

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ETKİLEŞİMLERİ VE  
GÜNÜMÜZE YANSIMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mimar Duygu KALKAN**

**Anabilim Dalı: Mimarlık**

**Programı: Mimarlık Tarihi**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ela GÜNGÖREN**

**MAYIS 2012**

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

**TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ETKİLEŞİMLERİ VE GÜNÜMÜZE  
YANSIMALARI**

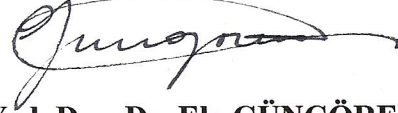
**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Mimar Duygu KALKAN**

**Mimarlık Anabilim Dalı  
Mimarlık Tarihi Programı**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ela GÜNGÖREN**

**MAYIS 2012**


Duygu KALKAN tarafından hazırlanan TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ETKİLEŞİMLERİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI adlı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.





Yrd. Doç. Dr. Ela GÜNGÖREN

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından .....MİMARLIK..... Anabilim Dalında  
YÜKSEK.....LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Yrd. Doç. Dr. Ela Güngören 

Üye : Prof. Dr. Ayşe Antel 

Üye : Doç. Dr. Hürrüyet Özdül 

Üye : \_\_\_\_\_

Üye : \_\_\_\_\_

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

## ÖZET

### TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ETKİLEŞİMLERİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

Bu çalışmada doğayı koruma ve doğaya uyum sağlama çabalarının güncel bir söylem olması ve yalnızca mimari alanında değil diğer disiplinlerde de ciddi bir araştırma konusu olması nedeniyle, bu durumun mimaride hangi şekillerde ele alındığı incelenmiştir. Mimari söylemlerde doğanın insanoğlu tarafından müdahale edilmemiş halinin ideal bir yaşam alanı olarak görülmesi, doğanın düzeni ve işleyişini anlamaya yönelik çalışmaların artmasını sağlamıştır. Modern dönemin bir kırılma noktası olarak görülmesi, Modern öncesi dönemlerin idealize edilmesini sağlarken, Modernizm sonrasının ise bir krize işaret ettiği görüşlerini oluşturmuştur. Toplum hayallerinde geçmişe ya da geleceğe referans verilerek ideal olan aranmıştır.

Doğanın giderek tahrip olması tarih boyunca üzerinde konuşulan bir konu olduğu için tezde, doğayı temel alan tasarımlar üzerinden mimarinin doğayla kurmuş olduğu ilişkiler incelenmiştir. Çağdaş yaklaşımlar, teknoloji ve bilimdeki ilerlemelerin de etkisiyle doğayı örnek alan mimari yapılar oluşturmaya yöneliktir. Önceki dönemlerde gerçekleşmesi mümkün gözükmeyen, daha iyi bir toplum yaşantısına yönelik tasarımlar ütopya olarak adlandırılmış, ancak yirminci yüzyılın sonlarına doğru teknolojide artan gelişmeler hayali olarak adlandırılan tasarımları dahi gerçekleştirme imkanını sunmuştur. Teknolojinin hızlı bir biçimde ilerlediği bu çağda, mimarideki organik eğilimler de değişim göstererek yaşayan yapı fikrini ortaya çıkartmıştır. Genetik alanındaki ilerlemeler, kodlanarak gelişip büyüeyebilen hatta ihtiyaçlara göre işlev değişikliği yapabilen konut tasarımlarına, henüz gerçekleşmemiş olsa da dijital ortamda varlık kazandırmıştır. Geçmişteki yaklaşımlar ise doğalmış gibi görünen mekanlar yaratarak aranan huzurun bulunacağını savunmuştur. İçinde buldukları dönemlerden rahatsızlık duyan toplumlar çözümün doğanın düzeni ve işleyişinde bulunacağını düşünmüştür. Doğanın bozulmamış düzeninin geçmişte kaldığına inananlar, imrendikleri geçmişe sahip olmak için o döneme özgü mimariyi ve şehir düzenini kendi çağına taşımaya çalışmıştır. Romantik eğilime sahip olmayanlar ise teknolojinin savunuculuğuyla ideal hayallerini gelecekte aramıştır.

Doğa ve mimari arasındaki ilişki ve benzerlikler doğadan esinlenen ve doğayla bütünleşen mimari yaklaşımlarında görülmektedir. Seri üretimin etkilerine, doğal kaynakların hızla tükenmesine ve standart yaşamların oluşturduğu koşullara tepki olarak doğaya yönelim fikri benimsenmiştir.

**Anahtar Kelimeler** : Doğa, Bellek, Metafor

## SUMMARY

### THE RELATIONS BETWEEN NATURE-INSPIRED DESIGN AND ARCHITECTURE IN TIME AND ITS REFLECTIONS

In this thesis, it is aimed on one hand to categorize inspirations from nature and integrations to nature by presenting similarities between natural forms and man made examples throughout architectural history. It is a well known fact that from the past to the present, mankind has a tendency to natural entities and forms; he constructed his first dwellings with the help of natural forms and materials. From reproducing natural forms as crystals, stars, or waves and shapes borrowed from landscape, architecture evolved in time to establish different metaphoric, analogic and symbiotic relations with nature. The development of science provided microscopic examinations and resulted in bringing biomorphic inspirations which were applied to building forms or structures. Nature inspired constructions are nowadays classified according to their antropomorphic, biomorphic/zoomorphic or geomorphic characteristics.

The discourse concerning alienation due to industrialization, resulting from standardization and serial production causing disruption from nature is still an actual discourse. The application of the same architectural form or even parts of cities independent from different climatic conditions or cultural values, creates uniformity, non places and amnesy. In addition to this phenomenon touristic attraction centers or resorts using popular cultural codes is interpreted as a result of commercial strategies having negative effects on natural resources. That is the reason why besides natural inspirations, in this study focus will be made on integration to nature. Ecological architecture is the key point for this survey with regards to integration. Organic, sustainable, genetic, low tech and alternative architecture are the main themes around which the above mentioned concept of integration to nature will be analyzed. It is important to realise how increased contact with nature has its rehabilitative effects on architecture. Nowadays efforts to protect nature through design seems to be the valid strategy to return to natural way of living.

**Key Words** : Nature, Memory, Metaphor

## ÖNSÖZ

Tez danışmanım olan sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Ela Güngören'e, çalışmalarımız boyunca değerli görüşleri, yönlendirmeleri ve katkılarından dolayı çok teşekkür ediyorum. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde bulunduğum süre içerisinde yardımlarını esirgemeyen ve bana enstitü bünyesinde bir yer açan Fen Bilimleri Enstitüsü'ne, mimarlık tarihi eğitimimi daha da geliştirerek farklı bakış açıları sağlayan Mimarlık Tarihi Kürsüsü'ne teşekkürlerimi sunuyorum.

Her zaman destekleriyle bana huzur veren anneme, babama ve o olmasaydı bu tez çalışması böyle kolay bitmeyeceği için kardeşim Merve Kalkan'a, son olarak umutsuzluğa kapıldığımda sözleriyle beni cesaretlendiren Alper Açıkkapı'ya, hayatımı güzelleştirdikleri ve hep yanımda oldukları için çok teşekkür ediyorum.

Bu tez çalışmasını üç sene önce aramızdan ayrılan sevgili hocam Doç. Dr. Deniz Şengel'e ithaf ediyorum.

Mayıs 2012

**Duygu Kalkan**

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b>	<b>iii</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>iv</b>
<b>ÖNSÖZ</b>	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b>vi</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b>	<b>vii</b>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı	5
<b>2. TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ÜZERİNE SÖYLEMLER</b>	<b>7</b>
2.1. Modern Öncesi Dönemlere Bakış	9
2.2. Modern Döneme Bakış	14
2.3. 1960'lardan Günümüze Gelen Sürece Bakış	22
<b>3. DOĞA İLE UZLAŞAN MİMARİ ÖRNEKLERİ</b>	<b>29</b>
3.1. Doğadan Esinlenen Mimari	31
3.1.1. Doğadan Öğrenme / Örnek Alma	37
3.1.2. Doğadaki Varlıklarla Amaçlanmış Benzerlikler	44
3.1.3. Doğadaki Varlıklarla Amaçlanmamış Benzerlikler	53
3.2. Doğa İle Bütünleşen Mimari	55
3.2.1. Doğal Malzeme Kullanımı	55
3.2.2. Doğaya Uyum Sağlama	59
3.2.3. Doğada Yok Edileni Yeniden İnşa Etme	61
3.3. Doğadaki Atık Malzemeyi Dönüştüren Mimari	65
<b>4. DOĞADAN AYRIŞAN MİMARİ ÖRNEKLERİ</b>	<b>70</b>
4.1. Tüketim Mimarisinin Etkileri	78
4.2. Yıkıcı Mimarinin Etkileri	82
4.3. Doğaya Alternatif Olabilecek Yaşam Alanları Oluşturma	87
<b>5. DOĞA-MİMARİ-BELLEK İLİŞKİLERİ</b>	<b>91</b>
5.1. Coğrafi Bellek	93
5.2. Zamansal Bellek	97
5.3. Kültürel Bellek	104
<b>6. TARTIŞMA VE SONUÇ</b>	<b>107</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>111</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>116</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Şekil 2.1. Pergamon Antik Tiyatrosu .....	13
Şekil 2.2. Primitive Hut, Marc Antoine Laugier .....	15
Şekil 2.3. Claude-Nicolas Ledoux, İdeal Kent Chaux .....	16
Şekil 2.4. Etienne-Louis Boullée, Newton Cenotaph .....	17
Şekil 2.5. Bitki Gövdesi Kesitleri .....	19
Şekil 2.6. Thomas More, Ütopya Adası.....	23
Şekil 2.7. Robert Owen, New Harmony .....	24
Şekil 2.8. Charles Fourier, Phalanstere Projesi .....	25
Şekil 3.1. Deniz Kabuğu Örnekleri ve Wright'ın Birbirinden Farklı Ev Planları .....	30
Şekil 3.2. Mdina Doğal Tarih Müzesi Deniz Kabuğu Örnekleri .....	31
Şekil 3.3. Alfred Bartholomew, On The Mechanical Trussing of Building .....	34
Şekil 3.4. Kotoko Yerleşkesi.....	36
Şekil 3.5. Ba-ilia Yerleşkesi.....	36
Şekil 3.6. Mdina Doğal Tarih Müzesi, Fraktal Örneği .....	37
Şekil 3.7. Çift Odalı Kuş Yuvası.....	38
Şekil 3.8. Dracanea Ağacı, Module MGX .....	38
Şekil 3.9. Angelo Invernizzi, The Villa Girasole .....	39
Şekil 3.10. TAU/ Plantware Home Projesi Bilgisayar Destekli Çizimi.....	40



Şekil 3.11. Ağaç Şekillendirme Yöntemiyle Yaşayan Oturma Birimleri .....	41
Şekil 3.12. Geleceğin Evi Kiraz Ağacı .....	41
Şekil 3.13. Greg Lynn, Embriyolojik Ev Örneği .....	42
Şekil 3.14. Moleküler Kurgulu Evin Dokuz Günlük Oluşum Süreci .....	43
Şekil 3.15. Jean-Jacques Lequeu, Ahır Projesi, Bibliothèque Nationale, Paris .....	44
Şekil 3.16. Antoni Gaudi, Park Güell ve Sagrada Familia, Barselona.....	45
Şekil 3.17. Antoni Gaudi, Casa Batllo, Barselona, İspanya.....	45
Şekil 3.18. Hector Guimard, Metro Girişi, Paris .....	46
Şekil 3.19. Herb Greene, Prairie House, Norman, Oklahama.....	47
Şekil 3.20. Imre Makovecz, Ski-Lodge House, Dobogókő .....	47
Şekil 3.21. Imre Makovecz, Lüteriyan Kilisesi, Siófok, Macaristan .....	48
Şekil 3.22. Bomarzo Bahçesi & Palazzo Zuccari Girişi .....	49
Şekil 3.23. Eugene Tsui, Tsui Evi, Berkeley, Kaliforniya.....	50
Şekil 3.24. Hermann Finsterlin Biyomorfik Çizimleri.....	51
Şekil 3.25. Johann B. Fischer von Erlach, Dinocrates'ın Antropomorfik Şehir Önerisi.....	51
Şekil 3.26. Demirtaş Mağarası, Latmos, Muğla.....	52
Şekil 3.27. Korent Sütun Başlığı, Bergama Akropol, İzmir .....	53
Şekil 3.28. Kayık ve Yaprak Benzetmesi, Paolo Portoghesi .....	54
Şekil 3.29. Pagoda Bitki Benzerlikleri .....	55
Şekil 3.30. Lamprey'in Çam Ağacı ve Sincap Benzetmeleri.....	55
Şekil 3.31. Cro-Magnon Evi, Ukrayna.....	56
Şekil 3.32. İlkel Ev Yapım Örnekleri.....	57
Şekil 3.33. Şanlıurfa Suruç Kümbet Evleri .....	57
Şekil 3.34. Herzog & De Meuron, Dominus Şaraphanesi .....	58

Şekil 3.35. Simon Dale, A Low Impact Woodland Home.....	58
Şekil 3.36. Gustav Peichl, EFA Radyo Uydu İstasyonu Avusturya, 1976-1977.....	59
Şekil 3.37. Vicente Guallart, Denia Mountain, 2002, Denia Alicante.....	60
Şekil 3.38. Gottfried Böhm, Haç Kilisesi .....	61
Şekil 3.39. Dominique Perrault, Teresitas Sahili, Tenerife, İspanya.....	62
Şekil 3.40. Çin Tarzında Yapay Dağ ve Mağaralar, Johann Bernhard Fischer Von Erlach, 1721 .....	63
Şekil 3.41. “Kum Sung Pyung Sa” drawn by Jeong Seon .....	64
Şekil 3.42. Nanjido Çöp Adası, Seul, Kuzey Kore .....	64
Şekil 3.43. HyperCatalunya, Guallart Architects.....	65
Şekil 3.44. Nader Khalili, Kum Torbası Barınak Prototipi.....	66
Şekil 3.45. Tim Noble-Sue Webster, Dirty White Trash (With Gulls).....	67
Şekil 3.46. Tim Noble-Sue Webster, Sunset Over Manhattan.....	68
Şekil 3.47. Shigeru Ban, Paper Church.....	69
Şekil 4.1. Endüstri Devriminde Şehir, İngiltere.....	70
Şekil 4.2. Le Corbusier, Beş Unsur, 1926.....	72
Şekil 4.3. Tea Pavillion Shokintei, Katsura Imperial Villa House for Dr. Mori .....	74
Şekil 4.4. Rasyonalist Şehirciliğin Tek Düzeliğine Bir Eleştiri.....	76
Şekil 4.5. Jacques Tati, Mon Oncle, 1958 .....	79
Şekil 4.6. Bir Alışveriş Merkezinden Mekan Görünümü .....	80
Şekil 4.7. Tuncay Çavdar, Hapimag Resort Sea Garden .....	81
Şekil 4.8. İnsan Ölçeğine Uyan Kente Karşı Gökdelenlerin Yanında Küçülen İnsanlar .....	82

Şekil 4.9. Antonio Sant' Elia, <i>La Città Nuova</i> .....	83
Şekil 4.10. Ville Contemporaine Eleştirel Karikatür Çalışması .....	84
Şekil 4.11. Buckminster Fuller ve Shoji Sadao, Harlem Projesi .....	85
Şekil 4.12. Yapım-Yıkım ve Yeniden Yapım Dizisinin Yalnızca Bir Kısmı .....	86
Şekil 4.13. Sahra Çölü'nde Kent Projesi ve Piramidal Kent.....	88
Şekil 4.14. Tekne Ev Örnekleri, Sausalito Bölgesi.....	89
Şekil 4.15. Jordi Fornells Castello, Bombolla Animac .....	90
Şekil 5.1. Temple of Ancient Virtue, Stowe Garden .....	94
Şekil 5.2. Ricardo Bofill, Gölün Arkadları .....	95
Şekil 5.3. Merih Karaaslan, Ataman Tesisleri .....	96
Şekil 5.4. Charles Moore, Piazza D'italia .....	100
Şekil 5.5. Sistina Şapeli Restorasyon Öncesi Ve Sonrası Görünüm .....	102
Şekil 5.6. Richard Serra, A Matter of Time .....	104
Şekil 5.7. Fatimid Nekropolis, Aziz Simeon Manastırı, Asuan.....	105

# 1. GİRİŞ

## 1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Mimarlık eserleri taklide dayalı ya da özgün, evrensel ya da yerel, ütöpik ya da distöpik, geçmişçi ya da modern gibi belli başlıklar altında eleştirilerek mimaride farklılık arayışlarına bir şekilde cevap verilmeye çalışılmıştır. Toplumsal bir gerçek ise bu söylemlerin bir moda gibi hızla yayılması ve dönemini tamamlayarak yeni bir kavram arayışına geçilmesidir. Çağımızda mimarlık üretimi zaman ve mekanın ötesine geçerek sanal bir ortamda mevcudiyet bulmuştur.

“Architecture As Metaphor: Language, Number, Money” adlı kitabın önsözünü yazan Arata Isozaki, mimarının Modern Mimari olarak adlandırılmasından beri süre gelen bir krizin var olduğuna değinmektedir. Dünya üzerinde mimaride üç dalganın etkisinden bahseden Isozaki’ye göre, ilk dalga geç 18. yüzyılda belirmiştir. Seyahatlerin başlaması ve dolayısıyla başka medeniyetlerin farklı mimari stilleri hakkında bilgi sahibi olunması, arkeolojik tecrübelerin artarak tarih öncesi dönemlerin mimari özelliklerinin öğrenilmesi bu dönemin gelişmelerindedir. Vitruvius’un kitabında prototip olarak tanımlanan Antik Yunan Mimarisi’nin gerçekte farklı olduğunun ortaya çıkması düşünceleri sarsmıştır. Bunun üzerine kitap sahip olduğu tahtından indirilmiş, birbirinden farklı mimari diller bir araya getirilerek yeni proje örnekleri oluşturulmuştur. Kitaptan sonra ise boş kalan pozisyon sanat adı verilerek kurumlaştırılmıştır. İkinci dalga ile geç 19. yüzyılda Semper, Wagner ve Loos’un sanat kurumuna saldırıya geçmeleriyle sanat ve mimarının birlikteliğine son verilmiştir. Geliştirdikleri yeni strateji sanat olarak mimari değil de inşaat olarak mimaridir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren Modernizm tüm dünyayı çevrelemiş, mimari ve kentsel imajlar ütöpik başlangıçlar olarak boşlukları doldurmaya çalışmıştır. 1960’larsa bu durumun doyum noktası haline gelmiştir çünkü ütopyalar ironik bir biçimde gerçekleştirilmiştir (Karatani, 1995).

Bu çalışmada, mimari üretim aşamasında tasarımcıların sık sık kullanımına başvurdukları doğa kavramı irdelenmiştir. Mimarlık disiplininin tarihsel gelişimi göz önüne alınarak, mimarinin doğa ile ilişkisi sorgulanmıştır. İnşa etme eyleminin başlangıcından bugününe belirlenen yöntemler ve bunların doğa ile bütünleşen ve doğadan ayrışan yönleri araştırılmıştır. Tarih boyunca süregelen ve doğayı tasarımda göz önüne alınması gereken mutlak öğe olarak gören ya da doğaya karşı tavır alarak onu dışarıda bırakan tasarım yaklaşımları incelenmiştir.

Doğadaki düzen canlılar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde devam ettirilmektedir. Yapılaşan çevrede doğanın bu tutumu dikkate alınarak oluşturulan düzenlemeler görölmektedir. İnsanların sosyal bir topluluk olarak bir arada yaşamaya başladıktan sonra, kendilerini koruyabilmek için sığındıkları yapılar onlara yetmemeye başlamıştır. Zamanla bu alanları ideal mekan haline getirme fikri oluşmaya başlamıştır. Bir mağaranın farklı ihtiyaçlara göre bölümlere ayrılması sonucunda mekan olgusu ortaya çıkmıştır. Bu farklılaşmada bir kuş türünün çift odalı yuvası, insanoğluna örnek olmuş mudur bilinmez ancak insanlar ve diğer canlılar arasında aynı ihtiyaçlara cevap vermek üzere tasarlanmış bir yapı eylemi görölmektedir. İlerleyen teknolojik gelişmelerle birlikte doğadaki canlıların strüktürel yapısındaki işleyiş de mimaride kullanılmaya başlamıştır. Doğal dokunun zaman içinde deforme olması, çevreye zarar vermeyecek malzemelerin üretilmesi, doğanın gözlemlenerek uygulanması sayesinde olmaktadır. Kullanışlı ve dayanıklı yapıları inşa edebilmek için hafif strüktürlü kabuk ya da iskelete sahip canlıların incelenmesi teknolojinin getirdiği olanaklardan biridir.

Sanayi toplumunun gelişmesi, kırsal hayatın terk edilerek insan eliyle gerçekleştirilen üretimin azalması, makine odaklı üretimlere geçilmesi kentlerde nüfus artışına sebep olmuştur. Bu durum sonucunda ortaya çıkan barınma problemi ergonomik olmayan çözümlerle geiştirilerek, insanları alışık olmadıkları bir yaşam biçimine sürüklemiştir. Bu zorunlu yaşam biçiminin ortaya çıkardığı sorunlar mimarlar, şehir plancıları ve diğer disiplinlerden gelen kişilerin bilinçlenerek bir araya gelmelerini ve bu konu üzerinde çalışmalarını sağlamıştır. Böylece doğayı içinde barındıran ya da doğadan tamamen uzaklaşan ütöpik olarak adlandırılabilcek çalışmalar uygulanmaya başlamıştır. 20. yüzyılda Modernizm'in tarihe sırt çeviren, süslemeyi reddeden görüşleri, içinde bulunduğu şartlar gereği uygulanma alanı

bulmuş ancak bu akım da zamanla tepkiler almaya başlamıştır. Özellikle aynı standartlarla oluşturulan yapı tiplerine karşı çıkmış, aynı gridal geometrik formun tüm bina tiplerine uygulanmasının yapılarda tek düzeliğe yol açtığı gerekçesiyle de daha fazla tutunamamıştır. Art Nouveau öncesi dönemde mimarların öklidyen formlara karşı gelmeleriyle mimaride organikleşme söz konusu olmuştur. Amorf olarak adlandırılan formlar mimari yapılarda görülmeye başlamıştır. Doğanın düzenine bakıldığında geometrik formlardan ziyade yumuşak geçişlerin olması belki de bunda bir etkidir. Mimarlık alanında belirli kurallar çerçevesinde yapı inşa etmek yerine, çeşitli arayışlara girilmiştir. Mühendisliğin gelişmesi de mimarlık disiplinini etkilemiştir. Geniş hacimli mekan ihtiyaçlarının çözülmesi, çelik ve cam endüstrisinin gelişmesi ve köprü inşa sistemlerinde farklılaşmalarda mühendislik biliminden yararlanılmıştır. Ancak büyük açıklıkları geçen strüktürler de bir süre sonra estetik arayışlara yönelmiştir. Bu durum Vitruvius'un ortaya koyduğu kullanılabilirlik, sağlamlık ve güzellik kavramlarının birlikteliğini göstermektedir. Mühendislik disiplinin sağladığı kullanışlı ve sağlam yapıların bir süre sonra estetik olarak da tamamlanmasına gerek duyulmuştur. Bu konuda Sir George Gilbert Scott "Mimari yalnızca bina yapmak demek değildir, yapının en güzel biçimde süslenmesidir.", Karl Friedrich Schinkel ise "Kullanışlı ve işlevsel olanı güzel bir şeye dönüştürmektir mimarinin görevi." diyerek fikirlerini belirtmiştir (de Botton, 2007, syf.53). Uğur Tanyeli mimar ve mühendislerin biyomorfik tutumunu göz önünde bulundurarak, doğaya hükmetmeyi isteyen anlayıştan doğa ile iç içe yaşama arzusuna doğru geçişte yeni bir anlayışa dikkat çekmiştir. Endüstri çağının ihtiyaç duyduğu dev boyutlu yapıların yalın ve asal bir geometri ile çözümlendiğini fakat bundan sonraki çağın çözümlerinin natüralist ve biyomorfik geometride olacağını söylemiştir (Tanyeli, 2000, syf.13).

Günümüzde toplum için bir anlamda zorunluluk haline gelmiş olan tüketim, mimarlık alanında da etkilerini göstermektedir. Ekonomik kaygılarla yapılaşan çevre, toplumu yapay ve sağlıksız olana doğru bilinçsiz bir şekilde yönlendirmektedir. Öyle ki yüksek katlı binalar, insanları hem birbirlerinden hem de çevre ile olan ilişkilerinden uzaklaştırmaktadır. Her türlü faaliyeti içinde barındıran site yapılaşmaları insanları başka bir yaşam tarzına doğru yönlendirirken, insanı doğasına aykırı olana da yönlendirmektedir. Neredeyse tüm faaliyetlerin bir ekrandan yönetildiği bu çağda tüm gereksinimlerin bir yapı topluluğu içerisinde çözümlenerek insanlara sunulması,

insan hayatını kolaylaştıran bir çözümler gibi gözükle de bu çözümler sosyal yaşamı bireyselleştirmektedir. Bu yeni yaşam biçimleri, kişiye bireysel bir sosyallik kazandırmaktan öteye gidememektedir. İnsanoğlunun alışık olduğu düzenden uzaklaştığı fakat bu duruma da uyum sağladığı bir gerçektir, fakat bu gerçeğin etkileri üzerinde düşünölmelidir.

Mimari yapıları standardize etmekten kaçınmak, yapının kullanıcısı ve kullanım amacına göre ona bir karakter kazandırmak gerekmektedir. İnsanı kendisine ve çevresine yabancılaştıran yaşam alanları ve bu alanlardaki görsel monotonluk hakimiyet sürdükle, mimari de amacından uzaklaşacaktır. İnsanoğlu doğası gereği monotonluğa karşı dururken, her zaman değişip gelişirken mimarlık alanında da yerinde saymak mümkün değildir. Tarih boyunca meydana getirilen mimari yapıların değerlendirilmesi yapılırken yapının inşa edildiği zaman, bulunduğu çevre, coğrafi özellikler, o alanda yaşayan toplumun anlayışı gibi konular göz önünde bulundurulmalıdır. Günümüzde teknoloji ve haberleşme hızı sayesinde neredeyse dünya üzerinde yaşayan tek bir topluluk haline gelen insanların, tüketiminde etkisiyle uzaklaştığı çevreye ve kendisine tekrar yakınlaştıracak ve insanın doğa ile ilişkisini düzenleyecek tasarımlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu çalışmada amaç günümüzde üzerinde çokça durulan bir konu olan doğaya yönelme fikrinin sebeplerini araştırmak ve örneklerini doğadan alan mimarinin geliştirdiği yapıları ve insanoğlunda bıraktığı etkileri incelemektir. Mimarlık uygulamalarına yön veren kişilerin doğa kavramından yola çıkarak ya da bu kavramı karşılarına alarak oluşturdukları anlayışlar araştırılmıştır. Ancak bu araştırmalar üzerinden kesin bir sonuca gidilmesi hedeflenmemiş, bu eğilimleri tarafsız bir şekilde sunmak amaçlanmıştır. İnsanoğlunun doğayı idealize etme isteği irdelenecek ve doğa ile bütünleşen mimari anlayışıyla kast edilenler belirtilecektir. Mimarlık tarihi boyunca doğa ile mimari arasındaki etkileşimler incelenerek, doğanın mimariye etkilerinin anlaşılması hedeflenmiştir. Doğadan uzaklaşılmasının ortaya çıkardığı sorunlar göz önünde bulundurularak, günümüzde bu sorunların üstesinden gelebilmek için ne tür çalışmalar yapıldığı araştırılmıştır. Çalışma kasıtlı olarak doğadan uzak durma, ona karşı gelme ya da ona üstünlük kurma çabaları doğrultusunda oluşturulan mimariyi de içermektedir. Tarih boyunca doğadaki canlı ve cansız varlıklar insanlar tarafından incelenmiş, mimarlığın yanı sıra birçok alanda

doğadan uyarlamalar yapılmıştır. Bu çalışmada daha çok mimari alandaki uygulamalara değinilirken endüstri ürünleri tasarımından şehir planlamasına kadar birçok alanda görülen doğa esinlenmeleri de konu edilmiştir.

## 1.2. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ ve KAPSAMI

Altı bölümden oluşan çalışmada, ilk bölümde tezin amacı, kapsamı ve yöntemi anlatılmıştır. Tezin ikinci bölümünde, doğaya yönelen ve ondan uzaklaşan tasarımlar araştırılmış, tasarımcıların ve kuramcılarının bu konuyla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Akım ya da stillere dayalı sınıflandırmalardan kaçınılmaya çalışılsa da, günümüz mimarisinde ekolojik, sürdürülebilir, alternatif sıfatlarıyla nitelenen eğilimlere değinilmiştir. Çalışmada Batı kökenli mimarlık eylemlerinin kronolojik olarak sıralanmasını esas almak yerine insanlık tarihi boyunca mimari yaratım sürecinin tüm uygarlıkları kapsayacak şekilde ele alınmasında fayda görülmüştür. Günümüzde tasarımların belirli bir akım içerisinde sınıflandırılmaması sebebiyle çalışmada konuyu dönemlere ayırarak aktarmak tercih edilmemiştir. İkinci bölümde doğa karşıtı söylemlere yer verilmesi genellikle tercih edilmemiş, bu söylemlere doğadan uzaklaşan mimari kısmında yer vermeye çalışılmıştır. Günümüzde mimarlık ürünlerinin belli bir akımın ya da sınıfın içine dahil edilmesi söz konusu değildir. Ancak 1960'lardan günümüze gelen dönem içinde bazı eğilimler adlandırılarak, benzer nitelik gösteren mimari yapılar aynı kategoride yer almıştır.

Üçüncü bölümde mimaride doğayla uzlaşma konusu üzerinde durulmuştur. Doğadan esinlenme yönteminde morfolojik benzetmelere yer verilmiş olup, doğa ile bütünleşen tasarım örneklerinde ne tür birliktelikler olduğuna dikkat çekilmiştir. Doğadan öğrenmek, mimaride *biyomimesis* kavramını ortaya çıkarmıştır. Doğadaki diğer canlıları inceleyerek yeni sonuçlara, yeni tasarım fikirlerine ulaşma yeni bir yaklaşım olarak yerini almıştır. Genetik çalışmalarıyla da canlılardan örnek almanın yanı sıra ekolojik dengeye zarar vermeyecek kendi dönüşümünü sağlayacak yapılar üzerine çalışılmaktadır. Özellikle Japon kültüründe hala yaşatılmakta olan doğaya saygı ve doğada yer alanı ihtiyaç doğrultusunda kullanım mimaride doğal malzeme kullanımı ve doğal yöntem çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Yerel yapım teknikleri araştırılarak örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde, doğadan uzaklaşan tasarımların doğa ve insan üzerindeki etkileri konu edilmiştir.



Doğaya karşı gelme ya da doğayı hakimiyet altına alma isteğinin nedenleri üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölümde mimarlık ve doğa kavramlarının bellek etkileşimleriyle meydana getirdiği yapılar ve fikirler üzerinde durulmuştur. Mimari yapıtların oluşmasında belleğin yerine değinilerek, doğa ile ilişkisi sorgulanmıştır. Mimari yapı insan davranışlarını etkileyen hatta insanı yönlendiren bir alandır. Moussavi, 'Biçim ve Bezeme' adlı konferansında mimari yapının insan davranışlarını yönlendirebileceğine dikkat çekmiştir. Pantheon'da kubbenin ortasında yer alan *oculus* nedeniyle insanların ortada toplanmasını, Whispering Gallery'de ise gelen fısıltıları dinlemek için köşelere yaklaşmalarını örnek vermiştir (Moussavi, 2011).

Son bölüm tartışma ve sonuca ayrılmıştır. Doğa içerisinde yer alan ve doğayla uyum içerisinde olan yapıların incelenmesi ile günümüzde yaşadığımız ortamlar için yeni fikirler ortaya çıkmaktadır. Teoriler ve uygulanmış-uygulanamamış örneklerle incelenen bu çalışmayla günümüzde mimarlık alanında bilim ve teknolojinin de artan etkisiyle farklı bir tasarım sürecine girildiği görülmektedir. İnsanın yaratılan mekana dair deneyimlerinin esas alındığı, gereksinimlere göre biçim değiştiren, kendi kendine yetebilen, kendi kaynaklarını üretebilen ya da yenileyebilen sistemlere sahip yapılar tasarımcıların önceliği olmuştur.

Çalışma yöntemi olarak öncelikle, konuyla ilgili basılı ve dijital kaynaklar taranmıştır. Konunun tarihsel gelişimi üzerinden anlatımı yapıldıktan sonra örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde yer alan doğayla uzlaşan mimari kısmında Paolo Portoghesi'nin "Nature and Architecture" kitabı özellikle etkili olmuştur. Doğa, mimari ve bellek ilişkilerinin sorgulandığı beşinci bölümde ise ağırlıklı olarak Svetlana Boym'un "Nostaljinin Geleceği" kitabından yararlanılmıştır. Çalışmada kullanılan kitaplara, dergilere ve tezlere genel olarak MSGSÜ ve İTÜ kütüphanelerinin kaynaklarından ulaşılmıştır. Makaleler için ise JSTOR veritabanı kullanılmıştır. Tezde kullanılan fotoğraf ve şekillerin bir kısmına internet kaynaklarından erişilmiştir.

## 2. TARİH BOYUNCA DOĞA-MİMARİ ÜZERİNE SÖYLEMLER

Doğa ve mimarlık karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Tarih boyunca doğanın işbirliğiyle ya da onun ilkelerine dayanarak meydana getirilen tasarımların yanısıra, doğada yer alarak onun bir parçası haline gelmiş yapılara da rastlanmaktadır.

Doğa, sözlük anlamında “Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, insan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre”, mecazi anlamda ise “Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy” olarak tanımlanmıştır (URL-1). Antik Çağ Yunan felsefesinde doğa *physis* olarak geçmektedir (Hançerlioğlu, 2002, syf.65). Bilim ve felsefe doğayı gözlemlemek ve onun üstüne düşünmekle başlamıştır. Sürekli değişim içinde bulunan doğa sonsuz biçimlerde belirir. İlkel insanlar doğanın insanlar ve tanrılardan önce var olduğunu düşünmüştür.

Doğan Hasol (2008, syf.323) ansiklopedik mimarlık sözlüğünde mimariyi, yapıları ve fiziksel çevreyi tasarlamak ve inşa etme sanat ve mesleği, fiziksel çevre ve yapı tasarlama ve gerçekleştirme işi, yapı sanatı, yapı tasarımı olarak tanımlamaktadır.

Franco Wagner Facilla, mimari bir dilse, onun sözcüklerinin mesajı taşıyan dolayısıyla belirli bir davranışı yanıtlamaya yönelten fiziksel mekanlar olacağını belirtir. F. De Saussure’e göre sanat eseri ve dil kavramları biçimler aracılığıyla hiç de var olamamaktadır. Dil bir toplumun üyelerinin konuşma pratiği ile depoladıkları bir dilbilimsel hazinedir. Kelime ise bu çifte yapının ikinci belirleyici etmenidir ve bir eylem iradesini, bir düşünceyi simgelemektedir. Dil, bir mesajın -yani kelimenin- oluşturulmasını sağlayan bir *koddur*. Mimaride ise sözü edilen bu kod fikrine en yakın ifadenin üslup kavramı olduğu söylenebilir (Facilla, 1981, syf.27). Wilhelm Kücker (1981, syf.27), mimarının toplumun yalnızca bir kısmına hizmet edemeyeceğini ve mimarın kendi hayalleriyle biçimlendirdiği ya da yeterli gördüğü sayıda ev kadını ile anket yapılarak yaşanılacak mekanı saptamaya gidilemeyeceğini belirtmiştir. Aynı şekilde Hasan Fethi de “Toplum ve Mimarlık” adlı yazısında köyde yaşayan her aile için ayrı bir tasarım yapma gerekliliğinden bahsetmektedir ve

bu konuda istatistiklerin ve anketlerin mimariye yardımı olmayacağını söylemiştir. Mimarın bir topluluk için yaşanılacak mekanlar tasarlamadan önce gözlem ve araştırma yapması gerektiğine değinmiştir (Fethi, 2010, syf.52). Doğan Tekeli'ye göre (1980, syf.44) mimarlık eseri kişilere ve toplumun psikolojisine etki edecek hisler vermelidir. Bir mekan yaratma sanatı olan mimari hazır formüller, ...izimler yerine, çevrenin gerektirdiği toplumun gereksinim ve beklentileri doğrultusunda özgünleşebilir. Bir mimari yapı ciddi araştırmalar sonucunda ortaya çıkmalıdır. Aldo Rossi ise (2006, syf.2), estetik kaygısı ve içinde yaşanılacak daha iyi bir çevre yaratma isteğini mimarının iki değişmez özelliği olarak tanımlamıştır.

Bülent Özer'in tanımlamasıyla mimarlık (2009, syf.180) "Belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkanları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekan düzenleri oluşturma becerisidir." Ayrıca mimarlık mesleğinin diğer disiplinlerden ayrı hareket edemeyeceğine değinen Özer, toplum için fayda sağlayacak tüm meslek dallarıyla uyum içerisinde olması ve duygusal yönden de insanları tatmin etmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Robert Meagher, Marx'ın "İnşa etmek ya da üretmek insanoğlunu tanımlayan temel aktivitedir." sözüne değinerek, günümüzde de üretimin ekonominin çekirdeğini oluşturduğuna ve üretimin temelinde mimari olduğuna dikkat çekmektedir. Antik Yunan kökenlerine inildiğinde üretme ya da inşa etme eylemi tekne olarak tanımlanır. Bu üretim eyleminin başında gelense mimardır. Tekne bir şeyi olmadığı bir şey haline getirmektir. Kasıtlı bir çalışma sonucunda nesnelerin olmadığı fakat onu yapan kişinin niyetlendiği bir şeye dönüşmesidir. Bu, ağaçtan bir evin inşası için kullanılacak kereste, ateş yakmak için odun, kitap basabilmek için kağıt oluşturmak gibi bir durumdur. Ahşap ağaçtan hammadde olmasına kadar geçen tüm süreçlerde hala doğal bir malzemedir. Fakat ahşap ne mimarın gördüğü ilk halinde ne de son halindedir. Öncesinde bir ağaçtır, sonrasında ise bir ev ve tüm bu değişimleri geçirdiği süreç boyunca aslında ahşap olarak kalmıştır (Meagher, 1988, syf.160). Heidegger teknenin el becerisiyle birlikte zihin ve güzel sanatlara da dayalı olduğunu belirtir. Ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru pozitivist akılcılık ve mekanizasyonun etkisiyle alanlara ayrışmalar başlar ve makineleşme süreci ile oluşturulan ürün,

üretici ile kullanıcı arasında kopukluğa, tekmeden teknolojiye geçişe neden olur (Yılmaz, 2001, syf.12).

Christian Norberg-Schulz, insan eliyle oluşturulan mekanların doğayla üç temel yoldan ilişkili olduğundan bahseder. İlk olarak insanoğlu, doğal oluşumları daha belirgin hale getirmek ister. Bu onun doğadan anladığını görselleştirmesi demektir. Dolayısıyla çevresinden gördüğünü inşa eder. İkinci olarak doğada eksik olanı yerine koymak, tamamlamak amacını taşır. Son olarak ise doğadan kavradıklarını sembolize eder. Görselleştirme, tamamlama ve simgeleştirme iskan etme ve konutlaşma için gerekli yöntemlerdir (Schulz, 1980, syf.17).

