



ISSN: 1306-3111/1308-7444  
NWSA-Social Sciences  
NWSA ID: 2013.8.2.3C0108

Status : Original Study  
Received: December 2012  
Accepted: February 2013

**E-Journal of New World Sciences Academy**

**Murat Sönmez**

Eskişehir Osmangazi University  
muratsonmez@gazi.edu.tr  
Eskişehir-Turkey

<http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.2.3C0108>

## **ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA CEPHE-YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI**

### **ÖZET**

Bu çalışma, cephe ve yüzey kavramları bağlamında, çağdaş mimarlıkta mekânın çeperlerini sorgular. Mimarlık tarihinde cephe kavramı, binanın dışarıdan algısını ifade etmenin asal kuramsal aracı olmuştur. Bina üretim yöntemleri Modernizm öncesi dönemlerden bütünüyle farklılaşmış olmasına rağmen çeperler halen cephe kavramının anlam ve düşünsel sınırları bağlamında açıklanmaktadır. Bu durum, güncel mimarlık kuramlarının ilgisinde olması gereken bir sorunsal gündeme getirir. Bugün kılıfsal olarak cephe kavramının kuramsal sınırlarını aşan birçok yapıdan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla, güncel mimarlıkta çeperi tartışmak için yeni kavramsal araçlara ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bu çalışma, yüzey kavramını, kuramsal alanın güncel çeperi doğru analiz edebilmesinin bir aracı olarak görmektedir. Bu kapsamlarda, çalışmada bir taraftan cephe kavramının tarihsel dönüşümünü özetlenmiş, öte taraftan 19. ve 20. yüzyıl mimarlığı ve mimarları bağlamında yüzey kavramı irdelenmiştir. Sonuçta da güncel çeperin niteliğine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yüzey, Cephe, Çeper, Çağdaş Mimarlık, Yüzey Kuramı

## **DEBATES OF FAÇADE/SURFACE CONCEPT IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE ABSTRACT**

### **ABSTRACT**

This study queries spatial borders in the context of facades and surface concepts in contemporary architecture. The concept of facade in architectural history has been the primary theoretical tool to express the external perception of the building. Although building production methods are completely different from pre-modern times, borders are still revealed in the context of meaning and limits of facade concept. This situation brings up a current problem that should be an interest of contemporary philosophical theories of architecture. Today, in practice, it is possible to mention many buildings exceeding their theoretical limits of facade concept. So, it can be said that new conceptual arguments are necessary to argue about border issue in contemporary architecture. This study reconsidered the concept of surface as a conceptual argument to understand/comprehend building border qualities. In this context, the study summarized historical transformation of the facade concept on the one hand, and on the other, analyzed the surface concept by architects and architecture of 19th and 20th centuries. As a result, quality of current border concept is evaluated.

**Keywords:** Surface, Facade, Border, Contemporary Architecture, Surface Theory



## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Çağdaş mimarlık uygulamalarında mekânın çeperlerinde gözlenen tasarımsal farklılaşmalar/çeşitlik göz önüne alındığında mimarlık kuramları için çeperlerin yeniden düşünülmesi gereken bir alan olduğu gözlemlenmiştir. Bu gözlem, her biri bir diğerinden bütünüyle farklı; kentsel, yapısal, programatik, sembolik, biçimsel, imgesel ve maddesel özelliklere sahip bina çeperlerinin içeriğini oluşturduğu bir sorunsalın tanımlanabilmesini sağlar. Benzer olmamakla birlikte, mimarlık kuram ve uygulamalarında, çeper üzerine açılımları kapsayan böylesi bir sorunsal cephe kavramına ait ifade ve üretimlerle mimarlık tarihinde çözümlenmiştir. Fakat bugün mimarlık kuramlarının bina çeperlerinde oluşturulmuş çeşitliliği halen cephe kavramı ile açıklayabilmesi zor görünmektedir.

## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Cephe kavramının kuramsal sınırlarının yetersizliği, kuramsal alanın çeperi ifadelendirmede eksikliği olarak, kavramsal ifadenin yapısal içerik ile örtüşmediği bir kuramsal problem alanını tanımlar. Herzog & de Meuron'un Eberswalde Kütüphanesinde, Toyo Ito'nun Serpentine Galerisinde, Emre Arolat'ın Minicitiy binasında, Rem Koolhaas'ın Seattle Halk Kütüphanesinde, Jean Nouvel'in Cartier Vakfı binasında, Heatherwick Studio'nun British Pavilionunda oluşturulmuş çeperlerinin cephe kavramı başlığı altında açıklamak çok zor görünmektedir. Çünkü çeperler binanın dışarıdan görüntüsüne yönelik ifadelerle/anlamlarla açıklanabilen niteliklerin dışında farklı unsurlarla donatılmışlardır. Böylesi bir zorlamanın çeperlere kazandırılan yeni niteliklerin indirgemesine neden olduğu söylenebilir.

Günümüz tasarımında, biçimsel eğilimlerin, konstrüksiyonun, malzeme niteliğinin, bağlama yönelik göndermelerin, sembolik ifadelerin sonuçlarının bina çeperleri aracılığı ile kente sunulduğu düşünüldüğünde, çeperlerin niteliğinin tanımlanması ve kuramsal olarak sınırlarının oluşturulması için, yeni düşünsel araçların geliştirilmesi bir gerekliliktir. Yüzey kavramının güncel çeper niteliklerini ifade etmede kuramsal alanın temel aracı olabileceğini savlamaktadır. Bu çalışma tanımlanan kuramsal yetersizlik bağlamında, güncel kuramsal alan için, anlamını 19. ve 20. yüzyıl mimarlığından alan yüzey kavramı tekrar gündeme getirmekte ve bu kavramın cephe kavramının anlam sınırlarının bütünüyle uzağında, çeperi anlatmada özgün bir düşünsel olabileceğini iddia etmektedir.

