu yönlendirenlerin -büyük ölçüde endüstrinin- verimlilik ve kar üzerine kurulu kendi değerlerini dayatma konumuna gelmişlerdir.

Bu anlamda teknolojinin kapitalizmin de değerleri ile birlikte egemen olma eğilimi vardır. Bu teknolojinin bir başka özelliği de Kisho Kurokawa' nın de belirttiği gibi akıl merkezli olması ve varoluşunun gereği olarak insan merkezli olmasıdır. Bu durum Endüstri Devriminden sonra öyle boyutlara ulaşmıştır ki Kurokawa' ya göre, çevre kirliliği ve bu tür sorunların uzantısı olarak bazı canlıların yok olmasına kaçınılmaz gözü ile bakılmış, bu kayıpların, insan toplumu ve onun ekonomik eylemliliği ve teknolojisi için feda edilebilir mantığı egemen olmuştur (Kurokawa, 1992; 98- 109).

Diğer taraftan şu kesindir ki 17. yüzyıldan sonra modern bilim ve teknolojinin gelişimi, nesnel, rasyonel ilkelere dayanan gerçekleri, öznel sanat eğilimlerinden ayırmıştır. Böylece toplumda, estetik ve bilimsel kategoriler ayrılmış, toplumun rasyonalizasyonu sağlanmaya çalışılmıştır. Oysa bizim "kendiliğinden" olarak saptadığımız sanat ve teknoloji ilişkisi, sanatla teknolojinin tarihsel gelişimde bir anlamda aynı toprağı paylaşmalarından (Vesely, 1995) ileri gelmektedir. Ancak yukarıda belirtilen nedenlerle (Aydınlanma ve onun getirdiği akıl kavramının egemenliği) birlikte, teknoloji gündelik yaşama girerken o güne kadar kabul gören geleneksel sanat gündelik yaşamdan kopmuştur. Nesnel ve dolayısı ile mutlak doğru olarak algılanan teknoloji mitleşmiş bir yer tutmaya başlamış, her türlü eleştiriden muaf tutulmuştur.

Endüstri Devrimi ile birlikte, politik, dini ve ekonomik erk alanlarının geleneksel sahiplerinin rollerini burjuva karşısında kaybettikleri görülmektedir. Erk alanlarının el değiştirmesinin, mimarlık alanına etkisi olmuş, mimarlık, yeni anlatım araçları arayışına girmiştir. Değişen yaşam biçimiyle, yeni yapı türleri ve biçimleri gereksinimi ortaya çıkmıştır. Bu büyük ve köklü dönüşümün, geleneksel simge ve değerlerin yerine kendi simge ve değerlerini yerleştirmek isteğinin oluşacağı açıktır. Bu değerler ise bu dönüşümün varolmasını nedenleyen değerlerdir. İlerleyen bölümlerde tekrar

ele alınacağı gibi, Modernizm, tüm toplum katmanları için, bilimin ve aklın ışığında, açıklık, sadelik önermektedir. Bu durum, yeni ürün ve süreçlerin, özellikle strüktürel malzeme ve yöntemlerde ortaya çıkmasıyla, mimarlıkta anlatımı doğrudan etkilemiştir.

Diğer taraftan, bilimin ve teknolojinin “yer” bağımlılığından kurtulması, bilim ve teknolojinin coğrafyada yaygınlık kazanması olgusunu birlikte getirmiştir. Bu anlayış da doğaldır ki karşılığını mimarlıkta bulmuştur. Yeni erk sahipleri ise endüstrinin ve teknolojinin bu doğasını kullanarak mimari ürünlerde karşılığını aramışlardır. Strüktürel malzeme ve tekniklere dayalı, mimarlıkta yükselme ve yatayda açıklık geçme sorunu ön plana geçmiş, simgesellik bu anlamda aranmıştır. Simgeselliğin arandığı bir başka alan da teknolojinin mimari anlatımda somutlaştırılma çabası olan, ileri bölümlerde sözü edilecek olan “makina estetiği” kavramıdır. Bu anlayışta ise, Endüstri Devriminden sonra teknolojinin simgesi haline gelmiş “makina” kavramı ve onun biçimsel, malzeme özellikleri kullanılarak teknoloji kavramı çağrıştırılmaktadır.

60’ lı yıllarda kimlik arayışları, özellikle ileri endüstri devletlerin, üretim toplumundan tüketim toplumuna geçmeleri, toplumsal söylemde yeni boyutların aranmasını ve modernizm anlayışının sorgulanması ortamını doğurmuştur. Bu yeni eğilimde ise kültürel değerlerin, gereğinde bir tüketim aracı olarak kullanılması gibi bir sözde özgürlük ortamı oluşmuştur. Ancak bu dönemde de teknoloji erk sahiplerinin anlatım aracı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu araç, yaşamın her boyutunda olduğu gibi mimari biçimlenmelerde de kendisini göstermektedir.

Bu boyutu ile teknoloji, tarih içinde kültürel değerler ve onların üretilmelerinde, teknik boyutu ve içeriği ile bir üretim aracı olarak katkı koyarken, Endüstri Devriminden sonra, bir erk temsili ve göstergesi olarak mimari anlatım aracı olmuştur. Bu durum 3. ve 4. bölümlerde “Mimarlık -

Teknoloji İlişkisi” ve “Mimarlık Etkinliğinde Anlatım ve Teknoloji” başlıklarında incelenecektir.



3. MİMARLIK, TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ

İnsanın dünyada var olması, varlığını sürdürebilmesi, onun fiziksel özellikleri açısından hava şartlarından, saldırılardan korunması amacıyla yapı yapma eylemine bağlı olmuştur. Mimarlık serüveninin başlangıç noktası sayılan bu durumda, insanoğlu yapıyı üretirken bu üretime ilişkin teknikler geliştirmiş ve yapıya düşünsel alandaki gereksinimlerini ve birikimlerini de yüklemiştir. Yapı yapma eylemi ise nesne üretme eylemi ile birlikte ilk çağlarda felsefi olarak bir önceki bölümde bahsedilen Aristo'nun dört nedenselliği ile açıklanabilmiştir. Heidegger, 1952'de Darmstadt'ta sunduğu "Bauen wohnen denken" (inşa etmek ikamet etmek düşünmek) adlı makalesinde makale başlığında yer alan sözcüklerin ve dilin köklerine inerek, özetle, aslında inşa etmenin ikamet etme anlamında olduğunu, ikamet etmenin ise insanların dünyada var olma biçimleri olduğunu söylemiştir (Heidegger, 1971). Var olma kavramı, hayatta kalabilme kavramını içerdiği gibi bir mekan üzerinde yer tutma anlamını da taşımaktadır. Heidegger'e göre, insan olarak dünyada var olma, ikamet eylemi ile olanaklıdır (Heidegger, 1971). Var olmanın ilk boyutu olan hayatta kalabilme çabası gıda sağlanmasına, korunmaya ve bu bağlamda barınma (inşa etme) eylemlerine dayanır. Yer tutma kavramı içinde ise coğrafya da içerilmektedir. Dolayısı ile varolmak, bir coğrafya/ mekan boyutunda yer tutmak anlamına gelir. Bu kavram giderek insanoğlunun mekanı bir erk alanı olarak tanımlamasını da beraberinde getirir. Bu nedenlerle "Teknoloji" kavramının boyutlarını mimarlık eylem ve ürünleri üzerinde belirlemeye çalışırken, kavramın doğru bir konuma oturtulabilmesi için erk, mimarlık ve teknoloji kavramlarının bir arada irdelenmesi gerekmektedir.

3.1. Mimarlık

Mimarlığın, yaygın kullanım alanı, yapı tasarımı ve uygulaması (construction) disiplini içindir. Terimin bir kullanım alanı da dizge, düzen ve örgütleme kelimelerine eş anlamlı olan alandır; "Cumhuriyetin Mimarı" gibi. Büyük Larousse' da mimarlık sözcük karşılığı olarak, "belirli estetik, geometrik ve sayısal kurallara göre yapı yapma sanatı" olarak açıklamıştır. Ansiklopedik olarak ise, mimarlığın toplumsal bir sanat olduğunu, insanların barınmak, sürdürdükleri işlere, oyalanma etkinliklerine çerçeve oluşturmak için gerçekleştirilmiş mekanı örgütlediğini açıklamıştır (Larousse; 8190).

Webster' s II University dictionary de ise mimarlık, 1- Yapıları tasarımı ve gerçekleştirme sanatı ve bilimi. 2-Mimari yapıların tümü. 3-Bir tasarım ve konstrüksiyon stili ve metodu (Yunan mimarlığı). 4- İnsanın algıladığı biçimde tasarım veya dizge oluşturma (aktaran Granath, 1991; 50) olarak geçmiştir.

Doğan Hasol' un mimarlık sözlüğünde ise kavramın tanımı, "insanların yaşamasını kolaylaştırmak ve barınma, eğlenme, dinlenme, çalışma gibi eylemlerini sürdürebilmelerini sağlamak için mekanlar düzenleme sanatı" olarak geçmektedir (Hasol, 1975, 308).

Ünlü Romalı mimar ve mimarlık kuramcısı Vitruvius, Mimarlığın On Kitabı'nda, Mimarlığın, düzen, düzenleme, armoni, bakışım, uygunluk ve ekonomi'ye dayandığını söylemiştir. Aynı kitapta mimarlığın üç bölümü olduğunu , bunların da yapı sanatı, zaman ölçerlerin yapımı ve makina üretimi olduğunu ileri sürmüştür (Vitruvius, 1990) Yine Vitruvius'a göre, mimar, çok değişik konularda bilgili olmalıdır. Çünkü diğer sanatların gördüğü işlevlerin değerlendirilmesi onun yargısıyla olur. Onun bilgisi kuram ve uygulamanın çocuğudur. Uygulama, çizilmiş bir tasarıya uygun olarak, gerekli malzeme ile, sürekli ve düzenli çalışmadır. Kuram ise oran

(proporsiyon) ilkelerini kullanışındaki beceriyi ispat etmek ve tanımlayabilmektir. Böylece yeterli kuramsal bilgi olmadan uygulama yapmaya kalkışan mimar emeklerine uygun bir yetki sahibi olamaz. Sadece kuram ve bilgiye sahip mimar da mimarlığın kendisiyle değil gölgesiyle avunur. Her iki alanda deneyimli ve bilgili olanlarsa, iyi silahlanmış asker gibi, amaçlarına ulaşır ve yetki sahibi olurlar (aktaran, Kuban, 1990; 10). Vitruvius'un özgün bir mimari için varlığını şart koştuğu üç temel öge : "Firmitas", "Utilitas", "Venustas"; Sağlamlık, Yararlılık, Güzellik, aradan geçen zamana ve kavramsal çeşitliliğe rağmen bugün de hala geçerliliğini yitirmemişlerdir. Rönesans'ta da mimarlık için bu ilkelerin devam ettirildiğini saptamak olasıdır. Ancak sıralamada ikinci öge başa alınmıştır:

Uygunluk, Kullanışlılık - Süreklilik, Kalıcılık - Güzellik (Özer, 1986; 138) Romalıların "Utilitas", İtalyanların "Comoditas" olarak adlandırdıkları kullanışlılık ögesi, bugün "Fonksiyon" adı altında kavramlaştırılmıştır, ve 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra önem sırasında birinci olarak yer almıştır. Özellikle Modern Mimarlık söz konusu olduğunda mimarlık, "biçim fonksiyonu izler" genellemesi ile anılır olmuştur.

Lampugnani ise mimarlığı felsefi, politik, ekonomik, teknik ve kültürel, özellikle sanatsal gelişmelerin etkisinde, bu etkilerin yeni beklentilerine de cevap veren, yapı tarihi ile hesaplaşan, ve uygulamalarını bir kuramla ilişkilendiren ve bulundukları "yer" in taleplerini yerine getiren bireyler tarafından tanımlanan, bağımsız bir toplumsal ürün olarak tarif etmiştir (Lampugnani, 1986).

"An Outline of European Architecture" adlı kitabının giriş bölümünde Nikolaus Pevsner bir bisiklet barınağının bir "bina" olduğunu, Lincoln Katedralinin ise bir "mimarlık" eseri olduğunu belirtmekte ve mimarlığın ancak bir estetik yaklaşım ile birlikte mimarlık olabileceğini belirtmektedir. Bu anlamda mimarlığın, tüm görsel sanatların en etraflısı ve en üstünü olarak,

sanat sınıflamasının içinde yer almasını uygun görmüştür (Pevsner, 1970; 15,16).

Le Corbusier için de mimarlığın tanımı sanattan geçmektedir:

“Taşınız, ahşabınız, betonunuz varsa; bu malzemelerle evler, saraylar inşa edebilirsiniz, bu bir konstrüksiyondur. Yaratıcılık iş başında olduğu an, benim kalbime dokunursunuz, bana iyilik yapmış olursunuz, kendimi mutlu hissederim ve derim ki; bu çok güzel. İşte bu mimarlıktır, sanat işin içine girmiştir” (Le Corbusier, 1986; 153).

Le Corbusier’ nin mimarlık için bir tanımı daha vardır; o da ‘mimarlığın kütlelerin ustaca, doğru bir biçimde, ışıpta bir araya gelmesidir, ışık ve gölge bu biçimleri açığa çıkarırlar, küpler, koniler, küreler, silindirler ve piramitler, ışığın avantaj olarak kullanıldığı asal formlardır’ olarak gelişmektedir (Le Corbusier, 1986). Diğer taraftan Le Corbusier, mimarın mühendislikten farklı olarak, biçimlerin örgütlenmesi ile ruhunun oluşturduğu bir düzenin yaratıcısı olduğu, bu biçimlerle bizlerde estetik duygular uyandırdığını; yarattığı ilişkilerle içimizde derin yankılar oluşturabildiğini, kalbimizi ve aklımızı harekete geçirerek güzellik duygusunu bize hissettirdiğini belirtmiştir (Le Corbusier, 1986). Le Corbusier’ nin gündemde tuttuğu duyularla ilgili yorumları, aslında kendisinin “ev içinde yaşanan bir makinadır” deyişi ile çelişkili olmaktadır. Doğrusu da mimarlığın mühendislik eylemi ve makina mecazı alanlarından farklı bir alanda etkinliğinin varlığının saptanmasıdır. Bu alanda rasyonel gereksinimler ve çözümlere ek olarak, irrasyonel ya da sezgisel olarak adlandırabileceğimiz bir alandır. İşte bu etkinlik mimarlığı sanatsal olanın alanından koparamamaktadır. Bu yüzden mimarlık tanımlarının bir çoğunda sanat kavramının varlığı doğaldır. Doğal olmayan, mimarlığı salt teknolojik olanın alanına sıkıştırmak istemektir.

Aslında teknolojik olanın kuramda çok öne çıktığı dönemlerde, bu görüşün savunulduğu okullarda ders veren ustalar da mimarlık tanımlarında sanatsal olanı gözardı etmemişlerdir. Bu ustalardan W. Gropius:

“Gerçek mimari yaratış, insanın yaşantı mekanlarının psikolojik ve pratik ihtiyaçlarına esaslı şiirsel biçimler vermeyi amaçlar. Güzellik, yaşamın bir gereği olup, insanın maddesel çevresindeki güzelliği yaratan ise mimardır” yorumunu yapmış, M. Breuer ise:

“Mimarlık?

Kulaklarınızla işittiğiniz renkler;
Gözlerinizle gördüğünüz sesler;
Avuçlarınızla dokunduğunuz boşluklar
Dilinizde mekanın tadı;
Ölçülerin güzel kokusu;
Taş’ ın özsu yudur” (aktaran Kortan, 1981; 40, 32)

olarak mimarlığı tanımlamıştır. Bu tanımlarda sanatsal olanın varlığı yadsınamaz. Güzellik kavramının girdiği tanımlar içlerinde öznelliği barındırırlar.

Christian Norberg-Schulz içinse mimarlık somut bir olgu, yaşayan bir gerçekliktir. Mimarlık, çok öncelerden bu yana insan varlığını anlamlandırmıştır. Mimarlığın yardımı ile insanlık zaman ve mekan içinde yer tutabilmiştir. Bu açıdan mimarlık, pratik gereksinimler ve ekonominin ötesinde bir şeyler içerir. Mekansal biçimler Euklid’ in ya da Einstein’ ın terimleriyle açıklanamaz, mimarlıkta mekansal biçimler “yer”, “yol”, ve “erk alanı” demektir, bu da insan çevresinin somut strüktürünü oluşturur. Bu açıdan mimarlık salt geometrinin terimleriyle açıklanamaz. Mimarlık, sembolik biçimler yolu ile anlaşılmalıdır (Norberg-Schulz, 1980a; preface). Norberg-Schulz’ un bu mimarlık tanımında anlam kavramı ön plana çıkmış ve o, pratik gereksinimler ve ekonomi dışında mimarlıkta birşeylerin varlığına işaret etmiştir.

Bu düşünceleri destekleyen bir saptama da Louis Kahn’ dan gelmiştir. Kahn için mimarlık ölçülebilir olanla ölçülemez olanın karşılaştıkları noktada bulunmaktadır. Ölçülemez olan için kullandığı kavram “sessizlik”, ölçülebilir için kullandığı kavram ise “ışık” tır. Mimarlık ise sessizlik ve ışığı ayıran (birleştiren) eşikte bulunmaktadır. Bu eşiği ise Kahn “gölgenin hazinesi”

olarak tanımlamaktadır. Yapı, ölçülemez olanın canlandırılması ile başlar ve ölçülebilir olanın araçları ile gerçekleşir (aktaran, Norberg-Schulz. 1980b; 3).

"Mimariyi Görmeyi Öğrenmek" adlı kitabında Bruno Zevi, mimarlığın yapılabilecek en doğru tanımının "iç mekan" göz önüne alan tanımı olduğunu söylemiştir. "Mimari iç mekan bizi çekerse, yükseltirse, fikir olarak egemense güzel olur; eğer bizi iter ve yorarsa çirkin olur" demiş, ancak, şunları söylemenin de yanlış olacağını söylemiştir:

"1. Mekansal deney sadece bir binanın içinde gerçekleştirilir, yani kentsel mekan yoktur veya değeri yoktur;

2. Mekan mimarinin başlangıcı ve sonudur, yani bir binanın mekansal açıklaması bir mimari eseri yargılamaya yeterlidir" (Zevi, 1990; 11).

Bu konudaki düşüncelerini Zevi şöyle açıklamıştır: Mimariye has mekansal deney, insan eserinin "boşluk"ları sınırladığı her yerde, yani kapalı mekanlarda, kentte, sokaklarda, meydanlarda, caddelerde, parklarda, stadlarda ve bahçelerde sürer. Her bina iki mekanın oluşmasında yardımcı olur: Binanın kendisi tarafından saptanan iç mekan ve bu bina ile komşu binalar arasındaki dış mekan veya kentsel mekan (Zevi, 1990; 12).

Sığınmak, örtülü bir yerde korunmak güdüsü ile ortaya çıkan yapı eylemi, özünde insanı çevreden ayırma eylemidir; insanı evrensel boşluktan ayıran, içinde hareket edebildiği bir boşluk yaratmaktır. Daha önce de bahsedildiği gibi, bu boşluklar arasında bırakılan diğer boşlukları (açık, kapalı) örgütlemektir. Ancak bu yaratma ediminin tarihsel, toplumsal verilere bağlı olduğu, salt bireysel yaratma edimini aşan bir gelişmenin sonucu olduğunu belirtmek gerekli olacaktır.

Yapı üretimi ise belirli bir gereksinim, bu gereksinime ve yapıldığı yer ve ait olduğu kültürün semantik anlayışına uygun biçim, biçimin ayakta kalması için gerekli strüktür, biçimi gerçekleştirecek malzeme ve teknik ile gerçekleştirilebilir. İşte bu noktada teknoloji boyutu belirmeye başlamaktadır. “Teknoloji mimarlığın neresindedir?” sorusunun sorulması gerekmektedir. Soruna yüzeysel bakıldığında teknolojinin üretim boyutunda işin içine girdiği savı ortaya çıkmaktadır. Teknoloji, yapının üretimi sırasında, yapı üretme bilgisini, üretim süreçlerini, teknikleri, malzemeyi ve kısaca sistemi kapsar gibi bir sav ortaya atılabilir. Bu nokta teknolojinin teknik boyutu ile varolma zorunda olduğu noktadır. Teknolojinin bu boyutu, tasarımcının imge olarak zihninde oluşturduğu biçimin ve anlamın nesne olarak ortaya çıkması için gerekli olan yoldur.

3.2. Mimarlık Teknoloji İlişkisine Kronolojik Bakış

Mimarlık ürünü 'nesne' nin içeriğini bireysel toplumsal eylem alanları belirlerken, biçimine etken temel faktörlerden bir boyutunu yine nesneler (malzeme) dünyası belirlemektedir. Çünkü bu nesneler bir teknik çerçevesinde dönüşüme uğratarak tasarımcının tanımladığı biçime ulaştırılacaklardır. Bu bağlamda teknolojik gelişme biçimini F. Stewart' a paralel olarak şu şekilde ortaya koymak mümkündür:

- *Yeni ürün ve üretim yöntemlerinin bulunması,
- *İş yönetiminde gelişmenin sağlanması,
- *Üretim yöntemlerinin geliştirilmesi (Stewart, 1973;103, 104).

Bunlardan ilki yeni buluşları ortaya koyarken, ikincisi yönetim bilimi, üçüncüsü nesnelerin dönüştürülme süreçlerinde elde edilen yenilikler olarak

tanımlanabilir. Mimarlık etkinliğinde, mimarlık - teknoloji ve bunların gelişimi / değişimi incelenirse bu üç temel etkenden birinci ve üçüncüsünün doğrudan, ikincisinin ise dolaylı etkili olduğu görülür. Tüm bu açılardan mimarlık ürünü olan nesnenin öncül türü ve bu türün biçimlenmesinde

*Zaman ve mekana bağlı olarak toplumun kültürel yapısını belirleyen ögeler ve erk yapısı,

*Üretim sürecinde yer alan nesnelerin 'ne' oldukları ve 'nasıl' dönüşüme uğradıkları bu bölümde incelenecektir.

Yine bu araştırmada üzerine çok fazla inceleme ve karşı görüşlerin olması göz önünde tutularak ve mimarlık alanına çok yakın, ancak disiplin dışı ve uzmanlaşmanın gereği çok derin birikim sahibi olamadığımız toplum bilim konusunda evrimci modeller (Childe, Spencer, Comte, Weber, Durkheim) çerçevesinde (Kongar, 1985; 88, 116) ele alınmıştır. Toplum modelleri ise, genel olarak kabul gören, sosyo - ekonomik biçimlenmeler olarak (Rosethal, Yudin, 1977; 438, 439) üretim (geçim) biçimlerine göre, avcı toplumu, tarım toplumu, endüstri toplumu ve endüstri sonrası (çok farklı isimlerle anılmaktadır bkz F. Jameson 1992) olarak kabul edilmiş, avcı toplumu yerleşik sayılmadığı için kapsam dışı bırakılmıştır.

3.2.1. Tarım toplumu:

Coğrafi mekanı 'yer' olarak benimseyen, o toprak parçasında kalıcı olmaya karar veren, daha ötesi bir mekanda kalıcı olmanın gereklerini (yerleşim, ona ait yeni bir toplum düzeni, savunma, barınma ve depolama gereksinimleri, gibi) yerine getiren toplum örnekleri ile birlikte, insanların kalıcı yapı yapma ve yaşanabilir bir yapay çevre oluşturma eylemleri başlamıştır. Tarım

toplumunun tanımına baktığımızda, diğer tüm ekonomik eylemlerin üzerinde, en egemen ekonomik eylemin tarım olmasıdır. Tarım toplumu göçebe topluma oranla daha düzenli ve güvenli bir ortam oluşturabilmiştir (Mumford, 1963; 63). Bu dengeli ortamda ortaya çıkan yalnızca sürekli bir toplum, dinsel, kamusal ve konut yapıları değil, ortak bir ekonomik ve sosyal yaşamın da oluşması ve dıştan gelen tehditlere karşı korunma gereksinimidir. Bu yaşam biçimi de mekan örgütlenmesinin oluşmasına yön verici olmuştur. Toplumda önceleri cinsler arası (kadın- erkek) varolan uzmanlaşma, nüfus artışı ve toplum yapısının giderek daha karmaşık bir hal almasıyla meslek bazında uzmanlaşmaya yerini bırakmıştır. Tarım, toplumun yaşam tarzını egemen bir biçimde etkilemiş, din ve ampirik bilgi de insanın toprağa olan uyumunu arttırmaya yönelik çaba göstermiştir.

Bu durumda toplumsal örüntüyü:

- * Üretim/ dağıtım/ depolama, sanat (zanaat)/ nesne
- * Savunma, saldırı/ yağmalama
- * Bu ilişkileri düzenleyici değerler sistemi (Din, yönetim) oluşturmuştur.

Bu başlıklar altında bakıldığında toplumlarda belli erksel alanlar ortaya çıkmaktadır. Bu erksel alanlarda toplum evrimleştikçe ağırlık merkezlerinde kaymalar oluşmaktadır.

Tarım toplumunun ağırlık merkezinin tarımda olduğu daha önce belirtilmişti. Bu açıdan toplum için sulama gereksiniminin çok önemli olduğu açık olarak ortaya çıkmaktadır. Toplum incelendiğinde çok tanrılı dinlerde, yukarıda yapılan örüntü bağlamında, bu alanın dinsel sınıfın elinde olduğu da görülmektedir. Mezopotamya uygarlığı, Mısır bu örnekler arasındadır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988; 2446). Bu toplumlarda dinsel sınıf ile yönetici sınıfın örtüştüğü de görülmektedir. Mısır' da firavun dinin en üst temsilcisidir. Nitekim, Mısır da 4. Amenophis' in tek Tanrılı sisteme geçiş denemesi var olan diğer dinsel erk üyeleri tarafından

baltalanıp kısa bir süre içinde bertaraf edilmiştir (Soytemiz, 1988; 2470). Bu durumda erk konusunun ne kadar önemli ve toplumda başat bir konumda olduğunu göstermektedir.

Bu tip toplumlarda (Mısır, Yunan, Roma gibi) köle işçiliği yaygın bir üretici güç olarak kullanılmış ve bu güç ekonomiye büyük bir girdi oluşturmuş, ekonominin çarklarını döndürmek için asal bir oluşum olmuştur (Kinder, Hilgemann, 1985; 23,25).

Mimarlık tarihine baktığımızda hemen saptayabileceğimiz asal bir durum vardır. Özellikle kamu mimarlığı her zaman egemen ideolojinin anlatımını benimsemiş, ve dönem teknolojisini peşinden sürüklemiştir. Anlam, anlatım özellikle mimarlık alanında yöntemi zorlamış anlatıma uygun bir şekle bürünmesini olanaklı kılmayı sağlamıştır.

İlk barınakların oyma, yığma ve çatma şeklinde oluşu yukarıda (3.2) belirtilen teknolojik gelişim etkenlerinden üçüncüsünün zaman içinde geliştirilmesi ile

*Yığma,

*İskelet,

*Karma karakterli yapıların oluşması ve gelişmesi söz konusu olmuştur.

Temel strüktürel malzeme olarak taş ve ahşabın varlığı, strüktürel sistemi bu bağlamda geliştirmiştir. Kilin pişirilmesi ise bir sonraki aşamayı oluşturmuştur. Mısır ve Yunan 'da anıtsal yapılarda taşın bu iki karakterde de (yığma, iskelet) kullanıldığı görülmektedir (Pevsner, Fleming, 1976;124). Ancak malzeme dönüşümüne yönelik kısıtlı bilgi bu malzemelerin kullanımında sınırlılıklar oluşturmuştur. Sınırlılık genelde açıklıkların geçilmesi ile ilgili olmuştur. Kemerin ve tonozun keşfi yönetsel nitelikte olmuş, kesme taş ve pişmiş toprağın malzeme olarak kullanımını olanaklı kılmıştır. Strüktürel sistemin iskelet sistem olarak seçilmesi durumunda

açıklıklar taş ve ahşap ile geçilmiş, tonoz kullanımında ise ahşap döşemeye gerek duyulmamış, ancak bu da çok ağır ve yoğun taş bir kütle etkisi vermiş, ağırlıklı olarak Antik Roma’ da kullanılmıştır. Bundan sonraki aşama tonoz, haç tonoz ve manastır tonozundan kubbenin oluşmasıdır.

Yapı sektörünün Rönnesans’a kadar olan bölümünün ağırlık noktasını dinsel ve kamusal yapılar oluşturmuş, sadece Roma örneğinde konutların (domus) ve konut içi donanımın (ısınma ve su tesisatı gibi) gelişmiş ve çalışan nüfus konutları için katlı konut (insulae, Nuttgens 1983; 107) uygulamasının varlığı saptanmıştır (Resim 3.1). Konut, dinsel yapı ve kamu yapısı ayrımı, insanın yerleşik olarak yaşadığı ilk dönemlerden bu yana varolmuş bir ayırımdır. Kitlelerin yaşadığı konutlar daha çok saman, çamur, kerpiç, ahşap (bölgelere göre, bulunan malzemelere göre değişkenlik göstermiştir) gibi dayanıksız malzemeden yapılmışlardır. Ancak, toplumun önde gelenlerinin konutları büyüklük ve malzeme olarak diğerlerinden farklılık göstermiştir (Müller., Vogel., 1997; 111).



Resim 3.1. Roma konutları (insulae).

Kaynak: Nuttgens,P.,1983, The Story of Architecture, Phaidon, s.107

Zaman ve mekan bağlamında incelendiğinde ise, Mısır'da egemen olan dinsel sınıf ve onun temsilcisi firavun, piramitlerde ve tapınaklarda ideolojilerine en uygun anlatımı bulmuşlar; mimarlık kendi olanaklarının çerçevesini zorlayarak asal olan erki temsil edebilmiştir. Böylelikle anıtsal bir dil oluşturulabilmiştir. Yukarıda belirtilenlere paralel olarak bu dönem mimari yapıtlara bakıldığında ağırlık noktasını anıt mezarlar (Piramitler), tapınaklar oluşturmaktadır.

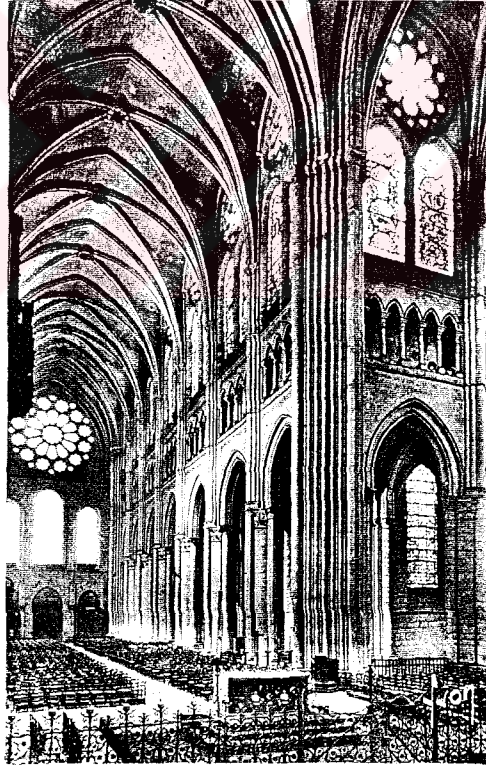
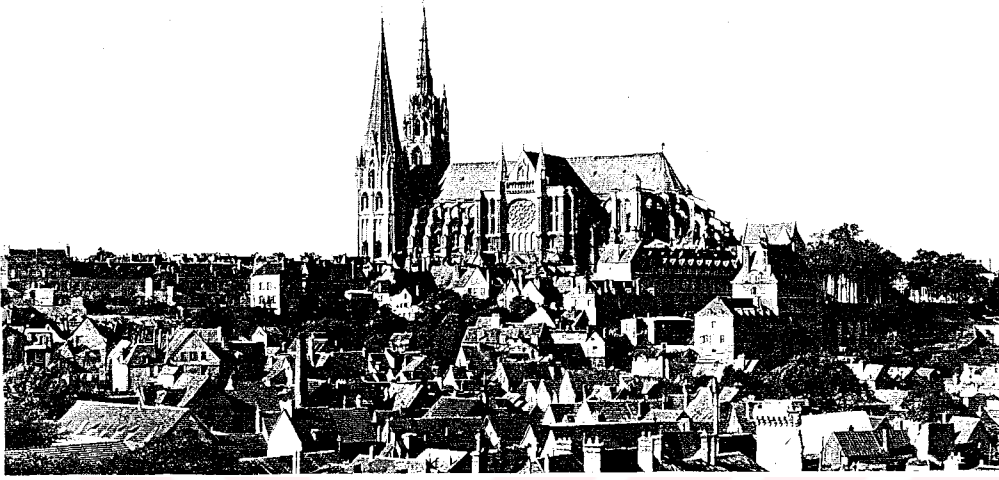
Yunan'da ise, doğanın kendisi tanrısal olarak algılanmıştır (Baker, 1988; 2498). Bu tanrıların kimliklerinden de anlaşılabilir. Bu açıdan tapınaklar Yunan Mimarisi'nin çok önemli bir alanını kapsamaktadır, ancak burada dikkat edilecek nokta, tanrıların insan biçiminde olmaları açısından, tapınak biçimlenmesinin konut olan megaronlardan kaynaklanmasıdır. Yunan uygarlığı kendi döneminin demokrasi anlayışını 'vatandaşlar' için oluşturulan kent alanlarında, bu alanları oluşturan yapılarda yansıtabilmiştir (Martin, 1988). Bu açıdan kent-yapı bağlamı çok önemli olmuş, yapının dış görünümü iç mekanın örgütlenmesinden daha öncelikli olmuştur (Müller, Vogel, 1997; 165). Mimarlıklarını fizik, geometri gibi teknik, diğer taraftan da estetik bilgileri ile donatmaya çalışmışlar, mimari ortamı anlatım aracı olarak kullanmışlardır.

Roma' da ise daha karmaşık bir ekonomik sistem kurulmuş, bu sistem tarım, savaş, köle ve ticaret ilişkileri ile ayakta durmuş, din toplumda yine çok önemli bir alanı kaplamış, öyle ki hane, devlet ve din aynı kutsallığın görünüşleri olarak algılanmışlardır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988, 2509). Siyasi erk ile dinsel erk kaynaşmıştır. Genelde Roma, Yunan tekniğini kullanmış, zaman zaman bu teknolojiyi ve mimarlığı daha rafine hale dönüştürebilmiştir (Su kemerleri, katlı konutlar, ısıtma teknikleri gibi) (John., Perkins., 1988). Siyasi erkin egemenliği ve savunma, saldırı kavramları ile özdeş oluşu tarihte o güne kadar var olmayan zafer taklarının mimari gündeme girmesi ile de kanıtlanmıştır.

Hıristiyanlığın başlangıcı ve yayılması ile oluşan güç kargaşası Hıristiyanlığın yaygınlaşması ve kendisinin bir güç haline gelmesiyle yatışmış, Avrupa'da parçalar halinde olsa da bir hıristiyan toplum oluşmuştur. Bu, toplumun tek tanrılı bir dine geçişinin, dolayısı ile de toplum yapısının değişmesinin de habercisidir. 10. yüzyıla kadar bu toplum kendisine aktarılan miraslarla (Yunan , özellikle Roma) yetinmiş, ancak onuncu yüzyıldan sonra toplum kendi anlatım biçimini bulmaya özen göstermiştir. Toplumda, özellikle kilise için dinsel eylemliliğin simgeleşmesi, kendine özgü bir mimari dil oluşturması çok önemli olmuş, bu da Gotik dönemin hazırlanmasına ortam oluşturmuştur. L. Mumford' ın belirttiği gibi Antik kentle bir bağlantısı olmayan yeni bir manastır - kent modeli oluşturulmuştur (Mumford, 1961). Böylelikle Avrupa kentleri bu güne kadar uzanan kent görünümünün ilk örneklerine kavuşmuşlardır.

Hıristiyan toplumun olgunluk dönemini oluşturan Gotik dönemde Hıristiyanlık düşüncesinin akıl yolu ile sistematize edilmesi çabalarının mimarlığa yansması (Panofsky, 1995; 26) anlatım ve temsili sağlamıştır. Bu anlatım ve teknoloji Avrupa çapında bir yaygınlık kazanmıştır; bu da dini erkin merkezietçi tutumuna bağlanabilir (Groedecki, 1977; 18). Dinin gerektiği gibi anlatılması için strüktür bilgisi zorlanmaya başlamış, yükselme iç ve dış mekanda (yerleşimin odak noktasını oluşturması, ona bir kimlik vermesi ve tanımlaması açısından) önemli olmuş, bunu başarabilmek için yeni teknikler geliştirilmeye başlanmıştır (uçan payandalar). Sivri kemer ve manastır tonozu gibi mimari elemanlarının katılımı ile de bu anlatım kuvvetlendirilmiştir. Bu dönemin yapı tekniğine getirdiği bir başka zorlama da geniş cam yüzey ihtiyacıdır. Dönemin renkli camları mekan içindeki atmosferi etkin kılmak açısından önemlidir. Bu gereksinimi karşılamak için çok önemli bir gelişme olarak iskelet sistem geliştirilmiş, duvar yüzleri böylelikle şeffaflaştırılabilmektedir. Diğer taraftan 14. yüzyılda saatin keşfi ile zaman

rasyonalize edilmiş, bunun yaygınlaşabilmesi içinse çan kuleleri kentin egemen elemanı halinde anlatıma katılmışlardır (Mumford, 1961).

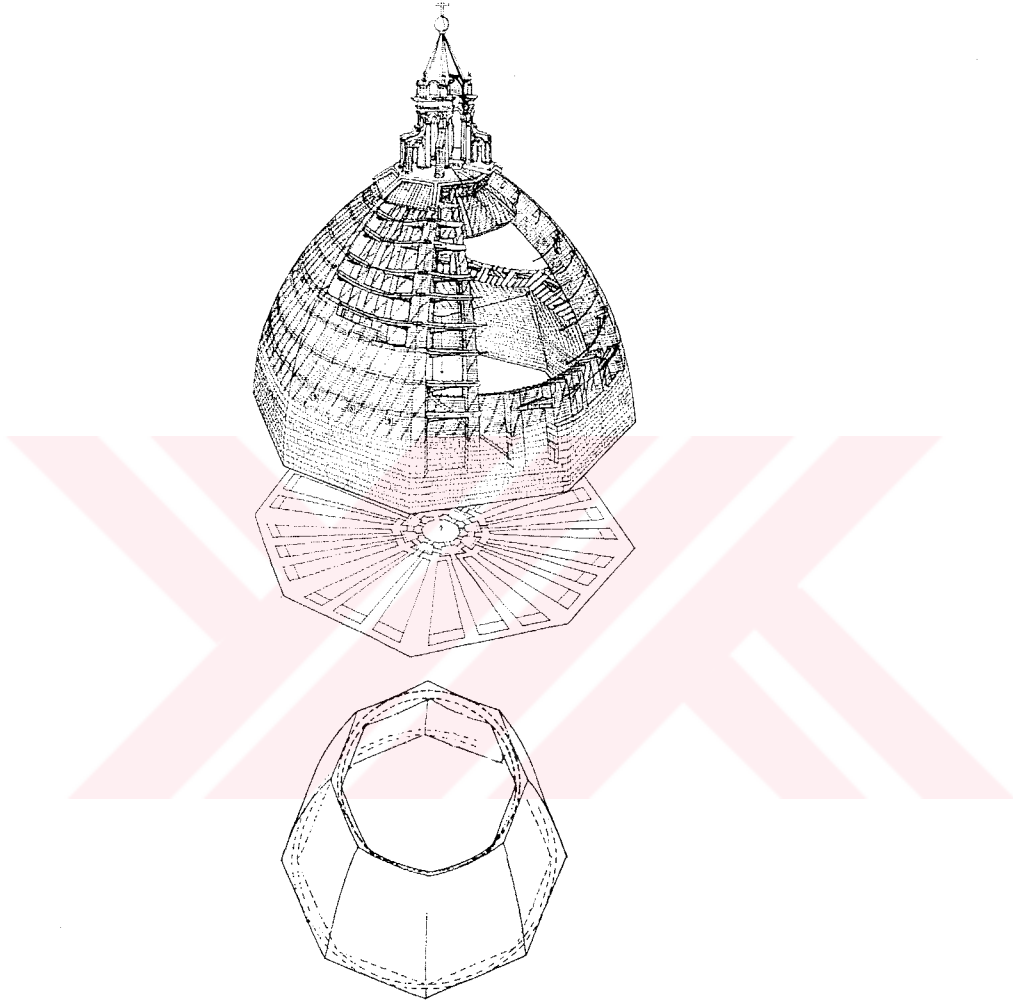


Resim 3.2, 3.3 Chartes Katedrali , Kaburgalar, sütunlar, gül pencere.

Kaynak: Trachteberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 236,237

Bu dönem içerisinde ticari eylemlerin artışı, dolayısı ile ticaret yapanların ekonomik bir güç haline gelmesi, dahası dünyevi (para) olanın önem kazanmaya başlaması ile dinin toplumsal rolü küçülmeye başlamış, birey önem kazanmaya başlamış, ilk biyografiler ortaya çıkmıştır (Akyürek, 1994; 131). Ticaret yapan sınıf da kendisini bu kez kamu yapılarında olduğu gibi, kendi konutlarında da simgelemeye çalışmış, tarihte neredeyse ilk kez konut bir yapı olarak kentte bu denli öne çıkmıştır. Bunun kamu yapılarında mimarlığa yansımaları ise doğal olarak Gotiğin ulaşılmaz yüksekliğinden insan ölçeğine inmek olarak gelişmiştir. Bu durumda da iskelet sistemin, uçan payandaların önemi kalmamış, yığma sistem anlatımı olanaklı kılmış, ve yoğun olarak kullanılmıştır. Buna bağlı olarak da sivri kemer ve manastır tonozu yerini dairesel kemer ve tonozla bırakmıştır. Rönesans'ın Gotik'ten teknik olarak faydalandığı, sivri kemer ve manastır tonozu tekniğini zorlayarak, ancak onu çok da değiştirerek sivri kubbe tekniğini (Örn. Floransa Katedrali, Brunelleschi) geliştirmek olmuştur (Murray, 1985; 16). Bu da yine anlatım olanaklarını arttırmak, dahası değiştirmek üzere yapılan bir arayış şeklinde gelişmiştir. Amaç, Gotiğin yatay eksenini kırıp, yerine düşey eksen oluşturmak, yatayla düşeyi dengelemektir. Doğa ile doğa üstünün dengesini kurmak gibi, denge Rönesans için her zaman çok önemli bir anlatım biçimi olmuştur.

Bir önemli nokta da Roma Mimarisi'nde siyasi erkin en üst anlatım biçimi olan zafer taklarının, Rönesans Mimarisi'nde kilise yapılarının cephe biçimlenmesinde kullanılmasıdır (Nuttgens, 1983; 171) (Resim 3.5). Bu da fonksiyonun değil, asıl anlatımın, temsilin ve etkinin önemli olduğunu açığa çıkartmaktadır.



Resim 3.4 Floransa Katedrali kubbesinin strüktür isometrisi

Kaynak: Trachteberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 282

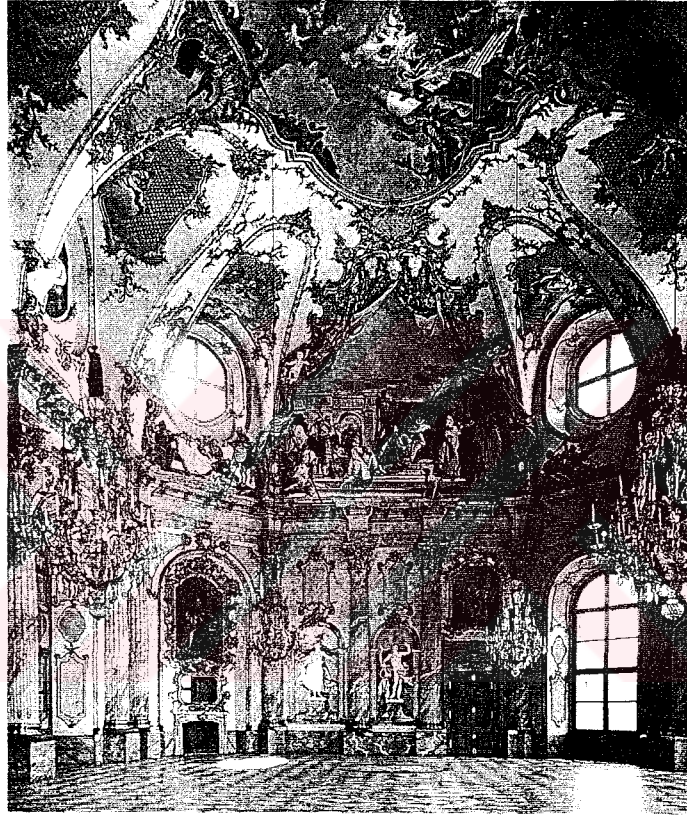


Resim 3.5 Sant' Andrea, Mantua, Leon Battista Alberti

Kaynak: Nuttgens, P., 1983, The Story of Architecture, Phaidon, s.170

Dinsel erke dayalı grupların ekonomik ve askeri gücü kontrol etmelerine tepki yine dinsel gruplardan ve onların işbirliği yaptığı ticari - üretici güçlerden gelmiş, sonuçta dinin reform geçirmesi ve mezhep ayrılıklarının oluşması, ticaretin oluşturduğu sınıfın aristokrasiye alternatif bir hale gelmesi, daha doğru bir deyişle hem dinsel hem de aristokrat sınıfının güçlerini kaybetmesi, toplumun dengesini bozmuş, Rönesans'ın denge tutkusu böylelikle yerini dinamik bir anlatım biçimine bırakmıştır. Yapım

tekniki aynı kalmış, ancak malzeme doğasını araştıran bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Dönem zaten toplumlarda büyük değişimin, dönüşümün ve tüm değerlerin sarsılmaya başladığı, mekanizasyonun ilk işaretlerinin alındığı, bunlara karşın aristokrasi ve dinsel sınıfın erklerini mimari anlatıma abartılı bir biçimde yansıtmak istedikleri Barok dönemdir.



Resim 3.6 Baş piskopos sarayı, Würzburg, J. Balthazar Neumann 1732

Kaynak: Trachteberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s.375

Bu ortamda Rönesans'ın dengeli, basit, klasik mimarlığı biçim değiştirmiş, yerini biçimi asal geometrik biçimlenmelerden oluşmayan, durağanlık değil, devinimi tercih eden 's' biçimlerini yatayda ve düşeyde hissettiren, ovalimsi plan şemaları olan, strüktürü tamamı ile bezemenin ardında saklı bir mimari

anlayış ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlar -resim ve heykel- anlatıma aşırı bir biçimde katılmışlar, neredeyse bir mimari eleman olarak kullanılmışlardır (Resim 3.6). Asal geometrik biçimlerin birbiri içine geçmesi ile oluşan şemalarda, mekan biçimlerinin algılanması çok zordur. Aristokrasi ve dinin ayaklarının altından kayan toprak sanki hiç kaymıyormuş, zenginlik ve erk bütün gücü ile devam ediyormuş gibi bir anlatımı sahiplenmişlerdir. Dönemde bezeme ve alçı teknikleri aşırı gelişme içinde olmuşlardır.

Bu insan, yapı, ve teknoloji serüveninde doğaldır ki strüktürel oluşum ve bu konudaki bilgi birikimi biçimlenmeye etkili olmuştur. Ancak anlatım gereksinimlerinin yapım tekniklerinin gelişimini ivmelendirdiği, yukarıdaki saptamalar doğrultusunda anlaşılmaktadır. Geliştirilmiş de olsa bir teknik, anlatım için gerekli değilse ilerleyen zaman içinde bir kenara bırakılabilmiş, bir önceki yeterli görülüyorsa onunla yetinilmiştir. Diğer taraftan bu dönemde teknolojiye zanaatkarca bir bakış açısının varlığı gözden kaçmamalıdır. Sanat ve teknoloji ayrışmamış, birlik içindedir, nesnellik geçerli bir kavram olarak henüz öne çıkmamıştır. Bu anlamda teknoloji, her zaman araç olarak, amaç olan anlatımın hizmetinde yapma edimi ile bir bütün olarak varolmuştur.

Görüleceği üzere erkin toplumun değişik kesimleri içinde hareket edişi, bu kesimlerin kendilerini anlatmak, varlıklarını her boyutu ile, toplumun diğer kesimlerine hissettirmek amacı ile var olan yapım tekniklerini;

- Biçim - yöneme ilişkin teknik bilginin geliştiği
- Yöntemin gerektirdiği teknik donatının geliştirildiği
- Kullanılan temel malzemelerin doğasının yukarıda anılan bilgi ve donatı kanalı ile daha iyi tanınarak yeni biçimlerin anlatım gereksinimleri doğrultusunda geliştirildiği görülmektedir.

Bu bağlamda yığma ve iskelet olarak temel strüktürel teknikler, temel malzeme taş, pişmiş toprak ve ahşabın kullanımı ile, biçimin gerektirdiği her boyutta yukarıda değinildiği gibi denenmiştir.

Mimarlık tarihinin tarım toplumunu içeren bölümünde, iskelet sistemlerin kullanıldığı, ancak sistemi oluşturan temel malzeme olan taşın açıklık geçme konusunda getirdiği kısıtlar nedeni ile terkedilerek, kemer, tonoz, kubbe çözümleri çerçevesinde yığma sistemleri geliştirip yaygınlaştırdığı görülmektedir.

Temel mimari eleman olan duvar, bir strüktürel sistem elemanı olarak, kemer ve tonoz teknikleri ile hafifletilmiş ve toplumsal değerler doğrultusunda biçimlendirilmiştir (boşluk, doluluk oranları, işleme vs).

Mimari anlatımda yükselme gereksinimin doğması ile yığma kökenli yapım tekniklerinin, tonozun kaburgalaştırılarak, çeşitli biçimlerde iskelet sistem olarak çalışmasını sağlanmıştır. Özellikle Gotik Mimarlık'da yükselmenin gerektirdiği duvar kalınlığı, taşın bu bağlamda kullanılması ve uçan payandalarla desteklenmesi gibi önlemlerle istenilen narinliğe ulaşması sağlanmıştır. Ancak yükselme kavramına gereksinilmediği zaman yine yığma sistem kullanılmıştır (Rönesans).