## **2.1. MODERN ÖNCESİ DÖNEMLERE BAKIŞ**

İlk insanlar ihtiyaçlarına göre doğada var olanı kullanmıştır. Ancak zamanla insan üretimi ile doğal olanın ayrımı yapılmaya başlanmıştır. Meagher'in yaklaşımında insanoğlunun doğayı mutlaka inşa etmesi gerektiğine dair bir anlatım vardır. Buna göre dünya üzerinde bir zamanlar sulak ya da bataklık olan yerler kurutularak üzerine masif yapılar inşa edilmiştir, nehirler ve kanallar insan eliyle oluşturulmuştur. Yeşil alanlar, ağaçlar ve parklar insanlar tarafından planlanmış ve ekilmiştir. Tüm betonarme yapılar ve sokaklar önce taslak, sonra mekan haline getirilerek, kendinden önce yer alanları yok etmiştir (Meagher, 1988, syf.164).

Robin George Collingwood Antik Yunan Evrenbilimi'nde doğanın ne olduğunu cevaplayabilmek için bu soruyu meydana getiren ön sorulara değinmenin gerekliliğinden bahsetmektedir. İlk olarak doğal varlıkların oluşuna dikkat çeken Collingwood, bu varlıkları, insan ve hayvanların becerisinin ürünleri olan yapay varlıklar ve yapayın karşıtı kendi kendine meydana gelen ya da var olan doğal varlıklar olarak iki gruba ayırmaktadır. Doğal varlıklar tek bir doğa dünyası oluşturmaktadır. Bütün doğal varlıklar tek bir töz ya da maddeden gelmiştir. Antik Yunan görüşüne dayanarak Tanrı'nın yarattığı evren, insanoğlunun oluşturduğu bir makine ya da inşa ettiği bir evin daha büyük ölçeğidir. Bu iki eylem arasındaki tek fark insanın oluşturduklarında malzeme kullanılırken Tanrı'nın malzemeye ihtiyaç duymamasıdır. Collingwood, doğa sözcüğünün anlamını şu cümle ile belirtmiştir:

“Her zaman bir şeyin içinde bulunan ya da sahiden ona ait olan ve o şeyin davranışının kaynağını oluşturan bir şey demektir. Bu, sözcüğün ilk Yunan yazarlarından beri taşıdığı tek anlamdır ve Yunan yazın tarihi boyunca değişmez. Ne ki ender olarak, görece geç bir tarihte, ikinci anlamı olan doğal şeylerin tümü ya da doğal şeyler bütünü anlamını taşır, (...) (Collingwood, 1999, syf.56)”

A. J. Close, antik dönemlerin ortak olarak kabul ettiği “Sanat doğanın taklididir.” düşüncesinin, sanatın her zaman doğaya tabi olmasından, sanatın işlevsel, yöntemsel ve görünüş olarak doğayı taklit etmesinden ve onun malzemelerini kullanmasından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Aristoteles taklit kuramını geliştirerek sanatın doğayı bütünlendiği, doğaya yardım etmek için var olduğu ve eksikliklerini gidermek için gerekli olduğunu öne sürer. Doğa insana akıl ve ellerini vermiştir, böylece insanoğlu zanaatını geliştirebilir ve eksiklerini giderebilir (Close, 1969, syf.473).

Aristoteles’e göre her sözcüğün birden fazla anlamı vardır. Bu anlamlardan biri en doğru açıklamayı yaparken diğer anlamlar da birbirleriyle bağlantılıdır. Doğanın anlamlarından biri köken ya da doğumdur. İkincisini nesnelerin kendilerinden meydana geldiği tohumlar olarak açıklar. Doğal varlıklardaki devinim ya da değişimin kaynağı, nesnelerin kendisinden olduğu ilk madde, doğal olanların özü ya da biçimi, genel olarak öz ya da biçim gibi anlamlarını sıraladıktan sonra son anlamı kendi içinde bir devinim kaynağı taşıyanların özü şeklinde tanımlar. Sonuncu anlam varlıkların kendi başlarına bırakıldıklarında ya da müdahale edildiklerinde nasıl davranış değişiklikleri olduğunu gözlemleyip, kendilerinde bir gelişme, düzenleme ve devinim ilkesi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Aristoteles’e göre İonialılar ve Platon’un da düşündüğü gibi doğa kendi kendine devinen canlı bir dünyadır (Collingwood, 1999, syf.95-97).

Platon, “Devlet” kitabında taklit konusunu yatak ve masa örnekleri üzerinden açıklamaktadır. Dünya üzerinde çok sayıda masa ve yatak olmasına karşın, bu nesnelerin her zaman bir ilk örneği olduğundan bahsetmektedir. Ustaların her zaman ilk örneği kullanarak bu nesnelere ürettiğini ancak ilk örneği oluşturanın Tanrı olduğunu şu sözleriyle belirtmektedir:

“Bu durumda üç çeşit yatağımız oluyor. Biri nesnelerin tabiatında var olan yatak ki bence onu yalnız Tanrı yapabilir. İkincisi marangozun yaptığı yatak. Üçüncüsü de ressamın ki. Üç çeşit yatağın üç de hakimi var: Ressam, marangoz ve Tanrı.” (Eflatun, 1973, syf.380)

Platon'un teorisi yeryüzünde var olan her şeyin bir formun kopyası olduğu yönündedir. Gerçek olan form kusursuz, tek, ebedi ve değişmezdir. Birçok yatak çeşidi vardır, fakat bunların hepsi ilk yatak formunun kopyalarıdır. Gerçek yatak Tanrı'nın yaptığıdır. Marangoz Tanrı'nın yatağını kopyalar, ressam ise marangozun yaptığıdır. Böylece ressam yatak formunu gerçeğinden iki kez uzaklaştırmıştır.

Meaghar, insanın dünya üzerinde inşa eylemlerinin başlamasını Prometheus'a dayandırır. Prometheus, Platon ve Aristoteles'in tersine dünyanın o zamanki halinin insanoğlu için uygun olmadığını savunur. Dünya çok soğuk, çok sert, çok tehditkar, çok kısıtlayıcı, çok yabaniştir. İnsanoğlu, çatılar ve duvarlara ihtiyaç duyar, ateş, silah ve kendi düzenini kurabilmesi için aletlere gereksinim duyar. Prometheus'a göre insanoğlu bilgi ve ateşin sayesinde dünyayı değiştirmelidir (Meagher, 1988, syf.161).

Çin'in yerküreye uyum içinde yaşama sanatı anlamına gelen *Feng Shui* inancına göre, her şey canlıdır. Binalar, içlerinde yaşayanları tam anlamıyla desteklemek ve beslemek amacıyla dinamik, yaşayan bedenler olarak kabul edilmektedir. *Feng Shui*, yerleşmelerin nasıl olacağını belirler, böylece *Ch'i* adı verilen yaşamsal enerjinin uyumlu olduğu ve insan hayatını destekleyici etkileri olan şehirler oluşur (Çubukcu, 2008, syf.35). Steen Eiler Rasmussen'de (2010, syf.39) ilkel insanların çevrelerinde yer alan tüm varlıkların canlı olduğuna inanmasından, onlara saygı duymasından bahsetmiştir. David Wade, "Doğanın Dinamik Biçimleri" adlı kitabında *Li*'nin Çince'de doğadaki düzen ve deseni yansıtan bir kelime olarak kullanıldığından bahsetmektedir. Tasarımcılar tarafından ilham kaynağı olarak kullanılan doğada yer alan desenler sınıflandırılmıştır. Sır çatlağı, çokgenimsi, ağ biçim, dalgalı yüzeyler ve kumullar, üçgen biçimler, hayvanların üzerinde yer alan desenler vb. isimlendirmelerle doğada yer alan biçimlerin tasarımda kullanılan örneklerine yer vermiştir (Wade, 2003, syf.7).

Japon Mimarisi'nde oturma alanından uyuma alanına geçmek için açık havaya çıkılması bilinçli bir seçimdir. Mimarın amacı *Zen* düşüncesine bir gönderme yapmak, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi, insanın doğaya bağımlılığını, bütün canlı varlıkların bir bütünün parçaları olduğunu evde yaşayanlara hatırlatmaktır (de Botton, 2007, syf.259). Aligül Ayverdi, Japon insanı ile doğa arasındaki ilişkiyi insanın doğaya katılması olarak adlandırmaktadır. Doğanın insanı etkilemesi

şeklinde tek yönlü bir ilişki yerine karşılıklı bir ilişkinin önemine değinmektedir (Ayverdi, 1972, syf.69). Japonlar ahşap dikmelerin arasına yerleştirdikleri sürülebilir kağıt duvarları sayesinde istedikleri zaman iç mekanı değiştirmektedir. Sabit bölmelerle kendilerini kısıtlamadıkları için istedikleri zaman doğaya açılabilen serbest mekanlar oluştururlar. Doğal malzemeyi özenle kullanan Japonlar, ahşap dikmeleri kabuğu soyulmuş ağaç ve dallardan oluşturmuştur. Zemini hasır kaplı, ahşap, kağıt gibi malzemelerle yapılan Japon evinde çeşitli organik malzemeler uyum içerisinde bütünleşmiştir (Rasmussen, 2010, syf.102-184). Japonlar bahçe sanatına çok önem vermektedir. Toprak, su ve bitki yani canlı ve cansız doğa, dağ ve su ya da manzara bahçe sanatının en önemli öğeleridir. Bahçe sanatlarında doğal manzaradan alınan güzellik tadının insan eli ve emeğiyle yeniden yaratılması çabası görülmektedir. Japon yapı geleneğinin özelliklerinden biri de yapının çevre ve bahçeyle uyum içerisinde olmasına özen gösterilmesidir. Doğal malzeme kullanımı, doğayla iklimle çevreyle uyum içerisinde olma, manzaraya açıklık ve insan ölçeği dikkate alınarak yapılar inşa edilmektedir. Bozkurt Güvenç, Japonların doğa ile ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“İlkel ve geleneksel insan, kendi varlığını Doğa'nın bir parçası olarak görür. Uygur ise kendisini Doğa'nın efendisi sanır. Japon Doğa'nın ne kölesi ne efendisidir. Onu iyi tanıyarak, onunla birlikte olmaya, ondan yararlanmaya çalışır. Bu tutum ve tutku da süreklilik göstermektedir.” (Güvenç, 1980, syf.359)

Mimarlık yazımında günümüze ulaşan ilk eser Vitruvius'un De Architectura'sıdır. Bu kitapta Vitruvius doğayı izlemek ve görsel çıkarımlardan yola çıkarak inşa etmekten bahsetmektedir. Tapınakların insan vücuduyla ilişkilendirilmesi, yapının kullanılabilirlik, sağlamlık ve güzellik kavramlarını göz önünde bulundurması ilk olarak onun değindiği konulardır. Vitruvius, Grek taklit öğretisi çerçevesinde çalışmıştır. Taklit öğretilerine göre, mimarlığın türeyebileceği orijinal biçim ya da model, doğa tarafından sağlanmaktadır (Bingöl, 2007, syf.26).

Anthony Antoniades, mimari yaratıcılıkta doğanın rolüne değindiği kitabında, Antik Yunan toplumunun yapılarının yerini belirlerken doğadaki en güzel kısımları seyredebilecek ve onların tadını çıkarabilecek şekilde seçimler yaptığını belirtmektedir. Ona göre Antik Yunan toplumu doğanın en az enerji tüketimi ve en az atık oluşturacak şekilde oluşturduğu kuralları izlemişlerdir. Yolların güzergahını

keçilerin oluşturduğu patikalardan seçmişlerdir. Kutsal merkezlerini daha önceden kutsal olduğuna inanılan bölgelere yerleştirmişlerdir. Topografyaya uyuma çok özen gösteren Antik Yunan toplumu topografyanın belirlediği konturların dışına çıkmadan yapılarını yerleştirmiştir (Antoniades, 1992, syf.235). Roma dönemine kadar mimari üst üste yığma ya da lento sütun ilişkisine dayanmaktadır, ancak Roma döneminde bir çeşit beton geliştirilmiştir, kemer, tonoz ve de kubbe tekniğiyle yapı inşası görülmektedir (Özer, B., 2009, syf.195). Bergama'da yer alan antik tiyatro dik bir yamaca oturtularak topografyanın getirmiş olduğu özelliğe müdahale edilmemiştir. Bu seçimin bilinçli olup olmadığı ya da o dönemin teknik olarak yetersizliklerden mi kaynaklandığı üzerine düşünülmelidir.



Şekil 2.1. Pergamon Antik Tiyatrosu, Bergama, İzmir, M.Ö. 3. Yüzyıl  
(Duygu Kalkan, 15.05.2010)

Collingwood Rönesans döneminde doğa kuramının iki görüşe ayrıldığını, bu görüşlerden birinin organik diğersininse mekanik görüş olduğunu belirtir. İlki doğanın canlı bir organizma olarak görülmesi, diğeri ise doğanın bir makine olarak görülmesidir. Organizma olarak doğa tasarımının yerini baskın hale gelen matematik eğilimiyle makine olarak doğa tasarımı almıştır. 17. yüzyılın başında doğanın devinimine karşı gelen bir düşünce öne sürülmüştür. Bu da cisimlerin doğası gereği durağanlığa eğilimi olduğunu, ancak başka bir cisimle yan yana geldiğinde harekete geçtiği fikrini ortaya çıkartmıştır. Bu görüşü savunanlar taşın yere düşmesini kendi



doğasında var olmasıyla açıklamak yerine yerle etkileşime geçtiği için durağanlığının bozulmasıyla açıklamaktadır (Collingwood, 1999, syf. 113-121).

Newton'un kütle çekim kanunu olarak adlandırılan bu bilimsel gelişmeyle, doğa evrensel, değişmez çalışma kuralları ve düzeni olan, kusursuz bir kurguyla meydana getirilmiş bir makine olarak görülmeye başlanmıştır. Bu düzenli işleyen makine fikri ise doğayla uyumlu ilişkiler kurma çabalarını arttırmıştır (Erten, 2009, syf.38).

## **2.2. MODERN DÖNEME BAKIŞ**

Modern Mimari fikri 19. yüzyılda, daha önceki dönemlerin canlandırmacı stillerine karşıt bir fikir olarak ortaya çıkmıştır. Fakat modern düşüncenin gelişiminin kökenleri geç 18. yüzyıla dayanmaktadır. 19. yüzyıl canlandırmacı eğilimleri çağın ifadesini yansıtmadıkları için Antikite'ye referans vermek savunulamaz hale gelmiştir. Modern Mimari'nin oluşumuna etki eden durumlardan biri canlandırmacı üslubun kabul edilemez hale gelmesi diğeri ise endüstri devrimidir. Endüstri devrimi ile yeni ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte yapı inşa etme durumu yeni yapım teknikleri ve yeni form önerilerini ortaya çıkarmıştır. Tren istasyonları, banliyö evleri, gökdelenler gibi yeni yapıların çoğalması geçmişte örneği olmayan yapı çeşitlerini ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte endüstrileşme el sanatlarının bozulmasını ve yerel geleneğin çökmesini hızlandırmıştır. Makineleşme üreticinin zihninde canlandırdığını el emeğiyle tamamlama olanağını ortadan kaldırmıştır. 19. yüzyıl ortalarında Augustus Welby Northmore Pugin, John Ruskin ve William Morris gibi kuramcılar makine ürünleri kullanmanın yaşamı bayağılaştırdığını, dolayısıyla zanaati yeniden yoğunlaştırma çabalarıyla sanat ve yararcılığın yeniden bütünleşmesi gerektiğini savunmuşlardır. Modern Mimari fikrini ortaya çıkaranlar makineleşmeye karşı çıkan bu tutumu çok nostaljik bularak, makinenin potansiyellerini denemedikleri için başarısız olduklarını ileri sürmüşlerdir.

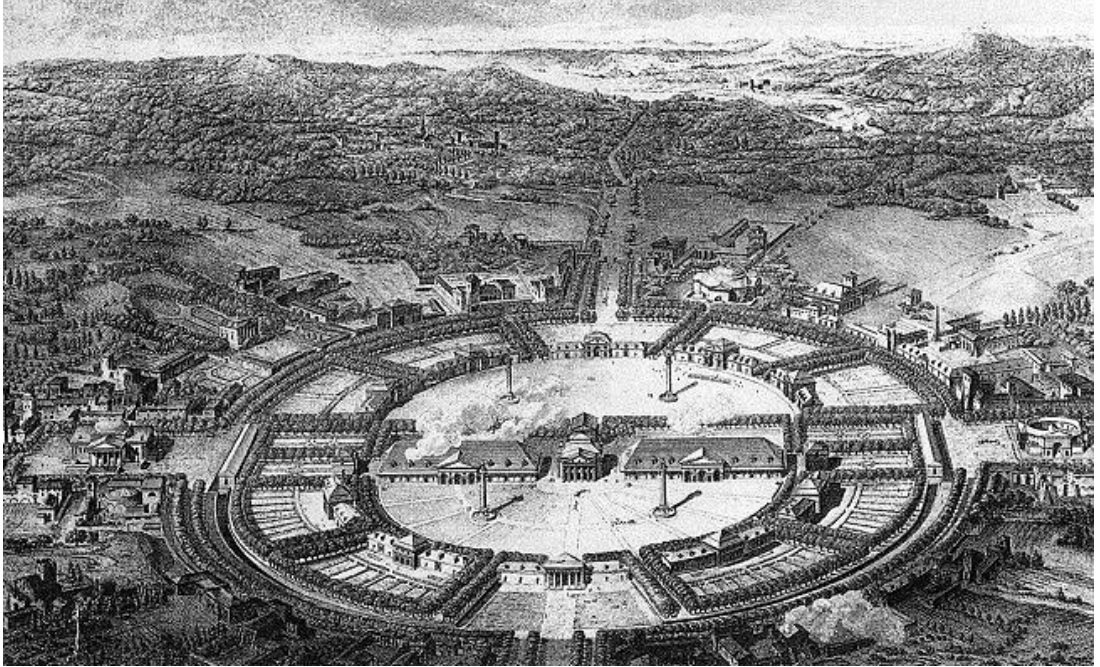
18. yüzyıl mimarisi kilise, devlet ve aristokrasinin hakimiyetinde iken endüstrileşme ile orta sınıfa bağlı olmaya başlamıştır. Geçmiş formların çoklu bir şekilde kullanımı 19. yüzyılı karakterize eden endüstrileşmenin getirdiği yeni bina formlarında da devamlılığını sağlamıştır. Geçmiş çağları altın çağ olarak gören 19. yüzyıl insanı bu yapılarda tarihi referansları kullanarak altın çağ çağrışımı yapmıştır. 1820'lerde Karl Friedrich Schinkel'in Berlin'deki Neoklasik yapıtı Antik Yunan'a vurgu

yapmaktadır. Londra’da Charles Barry ve A. W. N. Pugin tarafından tasarlanan Neo-gotik Westminster Sarayı 15. yüzyılın İngiliz gotik stili tarafından temsil edilen ahlaki ve ulusal bütünlüğü güçlendirme, yüksek uygarlık seviyesine geri dönme gibi fikirleri barındırmaktadır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru demir ve cam teknolojisinin gelişmesiyle 1889 Paris Sergisi’nde inşa edilen Eiffel Kulesi’nde bu dönemin kendine özgü formu açığa çıkmıştır. 1860-70’li yıllarda Eugene Viollet-le-Duc yeni malzemelere ve yeni tekniklere uyacak, toplumsal ve ekonomik koşullara alternatif sağlayacak 19. yüzyıla özgü bir stilin ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur. Bu dönemde Eklektisizm öyle bir hal almıştır ki, planda klasik düzen, strüktürde gotik yalınlık, cephede romantik etkiler, çağdaş malzemenin yaratıcı kullanımıyla bir araya getirilerek binalar inşa edilmiştir. Geçmişe referans veren bir başka yaklaşım da geç 18. yüzyılda şekillenen Abbé Marc-Antoine Laugier’nin Primitivizm olarak adlandırılan kökene dönme fikridir. Bu fikre göre mimarlık ilk örneği olan ilkel kulübe *primitive hut* ile ortaya çıkmıştır. Bu görüş “Mimarlık doğayı taklit etmelidir” şeklindeki eski bir ideali güçlendirmiştir (Curtis, 1996, syf.26).



Şekil 2.2. Primitive Hut, Marc-Antoine Laugier, Essai Sur L’Architecture,1755  
([http://en.wikipedia.org/wiki/Primitive\\_hut](http://en.wikipedia.org/wiki/Primitive_hut))

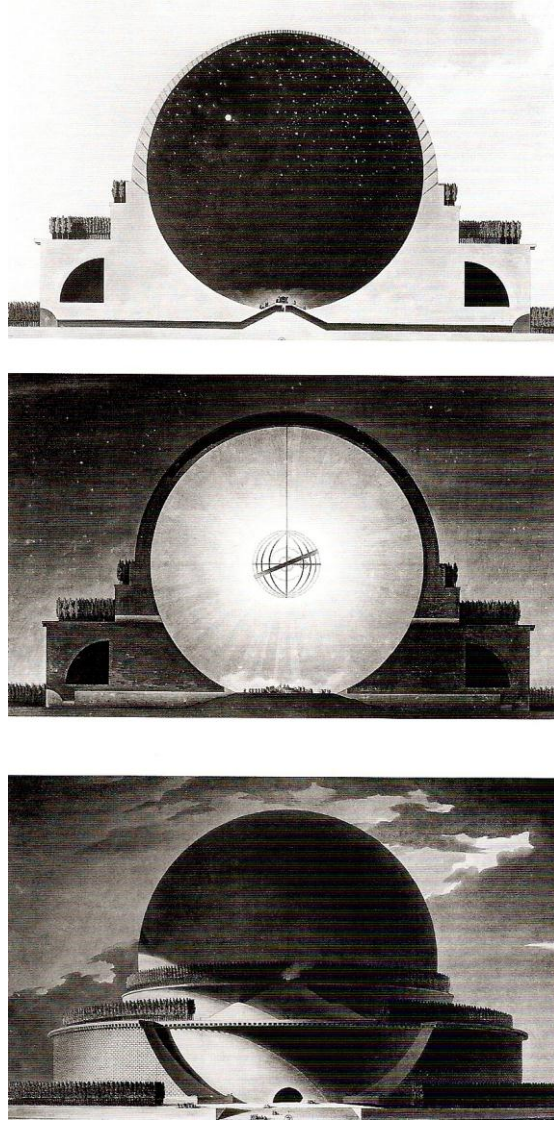
18. yüzyıl Fransız Aydınlanma Mimarisi ve İngiliz pitoresk bahçeleri dönemin mimari fikirlerine öncülük etmiştir. Fransa’da Jacques-François Blondel ve Marc-Antoine Laugier’nin fonksiyonalist bir tutumla klasik üslubu savunması Fransa’da yankılarını bulmuştur. Aydınlanma Mimarisi olarak kabul edilen bu dönemde Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux ve Jean-Jacques Lequeu’nün tasarımları yenilikçi olmaları sebebiyle dikkat çekmektedir. Ledoux’nun 1774 yılında Arc-et-Senans Tuzları Projesi endüstri çağının ilk tasarlanmış şehri olarak düşünülmektedir. Kendisinin “İdeal Kent” olarak adlandırdığı bu projede stil kaygısından ziyade işlevin sembolik olarak gösterilmesi söz konusudur (Özer, B., 1989, syf.40). Yapıların büyük ölçekli, süslemeden arındırılmış mimarisi, dışarıdan bakıldığında işlevinin anlaşılması konuşan mimari (l’architecture parlante) olarak adlandırılmıştır (Roth, 2000, syf.534). Aldo Rossi, Ledoux’nun mimari ilkelerinin klasik bir temele dayalı olduğunu, ancak yer-olay-durum ve toplum ilişkilerini de göze aldığını söylemiştir. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında antik dönem mimari eserleri incelenerek, mimaride formüle edilen temel ilkeler oluşturulmaya çalışılmıştır. (2006, syf.98)



Şekil 2.3. Claude-Nicolas Ledoux, İdeal Kent Chaux, 1804  
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Projet\\_pour\\_la\\_ville\\_de\\_Chaux\\_-\\_Ledoux.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Projet_pour_la_ville_de_Chaux_-_Ledoux.jpg))

Boullée de Newton için hazırladığı anıt mezarda geometrik şekillerin yalınlığına öncelik vermiştir. Küre analogik olarak dünyayı sembolize etmektedir. Ayrıca

kürenin tasarlandığı zamanda yer çekiminin üstesinden gelinerek Montgolfier Kardeşler tarafından ilk balonlu uçuş gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla Boullée bu anıt mezar tasarımıyla sıfır yer çekimine de göndermede bulunmuştur. Kürenin içerisinde yer alan yıldızlı gökyüzü de doğayı kontrol altına alma isteğine kanıt olarak görülmektedir (Leuthauser&Gössel, 2005, syf.11).



Şekil 2.4. Etienne-Louis Boullée, Newton Cenotaph, Bibliothèque Nationale, Paris, 1784  
(Gössel, P. and Leuthauser, G., 1991, syf. 12)

Özer, Endüstri Devrimi'nden itibaren Modern Mimari olarak adlandırılan bu dönemin ilk yapı örneği olarak Crystal Palace'ı işaret etmektedir. Modern Mimarlık yapısı olarak sayılmasını ise şu sözleriyle belirtir:

“Belirli bir insani faaliyeti barındırmak üzere planlanan ya da inşa edilen mimari yapıtın, fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımlardan herhangi bir taviz ya da yabancılığa, yozlaşmaya yer vermeksizin, doğrudan doğruya o faaliyeti gerçek anlamda belirleyen ana verilerden hareket etmiş olması (Özer, B., 2009, syf.213).”

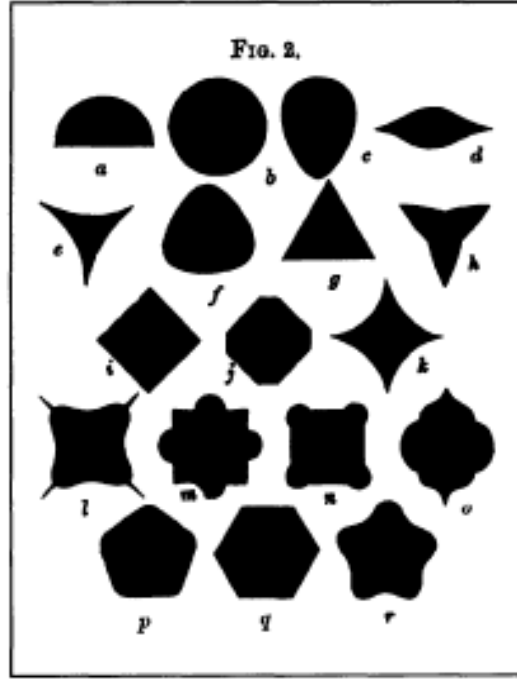
Birçok tasarımcı tarihin farklı dönemlerinde doğaya yönelmenin gerekliliğini savunmuştur. Owen Jones, “The Grammar of Ornament” adlı kitabında bir süsleme stilinin hayranlık uyandıracak şekilde olmasını, onun doğada yer alan bir biçimi düzenleyen doğa kanunlarıyla uyumundan kaynaklanmasına bağlamaktadır. Charles Voysey 1893 yılında doğaya yönelmenin asıl kaynağa gitmek olduğunu, stiller ve dönemlerin kısıtlamalarından kurtularak her zaman yepyeni çözümler çıkaran doğa kanunlarıyla çalışılması gerektiğini belirtmiştir. 1968 yılında ise Henry Moore, doğada yer alan sayısız örneğin yoğun bir şekilde çalışılmasıyla sanatçının yeni ve kendine özgü bir tasarım ortaya çıkarabileceğini ve bu tasarımın özgünlüğünü doğanın kanunlarının kavranışına borçlu olduğunu belirtmiştir (Brett, 1995, syf.37). Gottfried Semper ise doğa mimarlık ilişkisini şu sözleriyle desteklemektedir (Yılmaz, 2001, syf.13):

“Mimarlık, malzemesini büyük öğreticisi olan doğanın kuralları doğrultusunda seçmeli ve uygulamalıdır. Varlığını en uygun malzeme ile somutlaştırdığı takdirde yapının ideal anlatımı güzellik ve anlam kazanır.”

Louis Sullivan 1896 yılında basılan bir makalesindeki “Biçim işlevi izler.” şeklindeki söylemini doğadan örnekler vererek aktarmıştır. Ona göre doğadaki her şeyin ayırt edilebilir bir şekli, dış görünüşü vardır. Doğadaki bu şekiller hayvanlara, ağaçlara, kuşlara, balıklara karakteristik bir özellik yükler ve onları tanımlamamıza yardımcı olur. İster havada süzülen bir kartal, yeni çiçeklenmiş bir elma ağacı, derenin kıvrımları, sürüklenen bulutlar, isterse şen şakrak kuğular olsun, biçim her zaman işlevi izler ve bu, doğanın kuralıdır (Sullivan, 1896, syf.5).

Semper ve Jones için, Cuvier’nin karşılaştırmalı anatomide ortaya koyduğu organların karşılıklı ilişkisi bir tasarım prensibi olarak dikkate alınmıştır. Bu metot sayesinde doğadaki canlılar iskelet parçalarından tanımlanabilir ve bu parçaların benzerliğinden canlılar arasında anlamlı çıkarsamalar yapılabilir. Semper bunu üslup ilkesinin esası, konu ya da metot çeşidi ya da nasıl yapılacağına ilişkin biçimlenme olarak yorumlamıştır. Bu çalışmalar genel olarak tasarımcıya bitkisel biçimler olarak yansımıştır. “The Grammar of Ornament” kitabı bitkisel örneklerin bir derlemesi

gibidir. O yüzyılın ortalarında botanik ekolü, başta John Ruskin olmak üzere birçok yazar tarafından yayılmıştır. Richard Redgrave, tasarımcıların botanik çalışmalarında süsleme açısından değerlendirmelerini yapabilmeleri için bitkinin filizlenme aşamalarını dikkatle incelemeleri gerektiğini söyler. Yaprığın sadece biçimine değil, yüzeyindeki desen ve renge de dikkat edilmelidir. Birçok çeşit yaprağın toplanıp, çizilmesi gerektiğini ve gerçek biçimin diğerleriyle karşılaştırılarak bulunabileceğini belirtmiştir (Brett, 1995, syf.38).



Şekil 2.5. Bitki Gövdesi Kesitleri, Christopher Dresser, The Art of Decorative Design, 1859 (Brett D., 1995, syf. 40)

Arts and Crafts, Viktoryen dönemde makineleşmenin zararlı etkileri üzerine yoğunlaşan bir grup sanatçı, mimar ve teorisyenin isimlendirdiği bir akımdır. Özellikle İngiltere’de üretimin makinelerle yapılmasının el işçiliğini yok edeceği endişesi taşıyanlardan William Morris bu akıma öncü olmuştur. Augustus Welby Northmore Pugin’in 1836 yılında Ortaçağ ile endüstri çağının kentsel görüntülerini karşılaştırdığı “Contrasts” adlı kitabı ve John Ruskin’in 1848 yılında “The Seven Lamps Of Architecture” ve 1853 yılında makineleşmenin el işçiliğini yok ettiğini savunduğu “The Stones Of Venice” kitaplarında endüstri öncesi İngiltere’nin mimarisi ve özellikle değindiği gotik mimarinin el işçiliğine verdiği değer üzerine olan fikirler Morris’in düşüncelerini etkilemiştir. William Morris, Philipp Webb ile

birlikte bu hareketin bir manifestosu sayılabilecek özellikteki kendi evini tasarlamıştır. Morris'e göre herkes Ortaçağ'ın pastoral, doğa ile ilişki içerisindeki döneminde olduğu gibi bir yaşam alanına sahip olmalıdır. Ancak Morris'in hem makineye karşı olması hem de herkesin el işçiliğiyle yapılmış nesnelere sahip olması düşüncesi bir çelişkiye dönüşmüştür. Çünkü onun el yapımı nesnelere yalnızca varlıklı insanlar satın alabilmiştir (Hyman&Trachtenberg, 1986, syf.490-491).

James Grady, Art Nouveau olarak adlandırılan dönemde ortaya çıkan eserlerin hepsinde kendine özgü olma halinin yüzyılın sonu *Fin de siècle* atmosferinin de etkisiyle oluşmuş olabileceğini söylemektedir. Art Nouveau eğiliminde vurgu, yapının pür organik bir biçimlendirme ile meydana gelmesi üzerinedir. Mimari yapının her detayına ayrı bir özen gösterilmektedir. Gotik mimarinin canlandırılmasından beri 19. yüzyıl mimarı ilham almak için doğrudan doğaya yönelmiştir. Doğadaki formlar Rönesans dönemi boyunca da kullanılmıştır fakat antik Yunan ve Roma tarzından öteye gidememiştir. 19. yüzyılla birlikte sanatçı geçmiş uygarlıkların tarzını yapılarına eklemektense, kendisi doğaya bakarak onu yorumlamayı tercih etmiştir. Art Nouveau akımı doğayı estetik bir ifade aracı olarak görmüştür, doğayı bir kitaba benzeterek insanların gereksinimleri doğrultusunda prensiplerini gözlemleyeceği ve ilham alacağı bu kitaptan yararlanması gerektiğini belirtmiştir. Barselona'da Antoni Gaudi, Brüksel'de Victor Horta, Paris'te Hector Guimard, Chicago'da Louis Sullivan ve Glasgow'da Charles Rennie Mackintosh birbirinden özgün fakat yapılarının bütünlüğü ve doğanın ifade şekli bakımından ortak bir zemine oturtulan tasarımlarıyla Art Nouveau'nun öncülerinden olmuştur (Grady, 1955, syf.187).

Bruno Zevi (1990, syf.59), Modern Mimari'nin mekanı oluşturan akımlarını işlevcilik ve organik hareket olarak belirtmiştir. Bu iki uluslararası karakterin işlevcilik açısından savunucusu Le Corbusier, organik hareket açısından savunucusu ise Frank Lloyd Wright'tır. Zevi, organik mekanı hareket, yönlendirme, perspektif oyunları, canlı ve akılcı buluşlar yönünden zengin bir mekan olarak tanımlamaktadır. Bu mekan yaşam eylemini anlatmaya çalışır ve içinde yaşayanlarla bütünleşmektedir. Mekan içindeki eğrisel bir bölmenin yalnızca estetik bir görünüm için yapılamayacağını, insanın hareketine, yer değiştirmesine daha iyi eşlik etmek için var olacağını belirtmektedir.

Frank Lloyd Wright, insanı çevreden soyutlamak yerine insanla doğayı birbiri içine geçen bir şekilde yansıtmayı tercih etmiştir. O bir Japon gibi, doğayla birleşmeyi sağlarken, bir Mayalı gibi soyut platformlarla, heykelsi kütleleri dikerek, doğanın şekline uyum sağlayan yapılar inşa etmiştir. Araziye duyduğu büyük saygı sayesinde her yapı kendi özel yerine, eşsiz bir şekilde uyum sağlamıştır (Scully, 1960, syf.12).

Wright'ın doğaya uyum sağladığı doğayı temel alarak yapılarını inşa ettiği tutumu savunanları yanısıra buna karşı çıkanlar da bulunmaktadır. Göker ve Wilson, Wright'ın yapmış olduğu konuşmalarında mimarının her zaman yapay olduğunu fakat doğanın yalın gerçeklerinin şeklinden, işlevinden ve çizgilerinden yararlanabileceğini söylediğini özellikle belirtmektedirler. Wright'ın doğaya uyumu değil de doğanın düzenlenmesi tutumunu desteklediğine dikkat çekmektedirler (Göker&Wilson, 2001, syf.76).

Ekspresyonist Mimari kısıtlanmamış yoğun form özgürlüğü sayesinde biçimi bozarak duyguları açığa vurmaya eğilimlidir. Ekspresyonist geleneğin önemli mimarlarından Erich Mendelsohn'ın Einstein Kulesi'nde ekspresyonist karakteristiği yansıttığı görülmektedir. Ekspresyonist mimaride biyomorfizm bütünü karakteristiği olmuştur ve daha çok mineral ve kristallerin yapısından esinlenilmiştir. Cam malzeme arzu edilen her şekle girebilmesi sayesinde Ekspresyonist Mimari'nin kendine has formlarını oluşturmada kolaylık sağladığı için seçilmiştir. Ekspresyonist projelerin çoğunda mineral ve kristallerin yapısından esinlenilmiş, malzeme olarak cam kullanılmıştır. Herman Finsterlin, Hans Scharoun, Bruno Taut, Erich Mendelsohn gibi mimarlar ekspresyonist mimarinin savunucularındandır. Bruno Taut, 1919 yılında "Alpine Architectur" adını verdiği ütöpik fikrinde cam mimari hakkındaki görüşlerini belirtmiştir. Gotik katedrallerini cam mimarinin başlangıcı olarak nitelendiren Taut, bu katedrallerde içeriye giren ışığın tanrıyla özdeşleşmesinin kendi cam mimarisinde esin kaynağı olduğunu söylemiştir (Bletter, 1981, syf.21).

Enis Kortan ekspresyonist yapıların duyuşal açıdan güçlü mesajlar verdiğini 20. yüzyılın başlarından itibaren mimarların kendilerine özgü davranış ve yaratıcılıklarıyla seri dışı, ilginç ve özgün yapılar oluşturduğunu söylemiştir (1986, syf.60) İfade gücü yüksek formların sembolik bir anlam taşıdıklarını da ifade eden Kortan (1986, syf.62) Sydney Opera Binası'nın Avustralya kıtasının simgesi haline



geldiğini örnek göstermiştir. Bu tür yapılar buldukları yerlerde birer işaret noktası-*land mark* işlevi görmektedirler.

Hermann Finsterlin ve Rudolph Steiner binalarının yaşayan birer organizmaya benzediğini, dolayısıyla binalara verilen plastik görünümü onların yaşamını destekler nitelikte olduğunu savunmuştur. Steiner mimarinin bir yandan insanı etkileyen ruhsal bir olgu, bir yandan da dünyevi ihtiyaçları karşılamaya yönelik maddesel bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Erich Mendelsohn ise mimarinin dinamikliğini şu sözleriyle savunmuştur:

“Muhakkak ki birinci eleman fonksiyondur fakat duygusuz fonksiyon sadece kontrüksiyon olacaktır. Amaç, fonksiyon artı dinamizmdir. (Kortan, 1986, syf.62)

Tony Garnier'nin 1901- 1904 yılları arasında tasarladığı “Endüstri Kenti”, kenti bir bütün olarak alan ve bölgeleme-*zoning* ilkesiyle planlanan bir tasarımdır. Endüstri gereksinmelerinin ön planda tutulduğu ve ağır endüstri bölgelerinin yeşil alanlarla birbirinden ayrıldığı, kent merkezinde kültür, eğitim, eğlence ve dinlenme yapılarına yer verilen, konutların yeşil alanlara yerleştirildiği, araç ve yaya trafiğini ayıran bir tasarım yaklaşımı içermektedir. Toplumcu ilkelere göre yönetileceği varsayılan bu kentte yargı ve güvenlik yapılarına -kışla ve kiliselere- ihtiyaç olmayacağı gerekçesiyle tasarımda yer verilmemiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, syf. 572).

### **2.3. 1960'LARDAN GÜNÜMÜZE GELEN SÜRECE BAKIŞ**

1950'li ve 1960'lı yıllarda uygulanan modern şehircilik ütopyalari şehrin kültürel kimliğine etki ederek, bireyi çevresine ve kendisine yabancılaştırmıştır. Bu yıllar Post-Modern tutumların geliştiği döneme geçiş niteliğini taşımaktadır (Gönen, 1997, syf.46). Charles Jencks, Pruitt-Igoe apartman bloklarının çevresinde yaşanamayacak hale gelmesi üzerine yıktırılmasıyla sonuçlanan tarihi, Modernizm'in bitişi olarak adlandırmaktadır. 1970'li yılların sonunda kaleme aldığı kitabında, Modernizm'e tepki sonucu ortaya çıkan mimariyi Post-Modern olarak adlandırmıştır. Jencks Post-Modern yaklaşımda mimarlar tarafından çift kodlama kullanılarak ikiliklerin oluştuğunu belirtmektedir. Bu ikilik geleneksel olanla çağdaş olanın sentezini ifade etmektedir (Jencks, 1991, syf.12).

