



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

MİMARİ KARAKTERLİ İNŞAİ SERAMİK ÇALIŞMALAR

Melike ŞERBET

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

MİMARİ KARAKTERLİ İNŞAİ SERAMİK ÇALIŞMALAR

Melike ŞERBET

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

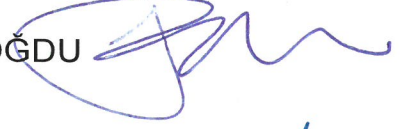
Melike ŞERBET tarafından hazırlanan "Mimari Karakterli İnşai Seramik Çalışmalar" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Seramik Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Dr. Öğr. Üyesi Funda SUSAMOĞLU

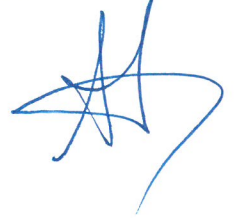


Jüri Üyesi (Danışman) Doç. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Fatih KARAKAYA



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müdürü

MİMARİ KARAKTERLİ İNŞAİ SERAMİK ÇALIŞMALAR

Danışman: Doç. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Yazar: Melike ŞERBET

ÖZ

Sanat eseri ya da herhangi bir obje olsun, en saf haliyle okunduğunda bile seramik, kilin ve ateşin aracılığıyla varlık kazanmıştır ve öyle ki doğadaki toprak halinden bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Malzeme ve araç olmaksızın salt kendi varlığı dahi türlü tinsel iletiler içermektedir.

İnsanoğlunun en eski biçimlendirme etkinliklerinden biri olan mimarlığın zamandaşı sayılabilecek seramik de tıpkı mimarlık gibi yüzyıllardır insani yaratıların etkisinde kalmıştır. Zaman içinde ilk varlığından farklı şeyler iletmeye başlamıştır; yeri gelmiş kült objesi, kap kacak, evi inşa eden kerpiç, teknolojinin en vasıflı materyali olmuş, yeri gelmiş sanatın en kadim malzemesi haline dönüşmüştür. Seramiğin bu üstün ve bitimsiz nitelikleri arasında en tanıdık gelen yüzü ise binalarda zemin döşemesi, iç mekânda dekoratif bir pano, belki bir şöminenin rengârenk mozaik süslemesi olmasıdır. Nitekim seramik zengin repertuarıyla her dönem mimarlığa hizmet etmiştir.

Mimarlık ve seramiğin *arkhe'* de (başlangıç olanda) barındırdığı *tektonik* (yapım, inşa) kodlar, onların aynı dışavurum esaslarına dayandığını işaret etmektedir. Dolayısıyla çalışmanın asıl konusu, seramiği bir yapı malzemesi olarak görmek değil, arkitektonik biçimlerin seramik sanatında yorumlanması üzerinedir. Araştırmanın kazanımı, mimari karakterli öğelerin yarattığı plastik duyarlılıkları, seramik birimlerle inşa ederken deneyimleme olarak önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler; İnşa, yapım, tektonik, arkitektonik, mimari, seramik.

CONSTRUCTIONAL CERAMIC WORKS WITH ARCHITECTURAL CHARACTER

Supervisor: Assoc. Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Author: Melike ŞERBET

ABSTRACT

Whether used to make a piece of art or an ordinary object, ceramic in its purest form finds life through the marriage of clay and fire, and transforms into something entirely different from earth. Its existence alone emits various immaterial messages.

Similar to architecture, one of the oldest form-finding activities of humankind, ceramic art has been at the service of human creation for centuries. Over time, it has been used to transmit different messages. Sometimes it serves as a high quality material for producing cult objects, cookware, mudbricks or technology; while at other times it serves as a valuable material for art. We most often come into contact with the superior and infinite qualities of ceramic when we see it used as flooring material inside buildings, as decorative panels in interior spaces, or as colourful mosaics adorning a fireplace. Indeed, ceramic has always been used in architecture with a rich repertoire.

The *tectonic* (structural, constructional) codes that architecture and ceramics include in their *arche* (origin, beginning) suggest that the two are based on similar expressionist principles. Therefore, the present study does not strive to see ceramic as a structural material, but focuses on the interpretations of architectonic styles in ceramic art. The positive outcome of the study is the experience of plastic sensitivities created by elements with an architectural character when constructing with ceramic units.

Key Words; Construction, structure, tectonic, architectonic, architecture, ceramics.

TEŞEKKÜR

Kıymetli katkılarından dolayı danışmanım Doç. Adile Feyza Özgündoğdu' ya, destekleri için Sn. Can Yetiştiren' e, Mimarlar Odası Ankara Şubesi' ne ve kütüphane çalışanlarına, sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: MİMARİYE İLİŞKİN TANI(M)LAR	3
1.1. “Ev” Kavramı Üzerinden Mimarlık Bilincinin Uyanması	3
1.2. Bilinçli Yaratı Ürünü Olarak Mimarlık	12
2. BÖLÜM: MİMARİ KARAKTERİN BİLEŞENLERİ	23
2.1. Mimarinin Sözcük İnşası ve Kökeni	24
2.2. Biçimlerin Yaşamı	27
2.3. Biçimlendirmede Kütlelerin Dağılımı	35
2.4. Ayakta Duran Malzemeler	39
2.5. Mimarinin Yaşam Boşunları	47
2.6. İşlev Biçimlere Tesir Eder mi?	51
2.7. Yer Kaynaklı Karakteristik Değerler	55
2.8. Sanallık ve Mimarlık	58
3. BÖLÜM: MİMARİ KARAKTERİ SERAMİK İLE DENEYİMLEME	62
3.1. Od, Ocak, Mimarlık ve Seramik	63
3.2. Arkitektonik Seramikler	68
3.3. Kişisel Seramik Çalışmalar	77
3.3.1. Arketip	78
3.3.2. Kurgu	81
3.3.3. Kombinasyon	84
3.3.4. Mağara	86
3.3.5. Ev	88
3.3.6. Fakirhane	91

SONUÇ	92
KAYNAKLAR	94
ETİK BEYANI	101
ORİJİNALLİK RAPORU	102
ORIGINALITY REPORT	103
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	104



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Göçebe-avcı toplulukların barınak tipleri	5
Görsel 2. Tarımsal düzenin ilk temsilcileri olan konut tipleri	5
Görsel 3. Mağara-konut örneği, Les Baux-en-Provence, Fransa	7
Görsel 4. Gordon Matta-Clark, Splitting, Englewood, New Jersey, 1974	10
Görsel 5. Rachel Whiteread, House, Londra, 1983	11
Görsel 6. Lascaux Mağaraları, Pireneler, Fransa	13
Görsel 7. "Vitruvian İnsan", Leonardo da Vinci' nin çizimi	15
Görsel 8. Andre Palladio, Villa La Rotonda, İtalya, 1566-1591	17
Görsel 9. Robert Venturi, Dorik tapınak biçimli köy kulübesi, Maine	19
Görsel 10. Grey Lynn, Embriyolojik Evler, 1998	20
Görsel 11. Monika Sosnowska, 1:1, Venedik, 2007	21
Görsel 12. Örgüler, Gottfried Semper, 1860-1863	24
Görsel 13. Santiago Calatrava, BCE Alanı, Galeri ve Anıt Meydanı Toronto, Canada, 1987	27
Görsel 14. Hacılar Seramiği, Kalkolitik Çağ, M.Ö. 5500-3000	28
Görsel 15. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi, Almanya 1921-1924	29
Görsel 16. Anish Kapoor, Cloud Gate, Chicago, ABD, 2004	30
Görsel 17. Anish Kapoor, Blood Stick, 2008	31
Görsel 18. Alvar Aalto, Demir Ev, kapı kolları tasarımı, Helsinki, 1954	33
Görsel 19. Şekil-Biçim Ayrımı, Francis D.K. Ching	34
Görsel 20. Tadao Ando, Işıklı Kilise, Osaki, Japonya, 1987-1989	35
Görsel 21. Parthenon Tapınağı Kalıntıları, Antik Yunan Akropolü ve Giza Piramitleri, Mısır	37
Görsel 22. Malzeme-Biçim İlişkisi, Rize, Çayeli yayla evleri	39
Görsel 23. Carl Andre, Eşdeğer VIII, Londra, 1966	40
Görsel 24. Carl Andre, The Peace of Münster, Almanya, 1984	41
Görsel 25. Brüt betondan giriş saçağı, Peter Zumthor, 2006	42
Görsel 26. Mario Botta, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi California, ABD, 1995	43
Görsel 27. Joseph Paxton, Crystal Palace, Londra, 1852-1854	45
Görsel 28. Le Corbusier, Villa Savoye, Paris, Fransa, 1929-1931	46

Görsel 29. Armut şekilli fincan, Wedgwood Firması, 1759	46
Görsel 30. Mekân-Kütle İlişkisi, Peter Zumthor, 2006	48
Görsel 31. Carli mağara tapınağı, M.Ö. 1.yüzyıl	
Ajanta Mağaraları, Hindistan	50
Görsel 32. Bruno Munari, Koltuğun İşlev Sorunsalı, 1944	53
Görsel 33. Robert Arneson, Batan Tuğla Tabakları, 1969	54
Görsel 34. Dogonlar' a ait bir ev örneği	56
Görsel 35. Irklar ve mimarlıkları arasındaki benzerlikler, Irving K. Pond	57
Görsel 36. Preston Scott Cohen, Wu evi, California, ABD, 2000	59
Görsel 37. Reims Katedrali, iki boyutlu şapel çizimi, Fransa	60
Görsel 38. Reims Katedrali, gerçekte inşa edilmiş cephesi, Fransa	60
Görsel 39. Türk evinin tipik odasının göçebe çadırıyla kıyaslaması.....	64
Görsel 40. F. Lloyd Wright, Robie Evi, Chicago, Illinois, ABD, 1908	65
Görsel 41. Hacılar Tanrıça figürinleri, Neolitik Çağ, M.Ö. 10000-5500	67
Görsel 42. İsmail Hakkı Oygur, Arkitektonik Form, 1962	68
Görsel 43. Isobel Egan, Treehouse House Folly, 2011.....	69
Görsel 44. Theodor Bogler, Combination Teapot, 1923	70
Görsel 45. Nina Hole, Sasama, Japonya, 2013	71
Görsel 46. Kızılderili evleri, Taos, Yeni Meksika	72
Görsel 47. Mezar objesi, Meksika Nayarit Bölgesi, M.Ö. 200-M.S. 300	73
Görsel 48. Mezar modeli, Çin Doğu Han Hanedanlığı, M.Ö. 25-M.S. 220	73
Görsel 49. Seramik Röliker, Çin Kuzey Song Hanedanlığı, M.S. 999	74
Görsel 50. Lydia Buzio, Skyline Pot, 1982	75
Görsel 51. Antoni Gaudi' nin baca tasarımları, Muğla bacaları	
Rize, Çamlıhemşin baca örneği	76
Görsel 52. Bernard Tschumi, Manhattan Transkripsiyonları, 1976-1981	77
Görsel 53. Micromegas, 2015	79
Görsel 54. Arketip, 2016	79
Görsel 55. Eskiz Çalışmaları, 2014	80
Görsel 56. Kurgu 1, Kurgu 2, Kurgu 3, Kurgu 4, Kurgu 5, 2017	81
Görsel 57. İnşa 4, 2018	82
Görsel 58. Yatay Düzlemler, 2017	83

Görsel 59. Sarsılan İmge (Shaken Image) Sergisi, Pera Müzesi

İstanbul, 2018	83
Görsel 60. Kombinasyon 1, 2019	84
Görsel 61. Kombinasyon 2, 2019	85
Görsel 62. Kombinasyon 3, 2019	85
Görsel 63. Mağara 1, 2019.....	86
Görsel 64. Kuş Evi Tasarımı, Lavi tekniği, 2018	86
Görsel 65. Mağara 2, 2019	87
Görsel 66. Mağara serisinin eskizleri ve model çalışmaları, 2018	87
Görsel 67. Ev 1, 2019	88
Görsel 68. Ev 2, 2019	88
Görsel 69. Ev 3, 2019	89
Görsel 70. Ev 4, 2019	89
Görsel 71. Duvar Çalışması 1, 2019	90
Görsel 72. Duvar Çalışması 2, 2019	90
Görsel 73. Fakirhane, 2019	91

GİRİŞ

Mekân olarak tayin edilen yerin çevre duvarlarını yükselten ve üstüne çatı örten hemen hemen her uygarlık, binalarının karakterini yansıtan nesnelere üretmiştir. Nesnelere yapıldıkları malzeme dizisi muazzamdır, yerli işlevleri çok çeşitlilik gösterir. Ayrıca bağlı buldukları toprakların sembolik diliyle üretilmişlerdir. Mimari imgeleri taşıyan bu nesnelere göz önüne alındığında çoğunun ortak iletisinin neye işaret ettiği merak edilir. Söz gelimi; binalar insanın iç dünyasını çevresiyle somutlaştırıyorsa, bu mimari imgeler neyi tasvir etmektedir (Lebow, 1983). Nitekim zaman içinde seramikten üretilen mimari modeller de diğerleri gibi aynı dünya yaşamının ve yaşam ötesinin ideallerini arayan objeler olmuştur.

İnsana en yakın yaşam birimi olan evler ve diğer yapılar, tarihin seyrinde nice kültürlerin, üslupların, inanışların ya da güzellik arayışlarının somut ürünleri haline dönüşmüştür. Toplumların icat ettiği olgular, mimari karakterli nesnelere aracılığıyla da anlatılarını devam ettirmiştir. Başka bir deyişle, mimari hafızanın görüntüleri olan bu örnekler asırlardır mimarlığın nasıl özümsemediğini ve yorumlandığını göstermektedir.

Araştırmanın asıl konusu olan mimari karakterli seramiklerden evvel mimarlığı tanıyabilmek için çalışmanın ilk bölümünde, mimarlığa ilişkin tanı(m)lar tespiti yapılmıştır. “Ev Kavramı Üzerinden Mimarlık Bilincinin Uyanması” ve “Bilinçli Yaratı Ürünü Olarak Mimarlık” başlıkları altında derlenen bölüm, insanın barınma güdüsünün zaman içinde neye evrildiğine işaret eden öneriler içerir. İlk mimarlık kuramcısı Vitruvius’ un üçlü kategorisini (firmitas, utilitas, venustas) taban formülü olarak kabul eden düşüncelerin mimarlık tanımlarına değinilmiştir.

“Mimari Karakterin Bileşenleri” bölümünde çoğunun seramik sanatına da temas ettiği düşünülen başlıklara yer verilmiştir. Nitekim mimariye etki eden bileşenler, onun imgelerini taşıyan seramik nesnelere de yansımıştır. Başlıkların içeriği hem bağımsız hem de birbirleriyle ilintili olarak sunulmuştur. Esasında mimarlığın sözcük olarak Antikite’ den beri taşıdığı kökensel kodlar, mimarlık ve seramiğin aynı hamurdan beslendiğini söylemektedir; *tektonik ve toprak*.

Mimariye özgü öğelerin seramik form ve yüzeylere yansıyan görüngülerini keşfetmek, en önemlisi de temelde “tekhne” düşüncesi ile hâsıl olan mimarlığın

“inşa etme” dilini seramik vasıtasıyla deneyimlemek, son bölümün içeriğini belirlemektedir. Sunulan çoğu arkitektonik seramikler, döneminin mimari yapılarının kimliğini gösteren mezar objeleri, kutsal emanetlerin saklandığı rölikerler ve günümüz sanat eserleridir. Araştırma konusunu örnekleyen kişisel uygulamalar ise mimarının plastik duyarlılıklarını seramik ile deneyimlemeye çalışan sanatsal yorumlardır.



BÖLÜM 1

MİMARİYE İLİŞKİN TANIMI(LAR)

Mimarlığın bugüne değin, düşünsel ve eylemsel inşa birlikteliğinden oluşan katmanlaşmış bilgiler toplamından *tanımı* ile ilgili ayrıştırmalar iki başlık altında derlenmiştir: Birinci kısımda, insanın doğası gereği 'barınma' eğilimi ile tabiatta hazır bulduğu korunakların dönüşümü noktası, ev kavramı üzerinden incelenerek "mimarlık bilincinin uyanması" na işaret edilir. Mimarlıktan önce mimari bilincin nasıl oluştuğuna dair önerilen bilgiler, mimari tanıları tespit etme safhası olarak nitelendirilebilir.

İkinci kısımda, insanın 'gayeli olarak' yapma eylemi ve beraberinde 'beğeni, hoşagıtme' duyumsamalarının bilinçli olarak işlendiği faaliyetler, "bilinçli yaratı ürünü olarak mimarlık" başlığı altında anlatılır. Önceleri beğeni, güzellik ile ifade edilen kavramlar daha sonradan sanat ve estetik değerlerle bağdaştırılıp, bu kavramlar mimarinin bileşenlerinden biri kabul edilmiştir. Sanat bileşeni, mimarlığın korunak sorunu olmaktan çıkıp teori ve pratikte bilinçli bir yaratım sürecine dönüşmesinde ara yüz olarak kabul edilebilir.

Çalışmanın asıl konusuna giriş niteliği taşıyan bu iki kısım, hem mimarlığı tanımlar hem de mimari karakterin oluşumuna işaret eden bir çeşit üst anlatı niteliği taşımaktadır.

1.1. "Ev" Kavramı Üzerinden Mimarlık Bilincinin Uyanması

Mimarlıktan önce mimarlıkla ilgili bilincin nasıl oluştuğuna dair ipuçlarına bakarak bir sonraki bölüme alt metin oluşturacak bilgilerin önerildiği bu bölümde, mimarlık nedir? sorusuna doğrudan cevap vermeden önce, mimarlığın doğuşuna ilişkin tanımlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

İnsanoğlu hazır korunakları mesken edinmeden evvel korunma içgüdüğü ile yerleştiği 'barınma faaliyetlerini çevreleyen yeri' keşfetmesi sürecine tanıklık eden cümlelere, Keskinöz Bilen' in 'İlk Ev' adlı makalesi evlik yapar.

"İnsanın yerleştiği ilk yer annesinin zihnidir. Ona açılan ilk alan. İçinden girdiği ilk kapı." (Keskinöz Bilen, 2018, s.84).

Anne zihninin, belki de rahminden de evvel, insanın kendine has düş ve tasarılarının ilk şekillenmeye başladığı alan olduğundan söz edilir. Mekânsal olarak bakıldığında ise rahim, insanın gereksinimleriyle büyüyerek elli kat hacmine ulaşabilecek esneklikte yapıya sahiptir. Sağlam duvarıyla içinde yerleşen varlığı, dıştan gelebileceklerle karşı izole eder ve korur. Kordon bağı, tüm ihtiyaçlarını aldığı ve atıklarını geri verdiği kapısı, plasenta ise oksijen alışverişi ile yaşamsal döngüsünü sağlayan penceresidir (Keskinöz Bilin, 2018). Bu, tıpkı bir evdeki temel yaşam mekanizmasını çalıştıran döngüye benzetilebilir.

“Ev” mimari bir ürüne dönüşmeden önce, ilk barınma deneyiminin anne zihni ve bedeniyle başladığından söz edilebilir. Anne bedeninden ayrılan insan, zamanın seyrinde de aslında kendi anlam derinliklerinde taşıdığı hep o ilk korunağını keşfetme ve biçimlendirme güdüsünü düzenlemeye çalışmıştır.

İnsan, dünyaya gelip onu sarmalayan sularla çevrili yarımadasından ayrıldığından beri hep o ilk yerleştiği yeri ve ilk evini arar. İlk ev, yazarın Freud’ tan aktardığı şekilde “okyanussal duygu” olarak ifade edilir (Keskinöz Bilin, 2018).

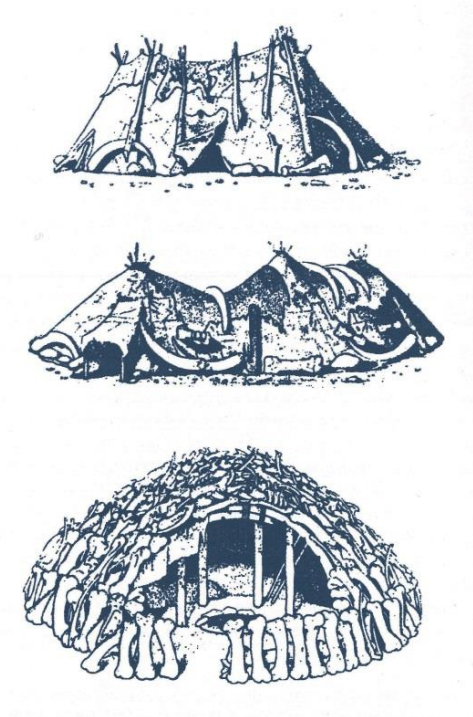
Görüldüğü üzere, ilk evin yapısal bir mekân, coğrafi bir yerden öte okyanussal bir his, bir oluş hali ve anlam kümesi olduğundan bahsedilir. Bu noktada mimarideki şeylerin yaratımından veyahut fiziksel inşadan bahsedilemez; ancak insanın bedeniyle içinde konumlandığı okyanussal hacmin birlikte biyolojik inşasının şiirsel anlatısında bilhassa temel mimari öğeler ve terimler (kapı, pencere, duvar vb.) göze çarpmaktadır.

İnsanın ilk ikame yerinin annesinin zihni ve bedeni olduğundan hareketle okyanussal mekânda deneyimlenen tüm şeyler kümesi, aslında sonradan keşfedip algılanacak, hissedip tasarlanacak, ifade edilecek çevreye evrilecektir.

Mimariye ilişkin tanıları bulmaya yönelik bu saptamalar dolayında “ev” olgusunu insan-bilgi-varlık ekseninde çözümleyen ve devamında “ev”i insan-varlık eşiğinden temellendirerek mekân olarak evin ne olduğu sorusuna yanıt veren Çotuksöken’ in ifadelerine yer verilebilir. Çotuksöken’ e göre, “ev”, temelini insanın varlıksal yapısında bulur; buna paralel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan mekânsal olarak ev ise aslında insanın varoluşuyla birlikte öteden beri toplum, kültür ve tarihin izlerini taşıyan, kendisiyle beraber her türlü varlığa da mesken olan bir buluştur.

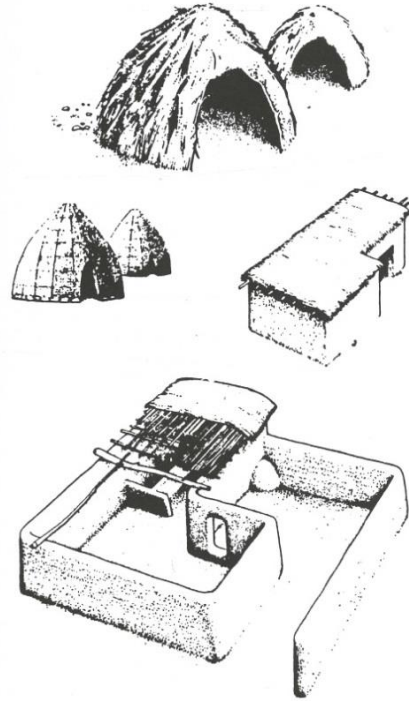
Bilinen haliyle insanın yarattığı bir ürün olan somut ev¹ ise, kökeninde *kalma*, *barınma* anlamlarını içermekte, aynı zamanda insana ilişkin türlü değer yargılarının oluştuğu ve diğer bilgi dallarının (örneğin; mühendislik, mimarlık, sosyoloji, iktisat vb. gibi) da nesneleştiği bir yapı ve işlevler bütünüdür (Çotuksöken, 2009).

İnsanlığın geçirdiği tüm değişim ve dönüşümleri yaşayan ve yaşatan ev, toprağa yerleşmenin, yerleşik düzenin tüm akışını belirleyen bir öge olarak kabul edilebilir (Çotuksöken, 2009). Bu anlamda mimarlığın da temeli sayılabilir.



Görsel 1. Göçebe-avcı toplulukların barınak tipleri. M.Ö. 35000-8000 yılları arası. Sırasıyla; Sibiryaya ve Rusya.

Özer, Bülent. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayın, s. 190.



Görsel 2. Tarımsal düzenin ilk temsilcileri olan konut tipleri. M.Ö. 8000-5000 yılları arası. Sırasıyla; Mısır, İnan, Mezopotamya, Hindistan.

Özer, Bülent. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayın, s. 191.

¹ **Ev**, 17. yy. İstanbul Türkçesi'nde *duracak yer*, *durak*, *mekân*, *hane*, *mesken*, *bark*, *karargâh* gibi anlamlara karşılık gelir. Fransızca'da ise tüm bu sözcükler "mansio" kelime kökenine işaret eder. Tulum, Mertol. (2011). *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 690, 1098

Latince kökenli olan "mansio/o -onis" *durma*, *kalma*, *ikametgâh*; "mansio/manere" *kalmak*, *durmak*, *geceyi geçirmek* anlamlarını içerir.

Alova, Erdal, Kabağağaç, Sina. (1995). *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar, s. 358-359

Nihai olarak, Çotuksöken' in insan-ev ilişkisi üzerinden geliştirdiği söyleminin en çarpıcı ifadesi, “Ev onu biçimlendirmekte, o evi biçimlendirmektedir” (2009, s. 46), cümlesidir-o, dediği insanoğludur-öyle ki bu cümleden yola çıkarak *ev insanı inşa eder, insan da evini inşa² eder* denilebilir.

Erzen ise, “ev” in mimari bir yaratı ürünü olmasından farklı olarak Heidegger' in (2001) ‘bir yere yerleşmek’, ‘bir yerde yaşamak’ olarak ifade ettiği anlamından yola çıkarak bir yeri mesken edinme, ev kavramlarını açıklar (Erzen, 2015).

Ev ya da yaşanan yer, günümüz koşullarında dahi insanların mevcut coğrafyaya uyum sağlayarak ve yeryüzündeki taş, ahşap, kerpiç, deri vb. gibi doğal malzemeleri işleyerek inşa ettikleri yerdir. Kullanılan doğal materyaller tabiata ait olduğu için insan da yeryüzüne bağlı kalır. Kendisine yeryüzünde yer edinmiş olan insan, varlığını da inşa edecektir. Dolayısıyla evin biçimi ve kullanımı da insanın dünyayla kurduğu iletişimin göstergesidir (Erzen, 2015). Dokunma ve görme yoluyla dış dünya ile ilişki kuran insanın, fiziki nesne olarak mekân kavramı da bilinçlenmektedir (Erder, 1971).

İnsan, zihninde bir ev ve yer edinme içgüdüleriyle yeryüzünde yaşayacağı çevreyi biçimlendirmeden evvel, tabiatın kendisi barınma olanakları sağlayan ilk kaynak vazifesi görmüştür. Primitif insanın, gerek doğadaki diğer canlıların barınma faaliyetlerini izlemesi, gerekse yeryüzünde hazır bulduğu korunakları “ev” edinmesi, mimarinin ve karakteristiğinin ilk izlerine de ışık tutar.

Erginbaş' a (1961) göre, çevre olarak addedilen tüm varlıkların bize en yakın olanı içinde bulunduğumuz odadır. Oda da ilk olarak tanıdığımız mimari düzendir. İç mekân denilebilecek bu düzen sadece sınırları olan içi boş bir kutu değil, insan varlığının tüm bileşenlerinin bir uyum içinde birbirine tutunması sağlayan madde ve mananın kristalleşen kompozisyonudur. Çeşitli ihtiyaçlara cevap veren ayrı ayrı odaların bir araya getirdiği bütün ise evdir. Odanın dolayısıyla evin en ilkel şekilleri olan mağara ve ağaç kavuklarında, mekânın ve ihtiyaçların basit olmasına karşın

² **İnşa**, Arapça “neşa” kelimesinden türemiş olup *kurma, koyma, oturtma* anlamlarına karşılık gelir. Yapmak, kurmak, bir nesneyi bir yere oturtmak, yerleştirmek gibi ifadeler “inşa etmek” ile aynıdır. Eyupoğlu, İsmet Zeki. (1995). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar, s. 350

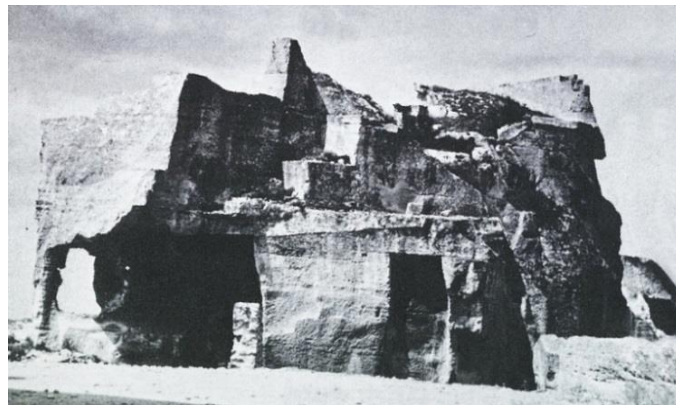
“İnşa etmek” yapmak, kurmak, vücuda getirmek, bina etmek anlamındadır; bir ev inşa etmek, bir bina, gemi inşa etmek aynı zamanda İngilizce’ de *to build, to construct* eylemlerinin de karşılığıdır. Tuğlacı, Pars. (1972). *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Pars Yayınları, s. 1224

temelinde bir mana ve madde birlikteliğinden söz edilebilir. Çünkü doğanın esas karakteri budur.

Erginbaş, buna örnek olarak arı peteklerini, karınca ve kuş yuvalarını gösterir. Tabiatın birer unsuru olan insan ve hayvan arasında benzeşim kurar; karıncalar da toprağın karakterine, ihtiyaç ve hareketlerine uygun ölçüde yer seçerler. Hayatlarını idame edeceği, yiyeceklerini stoklayacağı, cemiyet faaliyetlerini birlikte yürütebileceği, çevre şartlarına korunaklı ve davranışlarına uygun biçimde tertip edilmiş ev vazifesi gören yuvalarını inşa ederler. Karıncaların kendi varlığı ve yuvalarına götürdüğü yiyecek vs. şeyler madde, içgüdüleri ile inşa ettikleri mekânın, ihtiyaç ve ölçek bakımından maddeye uygunluğu ise manadır (Erginbaş, 1961).

Saarinen (1967) de, primitif insanın hazır korunaklara yerleşirken ya da diğer sebeplerle gereksinimleri doğrultusunda yapı yapma eyleminde bulunurken, başlangıçta hayvanlardan daha yetenekli olmadığından bahseder. Saarinen' e göre, insanın ürettiği yapının bir arı kovanının iskeleti kadar beceri dolu olması için bir hayli zaman geçmiştir.

Primitif insan akıl ve bilinci ile kendi oluşumuna yol alırken doğanın verdikleri ile yetinmeyerek, yeni olanaklar yaratmaya çabalamış ve ilerleme kaydetmiştir. Yer edindiği mağara ve ağaç kovuğunu bugünkü ev haline dönüştürmüştür. Mağaranın ev haline dönüşmesi, özünde insanın bir bütün olarak olgunlaşması ile tezahür eden mimari bir gelişme olarak kabul edilebilir (Erginbaş, 1961).



Görsel 3. Mağara-konut örneği, Les Baux-en-Provence, Fransa.

{Arredamento Mimarlık}. (2003/10, Ekim). *Mağara-Mimarlık*. Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 104.

Mağara-ev-mimarlık kavramları arasında biçimsel ve anlamsal bağ kurma doğrultusunda saptanan anlatılar mimarlık bilincinin uyanmasında daha somut bir değerlendirme olarak görülebilir. İzgi' ye göre, mağaranın doğal yapılanması, atalarımızın barınma eğilimiyle algılayıp kullandıkları ilk mekân kurgusudur. Mağaranın biçimlenmesi emeğe dayanmamış, inşa edilmemiş, dış çevreyle arasında sınırları olan bir hacim ya da hazır boşluktur (İzgi, 1999).

İnsanın yaşadığı ve varlığını bir bütün hissettiği yeri sahiplenmesi, onu elinde tutmak için yüklendiği sorumluluk ve direnme, savaşıma çabaları mülkiyet kavramının da başlangıcı kabul edilebilir. Mağara mekânıyla temelleri atılan tüm bu değerler ilişkisine diğer bir katkı da, yaşanan yerin yüzeylerine yaşam serüvenini anlatan belgesel niteliğinde simgesel resimler yapılmasıdır. Dolayısıyla henüz yapı teknolojisini deneyimlememiş insanın bu denli bilgi birikimini iletme ve yayma arzusuna sanatın dili aracı olmuştur (İzgi, 1999). İnsanın bu girişimleri henüz güzeli gayeli olarak yapma eğilimi değildir ancak; en arî içgüdüleriyle yaptığı bu hamleler ve arkasından gelen tüm gelişmeler sanat için bir basamak olmuştur denilebilir. En eski kemik, taş oymalar, heykeller, süs örnekleri, türlü maksatlar için biçimlendirilen kilden objeler, avlanmalarda uğur getirmesi için yaşanan yere yapılan duvar resimleri, başta sanatsal etkinlikler olarak düşünülmemiştir. Bunlar insanın hayatı, istek ve arzularını, korkularını ifade eden şuuraltı ilerlemelerdir (Saarinen, Çev. Gökdoğan, 1967).

İnsanın çevreyle devinen ilişkisinde, artık doğada hazır olana yerleşmek yerine doğayı da denetleyerek, fiziksel ve tinsel gücünü, bilgisini yapay mekânlar düzenlemek için kullanmaya başlaması beraberinde inşa etme düşüncesini de yapılandırmıştır.

Mimarlığın Başvuru Kitapları adlı eserde, ilk binaların korunma ve besin depolama amaçlı yapıldığından bahsedilmektedir. Aynı zamanda o dönem insanları mezarlar ve törensel anıtlar da yapmıştır. Bunlar, taşlardan kabaca oluşturulan çemberler ve yukarıya doğru yükselen megalit sıralar şeklinde inşa edilmiştir. Bu mimari ürünlerden Carnac menhirleri (dikilitaşları) halen varlığını sürdürmektedir. Anıtların yapılış amacı tam olarak bilinmemekle beraber, insanoğlunun doğayı büyük ölçekte değiştirmek ve geriye iz bırakmak için imgeler yaratma çabasına girdiğini göstermektedir (Borden vd., 2009).

İnsanın korunma, sığınma gibi içsel dürtülerinin yanında, doğayla olan ilişkisinde korku, çekinme, umut, hoşnutluk gibi spiritüel ve dini gereksinimleri uyandıran duygularının zamanla su yüzeyine çıkması durumu, mimarideki ilk tasarımların da oluşmasına kaynaklık etmiştir.

İlkel insanlar kötü ve iyi ruhlarla olan münasebetini güvende tutmak ve onları memnun edebilmek için türlü girişimde bulunmuştur. Ruhları-iyi veya kötü olsun- uygun bir şekilde etki altında bırakmak için tahtayı veya taşı sembolik şekillerde yontmuş, sonrasında da bu ruhlara adakların konacağı altarlara (sunakları) inşa etmiştir. Tapınma için ibadet dansları yapmış ve şarkılar söylemiştir. İnsan, en eski zamanlardan beri Tanrılara iyi niyetini göstermek için her zaman gayret etmiştir (Saarinen, Çev. Gökdoğan, 1967).