## 3. YÖNTEM (METHOD)

Bu çalışma cephe ve yüzey kavramlarının mimarlık tarihi içinde, özellikle 19. yüzyıldan bugüne, edindiği anlamları mimarlık kuramcıları ve mimarların kendi yaptıkları açılımlar bağlamında analiz eder. Bu kavramlara yönelik net açılımlar oluşturmaya çalışır. Bu yöntem olarak tarihi- kuramsal bir analiz demektir. Böylece hem kavramların sabit veya değişen içeriklerinin aktarılmasını hem de kavramların kuramsal ve pratiğe yönelik bir mimari sorunsala dönüşmelerinin koşulları aktarılmaya çalışılmıştır.

## 4. CEPHE KAVRAMI (CONCEPT OF FACADE)

Cephe kavramı anlamına yönelik farklılaşmalara rağmen dışarıdan algılanan bir durumu ifade etmek için kullanılmıştır [1]. Kavram, binanın sokaktan ya da kentsel doku içinden görünüşü, ana yüzü veya önyüzü olarak tanımlanabilir. Ayrıca, binaya dik doğrultuda sonsuzdan bakılan görünüş anlamına da sahiptir [2]. Cephe görünüş anlamı dışında iç-dış/bina-kent arasında hem görsel hem de programatik bir sınırı da belirtmektedir. Kavramın içeriği antikiteden günümüze, Barok



mimarlığın maddesel sonsuzluğu mekânlar aracılığıyla elde etme çabaları, modern mimarlığın çevre ile bütünleşme düşünceleri, Postmodern mimarlığın bina ile ilişkisiz ve kente yönelik simgeler elde etme tavırları gibi farklı dönem ve mimari yaklaşımlarla değişikliklere uğramışsa da görünüş anlamını hep korumuştur. Tüm tarihsel süreçlerde cephe kavramı binanın işlev ve anlamının aktarılmasında en baskın araç olarak mimarlıkta kullanılmıştır [3]. Dönemlere göre anlamında oluşan farklılaşmalara rağmen cephenin bir tasarım kavramı olarak anlam kazanması, mimarlığın varlığına özdeş değildir. Uğur Tanyeli'ye göre, tarih öncesi dönemlerde mimarlıkta cephe oluşturma diye bir sorun yoktur. Sadece bazı ilkel yerli topluluklar resimsel tekniklerle yapı yüzeylerini bezemişlerdir [4] [Tanyeli, 1997:63-71].

Cephe kavramı Rönesans'ta, Alberti'nin çalışmaları ve Vitruvius'dan yaptığı çevirileri sayesinde bir mimarlık dogması haline gelmiştir. Alberti'nin, De-re Edificatoria çalışmasında çeperleri ifade eden kavram, çizim, resim, resmetme, yüz hattı, düzlem, aralık, biçim, şematik ana hatlar ve plan anlamlarına gelen lineamentistir [5]. Ayrıca bu kavram belirlenmiş açılar ve çizgilerle sonuçta oranlı bir görseelliğin elde edilmesi yöntemidir [6]. Lineamentis kavramı binanın ve onun kent içindeki görünüşüne ait genel hatları tanımlar. Rönesans'ta Alberti'nin cephe kavramının içeriğine yönelik tanımlamaları sonradan Modern mimarlık dönemine kadar mimarlığın genel cephe karakteri haline gelecek prensipleri oluşturmuştur. Alberti'nin matematik ve Roma mimarlığı incelemelerinden elde ettiği oran ve düzenler cephe prensiplerinin özünü oluşturur [7]. Cepheye ait bu prensipler onu güzel yapmanın en temel aracı olmuştur [8]. Alberti sayesinde cephe kavramı matematiğin, oran ve orantının, düzen ve uyumun odağı haline gelmiş ve perspektifin keşfedilmesi sayesinde kente yönelik görsel bir unsur olarak kullanılmıştır [6]. Cephenin kentseelliği, kentsel duvar denilebilecek dış çeperlerin, iç ve dış iki katman ile sağlanmıştır [9]. Dış duvar, kentle ve izleyenle binanın iletişime geçtiği, oran ve düzenlerin üzerinde yapılandırıldığı bir süsleme katmanırken, iç programı kuran ve mekânı oluşturan bir sınırdır. Bu, modern mimarlığa kadar neredeyse hiç değişmeden sürdürülen bir yapısal prensip olarak kalmıştır. Rönesans'tan başlayarak sonrası dönemlerde cephenin anlamı ve tanımlanması çeşitli mimarlık kuramcıları ve mimarlar tarafından yeniden yapılmıştır. Cephe kavramı bir üretim ve dil sorunu olarak üzerinde sürekli düşünülen bir alan olmayı sürdürmüştür. Cephenin anlamına yönelik ifadeler aşağıdaki Tablo 1'de sıralanmıştır.

Modern Mimarlıkta geçmiş kuram ve uygulamaların değişmez ilkesi olan cephe kılıfsal süreçlerde aşılmaya/dönüşmeye başlamıştır. Sigrified Gideon'a göre bu dönüşüm optik devrimlerin perspektifin tekil bakışını ortadan kaldırmasının ve görmedeki araçsal değişimlerin sonuçları ile ilişkilidir [20]. Görmedeki araçsal değişimler ve teknolojideki gelişimle çeperin niteliği değişmiştir. Ayrıca Modernleşme duvarın yapısal ve sembolik niteliklerini değiştirmiştir. Modern mimarlıkta duvar sadece bir sınır unsuru ve yapısal bir öge değil, aynı zamanda konstrüksiyon, malzeme ve temsil nitelikleri üzerine farklı yaklaşımların geliştirildiği bir tasarım unsurudur.



