

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MİMARLIKTA SAYDAMLIK DÜŞÜNCESİ**

Mimar Mehmet Ulaş İLERİYE

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında  
Hazırlanan**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Harun BATIRBAYGİL

İSTANBUL, 2007

## İÇİNDEKİLER

|   |     |
|---|-----|
| ŞEKİL LİSTESİ .....                             | i   |
| ÖNSÖZ .....                                     | iv  |
| ÖZET .....                                      | v   |
| ABSTRACT .....                                  | vi  |
| 1. GİRİŞ .....                                  | 1   |
| 2. SAYDAMLIK KAVRAMI .....                      | 2   |
| 2.1 SOMUT SAYDAMLIK .....                       | 3   |
| 2.2 OLGUSAL SAYDAMLIK .....                     | 3   |
| 2.3 FARKLI DİSİPLİNLERDE SAYDAMLIK.....         | 3   |
| 2.3.1 RESİM .....                               | 4   |
| 2.3.2 MİMARİ .....                              | 7   |
| 2.3.3 HEYKEL .....                              | 9   |
| 2.3.4 EDEBİYAT .....                            | 13  |
| 2.3.5 MODA .....                                | 17  |
| 2.3.6 KAVRAMSAL SANAT .....                     | 18  |
| 2.3.7 TEKNOLOJİ DESTEKLİ GÖRSEL SUNULAR .....   | 20  |
| 2.3.8 ENDÜSTRİYEL TASARIM .....                 | 21  |
| 3. SAYDAMLIK VE ALGI .....                      | 23  |
| 3.1 ALGI DÜŞÜNCESİ .....                        | 23  |
| 3.1.1 DAVRANIŞ PSİKOLOJİSİ .....                | 25  |
| 3.1.2 GESTALT PSİKOLOJİSİ .....                 | 26  |
| 3.1.3 PSİKOANALİZ .....                         | 30  |
| 3.1.4 BİLDİRİŞİM KURAMI .....                   | 32  |
| 3.1.5 BÜTÜNLÜK TEORİSİ .....                    | 32  |
| 3.2 GÖRSEL ALGI .....                           | 33  |
| 3.3 SAYDAMLIĞIN ALGILANMASI .....               | 34  |
| 4. SAYDAMLIĞIN MİMARİDE KULLANILIŞI .....       | 41  |
| 4.1 MALZEMENİN DOĞASINDAN GELEN SAYDAMLIK ..... | 41  |
| 4.1.1 TAM SAYDAMLIK .....                       | 41  |
| 4.1.2 YARI SAYDAMLIK .....                      | 58  |
| 4.2 ÖRGÜTLENMİŞ SAYDAMLIK .....                 | 62  |
| 4.3 GEÇİŞLİLİKLE OLUŞAN SAYDAMLIK .....         | 76  |
| 4.4 KAVRAMSAL SAYDAMLIK .....                   | 87  |
| 5. SONUÇ .....                                  | 100 |
| KAYNAKLAR .....                                 | 102 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                   | 107 |

## ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

|   |    |
|---|----|
| Şekil 2.3.1.1 Klarnetçi, Picasso, 1911 .....  | 5  |
| Şekil 2.3.1.2 Portekizli, Braque, 1911 .....  | 5  |
| Şekil 2.3.1.3 Still Life, Le Corbusier, 1920 .....  | 6  |
| Şekil 2.3.2.1 Bauhaus binası, Walter Gropius, 1926 .....                                  | 7  |
| Şekil 2.3.2.2 Villa Stein, Le Corbusier, 1926 .....                                       | 7  |
| Şekil 2.3.2.3 Algiers Bloğu, Le Corbusier, 1938 .....                                     | 8  |
| Şekil 2.3.3.1 Welkom to memoryloss.com , Maria Koshenkova, 2005 .....                     | 10 |
| Şekil 2.3.3.2 Milda Heykeli, Karlis Zale, 1935. ....                                      | 11 |
| Şekil 2.3.3.3 Ayrıştırma Sentezi, İlhan Koman, 1964 .....                                 | 11 |
| Şekil 2.3.3.4 Sonsuzluğa, İlhan Koman .....   | 12 |
| Şekil 2.3.3.5 Sonsuzluk eksi bir, İlhan Koman, Stockholm .....                            | 12 |
| Şekil 2.3.3.6 Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, 1980, Zincirlikuyu .....                      | 13 |
| Şekil 2.3.5.1 Saydam Moda, Tristan Weber, Betty Jackson, 2002 .....                       | 17 |
| Şekil 2.3.5.2 Saydam Moda, Yasuhiro Mihara, Chinami Kamishimaci, 2006 .....               | 17 |
| Şekil 2.3.6.1 Saydam Karakol, Canan Şenol, 1998 .....                                     | 19 |
| Şekil 2.3.6.2 Odalık, Canan Şenol, 1998 .....   | 19 |
| Şekil 2.3.7.1 Rüzgar Yumurtası, Toyo Ito, 1990-1991 .....                                 | 20 |
| Şekil 2.3.7.2 The World Upside Down, Amsterdam, Tod Williams, Billie Tsien, 1991 .....    | 21 |
| Şekil 2.3.8.1 Saydam Ekmek Kızartıcı, Inventables , 2006 .....                            | 22 |
| Şekil 3.1.2.1 Algılamada şekil zemin etkileri .....                                       | 27 |
| Şekil 3.1.2.2 Algılamada şekil zemin ilişkisi ve Ayasofya .....                           | 27 |
| Şekil 3.1.2.3 Algılamada devamlılık ilkesine örnek .....                                  | 27 |
| Şekil 3.1.2.4 Siena şehir dokusunun devamlılığı .....                                     | 28 |
| Şekil 3.1.2.5 Algılamada yakınlık ilkesine örnek .....                                    | 28 |
| Şekil 3.1.2.6 Algılamada tamamlama ilkesine örnek .....                                   | 29 |
| Şekil 3.1.2.7 Algılamada tamamlama ilkesine örnek .....                                   | 29 |
| Şekil 3.1.2.8 Algılamada benzerlik ilkesine örnek .....                                   | 30 |
| Şekil 3.1.3.1. Çevre, insan ve ürün ilişkisi .....  | 31 |
| Şekil 3.2.2.1 Algıda mesafe ve derinlik ilişkisi .....                                    | 39 |
| Şekil 3.2:2.2 Algıya derinlik hissi veren dokular .....                                   | 40 |
| Şekil 4.1.1.1 Sıglık, derinlik ve yansıtıcılık özelliklerinin bir arada sergilenişi ..... | 42 |
| Şekil 4.1.1.2 Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851 .....                                   | 43 |
| Şekil 4.1.1.3 Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851 .....                                   | 44 |
| Şekil 4.1.1.4 Galerie Des Machines, Dutert, 1889 .....                                    | 44 |
| Şekil 4.1.1.5 Fagus Fabrikası, WalterGropius, 1911 .....                                  | 45 |
| Şekil 4.1.1.6 Bauhaus binası, Walter Gropius, 1926 .....                                  | 46 |
| Şekil 4.1.1.7 Cam Gökdelen, Mies Van Der Rohe, 1921 .....                                 | 47 |
| Şekil 4.1.1.8 Cam Gökdelen, Mies Van Der Rohe, 1922 .....                                 | 47 |
| Şekil 4.1.1.9 Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Norman Foster, 1970 .....                 | 48 |
| Şekil 4.1.1.10 Farnsworth Evi, Mies Van Der Rohe, 1949 .....                              | 48 |

|  |    |
|--|----|
| Şekil 4.1.1.11 Farnsworth Evi, İç mekan, Mies Van Der Rohe, 1949 .....           | 49 |
| Şekil 4.1.1.11 Cam Ev, Philip Johnson, 1949 .....                                | 50 |
| Şekil 4.1.1.12 Cam Ev Philip Johnson, 1949 .....                                 | 50 |
| Şekil 4.1.1.13 De Blas Evi, Alberto Campo Baeza, 2000 .....                      | 51 |
| Şekil 4.1.1.14 Sonsbeek Heykel Pavyonu, Benthem Crouwel, 1986 .....              | 51 |
| Şekil 4.1.1.15 Sonsbeek Yüzen Pavyon, Wiek Rolling, 1986 .....                   | 52 |
| Şekil 4.1.1.16 K.H.Ü. G.S.F. - Osmanlı Hamamı, Mehmet Alper, 2002 .....          | 53 |
| Şekil 4.1.1.17 K.H.Ü. Kantin - Bizans Sarnıcı su künkü, Mehmet Alper, 2002 ..... | 53 |
| Şekil 4.1.1.19 Louvre Müzesi, Pei, 1983 .....                                    | 54 |
| Şekil 4.1.1.20 Louvre Müzesi iç mekan, Pei, 1983 .....                           | 54 |
| Şekil 4.1.1.21 Leipzig Ticaret Fuarı, Von Gerkan, Marg,1996 .....                | 55 |
| Şekil 4.1.1.22 Münih Olimpiyat Stadyumu, Frei Otto,1972 .....                    | 56 |
| Şekil 4.1.1.23 V2 Medya Laboratuvarı, Lars Spuybroek, 1998 .....                 | 56 |
| Şekil 4.1.1.24 V2 Medya Laboratuvarı, Lars Spuybroek, 1998 .....                 | 57 |
| Şekil 4.1.2.1 Radcliffe Ice Walls, Van Valkenburgh, 1988 .....                   | 58 |
| Şekil 4.1.2.2 Goetz Collection, Herzog & De Meuron, 1991 .....                   | 59 |
| Şekil 4.1.2.3 Rodin Pavyonu, Raul A. Barreneche,1998 .....                       | 60 |
| Şekil 4.1.2.4 Nakahechi'de Müze, Kazuyo Sejima, 1997 .....                       | 61 |
| Şekil 4.1.2.5 Kunsthaus, Peter Zumthor, 1990-1997 .....                          | 61 |
| Şekil 4.1.2.6 St.Pölten Festival Evi, Klaus Kada, 1997 .....                     | 62 |
| Şekil 4.2.1 Eşzamanlı algılama, .....  | 63 |
| Şekil 4.2.2 Menhir .....   | 64 |
| Şekil 4.2.3 Cromlech .....   | 64 |
| Şekil 4.2.4 Stonehange .....   | 64 |
| Şekil 4.2.5 Parthenon .....  | 65 |
| Şekil 4.2.6 Fatih Camisi hazisesinde mezar, Raimondo D'Aronco, 1905 .....        | 66 |
| Şekil 4.2.7 Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, 1980 .....                             | 66 |
| Şekil 4.2.8 Glass Video Gallery, Tschumi, 1990 .....                             | 67 |
| Şekil 4.2.9 Gökyüzündeki Cam Ev, Tschumi, 1999 .....                             | 67 |
| Şekil 4.2.10 Arap Dünyası Enstitüsü, Görünüş, Jean Nouvel, 1987 .....            | 68 |
| Şekil 4.2.11 Arap Dünyası Enstitüsü, İç mekan, Jean Nouvel, 1987 .....           | 68 |
| Şekil 4.2.12 Cartier Foundation, görünüş, Jean Nouvel, 1990 .....                | 69 |
| Şekil 4.2.13 Cartier Foundation, Cephe detayı, Jean Nouvel,1990 .....            | 69 |
| Şekil 4.2.14 Utrecht Grafik ve Moda Okulu, Eric van Egeraat, 1997 .....          | 70 |
| Şekil 4.2.15 Viyana'da bir çatı tasarımı Coop Himmelblau,1983 .....              | 71 |
| Şekil 4.2.16 Hong Kong Shanghai Bankası, Norman Foster, 1979 .....               | 71 |
| Şekil 4.2.17 Bibliotheque Nationale de France, Dominique Perrault, 1997 .....    | 72 |
| Şekil 4.2.18 Kumamoto'da Kız Öğrenci Yurdu, Seiyaku & Sejima , 1995 .....        | 73 |
| Şekil 4.2.19 Basel'de apartman, Herzog-& De Meuron,1982 .....                    | 73 |
| Şekil 4.2.20 Eberswalde Teknik Okul Kitaplığı, Herzog & De Meuron, 1997 .....    | 74 |
| Şekil 4.2.21 Ricola, Herzog & De Meuron, 1994 .....                              | 75 |
| Şekil 4.2.22 Congrexpo, Rem Koolhaas, 1994 .....                                 | 75 |

|   |    |
|---|----|
| Şekil 4.3.1 Aztek Yerleşimi, Chaco Kanyonu .....                                    | 76 |
| Şekil 4.3.2 Karnak Amon Tapınağı, plan .....  | 77 |
| Şekil 4.3.3 Karnak Amon Tapınağı, perspektif .....                                  | 78 |
| Şekil 4.3.4 Karnak Amon Tapınağı .....  | 78 |
| Şekil 4.3.5 Ulpia, Antik Roma Tapınağı .....  | 79 |
| Şekil 4.3.6 Kristal Katedral, Philip Johnson,1979 .....                             | 79 |
| Şekil 4.3.7 Kristal Katedral, iç mekan Philip Johnson, 1979 .....                   | 80 |
| Şekil 4.3.8 Reims Katedrali,1211 .....  | 81 |
| Şekil 4.3.9 Notre Dame Katedrali, görünüş,1163-1250 .....                           | 81 |
| Şekil 4.3.10 Notre Dame Katedrali, iç mekan, 1163-1250 .....                        | 81 |
| Şekil 4.3.11 Notre Dame Katedrali, Nef arkadları görünüşü, 1163-1250 .....          | 81 |
| Şekil 4.3.12 Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Bernini, 1647-1652 .....          | 82 |
| Şekil 4.3.13 San Ignazio Kilisesi, Ignatius'un Görkemi, Gesu,1672-1685 .....        | 82 |
| Şekil 4.3.14 Maison de Verre, iç mekan, Pierre Chareau, 1932 .....                  | 83 |
| Şekil 4.3.15 Savoye, Le Corbusier, 1928-1931 .....                                  | 84 |
| Şekil 4.3.16 Kutunun parçalanması .....   | 85 |
| Şekil 4.3.17 Şelale Evi, Frank Lloyd Wright,1934 .....                              | 85 |
| Şekil 4.3.18 Guggenheim Müzesi, Görünüş, Frank Lloyd Wright,1934 .....              | 86 |
| Şekil 4.3.19 San Nicola Stadyumu, Renzo Piano, 1990 .....                           | 87 |
| Şekil 4.4.1 Cam Pavyonu, Bruno Taut, 1914 .....                                     | 88 |
| Şekil 4.4.2 Cam Pavyonu iç mekan, Bruno Taut, 1914 .....                            | 88 |
| Şekil 4.4.3 Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Tatlin, 1919 .....                          | 89 |
| Şekil 4.4.4 Citta Nuova, Yeni Kent, Antonio Sant'Elia ve Mario Chiattone,1914 ..... | 91 |
| Şekil 4.4.5 Blow Out Village, Peter Cook, 1966 .....                                | 92 |
| Şekil 4.4.6 Pompidou Kültür Merkezi, cephe, Renzo Piano, 1970 .....                 | 93 |
| Şekil 3.4.7 Reichstag, Alman Parlemtosu, Saydam Kubbe, Norman Foster, 1999 .....    | 94 |
| Şekil 3.4.8 Bordeaux Adalet Sarayı, Richard Rogers, 1992 .....                      | 94 |
| Şekil 3.4.9 Askerlik Kayıt Bürosu, Alan Bruton, 1997 .....                          | 95 |
| Şekil 3.4.10 Rock & Roll Hall, I.M. Pei, 1993 .....                                 | 95 |
| Şekil 3.4.11 IT Üniversitesi, Kopenhag, Henning Larsen, 2004 .....                  | 96 |
| Şekil 3.4.12 IT Üniversitesi, Kopenhag, İç perspektif, Henning Larsen, 2004 .....   | 97 |
| Şekil 3.4.13 Petuel Tüneli, Münih, Fritz Auer, 2003 .....                           | 98 |
| Şekil 3.4.14 Petuel Tüneli, Gece görünüşü, Fritz Auer, 2003 .....                   | 98 |
| Şekil 3.4.15 Milano Yeni Fuar Merkezi, Massimiliano Fuksas, 2005 .....              | 99 |
| Şekil 3.4.16 Milano Yeni Fuar Merkezi, Massimiliano Fuksas, 2005 .....              | 99 |

## ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim sırasında sabır ve desteğini benden esirgemeyen değerli hocam Prof.Dr.Harun Batırbaygil'e, manevi destekleri için başta eşim ve meslektaşım Aylın Fidan İleriye olmak üzere tüm aileme teşekkürlerimi sunarım.

Şubat 2007

Mehmet Ulaş İleriye

## ÖZET

Bu çalışma, saydamlık kavramını ve bu kavramın mimarlıktaki kullanım biçimini araştırmayı amaçlamıştır.

Saydamlık kavramını sosyal, kültürel, ve fiziksel yönleriyle ele alarak, kavramın günümüze kadar yapılan tüm farklı tanımları incelenerek, saydamlığın günlük yaşamdaki yeri, kullanım amaç ve araçları irdelenmek istenmiştir.

Mimarlıkta bu kavramın yansımaları incelenerek, saydamlığın mimarlıkta nasıl ve ne amaçla kullanıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tez çerçevesinde; kavramın değişimleri ele alınırken, tek doğru hedeflenmeden tüm bakış açıları değerlendirilmiş ve bunlar günün koşulları, insan gereksinimleri, ulaşılan teknoloji, yapım teknikleri, psikolojik ve sosyal parametreler göz önünde bulundurularak irdelenmiştir.

1. Bölüm “giriş bölümü” olup, bu bölümde sorun belirlenerek, çalışmanın sınırları ortaya konmuştur.
2. Bölümde saydamlığın farklı tanımları ele alınarak kavram tanıtılmış, ardından bu farklı tanımların farklı sanatlardaki yansımaları gözlemlenmiştir.
3. Bölümde algı üzerinde durularak algısal etmenlerden, saydamlığın nasıl algılandığı ve bu algıyı etkileyen faktörler irdelenmiştir.
4. Bölümde saydamlık kullanımının mimarideki kullanım şekilleri ve bunların nedenleri incelenmiş ve bunlar örneklerle açıklanmıştır.
5. Bölümde tezin önceki bölümleri bağlamında düşünceler ortaya konmuştur.

## ANAHTAR SÖZCÜKLER:

Saydam, Şeffaf, Saydamlık, Şeffaflık, Transparan, Örgütlenmiş saydamlık, Olgusal saydamlık, Somut saydamlık, İç içe geçme, Eşanlılık

## **ABSTRACT**

This work studies the concept of transparency and exhibits the relations between this concept and architecture. The key words are: transparency, permeability, organized transparency, interpenetration, simultaneity, literal transparency, phenomenal transparency.