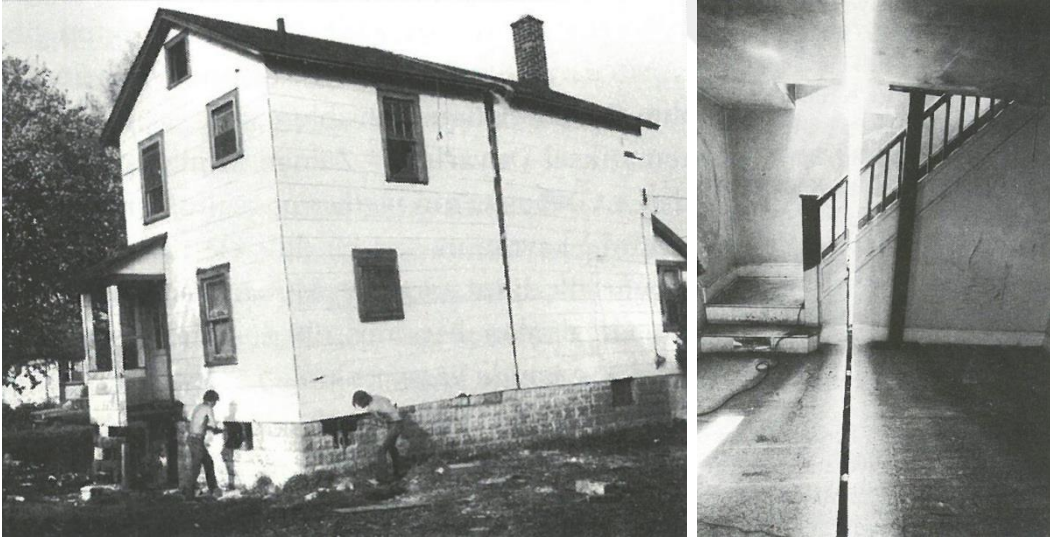
Erzen' in anlatımına göre, mimarlığın arketipi olarak değerlendirilen yapılar iyi bir hasattan sonra tanrılardan af dilemek ve teşekkür etmek için tasarlanmıştır. Erzen' in, Hersey' den (1988) aktardığı gibi mimarlığa ilişkin ilk üretimlerin *kurban adamak* fikriyle bina edilmesi ve buna örnek olarak antik tapınaklardaki kurban imgelerinin olduğu süslemeler, Erzen' in baştaki arketip savını desteklemektedir. Ayrıca tapınak, mezar ve altarlara, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi değinen yazar, mimariyle ilgili tüm biçimler ve bunların kullanılması, peşi sıra gelen topluluk için de günümüz izleyicileri için de düşün ve kavrayışlarında sıçramaları sağlayan estetik unsurlar içerdiğine işaret etmektedir (Erzen, 2015).

İnsan, doğuştan getirdiği “yer”leşme, “ev”leşme hissi ile dünyaya gelmiş, barınma içgüdüleriyle çevresini kaynak edinmiştir. Çevre ihtiyaçları doğurmuş, ihtiyaçların belirmesi insanda zamanla istekler ve emeller uyandırmıştır. Bu amaçlar bilinçte güdülere tesir etmiş, güdülerden kararlar oluşmuş, karar verme de eyleme dönüşmüştür. Bu etkinlikler tekrar çevreye yönelip, çevreyi değiştirmiştir. Değişen çevre yeni ihtiyaçları doğurmuş, yeni ihtiyaçlar da yeni bilinci oluşturmuştur. Bu döngü içinde, çevre insanın ihtiyaçlarını biçimlendirirken, bir yandan da ihtiyaçların karşılanması için gerekli koşulları sağlamıştır (Kukul, Der. Pultar, 1979).

İnsanın çevresini biçimlendirme seyrinde yaşadığı bu etkileşimli serüven, insana en tanıdık mimarlık yaratısı olan evini de estetik değerleri temel alarak inşa etme konusunu gündeme getirmiştir. Evin ve dolayısıyla diğer mimarlık ürünlerinin de ‘sanat’ bileşeni göz önünde bulundurularak tanzim edilmesi “ev kavramı üzerinden

mimarlık bilincinin uyanması” bölümünü takiben anlatılacaktır. Ondan evvel “ev” kavramına günümüze yakın bir pencereden bakılacak olursa ve doğrudan *sanatın konusu olarak ev* incelenirse, modern dönemin nesnesi haline dönüşen ‘makine ev’ olgusunu tartışan söylemlere yer verilebilir.

Talu’ ya (2012) göre, modernleşmenin ev tasarımı ile ilgili tüm etkinlikleri beraberinde hesap edilemeyen psikolojik sıkıntıları da doğurmuştur. Ev modernize edildikçe, nesnelleştikçe ve teşhir edildikçe (dergiler ve film sahneleri aracılığıyla) aslında bir o kadar ulaşılmaz, inşa edilemez ve umutsuzca arzulanan bir nesne haline dönüşmüştür. Evin endüstri temelli bir meta olarak başkalaşması, tatmin olamayan arzulanışı “yer” kavramına ilişkin zihinsel evsizlik, nostalji, melankoli gibi duygu durumlarını tetiklemiştir. Ev, hayalleri barındıran bir yer iken, hayalleri kurulan ulaşılamaz bir nesneye dönüşmüştür. Yazarın bu konuya ilişkin tespitlerini sanatın toplumsal boyutu, kavramsal sanat gibi aktarımlara dâhil olan Amerikalı sanatçı Gordon Matta-Clark’ ın çalışmalarıyla örneklemek yerinde olacaktır.



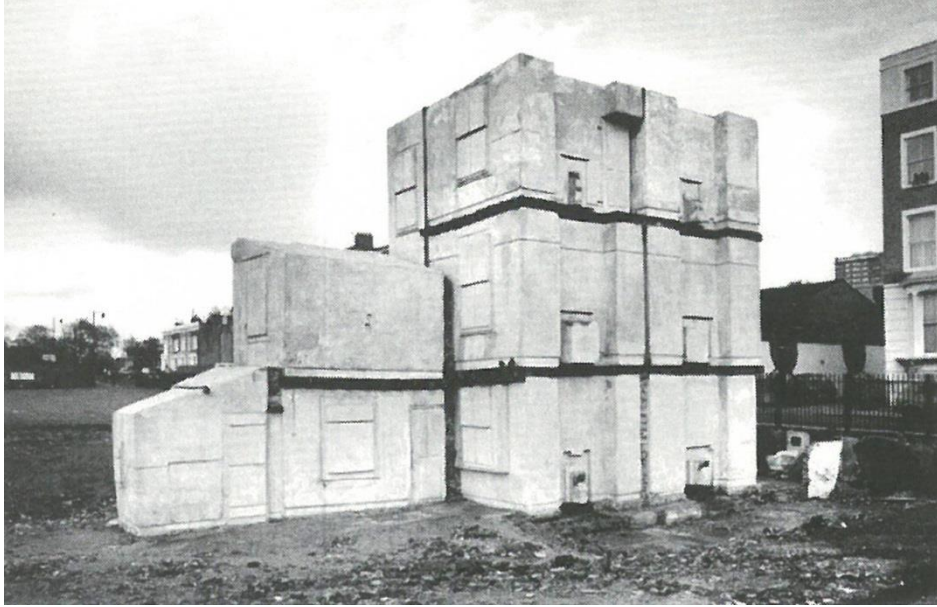
Görsel 4. Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), Englewood, New Jersey, 1974.

Altınııldız Artun, Nur, Ojalvo, Roysi. (2012). *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 100-101.

Sanatçının New Jersey’ deki bir banliyö evini keskin dikey çizgiyle ortadan ikiye ayırması, dramatik ve tekinsiz bir ruh halini uyandırır. Bir yarı ve çatlak, ancak bu şekilde modern bir evin duygusal boyutunu ve insanın kontrolsüz iç çalkantılarını gözler önüne serebilir. Özellikle Matta Clark’ ın çalışmaları, nesneye ya da sonuç

ürüne odaklı bir sanatsal üretim değildir. Ayrıca zanaatı benimseyen ve süreci işleyen bir tavrı vardır. Sanatçı, modern evin ve sanatın içeriğinden kopuk, alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesini eleştirir (Talu, 2012).

Mimarlığın ürünü bitmiş, tam, bütün dolayısıyla kapanmış bir nesnedir; ancak içi boştur, yani böyle temsil edilir. Ancak bu bitmiş nesneye yaşayanların ve başka şeylerin eklenmesi; bir anlamda kapanmış olanın açılması, içi boş olanın da dolması demektir. Beraberinde de evin içinde barınanların eşyaları, izleri, kirleri ve gizemli hikâyeleriyle bozulan mimarlığın doluluk-boşluk bağlamı, mevcut nesne ile çatışmasına yol açmıştır (Altınıyıldız Artun, 2012). Hazır bulduğu yapıları sanata dönüştüren Matta-Clark gibi yine mimarlık ve ev kavramını ters yüz eden diğer bir sanatçı olarak Rachel Whiteread gösterilebilir.



Görsel 5. Rachel Whiteread, House (Ev), Londra, 1983.

Altınıyıldız Artun, Nur, Ojalvo, Roysi. (2012). *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 146.

Sanatçı, sıradan nesnelerin kalıplarını çıkararak evin boş hacimlerini dolu ünitelere çevirdiği negatif nesnelere üretmiştir. Bu nesnelere, dolu olduğu için kimseyi ikamet ettirmeyen işlevsiz biçimlerdir. Ayrıca aşına olunan evin böyle bir görüntüye bürünmesi bilinmeyen yabancı bir durumdur. Whiteread bu çalışmasında, evin dışarıya açılan cephesini yok etmiş, içeride kalması gerekeni dışarıya vurmuştur.

Böylece, evin artık var olmayan yaşanmış zamandan arda kalan izlerini de bu dolu biçimler ile teşhir etmiştir. Evin tüm hikâyesi artık bu yüzeylerden okunmaktadır (Altınıyıldız Artun, 2012).

1.2. Bilinçli Yaratı Ürünü Olarak Mimarlık

İnsanoğlunun korunma içgüdüsüyle uyanmaya başlayan “ev” leşme eğilimi, hangi şey ile bilinç düzeyine ulaşarak mimariyi ve karakterini gerçekleştirmiştir. Doğru bileşenlerle inşa edilen bilhassa hislere seslenen güzel bina yapma edinimi *bilinçli yaratı ürünü olarak mimarlığın ve onun karakter iskeletinin* şekillenmesinde ilk izlek olarak düşünülebilir.

Kuban’ a göre, yapı yapma eylemi ile mimarlığın nitelik yönünden benzerliği, birinin diğerinin doğal devamı olması veya farklı derinliklerde tanımlanan etkinlikler olması olarak kabul edilmektedir. Yani mimarlık, daha bilinçlenmiş bir yapıcılıktır da denebilir. Ancak bu bilinçlenmiş yapıcılık, bireysel yaratmayı aşan dolayısıyla uzun bir tarihi gelişmenin ve toplumsal beğenin sonucudur (Kuban, 2016).

Mimarlıkla ilgili tanımların en bilinenleri “mimarlık, insan gereksinimlerini karşılayan mekân yaratma sanatıdır” (M. İncoğlu, N. İncoğlu, 2004, s. 17) şeklinde olanlarıdır. Ancak bugüne baktığımızda bu tür tanımlamalar, mimarlığın ne olduğuna yeterli karşılık veremeyebilir. Mimarlık, barınma, inşa etme, tasarım ve çevre düzenleme olgularının ötesinde düşünsel alanları da içine alır. Mimarlıkla ilgili bilgi ve kuram üreten tartışmalar da mimarlığın kapsamındadır. Çağımızda ütöplastlerin gerçekleşmesini beklemeden hayallerinde inşa ettikleri ürünler ya da bilgisayar desteği ile tasarlanmış sanal çalışmalar da mimarlık yaratıları olabilir (M. İncoğlu, N. İncoğlu, 2004).

Mimarlığın tanımına dair kesin hudutlar koyulamayan bir olgu olduğu bilgisini veren cümlelerin akabinde mimarının salt barınma ya da yapı yapma eyleminden ayrılan noktasına varılır. Özünü tabiattan alan ve insan aklıyla bütünleşen bilinçli bir güzel yaratma gayesi, teknik birikimi ve iletişim halinde olduğu birçok beşeri ilimler ve düşünsel, eylemsel tüm şeyler üretimi mimariyi bilinenin ötesinde bir kavrama dönüştürür.

Batuman’ ın anlatımına göre, mimarlığın ortaya çıkışı, insanoğlunun barınma güdüsüyle çevresini düzenlemesi ile başlamıştır. Primitif insanın kaynaklık ettiği

gündelik pratikler aracılığıyla ilişkilendirilen üç öge vurgulanır. İlk önceleri doğada hazır bulunan hacimlerin mekân olarak tayin edilmesi ile *kullanışlılıktan*, sonradan ayakta duran binaların inşa edilmesi ile gündeme gelen *dayanıklılık* faktöründen söz edilir. Öte yandan Paleolitik mağara resimleri tanık gösterilerek, insanın en eski çağlardan beri yaşadığı yeri *güzelleştirme* kaygısından bahsedilir. Mekânın kendisi salt barınmanın ötesinde anlamların, simgelerin taşıyıcısı olarak da üretilmiştir (Batuman, 2012). Dolayısıyla mimarlığın sanatla olan ilişkisi, mimariyi tanıma ve tanımlama ölçütü gibi değerlendirilebilir. Tarih öncesinden bugüne ulaşmış, yeryüzünün en ünlü kült ve mağara konut alanını barındıran Lascaux Mağaraları yazarın konuya ilişkin söylemi ile örtüşen örnekleri içermektedir.



Görsel 6. Lascaux Mağaraları, Pireneler, Fransa.

{Arredamento Mimarlık}. (2003/10, Ekim). *Mağara-Mimarlık*. Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 106.

Dayanıklılık, kullanışlılık ve güzellik; bunlar esasında Vitruvius temelli, mimarlığın tanımına dair bir üçlemedir ve her ne kadar günümüzde mimarlığın değişen dinamikleri ile geçerliliği tartışılsa da mimarlık üzerine türlü kuram üretenlerin esinlendiği ya da bilgiye ulaşırken aksiyon aldığı hareket noktası niteliğindedir.

M.Ö. 90-20 yıllarında yaşadığı bilinen Romalı mimar ve kuramcı Vitruvius' un on bölümden oluşan yapıtı *De Architectura*' da mimarlık üç öge ile tanımlanır:

[...] Bunların hepsi, dayanıklılık, uygunluk ve güzelliğe gereken önemi vererek yapılmalıdır. Dayanıklılık, temellerin sağlam zemine kadar indirilerek malzemelerin akılcıca ve cömertçe seçilmesi ile sağlanacaktır; uygunluk, bölümlerin düzenlemesi kusursuz olduğunda, kullanımda hiçbir engel çıkmadığında ve her yapının türüne uygun doğru cepheler açıldığında sağlanır; güzellik ise yapının görünümünün hoş ve zevkli olmasına, öğelerinin de doğru bakışım ilkelerine göre orantılı olmalarına dayanır (Vitruvius, Çev. Güven, 1990, s. 11-12).

Vitruvius' un üç temel gerekliliği, öteden beri yaşanan toplumsal, kültürel, teknolojik ve entelektüel ilerlemelere karşın, bugün dahi geçerliliğini yitirmemiştir. Kuramcılar, bu gerekliliklerle ilgili değerlendirme ve yorumlarda bulunmuşlar, aynı kavramların dönemine göre söylemlerini değiştirmişlerdir. Dayanıklılık yerine, teknik ya da sağlamlık; uygunluk yerine işlev/fonksiyon; güzellik yerine estetik, artistik ifadeleri kullanılmıştır (Onat, 2006). Onat, herkesin anlayacağı bir dilden şiirle de üç ilkenin gerekliliğini şöyle örneklemiştir:

Bir evimiz olacak sevgilim

Küçük ama **kullanışlı**

Birlikte yaşayacağımız

Güven içinde ve korkusuz

Ama her şeyden önce

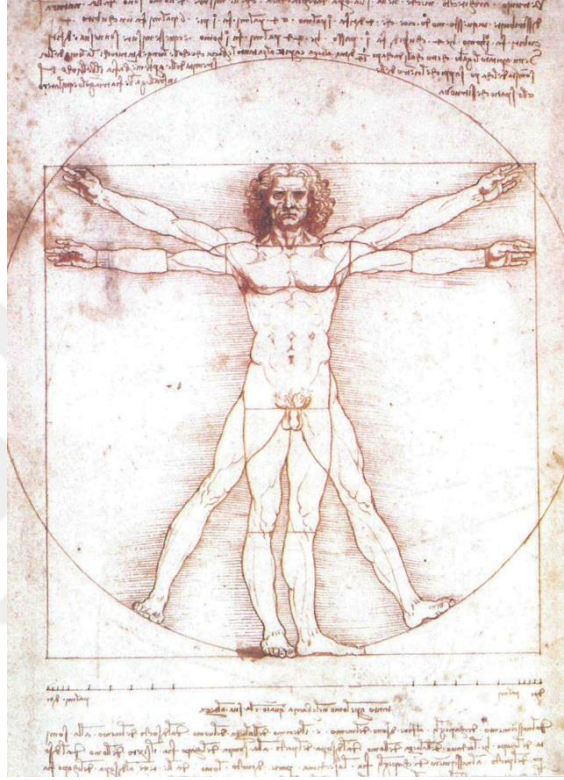
Aşkımız gibi

Güzel mi **güzel** (Onat, 2006).

Vitruvius' un mimarlık üzerine bilgi üreten ilk kuramcı olarak kabul edilmesi bağlamından yola çıkarak, araştırmanın bu bölümünden itibaren Vitruviuscu ilkelerin orijinal dilindeki ifadelerine de yer verilecektir. Bu ilkelerden *güzellik* kavramının sanatla örtüşen çoğu zaman estetik üzerinden anlatımlarıyla, yapı tasarımının ve inşa etkinliklerinin “mimari” olabilmesi için sanatın göz ardı edilemez bir unsur olduğuna değinilecektir.

Masiero' ya göre, Vitruvius Pollione, mimarlığa adadığı metni oluştururken hareket noktasını stoacı kültürden almıştır. Mimarlığın doğuşu örneği, Roma düzenlerinin ölçü araştırmaları ve evrenin tüm armonisinin bir çember ve kare içine yerleştirilen insan figürüyle ilişkilendirilmesi (Görsel 7.) Vitruvius' un kitabında anlatılan döneminin en çarpıcı kuramsal söylemleridir. Estetik bir bakış açısından da yine bu Vitruviuscu üç ayak; **firmitas**, **utilitas** ve **venustas** tanımlaması temel kabul edilir.

Mimarlık, kalıcılık kurallarını; *firmitas*, fayda kurallarını; *utilitas*, güzellik kurallarını; *venustas* ile tamamlayan bir sanattır. Bu sanatın işlevsel kuralları ve fizik yasaları, güzellik ile temasta bulunduğu sürece doğru işlemektedir (Masiero, 2006). Vitruvius, ruhani bir güzelliği anlatan terim yerine nesnel bir güzellik anlamı veren *venustas* sözcüğünü tercih etmiştir.



Görsel 7. Uyumun anatomik betimlemesi "Vitruvian İnsan", Leonardo da Vinci' nin çizimi.

Kortan, Enis. (2012). *Hümanist Bir Mimarlığa Doğru*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Masiero da Vitruvius gibi mimarlığın ne olduğunu, biçimsel güzellikle işlevsel güzelliğin dengesinde aramıştır; mimarlık, amacına uygun olması için gözü tatmin etmeli ve doğa yasalarına mecbur olduğundan nesnel olmalıdır (Masiero, 2006).

Çakın' a (1990) göre mimarlık, salt bir bilim ya da güzel sanat değildir. Aksine, mimarlığın bir yandan güzel sanatlar ve insan-toplum bilimleri ile ilişkili olması, bir yandan da teknik ve uygulamalı alanlarla olan münasebeti sebebiyle, bütününde çok yönlü bir sorun çözme ve evre düzenleme etkinliğine sahiptir.

Sebestyen de Mimarlık Estetiği adlı makalesinin başında, estetiği Vitruvius' un ünlü sıralamasının aynı ilkeleri temellendirmiştir. Yazar, Vitruvius' u, Rönesans döneminde Palladio' nun, Modernizm' de dönemin öncülerinden Le Corbusier' in, 1960-2000 yıllarında Zevi, Venturi, Jencks ve Eisenman gibi mimar ya da mimar olmayan kuramcılarının izlediğini söyler (Sebestyen, Çev. Gökteke, 2005). Nitekim zaman içinde ilave olanlar, mimarlık üzerine fikir üretenler ilk veriyi Vitruvius' un ilkelerinden kaynak almış denebilir. Özer' e (2004) göre, yine kuramcı bir döneme Rönensans' a bakıldığında, mimariyi oluşturan üç asal nitelik, dönemin Palladio ve Alberti gibi kuramcıları tarafından bir çıkış noktası olarak benimsenmiştir.

Vitruvius ve Palladio arasındaki ilişkiye dikkat çekmek için, Tümer' in Ve Mimarlık adlı kitabının "Goethe ve Mimarlık" bölümünde değindiği ve Goethe' nin İtalya Seyahati notlarından aktardığı "Vitruvius" ile ilgili kısımlara değinmek yerinde olacaktır. Tümer, bu edebi anlatıdan mimariye dair okuma yaparken, Goethe' nin Vitruvius' un eserini (De Architectura' yı) bilgi edinmekten ziyade bir dua kitabı gibi kendinden geçme ya da bir tür meditasyon halini deneyimlemek için okuduğunu öğrenir. Böylece Tümer, Goethe' nin mimarlığın ustası sayılabilecek Vitruvius ile sadece akıl yoluyla değil, gönül yoluyla da bağ kurduğu çıkarımına varır. Goethe' nin asıl hayranlık duyduğu mimar, hem kuramları hem de uygulamalarıyla Palladio' dur ve Vitruvius' u Palladio' nun ustası olduğu için okumuştur. Ayrıca Goethe, De Architectura' yı okuma nedenlerinden birini de "Palladio teorilerinde tamamen Vitruvius' a dayandığı için" (Goethe, Çev. Göknül, 1922, s. 137, Akt. Tümer, 2004, s. 124) cümlesi ile açıklamıştır. Sonuç olarak, eserde üç ilkenin Palladio tarafından temel alındığına doğrudan ışık tutacak cümlelere rastlanılamaz; ancak Vitruvius' un mimarlıkla ilgili söylemlerinde diğer kuramcılara öncülük ettiği kabul edilebilir.

Goethe' nin aynı notlarında detaylıca anlattığı ve hayranlık duyduğu Villa Rotonda, İtalyan Mimar Palladio' ya ait bir yapıdır. Ayrıca Goethe, La Rotonda' yı bizzat ziyareti sonucunda, yapının her cephesinin ayrı güzellikte ve zengin bir manzaraya sahip olduğuna ve bir mabet gibi ululuk simgesi olarak görüldüğüne değinmiştir (Akt. Tümer, 2004). Villa Almerico Capra adıyla da bilinen yapı, "Palladyen Villa" nın evrensel bir ikon olmasına rağmen bir kır malikânesi olarak tasarlanmıştır. Villa Rotonda daha çok tapınak-villa olarak, gelişmiş bir düzen ve uyumu yansıtan bir soyutlamadır. Platon evreninin temelleriyle ilişkilendirilebilecek bir küp ve küre gibi asal katı biçimlerden oluşan hacme sahiptir (Beltramini, Çev. Yıldırım, 2010).



Görsel 8. Andrea Palladio, Villa La Rotonda, Vicenza, İtalya, 1566-1591 yılları arası.

Beltramini, Guido, Padoan, Antonio. (2010). *Mimar Sinan İstanbul' da Palladio' yu Ağırılıyor*. Ahmet Fethi Yıldırım (Çev.). İstanbul: MSGSÜ, Mimar Sinan Araştırma Merkezi, s. 65.

Tümer, kitabının bu bölümünde, Goethe' nin Wilhelm Meisters' in Seyahat Yılları adlı yapıtından da bahsetmektedir. Bu eserin Vitruvius' un üçlü kategorisini temel alan bir eğitim ütopyası olabileceği varsayımında bulunur. Çünkü Goethe' nin eğitim alanında izlediği “yararlıdan yola çıkarak, doğrudan geçip güzele ulaşmak” (2004, s. 131) ilkesi, Vitruvius' un mimarlık tanımından referans alınmış gibidir.

Alberti de Palladio gibi, Antik Çağ' ın Vitruvius' unu ve teorilerini tekrar ele alarak, gerek mimarlığın başlangıcına dair fikirlerini beyan etmiş gerekse Vitruviuscu ilkelerin bugüne daha yakın terimlerini kullanma olanağını sağlamıştır.

Alberti' ye göre, insan başlangıcından beri tehlikelerden uzak bir yer arayışında bulunmuştur. Uygun yerini bulduğunda da orada kalmış ve orayı kendine mülk edinmiştir. Her ihtiyaca göre işlevi farklı yerler tanzim edilmiştir; uyuma yeri ile ateş yakılan yer birbirinden farklıdır. İlkin, doğa koşullarından korunmak için üstü kapalı yer seçilmiş, sonrasında çatı ile birlikte yan duvarlar inşa edilmiştir. Duvarlara geçiş imkânı veren pencereler açılmıştır. Bu boşluklarla hava ve ışık dolaşımı sağlanmış, içerideki nem mekândan tahliye edilmiştir. Alberti, yapının en ilkel düzenlenmesini tanımlarken, mimarlığın nesnesini altı kısma ayırdığına işaret

etmiştir; çevre, hava, parsel, duvar, çatı ve açıklık. Buradan da üç temel ilke türer: her parça kullanıma uygun olmalı, katı ve parçalanamaz nitelikte dayanıklı ve gözü hoşnut edecek kadar uyumlu olmalıdır (Masiero, 2006). Nitekim ilkelerde değişiklik yapılsa da hep aynı Vitruviuscu kategori; *firmitas, utilitas, venustas* ile karşılaşılır.

Rönesans döneminde Vitruvius' tan farklı olarak, ilkelerin dile çevirileriyle birlikte öncelikli olanın sıralamasında da değişikliğe gidilmiştir; utilitas (kullanışlılık) ögesi başa getirilip tüm ilkeler, İtalyanca diline *comodita-perpetuita-bellezza* (kullanışlılık, dayanıklılık, güzellik) olarak çevrilmiştir. Vitruvius' un utilitas kavramı ile İtalyan Rönesansı' nın comodita kelimesi bugünün anlayışında 'işlev' ya da 'fonksiyon' olarak adlandırılır. Günümüzde yapılan biçimsel yorumlama farklarına karşın, özellikle modern mimari söz konusu olduğunda bu öge ön plana çekilmiştir. Yine günümüzün anlayışında diğer öğeler sırasıyla 'strüktür+konstrüksiyon' ve üçüncü güzellik bileşeni ise genel bir görüşle 'sanatsal değer' ile ilişkilendirilmiştir. Nihai olarak kökleri Antikite' ye kadar uzanan bu mimarlık ilkelerinin şöyle bir çağdaş denklemi oluşturduğu varsayılır (Özer, 2004).

Mimari = Fonksiyon + (Strüktür + Konstrüksiyon) + *Sanatsal Değer*

Mimarinin yapı yapma eyleminden ayrılma noktası sonuncu bileşenle, yani sanatsal değer faktörüyle belirlenir.

Dönemin Rus Mimarlarından Novikov bir dergi (Le Courier, 1976) için hazırladığı yazısında teknoloji ve bilim bileşenlerinin değeri ne olursa olsun tek başına mimarlık sorununu çözemeyeceğine ve sanat değerinden eksik kalan sürecin olumlu bir sonucu olmayacağına değinir ve Novikov, mimari denklemini:

Mimari = (Bilim + Teknoloji) x *Sanat* olarak formüle eder (Özer, 2004).

Özer' e göre, işlevsel faydayı önemseyen bir ülkeden sanat faktörü lehine böyle bir yorum yapılması ve mimarinin sanatla formüle edilmesi son derece ilginç bir durumdur. Bileşenleri toplamak yerine çarpma yoluna gidilmesiyle de sanat ile birlikte diğerlerinden herhangi biri ihmal edildiğinde, sonucun 'mimari' olabilmesinin mümkün olmadığına işaret edilir. Özer bundan örnekle, baştaki denklemini revize eder ve yazın olarak da en çağdaş ve kapsamlı mimarlık tanımını yapar:

Mimari = Fonksiyon x (Strüktür x Konstrüksiyon) x *Sanatsal Değer*

Mimarlık, “belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkânları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisi” dir (Özer, 2004, s. 180). Bu tanımda, mimarlığın dayandığı alt ve üst sınırlar açıkça belirtilmiştir; en asgari düzeyde mekân birimlerinden, en büyük ölçeğe kadar ulaşacak uzay düzenlemelerine kadar, bu alanda yapılacak her çeşit faaliyet mimarlık tanımına dâhil edilmiştir.

Mimarlığın tanım denklemdeki bileşenlerin ister yeri değiştirilsin, isterse denklem başka bir formüle dönüştürülsün, dönemin koşullarına paralel olarak mimarlıkta yaratıcı ve yeni fikirler hep üretilegelmiştir.

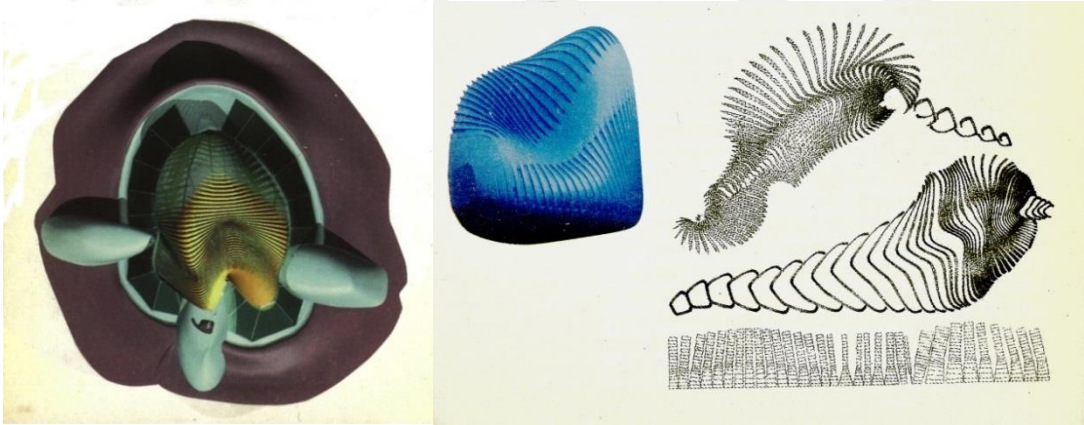
Geçen yüzyılda evrenselliğin mimarlıkla kurduğu ilişki, modern dönemden farklı bir tanım biçimini meydana getirmiştir. Mimarlık alanında postmodernist yaklaşımın temellerini atan Venturi’ ye göre, Vitruvius kaynaklı unsurların modern karşılığı olan ‘sağlamlık, yararlılık ve güzellik’ söylemleri, bugünün güncel dilinde ‘strüktür, program ve ifade’ olarak değerlendirilebilir. Ayrıca günümüzde “ifade” nin içeriği, sadece modernizmin pürist-soyut estetiği ile bağdaşmamalıdır. Aksine sembolik ve ikonografik estetikle de ilintili olan çok kültürlü bir evrensellik alanını kapsamalıdır (Venturi, Çev. Kılınç, 2008). Venturi, yapılarında çoğunlukla tarihi geleneklerin ifade gücüne sahip sembolleri barındıran eklektik bir tavır sergilemiştir. Maine’ deki bir köy kulübesinin dorik sütunlu tapınak cephe tasarımı buna örnek gösterilebilir.



Görsel 9. Robert Venturi, Maine’ de dorik tapınak şeklinde bir köy kulübesi.

Venturi, Robert. (2008). *Dünya Mimarlığından Kuramsal Açılımlar, Düşünceler, Uygulamalar*. Kivanç Kılınç (Çev.). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s. 162.

Modern mimarlık, işlevin ve mekanik düşüncenin formu biçimlendirdiği bir dünya yaratmıştır. Bu dönemde geometrik formlarla mimarlığı arayan “makine metaforu” ile geliştirilen estetik anlayış, yapay çevreyi şekillendirmiştir. Dijital ve bilgi çağı olarak tanımlanan günümüz mimarlık anlayışı ise modernizmden farklı bir sanat ve mimari yaklaşımı benimsemiştir. Soygeniş’ e (2012) göre, geleneksel biçimlerin mimariye yansması, özellikle mimarlık üzerinden okunan tektonik, doğa, yer’ in önemi, politik ve etik kavramları yine postmodernist düşünceler ile örtüşmektedir. Dijital çağın mimarlığa diğer esaslı bir etkisi de bilgisayar teknolojisi olmuştur. Bugün bilgisayar desteğiyle yapılan tasarımlar mimarlığı gerçekleştirmektedir. Mimarlık artık geometri sınırlarını aşan, topolojiyle ilgilenen, modülerlik yerine değişkenlik kavramını sorgulayan, seri üretimden çok seri kişiselleştirme üzerinde duran bir bilgi alanına dönüşmüştür. Lynn’ in ‘Embriyolojik Evler’ (1998) tasarımı, bugünün koşullarında evi tüketim nesnesine dönüştüren sonsuz olanaklara sahip bir projedir. Evin donatıları da embriyonun kendi içinde devinen evrelerine göre sonsuz kullanım çeşitliliğine sahiptir (Lynn, Çev. Togay, 2002).



Görsel 10. Grey Lynn, Embriyolojik Evler, 1998.

Lynn, Grey. (2002). Canlanan Biçim. Nuray Togay (Çev.). *Mimarlık ve Sanallık* içinde (s. 63-87). İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 86-87. (Özgün eser 1999 tarihlidir)

Tanyeli’ ye (2002) göre, Vitruvius’ tan bu yana geçen sürede mimarlık üzerine türlü kuramlar geliştirilmiş olsa bile Antik dönem ile bugün arasında hem meslek hem de bilgi alanı olarak mimarlığın entelektüel dönüşümünden söz etmek gerekir. Ortaçağ’ da mimarlık ve mimarlar bugünkü gibi felsefe ile ilgilenmemiştir. Ne Antik Yunan ve Roma uygarlığında ne de Orta Çağ’ da mimarlığın entelektüel bir talebi

olmamıştır. Söz gelimi; Vitruvius' un üç kategorisi, Aristoteles' in *causa materialis*, *causa formalis*, *causa finalis* kavramlarıyla ilişkilendirilse de 15. yüzyıldan itibaren mimarlık felsefeye bir başka biçimde ilgilenmiştir. Alberti' den başlayarak mimarın entelektüel bir donanım ile kamu karşısına çıkması söz konusu olmuştur. Mimarlık, zihinsel yönü ağır basan, sadece pratiklerle yetinmeyen bir iç yapılanmaya doğru yol almıştır. Sonuç olarak, mimarlığın en soyut düşünme biçimine kadar yol alması olağan gözükmemektedir.

Çalışmanın başında işaret edilen, doğru bileşenlerle yapılan bilhassa hislere hitap eden güzel bina yapma edini mi ve bu kavrayış dolayında tanımlanan mimarlık, çoğunlukla estetik üzerinden sanat faktörü ile ilişkilendirilmiştir. Mimarlık, Antik ve Orta Çağ' da duyuları tatmin eden ve nesnel güzellik üzerine üretilen düşünce ve yapıyı çevreyle kendini gerçekleştirmiştir. Modern çağ ve sonrasında yapıyı çevrede kendini hissettiren üretimin mimari yapıt olması için her ne kadar sanat faktörü göz önünde bulundurulsa da sanat ve estetik anlayışının çehresi değişmiştir. Bugün ise sanat cephesinden de mimarının bilinen değerler dizisi ters yüz edilmiştir.

