

**T.C.  
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**CEPHENİN MİMARİ ÜRÜNDE AKTİF BİR ARAYÜZ  
OLARAK TASARLANMASI: GÜNÜMÜZ MİMARLIĞI  
ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan  
Nur Selcen KARAASLAN**

**Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar BAYDOĞAN**

**Haziran 2019  
KAYSERİ**

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.



Nur Selcen KARAASLAN

**YÖNERGEYE UYGUNLUK**

“Cepenin Mimari Üründe Aktif Bir Arayüz Olarak Tasarlanması: Günümüz Mimarlığı Üzerinden Bir Değerlendirme” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

**Hazırlayan**

Nur Selcen KARAASLAN

**Danışman**

Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar BAYDOĞAN

**Mimarlık Anabilim Dalı Başkanı**

Doç. Dr. Kemal DEMİR

## KABUL VE ONAY SAYFASI

**Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar BAYDOĞAN** danışmanlığında **Nur Selcen KARAASLAN** tarafından hazırlanan “**Cepenin Mimari Üründe Aktif Bir Arayüz Olarak Tasarlanması: Günümüz Mimarlığı Üzerinden Bir Değerlendirme**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

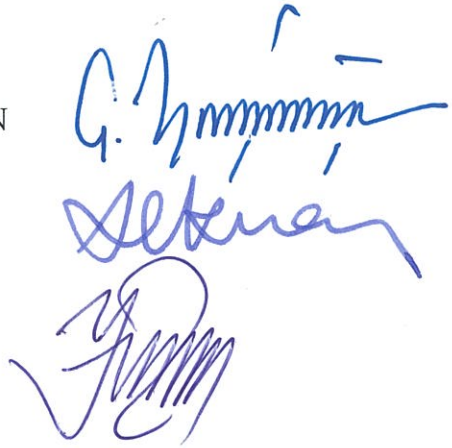
27 / 06 / 2019

### JÜRİ:

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi M. Çağlar BAYDOĞAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi H. Sencer ERKMAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Z. Yeşim ALEMDAR



### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 09/07/2019 tarih ve 2019/40-07 sayılı kararı ile onaylanmıştır.



Prof. Dr. Mehmet AKKURT

Fen Bilimleri Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Tez çalıőmamda bilgi ve birikimleri ile beni yönlendiren, desteğini ve yardımını esirgemeyen kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi M. ağlar BAYDOğAN'a, tez jürimde olmayı kabul eden hocam Dr. Öğr. Üyesi H. Sencer ERKMAN ve Dr. Öğr. Üyesi Z. Yeşim ALEMDAR'a ve deneyimleri, düşünceleri ile her zaman bana yol gösteren Doç. Dr. Z. Özlem PARLAK BİÇER'e teőekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, hayatım boyunca olduğu gibi tez çalıőmamda da hep yanımda ve destek olan sevgili babam Faruk KARAASLAN'a, annem Suzan KARAASLAN'a, kardeőlerim Hacer KARAASLAN ve E. Aybüke KARAASLAN'a çok teşekkür ederim, iyi ki varlar.

Nur Selcen KARAASLAN

Haziran 2019, KAYSERİ

# CEPHENİN MİMARİ ÜRÜNDE AKTİF BİR ARAYÜZ OLARAK TASARLANMASI: GÜNÜMÜZ MİMARLIĞI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

**Nur Selcen KARAASLAN**

**Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü**

**Yüksek Lisans Tezi, Hairan 2019**

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi M. Çağlar BAYDOĞAN**

## ÖZET

Mimarlık olgusu tasarımcıya, boşluktan anlamlı mekânlar oluşturmayı, iç ve dış mekânı estetik kaygılarla inşa etmeyi sunmaktadır. Sanayileşme, mimarlığı sosyal, kültürel ve ekonomik çevre, toplum, teknolojik gelişmeler bakımından dönüştürmüştür. Malzeme ve yapım tekniğindeki gelişmeler ile yapılar ihtiyaç, ölçek, işlev bakımından çeşitlenmiştir. Mimari tasarımda bu gelişmelerden en fazla etkilenen yapı elemanı cephe olmuştur. Çünkü yapının çevresi ilk iletişim kurduğu yer zamanın sorumluluğunu taşıyan cephedir. Cephe sadece örten değil iç-dış mekân arasında ilişki kuran, kimliği, dili olan, kültüre ait izler taşıyan bir arayüzdür. Cephe kavramı malzeme, yapım tekniği, bağlam, tasarımcı, kullanıcı, toplum gibi somut; duygu, düşünce, fikir gibi soyut birçok kavramdan etkilenmektedir ve cephe ortaya çıkan ürün ile hikayesini aktarmaktadır. Önceleri mimari tasarımda taşıyıcı dış duvar olan cephe günümüzde kütleyi tümü ile tanımlayan bir arayüze dönüşmüştür. Bu yenilik cephenin en üst kotundan zemine kadar bütünlük içinde tasarlanmasını sağlamıştır. Günümüz mimarlık ortamındaki arayüz tasarımları sayesinde birey tasarım nesnesinde aktif olarak yer alabilmekte, bütünlüğün içine dâhil olabilmektedir. Çalışma kapsamında; konumu, işlevi, malzemesi, hikayesini sunum şekli farklı olan arayüz tasarımları üzerinden mimari ürün, birey ile kurduğu ilişki, bütün olarak tasarlanma ve sürekli yeniden üretilme bağlamında değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Cephe, Arayüz, Bütünsel Tasarım ve Anlatım Nesnesi

**DESIGNING FACADE AS AN ACTIVE INTERFACE IN ARCHITECTURAL  
PRODUCT: AN EVALUATION ON TODAY ARCHITECTURE**

**Nur Selcen KARAASLAN**

**Erciyes University, Institute of Science and Technology**

**Master's Thesis, June 2019**

**Supervisor: Dr. M. Çağlar BAYDOĞAN**

**ABSTRACT**

The concept of architecture offers the designer to create meaningful place from the space and to construct the indoor and outdoor with aesthetic concerns. Industrialization has transformed architecture in terms of social, cultural and economic environment, society and technological developments. Developments of materials and construction techniques and structures are varied in terms of requirement, scale and function. Facade was the most affected building element in architectural design. Because the facade that includes the responsibility of time is the place where the structure interacts firstly. The facade is not only a covering it is an interface that interrelates between the indoor and outdoor, the identity, the language, the culture. The concept of façade is material, such as material, construction technique, context, designer, user, society; it is influenced by many abstract concepts such as emotion, thought and idea, and the facade conveys its story with the resulting product. The façade, which was previously a carrier exterior wall in architectural design, has now become an interface defining the mass. This innovation has been provided the facade to be designed from the top to the ground as a whole. Thanks to the interface designs in today's architectural environment, the individual can be actively involved in the design object and can be included in the entirety. Within the scope of this paper; the relationship between the architectural product and the individual on the basis of the interface designs which position, function, material and presentation of the expression are different will be evaluated in terms of being a holistic object and sustained reproduction.

**Keywords:** Facade, Interface, The Object of Total Design and Expression

## İÇİNDEKİLER

### CEPHENİN BÜTÜNSEL BİR NESNE OLARAK TASARLANMASININ GÜNÜMÜZ MİMARLIĞI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

	<b>Sayfa</b>
İÇ KAPAK.....	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiv
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

## 1. BÖLÜM

### MİMARİ TASARIMDA CEPHE KAVRAMI

1.1. Mimarlık ve Mimari Ürünün Tasarlanması.....	7
1.2. Mimaride Cephenin Tanımları.....	13
1.3. Cephenin Biçim, Zaman ve Anlam Boyutu.....	18

## 2. BÖLÜM

### CEPHENİN TASARIM YÜZEYİNE DÖNÜŞÜM SÜRECİ

2.1. Mimari Ürünün Dış Duvardaki Katmanlı Dönüşümü.....	26
---	----



<b>2.2. Mimari Arayüzdeki Tasarım ve Kurgu Dönüşümü</b>	<b>35</b>
---	-----------

### **3. BÖLÜM**

#### **GÜNCEL MİMARLIK ORTAMI, MİMARİ TASARIM VE ANLATIMDA ARAYÜZ OLARAK CEPHE**

<b>3.1. Güncel Dünya ve Türkiye Mimarlık Ortamı ve Teknoloji İlişkisi.....</b>	<b>43</b>
<b>3.1.1. Malzemedeki Gelişmenin Mimari Arayüze Etkisi.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1.2. Yapım Tekniğindeki Farklılaşmanın Mimari Arayüze Etkisi.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2. Cephedeki Gelişmelerin Mimari Tasarım ve Anlatım Açısından Önemi.....</b>	<b>57</b>
<b>3.2.1. Mimari Arayüzün Bütün Olarak Tasarım Nesnesi Olma Hali .....</b>	<b>60</b>
<b>3.2.2. Mimaride İç-Dış Arakesitinde Cephe.....</b>	<b>62</b>
<b>3.2.3. Mimari Anlama Ulaşmada Birey- Arayüz Etkileşiminin Rolü .....</b>	<b>66</b>

### **4. BÖLÜM**

#### **GÜNÜMÜZ MİMARLIĞINDA AKTİF ARAYÜZ TASARIMLARI**

<b>4.1. Dünya Örnekleri .....</b>	<b>73</b>
<b>4.2. Türkiye Örnekleri .....</b>	<b>89</b>
<b>4.3. Kayseri Örneği .....</b>	<b>96</b>
<b>4.4. Bölüm Sonucu.....</b>	<b>98</b>

### **5. BÖLÜM**

<b>SONUÇ.....</b>	<b>107</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>112</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>126</b>

## TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Zemin-Kütle-Çatı Sürekliliği.....	99
Tablo 2. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Kütlelerin Tümü.....	100
Tablo 3. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Yan ve Üst Yüzeyler .....	101



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Mimari Ürünün Yan ve Üst Yüzeyleri ile Cephe Düzeni.....	3
Şekil 2. Tümdengelim Şeması .....	12
Şekil 3. Tümevarım Şemaları.....	13
Şekil 4. Çekya'dan Meydan Görüntüsü .....	15
Şekil 5. Palais Farnese.....	15
Şekil 6. Town Hall Hilversum .....	15
Şekil 7. Norddeutsche Landesbank .....	15
Şekil 8. Buckminster Fuller'in Jeodezik Kubbesi.....	16
Şekil 9. Sidney Opera Binası .....	16
Şekil 10. Guggenheim Bilbao Müzesi .....	17
Şekil 11. Rolex Bilim Merkezi.....	17
Şekil 12. Yatayda ve Düşeyde İnsanın Görüş Alanı .....	21
Şekil 13. Yerleşik Yaşamdan Önce Geçici Barınaklar .....	26
Şekil 14. Yığma Yapı Sisteminde Dış Duvar .....	27
Şekil 15. Kemer-Kubbe-Tonoz Kullanımı, Şehzade Camii.....	28
Şekil 16. Strawberry Hill'de Yazlık Ev .....	29
Şekil 17. Crystal Palace.....	30
Şekil 18. Villa Savoye/ Le Corbusier.....	31
Şekil 19. Bauhaus/ Walter Gropius.....	31
Şekil 20. Parc De La Villette/ Bernard Tschumi.....	33
Şekil 21. Royal Ontario Müzesi/ Daniel Libeskind .....	33
Şekil 22. Mimari Ürünün Dış Duvarındaki Katman Dönüşümü.....	34
Şekil 23. Yapıda Sivri Kemer, Tonoz, Payanda Kullanımı .....	35
Şekil 24. Perspektif Bakış .....	37
Şekil 25. Alberti Santa Maria Novella .....	37
Şekil 26. Sant Susanna Kilisesi.....	37
Şekil 27. Londra Parlamento Binası.....	38
Şekil 28. Brighton Kraliyet Pavyonu .....	38
Şekil 29. Schröder Evi/ Gerit Rietveld.....	39
Şekil 30. Antonio Sant'Elia .....	39

Şekil 31. Piazza d’Italia.....	41
Şekil 32. Venturi House .....	41
Şekil 33. The V&A Dundee/ Kengo Kuma .....	41
Şekil 34. Mimari Arayüzdeki Tasarım ve Kurgu Dönüşümü .....	42
Şekil 35. Quadrature.....	48
Şekil 36. Quadrature.....	48
Şekil 37. “Bloom” Sıcak ile Etkileşimde Görünüm.....	52
Şekil 38. “Bloom” Soğuk ile Etkileşimde Görünüm .....	52
Şekil 39. KnitCandela .....	55
Şekil 40. KnitCandela .....	55
Şekil 41. Berlin Olimpiyat Stadyumu .....	58
Şekil 42. Münih Olimpiyat Stadyumu .....	58
Şekil 43. Façades.....	62
Şekil 44. Façades.....	62
Şekil 45. Centre Georges Pompidou .....	65
Şekil 46. Centre Georges Pompidou .....	65
Şekil 47. Niterói Contemporary Art Museum.....	65
Şekil 48. Niterói Contemporary Art Museum.....	65
Şekil 49. Örneklerin gösterimi .....	72
Şekil 50. Harbin Opera Binası .....	73
Şekil 51. Harbin Opera Binası Birey-Yapı Etkileşim Noktaları .....	74
Şekil 52. Harbin Opera Binası Cephe ve Bütün İlişkisi.....	74
Şekil 53. Elbphilharmonie Hamburg.....	75
Şekil 54. Elbphilharmonie Hamburg Birey- Yapı Etkileşim Noktaları .....	76
Şekil 55. Elbphilharmonie Hamburg Cephe ve Bütün İlişkisi.....	76
Şekil 56. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi.....	77
Şekil 57. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları .....	78
Şekil 58. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi Cephe ve Bütün İlişkisi.....	79
Şekil 59. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi .....	80
Şekil 60. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları.....	81

Şekil 61. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi.....	81
Şekil 62. Children Village.....	82
Şekil 63. Children Village Birey- Yapı Etkileşim Noktaları .....	83
Şekil 64. Children Village Cephe ve Bütün İlişkisi .....	84
Şekil 65. Busan Sinema Merkezi .....	85
Şekil 66. Busan Sinema Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları.....	86
Şekil 67. Busan Sinema Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi .....	86
Şekil 68. El Chaparral Eğitim Merkezi .....	87
Şekil 69. El Chaparral Eğitim Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları.....	88
Şekil 70. El Chaparral Eğitim Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi .....	88
Şekil 71. Raif Dinçök Kültür Merkezi .....	89
Şekil 72. Raif Dinçök Kültür Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları.....	90
Şekil 73. Raif Dinçök Kültür Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi .....	91
Şekil 74. Meydan Alışveriş Merkezi.....	91
Şekil 75. Meydan Alışveriş Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları .....	92
Şekil 76. Meydan Alışveriş Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi .....	93
Şekil 77. Yapı Kredi Kültür Sanat .....	93
Şekil 78. Yapı Kredi Kültür Sanat- Birey- Yapı Etkileşim Noktaları.....	95
Şekil 79. Yapı Kredi Kültür Sanat Cephe ve Bütün İlişkisi.....	95
Şekil 80. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi.....	96
Şekil 81. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları ...	97
Şekil 82. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi Cephe ve Bütün İlişkisi .....	98

## GİRİŞ

Mimarlık, insanların barınma, korunma, yaşama gibi temel ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Zaman içinde değişen ihtiyaçlar ve ortam şartları mimarlığı, mimari tasarım anlayışını değiştirmiştir ve bir yapıdan işlevini yerine getirmesinin yanı sıra estetik olması da beklenmiştir. Çünkü ortaya çıkan mimari ürün beraberinde kırsal ya da kentsel alanlarda toplu yaşama birliklerini ortaya çıkarmıştır ve mimari nesnenin nasıl oluştuğu, ne anlattığı önemli ve belirleyici olmuştur. Mimari nesne, fiziksel olguların yanı sıra kültürel, sosyal, siyasi ve ekonomik şartlara, dile, dine karşı da sorumluluğu olan bir bütünlüğün dışavurum şeklidir. Mimari nesne çevresi ile sürekli bir iletişim halindedir. Bu iletişimin ilk kurulduğu yer ise yapının cephesidir. Cephe tarihsel süreçte tanım, anlam, biçim bakımından değişime uğramıştır. Bu değişimi malzemedeki ve yapım yöntemindeki gelişmeler, tasarımcı ve kullanıcı kararları etkilemiştir. Yeni malzeme ve yapım yöntemlerinde meydana gelen gelişmeler mimari tasarımdaki değişimde etkili olmuştur. Önceleri yapılar tuğla, taş, kerpiç gibi doğal malzemelerden ve bu malzemelerin doğasına uygun yapım yöntemleri ile üretilirken Sanayi Devrimi ile birlikte demir, çelik, betonarme, cam gibi yeni malzemelerin mimaride kullanımı yaygınlaşmıştır. Çeliğin ve betonarmenin dayanımı geleneksel malzemeye göre çok yüksek olduğu için geleneksel malzeme ve yapım yöntemleri ile yapımı mümkün olmayan birleşimler çelik ve betonarme ile üretilebilmiştir.

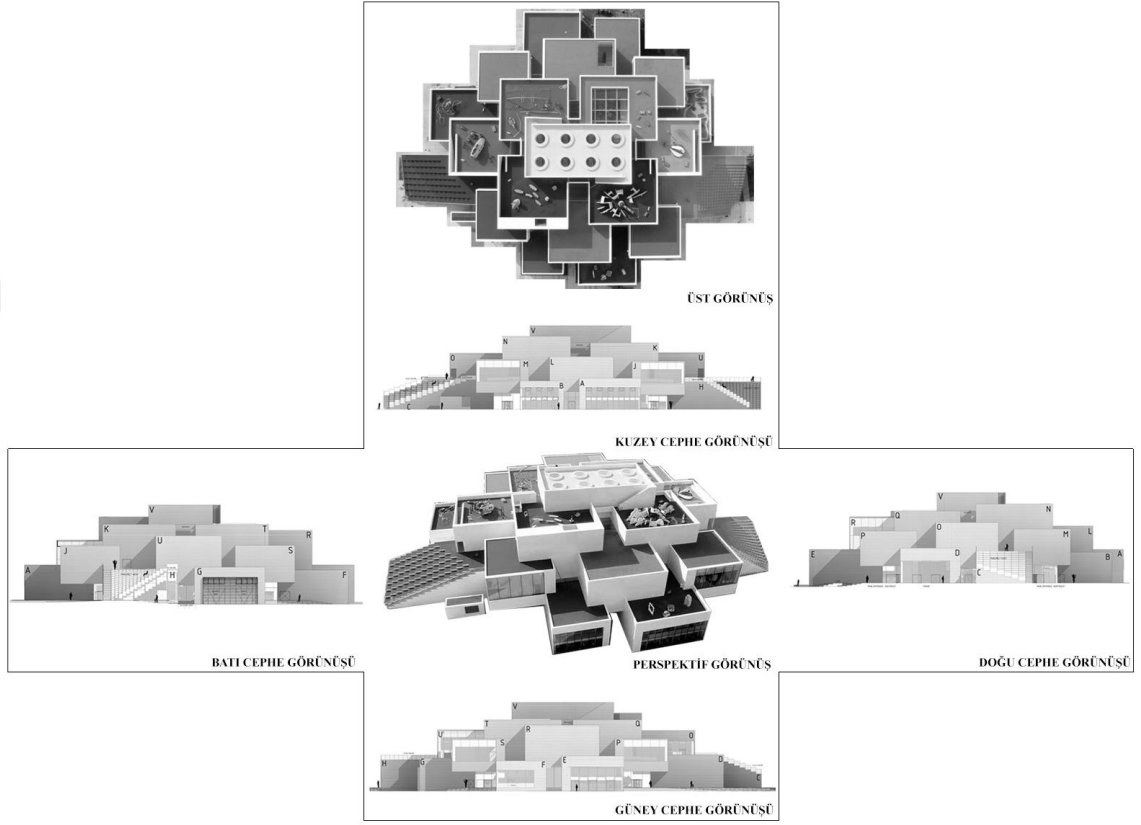
Görsel bir yapı ögesi olan cephe de bu sayede istenilen formda istenilen sürede üretilebilir duruma gelmiştir. Tüm bu değişimler içinde değişmeyen şey ise cephenin bir anlatıma sahip olmasıdır. Anlatımı algılayacak olan ise yapıyı çevrede bazen özel alandaki kullanıcı bazen de kamusal alandaki toplumda yer alan insandır. Bireyin cephe ile karşılaşması sonucu kurulan iletişimde, bireyin algısal birikimi doğrultusunda yapının biçimi, rengi, malzemesi, yapım yöntemi ve sunduğu çok sayıda perspektif yer almaktadır. Bu iletişim günümüzde geçmişe oranla -özellikle teknolojiye gelişmelerin

etkisi ile- daha hızlı ve verimli kurulabilmektedir. Teknolojideki ilerlemelerin cepheye en büyük katkılarından biri cephenin yapının taşıyıcı sisteminden ayrı, bağımsız bir şekilde tasarlanabilmesi olmuştur. Bu aynı zamanda onun zemin-kütle-çatı bağlamında bütünlük içeren bir tavır sergilemesini kolaylaştırmıştır. Cephe bu sayede iç ile dış arasında keskin olmayan, hem ayırıcı hem bölücü olan bir arayüz olarak görev almıştır. Cepheye görsel, sembolik bir nesne olarak bakıldığında dışarıda toplum içerde kullanıcı ile ilişki kurduğu varsayılabilir fakat cephenin bu arada olma hali toplumu, kamusalılığı, cephenin her yerinde etkin kılmıştır. Bir anda kullanıcının dışarıda, kamusalın içerde olduğu, geçirgen, akışkan cepheler üretilmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra birey tarafından gerçekleştirilen ya da yapı elemanlarından kaynaklanan hareketlilik mimari nesnenin bütünü ile kavranması açısından önemlidir. Ayrıca kinetik cephe sistemleri de geliştirilmiştir. Bu tür sistemler çevredeki doğal akışın etkisi ile değiştiği gibi mekanik donanımlar ile de çalışabilmektedir.

Tarihsel süreçte olduğu gibi günümüzde mimarlık ortamında mimari ürünü biçimsel ve anlamsal olarak etkileyen işveren ve kullanıcı talebi, kültürel, sosyal ve ekonomik çevre, teknoloji, yapı malzemesi ve yapım yöntemi gibi daha birçok etkeni içeren ve ileten, tüm temsillerin aktarıldığı yer yapının cephesi olduğundan tasarım ve aktarım sorumluluğu çok fazladır. Dolayısıyla günümüz yapım şartlarında cephe bütün olarak tasarlanan arayüz olarak tasarımcı için kıymetli bir tasarım alanı olarak yerini almaktadır. Bu yüzden cephe arayüzün en verimli şekilde tasarlanması gerekmektedir. Bu durumu kolaylaştıran ise arayüzün yapının statik sınırlarından kopup bütünsel olarak tasarlanması olmuştur. Çünkü bu yenilik tasarımcı-toplum, toplum-bina, tasarımcı-bina gibi ilişkilere etki ettiği gibi mimari ürünün dışında başlayıp yapının bütününe yayılan verimliliği de beraberinde getirmiştir.

Mimari ürünün sağ, sol, ön, arka ve üst yüz gibi ayrımlar olmadan bütün olarak tasarlanabilmesi cephe kavramına yeni kavramların katılmasını ve onun aktif bir arayüze dönüşmesini, tek bakış açısı ile kavranamayan mimari ürünlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bireyin pasif bir izleyici olarak değil aktif bir oyuncu olarak yapıda yer alarak cephe arayüzünün birey ile kurduğu iletişimin de sağlıklı olmasını sağlamıştır. Bu durum BIG Architects'in Lego House yapısı üzerinden görselleştirilmiştir(Şekil1). Ayrıca çalışmada cephe kavramındaki dönüşüm bağlamında

cephe için yeni bir kavram tanımı önerilmemektedir ve cephe için güncelde kullanılan kavramlar kullanılmıştır.



Şekil 1. Mimari Ürünün Yan ve Üst Yüzeyleri ile Cephe Düzeni [1], [2], [3]'ten uyarlanmıştır.

Günümüzdeki artan ve değişen ihtiyaçlar bireyin mimari ürün ile iletişimini sürekli dönüştürmektedir. Yapıların ölçeği büyüdüğünden kimi zaman bireyin göz ardı edilip insan ölçeğinin çok üzerinde ve iletişimin kopuk olduğu, yalnızca biçimsel kaygılar üzerinde yoğunlaşan ürünler verilmesine neden olmuştur ve olmaktadır.

Bu durumun önüne geçmek birey ile mimari ürün arasında doğru ve anlamlı diyalogun kurulmasıyla mümkün olmaktadır. Çalışma ile günümüzde verimli diyalogun yer, kültür, malzeme, teknoloji, toplum, tasarımcı gibi etkenlere bağlı olarak nasıl kurulduğu üzerinde durulmaktadır. Bu sayede mimari ürünün arayüz tasarımındaki çeşitliliğinin



ortaya konularak güncel ya da gelecek tasarımlar için örnek oluşturması hedeflenmektedir.

Mimari ürün sonsuz sayıda bakış açısından meydana gelmektedir ve cephesi doğal ve yapılı çevreye ait sosyal, kültürel, ekonomik, yapısal, estetik vb. veriler barındıran ve aktaran bir arayüzdür. Mimari tasarıma bütünü ile ulaşıldığında yapı yaşama katılmaktadır. Ancak günümüzde çevresi ile iletişimin eksik ya da kopuk olduğu salt görsellik içeren mimari ürünler üretilmektedir. Bu durum çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın hipotezi, cephenin iletişimli bir arayüz olarak tasarlanması mimari tasarımın bütününe erişimi mümkün kıldığı şeklindedir.

Mimari üründeki arayüz olarak cephe malzeme, yapım yöntemleri, bilişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak geçmişe göre çok farklı yöntemlerle farklı biçimlerde tasarlanabilmektedir. Mimari arayüz yapının taşıyıcı sisteminden bağımsız, kendini taşıyabilen, sonradan da üretilebilen ve değişim yapılabilen bir yapı ögesi olarak özelleşmiştir. Bu bağlamda mimari ürünün yerden çatısına kadar bütünlük içinde tasarlanması bireyi tüm nesnede etkin kılabilmiştir. Bu aktif iletişim eskimeye en müsait yapı ögesi olan cephe arayüzünü karşılaşma sırasında tekrar tekrar üretilen bir ürüne dönüştürmektedir. Böylece mimari ürünün hikayesi bireye en verimli şekilde aktarılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, güncel mimarlık ortamında cephede başlayıp yapının bütününe yayılan iletişimin faydasını ve çeşitliliğini ortaya koymaktır.

Bu çalışmanın yöntemi için kullanılan örneklerin seçimi için farklı ölçeklerde, işlevlerde, farklı çevre ve kültürlerde üretilmiş birçok örnek incelenmiştir. Günümüz çağında cephenin yeri, önemi ve tanımındaki dönüşümün değerlendirilmesi bakımından 21.yüzyıla ait güncel mimari projeler örnek olarak seçilmiştir. Mimari ürünü tüm kütlesi ile tarifleyen cephe kavramı günümüzde anlattıkları ve anlatacakları olan, iç ile dış mekân arasında aktif bir arayüze dönüşmüştür ve mimari ürüne kütle plastiğini bu arayüz tanımlamaktadır. Mimari arayüzün bütün olarak tasarlanması bireyin de bu bütünlüğe erişmesini zorunlu kılmaktadır. Bu etkileşim ortamında birey kimi zaman iç mekânda kimi zaman da dış mekânda yer almaktadır. Aynı zamanda ısı, ışık, rüzgâr gibi çevresel döngüye bağlı değişimlerin de kurulan diyaloga etkisi olmaktadır.

Seçilen örnekler tasarım ve anlatım açısından zıtlıklardan oluşan bütünlük ve çeşitlilik içermektedir. Karma ya da tekil kullanımlı, karmaşık ya da rijit formlu, büyük ya da küçük ölçekli, yerel ya da teknolojik malzemelerin kullanımı gibi çoklu ilişkilerin birliğinden meydana gelmektedir. Örnekler cephe üzerinden değerlendirilirken mimari ürünü tüm perspektifi ile ortaya koyan, mimari kütleyle zeminden çatısına kadar bütünü ile tanımlayan arayüzün kavranabilmesi için kimi zaman kesit kimi zaman da farklı açılardan çekilmiş fotoğraflar ile açıklayıcı görseller hazırlanmıştır. Görsellerin hazırlanmasında birey ve mimari ürün iletişimde arayüzdeki direkt ya da dolaylı olarak kullanılabilir alanlar, iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişki, büyüklük ve ölçek gibi konular önemli olmuştur. Bu görseller sayesinde cephe arayüzünün bireyi karşılama ve hikayesini anlatma görevinin detaylandırılması amaçlanmaktadır. Örneklerin sıralamasına gelişmelerin daha önce ve hızlı başladığı dünya örnekleri ile başlanmıştır. Sonrasında ise bir karşılaştırma ve değerlendirme olması açısından ülkemiz örneklerine yer verilmiştir ve genelden özele inen bu sırlamada son olarak Kayseri yerel örneğine yer verilmiştir.

## 1. BÖLÜM

### MİMARİ TASARIMDA CEPHE KAVRAMI

*Tüm sanatlar gibi mimarlık da temelde insanın zaman ve mekânda varoluşuna ilişkin sorularla karşılaşır, insanın dünyada olmağını dışa vurur ve anlatır [4].*

Mimari ürün, canlı ve cansız varlıklardan oluşan çevrede fiziksel bir ürün olarak karşımıza çıkar. Mimarlık ürünü yalnızca teknik şartlar sağlandığında ortaya çıkan bir öge değil, aynı zamanda duygu, iz ve anlam bütünüdür. Bu bütünlük iç mekânda tanımlı bir boşluk oluştururken dış mekânda da topluma, kamusal olana karşı sorumluluğunu yerine getirir. Bu sayede iletişimsel, görsel, merak uyandıran birtakım yüzeyler ortaya çıkar ve çevresinde anlaşılması kolay veya zor biçim olarak yer alır. Biçimsel olarak varoluş kimi zaman tasarımcıya kimi zaman topluma kimi zaman da kültüre ait duysal birikimler barındırır. Mimari ürünü tasarlayan kişi olan mimar, zaman içindeki tüm değişimden haberdar olan ve bu değişimleri kendi süzgecinden geçirip kullanıcıya aktaran kişidir. Mimar yalnızca mimarlık ürününü tasarlamakla kalmaz, yapılı çevrede kullanıcı olarak da yer alır. Üretilen tasarım nesnesi estetik değerini tasarımcının düşünsel ve duysal birikiminden aldığından maddeler haline sıralanabilecek, kurallı tasarım yöntemleri yoktur. Fakat mimarın düşünce ya da tasarlama aşamasında kullanabileceği yöntem ve teknikler de yok değildir. Genel anlamda parçalardan bütüne ya da bütünden parçalara ulaşarak elde edilen biçim ile anlamlı bir bütün elde edilebilmektedir. Mimari ürün onu anlayacak özne olan birey ile sağlıklı bir iletişim kurduğu zaman biçimsel ve duysal birikim anlamlı hale gelir. İnsanlar tarafından biçim olarak algılanan nesnede tanışma sayılabilecek karşılaşmanın yaşandığı yer geçmişten günümüze isim, kavram, biçim, yöntem, malzeme gibi konularda çokça değişime uğramış olan cephe dir. Cephe deki değişimde bazen yeni malzeme ve yapım yöntemleri bazen teknoloji deki gelişmeler doğrultusunda her dönemde farklı mimari tavırlar gözlenmiştir. Özellikle çelik ve betonarmenin yapımda kullanılması mimari ürünü işlev,

kullanım, görsellik bakımından farklılaştırmıştır. Cephe dış duvar olmasından başlayıp iç ile dış mekân arasında arada bir yüzeye dönüşmesine kadar çok çeşitli yapım teknikleri sayesinde yapı strüktürüne bağlı kalmadan tasarlanabilmiştir. Cephede başlayan anlamlı bütüne ulaşma serüveni bireyle etkileşime göre şekillenmektedir. Bireyde merak duygusu uyandıran, onu anlamaya iten tasarımlar bireyin cepheyi iç ve dış mekân arasında muğlak arayüz olarak algılamaya teşvik ederken salt görsellik için yapılan tasarımlar iletişimi daha ilk anda kesintiye uğratabilmektedir. Sağlıklı iletişimin kurulduğu andan itibaren birey yapı ile bütünleşmektedir. Her birey farklı algı türüne sahiptir ve bu yüzden herkes aynı çıkarımda bulunmamaktadır. Bu da aslında hacimsel olarak durağan olan mimari ürünün aynılıktan kurtulup her insan için farklı zaman diliminde farklılaşmasını sağlamaktadır. Cephenin mimarideki yeri ve öneminin daha iyi kavranması adına bölüm kapsamında ilk olarak cephenin mimarlıkta tasarım nesnesi olması ile ilgili görüşlere yer verilecektir. Zaman içinde değişen, dönüşen cephenin tanımlarına yer verildikten sonra cephe biçim, zaman ve anlam boyutları ile ele alınacaktır.

### **1.1. Mimarlık ve Mimari Ürünün Tasarlanması**

Mimarlık ve mimari tasarım kavramları sürekli üzerinde düşünülüp tartışılan, kalıplara ve kurallara bağlı kalmadan değişen, zaman içindeki her olgudan etkilenen ve aynı şekilde etkileyen dinamik kavramlardır. İnsanları, yaşamı ve canlıların yaşama şeklini etkileyen sosyal, kültürel, ekonomik, teknolojik, dinsel kavramların ve daha birçok kavramın zaman içindeki değişiminden ve gelişiminden mimarlık da etkilenmiştir. Her dönemin mimarlığı kendi zamanına ve ortam şartlarına göre şekillenmiştir. Bu bağlamda mimarlığın tariflediği kapsam, anlam sürekli yenilenmiştir.

TDK [5]'ye göre mimarlık, "Belirli ölçü ve kurallara göre yapılar yapma sanatı, mimari" olarak tanımlansa da mimarlık sadece parçaların bir araya getirilmesi değildir, soyut ve somut verilerin birleşiminden oluşan bir bütündür.

Romalı mimar ve mimarlık teorikisi Vitruvius'un özgün bir mimari için varlığını şart koştuğu üç temel öge vardır. Bu üç öge Antikite'den günümüze aradan geçen zamana ve çeşitli kavramsal çalkantılara rağmen geçerliliğini korumuştur. Vitruvius başarılı bir mimari için Firmitas (Sağlamlık), Utilitas (Fayda, İşe Yararlılık) ve Venustas (Hoşluk, Çekicilik-Zariflik) faktörlerinin gerekliliğini ileri sürmektedir [6].

Mimarlığı kültür ve sanatla ilişkisi kapsamında değerlendiren Hasol [7], genel kabule göre mimarlığın, kültürel birikimin en tutarlı göstergesi olduğunu, doğadan sonra yeryüzünün çehresini en çok etkileyen olgunun “yapılaşma”, yani insan eliyle üretilen çevreler olduğunu belirtmektedir. Bu durumun ister anonim olsun ister mimar eliyle olsun, sanata dönüşümü olan mimarlığın, kültürün ve uygarlığın en önemli göstergelerinden biri olduğuna değinmektedir [7].

Mimarlık insan ile nesne arasında ve geçmiş ile gelecek arasında köprü kuran bir kavramdır. Mimarlık ürünü teknoloji ile yakından ilgilidir ve kültürel yönü olan, bir tarihselliğe sahip, sosyolojik ifadesinin yanında bireysel değerler içeren yapıdır. Aynı zamanda belli amaçlar gözetilerek yapılmış estetik, ekonomik ve pragmatik tasarım nesnesidir [8].

Zevi [9] mimarlığa daha sanatsal bir açıdan bakarak, mimarının sadece bir sanat, tarafımızdan ve başkaları tarafından yaşanmış geçmiş saatlerin görüntüsü olmadığını vurgulayarak mimarlığı her şeyden önce yaşamımızın sürdüğü sahne ve çerçeve olarak tanımlamaktadır [9].

Hays [10] ise mimarlığı şu şekilde tanımlamıştır:

“Mimarlığı gerçek olanı müzakere etmenin, başka bir deyişle, sosyal düzenin sınırında simgeler ve imleme süreçleri alanına müdahale etmenin bir yolu olarak inceliyorum daha çok; yani başlıca görevi şeylerin yaratımından çok kavramların ve özne konumlarının inşası olan belirli türde bir toplumsal simge üretimi olarak bakıyorum mimarlığa. Mimarlık en temelde, olana, olabilir olana ve bu olabilir olanın nasıl olabileceğine dair bir araştırmadır” [10].

Mimarlığın, özünde, doğanın, insan yapımı âleme doğru algılamının zeminini ve dünyayı deneyimleme ve anlamının ufkunu sağlayan uzantısı olduğunu belirten Pallasmaa [4] mimarlığın yalıtık ve kendine yeten bir yapıntı olmadığını; dikkatimizi ve varoluşsal deneyimimizi daha geniş ufuklara yönelttiğini söylemektedir. Bunun yanı sıra mimarlığın, toplumun kurumlarına ve gündelik yaşamın koşullarına kavramsal ve maddi yapısını verdiğini, yılın döngüsünü, güneşin seyrini ve günün saatlerinin geçişini somutlaştırdığını savunmaktadır [4].

Yapı eylemini sanat haline getiren mimarlıktır, yapı ve mimarlık kavramları birbirinden ayrı değillerdir. Yalnızca yapım amacına hizmet etmesi için yapılan yapı ile estetik kaygılar etkisinde yapılan ürünün farkını ortaya koymak olmadığı gibi her yapıyı sanat yapıtı olarak görmek de zordur. Bu noktada bir yapıya sanat yapıtı niteliğini kazandıran kavramlar genellikle toplumun estetik anlayışı ve güzellik anlayışı olmaktadır [11]. Mimari ürünün tasarımcısı, tasarım yöntemi, bağlamı değişse de mimari nesne hep görsel bir öge olarak insan yaşamındaki yerini almıştır. Mimari nesnenin kimi zaman sanatsal yönü ağır basarken kimi zaman yapısal yönü ağır basmaktadır. Mimarlık, kavram olarak geçmişten günümüze birikimlerle ilerlediği için her dönemin kendi kapsamında güzellik, estetik gibi kaygıları oluşmuştur. Bu bakımdan mimari nesne hayal edilen düşün gerçek olduğu bir sürece sahiptir. Mimari ürünün cephesi de bu sürece göre şekillenmektedir. Teknoloji, malzeme, yapım yöntemi, ihtiyaçlardaki değişim cephenin de kavram, anlam ve aktarım olarak dönüşmesini sağlamaktadır.

Mimarlık kavramı, tasarım ürünü olan bina ile onu kullanacak olan kullanıcı arasındaki ilişkide tasarımcı olan mimar sayesinde somutlaşmaktadır. Mimar tasarımcı olmasının yanı sıra kullanıcı olarak çevresindeki işaretlere, izlere karşı da uyarılara açıktır. Mimar çevresine ait verilerle zamanın şartlarının imkânları doğrultusunda üretim yaptığı için mimari tasarım anlayışı çeşitlilik göstermiştir. Mimarın yapıma ve tasarıma ait sınırları esnek hale geldikçe tasarlama ya da inşa sürecinde kullanılan yöntemler de gelişmelere göre şekillenmiştir.

Mimari tasarım aynı zamanda bir haberleşme aracıdır ve mimar ve kullanıcılar, değerlendiriciler arasında ortak kabullere dayanan bir işaretler sistemi bulunmaktadır. Mimar, tasarım kararlarını verirken kullanıcılara biçim, renk, doku, boşluk ve benzer mimari sinyaller aracılığı ile belirli işaretleri ulaştırmaktadır. Bu işaretlerin kullanıcılar tarafından beğenilmesi için mimar ile kullanıcıların işaret birikimlerinin ortak noktalarda buluşması gerekmektedir [12].

Corbusier [13], Yeni Bir Mimarlığa Doğru isimli manifestosunda, mimarın biçimleri düzenleyerek kendi ruhunun katıksız yaratısı olan bir nizam gerçekleştirdiğini; biçimlerle ve kalıplarla bireyin duyularını derinden etkilediğini ve plastik duyguları uyardığını ifade etmiştir. Bu durumun da bireyin dünyası ile uyumlu olan bir düzen

ölçüsünü ortaya çıkardığını, bireyin kalbinin ve kavrayışının farklı devinimlerini belirlediğini ve böylece güzellik duygusuna erişebileceğini de eklemiştir [13].

Makine çağındaki gelişmeler ile birlikte mimar artık endüstrinin sağladığı olanaklarla sorun çözen kişi durumundadır. Sorun çözme kavramı tasarlama eylemi ile eş anlamlı olup bir endüstri mitosunu da ortaya çıkarmıştır. Böylece mimar endüstri ile ilgili konulara doğrudan girebilmiştir. Bu bağlamda birçok mimar endüstri ürünleri tasarımı ile de ilgilenmiştir. Gropius otomobil, Behrens elektrikli mutfak gereçleri, Corbusier ve Mies van der Rohe ise seri üretim için mobilyalar tasarlamışlardır. Bu durumda mimar ile mühendis arasındaki ayırım muğlaklaşmıştır ve böylece çağdaş mimar yalnız yapının değil her türden ürünün tasarımcısı olabilmıştır [14].

Mimar, bir tasarım yaparken her tasarımcıya göre değişebilecek çeşitlilikte tasarlama ve uygulama yöntemine sahiptir. Tasarım kavramı parçalarının bütünlüğünün yanında öznel bir süreç de barındırdığı için belirli tasarım yöntemleri doğrultusunda tasarım yapmak olanaksızdır. Hele ki güncel mimarlık ortamında mimarın tasarımın her aşamasında kullanabildiği bilgisayar teknolojisinde geliştirilen programlar ile tasarım ve yapım yöntemlerine gün geçtikçe yenisi eklenmektedir.

Bilgiç [15], tasarımın düşünce sürecinde kullanılan yöntem ve teknikleri eskiz, analiz ve tasarım, beyin fırtınası yöntemi, benzetme yöntemi bireysel örnekleme, doğrudan doğruya örnekleme, sembollerden yararlanma, imgelem ve düş gücü olarak ifade etmiştir. Başlıkların açıklamalı anlatımı ise şu şekildedir:

“Eskiz: Eskiz çalışması yapmak ve henüz olmayanı araştırmak ve tasarlamak böylece düşünceyi görsel anlatıma dönüştürme çabası aslında tam anlamıyla bir yaratıcılık sürecidir.

