

**Bu metin basımdan hemen önceki bir durumu yansıtmaktadır.**

Hürol, Y., (2008) “Ekonomi - Tektonik İlişkisi, ve Mimari Sorumluluk Konularına Eleştirel bir Bakış.” *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan*. (Eds: A.A. Avar, D. Sezer) İstanbul: İletişim Yayınları. pp.587-620.

## **Ekonomi - Tektonik İlişkisi ve Mimari Sorumluluk Konularına Eleştirel bir Bakış**

Yonca Hürol\*

### **Özet**

Eleştirel Teorinin kurucularından Theodor W. Adorno sanat ile teknoloji ilişkisi konusundaki düşüncelerini çoğunlukla müzik, şiir, ve tiyatrodan yola çıkarak geliştirmiştir. Mimari teknoloji konusundaki düşünceleri ise özellikle mimarlığa yönelik olan, fonksiyonalizm içerikli makalesi ile sınırlı kalmıştır. Bu çalışmada Adorno'nun mimaride teknoloji konusundaki düşüncelerini ileriye götürmek amacı ile mimari tektoniğe eleştirel bir yaklaşım geliştirilmesi hedeflenmektedir. Mimarlıkta teknoloji kullanımına, ekonomi ve sanat taleplerini de içeren bütünsel bir bakış sağlayan tektonik kavramı, yine bütünselliği savunan Adorno felsefesi ile uzmanlaşmış çağdaş mimari teknoloji arasında bir köprü oluşturabilecek özelliklere sahiptir.

Bu çalışmada öncelikle Adorno felsefesindeki olanaklılıkları çerçevesinde eleştirel bir tektonik kavramı ana hatları ile ortaya çıkarılmaktadır. Daha sonra ise aynı kavram, toplum ve birey arasındaki negatif diyalektiğin birer yansıması olarak kabul edilen somut mimari örneklerin irdelenmesi ve eleştirilmesi yolu ile netleştirilmekte, geliştirilmektedir. Sözkonusu örnekler, toplumsal durumun en belirleyici göstergesi olarak kabul edilebilecek belli başlı ekonomik yaklaşımların en göze çarpan ve literatürde en çok yer verilen örnekleri arasından seçilmiştir. Bu örneklerin irdelenme ve eleştirileri ise, hem birey mimarın sözkonusu toplumsal durum karşısındaki sanatsal tavır alışının bir yansıması olarak da okunabilecek tektonik açısından, hem de toplumsal talebi yansıtan bina ekonomisi açısından yapılmıştır.

Adorno felsefesinde sanatsal otonomi ve sorumluluk kavramlarının birbiri ile olan yakın ilişkisinden yola çıkarak bu çalışmanın sonucunda, eleştirel mimarlıkta tektonik ve sorumluluk ilişkisi de, hem toplumsal bir durumun belirleyicisi olan ekonomi, hem de birey mimarın tavır alışını olan sanatsallık gözönüne alınarak ortaya konulmuş olmaktadır.

---

\* Doğu Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.

*A man undergoes pain sitting at a piano  
knowing thousands will die while he is playing*

*He has two thoughts about this  
If he should stop they would be free of pain*

*If he could get the notes right he would be free of pain  
In the second case the first thought would be erased*

*causing pain*

*It is this instance of playing*

*he would say to himself  
my eyes have grown hollow like yours  
my head is enlarged  
though empty of thought*

*Such thoughts destroy music  
and this at least is good.<sup>1</sup>*

Michael Palmer  
“Sun”

Piyanonun başında oturmak acı veriyor  
biliyor ki, binlerce insan ölecek o çalarken

İki düşünce var aklında  
Çalmayı bırakabilse, acılarından kurtulacaklar

Notalara doğru basabilse, kendi acıları sona erecek  
İkinci düşünce birinciyi  
silebilir

acı veriyor

İşte hep bu an... çalarken

Kendi kendine diyebilir ki  
gözlerim tıpkı sizinkiler gibi boşluğa bakıyor  
kafam davul gibi  
zihnim de bomboş

Böylesi düşünceler müziği tahrip ediyor  
ve hiç olmazsa bu iyi bir şey<sup>2</sup>

Michael Palmer, “Güneş”

---

<sup>1</sup> Michael Palmer tarafından yazılmış olan bu şiir Robert Kaufman’ın Palmer’a referans veren makalesinden alınmıştır: Michael Palmer, *Sun* (San Francisco, CA.; North Point Press, 1988), 19; Robert Kaufman, “Lyric’s Expression: Musicality, Conceptuality, Critical Agency,” *Adorno and Literature*, der. D.Cunningham, N. Mapp (New York: Continuum International Publishing Group, 2006), 108.

<sup>2</sup> Çeviri, yazar ve editörler tarafından yapılmıştır. Şiirin aslı: [Sun]

## 1. Giriş

“Tektonik” kavramı tarih boyunca çeşitli şekillerde tanımlanmış olsa da genel olarak yapı malzemeleri, teknolojileri ve yapım tekniklerinin sanatsal amaçla kullanımı anlamına gelmektedir. “Arkitektonik” kavramı ise daha yenidir. Bugün anladığımız anlamda mimarinin ortaya çıkmış olduğu dönemlere karşılık gelir ve teknolojinin estetik ifadesi anlamında kullanılır.<sup>3</sup> Bu çalışmada, tektonik – arkitektonik tartışmaları ile konuyu saptırmamak ve gereksiz yere karmaşıklaştırmamak amacıyla, mimari teknolojiye her türlü sanatsal yaklaşım “tektonik” kavramı ile ifade edilmiştir.

“Tektonik” kavramının en önemli özelliği teknoloji ve sanatsal temsiliyet gibi antagonistik kavramları birbirleri ile diyaloga sokmasıdır. Eleştiriyi, basitçe kutuplaşmış düşüncelerin arasına yerleşerek tavır koymak diye tanımlayacak olursak, eleştirel bir kavramdır tektonik; ve bu nedenle çağdaş mimarlıktaki teknoloji ağırlıklı ve sanatsal eğilimler arasındaki çatışmalara da ışık tutar. Farklı düşünürler tektonik kavramını farklı tanımlarlar. Bu tanımlar, rasyonaliteden ne anlaşıldığına bağlı olarak değişir. Teknolojinin optimum özelliklerinin sanatsal kullanımından sözedilebileceği gibi, teknolojinin optimum özelliklerinin sanatsal amaçla manipüle edilmesi ve zorlanması da yine tektonik kavramı ile karşılanabilir.<sup>4</sup> Bu çalışmanın sonucunda rasyonalite ve sanatsallık ilişkisinin ölçüsü konusunda da bir tartışma yapılması hedeflendiğinden, daha başlarken tektonik kavramına bu türden bir sınır getirilmemiş, bütün bu bakış açılarına açık olunmuştur.

David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi’nin yaptığı genellemeye göre, çağdaş mimarlıkta ya hiçbir sanatsal kaygı duymaksızın teknoloji dışı yansıtılmaktadır, ya da sanatsal özellik taşıyan örneklerde teknoloji sanat ilişkisi hiç önemsenmemektedir.<sup>5</sup> Demek ki, çağdaş mimarlıkta tektonik pek de sıklıkla gerçekleştirilebilmiş bir arzu değildir. Tektonik kavramı bünyesindeki bu yarılma, akla Theodor W. Adorno’nun modern hayatta deneyim ve aklın birbirinden kopuşunu, ve fiziksel ile zihinsel emek ayrımını vurgulayışını hatırlatır.<sup>6</sup> Bu durumda mimari teknolojinin gerçekleştirilmesinin fiziksel emek ile; sanatsal kaygının ise, zihinsel emekle hatırı sayılabilecek ölçüde örtüştüğü düşünülebilir. Adorno’ya göre, antagonistik bakış açısı deneyimi (*experience*) hiç bir zaman bütünüyle karşılamadığı için, deneyimin yokluğu, ve düşüncelerin sadece antagonistik kavramlar kullanılarak ifade edilir hale gelmesi, giderek daha “barbarca” bir dünyanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum mimarlığa “sanatsal / özelliksiz yapı” ya da “rasyonel / irrasyonel tasarım” gibi yine

<sup>3</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, der. J. Cava (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001), 1-27.

<sup>4</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture...* A.g.y.; David Leatherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005); Manuel Delanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy* (London: Continuum, 2004); Yonca Hürol, Emre Akbil, Esra Akbil, Cemil Atakara, “Differentiations in the Contemporary Tectonic Order in Architecture,” Basılmamış makale.

<sup>5</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 1.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*. İng. çev: E. B. Ashton (New York: The Continuum Publishing Company, 1994 [1973]), 4.

Adorno'nun tanımlamış olduğu “özdeşlik düşüncesi” (*identity thinking*) ile de birebir örtüşen ayrımlara neden olarak yansımaktadır.

Çağdaş mimarlık bünyesinde bir türlü gerçekleştirilmediği iddia edilen “tektonik” kavramı ile, felsefesi yeniden araştırma konusu edilmeye başlanmış olan Adorno'nun sanata ve dünyaya eleştirel bakışı<sup>7</sup> arasında kayda değer bir yakınlık vardır aslında. Bu yakınlık, Adorno'nun teknolojiye sanattan hareket ederek ve eleştirel yaklaşmasından kaynaklanır. Adorno'nun teknoloji ve sanata ilişkin düşüncelerinden hareketle çağdaş tektoniğin sorunları kavranabileceği gibi, tektonikten hareketle Adorno'nun daha çok müzik, şiir ve tiyatrodan yola çıkararak geliştirdiği sanatsal teknolojiye bakışı da ilerletilip, netleştirilebilir.

Bu çalışmanın amacı, Adorno felsefesinden yola çıkarak mimari tektoniğe eleştirel bir yaklaşım geliştirmek, ve mimari sorumluluk kavramını bu yaklaşım çerçevesinde yeniden temellendirmektir. Bu yolla, Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun çağdaş mimarlığa yönelmiş olduğu “sanatçı mimar, yaratıcı deha kimliğinin bir yanılısama oluşu” eleştirisinin farklı boyutları da açığa çıkarılabilir.<sup>8</sup>

Mimari tektoniğe eleştirel bir yaklaşımın Adorno'daki teknoloji kavramının ötesine taşınabilmesi amacıyla, önce Adorno'dan yola çıkarak eleştirel tektonik kavramının ana hatları saptanmış, sonra da somut mimari örnekler incelenerek kavram netleştirilmiş ve geliştirilmiştir. Örneklerin incelenmesi aşamasında “*negatif diyalektik*” yöntem olarak kullanılmış; toplum bağlamında ve bireyin toplum karşısındaki sanatsal tavır alışı sonucunda ortaya çıkan her sanat gibi, mimarlık da toplum ve sanatçı birey mimar arasındaki negatif diyalektiğin bir ürünü olarak görülmüştür. Mimarlık üzerindeki toplumsal etkileri temsilen ekonomi, birey mimarın sanatsal tavır alışını temsilen ise tektonik incelenmiş, ve aralarındaki negatif diyalektik bir tür birbirini yansıtmaya ve olumlama olarak ele alınmıştır. Negatif diyalektiğin ilk akla gelen tarifi birbirini yansıtmaya ve olumlama olmamakla birlikte Adorno'nun öyle de görülebileceğini doğrulayan vurgularından yola çıkılmıştır. Bunlar, diyalektiğin bağlamı yansıtmayı, ve toplum ile otonom birey arasında direnişi besleyen bir tür yansımanın varoluşu ile ilgili vurgulardır.<sup>9</sup>

Mimarlıkta ekonomi, mimarideki değil, yapı mühendisliğindeki belli başlı ekonomi yaklaşımlarından yola çıkarak tanımlanmıştır. Bu yaklaşımların hepsi, araçsal rasyonaliteyle uyumludur; ve yine hepsi de, ilk ortaya çıktıkları dönemlerde, “kültür endüstrisi”ne hizmet etmişlerdir. Bunlar, “strüktürel verimlilik için tasarım,” “optimumun tasarımı,” ve “tasarımın optimizasyonu”dur. Ancak “tasarımın optimizasyonu” zaman içinde evrilip, ilk olarak felsefe bünyesinde tanımlanmış olan “sembolik sermayenin tasarımı”nı da içerecek hale gelmiştir.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> “ISI, Web of Science”, “Adorno” ve “art” anahtar kelimeleri ile taranacak olursa son yıllarda Adorno'dan yola çıkarak yapılmış araştırmaların hızla artmakta olduğu gözlemlenebilir.