2007 yılında 52. Venedik Bienali' nde sergilenen "1:1" adlı enstalasyonu ile sanatçı Monika Sosnowska, çağdaş sanat ile mimarlık arasındaki yapay sınırları aşan bir tutum sergilemiştir (Ed. Üstek, Çev. Akman, Ersoy, 2011).



Görsel 11. Monika Sosnowska, 1:1, Venedik, 2007, 700x1400x600 cm.

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/monika-sosnowska/> (Erişim: 14.07.2019)

Sosnowska, eserlerinde mimarinin başarısızlıklarını inceleyen işlevsel olmayan, hatalarla dolu, absürd strüktür uygulamalar inşa etmiştir. Sanatçının çalışmaları mimariyle aynı sorunlara dikkat çekse de onun temsil ettiği değerlerin karşısında duran bir tavra sahiptir. Eserlerinde, mimarlığın temel bileşeni “faydacılık” ilkesine karşın, kaos ve belirsizliği okumak mümkündür. Ayrıca sanatçının eklentili yapıları, mekânın nasıl oluştuğu fikrini alaşağı eden ve mekânda bir asalak gibi varlık gösteren unsurlardır (Ed. Üstek, Çev. Akman, Ersoy, 2011).

Nouvel’ e göre, mimarlığın başlangıçtaki hedefi yaşanılacak yapay dünyayı inşa etmek olmuştur. Bunları basit bir biçimde gerçekleştirebilecek hazır reçeteler yapılmıştır. Bu noktada Vitruvius’ un ilkeleri, binanın nasıl inşa edileceğini, sütun sayılarını, nispetleri, şehircilik ve tipolojilerini tarif eden bir reçete kitabıdır. Ancak zamanla insanlar yerini yurdunu değiştirmiş, şehirlere gelmiştir. Mevcut reçeteler kullanılamaz olmuş ve mimarlığa dair bütün bilgiler bugünün sistemi içinde gereksiz kalmıştır. Yazara göre, mimarlığın kentlere uygulanmış jeolojik bir katman ile birlikte var olduğu göz önünde bulundurulmalıdır ve mimarinin yapabileceği tek şey, bu birikmiş katmanlı maddeyi dönüştürmek olabilir (Baudrillard, Nouvel, Çev. Kılıç, 2011).

BÖLÜM 2

MİMARİ KARAKTERİN BİLEŞENLERİ

Organik düzenin esaslı prensibi, tüm canlıların yaradılışa özgü mimari prensibini temsil etmesidir. Yani, ister evren ölçeğinde isterse insan ölçeğinde olsun, evrenin yapılışı ve organik örgütlenmesi, bütün şeyler, tabiat icabı mimari karakterdedir. Organik düzenin oluşum ilkesine bağlı olarak her yerde hazır ve nazır doğanın kendi mimari anlayışından söz edilebilir (Saarinen, Çev. Gökdoğan, 1967).

Öte taraftan insan ilerleme ve uygarlaşma yolunda önceleri her yerde bulunan mimari anlayıştan farklı olarak özel bir karakter arama ve biçimlendirme çabasına girmiştir. Tarihsel sürecin seyrinde türlü yapı çeşitlenmelerinin doğuşu bu doğrultuda vuku bulmuş denilebilir.

Bir ifade değerine veya bir karaktere sahip mimarlık gerçekleştirmek kabul edilebilir olsa bile mimarın neyi dile getireceği noktasında güçlükler belirir. Mimari yapının birliği, karışıklığı, simetrisi, vurgusu, ölçeği olabilir; ancak anlatımı yoksa “bir şey söylemiyorsa” canlı bir organizma olması pek de mümkün değildir. Soyluluk, zarafet, gösteriş, bayağılık, mizah, gülümseyen bir güç, kentlilik gibi insana tabi anlatımlar, mimarlıkta da bulunur. İnsanı okur gibi binayı okumak, sadece mizacını (sakin ve telaşlı, yapmacık ya da alçakgönüllü, bilgiç, cömert ya da hasis...) görmek değil, aynı zamanda dinamik kişiliğini, karakterini okumak ve kendi varlığının ötesinde ruh durumunu çözümlemek bir duyarlılık meselesidir. Olmadıkları halde öyle olduklarını iddia eden insanlar gibi, anıt ya da işlevselci maskesi giymiş binalar da rahatsızlık verir (Zevi, Çev. Tümertekin, 2015). Neticede bir binanın da, insan gibi samimi olmasını yeğleriz.

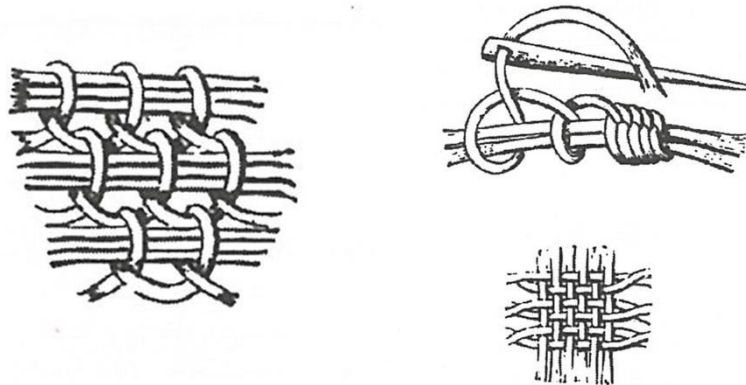
Her bileşen, birbirinden bağımsız bir mimari görüngenü yaratabileceği gibi, çoğunlukla bir arada bulunmalarıyla mimari bir bütünü oluştururlar. Mimariye dolayısıyla mimarının karakterine tesir eden bileşenler, ayrı ayrı başlıklarda anlatılmalarına karşın birbirleriyle ilintili olarak açıklanmıştır. Söz gelimi; malzemenin mimari biçime aracı olması, biçimin kütlelerin dağılımıyla oluşması ya da işlevin biçime etki etmesi veya etmemesi gibi.

2.1. Mimarinin Sözcük İnşası ve Kökeni

Araştırmanın içeriği, özellikle 'inşa' kavramı üzerinden mimari sözcüğünü köken ve kavram bileşenlerine ayırmayı metot olarak alır. Mimarinin etimolojik ve kavramsal inşasında bir araya gelen sözcükler karakteri çözümlmeyi de sağlar.

Frampton' nun işaret ettiği üzere, mimarlığı diğer sosyokültürel söylemlerden ayıran özelliği, insanların yaşaması ve kullanması için inşa edilmiş kapalı hacimler olmasıdır. Ekseriyetle canlılar dünyasıyla iç içe olması sebebiyle mimariyi büyük bir heykele indirgemek ya da salt figüratif sanat olduğunu söylemek inandırıcı değildir. Mimarlık, 19.yy.' da Alman kuramcı August Schmarzow' un tanımıyla "mekânların yaratıcısıdır"; bununla birlikte özlü bir *tektonik karaktere* sahiptir. Dolayısıyla özünde taşıdığı anlam, *yapımdan* ayrı düşünülemez (Frampton, Çev. Birkan, 2005).

Kuban, *yapımı*, İngilizce karşılığı *construction* (konstrüksiyon, inşa) olan sözcükle ilişkilendirir. Farklı elemanların yan yana getirilmesi ve malzemeye istenen biçimin verilmesi, bazı teknik araçlar ve bağlantı sistemleriyle yapılmaktadır. Şekilsiz bir malzemeden bir biçim yaratılması bağlama, birleştirme teknikleri ile gerçekleşir. Söz gelimi; sazların örülmesi ile hasır ve sepetler yapmak, demir ile çimento katkılı bir malzemeden betonarme elde etmek, tahtaları birer çivi ile birleştirmek temelde *yapım* kavramına dâhil olurlar (Kuban, 2016).



Görsel 12. Örgüler (Gottfried Semper' den alıntılanmış,1860-1863).

Kuban, Doğan. (2016). *Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*. İstanbul: YEM Yayın, s. 12.

Sözlük açıklamalarında *tektonik* terimi, yerkürenin jeolojik yapısına, katlanma ve kırılmalarına karşılık gelir. Aynı terim, inşaat sanatı ve bilimine hatta mimari eserin strüktürünün karmaşık teknik sistemine de işaret eder. *Techtonicos*, bir bakıma inşa etme sanatıdır. Mimarlıkla arazinin fiziksel doğası arasındaki bu jeolojik bağ, mimari ürünün toprakla temas ettiği yüzeyi hatırlatır. Yüzey, yapının toprakla uyumluluk sürecine temel olur; yükü dağıtır, üzerine inşa edilen mimarinin plan organizasyonuna olanak sağlayan tabanı oluşturur. Dolayısıyla tektonik en üstün ilke olarak kabul edilebilir (Gregotti, Çev. Tümertekin, 2017).

Masiero' ya (2006) göre, mimari sözcüğü, Yunanca' daki *architektonia*' dan doğmuştur; Kusursuzluk, üstünlük anlamındaki *archi-* ön eki ve yapım, inşa anlamına gelen *tektonia* kelimelerinin birlikteliğinden oluşur. Mitolojinin derinliklerine götüren *arche*, başlangıç olana işaret eder, aynı zamanda temel olandır. İnsan yapıcıdır; düşünceleri, dilleri, teknikleri inşa eder. Yaşantıya dâhil edilen inşa etme eylemi de insan aklıyla bütünleşen teknolojik yeterliliklerin *arche*' si sayılır ve zamanın başlangıcında olanı anımsatma niteliğine sahiptir. Antik dönemde *architektonia* terimiyle salt *bir binanın inşası* anlamı amaçlanmamıştır; bilhassa evleri yapanlara *oicodomos* diye seslenilmiştir. Sonuç olarak, bir yapıma işaret eden *tekton* kelimesi, çoğu yapı etkinliğinin de '*inşai kodları*' na ışık tutar.

İtalyanca *tecnica*; teknik, *tetto*; çatı, *tettonica*; tektonik, *tessuto*; doku, kumaş madde anlamlarını karşılayan sözcükler, *tekton* ile aynı kökten (*tak-*) türemişlerdir. Sanskritçe' deki *taksan*; kereste, Antik Pers dilinde *takhsh*; imal etmek örnekleri ile yapma, birleştirme fiilini içeren aynı köken vurgulanır (Masiero, 2006).

Tanyeli, mimari sözcüğünün köken analizini, bugünkü çağrışımları ve pratikleri üzerinden var edilmiş dolayımını tartışarak yapar. Mimarlığın sonradan icat edilmiş imalatında söz konusu şeyler üretiminin aslında çok önceleri var olmadığını, tarihsel olarak epey yeni olduğunu, Shiner' ın (2001) "modern bir konstrüksiyon" söylemi ile vurgular (Tanyeli, 2017).

Bugün sanat ürünü olarak addedilen çoğu oluşumlar, yüzyıllar önce mevcut olmamış, bazıları da başka adlarla anılmıştır. Örneğin; Yunanlılar her tür nesne üretimini *tekhne* terimi ile ifade etmiş, *sanat* diye ayrıştırılmış bir paket geliştirmemiştir. Ancak buna karşın müzik onlar için bir *tekhne* değildir. Osmanlılarda da aynı şekilde vuku bulmuştur denilebilir; sanat sözcüğü ile

ayakkabıcı, marangoz, mimarın ürettikleri aynı kapsamda tanımlanmıştır. Bugüne bakıldığında, sanat, zanaat, tasarım ve mimarlığın tanım sınırları geçirgenleşmiş ve anlamları değişip dönüşmüştür. Batı dillerinde *architectura*, Türkçe’ de *mimari* sözcüğü, her ne kadar linguistik değer anlamında aynı olsa da terimin başkalaşmış içeriğinden söz edilir. Antik Yunanlıların mimarlık ve mimar terimi ile yapı üretim eylemine ve mesleğine gönderme yapması söz konusudur; *arkhitekton* bileşimi, *arkhi*-(arkhon; şef, lider) ve *tektion* (yapım, imalat, marangozluk) parçalarıyla inşa olur. *Mimarın yaptığı iş* anlamındaki *architectura*’ yı Romalılar, Yunan kökeninden türetmişlerdir (Tanyeli, 2017).

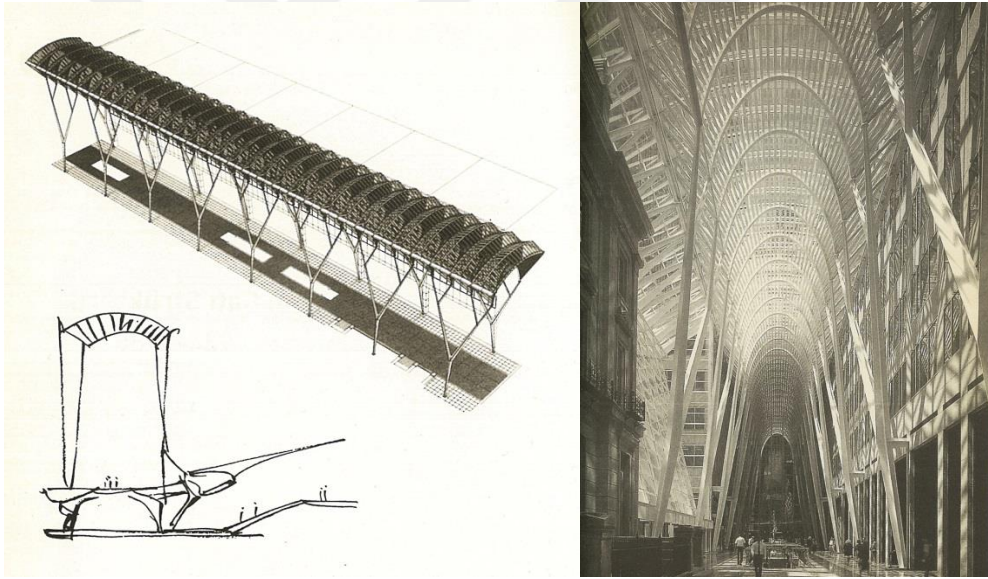
Tümer (2004) de mimarlık eylemini yapan kişi ile eylem arasında köken benzeşimi kurar; Kosktof’ nın (1977) architecton sözcüğünün usta-marangoz anlamındaki kullanımına değinir. Batı dillerine farkla Türkçedeki *mimar* sözcüğünün kökeni Arapça *umran*’ dan gelir ve sözcüğün Türkçe karşılığı *bayındır* demektir. Grek dilindeki *tecton=dülgerlik (marangozluk)* mesleği ilişkisi gibi değildir. Buna karşın Atıcı (2002), “Önceden Kurulmuş Uyum ve Mimarlık” adlı makalesinde dilbilim açısından *umran* sözcüğünün kültür, uygarlık, refah anlamlarıyla denk düştüğüne işaret eder; mimarlığın tarihsel ve coğrafi uzanımı yanı sıra toplumsal yaşama barınak olması yönü vurgulanır.

Heidegger’ in (1971) düşünce tasarısına göre, *inşa ve iskân etmek* faaliyetleri aynı etimolojik kökeni paylaşmaktadır; Almanca “*bauen*” inşa etmek eylemi aslında iskân etmek anlamına gelir. Almanca *bauen, buan, bhü, beo* kelimeleri “*ich bin*” (*varım*) cümlesindeki *bin* fiilinden türemişlerdir; insanın yeryüzünde varoluşu ile kavranan ‘bauen’ ve ‘der Bauer’ sözcüğünün çiftçi anlamına gelmesinden dolayı ‘inşa etmek’ ile tohum, toprak sürmek, yerleşik düzen çağrışımlarını veren ‘iskân etmek’ eylemleri özdeşleştirilir. Geçmişte bunların aynı faaliyet olduklarına işaret edilir (Sharr, Çev. Atmaca, 2013).

Şenyurt (2015), ilkin Heidegger’ in aynı düşünce yoluna başvurur. Sonrasında, Osmanlıca’ dan dilimize giren *inşa* kelimesinin Almanca’ daki gibi *varoluşa* dayalı bir türeme olmadığını; ancak “*inşa etme*” nin *yazı, çizim ve yapım* gibi uygulamalı temsilleri içeren toplu bir anlama sahip olduğunu ifade eder. İnşa, Arapça *neşa* kelimesinden türeyip, çoğulu *inşaat* olarak geçmektedir. İnşanın ilk anlamı yapma, vücuda getirmedir; ikinci anlamı, kaleme alma, nesir yazı olarak kullanılır. Osmanlı’

daki tasarımlar resmedildikten sonra bu iki anlam üzerinden bina gerçekleşir denebilir. Önce kelimenin ikinci anlamı olan “*kaleme alma*” ile binanın yapım usulleri ve malzemesi keşif defterine yazılır. Sonrasında mevcut bilgilerle yapının “*vücuda getirilmesi*” ile inşanın ilk anlamı tamamlanmış olur.

Pallasmaa (2011), yerçekiminin varlığından dolayı oluşan yeryüzü ve mimarlığın arasındaki deneyimsel bir bağa işaret eder. Ona göre, yerçekimi hissi tüm arkitektonik yapıların özüdür. Mimarlık ürünleri, yerçekiminin etkisiyle yeryüzünün farkındalığını yaşatır ve dünyanın dikey boyutunun deneyimini güçlendirir. Bir yandan yeryüzünün derinliğini yaşatırken öte yandan havalanma ve uçuşa düşü kurdurur. Erzen’ e (2015) göre, Santiago Calatrava’ nın yapıları özellikle köprüleri, yerçekiminin düşey hissini teknikle birleştiren en iyi mühendislik harikalarıdır.



Görsel 13. Santiago Calatrava, BCE Alanı, Galeri ve Anıt Meydanı, Toronto, Kanada, 1987.

{Boyut Kitapları}. (2000). *Santiago Calatrava*. Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 3. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 53-54.

2.2. Biçimlerin Yaşamı

İnsan biçimler dünyasına doğar; doğal ya da yapay olsun, doğa yasalarıyla belirlenmiş çevreye gözlerini açar. Nesne ve olgularla ilk karşılaştığında algılar, tanımaya çalışır, sonra onları kullanmayı öğrenir ve değiştirme çabasına girer.

İnsan, tümünün ardında bir olaylar örüntüsü olduğunu keşfeder, çok da karmaşık olmayan bu kurguyu deneyimler ve bilincine işler. Nizami işleyen kurgusal süreç, biçimlendirme etkinliğinin de ilk adımı sayılabilir. Bu etkinlik, insanların karşılıklı duygu ve düşünce eğilimlerini ileten ve yaşam deneyimlerini kuşaklar boyu aktaran bir dil niteliği de taşır (Aksoy, 1977).

“Biçimlendirme etkinliği, insan yaşamının ilk koşuludur.” (Aksoy, 1977, s. 8). Aksoy’ a (1974) göre, canlıların yaşam faaliyetlerini sürdürmesi çevreleriyle olan uzlaşımına bağlıdır. Uyum sağlayamayan varlıklar elenir. Bütün varlıkların bu uyumu doğal yollarla gerçekleştirmesine karşın, insan çevresiyle uyumu ürettiği kaplar ve aletler aracılığı ile sağlar. İnsan evrimi, başarılı ve uyumlu biçimlerin bir tarihidir de denilebilir. Tarih öncesine ait kap biçimleri; örneğin Kalkolitik Çağ’ ın Hacılar yöresinin buluntuları olan bezemeli (beyaz zemin üzerine kırmızı astar ile) seramik kaplar, döneminin en iyi örneklerindedir.



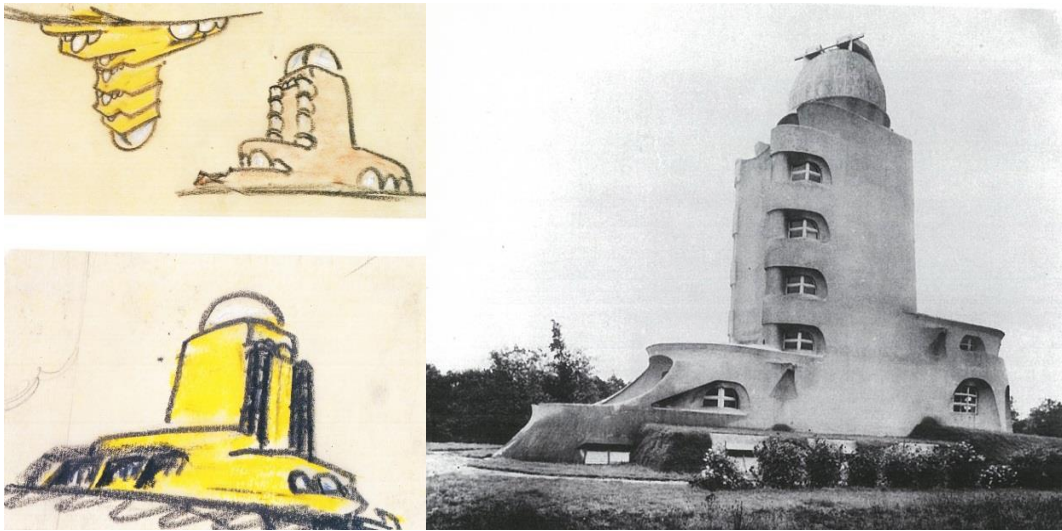
Görsel 14. Hacılar Seramiği, Kalkolitik Çağ, M.Ö. 5500-3000 yılları, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Fotoğraf: Melike Şerbet (Arşiv, Haziran, 2015).

Balzac, araştırmalarının birinde şöyle der: “Biçimdir her şey ve yaşamın kendisi de bir biçimdir” (Akt. Focillon, Çev. Tümertekin, 2015, s. 11).

Tüm etkinlikler, biçime kavuştuklarında tanımlanıp ayırt edildikleri, zamana ve mekâna dâhil oldukları gibi, yaşam da özünde biçimler yaratarak var olur. Doğada biçimleri bir araya getiren ilişkiler rastlantı olamaz; dolayısıyla biçimler arasındaki gerekli ilişki doğal yaşamın içinde de mevcuttur. Sanat için de aynı ilke kabul edilebilir; eserin kendi içindeki ve diğerleriyle biçimsel bağlantıları bir organik düzenin metaforu gibidir. Ancak biçim eksiksiz bir şekilde ele alınmalıdır; ışık-gölge ilişkileri, kütlelerin dengesi, ton, leke, doku değerleriyle veya heykel, resim ya da mimari olarak kendini göstermiş olsun biçim, madde ve mekânın kuruluşuna işaret eder (Focillon, Çev. Tümertekin, 2015).

Doğadaki biçimler, doğal güçlerin aşındırma, yönlendirme gibi etkileriyle belirginlik kazanır. Bu somut bütünün, bir görünen biçimi, bir de bu görünümü düzenleyen örgütlenmiş yapısı mevcuttur. Doğal biçimlere dair bu görüş, Aksoy' a (1987) göre, tarihsel biçimler için de geçerlidir. Mimari biçimler için de yine aynı görüş kabul edilebilir. İnsanın yarattığı yaşam biçimleri, toplumun değerleri ve beğenileriyle gerçeklik kazanır ve tarihteki gelişmelerin seyrinde çeşitli değişimlere uğrarlar. Dolayısıyla tarihin sanat akımları, mimarlığın biçimlerini de etkilemiştir. 20. yüzyılın Ekspresyonist (Dışavurumculuk) yaklaşımını benimseyen Erich Mendelsohn, bu akımın ressamlarından Wassily Kandisky' den etkilenerek heykelsi görünümlü ve amorf kütlesi olan Einstein Kulesi' ni inşa etmiştir.



Görsel 15. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, 1921-1924.

James, Katheen. (1999). *Erich Mendelsohn: Dynamics and Function*. Newyork: The Monacelli Press, s. 33, 36.

Mendelsohn, arzu ettiği ifade özgürlüğünü biçimlerinde vücuda getirmek için çeşitli yapım yöntemleri geliştirse de özünde, hacimlerle uğraşırken heykeltıraş, renklerle çalışırken de bir ressam gibi davranmış denebilir. Rasmussen' nin (2010) ifadesine göre, bu disiplinler arasında sadece mimarın ürettiği işlevseldir. Diğer bir deyişle, heykel sanatı ve mimarinin arasındaki fark, birinin organik diğerinin ise daha soyut biçimlerle ilgili olması değildir. Tümüyle geometrik formlarla şekillendirilmiş en soyut heykel bile mimarlık ürünü sayılamaz; çünkü yaşam hizmeti verebilmek gibi önemli bir öğesi eksiktir.

Mimarlık, kendi yarattığı biçimlerinde, dinamiklerinde ve işlevlerinde kendi mimari dili üzerine bir anlatı geliştirir. Collins' e (2007) göre, mevcut duruma görsel sanatlar açısından bakıldığında günümüz heykel sanatçıları, 1960' lardan beri mimarinin alanlarını işgal etmek yerine yeni mekân arayışları yaratan sanatçıların izinden gitmiştir. Bina maketleri, heykelsi müstakil yaşam organizmaları, çevresel yerleştirmeler ve sergi alanlarında ikamet eden bu çalışmalar, mimariyle iletişim kuran çağdaş sanatın yeni görüngüleridir (Akt. Ed. Üstek, Çev. Akman, Ersoy, 2011). Belki de mimariyle bu konuda en uzlaşmacı tavrı sergileyen ve onunla ortak kamusal alanlara dâhil olan örnek, Anish Kapoor ' un "Cloud Gate" (Bulut Kapı) adlı açık hava işi olabilir. Eser, Chicago' nun Millennium Parkı' nda, Frank Gehry' nin Jay Pritzker Pavyonu ile aynı açık mekânı paylaşmaktadır.



Görsel 16. Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapı) Chicago, ABD, 2004.

<http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2> (Erişim: 14.07.2019)

“Bulut Kapı”, 10x20,1x12,8 m ‘lik ölçüleri ve 110 ton ağırlığıyla dünyadaki en büyük yerleştirme işleri arasında yer almaktadır. Sıvı civanın görünümünden esinlenerek yapılmış ve “omphalos” (Yunanca’ da göbek) olarak isimlendirilen iç bükey bir yapıya sahiptir. Eser, dev bir ayna gibi etrafındaki tüm nesnelerin görüntülerini yansıtmakta olup, ayrıca çevrenin ve onun tamamlayıcı öğelerinin tek merkezde yoğunlaştığı mikrokozmetik ve makrokozmetik ölçeğin buluşma noktası gibidir (Ed. Üstek, Çev. Akman, Ersoy, 2011). Kapoor’ un kamusal alan dışında galeri ve müzelerde (Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2013-2014 yılları arası) sergilenen büyük ve küçük ölçekli eserleri de mevcuttur. Nitekim sanatçının uzun yıllar asıl uğraşı “belirli dilleri” geliştirmek olmuştur. Başka deyişle bu diller; pigment dili, boşluk dili, ayna dili, balmumu dili ve diğerleri olarak tanımlanır. Bunlar, esasında sanatçının kendi yaratım dilini olanaklı ve estetik kılan malzemelerdir (Anfam, 2009).



Görsel 17. Anish Kapoor, Blood Stick, 2008, 14x102x13,4 m.

Anfam, David. (2009). *Anish Kapoor*. New York: Phaidon Press, s. 375.

Renk ve kütlelerin armonik bir şekilde örgütlenmesinin yanı sıra, biçimlerin yaratılmasında, mimar ve sanatçılar arasındaki benzer münasebet, yaratıcının eserini ayakta tutacak omurgayı inşa etmesi bakımından da önemlidir.

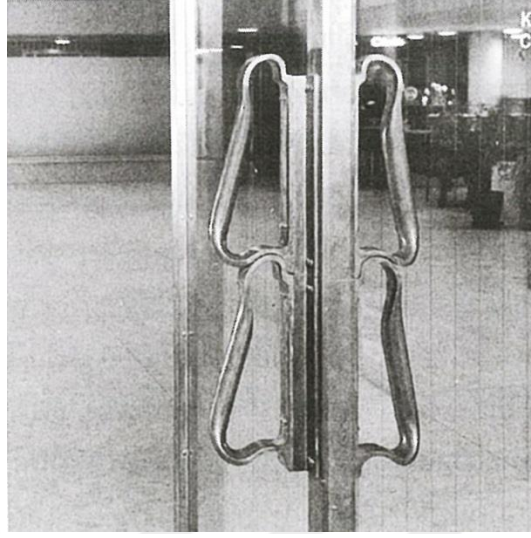
Ellerinde bulunan malzemeye doğru biçimi vermeye çalışan sanatçılar gibi mimarlar da ilkin iskeleti düşünür. Nesnenin dışından algılanan kabuk, içindeki iskeletin yansımasıdır; bu dış çeper, muhatabına, doğru bir yapı kurgusunun güzelliğini sezdirir. Nihayetinde, kaplamanın iyi oturmuş bir giysi gibi görünmesini sağlayan içindeki sağlam konstrüksiyon biçimidir (Berlage, Çev. Erol, 2015).

İnsan, yerden yaklaşık 10 km göğe yükseldiğinde algı düzeneğini değiştiren bir gözlük takmış gibi olur. İçinde yaşanan biçimler, bir an için küçük geometrik formların düzenlemesi olarak algılanır. Öte yandan mimari gerçekleşmeden önce çizim, maket ve diğer simülasyonlar aracılığı ile yapıyı düşüncesinde ve sanal dünyada inşa eden kişi, mimarinin temsili sırasında buna benzer bir deneyim yaşamıştır. Ancak insan yapının yanında bulunduğu, hem onun hem de diğer araçların ölçeği konumundadır ve uzaktan maket gibi görünen biçimler, aslında insanların yaşadığı mekânlardır.

Rasmussen de, mimarinin yaşanan biçimlerini, bakış noktası ve algı değişimi üzerinden bu duyusal benzerliklerine işaret ederek örnelemiştir: Uçaktan bakıldığında, en uzun gökdelen bile büyük bir taş bloğudur ve heykel biçimindedir; o noktada içinde yaşanılacak bir bina değildir. Ancak uçak alçalmaya başladığında yapılar tamamen karakter değiştirir, insani boyutlarda biçimlere dönüşürler. Oyuncak gibi görünen bu nesnelere bizim gibi varlıklar için “ev” olurlar. Ufuk çizgisinin üstünden yakınına geldiğimiz yapılar, giderek gerçeklik kazanır ve mimarlık ürünleri oluverirler (Rasmussen, Çev. Erduran, 2010).

Mekân ve formu algılamak için en etkin organ, gözlerdir. Ancak varlığı saran bu boşluk, farklı duyularla da hissedilebilir. Örneğin; mekânın akustiği ya da dokunma vasıtasıyla hacmin büyüklük, küçüklük, taban yüzeyinin kot farkları gibi biçimsel ayrımlar sezilebilir (Erpi, 1999). Pallasmaa'ya (2011) göre, bir mimari ürünün yaratımı sürecinde iskeletler çerçeveler yapılır, öğeler arasında ilişkiler kurulur, ayrıştırılır ya da birleştirilir, inşai çözümler oluşturulur. Dolayısıyla mimarlık ürünleri, gerçekleşen fiillerin biçimine sahiptir. Örneğin; bir cephe sadece biçimiyle değil, binanın fasadı ile karşı karşıya gelmek durumunda sahici deneyimini yaşatır; kapı görsel tasarımından ziyade, girme ediminden; pencerenin bir nesne olarak kendisi değil, seyirlik kullanılması amacından biçimlenir. Mekân, fiziksel alandan öte yaşanan mekândır; bu niteliğiyle geometri ve ölçüleri aşan bir tavır sergiler.

“ Kapı kolu bir binanın tokalaşmasıdır, nazik ve davetkâr ya da haşin ve saldırgan olabilir” (Pallasmaa, Çev. Kılıç, 2011, s. 76).



Görsel 18. Alvar Aalto, Demir Ev, kapı kolları tasarımı, Helsinki, 1954.

Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*. Aziz Ufuk Kılıç (Çev.). İstanbul: YEM Yayın, s. 76.

Günümüzde mimarlıkla uğraşanlar, çoğunlukla tek duyuya, retinaya çalışan mekânlar düzenlemektedir. Bunun aksine, örnekleriyle çok duyulu bir mimarlığı deneyimleme zenginliğinden söz eden Pallasmaa (2011), görme duyusu dâhil tüm duyuların dokunma duyusunun uzantıları olduğu savı ile mimari biçimlere bambaşka bir açıdan yaklaşmıştır.

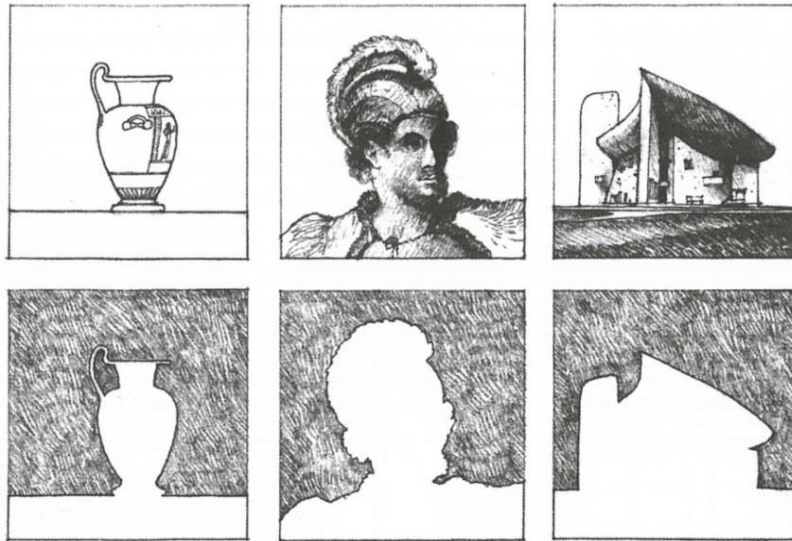
Aksoy' a (1977) göre, biçime, onu tanımlamak, üretimini gerçekleştirmek ya da kullanmak amacıyla yaklaşılsın; biçim tek başına değerlendirilebilecek bir olgu değil; insanın kendisiyle ve çevresiyle olan etkileşimin tarihe yayılmış bir bileşeni konumundadır. Biçimin fiziksel zamana karşı bu kazanımı, iç dinamiklerine ve süreklilik özünün varlığına bağlıdır. Bu öz, bir uygarlık döneminin tüm ürünlerini doğuran bir dil, aynı zamanda dil kökü gibi kendinden başka biçimlerin türemesine olanak sağlayan bir memba gibidir.

Çoğunlukla biçimlerin *tarihselliği* ile *yaşamları* bir düşünülen değerlerdir; biçimlerin doğan, gelişen ve ölen organizmalar olarak görülmesi genel bir yaklaşımdır. Tanyeli (1988), “Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler” adlı makalesinde konuya ilişkin örnek ve tespitleriyle, biçimleri canlı tutan mekanizmaların ne olduğuna işaret eder. Sanıldığı gibi aksine, Antik Yunan

mimari biçimlerinin hâlâ kullanılması ve Türkiye’ de bugün cami denildiğinde akılda merkezi kubbeli şekillerin canlanıvermesi biçimlerin kolay kolay yitip gitmediğini gösterir.

Bu noktada, biçimlerin iki türlü yaşamından söz edilir. Birinci yaşamı, biçimlerin ortadan hiç kalkmadan kesintisiz kullanılması; ikinci yaşamı ise biçimlerin kullanımına bir süre ara verilip sonra yeniden kullanıma dâhil edilmesidir: *Biçimlerin kesintisiz kullanım süreci*, merkezi kubbenin Osmanlı döneminde keşfedilmesinden beri, tüm toplumsal değişmelere ve farklı üsluplara rağmen halen kullanılır olmasıdır. Gotik biçimlerin uygulamasının İngiltere’ de 17. yy.’ a kadar devam etmesi de örnek verilir. *Biçimlerin kesintili kullanım süreci ya da yeniden keşfi* ise Antik Roma biçimlerinin Rönesans’ a aktarılması ve 19. yy. Eklektisizmin, eski biçimleri diriltme girişimi örnek verilir (Tanyeli, 1988). Nihai olarak, biçimlerin tarihsel olmadığı, kullanım şekillerinin tarihsel olduğu tespitiyle, biçimlerin her zaman kullanıma hazır canlılıkta olduğuna işaret edilir.