Analizler ve Tasarım: Analize dayanan tasarım çalışmaları işlev, konstrüksiyon teknikleri, mekânsal ilişkiler gibi birçok konuda birleştirici rol oynarlar. Bunlar da mimarın yaptığı eskize yansır ve ayrı ayrı vurgulanırlar. Bu yöntemle tasarım sorunu ile çözümler arasında kurulabilen ilişkiler irdelenir.

**Beyin Fırtınası Yöntemi:** Daha çok tasarım öncesi sorunun tartışılması, çevre verileri ve tasarıma etki eden kriterlerin araştırılması ile konuya yaklaşım aşamalarında kullanılır. Sözel ilişkilerin kurulduğu bir süreçtir.

**Benzetme Yöntemi:** Tasarım sürecinin her aşamasında kullanılabilen bir yöntemdir. Mimar, sorunun irdelenmesi, tasarlanması ve yorumlanması aşamalarında bu yöntemi kullanabilir.

**Bireysel Örnekleme:** Mimarın kullanıcı ile özdeşleşmesi ve yaratacağı mekânla bütünleşmesi anlamına gelmektedir.

**Doğrudan Doğruya Örnekleme:** Mimarın kendinden önce yapılanları kendi düşünceleri doğrultusunda yorumlaması ve uygulamaya geçirilmesidir.

**Sembollerden Yararlanma:** Mimari tasarım sürecine Gestalt önerilerinin katkısı olarak belirir.

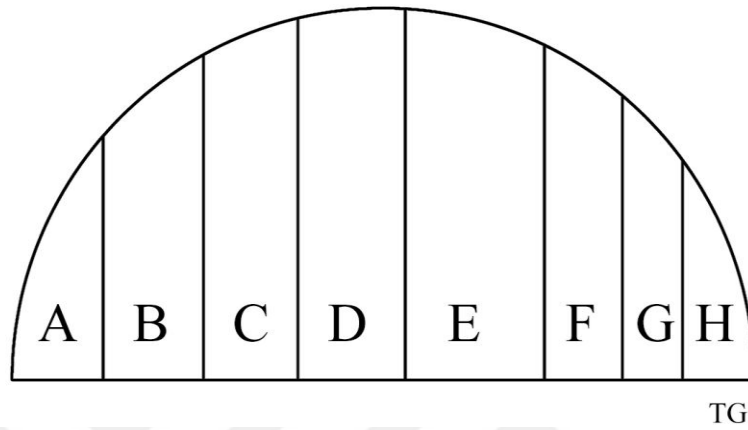
**İngelem ve Düş Gücü:** Freud'un sanat ve yaratıcı güç kavramının mimari uygulamaya dökülmüş biçimidir. Sınır tanımayan, tamamıyla verilerden bağımsız yapılan, son derece esnek tasarımların ortaya çıkmasını sağlar" [15].

Mimar tasarımını oluştururken zihinsel hazırlığını çok çeşitli yollarla yaparken üretim zaman, teknolojinin yapım ve inşa şartları doğrultusunda gerçekleşmektedir. Tasarım nesnesi işleve, kullanıcıya, malzemeye, yapım yöntemine ait parçalar barındırmaktadır. Bu bağlamda anlamlı bütüne, düzene, bilgi birikimine ulaşabilmek için en genel anlamda iki farklı tasarım yöntemi kullanılabilir. Biri bütünden parçalara bölünerek ortaya çıkan tümdengelim diğeri parçalardan bütüne ulaşılan tümevarımdır. Bu yöntemler de kendi içinde mimarın tasarım anlayışı çerçevesinde çeşitlenmektedir ve sonuçta mimari ürün biçimlenmektedir.

“Bilgi edinme”, “bilgiye varma” yöntemi olarak kullanılan yöntemler tümdengelim (deductio) ve tümevarım(inducto)dır. Tümdengelim, tümel’ den tekil’ e gitme ya da genel’ den özel’ e inen düşünme olarak, tümevarım ise tekil verilerden tümel düşünceye ulaşma olarak tanımlanabilir. Tümdengelim, mimari tasarım bağlamında mimari problemin tümel çözümünü kapsayan genel formdan asal fonksiyonlara ait tekil, özel formlara varma yöntemi olarak da tanımlanabilmektedir. Tümdengelim çalışmalarında

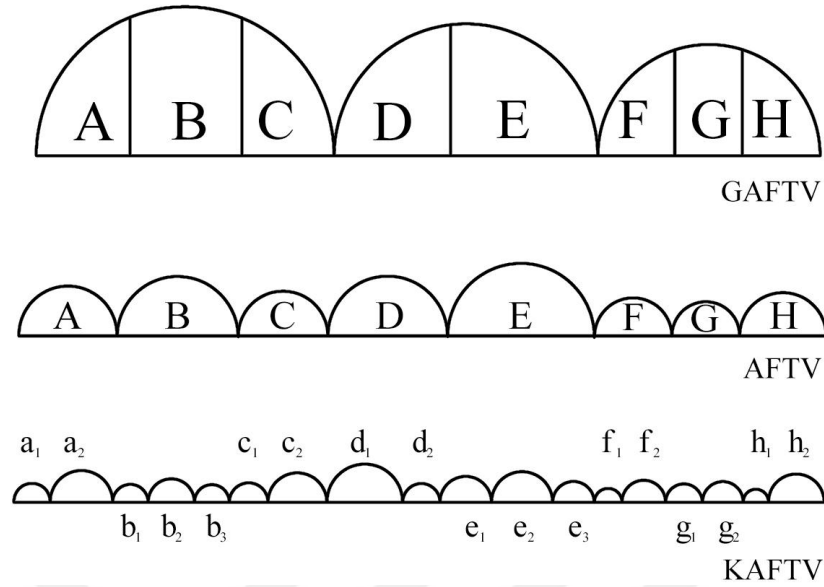


ister rasyonel(kare, dikdörtgen, daire gibi ya da merkezi veya eksensel simetriye göre geliştirilmiş) ister irrasyonel formlardan hareket edilsin değişmeyecek kural fonksiyon değişimlerinden tümel formun etkilenmemesidir [6].



Şekil 2. Tümdengelim Şeması [6]

Tümevarım ise, tekil fonksiyonlara ait tekil formlardan ekleme, toplama, mafsallandırma yollarıyla karmaşık bir tümel forma ulaşma yöntemidir. Bu yöntem ikiye ayrılmıştır: Gruplandırılmış Asal Fonksiyonlardan Tümevarım(GFTV) ve Asal ve Kısmi Asal Fonksiyonlardan Tümevarım(AFTV ve KAFTV). GFTV’ de ekonomik, teknolojik, fonksiyonel ve estetik fonksiyonlardan oluşan gruplar vardır ve grup-fonksiyonları barındıran grup formlar, tümdengelim yönteminin çerçevesinde, asal fonksiyonlara ait bileşenlere ayrılmaktadırlar. AFTV’ de mimari problemin tümel çözümünü kapsayan genel forma, ayrı ayrı tekil fonksiyonlardan gitme söz konusu iken KAFTV’ de asal fonksiyonu barındıran tekil hacim, kısmi fonksiyonları yansıtan rasyonel veya irrasyonel(dikaşsal veya serbest kırık, serbest eğrisel) parçaların birleşiminden bütün oluşmaktadır [6].



Şekil 3. Tümevarım Şemaları [6]

Mimari tasarım, tasarım için problemin belirlenmesi ve o yönde analizler yapılması, elde edilmek istenen bütün için doğru birleşmelerin yapılması gibi aşamalardan meydana gelmektedir. Mimar, tasarımının ne anlatmasını istiyorsa ona uygun malzemeler ve yapım tekniklerini kullanmaktadır ve böylece mimari ürünün anlatımını ortaya çıkaracak perspektifler oluşturulmaktadır. Mimar tarafından hikâye aktarma amacıyla üretilen mimari ürün, kullanıcıların ve yapılı çevredeki diğer uyarılanların değerlendirmesiyle karşılaştığında her defasında yeniden üretilmektedir. Bu bakımdan mimari ürünün biçimsel olarak farklılaşmasını, özelleşmesini sağlayan yapı ögesi cephe'dir. Cephenin tasarımı genellikle yapının biçimini tarifleyen eleman olarak görülse de biçimin ortaya çıkmasında somut ve soyut birçok olgu etkili olmaktadır. Cephe tarihsel süreçte toplumun ve mimarın kararları ile biçimlenmiştir. Bu konuda belirleyici olan ise bilimdeki ve teknoloji'deki gelişmeler olmuştur. Bu bağlamda cephe yapının görüntüsü olan ama bazen içten kopuk bazen iç ile bağlantılı bir arayüz olarak sürekli değişime uğramıştır.

## 1.2. Mimaride Cephenin Tanımları

Mimaride cephe, örten olma hali doğrultusunda içeride mekân oluşturarak kullanıcıya, dışarıda sınır oluşturarak topluma hizmet etmektedir. Bu yüzden cephe çok fazla uyarıcı ile karşılaşmaktadır ve dolayısıyla farklı zamanlarda farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bu

bağlamda cephe manzara, çevresel faktörler, kullanım amacından dolayı cephe kimi zaman arka yüzken kimi zaman çatı olarak tasarımlarda yer almıştır.

Cephe dilimize Arapça’ da anlamı “alın” olan bir kelimedir. Mimaride ise binanın dıştaki ön cephe, arka cephe, yan cephe gibi düşey yüzeylerini anlatmaya yaramaktadır [6].

Cephe bir binanın dış yüzüne (genellikle ön yüzüne) verilen isimdir ve binanın görsel tarzını ve mimari üslubunu belirleyen ayırt edici özellikler barındırmaktadır. Cephe İngilizce anlamı olan “facade”, Fransızca bir kelime olup “ön yüz” ya da “yüz” anlamına gelmektedir. Bir cephe çizimi, dış kabuğun temsili görüntüsüdür ve binanın dış kabuğundaki sınırların, pencere, kapı ve diğer detayların konumlarının iz düşüm olarak ifade edilmesidir [16].

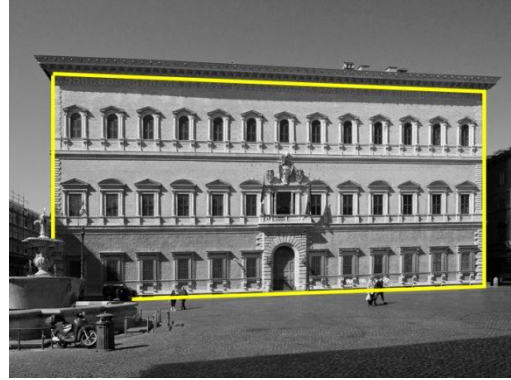
TDK [17]’de cephe “bir şeyin veya yapının ön tarafta bulunan bölümü” olarak tanımlanmıştır. Bu daha çok geleneksel malzeme ve yapım yöntemlerini destekleyen bir tanım iken Hasol [18] cepheyi, baktığı doğrultuya ya da işlevine göre güney cephesi, yol cephesi, deniz cephesi, manzara cephesi, giriş cephesi olarak adlandırmaktadır [18].

Krier [19]’e göre bir binanın yüzünden, yani cephesinden konuşuluyorsa, her şeyden önce sokağa bakan ön tarafı kastedilmektedir. Cephe, yalnızca odaların organizasyonu tarafından belirlenen doğal gereklilikleri yerine getirmez. Binanın yapıldığı andaki kültürel durumdan söz eder, düzen ve düzen ölçütlerini ortaya koyar, süsleme ve dekorasyon olanaklarının ve ustalığının miktarını verir. Bir cephe ayrıca bir binanın sakinlerini anlatır, onlara topluluk olarak ortak bir kimlik verir ve nihayetinde halkın ardındakini temsil eder [19]. Bu bağlamda geleneksel düşünce, tasarım ve yapım koşullarında tasarlanan mimari ürünün cephesi yatay ve düşey düzlemden oluşan iki boyutlu bir görselliğe sahiptir.

Cephe görünüş olarak da tanımlanmıştır. Görünüş TDK [20]’de “gözün ilk bakışta veya zihnin dolaysız olarak algıladığı şey” olarak tanımlanırken, Ergün [21] görünüşü, binaların dışarıdan izleyici tarafından görülmesi beklenen, dışarıya bakan, izleyici ile bina arasında ilişki kurmada önemli olan dış katman olarak tanımlamıştır.

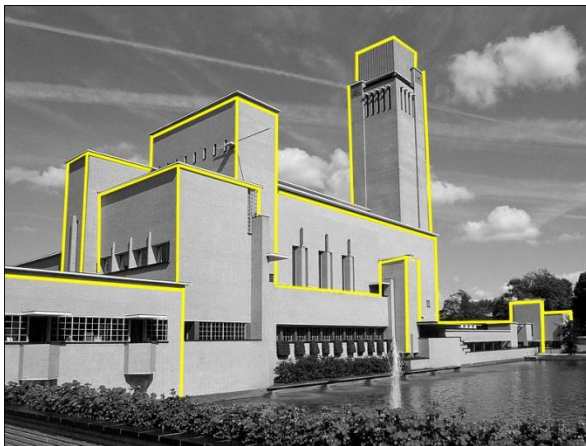


Şekil 4. Çekya'dan Meydan Görüntüsü  
[22], [23] 'ten uyarlanmıştır.

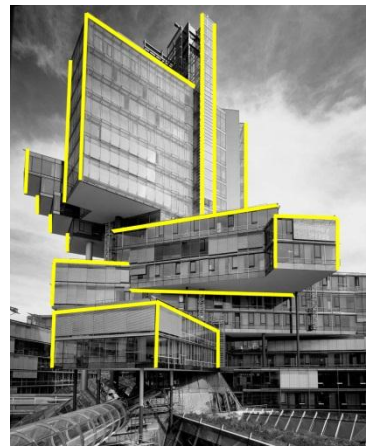


Şekil 5. Palais Farnese

Mimari ürün sadece varlığı ile değil, yapının tümleşik bir elemanı olarak düşünülen, tasarımlanan “yüzü” ile de yapılaşmış çevreye katkıda bulunmaktadır. Bu yüz “iç” ve “dış”ı birbiri ile uzlaştıran bir arakesit olarak hem içe hem dışa karşı sorumluluğu olan önemli bir yapı bileşenidir. Çoğu zaman, mimarlık ürünleri üzerindeki tartışmalar da yapının ayrılmaz bir parçası olan “iç” ve “dış” arasındaki bu arakesitten, yani bina yüzleri üzerinden yapılmaktadır [24]. Cepheyi tanımlayan bina yüzeyinin çoğalması ile birlikte birbirinin devamı olmayan ama kararlı ve uyumlu çizgilerden oluşan cephe düzenleri oluşturulmuştur. Bu durum ise aynı açıdan bakıldığında bile farklı görselleri olanaklı kılmıştır.



Şekil 6. Town Hall Hilversum  
[25], [26]'dan uyarlanmıştır.



Şekil 7. Norddeutsche Landesbank

Cephe için yapılan tanımlara gelenekselliğin etkisinde gelişen cephe için genellikle ön, yüz, görünüş gibi girişi ifade eden tanımlar kullanılmıştır. Düşüncel ve yapım ortamındaki değişimlerle birlikte cephenin katmanları artmış ve farklılaşmıştır. Cephe iç-dış yaşantı arasında aktif, etkileşimli bir yüzey haline gelmiştir. Yani cephenin iki

boyutlu görselliğine derinlik de eklenmiştir ve cephe için kabuk, çeper gibi yeni kavramlar kullanılmıştır.

Kabuk, yumurta kabuğu ilkesinde olduğu gibi, kendi kendini taşıyan ve geniş açıklıkları kolayca aşabilen çelik, ahşap veya betonarme çok ince örtüdür. Kabuk, etkisi altında bulunduğu kuvvetleri iki boyutta yayan taşıyıcı bir eğri yüzeydir ve kabuklar tek ya da iki eğrilikli yüzeyler oluşturabilirler. Kabukların kalınlıkları, aştıkları açıklıklara oranla çok daha azdır [27].

Mimari kabuk ise yapıyı dış ortamdan ayıran, çevreleyen, sınırlayan ve oluşturan bir elemandır ve bağlı bulunduğu yapının, mimarın, akımın ve dönemin etkileri ışığında, birçok biçimsel, teknolojik ve anlamsal ifadeler içermektedir. Bu doğrultuda mimari kabuk aslında tasarımın dışavurumu olarak tanımlanabilmektedir [28]. Bu dışavurum ise tasarımcının anlatmak istediği hikayeye göre yapılı çevre bağlamında gelişen bir süreci kapsamaktadır.



Şekil 8. Buckminster Fuller'in  
Jeodezik Kubbesi



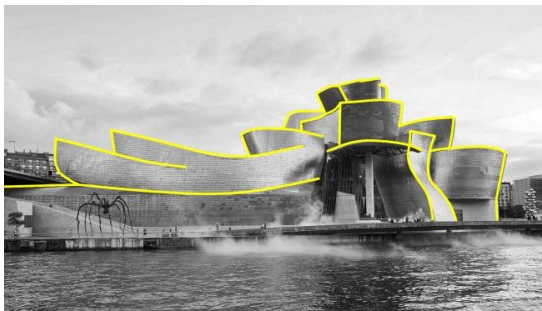
Şekil 9. Sidney Opera Binası  
[29], [30]' dan uyarlanmıştır.

Günümüzde bir binanın dışının 360 derecelik görünümü, çevresinde dolaşan için o binanın cepheler kompleksini oluşturmaktadır. Bu kompleks genellikle köşelerle ayrılan düzlemlerden meydana gelirken eğrisel planlı yapılarda kesin ayrılık göstermeyen bir süreklilikle de var olabilmektedir. Çağdaş mimaride çatının cepheden ayrılmaz bir yapı ögesi olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü tarımsal düzen mimarisinde cephe sorunu çözüldükten sonra çatı kurulan sistemin üzerine oturtulurken günümüzde çatı cephe sorununun bütününden ayrılmayan bir öge durumundadır. Bu bağlamda iç mekân düzenini dışa karşı sınırlandıran, dıştan ayıran sistemin o mekân düzeninin cephe

kompleksini oluşturduğu söylenebilmektedir [6]. Düzgün [31] dıştan için, içten dışın algılanabildiği sınırı teşkil eden ve bir bütünlüğü tarifleyen bu olguyu mimari kabuk olarak yorumlamıştır [31]. Uçan [24] ise yapı kabuğunu, binanın dıştan görünen bölümünün, örtünüp korunması için bir ürünle veya ürünlerle çevrenmesi şeklinde yorumlamıştır [24].

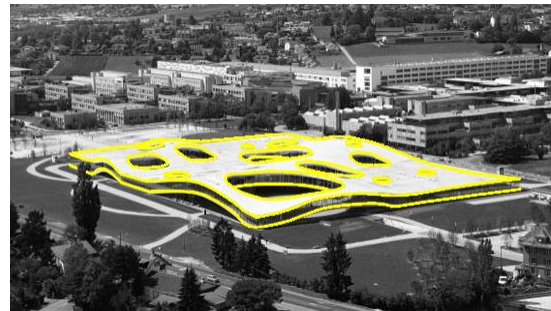
Cephe için kullanılan diğer bir kavram olan yüzey ise bir cisimî uzaydan ayıran dış ve yaygın bölümü, satıh olarak tanımlanmaktadır. Yapıda yüzeyler, düzlem yüzeyler ve eğri yüzeyler olarak iki ana bölümde toplanmaktadır [27].

Mimaride binanın dış yüzeyleri, dış çevre ile direkt ilişkili olan, sadece bina kullanıcılarını değil oluşturulduğu çevre içindeki bütün bireyleri ilgilendiren, estetik kaygı ile üretilen yapı parçalarıdır. İç ile dışı ayıran dış yüzeyler ise görsel ve duyumsal olarak insanların binalarla ilk iletişim kurduğu yerdir. İnsanlar binanın içine girmese bile önünden yürürken binaya dokunabildiği ve uzaktan görebildiği için dış yüzeyler sadece binanın kendisine değil, bulunduğu bölgeye ve bölgede yaşayan topluma da aittir. Dolayısıyla tüm veriler bina dış yüzeyinden okunabilmektedir. [33]. Bu bağlamda mimari ürünün yüzeyi yapıyı tamamen sarmalayan, heykelsi, istenilen şekilde tasarlanabilen ve tümü ile keşfedilmesi gereken bir kütle plastiğine dönüşmüştür. Günümüzde mimarlık ortamına bakıldığında heykelsi tasarımların yalnızca görsellik içeren, simgesel, bireyin ölçeğinin çok üstünde örnekleri olsa da doğru bütünler oluşturulduğunda ve bireyin kütle ile iletişimi sağlıklı ve verimli olduğunda yapının anlamı açığa çıkabilmektedir.



Şekil 10. Guggenheim Bilbao Müzesi

[34], [35]' ten uyarlanmıştır.



Şekil 11. Rolex Bilim Merkezi

Tanımlanan, tasarlanan ve algılanan şey birbirinden farklıdır. Dolayısıyla cephenin tanımı dışarıdan bakıldığında algılanan şey olarak bir uzlaşma alanını tanımlıyor denilebilir. Bu uzlaşma, terimin tüm alanlardaki içerikleri ile hem bir ortak uzlaşma hem de anlamsal bir belirsizlik ya da her duruma göre şekil alan birçok anlamlılığı üzerinde barındırmaktadır [36].

Çalışma kapsamında mimari ürünün yüzeyi, kabuk-görünüş-yüz-cephe kavramlarının tümünü içermektedir. Mimari ürün günümüzde dış yüzeyi ile yalnızca düşey bir taşıyıcı unsur değildir ve farklı zemin-kütle-çatı kurguları ile üretilen, iç ile dış mekânın aynı anda tasarlandığı bütünsel bir elemana dönüşmüştür. Böylece bütün olarak tasarlanan binanın kütlesi hem içte hem dışta olmayı, mimari ürünün tamamının algılanmasını kolaylaştıran muğlak bir arayüze dönüşmüştür. Yeni kamusal ve özel alan tanımlarına imkân tanıyan mimari ürünün yüzeyi iç ile dış, kamusal ile özel arasında bir sınır, bölücü eleman olmanın ötesine geçmiştir.

### **1.3. Cephenin Biçim, Zaman ve Anlam Boyutu**

Mimari üründe cephenin biçimlenmesi zamanın şartlarına, teknolojisine, toplumun ihtiyaçlarına ve tasarımcının yorumuna göre gerçekleşmektedir. Cephe tüm tarihsel süreçte biçimsel bir kompozisyonda anlatım aracı olarak yer almıştır. Tarihsel süreçte cephe önceleri tek bakış açısına göre düşünülen ön yüz olarak biçimlenirken zaman içinde tüm kütleyle sarmalayan bir bütünlüğe erişmiştir. Rönesans akımı ile perspektifin keşfi ve anlatım aracı olarak kullanılması bu durum için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Perspektif sayesinde tüm cephenin aynı düzen ve kurgu dâhilinde tasarlanması mümkün olmuştur. Sonuçta da mimari ürün çok sayıda perspektife, bakış açısına göre tasarlanmış ve üretilmiştir. Bu bağlamda cephe kendini anlamaya, keşfetmeye iten biçimi ile açık ya da gizli veriler barındıran biçimleniş sergilemiştir. Perspektifin keşfi biçimsel bir bütün olarak cepheyi algılama sürecine zaman kavramını da getirmiştir. Çünkü çok sayıdaki anlatıma erişmek ancak zaman içerisinde ya aynı ya da farklı zamansal döngüde olabilmektedir. Anlatımın somut hali olan biçim, kişiden kişiye değişmeyen sabit olgular içerdiği gibi herkes için farklı olan ifadeler de barındırmaktadır. Bu noktada biçimsel bütüne erişmek ise cepheyi sadece görerek değil, onunla iletişime geçerek, konuşarak, duyarak, hissederek mümkün olmaktadır. Bu

etkileşimli süreç çoğu zaman mimari ürünün tanımlayan biçimin zaman kavramı bağlamında algılanmasını ve anlamlı bütüne ulaşılmasını kapsamaktadır.

Biçim' in(form) ilk tanımı, sözlükte basitçe “şekil” ya da konfigürasyon(yapılandırma)” olarak verilmektedir ve mimarlıkta biçim, bir binanın şekil ya da morfolojisine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla biçim binanın gerçek materyal özelliklerinden bağımsız olarak fiziksel unsurlarının konfigürasyonudur denilebilir. Ancak aynı zamanda mimarlıkta (biçim), fonksiyonun ötesinde bir şeyi ima ederek bundan fazlasını ifade etmektedir yani bir binanın biçimsel nitelikleri aynı zamanda onun estetik özellikleridir [37].

Biçim hem kuramsal anlamda hem de pratikte mimari için önemlidir çünkü işleve, malzeme ve yapım sistemi şekillerine göre mekânların formları belirlenmektedir ve formun temel alındığı tartışmalar yapılmaktadır. Tartışmalara neden olan şey ise mimarinin sonuç ürünü olan formun, dışarıdan bir mimari esere bakan insanın algılama / değerlendirme ölçütlerinin binanın dış yüzeylerine ve bu yüzeylerin biçimlenişine göre ortaya çıkması olmuştur [38]. Çünkü mimarlık nesnesi ile birey arasındaki ilişkide biçim tüm algıyı yönlendirmektedir.

Biçim, temsile ya da temsil biçimlerine göre değişkenlik göstermektedir. Teknolojideki ve tekniklerdeki değişimler sayesinde mekânı kavrayışta ya da biçim anlayışında değişimler olmuştur. Bilgisayar teknolojisinin tasarım ve görselleştirme için sunduğu imkânlar mimarlıkta tasarım-biçim-görselleştirme anlayışı ilişkisinde yeni bir eşik döneme gelindiğinin sinyallerini verirken gün geçtikçe de artmaktadır [39].

Her yapı türü kullanıcısının özgün karakterini ve kişiliğini dışa vurmaktadır. Bu durum; yapının işlevi tanrıya ibadet, lonca ya da belediyeyi yüceltmek de olsa, büyük soyluların servetini ve onurunu cömertçe göstermek de olsa ya da mütevazı kasabalının barınması için de yapılsa geçerlidir. Biçim ve ifadenin işlevle uyumlu olması ise faydalı bütün oluşması bakımından önemlidir [40].

Biçim genellikle somut görsellik olarak algılanmaktadır ve ebatları, formu bakımından durağandır. Fakat biçim yalnızca maddesel bir varoluş değildir. Anlamlı bir bütünlüğü temsil etmektedir. Çok sayıda bakış açısına ait veriler barındırması biçimi ve dolayısıyla mimari ürünü zaman kavramı ile ilişkili hale getirmiştir.



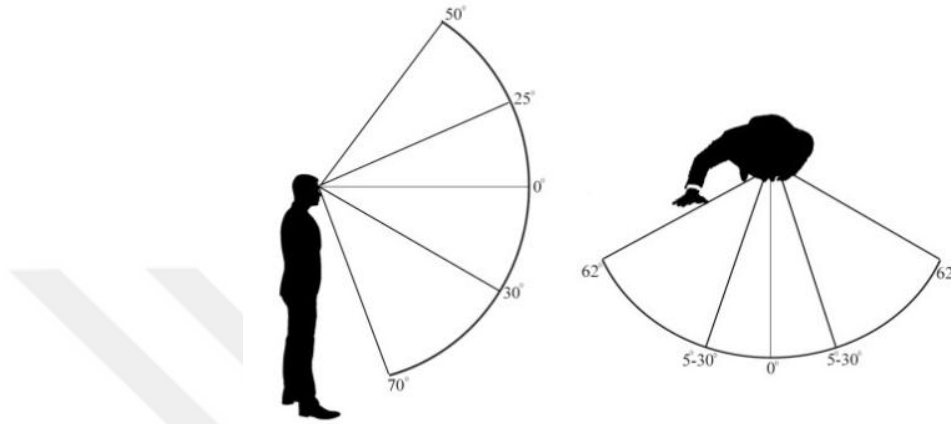
Zaman kavramı büyük oranda algılama ile ilgilidir. Zamanın değişimi, insanın hareketiyle mekânın farklılaşması kentte dikkat çekmektedir ve bu sırada yaşanan değişimler algıda da farklılığa neden olmaktadır. Zamanın sürekliliği sayesinde kendini hissettiren mekânsal arayüz olarak tanımlanan boşluklar vardır ve bu boşluklar yaşantılara olanak tanımaktadırlar. Aynı zamanda bu yaşantılarda kişisel izler de bırakmaktadır [41].

Üç boyutlu bir nesnenin zaman içinde değişebilir olduğunun fark edilmesi ile birlikte kübist hareket önem kazanmıştır. Perspektifin keşfi yani üç boyutun grafik şeklinde yükseklik, derinlik ve genişlik olarak gösterilmesi XV. yüzyıl sanatçılarını, mimarının boyutlarına ve onları gösterme yöntemine sahip olduklarına inandırmıştır. Rönesans'tan önce, resmedilen binalara bakıldığı zaman derinliğin olmadığı görülmektedir. Giotto'nun fresklerinde mimari zemin düzenlemelerinde sabrını kullanmasının yanında teknik başarısının bağımlı olması bir eksiklik olarak görülmüştür. Bu eksiklik için estetik bakımından renklerin bazı etkilerini vurgulasa da üç boyutlu bir gösterime izin vermemiştir. Fakat her şeyin açık ve çözülmüş görüldüğü anda, perspektifin üç boyutundan başka bir dördüncü boyutun olduğu da keşfedilmiştir ki bu da Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki kübist hareket olmuştur [9]. Dördüncü boyut, üç boyutun "zaman" ile birleşiminden oluşmaktadır. Dördüncü boyut ile eni, boyu, yüksekliği ile hacimsel nesne olan mimari ürünün tek açıdan değil zaman içinde ortaya çıkan birçok açıdan kavranabileceği kastedilmektedir.

Mimarının dört boyutu aşan duyuşal etkileşime de ihtiyacı vardır. Daha açık bir ifadeyle mimari tasarım mekânın içinde gezip dolaşmaya imkân verecek zaman kavramı ile birlikte düşünülecek bir olgudur. Sinema mekân izleyicisine birçok yol sunmaktadır fakat mekân sonsuz sayıda yol ile kavranmaktadır. Ayrıca koltuğumuzda oturup perdeye bakmak bir şey, farklı noktalarda yapı ile karşılaşmak, yapıyı yaşamak başka şeydir. Etkileşim ortamına izleyici olarak giren bireyin kendi kendine dolaşarak içindeki dördüncü boyutu yakalanmasında fiziki ve dinamik etkenler etkili olmaktadır [9].

Algılama ilk olarak görme duyusu ile gerçekleşse de bireyin geçmiş birikimleri de önemli bir faktördür Yapı ile iletişim kurmak, onu anlamak için sadece görme duyusu yetersiz kalmaktadır. Görme duyusuna dokunma, işitme duyularının eklenmesi ile yapı fiziksel ve psikolojik olarak bütün halinde algılanmaktadır. Görme duyusunun zaman

kavramı dâhilinde hareket ile birleşmesiyle yatayda ve düşeyde belirli görüş açısı, sabit algı alanı(Şekil 12) genişlemektedir ve kullanıcıya sonsuz perspektif sunularak cephenin sonsuz açıdan kavranması mümkün olmaktadır.



Şekil 12. Yatayda ve Düşeyde İnsanın Görüş Alanı [42]'ten uyarlanmıştır.

Kurulan diyaloglar sonucunda erişilen anlam, bir göstergenin ya da göstergeler bütünü'nün temsil ettiği kavram ya da kavramlar bütünüdür. Ayrıca bir nesneyi, bir duyguyu, bir ilişkiyi simgeleyen bir sözcüğün ya da bir göstergenin çağrıştırdığı kavram ya da düşüncedir. Bu bakımdan anlam *semiosis* olgusunun, *gösterge* oluşum sürecinin bir parçasıdır ve hem anlambilim hem de göstergebilim inceleme alanına girmektedir. Gösterge ise kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olguyu içermektedir [43]. Mimarideki anlamda da yapının her ögesi yeri, bir araya gelişi, rengi ve dokusu ile mimari göstergeleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda mimarlıktaki gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları ortaya çıkarmak adına mimar, kullanıcı ve bina arasındaki ilişkiyle de bağlantılı olarak mimarlıkta göstergebilim bilimine başvurulmaktadır. Çünkü algılanan nesnenin ortaya çıkacak daha başka işaretleri, simgeleri vardır.

Mimari ürünün doğru tercümesi yapıldığı zaman yapı yaşama katılmaktadır ve yaşama katılan yapı yaşamı biçimlendiren tüm sosyal, politik ve ekonomik olguları anlatmaktadır. Yapının anlamı kavrandığı zaman o artık sıradan bir mimari olmaktan çıkacaktır. Yüzlerce yıl sürecek olan ve sadece bir bireyin değil bir ulusun sesi olan bir kişiliğe, bir kültürel figüre dönüşen bir nesne olacaktır. Bu bağlamda eksiksiz bir

iletişimin kurulması ile mimari eser tek yönlü bir yaklaşımdan sıyrılarak işlev, biçim ve strüktür ölçeğiyle sınırlı kalmayarak anlam arasındaki dengeyi kurmada da başarılı olacaktır ve yapının kültürel niteliğini belirleyen kodlarını içeren bütüncül bir boyuta kavuşacaktır [44].

Mimarlıkta anlam her birey için çeşitlilik içeren bir kavramdır ve eylemler, devinimler, öznel deneyimler sayesinde şekillenebilen muğlak yapı, bütünsel bir sistem ortaya çıkmaktadır. Bütünsel yapı sayesinde anlam da belirli hale gelmektedir ve bu olgu anlamlı bütünlüğü tanımlamaktadır [45].

Hall [46]' un görsel algı ile ilgili söylemini Aksoy [46] şu şekilde aktarmıştır:

Görsel algıyı etkileyen görsel süreçler, kapalı görüş ve açık görüş olmak üzere insanın iki türlü görmesine bağlıdır ve farklı olgular içermektedir. Bunlardan kapalı görüş olarak nitelendirilen görme biçiminde, insan tanıdığı bir şeyi, diğer bir deyişle görmesi gereken şeyi görmektedir ve insanı geçmişin görsel dizgelerine bağlayan tek bağ olarak tanımlanmaktadır. Açık görüş ise yaşamı içeriğinden soyutlayarak ele alan, yasalı ve düzenli görüşe karşı kapsamlı bir görme biçimidir. Açık görüşe bağlı algılama, kişinin görsel olarak kendini adadığı bir bakıştır ve aynı zamanda etkinlik içinde bulunduğu seçmeci ve kurgucu bir bakış olarak nitelendirilebilmektedir [46].

Mimari ürün ile bireyin karşılaşmasında, cephe biçim bakımından alımlanmasından ziyade, karşılaşmadaki verim bir binaya yaklaşmak ya da binayla karşı karşıya gelmekten meydana gelmektedir. Çünkü görülen ve algılanan nesne gerçek anlamının yanında yananlama da sahiptir. Yani yalnızca kapının görsel tasarımından değil, gitme ediminden; maddi bir nesne olarak pencerenin kendisinden değil, bir pencereden içeri ya da dışarı bakmaktan; bir görsel tasarım nesnesi olarak şömineden değil, sıcaklık mekânını işgal etmekten meydana gelmektedir. Kısacası mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân ölçülebilir geometriye sığmamaktadır [4].

Mimari ürünün gerçek anlamı genel kabullere işaret ederken yananlamı her birey için farklıdır. Ya da aynı birey için farklı zamanlarda farklılık da gösterebilmektedir. Aslında bu noktada birey yaşayan, aynı kalmayan, sürekli yeniden üretilen, anlatan ve anlaşılması gereken mimari cephe ile ilk iletişimi kurmaktadır. Bu ilişki cephe

arayüzünün malzemesi, biçimi, öğelerinin birleşimi bakımından işaretler içermektedir. Böylece mimari arayüz yapısal görevinin yanında anlamsal değeri ile beraber çevresi ile biçimsel ve anlamsal ilişki kurmaktadır.

Tasarım nesnesi öznel ve nesnel anlamlar barındırmaktadır ve anlam da anlatım ile somutlaşmaktadır. Anlatımın aracı biçimdir. Biçim ise anlatımın en verimli sunumu için çeşitli dizgelerden oluşabilmektedir [47].

İnsan kendisi için biçimlendirilmiş mimari çevrede yaşar, çalışır, dinlenir, vücut ve ruh ihtiyaçlarını karşılar. Bu kapsam içinde insan bir toplumbilimidir. Mimar bir birey olarak insanlar arası farklılıkların ortalamasını almak durumundadır. Ortak gerçeklerin simgeleştirilmesi, başka bir deyimle işaretlerle değerler arasındaki ilişkilerin kurulması gereklidir. İşaretler kuramı ve Anlambilim(Semioloji) tarihsel değer birikimi ile mekânda yayılan iletilen değerler arasında bir denge kurulmasına yardımcı olabilen bilim dallarıdır [12].

Mimari tasarımda parçaların uyumlu birleşiminden ortaya çıkan bütünlüğü kompozisyon olarak ele alan Aydınlı [48] bütün olma, bir olma kavramını şöyle açıklamaktadır:

“Müzikte beste anlamına gelen kompozisyon, mimaride işlevsel ve görsel olarak tatmin edici bir bütünü oluşturmak amacıyla elemanların bilinçli olarak düzenlenmesi ve bir araya getirilmesidir. Mekânsal tasarım elemanları olan renk, form ve doku ayrı ayrı veya bir arada bilinçli olarak düzenlenerek mekân oluşturdukları sürece içinde bulunan insanlara tatmin edici ve mutlu bir ortam sağlamaktadır. Kompozisyonda görsel olarak en önemli ilke; her şeyin bütüne ait ve uygun olması, hiçbir elemanın birbirine yabancı ve uyumsuz olmaması demek olan bütünlüktür. Kompozisyonda bütünlük, birlik veya tek çeşitlilik; özel ilgi ve önemim odak noktasına toplanması, fark edilebilir gruplamaların olması amacıyla, elemanlarının yaratıcı olarak düzenlenmesi biçiminde açıklanmaktadır” [48].

Cephenin tasarlanması, üretilmesi ve anlamına ulaşmak çoklu ilişkilerin birleşiminden meydana gelmektedir. Tarihsel süreçte de bazen daha az bazen de daha çok bileşenle böyle olmuştur. Gelişmeler ve değişimler doğrultusunda çağın ruhu her dönemde cepheden okunabilmiştir. Mimari arayüz, özgür tasarlanabilmesi ile taşıyıcı strüktürü

sarmalayan bir kılıf haline gelmiştir. Birey de bu arayüz ile her yön, açı ve konumda buluşabilir duruma gelmiştir. Bir bakıma bireyin zaman içindeki algı alanına farklı bir düzen geldi de denilebilir. Çünkü cephenin arada olma hali sayesinde iç ile dış arasındaki kalın sınırlar geçirgen olmuştur ve kamusal-özel, toplum-kullanıcı bütünlüğüne birey de ortak olmuştur. Cephenin mimari arayüze dönüşmesi ve özgür tasarlanabilmesi biçimin zaman içinde kavranarak anlamlı bir nesneye dönüşmesi konusunda yenilikler ve farklılıklar içeren önemli bir gelişme olmuştur.



## 2. BÖLÜM

### CEPHENİN TASARIM YÜZEYİNE DÖNÜŞÜM SÜRECİ

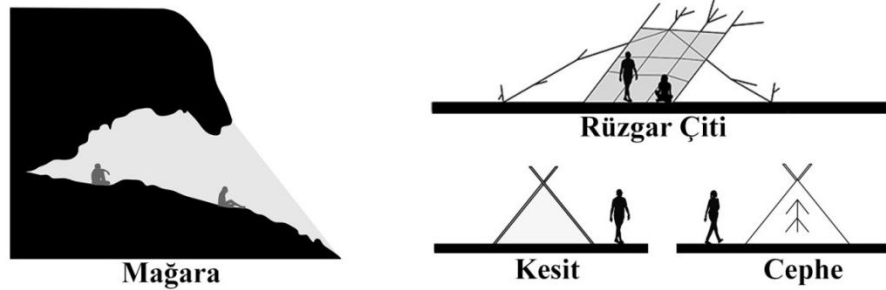
Cephenin yapının taşıyıcı dış duvarı olarak tasarlanmasından aktif bir arayüze dönüşmesi bir anda ortaya çıkmamıştır. Geçmişten günümüze insanları, yaşamı, çevreyi etkileyen her şey bir yandan mimarlık nesnesini de etkilemiştir. Bu süreç konargöçer yaşamdan bilgi çağı teknolojisi ile şekillenen günümüze uzanan uzun bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç içinde toplumların sanayisi, düşünce yapısı, gelişmişlik düzeyleri, ihtiyaçları değiştikçe mimarlık nesnesini değiştirmiştir. Cephe ise tasarım, tanım, yapım olarak tüm değişimden etkilenmiştir. Tarihsel süreçte cephedeki dönüşüme tanıklık etmiş birçok kırılma noktası vardır. Çalışma kapsamında kırılma noktaları iki başlık altında toplanmıştır. Bunlardan ilkinde daha çok yapım yöntemleri ve malzeme ile ilişkili olan mimari ürünün dış duvardaki katman dönüşümü değerlendirilmiştir. Dış duvarın katmanında meydana gelen, kamusal ile özel, iç ile dış, öznel ile nesnel olan arasındaki bu dönüşümde Tarım Devrimi yerleşik yaşama geçiş, kemer-kubbe-tonoz kullanımı açıklık geçme ve aydınlık seviyesi, Sanayi Devrimi cam ve çelik gibi yeni malzemelerin yapıma girmesi, Modernizm serbest cephe ve plan tasarıma imkân verdiği için, Dekonstrüktivizm alışıldık tüm biçimlere karşısında yer aldığı için ve günümüz mimarlık ortamının yer aldığı Bilgi Çağı kırılma noktaları olarak belirlenmiştir.