İnsanların içinde buldukları dönemde karşılaştıkları sorunlardan arınmış bir ortam hayali, geleceği oluşturma ve biçimlendirme istekleri doğrultusunda ütopyalar yazılmıştır. Modernizm sonrası dönemde ütopyik tasarımlar meydana getirilmiştir. Ütopya sözcüğü Yunanca *Eutopia* ya da *Outopia* kelimelerinden gelmektedir. Yunanca *Topos* yer, *Eu* iyi, *Ou* ise olmayan anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Neslihan Dostoğlu ütopya kavramının iyi yer dolayısıyla hiç var olmayacak yer anlamına gelebileceğini belirtmektedir. Bu da Thomas More tarafından ilk kez dile getirilen ütopya kelimesinin gerçekten var olması istenilen iyi yere hiçbir zaman ulaşamayacak olmasından dolayı bilinçli bir şekilde kullanıldığını düşündürmektedir. Dostoğlu'na göre ütopyalarda bahsedilen iyi yere ulaşmak bir yana, 21. yüzyılda ütopya kavramı “herşeyin olabileceği” bir yersizlik durumuna gelmiştir (Dostoğlu, 2001, syf.73). Italo Calvino'da “Görünmez Kentler” kitabında başka yer diye bir yer olmadığı giderek tüm dünyanın tek bir şekle büründüğünü belirtmektedir (Calvino, 2011, syf.11).



Şekil 2.6. Thomas More Ütopya Adası, 1516 (<http://amaurota.wordpress.com/>)

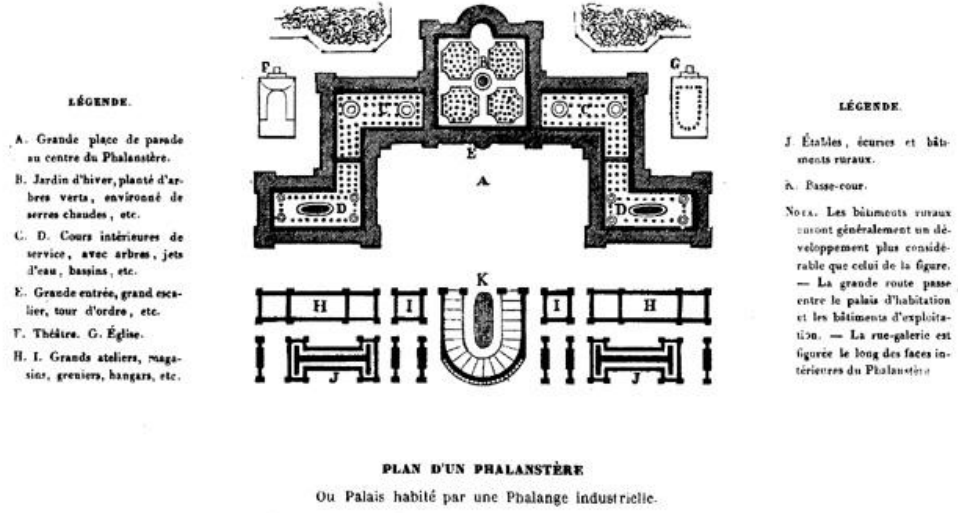
Ütopyalar genel olarak toplum düzeni ve kent olarak ele alınmıştır. 18. yüzyıldan itibaren ideal kentler şeklindeki ütopyalar yaygınlaşmıştır. 1774-79 yılları arasında yarısı inşa edilebilen Ledoux'nun “Arc-et Senans Tuzlaları”, uygulanan ilk ideal kent planlaması sayılmaktadır. Bu projede yer alan yapıların işlevini ve amacını doğrudan

ya da çağrışımlar oluşturan sembollerle yansıtması dönemin klasik anlayışından uzaklaşan yeni bir soluk getiren mimarinin de habercisidir. Ledoux mimaride göze görüne sembolik bir anlam yüklemek, böylece de konuşan mimariyi oluşturmak istemiştir. Mimar soyut geometrik biçimleri sembolize ederek uygulamalarını gerçekleştirmiştir. Çağdaşı Lequeue ise konuşan mimariyi doğrudan figürler aracılığıyla temsil etmiştir (Özer, B., 1989, syf.46). Makine üretimi çiftçiyi kırsaldan uzaklaştırarak şehre çekmiştir. Ancak çiftçiye verilen ücret, sunulan yaşam biçimi ve sağlıksız çalışma alanlarının oluşturduğu durum yaşamı zorlaştırmıştır. Toplumsal koşulların son derece kötü bir hal alması, ahlaki ve politik eleştirilerin ortaya çıkmasına yol açmış ve materyalist şehirde yenileme hareketlerine ihtiyaç duyulmuştur. İnsancıl bir yaklaşım ve doğayla kurulan ilişkiler sonucu zenginleşen bir düzen arayışına girilmiştir. Bu durumu düzeltmek için dinsel, devrimsel ya da ütopyik fikirler ortaya atılmıştır. Pugin ve Ruskin geçmişe bakarak toplumsal düzeni getirmeye çalışırken Frenchmen Charles Fourier ve Henri Saint Simon ileriye dönük, geleceği düşleyen ütopyik tasarımlar yapmıştır (Curtis, 1996, syf.23). Endüstrileşme ile geliştirilme ihtiyacı duyulan şehirler için de bir takım öneriler ortaya atılmıştır. Robert Owen'ın tasarladığı New Lanark ve New Harmony projeleri toplu yaşam öneren yerleşim örneklerindedir.



Şekil 2.7. Robert Owen, New Harmony, 1825, Indiana  
([http://en.wikipedia.org/wiki/New\\_Harmony,\\_Indiana](http://en.wikipedia.org/wiki/New_Harmony,_Indiana))

1834 yılında endüstri kentine tepki duyan Charles Fourier *Phalanstère* adlı 1620 kişinin ortaklaşa yaşayacağı ütöpik bir konut planı sunmuştur. İlk kez Thomas More'un ütopya olarak adlandırdığı ideal kent hayalleri, tarih boyunca hep var olmuştur. 1960'lardan sonra ise bu hayali kent projeleri daha da artmıştır.



Şekil 2.8. Charles Fourier, Phalanstere Projesi, 1834  
[http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id\\_article=328](http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=328)

Doğanın insanoğlu tarafından giderek yoğunlaşan bir şekilde tahrip edilmesi sonucunda kendini yenileyemez olması, ekoloji kavramını ortaya çıkarmıştır. Ekolojik dengelerin bozulmaya başlaması ile tüm bilim dallarında ekosistemlerin korunumu ve yaşatılması çalışmaları başlatılmıştır. İnsanın her türlü ihtiyacını karşılayabileceği yerleşimlerin planlanmasında, doğal çevreyle bütünleşebilen, bulunduğu ekosistemin bir parçası gibi davranan yaşam ortamı oluşturulabilmesi için ekolojik temelli tasarımlar oluşturulmuştur (Eryıldız, 2008, syf.71). Çevre ve ekoloji konularına ön yargılı olduğunu söyleyen Baudrillard, ekolojinin doğal verilerin kaybolması temelinde yer alan bir kavram olduğunu savunmaktadır. Ona göre doğal mekanlar yapay bir dünya içerisinde korunan rezervlere dönüşmelidir (Baudrillard&Nouvel, 2011, syf.75).

Bir diğer kavram olan sürdürülebilirlik, esnek ve değişen koşullara uyum sağlayabilen, uzun kullanım ömrü olan bina tasarımı, enerjinin verimli kullanımı, kaynakların etkin kullanımı, atıkların azaltılması, temiz su kaynaklarının korunması, zararlı ve tehlikeli maddelerden sakınılması, sağlık ve güvenlik risklerinin en aza

indirilmesi, sağlıklı iç mekan hava kalitesi sağlanması ve biyolojik çeşitliliğin korunması gibi amaçlardan oluşmaktadır. Sürdürülebilirlik, bina programının oluşturulması aşamasından başlayıp, gelecekteki kullanımı, bina ömrü ve binanın yıkım/yeniden kullanım sürecini de içeren uzun vadeli bir eylemdir (Özmehmet, 2007, syf.813).

Doğa ve toplumsal yapıdaki kinetik niteliğin mimariye yansımaları değişmez, sabit ve durağan nitelikte olduğu kabul edilen mimari ürünlerinde değişiklik olmasına yol açmıştır. Mimaride statik biçimin geleceğin dinamik toplumunun değişen gereksinimlerini karşılamayacağı düşünülerek, hareket ve zaman kavramları tasarımda yer edinmiştir. Bu yaklaşımlara 1960'lerde kinetik mimarlık adı verilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, syf.876). Yapının kinetik özelliklere sahip olması yer değiştirebilir ya da dönüşebilir, bulunduğu yer de biçim değiştirebilir olması anlamına gelmektedir. Mobil yapılarda yapının parçaları kullanılacak yere götürüldükten sonra birleştirilir. Bulunduğu yerde biçim değiştiren yapılarda ise hareket biçim değiştirmesi esnasında görülür (Korkmaz, 2009, syf.64).

Resim ve heykelerde de hareket ve hız kavramlarına değin çalışmalar yapılmıştır. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Richard Serra gibi sanatçılar hız, teknoloji ve zaman kavramlarına referans veren nesnelere tasarlamıştır. 1960 yılında Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Denis Crompton, Michael Webb ve David Green tarafından kurulan Archigram Grubu, kişisel istek ve gereksinimlere hemen cevap verebilecek, esnek çözümler yoluyla başkalaşım sağlayabilecek, kullanıcının seçimine uyum sağlayabilecek serbestlikte çözümler üretmiştir. Mobil yaşam araç-gereçleri, kapsül evler, sökülüp takılabilir- değiştirilebilir mekan tasarımları kinetik mimarlığa katkı sağlamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, syf.120)

Ad-Hoc Mimarlık, 1970'lerin başında doğan Modern Mimarlık'a bir tepki olarak ortaya çıkan bir mimarlık anlayışıdır. İlk kez Jencks'in "Architecture 2000" kitabında bir akım olduğu belirtilmiştir. Estetik otoriteye karşı özgür biçimlendirmeyi savunan bu görüş anlık yaratıcılığı yüceltmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, syf.33).

Genetik mimarlık, kendi kendine üreyebilen, gelişen ve yaşamını sürdüren yani yaşayan bir organizma haline dönüşen mimari olarak tanımlanmaktadır. Yapının kendi hücreleri ve genetik bilgisiyle üreyen, gelişen, büyüyen ve hatta ölen bir

mimari mekana dönüşmesi, kısaca doğa ile birlikte hareket etme düşüncesi vardır (Çakır&Aksoy, 2005, syf.55).

Filiz Özer'in Türkçe'ye "Alternatif Mimari" olarak kazandırdığı eğilim, alışılmışın dışında malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen, kişinin kendi hayal gücü ve çabasıyla meydana getirilen, kendi el işçilikleriyle oluşturulan yapıların yer aldığı A.B.D.'nde ortaya çıkmıştır. Bu anlayış maddi kısıtlamalar yüzünden değil, Modern Mimari anlayışının ortaya çıkarttığı kutu benzeri ve aynı tarzda yapılara karşı tepki amacıyla ortaya çıkmıştır. Alternatif mimari uygulayıcıları tek defaya özgü yapı ya da teknik konular, ısı kontrolü, ekonomik olma, kolayca çok sayıda yapılabilecek yöntemleri geliştirme düşünceleri bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Teknik çözümlere ağırlık veren alternatif mimari örneklerinde zaman zaman yüksek teknolojiden, zaman zamansa vernaküler mimariden yararlanılmaktadır (Özer, F., 1991, syf.82).

Modern Mimari'ye tepki olarak ortaya çıkan bir diğer anlayış *Low-tech* olarak adlandırılmıştır. *Low-tech* anlayışı toplum hizmeti için yapılan binalara aktif kullanıcılar sağlama amacındadır. Bu yapılarda özellikle malzeme olarak ahşap kullanılmaktadır. Ahşap malzeme, hafif ve arazi üzerinde kolay uygulanabilir olması sebebiyle tercih edilmektedir. Doğal malzeme seçimi ve kolay uygulanabilir teknik yöntemleri sayesinde düşük maliyet sağlamaktadır (Minquet, 2010, syf.7). Marcin M. Kolakowski, tarih boyunca endüstri karşıtı söylemlerde kullanılan ve geçerliliği sürmekte olan enerji, etik, sağlık, psikoloji, iş gücü, ekonomi ve estetik kavramlarına dair eleştirilerden bahsetmektedir. Bu eleştirilere göre teknoloji yenilenemez kaynakların müsrifçe sömürülmesi doğrultusunda geliştirilmiştir. Ahlaki açıdan teknoloji haddini aşarak doğal çevrenin tahribatına neden olmuştur. Sağlık açısından zararlı yan etkiler doğuracak olaylarla sonuçlanabilir. Teknolojinin egemen olduğu toplumlarda bu durum, bireyin yaşamını ve kişiliğini olumsuz etkiler. Toplumu insan eliyle üretimden uzaklaştırarak yaratıcılığı yok eder. El işçiliği ile üretilen ürünler estetik olarak endüstriyel ürünlerden daha çok göze hitap eder. Kolakowski doktora tezinde ekonomiklik bakımından endüstriyel ürünlerin daha pahalı olduğunu belirtmektedir. Bu durumu düşük teknoloji ile inşa edilen yapılar düşünüldüğünde kabul etmek olasıdır. Bu fikirler 1950'lerden beri benzer tanımından dolayı ekolojiyle bağlantılı olan *Low-tech* kavramının ana hatlarıdır (Kolakowski, 2007).

Jencks Organik Mimarlık'ın takipçileri olarak gördüğü mimarları *organi-tech* tanımının altına yerleştirmiştir. Teknolojik gelişmeler ve bilgisayarların imkanlarını kullanarak kendi kendine yeten, doğaya dönerek, doğanın güzel tanımını teknoloji yardımıyla yeniden oluşturan yapılar örnek gösterilmektedir (Jencks, 1995, syf.109).

### 3. DOĞA İLE UZLAŞAN MİMARİ ÖRNEKLERİ

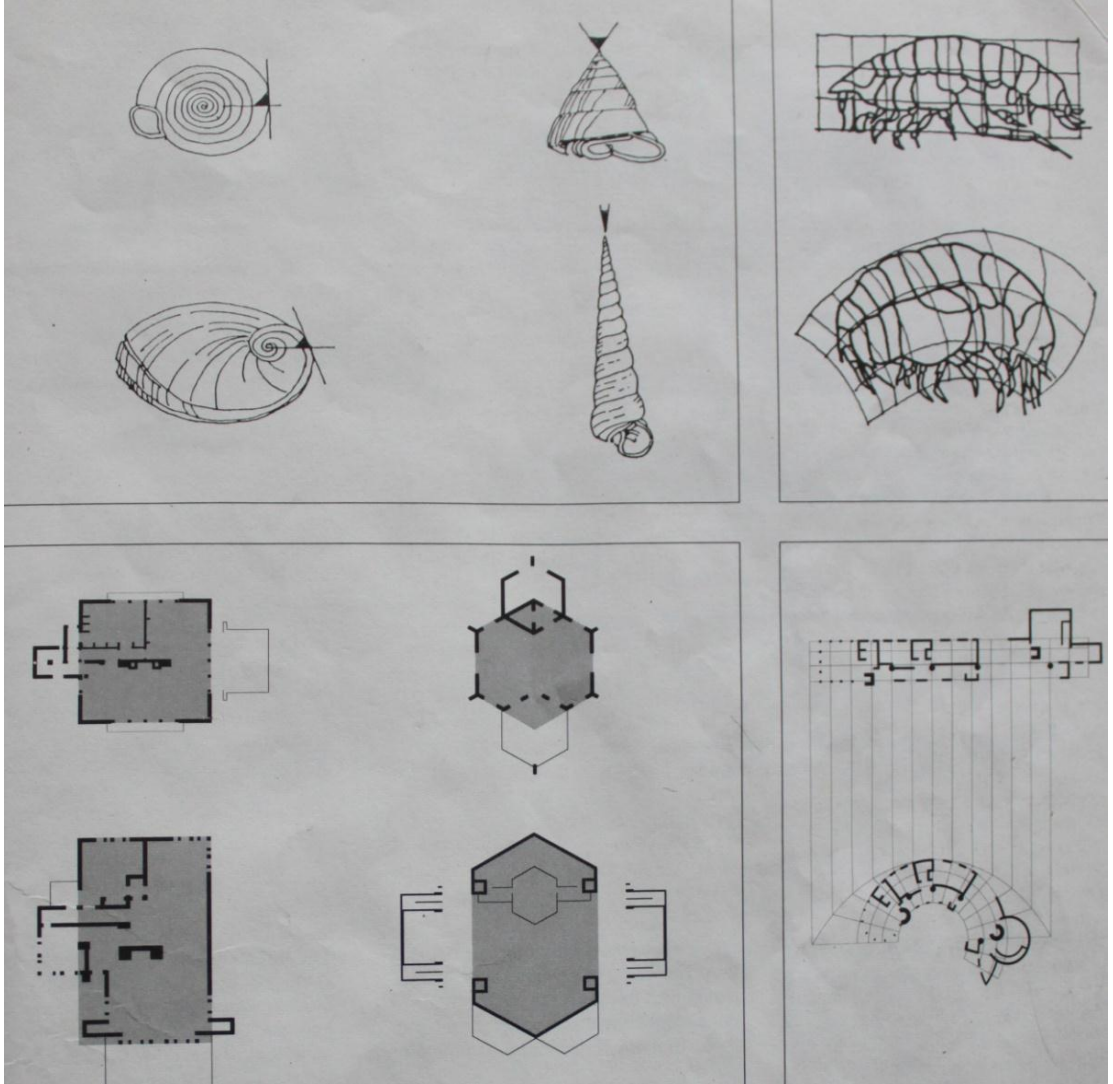
İnsanoğlunun barınma ve ayin yapma gibi ihtiyaçlarla başlattığı yapılaşma eylemi, canlı ya da cansız varlıkları gözlemleyerek ilk mimari eserlerini yaratmasını sağlamıştır. Bu gözlemlerde doğadaki varlıklar ve oluşumlar bazen birebir taklit edilmiş, bazen de bu varlıklar ve oluşumları andıran formlar verilmiştir. Başka bir deyişle doğada yer alan varlıklar, yeryüzü şekilleri, diğer canlıların oluşturduğu yaşam alanları benzetme ya da soyutlama yapılarak mimaride kullanılmıştır. Doğadan birebir alınmış gibi gözüken tasarımların arka planına bakıldığında bazı soyut anlamlar içerdiği görülmektedir. Bu anlamlar kültürün algısına göre değişebilmekte veya dini, mitolojik bağlantılar içerebilmektedir. Ağaç, çiçek, ağ yapılaşmaları, kabuklar, kristaller, petekler, yıldızlar, yeryüzü şekilleri insanlar tarafından incelenmiş ve tasarımlarına uyarlanmıştır. Doğada bulunan varlıklar yapı inşasında malzeme olarak da kullanılmıştır, bu varlıklar ilham alınan bir form ya da dikkatle incelendiğinde strüktür sisteminin temel dayanağı da oluşturmuştur. Bulgulara göre ilk ev olarak adlandırılan Cro-Magnon evinin mamut kemikleri kullanılarak yapılması doğada yer alan nesnelerin malzeme olarak kullanılmasına örnektir (Roth, 2000, syf.206). Canlıların yuva oluşumları kuş-termit-kunduz yuvaları, örümcek ağı, arıların oluşturdukları petekler, kelebek kozaları, kabuklaşmalar ve iskelet oluşumları şekil, strüktür ya da malzeme dayanıklılığı gibi özellikleri nedeniyle insanoğluna esin kaynağı olmuştur. Doğada bilinçli ya da bilinçsiz olarak yer alan ve insanlığa ilham veren formlar, mimarinin insana ve çevreye uyumlu olmasını da sağlamıştır. İnsan eliyle yapılmasına rağmen çevreye zarar vermeyecek malzemelerin üretilmesi doğanın gözlemlenerek uygulanması sayesinde olmaktadır. Ayrıca kullanışlı ve dayanıklı yapıların meydana gelmesi yine doğadaki uyumun ve dayanıklı, hafif strüktürlü kabuk ya da iskelete sahip canlıların incelenmesiyle gerçekleştirilebilir (Selçuk&Sorguç, 2007, syf.453).

Frank Lloyd Wright taklit etmek yerine, doğadaki diğer canlılardan yararlanmayı tercih etmiştir. Taliesin'deki stüdyosunda verdiği bir ders sırasında deniz kabuğu



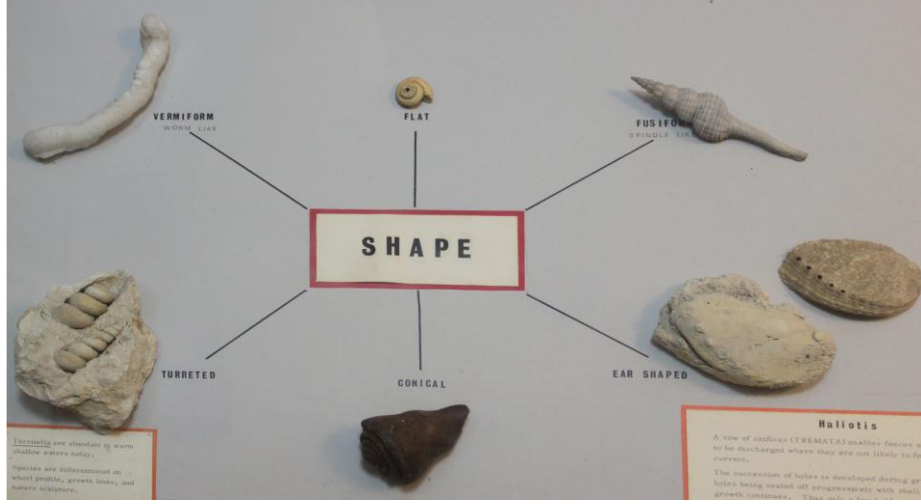
örneklemelerindeki spiral açılarının geometrik çeşitliliği, kabuğun canlıyı çevrelemesi ve dış tehlikeleri engellemesi gibi farklılıkları tasarımında örnek aldığı durumlar olarak belirtmiş ve şöyle demiştir:

“Şu sonsuz sayıda sıralanmış minik evlere bakınız. Bu tasarımlarda tek bir fikir ya da ilke mi vardır? Hayır yoktur. O zaman biz insanlar neden evlerimizin hepsini tıpatıp aynı yapmaya çalışıyoruz? Bu minik kabukları doğurgan ve yaratıcı birer örnek olarak neden almayalım?”(Laseau&Tice,1992, syf.2)



Şekil 3.1.Deniz Kabuğu Örnekleri ve Wright'ın Birbirinden Farklı Ev Planları

(Laseau, P. and Tice, J., 1992, syf. 7)



Şekil 3.2.Farklı Şekillerde Deniz Kabuğu Örnekleri, Mdina Doğal Tarih Müzesi, Malta  
(Duygu Kalkan, 28.06.2011)

### 3.1. DOĞADAN ESİNLENEN MİMARİ

Tarih boyunca insanlık için biçimsel etkilenmeler ilk sırada gelmiştir. İlkel yaşamlara bakıldığında bir dağın biçimi tapınmak ya da kutsal sayılmak için yeterli olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte forma dayalı benzerliklerin yanısıra strüktürel ya da tektonik ilişkilerde kurulmaya başlanmıştır. Bu bölümde, doğadaki varlıklarla olan benzerlikleri arka planında yer alan fikirlerle birlikte çözümlenmek amaçlanmıştır. Dolayısıyla doğadan esinlenme biçimleri incelenirken bazı teorik kavramlara ihtiyaç duyulmuştur. Analoji, mimesis, metafor ve biyomimesis kavramlarına kısaca değinilmesi ve örneklerin bu kavramlarla birlikte anlatılması uygun görülmüştür.

Analoji, Ana Britannica ansiklopedisinde, orantılı ilişkilerdeki benzerlik olarak geçmektedir. Yunanca *ana logon* bir orana göre anlamına gelmektedir. Analojinin bir başka biçimi de “ilişki ile sonuca varma” olarak bilinen işlev benzerliğini çıkarsama yoludur. Platon henüz anlaşılmamış bir ilişkinin önceden bilinen bir başka ilişki ile analoji kurarak anlaşılmasını sağlamıştır. Bu duruma güneşin görmeyi olanaklı kılması gibi “iyi” ideasının da, kavranabilir dünyada bilgiyi olanaklı kılması örnek gösterilmiştir (Ana Britannica, 2000, syf.89).

Geoffrey Broadbent, analoji kullanımına ilişkin bilinen en eski örnek olarak Sakkara’daki Kral Djoser adına yaptırılan piramidi göstermektedir. O zamana kadar kalıcı yapı olarak çevrede yer alan mastabalarla biçimsel bir analoji kurulmuş, lotus

çiçeği ve yılan başı görsel analogilerle yapıda dekorasyon öğeleri olarak kullanılmıştır (Broadbent, 1973, syf.31).

Mimesis, ansiklopedik anlamında Yunanca taklit etme, sanatsal yaratma ediminin temelindeki kuramsal ilke olarak geçmektedir. Platon ve Aristoteles'te doğanın yeniden sunulduğu anlamına gelir. Platon'a göre her sanatsal yaratı bir tür taklittir (Ana Britannica, 2000, syf.113).

Tansel Korkmaz, Quatremère de Quincy'nin taklit yorumuna dikkat çekerek, taklit yoluyla sınırsız sayıda kombinasyonun üretilebileceği ve taklit edilenin doğada gözle görülür olmasının gerekmediği üzerinde durmaktadır. de Quincy taklide dayalı görüşlerini şu sözleriyle belirtmektedir:

“Taklit etmek bir şeyin benzerini yapmak olarak anlaşılacak zorunda değildir, zira hem iş hem de işçi taklit edilemez. Dolayısıyla taklit edilen doğanın ne yaptığı değil, nasıl yaptığıdır: demek ki yaptıklarını taklit etmeden de doğa taklit edilebilir (Korkmaz, 2002, syf.64).”

Metafor, Ana Britannica ansiklopedisinde eğretileme olarak geçmektedir. Yunanca *metapherein* bir yerden bir yere taşımak anlamına gelmektedir (Ana Britannica, 2000, syf.41). Kenneth Frampton Vico'nun “Yeni Bilim” adlı yapıtında Descartes'ın rasyonalizmine karşı geçmişten gelen dil, mit, gelenek gibi kültürel öğelerin, türlerin, tarihlerinde kendilerini gerçekleştirmelerinde ortaya çıkan metaforik birer miras olduklarını belirtmiştir. Bu durum dünyanın sürekli tekrar içinde yeniden yorumlandığını ve inşa edildiğini göstermektedir. Nietzsche'de hayatın sürekli bir deneyim taşınması olarak yorum tekrarlarıyla sürdüğünü belirtmektedir. Mimari bir kavram olarak düşünüldüğünde, metafor bir nesneyi bir başka nesneye göre anlamak ve deneyimlemek olarak düşünülebilir. Nesnelere arasında benzerlik veya gönderim ilişkilerinin oluşması ya da bütün içerisindeki yeni ilişkilerin farkına varılması, türetilmesi, yapılandırılması metaforlar sayesinde olur (Sayın, 2007, syf.62).

Antoniades metaforları soyut, somut ve bileşik olmak üzere üç kategoriye ayırmaktadır. Soyut metaforlarda yaratma süreci bir kavrama, bir fikre, insanla ilgili bir unsura ya da bir kısım özelliğe bağlı olabilir. Somut metaforlar, görsel ya da karakteristik biçimlerle ilgilidir. Bileşik metaforlar kavramsal ve görsel olanın kenetlendiği durumlardır. Bilgisayar ve arı kovanı benzer oranlarda olup, her ikisi de disiplin, organizasyon ve işbirliği gibi özelliklere sahiptir (Antoniades, 1992, syf.65).

Charles Jencks, insanların bildikleri diğer nesnelere üzerinden benzetmeler yaparak yapıları yorumlamasını metafor olarak adlandırmaktadır. Dökme betonarme ızgaralı binalar 1950'li yıllarda ilk yapıldığında rende ya da arı kovani gibi şekillere benzetilirken, bir on yıl sonrasında aynı form katlı otoparklar için oturmuş bir yapı tipine dönüşmüştür. Modern Mimari yapılarının karton kutu ya da ayakkabı kutusuna benzetilmesini de olumsuz metaforlara örnek olarak göstermektedir (Jencks, 1991, syf.40).

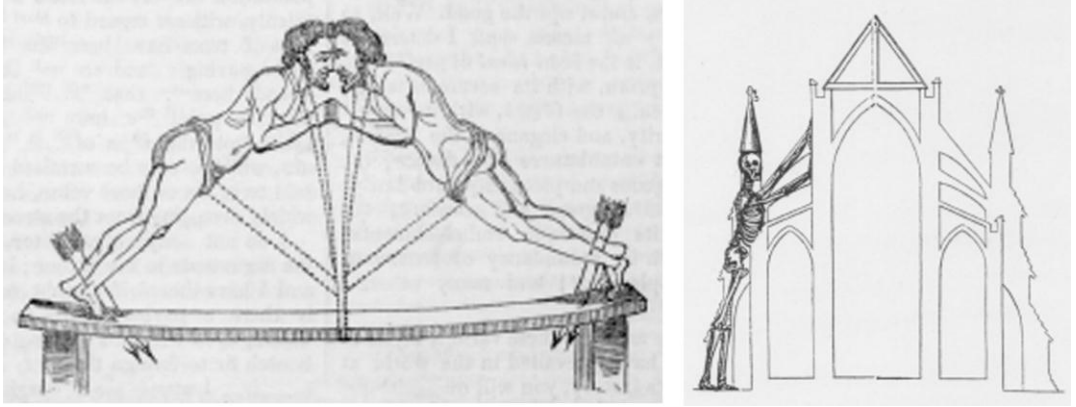
Sou Fujimoto, düzeni yaratmak için sert ve baskın kurallar oluşturulduğunu ancak doğaya bakıldığında bu kurallara gerek duyulmadan bir düzenin var olduğunu belirtmektedir. 21. yüzyılda doğal ve yapay olanın arasında bir mimari yaratmak istediğini belirten Fujimoto "zayıf mimarlık" kavramını geleceğin yapay ormanı ile özdeşleştirmektedir. İşleve göre oluşturulan bir mimari mekanın insan hareketlerini kısıtladığına inanan Fujimoto, tasarımlarında orman metaforunu kullanarak insanların mekan içerisinde dilediği gibi hareket etmelerini sağladığını söylemektedir (Fujimoto, 2009, syf.53).

Biyomimesis, doğada gözlemlenen canlı-cansız varlıkların malzeme, enerji korunumu, hafiflik, dayanıklılık gibi özellikleri üzerinden değerlendirilip tasarımlara uygulanması durumudur (Selçuk&Sorguç, 2007, syf.451). Biyomimesis kavramının kullanımıyla birlikte sınıflandırmaya konulabilecek doğa temelli biçimcilik *biyomorfizm* olarak adlandırılmaktadır. *Biyos* hayat anlamına geldiği için *zoomorfizm*, *antropomorfizm*, *jeomorfizm* terimlerini de kapsamaktadır.

Bitki ya da hayvan gibi doğal varlıkların düz ya da açılı şekillerden oluşmadığı, öklidyen hacimleri olmadığı fakat eğrilerden oluşmuş hat ve yüzeylere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Heerwagen, insanlarda organik şekillere ve binalardaki, arazilerdeki eğrisel yüzeylere karşı pozitif bir eğilim olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde Kellert insanların eğrisel formlarda, yuvarlatılmış, küre biçimli desenleri, devinimli ve esnek malzemeleri tercih ettiğini belirtmektedir (Yannick, 2007, syf.149).

Rönesans dönemi boyunca doğanın taklidi *imitatio arborum* ve *imitatio corporum* olarak iki şekilde incelenmiştir. İlki ağaçların, ikincisi ise bedeninin dengesele açıdan incelenmesiyle ilgilidir. Kemikler, kaslar ve tendonlar Leon Battista Alberti ve Leonardo Da Vinci'nin o dönemde yapmış olduğu çalışmalarında ilham kaynağı

olmuştur. Giovanni Alfonso Borelli'de 1680 yılında “De Motu Animalium” kitabında hayvanların hareketlerini incelemiştir. 1840 yılında Alfred Bartholomew kirişlerdeki sorunu göstermek amacıyla gerilim ve denge özelliklerini insan vücudu, gotik kiliselerde yer alan payandayı da antropomorfik bir benzetme ile insan iskeleti üzerinden göstermiştir. 20. yüzyılda da Theodore Andrea Cook'un 1914 yılında yazdığı “The Curves of Life” kitabıyla Wentworth D'Arcy Thompson'ın 1917 yılında yazdığı “On Growth and Form” kitabı mimar ve mühendislere yeni bir kapı aralamıştır. Bu kitaplarda sunulan fikirler Frei Otto, Paolo Portoghesi gibi araştırmacıların dikkatini çekmiş ve biyomimariyi hareketlendirmiştir (Becchi, 2009).



Şekil 3.3.Alfred Bartholomew, On The Mechanical Trussing of Building, 1840 (Becchi, A., 2009)

*Antropomorfizm*, Yunanca'da *anthropos* insan ve *morphe* biçim sözcüklerinden türeyen insan biçiminde anlamına gelmektedir. Ana Britannica ansiklopedisinde insan biçiminin ya da diğer özelliklerinin insan olmayan varlıklara yakıştırılması olarak tanımlanmaktadır (Ana Britannica, 2000, syf.231). Antik mimaride taşıyıcı sütunlar ağır bir yük taşıyan insanlara benzetilmiştir. Karyatid adı verilen sütunların biçimlenmesinde, kadınların başlarında sepet taşımasından esinlendiği söylenmektedir. Gürhan Tümer, insanbiçimciliğin örneklerini Yunan mitolojisinden vermektedir:

“Zeus'dan Artemis'e, Apollon'dan Poseidon'a Hera'dan Afrodit'e bütün tanrılar ve tanrıçalar ölümsüz olmaları dışında, tıpkı bizler gibi, üzülen, sevinen, kıskanan, öfkelenen birer insandırlar (Tümer, 2009, syf.54).”

Vitruvius'un ideal insan ölçülerini vererek bu oranı binalarda da uyulması gerektiğini belirtmesi, başka mimarları da etkilemiştir. Leonardo gibi Rönesans kuramcıları bu uzunluklar üzerine çalışmalar yapmıştır. Le Corbusier'de *Modulor* adını verdiği erkek figürünün oranlarını Marsilya'da toplu konut binasında kullanmıştır.

Paquot, insan bedeni ile şehrin planı arasında benzerlik kuran Vitruvius'a değinerek (2011, syf.3) insan bedenindeki uyumun binanın parçalarında da aranmasının insan bedeni metaforuna işaret ettiğini söylemiştir. Mimarların insan bedenini ölçümlemeye dayalı yaklaşımlarını ve ideal olarak nitelendirilen insan bedeni ölçülerinin tek bir örneğe indirgenmesini anlamsız bulduğunu da belirtmiştir (Paquot, 2011, syf.11).

Rönesans döneminde kilise plan ve cepheleri insan vücuduna benzetilmiş, hatta bazı eleştirilenler tarafından Bernini'nin St. Peter Bazilikası'ndaki kolonadlı meydan kol figürüyle eşleştirilmiştir (Jencks, 1991, syf.94).

*Zoomorfizm*, hayvanbiçimcilik anlamına gelmektedir. İnsanların hayvanları taklit ederek mimarlığı öğrendiklerini savunan, bir anlamda hayvanların insanlara mimarlık konusunda yol gösterdiğini düşünenler de görülmektedir. Örneğin, Orta Afrika'nın Batı bölgesinde yaşayan Fali halkının inancına göre, öğretmen bir kaplumbağadır, çünkü bu ilkel topluma göre insanların inşa ettikleri ve içinde yaşadıkları evin modeli onlara o hayvan tarafından verilir. Bu kavmin atası olan ilk çift, ilk evi, kaplumbağanın verdiği bilgiler doğrultusunda, onun denetimi altında yapmıştır. Bu konutların planı, kaplumbağanın bedensel yapısını çağırıştırır. Aynı nedenden dolayı, Yeni Gine'nin Papua bölgesindeki evler, ağzı açık bir timsaha benzetilerek yapılırlar. Dokular, sanki nehir kıyısında bir timsah uzanıyor gibidir. Burada, nehir ve timsahlar, insan ve doğa ortak bir saygı çerçevesinde yaşamayı öğrenmişlerdir (URL-2).

*Jeomorfizim*, arazi şekillerinin ve doğal oluşumların esin kaynağı olarak tasarımda yer almasıdır. Kumsalda dalganın bıraktığı izlerin kaldırım taşında kullanılması, metaforik olarak dağ görünümündeki yapılar, kar kristallerinin şekilleri örnek olarak gösterilmektedir (Portoghesi, 2000, syf.40).

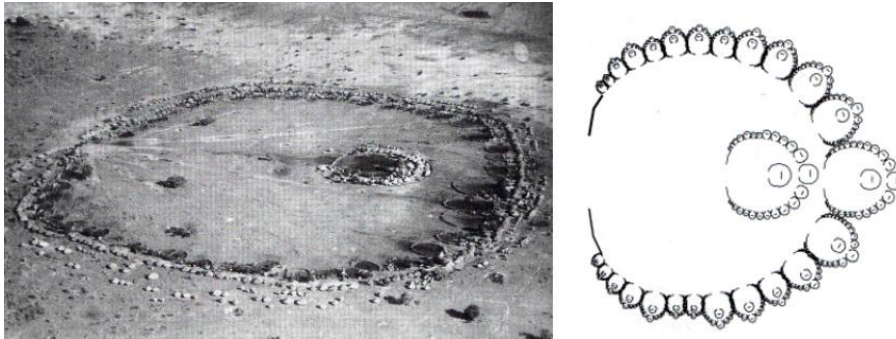
Biçimsel örneklerden biri de Benoit Mandelbrot tarafından 1980'li yıllarda ortaya konulan parça, kırma, kırılma, kesir, kesirlere ait ve düzensizlik anlamına gelen

Yunanca *fractus* kelimesinden türeyen fraktal geometridir. Belirsizlik ve düzensizlik kavramlarıyla özdeşleşen fraktal geometri, öklid geometrisinden farklılık göstermektedir. Fraktal kurgular bilinçli ya da bilinçsiz olarak mimari tasarımlarda görülmektedir. Özellikle ilkel kavimlerin sosyo-kültürel yapısına göre biçimlendirdikleri yaşam alanlarında örneklerine raslanmaktadır. Lagone Birni, Kamerun'da yer alan Kotoko yerleşkesinde benzer formların farklı boyutlarda tekrarlanarak oluşturduğu birimler fraktal kurguya bir örnektir (Çağdaş&Gözübüyük&Esin, 2006, syf.3).