Bu kısma kadar biçimlerin yaşamına, sanat eserlerinin mimarlık ürünleriyle olan ilişkisine ve tarihsel süreçte keşfedilen biçimlerin her dönem kullanılabilir olduklarına değindikten sonra, biçim kelimesinin sözlük tanımına yer verilecektir. Hasol’ a (2008) göre biçim, güzel sanatlarda, belli bir temanın plastik veya grafik açıdan yorumlanması anlamına karşılık gelir.



Görsel 19. Şekil-Biçim Ayrımı

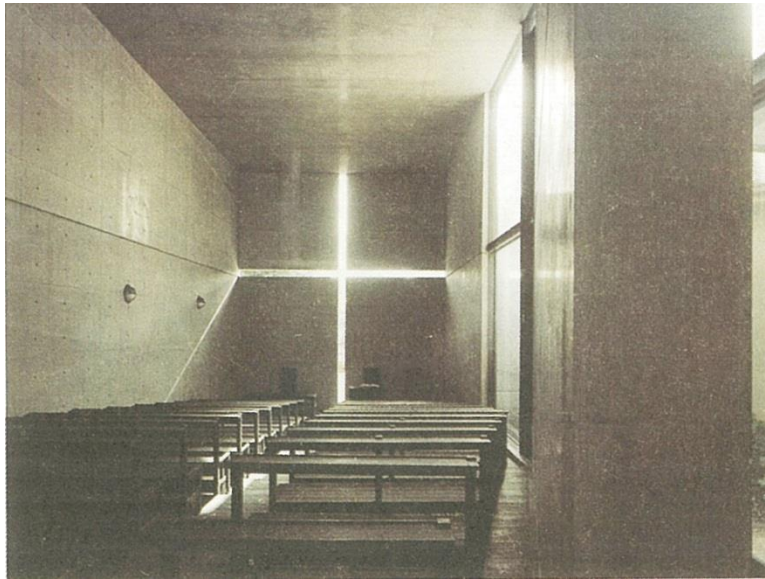
Ching, Francis D.K. (2007). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen*. Sevgi Lökçe (Çev.). İstanbul: YEM Yayın, s. 36.

Ching' e göre, biçim, birkaç anlamı karşılayan belirsiz bir terimdir. Söz gelimi; bir sandalye ve onun üzerinde oturan insan bedenini tanımlayan kılın dış görünüm olabilir. Öte taraftan, buz ya da buharlaşmış sudan söz edilirse, kendisini görünür hale getirdiği ya da herhangi bir şeyin eyleme geçtiği durumu da biçim kavramını çağırabilir. Biçim, çoğunlukla üç boyutlu bir kütle hissini uyandırır; şekil ise biçimin dış hudutlarını belirleyen kontur çizgileri gibi düşünülebilir (Ching, Çev. Lökçe, 2007).

Mimarlıkta biçim ise bir binanın şekil veya yapısal varlığını ifade eder; bina, materyal özelliklerinden ayrı düşünüldüğünde fiziksel unsurların yapılandırılması denilebilir. Ayrıca mimarlıkta biçimsel nitelikler, estetik özellikleri de içinde barındırır. Antik dönemde stil ve dekorasyon ile ilişkili olan güzellik, mimari biçimin arkaik anlamına denk gelir. Modern hareketle, Adolf Loos' un süslemeyi kınamasından bu yana biçim; doluluk, boşluk, ritim, tekrar, oran ve denge gibi kompozisyona özgü terimlerle ifade edilir; inşai tasarımın görsel ve mekânsal kalitesi bu elemanlarla belirlenir (McLeod, Çev. Anay, 2011).

2.3. Biçimlendirmede Kütlelerin Dağılımı

Le Corbusier, mimarlığı ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu olarak tarif eder (Çev. Merzi, 2003).



Görsel 20. Tadao Ando, Işıklı Kilise, Osaka, Japonya, 1987-1989.

{Boyut Kitapları}. (2000). *Tadao Ando. Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 6.* İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 51.

Bu tarif, modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier' in, *Vers une Architectura* (Bir Mimarlığa Doğru) adlı kitabında Mimar Beyefendilere Üç Anımsatma (Kütle, Yüzey, Plan)' sının "kütle" ile ilgili ilk satırlarıdır.

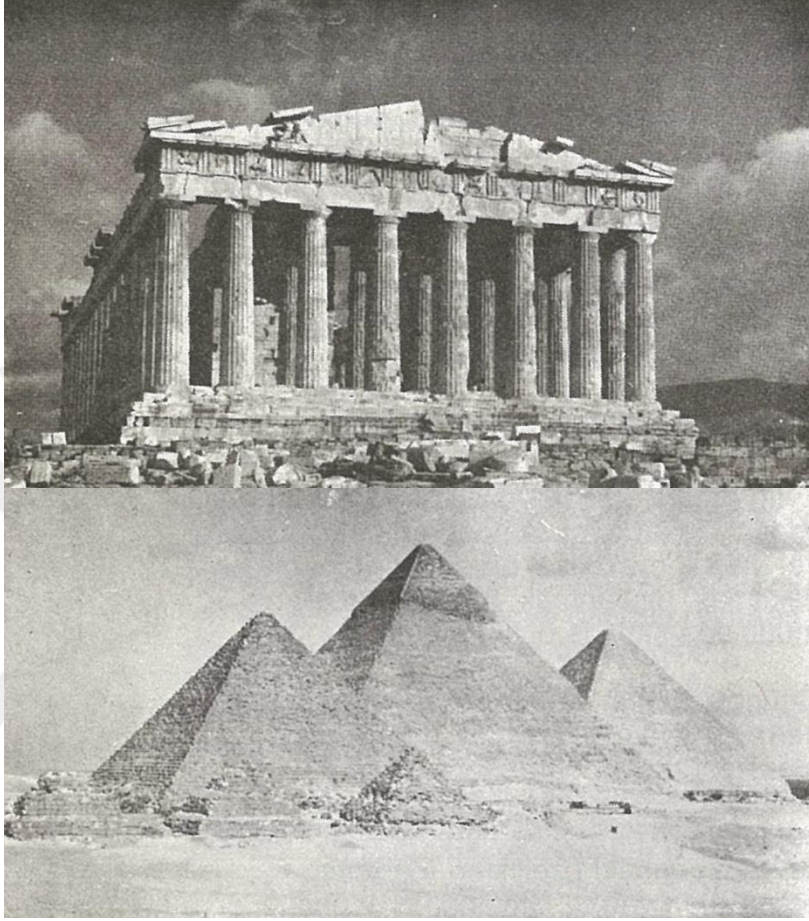
Le Corbusier, devamında "Gözlerimiz biçimleri ışıktaki görmek için yaratıldılar; gölgeler ve ışık, biçimleri ortaya çıkarırlar; küpler, koniler, silindirler ve piramitler ışığın gereğince ortaya çıkan önemli asal geometrik biçimlerdir" (2003, s. 58), ifadeleriyle biçim-kütle ilişkisine de işaret eder. Ona göre, bu biçimler en güzel biçimlerdir; zihnimizdeki imgeleri kolay anlaşılır ve belirgindir.

Corbusier' in güzel biçimlerle ilgili ifadeleri, Platon (M.Ö. 427-347)' un estetik değerleriyle ilişkili denebilir; "[...] güzel biçimler, pek çok insanın anladığı türden yaşayan canlıların ya da resimlerin güzelliği değildir; demek istediğim doğru çizgi, daire ya da pergel, cetvel, gönye ile çizilen yüzeyler, geometrik biçimler ve küplerdir" (Hackforth, 1945, Çev. Akt. Kortan, 1992, s. 22). Platon' un bu söylemleri, Endüstri Çağı' nın mimarı ile aynı anlayışı temellendirir.

Onat' a (1991) göre, asal geometrik biçimler, bir hacmi olan üç boyutlu, çok yüzlü katı cisimlerdir. Bu cisimlerin işlenmesi ile mimari biçimler oluşur. Mimar, cisimlerin kütleli değerlerini göz önünde bulundurarak kendi özel biçimlerini yaratır. Biçimlendirme, formların yontulması, eksiltilmesi veya biçim ilavelerinin yapılması; yine formların çevrilmesi, bütünleştirilmesi veya tamamen deforme edilmesiyle gerçekleşir. Çoğu zaman işlenmeden saf halleriyle kullanıldıkları da görülür. Ayrıca Antik dönemden bu yana, geometrik formlar vasıtasıyla insan psikolojisi üzerinde duygusal ruh durumları da yaratılmaya çalışılmıştır. Öyle ki Zevi' ye (2015) göre insan, geometrik öğelerle simgesel bağ kurmaya yatkınlık gösterir. Genel bir varsayıma göre asal formlardan küp, tümlüğü simgeler; çünkü her yüzeyi eşit ve dolaysızdır, izleyicide emin olma duygusunu yaratır. Yine küre ya da kubbe formları yetkin ve nihai yasayı temsil eder; çember ise yaşamsal denge ile ilişkilendirilir. Geometrik biçimlerin kendi içindeki organizasyonları da dinamiklik ve kesintisiz bir hareketin varlığına işaret eder.

Antik dönemden beri, yapı hacminin oluşturulmasında, katı geometrik biçimlerin kurgusu temel ilke olarak kabul edilmiştir; bu tutum, özellikle Mısır, Yunan ve Roma mimarlığında, yapı sanatının kuralları olma niteliği taşımıştır. Piramitler, Luxor Tapınağı, Yunan Parthenon Tapınağı, Roma' daki Kolosseum konuya ilişkin

en iyi örnekleri temsil etmektedir (Görsel 21.). Ayrıca Yunan düşünürlerine göre, geometrik biçimler uyumlu bir dünyanın yasalarını oluşturur; dolayısıyla dönemin yöneticileri de temel biçimlerin kullanılmasını zorunlu kılmıştır (Gür, 1996).



Görsel 21. Parthenon Tapınağı kalıntıları, Antik Yunan Akropolü ve Giza Piramitleri, Mısır.

Kortan, Enis. (1986). *20. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış*. Ankara: Yaprak Yayınları, s. 14.

Bacon' a (1974) göre mimari biçim, kütle ve mekân birlikteliğindeki temas noktasıdır. Mimari biçimlerin dokusu, malzemesi, rengi ve ışık-gölge ayarı, hepsi birer mekân tahayyülü sağlayan unsurdur. Mimarın yetisi, tasarladığı mekânlarda bu elemanları birbirleriyle ilişkide tutma becerisiyle olgunlaşır (Ching, Çev. Lökçe, 2007).

Mimarlıkta biçim kavramı, nesnenin (kütlenin) ve/veya boşluğun (mekânın) izlerini taşıyan bütünsel düzen ile ilişkilendirilebilir. Bir bütünün biçimi dışında parçaların

ya da elemanların biçimi de söz konusudur (çatı, cumba vb. öğelerin biçimleri gibi). Aynı zamanda kütleli biçim, mimarlık ürününün fiziksel, toplumsal çevresiyle ilişkilerini düzenleyen tinsel, simgesel, anlamsal, mekânsal ve işlevsel olgularla doludur (Onat, 1991).

Neticede biçim kararı mimarın en duyarlı olduğu alanlardan biridir. Mimarlık sadece zihinde kurgulandığında dahi yaratıcı kişi, geliştirdiği vasıtalar aracılığıyla iradesini ve etkilerini tek bir bünyede organize etmeye çalışır.

İnşa eden kişi, sadece boşluğu değil, mekânı aynı bir heykeltıraş gibi hem içeriden hem de dışarıdan biçimlendirir. Plan düzenlemeleri yaparken geometrici; strüktürü inşa ederken mühendis; yaratılan tonal etkileri kurgularken ressam; kütleleri işlerken heykeltıraş gibidir. Bu değerler çerçevesinde biçimler artık başka bir biçime değil, biçimler bir mekân düzenlemesine taşınmış olur (Focillon, Çev. Tümertekin, 2015).

Mimarlıkta nihai arzu, akılcı ve estetik yaşam alanları yaratmak ise mimari bütünün, elemanlar öğeleriyle düzenlenmesi öngörülür; dolayısıyla biçimin boşluklardan (mekânlardan) ve doluluklardan (kütlelerden) ayrı düşünülmesi olası değildir. Bu söylem, ekseriyetle *plastikliğin* önemsendiği modern dönemin metodolojisini yansıtan bir ifade olsa da *anitsallığı* karakterize eden Antik dönem biçimlerinin, modern dönemin ürünlerine referans olduğu besbellidir.

Modern sonrası dönemde, eski biçimleri canlandırma (özellikle Rönesans sonrası) ile olagelen seçmeci-eklektik mimarlıkta da eski form ve üslupların yeni kompozisyonlarla cephelerde öne çıkması söz konusu olmuştur. Modernizmde biçimin özünüyle beraber düşünülmesine karşın, postmodernistler (öncülerinden Philips Johnson, Michael Graves ve diğerleri) mimari biçimi özden bağımsız tutarak cephe estetiğini önemsemişlerdir (Kortan, 1992). Postmodernist döneme karşı ortaya çıkan dekonstrüktivistler (yapıbozumcular) ise anlaşılmaz; sadece bir gruba hitap etme düşüncesiyle çarpıtılmış, şaşırtıcı, tamamlanmamış biçimler yapma yoluna gitmişlerdir (Soygeniş, 2012).

Sözü geçen mimari akımlar her ne kadar farklı tutumlarla biçimlerini yaratsalar da antik dönemin biçim repertuarından bir şekilde faydalanmış ve herkesçe kabul edilebilir ve anlaşılabilir olma gayesi taşımışlardır.

2.4. Ayakta Duran Malzemeler

Mimari ürünler, mekânsal düzeni yapılandırması için öngörülen bileşenlerin yine öngörülen biçimlere dönüştürülmesiyle oluşur. Mimarlığın her bileşeni, esasında bir veya daha fazla malzemenin birlikteliğinde varlık bulur; bu noktada biçim, malzeme, mekân veya diğer unsurlar ayrı ayrı mimarinin bileşenidir ve toplamında mimarlık gerçekleşir demek mümkündür. Böylece malzemenin somut biçime giden organizasyonu, malzeme örüntüsünün mekân olarak vücut bulması ya da ortaya çıkan biçimin ifade gücü, yaratılmış mimarlık ürünlerinin karakteristiğine dair birçok bilgi veren ilintili bileşenler olarak düşünülebilir.

Söz gelimi; Rize' nin Çayeli yamaçlarında, Anadolu kır yapılarına örnek olarak taşıyıcıları ahşap çatkılı ve birden fazla katı olan yekpare kübik evleri görmek mümkündür (Aran, 2000). Yerel malzemenin kullanılması, mısır ambarı ve ahırın üzerine yaşam alanı olarak inşa edilen kat, evlerin tipik karakteristik özelliğidir. (Görsel 22.)



Görsel 22. Malzeme-Biçim İlişkisi, Rize, Çayeli yayla evleri.

<http://www.rizekulturturizm.gov.tr/TR-55295/cayeli.html> (Erişim: 12.05.2019)

Malzemenin biçimden kopuk bir bileşen olarak düşünülemeyeceği çıkarımıyla “Biçimlerin Yaşamı” alt başlığı peşi sıra mimari karakteristiği oluşturan diğer bileşenler, hem ilintili hem de bağımsız olarak anlatılmaya çalışılacaktır.

Mimari yaratım, sadece bir buluş, kurgulayıp düzenleme ya da mevcut yasalara göre biçimlendirme değil, aksine biricik yasasına bizzat evlik eden bir süreçtir. Bu bütünün içinde biçimlenmemiş olandan biçime geçiş safhasında, ham malzeme giderek saf tinsel bir yaratıma evrilir. Mimarlık ürünü, biçimin malzeme aracılığıyla bir dışavurumu ya da bedenleşmesi olarak kabul edilebilir. Başka bir deyişle biçim malzeme olmadan varlık göstermez; malzeme de kendi başına tinsel bir yaratımın dışavurumu değildir (Fiedler, Schmarsow, Çev. Tümertekin, Ülner, 2017).

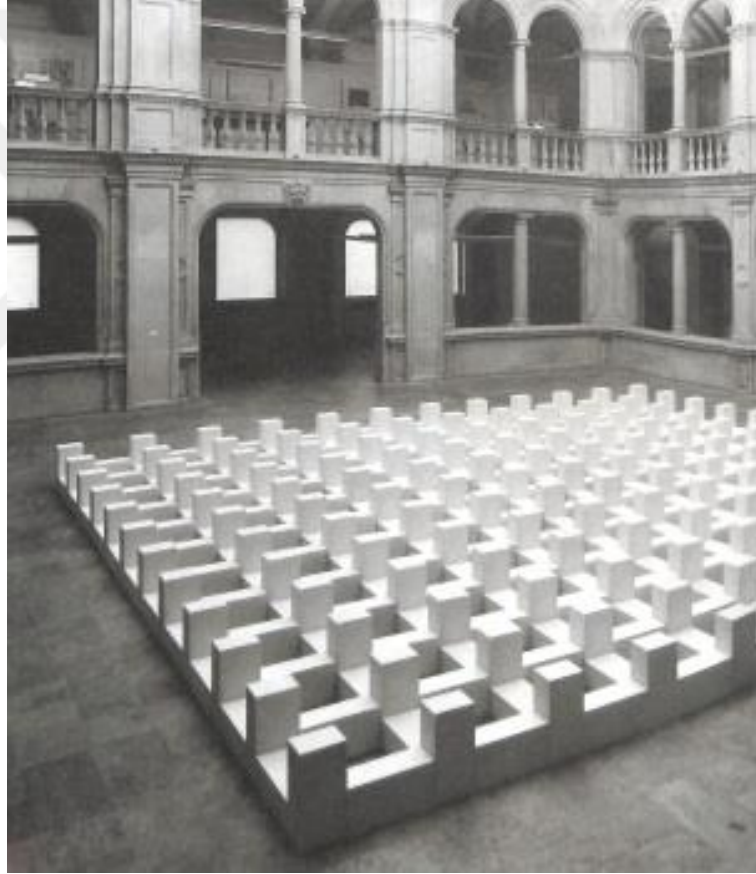
Focillon da malzeme-biçim ilişkine Fiedler' inki ile benzer bir noktadan yaklaşır. Malzemelerin biçimsel yatkınlıkları vardır; bir kıvamı, rengi ve dokusu mevcuttur. Malzeme biçimdir; dolayısıyla sanattaki biçimlere de etki eder; geliştirir ya da sınırlandırır. Malzemeler sadece kolay işlendikleri ya da sanata dâhil oldukları için değil, kendi başlarına var olabildikleri için de bir biçimdir. Hem ham halleri biçimdir, hem de başka biçimlere araç olurlar (Çev. Tümertekin, 2015). Yazar, malzeme ile biçimin varlıksal birlikteliğinden bir ayrıma da işaret eder. Bu noktada doğanın malzemesi ile sanatın malzemesini birbirinden ayrı düşündürür ve örneklendirir; Ona göre, heykel biçimindeki ahşap, ağacın ahşabı değildir artık; yontulan mermer ocaktan çıkan mermer olamaz ya da seramiğin doğadaki kille artık bir ilgisi kalmamıştır. Malzemenin görünürdeki değerleri başkalaşıma uğramıştır; bir dış kabuğu vardır, mekâna dâhil olmuştur, ışıkla bambaşka bir dile kavuşmuştur. Malzeme ve sanat ilişkisi bakımından minimalist sanatçı Carl Andre' nin eseri örnek gösterilebilir.



Görsel 23. Carl Andre, Eşdeğer VIII, Tate Modern, Londra, 1966, 12x229x68 cm.

Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 180.

Focillon' nun malzeme ve sanata dair söylemleri, Carl Andre' nin örnekteki eseriyle tezat düşebilir. Çünkü sanatçı saf bir malzemeyi tinsel bir yaratıma dönüştürmek yerine endüstriyel bir malzemeyi, tuğlayı, varlık bağlamından kopararak dönemine göre çağdaş bir sanat ifadesi yaratmıştır. Antmen' e (2010) göre, plastik sanat nesnesi olarak geleneksel türden heykele alışık izleyiciye “Eşdeğer VIII” yabancı bir biçimdir. Ancak eser, Carl Andre' nin kendi idealindeki heykelin uzayıp giden bir yol olduğu düşüncesinden doğmuştur. Dolayısıyla tuğla da artık mimarlığın salt bir yapı malzemesi değildir; varlık bağlamı değişmiştir ve mekâna dâhil olmuştur. Yine sanatçının “The Peace of Münster” adlı eseri, 408 adet gaz beton bloğun yatay ve düşey düzlemde zemine yerleştirilmesi suretiyle oluşmuştur.



Görsel 24. Carl Andre, The Peace of Münster, Vestfalya Devlet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Almanya, 1984, 49x809x825 cm.

Rider, Alistair. (2011). *Carl Andre: Things in Their Elements*. New York: Phaidon Press, s. 30.

Sanat ve mimaride biçimlenen malzemelerin, izleyicilerini ya da kullanıcılarını mutlak suretle doğadaki hallerinden uzaklaştırdığını söylemek yersiz olabilir;

biçimler artık malzemenin ham dilini kullanamaz belki ama dış kabuklarındaki görüntülerle tabiatın bir parça olma hissini anımsatmaya devam edebilir. Focillon (2015), buna örnek olarak Uzakdoğu ustalarını gösterir. Çömlekçinin elinden çıkan seramikler, daha çok yeraltı ve magmanın derinliklerinde kendiliğinden pişmiş katılmış rastlantısal biçimler gibidir. Zanaatkarın elinden çıkan doğanın özünde arayan bir alışverişe işaret edilir.

Biçim ve malzeme ilişkisine, yapının taşıyıcı iskeleti konumunda, yani biçimi ayakta tutan malzemeler olarak değinmek de yerinde olacaktır.

Mimarın ya da herhangi bir biçimin ayakta durmasını sağlayan yük taşıyıcı elemanlar yapının strüktürünü oluşturur. Malzemeler biçime olanak sağlarken aynı zamanda taşıyıcı gücü de yüklenirler. Taşıyıcı kuvvet, malzemenin cinsi ve dayanıklılığına göre değişkenlik gösterir. Biçim, doğrudan malzemenin yüklere karşı koyması ile ayakta duruyorsa, biçim tümüyle yük taşıma görevini üstlenir (Onat, 1982). Malzeme olarak betonarme kullanılmış ham görünümlü bir mimari öğenin taşıyıcı elemanları malzemenin kendisi olabilir. (Görsel 25.)

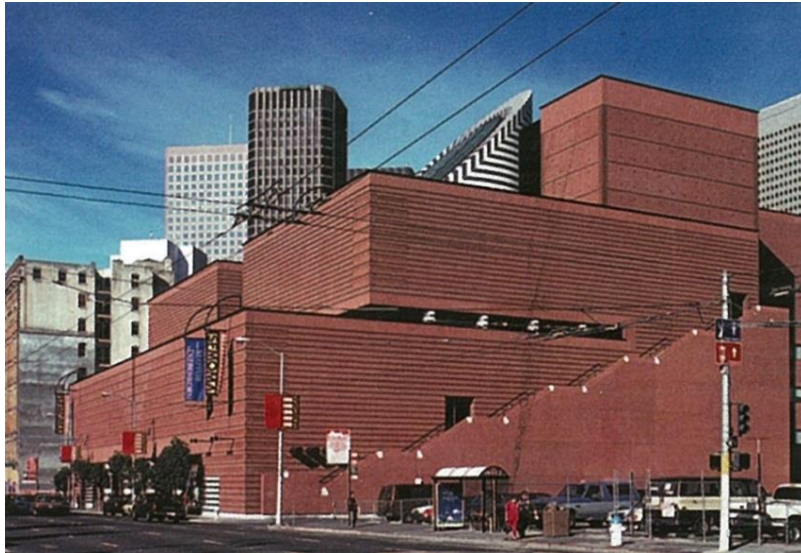


Görsel 25. Brüt betondan yapılmış kübik biçimli bir giriş saçağı.

Zumthor, Peter. (2006). *Thinking Architecture*. Berlin: Birkhauser Verlag, s. 20.

En eski zamanlardan günümüze kadar malzemelerle ilgili genel kabuller olagelmıştır; bunlar malzemelerin varlığına ilişkin bilgileri içerir ve çocukluk yaşantımızda başlayan deneyimlerle şekillenmiştir. Taş ağırdır, çelik sağlamdır, seramik kırılındır, cam saydamdır ya da ahşap sıcak bir his yaratır gibi... Yeni teknolojilerin beraberinde fiziksel ve kimyasal uygulamalarla birlikte malzemenin bilgisi de değişkenlik göstermiştir. Söz gelimi; kırılma özelliği asgari düzeye indirilmiş seramik ürünler üretilmektedir, cam uğradığı ışınlar sayesinde hem geçirgen hem de opak bir mamul haline gelmiştir ya da plastik, yanmaya tabi eriyen bir malzeme değil, bilhassa ısıya karşı mukavemet gösteren bir materyale dönüşmüştür (H.Yürekli & F.Yürekli, 2004).

Malzemelerin varlık özelliklerini niteleyen bilgiler dışında zamanla dönüşen ve değişim geçiren kendilerine has oldukça zengin dilleri ve anlamları da vardır. Pallasmaa' ya (2000) göre, taş, uzunca bir zaman tünelden geçen jeolojik kökeni ve dayanıklılığı ifade eder, aynı zamanda keşfedildiği zamanlardan bu yana kalıcılık sembolizminin simgesi olmuştur. Tuğla; kil, ateş, toprak ev ve mimarının neredeyse hiç eskimeyen gelenekleri üzerine düşündürür. Ahşap ise hem yaşayan ağaç hem de zanaatkârının elinden çıkan sanat yapıtı olarak iki varlığına da atıfta bulunur (Akt. Oğuz, Tekin, 2013).



Görsel 26. Mario Botta, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, California, ABD, 1995.

Kuban, Doğan. (2011). *Malzeme Perspektifleri*. Mimarlıkta Malzeme Dergisi. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Büyükşehir Şubesi Yayını, s. 24.

Mario Botta, geleneksel bir malzeme olan tuğlayı neredeyse tüm yapılarında kullanmış ve tuğla ile ilgili şunları söyleyerek aslında malzemenin asırlık ömrüne de işaret etmiştir:

Tuğla kullanırım. Fakir bir malzeme olduğu için çekici oluyor. Kullanılışı çok esnek, çok ekonomik. Temel bir malzeme. İfade gücü çok ve ben yapılarımda ifade gücünü maksimize etmeye çalışırım. Dayanıklı ve güzel ihtiyarlıyor (Botta, Akt. Kuban, 2011, s. 22).

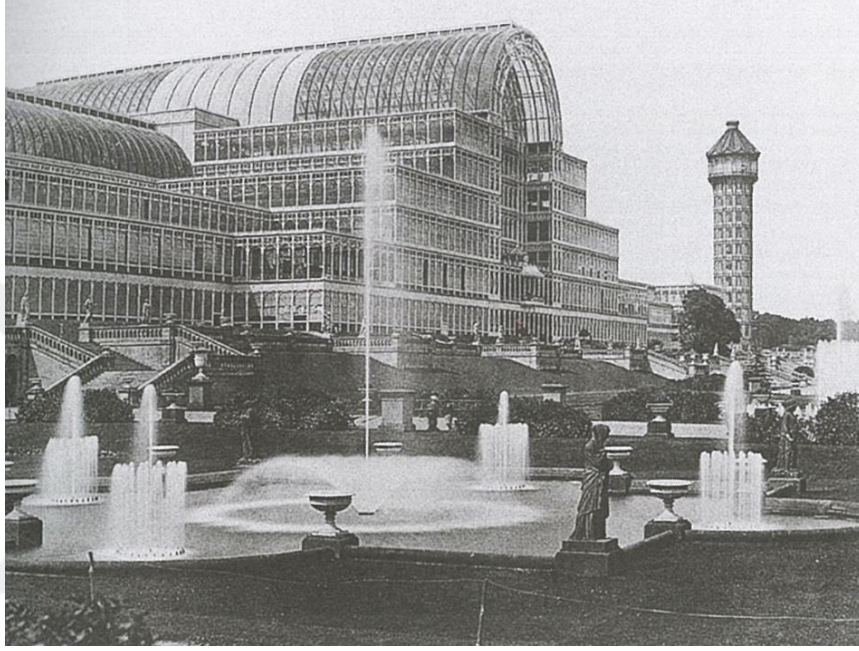
Betonarme kullanılmaya başladığı dönemden beri mühendislerin, tasarımcıların tercih ettiği bir yapı bileşeni olmuştur; oldukça plastik bir malzemedir ve her an yeni biçimler üretme düşü kurdurur. Auguste Perret' nin Saint Joseph Kilisesi (Le Havre, 1945) ve Le Corbusier' in ünlü Rochamp Kilisesi (Fransa, 1950-1954) betonarmenin artistik örneklerindedir (Kuban, 2011).

[...] Taş, ahşap ve betonu kullanırsın, bu gereçlerle evler ya da saraylar yaparsın. Bu yapımdır. Burada yaratıcılık iş başındadır. Ama birdenbire kalbime dokunursun, kendimi iyi ve mutlu hissederim ve 'bu çok güzel', derim. Bu ise mimarlıktır, işin içine sanat girmiştir. [...] (Le Corbusier, Akt. Oğuz, Tekin, 2013, s. 64).

Kuban' ın (2011) belirttiği üzere, demir, çelik ve metal bileşikler, büyük açıklıkları ve devasa strüktürel formları yaratmak için gözde malzemeler olmuştur. Çünkü yüksek, seçkin binalar güç simgesi taşır ve insanoğlunun üstün olma egosunu tatmin eder. Levha metallerin yapılarda eğrisel ve anti-geometrik biçimlerdeki örüntüsü de mimariye heykel görünümü kazandıran karakteristik bir araç olmuştur. Ayrıca Kuban' a göre, mimar herhangi bir malzemeyi kullansa da mimarlığın Vitruvius' a kadar uzanan "sağlamlık, işlevsellik ve güzellik" ölçütleri bugün de yaşamaya devam etmiştir ve güzellik yerine "anamlı biçim" gibi zengin içerikli bir ifade kullanılmıştır.

Köksal' a (2009) göre cam, varlık ile yokluk arasındaki çizgisi ve zamanla mimarlık öğelerini sorgulatan anlamı ile özellikle Endüstri Çağı' nın mimarlık serüvenini okumaya olanak veren bir yapı malzemesi olmuştur. 19. yüzyılda camın, dökme demir ile birlikte kullanılması, bu anlamsal dönüşümü de başlatmıştır. Joseph Paxton' ın tasarladığı Crystal Palace (Londra, 1852-54), dökme demirden çeliğe yol alan yeni strüktürel sistemleri ve cam yüzeyleriyle geleneksel kapalı mekân imgesini kırmıştır. Süreklilik sağlayan şeffaf mekânlar, mekânın tanımını da

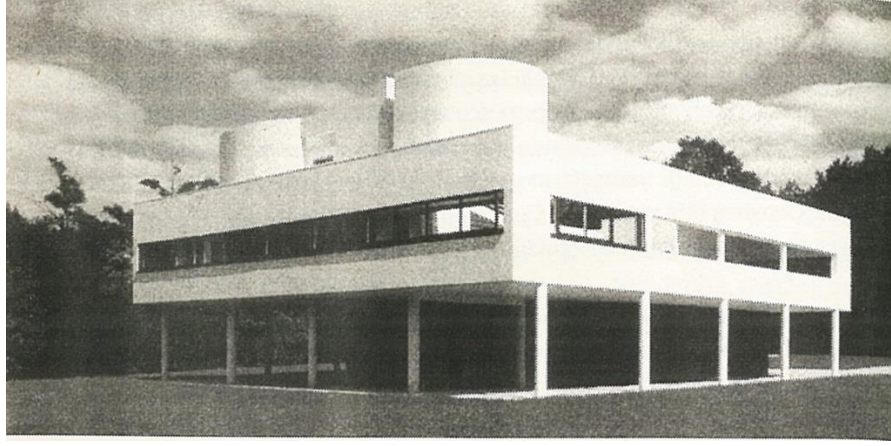
değiştirmiştir. 20. yüzyılda camın anlamı tekrar değişikliğe uğramıştır. Özellikle Mies van der Rohe' nin tasarladığı Barselona Pavyonu' nda (1929) cam satırlar duvarın yerine geçmiş, duvarın anlamsal yükleri ortadan kalkmıştır. Beraberinde varlığı duvara bağlı olan pencere de yok olmuştur. Cam, mekânın çeperini tümüyle değiştiren yeni bir gösterge olmuştur.



Görsel 27. Joseph Paxton, Crystal Palace, Londra, 1852-1854.

Köksal, Aykut. (2009). *Anlamın Sınırı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 61.

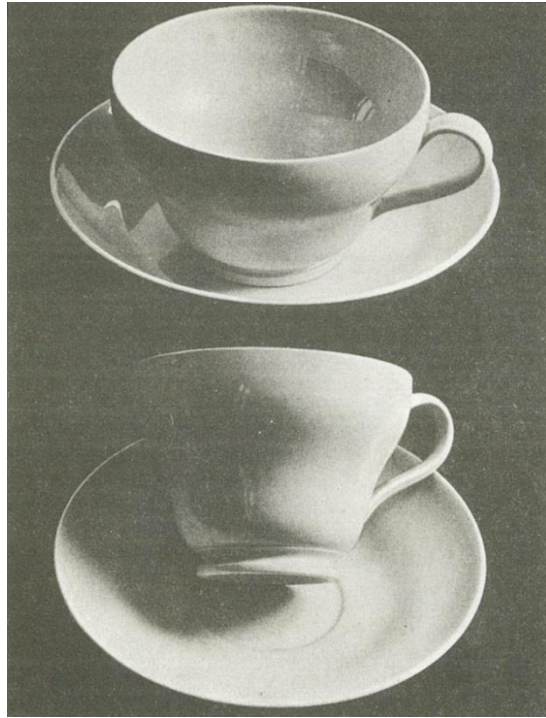
Malzemenin biçimsel ifade kabiliyetlerine göre değişen anlamları da mevcuttur; kalıcılık, geçicilik, hafiflik, ağırlık gibi... (H.Yürekli & F.Yürekli, 2004) Selçuklular' dan 19. yüzyılın sonuna kadar Türk evlerinin ahşap taşıyıcılı inşa edilmesi ve eşyaların az olması, *hafiflik* ve *geçicilik* anlamlarına karşılık gelirken; aynı dönemin medrese, han ve hamamları bugünün *kalıcı* yapıtlarını oluşturur. Ayrıca taş *ağır* bir malzeme olmasına karşın Gotik mimaride bu malzemenin *hafif* gösterilmesi için fazladan çaba harcanmıştır. Yukarı doğru uzayan kulelerdeki süslemeler ve bütün bir yapıdan ayrı duran payandalar, katedrallerin üst noktasının daha ince ve hafif görünmesini sağlamıştır. Le Corbusier' in yapıtlarında sıkça rastlanan pilotiler (betonarme kolonlar) üzerine yükselen beton prizmaların havada asılı görünümü de *hafiflik* hissini duyumsatır.



Görsel 28. Le Corbusier, Villa Savoye, Paris, Fransa, 1929-1931.

Tümer, Gürhan. (2008). *Mimarca Değınmeler*. İstanbul: YEM Yayın, s. 64.