<sup>8</sup> Hasan Ünal Nalbantoğlu, “Türkiye'de Modern Mimarlık Pratiği ve Söylemi”, *70 Sonrası Mimarlık: Tartışmalar* (Ankara: Mimarlar Derneği, 1996); Hasan Ünal Nalbantoğlu, “Mimarlık Eğitimi, Sosyoloji ve Ötesi”, *Mimarlık Eğitimi ve...*, der. Y. Hürol Al, N. Teymur (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 1996); Hasan Ünal Nalbantoğlu, *Çizgi Ötesinden Modern Üniversite, Sanat, Mimarlık* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2000).

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y., 141.

<sup>10</sup> Pierre Bordieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, İng. çev. R. Nice (Cambridge; Harvard University Press, 1987).

Geçtiğimiz iki yüzyıl içerisinde sıra ile ortaya çıkmış olan bu yaklaşımların tümü de bugün hala geçerli ve kullanışlıdır.

Teknolojinin sanatsal kullanımı olan tektonik, ekonomik yaklaşımın belirlediği teknoloji seçimi ve bu teknolojinin kullanım biçiminden ayrılamadığı gibi, onları bir biçimde yansıtmak durumundadır da. Aynı şekilde, tektoniği önceler gibi görünmelerine rağmen, teknoloji ile ekonomi ikilisi de tektoniği olumlamak ve yansıtmak durumundadır. Çalışmanın sonuç kısmında tartışılmış olan mimari sorumluluk ise, ekonomi ve tektonik arasındaki *negatif diyalektiğin* bu türden gerekliliklerine bağlı olarak ortaya çıkmakta ya da çıkamamaktadır.

Ancak henüz ortalıkta bir tektonik sözkonusu değilken bile teknoloji ve mimari sorumluluk arasında güçlü bağlar vardır. Bundan dolayı, bu çalışmanın ilk kısmında, tektonik kavramına sağlıklı bir giriş yapabilmek amacı ile öncelikle teknoloji ve “barbarlık” ilişkisi mimarlık bağlamında tartışılmakta, ve ancak bundan sonra tektonik tartışmasına yönelinmektedir. Adorno felsefesinden yola çıkarak “tektonik” kavramına eleştirel bir yaklaşımın ana hatları ile ortaya çıkarıldığı kısım çalışmanın ikinci kısmıdır. Eleştirel tektoniğin mimari örneklerden yola çıkarak ayrıntılandırılıp netleştirildiği kısım ise üçüncü kısım. Sonuç olarak tektonik tasarıma eleştirel yaklaşımın ilkeleri kesinleştirilmekte ve mimari sorumluluk kavramı bu ilkelere yola çıkarak tartışılmaktadır.

## **2. Mimaride Teknoloji ve Barbarlık**

Theodor W. Adorno en genel anlamda teknoloji ile ilişkili olabilecek birkaç barbarlık olasılığında söz eder. Bunlardan biri teknolojinin kapitalist işbölümü ile olan mantıki evliliğinden kaynaklanır. Ona göre fiziksel emeği gözden düşüren bir fiziksel - zihinsel emek ayrımı barbarcadır; ve böylesi bir temelin üzerinde sağlam bir etik yükselmez. Günümüz yapı sektöründe, fiziksel ve zihinsel emek kulvarlarında koşan çeşitli emek biçimlerini –nitelikli, niteliksiz işçiler ya da profesyonel yöneticilerle yine üniversite mezunu teknik elemanlar gibi- Adorno’dan yola çıkarak yeniden gözönüne aldığımızda, paramparça olmuş bir işçiler ordusu ile karşılaşsak dahi, zihinsel ve fiziksel emek ayrımının farklı biçimlerde varlığını hala sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Mimarlar da dahil, profesyoneller işçileşmiş dahi olsalar, ve hatta bir kısmı bazı işçilerden daha zor durumda dahi olsalar, daima zihinsel emek tarafında yer alırlar. Adorno’ya göre<sup>11</sup> sözkonusu kapitalist işbölümü ve beraberinde getirdiği değerler sistemi, doğanın ve deneyimin de gözden düşmesi ile doğrudan doğruya ilişkilidir.<sup>12</sup>

Hilde Heynen<sup>13</sup> mimarlığın bütünü ile fiziksel ve zihinsel emek ayrımı üstüne oturduğunu iddia eder; ve buradan yola çıkarak, Adorno’ya göre mimari teknoloji konusunda

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, İng. çev: R. Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 52.

<sup>12</sup> Günümüzde fiziksel ve zihinsel emek üzerine pek çok yeni düşünceler de üretilmektedir. Örneğin, Hasan Ünal Nalbantoğlu, Hanna Arendt’den yola çıkarak fiziksel emek kavramına, ve fiziksel emek ile zihinsel emek ilişkisine farklı bir yorum getirmektedir. Bu yaklaşıma göre fiziksel emek olarak “iş,” “aşk” ile ilişkilendirilerek zihinselleştirilmektedir: Hasan Ünal Nalbantoğlu, “İktidar İstencinden Artı-Ürüne”, *Ekonomik Yaklaşım: İktisat İdeolojisi Kongreler Dizisi IV. Bildiriler Kitabı* (Ankara: Gazi Üniversitesi, İİBF İktisat Bölümü Yayın Organı, Temmuz 2006).

<sup>13</sup> Hilde Heynen, “Architecture Between Modernity and Dwelling; Reflections on Adorno's Aesthetic Theory,” *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, No. 17 (1992), 79-91.

hiçbir eleştirel tavır alınamayacağını söyler. Bir diğer deyişle Heynen'e göre mimaride teknoloji aracılığı ile alınacak tüm eleştirel tavırlar, bu teknoloji ne olursa olsun (ileri, ya da geri) barbarlıktır; ve bu nedenle de herhangi bir tektonik mümkün olamaz. Ancak Heynen'e, Adorno'nun barbarlığı diyalektiğin sonu ile ilişkilendirdiğini söyleyerek karşı çıkmak gerekir. Eğer hiçbir mücadele mümkün değilse, ve tümünden dayatılmış bir duruma teslim olmak gerekmişse, ancak o zaman barbarlıktan sözedilebilir.<sup>14</sup>

Heynen'e teknolojinin, toplumsal, teorik ve sanatsal bağlamlarının hepsinde yer alış tarzından sözederek de itiraz edilebilir. Mimaride teknolojinin kapitalist işbölümü ile oynaş, ekonomik yani toplumsal bağlamda gerçekleşmektedir. Ama mimari teknolojinin sanatsal ve teorik bileşenleri de vardır. Heynen'in iddialarının aksine Adorno, sanatla toplumsal ihtiyaç arasında doğrudan etkileşimin olmayabileceğini de açıkça ifade etmiştir.<sup>15</sup> Yani işlevsel yönü ile toplumsal sorunları besleyen bir ürünün sanatsal ya da teorik katkılar sağlaması mümkündür. Üstelik bu açıklama bütünü ile mimarlık ile ilgili düşünceler bağlamında yapılmıştır. Teknoloji sadece ekonomi değil, sanat ve teori ile de ilişkilidir. Bu durumda, mimarlık barbarca bir işbölümü üzerine de otursa, eğer henüz bütünü ile teslim olunmamışsa, yani negatif diyalektik hala mümkünse, mimari tektonik de mümkündür. Toplumsal durumun belirleyiciliğinden ziyade, mimarın zihninde bir toplum teorisinin varlığı –mimarın toplumsallığı ve sorumluluğu- tektoniğin oluşumu için yeterli önkoşulu sağlamaktadır.

Ancak eğer toplum bütünü ile barbar bir otoriteye teslim olmuşsa, o zaman, şiir ya da mimarlık, tüm sanatların barbarlık haline geldiğini iddia eder Adorno. Ona göre “*Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır*” örneğin.<sup>16</sup> Sadece Auschwitz değil, devam etmekte olan her tür savaş ve işkence de, sanatı barbarlık haline getirmektedir.<sup>17</sup> 17 Ağustos 1999 Kocaeli depreminde pek çok insanın ölümü ve bir o kadarının da kaybindan sonra mimar Necdet Teymur da Adorno'nun aynı cümlesine referans vererek “...*Soruyorum Adorno'dan*

---

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Prisms*, İng. çev: Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995 [1967]); Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, İng. çev: E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1996 [1951]).

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 315.

<sup>16</sup> ‘Prisms’ adlı kitaptaki kültürel eleştiriye dair makalede yer alan ve bu cümle ile sonlanan paragraf, toplumun birlik ve bütünlüğü durumunda aklın hiçleşmesi ve bu hiçleşmeden kaçışın giderek daha paradoksal hale gelişini ifade ederek başlar. Kültüre yönelik eleştiri diyalektiğin barbarlıkla sonlandığı bu noktada susmak zorundadır. Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır. Bu öyle bir durumdur ki, sözkonusu imkansızlığın nedenlerini aydınlatan bilgi dahi aşınmıştır: “.....*The more total society becomes the greater the reification of the mind and the more paradoxical its effort to escape reification on its own. Even the most extreme consciousness of doom threatens to degenerate into idle character. Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation.*” Theodor W. Adorno, *Prisms*, A.g.y., 34.

<sup>17</sup> Bu bilgi Kaufman'ın Adorno'nun derslerine referans veren makalesinden alınmıştır: Theodor W. Adorno, “Lecture Fourteen,” *Metaphysics*. 110; *Metaphysik*, (n.d.), 159-60; Robert Kaufman, “Poetry's Ethics? Theodor W. Adorno and Robert Duncan on Aesthetic Illusion and Sociopolitical Delusion,” *New German Critique*, No. 97 (33, 1) (Winter 2006), 95.

*elli yıl sonra: 17 Ağustos'tan sonra Mimarlık olur mu?...*” diye sormuştur.<sup>18</sup> Evet! 1999'dan sonra Türkiye'de barbarca olmayan bir mimari tektoniğin mümkün olup olmadığının ayrıca sorgulanması gerektiği konusunda Teymur'a katılmamak mümkün değil.<sup>19</sup> Bina yapımı/üretimi değil, tasarım ve tektonik sorgulanmaktadır, Teymur'un sorusunda. Adorno da mimarlık ile ilgili tek çalışması olan “*Bugünkü Fonksiyonalizm*” makalesinde, mimarın sosyal ve eleştirel rolünün, yaratıcı rolünün yanı başında olması gerektiğini açıkça ifade etmiştir.<sup>20</sup> Bu rol olmaksızın yaratıcı da olunamayacaktır.

Adorno'ya göre, bütün bir kitle barbarlığa sürüklenebileceği gibi tekil barbarlıklardan da sözedilebilir. Antagonistik yaklaşımlardan birinin benimsenmesi, diğer bir deyişle, -hem yanılısama anlamında hem de ideolojik anlamda- “özdeşlik düşüncesi” içinde yer alınması da Adorno'ya göre barbarlıktır. Bu gözle bakıldığında, mimarlığın ekonomik ve sanatsal boyutlarından, yani toplumsal ve bireysel boyutlarından herhangi birinin diğeri adına yok sayılması da mimari anlamda barbarlık olarak görülecektir.

Kısaca özetlenecek olursa, eleştirel mimari tektoniğin varoluş koşulları sınırlıdır. Eleştirel tektonik tasarım hem fiziksel ve zihinsel emek ayrımından zarar görmektedir, hem de antagonistik özdeşlik düşüncesi karşısında bir mücadele alanı oluşturmaktadır. Eğer topluma otoriter yaklaşımlar ve “özdeşlik düşüncesi” hakim olmuşsa, birey ile birlikte, tektonik tasarımın da imkanları azalmaktadır. Bu durum mimarlığın kendi bünyesindeki özdeşlik düşüncesinin (rasyonel / irrasyonel mimarlık gibi) hakimiyeti halinde de aynen geçerlidir. Politik sınırlardır bunlar.

Adorno'ya göre “özdeşlik düşüncesi” ancak “negatif diyalektik” yolu ile aşılabilir.<sup>21</sup> Karl Marx'ın “olumsuzlamayı olumsuzlama” önerisi ile de örtüşen negatif diyalektik, zihin – beden ayrımını deneyimden beslenerek ortadan kaldırmaya yönelir. Toplum içinde otonom bir varlığı olan birey, ‘objeleri’ deneyimlerken onların ‘etik çekim’ine kapılır.<sup>22</sup> Bu aynı anda hem duyumsayan hem de deneyimleyen öznenin empati duyması ya da karşısındakine evrilmesi (*becoming*) olarak da nitelendirilebilir. Böylece deneyimlenen bir objenin, tümü ile antagonistik nitelikteki bir kavramla örtüştüğünün düşünülmesi olasılığı pek de yoktur. Bu paragraftaki ‘obje’ kavramını ‘bina’ ile, ya da bizi ilgilendiren bağlamda ‘teknoloji’ ile değiştirdiğimiz taktirde eleştirel mimarlık ve tektonik hakkında da bir önduyuma sahip olabiliriz.