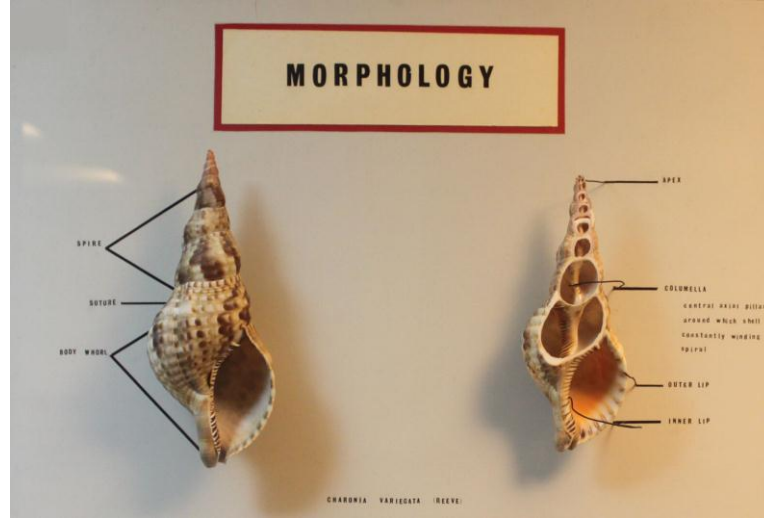
Şekil 3.4.Kotoko Yerleşkesi, Lagone Birni, Kamerun, Afrika (<http://classes.yale.edu/fractals/Panorama/welcome.html>)

Zambia'daki geleneksel Ba-ilia köylerinde her bir aile halkasında ev tipi aynı formda yeniden görülür. Bu şekil tüm köyün görünümünün küçültülmüş halidir. Evlerin ölçeklendirmesindeki hiyerarşi toplumun sosyal hiyerarşisinin bir yansımasıdır. Özellikle yerleşkenin giriş kısmından uzaklaştıkça ev sahibinin statüsü yükselmektedir. Evlerin arkasında bağımsız olarak yer alan halka kabile reisi ve onun geniş ailesine aittir (Yannick, 2007, syf.166,167).



Şekil 3.5.Ba-ilia Yerleşkesi, Zambia, Afrika (<http://classes.yale.edu/fractals/Panorama/welcome.html>)

Doğada birçok fraktal örneği bulunmaktadır. Deniz kabukları, kar tanesi, yıldırım, tavuskuşunun kanadı, bulutlar, kristaller, sıradağlar, ağaçlar ve yapraklar, kıyı şeritleri, nehirler ve fiyortlar, deniz yıldızı, deniz kestanesi, sarkıt ve dikitler, karınca ve termit yuvaları, örümcek vb. ağ yapılaşmaları, ayçiçeği, eğrelti otu, brokoli, ananas gibi meyve ve sebzelerde dallanma benzeri kırılmalar görülmektedir.



Şekil 3.6.Mdina Doğal Tarih Müzesi, Fraktal Örneği, Malta (Duygu Kalkan, 28.06.2012)

İnsanın evriminde küp, küre ya da çokgenlerin yerinin olmadığını belirten Mandelbrot çevremizin pürüzlerle dolu, girift, şekilsel bakımdan zenginliğe sahip olduğunu söylemiştir. Bu sebeple insanın atalarından kalma doğal yaşam alanlarındaki unsurlara uyum konusunda yakınlık hissetmesi akla yatkınsa, doğal oluşumların tipik geometrik özelliklerine de duyarlı olması muhtemeldir. Fakat, insanoğlu giderek artan bir biçimde basit öklidyen hacimlerde yaşamayı tercih etmektedir. Günümüzde geçerli olan yaşam alanları ile atalarımızdan kalan doğal yaşam alanları arasındaki bu çelişki görmezden gelinse de sağlık açısından önemli çıkarımları ortadadır (Yannick, 2007, syf.138).

### 3.1.1. Doğadan Öğrenme / Örnek Alma

Sudan'daki kerpiç evler ile kuşların yaptığı yuvalarda kullanılan çamur, saman karışımının aynı olması, insanoğlu ve diğer canlıların yuva yapma tekniklerindeki benzerliğe dikkat çekmektedir. Vitruvius taklitçi ve öğrenmeye hazır doğaları bulunan insanların kendileri için yaptığı barınakları anlatırken kiminin kırlangıç



yuvalarının yapılışını taklit ederek ince dallarla çamurdan sığınaklar oluşturduğunu belirtmiştir (Vitruvius, 1998, syf.27).

Gelişen teknoloji deniz kabuğunun basınca dayanıklı sert yapısını, örümcek ağının dayanıklılığını, midyenin suda özelliğini kaybetmeyen yapışkan maddesini, arı kovanı, termit yuvaları, kunduzların inşa tekniklerini, ağacın strüktürü ve yük dağılımını inceleme fırsatı yaratmıştır.



Şekil 3.7.Çift Odalı Kuş Yuvası, Güney Amerika (Roth, L. M., 2000, syf.18)

Werter Oberfell'in, üç boyutlu tasarım programlarından birini kullanarak oluşturduğu ve modül adını verdiği masa tasarımı da doğanın ilham verdiği tasarımlara örnektir.



Şekil 3.8.Dracaena Ağacı ve Wertel Oberfell, Module MGX Masa, 2010, Belçika  
(<http://myriammahiques.blogspot.com/2009/11/trees-that-conform-social-space.html>)  
(<http://topofdesigns.com/module-mgx-table-by-werteloberfell-and-matthias-bar/>)

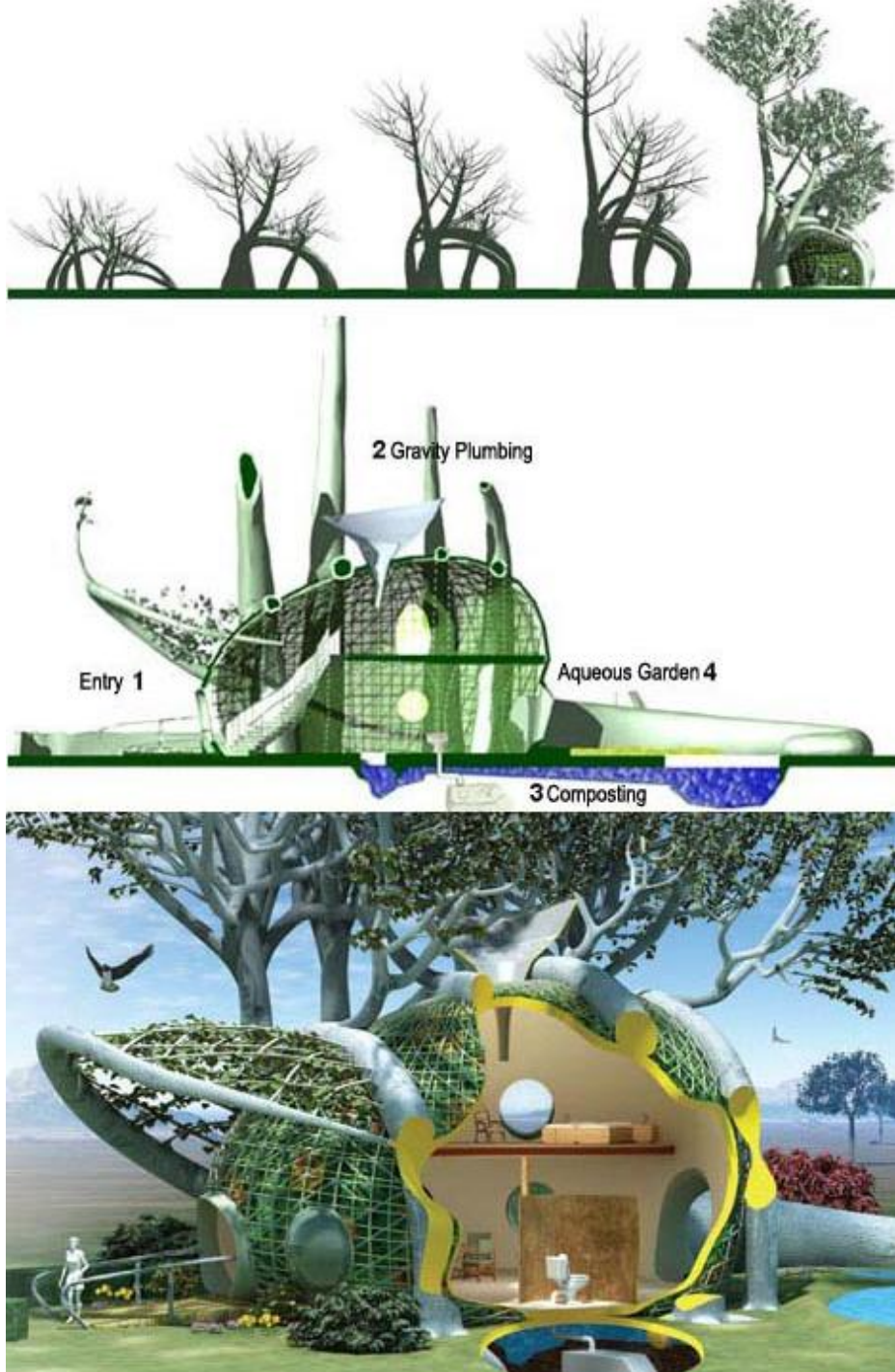
Kinetik mimarlık örneklerini doğadan almaktadır. Hayvanların yer değiştirmesi, bitkilerin şekil değiştirilmesi, insan elindeki kemik, kas, sinir ve derinin uyumu hareketli sistemler için birer ilham kaynağıdır (Korkmaz, 2001, syf.9). Angelo Invernizzi tarafından tasarlanan “The Villa Girasole”, ayçiçeği bitkisinin güneşe dönmesinden esinlenerek yaz-kış konumlarına göre 180 derecelik bir dönüşle güneş işığından en verimli şekilde faydalanmaktadır.



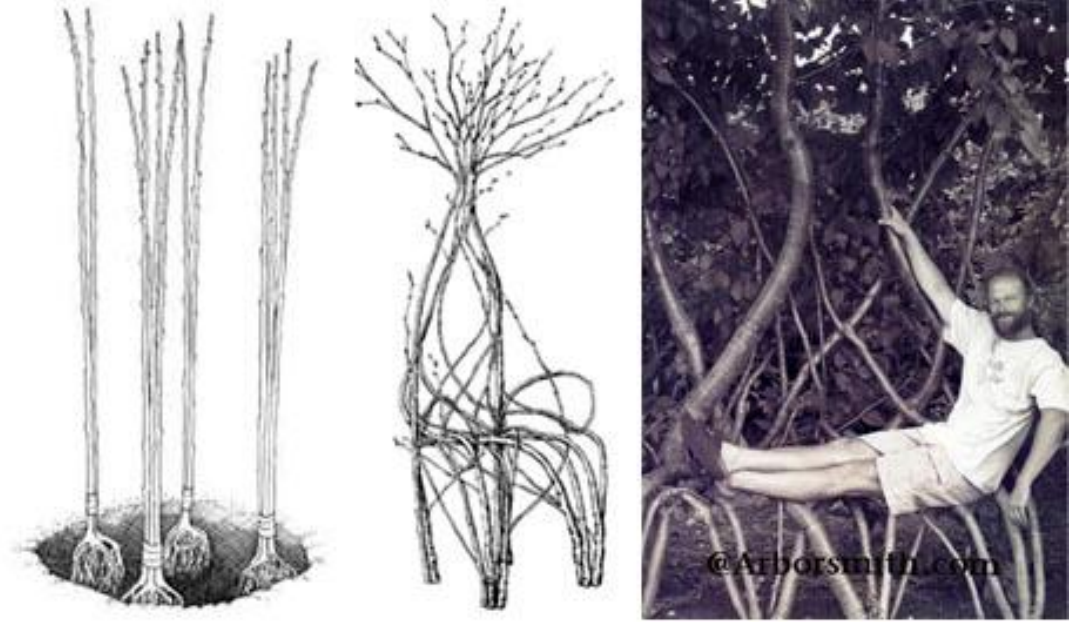
şekil 3.9. Angelo Invernizzi, The Villa Girasole, Verona, 1931-1935  
(<http://www.uh.edu/engines/epi2586.htm>)

Tel Aviv niversitesi’nde yapılan ekolojik ev çalışmalarına göre geleceğin evlerini tıpkı bir bitki gibi yetiştirmek mümkündür. Bu projenin konsepti gelişmekte olan ağaçları kullanışlı birer nesne haline getirmek, hatta daha da ilerleterek yaşadığımız

bir eve dönüştürmektir. *Arborsculpture* adı verilen ağaç şekillendirme sanatının sunduğu imkanlarla yaşayan, kendi kendini yenileyen, çevreye zarar vermeyen kullanışlı alanlar oluşturmak mümkün görülmektedir (URL-3).



Şekil 3.10. TAU/ Plantware Home Projesi Bilgisayar Destekli Çizimi (URL-3)

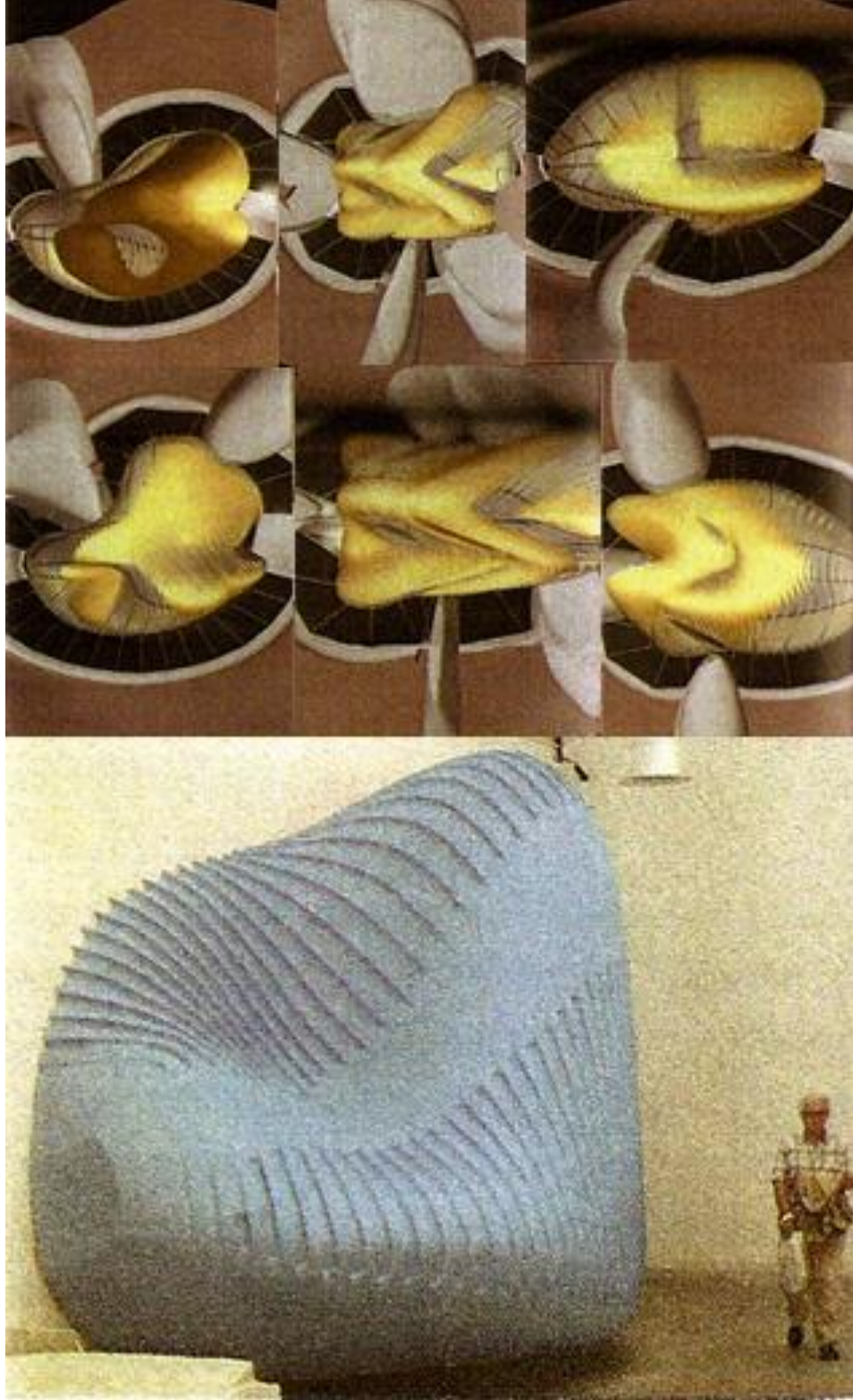


Şekil 3.11. Ağaç Şekillendirme Yöntemiyle Yaşayan Oturma Birimleri (<http://arborsmith.com/>)

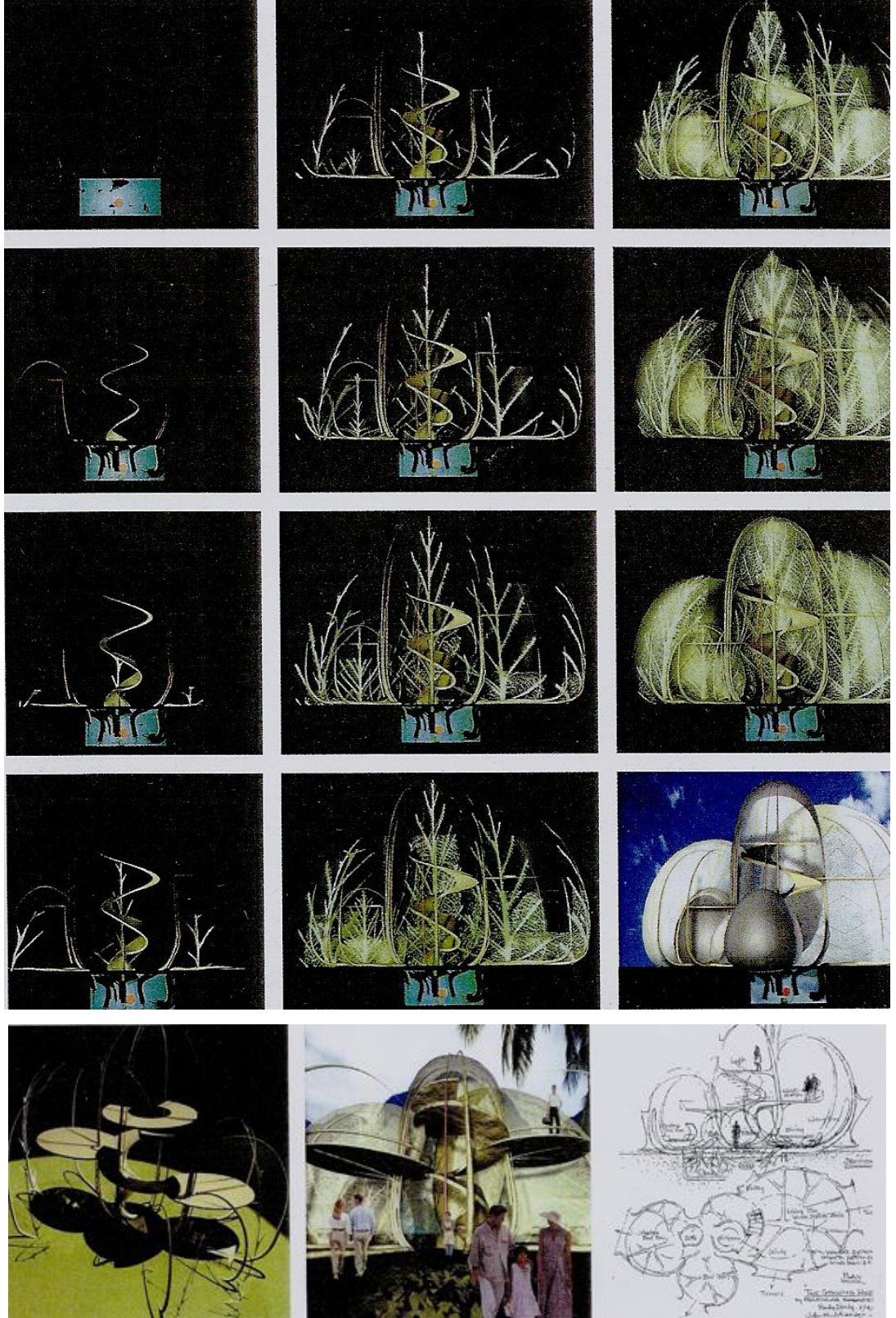


Şekil 3.12. Geleceğin Evi Kiraz Ağacı (URL-3)

Genetik Mimarlık çalışmaları altında gösterilebilecek tasarımlardan biri de Greg Lynn'in "Embriyolojik Ev" tasarımıdır. Dijital ortamın yardımıyla oluşturulan bu tasarım henüz gerçekleştirilmemiştir. Pojede prototip olarak oluşturulan altı evin mütasyona veya doğal seleksiyona uğramasıyla oluşacak evlerin, neslini bu şekilde sürdüreceği ve böylece kişiye uygun, birbirinden farklı mekan üretiminin karşılanacağı belirtilmiştir. Mohamad Alkhayer ve John. M. Johanser tarafından 1998 yılında bilgisayar ortamında geliştirilen moleküler kurgulu ev projesinde ise araziye yerleştirilen tohumun dokuz günlük moleküler gelişimi sonrasında ev haline gelmesi hedeflenmiştir. Bina zaman içerisinde kullanıcı gereksinimlerine göre bölümlenmelerini ve formunu değiştirmektedir (Çakır&Aksoy, 2005, syf.58-59).



Şekil 3.13.Greg Lynn, Embriyolojik evin altı prototipi ve MOMA’da sergilenen ev maketi, 1995-1998  
(Çakır&Aksoy, 2005, syf.58)

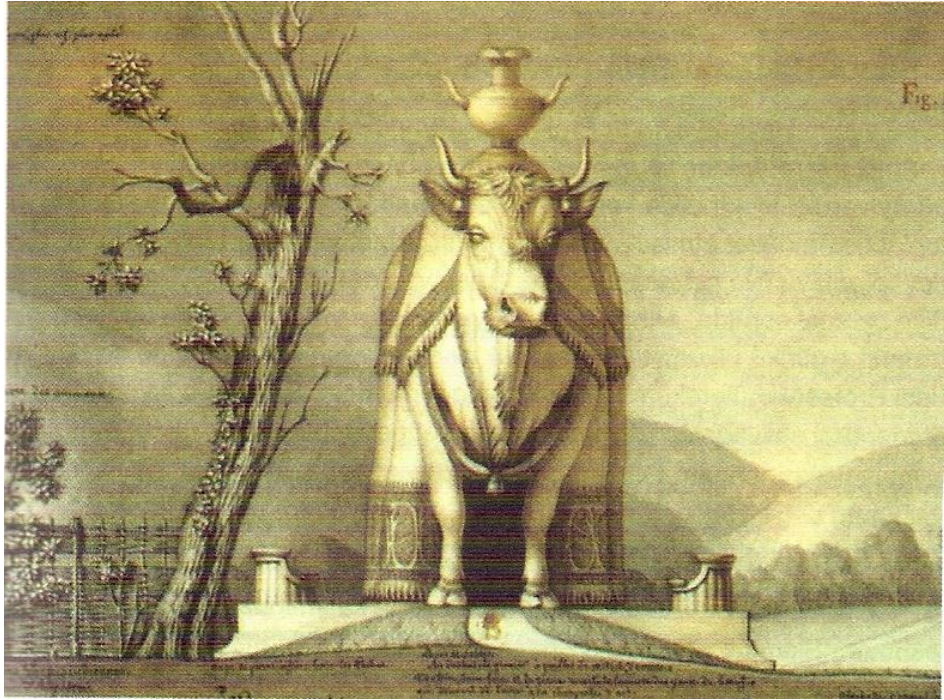


Şekil 3.14.Moleküler Kurgulu Evin Dokuz Günlük Oluşum Süreci (Çakır&Aksoy, 2005, syf.59)

### 3.1.2. Doğadaki Varlıklarla Amaçlanmış Benzerlikler

John Smeaton tarafından 1759 yılında Plymouth'da yapılan Eddystone fener kulesinde yüklerin dağılımı sorunu meşe ağacındaki yüklerin dağılımı incelenerek çözülmüştür (Selçuk&Sorguç, 2007, syf.452).

Fransız Mimar Lequeu, konuşan mimariyi doğrudan doğadaki figürleri kullanarak yansıtmıştır. Öyle ki tasarladığı ahır projesinde işlev direk olarak formdan anlaşılmaktadır (Özer, B., 1989, syf.46).



Şekil 3.15. Jean-Jacques Lequeu, Ahır Projesi, Bibliothèque Nationale, Paris, 1757-1825  
(Özer, B., 2009, syf.307)

Gaudi tasarımlarında doğayı dolaysız bir biçimde kullanmıştır. Bitki, hayvan ve insan formları neredeyse gerçeğine yakın bir biçimde ancak soyutlanmış bir heykel olduğunu da hissettirerek yer almıştır. Parc Güell'de ağaç ve mağaraların taştan modelleri oluşturulmuştur (Grady, 1955, syf.189). Gaudi'nin tasarımı olan Casa Batllo'nun cephesinde yer alan taş sütunlar kemik görünümündedir. Farklı renkte karo mozaiklerle omurga görünümünde bir çatı oluşturulmuştur ve ejderha sırtına benzetilmektedir. Gaudi'nin koyu bir Katolik olması Sagrada Familia'nın projesinde dini inancının kişisel bir kaydına örnektir. Goethe ve Ruskin'in eserlerini okuması

doğal formları yeniden üretmeye arzu duymasını sağlamıştır. Doğal ve hayvansal biçimleri, iskeletleri ve insanları inceleyerek ilginç formlar icat etmiştir. Watkin, Casa Batllo'nun çatısında yer alan ve ejderhaya benzeyen profilin Saint George'un ejderha ile olan efsanesini anırtmak için tasarlanmış olmasının muhtemel olduğunu belirtmiştir (Watkin, 2011, syf.562).



Şekil 3.16. Antoni Gaudi, Park Güell ve Sagrada Familia, Barselona, 1900-1914  
(Duygu Kalkan, 12.07.2011)



Şekil 3.17. Antoni Gaudi, Casa Batllo, Barselona, İspanya, 1875-1877 (<http://www.casabatllo.es/>)



Guimard'ın tasarladığı Paris'teki metro girişleri de doğadaki formların sanatçı tarafından yorumlanmış şeklidir.



Şekil 3.18.Hector Guimard, Metro Girişi, Paris (Duygu Kalkan, 14.07.2011)

Frank Lloyd Wright yapılarında ağaç dallarından esinlenerek çıkmalar, mantar soyutlamalarından kolonlar yapmıştır.

Eero Saarinen'in TWA Terminali, uçmaya hazırlanan ya da henüz yere konmuş bir kuşu sembolize etmektedir (Özer, B., 2009, syf.266). Havaalanında uçmaya gönderme yapan bu yapının simgesel olarak işlevini iletme çabası, konuşan mimarlık yapılarının esasını oluşturan fikirlerle benzeşmektedir.

Imre Makovecz organik mimari ya da yaşayan mimari de Macaristan'ın temsilcisi olarak görülen bir mimardır ancak yaşayan mimarinin Macaristan'daki kökenine bakıldığında Macaristan'ın Gaudi'si olarak tanımlanan Ödön Lechner ve Karoles Kos'un yapılarına da değinilmelidir. Bu organik eğilimin kökenine bakıldığında Wright ve Steiner'dan esinlendiğini belirten Makovecz, 1980 yılında kendisi için tasarladığı kayak evinde Herb Greene'in Oklahama'da yer alan prairie tarzı evinin yalnızca hayvana benzeyen formu ve doğal malzeme kullanımını değil, ilkel dönemlerden beri var olan göz fikrini de dikkate aldığını belirtir. Halk dilinde yapının bazı kısımlarının antropomorfik özelliklerle tanımlanmasının çatının omurga,

kapının kanat, pencerelerin gözle özdeşleştirilmesinin mimarın tasarımlarına etkisi olmuştur (Cook, 1963, syf.17).



Şekil 3.19.Herb Greene, Prairie House, Norman, Oklahoma, 1961 (<http://www.herbgreene.org/>)



Şekil 3.20.Imre Makovecz, Ski-Lodge House, Dobogókő, 1979 (<http://www.zenth.dk/research/>)

Peter Stebbing göz lekelerinin birçok kültürde hafifçe modifiye edilerek örneğin bir spiral olarak gösterildiğini belirtir. Kelebeklerin kanatlarında yer alan göz lekeleri potansiyel avcılarını korkutmak içindir. Mimarlık alanında göz görünümünde sayısız bina vardır. Calatrava'nın planeteryumu en bilinen örneklerdendir. Bu kürevari yapının çevresinde göz kapağı inşa edilmiştir. Yapının yanındaki su ögesinden yansıyan görüntü insan gözünü andırmaktadır. Göz benzeri desenler Imre Makovecz'in tasarımlarında da görülmektedir. Kendisi de bütün binalarının yüzleri vardır ve gözleri bir noktaya sabit bakmaktadır diyerek bunu kabul etmektedir. Macaristan'da bulunan kilisenin giriş kısmında göz benzeri şema açıkça görülmektedir (Yannick, 2007, syf.116). Jencks, Jung'ın örnek gösterdiği bir 18. yüzyıl İbranice metninde evin kulelerinin kulak, ocak bölümünün mide, pencerelerin göz olarak adlandırıldığını söylemektedir (Jencks, 1991, syf.94).



Şekil 3.21. Imre Makovecz, Lüteriyan Kilisesi, Siófok, Macaristan, 1986-1990  
(<http://www.zenth.dk/research/>)

Makovecz günümüzde doğanın orijinalliğini yitirip meta-doğa haline geldiğini belirtmiştir. Kendi çalışmalarını bu meta-doğanın dayattığı duruma karşı bir protesto olarak nitelendirmiştir. Çalışmalarında Yerel Macar Mimarisi'nin organik geleneğini farklı olmak adına ya da insancıl ve romantik yanlarından ötürü kullanmadığını söylemiştir. İnsanların Milano, Stokholm, Londra gibi şehirlere gittiklerinde çok katlı gayrimenkullerin oluşturduğu alanlara değil, tarihi kent merkezlerine gıpta ettiklerini, o halde neden geleneksel yerleşim yerlerini terkedip şehirlere yerleştiklerini sorgulayan Makovecz, bu durumu meta-doğanın zorlaması olarak görmektedir. Sárospatak'ta kasaba atmosferini güçlendirmek adına yeni yerleşim alanları tasarladıklarını belirten Makovecz, üç kattan fazla olmayan yapılarla insanın

toprakla ilişkisini kesmeden ve kendisini kutulara sıkıştırılmış gibi hissetmeden yaşayabilecekleri bir yerleşim yeri oluşturmuştur. Yapıların farklı kişiler tarafından tasarlanması fikrinin yapılara farklı bir yüz kazandırması açısından gerekli olduğunu düşünmektedir (Anonim, 1993, syf.16).

Barok ressamı Frederico ve Taddeo Zuccari tarafından inşa edilen Palazzo Zuccari’de kapı ve pencerelerde bir canavar ağzı motifi kullanılmıştır. Bu yapının mimarları Bomarzo’da “Canavarlar Parkı” olarak adlandırılan bir bahçe düzenlemesinden esinlendiklerini belirtmişlerdir. Bu bahçede yer alan canavar şeklindeki giriş kapısı yer altı dünyasına girişi sembolize etmektedir. Bu bahçe düzenlemesi Vicino Orsini’nin isteği üzerine ölen karısının hatırası adına yaptırılmıştır. Mimaride biçimler kullanılırken esin kaynağını bulmak için geriye gitmek gerekmektedir. Tıpkı Zuccariler’in Bomarzo’dan esinlenmesi, Bomarzo’nun kökenine bakıldığında ise mitolojik hikayeleri dikkate alarak ölümden sonrasını tasvir eden bir yerin sembolik olarak inşa edilmesi söz konusudur. Jencks (1991, syf.94) bu girişi “Hades’e açılan bir kapı olabilir mi?” diye sorgulamaktadır. Mimari yapılar yorumlanırken geçmiş kodlara bakılması ilişki kurmak açısından faydalı gözükmektedir. Post-Modern Mimari’ye bakıldığında Kazumasa Yamashita’nın Face House’u örnek gösterilmektedir (URL-4).



Şekil 3.22. Bomarzo Bahçesi & Palazzo Zuccari Girişi (<http://en.wikipedia.org>)  
(<http://giornale.ilsettimesenso.com/SMM/Pubblicazione/VisualizzaArticolo.php?idArticoli=554>)

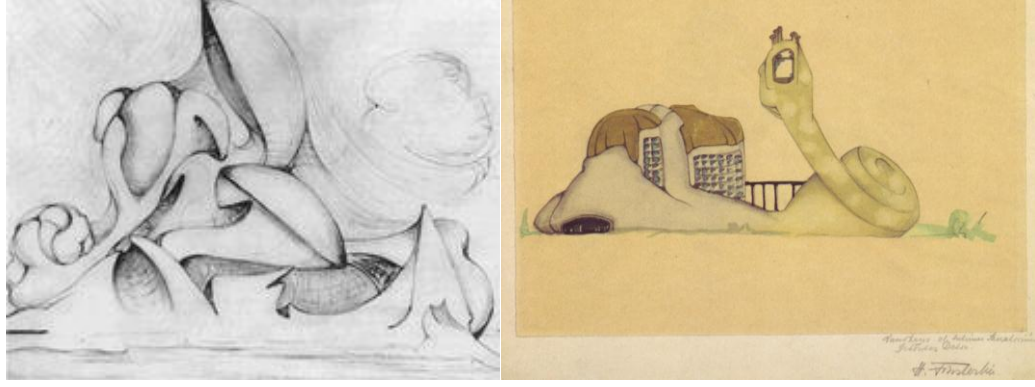
Eugene Tsui, Santiago Calatrava’nın aksine strüktürel mühendislik meselelerinden çok yapısal verimliliğe ilgi duymuştur. Tsui’nin mimari felsefesinin altında yatan

mantık doğal strüktürlerden verimlilik, enerji ve malzeme telafisi sağlamaktır. Doğal formların verimliliğini taklit ederek, yapının ekolojik sorumluluk yönüne katkı sağlanabilmektedir. Tsui Evi göz önüne alındığında, evin çatı kısmındaki yüzeyde bulunan siyah hava tüpleri, gün boyunca güneş tarafından ısıtılmaktadır, böylece geceleri gün boyunca toplanan sıcaklık duvarlardan geçerek içeriği ısıtmaktadır. Dolayısıyla evi daha fazla ısıtmaktan ve enerjiyi boşa harcamaktan kaçınılır. Doğal kaynakların yetersizleşmesi ve yeşil enerji kaynaklarına ihtiyacın artması acil olarak bu tür müdahaleleri gerektirmektedir. Tsui, evrimsel mimari olarak adlandırdığı bu ekolojik ısıtma sistemini *dimetrodon* ve *stegosaurus* olarak adlandırılan iki dinazorun termal sistemlerini örnek alarak inşa ettiğini belirtmiştir. Bu canlıların vücutlarında yer alan kan damarları ile çevrelenmiş plakalar güneşten ısı alarak vücut sıcaklığını düzenlemektedir (Yannick, 2007, syf.107).



Şekil 3.23.Eugene Tsui, Tsui Evi, Berkeley, Kaliforniya, ABD, 1993-1995 (Yannick, 2007, syf.107)

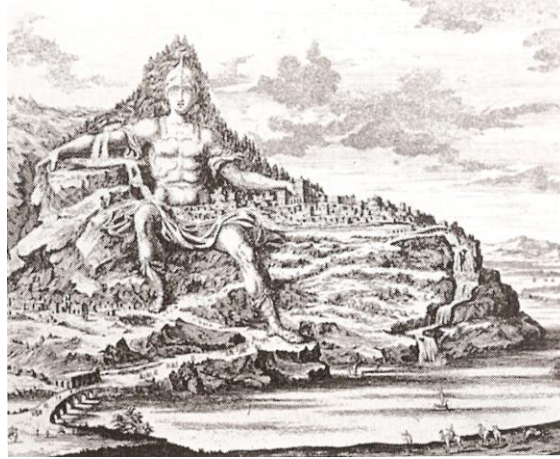
Peter Behrens, Hans Poelzig, Max Berg, Hermann Finsterlin, Hans Scharoun, Hugo Haring, Erich Mendelsohn, Rudolph Steiner gibi mimarların tasarımlarında kristal ve organik formları kullanması Ekspresyonist Mimari'nin uygulamasıdır. Bruno Taut "Alpine Architecture" adını verdiği anlayışta dağın zirvesini kristallere benzetmiştir.



Şekil 3.24.Hermann Finsterlin'in Biyomorfik Çizimleri

(<http://50watts.com/#/Wandering-from-Organ-to-Organ-with-Hermann-Finsterlin>)

Birebir biçimsel özelliklerini devralan örnekler de bulunmaktadır. Vitruvius, Dinocrates'ın Büyük İskender'e sunduğu insan görünümlü şehirden bahsetmektedir. Bu tasarıma göre Athos Dağı'nın sol elinde surlarla çevrili bir kenti, sağ elinde ise ırmakların döküldüğü bir çanağı tutan erkek heykeline dönüşeceğini belirtir (Vitruvius, 1998, syf.25).



Şekil 3.25.Johann B. Fischer von Erlach, Dinocrates'ın Antropomorfik Şehir Önerisi, 1721  
(Portoghesi, 2010, syf.485)

Portoghesi, antropologların yürüttüğü bir çalışmaya dayanarak, insanoğlunun işaret ve sembollere karşı açıkça görülen bir eğilimi olduğunu belirtmektedir. Mimari dekorasyonun arketip olarak görülen örneklerinde geometrik desenlerin kökenine gidildiğinde doğal ya da doğaya ait olan bir madde ile ilişkilendiği görülmektedir. Özellikle kadınlıkla ilişkili olan bu desenler toprak anayı, doğurganlığı işaret etmektedir. Su ya da dalgayı tasvir eden tüm desenlerin bereketle ilişkisi bulunmaktadır (Portoghesi, 2010, syf.237).



Şekil 3.26.Demirtaş Mağarası, Latmos, Muğla, (Duygu Kalkan, 20.05.2010)

Antoniades, *mimesis* örneği olarak Vitruvius'un korent başlığının ortaya çıkış örneğini vermiştir. Vitruvius kitabında korent başlığının oluşumunu anlatmaktadır:

“Korint’te bir genç kızın ölümünden sonra sütanesi ona ait eşyaları toplayarak bir sepete koyar ve sepetin üstüne bir çatı kiremiti yerleştirir. Sepet bir akantüs kökü üzerindedir. Bahar gelince filizlenen ve yaprak veren otlar kiremitin ağırlığından kıvrılarak volütler oluşturur. Callimachus mezarın yanından geçerken bu sepeti görür ve bu biçimden esinlenerek sütunlar inşa eder (Vitruvius, 1998, syf.76).”

Portoghesi'nin kitabında Vitruvius'un anlattığı bu duruma karşı çıkan bir tez bulunmaktadır. Alois Riegl, bu tür süslemelerin Mısır sanatının bir uzantısı olduğunu, hanımeli ya da papirüs desenlerinin dini ya da sembolik anlamlar taşıdığını belirtmiştir. Riegl' a göre, zamanla antik Yunan sanatında görülmeye başlanan bu motifler Mısır sanatındaki bu sembollerin süsleme olarak geliştirilmesinden ibarettir. Antik Yunan uygarlığında boynuz kutsaldır. Spiral ve heliksler de mimari terminolojide yer alır (Portoghesi, 2000, syf.446).

Mezopotomya sanatının ilk zamanlarında organik biçimler geometrikleştirilerek süs ögesi haline getirilmiştir. Sümerler, aynı elemanın düzenli aralarla ve bazen de değişik ölçülerde tekrarını doğayı yakından inceleyip, ritm duygusunu geliştirerek sağlamıştır (Mutlu, 1996, syf.25).