This work, which studies the concept of transparency together with social, cultural, and physical factors, demonstrates the role transparency plays in human life and its purposes for use and tools by considering all different definitions of the concept up to now.

In architecture, a discipline which is oriented towards human, the reflections of this concept and in the forms of and the purposes of transparency is used in architecture are analysed.

Within the framework of this thesis, no single truth was aimed at but they are studied in all viewpoints and judged through causes resulting from today's conditions, human needs technology developed , building techniques , psychological and social parameters while studying the transformation of the concept.

Chapter 1 is the introduction and in this chapter the problem is presented and the limits of study is provided

Chapter 2 analyses different definitions of transparency and the concept is introduced first and then the roles these different definitions play in our lives are revealed.

Chapter 3 researches perception and the factors of perception, how transparency is perceived and the factors that affect this perception.

Chapter 4, the ways of the transparency is employed in architecture and the reasons underlying them are analysed and examples are provided to explain them.

Chapter 5, remarks are made within the context of the previous chapters of the thesis.



## 1. GİRİŞ

Saydamlık, doğada var olan ve canlıların görme duyusuyla algıladığı bir durumdur. Saydamlığın tanımlanabilmesi için göz ve göze görünen bir nesnenin varlığı gerekmektedir. Görece bir kavram olan saydamlık, göze, ortama, gözlemlenen nesnenin özelliklerine göre farklı değerler bulabilmektedir. Tez araştırmasında saydamlık düşüncesini belli bir temele oturtmak ve saydamlığın mimarideki farklı kullanımlarını sınıflandırarak incelemek amaçlanmıştır. Saydamlığın fiziki niteliklerinin yanı sıra, metaforal anlamları üzerinde de durulmuştur.

Saydamlık kavramının geçmişten günümüze geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin mimarlık üzerindeki etkileri, yanı sıra saydamlığın insan yaşamındaki sosyal yönü, yalnızca mimarlık değil, diğer disiplinlerde de sanatçı ve düşünürlerin saydamlığı taşıdığı noktaları keşfetmek tez araştırmasında hedeflenmiştir.

Saydamlığı yalnız, ilk akla gelen anlamıyla değil, kurgulanabilecek yönleriyle, daha derine inen bir inceleme arayışına gidilmiştir. Saydamlığın aşama aşama gerçekleşmesi, katmanların belirsizliği, ilk akla gelen görsel bir özellik olduğu yönünde olsa da aslında pek çok farklı platformda anlam ifade etmesi, görece bir kavram olan saydamlık için kesin yargılarda bulunmamızı engellemektedir. Ancak ana hatlarıyla, baskın görünen yönleri tezin sağlam bir katkı üzerine oturtulması koşulunu sağlayabilmek için temel bir sınıflandırma yapılmıştır.

Bu incelemede, birçok farklı görüş ve düşünce ele alınarak, saydamlığın olabildiğince çok yönü ortaya konmuş, kavramı tanımlayan farklı görüşlere yer verilmiştir. Konuyla ilgili literatür araştırmasından elde edilen çıkarımları örnekler nitelikteki yapılar seçilmiş ve kavramın görselleştirilerek güçlendirilmesi, yapılan sınıflandırmanın daha anlaşılır kılınması hedeflenmiştir. Dolayısıyla farklı tanımlarla incelenen saydamlık, bu tanımları örnekleyen yapılarla daha net bir biçimde ortaya konmuştur.

## 2. SAYDAMLIK KAVRAMI

‘Saydam’, T.D.K. sözlüğüne göre ‘İçinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan (cisim), şeffaf ’ anlamına gelmektedir. Aynı sözlüğe göre taşıdığı yan anlam, mecaz anlamı, ‘Açık seçik, belirgin’ dir. (www.tdk.gov.tr)

“Saydam” sözcüğünün etimolojisine bakıldığında, Cumhuriyet döneminde dilimize kazandırılmış, yeni bir sözcük olduğunu görülmektedir. Buna karşın dilimize Arapça’dan girmiş olan ‘şeffaf’ sözcüğünün kökeni, ‘şüfuf’(şeffaf olma) fiilinden gelmektedir. Fransızcadan dilimize geçmiş ‘transparan’ sözcüğü ise Latince kökenli ‘transparere’, içinden öbür tarafı görmek anlamına gelen bileşik bir sözcüktür. ‘Trans’ aşma, öte yana geçme anlamını verirken; ‘parere’, görünmek, aşkar olmak anlamına gelen ‘parit’ fiilinden türetilmiştir (Nişanyan, 2006).

‘Saydam’, sözlük tanımıyla, kolayca saptanabilir ve tümüyle apaçık olması gerekene -ışığı geçirebilir olma durumu, entellektüel bir zorunluluğun sonucu- kendiliğinden talebimizin maddesel bir koşulu; ve kişiliğin bir özelliği; yarı açıklık veya ikiyüzlülükten yoksunluk; dolayısıyla saydam sıfatı, tümüyle fiziksel bir anlam tanımlayarak, eleştirel bir paye olarak işlev görerek ve hoş olmayan ahlaki imalardan uzakta olma durumuyla anlamlandırılmıştır.

‘Saydamlık’ sözcüğüne; kabul gören bu tanımlar dışında, tarih boyunca toplum hayatında, birbirinden farklı anlamlar yüklenmiştir. Bununla birlikte saydamlık, fiziksel bir özellik olmasının yanı sıra kültürel ve sosyal bir kimlik olarak da kullanılmıştır. Kimi zaman farklı yaşantı arayışlarının veya eleştirel durumların ana fikri haline gelmiş, kimi zaman modada gelip geçen bir esinti olmuş, bazen de toplumun ayıpları üzerine çekilen perdeyi kaldırmak için oluşturulan tepkilerin öznesi olmuştur. Kısacası; modadan sanata, şiirden edebiyata, politikadan adalete kadar tüm yaşantımızın bir sıfatı haline gelerek toplumun her noktasına ve her anına girmiştir.

Bu ifadeler ek olarak: bir sanat eserinde keşfedilecek bir durum olarak nitelenen kavram, Gyorgy Kepes'in " Görmenin Dili " (Language of Vision) adlı yapıtında daha ileri yorumlama düzeyleri bulmuştur (Rowe ve Slutzky, 1997). Saydamlık farklı mekansal düzlemlerin eş anlı algılanması anlamına da gelir. Mekan geri çekilmekle kalmayarak sürekli etkinlik içinde dalgalanır. Saydam figürlerin konumları, figürlerin kah daha yakında, kah daha uzakta görülmesiyle çoklu anlam taşırlar. Birbirinin üstüne binen iki ya da daha fazla figür gördüğümüzde, eğer bunların her biri üst üste binen ortak kısım için kendisine bir çekim

yaratıyorsa, mekansal boyutların karşıtlığı ile karşı karşıyayız demektir. Bu karşıtlığı çözmek için yeni bir görsel niteliğin varlığına egemen olmak gerekir. Figürler saydamlığı kavrarlar: yani, görsel engel oluşturmaksızın birbirlerinin içine tamamen girebilirler. Ancak saydamlık görsel bir özellik olmaktan ötesini içerir, daha geniş bir mekansal düzeni belirtir (Rowe ve Slutzky, 1997).

Rowe ve Slutzky saydamlıkla ilgili makalelerinde saydam olanı, ‘saydamlık’ düşüncesinden uzaklaştırmış ve onun yerine ‘açıkça belirsiz olan’ haline getirmişlerdir. Bu tanımla saydamlık, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebilir (Durmuş, 1997)

## **2.1 SOMUT SAYDAMLIK**

Saydamlığı, iki farklı grupta inceleyen Rowe ve Slutzky' e göre, sadece saydam malzemelerle oluşan, geçirgenlik üzerine kurulu, ve arkadaki nesnelere görünür kılınması durumunda oluşan düz anlamlı, ‘somut saydamlık’(literal) sıradan, görünür ve kolaylıkla algılanan bir niteliktedir. ‘Somut Saydamlık’ yalnız sıradan bakışla, bire bir olduğu gibi algılanabilen saydamlık olup, herhangi bir kurgusalılık içermez (Rowe ve Slutzky, 1997).

## **2.2 OLGUSAL SAYDAMLIK**

Farklı anlamlara zemin hazırlayan ‘olgusal saydamlık’(phenomenal) saydam olmayan malzemelerle de kurgulanabilen, çok daha incelikli bir deneyimdir. Olgusal Saydamlık, ‘gözün nasıl algıladığı’ fenomenini içerir. Saydamlık; tıpkı düz camda maddenin kendiliğinden bir özelliği olabileceği gibi, tel kafes örneğindeki gibi, bir örgütlemenin sonucunda da elde edilebilir (Rowe ve Slutzky, 1997).

Kepes'in tanımladığı saydamlık kavramından yola çıkan Rowe ve Slutzky, olgusal saydamlığı “iç içe geçen nesnelere görme ve her nesnenin paylaşılan parçayı kendine yorarak bütünlüğünü koruması durumu” olarak tanımlamışlardır (Durmuş, 1997).

## **2.3 FARKLI DİSİPLİNLERDE SAYDAMLIK**

Tüm bu farklı tanımlarla birlikte saydamlık kavramı hayatımızın her noktasına girmekte ve çoğu zaman sosyal yaşantımızda da kendini hissettirmektedir. Hayatın tüm alanlarında varolan saydamlık arayışı için sanat ve tasarım alanlarının her biri örnek oluşturabilmektedir.

### 2.3.1 RESİM

Bu tanımlarla somut ve olgusal saydamlık incelendiğinde, her ikisinin de Kübist resimde varlığı belirgindir. 20. yüzyıl başlarında herhangi bir Kübist tuval, saydamlığın bu iki düzeni veya düzeyinin varlığını örneklemeyi sağlamaktadır.

Cephedenlik, derinliğin bastırılması, mekanın daraltılması, ışık kaynaklarının tanımı, nesnelerin öne fırlaması, renk çeşitliliğindeki sınırlılık, eğik ve doğrusal ızgara, çevresel, gelişim ve eğilim, çözümsel nitelikteki Kübizmin özellikleridir. 1911-12 yıllarının tipik düzenlemelerinde, kendinden önceki dönemlere göre, daha açık bir benzetmeci amaçtan uzakta, daha belirgin bir öneme sahiptirler. Bu resimlerde, nesnelerin parçalara ayrılıp yeniden birleştirilmesinin dışında, belki de her şeyden fazla düzlemlerin ayrıştığı ve ızgaraya yüklenen vurgunun arttığı bilincine varılır. Böylece iki koordinat sisteminin birbirine geçtiği gözlemlenir. Bir yanda eğri çizgilerin bir düzenlemesi diyagonal bir mekansal girintiyi tanımlar. Diğer yanda, bir dizi yatay ve düşey çizgi bunun tersi bir cephedenlik bildirgesi tanımlar. Genel anlamda, eğri çizgiler belli bir doğruluk anlamı taşıırken doğru çizgiler görüntü düzleminin yeniden ötelenmesine yarayan bir geometrikleştirme eğilimi gösterir. Ama her iki koordinatlar sistemi de figürlerin eşanlı olarak genişletilmiş bir mekan içinde ve boyalı bir yüzey üzerinde yönlendirilmelerini sağlarken, kesişmeleri, üst üste binmeleri, iç içe geçmeleri, daha geniş ve dalgalanan biçimleşmeler haline gelişmeleri, tipik Kübist motifinin oluşumuna yön verir (Rowe ve Slutzky, 1997).

Gözlemci tüm bu ızgaraların ortaya çıkardığı düzlemleri birbirinden ayırtırdığında, bazı aydınlık boya alanları ve daha yoğun renklendirilmiş diğerleri arasındaki zıtlığın gittikçe farkına varır. Tüm bu düzlemlerin, yarı saydam ya da başka türlü, ve göstermeci içeriklerinden bağımsız olarak, Kepes'in saydamlık olarak tanımladığı görünümün içinde kapsandığı ileri sürülebilir (Rowe ve Slutzky, 1997).

Saydamlığın somut ve olgusal diye ifade bulan bu ikili doğası, her ikisi de 1911 tarihli, pek de tipik sayılmayan bir Picasso olan 'Klarnetçi'(Şekil 2.3.1.1) ile Braque'i çok iyi temsil eden 'Portekizli'(Şekil 2.3.1.2) karşılaştırılarak ve çözümlenerek örneklenebilir. Her iki resimde de piramit şeklinde bir biçim imgelenir; Picasso kendi piramidini güçlü bir dış hat yoluyla tanımlarken, Braque daha karmaşık bir anlatım yolu seçer. Picasso'nun dış hattı öylesine iddialı ve arka planından öylesine bağımsızdır ki gözlemci görelilik olarak derin bir mekan içinde ayakta duran açıkça saydam bir figürü sezer gibi olur, ancak sonradan bu sezgiyi mekanın gerçek sığılığını hesaba katacak şekilde yeniden tanımlar. Braque'da ise resmin

okuması bunun tam tersi bir düzen izler. Yatay ve düşey ızgaralamanın aralıklı çizgiler ve içeri sokulan düzlemlerle yaratılan hayli gelişkin bir ağı, öncelikle sığ olan bir mekan kurar ve gözlemci ancak aşama aşama bu mekanı figürün madde halini almasına izin verecek bir derinlik ile kuşatma olanağına kavuşur. Braque figür ile ızgaranın bağımsız okunabilmesi olanağını sunar. Picasso bunu pek sınırlı yapar. Picasso'nun ızgarası, daha çok figürünün içinde kapsanır veya onu sabitleştirmek için düşünülmüş bir çevresel etken biçimi olarak görünür (Rowe ve Slutzky, 1997).



Şekil2.3.1.1 Klarnetçi, Picasso, 1911



Şekil 2.3.1.2 Portekizli, Braque, 1911

Bu iki resimdeki yöntem farklılıklarının önemini abartmak çok kolay. Farklı zamanlarda farklı veya benzer görüneceklerdir. Ama bu koşutlukta farklı yönelimlerin, sezimelerin varlığına işaret etmek gerekir. Picasso'da derin bir mekanda duran bir figürün içinden bakış gerçekleşirken; Braque'in sığ, yassıtılmış, yanlara doğru genişletilmiş mekanında, maddesel olarak belirgin herhangi bir nesne oluşmamaktadır. Birinde somut diğerinde ise olgusal saydamlığın görünümünü algılanır (Rowe ve Slutzky, 1997).

Kübist resimler bize saydamlığın en belirgin örneklerini verirler. 1912'ye doğru eşanlılık anlatımının öne çıktığı kübizimde, Parisli ressamlar şu dili kullanıyordu:

*“Bir cismi, örneğin bir kutu veya bir masayı görüyor ve görüntülüyorum. Onu bir bakış açısından görüyorum ve portresini üç boyutuyla bu bakış noktasına göre çiziyorum. Fakat kutuyu elimde çevirdiğimde veya ben masanın çevresinde döndüğümde, her adımda bakış noktam değişiyor ve her defasında yeni bir perspektif yapmak zorunda kalıyorum. Öyleyse cismin gerçeği tamamen perspektifin üç boyutu içinde değildir. cismi tümü ile elde etmek için, onu sonsuz sayıda bakış noktasına göre sonsuz sayıda perspektifle görüntülemeliyim. Demek ki geleneksel üç boyuta eklenen bir başka öge de var: bu farklı bakış açılarınnın aynı anda işlenmeleridir.” (Zevi, 1990)*

Kübist ressamlar bu düşünceyi tek bir resimde aynı cismin çeşitli bakış noktalarından görüntülerini üst üste çizerek ortaya koymuşlardır. Burada aynı cismin eşanlı olarak birden fazla görüntüsünün algılanması; saydamlıkta, saydam malzeme ile arkasındaki cismin aynı anda algılanması olarak da düşünülebilir.

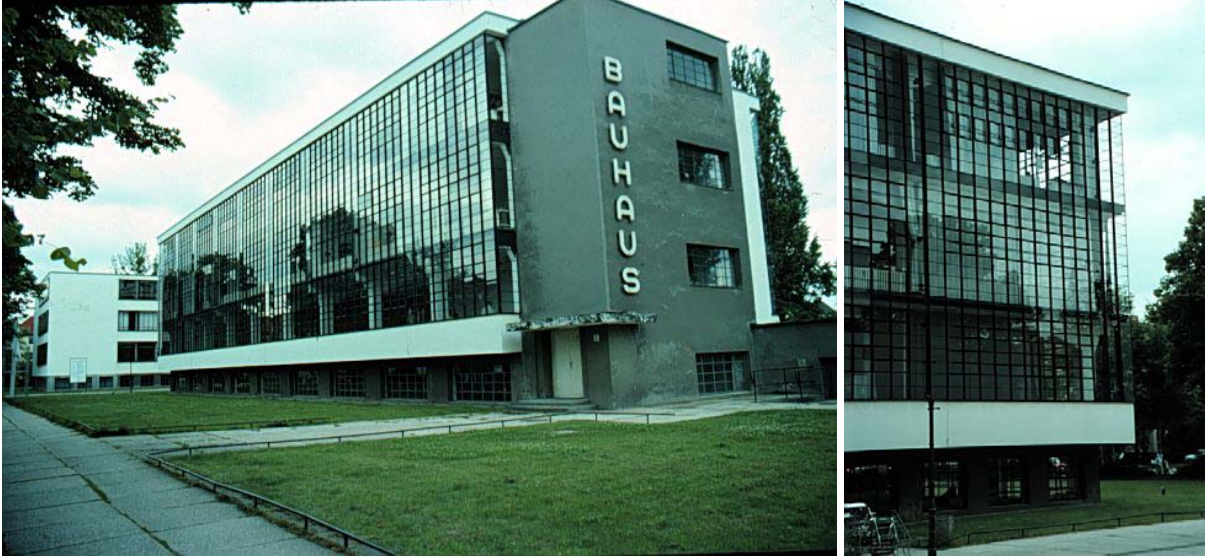
Le Corbusier'in yaptığı; yağlı boya tabloda; kitap, şişe, tabaklar, gitar aynı anda hem plan hem de üçüncü boyutta algılanmaktadır. Resim düzlemine paralel olarak düşünülmüş arka planda da (paralel düzlemde) öndeki objelerin gölgeleri olarak yorumlanan başka bir düzlem bulunmaktadır. Corbusier'in binalarında da uyguladığı eşanlı algılamaya olanak veren katmanlaşmayı, iki boyutlu resim düzleminde örnekler (Erdönmez, 1999) (Şekil 2.3.1.3).