İkinci başlıkta mimari ürünün süsü, bezmesi olarak sayılabilecek her türlü tasarım ve kurgu dönüşümü ele alınmıştır. Bu başlık altındaki Gotik, Rönesans, Eklektisizm, Postmodernizm'de var olan yapım yöntemi ve malzemeler üzerinden tasarım kurgusundaki dönüşüm değerlendirilirken Modernizm ve Bilgi Çağı yenilikler sunması ve bu durumun cephe düzenine etkisi bakımından değerlendirilmiştir.

## 2.1. Mimari Ürünün Dış Duvardaki Katmanlı Dönüşümü

Mimari ürünün dış duvarı tarihsel süreçte saydamlık-opaklık, anlam, tanım, tasarım olarak çok fazla değişime uğramıştır. Yapımda kullanılan malzeme ve yapım yöntemleri doğrultusunda iç ile dış mekân arasında hem ayıran hem birleştiren olan dış duvar taşıyıcı olma özelliğinden ayrı tasarlanabilen tasarım nesnesi olmaya doğru evrilmiştir. Bu dönüşümde ise yapının katmanı kimi zaman kalın ve masif duvarlardan kimi zaman da ince ve şeffaf bölücülerden oluşmuştur. Mimari ürünün dış katmanındaki değişimler farklı şekillerde gerçekleşse de arayüzü dönüştürmesi bakımından benzer özellikler görülmektedir.

İnsanlar yaşamlarını devam ettirebilmek, barınmak için mağara denilen oyuk ve boşluklarda yaşamışlardır. Yerleşik hayattan önceki yapılar geçici olduğu için kullanılan malzeme ve yapım yöntemi de bu duruma uygun seçilmiştir. Doğada bulunan malzemelerle korunaklar yapılmıştır. Ortam koşulları insanları yönlendiren en etkili unsur olmuştur. Üretimi, ulaşımı, kullanımı kolay olan hafif ve kullanışlı malzemeler kullanıldığı için bu dönemde cephe kesit olarak ince bir katmana sahiptir.



Şekil 13. Yerleşik Yaşamdan Önce Geçici Barınaklar(N. Selcen Karaaslan)

İlkel toplumdaki köleci topluma ve kent uygarlığına geçiş süreci insanlık tarihinin Birinci Büyük Dönüşümü ya da Tarım Devrimi olarak adlandırılmıştır. Bu dönüşüm yönetici sınıflar oluştururken mimarlık ve tıp gibi iş alanlarını da ortaya çıkarmıştır. Bu süreç Eski Mısır'dan Mezopotamya kent devletlerine, Anadolu uygarlıklarından Atina'ya, Çin'e; Roma ve Bizans imparatorluklarından Orta Çağ Avrupa'sına ve Osmanlı'ya kadar binlerce yıl sürmüştür ve mimarlık açısından olağanüstü bir birikim ortaya çıkmıştır [49].

Avcılık ve toplayıcılıktan tarıma geçildiğinde daha uzun süre kalınacak mekânların ihtiyacı doğmuştur. Toplumların tarım toplumuna geçişi ile yerel malzemeler kullanılmıştır. Bu malzemeler genellikle taş, tuğla, kerpiç, ahşap gibi doğada bulunan malzemeler olmuştur. Yapılarda ayrı bir taşıyıcı sistem olmayıp, tüm duvarlar taşıyıcı olduğu için cephenin tasarımında sınırlarla karşılaşmıştır. Cephede açılan pencere ve kapı boşlukları belirli boyutlarda ve belirli miktarlarda kalmıştır. Bu dönemde malzemenin türü ve yapım yönteminden dolayı cephenin en kesiti kalındır. Mimari ürünler insan ölçeğine yakın olduğu için birey ile cephe iletişim halindedir.

Geleneksel tarım toplumlarında yapının dış mekâna açılan tasarlanmış mekâni olarak kabuğu, strüktürel sistemin imkânları doğrultusunda kapı ve pencere boşluğu olarak kurgulanmıştır. Yeni ürünler, malzemeler ve konstrüksiyonlar ile desteklenmiştir. Bu da mimari biçimlenmede çeşitliliği arttıran bir faktör olarak belirlemiştir [50].

Geleneksel hayatın getirisi olarak mimaride taş, ahşap ve tuğla gibi malzemeler yığma ve iskelet sistemlerde ayrı veya birlikte kullanılmıştır. Yerleşim alanlarının genişlemesi ihtiyaçların da değişmesine neden olmuştur. İbadet mekânlarının ve yönetim yapılarının talebinin artmıştır ve binalarda ölçek ve işlev konusunda gelişmeler olmuştur. Malzeme dönüşümüne yönelik kısıtlı bilgi bu malzemelerin kullanımında genelde açıklıkların geçilmesi ile ilgili sınırlılıklar oluşturmuştur. Kemerin ve tonozun keşfi yapıma yönetsel yenilikler getirmiş ve kesme taş ve pişmiş toprağın malzeme olarak kullanımını olanaklı kılmıştır. Strüktürel sistemin seçimi yapının yapılacağı malzemeyi etkilemiştir. İskelet sistem seçildiğinde açıklıklar taş ve ahşap ile geçilirken, tonoz kullanıldığında ahşap döşemeye gerek duyulmamıştır [47].

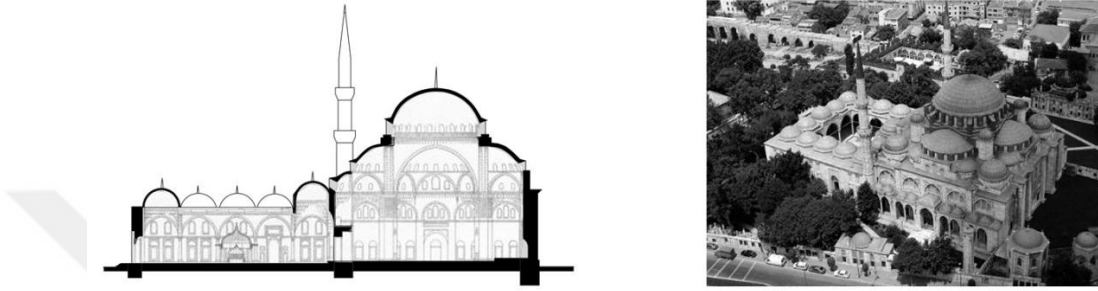


Şekil 14. Yığma Yapı Sisteminde Dış Duvar [51]'den uyarlanmıştır.

Kemer, kubbe, tonozun yapım yöntemi olarak kullanılması hem geniş açıklık sorununa çözüm getirmiştir hem de gün ışığının faydalı kullanımını sağlamıştır. Kemerlerin yığma yapılara göre farklı bir yük aktarım şekli vardır. Yapının yükü, taşıyıcı ayaklara



daha sonra da zemine aktarılmaktadır. Bu sayede tüm duvar taşıyıcı olmaktan çıkmıştır ve taşıyıcı ayakların dışında kalan alanın serbest tasarlanması ve çok geniş açıklıkların geçilmesi mümkün olmuştur. Ayrıca binanın dış duvarı pencere boyutları, taş ve tuğla dizilimi, farklı camların kullanılması bakımından çeşitlilik kazanmıştır. Binanın duvarı yığma sistemlere göre daha fazla saydamlığa sahip olsa da cephe kesiti kalındır. Bu yeniliğin cepheye katkısı Şehzade Camii örneği üzerinden görselleştirilmiştir.



Şekil 15. Kemer-Kubbe-Tonoz Kullanımı, Şehzade Camii [52], [53]'ten uyarlanmıştır.

Sanayi Devrimi mimarlık için bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Sanayinin yanında bilim ve teknolojinin gelişmesinde de etkili olmuştur. Buharlı makinaların icadı ile her şey daha hızlı dönüşmeye başlamıştır. Makinaların odakta olduğu sanayileşme ortamında fabrikalarda çalışacak nüfusa ihtiyaç duyulmuştur ve göç sonucunda ekonomik ve toplumsal yapı tamamen değişmiştir. Üretimi, montajı daha hızlı olan ve maliyeti de daha düşük bir malzeme olan demir mimarlıkta kullanılması ve 19. yüzyılın sonunda da betonarmenin yapıma girmesi mimarlık için büyük değişimlere neden olmuştur. Hafif ve ince malzeme olan çelik ve camın yapımda kullanılması tüm ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yenilikler tasarımcıya tasarım ve yapım konusunda, müşteriye ise talebi ve istekleri konusunda özgürlükler sunmuştur.

18.yüzyıl sonlarına doğru Akıl Çağı insanların düşünce sistemini değiştirmiştir. Sanat alanındaki değişim sanatçının tavrını yansıttığı “üslup”ta gerçekleşmiştir. Bu dönemde insanlar üslubun ne demek olduğunu kavramışlardır ve farklı üslupların da farkına varmışlardır. Horace Walpole’un Strawberry Hill’de yaptıracağı yazlık evinin diğer evlerle benzer olduğu takdirde can sıkıcı olacağını düşünerek Gotik üslupta bir şato yaptırmaya karar vermiştir. Bu yapı insanların kendi binalarının üslubunu duvar kağıdı deseni seçiyormuş gibi bilinçli olarak seçtiği ilk örneklerden biri olmuştur [54].

İnsanlık tarihinin İkinci Büyük Dönüşümü olarak kabul edilen Sanayi Devrimi bütün iş bölümü alanlarının yeniden ayrışmasına ve çeşitli uzmanlaşmalara neden olmuştur. Değişen ortam ve şartlar ücretli emek ve sermaye karşılığında toplumsal yaşamın ve yapının da yeniden örgütlenmesine ve organize olmasına neden olmuştur[41].



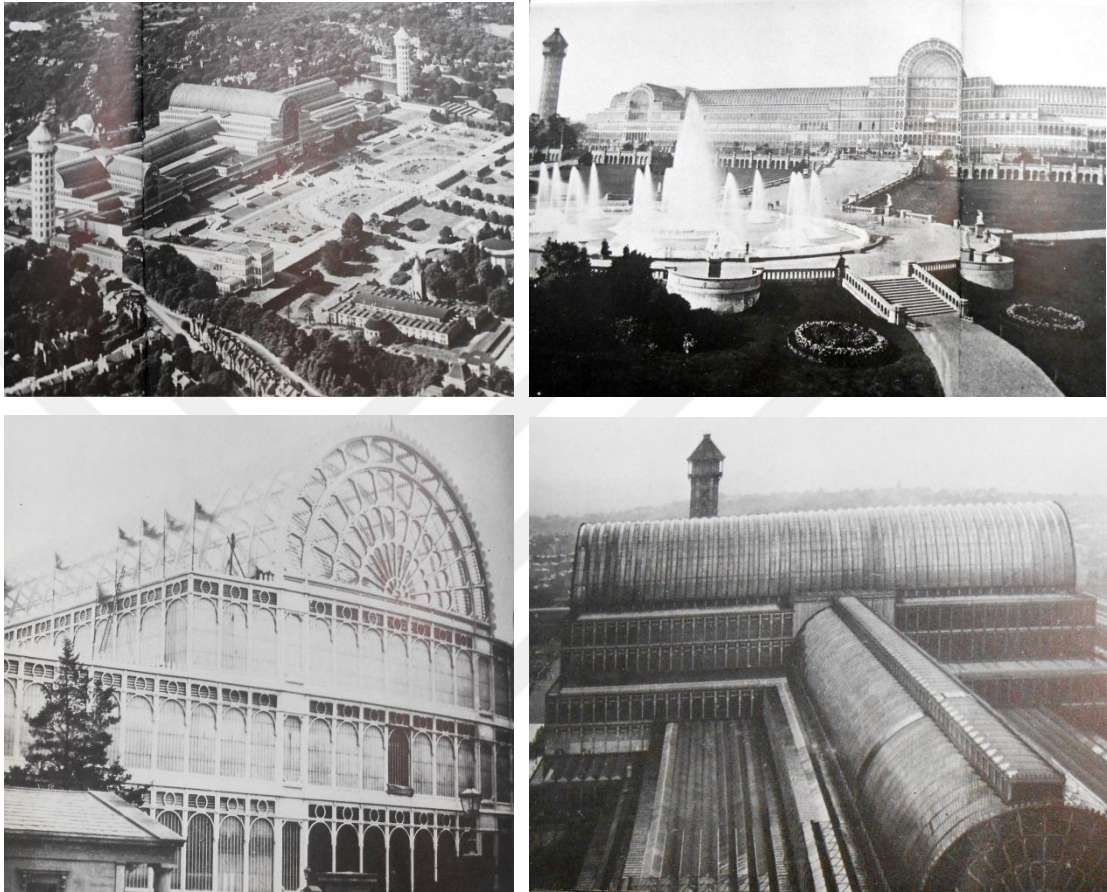
Şekil 16. Strawberry Hill'de Yazlık Ev [54]

18. yüzyılın en büyük getirisi demirin işlenmesi ve çok çeşitli yerlerde kullanılması olmuştur. Demirin üretimi ve standart demir yapı elemanlarının ortaya çıkması, demirin bina yapım teknolojisine girmesini sağlamıştır. Ayrıca metal ve cam binaların yapımında kullanılmıştır. Metal çerçeveler ve cam levhalar ilk önce çatılarda kullanılmıştır. Daha sonra büyük galerilerde, dünya fuarlarında, istasyon binalarında ve seralarda kullanılması ile mimaride ciddi dönüşümler meydana gelmiştir [31].

Demir, seri üretime uygun bir malzeme olduğu için endüstriyel çağa ayak uydurabilmiştir. Yüksek katlı ve geniş açıklıklı yapı ihtiyacına cevap verebilmiştir. Camın demirle birlikte yapımda kullanılması ile dış içeri girmiş, iç ise dışarı çıkmıştır. Önceleri duvar olarak tanımlanan yüzeyler esnek davranan bölücülere dönüşmüştür. Camın yoğun kullanımı ekolojik anlamda bazı sorunları getirirse de içten dışa, dıştan içe bakışta süreklilik sağlanmıştır. Dolayısıyla bireyin yapı ile karşılaşmasında arayüz, geleneksel malzemelere göre daha da ince bir katmana dönüşmüştür.

Camın yapı elemanı olarak yoğun olarak kullanıldığı ilk yapı 1851 yılında tamamlanan Londra'daki uluslararası sergi ve fuarlar için yapılan Joseph Paxton'un tasarladığı Crystal Palace'tır. Yapı camdan ve çelikten oluştuğu için ağırlık olarak oldukça hafiftir.

Camın yoğun kullanılması yapı içinde ferah ve aydınlık mekânlar oluştururken yapı dünyanın ilk cam duvarlara sahip yapısı olarak dikkat çekmektedir [32].



Şekil 17. Crystal Palace [55]

20. yüzyılda toplu halde gerçekleşen ve dünya savaşlarının etkisiyle güç kazanan kitle hareketleri de gerçekleşmiştir. Bu durum mimarlığın ve tasarımın kitlelere uygun olması, temel ihtiyaçlara cevap vermesi ve herkes tarafından beğenilebilir olması düşüncesini ortaya çıkarmıştır [56]. Bu düşünce sayesinde yeni yapı malzemeleri ile yeni yapım yöntemlerinin benimsendiği, çağdaş ve yalın bir mimari anlayışın hâkim olduğu yeni bir dönem, Modernizm dönemi başlamıştır [31].

Yapı teknolojisi, 20. yüzyılda özellikle metalürji ve kimya alanlarındaki gelişmeler sayesinde pek çok yapı malzemesini yapı endüstrisine kazandırmıştır ve ciddi değişim ve gelişim süreci yaşanmıştır. Önemli değişimlerden biri de yapım sistemlerindeki gelişmelerdir. Betonarme iskelet sistemlerin gelişiminden sonra asma-germe, kabuk,

pnömatik sistemler gibi gelişmiş sistemler üretilmiştir. Bir diğer önemli gelişim yapı endüstrisinin ortaya çıkmasıyla yaşanmıştır ve yapılar endüstriyel ürünler olarak algılanmaya başlanmıştır [57].



Şekil 18. Villa Savoye/  
Le Corbusier[58]



Şekil 19. Bauhaus/  
Walter Gropius[59]

Le Corbusier 20. yüzyılda “serbest plan” ve “serbest cephe” sloganlarını ortaya atmıştır. Burada serbestlikten kastedilen yapan öznenin keyfilikinden ziyade nesnenin içsel özelliklerine ve kurgusuna ilişkindir. Corbusier nesnenin, eskiden birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olan unsurlarını ayrıştırmak, birbirlerine bağımlılıktan kurtarmak istemiştir. Bu bakımdan planı cepheye, konstrüksyona, hatta alt ve üst katın planına; cepheyi plana ve konstrüksyona; konstrüksyonu mekân kurgusuna; pencereyi duvarlara bağımlılıktan, birbiri tarafından koşullanıyor olmaktan kurtarmayı hedefleyerek serbestlik fikrini ortaya atmıştır. Domino’ya bakıldığında döşeme plaklarının kolon hizalarının dışına taşıdığı görülmektedir. Bu ayrıntı cephe kurgusunun taşıyıcı sisteme ve planimetreye bağımlılığının kopmasını işaret etmektedir [60]. Dolayısıyla cephe tasarımı için malzeme, yapım, anlam açısından yeni bir dönem başlamıştır. Cephe taşıyıcı sisteme ve plana bağımlı olmaksızın tasarlanabilir duruma gelmiştir. Herkese hitap etmesi amaçlanan, aynı tasarım kararları doğrultusunda tasarlanan mimari ürünler önerilmiş ve üretilmiştir.

“Modern mimarlık, işlevin formu şekillendirdiği, mekanik düşüncenin etkisindeki dünya görüşünün mimariye yansıdığı bir dünya ortaya çıkarmıştır. Makine metaforu bağlamında geliştirilen estetik anlayışı, Öklid geometrisinin sınırları içinde platonik formların bir araya geldiği mimarlık ürünleri kentlere egemen olmuştur. Mekân kavramı bu yüzyıl içinde “raum plan”dan, mekân sınırlarının düzlemlerle belirlendiği birbirine akan mekânlar, mekânın insan hareketleriyle algılandığı mekân anlayışı, farklı işlev ve

gereksinimlere cevap verebilen “universal mekân”, servis ve servis edilen mekânlar olarak çeşitlenmiştir [61]’.

İç ile dış mekân arasında kalan, plan düzlemindeki ve mekân kavramındaki değişimler doğrultusunda, döşemenin kolonlardan taşabilmesi fikri ile bina duvarı farklı dolu-boş oranlarına göre yeniden şekillenmiştir. Tarihsel üslupların yoğunluğundan arınmanın amaçlandığı cephe düzenleri ortaya çıkmıştır. Bant pencere, rampa gibi elemanlarla sağlanan mekândaki süreklilik bireyi kütlenin tümünde aktif kılmıştır.

1980’lerde ekonomideki değişimler ve yeni kuramsal düşünceler mimarlıkta çeşitliliğe neden olmuştur ve bu dönemde yeni bir biçimsel yaratıcılık kapsamında Dekonstrüktizm akımı ortaya çıkmıştır. Uluslararası çevrede tanınması ise 1988’ de Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)’daki sergi ile olmuştur. Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry ve Rem Koolhaas sergiye katılan mimarlardır. Sergi kurmaca biçimlerin bilişim teknolojileri ile gerçekleştirilebilir olmasına tanıklık etmiştir ve bu dönemde olağandışı biçimler üretilmiştir [62].

Kırcı [63], Griffiths [63]’in Dekonstrüktivizm ile ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

Dekonstrüktivizm alışıldık bütün hakları ve kesinlikleri reddederek işe başlamaktadır. Dolayısıyla çeşitli sanatçılar için nostaljiyi, yaratıcılığı yakalayıp güçsüzlüğü, tekdüzeliği yenmek istedikleri bir duruma dönüşmüştür. Bu amaçla, illüzyonu gerçekleştirmenin yollarını aramışlardır [63].

Dekonstrüktivist mimarinin ‘bozan’, ‘yırtan’, ‘parçalayan’, ‘fırlayan’, ‘patlayan’ biçimlerden oluştuğu ifade edilmektedir. Dekonstrüktivist mimariyi farklı kılan şey düşünsel farklılığı ve bunu kuvvetli bir biçimde ifade edişi ve çok farklı çözümlerden oluşması olmuştur. Bu akımı belirleyici kılan özellikler; gelişigüzel yerleştirilmiş yüzeyler, eğilen, burkulan hatlar, malzeme kullanımındaki farklılık ve strüktürdeki meydan okuma şeklinde sıralanabilir. Dekonstrüktivist strüktürler yer çekimi, denge, birlik gibi kavramlara meydan okuyan, yapımı zor ve karmaşık görülen sistemlerdir [64].

Adeta bir parçalanmışlığın hâkim olduğu bu dönemde, mimari ürünün dışı bir veya birkaç katmandan oluşmaktadır. Aynı zamanda dış duvar olarak tanımlanacak bir taşıyıcı eleman artık yoktur ve yapının yüzeyi taşıyıcı sistemden ayrı tasarlanabilen, yapıyı tümüyle sarmalayan, zeminden çatı bağlamında farklı kurguların oluşturulduğu bir yüzeye dönüşmüştür. Bu yeni biçimlenmede bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerin de etkisi büyük olmuştur çünkü var olan yöntemleri ile üretimi zor mimari yüzeyler tasarlanmıştır. Rasyonel olmayan karmaşık düzenlerin sunumu ve üretimi için mimarlar ve mimarlık ofisleri kişisel yazılımlar üretmişlerdir.

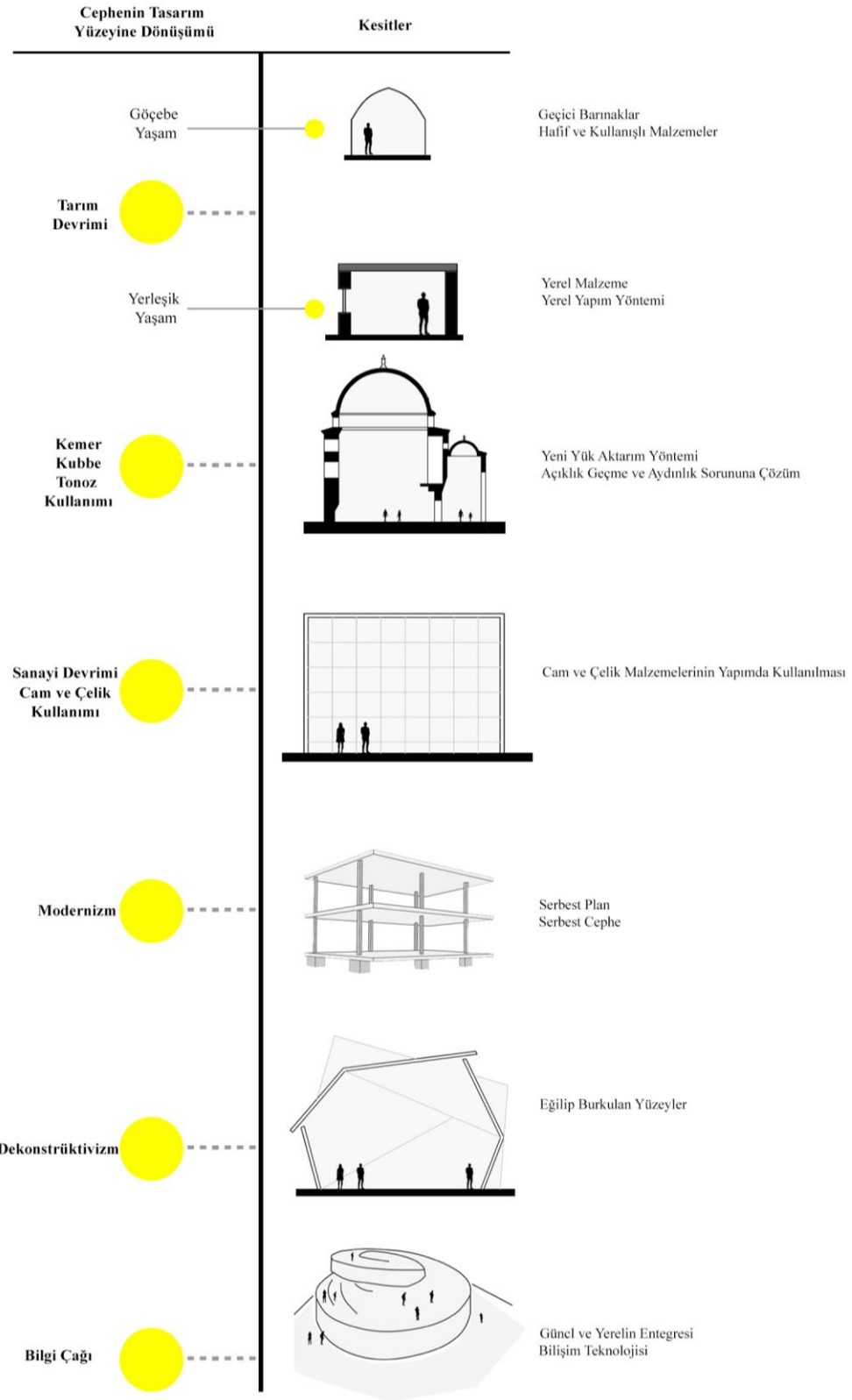


Şekil 20. Parc De La Villette /  
Bernard Tschumi[65]



Şekil 21. Royal Ontario Müzesi/  
Daniel Libeskind [66]

Günümüz mimarlık ortamına ise mimari yüzeyin yapıdan kopup tasarlanması fikri gelişerek devam etmiştir. Mimari yüzey kendi kendini taşıyabilen bir sistem olarak yapım sırasında ya da sonrasında yapıya entegre edilebilir duruma gelmiştir. Mimari ürün onu tanımlayan, hikayesini dışı vuran kütle ile simgesel, ikonik bir nesneye dönüşmüştür ve birey ile kurduğu iletişim de aynı doğrultuda çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik mimari ürünün çevresi ile ilişki kurup yaşama katılmasını kolaylaştırmaktadır. Bireyin mimari ürün ile karşılaştığı anda algılama başladığı için mimari ürünü tümü ile kavrayabilme sağlıklı bir diyalog kurulduğunda gerçekleşmektedir. Günümüzde net sınırlarla belirlenmiş cephe yüzeyleri olmadığından yapının farklı açılardan deneyimlenebilir olması mimari ürünün anlamına ulaşma konusunda faydalı olmaktadır. Teknolojideki gelişmeler, tasarım ve yapıdaki yeni düşünceler, mimari yüzeydeki bu dönüşüm sayesinde mimari ürünün hem simgesel olma hem de ulaşılabilir ve her defasında yeniden üretilebilir olmasını sağlamaktadır.



Şekil 22. Mimari Ürünün Dış Duvarındaki Katman Dönüşümü

## 2.2. Mimari Arayüzdeki Tasarım ve Kurgu Dönüşümü

Mimari ürünün dış duvarındaki malzemeye, yapım yöntemine, teknolojiye, çağın şartlarına göre değişkenlik gösteren gelişmelerin yanı sıra arayüzde yapısal bir yenilik olmadan yalnızca tasarım ya da bezeme gibi değişimlerin olduğu ve bazen yalnızca dışı ilgilendiren bazen ise iç-dış birliğinde gerçekleşen dönemler de yer almıştır.

Gotik dönemde, mimari arayüz için yeni bir yapım yöntemi sunmaması, var olan kemer-kubbe-tonozun çeşitli biçimlerde kullanıldığı ürünler verilmiştir. Gotik mimarlıkta anıtsallığı ön planda olan, göğe doğru yükselen, sivri kemer ve payandalarla desteklenmiş mimari ürünler verilmiştir. Yüksek pencerelerin olduğu cephede vitray camlar kullanılmıştır. Bu dönemde plan şemasındaki bölümlenme direkt olarak cepheye yansımamaktadır. Cephedeki bölümlenmelerden başka iç mekânda başka bir düzen okunabilmektedir. Gotik döneme ait cephe oluşumu Notre Dame Katedrali üzerinden görselleştirilmiştir.



Şekil 23. Yapıda Sivri Kemer, Tonoz, Payanda Kullanımı [67]'den uyarlanmıştır.

Rönesans döneminde mimari yapıda insan bedeni, insan bakış açısı esas oran kabul edilmiştir. Rönesans'taki yeni dünya görüşünün mimarlığa etkileri perspektif bilimini ortaya çıkarmıştır. “Yeni bir görme biçimi” veya daha doğru bir deyişle “görme sürecinin kendisine dayanarak tasarlama” olarak tanımlanan perspektifte özne ve nesne birbirinden ayrıdır ve özne nesneyi farklı bakış açıları ile kaydetmektedir [57].

Rönesans döneminde Gotik’teki dikey biçimler yerini yataylara bırakmıştır. Gotik’teki taşın ağırlık hissini azaltmak için kullanılan payandalar, simetrik olmayan silmeler de

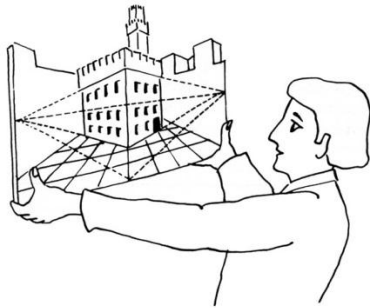


bu dönemde görülmemektedir. Antikite’ de görülen sütunlar, plasterler, ayaklar, yapı çatısı yapısal görevleri doğrultusunda dünyevi etki için kullanılmıştır. İnsanın bu dönemde tekrar yapının ölçü birimi olması yapıda sakin, yalın, dengeli ve oranlı biçimlenmeye neden olmuştur. Mantığa ve matematiğe dayalı düşünceyi temel alan bu biçimlenme ile yapı insani ve dünyevi bir yapıya bürünmüştür ve yapı yüksekliği ve mekân büyüklüğü ile insan ölçeğine yaklaşmıştır [58].

Rönesans mimarlığında cephenin biçimlenişi ussal düzen çerçevesinde oluşmuştur. Gotik’ e ait ayrıntılar ayıklanmış, yalın, sade, simetrik düzen ön plana çıkmıştır. Hümanizmi temel alan Rönesans döneminde insan bedeni oranları yapının oranlarını belirlemiştir ve bu yeni görüş biçimi ile birlikte perspektif mimari anlatımda kullanılmıştır. Cephede klasik döneme ait Dor, İon, Korinth, saçak, silme gibi öğelere yer verilse de bu tamamıyla bir kopya ediş olmamıştır. Yeni tekniklerin de geliştirildiği bir dönem olmuştur.

Rönesans’ın katı kurallarına tepki olarak İtalya’da Barok mimari ortaya çıkmıştır. Yapıların hem planları hem de bezemeleri değişmiştir. Barok mimarlıkta abartılı hacimler ve dekorlar kullanılarak görkem ve güç etkisi verilmeye çalışılmıştır ve Tanrı için kiliseler krallar için saraylar yapılmıştır. Kiliselerde resim, heykel ve bezemeler kullanılarak Cennet tasvir edilmiştir. Sonsuzluk etkisini desteklemek için kubbelerde ve tavanlarda abartılı ve karmaşık perspektifler kullanılmıştır. Barok dönemde yapı cephelerinde kişisel heyecanlara uygun keyfi hareketliliğin egemen olduğu girintili çıkıntılı, dalgalanmaların olduğu biçimlenme egemen olmuştur. Mimarlık öğeleri, işlevleri düşünülmeden, sistemli olarak kırılıp bükülmüştür ve cephelerde, dinamik ve savrulan hareketler denenmiştir. Barok dönemde ışık, gölge oyunları üzerinde de durulmuştur. Eğri çizgi ve alanların değişen ışık altındaki durumu ışığa bağlı bir hareketin oluşmasına olanak sağlamıştır [69].

Barok mimarlığında cepheler heykellere dönüşmüştür. Yapının dış yüzeyi kullanıcı, işlev, zaman bağlamında gösteri nesnesi olmuştur. Bu dönemde, önceki dönemlerde olmayan alışılmadık figürler ve bezemeler yer alsa da mimarlık için yeni bir yapım yöntemi ya da malzeme kullanımı gerçekleşmemiştir. Yapının dış duvarında oluşturulan bezemeli katman ekonomik güç olarak da görülmüştür ve çoğu zaman yapısal öğeler bu katmanın arkasında gizlenmiştir.



Şekil 24. Perspektif Bakış  
[70]



Şekil 25. Alberti Santa Maria  
Nouvella[71]



Şekil 26. Sant Susanna  
Kilisesi[72]

Makineleşmiş endüstrinin ortaya çıkışından ve kullanımından önce mimarlığı etkileyen akımlar geleneksel malzemenin ve yapım yönteminin imkânları dâhilinde olmuştur. Örneğin malzeme olarak taşın yapısal özellikleri vardır ve basınca ve çekmeye karşı belirli oranda dayanımı vardır. Fakat yine de farklı mekân ihtiyaçları doğdukça kısıtlı şartlar içinde farklı çözümler üretilmiştir. Özellikle dini yapılarda ve saraylarda geniş mekânlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda geniş mekân açıklıklarına cevap vermek için kubbe, tonoz, kemer gibi yapım sistemleri kullanılmıştır

Rönesans sonrasında Manyerizm ve Barok dönemlerinde mimarlık ortamı yaratıcı, yenilikçi ve dinamik bir evre geçirmiştir fakat 19.yüzyılda bir durgunluk dönemine girilmiştir. Toplumdaki duygu ve düşünce ayrılıkları neticesinde mimari tarihsel üsluplara dönüş yapmıştır ve yeniden diriltici(revivalist) ve seçmeci(eklektik) bir tavır sergilemeye başlamıştır [73].

Bu yüzyılda mimarların tasarım ortamına düzen vermek adına yöneldikleri seçmecilik(eklektiklik), yöresel gelenekselcilik, kişisel buluş ya da işlevsel/strüktürel belirlenimcilik tasarım anlayışları, Batı toplumundaki monarkiden demokrasiye, dinsel sofuluktan dindışı kaygılara ve sanatta aristokratik bir beğeniden endüstriyel girişimcilerin ve orta sınıfın beğeni anlayışına doğru gerçekleşen değişimden dolayı ortaya çıkmıştır [74].

Eklektik üslubun ortaya çıkmasında sanayileşme ile zenginleşen bir sınıfın etkisi vardır. Çünkü düşük maliyetli yapıya uygulanan bezemeyi zenginlik ve güç sembolü olarak görmüşlerdir. Tarihsel üsluba dönüş cephede bir örtü gibi uygulanmıştır. Taşıyıcı sistem, geçmişin arkasında kalmıştır ve uzun bir süre de gizlenmiştir.



Şekil 27. Londra Parlamento Binası [75]      Şekil 28. Brighton Kraliyet Pavyonu [76]

Aslanoğlu [68], Modern Mimarlığı tek bir üslup olmayan, birbirini izleyen, tamamlayan ya da yadsıyan, mimarlık alanını hem karmaşıklaştıran hem de zenginleştiren yaklaşımların bütünü olarak tanımlamıştır. Ayrıca bu kavramın biçimsel-toplumsal-tekniik ilkelerden oluştuğunu, geçmişi tümüyle reddedip her şeyi çağın gerçeklerine uygun bir biçimde yeniden düzenlediğini, mimarlık ve kent sorunlarına evrensel çözümler bulmayı öngören yaklaşımlar sergilediğini ifade etmiştir [77].

Modern mimarlığın öncülerinden Behrens, Gropius, Mies ve Le Corbusier makine çağını anımsatan malzemeleri ve formları kullanmışlardır. Böylece bir ölçüde mimarlık ve mühendislik arasındaki bağı yeniden kurarak ussal bir mimarlığın temelini atmışlardır. Simetrinin tiranlığından kurtulmuş düz düzlemler ve keskin kübik hacimlerden oluşan bir mimarlık imgesi geliştirmişlerdir [74].

Modern dönemin ilk yıllarında ortaya çıkan Pürizm akımında rasyonel, fonksiyonel, süsten uzak, çağın akılcılığını yansıtan bir anlayış hâkimdir [68].

1911 ve 1920'lerde Hollanda'da De Stijl, İtalya'da Fütürizm(Gelecekçilik) ve SSCB'de Konstrüktivizm(Yapımcılık) akımları Modernizm'in gelişmesinde önemli rol oynamıştır [14].

De Stijl akımında boyut, oran, mekân, zaman ve malzeme arasındaki ilişkilerin birlik içinde olması gerektiği, kuşatıcı öğelerin(duvarlar vb.) parçalanması ile iç-dış ikiliğinin

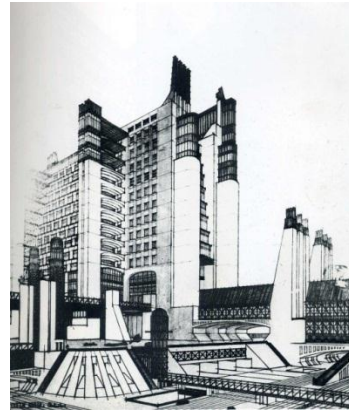
ortadan kalkması gerektiği ve rengin mimarlıkta olması gerektiği gibi görüşler yer almıştır [78]. Bu dönemin cephesi simetrik olmayan düzenlerden oluşmaktadır. Aynı ayrı parçaların birleşiminden oluşan, renklerin kullanıldığı dinamik yüzeyler elde edilmiştir.

Fütürist mimarlıkta ise esneklik ve hafiflik sağlayan betonarme, demir, cam, mukavva gibi malzemelerin kullanıldığı hesaplı, atak ve yalın mimarlık benimsenmiştir. Yapıya giydirilen süsleme gereksiz görülmüştür ve yapının süsleyici değerinin işlenmemiş malzemenin özgün kullanımı olduğu kabul edilmiştir [79]. Böylece işlenmiş her türlü yapı öğesinin reddedildiği, sürekli devinim halinde olan cepheler ortaya çıkmıştır.

Konstrüktivizm akımında da sanatta taklitçiliği reddeden, sanatsal üretimde çağın karakteristiği olan zaman ve mekân kavramlarının ön plana çıkartılmasını savunan ve sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngören bir yaklaşım görülmüştür. Her türlü süsleme yapıdan uzaklaştırılmıştır ve işlevlere göre biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan strüktürel öğeler, birer estetik ifade aracı olarak kullanılmıştır [80]. İşlevselcilik doğrultusunda tasarlanan yapılarda biçimin ve cephelerin ana karakteri taşıyıcı sistemlerden oluşmuştur.



Şekil 29. Schröder Ev'i [81]  
Gerit Rietveld



Şekil 30. Antonio Sant'Elia[82]

Modern mimarlığın temeli her mimari nesnenin kendi dönemini vurgulaması gerekliliğine dayanmaktadır. Aynı zamanda mimarinin makineleşmiş, yalın, saf, basit kavramlardan meydana gelmesi de etkili olmuştur. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern toplumu kavramadaki eksiklikler sebebiyle Modern mimarlık düşüncelerine karşı görüş olarak Postmodern mimarlık ortaya çıkmıştır [83].

Robert Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki" adlı kitabının İtalya'da 1966 yılında yayınlanmasıyla mimarlık söyleminde önemli değişiklikler olmuştur. Venturi tasarımda birden fazla anlama referans verilmesini savunurken Rossi toplumun belleğinde yer alan tiplerin yeniden yorumunu içeren, kalıcı formların zaman içinde yeni kullanımlara ve yeni anlamlara yol açabileceğini belirtmiştir. Bu durum mimarlık söyleminde "Postmodernizm" olarak bilinen yaklaşımın temellerini atmış olsa da kitaplarda "Postmodern" ifadesi kullanılmamıştır. Modern Mimarlık'a alternatif olabilecek yaklaşımlardan söz edilmiştir [84].

Ayrıca Venturi Modern mimarların yok saydığı birçok durumu tekrar yorumlayarak Postmodern mimarlık çerçevesinde cephe kavramına yeni bir yorum getirmiştir. Modern mimarlıkta çeperlerin yapının her bölümü gibi sade ve basit olarak ele alınmasına rağmen Venturi için çeperler görsel değeri olan önemli bir iletişim elemanı olmuştur. Bu bağlamda Venturi için cephe içten farklılaşarak bağımsız bir şekilde oluşabilecek, farklı malzeme, oran ve anlamlar taşıyan öge haline gelmiştir [36].

Modern Mimarlık'a karşı duruş olarak ortaya çıkan Postmodern Mimarlık ile tarihsel olana, geleneksel olana geri dönüş gerçekleşmiştir. Mimarideki bu hareket yine belirgin olarak cephede görülmüştür. Postmodernizm ile birlikte kurallar dâhilinde oluşan tasarımlar bir kenara bırakılıp her türlü eklemlenmeye açık ürünler verilmiştir. Çelişki içeren, birden fazla anlamı olan, simetriden uzak bezemeler ve biçimlenmeler görülmüştür. Modern mimarlıktaki gibi kullanılan bir biçimin işlevsel bir gerekçeye dayanması da gerekmemektedir. Bu dönem çoğulcu tasarım anlayışına sahiptir. Cephede kemer ve alınlık, silme ve eğrisel bezemeler aynı düzen içinde kullanılmıştır. Bu dönemin yapılarında çok anlamlı, tasarımcının isteğine göre biçim bulabilen, her türlü olabilirliği içeren cepheler üretilmiştir.

Postmodernizm'in ilk mimari örneği sayılan Charles Moore' a ait Piazza d'Italia'da yapısal işlevi taşıyıcılık olan sütunlar ve kemerler cephede bu işlevin dışında görsellik için kullanılmıştır.



Şekil 31. Piazza d'Italia [85]



Şekil 32. Venturi House [86]

Tarihsel süreçte mimari cephedeki bezeme ve süs günümüz mimarlık ortamında da vardır fakat kurguların sunum şekli geçmişten farklılaşmıştır. Tasarımcının hayal gücü ve teknolojinin de katkısı ile günümüzde mimari ürün tüm kütleyi tanımlayan arayüze sahiptir. Dıştan bakıldığında ilk iletişimin gerçekleştiği ve sonrasında tüm kütle olarak birey ile etkileşimin sağlandığı mimari ürünler yalnızca görsel nesnelere kalmayıp her noktasına ulaşılabilir arayüzlere dönüşmüşlerdir.