Şekil 3.27. Korent Sütun Başlığı, Bergama Akropol, İzmir  
(Duygu Kalkan, 24.04.2010) (Antoniades, 1992, syf.172)

### 3.1.3. Doğadaki Varlıklarla Amaçlanmamış Benzerlikler

Bazı mimari yapıların onu tasarlayan, onu kullanan ya da onu gören kişide bıraktığı etkiye dayalı olarak yapılan benzetmelerdir. Kortan, yaşanılan kentte binalardan oluşan yapay bir çevre içinde yaşayan insanın gördüğü sayısız binanın büyük çoğunluğunun yalnızca dıştan görüldüğünü ve güzel, zarif, şirin, çirkin gibi kelimelerle insanların algısını belirttiğini söylemiştir (1986, syf.16). Zevi mimarının psiko-fizyolojik yorumlarında sınıflandırdığı insani yorum kısmında Vitruvius tarafından ortaya atılan ve Aristoteles'in taklit etme kuramına göre düzenlerin insan vücudu ile benzeşlerini doğrulamaktadır. İnsan vücudu mimari ile devinimi tekrarlayan bilinçsiz bir ortak yaşam halindedir. Binayı insanileştirmek binayı konuşturmak mimari ile insan arasında bir yakınlık yaratmak mimari yorumlama şekillerindedir. Sir Christopher Wren, insanların sütunlara olan düşkünlüğünü atalarının ormanlarda dua edip, ağaç gövdelerine tapınmasına bağlamıştır (Zevi, 1990, syf.77). de Botton kitabında hislere dayalı benzetmeler olarak adlandırdığı bu durumu Castel Beranger'i çevreleyen demir parmaklıkların sinek bacaklarına benzetilmesi, Putraya Kültür Merkezi'nin ise bizi ısırıyor olacakmış gibi duran kızgın bir böceği çağrıştırması gibi örneklerle belirtmiştir. Berlin'deki Wertheim mağazasından bir çift kuşkulu gözün insanları süzdüğünü, Sage Sanat Merkezi'nin ise zararsız bir kirpiye benzediğini söylemektedir (de Botton, 2007, syf.94)

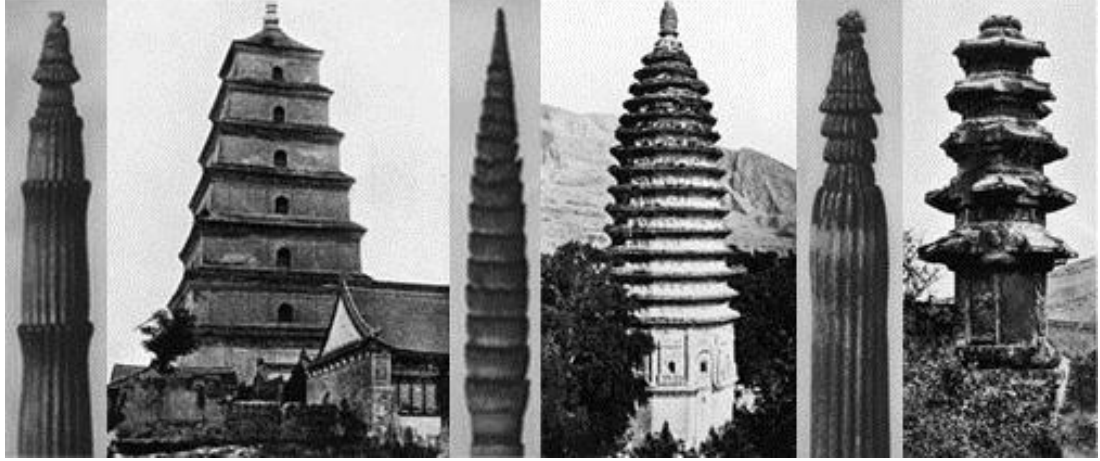
Bu durum zaman zaman da amaçlanmamış benzetmeler olarak görülmektedir. Portoghesi'nin (2000, syf.435) gözlemlerine göre su üzerinde dengede durabilen kayık yaprakların güneşten daha fazla yararlanabilmek için kıvrılan yapısına benzemektedir.



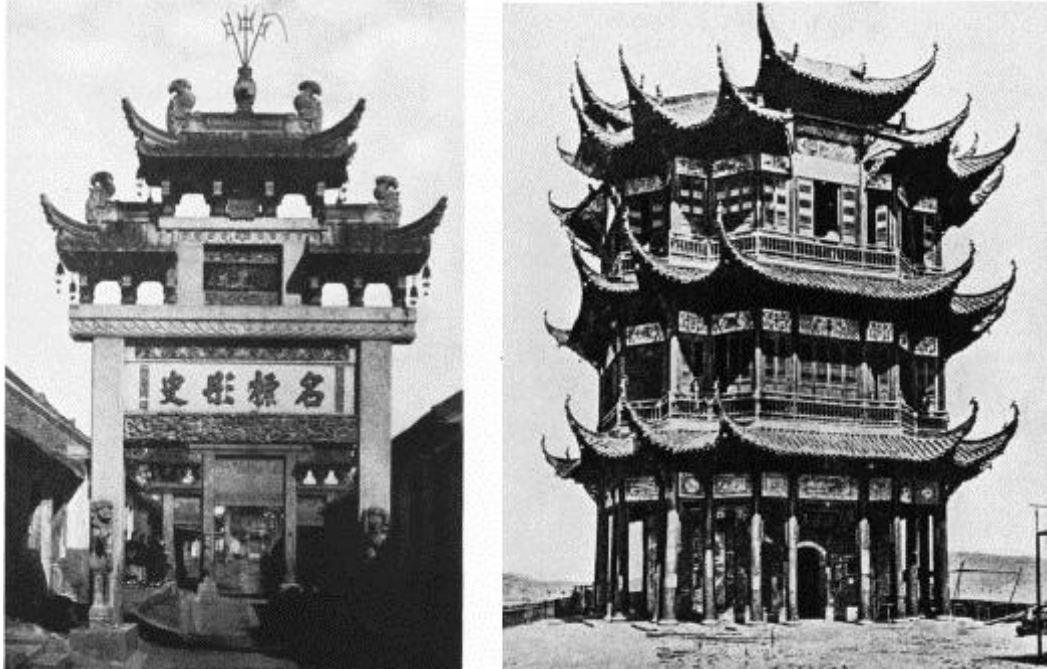


Şekil 3.28.Kayık ve Yaprak Benzetmesi (Portoghesi, 2000, syf.435)

Çin'in Hunan Eyaleti'nde bulunan kutsal dağ sıralarından biri olan Sung Shan Çin'in antik dönemlerden kalma ibadet yerlerinden biridir. Doğaya tapınmanın olduğu dönemlerden itibaren ibadet edilen bu yerde bulunan pagoda günümüze kalabilmiş en eski yapılardan biridir. Bu pagodanın peyzajda yarattığı etki batıya Çin'in sembolü olarak geçmiştir. Çeşitli formlardaki pagodaların Hint Stupa tarzından esinlendiği düşünülmektedir ancak Çinliler'in yaptığı değişiklikler bu yapıya yeni bir karakter kazandırmıştır. Özellikle kulenin insan eliyle inşa edilen ilkel bir formu olarak adlandırılan pagodalar genellikle piramidal olarak sınıflandırılmaktadır. Surgeon Lamprey pagodaların kıvrımlı çatılarını çam ağacının dallarına benzetmektedir ve uçlarında yer alan şekillerin de dallarda duran sincaplara benzediğini belirtir. Çatının kıvrımlı görünüşünü kayaların ve ağaçların ana hatlarına benzeten Lamprey, bu dik eğimli çatıların iklimsel sebeplere bağlı olarak da yapılmış olabileceğine dikkat çekmektedir (Yettsi, 1927, syf.131). Karl Blossfeldt'in bitkilerin boyutlarını büyüterek çekmiş olduğu fotoğraflara yer veren Portoghesi, Cesar Pelli'nin tasarladığı Kuala Lumpur'da yer alan Petronas Kuleleri ile *Equisetum hyemale* bitkisi arasındaki şekil benzerliğine dikkat çekmektedir (Portoghesi, 2000, syf.302).



Şekil 3.29.Pagoda ve *Equisetum hyemale* Bitkisi Şekil Benzerlikleri (Yettsi, 1927) (<http://www.karlblossfeldphotos.com>)



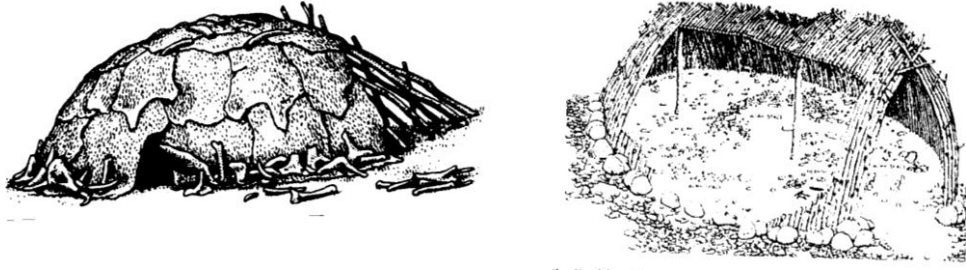
Şekil 3.30.Lamprey'in Çam Ağacı ve Sincap Benzetmeleri (Yettsi, 1927, syf.131)

## 3.2. DOĞA İLE BÜTÜNLEŞEN MİMARİ ÖRNEKLERİ

### 3.2.1. Doğal Malzeme Kullanımı

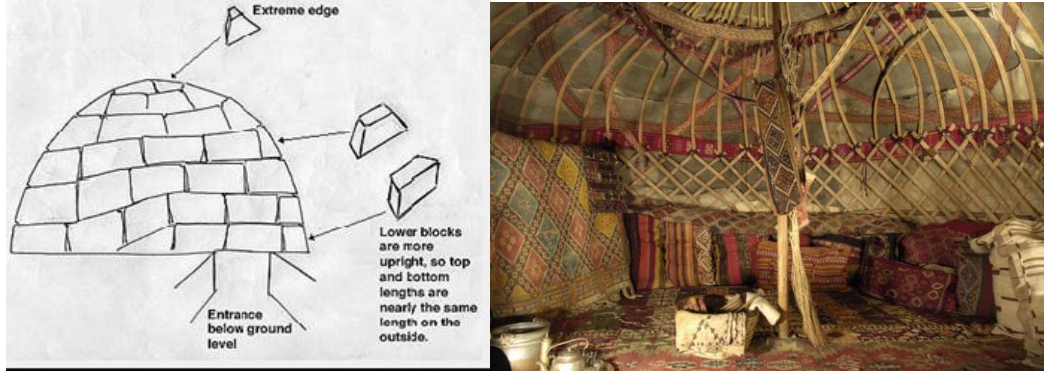
Coğrafi şartlara bağlı olarak taş, ahşap ve ahşap lifi, kil, saman, hasır, keten, kenevir, saz ya da sıkıştırılmış kar blokları gibi doğal malzemelerin kullanılmasıyla inşa edilen yapı örneklerini içermektedir. Doğal malzeme kullanımı daha çok ilkel kulübeler olarak tanımlanabilecek yapılarda görülmektedir. Özer'in Göçebe Uygurluk Dönemi'nde Mimari olarak sınıflandırdığı bu yapılar, doğal malzemenin ilkel

dönemlerde kullanıldığı ilk örneklerdir. Günümüzde de bu yapım tekniklerini sürdüren yerlere rastlanmaktadır. Mimarsız mimarlık ürünleri olarak adlandırılabilir olan yapılarda mimarinin yapay biçimcilik ürünü haline gelmemesinin nedeni yapının gereksinimlere göre şekillenmesi ve dış faktörlerin etkisiyle yozlaşmamış olmasından kaynaklanmaktadır (Özer, B., 2009, syf.190). Ukrayna’da bulgularına rastlanan ve tarih öncesi döneme ait olan ilk ev tipinde ağaç dallarından oluşturulan çerçeve postlarla örtülmüş, dip kısımları mamut kemikleri ve kafataslarıyla kuşaklanmıştır (Roth, 2000, syf.206). Portoghesi, “Nature and Architecture” adlı kitabında iskelet sistemleri ile yapıların strüktürleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Vücudun yükünü taşıyan yapı olarak düşünüldüğünde iskelet sistemine ilkel kulübelerde bile rastlanmaktadır. Dalların oluşturduğu bu kulübeler hayvan derisiyle ve küçük çalılıklarla kaplanmaktadır (Portoghesi, 2000, syf.16).



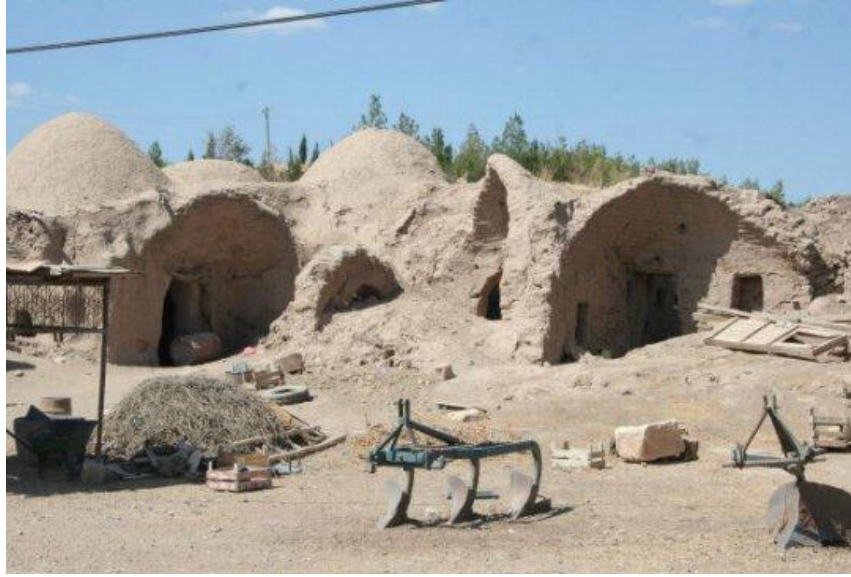
Şekil 3.31. Cro-Magnon Evi, Ukrayna, M.Ö. 44.000-12.000 dolayları ve Nice İlk Yerleşim Tipi Ev  
Çizim Eric Mose (Roth, 2000, syf.206)

İnuit halkının çevre koşullarına uyarak inşa ettiği iglolar kar bloklarının üst üste dizilmesiyle meydana gelmektedir. Yurt çadırları ise göçebe halkın kolayca kurup, sökebileceği hafif bir strüktür mantığıyla oluşmaktadır. Malzeme çevreden toplandığı için sınırlı kaynaklarla inşa edilmektedir (Özdemir, 2011, syf.65). Japonlar duvarlar ve sürgülü sistemlerde ahşap, bambu çıta ve kağıt, zemin kaplamasında ise saman, pirinç saplarından yapılmış tatami ya da bambu kullanılmaktadır (Ramberg, 1960, syf.35).



Şekil 3.32. İlkel Barınak Örnekleri (<http://www.primitiveways.com/igloo.html>)  
(<http://www.turkopedi.com/yurt-geleneksel-turk-cadiri.html>)

Kümbet Evleri'nde malzeme olarak samanla karıştırılmış balçık kullanılmıştır. Tabanı kare olacak şekilde yukarı çıkıldıkça daralan, üst üste bindirme tekniğiyle yapılan bu evlerde tepe kısmında baca ve aydınlatma görevi gören bir boşluk bırakılmaktadır. Düşük teknoloji ve ucuza mal edilmesine karşın kış şartlarında soğuğa karşı dayanıklı olan bu evler çevreye hiçbir zarar vermemektedir (URL-5).



Şekil 3.33. Suruç Kümbet Evleri, Şanlıurfa (URL-5)

Herzog & de Meuron tarafından tasarlanan Dominus Winery'nin sepet benzeri strüktürlü cephesi sayesinde odalar gündüz serin, geceleri ise sıcak olmaktadır. İçi yerel bazalt taşı doldurulmuş *Gabion* adı verilen bu yöntemde iklimlendirmenin yanı sıra değişik oranlarda geçirgenlik sağlanması gün ışığının da içeri sızmasına olanak vermektedir (Anonim, 2000, syf.116).



Şekil 3.34.Herzog & De Meuron, Dominus Şaraphanesi, Kaliforniya, ABD, 1997  
(<http://openbuildings.com/buildings/dominus-winery-profile-3194>)

Yapımı kolay, düşük maliyetli, termal koruma sağlayan ve kuru iklimlerde kullanışlı olan geleneksel yapı malzemesi kerpiç, 20. yüzyılda Mısırlı mimar Hasan Fethi tarafından kullanılmıştır (Roth, 2000, syf.173). Simon Dale, doğal malzeme kullanımıyla çevreye mümkün olduğunca zarar vermeden inşa ettiği evinde, mimarsız mimarinin örneğini vermektedir. Sürdürülebilir bir yaşam oluşturmak isteyen Dale, enerji tüketimini azaltmak, yapay malzemelerin getirdiği zararlı etkileri önlemek ve doğayla daha yakın ilişkiler kurabilmek için bu evi inşa etmeye karar verdiklerini açıklamıştır (URL-6).



Şekil 3.35.Simon Dale, A Low Impact Woodland Home (Hobbit Evi), Galler  
(<http://www.simondale.net/house/>)

Doğal malzemelerle, makineyle üretilmiş yapay malzemeleri karşılaştıran Pallasmaa doğal olanların sahiciliklerinin tarih ve kökenlerini görünür kıldığını belirtmektedir. Ancak geniş cam paneller, emaye metallere ve sentetik plastikler gibi yapay malzemeler özlerini ve yaşlarını iletmemekte, dolayısıyla bu yapılar görünüşlerinden bir şey kaybetmeyerek mimaride zaman boyutunu dışlamakta, yaşlanma sürecini içinde barındırmamaktadır (Pallasmaa, 2011, syf.40).

### 3.2.2. Doğaya Uyum Sağlama

Araziyle bütünleşen, yer altında inşa edilen ve zemindeki doğal alanı yeniden değerlendiren yapılar doğaya uyum sağlamaktadır. Doğal arazinin üzerinde yer almak yerine toprağın altında inşa edilerek doğal dokunun bütünlüğüne katkı sağlamanın hedeflendiği yapılardır.

1965 yılında Guy Rottier tarafından tasarlanan “Gömülü Ev” projesi geliştirilerek büyük bir yerleşim alanına dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Mağaralardan esinlenen bu projede su geçirmez malzeme kullanılarak farklı bölümlere imkan sağlayan konutlar yer almaktadır. Toprağın kazılarak yapının inşa edilmesinden sonra üstünün tekrar toprakla örtülmesi düşünülmüştür. “Manifestation Plastique” adlı heykelsi kentsel düzenleme önerisi Fransa’da Seine Nehri’nin yanında kurulu Vetheuil kentini çevreleyen dağların içine gömülerek inşa edilecek bir ulaşım ağı ve yeni yerleşim birimleri fikrine dayanmaktadır (Sevinç, 2005, syf.52).

Avusturyada’ki EFA Uydu İstasyonu Binası çevreye bakıldığında neredeyse fark edilmeyecek bir şekilde inşa edilmiştir.



Şekil 3.36. Gustav Peichl, EFA Radyo Uydu İstasyonu, Avusturya, 1976-1977  
(<http://v3.arkitera.com/>)

Mimar Guallart “Denia Mountain” isimli projesinde şehirlerin düşeyde ve yatayda büyümelerinin doğal peyzaja yaptığı etkiyi göz önünde bulundurmuştur. Denia’da yer alan kalenin -taşdığı tarihi değere rağmen- taşlarının üzüm terasları yapmak ve liman duvarını güçlendirmek için kullanılması gibi durumlardan sonra koruma altına alınmasına karar verilmiştir. Var olana zarar vermeden oluşturulacak bu projede dağın jeolojik yapısının yeniden inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Dağın yapısında yer alan kalsit kristallerinin bağlı, kümelenmiş ya da birbirinin üzerine geçmiş şekilleri tanımlanmış, çokgen yüzeyler dağın karakteristiğini oluşturarak yüzeyde patika

alanlarını tanımlamıştır. Viollet-le-Duc'ün Alpler ile ilgili gözlemlerinin kendi çalışmalarıyla benzer nitelikte olduğunu belirtmişlerdir (URL-7).



Şekil 3.37. Vicente Guallart, Denia Mountain, 2002, Denia Alicante (<http://www.guallart.com/>)

Gottfried Böhm'ün 1971 yılında tasarladığı Haç Kilisesi arkadaki tepeden kopan büyük bir kaya yığını görünümündedir. Dıştaki her hareketin, içeride bir işleve denk geldiği bu yapıda doğaya uyum aranmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, syf. 257)



Şekil 3.38. Gottfried Böhm, Haç Kilisesi, 1971  
(<http://subtilitas.tumblr.com/post/2629574268/gottfried-bohm-neveles-pilgrimage-church-1962>)

### 3.2.3. Doğada Yok Edileni Yeniden İnşa Etme

Günümüzde doğal malzeme ya da doğal yöntemleri kullanmayan ancak fikir olarak doğa ile uyum sağlamayı ya da doğadan alınanı geri vermeyi amaçlayan projeler oluşturulmaktadır. Doğanın ya da doğada yer alanın yeniden inşası gibi düşünülen bu tasarımların prensibinin genel olarak jeolojik temelli olduğu görülmektedir. Teknolojinin getirdiklerinden sonuna kadar yararlanan bu projelerin en azından fikir aşamasında çevre duyarlılığı olması gözden kaçırılmamalıdır.

Perrault doğada yer alan fakat insanoğlunun müdahalesiyle yok edilen tepenin yeniden inşasını sağlayan projesiyle doğadan aldığını yapay da olsa yerine koymayı hedeflemiştir. Kanarya Adaları-Tenerife sahilinin arkasında yer alan tepe son savaşta askeri araçların konuşlandırılabilmesi için düzleştirilmiştir. Perrault bu projeyle plajı dağın hizasına kadar getirip, plaj yüzeyini iki katına çıkarmayı ve tepenin topografyasını mimari ile eski haline getirmeyi önermiştir. Mimarının tarihsel coğrafyayı tekrar elde etme imkanı sağladığını belirten Perrault, inşa edilecek yapıları metal bir perdeyle örterek ve bitki örtüsünü buraya yerleştirerek tepenin eski şeklini almasını sağlamıştır (URL-8).





Şekil 3.39. Dominique Perrault, Teresitas Sahili, Tenerife, İspanya, 2000  
(<http://www.perraultarchitecte.com/en/homepage/>)

Gissen, doğanın mimariyle yeniden inşasına ilişkin makalesinde doğa ile olan ilişkileri, süreçleri ya da doğadaki şekilleri sunmanın yanı sıra görünüm ve deneyim olarak da doğa imajının geri döndürülmeye çalışılmasının söz konusu olduğundan bahsetmektedir. Tarih boyunca mimarın çalışmalarını bir yeniden inşa etme eylemi

olarak tanımlayan Gissen, bu durumu çoğunlukla doğadaki elemanların ve görünüşlerinin yeniden üretimi olarak açıklamaktadır. Mimaride doğanın yeniden inşası projelerinde tarihselliğe de yer verilmiş olup, Fischer von Erlach'ın 1737 tarihli kitabında antik dönem peyzajlarının, Babil'in bahçelerinin, efsanevi akarsu yataklarının ve kayıp mağaraların yeniden inşa edilmiş hallerinin çizimlerini sunmaktadır.



Şekil 3.40. Çin Tarzında Yapay Dağ ve Mağaralar  
Johann Bernhard Fischer Von Erlach, 1721 (URL-9)

Bu yeniden inşa edilme durumu geç 18. yüzyıl ve erken 19. yüzyılda İngiliz ve Fransız bahçe mimarisine etki etmiştir. Günümüze daha yakın olan bir başka örneği ise öbeklenmiş çöp yığınlarının üzerinin toprakla örtülerek bitkilendirilmesidir. Böylece çöp yığınları yapay tepeciklere dönüştürülerek yeni bir topografya yaratılmıştır. Seul'deki Nanjido'nun çiziminde görülen peyzaj yüzyıllar sonra çöp adası olarak kullanılmış fakat sonrasında yeniden değerlendirilmiştir (URL-9).



Şekil 3.41. “Kum Sung Pyung Sa” drawn by Jeong Seon (1676-1759)  
(<http://energy.korea.com/archives/26327>)



Şekil 3.42. Nanjido Çöp Adası, Seul, Kuzey Kore, 1978-1993  
(<http://energy.korea.com/archives/26327>)

2003 yılında gerçekleştirilen bir sergide yer alan HyperCatalunya projesi iskan edilen bölgede, peyzaj mühendisliğinin çalışmalarını temel alarak doğal ve yapay strüktürün hibridleşerek yeni oluşumlar meydana getirmesini önermektedir. Şehirlerin sınır tanımadan büyümesi sonucunda genişlemek için boş arazi kalmayacağına değinen mimarların araştırmaları sonucunda Catalunya bölgesinin şehirleşme hızının bugünkü oranlarla devam etmesi durumu 2375 yılında inşa için boş bir arazi bulunamayacağını ortaya çıkarmıştır. Hammadde kaynağı olarak el değmemiş doğal alan ve malzemenin de bulunamayacağını ön gören araştırmacılar, günümüzde kullanılan inşa malzemesinin de gelecekte aynı kalmayacağını belirtir. Peyzajı mimarlık olarak tanımlayan araştırmacılar, binaları da o peyzajı oluşturan dağlara benzetmektedir (URL-10).



Şekil 3.43.HyperCatalunya, Guallart Architects, Barselona, İspanya, 2003 (<http://www.guallart.com/>)

### 3.3. DOĞADAKİ ATIK MALZEMEYİ DÖNÜŞTÜREN MİMARİ

Kağıt, cam, metal, plastik gibi malzemelerin dönüştürülmesi ya da eski otomobil kaportaları, lastikleri, kullanılmış şişe, bira ve kola kutuları gibi atılmış nesnelerin toplanıp yeniden kullanılması söz konusudur. Park Güell'in kıvrımlı oturma yerlerinin dekoratif seramik kaplamasından sorumlu olan Josep Maria Jujol kırık seramik parçaları, şişe, sürahi, bardak atıkları gibi işe yaramaz malzemeleri toplayarak kaplama malzemesi olarak kullanmıştır. Atık seramiklerden mozaik dokusunu oluşturmak, bir anlamda atıkları geri dönüştürmek Jujol'ün değişmez çalışma etiğidir (Llinàs&Sarrà, 1992, syf.12).

İranlı mimar Nader Khalili maliyeti düşük tekniklerle özellikle düşük gelirli insanlar için barınma birimleri tasarlamaktadır. Doğal yöntemleri kullanan alternatif yapım teknikleriyle uğraşan bir mimar olarak Khalili 'Bizler çocuklarımızı bir ev eğimli çatı, kare pencere ve bacadan oluşmak zorundadır fikrinin olduğu bir dünyaya getirdik, bu değersizliğin dışında güzel şeyler inşa edebileceklerini nasıl hayal edebilsinler?' diye eleştirisini belirtmiştir (URL-11).

Nader Khalili tarafından geliştirilen kum torbası barınaklar, ucuz yöntemlerle, hızla inşa edilerek oluşturulan yüksek yalıtım sağlayan geçici ev çözümleridir. Kısa ömürlü olan yerel form ve yapım tekniklerinin bir alternatifi olarak geliştirilen bu barınaklar, kullanıcı sayısı ve sosyal gereksinimlere göre çeşitlenebilmektedir. Malzeme, yöredeki toprağın kum torbalarına doldurulmasıyla oluşturulmaktadır. Alternatif malzemenin geleneksel strüktür sistemiyle birleştirilmesi sonucu ortaya

ıkan bu barınaklar dayanıklılıklarına bağlı olarak kalıcı konutlara dönüştürülebilir (Hasol, 2005, syf.48).



Şekil 3.44. Nader Khalili, Kum Torbası Barınak Prototipi, Kaliforniya, 1992  
(<http://www.earthbagbuilding.com/projects/sandbagshelters.htm>)

Paolo Soleri tarafından 1958-1967 yılları arasında tasarlanan Mesa City ideal kent projesi coğrafi koşulların uygun olduğu her yerde uygulanabilecek bir projedir. Geleceğin kenti doğayla ilişki içinde olmalıdır. Kentteki tasarımlar doğadan esinlenerek organik formlarla ortaya konmuştur. 1960-1969 yılları arasında tasarladığı arkoloji *architecture-ecology* projesi ise mimarlık ve ekoloji kelimelerinin türetilmesi ile ortaya çıkan kendi kendine yetmesi planlanan kent tasarımlarından oluşmaktadır. Her türlü yaşama ve çalışma alanları ve kamusal alanlar birbirlerine yürüme mesafesinde olduğu için temel ulaşım yürümedir. Motorlu taşıtları kentlerden çıkarmıştır. 1964-1969 yıllarında öne sürdüğu “Arcosanti” kenti proje ve uygulamasının halen sürdüğü bir proje olup arkoloji projesinde yer alan kentlerden biridir. 1970 yılında Arizona’da satın alınan bölgede inşa edilmeye başlamıştır (Sevinç, 2005, syf.53).

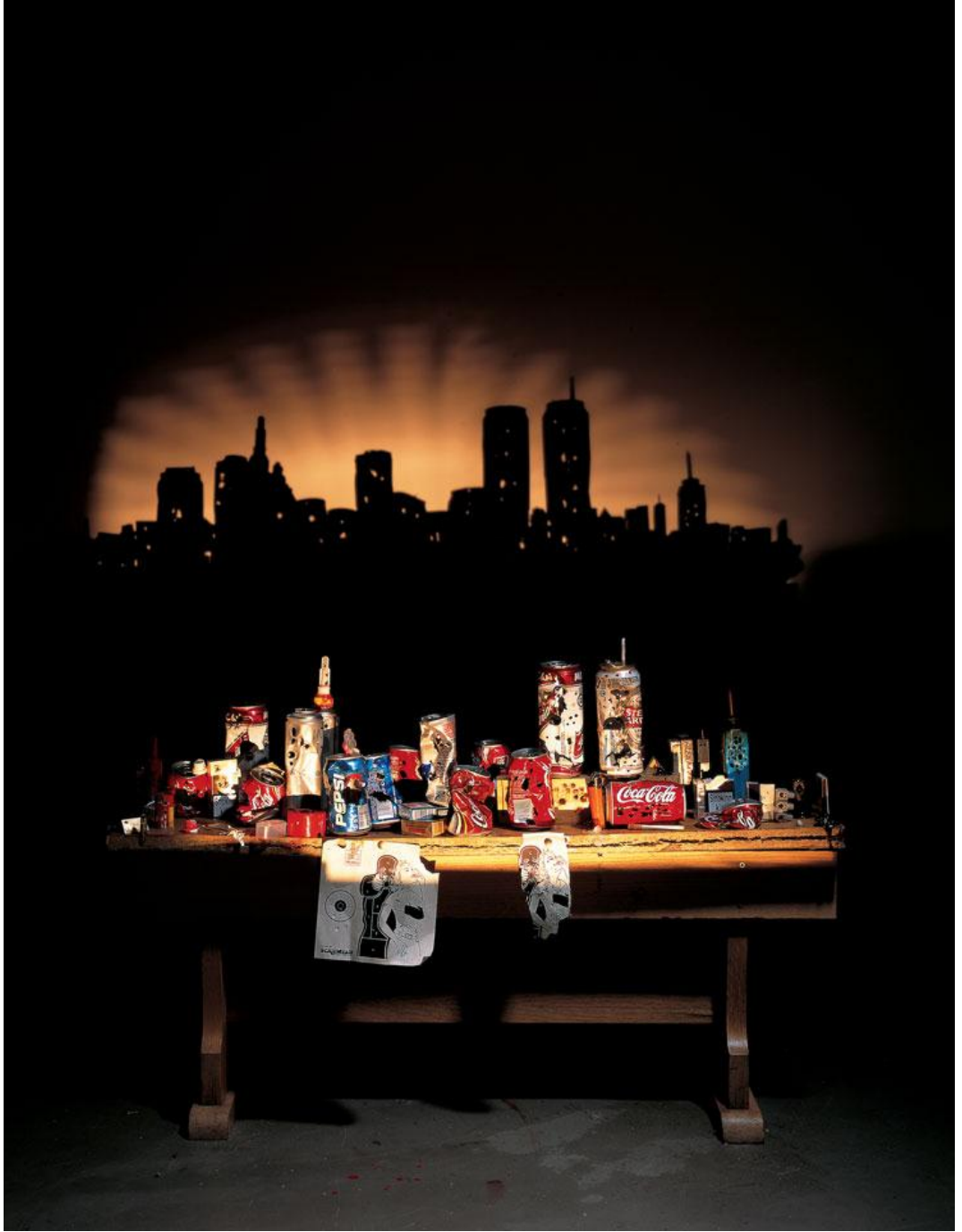
Los Angeles’daki Watts Kuleleri, Simon Rodia tarafından 1921-1954 yılları arasında ince metal parçalarının üzerine kaplanan çimentonun kurumadan deniz kabukları, cam parçaları, çakıl taşları ve seramik kırıntılarıyla süslenmesiyle oluşturulmuş bir anıttır. Michael Reynolds Taos’ta kullanılmış bira ve kola kutularını toplayarak

Kızılderililer'in kerpiç duvarları içine dolgu ve yalıtım malzemesi olarak yerleştirmektedir. Mimar atılmış şişelerden hem yapı malzemesi olarak hem de dekoratif olarak yararlanmaktadır. *Pnömatik-şişme* mimari plastiğin ucuz bir malzeme olması, kolay taşınabilmesi, her iklim ve araziye uyması gibi niteliklerle sergi ve festival gibi kısa süreli olaylar için ideal bir çözüm olarak görülmektedir (Özer, F., 1991, syf.82).

Tim Noble ve Sue Webster'in hazırlamış olduğu enstalasyonlarda da çevreden toplanan çöpler kullanılmıştır. Sanatçılar giderek kirlenen dünyada yaşadığımız hayatın bir çöplükten ibaret olması durumuna dikkat çekmektedir. Hurda Sanatı-*Junk Art* 1950'lerin kent yaşantısının çöp, hurda ve artıklarla biçimlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımda amaç sanatla ilgisi olmayan nesnelere sanat kapsamına dahil etmek değil, rahatsız edici, kirli, kalabalık ve bozulan çevreye sanat bilincini aşılaktır (Eczacıbaşı Sanat Sözlüğü, 2008, 711).



Şekil 3.45. Tim Noble-Sue Webster, Dirty White Trash (With Gulls), 1998  
(<http://www.timnobleandsuewebster.com/>)



Şekil 3.46.Tim Noble-Sue Webster,Sunset Over Manhattan, 2003  
(<http://www.timnobleandsuewebster.com/>)

Shigeru Ban, suya karşı yalıtılmış karton, kağıt boru, bambu ve prefabrike ahşap kullanımı ile geri dönüştürülebilir yapılar inşa etmektedir.



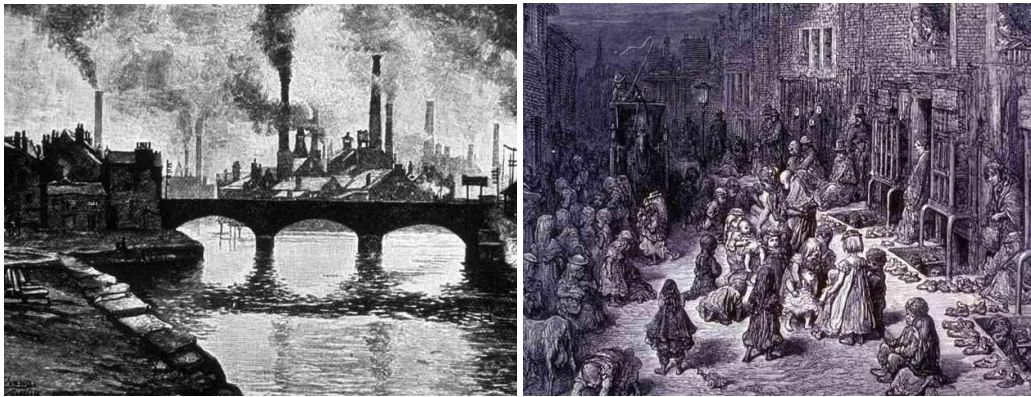
Şekil 3.47. Shigeru Ban, Paper Church, 1995, Kobe, Japonya  
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Takatori\\_Catholic\\_Church.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Takatori_Catholic_Church.JPG))



#### 4. DOĞADAN AYRIŞAN MİMARİ ÖRNEKLERİ

Endüstri Devrimi sonrasında doğanın giderek daha fazla tahrip edilmesi daha önceki dönemlerde yaşayan insanların doğa ile uyumlu bir yaşam sürdürdükleri görüşünü ortaya çıkarmıştır. Antik dönem insanı doğanın bir parçasıdır, çünkü onun işleyişine müdahale etmek için yeterli teknolojiye sahip değildir. Teknolojik gelişmeler doğaya hükmetme isteği içerisinde olan insanoğluna istediklerini yerine getirebilme şansını vermiştir. Mekanik çoğaltmanın ilerlemesi doğanın kontrol altına alınabileceği fikrini desteklemiştir. Makineye bağlı üretim sonucunda doğal çevreyi yapay olarak yeniden üretebilme durumu ortaya çıkmıştır.

Makineleşmenin gerektirdiği fabrikaların kurulmasıyla çevre kirliliği artmış, sanayileşme iş gücü gerektirdiği için fabrikaların kurulduğu yerlerde kent nüfusu artmıştır. Dolayısıyla yerleşim bölgeleri yeterli gelmemeye başlamıştır. İhtiyaç duyulan yeni yapı türlerinin inşa edilmesi ve yeni yapı malzemelerinin bu yapılarda kullanılması kentin alışılmış çehresini değiştirmiştir. Seri üretim tarihi yapılardaki öğelerin kolayca çoğaltılmasını sağlamış, bu da kopya yapıların oluşmasına sebep olmuştur.



Şekil 4.1. Endüstri Devriminde Şehir, İngiltere  
([https://www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/ind\\_rev/images/indust.html.htm](https://www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/ind_rev/images/indust.html.htm))

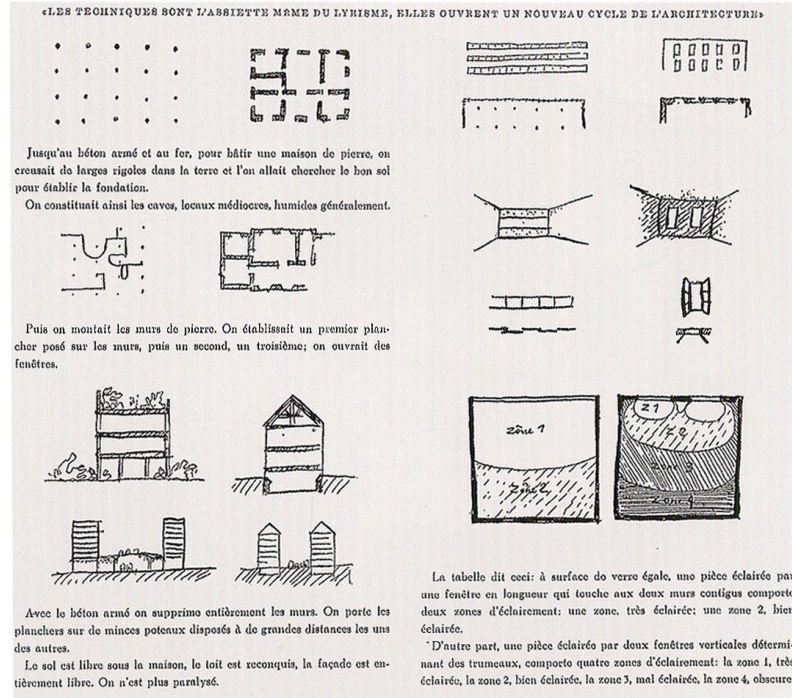
Şehrin dönüşümünün baş unsuru olarak gösterilen sanayi ve sanayinin biçimlendirdiği değişimler Rossi tarafından üç evreye ayrılmıştır. İlk evre, şehrin dönüşümünün kökeni olarak ele alınmıştır. İşyeri ile barınma alanının aynı yapıda yer alması şeklindeki Ortaçağ düzeninin değişmesiyle işçi konutları, toplu konutlar ve kiralık konutlar ortaya çıkmıştır. İkinci evrede sanayinin yavaş yavaş genişlemesi, ev ve iş yerlerini kesin olarak birbirinden ayırmıştır. Konut birimi işyerinden uzaklaşırken, işyeri de üretim ve yönetim olarak ayrılmaktadır. Şehir Merkezi *Downtown* kavramı oluşturularak yönetim birimleri bankacılar, yöneticiler ve sigortacılarla karşılıklı ilişki ihtiyacıyla biraraya gelmiştir. Şehrin dönüşümünün üçüncü evresinde ise, bireysel ulaşım araçlarının gelişmesi sonucu konutun işyerinden tamamen bağımsız bir yerde, hatta şehir dışında yer alması giderek artmıştır. Böylece konut ve işyerinin aynı yerde olmasından tamamen uzaklaşarak, konut ve işyeri arasındaki ilişki zamanla bağlantılı hale gelmiştir (Rossi, 2006, syf.158).