Rasmussen' e (2010) göre, yine erken yaşlarda malzemeler aracılığıyla öğrenilen sertlik ve yumuşaklık gibi dokunsal terimler, biçimleri de tarif eden ifadeler olabilir. Bu bakış açısına İngiliz Wedgwood firmasının armut-şekilli fincan tasarımı örnek gösterilir. Ürünün tasarımı, dönemin klasik biçimlerinden çok farklıdır; seramikçinin çarkından çıkan armut biçimli fincan, *yumuşak* kilden şekillendirilmiştir, piştiğinde kil *sertleştiği* halde yuvarlak hatlarıyla biçim, hâlâ *yumuşak* olarak algılanır.



Görsel 29. Wedgwood Firması, armut şekilli fincan, 1759.

Rasmussen, Steen Eiler. (2010). *Yaşanan Mimari*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 22.

Sonuç olarak, malzemenin nicel ve nitel özelliklerinin biçimin karakteriyle harmanlanması önemli bir husustur. Malzeme, biçime dolayısıyla bitmiş mimarlık ürününe ya da sanat eserine karakterini veren bir bileşen olmuştur. Malzeme, dokusu ve mekâna tesiri, anlamsal yükleri, yapım metotları ve teknolojik olanakları ile her dönem stiline cömert davranmıştır.

2.5. Mimarinin Yaşam Boşunları

Hasol (2008), ansiklopedik mimarlık sözlüğünde *boşun* sözcüğünü doğrudan *mekân* olarak tanımlamıştır. Bu başlığın içeriğinde de *boşun* kelimesi özellikle kullanılmıştır; mimarinin tanımlı, sınırlı boşlukları ve/veya karakteristik yaşam hacimleri ifade edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda boşun sözcüğü ile “Mimari Karakteri Seramik ile Deneyimleme” bölümünde anlatılan seramik çalışmalarının iç boşluklarına da işaret edilir.

Mekân, daima varlığımızı sarmalar; bu yaşam boşunları boyunca hareket eder, nesnelere ve biçimleri görür, sesleri işitir ve havanın tenimize dokunmasını hissederiz. Mekân da birer taş ve ahşap gibi maddesel bir özdür; ancak doğası gereği biçimsizdir. Mekân, çeperi oluşturulduğu ve ışık, kütle gibi biçime özgü elemanlar tarafından düzenlendiği sürece varlık kazanır ve mimarlığı var eder (Ching, Çev. Lökçe, 2007). Lao-Tzu (M.Ö. 6.yy.), boşluğun önemine dikkat çekerken mekânı da şöyle tanımlamıştır:

Otuz çubuğu bir araya getirir buna tekerlek deriz/ Fakat hiçbir şeyin olmadığı, o boşluğa bağlıdır tekerin yararı/ Balçığı döndürürüz çömlek yapmak için/ Fakat hiçbir şeyin olmadığı, o boşluğa bağlıdır çömleğin yararı/ Kapılar ve pencereler oyup çıkarırız bir ev yapmak için/ Ve hiçbir şeyin olmadığı, bu boşluklara bağlıdır evin yararı/ Bu nedenle işte var olan şeyden sağladığımız kazanç gibi/ Kabul etmeliyiz var olmayan şeyin yararını (Ching, Çev. Lökçe, 2007, s. 91).

Gür' e (1996) göre, en basit tanımıyla mekân, bir kişi ya da topluluğun yeridir. Mekân, insanı, insanın diğer canlılarla olan ilişkilerini ve ilişkiler sonucu ortaya çıkan donatıları kapsayan, hudutlarını belirlediği yapıya ve onun karakterine göre biçimlenen *boşundur*.

Konuya ilişkin anlatıları çözümlenmeye yönelik bu çalışmada “mekân” kavramı ilkin biçim-kütle eksenini üzerinden anlatılacak ve beraberinde mimarlığın diğer sanatlardan ayrılan noktalarına işaret edilecektir.

Focillon' a (Çev. Tümertekin, 2015) göre, mimarlığın biçimleri, değişmesi mümkün olmayan mekân verilerine sıkı sıkıya bağlıdır. Rasyonel anlamda bakıldığında da gerçek budur. Mimarlık, insanın işgal ettiği, yürüdüğü hakiki mekânda kendini icra eder. Bu sanatı özgün yapan da iç kütledir; mimarlık kendine has evreni işte bu boşluğa tanımlı bir biçim kazandırarak yaratır. Bunun dışında, mimarlığın eşi olmayan ayrıcalığı yalnız bu boşlukları yaratması ve onları koruyacak fiziksel teminatları çevrelemesi değil, doğanın hiç kullanamadığı bir optiğin ve geometrinin yasalarına göre ışığı kurgulayan bir iç dünya yaratmasıdır. İzgi' nin (1999) de kütle ve mekânın ayrılmazlığını, aralarında devinen süreklilik ve bütünlük ilkelerine dayandırması, Focillon' un savını destekler niteliktedir. Sanılanın aksine kütle ve mekân karşıt değerler değildir; birinin varlığı diğerinin varlığına vesile olur.



Görsel 30. Mimari öğelerin ve mekân donatılarının iç kütleye etkisi.

Zumthor, Peter. (2006). *Thinking Architecture*. Berlin: Birkhauser Verlag, s. 68.

Mesleki faaliyet yılları modern dönemle paralel olan ancak meslektaşlarından farklı bir tasarım yolu izleyen mimar Louis Kahn, biçimin var olmasını mekânın doğasına mal etmiştir. Kahn (1960), mimarın keyfi bir tutumla binaya canının istediği biçimi

vermesi yerine mekânın kendi tabiatı gereği bürüneceği biçimi keşfetmesini önerir. Bu teori, mekânın karakterini iyice çözümleyince mümkün olur. İşin özü, baştan biçim vermek yerine sonuçta biçime ulaşmaktır (Kortan, 1992).

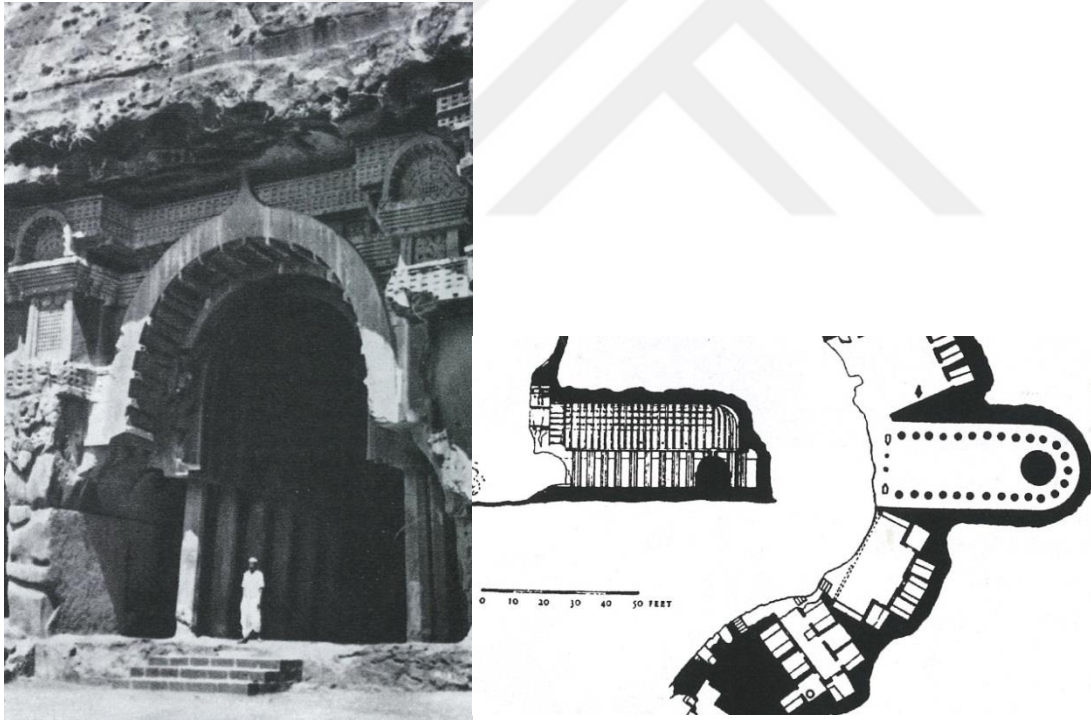
Yaratım sürecinde mimarlığın diğer sanat dallarıyla hatırı sayılır bir benzerlik gösterdiğine önceki başlıklarda değinilmişti. Ne var ki mimarlık, özünde insanın yaşayacağı mekânları yaratma eylemidir. Nitekim mekânın da sarmaladığı insandan ayrı düşünülemez olması, mimarlığın münasebeti olan sanatlardan temelde farklı olduğunu göstermektedir.

Schmarsow' a göre, "mimarlık mekân yaratıcısıdır" (Çev. Tümertekin, Ülner, 2017, s. 21). Dolayısıyla mekân yaratan mimarlık, başka hiçbir sanatın işleyişinde var olmayan şeyi yapar; bizim için alan çevreler. Çeperin orta eksenini fiziksel olarak yoktur, ancak boş değildir; bu eksen, öznenin yani insanın yeri olarak tanımlanır. Tüm mekânsal oluşumlar, salt bu öznenin çevrelenmesiyle gerçekleşir. Mekânsal strüktür de insanın o ekseninde olmasından kaynaklanır. Bununla birlikte çeperden dışarı çıkıldığında, mekânsal strüktürün dışı görüldüğü vakit ilişki tersine döner. Bu sefer mekânsal strüktür, onu da çevreleyen genel mekân içinde, insandan bağımsız bir varlık olarak kendini gösterir (Schmarsow, Çev. Tümertekin, Ülner, 2017).

Mekânı, mimarının amili olarak nitelendiren Zevi, belki de mekânın mimariye ve mimarının karakterine tesirini en iyi görebilen çağdaş kuramcılardan biri olmuştur. Mekânın, uzunluk, genişlik ve yükseklik gibi boyutsal elemanların toplamından daha fazla şey ifade ettiğini savunmaktadır. Dördüncü boyut zaman ise binanın içinde hareket eden, sonsuz bakış noktasından mekânı deneyimleyen öznenin ta kendisi tarafından yaratılır. Dolayısıyla mimarlığın en çarpıcı bileşeni olan mekân, mimariye has karakteri de temsil etmektedir. Zevi' ye göre, mekân mimarlığın tekelindedir. Belki resim, mekânı resmedebilir; şiir ya da müzik, zihnimizde bir mekân imgesi yaratabilir. Ancak tüm bu sanatların içinde yalnız mimarlık, dosdoğru mekânı yaşatır, onu bir malzeme gibi kullanıp, insanı tam merkezine koyar. Nitekim insanın da onu sarmalayan boşundan aldığı haz, sadece mimarlığın sunduğu bir armağandır (Zevi, Çev. Tümertekin, 2015).

Mimari dönemlerin üsluplarıyla birlikte mekân da türlü düşünsel ve yapısal değişimlerden nasibini almıştır. Mekân kuramı, neredeyse tarihin her döneminde

gayeli olarak veya bilinçsiz bir şekilde morfolojik çeşitlenmelerin karakterine bürünmüştür. Gideon, bu tarihsel seyri üç evrede toparlamaya gitmiştir: ilk evre, Mısır, Yunan ve Sümer mimarilerini kapsamaktadır. Bu uygarlıkların inşa ettiği tapınak ve piramitlerde, hacimlerin kendi aralarındaki düzenlemesiyle ortaya çıkan mekân kurgusu hâkimdir; mekânın örtüsü olan dış kabuğun anıtsallığı daha çok ön plandadır. İkinci evrede, mekânın şekillendirilmesi için oyulmuş iç mekân yapma yoluna gidilmiştir. Bu teori, Roma Pantheon' undan 18. yy.' a kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Üçüncü evre ise, 20. yy.' ın başlarında belirmiştir; bu devir, tek noktadan bakış ile oluşturulan perspektif fikrini, çoklu optik devrimiyle yıkmıştır. Taşıyıcıların ve bölme duvarların sınırlayıcı özellikleri ötesinde, yapının esas mekân hâsıl edici özellikleri önem kazanmıştır (Gideon, Çev. Batur, 1965). M.Ö. 1. yüzyılda yapılmış Carli Mağara Tapınağı' nın iç mekânı mevcut kayaların oyulması ile şekillendirilmiştir.



Görsel 31. Carli Mağara Tapınağı, Ajanta Mağaraları, Hindistan, M.Ö. 1. yüzyıl.

{Arredamento Mimarlık}. (2003/10, Ekim). *Mağara-Mimarlık*. Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 107.

Yaşamlarının belli bir safhasında her insan, kendine yaşam boşunu yapma arzusu duyar. Çocuk yaşlarda başlayan bu arzu, iki sandalye arasına gerilen kumaşla

yapılan çadır ya da bir tepeye oyun için kazılmış mağara gibi ilkel hacimlerle belirir. Bu yuva kurgulama ya da mağara oyunu çeşitlilik gösterebilir; ancak tek ortak nokta, çocuğun kendi mekânını oluşturma çabasıdır. Çocuğun oyunu, yetişkin insanın yaratısında da devamlılık gösterir. İnsanoğlunun basit hacimler yapma becerisi, gelişmiş biçimlendirme etkinliğine uzanırken, mağara oyunu kurgusu da daha gelişmiş mekân yaratma yöntemlerine dönüşmüştür (Rasmussen, Çev. Erduran, 2010).

2.6. İşlev Biçimlere Tesir Eder mi?

Varlığın kendini sürdürmesi, çevresiyle karşılıklı etkileşiminde mümkündür. Ayrıca varlığın yaşamsal döngüsünün sürekliliği, onu meydana getiren öğelerin bütünü işleyişine yönelik görevleri yerine getirmesiyle oluşur. Bir taraftan öğeler bütüne çalışırken öte taraftan işlevsel temaslarla birbirlerine tutunurlar. Varlığa doğrudan etki eden bu görevlerin dağılımı ve aynı amaca hizmeti işlev olarak tanımlanabilir (Aksoy, 1977). Söz gelimi; biyolojide işlev, canlı organizmayı etkileyen temel özelliklerin birliği olarak kabul edilir. İnsanın kendi biyolojik işlevselliği haricinde, temas içinde olduğu fiziksel çevrenin işlevselliği, mimarlık evrimi içinde özerkleşen ayrı uğraşlardan biri olmuştur (Gür, 1996).

Mimari yapı, hem bütünüyle hem de bütünü meydana getiren bileşenlerin ilintili ve bağımsız kurgusuyla, bir veya birden fazla maksadı kendine görev edinir ve ona göre biçimlenir. Mimarının karakteristiğini okumayı sağlayan diğer bir bileşen işlevsellik, biçimle olan ilişkisi ve/veya çatışması üzerinden anlatılacaktır.

İzgi' ye (1999) göre ilk mimarlık ürünleri, insan yaşamının temel ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir; barınma, can güvenliği ve dini inançlar için uygun biçimleri yaratma çabası, uygarlaşma seviyesi yükseldikçe daha karmaşık ihtiyaçlara cevap veren işlevlere dönüşmüştür. Bir yandan konut, hastane, banka, otel, okul, dini ve çarşı yapıları gibi çeşitlenmelere gidilmiş, bir yandan da bu çeşitliliğe göre ayrı mekân kurguları ve mimari programlar düzenlenmiştir.

Biçim-işlev ilişkisi ve birlikteliği üzerinden gelişen söylem (Vitruvius' un utilitas ilkesinin yerine modern söylem olan işlev/fonksiyon sözcüğünün konması), Antik döneme dayanan bir hadise gibi görünse de biçim-işlev ilişkisi ya da çatışması, modern zamanın kaynağından çıkma olup halen tartışılan bir meselesidir.

Adolf Loos, çağdaş mimarlığın yalınlaşmasını destekleyen ve “Süsleme ve Suç” söylemi üzerine düşüncelerini beyan eden bir mimardır. Demirel’ e (2014) göre, Loos’ un bu savı içinde asıl tartıştığı meselelerden biri de mimarlığın sanat olup olmadığı konusudur. Yazara göre, Loos’ un kaygısı, mimarlığın estetik kaygılar içinde boğulup gitmesi ve sadece biçim güzelliğini umursayan bir alana dönüşmesi olmuştur. Loos, salt bir biçim güzelliği arayışına girmemiştir; ama Louis Sullivan’ ın “biçim işlevi izler” gibi sadece işlevselliği yücelten öğretisini de benimsememiştir. Loos’ a göre mimarlık, yalnız biçim ya da yalnız işlevi umursamak yerine, duygusal olarak deneyimlenebilecek bir mekân atmosferi yaratmalıdır (Demirel, 2014).

İşlevsellik ya da fonksiyonalizm, çağdaş mimarlığın yapı üretiminde kaynak aldığı temel tasarım ilkelerinden biri olmuştur; esas itibariyle Amerikalı mimar Louis Sullivan (1856-1924) tarafından söylenen “*form follows function*” (*biçim işlevi izler*) sloganına dayanmaktadır (Kortan, 1986).

Louis Sullivan’ ın, 1896 yılında Lippincott’ s Magazine’ de yayımladığı “*The Tall Office Building Artistically Considered*” Türkçe karşılığı “*Sanatsal Açıdan Yüksek Ofis Binası*” adlı makalesinde hedef aldığı konu, dönemine göre yeni bir tipolojiye sahip olan yüksek ofis binalarıdır (Anay, 2011). Ancak Sullivan, makale konusu üzerinden “biçim işlevi izler” söylemini inşa ederken, mimarlık tarihinin önemli öğretilerinden birini, modern işlevselciliğin özlü sözünü yarattığından habersizdi. Sullivan’ ın formüle ettiği bu özdeyiş, kuramsal arka planında, biyolojik evrim (Lamarck ve onu takiben Spencer evrim teorileri) düşüncesine dayanmaktadır (Anay, 2011).

Anay’ a göre, Sullivan’ ın yüksek ofis binasının biçimsel analizinde geliştirdiği metod, onu canlı bir organizma gibi ele almasıdır. Sullivan’ ın çözümlemesi genel hatlarıyla şöyledir; toprak altına saklanmış yani bodrum katta, yapının tüm servis desteğini sağlayan bir güç kaynağı; en üstte dolaşım sistemini tamamlayan çatı katında ise bu güç santralini destekleyen mekanik sistem aksanı mevcuttur. Bunların dışında bol ışığa, geniş açıklıklara ve büyük erişim özgürlüğüne sahip mağaza ve banka gibi kuruluşlara hizmet eden zemin kat; devamında birbirini takip eden neredeyse aynı biçimlenmiş boydan boya camlı ve geniş bölmeli ofis katlarının üst üste konumlanmasıdır. Neticede katların ve diğer yan elemanların binanın talep ettiği işlevlere göre biçimlendiği ve işlevsel olmayan hiçbir öğenin

biçime de dâhil olmadığına işaret edilir (Anay, 2011). Sullivan' ın çözümlemesi, her yapı etkinliğinin, aynı işlev talebine göre tanzim edilip aynı tiplerde biçimlendiği çıkarımına işaret etse de günümüzde çelişen noktaları da mevcuttur.

Tanyeli' ye (2011) göre, biçim işlevi izlemez; o halde biçimlendirmeyi sağlayan mekanizma işlev tarafından güdülmüyorsa, tasarımın nasıl yapıldığı ve mimarlığın nasıl gerçekleştiği sorusu gündeme gelir. Tanyeli, mevcut dini yapılardan seçtiği örneklerle tartışma geliştirir, sorusuna yanıt arar. Bu noktada Ayasofya ve Süleymaniye camii, işlev-biçim çelişkisine çarpıcı bir örnektir: Ayasofya' nın planı, Süleymaniye Camisi' nin plan şemasıyla aynı karakteristiğe sahiptir; camilerin ikisi de ortada iki yarım kubbeyle desteklenen bir bütün ana kubbeden meydana gelir. Ancak birincisi kilise olarak 6. yy' da, diğeri ise ondan yaklaşık bin yıl sonra cami olarak inşa edilmiştir. İşlevleri tamamen farklı bu iki dini yapı planimetrik açıdan benzeşmektedir.

Tanyeli (2017), işlev-biçim paradigmasını, sadece mimarlık ürünleri üzerinden değil, mekânlarda kullanılan mobilyaların işlevselliği ve/veya kullanım yanılığı bağlamında da değerlendirir. İtalyan sanatçı Bruno Munari' nin (1944) koltuğun işlevselliğini sorunsallaştırdığı makalesinden yola çıkarak eşyanın da bilinenin ötesinde işe yarar başka bir biçime dönüşebileceğini açıklamaya çalışmıştır.

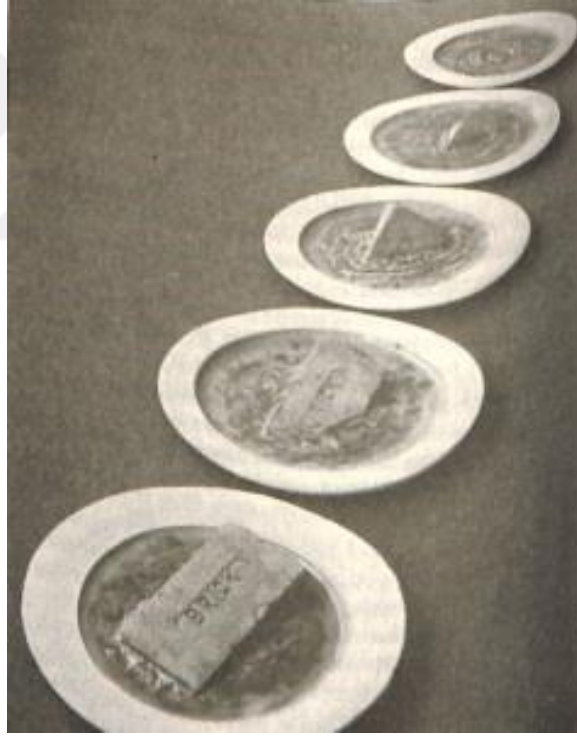


Görsel 32. Bruno Munari, koltuğun işlevi sorunsalı, 1944.

Tanyeli, Uğur. (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kavramı için Altılık*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 159.

Görseldeki nüktedan yaklaşımıyla Munari, koltuğun kullanım-işlevsellik meselesini tartışır. İşinden yorgun gelen bir adam, göze gayet tanıdık gelen basit tasarımlı bir koltuğa oturup dinlenmek ister. Ancak bir türlü rahat edemediği için kendi pozisyonunu değiştirmek yerine koltuğun pozisyonunu değiştirir. Kişisel tercihin sayısız çeşitliliği koltuğun kullanımına da yansımıştır (Tanyeli, 2017).

Bir zanaat alanının nesnelere eserlerini üreten bir grup sanatçı, insanların kullandıkları pratik, işlevsel ürünlere başka bir gözle bakma eğilimi göstermişlerdir. Örneğin; çömlekçiliğin bir güzel sanatlar dalı olduğunu savunan hareketin önderi Robert Arneson, teknik açıdan yetkin bir dizi tabak yapmıştır. Ancak bu dizi içinde tabakların ortalarına ve kademeli olarak tabağın yüzeyine gömülen tuğlalar yerleştirmiştir (Becker, Çev. Yılmaz, 2013). Tabak, işe yararlılığını kaybetmiş, tuğla da bağlamından farklı olarak tabakla birlikte sanatın nesnesine dönüşmüştür.



Görsel 33. Robert Arneson, Batan Tuğla Tabakları, Seramik, 1969.

Becker, Howard S. (2013). *Sanatın Dünyaları*. Evren Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 330.

Robert Arneson, kullandığı malzemenin zanaatla ilişkili olduğunu bilerek, eserin sanat olduğunu gösterecek biçimde kasıtlı olarak işlevsel olmayan eser yapma yoluna gitmiştir (Becker, Çev. Yılmaz, 2013).

2.7. Yer Kaynaklı Karakteristik Değerler

Mimarlığın bir yere ait ve taşınamaz olması, onu çoğu sanatsal eylemden ayıran bir özellik olduğu kadar, yapıldığı yeri tamamlayan, tekrar üreten ve yeni bir yere dönüştüren ayrılmaz bir parça olduğunu da anımsatır. Tümüyle doğal, yapay, kültürel, coğrafi ve insani dinamikler, yerin kapsam sınırlarına dâhil edilmelidir. Örneğin; tipik bir Akdeniz kasabası, Boğaz' ın Anadolu yakası ya da Ankara'nın Yenimahalle sırtları gibi o yere has sıfatlarla aitlik tanımlanıyorsa bahsi geçen tüm dinamikler, aslında yerin kimlik özelliklerine işaret eder (Onat, 2006).

Yer, bölgenin iklim özellikleriyle ilgili birçok bilgi verir ki mimari ürünün tasarımına başlamak için kaçınılmaz bir noktadır bu. Örneğin; bol yağış alan bir yerin biçim ve malzeme kararları, tasarımı etkileyen önemli önceliklerdendir. Hatta bir yerin kendine özgü gizemli bir ruhu da mevcuttur (Onat, 2006); dolayısıyla yerin tinsel değerleri, mimarinin karakterine doğrudan işlenmiş nice dokunuşlarıyla her daim kendini açık eder. Yerel iklimin, tasarım kararlarında her zaman öncelik arz etmesi, geçmişte mimari üslupların ömür sürelerine de yansımıştır. Konuya ilişkin tespitlerinde yorumladığı örneklerle çağdaş bir mimarlık kuramcısına başvurmak mümkündür. Zevi' ye göre, Gotik üslubun kuzey ülkelerinde uzun zaman kendini göstermiş olmasına rağmen güneydeki etkisi kısa sürmüştür. Çünkü Avrupa' nın güneyinde ışığın dik açılarla düşmesi sert gölgeler yaratmıştır; oysaki kuzey kesiminde güneşin daha alçak ve ışınlarının daha teğet gelmesi durumu, ışığın ve gölgenin mimari araç olarak daha efektif kullanılmasını sağlamıştır (Zevi, Çev. Tümertekin, 2015).

Dünyanın en büyük kenti, en küçük köyü ya da herhangi bir yerde yaşayan insanların temas ettiği mimariyle ilgili her şey aslında mimarlığın ta kendisidir. Küçük bir köyün mimarlıktan uzak, mutlak doğayla iç içe olduğunu söylemek ne kadar yetersizse, büyük bir kentin sahip olduğu devasa bir park vasıtasıyla yapay çevreden bağımsız, tabiatın bir parçası olduğunu söylemek de bir o kadar eksiktir (Tümer, 1980). Nitekim minicik bir köyün ve kozmopolit mega şehirlerin mimarlığı dolayısıyla karakteristik öğeleri bile o yere özgü değerlerle doğadan ayırır ve bambaşka şeyler anlatırlar.

Onat' a (2006) göre, insanın dünyayla dengeli ilişkiler kurup kişilik kazanmasına çevrenin sağladığı etki yadsınamaz. Dolayısıyla binaların kimlik ve karakterinin

şekillenmesine diğer bileşenlerin etkisi kadar, çevre ve ekonomi faktörünün etkisi de büyük önem taşır. Kalıcı mimarlık ürünlerinin verildiği toplumlara bakıldığında çoğunlukla o yerin güçlü ve zengin olması olası bir durumdur. Özellikle 20. yy.' in son dönemlerine bakıldığında bazı mimari yapıtların zamandaş olmasına rağmen bölgeler arası ayrımlar kendini göstermektedir. Ekonomik koşullar ve gelişmişlik düzeyi her konuda olduğu gibi mimarlık alanında da Batı' yı, ülkemizden ve diğer ülkelerden belirgin bir şekilde koparmaktadır. Konut ve ulaşım sorununu büyük ölçüde çözen, kentlerini, yapılarını ve anıtlarını bilinçli korumayı başaran bir ABD veya Kanada; Türkiye ve Hindistan' a oranla mimarlığı da bilimle, sanatla ve insan mutluluğuyla daha iyi bütünleştirmiştir (Tümer, 1980).

Günümüzden uzun zaman önce, Anadolu' da Çatalhöyük' te köylerini yapan insanlar gibi yine Anadolu' da Efes, Priene kentlerini kuran, tapınaklar, saraylar inşa eden insanlar da mimarlık yapmıştır. Daha sonraları bu eylem, İstanbul' da Ayasofya, Fransa' da Eiffel Kulesi, Le Corbusier' in Rochamp Kilisesi ve Amerika' da Wright' in inşa ettiği evler gibi örneklerle dönüşmüştür (Tümer, 1980). Ancak uygarlaşmanın zaman içinde mimariye kattıklarının yanında Avustralya, Yeni Gine, Amazon ve Afrika bölgelerinde tarih öncesine özgü yapı karakteristiklerini hâlâ muhafaza edebilen kabilelere rastlanılabilir (Özer, 2004). İkel topluluklardan Dogonlar' a ait bir ev, aslında zengin bir biçim yelpazesine sahiptir.

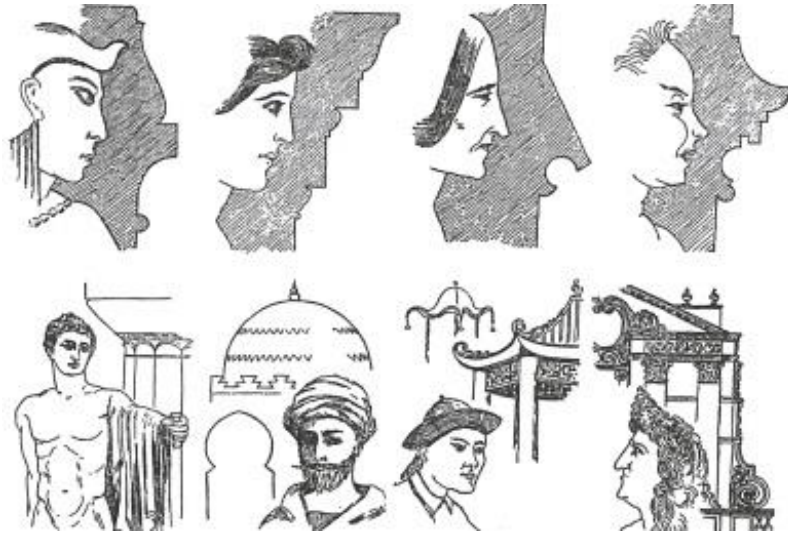


Görsel 34. Dogonlar' ait bir ev örneği.

Tümer, Gürhan (2008). *Mimarca Değınmeler*. İstanbul: YEM Yayın, s. 51.

Görüldüğü üzere, uygar toplumların gerçekleştirdiği mimarıktan uzak, halen ilkel yaşayan toplulukların kültürel zenginlikleri mimarlık biçimlerini de etkilemiştir. Tümer' e göre, Keltler, Yuchiler, Dogonlar, Tasmanyalılar, Wichitalar, Yanoamalar, Aborjinler, Konkombalar ve daha niceleri gibi ilkel toplumların mimari yaratımlarını incelemek her anlamda ufukumuzu genişletecek bir zenginliğe sahiptir. Tümer (2008), ilkel olarak nitelenen insanların verdiği mimarlık ürünlerini detaylıca ele alan Enrico Guidoni' nin (1939) "Architettura Primitiva" (İlkel Mimarlık) adlı kitabına değinir; böylece ilkel mimarlığın biçimsel ve simgesel karakterlerini barındıran güzel bir kaynak göstermiş olur. Öte taraftan Özer' e (2004) göre, ilkel toplulukların mimarisine özgü özellikler, öz bakımından endüstri çağının mimarisine benzeşim göstermektedir. Malzemeyi en elverişli biçime dönüştürmek ve bu esnada yapısal olanaklardan azami ölçüde faydalanmak her iki uygarlığın da ortak yapım nüvesi sayılmaktadır. Öyle ki ilkel topluluklar el yordamıyla ve kısıtlı tecrübelerle sonuca erişirken, çağdaş mimari ise en iyi teknoloji olanaklarını, strüktürel sistemleri ve malzemeyi, bugünkü dünyanın dinamikliğine ayak uydurarak deneyimlemiştir.

Çağdan çağa, ülkeden ülkeye, yöreden yöreye değişkenlik göstermiş, zamanla katmanlaşarak dönüşmüş birçok mimari ve onların karakteristik özellikleri vardır. Örneğin; Yunan, Roma Mimarisi, Gotik Mimarisi, Osmanlı Mimari Üslubu, Modern Biçem, Fütürist Mimari gibi (Tümer, 2008). Irving K. Pond' un bu evrensel ve klasik üslupları yaşayan insanların ırksal farkları ile mimari karakterleri arasında biçimsel benzerlik kurduğu örneğe yer verilebilir.



Görsel 35. Irving K. Pond' a göre ırklar ve mimarıkları arasındaki benzerlikler.

Zevi, Bruno. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. İstanbul: Daimon Yayınları, s. 140.

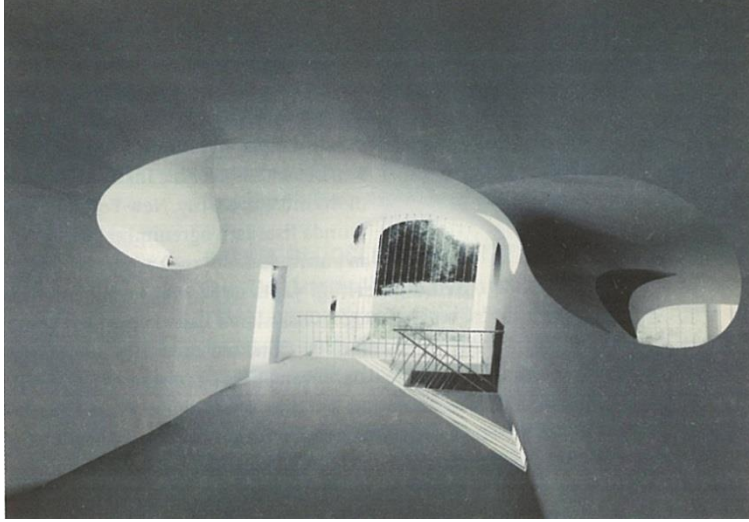
Mimari üsluplardan hariç “yer kaynaklı” sayılabilecek spiritüel ve felsefi inanışlara göre uyarlanmış sıra dışı mimari düzenlemelerden de bahsedilebilir. Örneğin; Feng Shui Mimarisi. Çin kökenli felsefeye dayanan bu mimarinin temel ilkesi, “chi” denilen iyi enerjinin mekânlarda dolaşımını kolaylaştıran uygulamalar olmasıdır. Feng Shui’ ye göre bir evin giriş kapısının karşısında duvar veya pano bulunması uygun değildir; çünkü “chi” evin içine giremez. Yine evin bir arka kapısı varsa tam karşısında ön kapı bulunmamalıdır; bu durumda bir kapıdan giren iyi enerji, evi dolaşmadan ve yaşayanlara yarar sağlamadan diğerinden çıkar (Tümer, 2008). Böylece iyi enerjinin mekânda rahatça dolaşımını sağlayan ince hesaplanmış tefriş düzenlemeleri, mimarinin karakterini değiştirecek tasarım kararlarına etki etmiştir.

2.8. Sanallık ve Mimarlık

Mimarlığın gerçekleşmeden evvel öneri olması halinde dahi, bir şeyi temsil etmesi veya etmemesi durumu, yaratıcısının en duyarlı olduğu konulardan biri sayılır. Mimarlık önerisi önce zihinde belirip inşa edilebilme sınanmalarını ilk orada yaşadığı için yaratıcısının bile doğrudan deneyimleyemediği bir evrededir. Bu evreden sonra taslakların oluşturulduğu sanal ara yüzler günümüz elektronik ortamın getirdiği bir yenilik gibi görünse de *zihinde inşa edilen ilk öneriler*, esasında mimarlığın hep sanal olabileceğine işaret etmektedir (H. Yürekli & F. Yürekli, 2004).