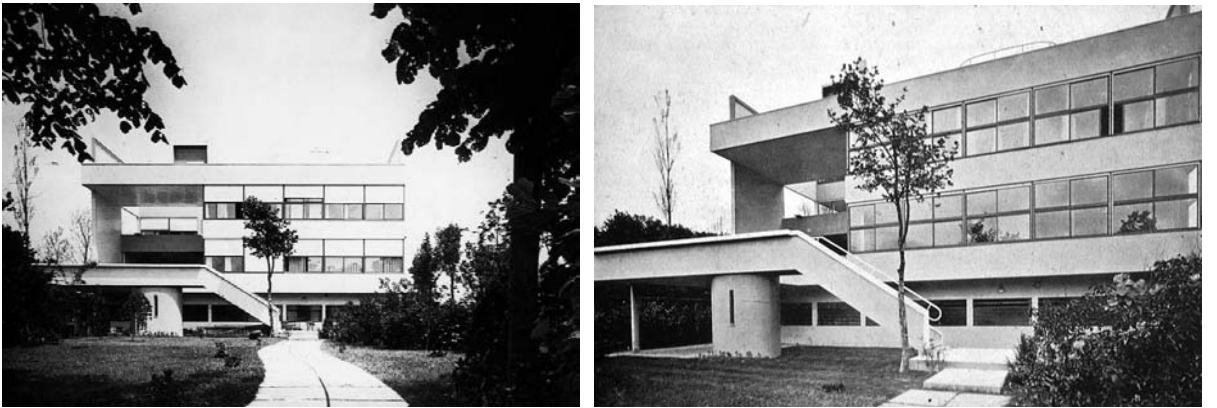
Şekil 2.3.1.3. Still Life, Le Corbusier, 1920 [8]

### 2.3.2 MİMARİ

Rowe ve Slutzky, Walter Gropius'un Bauhaus binasını ve Le Corbusier'nin Villa Stein yapısını somut ve olgusal saydamlık açısından karşılaştırmaktadırlar. Bauhaus binasındaki yalnızca saydam malzemelerle oluşan, geçirgenlik üzerine kurulu ve ardındaki nesnelerin görünür kılınması durumunda oluşan 'somut saydamlık', sıradan bakışla kolaylıkla algılanabilir (Şekil 2.3.2.1). Le Corbusier'in Villa Stein yapısına bakıldığında ise; Kepes'in saydamlığa özgü kabul ettiği o mekansal boyutların karşılığı görülür. Olgusal anlatım ve sürekli bir geçişlilik yorumlanır. Derin mekânın gerçekliği, sürekli sığın anlatımının karşısına çıkar. Binanın hacmini, düşeyde bölen beş ve yatay olarak kesen dört katman vardır. Bina, tamamiyle dikkat çekici bu mekan ızgaralamasıyla, algısal yoruma açıktır (Şekil 2.3.2.2) (Rowe ve Slutzky, 1997).



Şekil 2.3.2.1 Bauhaus binası, Walter Gropius, 1926

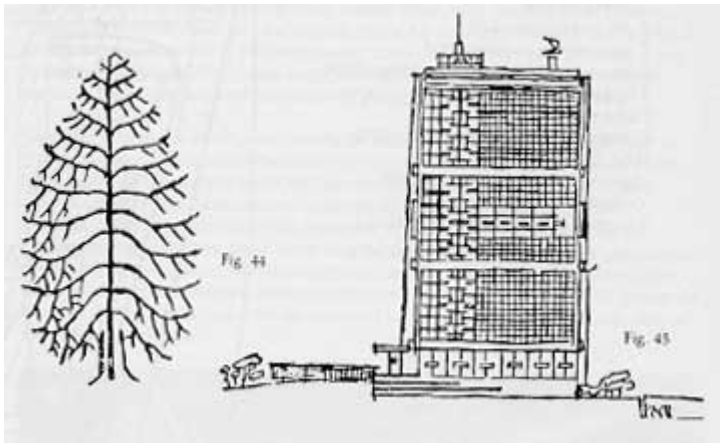


Şekil 2.3.2.2 Villa Stein, Le Corbusier, 1926

Bu ussal incelemeler Bauhaus binasında pek de o kadar göze çarpmaz. Bauhaus binasındaki somut saydamlık yalnızca saydam malzeme kullanımıyla oluşturulmuştur (Rowe ve Slutzky, 1997).

Yüzeysel olarak, Villa Stein'in bahçe cephesi ve Bauhaus'daki atölye kanadı görünüşlerinin benzemediği söylenemez. Her ikisinde de çıkmalı duvar düzlemlerine yer verilir ve herhangi bir kesinti yer almaz. Her ikisinde de camın köşede de devamına özel bir özen gösterilir. Ama bunun ötesinde benzerlik aramak boşuna olur. Bu noktadan sonra, Le Corbusier'in asal olarak camın düzlemsel özellikleri ile, Gropius'un ise yarı saydam nitelikleri ile ilgilendiğini söylenebilir. Cam modüllerle neredeyse aynı yükseklikte bir duvar yüzeyi ortaya koymakla, Le Corbusier cam düzlemini sağlamlaştırır ve ona bir yüzey gerilimi sağlar; Gropius ise yarı saydam yüzeyinin döşeme kotunda çıkma yapmasıyla oluşan bir yatay banda neredeyse gevşekçe sarkan görünümüne razı olur. Villa Stein'da pencerelerin çerçevelerinin belki de duvar yüzeyinin arkasından geçtiği yönünde bir algı aynılıması yer bulur; ama, Bauhaus'da, pencerenin arkasından döşemenin bastırıldığının bir an için olsun farkında olmamak olanaksız olduğundan, böylesi kurgulara kapılmak olası değildir (Rowe ve Slutzky, 1997).

Bauhaus binasından yansıyan, kolay algılanabilir olarak nitelediğimiz somut saydamlıktır. Villa Stein'da dikkatimizi çeken ise görüngüsel saydamlıktı. Burada saydamlığa, bir pencerenin aracılığıyla değil, "görsel zarar vermeksizin birbirinin içine tamamen giren" ana kavramların bilincine vardırılmamız yoluyla ulaşıldığının ayırımına varıyoruz (Rowe ve Slutzky, 1997).



Şekil 2.3.2.3 Algiers Bloğu, Le Corbusier, 1938

Makalenin ikinci kısmında yapılan bu görüngüsel saydamlık tanımına cephe düzeyinde bir örnek olarak Le Corbusier'in Algiers Bloğu çizimleri gösterilebilir (Şekil 2.3.2.3). Bu binanın



cephesinin en az dört farklı biçimde okunabileceği yönünde incelikli bir saydamlığa sahip olduğu düşünülebilir (Rowe ve Slutzky, 1997).

1- Göz, yapıyı 4 kesin parçaya bölen 3 yatay şerit oluşturur.

2- Eğer bunlar görülmez veya çekinik kalırsa göz, güneş kırıcının hücreli desenli yapısını algılayacak ve bu yüzey kendini yavaş yavaş yatay şeritlerin arkasından uzatacak.

3- Güneş kırıcının bölmesiyle yüzeyin sol tarafı rahat görülür, gözlemci; yüzeyi kesip alt kata çatıyı bağlayan bir kanal figürü kafasında oluşturur.

4- Bu oluşan figür binanın 3 merkezi katıyla birleştiğinde göz, daha önceki anlatımlarla beraber kompozisyonu “E” şeklinde algılar.

Böylelikle Rowe ve Slutzky; saydamlığın, maddenin herhangi bir fiziksel özelliği olma durumundan oldukça ayrı bir durumu daha ifade ettiğini ortaya koyarlar. Saydam olan tümüyle saydam olandan uzaklaşır ve onun yerine, açıkça belirsiz olan haline gelir. Belki de bu, düşüncenin uç noktası olarak düşünülmesi gereken; görsel karmaşa, kaostur.

Saydamlığı tanımlayan diğer görüngenü ise geçirgenliktir. Saydamlık tanımından çıkartılan ‘ışığı ve görüntüyü geçirebilen’ cisim tanımı ‘geçirgenlik’ kavramının varlığına işaret eder. Bu gerek maddenin fiziksel özelliğinden kaynaklanan bir nitelik olarak, gerekse organizasyona dıştan yapılan etkiyle saydamlığı yaratan kavramlardan biri haline gelir. Saydamlık tanımındaki 'arkasını gösterebilme niteliği' geçirgenlik kavramını doğurur. Saydamlığın derecelendirilmesi de yine geçirgenliğe bağlı olarak değişim gösterir. Kavramı bu açıdan ele aldığımız zaman plan düzeyinde varolan bir geçirgenlikten bahsetmek olasıdır (Rowe ve Slutzky, 1997).

### **2.3.3 HEYKEL**

Heykel sanatında saydamlığın kullanımı, tıpkı mimaride olduğu gibi iki şekilde, malzemenin doğasından gelen ‘somut saydamlık’, ve saydam olmayan malzemelerle de kurgulanabilen ‘olgusal saydamlık’ olarak iki grupta incelenebilir.

Cam obje tasarımı, heykel sanatında somut saydamlığın yansıtış şeklidir. Maria Koshenkova'nın ‘welcometomemoryloss.com’ adlı yapıtı, günümüzün vazgeçilmez iletişimi elektronik veri aktarımının anlık kesitini yorumlamaktadır (Şekil 2.3.3.1). Bilgi akış kanalı

çevresinde uçuşan harfleri sürükleyen sarmal yapı, heykelde aynı zamanda olgusal saydamlığın varlığını belgeler. Saydam bir kitle içinde farklı katmanların varlığı eşanlı süperpoze bir görünüm oluşturur.



Şekil 2.3.3.1 welcometomemoryloss.com , Maria Koshenkova, 2005

Heykel sanatında olgusal saydamlığın kurgusal olarak iki şekilde kullanılması olasıdır. Saydam olmayan malzemenin kompozisyon oluşturulurken doluluk-boşuk, şekil-zemin ilişkisinde; zemini boşluk olarak kullanması saydamlığı formun asal elementi olarak karşımıza çıkarır. Heykelin dolu kitlesi gibi boş kısmı da ifade doludur.

Letonya'nın başkenti Riga'da, kentnin Rus işgalinden kurtulması onuruna yapılmış olan anıt-heykel 'Milda', elinde Letonya'yı oluşturan üç bölgeyi simgeleyen üç yıldız taşır (Şekil 2.3.3.2). Heykelin Kolları ile yıldızlar arasında kalan boşluk, adeta dolu kitlenin soyutlanmış formunu verir. Milda, olgusal saydamlığın heykel sanatında bu özellikte kullanımının figüratif bir örneği olarak yorumlanabilir.

(<http://www.endex.com/gf/buildings/liberty/worldstatues/SOLRiga/solriga.htm>)



Şekil 2.3.3.2 Milda Heykeli,  
Karlis Zale, 1935



Şekil 2.3.3.3 Ayrıştırma Sentezi,  
İlhan Koman, 1964

İlhan Koman'ın dökme demirden yaptığı "Ayrıştırma Sentezi" isimli yapıtı, baskın kompozisyonunu boşlukla sağlamıştır (Şekil 2.3.3.3).

Olgusal saydamlığın heykel sanatında bir diğer kullanım biçimi ise saydam olmayan çeşitli malzemelerin bir araya getirilip örgütlenmesiyle, algı boyutunda yaratılabilen bir saydamlıktır. Bunu sağlamak için tıpkı bilgisayar modelleme programlarında kullanılan 'segment'ler, ya da omurgalı canlıların bütünlenmiş bedenlerini ayakta tutan iskeletleri gibi belli bir ritmi olan parçalar bütünü oluşturulur. Saydam olmayan parçalar tek başlarına bir saydamlık ifade etmezler. Ancak belli bir ritimde bir araya gelişleri ortaya kolektif bir saydamlık çıkarır. Ritmin sıklığı da saydamlığın yoğunluğuyla ters orantılı olarak karşılıklı değişir.



Şekil 2.3.3.4 Sonsuzluğa, İlhan Koman

İlhan Koman'ın olgusal saydamlığın heykel sanatında bu yöndeki kullanımını örnekleyen pek çok heykeli bulunmaktadır. Sanatçının doğadan esinlenerek organik formlar tasarlaması, iskelet formunda örgütsel bir saydamlık esnekliğini ve devinimsel bir ritim dinamiğini, heykellerinin estetiğine taşımıştır (<http://www.koman.org/>) (Şekil 2.3.3.4, Şekil 2.3.3.5 ve Şekil 2.3.3.6).



Şekil 2.3.3.5 Sonsuzluk eksi bir, İlhan Koman, Stockholm



Şekil 2.3.3.6 Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, 1980, Zincirlikuyu

### 2.3.4 EDEBİYAT

Edebiyatta, saydamlığın farklı iki şekilde varolduğunu söylemek olasıdır. James Joyce'un türlü sözcük bitişimleriyle, bir çarpıtma, yeniden düzenleme ve ikili anlatım süreci yoluyla Kepes'in, görsel zarar vermeksizin birbirinin içine tamamen girmeksizin gerçek eşdeğeri, dilbilimsel bir saydamlık etkisinin sağlanabileceğinin ve bu Joyce vari "bitişimler"den birini deneyimleyenlerin birinci bir anlam düzlemi içinden geride yatan diğerlerine bakma duygusuna kapılır (Rowe ve Slutzky, 1997). Eşanlı anlatımın uyandırdığı heyecan, sözcüklerin (ister yalın olarak ister birer metafor olarak kullanılmış olsunlar), bir araya getirilmesinden, bir cümlenin tam yerini bulmuş olmasından ve hatta başka sözcük, tümce, vb. öğelerin yazı dışı bırakılmış olmasından kaynaklanabilir (Calvino, 2000).

Saydamlığın edebiyattaki yansıması bu eşzamanlı anlam algısı dışında edebi yapıtlara konu olmasıyla da gerçekleşmektedir. Saydamlaşmanın nedenlerinden olan yalınlık ve hafifleşme insanı doğaya yakınlaştırır. Saydamlık da çoğu zaman insan ve doğa arasında bütünleşmenin simgesi haline gelerek mimariyle yapılara, şiirlerle edebiyata aktarılmıştır. Barbara Baran'ın "The Hall of Glass" şiirinde bu buluşma dile gelir:

“ ...

*güneş şimdi her gün daha sıcak*

*ve daha yukardan yükseldikçe,*

*cam da her gün başka sırlarını açar.*

*İçinde renkler, çekilir ve dağılır, titreşir ve atar.*

*Üstten güneşin geçişini resmeder,*

*kuşların göçlerini yansıtır;*

*dışarıdaki yosun yeşili dünyayı çizer,*

*alev alev günbatımlarını, lacivert bir gökteki bulutları.*

*Cam gün boyunca çırpınır, atar,*

*salonlarında yaşamın tınısı.*

...” (Baran, 2001).

Buradaki somut anlatım dışında, saydamlığın simgesel anlatımı da özellikle tasavvuf edebiyatında insan ve tanrı merkezli olarak kullanılmıştır. İnsanın tanrıyı kendinde araması olgusunu içeren bu düşünce, saydamlığı, ışık, tanrı, insan ve evrenin ruhu gibi metaforlarla kullanılmıştır. Mevlana'nın dizeleri buna en güzel örnektir:

“ ...

*Senin canının içinde bir can var, o canı ara*

*Dağının içinde bir hazine var, o hazineyi ara*

*Yürüyen dervişi arıyorsan, onu senden dışarıda arama,*

*kendi nefsinde ara. ” (Tarıkaya, 1985)*

*“Ey Tanrı kitabının örneği, insanoğlu,*

*Ey şahlık cemalinin aynası mutlu varlık,*

*Her şey sensin, alemde ne varsa senden dışarda değil*

*Sen ne ararsan kendinde ara, çünkü her varlık sende...”* (Tarıkaya, 1985)

18. yüzyıl düşünürlerinden Göethe de tasavvuf şairlerine paralel bir yaklaşımla şu satırları aktarmıştır:

“... ”

*gönlünü, ne kadar büyük olursa olsun,*

*o görünmez nesneyle doldur.*

*yüreğin mutluluktan dolup taşınca,*

*ona istediğin adı ver;*

*mutluluk, sevgi, ışık, tanrı...*

*isim gürültüden başka bir şey değildir.*

*Göklerin ihtişamını bizden gizleyen bir sistir...”*

Saydamlığın edebiyatta tema olarak kullanılmasının, roman türündeki bir örneği, 20. yüzyıl Rus yazarlarından Yevgeniv Zamyatin’in “Biz” adlı yapıtıdır. Rusya 'daki sosyalist devrim; hayata geçirilişini izleyen yıllarda sanat, edebiyat ve mimarlık alanında ürünler veren pek çok Rus aydın tarafından desteklenmiştir. Büyük bir coşkuyla karşılanan devrimin Çarlık yönetiminin tutucu ve durağan formlarını yıkması beklenmiştir. Rus yazar Zamyatin, Rusya’da devrimi destekleyen aydınlardan birisi olmuştur. Devrimden sonra bir süre daha yeni düzeni destekleyen çalışmalarda bulunmasına karşın, çok geçmeden bu yeni düzenin bazı kaygılandırıcı özellikleri olduğunu düşünmeye başlayan Zamyatin, “Biz”de dile getirdiği ütopya ile bu kaygı dolu düşüncelerini aktarmıştır.

Milattan sonra 26.yüzyılda yaşayan toplum, yeşil duvar diye adlandırılan saydam bir duvar ile dünyanın geriye kalanından ayrılan bir bölgede yaşamakta ve Tek Devlet'in temsilcisi

"Velinimet" tarafından yönetilmektedir. Toplumun hakim düzeni- 200 yıl savaşları adı verilen bir savaş sonrasında yapılan devrim sonucunda oluşturulmuştur. Bu savaşta uygarlık yerle bir olmuş, insanların çoğu ölmüştür. Hayatta kalanlar ise insan özgürlüğünün en aza indirildiği, buna karşılık, mutluluk, bilim, sonsuz bir huzur ve ahenk üzerine kurulu bir yeryüzü cenneti olduğuna inandıkları, tamamen cam yapılardan oluşan kentlerde yaşamaktadır. Romanda bütün kentin camda yapılmış saydam yapılardan oluşması ve insanların, herkesin duvarlarından birbirini görebildiği saydam adalarda yaşamalarının, mevcut toplum düzeninin devamlılığı açısından önemli rolleri vardır. Burada cam ve saydamlık toplumdaki açıklık, saflık ve masumiyet gibi kavramları simgelemektedir. Fakat bunlar aynı zamanda mitleşmiş, insanların bu toplumun bir parçası olmaktan duydukları kollektif coşkuyu ve gururu destekleyen öğeler haline gelmişlerdir (Yalım 2002).