Tablo 1. Mimarlık tarihinde cephe kavramına yönelik tanımlar  
(Table 1. Definitions of the concept of façade in the history of architecture)

Mimar/Kuramcı veya Sözlük	Kavram/Tanım
J.B. Alberti	Lineamentis: Şematik ana hatlar [5]
Accademia della Crusca (Sözlük)	Girişin yer aldığı bir bina parçası [10]
Jacques-Francois Blondel (Sözlük)	frontispiece, façade laterale ve façade: temsili ön yüz [11].
Jean Lois Cordemoy	Geometrik yalınlık [12-13]
James Elmes, 1826, (Sözlük)	Dışarıdan görünen bina bölümü, ana cephe: Uygunluk, tutarlılık ve karakter [14]
Viollet-le-Duc, 1858, (Sözlük)	Sokağa, dışarıya, bahçeye bakan taraf üzerindeki mimari düzenlemeler. İç-dış ayrışması, program-konstrüksiyon [15]
J.N.L. Durand	Kompozisyon ve düzen: Modeller repertuarı; görsel olasılıklar [16]
John Britton, (Sözlük)	Önemli binaların bazı mimari özelliklerini sunan ön yüz [17]
Rudolf Redtenbacher, (Sözlük)	Çevresel verilere göre program ve strüktür çerçevesinde binayı dışa açan kapı, pencere gibi figürlerin biçimlendirilmesi işi [18]
Colin Rowe ve Robert Slutzky	Şeffaflık: Literal ve Fenomenal [19]
Rob Krier	Görüntü ya da bezeme aracı [3]
Roth	Bezenmiş ön yüz [13]

##### 5. TARİHİ VE KURAMSAL BİR KAYGI OLARAK YÜZEY KAVRAMI (SURFACE CONCEPT AS HISTORICAL AND THEORETICAL ANXIETY)

Yüzey güncel kuramsal alanın çeperleri ifadelendirmede temel kavramı olarak önerilmişse de, içeriği bakımından yeni veya bugüne ait bir ifade değildir. Kavramın mimari içeriği John Ruskin, Viollet-le-Duc, Karl Bötticher, Gottfried Semper, Louis Sullivan, Adolf Loos ve Corbusier gibi mimarlar tarafından oluşturulmuştur. Bu kavramının mimari düşüncede oluşmasında endüstrileşmenin mimari ihtiyaçlar, programatik ilişkiler, bağlamsal nitelikler, yapısal olanaklar, yapı malzemeleri, bezeme gibi unsurları değiştirmesinin etkendir. Ayrıca teknolojik yenilikler, beden analogisinden uzaklaşma ve görme sistemlerindeki dönüşümlerin de yüzeyin açığa çıkmasında önemli etkenler olduğu söylenebilir. Yüzey, mimari içerik olarak yeni ve teknolojik olana yakın; cephe gibi, geçmiş mimari yaklaşımlardan bütünüyle kopuk ifadeler anlamına gelmektedir. Bu, cephe ve yüzey kavramları arasında mimari anlamlar olarak diyalektik bir karşıtlığı barındırır da iki kavramın çeperin ifadesi olarak zıt durumları tanımladığı söylenemez. Modern mimarlıkta teknolojinin oluşturduğu yeniliklerin yol açtığı problemleri çözmeye yüzey çağdaş bir yaklaşım olarak değerlendirilebilirken cephe ise uygun bir çözüm anlamına gelmektedir. İkisi arasında anlam ve içerik farklılığı beden ve deri analogisi üzerinden şöyle açıklanabilir: Mimarlıkta cephe kavramı bedeni örten bir giysiye benzetilebilir, yüzey ise bedeni örten/kaplayan veya onun kendi parçası olan deridir; cephe mekânın giydirilmedir, yüzey ise mekânın asal bileşenidir.

Endüstrileşmeye paralel olarak teknolojik gelişimin mimarlıkta yapı ve malzeme alanlarında oluşturduğu köklü değişimlerin mekânsal sonuçları en yoğun biçimde bina büyüklüklerinde ve buna bağlı olarak da çeperlerde farklılaşmalara yol açmıştır [12]. Binaların ve çeperlerin, yapısal ve tasarımsal içeriği bütünüyle



farklılaştırmıştır. Her şeyin ekonomik, kolay ve çabuk üretilmesi gerekliliği her alanın teknoloji ile ilişkileneceğine nedendir. Mimarlığın da bu ilişkileneceğine temel araçlarından biri, çeperlerde gelişen yeni simgesel ifadelerdir. Yüzey mimarlığın toplumsal gelişmişliğe ve teknolojiye yönelik oluşturulan yapısal ve simgesel göstergeleri ifade eder. Bu, binanın geçmişten farklı olarak oranlarının, bezeme düzenlerinin, güzelliği kabul edilmiş ifadelerin, matematik ve eril bedenle olan ilişkiler odağı olmaktan makine estetiğinin mekânsal karşılığı olarak teknolojik bir artefakta dönüşmeye başlamasıdır. Yüzey mimarlığı bina tasarımı, üretimi ve kuramlarında genel gidişattan farklılaşmış birbirini izleyen farklı etkenleri kapsadığı söylenebilir. Bu etkenlerden birincisi yeni yapı teknikleri ve malzemelerinin doğurduğu sonuçlardır. Yığma yapı sistemleri ile üretilen, bezemelerle donatılmış binaların yerini, teknolojik üretim yapısal ve görsel yansıması haline getirilmiş binalar almıştır. Bu endüstriyel olan ve endüstriyel olmayan üretime/yapıma ait bir farklılığı ifade eder. Yapıda ve görünüşte açığa çıkan farklılaşmalar, yüzey kavramını ve mimarlığını var eder [21]. Yüzeyin kaplamasına ait içeriklerin şeffaflık ve yapı malzemesinin görsel etkileri olarak tanımlanacak iki olgu etrafında biçimlendiği söylenebilir. Şeffaflık, çeperin içeriği bütünüyle farklılaşmasıdır [19]. Modern mimarlıkta şeffaflık giderek duvarın bütün alanını kaplamıştır [21]. Malzemenin görsel ve maddesel tektonik özelliklerini ise Andrew Benjamin yüzeyde malzemenin görsel etkileri üzerine kurulu bir içerik olarak tanımlar [22].