Bu teknik gelişmeler doğrudan yöntemsel nitelikte olmuş, mimari anlatımda tekniğin ön plana çıkarılmasını doğurmamış, tersine erk sahiplerinin temsil ettiği söylemlerin daha kuvvetli bir biçimde anlatılmasında bir araç olarak kullanılmışlardır.

3.2.2. Endüstri toplumu

17.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Endüstri Toplumuna geçiş başlamıştır. Geçiş sürecinde, ticaret ve endüstri ile uğraşan burjuva sınıfı giderek erk

sahibi haline gelmiş, toplumu ve yaşam alışkanlıklarını yönlendirmeye başlamıştır. soylu sınıfın dayanağı olan büyük toprak mülküyeti endüstri yatırımları karşısında önemini yitirmeye, dolayısı ile tarımsal üretim ekonomik olarak birincil konumdan ikincil konuma düşmeye başlamıştır. Din ve soylu sınıf tabanlı erk, küçülmeye ve zayıflamaya başlamıştır. İnsan aklının ön plana çıkarılma çabaları dini dogmaların zayıflamasına neden olmuş, bu durum nesnelleşme çabalarını birlikte getirmiştir. Nesnelleşmenin mimarlığa yansımaları ise teknik olanı ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. 18. yüzyıl tam bir arayış dönemidir. Toplum ve mimarlar, uygun mimari anlatımı bulmaya çalışmışlardır. 19. yüzyılda ise bu görünüm yerini, yeni olanla, eski olanın sürekli çatışması haline bırakmıştır. Diğer taraftan, mühendislik mesleği bir uzmanlık dalı olarak geçerliliğini kazanmıştır. Endüstri toplumunun tarım toplumundan bir büyük farkı da uzmanlaşma alanındaki istemidir. Uzmanlaşma, bilimsel bilginin uygulamaya geçme aşamasına aracılık yaparak örgütlenmeyi kolaylaştırmaktadır. Bu açıdan da kaçınılmaz olmaktadır. İyi eğitilmiş, nitelikli elemanlarla (bunlar mühendislerdir) hiç bir teknik niteliği olmayan işçileri bir araya getirip, üretim çarkını çevirmek mümkün olabilmıştır (Türkcan,1981 ;60).

Tarım toplumu ile endüstri toplumunu ayırıştıran başlıca gelişmeler şu başlıklar altında sıralanabilir:

* Yeni temel maddeler, özellikle demir, çelik ve alaşımların endüstri aracılığı ile elde edilmesi,

*Enerji kullanımında kömür, buhar makinesi, sonraları elektrik ve petrolün devreye girmesi, içten yanmalı motor gibi makinaların elde edilmesi,

*İplik eğirme makinesi ve su ya da buhar gücüyle çalışan dokuma tezgahı gibi insan gücü gereksinimi düşürerek büyük üretim artışları sağlayan makinaların kullanıma girmesi,

*Yukarıda bahsedildiği gibi, fabrika sistemi olarak bilinen ve işlevlerin uzlaşması ile iş bölümünün derinleşmesini gerektiren yeni bir iş örgütlenmesinin gerçekleştirilmesi,

*Ulaşım ve iletişim araçlarında buhar lokomotif, buharlı gemi, otomobil, uçak ve telgraf, radyonun kullanıma girmesi,

*Bilimsel bilginin gelişerek teknolojiye daha çok kullanılması, giderek el yordamı ile yapılan araştırmaların yerini bilinçli, amaçlı araştırmalara bırakması, diğer taraftan,

*Tarım alanındaki benzer gelişmeler sonucu üretimin artması,

*Ekonomik yapılanmada değişimler, yukarıda değinildiği gibi toprak mülkiyetinin endüstriyel üretimi karşısında değer yitirmesi,

*Toprak mülkiyetinden endüstri sermayesine doğru kayan ekonomik erkin politik değişimlere ve endüstri toplumunun gereksinimlerine uygun yeni devlet politikalarının oluşmasına yol açması,

*Kentlerin büyümesi, yeni doğan ücretli emeğin sahibi olan işçi sınıfı hareketinin gelişmesi, otorite kullanımında yeni biçimlenmelerin oluşması gibi çok kapsamlı toplumsal değişimlerin yaşanması,

*Bütün bunların ışığında çok kapsamlı bir kültürel dönüşümün gerçekleşmesi; üreticinin ürettiği nesne ile ilişkisinin değişmesi, el aletleri ile çalışan zanaatçı olmaktan çıkıp, fabrika disiplinine bağımlı makina denetçileri ve operatörleri haline gelmeleri,

*Bütün bunların devamı olarak, insanın kendi aklına güveninin artması, dinin toplumsal değil bireysel bir inanç ve değerler durumuna girmesi, dolayısı ile laikliğin yerleşmesi değişimin en temel taşlarıdır ve toplumsal yaşamı ve değerleri büyük ölçüde dönüştürmüşlerdir.

Toplumdaki bu yapısal değişim ise mimarlık alanına şu şekilde yansımıştır:

*Kentlerde büyük ölçüde yapı (özellikle konut) gereksinimi ortaya çıkmıştır.

*Kent içi ve kentlerarası ulaşım sorunları kentlerin yeni gereksinimlere göre donatılmasını ve bu doğrultuda örgütlenmesini gerekli kılmıştır.

*Yeni üretim yapıları ve bu ürünlerin sergilendiği, pazarlandığı yeni yapı türlerinin oluşup, gelişmesini doğurmuştur.

*Çeliğin seri üretimi ve beton ile birlikte betonarme biçiminde yeni strüktürel malzeme olarak yapım alanına girmesini sağlamıştır. Bu olgu, endüstri üretimine dayalı yeni ürün ve süreçlerin (özellikle kalıp tekniği) mimarlık alanına girmesi gibi önemli bir durumu ortaya çıkarmıştır.

*Mühendislik alanında gerçekleşen bilimsel araştırmalar ve gelişmeler, yeni malzemelere dayalı strüktürel sistemlerin gelişmesine ve kaldırma, taşıma alanındaki yeniliklere öncülük etmişlerdir.

Bu ortamda mimarlığın konumu da doğaldır ki aynı karmaşık geçiş dönemini yansıtmaktadır. Bu durum şöyle özetlenebilir:

Özellikle çelik ve beton gibi temel malzemelerin devreye girmesi, başka bir deyişle teknolojik gelişim yeni ürün ve bu ürünlere bağlı süreçlerin gelişmesine yol açmıştır. Geleneksel malzemenin (özellikle strüktürel) terkedilip yeni ürünlerin malzeme olarak ve yeni üretim yöntemlerinin

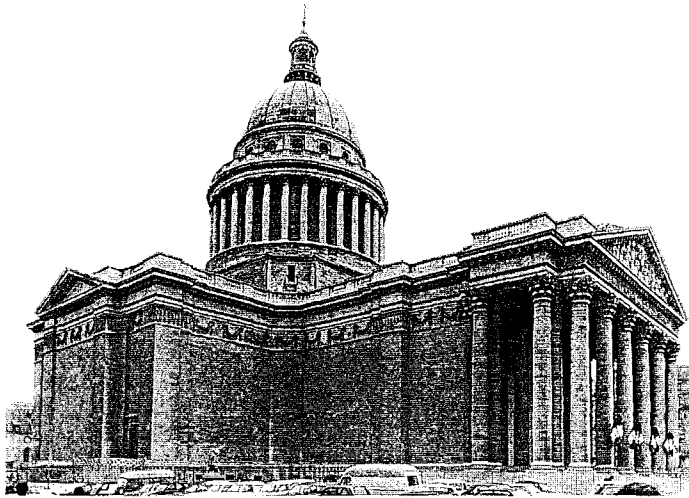
devreye girmesi, endüstri çağının temel söylemi olan rasyonalizasyon kavramı ile de bütünleşmesi yepyeni bir ortamı doğurmuştur.

Bu yeni ortam yeni biçimlenme arayışlarını ve anlatım arayışlarını da birlikte getirmiştir. Ancak bu geçiş ortamı kendiliğinden ve sancısız olmamıştır. Geçmişte üretilen değerlerin varlığı ve onların sürdürülme istemleri 19. yüzyılda mimari anlatımda karmaşık bir yapıyı, dili ortaya koymuştur. Ancak zamanla yeni ürün ve süreçler, özellikle betonarme mimarlığa özgü bir yöntem olarak çok yaygın uygulama olanağı bulmuştur.

Bu karmaşık geçiş döneminde 18. ve 19. Yüzyıllarda görünüm şöyledir:

- Tarihten alınan biçimlere müdahale etmeden olduğu gibi geleneksel yapıım yöntemleriyle tekrarlamak ya da bunların kolajından oluşan seçmeci bir tavır sergilemek. Bu tutum tarihte var olan anlatım biçimini tamamı ile benimsemiş, farklı bir anlatım olanağı aramamıştır. Örnek: Panteon (1775) Jacques- Germain Soufflot, Le Petit Trianon Ange- Jacques Gabriel (Resim 2.7, 2.8), Opera (1861- 74) Charles Garnier, Red House Philip Webb, Londra Parlamento binası (1835- 52) Charles Barry, A. W. N. Pugin.

Kuramsal olarak Arts and Crafts hareketi de bu sınıflamanın içine alınabilir. Ancak onlar (J. Ruskin ve W. Morris), bu konuya üretim ilişkileri ve etik açısından bakmışlar, Gotik mimarının ve ortaçağ üretim ilişkilerinin en doğru biçime sahip olduğu için Gotiğin en uygun anlatım tarzı olacağını ileri sürmüşlerdir. Mimarlık, kültür, yaşam, politika arasındaki bağı modern anlamda ilk gören ve bilinçli olarak kuram ve uygulama arasında köprü kurmak isteyen ilk araştırmacı ve uygulamacı W. Morris olmuştur. (Boyacıoğlu, 1991; 16).



Resim 3.7 Panteon, Jacques- germain Soufflot. 1756- 90



Resim 3.8 Petit Trianon , Ange Jacques Gabriel 1761- 68

Kaynak: Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 409,410.

- Yine tarihten alınan biçimleri bu kez yeni malzemeler kullanarak (demir vs), ancak bu malzemeleri açıkta bırakarak, ya da tam tersi gizleyerek kullanmak. Bu tutum ise tarihin biçimsel anlatım olanaklarını benimsemiş, ancak gündemde olan yeni malzemeyi eski anlatım biçimine uygun kullanmıştır. Örnek: Petit Palais, Bibliotheque Sainte- Genevieve (1843- 50) Henri Labrouste (Resim 3.9)



Resim 3.9 Ste.-Genevieve, okuma salonu. Henri Labrouste 1842- 50

Kaynak: Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 479.

Yine kuramsal olarak Viollet Le Duc çalışmaları ve araştırmaları ile bu sınıfın altında yer alabilmektedir. Viollet Le Duc de Gotik'i incelemiş, ancak yeni malzeme olan demirin Gotik strüktüre en uygun olduğunu, dolayısı ile

Gotik'in bir anlatım biçimi olarak en uyumlu bir biçimde yeni malzeme ile birlikte rasyonel olarak kullanılabileceğine dikkat çekmiştir (Resim 3.10).



Resim 3.10 Konser Salonu. E. Viollet-le- Duc

Kaynak: Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 490.

-Yeni malzeme, yeni biçim ve yeni anlatım olanakları aramak. Örnek: Crystal Palace 1850 Paxton, Makina Galerisi, Eiffel kulesi (1889) Gustave Eiffel, gibi örnekler, dönemde endüstri için çok önemli bir yer tutan dünya fuarlarında, fuarların en önemli yapılarını oluşturmuş, simgeleşmiş yapılarıdır. Bir başka deyişle fuarlar, endüstrinin diğer ülkelerle iletişim kurduğu, pazarını genişletmek istediği ortamlar olarak varolmuşlardır. Bu açıdan yukarıda sözü edilen yapıların varlığı endüstrinin kendisini

simgelemesi açısından çok önemlidir. Endüstri ise en açık bir biçimde kendisini kendi asal aracı olan yeni teknoloji ve onun ürünleri ile simgelenmesini uygun görmüş, örneğin Paris halkının Eiffel kulesine yaptığı itiraz (ki itiraz ressamalar, heykeltıraşlar ve mimarlar tarafından bir açık mektup ile yapılmıştır- Lampugnani, 1986; 279) uygun görülmemiş, ve kule, teknolojinin bir simgesi olarak Paris' te önceleri geçici olmak üzere yerini almıştır. Ancak bu yapıları yapan bazı isimlerin mimarlık değil de mühendislik, diğerlerinin ise başka uzmanlık dallarından gelmeleri de üzerinde durulması gereken bir konudur. Mühendislik, hem uzmanlık dalı olarak yeniliği açısından hem de yine uzmanlık dalı olarak konuya yakınlığı açısından mimarlara oranla çok daha korkusuz ve baskıdan uzak, atılımcı davranmıştır. Mimarlar ise doğal olarak aldıkları eğitim ve tarih bilgisinden ötürü bu yeni duruma çok daha dikkatle yaklaşmışlardır. Ancak bu arada kendi meslek alanlarının ellerinin altından kaydığını da hissetmişlerdir. Bu durum da mimarlık pratiğinde teknolojinin alanıyla sanatın alanının ayrıştığını göstermektedir. Nesnel ve hesaplanır olan teknoloji bir anlatım nesnesi olarak öne çıkmıştır.

Fuar yapılarına ek olarak bu dönemde yapılan, aynı anlayışta başka yapı örnekleri de vardır. Bunlardan pasajlar, demiryolu garları, pazar ya da hal binaları yukarıda sözü geçen yapılarla ortak özellikler taşıyan yapılar olmuşlardır. Bunların dışında bir örnek Paris Milli Kütüphanesidir (H. Labrouste). İç mekan anlayışında tamamen yenilikçi bir tavır sergileyen bu yapıda Labrouste, kitap raflarını barındıran beş katlı bölümde, ızgara demirden oluşturduğu yer döşemesi ile ışık geçirgen bir konstrüksiyon elde etmiş, dekorasyon ve bezemeden arınmış bir mekan elde etmiştir (Resim 3.11).

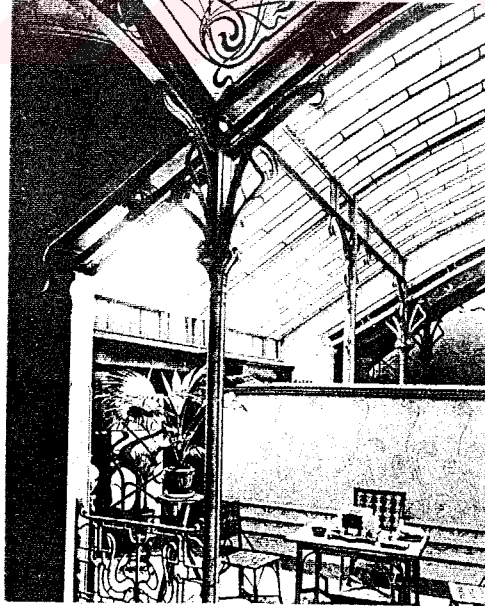
19. yüzyılın son on yılında, ortak bir manifestosu bulunmayan, ancak tarihselci ve seçmeci tavra karşı mimarlar tarafından geliştirilen Art Nouveau yeni malzemeyi içeren yeni bir anlatım olarak yaygın kabul görmüş, ve

modernizme açılan kapıyı aralamıştır. Endüstri ile doğadan kopuşu doğa motiflerinin yapı yüzüne taşınarak, mimari malzemelerde kullanılarak telafi etmeye, doğayı yapıda tekrar etmeye çalışmıştır. Örnek, W. Horta, H. Guimard, Olbrich, Wagner, Mackintosh ve diğerleridir (Resim 3. 12). 19. Yüzyılın sonu böyle bir mimari tablo çizmektedir.



Resim 3.11. Paris Milli Kütüphanesi. H. Labrouste 1858- 68.

Kaynak: a.g.e. s.481



Resim 3.12 Tassel Hotel Victor Horta 1892

Kaynak:Frampton, 1987, Die Architektur der Moderne, DVA, s.60

3.2.2.1. Modernizm

Bu yüzyıl başında Aydınlanma hareketinden bu yana var olan düşünceler Modernlik kavramı altında birleşmiş, doktrinleşmiştir. Sarup'a göre Modernlik tasarısı 18. yüzyılda yaşayan Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak ve hukuk ile özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmaları ile biçimlenmiştir (Sarup, 1995; 172). Ancak, aydınlanma felsefesi, bilim, ahlak ve estetik alanlarını birbirinden yalıtlanmış ayrı alanlar olarak ele almıştır (Tekeli, 1992; 6). Yine Sarup'a göre Modernlik 18. yüzyıl civarında batıda bir yerlerde ortaya çıkan ve o zamanlardan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine göndermeler yapan bir özet terim olarak alınabilir (Sarup, 1995; 156). Modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, ancak özel yaşam dahilinde yer birakan bir anlayış olarak gelişmiştir. Modern toplumdaki söz edebilmek için bilimin teknolojik uygulamalarının olması yeterli değildir. Buna ek olarak entellektüel etkinliğin siyasal propagandalar ya da dinsel inançlardan korunması, yasaların tarafsızlığının garanti altına alınması gereklidir. Dolayısı ile Modernlik fikri, sıkı sıkıya akılcılık fikri ile bağıntılıdır (Touraine, 1992; 24).

Kısacası Modernlik, geleneksel olarak dünyadaki olguların tümünü dinsel dogmalarla açıklayan, buna bağlı olarak bu yaşam görüşünden ve geleneksel düzeni oluşturan yaygın sistemden kopan, bunun yerine katılımcı bir sistemle, bireyi ve insan haklarını korumayı yasaları ile vaadederek, bu tezlere göre eğitimi, sanatı başat noktalara koymayı, bilime her zaman öncelik vermeyi ve en önemlisi nesnel olmayı amaçlayan bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu durumda, eğer insanların evrensel değişmez niteliklerine göre bir ahlak kurulabiliyorsa ve bilgi nesnel olarak ve akla dayanarak doğanın ve

toplumun yasalarını ya da sırlarını açıklayabiliyorsa öncü elitlerin, plancıların, uzmanların vb' lerin topluma yol göstermeleri için gerekçeler var demektir. Bu yol gösterme ise bilgiye dayanarak, bilen kişilerce yapılacaktır. Bilgi ise birikerek gelişecektir. Bilginin birikerek gelişmesi kabul edilince ilerleme ve gelişme fikri modernizmin ana çizgilerinden biri olarak kendisini kabul ettirecektir. Bu da toplumların evrimsel kuramlarının belirlenmesini getirecektir. Bir üst anlatı olarak gelişen bu durum ise tarihin öykü çizgilerine düzen getiren çerçeveler oluşturmuş olacaktır. Bu durumda toplumların ilerlemesi ise evrensel bir toplumsal amaç haline gelecek, bunu geliştirmek içinse "araçsal aklı" kullanmak meşruiyet kazanmış olacaktır (Tekeli,1992; 6). Bu da bilim ve teknolojinin çok sıkı bir bağ kurma durumunu ortaya koymaktadır. Çünkü ilerleme düşüncesi bilim ve teknoloji ile doğrudan bağımlıdır.

Burada çok önemli olan nokta modernliğin evrensel bilim, ahlak, yasa özelliğindedir. Bu özellik Modernliğin zamana ilişkin tutumu ile de örtüşmektedir. Mekana bağlı zaman kavramı yerini mekandan bağımsız zaman kavramına bırakmış, "Saat, 'boş' zaman için günün 'dilimlenmesinin' (örneğin 'çalışma günü') kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtir hale gelmiştir (Giddens, 1994; 23). Modernlik öncesinde "Ne zaman?" sorusu ayrılmaz bir biçimde "nerede?" sorusuna bağlıdır. Modernlik öncesinde , hem zaman kavrayışı büyük ölçüde doğanın ritmine ve yerel olaylara göre belirlenmiş, hem de mekan ve yer birbiriyle özdeşmiştir. Oysa modernliğin gelişmesi ile birlikte mekanlar çok uzaktaki toplumsal ilişkilerin etkisi altına girmişlerdir. Modernlik, öncelikle toplumsal ilişkileri yerel içeriğinden kurtarmış ve bu ilişkileri, yerel zaman ve mekandan bağımsız bambaşka bir bağlama otutmuştur (Işık., 1996; 19).

Geleneksel tarım toplumundan çağdaş toplum kategorisine girebilmek için de modernizm yasalarının uygulanması, toplumsal ilişkilerin yerel bağlamdan

koparılıp, farklı bir zaman ve mekan bağlamına oturtulması gerekmektedir. Bu da toplumsal ilişkiler açısından eski tanıdık bağlamdan bilinmeyen ve risklerle dolu bir ortam bağlamına girmek anlamına gelmektedir. Bu ise yeni güvence mekanizmalarının oluşturulması gereğini getirmektedir. Ulus devletin doğuşu da bu tür gereksinimlerin karşılanması amacı ile gerçekleşmiştir.

Modernizmin kaba resmi böyle ortaya konulabilir, mimarlık alanında ise doğaldır ki bu kabuller yansımasını bulacaktır.

3.2.2.2. Modern Mimarlık

Yapı sektöründeki gelişmeler ise daha önce de değinildiği gibi, demir, çelik ve camın seri üretim olarak yapım teknolojisinde kullanılmaya başlanması ve en önemlisi betonarmenin kullanıma girip, çok yaygınlık kazanmış olmasıdır. 1850 - 1890 arası yangına dayanıklı demir iskelet sistemlerinin gelişimi ve elektriklerle çalışan asansörlerin (1880) gündelik kullanıma girişi yükselme isteğine ilişkin engelleri yok etmiştir. Avrupa'da ise F. Hennebique adlı mühendis 1892 de ilk betonarme iskeletli yapıyı yapmış, Aguste Perret' nin 1892 de Paris' te aynı yöntemle yaptığı garaj yapısı ile bu sistemler yaygınlaşmaya başlamışlardır.

Bu gelişmelere paralel olarak, yukarıda belirtildiği gibi modernizm görüş açısı altında gelişen kuramsal ortam da mimarlıkta doğrudan yansımasını bulmuş, düşünsel ortamda rasyonel tavır mimarlığa da yansımıştır. Yeni bir toplum, yeni bir insan oluşturma gereksinimi dönem öncü mimarları tarafından omuzlanılmış, her türlü kuramsal ve pratik eylemlerinin yönlendiricisi haline gelmiştir. Bu sanatta ve mimarlıkta avant-garde bir ruh oluşmasına yol açmıştır. Avant-garde, Fransız askeri kökenli bir kelimedir ve öncü birlik, ileri kol (vanguard) anlamına gelmektedir. Sanattaki karşılığı ise deneysel ve devrimsel tavırlara verilen isimdir. 20. yüzyılın başında

Futurizm, Expresyonizm, Kübizm, Sürrealizm, ve Dadaizm akımları ile özdeş anlamlarda kullanılmıştır. Bu akımların birbirleri ile farklılıkları olsa bile ortak özellikleri geleneğe saldırmaları ve tarihle olan ilişkiyi koparmak istemeleridir. Bu ruh kendisini 20. yüzyılın başında birbirlerinin peşi sıra yazılmış mimarlık program ve manifestolarında göstermiştir (Conrads, 1991). Bu manifestolar ortak bir dille "yeni bir mimarlık anlayışı" üzerinde durmuşlar, özellikle avant-garde tanımına tam olarak uyan futurist ve konstrüktivist manifestolarda geleneklerden kopulması gerekliliği üzerinde önemle durulmuştur. Futuristlere göre;

"Futurist konut kocaman bir makinaya benzemelidir. Asansörler, yalnızlık çeken solucanlar gibi merdiven kovalarından saklanmamalı, artık kullanılmayan merdivenler ortadan kalkmalı ve asansörler demir ve camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzlerine tırmanmalıdır. Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış ve heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti - çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derecede 'çirkin' olmalıdır" (Conrads, 1991; 22).

Bu mimarlık tanımı açıkça futuristlerin eğilimlerini ortaya koymaktadır. Gelenekle ilişkiyi koparmak mimarlık bağlamında, yeni olan bir şeyi öne çıkarmak, anlamı onunla kurmak olarak ortaya çıkmıştır. Bu alanda yeni olan ise yeni malzemeler ve yeni yapım yöntemleridir. Özetle söylendiğinde teknoloji, dönemin de içinde bulunduğu ortam ve ruh açısından öne çıkan kavram olarak ortaya konmuştur.

Rus Konstrüktivistleri de İtalyan Futuristlere benzer tartışmalarla yola çıkmışlardır. Tartışma biçimleri farklı olsa da (Futuristler manifestolarında daha somut daha detaycı ifadeler kullanmışlar, Konstrüktivistler ise daha genel tanımlar üzerinde durmuşlardır) manifestonun özü aynı noktaya çıkmaktadır: Malevitch, Majakowsky ve diğerleri, 1915 te Suprematizmin manifestosunu yayınlamışlar ve sıfır noktasından başlamak gerekliliğini ve özerk bir gerçeklik kurmak gereğini savunmuşlardır (Benevelo, 1982; 32). 1924 te ise yeni sanat biçimlerinin kurulması başlığının da eklendiği manifestoda;

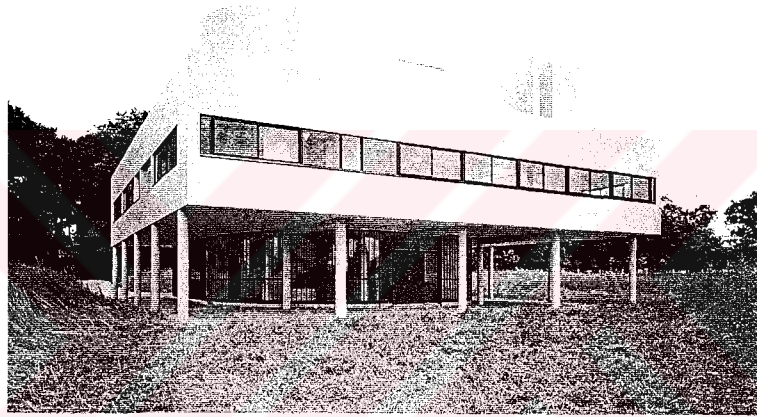
".... geçmişin tüm can çekişen sistemlerini, tüm eklemeleriyle ortadan kaldırmak, bu yeni yolda yılmadan ilerlemek gerekiyor. Benimsenmiş alışkanlıklar üzerinde bugünün zaferi, dünün terk edilmesini, bilincin saçmalıklardan arındırılmasını ön koşul sayıyor. Uçak ve radyo çağından bakıldığında her şey seçmeci görünüyor. hatta telefon ve telgraf gibi artık otomobil de artık seçmeciliğin mezarlığı olan sandık odasını boylamalı. İnsanoğlunun yeni konutları uzayda yer alacak. yeryüzü onun için bir ara mezarlığa dönüşecek. Biz Süprematistler, modası geçmiş mimarlık biçimleriyle savaşım için yandaşlar arayacağız. Modern teknoloji eski biçimler kullanılarak anlatım bulabilir mi?" (Conrads, 1991; 73).

bu bağların koparılmasına verdikleri önemi vurgulamışlardır..

Konstrüktivistlerin (Süprematistler) de yukarıda değinildiği gibi yeni olanı teknoloji ile özdeşleştirmişler, onu bir anlatım nesnesi olarak seçmişlerdir. Bunun nedeni ise, makinanın doğuşu ile teknik devrimin oluşması, el işçiliğinin yok olması, tüm yaşam biçiminin değişmesi ve böylelikle, "teknik" olanla "sanatsal" olanın sentezini amaç edinmeleridir (Lissitzky, 1989; 9,11).

Bu durum Bauhaus' un manifestosunda da aynıdır (Conrads, 1991).Diğer taraftan Le Corbusier' nin benzer eğilimleri vardır. Konuta ilişkin sorun henüz tanımlanmamıştır. Bununla birlikte, konutla ilgili standartlar yok değildir. Makineler ekonomi etkenini içerir, bu da seçime yöneltir. Konut, içinde yaşanacak bir makinedir. Endüstri, kendi akıbetine doğru akıp giden sel gibi üzerimizden aşarak, yeni ruhla canlanan bu çağa uygun yeni gereçlerle bizi donatmıştır. Büyük endüstri, yapı ile uğraşmalı ve toplu üretime dayanarak konut öğeleri yapabilmeli. ... Eğer kalbimizden ve aklımızdan konutla ilgili tüm ölü kavramları atar ve soruna eleştirel ve nesnel bir bakış açısıyla yaklaşırsak, 'Makine konut' a sağlıklı (ahlakça da) ve varlığımıza eşlik eden çalışma gereçlerinin ve araçlarının güzelliğine denk düşen bir güzelliği olan, toplu üretim yapımı konuta ulaştırırız (aktaran, Conrads, 1991; 48).

Bu yeni oluşuma özetle bakıldığında bu öncü mimar ve manifestoların değişen topluma ve üretim ilişkilerine ayak uydurabilecek bir anlatım aradıkları ve bunu da dönemde kavram olarak çok öne çıkmış teknoloji olarak saptadıkları açığa çıkmaktadır. Yalnız burada bir saptama yapmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. O da şimdiye kadar yapılan tartışmanın kuramsal düzlemde geliştiği, uygulamayı ise büyük çapta içermediğidir (Resim 3.12).

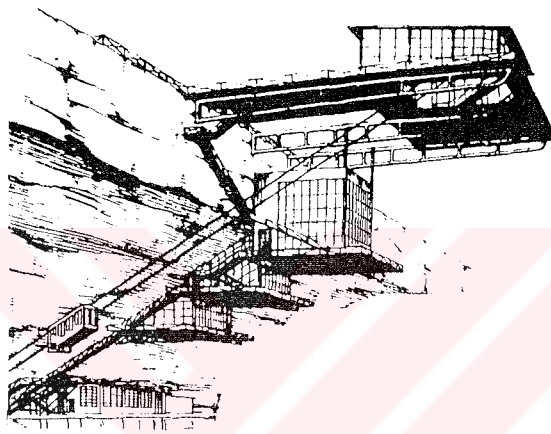


Resim 3.13 Villa Savoye Le Corbusier, P. Jeanneret 1929-31

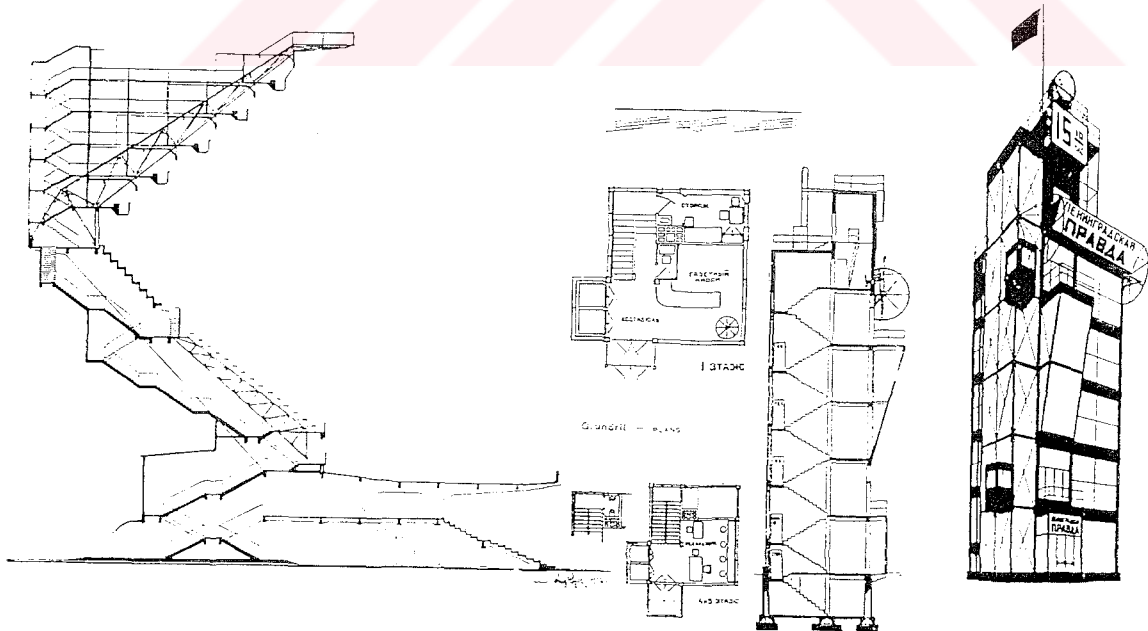
Kaynak: Norberg-Schulz, 1980, Meaning in Western Architecture, Studio Vista, s. 195.

Uygulamaya bakıldığında İtalyan Futuristlerin bu konudaki çalışmalarının kuramda kaldığı, uygulamaya geçemediğini görmekteyiz. El Lissitzky, makinanın doğuşunun, teknik devrimin başlangıcını, ve büyük endüstri için belirleyici olduğunu söylemiştir (Lissitzky, 1989; 9). Rus Mimarları da Avrupa'daki meslekdaşları gibi teknik olanla sanatsal olanın sentezini yapmaya çalışmışlardır (a.g.e; 11). Ancak avant-garde' ların bu içerikli tasarımları özellikle Lenin' in ölümünden sonra (1924) bireysel ve burjuva ürünü olarak nitelendirilmiş, proleter ve sovyet mimarlığı olarak görülmemiştir. Bu özelliklerin ifadesi olarak Klasisizm kamu yapıları için

tercih edilmiştir (Benevelo, 1982; 218, 222). Dolayısı ile mimarlıkta Konstrüktivizm de büyük ölçüde proje aşamasında kalmış bir akımdır. Bu konudaki önemli tasarımlar üçüncü enternasyonal için anıt (Tatlin 1919), asılmış bir restoran (Simbirehew 1922), Pravda binası (Wesnin 1923), Moskova Stadyumu tribünleridir (Korsheve) (Resim 3.14 ve 3.15) . Bu tasarımların hepsi yeni malzemeden ve biçim olarak makinadan etkilenmişlerdir.



Resim 3. 14 Asılı restoran Simbirehew, 1922



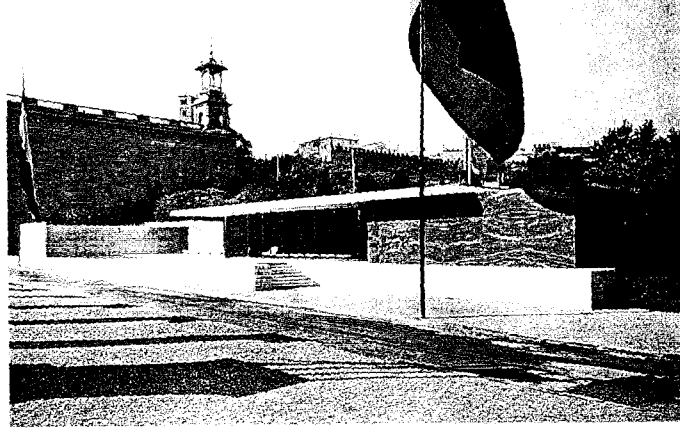
Resim3.15 Moskova Stadyumu tribün kesiti Korsheve, Pravda binası Wesnin
Kaynak:Frampton, 1987, Die Architektur der Moderne, DVA, S.150

Öncülerin içinden en çok uygulama yapma ve ürün verme olanağına sahip olanlar, Bauhaus grubunda yer alanlar ve Le Corbusier olmuştur. Ancak bu uygulamalara bakıldığında, manifestolarda çok öne çıkmış teknoloji ve makina görüntüsünün o denli önemli olmadığını saptamak mümkündür. Öncelikle bunun nedeni Bauhaus ve Le Corbusier'in yapım yöntemi olarak betonarmeyi benimsemiş olmaları, kolon, kiriş ve plak sistemi ile monolitik bir strüktürel sistem kurduktan sonra yapının diğer bölümlerini özgürce tasarlama olanağını kullanmış olmalarıdır. Zaten Le Corbusier' nin "ev içinde yaşanan bir makinadır" aforizmasını 1920' lerde gözden geçirmeye başlamış olduğu George Baird tarafından saptanmıştır (Aktaran ; Colquhoun,1990; 108).

Böylelikle mimarlık, dönemine ait kendi özgün yapı sistemini kurmuş olmaktadır. Burada önemli olan teknolojinin görüntü olarak mimarlığa girişi değil, yöntem olarak mimarlığa girmesidir, diğer alanlarda oluşan teknolojik gelişmenin mimarlıkta karşılığının aranmasıdır. Bauhaus okulunun elemanları da mimarlık-teknoloji ilişkisini bu anlamda ele almışlardır. Böylelikle endüstri toplumunun mimarlığı oluşmaya başlamıştır. Gerçekten de tarihsel yaklaşımlara ödün vermeyen, bezemeden o anlamda arınmış, rasyonel, olduğu bölgeye, yani 'yer' e gönderme yapmayan, evrensel bir mimarlık anlayışı doğmuştur. Evrensel anlayışta bir mimarlığın doğuşunda da çalışmanın başında aktarılan, teknolojinin endüstri devriminden sonra gelişen 'yer' sizliğinin ve evrenselliğinin etkisi çok büyük olmuştur. Bu konuda bir başka etken de sosyalizm ideolojisinin evrenselliğidir. Weissenhof yerleşimi, Villa Savoye, Barcelona pavyonu, Tugendhat evi (Resim 3. 13 ve 3. 16) bu örneklerden sadece bir kaçıdır.

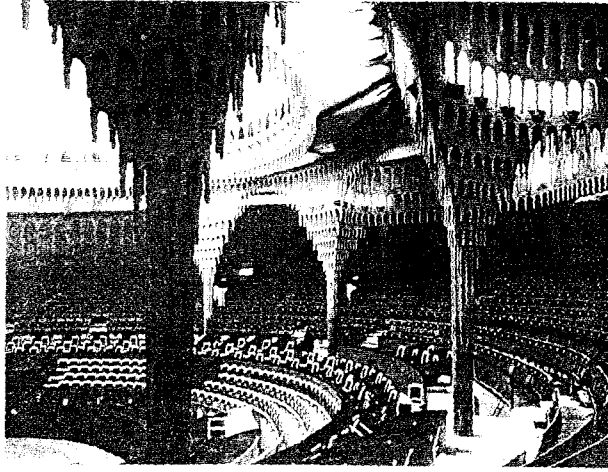
Avrupa'da bu genel eğilim dışında farklı arayışlar da vardır. Ekspresyonistler adı altında toplanan, rasyonel anlayışı daha serbest yorumlayan, Bauhaus kadar katı kurallar içine girmeyen B. Taut, E. Mendelsohn, H. Haering, H.

Poelzig (resim, 3.17) kendi anlayışlarına göre tasarım ve uygulamalar yapmışlardır.



Resim 3.16 Barselona pavyonu Mies van der Rohe

Kaynak:Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s.532.



Resim 3.17 Tiyatro yapısı, Berlin, H. Poelzig 1919

Kaynak: a.g.e. s.559

Bu arayışlar mimarlığa, dönemin yaygın olan teknoloji anlayışının dışında bir teknoloji anlayışı ile bakmışlardır. Tasarımlarında teknoloji simgeleştirilmemiştir, bu kuramlarına da yansımıştır.

Bunlara ek olarak özellikle Finli mimar Alvar Aalto, içinde tarihten ve yerden tam kopuşu barındırmayan, geleneksel özellikler taşıyan malzemeler ile oluşan birmimarlık yaratmaya çalışmıştır. Aalto mimarlığı için modernist değildi demek yanlış olur, ancak şu kesin ki Aalto, modernist felsefeye bulunduğu 'yer' den, sistemin, ya da endüstrinin bakış açısından değil, yalın insan açısından bakmaya çalışmıştır (Blaser, 1982; 9).



Resim 3.18 Saynatsolo' da belediye binası Alvar Aalto 1949- 1952

Kaynak:Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s.559.

Avrupa 1930'lardan sonra mimarlık pratiğine bir zaman Faşizm gözü ile bakmak zorunda kalmış, savaş sırasında ise mimarlık etkinliği kesintiye uğramıştır.

“Yirminci yüzyılın ortasında mimarlığın göze çarpan özelliklerinden birisi, yapıların ağır ve artık geleneksel sayılabilen yapım yöntemlerini kullanıyor olmalarıdır. Yapım teknikleri açısından bu, gergi taşıyıcı yapıların ve sentetik malzemelerin getirdiği Modern Hareket’ in erken dönemdeki ülkülerinden bir geri çekilme sayılabilir. ... Yirminci yüzyılın başında kullanılmaya başlanan tek gerçek yenilik gergi yapı dizgesi olmuştur. Yapıların düzenlenmesinde görünümünde getirilen diğer değişiklikler, Makina Çağı’ nın doğası ile ilgili ve mimarlığın toplumsal amacına ilişkin önsel kuramların bir sonucudur. İkisi birlikte, Dışavurumcu, Kübist ya da Neoklasik estetik kuramlarından doğan, çok güçlü bir ‘işlevselci’ mimarlık oluşturdular” (Colquhoun, 1990; 26).

1960’lı yılların başında, İngiltere’ de oluşan Archigram Grubu, Frampton’ un deyimi ile Neofuturalist bir eğilim göstermiş, teknoloji-mimarlık ilişkisini makina mimarlık ilişkisine dönüştürmeye çalışmıştır (Frampton, 1987;238). Grubun gerçekleşen bir yapıtı yoktur. Yaptıkları çalışmalar proje aşamasında kalmıştır. Grup üyesi Mike Webb’ in 1957’ de tasarımı yaptığı Mobilya Üreticileri Derneği, cephe biçimlenmesinde bir arabanın motor bloğunu andırmaktadır (Klotz, 1985; 370). Yine aynı gruptan Ron Heron’ un “Walking City”, ve Peter Cook’ un “Plug in City” projelerinde uzay teknolojisinin ve bilimkurgu senaryoların etkileri gözlemlenmektedir. Kent ve yapının, özellikle evin, anlamlarının farklı bir anlayışla ele alınıp, geleneksel anlayışın sorgulanması hedeflenmiştir. Özellikle “Walkig City” de kentin yerleştiği, sabit bir yer yoktur. Kent sakinleri yürüyen, gören bir robotun içinde yaşamak durumundadırlar. Archigram üyeleri, borular, kapsüller, hücreler, küreler, balonlar, robotlar, uzay giysileri, plastik, şişe gibi gelenekselin dışında malzemeler kullanmışlardır. Archigram’ ın “tak, çıkar”, “yenile” anlayışı tüketim toplumunun da bir yansıması olarak kabul edilebilir. “Pop Art” ın da çok etkilediği bu çalışmalar, 68’ yıllara yaklaşan, Modernizmin eleştirilmeye başlandığı zaman aralığında oluşmuşlardır. Var olan gelenekleri sorgulamak istemişlerdir.

Sonuçta, tüm çeşitliliğini, anlam zenginliğini yitiren ve izleyicileri tarafından, içi boş, birtakım biçimsel reçeteler halinde uygulanan bir “evrensel tarz” a dönüştürülen Modern Mimarlık, II. Dünya savaşı sonrası oluşan ortamdan da

yararlanarak bir hesaplaşma, kriz içine girmiş ve eleştirel bir bakışla değerlendirilmeye başlanmıştır.

3.2.3. 20. yüzyıl ikinci yarısı, modernizmin eleştirileri

1950'li yıllardan sonra iletişim teknolojilerindeki ilerleme 1970'lerden sonra inanılmaz boyutlara varmış, bu kez ideolojik gündeme küreselleşme kavramı girmiştir. 1990'lı yılların başında doğu bloku diye adlandırılan komünist rejimin yıkılışı ve liberal ekonominin neredeyse, bir kaç istisna dışında tüm yeryüzünde geçerli olması bu yıllara damgasını vurmuştur. Diğer taraftan ekonomik birlikler kurulmaya çalışılmış, vahşi kapitalizm böylelikle bir birliğe, bir güce dönüştürülmeye çalışılmıştır (Avrupa birliği gibi). Bu duruma paradoks olarak bazı ulus devletler, parçalanarak, ki bu daha çok parçalanarak doğu blok devletlerinde yaşanmaktadır, ırk topluluklarına dönüşme eğilimi göstermişlerdir. Aslında ulus devlet iken daha güçlü olan yapıları bu durumda güçsüzleşmiş, parçalı bir hal almıştır.

Küreselleşmeye geri dönersek, modern sonrası durumda kapital, globalleşme kavramının yardımı ile uluslararası hale gelmiş, gittiği her yerde yer ayırımı yapmadan kendi simgelerini kullanmıştır (Eroğlu, 1996; 4). Bu durum hem aynılaşmayı beraberinde getirmiş, hem de işgücü rekabetini dünya ölçeğine taşımıştır. Sosyal devlet statüsünü koruyan ülkelerde doğal olarak artan emek maliyeti, sosyal güvencesi olmayan ülkelere çok daha ucuza gelmiş, hareketli sermaye, bu ülkeleri üretim için kullanarak, sosyal devlete darbe indirebilmiştir; önemli oranda işsizlik artışları gözlemlenmiştir (Pottier, 1997; 11). Böylelikle yaygın refah beklentisi uzun vadede gerçekleşemez hale gelmiştir.

3.2.3.1. Modernliğin eleştirilerine kuramsal bir bakış:

Önemli bir bölümü 1960'lardan sonra yoğunlaşan Modernliğin eleştirileri 1844 - 1900 yılları arasında yaşayan, tüm dinsel kurumların ve Aydınlanmanın oluşturduğu değerleri alt üst etmeye, yeni değerler oluşturmaya çalışan F. Nietzsche' nin düşüncelerinden etkilenmişlerdir. Genel olarak saymaya çalışırsak, bu düşünürler, Post-yapısalcı, Postmodern - M. Foucault, J. Derrida, F. Lyotard gibi - ve diğer taraftan Modernliği henüz tamamlanmamış bir proje olarak gören Frankfurt Okulu temsilcileri, Habermas, Horkheimer, Adorno, ve postmoderni bir çerçeve olarak ele alan F. Jameson gibi isimlerdir.

Modernliğin eleştirilerine yeniden dönecek olursak, aklın evrenselliği giderek "farklılıkları" yok etmeye başladığı noktada sorunlar ortaya çıkmıştır. Burjuvazinin kendi meşruiyetini korumak için gerekli bulduğu eleştirisel akıl, araçsal aklın yanında yer almaktadır. Ancak burjuvazi bu söylemi ile mutlak egemenliğini kurduğu zaman eleştirisel akıl gerekli olmaktan çıkıp, hatta söyleme engel olmaya başlayınca düşün ve eleştiri süreçlerinden çıkarılmaya başlanmıştır. Frankfurt Okulu özellikle Habermas tarafından yapılan bu Modernlik çözümlemesinde, baştaki amaç olan insanın bilgeliğine yönelik çalıştırılması gereken bu çift yönlü akıl, giderek zenginleşmeye hizmet eden araçsal akıla yerini bırakmıştır. Böylelikle, "Teknoloji her türlü değer yargısının dışında çalışır" görüşü toplumlara benimsetilmiş, böylece sistemin kendini genişleterek yeniden üretmesine engel olabilecek sesler bastırılmıştır. Öte yandan, üretimin karmaşılaşması iş bölümünü arttırmış; insanlar bütünlüğünü göremedikleri bir çarkın dişlileri konumuna itilmişlerdir. Doğa nasıl teknolojiye girdi oluyorsa, insan da öylesine teknolojinin nesnesi olarak algılanır olmuştur (Uğur, 1992; 39).

Benzer bir eleştiri de modernizmin sıkıntılarını saptamaya çalışan Charles Taylor' dan gelmektedir. Taylor, bu sıkıntıları bireycilik, araçsal aklın öncelik kazanması ve politik özgürlüklerin yokluğu olarak saptamıştır. Taylor' a göre insan modern öncesinde kendisini büyük evrenin bir parçası olarak hissederken, onun belirlediği konum ve rol ile varolurken, bireysel yaşama dönünce bu geniş görüş açılarını yitirmiştir. Buna göre yaşam tatsızlaşmış, bireyler kendi benlikleri içine gömülüp, yaşama ilişkin anlamları kaybetmişlerdir. Araçsal akıl ise belirli bir amaca ulaşmak için araçların en ekonomik olarak nasıl kullanılacağını hesaplamak için kullanılmış, başarının ölçüsü maksimum verimlilik, en iyi birim maliyet olarak karşımıza çıkarılmıştır. Politik özgürlüklerin kısıtlanması ise bireysel yaşamın sağlığına ve rahatlığına alışmış bireylerin kamusal alana yabancılaşmaları sonucu politikadaki denetimin kaybedilmesi söz konusu olmaktadır (Taylor, 1995;10 - 18).

Postmodern terimini bir durum saptaması olarak kullanan J. F. Lyotard, Postmoderni, Modernin kullandığı büyük anlatılara (meta narratives) yönelik inanmazlık olarak tanımlamaktadır. Büyük anlatılar, Marksizm' de, dinsel dünya tanımlamalarında, ilerleme inancında görülen, tarihin gelişme biçimini açıklayan önermeleri içeren düşünce mimarileridir. Burada kastettiği anlatı ise Aydınlanma ve Marksizm anlatısıdır (Lyotard, 1990; 6), (Sarup, 1995; 211) .

Yapı bozumu (Deconstruction) yöntemini geliştiren J. Derrida, Batı' nın evrenselci düşüncesinin ikili karşıtlıklar (binary oppositions) üzerine kurulduğunu, özel/ genel, eril/ dişi, aynı/ başka, ussal/ usdışı, doğru/ yanlış gibi karşıtlıklarda ilk terimin her zaman diğerine öncelikli olduğunu, öncelikli terimin özdeşliğinin diğer terimi dışlamakla oluştuğunu, bu anlamda önceliğin ikincil terimin yerine geçtiğini tanıtlamaktadırlar (Sarup,1995; 63). Diğer taraftan Derrida, özgün, bütüncül, kendisine herhangi bir şeyin eklenemeyeceği bir doğanın olmadığı görüşündedir. Tam tersine, doğa

kendisine sürekli yeni şeyler eklenmeden yapamayan ve kendisine hep yeni şeylerin eklendiği bir varoluştur (a.g.e;48). Metin okumaları ise asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resmi X ışınları altında görmeye benzer. Ters yüz etme ve yer değiştirmeyeyle işleyen yapıbozum, her türden Aydınlanma eleştirisine ve bunun yanında geleneğin köktenci bir bakış açısı yolu ile yeni baştan değerlendirilmesine destek verir. (a.g.e;71)

Yukarıda sözü geçen karşıtlıkların ilkinin toplum içinde öncelikli olduğunu, ikincisinin ise bir diğeri konumunda olduğu saptaması yapılabilir. Bu diğeri kavramı Modernliğin eleştirisinde önemli bir yer tutmaktadır. M. Foucault, bir dizi "diğer" incelemiştir. Geleneksel tarihe karşı çıkararak, kökünü Nietzsche' den alan soykütüksel tarih çözümlemesini uygular. Geleneksel ya da bütüncü tarih, olayları büyük açıklama dizgeleri ve çizgisel süreçler içerisine sokmak yoluyla önemli tarihsel olaylara ve kişilere yönelir. Soykütüksel çözümleme, tarihin gözardı ettiği bir dizi görüngü eşliğinde, görülmeye değer olaylardan ayıplanan ve dışlanan tek tek olaylara döner, onları kurmaya ve korumaya çalışır (Sarup, 1995 ;74). Bir başka deyişle "Diğerinin" tarihini onun bakış açısı ile yazmaya çalışır. Delilik, cinsellik üzerinde çalıştığı konuların bazılarıdır. Bu başlıklar yardımı ile 18. yüzyıldan sora oluşan iktidarı eleştirir.

Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Mantığı adlı kitabında postmodern durumu uzun uzadıya inceleyen F. Jameson, yapıtın sonunda, post modern için şöyle bir tanımın yararlılığını savunmaktadır:

"Postmodernizmin, daha eski emek formları ve onun geleneksel ve örgütsel kurumları ve kavramları da dahil olmak üzere, ekonomi ile ilgili daha eski formların, global bir düzlemde yeniden yapılandırıldıkları kapitalizmin iki aşaması arasında bir geçiş dönemi olmanın ötesinde bir anlamı olmayacaktır. Sarsıntılarla birlikte ortaya çıkan bu yükseliş içinde (henüz düşleyemediğimiz biçimlerde) yeni bir enternasyonal proleteryanın yeniden ortaya çıkacağını tahmin için bir kahin olmaya gerek yok: Bununla birlikte, bu iki dalga arasında boşlukta kalan bizleriz, ve bizim daha ne kadar orada kalacağımızı da hiç kimse bilemez" (Jameson, 1992; 520).

Jameson özetlendiğinde, bu durumun ekonomik modelde bir geçiş anı olduğunu ve bu anın ne kadar süreceğinin de belirsizliğini vurgulamıştır. Aslında çalışması çok kapsamlı, eleştirel bir çalışmadır ve ideolojiden sanata her türlü düzlemde var olan durumu eleştirir. Bu tartışmaları Fuat Keyman şöyle toparlamıştır: Keyman' a göre beş ayrı yaklaşım söz konusudur.

i) Postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel mantığıdır. Geç kapitalist toplumun kültürel mantığını niteler ve sanatsal etkinliklerin işleyiş tarzını simgeler.

ii) Postmodernizm, bilginin üretim sürecinin temel itici olduğu sanayi sonrası toplumun kültürel yapısını tanımlar.

iii) Postmodernizm özgün bir sanat tarzı oluşturur. Öncelikle mimariden başlayarak sanatın diğer alanlarına yayılan yepyeni bir sanat anlayışını tanımlar. Bu yeni anlayış modernist tarzdan estetik bir kopuşu simgeler, sanatın belli bir gerçekliği temsil etmesi zorunluluğunu reddeder, sanatsal ürünü kendi içinde özgün, farklı biçimlerde yorumlamaya açık, ironik, alışagelmışin dışında estetik bir nesne olarak görür.

iv) Postmodernizm, modern toplumun eleştirisini yapan, fakat özde modernist olan Marksist ve liberal söylemlerden çok daha radikaldir. Bu bağlamda postmodernizm, modernlik içinde yer alan, belli dönemlerde yeniden ortaya çıkan, eleştirel bir söylem tarzıdır.

v) Bir kimlik felsefesi olarak postmodernizm: 1960' lı yıllardan başlayarak Batı endüstri toplumlarında oluşan "yeni değerler" ve "yeni toplumsal hareketler", yeni bir siyaset ve siyasal eylemcilik anlayışına yol açmıştır. Bu değerler ışığında, siyaset, bireysel yaşamın kendisiyle ilgili ve yaşamın değişik biçimlerine dayalı olarak tanımlanmaya başlar. Kadın, çevre, barış,

anti-nükleer, ırk, etnik kimlik, insan hakları ve cinsel kimlik sorunları etrafında örgütlenen toplumsal hareketler, kendi aralarındaki farklılıklara rağmen, bu yeni siyaset anlayışının öncüsü olmuşlardır. Modern toplumun devlet / parti ya da sınıf bağlamında geliştirilmiş, evrensel siyasalara dayalı, bütünleştirici, birleştirici, belli bir merkezden hareket eden ve sorunlara global çözümler bulmaya çalışan söylemlerine (Marksizm, liberalizm, tutuculuk gibi) eleştirel bir şüphecilikle bakan bu hareketler, "farklılıklara saygı" (cinsel, etnik kimlik ve ırk bağlamında ve vb) ve "farklılıkların tanınması" temelindeki anlayışın gelişmesi olarak ele alınabilir. (Keyman; 1993)

Bu sınıflama kendi içinde tüm toplumsal bağları açıkça taşımaktadır. Postmodernizm olarak kabul edilen durumun, Modernizme karşı geliştirilen eleştirel bakış ve bunun toplumun her kurumuna yansıyan sonuçları olduğuna ilişkin çok özet bir kabul yapılabilir. Tüm farklı gelişen görüşlerin ortak yönü, modernizmle kurdukları ilinti, ve aslında modernizmin aksıyan yanlarına işaret etme çabasıdır.

Yukarıda yapmaya çalıştığımız karmaşık olanı özetleme çabasıdır ve kendi içinde sakıncaları taşımaktadır. Ancak böyle bir çalışmada kaçınılmaz bir durumdur. Bütün sakıncalara rağmen yukarıda özetlenen bu durumu yorumlayacak olursak, belirsizliklerin başat olduğu, kaygan bir zemin üzerinde bulunduğumuz saptaması yanlış olmayacaktır. Modernlikte var olan doğrular, meşruluk zeminlerini kaybetmişler, ya da şu an için öyle görünmekteler. Bu eleştirilerin ışığında modernliği tekrar gözden geçirmek, Habermas' ın yorumu ile tamamlanamamış bir proje olarak modernliği tekrar ele almak şimdi için bizim için en doğru tavır gibi gözükmektedir.

3.2.3.2 Modernizm eleştirilerinde mimarlık:

İçinde bulunduğumuz dönemin mimarlığı da yukarıda anlatılmaya çalışılan düşünsel ortamı yansıtmaktadır. Bu karışıklıkta kuram ve ürünlerin sınıflaması oldukça zor olduğu kadar da yanlış yapma tehlikesini de içermektedir. Günümüzde çeşitli mimarlık kuramcıları ve eleştirmenler bu zoru giderme çabası içine girmişlerdir. Biz de bu çalışma kapsamında bunların en yaygınlık kazanmış olanlarını alıp, bu durum için mimari kuramları genel boyutları ile tanımlamaya ve sınıflamaya çalışacağız.

Almanya merkezli Bauhaus yöneticilerinin ve bu okul takipçilerinin Nazizm nedeniyle orta Avrupa dışına kaçmaları bu görüşün dünya yüzünde yaygınlık kazanmasına yardımcı olmuştur. Özellikle kent merkezleri ve kent çevrelerinde oluşan konut dokuları bu görüş ile tasarlanıp, gerçekleştirilmişlerdir.

“Bu gün dikilen yapıların büyük çoğunluğunda mimarların bir perde duvarla kılıflanan beton ya da çelik çerçeve gibi basit bir ilkeyi kullandıkları ve böylece Le Corbusier’ in 1920’ lerde biçimlendirdiği kuramları işlerliğe sokar gördükleri doğrudur. Ancak bu yapıların çoğunun mimari nitelikleri o denli azdır ki, insan kendine, ister istemez açıkça mantıksal bir dizgenin uygulanışında iyi mimarının temel özelliklerinin görmezden gelinip gelinmediğini sorar” (A. Colquhoun, 1990; 26).

Yapıların İkinci Dünya savaşı sonrası durumu da, 1962’de A. Colquhoun’ un yakındığı gibidir. Özellikle kent çeperlerinde oluşan toplu konutlarda görülen mimari niteliksizlik sonucu oluşan eleştiriler doğrudan Modern mimarlığa yöneltmiştir.

Charles Jencks’ e göre Modern mimarlığın ölümü Haziran 1972’ de St Louis’ te Pruitt Igoe apartmanlarının devlet eliyle, dinamitle havaya uçurulması ile gerçekleşmiştir (Jencks, 1978; 9). 1955’ te, ödüllü bir projenin gerçekleşmesi ile yapılan bu kompleksin, onyedinci sene sonra yapılan araştırmalar sonucu

çok fazla suçu ve suçluyu barındırması, mekanın bu eylemleri desteklemesi yüzünden yok edilmesi ve bu örneği 1979' da Liverpool' da çok katlı konut bloklarının aynı nedenlerle yıkılmasının takip etmesi, gerçekten bu konularla ilgili herkesi çok meşgul etmiştir. Çünkü bu her iki örnek de aslında herkesin ulaşabileceği mimarlığı yapmaya çalışan, modernist mimarlar tarafından yapılmışlardır. Aslında Jencks' in modernizmin ölümünü ilan etmesi doğaldır ki simgesel bir anlam taşımaktadır. Ancak Modern anlayışta yapılmış yapılar ve onların binlerce kez kopyalanmaları, ve zaten şehircilik konusunda modernist kuramın bir evvelki bölümde tartışılan nedenlerle iflası, ve bu kötü kopyalar nedeni ile kentlerin kimliklerini kaybetme eğilimleri ve en önemlisi yukarıda bahsedilen toplumsal değişimler, mimarları gerek kuramsal gerekse de uygulama boyutunda yeni arayışlara itmişlerdir. Yine daha önce sözü edilen Aalto, Haering, Mendelsohn gibi mimarlar aslında bu arayışı Modernizmin en geçerli olduğu dönemde başlatmışlardır. Ancak, döneme adını Postmodern olarak yerleştiren asıl eleştiriler C. Jencks' ten ve Robert Venturi' den, Aldo Rossi' den (L' Architettura Della Citta 1966) gelmişlerdir.

Rossi kitabında mimarlığın yanısıra kent kavramını önemle ele almıştır, Rossi' ye göre kent, zaman içinde oluşmuş, kolektif bir üründür; ve mimarlığın başvuru kaynağını oluşturmaktadır. Bu kaynak, yapı tiplerini kendi içinde barındırmaktadır. Bu kaynaktan yola çıkılarak mimarlığın ilkeleri saptanabilir olmalıdır. Rossi' ye göre biçim işlev ilişkisi modern mimarların işaret ettiği gibi bir ilişki değildir, bunu tarih boyunca kullanılan biçimlerin farklı işlevler için gündeme gelebilmeleri göstermiştir. Rossi' nin bu çalışması yönetime ilişkin bir öneriyi de oluşturmuştur. Bu yöntem, kolektif bellekten başlayan bir süreç olarak kentin zamansal ve mekansal sürekliliğini oluşturmaya yönelik geliştirilmiştir (Rossi; 1985).

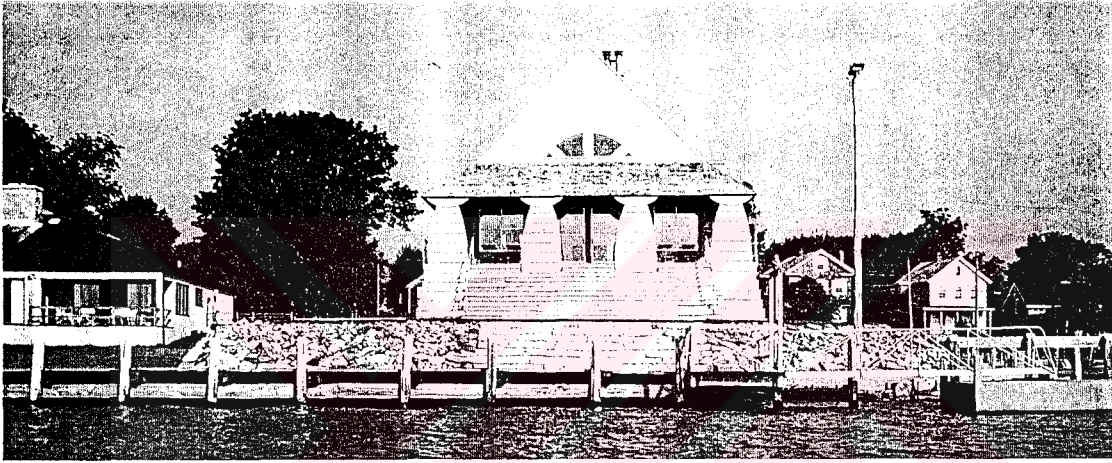
1962' de yazılan, 1966' da basılan Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki (Complexity and Contradiction in Architecture) adlı kitabı 1960' ların başkaldırıcı ruhu ile yazılmış ve Modernizmin doğrularını altüst etmeye

yönelik bir çalışmadır. Modernizmin sloganı haline gelen, Mies van der Rohe' nin "less is more" "az, çoktur", Venturi' nin dilinde "less is a bore" "az, sıkıcıdır" haline gelmiştir. Saflık yerine karışıklık, birlik yerine çift anlamlılık, basitlik yerine fazlalık, anlam birliği yerine anlam çokluğu, düzen yerine karmaşa gibi modernizmin tüm kurallarını hiçe saymayı amaç edinmiş bir görüşü vardır. Venturi' ye göre Modernizm, toplumu değiştirme ülküsünden (dayatmasından) vazgeçmelidir. Böylelikle, mimar, kentin çehresini "sevimmileştirmelidir", bunu yaparken de tarihten alınan kodları kullanabilir. Böylelikle tarih, bir biçimler ve imgeler stoğu olarak kullanılabilir düşüncesi gelişmiştir. Bu da modern mimarlığın tarihten kopma, modern zamana uygun bir mimarlık arama görüşünün tam tersinin oluşturmuştur. 1972' de Venturi, Scott Brown, ve Izenour Learning from Las Vegas adlı ikinci kitabı yayımlamışlar, burada ise mimari biçimin unutulmuş simgeselliğini gündeme getirmek istemiş, ve "ördek" ile "bezenmiş kulübe" karşıtlığını ortaya koymuş ve toplumla iletişim kurabilen bir mimarlığı savunmuşlardır. Venturi' nin çalışmaları bu konuda hararetli tartışmaların başlangıcına yol açması açısından çok önemlidirler.

Bu tarihlerden sonra, mimari anlayışlar arasında belli bir sınıflama oluşmuştur. Bunlardan biri, tarihle olan bağı tekrar kurmak isteyen bir anlayıştır. Ancak bu anlayış, kendi içinde parçalanmaları barındırmaktadır. Bir diğeri ise yeniliği savunan bir anlayıştır. Bu da, tarihle bağ kurmak isteyen anlayışta olduğu gibi içinde parçalar olan, bütüncü bir kuramı olmayan bir anlayıştır. Tarihle bağ kurmak isteyenler, Klasisistler adı altına girebilir (Stern, 1988). Stern'e göre Klasisistler kendi aralarında aşağıdaki gibi sınıflanabilirler:

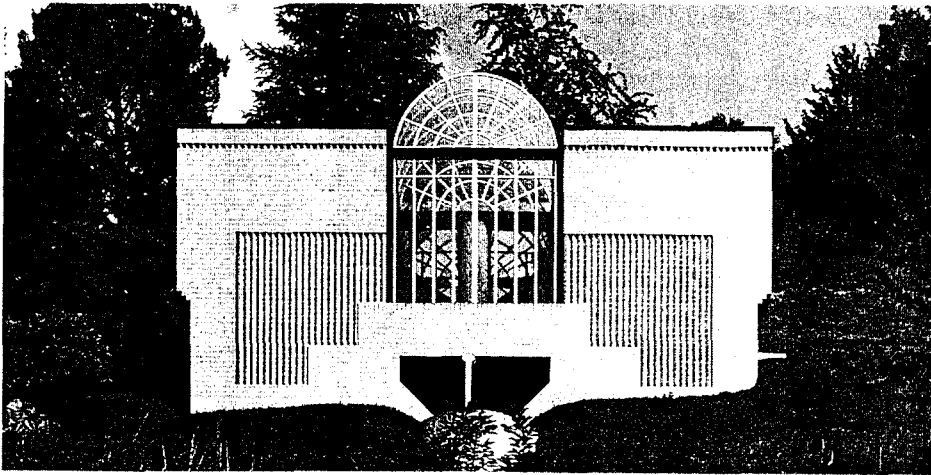
-İronik klasisizm; en önemli uygulayıcısı ve kuramcısı R. Venturi olarak alınmıştır. Bu mimarlık anlayışında klasik öğeler, alıntı olarak kullanılır. Tarih kökenli öğeler (göstergeler) "sahte" olduklarını ilan ederler. Manyerist bir tutum sergilerler; yanyanalık (juxtaposition) sözkonusudur (Resim 3.19).

-Saklı (latent) klasisizm; Geleneksel olanla erken modernizm arasında bir yer tutarlar. Genel hatlar, biçimlerin etkileri aynıdır, ancak bezemeye ilişkin detaylarda farklılaşırlar. Klasik geleneğe ait tüm biçimleri ve tipleri kullanırlar. Bu anlayışın Stern' e göre önemli bir ismi Mario Botta' dır (Resim 3.20).



Resim 3.19 Long Island' da ev, R. Venturi, 1983

Kaynak: Stern, 1988, Modern Clasisism, Thames and Hudson, s. 75.



Resim 3.20 İsviçre' de ev, M. Botta 1980-81

Kaynak: Stern, 1988, Modern Clasisism, Thames and Hudson, s. 83.

-Köktenci klasisizm; Ancak geleneksel olanı çok iyi kavradıktan sonra mimarlık teorisi ve pratiğinin mümkün olacağını düşünürler; kent geleneği çok önemli bir yer tutar. Mimarlığı, daha doğru bir deyişle, tipolojiyi asal geometrisine dönüştürüp, günümüz ortamında kullanırlar. En önemli ismi Aldo Rossi' dir (Resim 3.21).



Resim 3.21 Modena mezarlığı, A. Rossi, 1971

Kaynak: Stern, 1988, Modern Clasisism, Thames and Hudson, s. 135.



Resim 3.22 Roberson pavyonu, New Jersey, John Blatteau, 1979.

Kaynak: Stern, 1988, Modern Clasisism, Thames and Hudson, s. 173.

-Tutucu (canonic) klasisizm; Klasik mimarlık anlayışının batının tek mimarlık dilini oluşturduğunu söylerler ve onun dışında herşeyi, özellikle modernizmi reddederler (Resim 3.22).

-Modern gelenekçiler ise Klasik olanın sürekli bir ideal olduğunu, ancak vernacular olanla ilişkiye girdiğinde yerin ve onun sürekli gelişen teknolojileriyle ilişkilerinin zamanı olmayan bir gerçeklik yarattığını düşünürler. Stern' e göre, Graves' in bazı yapıları bu sınıflama içine girer (Resim 3.23).



Resim 3.23 Humana binası, Kentucky, M. Graves, 1986

Kaynak: Stern, 1988, Modern Clasisism, Thames and Hudson, s. 202.

Yeniliği savunanlar ise bir anlamda modernist anlayışın devamı sayılabilirler. Bu anlayışta olanlar ise, Dekonstrüktivistler, Geç Modernistler ve High-Tech olarak sınıflanabilmektedir.

Andreas Papadakis ve James Steele, Bugünün Mimarlığı (1991) adlı çalışmalarında ise bugünkü mimarlık ortamını aşağıdaki gibi sınıflamışlardır:

- Gelenek ve Klasizm; Krier, Stern, Adam, Terry, Rossi
- Modernizm ve High- Tech; Meier, Ando, Botta Pei, Foster, Rogers, Piano, Pelli, Portzamparc, Nouvel, Perrault,
- Post-modernizm; Graves, Venturi, Ungers, Stirling, Hollein, Bofill, Farrell,
- Yeni Modernler; Eisenman, Hadid, Tschumi, Himmelblau, Gehry, Liebeskind, Behnisch ile temsil edilirler.

Bu sınıflamada bizim için ilgi çekici olan Modernizm ve High-Tech' in aynı sınıfa ait olarak kabul edilmesidir. Kitapta bu sınıflamanın gerekçeleri açıkça ortaya konulmamıştır. Ancak böyle bir birlikteliğin Modernizmde, genelde kuramsal düzlemde varsayılabilirliğini Modernist mimarlığı incelerken vardığımız sonuçlardan çıkartabiliriz.

Mimarlıkta modernizmin çıkışına baktığımızda, ideolojik olarak Aydınlanma düşüncesine bağlı olduğunu daha önce de saptamıştık. Ancak teknik donanım olarak da Endüstri Devrimine bağlı olduğunu kabul etmiştik. Endüstrinin o gün için yaptığı devrim, enerji ve tekstil, demir çelik teknolojilerinde olmuştur. Enerji ve demir çelik teknolojileri, mimari üretimi doğrudan etkileyen kazanımlar olmuş ve Modernizmin içeriğinde olduğu gibi mimari söylemin kapsamına girmişlerdir (Werkbund, Bauhaus, De Stijl, Futuristler, Konstruktivistler).

Bugüne aynı bakış açısını korumaya çalışarak bakmaya çalışırsak, Aydınlanma gibi bir üst anlatının oluşmadığını, var olanın sadece eleştiri bazında geliştiğini görmek mümkündür. Henüz bugüne ve ileriye yönelik bir model oluşturulamamıştır. Endüstriye baktığımızda ise devrim sayılabilecek yeniliğin uzay ve iletişim teknolojisinde olduğunu görebiliriz. Yapım teknolojisinde devrim sayılabilecek bir gelişim söz konusu değildir. Var olan gelişim, kabuklar, asma germe sistemler, uzaysal strüktürler devrim oluşturamayacak niteliklerdedir. İçinde bulunduğumuz ortam kaotik olma hali ile 19. yüzyılı çoğu kez anımsatabilir, ancak 19. yüzyılda oluşan derin toplumsal değişiklikler henüz gerçekleşmemiş gibi gözükmektedir. Bu yüzden aynı kırılma noktasını bugün aramak doğru değildir. Bunu yapmaya çalışmak ise yeni bir ütopya senaryosu yazmak gibi olacaktır.

İletişim teknolojisinde oluşan devrimin mimarlığa olan etkisi ise açıktır ki dolaylı olacaktır. Ancak iletişimin öneminin artmasının, mimarlıkta anlam ve modernist deneyimden sonra gündeme gelen bağlam konusunda tartışmaları açması açısından etkili olduğu gözlemlenebilir. O halde bizim için Teknolojinin modernden bu yana hangi anlamda var olduğunu ve bugünkü durumda kullanımının ne olduğunu saptamak önemli olacaktır. Özellikle kapitalist sermaye güdümlü teknolojiyi yapı ifadesinde ön plana alan High - Tech bu araştırmada önemli bir kaynak olarak kullanılacaktır.

3.3. Endüstrileşme Sonrası Mimarlık-Teknoloji İlişkisine Kavramsal Bakış

Yukarıda belirtildiği gibi, Endüstri Devrimi ile gelişip, değişen toplumsal, politik, teknolojik ve ekonomik yapı, geçmişte görülen geleneksel mimarlık-teknoloji ilişkisini değiştirmiştir. Değişim, yeni malzeme, yöntem ve değerler olarak biçime yansımıştır. Bu değişimlerin yanı sıra, Endüstri Devrimi' nin ve bilimsel yeniliklerin sonucu olarak ortaya çıkan uzmanlaşma ve işbölümünün

mimarlık etkinlik alanına girmesi, mimarın işlev ve yetkilerinin parçalanıp, ayrışmasını da doğurmuştur. Endüstri devrimi mühendislik kavramına sabit bir tanım getirmiştir, özellikle yapı alanında. Tasarımcı ve yapımcı (constructor) arasındaki fark belirginleşmiş, Avrupa’ da “usta duvarcı” ünvanıyla 11. yüzyıldan bu yana pratiğini sürdüren meslek grubunun pratik alanı kaymıştır. Bu dönemde, yapı endüstrisi üretiminde malzeme ve bileşimler konusunda gelişmeler olmuş, aynı zamanda teknik bilgide parçalanmalar başlamıştır. 18. yüzyılda strüktür mühendisliği sivil mühendisliğin farklı bir kolu olarak etkinlik göstermeye başlamıştır. 19. yüzyılda matematik kuramlarında ve endüstri alanında bilgi aktarımındaki gelişmeler, metal cam ve taş işçiliği işbirliği ile hayret uyandırıcı strüktürlerin oluşmasına yol açmışlardır. Londra’ da Crystal Palace ve Paris’ te Eiffel kulesi Uluslararası fuarlarda yeni endüstri gücünü yükseltmek için olağandışı gösteri elemanları olarak kullanılmışlardır (Groak 1992; 69,70). Bu dünya fuarları özellikle endüstrileşme ve onun mallarını metalaştırma ortamı olarak kullanılmışlardır (Benjamin,1993; 83). 16. Yüzyılda bilimlerin felsefe karşısında özgürleşmeleri gibi, 19. yüzyılda da tasarım disiplinlerinin sanattan bağımsızlaşmaları söz konusu olmuştur. Bununsa ilk adımını mimarlık alanında mühendislerin tasarımlama eylemi oluşturmuştur (a.g.e. 92). Yaklaşık 19. yüzyıldan başlayarak, mühendislerin egemen ideolojinin ‘teknik işçileri’ haline dönüşmeleriyle (Göle,1986;19) başlayan mimar - mühendis tartışması, mimarların kendi etkinlik alanlarını koruma çabaları ile devam etmiştir.

“... tam da sözünü ettiğimiz dönem içinde mimarın toplumsal pratik içindeki rolünde tarihinde eşine rastlanmadık bir ölçüde radikal bir dönüşüm yaşanmasıydı. Mimar, Vitruvius’ tan beri Rönesans sonrası dönemde olduğu gibi işini zihinselleştirmeye çalışırken, pratikle arasına mesafe koymaya çalışırken dahi, ekonomik, politik veya dini güce bağımlıydı, toplumsal rolü ile otoritenin gücü arasında dolayım yoktu, formasyonu ile davranışı özerk bir bütünlük oluşturamıyordu. 19.yüzyıl sanayileşmesinin getirdiği ise yenilenme ve özerkleşme yönünde bir ufuk ve umuttan çok, işlevsiz kalma, marjinalleşme tehdidi idi. Sayıları az da olsa, dönemin önemli, aktüel gelecek vadeden yapılarını mühendisler yapabiliyordu” (Bilgin, 1992; 88).

Bu durum ise mimarların, “yeni” olanı mühendislerin etkinlik alanına terketmeleri anlamına gelmiştir. Bu dönemde politik erk danışmanı ve yapımcısı olarak diğer disiplinlerden faydalanmayı tercih etmiştir.

Mimarlık etkinlik alanında baş gösteren bu kriz durumuna farklı yönlerde çözümler aranmaya başlanmıştır. Teknoloji mimarlık bağlamını kuramsal olarak ortaya koyan ilk isimlerden biri Viollet Le Duc olmuştur. Teknolojinin olanaklarından Gotik mimarının strüktür rasyonalizmini kullanarak faydalanmayı öne sürmüş, gotik kiliselerin strüktürünü yeni malzeme ile nasıl gerçekleştireceğine ilişkin çalışmalar yapmıştır (Resim 3.10).

Benzer endişeler İngiltere’de de duyulmuştur. J. Ruskin, mimarlık-teknoloji ilişkisini bir sorun olarak dile getirmiş, yeni bir dil, yeni bir biçim arayışının gerekli olmadığını, tarihte sürekliliği sağlayan “ideal” bir estetiği savunmuştur. Bu ideal estetik Ruskin için 13. yüzyıl biçimleri, yani gotiktir. Ruskin bu dönemi hem estetik açıdan hem de üretim ilişkileri açısından ideal bulmuştur. Ruskin’ in izinden giden W. Morris için de aynı endişeler geçerli olmuştur.

Bu noktada J. Ruskin ve W. Morris’ in üzerinde önemle durdukları iki konu dikkat çekicidir: Bunlardan ilki, üretim ilişkilerinin değişmesi, endüstri toplumu altbaşlığında özetlendiği gibi farklı toplumsal ilişkiler ve yapılanma, ikincisi ise Gotik biçimlere geri dönme eğilimi ve istemidir. Birinci konu bilindiği gibi K. Marks tarafından da uzun uzadıya incelenmiş, bu değişimin sancılı olacağı, yabancılaşma ve üretim ilişkileriyle oluşan yeni sınıf kavramının toplum için zararlı bir gelişim göstereceği öne sürülmüştür (bkz 2.3.2. Endüstrileşme sürecinde teknoloji kavramı). Ruskin ve Morris, geleneksel üretim biçimini savunmuşlar, özellikle Morris bu üretim biçimlerinin geçerli olduğu toplum modelleri tasarlamıştır (Benevelo, 1982; 219- 234). İkinci konu ise Gotik biçimlere geri dönme isteğidir. Bu istek, o dönemde farklı görüşler tarafından savunulan bir konu olmuştur. Biraz önce

değinildiği gibi Viollet Le Duc strüktür rasyonalizmi açısından Gotiğe geri dönmek istemiş, yine İngiltere’ de Pugin biçimsel olarak Gotiği taklit etmenin gerekli olduğunu öne sürmüştü (a.g.e.100), Ruskin ve Morris de amaç olarak aynı düşüncüyü paylaşmışlardır. Gotik mimarlığı incelerken, onun dini erkin en üst konumda olduğu anda erki en iyi biçimde temsil ettiğini, temsil açısından başarının doruk noktasında olduğundan bahsedilmiştir. Bir başka deyişle Gotik, 19. yüzyıla kadar var olan en yetkin temsil gücüne sahip olmuştur. Bu yüzden kuramsal açıdan Gotiğe dönüş isteminin bu yönüne bağlamak yanlış bir savunudur olmayacaktır.

Bu çelişkili ortam Avrupa’ da Art Nouveau hareketinin içinde mimarların bireysel olarak tasarımlarında ve yapılarında yeni malzemeyi kullanmaları ile bu malzemeyi mühendislerin kullanma alanından kendi kullanım alanlarına çekme çabaları ile sürmüştü ve sonunda 20. yüzyılın başlarında teknolojiyi baştacı eden manifestolarla uç noktaya ulaşmış izlenimi vermiştir. 20. yüzyıl başlarında oluşan Futurizm, Kostruktivizm, Purizm, Werkbund ve Bauhaus manifestoları hep bir ağızdan gelenekten kopmayı ve yeni dönem - yeni insan - yeni biçim oluşturmayı ve bunu yaparken de “teknoloji” nin çağın ruhunu ifade etmek için yeterli veri oluşturduğunu savunmuşlardır. Özellikle modern mimarlık tarihçilerinin savı, yüzyıl başlarında böyle bir tek sesliliğin oluşmuş olmasıdır. Bu tarihçiler (özellikle Pevsner ve Gideon) tarih incelemelerinde irrasyonalist ya da teknolojiyi yüceltmeyen (Poelzig, Haering vs.) mimarları ya yok saymışlar, ya da yüzeysel olarak geçiştirmişlerdir (Lee, 1993;191).

“ Modern mimarlığın gelişiminde, mimarlarda bir üst disiplin olan ‘teknoloji’ nin entegrasyonu hemen tüm modernist mimar ve teorisyenlerin ideolojik rüyası olmuştur. Modernist mimarlık tarihçilerine göre 19. yüzyılda teknolojinin gelişmesinin yol açtığı kriz sonucunda ayrılan sanat ve teknoloji, mühendislik ve mimarlık 1920’ lerde Modern Mimarlığın teknoloji ve sanatı bir araya getirmesi ile önlenmiştir. Pevsner’ e göre, mühendislik işlerine yeni bir estetik duyarlılık gelmiş, Gideon’ a göre ise, nesnel dünyayı ve öznel tını aynı anda içeren -mekan zaman kavramı gibi- modern yapı yapımı anonim olarak gelişmiştir. Her iki yazar da “sanat ve teknolojinin sentezini” “Modern

çağın ruhunu” geliştirebilmek için gerekli görmüşler ve bu tavrı meşrulaştırmaya çalışmışlardır” (Lee, 1993;192).

Bu noktada bir saptama yapmak yarar olacaktır; tarih boyunca yapılan araştırmada, tarihte mimarlık ile teknolojinin ‘kendiliğinden’ doğal olarak var olan birlikteliği saptanmıştır. Teknolojinin yaptığı aşamalar sonucu, değişen üretim ilişkileri ile birlikte doğallığını yitirmiş, suni olarak bir girdi yapması teşvik edilmiş, ve bu da çağın ruhunu yaratma adına yüzyıl başında destek görmüştür. Oysa daha önceleri de çok kez sözü edildiği gibi mimarlığın içinde teknoloji süreci her zaman varolmuş, varolmaya da mimarlık etkinliği varlığını sürdürdükçe edecektir. Özetlendiği takdirde mimarlık estetik olanla uygulamanın karıştığı bir ortam olarak, kültür ve teknolojinin modern evliliğini meşrulaştırmayı amaçlayan bir tavır takınmıştır (Marx, L 1995 ;21).

W. Benjamin, Pasajlar adlı sona erdiremediği ancak ölümünün ardından R. Tiedemann tarafından derlenen yapıtta Paris’te sıkça rastlanan ve yeni malzemenin olanaklarıyla inşa edilmiş, aslında fonksiyon olarak da yeni bir eylem alanını tanımlayan pasajları düşün konusu etmiştir.

“Pasajlar 19. yüzyılın erken dönemlerinde coşkulu bir yenilik savı ile ortaya çıkmış, ama zaman içerisinde işlevini yitirmiş kentsel görüngüler kategorisine girer” (Tiedemann, 1993;13).

Tiedemann’ a göre Benjamin, kaynağını gelişen kapitalizm üretim güçlerinde bulan yeniliklerin ve buluşların gittikçe artan bir hızla eskimesinde, bütün modern çağın göstergesini bulur (Tiedemann, 1993; 15).

“Benjamin’ in sık sık göz önünde bulundurduğu, geleceğin cam mimarisi işte bu bağlamdadır. Pasajlar gibi mimari oluşumların varlıklarını endüstriyel düzene borçlu bulunduklarını ve bu düzene hizmet ettiklerini ama aynı zamanda kapitalizm içerisinde gerçekleştirilememiş, gerçekleştirilemez bir şeyi içerdiklerini göstermek istiyordu. O’ na göre her çağın düşlere dönük çocuksu bir yanı vardı” (Tiedemann,1993; 23).

Pasajlarda Benjamin, yüzyılın yeni teknik olanakları, yeni bir toplum düzeni ile karşılayamadığından; 'demir konstrüksiyon ve cam mimari' yüceltilmiştir savını öne sürmüştür(aktaran, Tiedemann, 1992; 23). Pasajların oluşmasının ön koşulunu da demir konstrüksiyon kullanımına bağlamıştır. Ancak Benjamin' e göre mimarlık demirin yapılarda kullanılması ile sanatın dışına taşmıştır (Benjamin, 1993; 80). Bu noktada yukarıda tartışma konusu yapılan, mühendislik ve mimarlık ayırımı tekrar gündeme gelmiş olmaktadır.

Tiedemann' ın özellikle dikkat çektiği nokta yeniliklerin büyük bir hızla eskimesi günümüz içinde çok doğru bir saptamadır. Bu saptama aynı zamanda kapitalizmin tüketim mantığını da ortaya koymaktadır, ki bu mantık, eskime kavramı ile tüketimi birbiri ile beslenir kavramlar haline getirmiş, hatta tüketimin sürmesi için bu gün eskime kavramı yerini 'demode' (moda dışı) kavramına bırakmıştır. Bu mantık kendisini o kadar geliştirmiştir ki bu gün artık mekanlar tüketilir hale gelmiştir. Yeni ürünlerin ve süreçlerin ortaya çıkması, yeni anlayışları karşılamak üzere kullanılması söz konusu olmaktadır. Bu yaygın kullanım ise yeni süreçlerin geliştirilmesini zorunlu kılarak, tüketime ivme katmaktadır. Yapının giydirilmesi gibi bir mantık artık tüketim mantığının bir uzantısı olarak uygulamaya girmektedir.

Theodor Adorno, modern sanatta nesne ve öznenin diyalektiğini açıklarken, bu diyalektiğin mimarlığa daha yakın olduğunu, mimarlığın nesnesinin diğer sanat dallarından çok daha fazla teknik ve malzeme ortamlarına bağımlı olduğunu söylemiş; malzeme ve teknolojik değişim konusu bu yüzden daha önemli bir 'öge' olarak, ya da ilk aşamada ele alınarak, modern mimarlık tartışmasında ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Adorno' ya göre modern teknoloji ve modern mimarlık ilişkisi hala canlı ve geçerlidir (T. Adorno, aktaran Lee, 1993;192).

Reyner Banham 19. yüzyıl mühendisliğinden alınan yöntem ve malzemelerin geliştirilmeden, sadece simgeler olarak kullanılmasının modern mimarlığın

en zayıf noktasını oluşturduğunu ve Modern mimarlığın makina çağı mimarlığını yalnızca makinaya benzemeye çalışan anıtlarla yaparak makinaya olan eğilimini ifade ettiğini, bunun da Fransa toprağı üzerinde durup, Fransız politikasını İngiliz dilinde tartışmaya benzetmiştir (aktaran M. Pawley, 1987; 33). Oysa Banham' a göre yenilik, teknolojinin trasferi ve üretim aşamasına getirdiğı yeni kavramlar ile mümkün olabilir, ona öykünölmekle olamaz. Gerçekten de modern mimarlıkta bir anlamda yenilik, ströktörel malzeme ve üretimlere ilişkindir. Betonarme ve çelik kullanımı bunu gösterir. Bu durum ise giderek zarflama ile ilgili alanlara kaymıştır. Yapı olduğı gibi giydirilerek, biçimlenme ströktürden bağımsız hale gelmiştir. Giydirmeye ise gerektiğinde değıştirilerek, yukarıda bahsedildiğı gibi tüketim mantığına uygun hale getirilmiştir.

Banham 1980'de yazdığı bir mektupta 19562 da Smithsons' ların "ideal ev sergisi" için ürettikleri "gelecek için ev" konusunu tartışmıştır. Ürünün seri üretime uygun olmasının yanı sıra, asıl hararetle tartışılan, araba tasarım ve üretim biçiminin ev için örnek oluşturması olmuştur. Bu belgeye göre Banham bu konuda, "Bu tür araçlar bir yerde yapılır, ve tüketilmesi için diğery bir yere gönderilir. Konutların çoğunluğu ise yapılır, satılır, bir ve aynı yerde tüketilir. O yer ise ürün için çok büyük bir önem taşır" (Whitley, 1990; 206) görüşünü ileriye sürmüştür. Bu yaklaşımı ile Banham yukarıda sözü geçen makina estetiğine gösterdiği tavrı desteklemiş, mimari tasarım ve endüstriyel tasarımın farklı olduklarını savunmuş, birbirlerinden tasarım ya da biçimlenme benzeşimleri yolu ile değil teknoloji transferi yolu ile etkilenmelerini desteklemiş, ve böylelikle "bir başka mimarlık" ın doğabilmesinin mümkün olacağını savunmuştur. Gerçekten de mimarlık makinayla olan diyalogunda, hergün kullanılan bir alet statüsüne indirgenmiştir (Hartoonian, 1994 ; 36).

Bu konuda farklı düşünen ancak sonuçta aynı alanda eleştirel bakış geliştiren R. Adam sorunu açabilmek için şöyle bir soru sormuştur:

“Mimarlık ve yapım endüstrisi daha popüler teknolojik ürünler olan araba, televizyon, telefon ve bilgisayardan nerede farklılaşır? Bu soru özellikle endüstri çağında sorulabilir bir sorudur. Cevabı da şu şekilde gelişmektedir: Mimarlık ve yapı yapma en eski endüstrilerden biridir. Barınak hazırlamak insan türünün en temel teknolojik eylemlerinden biri olmuştur. Diğerleri ise alet yapmaktır. Biz yapılarda bu endüstrinin izlerini, tarihteki örneklerine yapılan sembolik atıfları görebiliriz. Oysa, söz gelimi araba endüstrisinde, mikro elektronik endüstride böyle bir eğilim yoktur” (Adam, 1898; viii- xvi).

Adam, bu tartışmaya ek olarak yeme içme eylemlerinde kullanılan tabak, çanak ve benzerlerinin tarihsel gelişmesini örnek olarak vermiştir. Yüzyıllardan beri varolan toprak, porselen eşyanın (doğaldır ki üretim biçimleri değişmiştir), plastik bileşenlerin gündeme gelmesiyle yok olacakları düşünülürken, bu hiç bir zaman gerçekleşmemiş, teknik olarak üstünlüğü savunulsa da yemek yemek estetik ve törensel bir eylem olduğu için plastik kökenli ürünler his olarak yanlış bir duyum verdiği için otürü genel anlamda reddedilmiştir örneğini vererek, insanlığın çevreleri ve yaşamlarının bazı alanlarını kapsayan belli durumlarda geleneklerinden gelen alışkanlıkları korumak istediklerine dikkat çekmiştir.

“Mimarlık ve Modern Bilimin Krizi” adlı çalışmasında A. Perez-Gomez “Antik çağda mimarlık teorisi ve uygulaması arasında bir kıymık kadar bile bir aralık olmamıştır, teori uygulamanın aydınlanması ve nedenselliğini ortaya koyan bir konumda olmuştur” (Perez-Gomez, 1983; 10)saptamasını yapmıştır.

Oysa teori ve uygulama arasında vazgeçilmez bir süreklilik olması gerektiğine işaret eden Perez- Gomez, kökleri gündelik yaşamın gerçekliğinden kopmuş, teknolojik sürece dönüşmüş bir ütopyağa bağlı mimarlık, temel simgesel boyutlarını kaybedecek, yalnızca basit bir konstrüksiyon eylemine dönüşecektir (Perez-Gomez, 1983;323); düşüncelerini savunarak aşağıda söz konusu olacak Rogers’ ın ütopyasına bir cevap oluşturmuştur.

Gevork Hartoonian “Onthology of Construction” adlı çalışmasında mimarlık-teknoloji ilişkisine varoluşçu bir tavırla yaklaşmıştır. Mimarlığın klasik

söyleminde, modern kavram olarak teknolojinin yokluğunu, sanat ve bilimin ontolojik olarak bağını temsil eden techne kavramına bağlamaktadır. 17. yüzyıldan sonra ise Hartoonian' a göre techne klasik anlamını teknik (technique) kavramına bırakmıştır. Geç 18. yüzyıl sonu gelişen mekanizasyon sonucu ise sanat ve bilim arasındaki ontolojik bağ kaybolmuştur. Daha sonraki kullanımlarında teknik (technique) sorunlara çözümler üretmiş, ancak sorunun nesnesi ile ya da tarihsel değerleri ile ilgilenmemiştir (Hartoonian, 1994; 29). Gropius yönetimi altında Bauhaus önceleri dolaylı, sonraları ise dolaysız bir biçimde Alman endüstri burjuvazisinin bir organı haline gelmiştir. Gropius bu durumu güzellik kavramının düşünce ve teknikteki ilerleme ile birlikte değiştiğini, bu bakış açısı ile makinanın mükemmel yararı, parçalarının ekonomikliği, basitliği ve güzelliği ile sanatsal yaratıcılık için ideal modeli oluşturduğunu belirterek meşrulaştırmıştır (Hartoonian, 1994; 35). Böylelikle makinanın yeni bir mecaz (metafor) olarak kullanılması meşrulaşmış olmaktadır. Bu hal o dönemde öylesine yaygınlaşmıştır ki, hemen her konuda mecaza başvurulur olmuştur:

“Kitap okunmak için oluşturulmuş bir makinadır, Fransız yazar Paul Valery. Resim bizi hareketlendiren bir makina, Ozenfand. Kitap düşünmek için makinadır, I. A. Richards. Tiyatro rol yapmak için oluşturulmuş bir makinadır, Eisenstein. İde sanat yapmak için makinadır, Marcel Duchamp” (Jencks 1985, aktaran Uluğ, 1997).

Görüldüğü gibi mecaz olarak makina yaşamın her noktasına oturtulmak istenmiştir. Ancak ileride tekrar tartışılacağı ve 3.2.2.2 Modern Mimarlık altbaşlığında tartışıldığı gibi kuramsal alanda varolan bu çaba uygulamada sayılı örnekte karşımıza çıkmıştır.

Mimarlık eleştirmeni Colquhoun, günümüzde teknoloji rasyonalizmini benimseyen, anlatımın teknolojinin simgeleşmesi ile oluşan mimari anlayışlar ile ilgili saptamalarda bulunmuştur. Colquhoun' a göre bu anlayış bölgelere göre değişmektedir. Kendi deyişi ile

"Mimarlık bağlamında teknolojiye yaklaşımın, derin kökleri olan ulus saplantısı tarafından etkilenmediğini söylemek zor olur. Amerika' da ana yönlendirici ticari başarı ve onun kültür ile uyumunun sağlanabildiği ortamda, mimarın görevinin ticaretle yaşayan bir yapıyı kültür değerlerini yansıtan, serbest piyasanın ve kapitalizmin mitlerini koruyan bir imgeye dönüştürmektir. Oysa İngiltere' de durum farklıdır. Orada High-Tech' e duyulan eğilim son yıllardaki politik ve ticari başarısızlığın yerini doldurmaktadır, denilebilir. Sonuçta teknolojiyi üstün ve ütöpik bir bakış ile göstermeye çalışan mimarlık Freud' un terimi, ile "yerinden çıkartma" (displacement) olarak görülebilir" (Colquhoun, 1989; 207) dir.

Diğer taraftan, mimarlıkta böyle bir eğilimi benimseyen Richard Rogers' in ise bu konudaki düşünceleri kendisinin yazdığı kitapta aşağıdaki gibi dile getirmiştir. Yapılı çevremizin bu denli cansıkıcı olması bazı gelişmelere yol açmaktadır. Bu gelişmelere göre yeni fikir ve teknolojiler toplum refahı için değil, özel ilgi alanları için yaratılmaktadırlar (Rogers,1993; 9).

"Gerçekte savaş sonrasının cam kutuları, kule blokları yanlış bir estetik dogmanın mirası değil, çok daha önemli ve rahatsız edici bir noktaya işaret etmektedirler. Bizim kamu yaşantımızda çok önemli bir alanı - mimarlığı - pazarın özel menfaatine terketmemiz, endişe verici bir gerçektir. Kuşkusuz, mimarların bu fiyaskoda payları vardır. Modernizmin taraftarları oldukları için değil, işverenlerinin (müşterilerinin) mimarlığı karlı bir iş olarak görme fikirlerini sorgusuz takip ettikleri için. Ancak burada yalnızca mimarlara suç yüklemek, büyük firmaların, inşaat firmalarının ve yöneticilerin bu alandaki suçlarını görmezden gelmek anlamına gelmemelidir. ... Kültürsüz bir ticaret anlayışı ... ve biçim karı izler sloganının çağımızın estetik prensibi haline gelmesi" (Rogers, 1993; 18, 20).

Ancak Rogers' in kendisi de uygulamada yukarıdaki eleştirilerden muaf olmamalıdır. Sonuçta kendisi de kendi tanımladığı ortamın bireyi olarak meslek pratiğini sürdürmekte, ve doğrudan kendi eleştirdiği tavrı yine kendisi uygulamaktadır. Geleceğe ilişkin Rogers' in beklentileri ya da daha doğru bir deyişle ütopyası ise ilginç bir yaklaşımı içermektedir.

"Görünmez mikroelektronik ve biyoteknoloji mimarlıkta endüstriyel mekanik sistemlerin yerini alacaklar. Pek yakında öylesine mekanik olmayan bir dünyada yaşayacağız ki, bizim Lloyd's gibi yapılar eskimiş görünecekler. Yapılar, kent ve kent sakinleri ile birlikte ayrılamaz bir organizma

oluşturacaklar. Bu organizma, farklılaşmış strüktürlerle oluşturulacak. Kolonlar, kirişler, paneller ve diğer taşıyıcı elemanlar kesintisiz bir süreklilik içinde gözün önünde uzanacaklar. Bu hareketli değişken robotlar kendilerini yaşayan sistemlerin özellikleri ile donatıp, birbirleri ile iletişim kurup ortama elektronik ve biyoteknolojik programlarıyla uyum sağlayacaklar. İnsanın barınması, beslenmesi, çalışması ve boş zamanı birbiriyle ilişkili olacak ve ekolojik bir simbiyoz oluşacak" (Rogers, 1993; 64).

Rogers görüldüğü gibi, bu ütopyasında, mekanik sistemlerin yerini biyoteknolojik sistemlerin alacağını ve insanlara yaşam ortamı sunacaklarını savunmaktadır. Bu görüş, bilim kurgulardan çok da uzağa düşmeyen ve insanın bireysel gereksinimlerinden çok, endüstrinin kendisini sonuna kadar içinde taşıyan ve hatta tüm düşünce boyutlarını tümüyle endüstriden almış (tıp endüstrisi), yaşama ilişkin endişeleri bir simbiyoz benzetmesi ile karşılanmış, dış mekanda ise kolon, kiriş, panellerden kesintisiz bir perspektif beklentisinden oluşmuştur. İnsanın varoluşundan bu yana henüz alışkın olmadığı ve doğayı içinde barındırmayan, doğadan sadece organizmanın oluşumunda faydalanan bir anlayışın varlığı görülmektedir. Rogers' in ütopyası Achigram Grubundan Ron Heron' un "Walking City" tasarımını anımsatmaktadır. Ancak birinin 60'lı yıllarda, diğerinin ise 90'lı yılların başında düşünmesi ilginçtir.

Bu konuda başka bir saptamayı da "High-Tech" adlı çalışmasında Colin Davies yapmıştır. Davies, Le Corbusier konutu içinde yaşanan bir makina olarak tarif etmesine rağmen tasarladığı evlerin makinaya benzemediğini, ancak High-Tech yapıların makinaya benzediklerini, makinaların seri üretilen, hareketli ya da sabit, sentetik malzemeden (cam, metal ve plastik) oluştukları ve bu özelliklerin High-Tech için gösterge oluşturduğunu söylemiştir. Ancak burada Davies' in ortaya koyduğu en önemli problemin, yapıların seri üretilemez olması, buna karşın böyle imiş gibi davranmaya çalışmaları olduğunu ileri sürmesidir (Davies, 1991; 7).