*“Sağımda ve solumdaki cam duvarların ardında, odamın, elbiselerimin, hareketlerimin benzerini görüyorum. Binlerce kez çoğalmış hallerimi! Bu insana güç veriyor. Muhteşem bir bütünün parçası olduğumuzu bir kez daha hissediyoruz. Ve bu bütünün kusursuz güzelliğini görüyorsunuz. Gereksiz tek bir hareket bile yok.”* (Zamyatin, 1997)

Biz’de saydamlığın bütün güzelliğine ve insanlar için taşıdığı coşku verici anlamına rağmen bir denetim aracı olarak da işlevinin olduğunu görüyoruz. Romanda bir yandan açıklığı, dürüstlüğü ve masumiyeti temsil eden ve insanların bir bütünün parçası olduklarını vurgulayan saydamlık, bir yandan da insanlar arasında dolaşan koruyucuların zor ve soylu görevini kolaylaştıran bir araç olarak görülmektedir (Yalım 2002).

*“Bol ışıklı cam duvarların arkasında yaşıyoruz., birbirimizi görebilir durumdayız. Gizleyeceğimiz hiçbir şey yok. Bu, koruyucuların zor ve soylu görevini kolaylaştırıyor. Başka türlü ne olabileceğini kim bilebilir.”* (Zamyatin, 1997)

Ancak romanın kahramanı D-503 zamanla mekanik bir bütünün parçası değil de ruh ve düş gücüne sahip bir "birey" olduğunun farkına vardığında, odasını çevreleyen saydam duvarlar onu rahatsız etmeye başlar. Her saniye komşularının hareketlerini izliyor olmak ve onlar tarafından izleniyor olmak artık ona katlanılmaz gelir, yazmak ve düşünmek için perdeleri indirmek isteği duyar (Yalım 2002).

Zamyatin'in ortaya koyduğu; devrime ve saydamlaşmaya karşı bir tepki oluşturan bu yapıt aynı zamanda bireyselliğin de sorgulanmasını ve saydamlığın bu konuda oynadığı rolü de gözler önüne sermektedir.



### 2.3.5 MODA

Saydamlık kavramına popülerlik kazandıran alanların bir diğeri ise ‘moda’dır. Dekonstrüktivist moda tasarımcıları Tristan Weber ve Betty Jackson’ın 2002 yılındaki Londra Moda Haftası’nda saydamlık konsepti üzerine tasarladıkları kreasyonları moda dünyasının yaklaşımını yansıtmaktadır. (www.fashionwindows.com) (Şekil 2.3.5.1). Dekonstrüktistler, tıpkı J.Joyce gibi, farklı anlamları bir araya getirerek bir saydamlık arayış ve gösterisine varırlar.



Şekil 2.3.5.1 Saydam Moda Koleksiyonu, Tristan Weber, Betty Jackson, 2002

2006 yılı Hindistan Moda haftasında ise Japon modacılar Yasuhiro Mihara ile Chinami Kamishimaci’nin saydamlığı kullandıkları kreasyonları dikkat çekicidir. Japon tasarımcılar, modada saydamlığı teknolojiyle bütünleştirdikleri göze çarpar (www.kamischinami.com) (Şekil 2.3.5.2).



Şekil 2.3.5.2 Saydam Moda Koleksiyonu, Yasuhiro Mihara, Chinami Kamishimaci, 2006

### 2.3.6 KAVRAMSAL SANAT

Toplumdaki saydamlığı iktidar ve adalet düzeyinde incelediğimizde hem modern iktidarın gözetimi için önerilebilecek bir saydamlaşmadan, hem de karanlıkta kalan adaleti açık ve adil bir görünüme büründürebilmek için kullanılan simgesel bir saydamlıktan söz edilebilir.

İktidarın kendini gösteriş ve debdebe içinde dışa vurduğu, gücünü bu gösteriştten aldığı eski siyasal sistemden olabildiğince ve giderek artan bir biçimde görünmez hale geldiği modern siyaset sistemine geçiş, bir yandan iktidarı kişileştiren hükümdarın yerine, adsız kişiler tarafından kullanılan bir yönetim aygıtının yerleşmesiyle, diğer yandan da kamuya açık cezalandırmadan, gizli cezalandırmaya doğru olan bir hareketle belirlenmektedir. Kendini öne çıkartan iktidar bireyin oluşmasını engellemiştir; oysa karanlıklara çekilen modern iktidar herkesi bireyselleştirmek istemektedir; çünkü bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak ve cezalandırmak yani egemen olmak demektir. Böylece modern iktidar çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla, suçluyu hapisaneyle kuşatarak bireyselleştirmiş, kaydetmiş, sayısal hale getirmiş, egemen olmuştur. Her kişi bir yerde kayıtlı hale gelince, herkes denetim altında olacak, gözetim altında tutulacaktır (Foucault, 2000).

Modern iktidar büyük gözaltıdır. Bu düşünceye önerilebilecek en iyi çözümse belki de bilim kurgu filmlerindeki gibi gözetimi ve dolayısıyla egemenliği sağlayacak olan saydam bir kenttir: saydam duvarlar arkasında, insanları izleyen iktidar ve karanlıklara çekilen iktidarın görevlendirdiği, yanlış davranışları teknolojik aletleriyle cezalandıran sözde ‘koruyucular’ dırlar (Foucault, 2000).

Hem bu hazin sona karşı tepki olarak hem de karanlıklara çekilen modern iktidarı biraz daha kamuya yakınlaştırmak için saydamlaşma, karanlıkların kötülüğüne karşı dürüstlüğün simgesi olarak günümüz mimarisinde etkisini gösterir. Mimarlar; adaleti, iktidarı ve karanlıkta kalan tüm yönetim otoritelerini saydamlaştırmak yoluyla bunların dürüstlüğünü, açıklığını ve içtenliğini halka yansıtmaya çalışır. Kullanılan saydamlık, fiziksel bir materyal olmasının yanı sıra ideolojik bir simge halini almıştır.

Ülkemizde de saydamlaşması düşünülen adalet sistemi yurtdışındaki örnekleri gibi yapı bünyesinde sembolik bir anlamda ortaya konmasa da, bu konu sanat çevrelerince ele alınmıştır. Canan Şenol'un yaptığı çalışma saydamlaşan adalet ile birlikte ulaşmayı düşündüğümüz saydam karakol imgesini yansıtır (www.canansenol.com) (Şekil 2.3.6.1).



Şekil 2.3.6.1 Saydam Karakol, Canan Şenol, 1998

Bu yapıt oluşturduğu kavramsal saydamlığın yanı sıra çalışma tekniğiyle eşzamanlılığa da sahip bir örnektir. Kübist resimlerdeki aynı anlı algıyı çağrıştıran; eşzamanlı olarak insan gruplarının hallerini yansıtan bir çalışmadır.

Sanatçının bir diğer çalışması ‘Odalık’ta ise geçmişten gelen ataerkil toplum yapısına saydamlık kullanılarak eleştirel bir bakış söz konusudur. ‘Odalık’, Osmanlılar döneminde nikahsız olarak alınan cariyeler için kullanılan sözcüktür. Görevleri efendilerine hizmet etmek onları mutlu etmek olmuştur. Sözcüğün etimolojisine de bakıldığında, sanatçının yaşadığı toplumun kadına bakış açısını gözler önüne serdiği görülür: “*Odaya ait olan, sadece odayla ilgili olan işlerle ilgilenen*”. Sanatçı günümüz kadınlarının da etrafının saydam duvarlarla örtülü olduğunu savunur. Toplumdaki yerleri ne olursa olsun, asıl görevleri odaya ait olmak, odayla ilgilenmektir. (Şekil 2.3.6.2) ([www.canansenol.com](http://www.canansenol.com)).



Şekil 2.3.6.2 Odalık, Canan Şenol, 1998

### 2.3.7 TEKNOLOJİ DESTEKLİ SUNULAR

Saydamlığın teknolojiadaki yansıması eşzamanlılığı beraberinde getirmektedir. Belli bir neden için üretilen çeşitli teknolojik aygıtların, üretilme amaçları dışındaki kullanımı eşzamanlı bir kullanım olarak nitelendirilebilir. Eşanlılık kameralarla kontrol edilen bir mekanın birden çok görüntüsünün aynı anda denetçi tarafından izlenmesi o mekanın eşzamanlı görüntülerini dolayısıyla algısını oluşturur. Kübist ressamların bir cisim çizerken onun birden çok görünüşünü aynı tuval üzerine resmetme mantığının teknolojik bir versiyonu olarak da düşünülebilecek bu gözlem Rowe ve Slutzky'nin makalelerinde tanımladıkları olgusal saydamlıktaki birden fazla imgenin aynı anlı olarak algısını doğurur. Eşanlılığın görsellik dışında algısal olarak kullanımı da saydamlığı doğurur. Teknolojiyle beraber gelişen film endüstrisinde de bu tür algılamalara dayalı filmler dikkati çeker.

Toyo Ito'nun "Rüzgar Yumurtası" projesinde cephe, gündüz basit bir yansıtıcı iken, gece, imgelerle dolu bir ekran haline gelir. Uçuşan imgelerle yaratılan görsellik, cepheye yerleştirilen beş likit kristal projektör sayesinde yaratılır. Bilgisayar kontrollü imajlar, bir hologramın veya saydam bir şekilde görülebilir enformasyon taşıyan ve ışık yayan bir plastik nesnenin yabancılaşmış kitlesiyle ortaya çıkmaktadır. Ito'ya göre bu imgeler, rüzgarla gelmekte ve onunla gitmektedir (Wittgenstein,1990) (Şekil 2.3.7.1).



Şekil 2.3.7.1 Rüzgar Yumurtası, Toyo Ito, 1990-1991

"Taklit Şehir İçinde Mimari" adlı makalesinde Ito, kalıcı bir varlık olarak, sanal ve geçici bir mimarlık inşa edilmesi gerektiğini söyleyerek, dağılan ve kaybolan -ışık veya projeksiyon gibi- formların ve objelerin kullanıldığı mimarinin konseptini vurgulamaktadır. Ito'ya göre bir sinema içindeymiş gibi, objelerin -benzeşik olarak- uçuşlarını yaratma çabası olmalıdır. Mimarların elektronik medyaya olan ilgileri, ne teknolojik fantezilerinin bir ifadesi, ne de düşük elektrik gerilimli aydınlatmanın yarattığı estetiğe hayranlıktan kaynaklanmaktadır.

Bunun kökleri, elektronik iletişim boyutlarının güncel yaşamın acı veren gelip geçiciliğini ve ivediliğini görselleştirebilmesinde saklıdır (Wittgenstein,1990).

Tod Williams ve Billie Tsien'in 1990-1991 yılları arasında Amsterdam ve New York'ta tasarladıkları “Dünya Başaşağı” (The World Upside Down) yarı saydam taşınabilir sahnesinde, aktörlerin silüetleri ışık oyunları ile ekranlarda oynatılarak projeksiyonlar, oyunun gerçek bir parçası haline gelmektedir. Bu yapılarda immetaryalite, maddesel olmama anlamından çok olgusal bir yaklaşımla üst üste bindirmeler, belirsizlik ve hareket haline dönüşmüştür (Şekil 2.3.7.2).



Şekil 2.3.7.2 The World Upside Down, Amsterdam, Tod Williams ve Billie Tsien, 1991

### 2.3.8 ENDÜSTRİYEL TASARIM

Endüstriyel tasarım alanında ise saydamlık, teknolojinin geliştirdiği dayanıklı saydam malzemelerin getirdiği esneklik ve olanaklar çerçevesinde, tasarımcılar tarafından daha çok kullanılır olmuştur. Endüstriyel ürünler ve mobilyalarda saydamlığı örneklerle ele alan 'Transparent' adlı kitabın yazarı Elspeth Pridham, saydamlığın kullanım amacını “mekanlarımızda ışık ve aydınlığı maksimuma çıkarma” olarak açıklar ve ekler; “Saydam objeler günlük yaşamımızda ışığı solumamızı sağladığı için mimar ve tasarımcılar tarafından gittikçe daha çok tercih ediliyor.”

Yalnız mobilyalarda değil, armatür, radyatör gibi mekanik ürünler, saat, bilgisayar, telefon gibi elektronik ürünler, mutfak eşyaları, aksesuarlar, takılar gibi gündelik yaşamımızda yer alan pek çok ürün artık saydam olarak tasarlanmakta ve beğenilmektedir. Mekanik ve

elektronik ürünlerde kullanıcının, kullandığı ürünün çalışma mekanizmasını tamamiyle görüp, tanınması, popülerlikten öte insanı sürekli düşünmeye yönlendiren “merak” dürtüsünü de tatmin etmiş olmaktadır. Bu noktada saydamlık bir bilgi aktarım aracı olduğu gibi eşanlı gösterim işlevini de karşılar.

İngiliz tasarımcı Ross Lovegrove “21.Yüzyılı Tasarlamak” adlı sunumunda tasarımlarından saydam çaydanlığa yer vermiştir. Küçükken ‘çaydanlığın içinde neler oluyor’u merak eden Ross, dışarıdan içeride olup biteni görmek için saydamlığı kullanmıştır. *“İçeride kaynamaya şahit oluyorsunuz. Saydamlık-yenilik kavramı size çok şey katıyor. Geri dönüşümü alıyorsunuz.”* (www.netyorum.com/sayi/163/20050506-19.htm)

Inventables Design tarafından tasarlanan saydam tost makinesi ise, ekmek diliminin geçirdiği değişimi an be an kullanıcıya aktararak, saydamlığın getirdiği veri aktarımını ve eş anlıkla birlikte örnelemektedir (Şekil 2.3.8.1) (www.inventables.com/Product/ConceptStudio.asp?i=11&t=4).



Şekil 2.3.8.1 Saydam Ekmek Kızartıcı, Inventables , 2006

### 3. SAYDAMLIK VE ALGI

Saydamlık kavramının gerek görsel gerekse kavramsal olarak hissedilmesi algısal yolla gerçekleşir.

#### 3.1. ALGI DÜŞÜNCESİ

Algı; duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevrenizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen ad (Cüceloğlu, 2002); nesnel dünyayı duyu yoluyla öznel bilince aktarmaktır.

Algılama çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin duyu organları ve zihinsel işlemler yardımı ile kavranması-amaçlı bilgi alma-sürecidir. Duyularla farkına varma ve akıl yolu ile bilgi alma olmak üzere iki etkinliği birden içeren algılama "seçmek" demektir ve dış dünyayı anlamak için seçimsel algılamanın kurallarını bilmek gerekir (Moles, 1968).

Algılama sürecinde nesne; kendisinde var olanları dışa vurması, bellek oluşturması için simgelere gereksinim duymaktadır. Simgelerle ifade edilebilen gerçeklerin anlaşılabilir olması daha kolay olmaktadır. İnsan etrafında bulunan doğal çevre içerisindeki nicel değerler yardımıyla oluşturmuş olduğu şemalar ve bunların etkileşimi ile bir sonuca yönelmektedir. Ya da varolan bütünü anlayabilmek için onu oluşturan parçaları deneysel yöntemlerle bulmaya çalışmaktadır. Tümevarım ve tümdengelim yöntemleri içerisinde nitel ve nicel verilerin bir arada değerlendirilebilmeleri de bilimlerin kullandığı bir yöntem olup, bu yöntem algılama ve diğer anlaşılmasını kavramların açıklanabilmesi için gereklidir (Albal,1997)

Her algılama olayı, gelen duyu verilerine dayanılarak, dış dünya hakkında kurulan bir kuramdır. Bu kavram denemeye açık geçici bir kuramdır ve sonradan gelen duyu verileriyle ya daha kuvvetlenir, ya da zayıflayarak yerini başka geçici kurama terk eder. Her birey kuramını, kendi yaşantısı ve deneyimleri çerçevesinde kurar.

Algılama sürecindeki ilk nokta seçiciliktir. İnsan çevresini gelişigüzel bir düzen içerisinde algılamamaktadır. Duyusal girdileri derler, toparlar, bir düzene sokar ve , onlara bir anlam verir. Algılama sürecinde insan çevresini seçici bir biçimde algılamakta, uyarıcıların tümünü algılayamamaktadır. İnsan beynini duyu verilerinin tamamını işleyerek anlamlı bir algı oluşturması sınırlı olduğundan, belirli değişkenlerin etkisi altında sürekli seçerek algılamaktadır. Algısal seçimi etkileyen değişkenler ise uyarımın ve algılayıcının özellikleriyle

ilişkilidir. Uyarıcının büyüklüğü, şiddeti, hareketliliği; algılayıcının ise ilgi ve gereksinimi seçicilikte önem kazanmaktadır.

Algılama süreci kişiye, çevreye ve zamana göre değişiklik gösteren bir süreçtir ve şu koşullarda gerçekleşir:

1- Algılama, aktif bir süreçtir; davranış, algılayan bireyin ve algılanan nesnenin özelliklerinin bütünlüğü içinde değerlendirilir.

2- Algılama, güdümlü tepkilerin yardımıyla açıklanamaz sözgelimi laboratuvar ortamında istenen koşulları sağlayan uyarıcının algılanması sonucu ortaya çıkan, değerlerin gerçeği yansıtması söz konusu olamaz.

3- İnsan-çevre ilişkisi, dinamik bir süreci içerir; hareket/devinim, algılamada önemli rol oynamaktadır.

4- Algı, kişilere göre değişen bir olgudur; sahip olunan çevre imgesi, bireysel motivasyon ve tutumlara bağlı olduğu kadar, geçmiş deneyimlere de dayanmaktadır.

5- Algılamada insan, çevresinden amaçlanma uygun bilgi almaktadır; beklentiler ve eğilimler algılamayı yönlendirir (Lang, 1987)

Algı çeşitli araştırmacılar tarafından farklı problem alanları kapsamında ele alınmışlardır. Bunlar;

-Davranış Psikolojisi,

-Gestalt Psikolojisi,

-Psikoanaliz,

-Bildirişim Kuramı,

-Bütünlük Teorisi,

olarak sınıflandırılabilirler.