JNL Durand, John Ruskin, Viollet-le-Duc, Josef Paxton, Karl Bötticher, Gottfried Semper, Louis Sullivan, Adolf Loos, Le Corbusier gibi mimarlar 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl ortalarına kadar yüzey kavramının içeriğini oluşturacak üretimlerde bulunmuşlardır. Birbiri üzerine gelişen bu tartışmalar sayede yüzey kavramının içeriği, cepheye göre farklılıkları, tanımlanabilmiştir [24]. Bu mimarlar dönemlerinde çeperlerin konstrüksiyon, malzeme, yapı teknikleri gibi niteliklerinin farklılaştığını kavrayarak yüzeyin bir üretim ve temsil sorunu olarak görebilmesini sağlamışlardır. Ruskin'in bezemeyi mimarlık sayan yaklaşımı, Viollet-le-Duc'un yeni malzemelerin doğru kullanılmasını mimari bir gerçeklik üretebilme yolu olarak tanımlaması, Bötticher'in iş biçim ve sanat biçim tanımlamaları, Semper'in süsleme ile strüktür arasındaki ayrımı reddetmesi ve çağının endüstriyel üretimlerini maskeleyecek, kaplamanın nitelikleri üzerine geliştirdiği mimarlık teorileri, Louis Sullivan'ın süslemeyi yok sayan tutumu, Loos'un süsleme, yüzey ve program bağlamında oluşturduğu yaklaşımları, Corbusier'in yüzeyi kütleyi anlamakta ve mekânı oluşturmakta asal bir unsur haline getirmesi yüzey kavramını bina için asal bir unsura dönüştürmüştür. Dolayısıyla 19. ve 20. yüzyılda bu mimarların sembolik, yapısal, programatik, maddesel ve kentsel nitelikleri üzerine yoğun tartışmalar geliştirilen çeperler temsil ve üretim biçimlerinde oluşturulan yenilikler sayesinde temel bir tartışma alanı haline gelmiştir. Strüktürü ve kaplaması modern öncesine göre ayrışan çeperler için temel tartışma yüzey ve konstrüksiyon ilişkisi bağlamında yüzeyin kaplanmasıdır. Bu, duvarın tasarimsal bir şeffaflıkla yok edilmesi veya görsel etkilerin oluşturulabilmesi için tektonik ve simgesel/temsili nitelikler üzerine odaklanması, yüzeyin temsil ve tektonik nitelikleri bakımından önemli hale gelmesini sağlamıştır [23]. Bu bağlamda çeperin üretim ve sembolik niteliklerine yönelik dikkat çekici tartışmalar ortaya koyan Semper, Loos ve Corbusier açıklamaları detaylandırılmıştır.



### **5.1. Gottfried Semper'in Yüzeye Yönelik Yaklaşımları (Gottfried Semper Approaches to the Surface)**

Semper döneminin genel yaklaşımlarının aksine çeperlerde estetik niteliklerin yapısal etkenlerin önünde kurulmasını önerir. Ona göre de mimarlık süslemedir. Semper barınmak, korunmak, yaşamak gibi temel gereksinmelerle, basit yapısal formları kullanarak ilk barınağını oluşturan insanın üretiminin analiz eder. Ona göre çatılarak üretilmiş bu ilkel formlar bir mimarlık eylemi değildir, fakat bunların etrafının kaplanması bir mimarlık eylemidir. Bu eylemin odağında yer alan örme eylemi veya tekstil işi yüzeyin kökeni olarak tanımlanabilir [25]. Tekstil ve duvar/çeper ilişkisi Semper'in Stil kitabında Almanca wand (duvar), gewand (elbise) ve winden (sarmak/düzeltilmek/kapsamak) kelimeleri ile dilbilimsel olarak ilişkilendirilmiştir [12-26].

Semper için yüzeyin kaplamasının sembolik nitelikleri ve görsel etkileri mimarlığın/mekânın temelidir. Bu, madde yerine imge ve görsel etkilerin, yüzeyi oluşturan asal unsur olarak tanımlanması olarak değerlendirilebilir. Kaplama ve üzerinde oluşturulan imgeler, Semper için döneminin her tür yapısal ve malzeme gerçekliklerinin üstündedir [27]. Semper'in bu yaklaşımları malzemenin gerçek kullanımına, konstrüksiyona ait ifadelerle ve tektoniğin gerçekliğine vurgu yapan 19. yüzyıl Modern mimarlığından tümüyle farklıdır. Semper dönemin mimarlık yaklaşımları karşısına sembollerle çıkar. Tüm maddesel gerçekliğin üzerini sembollerle örtmeye ve binayı canlılaştırmak için onu bir sahne/oyun alanı haline getirmeye girişir [25].

Semper, 19. yüzyıl mimarlığı için bir stil sorunu olarak gördüğü, döneminde oluşturulan cephe düzenlerinin endüstriyel çağla ilişkisizliğini de tartışmalarıdır. Semper Modern Mimarlığın arzuladığı malzeme ve yapısal gerçekliğe yönelik vurguların yanında, geçmişle ilişkilenen ve tarihi referanslar barındıran binaların da üzerlerinin örtülmesi gerektiğini vurgular. Onun için bu örtme işi paradoksal olarak bu işlemin yapıldığı binayı farklılaştırarak öne çıkarmaktadır [25]. Bu örtme işi biri konstrüksiyon diğeri kültürel veya temsili unsurların çeşitliliğine göre oluşan giydirme olmak üzere iki farklı yapıdan oluşmuş tek bir katmandır. Sembollerin görsel niteliğine göre etkisi farklılaşan bu katman/yüzey mekânın kaynağıdır.