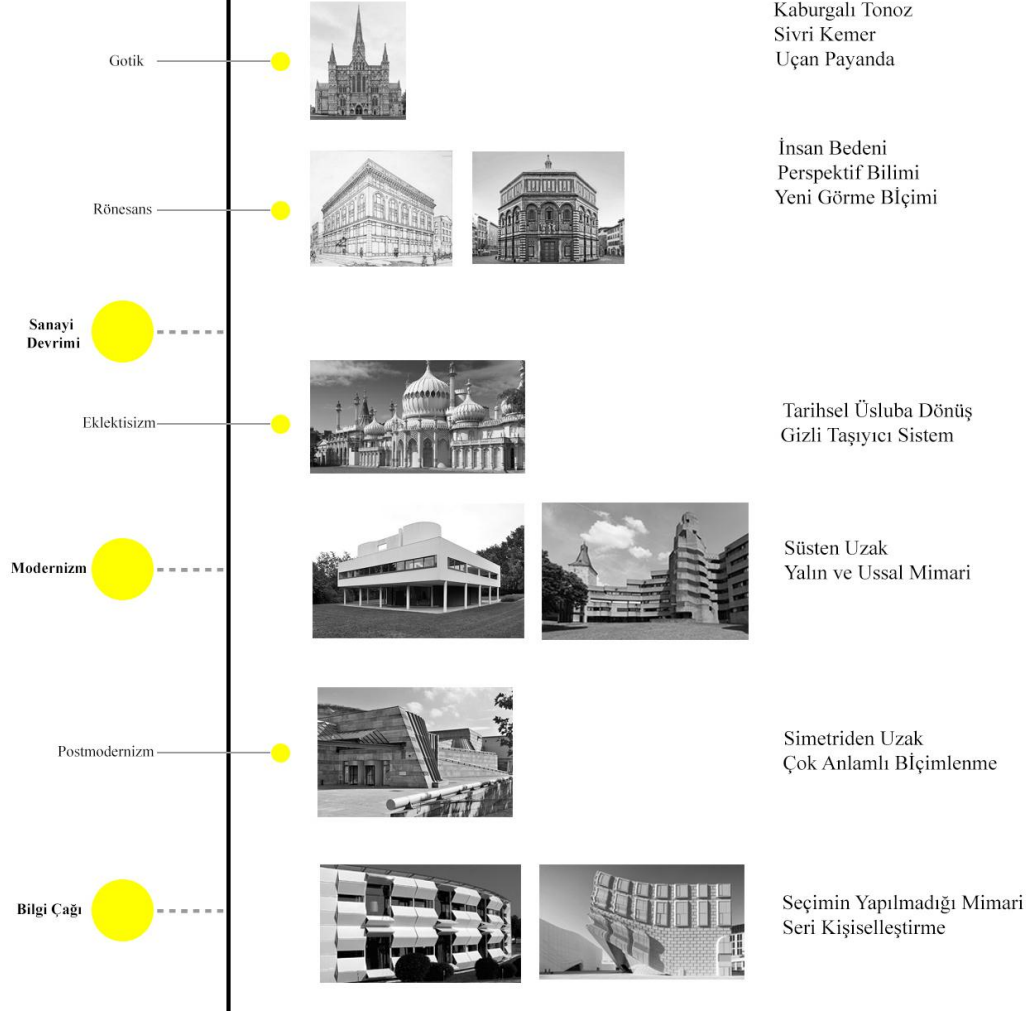


Şekil 33. The V&amp;A Dundee/ Kengo Kuma [87]

Mimari ürün onu sarmalayan yüzeyi bakımından ister taş duvar ister cam ister çelik olsun bir şekilde kullanıcı ve toplum ile iletişime geçmektedir. Geçmişte görülen bezeme kuralları günümüzde bulunmamaktadır çünkü gelişmeler tasarımcıya tasarım ve yapım konusunda kullanıcılara ise talep konusunda çeşitlilik sunmaktadır. Bu doğrultuda günümüz mimarlık ortamında mimari ürünün arayüz kurgusunda dijital teknoloji, hareketli sistemler, çevre ile ilişki bakımından farklı zemin-kütle-çatı düzenleri oluşturulabilmektedir.

**Cephenin Tasarım  
Yüzeyine Dönüşümü**

**Cephe Kurguları**



Şekil 34. Mimari Arayüzdeki Tasarım ve Kurgu Dönüşümü

### 3. BÖLÜM

## GÜNCEL MİMARLIK ORTAMI, MİMARİ TASARIM VE ANLATIMDA ARAYÜZ OLARAK CEPHE

Sanayileşmenin getirdiği yeni malzeme ve yapım imkânları sayesinde hızlı ve dinamik şekilde gelişmeye devam eden cephe, günümüzde büyük oranda teknolojinin gelişiminden beslenmektedir. Teknolojideki gelişmeler ile hem teknik yenilikler yapıma girmiş hem de bireydeki anlama ve kavrama olgusu, iletişim yöntemi gibi soyut kavramlar değişime uğramıştır. Özellikle bilişim teknolojileri, cephenin günümüzdeki anlamına, tanımına, tasarımına erişmesi konusunda önemli bir etken olmuştur ve mimara ve mimari ürüne düşünce, tasarım ve üretim aşamalarında çeşitlilik ve kolaylık sağlamıştır. Bu durum mimarlıkta teknolojinin malzemeyi, malzemenin yapım tekniklerini, yapım tekniklerinin cephesi ile yapıyı ve aynı zamanda kültürü, talebi dönüştürmesi olarak yapının ölçeğine, kullanım amacına, malzemesine, strüktürüne yansımıştır. Cephe eskiden de var olan görsel temsil olma görevine, strüktürden bağımsız tasarlanabilmesi ile bütün olarak tasarım ve gösteri nesnesi olarak devam etmektedir. Bu bağlamda günümüzde ölçeği, işlevi, biçimi, bağlamı fark etmeksizin bu bütünsellikte her açısında yeni ve başka anlamlar barındıran mimari ürünler yerini almaktadır ve alacaktır.

Önceki bölümlerde tanımı, anlamı, tarihsel gelişimi ve dönüşümü anlatılan cephe, bu bölümde teknoloji ile ilişkisi, yapıdan bağımsız ve özgür tasarlanabilmesi, bütünsel olma hali, birey ile iletişimi ve etkileşimi bağlamında incelenecektir.

#### 3.1. Güncel Dünya ve Türkiye Mimarlık Ortamı ve Teknoloji İlişkisi

Günümüz mimarlık ortamı gerek tasarımcı gerek tasarım yöntemi açısından çoğu yönden teknoloji ile ilişkilidir. Mimarlık ile teknoloji arasındaki döngüsel, birbirini



etkileyen, değiştiren, geliştiren, birçok disiplinden oluşan bağ mimarlığı malzeme, yapım ve tasarım yöntemi gibi birçok konuda etkilemektedir. Mimarlığı daha çok bilişim alanındaki gelişmeler yönlendirse de yeni malzeme ve yapım yöntemlerinin üretilmesi de mimarlığı büyük ölçüde dönüştürmüştür. Günümüz mimarlığı tasarımcının hayalindeki ürünün somut hale gelebildiği de bir dönemdir ve bu noktada bilgisayar teknolojisinin faydası büyüktür. Karmaşık ve anlaşılması zor birçok biçimin bilgisayar ortamında hesaplanması ve üretime hazır hale getirilmesi mümkündür. Böylece günümüzde, her tasarımcının teknolojiyi kullanma şekli farklı olduğu için birbirinden ayrılan, farklı hikaye ve sunuş biçimine sahip mimari ürünler yer almaktadır. Mimarlık ile teknoloji arasındaki ilişki yapılabileceklerin sınırları zorlandıkça teknolojinin geliştiği, teknoloji geliştikçe yapılabileceklerin çeşitli hale geldiği döngüsel bir ilişkidir.

İnsanoğlunun yerleşik düzene geçişinden sonraki ikinci büyük devrim olan Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesine Rönesans'ın ardından akılcı düşüncenin, bilimsel araştırma metotlarının ve deneysel bilimin gelişmesi, felsefe, bilim ve sanattaki büyük değişim ve gelişim neden olmuştur. Teknolojideki gelişmeler, yeni buluşların üretim alanında hayata geçirilmesini sağlarken enerji kaynakları ve kullanımındaki yenilikler ise makineleşen üretimde sosyal, ekonomik ve teknolojik yönden hızlı bir değişim sürecini başlatmıştır. Metalrjideki gelişmelerin sonucunda yüksek fırınlarda ilk elik üretimine geçilmiştir. Ayrıca yeni kimyasalların keşfi ve büyük ölçekli retilimi gerçekleşmiştir ayrıca imento endüstrisinde ve beton teknolojisinde büyük gelişmeler meydana gelmiştir [88].

Sanayileşme süreci ile birlikte toplum, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren mikro elektronik ve bilgi teknolojilerindeki hızlı gelişmelerle biçimlenen bir bilgi toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Bilgi toplumunu yönlendiren ve etkileyen, en fazla değişime yol açan teknoloji dalı ise elektrikli telgraf, telefon, radyo ve televizyon, radar, elektron mikroskobu gibi örneklerin sıralanabileceği elektronik dalı olmuştur [50].

Elektronik alanındaki gelişmeler sonraki dönemlerde iletişim, otomasyon gibi alanlarda da gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Elektronik hesap makinesi İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'da balistik problemlerin yüksek bir duyarlılıkla çözümü amacıyla geliştirilmiştir. 1946'da ise ENIAC(Electronic Numerical Integrator and Computer) adı verilen büyük bir hesap makinesi geliştirilmiştir. 1959'dan beri tümleşik

devreler(entegre) ve 1969/ 1971'den beri mikro işlemciler olmak üzere mikro-elektronikğin gelişimi, tüm teknolojilerde devrim yapmıştır. Bu gelişmeler ışığında, haberleşme ve kontrol makineleri alanındaki gelişmeye önemli katkıda bulunmuş olan Amerikalı Norbert Wiener(1894- 1964), otomasyondaki bu gelişmeleri, “İkinci Sanayi Devrimi” diye nitelemiştir [89].

Elektronik alanındaki gelişmeleri bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler takip etmiştir. Mimari tasarıma gelen bilgisayar desteği sayesinde, tasarım nesnesinin çizimi ve çizimde değişiklik, ekleme yapma süreci kısalmıştır. Aynı zamanda geliştirilen programlar sayesinde sonuç ürün inşa edilmeden üç boyutlu ve detayları ile görülebilir hale gelmiştir.

Bilgisayar teknolojisi ile birlikte yeni kavramlar, yeni yapım teknikleri, yeni malzemeler ve yeni düşünce sistemleri ortaya çıkmıştır ve toplum yaşamında ve üretim dinamiklerinde ciddi değişimler yaşanmıştır. Bu durum mekânın/strüktürün –dolayısıyla mimarlığın- sayısal ortam ve araçlarla yeni fikrinsel, estetik, algısal, deneyimsel vb. dönüşümlerle evrilerek tek bir süreç haline gelmesini sağlamıştır [90].

Tarihsel süreçte mimarlığı farklı üsluplar yönlendirmiştir. Fakat üslup anlayışı insanoğlunun bugün sahip olduğu özgürlükten eşit şekilde faydalanamadığı dönemlerde gelişmiştir. Yani bir üslubun olabilmesi için ön şart, ortak yaşayış tarzı ve dünya görüşü, yani tek bir gerçeğin kabul edilmesidir ki bu kriterlerin hiçbiri günümüz için geçerli değildir. Güncel ortamda herkes dilediği gibi düşünüp, dilediğine inanmaktadır ve günümüz şartlarında Plüralizm denilen çoğulcu anlayış hâkimdir [91].

1980'li yılların sonlarında parçalanmışlık, dinamizm, değişkenler, sürpriz mekânlar gibi kavramları içeren Dekonstrüktivizm ile başlayan ve günümüzü de içine alan mimari süreçte mimarların-mimari ofislerin kendilerine özgü çalışma yöntemleri, biçime yaklaşımları, yapım teknikleri ve bilgisayar teknolojileri kullanımları gibi konular mimarinin gündemini belirlemiştir. Teknolojinin kullanıldığı özgün yaklaşımlar ortaya çıkmıştır ve bu da sayısal teknolojilerin tasarım ve biçim üretme amacıyla kullanımına model olmuştur. Eisenman'ın kavramsal diyagramlar kullanarak yaptığı tasarımlar, Hadid'in modellerinde biçimin tamamını anlamak ve anlatmak için geçirgenliği ve deforme olmuş perspektif görüntüleri kullanması, Gehry'nin eğrisel biçimleri oluştururken NURBS eğrilerinden faydalanması, Lynn'in biyolojiye gönderme yapan

analogik çalışmaları gibi çeşitli örnekler mimari tasarım ve yapımda kullanılan bireysel tekniklere örnek teşkil etmektedir [39].

1980’li yıllar Türkiye mimarlığı için de yepyeni bir dönem olmuştur. Ülkedeki sıkıyönetimden sonra hem toplumsal hem sosyolojik hem de ekonomik yapıda değişiklikler olmuştur. Dışa açılım, ekonomide serbestleşme her alanda küreselleşmeye neden olmuştur. Ülkede ilk defa renkli televizyon, cep telefonu ve İnternet kullanılmıştır. 1980’lerde başlayan yapılanma, sermaye hareketlerinin de serbest bırakılmasıyla son seklini almıştır [92].

Türkiye’de mimarlık ortamında özellikle 1980’lerden sonra Batı’daki ile paralel gelişmeler gözlenmiştir. Bu durumda Türkiye’deki siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik yapıdaki, kurumlardaki ve dış dünya ile olan ilişkilerdeki değişiklikler etkili olmuştur. Böylece mimari üslupta çok yönlü arayışlar ve karmaşa hâkim olmuştur. Fakat tüm mimari arayışlara rağmen teknik ve ekonomik koşullar rasyonel tasarımları zorunlu kılmıştır ve dünyada ortaya çıkmış birçok mimari akım ülkemizde genellikle Rasyonalizm çerçevesinde şekillenmiştir [93].

1990 sonrası ise Türkiye mimarlığı için ‘80’li yılların tarihsel motiflerini barındıran kimliğine tepki oluşturacak biçimde mimarlıkta sadeleşmenin ön planda olduğu bir dönem olmuştur. Dünyadaki gelişmelere paralel olarak Türkiye’de de en az malzeme ile yalın, ekonomik, işlevsel yapılar üretilmeye çalışılmıştır [94].

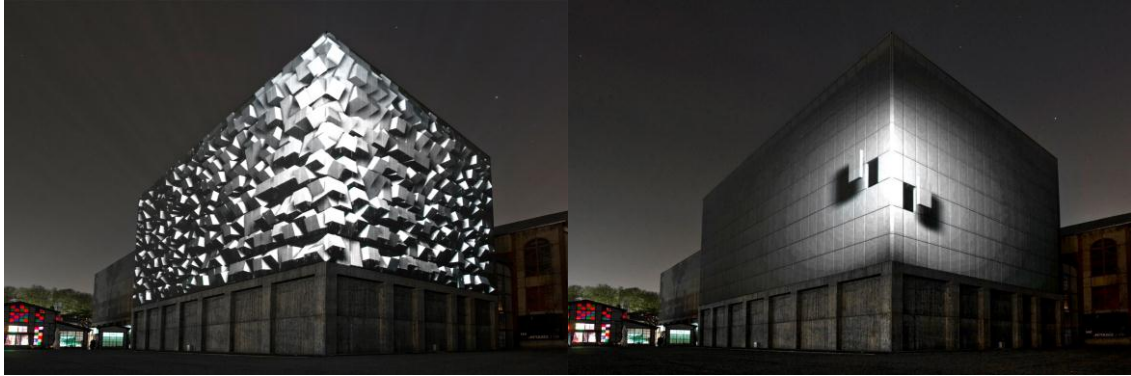
2000’li yıllara gelindiğinde tasarımdaki yalınlık, kalıcılık kavramları hem kuramsal çerçevede hem de uygulamalarda değişkenlik, durağan olmama gibi kavramları ile yer değiştirmiştir.

Çağdaş Türkiye mimarlığı Cumhuriyet’in başından beri süregeldiği gibi bir arada kalmışlığı temsil etmektedir. Arada kalmışlık Doğu ile Batı, az gelişmişlik ile gelişmişlik, yoksulluk ile zenginlik, uluslararası olanla yerel olan, yüksek standartla düşük standart şeklinde sıralanabilecek ne o ne de bu olarak tanımlanabilir. Bu arada kalmışlık bir yandan Türkiye mimarlığının uluslararası ortamla kurduğu süreklilik ve farklılıkların öte yandan da bu ilişkiye bağlı olarak gelişen iç dinamiklerin temel belirleyicisi olmuştur. Bu durum çoğulculuk ve zenginlik olarak ya da aidiyet boşluğu ve kendi gibi olma sorunu şeklinde yorumlanabilmektedir [95].

Türkiye’de dünyadaki çoğu yeniliğin farkında olunan bir tasarım ortamı vardır. Daha çok yapıma ait imkânların ve ekonominin yön verdiği inşaat sektöründe dünyada olduğu gibi simgesel, gösterişli yapılar üretilmektedir. Bu bağlamda içinde bulunduğumuz yüzyılın şartları doğrultusunda mimari cepheler üretildiği gibi güncel yöntemler ile geleneksel cepheler de üretilmektedir. Bu bağlamda İletişim, haberleşme alanındaki değişimler cephede gerçekleşen iletişimi de bu bağlamda dönüştürmüştür. Enerjinin verimli kullanılması, sürdürülebilirlik, akıllı sistemler ise cephe tasarımında etkili diğer konulardır.

Teknolojik gelişmeler ile kısa zamanda beklenmedik yenilikler ortaya çıkmıştır. Seri üretimin yerini seri kişiselleştirme almıştır. Bu doğrultuda alışlagelmiş yöntemler ile üretilemeyecek ürünler için yeni yazılımlar geliştirilmektedir. Mimarın da dahil olduğu disiplinlerarası tasarım ortamında teknolojik bir dil oluşmuş ve üretimlerde bireyselleşme ortaya çıkmıştır. Hatta yapının ölçüsü birbirinden farklı her parçasının kolayca üretilebilmesi gündeme gelmiştir. Teknolojideki hızlı gelişmeler ve mimariye etkisi için Çamlıca Radyo ve Televizyon Kulesi projesi örnek verilebilir. Kulenin cephesinin temizlenmesi ya da rasyonel olmayan biçimi için iskelet kurulması sorun olarak görülse de birkaç yıl içinde bu sorunlara çözümler üretilebilmiştir [96].

Günümüz mimarlığında dijital teknolojinin kullanılması ile gerçeklik ve mimarlık arasında farklı bir bağ oluşturulmuştur. Refik Anadol cephelerde dijital sahneler kurarak mimari veri ile medya sanatı yapmaktadır. 2009 yılında Santral İstanbul’da “Quadrature” isimli bir çalışma yapmıştır ve bir yapıyı yaşayan bir form haline getirmeyi hayal ettiğini söylemiştir. Anadol mimari yapının, mimari mekânın bir tablo olduğunu varsaymaktadır ve bu yüzden her mekânın, her yüzeyin ve her yapının bir cephe olabileceğini savunmaktadır [97].



Şekil 35. Quadrature [98]

Şekil 36. Quadrature [98]

Kendisi de mimar olan mimari yapıları fotoğraflayan Cemal Emden'in 2017'deki "Güncel Türkiye Mimarlığı" sergisi günümüz mimarisini belgeleyen önemli bir sergi olmuştur. Yapıların fotoğraflarını çeken Cemal Emden yapıların nasıl bir coğrafyada, nasıl bir kentin içinde yer aldığını, iç mekânların ne tür özellikleri olduğunu aktarmaya çalıştıklarını belirtmiştir. Geçmişten günümüze Türk mimarlığı için ise yeni bir şey üretilmediğini, geçmişin taklit edildiğini söylemiştir. Serginin küratörlüğünü yapan Doç. Dr. Sait Ali Köknar ise mimarlığın derin bir geçmişi olmakla birlikte geleceği tarif eden de bir iş olduğunu ve bu yüzden geçmiş formları yeni malzemeyle tekrar etmek yerine o malzemenin getirdiği yeni formları keşfetmek ve onların sahibi olmak gerektiğini ifade etmiştir. Bu durumu geleceği fethetmeye benzetmiştir [99].

Teknolojik gelişmelerle olan ilişkisi değerlendirildiğinde mimarlık belirli akımlara ya da gruplara ayrılamayacak kadar birbirinin içine geçen, pek çok eğilim içermektedir. Bu çoğulcu ortam, yapım sistemlerinde etkili olan, taşıyıcı sistemden malzemeye, donanımdan tesisat malzemelerine kadar bir dizi yapı bileşeninin dönüşümüne katkı sağlamaktadır ve sunduğu alternatif olanaklarla şekillenen, güncel yapı stoğunun da büyük bir bölümünü oluşturan ileri teknoloji ürünü binalar üretilmektedir. Aynı zamanda farklı alanlardaki teknolojilerin bilgisayar ortamıyla bir arada geliştirdiği sistemlerden destek alarak, geleceğin mimarisi hakkında iddialı sözler söyleyen söylemler yer almaktadır [100].

Günümüz mimarlığındaki çoğulcu ortam mimarlara ve mimarlık ofislerine kendilerine özgü söylemler oluşturma, tanıtma imkânı da sağlamaktadır. Bu bağlamda kullandığı diyagramlı anlatım tarzına, farklı tasarlama ve sunma tekniğine ve konvansiyonel şartlara meydan okuyan tasarım anlayışına sahip Danimarkalı mimarlık ofisi BIG, "Yes

Is More” isimli bir manifesto yayınlamıştır. Manifestoda günümüz mimarlığına ilişkin şu ifadeler yer almaktadır:

“Ayrıcalıklı bir mimariden ziyade kapsamlı, kavramsal monogamy(tek eşli) tarafından yükü olmayan bir mimari. Genel ya da özel, yoğun ya da açık, açılı ya da kıvrılmış, sarışın ya da esmer vb. arasında seçim yapmak zorunda kalmayacağınız bir mimari. Her ikisine birden sahip olabileceğiniz bir mimari” [101].

20. yüzyılın sonlarında kurulan ve yalnızca geleceği öngörmekle kalmayıp, o geleceğe yönelik olası değişiklikleri de geliştirmeyi amaçlayan tasarım anlayışı ile UN Studio söylemlerinde mimarlara da seslenerek şöyle demektedir:

“Görüntü odaklı bir kültürde yaşıyoruz ve mimarlık da görüntülerle ilgili bir takıntıya maruz kalıyor. Birçok müşteri, simgesel yapı veya simge binaları talep ediyor. Bugün, bir mimar olarak çalışmaya başladığınız andan itibaren, çalışmanızın “iletişim kurması” gerektiğinin farkındasınız, doğru görüntüleri sunmalı ve iletmelisiniz” [102].

Mimarlık ortamındaki gelişme yalnızca var olan nesnelere iyileştirme olarak düşünülmemelidir. Bilgisayar ve üretim koşullarındaki dönüşümler ışığında ancak günümüz şartlarında üretilebilecek ve yer bulabilecek unsurlar ve kavramlar da geliştirilmiştir/geliştirilmektedir.

Gelişen teknoloji sayesinde malzemede çeşitlilik ve katmanlaşma meydana gelmiştir. Örneğin; yeni katkı maddeleri kullanılarak beton ile daha dinamik biçimlerin oluşturulması olanaklı hale gelmiştir. Gelişmeler bilgisayar teknolojisinde kullanılan programların çeşitlenmesi ve yaygınlaşmasını sağlamıştır ve böylece kısa zamanda çok sayıda ve değişik tasarım yapabilme durumu; malzemelerde yeni arayışlar ve keşiflerin olduğu; dijital dünyada mimarının yeni bir boyuta taşınması ile sanal mimarlık, sıvı mimarlık, siber uzay mimarisi, hiper yüzeyler gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bunların yanı sıra dijital teknolojisindeki gelişmeler ise hem bağlam anlayışını hem de mimari kabuğu değiştirmiştir ve yapı kabuğunda klasik yüzeyin yerini, mimarının kavramsallaştırıldığı oluşumlar almıştır [31].

Dünya mimarlık gündemine bakıldığında ise bilgisayara dayalı programlama, kompleks algoritma bilgisi, çevre mühendisliği, genetik mühendisliği, yapay zeka,

mikroelektronik, enformasyon teknolojileri, robotik ve nanoteknoloji alanlarındaki araştırmaların mimarlıkla interdisipliner ilişkileri en çok üzerinde konuşulan konular olduğu görülmektedir. Bu ilişkiler sayesinde zgr formlar uygulama olanağı bulmuştur ve geçmişin ütopik olarak nitelendirilen yapıları gerçeğe dönüşebilir, yeni malzemeler ve teknolojilerle bina adeta yaşayan bir organizma olarak tasarlanabilir duruma gelmiştir. Hatta üzerinde yaşadığımız gezegenin sınırları zorlanarak düşey şehirler, megastrktrler, denizler gibi farklı yaşam alanı arayışları ve başka gezegenlerde koloniler kurmanın hayallerine ulaşılmaktadır [103].

Teknolojideki gelişmeler mimari ürüne direkt olarak yansımaktadır ve teknoloji ve mimarlık ve mimari arayüz arasında gelecek kavramından ayrı düşünülmeyecek bir ilişki vardır. Çünkü bir tasarımın inşa edilme süresi içinde dahi teknolojiye beklenmedik birçok yenilik ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda tasarlama, üretme ortam şartları içinde hayal edilip yapılabileceklerin sınırsız olduğu 21.yüzyıl, geleceğin yalnızca öngörülmediği aynı zamanda geleceğe yönelik tasarımların yapıldığı bir mimari süreci kapsamaktadır. Geleceğe yönelik tasarım fikri bir yapının kısa sürede tktilmeyen, sürdürülebilir, ortam şartlarına uyum sağlar şekilde tasarlanması anlayışını da ortaya çıkarmıştır.

### **3.1.1. Malzemedeki Gelişmenin Mimari Arayüze Etkisi**

Mimari üründe cephe malzemesi olarak taş, tuğla, cam, beton, kağıt, plastik vb. daha birçok malzeme kullanılabilir ve cephede kullanılan üründeki her gelişme ya da yeni ürün direkt olarak cepheye etki etmektedir. Cephenin bir şeyler anlatma, bilgi aktarma görevinde malzemenin türünün, renginin, biçiminin payı büyüktür. Çünkü en iyi aktarımı hangi malzeme sağlayacaksa o kullanılmaktadır. Malzeme sadece yapısal bir ürün değildir, renk, doku, saydamlık, yansıtıcılık, esneklik gibi özellikleri ile cephenin soyut tavrını somut hale dönüştüren bir araçtır. Cephenin taşıyıcı duvar olma tavrından yapıdan bağımsız bir tasarım nesnesi olmasına kadarki tarihsel süreçte bu dönüşümün ana unsurlarından biri de malzeme olmuştur.

Malzemenin mimarlıkla olan ilişkisi gelişen teknoloji ile dönüşmüştür. Malzeme geçmişte taşıyıcı görevde olan ve bu görevin getirdiği zorunluluklarla tasarımı şekillendirirken günümüzde tasarımcının yeteneği ile şekillenen ve yapıya estetik dilini veren bir araç haline gelmiştir. Yatırım israfı adına dönüştürülebilen ve doğada

ayrıştırılabilen malzeme arayışları sonucunda yapı kimyasalı, kaplama malzemesi ya da strüktürel malzemeler gibi yeni malzemeler üretilmekte ve geliştirilmektedir [32].

Malzemenin tarihsel gelişiminde, günümüze kadar birbirlerinden tamamen farklı üç süreç olduğu söylenilebilir. Bunlardan ilkinde malzeme, tarih öncesinden ilk çağa kadar, şekillendirilmeden doğal haliyle kullanılmıştır. İkinci süreç olan klasik çağ ve 19. yüzyıl arasında ise malzeme şekillendirilerek kemer, kubbe, tonoz gibi çeşitli strüktür ve formlar oluşturulmuştur. 19.yüzyıldan günümüze kadar gelen ve hala devam eden üçüncü süreçte ise, malzeme gelişen teknolojik olanaklar sayesinde tasarımda arzu edilen kullanım yerine göre, önceden planlanarak ve iç yapısı yeniden organize edilerek kullanılmıştır [104].

Malzemenin günümüzde formu biçimlendirme görevi vardır. Form artık malzeme ile ilişkisini bağımsız kurabilmekte ve malzemeyi kendi anlatımında şekillendirebilmektedir. Malzeme tasarımda bağımsız hale gelmiştir ve özgün ve evrensel tasarımların malzemeyi kullanım biçimi de değiştirmiştir. Malzeme eskiden forma yön verirken artık formun etkisine katkıda bulunan bir roledir. Bu doğrultuda malzeme gelişmiş özelliklerinin dışında etkileşim de kurmaktadır [105].

Günümüz mimari arayüz 21. yüzyıl toplumuna hizmet eden, iletişim kuran ve bu yüzyılın gelişmelerinden beslenerek tasarlanan bir nesnedir. Dolayısıyla bugüne ait izler bu güne ait yöntemlerle aktarılmaktadır. Cephe katman olarak eski dönemlerde ağır ve geçirimsiz malzemelerden oluşurken günümüzde hafif ve geçirgen bir yapıya sahiptir.

Mimari kabuk 21. yüzyıla kadar performans özellikleri nedeniyle kalın ve ağırken 21. yüzyılda hafiflemiştir ve tek katmanlı dinamik bir karakter göstermeye başlamıştır. Dinamik görsel etki performansının ön plana çıktığı 21. yüzyıl yapılarında yeni malzeme ve bileşenlerle yeni biçimlenmeler elde edilmekte, gece ve gündüz iletişim sağlayacak medyatik karakterli kabuklar üretilmektedir [32].

Mimari yüzey malzemeye olduğu kadar teknolojiye de bağlıdır. Bu bağlamda malzeme ve tasarım nesnesi ilişkisine mimar ve biyolog Doris Kim Sung'un "Bloom" isimli yüzey tasarımı örnek verilebilir. Termal metallere oluşan yüzey, gün içinde güneşin konumuna bağlı olarak ısı değişimi doğrultusunda hareket edebilmektedir. Mimar,



çevreye göre biçim değiştiren termal metallere kaplı yüzey tasarımı sayesinde günümüzde çoğu mekânda kullanılan yapay havalandırma ve ısıtma sistemlerinden uzaklaşmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yüzeyde bulunan malzemenin ısı değişimindeki hareket alanı hesaplanarak, bilgisayar ortamında her biri birbirinden farklı parçalardan elde edilmiştir [106].



Şekil 37. "Bloom" Sıcak ile Etkileşimde Görünüm [106]



Şekil 38. "Bloom" Soğuk ile Etkileşimde Görünüm [106]

Bu örnekte olduğu gibi doğanın akışına göre biçimi değişen malzemelerin olduğu sistemler mimari arayüz için önemli gelişmelerdir. Çünkü doğadaki akış ile direkt olarak karşılaşan yapı ögesi arayüzdür. Bu karşılaşmada gün ışığının, ısısının iç mekâna alınması ve havalandırma işlemi doğal yollarla sağlanabilmektedir. Bu ilişkide asıl görev yüzey elemanıdır ve yapı bu şekilde doğaya cevap verebildiği sürece sağlıklı bir ürüne dönüşebilmektedir. Bu yenilik henüz mimari yüzeylerin tümünde kullanılmasa da gelecekte kullanılması mümkün görülmektedir.

Bilgisayar teknolojisinin de desteği ile tasarıma ait yapı elemanlarının, bileşenlerin boyutlandırılması, uygulamaya uygun tasarlanması mümkün hale gelmiştir. Hayal

edilenin pratiğe dökülebiliyor olması yeni malzemelerin keşfini, üretimini, uygulama şeklinde yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çoklu ilişkiler açısından hareketle ortam şartlarına uyum sağlayan, çevreye meydan okumak yerine ona cevap veren mimari arayüzler tasarlanabilmektedir. Geliştirilen malzemeler ile dijital, hareketli, her boyutta ve formda arayüzler günümüzde hem teoride hem pratikte var olabilmektedir.

### **3.1.2. Yapım Tekniğindeki Farklılaşmanın Mimari Arayüze Etkisi**

Yapım tekniklerindeki dönüşüm yapımda kullanılan malzeme ile ilişkilidir. Çünkü genellikle malzemenin maddesel özelliklerine göre teknikler ortaya çıkmaktadır. Malzeme ve yapım tekniğinin tarihsel süreçteki gelişimi ve değişimi hep birbirini destekler nitelikte olmuştur. Yapım tekniği çoğu zaman yapının taşıyıcı sistemini tarifler durumda olsa da günümüzde cephe arayüzü ayrı bir sistem olarak üretilen bir tasarım nesnesi olduğundan üretiminde de çok çeşitli teknikler kullanılmaktadır.

Yapım, amacına uygun bir bütünün, değişik maddenin, gerecin veya ögenin bir gereksinimi karşılaması için uygun tekniklerle, yöntemlerle birleştirilerek elde edilmesidir [107].

Farklı öğelerin bir araya getirilebilmesi için bir takım bağlantı sistemleri kullanılırken, malzemeye istenen biçimi vermek için de araçlar ve biçimlendirme süreçleri ortaya konmaktadır. Bu şekilde, biçimin elde edilmesi sürecinde izlenen yolların tümüne yapım(construction) adı verilmektedir. Şekilsiz bir malzemedan bir biçimin oluşturulması bağlama, birleştirme tekniklerinin geliştirilmesine bağlıdır. Yapım kavramının alanı çok geniştir. Bazen sazları örerek hasır yapmak bazen demirle betonu bir araya getirerek kalıplar üzerinde betonarme dökmek bazen de iki tahtayı çivi ile birleştirmek şeklinde olabilir [11].

Yapım tekniğindeki çeşitlilik bir yapının tasarım kararını doğrudan etkilemektedir. Yapının kullanım amacı, çevresi ile nasıl bir iletişim kuracağı ve çevreye katkısı gibi daha birçok etken yapım tekniğini belirlemektedir. Bu doğrultuda bazen taşıyıcı sistem cephe arayüzünün ana kurgusunu oluşturup gözlenebilirken bazen de arayüzün arkasında gizli kalabilmektedir. Günümüz tasarım anlayışında yapım tekniği bir yapının her birimi için ayrı ayrı kurgulanabilir durumdadır. Çatı için ayrı, taşıyıcı sistem için

ayrı ya da arayüz için ayrı teknikler kullanılabilir ve bu şekilde hikaye sunulmaktadır.

Örneğin tarım toplumu döneminde taşın açıklık geçme konusundaki kısıtlı kullanımı nedeni ile kemer, tonoz, kubbe çözümleri yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda duvar, bir strüktürel sistem elemanı olarak, kemer ve tonoz teknikleri ile hafifletilmiştir ve toplumsal değerler doğrultusunda farklı doluluk, boşluk oranları çerçevesinde biçimlendirilmiştir. Bu teknik gelişmeler yönetsel nitelikte olmuş, mimari anlatımda teknik ön plana çıkmamıştır. Aksine dönemin temsil ettiği söylemlerin daha kuvvetli bir şekilde anlatılmasında araç olarak kullanılmıştır [108].

Bir biçimin meydana gelmesi, malzemenin istenilen şekilde değiştirilmesi kullanılan tekniklere, araçlara bağlıdır. Taşın istendiği şekilde kullanılabilmesi için onu kesecek madeni araçların da var olması gerekmektedir. Ya da insanlar camı çok eskiden beri bildikleri halde, büyük boyutlarda kullanımı ancak bir yüzyıldır vardır; çünkü daha önce, büyük yüzeyler halinde cam elde etme tekniği geliştirilmemiştir. Tekniğin ilerlemesi sadece eski malzemelerin daha elverişli koşullar altında kullanılmasını değil, aynı zamanda yeni malzemelerin ortaya çıkmasını sağlayarak, yeni biçim ve strüktür olanaklarını artırmaktadır [11].

Corbusier [109], yapının oluşma sürecinde doğru teknikler kullanıldığında istenilen nesnenin üretilebileceğini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Yapım, kendi yöntemlerini bulmuştur. Bu yöntemler, binlerce yıldır boşuna aranan “özgürleşmeyi” gerçekleştirmiştir. Yeterince kusursuz gereçlerden yararlanıldığında, hesap ve buluşlarla her şeyin yapılması olasıdır ve bu tür gereçler vardır. Beton ve demir, şimdiye kadar bilinen inşaat örgütlenmelerini tümüyle değiştirmiştir; bu malzemeler, matematiksel hesaba ve kurama, şaşmadan ve hatasız olarak uyarlanabilirler; böylece hem erişilen başarı açısından hem de doğal olguları anımsatan ve doğada gerçekleştirilen deneyimleri yeniden üreten görüntüleri açısından, bizi yüreklendiren sonuçlar verirler. Eğer bu durumu geçmişle kıyaslarsak sadece uygulanmayı bekleyen ve eğer alışkanlıklarımızdan vazgeçmeyi bilirsek şimdiye kadar katlanılan güçlükleri aşır gerçek bir özgürleşmeyi sağlayacak çözümlerin bulunduğunu görürüz” [109].

20. yüzyıla gelindiğinde ise, bu dönemde meydana gelen teknolojik ve toplumsal gelişmeler, geleneksel üretim yöntemlerini ve süreçlerini tamamen değiştirmiştir. Sanayi Devrimine kadar küçük ölçekli atölyelerde, zanaatkarların el emeği ile gerçekleşen üretim, yerini fabrikalara, endüstriye ve pazarlama piyasasına bırakmıştır. Geleneksel yapım yöntemlerine nazaran üretimin her safhasında makinenin kullanılması ile birlikte daha az iş gücüyle daha fazla üretim gerçekleştirilmiştir [110].

Malzeme ve yapım tekniğindeki gelişmeler, günümüzde var olan inşa türlerini daha esnek, daha kullanışlı hale getirmiştir. Örneğin işbirlikleri yapılarak KnitCrete kalıp teknolojisi ile 2018’de üretilen “KnitCandela”, kabuk sisteminin daha kısa sürede ve geometrik olmayan formda üretimine güncel bir örnektir. ETC Zurich’in, Zaha Hadid Architects, Design Group(ZHCODE) ve Architecture Extrapolated(R-Ex)’ işbirliği ile üretilen “KnitCandela”, malzeme, yapım tekniği ve bilişim teknolojisi birliğinden oluşan üç boyutlu örme kabuk sistem ile üretilmiş kavisli beton yapıdır.

“KnitCandela” prototipi, bu teknolojinin, Meksika’daki Üniversite Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde sergilenen beş tonluk beton bir yapının mimari ölçekte ilk uygulamasını temsil etmektedir. KnitCrete kalıp teknolojisi, 36 saatlik örgü süresine sahip olan kablo-ağ ve kumaş kalıp sistemi, kalıplara ihtiyaç duyulmadan, serbest beton yüzeylerin oluşturulmasını sağlamaktadır [111].



Şekil 39. KnitCandela [112]



Şekil 40. KnitCandela [113]

Yapım tekniğindeki ve malzemedeki ilerlemeleri birlikte değerlendiren Ayaydın [114] yapı üretim endüstrisinin gelişimine etki eden nedenleri “Teknik Nedenler” ve “Sosyo-ekonomik Nedenler” olmak üzere iki başlık altında toplamıştır. Bunlar;

“A-Teknik nedenler:

- Yapım malzeme ve teknolojisindeki;
- Yapım makineleri ile taşıma ve montaj araçlarındaki gelişmeler;
- B-Sosyo-ekonomik nedenler:
- Bina üretim alanındaki talebin büyüklüğü ve gereksinimleri kısa sürede karşılanma zorunluluğu;
- El emeğinin pahalılığı karşısında, çalışma koşullarını düzeltme ve verimi artırma gereği;
- Ülke içi ekonomik gelişme ve hayat standardının yükselmesi;
- Ekonomik istikrar ve ileriye dönük planlı imar çalışmaları;
- Araştırma-geliştirme çabalarına verilen önem vb. gibi etkenlerdir” [114].

Yeni malzemeler ve yöntemler, yeni ihtiyaçlar mimarlığa kazandırılırken ve sanat bağlamında benimsenirken uzun insanlık tarihiyle ve sanatsal gelişmeyle ilişkili, onların bir parçası olarak görülmelidir. Bu uzun değişim süreci ise birbirinden ayrı ve bağımsız değildir [40].

Hem geleneksel hem de güncel malzeme de meydana gelen gelişmeler mimari ürünün bağlamına uygun tasarlanmasını da sağlamıştır. Böylece iklim, bitki örtüsü, toplumun yaşayışı gibi birçok yerel özellikler doğrultusunda mimari arayüzler tasarlanabilmiştir. Aynı şekilde yapım tekniğindeki gelişmeler arayüzün bütün olarak yapıdan ayrı tasarlanabilmesi konusunda tasarımcıya farklı yöntemler sunarak her türlü hikayeyi ifade etmeyi de mümkün hale getirmiştir.

### 3.2. Cephedeki Gelişmelerin Mimari Tasarım ve Anlatım Bakımından Önemi

Çalışmanın ana kavramları olan cephe, mimari arayüz, arayüzün bütün olarak tasarlanabilmesi cephenin günümüz mimarlığının yorumlanması bakımından önemli görülmektedir. Cephenin iç ve dış mekân arasında arayüze dönüşmesi, yapısal zorunluluklardan kopup özgür tasarlanması, içinde yapıdan fiziksel kopuştan daha fazlasını barındırmaktadır. Cephe arayüzünün yapıya bağımlı olmadan ile taşıyıcı sistemden ayrı ve başka bir zaman diliminde tasarlanabilmesi veya var olan bir arayüzün yerine yenisinin inşa edilmesi gündeme gelmiştir. Bunun yanı sıra mimari nesne ile ilk karşılaşmada algılanan zemin, kütle ve çatı ilişkisi de değişerek günümüzde daha hızlı ilerleyen dinamik bir sürecin içine girmiştir. Fakat yapı sadece biçimi ile var olan görsel bir nesne değildir. Günümüzde belirgin sınırları, önü, arkası, sağ ve sol yanı gibi ayrımların olmadığı, bütün olarak değerlendirilecek ürünler verilmektedir. Keskin sınırlar yerini yumuşak geçişlere bırakırken cephenin iç ile dış arasındaki ayırıcı olma tavrı da yerini geçirgenliğe, bir arada olmaya bırakmıştır. Tasarım anlayışındaki bu yenilikler mimari ürünün anlatım şeklini de değiştirmiştir ve göstergeler çeşitlenmiştir.