### 3.1.1 DAVRANIŞ PSİKOLOJİSİ

Davranış teorileri; insanın kendisinin de incelemeye doğrudan katılımının söz konusu olduğu ve insan davranışlarının temel alındığı, felsefi bir boyut içerir. Davranış teorileri etki-tepki modeline dayanır. İnsan, çevresinden almış olduğu birtakım ‘uyarıcı’larla çeşitli davranışlar göstermekte ve çevre, davranışlar üzerinde biçimlendirme ve yönlendirme etkisine sahip olmaktadır (Calvino, 2000).

Berlyne’in etki-tepki modeline göre, bulunulan ortam içerisinde yer alan nesne üzerinde oluşan beğenme veya beğenmemenin sebep olduğu yönlendirmeler estetik yargıların da ortaya çıkmasını sağlayacaktır. İşlevsel açıdan nesnenin özneye sağladığı olanaklar, anlam yönünden kişiden kişiye değişen farklılıklar, pragmatik yaklaşımlar, bulunduğumuz çevrenin etkisi ve geçmişten gelen değer yargıları ve hatta öğrenimin de davranışlarımızı şekillendirmede önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Sürekli bir değişimin söz konusu olması, hiç bir şeyin kalıcı olamaması beğenmenin kesin ve net kurallar konulamayacağını göstermektedir(Albal, 1997).

Ancak Maser, estetik açıdan beğenme ve beğenmemeyi şu etmenlere göre sıralamıştır:

- 1- Estetik deneyimde başlangıç noktası olabilecek etkilerin, çekici(hoşa giden) olabilmeleri için kolay akılda kalabilen, çağrışıma yol açan bir güce sahip olmaları gerekmektedir(Gestalt’ın iyi bilinen şekiller ve üretgen formlar daha kolay algılanır ilkesi).
- 2- Estetik üstünlük derecesini yansıtan, haz veren koşulların belirli aralıklarla bir araya gelmesi, bütünü yansıtan değerlerin açık ve net olarak algılanması sonucu zevk alma, memnuniyet duygusu ortaya çıkmaktadır. Sözgelimi açık/koyu değerlerin veyadoluluk/boşluk etkisi veren öğelerin dengeli bir kompozisyonu güçlü bir ritim duygusu yaratarak beğeni sağlayan koşulları ortaya koymaktadır.
- 3- ‘Çeşitlilikte birlik’ etkisi insana daima haz veren, heyecan ve devinim kazandıran bir ilke olarak kabul edilmiştir.
- 4- Çağrışımla ilişki kurabilen bilgiler, içerik ve biçim arasında anlamlı bir bütünü yansıtıyorsa, estetik algılama kaçınılmaz olarak gerçekleşir(Maser, 1985).

### 3.1.2 GESTALT PSİKOLOJİSİ

Bütünün ve parçalar arası ilişkinin daha fazla anlam ifade ettiğini savunan Gestalt Psikolojisi, insanın belleğinde oluşturmuş olduğu zihinsel şemalar yardımıyla algılanabilmektedir. Zihinsel şemalar içerisinde bu şekillerin algılanması, şekillerin biraraya geliş biçimleri(düzenleme ilkeleri), bu ilkelerin bellekte yer etmesini ve etkilerin güçlü/zayıf olmasını sağlayan ‘alan kuvvetleri’, ve bellekte bir takım nörolojik süreçlerle ilgisi olan ‘izomorfizm’in sonucunda olmaktadır. Alan kuvvetleri, fizikteki manyetik alan gibi bir uygulama alanına, hareket yönü ve doğrultusuna sahiptir. Bu özelliklerin durumuna, oluş biçimine göre de sahip oldukları etkiler güçlü veya zayıf olmaktadır(Feldman, 1976).

Gestalt Psikologlarına göre insan biçimleri hiçbir zaman tek başına göremez. Aslında insanın gördüğü biçim kümeleri(configurations) veya biçim kalıplarıdır(pattern, gestalten). Bu görme eğilimi insanın görsel merkezi ve sinir sistemiyle ilgilidir. Biçimlerin insan beynine iletilmesi ile, bu toplu algılama mekanizması ‘kötü’den ‘iyi’ye gitme eğilimindedir. Yani daha iyi biçim küme ve kalıplarını görme eğilimindedir(Kabaş, 1981).

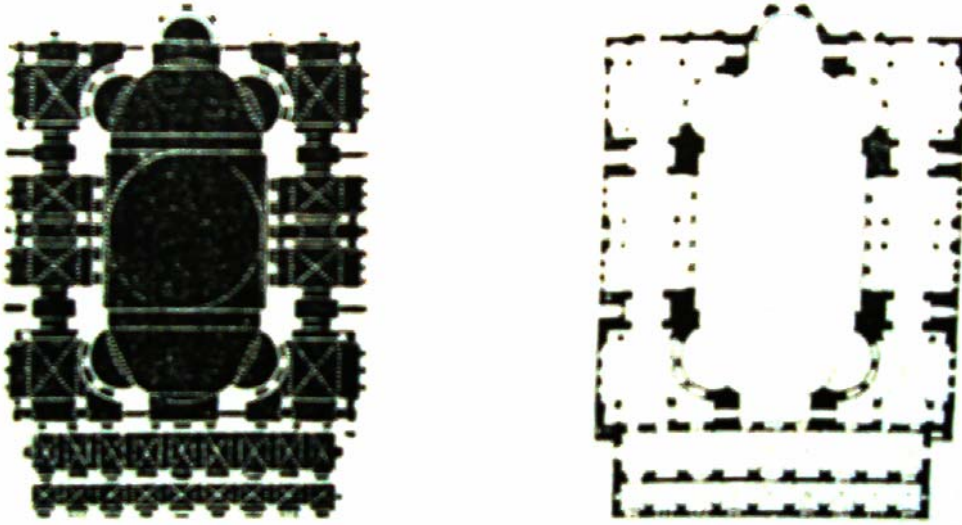
Gestalt Psikologları daha sonraları algısal uyarımların şekle dökülmesini farklı biçimlerde sınıflandırmışlardır. Onlara göre organizma, algılama olayına kararsızlık durumunda izin vermez ve bir şekilde görmüş olduğu şekilleri, beyinde belirli yönlendirmelere tabi tutmaktadır.

Gestalt ilkelerinin önemli kavramları şu şekilde sıralanmaktadır:

**Şekil-zemin ilişkisi:** Gestalt kanunlarının en basit ve en temel ilkesidir. Şekillerin görülebilir ve algılanabilir olmaları arkalarındaki fondan, zeminden ileri gelmektedir(Şekil3.1.2.1). Biçimler; sınırsız, paylaşılmış, olabildiğince birimsel ve kapalı alanlar(figürler) olarak, kurgusu olamayan homojen zeminden yükselir. Şekil–zemin ilişkisi tersine çevrilebilen kavramlarla, rastgele bir araya gelmiş öğelerin, belirli bir düzen içinde algılanmaları için onlara anlam kazandırır. Biçim(bizi ilgilendiren şey) ile fon(bizi ilgilendirmeyen şey, bağlam)arasında ‘diyalektik’ bir karşıtlık olmalıdır(Kabaş, 1981). Bu diyalektik sayesinde basit ve etkileyici formlar zemin ile daha belirgin ve güçlü hale getirilebilmektedir(Şekil3.1.2.2).

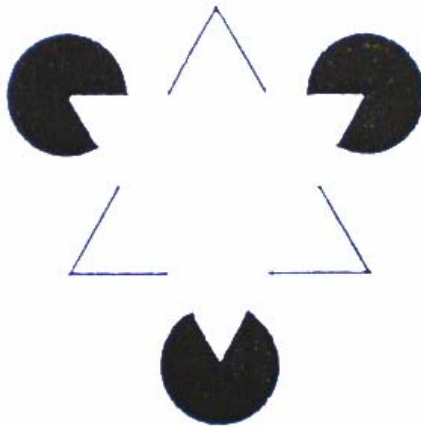


Şekil 3.1.2.1. Algılamada şekil zemin etkileri

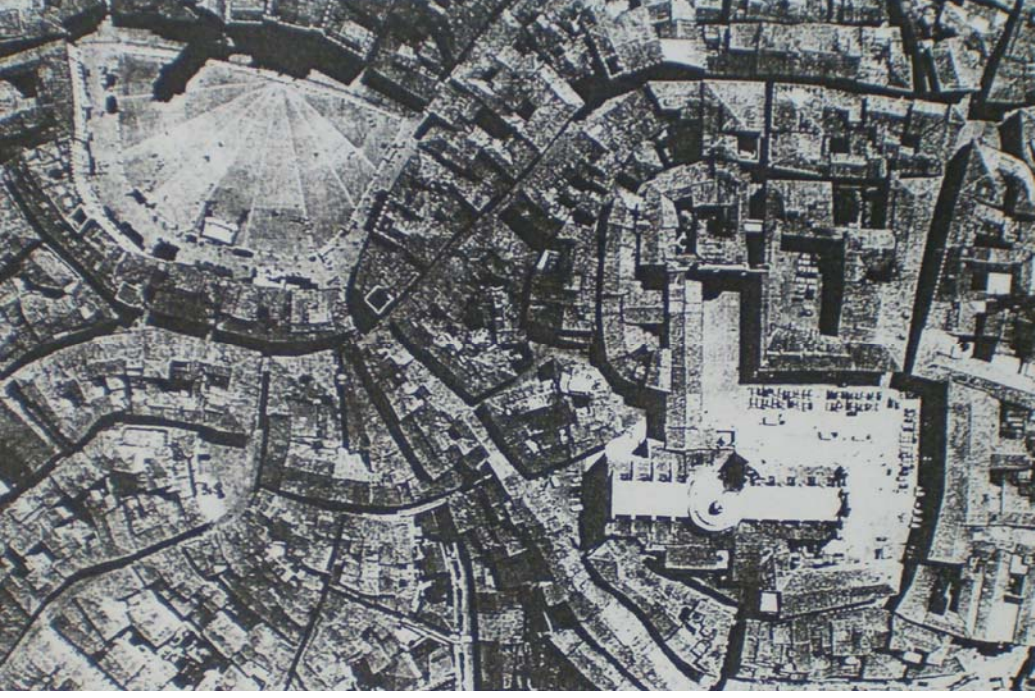


Şekil 3.1.2.2. Şekil zemin ilişkisi ve Ayasofya

**Devamlılık:** Kendi içerisinde bir devamlılık gösteren ve bir yöne doğru yönelen şekiller bir bütün olarak algılanmaktadır. Bu sürekliliği gösteren şekiller kendi aralarında benzerlik ve yakınlık da gösterebilmektedir. Algılama alanında bulunan ve aynı yönde giden birimler birbirleriyle ilişkili olarak algılanırlar (Şekil 3.1.2.3 ve Şekil 3.1.2.4).

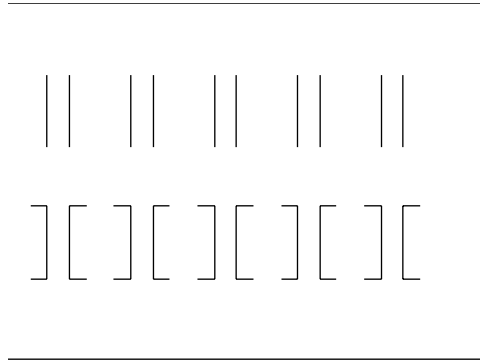


Şekil 3.1.2.3. Algılamada devamlılık ilkesine örnek



Şekil 3.1.2.4. Siena Şehir Dokusunun Devamlılığı

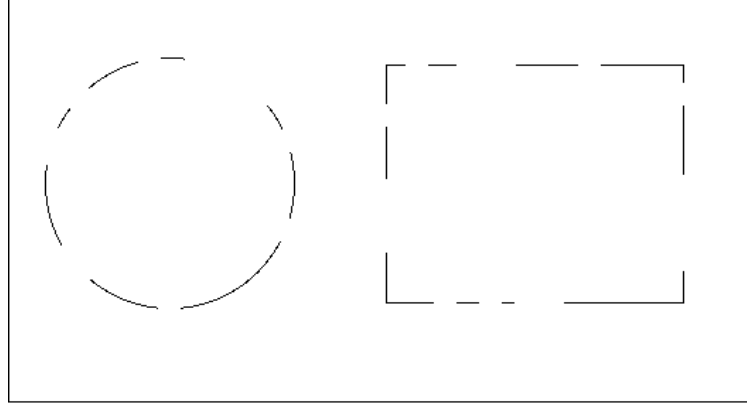
**Yakınlık:** Birbirine yakın nesnelere birarada görünür ve grup olarak algılanırlar. Nesnelere, aralarındaki mesafenin de etkisiyle, organize olmuş bir bütünü temsil ediyor olarak görülür. Birbirlerine yakın olmaları nedeniyle de arkalarında kalan fonda oluşturdukları kullanılmayan alan (negatif alan) şeklinin kolay ve anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Negatif alanın fazla olması, her nesnenin ayrı ayrı şekil olma özelliğini kazanmasına neden olacak ve kendi içinde şekil-zemin etkisini ortaya çıkaracaktır (Şekil 3.1.2.5).



Şekil 3.1.2.5. Algılamada yakınlık ilkesine örnek

**Tamamlama ilkesi:** Bir nesnenin tamamı görünmese de nesne tamamlanmış olarak algılanabilir. Zihin tanıyabileceği bir imgeyi çağrıştıran öğeler sunulduğunda, en yalın ve en büyüğü oluşturacak şekilde verilenleri tamamlar. Bu tamamlama işlemi oluşturulmadan

algılanmaları kolay olmamaktadır. Bu ilkenin bellekte işleme tabi tutulması diğerlerine göre daha çabuk olmaktadır(Şekil 3.1.2.6).



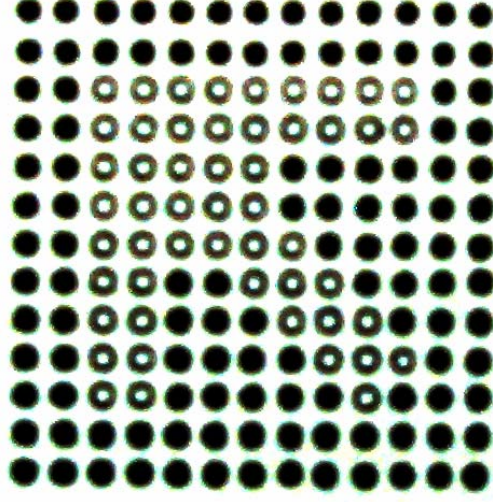
Şekil 3.1.2.6. Algılamada tamamlama ilkesine örnek

Görünen şekiller dağınık biçimde kağıt üzerinde duran lekelerden oluştuğu hallerde, biz belirli bir yapıyı tamamlayıp görebilmekteyiz(Şekil 3.1.2.7).



Şekil 3.1.2.7. Algılamada tamamlama ilkesine örnek

**Benzerlik:** Ortamda bulunan şekiller veya nesnelere birbirlerine olan benzerlikleri ile gruplanmaya dahil edilirler. Birbirine benzer birimler bir algısal bütünlük kazanırlar. Ufak dairelerin benzerliği nasıl bir biçim algılayacağımızı belirlemektedir (Şekil 3.1.2.8).



Şekil 3.1.2.8. Algılamada benzerlik ilkesine örnek

Ancak günümüz çevresinde, değişen teknoloji ve bilgi birikimi nedeniyle algılama konusunda da bazı farklılaşmalar oluşmuştur. Eşzamanlılık ve görsel algıda imgelerin beyinde depolanmaları bir yandan algıyı farklılaştırırken bir yandan da saydamlık için yeni bakış açılarının oluşmasını sağlamaktadır.

### 3.1.3 PSİKOANALİZ

Sigmund Freud tarafından teorik tabanı oluşturulmuş olan 'psikoanaliz' kavramında ise kişi gerçekleştiremediği ve bastırmış olduğu birtakım isteklerini bilinç tarafından bilinçaltına atmakta daha sonra geri planda kalmış olan bilgiler, istek ve arzular, bir şekilde ortaya çıkma, belirme olasılığını göstermektedir (Albal, 1997).

İçgüdü kuramı olarak da bilinen 'psikoanaliz'de kişiliğin oluşması ve gelişmesi çevre ile ilişkilidir. İnsan, çevreden almış olduğu bilgileri değer oluşturarak, bir ölçüde, yeniden çevreye yansıtılmaktadır. Bu yansıtmayı yaparken de toplum içerisinde sahip olduğu role uygun yanıtlar vermektedir. Örneğin mimarlar oluşturdukları mekanlarda, ressamın yarattıkları tablolarında, yazarlar da bu tepkileri geri verecek edebi yapıtlarında bu olguyu ifade etmektedir (Albal, 1997).

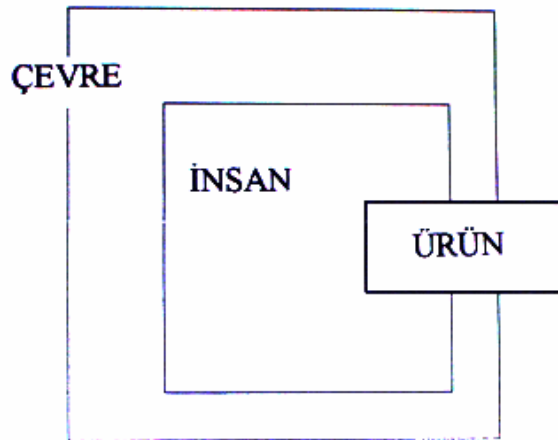
“İnsanoğlunun gerçek arzularını dışa vurmaya dolaysız yol bulamayarak onun yerine simgesel tatmin yolları aramasına sorumlu olarak ego ve süperegö gösterilmektedir. Ve insanın gerçek arzularının istediği gibi dışa vuramamasının getirdiği deformasyonların ciddi kaygılar doğurduğu görüşü de öne sürülmektedir”(Kabaş, 1981). Bu deformasyonları giderebilmek, ya

onun önüne geçebilmekle, ya da onu unutma yolu ile olabilecektir. Önüne geçilmeye çalışıldığı zaman büyük ve heyecan verici bir ürün, unutulmaya çalışıldığında da acı ve hüznü içerikli ürünlerin oluşturulabileceği görülmektedir.

Psikoanalizde elde edilen bir takım yüceltilmiş değerlerle, üzeri kapatılmış değerler beğeni ve algılama düzeyini yönlendirmektedir. Dengenin nasıl oluştuğuna dair kesin kurallar koymak mümkün olmayacaktır. Oluşturulan algıları düşünsel ve duygu kaynaklı olarak sınıflamak olasıdır.