Seri üretimin de etkisiyle, 19. yüzyılda tarihsel imgelerin yağmacı bir tutumla bir araya getirilmesi Modern Mimari uygulayıcılarının boş levha *tabula rasa* fikrine sarılıp yıkım sonrasında sıfırdan başlayan bir yaratıcılıkla tasarımlar meydana getirmesine sebep olmuştur. Doğa ve tarihe yönelerek tasarım yapma etkisini yitirerek, teknoloji ve seri üretim devreye girmiştir (Korkmaz, 2002, syf.65). Yeniden başlama, geçmişle bağlarını kopartma, teknolojinin gerektirdiği yeni bir mimari yaratma düşüncelerinin hakim olduğu bu dönemde mimarlar tarihten, geleneksel olandan kendilerini soyutlayarak mimari çözümler geliştirmişlerdir.

Modern Mimari yaklaşımlarından biri olan Uluslararası Üslup mimarlığın kopya eserlerine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ancak mimariye getirmiş olduğu standartlaşma ve kısıtlamalarla döneminin en fazla eleştiri alan süreci olduğu görülmektedir. Henry Russell Hitchcock ve Philip Johnson'ın 1932 yılında isimlendirilen Uluslararası Üslup *International Style* eğilimi gelenekselden, yerelden sıyrılarak evrensel olana gitmeyi hedeflemiştir. *Internationalism* sözcüğünü ilk kullanan Walter Gropius Modern Mimari'nin karakterini uluslararası olan, mekan ve kültürle sınırlandırılmamış olan olarak tanımlamıştır. 20. yüzyılın geniş bir dönemini kapsayan bu üslubun ürünlerinin yanısıra özgün çözümlerle yerel-bölgesel yaklaşımları içeren mimari yapılar da inşa edilmiştir. Hassan Fathy, Luis Barragan,

Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer ve Alvar Aalto gibi mimarlar çağdaşlarının aksine farklı mimari yaklaşımlarıyla Modern Mimari içerisinde ayrı bir yere sahiptir (Khan, 2009, syf.7). Uluslararası Üslup bölgesel farklılaşmaları önemsemeyen dünya çapında uygulanacak mimari ilkeler geliştirmiştir.

1920 yılında Le Corbusier toplu üretim ruhunu yaratmak gerektiğine değinerek toplu üretimle konut tasarlama, yapma ve konutlarda oturma ruhu oluşması gerektiğini savunmuştur. 1925 yılında ise kenti insanın doğaya saldırısı olarak tanımlamıştır. İnsanın doğaya karşı eylemi olarak belirttiği kent, barınmak ve çalışmak için tasarlanmış bir insan organizmasıdır. 1926 yılında “Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta” olarak adlandırdığı bildirisinde belirttiği unsurların kullanımı doğrultusunda yapı inşa edilmesi gerektiğini savunmuştur.



Şekil 4.2. Le Corbusier, Beş Unsur, 1926 (Khan, 2009, syf.30)

Bu beş unsur; duvar yerine kullanılan betonarme pilotiler, teras bahçe, serbest plan, yatay şerit pencereler ve serbest bırakılmış cephelerden oluşmaktadır. Le Corbusier'ye göre zemin katın taşıyıcılarla yükseltilmesi odaları toprağın neminden uzaklaştırır, odalar ışık ve hava alır, yapının zemininin gerektirdiği alan bahçeye katılır. Çatı bahçeleri bitki örtüsüyle kaplanarak küçük ağaçlar dikilebilir böylece kent için yapı alanlarının tümünün yeniden kazanılması sağlanır. Zemin kat planının

özgürce tasarımı ile her kat diğerinden tamamen bağımsız olacak şekilde tasarlanabilir. Yatay pencereler sayesinde odalar duvardan duvara eşit olarak aydınlanır. Döşemenin kolonların ilerisine çıkarılmasıyla, cephe taşıyıcı olma niteliğini yitirir ve özgürce tasarlanabilir (Conrads, 1991, syf.83-84). Le Corbusier'nin doğanın düzeninden ziyade, geometrik bir tutumdan yana olduğu şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

“Oysa bunların hepsi çok güzel. Doğanın ya da insan yapısı şehirlerin düzensizliğine bakın. Bir de bu geometri dünyasına, pratik matematiğin hüküm sürdüğü dünyaya... Geometri keyiflerin en büyüğü değil midir (de Botton, 2007, syf.197)?”

Kortan (1986, syf.45), Le Corbusier'nin belirttiği unsurları göz önüne alarak tasarladığı Villa Savoye'dan, doğaya ve gökyüzünün değişen renklerine şiddetle zıtlık yaratılarak binanın belirgin hale gelmesinin amaçlandığı doğa içinde yalnız, tek ve ideal bir estetik objedir diye bahsetmiştir.

Tanyeli (1990, syf.102) Le Corbusier'nin 1920'lerde makine benzeri yaşam alanlarını savunan, standardizasyonu ve prefabrikasyonu yücelten söylemlerine karşı Frank Lloyd Wright'ın bu kavramlardan pek bahsetmediğine değinmiştir. Ona göre Le Corbusier'in gökdelenleri ancak düşleyebildiği yıllarda Wright, yurttaşlarıyla birlikte gökdelenlerle yaşamaktadır. Dolayısıyla Amerikalı için gökdelen bir çözüm olmaktan çok, kendisi çözüm bekleyen bir mimari sorundur. Her an makinelerle iç içe yaşayan bir toplumun doğaya yönelimini mantıklı bulmaktadır.

Frank Lloyd Wright Modern Mimarlık'ın Uluslararası Üslup olarak adlandırılan dönemdeki bölgesel özellikleri reddederek ortaya çıkarılan mimariyi telefonla nakledilebilecek eserler olarak nitelendirerek hafife almıştır (Kücker, 1981, syf.25).

Teknolojinin mimariyi doğadan uzaklaştırmasına örnek verilecek durumlardan biri de geleneksel Japon evlerindeki değişimdir. Walter Gropius, 1955 yılında yazdığı makalesinde geleneksel Japon evinin temel özelliklerinin şaşırtıcı bir şekilde o dönemin modern gereksinimleriyle örtüştüğünü aradaki farkın onların el işçiliğiyle yaptığının, Modernizm'de makinelere devredilmesi olduğunu belirtmiştir. Modernizm'in getirdiklerinden pay alan Japonya'da da endüstriyel yöntem ve araçlara yenik düşen el işi modern dünyada tutunacak bir yer bulmakta zorlanmıştır. Yinede Japonların kişisel girişimleri ve geleneklerine bağlılığı Modernizm'e

geçişteki katılığı kırmayı başarmıştır. Ancak doğal malzeme kullanımının genel bir tutum olduğu Japon evinde modern dünyanın gerektirdiği ısıtma sistemlerinin devreye girmesiyle ahşap ve kağıttan oluşan panel ve duvarlarda çatlaklar, ısının etkisiyle kıvrılmalar meydana gelmiştir. Japonların yüzleşmek zorunda kaldığı diğer bir durum ise sandalye, yatak benzeri mobilyaların yaşam alanlarına girmesidir. Bu tür eşyaların Japonların doğasına uygun olmayan bir şekilde mekanı doldurması, onları alışık olmadıkları bir yaşam biçimine zorlamıştır (Gropius, 1955, syf.80).



Şekil 4.3. Tea Pavillion Shokintei, Katsura Imperial Villa, Kyoto, 1620-1624 ve Kiyosi Seike, House for Dr. Mori, Tokyo, 1951 (Gropius, W., 1955, syf.12-20)

Teknolojinin getirdiklerinden yararlanan Japonlar aynı zamanda geleneklerini de kaybetmemeye çalışmışlardır. Teknolojik gelişmeler mimarlığın teknik bilgi birikiminin makineleşme ile farklılaşmasına yol açmıştır. Marco Frascari ve Vittorio Gregotti bu duruma dikkat çekerek bu tür endüstriyel etkileşimlerin inşa etmenin kültürel geleneğini yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bıraktığını belirtmektedir (Yılmaz, 2001, syf.14).

Yeşim Duygu Ergüney gelenek kavramını eleştirel bir yaklaşımla geçmişte yer alanların koruma isteğiyle seçilmesi olarak değerlendirmektedir. Geleneksel olarak görülen toplumların her zaman bir değişim geçirdiklerini ancak sürecin ağır işleminin bu değişimin fark edilmesini zorlaştırdığını eklemektedir. Dolayısıyla değişmeden varlığını sürdürdüğünü kabul ettiğimiz bu toplumların ürünleri bulunduğu coğrafyanın koşullarıyla biçimlenmektedir. Modernizm ise bu ürünlerin farklılaştığı anda başlar. Modernizm Hareketi kent ölçeğine taşındığında ortaya çıktığı savunulan herkese eşit alan ve eşit özellikler sağlayan mekanlarla bireyin

farklılığı kısıtlanmış, bir bakıma toplum olarak aynı şekilde hareket etme zorunluluğu getirilmiştir (Ergüney, 2011, syf.67). Bu konuya ilişkin olarak antik dönemde ızgara planının uygulandığı, katı ve geometrik yapıda şehirleşmelerde toprağın eşit olarak parsellenmesinin toplum içinde eşitlik duygusunu desteklediği düşünülmüştür (Paquot, 2011, syf.11) Ancak günümüzde bu tür yaklaşımların oluşturduğu kent yaklaşımları tepki çekmektedir. Halil Turhanlı Richard Sennet'in düşünceleri doğrultusunda ızgara kent anlayışına duyduğu tepkiyi şu şekilde belirtmiştir:

“Modern şehirdeki yatay ve dikey olarak uzayan ve birbirini kesen sokakların oluşturduğu ızgara grid sistemi şehir insanlarının hayatlarını denetim altına alma çabalarının sonucudur. Bu şebeke ile şehir bir düzen getirmek, homojen bir kültür yaratmak ve farklılıklar silinmek istenmiştir (Sevinç, 2005, syf.85).”

1960 yılında GEAM grubunun devingen mimarlık için yaptığı program günümüzde de aynı sorunların devam ettiğini göstermektedir. Bildirilerinde daha önceden var olan ya da yeni inşa edilen yapıların çok katlı olmasının yaşama uyumu zorlaştırdığını belirtmişlerdir. Nüfus artışı önceden kestirilemediği için plan yapılamayacağını, trafik sorunun giderek daha da arttığını söylemişlerdir. Bu tür zorlukların sonucunda halkın gündelik yaşamının zarar gördüğüne, çok yoğun olan trafiğin günün belirli zamanlarında nerdeyse durduğuna dikkat çekmiştir. Konutların tuğladan yapılmakta olan tutukevlerine benzediğini, insanların hafta sonları açık havaya çıkmak için doğal yerlere kaçtığını söyleyen grup, kentte oturanların büyük çoğunluğunun kendini yalnız ve soyutlanmış hissettiği bir şehir hayatından bahsetmiştir (Conrads, 1991, syf.145).

Makovecz de 1960-70'li yılların Macaristan'ında inşa edilen apartman bloklarını sosyal iletişimi azaltan ruhsuz yapıları çevre örneklemeyle eleştirir. İnsan yaşamını mekanik bir kurguya çeviren, herkesin aynı yerleşim planında televizyonlarını dahi aynı alana yerleştirme zorunluluğuyla karşı karşıya getiren, inşası kolay olduğu için sonu gelmeyen bu yapıların mimari açıdan çözülmemişliklerini göz önüne sermektedir (Anonim, 1993, syf.19).

Özer (2009, syf.460) “Kültür, Sanat, Mimarlık” adlı kitabında, rasyonalist şehir planlamasının, insanın kendisine ait olan evini bile anonim hale getirdiğini mizahi bir yolla eleştiren Hutch tarafından çizilmiş bir karikatüre yer vermiştir.



Şekil 4.4.Hutch, Rasyonalist Şehirciliğin Tek Düzeliğine Bir Eleştiri (Özer, B., 2009, syf.460),

Türkiye’de Modernizm’in katı tutumlarından uzaklaşmaya başlandığı dönemlerde apartman mimarisindeki serbestleşme örneklerini veren Balamir (2003, syf.20), yine de bu özgürlüğün geleneksel apartman tipolojisinin cephelerinde görülen bir farklılaşmadan ibaret olduğunu, dolayısıyla kent kimliği ve konut yaşam çevresini bir değişime uğratmadığını belirtmiştir. Bunun yanı sıra konut yerleşimleri için sınırlanan parselin tasarımda farklılık yaratmak için yeterli olmadığından yakınan mimarların parsellenmeyerek özgür bırakılan alanlarda da çalışırken aynı tipolojik çözümlerini kullandıklarına dikkat çekmektedir.

1990’ların Türkiye’sinde televizyon dizilerinde nostaljik mahalle temalarının işlenmesi, özellikle üst gelir gruplarına hitap eden geleneksel mahalleler tarzında yeni yerleşim bölgelerini ortaya çıkartmıştır. Kamusal alanın tamamen kaybedildiği kapalı site yapılaşmaları “Kemer Country” ve “Casaba” yerleşimleri bu tutumun örneklerindedir. Ancak zamanla avlu veya iç sokak gibi yarı kamusal alanlarda gelişen konut kümeleri ile eksiklik giderilmeye çalışılmıştır (Balamir, 2003, syf.22).

Denetim altına alınmış mekanların insan psikolojisi üzerindeki olumsuz etkisine değinen Robert Sommer, çağımızın mimari mekanlarında kullanılan mobilyaların,

kişiyeye ayrılan kullanılabilir alanı sınırlamasından duyduğu rahatsızlığı havaalanlarındaki mekan düzenini örnek göstererek şu şekilde anlatmıştır:

“(…) Herkes aynı kalıpta, aynı yapıdaymış gibi denk tutulur. Dolayısıyla aynı mekanın koltuklarının hepsi birbirinin eşi olur. (...) Birlikte seyahat eden iki adam, birbirlerine sıkıntı vermeden sohbet edebilmek amacıyla aralarındaki koltuğu genellikle boş bırakırlar. Yer tutmak amacıyla boş koltuğun üzerine çoğunlukla bir gazete, dergi veya evrak çantası koyulur. Havaalanı tasarımcıları yolcuların hepsini seyirciler veya insandan kaçanlar olarak düşünmüş sanki (Paquot, 2011, syf.56) ...”

Camillo Sitte, “Şehirler Kurma Sanatı” adlı kitabında modern yerleşimlerin simetrik, belirli kurallara uyan, tek düze planlarından uzaklaşmak gerektiğini belirtir. Sokakta trafiğe göre düzenlemeler yapıp yayaların düşünülmemesi, düz çizgiler halinde planlama saplantısı, şehirciliği teknik bir sorun gibi ele almak olumsuz bulduğu yaklaşımlardandır (Paquot, 2011, syf.21). Paquot, kulelerin ve direklerin şehirciliği olarak tanımladığı düzende-toplu konutların ihlal edilen yeşil alanlarının ve doğaçlama karar verilen yaya yürüyüş yerlerinin tersine-otoparklara değer verildiğinden bahseder. Tarihi merkezlerde bile sokakların taşıtlara ait olduğunu, dahası araçların yüksek hızla gidebilmesi için duraklamanın mümkün olmadığı yolların tasarlandığını belirtir. Yayayı sürekli olarak tehlikeye atan diğer bir durumda taşıtların yaya kaldırımlarını dahi kullanmasından kaynaklanmaktadır. Yayaları tehlikeden korumak için oluşturulan kaldırımların dahi taşıt sürücüsünü durdurmadığını, yasak olan her yere giren taşıtın sürekli yayalara sataştığını belirtir (Paquot, 2011, syf.24-25). Taşıtları durdurabilmek adına yükseltile ve üzerine korkuluklar dikilen kaldırımlar fayda etmemekte, otomobili durdurmak mümkün olmamaktadır. Jane Jacobs “The Death and Life of Great American Cities” adlı kitabında bu duruma değinerek “Otomobile teslim olmuş sokak, çocuk oyunlarından yoksun kalır, halka açık yollar güvensizdir.” diyerek tepkisini belirtmiştir (Paquot, 2011, syf.53).

Rossi, modern dönem şehir planlamasının (2006, syf.69), 1920’lerde Berlin’de bölgelere ayırma anlamına gelen *Zoning* ile merkezin hükümet ve yönetim bölgesi olarak, merkezin dışında kalan bölgelerin ise boş zaman geçirme, spor yapma gibi faaliyetlere ayrılmasıyla oluştuğundan bahsetmiştir. *Siedlung* yapılaşmaları ulaşım ağının belli bir yerine yerleştirilmiştir, şehrin içinde bağımsız bir bölge olarak planlanmamıştır.



Kente sırt çeviren konut planlamalarında oluşan içe dönük projelerin insan yaşamınının gerektirdiklerini sağlayamaması, kentle daha fazla ilişki kuran tasarımlara yönelimleri arttırmıştır. Rossi bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

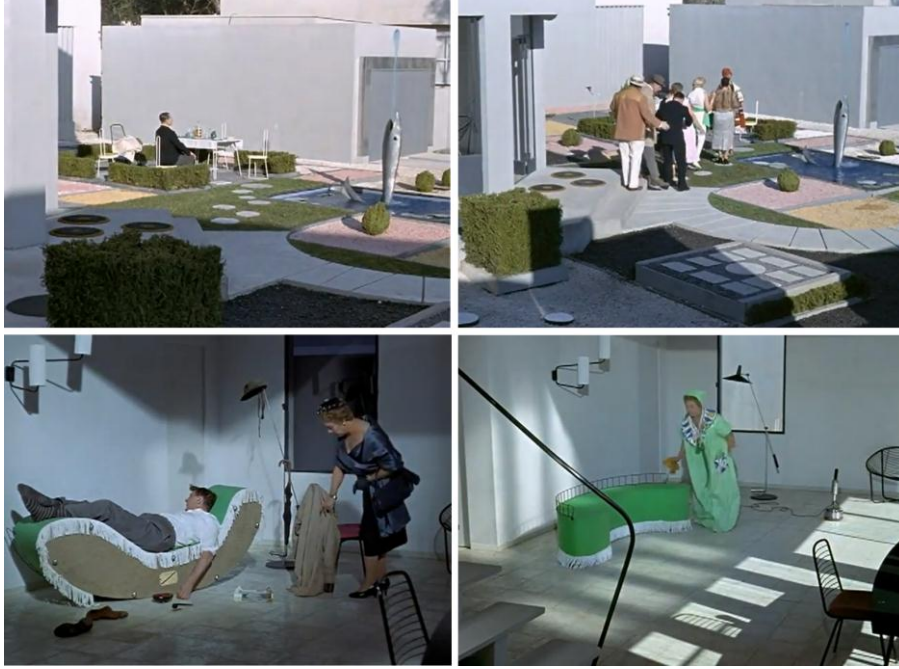
“Kentsel olmayan, ayrı duran, şehirle neredeyse hiçbir teması olmayan, kendilerine ve komşularına doğru içe kapanmış cemaatlerin tekrar ve tekrar önerildikleri, ama sonunda yerlerini şehir imgesini şiddetle değiştirmek için geliştirilmiş çok plastik bir mimari imgenin tercih edildiği cemaatlere bıraktığı birçok İtalyan konut bölgesi düşünülebilir burada.” (Rossi, 2006, syf.73)

Tüketim toplumunun dayattığı mimari yapıların insanlar üzerindeki olumsuz etkileri savaşlar, meydana gelen afetler ya da alınan kararlarla yıkılan yapılar ve bu yıkımların şehirlerde bıraktıkları izler hem insan doğasına aykırı durumlar oluşturduğu için hem de tasarım sürecinde doğa kavramına yer verilmediği için ele alınmıştır. Bunların yanısıra doğayı reddeden, doğaya tamamen sırt çevirerek alternatif yaşam alanları oluşturmaya çalışan ütöpik projeler de doğadan uzaklaşan mimari faaliyetler arasında sınıflandırılmıştır.

#### **4.1. TÜKETİM MİMARİSİNİN ETKİLERİ**

Jean Baudrillard “Tüketim Toplumu” adlı kitabında, tüketim dünyasında doğal ve biyolojik düzenin yerini toplumsal değerler ve sınıflandırmalar düzeninin aldığını belirtmektedir. Dolayısıyla gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. Tüketici gerçekten ihtiyacı olduğu için değil de, toplumsal bir ayrıcalığa sahip olmak için tüketim mallarını satın almaktadır. Günümüzde mimarlık da bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Mimarlık mesleği kişilerin ellerinde yalnızca getireceği kar bakımından önemsenen bir nesne olmuştur. Geleneksel üretim kalıpları insanlara kendi ürettiklerini kullanma ya da takas etme hakkını sağlarken, endüstrileşme sonucunda, üretim esnasında harcadıkları enerjinin ücretini alarak ürüne yalnızca satın alarak sahip olabilir hale gelmiştir (Yırtıcı, 2002, syf.10). Jacques Tati’nin modern hayatın eleştirel bir görünümünü yansıtan “Mon Oncle” filmi, tıpkı Baudrillard’ın belirttiği gibi gerçek ihtiyaçtan ziyade, toplumda diğerlerinden farklı olmak adına yapılan zoraki değişimleri anlatmaktadır. Filmde Hulot karakteri, diğerlerinin aksine Modernizm’in dayattığı yaşam biçimini kabullenmemektedir. Dolayısıyla herkes modern şehrin ya da modern eşyaların gerektirdiği gibi hareket ederken-bahçe düzenlemesinde çimlere basmamak ve taş

diziliminin gerektirdiği sıralamayı takip etmek gibi- Hulot koltukların gerektirdiği biçime ve durması gereken yere kendini uydurmaktansa, eşyanın ona uymasını tercih etmektedir.



Şekil 4.5.Jacques Tati, Mon Oncle, 1958 (Film karesinden alınmıştır.)

Hakkı Yırtıcı bir tüketim mimarlığı olarak görülen alışveriş merkezlerinde mekana dair gözlemlerini şu şekilde anlatmıştır:

“(... )büyük kapalı bir kutu olarak kendilerini çevreden kopartır, soyutlar. Dışarıya açılan büyük, şeffaf açıklıkları yoktur. Büyüklük dışarıyı gereksiz hale getirmiştir. Bu iki yönlü olarak işler. Bir yandan çevresi ile ilişki kurmaz, diğer yandan içerisini de kendi iç kuralları ile işleyen bir mekana dönüştürür. İçerisi mevsimsel dönüşümlerden, gece ve gündüz farkından, zamanın döngüselliğinden koparılmıştır. Sürekli olarak kendi soyut zamanını yaşar. Zaman içerde istenildiği gibi yönlendirilebilir, baştan kurulabilir. İçerdeki insan, nesnelere ve olaylar bu özel zaman ve mekan alanına dahil olur. Asıl hedeflenen zamansızlık ve mekansızlık daha doğrusu 'yer' duygusunun yok edilmesidir (Yırtıcı, 2002, syf.23).”



Şekil 4.6.Bir Alışveriş Merkezinden Mekan Görünümü  
(<http://www.anadoluyakasi.net/cemiyet/2010/12/14/>)

Tanyeli'ye göre günümüzde mimarlık disiplini, tüketiciye ulaşan imgelerin talep edilmesi durumuyla başa çıkmak zorunda kalan ve mimarın edinmiş olduğu meslek etiği, ideolojisi ve söylemleri doğrultusunda bu taleplerle uzlaşmasını gerektiren bir hal almıştır. 'İmgelerin metalaşması' olarak isimlendirdiği görüşünde, medyanın da etkisiyle zihinlerde dolaşan imgeler topluluğu, giderek alınır satılır olmanın ötesinde bir anlam taşımamaya başlamıştır (Tanyeli, 2002, syf.61). Mimaride değersiz kavramına değinen Jean Nouvel, günümüz mimarisinde pitoreskliğin yani anlamı boşaltılmış bir modelin tekrar tekrar kullanılıyor olmasının önüne geçilemediğinin altını çizmektedir. Klonlama ya da modelleme olarak adlandırdığı bu eğilimin birçok mimar tarafından benimsendiğini, mimarların modellerini dergilerden, girişimciden ya da işverenden ödünç alarak oluşturduğunu belirtmektedir (Baudrillard&Nouvel, 2011, syf.47).

Juhani Pallasmaa (2011, syf.15), bilgisayarın yaratıcı ile nesne arasında bir boşluk yarattığını oysa elle çizimin ve maket hazırlamanın tasarımcıyı nesne ya da mekanla dokunsal temasa geçirdiğini söylemiştir. Mimaride plastik ve mekansal deneyim yerine reklamcılık ve anında ikna stratejisinin benimsenmesi binaları içleri

boşaltılmış imge ürünlerine dönüştürmüştür. Çağımızın mimarlığı çoğaltılmış görsel imgeler yüzünden göze dair retinal bir mimarlık gibi görülmektedir. Susan Sontag fotoğrafların zaten kalabalık olan dünyaya bir de imgeler dünyası kazandırmasının, insanlara dünyanın gerçekte olduğundan daha erişebilir olduğunu hissettirdiğini söylemiştir (Pallasma, 2011, syf.39).

Yapay bir mekan anlayışıyla görsel öğelerin kopya edilerek kullanıldığı yerlerden biri de turizm mimarisidir. Tatil köyleri ve büyük otel zincirleri de turistlerin ilgisini çekebilecek birer dekor mimarisi olmuştur. Hapimag'ın Bodrum-Sea Garden tatil köyünde turistlerin ilgisini çekebilmek adına Bodrum sokağının sıkıştırılmış bir hali sunulmaktadır (Sayar&Süer, 2002, syf.46).

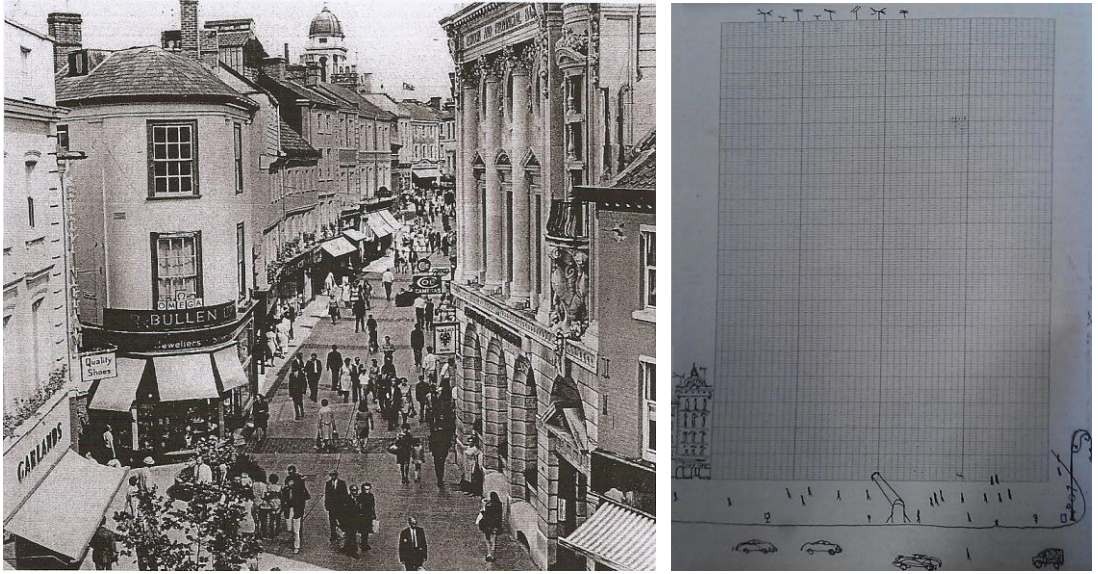


Şekil 4.7. Tuncay Çavdar, Hapimag Resort Sea Garden, Mini Bodrum Sokağı, 1989  
(<http://www.hapimag-seagarden.com/tr/minibodrum.php>)

Kapalı konut sitelerinde yavaş işleyen bir zaman hissedilmekte, kumarhaneler, eğlence merkezleri ve alışveriş merkezlerinde ise gece-gündüz ayrımı fark

ettirilmemeye çalışılmaktadır. Tarihi değeri sebebiyle korunması gereken bölgelerde ise ilk amaç turistik açıdan getireceği gelirin düşünülmesine dönmüştür.

Mimarinin bolca tüketmeye devam ettiği cam cephe kaplama sistemleri sonucunda geleneksel pencere kullanımı değişmiştir. Geleneksel pencere kullanımının değişmesi ve devasa cam yüzeylerin kullanımıyla bina içindeki gölge ve atmosfer etkisinin yok edilmesi pencerenin rolünü yitirmesine sebep olmuştur (Pallasmaa, 2011, syf.60). Gökdelenlerin yükseldiği kentlerde, yaya ölçeğine uygun yapılar yok olarak, insanoğlu kentin içinde neredeyse kaybolmuştur.



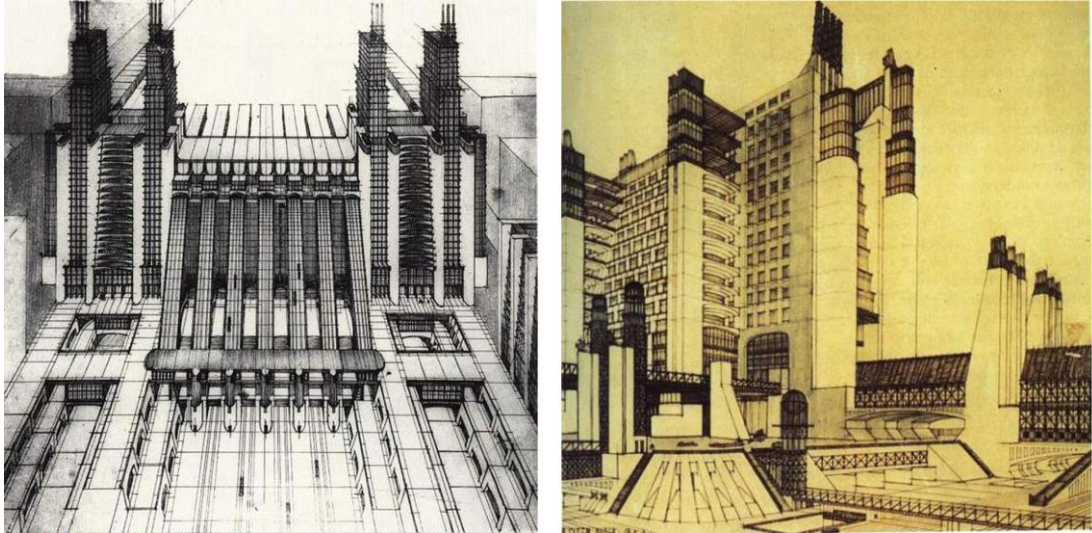
Şekil 4.8. İnsan Ölçeğine Uyan Kente Karşı Gökdelenlerin Yanında Küçülen İnsanlar  
Norwich, Bir Cadde Görünümü, İngiltere, (Vale R. & B., 1991, syf.178),  
Steinberg "Environmental Crisis" Karikatürü, (Schulz, C.N., 1988)

## 4.2. YIKICI MİMARİNİN ETKİLERİ

20. yüzyılın bazı Modern Mimari uygulamaları, Uluslararası Üslup ve modern şehircilik uygulamaları yıkıcı mimarlık örnekleri olarak görülmektedir. Gönen (2007, syf.128) Modernizm'in, merkezi şehrin ve tarihi dokunun yıkımından ve şehir mekanının fakirleşmesinden sorumlu tutulduğunu da belirtmektedir.

Mimaride fütürist yaklaşımlar yeni çağın gerektirdiklerini karşılayabilmek adına eskinin yok edilmesinden yanadır. Onlara göre teknolojiye ayak uyduramayan herşey gereksizdir. 1914 yılında Antonio Sant' Elia ve Filippo Tommaso Marinetti tarafından yayınlanan fütürist manifestoda, o çağın mekanik açıdan gelişmişliğinin

daha önceki yüzyılların konut ve kent oluşumlarına uymadığı dolayısıyla gürültülü ve hızlı yaşantının o çağın gereksinimlerine göre yaratılan sokaklarda sürdürülemeyeceği belirtilmiştir. Fütüristler klasik modellerin kopya edilmesinin kendisini sürekli tekrar eden bir mimari sorun olduğunu, Modern Mimari'nin herhangi bir tarihsel süreklilik yasasına bağlı olamayacağını, modern çağda mimarın kendini gelenekten koparması ve zorunlu olarak yeni baştan başlaması gerektiğini söylemişlerdir. Önceki dönemlerde esin kaynağı olarak doğadan yararlanıldığı gibi fiziksel ve ruhsal olarak yapay olan bu yeni çağda mekanik dünya öğelerinden yararlanılacağını belirtmiştir. Dinamik bir fütürist kent yaratılması gerektiğini, konutların dev makinelere benzemelerini ve asansörlerin solucanlar gibi kuytu köşelerde kalmak yerine binanın yüzeyinde görünür kılınmasını, yapının heykel veya farklı üsluptaki öğelerle kaplanmak yerine mekanik yalınlığıyla bırakılması gerektiğini bildirmişlerdir (Conrads, 1991, syf.22).



Şekil 4.9. Antonio Sant' Elia, *La Città Nuova* Yeni Şehir Tasarımı, 1914  
(<http://www.novarchitectura.com/2012/02/20/e-successo-oggi-20-febbraio/>)

Tümer, yapı yapma sanatı olarak ifade edilen mimarlığın tarih boyunca yıkımla sonuçlanan örneklerine de değinmektedir. Doğal felaketlerden ziyade insanın kendi iradesiyle vermiş olduğu yıkım kararlarına değinen Tümer, en yıkıcı örneklerini Le Corbusier'nin mimarlık ve şehircilik hakkındaki görüşleri üzerinden vermektedir. Kent kavramını kökünden değiştirmek üzere harekete geçen Le Corbusier, "Urbanisme" adlı kitabında büyük kentlerin merkezlerini yıkarak, kurguladığı tasarımlarla orayı yeniden inşa etmek fikrini ileri sürmüştür. 1922 yılında "Üç

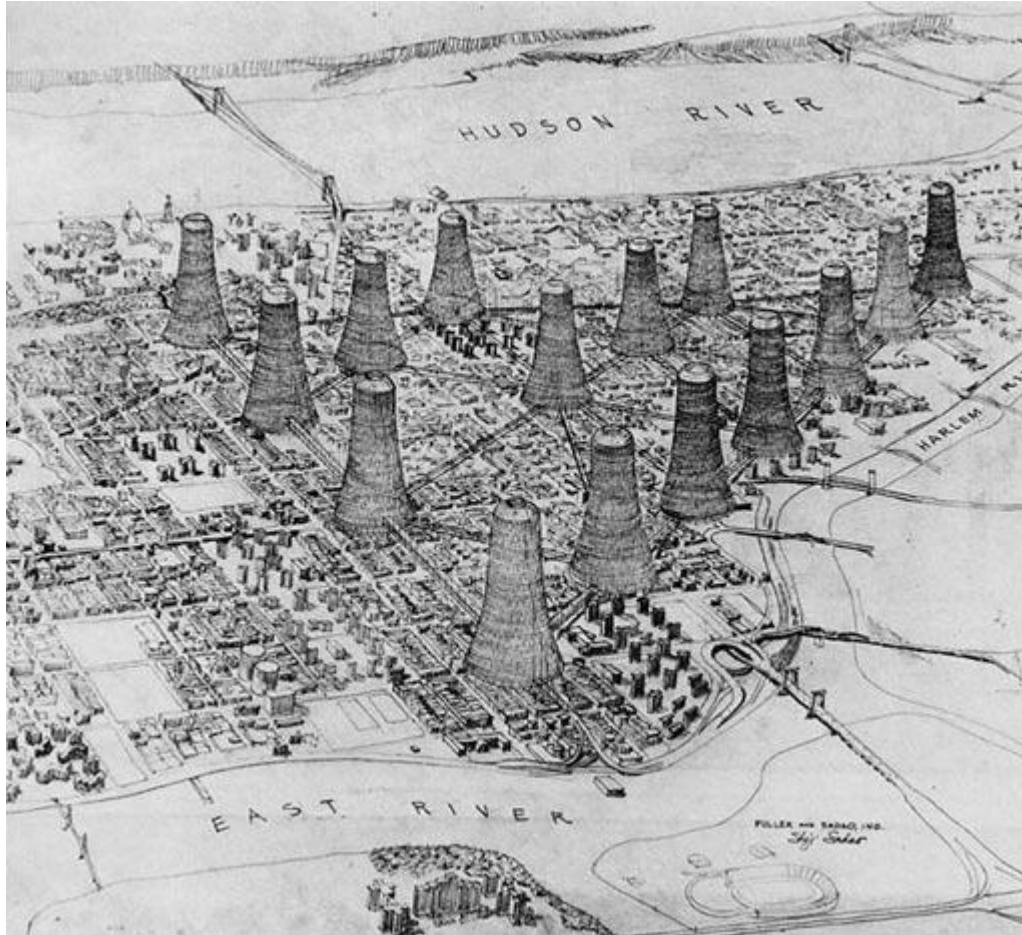
milyon nüfuslu çağdaş bir kent” adını verdiği projesini daha da geliştirerek sanayici Gabriel Voisin’in de desteğiyle Marais, Temple gibi tarihi mahalleleri yok ederek Paris’e uygulamak istemiştir (Tümer, 2006, syf.43). Le Corbusier’nin bu planı uygulamak istediği zamanlarda Paris’in büyük bir kriz yaşadığının altını çizen de Botton, şehrin nüfus artışından dolayı o bölgede yaşamın zorlaştığını belirtmiştir. Le Corbusier hastalıkların arttığı, yaşam alanlarının yetersiz olduğu Paris şehrini duygusal davranmayı bir kenara bırakarak yeniden inşa etmenin gerekliliğini savunmuştur. Şehrin dikey hat üzerinde büyümesiyle, hem herkese yetecek yaşam alanları oluşturmayı hem de şehrin genişleme ihtiyacı duymamasıyla doğal alanlara dokunulmayacağını düşünmüştür. Ancak 2700 kişinin bir yapıya yerleştirilmesinin, insan doğasına aykırı olabileceğini hesaba katmamıştır (de Botton, 2007, syf.269).



Şekil 4.10.Mike Williams, Ville Contemporaine Eleştirel Karikatür Çalışması,  
(<http://www.chrisbeetles.com/node/4598>)

Richard Buckminster Fuller ve Shoji Sadao’nun “Harlem’deki Gecekondu Mahallelerini Ortadan Kaldırıp Yeniden İnşa Etme Projesi” yıkarak yeniden yapmaya bir örnektir. Harlem’in sosyal ve mimari kimliğini değiştirmek için

gecekondukların yıkılarak daha önce belirlenmiş alanlara inşa edilen yapılara bu bölgenin insanların yerleştirilmesi düşünülmüştür. Mahalle sakinleri tarafından boşaltılan bu bölgenin park ya da kamusal alana dönüştürülmesi hedeflenmiştir (Sevinç, 2005, syf.75).