İzgi [107] tasarım kavramını zihinsel ve görsel bütünlük kapsamında tanımlamıştır. Yapı, bütün olarak gereksinimleri karşılamak üzere saptanan işlevleri yerine getirmektedir. Bu bağlamda tasarım, yapı bütünüünün kurgusunda yer alan tüm öğelerin ve çevresinin kavramsal, işlevsel, biçimsel, strüktürel, eylemsel özelliklerinin ve niteliklerinin, yorumlanması, belirlenmesi ve belgelenmesidir. Bu sayede meydana getirilecek yapının mekânı, kütlesi ve çevresiyle bir bütün olarak zihinsel, görsel anlamda inşa edilmesidir [107].

Cephesi ile ikonik, simgesel bir nesne olan mimari nesne biçimlenişi bakımından geçmişten günümüze “Biçim İşlevi İzler” ya da “İşlev Biçimi İzler” gibi birçok yaklaşıma maruz kalmıştır ve tartışılmıştır. Her dönem için farklı farklı cevaplar bulsa da Tanyeli [115] biçimin ideolojilerinin yerini, sürecin ideolojilerinin almakta olduğunu belirtmektedir. Mimarlıktaki güncel değişim sayısız başka değişimin varlığına ek olarak yakın geçmişte sonuç-ürünün nasıl olması gerektiğini ve o baştan öngörülmüş sonuca nasıl ulaşılacağını düşünmeyi merkeze alan ideolojilerin egemen olduğunu, şimdilerdeyse, sonuç-ürünü ortaya koymayı sağlayan süreçlerin neler olduğunu tartışmayı amaçlayan düşünme yordamları doğduğunu ifade etmektedir [115].

Tasarlanan nesnenin birey ile buluşması onu anlamlı kılan bir gerekliliktir. Fakat günümüzde yapıların ölçeği insan ölçeğinin çok üzerindedir. Bu bakımdan cephe arayüzünün özerkleşerek tasarlanabilmesi bu etkileşimi aktif hale getirmiştir. Böylece mimari ürünün anlatımını sunma şekli, bireyle buluşması bazen arayüzün dışından bazen içinden olabilmektedir. Farklılıklar mimari ürünün ne anlatmak istediği ve onun ne şekilde olacağına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Fischer [116] anlatım kavramını anlam kavramından yola çıkarak açıklamaktadır ve March'ın Berlin'de yaptığı Olimpiyat Stadyumu'yla Behnisch'in Münih'te 1980'de tamamladığı Olimpiyat Stadyumu'nu karşılaştırarak bir değerlendirme yapmaktadır. İkisinin de gönderimleri aynı(olimpiyat stadyumu) ve önem sırasındaki yerleri aynı(herhangi bir spor kulübünün sahası değil, olimpiyat stadyumudurlar) olmasına rağmen yansıttıkları anlamın, ilettikleri mesajın tamamen farklı olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda anlamın içeriğin dışavurumu, yansıtma, mesaj, ileti manasına geldiğini, inşa görevinin mimar ya da toplum tarafından nasıl yorumlanacağını önemli hale geldiğini söylemektedir [116].



Şekil 41. Berlin Olimpiyat Stadyumu [117]



Şekil 42. Münih Olimpiyat Stadyumu [118]

Bireyin mimari nesne ile iletişimi bağlamında mimarlık 20.yüzyıla kadar odaklandığı sağlamlık, dayanıklılık, strüktür ve hiyerarşinin bir parçasıyken bu temeller 20. yüzyılda çökmeye başlamıştır. Görelilik, kuantum kuramı, kesintisizlik ilkesi ile birlikte yeni bir düzenleme yaşamıştır [119].

Mimarlık iki boyutlu bir izlenim olmak yerine çevresinde yürüyerek ve için girilerek ulaşılan bedensel ve mekânsal gerçeğin yaşanması haline dönüşmüştür [120]. Günümüzde mimari tasarımda cephe arayüzü, temsilinin aslının önüne geçtiği, yapının yükselmediği durumda dahi imge olarak yer aldığı bir dönüşümün içindedir. Arayüz herhangi bir programı barındırabildiğinden iç ile dış arasındaki ilişki de yeniden tesis edilmeye başlamıştır [121].

Mimari ürün bu kadar çok etkene bağlı olarak dönüşürken mimarlık eğitimi de buna uygun dinamik bir yapıyı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda mimari eğitimin global dünyanın getirdikleri ile yerel problemlere bakmak ve kendine özgü sorunları ortaya koyabilmek ve bunlara çözüm üretebilme çalışmaları, deneyleri yapmak gibi görevleri olmalıdır. Yapı üretim alanında yerel kaynaklarla, gerçekleştirecek teknoloji, işgücü sınırlılığı sebebiyle sadece mevcut teknoloji ile gerçekleştirebilecek mimari üretmek ya da çağın bir parçası olarak mimarlık dünyadaki değişimlere paralel olarak değişeceğinden buna ayak uydurulması gerektiği şeklinde farklı görüşler vardır. Stüdyo derslerinde deneysel olma, yeni düşünceleri, yaklaşımları içine alan, bu dersleri belli problemlere sorun üretmenin ötesinde yapılı çevreyi sorgulayan, sorunları ortaya çıkaran, onlara öneriler üretebilen bir yaklaşım izlenmesi öneri olarak sunulabilir. Tasarım sırasında mimari ürünün üretim sürecinin farkında olmak ve bu sürecin bir bütün olarak vurgulanması da eğitim için önemli konulardandır [84].

Mimari arayüzün yapının statik nedenlerinden sıyrılıp tasarlanabilmesi mimari nesnenin biçimlenişi bakımından önemlidir. Yapıdan kopuş biçim oluşturulurken amaç değil araç olarak kullanıldığında tasarımda avantajlıdır. Hem fiziksel hem düşünsel kopuş, mimarın düşlediği hikâyeyi sürekli aynı kalmayacak anlam bütünü içinde ifade edebilmesini sağlamaktadır ve kullanıcının da bu hikâyeye ortak olabilmesini kolaylaştırmaktadır. Yapıya ait gösterinin sunulduğu, iç ile dış arasındaki alan olan arayüz için bu kopuş verimli bir iletişim de sunmaktadır. Ayrıca tasarım için sınırlayıcı olabilen büyüklük, uzaklık, ölçek öğeleri de birey için sorun olmaktan çıkarak yapının eni, boyu, yüksekliği bakımından büyüklüğü nasıl olursa olsun mimari ürünün erişilebilir olması ile birlikte yapı insan ölçeğine indirgenebilmektedir.



### 3.2.1. Mimari Arayüzün Bütün Olarak Tasarım Nesnesi Olma Hali.

*Kütle onu yönlendiren ve yaratan hatlara göre bölünmüş bir yüzeyle kaplıdır; yüzey kütleyle kişiliğini verir [109].*

Mimari arayüzdeki bütünlük kavramı, mimari ürünün tasarım nesnesine dönüşmesi ile ilgilidir. Yalnızca mimari ürün olarak düşünülmediğinde dahi tasarım nesnesinin onunla karşılaşanlara aktardığı bir anlamı vardır. Rengi, boyutları, malzemesi, biçimi, içerdiği farklı bakış açıları bu anlamı somutlaştıran öğelerdir. Günümüz mimarlık ortamında da cephe arayüzü aynı konumdadır. Mimari ürün günümüzde, çevresine ve zamanına ait izler barındıran ve sorumluluğu olan, fiziksel ve duyuşsal anlamını etkileşim kurduğu insanlara aktaran öğe olarak tasarlanabilmektedir. Cephe arayüzü bu bağlamda düşünüldüğünde tüm dolu-boş oranları, biçimsel karakteri, malzeme ve strüktür ilişkisi açısından ayrımlar olmadan tek bir düzeni kapsamaktadır. Yani birbiri ile uyumlu parçaların birleşiminden oluşan anlamlı bir bütündür. Günümüz yapım ve bilişim teknolojisi sayesinde mimari arayüz zeminden gökyüzüne erişen tüm kütlelerin akışkan ya da geometrik kurgusal düzende tasarlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu tasarım anlayışı kapsamında arayüz yalnızca yapıdan ayrı tasarlanma özgürlüğüne kavuşmuş yapı öğesi olarak görülmemelidir. Yapının işlevinden, kullanıcıdan, içe ait verilerden ayrı düşünülecek bir öğe değildir.

Mimarlık belirsizliklerle ve gerilimlerle dolu, karmaşık ve çelişkili bir bütündür. Mimarlık biçim ve özdür, soyut ve somuttur ve anlamını iç özelliklerinden olduğu kadar içinde yer aldığı özel bağlamdan da kazanmaktadır. Mimari bir öğe, aynı anda hem biçim ve strüktür olarak algılanırken hem de doku ve malzeme olarak algılanmaktadır [121].

Bu algılayış her insan için farklıdır çünkü her insanın algısal birikimi aynı değildir. Bu bakımdan her tasarımcı belki de aynı hikayeyi çok çeşitli yollarla iletmektedir. Yani aynı parçalarla başka bütünler ortaya çıkabilmektedir.

Her bina kişisel bir anlatımdır, dolayısıyla da dilsel bir edimdir. Her pencere, her kapı, cephedeki her kesit, somut bir şekilde yeri, büyüklüğü, biçimi, eklemleniş, yapısı ve malzemesi açısından saptanmalıdır. Çünkü soyut mimarlık ve soyut bina yoktur. Dolayısıyla ortaya çıkan her bina, başka mesajlar iletmekte ve bunları temsil etmektedir [116].

20. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler -daha büyük cam, perde duvarı, silikon, hava şartları- cepheyi kusursuz ve mükemmel şekilde kapatılmış bir sargıya dönüştürmüştür. Yapı elemanlarının(pencereler, balkonlar, kapılar, çatı) dikkatli birleşimi ve işlevsel süslemeler(yapının kolonları, yağmurdan korunmak için bağ rotalar) cephenin yekpare, tamamlayıcı bir birleşime dönüşmesini sağlamıştır. Tüm klasik bileşenler yüksek performanslı yüzeylerde soğurulmuştur ya da onu destekleyen, giderek karmaşıklaşan katmanlar tarafından ve klasik sembolizmden daha ekonomik ve politik güçler tarafından belirlenen malzeme grupları tarafından bastırılmıştır [122].

Binaların dışı ve dışın gerisinde olanları deneyimlemek adına Fransız fotoğrafçı Zacharie Gaudrillot-Roy'un "Façades" adlı bir çalışma yapmıştır. Çalışması binaların kütesini ve derinliğini ortadan kaldırdığı ve sadece dış deri parçalarının ardında bıraktığı bir dizi resimden oluşmaktadır. Terkedilmiş Hollywood setlerine benzeyen fotoğraflar ile cephenin yüzeysel görüntüsünün ötesinde hiçbir şeyin fikrini vermeden karayollarını, kasabaları, apartman komplekslerini ve diğer ortamları göstermektedir. Gaudrillot-Roy, bu gerçeküstücülük eylemi ile etrafımızdaki şehirleri nasıl gördüğümüzü ve onlarla etkileşime geçtiğimiz ve sivil yaşam fikriyle kurduğumuz ilişki ile ilgili şunları söylemektedir [123]:

"Cephe, tam anlamıyla, bir binanın yüzeyi olarak görülen ilk şeydir. Gösterge dışı, yüzeysel olabilir, ancak koruyuculuk da önerebilir. Bu ilk görüşe bağlı kalsak ne olurdu? "Öteki"'nin günlük hayatı sadece bir manzara mıydı? Bu seri, bu nedenle, görüntülerin tek sığınak olduğu mahrem alan olmadan, sadece resim olacak bilinmeyen bir dünya vizyonu sunar" [124].



Şekil 43. Façades [125]



Şekil 44. Façades [126]

Cephe arayüzünün bütün olarak tasarım nesnesi olması konusunda göz ardı edilmeyecek nokta bu tasarım nesnesinin anlamlı bütün olmasında kültür, çevre, bağlam, toplum gibi somut olmayan kavramların da var olduğudur. Her ne kadar alışık olunmayan, ilgi çekici tasarımlar üretilse de bu arayüzün derinliği, zaman ile ilişkisi, canlı ve cansız varlıklarla kurduğu iletişim sayesinde anlatımı açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda bireyin anlamlı bütüne tek bakış noktasından iki boyutlu görüntüden ulaşması mümkün değildir. 21. yüzyıl teknolojisi bu bağlamda mimarlığa geniş imkânlar sunmaktadır. Mimari arayüzün bütünlüğü yapı struktürünü sarmalaması şeklinde fiziksel bir sürekliliği tariflemesinin yanında kopuşlarla, patlamalarla dolu ve boş oranları ile düzenli bütünlükler elde edilebilmektedir. Mimari arayüzün bütünlük içinde tasarlanması bireyin kullandığı ve keşfettiği alanların da çoğalmasını sağlamıştır.

### **3.2.2. Mimaride İç-Dış Arakesitinde Cephe.**

Mimari ürünü sarmalayan mimari arayüz, iç yaşantı ile dış yaşantı arasında konumlanan bir olgudur. Arayüzün bu arada olma hali kendi yapısında da vardır. Yani arayüzün de bir iç yüzü bir de dış yüzü vardır ama bu durum birbirinden ayrı düşünülecek bir tasarım anlayışını içermemektedir. İç ile dışın şartları aynı zamanın şartlarında olgunlaşmaktadır ve dönüşmektedir. Diğer bir ifadeyle iç ile dış aynı anda inşa edilmektedir. Tarihsel süreçte de bu durum böyle olmuştur. Duvar malzemesi kalın ve geçirimsizken iç ile dış arasındaki ilişki kopuktur, duvar malzemesinin gelişmesi ve şeffaflaşması ile bu ilişki iç içe geçmiştir. Günümüz mimarlık ortamında mimari arayüzde her tür malzemenin ve biçimin kullanılabilir olması sayesinde iç ve dış arasındaki katı sınırlar muğlaklaşmıştır. Arayüz dışı ile merak uyandıran ve içe çağırıcı, bu sayede de iç ile dış arasındaki sürekliliği somut hale getiren bir tasarım nesnesine dönüşmüştür.

İç ve dış kavramlarını Shahlaei A. ve Mohajeri M. [127], Collins'teki tanımlar ışığında şu şekilde yorumlamaktadır:

Dış, “belirli bir şeyin veya yerin dışında olmak”; kapının dışı ya da benzer şekilde bir şeyin yüzünün veya yanının dışıdır. Dış, genellikle geniş açık hava ile ilişkilidir. Çevre “insanların yaşadığı dış koşullar veya çevre” ve “kara, deniz, hava, bitki ve hayvanların doğal dünyası” olarak tanımlanabilir. İç ise, dışın tam tersi olarak, “ bir şeyin içinde, iç tarafında, yüzeyinde veya bir parçasının içinde olmak” olarak tanımlanabilir [127].

İçerisi dışarıdan farklıdır. Arada kalan duvar ise farklılaşmanın başladığı yer olarak mimari bir olguya dönüşmüştür. Mimarlık hem genel hem özel, hem belirlenimsel(deterministik) hem de rastlantısal olan kullanımın ve mekânın iç ve dış güçlerinin kesiştiği yerde belirlemektedir. Dışarıyla içeriği birbirinden ayıran duvar olarak mimarlık hem bu çözümün, mekânsal anlatımın hem de çatışmanın sahnelendiği yerdir [128].

Her yapıda fiziki mekânın bir kısmının duvarlar ve tavan düzlemleriyle kapatılması sonucu meydana gelen iç mekân ve bunun dışında kalan bir de dış mekân bulunmaktadır. Yani belirli öğelerle sınırlandırılan veya bu sınırların dışında kalan iki mekân mevcuttur. İçeride başlayan ve belirli bir işlev etrafında şekillenen mekânsal yaşantı, dışarıda kamusal aktivitelerle ve davranışlarla devam ederken iç-dış ilişkisi, hem kamusal hem de özel alanı ilgilendiren bir ilişki haline gelmektedir [129].

Arayüzde iç ve dış mekânı kaynaştıran ve destekleyen kullanımların bulunması, bina ile kentsel mekân arasında işlevsel bağın kurulması açısından önemlidir. Böylece binadaki özel mekânla dışarıdaki kamusal mekânın bağlantısı kurularak, bina içi kullanımlarla dış mekân kullanımları arasındaki işlevsel bütünlüğün ve sürekliliğin oluşması sağlanmaktadır. Bu iletişim ortamında arayüz olan cephe, kentsel dış mekânı desteklerken, bina iç mekânına da insanları çekmektedir ve kamusal ve özel mekânlar arasında yaşamsal akışı da sağlayan arayüz, özel yaşamla toplumsal yaşamın kaynaşmasını sağlamaktadır [130].

İç mekân düzeni ile dış hacim düzeni arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği geçmişten günümüze farklı şekillerde yorumlanmıştır. Aynı zamanda bu ilişki için içerik ile zarf, kılıf, kutu; anlatılan ile anlatan; işlev(fonksiyon) ile biçim(form) gibi farklı tanımlamalar da yapılmaktadır [6]. İç ile dış arasındaki düzen ilişkisine kesin bir öneri sunmak zordur. Çünkü tasarım olanaklarının geliştiği günümüzde ihtimaller de çok fazladır.

Çoklu ilişkiler ağında anlamlı bütüne verimli şekilde erişebilmenin kesin bir formülü olmamakla birlikte çeşitli yollar mümkündür. Özer [6] şöyle ifade etmektedir:

“Ürbanistik mekânda, yani şehirde, sokakta dolaşan bireyler, sadece iç mekân düzenlerinin potansiyelini dışavuran soyut biçimleri yorumlamak yerine, onun ötesinde

–soyut ve figüratif, hacimsel veya yüzeysel- birtakım ek simgelere, işaretlere, mecazlara da muhatap kılınabilirler. Önemli olan husus, ürbaniistik mekânda, topluma çağdaş kültürün özgün anlamındaki belirtileriyle seslenebilmenin yollarını arayıp bulmaktır. Unutulmaması gereken nokta ise mimarinin ne iç mekân, ne de kütle-cephe düzenleriyle şu veya bu kompleksleri aşağılayıcı ya da giderici, toplumları gerçeklerden uzaklaştırıcı, kendi veya başkalarının geçmişine yöneltici, diğer diyarlara özendirici bir uyuşturucu olmadığı ve olmaması gerektiğidir” [6].

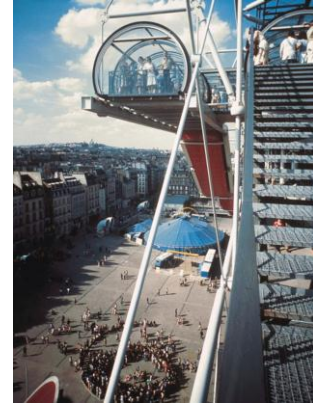
Kamusal ve özel, iç ve dış arasındaki yaşamsal akışın sürekliliğinde cephedeki şeffaflaşma da etkili olmuştur. Şeffaf ya da saydam TDK [131]’a göre “içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan cisim” olarak tanımlanmaktadır. Rowe ve Slutzky [132] ise şeffaflığı literal ve fenomenal olmak üzere iki şekilde incelemiştir. Burada literal “kelimesi kelimesine”, fenomenal “anlıklar deneyimler veya sezgilerle anlaşılabilir” anlamında kullanılmıştır. Saydamlık tel kafeste veya cam perde duvarda olduğu gibi maddenin kendiliğinden ya da örgütlenmenin kendiliğinden kaynaklanan literal ya da fenomenal saydamlığı tarifleyebilmektedir [132].

İster gerçek anlamı ile ister yan anlamı ile kullanılsın şeffaflık iç ile dış arasında sürekliliği sağlanmasında önemli bir kavramdır. Tabii tek başına da yeterli değildir. Hareket eylemi, hareketli olma hali sürekliliğe dâhil olmayı sağlayan bir diğer kavramdır. Bir tasarımda bireye sunulan hareket imkânı doğrultusunda birey anlamlı bütüne ulaşabilmekte ve bütünün bir parçası haline gelebilmektedir.

İç ve dış sürekliliğinin sağlandığı bireyin eşzamanlı olarak hem içte hem dışta olabildiği mimari ürüne örnek olarak Renzo Piano ve Richard Rogers’a ait yapıyı 1977 olan, Fransa Paris’teki Centre Georges Pompidou verilebilir. Yapı, tüm mekanik sistemin ve taşıyıcı sistemin dışarıdan görülebileceği şekilde tasarlanmıştır. Bu da yapının cephesini oluşturmaktadır. Yapı şeffaf olmasının yanında onu diğerlerinden farklı kılan unsur yapının batı cephesinde zeminden çatıya kadar devam eden tüp merdivendir. Bu merdiven sayesinde insanlar hem çevre hem yapı ile aynı anda iletişim kurabilmektedirler. Bu etkileşimli düzende farklı kotlarda farklı perspektifler sayesinde, birey içte ne varsa dışta da onunla karşılaşmaktadır.



Şekil 45. Centre Georges Pompidou [133]

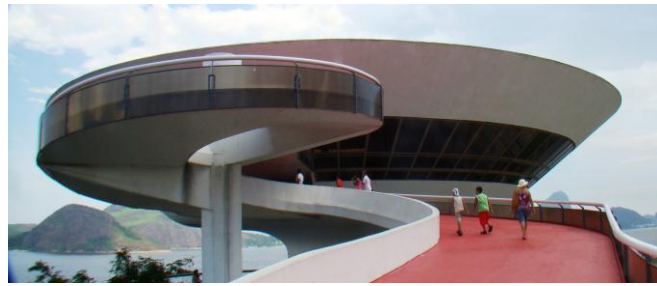


Şekil 46. Centre Georges Pompidou [134]

Bir diğeri ise Ocsar Niemeyer'a ait yapım yılı 1996 olan, Brezilya Niterói'da bulunan Niterói Contemporary Art Museum. Müze yapısı 20. yüzyılın sonlarında tasarlanmasına rağmen bu fütüristik biçimi beton ile verilebilmiştir. Yapıya kırmızı bir rampa ile dolaşarak ulaşılmaktadır. Bu dolaşım yapıya yakın-uzak, ölçek, bütünlük ilişkisinde farklılıklar sunmaktadır. Bu örnek, içte olanın direkt olarak dıştan okunamadığı fakat anlatının sunulduğu, bireyi farklı bir karşılaşma ve davet ile içe ulaştıran bir yapıdır.



Şekil 47. Niterói Contemporary Art Museum [135]



Şekil 48. Niterói Contemporary Art Museum [136]

Cephe arayüz olarak sıcak-soğuk, kalabalık-tenha, gürültülü-sessiz gibi birçok zıtlığı hem birleştirmekte hem de ayırmaktadır. Tüm bu çelişkilere hizmet ederken aynı zamanda hikayesini de bireyle buluşturmaktadır. Bu yalnızca malzemedeki şeffaflık oranı ile sağlanmamaktadır. İçte ne olduğunu dışa, dışta ne olduğunu içe göstermesi bakımından şeffaflık gerekli bir unsur olsa da bireyin mimari ürün ile kurduğu diyalog şekli de iç-dış ilişkisinde önemlidir. Mimari arayüzde geçirgen olmayan malzeme

kullanıldığında ise dolaşım hattı, rampa, merdiven gibi sirkülasyon elemanları ile süreklilik sağlanabilmektedir. İç ile dış arasında kopuk olmayan bir ilişki kurulduğunda bireyle arayüzün karşılaşması ile başlayan ve sonrasında dıştan kavranan anlamın içte de devam ettiği bir süreç gerçekleşmektedir. Bu sayede anlamlı bütüne ulaşılmaktadır.

### 3.2.3. Mimari Anlama Ulaşmada Birey-Arayüz Etkileşiminin Rolü

*Bedenler mekân içinde hareket etmekle kalmaz, hareketlerinde ve hareketleriyle üretilen mekânları da ortaya çıkarırlar [119].*

Cephe tasarımına ait tarihsel süreçte tasarım yöntemleri farklı olsa da tasarımın amacı zamana, kültüre, yaşam şartları ve sosyal, ekonomik, siyasi şartları içeren bir anlatı sunmaktadır. Günümüze gelindiğinde ise cephe, yapısal kısıtlamalardan kopmuş ve bu haliyle yapıyı temsil eden ana öge konumuna gelmiştir. Her zaman doğru çözümler yapılamasa da süreç ve sonuç doğru ilerlediğinde cephe arayüz olarak, tasarımcının yüklediği hikayeyi en verimli şekilde anlatabilmektedir. Günümüzde cephe arayüzü yalnızca teknolojinin geniş imkânları doğrultusunda şekillenmemektedir aynı zamanda var olan üretim anlayışında güncellemeler de yapılmaktadır. 21. yüzyıl koşullarında cephenin tüm hatları ile bütün olarak tasarlanması ve iç-dış arasında dinamik bir arayüz olarak tasarlanması gündeme gelmiştir. Cephenin bütünsel bir nesne olarak tasarlanması, hikayesini sunduğu birey açısından onun bütünü ile kavranmasını da zorunlu kılmıştır. Fakat aynı zamanda gelişen ve değişen koşullar birey ile mimari ürünün en verimli şekilde iletişim kurmasını da mümkün hale getirmiştir. Bu iletişim bireyin yalnızca iki boyutlu bir görme edimiyle sağlanmamaktadır. Görme duyusuyla başlayan ve tüm duyulara yayılan, herkese göre aynı olan olguların yanı sıra bireyin algı birikimi ile de şekillenen bedensel bir süreci kapsamaktadır.

İnsanlar yalnızca seçerek baktıkları şeyleri görmektedir. Görme edimi ile ulaşılan nesne yalnızca her zaman dokunulabilecek bir nesne anlamında olmasa da nesneyi ulaşılabilir bir alana getirmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. İnsanlar tek bir nesneye değil, nesnelere kurulan ilişkiye bakmaktadırlar. Görüş ise sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutmaktadır; ortamda birey için var olabilecek her şeyi göstermektedir [137].

Bir kişinin insan olma bilinci dokunsal ve işitsel duyuların birliğinden oluşmaktadır. Fakat görme duyusu, hissedilen ve duyulan şeyin temelinde anlamlı olduğu için duyuların en önemlisi haline gelmiştir [138].

Görme duyusu diğer duyuları harekete geçirecek bir başlangıçtır aynı zamanda. Görme ile başlayan iletişim, nesneye daha yakın olma ve dokunma hissini uyandırabileceği gibi sadece ilk karşılaşma ile kalacak bir diyalog da oluşturabilir.

Rasmussen [139] mimariyi işitme açısından şu şekilde değerlendirmiştir:

“Mimari işitilebilir mi? Çoğu kimse, büyük bir olasılıkla, mimarının ses çıkarmadığını söyleyecektir. Fakat mimari aynı şekilde ışık da çıkarmaz ama yine de görülebilir. Onun yansıttığı ışığı görür ve böylece biçim ve malzeme hakkında bir izlenim ediniriz. Aynı şekilde mimarının yansıttığı sesi de duyabiliriz. Bu ses yansımaları da bizde biçim ve malzeme hakkında bir izlenim uyandırır. Farklı biçimdeki odalar ve farklı malzemeler, sesi farklı yansıtırlar” [139].

Bu bakımdan bir binanın karakteri, bir başka deyişle duruşu hem görülebilmekte hem de duyulabilmektedir. Fakat her bina -tüm sanat eserlerinde olduğu gibi- kendine has standartlara sahip olduğu için bir binanın mimari değeri hakkında kesin bir yargıya varmak da mümkün değildir [139].

Görme, duyma ve dokunma duyuları bir nesne için renkli, ham ve sert olma gibi duyuları harekete geçirmektedir. Nesne duyuların çeşitliliğinden, ister toplam ister bütün veya biçim olarak benimsenen birlikten oluşmaktadır. Bu kapsamda nesne duyular sayesinde, duyusallığın duyularında algılanabilmektedir [140].

Mimari ürün somut bir üründür ve bu yüzden onu algılamada görme duyusunun payı daha yüksektir. Fakat işitme, dokunma, koklama duyuları da bireye birçok bilgi aktarır. Duyularla bireyin önceki ve güncel birikimleri birleşir, bütünlük içeren bir bağ kurulur ve algılama gerçekleşir.

Algı psikolojisinin temel ilkesine göre “bütün, parçalarının toplamından farklı bir şeydir”. Parçaların anlamları ve etkileri içinde buldukları ortam şartlarındaki farklı algılama şekilleri doğrultusunda belirlenmektedir ve değişime uğramaktadır. Örneğin; renkler başka renklerle bir araya getirildiklerinde bambaşka bir etki yapar ya da bir çizgi



demeti içinde yer alan dikdörtgen yamuk gibi gözükür. Özetle, algı tek tek uyarıcıların toplamının oluşturduğu karmaşık bir olgu olduğundan insanlar uyarıcıları tek tek algılamazlar [116].

Görme ve algı farklı çalışma sistemlerine sahiptir. Görme duyusu ile çevredeki oluşumları algılamada farklılıklar meydana gelmektedir. Bu farklılık, fiziksel çevrenin biçimlenişi, ilişkilerin kavranabilmesi, mekânsal oluşum ve boyutların algılanabilmesi gibi insan duyuları ile gerçekleşecek kriterleri içermektedir. Algı ise duyudan farklı olarak kişinin beklentilerini, geçmiş deneyimlerini ve öğrenme süreçlerini de içeren bir süreci kapsamaktadır. Bu bağlamda insanın psikolojik yapısını içeren iç etkenler ve evrendeki uyarıcıları kapsayan dış etkenler birbirlerini etkileyerek bir algı ürünü oluştururlar [141].

Birey ile doğal ve yapay çevre arasındaki ilişki, bilgilenme ve algılama arasındaki dönüşüm ile gerçekleşmektedir. Algı, çevreden gelen uyarıların duyu organları ile alınması ve zihinde anlamlı bir bilgiye/deneyime çevrilme sürecidir ve çevrede olumlu ya da olumsuz gerçekleşen her şeyin, psikolojik ve sosyolojik olarak yorumlanmasıdır. Bu bağlamda algı, insanın doğal ve yapay çevre ile olan çok yönlü ilişkisinde kurulan iletişimin temelini oluşturmaktadır [142].

Birey algısal birikimin yanı sıra bedeni ile de algılamaya dâhil olur. Birey iletişim kurduğu nesnenin büyüklüğünü, çevresi ile oranını, kendi ile ölçek farkını bedeni ile kavramaktadır. Güncel mimarlık ortamındaki cephenin arayüz olarak mimari ürünün algılanacak ilk karşılaşma alanı olma tavrı birey ile kurduğu iletişim bakımından önemlidir. Çünkü cepheyi anlamak mimari ürünü anlamayı kolaylaştıracaktır ve bu sayede mimari ürünün anlamlı bütün olarak var olma amacı gerçekleşmiş olacaktır.

Mimariyi anlamak dış görünüşünden tayin edilecek üslubu ortaya çıkarmak demek değildir. Mimari nesneyi görmek yetmez, binanın özel bir amaç doğrultusunda nasıl tasarlandığını, belirli bir dönemin ritim ve kavramlarına nasıl uyum gösterdiğini yaşamak da gerekir. Mimariyi yaşamak kavramı; dokusal etkilerin farkına varmak, neden özellikle bazı renklerin kullanıldığını ve renk seçiminde odanın pencerelere ve güneşe göre konumunun nasıl bir etkisi olduğunu keşfetmek gibi çoğaltılabilecek deneyimlerden oluşmaktadır [139].

Nasıl ki cephenin içi olan, kamusal olmayan, kişiye özel olan iç mekânda belirli bir yaşantı varsa daha fazla ve karmaşık yaşantı da cephenin dışı olan dış mekânda vardır. İç yaşantının da dış yaşantının da en önemli ögesi ise değişmeyen ve değişebilir algılama bütününe sahip bireydir. İç yüzü ve dış yüzü ile bir bütün olan, çelişkiler ve zıtlıklar barındıran, hareketsiz ve cansız olan cephe arayüz olma hali ile bireyle bulunduğu anda dinamik ve canlı bir nesneye dönüşmektedir.

“Mekâna dokunmak, mekânla etkin bir ilişkiye girebilmek ve onunla bütünleşmektir. Duyguları, duyumları, hatta düşünceleri mekâna aktarmaktır. Bir kapı açılırken kapı kolunun ısısı vücut ısısıyla artar. Küpeşteyi tutarak merdivenlerden inmek, güven vericidir. Yüzeyinde buhar olan bir cama elle çizilen bir desen, cama bırakılan izdir. Üstünde yürünen zeminde bırakılan ayak izleri bedenın mekâna bıraktığı kalıntılardır. Adım sesleri, sözcükler ya da mırıldanan bir melodi, mekânın duvarlarına ve tavanına çarpar. Bedene ait koku mekânı doldurur, oradaki insan varlığının kanıtıdır. Tüm bu deneyimler, bedenın mekâna temas ettiği anlardır. Bu anlarda mekân ve beden arasındaki sınırlar bulanıklaştığından özne, içinde bulunduğu hacmin bir parçası haline gelmekte ve onunla bütünleşmektedir” [143].

Mimarlıkta izleyici, “gösterilen” olarak yer alan özne yani insan, sadece bir görüntü olarak odaklanılan ve algı düzleminde önüne serilen bir nesnenin gözleyicisi değildir. Birey ile mimari nesnenin karşılaşma anında bu sahnede özne de yeniden üretilmektedir. Mimarlık özne üzerinde tanımlayıcı, özdeşleyici bir geri kuvvet uygulamaktadır ve bu doğrultuda mimarlık izleyicinin özne pozisyonunun ortaya çıktığı öznelleşme noktasına dönüşmektedir [9].

Mimari ürünün sonsuz bakış açısına ait perspektifler içermesi onun hareket ve zaman bağlamında kavranmasını zorunlu kılmaktadır. Çünkü tek bakış noktası ile bütünsel nesnenin algılanması mümkün değildir. Hareketlilik içeren bu algılama sürecinde bazen bireye hareket imkânı sunulurken hareketlilik bazen de yapısal öğeler ile sağlanmaktadır. Zaman içinde gerçekleşen bu oluşum, anlama ulaşmada gereklidir çünkü her an bir önceki andan farklıdır.

Mekân, zamanın akışında insanın devinimiyle deneyimlenmektedir. Fakat bu etkileşimde insanın içinde bulunduğu konum ve onun hareketi de etkili olmaktadır [41].

Bireyin mimari arayüz ile etkileşimi bireyin duyuları, geçmişe ait birikimleri ve güncel ortamdan edindiği bilgiler doğrultusunda gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda bireye yardımcı olacak kavramlar ise hareket ve zaman kavramları olmaktadır. Zamanın akışında yaşama ait her şey değişim geçirmektedir. Örneğin; dış çevrede gerçekleşen güneşin doğuşu ve batışı, rüzgar, ısı değişimi gibi doğaya ait döngü cephede her defasında farklı bir görüntü oluşturmaktadır. Ya da iç ve dış mekânda yaşantının ana öznesi olan birey zamanın her ilerleyişinde farklılaşmaktadır. Bu karmaşık algılama alanına hareket olgusunun da eklenmesi ile değişen ya da sabit kalan tüm perspektiflere erişim mümkün hale gelmektedir. Bireyin arayüz ile böyle bir diyalog kurması mimari ürünün doğal çevrede bulunma amacının olması ve günümüzde de bu amacın arayüz ile gerçekleştiriliyor olması açısından önemlidir. Bu bağlamda cephe arayüz olarak genellikle dıştan görülen ve dışa hizmet eden bir yapı ögesi olarak yorumlansa da mimari ürün ile bireyi buluşturan, iç ve dış arasındaki geçişi yumuşatan ilk karşılaşmanın gerçekleştiği yerdir. Güncel mimarlık ortamında cephe arayüzündeki tasarım anlayışı, bütünsel tasarlanabilme, teknolojinin tüm olanaklarından faydalanma, insan ölçeği ile yakın ilişki kurma gibi özelliklere sahiptir. Bireyin mimari ürün ile iletişime geçebilmesi, ona ulaşabilmesi tasarımın anlamına kavuşması bakımından önemlidir. Bu bakımdan arayüz vasıtasıyla ne kadar çok insan ile iletişim kurulursa mimari ürün o kadar çeşitte anlam kazanır ve hızlı tüketim çağında kısa ömürlü tasarım nesnesi olmaktan kurtulup iletişimde sürekliliğin sağlandığı uzun ömürlü bir yapı ögesine dönüşebilir.

## 4. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ MİMARLIĞINDA AKTİF ARAYÜZ TASARIMLARI.

Tez çalışmasında örneklerin değerlendirildiği bu bölümde 21. yüzyıla ait projeler yer almaktadır. Cephenin yapının taşıyıcı sisteminden ayrı tasarlanması ve bütünsel bir nesne olması, iç-dış arasındaki arayüz olma tavrı ve birey ile kurduğu ilişki sayesinde çok çeşitli bir tasarım ortamına sahip olmuştur. Tasarımlar çeşitli olduğu kadar tasarımın sunum şekli de o kadar çeşitli hale gelmiştir. Çalışma için seçilen ortak ve farklı özelliklere sahip örnekler de bu çeşitliliği barındırmaktadır. Örneklerin güncel olmalarının yanı sıra teknoloji ile ilişki, biçimsel kaygılar, anlatının sunum şekli, yapının kullanım amacı, toplum ve kullanıcı ile ilişki gibi birçok faktör seçimde etkili olmuştur. Günümüzde mimari ürün birçok disiplinden meydana geldiği için tek bir amaca hizmet etmemektedir. Bu yüzden seçilen örnekler birden çok kavramı barındırmaktadır. Çalışmanın temelini “arayüz olarak cephe” oluşturduğu için salt görsellik içermeyen cephesi ile farklılaşmış yapılar incelenmiştir. Seçilen örneklerin daha önce üzerine çalışılmamış projeler olmasına da dikkat edilmiştir. Cephenin iç ile dışın arasında olma hali, bireyle ilişkisinde de bireyin konumunu, tutumunu çeşitlendirmiştir. Bu çeşitlilik malzeme veya işlevin hizmet ettiği amaca göre de değişebilmektedir. İç ile dış arasındaki devingenliğin yanı sıra hareket de örnek seçiminde önemli olmuştur. Bireyin fiziksel olarak yer değiştirdiği, yapı elemanlarında meydana gelen teknik hareket ya da bilgisayar teknolojisi ile oluşturulan dijital tabanlı harekete sahip yapılar incelenmiştir. Bir diğer önemli nokta ise doğal çevredir. Çünkü çevredeki doğal akış ışığı, ısıyı, rengi de değiştirmektedir. Bu karşılaşma arayüzün dış kısmında gerçekleşse de mimari ürünün biçimlenmesine bağlı olarak iç ile farklı şekillerde buluşabilmektedir. Ayrıca iç ve dış arasında muğlak, geçirgen ve dinamik bir zar arayüz olan cephenin direkt olarak yüzeyinin etkileşim alanı olduğu ya da içten veya dıştan etkileşime imkân vermesi ve mimari ürünün bileşenleri olan zemin-kütle-çatı ilişkisindeki tavrı da örnek seçiminde önemli ölçütler olmuştur.

Örnekler değerlendirilirken her örnek için ayrı görseller hazırlanmıştır. Her örnekte iletişim farklı yollarla sağlandığı için bireyin mimari arayüz ile etkileşim kurduğu noktalar ve mimari ürün ile bütünsellik ilişkisinin gösterimi de farklılık göstermiştir. Birey ile kurulan iletişimin en verimli şekilde sağlanması ve doğru şekilde aktarılması için kesitler, planlar ve perspektif fotoğraflar kullanılmıştır. Bazı örnekler için de kesitlerde etkileşimin olmaması ihtimali görselleştirilerek etkileşimli durum ile karşılaştırılarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Örneklerin sunulduğu tablonun strüktürü şu şekildedir:

Örneğin; adı, mimarı, yeri, yapım yılı, yapım türü	
kısa önsöz	genel görseller
genel bilgi	
birey-cephe etkileşim noktalarının şematik hale getirildiği kesit ve görseller	
detay görseller	
değerlendirme	
cephe ve bütünsellik ilişkisinin şematik hale getirildiği kesit ve görseller	
değerlendirme	

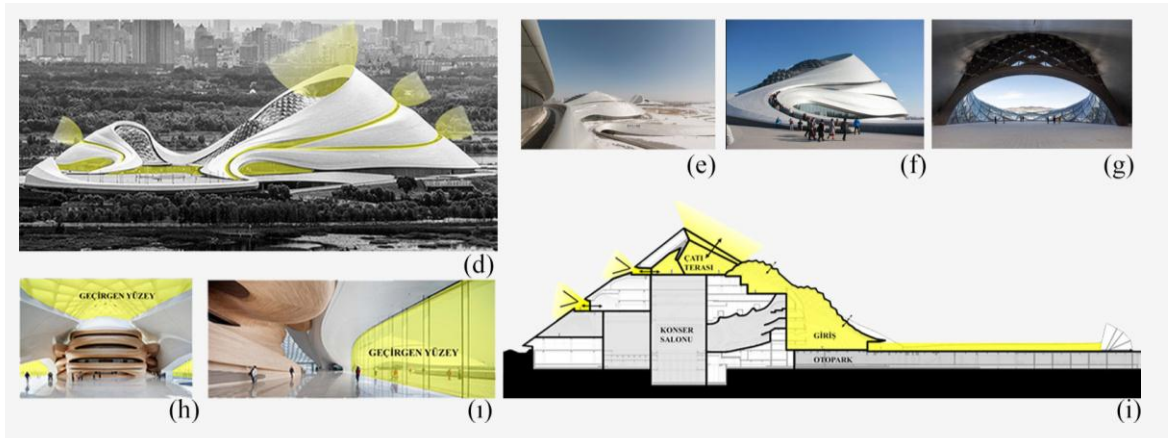
Şekil 47. Örneklerin gösterimi

#### 4.1. Dünya Örnekleri



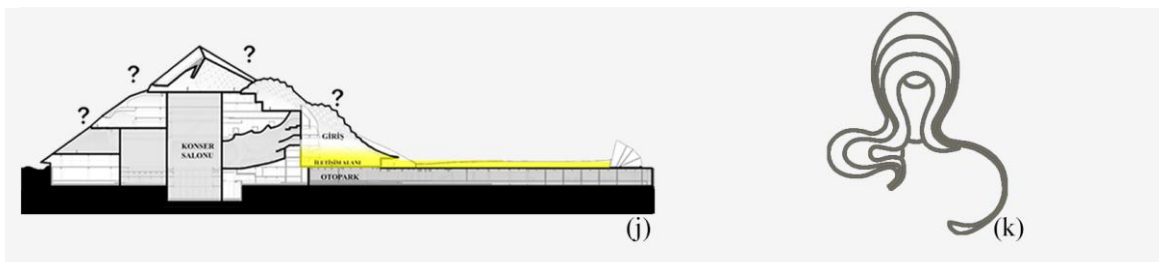
Şekil 43. Harbin Opera Binası

Harbin Cultural Island(Harbin Kültür Adası) temasıyla Songhua Nehri boyunca yer alacak bir peyzaj alanını, opera binasını ve kültür merkezini içeren bir masterplanın oluşturulması için 2010 yılında düzenlenen uluslararası yarışmayı, MAD Architects kazanmıştır. Kıvrımlı opera binası, Kültür Adası'nın odağında yer almaktadır ve bulunduğu konumun yabani ve soğuk ikliminin zorluklarına ve ruhuna cevap verecek şekilde tasarlanmıştır. Su ve rüzgarla aşınarak şekillendirilmiş gibi gözüken yapı, yerel karakterden, sanat ve kültürden esinlenerek doğal çevreye ve topoğrafyaya sorunsuz bir şekilde uyum sağlamaktadır. Yapının mimarisi ile yeni kavramsal bir anlatım kurgulanmaktadır ve ziyaretçileri oyunculara, sanatçılara dönüştürmektedir. Ziyaretçiler ana lobiye girdiklerinde, cephe arayüzünü, meydanı ve eğrisel iç mekânı görsel olarak birbirine bağlayan ve lobiyi çevreleyen şeffaf cam bir duvar görmekteirler [144].