Düşünce ve hissetmek, duygu ve sezgi birbirlerini hem karşılıklı etkilemekte, hem de etkileşim içerisinde bulunmaktadır. Algı düşünce ile birleşince sezgi ortaya çıkar; sezgi duygunun ön evresi olan hisleri daha sonra da duyguları meydana getirmektedir(Maser, 1985). Oluşan duygular yeni düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmakta, bu düşünceler de bellekte sezgiler aracılığı ile yeni hisleri doğurmaktadır. Meydana gelen bu döngünün algısal dengeyi oluşturabilmesi bilinç ve bilinçaltındaki verilerin su yüzüne çıkması ile olacaktır.

Psikoanaliz kuramının karşı çıkılan noktası, yalnızca kişisel ölçümlerin yapıyor olması ve tüm çalışmanın bu ego üzerinde toplanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Oysa ki kişi, çevresi ile açıklanabildiği zaman hakkında daha açıklayıcı ve geniş bilgiler ortaya çıkarılacaktır. Yani insana uygulanmakta olan bu yöntemlerin çevreye ve ortaya çıkarılan ürüne de uygulanması araştırmaların geçerliği açısından gerekmektedir. Çevre insanı kapsamakta, insan aracılığı ile veya doğrudan ürün üzerinde etkisini göstermektedir(Şekil 3.1.3.1).



Şekil 3.1.3.1. Çevre, insan ve ürün ilişkisi

### 3.1.4 BİLDİRİŞİM KURAMI

Bildirişim kuramı, bildiri alışverişinde olan sistemleri bildirilerin niteliği doğrultusunda araştırır. Bildirilerin azlığı, çokluğu, basitliği, karmaşıklığı, özgünlüğü ve hangi durumlarda estetik ürünler vermeye başladığı önemlidir. Bildiri elemanları bu özellikleri taşıdığı zaman, verici ve alıcı estetik bir alışverişe başlar. Eğer bildiriler alıcının davranışını değiştiriyorsa alıcı için de değer ögesi vardır, aksi durumda bilgi olmaktan öteye gidememektedir (Albal, 1997).

Basit bir bildiri elamanı çok şey ifade ettiği gibi, pek çok şeyin de anlaşılmasına neden olabilmektedir. Örneğin beyaz bir kağıt üzerindeki bir nokta, bir çizgi veya herhangi bir karalama, basit bir bildirici elemandır; kendine özgü bir mesaj değeri taşımaktadır.

İnsan açık bir sistemdir ve tarihsel geçmişi, kalıtımı ve tüm yaşam çevresi en ufak ayrıntılarına kadar davranışlarını belirleyen öğelerdir. Yaşamış olduklarımız üzerimizde ya doğrudan etkilayip tepkimizi hemen göstermemize neden olmakta, ya da bu etkiler bilinç altına atılıp sonradan ortaya çıkarak yaşayacaklarımızı etkilemektedir. Çünkü insanın, değişim ve ilerleme gösterdiği bu süreç içerisinde böyle bir diyalektiğin yaşanması pek çok şey ifade etmektedir(Kabaş, 1981).

Bildirişim kuramında bilginin niceliğinden çok niteliği üzerinde durulmaktadır. Bu niteliğin güçlü olabilmesi, basit olan ile özgün olan arasında bir denge kurulması ile mümkündür. Bildirişim kuramında kullanılan,

|                  |   |                    |
|------------------|---|--------------------|
| Basitlik         | X | Özgünlük           |
| Düzenlilik       | X | Düzensizlik        |
| Okunabilir biçim | X | Niteliksiz bildiri |
| Oranlanabilirlik | X | Oranlanamazlık     |
| Yinelenmiş biçim | X | Bildirsellik       |

kavramları ile sağlanan çelişkiler pek çok şeyin okunmasında ve anlaşılmasında etkili olacaktır(Albal, 1997).

### 3.1.5 BÜTÜNLÜK TEORİSİ

Bütünlük teorisi kendi bünyesinde Psikoanaliz, Gestalt Psikolojisi, Davranışçılık ve Bildirişim Kuramını birleştirmektedir. Bu teorilerin bünyelerinde barındırdıkları görüşleri ve içerikleri şu şekilde açıklanabilir:



- a-Psikoanaliz: Bulunmuş zevk kaynağının görünüşü
- b- Gestalt Psikolojisi: Parça-bütün ilişkisi,
- c- Davranışçılık: Etki-tepki modeli,
- d- Bildirişim Kuramı: Belirsizliğin giderilmesi, bilginin görünüşü.

Bütünlük teorisine göre bu dört teori tek başlarına değil de, bir araya getirilerek bir bütünün incelenmesinde etkili olmaktadır. Bu bütün içerisinde tüm bu görünüşler birleştirilmiş durumdadır. Görünüşlerin açığa çıkarılması ve bir bütün içerisinde birleştirilmeye çalışılması ‘haz ve zevk’ veren şeylerin neler olduğunu ve ne şekilde ortaya çıktıklarını açıklamaya çalışmak içindir. Bu sorunun yanıtı da gerginlik ve gevşeme ilişkisinde yatmaktadır. Bu ve diğer ilişkilerin açıklanabilmesi için özne-nesne ilişkilerinin sorgulanması ve anlaşılmasına çalışılması gerekir. Özne-nesne ilişkileri tüm problem alanlarının temelinde yer alır ve anlaşılabilirliği, bu kavramların bütün içerisinde eritilmeleri ile olacaktır. Bütün oluşturma eğilimi biyolojide ‘holizm’ olarak tanımlanır. Holizm, doğanın kendi parçalarının toplamından daha fazla olan bütünlük oluşturma eğilimidir. Söz konusu davranışların bütün içinde bir araya gelmeleri holistik bağlamda özne-nesne ilişkisi ile gerçekleşir. Bu bütünlük, felsefi bir temele, ‘olgubilimsel’ bir yaklaşıma dayanır(Albal, 1997).

### 3.2. GÖRSEL ALGI

Saydamlık algısında önemli olan faktörlerden biri görsel algıdır. Dış mekanda gerçekleşen bütün sosyal aktivitelerde ve insanlar arasındaki ilişkilerde, görme duyusu birinci derecede önem kazanmaktadır.

Görme duyusunun çevredeki oluşumları algılama farklılıkları gösterdiği ve tasarım sürecini önemli ölçüde etkilediği gözlemlenmektedir. Bu veriler, fiziksel çevrenin biçimlenişinin, ilişkilerin kavranabilmesi, mekansal oluşum ve boyutların algılanabilmesi için en önemli kriterin insan duyuları olduğunun göstergesidir. Algı ise duyudan farklı olarak kişinin beklentilerini, geçmiş deneyimlerini ve öğrenme süreçlerini de içerir ki bu süreçte, iç ve dış etkenler birbirlerini etkileyerek bir algı ürünü oluşturur. İç etkenler insanın psikolojik yapısını, dış etkenler ise evrendeki uyarıcıları kapsamaktadırlar.

Görme olayı oldukça aşamalı bir biçimde gerçekleşir. Görme sırasında, herhangi bir cisimden gelen ışık demetleri (fotonlar), gözün önündeki lensin içinden kırılarak geçer ve gözün arka

tarafındaki retinaya ters olarak düşer. Buradaki hücreler tarafından elektrik sinyaline dönüştürülen görme uyanları, sinirler aracılığı ile, beynin arka kısmındaki görme merkezi adı verilen küçük bir bölgeye ulaşır (Mayo Clinic, 1996). Bu elektrik sinyali bir dizi işlemde sonra, beyindeki bu merkezde görüntü olarak algılanır. Yani görme olayı, gerçekte beynin arkasındaki küçük, ışığın hiçbir şekilde giremediği, kapkaranlık bir noktada yaşanır.

Rita Carter, "Mapping The Mind" isimli kitabında, "görmek için gözlere gereksinim yoktur" diyerek, bilim adamları tarafından gerçekleştirilen önemli bir deneye yer vermektedir:

Deneyde görme özürlü kişilere, video resimlerini titreşimlere dönüştüren bir cihaz takılmış, bu kişilerin gözlerinin yanına takılan bir kamera ise uyarıları bu kişilerin beyinlerine göndermiştir. Böylece bu kişiler sürekli olarak görsel dünyadan uyarı alabilmişlerdir. Hastalar bir süre sonra gerçekten görüyormuş gibi davranmaya başlamışlardır. Örneğin, cihazlardan birinde görüntüyü yaklaştırmak için bir lens kullanılmıştır. Bu lens hasta uyarılmadan çalıştırıldığında, hasta görüntü büyüyerek üzerine geliyormuş gibi gördüğü için iki kolu ile kendini koruma gereksinimi hissetmiştir (Carter, 1999)

### 3.3. SAYDAMLIĞIN ALGILANMASI

Açık, içten, dürüst gibi soyut anlamları da bünyesinde bulunduran saydamlık kavramı, bu mecazi anlamları duygusal yolla algılamak fiziki saydamlığı tanımlayan kavram görsel yolla algılanır.

Maddenin, diğer bir deyişle malzemenin, kendine özgü bir niteliği olarak düşünülebilen fiziksel saydamlığın hissedilebilmesi için üç temel koşulun varlığı gereklidir: Işık, madde, görsel geçirgenlik. Bu koşullar nesnelerin arasında ve nesnelerin kendi içindeki saydamlık-geçirgenlik ilişkisini tanımlayan ana bileşenlerdir. Işık, madde ve görsel geçirgenliğin arasındaki ilişki, görme sürecini tamamlamaktadır.

Madde, bir fiziksel varlık ifadesidir, belirli bir sinir içinde yer alan hacmin bir kütlesi olduğunu tanımlar. En büyük boşluğu oluşturan evrende pek çok madde yer alır. Bu maddelerin her birinin etrafı ve iç hacimlerindeki boşluklar sonsuz bir doluluk ilişkisi yaratmaktadır (Erdönmez, 1999).

Görsel geçirgenlik varlığımızı kuşatan atmosferin bize sağlamış olduğu bir özelliktir. Atmosfer, yaşamımızı sürdürebilmemiz için uygun gaz karışımına sahip olup, kan basıncımızı

dengeleyecek basınç değerinde olduğu gibi, aynı zamanda görmemizi sağlayacak ölçüde saydamdır da. Sis gibi kimi atmosferik olaylarda yoğunlaşmış su buharı yarı saydam bir görüş oluştururken, olağan koşullarda görüş mesafesini havadaki nem oranı, toz yoğunluğu ve hava akımlarının hareketi belirler. Bu atmosferik boşluğun görsel formu, boyut ve ölçüleri, ışığın özellikleri, formun bileşenleriyle tanımlanan mekansal sınırların algılamasına dayanır. Mimari, boşluğun yakalanması, kapatılması, kalıplanması ve kütlelerin bileşenlerince organize edilmesiyle oluşur (Ching, 1996)

Cisimlerin görülmesini ve renklerin ayırt edilmesini sağlayan fiziksel enerji olarak tanımlanan ışığın ise belirgin ve doğrudan tanımlanmış bir yol izlemesine karşın, çeşitli doku ve malzemelerle, biçiminin değiştirilmesi, yayma biçimleri belirleyebilmesi, hatta deforme edilebilmesi olasıdır. Malzemeler, onların üzerine düşen ve içinden geçen ışıkla tanımlanabilir. Bu ışık etkisi; renkler, dokular, kırılmalar, yansımalar, gökkuşakımsı süzölmeler, saydamlıklar, buğulu yansımalar, optik yansımalar, derinlik ,ve malzeme etkisini doğurmaktadır (Susani, 1999).

Işıkla saydamlığın algısı ve bu algının derecelendirilmesi olası hale gelir. Varolan madde, görsel geçirgenlik ortamında, ışığın da yardımı ve oyunları ile görünür hale gelir, saydamlık algılanır, gölgelenmeler ve daha birçok görsel oyunlar vücut bulur. Yarı saydam bir malzemeye vuran ışık saydamlığının artmasına neden olur. Ayrıca maddenin yoğunluğuna bağlı olarak değişen ışık tutuculuğu, yine o maddenin saydamlaşması ile doğru orantılı olarak değişmektedir (Erdönmez, 1999). Buna ek olarak inceltilmiş bir kağıda tutulan bir ışık kaynağının şiddetinin artırılmasıyla geçirgenliğin sağlanabildiği, kağıdın yarı saydam bir nitelik sergilediği gözlenir.

Gestalt ilkelerinin saydamlık algısındaki yeri çok önemlidir. Özellikle saydam olmayan malzemelerle oluşturulan saydamlığın algısında bu beş ilke bize bu algının nasıl sağlandığını açıklamada büyük yardımcıdır.

Bir örümcek ağını örnek olarak ele alınabilir. Örümcek ağı saydam olmadığı halde, ağın dışında kalan boşluklardaki görüntülerin birbirine yakınlığı, devamlılığı ve bütün bir kompozisyon olması nedeniyle, benzerliği görsel olarak tamamlanıp bir zeminmiş gibi algılanır. Gestalt'ın ilkeleri örümcek ağına saydam diyebilmemizi sağlayan algıları ortaya koymaktadır.

Saydamlığın algısında en önemli olan nokta eşanlılıktır. Saydam'ın sözlük anlamında varolan "arkasındaki nesnelere görülmesine engel olmayan" tanımı, hem saydam nesneyi hem de arkasındaki cismi eşanlı olarak görmeyi kapsamaktadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta ise, saydamlıkta esas olan eşanlılık koşulunun, 'iki nesnenin her zaman arka arkaya olması' koşulunun gerekliliğinin sorgulanmasıdır. İşte bu çelişki saydamlığın diğer tanımı olan Kepes, Rowe ve Slutzky'nin saydamlık tanımlarını doğurur: "Görsel engel oluşturmaksızın iç içe geçen nesnelere algısı". Rowe ve Slutzky'nin, saydamlığı belirsizlik ve kaos olarak nitelendirmeleri de bu nedendir.

Cache'nin "Dünya Dönüyor" (Earth Moves) adlı yapıtında, Montreux'de bir apartman dairesinin dış topografisinin görüntüsünü, pencere aracılığıyla; eşzamanlı algı ve dolayısıyla doğan iç dış bütünlüğünün sağlanması ile anlatır. Varolan pencere daha sonra dairenin içine katlanır ve dışta olan içe dönüşür ve içte olan dıştakiyle birlikte varlık kazanır. Bu süreçten ortaya kutular yerine daha akışkan ve karmaşık torbalar mantığı çıkar: "*A'nın içinde B vardır, bu B'nin A'yı kapsama yeteneğini ortadan kaldırmaz. Pencere manzarayı çerçeveler ve benzer biçimde manzara da çerçeveyi kapsar.*" (Cache, 1995)

Cache'ye göre bunun nedenini ise; mimari imgelerin bir dış gerçekliğin ikincil yansımaları değil de insan beyninin özel bir imge türü olduğu birincil bir dünyanın parçalarıyla oluşturulmasındandır. "*Beynimiz dünyayı yeniden üreten sınırlardan oluşan bir sinemanın merkezi değildir; algılarımız, imgelerin arasında imgeler olarak şeylerin yüzeyine yazılır.*" (Cache, 1995)

Bu imge dünyası insandan önce oluşmuştur ve daha birincil, Platocu, hümanistik bir dünyanın temsili ya da figürasyonu ile denetlenemez ya da sınırlanamaz. Decartes'çı uzamsal koordinatların sabitlenmesine ve sınırlanmasına karşı çıkan bu geçici imge ortamı, imgeler arasındaki araya eklenmiş uzamlarda ortaya çıkan yeni hareketlerin ya da yaratımların olduğu dinamik ve değişken bir dünyadır.

Bu geçicilik ve değişkenlikle oluşan algı ise Montreux'deki apartmanın penceresindeki imajları yine aynı değişken ve geçicilikle eşzamanlı ve üst üste binen, bütünleşmiş bir halde algılar ve yorumlar.

Calvino 'Amerika Dersleri' kitabında, edebiyattaki hızı anlatırken bu hızın yaratacağı eşzamanlı algılamadan bahseder.

*“Üslubun hızlı ve özlü bir kısalıkta olması hoşumuza gider; çünkü böyle bir üslup birçok eşzamanlı fikirle doldurur zihnimizi, ya da bu fikirler öyle hızlı dizilirler ki birbiri ardı sıra, eşzamanlı oldukları izlenimini uyandırır bizde; söz konusu fikirler öyle bir düşünce veya imge ya da ruhsal duyum sağanağına tutarlar ki zihnimizi, zihnimiz ya bütünüyle, birer birer kucaklayamaz bunları ya da oyalanmaya, duygulardan yoksun kalmaya vakti yoktur.”*  
Calvino[11]

Calvino'nun edebiyat için yorumladığı hız ve hızın kaynağı olan hareket, aslında yaşantımızda da görsel anlamda farklı algılamalar yaratır. Hareket ve hızla beraber görülen imgelerin beynimizde üst üste binmesi, eşzamanlılıkla bunların algısı; Rowe ve Slutzky'nin olgusal saydamlıkta tanımladıkları karmaşa ve iç içe geçmeyi örnekler.

Moholy-Nagy, ‘Hareket Halinde Görme’ (Vision in Motion) adlı yapıtında sürekli olarak "saydam selofan yapraklar", "saydam plastik", "saydamlık ve hareket halinde ışık", "Rubens'in ışınal saydam gölgeleri" derken, kitabın dikkatli okunması, sanatçı için böylesi gerçek saydamlığın çoğunlukla belli eğretilmeli niteliklerle donanmış olduğu düşüncesini ileri sürebilir. Biçimsel bazı bindirmeler, Moholy'nin bize anlattığına göre, *"mekan ve zaman sabitlerinin üstesinden gelir. Anlamli karmaşıklıklara göze çarpmayan özellikler giydirirler. Bindirmelerin saydam nitelikleri çoğunlukla bağlamın saydamlığını da ima ederek nesnedeki farkına varılmayan yapısal nitelikleri açığa çıkarır."* (Rowe ve Slutzky, 1997). Hareketle birlikte oluşan bu bindirmeler bize Rowe ve Slutzky'nin bahsettiği belirsizlik ve karmaşayı hatırlatıp, onların tanımladığı saydamlığı düşündürür.

Hareketin saydamlığın algılanmasındaki bir diğer rolü ise saydam olmayan malzemelerin boşluklarının bir bütün halinde algılanmasını kolaylaştırmasıdır. Daha önceden verdiğimiz örümcek ağı örneğinde, gözün doluluk ve boşluk sıklığını tek bakışla algılaması olası bir durum olduğundan görsel algılamada hem ağın hem de arkasındaki cismin görüldüğünden bahsetmiştik. Ancak doluluk ve boşlukların birden fazla dizisinin göz tarafından tek bir seferde algılanamaması durumunda hareket bu süreci tamamlayan bir etmen olarak karşımıza çıkar.