### **3. Eleştirel bir Tektonik Kavramına Doğru**

Theodor W. Adorno, bilim ve teknolojinin antagonistik düşünce biçimlerine hizmet eder hale gelmesi nedeniyle sanatları önplana çıkarmış ve günümüzde ancak sanatların

---

<sup>18</sup> Tercüme, yazara danışarak, tarafımdan yapılmıştır. Necdet Teymur, *DEPREM(DE) ŞİİR* (İstanbul: Yapı Yayın, 2005).

<sup>19</sup> Yonca Hürol, “Can Architecture be Barbaric?” Yayınlanmamış makale.

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno, (1979) “Functionalism Today,” *Oppositions*, No.17 (1979), 40.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y.

<sup>22</sup> URL 1, “Theodor Weisengrund Adorno,” <http://www.kirjasto.sci.fi/adorno.htm> (ulaşılın tarih: Ağustos 2006).

gerçeklikleri ifade edebileceğini düşünmüştür.<sup>23</sup> Bu nedenle Adorno'daki teknoloji kavramı, daha çok sanat ve teori ile içiçedir; ve onlara ilişkin diğer temel kavramlar bağlamında anlaşılması gerekir.

### **3.1. Adorno'da Teknoloji Kavramının Arkaplanı**

Adorno, Marx'ın "metalar fetişizmi" kavramından yola çıkarak çağdaş toplumda insanların tasarladıkları, ürettikleri, ve kullandıkları objelerle ilişkilerini açıklamaya çalışmıştır. Ona göre metalar fetişizmi objelerin kullanım değerinin yerine geçmiş, ve tüm sosyal kurumlar, alanlar ve gündelik hayata yayılmıştır. Pazarın kurallarına boyun eğmek insanların ve toplumun da akabinde değişmesine neden olmuştur.<sup>24</sup>

Sanat ürünleri de bu sosyal süreçlerden kaçamamışlardır. Kültür endüstrisi, değişim değeri pazardaki sürümlerine göre değişen kültürel metaların eleştiri ve reklamı üzerinde yükselmektedir. Kültür endüstrisinin ürünleri, onları tasarlayan sanatçılar açısından fetiş özelliği taşırlar; çünkü sanatçının kimliğini, öznelliğini yansıtmışlar ve bu yüzden de herşeyden önemli tutulmuşlardır.<sup>25</sup> Adorno'ya göre kültür endüstrisi ürünlerinin de "aura"sı (objenin aşkın varlığı, ve mutlak yakınlığına sebebiyet veren mesafesi)<sup>26</sup> olabilmese rağmen onlar, "otantik sanat eserleri" olarak değerlendirilemezler. Bunun en önemli nedenleri, toplum ve sanatçı birey arasındaki diyalektik çelişkinin yokluğu, ve çıkar hesaplarının sanatsal samimiyetin önüne geçebilmesidir. Politik çelişkinin varlığı, kendini pazarla ve kâr /güç elde etmekle sınırlamayan bir samimiyetin göstergesidir.<sup>27</sup> Kültür endüstrisi ürünleri sanat tüketicisini eğlendirmeye, keyiflendirmeye, onlara zevk vermeye yönelik oldukları için samimiyetlerini kolaylıkla yitirebilirler.

Adorno, sanatçının toplum karşısındaki otonomisine çok önem verir; fakat sözkonusu otonomi ancak, topluma karşı verilmiş başarılı bir mücadelenin sonucunda elde edilmiş olmalıdır. Bir anlamda otonominin toplumla yaşanmış uzun ve acılı bir ilişkinin izlerini taşıdığı da söylenebilir. Toplumla çelişkiye düşen sanatçı bu durumu aşmak için toplumu eleştirel bir bakış açısı ile yansıtmaya başlar. Bu yansıma biçimi sonuçta onu otonomiye taşıyacaktır.<sup>28</sup> Buradaki anlamı ile otonomi, sanatçının toplum tarafından empoze edilen kimliklerden kurtulmaya çabalaması ile de yakından ilgilidir.<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 111.

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y., 135-207, 146.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectics of Enlightenment*, İng. çev: J. Cumming (London: Verso, 1995), 120-167; Theodor W. Adorno, *Culture Industry* (London: Routledge, 1996), 53-113.

<sup>26</sup> Adorno'nun "aura" kavramı W. Benjamin'inkinden farklıdır. Adorno "aura"nın varlığını biricik olan tarihi sanat eserleri ile sınırlamaz. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 310-1.

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 206.

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectics of Enlightenment*, A.g.y., 131.

<sup>29</sup> "Sanat eserleri kimlik dayatmalarından özgürleşmiş kendine benzerliklerdir." "...Artworks are self-likeness freed from the compulsion of identity...." Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 125.



Sanatçının sorumluluğu bağımsız kalarak sanat yapmak ve otonom gerçeklikler üreterek toplumun değişimine böylece katkıda bulunmaktadır.<sup>30</sup> Diğer bir deyişle, sanatçı, ancak ve ancak toplum tarafından üretilmiş olan iktidar ilişkileri ve ideolojiler karşısında bağımsız kalabilmişse sorumluluklarını yerine getirebilecektir.<sup>31</sup> Sanatla doğa (ve diğer tüm dışlanmış, önemsizleşmiş unsurlar) arasında, sanatçının otonom kimliği (ya da kimliksizliği) nedeni ile oluşan objektif bir ilişki vardır. Sanatçının bu duyarlılığını yanılısama ya da taraf tutma anlamındaki ideoloji ile karıştırmamak gerekir.<sup>32</sup> Bu olsa olsa objektif bir ideolojidir. Sanatçının “ben”i, doğanın (ve diğer dışlanmışların) yabancılaşmaların ardından belirmesine izin verir. Doğanın ifadesi için kullanılan sanatsal dil yine doğa üzerinde kurulmuş hakimiyetin inadına insanileşecektir.<sup>33</sup> Sanat eserindeki varlıkları birleştirmeye yönelik her hareket doğanın bu birleşmeye direnen yönünü de yansıtacaktır.<sup>34</sup>

Kendilerini pazar ilişkilerine kaptırmış insanlar, bağımsız kararlar verebilen bireyler değildir. Yarışmacı eğilimleri nedeni ile propaganda ve reklamlar tarafından fazlası ile yönlendirilmişlerdir. Kendilerini çevrelerindeki objelerle (binalar dahil) tanımlamaya gereksinimleri vardır.<sup>35</sup> Bu gibi insanların oluşturduğu topluluğa toplum değil, olsa olsa kitle denilebilir; çünkü Adorno’ya göre toplumlar otonom bireylerin eleştirileri ile etkili olabildikleri, ve bu doğrultuda kayda değer biçimlerde nitelik değiştirebilen –ve özellikle de değişmeye açık bir biçimde yönetilen- topluluklardır.<sup>36</sup>

Adorno’da toplum ve birey ilişkisi karşılıklıdır. Birbirlerinden etkilenir ve birbirlerini etkilerler. Bu anlamda eleştirel bakış açısı, toplumun rolünü ön plana çıkaran Emmanuel Levinas felsefesinden,<sup>37</sup> ve bireyin rolünü ön plana çıkaran Hanna Arendt felsefesinden<sup>38</sup> ayrılır. Bu durum Adorno’nun totaliter yaklaşımlara karşı “kimliksizliği” (*non-identity*) talep

---

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, *Culture Industry*, A.g.y., 92.

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 4.

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 134.

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, “On Lyric Poetry and Society,” *Notes to Literature* Vol.1. İng. çev. S. W. Nicholzen (New York: Columbia University Press, 1991), 37-54; URL 2, “The Internet Encyclopedia of Philosophy: Theodor Adorno,” <http://www.iep.utm.edu/a/adorno.htm> (ulaşılan tarih: Ağustos 2006).

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 52.

<sup>35</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y., 135-207.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *Introduction to Sociology*, İng. çev: E. Jephcott (California: Stanford University Press, 2000), 15; Yonca Hürol, “Can Architecture be Barbaric?” A.g.y.

<sup>37</sup> Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, İng. çev: A. Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1994), 194; Emmanuel Levinas, *Outside the Subject*. İng. çev: M. B. Smith (London: The Athlone Press Ltd, 1993), 121-25; A. P. Griffiths (der.), *Ethics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 63-76.

<sup>38</sup> Hanna Arendt, *On Violence* (New York: Harcourt, 1970); Hanna Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958); Hanna Arendt, *Responsibility and Judgement* (New York: Schocken Books, 2003), 12-3.

etmesi ile,<sup>39</sup> ve “birliğin” (*unity*) varlığına karşı çıkması ile ilgilidir. Adorno’ya göre birlik kendi içinde antagonistik bir kavramdır; yani birlik bölünmededir.<sup>40</sup>

### 3.2. Adorno’da Teknoloji Kavramı

Theodor W. Adorno’daki “otantik sanat” kavramı teknoloji ile ilişkisi üzerinden de okunabilir. Otantik bir sanat eserinde sanatçının ruhu (*spirit*), ve nesnelliği, form ve malzeme ilişkisine de yansır. Sanatçının ruhu eserin formuna tesir eder.<sup>41</sup> Fakat söz konusu form, sadece oyunsu (*playful*) bir yaklaşımla tasarlanmamıştır. Materyalist bir yaklaşımın ürünüdür ve kullanılan malzemeler ile de yakından ilişkilidir. Dolayısı ile, form (teknigi de içeren anlamıyla) ve malzeme ile kuvvetli bağları olan teknoloji, sanat için bir araç değildir artık. Tersine, teknoloji sanatın sebebidir; ve Adorno’ya göre sanat, rasyoneldir.<sup>42</sup> Adorno teknoloji ile ilgili bu düşüncelerini, şiir, ve şiirde form / dil ilişkisi bağlamında geliştirmiştir.

Burada sözkonusu olan “sanatsal rasyonalite”, “özdeşlik düşüncesi”ni teşvik eden araçsal rasyonaliteden farklıdır. Otantik bir sanat objesinde form, araçsal aklı ya da öznel özneliği değil, düşünen ruhun entellektüel (*intellect of the thinking spirit*) açıklığını yansıtır. “Nesnel” bir bakış açısı ile, (diğer bir deyişle negatif diyalektiğe uygun olarak) belirlendiği ölçüde, form estetik bir değer de taşır. Ürün kendisini özneliğin bir ürünü olmaktan kurtardığı ölçüde estetik de orada olacaktır.<sup>43</sup> Ancak burada sözkonusu edilen estetik, bağımsız bir bilim dalı olan estetik değil, Eleştirel Teori bünyesinde varolan ve bütünsel bir düşünüşe yayılabilen bir estetikdir.

Adorno’nun anladığı anlamda “form” ile “şema” da birbirinden farklıdır, ve bu farklılık sadece formun malzeme ile olan ilişkisi nedeni ile oluşmaz. Formu şemadan aynı zamanda detaylarının bütün içerisindeki otonom karakteri de ayırır. Sanat eserleri ile detayları arasında, toplum ve birey arasındaki ilişki türünden bir ilişki vardır. Detayların bütün içerisinde otonomileri olduğu gibi, bu durum bütüne karşı olan sorumluluklarının da ta kendisini oluşturmaktadır.<sup>44</sup> Adorno burada klasik müzikten, ve bu tür müzik içindeki bağlayıcı detaylardan, pasajlardan yola çıkmaktadır. Benzer ifadeler şiirde kelime ve cümlelerin kuruluşu ve gramer ilişkisi bağlamında da kullanılabilir.

Adorno’nun mimarlığı konu ettiği makalesinde de<sup>45</sup> yukarıdaki teknoloji kavramını destekleyen, ve hatta daha da ileriye götüren açıklamalar vardır. Bu makalenin büyük bir

---

<sup>39</sup> Hanna Arendt’in bireyin topluma eleştiri yöneltmesi bağlamında önemseddiği “*persona*” kavramı, Adorno tarafından eleştirilir: Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y., 147, 277.

<sup>40</sup> Emmanuel Levinas’ın üzerinde durduğu “komşu ile yüzyüze gelme” ve sonuçta elde edilecek ideal bütünlük de Adorno tarafından eleştirilir: Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, A.g.y., 317.

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 127-145.

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 303-7.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 142.

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, A.g.y., 303-4.