Sanallık, genellikle gerçeklik karşıtı bir kavram olarak algılanır. Bilinenin aksine, sanallık, gerçekliğin katmanlarından biridir; gerçek olanı ancak somut olmayanı tanımlar. Dolayısıyla sanal mimarlığa gerçek mimarlık; aynı zamanda potansiyel mimarlık demek mümkündür. Günümüz kullanımıyla da sanallık, *bilgisayar kökenli olma* ile eş kavram düşünülür. Bunun sonucu olarak, bilgisayar tasarımında özel yazılımlar aracılığıyla yaratılan sanal mimarlığın somut nesneye dönüşmeden önce ortaya bir şey koyabilme olanağı durumu görmezlikten gelinir (Atalay Franck, 2002).

Öte taraftan bilgisayar çizimlerinin mimarlık projelerini kolaylaştıran teknik bir yeterlilik, somut ürüne yakın malzemelerin kullanıldığı ve beraberinde kullanıcılara şık görsellerin sunulduğu dijital bir dünya olduğu kabul edilebilir. Preston Scott Cohen’ in tasarladığı Wu Evi, malzeme seçimi ve ışık-gölge ayarlarıyla bitmiş mimari gerçeğine çok yakın bir imajı temsil eder.



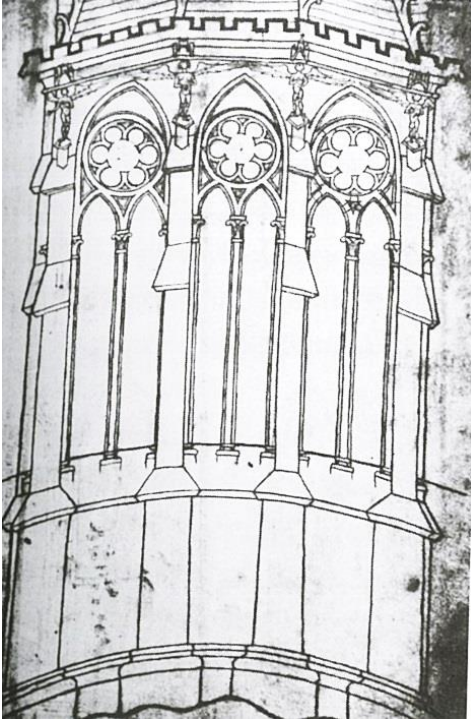
Görsel 36. Preston Scott Cohen, Wu evi, California, ABD, 2000.

{Arredamento Mimarlık}. (2002). Dijital Dünyada Tasarlamak: Örnek Projeler. *Mimarlık ve Sanallık* içinde (s. 89-123). İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 123.

Kuşkusuz, bilgisayarlar mimarlığın stüdyo sürecini epeyce hızlandırmıştır. Ancak asıl devrim, bilgisayar sayesinde mimari bilginin dijitalleşmesi, aslında bilginin üretim biçiminin değişmesiyle olmuştur. Bilgi yapısının başkalaşması mimarının de karakter değişimini harekete geçirmiştir. Kendi başına yeni bir mimari gerçeklik kapsamı oluşturmuştur. Bilgisayarlar, mimariyi temsilden öte onu gerçek bir mekân gibi yaşamak düşüncesine sevk etmektedir (Ed. Arredamento Mimarlık, 2002).

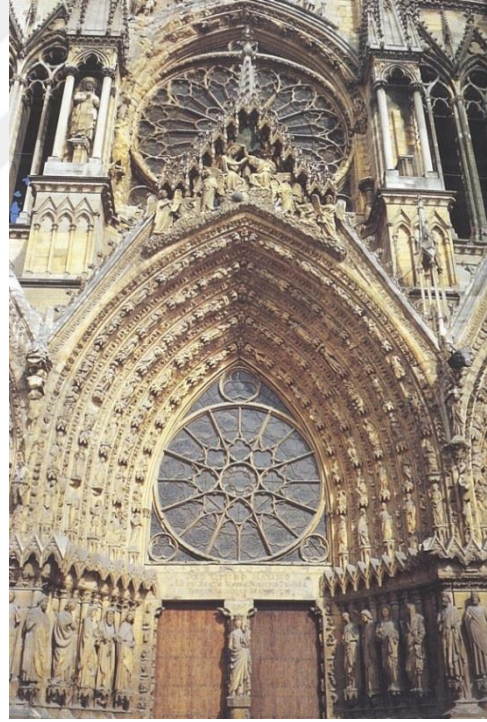
Eskizler, planlar, kesitler, perspektifler, uygulama projeleri, farklı ölçekli maketler gibi her türlü görsel sunum aracı ve dijital anlatım, mimarlık önerisini temsil eden araçlardır. Ancak bu noktada simülasyonların zihindeki mimarlığı birebir temsil etmesi olağan değildir. Bu durum aslında bilgisayar çalışmaları için de geçerlidir. Çünkü tasarlanan her türden yazın ve ifade biçimlerinden inşaya kadar olan süreç, mimarlığın gitgide eksildiği ortamlardır. Bu durum, tasarlananın inşa edilmemesini tercih etmeye götürebilecek somutlukta bir çelişkidir. “İnşa edilmeyen mimarlık değildir” çıkarımına kadar gidilmesi söz konusu olduğunda da, mimarın zihninde kalana neden bir ad verilmediği kutuplaşması ortaya çıkmaktadır. Çünkü mimarlık önerileri ve olanların temsil araçları, bina edilmiş olanlar kadar deneyimli ve öğreticidirler (H. Yürekli&F. Yürekli, 2004). Zaman içinde inşa edilmiş mimarlık ürünüyle mimarlığın görsel temsil aracının aynı oranda mimarlık sayılması, “inşa edildiğinde ancak mimarlık tamamıyla varlık bulur” gibi geleneksel anlayışı terk etmeye götürmüştür.

Sanallık ve mimarlık kapsamında bilgisayar sunumları haricinde diğer mimari temsil araçlarının, mimariye ne ölçüde hizmet ettiği ya da inşai pratikte mimariden ne ölçüde koptuğu, bağlamında örnekleyerek mimari üslupların karakteriyle ilgili tespitler yapılabilir. Gotik dönem mimarlığından örneklemek gerekirse, Köksal' a (2009) göre, yapı gerçekliğinde yetkin bir strüktüre sahip Reims Katedrali' nin Villard de Honnecourt tarafından yapılmış bugüne ulaşan çizimleri, mevcut yapı dilinden son derece uzaktır. Sonuç olarak, zamanında çizimlerle temsil edilen mimari nesnenin yeterli bulunması ihtimali, 12.-13. yy.' ların karakteristik gotik mimarlığının gerçekleşmesine engel olabilirdi. Yapıbozumcularda ise mimari gösterim ile yapı gerçekliği ayrı ayrı özerlik kazanmıştır. Coop Himmelblau' nun çalışmalarında tasarladığı geometrik mekân yerini, gösterimin belirleyiciliğinden uzak soyut mekân biçimlerine bırakmıştır.



Görsel 37. Villard de Honnecourt, Reims Katedrali' nin bugüne ulaşan iki boyutlu şapel çizimi, Fransa, 13. yy.

Köksal, Aykut. (2009). *Anlamın Sınırı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 21.



Görsel 38. Jean d'Orbe (ilk mimar), Robert de Coucy (son katkılar), Reims Katedrali' nin inşa edilmiş cephesi, Fransa, 14. yy.

Özer, Bülent. (2010). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 272.

Zihinde yaratılan arketipler, sanal temsiller veya diğer simülasyonlar vasıtasıyla imgelenen tasarımlardan mimarinin karakterine dair birçok şey okunabilir. Ancak özellikle bugünkü koşullarda, bilgisayar programlarının mimarlığın en iyi teknik gösterim aracı haline dönüşmesi, mimarinin yapımında deneyimlenen tektonik karakterinin olumsuz anlamda başkalaşmasına da yol açmıştır.

Gregotti' ye göre, bilişim çağının getirisiyle birlikte bilgisayar ekranında gerçeğe yakın büyüleyici görüntülerin elde edilmesi, mimarinin diğer gösterimler aracılığıyla deneyimlenen tektonik tavrını ve kendine has dilini otomatikleştirmiştir. Bilgisayarın yaklaşık değerler yerine gerçek ölçekli öngörülerle çalışması, her tür deneysel teknik gerçekliğin yitilmesini de beraberinde getirmiştir (Çev. Tümerkin, 2017). Pallasma (Çev. Kılıç, 2011) ise dijital görüntü üretiminin tasarım sürecini sadece görsel bir yolculuğa dönüştürüp, duyuların ortaklığında eşzamanlı deneyimlenen yaratıcı yeteneğimizi körelttiğine işaret eder. Çünkü bilgisayar, yaratıcısı ve nesnesi arasında mesafe koymaktadır. Oysa elle modellemek, tasarımcıyı mekânla doğrudan temasa geçirir. Hem zihnimizde hem de parmaklarımızın arasında mimarlık ürünü tekrar tekrar yaratılır, zihin ve beden aynı uğraş için harmanlanır.

BÖLÜM 3

MİMARİ KARAKTERİ SERAMİK İLE DENEYİMLEME

Mimarlıkta olduğu gibi sanatta da malzeme ve teknik bilgilerin gerekliliği sanat dilinin öğrenilmesi için önemlidir. Ancak salt teorik bilgi birikimi, sanatın ifade ettiği farklı dünya görüşlerini anlatmaya yetersiz kalır; uygulama listesinin maddelerini alt alta sıralayan bir reçeteden farksızdır. Sanatın tercih ettiği teknik ve malzeme seçimleri, tıpkı mimarlıkta olduğu gibi, yapının tüm iç ve dış birliğini temellendiren, ifade dilini yapılandıran kaynaklardır (Tansuğ, 1988).

Mimarlığın karakterine etki eden bileşenler, tümüyle olmasa dahi seramiğin kimliğine de yansımıştır. Seramik bir eşya ya da sanat yapıtı, en saf haliyle okunduğunda bile kendini var eden kilin ve ateşin aracılığıyla varlık kazanmıştır. Öyle ki doğadaki toprak halinden bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Ancak insanoğlunun en eski biçimlendirme faaliyetlerinden olan mimarlığın zamandaşı sayılabilecek seramik de aynı mimarlık gibi asırlardır türlü kültürlerin, üslupların, inanışların, kuramların tesirinde kalmıştır. Zaman içinde ilk varlığından farklı olarak çeşitli şeyler iletmeye başlamıştır; yeri gelmiş Tanrılara adanan figürin, evi inşa eden kerpiç olmuş, yeri gelmiş sanatın en kadim malzemesi haline dönüşmüştür. Aslında seramiğin bu üstün ve bitimsiz nitelikleri arasında en tanıdık gelen yüzü, binalarda zemin malzemesi, iç mekânda dekoratif bir pano ya da seperatör, belki bir şöminenin rengârenk mozaik süslemesi olmasıdır. Nitekim seramik türlü biçimlerde mimarlığa ve onun anlatılarına aracı olmuştur.

Peki, seramik doğrudan mimarlığın öğelerini, kavramlarını kendine aracı edebilir mi? Başka bir deyişle, mimarlığın biçimlenme dili ve inşai kimliği seramik ile deneyimlenebilir mi?

Bu bölümde seramikten bir yapı malzemesi olarak değil, ondan 'konutun kökeni varsayılan ateş ve ocak yeri' ile olan ilişkisi bakımından bahsedilecektir. Akabinde, 'arkitektonik seramikler' olarak tanımlanabilecek örneklerin sunulduğu bölüme yer verilecektir. Bu bölüm, kişisel uygulamaların daha anlaşılır olmasını sağlamak üzere düzenlenmiş, "Od, Ocak, Mimarlık ve Seramik", "Arkitektonik Seramikler" ve "Kişisel Seramik Çalışmalar" alt başlıklarından oluşmuştur.

3.1. Od, Ocak, Mimarlık ve Seramik

Vitruvius, M.S. 1. yy.' da yaşamış olmasına karşın bugün dahi mimarlığın asırlardır kat ettiği yolu keşfetmemize yardımcı olan yazılı ilk eserin yaratıcısıdır. Mimari alanında kuramsal bir belge sayılabilecek *De Architectura*, dönemin mimarlık mesleğini tarih, astroloji, mühendislik, matematik gibi ilimlerin birlikteliğinde temellendiren başat eser niteliğindedir. Daha önceki bölümlerde de anlatıldığı üzere Vitruvius, mimarlığı üç ilkeyle (*firmitas, utilitas, venustas*) tanımlamıştır. Bu ünlü üçleme sonraları mimarlık alanında giderek katmanlaşan ya da tamamen başkalaşan fikirler toplamının baz reçetesi haline dönüşmüştür. Tanyeli' ye (2017) göre Vitruvius, döneminin gerekleri ekseninde bu tanımlamayı yapmıştır, sonradan ilave edilen tüm anlatılar günümüz entelektüel ölçütlerine göre yakıştırılan (*utilitas* yerine fonksiyon ya da işlev konması) modern söylemlerdir. Vitruviuscu üçleme, bugün modern kuramların taban formülü olarak anlatıya dâhil edilse bile *De Architectura*, devrinin penceresinden bakıldığında, mesleki pratikleri okuyucusuna sunan ve mimarın her öğretilerden faydalanmasını teşvik eden bir eserdir.

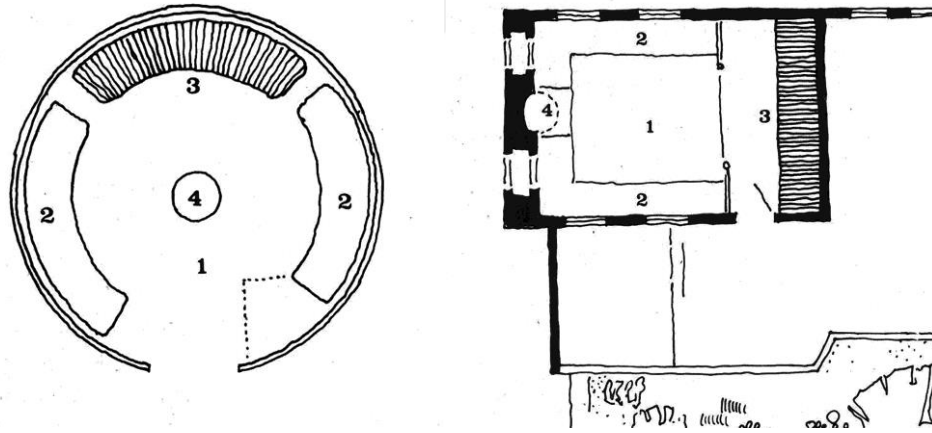
Vitruvius' un kitabındaki en etkili anlatılardan biri de mimarlığın temel ögesi olan konutun ateşle ilişkilendirilmesidir. Bu bölümde, Vitruvius' un bu savından hareketle “ev” in düşünsel ve fiziksel inşasında ateşin (od, ocak kavramlarını da içine alarak) dönüştürücü ve düzenleyici etkisi anlatılacaktır. Esasında seramiğin de varlık membası olan ateşin, kile seramik olma macerasındaki dokunuşu ifade edilirken bir yandan ateşin bağlayıcılığıyla ‘mimarlık’ ve ‘seramik’ arasında köprü kurulmaya çalışılacaktır.

Vitruvius 'un (1990) savına göre, çevre ve doğa olaylarının tesadüfi oluşturduğu ateş, ilkel insanların başta dehşete kapılıp korkmasına sebep olmuştur. Ancak sonrasında sıcaklığın verdiği rahatlık hissi, insanın ateşi kontrol altında ve canlı tutmasını sağlamıştır. Ateşin diğer insanları çevresine toplamasıyla bireyler kendi aralarında iletişim kurmaya başlamışlardır. Bu sebeple, insanoğlunun bilinçli olarak sosyal ilişkiler kurma çabası ve hayvanlardan üstün becerilerini fark etmeleri üzerine barınak yapma girişimleri ateşin kullanımıyla başlamıştır.

Ateşle ev arasındaki bu ontolojik bağ, Vitruvius' un köken ilişkisinden öte başka ilişkilere de kaynaklık eder. Tümer' e göre, Türkçe' deki *ocak* sözcüğü hem ateşin yakıldığı yer hem de ev anlamına gelmektedir. Bu ilişki, evlenmek, ev kurmak

anlamında kullanılan 'od, ocak sahibi olmak'; eve zarar vermek, yuva dağıtmak anlamına gelen 'ocak söndürmek' gibi deyimlerle örneklenir. Ayrıca ocak, ateş, aile ve ev kavramlarını karşılayan Fransızca 'foyer' sözcüğüyle de benzer ilişkiye işaret edilir (Tümer, 2004). Konuya ilişkin pasajın devamında, izlediği kelime köken seyrinin sonucunda Tümer, *ocak* sözcüğünden *od*, *ateş* dolayısıyla *odak*, *merkez* kavramlarına ulaşmıştır. Nihai olarak, ev ve ateş kavramı birdir; od, ocağın özüdür, ev de ateşin, yani odağın etrafında organize olmuş denebilir.

Dilimizde ev ve ateş sözcüklerinin semantik açıdan benzer noktaya işaret ettiği aşikârdır. Ne de olsa dili de inşa eden sözcüklerin, o dile sahip olan toplumlarla ilgili birçok bilgiye ışık tuttuğunu söylemek yanlış olmaz. Aynı zamanda ocak, odak ve toplanma alanı gibi anlamdaş kavramların arkitektomatik dili, Türk evi tipolojisinin erken tanımlarını imgeleyen yerleşme öncesi göçebe yaşamın biçimlerinden de okunabilir. Türk evinin tipik oda düzeni, göçebe yaşamını barındıran çadırların yerleşik biçimleri olarak görülür.



Görsel 39. Türk evinin tipik "oda" düzeninin göçebe çadırıyla kıyaslaması.

Küçükerman, Önder. (1988). *Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, s. 62.

Küçükerman' a (1988) göre, Türklerin Anadolu' daki yerleşim tipleri, hemen hemen göçebeliliğin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Göçebelilik, tüm aile toplumunu kapsamaktadır; çadırlar ise ayrı ayrı yaşam birimlerini oluşturur. Çadırın ortasında ateş yeri ya da korluk denilen ocak bulunur. Ocak, soğuk havalarda ısınma ve

yemek pişirme noktasıdır. Mekânı oluşturan diğer donatılar bu merkeze göre düzenlenmiştir. Daha sonra, göçebelikte aynı aile toplumuna hizmet eden tek yaşam birimleri olan bu çadırlar, Türk evi içinde ayrı ayrı odalara, çadırları da bir arada tutan harici toplanma alanı, yapı içindeki sofaya evrilmiştir. Sofa, odalararası (göçebelikte çadırlar arasında) ilişkiyi sağlayan ortak alandır. Çadırın merkezindeki ocak, yapı içindeki odalarda kenara kaymıştır. Bu noktada, sofayı odak yapan ateş yeri olmamıştır; ancak “hayat” anlamına da gelen sofanın, aile bireylerini bir arada tutma durumundan kendine yani merkeze yönlendirdiği söz konusu olabilir.

Günümüze doğru yaklaştıkça, Sedat Hakkı Eldem’ in Türk evinin karakteristik yapı unsurlarını çağdaş dönemin ihtiyaçlarıyla harmanladığı Cumhuriyet döneminin ulusal mimarlık yapıtları örnek gösterilebilir. Bununla birlikte, ocağın etrafında düzenlenen mekân kurgusu, bazı yabancı mimarların da “ev kavramı” na yaklaşım tavrını şekillendirmiştir. Bu konuda Tümer’ in (2004) ifadeleri etkileyici bir örnek sunar. Mimar F. Lloyd Wright’ in tasarladığı Prairie stili (kır tarzı) evlerinden Robie Evi, şöminenin merkezde konumlandığı, modern bir villada bile insanların ateşin çevresinde toplanma ihtiyacı duyduğu bir plan kurgusuna sahiptir.



Görsel 40. F. Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago, Illinois, 1908.

Weintraub, Alan (Photogr.). (2005). *Frank Lloyd Wright: The Houses*. New York: Rizzoli International Publications, s. 121.

Ayrıca Tanyeli' ye (1990) göre, Wright' in tematik tek ailelik konutları, her ne kadar yeni teknik olanakları bünyesinde barındırır da esas olarak evi “ev” yapan unsur ‘ocak’ ve onun zaman ötesi nitelikleridir (Akt. Sayar, 2011).

Kuşkusuz, tinsel ve maddesel bir öz olarak ateş, hem insanların biricik yaşam birimlerinin sınırlarını çizmiş hem de çevresine yine insanları toplayarak, onların sosyal bağlarını kuvvetlendirmiştir. Ateş, bir yandan mimariye hizmet ederken öte yandan uzun yıllar yaşayan seramiğin varlık kazanmasını sağlamıştır. Cooper' a göre, insanlar ilk çömleklerini ve dini inançlarını besleyen küçük tapınma figürlerini yapmadan önce, toprağı barınak yapmak amacıyla kullanmışlardır (Çev. Bakırer, 1978). Ancak çalışmanın devamında, seramikten bir yapı malzemesi olarak değil, ondan “evi tayin eden ateşle” olan ilişkisi bakımından söz edilecektir.

İnsanoğlu ateşin toprak üzerindeki etkilerini keşfedince, sudan etkilenmeyecek kapların üretimi de olanak kazanmıştır. Cooper' a (1978) göre, bu buluş, içlerine çamur sıvanıp kor taşımakta kullanılan sepetlerin yapımıyla gerçekleşmiş olabilir; çünkü sepetler yandıktan sonra ortaya çıkan pişmiş kaplar, ateşin sonucudur. Ayrıca yere kazılan, içinde ateş yakılan çukurun duvarları çamurdan sıvanmış, kabaca inşa edilen bu ocakta pişmiş kaplar üretilmiştir. Cooper' in bu varsayımları, ateşin ve toprağın karşılıklı birbirlerine yetebilen etkileşimine de işaret eder.

Şimdiye kadar “od, ocak, mimarlık ve seramik” kavramları arasında ontolojik bağ kurma çabası bir tür üst anlatı gibidir. Ancak Semper' in çarpıcı tespitleri konuya ilişkin bütünüyle zihin berraklığı yaratan ifadelerdir:

İnsanlar ilk ocağın etrafında toplandı, ilk ittifaklar ateşin etrafında kuruldu, uygarlık için gereken din içerikli kavramlar en kaba biçimleriyle ocağın başında oluştu. Ocak yeri, toplumun tüm gelişim aşamaları boyunca, bütün her şeyin çevresinde düzenlendiği kutsal odak noktasını oluşturur (Semper, Çev. Tümertekin, Ülner, 2015, s. 85).

Görüldüğü üzere, insanlar ateşin etrafında evlerini inşa etmiş, medeniyetlerini kurmuş ve dinsel ritüellerini yine o ateşin başında gerçekleştirmiştir. Gottfried Semper' in “*din içerikli kavramlar en kaba biçimleriyle ocağın başında*” (2015, s. 85) ifadesi şöyle bir çıkarıma sevk edebilir; insanlar en dolaysız tapınma ritüellerini Tanrılarına adarken yine din aracı olarak tayin ettikleri *kaba*, iddiasız ama bir o kadar hakiki idollerini, bereket ve güç simgeli nesnelere -ki ilk dini içerikli figürinler

çamurdan *kabaca* şekillendirilip ev ocaklarında düşük derecede pişirilmiştir- aynı ateşin vasıtasıyla biçimlendirmiştir. Neolitik Çağ' a ait Tanrıça figürinleri, evlerin tabanlarından veya ocak etrafından çıkarılan seramik buluntu örnekleridir. Bu tapınma nesnelere evlerin ocaklarında doğrudan ateşle temas ettikleri için isli bir bünyeye sahiptir.



Görsel 41. Hacılar Tanrıça Figürinleri, Neolitik Çağ, M.Ö. 10000-5500 yılları arası, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

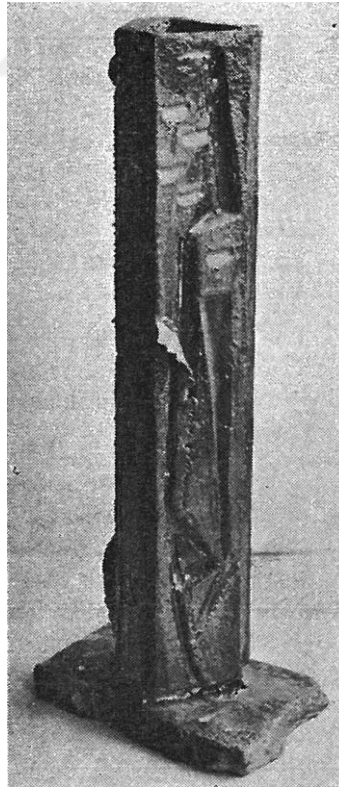
Fotoğraf: Melike Şerbet (Arşiv, Haziran, 2015).

Semper' in bir diğer etkileyici tespiti de ateşin varlığını temelde üç mimari öğenin koruyuculuğuna tabi tutmasıdır. *Ocak yerini* çevreleyen üç muhafız; *çatı*, *çevre duvarı* ve *yığma toprak* (ocağı yerden yükselten kaide), üçü birlikte ateşi doğa olaylarına karşı muhafaza etmektedir (Çev. Tümertekin, Ülner, 2015). Önce seramik ve sonrasında metal işleme, duvar işçiliği ve çatı aksamları gibi teknik becerilerin *arkhe'* si bu öğelerin birlikteliğinden doğmuştur. Sonuç itibarıyla, hasır örmek, seramik yapmak ve ev inşa etmek gibi *yapım (tektonik)* kabul edilen uğraşlar, ocak çevresinde gerçeklik kazanmıştır. Nitekim toprağı pişiren ateş (od) ve ocak yeri hem sözcük kökeni olarak hem de mekânsal olarak somut eve işaret eder. Mimarlık ve seramiğin yapıma özgü ilk etkinlikleri de ateşle var olmuştur.

3.2. Arkitektonik Seramikler

“Tektonik biçimler nasıl birer dışavurum olabilirler?” sorusuyla Wölfflin (Çev. Tümertekin, Ülner, 2016, s. 11) insanoğlunun temel biçimlendirme etkinliği olan inşa etme sanatını canlı tutan mekanizmanın ne olduğunu ve uyandırdığı ruhsal etkileri tanımlamaya çalışmıştır. “Tektonik biçimler” ifadesiyle *aynı dışavurum esaslarına dayanan (inşai kökenli olan)* dekorasyon ve el sanatlarını da konu kapsamına dâhil etmiştir. Wölfflin’ in temelde mimarlık psikolojisine öndeyişler sunmayı hedeflediği çıkış noktası, “Arkitektonik Seramikler” in de içerik kapsamına işaret etmektedir.

“Arkitektonik biçimler, seramik aracılığıyla deneyimlenebilir mi?” ve/veya “Seramik ile inşa ederken mimari yaratıma özgü dinamikler kullanılabilir mi?” gibi sorularla temellenen önermeler, hem sözü geçen konu başlığının hem de sanatsal uygulamaların derleneceği bölümün konu akışını belirlemektedir. Mimari imgelerin biçimleniş dili, mevcut seramik eserlerde ve anlatılarda, ayrıca kişisel seramik uygulamalarda aranacaktır.



Görsel 42. İsmail Hakkı Oygur, Arkitektonik Form, 1962.

Oygur, İsmail Hakkı. (1963). *Çağdaş Türk Seramikleri 1962 Milletlerarası Prag Çağdaş Seramik Sergisi*. İstanbul: Arkitekt Dergisi Yayınları, s. 14.

Fiedler' e göre, insanın kendini düşünmekten alıkoyamadığı en eskilere uzanan meselelerden biri, mimari biçimlerin dışavurumunda ne çeşit bir ruhsal etkinliğin söz konusu olduğudur. En ham ve basit haliyle bile bina ihtiyacının karşılanması tinsel bir etkinliğin izlerini taşır; bu yolla ham biçim meydana gelir. Ancak mimari yaratım, uygun malzemeyi ihtiyaca yönelik kullanma becerisiyle ortaya çıkan bu gelişmemiş biçimden daha fazla şey anlatır. Biçim yaratmanın özü, bir düşünüşün imgelemi olmalıdır; yani biçimlenmemiş olandan biçime geçiş seyrinde malzeme ve yapıma özgü teknikler gittikçe kaybolurken, (tinsel bir şey olan) biçim zamanla artan özerk bir varlık kazanmalıdır (Fiedler, Çev. Tümertekin, Ülner, 2017). Fiedler' in satırları doğrudan gerçekleşmiş bir mimari yaratımın özünü tarifler. Ancak bu düşünsel bilgilerin ışığında -mimarlık yapmaksızın- mimari karaktere sahip bir eser de yaratılabilir. Çağdaş seramik sanatçısı Isobel Egan' ın küçük mimari modelleri andıran eserleri bu anlatıma en iyi örnekleri sergilemektedir.



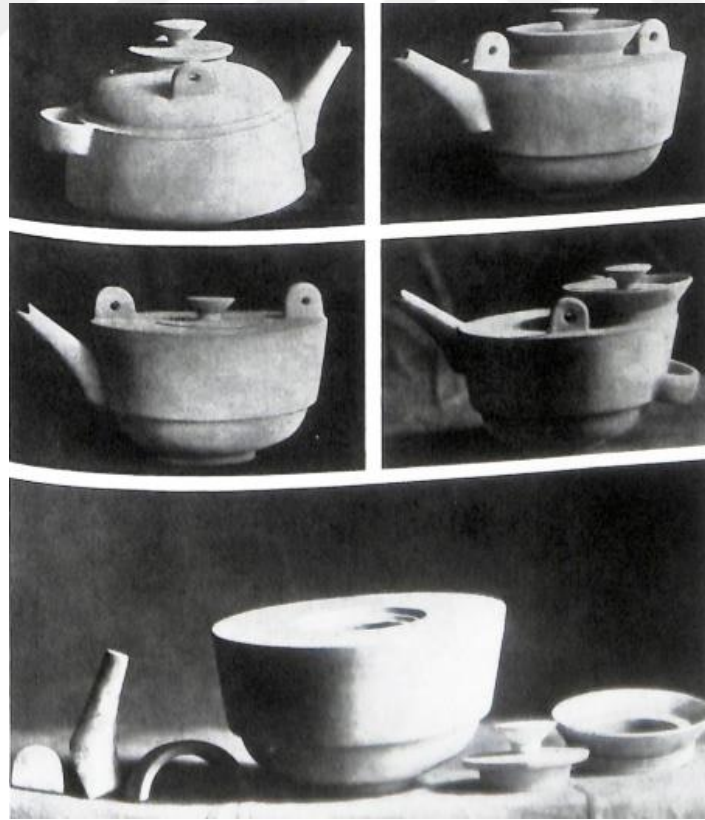
Görsel 43. Isobel Egan, Treehouse House Folly, 2011, Porselen, 1260°C, 50x10 cm.

http://www.isobeleganceramics.com/int_spaces.html (Erişim: 20.06.2017)

İrlandalı sanatçı, çalışmalarını minik kamusal alanlar, soyutlanmış odalar, şehirler ve evler şeklinde inşa etmektedir. Aynı zamanda, Phyllis Richardson' nın mimarlık üzerine yazılarından, Peter Gray' in de psikoloji içerikli anlatılarından ve Gaston Bachelard' ın "Mekânın Poetika" sı adlı yapıtından ilham alan eserler üretmektedir.

Hassas porselen yapıları, yaşamın kırılganlığına, kişisel alan ve hafıza unsurlarına temas etmektedir. Isobel Egan' ın küçük odacıklı heykelleri, karton kutu evleri ve çocukluğun hayal gücüyle zenginleştirilmiş fantastik mekânları anımsatmaktadır (Ed. Hanaor, 2007).

Mimar, biçimleri düzenleyerek manevi bir yaratımın düzenini inşa eder; biçimler aracılığıyla duygulara hitap eden plastik duyarlılıklar yaratır. Oluşturduğu ilişkiler derin bir haz uyandırır ve böylece insanlara dünyanıkiyle uyumlu bir düzenin güzelliğini duyumsatır (Le Corbusier, Çev. Merzi, 2003). Le Corbusier, mimarı anlatırken kullandığı ifadelerle, Fiedler' inki (2017) benzer bir konuya temas etmiştir. Herhangi bir eseri inşa eden sanatçı da eserindeki biçimsel unsurlarla aynı hislerin deneyimini yaşatabilir. Başka bir deyişle seramik bir nesne, mimari bir gerçekliğin biçim dilini ya da üslup özelliklerini taşıyabilir. Örneğin; Theodor Bogler, Bauhaus' un eğitim teknikleri ışığında, Walter Gropius' un mimarlık fikrini "büyük ölçekli bir yapı seti" olarak yansıtan bir dizi seramik parçadan çok sayıda çeşitlilik yaratmıştır. Ürünleri son derece modern ve amacına uygundur (De Waal, 2003).



Görsel 44. Theodor Bogler, Combination Teapot, 1923, H: 12,7 cm x 5 in.

De Waal, Edmund. (2003). *20 th Century Ceramics*. Londra: Thames& Hudson Yayınları, s. 69.

Bauhaus seramiklerinin kendine has bir karakteri vardır. De Waal' un (2003) tanımına göre, toprak kapların dışbükey hatları ve incecik kulpları, modern bir metal kabın çizgileri kadar keskinlik gösterebilir. Öyle ki ürünlerin netliğini ve sertliğini göstermek için kil gibi bir malzemeden yararlanmak mümkündür. Kapların sertleşen bünyesi, parçaların sayısız kombinasyonlarına izin vermektedir. Sırlama basittir; bir kapta yalnız tek renk sır kullanılmıştır, dekor yok denecek kadar azdır.

Kuban' a (2015) göre, inşai teknik, bir evi yapmanın temel bileşenidir. Teknik, tabiatın sunduğu malzemeyi işlemektir. Örneğin; çamur, taş ya da ağacı. İnsanlar zamanla teknikleri kullanmayı öğrenmiştir. Aslında kullanmak, biçimlendirmek ile aynı eylemdir. Sonuçta şekillendirilen ve kendi başına yerçekimine direnen biçim, insanda memnuniyet duygusunu yaratmıştır. Kuban' ın bu yaklaşımı, malzeme ve teknik ikilisinin paralel gelişimine işaret eden bir ifadedir. "Arkitektonik Seramikler" bölümünün giriş kısmında temas edilen bilgileri, özellikle bu bağlamda yineleme ihtiyacı, seramik ve mimarlığın tarihi dostluğunu anlatmak içindir. En nihayetinde ikisi de aynı hamurdan beslenmektedir; *toprak* ve *teknik*. Çünkü mimarlık ve seramik, *arkhe'* de (başlangıç olanda) de *teknik* (yapım) kavramıyla ilişkili olup aynı biçimlendirme esaslarına dayanmaktadır ve her ikisi de yaşamsal ve artistik nesnelere yaratırken asırlardır toprağı kullanmıştır. Nina Hole' un anıtsal eserleri belki de her iki kavrama doğrudan temas eden örnekler olarak değerlendirilebilir.