Bunun olanaksızlığı ise aslında her yapının yeni bir ihtiyaç programı, farklı bir kapasitesi farklı bir zamanı ve mekanı içermesindedir. Ayrıca her yapının kendisine ait bir tasarım sürecine gereksinimi vardır. Değişken zaman mekan kavramı içinde anlatım biçiminin, içeriğin ve gereksinimlerin de değişeceği kesindir. Böyle bir durumda ise yapıların arabalar gibi prototiplerinin olamayacağı açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu arayış, mimarlığa zaman kaybettirmektir, çünkü böyle bir şey gerçekleşirse mimarlık etkinliğinin ortadan kalkacağı gün gelmiş sayılabilir. Böylesi bir olanak ise ancak sökölür takılır “kondular” için geçerli olabilir. Gerçekte de böyle bir endüstri gelişmiş ve bir araba üretimi biçiminde prototiplerini oluşturmuştur (andakondular).

Davies bir başka noktaya daha dikkat çekmiş, teknolojiyi bir anlatım dili olarak kullanan yapıların işverenlerinin, genelde endüstrinin ve büyük firma ya da bankaların oluşturduğunu, amacın ise endüstri kapitalizmin sözcülüğünü yapmak, bunu mimari dilde anlatmak olduğunu söylemiştir (Davies, 1991; 13). Bir başka deyişle, mimarlığın burada kapitalizm ideolojisinin ifade aracı olduğu, ve ekonomik erki temsil ettiğini saptamak yalnış olmayacaktır.

19.yüzyıl sonunda, 20. yüzyıl başında “makina estetiği” olarak literatüre giren ve Modern mimarlık altbaşlığı altında çıkış noktaları tartışılan bu anlayış, metalin yapı teknolojisinde açıkta, strüktürel bir malzeme olarak kullanılmasına ilişkin ve makina kavramının metal malzeme ile sıkı bağı açısından gündeme gelmiştir. Geçmişte alet ve silah olarak kullanılan metalin, endüstri devrimi ile birlikte makinaların ortaya çıkması ve bu malzemenin daha önce temel malzemesi taş, ahşab olarak kanıksanan yapılarda kullanılmaya başlaması ve bu duruma mühendislerin öncülük etmesi ile önemli bir yer tutmaya ve tartışma konusu olmaya başlamıştır. Bu malzeme öncelikle strüktürel sisteme girdi olmuş ve öncelikle köprü yapımlarında kendisini göstermiştir. Yeni endüstriye duyulan güvenin de bir

yansıması, aydınlanmanın ve modern düşüncenin desteği olarak makina estetiği mimarlık düşüncesinin içinde yer tutmuş, çok yaygın olmasa da günümüze değin devam etmiştir. Endüstri devrimi bu yeni ürün ve süreçleri yapı sektörüne tanıştırmıştır.

Toplumsal değişim (toplumun yeniden örgütlenmesi) yeni ürünler kadar yeni işlevleri de gerekli kılmıştır (Garlar, Pasajlar, Sergi yapıları vb.). Bu yeni malzeme ve yöntemlerin kabul görmesinin temel nedeni toplumun yeni baştan örgütlenme durumudur. 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında ise bu malzemelerin kullanımında, yapım süreçlerinde yöntemsel gelişmeler söz konusu olmuştur. Tarihte de görüldüğü gibi yapı elemanlarının daha nitelikli hale gelmesi, yapının yükselmesi ve yatayda açıklık geçme gereksinimi ile oluşmuştur. 1960' larda bu konuda uç noktaya gelinmiş, yükselmek ve açıklık geçmek, sıradanlaşması nedeni ile, anlatım açısından çekiciliğini yitirmiştir, bir güç göstergesi olmaktan çıkmıştır. Oysa erk sahipleri tarihte de görüldüğü gibi, kendisi için sıradan olmayan bir anlatımı her zaman aramıştır. Erki denetleyen gruplar, hangi güce dayanıyorlarsa onu anlatmaya çalışmışlardır. Bu açıdan mimarlık tarihi Foucault' nun deyimi ile erkler tarihidir. Oysa tarih yalnızca güç sahibi olanların değil, sıradan insanın da tarihidir. Erk kavramı ise bu açılardan mimarlık etkinliğinde önemli bir yer tutmaktadır.

Tüm bu görüşleri toparlamaya çalışırsak, 18. yüzyıl teknoloji gelişiminin mimarlık alanında ortaya çıkardığı sorunlar çok boyutlu olmuş ve birbirinden çok farklı yaklaşımları doğurmuştur. 19. yüzyıldan bu yana öncü hareketlerin tümünün temelinde, bilinçli ya da bilinçsiz, makinelerin gündemin baş maddesini işgal ettiği bir ortamda sanatsal ifadenin kendisini yeni baştan değerlendirmesi yatmaktadır. "Makina", resim, heykel ve Benjamin' in belirttiği gibi yazında bir baş rol oyuncusu olarak sahneyi işgal etmiş, gündemde kalmayı başarmıştır. Mimarlık alanında da yeni biçimlerin geliştirilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu durum ikinci bölümün

başından bu yana vurgulanmaktadır. Ancak genelde, varolan bu "yeni" teknoloji ile barışma, uzlaşma istemi, çabası gösterilmiştir. Bu çaba mimarlığın meslek alanında kaybetmekte olduğu bölümü ve saygınlığını, toplumda yüzyıllardır kurmuş olduğu etkinlik alanını korumak ve güncelliği yakalamak adına da yapılmıştır. Gelişen teknolojilerin üretim ilişkilerini dönüştürmesi, yeni toplumsal hareket ve yapılanmaların varlığı, yeni ideolojiler ve yeni erksel alan arayışları, toplumları yeni düzen ve hatta yeni insan arayışına itmiş, mimarlar da bu arayış içinde baş oyuncu olarak yerlerini almışlardır. Bu durumda yeni teknoloji mimarlık etkinliği içinde temsil edilmek istenmiş, ve bu temsilin makina estetiği ile oluşturulması gündemde tutulmaya çalışılmıştır. Bunun nedeni ise pozitivist görüşün ve nesnel olmanın tüm değerleri kapsadığı bir ortamda, sezgisel olmanın meşruiyet konusunda tehlike oluşturmasında odaklanmıştır.

Peter McCleary' nin de belirttiği gibi arada araç olarak kullanılan nesnelerin sayısı ya da makinaların karmaşıklığı arttıkça teknolojinin saydamlığı azalmakta buna karşın (ışık) geçirimsizliği artmaktadır (McCleary, 1988; 4-9). Yani zanaatte varoluşsal biçimde kurulmuş olan, sanat teknoloji-birlikteliği, çok daha karmaşık, kavranması zor bir ilişkiye dönüşmüştür. Daha önce "kendiliğinden" olan ya da bir başka deyişle parmak ucu duyusuna dayanan, "ortak biliş" veya "ortak bellek" ten kaynaklanan bu birliktelik Endüstri Devrimi'nden sonra, suni olarak oluşturulmuş, teknolojinin estetik kodlar olarak anlatıma girmesi biçiminde kullanılmış, zoraki oluşturulmuş izlenimini vermiştir. Mimarlık, bir yanda biricik sanat ürünlerinden oluşan ve bireysel duyarlılığı olan bir edim olarak, diğer yanda ise öznel duyarlılığın en geniş anlamıyla "tekniklerin" denetiminde bulunduğu kamu dünyasının malı olarak görülmektedir (Colquhoun, 1990; 26). Bu konuda bir çok düşünür ortak kanıya varmıştır. L. Mumford, A. Perez-Gomez, Hartoonian, Colquhoun bunlardan sadece bir kaçıdır. Bunun nedeni daha önce zamanın ve mekanın ve toplumsalın birlikte oluşturduğu mimarlık pratiği, mekanın ve toplumsalın değil de artık daha çok endüstrinin kurmaya çalıştığı "ideal toplumun" ve

"modern zamanın" mimarlığına dönüşmüş, ya da dönüştürülmesi öngörülmüştür. Yeni bir egemen sınıf olarak ortaya çıkan endüstri burjuvazisi ise mimarlıkta bu dili kendi erkini koruma, sürdürme ve meşru kılma yolunda kullanmıştır. Aslında bu mimari anlayışın çıkış noktası sosyal düşünce gibi de görünse vardığı nokta yukarıda sözü edildiği gibi, erk alanlarının korunması ve temsil edilmesiyle yakından ilgilidir, bu açıdan erk konusunu altbaşlıklar halinde açıp, mimarlık ile olan ilişkisini araştırmak gerekli olmuştur.

Bugün artık onyıllardan beri sözü edilen geleneksel malzeme, yeni malzeme gibi ayrımlar da kalmamış, geleneksel malzeme olarak adlandırılan malzemeler de (taş, tuğla, ahşap) endüstrinin malzemesi haline gelmişler, aynı üretim ilişkileri ve süreçleri içinde üretilir olmuşlardır. Aslında bunların kullanımı ile elde edilen yapılarda da teknoloji ve mimarlık geleneksel birlikteliklerini sürdürmektedirler. Demir ve çelik kullanıma girdiği dönemlerde makina ve onun gereçlerinde (lokomotif ve demiryolu gibi) yaygın olarak kullanılmış, doğal olarak köprü yapımı da bu malzemeden yararlanmıştır. Bina yapımında bu malzemelerin çıplak kullanımı yangına olan dayanıksızlığı açısından her zaman sorunlu olmuştur. Bu sorun yapı maliyetini çok fazla arttıran bir takım önlemlerle aşılmaya çalışılmıştır. Malzemenin bir zayıflığı da korozyona uğramasıdır. Bu da yine geliştirilen yöntemlerle önlenmeye çalışılmaktadır. Ancak yukarıda yapılan açıklamalar ışığında bu malzemelerin kullanıldığı yapılar statü ve prestij getirdikleri için ve belli bir erk alanı tanımladıkları için bu sorunlar çözülmeye çalışılmıştır. Yeni malzeme olarak adlandırılması gereken malzemeler ise artık komposit malzemelerdir. Nitekim, alüminyum, p.v.c. gibi malzemeler yaygın olarak sektörün kullanımına girmiştir. Ancak p.v.c. nin kullanıma girmesinden onyıllar sonra sağlığa zararlı olduğunun saptanması da yine kısa vadede kar getirme anlayışının devamı sayılmalıdır.

3.4. Erk

Larousse' a göre 'erk', "yönetenlerin hukuksal ya da eylemsel yetkisi, görevi, güç, iktidar; sözü geçerlilik, istediğini yaptırabilme gücü;" olarak tanımlanmaktadır. Aynı kaynakta Aristoteles' e değinerek, "hareket ya da değişme ilkesine" dolayısı ile de "değişme ve değişime uğrayabilme yeteneğine" erk (Yun. Dynamis) denmektedir (Büyük Larousse;3778). Orhan Hançerlioğlu' nun Felsefe Sözlüğünde ise "yapabilme gücü" olarak tanımlanmakta, siyasal anlamının ise "Bir toplumda egemenliğini elinde bulunduran bir kurul" olduğu belirtilmektedir. "Dilediğini yaptırabilme gücü (Osm. Nüfuz)" anlamında da kullanılır (Hançerlioğlu, 1993; 92). Bedia Akarsu' nun Felsefe Terimleri Sözlüğünde ise erk, fiziksel güçten ayrı olarak düşünülen bedensel, ruhsal, tinsel yönden biçimleyici ve etkileyici herhangi bir güç, yapabilme gücü olarak tanımlanmaktadır (Akarsu, 1984; 71).

Var olmaya, hatta dünyada yer tutmaya bağlı olan bu kavram, gerek birey açısından gerekse de bireylerin oluşturduğu grup, örgüt, toplum, topluluk açısından geçerlidir. Birey bazında diğerlerine karşı erkini, ekonomik yeterliliğini, onurunu ifade etmek ve bu sahip olduklarını sürekli kılmak yerleşik düzene geçildiğinden günümüze süregelmıştır. Bu tavır kendisini kabaca üç biçimde gösterir:

- 1- Davranış kalıpları,
- 2- Giyim, kuşam, kullanılan alet ve gereçler,
- 3- Yaşanan mekan

Tüm bu biçimler farklılığın, belki üstünlüğün göstergesi olarak kullanımda yerlerini bulmuşlardır. Bu açıdan ele alındığında da teknoloji ve ürünleri de bu farklılığın ve üstünlüğün göstergeleri olarak bu savaşta araç olarak kullanılmışlardır.

İnsan doğasında varolan ve onun yaşamsal gereksinimleri , öncelikle fiziksel ve biyolojik varlığını sürdürmek için gerekli olan, kişisel alanı ve / veya mekanı oluşturması söz konusu olmuştur. Bu davranış biçimi coğrafyaya da yansımıştır. Birey olarak var olmak kişisel mekandan başlayarak, kendi mekanı (coğrafyası) boyunca belirlenir. Bireyden topluma ya da topluluğa yönelince bu kavram coğrafyada 'yer' olarak belirir. Bu alan ise göçebe toplumlardan başlayarak toplumun lideri ya da liderleri tarafından belirlenir, korunmasına ve donanmasına ilişkin stratejiler bu kişiler tarafından geliştirilir. Bu durumda güç kendisini bu coğrafya üzerinde tanımlar, bunu bir takım simgelerle gerçekleştirir (bayraklar, işaretler, yapılar gibi) ve coğrafyasını işaretler. Bu tür davranış biçimi diğer canlılar için de geçerlidir. İşaretleme yöntemlerinden biri olan yapı yapma da bu davranıştan etkilenerek ve beslenerek var olur. Toplum içinde erki ellerinde tutanlar, toplumu oluşturan bireyleri ve sosyal oluşumları kontrol amaçlı değerler üretirken erklere ilişkin simgeleri de işaretler olarak kullanagelmışlerdir. Özellikle kamu yapıları bu konuda örnek oluşturmuşlardır. Mimarlık etkinliği de özellikle kamu yapılarında bu nedenle hep bir erk, kudret, zenginlik göstergesi olarak sürekliliğini sağlamıştır. Erk insan ilişkileri için, toplum düzeni için, dünya düzeni için her zaman belirleyici olmuştur.

Erk, içeriğini dayandığı toplum katmanından ya da örgütten alır. Genellendiği taktirde üç büyük erk kaynağı görmek mümkündür. Bunlar kökenleri bakımından şu şekilde tanımlanabilir:

- 1- Dinsel kökenli erk
- 2- Siyasal kökenli erk
- 3- Ekonomik kökenli erk

Nietzsche erk konusunu felsefesine kaynaklık edecek, onun kurgusunu oluşturacak denli önemli bulmuştur. Nietzsche 'Wille zur Macht' güç - iktidar istenci deyimi ile Batı kökenli felsefede güç kavramının yerini belirlemiştir

(Hançerlioğlu, 1993; 92). Nietzsche'ye göre, dünya, güç, iktidar istencinden ibarettir. "İyi", "kötü" kavramlarını açıklarken Nietzsche, gücü kullanmış, "iyi nedir" sorusuna "insandaki iktidar duygusunu, iktidar istemini, iktidarın kendisini arttıran herşeydir, "kötü nedir" sorusuna ise zayıflıktan kaynaklanan herşey cevabını vermiştir (Durant, 1973; 368). "kanaatkarlık değil, daha çok güç, barış değil savaş, meziyet değil, çalışkanlık" istemiyle "insanüstü" varlık kavramını ortaya koymuştur (Kunzmann, Burkhard, Wiedmann, 1993; 179).

1960' lardan sonra Foucault bu konu ile ayrıntılı bir biçimde ilgilenmiş, hatta iktidar ve bilgi konularıyla ilgili bir çok çalışma yapmıştır. Foucault bilginin başkaları üzerine abanan bir iktidar olduğunu ve böylece başkalarını tanımladığını öne sürmüştür. Foucault' ya göre bilgi, özgürleşimin önünü keserek gözetlemeye, düzene sokmaya ve disiplin altına almaya ilişkin bir kip halini alır (Sarup, 1995; 84). J. G. Merquior' a göre ise Foucault, otomatik olarak bilginin iktidar ile sarmallaştığı bir görüş açısı belirler (Merquior, 1986; 143). İktidara (erk) yaklaşımı olumsuz olmasına rağmen aslında iktidarı yaratıcı bulmaktadır, çünkü iktidar gerçekliği yaratır, nesnelerin etki alanlarını ve doğrunun göreneklerini yaratır. Birey ve ondan edinilecek bilgi, bu yaratımın bir ürünüdür. Buna karşın Foucault oldukça özlü bir biçimde, iktidarın tam anlamıyla gerçekte şeyler üzerinde değil, başkaları üzerinde olduğunu -yani bir güç sorunu değil, bir egemenlik sorunu olduğunu açığa vurur. Aynı zamanda iktidarın - sırf fiziksel şiddet biçiminde - bedenlerimize değil, davranışlarımıza etkide bulunduğunu büyük bir özenle vurgular (Merquior, 1986; 145). Feodal toplumda iktidar esas olarak egemenlik demektir ve hükmetmeye ilişkin 'genel mekanizmalar' ile sınırlıdır. İktidarın 'ayrıntılar üzerinde pek az nüfuzu' vardır. Ancak klasik çağ, yeni araç ve aygıtların yanı sıra 'son derece özgül işlemsel yordamlar' içeren yeni iktidar mekanizmaları yaratır. Yeni bir iktidar tipi, disipline dayalı hükmetme, 'burjuva toplumunun en büyük yaratımlarından biri' haline gelir. Toprak ve onun ürünleri üzerine uygulanan egemenlik iktidarının tersine, disipline dayalı iktidar dikkatini 'insan bedenleri ve onların edimleri' üzerinde toplar.

Böylelikle çağdaş insan 'sürekli gözetim' altına girer (Merquior, 1986; 150). İşte bu noktada, 'mekan- erk' bağlamında Foucault' nun görüşlerinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Diğer taraftan yukarıda da belirtildiği gibi bilginin bir güç kaynağı olması ve üretim süreçlerinin vazgeçilmez girdisi olması teknoloji, kavramının temel bir güç kaynağı olduğunu tartışmasız bir şekilde ortaya çıkartmaktadır. Erki, dolayısı ile de teknolojiyi temsil eden güçler, her alanda bu bilgiye sahip olmak ve onun araçları ile gerek askeri, gerekse de ekonomik boyutlarda ve etik alanında denetim mekanizmaları geliştirmek durumunda olmuştur.

Nitekim günümüzde üretim ilişkilerinin karmaşıklığı ve kapsadığı alanın önemi, teknolojinin erkten bağımsız ve nötr olamayacağını ortaya koymuştur. Bireyse bu bağlamda sadece önüne sunulan ürünler arasından seçme hakkına sahiptir. Teknolojinin gelişimi ve kontrolü ile ona sahip olanların, daha doğru bir tanımla onu yönlendirenlerin karar alma davranışlarına bağlıdır. Bu durum birinci bölümde özellikle Marcuse ve diğerlerinin teknoloji hakkındaki görüşleriyle birlikte tartışılmıştır. Bu konu, teknolojinin, dolayısı ile onun arkasındakilerin giderek değerlerden bağımsız bir erk alanı tanımlamakta olduğunu, hatta tanımladığını da ortaya koymaktadır.

3.4.1. Mimarlık ve erk

Modernizmin eleştirileri herşeyden önce, toplumsal iktidarı, güç ilişkilerini tek bir boyutta kavramsallaştırmanın doğru olmadığını, bunun bir çok parametrenin ışığında değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymuş, bu parametrelerden, mekanın önemi tekrar gündeme gelmiştir. Giddens ve Harvey bu konuda analizler yapmışlardır; bunlara göre günümüzde:

-Zaman ve mekan coğrafyadan (kendi yerelliklerinden) koparılmış, homojenleştirilmiştir.

-Zamanın ve mekanın içleri boşaltılmış, bu bağlamda zaman içi eşit aralıklara bölünmüş bir kavram haline gelmiş (saat), mekan ise üzerine nesnelerin istenildiği gibi yerleştirilebilir bir yüzey (harita) haline gelmiştir.

-Zaman ve mekan birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmıştır.

Bu kavrayış, kapitalizmin coğrafya içindeki dinamizmine olanak sağlamış, ayrıca egemenlik ilişkilerinde kullanılmıştır.

Bu durum daha önce de sözü edildiği gibi kapitalin dünya coğrafyası üzerinde daha rahat dolaşmasını sağlamış, mekana ilişkin sınırlar teknoloji sayesinde alt edilebilmiştir (ulaşım, iletişim, transfer kanalları vb yollarla). Durum böyleyken, mekanın erk ile olan ilişkisi modern toplumda da kaçınılmaz bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

"Çünkü mekan, kendi başına varlığı olan bir nesne değil, özellikle kapitalist üretim tarzında verili toplumsal ilişkiler sonucunda üretilen bir nesnedir; insan toplumlarının kurmuş oldukları yapıların ve ilişkilerin belirleyeni değil, bir üründür" (Işık, 1994; 18).

"İktidarı kuran ilişkiler, gündelik yaşamın içerisinde çok farklı mekanizmalarla yeniden üretilir ve kalıcı hale getirilir. İktidar ilişkilerine karşı geliştirilecek stratejiler de bu ilişkilerin çok yönlü niteliğini kavramak, buna uygun eylem biçimleri geliştirmek durumundadır. İktidar ilişkilerinin bu esnek ve çok yönlü niteliğini sorgulayabilmek, bu ilişkileri gözlerden uzak tutan örtüyü kaldırıp, bu ilişkileri görünür hale getirmek için de farklı ilişkilerin özellikle mekanda nasıl işlendiğini, aralarındaki ilişkilerin ne olduğunu kavrayabilmek gerekir. Toplumdaki egemen güç, sadece mevcut gruplar ve bireyler arasında varolan farklılıkları yönlendirmekle kalmaz; iktidarını sürdürmesine yarayacak toplumsal ve mekansal bölünmeleri destekleyerek farklılığı (yeniden) üretir. Bu süreç içinde egemen ilişkiler tarafından ezilen, öteki konumuna konulan gruplar da bu farklılaşmaya ve bölünmeye karşı mücadele ederler" (Işık, 1994; 29).

Saptamasından yola çıkıldığında mekanın toplumsal ilişkilerde ve dolayısı ile bu ilişkilerin yönlendirilmesindeki önemi, ya da tam tersi olarak toplumsal ilişkilerin mekanın biçimlenmesindeki önemi ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki, karşılıklı, diyalektik bir ilişkidir ve devinim halindedir.

Nejdet Teymur ise mimarlık-erk ilişkisine şöyle bir bakış açısı geliştirmiştir:

"Güç, iktidar, egemenlik, yaptırım gücü ... anlamlarıyla erk, tasarım ve planlamanın hem bir ögesi, hem de onların varlık nedenidir. Erkin işleve geçmesi ile nesneleri, mekanı, insanları, ilişkileri, doğayı, ... ve de bilgileri tasarlama gereksinimi çokluk eş anlamlı ve eş zamanlıdır. ... Bir mimarlık ya da kentsel nesnenin tasarımı, yapımı, kullanımı ve temsili bu nesneleri tanımlayan ve onlara bağlamlık eden güçler dengesinin, ideolojilerin ve erk ilişkilerinin yeniden tanımlanıp, oluşmasına aracı olur. ... Mekan toplumsal, toplum mekansaldır. Dolayısı ile, mekan, hem güç ilişkilerinin bağlamı, hem de onlarca bağlamlanan bir olgudur. ... Kendini tanımlama ve dünyaya tanıtmaya gereksinimi olan erk, mimarlık ve kentsel salt işlevsel bir araç olarak kullanmakla kalmaz, onların tasarım ve planlama ve yapım süreçleriyle üretilmesi sırasında kendisini yeniden üretir. ... Çizilen her çizgi, belirli mekan, toplum, ilişki ve kaynakların, belirli yönlerde düzenlenmesi, yeniden üretilmesi, değişimi ve manipasyonu; özetle erkin yaşama geçirilmesi demektir. Tasarım ve planlama çizgileri erkin gerektirdiği, belirlediği ve istediği yön, biçim ve kalınlıkta çizmenin disiplinleridir" (Teymur, 1996; 258, 259).

Bu belirlemelerden yola çıkıldığı zaman toplumsal eylemlilik, erkin pratiği ve mekansal pratiğin birbirlerinden ayrılmaz bir bütünü oluşturduğu görülmektedir. Nitekim, mimarlık ve teknoloji ilişkisi ile ilgili artzamanlı araştırma da bizi bu noktaya çıkarmıştır. Yalnız bu noktada Foucault' nun bu konudaki düşüncelerine bakmakta yarar vardır. Foucault, mekan ve erk arasındaki bu ilişkinin 18. yüzyıl sonunda biçim ve içerik olarak değiştiğini ileri sürmektedir (Rabinow, 1982; 240). Bunu söylerken bu ilişkinin tarih boyunca sürekli olduğunu, ancak 18. yüzyıldan sonra bu ilişkinin rasyonelleştiğini, çok daha sistematik bir biçimde ele alındığını, tüm yönetim örgütlenmesinin kent modeli üzerine kurulduğunu ifade etmek istemiştir. Foucault' ya göre özellikle 19. yüzyıldan başlayarak mekanın ana problemi farklı bir yapı göstermiştir. Mekanda mimarlık sorunlarına ek olarak

teknolojiye ilişkin gelişmeler farklı toplumsal ilişkileri ve dolayısı ile de mekansal ilişkileri getirmiştir..

Çağdaş iktidar yalnızca her yerde hazır ve nazır olmakla kalmaz; aynı zamanda anonim ve kapsamlı bir yapı gösterir. Zengin ya da yoksul, yöneten ya da yönetilen herkesi kendi işleyişinin çarkları haline getirir. Foucault Bentham' ın "Panopticon" eserinin önsözüne yazdığı "İktidarın Gözü" adlı yazısında böyle bir örgütlenmenin, üzerine uygulanan kişiler kadar onu uygulayanları içine alan bir makina olarak işlev gördüğü (Wright, Rabinow, 1982; 237) saptamasını yapmıştır.

Panopticon daire biçiminde inşa edilmiş hücrelerin, merkezi gözetleme kulesinden izlenmesi kurgusuna dayanan mimari bir tasarım, hatta bir örgütlenme modelidir. Bu modelde, çeperde yer alan hücrelerde konuşlanan mahkumlar sürekli bir "göz altında" olma durumu içindedirler. Bu örnek, hastaneleri, okulları ve akıl hastanelerini, üretim atölyeleri ve fabrikaları biçimsel ve kurgusal olarak etkilemiş, ve Foucault bu ve benzeri yapıları, erkin simgesi olarak değil ama, kontrol mekanizmasının gerekli olduğu durumlarda onu arttırıcı bir işlevi olarak gördüğünü söylemiştir. Ayrıca bu tavır, özellikle batı kültürünün, disiplin, ceza ve gözetim konusuyla nasıl ilgilendiğini gösteren karakteristik ifadesidir. Erk ve mekan Foucault' ya göre işte bu denli içiçedir. Foucault, "The Eye of Power" da

"önümüzde koca bir tarih, mekanların tarihi olarak yazılmayı beklemektedir, bu aynı zamanda erklerin de tarihi olacaktır" (aktaran, G. Wright, P. Rabinow, 1982; 239).

saptamasını yaparak, bu içiçeliği bir kez daha vurgulamıştır Aslında Foucault' nun yukarıda sözünü ettiği mekan-güç ilişkisinin değişim göstermesi, 18. yüzyılda olan tüm değişimler göz önüne alınırsa doğal bir saptamadır. Toplumsal yaşam, insan ilişkileri, üretim ilişkileri o denli değişmiştir ki, erkin denetim mekanizması ve örgütlenme biçimi de doğaldır

ki, değişecektir. Ancak varoluştan bu yana değişmeyen bir şey kalmıştır, o da erkin temsiliyetidir.

Daha önceki başlıklarda, mimarlık etkinliği ve teknoloji ilişkisi irdelenirken değişik erk alanlarına dayalı iktidarların mimarlık etkinliğini kendi anlayış, düşünce ve felsefeleri doğrultusunda oluşturup yönlendirdikleri açıklık kazanmıştı. Erksel yapılaşma öncelikle erksel alanın temsil edildiği yapı tiplerinde ortaya çıkmaktadır. İkincil olarak da bu yapıların “diğerlerinden” farklılaşması söz konusu olmaktadır. Farklılaşma, kudret ve erkin dayandığı değerlerin yapı diline dönüşmesi ile gerçekleşmektedir. Antik dönemde tarımsal üretimi ve ticareti kontrol altında tutan asiller, ya da vatandaşlar,- ki bunlar ileride feodaller olarak karşımıza çıkacaklardır- askerler ve ruhban sınıfının ortaklığı ile oluşan iktidarlar kurmuşlardır. Dolayısı ile yapı ve yapı çevrede erk, bu ortaklığın gereği olarak, tapınak, agora, forum, colloseum, bazilika v.b. gibi mimari yapıtlarda anlatımını bulmuştur. Yaklaşık paralel dönemlerde ise ölümsüz sayılan, ve tanrının dünyadaki varlığı kabul edilen firavunun kendisinde topladığı tüm erk, piramitlerde, tapınaklarda, sarayda ve bunları bezeyen sanat eserlerinde anlatımını bulmuştur. Ortaçağda ruhban sınıfının erk alanlarını elinde tutması kendisini manastır, ama özellikle dinsel yapılarda anlatmasına neden olmuş, bu yapıların yoğunluğunda önemli artışlar gözlemlenmiştir. Erk tarih boyunca, dinsel olsun, siyasal olsun, ekonomik olsun mekansal ve mimari alanda temsil edilmiştir. Bu yalnızca tarihte kalan bir durum değildir. Günümüzde de mimarlık pratiğinin erkle olan serüveni sürmektedir.

Günümüz coğrafyasında da bu eğilimin sürekliliğini saptamak mümkündür. Dini erkle yoğun ittifak içinde olan iktidarın ürettiği, daha önce de üretilmiş olan değerlerin sürdürülmesi için, dini eylemlere yönelik yapıların önemle yapılmaya devam edildiği ülkeler ya da coğrafyalar vardır. Özellikle modernleşme aşamasında olan bu bölgelerde, radikal gelenek ile dinin, daha doğru bir deyişle köktenci geleneği temsil eden sermaye sahipleri ile

diğerlerinin erk alanlarını paylaşım savaşının oluşturduğu bu noktasal örnekler (Pakistan, bazı Orta Doğu ülkeleri ve Kocatepe Camisi ve Taksim' de gerçekleştirilmek istenen Cami örneği ile Türkiye) bu bağlamda ele alınabilir. Bu örneklerin dışında, tüm erk alanlarının çakışma noktası olarak iktidar büyük ölçüde ekonomiyi kontrol eden grupların denetimi altına girmiştir. Bu açıdan bu grupların kendilerini ifade etme eğilim ve gereksinimleri de kaçınılmazdır.

Ekonomide erki elinde tutan grupların yapısal özellikleri, dayandıkları ideolojiler önemli bir veri olmaktadır. Bu bağlamda dünya ekonomik coğrafyasına yayılma isteği içinde olan birinci dünya savaşı sonrası Alman endüstri burjuvazisi militarist erkle ortaklık içinde, ideolojisini nasyonal sosyalist ideoloji çerçevesinde biçimlemiştir. Bunun sonucu Antik Yunan kültürünün kendi demokrasi anlayışı ile oluşturduğu, onu temsil ettiği klasik düzen II. Dünya savaşı döneminde Faşist Hitler rejimi tarafından benimsenip, kamu yapılarında kullanılmıştır. Benzer bir yaklaşım farklı bir ideolojinin ürünü olmakla birlikte Stalin Rusya'sında da açıkça kendisini göstermiştir. Günümüzde ise ekonomik erk endüstri ve finans sektörünün güdümündedir. Temsil sorunu yalnızca siyasi erk, - burada devletler-kapsamında değil, aynı zamanda ekonomik erk' in temsili konusunda da geçerlidir. Bu nedenle bu sektörün oluşturmak istediği, gereksindiği mekanların biçimlenmesinde sektörün gücünün, erk alanının vurgulanması çok önemli hale gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yıllarında bu anlatım kendisini en büyük açıklığı geçmek ve en yükseğe ulaşmak biçiminde geliştirmiştir. Yeni strüktürel malzemelerin, üretim yöntemlerinin gelişimi, dünyanın bu yeni erk sahiplerinin, yeni işlevler (fuar yapıları, genel merkezler, pasajlar v.b) içeren yapılarına hizmet vermişlerdir. Bu konuda da mimari örnekler sayılamayacak kadar çoktur. Özellikle finans merkezleri sayılan büyük kentlerde bu tür yapılar birbirleriyle yarışmaktadırlar.

Ticaret ve endüstri burjuvazisinin öncü yerini giderek finans ve hizmet sektörünün alması, sınırsız tüketimin hedeflenmesi bu sektörlerin yerellikten küreselliğe taşınması, üretime ilişkin yöntemlerin de bu bağlamda ele alınmasına neden olmuştur. Finans ve hizmet sektörünün yanısıra endüstri sektörünün önemini koruması dünya ölçeğinde tüketime dayalı üretimin ve üretim tekniklerinin sürekli olarak geliştirilmesini birlikte getirmiştir. Bu açıdan yeni teknolojiler üretmek ve bunları pazarlamak da yeni bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu konuda Harvey' in çalışmaları aydınlatıcı olmakta ve çok büyük önem taşımaktadırlar. Harvey' e göre, yerleşim birimleri birbirleri ile, bu hareketli sermaye konusunda rekabete girmiş, reklam, imaj çok önemli hale gelmiştir (Harvey, 1993; 7). Bu rekabet ortamı farklılık ve ötekilik arayışlarını da birliğinde getirmiş, bu da temsil sorununun bu anlamda da gündeme oturtmuştur. Ekonomik erk işte bu denli yaşam pratiğimiz içinde yer almakta, onu tanımlamaktadır. Yaşamın tek boyutu tüketim olgusuna indirgenmekte ve insanlar bu duruma karşı bir tavır geliştirememektedirler. Bu bağlamdan mimarlığı koparabilmek olanaksız bir hale gelmiştir. Özellikle modern sonrası eleştirileri ve postmodernizm tartışmaları bu duruma daha fazla meşruiyet kazandırmış, estetik, etik değerden çok, ekonomik bir değer kazanmış, ve erkin, bu kez ekonomik erkin hizmetine girmiştir. Erk, tarih boyunca, dinsel ve siyasal olduğu zaman bir yanıyla sosyal bağlama bağlı kalırken, ekonomik olduğu sürece ve yukarıdaki tartışmalar göz önüne alındığında bu bağlamdan kopmaya başlamış, hatta kopartılmıştır. Mimarlık bu kez sermayenin simgesi olarak sosyal bağlamdan kopunca pazarın bir aracı haline gelmiştir. Pazar, tüketime sunacak yeni anlamlar ve özellikle yüzeyler ararken, mimarlar bu talebe "yeni imajlar" ile cevaplar aramışlardır. Harvey bu durumu "yaratıcı yıkıcılık" olarak tanımlamıştır (aktaran, Dovey, 1995; 37). Bu bağlamda şu noktaya gelebilmek mümkündür: Günümüzde ticari ve endüstriyel erk odaklarının (ki bunlar, ekonomik erk başlığında toplanabilir E.B) erklerini topluma ifade yollarından biri de mimarlıktır (Ayıran, 1996 ;

35). Bu durum pratikte kentlerin bugünkü görünüşleri ile de bütünüyle örtüşmektedir.

3.4.2. Mimarlık Teknoloji ve Erk

Bir evvelki alt başlıkta ele alındığı gibi iktidarı oluşturan erk alanlarının ekseninin ekonomik tabana ve bunlar içinde finans ve endüstriye kayması, bu sektörlerin temel ideolojileri olan dünya ölçeğinde tüketim amaçlı teknolojilerin sürekli üretilmesi ve geliştirilmesinin üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgu artık 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında geçerli yaklaşım olan “refahın yaygınlaştırılması, temel gereksinimlerin giderilmesi” ideolojisi ile örtüşmemektedir. Dolayısı ile üretime ilişkin teknolojinin seçimi için toplumsal refahı esas alan kriterler gözardı edilmektedir. Bir teknolojinin kabulü birbirleri ile ilişkili teknolojik sistemlerin bütünleşme ve birbirlerini geliştirme olanakları ve verimlilik, maddi kar çerçevesinde olmaktadır. Bu sistemlerdeki değişiklik, verimlilik, kar ve büyük ölçekli bütünleşme gibi değerlerle çatışmadığı sürece mümkün olabilmektedir. Bu açıdan teknoloji bir erk alanı tanımlamakta ve çoğu zaman dünyayı kim yönetiyor sorusunun cevabı “teknoloji” olabilmektedir.

Modernist ideolojinin böylesine bir eksen kaymasına uğraması, erk alanının coğrafyasında da benzer içerikli kaymalara neden olmuştur. Bu kaymanın temel paydaları, tüketim olgusu ve teknolojidir. Bu sonsuz ve kaygısız, evrensel tüketim anlayışının yerellik boyutunda eleştiri alacağı da kaçınılmazdır. Ancak bu karşıt görüş de günümüzde bir tüketim aracı haline

dönüşmüştür (özellikle turizme dönük yapılaşmalar ve el sanatlarında bunu izlemek olasıdır).

Diğer taraftan, mimarlığın etkinlik alanı erk için her zaman temsiliyet açısından uygun bir ortam oluşturmuştur. Mimarlık ile teknolojinin içiçeliği, teknolojinin mimarlık alanında erki temsil konusunda işbirliği hatta çekici bir güç oluşturmasını da sağlamıştır. Gotik katedrallerin 12. yüzyılda büyük açıklıklar geçerek, ve o güne kadar mümkün olmayan yüksekliklere ulaşarak dini erkin en güçlü bir biçimde temsil edilmesi sonuçta böyle bir birlikteliğin ürünü olmuştur. Ancak burada dikkat edilecek nokta bu kadetrallere girdiğinde insanın, bu eserlere hayranlık duymasının yanısıra, orada duyurulmak istenen dini atmosferin, tanrının ulaşılmazlığının, dinin evreni saran tek mutlaklık olduğu duygusunun kuşkusuz hissettirilebilmiş olmasıdır. Başta saptanan amaç başarı ile elde edilmiş, mesaj doğrudan kullanıcıya ulaşmış, elde edilmek istenen etki elde edilmiştir.

Oysa, 18. yüzyılda başlayan gelişmelerle, bunların mimarlığa yansımaları biçim ve içerik açısından daha önce de sözü edildiği gibi farklılaşmaktadır. Amaç değişmemiştir, yine temsil' dir. Yine açıklık geçmek, ya da yükselmek temsil edilmek açısından önemlidir. Ancak bu kez, erk sahiplerinde değişiklik söz konusudur. Önceleri dini, siyasi erk olarak tanımlanan kilise, feodal bey, krallık, imparatorluk demokratik düşüncelerle sarsılmaya başlamış, yönetsel yapılanmada değişiklikler söz konusu olmuştur. Bu değişikliklere paralel, üretim ilişkilerinin, dolayısı ile ekonomik sistemin değişmesi ile ortaya çıkan ve ekonomik erk sahipliliği isteyen sermaye sahipleri, çok uluslu şirketler, bankalar, yayın tröstleri vs, yeni oluşumlarda yer almışlardır. Mimari etkinlikten beklentileri ise kendi potansiyellerinin temsili olmuştur. Son olarak bahsedilen gruplar, varlıklarını üretime ve onun artı değerine boçlu olmuşlar, dolayısı ile ürettikleri en büyük değer olan çağdaş teknoloji simgesel bir konuma getirilmiş, bu açıdan çağdaş teknoloji onlar için çok önemli bir konuma oturmuştur. Çağdaş teknolojinin karşılığı olarak simgeleşmiş

"makina" da makina estetiği olarak mimarlık alanının içine sokulmaya çalışılmıştır.

Önceki başlıklarda da sözü edilen, mimarlık etkinlik alanının içine mühendislerin girmesinin de etkisiyle, mimarların bu alanları geri alarak bir meslek grubu olarak marjinalleşme tehlikesini yok etme çabaları yüzünden de benimsemek durumunda oldukları yeni teknolojiyi sergileyen ve teknolojiyi bu yeni oluşan durumun, dolayısı ile de yeni erk gruplarının ifade aracı olarak kullanan, bu durumu da çağın ruhu olarak içselleştiren bir anlayış söz konusu olmuştur. Daha önce teknoloji bir yapım aracı olarak kullanılırken, yapı biçiminin içeriği haline gelmiştir. Bu içerik ise teknolojiyi sermayesi ile destekleyen ekonomik erk için bir gövde gösterisi olarak hizmet görmüştür. Bu tavrın geçerlilik kazanması için de bir çok sosyal içerikli manifestolar (bkz 3.2.2 Modern Mimarlık) yazılmış, makina hayranlığı o boyutlara taşınmıştır ki, araba, vagon, gemi örneklerinden çıkan ev tasarımları üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Modern mimarlığın başlangıcına da işaret eden bu ortamda mimarlar aslında son derecede çelişkili bir durum içinde kalmışlardır. Bir tarafta ekonomik erkin temsili, diğer tarafta yeni olan sosyalizm düşüncesinin varlığı bu çelişkiyi ortaya koymaktadır. Bauhaus'un manifestosunda "mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz. Sanatçı ve Zanaatçı arasında önemli bir ayırım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır." çağrısı 1914' te Gropius tarafından yapılmış, 1922' de yine Gropius Bauhaus'un nitelikli eleman anlayışını:

"Ekonomi, teknoloji ve biçimin tüm istemlerini karşılayan bir dizi standart prototip yaratmak amacına ulaşmak için adanmış eğitim görmüş ve işlik deneyimi olan, biçim ve mekaniğin tasarım öğelerini ve bunların dayandığı yasaları kesin olarak öğrenmiş, çok yönlü ve yetenekli kişilerin seçilmesi gerekiyor" (Conrads,1991;36, 80).

tanımlamıştır. Endüstri ve zanaatlar arasındaki karşıtlığın, bunların kullandığı aletlerdeki farklılıktan çok endüstrideki iş bölümü ile zanaatlerdeki iş

birliğinden kaynaklandığı görüşünü öne sürmüştür. Burada zanaat ve endüstri üretim biçimlerindeki çelişki açık olarak karşımıza çıkmakta, Gropius tarafından ortaya konulan amaçların birbirleri ile nasıl çeliştikleri açık olarak görülmektedir. Bir tarafta, Arts and Crafts devamını anımsatan ortaçağ üretim ilişkileri içinde oluşmuş zanaatçılığa geri dönüş çağrısı, diğer tarafta ise çağdaş bilgi ve becerilerle donanmış, en önemlisi bilimsel yöntemlerle eğitilmiş, teknik ve bilimsel bir insan tanımının varlığı bu çelişkinin temel noktasını oluşturmaktadır. Bu çelişki ise değişen üretim ilişkilerinden ve bu üretim ilişkilerinde teknolojinin bir uzmanlıklar alanı olarak kapladığı geniş, tümel alandan kaynaklanmakta, ve aslında zanaat biçiminde bir üretime artık izin veremeyeşinden, uzmanlık alanlarını üretim ilişkilerinde vazgeçilmez kılmasından ileri gelmektedir.

1923' te Gropius' un bulduğu bir başka slogan ise "sanat ve teknoloji yeni bir birlik" (Lodder,1993; 32) olmuştur. Bu çağrı daha önce de sözü edilen, kendiliğinden zanaatta var olan bu birlikteliğin, uzmanlaşma ile kırıldıktan sonra tekrar birleşmesi için yapılan çağrıdır. Aynı çağrı Sovyet Rusya'da Bauhaus ile benzer programları olan Vkhutemas tarafından da yapılmaktadır (a.g.e, 29). Buradaki çelişki ise farklı ideolojilerde, mimarlar arasında aynı erk sembolünün kullanılma çağrısıdır. Gerçekte de Bauhaus kapitalist sistem içinde, Vkhutemas ise komünist sistem içinde aynı erk aracını kullanabilmektedirler. Bunun açıklaması ise karmaşık gözükse de basittir. Kapitalizm kar amacı güttüğü için, karı üreten teknoloji en üstte yer alan bir konumdadır, ve sermaye sahipleri bu durumda onun temsil gücünden fayda umacaklardır. Komünizmde ise üretmek en kutsal ve kollektif eylemlilik olduğu için teknoloji aynı yeri sahiplenmektedir. Avrupa gibi endüstrileşmemiş, tarım kültürüne sahip, ancak endüstrileşme ile ilerlemeyi, estetik alanda ise bunun karşılığı olan makina ile özgürleşmeyi simge haline getirmek isteyen bir Rus avant-garde hareketi söz konusu olmuştur (Kaehler, 1990; 22). Ancak bu hareket, ulus olarak teknolojinin temsil gücünden faydalanmak biçiminde geliştirilmek istenmiştir. Bu çelişkili durum tarih içinde

bakıldığı zaman da tekrar edilmiş bir durumdur. Daha önce de bahsedildiği gibi, dikta yönetimleri bu ülkelerin başına geldiklerinde (Stalin ve Hitler) her iki yönetim de kamu yapılarında Neo klasik biçimlenmeyi seçmişler, farklı politik eğilimleri aynı biçimsel anlayışla temsil ettirmeye çalışmışlardır. Antik dönemin mimarlığını anıtsal boyutlarda kullanarak ve ulusal kimliği vurgulamaya çalışarak bu kez politik erkin temsilini öne çıkarmışlardır. İtalya' da ise durum biraz farklı gelişmiş, İtalyan Faşistleri uluslararası mimarlığı kullanmaya çalışmışlar, ancak sonra Alman ve Rus yönetimlerinin seçtiği ifade biçimini benimsemişlerdir. Bu sırada endüstrinin ve kapitalizmin kalesi haline gelen Amerika teknolojik ifadeyi sonuna dek benimsemiş ve kullanmıştır.

Son yıllarda özellikle Fransa' da görülen bir eğilim, devlet politikası olarak, İngilizce dilinin ve Amerikan yaşam tarzının özgün Fransız kültürünü yok etmesinden duyduğu endişeye karşılık olarak yaratmaya çalıştığı ulusal kültür hamlesi içinde en çok mimari etkinliği barındırmaktadır. 1992 Seville de Fransız Pavyonu, Fransa' nın teknolojik ve mimarlık becerisini sergilemek amacı ile gerçekleştirilmiştir (Winterbourne,1995; 24). Bütün ülke yüzeyine yaygınlaştırılmaya çalışılan bu mimarlık etkinliği, özellikle Paris' te kendisini belirgin bir biçimde göstermiş, devlet başkanı olarak Mitterand bu yarışmaların jürilerinde etkin olarak yerini almıştır. Seçilen ve uygulanan bu projeler, birer teknolojik ürün olarak Paris'in geleneksel dokusu içinde yerlerini alırken, sayısız eleştirilere de hedef olmuşlardır (Winterbourne,1995; 28). Fransız mimarları bu durumu tasarımlarında bağımsızlığı ve özgürlüğü yok ettiği için 566 imzalı bir açık mektupla kınamışlar, yukarıdan empoze edilen bu tavrın mimarlığı alçalttığını savunmuşlardır. Bu tavır, Eiffel Kulesi için 1889' da gösterilen tavrın benzeridir. O dönemde mühendislik-mimarlık tartışması burada yerini politika ile yönlendirilen mimarlık anlayışı tartışmasına bırakmıştır.

Ancak bu durum, toplumların üretim biçimlerine göre aldıkları isimler ya da girdikleri sınıflamalar açısından tarihçiler veya sosyal bilimciler tarafından desteklenir bir olgudur. Göçebe toplum, tarım toplumu, endüstri toplumu olarak sınıflandırılan toplumların üretim ilişkilerine bağlı olarak davranış biçimleri değişiklik göstermişlerdir. Günümüz toplumu için ise iletişim toplumu tanımı gündemdedir. Bu teşhisin doğru olup olmadığını sınamak daha uzun bir perspektife sahip bir konumda olmak gerekliliğini ortaya koymaktadır. Toplumlara isim koyup, onları sınıflandırmak, bir anlamda genelleme ve soyutlama girişimidir. Aslında birey ölçeğinde bakıldığında, insanın tanımlardaki gibi bir değişiklik değil, evrimsel bir değişiklik gösterdiğini söylemek mümkündür. Göçebe toplumun varoluş biçimi olan çadır, tarım toplumunun varoluş biçimi olan konutta devam etmiştir. Endüstri toplumu ise yüksek katlı bloklarında konutu (tarım toplumundaki anlamıyla) varetmeye çalışmaktadır. Bu noktada Gaston Bachelard' dan bir parantez açmak konutun önemini bir kez daha gündeme getirmek açısından yararlı olacaktır.

"... Evin en çok değer verilen iyi yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı, şöyle cevaplardık: Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar. İnsana özgü değerleri bize benimseten yalnızca düşünceler ve deneyimler değildir. Düş kurmada, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyan değerler vardır. ... Amacımız artık açıkça beliriyor: Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamak. ... (ev) insan varlığının ilk evresidir" (Bachelard, 1996; 34, 34, 35).

Genel bir anlamda gelenekten kopuşun ise asla gerçekleşmeyeceğini, zira geleneğin atılamayacağını, ancak yavaş yavaş ve parça parça dönüştürüleceğine Colquhoun dikkat çekmiştir (aktaran; Bozdoğan,1990; iv).

Ya da bir başka deyişle; "Üretim ilişkilerinde meydana gelen her değişim sonrasında yaşanmaya başlanan "yeni" koşullar, "eski" yi tümünden reddedip, dışlamak yerine onu içine alır, dönüştürür ve yutar. ... Toplumdaki eski değer yargılarının, gelenek ve alışkanlıkların yeni ile yer değiştirmesi sürecinde, geçmişle bağlantıların koparılması kökten gerçekleşemez. ... Yeni ile eski yoğrularak, dönüşerek yeni bir biçim alır. ... Artık ne kültür olarak, ne

toplumsal ilişkiler olarak, ne de mekansal olarak geçmişteki gibi olmayan eski, yeni ile bütünleşmiş, içselleşmiştir (Göksu, 1996; 122).