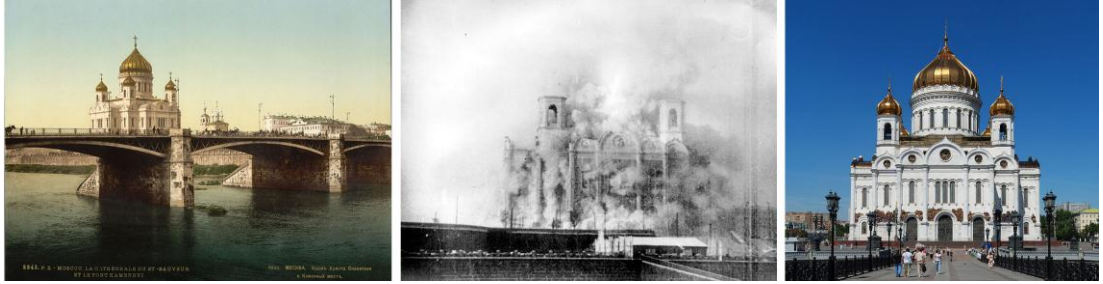
Şekil 4.11. Buckminster Fuller ve Shoji Sadao, Harlem Projesi, New York, 1965  
([http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/10/dr\\_dymaxions\\_atomic\\_condos.php](http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/10/dr_dymaxions_atomic_condos.php))

Yıkım sonrası yeniden inşa edilen yapıların örneklerinden biri de Moskova'daki Kurtarıcı Mesih Katedrali'dir. 1812'de Çar I. Aleksander, Rusya'nın Napoléon karşısındaki zaferi sonrasında bir katedral yapılmasını istemiştir. Bu istekle başlayan yıkım hareketi, yıkım sonrası yapım şeklinde döngüsel bir hal almıştır. 1812'de projenin kağıt üzerinde kalmasıyla 1839'da I. Nikolay devreye girerek yeni bir mimarla katedralin yapımına başlamak istemiştir. Çar'ın katedral için seçtiği yerde 17. yüzyıldan kalma Alekseyev Manastırı bulunmasına rağmen, bu manastır yıkılarak Rusya'daki en büyük katedral yaptırılmıştır. Katedralin yapıldığında hoş



karşılanmayan mimarisi ve Alekseyev Manastırı'nın yıkımına yönelik tepkiler kısa bir süre içerisinde unutulmuş katedral bilindik bir kent mekanı haline gelmiştir. Ne var ki yıllar sonra katedral ve bulunduğu alan devrimci mimarinin ilgisini çekerek Stalin'in Sovyetler Sarayı için uygun görülmüştür. Dolayısıyla yıkımla gelen mimarlık yapısı, yıkımla yok edilmiştir. Ancak toprağın elverişsizliği projenin temelini başlanılamamasına ve araya savaşın girmesi planın askıya alınmasına sebep olmuştur. Böylece yapıların yıkıldığı alan 1957 yılına kadar bir boşluk olarak kentteki imajını oluşturmuştur. Sonunda bir açık hava yüzme havuzunun inşa edilmesiyle ideolojik ve manevi kaygıların yerini Boym'un deyimleriyle hijyen ve fiziksel zindelik kaygıları doldurmuştur. Bu dinlenme mekanı da kendinden önce var olanları unutturarak halkın gözde bir mekanı haline gelmiştir. 1994 yılında gizli bir kararla yüzme havuzu tadilat gerekçesiyle kapatılmış, Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin yeniden inşasına başlanmıştır. Yeni projenin katedralin betonlarla güçlendirilmiş birebir kopyası olduğu söylenmiştir. Dini ve sembolik yönü yanı sıra tüm modern olanakları da sunan katedralin planını Boym şöyle anlatmaktadır:

“Katedralin altında ithal arabalara özel katların tahsis edileceği geniş bir yer altı otoparkı olacaktır. Ziyaretçileri pahalı otoparktan lüks bir saunaya, restorana ve iş merkezine götürmek üzere yirmi sekiz asansör olacaktır. Ayrıca VIP'ler için otoparktan doğrudan mihraba gidecek özel bir asansör de yapılacaktır (Boym, 2011, syf.162-169).”



Şekil 4.12.Yapım-Yıkım ve Yeniden Yapım Dizisinin Yalnızca Bir Kısmı, Moskova Örneği  
([http://en.wikipedia.org/wiki/Cathedral\\_of\\_Christ\\_the\\_Saviour](http://en.wikipedia.org/wiki/Cathedral_of_Christ_the_Saviour))

Geçmiş ve gelecekteki yıkıma dikkat çekmek alternatif bir hafıza mekanı yaratmak, katedralin tarihini hatırlatmak gibi görüşleri arkasına alarak yeniden inşa edilen bu katedral ideolojik ya da dini anlamlarından uzaklaştırılmıştır. Gücü elinde tutanın istediğini yapma yetkisine dönüşen bu yeniden inşa projesinde çalışan işçiler bile devletin toplumsal ihtiyaçlar ya da mevcut kiliselerin onarılması için kullanılacak

yerde, “Mısır piramitlerine çok benzeyen” bir projeye bu kadar para aktarmasının yanlış olduğunu (Boym, 2011, syf.170) söylemişlerdir.

1958 yılında ortaya koyduğu “Mimarlıkta Akılcılığa Karşı Küf Manifestosu’nda” kutu gibi binaların içinde yaşayan insanları doğalarına aykırı olarak kafes yapılara kapatılmış tavuk ve tavşanlara benzeten Hundertwasser bu tür binaların insanların doğasına aykırı olduğunu söylemektedir. Mimarın, duvarcı ustasının ve içinde oturan kişinin binayla hiç bir ilişki kuramadığından yakınan mimar, yıkıcı mimariyi gerekli görme sebebini şu şekilde dile getirmiştir:

“Yapımcı, işlevsel mimarların sorumsuzca yıkmaya düşkünlüğü iyi biliniyor. Doksanlı yılların ve Art Nouveau’nun cepheleri alçı sıvalı, güzel evlerini yıkıp yerlerine kendi anlamsız binalarını dikmek istiyorlardı. Paris’i yerle bir edip yerine doğrusal canavarlar gibi yapılar dikmek isteyen Le corbusier’i örnek vereceğim. Adil davranmak için şimdi Mies Van der Rohe, Neutra, Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier gibilerinin yapılarını yıkmalıyız, çünkü tek kuşak boyunca bunların modası geçti ve ahlak bakımından katlanılmaz hale geldiler.” (Conrads, 1991, syf.137)

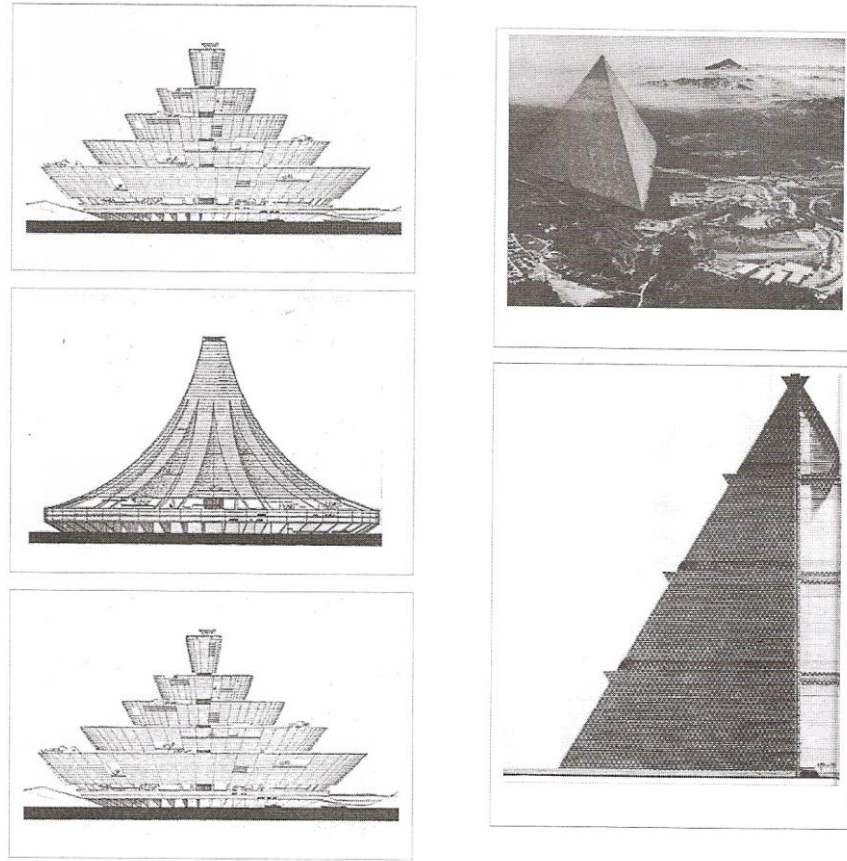
Yıkım sözcüğü negatif çağrışımlar barındırır da, belirli bir imgeyi korumak amacıyla bazen yıkıma başvurmak durumunda kalınmaktadır. Japon geleneklerinde yapıyı yaşatabilmek ve yeni nesillere aktarabilmek amacıyla belirli bir süre sonra yapının yıkılarak yeniden inşası söz konusudur. Belirli bir tipoloji imgesinin hafızalarda canlı tutulabilmesi amacıyla böyle bir çözüm getirilmiştir. Ancak keyfi tutumların sonucunda oluşan yıkımların doğa ve insan üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı görülmektedir.

### **4.3. DOĞAYA ALTERNATİF OLABİLECEK YAŞAM ALANLARI OLUŞTURMA**

Temelinde doğaya hakim olma düşüncesini barındıran yaklaşımlar doğaya sırtını çevirerek kendi koşullarını yaratmıştır. Çevresel etmenlerin insan eliyle kontrol edilmesi amaçlanan ütöpik tasarımlar geliştirilmiştir. Bu tasarımlar doğa şartlarının elverişli olmadığı alanlarda yine de yaşamak için uygun ortamın yaratılmasını hedeflemiştir.

Akın Sevinç (2005, syf.48-49), “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri” adlı tezinde doğadan yalıtılmış yaşama alanlarını örneklendirmiştir. Bu örneklerden biri olan Frei Otto’nun “Geleceğin Kentleri”

projesi, doğadan yalıtılmış, kapalı, iklim kontrollü bir yaşam alanı oluşturmayı amaçlamıştır. Buckminster Fuller'ın "Manhattan İçin Jeodezik Kubbe Projesi" Manhattan'ın bir kısmının bir kubbe ile örtülerek, kubbe içerisinde kalan alanın tüm iklimsel değişkenlerini kontrol edebilmek amacıyla oluşturulmuştur. Paul Maymont'un gerçekleştirmeyi planladığı "Sahra Çölü'nde Kent Projesi" farklı bir ısıtma ve soğutma sistemine sahip, çölde karşılaşılabilecek kötü şartlara karşı koyabilecek, kendi içine kapalı ve güneşten sağladığı enerjiyle kendi kendine yetebilecek bir projedir. Çöl fırtınalarından en az şekilde etkilenen ve çöldeki gece gündüz sıcaklık farklarından kaynaklanan olumsuz iklim şartlarına farklı çözümler getiren bu proje kendi doğal şartlarını oluşturmaktadır. Fuller'ın "Piramidal Kent" adlı projesi de doğa ya da arazi şartlarına uymak zorunda olmadan istenilen her yerde uygulanabilmesiyle doğanın koşullarından bağımsız bir projenin amaçlandığını göstermektedir.



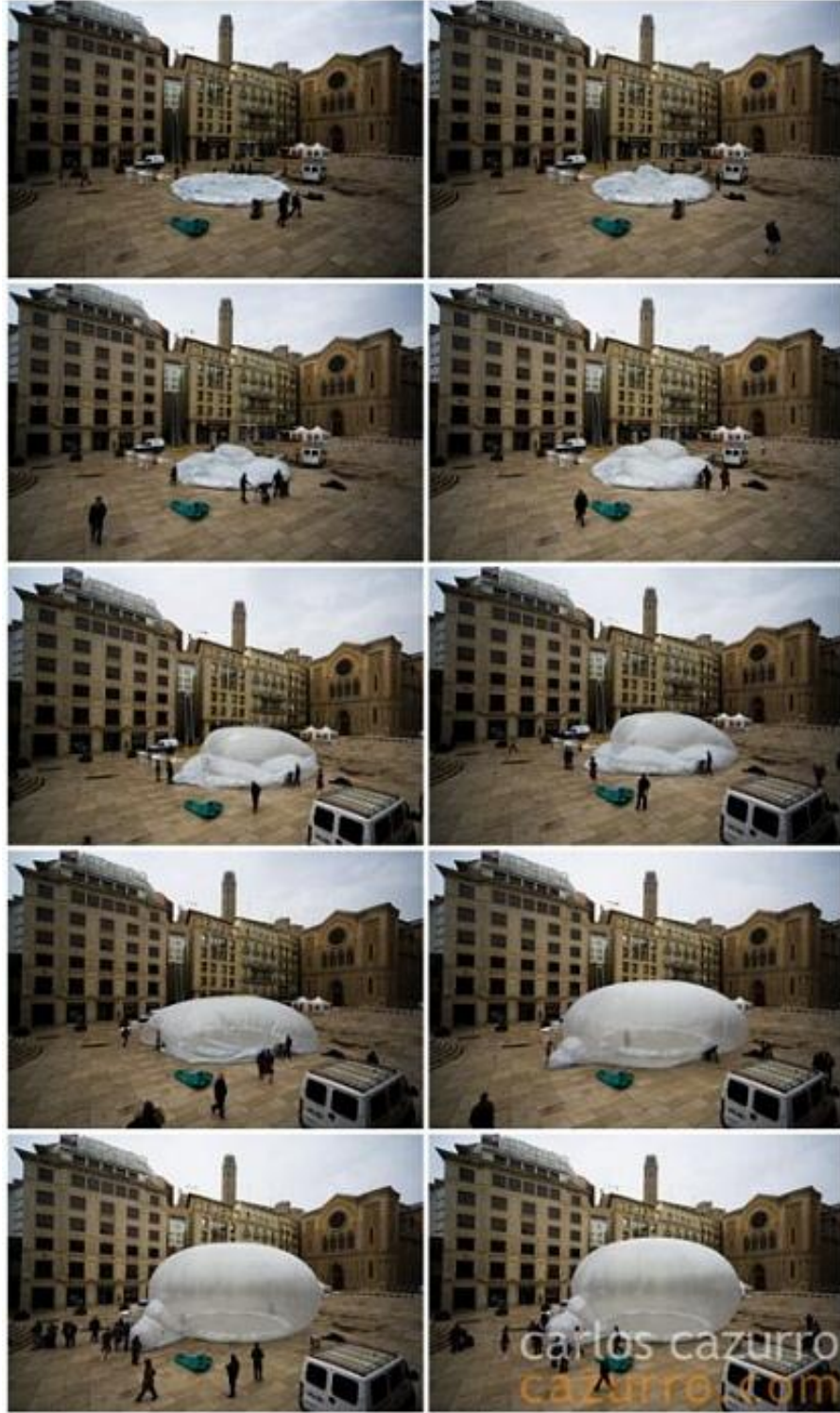
Şekil 4.13. Paul Maymont, Sahra Çölü'nde Kent Projesi, 1964 ve Buckminster Fuller, Piramidal Kent, 1966 (Sevinç, A., 2005, syf. 124-152)

Jencks Sausalito bölgesinde yer alan her biri farklı stilde ve iç içe bulunan tekne evlerini doğaya alternatif yaşam alanları olarak örneklemektedir. Bu su üzerinde yer alan yapılardaki farklılık kullanıcının evini inşa ederken kendi isteği doğrultusunda şekillendirmesinden kaynaklanmaktadır. Kişinin kendisi için inşa ettiği bu tür küçük ölçekli yapıları anlam ve biçim arasında yakın bir ilişki kurulmasına örnek olarak göstermektedir (Jencks, 1991, syf.25). Ayrıca bu evler su üzerinde yer almaları sebebiyle alternatif bir yaşam alanı sunmaktadır.



Şekil 4.14. Tekne Ev Örnekleri, Sausalito Bölgesi, Kaliforniya, 1960 (Jencks, C., 1991, syf.25)

İspanya’da bir film festivali için hazırlanan balon “Bombolla”, festival süresince kullanılan, bitiminde ise kaldırılıp yeniden kullanılmak üzere saklanabilen bir şişme strüktürdür. Böylece yapı gereksinimi geçici çözümlerle sağlanarak, yapılı çevreye müdahale etmek zorunda kalınmamıştır. Balonun çapı boyunca yerleştirilen kum torbaları ağırlıkları sayesinde balonu zemine sabitlemiş, ayrıca oturma birimi olarak da kullanılmıştır. Festival bitiminde kumlar satılmış, üzerinde yer alan artık kaplama malzemesi sağlayıcıya geri iade edilmiştir. Böylece geride hiçbir atık bırakmadan işlevini yerine getiren bir geçici yapı örneği oluşturulmuştur (Fornells, 2008, syf.71).



Şekil 4.15.Jordi Fornells Castello, Bombolla Animac, 2007, Lleida  
(<http://www.architecture-page.com/go/projects/bombolla-animac>)

## 5. DOĞA-MİMARİ-BELLEK İLİŞKİLERİ

Endüstri Devrimi ve sonrasında doğanın bozulmamış haline ya da geçmiş zamanlara duyulan özlem insanların içinde buldukları koşullardan hoşnut olmamalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum toplumda idealize edilmiş bir dünya hayalini oluşturmuştur. Bu hayali gerçekleştirilebilmek adına doğanın kusursuz bir düzen içerisinde olduğu kabul edilerek, doğaya uyum sağlama fikri ortaya atılmıştır. Tansel Korkmaz (2001, syf.129), modern dünyada, tüketimin egemenliğiyle her yere homojen yaşam biçimlerinin taşınmasının, insanları hakikilik arayışına yönelttiğini belirtmiştir. İnsanın kendisine, çevresine, diğer insanlara ve doğaya yabancılaşmasına sebep olan değişimlere tepki olarak yepyeni bir başlangıç fikri ortaya atılmıştır. 18. yüzyıldan başlayarak özellikle de 19. yüzyılda medeniyetin neden olduğu yabancılaşmaya karşı, hakikatin kaynağı olarak doğa ve geçmiş zamanlar/egzotik yerler sınımlanacak iki kült olarak yaratılmıştır.

Geçmiş zamanlara dönülmesi mimaride köken arayışlarını da harekete geçirmiştir. Geç 18. yüzyılda Quatremère de Quincy tarafından ortaya atılan tip kavramı mimarinin türediği ilk biçime işaret etmektedir. de Quincy Mısır, Çin ve Antik Yunan tarzı yapıların ilk örneği olarak bahsettiği mağara, çadır ve kulubeyi üç farklı mimari tipi olarak sınıflandırmaktadır. Ona göre, insan belleğinde yer alan ilk formun çeşitlenmesi sonucunda mimari yapılar oluşmuştur. Bu görüş romantiklerin kökene dönüş fikrine de destek oluşturmuştur (Vidler, 1986, syf.137).

Sınımlanacak bir kült olarak yaratılan geçmiş zamanlar geçmişe dönen, geçmişini hatırlayan, geçmişini özleyen durumları açıklamaya yarayan nostalji kavramını akla getirmektedir. Svetlana Boym (2009, syf.14), “Nostaljinin Geleceği” isimli kitabında nostaljinin aslında yuvaya dönüş anlamına geldiğini ve özellikle yaşadığı yerden ayrılmak zorunda kalan insanların yaşadıkları yerlere duydukları özlem sonucunda yakalandıkları hastalığa verilen bir ad olduğunu söylemiştir. Boym’un da belirttiği gibi, 19. yüzyılın ortalarında ulusal ve bölgesel müzelerde ve kent abidelerinde nostalji kurumsallaştırılarak mimari ve şehircilikle ilişkilendirilmiştir. 19. yüzyılda

sanayileşmenin ve dünya hayatına odaklanmanın, toplumsal ve manevi bir anlam boşluğu oluşturduğu algısı, geçmişin yüceltilmesine neden olmuştur. Geçmişin başkallığı ve tarihselliği o yüzyıla ait yeni bir duyarlılık oluşturmuş ve geçmiş miras haline getirilmiştir (Boym, 2009, syf.43). Peter Eisenman Aldo Rossi'nin bellek oluşumuna dair fikirlerini şu şekilde iletmektedir:

“Tarih, bir nesne kullanımda kaldığı, yani biçim başlangıçtaki işleviyle bağımlı koruduğu sürece var olur. Bununla birlikte, biçim ve işlev birbirinden ayrıldığında, yalnızca biçim hayatta kaldığında, tarih hafızanın alanına doğru kayar. Tarih bitince, hafıza başlar (Rossi, 2006, syf.172).

Geçmişin miras haline getirilmesi mimari açıdan iki farklı eğilimi oluşturmuştur. Bunlardan biri geçmişten kalanları koruma bilincinin geliştirilmesiyle şehirde kalıcılıkları sağlamak, diğeri ise geçmişte yer alanları kopyalayarak dönemin mimarisinde kullanmaktır.

Aldo Rossi (2006, syf.43, 46) şehrin kalıcılığını, geçmişin simgeleri olan anıtların, zamanla deforme olsa da şehrin temel yerleşim düzeninin ve planının sürekliliğiyle oluşturulabileceğini söylemiştir. Anıtlar geçmişteki işlevini devam ettirmese de simgesel olarak şehir içinde yeni bir işlev kazanmaktadır. Ölü bir şehir geçmişin yaşantılarını sunarken, bugüne özgü yaşantımızdan uzak fakat geçmişin bugün de yaşantılanmasını sağlayan bir kalıcı şehir imgesi barındırmaktadır. Ancak gelişim süreci kesintisiz devam eden şehirlerde, kentte yer alanları tek bir tarihsel döneme indirgemek yanlıştır, çünkü zaman içerisinde şehir kendini değiştirir. Şehrin biçimi belirli bir zamanın biçimidir fakat bu şehrin oluşumunu sağlayan birçok zaman vardır.

Şehirlerin sürekli bir dönüşüm geçirmesi savaş, yangın, değer kaybetme ya da kamulaştırma gibi olgulardan kaynaklanmaktadır. Rossi (2006, syf.135), şehirlerin her elli yılda bir değişime uğradığını ve bütün dönemlerin edebiyatında betimlemeler ve nostaljik yakarışlarla bu değişimlere değinildiğini belirtmiştir. Romantikler'in bellek üzerinden doğa ve geçmiş zamanlara yaklaşımı antik dönem kalıntlarına farklı bir bakış açısı sağlamıştır. Boym'a göre (2011, syf.135) Romantikler yıkıntılarla melankolik bir bağ oluşturmuşlardır. Kalıntılar eskiye özlem, ideal olanı kaybetmenin hüznü gibi duygulara sebep olmuştur. Oysa barok dönemde antik

dönem yıkıntıları öğretici bir görev üstlenmiştir. Modern dönem yıkıntıları ise savaşın getirdiği yıkıntıları, geçmiş dönemdeki şiddeti hatırlatmaktadır.

Bu bölümde bellek kavramının yer, zaman ve kültür unsurlarına bağlı olarak doğa ve mimari ile kurduğu ilişkilere ve bu ilişkiler sonucu ortaya çıkan fikir ve projelere değinilmiştir.

## 5.1. COĞRAFİ BELLEK

Mimarinin yerle olan ilişkisi bir anlamda doğa ile kurulan bağınyansıtılmaktadır. Modern yaşamın doğayla olan ilişkisini yitirmesine kadar yer kavramından pek fazla söz edilmez. Yaşanılan coğrafyaya göre oluşturulan yapılar, insanın çevresinde yer alan doğal oluşumlar insan hafızasına yerleşmektedir. Burada yere bağlı oluşumlar için ilk olarak 19. yüzyılın yaklaşımıyla el değmemiş yeşil alanlar ya da önceki dönemlerden kalmış gibi mimari mekanlar yaratma isteğine değinilmiştir. 20. yüzyılın yaklaşımı ise modernleşmenin insanın yerle olan ilişkisini koparttığı düşüncesi ile yeşil mimari ve *landart* arazi sanatı kavramlarını gündeme getirmiştir.

18. yüzyılın kapris resimlerinin üç boyutlu gerçekliğe ulaşması gibi görünen mimari mekanlar yaratma anlayışı, resme benzer niteliklere sahip bina ve bahçeleri oluşturarak, bugün pitoresk olarak adlandırılan hareketin başlamasına sebep olmuştur (Watkin, 2011, syf.373). Seyahat etmenin yaygınlaşması, arkeolojik kalıntıların bulunması, resmedilmesi ve bu kalıntılar üzerine yapılan incelemeler mimaride bu hareketlenmeye yol açmıştır. David Watkin, Fischer von Erlach'ın resimlerinde yer alan doğal peyzajın ya da manzaranın çevresindeki kalıntılarla oluşturduğu görüntünün büyük bir etki taşıdığını, mimarlık alanında çevrenin bir parçası olma fikrinin özellikle benimsendiğini belirtmektedir. Bu dönemde arkeolojik kalıntı benzeri bitmemiş ya da yıkılmış görüntüsü veren yapılar özellikle bahçe tasarımlarında yer almıştır. William Kent'in önderliğinde pitoresk bahçe ve peyzaj mimarlığı geliştirilmiştir. Buckinghamshire'da yer alan Stowe Bahçeleri klasik dönem tapınak ve kalıntılarının peyzaj içerisine yerleştirildiği örneklerden biridir (Watkin, 2011, syf.376). Erdem Erten, kalıntıların peyzajla bütünleşmesi konusunda William Gilpin'in düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:



“Harabe bir yandan insanın kaçınılmaz sonunu, diğer yandan insanın cennetten kovuluşunu çağrıştırmakta ve dünya üzerindeki gelip geçiciliğini de toz olup yok olana değin anıtlıdır” (Erten, 2009, syf.41).



Şekil 5.1. Temple of Ancient Virtue, Stowe Garden, (Erten, 2009, syf.42)

Romantik dönemde hakikate basit ve dolaysız insan deneyimiyle ulaşılabilecek olması fikri oluşturulmuş ve bunun doğa ile gerçekleşebileceği düşünülmüştür. Rönesans ve barok dönemlerinin kartezyen görüşle biçimlendirilmiş bahçelerine bir tepki olan “yapılı doğal çevre” şeklindeki görüş 19. yüzyıl bahçelerinin biçimlenmesinde etkili olmuştur (Erten, 2009, syf.37).

Romantizm döneminde tarihsel bir duygu olarak şekillenen nostaljide önem verilenler eksiklik, yıkıntı, minyatür ve hatıralık eşyalardır. Romantikler’in amacı kaybedileni yeniden inşa etmekten ziyade yıkıntılar, izler ve parçalar aracılığıyla yok olandan geriye kalanlarla bir bağ kurmaktır (Boym, 2009, syf.44). Doğa özlemine değinen Schiller, doğanın insan yaşamından çıkmaya başlamasının, ona duyulan özlem sonucunda ideal bir dünya olarak yeniden belirmesini anlatmaktadır. de Botton (2007, syf.176) Schiller’in bu tezini dönemin Fransız kraliçesi Marie Antoinette’in ineklerin sağılmasını izleyebilmek için sarayın bahçesine yapay bir köy inşa ettirmesiyle doğrulandığını belirtmiştir.

Özer’in tarihçi Eklektisizm olarak örneklediği Ricardo Bofill’in Fransız saraylarından esinlenerek tasarladığı toplu konutlarında klasik cephe elemanları prefabrikasyonla üretilmektedir. Mimarın herkese sarayda yaşama şansı vermek

şeklindeki fikirlerinin önderlik ettiği bu tasarımda dış mekan antik kent havasında olup, orada yaşayanlarda giyim tarzlarıyla geçmişte, hayali bir ortamda yaşar gibi görünmektedir. Mimar bu projeye “Halk için Versailles” ve “Gölün Arkadları” ismini vermiştir (Özer, B., 1985, syf.42).



Şekil 5.2. Ricardo Bofill, Gölün Arkadları, Paris, 1982  
(<http://www.ricardobofill.com/en/6139/Architecture/Les-Arcades-du-Lac.htm>)

Karaaslan, Kapadokya bölgesindeki izlenimleri arttıkça mimari-doğa ve tarih ilişkileri üzerinde düşünmeye başladığını belirtmektedir. Ona göre Kapadokya'daki yaşam alanları Rasyonalizm'in dayattığı katı geometrilerle oluşturulmuş yaşam alanlarının yerine, doğayla bütünleşmiş kayaların oyulması ya da onlara ek yapılmasıyla meydana getirilmiştir (Karaaslan, 2001, syf.65). Ataman Tesisleri, yüzyıllardan beri sürekli yerleşim bölgesi olmuş bir alanda, coğrafyanın getirmiş olduğu kendine özgü biçimlenişle ve mimarın o bölgenin insanı olmasının da etkisiyle ortaya çıkarılmış bir otel projesidir. İç mekanda yörenin kültür ve folklor

değerlerine önem verdiklerini, otantik malzemelerin iç dekorasyonda kullanıldığını belirten Karaaslan'ın bu tutumu belleğin mimarideki etkisini yansıtmaktadır.



Şekil 5.3. Merih Karaaslan, Ataman Tesisleri, Kapadokya, Nevşehir, 1986 (<http://v3.arkitera.com/>)

Bir karşı bakış olarak Uğur Tanyeli “Habis bir mimarlık kavramı olarak yer” adlı seminerinde günümüzde fotoğrafik albümler gibi yerden özerk yaşayan nesnelere sayesinde dünyanın her yerinde dünyanın her yerini yaşayabilme şansının olduğunu belirtmektedir. Mekanla ilişkinin özne tarafından kurulduğunu dolayısıyla binanın yere değil özneye bağlı olduğunu sıkı sıkıya belirtir ve Bilbao’da yer alan Guggenheim Müzesi’ni örnek olarak gösterir. Guggenheim’ı biçimsel olarak eleştirdiğinizde Bilbao’nun morfolojisine uymamaktadır. Mimarı Amerikalı’dır, kuzey İspanya’da bir yapı yapmaktadır. Bilbao bir endüstri bölgesi olmasına rağmen neden bu kadar ilgi çekmektedir? Bu tür yapıların gerekli olduğuna değinen Tanyeli mimarlık eleştirilerinde yer kavramının çok da gerekli olmadığını belirterek farklı bir bakış açısından bahsetmiştir (Tanyeli, 2011).

## 5.2. ZAMANSAL BELLEK

Zamana bağılı mimari söz konusu olduğunda çağın gerektirdiklerini yerine getiren ya da geçmişe-geleceğe dönük mimari eğilimlerden bahsetme gereği duyulmuştur. Geçmiş zamanın meydana getirdiği tarihi olma kavramı toplum için ideal dönemleri ve doğayla uyumlu yaşam geçirilen zamanları çağrıştırmaktadır. İleriye dönük bakış açısı ise daha iyi bir geleceği kurgulayan mimari söylemlerde kendine yer bulmaktadır.

Modernizm savunucusu mimarlık tarihçileri mimaride Eklektisizm ve Post-Modernizm olarak adlandırılan akımları geçmişe dönük ve kopyacı olarak nitelendirmektedir. Bu görüş doğrultusunda bu dönemler çerçevesinde değerlendirilen yapılar eleştiri almaktadır. Eklektisizm'in getirmiş olduğu anlayışa şiddetle karşı çıkan Le Corbusier, eklektik yaklaşımlar gösterenleri mezar badanacıları olarak nitelendirmiştir. Geçmişte kalan üsluplar için hurdalıktan alınmış biçimler benzetmesi yaparak bu biçimlerle ilgilenilmediğini söylemiştir. (Kortan, 1986, syf.86)

Falih Rıfki Atay da teknik ilerlemiş olmasına rağmen bir nostalji tutkusuyla kemerlerin arasında kullanılan gergi demirlerini eleştirmiştir. Bu demirler klasik oldukları için hiçbir işlevleri olmamasına rağmen mimari cephelerin üzerine yapıştirilmektedir (Özer, B., 2009, syf.7).

İnsanoğlu geçmiş zamana ait birçok mimari yapı elemanlarını kendi zamanına taşımıştır. Antik dönemin dor sütun düzeninde görülen *mutulus*, *triglif*, *metop*, *taenia*, *gutta* gibi isimlere sahip ayrıntıların malzemesi taş olan bu sütunda herhangi bir işlevi yoktur. Ancak daha geçmiş zamanlara gidildiğinde, tapınakların ahşaptan yapıldığı günümüzde kabul görmektedir. Vitruvius'tan da aktarılan bilgiye göre dor düzeni ahşap inşaat sistemindeki elemanların taşa işlenmesiyle oluşmuştur. Summerson bu durumu herşeyiyle bir taklit değil, heykelsi özellikler taşıyan bir tekrar olarak nitelendirmektedir. Antik dönemin görkemli ahşap tapınakları zamanla daha kalıcı olan taş ya da mermer malzemeyle yeniden inşa edildiğinde, işçilik izleri de yeni malzeme üzerinde yerini almıştır. Dor düzeninde yer alan triglifler, ahşap düzende arşitravlar üzerine oturan kirişlerin uçlarını guttalar ise çivileri ifade etmektedir (Summerson, 2005, syf.16). Bu durum bellekte yer alan geçmiş yapı

tekniklerinin kendinden sonraki zamanlara taşınmasını örneklemektedir. Bu da antik dönem sütunlarında ahşap yapım tekniğinin aktarılmasının hafızayı korumaya yönelik bir işlev oluşturduğunu da göstermektedir.

Geçmiş dönemlerin mimarisinin kendine özgü bir kategoriye ayrılması, kendi çağını yaşayan toplumların geleceğe bir üslup bırakma endişesini oluşturmuştur. Heinrich Hübsch'ün “Evlerimizi hangi üsluba göre inşa edeceğiz?” sorusu 18. yüzyılda mühendislik disiplininin gelişmesi ile bir bakıma cevaplanmıştır. Çünkü mühendisler inşaata başlamadan önce böyle bir kaygı duymamışlardır (de Botton, 2007, syf.52). Kendi çağının mimarisinden hoşnut olmayan Eugene-Emanuel Violet-le-Duc, 1863-1872 yıllarında “Entretiens Sur L’architecture” kitabında 19. yüzyıl mimarlığının kendine özgü bir üslup yaratamamış olmasından duyduğu rahatsızlığı şu şekilde dile getirmiştir:

“19. yüzyıl kendine özgü bir mimarlığı olmadan mı sona ermek zorunda kalacak? Buluş bolluğuna, yaşam gücündeki artışa karşın bu çağ gelecek kuşaklara sanatta karatersiz ve sınıflanması olanaksız melez yapıtlar ve taklitlerden başka bir şey bırakamayacak mı (Roth, 2000, syf.556)?”

P. V. Jensen-Klint, 1919 yılında üslubun malzeme, konu, zaman ve insan değişkenleri ile yaratıldığından bahsetmiştir. O dönemde öğrencilerine, betonarme gelecekte bir yapı malzemesi olursa ona uygun bir üslup bulmak için sürekli çalışmalarını öğütlemiştir. Boyayı ve alçıyı aldatıcı malzemeler olarak görmüş, malzemenin doğasına uygun çalışmalarla biçimin yaratılması gerektiğini belirtmiştir (Rasmussen, 2010, syf.171).

Ancak Modernizm'in her yapıya aynı cephe uygulamasını başlatan tavrı, cephenin nasıl olacağı tartışmalarını yeniden gündeme getirmiştir. Özer bu soruya tam olarak bir yanıt vermenin imkansızlığından bahsederek, yapının toplumsal yaşamı belirleyen nesnelere yola çıkarak belli bir özgünlük, otantiklik içermesi gerektiğini öne sürmektedir. Modernizm'in işlevsel iç mekan düzenleme anlayışını doğru bulan Özer, *Gestalt* olarak adlandırılan dış formun hacimsel ya da yüzeysel niteliklerinin işlevlendirilmemiş olmasının urbanistik mekan açısından bir eksiklik olarak görmektedir. Şehirde dolaşan bireyler için tekdüze yapılardan oluşan bir mekan karakteristiğinden ziyade soyut veya figuratif, hacimsel veya yüzeysel sembollerden oluşan yapı çeşitliliğini uygun bulmaktadır. Tasarımcının özgün olması ve tek defaya

özgü karakter vererek mimari yapıyı oluşturması da Özer'in hassasiyetle üzerinde durduğu konulardandır (Özer, B., 2009, syf.287).

Modern Mimari'nin mimaride devrime ve bellek yıkımına yol açan tutumun sorgulanmaya başlaması yeni bir mimari anlayışa yön vermiştir. Venturi, "Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki" adını verdiği kitabında mimaride geçmişin mevcudiyetinin yeniden diriltilmesinin gerektiğini belirtmiştir. 1980 yılında Venedik'te gerçekleştirilen *Presence Of The Past* "Geçmişin Mevcudiyeti" adını alan İlk Uluslararası Mimarlık Sergisi'nde yirmi sokak cephesi yeniden tasarlanmıştır. Mimarlığı geçmişe bağlamaya amaçlayan bir tutumla tarihe gönderme yapan, referans veren cepheler tasarlanmıştır. Robert Venturi, Charles Moore, Ricardo Bofill, Hans Hollein ve Léon Krier gibi mimarların yer aldığı çalışmada, cepheler dramatize ya da manyerize edilmiş, bazen de şakacı bir tutumla ele alınmıştır (Watkin, 2011, syf.660).

Post-Modernizm kavramının mimari akım içerisinde kuramlaştırılması Charles Jencks'in 1975 yılında yazdığı "Post-Modern Mimarinin Yükselişi" makalesiyle gerçekleşmiştir. Post-Modernizm, Modernizm'in getirmiş olduğu kalıplaşmış yapı biçimlerine ve giderek anlamsızlaştığı, içinin boşaltıldığı düşünülen mimariye tepki olarak anlam bulma ve geçmişle bütünleşme amacını taşımaktadır. Gönen, Post-Modernizm'in mimari dili kuramsal ve pratik açıdan zenginleştirmek iddiasıyla ortaya çıktığını söylemektedir (Gönen, 2007, syf. 91-92). Özer Post-Modernizm akımıyla, tarihi ve geleneksel biçimlere atıfta bulunularak yeniden eklektik bir tavır içerisine girildiğini işlev, teknik ve malzeme açısından hiçbir gerekliliği olmayan biçimlerin simgesel olarak kullanıldığını belirtmektedir (Özer, B., 2009, syf.348). Tanyeli ise Modern öncesi zamanda, mimaride biçimsel etkiden ziyade, toplumsal anlamlara önem verildiğini vurgulayarak, günümüzün mimarisinin kolaj tekniği gibi seçilen imgelerin aynen ya da deforme edilerek bir araya getirilmesi durumuna dönüştüğünden bahsetmektedir. Antik Yunan ya da Roma mimarlığında sütun düzenlerinin sınıflandırılması durumu söz konusu değilken Rönesans dönemi sütun düzenlerini ayrıştırmış, 19. yüzyıl dönemi ise görselleştirilerek satışa çıkarmıştır. Modern sonrası dönem imgelerin kolaj tekniği gibi kullanılma şeklini meşrulaştırmak için iki yöneme başvurmaktadır. Bunlardan biri Charles Moore'un Piazza d'Italia'sındaki gibi imgelerin karışımını yaparak yeni bir kompozisyon yaratmak,

diğeri ise tarihselcilik söyleminin arkasına sığınarak kendi geçmiş mimari değerlerini yeniden uygulamaktır (Tanyeli, 2002, syf.62).