### **5.2. Adolf Loos'un Yüzeye Yönelik Yaklaşımları (Adolf Loos's Approaches to the Surface)**

Loos'un mimarlığında başlangıçta Semper'in etkilerinden söz edilebilir [28]. Fakat bu etkiler sonradan, Loos'un Süsleme ve Suç metninde, Semper'in Giydirme Teorisi'nin karşıt yaklaşımına dönüşmüştür. Loos'da, Ruskin ve Semper gibi çeperlerde süslemenin durumu sorgulamıştır. Ona göre süsleme, dönemin modern hareketine uygun biçimde ve estetik bir yaklaşımla yapının giydirilmesidir [29]. Semper'in aksine, çeperlerde modern çağda yeri olmayan sembolik içerikli süslemenin ötesine geçilmesini önerir [30]. Çeperin sembolik nitelikleri ile dekoratif alanın içinde kalması onun için önemli olmuştur [31]. Bu bağlamda, Loos'un yüzeylerinde süslemenin artırılması vardır ve onun da argümanı Semper gibi moda ve giysiyidir. Fakat Loos için giydirmeye ait sembolik içerik neredeyse tüm Modern mimarlarda olduğu gibi binayı çıplaklıkla giydirmekle elde edilen özdür [29]. Semper için giydirme binanın ön plana çıkarılmasıyken Loos için her şeyin gizlenmesidir, maskeleyedir. Onun Semper'den farklılaştığı bu yaklaşım, yüzeylerin sembolik nitelikleri ile program arasında geliştirmeye giriştiği mekânsal bir tavır ile sonuçlanır. Semper'in aksine Loos sembolik niteliklerin gücünü kabul ederek kaplamanın programla ilişkilerini tanımlar. Böylesi yüzeyleri bezemenin etkisini yerine programın etkisinde olarak tanımlamak mümkündür.





Loos'un yüzeyi ele alışında çağdaşı diğer mimarlardan farklılığının tasarımlarında oluşturduğu ikili durumlar olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi, yüzeylerin iç mekânlarda sembolik nitelikleri ve program arasında kurulan bağlantıdır. Loos yüzeylerin sembolik niteliği ve program arasında bir ilişki aramıştır. İkincisi ise binanın dış yüzü ve kentle geliştirilen görsel yalınlıktır. Bu ikisine bezenmiş yüzeyler ve yalınlaştırılmış yüzeyler denilebilir. Bu ikili yapılar bir taraftan, yüzeyin program bağlamında özelleşmesi sağlarken, diğer taraftan bina ve kent arasında biçimlendirici bir unsur haline gelirler. Loos'un yüzeyleri binayı Semper'in tavrı gibi teatral hale getirmese de hem görüntüde hem de programda özelleştirmektedir. Bu özelleştirme başta binanın bağlamına yönelik göndermelerinin olmaması gibi sembolik niteliklerin dış yüzeyde neredeyse yok edilmesine kadar ulaşır. Fakat iç mekânlarda yüzey programatik ve yapısal nitelikleri bakımından farklı ele alınmıştır. İç ve dışın karakteristik olarak böylesine güçlü biçimde ikiye ayrılması, yüzeyin iç mekânda programla ve sembolik niteliklerle iletişimde olmasına, dışarıda da binayı yalın, beyaz ve nötr bir kutuya dönüştürmesine neden olmuştur.

Loos'un iç ve dış mekânda yüzeyi farklı nitelikte ele alması iki temel prensibi bağlamında oluşturulmuştur. Bunlardan birincisi, iç mekânın organizasyonu kapsayan Raumplan Teorisi'dir. Diğeri ise tarihselci ve klasik üsluplarını yorumladığı; kent ve bina arasında çeperin biçimlenişini yönlendiren Kaplama Prensipleri'dir. Loos'un Raumplan Teorisi, yüzeylerin programa göre giydirilmesidir [22]. Kaplama prensibi ise yüzeyin ve dolayısıyla mekânın görünür hale getirilmesidir [32].

### **5.3. Le Corbusier'in Yüzeğe Yönelik Yaklaşımları (Le Corbusier's Approaches to the Surface)**

20. yüzyılda çeper üzerine en bakışlar Corbusier'den gelmiştir. Corbusier'in yüzeyi rasyonellik ve makineye analogisinin bir sonucudur. Corbusier'in çeperlere yönelik tavrını bir sadeleştirme operasyonu olarak nitelendirmek mümkündür. Yalın beyaz duvar yüzeyleri bu sürecin ürünüdürler [21]. Corbusier'in yüzeyleri/beyaz duvarları bakılmak için yapılmış bir makine olarak değerlendirilebilir. Beyaz duvar geleneksel duvarın alternatifidir, ışık ve hava ile dolu mekânların görüntüsünü temsil eder [29]. Corbusier için beyaz duvar yalnızca estetik bir sorun değil aynı zamanda etik, fonksiyonel ve hatta teknik bir sorundur [33]. Corbusier'in beyaz duvar aracılığıyla geçmiş mimarlık yaklaşımlarından koptuğu ve duvarı işlenmeye açık bir yüzey olarak ele aldığı söylenebilir. Böylece yüzey hem kütle hem de planla ilişkili bir unsur olarak kütle etkilerini arttıran veya yok edebilen bir kılıf olarak ele alınmıştır [34]. Bu kılıf, endüstrileşmenin mimarlıkta estetiğin nasıl şekillendirilebileceğine yönelik arayışları barındırır. Bu arayışlar Corbusier'in geçerliliklerini yitirdiğini düşündüğü klasik düzenlerin yerini alacak makine çağının oluşturduğu yeniliklerin yüzeylere yerleştirilmesini kapsar [35]. Yüzey endüstriyel üretim teknolojileri ve makinelerinin oluşturduğu mekanik dünyanın ifadelerinin mimari karşılığıdır [34]. Fakat bu yaklaşımı klasik mimarlığın bütünüyle yok sayılması anlamına gelmez. Corbusier mimarlıkta makine imgesinin kullanılmasında ve makinenin karmaşık görüntüsünün sadeleştirilmesinde klasik mimarlığın oran, uyum gibi temel prensiplerinin kullanılması gereği üzerinde durur. Örneğin Stein Villası bu prensiplerin uygulamasıdır [36-37].