Şekil 51. Harbin Opera Binası- Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Harbin Opera Binası işlevi itibarıyla içe dönük gibi algılansa da çevreden aldığı veriler ve çevresine anlatacakları bakımından bireyle her noktasında buluşabilen ikonik bir yapıdır. Yapının yüzeyinde sarmalanmış şekilde yer alan yaya hattı bulunmaktadır. Bu yaya hattı sayesinde kamusal alan, zemin kotu gibi yer ile ilişkili kavramlar arayüze ait olmuştur. Yapının çatısı denilebilecek en üst noktasında seyir terası bulunmaktadır. Böylece birey, yapının çevresi ile iletişim kurduğu bu noktalarda cephenin geçirimsiz olma tavrını kırarak her noktada etkin olabilmektedir.



Şekil 52. Harbin Opera Binası- Cephe ve Bütün İlişkisi

Yapı büyük ölçekli olmasına rağmen çevresi ile iletişimi maksimum seviyededir. Giriş lobisi iç ile dış bağlantısını koparmadan tasarlanmış kurgusu bireyin zaman algısını da dinamik tutmaktadır. Bu ölçekte ve formda bir yapının üstteki görselde gösterildiği gibi iletişim noktaları olmadan tasarlandığı varsayıldığında yapı sadece biçimsel bir olgu olarak kalacaktır ve insan ölçeğinin kavrayabildiği kadarıyla algılanacaktır.

a, b, g) <https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects>

c) <https://www.architecturalrecord.com/articles/11368-harbin-opera-house>

d) <http://soreeyes.org/blog/archive/2016/04/03/harbin-opera-house/> den uyarlanmıştır.

h, ı, i, j, k) <https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects> 'ten uyarlanmıştır.

e) <https://www.behance.net/gallery/62761433/HARBIN-GRAND-THEATRE-by-MAD>

f) [https://www.tripadvisor.co.kr/Attraction\\_Review-g297433-d12015296-Reviews-Harbin\\_Grand\\_Theatre-Harbin\\_Heilongjiang.html#photos;aggregationId=&albumid=101&filter=7&ff=298986171](https://www.tripadvisor.co.kr/Attraction_Review-g297433-d12015296-Reviews-Harbin_Grand_Theatre-Harbin_Heilongjiang.html#photos;aggregationId=&albumid=101&filter=7&ff=298986171)

## ELBPILHARMONIE HAMBURG

**Mimar:** Herzog & de Meuron **Yer:** Almanya

**Yapım Yılı:** 2016 **Yapım Türü:** Karma Kullanım

*Dalgali panellerden ve yer yer açıklıklardan oluşan cam cephe, eski yapı üzerindeki yeni binayı iri ve yanardöner bir kristale dönüştürüyor. Yeni parlak cephe; gökyüzünün, suyun ve şehrin yansımaları yakalayarak sürekli değişen bir yüzey halini alıyor.*

*Herzog & de Meuron*

(a)



(b)

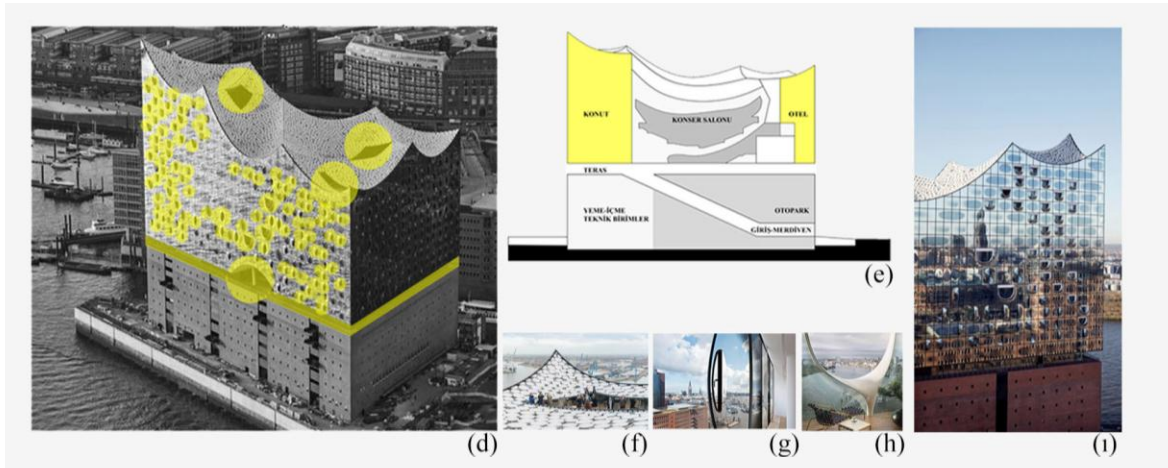


(c)

Şekil 53. Elbphilharmonie Hamburg

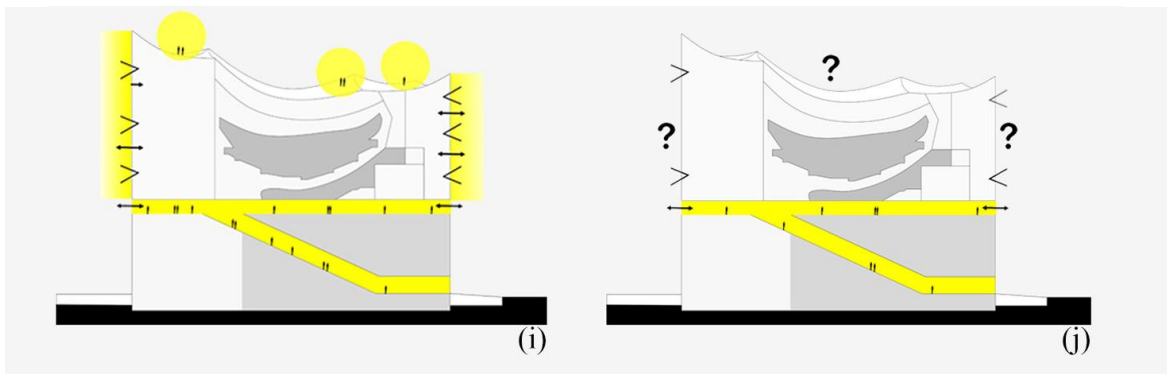
Elbphilharmonie yüzyıllarca Hamburg'un limanı olarak çalışan Sandtorhafen bölgesinde bulunmaktadır. Şehrin en büyük antrepoşu olan Kaispeicher ise 1875 yılında inşa edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda yıkılan yapı daha sonra tekrar inşa edilmiş ve 90'lı yıllara kadar kakao, tütün ve çay depolamak için kullanılmıştır. Elbphilharmonie dikkat çekici cam cephesiyle eski antreponun üzerine oturmaktadır. Yapının içinde iki konser salonu, otel ve konut bloğu vardır. Eski bina ile yeni ek arasında, yerden 37 metre yükseklikte tasarlanan plaza, bütün binaya yayılmaktadır ve kamusal bir seyir terası oluşturmaktadır. Kaispeicher kompleksinin girişi doğuda yer almaktadır. Plazaya çıkılan yürüyen merdivenin aldığı hafif eğim bir uçtan diğer ucunun görülmesini olanaksız kılmaktadır. Yürüyen merdiven Kaispeicher'ı bir uçtan diğer uca kat ederek mekânsal bir deneyim sunmaktadır ve plazaya çıkmadan önceki durakta panoramik bir liman manzarasına açılmaktadır. Eşsiz bir panoramaya sahip bu kamusal alanda restoranlar, barlar, gişe ve otel lobisinin yanı sıra filarmoni orkestrasının yeni konser salonu ve fuayesi de bulunmaktadır [145].





Şekil 54. Elbphilharmonie Hamburg- Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Elbphilharmonie Hamburg içinde konser salonu, konut, otel, restoranlar olan karma kullanımlı, çevresine ve şehre göre yüksek katlı bir yapıdır. Cephede kullanılan malzeme ve farklı dolu-boş oranları sayesinde cephe masif duvar etkisinden kurtulmuştur. Yeni yapı ile eski yapı arasında kat boyunca devam eden teras, cephe üzerinde bulunan açıklıklar ve çatıdaki teraslar ile yapı bütününde iç-dış sürekliliği sağlanmıştır. Kimi yerlerde camdaki kavislerle kimi yerlerde açılan boşluklarla kullanıcıların algı alanları maksimum seviyeye çıkartılmıştır. Yapının cephesinde kullanılan yansıtıcı özelliğe sahip malzeme sayesinde şehirdeki doğal ve yapay çevredeki tüm değişim cephe arayüzüne yansyarak yapının bir parçası haline gelmektedir. Ziyaretçiler yapının dışında veya içinde olduklarında ayrı görsel perspektiflere tanıklık etmektedirler.



Şekil 55. Elbphilharmonie Hamburg- Cephe ve Bütün İlişkisi

Yapıya tekil olarak ya da çevresi ile ilişkisi bağlamında bakıldığında bu boyutlardaki bir kütlenin yalnızca görsel etkisi yüksek katlı kütlesi ve cephesi ile çekim odağı olması zor görülmektedir. Görsellik birey ile kurulan bütünsel ilişki ile anlamlı hale gelmektedir. Elbphilharmonie Hamburg teknolojinin imkanlarından hem arayüz olan cephesinde hem de iç mekân kurgusunda olabildiğince faydalanan bir yapıdır. Saydam ve yasıtıcı cephesi onu, hem gece hem gündüz dikkat çekecek bir giysi gibi kuşatmıştır.

- a, b, c, f, i) [https://www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron?ad_medium=gallery)  
d) <https://www.hamburg-news.hamburg/en/conventions-events/record-visitors-international-music-festival-thank/> ten uyarlanmıştır.  
e, i, j) <https://www.area-arch.it/en/elbphilharmonie-hamburg/> tan uyarlanmıştır.  
g) [https://www.metallbau-magazin.de/artikel/mb\\_Musikfans\\_fluten\\_Elbphilharmonie\\_2727267.html](https://www.metallbau-magazin.de/artikel/mb_Musikfans_fluten_Elbphilharmonie_2727267.html)  
h) <https://www.pinterest.com/pin/105693922483345532/?lp=true>

## SMITHSONIAN ULUSAL AFRO AMERİKÂN TARİHİ VE KÜLTÜRÜ MÜZESİ

**Mimar:** Freelon Adjaye Bond/ SmithGroup **Yer:** Amerika

**Yapım Yılı:** 2016 **Yapının Türü:** Kültür

*Bu hikaye, bu hikayeyi anlatmakla kalmayacak kadar karmaşık bir yapıya sahip.*

*David Adjaye*

(a)



(b)

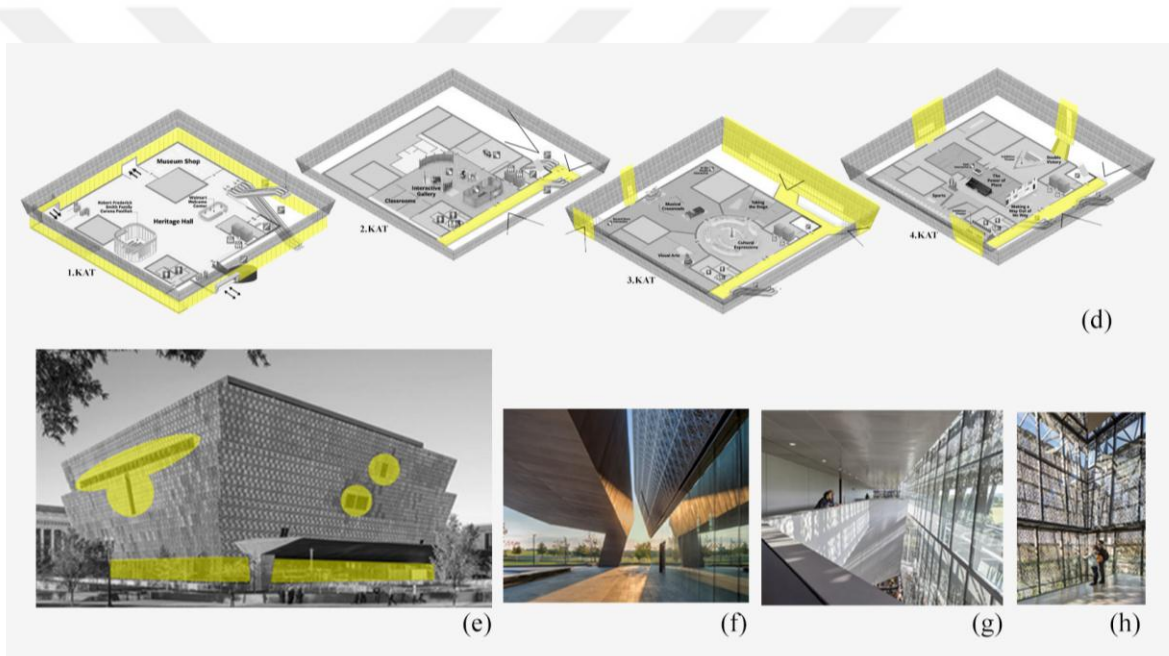


(c)

Şekil 56. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi

2008 yılında birçok mimarın katıldığı mimari yarışmayı, ekip olarak katılan Freelon Adjaye Bond/ SmithGroup kazanmıştır ve müze Afrika kökenli Amerikan topluluğunun bir amblemi olarak temsil ettiği topluluğun, manzaranın ve derin tarihin farkındalığında 2016 yılında açılmıştır [146]. Ulusal Afro-Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi ve Washington Anıtı'nın bitişiğindeki Anayasa Bulvarı'nda bulunmaktadır ve sergi galerileri, tiyatro alanı koleksiyon depolama alanlarını içermektedir. Tasarım üç köşe taşı üzerinde durmaktadır: “korona” şekli ve yapının formu, “sundurma” ile binanın dış mekâna uzanması ve “bronz telkari kılıf” [147]. Washington Anıtı'nın üzerinde yer alan müze, beş kat yer üstünde yükselirken

yarıdan daha fazlası da yer altındadır. “Korona” Washington Anıtı’nın elementlerine dayanmakta olup paneller 17 derecelik açı ile boyut ve desen olarak Anıt taşlarından referans alınarak geliştirilmiştir. Tüm bina, Afrika kökenli Amerikalı işçiliğe tarihsel bir referans olan bir bronz kafesin içinde sarıdır. Binanın manzaraya doğru bir uzantısı olan sundurma, iç ve dış arasındaki boşluğu dolduran bir dış mekân odası oluşturmaktadır. Yeraltı, yalın bir yol kronolojik olarak ve kölelikten medeni haklar ve ötesine geçerek kronolojik olarak gelişirken yerüstündeki, cesur, yoğun galeriler Afrika kökenli Amerikalıların ülkeye ve dünyaya yaptığı bazı kültürel katkıları kutlamaktadır [148].

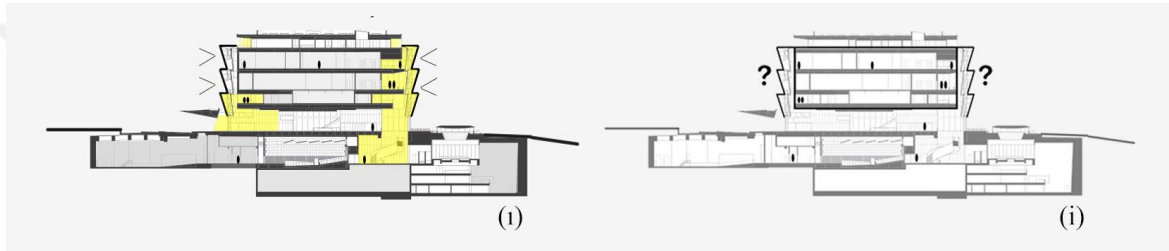


Şekil 57. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi- Birey-Yapı Etkileşim Noktaları

Müze yeraltında başlayan ve yerüstünde katlanarak devam eden düşey bir müzedir. Binanın konumu ve yapım amacı onun simgesel olması sonucunu getirmiştir. Binanın dışı ile bireyin buluşması bronz telkari bir kılıf ile gerçekleşmektedir.

Bronz renkli dış korona şeklinde “Kültürel İfadeler” galerisinde sergilenen Nijeryalı bir ressamın eserlerinden esinlenilmiştir. Karmaşık telkari örgüsü, New Orleans ve Charleston, S.C.’de 19. yüzyıldan kalma ustaların esir alındığı korkulukları andırmaktadır [148].

Müzenin içinde cephe ile kapalı mekânlar arasında kat boyunca devam eden merdivenler bulunmaktadır ve devamında teraslar yer almaktadır. Bu alanlarda bireyin mimari arayüz ile müze duvarları arasında bina ve çevre etkileşimi gerçekleşmektedir. Birey bu alanlarda yalnızca cephenin içinden algılanabilecek günün farklı saatlerindeki ışık yansımalarına tanıklık etmektedir. Aynı zamanda çevreyi de bu panel perdenin ardından deneyimlemektedir. Ayrıca binanın farklı katlarının farklı noktalarında panel bulunmayan açıklıklar bulunmaktadır ve böylece binanın bulunduğu alandaki bazı yerler için izlenim yerleri oluşturulmuştur.



Şekil 58. Smithsonian Ulusal Afro Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi- Cephe ve Bütün İlişkisi

Müze “korona” formu ile çevresi ile bağlamına atıfta bulunurken, bronz işlemeli panelleri ile içeriğine ait veriler taşımaktadır. Bronz kılıfın geçirimsiz bir tabaka olduğu varsayıldığında ise yapı üç boyutlu bir kütle olarak kalacaktır. Müze duvarları ile cephedeki paneller arasında bulunan etkileşim noktaları bireyi karanlık ve aydınlık arasında ara bir fazda bırakarak yaşanmışlıkları ve yaşanacakları anlatmaktadır.

a) <https://www.architecturalrecord.com/articles/11964-national-museum-of-african-american-history-and-culture>

b) <https://www.archdaily.com/794203/smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture-adjaye-associates>

c) <https://www.pinterest.com/pin/355291858096262217/?lp=true>

d, e, 1, i) <https://www.architecturalrecord.com/articles/11964-national-museum-of-african-american-history-and-culture>’ ten uyarlanmıştır.

f, g, h) <https://www.dezeen.com/2017/02/20/david-adjaye-smithsonian-national-museum-african-american-history-culture-new-photography/>

## BUND FİNANS MERKEZİ/ SANAT VE KÜLTÜR MERKEZİ

**Mimar:** Foster + Partners/ Heatherwick Studio **Yer:** Çin

**Yapım Yılı:** 2017 **Yapının Türü:** Kültür

*Binaların kitlesel stratejisini geliştirmek, eski ve yeni mimarinin bağlamıyla ilgili olarak, sahildeki ölçeği ve tarihi mahallelerin karakterini yansıtan ilginç bir meydan okumaydı.*

*Mimari Ekip*

(a)



(b)



(c)

Şekil 59. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi

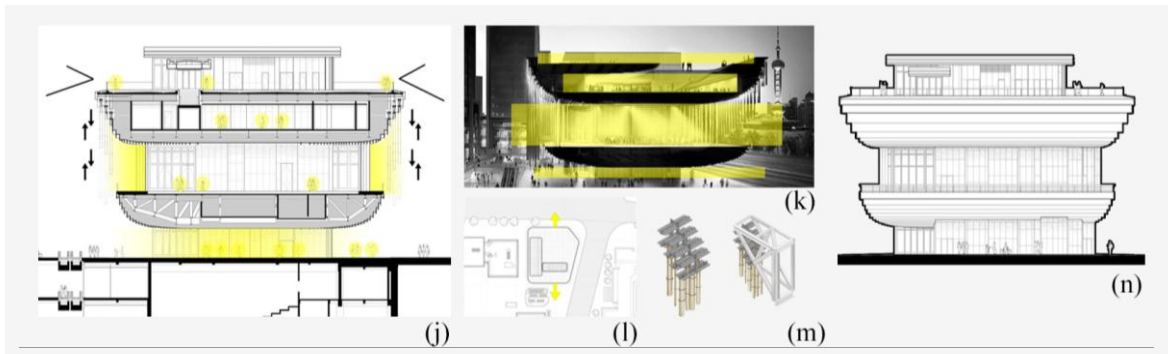
Bund Finans Merkezi, Foster+ Partners ve Heatherwick Studio tarafından ortaklaşa tasarlanan, Şanghai sahiline yakın karma kullanımlı büyük bir yapıdır. Yayalar için oldukça geçirgendir ve tasarım, eski kent ile yeni finans bölgesi arasında bir bağlantı noktası olarak tasarlanmıştır. Sekiz binadan oluşan proje, ofisleri butik otel, kültür merkezi ve çok çeşitli lüks perakende alanları ile birleştirmektedir. Programın merkezinde sergi ve etkinlik salonlarını geleneksel Çin tiyatrolarının açık sahnelerinden esinlenerek bir performans mekânı ile birleştiren esnek bir sanat ve kültür merkezi bulunmaktadır. Bina, değişen kullanımlara uyum sağlayan ve balkondaki sahneyi ve Pudong'a doğru manzarayı ortaya koyan hareketli bir örtü ile çevrelenmiştir [149].

Cephe, üç ray boyunca, boyları 2 metre ile 16 metre arasında değişen, 675 özel magnezyum alaşımından oluşan, Çin gelinlerinin giysilerinden referans alan "püsküllü" katmanlardan oluşan hareketli bir örtüdür. Her ray hareket ettikçe birbirinden bağımsız örtü püskülleri de dönmektedir ve farklı görsel efektler ve opaklık seviyeleri ortaya çıkmaktadır [150].



Şekil 60. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi- Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Binanın zemin katında geçirgen bir toplanma alanı vardır. Geçirgen tavır üst katlarda da hareketli cephe elemanları ile sağlanmaktadır. Hareketli püsküller, birey hem durağanken hem de hareket halindeyken farklı manzaralar sunmaktadır. Bu deneyim bazen tek katmanda gerçekleşirken bazen de birden fazla püskülün üst üste gelmesi ile oluşan birden çok katmanın arayüz olması ile gerçekleşmektedir. Gün içinde hareket eden püsküller iç mekânda da birbirinden farklı ışık/gölge oluşumlarına neden olmaktadır. Cephe arayüz olarak, dinamik tasarımı sayesinde hem şehrin hareketine hem de binanın işlevi olan sanatsal etkinliklere ayak uydurabilmektedir.



Şekil 61. Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi- Cephe ve Bütün İlişkisi

Cephedeki püsküllü perde, çevresine aynı kalmayan görüntüler sunmaktadır. Ziyaretçiler hareketli püsküllerin ister iç tarafında ister dış tarafında olsun bu değişimin parçası olmaktadır. Çünkü yapının cephesi çift yönlü, derinlik barındıran bir olgu

olarak işlemektedir. Yapının hemen hemen tümünü sarmalayan hareketli sistem yapının ana karakterini ortaya koymaktadır ve onu yapıyı çevrede keşfedilmesi gereken mimari bir nesneye dönüştürmüştür. Cephenin dinamik hali onun çekim merkezi olmasını ve bireyle buluşmasını hızlandırmıştır.

- a) <https://www.architonic.com/en/project/foster-partners-the-bund-finance-center/5105770>  
 b) <https://www.dezeen.com/2017/06/09/foster-heatherwick-complete-shanghai-arts-centre-curtain-like-facade-fosun-foundation-theatre-architecture/>  
 c, g, h, i, m, n) [https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad_medium=gallery)  
 d, e, f, l) [https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad_medium=gallery)’ ten uyarlanmıştır.  
 j) <https://www.architonic.com/en/project/foster-partners-the-bund-finance-center/5105770>’ ten uyarlanmıştır.  
 k) <http://www.heatherwick.com/project/bund-finance-centre/>’ den uyarlanmıştır.

## CHILDREN VILLAGE

**Mimar:** Aleph Zero, Rosenbaum **Yer:** Brezilya

**Yapım Yılı:** 2017 **Yapının Türü:** Eğitim

*Bu, ülkenin orta bölgesinde yaşayan Brezilyalıların yolculuğunu ve deneyimini memnuniyetle karşılayan arka plandaki devamlı, geniş, ince hayali bir çizgidir.*

*Aleph Zero, Rosenbaum*

(a)



(b)



(c)

Şekil 62. Children Village

RIBA Uluslararası Ödülü 2018’i kazanan Children Village, yerel topluluk, öğretmenler, idare ve özellikle de çocuklarla yoğun bir işbirliğini içermektedir. Tasarım süreci, çağdaş teknik ile zengin yerel bilgi arasındaki diyalogdan kaynaklanan problemin ortak bir anlayışının ve olası çözümlerinin araştırıldığı atölye çalışmalarını içeren tüm katılımcılarla araştırma ve işbirliği aşamalarından meydana gelmiştir. Malzeme olarak kullanılan hem katı hem de delikli kerpiç tuğlalar yerel tekniklerle uygulanmıştır. Bu da iklime karşı en iyi performans sonucunu getirmiştir. Yapı birimleri üç büyük avlu etrafında birleşmektedir. Bu avlular toplanma yeri olarak ve ayrıca ısıyı azaltma ve havadaki nemi kontrol etme aracı olarak hizmet etmektedir. Merkez bahçenin içinde bulunan küçük balıklı bir su aynası, çatıdan dökülen yağmuru toplamaktadır. 540

öğrenci kapasiteli ve kız ve erkek öğrenciler için yatakhanelerin olduğu yapıda, yatma birimlerinin üstünde, TV odaları, okuma alanları, balkonlar, dinlenme hamakları, oyun alanları, birbiriyle etkileşime giren farklı alanlar vardır. Bu tamamlayıcı programlar, genel yaşam kalitelerini ve okula olan bağlarını artırmak ve aynı zamanda okulu kullananlar dışındaki nüfus için tamamlayıcı öğrenme alanları olarak hizmet etmek amacıyla öğrencilerle birlikte düzenlenmiş ve geliştirilmiştir. 5,90m x 5,90m'lik düzenli bir ızgaradan oluşan hafif ahşap strüktürle desteklenen ince, beyaz metalik bir çatı, köyleri ve ortak alanları kucaklamaktadır. Güneşe ve yağmura karşı korumanın ötesinde, çatı ve ızgara seti dış ve iç kısımlar arasında bir ara boşluk oluşturmaktadır. İnşaat hızını artırmak, okulun işleyişindeki zorlukları aza indirmek ve sürdürülebilir yapı olmasını sağlamak için yapısal elemanlarda lamine okalıptüs ağacı kullanılmıştır. Aynı şekilde, uzun mesafeli taşımayı ve optimal termik özellikleri ortadan kaldırmak için yerel topraktan oluşan toprak bloklar seçilmiştir [151].



Şekil 63. Children Village Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Children Village, yapım ve malzemede yerelliğin ön planda olduğu bir yapıdır. Bu sayede hem maliyet en aza indirilmiş hem de yapım süresi kısalmıştır. Yapıda farklı işlevdeki birçok birim tek bir örtü altında toplanmıştır. Zemin kotunda ve üst kotta bulunan birimlere geçiş, kapalı olmayan ve çevre ile direkt ilişkili olan geçişlerle sağlanmaktadır. Yapının cephesini tüm işleyişin şeffaf bir şekilde gözlemlendiği bütünlük oluşturmaktadır. Sade fakat bir o kadar dinamik bir geometriye sahip olan yapı hem kullanıcısı olan öğrencilere hem de diğer ziyaretçilere süreklilik kavramı



bağlamında bir yaşantı sunmaktadır. Yerel malzemelerin kullanılması da yapının sürdürülebilirliği için önemlidir. Yapıdaki üç avlu toplanma, dinlenme alanı olarak tasarlanırsa da yapı tümünde kamusal barındırmaktadır. Sosyal birimler sadece zemin kotta değildir, üst kotta öğrenciler için birçok toplanma alanı bulunmaktadır.



Şekil 64. Children Village Birey- Cephe ve Bütün İlişkisi

Yapının aktif kullanımı cephesine direkt olarak yansımaktadır. Yapının hikayesinin sunulduğu alanlar tüm kütedir aslında. Yapının kullanımı kullanıcılar veya ziyaretçiler için çok çeşitlidir. Ziyaretçiler yapının avlusunda, dışında, kütenin içinde bulunabilirler. Tüm bu kullanımlar içinde dinamik ortam cephe ve hiç aynı kalmamaktadır. Her harekette yeni bir görüntü oluşmaktadır.

a) <http://www.alephzero.arq.br/english#/children-village/>

b, c, g) [https://www.archdaily.com/879960/children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/879960/children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero?ad_medium=gallery)

d, e, h, i) [https://www.archdaily.com/879960/children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/879960/children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero?ad_medium=gallery) 'den uyarlanmıştır.

## BUSAN SİNEMA MERKEZİ

**Mimar:** Coop Himmelb(L)au **Yer:** Güney Kore

**Yapım Yılı:** 2012 **Yapının Türü:** Karma Kullanım

*Bu projenin temel kavramı, açık ve kapalı alanların, kamu ve özel alanların çakışması ile ilgili söylemdir.*

Coop Himmelb(l)au  
(a)



(b)

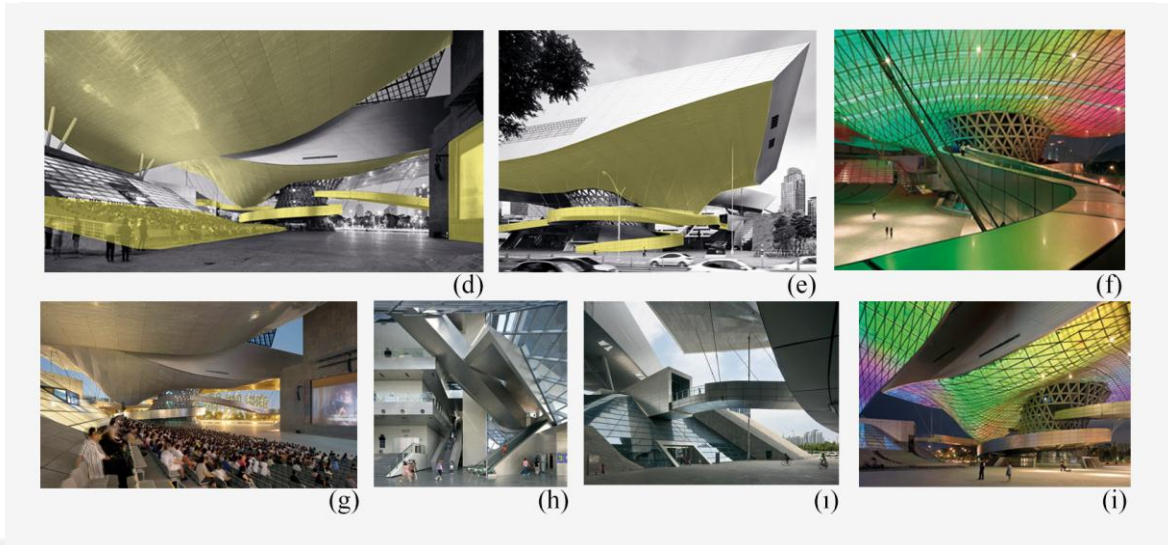


(c)

Şekil 65. Busan Sinema Merkezi

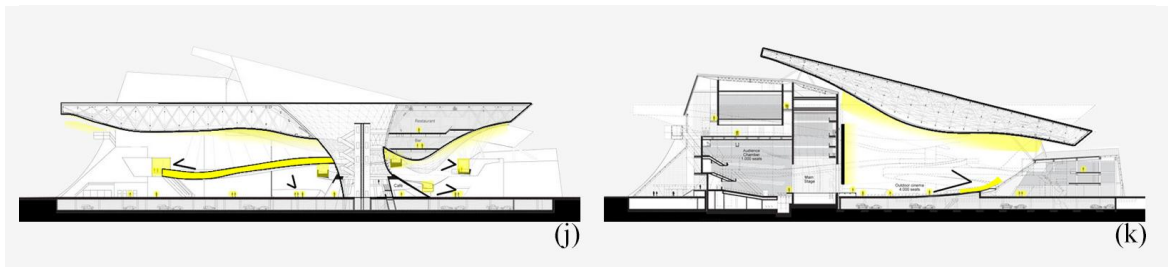
COOP HIMMELB(L)AU'nun Busan Sinema Merkezi'nde amaç, kamusal alan, kültürel programlar, eğlence, teknoloji ve mimarlık arasında yeni bir kavşak oluşturarak kentsel peyzaj içinde canlı bir dönüm noktası oluşturmaktır [152]. Busan Sinema Merkezi BIFF(Busan Uluslararası Film Festivali)'e hizmet etmesinin yanı sıra kamusal alana sahip kültür, eğlence, teknoloji ve mimarinin yeni bir kombinasyonunu temsil etmektedir. Konsept, üst üste bindirilmiş alanlar içeren bir kentsel merkez öngörmektedir. Tiyatrolar, sinemalar, konferans merkezi, ofisler, üretim stüdyoları ve lokantalar, mekânsal sınırları korunan iç mekânların ve dış mekânların içinde birbirine karışmıştır. Konsept, "Urban Valley, a Red Carpet Zone, a Walk of Fame ve The BIFF Canal Park" gibi üst üste gelen bölgeler kentsel merkezi öngörmektedir.

Kentsel merkez, bilgisayar kontrollü LED' lerle donatılmış iki büyük çatıya yayılmıştır. İki çatıdan büyük olanı, 85 metrelik bir konsoldan oluşmaktadır. Çift koni şeklindeki çok işlevli etkinlik merkezi, giriş için sembolik bir yapı olarak hizmet vermektedir. Ayrıca koni, çatı için tek düşey destek elemanıdır. Sinema salonları dağ benzeri bir binada yer alırken, kamusal alanda açık hava sineması da bulunmaktadır [153].



Şekil 66. Busan Sinema Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Busan Sinema Merkezi'ni simgesel kılan ögesi uzun konsol çatısıdır. Bu “uçan çatı” günümüz teknolojisi ile yapılabilecekleri ortaya koymaktadır. Çatının altında köprüler, toplanma alanları, yapıya ait birimler bulunmaktadır. Çatı sadece yapıya ait bileşenleri birleştirmemektedir aynı zamanda gece ve gündüz farklı yollarla gösteri alanına dönüşür. Ayrıca çatının bir kısmının içi mekân olarak kullanılmaktadır. Çatıda kullanılan LED aydınlatma elemanları ve açık hava sineması ziyaretçilere durağan kütlesine rağmen hareketlilik içeren bir deneyim sunmaktadır. Çatı altında toplanmış birimleri birbirine bağlayan yaya köprüleri sayesinde birey yapının görüntüsünde aktif rol alan bir ögeye dönüşmektedir. Bu bağlamda yapının cephesi değişkenlik taşıyan, net bir bakış açısı ile tanımlanamayacak görselliğe sahiptir. Dolayısıyla birey de bu değişkenliğin bir parçasıdır ve erişebildiği her alanda cephe iletişim kurmaktadır.



Şekil 67. Busan Sinema Merkezi- Cephe ve Bütün İlişkisi

Konsol çatının altında kalan alan yapıya ait birimleri birleştirdiği gibi insanlara da kamusal bir alan tarifleyerek birleştirmektedir. Yapı malzemesi, yapım tekniği ve

işlevler bütünü ile 21.yüzyıla ait olduğunu hissettiren bir yapıdır. Ziyaretçiler yapı ile buluştukları anlarda yapının anlatısına ortak olurken güncel mimarlık ortamına da eşlik etmektedirler.

- a, g) <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/busan-cinema-center/>  
b, f, h, l, i) [https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad_medium=gallery)  
c) <https://www.designboom.com/architecture/coop-himmelblau-busan-cinema-center-2/>  
d, e) [https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad_medium=gallery) ‘den uyarlanmıştır.  
j, k) <https://www.e-architect.co.uk/korea/busan-cinema-center> ‘dan uyarlanmıştır.

## EL CHAPARRAL EĞİTİM MERKEZİ

**Mimar:** Alejandro Muñoz Miranda **Yer:** İspanya

**Yapım Yılı:** 2010 **Yapının Türü:** Eğitim

*Proje değişken bölümlü duvarlardan ve tavandan oluşmaktadır; bu elemanlar sıkıştırılmış ve açılmış boşluklar dizisini oluşturmaktadır.*

*Alejandro Muñoz Miranda*  
(a)

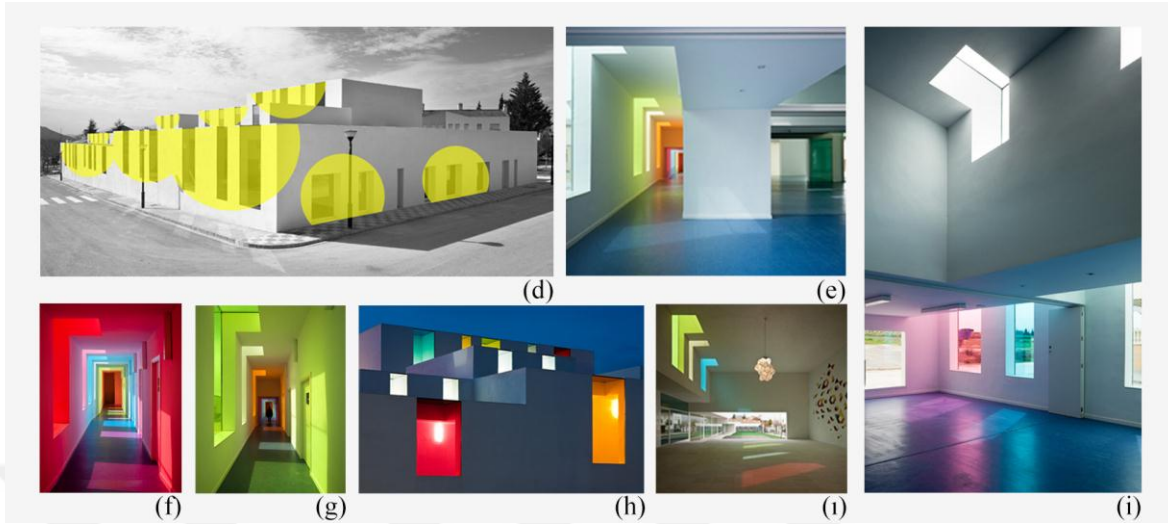


(b)

(c)

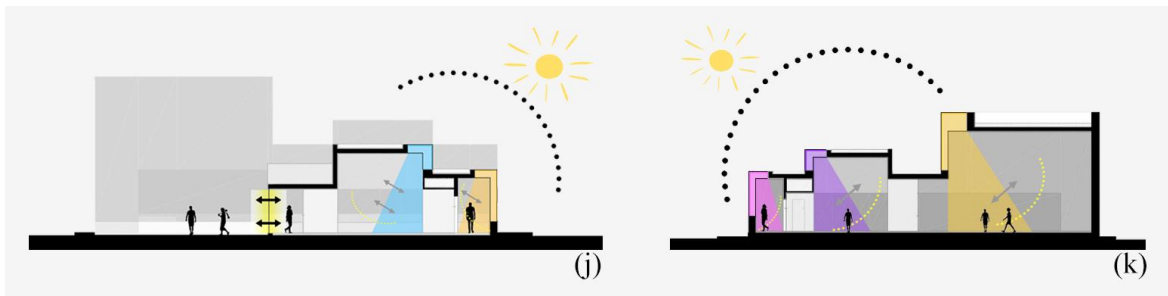
Şekil 68. El Chaparral Eğitim Merkezi

Eğitim merkezindeki değişken bölümler koridor, sınıfa erişim ve banyolar, sınıf, sundurma, bahçe gibi kullanımlara göre belirlenirken aynı zamanda güneşin hareketi ve arsanın eğimi de bölümlenmeyi etkilemiştir. Sıkıştırılıp açılmış cephe kurgusu hem enine hem boyuna boşluk dizileri için önemli olmuştur. Cephe kurgusu açıklıkların renkli camlarla ifade edildiği heyecanlı bir oryantasyon oluşturmaktadır. Kuzeye ve avluya açılan alanlarda geniş pencere panelleri yer alırken, güneyde ve halkla ilişkili alanlarda ışık yalnızca camlı “çatlaklar” yoluyla kabul edilmektedir. Koridor ve dış mekândaki oyun alanındaki çatlaklar renkli iken derslikler için ise sadece şeffaf cam kullanılmıştır. Sınıflar yaş gruplarına göre farklılık göstermektedir. Duvarların geçirgen olmadığı bölümlerde tavandaki açıklıklar sayesinde görsel süreklilik sağlanmaktadır. Tüm yapı; sınıflar ve iç bahçeyle ilişkilendirilerek, eğitim merkezinin kalbi haline gelen dış mekândaki oyun alanının etrafında gelişmektedir. Doğuda ise mutfak ve yemek alanları, idare ve spor salonu konumlanmıştır [154].