<sup>45</sup> Theodor W. Adorno, “Functionalism Today,” A.g.y.

kısımında Adorno, antagonistik kavramlar olan teknoloji ve süsleme (ornamentation) arasında bir negatif diyalektik oluşturma çabasındadır. Kendi ifadesi ile teknolojinin “fonksiyonel” kullanımı ve “mimari süsleme” (*architectural ornament*), aşırı uçlarda yer alırlar ve bu yüzden, her ikisi de fetişist karakterdedir. Bu nedenle otantik mimarlıkta detaylar, hem fonksiyonel, hem de süsleme özellikleri taşıyacaklardır.

Sanatçı mimarın fonksiyonel detay ile mimari süsleme arasında bir negatif diyalektik kurabilmesi için toplum içerisinde otonom birey olma deneyimine sahip olması gerekir. Aksi takdirde detay ile bütün arasında oluşması beklenen otonomi ve sorumluluk ilişkisine yabancı olacaktır. Bu nedenle, Adorno felsefesinde sanat ve teknoloji arasındaki köprünün “otonom birey” kavramı üzerinden kurulduğu iddia edilebilir. Bu iddia, Heynen’in mimarlık sanatını, Adorno felsefesine göre imkansız olarak değerlendirdiği teknolojik yaratıcılık yerine, kendi tanımladığı bir kavram olan “yaratıcılıktaki otonom an” (*autonomous moment*) kavramına bağlaması ile uyumsuz.<sup>46</sup> “Otonom an” kavramı, sürekli ve bilinçli bir otonomiye savunan Adorno felsefesi ile ilişkilendirilemez.

### **3.3. Mimari Tektoniğe Eleştirel bir Yaklaşımın Belirleyici Özellikleri**

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak mimarlıkta tektoniğe eleştirel bir yaklaşımın olmazsa olmaz ana hatları aşağıdaki gibi sıralanabilir.

- a. Teknolojinin barbarca kullanımını engellemek amacı ile;
  - Otoriteye teslim olmuş toplumlarda mimarın sosyal rolünün yaratıcı rolünün yanbaşında yer alması.
  - Otoriteye teslim olmuş toplumlarda barbarca olmayan bir tektoniğin imkanlarının (veya imkansızlığının) öncelikli olarak sorgulanması.
  - Politik ortam barbarca olmayan bir tektoniğe imkan tanıyor ise, mimarlığın toplumsal ve sanatsal boyutları arasında (ki, bu çalışmada bunlar ekonomi ve tektonik boyutları olarak tanımlanmıştır) negatif diyalektik bir ilişkinin (karşılıklı birbirini yansıtmaya, birbirine öykünme) kurulması.
- b. Eleştirel tektoniğin ileriye götürülmesi amacı ile ise;
  - Mimaride eleştirel rasyonalite, ve eleştirel objektifliğin, “özdeşlik düşüncesi” içinde yer alan sanatçı özneliği karşısında yer alması.
  - (Eleştirel) rasyonel mimarlık sanatında (sanatsal) teknolojinin mimarlığa sebebiyet vermesi.
  - Mimaride form, malzeme ve detayların tektonik amaca yöneltilmesi.
  - Detayların bütüne karşı sorumlulukları anlamında, bütün içindeki otonom karakterlerine sahip çıkılması.
  - Detayların, mimari süsleme ve fonksiyonel detay arasında bir yerde, yani onlar arasındaki negatif diyalektiği oluşturacak şekilde tasarlanmaları.

Çalışmanın mimari örneklerin analiz edildiği bir sonraki bölümde, otoriter toplumlarda eleştirel bir mimarlığın imkanları ile ilgili olabilecek maddeler sorgulanmamış (yani “a”

---

<sup>46</sup> Hilde Heynen, “Architecture Between Modernity and Dwelling ...,” A.g.y., 85.

kısımındaki ilk iki madde), geri kalan özelliklerin nasıl ve hangi ölçülerde sağlandığı ise somut verilere dayanarak tespit edilmeye çalışılmıştır.

#### **4. Mimarlıkta Ekonomi ve Tektonik İlişkisi**

Eğer mevcut tektonik kavramlarından yola çıkarak en başarılı örnekleri tartışıyor olsaydık, bu çalışma için seçilmiş olan örneklerden farklı örnekler seçmiş olmamız gerekecekti. Çünkü, “mimari tektonik” dendiğinde çoğunlukla teknolojinin bütünü ile estetiğin hizmetine verilmiş olması anlaşılmakta, ve teknolojinin ekonomi ile ilişkisi genellikle unutulmaktadır. Ancak bu çalışmada, sadece bireyin sanatsallığının değil, özellikle de toplumsallığı temsil eden en güçlü etkenlerden biri olarak ekonominin de tektonik üzerindeki izlerini görebilmek amacı ile, ve kasıtlı olarak, mimariye farklı ekonomik yaklaşımların en başarılı örnekleri olarak da kabul edilebilecek örneklerin incelenmesi tercih edilmiştir.

“Mimarideki farklı ekonomik yaklaşımlar” başlığı altında ele alınan alternatifler ise yapı mühendisliği bünyesinde ve çoğunlukla da etkili bir biçimde değişmekte olan mimarlığa uyum sağlamak amacı ile geliştirilmiş olan mühendislik yaklaşımlarından ödünç alınmıştır.<sup>47</sup> Tektonik, tekil binalara yönelik olarak uygulanabilir bir kavram olmakla beraber, sözkonusu ekonomik yaklaşımlar o veya bu şekilde tüm binaları kapsayabilecek kadar geniş bir alana yayılırlar. Yani istisnasız her bina, bütün tekil özelliklerine rağmen, bunlardan birinin içinde yer alır. Bu durum teknolojinin, geneli (ekonomiyi) ve tekil olanı (tektoniği) birleştirici doğasından kaynaklanmaktadır.

Ancak yapı mühendisliğini, ya da profesyonel yapı ekibini dışlayan diğer mimari yaklaşımlar (örneğin gecekonduculuk gibi) bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu çalışmada kullanılmış olan ve mimarideki ekonomik yaklaşımları karşıladığı düşünülen yapı mühendisliği yaklaşımları şunlardır:

- Strüktürel verimlilik için tasarım.
- Optimumun tasarımı.
- Tasarımın optimizasyonu.<sup>48</sup>
- Sembolik sermayenin tasarımı.<sup>49</sup>

Bu yaklaşımların hepsi de ilk ortaya çıktıkları dönemlerde “kültür endüstrisi”ne hizmet etmişlerdir. Ayrıca, 20. yüzyıl içerisinde yukarıdaki sırayla ortaya çıkmış olmakla birlikte, günümüzde hepsi, ve birarada varlıklarını sürdürmektedirler.

##### **4.1. Strüktürel Verimlilik için Tasarımda Ekonomi ve Tektonik**

David P. Billington’a göre “strüktürel verimlilik” kavramı, 20. yüzyılın başlarında ilk modern mühendis-mimarlar tarafından ve “mühendislik estetiği” adına üretildi. Amaç binaların (ya da köprülerin) taşıyıcı sistemlerinin en az malzeme kullanılacak şekilde

<sup>47</sup> David P. Billington, *The Tower and Bridge* (New York: Basic Book Publishers, 1983).

<sup>48</sup> David P. Billington, *The Tower and Bridge*, A.g.y.

<sup>49</sup> Pierre Bardiou, *Distinction*, A.g.y.

tasarlanması, ve minimum (en hafif, en narin) strüktürlerin elde edilmesi idi. Ancak bu şekilde tasarlanan yapılar/binalar çok az strüktürel malzeme kullanılmış olmasına karşın çok da pahalı yapılar oldular. Çünkü, en az malzeme kullanımını gerektiren doğal formların üretimi kalifiye işçilik ve yeni yapım tekniklerinin geliştirilmesini gerektiriyordu.<sup>50</sup> Bu strüktürlere “form dirençli strüktürler” denmesinin sebebi de, taşıdıkları yükün özelliklerine bağlı olarak belirlenmiş olan formlarıdır. Onlar doğanın fiziksel kurallarına, yani matematiğe uygun biçimde şekillendirilmişlerdir. “Biçim formülü izler” (*Form follows formula*) sloganı bu tavrı anlatmak için çok uygundur.<sup>51</sup> Bu yaklaşıma göre ekonomi ve tektonik arasındaki ölçüyü matematik model belirler. Manuel Delanda, bu türden strüktürler ile sebepsiz formları olan strüktürler arasında ayırım yapar.<sup>52</sup> Ona göre strüktürel açıdan verimli yapılar çevresel açıdan objektif (“*contextually objective*”) özellikler taşırlar. Sebebi olmayan formlar ise subjektif formlardır.

Bu yaklaşıma verilebilecek en iyi (fakat kabuk ve asma sistemli binalarla karşılaştırıldığında pek de tipik sayılamayacak) örneklerden biri Pierre Luigi Nervi'nin tasarlamış olduğu bir nervürlü döşemedir. (**Resim 1**) Nervürlü ya da kaset döşemeler genel olarak dik açılarla birleşen çizgisel elemanlardan oluşurlar. Ancak Nervi, matematiksel olarak en verimli biçim, gerilim doğrultularını izleyen eğrisel çizgilerden oluştuğu için, dikdörtgenel bir döşemeyi eğrisel nervürlere taşıtmıştır. Bu şekilde nervürler için kullanılan malzeme en aza indirilmiş, ve araçsal rasyonel bir biçim olarak görülebilecek dikdörtgenin içerisinde, doğanın bir yansıması olarak da görülebilecek bir başka rasyonelitenin kendini göstermesi sağlanmıştır. Bu yapıda kaba yapı, süsleme detayın yerini almış olduğundan detay tasarımı ikinci planda kalmıştır.

---

<sup>50</sup> David P. Bilington, *The Tower and Bridge*, A.g.y.

<sup>51</sup> David P. Bilington, *The Tower and Bridge*, A.g.y.

<sup>52</sup> Manuel Delanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, A.g.y., 15-16.



Resim 1. Nervî'nin nervürlü döşemesi.<sup>53</sup>

Nervi'nin bu tasarımında bir form arayışı değil, bir tür düzen arayışı sözkonusudur. Hem iki düzenin yanyanalığı, hem de bir düzenden sapma aracılığı ile bir tür düzensizlik yakalandığı söylenebilir. Nervi'nin tektoniği, araçsal rasyonaliteyi strüktürel verimlilik aracılığı ile, ve strüktürel verimliliği de araçsal rasyonalite aracılığı ile sorgulayan eleştirel bir tektoniktir. Herşey son derece rasyonel olmakla ve öznelliğe hiç yer verilmemekle birlikte, ekonomi ile tektonik arasında bir denge yoktur.

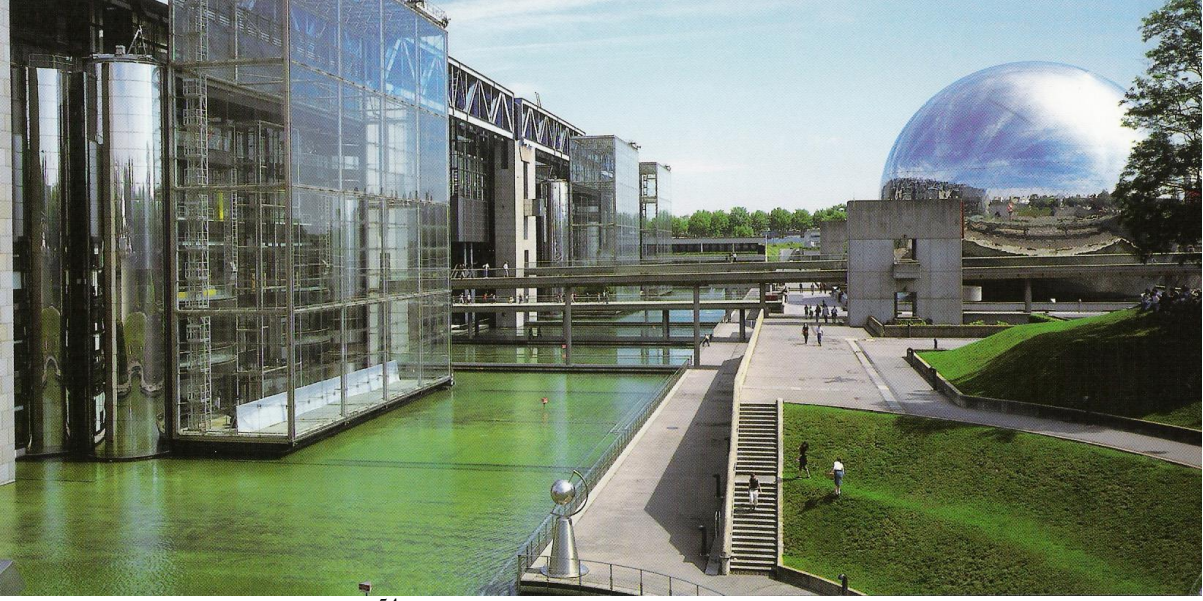
Benzer bir strüktürel verimlilik arayışı, 2000'li yıllarda cam yüzeylere uygulanmış; minimum malzeme (*dematerialization*) ile maksimum şeffaflık, dikdörtgensel formlar içinde kalarak elde edilmiştir. (**Resim 2**) Ancak bu yapılarda ornamental detay da en az taşıyıcı sistem kadar önemlidir.