Bir binaya birden fazla kod yüklemek, kullanıcıyla iletişimi uzun süre sağlayabilmek ve anlam yaratma kaygılarından ileri gelmektedir. Bu duruma mimarın üslupsal ve inşai yönden modern dili kullanması da eklenince çoğulculuk elde edilmiş olmaktadır (Gönen, 1997, syf.56). Jencks Post-Modernizm’de eklektik bir tavra ulaşılmasının, çoğulculuk kavramının dile getirilmesi için gerekli olduğunu belirterek, Radikal Eklektisizm olarak adlandırdığı bu durumu zayıf olarak gördüğü 19. yüzyılda görülen Eklektisizm’e alternatif olarak yansıtmak gerektiğini belirtmektedir. Bir ya da birden çok stilin kullanılmasını binanın yer aldığı bağlama uyumu, stil farklılıklarıyla artan işlev çeşitliliği ve kullanıcılarının kültürel zevki şeklinde üçe ayırmış olduğu unsurlara bağlamaktadır (Jencks, 1991, syf.105). Stern, Gelenesel Post-Modernizm’in geçmişe geri dönme sebebinin inşa şekillerini öğrenerek geçmişte binaların nasıl yapıldığını anlamak olduğunu belirtmiştir. Geçmişten süregelen değerlerle bağlantılı olarak şimdiki zamanın değerlendirilmesi ve sorunlarıyla mücadele edilmesi gerektiğini söylemiştir (Gönen, 2007, syf.111).

Charles Moore, Piazza d’Italia’da kullandığı antropomorfik biçimlerle tarihi belleğe ve mizaha dayalı bir tutum sergilemektedir. Kemerin üzerinde yer alan ikiz kartuşlarda kendi yüzünü kullanarak mizahi bir tutumla tarihe referans vermektedir.



Şekil 5.4.Charles Moore, Piazza d’Italia, New Orleans, 1978  
(<http://larryspeck.com/architects/charles-moore/>)

Aydan Balamir, Tuncay Çavdar'ın mimari anlayışının postmodern kültürün bellek, imleme, alıntı, ironi, mecaz, mistisizm, drama kavramları ile açıklanabileceğini söylemiştir. Bu terimlerle anlatılabilen mimari turistler için egzotik/fantastik bir turizm mimarisi oluşturmaktadır. Turizm işletmelerinde Disneyland mimarisi olarak betimlediği 2000'li yılların Topkapı ve Kremlin komplekslerini sahte kimlik montajlaması olarak örneklemektedir (Balamir, 2003, syf.21).

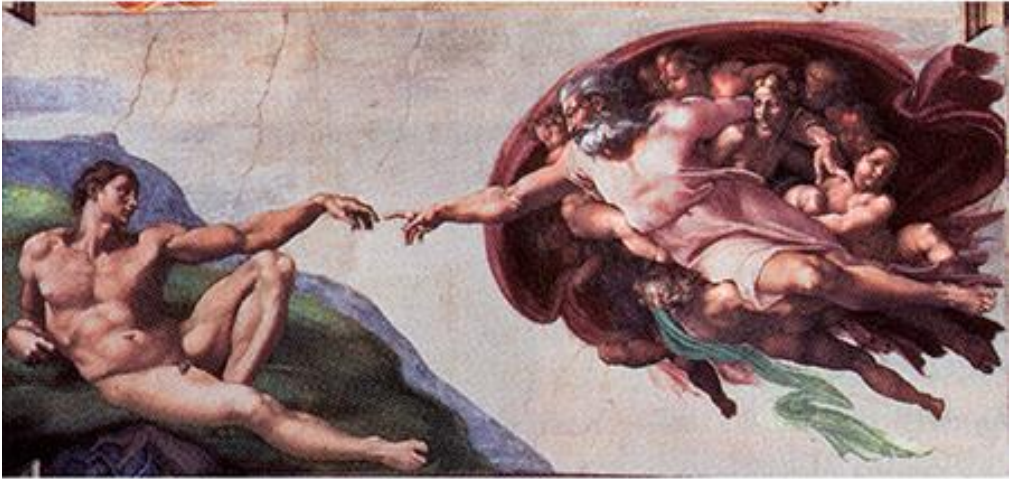
Geçmiş-Gelecek ve Şimdiki Zaman kavramlarının bir arada kullanılabileceği mimari uygulamalara restorasyon projelerinde de rastlanmaktadır. Geçmişten gelen bir yapının bugünün şartlarına uydurulması ya da geleceğe kalabilmesi için güçlendirilmesi gibi durumlar, yapıdaki zamanın izlerine müdahale gerektirdiği için tartışma konusu olmaktadır. Sistina Şapeli'nde tanrıyla ilk insanı birbirinden koparmakla tehdit eden freskteki çatlak izi, tarihsel zamanın pasını vurgulamaktadır. Kir tablonun üzerinde zamanın bıraktığı katmandır, yapışkan, kurum, toz ve mumlardan gelen buhurun bir karışımıdır. Vatikan müze yetkilileri, Michalengelo'ya geri dönüş kararı almıştır. İleri bilgisayar teknolojisiyle çatlakların çoğu ilk çıplaklığına, canlı renklerine dönmek üzere çıkartılmıştır. Restoratörler, restorasyon sürecine dair hiçbir iz bırakmamıştır çünkü mum dumanından, isinden, maharetli 17. yüzyıl restoratörlerinin kullandığı ucuz şarap ve ekmekten ve sanatçının fırçasından düşüp resme yapışmış birkaç kıldan oluşan zamanın pasına tahammülleri yoktur. Bu restorasyonun Michalengelo'nun son dokunuşunu yok ettiği, şaheserini zamanın tesadüflere açık bırakan sanatçının son isteğinin göz ardı edildiği üzerine tartışmalar yapılmıştır. Boym, Michalengelo'nun freskin üzerinde gelecekte oluşabilecek çatlaklardan rahatsızlık duymayabileceğini hatta belki de bu alacağı halin onu mutlu edebileceğini söylemektedir. Restorasyondan sonra freskin karşısında duranlar Michalengelo'nun eseriyle mi yoksa restoratörlerin gövde gösterisiyle mi muhatap olduklarının kararını verememiştir. Sistina Şapeli'nin bütünsel restorasyonu romantik nostalji için kalıcı bir tedavi bulmuş ve geçmişi gelecek için kesin olarak yeniden paketlemeyi başarmıştır (Boym, 2011, syf.81-85). Bu durum savaş gibi yıkımlarla yok edilen yapının yerine aynısını inşa etmek, eskinin kalıntılarını tamamen yok ederek bağımsız bir yapı inşa etmek ya da savaş izi görülür kılınmış diye yıkılmış haliyle bırakmak gibi tartışma yaratan yaklaşımlarla da benzerlik göstermektedir.



### Pre-restoration



### Post restoration



© Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy / The Bridgeman Art Library

Şekil 5.5.Sistina Şapeli Restorasyon Öncesi Ve Sonrası Görünüm  
([http://www.theregister.co.uk/2007/12/27/how\\_to\\_copyright\\_michelangelo/](http://www.theregister.co.uk/2007/12/27/how_to_copyright_michelangelo/))

Geçmişe özlem duyanların yanısıra, çağın getirdiklerini kullanarak daha da ileriye gitmeyi isteyenler teknolojiyi de yanlarına alarak geleceğe dönük bir yaşamı savunmuşlardır. Einstein'ın Rölativite Teorisi'ne göre hareket eden bir bireyle, yerinde duran bir bireyin çevresini algılaması birbirinden farklıdır. Hareket eden kişinin cisimleri deforme olmuş ve darlaşmış bir şekilde görmesi fütürist ressamların ilgilendiği bir konu olmuştur ve manifestolarında bunu belirtmişlerdir:

“Devinen nesnelere, tıpkı boşluktan akıp geçen titreşimler gibi, çoğalır ve kendi biçimlerini değiştirip bozarlar.” (Kortan, 1986, syf.22)

Umberto Boccioni 1913 tarihli “Motosikletçinin dinamizmi” adlı eserinde hız, zaman ve deformasyon temalarını işlemiştir. Carlo Carla, Gino Severini, Giacomo Balla, mimaride ise Sant’Elia ve Maria Chiattane Fütürist çalışmalar yapmıştır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner 1920 yılında “Realist Manifesto” bildirisinin 5. maddesinde zamanın tasarımda yer almasının gerekliliğini şu şekilde bildirmiştir:

“Artık plastik sanatta formun statik elemanlarıyla tatmin olmamaktayız. Biz, zamanın yeni bir eleman olarak kabul edilmesini istiyor ve iddaa ediyoruz ki plastik sanatta gerçek hareket kinetik ritmin sadece illüsyonistlik bir şekilde ele alınmamasını mümkün kılacak şekilde kullanılmalıdır (Kortan, 1986).”

1920’de Naum Gabo ve Antoine Pevsner plastik sanattaki statik biçim öğelerinin artık yeterli olmadığını, zamanın yeni bir öğe olarak plastik sanatlarda devinimsel olarak yer alacağını söylemişlerdir. 1923’te Erich Mendelsohn makineyi yaşayan bir organizmanın yapıcı ögesi olarak tanımlamış, doğadaki güçleri keşfeden insanın görünüşte doğaya egemen olduğunu sandığını ancak gerçekte ise sadece yeni araçlarla ona hizmet ettiğini belirtmiştir. 1924 yılında Theo Van Doesburg “Plastik Bir Mimarlığa Doğru” adlı manifestosunda mimaride mekan ve zaman birliği sonucu yeni mimarinin plastik bir görünüm kazanacağını söylemiştir. Bu plastik mimarlık kübik olana karşıdır. En boy ve derinlik zamanla birleşerek yeni bir plastik anlatım kazanır (Conrads, 1991, syf.43-58-65).

1924 yılında Kasimir Malevich, Süprematist Manifesto’sunda modern teknolojinin eski biçimler kullanılarak anlatım bulamayacağını, klasik bir dönem biçimlerini önemseyenlerin uçak ve otomobil gibi ürünleri nerede barındıracağını sormaktadır. Malevich eski biçimlerin içinde buldukları çağ için gerekliliğini tartışmıştır (Conrads, 1991, syf.74).

Richard Serra’nın, geniş sacların birbirlerine eklenerek sarmal haline gelmesi sonucunda oluşan heykel çalışması içinde yaşanan mekan gerçeğini sorgulamaya yöneliktir. Richard Serra hem bedene hem de yataylık, dikeylik, maddesellik, yerçekimi ve ağırlık deneyimlerine doğrudan hitap etmiştir (Pallasmaa, 2011, syf.44).



Şekil 5.6. Richard Serra, A Matter of Time, Guggenheim Müzesi, Bilbao, 2005  
(<http://travelwithfrankgehry.blogspot.com/2008/11/richard-serra-man-of-steel.html>)

### 5.3. KÜLTÜREL BELLEK

Ferdinand de Saussure semiyoloji ya da işaretler biliminde kültürel etkinliklerdeki neredeyse her anlamın, evrensel olmaktan ziyade konvansiyonel olduklarını ve ait oldukları kültüre bağlı olduklarını savunmuştur (Gönen, 1997, syf.48). Fethi, kültürün geleneklerle sürdürülebildiğini söylemiştir. Her halkın mimarisinin kendi bölgesine has biçim ve ayrıntıları olduğuna değinen Fethi, kültürel sınırlar yok olunca yerli biçimlerden uzaklaşıldığını üzülenek belirtmiştir. Ancak savaş sebebiyle çelik ve ahşabın ithal edilememesi, yerel bir malzeme olan kerpici öne çıkarmıştır. Fethi kubbe denemelerinde başarısız olunca geleneksel yöntemleri kullanan ustaları bulmaya çalışmıştır. İnşa geleneklerinin değişmiş olması, bu zanaati yok olma tehlikesiyle karşılaştırdığı için tonoz ustaları güçlülükle bulunabilmiştir. Tekniğin yeni inşa edilen yapılarda kullanılması kültürel belleğin devamlılığını sağlamıştır (Fethi, 2010, syf.29).



Şekil 5.7.Fatimid Nekropolisi, Asuan, 10. Yüzyıl, Aziz Simeon Manastırı, Asuan, 10. Yüzyıl  
(Fethi, H., 2010, syf.17)

Kültürel bellek bağlamında otantiklik kavramına değinen Özer bu kavramı, ürünün ne zaman, nerede, hangi amaçla yaratılmışsa onu yansıtması, estetik bakımdan etkileyici olması böylece yapıtın gerçek bir sanat ürünü olarak görülmesi olarak açıklıyor, ancak bu şekilde özgün bir kültürel belge olarak kabul edilebileceğini söylemektedir (Özer, B., 2009, syf.47). Bu doğrultuda Hicran Topçu kültürel peyzaj alanları üzerine olan yazısında, ilk kez 1929 yılında Amerikalı coğrafyacı Carl Sauer tarafından yapılan kültürel peyzaj tanımlamalarına şu şekilde değinmiştir:

“Sosyal bir topluluğun kültürel yaşantısı ile şekillendirdiği doğal bir coğrafi alan.”, “Kültür etken, doğa araç, kültürel peyzaj ise sonuçtur (Topçu, 2005, syf.120).”

Kültürel peyzaj alanları üç gruba ayrılmaktadır. İlki insanlar tarafından estetik kaygılarla tasarlanarak oluşturulan anıtsal veya dini yapı etrafında oluşturulan park ve bahçeler, ikincisi zaman içerisinde organik olarak gelişen alanlardır. Diğerleri ise kültürel bir gerçeklikle özdeşleşmesi sonucunda Dünya Miras Listesi'ne giren alanlardır. Topçu kültürel peyzaj kavramında üzerinde durulan üç ana unsurdan bahsetmektedir. Bunlar doğal yapı, doğa ile etkileşim halinde süregelen bir kültürel yaşam ve bu etkileşimin sürekliliğinin yansımalarını somut olarak gözlenebilir kılan tarihsel bir süreçtir (Topçu, 2005, syf.121). Rapoport'a göre, pek çok kişinin birbirinden bağımsız olarak verdiği sonsuz kararlarla oluşan yine de belirleyici bir karakteri olan yerleşimlerdir. Toplumca paylaşılan bir yapı geleneği, anonim olarak aktarılan geleneksel tasarım ve yapı ustalığı olarak tanımlanır (Coşkun, 2009, syf.38-39).

Schulz, “Genius Loci” kitabında öncelikle çevrede yer alan farklı ölçeklerdeki insan yapımı yerleşim alanlarına yani evler, çiftlik evlerinden, köyler ve kasabalara ikinci olarak bu yerleşkeleri bağlayan yollara değinerek doğayı kültürel peyzaja dönüştüren çok çeşitli unsurlardan bahsetmektedir. Mekanın yapısından bahsederken ilk aşamada insan yapımı ile doğal olanın ayrımının yapılmasını söyleyen Schulz doğal olanı peyzaj, insan yapımı olanı yerleşkeler olarak nitelendirmektedir. Ayrıca yeryüzü ve gökyüzü yani yatay ve düşey ile iç-dış prensipleri göz önüne alınmalıdır. Son aşama olarak karakterin de mekanı oluşturan bir unsur olduğuna değinmektedir (Schulz, 1980, syf.10).

Balamir Türkiye’de çağdaş mimarinin gelişmemesini ve kültürel mirasın yok olmasını iki duruma bağlamaktadır. Bunlardan biri, eski yapıların tamamen yok edilmesi ya da kendi dönemine ait özelliklerinin yok edilerek korunması, diğeri ise yeni inşa edilen yapıların eskinin karakteristiğine benzetilerek yapılmasıdır (Balamir, 2003, syf.23). Eric Hobsbawm, geleneğin aslında icat edilmiş olduğunu ve onu ilginç kılanın, sürekli değişen ve yenilenen toplumun en azından bazı parçalarını değişmez ve sabit bir biçimde yapılandırmaya çalışmasından kaynaklanan tezat olduğunu belirtmiştir (2002, syf.51).

Edward T. Hall, farklı algılanabilir dünyaların sakinleri olduğumuzu ve kendimizle başkaları arasındaki mesafelerin kültürümüze göre değiştiğini söyler. Dolayısıyla Japonya’da veya Fransa’da aynı türde yapılar inşa etmeyi, herkesin beğenisine ve rahatına müdahale etmek olarak görür (Paquot, 2011, syf.99). Fethi, bireylerin farklılığı hakkında şöyle söylemiştir:

“Eğer insanlarla olan ilişkilerinizde onları bir kitle olarak düşünüp soyutlarsanız, ortak olan özelliklerini sömürürseniz, o zaman her birinin kendine ait özelliklerini yok edersiniz (Fethi, 2010, syf.34.”

## 6. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışmada mimarlık eyleminin çöküş dönemlerinde doğaya dönme fikrinin ortaya çıkmasından hareket ederek bu konudaki görüşlerin hangi koşullarda mimaride uygulanma fırsatı bulduğu araştırılmıştır. Doğayı koruma, doğaya uyum sağlama çabalarının güncel bir söylem olması ve yalnızca mimari alanında değil diğer disiplinlerde de ciddi bir araştırma konusu olması nedeniyle bu durumun mimaride hangi şekillerde ele alındığı incelenmiştir.

Özellikle Modernizm sonrasında doğanın ve doğallığın yok olduğuna dair görüşlerle biçimlenen bu yeniden dönüş ya da geri getirme fikriyle insanoğlu modern dünyanın kendisi üzerinde oluşturduğu baskıdan kurtulacağına inanmaktadır. Geçmiş insanlar tarafından idealize edilmiştir, dolayısıyla geçmişe özlem her zaman söz konusu olacaktır.

Önceki dönemlerde gerçekleşmesi mümkün gözükmeyen, daha iyi bir toplum yaşantısına yönelik tasarımlar ütopya olarak adlandırılmış, ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru teknolojiye artan gelişmeler hayali olarak adlandırılan tasarımları dahi gerçekleştirme imkanı sunmuştur. Teknolojinin hızlı bir biçimde ilerlediği bu çağda mimarideki organik eğilimler de, değişim göstererek yaşayan yapı fikrini ortaya çıkartmıştır. Genetik alanındaki ilerleme, yapının kodlanarak gelişip büyüeyebilen hatta ihtiyaçlara göre işlev değişikliği yapabilen konut tasarımlarına, henüz gerçekleşmemiş olsa da dijital ortamda varlık kazandırmıştır.

Mimarlık ürünlerinin tasarlanmasında doğaya başvurma sıkça görülen bir yaklaşımdır, üstelik insanın kendisine ve çevresine uzaklaştığı buhranlı dönemlerde bir kaçış noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak tarih boyunca doğa bazen olumlu olarak görülürken bazen de kaçınılması gereken ya da hükmedilmesi gereken bir kavram olarak da ele alınmıştır.

Mimarlık ürünlerinde özgünlük, farklılık arayışları Modern dönem sonrası mimari yaklaşımlarının temelini oluşturmaktadır. Ancak bu bilinçli yaklaşımlarının yanı sıra,

önceden var olan yankı uyandırmış eserlerin kopya edilmesiyle oluşturulan bir mimarlık anlayışı da görülmektedir. Genel olarak başka bir mimari eserin yorumlanması ya da o eserden esinlenme şeklinde oluşturulan projeler kendine özgü bir durum oluşturmadıkça gerçeği yansıtmamaktadır. Başka bir deyişle yalnızca birer kopyadırlar. Görsel medyada yer alan her proje mimari açıdan incelenmeye değer olsa da üzerinden çıkarılacak doğrular ya da yanlışlar ne olursa olsun mimarın süzgecinden geçmelidir.

Burada atlanılmaması gereken bir başka konu da yapıların insan davranışlarına ya da ruh haline bir şekilde etki etmesidir. Uzakdoğu felsefesinden yola çıkarak, yapıların ve eşyaların da ruhu olduğu inancı, kişinin o yapıyla arasında kuracağı duygusal etkiyi ortaya çıkarmaktadır. Günümüz ihtiyaçları ve teknolojisi doğrultusunda doğa kavramının “bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi” olarak nitelendirilen mecazi anlamını dikkate alarak insanın doğal yapısına-doğasına yönelik bir mimariye ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Binaların yalnızca işlev ya da yalnızca biçim unsurlarının dikkate alınarak inşa edilmesi yerine, gelecekte gereksinim duyulabilecek her türlü değişime uyum sağlayabilen esnek, belki de yaşayan bir organizma türünde binalar tasarlanmalıdır.

Günümüze ulaşan ilk eser olma niteliğini taşıyan “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserde Vitruvius bina yapımını ölçülerine kadar vererek standart, genel-geçer bir bina yapım şeklini tarif etmiştir. Vitruvius’un kitabının çevrilmesiyle başlayan, mimaride inşa tekniklerine dair bilgiler ve yapının tarife dayalı olarak yeniden inşasını belirten kitaplar çoğalınca mimaride benzer şekillerde uygulanan yapılar ortaya çıkmıştır. Rönesans döneminde bu kitaptan esinlenerek Alberti, Serlio ve Palladio da benzer nitelikte kitaplar yazarak bina türleri ve inşalarına ilişkin bilgileri vermiştir. 18. yüzyılda de Quincy’nin tip kavramını ortaya atması, Semper ve Laugier’nin mimarlığın kökenini ilkelerin mimarisinde aramasıyla ilk modelin doğadan esinlenerek ve doğadaki malzemeleri kullanarak oluşturduğu fikri ortaya konulmuştur. 18. yüzyılın sonlarına doğru antik kalıntıların gezginlerin dikkatini çekmesi sonucunda doğayla ve topografyayla uyum sağlamış görünen kalıntılar resmedilmiş, romantik eğilimler ve hayalgücü bu resimlerde yer alarak imrenilen görüntüler yaratılmıştır. Geçmişe duyulan özlem ve onu yüceltme durumu sonunda öyle bir hal almıştır ki, o çağın mimarisinde harabe şeklinde yapılar inşa edilmeye başlanmıştır.

Bunun yanı sıra tarihin farklı dönemlerine ait mimari yapılardan imgeler seçilip, bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Romantikler'in resimlerini süsleyen özlemine duydukları doğa, bahçe düzenlemeleri ile yapılı doğal çevre olarak gerçekleştirilmiştir. Japon mimarisinde zaten bir sanat olarak yüzyıllardır geleneğini devam ettiren bu durum, 19. yüzyılda ilk olarak İngiltere'de bahçe düzenlemeleri olarak romantik dönemin etkilerini mimariye taşımıştır.

Antik imgelerin seçilerek binaların cephelerini süslediği dönemde Ledoux, Boulée, Lequee gibi mimarlar yapının işlevini yansıtmaya çalışarak konuşan mimariyi ortaya çıkarmıştır.

Mimari yapının çevresindekilere mesaj vermesi amacı güden bu durum ilkel toplumlarda dahi görülmektedir. Tapınmak için uygun görülen yerlerde bereket tanrıçasının simgelerine benzer şekiller aranması bunu doğrulamaktadır. İbadet yerleri, kamusal alanlar, konutlar dışarıdan bakıldığında tanınabilen özelliklere sahiptir. Ancak bina cephelerini aynı tarzda kaplamak bu farklılıkların hissedilmesini güçleştirir. Bu mimarlara göre mimari yapı dışarıdan bakıldığında işlevini belli etmelidir. Bu devrim niteliğindeki yapılardan sonra 19. yüzyıl yeniden seçmecî bir tavır alarak üslup karmaşasına dönüşen yapılar ortaya çıkmıştır.

Mimari söylemlerde toplumun kurtuluşu için geriye dönük-geçmişe bakan ve ileriye dönük-geleceğe bakan kuramlar geliştirilmiştir. Pugin, Ruskin gibi geçmişin mimarisini ve kentlerini bugünün ortamına geri getirilmesini zorunlu sayanlarla, geleceğin kentini hayal ederek teknolojiyi de yanına alarak yeni bir bakış açısı yaratan fütüristler bu iki farklı eğilimi örneklemektedir. Ortaya çıkan gerçek ise, kimsenin kendi yaşadığı döneminden, kendi çağından memnun olmamasıdır.

Günümüzde teknolojinin olanaklarından yararlanmak gerekmektedir, ancak yüksek katlı binalarda doğa ile bütünleşmek fikrinin yalnızca manzaradan ibaret olduğu, doğayla bütünleşmek için toprağa yakın olmak gerektiği anlaşılmalıdır. Yalnızca ürününü pazarlamak amacıyla bu tür söylemlere başvurmak meta dünyada karşı konulamaz bir gerçektir. Bu mülkiyetlerde yaşamak kişinin kendi iradesindedir, ancak söylemlerin gerçeklik payından uzak olduğunu belirtmek gerekmektedir.

İnsanoğlu doğada var olanı kendi arzusuna göre değiştirmeye başladığı andan itibaren bir üretim sürecine girmiştir. Bu üretimin teknoloji öncesinde doğaya daha



fazla uyum sağladığı düşünülmektedir. Üretimin serileşmesi ve bu duruma bağlı olarak ürünlere kolaylıkla sahip olunabilmesi, hızlı bir tüketim ortamı oluşturmuştur. Tüketim arttıkça bunu talep eden topluma uygun mimari yapılanmalar oluşturulmuştur. Tüketim amacına hizmet eden yapılar genellikle insanı doğal çevreden soyutlamaktadır. Savaşların ya da bilinçli olarak alınan kararların oluşturduğu yıkımlar da şehirlerde bıraktıkları etkilerle doğal ortama zarar verebilmektedir. Doğanın yıkıcı etkileri sonucunda oluşan durumlar ise doğanın teknoloji karşısında bile zaman zaman üstünlüğünü sergilemektedir. Doğadan uzaklaşan mimarinin her zaman olumsuz sonuçlar getirdiğini düşünmemek gerekmektedir. Doğal yaşam koşullarının uymadığı ortamlarda, kendi doğa şartlarını yaratmaya çalışan mimari yaklaşımların da bulunduğu göz önüne alınmalıdır.

Mimarlık eylemine yalnızca yapılı çevrenin düzenlenmesi olarak bakılmamalıdır. Yapılan tüm çalışmalar insanlar içindir. Doğanın, doğal yapısını koruyan çevre anlamını göz önünde bulundurmanın yanısıra bir kimsenin içgüdülerinin hepsi anlamına gelen kişinin doğası da dikkate alınarak mimari tasarımların meydana gelmesi gerekmektedir.

## KAYNAKLAR

- Ana Britannica Ansiklopedisi**, 2000. Cilt:2-8-16, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim**, 1993. Organic Architecture: Conversation with Imre Makovecz by Jeffrey Cook, AIA, Arizona State University, Vol. 5.4., Architectural Design Magazine, Academy Editions, London, 16-19.
- Anonim**, 1993. Organic Architecture: Interview with Imre Makovecz by Nigel Hoffmann, Transforming Art, 1991, No: 5, Sydney, Architectural Design Magazine, Academy Editions, London, 15-16.
- Anonim**, 2000. Herzog&De Meuron, Bordeaux'da Bir Şaraphane, *Domus*, **4**, 114-116.
- Antoniades, C.A.**, 1992. Poetics of Architecture: Theory of Design, John Wiley & Sons, New York.
- Ayverdi, A.**, 1972. Japonya Mimarlığı Mekanı, İTÜ Matbaası, İstanbul.
- Balamir, A.**, 2003. Mimarlık ve Kimlik Temrinleri-II, Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili, *Mimarlık*, **314**, 18-23.
- Baudrillard, J. and Nouvel, J.**, 2011. Tekil Nesnelere, (Çev: Aziz Ufuk Kılıç) YEM Yayın, İstanbul.
- Becchi, A.**, 2009. The Body of The Architect. Flesh, Bones and Forces Between Mechanical and Architectural Theories, *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, Cottbus, May.
- Bletter, H.R.**, 1981. The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 40, No. 1, 20-43.
- Boym, S.**, 2009. Nostaljinin Geleceği, (Çev: Ferit Burak Aydar) Metis Yayınları, İstanbul.
- Brett D.**, 1995. Design Reform and the Laws of Nature, *Design Issues*, Vol. 11, No: 3, 37-49.
- Broadbent, G.**, 1973. Design in Architecture, John Wiley&Sons, London.
- Calvino, I.**, 2002. Görünmez Kentler, (Çev: Işıl Saatçioğlu) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Close, A.J.**, 1969. Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 30, No. 4, 467-486.
- Collingwood, R.G.**, 1999. Doğa Tasarımı, (Çev: Kurtuluş Dinçer) İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

- Conrads, U.**, 1991. 20. Yüzyıl Mimarisi'nde Program ve Manifestolar, (Çev: Sibel Yavuz) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Coşkun, S.B.**, 2009. Kültürel Peyzaj Alanları ve Yöresel Mimarinin Bütünleşik Korunması, Muğla Çomakdağ-Kızılağaç Köyü Örneği, *Mimarist*, **31**, 37-42.
- Curtis, J.R. W.**, 1996. Modern Architecture Since 1900, Phaidon Press, China.
- Çağdaş, G., Gözübüyük, G. ve Ediz, Ö.**, 2006. Mimari Tasarımda Fraktal Kurguya Dayalı Form Üretimi, *Journal of İstanbul Kültür University*, **2**, 1-12.
- Çakır, M. ve Aksoy, M.**, 2005. Mimarlık Genetik İle Buluşunca, *Yapı Dergisi*, **288**, 55-60.
- Çubukçu, U.**, 2008. Konut Tasarımında Anlam Boyutu ve Feng Shui, *Yüksek Lisans Tezi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- de Botton, A.**, 2007. Mutluluğun Mimarisi, (Çev: Banu Tellioglu Altuğ) Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Dostoğlu, N.T.**, 2001. Ütopya, Kent ve Mimarlık Üzerine Düşünceler, *Arredamento Mimarlık*, **5**, 73-76.
- Eflatun**, 1973. Devlet, (Çev: Hüseyin Demirhan) Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- Ergüney, Y.D.**, 2011. Mimarlık Tarihi Yazımı Süreklilik Arayışı ve Zorunlu Çoğulculuk, *Yapı Dergisi*, **358**, 66-69.
- Erten, E.**, 2009. Algıdan Hayalgücüne:"Resimsi" İngiliz Bahçesinde Doğa Algısı ve Kurgusu, *Ankara Mimarlar Odası*, **17**, 37-46.
- Eryıldız, I.D.**, 2003. "Sürdürülebilirlik ve Mimarlık" Dosyasında Ekolojik Mimarlık, *Arredamento Mimarlık*, **100+54**, 71-76.
- Erzen, J.**, 2002. Kopya?, *Arredamento Mimarlık*, **100+44**, 57-60.
- Facilla, F.W.**, 1981. Eleştirel Bir Araç Olarak Mimari Çözümleme, *Yapı Dergisi*, **39**, 24-27.
- Fethi, H.**, 2010. Katılımcı Mimarlık, (Çev: Serpil Özaloğlu) TMMOB, Ankara.
- Fornells, J.**, 2008. Bombolla, *Yapı Dergisi*, **321**, 70-73.
- Göker, S. ve Wilson, C.**, 2001. Frank Lloyd Wright ve Doğa, *XXI Dergisi*, **7**, 76-82.
- Gönen, E.**, 1997. Modern ile Post-modern'e Mimari Bağlamda Bir Bakış, *Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gönen, E.**, 2007. İstanbul Mimari Dokusunda Modern-Sonrası Uygulamalar, *Doktora Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Görgül, E.**, 2011. Sou Fujimoto ile Söyleşi: Geleceğin Yapay Ormanında, *Yapı Dergisi*, **355**, 54-58.
- Gössel, P. and Leuthauser, G.**, 1991. Architecture in the Twentieth Century, Benedikt Taschen, Köln.
- Grady, J.**, 1955. Nature and the Art Nouveau, *The Art Bulletin*, Vol 37, 3, 187-192.
- Gropius, W.**, 1955. Architecture in Japan, *Perspecta*, Vol. 3, 8-21+79-80.

- Güvenç, B.**, 1980. Japon Kültürü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Hasol, D.**, 2005. 2004 Ağa Han Mimarlık Ödülleri, *Yapı Dergisi*, **278**, 45-57.
- Hyman, I. and Trachtenberg, M.**, 1986. Architecture from Prehistory to Post-modernism, Academy Editions, London.
- Jencks, C.**, 1991. The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli Publications, New York.
- Jencks, C.**, 1995. The Architecture of the Jumping Universe, Academy Editions, London.
- Joye, Y.**, 2007. A Tentative Argument For The Inclusion of Nature-Based Forms in Architecture, *PhD. Thesis*, Universiteit Gent, Belgium.
- Karaaslan, M.**, 2001. Yapıtlar Anılar, Karaaslan Mimarlık Ltd. Şti., Ankara.
- Karatani, K.**, 1995. Architecture As Metaphor: Language, Number, Money, MIT Press, Cambridge.
- Khan, H.U.**, 2009. International Style, Taschen, China.
- Kolakowski, M.M.**, 2007. Low-Tech Eco-Movement in Architecture: It's Psychological and Cultural Contexts, *PhD. Thesis*, Technical University of Gdańsk, Poland.
- Korkmaz, K.**, 2001. Kinetik Bir Mimarlığa Doğru, *Ege Mimarlık*, **37**, 8-11.
- Korkmaz, K.**, 2009. Kinetik Mimarlık Üzerine, *Arredamento Mimarlık*, 64-69.
- Korkmaz, T.**, 2001. Mimari Stiller: Bölgeselcilik, *XXI Dergisi*, **7**, 128-135.
- Korkmaz, T.**, 2002. Yaratıcı Bir Eylem Olarak Taklit: Bellekle İmgelem, Keşfetmekle Yaratmak, Silik Anılarla Bilinmezlik Arasında Salınma, *Arredamento Mimarlık*, **100+44**, 63-66.
- Kortan, E.**, 1986. XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Kitabevi, Ankara.
- Kücker, W.**, 1981. Herkesin Anladığı Bir Mimari, Mimar ve Halkın Tutumları Üzerine, *Yapı Dergisi*, **41**, 25-31.
- Laseau, P. and Tice, J.**, 1992. Frank Lloyd Wright Between Principle and Form, Seeking an Understanding of Wright's Architecture, Nostrand Reinhold, New York.
- Llinàs, J. and Sarrà, J.**, 2007. Josep Maria Jujol, Taschen, Köln.
- Meagher, R.**, 1988. Techne, *Perspecta*, **24**, 158-164.
- Minguet, J. M.**, 2010. Low-tech Architecture, Monsa, Barcelona.
- Moussavi, F.**, 2011. Biçim ve Bezeme, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
- Mutlu, B.**, 1996. Mimarlık Tarihi, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, K.**, 2011. Ekstrem Çevre Yapıları, *Yapı Dergisi*, **357**, 64-67.
- Özer, B.**, 1985. Post-Modernizm'e Sınıflandırıcı Bir Bakış, *Yapı Dergisi*, **63**, 26-66.
- Özer, B.**, 1989. Fransız Devrimi ve Mimarisi, *Yapı Dergisi*, **90**, 33-48.
- Özer, B.**, 2009. Kültür Sanat Mimarlık, YEM Yayın, İstanbul.

- Özer, F.**, 1991. Alternatif Mimari: 20.Yüzyıla Özgü Bir Karşı Çıkış, *Tasarım Dergisi*, **01**, 78-87.
- Özmehmet, E.**, 2007. Avrupa’da ve Türkiye’deki Sürdürülebilir Mimarlık Anlayışına Eleştirel Bir Bakış, *Journal of Yaşar University*, *2(7)*, 809-826.
- Pallasmaa, J.**, 2011. Tenin Gözleri, (Çev: Aziz Ufuk Kılıç) YEM Yayın, İstanbul.
- Portoghesi, P.**, 2000. Nature and Architecture, Skira, Milano.
- Ramberg, D.W.**, 1960. Some Aspects of Japanese Architecture, *Perspecta*, **6**, 34-47.
- Rasmussen, S.E.**, 2010. Yaşanan Mimari, (Çev: Ömer Erduran) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rossi, A.**, 2006. Şehrin Mimarisi, (Çev: Nurdan Gürbilek) Kanat Kitap, İstanbul.
- Roth, L. M.**, 2000. Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Sayar, Y.Y. ve Süer, D.**, 2002. Küresel Sermayenin Yeni Tüketim Mekanları Lüks Konut Siteleri, Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi: Mimarlık ve Tüketim, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 39-66.
- Sayın, T.**, 2007. Mimari Tasarım Eğitime Bütüncül Metaforik Bir Yaklaşım, *Doktora Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Schulz, C.N.**, 1984. Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli International Publications, New York.
- Schulz, C.N.**, 1988. Architecture: Meaning and Place, Rizzoli International Publications, New York.
- Scully, Jr. V.**, 1960. Frank Lloyd Wright, George Braziller Inc., New York.
- Selçuk, S.A., ve Sorguç, A.G.**, 2007. Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis’in Etkisi, *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt: 22, No: 2, 451-459.
- Sevinç, A.**, 2005. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri, *Doktora Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Summerson, J.**, 2005. Mimarlığın Klasik Dili, (Çev: Turgut Saner), Homer Kitabevi, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1990, Wright ve Toplumsal Ortamı Üzerine, *Arredamento Mimarlık*, **17**, 100-104.
- Tanyeli, U.**, 2000. Calatrava’ya Türkiye’den Bakmak, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi: Santiago Calatrava, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 9-16.
- Tanyeli, U.**, 2002. Eskimiş Bir Kavramı Yenileme Çağrısı, *Arredamento Mimarlık*, **02**, 61-62.
- Tanyeli, U.**, 2012. Habis Bir Mimarlık Kavramı Olarak Yer, Çarşamba Seminerleri, MSGSÜ, İstanbul.
- Tekeli, D.**, 1980. Mimarlık Nedir?, *Yapı Dergisi*, **41**, 41-44.
- Topçu, H.**, 2005. Kültürel Peyzaj Alanlarının Korunmasında Bütüncül Yaklaşım: Cinque Terre Örneği", *Arredamento Mimarlık*, **100+80**, 120-127.

- Tümer, G.**, 2006. Yapmak, Yıkamak ve Mimarlık, *Mimarlık*, **332**, 40-47.
- Tümer, G.**, 2009. İnsanbiçimci Mimarlık Üzerine Kısa Notlar, *Yapı Dergisi*, **333**, 54-57.
- Vitruvius**, 1998. Mimarlık Üzerine On Kitap, (Çev: Suna Güven) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- Wade, D.**, 2003. Li Doğanın Dinamik Biçimleri, neKitaplar, İstanbul.
- Watkin, D.**, 2011. A History of Western Architecture, Laurence King Publishing, London.
- Yırtıcı, H.**, 2002. Tüketimin Mekansal Örgütlenmesinin İdeolojisi, Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi: Mimarlık ve Tüketim, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 9-38.
- Vidler, A.**, 1986. Architectural Cryptograms: Style and Type in Romantic Historiography, *Perspecta*, **22**, 136-141.
- Yettsi, W.P.**, 1927. Writings on Chinese Architecture, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 50, No:288, 116-131.
- Yılmaz, E.**, 2001. Mimarlık-Teknoloji İlişkisi Üzerine, *Ege Mimarlık*, **37**, 12-14.
- Zevi, B.**, 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, (Çev: H. Demir Divanlıoğlu) Birsen Yayınevi, İstanbul.
- URL-1** <http://www.tdk.gov.tr>. Sözlük Doğa. Erişim 16.03.2012
- URL-2** [www.mimarizm.com](http://www.mimarizm.com) Erişim 16.11.2011
- URL-3** <http://www.aftau.org/site/News2?page=NewsArticle&id=7595>
- URL-4** <http://www.romeartlover.it/Bomarzo.html>
- URL-5** [www.haberciniz.biz.htm](http://www.haberciniz.biz.htm)
- URL-6** <http://htcexperiments.files.wordpress.com/2011/08/landform-gissen.pdf>
- Gissen, D.**, 2008. Architecture's Geographic Turns, Log 12, Anyone Corporation, Newyork. Erişim 26.12.2011
- URL-7** <http://www.guallart.com/projects/denia-mountain> Erişim 26.12.2011
- URL-8** <http://www.guallart.com/projects/hipercatalunya> Erişim 26.12.2011
- URL-9** <http://www.arkitera.com/haber/index/detay/istedigim-bina-yapmaktansa-peyzaj-yaratmak/3826> Erişim 08.10.2011
- URL-10** [www.architecture.week.com](http://www.architecture.week.com)

## ÖZGEÇMİŞ

1985 Kırıkkale doğumludur. İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur. Amasya Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.