Şekil 69. El Chaparral Eğitim Merkezi Birey-Yapı Etkileşim Noktaları

Renk, insan algısında görsel ve duyuşsal etkiye sahiptir. Her renk insanın geçmiş birikimi doğrultusunda çeşitli anlamlar barındırmaktadır. Rengin doymuşluk değeri ya da baskın kullanımı da etkisini değiştirmektedir. Örneğin turuncu, enerji veren ve yaratıcılığı artıran bir renkken baskın kullanıldığında huzursuzluğa neden olmaktadır. El Chaparral Eğitim Merkezi'nde cephede açılan boşluklara renkli camlar yerleştirilmiştir. Bu yüzden camlar kullanıcıları sürekli uyarmamaktadır. Koridorda renkler yoğun kullanılırken dersliklerde şeffaf cam kullanılmıştır. Yapıdaki renkli camların kullanımı dinlenme zamanlarında ve sosyalleşme noktalarında öğrencilere deneysel bir etkileşim sunmaktadır. Böylece yapı öğrenciler için sınırların arasındaki eğitim alanı olmaktan çıkmıştır.



Şekil 70. El Chaparral Eğitim Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi

Renkli camların cephede kullanılması hem dışa hem içe etki eder. Fakat daha çok iç mekândan deneyimlenmektedir. Çünkü rengin mekâna yansımaları gün ışığının miktarına ve açısına göre değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda çevresel akışa bağlı olarak dönüştüğü için kullanıcılar sürekli değişen bir cephe kurgusu ile karşılaşmaktadır. Rengin birey ile bulunduğu mekânlarda aynı zamanda rengin ulaşmadığı ve sade kalmış alanlar da yer almaktadır. Böylece rengin olması ve olmaması ile ilgili de bir deneyim gerçekleşmektedir.

- a, b, e, f, g, h, ı, i) [https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad_medium=gallery)  
 c) <http://www.fernandoalda.com/es/trabajos/arquitectura/525/centro-infantil-municipal-en-el-chaparral-albolote-granada>  
 d, j, k) [https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad_medium=gallery) 'den uyarlanmıştır.

#### 4.2. Türkiye Örnekleri



Şekil 71. Raif Dinçkök Kültür Merkezi

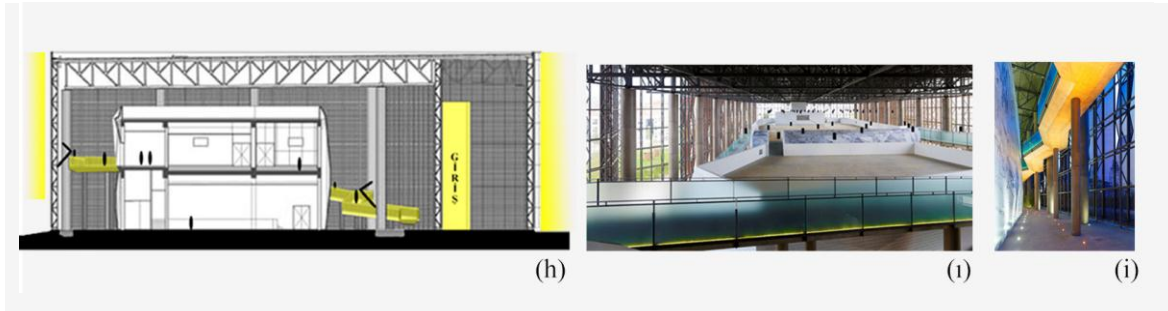
Raif Dinçkök Kültür Merkezi'nin kentle kuracağı ilişkinin biçimi, bu tasarımın ana ölçütü olarak ortaya çıkmaktadır. Farklı mecralarda derinleştirilerek okunmaya çalışılan bir kentin ve onun kullanıcılarının, inşa edilecek yapıya karşı alacakları pozisyonun önemsendiği bir tasarımdır. Yapı içinde yer alan kitleler, farklı işlevlere göre ve tam kendilerine gereken ölçülerde biçimlenmektedir. Farklı kotlarda bağlantı noktaları oluşturan bu kitleleri birbirine bağlayan "gezinti rampası" bulunmaktadır. Yapının cephesi kentsel "arayüz" olarak belirli ölçüde paslanmış ve pası özel bir kimyasal ile

dondurulmuş delikli metal plakalardan oluşmaktadır [155]. Cephenin delikli olması, yüzeyin bir tül perde gibi geceleri iç kısmın kolayca algılanmasını sağlamaktadır. Metal tül, yağmur, güneş ve rüzgarın olumsuz etkilerini dışarıda bırakır ancak yarı saydam doğası nedeniyle tamamıyla bir iç mekâna dönüşmez. Kapısı olmayan bir açıklıktan girilen bu iç mekânda hava serbest dolaşıma sahiptir [156].



Şekil 72. Raif Dinçkök Kültür Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Metal plakanın sarmaladığı yapı, sergi salonu, kütüphane, çok amaçlı oda, ofis ve kafeterya gibi birimleri içermektedir. Bu birimlere farklı yüksekliklerde birleşen yapı boyunca devam eden rampa ile ulaşılmaktadır. Rampa ziyaretçilere her kotta ve yönde farklı perspektifler sunmaktadır. Yapıyı kapatan bir kapısı olmadığı için tamamen kapalı bir kutu değildir. Yapının delikli cephesi de onun kapalı bir kutu olmasını engellemektedir. İç mekânda su öğeleri ve bitkiler bulunmaktadır. Cephenin yüzeyinden görülebilen bu öğeler bireye iletişim sırasında üst üste gözlemlenen katmanlı bir görsellik sunmaktadır. Birey cephe arayüzünden içe ya da dışa baktığı zaman birden çok katmanla karşılaşmaktadır ve bireyin arayüz ile diyalogunun gerçekleştiği noktalar çeşitlenmektedir.



Şekil 73. Raif Dinçkök Kültür Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi

Yapının yakından ve uzaktan, gece ve gündüz etkisi başka deneyimler sunmaktadır. Yapıya gündüz yaklaştıkça iç mekândaki detaylara tanıklık artarken, cephe gece uzaktan bile geçirgen bir perde gibi gözlenebilmektedir. Yapı formu bakımından kutuyu andırırsa da iç mekândaki gezinti rampaları ve delikli metal plaka ile sarmalanmış cephesi bütünlük içinde işlemektedir. Merak uyandıran cephesi ile yapı ziyaretçileri içe davet etmektedir ve içerde cephenin arayüz olduğu katman sayesinde dışarının keşfedilmesini sağlamaktadır.

- a, b, f, i, i) <http://www.arkitera.com/proje/487/yalova-raif-dinckok-kultur-merkezi>  
 c) [http://www.senemoglu.com.tr/proje/2011\\_rd.html](http://www.senemoglu.com.tr/proje/2011_rd.html)  
 d, g, h) <http://www.arkitera.com/proje/487/yalova-raif-dinckok-kultur-merkezi>'den uyarlanmıştır.  
 e) <http://emrearolat.com/gallery/raif-dinckok-cultural-center/>

## MEYDAN ALIŞVERİŞ MERKEZİ

**Mimar:** FOA Foreign Office Architects, Farshid Moussavi and Alejandro Zaera-Polo

**Yer:** İstanbul **Yapım Yılı:** 2007 **Yapının Türü:** Ticari

*Satış alanları ve çevre, bağlam arasında yaratılan fiziksel sürekliliğin yanı sıra, satış alanlarına açılan çatı ışıkları, mağazalar ve çatı bahçeleri arasında görsel temas sağlamaktadır*

FOA  
(a)



(b)



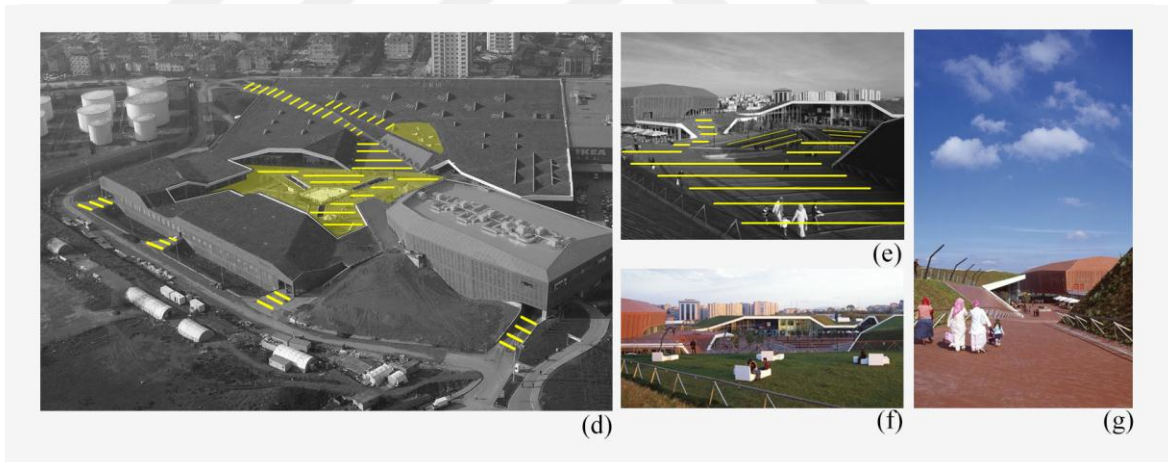
(c)

Şekil 74. Meydan Alışveriş Merkezi

Meydan Alışveriş Merkezi sadece verimli bir satış merkezi olarak değil İstanbul'un en hızlı büyüyen bölgelerinden birinde kentsel bir merkez olarak yer almaktadır. Meydan



kompleksi, geometrisi ve dolaşım stratejisi sayesinde, şehir dışındaki bir merkezin gelişimine alternatif olmasının yanında şehir içi bağlamı ile daha sonra bütünleşmesi beklenmektedir. Farklı satış alanları bir araya getirilmiştir ve park yeri yeraltına yerleştirilmiştir, kompleksin merkezinde büyük bir kentsel meydan için zemin serbest bırakılmıştır. Merkezi meydan, yeraltı otoparkını zemin seviyesine bağlayan ya da daha geniş şehir içeriğinden erişilebilen, satış alanlarının çatıları arasında iki yeni rota ve birkaç yaya yolu bulunmaktadır. Rampalar, merkez meydanın seviyesini, çevredeki mahallenin seviyelerine denk gelen satış alanlarının çatıları ile birleştirmektedir. Satış alanları ve çevre, bağlam arasında yaratılan fiziksel sürekliliğin yanı sıra, satış alanlarına açılan çatı ışıklıkları, mağazalar ve çatı bahçeleri arasında görsel temas sağlamaktadır. Ziyaretçiler fiziksel ve kentsel alanlarla fiziksel olarak birbirine bağlanan ve aynı anda satış alanı ve çatı bahçeleri ile çevrelenmiş bir meydandan geçmektedirler [157].



Şekil 75. Meydan Alışveriş Merkezi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Meydan Alışveriş Merkezi yeşilin ve yaya dolaşım alanlarının çatı ile, çatının kütle ile birleşiminden oluşan kompleks bir yapıdır. Yeşil çatı yapının çoğunluğunda hakimdir. Ziyaretçiler yapıdaki farklı kotlara rampalardan oluşan yaya aksları sayesinde ulaşabilmektedir. Binanın topoğrafya ile kurduğu akışkan ve geçişli ilişki bireye dinamik bir etkileşim alanı sunmaktadır. Yapı büyük ölçeklidir ve yapı kütlelerinin ve dolayısıyla cephesinin nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan, farklı açılı düzlemlerin birleşiminden oluşan çatısı oluşturmaktadır. Mimari ürünün bütünü ile zemin kotuyla kurduğu süreklilik barındıran ilişkisi aynı zamanda yapının tanıtıcı

karakteri olmuştur. Çatının zemin ile birleştiği noktalarda ziyaretçiler için geçiş alanları oluşturulmuştur ve bu alanlar yapı ile farklı farklı noktalarda birleşmektedir. Dolayısıyla bireyin cephe bakımından gözlemediği görseller bu sayede çeşitlilik kazanmıştır.



Şekil 76. Meydan Alışveriş Merkezi Cephe ve Bütün İlişkisi

Yapının bütününe kapsayan çatının, binanın topoğrafya ve çevre ile bağlamına, dolaşım hattı ile ulaşabilmektedir. Bu bakımdan insanların hareket yönleri, yoğunlukları çatının görüntüsünü de değiştirmektedir. İşlevi bakımından içe dönük ticaret alanı olabilecek yapı tam tersine ziyaretçilere toplanma, dinlenme ve etkinlik alanları imkanı tanıdığı için dışa dönük, dışı ile çekici bir mimari nesne olmuştur.

a) <https://www.archdaily.com/3338/meydan-umraniye-retail-complex-multiplex-foa>

b) [https://www.farshidmoussavi.com/node/24#meydan\\_retail\\_complex\\_and\\_multiplex\\_istanbul\\_24\\_26](https://www.farshidmoussavi.com/node/24#meydan_retail_complex_and_multiplex_istanbul_24_26)

c, f, g) <https://www.dezeen.com/2007/12/12/meydan-shopping-square-by-foreign-office-architects/>

d) <https://www.farshidmoussavi.com/node/24>’ den uyarlanmıştır.

e, h, i) <https://www.dezeen.com/2007/12/12/meydan-shopping-square-by-foreign-office-architects/>’ten uyarlanmıştır.

## YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT

**Mimar:** Teğet Mimarlık **Yer:** İstanbul

**Yapım Yılı:** 2017 **Yapının Türü:** Kültür

*Kamuya açık bir kültür sanat merkezini, etrafındaki kentsel dokuya eklemek; dolayısıyla kentsel dokuyu da merkezin iç mekanına katmak*

Teğet Mimarlık

(a)



(b)

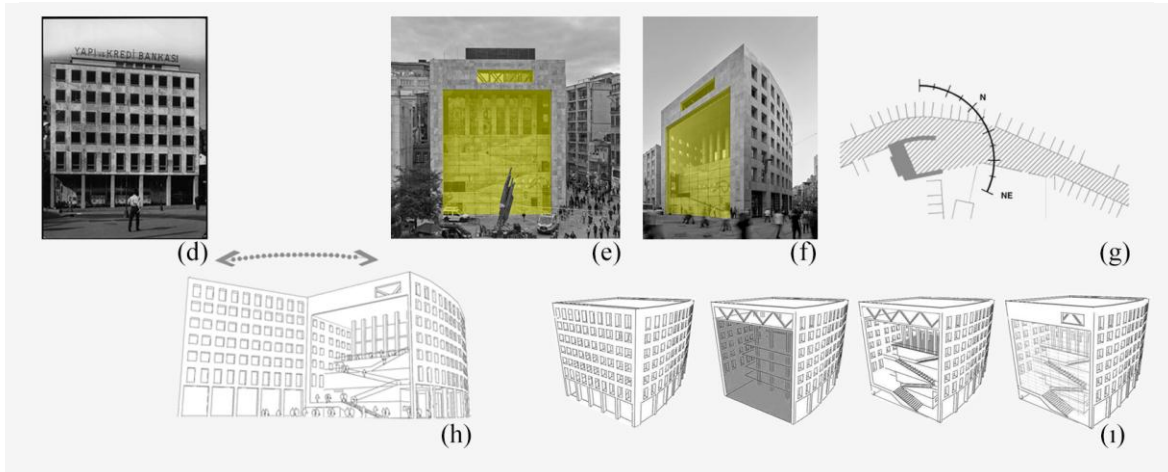


(c)

Şekil 77. Yapı Kredi Kültür Sanat

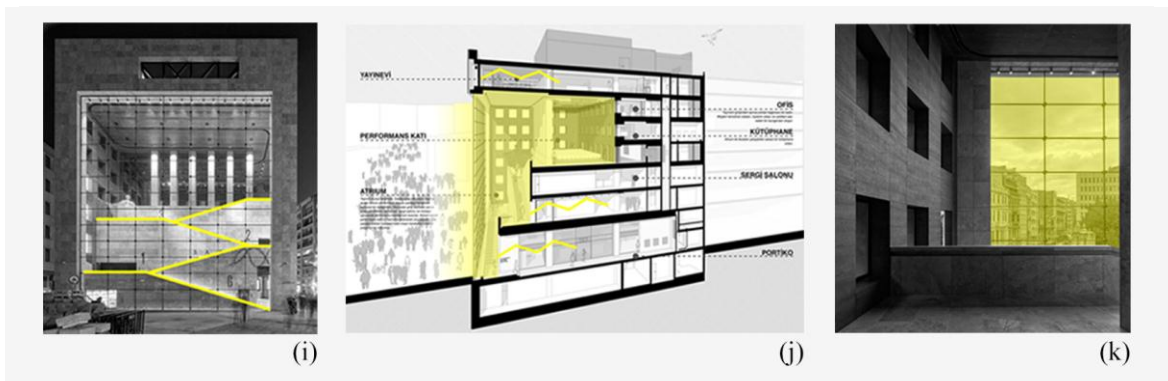
Yapı Kredi Kùltür Sanat Binası konumu itibarıyla İstiklal Caddesi'nde Galatasaray Meydanı'nı tutmaktadır. Tùnel ve Taksim meydanları arasında uzanan İstiklal Caddesi'nin dar kesiti YKKS Binası'nın önünde açılmaktadır. Bu bağlamda meydan ile bina arasında bir diyalog gerçekleşmektedir. Binanın eski hali olan Schmitthener'in tasarladığı hali ile yapının cephesi 18. ve 19. yüzyıl yapılarının bezemeli cephe karakterlerinin tersine sert cephe düzenine sahiptir ve bu yüzden meydanla diyalogu gerçekleşmemektedir. İstiklal Caddesi'nde yapıların zemin seviyeleri zengin kamusal alanları olarak yoğun bir harekete sahiptir ve yukarı katlara çıkıldıkça cadde ile ilişki kopmaktadır. Bu bağlamda YKKS için, kamuya açık bir kùltür sanat merkezini, fiziksel olarak da etrafındaki kentsel dokuya eklemek ve dolayısıyla kentsel dokuyu da merkezin iç mekânına katmak; böylelikle tecrübeleri, bakış açılarını ve olasılıkları çoğaltmak gibi yenileme fikirleri doğrultusunda yenileme için çalışmalar başlamıştır. Bu amaçla Schmitthener'in binasının İstiklal Caddesi ve Ara Sokak'a bakan cephelerini aynen tutarak, binanın içi boşaltılmıştır. Bu boşluk, YKKS'nin sırasıyla kitabevi, müze, sergi salonu, performans salonu, kùtùphane ve nihayetinde yayınevi işlevlerinin bir rotada, rampalar dizisiyle birbirine bağlandığı bir kamusal banda dönüşmüştür [158].

Mevcut yapının dönüştürülmesi belirli aşamalardan geçmiştir. Mevcut binanın kat hizaları, dikey taşıyıcıları ve iki cephesi korunmuştur ve yapı üstten başlanarak yıkılmıştır. Yan duvarlar güçlendirildikten sonra alttan başlayarak katlar inşa edilmiştir. Güçlendirilmiş yan duvarların üzerine oturan bir kat yüksekliğindeki makas, yedinci ve son katı taşımaktadır. Son olarak da bu makas ile bodrum kat perdesi arasına gerilen çelik halatlara meydana bakan cam cephe asılmıştır. Oluşturulan eyvanda sergi ve performans mekânları hem fiziksel hem psikolojik olarak daha ulaşılır hale getirilmiştir. Binanın kitabevi, sergiler ve salon arasındaki iç dolaşımı bir canlılığın iç yapısı gibi meydan tarafından izleyenler için sergilenirken, öte yanda binaya tırmanan izleyici çeşitli işlevler arasındaki seyahatinde İstiklal Caddesi ve Galatasaray Meydanı'nı farklı açı ve yüksekliklerden tecrübe etme fırsatı bulmaktadır [158].



Şekil 78. Yapı Kredi Kültür Sanat Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

YKKS Binası'ndaki yenileme çalışması yapıdaki bazı cephelerin aynen tutulmasını, bir cephedeki ve iç mekândaki değişimleri kapsamaktadır. Yapının bulunduğu cadde yoğun bir hareketliliğe ve insan akışına sahip olduğundan genellikle yapıların zemin katları yoğun kullanımlara sahiptir. Bu bağlamda YKKS'nin boşaltılıp neredeyse şeffaf hale getirilen cephesi ve içeride farklı işlevlere yer verilmesi ile cephe meydanla diyalog kuran bir etkileşim yüzeyine dönüşmüştür. Yapının farklı kotlarına yerleştirilen çeşitli etkinlikler ile yapı her yaştaki ziyaretçinin tüm gün vakit geçirebileceği bir kamusal alan gibi işlemektedir. Cam yüzeyin arkasında yer alan rampa düzeni bireyin tüm kotlara yayılan bir dolaşımını da mümkün kıldığından cephe ile kurduğu yakın ya da uzak her ilişki dıştaki ve içteki değişimin aynı anda gözlemlendiği alanlara dönüşmektedir.



Şekil 79. Yapı Kredi Kültür Sanat Cephe ve Bütün İlişkisi

YKKS Binası var olan yapının yenileme çalışması olması ve yapının bir cephesinde yapılan değişiklikle birlikte geçirdiği dönüşüm bakımından cephenin önemli bir iletişim

nesnesi olmasının somutlaşmış bir örneğidir. Dönüştürdüğü kamusal alan anlayışı, mekâna ve meydana ait olasılıkları çoğaltması, bireyin mekâna daveti ise değişimin önemli diğer etkilerini oluşturur. Yapının tek yüzeyinin tanıklık ettiği bu değişimler yapının bütününe ait bir özet niteliğindedir.

a) <https://www.teget.com/meysanladiyalog/>

b, c, d) <http://www.arkitera.com/proje/8613/yapi-kredi-kultur-sanat-ykks>

e, f, g, h, ı, i, j, k) <http://www.arkitera.com/proje/8613/yapi-kredi-kultur-sanat-ykks> 'den uyarlanmıştır.

### 4.3. Kayseri Örneği



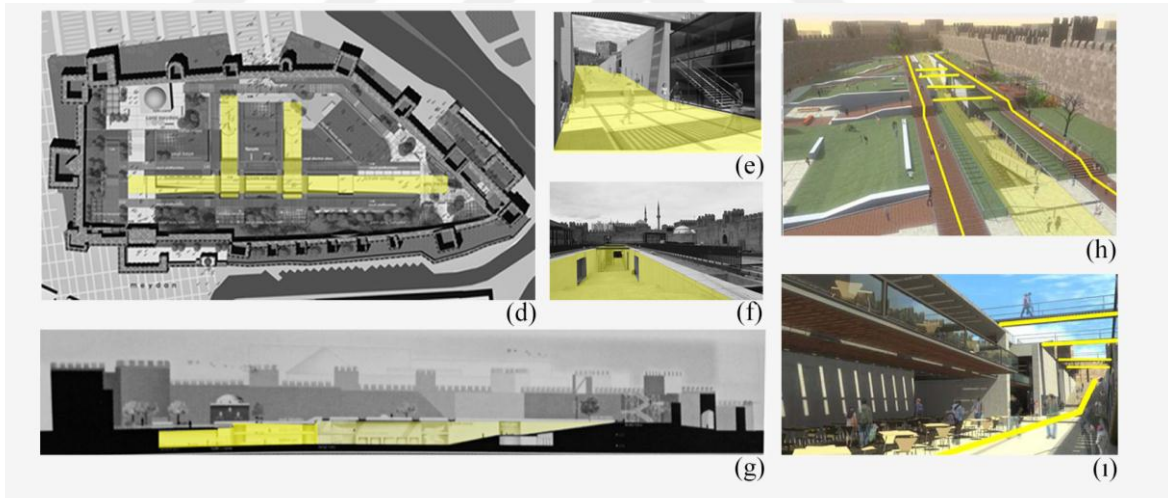
Şekil 80. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi

2008'de açılan Kayseri İç Kalesi'nin Korunarak Kültür ve Sanat Ortamına Dönüştürülmesi için İki Kademeli Ulusal Mimarlık Yarışması'nda birincilik ödülüne layık görülen projenin 2011 yılında yapımına başlanmıştır. Projede yapılan değişiklikler sonucunda projeye Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi olarak devam edilmiştir ve inşa süreci devam etmektedir.

Kayseri İç Kalesi'nin eski döneme ait çizimlerinde görülen katmanların izlerinden yeni bir katman oluşturularak kalenin günümüze ulaşmış iki kapısını birleştiren bir sokak tasarlanmıştır. Sözleşme imzalandıktan sonra Kayseri'de Kültepe Höyüğü kazısında çıkan eserlerin sergilenmesi için yapının açık ve kapalı arkeoloji müzesine dönüştürülmesi kararlaştırılmıştır. Bu aşamada kültür ve sanat ortamı ile ilgili tasarlanan

açık alanlar ile yapının iç mekânı yarışma projesindeki halini korumuştur. Projenin ana teması olan yapının ve çevresinin kamusalılığı ise aynı kalmıştır [159].

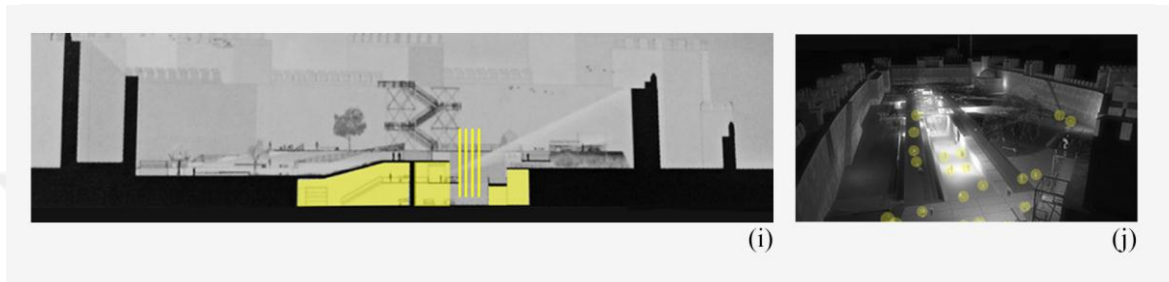
Proje ile Kayseri İç Kalesi'nin sahip olduğu tarihsel belleği sayesinde anıt müze statüsünde değerlendirilebileceği, toplumun yaşayan belleği olacağı ifade edilmektedir. Ayrıca kentteki diğer müzelerden farklı olarak ziyaretçiye, sergiler dışında, eğitim, bilgi paylaşımı, boş zamanı değerlendirme, dinlenme seçenekleri sunması ve ayrıca ulusal ve uluslararası açılımlara sahip, bilim, kültür ve sanatın paylaşıldığı ve değerlendirildiği bir alan olarak hizmet vermesi beklenmektedir. Projede İç Kale'nin anıtsal bir yapı olarak farklı açı ve yüksekliklerden izlenmesi, zemin üstünde, her işleve bir arka plan oluşturma fikri amaçlanmıştır. Proje çökertilmiş bir sokağın çevresinde kurgulanmıştır. Sokak boyunca ve zemin kotunda sokağa paralel iki teras ve bu teraslara açılan farklı işlev alanları, zemin üstündeki örgütlenmeyi tamamlamaktadır [160].



Şekil 81. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi Birey- Yapı Etkileşim Noktaları

Kayseri İç Kale'si kendi başına sembolik bir yapıdır. İçine tasarlanan proje ile de kalenin izlenebilir nesne olması göz ardı edilmemiştir ve seyir terasları ve merdivenlerle de desteklenmiştir. Çeşitli etkinlikler sayesinde yaşayan bir sokak olması hedeflenen sokak, yapının ana aksını oluşturmaktadır. Kentin merkezinde yer alan İç Kale ve dolayısıyla müze yapısı iç bahçe görevi görebilecek bir yapıdır. Yaya yürüyüş hatları sayesinde ziyaretçilere farklı kotlarda dolaşım imkânı sunulmaktadır. Kültür, sanat ve ticaret etkinliklerinin bir arada yer aldığı proje günün tüm zaman dilimlerinde nüfusun çoğunluğunun ulaşabileceği niteliktedir. Yapı için bir cephe tanımı yapmak zordur fakat

kale duvarlarının içinde yer alan ve çökertilmiş sokak boyunca uzanan sağır duvarlar ve açıklıkların bütünü yapının iç ile dış mekân arasında kalan arayüzünü oluşturmaktadır. Yapı tümü ile açık, yarı açık ve kapalı mekânları tanımlayan bütünden oluştuğu için kimliğini oluşturan cephesi yapının kendisidir. Bireyin cephe arayüzü ile buluşması ise ziyaretçilerin ulaşabildiği her noktada gerçekleşmektedir.



Şekil 82. Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi Cephe ve Bütün İlişkisi

İç Kale'nin sarmaladığı yapı, parçalardan oluşan bütünlüğünden meydana gelmektedir. Uzun yürüme alanları kentsel ve bölgesel belleğe erişiminin yanında yapıdaki etkinliklere aynı anda ulaşmayı sağlar niteliktedir. Yapının birden çok girişi, çıkışı olduğundan her noktada değişen bir görüntüsü vardır. Çatı-zemin sürekliliğini içine alan cephe kurgusu ile birlikte kimi yerde yan duvar kimi yerde çatı olan yüzeyler birbirini tamamlayarak mimari nesneyi oluşturmaktadır.

a, b, c) <http://www.arkitera.com/haber/25434/yarismayla-yapilan-kayseri-ic-kalesinin-duzenlenmesi-tamamlaniyor>  
d, e, f, g, h, ı, i, j) [http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi\\_113070](http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi_113070) 'den uyarlanmıştır.

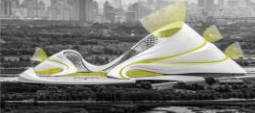

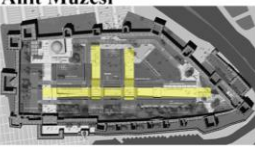
#### 4.4. Bölüm Sonucu

Çalışma için seçilen örnekler birbirinden farklı tasarım, yapım, işlev, biçim, konum ve kullanıcı profiline sahip projelerdir. Değerlendirilen projeler birbirinden birçok noktada ayrıldığı gibi ortak noktalarda buluşmaktadır. Mimarlık nesnesi birçok disiplinin bir araya gelişinden oluştuğu için değerlendirilme ölçütleri çeşitlidir ve farklı parçalardan farklı bütünlükler üretilmektedir. Bu bağlamda seçilen örnekler belirgin ayrımları tanımlamasa da ana ve alt başlıklar altında değerlendirilmiştir. Başlıklar “Etkileşim” ana başlığının altında “İç’ten ve Dış’tan Etkileşim”, “Hareketlilik” ana başlığının altında “Birey Hareketi, Kinetik Hareket ve Dijital Hareket”, “Çevre” ana başlığının altında

“Işık/ Gölge, Renk, Yansıma ve Manzara” ve “Cephe” ana başlığı altında “Zemin, Kütle, Çatı” şeklinde belirlenmiştir. Başlıkların altında değerlendirilen özellikler her örnek için ayrı göstergeleri tariflemektedir. Örneğin bir proje için İç’te olmak ışık ile ilgili iken diğer projede renk ile ilgili bir iletişimi içermektedir. Başlıkların ortaya çıkmasında etkili olan faktörler bireyin cephe ile kurduğu ilişkinin yönü, hareketin ve zamanın işleyiş şekli, çevredeki akışın cepheye ve bireye etkisidir.



Örneklerin ayırımında ve seçiminde somut bir biçim olan yapının başlangıcı, sonu ve ikisi arasında kalan tasarı kurgusu da etkili olmuştur. Yani yapının tutunduğu zemin, onu tanımlayan yapı kütlesi ve yapının sonunu tanımlayan çatı, özellikle cephenin ayrı bir taşıyıcı sayesinde taşınabilir olması ile birlikte her zaman aynı sıralamada devam etmemektedir.

Tablo 1. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Zemin-Kütle-Çatı Sürekliliği

Grup 1	Ayrııcı Özellikler											
	İç’ten/ Dış’tan Etkileşim Birey Hareketi Manzara											
Cephe: Zemin-Kütle-Çatı Sürekliliği	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç’ten Etkileşim	Dış’tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/ Gölge	Renk	Yansıma	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Kullanılan Örnekler</b> <b>Harbin Opera Binası</b> 		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>						<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>Meydan Alışveriş Merkezi</b> 		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>							<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi</b> 	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>						<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>





Tablo 1. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Zemin-Kütle-Çatı Sürekliliği(devamı)



	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç'ten Etkileşim	Dış'tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/Gölge	Renk	Yansıma	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Benzer Örnekler</b> <b>Oslo Opera Binası /Shonetta</b>  <b>Exhibition Center / Approach Design</b> 	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>						<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>						<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

a) <http://soreeyes.org/blog/archive/2016/04/03/harbin-opera-house/> 'den uyarlanmıştır.  
b) <https://www.farshidmoussavi.com/node/24> ' den uyarlanmıştır.  
c) [http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi\\_113070](http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi_113070) 'den uyarlanmıştır.  
d) <https://www.visitnorway.com/places-to-go/eastern-norway/oslo/oslo-opera-house/>  
<https://architectureprize.com/winners/winner.php?id=3461>

Tablo 2. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Kütlenin Tümü

Grup 2		Ayrıcı Özellikler										
Cephe: Kütlenin Tümü		İç'ten/ Dış'tan Etkileşim Birey Hareketi, Dijital Hareket Renk, Yansıma, Manzara										
	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç'ten Etkileşim	Dış'tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/Gölge	Renk	Yansıma	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Kullanılan Örnekler</b> <b>Elbphilharmonie Hamburg</b> 	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>Busan Sinema Merkezi</b> 		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>		<input type="radio"/>		<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Tablo 2. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Kütlein Tümü(devamı)

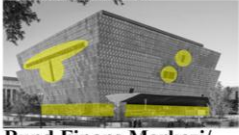

	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç'ten Etkileşim	Dış'tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/ Gölge	Renk	Yansımalar	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Benzer Örnekler</b> <b>Grand Central / AZPML</b> 		○	○						○		○	
<b>Selfridges/ Jan Kaplický</b> 		○	○		○		○				○	○

a) <https://www.hamburg-news.hamburg/en/conventions-events/record-visitors-international-music-festival-thank/> ten uyarlanmıştır.


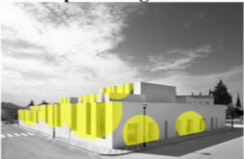





b) [https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/347512/busan-cinema-center-coop-himmelblau?ad_medium=gallery) 'den uyarlanmıştır.

c) <https://en.redsearch.org/images/45746337#images-25>  
<https://kitchendecor.club/files/selfridges-future-systems.html>

Tablo 3. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Yan ve Üst Yüzeyler

Grup 3	Ayırıcı Özellikler											
	İç'ten/ Dış'tan Etkileşim Birey Hareketi, Kinetik Hareket Işık/ Gölge, Renk, Manzara											
Cephe: Yan ve Üst Yüzeyler												
	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç'ten Etkileşim	Dış'tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/ Gölge	Renk	Yansımalar	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Kullanılan Örnekler</b> <b>Smithsonian Ulusal Afro-Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi</b> 	○	○	○			○			○		○	
<b>Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi</b> 	○	○	○	○		○			○		○	

Tablo 3. Örneklerin Gruplandırılması- Cephe: Yan ve Üst Yüzeyler

	Etkileşim		Hareketlilik			Çevresel Akış				Cephe		
	İç'ten Etkileşim	Dış'tan Etkileşim	Birey Hareketi	Kinetik Hareket	Dijital Hareket	Işık/Gölge	Renk	Yansıma	Manzara	Zemin	Kütle	Çatı
<b>Children Village</b>  c	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			<input type="radio"/>			<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	
<b>El Chaparral Eğitim Merkezi</b>  d	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>				<input type="radio"/>		<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>Raif Dinçkök Kültür Merkezi</b>  e	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			<input type="radio"/>			<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	
<b>Yapı Kredi Kültür Sanat</b>  f	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>								<input type="radio"/>	
<b>Benzer Örnekler Louvre Abu Dhabi/ Jean Nouvel</b>  g	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>						<input type="radio"/>
<b>Apple Dubai Mall/ Foster &amp; Partners</b>  h	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>							<input type="radio"/>	
<b>Museo at Prairiefire/ Verner</b>  i	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>				<input type="radio"/>				<input type="radio"/>	

- a) <https://www.architecturalrecord.com/articles/11964-national-museum-of-african-american-history-and-culture>’ ten uyarlanmıştır.
- b) [https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad_medium=gallery)’ ten uyarlanmıştır.
- c) <https://www.archdaily.com/879960/children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero/59c1a8dfb22e38903e000193-children-village-rosenbaum-plus-aleph-zero-photo> ‘dan uyarlanmıştır.
- d) [https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad_medium=gallery) ‘den uyarlanmıştır.

- e) <http://www.arkitera.com/proje/487/yalova-raif-dinckok-kultur-merkezi> ‘den uyarlanmıştır.
- f) <http://www.arkitera.com/proje/8613/yapi-kredi-kultur-sanat-ykks> ‘den uyarlanmıştır.
- g) <https://www.thenational.ae/uae/louvre-abu-dhabi-everything-you-need-to-know-from-tickets-to-opening-hours-1.673455>
- h) [https://www.dezeen.com/2017/05/02/apple-dubai-mall-foster-partners-architecture-carbon-fibre-shop-united-arab-emirates/?li\\_source=LI&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2017/05/02/apple-dubai-mall-foster-partners-architecture-carbon-fibre-shop-united-arab-emirates/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1)
- i) <https://www.archdaily.com/880088/museum-at-prairiefire-verner-johnson/59c33c68b22e38e8ae0000ca-museum-at-prairiefire-verner-johnson-photo>

Harbin Opera Binası, Meydan Alışveriş Merkezi ve Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi projeleri zemin-kütle-çatı sürekliliğinde tasarlanmış, yapının bütünü ile cephe arayüzünü de tanımladığı, aynı grupta değerlendirilen örneklerdir.

Örneklerin ilki olan Harbin Opera Binası doğanın devamı niteliğinde bir formu, kıvrımlı cephesinde ziyaretçiler için cephe boyunca devam eden dolaşım hattı ve bu hat yapı ve yapının çevresi ile çeşitli noktalarda buluşmayı sağlamaktadır. Yapının ana karakterini oluşturan bu dolaşım hattı bireyin hareketi sayesinde Dış’ tan etkileşim kurulmasını sağlamaktadır. Zemindeki geniş cam yüzeyler ve yaya dolaşım hattı ziyaretçilere içeride ve dışarıda olma halini aynı anda yaşatarak manzara ile ilişki kurulmasını sağlamaktadır.

Harbin Opera Binası’ndaki gibi yapıyı saran yüzeyin cephe olması durumu ülkemizde bulunan Meydan Alışveriş Merkezi’nde de vardır. Yerin çatı ile bütün olduğu, bireyle her noktasında buluşan bir yapıdır ve bütünlük yapının cephesi durumundadır. Cephe arayüzü, üzerinde gezilebilen, etkinliklerin yapıldığı bir düzleme dönüşmüştür. Dolayısıyla yapı ile Dış’tan etkileşim kurulurken manzaraya da hâkim olunan, ziyaretçilere birçok noktaya erişim imkânı tanıyan topoğrafyaya uygun, farklı kotlarda birleşmiş cephe tasarımına sahiptir.

Kayseri İç Kalesi Kapsayıcı Anıt Müzesi projesi de yapının zemin ile birleşerek çatının ve tüm yapının cephe olması meselesine yerel ölçekten bir örnektir. Yapımı devam eden yapı, İç Kale’nin çevrelediği, çökertilmiş sokak çevresinde yayılmış çok işlevli bir yapıdır. Kendisi başlı başına bir manzara tanımlayan ve şehrin merkezinde yer alan yapının tarihsel ve kentsel belleğini ziyaretçilere İç’ten ve Dış’tan etkileşim ile çeşitli kotlarda kurulan farklı bakış noktalarından sunması beklenmektedir.

Elbphilharmonie Hamburg ve Busan Sinema Merkezi yapı kütesinin çatı ve kütle ayrımı gözetmeksizin tümü ile mimari arayüzden meydana geldiği örneklerdendir.

Elbphilharmonie Hamburg karma kullanıma sahip, çevresine göre yüksek bir yapıdır. Fakat yüksek olması bireyle kurduğu ilişkiyi zedelememiştir. Cephede kullanılan malzeme yansıtıcı özelliğe sahip olduğu için şehrin tüm hareketinin izlenebildiği bir sahneye dönüşmektedir. Yansıtıcı malzeme kullanımı bireye Dış'tan etkileşim sunarken giriş kotunda, kütlelerin bazı noktalarında ve çatı denilebilecek en üst noktada dış ve manzara ile direkt temasın sağlandığı açıklıklar, cephedeki açılı camlar da İç'ten etkileşim ortamı oluşturmaktadır. Böylece yapı yüksek ve karma kullanımlı olmasına rağmen bireye sunduğu hareketlilik olgusu sayesinde monoton ve sıkıcı olmamıştır.

Busan Sinema Merkezi hem yapım tekniği hem de sunum şekli olarak bilgisayar teknolojilerinden çokça faydalanılmış bir proje örneğidir. Yapıdaki 85 metrelik konsol çatı ve çatılara yerleştirilmiş LED'ler ve üst üste bindirilmiş birimler Dış'tan etkileşimi etkileyen unsurlardır. Ayrıca kütleler arası geçişler için tasarlanan rampalar bireye hareket imkânı sunarken çatılarda bulunan LED'ler ve açık hava sinemasının sahnesi olan yüzey, dijital hareketi oluşturmaktadır. Dijital yüzey renk bakımından da çevreye katkıda bulunmaktadır. Dijital teknolojinin mimari nesnelere kullanılması yapıyı çevredeki insanlar için geçici ya da kalıcı olan yeni kamusal alanlar tariflemektedir. Bu sistemin yapıya uygulanması için yalnızca tasarım aşamasında verilmiş bir karar olmasına gerek yoktur, yapılara sonradan da eklenebilen sistemlerdir.