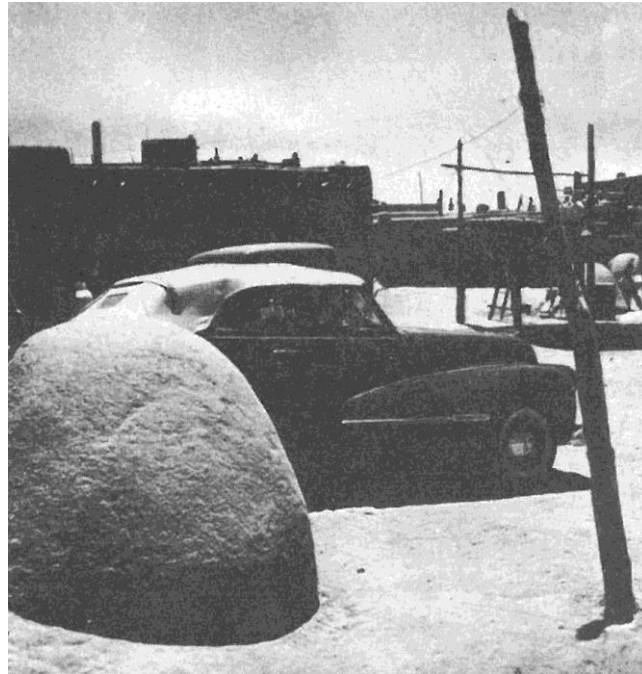


Görsel 45. Nina Hole, Sasama, Japonya, 2013.

<http://www.ninahole.com/objects.html> (Erişim: 17.07.2019)

Danimarkalı sanatçı Nina Hole' un inşa ettiği heykeller, Orta Çağ katedrallerini anımsatmaktadır. Hem fırın hem de heykel olan çalışmalarının iç boşluğu, ateşin dolaşımını doğru sağlamak için mühendislik gerektiren inşai tekniklerle yapılmıştır. Ayrıca performans sanatçısı olan Hole, kamusal alanda inşa ettiği mimari biçimli heykellerini kurguladığı alanda pişirmiştir. Nitekim mimarlığın taşınamaz ve bir yere ait olması değerine işaret eden bir tutum sergilemektedir (Çağdaş Seramik Sanatı Ders Notları, 2016).

Kimi toplulukların mimaride kullandıkları temel öğeler, teknik ve dokunsal açıdan seramik bir kabın işlevsel öğelerinden referans alınmış gibidir. Rasmussen' e göre, bazı Kızılderili kabilelerin sepet örme becerisi, kilden çömlek yapma tekniğine de yansımıştır. Hatta bu teknik kabiliyet, o kabilelerin binalarının tümünü kilden inşa etmesine kadar götürmüştür. İnşa edilen evlerin duvar yüzeyleri çok düzgündür; perdahlanmış birer çanağa benzetilir. Önceleri evlerin girişi damda yer almaktadır; eve girmek edimi, çömleğin dar ağzından içeri girme hissini uyandırır. Buna ek olarak, evlerin yanında ters dönmüş bir vazoya benzeyen yuvarlak biçimli kiler yer almaktadır (Çev. Erduran, 2010). Evlerin yumuşatılmış dış kenar köşeleri, tornada çekilmiş bir kabın yumuşak hatlı cidarını andırır.



Görsel 46. Taos' taki Kızılderili evleri ve ters dönmüş çanak biçimli toprak kiler, Yeni Meksika.

Rasmussen, Steen Eiler. (2010). *Yaşanan Mimari*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 164.

Mekân duvarlarını yükselten ve üzerine bir çatı örten her uygarlık, kendi mimari karakterini yansıtan nesnelere üretmeye çalışmıştır. Nesnelere üzerinde beliren mimari motifler göz önüne alındığında ise bunlar tek noktaya işaret etmektedir; yaşam ve ölüm arasında bağ kurmak. Bu mimari imgeler yüzyıllar boyunca mimarlığın nasıl emildiğini ve yorumlandığını göstermektedir. Geçmişte var olmuş insanların yaşama dair bildiklerinin çoğu, ölümlere atfedilen ve onlara yaşamın nimetini sunan bu cansız mezar nesnelere aracılığıyla keşfedilmiştir. Mimari seramikler, ölümlerin ruhunu güvenle ayrılmaya hazırlayan nesnelere dir. Meksika Nayarit Bölgesi, Çin’deki Han ve Tang hanedanlarına ait mimari modeller, mezar ritüellerini tasvir eden örneklerdendir (Lebow, 1983, Ed. Clark, 2006).



Görsel 47. İki katlı ev modeli mezar objesi, Meksika Nayarit Bölgesi, M.Ö.200-M.S.300 yılları, 30x20x15,6 cm.

Lebow, Edward. (2006). *Ceramic Millennium*. Garth Clark (Ed.). Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, s.187.



Görsel 48. Ev formunda mezar modeli, Çin Doğu Han Hanedanlığı, M.Ö.25-M.S.220 yılları, 32,1x85,1x68,6 cm.

Lebow, Edward. (2006). *Ceramic Millennium*. Garth Clark (Ed.). Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, s.188.

Ayrıca Lebow’ a (1983) göre, ölümün tasviri hakkında Nayarit konutu, gerek yapının içindeki figürlerin düzenlenmesi gerekse ölüm nöbetini gösteren şekliyle, Çin modellerinden daha fazla bilgi vermektedir. Bu tür nesnelere çeşitliliği, ölümlerin ihtiyaçlarının yaşayanlarınkine benzer olduğunu varsayıldığını düşündürmektedir;

yaşarken mutlu olan ruhun bir sonraki yaşamını da eskisi gibi sürdürmesi temenni edilir (Ed. Clark, 2006).

Orta çağ boyunca Avrupa' da ortaya çıkan rölikerler de Çin ve Nayarit ruhlarının yaşamdan ölüme geçişini anlatan objeler gibi aynı dini temalarla üretilmiştir. Bunlar da diğerleri gibi bağlı bulunduğu toprakların sembolik dilinden ortaya çıkmıştır. Rölikerler, kutsal topraklardan hacılar tarafından getirilen vefat etmiş azizlerin ve şehitlerin hatıralarını ve kemiklerini barındıran küçük mabetlerdir (Lebow, 1983, Ed. Clark, 2006). Yapım malzemeleri çok çeşitlilik gösterir; metal, taş, seramik ve mermerden üretilmiş lahit, haç ve organ biçimli veya kutu formunda olanları vardır. En eski seramik rölikerlere, Çin' in Kuzey Song Hanedanlığı' na (M.S. 960-1127) ait çok renkli sırlı olan ve yüksek derecede pişmiş bir modeli örnek gösterilebilir. Arkeologların kazılarına göre bu buluntunun kapağındaki bir yazı, bu eşyanın vefat etmiş Budist bir keşişin onuruna 999 yılında tahsis edildiğini göstermektedir. Rölikerin Arkeologlar tarafından keşfedilen diğer bir özelliği de rezonansın çok iyi olduğu ve Song Hanedanlığı' nın sancai (dekoratif amaçlı birçok renk kullanılan seramik) üretiminde ileri bir teknolojiye geçtiğidir (Hsiang-Ling Hsu, 2016).



Görsel 49. Seramik Röliker, Çin Kuzey Song Hanedanlığı, M.S. 999, H: 46,5 cm.

Hsiang-Ling Hsu, Eileen. (2016). *Monks in Glaze*. Boston: Brill, s. 44.

Ölümlü varlığın anısını barındırmak için yapılmış bu seramik modellerin minyatür Gotik veya Romanesk katedrallerini anımsatan, Sanatçı Lydia Buzio tarafından yapılmış özgün bir örneğine de rastlamak mümkündür. Skyline Pot (1982) adlı bu eser, kiliseye benzeyen görünümüyle sanki insana ruhsal bir yoğunlaşma anını vaat etmektedir (Lebow, 1983, Ed. Clark, 2006).



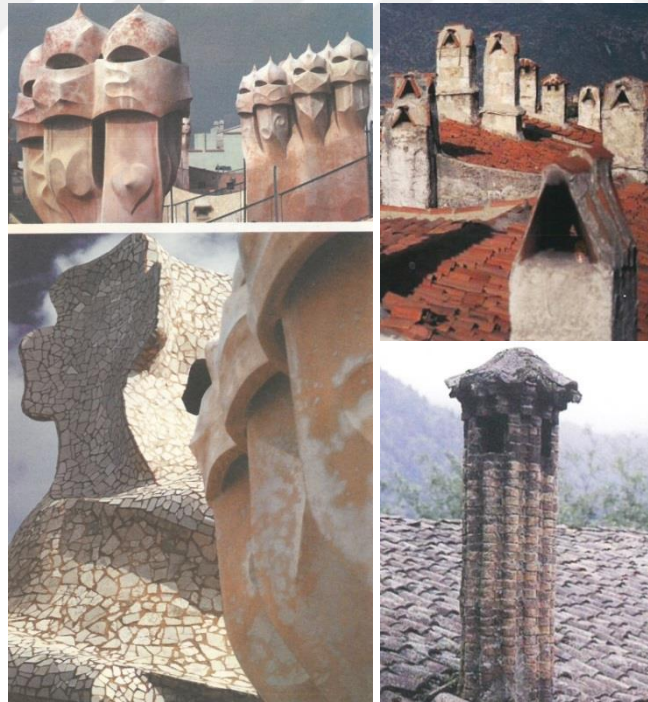
Görsel 50. Lydia Buzio, Skyline Pot, 1982, H: 34,3 cm.

Lebow, Edward. (2006). *Ceramic Millennium*. Garth Clark (Ed.). Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, s. 192.

Wölfflin' e göre, mimarlığın büyük biçimleri, halk ruhunda yaşanan her küçük değişikliğe ayak uyduramadığından zaman içinde canlılıklarını yitirebilmektedir. Bu durumda mimari üsluplar gelenekler aracılığıyla varlığını sürdürür; yani zamanın nabzını küçük dekoratif sanatlar, matbaa harflerinin tasarımı gibi alanlarda canlı tutmaya çalışır. Biçimlerin uyandırdığı hisleri tatmin etmeye çalışmak, doğacak yeni bir üslubun kaynağını buralarda aramayı gerektirir (Çev. Tümertekin, Ülner, 2016). Wölfflin' in anlatısında dikkat çektiği nokta elbette başka bir şeydir. Ancak en başta da bahsedildiği gibi, mimari biçimlerin yarattığı duyguları, başka sanat biçimlerinin aracılığıyla deneyimleme arzusu, belki de insanın doğumundan beri

taşıdığı o “okyanussal duygu” nun verdiği bir his, oluş haliyle bir “ev” edinme ve özel bir biçim “inşa etme” güdüsünden kaynaklanmaktadır.

Mimariye özgü bileşenlerin seramik form ve yüzeylere yansıyan görüngülerini keşfetmek, en önemlisi de tabanda “tekhne” düşüncesi ile hâsıl olan mimarlığın “bina etme” dilini, seramik vasıtasıyla deneyimlemek, asıl konunun akışını tayin etmiştir. Ancak akışın tam tersi istikametinden bir yaklaşım ile öneriler sunmak da yerinde olacaktır. Örneğin; birebir ölçüsüyle heykeli anımsatan, tuğladan yapılmış veya seramik mozaiklere bürünmüş mimari bir öge olan bacalar... Özellikle Tümer’ in (2008) Gaudi’ nin inşa ettiği Barselona kentinin imgesi haline gelen Casa Mila ve Casa Batllo binalarından verdiği örnekler bu öneriyi destekler niteliktedir. Sonuç olarak binaların bacaları insani vasıflar taşıyan heykelleri anımsatır. Gerçeküstü görüntüleriyle çatılara tünemiş bu bacaların çoğu kireçtaşı bloklardan yapılmış olsa da seramik mozaiklerle kaplı olanları da mevcuttur. Tek başına estetik bir obje sayılabilecek Muğla evlerinin kiremit şapkalı bacaları ve Rize’ nin Çamlıhemşin yöresinin bacaları aynı görüş ile değerlendirilebilir.



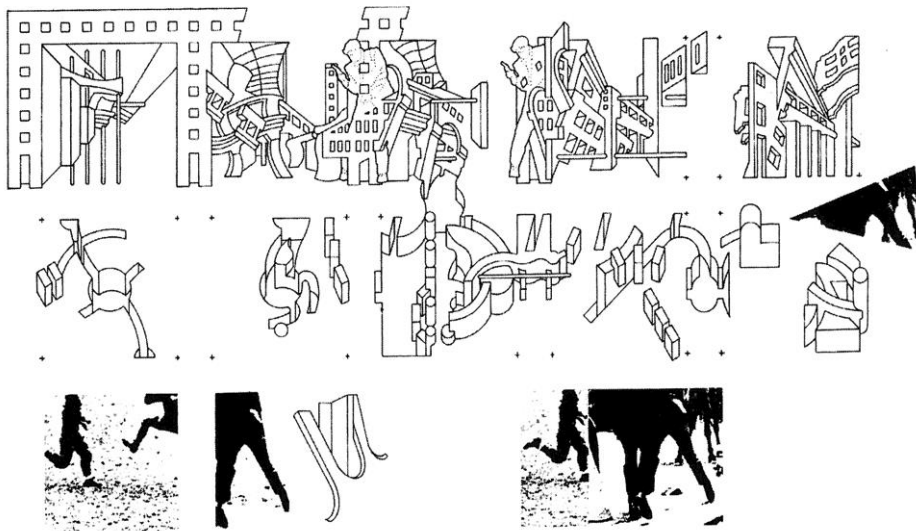
Görsel 51. Antoni Gaudi, Casa Mila bacaları, La Pedrera, Barselona, 1910 (soldaki). Muğla’ nın tipik karakteristik bacaları (sağ üst) ve Rize Çamlıhemşin baca örneği (sağ alt).

Altın, Ersin (Ed.). (2003). *Barselona 1900-2000*. Mimarlık ve Kent Dizisi 9. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 18.

{Bayındırlık ve İskân Bakanlığı, Teknik Araştırma ve Uygulama Genel Müdürlüğü}. (2008). *Yöresel Kırsal Mimari Kimlik*. İstanbul: MSGSÜ, s. 94.

3.3. Kişisel Seramik Çalışmalar

Mimarlığın esas gayesi, gerçekleşmiş olana ya da gerçekleşecek olana ve onun nasıl olabileceğine dair bir araştırma alanı geliştirmesidir. “Mimarlık, “olmak” fiiline erişmenin bir yoludur” (Hays, Çev. Atmaca, Demirhan, 2015, s. 2). Ancak bu ifadelerin öncesi ve sonrasında, Hays’ ın, özellikle üzerinde durduğu asıl meseleyi tariflemesi, onun mimarlığı hangi bağlamda ele almak istediğini aydınlatır. Hays mimarlığı, mesleki bir faaliyet alanı veya yapı sanatı olarak değerlendirmek yerine mimari bir dürtü veya tavrı incelemek ve bu dürtünün günlük yaşamın ve onun envai çeşit pratiğinin bir parçası olduğunu önermektedir. Akabinde 1970’ li yılları kapsayan uğraşlara (Aldo Rossi, John Hejduk, Bernard Tschumi gibi mimarların üretimleri üzerinden) yani, mimarlığın temel birimlerinin bir arada tutunmalarını sağlayan birleşim mantıklarını irdeleyen arayışlara değinir. Yazara göre, mimarlık, gerçekleşmiş bir yapı bileşiminden öte onun biçimsel temsillerini örgütleyen bir işlemler kümesidir. Bernard Tschumi’ nin mimarlığa ilişkin aktarımlarından okunan “eylem, olay ve gündelik yaşantı” gibi kavramların beklenmedik kesişmesi, dinamik bir bakış açısıyla yeni bir mimarlık tanımı yaratmıştır. Alışılmış mekân-kent ilişkileri ya da “biçim işlevi izler” gibi formülasyonlar yerine olasılıklara açık ve süreç odaklı mimarlık fikrini gündeme getirmiştir. Tschumi’ nin “kavramın bağlamsallaştırılması” veya “bağlamın kavramsallaştırılması” gibi açılımları, yeni mimarlığın kapsamında oluşacak yeni görüngülerin de sinyallerini vermiştir (Güleç, 2012).



Görsel 52. Bernard Tschumi, Manhattan Transkripsiyonları, 1976-1981.

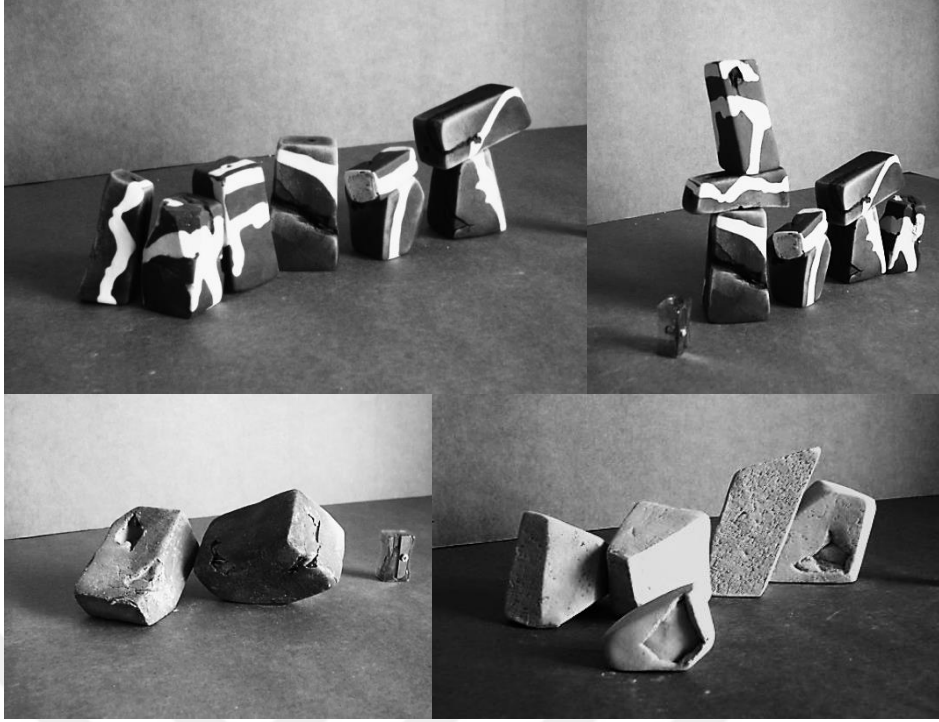
Hays, K. Michael. (2015). *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*. Bahar Demirhan (Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Hays' in mimarlığı, mimari bir dürtü olarak incelemesi, Bernard Tschumi' nin de tektonik biçimlerin ontolojik karşılığını gündelik yaşantının eylem ve pratiklerinden okuması, bu bölümde sunulacak sanatsal uygulamaların da “kavramsal sürecini bağlamsallaştıran” bir yol haritası sunmaktadır. Arkitektonik biçimlerin imgelerini, inşai örüntülerini ve konstrüktif dilini, seramik birimlerle deneyimlemek, kişisel çalışmaların temel argümanını oluşturur. En önemlisi de seramik oluşumların, mimarlığın sözcük kökeninde zaten var olan “tektonik” kavramı üzerinden yeniden biçimlendirilmesi ve düzenlenmesi, kişisel uygulamaların dayanağını daha görünür kılmaktadır. Başka bir deyişle bu bölümün temel uğraşı, mimarlıkta üretilmiş olan nesnenin biçimsel temsillerini ve kavramsal bağlamlarını bambaşka bir alanda, seramik üniteler aracılığıyla deneyimleme üzerinedir.

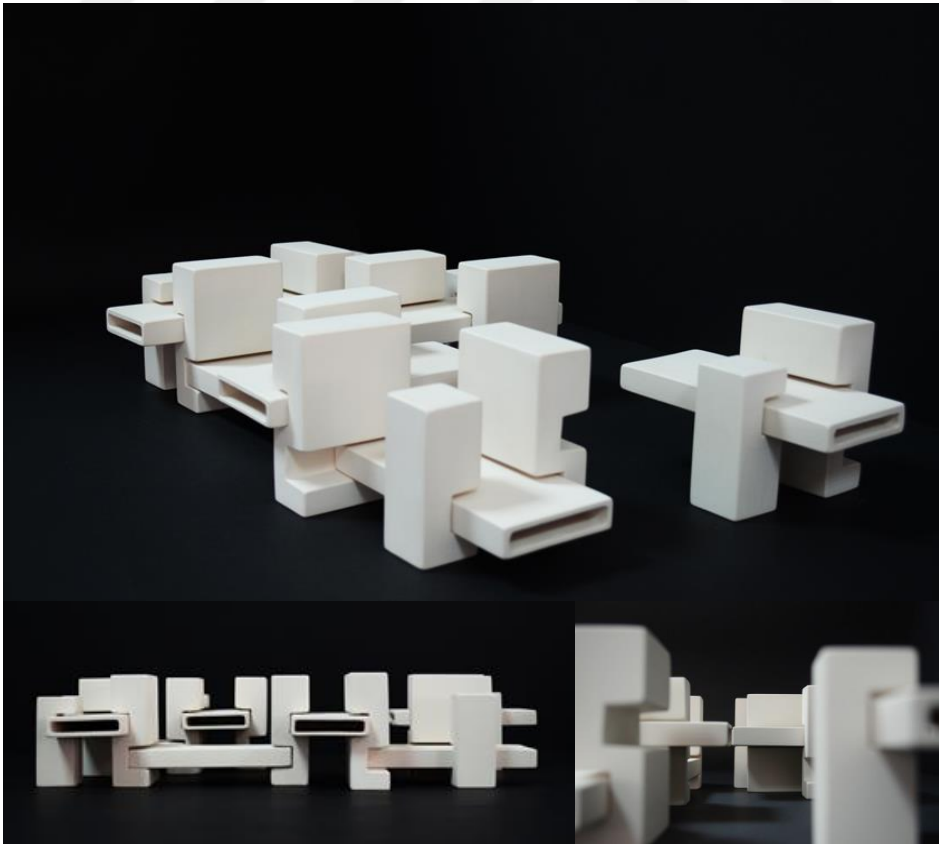
“Arkitektonik seramikler” bölümünün anlatıları ve örnekleri, mimarlığın tarihte ve günümüz sanat cephesinde nasıl özümsemişliğini aktarmaya çalışan bilhassa “kişisel seramik çalışmalar” bölümünü okumaya davet eden bir kapsama sahiptir. Mimarlığın tanıdık simülasyonları (çizim, maket, bilgisayar tasarımı vb.) dışında, mimari öğelerin seramik malzeme kullanılarak dışavurulması, seramiğin “özel bir temsil aracı” olarak yorumlanmasını da gündeme getirmektedir. Üç boyutlu bir model inşa etme olanağı sağlayan seramik, sadece görme duyusuna hitap eden bilgisayar sunumlarına nispeten çok duyulu yaratma eyleminin deneyimini yaşatır ve sonunda heykelsi tavrıyla insanda hoşnutluk duygusunu uyandırır. Ayrıca bu sanatsal yorumlar, mimarlığa özgü öğeleri kullanan potansiyel mimarlık arayışları olarak nitelendirilebilir.

3.3.1. Arketip

Arketip adlı eser, devamındaki tüm kişisel yaratımların teknik ve analogik açıdan ilk örneğidir. Ancak kendinden önceki özel yaratımlar farklı bir inşa tekniğine sahiptir. Arketipi anlatmadan önce bu örneklere değinmek yerinde olacaktır. Mimarlığın doğuşuna işaret ettiği düşünülen Carnac dikilitaşları veya Stonehenge yapılarını andıran ilk seramik oluşumlar, daha çok elle şekillendirilmiş kaba biçimlerdir. Nasıl ki Megalitik devirde özel bir form arayışına girilmediyse ilk seramik oluşumlar da bir taşın diğer taş üzerine konmasıyla oluşan menhirler gibi en temel konstrüksiyon biçimleri olarak ortaya çıkmıştır. Micromegas adlı bu primitif biçimlerin ölçüklerinin küçük olmasına karşın görünüşleri devasa monumental yapıları anımsatmaktadır.



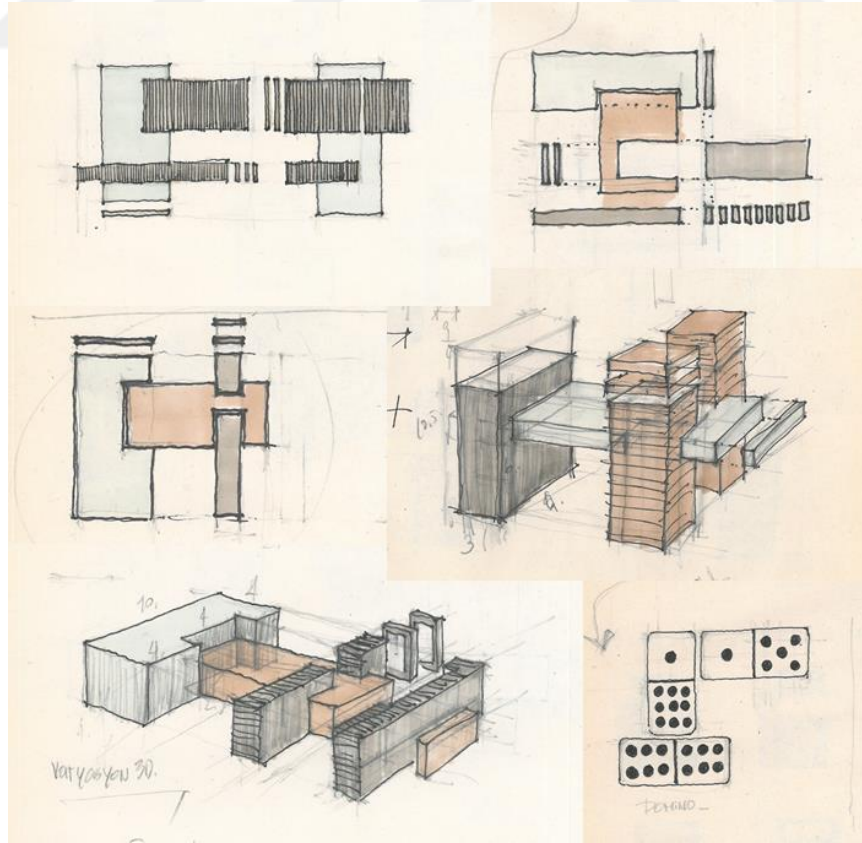
Görsel 53. Micromegas, 2015, Seramik, Elle Şekillendirme, 1040°C.
(Eser adı, Voltaire' in Micromegas (1752) adlı kitabından esinlenilmiştir)



Görsel 54. Arketip, 2016, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 30x46x9 cm.

Arketip adlı eser, bütününde birbiriyle ilişkili üç ayrı birimin takılıp sökülebilen yapısıyla, yatay düzlemde kurgulanarak tekrar etmesiyle oluşur. Ayrıca biçim ve renk detaylarının minimal düşünüldüğü bu modüler yapılar, arkitektonik ünitelerin sonsuz kombinasyon çeşitliliğine olanak vermektedir. Bu eserde Micromegas adlı çalışmanın aksine özel bir biçim yaratma yoluna gidilmiş, önceden çizim ve maket gibi temsil araçlarıyla döküm kalıplarının yapım aşaması kolaylaştırılmıştır.

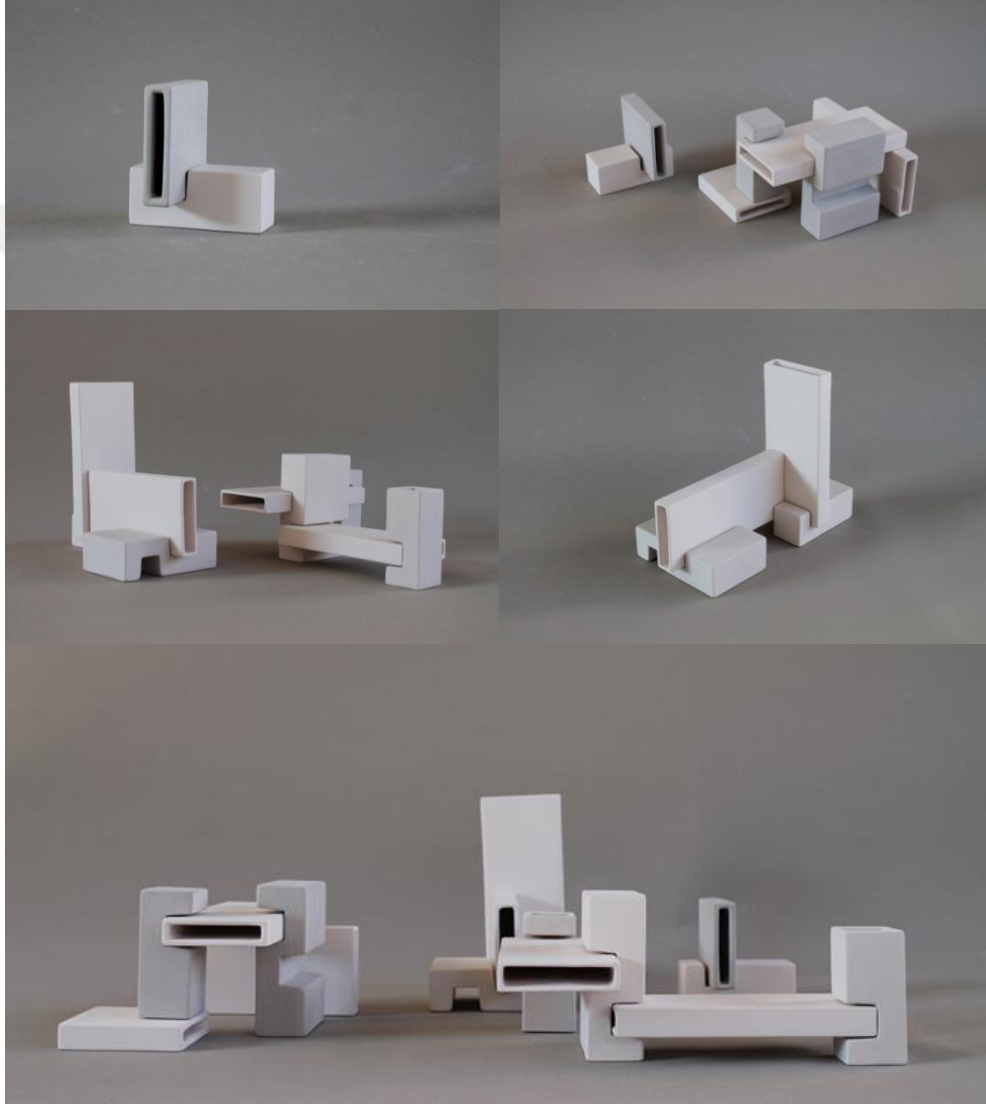
Bölümde birbirini refere eden tüm kombinasyonların biçimlendirilmesinde, temel tasarı ilkeleri gözetilmiştir. Planimetrik düzenleme, birkaç asal geometrik formun eksiltilmesi, uzatılması veya forma biçim ilavelerinin yapılması ile gerçekleşmiştir. Kütlelerin ve boşlukların düşey akstaki ilişkilerinde ise yine bu modifiye edilmiş birimlerin proporsiyon ve nispet değerleri göz önünde bulundurulmuştur. Taban formülasyonu; parçaları ayırma, tekrar bir araya getirme ya da benzer olanları kümelendirme şeklindedir. Söz gelimi; Tangram yapbozunun geometrik parçaları (Çinlilerin eski bir zeka oyunu), Domino oyununun pullarının dizilişi ya da Braille alfabesinin (görme engelliler için) kabartmaları da bir çeşit basit bir kümelendirme ilkesine göre şekillendirilmiştir.



Görsel 55. Melike Şerbet, Eskiz Çalışmaları, 2014.

3.3.2. Kurgu

Arketip adlı çalışmada olduğu gibi Kurgu serisi de hem birimlerin kendi içindeki kurguları hem de mevcut kurguların birbirleriyle olan yeni düzenlemeleri için tekrar tekrar üretilebilir. Yinelenen her uğraş, yeni bir inşa, yeni bir ürün olur; birimleri bir araya getiren birleşim detayları inşa etmek için elverişlidir. İçlerinden aynı oranda parça eksiltilebilir sağır kütleler (C ve S şeklinde), yatay parçalar ile birbirine tutunur.

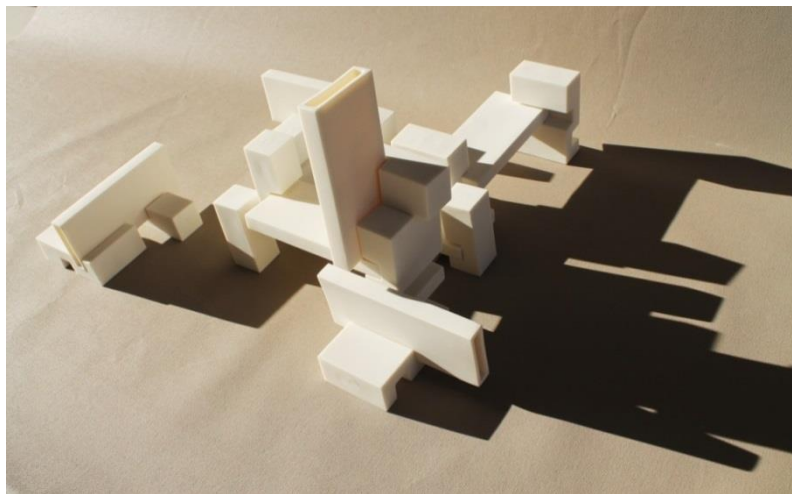


Görsel 56. Kurgu 1, 7x8x7,5 cm
Kurgu 2, 32x28x9 cm
Kurgu 3, 32x28x15,5 cm
Kurgu 4, 9x20x15,5 cm
Kurgu 5, 44x40x15,5 cm

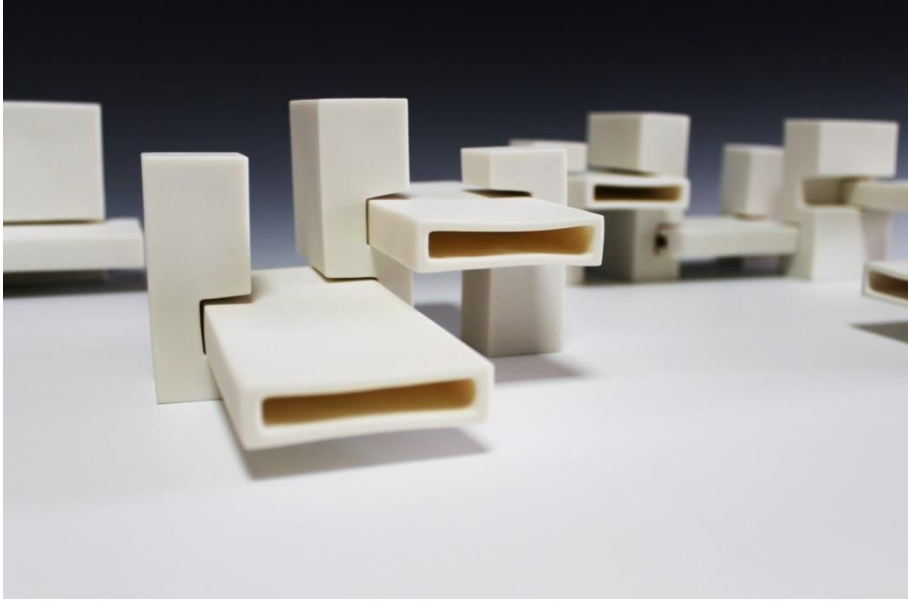
2017, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C.

Kurguların mekânda sergilenme karakteristiği ise benzer özellikler gösterir; tek merkezden dağılan ışınsal organizasyon ya da birbiri ardına eklenen parçaların lineer organizasyonları şeklindedir. Göğe doğru yükselmenin aksine yer yüzeyine yatay bir biçimde yayılma eğilimi gösteren kurgular, topolojik bir dürtüyü uyandırır. Başka bir deyişle, kurguların yatay tipolojisi, toprağa daha yakın olan insani bir duyarlılığa işaret eder. Zevi' ye (2015) göre, yatay bir çizgi izlendiğinde onun içkinlik, rasyonellik ve entelektüellik anlamı taşıdığı gözlenir. Yatay çizgi, insanın üzerinde yürüdüğü zemine paraleldir ve insanın yer değiştirmesine eşlik eder.