---

<sup>53</sup> URL 3, "Enclosure Typologies,"

[http://www.canadianarchitect.com/asf/principles\\_of\\_enclosure/enclosure\\_typologies/enclosure\\_typologies.htm](http://www.canadianarchitect.com/asf/principles_of_enclosure/enclosure_typologies/enclosure_typologies.htm)  
(ulaşılan tarih: Nisan 2007).





Resim 2. Paris Bilim Müzesi.<sup>54</sup>

#### 4.2. Optimumun Tasarımında Ekonomi ve Tektonik İlişkisi

“Optimumun tasarımı” yaklaşımı dünya savaşlarından sonra ve özellikle de acil konut ihtiyacını karşılamak amacı ile ortaya çıkmıştır. Burada maliyeti en aza indirmek birincil amaçtır; ve bu, hem az malzeme kullanımının sağlanmasını, hem de düz işçiliğe yönelmesini gerektirmektedir. Bu yaklaşım, tüm mimari tasarımın optimum formlara, ve özellikle de yapımı kolaylaştıran dik açılara yönelmesini gerektirir. Optimum strüktürel sistem seçilecek, ona optimum form verilecek ve tüm elemanlar optimum biçim ve boyutlarda olacaktır.<sup>55</sup>

Kübik biçimleri ve birbirlerine çok benzemeleri nedeniyle, bu yaklaşım izlenerek tasarlanmış binalar genel olarak “kibrit kutusu binalar” (“*match-box buildings*”) olarak da anılırlar. Bu yaklaşım 1960'lara kadar “kültür endüstrisi” içinde yer almış, sonra ekonomide meydana gelen değişimler nedeni ile gözden düşmüş, ve çoğunlukla muhtaç insanların ihtiyacı haline gelmiştir.

Bu yaklaşım, taşıyıcı sistemi ve mimarlığı bütünü ile araçsal rasyonalitenin hizmetine koşuyor gibi görünse de, bazı örneklerinin tüm ekonomik sınırlılıklara rağmen mimarlıkta sanatsallığı ve tektonik özellikleri yakaladıklarından söz edilebilir. Bu çalışmada bunların arasından Mies van der Rohe'nin birkaç tasarımı ve özellikle de German Pavilion üzerinde durulmuştur.

Mies van der Rohe ismi geçtiğinde, mimarların aklına hemen son derece hafif çelik çerçeveler ve cam kutular şeklindeki irili ufaklı binalar gelir. David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi'ye göre Mies van der Rohe modern teknolojiyi mekana dürüstçe yansıtmaya çalışmıştır.<sup>56</sup> Mies van der Rohe'nin tasarımlarında sanatsallık öncelikle konstrüksiyonun

<sup>54</sup> Fotoğraf: Baydu Can Al.

<sup>55</sup> David P. Billington, *The Tower and Bridge*, A.g.y., 173-5.

<sup>56</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 106-7.

gereksinimlerinden; malzemelerin ve tekniklerin elde edilebilirliği, ekonomisi, ve hızından kaynaklanmıştır. Mies van der Rohe'e göre, "teknoloji ancak kendini gerçekleştirdiği andan itibaren mimarlığa doğru aşkınlaşabilir".<sup>57</sup> Sanatsallık endüstriyeldir; çünkü içinde bulunulan çağ endüstriyeldir. Böylece, zamansallıkla ilişkisi bağlamında, teknolojiye onu yansıtan metafizik ve sembolik değerler eşlik eder hale gelmiştir.<sup>58</sup>

Mies van der Rohe'nin tektonik anlayışını kavramak amacı ile tartışılabilir binalarından biri yüksek bir bina olan Seagram Binasıdır (**Resim 3**). Gevork Hartoonian bu bina gibi, çerçeve sistem içeren binalarda genel olarak elemanların birleşim yerlerinin bir süsleme olarak önem kazandığından, fakat elemanları birbirlerine "monte eden" bu detayların gizlendiğinden söz eder<sup>59</sup> (**Resim 4**).



Resim 3. Mies'in Seagram Binası, New York, 1958.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Tercüme benim: David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 110, 116-7.

<sup>58</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 199.

<sup>59</sup> Burada "montaj" kavramı önem kazanmaktadır: Gevork Hartoonian, *Ontology of Construction* (New York: Cambridge University Press, 1994).

<sup>60</sup> URL 4, Sandquist. "Architecture in Chicago, Illinois," <http://mintaka.sdsu.edu/faculty/erics/web/arcchicago.html> (ulaşılın tarih: Nisan 2007).





Resim 4. Betonarme bir çerçevede birleşim yeri detayı.<sup>61</sup>

Seagram Binasının **Resim 3**'te yer alan fotoğraftaki görünümüne aldanmamak gerekir. Bu binanın etrafında hareket eden insanlar, binanın cam cephelerine, kendi hareketlerine bağlı olarak, yani değişerek yansıyan çevre binaların görüntüleri ile karşılaşır. Leatherbarrow ve Mostafavi'ye göre, Mies van der Rohe rasyonel forma karşı bu gibi optik etkileri kullanmıştır.<sup>62</sup> Onlara göre bu bina, aynı zamanda çağımıza hakim olmuş olan “yüzeysel tektoniğin” de iyi bir örneğidir. Ayrıca bu binanın cephesinde görülen çelik elemanların temel varoluş nedeni strüktürel değil, estetikdir. İkincil olan strüktürel rollerine karşın, onlar aracılığıyla öncelikle ritm sağlanmak, ve bir doku elde edilmek istenmiştir.<sup>63</sup>

Ancak Mies van der Rohe'nin genelde uyduğu söylenebilecek ekonomik sınırlar karşısındaki tektonik arayışı bu kadarla kalmaz. Çelik çerçevelere taşıdığı pek çok binasında bulunan duvarlar taşıyıcı değildir; bu duvarların hiçbir fonksiyonu yoktur. Hartoonian'a göre çoğu sadece kendileri için ve sebepsizce duvardırlar.<sup>64</sup> Örneğin German Pavilion'da hemen çelik kolonların ardında yer alan ağır görümlü duvarlar taşıyıcı olmadıkları gibi, önlerinde duran çağdaş kolonlarla da tektonik bir çelişki oluştururlar (**Resim 5**). Kenneth Frampton, burada modern ve klasik arasında çok boyutlu anıştırmalar olduğundan sözeder.<sup>65</sup> İki düzen yanyana getirilerek bir tür tektonik düzensizlik duygusu yakalanmıştır. Aynı binada kolonlar açıkça ve dikkati çekecek şekilde sergilenirken, kirişler gizlenmek istenmiştir.<sup>66</sup> Sergilenen

<sup>61</sup> URL 5, “ACE – MRL Gallery,” <http://ace-mrl.engin.umich.edu/> (ulaşılın tarih: Haziran 2007).

<sup>62</sup> David Laetherbarrow , Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 107.

<sup>63</sup> David Laetherbarrow , Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 110.

<sup>64</sup> Gevork Hartoonian, *Ontology of Construction*, A.g.y.

<sup>65</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 175.

<sup>66</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 177.

kolonlar ise, kolon imgesini daha güçlü bir şekilde yansıtmak amacıyla kaplanmıştır.<sup>67</sup> Yine German Pavilion’da çeşitli nitelikteki bir yüzeyler tektoniği sayesinde, iç ve dış ayrımının ortadan kalktığı, tüm mekanlar arasında süreklilik sağlandığını da görüyoruz (**Resim 6**).



Resim 5. Mies’in German Pavilion’unda kolon ve duvar ilişkisi, Barselona, 1929.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> David Laetherbarrow , Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 113.

<sup>68</sup> URL 6, “Influences between Japan and the West in Modern Architecture, Two Case Studies Illustrating Space Conception, Details and Philosophy,” <http://arch.eptort.bme.hu/klein1.html> (ulaşilan tarih: Nisan 2007).



Resim 6. German Pavilion’unda iç dış sürekliliği ve belirsizliği.<sup>69</sup>

Mies van der Rohe’nin yapılarında detaylar, büyük önem kazanırlar. **Resim 7**’deki düşey elemanla yatay eleman birleşiminde eleman eksenleri *sakıncalı* bir biçimde çakıştırılmamıştır; çünkü düşey elemanların öne çıkarak binaya düşeylik etkisi vermesi istenmiştir. Bu, ancak düşey eleman ve kiriş arasında özel bir detay çözümü ile mümkün olabilmiştir. Burada da mevcut düzenden saparak yakalanan bir tür düzensizlik sözkonusudur. **Resim 8**’de ise German Pavilion’daki bir kapı detayı görülmektedir. Bu kapının menteşeleri, alışlagelmiş kapılardan farklı olarak, tavana ve zemine bağlıdır. Menteşeler öyle konumlandırılmıştır ki, kapı açıldığında oradaki diğer cam yüzeylere göre onbeş santimetre kadar ileri bir pozisyona geçmekte, ve onlarla benzer bir niteliği muhafaza etmektedir. Ayrıca bu menteşelere yakından bakılacak olursa, kapıyı tavana ya da zemine bağlayan noktalarda küçük ve yuvarlak birer metal eleman oldukları ve ornamental özellikler taşıdıkları da söylenebilir.<sup>70</sup> Bu gibi kapılara ait herşey rasyonel düşünülerek tasarlanmış olmakla birlikte, piyasada kullanılmakta olan bilindik çözümlerin de dışına çıkmıştır.

<sup>69</sup> URL 6, “Influences between Japan and the West in Modern Architecture...,” A.g.y.

<sup>70</sup> URL 7, “189. Dr. Edith Farnsworth house, Plano, IL, 1945-51 (W:1946-50) (L. Mies van der Rohe)” photo 2000, M. Nilsen, U. Delaware, <http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/imgb/189/189m.html> (ulaşılan tarih: Nisan 2007).



Resim 7. Mies'den bir kolon kiriş birleşim yeri.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> URL7, "189. Dr. Edith Farnsworth house...." A.g.y.





Resim 8. German Pavilion'da bir kapı ve detayı.<sup>72</sup>

Mies van der Rohe'nin belli dönemlerini yansıtan bu rasyonel cam kutular, sürekli olarak bir ilk fikre uygunluğu sorgulayan soyut bir ruhsallığın da hakimiyeti altındadırlar. Böylece ekonomi ve tektonik arasında güçlü bir negatif diyalektik oluşmuştur. Form, malzeme ve detaylar aynı tektonik amaca yönelik olarak kullanılmıştır. Detayların ise, basitliklerine rağmen süsleme değeri taşımalarından kaynaklanan özel bir önemleri vardır. Ekonomi ve tektonik arasındaki ölçü, özellikli detayların azlığı, sadeliği ve boyutsal açıdan küçüklüğü tarafından belirlenmiştir. Tektoniğin otonom karakterine rağmen, sade ve ölçülü oluşu öncelikle sanatçının ruhsallığının bir yansımasıdır.

Günümüzde, estetik detaylandırmayı en aza indiren minimalist yaklaşımlar Mies van der Rohe'ninkine benzer bir tektoniği anırtırsa da, onlarda Mies van der Rohe'deki gibi bir ruhsallık değil, daha çok formların yalın kullanımından kaynaklanan oldukça farklı bir tektoniğin var olduğu düşünülebilir.<sup>73</sup>

### **4.3. Tasarımın Optimizasyonunda Ekonomi ve Tektonik İlişkisi**

“Tasarımın optimizasyonu,” mimari tasarımın mühendislikten özgürleşmesini sağlamaya yöneliktir. Ekonomik sınırlar artık genel olarak ve mühendisliğin bünyesinde değil,

<sup>72</sup> URL 6, “Influences between Japan and the West in Modern Architecture...,” A.g.y.

<sup>73</sup> Chris Melhuish, “On Minimalism in Architecture,” *Architectural Design*, No. 64 (July-August 1994): 8-13; Maggie Toy, “Editorial,” *Architectural Design*, No. 64 (July-August 1994); Vice, P., “Minimalism and the Art of Visual Noise,” *Architectural Design*, No. 64 (July-August 1994): 14-17.

tekil (yani binaya özel) olarak ve mimarlığın bünyesinde belirlenir. Sınırlarını müşterisinin taleplerine uygun olarak tayin eden mimar, mühendislik değer sistemi tarafından belirlenmeksizin bina formunu tasarlar, malzemelerini ve sistemlerini seçer, ve bu malzeme ve sistemlere biçim verir. Özellikle de strüktür mühendisliği (*structural engineering*) artık böyle bir mimarlığın hizmetindedir, ve hedefi de onun gerçekleşmesini sağlamaktır.