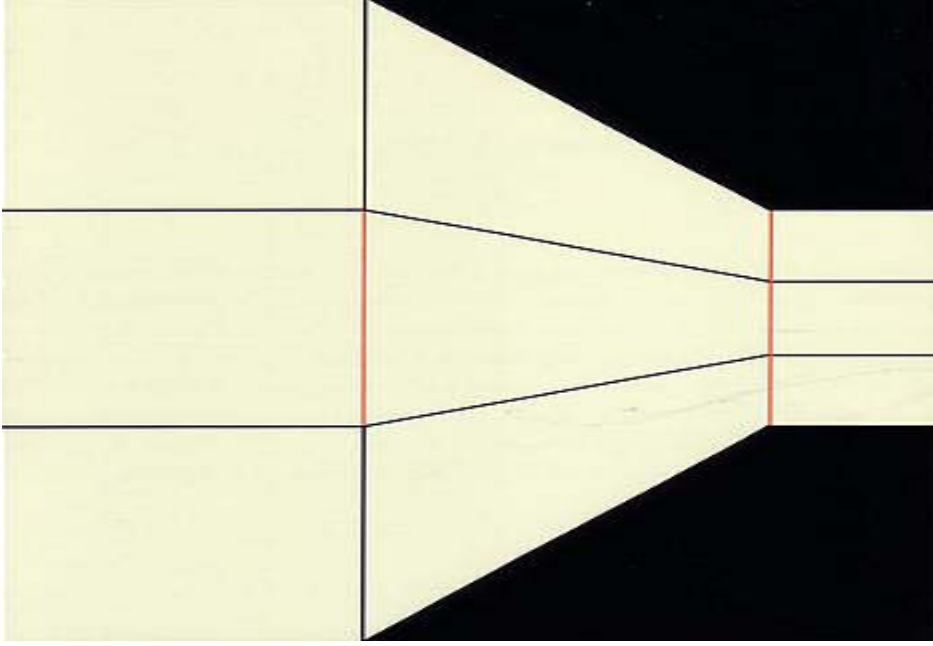
Hareket halindeki göz, dolulukla birlikte boşlukları da ard arda algılar. Zaman faktörünün de etkisiyle birbirine yakın süreli algılanan boşluklar beynimiz tarafından algılanır ve dolu olan kısımlar tamamlanır. Dolayısıyla doluluk ve boşluk hareket nedeniyle devam eder şekilde eşzamanlı algılanmış olur. İkişer metre arayla dikilmiş ağaç dizisini düşündüğümüzde eğer hareket halinde bu dizinin yanından geçiyorsak gövdeler ve yapraklar arasından görünen,

arkada kalan cisimler panoramik olarak devam edecek ve biz arkadakileri de algılamış olacağız.

Saydamlık algısında mesafe de önemlidir. Saydam olan nesnenin arkasında bulunan diğer nesnenin algısının tekil olmamasını sağlayan, arkada kalan nesnenin önünde bir de saydam bir nesne olduğunu bize hissettiren etken mesafedir. Mesafe dediğimiz algı, bir çeşit üç boyutlu görme şeklidir. Örüntülerde mesafe ve derinlik hissini uyandıran şeyler ise perspektif, gölge ve hareket dediğimiz öğelerdir. Optik biliminde, mekan (space) algısı denilen bu algı şekli, çok karmaşık sistemlerle sağlanır. Bu sistemi en basit şekliyle şöyle anlatabiliriz: Aslında gözümüze gelen görüntü sadece iki boyutludur. Yani yükseklik ve genişlik ölçülerine sahiptir. Göz merceğine gelen görüntülerin boyutlan ve iki gözün aynı anda iki farklı görüntü görmesi derinlik ve mesafe hissini oluşturur. Bizim her bir gözümüze düşen görüntü, diğer göze gelen görüntüden açığı, ışık gibi öğeler açısından farklıdır. Beyin bu iki farklı görüntüyü tek bir resim haline getirerek derinlik ve mesafe hissini oluşturur.

Üç boyutlu film yapılırken de bu teknik kullanılır. İki farklı açıdan çekilen görüntü aynı ekran üzerine yansıtılır. Seyirciler renk filtresi veya polarize filtrelili özel gözlükler takarlar. Gözlüğün camındaki filtreler iki görüntüden birini yakalar, beyin bunları birleştirip üç boyutlu görüntü haline getirir. İki boyutlu bir retinada derinlik hissini oluşması, iki boyutlu bir resim tuvalinde gerçekçi bir derinlik hissi oluşturmaya çalışan ressamın kullandığı tekniğe çok benzer. Derinlik hissini oluşturan bazı önemli öğeler vardır. Bunlar; nesnelerin üst üste yerleşmesi, atmosfer perspektifi, doku değişimi, doğrusal perspektif, boyut, yükseklik ve harekettir. Örneğin doku değişimi derinlik hissini oluşumunda son derece önemlidir. Üzerinde dolaştığımız yüzey, örneğin bir yol ya da çiçeklerle dolu bir tarla aslında bir dokudur. Bize yakın olan dokular daha detaylı, uzakta kalanlar ise daha silik gözükür. Bu yüzden bir doku üzerine yerleştirilen nesnelerin mesafesi hakkında yargıda bulunmak daha kolaydır.

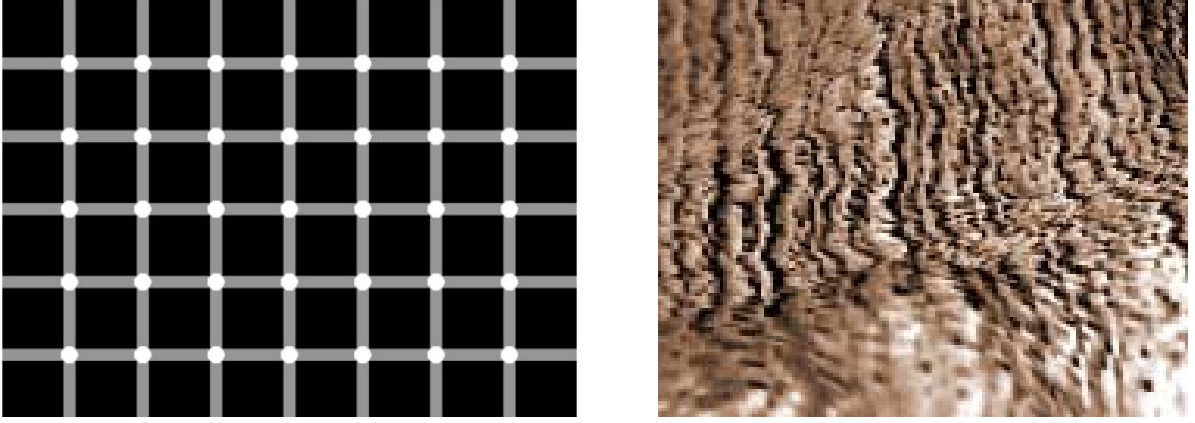
Şekil 3.2.2.1'de arkadaki kırmızı çizgi öndeki çizgiden belirgince daha uzun durmaktadır. Oysa her iki çizgi de aynı boydadır. Bu örnekte de görüldüğü gibi, çizgilerin kullanımı, perspektif, ışık, gölge gibi etkenler insanların kimi nesnelere olduğundan farklı görmelerine neden olabilmektedir. Aslında tüm nesnelere tek bir yerde, beynimizdeki görüntü merkezinde oluşurlar.



Şekil 3.2.2.1. Algıda mesafe ve derinlik ilişkisi

Ayrıca burada gölge ve ışık etkenleri de devreye girerek üç boyutlu görüntüyü tamamlarlar. Nitekim başarılı ressamın yaptığı resimleri hayranlıkla seyretmemizin nedeni, gölge ve perspektif öğelerini kullanarak resme verdikleri derinlik ve gerçeklik hissidir. Perspektif, uzaktaki şeylerin, gören kişiye göre yakındaki şeylere oranla daha küçük olarak gözükmesinden kaynaklanır. Örneğin bir manzara resmine baktığımızda uzaktaki ağaçlar küçük, yakındaki ağaçlar büyük gözükür ya da arka plandaki dağ görüntüsü ön planda duran insan görüntüsünden daha küçük çizilir. Perspektifte ise ressamlar paralel çizgileri kullanırlar. Örneğin, tren rayları ufuk çizgisinde birleşerek mesafe ve derinlik hissini oluştururlar (Albal, 1997).

Derinlik hissini oluşturan öğelerin en önemlilerinden biri doku değişimidir. Bize yakın olan dokular daha detaylı, uzakta kalanlar ise daha silik gözükür. Örneğin sağdaki resimde de görüldüğü gibi renk, gölge ve ışık kullanılarak, düz bir kağıt üzerinde, üç boyutlu, derinlik hissi olan, kabarıklık izlenimini veren bir doku oluşturulmuştur. Soldaki resimde tüm noktalar beyaz olmasına karşın, siyah beyaz olarak yanıp söniyormüş gibi görülmektedir (Şekil 3.2.2.2).



Şekil 3.2:2.2. Algıya derinlik hissi veren dokular

Ressamların tablolarında kullandıkları yöntem, beynimizde meydana gelen görüntü için de geçerlidir. Beynimizdeki iki boyutlu bir mekanda derinlik, ışık, gölge aynı metotla meydana gelir. Bir görüntüde ayrıntılar, yani ışık, gölge ve boyutlar ne kadar ayrıntılı işlenirse o görüntü, o kadar gerçekçi olur ve duyularımızı aldatır. Böylece biz üçüncü boyut olan derinlik ve mesafe varmış gibi hareket ederiz. Halbuki gördüğümüz bütün görüntüler bir film karesi gibi tek bir düzlem üzerinde bulunur.



#### **4.SAYDAMLIĞIN MİMARLIKTAKİ KULLANIMI**

Mimarlıkta incelenen saydamlık kavramı, birden fazla anlamda yorumlanmış ve bu yorumlarla birlikte hem fiziksel, hem örgütsel, hem de simgesel nitelikteki bir kimliğe bürünmüştür. İnsanın kurguladığı ve kullandığı saydamlık, insan kaynaklı bir uğraş olan mimarlıkta farklı dillerde yorumlanabilmektedir.

##### **4.1. MALZEMENİN DOĞASINDAN GELEN SAYDAMLIK**

Saydam malzemelerin kullanılmasıyla oluşan saydamlıktır. Kullanılan malzemenin geçirgenliği, saydamlığın derecesini belirler.

##### **4.1.1. TAM SAYDAMLIK**

Nesnelerin görüntülerini deforme etmeksizin yaratılan saydamlıktır. Geçirgenliğin en fazla olduğu durumdur. Kullanılan malzeme, görme, sürecinde yokmuş izlenimi vererek arkasındaki nesneyi net olarak algılamamıza olanak sağlar.

Ancak, saydam olan malzemeler, çoğunlukla cam, aynı zamanda yansıtıcı da olduğu için, zaman zaman arkadaki uzamda görünenle karşıdan yansıyan, süperpoze bir görüntü oluşturur. Bu durumda yansıtıcı ve geçirgen özelliği olan saydam nesne, Rowe ve Slutzky'nin öne sürdüğü, saydamlığın eşanlılık işlevini çoklu bir yaklaşımla sergilemiş olur.

Bu çoklu süperpozisyon sıklık, derinlik ve yansıtıcılık sonucunda ortaya çıkar. Saydam malzemenin belli belirsiz düzlemsel varlığı “sıklık, derinlik ve yansıtıcılık” özelliklerini ortaya koyar. Saydam malzemenin belli belirsiz düzlemsel varlığı “sıklık” halini örnekler. Saydam nesnenin gerisinde görünen mekan, bakış açısı ve mekanın derinliğine bağlı olarak “derinlik” özelliğini sergiler. “Yansıtıcılık” özelliği ise bakış noktasına göre ve yansıtıcı düzlemin karşısındakileri, kimi zaman bakış noktasını da kapsayacak şekilde içine almasıyla ortaya çıkar. Bakış noktası değiştirilerek sonsuz sayıda görünüm ortaya çıkar (Şekil 4.1.1.1).

Bu tür yansımaların, ışığın yoğun olduğu tarafta gerçekleşmesi, gece-gündüz döngüsünde yaşayan binanın içi ve dışında farklı süperpoze perspektifler sunmasını sağlar. Örneğin yansıtıcı cam bir cephe gündüz içindekileri göstermeyip dışarıdaki görüntüyü yansıtırken, geceleri iç mekan aydınlatmasıyla karanlık dış ortamdan içerinin görünmesine olanak verir.



Şekil 4.1.1.1 Sıglık, derinlik ve yansıtıcılık özelliklerinin bir arada sergilenişine iki örnek:

I. Cam Ev, Philip Johnson, 1949; iç mekan ve dış görüntü içten bir bakışla saydam cam üzerinde süperpoze olmuş

II. Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Norman Foster, 1970; saydam bina kabuğu, iç mekan ve bakış noktasından yansyanların süperpozisyonu

Doğada, değişik bir çok saydam malzeme olmasına karşın çağlar boyu en yaygın olarak kullanılan saydam malzeme; camdır. Gelişen teknoloji ise camın kullanım ve yapım tekniklerini değiştiren bir etken olmuştur.

Sadece ışığın iç mekana alınmasını ve bunun gerçekleşmesi sırasında iklim koşullarından korunmayı amaçlayan bu cam kullanımı ve ilk pencere oluşumları, malzemenin doğasından gelen saydamlığın mimarideki ilk kullanımlarındandır. Bu dönemdeki saydamlık tamamen işlevsel nedenlerle ortaya çıkmıştır.

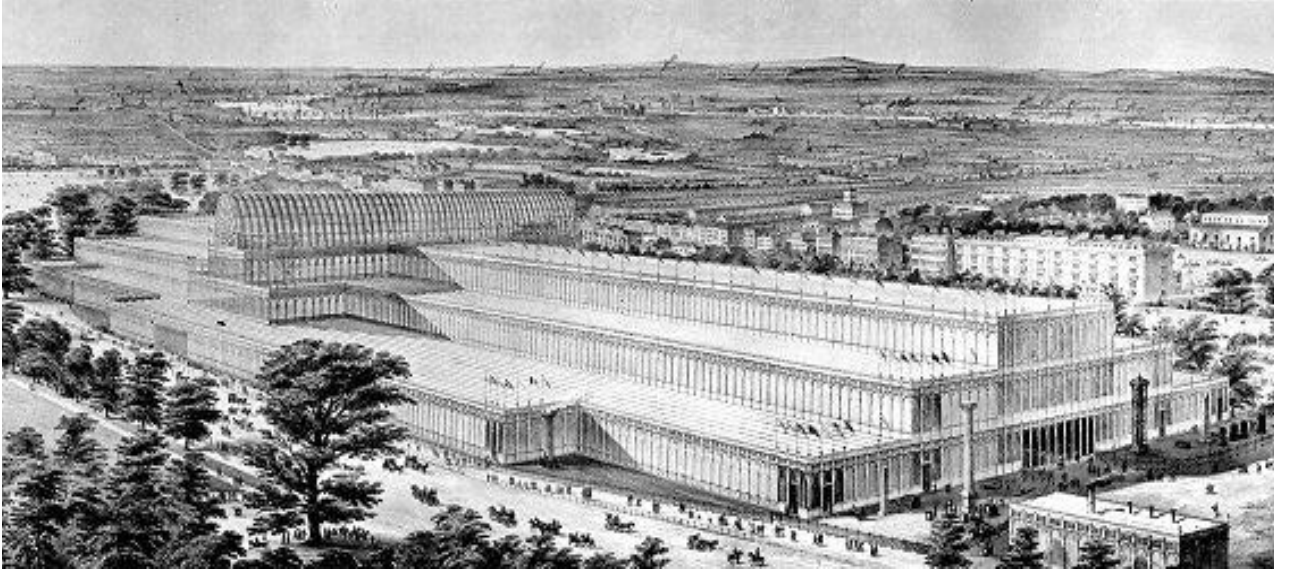
İlk cam üretim teknikleriyle, yapıda küçük ölçeklerde ve çok destekle kullanılan cam, daha önceden mekana ışık alınması için bırakılan boşlukları dolduran ancak geçirgenliği de madde yokmuşçasına sağlayan nitelikte oluşuyla kullanılmıştır.

Taşıyıcı sistemdeki daha büyük açıklıkların geçilmesi, doluluk-boşluk oranları ve gelişen malzeme teknolojisine bağlı olarak camın daha büyük ebatlarda kullanılmaya başlanması, “dış manzara” olgusunu beraberinde getirmiş, böylece iç ve dış mekanlar arasındaki iletişimin artması sağlanmıştır.

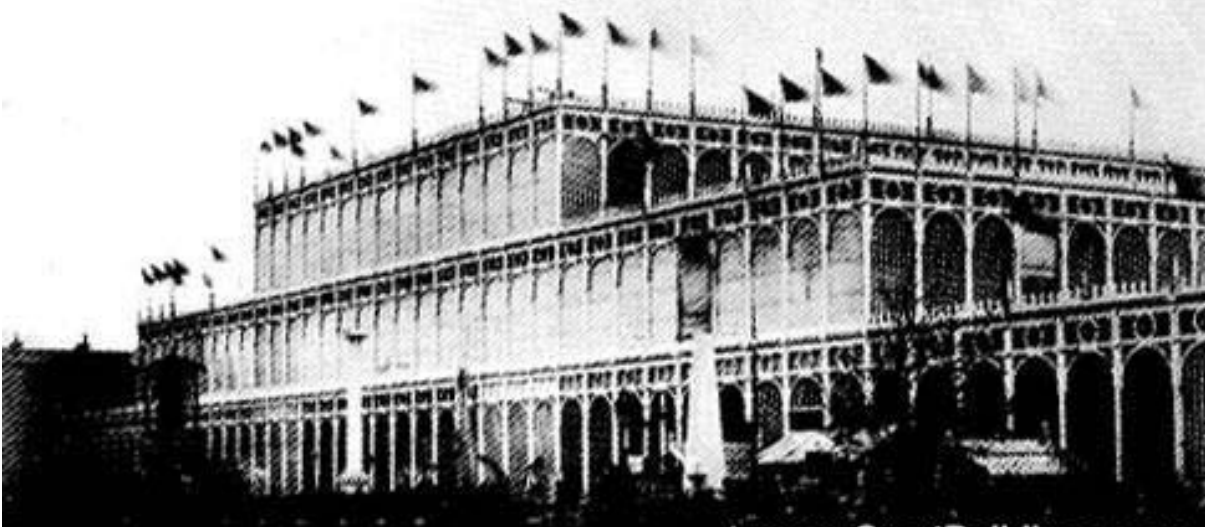
Endüstri devriminin getirdiği olanaklar, standardizasyon ve teknolojinin kullanımıyla cam gibi saydam bir malzemenin yapılardaki kullanım olanakları gelişmiş, böylelikle saydamlığın daha yaygın kullanımı sağlanmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen bol camlı tren istasyonları, kilometre taşı niteliği taşıyan mimari örnekleri almış ve o zamana kadar moda olan, gotik taklidi biçeminden çok değişik bir üslubun ortaya çıkmasına neden olmuştur (Button ve Pye, 1992).