Yukarıda aktarılan görüşlere benzer bir görüş de Lewis Mumford' un "Arts and Technics" adlı kitabında da savunulmuştur:

"Teknik süreç ne denli hızla değişirse değişsin, ifade etme gereksinimi her kültürde sürekliliğini korur. İfadesiz yaşamın anlamı, amacı kalmaz, oysa yaşamın bir anlamı ve amacı olmalıdır. Bu eksikliği simgeleri mekanik olarak taklit etmekle dolduramayız. Diğer dönemlerle olan ilişkimiz ancak tinsel anlamda olabilir. Geçmişten günümüze aktarılan herşey bir sindirme ve asimile etme işleminden geçmelidir. Ancak bu biçimde bu miraslar bizim kendi etimiz ve kemiğimiz haline gelecektir, ve her dönem kendine özgü olanı yaşayacaktır" (Mumford. 1952; 121).

İçerik olarak birbirleriyle örtüşen bu saptamanın özü, insanın, geleneklerini "yeni" olanla yoğurarak, onu , zamanla ve yeni olan koşullarla yorumlayarak sürdürme uğraşıdır. Bu uğraş da görüldüğü gibi insanın doğası ile birdir. Bu durum veya gerçeklik bir anlamda, kültürlerin sürekliliğini sağlayan bir sigorta görevini de üstlenmiştir. Faşist yönetimlerin iktidarda olduğu dönemlerde, Modern Mimarlık "yeni" liğini korurken bu iktidarların klasik mimarlıktan ifade aracı olarak yararlanma, onu erksel temsile uygun bir araç olarak kullanma eğilimi de, bir anlamda bu davranış ve alışkanlık biçimine bağlanabilir. Eiffel kulesi ve benzeri diğer yapılar toplumdan bu açıdan da tepki görmüşlerdir.

İnsan bir tek kendi erk alanı olarak tanımladığı kendine öz mekanında değil, yapılı çevresini oluşturan tüm mekanlara, kamusal alanlara bu gözle bakmaktadır ki bu da Lynch ve Barthes' ın işaret ettiği ilişki biçimine (Bkz.3.1) girmektedir. Bu açıdan kentsel alanlarda oluşan yapılı çevre de insanın birey olarak söz söyleme hakkının korunduğu bir alan olmalıdır. Bir başka deyişle ortak bellek bu mekanların oluşturulmasında katkı koymak durumundadır.

Ancak bu noktaların yanısıra üzerinde durulması gereken bir başka gerçeklik de temsil kavramının bir anlamda diğerlerinden 'farklı' kılınmak ya da dikkat

çekerek yapılma yöntemidir. Yukarıda da tartışıldığı gibi endüstri devriminden sonra bu yöntem makinayı örnek alarak yapılan makina mecazı şeklinde, özellikle kuramsal alanda ve uygulama alanında sıkça kullanılır olmuştur. 'Çağın ruhunu' yansıtmak da bu temsil biçiminin etik alanda karşılığını oluşturan sloganı ve maskesi haline gelmiştir. Simgesel olarak mimarlık alanında teknolojinin dili ile erk alanı oluşturmak, endüstri devriminden bu yana, bu anlamda sürdürüle gelmiş bir tarzdır. Bu da genelde o günün ileri teknolojisinin malzeme olanaklarını kullanıp, bunları teşhir etme, bir anlamda estetik bir malzeme, kural haline getirerek kullanma biçiminde gelişmiştir. Bu durumun oluşma nedenleri, teknolojinin bu süreç içindeki kavramsal ve pratik varlığı, niteliği ikinci ve üçüncü bölümlerde tartışılmıştır. Bundan sonra gelen dördüncü bölümde ise bu oluşumun süreçleri, kullanılan kodları okuma ve bu durumdan yararlanan erk sahipleri ve ele alınan örnekler çerçevesinde göstergebilim ışığında incelenecektir.

4. MİMARLIK ETKİNLİĞİNDE ANLATIM VE TEKNOLOJİ

Bölüm iki ve üçte teknoloji kavramı, onun kapsadığı boyutlar ile bu kavramın mimarlık ile birlikteliği tartışılmıştır. Teknolojinin endüstrileşme sürecinde ve onun sonrasında aldığı evrensel biçim, yerel kültürlerden ve ortak bilisten kopuşu, toplum içinde kendiliğinden (spontane) varoluş biçiminin değişimi, uzmanlık alanlarının belirginleşmesi, yine teknolojinin bilimsel bilgiyle endüstri devriminden sonra oluşan ayrılmaz birlikteliği endüstri toplumu olarak nitelendirilen topluma farklı bir ortam sunmuştur. Kapitalizm gözünde bilim teknolojiye hizmet ettiği ölçüde yararlı olduğu, teknolojinin ise karı arttırdığı ve bu durumu sürdürdüğü ölçüde ilerlemesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan, teknolojinin aldığı evrensel boyutla sermayenin dünya yüzündeki uygun koşulların bulunduğu coğrafyalara yerleşmesi, bu durumun ise rekabet koşullarını etkilemesi, kavramın yarattığı ilişkilerin karmaşıklaşmasına neden olmuştur. Aydınlanma sürecinin de rasyonalizm ile getirdiği, sezgisel olanın dışlanması, bunun yerine bilimsel olan, kanıtlanabilir olanın girmesi ve bütün bu yeni değerlerin üretime yansması ile teknolojinin konumu, toplumda en üst noktayı işgal eder hale gelmiştir.

Diğer taraftan üretim ilişkilerinin değişmesi ile toplumlarda erk alanlarında kaymalar olmuş, bu yeni erk alanlarının nasıl temsil edileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Teknolojinin, büyük ölçüde kapitalist sistemin de katkısıyla, endüstrinin yaptırımı altına girmiş olması, onun tüm değerlerden ve yaptırımlardan bağımsız olma savını yok etmiştir. Başta gereksinimlerin oluşturduğu teknoloji, endüstri devrimi sonrası bu durumu aşarak bugün tüketim boyutuyla varlığını sürdürme durumuna gelmiştir. Ne pahasına olursa olsun üretim, tüketim, verim, kar, erk gibi sözcükler, bugün teknolojiyi kontrolü altında tutan kesimin değer yargıları haline dönüşmüştür.

Değişen bu ilişkiler yumağı içinde mimarlık etkinliği de geçmişteki ve yeni değerlerin etkisi altında kalmıştır. Bölüm 3' de değinildiği gibi uzmanlaşmayla ortaya çıkan mühendis - mimar ikilemini, mesleki alandaki bu parçalanmayı, mimarlar önlemeye çalışmışlar, mesleğin eski saygın konumunu tekrar elde etmeye çalışmışlardır. Bir çok farklı etkilerin de katkısıyla, 20. yüzyıl manifestolarında, daha da önce değinildiği gibi mimarlık kendi alanı içine yeni teknolojiyi dahil etme çabası içine girmiştir. Bu çabalarda modern teknolojinin anlatıma girmesi kuramsal olarak büyük bir yer kaplamıştır. Özellikle otomobil, gemi ve uçağın keşfi ile yaygınlık kazanan "makina estetiğine" özenme geniş bir biçimde kuramsal alanda yer almıştır. Kuramsal alanda makina kavramının yaygın olarak yer alması tüm mimari örneklerin bu anlamda yapılması anlamına gelmemiştir. Teknoloji diğer taraftan mimarlıkla olan ilişkisini geleneksel anlamda da yaygın olarak devam ettirmiştir.

Ancak pratikte çok yaygın olmasa da teknolojinin aldığı yeni biçim ve onun malzemeleri mimarlıkta anlam taşıyıcı olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Burada farkına varılması gereken durum, ellili yıllarda terminolojiye yerleşmiş olan, teknolojinin "ileri teknoloji" ya da "yüksek teknoloji" (high-tech) adı altında, mimarlığın yapım sürecini geliştirmek amacıyla değil, 3. bölümün son altbaşlıklarında değinildiği gibi, daha çok simgesel varoluş ve erk temsili adına bir estetik araç olarak kullanılmasıdır. Teknolojinin kendi erksel alanını belirlemesiyle oluşan, "çağın ruhu" sloganı biçiminde gelişen ortam, sermaye ve erk sahiplerinin, bazen de ulusal devlet kimliklerinin de aynı amaçla bu göstergeleri kullanması biçiminde gerçekleşmiştir. Mimarlık ise bu noktada bir araç haline gelmiştir.

4.1. Anlam, anlatım

Meydan Larousse Ansiklopedisinde anlam

"Bir şeyin anlattığı bir işaretin, simgenin ilettiği kavramların tümü ", "Kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcük olarak ortaya konan şey", "Varoluş

nedeni, bir şeyin değeri, amacı, onu doğrulayan, açıklayan şey; mana" (cilt 2, s.643) gibi karşılıklarla tanımlanmıştır.

Orhan Hançerlioğlu' nun Felsefe sözlüğünde ise

"Bir sözün ya da bir sözcüğün anlattığı düşünce", " ... anlayan ya da anlatanın anladığı ya da anlattığı nesne üstündeki duyusu, an'ının o nesneye yönelişidir" (O: Hançerlioğlu s. 15).

Richards ve Ogden' in 1966' da yaptıkları çalışmalarında 22 tane anlam tanımı vardır. Bunlardan ikisi: "anlam, bir işareti kullananın gönderme yaptığı şey", diğeri ise "anlam bir işareti kullananın gönderme yaptığını zannettiği şey" olarak ortaya konmuştur. Algılayıcı açısından bakıldığında ise Leyla Baydar' ın bir tanımı akla gelmektedir: "Bir işareti okuyanın, yorumu sonucu, o işaretin gönderme yaptığını varsaydığı şey".

Orhan Hançerlioğlu anlambilimi (Semantik), anlamları inceleyen bilim... dilbiliminin anlamlarını inceleyen bir daldır olarak tanımlamıştır. Meydan Larousse' da ise "dilsel birimlerin anlamını ve birleşimlerini inceleyen dilbilimi dalı" (s. 644) olarak geçmektedir.

Anlambilim genel anlamda daha geniş bir bilim dalı olan göstergebilimin (semiology) alt bilim dalı olarak ele alınmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarsak "anlam" olan yerde bir de "anlatım" ın varlığını kavrarız. Anlatımın ise bir araçla yapılması kaçınılmazdır. Biçim ise anlatımın aracı, onun anlatılmasını sağlayan nesne veya dizgedir.

Anlatım yine Meydan Larousse' da "anlatma eylemi", "Dil aracılığı ile anlatma biçimi, yazılı ya da sözlü deyiş, söyleyiş biçimi; ifade" (s. 646) olarak geçmektedir.

4.1.1. Göstergebilim

Göstergebilim, kültürü iletişim araçları açısından inceleyen bilim dalıdır. Göstergebilim, yapısalcı dilbilimcilerin çalışmaları ile ortaya çıkmış, kökünü yine dilden alan, ancak diğer estetik dizgelere de uygulanan bir daldır. Estetik dizgeler, Colquhoun' un deyişiyle duyularla algılanabilir biçimleri kendi içinde ilginç olan dizgelerdir. Bu dizgelerde göstergenin kendisinin güdülenmiş oluşu ve gösterenin de bir anlamla giydirilmiş olması, göstergeye yapıştırılabilecek bir anlamın ortaya çıkışını sağlar. Bu anlamda estetik dizgeler, geleneksel olarak güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar altında gruplanan, tek ya da ana amaçları göstermek olmayan bütün dizgeleri kapsar (Colquhoun, 1990; 128). Göstergebilim ise, insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizgeler kurma ve bunlar aracılığı ile iletişim sağlama mekanizmasını araştırır (Erkman, 1987; 11).

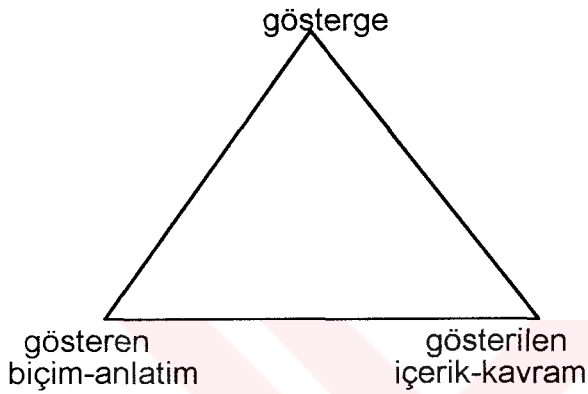
"Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeler vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir" (Guiraud, ;17).,

"İnsanların birbiriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, görüntüler, trafik belirtgeleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, sağır- dilsiz alfabesi, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Bu dizgelerin birimleri 'gösterge' olarak adlandırılır. Anlamlı bütünleri, bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklemlenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, dolayısı ile insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilimkuramsal, yöntembilimsel, ve betimsel açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı bir çok araştırma 'göstergebilim' bilim dalının alanına girer" (Rifat, 1990; 83).

"Göstergebilim' e göstergeleri inceleyen bilim dalı anlamı yanısıra, bir de anlamsal üretim (anlamlandırma) olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran, bu amaçla da bilimkuramsal, yöntembilimsel ve betimsel

açından kendini kuran bir bilimsel yaklaşım anlamını da eklersek, anlamlama kuramı olan semiotik' i belirtmiş oluruz" (Rifat, 1990; 84).

Bu tanımları göstergebilimin birimleri açısından şemalaştırılması yönünde yapılan çalışmalarda en yaygın kullanılan gösterge şeması aşağıdaki gibidir (Erkman, 1987; 44):



Şekil 4.1. Gösterge Şeması (Erkman, 1987; 44)

Bu tanımlarla, yukarıda anlamın tanımının dil ile kısıtlanmış yaklaşımların sınırları yok edilmiş, iletişim kurabilen her türlü eylemlilik bu kapsam içine alınmıştır. Ancak bu kurala uymayan, üçüncü bir anlam kolu taşımayan, yani içerik ve kavrama gönderme yapmayan, doğrudan mesajını ileten, evrensel (mesajların tanındığı bölgelerde) denilebilecek göstergeler de vardır. Bunlar trafik işaretleri gibi göstergelerdir. Bu tip göstergelerin yananamları yoktur, yoruma yer bırakmazlar.

Mimarlığın da bir tür iletişim kurma niteliği vardır. Anıtsallık, sıradanlık, kamu yapıları, sivil yapılar ayırımı, mimarlığın bölgelere ve zamana göre değişimi yani zaman - mekan ilişkisi, bu niteliğe olanak sağlayan özelliklerden bir kaçıdır. Bu durumda çalışmanın şimdiye kadar olan bölümlerinin ışığında mimari anlatımda teknoloji kavramı göstergebilim yardımı ile çözümlenebilir. Yalnız burada dil, göstergebilimcilerin yeğlediği eşzamanlı araştırma, dille

estetik dizgeler arasındaki temel farklılıkların varlığı açısından geçerli değildir. “Estetik dizgelerde ortaya çıkan değişimler devrimci ve kasıtlı oldukları için, doğrudan ideolojiye ilişkindirler ve ideoloji de yalnızca tarihsel bir bağlam içinde anlaşılabilir” (Colquhoun, 1990; 129).

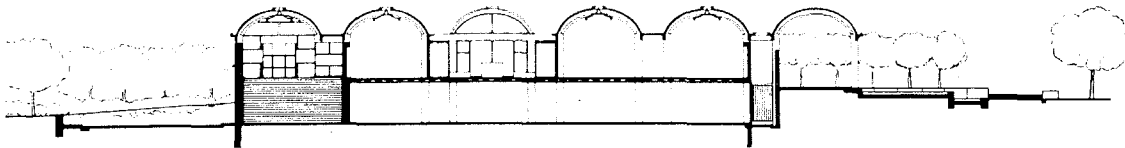
4.1.2. Mimarlıkta anlam, anlatım,göstergebilim

Bonta' ya göre "gerçek anlamda 'anlamsız' bir mimarlık ya da sanat, kültür alanının dışında kalacak ve mimarlık ve sanat olma durumu sona erecektir” (Bonta, 1979; 22). Mimarlıkta anlam bir çok eleştirmenin ve mimarın araştırma konusunu oluşturmuş, bunların başında Christian Norberg-Schulz (Intentions in Architecture 1963), Charles Jencks (The Language of Post-Modern Architecture 1978), Juan Pablo Bonta (Architecture and its Interpretation 1979), Alan Colquhoun (Mimari Eleştiri Yazıları 1990), Umberto Eco (İşlev ve Göstege, Göstergebilim Açısından Mimari, 1984), Geoffrey Broadbent (Signs, Symbols and Architecture 1980 ve Recent Developments in Architectural Semiotics) gibi isimler gelmektedir.

Göstergebilimin kurucularından ve gösterge kavramı için önerdiği tanım ve sınıflandırma biçimi açısından çok önemli bir yer tutan Charles Sanders Peirce üçlüklere dayalı bir göstergeler dizgesi oluşturmuştur. Ancak Pierce' in Mimarlık etkinliğine rahatça oturabilen bu üçlü gösterge sisteminden farklı olarak, Charles Morris' in olgunlaştırdığı ve mimarlığa uyumu olan bir başka sınıflama daha vardır. Gösterme sürecinin üç boyutu hakkında açıklayıcı bilgi veren bu modelde, gösterge taşıyıcısı ile onun kavramsal ve somut gösterileni arasındaki ilişkilerin kurulmasına yardımcı olur (Erkman, 1987, 81). G. Broadbent bu sınıflamayı mimarlıkta gösterge sisteminin çözümlenmesi yöntemi olarak uyarlamıştır (Broadbent, 1977; 474- 482),

Erkman ise gösterme sürecinin açıklanması amacıyla bu modelin kullanılmasını önerir:

- Pragmatik: Gösterge sistemi olarak mimarlık etkinliğini algılama açısından inceleyen bölüm; burada insanın yapıya karşı tepkilerinin incelenmesi söz konusudur. Mimarlık bu konuda kuşkusuz en ilginç ve karmaşık işaret sistemini oluşturmaktadır. Mimarlık, görme, işitme, koku, sıcak, soğuk duyularına doğrudan etki eden bir ortam yaratmaktadır. Dolayısı ile mimarlık duyuların herbirine bir şeyler aktarır. Bu da binaların görsel, akustik, termal, vb. verdikleri mesajların algılayıcı tarafından, onun bireysel deneyimlerine göre algılanan bir durum ortaya koymaktadır. Broadbent (1980; 75) Kahn' ın Kimbell Sanat Müzesi binasında bu sınıfı örneklemiştir. Burada Kahn' ın ışıkla çok güzel oynayabildiği için en kullanışlı ve güzel, kullanıcıların dünyanın en iyilerinden biri olarak nitelendirdikleri bir müze binası elde ettiğini savunmuştur (Resim 4.1).



Resim 4.1 Kimbell sanat müzesi, Forth Worth, L. Kahn, 1966-72

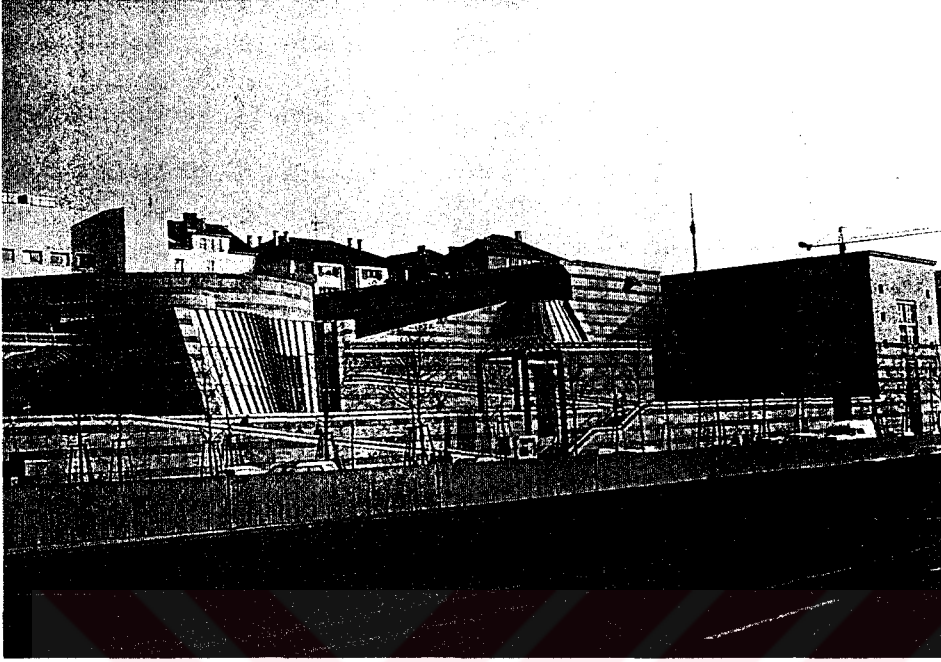
Kaynak: Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 562.

- Sintaktik: Biçim düzeninin çözümlenmesi, gösterge sistemlerinin strüktürü, yapı ilkelerinin çözümü, kolon kiriş ilişkisinin algılanıp çözümlenmesi gibi konuları inceler. Broadbent' e göre Peter Eisenman karmaşık bir yasalar grubu oluşturup, House II' de yeni mimari biçimler geliştirmeyi ya da onları dönüştürmeyi denemiştir (Broadbent, 1977;478). Broadbent, Richard Meier' in Frankfurt el sanatları müzesini bu sınıflama ile örneklemiştir (Broadbent, 1980;77) (Resim 4.2).



Resim 4.2 El Sanatları Müzesi, Frankfurt, R. Meier, 1977-85

Kaynak: Klotz., Krase., 1985, Neue Museumsbauten, Goethe Institut, s.122



Resim 4.3 Staatsgalerie, Stuttgart, J. Stirling, 1977-84.

Kaynak: Joedicke., 1990, Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Arcpaper, s. 196

- Semantik: İşaretlerin taşıdığı anlamlarla ilgilenir, biçim ve anlam arasındaki ilişkinin çözümü ile uğraşır. Atina' daki Parthenon Broadbent' e göre bir çok anlamları taşımaktadır: mimarinin doruk noktası, Antik Yunan demokrasisi gibi (Broadbent, 1977; 479). Broadbent, James Stirling' in Stuttgart Staatsgalerie yapısını bu sınıflama ile çözümlemiştir (Broadbent,1980; 76). (Resim 4.3).

Morris'e göre ise yukarıda aktarılan bu üç 'aşama' birbiri içinde yuvalanmaktadır. Göstergeler üzerinde geliştirilecek temel çalışma

pragmatik anlamda olacak, anlamın irdelenmesi bunun bir parçası olacak, sintaktik araştırma ise anlamın bir uzantısı olacaktır (Broadbent, 1977).

Pierce' in semiolojisi aslında daha karmaşık gibi görünse de onun gösterge sistemini sınıflaması da Broadbent' e göre mimarlık için uygun görünmektedir. Bu sınıflamanın yardımı ile semantik ilişkiler, yani gösteren ile gösterilen arasındaki anlamsal ilişkinin kurulması mümkün olmaktadır. Pierce' in göstergeleri aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır:

*Belirti (İndeks): Gösterenle gösterilen arasında doğrudan ilişki olduğu zaman ya da Eagleton' un tanımıyla, gösterge bir şekilde gösterilen ile ilişki içinde ise (ateş, duman veya kırmızı lekeler, kızamık ilişkisi gibi) (Eagleton, 1983; 101); mimarlıkta yapı işlevini yansıtıyorsa, yapı işlevi hakkında bize bilgi veriyorsa (Jencks de indeks işaretleri aynı biçimde yorumlamaktadır) indeks gösterge olarak algılanır. Broadbent' e göre, mimarlıkta indeks göstergeler evrenseldir, doğrudan okunabilirler, söz gelimi, merdivenin bir kottan diğer kota taşıyıcı olduğunu her kültürden insan algılayabilir (Broadbent, 1980; 78). Mimari göstergeler, Pierce' in mimarlık dışı göstergelerinden daha da evrenseldirler. Pierce, bu başlıkta işaret eden eli örnek olarak vermiştir; bu farklı kültürlerde farklı anlamlara gelebilir. Ancak yine Broadbent' e göre indeks olarak sınıflanan Fonksiyonalist yapıların önde gelenleri, artık 'Modern Mimarlığın' simgeleri (simgesel) olmuşlardır (Broadbent, 1977; 480).

* Görüntüsel (İkonik): Gösteren, gösterilenin belli özellikleri ile gönderme yapar. Mimarlıkta da doğrudan bir biçime öykünen yapılar bu sınıfa girerler. Saarinen' in TWA yapısı (kuş benzetmesi), Wrigth' ın Madison kilisesi gibi (dua eden el benzetmesi). Mimarlıkta ikonik işaretler ise Broadbent' e göre öğrenilmesi gereken işaretlerdir. Buna örnek olarak Broadbent Stirling' in Müzesindeki kütüphanenin Le Corbusier' nin evlerine ikonik olduğunu görebilmek için Le Corbusier' nin evlerini tanımak gerekliliğini vermektedir

(Broadbent, 1980; 78). Ancak bu öğrenme biçimi otomatik olarak gelişir, görmek yeterlidir. Jencks ikonlara metafor adını vermektedir. Ancak bunu yaparken, Long Island' daki 'ördek' ev (Venturi' nin verdiği örnek) ile Gaudi' nin Casa Battlo' sunu da aynı sınıflama içine dahil etmektedir. Broadbent ise ördek gibi basit ve doğrudan yapılan benzetmelerin metafor başlığı altına alınmasına karşı çıkmaktadır. Casa Battlo örneğinde ise Broadbent, "daha derin bir anlam" taşıdığı için daha doğru bir deyişle basit, görsel benzetmelerin çağrıştırdığı şeylerin dışında, çok daha farklı anlamlar çağrıştırdığı için metafor olarak algılanabilir olduğunu savunmaktadır (Broadbent, 1977; 480).

*Simgesel (Sembolik): Toplum tarafından benimsenmiş gösterenle toplum tarafından benimsenmiş gösterilene gönderme yapar. Mimarlıkta Gotik biçim Hristiyanlık kavramına gönderme yapar, onu hatırlatır. Modern mimarlıkta cam ve çelik yapıların büro kavramına gönderme yaptıkları gibi. Simgesel göstergeler bir kültür içinde öğrenilirler. Bir minarenin camiye gösterdiği, ancak bu kültür öğrenildikten sonra doğrudan anlaşılabilir.

Mimari örnekler, Pierce' in göstergeler sınıflaması için ideal örneklerdir, Pierce üçlemesinin gösterge anlamlarının tam olarak açıklanabilmesini, hatta zenginleşmesini sağlarlar.

Eagleton' a göre, göstergebilim aynı zamanda başka gösterge açılımlarını da ele alır. Bunlardan bizim için önem taşıyanlardan biri düzenlam ve yananlamı birbirinden ayırmasıdır (Eagleton, 1990; 124).

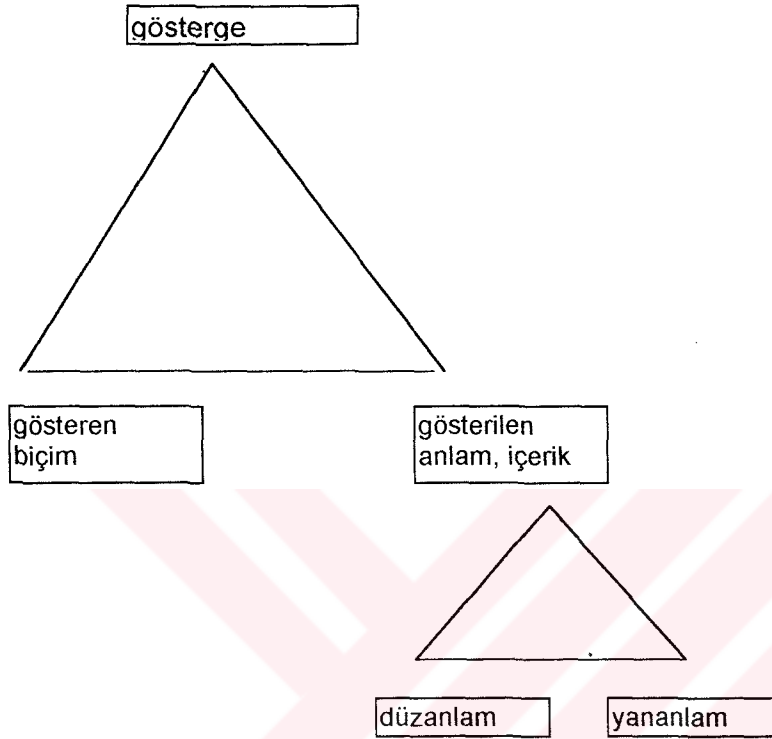
Bunlardan ilki, göstergenin çağrıştırdığı ilk kavramdır, düzenlam olarak tanımlanır. U. Eco' ya göre düzenlam, kavramın belirlenmiş bir alanda taşıdığı anlamsal değerdir (Aktaran F. Erkman, 1987; 72, Roland Barthes, 1993; 72). Bu bir kapı ise bize ilk anımsattığı şey içinden geçilip, başka bir ortama varılabilir olduğunu göstermesidir. Bilimsel dilde gerçek olguyla

kavram (gösterilen), kavramla bunu anlatan biçim (gösteren) arasındaki kaymalar en aza indirgenmek zorundadır. Her bilimsel gösterenin tek ve belirli bir düz anlamı olmalıdır. Bilimden, gündelik dil üstünden geçerek, sanata doğru gidildiğinde, düzanlamla göstereni arasındaki örtüşme yavaş yavaş keskinliğini yitirir. Düzanlam keskinliğini yitirdikçe, aynı gösterene bağlı anlamların sayısı artabilir, farklı yorumlar üretmek mümkün olabilir. İşte bu aşamada ortaya çıkan bu değişik anlamlara yananamlar denilmektedir (Erkman, 1987; 73). Yananamlar, düzanlamların yanısıra işaretlerin yüklendikleri ve ilettikleri anlamlardır. Bunlarda kültürel birikimler sayesinde çözülebilirler ve ilişkiler ağı içinde değer kazanırlar. Örnek vermek gerekirse zafer takı, içinden geçme eylemini düzanlamlamaktadır ama bunun yanısıra 'zafer', 'tören' gibi de yananamlar taşımaktadır (Eco, Aktaran Erkman, 1987; 92). Bu durumda "iki şeyden aynı anda söz etmek ve bunun aynı gerçekliğin iki yüzü olduğunu görmek mümkün olmaktadır" (Eco, 1991; 48). Mimari nesne ise işlevi düzanlamlamakta, ya da işlevin belirli bir ideolojisini, ya da başka şeyleri yananlamlamaktadır (Eco aktaran F. Erkman, 1987; 100).

Diğer taraftan Barthes' ın saptamasına göre de yananlam, düzanlamlı bildiriye nasıl kaplarsa kaplasın, onu tüketmez: Her zaman düzanlamdan geriye bir şeyler kalır (yoksa söylem olanaksızlaşır, yananlamlayıcılar da sonuç olarak hep kesintili, düzensiz ve kendilerini taşıyan düzanlamlı bildiri tarafından özümsemiş göstergelerdir (Barthes, 1993; 74). Olaya nesne bazında bakıldığında,

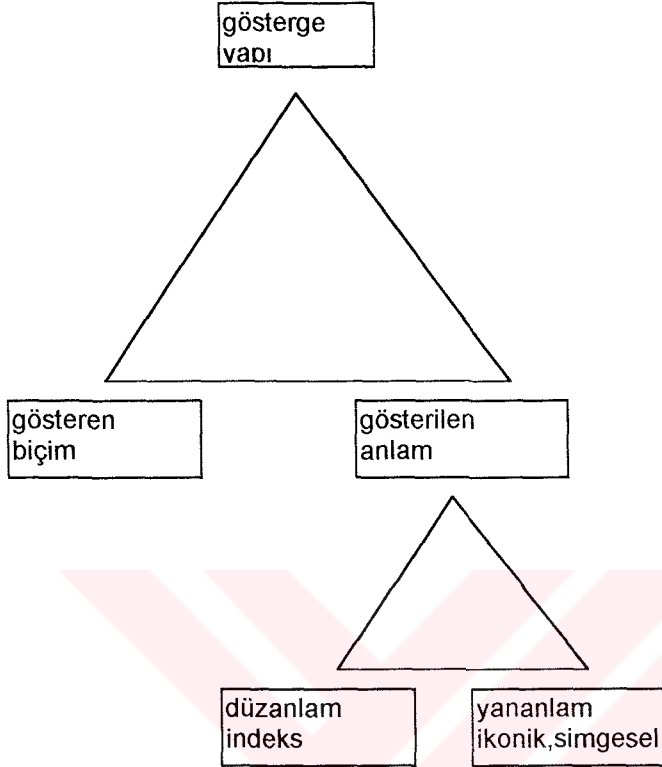
"nesne bir şeye yarıyan bir şey, buna göre, nesne, ilk bakışta, bir kullanım erekliliğinde, bir işlev olarak adlandırılan şeyin içinde tümünden yutulup gitmiş gibidir. ... Oysa ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan bu nesneleri, bizlerin katışıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanmamız; gerçekte ise bunlar, başka şeylerin taşıyıcısıdır, kendileri de başka şeylerdir. Anlam taşırlar. Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamı vardır diyerek tek cümlede özetleyebiliriz" (Barthes, 1993; 169).

Bu bilgiler ışığında yukarıda aktarılan göstergebilim şemasını aşağıdaki gibi yorumlamak daha doğru olacaktır:



Şekil 4.2. Önerilen gösterge şeması

Bu çözümlemede bizim için semantik ilişkiler (biçim, anlam ilişkisi) önem taşıdığı için yapılar semantik açıdan ele alınacaklar ve yine Broadbent' in mimari anlamda yorumladığı Pierce' in gösterge sistemi sınıflaması ile biçim ve anlam arası ilişkiler çözümlenecektir. Pierce, indeks göstergeyi işlev ile ilişkilendirmiştir. O halde biz indeks olanı düzanlam olarak da yorumlayabiliriz. İkonik ve simgesel göstergeler ise gönderme ile işaret ettikleri için yananlam altında toplanabilirler. Buna göre, anlam çözümlemesi ise Şekil 4.2 de önerilmiş olan şemanın aşağıda geliştirilmiş ve mimarlığa uyarlanmış biçimine göre yapılacaktır.



Şekil 4.3. Mimarlık çözümlemesi için önerilen göstergebilim şeması

4.2. Mimarlıkta Teknolojinin Varoluş Biçimleri

3. Bölümde bahsedildiği gibi, bireyden başlayarak, toplum katmanları, toplumu yönlendiren iktidarlar coğrafya üzerinde yer tutarken, güçlerini ifade etme çabası içindedirler. Bu çabalar ise mekana mimarlık etkinliği yolu ile

yansır. Erkin mekana yansıttığı anlatım, zaman ve mekana göre olduğu kadar, erki elinde tutanların güç kaynakları ve dayandıkları erk alanlarına da bağlıdır. Mekanın, yapının biçimlenmesinde bu faktörler son derecede önemli bir rol oynarlar. Erkin anlatımı söz konusu olduğunda ise sıradanlık istenilmeyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıradışılık olgusu türlü yollarla elde edilebildiği gibi teknolojinin yardımı ile de elde edilebilmektedir.

Sıradanlık söz konusu olduğunda nesne üretiminin temel girdisi olan teknolojinin kullanımı rasyonel bir davranış kalıbı sergiler. Sıradışılık söz konusu olunca, egemen söylem doğrultusunda var olan teknolojinin sınırlarının zorlandığı, ve yeni tekniklerin arayışına başlandığı görülmektedir. 19. ve 20. yüzyıllar bu bağlamda son derece önemli bir eşik hareketi oluşturmuştur. Toplumlar tinsel kültür boyutunda kendi yorumları ile biçimlenen demokrasi değerlerine, özdeksel boyutta ise üretim ilişkilerinde endüstriyel değerlere uygun niteliklere ulaşma çabası içinde olmuşlardır. Bunun sonucu ise:

- Erk alanında yeni toplum kesimlerinin egemenliği,
- Bu toplum kesimlerinin desteklediği ya da dayandığı yeni ideolojilerin, sistemlerin yaygınlık kazanması,
- Üretim süreçlerinde seri üretime yönelik yeni ürün ve yöntemlerin geliştirilerek yaygınlaştırılması söz konusu olmuştur.

Tarım toplumu kültürünün tüm değerlerini ve ilişkilerini alt üst eden bu yeni oluşum mimarlık etkinliğinin de yeniden biçimlenmesini, yeni ürün ve süreçlere dayalı teknolojilerin refah ve uygarlık simgesi olarak da yaygınlaşmasını doğurmuştur. Bu yaygınlaşma teknolojinin geniş bir coğrafyada rasyonel olarak kullanılmasını sağlamıştır. Mimarlık alanında ise, yeni erk sahiplerinin erklerini ifade etmek amacıyla, teknoloji simgesel anlamda kullanılmıştır. Tarih içinde nesneler, zaman, mekan ve ideoloji bağlamında anlam, simge taşıyan araç olmuşlardır. Mimari ürünün de bu

bağlamda kullanıldığı tezin başından bu yana çok kez tekrar edilmiştir. 20. yüzyılda ise erksel alanın ve tabanın değişmesi ile yeni erk sahiplerinin kendi değerlerini yansıtan, temsil eden, simge ve anlamların erk alanına bağlı olarak üretmeleri ve buna bağlı olarak ifade etmeleri ortamı doğmuştur. Simgelerin, yeni erk sahiplerinin temel alanı olan üretim, dağıtım, dolayısı ile yeni teknolojinin genel karakteristikleri çerçevesinde belirlenebilmesi olanağı doğmuştur.

Tarım toplumunu incelediğimiz zaman gördüğümüz gibi, toprağa dayalı üretim ilişkilerinde mimarlık var olan toplumsal değerlerin ve iktidar ilişkilerinin yansıması olarak varlık bulmuştur. Bu anlamda da teknoloji bu amaca yönelik bir araç olarak mimarlık etkinliğinde varlığını sürdürmüştür. Ancak anlatım, teknolojinin olanaklarının ve sınırlarının zorlanması durumunu oluşturmuş, anlatımın daha mükemmelleşmesi her zaman arzu edilmiştir. Bu anlamda baktığımızda, teknolojinin mimarlıkta iki ana biçimde varolduğunu söylemek mümkün olabilir:

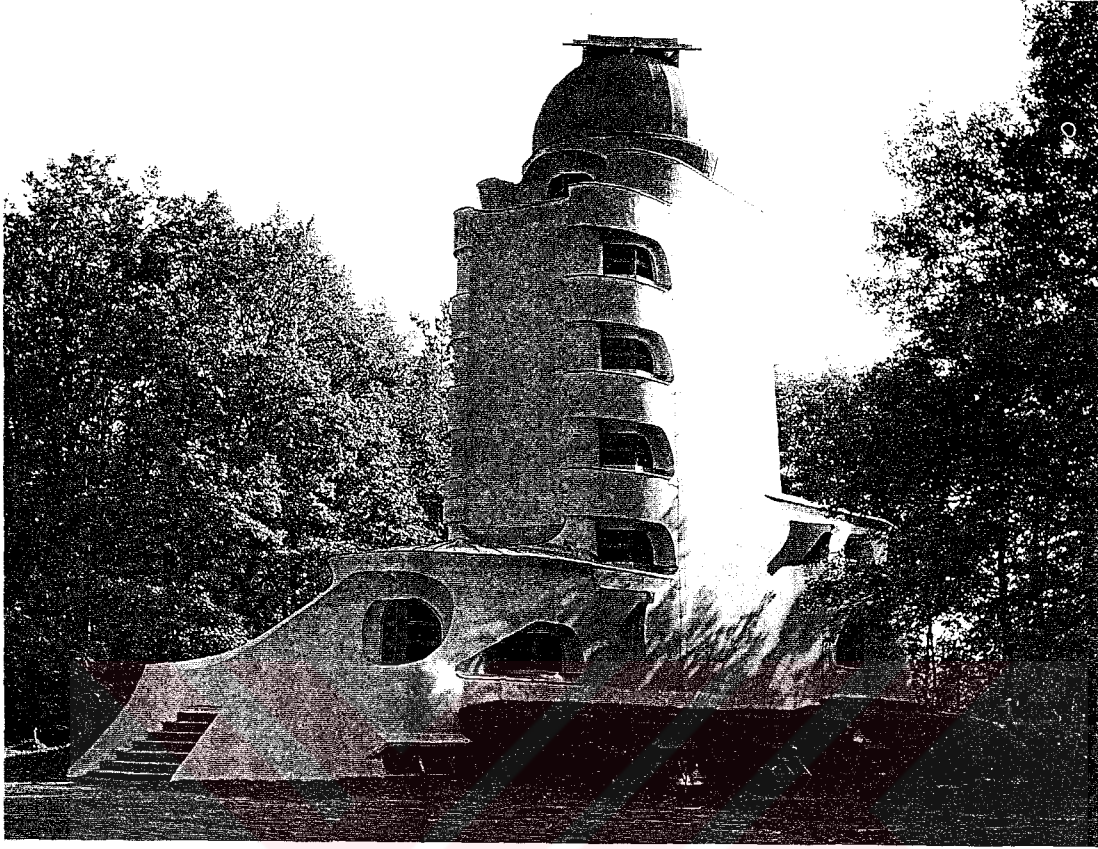
- Mimarlıkta teknolojinin bir yapım aracı olarak kullanılması, mimarlık etkinliğinin oluşumundan bu yana, teknoloji ile varolan ilişkisinin sürdürülme durumu
- Mimarlıkta teknolojinin bir anlatım aracı olarak kullanılması , 18. yüzyıl ile başlayan makina estetiği anlayışının günümüzde devam ettirilmesi durumu

4.2.1-Mimarlıkta teknolojinin bir yapım aracı olarak kullanılması

Doğal yapısı nedeni ile mimarlıkta bir yapım aracı olan teknoloji, "yapma" edimiyle birlikte kavramsal bir içerik oluşturmuştur. Yapma ediminin doğal arkaplanı olarak tasarlama, bu oluşumda önemli bir rol üstlenmektedir.

Çünkü yapı önce zihinde tasarlandıktan sonra gerçekleşebilmektedir. Yapım sürecinin tasarımın oluşma sırasında zihinde yer tutması, çözülmesi gereken sorunlardan biri olması, yapım sürecinin sorunsuz gelişebilmesi açısından önemlidir. Çağlar boyu mimarlık edimi böyle doğal bir birliktelik ve süreç içinde gelişmiş, teknoloji buradaki yapım amaçlı araçsal durumu içinde mimarlık ile birlikte hep varolmuştur.

Endüstri toplumunu incelerken ise, bu birlikteliğin ilişkisinin değişmekte olduğunu saptamıştık. Üretim ilişkileri ile birlikte bu ilişki değişmiş, ancak mimarlığa yansımaları, kuramsal olarak çok yaygınmış gibi görünse de aslında uygulamada sınırlı olmuştur. Daha açık söylemek gerekirse 20. yüzyılda teknolojinin mimarlıkta araç olma halini sürdürdüğü yapılar vardır, doğal olarak da olmaya devam edecektir. E. Mendelsohn' un Einstein kulesi, döküm kolaylığı olduğu için betonarme tekniği ile yapılmak üzere tasarlanmıştır. Mendelsohn, betonarme sayesinde, yapıların 'küb' kalıbından kurtulup, istenilen 'plastik form' u elde edebilecekleri içim mimarlığın da özgürleşebileceğini savunmuştur (Benevelo 1982; 77). Betonarme tekniği, Mendelsohn için bir araçtır. Ancak kalıp kurmanın zorlukları ortaya çıktığı için yapı tuğla ile yapılmış ve üzeri kalın bir sıva tabakası ile kaplanmıştır. Betonarme teknolojinin uygulanamayacağı ortaya çıktığında, mimar, bu tekniği sergileyecek bir başka tasarım düşünmemiş, aksine betonarme tekniği için yaptığı tasarımın aynısı yığma tekniği için uygulanmıştır. Bu da aslında anlatılmak ya da işaret edilmek istenenin teknoloji olmadığı, teknolojinin bu yapıda bir yapım aracı olarak kullanıldığı, anlatımın teknoloji üzerine yoğunlaşmadığını göstermektedir. Eğer öyle olsaydı, Mendelsohn bu amacı gerçekleştirmek için farklı bir tasarım yaparak amacına ulaşmak isterdi. (Resim 4.4). Bu konuda bir çok başka örnekler de vardır. Pier Luigi Nervi ve Felix Candela, mimarlıkta teknolojiyi bu anlamda kullanan isimlerden sadece iki tanesidir.

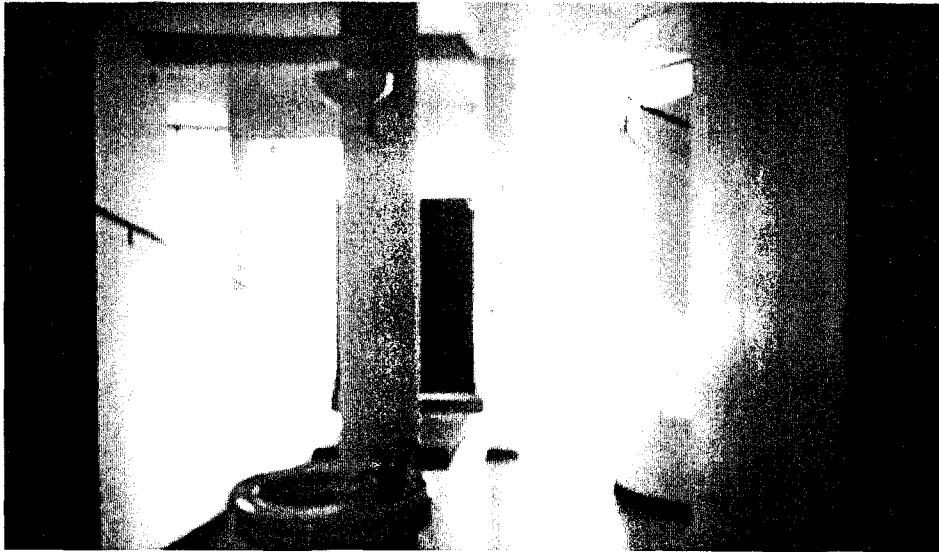
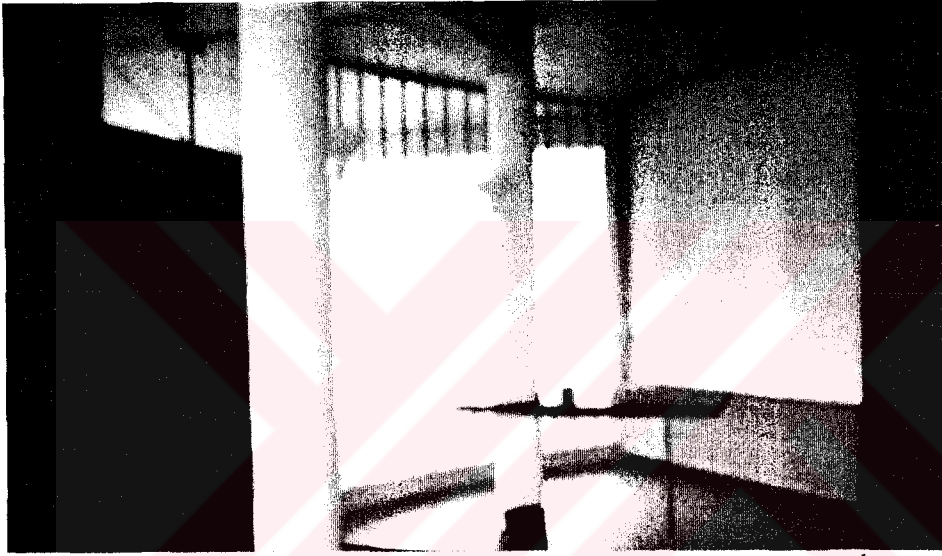


Resim 4.4 Einstein Kulesi, Postdam, E. Mendelsohn 1920-21

Kaynak: Trachtenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N. Abrahams, s. 514

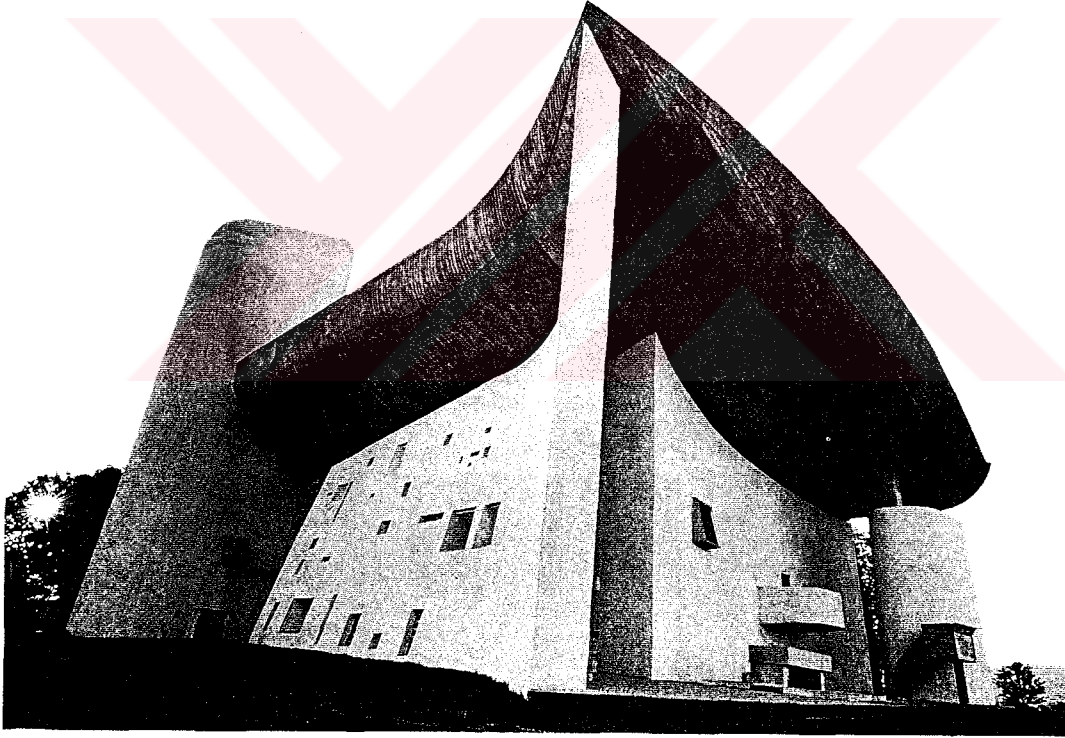
Aynı biçimde Le Corbusier de uygulamada, makinaya öykünmek yerine, betonarme tekniğinin mimarlık alanında daha mükemmel nasıl kullanılacağına ilişkin çalışmalar, tasarımlar yapmıştır. Le Corbusier, "Towards a New Architecture" adlı kitabında, mühendislik ve mimarlığın farklarını koyarken, "mimarlık, sanatın alanındadır, duyguların etkinliğidir, bu da yapı yapma eyleminin ötesinde bir durumdur. Yapı yapma, yapı elemanlarını bir arada ve ayakta tutmak amacını güder; mimarlık ise, bizi duygulamak amacındadır" (Le Corbusier, 1986;19) saptamasını yaparak, "makina ev" kavramını eleştirmiştir. Le Corbusier' nin Villa Savoye yapısı, dönemine ait bir çok yeniliği barındırır da (Lavabonun ve masanın kullanımı, kolonlarla olan ilişkileri) yapı "geleneksel ev" düşüncesinin çok uzağına

düşmemektedir. Sivanın ya da kaplamanın altında ne olduğu önemli değildir, önemli olan anlatılmak istenen sonuç görünümüdür. Bu anlayışı aktarmada ise, teknoloji yine araç olarak karşımıza çıkmaktadır. A. Colquhoun'un Modern Mimarlık için söylediklerinin (Bkz. Endüstri toplumu Modern Mimarlık altbaşığı) doğruluğı burada da karşımıza çıkmaktadır. Weissenhof Siedlung ta gerçekleştirilen tüm yapılar bu anlayışı taşımaktadır (Resim 4.5)



Resim 4.5 Villa Savoye, Le Corbusier, Masa ve Lavabo kullanımı,
Kaynak: L. Baydar

Yine Le Corbusier' nin daha geç bir ürünü olan Ronchamps Kilisesi ve diğerk yapıları aynı anlayışı aktarmaktadır. Yapının malzemesi ve tekniğinden öte, aktardığı duygu yükü önemlidir. Bu duygu yükü de insani değerlerle oluşturulmuştur. Bu değerler genelde maddi dünyayla ilgili değil, maddi dünya aracılığı ile tinsel dünyaya gönderme yapan değerlerdir (huzur, yaşam, ölüm, vb. gibi). Doğaldır ki bu duyguların varlığı yapının fonksiyonunun da bir uzantısı olarak tasarımı etkilemiştir.