Corbusier binaları yüzeyleri sayesinde görsel bir sanat objesi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Corbusier'in yüzey mimarlığı, bakışın araçları haline getirilen yüzeyleri nedeniyle görmenin/görüntünün alanındadır. Yüzey üzerinde tasarlanan açıklıklar



görüntüyü mekânın asal bir unsuru haline getirir. Görüntü bazen pencere sayesinde bir fotoğraf veya resim gibi sabit bir bakışı mekânda oluştururken bazen de yatay bant pencere sayesinde imgenin akışkan/sinematografik bir içerik kazanarak mekânı donatmasını sağlar. Bu bağlamda Corbusier'in çeperi, yapısal teknolojik yenilikler sayesinde taşıyıcılığını yitiren duvara istenilen büyüklükte oluşturulan açıklıkların ve görüntülerin organizasyonudur [38]. Bu açıklıklar, yatay pencereler, kent ve iç mekân arasında görsel ve programatik ilişkiler sağlayarak bağlamı, tasarımın bir parçası haline getirir [38-21]. Mekânın sınırları yüzeyler üzerinde kurgulanan görüntüler sayesinde eridiği ve iç ve dışın birbirine karıştığı söylenebilir [34]. Bu bağlamda Corbusier'in yüzeyleri matematiksel oranlar ile düzenlenmiş teknolojik beyaz duvarlar üzerindeki görsellik tasarımı olarak yorumlanabilir. Bu görüntüler sayesinde Corbusier, Semper'de olduğu gibi yüzeyin maddesel gerçekliğini arka plana itmiştir. Semper kültürel imgeleri, Corbusier görüntüleri kullanarak yüzeyin yapısal ve tektonik özelliklerinin üzerini örtmüştür.

## 6. SONUÇLAR (CONCLUSIONS)

19. ve 20. yüzyılda yüzey kavramının içeriği kuramsal olarak tartışılmış, cephe kavramına göre farklılıkları kuram ve kılıda ortaya konulmuş olmasına rağmen günümüzde halen bir kavram kargaşasının sürdüğü ve geçmişteki gibi çeşitlilikler üzerine kurulu birbiri üzerine gelişen bir çeper tartışmasının yapılmadığı gözlemlenmektedir. Halen cephe ve yüzey kavramları kuramsal sınırları, anlam ve ifadeleri bakımından birbirlerinden ayrıştırılmamışlardır. Dahası, cephe kavramının güncel çeperin ifadesi olarak halen çok etkin bir kavram olduğu söylenebilir. Kuramsal alanın karşı karşıya olduğu böylesi bir kuramsal sorunun sürmesinin temel bir takım nedenlerinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi Modern mimarlıkta çeperlerde başlayan değişimin yine modern mimarlığın prensipleri tarafından sekteye uğratılmasıdır. Buna, geçmiş ve şimdi arasında oluşan kuramsal bir kopuş demek de mümkündür. Modern Mimarlığın evrensellik, sadelik, kolay üretilebilirlik, standart olma gibi genel prensipleri çeperlerin sembolik nitelikler üzerine kurulu, Semper'in yaklaşımına benzer tutumları geçersizleştirmiş, değersiz kılmıştır. Neredeyse tüm 20. yüzyıl simgesel niteliklerin çağ dışı kabul edildiği ve işlevsel olmadıkları görüşü etrafında geliştirilen yaklaşımlarla doludur. Bu tavır Modern sonrası dönemde aniden terk edilmiştir ve simgelerin tarihsel referanslara, taklit ve öykümelere dayandırıldığı çeper ve program arasındaki ilişkilerin koptuğu bir sürece girilmiştir. İkinci olarak, temsil, yapım, malzeme, üretim gibi unsurların yüzey kavramı üzerinden değil cephe kavramı üzerinden tartışılmasından doğan kuramsal sorun alanı vardır. Mimari dil, kuramsal alan ve düşünsel ifade bakımından çeperin yeni kazandığı nitelikleri tanımlayacak ifade/ifadeler ortaya çıkmamıştır. Üçüncü olarak, endüstrileşmenin mimarlığa etkileri, yeni mimarlığın nasıl olması gerektiğine yönelik farklı ifade ve yorumların yol açtığı kuramsal çeşitliliktir. Bu süreç, özelleşmiş bir alan olarak çeperler yerine mimarlığın bütününe yönelik yaklaşımlarla doludur. Dolayısıyla çeper üzerine düşünce ve üretimler arka planda kalmıştır.

### 6.1. Yeniden Yüzey Mimarlığı (Re-Surface Architecture)

Çağdaş mimarlıkta Modern mimarlığın binaya yönelik genel prensiplerinin aşıldığı söylenebilir. Bugünlerde standart olanın yerini özel üretimlerin, evrensel olanın yerini bağlamsal olanın, ekonomik olanın yerini gösterişli ve pahalı olanın alması binanın niteliklerinin, özellikle çeperleri yeniden tanımlanmasını tartışmaya başlamasına neden olmaktadır. Tam da bu noktada yüzey





kavramının içerikleri yeniden tartışılan bir kavram olarak gündeme gelmiştir. Güncel çeperlerin nitelikleri ancak yüzey kavramının geçmişte kazandığı anlamlar ve bugün özellikle kılğısal alanda oluşturulan yeni anlamları sayesinde açıklanabilir. Yüzey çeperin sembolik, temsili, yapısal, maddesel her tür ve çeşitlilikteki özellikleri açıklamakta kuramsal alanın önemli bir aracıdır. Yüzey dijital üretim ve tasarlama yöntemlerinin yol açtığı sonuçlar bağlamında mimari kılğı ve kuramın odak konusu haline gelmiştir. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra mimarlık ortamında etkileri güçlü biçimde hissedilmeye başlayan dijital üretim ve tasarlama yöntemleri yüzeylerin asal bir tasarım unsuruna dönüşmesinde etkendirler. Ayrıca yazılım teknolojileri, mimarın üçüncü boyutta binayı dijital olarak üretmesine ve özgünlüğün oluşturulmasında işleve göre biçimin ve görşelliğın ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu durumda yüzey hem çok boyutlu bir tasarım aracı hem de görşel etkilerin kaynağı haline gelmiştir.