Wölfflin (2016) ise, yatay eklemelenmenin ilkesini, arkitektonik oluşumların tarihi ile organik varlıkların evrimi arasındaki benzerlikle temellendirir. Yatay biçimlenme karakteristiğinde söz konusu olan dışavurum değildir. Önem arz eden mesele, merkezin kendini ayırması ve bağımlı öğeleri etrafına toplamasıdır. Dolayısıyla öğelerin birbirine tabi olması daha yetkin bir canlıyı meydana getirmektedir. "İnşa 4" adlı çalışmada Arketip ve Kurgu serisinin aynı birimleri kullanılmıştır; tek farkla porselen malzemeden yararlanılmıştır. Porselen, döküm kiline göre daha pekişmiş bir bünyeye ve ışık geçirgenliğine sahiptir. Işık altında düzenlenen biçimlerin gölge değerleriyle de efektif bir arkitektonik oluşumun varlığına temas edilmiştir. İnşa 4' ün geçirgen yüzeyleri, birimlerin iç boşluklarını (mimaride boşunlar) görmemizi sağlar. Mimarlar gibi ellerinde bulunan malzemeye doğru biçimi vermeye çalışan sanatçılar da ilkin iskeleti düşünür. Nesnenin dışından algılanan kabuk, içindeki iskeletin ve boşunun bir yansımasıdır; bu dış çeper, muhatabına, doğru bir iç yapı kurgusunun güzelliğini sezdirir.

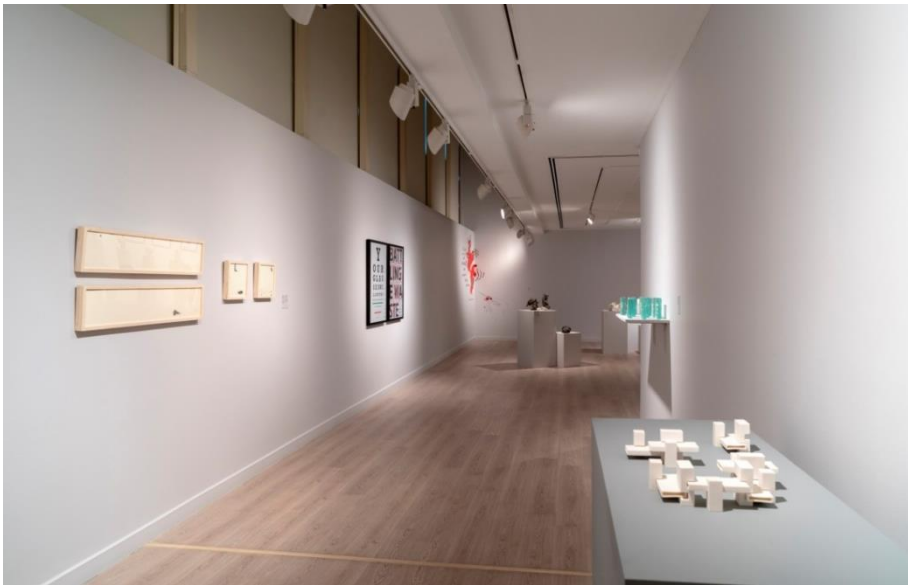


Görsel 57. İnşa 4, 2018, Porselen, Dökümle Şekillendirme, 1260°C, 34x40x19 cm.



Görsel 58. Yatay Düzlemler, 2017, Porselen, Dökümle Şekillendirme, 1260°C, 31x43x8 cm.

Yatay Düzlemler adlı eserin bir yapbozu anımsatan kurgusunun temeli diğer çalışmalar gibi “seramik ile inşa etme” fikrine dayanmaktadır. Kil, malzemenin doğasını, sınırlarını ve geniş olanaklarını tanımada bir araç olarak görülmektedir. Bütün bir arkitonik oluşumu tamamlayan bağımsız parçaların boşluğu saran beyaz çeperleri ve rasyonel tavrı modern mimarinin tipik yapı karakteristiğine de işaret eder. Bu mimari modeller, modern çağın o kusursuz beyaz boyalı duvarları olan ev imajını anımsatır.



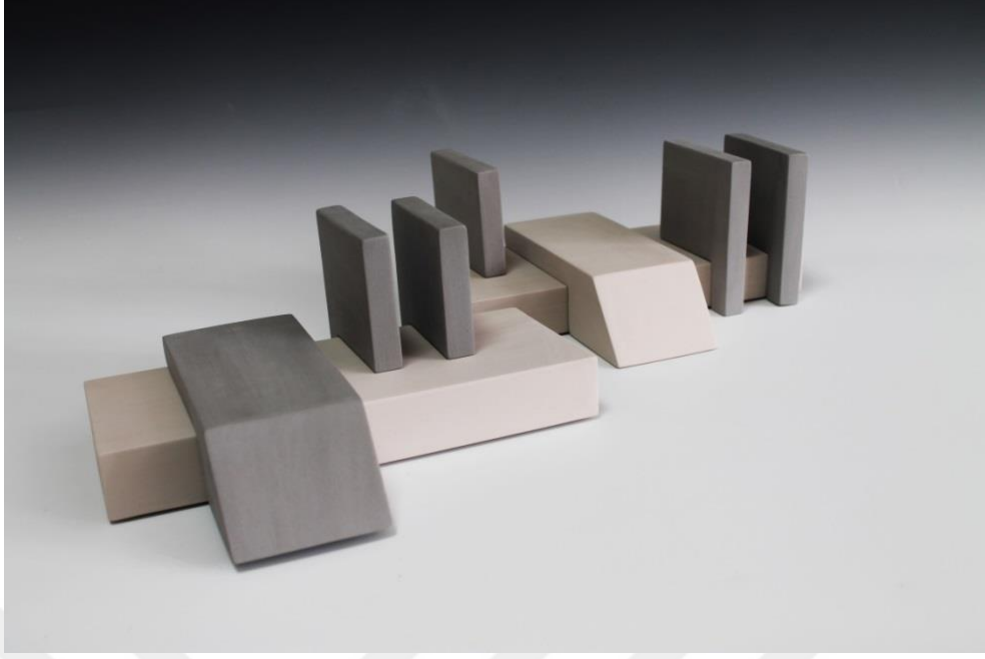
Görsel 59. Sarsılan İmge (Shaken Image) Sergisi, Pera Müzesi, İstanbul, 2018.

3.3.3. Kombinasyon

Kombinasyon serisi, Arketip ve Kurgu adlı çalışmalarla aynı “inşai teknik” dilini taşımaktadır; yine üç ayrı birimin düşeyde ve yatayda birbirine eklenmek suretiyle yekpare bir kütleyi oluşturması ile biçimlenmiştir. İlk örneklere nispeten bu serideki birimlerin ebatları büyümüş ve salt dik açılar yerine diyagonal aksa sahip bir parça daha kullanılmıştır. Sadece gri ve onun birkaç tonu kullanılmıştır. Yüzeydeki tonal değerler, döküm kilinin içine siyah renk pigmenti ve mangan oksit eklenerek elde edilmiştir. Böylece seramik bünyenin kendi içinde barındırdığı rengin yarattığı brütal etki korunmaya çalışılmıştır. Modüller, iddiasız ham parçalar gibi görünebilir; ancak bir makine parçasının endüstriyel estetiğine gönderme yapan bir hali vardır. Birbirinden farklı düzenleme olanakları sağlayan bu hantal biçimler, “Arkitektonik Seramikler” başlıklı bölümde örneklenen Bauhaus ekolünün tasarım tekniklerini kullanan Theodor Bogler’ in Combination Teapot (1923) adlı seramik ürününü anımsatır. Topraktan üretilmiş bir biçim de en az metal bir obje kadar net ve keskin olabilir. Ancak metal kadar soğuk bir his yaratmaz; modern bir imaja sahip olsa da toprağın yaşattığı samimi duyguyu halen taşımaktadır.

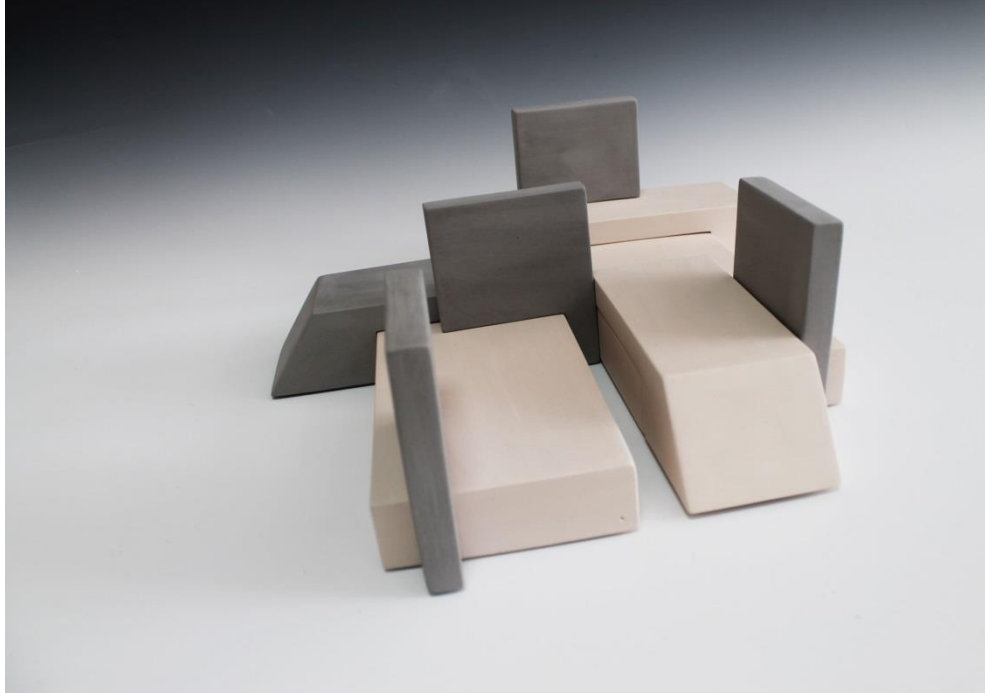


Görsel 60. Kombinasyon 1, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 36x34x32 cm.



Görsel 61. Kombinasyon 2, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 41x50x11cm.

Mimari veya sanat biçimlerinin zamana karşı kazanımı, iç dinamiklerine ve süreklilik özünün varlığına bağlıdır. Bu öz, bir uygarlık döneminin tüm ürünlerini doğuran bir dil gibi olmasının dışında dil kökü gibi kendinden başka biçimlerin türemesine olanak sağlayan bir kaynak gibidir (Aksoy, 1977).



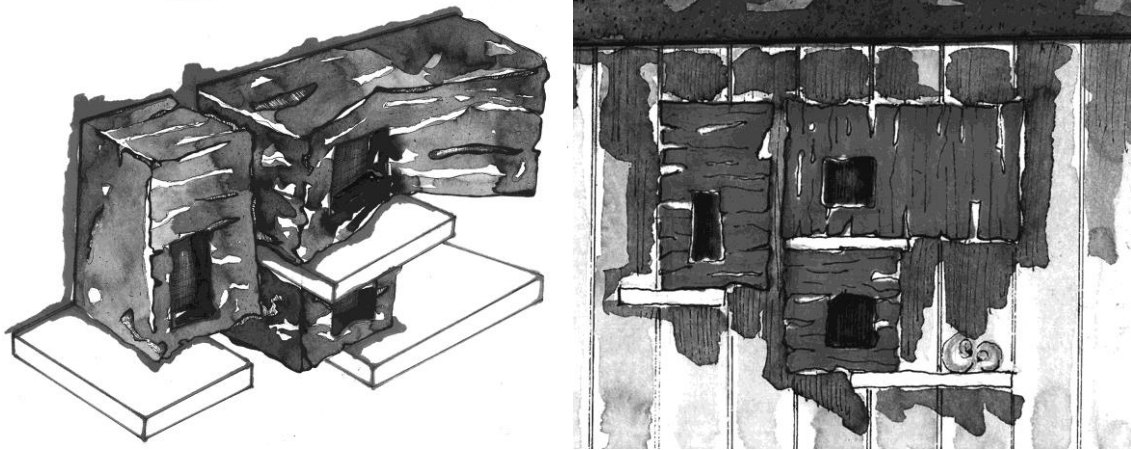
Görsel 62. Kombinasyon 3, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 40x37x13,5 cm.

3.3.4. Mağara



Görsel 63. Mağara 1, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 34x21x15 cm.

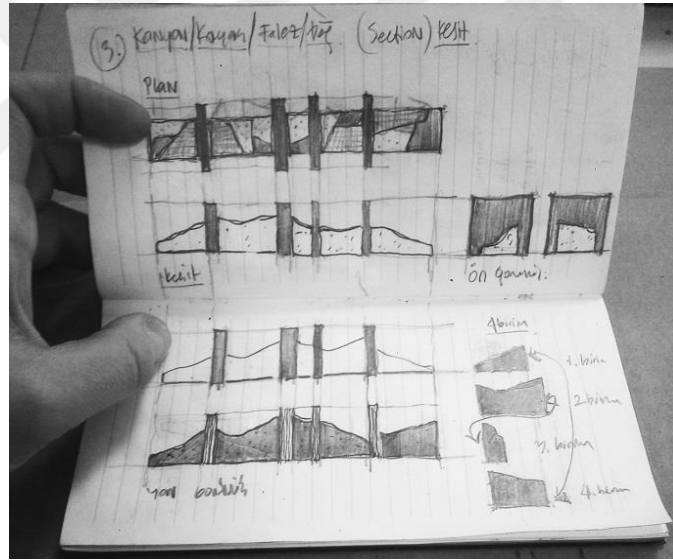
“Mağara” isimli çalışmalar, geometrik biçimlerin kullanımının azaltıldığı, daha çok doğaya ait organik bir oluşumun (örneğin; kanyonlar ve kayaç damarları) kesitlerini betimleyen öğelerin daha fazla kullanıldığı uygulamalardır. Bu organik kesitler yine modüler bir sistemin ölçülerine göre biçimlendirilmiştir. Modüllerde yaşlanmış bir görüntü sağlamak için renkli seramik parçalar fırın içinde islenerek içindeki oksit granüllerinin tesadüfi noktasal patlamalarına izin verilmiştir. Parçalar arası biçim ve renk kontrastlarının armonisinden oluşan bu imajlar, araştırmanın “ev kavramı üzerinden mimarlık bilincinin uyanması” bölümünde anlatılan prehistorik mağara konutlarının çağdaş temsili gibidir.



Görsel 64. Melike Şerbet, Kuş Evi Tasarımı, 2018, Lavi Tekniği.



Görsel 65. Mağara 2, 2019, Seramik, Dökümlle Şekillendirme, 1040°C, 37x35x13 cm.



Görsel 66. Mağara serisinin eskizleri ve model çalışmaları, 2018.

3.3.5. Ev

“Ev” serisinin kaideleri orijinal taş buluntulardır. Mağara konutlarının tabiattan esinlenilmiş kontrollü ve bilinçli üretimleri yerine bu seride doğadan toplanmış taşların üzerine geometrik biçimler konumlandırılmıştır. Birimlerin inşası, taşın kendinde var olan morfolojik olanaklara göre gerçekleşmiştir.



Görsel 67. Ev 1, 2019, Porselen, Dökümlle Şekillendirme, 1260°C, 30x26x13 cm.



Görsel 68. Ev 2, 2019, Porselen, Dökümlle Şekillendirme, 1260°C, 16x15x15 cm.



Görsel 69. Ev 3, 2019, Porselen, Dökümle Şekillendirme, 1260°C, 32x20x14 cm.

Ev serisinde *tektonik* kavramına da temas edilir. “Mimarinin Sözcük İnşası ve Kökeni” ve “Arkitektonik Seramikler” adlı başlıklı bölümlerde de anlatıldığı üzere tektonik, yapım ya da inşa anlamına gelir; mimarlığın Antik döneme kadar uzanan sözcük kökenine işaret eder. Bununla beraber tektonik, yeryüzünün yapısını, jeolojik katlanma ve kırılmalarını karşılayan anlama da gelir. Arkitektonik biçimler ve onların inşa edileceği zeminin arasındaki bu jeolojik bağ, mimariyle toprağın birbirine ilk dokunuşunu hatırlatır. Yapının toprakla uyum sürecini güçlendiren şey, işte bu ilk yüzeydir.



Görsel 70. Ev 4, 2019, Porselen, Dökümle Şekillendirme, 1260°C, 21x17x15 cm.



Görsel 71. Duvar Çalışması 1, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 12x18x17 cm.



Görsel 72. Duvar Çalışması 2, 2019, Seramik, Dökümle Şekillendirme, 1040°C, 12x14x15 cm.

3.3.6. Fakirhane

Fakirhane adlı eser, diğer sanatsal çalışmalardan farklı bir biçim diline sahiptir. Diğer düzenlemeler, dış mekâna yayılmış mekânların veya mekân içinde kompakt mekânların inşası gibidir. “Fakirhane” de ise bir odak vardır; yapının tek bir ögesi, yani duvarı kadraja alınmıştır. Tek bir yapı ögesinin içindeki inşai unsurlara dikkat çekilmiştir. Kerpiçlerin şaşirtmalı örüntüsü, kâgir yapının biçimsel dilini oluşturur.



Görsel 73. Fakirhane, 2019, Seramik, Elle Şekillendirme, 1040°C, 23x21x6 cm.

Aynı zamanda Fakirhane’ de ocak yeri, mimarlık ve seramik kavramlarına temas edilmektedir. Ocak, odak ve toplanma alanı gibi anlamdaş kavramların arkitektonik dili, Türk evi tipolojisinin erken tanılarını imgeleyen yerleşme öncesi göçebe yaşamın biçimleriyle kıyaslanır. Türk evinin tipik oda düzeni, göçebe yaşamını barındıran çadırların yerleşik biçimleri olarak görülmektedir (Küçükerman, 1988). Ayrıca Vitruvius’ un konutun kökenini ateşle ilişkilendirmesi, Semper’ in (2015) Vitruvius’ in savına benzer bir yaklaşımla ilk medeniyetlerin, ilk sosyal ilişkilerin yine ateşin etrafında kurulduğuna işaret etmesi açısından seramik “evi tayin eden ateş” le olan ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Neolitik çağda dini temalı tapınma figürleri, evlerin ocaklarında pişirilmiştir. Ayrıca Semper’ in diğer yaklaşımına göre, ocak yeri mimarlığın temel öğeleri olan; çatı, çevre duvarı ve yığma toprak (ocağı yerden yükselten kaide) tarafından muhafaza edilmektedir.

SONUÇ

Araştırma konusuna ilişkin tüm anlatılar ve onların sanatsal yorumları, temelde “seramikle inşa etme” düşüncesine dayanmaktadır. Araştırma süreci boyunca, kili tanımak, malzemenin doğasını ve olanaklarını öğrenmek, farklı madde hallerine bürünen, ateşle varlık kazanan toprağın zengin ama bir o kadar da meşakkatli yapım repertuarını deneyimlemek, seramiğe dair temel inşai kaygılar olmuştur. Salt bu prosesleri idrak edip, üzerine bir şeyler koyabilme fikri bile yüksek lisans eğitimi boyunca çalışmalara eşlik eden biricik uğraş mekanizması olmuştur.

Araştırma konusunun öncesinde mimari, mekân ve tasarım içerikli derslere tabi olmuş, lisans eğitimi süresince mimarinin plastik duyarlılıklarını kazanmış birinin, bu öğretiler ışığında kil gibi bir enstrümanla çalışması, sanatın estetik değerlerini seramik alanında keşfetmesi araştırmancının da özünü destekler niteliktedir.

Çalışmanın erken evrelerinde kile bir proje maketinin mukavvası gibi davranmak, kavramsal bir mimari taslak yapar gibi çamuru biçimlendirmek problemi, daha sonraları inşa edilen mimari seramiklerin ilk habercisi olmuştur. Mimari anlatımın en keyifli belki de sanatsal bir heykele eş tutulabilecek mimari temsilleri olan maketler, teknik çizimlere ve sanal ortamın dijital modellemelerine nispeten daha gerçekçidir. Yapı ya da herhangi bir mekânın maketi, küçültülmüş kompakt haliyle izleyicisinin karşısındadır. Öyle ki üç boyutlu bir modelle çalışmak, inşai öğeleri ve kodları, mimari organizasyonları, canlı-mekân ilişkilerini anlamak adına birçok bilgi barındırır. Az malzeme ile çoğa işaret eden ve doğru çalışan bir mimari taslak, hem zihinde yaratılan tasarımın temsili hem de tinsel yaratımın estetik dürtülerini uyandıran heykelsi görünümüyle tüm duylara seslenen bir objeye dönüşmektedir. Nitekim arkitektonik biçimleri seramik aracılığıyla deneyimlemek, sanatın sunduğu estetik hazzı daha da güdüleyen bir eyleme dönüşmüştür. Teknik beceri ve estetik birliktedir; dolayısıyla bilgidен çok daha fazla şey ifade etmektedir.

Mimarinin her türden gösterim biçimi, gerçek mimari nesnenin nasıl olacağına dair birer temsil aracı olarak hizmet ettiğinden dolayı, yaratım gücünün azımsanması olası bir durumdur. Ancak bu ön gösterimlerin, en az gerçekleşmiş mimarlık ürünü kadar etki alanları kuvvetlidir. Aynı zamanda yapı var olmadan önce şekillendirilen onun herhangi bir gösterim biçimi, kendisinden başka oluşumların da türemesine olanak sağlayan potansiyelleri barındırır.

Bu çalışmadaki mimari karakterli seramikler de birden fazla seramik üniteyi bir araya getiren, onları kurgulayan, inşaya (tektonik veya yapıma) dayalı bir etkinliğin sanatsal yorumları olmuştur.

Mimarinin arketipinde hep var olmuş olan tektonik becerileri ve kavramsal şifreleri seramiğe aktarmak, araştırmanın kazanımı oluşturur. Seramik, mimarlığın sadece bir yapı malzemesi değil, mimarlıkla birlikte ilerleyen, insanlık tarihinin en eski biçimlendirme faaliyetlerindedir. Bununla beraber, tıpkı mimarlık gibi asırlardır nesillere bilgi aktarımı sağlayan sembolik bir iletişim aracı da olmuştur.



KAYNAKLAR

- Aksoy, E. (1987). *Mimarlıkta Tasarım Bilgisi*. Ankara: Hatiboğlu.
- Aksoy, Ö. (1974). *Uyum Sürecinin Mimarlık Sistemi İçinde Örnekleme*. Trabzon: KATÜ İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Aksoy, Ö. (1977). *Biçimlendirme*. Trabzon: KTÜ İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Altınıyıldız Artun, N. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. Nur Altınıyıldız Artun, Roysi Ojalvo (Der.), *Arzu Mimarlığı* içinde (s. 119-149). İstanbul: İletişim.
- Anfam, D. (2009). *Anish Kapoor*. New York: Phaidon Press.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aran, K. (2000). *Barınaktan Öte: Anadolu Kır Yapıları*. Ankara: Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi.
- {Arredamento Mimarlık}, (2002). 'Giriş Bölümü'. Arredamento Mimarlık (Ed.), *Mimarlık ve Sanallık* içinde (s. 7-8). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Atalay Franck, O. (2002). Düşünce İçin Mimarlık: Sanallığın Gerçekliği. Arredamento Mimarlık (Ed.), *Mimarlık ve Sanallık* içinde (s. 27-30). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Atıcı, M. (2002). Önceden Kurulmuş Uyum ve Mimarlık. Ayla Atasoy, Ayşe Şentürer & Ural Şafak (Ed.), *Mimarlık ve Felsefe* içinde (s. 80-87). İstanbul: YEM.
- Batuman, B. (2012). *Mimarlığın ABC'si*. İstanbul: Say.
- Baudrillard, J. & Nouvel, J. (2011). *Tekil Nesnelere; Mimarlık ve Felsefe*. Aziz Ufuk Kılıç (Çev.). İstanbul: YEM.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. Evren Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Beltramini, G., Padoan, A. (Ed.). (2010). *Mimar Sinan İstanbul' da Palladio' yu Ağırılıyor*. Ahmet Fethi Yıldırım (Çev.). İstanbul: MSGSÜ Mimar Sinan Araştırma Merkezi.
- Berlage, H. P. (2015). *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*. Atilla Erol (Çev.). İstanbul: Janus.
- Borden, D., Elzanowski, J., Lawrenz, C., Miller, D., Smith, A. & Taylor, J. (2009). Mustafa Alp Dağıstanlı (NTV Yayınları Ed.), *Mimarlık: Başvuru Kitapları*. Derya Nüket Özer (Çev.). İstanbul: Doğuş Grubu İletişim Yayın.
- Ching, Francis D.K. (2007). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen* (3. Baskı). Sevgi Lökçe (Çev.). İstanbul: YEM.
- Cooper, E. (1978). *Seramik ve Çömlekçilik*. Ömür Bakırer (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- {Çağdaş Seramik Sanatı Ders Notları}. (2016). *Nina Hole*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.
- Çakın, Ş. (1990). *Mimari Tasarım, İnsan, Toplum ve Çevre İlişkileri*. İstanbul: Şahap Çakın' a ait.
- Çotuksöken, B. (2009). Ev Nedir?. TMMOB Mimarlar Odası Büyükkent Şubesi (Ed.), *Konut Sempozyumu* içinde (s. 43-49). İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Büyükkent Şubesi.
- Demirel, E. (2014). 'Sunuş Bölümü'. Alp Tümertekin, Nihat Ülner (Çev.), *Adolf Loos: Mimarlık Üzerine* içinde (s. 7-26). İstanbul: Janus.
- De Waal, E. (2003). *20 th Century Ceramics*. New York: Thames & Hudson.
- Erder, C. (1971). *Tarihi Çevre Kaygısı: Helen ve Roma Devri Örnekleri Üzerinde Bir Deneme*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Erginbaş, D. (1961). *İnsan ve Çevre*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Erpi, F. (1999). *Mimari Üzerine Söyleşiler*. Ankara: Mimarlar Derneği Yayını.
- Erzen, J. N. (2015). *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Fiedler, K. & Schmarsow, A. (2017). *Mimarlığın Özü ve Mimari Yaratım*. Alp Tümertekin & Nihat Ülner (Çev.). İstanbul: Janus.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Janus.
- Frampton, K. (2005). Yeni Binyılın Gündeminde Yedi Nokta. Çelen Birkan (Çev.). Ayda Erel, Ersen Gürsel & Suha Özkan (Ed.), *Selçuk Batur için Mimarlık Yazıları* içinde (s. 70-78). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası. (Özgün eser 1999 tarihlidir)
- Giedion, S. (1965). *1960' larda Mimari Ümitler ve Kuşku*. Selçuk Batur (Çev.). İstanbul: Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü Çeviri Yayınları.
- Gregotti, V. (2017). *Mimarlığın Amaçları ve Araçları*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Janus.
- Güleç, G. (2012, Temmuz-Ağustos). Mimari Tasarım, Olay-Kentler: Yeni bir Bağlamsal Mimarlık Terminolojisi (1). *Mimarlık Dergisi*. Sayı: 366 (Elektronik Sürüm).
- Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekân Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Hanaor, C. (2007). Surreal Geometries, Isobel Egan. *Breaking The Mould* içinde (s. 42-43), (Elektronik Sürüm). London: Black Dog.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (10. Baskı). İstanbul: YEM.
- Hays, K. M. (2015). *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*. Bahar Demirhan & Volkan Atmaca (Çev.). İstanbul: YEM.
- Hsiang-Ling Hsu, E. (2016). *Monks in Glaze: Patronage, Kiln Origin and Iconography of the Yixian Luohans* (Elektronik Sürüm). Boston: Brill.
- İnceoğlu, M. & İnceoğlu, N. (2004). *Mimarlıkta Söylem, Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Tasarım Yayın Grubu.
- İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç: Kavramlar, İlişkiler*. İstanbul: YEM.
- Keskinöz Bilen, N. (2018, Eylül). İlk Ev. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya Dergisi*, Sayı: 41, s. 84-88.

- Kortan, E. (1986). *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açısından Bakış*. Ankara: Yaprak.
- Kortan, E. (1992). *Mimarlıkta Teori ve Form*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Köksal, A. (2009). *Anlamın Sınırı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, D. (2011/1, Şubat). 5. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi: Malzeme Perspektifleri. *Mimarlıkta Malzeme Dergisi*, Sayı: 18, s. 21-30.
- Kuban, D. (2015). *Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Kuban, D. (2016). *Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş* (12. Baskı). İstanbul: YEM.
- Kukul, O. (1979). İnsan Çevre İlişkilerinin Toplumsal Yanı. Mustafa Pultar (Der.), *Çevre, Yapı ve Tasarım* içinde (s. 45-49). Ankara: Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği.
- Küçükerman, Ö. (1988). *Kendi Mekânının Arayışı İçinde: Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.
- Lebow, E. (2006). Architectural Ceramics. Garth Clark (Ed.), *Ceramic Millennium: Critical Writings on Ceramic History, Theory and Art* içinde (s.186-193). Halifax: Nova Scotia College of Art and Design. (Özgün eser 1983 tarihlidir)
- Le Corbusier, (2003). *Bir Mimarlığa Doğru*. Serpil Merzi (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynn, G. (2002). Canlanan Biçim. Arredamento Mimarlık (Ed.). Nuray Togay (Çev.), *Mimarlık ve Sanallık* içinde (s. 63-87). İstanbul: Boyut Yayın Grubu. (Özgün eser 1999 tarihlidir)
- Masiero, R. (2006). *Mimaride Estetik*. Fırat Genç (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- McLeod, M. (2011). Günümüzde Biçim ve İşlev. Hakan Anay (Çev.). Hakan Anay & Ülkü Özten (Der.), *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* içinde (s. 33-37). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları. (Özgün eser 2003 tarihlidir)

- Oğuz, Z. & Tekin, Ç. (2013/1, Mart). Malzeme' nin Anlamı Var mı?. *Mimarlıkta Malzeme Dergisi, Sayı: 23*, s. 64-70.
- Onat, E. (1982). *Mekânsal Düzenin Kuruluşu ve Mimarlıkta Tasarlama Üzerine Kavramsal Bilgiler*. Ankara: A.D.M.M.A. Geliştirme Derneği.
- Onat, E. (1991). *Mimarlık, Form ve Geometri*. Ankara: YEM.
- Onat, E. (2006). *Mimarlığa Yolculuk*. İstanbul: YEM.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayın.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*. Aziz Ufuk Kılıç (Çev.). İstanbul: YEM.
- Rasmussen, S. E. (2010). *Yaşanan Mimari*. Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Saarinen, E. (1967). *Form Araması: Sanat Üzerine Bir Deneme*. Mukbil Gökdoğan (Çev.). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Sayar, Y. (2011, Mayıs-Haziran). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, "İzmir' de Amerikan Modernizminden İzler: Ziya Nebioğlu Mimarlığı (1948-1975)". *Mimarlık Dergisi, Sayı: 359*, s.73-79.
- Sebestyen, G. (2005). Mimarlık Estetiği. Elif Gökteke (Çev.). Ayda Erel, Ersen Gürsel & Suha Özkan (Ed.), *Selçuk Batur için Mimarlık Yazıları* içinde (s. 153-160). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası. (Özgün eser 2003 tarihlidir)
- Semper, G. (2015). *Mimarlığın Dört Ögesi ve İki Konferans*. Alp Tümertekin & Nihat Ülner (Çev.). İstanbul: Janus.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. Volkan Atmaca(Çev.). İstanbul: YEM.
- Soygeniş, M. (2012). *Mimarlık: Yaşamın İçinden*. İstanbul: Birsen.
- Şenyurt, O. (2015). *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Talu, N. (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (Der.), *Arzu Mimarlığı* içinde (s. 73-109). İstanbul: İletişim.

- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. (1988/2). Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler. *Mimarlık Dergisi, Sayı: 228*, s. 61-64.
- Tanyeli, U. (2002). Mimarlık-Felsefe İlişkisine Eleştirel Bakışlar. Ayla Atasoy, . Ayşe Şentürer & Ural Şafak (Ed.), *Mimarlık Ve Felsefe* içinde (s. 184-187). İstanbul: YEM.
- Tanyeli, U. (2011). Biçim İşlevi İzler mi?. Hakan Anay & Ülkü Özten (Der.), *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* içinde (s. 127-140). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları. (Özgün eser 25.05.2011 tarihinde ESOGÜ' nde yapılan konuşma bandından derlenmiş)
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis.
- Tümer, G. (1980). *Mimarlığın Özü ve Sözü*. İzmir: Essen Matbaacılık ve Ticaret.
- Tümer, G. (2004). *Ve Mimarlık*. İstanbul: Literatür.
- Tümer, G. (2008). *Mimarca Değİnmeler*. İstanbul: YEM.
- Üstek, F. (Ed.). (2011). Anish Kapoor, Bulut Kapı. Özge Ersoy & Renan Akman (Çev.), *Beklenmedik Karşılaşmalar: Mimarlıkla İlişki Bağlamında 2000' li Yılların Çağdaş Sanat Çalışmaları* içinde (s. 20-23). İstanbul: Zoru Center.
- Üstek, F. (Ed.). (2011). Monika Sosnowska, 1:1. Özge Ersoy & Renan Akman (Çev.), *Beklenmedik Karşılaşmalar: Mimarlıkla İlişki Bağlamında 2000' li Yılların Çağdaş Sanat Çalışmaları* içinde (s. 190-193). İstanbul: Zoru Center.
- Venturi, R. (2008). Kentsel Karmaşıklık İçinde Paradoks Olarak Mimarlık. Kıvanç Kılınç (Çev.), *Dünya Mimarlığından: Kuramsal Açılımlar, Düşünceler, Uygulamalar* içinde (s. 161-169). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Vitruvius, (1990). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Suna Güven (Çev.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı. (Özgün eser tahmini M.Ö. 25 tarihlidir)
- Wölfflin, H. (2016). *Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler*. Alp Tümertekin & Nihat Ülner (Çev.). İstanbul: Janus.

Yürekli H. & Yürekli F. (2004). *Mimarlık Bir Entelektüel Enerji Alanı*. İstanbul: Yapı Yayın.

Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Daimon.



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

24/07/2019


Melike ŞERBET

Yüksek Lisans
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Mimari Karakterli İnşai Seramik Çalışmalar

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24/07/2019	111	139590	04/07/2019	%2	1154576396

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç ✓
2. Alıntılar dâhil ✓
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç ✓

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24/07/2019)

Melike ŞERBET

Öğrenci No.: N15122993

Anasanat Dalı: Seramik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU



**Master's
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Constructional Ceramic Works with Architectural Character

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24/07/2019	111	139590	04/07/2019	%2	1154576396

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded ✓
2. Quotes included ✓
3. Match size up to 5 words excluded ✓

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (24/07/2019)

Melike ŞERBET

Student No.: N15122993

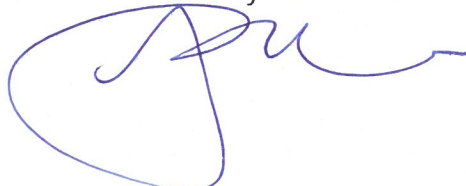
Department: Ceramics

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Assoc. Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

24/07/2019

Melike ŞERBET

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (4) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (5) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (6) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.