Resim 4.6 Ronchamp Kilisesi, Le Corbusier, 1950-54

Kaynak:Tractenberg., Hyman., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, Harry N Abrahams, s.543

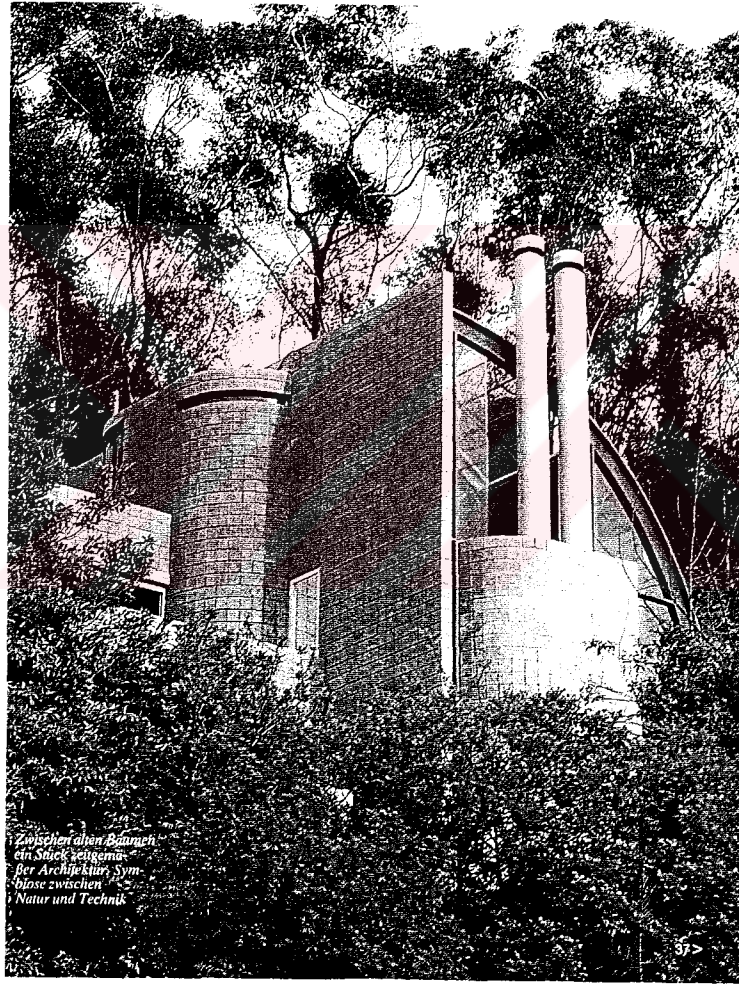
Benzer bir anlayış da Aalto' nun yapılarında vardır. Aalto' da önemli olan, öne çıkmış endişe, 'yer' e olan uyumdur (Bkz. Resim 3.18). Bu örneklerin sayılarını çok daha fazla arttırmak mümkündür. Bu dönem mimarlarının çoğu bu başlık altına girebilir. Modernizm sonrasında ise, bu eğilim süregelmektedir.

Humana Building' de Michael Graves, granit, cam ve çelik kullanımı ile klasisist bir anlayışla yapısını yapmıştır. Yapıda tasarıma semantik bir yaklaşım vardır. Yapının üst katlarında oluşan bir yay parçası biçiminde çıkmayı taşımak için kullandığı çeliğin anlatıma katılımı baskın bir biçimde değildir, bu malzemeyi, çevrede var olan dökme demirle yapılan köprülere atıf olarak kullanmıştır (Gandee, 1985; 107). Bu yapıda da bir erk anlatımının varlığı yadsınamaz. Bu anlatım da doğal olarak mimarlığın yapım aracı olan teknolojinin aracılığı ile gerçekleşmektedir. Ancak, teknolojinin vurgulanması ile değil (Bkz Resim 3.23).

Aynı biçimde, Broadbent' in sintaktik açıdan çözümlediği, Meier' in geçmodern bir yapısı olan el sanatları müzesinde (Frankfurt), strüktür, ışık ve mekan ile oynayarak bir mimarlık dili yaratmıştır. Yapıdaki betonarme kullanımı Le Corbusier' nin betonarme kullanımını anımsatacak biçimde, mimarlığa içkin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle mimarlığın kendisini temsil etmektedir (Resim 4.2).

Diğer taraftan yapım süreçlerini hızlandırmak, ucuz yapım yöntemleri kullanmak için teknoloji araç olarak kullanılır. Burada anlam ve bağlam göz ardı edilir ya da minumumda tutulur. Bu durumda da teknoloji yine araç olma durumundadır. Amaç hızlı, seri ve ucuz üretmenin dışında, başka bir endişe yoktur. Tek endişe, bu amaçlara uygun ucuz ve verimli teknolojiyi geliştirmektir. Kayar kalıp, hücre kalıp gelişimini, prefabrik konut üretimini bir noktaya kadar bu tip bir endişeye bağlayabiliriz.

Mimarlıkta son yirmi ya da otuz yıl içinde saldırgan teknolojiye (çevre kirliliği, silahlanma v.b.) karşı gelişen alternatif teknoloji arayışları da yansımaları bulmuş, ekolojik bir yapı / yaşam gerçekleştirmeye yönelik mimari arayışlar söz konusu olmuştur. Burada da amaç bu alternatif teknolojiyi sergilemek değil, bu teknolojinin olanaklarından faydalanarak çevreye en az zarar vermek, enerjiyi minimal kullanmak, atığı en az noktaya çekmektir. Burada da teknoloji yine araç konumundadır. Kendi enerjisini üreten yapılar bu konuda örnek olarak vermek olanaklıdır (Resim 4.7).



Resim 4.7 Los Angeles' te bir konut, R. Kappe, 1977.

Kaynak: Hauser, 1986, 4, s. 37

4.2.2. Mimarlıkta teknolojinin bir anlatım aracı olarak kullanılması

Daha önce de belirtildiği gibi endüstri, toplumunun gelişmesi ile birlikte gelen bir olgudur. Toplumun değişen üretim ilişkilerinde öncü değişim teknoloji alanında meydana geldiği için en yeni olan ve üretim alanında gerçekleşen olarak başat bir konuma gelmiştir. Teknolojinin bu dönemde bilimsel bilgidен yararlanması Aydınlanma ruhunun da bilimsel olanı yüceltmesi bu gelişimi ivmelendirmiştir. Üretim, ulaşım, iletişim ve mimarlık bu atmosferden en çok etkilenen dallar olmuştur. Ulaşım ve iletişim alanları, devrimsel nitelikte değişimlere maruz kalmışlar, bu durumda mimarlık da kendisi için aynı devrimsellik atmosferini yaratmak istemiş, ideoloji ve teknolojiyi özdeşirmeye çalışmıştır.

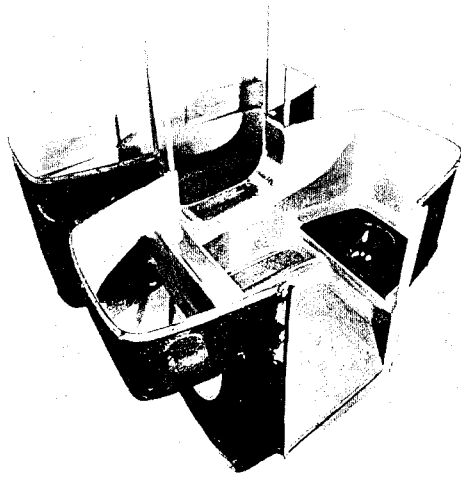
Mimarlık bunu yaparken teknolojinin somut ve devrimsel ürünü olan makinayı model olarak almayı hedeflemiştir (Bkz U. Conrads Manifestolar, s. 21, 73, 80, 81, 103, 109 - 116). Makinayı model olarak almak ise dönem makinalarının malzemeleri, yapım yöntemleri, ve görünüşlerinden, biçimlerinden faydalanarak mimarlıkta ona öykünmek biçiminde gelişmiştir. Bu da mimarlık tarihine makina estetiği olarak geçmiştir. Bu yaklaşım genelde teoride kalmış, pratikteki sayısı çok fazla olamamıştır.

Yukarıda verilen Villa Savoye örneğine karşıt bir örnek olarak burada Buckminster Fuller' in Dymaxion Evi tasarımını verebiliriz. Burada yapılmak istenen "araba, uçak endüstrileri gibi dünya çapına yaygınlaşmış bir 'ev' endüstrisinin prototipini" oluşturmaktır. Fuller burada, evi oluşturan elemanları tek tek yeniden tasarlamak değil, tüm organizasyonu eleştirel bir çalışmadan geçirip, yeniden keşfetmek, bir ev yerine 'ev sistemi' oluşturmak istemiştir (Bonta, 1979; 41). Alışlagelmiş ev geleneğinden farklı bir yaklaşımla, bir 'yeniden keşif' yapma, bu keşfi de, varolan endüstriyel olanaklarla, endüstri malzemelerinin görsel algılanması ile gerçekleştirmek bir amaç haline dönüşmüştür. Bu örnekte, Villa Savoye' da biricik olma

endişesi, yani, o durum için gerçek olması gereken bir tasarım anlayışı yerini, bu örnekte her durum için gerçekleştirme, seri üretim için bir prototip oluşturma endişesine bırakmıştır (Resim 4.8, 4.9). Villa Savoye' da lavabo kullanımı o durum için özel oluşturulmuştur. Dymaxion' da ise banyo modülü her durum için yapılmış, uçağın ıslak hacim modülünden farkı kalmamıştır.



Resim 4.8 Dymaxion Evi, B. Fuller, 1927.



Resim 4.9 Prefabrik ıslak hacim, B. Fuller, 1938.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 10

Bu durumda mimarlık etkinliğinin kısıtlı bir bölümü için 18. yüzyılda "makina estetiği" ile başlayan serüven, 60' lı yıllarda Archigram grubunun proje aşamasında kalmış çalışmalarında sürmüştü, 70' li yıllarla birlikte "high technology" (kısaltılmış adı ile de high tech) olarak devam etmeye başlamıştır. Bu anlayışı benimseyen mimarlar görsel kod (visuellen kodes, visual code, Charles Jencks, 1988) olarak ileri teknoloji olarak literatürde kullanılan, metal (çelik, alüminyum ve benzeri), cam gibi malzemeler ile makina estetiğini kullanarak, artık zihinlerde yer etmiş teknoloji imgesini çağrıştırmışlardır.

Bu gelişmenin altyapısı, özellikle cam ve hafif metal teknolojisinin endüstri boyutunda seri ve yaygın üretimi ile de oluşmuştur. Bu noktada makina estetiği bağlamında teknolojinin vurgulanması, onun endüstri niteliği ile olacağı açıktır. Metal, cam ve plastiğin, eleman boyutunda seri üretimi ise bu vurgunun teknik olarak kullanılmasını kolaylaştırmaktadır.

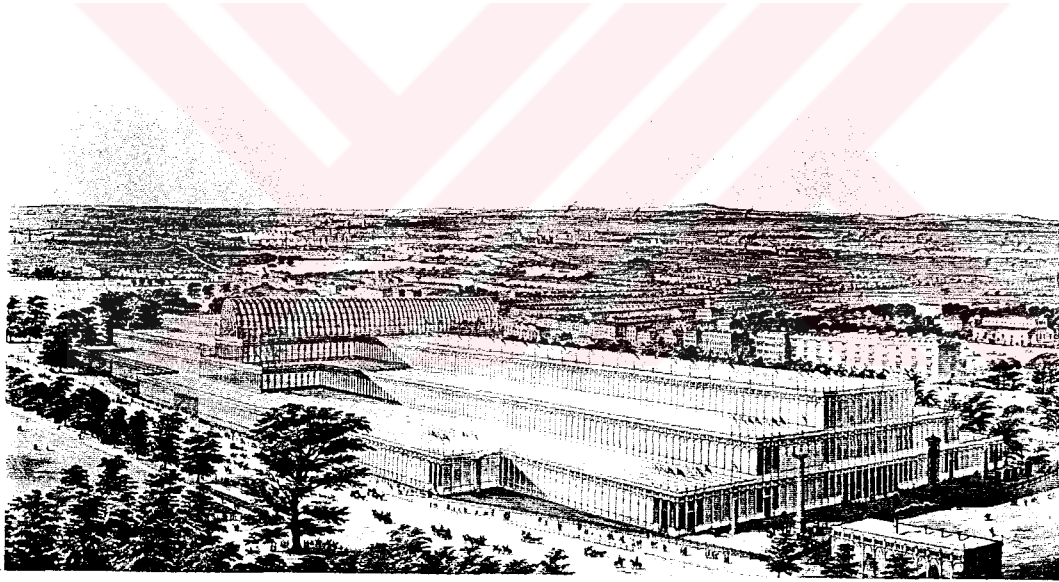
Yukarıda aktarılanların ışığında örnekler göstergebilimin yöntemleri ile analiz edilerek kanıtlanmaya çalışılacaktır.

4.3. Örnekler:

Yukarıda anlatılan ortamlarda endüstri devriminde ortaya çıkan yöntemlerle yapılmış ve bu yöntemleri bir anlatım aracı olarak kullanan pek çok örnek vardır. Crystal Palace (Londra 1851), Makina galerisi 1889), Eiffel Kulesi (1889), eşzamanlı yapılan pasajlar, istasyonlar bu bağlamda örnek oluşturmaktadırlar. Crystal Palace' ın yapım süresinin çabukluğu, işverenin bu yapıyı tercih etmesi açısından rol oynadığı gözden kaçmamıştır, ancak işverenin sergilenen işler ve üretim süreci bağlamında bu yapıyı sonuçta temsil niteliği açısından yeğlediği de açıktır. Bu endişenin benzeri Makina

Galerisi (1889 Paris) için de geçerlidir. Crystal Palace bu tartışmaların simgesel olarak başlangıcını oluşturduğu için birinci örnek, Eiffel Kulesi ise açtığı tartışmalar, yapım yöntemi ve anlamı için çok önemli bir yer tuttuğundan ikinci örnek olarak seçilmiştir. Diğer bir örnek, Eiffel ruhunu 1970'li yıllara taşıyan Pompidou Merkezidir. Diğerleri ise, aynı anlayışı ileri yıllara taşıyan, literatüre girmiş, kamuda tartışma yaratmış, Lloyd's, Shanghai Bank, Aachen üniversite kliniği gibi önemli yapılardır. Imnos Fabrikası ise yapı türü olarak üretimi ve endüstriyi doğrudan temsil etmesi ve bağlamının teknoloji tarafından oluşturulması açısından ele alınmıştır.

4.3.1. Crystal Palace

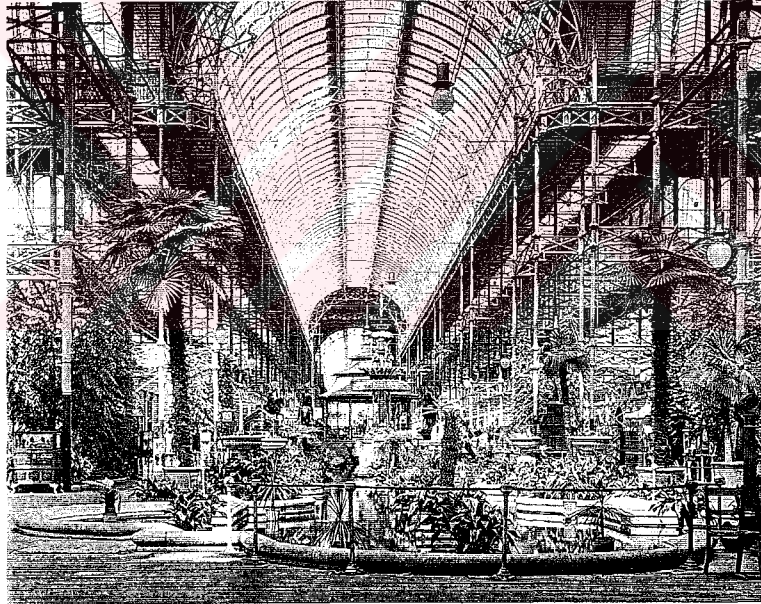


Resim 4.10 Crystal Palace, Londra, J. Paxton 1851.

Kaynak: Thorne, 1984, "Crystal Palace" The Architectural Review, July, s.49

1851 Londra büyük Fuarı için inşa edilen Crystal Palace tezin başından bu yana tartışılan konular açısından önemli bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Fuar komisyonu tarafından atanan yapı komitesinin açtığı yarışmaya katılan 245 öneri proje arasında aslında demir ve cam konstrüksiyonlu olanlar da yer almışlardır. Birincilik Hector Horeau' nun

demir ve camdan oluşan yapısına verilmiş, ancak, uygulamadan sonra sökülecek olan bu yapı ve benzeri olan diğerleri, iskelet elemanlarının çok iri ve sökümünden sonra kullanılamaz oluşu nedeni ile uygulanamaz bulunmuştur (Benevelo, 1982; 1. cilt. 147). Komite, sonunda kendisi bir öneri geliştirmiş ve bu önerinin uygulanması için çeşitli firmalardan öneriler istenmiştir. Böylelikle daha önce sera inşaatları tasarlamış ve yürütmüş baş bahçıvan Paxton' un bu sürece katılmasının yolu açılmıştır. Paxton, komiteye projesini vermiş, aynı zamanda da çizimlerini "Illustrated" adlı gazetede yayınlamıştır; bu popülerlik kazanma, kamu oyundan destek alma adına olumlu bir girişim olmuştur. Haziran 1850'de Paxton' un önerisi kabul edilmiş ve inşaat iki ay içinde başlamıştır (Thorne, 1984; 50/7).

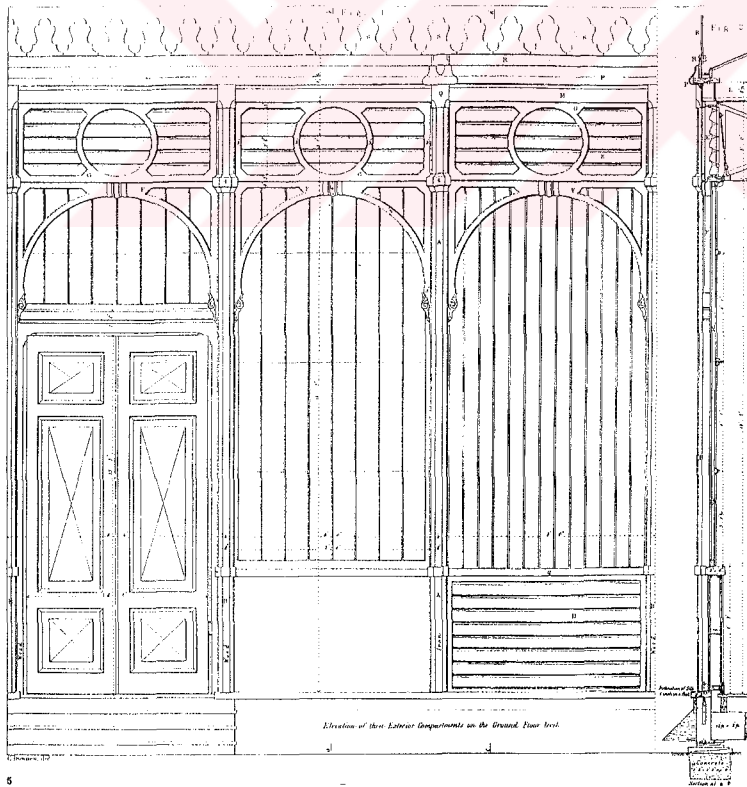


Resim 4.11 Crystal Palace iç mekan (Sydenham' da tekrar kurulduğu hali)

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.21

Aslında yapı farkedildiğinden çok daha fazla ahşap kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Ana kolonlar demirden yapılmış, ama ara kolonlar, çatı,

nefin kaburgaları, tüm camevleri, zeminde kullanılan ve bir parça opaklık sağlayan duvar panelleri ahşaptan gerçekleştirilmişlerdir. Bütün bu farklı malzemeye, ve tasarlanan teknik detaylara rağmen (yağmur sularının kolonların içinden alınıp, yapı altında toplanıp, kanalizasyona verilmesi, yapının içinde yoğunlaşan suyun eğri yüzeyler yolu ile toplanıp, yağmur borularına iletilmesi gibi), öngörüldüğü gibi dört ay içinde ve saptanan fiyata bitirilebilmiştir. Yapı tam anlamıyla prefabrike elemanların montajı yolu ile gerçekleştirilmiş, ve bu konuda hayranlık uyandırmıştır. Yapı Hyde Park' tan sökülüp, Londra'da Sydenham' da tekrar kurulduğunda ise kullanılan ahşap miktarında önemli düşüş olmuştur. Estetik endişelerle bu kez ana sahnlar cam tonozlarla örtülmüştür Bu tonozların Paxton tarafında mı, yoksa Fox Henderson tarafından mı önerildiği belirsizliğini korumaktadır (Thorne, 1984; 52/7) . Yapıda yangına karşı öngörülen yağmurlama sistemine rağmen (Friebe, 1983; 21) yapı bir yangına yenik düşerek 1936' da yok olmuştur.



Resim 4.12 Crystal Palace, ahşap zemin duvar detayları

Kaynak: Thorne, 1984, "Crystal Exemplar", TheArchitectural Review, July, s.50

Yapının projesinin elde ediliş biçimi, özellikle tasarımcısının mimar olmayışı, doğaldır ki, mimarlar tarafından büyük tepki ile karşılanmasına neden olmuştur. Bu durum daha önce tartışılan mimarların etkinlik alanlarının mühendisler tarafından işgal edilmesi tartışmalarını gündeme getirmiştir. Yapıda demir kullanımına etik açıdan karşı çıkan John Ruskin, “mekanik yaratıcılık, resim sanatının ve mimarlığın aslı olamaz, boyutların büyüklüğü ise tasarımın asilliğini içermek zorunda değildir”, saptamasıyla bu duruma karşı çıkmaya çalışmıştır (aktaran, Thorne, 1984; 52). Ruskin’ le birlikte mimarlar da “Paxton’u mükemmel olarak algılayan kamuoyunun aslında bu kadar deneyimsiz birinin mimari biçimin gramerini anlayacağını sanarak aldanmış” (a.g.e) olduğunu savunmuşlardır. John Ruskin, eleştirilerine devam etmiş,

“Crystal Palace’ ın temsil ettiği fiziksel gayretin ölçüsü çok büyüktür. Buraya kadar iyi, ancak bana göre bu gayretin ölçüsü tek bir düşünce içinde kendisini tüketmektedir..., büyük bir olasılıkla da entellektüel bir zihinden geçen diğer binlerce düşünceden daha değerli olmayan bir düşüncedir. Yani söylemek istediğim şimdiye dek yapılanlardan daha büyük bir sera inşa etme düşüncesidir. Bu düşünce ve alışık olduğumuz cebir, insanlığın tinini bunca camla ifade etmeyi tercih etmiştir” (aktaran Friebe. W, 1983; 21)

sözleriyle yapının aslında estetik değerinin olmadığını vurgulamıştır. Lothar Bucher ise yapının insan ölçeğinden kavranamadığını, bütün çizgilerin uçup, kaçıp sonsuza uzandığını yapı dilinde ise gereksiz bir ekonomi olduğunu iddia etmiştir (aktaran Friebe.W, 1983; 22). Yine Bucher, bu sabit elemanlarla inşa edilmiş olan yapıya baktığında insanların, mimariye şimdiye dek bakış kriterlerinin artık geçerliliğini yitirdiğini görebildiklerini saptamıştır (aktaran Benevelo, 1982; 1. cilt; 153). Gerçekten de yapı aldığı bu eleştirilerin yanı sıra, devrimci tavrıyla büyük alkış toplamıştır.

Aslında yapının önemi yalnızca statik problemlerinin çözümü, prefabrikasyonun yaşama geçirilmesi ya da teknik yenilik ve kararlarda değil, yeni bir ilişki biçimi içinde teknik araçların temsil ve anlatımsal amaçlı kullanılabilme yolunu açmasındadır. Bu yapıdan sonra 1853 New York Fuarı, 1854 Alman Endüstrisi Sergisi, 1855 Paris Dünya Fuarı ve daha sonraki yıllarda bir çok başka sergi ve fuarlarda Crystal Palace benzeri, aynı anlayışla yapılan yapılar gerçekleştirilmiştir.

Yapıyı semantik boyutu ile ele alırsak, tamamıyla simgesel bir anlayış söz konusudur. Aslında yapı indeks bir anlayışla planlanmış gözükse de bu aldatıcıdır. Çünkü yapının tamamıyla şeffaf tasarımlanmış oluşu ile zemin duvarlarının ahşap panellerle kapatılmış olması çelişkili bir durum ortaya çıkartmaktadır. Yine bu şeffaflığın getirdiği ısı ve ışık sorunu cam çatı yüzeylerinin üzerine gerilen bir perde ile ve bu perdenin yılın sıcak günlerinde su ile ıslatılması yolu ile çözülmeye çalışılmıştır. Bu perdenin bir görevi de zayıf cam yüzeyleri dolu yağışından korumaktır (Friebe, W, 1983; 21). Bu açılardan ele alındığında yapının malzeme ve biçiminin seçiminin fonksiyon gereği yapıldığını söylemek zordur.

Simgesel açıdan yapı ve malzemeleri, bu malzemelerin kullanılış biçimi İngiliz teknolojisi ve özellikle endüstrisini tam anlamıyla temsil etmektedir. Endüstri ve teknolojinin tam da sergilendiği, onun insanlara ve diğer uluslara tanıtıldığı bu ortamda simgesel bir yapı kullanmak ulusça önemli sayılmıştır. Nitekim tüm dünya onu İngiltere'nin dünya tasavvuru ve liderliğinin bir simgesi olarak kabul etmekte gecikmemiştir. Yarışma jürisinin de kararı, (Horeou' nun projesini birinci seçerek) baştan böyle bir anlatımın yeğlendiğinin, klasik anlatımın ise dışlandığının göstergesidir.

Dönemin Rus edebiyatında önemli bir yer tutan Çernişevski için Crystal Palace modernliği temsil etmektedir ve modernliğe doğru büyük tarihsel sıçrayışı gerçekleştirdikleri takdirde elde edecekleri yeni özgürlük ve

mutluluk tarzlarının bir simgesidir. Dostoyevski ve onun kahramanı için de yapı modernliği temsil etmektedir, ancak aynı zamanda modern hayatta kötü ve tehlikeli olan her şeyi, modern insanın gardını alarak korunması gereken her şeyi de simgelemektedir (aktaran Berman., 1994; 279). Dostoyevski burada yapıyı insanın kişisel özerkliği için tehlikeli bulmaktadır (A.g.e; 301). Bu tehdit ise yapının teknoloji ve aslında endüstrinin mükemmel bir temsil aracı olmasında yatmaktadır.

4.3.2. Eiffel Kulesi:



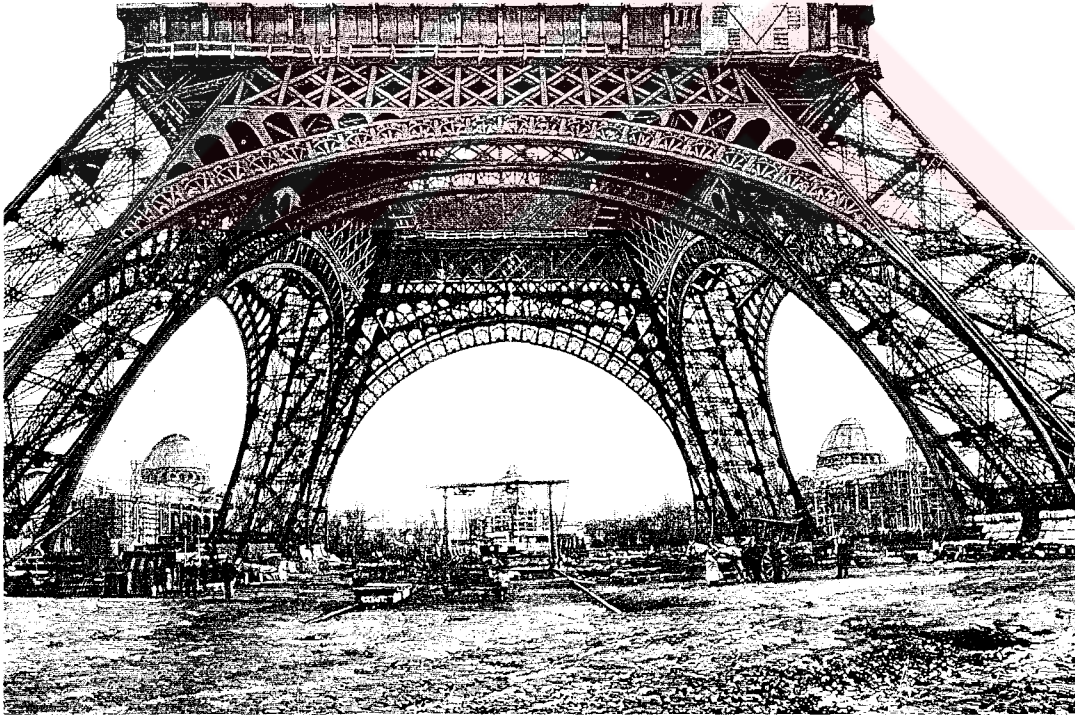
Resim 4.13 Eiffel Kulesi, Paris, G. Eiffel, 1889.

Kaynak: Fiebe, 1983, Architektur der Weltausstellungen, Kohlhammer, s.103

"Biz yazarlar, heykeltıraşlar, mimarlar, ressamalar, Paris' in bugüne kadar hiç dokunulmamış güzelliğinin tutkun aşıkları, değeri bilinmemiş Fransız zevki adına, tehdit altındaki Fransız sanatı ve tarihi adına, başkentimizin tam ortasına yararsız ve canavar görünümlü Eiffel Kulesinin dikilmesine var gücümüzle, tüm öfkemizle karşı çıkıyoruz. Paris kenti giderilemeyecek biçimde alçalmak ve çirkinleşmek için, bir makina yapımcısının tuhaf ve ticari hayallerine daha uzun süre katlanabilecek midir? Zira, ticari Amerika' nın bile istemediği Eiffel Kulesi, Paris' in ayıbıdır, bundan hiç kuşkunuz olmasın. Herkes hissediyor, herkes söylüyor bunu, herkes derin üzüntü duyuyor

bundan ve bizler de bu kadar yerinde bir telaşa kapılmış dünya kamuoyunun zayıf bir yankısından başka bir şey değiliz. Ve nihayet, yabancılar sergimizi ziyarete geldiklerinde şaşırıp 'Ne yani? Fransızlar o kadar övündükleri zevkleri konusunda bizlere bir fikir vermek için bu berbet şeyi mi buldular?' diye haykıracaklardır. Bizlerle alay etmekte haklı olacaklardır, yüce gotik yapıların Paris' i, Puget' nin Paris' i, German Pilon' un Paris' i, Jean Goujon' un Paris'i Barye' nün vd' nin Paris' i Mösyö Eiffel' in Paris' i haline gelecektir." Le Temps 14. şubat 1887 (Barthes, 1996; 7)

Yukarıdaki paragraf, Opera binasının tasarımcısı Garnier' in önderliğinde (Friebe,1983; 98) bir çok ünlü Paris sanatçısının imzaladığı "sanatçılar protestosu" ndan alınmıştır ve yapılmakta olduğu dönemde Eiffel kulesinin topladığı eleştirilerin bir göstergesidir. Bu eleştirilere yanıt olarak Gustav Eiffel kulenin tüm kullanımlarını sıralamış (aerodinamik ölçümler, kullanılmış olan gerecin direncine ilişkin incelemeler, radyoelektronik konusundaki araştırmalar, meteoroloji gözlemleri gibi bir mühendisin sıralayabileceği bilimsel kullanımlardır) ve çağın ruhuna uygun yararlar öne sürmüştür.



Resim 4.14 Eiffel Kulesi, taşıyıcı olmayan kemerleri ve ayaklar

Kaynak: Fiebe, 1983, Architektur der Weltausstellungen, Kohlhammer, s.106

Ronald Barthes' e göre Kule, başta bir bilim tapınağı haline getirilmek istenmiş, ancak bu da bir eğretilme olarak kalmıştır (Barthes, 1996; 13). Aslında yukarıda Eiffel' in sıraladığı işlevler değil, Kule' nin doğmasına asıl neden olan şey demir, çeliğin seri üretiminin ülke için önemi ve üretim teknolojisinin ülkenin gelişmişlik ve güçlülük göstegesini olmasıdır. Dolayısı ile asal etmen, teknolojinin aldığı boyut nedeni ile kendisidir. Mimarlık etkinlik alanı içine demirin bir yenilik olarak dalmasıdır. Sanatçıların protestosunda da görüldüğü gibi öfkelenilen konu da budur. Eiffel mimarlık etkinliğinin mühendislik pratiğine geçişini de bir anlamda simgelemiştir.

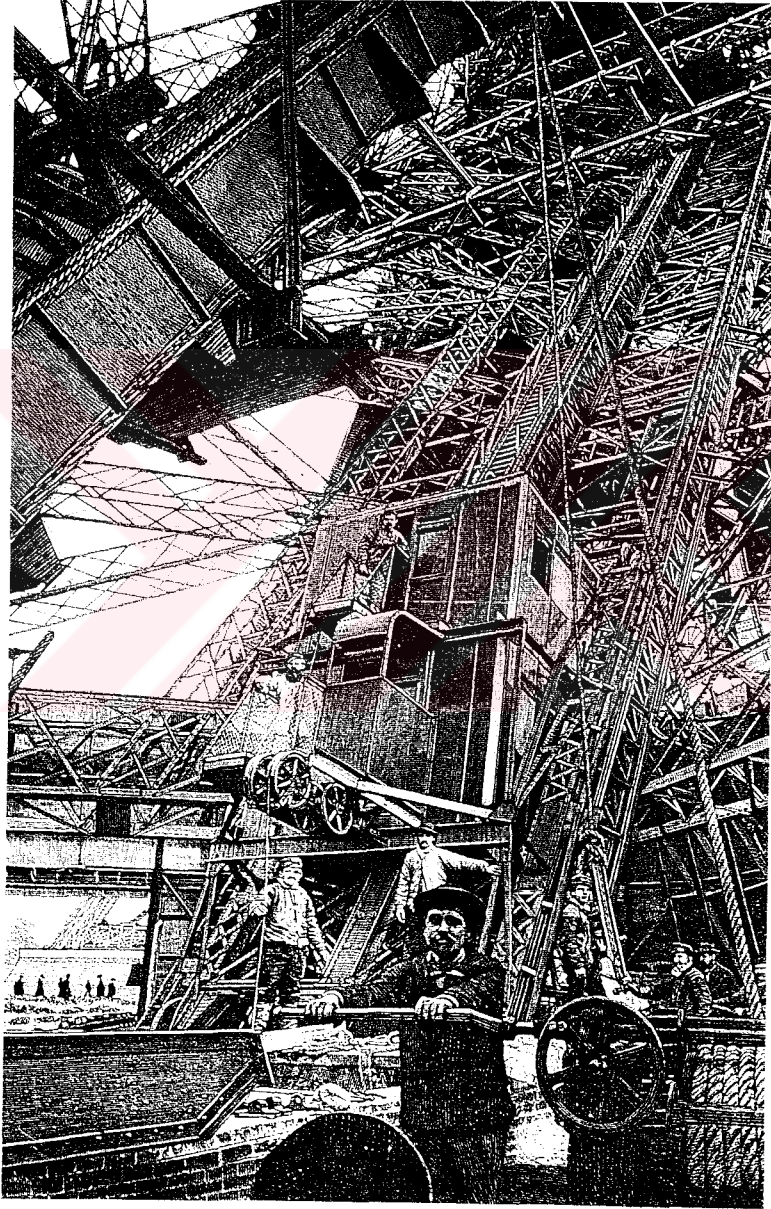
Diğer taraftan bir başka önemli konu Eiffel' in yapılmasında en büyük desteklerin burjuvaziden, diğer bir deyişle endüstrinin kendisinden, sermaye sahiplerinden gelmiş olması ve bu anlamda onları temsil eden bir 'simge kule' olarak inşa edilmiş olmasıdır. Dolaylı olarak da Fransa ve özellikle Paris' in de aynı nedenlerle haklı olarak temsil edilme talebidir. İşte bu noktada başa dönerek, 3.3. altbaşlığın bahsedilen, Heidegger, Marcuse ve diğerlerinin endişe duyduğu teknoloji biçimi işte bu biçimde kendisini insanlara dayatmaya, mimarlık alanında var olmaya ve meşrulaşmaya çalışmış, bu örnekte de başarılı olmuştur. Bu temsil daha önceki gibi yörenin malzemesi olan taş ile değil, dünyanın endüstrileşmiş her noktasında özdeş biçimde üretilen demir ile gerçekleştirilmiş, böylelikle endüstrinin evrensel dili, malzemesini bulmuştur. Endüstrinin yaygın olarak ürettiği bu malzeme makina yapımında da kullanıldığı için makina estetiği geçerli kılınmak istenmiştir.

Yine Barthes' a göre

"Kendi varlığı gereği Kule yüzyıllardan beri süregelen plastik güzellik fikri karşısına, o zamandan başlayarak bütün dünyaya egemen olan yeni bir değeri, bir işlevsel güzellik değerini çıkarıyordu. Gerçekten de Kule 'yararsız' bir nesne olmakla birlikte gerekliliğini teknik alana borçludur: Güzeldir, çünkü gerekli olan şeyin özelliğinden doğmuştur. ... Demek ki Kule salt tekniğin

gücünü, o zamana kadar sanata boyun eğmiş olan nesneler (önemli yapılar) üstündeki gücünü benimser” (Barthes, 1996; 27).

“Bakış ve nesne olarak Eiffel Kulesi -belki de onun en yoğun yaşamı buradadır- aynı zamanda bir simgedir, ve bu rol hiç umulmadık bir gelişme göstermiştir. Kuşkusuz Kule devrimi (devrimin yüzüncü yılıydı) ve Sanayi’yi (Sanayinin Büyük Sergisinin yılıydı) simgemeliydi” (Barthes, 1996; 30).



Resim 4.15 Eiffel Kulesi, asansörler.

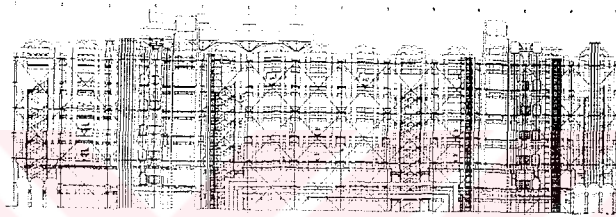
Kaynak: Fiebe, 1983, Architektur der Weltausstellungen, Kohlhammer, s.104

Barthes' ın bahsettiği işlevsel güzelliğin yanında aslında işlevsel olmayan güzellik de kulede yer almıştır. Birinci galerinin altında yer alan dev kemerler aslında statik fonksiyona sahip olarak tasarlanmamıştır (Resim 4.14). Bu kemerler yapının estetiğine katkı olarak, ve bu yapı biçiminin köprülerden gelişmiş olduğunun vurgulaması olarak yer almıştır (Friebe, 1983; 96). Ancak yine Barthes' ın vurguladığı gibi gerçekten de zaman ve mekan olarak teknoloji kendisini ve arkasında olan gücü simge haline getirmeyi başarmıştır. Hem öylesine başarmıştır ki başta çağın ruhu, teknolojinin simgesi bu simgenin geçerli olduğunun kanıtı olması amacı ile yapılmış, ancak sonradan sökülmesi gerekirken sökülmemiş Paris' in simgesi olarak her türlü turistik eşyanın üzerinde yer almış, popülist bir kimliğe bürünmüştür.

Yukarıdaki saptamaları toparlamaya çalışırsak, Eiffel Kulesi semantik açıdan incelendiğinde, yüklendiği anlamları çözümlmek mümkün olabilir. Sonuçta bir “anıt” kule olarak inşa edilmesi, ya da bir başka deyişle, anıt olma hali onda yan anlamların varlığına işaret eder. İleri teknoloji ötesinde anlamlar yüklenmesi onun semantik olarak simgesel bir gösterge olduğunu göstermektedir. Broadbent' in uyarısı anımsandığı zaman, simgesel göstergelerin kültürel olduklarını unutmamak gereklidir. Ancak Eiffel Kulesinin yapıldığı tarih 1889 da artık endüstrinin yeni malzemeleri belleklerde yer etmiş, öğrenilmiş bir malzeme haline gelmiştir. Dolayısı ile mesaj kolaylıkla herkes tarafından algılanabilir niteliktedir. Kulenin düzenlamı, Uluslararası Fuarı simgeleyen, içinde seyir, yemek yeme ve oturma işlevlerinin barındığı bir kule olmasıdır. Simgesel olarak bakıldığında ise, yananlamı teknolojiyi ve çağın ruhunu, teknolojinin arkasındaki erk alanlarını temsil etmektedir. Erk alanları ise büyümekte ve gelişmekte olan teknolojinin güdümünü elinde bulunduran endüstri sahipleri, onların sermayeleri, ve onların üzerinde yer aldıkları toprağın, dolayısı ile ulusun diğer uluslar üzerindeki yaptırımları, özellikle ticari konumlarıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi yapımı sırasında, oluşan polemiklerde kulenin lehine

olanlar da onlardır. Artzamanlı bakıldığında ise Kule Paris' in simgesi haline gelmiş, bugün Louvre' dan çok daha fazla ziyaretçi akınına uğramaktadır. Ancak bugün de onun insanlığın teknoloji serüveninin bir göstergesi olarak algılandığı kesindir.

4.3.3. Pompidou Kültür Merkezi



Resim 4.16 Pompidou Kültür Merkezi, Paris, R. Piano, R. Rogers, 1971-77.

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.325

"Mimari Eleştiri Yazıları"nda A. Colquhoun, kültür sözcüğünün her ülke tarafından farklı yorumlandığı ve onun gelişmesi için her modern devletin sorumluluk duyduğu, ancak bunun gerçekleşme biçiminin her ülke için farklılık gösterdiğini belirtmiş, Fransa' da sözcüğün soyutluluğunun ona önünde durulmaz bir erk kazandırdığını öne sürmüştür (Colquhoun., 1981; 107). Bu merkezle ilgili, baş yöneticilerinden biri olan C. Mollard' ın kitabından yaptığı alıntıyla Colquhoun bu iddiasını kanıtlamaktadır:

"Beaubourg (Pompidou Merkezi) ... bir başkanın zevkleri ve önyargıları ile Fransız halkının *hala örtük* emellerinin yanyana gelişidir" (a.g.e s.107).

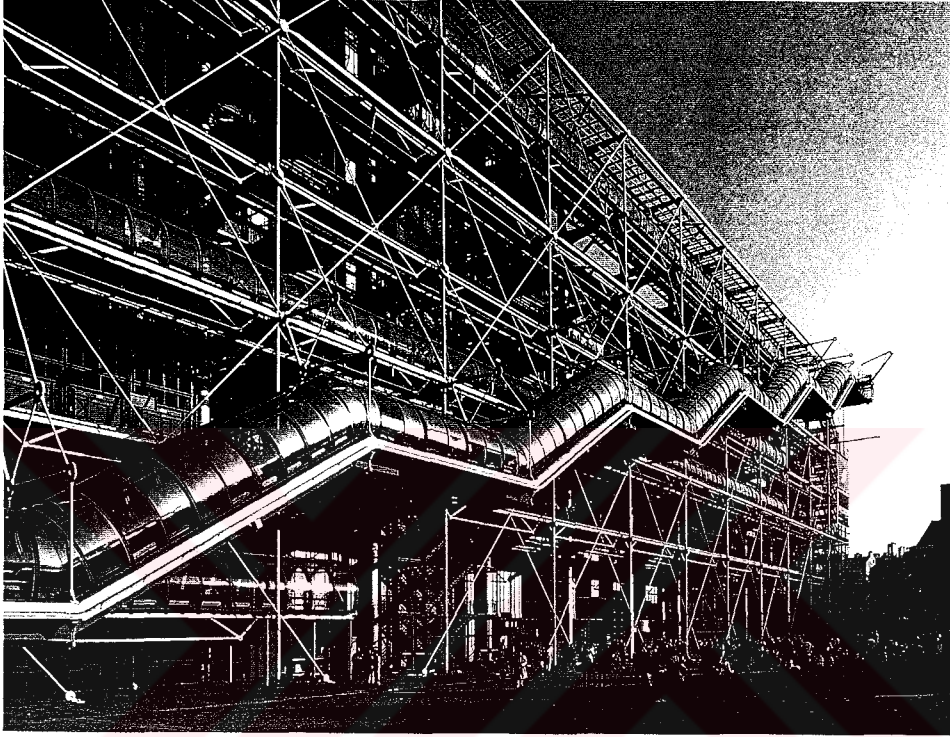
Ancak Colquhoun incelemesinin sonucunda,

"Pompidou Merkezi daha çok Archigram' ın 1960' lardaki yapıtlarına bağlanabilir ve anlamı da bilim-kurgu alanındadır. Bu büyük kültür makinasının hiç bir ideolojik mesajı yok gibidir. Toptan makinalaşmanın imgesini sunmaktadır ama bu imgeyle kültürümüzdeki diğer olası imgeler arasında hiç bir bağlantı kurulamamaktadır" (A.g.e. s. 114).

saptaması yapmaktadır. Yapının toptan makinalaşmanın imgesini sunduğu doğrudur, (Bunu mimarları da söylemiştir "Beaubourg, herşeyi yapabileceği varsayılan bir makinedir" (Aktaran Tanyeli., 1977; 37) ancak burada düşünülen çelişki yazarın bir evvelki alıntıda örtük emellerden bahsetmesi, bir sonrakinde ise ideolojik bir mesajının olmadığını söylemesindedir. Örtük emellerin varlığının sezilmesi , yapının ideolojik bir mesaj taşıdığının bir kanıtıdır. Zaten bu, daha sonra Mitterand tarafından "büyük projeler" başlığı altında sürdürülmüş bir politikadır. Aynı zamanda, Winterbourne' a göre, Devlet Başkanı'nın mimari yarışmalara karışma sürecinin de başlangıcıdır (Winterbourne., 1995; 25). Bu mesaj da Fransanın tüm dünya ülkelerine kendisini kanıtlaması ve bunu yine bu örnekte genelde teknolojinin, özelde ise mimarlığın aracılığı ile yapmasıdır.

Bu yapı hakkında bir başka önemli kaynak, yapının tasarım sürecinden (yarışmaya katılım süreci) başlayarak tüm uygulama aşamalarını en ince detaylara değin aktaran, Nathan Silver' in "The Making of Beaubourg" adlı araştırmasıdır. Bu incelemede tasarıma başlarken her iki mimarın da (Rogers ve Piano) "ileri teknoloji" hayranları olduğu (Silver, 1994; 21) ve bu tasarıma başlarken 'yüksek teknoloji' , 'asal geometri', 'esneklik', 'tüm sirkülasyonların ve servis kanallarının' dış yüzeylerde yer almaları ana kriterlerinden yola çıkıldığı vurgulanmaktadır (a.g.e; 31). Mimarlar için 19. yüzyılın teknolojisi olan çelik strüktürün güncelleştirilmesi (A.g.e; 29) ve "Eiffel ruhunun" tekrar oluşturulması önem taşımaktadır (a.g.e; 30). Yarışma önerisinde yapı ön yüzünün açık dolaşım arterleri ile donanmış ve dev bir iletişim panosu olarak kullanılmak istenmesi teknolojinin son gelişmelerinden

de yapı yüzünde yararlanılması, dolayısı ile onun da sergilenmesi “ileri - yüksek teknolojinin” bir mimari gösterge olarak kullanmanın önemini vurgulamaktadır (Resim 4.17).