Tasarımın optimizasyonu, optimumun tasarımından daha sonra, yaşam standardının yükselmesi ve mimarlıkta çeşitlilik arayışının kaçınılmaz hale gelmesi ile birlikte ortaya çıkmıştır. 1950'lerin sonlarında başlayan bu çeşitlilik talebi farklı bir estetik arayışını da beraberinde getirmiştir. Bu, matematiğin belirlediği “doğal” bir estetik de olmayacaktır, üretim kolaylığını ve maliyetin en aza indirilmesini hedefleyen “kibrit kutusu estetiği” de olmayacaktır. Mimar kendi özneliğini ve/veya müşterisinin kimliğini yansıtacak biçimde binayı tasarlayacak; yapı ekibindeki mühendisler de, binanın içerdiği sistemleri mimarın fikrine sadık kalacak şekilde optimize edeceklerdir.<sup>74</sup> Yani binanın kendi içinde ve olabildiği ölçüde bir ekonomi hedeflenmektedir artık.

Ekonomi talebindeki bu değişim, ekonomikliğin önemsizleşmesinden ziyade müşterinin ekonomik (ya da toplumsal) durumunun dışı yansıtılması gereksiniminden kaynaklanır. Bir diğer deyişle, toplum üzerindeki belirleyiciliği sürmesine rağmen, ekonomi toplum tarafından belirlenen bir faktör olmaktan çıkıp, tekil durumlar tarafından belirlenmeye başlamıştır. Ekonominin toplumsal rolündeki bu değişim, tektonik kavramı üzerinde çalışan mimarlık teorisyenlerinin de yeni tanımlara yönelmesine neden olmuştur. Örneğin Frampton, bir zarf (*envelope*) olarak yapının, gereksinimler tarafından tanımlanmış olduğundan yola çıkarak tektonik kavramını ekonomik belirleniminden sıyırmaya çalışır.<sup>75</sup> Ona göre tektonik, estetik arayışla doğa koşulları, çevre (*context*), kültür ve yapı sistemlerinin gerektirdikleri arasında ortaya çıkan esinlendirici bir gerilimden kaynaklanır. Öte yandan Leatherbarrow ve Mostafavi ise, ekonomi yerine, teknoloji ve sistemi koymuşlardır ki, bunlar da işler durumdaki ekonomiyi dışavurmakla birlikte doğrudan bir ekonomi tartışmasına imkan vermezler.<sup>76</sup>

Mimarlığın (daha doğrusu tekil binaların) mühendisliğin hegemonyasından kurtulması elbette çok olumlu bir değişimdir. Ama ekonominin toplum üzerindeki belirleyici etkisi eğer hala devam etmekte ise, o zaman mimarın toplumsal sorumluluğu ve otonomisi tam da mühendisin hegemonyasından kurtulduğu anda mı yok olmuştur? Bu soru üzerinde oyalanmaksızın tekil örnekleri incelemeye devam etmek istiyorum.

David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi bu ekonomik yaklaşımın hakim olduğu dönemlerde bina formunda bir tür kristalleşme, parçalanma ve bu parçaların biraraya toparlanması şeklinde farklılaşmalar meydana geldiğini yazıyorlar.<sup>77</sup> Bu parçalara yakından bakıldığında, malzemelerin kullanımı ve birleşim yerlerinin düzenlenişinden dolayı, bütün ile olan ilişkileri algılanmadığı için parçalar birbirlerinden bağımsızmış gibi görünüyorlar. Bütünlük ancak uzaktan algılanabilir bir hale geliyor. Hatta, Leatherbarrow ve Mostafavi'ye göre, tektonik bu andan itibaren artık, “mimaride bütünlük” duygusunun yıkılmasına

<sup>74</sup> David P. Billington, *The Tower and Bridge*, A.g.y.

<sup>75</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 1-27.

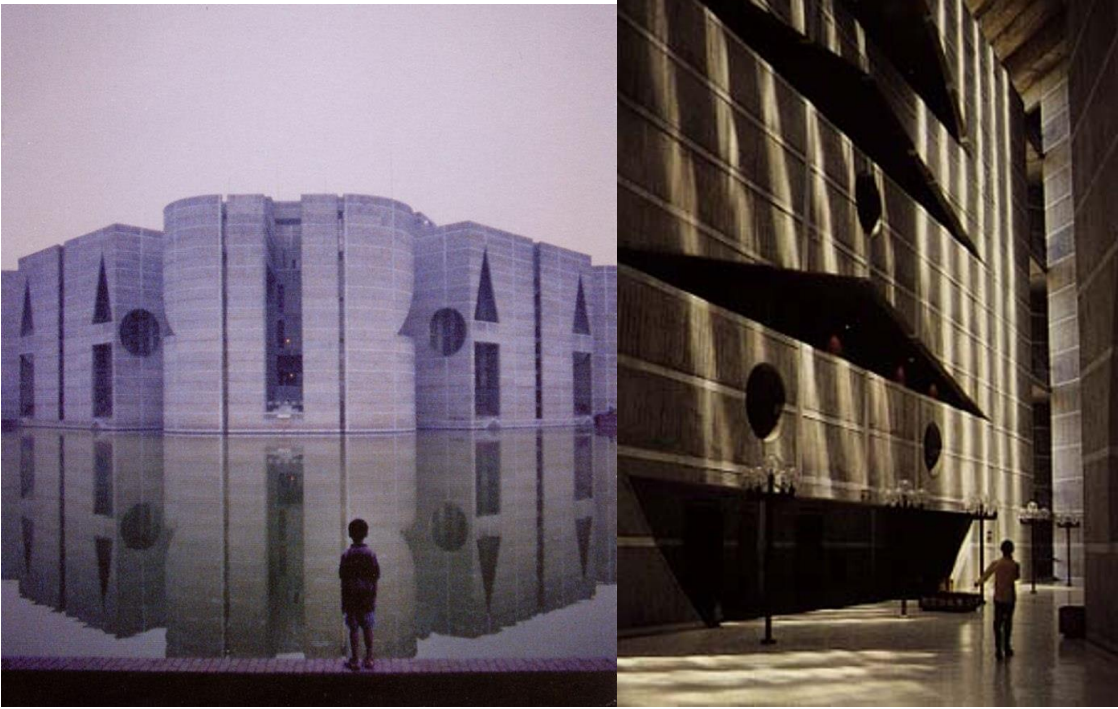
<sup>76</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y.

<sup>77</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 215-226.

yönelmiştir. Bu gibi tektonik oluşumları ifade etmek için de Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin “toplaşmalar” (*assemblages*) kavramı<sup>78</sup> ödünç alınmıştır. Yani bir yandan parçaların içerik ve ifadelerinin, bir yandan da bağlamsallık (*territoriality*) ve bağlam dışılıklarının (*detrterritoriality*) birbirleri üzerindeki etkileri söz konusudur, bu dönem mimarlığında.

Bina formundaki bu parçalanmaların en net bir biçimde ortaya çıktığı mimari yaklaşımlar strüktüralist ve metabolist yaklaşımlardır. Bu çalışmada kendine özgü bir strüktüralist yaklaşım sergileyen Louis I. Kahn'ın sadece belli bir dönemine ait iki binasından sözedilecektir. Bunlardan biri Dakka Parlamento Binasıdır, diğeri de Exeter Kütüphanesidir.

Kahn'ın Dakka Parlamento Binasının (**Resim 9**) farklı kısımları, yanında yürüyen bir kişi tarafından rahatlıkla ayrı binalar gibi algılanabilecekken, uzaktan bakıldığında birbirlerine olan benzerliklerinden dolayı aynı bütünün parçaları oldukları ortaya çıkmaktadır. Kitledeki bu parçalanmışlık, uzaktan bakıldığında binanın olduğundan daha küçük algılanmasına da neden olmaktadır. Kahn'ın bu dönem mimarisinde binayı oluşturan parçalar genellikle gerekli olan mekan türlerinin (servis kovaları, geniş ve dar mekanlar gibi) birbirinden farklılaştırılması ve koparılması yoluyla oluşturulmakta ve tekrar bir araya getirilirken anlamlı bir çevre oluşturmaları da hedeflenmektedir. Amaç form yaratmaktan ziyade, kitleyi parçalamaktır. Sembolizm yerine, semiotik, yani kitlelerin doluluk ve boşluk biçimlerinin tekrarı üzerinden ulaşılan tektonik bir anlamlılık arayışı vardır.



**Resim 9.** Kahn, Dakka Parlamento Binasının içeriden ve dışarıdan görünüşü, 1982.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [1987]), 88.

<sup>79</sup> URL 8, “The University of Massachuset....,” <http://www.umass.edu/film/mmff/2004.html> (ulaşılan tarih: Haziran 2007); URL 9, “Index of Kahn,” <http://falcon.jmu.edu/~tatewl/KAHN/> (ulaşılan tarih: Haziran 2007).

Mekanların bu şekilde gruplaşarak farklılaşması kararı aynı zamanda ekonomiye de hizmet edebilir. Böylece binadaki farklı gruplar bazında bir malzeme ve sistem standartlaşması oluşabilir. Bu nedenle, özellikle strüktüralizmin ekonomik olmaya yatkın bir yaklaşım olduğunu iddia edebiliriz. Ancak Kahn'ın pek çok binasında iç mekanlara nerede ise kentsel denebilecek bir ölçek hakim olduğu için (bkz. **Resim 9**'daki iç görünüş), bu binalar pek de ekonomik değildirler. Kahn sadece dıştan bakıldığında değil, içeriden bakıldığında da binanın parçalarının birbirinden ayrık gibi algılanmasını, yani bir tür kent mekanı duygusu vermesini istemiştir. Bu nedenle parçalar ve yüzeyler birbirlerinden aralarına mesafe konarak ayrılmışlar, ve farklı malzeme kullanımı yolu ile vurgulanmışlardır. İç mekanların ölçek dışılığı da Kahn'ın bu yaklaşımından kaynaklanır (**Resim 10**). Bu tür bir tasarım anlayışı taşıyıcı sistemde dar ve geniş olmak üzere farklı aksların oluşmasına neden olabileceği gibi, elemanların birbirlerine eksenleri kayarak (yani saparak) birleşmelerine de neden olabilir. Kenneth Frampton, Kahn'ın binalarında parçaların oluşturduğu bir modüler düzen, detaylı bir strüktür düzeni ve binayı çevreleyen duvarların ayrı birer düzeni olduğundan sözeder.<sup>80</sup> Bu farklı (ikili, üçlü) düzenler, havalandırma, güneş kontrolü gibi sorunları da çözmelerine rağmen, Frampton bu durumu *taşıyıcılığın abartılması* şeklinde niteler. Yani bir eliyle sağladığı ekonomiyi diğer eliyle geri almaktadır Kahn.

---

<sup>80</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 232-33.





Resim 10. Kahn, Exeter Kütüphanesi, iç mekan, 1967-72.<sup>81</sup>

Kahn'ın binalarında kitleleri çevreleyen yüzeylerin kaba ve dokunsal (optik olmayan - haptik) bir tektoniği vardır. Yüzeyler üzerindeki boşluk biçimleri (pencereler, kapılar vs) iç mekanlarda da önemini korur. Bu boşluklar, biçimlerinin farklılığı ile dikkati dağıtmakta ve bu yolla yine bina parçalarının ayrı algılanmalarına hizmet etmektedirler.

Kahn'ın yukarıda tartışılan binalarında bir tür ekonomi–tektonik dengesinin varlığından, herşeye rağmen söz edilebilir. Mimarın ölçeğin kentselleşmesi ve pencere ve boşluk biçimlerinin farklılığı gibi bazı subjektif tercihleri olsa da, tasarıma genel bir rasyonalite hakimdir. Binanın formu, kullanılacak malzemelerin seçimi ve yüzeylerin işçiliği tektonik üzerinde belirleyici etkilere sahiptir. Özellikle yüzeylerin üretimi söz konusudur burada. İşçilik ön plandadır; ama Mies van der Rohe'de olduğu gibi neredeyse süsleme niteliği olan detaylar tasarlanmamış; onların yerini ağır ve kaba yüzeylerin dokusu, deseni, rengi ve bu yüzeylerin üzerindeki alışılmamış biçimlerdeki boşluklar almıştır. Yine Mies van der Rohe ile karşılaştırılacak olursa; Mies van der Rohe'de noktasal olarak ortaya çıkan süsleme detaylar,

<sup>81</sup> URL 9, "Index of Kahn," A.g.y.