Bu bağlamlarda, güncel mimarlıkta birçok farklı yüzey biçimi oluşturulduğu savlanabilir. Frank Gehry'nin, Bilbao Müzesi (1997), Daniel Libeskind'in Yahudi Müzesi (1999) ve Herzog& de Meuron'un Dominus Winery binası (1999) gibi örnekler yakın geçmişte yüzeyin tasarimsal ve kılğısal alanda yeniden üretilmesine ve yeni anlamlarına yönelik önemli binalardır. Aynı biçimde, Rem Koolhaas'ın CCTV Binası (2002), Toyo Ito'nun Serpentine Galerisi, Koniko Inui'nin Dior Ginza Mağazası (2004), Herzog&de Meuron'un, De Young Müzesi (2005), FOA'nın, Expo İspanya Pavyonu (2005), Kengo Kuma'nın, Chokkura Plaza Binası (2006), Valerio Olgiati'nin, Atelier Bardil tasarımı (2007), PTW Architects'in Pekin Ulusal Yüzme Merkezi (2008), Herzog& de Meuron'un Pekin Olimpiyat Stadı (2008) ve Heatherwick Studio'nun British Pavilion'u (2010) gibi binalar yüzeye yönelik farklı tartışmaların yapıldığı bina örnekleridirler.

Bahsi geçen binaların yüzey niteliklerini ne Semper yaklaşımındaki sembolik ve temsili, ne Loos benzeri işlevsel, ne Corbusier tavrındaki gibi görüntüye yönelik ve ne de Colin Rowe'un şeffaflık gibi tek bir kavram altında açıklamak mümkündür. Yüzeylerin programatik, yapısal, görşel, simgesel, biçimsel, tektonik ve maddesel niteliklerin oluşturduğu çok boyutlu bir bütünü ifade ettiği savlanabilir. Fakat günümüzde de yüzeyi tekil kavramlar veya yaklaşımlarla değerlendiren yaklaşımlar da vardır. Andrew Benjamin, Ben Pell, David Leatherbarrow, Mohsen Mostafavi, Robert Levit ve Dagmar Richter gibi kuramcılar yüzeyi belirli tanım ve bakış açısı ile değerlendirmektedirler. Bu tür değerlendirmelere rağmen Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi gibi bir binanın yüzey özelliklerinin birçok farklı unsura bağlı olduğu gerçekliği dikkate değerdir. Gehry bu tasarımında çeperleri eriyebilir bir madde olarak akışkan hale getirilmiştir. Bu niteliği ile yüzey, algı biçimlerinin farklılaşabilmesine olanak tanıyan ve mekânın somut sınırlarını konstrüksiyon sayesinde muğlâk hale getiren yapısal bir unsur olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Guggenheim müzesi, yüzeyleri sayesinde imgenin bütünlüğünü kuran estetik bir araçtır ve yapısal içeriğine yönelik hiçbir arkitektonik ipucu vermemektedir [39]. Dolayısıyla Gehry'nin bu tasarımdaki çeperleri için yapısal, estetik, anti-arkitektonik bir yapıdır demek mümkündür. Bu müze, yüzeyin arkitektonik yapısı olarak kaplamanın maddesel niteliklerini, onun imgesini ve onu taşıyan konstrüksiyonun yapısal içeriği kapsamında oluşturulmuştur. Bu noktada yüzey Semper'in bakışına da uygun olarak konstrüksiyon ve kaplama arasında bir etkileşimden elde edilmiş, fakat kaplamanın maddesel nitelikleri ile bağlantılı, biçimler yığını olarak bir araya getirilmiş çok boyutlu bir içeriktedir. Böyle bir binayı ne Benjamin gibi yüzeyi açıklamakta kullandığı tekil ifade olan yüzey



etkileriyle, ne Moussavi gibi işlevsellikle, ne Levit gibi bir model olarak değerlendirilebilir. Güncel binaların yüzey niteliklerine ait böylesi çok boyutlu anlamlılığı neredeyse tüm güncel yapılarda görmek mümkündür.

Güncel gelişmeleri tasarımlarında kullanmak isteyen mimarlar için değişik yüzey tasarımları yapmak, kuramsal olarak onu anlamaya çalışmaktan daha önemli hale gelmiştir. Bu, teknolojiyi kullanmanın ve özgün olmanın bir yolu olarak günümüzde kabul edilmiş bir yaklaşımdır. Benzer bir durum Modernizm'in başlangıcında beden analojisi makine analojisi ile değişirken ortaya çıkmıştır. Şimdi de makineye ait estetik, yerini elektronik çağın estetiğine bırakırken aynı şeyler yaşanıyor. Fakat bugün çepere yönelik anlamlar tekil değil çok boyutlu bir niteliktedir. Yüzeyin içerdiği bu çok boyutluluk mimarlığın başka disiplinlerle kurduğu bağlantıların, onlardan edinilen bilgilerin ve kendi içindeki gelişimlerin bağlamında her seferinde yeni ifade ve üretim biçimleri etkisine girmeye açıktır. Yüzeyin niteliğini oluşturan parametrelerin değişkenliği ve artabilirliği çağdaş mimarlıkta çepere tartışmada cephe kavramından bütünüyle farklı, çok anlamlı bir alan olarak yüzey kavramını önemli kılıyor. Bu durumda, günümüz kuramsal alanı için, hayati bir soru belirlemektedir: "Nasıl bir yüzey?". Bu soru yüzeyin farklı parametrelere bağlı çok anlamlılığını en azından sınıflamak ve yüzeyin kavram olarak belirttiği genel ifadeyi özelleştirebilmek bakımından önemlidir. Bu bağlamda bu çalışma sonuç olarak, her biri birbirinden farklı güncel yapıların, yüzey kavramı başlığına değerlendirilmesinde, bu kavramının nitelik bildirecek hale getirilmesi gerektiğini savlamaktadır. Güncel mimarlıkta "Yüzey kuramı nedir?"