Resim 4.17. Pompidou Kültür Merkezi ön yüz

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.324

Bu teknolojinin kullanılmasının nedeni olarak esneklik çok büyük önem kazanmıştır. Mimarların deyimiyle esneklik yalnızca plan düzeyinde değil, kesit ve görünüş düzeyinde de gerçekleşmeli idi, kullanıcılara özgürlük ancak bu şekilde verilebilirdi (Aktaran Sudjic., 1986; 24). Bu esnekliği sağlamak için de yapı tüm açıklığı ile geçilerek kolonsuz bir iç mekan, bir total mekan elde edilmiş, yapı maliyetini büyük ölçüde arttıran kriterlerden biri de bu olmuştur. Asma katları otomatik olarak açan ve kapatan bir sistem tasarım sırasında düşünülmüş, ancak sistemin yangın yönetmeliğine cevap verememesi ve

aşırı pahalılığı yüzünden bundan da vazgeçilmek zorunda kalınmıştır (Silver, 1994; 158). Yine Colquhoun' a göre, engelsiz bir elli metre açıklık ve üç metresi kafes kirişlere giden yedi metre bir yükseklik isteyen bir işlev düşünebilmek oldukça güçtür. Kolonların yokluğu, katların da ayarlanabildiği ilk düşünce ile ilgilidir. Oysa şimdi katlar sabit ve eşit yükseklikte olduklarından mekan basılmış gibi durmaktadır ve bu etki derin kafes kirişlerinin etkisiyle daha da vurgulanmaktadır (Colquhoun., 1981; 112) (Resim 4.18).



Resim 4.18 Pompidou Kültür Merkezi iç mekan.

Kaynak: Colquhoun, 1990, Mimari Eleştiri Yazıları, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, s.115

Bu yapının, yine baştan alınan kararlarında biri olarak tüm teknik donanımın servis elemanlarının (kullanıcıya açık sirkülasyon elemanlar dışında) dış yüzeylerde oluşturulması ve bu dış yüzeyin de doğu cephesi olarak seçilmesidir. Doğru cephesi Renard caddesine bakan ve trafik yoğun bir cephe olarak, mimarların deyimiyle "caddeyi cadde olarak bırakmak endişesi

ve yapının mekanik donanımının caddede süregelen mekanik trafik deviniminin devamlılığını sağlaması (Silver., 1994; 26) açısından bu anlamda kullanılmıştır. Bu tavır eleştirilenlerce "bir petrol rafinerisi", "bir uzay trampeni" (Gürel,1977; 32), "bir kanalizasyon sistemi, abartılı ve kışkırtıcı, kamı açılmış devasa bir organizmanın 'barsaklarının' teşhiri" (Candilis.,1977; 52), "bir buzdolabının arkası" (Silver., 1994; 174), "iyi donanımlı bir hangar" (Silver., 1994; 175) benzetmeleri ile yargılanmıştır (Resim 4.19). Yapının teknik donanımı esneklik endişesi ile dış yüzeylere atılmış, ancak, yapım sürecinde büyük çapta yalıtım sorunları ile de karşılaşmıştır. Elektrik donanımı, su tesisatı ve havalandırma özel yalıtım gereçleriyle yalıtılmış, ve tekrar kaplanmıştır (Genelde aliminyum ile) (Silver., 1994; 149). Bu da tüm donanımın olduğundan abartılı ve büyük görünmesini getirmiştir. Bütün bunlardan dolayı Pompidou döneminin en pahalı ve en çok enerji tüketen yapısı olarak tarihte yerini almıştır.



Resim 4.19 Pompidou Kültür Merkezi, arka yüz.

Kaynak: Joedicke, 1990, Architecturgeschichte des 20.Jahrhunderts, Arcpaper, s.263

Diğer taraftan yapı, siyasal erk sahipleri tarafından kullanılmış, "yarışma şartnamesinde yapının bir sonraki seçimlere dek bitirilmiş olma şartı" (Silver., 1994; 30) ve programın hazırlanması sırasında "'Amerikalı' lardan da daha iyisini yapma" endişesi (Gürel., 1977; 32) bu eğilimin baştan bu yana varlığını göstermektedir. Bir gazetecinin "Yapı kültürel bir süpermarket mi olacak? sorusuna Rogers'in verdiği yanıt ilginçtir: "Süpermarket kavramına itirazım yok, kültürel kelimesine itirazım var" (Silver.,1994; 155). Nathan Silver' in bir yorumu ise "Yapının görevi otoriter Fransız görsel kültürünün yeniden doğuşu haline gelmesi, çağımızın bir anıtı, ulusal iyimserliğin doğum göstergesi olmasındadır" (Silver., 1994; 187).



Resim 4.20 Ön Yüzden detay.

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.325

Pompidou merkezi yukarıdaki açıklamaların ışığında analiz edildiğinde, Eiffel gibi o da semantik açıdan ele alınabilir. Tasarımın başlangıcını oluşturan, olmazsa olmaz kararlar, çelik strüktür, teknik donanımın dış yüzeylerde belirgin bir şekilde okunması bu elemanların ileri teknolojinin simgesel bir gösterge olarak kullanıldığını göstermektedir. Diğer taraftan yapının Paris' in dokusu içinde, bir mega strüktür oluşturmaya, kullandığı malzeme ve strüktürün bu uzak perspektif içinden bile evrensel dilini okutması, kent içindeki iddialı yerleşimi ile yapının siyasal iddiasını ortaya koymaktadır. Bu konum yapıya kent içinden yaya ölçeğinde yaklaşıldığında da hem boyut olarak hem de yüzüne yansımış ileri teknoloji olarak çevresi ile oluşturduğu yabancılaşma duygusu ile de bir özel durum olarak kendisini belli etmektedir. Makina estetiği yukarıda belirtildiği gibi rol oynamıştır, bu açıdan ikonik gösterge olarak makina kavramının yapı yüzündeki varlığı saptanabilir. Dış yüzeyde algılanan teknik donanım bu açıdan ikonik bir gösterge oluşturmaktadır. Yapının ön yüzünde yer alan sirkülasyon, zemin üstü tüm katlara ulaşmanın yolunun yapıya henüz girmeden algılanmasını, hatta yapının iç mekanlarını çığnemenin tekrar dışarı çıkılabileceğini açıkça işaret etmektedir, bu anlamda indeks bir gösterge olarak kullanılmıştır.

Bu durumda "kültür" kavramı, teknoloji ve Ellul' un sözettiği gibi "teknikğin özerkliği" ve "kendi kendisini büyütme" ve "evrensellik" süzgecinden geçirilip kullanıcı ve izleyicilere sunulmuştur. Yapının bir hangara, fabrikaya ya da bir süpermarkete benzetilişi, teknolojinin üretim ve tüketimle yaptığı işbirliğinin bize yansıyan yönü ile imgeleştirilmesidir. Kültür ve Teknoloji ilişkisini çalışmanın başında ele almış, bu ilişkideki birlikteliğin teknolojinin evrensel değerler kazandığı noktada kültür için sorunlu hale geldiğini belirtmiştik.

Yapının düz anlamı, herkes tarafından ulaşılabilir gözükken kamuya açık bir yapı olmasıdır. Bu yapı düzenlem bağlamında (yürüyen merdivenlerin ana giriş cephesinde son kota değin yükselişleri, bu merdivenlerin günün her saatinde ziyaretçiler tarafından yoğun bir biçimde kullanılması bu işareti

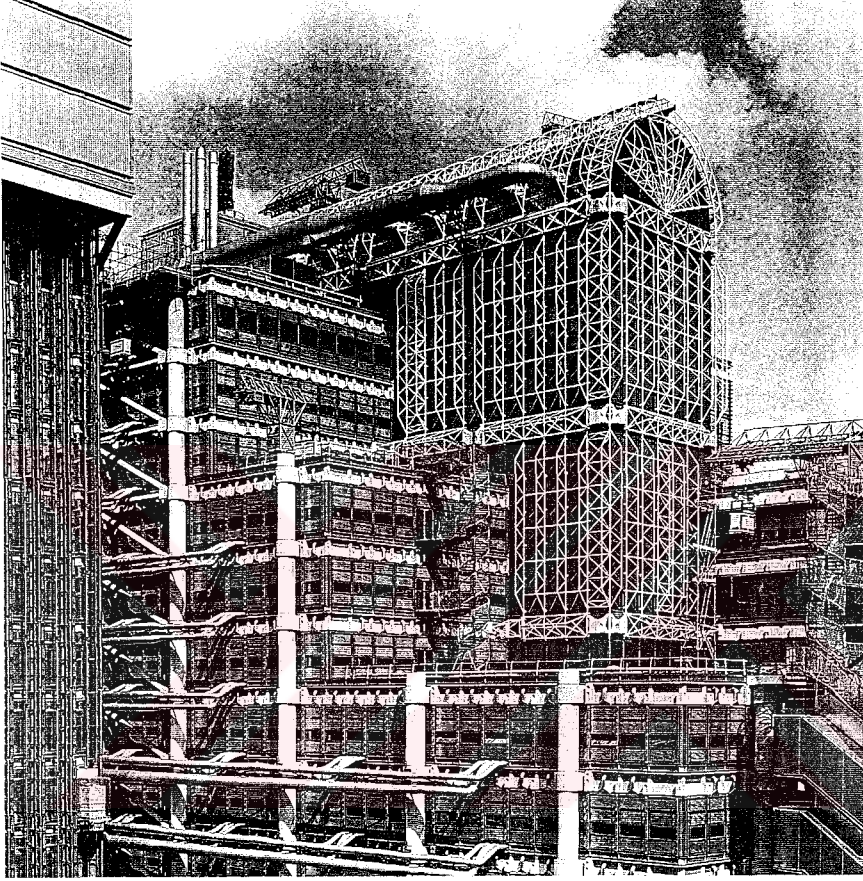
kuvvetlendirmektedir) bu işlevi doğrudan aktarabilmektedir. Yapının kültüre ilişkin bir merkez olması, yapı yüzünde zaman zaman asılan, etkinlikleri haber veren afişler dışında (Resim 4.21), bilindik anlamıyla iletilmemiştir. Doğu cephesine dönüldüğünde ise düzanlam, artık bir dev buzdolabının arkası olmakla kısıtlanmıştır. Yananlam olarak kültür kavramına farklı bir bakış açısının varlığı algılanabilmektedir. Eleştirmenlerin yapıyı bir kültür süpermarketine benzetmeleri bu yananlamın varlığından kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan bu tavırla, yapıda kültür olgusunun kullanılan evrensel dil ile “yer” bağlamından koparıldığı sezinlenmektedir. Burada Fransız politik erkinin, kültür bağlamında dünya yüzünde yine evrensel bir dil ile sahip olmak ya da tutmak istediği yer açısından ideolojisinin yansıtılması önemlidir. Bu anlamda, küresel kültür içinde Fransız kültürünün tartışılmaz gücü yeterince vurgulanmıştır. İkonik ve simgesel olarak teknolojinin, kendi evrensel dilinde kendi kendisi ve onu üreten ideoloji bu yapıda su götürmez bir biçimde temsil edilmektedir. Fransız politik erki de aynı biçimde temsiliyetini bulmaktadır.



Resim 4.21 Yapı yüzüne asılan afişlerde bir örnek

Kaynak: E. Boyacıoğlu

4.3.4- Lloyd's Binası:



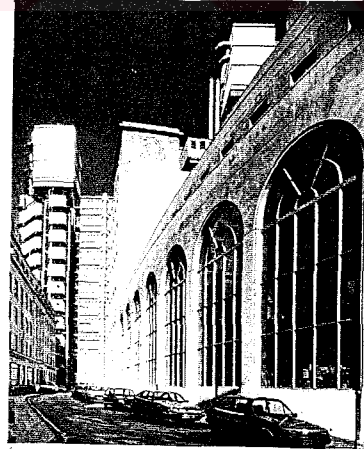
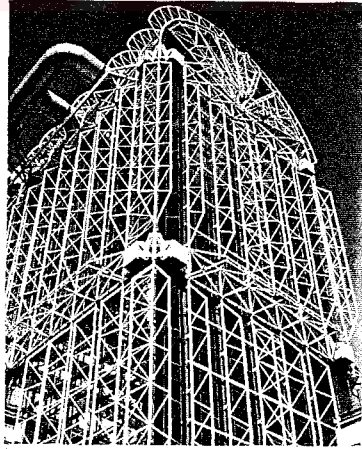
Resim 4.22 Lloyd' s binası Londra, R. Richards, 1979-86

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.327

Eski bir kahvehaneyi çalışma mekanı olarak kullanan Lloyd's şirketi, gemileri ve yüklerini sigortalama işiyle uğraşan girişimcileri bu mekanda bir araya getirerek işe başlamıştır. Zamanla büyüyen iş ve mekan gereksinimi sonucunda, 1920' de ilk kez kendisine ait bir yapı yapma olanağı bulmuştur. Daha sonra hızla yükselen başarı grafiği onun İngiltere'nin en ileri gelen şirketlerden biri olmasını sağlamıştır. 1977' de Lloyd'su 21. yüzyıla taşıyacak

bir binaya daha gereksinim olunca, şirketin yöneticileri kırk mimarı araştırıp, aralarında Rogers ve Foster' ın da bulunduğu 6 mimardan teklif istemişlerdir.

Lloyds'un nasıl bir yapı beklentisinde olduğu, daha önceki yapıtlarıyla kendilerinin mimari anlayışını ortaya koymuş olan Rogers ve Foster' ın tüm önde gelen mimarlar arasından altı kişilik bir listenin ikisini oluşturmalarından kolayca anlaşılmaktadır. İleri, ya da yüksek teknolojinin bir alatım aracı olması ve teknoloji ile Lloyds' un vurgulanması baştan beri zihinlerde yer işgal etmiştir. Lloyd's, standart bir kent ofis bloğu istememektedir. Powell' e göre "Londra' da başka hiç bir modern bina Lloyd'sun eriştiği ikonik statüye erişememiştir" demektedir ve devam etmektedir: "Bu, İngiliz Kapitalizmini kurmuş olan örgütlerden birinin genel müdürlüğüdür ... Yapı gerilimler ve çelişkilerle dolu bir yapıdır, yoksa para yapan bir makina mıdır?"(Powell, 1994; 10).



Resim 4.23 Atrium, kentten pespektif.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 46

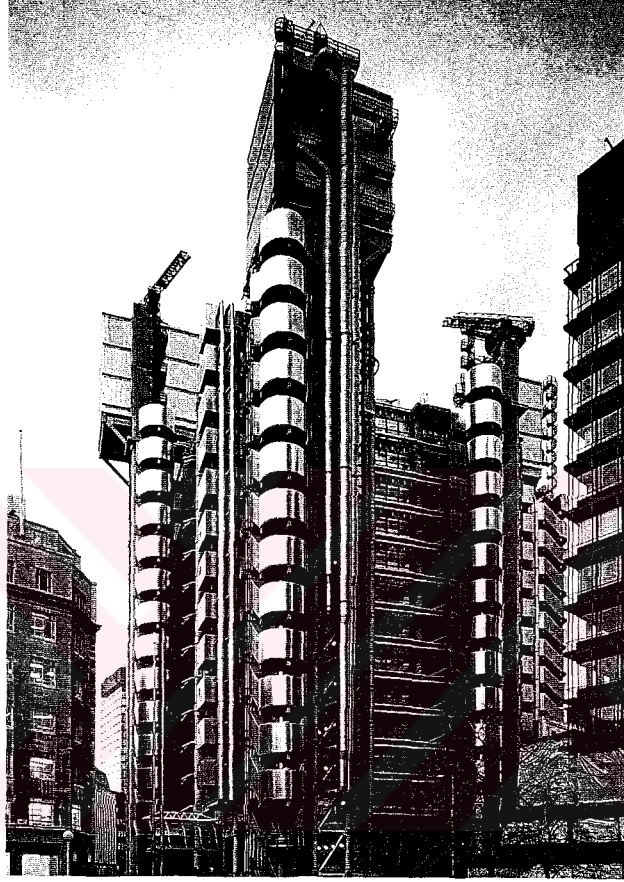
İş i aldıktan sonra Ove Arup ve ortaklarıyla birlikte yaptığı ilk eskizlerde Rogers, yapının strüktürünü, Pompidou merkezinde olduğu gibi iç i su doldurulmuş, çelik tûp sistem olarak düşünmüştür. Ancak zaman darlığı ve yine yangın yönetmeliğinde karşılaşılan sorunlar nedeniyle strüktür betonarmeye dönüştürülmüştür (Sudjic, 1986; 180).

Ana strüktrün betonarme olmasına rağmen yapı tam bir çelik mimarlığı sergilemektedir. Servis kuleleri (altı adet) paslanmaz çelikle kaplanarak, yapının diğer bölümleri de metal konstrüksiyonlu üç kat cam ile giydirilmiş, betonarmenin dışarıdan algılanabilmesi neredeyse olanaksızlaşmıştır (resim 4.24). Bazı eleştirmenler yapıyı “betonarme ile yapılmış çelik yapı” olarak eleştirmişlerdir. Betonarme strüktür ile oluşturulmuş atrium üzerine oturtulan çelik strüktür ve cam tonoz, İngiltere ve dünyada çelik kullanımı için önemli bir dönüm noktası olan Crystal Palace’ ı anımsatmaktadır (Sudjic, 1986; 189). Diğer taraftan bu çelik tonozu kuşatan klima şaftları, mimarın Pompidou’ daki anlayışının devamını göstermektedir (resim 4.22).

Servis veren ve alan hacimlerin oluşturulması (ana mekan ve servis kuleleri), Rogers’ ın deyimiyle Luis Kahn’ dan etkilenecek yapılmış, düşey sirkülasyon hacimleri ıslak hacimler ve servis şaftları bu kulelerde yer almışlardır. Asansörlerin bina yüzünde algılanmaları işverenin bu konudaki endişelerine rağmen yapılmış (Powell, 1994; 36), Pompidou’ daki anlayıştan burada da ödün verilmemiştir.

Ancak iç mekan konusunda işverenin geleneksel mekan isteğine karşı durulamamış, Rogers’ ın önerdiği Eva Jiricna yerine Paris kökenli Jacques Grange özel katlar için görevlendirilmiş ve yapının iç i ile dışının dil birliği ortadan kalkmıştır. Bu nokta da, işverenin konu üzerindeki yaptırım gücünü ortaya koymaktadır. Bu durumda yapının dış görünümünün ve ortak iç mekanlardaki atmosferinin işverenin de onayı ile teknoloji egemen bir

görünüş oluşturduğunu, zaten bu durumun yukarıda anlatılan mimar seçimi konusu ile de onaylandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

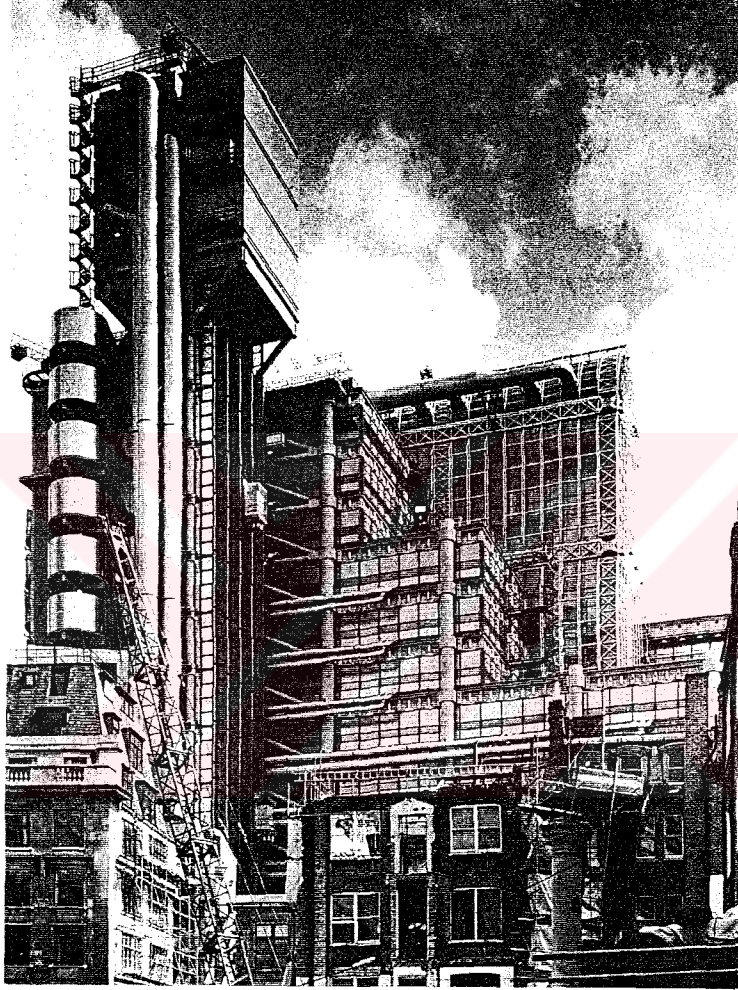


Resim 4.24 Merdiven kuleleri, caddeden görünüş.

Kaynak: Gössel., Leuthauser., 1990, Architektur des 20.Jahrhunderts, Benedict Tashen Verlag, s.326

Yapı kullanıma açıldıktan bir yıl sonra yapılan bir araştırmada, yapıda çalışanların yarısından fazlası 1958 tarihli eski yapıda çalışmayı tercih edeceklerini belirtmişlerdir. Ayrıca yapının “yanlış bina yanlış fiat” eleştirileri alması da ilgi çekicidir (Powell, 1994; 41). Yapının maliyeti tüm yüksek teknoloji ile yapılan ve onu ifade etmek isteyen yapılar gibi aşırı yüksek olmuştur (A. g. e. 41). Yapının teknolojik açıdan bu denli mükemmel olma

talebi karşısında havalandırma tesisatının yetersizliğinin doğurduğu şikayetler de bu konudaki çelişkileri ortaya koymaktadır.



Resim 4.25 Kent dokusu içinde Llyod's yapısı.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 46

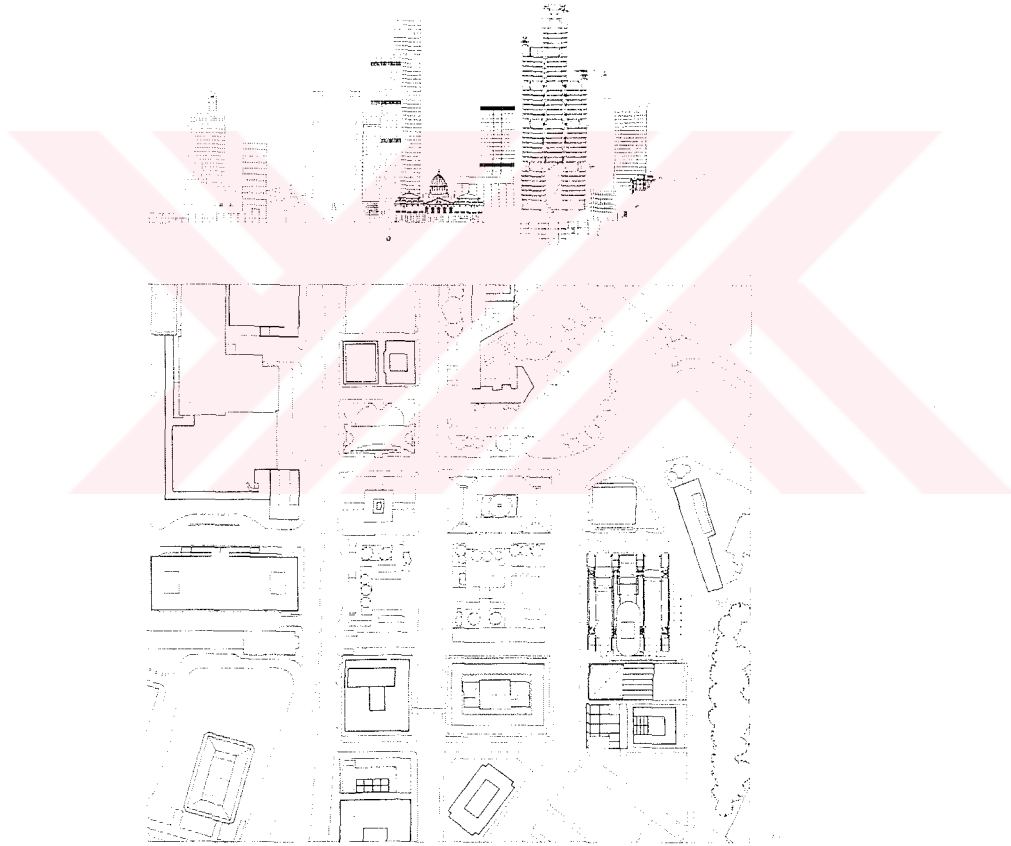
Lloyds' semantik açıdan incelendiğinde, yapının ana strüktürü olan betonarmeye ilişkin bir ipucunun yapı yüzünde çok az olduğu görülmektedir. Yapı yüzü daha çok çelik bir konstrüksiyonu dışa yansıtıyormuş gibi davranmaktadır. Yapı yananamlar açısından, ikonik olarak bir makineyi andırmaktadır (özellikle atriumu ve kuleleri kuşatan borular, kulelerin bitiş

noktalarındaki vinçler). Simgesel olarak yapı, yüksek teknolojiyi, Lloyds' un İngiliz kapitalizmi içerisindeki önemli konumunu - Londra gibi tutucu bir çevrede yapının kentin tarihi çevresine yaptığı katkı! ödülü alması bu konumu desteklemektedir (Resim 4.25) temsil etmektedir. Yapının bir yüksek teknoloji anıtı olarak yer' e ilişkin bir aktarımı yoktur, daha çok yersiz yurtsuz kapitali ve tabii onun en önemli yaratıcısı endüstri ve onun yan ürünü olan sigorta işinin de (ki bu da hizmet endüstrisi olarak tanımlanmaktadır) en az onun kadar büyüdüğünü, sahip olduğu evrensel dilin de yardımıyla çok başarılı bir biçimde temsil etmektedir. Yapının bir ticari anıt olduğu anlatımından da bellidir, mimarın eğiliminden de. Mimarın ve bazı eleştirmenlerin yapının Gotik Mimari'den etkilendiğini söylemeleri yukarıda bizim yaptığımız anlamda 'anlama' ilişkinse doğrudur (Gotiğin din temsili, bu yapının da kapitalizmi mükemmel temsil ettiği konusunda). Ancak strüktür kullanımına ilişkin bu iddialar doğru değildir. Çünkü strüktür Gotikte daha yükselmek ve anlatımı kuvvetlendirmek için kullanılmıştır, strüktürün bezemesi biçimlenişi ve malzemesi gelenekseldir. Bu örnekte ise strüktürden çok malzeme, donatı, şaftların anlatıma katıldıkları görülmektedir.

4.3.5- Shanghai Bank

Shanghai Bank' ın yeni yapısı için mimar seçim kriterleri de Lloyd's gibi gerçekleşmiş, hatta Amerika, Avustralya ve İngiltere mimarları arasından Foster' ın seçimi daha doğrudan bir tercihle gerçekleşmiştir. Banka yöneticileri yapıdan ne beklediklerini bu seçimle açığa vurmuşlardır. Daha da önemlisi bankanın Honk Kong' taki varlığı sadece ticari bir girişim olmanın ötesindedir. İngiltere'nin Honk Kong' u Çin' e 1997' de terkederken bu topraklarda bıraktığı bir kuruluştur aynı zamanda. Banka burada İngiltere'nin varlığını yalnızca dünya çapında yürüttüğü finans ve bankacılık işlemleriyle değil, fiziksel varlığı ve iddiasıyla da yürütmek istemektedir. Yöneticiler bu

yüzden son zamanlarda dünyanın her yöresinde görülmeye başlanan cam gökdelenlerin ötesinde bir mimari anlayış aramışlardır. İngiltere'yi layığı ile temsil etmek en önemli verilerden biri olmuştur. Gerçekte de Foster' ın gerçekleştirdiği yapı Honk Kong silüetine bakıldığında kendisini yüksekliği ile gösteren değil, mimari anlayışı ile gösteren bir yapıdır. Mimarın ve işverenin amacı "Dünyanın en iyi binasını" yapmaktır (Pélissier, 1987; 102). Yapı aynı zamanda dünyanın en pahalı yapısı olma sıfatını da kazanmıştır (Gössel und Leuthaeuser, 1990; 327) (Resim 4.26).



Resim 4.26 Honk Kong Shanghai Bankası, N. Foster, 1986

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 70

Foster' ın binası çelik tüp taşıyıcılı 33 m temiz açıklık geçen, bu strüktürün yatayda yapıyı üç, düşeyde ise beş parçaya bölmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Düşeydeki bu beş parça iki kat yüksekliğindeki katlarla elde edilmiş, bu katlara ise restoranlar ve rekreasyon alanları yerleştirilmiştir (Davies.,1991; 82). Yapı bir özelliğini de strüktürünün İngiltere' de, banka için özel geliştirilen alimünyum kaplama malzemesi Amerika' da, tüm prefabrike ıslak hacim kapsülleri, havalandırma sistemleri Japonya' da üretilmiş olmasındadır. Bu açıdan da uluslararası kapitalist sermayeyi destekler bir yapım sürecine sahip olmuştur.



Resim 4.27 Kentten görünüş.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 71

Bu evrensel tutum, Martin Pawley' in aktardığı gibi, bir iş gezisi için Honk Kong' da bulunan ve yapıyı gezmeye giden Peter Palumbo' nun sözlerinden

de tam olarak algılanmaktadır. Foster' a hemen bir mektup yazan Palumbo yapıyı çok beğendiğini, gerçek bir usta işi olduğunu ve bu yapı için kafasında Londra' da bir yer olduğunu bu mektupta belirtmiştir (Pawley, 1986; 79/4). Yapı Palumbo için aynen Londra'da inşa edilebilir gözükmektedir. Bu durumda yapıların biricik olma durumları göz ardı edilmiş olmaktadır.



Resim 4.28 Diğer gökdelenler ve Shanghai Bankası

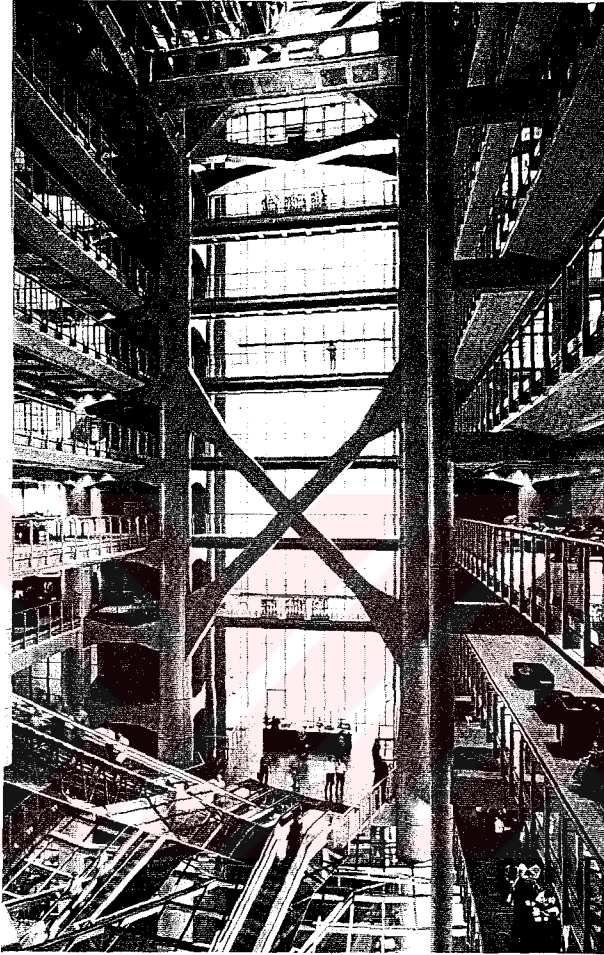
Kaynak: A. Akyol

Yapı yukarıda belirtildiği gibi uluslararası ve farklı sektörlerin teknolojisini kullanmıştır. Yapıya bakıldığında bir seri üretim ürünü görünüşü algılanması istenmişse de ve aslında şantiye dışı üretim çok sayıda gerçekleşmiş olsa da yapı bir seri üretim ürünü olamamıştır. Yapının strüktürünün çelik olması ve yangına karşı korunması gerekliliği tüm strüktürün alüminyum panellerle kaplanmasını gerektirmiş, inanılmaz sayıda farklı boyutlarda panel ihtiyacı ortaya çıkmıştır (Davies, 1986; 85/4). Bu panellerin az sayıda aynı boyutta

tekrarı olmuşsa da burada standardizasyondan söz etmek hayli zorlaşmaktadır. Bu panellerin montajı, bitişlerin kusursuz olma talebi göz önüne alındığında çok özel kaynaklama teknikleri kullanılmıştır (Kuzey denizindeki petrol platformları için geliştirilmiş teknikler) (Newby, Schollar, 1986; 110/4). Yine dışardaki strüktürün, giydirme cam cepheyi binlerce kez delerek iç bağlantıları kurması, bütün bu kesişme noktalarının hesaplanmasını ve üretimi ona göre yapılması gerekmiştir. Bu noktalarda özel hava ve su geçirimsizliği sağlanmak zorunda kalınmıştır. Yapı aslında el işçiliğinin (yerinde üretim) de üst noktada uygulandığı bir yapı haline gelmiştir.

Norman Foster kendi yapısı hakkında ona "Çin mistisizmi ile Buckminster felsefesinin Foster' in yapısıyla bağlantısını" soran mimar kökenli gazete muhabirine verdiği cevap ilginçtir. Foster' a göre yapı, bağlamı ve onu olanaklı kılan teknolojinin bir ürünü olmuştur. Yapının uluslararası ligde oyun oynayan bir finans kurumunun gereksinmelerine mi cevap verecek?, Koloninin bir simgesi mi olacak?, Honk Kong üzerindeki baskılara sosyal bir cevap mı olacak?, gibi sorulara yanıtını, Foster' a göre yapı bünyesinde oluşturmuştur (Foster,1993; 420). Aynı makalede uzun uzun yapının yapım sürecini ve teknik özelliklerini baştaki soruya yanıt olarak anlatan Foster, yapının 'şiiirsel' kısmını anlatmaya başladığında yapının banka şubesini 'katedral benzeri' bir mekan olarak yaratmaya çalıştıklarını belirtmiştir. Lloyd's yapısı incelemesinde de aynı tür bir benzetme söz konusu olmuştur. Plan şeması ve genel eğilim olarak birbirine çok benzeyen bu iki yapıda var olan benzer eğilim doğrusu akla, dönemin tanrısal gücünün 'teknoloji kavramı' na dönüştürölme eğilimini, daha doğru bir deyişle teknoloji ve endüstriyel üretimin ve bunların sonucu oluşan ticaret ve paranın toplumun en üst konumuna getirmek isteğinin somutlaşması, gelmektedir. Teknoloji ve arkasındaki gücün denetlenemez yükselişi bu örnekte ortaya konmuş, kamuoyuna bildirilmiştir. Gert Kaehler' in Werk, Bauen + Wohnen daki yazısı da bu yorumu onaylamış, bu yapının sermayenin katedralleri olduğunu,

yapıların artık toplum için değil, işverenlerin imajlarının oluşturulması için yapıldığını öne sürmüştür.



Resim 4.29 İç mekan

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 76

Bu bilgiler ışığında yapı, semantik açıdan incelendiğinde yapının mimarının belirttiği anlamları taşıması ve işverenin bu anlamları taşıması açısından yapıyı başarılı bulması önem kazanmaktadır. Yapı ikonik olarak tam bir makineye benzemez, ancak yapı yüzünde metal yatay kirişler ve bunlara bağlı gelişen yine metal diagonal taşıyıcılar bir vinç konstrüksiyonunu anımsatmakta ve yapının bitiş noktalarına yerleştirilen vinçler bu tür bir çağırışım yapmaktadırlar. Lampugnani yapıyı bir mühendislik ikonu olarak

tanımlamıştır (Lampugnani, 1986; 39). Yapı indeks bir göstergenin taşıdığı düzanlam olarak bir büro yapısı olduğunu yansıtmaktadır. Simgesel olarak yananlamı, teknoloji simgesi ve arkasındaki ticari güç ve yapının maliyetinin yüksekliği ile de kanıtlanmış para ve onun gücü açıkça temsiliyetlerini bulmuşlardır. Bu simgeselliğin sayesinde yapı bugün artık Çin'e geçmiş olan Honk Kong' ta Büyük İngiliz Krallığı'nın varlığını başarıyla simgelemektedir. Başka bir deyişle kendi ülkelerinde kötü ekonomi ve işsizlikle başları derte olan İngilizler, bu yüzyıl başı bırakmak zorunda kaldıkları deniz aşırı sömürgelerinin sonuncusu sayılabilecek Honk Kong' ta varlıklarını bu simgeyle temsil etmek istemişler ve bununla gurur duymuşlardır.

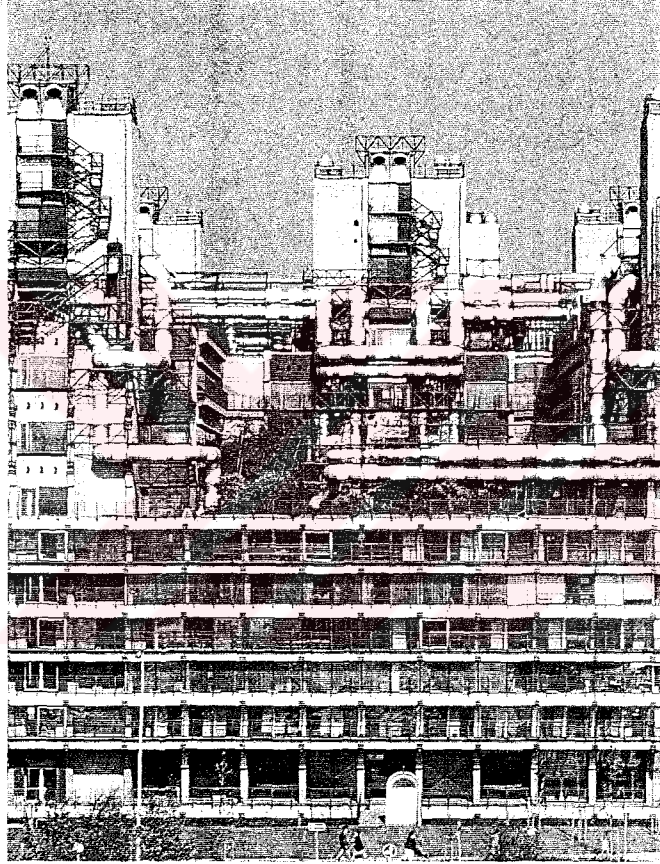
4.3.6. Aachen Üniversite Kliniği



Resim 4.30 Aachen Tıp fakültesi Kliniği, Weber, Brand, 1984.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 134

Yukarıda örnek olarak alınmış yapılarla işlev olarak uyuşmayan bir yapı tipi olan hastane yapısı aslında bu çalışmanın en ilginç örneğini oluşturmaktadır. Ortaya çıkışı çok eskilere gitmeyen, birkaç yüzyıldır varolan hastane tipolojisi içinde bu yapı, sıradışı ve tek olma konumunu korumaktadır.



Resim 4.31 Cepheden bir bölüm.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 139

AA da yayınlanmış bir yazısında Patrice Goulet, bu yapıyı Piano ve Rogers' in Beabourg' u (Pompidou merkezi) ve Foster' in Shanghai Bankası yapısıyla eş tutmuştur (Goulet, 1984; 74). Davies ise yapıyı bir mega strüktür olarak nitelendirmektedir, ve elektrik santralına benzetmiştir (Davies,1991; 132).

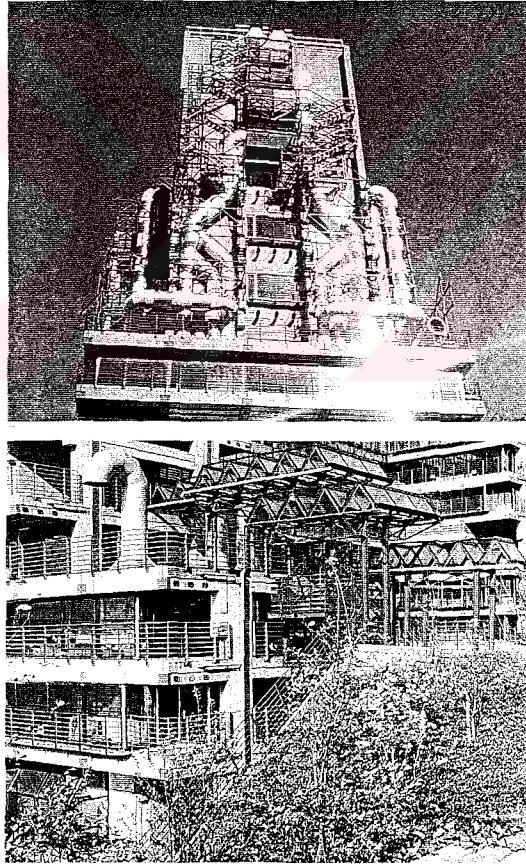
Yapı, bir petrol rafinerisine, uzay istasyonuna, dolayısı ile teknoloji kavramı ile doğrudan ilişkisi olan, ya da enerjinin üretildiği her yapıya benzetilmiştir.

200.000m² alana sahip olan yapı aslında içinde bir tek hastane işlevi değil, 1500 yataklı bir hastaneye ek olarak, tıp fakültesi, araştırma enstitüsünü de barındırmaktadır. Prefabrik betonarme strüktürü cephelerde geliştirilmiş dev tesisat borularının arasından ancak sezinlemek mümkün olmaktadır. Bu dev tesisat cephelerde adeta bir kaos oluşturmuştur. 54 metre yüksekliğe ulaşan 24 adet kule yapının düşeyde gereksinilen sirkülasyon elemanlarını ve teknik donanımını barındırmaktadır. Yapının içinde şaşırtmalı bir biçimde yerleştirilmiş, doğal hava ve ışık sağlamak amacı ile yapılmış iç bahçeler, yapının mekanikliğini aslında hiç de unutturamamışlardır. İç mekan donanımında da bu anlayışın klasikleri haline gelmiş, Breuer' in ve Mart Stam' ın sandalyeleri ve bunlara benzer hareketli mobilyalar kullanılmışlardır.

Yapı semantik açıdan incelendiğinde, teknolojinin, içte ve dışta, her yerde varlığı duyumsanmaktadır. Yapıda mimarlıkta göstergebilim başlığında bahsedilmiş, klasik anlamda bir indeks gösterge yoktur. Yapının bir eğitim ve sağlık yapısı olduğuna ilişkin hiç bir işaret yoktur. Yapının iç sirkülasyonuna ilişkin işaretler vardır, bunlar merdiven kuleleridir. Onların da insan ölçeğinden algılanmaları olanaksızdır. Tesisat, havalandırma boruları ise indeks göstergeden öte ikonik bir gösterge haline gelmişlerdir. Çünkü bu yapının tasarımına başlangıç teması olarak teknoloji, dolayısı ile makina alınmıştır. Bu yaklaşımda aynı zamanda simgesel bir tavır algılamak mümkündür. Teknolojinin simgesi haline gelmiş, makina ve fabrika, petrol rafinerisi, petrol platformu gibi toplumda artık simgeleşmiş biçimler kullanılmıştır.

Almanya'da Harvey' in bahsettiği türden eyaletler ve kentler arası bir rekabetin varlığı bilinmektedir (Harvey, 1985; 126). Eyalet ve bunların

biyolojik kalblerini oluşturan kentler kent merkezleri, sosyal aktiviteleri, kültürel zenginlikleri ve üretimleri ile de birbirleri ile yarışmaktadırlar. Doğaldır ki üniversiteler de bu rekabet içinde kendi yerlerini almışlardır. Bu noktada da karşımıza bir erk probleminin varlığı çıkmaktadır. Teknolojinin tıp sektörü ile yakın ilişkisi kuşkusuz ki yadsınamaz. Bu yapı özelinde, bu yakın ilişki ve yukarıda sözü edilen rekabet, diğer kentler içinde ve üniversiteler arası erksel alanı sahiplenmek adına bir işbirliğine dönüştürülmüştür. Ancak aynı sektörün insanın en zayıf durumu ile de ilgilendiği gözden kaçırılmamalıdır. İnsan genelde bu tür merkezlere geldiğinde fiziksel ve duygusal olarak genel ortalamanın çok altında bir konumda bulunmaktadır. Bu yapı özelinde karşılaştığı ortam ise insan onarma fabrikası olmaktadır.

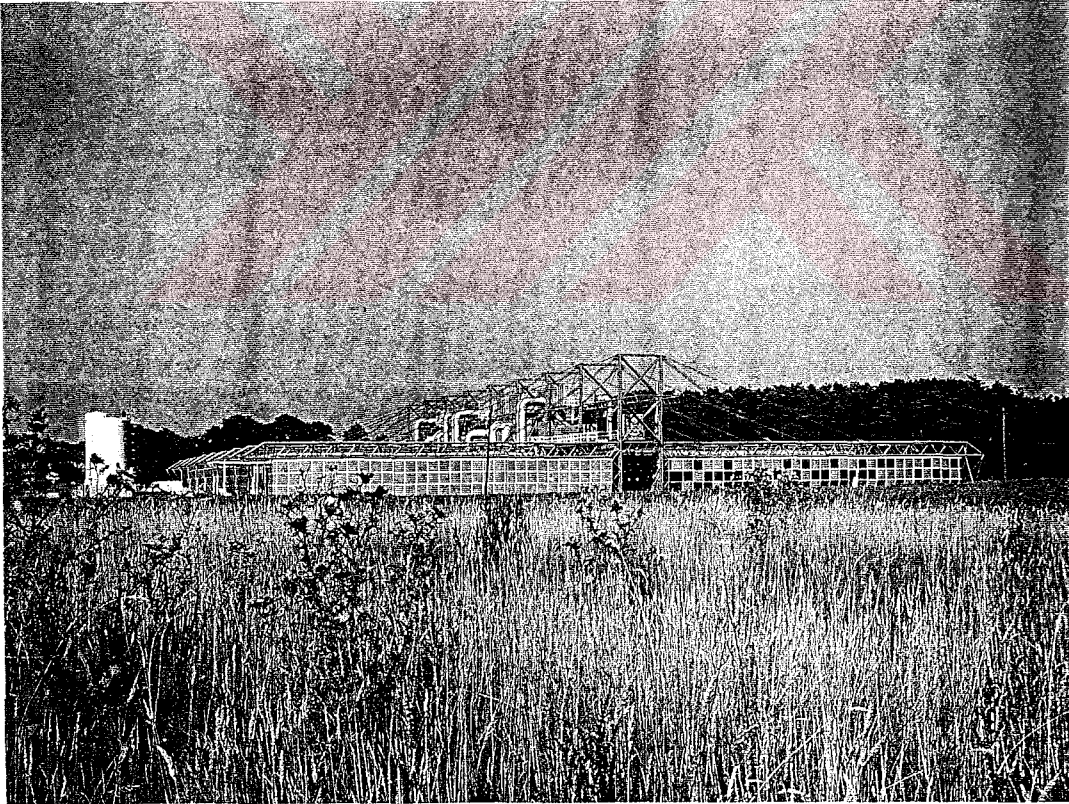


Resim 4.32 Kule görünüşü, cepheden karmaşık bir detay.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 138

4.2.7. Inmos fabrikası

Mikroçip üretimi ve ona bağlı organizasyon ofislerinden oluşan bir programın ışığında Rogers ve ortakları tarafından gerçekleştirilen bu yapının ilk belirtilmesi gereken özelliği, yapının bulunduğu 'yer' dir. Yukarıda araştırılan yapıların tümü bir kent dokusu içinde yer almışlardır. Bu yapı ise kırsal bir kesimde yer almaktadır. Dolayısı ile diğer yapılarda bulunan kent bağlamı problemi bu yapıda olmamıştır. Ancak bu farklılık diğer yapılar göz önüne alındığında tasarıma bir kavram olarak yansımamıştır. Farklılık olarak yansıyan, yapının tek katlı olmasıdır; bu da işlevsel bir gerekliliktir.

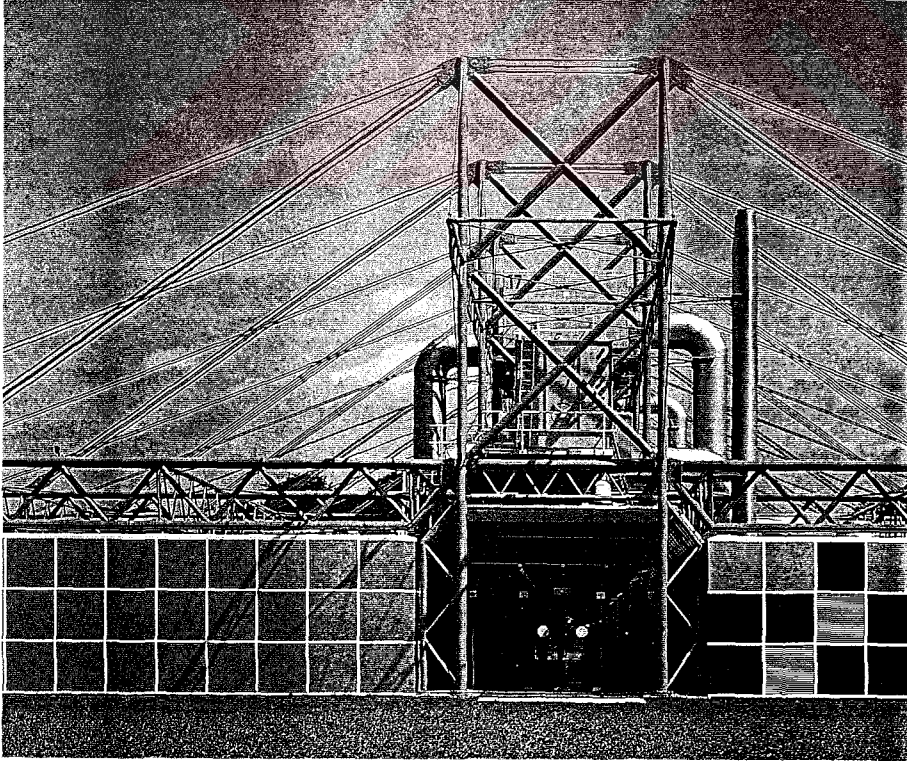


Resim 4.33 Inmos Fabrikası, South Wales, R. Rogers, 1982.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 28

Yapı Collin Davies' in deyimi ile "mükemmel bir üretim makinası" olarak planlanmış (Davies, 1991; 26), bu anlamda da işlevle estetiğin uyuşması açısından modern söylemin gereklerini yerine getirmiş olmuştur. Yapı tek katlı çelik strüktür olarak gerçekleştirilmiş, çelik strüktür ise prefabrik yöntemlerle üretilmiş, yapım yerinde montaj ile konstrüksüyonu tamamlanmıştır.