Kahn’da yüzeyler ve boşluklar üzerinden tüm bina geneline yayılmıştır. Ruhani denilebilecek bir kentselliği vardır Kahn’ın binalarının; ve, ekonomi ve tektoniğin ölçüsünü de, sanatçının iradesi değil, işte bu ruhanilik tayin etmektedir. Bu nedenle ölçek dışı olabilmektedir, Kahn’ın binaları. Leatherbarrow ve Mostafavi’ye göre, Kahn mimarisinde formun parçalanması, ve malzemelerin seçimi gibi sanatsal girişimler en az rasyonalite kadar önemlidir.<sup>82</sup>

Elbette, tasarımın optimizasyonu yaklaşımı, teknolojiyi ve bina taşıyıcı sistemini az veya çok manipüle etmiş çok çeşitli örnekleri kapsar. Bunlar arasından Kahn’ın binaları teknolojiyi az manipule eden örnekler arasında kabul edilebilir. Sözkonusu manipülasyonun en aşırı örneklerinden biri ise, zamanında Avustralya ekonomisini ciddi biçimde sarsmış olan Sydney Opera House’dır (**Resim 11**). John Utzon, beyaz içaçıcılığıyla, heykelsi görünümüyle birbirine eklenmiş parçalardan oluşan bir bina amaçlamıştır. Strüktür mühendisleri Ove Arup ve Peter Rice ise, öncelikle binaya tanımlı bir geometri kazandırmışlar; birbirinden kopuk olan parçaları birbirine bağlamışlar; sonra da, hem standartlaştırılabilecek hem de binanın tektonik etkisini bozmayacak bir strüktürel sistem tasarlamışlar; ve, yeni mühendislik yöntemleri geliştirerek bu sistemi analiz etmişlerdir.<sup>83</sup> İşçilik kalitesi de son derece önemsenmiş; sırf bu nedenle karmaşık geometrisine karşın yüzey kaplama malzemesi ile bina strüktürü arasında önyapıma imkan verecek bir standartlaştırma gerçekleştirilmiştir. Sydney Opera House’da form ve konstrüktif detaylar tek ve mükemmel bir düzene bağlıdır<sup>84</sup> (**Resim 12**). Yine de, ekonomik getirisi, en azından önemli bir süreç boyunca, götürüsünden fazla olduğu için, bu binanın ardındaki ekonomi yaklaşımı “sembolik sermayenin tasarlanması” olarak nitelendirilemez.



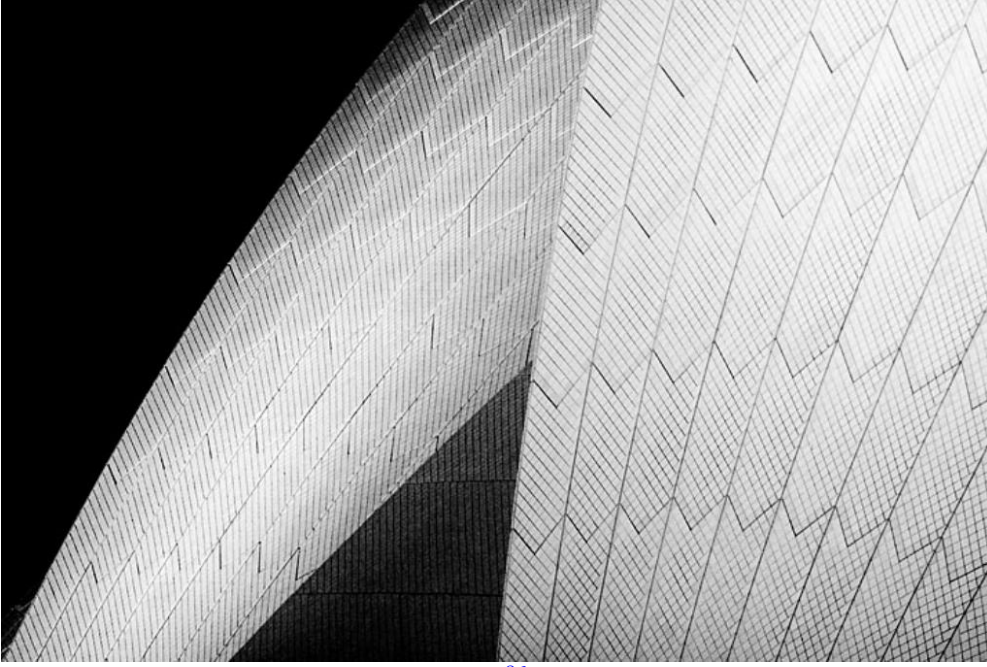
**Resim 11. Utzon, Sydney Opera House.**<sup>85</sup>

<sup>82</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 168.

<sup>83</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 275-84; Peter Rice, *An Engineer Imagines* (London: Artemis, 1994).

<sup>84</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, A.g.y., 280.

<sup>85</sup> URL 10, “Artlex Art Dictionary,” [http://www.artlex.com/ArtLex/t/images/theatr\\_sydney.opera.lg.jpg](http://www.artlex.com/ArtLex/t/images/theatr_sydney.opera.lg.jpg) (ulaşılan tarih: Haziran 2007).



Resim 12. Sydney Opera House, detay.<sup>86</sup>

#### 4.4. Sembolik Sermayenin Tasarımında Ekonomi ve Tektonik İlişkisi

Pierre Bordiou, iki tür “sembolik sermaye”den söz eder.<sup>87</sup> İlki, toplumdaki hiyerarşik ilişkilerin düzenlenmesi amacıyla kullanılan her tür ünvanı içerir. Bu ünvanlar hem kişinin gücünü artırır, hem de ona daha fazla para kazandırır. İkincisi ise, egemenliğin sözsüz ve görünüş aracılığı ile sağlanan bir ifadesi olarak “sembolik sermaye”dir. Sembolik sermaye, lüks eşyaların ve objelerin elit bir estetik zevki ve ekonomik gücü yansıtacak biçimde sergilenmesi yolu ile elde edilir. Bu türden sembolik sermaye de hem gücü artırır hem de doğrudan para kazandırır. Mimaride sembolik sermayenin tasarımı ise, tasarımın optimizasyonu yaklaşımının oldukça özel bir türü olarak değerlendirilebilir.

Mimaride sembolik sermaye tasarımının en belirgin örneği Frank Gehry’nin Guggenheim Müzesi’dir (**Resim 13**). Sydney Opera House’dan farklı olarak, daha tasarlanırken dünyanın en pahalı binası olması hedeflenmiş olan bu bina, tamamlanmasından çok kısa bir süre sonra, yapımı için harcanan paradan daha fazlasını geri getirmeye, daha baştan namzet olmuştur. Bir diğer deyişle, bu bina ölçsüzlüğü nispetinde ekonomik olabilmıştır. Sermayedarlar Gehry’nin bu fikrine ve inancına ikna olmuş, bina yapılmış, ve gerçekten de binanın kendi maliyetini karşılaması uzun sürmemiştir. Bu amaçla, bina, biçimiyle ve malzeme seçimiyle en dikkat çekecek şekilde tasarlanmış, ve çok da iyi bir tanıtım yapılmıştır. Mimari tanıtım o kadar iyi yapılmıştır ki, tamamlandıktan sonra bu müzeyi gezmeye gelenler çoğunlukla içindeki sergileri değil, binanın kendisini görmeye gelmişler; ama gene de, giriş için gereken ücreti ödemişlerdir. Ancak bu durumu Sydney Opera

<sup>86</sup> URL 11, <http://mobarrett.net/shadows/index.php?showimage=67> (ulaşılan tarih: Haziran 2007).

<sup>87</sup> Pierre Bordiou, *Distinction*, A.g.y.



House'un başarısızlığı ve Guggenheim Müzesinin başarısı gibi de algılamamak gerekir. Çünkü bu iki bina ekonomideki farklı dönemlere karşılık gelirler.



**Resim 13. Gehry, Guggenheim Müzesi.**<sup>88</sup>

David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi, Gehry'nin tasarımları arasından özellikle de bu binayı, bütünlük (*unity*) iddialarına karşı parçalanma (*fragmentation*) arayışının önemli örneklerinden biri olarak görürler.<sup>89</sup> Böylesi düzensiz bir parçalanmanın, Martin Heidegger'in çağdaş teknolojiye karşı çıktığı bir özellik olan “çerçeveleme”ye (*enframing*) karşı bir tavır sergilediğini düşündüklerinden; Leatherbarrow ve Mostafavi, Gehry'nin mimarisini Heidegger'in felsefesi ile, ve özellikle de “çerçeveleme”ye karşı çıkışıyla ilişkilendirirler.<sup>90</sup> Oysa Heidegger'e göre, içinde yaşayanla bina arasındaki karşılıklı özen, mimari mekanı kuran en temel özelliktir.

Sydney Opera House'da bina parçaları binanın taşıyıcı sistemi ile özdeşleşirken, Guggenheim Müzesinde parçalanmış biçim, içerideki taşıyıcı sisteme takılan ikincil nitelikteki yüzeyler tarafından oluşturulur (**Resim 14**). Bu biçimlenme ve ikili düzenleme ile fonksiyon ayırımının bir ilişkisi yoktur. Biçimlenme, “biçimsizliğe” (*formlessness*) yöneliktir. Binanın parçalı yüzeylerinin tümü de yeni bir malzeme olan titanyumla kaplanmıştır. Bu malzeme ilk

---

<sup>88</sup> URL 12, “Bilbao, Spain,” <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/spain/bilbao/gehryguggenheim/gehry.html> (ulaşılan tarih: Haziran 2007).

<sup>89</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 194-8.

<sup>90</sup> David Laetherbarrow, Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, A.g.y., 218; Martin Heidegger, “Building, Dwelling, Thinking,” *Poetry, Language, Thought*, İng. çev: A.Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971).

kez binalarda kullanıldığı için maliyeti artırmasına rağmen, binanın tanıtımını olumlu yönde etkilemiştir. Öte yandan, titanyum kaplamanın işçiliği Sydney Opera House'daki kadar inceleli bir şekilde gözetilmiş değildir.



Resim 14. Guggenheim Müzesi, cephe konstrüksiyonu.<sup>91</sup>

## 5. Sonuçların Analizi

Theodor W. Adorno'nun felsefesinden yararlanarak tanımlanan ve “**3.3. Mimari Tektoniğe Eleştirel bir Yaklaşımın Belirleyici Özellikleri**” başlığı altında listelenmiş olan ‘mimari tektoniğe eleştirel yaklaşımın belirleyici özellikleri’, seçilmiş olan mimari örnekler bütünü ile uygulanamaz. Çünkü bunların bir kısmı tasarımcıların kendi kendilerini sorgulamasına yöneliktir. Diğer bir kısmının ise, bir eserde varlık ya da yokluklarının objektif bir biçimde değerlendirilmesi olanağı yoktur. Bu gibi değerlendirilmesi olanaksız özellikler arasında mimarın sosyal rolünün yaratıcı rolünden önde gelmesi; barbarca olmayan bir tektoniğin imkanlarının mimar tarafından sorgulanmış olması; sanatçı öznelliğinden bağımsızlık; ve, teknolojinin sanatsal kullanımının mimariye sebebiyet vermesi sayılabilir. Bunlar dışında kalan özellikler arasından ekonomi ve tektonik arasında negatif diyalektiğin varlığı; form/malzeme/detayların tektonik amaçlı kullanımı; detayların otonomisi; ve detayların hem fonksiyonel hem de ornamental olmaları, mimari örnekleri incelerken doğrudan doğruya kullanılabilir özellikler olarak kendilerini göstermişlerdir.

---

<sup>91</sup> URL 13, “Downtown Cleveland - Building projects,” <http://pages.prodigy.net/karapaul/cleve2.htm> (ulaşılma tarihi: Nisan 2007).