Smithsonian Ulusal Afro-Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi, Bund Finans Merkezi/Sanat ve Kültür Merkezi, Children Village, El Chaparral Eğitim Merkezi, Raif Dinçkök Kültür Merkezi ve Yapı Kredi Kültür Sanat Binası örneklerinde yapının yan yüzeyleri veya beraberinde üst yüzeyler cepheyi tariflemektedir. Örneklerde yapıların tüm yüzeyleri bütünlük içinde tasarlanırsa da zemin-kütle-çatı sürekliliğinden bahsedilemez. Bu bağlamda cephe farklı etkenlere bağlı olarak farklı şekillerde tasarlanmıştır.

Smithsonian Ulusal Afro-Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi, Afrika kökenli Amerikalıların amblemi olan, onların tarihini anlatan bir müzedir. Görünen kısmı kadar zemin altında da mekân barındıran müzeyi, açılı yerleştirilmiş bronz telkâri bir kılıf sarmalamaktadır. Bronz kılıf Afrika kökenli Amerikalıların tarihi ile ilgili bir imge olması ile Dış'tan etkileşime katkıda bulunurken İç'ten etkileşim ile müze mekânlarına

ait duvarlarla bronz kılıf arasında bırakılan alanlarda bireye gün ışığına göre farklılaşan ışık/gölge deneyimi manzara ile birleşmektedir.

Bund Finans Merkezi/ Sanat ve Kültür Merkezi kalabalık ve yoğun kullanımların olduğu bir yerde konumlanmaktadır. Yapı cephesindeki hareketli strüktüre sahip örtü sayesinde hem İç'ten hem Dış'tan etkileşim gerçekleşmektedir. Bireyin hareketinin yanı sıra farklı boyutlardaki hareketli püsküllerle sağlanan kinetik hareket sayesinde ışık değişimine de bağlı olarak sürekli değişen görüntüler ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda birey cephe ile kurduğu diyalogu cephenin hem dışında hem içinde, hem durağanken hem de hareket halindeyken kurabilmektedir. Mimari ürünlerde cephede kullanılan hareketli sistemler iklim etkisi, ısı ve ışık değişiminin kontrollü hale getirilmesi açısından önemli ve geliştirilebilir uygulamalardır. Bu şekilde kontrollü sistemlerin yapılarda kullanılması tasarımcıya özgür tasarım ortamı da sağlamaktadır.

Children Village, çağdaş tekniklerle yerel malzemenin harmanlandığı bir eğitim yapısıdır. Kullanıcılar ile birlikte ziyaretçilerin de yapı ile buluşması sayesinde İç'ten ve Dış'tan etkileşim gerçekleşmektedir. Yapıda bireyi zeminden üst kotlara taşıyan sirkülasyon hattı bulunmaktadır ve zemin katın üzerinde sosyal alanlar duvar olmaksızın yer almaktadır. Bireyin hareketine imkân tanıyan bu alanlar sayesinde birey hem çevredeki manzaraya farklı kotlarda ve açılardan ulaşabilmektedir hem de dışarıdan yapıyı gözlemleyenler için sürekli değişkenlik gösteren cephe kurgusu ortaya çıkmaktadır.

El Chaparral Eğitim Merkezi cephede rengin kullanılmış olması ve işlevi ile farklılaşan bir yapıdır. Renk ışık ile bağlantılıdır ve ışığın geliş açısı, miktarı rengin algılanmasını farklılaştırmaktadır. Aynı şekilde rengin kullanım miktarı ve doymuşluğu da etkiyi değiştirmektedir. Cephe tasarımında dolu-boş kurgusunda renkli camlar yerleştirilmiştir. Camlar yan yüzeylerde ve kullanılmıştır ve güney cepheye ve koridora denk gelmektedir. Bu bağlamda farklı renklerin bireyle etkileşimi, geçişin, hareketin olduğu bu alanda İç'ten etkileşim ile gerçekleşmektedir. Hem rengin hem de bireyin hareketliliği birbirinin aynısı olmayan anları beraberinde getirmektedir.

Bireyin daha çok İç'te olması ile algılanabilecek çevresel akışa bağlı etkileşimin ülkemiz için seçilen örneği ise Raif Dinçök Kültür Merkezi'dir. Yapı iç mekândaki birimlerin paslı görünümdeki delikli metal plakalarla çevrelenmiştir ve gece-gündüz

farklı görünümüne bürünen bir yapıdır. Cephe arayüzünün ana birimi olan metal plakalar delikleri sayesinde hem iç-dış arasındaki hava değişimini gerçekleştirmektedir hem de ne opak ne saydam bir arayüz olarak yer almaktadır. Yapının iç kısmında bireyin bu arayüz ile iletişim kurduğu bir dolaşım hattı vardır. Birey hareketine imkân tanıyan bu hat sayesinde ziyaretçiler her kotta bulunabilirken delikli metal plakalara mesafeleri de sürekli değiştiği için farklı saydamlığa sahip görüntüler ortaya çıkmaktadır.

Yapı Kredi Kültür Sanat Binası var olan yapının yenileme çalışmasıdır ve yapılan düzenleme büyük ölçüde cephenin dönüştürdüğü ve içe yayılan bir etkiye sahiptir. Yapının bulunduğu cadde aksının çoğunlukla zemin katlarının yoğun kullanılması üst katları tenha ve kullanımsız hale getirmiştir. YKKS’de tamamen geçirgen olan cam yüzey meydanla ve caddeyle günün her saatinde herkes tarafından kullanılabilir olmasını, birey hareketi ise İç’ten Etkileşim kurularak yapının kültür merkezine dönüşmesini sağlamıştır. Sokağa bakan cepheyi hemen hemen tümüyle kaplayan cam yüzey içteki ziyaretçiler için dıştaki hayatı her hareketinde izlenebilir kılmaktadır.

## 5. BÖLÜM

### SONUÇ

Bu çalışmada, cephe, cephenin arayüze dönüşmesi, bütün olarak tasarlanabilmesi günümüz mimarlığı örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir ve cephe ve mimari ürün tasarımının güncel mimarlık ortamındaki tasarım tavrı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın zeminini oluşturması açısından ilk önce mimarlık, mimari tasarım ve mimaride cephe tasarımı gibi kavramlar açıklanmıştır. Cephenin tarihsel süreci dış duvardan arayüze dönüşmesi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda dış duvardaki katmanlı dönüşüm ve mimari arayüzdeki tasarım ve kurgu dönüşüm olmak üzere iki başlıkta incelenmiştir. Cephenin tarihsel sürecine değinmek, cephedeki gelişmelerin kırılma noktalarını görmek, cephenin ne zaman anlatım nesnesi haline geldiği, yapıdaki ve teknolojideki gelişmelerin cepheye etkisi gibi birçok konuyu aydınlatması açısından önemli görülmüştür. Günümüz mimarlık ortamı daha çok sanayileşme ve sonraki dönemler ile ilişkili olsa da gelişmeler birbiri üstüne eklenen, birbirini dönüştüren değişimlerden meydana geldiği için geleneksel etkisindeki cephenin dönüşümü de mimari ürüne ait çok fazla bilgi barındırmaktadır. Malzemedeki, yapım tekniğindeki, taşıyıcı sistemdeki ve tasarım yöntemlerindeki gelişmeler cephenin yapının taşıyıcı sisteminden bağımlı olmadan özgür tasarlanabilmesi konusunu ortaya çıkarmıştır. Böylece cephenin tasarımcıya, topluma, kültüre, doğal çevreye, siyasi ve ekonomik ortam şartlarına bağlı olarak tasarlanmasının yanında cephe tasarımının özgürleşmiş ve cephe iki boyutlu bir yüzeyden derinliği olan arayüze dönüşmüştür. Cephenin yapıdan bağımsız tasarlanması yalnızca fiziksel, yapıma ait bir kopuş değildir. İki boyuttaki mimari görüntünün derinlik olgusu ile zaman ve hareket kavramları ile birlikte algılanmasını da sağlayan bir süreç ortaya çıkmıştır. İşlevlerin karma kullanımlara evrilmesi ya da yapının çok sayıda insana hitap edecek olması yapının boyutlarında insan ölçeğini aşan tasarımlara neden olmuştur. Büyük ölçekli yapının görselliği normal



şartlarda bireye kısıtlı bir görüş alanı tanımlarken cephenin özerk tasarımı sayesinde kısıtlılık yerini özgürlüğe bırakmıştır.

Günümüz mimarlığına bakıldığında genel olarak cephe arayüz olarak bir yapıyı saran, onun yalnız dışı olarak kalmayan, somut ve soyut anlamlar bütünüdür. Konumlandığı yapılı ve doğal çevrede az ya da çok bir hikayesi vardır. Cephenin yapıdan kopup bağımsız tasarlanabilmesi birçok şeyde sebep-sonuç ilişkisi içinde yeniliğe neden olmuştur. Değişen ihtiyaç ve talep sonrası mimari nesnenin kullanımı ve boyutları farklılaşmıştır. Böylece cephe, kapladığı tüm hacim bakımından bütünsel bir nesne olarak tasarlanmıştır. Günümüz çağında bu durum bireyin mimari ürünün bütün olarak kavramasını zorunlu hale getirmiştir. Yani birey yapının tümü ile iletişim kurabildiği zaman anlamlı bütüne ulaşılmaktadır. Cephenin yapıyı sarmalayan arayüz olması cephenin yapıdan kopuşu ile ilgilidir. Bireyin cephenin tümü ile iletişim kurmasını sağlayan durum ise yine cephedeki değişim ve gelişimdir. Cephe tasarımında tasarımcı için çok çeşitli tasarım teknikleri, yöntemleri ve sunum şekilleri ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmelerin ışığında değişen mimari tasarım yalnızca rasyonel olmayan formların üretilmesi anlamına gelmemektedir aynı zamanda simetrik, geometrik formlar güncel ya da yerel malzeme, yapım tekniği ile günümüze uyarlanarak üretilebilmektedir.

Cephenin aktif bir arayüz olarak tasarlanmasının olumlu sonuçlarından bir diğeri ise kamusal olan dış mekân ile özel olan iç mekân arasındaki ilişkidir. Cephe arayüz olma hali ile günümüzde hem topluma hem kullanıcıya aittir, hem ayıran hem birleştirendir, hem sınır hem geçiştir. Bu bağlamda yapım yöntemi, malzeme ve tasarım kararlarına bağlı olarak bireyin içte ya da dışta ya da her ikisinde birden olması gereken, ancak o şekilde ortaya çıkacak anlamların olduğu mimari ürünler ortaya çıkmıştır. Doğal çevredeki dönüşümde sürekli olarak var olan ışık ve gölge oluşumları, manzara durumu ve manzaranın yapıya etkisi gibi daha birçok etken de cephe, cephe-birey ilişkisi, bina-cephe ilişkisi gibi tasarım kararlarında belirleyici olmaktadır. Bireyin cephe ile iç-dış ilişkisinin kurulmasında hareket kavramı etkili olduğundan seçilen örneklerin hareket kavramı ile ilişkili olmasına dikkat edilmiştir. Çünkü hareket yalnızca fiziksel bir yer değiştirmeyi sağlamamaktadır. Hareketli olma hali ister birey ister yapı elemanı için olsun birden çok bakış açısına erişim ve dolayısıyla bütünlüğe ulaşmak açısından gereklidir. Cephenin ayrı bir sistem olarak tasarlandığı yapılarda birey için hareketlilik,

yapının çoğu noktasına erişimi mümkün hale getirmiştir. Hareketli olma durumu fiziksel bir değişimi tariflediği gibi bilişim teknolojileri başka bir sunum şeklini de ortaya çıkarmıştır. Cephelere yansıtılan görseller ya da videolar ile dijital bir hareketlilik de sağlanabilmektedir. Dijital görsellerin cephede uygulanması özellikle yüksek, karmaşık yapılı çevrede sıkışmış kamusal alanın yeniden biçimlenmesini sağlamaktadır. Günümüzde teknoloji ve bilimdeki gelişmelerin de etkisi ile cephe tasarımı, cephenin zeminden, kütleden, çatıdan ya da bu bölümlerin farklı birleşimlerinden oluştuğu çok geniş bir çeşitliliğe sahip olmuştur. Boyut, işlev, biçim, yöntem fark etmeksizin istenilen tasarımın üretimi mümkündür artık. Yapının cephesi dış bir yüz olarak değil hem içte hem dışta muğlak bir arayüz olarak iletişim ortamındaki yerini almaktadır.

Cephe tasarımlarındaki esnek, özgür, hem özne hem nesnel tasarım tavrı biçimsel ve anlamsal bağlamda her geçen gün yenilenmektedir. Bilgisayar teknolojisini de içine alan hesaplamalı tasarım, kodlama gibi yöntemler sayesinde cephe yeni çağın iletişim aracı olarak yerini almaktadır. Güncel ortamdaki çok yönlü tasarım anlayışı cephenin anlatım nesnesi olması konusunda geniş bir alan sunmaktadır. Cephenin anlatmak istedikleri ve anlatımında yardımcı olacak olan biçim, malzeme, yapım sistemi gibi etkenler her iklime, coğrafyaya, kültüre uyarlanarak uygulanabilmektedir. Bu da tasarımcıya kalan kıymetli tasarım alanının salt görsellikten uzak arayüzler üretilmesini sağlamaktadır. Ayrıca bu güncel tasarım tavrı sayesinde birey ile bina arasındaki verimli diyalog kurulmaktadır. Bu iletişim ortamı üretimin ve tüketimin çok hızlı gerçekleştiği günümüzde, yapının verimli olmasını, onun çabuk tüketilen bir nesne olmamasını, her defasında yeniden üretilmesini sağlamıştır. Ayrıca cephenin bütününe yayılan iletişim sayesinde yapının da büyük çoğunluğu kullanılabilir duruma gelmiştir. Bu konu yapının gereksiz ve kullanışsız alanlardan arınması bakımından önemlidir.

Çalışma ile dönüşen cephe kavramının mimari ürünlerdeki yeri ve öneminin, cephe arayüzünün tasarımına ait yaklaşım kararlarının çeşitliliğinin kavranması ve tasarımlarda uygulanması hedeflenmektedir. Örneklerin değerlendirilmesine birçok gelişmenin daha önce yaşandığı Dünya örneklerinden başlanmıştır. Sonrasında ise Türkiye ve Kayseri örnekleri değerlendirilmiştir. Örneklerin değerlendirmesi sonucunda mimari ürün tasarımlarında çok farklı yöntemlerle sağlıklı kurguların üretilebileceği sonucuna varılmıştır. Günümüzde istenilen arayüz kurgusunun her toplumda, her iklimde yapılabilir ve kullanılabilir olması, yalnız bir yöreye ait olmaması gündeme

gelmiştir. Ayrıca günümüzdeki tüm yapılar için cephenin kavram olarak kullanımının yeterli olmadığı gözlenmiştir. Aktarılan hikaye ve anlatıma bağlı olarak cephenin aktif bir arayüz olarak tasarlandığı örneklerde cephenin iki boyutlu görselliğine derinlik, geçirgenlik, süreklilik gibi yeni kavramlar eklenmiştir. Çalışma ile mimari üründe cephenin arayüz tasarımındaki olumlu uygulamaların örnek alınarak ülkemizde de uygulanması ve cephe ile birey iletişimi verimli olan, çevresine, işlevine, kullanıcıya karşı sorumluluğunu yerine getiren mimari ürünlerin ortaya çıkması amaçlanmaktadır. Ayrıca günümüz mimarlık ortamında ortaya konulan çeşitliliğin gelecekte yapılacak olan arayüz tasarımları için mimari eğitim ve yapım kapsamında yol gösterici olması, örnek teşkil etmesi beklenmektedir.



## KAYNAKLAR

1. <https://www.theguardian.com/travel/2017/nov/11/billund-denmark-lego-house-legoland-lalandia-family-holiday>, (Erişim Tarihi: Temmuz 2018).
2. <https://www.lego.com/en-sg/aboutus/news-room/2017/september/lego-house-grand-opening/>, (Erişim Tarihi: Temmuz 2018).
3. <https://www.archdaily.com/880900/lego-house-big>, (Erişim Tarihi: Temmuz 2018).
4. Pallasmaa, J., 2005. Tenin Gözleri(eviri: Aziz Ufuk Kılıç), YEM Yayın, İstanbul, 89/ 52, 52, 79.
5. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc0637a3e32d8.70100779](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc0637a3e32d8.70100779), (Erişim Tarihi: Ekim 2018).
6. Özer, B., 2004. Kültür Sanat Mimarlık. Yapı Yayın, Dördüncü Baskı, İstanbul, 480/ 174, 244-247, 253-254, 288, 254.
7. Hasol, D., 2017. 20.Yüzyıl Türkiye Mimarlığı. YEM Yayın, İstanbul, 305/ 12.
8. Ural, Ő., 2002. Mimari bir objenin felsefi açıdan yorumu, 24-39. *In: Mimarlık ve Felsefe* (Eds: A. Őentürer, Ő. Ural, A. Atasoy). YEM Yayın, İstanbul.
9. Zevi, B., 1990. Mimariyi Görmeyi öğrenmek(eviri: Prof. Dr. Demir Divanlıoğlu). Birsen Yayınları, İstanbul, 136/ 12, 9,25.
10. Hays, K. M., 2015. Mimarlığın Arzusu Geç Avangardı Okumak(eviri: Volkan Atmaca-Bahar Demirhan). YEM Yayın, İstanbul, 152/1-2, 92.
11. Kuban, D., 2010. Mimarlık Kavramları. YEM Yayın, İstanbul, 113/ 17, 12-13, 13.
12. Aksoy, E., 1975. Mimarlıkta, Tasarım İletim ve Denetim. Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları, Gün Matbaası, İstanbul, 173/ 92-93, 78.

13. Corbusier, L., 1920. Yeni bir mimarlığa doğru: yönlendirici ilkeler, 45-48. *In:* 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar(Çeviri: Dr. Sevinç Yavuz) (Eds: U. Conrads). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
14. Tanyeli, U., 1997. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Mimar, 2.Cilt, YEM Yayın, İstanbul, 1358/ 1254, 1288.
15. Bilgiç, D., 1998. Mimarlıkta Yaratıcılık. Mimar Sinan Fakültesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 122.
16. Ambrose, G., Harris, P., Stone, S., 2010. Görsel Mimarlık Sözlüğü, Çevirmen: Neslihan Şık, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
17. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc0638074cad0.28501150](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc0638074cad0.28501150), (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
18. Hasol, D., 2008. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. 10. Baskı, YEM Yayın, İstanbul, 517/108.
19. Krier, R., 1988. Architectural Composition. Academy Editions, London, 131/122.
20. <http://sozluk.gov.tr/>, (Erişim Tarihi: Temmuz 2018).
21. Ergün, Z., 2008. Mimarlıkta Cephe-Yüzey Dönüşümü :1990'lar Sonrası Değişim Süreci. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.7.
22. <https://www.livablecities.org/blog/designing-successful-neighborhood-squares-part-7-facades-setbacks-and-stepbacks>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
23. <https://courses.lumenlearning.com/boundless-arthistory/chapter/renaissance-architecture/>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
24. Eyüce, Ö., 2002. Değişen bina kabuğu ve çağdaş gelişmeler. Ege Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası İzmir Şubesi. (Web sayfası: <http://www.egemimarlik.org/44/44-2.pdf>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).

25. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raadhuis\\_\(Dudokpark,\\_Hilversum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raadhuis_(Dudokpark,_Hilversum).jpg), (Erişim tarihi: Ekim 2018).
26. <https://behnisch.com/work/projects/0044>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
27. Hasol, D., 2002. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, İstanbul.
28. Özek, V.; Yeler, G. M., 2008. Mimarlıkta mesaj iletimi: heykelsi biçimlenişler. **Mimarlıkta Malzeme Dergisi**,6, s. 8.
29. [https://www.architectmagazine.com/design/buckminster-fullers-biosphere-celebrates-50\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/buckminster-fullers-biosphere-celebrates-50_o), (Erişim tarihi: Ekim 2018).
30. <https://www.klook.com/activity/1787-opera-house-guided-tour-sydney/>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
31. Düzgün, H., 2016. Güncel Mimarlık Ortamında Kabuk-Bağlam İlişisinin Sorgulanması. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul. s. 14-15, 44, 48, 134, 138, 140.
32. Uçan, Ö., 2008. XXI. Yüzyıl Mimarlığının Olası Yönü: Kabuk Kurgularının Teknoloji ve Malzemeye Bağlı Değişimin Analizi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 6, 21, 68, 80.
33. Herzog, T., 2004. Envelope, Wall, Façade – an Essay, in Facade Construction, p.9, Birkhauser, Almanya.
34. <https://www.klook.com/activity/1787-opera-house-guided-tour-sydney/>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
35. <https://www.architravel.com/architravel/building/rolex-learning-center/>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
36. Sönmez, M., 2011. Çağdaş Mimarlıkta Cephe/Yüzey Kavramı Tartışmaları. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara. s. 32, 107.

37. McLeon, M., 2011. Günümüzde biçim ve işlev(Çeviri: Hakan Anay), 33-38. *In: Biçim ve İşlev/ Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* (Eds: H. Anay, Ü. Özten). ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını, Eskişehir.
38. Jenks, C., 1997. nonlinear architecture: new science=new architecture?, **Architectural Design**, Sayı: 129: 122.
39. Turan, B. O., 2011. 21. yüzyıl tasarım ortamında süreç, biçim ve temsil ilişkisi. **Megaron Dergisi**, 6 (3): 162-170.
40. Adler, D., 2011. İşlev ve çevre(Çeviri: Ezgi İşbilen), 23-32. *In: Biçim ve İşlev/ Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* (Eds: H. Anay, Ü. Özten). ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını, Eskişehir.
41. Köknar, B. S., 2001. Mekânsal Arayüzlerin Kente ve Yaşama Katılımları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 42,45, 43.
42. <https://i.warosu.org/data/ic/img/0020/02/1425413489703.jpg>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
43. Rifat, M., 2013. Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 336/ 5,97.
44. Erarslan, A., 2014. mimaride anlam; yapıdaki “sembolik dil” üzerine ;bir değerlendirme. **Tasarım ve Kuram Dergisi**, 10(18): 18-35.
45. Arabacıoğlu, O., 2005. Mimarlıkta Anlam Sorununun Ontolojik Açıdan İncelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 6.
46. Hall, E. T., 1972. Art, Space and Human Experience, Belirtilen Kaynak: Aksoy Ö., 1977, Biçimlendirme, K.T.Ü. M.B., Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., Trabzon, 116/56.

47. Boyacıoğlu, E., 1998. Mimari Anlatımda Teknoloji Girdisinin Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara. s. 137, 58,59.
48. Aydınlı, S., 1986. Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul. s. 45.
49. Gürsel, Y., 1993/1-2. mimarlık nereden nereye?. Ege Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası İzmir Şubesi. (Web sayfası: <http://egemimarlik.org/1993-1-2/59.pdf>, (Erişim tarihi: Ekim 2018).
50. Güncü, A., 2007. Yüksek Binalarda Yapı Kabuğunun Tektonik Kurgu Değişiminin Analizi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara. s. 65, 141.
51. <https://pxhere.com/tr/photo/1409945>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
52. <https://www.tarihlisanat.com/sehzade-camii-mimar-sinan/>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
53. <https://indigodergisi.com/2016/06/mimar-sinanin-ciraklik-eseri-sehzade-camii-hasar-gordu/>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
54. Gombrich, E.H., 1997. Sanatın Öyküsü(Çeviri: Erol Erduran- Ömer Erduran). Remzi Kitabevi, İstanbul, 688/ 476,477.
55. Baever, P., 1970. The Crystal Palace. University Library, Birmingham, 151/ 107,104,34,108.
56. Pevsner, N., 1969. The Sources of Modern Architecture and Design. New York, Washington: Frederick A. Praeger Publishers.
57. Vural, S., 2005. Mimarlıkta Teknoloji ve Bilimin Etkilerinin “Mimar-Mimarlık Mesleği ve Mimari Ürün” Başlıklarında İncelenmesi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon, s. 129, 61.



58. [https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-Villa-Savoye-1928-1931\\_fig1\\_321366087](https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-Villa-Savoye-1928-1931_fig1_321366087), (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
59. <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-building.html>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
60. <http://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=62&aID=631>, (Erişim Tarihi: Nisan 2019).
61. <https://muratsoygenis.net/2011/01/15/mimarlik-ve-egitim-uzerine-dusunceler-thoughts-on-architecture-and-education/>, (Erişim Tarihi: Nisan 2019).
62. Melvin, J., 2005(a)(Çeviren: Murat Şahin). Dekonstrüktivizm, ...İzmler Mimarlığı Anlamak. YEM Yayınları, 159/ 136-137.
63. Griffiths, J., 1989. Deconstruction Deconstruct, Belirtilen Kaynak: Kırıcı, N., 2005. dekonstrüktivizm ve ortaoyunu – karagözde ortak kavramlar. **Gazi Üniversitesi Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Dergisi**, 20(1): 21-27.
64. Midilli Sarı, R., 2004. Tarihi Çevre İçindeki Mimari Tasarımlarda “-İzm’ler; Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, s. 31, 50.
65. <https://modulo.net/en/realizzazioni/parc-de-la-villette#group-4>(Erişim Tarihi: Haziran 2019).
66. <https://libeskind.com/work/royal-ontario-museum/>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
67. <http://classconnection.s3.amazonaws.com/68/flashcards/985068/jpg/-0241326318081909.jpg>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
68. Turani, A., 2007. Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi, On Üçüncü Basım, İstanbul, 702/ 399, 653.
69. Germaner, S., 1997. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Barok, 1.Cilt, YEM Yayın, İstanbul, 678/ 195.

70. <http://azcolorear.com/dibujo/92908>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
71. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Santa\\_Maria\\_Novella\\_Bazilikas%C4%B1#/media/Dosya:Santa\\_Maria\\_Novella.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Novella_Bazilikas%C4%B1#/media/Dosya:Santa_Maria_Novella.jpg), (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
72. [https://romanchurches.fandom.com/wiki/Santa\\_Susanna](https://romanchurches.fandom.com/wiki/Santa_Susanna), (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
73. Kortan, E., 1996a, Mimari Akımlar I, Son Yüzyılda Dünya ve Türk Mimarlığındaki Gelişmeler. YEM Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul, 142/ 46.
74. Roth, M. L., 2006. Mimarlığıın Öyküsü. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 720/ 604, 604. 630, 629- 631-650-637-641,642.
75. <https://www.e-architect.co.uk/wp-content/uploads/2017/07/houses-parliament-palace-of-westminster-building.jpg#main>,(Erişim Tarihi: Haziran 2018).
76. <http://numberonelondon.net/2018/08/the-wellington-connection-the-royal-pavilion/>,(Erişim Tarihi: Haziran 2018).
77. Aslanoğlu, İ., 1988. modernizmin tanımı, sınırları, erken yirminci yüzyıl mimarlığıında farklı tavırlar, **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, 8(1): 59-66.
78. Conrads, U., 1991. De stijl, 52. *In*: 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar(Çeviri: Dr. Sevinç Yavuz) (Eds: U. Conrads). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
79. Sant'Elia, A., Marinetti, F. T., 1914. Fütürist mimarlık, 21-25. *In*: 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar(Çeviri: Dr. Sevinç Yavuz) (Eds: U. Conrads). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
80. Birol, G., 2006. Modern Mimarlığıın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. **Megaron Dergisi**, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Yayını, 3-16.
81. <https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietsveld-schroder-house-gerrit-rietsveld/5037f2cf28ba0d599b000608-ad-classics-rietsveld-schroder-house-gerrit-rietsveld-photo>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).

82. <https://www.pinterest.es/pin/167196204896333646/>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
83. Midilli Sarı, R., 2004. Tarihi Çevre İçindeki Mimari Tasarımlarda “-İzm’ler; Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, s. 31, 50.
84. Dostoğlu, N., 1995. modern sonrası mimarlık anlayışları. **Mimarlık Dergisi**, Sayı: 263, s. 46-50.
85. <https://www.dezeen.com/2015/08/21/postmodern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
86. <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi/5037e07f28ba0d599b00016c-ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi-photo>, (Erişim Tarihi: Haziran 2018).
87. <https://www.designboom.com/architecture/kengo-kuma-va-dundee-design-museum-scotland-01-18-2018/>, (Erişim Tarihi: Ağustos 2018).
88. Yurttaş, F., 2009. endüstri devriminden 20. yüzyıla malzeme, teknoloji ve mimarlık. **Mimarlıkta Malzeme Dergisi**, 14, s. 28-36.
89. Tez, Z., 2005, Tekniğin Evrimi. Paragraf Yayınevi, Birinci Baskı, Ankara, 227/215-216-217.
90. Tozlu, S., 2017. 21.Yüzyıl Tasarım ve Üretim Teknolojilerindeki Gelişmelerin Mimarlık Paradigmasına Etkisi: Sayısal Mimarlık. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara. s. 21.
91. Gieselmann, R., 1996. Mimari Akımlar 1, Y.E.M Yayın, İstanbul, 142/.20.
92. Erbay, M., 2007. Küreselleşme Etkisi Altında Türkiye Mimarlığı. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon. s. 58.
93. Karasözen, R.; Özer F., 2006. çağdaş istanbul mimarlığı’nda post-modernizm’in rasyonel temeli. **itüdergisi/a, mimarlık, planlama, tasarım**, 5(2): 107-114.

94. Ay, P., 2010. 1980 Sonrası Türk Mimarlığı'nda Yaşanan Dönüşümlerin Yarışma Projeleri Üzerinden İrdelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir. s. 20.
95. Güzer, C. A., 2012. Zeki Sayar'ı anarken sanal bir dergi yaratmak: çağdaş türkiye mimarlığı için tartışma başlıkları, 29-33. *In: Zeki Sayar'ı Anma Programı Dizisi/ Zeki Sayar'a Armağan, Türkiye Mimarlığı ve Eleştiri* (Eds: A. Cengizkan, A. D. İnan, N. M. Cengizkan). TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.
96. Altınışik, M., 2018. ultimaker S5 türkiye lansmanı. (Web sayfası: <https://www.youtube.com/watch?v=axtBRqiwjEY>), (Erişim tarihi: Nisan 2019).
97. Anadol, R., 2018 binaların insanlarla iletişim kurma biçimi ve refik anadol. (Web sayfası: <http://aura-istanbul.com/index.php/2018/11/16/binalarin-insanlarla-iletisim-kurma-bicimi-ve-refik-anadol/>), (Erişim tarihi: Nisan 2019).
98. <https://vimeo.com/5756657>, (Erişim Tarihi: Nisan 2019).
99. Emden C., Köknar A. S., 2017. mimari geleceği keşfetmektir. Yeni Şafak Gazetesi Pazar eki, Röportaj: Fatma Çelik, (Web sayfası <https://www.yenisafak.com/gundem/mimari-gelecegi-fethetmektir-2802358>), (Erişim tarihi: Nisan 2019).
100. Akyol Altun, T. D., 2007. geleceğin mimarlığı: bilimsel- teknolojik değişimlerin mimarlığa etkileri. *DEÜ Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 9(1): 77-91.
101. <https://www.iconeye.com/404/item/3026-manifesto->, (Erişim tarihi: Temmuz 2019).
102. <https://www.iconeye.com/404/item/3000-manifesto-#17-un-studio-|-architect>, (Erişim tarihi: Temmuz 2018).

103. Akyol Altun, T. D., 2007. geleceğin mimarlığı: bilimsel- teknolojik değişimlerin mimarlığa etkileri. **DEÜ Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi**, **9(1)**: 77-91.
104. Eriç, M., 2002. Yapı Fiziği ve Malzemesi. Literatür Yayınları, İstanbul, 357/ 11,12.
105. Arpacıoğlu, Ü.; Kuruç, A., 2010. zamansız malzemelerin zamanda yolculuğu. **Mimarlıkta Malzeme Dergisi**, Sayı: 15, s. 47-51.
106. “Bloom”, 2012, Doris Kim Sung. (Web sayfası: <https://www.youtube.com/watch?v=vvIyVZf3qZU&t=50s>), (Erişim tarihi: Ekim 2018).
107. İzgi, U., 1999. Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler. YEM Yayınları, İstanbul, 255/ 139, 199-200.
108. Sarıgül, A. İ., 2008. Mimarlıkta Gelecekçilik. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir. s. 23, 22-23.
109. Corbusier, L., 2013. Bir Mimarlığa Doğru(Çeviri: Serpil Merzi). Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 331/ 300, 65.
110. Ekim, E., 2013. Cephenin Bir Sistem Olarak Tasarlanması ve Üretilmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 12.
111. <https://www.archdaily.com/905231/zaha-hadid-architects-and-eth-zurich-create-3d-knitted-concrete-pavilion-transportable-via-suitcase>, (Erişim tarihi: Temmuz 2018).
112. <https://www.archdaily.com/905231/zaha-hadid-architects-and-eth-zurich-create-3d-knitted-concrete-pavilion-transportable-via-suitcase/5be03b0908a5e5e97500003a-zaha-hadid-architects-and-eth-zurich-create-3d-knitted-concrete-pavilion-transportable-via-suitcase-photo>, (Erişim tarihi: Temmuz 2018).

113. <https://www.archdaily.com/905231/zaha-hadid-architects-and-eth-zurich-create-3d-knitted-concrete-pavilion-transportable-via-suitcase/5be03afd08a5e5ff86000090-zaha-hadid-architects-and-eth-zurich-create-3d-knitted-concrete-pavilion-transportable-via-suitcase-photo>, (Erişim tarihi: Temmuz 2018).
114. Ayaydın, Y., 1981. Büyük Açıklıklı Prefabrike Betonarme Yapılar. Birsen Kitabevi Yayınları, İstanbul, 329/ 1,2.
115. Corbusier, L., 2013. Bir Mimarlığa Doğru(Çeviri: Serpil Merzi). Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 331/ 300, 65.
116. Fischer, G., 2015. Mimarlık ve Dil(Çeviren: Fatma Erkman Akerson). Daimon Yayınları, İstanbul, 153/ 96, 12, 14.
117. [https://www.bola.net/galeri/pembukaan\\_piala\\_dunia\\_wanita\\_2011\\_jerman\\_vs\\_kanada.html](https://www.bola.net/galeri/pembukaan_piala_dunia_wanita_2011_jerman_vs_kanada.html), (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
118. <https://www.archdaily.com/511689/happy-birthday-frei-otto>, (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
119. Tschumi, B., 2018. Mimarlık ve Kopma(Çeviri: Alp Tümertekin). Janus Yayıncılık, İstanbul, 331/ 279, 148.
120. Giesemann, R., Ungers, O. M., 1960. Yeni bir mimarlığa doğru, 143-144. *In*: 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar(Çeviri: Dr. Sevinç Yavuz), (Eds: U. Conrads). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
121. Piker, K.; Kahvecioğlu, H., 2015. cephe gridi, iç-dış. **Serbest Mimar Dergisi**, **15**, s. 16-18.
122. Koolhaas, R., 2014. Elements of Architecture, Façade, 3.
123. <https://www.archdaily.com/889722/what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades>, (Erişim tarihi: Eylül 2018).

124. <https://www.archdaily.com/889722/what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades/5b3ff292f197cc28d20001c8-what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades-photo>, (Erişim tarihi: Eylül 2018).
125. <https://www.archdaily.com/889722/what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades/5b3ff29cf197cc28d20001c9-what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades-photo>, (Erişim tarihi: Eylül 2018).
126. <https://www.archdaily.com/889722/what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades/5b3ff2bbf197cc530600009e-what-if-its-all-a-front-zacharie-gaudrillot-roy-reimagines-buildings-as-isolated-facades-photo>, (Erişim tarihi: Eylül 2018).
127. Collins, 2003. Collins English Dictionary, Belirtilen Kaynak: Shahlaei, A., Mohajeri M., 2015. in-between space, dialectic of inside and outside in architecture. International Journal of Architecture and Urban Development, Vol.5, No.3, s. 74,75.
128. Venturi, R., 1991. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki(Çeviren: Serpil Merzi Özaloğlu). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Birinci Baskı, İstanbul, 256/ 24, 141.
129. Durmuş Öztürk, S.; İsmailoğlu S., 2017. Mimarlıkta İç-Dış İlişkisinde Geçirgen Bir Arayüz Olarak Işıklık(Skylight). **Asos Journal, The Journal of Academic Social Science**, Sayı: 53, s. 98-113.
130. Özsel, S. B., 2009. Bina-Kentsel mekân Arayüz Özelliklerinin Kentsel Yaya mekânlarına Etkisi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 28.
131. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbeb6bbb6e5c4.76749022](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbeb6bbb6e5c4.76749022),(Erişim Tarihi: Ekim 2018).

132. Rowe C., Slutzky R., 1963. Saydamlık: literal ve fenomenal(Çeviri: Zeynep Aktüre, Nihan Hacıöeroğlu), 5-26. *In*: Mimari Biçimcilik (Eds: H. Anay). ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını, Eskişehir.
133. <https://www.ticketeaser.com/en/paris/pompidou-centre-m008/photos>, (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
134. [https://static.dezeen.com/uploads/2017/01/centre-georges-pompidou-anniversary-architecture-paris-france\\_dezeen\\_1704\\_col\\_16-e1485877856917.jpg](https://static.dezeen.com/uploads/2017/01/centre-georges-pompidou-anniversary-architecture-paris-france_dezeen_1704_col_16-e1485877856917.jpg), (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
135. <http://partiu.pro/portfolio/museu-de-arte-contemporanea/>, (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
136. [https://www.archdaily.com/417751/ad-classics-niteroi-contemporary-art-museum-oscar-niemeyer?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/417751/ad-classics-niteroi-contemporary-art-museum-oscar-niemeyer?ad_medium=gallery), (Erişim tarihi: Mayıs 2018).
137. Berger, J., 2012. Görme Biçimleri(Çeviren: Yurdanur Salman). Metis Yayınları, İstanbul, 159/ 7,8.
138. Montagu, A., 1978. Touching: The Human Significance Of The Skin. Harper & Row Publishers, Toronto, USA, 384/ 249,250.
139. Rasmussen, S. E., 2014. Yaşanan Mimari(Çeviren: Ömer Erduran). Remzi Kitabevi, Altıncı Basım, İstanbul, 247/ 227,240, 35.
140. Heidegger, M., 2011. Sanat Eserinin Kökeni(Çeviri: Fatih Tepebaşı). De Ki Basım Yayın, İkinci Baskı, Ankara, 120/ 19.
141. İleriye, M. U., 2007. Mimarlıkta Saydamlık. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 33.
142. Zülkadiroğlu, D., 2013. Mimari Cephe Temsillerinin Kullanıcı Algısına Etkisinin İncelenmesi. İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. s. 3.



143. Öktem Erkartal, P., Ökem, H. S., 2015. mimari tasarımda dokunma olgusu ve dokunsal haritalamaya ilişkin bir alan çalışması. **Megaron Dergisi**, **10(1)**: 92-111.
144. <https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
145. <http://www.arkitera.com/proje/7187/elbphilharmonie>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
146. <https://arcspace.com/feature/smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture/>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
147. <https://www.archdaily.com/794203/smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture-adjaye-associates>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
148. <https://www.washingtonpost.com/graphics/lifestyle/national-museum-of-african-american-history-and-culture/guided-tour/>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
149. <https://www.fosterandpartners.com/projects/bund-finance-center/>, (Erişim tarihi: Ocak 2019).
150. [https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/881511/bund-finance-centre-foster-plus-partners-plus-heatherwick-studio?ad_medium=gallery), (Erişim tarihi: Ocak 2019).
151. <http://www.alephzero.arq.br/english#/children-village/>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
152. <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/busan-cinema-center/>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
153. <https://www.dezeen.com/2012/09/18/busan-cinema-centre-by-coop-himmelblau/>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).

154. [https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/79913/educational-centre-in-el-chaparral-alejandro-munoz-miranda?ad_medium=gallery), (Erişim tarihi: Şubat 2019).
155. <http://www.arkitera.com/proje/487/yalova-raif-dinckok-kultur-merkezi>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
156. <https://www.archdaily.com/180305/raif-dinckok-yalova-cultural-center-emre-arolat-architects>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
157. <https://www.archdaily.com/3338/meydan-umraniye-retail-complex-multiplex-foa>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
158. <https://www.teget.com/meydanladiyalog/>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
159. <http://www.arkitera.com/haber/25434/yarismayla-yapilan-kayseri-ic-kalesinin-duzenlenmesi-tamamlaniyor>, (Erişim tarihi: Şubat 2019).
160. [http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi\\_113070](http://www.mimarizm.com/mimari-projeler/rekreasyon/kayseri-ic-kalesi-kapsayici-anit-muzesi_113070), (Erişim tarihi: Şubat 2019).

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

<b>Adı Soyadı:</b>	Nur Selcen Karaaslan
<b>Uyruğu:</b>	Türkiye (T.C)
<b>Doğum Tarihi ve Yeri:</b>	27.04.1992- Kayseri
<b>Medeni Durum:</b>	Bekar
<b>e-mail:</b>	selcenkaraaslan@gmail.com
<b>Yazışma Adresi:</b>	Siirt Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü, Kezer Yerleşkesi/ Siirt

### EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Bölümü	2019
Lisans	Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Bölümü	2015
Lise	Nuh Mehmet Baldöktü Anadolu Lisesi, Kayseri	2010

### İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2019-Halen	Siirt Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

### YABANCI DİL

İngilizce

### YAYINLAR

- Parlak Biçer Z. Ö., Öztürk S., Karaaslan N. S. “Kayseri deki Mimarlık Bürolarında Karşılaşılan Fiziksel ve Psikolojik Sorunlar” International Science and Technology Conference, iste-c 2014, (2014)
- Parlak Biçer Z. Ö., Sümengen Ö., Karaaslan N. S., Öztürk S. “Toplu Konutlarının Ortak Kullanım Alanlarında Aydınlatma Sisteminin Seçim

Kriterleri ve Etkilerinin İncelenmesi Kayseri Örneği” 2. Ulusal Yapı Kongresi ve Sergisi, Yapı Üretimi, Kullanımı ve Koruma Süreçleri, (2015)

3. Parlak Biçer Z. Ö., Karaaslan N. S., Şahin M., Yıldırım E., Biçer C. “Hasta Odalarının Mimari Mekân ve Yapı Elemanları Performanslarından Kullanıcı Memnuniyet Durumunun İncelenmesine Yönelik Örnek Çalışma: ERÜ Gevher Nesibe Hastanesi” International Science and Technology Conference, iste-c 2016, ss.561-572 (2016)