Yapıya yaklaşırken algılanan, yapının yüksekliğini iki kat aşan H çelik çubuklardan oluşan ana strüktür (Jencks, 1988; 19 - 39) yapıyı simetrik olarak ortadan ikiye bölmüş, yapı boyunca uzanan bir iç sirkülasyonun (sokak) izi olarak üçüncü boyutta yer almıştır. Bu strüktüre simetrik iki yanda yer alan mekanların makasları çelik kablolarla asılmış, böylelikle iç mekanda kolon gereksinimi kalmadığı için esnek mekan elde edilmiş olmuştur. Aynı zamanda strüktür tamamıyla dışarıya yansımış, dışarıdan okunabilir olmuştur.



Resim 4.34 Sirkülasyon üzerinde yükselen taşıyıcı strüktür, ve donatılar.

Kaynak: Davies, 1991, High Tech Architecture, Thames and Hudson, s. 29

Bu strüktürün oluşturduğu boşluklarda yer alan havalandırma kanalları ve diğer benzeri donanımlar yerleştirilmiştir. Banham' a göre strüktür anlatımda vurgulanmış bir eleman olarak kullanılmış ve teknoloji kültürünü yüceltmıştır (Banham, 1982; 36).

Dış duvarlar standart bir grid sistemi ve bu sistem içine oturabilecek panel, cam, çift cam gibi opak ya da şeffaf malzeme ile oluşturulmuş, gereğinde bu panellerin cam ya da opak olarak değiştirilmesi olanaklı kılınmıştır. Bu da bu sistem içindeki esneklik kavramını destekler bir sistem haline getirilmiştir.

Diğer taraftan yapının, aksında oluşturulan sokak boyunca sonsuza kadar gelişebilecek bir plan şeması olduğu savunulmuştur (Davies, 1991; 26).

Yapı semantik açıdan ele alındığında, yapının ana strüktürünü oluşturan çelik strüktür, indeks bir gösterge olarak yapının içindeki sirkülasyonu belirtmektedir. Yapının tümü indeks bir gösterge olarak içinde yapılan endüstri üretimin dili ile algılayıcıya seslenmekte, ve endüstrinin üretim yaptığı fabrika işlevini doğrudan aktarmaktadır. İkonik olarak ise makina diline olan benzerliği ile makinaya öykünmektedir. Diğer taraftan doğanın ortasında tamamı ile ona kontrast bir şekilde yer tutup, bunun insan teknolojisinin bir ürünü olduğunu yüksek sesle söyleyebilmektedir. Simgesel anlamı ise yapıda kullanılan üstün teknolojinin, üretimde kullanılan teknolojinin üstünlüğünü ifade etmektir. Amaç ise bu üstünlüğün ifadesi ile pazardaki yerini daha iyi noktalara taşıyabilmektir. Teknolojinin bir üstünlük ifadesi olarak kullanılması işlev ve amaç açısından uygunluğunu göstermektedir. Amaç olarak teknolojinin bir anlatım aracı olarak kullanımı, bu yapı örneğinde yerini bulmuştur.

4.4.Mimari Anlatımda Teknolojinin Rolünün Değerlendirilmesi

İkinci ve özellikle üçüncü bölümde görüldüğü ve yukarıda örneklenerek kanıtlandığı gibi mimarlık etkinliği farklı anlamları üzerinde taşıyan ve ileten, yani iletişim kuran bir etkinliktir ve kültürel bir ortamın ürünüdür. Toplumlardaki erk odakları ise dayandıkları erk alanları çerçevesinde simgeler üretip, temsil olanağını kullanmışlardır. Mimarlık etkinliği de tarih boyunca bu amaçla kullanılmıştır. Ancak 20. yüzyıl mimarlığı, toplumsal erk alanının burjuvazi eline kayması ve burjuvazinin etkinlik alanının endüstriyel üretim ile ilgili olması nedeni ile bu tür erksel anlatımların kaynağının endüstri ürünleri üzerine kurgulanması gibi bir durumda kendi yolunu çizmeye çalışmıştır.

20. yüzyıl başlarında endüstrinin temel üretimini ve dinamiğini oluşturan çelik endüstrisinin ürünlerinin üretimlerinin yaygınlaşması ile bu ürünlerin yapı alanında simgesel kullanımı söz konusu olmuştur. Yeni ürün ve süreçlerin bu bağlamda gelişimi, mimarlığın teknik problemi olan açıklık geçme ve yükselmenin çözümünü olanaklı hale getirmiştir. Böylece yüzyılın ilk yarısında “yükselme” kavramı ile anlatımını bulan teknolojik anlatım, yapımda yeni strüktürel oluşumlarla kendisini göstermiştir. Geçmişteki kırsal alan kültürünü ve aristokrasinin simgelerini terkeden, diğer bir deyişle kendisini ifade etme aracı arayan burjuvazi için bu yaklaşım şüphesiz “teknolojinin” kendisine ait bir ifade aracı olarak kullanılmasına olanak tanımıştır. 20. yüzyılın tüketim boyutu yeni malzemelere dayalı strüktürel tabanlı gelişmeyi yaygınlaştırmış ve gelişimin hızlanması yükselme kavramına dayalı yapı üretiminin yaygınlaşması ve sıradan hale gelmesine yol açmıştır. Sıradan olan bir imgeyle rekabet ortamında varolmak zordur. Diğerlerinin arasında öne çıkabilmek “farklı” olmayı zorunlu kılan bir tutumu gerektirmektedir. Bu da daha çok yükselerek ya da geniş bir alana oturarak değil, ya mimari tasarım olanaklarının bu yönde kullanılması ile, ya da bizim

incelediğimiz durumda olduğu gibi teknolojiyi yüksek, ya da ileri tanımları ile birlikte kullanarak yapı yüzünde ve mekanlarda bu kavramı bir anlatım aracına dönüştürülmesi olarak gündeme gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizmin de kıyasıya eleştirildiği ortamda bu tür kimlik arayışları, biçimlenme arayışlarını da birlikte getirmiştir. küresel dünyada öne çıkabilmek amaç halinde belirmiştir. Yukarıda da incelendiği gibi, öne çıkma, mimarlık alanında, bir güç göstergesi olarak yüksek (ileri) teknolojinin kullanıldığı veya bu görüntünün sağlanmaya çalışıldığı yapılarda da amaç olmuştur. Çünkü, ister endüstri üretiminin mükemmelliği, ister ekonomik güç, ister devlet gücü, kullandığı teknolojinin niteliği ile de ölçülmektedir artık. Bu açıdan temsil kurumu sıra dışı ve teknolojinin sınırlarını zorlayacak bir boyutu ve görünümü tercih edebilmektedir. Bu yaklaşım yatayda ve düşeyde asma germe sistemlere dayalı olduğu gibi strüktürel sistemlerin giydirilmesine de dayanmaktadır. Bu son nokta farklılık üretecek boyutlar içermektedir. Teknoloji simge haline gelince strüktürel olanaklar yanında;

- Cephe düzeninin “yeni” olarak kabul görmüş malzeme ve biçimlerle yorumlanması,
 - Teknik donatının bu bağlamda kullanılması,
 - Bilgisayar teknolojisinin yapım süreçlerine katılabilmesi,
 - Bilgisayar tabanlı denetim mekanizmalarının bina tasarımına girdi olması (akıllı binalar gibi),
 - Ekolojik girdilerin bina tasarımına veri olabilmesi
- farklı boyutlardaki farklılık arayışlarına olanak olarak sokulmaktadır.

İleri (yüksek) teknoloji yapılarında görülen strüktüre, teknik donatı sistemlerine dayalı teknolojik güç gösterimi sınırlarına dayanmış görünmektedir. Gelecek farklı kurguların ele alınarak teknolojinin mimarlıkta bir gösteri aracı değil de daha faydacı ve ekonomik olarak kullanılmasını getirecektir.

Yapı üretiminde, sistemin motoru niteliğinde varolan ekonomik rasyonelliğin, küresel dünya boyutunda elde edilecek simgesellik uğruna yok sayıldığı bir ortam üretilmiştir. Ele alınan yapıların bir çoğunun, diğer yapılarla kıyaslandığında maliyeti çok yüksek olan yapılar olduğu gözlemlenmiştir. Bu da işverenin bu durumu bir statü veya prestij olarak kullandığını ortaya koymaktadır. Para kavramının dünya çapında en yüksek değer olarak kabul görmesi, bu tür bir ortamı ve bu ortamdan beslenenleri yaratabilmiştir. Nitekim erkin vurgulandığı bir ortamda alçak gönüllükten söz edilemez. Crystal Palace ve Eiffel kulesi dönemlerinde yukarıda anılan yapılar kadar maliyetli olmamışlarsa da o dönemdeki çalışma koşulları ve emeğin ucuzluğu göz önüne alınmalıdır. Sonsuz bir ekonomik gücü de yansıtan bu durumda erk gösterisinin daha da vurgulandığı tartışılmaz. Bu güç, hem ulusal boyutlarda, hem de kurum ve kuruluşlarca gerek kendi coğrafyalarında gerekse de farklı coğrafyalarda aynı anlatım araçları kullanılarak vurgulanmıştır.

Tüm örnekler bir kez daha gözden geçirildiğinde, tema olarak farklı başlıkların aynı anlatım biçimiyle, aynı kodlarla ifade edilmeye çalışıldığı gözden kaçmamaktadır. Genel eğilimin, yukarıda tartışıldığı gibi ekonomik sistemin oluşturduğu genel rekabet ortamında, pahası ne olursa olsun öne çıkmak, bir diğerini geride bırakmak olduğudur. Burada artık geleneksel kültür ve etik değerlerin önemi kalmamıştır. Amaç olanın, ülke, bölge, kurum, şirket bazında bu rekabet ortamından kuvvetli çıkıp, kendi erk alanını sağlamlaştırmaktır. Bunu sağlamak için de diğer araçların yanısıra mimarlık asal bir araç olarak görev üstlenmiştir. Bu çalışma kapsamında, yani teknolojinin bir anlatım aracı ve amacı olduğu durumda mimarlığın bu görevi, ikonik ve simgesel göstergeler bağlamında yerine getirdiği saptanmıştır. Bu ise teknolojinin artık bildik tanıdık kodlarını kullanarak gerçekleştirilmiştir.

Bu yapılar Avrupa'nın farklı bölgelerinden seçilmişlerdir. Aralarında bir tek Shanghai Bank Yapısı Honk Kong da yer almaktadır, ancak mimarı Avrupa kökenli, temsil ettiği finans kuruluşu da İngiltere kökenlidir. Mimar ve işverenlerin yapılarında tamamıyla evrensel bir dil olan teknolojinin dilini seçtikleri açık olarak gözlemlenmektedir. Yapıların yer ve bölge ile ilişkileri yoktur. Daha doğrusu rekabet ortamında evrensel bir dille varolmayı yeğlemişlerdir.

Inmos fabrikası örneğinde ise, teknoloji ve endüstri kendisini kendi ortamında, üretim ortamında temsil etmektedir. Bu yaklaşımın bir çok başka örneği vardır. Büyük endüstri fuarlarında ise bu tutum ülke çapında birleşmiş endüstri gücünün hem tekil hem çoğul, hem de ülke çapında erk gösterisi olarak devamlılığını korumuştur. Diğer örneklerde ise en uç ve ileri teknolojiyi yakalamak, onu sergileyerek statü korumak ya da yükseltmek amaç olmuştur.

Söz konusu yapılar, hangi sektör için yapılırlarsa yapılsınlar, temsil edilenin bu sektördeki yerini sağlamlaştırmak, bu yerin karşı konulamaz, tartışılmaz durumunu pekiştirmek ve rekabette üstünlüğünü kanıtlamak gibi bir anlam yüklenmişlerdir.

5. SONUÇ

Tüm bu incelemelerin sonucunda sekiz başlıkta toplanabilecek sonuçlar aşağıdaki gibidir.

1- Aydınlanma hareketinin rasyonalist ideolojisi, çok yaygın bir rasyonelleşme sürecini başlatmıştır. Her konuda nesnel olma gereksinimi doğmuş, nesnel olunamayan ya da böyle bir geleneği olmayan disiplinler toplumda geçerlilik zeminlerini kaybetmeye başlamışlardır. Teknolojinin gelişmesi ve makinaların gündeme gelmesi ile Mühendislik bir uzmanlık alanı olarak ortaya çıkmış ve konstrüksiyonla ilgili konularda söz sahibi olmaya başlamıştır. Dahası, batı toplumu mühendisliği insan yaratıcılığının simgesi olarak görmeye başlamıştır. Bu durum mimarların meslek alanlarını ve kapsamalarını tekrar gözden geçirme gerekliliği durumunu yaratmış, Beaux Arts geleneğine karşı çıkan teknik ağırlıklı okullar kurulmuştur. Böylelikle mimarlıkta bir nesnelleşme ve rasyonelleşme süreci başlatılmıştır. Mühendislerin mimarlık meslek alanından görevler alması ve bunları yapması sonucu, mimarlar, meslek etkinlik alanlarını tekrar kazanmak ve meşru olmak çabası ile mimarlık etkinliğini mühendislik etkinliği ile yarıştırmaya başlamışlardır. Viollet le Duc' ün Gotik mimarlığı yeni malzeme (demir) ile nesnelleştirme çabaları böylesi bir sürecin ürünü olarak öne çıkmıştır.

Diğer taraftan, dönemde yeni olan mühendislik uzmanlığının yanısıra bir başka yenilik de makinadır. Tez gelişimi boyunca işlendiği gibi, makina dönemin ruhunu ortaya koyan bir simge haline getirilmiş, özellikle mimarlık etkinliğinin nesnelleştirilmesi sürecinde bir simge konumuna gelmiştir. Bu bağlamda mimarlık - makina ilişkisi ikonik anlamda ele alınmaya çalışılmış, makinaya benzemek, yenilikçi ve devrimci olarak görülmüş, bir amaç olarak benimsenmiştir.

2- Kültür kavramı içinde teknolojinin konumunun değişmiş olması, teknolojinin bir azınlık kesim için kar amaçlı üretildiği, kapitalist düzenin oluşumunda çok büyük, gerekli ve ticari bir araç konumuna geldiği saptanmıştır. Teknolojinin kendisi, bilim ve teknik aslında tek başlarına öznel bir dinamizm gösterememektedirler. Onların baskı aracı olarak kullanılmaları, bu gücü elinde tutanların ideolojileri ve kar anlayışlarının izinde gelişmektedir. Son iki y zylda, bu anlamdaki teknoloji egemen bir güç haline getirilmiş, düşünce ve eylemi radikal bir biçimde tarif etmiştir. Bu anlamda kullanılan teknolojinin amacı dışsal gerçekliği verim ve kar adına hükmü altına almaktır. Bu amaçla kullanılan kavramın içeriğine sahip olan ülkeler, şirketler diğerlerine olan üstünlüklerini her zaman korumuşlardır. Kapitalizm ve teknoloji birlikteliği, yaşama ilişkin tinsel değerler bütününün i ini boşaltarak, onu işlemez hale getirmiştir. İnsan sahip olduğu maddi değerler ile ölçülür olmuş, bu durum bir takım köktenci görüşlere sahip “diğerlerini” harekete geçirmiştir. Bugünün  ağdaş insanı bu açıdan kendi tinsel değerlerini keşfetmek, salt tüketicisi olmak konumundan kendisini kurtarmak zorundadır. İnsan sadece “t k etmek için üreten” değil, dünya için hem “tinsel”, hem de “ zdeksel” ürün üreten konumuna gelmek zorundadır. Bu amaç, bugünkü insanın ileriye uzanabilmesi için tek şanstır. Aslında bilim ve teknoloji, ideoloji ve kar amacından bağımsız kılınabilseler Aydınlanma felsefesinin beklentisinde ve modernizmin kuramında savunulduğu gibi özgürleştirici bir araç haline gelebilirlerdi. Ancak bugün varolan durumda teknoloji, toplumu egemenlik altına almaya yarayan baskı aracı olarak işlev görmektedir. Teknoloji - insan ilişkisinde ise insanın teknoloji için bir “hazırda bekleyen rezerv - kaynak-” haline geldiği görülmektedir. Bu durumda Aristo’ nun söylediği gibi teknolojinin insan mutluluğu için varolması yerini teknolojinin insanı bir t k etim ve üretim kaynağı olarak görmesine bırakmıştır.

3- Bir başka yönden ise teknolojinin 20. yüzyılda ulaştığı durumun evrensel bir biçim olduğunu saptamak zor olmamıştır. Bu durum Aydınlanma

felsefesinin evrensel olma ilkesi ile de çakışmaktadır. Bu da dolayısı ile mimarlığın da evrensel bir dil oluşturma gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu evrensellik kavramı aynı zamanda sosyal adalet, teknoloji ve üretimi başat koşullar olarak ortaya koyan ve yüzyıl başında zemin bulan sosyalizm doktrinin de bir uzantısı olarak algılanabilir. Ancak kapitalist ideolojide evrensellik kavramının gelişmesi çok başka boyutlarda olmuştur (Harvey, 1985). Bu durum kendisini bir aynılaştırma süreci biçiminde ortaya koymuş, özellikle kapital kendisini bu aynılaştırma içinde farklılaşma çabası ile temsil arayışları içine girmiştir (Büyük kent merkezlerini oluşturan yüksek yapılar arası biçim açısından farklılaşma çabaları, ya da teknoloji aracılığı ile geliştirilen aynı tür çabalar).

4-Özellikle kamu yapılarında , toplumda erk sahibi kesimler işveren olmuşlar, mimarlık ve erk birbirlerinden ayrılmaz alanlar olarak varolmuşlardır. Bu erksel alanlar çağlar boyunca dinsel, siyasal ve ekonomik olarak değişmiştir. 20. yüzyılda ekonomik ve siyasal erk başat hale gelmiş ve kendisine mimarlıkta anlatım yolları aramıştır. Makina estetiği ile başlayan, ileri teknolojinin mimarlıkta bir anlatım aracı, bir amaç olması sunulan seçeneklerden birisi olmuştur. 20. yüzyıl başında çok sık olarak başvuru olan bu tavır, bir duraksamadan sonra 1970' li yılların başında tekrar gündeme gelmiştir. Bu teknolojinin mimarlık için uygun olup olmadığı çok tartışılmamış (yangın tehlikesi, mimarlığın seri üretim için uygun bir alan olmayışı,- her yapı yeni bir tasarım ve yeni bir uygulama sürecidir-, kent bağlamı gibi, aşırı maliyet gibi olumsuz koşullara rağmen) yapılar birer erk temsili olarak mimarlık ortamına sunulmuştur. Yukarıda sözü edilen devrimci ve yenilikçi tanımlarının ardına gizlenilmiştir.

Makina estetiği efsanesini devam ettirmeye çalışan mimarlar, genelde çok uluslu şirketler ve bankalar için yapı üretme olanağı bulmuşlar (çok az da olsa bu konuda istisnalar vardır, Aachen Üniversite kliniği gibi), bunu yaparken yapılarını, bir gotik mimarlık benzetmesi kullanarak

meşrulaştırmayı benimsemişlerdir (Rogers, Foster). Bu da haklı eleştirilere neden olmuş (Adam, Jencks), tezin başından bu yana ortaya koymaya çalıştığımız durum, yeni erk alanlarının temsil olanağı bulması açısından, farklı bağlamlara ilişkin problemler oluşturmalarına rağmen bu tür işverenler tarafından kabul görmüştür. Ele alınan yapıların türlerinden en az üç kat daha pahalıya mal olmaları, böyle bir statü elde etmek ve erk alanını meşrulaştırmak için olanak tanıdığından işverenlerce önemli sayılmamıştır. Biraz daha ileri gidildiğinde ise, toplumun her katmanını yüzyıllarca işgal etmiş dinin yerine akılcı düşüncenin ürünü olan teknolojinin konulması teşebbüsü olarak bakılabilir. Bu yapıların tavrında teknolojiye açıkça bir mitsel anlam yükleme çabasının varlığı sezilmektedir.

5- Mimari alışkanlıkların tüm diğer kültürel birikimler gibi bir anda bırakılamayacağı ve bir "tabula rasa" oluşturulamayacağı artık bilinmektedir. İnsan bilgilerini ve alışkanlıklarını beraberce sürükleyen, onları sonraki kuşaklara aktaran bir canlıdır. Bu açıdan bu tür mimarlığa karşı geliştirilen eleştirilerin çokluğu anlaşılabilmektedir. Nitekim bu mimarlardan bazıları yine değişen üretim koşullarına, enerji üretimine, bilgisayar teknolojisinin ve bildirişim teknolojisinin başat konuma gelmesine koşut olarak "soft technology" olarak isimlendirilen bir anlayışa geçmişlerdir. Bu anlayış çevre ve kent bağlamını göz ardı etmeyen, bu bağlamı kurabilmek için çaba gösteren bir anlayış olma yolunda gelişmektedir.

6- Mimarlığın nesnesi diğer sanat dallarından çok daha fazla teknik ve malzeme ortamlarına bağımlıdır. Ancak bu ilişki "makina estetiği" biçiminde ikonografik bir ilişki mi olmalı, bu üzerinde tartışılması gereken bir noktadır. Teknoloji ve mimarlığın ilişkisi yalnızca teknolojik nesnenin estetik olarak yapı biçimine katılması değil, tasarım ve üretim sürecinde teknolojinin varlığındadır. Araçsal tanımı ile teknoloji zaten yapım sürecinde mimarlıkla bağlantıdadır. Oysa teknoloji bir "mit" haline getirilmiş, mimarlıkta onun malzemelerini estetize ederek "çağın ruhunu" veya "erkini" yakalamak

istemiştir. Mimarlık etkinliğinde teknolojinin yeri nedir? sorusunun cevabı makinaların mimarlıkta nasıl temsil edileceği değildir. Sorun tekniklerin eleştirel olarak, yeniden işlevlendirilerek ve organize edilerek mimarlık alanına nasıl sokulacağıdır. Gerçekte 1900' lü yılların başlarında çağdaş teknolojiyi eleştirel bir biçimde üretimde kullanmak üzere bir çok çaba olmuştur (Mendelsohn, Candilis, Nervi gibi). Bu örnekler için amaç, yeni oluşan Teknoloji mitinin imgesini biçimde bulmak değil, teknolojiyi eleştirel bir biçimde üretimde kullanmak, bu üretim ilişkilerini yeniden örgütlemek olarak gelişmiştir. Mimarlık üretiminin teknolojik sürecine eleştirel yaklaşım biçimlerin teknolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmesinden öte, bir kullanım aracı haline getirilmesiyle mümkün olabilir. Mimarlıkta her dönemde olduğu gibi teknoloji bağlamsal ve uygulamaya yönelik bir araç olabilir.

7- Perez-Gomez, teknolojinin ilgi alanı arasında anlam yok, ancak kavramsal bir malzeme yeterliliğinin egemenlik altına aldığı tasarım ve yapım vardır, demektedir (Gomez,1983). Oysa yukarıda da belirtildiği gibi teknoloji estetik anlamda asla içeriksiz değildir. "Temsiliyet" teknolojinin ilgi alanı içindedir. O denli içindedir ki yukarıda örneklenen yapılarda işveren, bu temsil gücünü bilinçli bir şekilde seçmiş ve benimsemiştir.

8- Mimarlığı, amacı genel çözümler bulmak ve buna dayanarak seri üretim yapmak olan endüstriyel dizgenin ürünü olarak görmek başlı başına bir yanılgıdır. Bu yanılgı, her bir yapının yeni bir ihtiyaç programı, farklı bir zamanı ve mekanı içermesini farketmemekte yatmaktadır. Değişken zaman ve mekan kavramı içinde anlatım biçiminin, anlamın ve dahası gereksinimlerin değişeceği kesindir. Bu durumda da yapıların uçaklar, arabalar gibi prototiplerle üretilmeyeceği açıkça ortadadır. Mimarlık biricik olma özelliğini korumak durumundadır. Bu durumu koruyamadığı takdirde Rogers' in ütopyasında gördüğümüz biteviyelik her yanı saracaktır. Coğrafyanın, kültürün hiç bir ayrıcalığı kalmayacak, tekdüzelik dünya boyunca yaygınlaşacaktır. Böyle bir çevreyi düşlersek burada artık teknolojinin de simgesel yönünün kalmayacağını görebiliriz. Tekdüzelik, simgesel olma olasılığını ortadan kaldırarak, sıradanlık söz konusu

olacaktır. Erkse, diğerlerinden farklı olabilmek için başka simgelerin peşine düşecektir.



KAYNAKLAR

- Adam, R., 1989, Tin gods, **Architectural Design**, S.59, 9/ 10, s. vii, xvi, London.
- Akarsu, B., 1984, Felsefe Terimleri Sözlüğü, **İnkılap Kitabevi**, 6. Baskı, s. 71, İstanbul.
- Akyürek, E., 1994, Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe, **Kabalcı Yayınevi**, s. 131, İstanbul.
- Ana Britanica, 1986-90, Asiklopedi, **Ana Yayıncılık**, 20. Cilt, s. 494, 496, İstanbul
- Arslantunali. M., 1988, Gotik Barbarlık ve Kopernik Devrimi, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, **İletişim Yayınları**, cilt: 8 s. 2642, İstanbul
- Ayıran, N., 1996, Çoğulcu Toplumda İdeoloji ve Mimarlık, İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu, **Egemen Print**, s. 35, İzmir.
- Bachelard, G., 1996, Mekanın Poetikası, çev. A. Derman, **Kesit Yayıncılık**, s.34,35, İstanbul.
- Baker, U., 1988, Yunan Dünyasının Mitolojik İnşası, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, **İletişim Yayınları**, cilt. 8, s. 2498, İstanbul.
- Banham, R., 1982, Art and Necessity, Inmos and the Persistence of Functionalism, **Architectural Review**, December, s. 34- 38.
- Barthes, R., 1996, Eiffel Kulesi, çev. M., S, Rifat, **İyi Şeyler Yayıncılık Yapım ve tic. Ltd. Şti**, s. 7, 13, 27, 30, İstanbul.
- Barthes, R., 1993, Göstergibilimsel Serüven, çev. S, M, Rifat, **Y.K.Yayınları**, s.181, İstanbul
- Basalla, G., 1996, Teknolojinin Evrimi, çev. C. Soydemir, **Tübitak Yayınları**, s. 16,17, Ankara
- Benevelo, L., 1982, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band.1 **D T V Wissenschaft**, s. 219, 234, 100, München.
- Benevelo, L., 1982, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band. 2 **D T V Wissenschaft**, s. 32, München.
- Benjamin, W., 1993, Pasajlar, çev. A. Cemal, **Yapı Kredi Yayınları**, s. 48,49,78, 83, 92, 80, İstanbul

- Berman, M., 1994, Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çev. Ü. Altuğ, B. Peker, **İletişim Yayınları**, s. 303, 279. İstanbul.
- Biemel, W., 1991, Heidegger, **Rowolt Taschenbuch Verlag**, s.112
Hamburg
- Bilgin, İ., 1992, Çelişki ve Fark; Modernizm ve Postmodernizm Üzerine
Söyleşi, **Defter**, Metis Yayınları, S. 18, s. 87, İstanbul.
- Blaser, W., 1982, Alvar Aalto als Designer, **Deutsch Verlag anstalt**, s. 9,
Stuttgart.
- Bonta, J. P., 1979, Architecture and its Interpretation, **Lund Humpries
Publishers Ltd**, s. 22, London.
- Bottomore, T., 1989, Frankfurt Okulu, çev. A. Çiğdem, **Ara Yayıncılık**, s. 38,
İstanbul.
- Boyacıoğlu, E., 1991, 1850, 1930 Arası Mimari Tasarım, Eşya Tasarımı
İlişkisi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, **Gazi Üniversitesi Fen
Bilimleri Enstitüsü**, s.16.
- Bozdoğan, S., 1990, Mimari Eleştiri Yazıları için Önsöz, Colquhoun, A., **Şevki
Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, s.iv, Ankara
- Broadbent, G., 1977, A Plain Man' s Guide to The Theory of Signs in
Architecture, **Architectural Design**, S. 7- 8, s. 474- 482.
- Broadbent, G., 1994, Recent Developments in architectural Semiotics,
Semiotica, 1/ 2, s. 73- 101.
- Büyük Larousse, 1986 **Milliyet Yayınları**, cilt: 16, s. 8190, İstanbul.
- Büyük Larousse, 1986, **Milliyet yayınları**, Cilt: 22, s. 11366, İstanbul.
- Büyük Larousse, 1986, **Milliyet Yayınları**, Cilt: 8, s. 3778, İstanbul.
- Candilis, G., 1977, Beabourg Üzerine, **Yapı dergisi**, S. 24, s.52.
- Childe, G., 1992, Kendini Yaratan İnsan, çev. F. Ofluoğlu, **Varlık Bilgi
Dizisi**, s.54, İstanbul
- Colquhoun, A., 1989, Regionalism and Technology, Modernism and The
Classical Tradition, **MIT Press**, s. 207, Cambridge.
- Colquhoun, A., 1990, Tarihsicilik ve Anlambilimin sınırları, Mimari eleştiri
Yazıları, çev. A. Cengizkan, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**,
s.128,129, ankara.
- Colquhoun, A., 1990, Beubeaurg Platosu, Mimari Eleştiri Yazıları, çev. A.
Cengizkan **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, s.108,107, 114,
112, Ankara.

- Colquhoun, A., 1990, Teknolojinin Simgesel ve Sözel Yönleri, Mimari Eleştiri Yazıları, çev. A. Cengizkan, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, s. 26, 28, Ankara.
- Conrads, U., 1991, 20. yüzyılın Mimarisinde Program ve Manifestolar, çev, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, s. 22, 73, 38, 56, 36, 80, Ankara.
- Davies, C., 1986, Building The Bank, **Architectural Review**, S. 4, s.85.
- Davies, C., 1991, High Tech Architecture, **Thames and Hudson Ltd**, s. 13, London.
- Dowey, K., 1995, Place and Power, **Architectural Design**, S.3/ 4, s.37.
- Durant, W., 1973, Felsefe Kılavuzu, çev. E. Gürol, **Milliyet Yayınları**, s. 368, İstanbul.
- Eagleton, T., 1983, Literary Theory, **University Minesota Press**, s. 101, Minesota.
- Eco, U., 1984, İşlev ve Göstergebilim Açısından Mimari, çev. F. Erkman, **Çağdaş Eleştiri Dergisi**, Aralık, s. 12.
- Eco, U., 1991, Alımlama Göstergebilimi, çev. S. Rifat, **Düzlem Yayınları**, s. 48, İstanbul.
- Ellul, J., 1964, The Technological Society, çev. R.Merton, **Alfred, A. Knopf, Inc** s.7, 8, 19, 20, 69, 72, 74, 78, 79, 80, 84, 88, 94, 112, 134, Toronto.
- Erkman, F., 1987, Göstergebilime Giriş, **Alan yayıncılık**, s. 11, 44, 81, İstanbul.
- Eroğlu, C., 1996, Emperyalizmin yeni Masalı, Yazı dizisi, **Cumhuriyet gazetesi**, 29. 2. s. 4, İstanbul.
- Ferrarotti, F., 1997, Endüstri Devrimi: Bilim,Teknoloji ve İktidar, Mayor., Forti., Bilim ve İktidar, çev.M. Küçük, **Tubitak Popüler Bilim Kitapları**, s.55, Ankara.
- Foster, N., 1993, Technology in Context, Companion to Contemporary Architectural Thought, **Routledge**, s. 420, London.
- Frampton. K., 1987, Die Architecture der Moderne, **DVA**, s.60, 148, 150, 240, Stuttgart.
- Friebe, W., 1983, Architektur der Weltausstellungen, **Kohlhammer**, s. 98, Stuttgart.

- Fudder, D., 1978, Zur Dialektik von Easthetischer und Technologischer Rationalitaet im Alltag Kolloqium 4, **Hochschule für Gestaltung**, s. 146, Offenbach
- Gandee, C, K., 1985, Humana, **Architectural Record**, S. August, s. 107.
- Giddens, A., 1994, Modernliğin sonuçları, çev. E. Kuşdil, **Ayrıntı Yayınları**, s. 23, İstanbul.
- Gimpel. J., 1996, Ortaçağda Endüstri devrimi, çev. N. Özüaydın, **Tübitak Yayınları**, Ankara
- Gökberk. M;1990, Felsefe Tarihi, **Remzi Kitabevi**, 6. Basım s. 82, 83, İst.
- Göksu, E., 1996, Mekanın Fantazmagorilerini çözmek, İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu, **Egemen Print**, s.122, İzmir.
- Göle, N., 1986, Mühendisler ve İdeoloji, **İletişim Yayınları**, s. 37, İstanbul
- Gorz. A., 1988, Marx' ta Çalışma Ütopyası, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, **İletişim Yayınları**, cilt: 1 s.60, 61, İstanbul
- Gössel, P., Leuthaeuser, G., 1990, Architektur des 20. Jahrhunderts, **Benedict Taschen Verlag GmbH**, s. 327, Köln.
- Goulet, P., 1984, Faculté de Médecine, **A A**, S. Avril, s. 74 - 80.
- Granath, J,A., 1991, Architecture, Technology and Human Factors, **Graphic Systems**, s. 50. Goeteborg.
- Groak, S., 1992, The Idea of Building, **E and F N Spoon**, s. 69, 70, London.
- Groedecki, L., 1977, Gothic Architecture, **Electra/ Rizzoli**, s. 16, new York.
- Guiraud, P., 1994, Göstergebilim, çev. M. Yalçın, **İmge Kitabevi Yayınları**, s.17, Ankara.
- Gürel, S., 1977, Bir Kültür Merkezinin Serüveni, **Yapı Dergisi**, S.24, s.32.
- Güvenç, B., 1993, İnsan ve Kültür, **Remzi Kitabevi**, s.101,102, İstanbul
- Güvenç, B., 1971, Şubat, Kültür Sanat Üzerine tartışmalar **Mimarlık dergisi**, s.42, 46, Ankara
- Güvenç, B., 1985, Kültür Konusu ve Sorunlarımız, **Remzi Kitabevi**, 2. Baskı, s. 53, 105, 15, İstanbul
- Habermas, J., 1993, İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim, çev.M. Tüzel, **Yapı Kredi Yayınları**, s. 32, 35, İstanbul
- Hançerlioğlu, O., 1993, Felsefe Sözlüğü, **Remzi Kitabevi**, s.231, 232, 92, İstanbul
- Hartoonian, G., 1994, Onthology of Construction, **Cambridge University Press**, s.36, 29, 35, New York.

- Harvey, D., 1993, From Space to Place and Back Again Mapping the Futures, Bird, J., Curtis, B., and others, **Routledge**, 3-29, 7 London
- Harvey, D., 1985, The Urbanization of Capital, **Basil Blackwell**, s. 126. Oxford.
- Harvey, D., 1996, Justice, Nature and The Geography, **Blackwell Publishers Ltd**, s. 200, Cornwall.
- Hasol, D., 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, **Y.E.M. yayınları**, s.308, İstanbul
- Heidegger, M., 1971, Building, Dwelling, Thinking. Poetry; Language, Thought. **Harper and Row**, s. 145- 161, New York.
- Heidegger, M., 1977, Question Concerning Technology, Basic Writings, der; D.F. Krel, **Harper and Row**, s. 289, 294, 298, New York.
- Hobsbawn, E., 1996, Kısa 20. Yüzyıl Tarihi. 1914- 1991, çev.Y. Alogan **Sarmal Yayınevi**, s. 385, İstanbul.
- Huyssen, A., 1988, Saklı Diyalektik - Avangard Teknoloji - Kitle Kültürü, **Defer**, Metis Yayınları, Aralık Ocak, 7, s. 58, İstanbul
- İnam, A., 1993, Teknoloji Benim Neyim Oluyor?, **Alamuk yayınları**, s. 110, Ankara.
- Işık, O., 1994, Kış, Mekanın Politikleşmesi, Politikanın Mekansallaşması, **Toplum ve Bilim**, 64,65, Birikim Yayınları s. 8, 19, 18,29, İstanbul.
- Işık, O., 1996, Postmodernizm ve Mimarlık, 70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları, **Mimarlar Derneği Yayınları**, Ankara.
- Jameson, F., 1992, Postmodernizm ya da geç Kapitalizmin Mantiğı, çev. N. Plümer **Y. K. Yayınları**, s. 520, 16, 68 İstanbul
- Jencks, C., 1978, The Language of Postmodern Architecture, **Academy Editions**, s. 9, London.
- Jencks, C., 1988, The Battle of High Tech, **Architectural Design**, S. 11/ 12, s. 19, 39.
- Joedicke, J., 1990, Architecturgeschichte des 20. Jahrhunderts, **Arcpaper**, s.196, Stuttgart.
- John, B., Perkins, W., 1988, Roman Architecture, **Electra/ Rizzoli**, New York.
- Kaehler, G., 1990, Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?, **Friedr. Vieweg und Sohn**, s. 22,23. Braunschweig.
- Kazmaoğlu, M., Tanyeli, U., 1977, Beabourg Kültür Merkezi, **Yapı Dergisi**, S.24, s. 37.

- Keyman, F., 1993, Postmodernizm ve Radikal Demokrasi, **Toplum ve Bilim**, S. 62, s. 126 - 153, İstanbul.
- Kinder, H, Hilgemann, W., 1985, Atlas zur Welt Geschichte, Band 1, **Deutscher Taschen Buch Verlag**, s.23,25, München.
- Klotz, H., 1985, Moderne und Postmoderne, **Friedr. Vieweg und Sohn**, s.262, Braunschweig
- Klotz, H., Krase, W., 1985, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, **Goethe Institut**, s.122, Frankfurt.
- Kongar, E.,1985, Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, **Remzi Kitabevi**, İstanbul
- Kortan, E., 1981, Mimarlık Üzerine bir Deneme, **Yapı Dergisi**, S. 40, s. 40, 32, İstanbul
- Kuban, D., 1990, Mimarlık Kavramları, **Y.E.M yayınları**,s.10 İstanbul
- Kurokawa, K., 1992 From the Age of the Machine to the Age of Life, **Japan Architect**, 3.s. 98, 109, Tokyo
- Kunzmann, P., Burkhard, P., 1993, DTV Atlas zur Philosophie, **Deutscher Taschenbuch Verlag**, s. 179, München.
- Lampugnani, V, M., 1986, Honk Kong + Shangai Bank, **Domus**, S. Ağustos, s. 39.
- Lampugnani. V. M., 1986, Architektur als Kultur. **Du Mont Verlag**, s.44 Köln
- Le Corbusier., 1986, Towards a New Architecture, **Dower Publications**, s. 153, New York
- Lee, S., 1993, The Problem of Technology in Modernist Histiography and its Shadow, Architecture (Post) Modernity and Difference, International Conference Proceedings, **National University of Singapore, School of Architecture**, s. 191, 192, Singapore.
- Lissitsky, E., 1989, Russland: Architekture für eine Weltrevolution, **Fried. Vieweg und Sohn** s. 9, 11, Braunschweig.
- Lodder, C., 1993, The VKHUTEMAS and The Bauhause, **Art and Design Profile**, S. 29, s.32.
- Lunn, E., 1995, Marksizm ve Modernizm, çev.Y. Alogan, **Alan Yayıncılık** s. 189, İstanbul.
- Lynch, K., 1975, The Image of the City, **The MIT Press**, s. 9- 13, 46,62,66,72,78,

- Lyotard, J. F., 1990, Postmodern Durum, çev.A. Çiğdem, **Ara Yayıncılık**, s. 6, İstanbul.
- Maggee. B, Taylor. C., 1979, Marksist Felsefe, Yeni Düşün Adamları, **MEB Yayınları**, s. 53, 54, İstanbul
- Marcuse, H., 1969, An Essay on Liberation Aktaran Segal, H., 1995 The Cultural Cotradictions of High Tech, Technology, Pessimism and Postmodernism, **Massachusetts Press**, s.162, Massachusetts
- Marcuse, H., 1990, Tek Boyutlu İnsan, çev.A. Yardımlı, **İdea Yayınları**, 2. Baskı s. 140, 141,149, İstanbul.
- Martin, R., 1988, Greek Architecture, **Electra/ Rizzoli**, New York.
- Marx, L., 1995, The Idea of "Technology" and Postmodern Pessimism, in Technology, Pessimism and Postmodernism edited by: Ezrahi, Y., Mendelsohn, E., Segal, H., **University of Massachusetts Press**, s. 13, 20, 16,17, 18,21 Boston.
- Mayor, F., 1997, Bugün ve Yarın, Bilim ve İktidar, Mayor., Forti., Bilim ve İktidar, çev. M. Küçük, **Tubitak Popüler Bilim Kitapları**, s. 153, Ankara.
- McCleary, P., 1988, some Characteristics of a New Concept of Technology, **Journal of Architectural Education**, S.42/ 1, s.4 - 9.
- Mendelsohn, E., 1995, The Politics Of Pessimism: Science and Technology Circa 1968, Technology, Pessimism and Postmodernism, ed. Ezrahi, Y., Mendelsohn, E., Segal, H., **University of Massachusetts Press**, s. 162, Boston.
- Merquior, J. G., 1986, Foucault, çev. N. Elhüseyni, **Afa Yayınları**, s. 143, 145, 150, İstanbul.
- Merton, K. R., 1964 Introduction to The Technological Society, Ellul, J., Alfred, **A. Knopf, inc**, s.vi Toronto.
- Müller, W., Vogel, G., 1997, DTV Atlas zur Baukunst, **Deutscher Taschenbuch Verlag**, Band 1, s. 165, München.
- Müller, W., Vogel, G., 1997, DTV Atlas zur Baukunst, **Deutsche Tashenbuch Verlag**, Band 2, München.
- Mumford, L., 1952, Arts and Technics, **Oxford University Press**, s. 121, London.
- Mumford, L., 1961, The City in History, **A Harvest Book**, New York.

- Mumford, L., 1963, Technics and Civilization, Harcourt Brace **Janovich Publishers**, s. 6, 4, 438, 14, 15, 17, 25, 26, 63, 6 Orlando
- Murray, P., 1985, Renaissance Architecture, **Electra/ Rizzoli**, s. 16, İstanbul.
- Nalbantoğlu. Ü., 1987, Teknoloji Sorunu Üzerine Bazı Felsefi Yaklaşımlar **İmpetus** Kitap 2 Öziller yayınları s. 18, 19, Ankara
- Newby, F., Scollar, T., 1986, Structure, **Architectural Review**, S. 4, s. 110
- Norberg-Schulz, C., 1988, Intentions in Architecture, **The Mit Press**, Massachusetts.
- Norberg-Schulz, C., 1980, Existence, Space and Architecture, **Studio Vista**, s. 3, London.
- Norberg-Schulz, C., 1980, Meaning in Architecture, **Studio Vista**, Preface, London.
- Nuttgens, P., 1983, The Story of Architecture, **Phaidon**, s. 107, 171, London.
- Ozankaya, Ö., 1991, Toplumbilim, **Cem Yayınevi**, s. 152, 153, İstanbul
- Özer, B., 1986, Yorumlar, Mimari Kavramların Tanım ve Sınırları Üzerine, **Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları**, s. 138. İstanbul
- Pacey. A., 1994, The Culture of Technology, **The Mit Press**, 7. Printing s. 81, 6, Massachusetts
- Panofsky, E., 1995, Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, çev. E. Akyürek **Kabalcı Yayınevi**, s. 26, 32, 33, 37, İstanbul.
- Papadakis, A., Steele, J., 1992, Architecture der Gegenwart, **Edition Pierre Terrail**, Paris
- Pawley, M., 1986, Foster Philosophy, **Architectural review**, S. 4, s. 79.
- Pawley, M., 1987, Technology Transfer, **Architectural Review**, S. 182, s. 31, 84, 33.
- Pélissier, A., 1987, Les Nouvelles Dimention de L'espace tour **Techniques and Architecture**, S. Temmuz, s. 102.
- Perez-Gomez, A., 1983, Architecture and the Cisis of Modern Science, **MIT Press**, s. 10, 323, Massachusetts
- Pevsner, N., 1970, An Outline of European Architecture, **Penguin Books**, s. 15, 16, Norwich
- Pevsner, N., Fleming, J., 1976, A Dictionary of Architecture, **Penguin Books**, s. 124, Middelsex.

- Pottier, C., 1997, Küreselleşme Eşitsizliği Arttırmaktadır, **Cumhuriyet Gazetesi**, 15. 11. s.11, İstanbul.
- Powell, K., 1994, Lloyds' Building: Richaed Rogers Partnership, **Phaidon Press**, s. 10, 36, 41, London.
- Rabinow, P., 1982, Interview with Foucault, **Skyline**, March, s. 240.
- Rıfat, M., 1990, Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları, **Düzlem Yayınları**, s. 83,84.
- Rogers, R., 1993., Architektur, **Campus**, s. 9,18,20, 64. Frankfurt.
- Rosenthal. M, Yudin. P., 1977, Metaryalist felsefe sözlüğü, **Sosyal Yayınları**, s. 28, 471, 510, İstanbul.
- Rossi, A., 1985, The Architecture of The City, **The Mit Press**, Mssachusetts.
- Sarup, M., 1995, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, çev.A. B. Güçlü **Ark Yayınevi**, s. 172,156, 122, 211, 63, 48,71,74, Ankara.
- Silver, N., 1994, The Making of Beaburg, **The MIT Press**, s. 21, 31, 29, 30, 158, 175, 149, 155, 187.
- Simpson, L, C., 1995, Technology Time and The Conversations of Modernity, **Routledge**, s. 19, 21, New York.
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi., 1988, **İletişim Yayınları**, cilt. 8, s.2446,2509 , İstanbul
- Soytemiz, İ., 1988, Tarih Yeniden Yazılabilir, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, **İletişim Yayınları**, cilt.8, s. 2470, İstanbul.
- Stern, R., 1988, Modern Clasisism, **Thames and Hudson Ltd**, London.
- Stewart; F., 1973, Choice of Technique in Devoloping Countries, Science, Technology and Devolopment, **Cooper C. Frank Cons**, s. 103,104, London
- Sudjic, D., 1986, New Architecture: Foster, Rogers, Stirling, **Royal Academy of Arts**, s. 24, 180, 189, London.
- Taylor, C., 1995, Modernliğin Sıkıntıları, çev.U. Canbilen, **Ayrıntı Yayınları**, s. 10 - 18, İstanbul
- Tekeli, İ., 1992, Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine, **Gösteri**, Mayıs, s.5, 10, İstanbul
- Tekeli; İ., 1969, Sosyal Sistemler, Sosyal Değişme ve Yerleşme, **İ. T. Ü. Yayınları**, s. 45, 47, İstanbul
- Teymur, N., 1996, Tasarım, Erk, Tasarım, İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu, **Egemen Print**, s. 258, 259, İzmir.

- Thilly. F., 1995, Felsefe Tarihi, çev.İ. Şener, **Sistem Yayıncılık**, 1. kitap s.129, İstanbul
- Thorn, R., 1984, Crystal Examplar, **Architectural Review**, S. July 1049, s.49- 53.
- Tiedemann, R., 1993, "Pasajlar Yapıtı" na Giriş, Pasajlar, Benjamin, W., çev. A. Cemal, **Y. K. Yayınları**, s.13, 15, 23, İstanbul.
- Touraine, A., 1992, Modernliğin Eleştirisi, çev. H. Tufan **Y.K.Yayınları**, s. 24, İstanbul.
- Trachtenberg, M., Hymann, I., 1986, The Architecture from Prehistory to Postmodernism, **Harry N. Abrahams**, Inc, S. 86, 109, 185, 213, 270, 271, 281, 295, Netherlands,
- Türkcan, E., 1981, Teknolojinin Ekonomi Politikası, **Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları**, s. 60, Ankara.
- Uğur, A., 1992, Postmodernin Siyasetle İlişkisi Üzerine, **Defter**, Metis Yayınları, S. 18, s. 239, İstanbul.
- Uluğ, M., 1997, Bina olarak Mimarlık ve Mimar, Bina olmayarak Mimarlık ve Antimimar, Mimarlık, **Mimarlar Odası**, S.272, s. 19, Ankara.
- Venturi, R., 1991, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, çev.S. M. Özaloğlu **Şevki Vanlı Mimarlık vakfı Yayınları**, Ankara.
- Venturi, R., Brown, D. B., Izenaur, S., 1993, Las Vegas' tan Öğrendiklerimiz, çev. S.M. Özaloğlu, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, Ankara.
- Vesely, D., 1995, Architecture and the Question of Technology, Educating Architects Pierce, M and Toy, M (ed) **Academy Group**, s. 45,
- Vitruvius., 1990, Mimarlık üzerine on Kitap, çev. S. Güven, **Şevki Vanlı Mim. Vakfı Yayınları**, s. 10, 11 Ankara
- Webster Dictionary, 1968, **Grolier**, s. 860, New York
- Webster. F. Hood; 1972, The Aristotelian Versus the Heideggerian Approach to the Problem of Technology, Philosophy and Technology, der; Mitchum C, Mackey R., **Free Press**, s. 349, 351, 352, New York
- Whitley, N., 1990, Banham and Otherness, **Architectural History**, S. 33, s. 188, 221, 206.
- Winterbourne, E., 1995, Architecture and The Politics of Culture in Mitterand's France, **Architectural Design** S.3/ 4, s.24, 28, 25.

- Wright, G., Rabinow, P., 1982, Spatialization of Power, **Skyline**, March, s. 237, 239.
- Yücel, A., 1991, Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi, Rasyonalizm ve Manyerizm Arasında, **Arredemento Dekorasyon**, S. 7, s. 118, İstanbul
- Zevi, B., 1990, Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, **Birsen Yayınevi**, s.11, 12, İstanbul



ÖZGEÇMİŞ

Esin Boyacıoğlu, 1958 yılında Zonguldakta doğdu. Orta okulu Zonguldak Kolejinde, Liseyi Ankara Kolejinde bitirdi. 1980 yılında Ankara Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi Mimarlık bölümünden mezun oldu. 1978 - 80 yıllarında Umur Erkman Mimarlık Bürosunda çalıştı. 1980 - 85 yılları arasında Almanya'da yaşadı. 1986 - 87 arasında Kolleksiyon Aş. de çalıştı. 1987' den bu yana Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Bina Bilgisi Anabilim dalında Araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Yüksek Lisans derecesini 1990 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünden almıştır. İyi derecede İngilizce ve Almanca bilmektedir.

[Faint, illegible text or signature]