#### KAYNAKLAR (REFERENCES)

1. Savaş, A., (2001). "Linea Mentis: Mimarlıkta Cephenin Tanımı", Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri, Ankara, pp. 23-24.
2. Hasol, D., (1988). "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", YEM Yayınları, İstanbul, p. 106.
3. Krier, R., (1992). "Facades: Elements of Architecture", Academy Group Ltd., Londra, p.60.
4. Tanyeli, U., (1997). "Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık, Modernizm'in Serüveni", Ed: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, pp.63-71.
5. Lang, S., (1965). "De lineamentis, L.B. Alberti's use of a technical terms", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28: pp.331-335.
6. Moore, C.H., (1905). "Character of Renaissance Architecture", The Macmillan Company, Londra, p. 86, 87
7. Forster, K.W., (1976). "The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the development of Renaissance Buildings", The Art Bulletin, 58 (1), pp. 109-113.
8. Padovan, R., (1999). "Proportion", E&FN Spon, Londra, pp.156-162.
9. Borsi, F., (1977). "Leon Battista Alberti", Çev: Carpanini, R. G., Phaidon Press Limited, Milano, pp. 62- 105.
10. Adams, J., (1789). "Accademia della Crusca", In Frieze, 2, pp:236-237.
11. Harrington, K., (1981). "Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie", 1750-56, Michigan: UMI Research Press, pp. 71-75: Aktaran, A., Savaş, (2001). Linea Mentis: Mimarlıkta Cephenin Tanımı, Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri, Ankara, s.23-24.



12. Frampton, K., (1997). "Modern Architecture", Thames and Hudson Ltd, Londra, pp. 14, 29-40.
13. Roth, M.L., (2000). "Mimarlığın Öyküsü", İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss: 529.
14. Elmes, J., (1826). "A General and Bibliographical Dictionary of The Fine Arts", T. Tegg, Londra, p. 336.
15. Viollet-le-Duc, -Emmanuel, (1858). "Rationale dictionary of French Architecture", B. Bance, Paris, 2: pp.259-261.
16. Madrazo, L., (1984). 'Durand and the Science of Architecture', Journal of Architectural Education, 84: pp.12-19.
17. Britton, J., (1883). "A Dictionary of the Architecture and Archaeology of The Middle Ages", Logman, Londra, pp. 123.
18. Redtenbacher, R., (1883). "The Architectonics of Modern Architecture", Çev: Ricker, N., C., Ernst & Korn, Berlin, p. 224.
19. Rowe, C. and Slutzky, R., (1963). "Transparency: Literal and Phenomenal", Perspecta, 8:37, pp. 45-54.
20. Gideon, S., (2008). "Space, Time and Architecture", Harvard University Press, Londra, pp. Iv-Ivi.
21. Leatherborrow, D. and Mostafavi, M., (2002). "Surface Architecture", MIT Press, Londra, pp. 1-6-8, 32-34, 38, 42.
22. Benjamin, A., (2006). "Surface Effect: Borromini, Semper, Loos", The Journal of Architecture, Vol. 11, No.1, p. 1-4, 25-26.
23. Neumeyer, F., (1999). "Head First Through The Wall: An Approach to The Non-word Façade", The Journal of Architecture, 4: pp. 245-250.
24. Gulliksson, H., (1998). "The good, the bad and the juggled: The new ethics of building materials", The Journal of Architecture, sayı.3, pp. 107- 112.
25. Eck, V. and Caroline, A., (2009). "Figuration, tectonics and animism in Semper's Der Stil", The Journal of Architecture, Cilt No.14, Sayı.3: pp. 326, 326-327, 328.
26. Seger, C., (2005), "The wall", "Costructing Architecture", Birkhäuser, Basel, pp.170-174.
27. Semper, G., (1977). "Der Stil in den Technischen and Tektonischen", Kunsten, Mittenwald, Cilt No:1, s. 231,
28. Furjan, H., (2003). "Dressing Down: Adolf Loos and the Politics of Ornament", The Journal of Architecture, Sayı.8: pp.115-130.
29. Wigley, M., (2001). "White Walls, Designer Dresses The Fashioning of Modern Arcihtecture", MIT Press, Cambridge, pp.3-7, 61-62, 114.
30. Loos, A., (1991). "Süsleme ve Suç", Yirminci Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, pp.8-12.
31. House, R., (2006). "The Textile as Structural Framework: Gottfried Semper's Bekleidungsprinzip and the case of Vienna 1900", Textile, Cilt.4, Sayı.3: pp.295- 311.
32. Leatherbarrow.D., (1987), "Interpretation and Abstraction in the Architecture of Adolf Loos", Journal of Architectural Education, 40(4), Blackwell Publishing, Boston, pp. 2-9.
33. Le Corbusier, (1987). "The Decorative Art of Today", Çeviren: James Dunnet, MIT Press, Cambridge, pp.192-193.
34. Le Corbusier, (2003). "Yeni Bir Mimarlığa Doğru", Çeviren: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, pp. 23, 48, 191.
35. Curtis, W.J.R., (2006), "Le Corbusier: ideas and forms", Phaidon Press Limited, Londra, pp.49-51.



- 
36. Hildner, J., (1999). "Remembering the Mathematics of The Ideal Villa", Journal Of Architectural Education, Cilt No.52, Sayı.3, pp.143-162.
  37. Rowe, C., (1977). "The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays", Londra, pp. 4-6, 1-17, 1977' den aktaran: Frampton, K., (2001). "Le Corbusier", Thames&Hudson, Londra, pp.77-79.
  38. Colomina, B., (2008). "Raumplan Versus Plan Libre, Adolf Loos-Le Corbusier", Editör, Risselada, Max., 001 Publishers, Rotterdam pp. 46, 51.
  39. İnternet: Tanyeli, U., (2011). "Gehry'nin karşı dili", Gehry, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.