Seçilmiş olan mimari örneklerin, bu özelliklerin varlığı sorgulanarak incelenmesi sırasında kimi özellikler de geliştirilmiş, ayrıntılandırılmıştır. Bunlar, ekonomi ve tektonik arasında negatif diyalektiğin varlığı, ve form/malzeme/detaayların tektonik amaçlı kullanımınıdır. Ekonomi ve tektonik arasında negatif diyalektiğin varlığını tartışırken eserin tasarımında bulunan ölçülülük ile ölçülülüğü belirleyici faktörler de incelenmiştir. Bir anlamda ölçülülük tartışması, sanatçı öznelliğinin ve mimarın sosyal rolünü sorgulamanın yerini almıştır da denilebilir. Form/malzeme/detaayların tektonik amaca yönelmesi gerekliliği ise, form kavramının belirsizliğinden dolayı değişikliğe uğratmadan incelenememiştir. Belirli bir formun ya da formsuzluğun yaratılması ile, düzen ya da düzensizliğin yaratılması bir birinden ayrıldığı zaman örnekler daha anlamlı bir biçimde incelenebilir hale gelmiştir. Tektonik düzensizlik, kaos ya da belirsizlikle değil; ikili düzen ya da düzenden sapmalarla tanımlanmıştır. Çünkü düzensizliğin yaratımında teknolojinin kullanımı, ancak *düzensizliği kuran başka düzenler* aracılığıyla sağlanabilir.<sup>92</sup> Bu durumda, mimari tektoniğe eleştirel yaklaşımın somut mimari örnekler üzerinden okunması amacı ile kullanılacak kavramlar aşağıdaki gibidir:

- a. Teknolojinin barbarca kullanımını engellemek amacı ile;
  - Mimarlığın toplumsal ve sanatsal boyutları arasında (ki, bu çalışmada bunlar ekonomi ve tektonik boyutları olarak tanımlanmıştır) negatif diyalektik bir ilişkinin (karşılıklı birbirini yansıtmaya, birbirine öykünme) kurulması.
- b. Eleştirel tektoniğin ileriye götürülmesi amacı içinse;
  - Eserin ölçülülüğü/ölçüsüzlüğü ile bu ölçülülük ya da ölçüsüzlüğü belirleyen özellik.
  - Mimaride form/formsuzluk, düzen/düzensizlik, malzeme ve/veya detaayların tektonik amaca yönelmede etkin olması.
  - Detaayların bütüne karşı sorumluluğu olarak bütün içindeki otonomileri, ve mimari süsleme ve fonksiyonel detay arasında bir yerde ve onlarla negatif diyalektik bir ilişki kuracak şekilde tasarlanmaları.

Tablo 1, yukarıdaki özelliklerin seçilmiş olan mimari örneklere uygulandığında elde edilmiş sonuçları özetlemekte ve biraraya toplamaktadır.

	Strüktürel verimliliğin tasarımı	Optimumun tasarımı	Tasarımın optimizasyonu		Sembolik sermayenin tasarımı
	Nervi'nin nervürleri	Mies, Barcelona Pavilion	Kahn, Dakka Parlamento Binası, Exeter Kütüphanesi	Utzon, Sydney Opera House	Gehry, Guggenheim Müzesi
Ekonomi ve					

<sup>92</sup> Yonca Hürol, Emre Akbil, Esra Akbil, Cemil Atakara, "Differentiations in the Contemporary Tectonic Order in Architecture," Yayınlanmamış makale.

tektonik arasında negatif diyalektiğin varlığı	Yok (Ekonomi yanılısaması)	Var	Var	Yok	Yok
Ölçülülük / ölçüsüzlük	Ölçüsüz	Ölçülü	Ölçülü	Ölçüsüz	Ölçüsüz
Ölçülülüğü ya da ölçüsüzlüğü belirleyen özellik	Matematik	Ekonomi, Ruhsallık	Ruhsallık	Form, geometri	Ekonomi (sembolik sermaye)
Sanatsallığa ulaşmada birinci derecede etkili özellikler	-Formlar arası kontrast, -İki düzenin iççeliği, -Düzenden sapma.	-Birden fazla düzenin yanyanalığı, -Düzenden sapma, -Detayların özellikleri.	-Birden fazla düzenin yanyanalığı, -Düzenden sapma, -Malzeme kullanımı.	-Form, -Formun belirlediği mükemmel düzen. (sonradan)	-Formsuzluk, -Parçalanma, -İkincil olarak biçimsizliğin hizmetindeki ikili düzen.
Detayların otonomisi / detayların fonksiyonel ve ornamental olmaları	Yok	Var	Yok	Var (ikinci planda)	Yok

**Tablo 1. Seçilmiş olan binaların tektonik özellikleri.**

Tablo 1 incelendiğinde, eleştirel tektonik için uygun olan mimari yaklaşımlar “optimumun tasarımı” ve “tasarımın optimizasyonu” olarak kendilerini göstermektedir. Çünkü ekonomi ve tektonik arasında negatif diyalektik ve ölçülülük, sadece bu yaklaşımlar bünyesinde oluşabilmektedir. Ekonomi ile ruhanilik, ölçülülüğü birlikte belirlediğinde eleştirel tektonik gerçekleşebilmekte; öte yandan, matematik, form/geometri ya da ekonomi ölçüsüzlüğe zemin hazırladığında ise kaybolmaktadır. Eleştirel tektonik, form/formsuzluk arayışlarından ziyade düzen/düzensizlik arayışları içerisinde ortaya çıkmakta; buna ek olarak da, ya malzemelerin ya da (fonksiyonel ve süsleme özelliği taşıyan) detayların estetik amaçlı kullanımını gerektirmektedir. Bu demektir ki, optimumun tasarımı yaklaşımı, sanatsal nitelikler ihmal edilmediği; tasarımın optimizasyonu yaklaşımı ise, ölçülülük sağlanabildiği ve ancak, form arayışının dışına çıkıldığı zaman tektonik niteliği olan eleştirel ürünler olarak değerlendirilebilmiştir.

## 6. Sonuç

Theodor W. Adorno felsefesinin günümüzde yeniden güncelleşmesinin en önemli nedenlerinden biri, değerlerin kapsayıcı bir biçimde yeniden tartışılmasına imkan



tanımasıdır.<sup>93</sup> Farklı yaklaşımlar arasındaki köprülerin atılmış olduğu; her bir yaklaşımın giderek daha fazla radikalleştiği çağdaş mimarlık için, böylesi bir gereksinim temel önemdedir. Bu çalışmanın amacı da, mimarlıkta eleştirel tektoniğin temel özelliklerini Adorno felsefesini analiz ederek ortaya çıkarmak; daha sonra ise, bu özellikleri mevcut örnekler üzerinde tartışarak netleştirmek, ileriye götürmek; ve yine bunlardan yola çıkarak, günümüzün bağlamından koparılmış mimari etik tartışmalarından farklı bir *mimari sorumluluk tartışması* açmaktır.

Öncelikle mimari örneklerin incelenmesiyle, geliştirilmiş olan eleştirel tektonik kavramının belirleyici özellikleri üzerinde durulabilir; ki bu özellikler, mimari sorumluluk tartışmasına da ışık tutabilecek özellikler taşırlar.

Bu çalışmanın sonuçlarına göre mimarlıkta eleştirel tektoniğin ürünler üzerinden ayırdedilebilecek özellikleri aşağıdaki gibi sıralanabilir.

1. Ekonomi ve tektotik arasında negatif diyalektiğin varlığı.
2. Ekonomi ve ruhanilik tarafından belirlenmiş bir ölçülülük.
3. Form/formsuzluk değil, düzen/düzensizlik arayışı.
4. Sadece düzen/düzensizlik arayışı ile yetinmeyip; ya malzeme seçimi yolu ile, ya da detay (fonksiyonel ve süsleme) tasarımı yolu ile tektoniğin maddeselleştirilmesi.

Bu tektonik özellikler otonomisi olan bir tasarım sürecinin ürünleri olduklarına göre, doğrudan doğruya mimari sorumluluk tartışması içerisinde de sürdürülebilirler. İlk özellik, ekonomi ve sanatsallık kutuplaşmasının özdeşlik düşüncesi sonucunda meydana geldiğine işaret eder; ve bu özellikten yola çıkarak, sorumluluk sahibi ve otonom mimarın bu kamlardan herhangi birine teslim olmaması gerektiği çıkarılabilir. Bu özelliğin, mimarlığı barbarlığa düşmekten kurtaran bir özellik olduğu da hatırlanacak olursa, mimarın sorumlu bireyselliğinin toplumsal önemi de böylece ortaya konulmuş olur. İkinci özellik, ekonomik olanakların ve ruhsal otonominin ölçülülükle sınırlanması gereksinimine işaret eder. Diğer bir deyişle, eleştirel sorumluluk, sembolik sermayenin tasarımını ve her tür dışavurumculuğu (mimarın ya da müşterinin) karşısına alır. Üçüncü özellik, mimarın özneliği ile doğrudan ve oldukça yüzeysel bir ilişki içinde olan form/formsuzluk arayışlarından ziyade, mimar sanatçının ruhsal kimliksizliğini (*non-identity*) yansıtmaya gücüne sahip olan düzen/düzensizlik arayışını, sorumlu bir mimarlık arayışı olarak gündeme getirir. Dördüncü özellik, nispeten soyut olan düzen/düzensizlik arayışları ile yetinmeyip; daha maddesel bir tektoniğe yönelmesini; ya yapı malzemelerinin kullanımı ile, ya da detayların nitelikleri ile tektoniğin desteklenmesi gerektiğine işaret eder. Sözkonusu detaylar hem fonksiyonel hem de süsleme nitelikleri taşımalıdır. Bu özellikler, mimarlığın yapı tasarımı ve üretiminin tüm maddi boyutlarından (taşeron firmaların bu işleri üstlenmesi nedeni ile) kopmakta olduğu günümüzde acil bir sorunu işaret etmektedir. Mimarın zihinsel ve fiziksel emek ayrımını değerlendirebilmesi de, maddi bir tektoniğe sempati duymasına bağlıdır. Öte yandan, Theodor

---

<sup>93</sup> David Cunningham, Nigel Mapp, "Introduction," *Adorno and Literature*, der. Cunningham, D., Mapp, N. (London: Continuum, 2006), 1- 9.



W. Adorno'nun arzu ettiği şekilde teknolojinin sanata sebebiyet vermesi, ancak tektoniğin hem soyut hem de maddesel boyutları ile ele alınması sayesinde gerçekleşebilir.

Ancak eleştirel mimari sorumluluğun sadece eser üzerinden okunabilecek bu tektonik özelliklerden yola çıkarak tanımlanması yeterli değildir. Geri dönüp, mimari eser üzerinden okunamaz oldukları gerekçesi ile terketmiş olduğumuz tektoniği barbarlıktan ayıran özelliklere de yeniden bir bakılması gerekir. Otoriteye teslim olmuş toplumlarda, mimarın sosyal rolünün yaratıcı rolünün yanbaşında yer alması, bunlardan ilkidir. Yine otoriteye teslim olmuş toplumlarda, barbarca olmayan bir tektoniğin imkanlarının sorgulanması da ikincisidir.

Bir toplumda otoritenin hakimiyetinin ve demokratik hakların engellenmesinin son derece maddi sebepleri vardır. Eleştiri, birlik-bütünlük adına baskıyla, veya çıkar vaat ederek, gönüllü olarak, engellenmek istenmekte; böylece, statükonun (örneğin yapı sektöründeki statükonun) sürmesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu durumdan mağdur olanların sayısı çıkar elde edenlere oranla çok daha fazla olmakta; hatta bir kısım halkın iç savaş koşullarında yaşaması dahi mümkün olabilmektedir. Bu gibi durumlarda mimarın mesleki –ve diğer- bilgisini sosyal eleştiri doğrultusunda kullanmayı ihmal etmemesi gerektiği gibi, düşünceleri ile ürettikleri arasında bir tutarlılık yakalaması da gerekmektedir. Bir yandan çıkar gruplarının hatalı uygulamalarını eleştirirken; diğer yandan da, onların istediklerinin yapılması mümkün değildir. Bir örnek verecek olursak, binaların depreme dayanıklılığının düşüklüğünden şikayet eden bir mimarın, depreme dayanıklılığı düşük olacağını bildiği binalar tasarlaması düşünülemez.

Öte yandan, hukuki nedenlerle ya da hukukun uygulanmamasına bağlı olarak, öyle bir duruma düşülmüş olabilir ki, pek çok kişi kötü mimarlık/mühendislik/müteahitlik sonucu, hayatını kaybetmiş olabilir (1999 Kocaeli depremi gibi); hatta buna rağmen, herhangi bir rasyonel iyileşme tedbiri alınmamış olabilir; ve bu durum, ilelebet böylece sürüp gideceğe benziyor olabilir. Böyle bir durumda mimarının tektonik de dahil, sanatsallığının mümkün olup olmadığının, mimar tarafından samimiyetle sorgulanması gerekir.

Böylesi koşullarda iki soru kaçınılmazdır: Nitelikli mimari tasarım mümkün müdür? Yoksa metnin en başında yer alan Michael Palmer'in şiirindeki gibi bir türlü doğru notaya basamaz mı insan?