1851 Londra Büyük Sergisi'ndeki Crystal Palace'ta bu açıkça görülmektedir. Dönemin ilk modüler sistemli inşaatı olma özelliğini taşıyan yapı İngiltere'deki bir yıllık cam üretim kapasitesinin üçte birinin yani 83 600 m<sup>2</sup> cam panelin kullanıldığı bina saydamlığıyla “Kristal Saray” (Crystal Palace) adını almıştır. Tüm cephe dokularını cam panellerin oluşturduğu yapının ortasında kalan geniş alan beşik tonozlu bir çatıyla örtülmüştür. Binanın strüktürünü oluşturan kolonlar ve kirişler prefabrike olarak üretilmiştir. Önceden yapılmış yapı elemanlarının ilk kez kullanıldığı bir örnektir (Button ve Pye, 1992) (Şekil 4.1.1.2 ve Şekil 4.1.1.3).

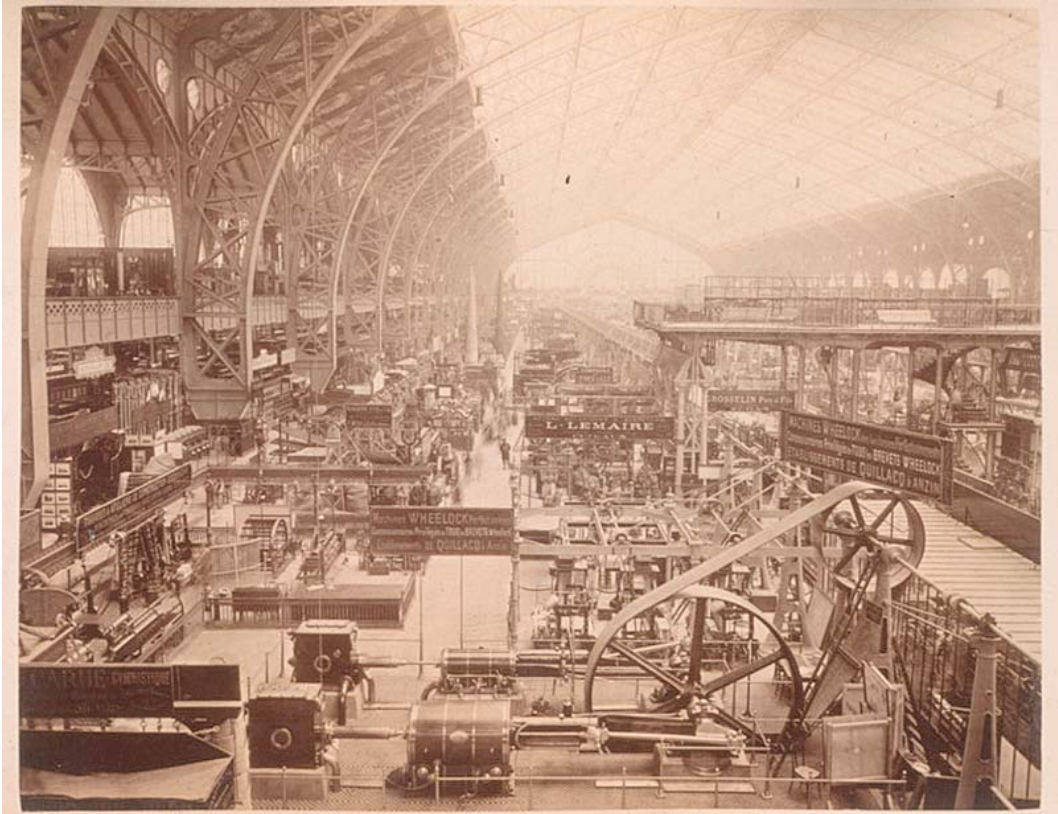


Şekil 4.1.1.2 Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851



Şekil 4.1.1.3 Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851

Galerie Des Machines de Fransızların aynı dönem içinde mimaride standardizasyonu temel alarak günün sanayisini ve malzemelerini (cam ve çelik başta olmak üzere) kullanan ve böylelikle saydam malzemenin yapıdaki kullanımına yeni bir boyut kazandıran yapılarındandır (Button ve Pye, 1992) (Şekil 4.1.1.4).



Şekil 4.1.1.4 Galerie Des Machines, Dutert, 1889

Endüstri devrimiyle birlikte mühendislik desteğindeki çelik ve demir malzemenin yapılarda kullanılmaya başlanması, camın bu malzemelerle kullanımı, çelik iskelet ve camın modern mimarlık hareketinin anahtar malzemeleri konumuna gelmesini sağlamıştır (Button ve Pye, 1992).

Cam ve metal ile, iskelet strüktürlerdeki geniş açılım teknolojisinin ilerlemesiyle özgün bir kimlik arayışına gidilmiştir. Bunun örneğini Walter Gropius'un 1911 yılında tasarladığı Almanya'daki Fagus Fabrikası'nda görmekteyiz (Şekil 4.1.1.5). Yoğun bir cam cephenin çelik iskeletle desteklendiği bu yapı ilk örneklerden biridir. 1925 yılında Dessau'da tasarlanan Bauhaus yapısı da bu günün modern tasarımcılarının dış ve iç mekan entegrasyonu -saydam cephe sistemi- anlayışına öncülük etmiştir (Şekil 4.1.1.6). Bu yapıda saydam cam yüzeyde cephe boyunca devam ederken; yapı iskeleti gridal şekilde cepheyi bölmüştür (Button ve Pye, 1992).



Şekil 4.1.1.5 Fagus Fabrikası, WalterGropius, 1911



Şekil 4.1.1.6 Bauhaus binası, Walter Gropius, 1926

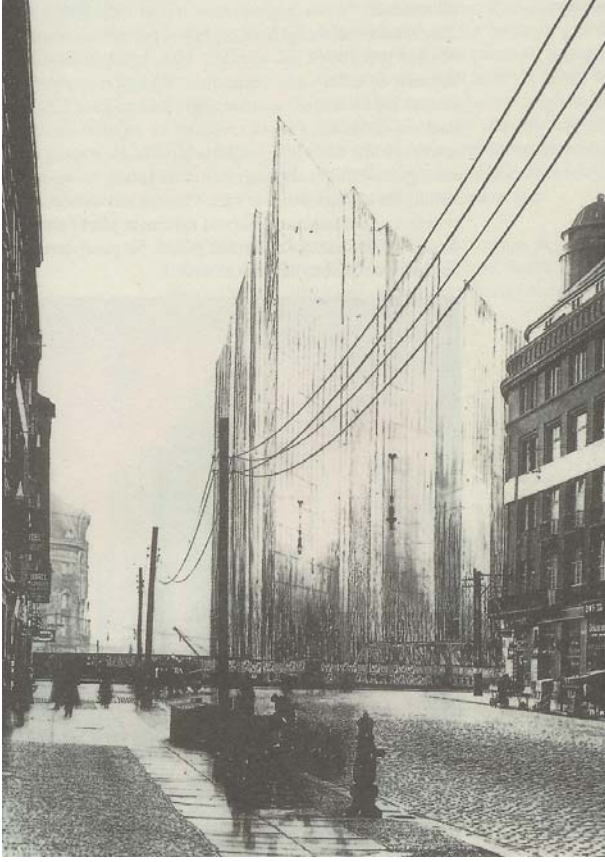
20. yüzyılda saydamlığı kullanan bir diğer mimar da Mies Van Der Rohe'dur. Tasarladığı cam gökdelenler, 20. yüzyıl mimarisinde etkili değişimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Almanya'nın ilk gökdelen yarışmasında Mies'in önerisi onu mimari avangart sahnede merkezi bir konuma getirmiştir. Daha önceki hiçbir çalışması geçmişin mimarisinden zafer edasıyla doğan bu pırıltılı kayanın olağandışı imgesine sahip olmamıştır. Mies'in cam bir kabukla tüm binayı örtme düşüncesi Avrupa'da bir ilk olmuştur ve birkaç on yıldan önce teknik açıdan mümkün olmayacaktır (Kuban, 2002) (Şekil 4.1.1.7).

Mies'in bu yapıyı ve o sıralarda yaptığı ikinci bir cam gökdelen projesini anlattığı bir açıklama Bruno Taut'un çıkardığı Frühlicht dergisinde yayınlanmıştır ve Mies saydamlık yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

*“Henüz inşaat halinde olan gökdelenler konstrüktif düşüncenin cesaretini açıkça gösterirler. Yükselen çelik iskeletin etkisi büyüleyicidir. Duvarlar tamamlandığında bu etki kaybolur, konstrüktif düşünce ve sanatsal biçimlenmenin temeli olan fikir ortadan silinir, çoğunlukla anlamsız ve sıradan bir biçim kargaşası ile giydirilir. Bu aşamada yapı sadece görünen boyutları ile etkili olabilir. Oysa bu yapıların, bizlerin sadece teknik becerilerimizi ifade etmekten öteye nitelikleri olmalıdır. Daha doğrusu insanlar yeni sorunlara biçimsel kılıflar giydirmekten vazgeçmeli, yeni işlevlerden doğrudan kaynaklanan sorunları yanıtlayacak biçimler keşfetmeye çalışmalıdır. Gökdelenlerin yeni konstrüktif ilkeleri, taşıyıcı olmayan cam*

*duvarlar kullanılıncaya açıkça ortaya çıkıyor. Duvarda cam kullanmak insanı başka çözümler aramaya zorlar.” (Kuban, 2002)*



Şekil 4.1.1.7 Cam Gökdelen,  
Mies Van Der Rohe, 1921



Şekil 4.1.1.8 Cam Gökdelen,  
Mies Van Der Rohe, 1922

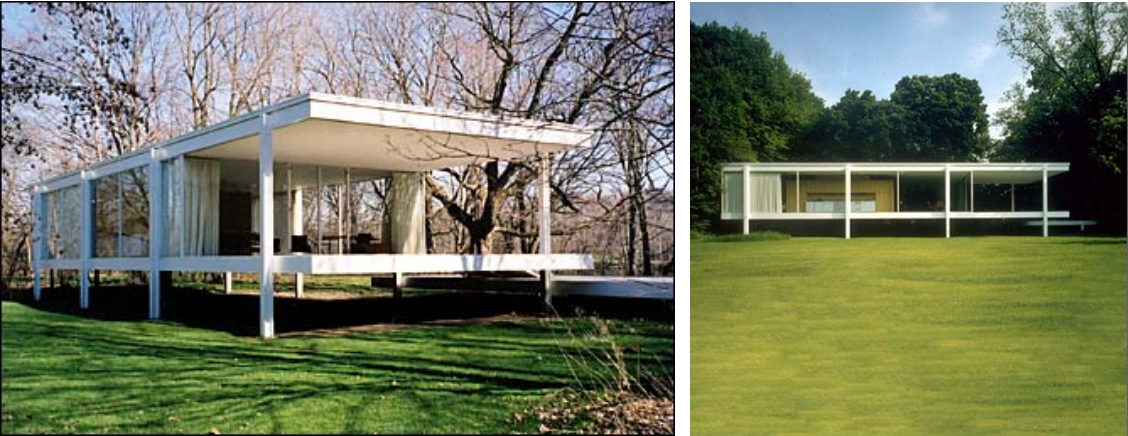
1922'de katıldığı Friedrichstrasse gökdelen yarışması ise Mies'i yeni bir estetik ve strüktürel alana taşıdı. Projede taşıyıcı strüktür tamamen içe alınmış, düşey cam yüzeyler açık döşeme yüzeyleriyle bölünmüştür. Yapı simetrik iki bloktan oluşmaktadır. Projede giydirme cephe olarak salt cam kullanılmıştır (Button ve Pye, 1992) (Şekil 4.1.1.8). Çeşitli kolaj denemelerinde gökdelen oldukça saydam ve çarpıcı bir imgeye sahiptir. Mies'in organik hareketler ve cam kullanımıyla oluşturduğu bu yapıyla, High Tech mimarların başında gelen Norman Foster'ın, Willis Faber & Dumas ofis binası arasında bir ilişki kurmak olasıdır (Şekil 4.1.1.9). Norman Foster, dar ve uzun cam panelleri birbirine tutturarak tamamen saydam bir dış kabuk yaratmıştır.



Şekil 4.1.1.9 Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Norman Foster, 1970

Mies'in mimarlık dünyasındaki önemi ortaya koyduğu ilkeleridir. Slogan haline getirdiği ilkeleri onun hem mimari karakterini ortaya koymuş, hem de yaptıklarının bir açıklaması haline gelmiştir. “Az çoktur” (less is more) sözüyle yalınlığı aradığını ifade eder. Buradaki az ifadesinin azaltmayı doğurduğu ve Mies'in de cam kullanımıyla ve saydamlıkla yapıyı dış duvarlarında azaltma yaptığı düşünülebilir (Frampton,1996).

Mies'in bütünüyle görünen, çelik kafes şeklindeki Farnsworth Evi'ne baktığımızda da bu azaltma ve cam kullanımı sayesinde saydam malzemeyle oluşturulan saydamlıktan bahsedilebilir. Ev, “neredeyse hiçbir şey” sözünü sembolleştirmektedir (Frampton,1996). Her şey az, yalın, birbirine karışmamış, bu açıklık binayı hafifletmekte, “binayı usulca yere kondurmuş ya da adeta yerinden kaldırmış, buharlaşmanın eşiğine gelmiş” (Bilgin, 1998) (Şekil 4.1.1.10 ve Şekil 4.1.1.11).



Şekil 4.1.1.10 Farnsworth Evi, Mies Van Der Rohe, 1949





Şekil 4.1.1.11 Farnsworth Evi, İç mekan, Mies Van Der Rohe, 1949

Farnsworth Evi'ndeki saydamlaşma, doğa ile mimari arasında daha yoğun bir bütünleşme yaratmaktadır (Curtis W, 1996). Ev ve doğa arasındaki ilişkiyi Mies Van Der Rohe şu şekilde açıklamaktadır:

*“Doğanın da kendi hayatı olmalıdır. Bizler evlerimizde ve mobilyalarımızda aşırı renk kullanarak onu bozmaktan kaçınmalıyız. Gerçekten de doğayı evleri daha yüksek bir birliktelikte buluşturmaya çaba göstermeliyiz.*

*Farnsworth evinin cam duvarların arasından doğaya bakan bir kişi, dışarıda doğaya bakan bir kişiden daha fazla bunun önemini algılar. Daha fazla doğa ile büyük bütünün daha fazla bir parçası olunur.”* (Frampton ve Larkin, 1995)

Tüm bu doğaya yakınlaşma mantığının yanı sıra camdan bir ev, içinde barındıracağı yaşayış biçimi açısından da dönemi için devrim niteliği taşıyan bir yapı olmuştur.

Mies'in Farnsworth evine benzer bir mantıkta yapılan Philip Johnson'ın tasarladığı, "Cam Ev" ise, birkaç küp formuyla biçimlenmiş, yalın ancak sofistike bir hacim kurgusunu beraberinde getirmiştir. Yapı kullanılan cam yüzeylerin, çokluğuyla neredeyse yokmuş izlenimi vermektedir.

Yapının genelinde minimalist bir yaklaşım egemendir ve iç mekanda oyunsu bir etkinin varlığından söz edilmektedir. Yapı içinden yükselen tuğla duvarla inşa edilmiş silindirik bölümde, banyo mekanı ve mutfak bulunmaktadır. Yapı tasarımındaki simetrik anlayışın baskınlığı, malzemeler arasındaki dengeli kompozisyon ve yer düzleminden yükselmiş

izlenimi veren kütle etkisi öne çıkmaktadır (www.greatbuildings.com) (Şekil 4.1.1.11 ve Şekil 4.1.1.12).



Şekil 4.1.1.11 Cam Ev, Philip Johnson, 1949

Cam ev, yaşanabilirlik kavramının, yaşam biçimine dönüştürüldüğü ve kullanıcıyı bu yaklaşımla birlikte barındıran bir hacim sunmaktadır.



Şekil 4.1.1.12 Cam Ev Philip Johnson, 1949

Alberto Campo Baeza'nın tasarladığı De Blas Evi de Johnson'ın cam evini andırır (Şekil 4.1.1.13). Cam kullanımıyla “yokmuşluk” bu binada da görülür. Ancak bu kez tamamen saydam olan kütle, kaide üzerinde yükseltilmektedir. Mies'in ve Johnson'ın cam evlerinden ayrılan en büyük özelliği de Grek mimarisindeki gibi cam kütleli bir kaideye oturtması, en başta araziyi düzlemesi sonra yapıyı bunun üzerine oturtmasıdır. Baeza'nın mahremiyet gerektiren mekanları alt katta, kapalı bir mekan olarak, dinlenme mekanını ise üst katta tamamen saydam olarak çözen yaklaşımı, yüzeyde tamamen saydam, doğanın bir parçası olan bir yapı oluşturmasına olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım saydamlığı, maddeyi yok etme

amacıyla kullanılmaktadır. Bir kez daha azla çok anlatılmak istenmiştir.  
([www.campobaeza.com](http://www.campobaeza.com))



Şekil 4.1.1.13 De Blas Evi, Alberto Campo Baeza, 2000

Bentham Crouwel'in Sonsbeek Heykel Pavyonu'nda da tavan ve duvarlar kesintisiz camla oluşturulması maddeyi yok eder özelliğindedir. Sanki yokmuşçasına tasarlanan yapı, varlığını inkar edercesine saydamlığı simgelemektedir (Şekil 4.1.1.14).



Şekil 4.1.1.14 Sonsbeek Heykel Pavyonu, Bentham Crouwel, 1986

Arnhem'deki bir diğerk Sonsbeek Pavyonu, Yüzen Pavyon'da mimar Wiek Rolling, saydam objeyi yapay göl üzerine yerleştirerek, suyun düzlemsel yüzeyini meydanımsı bir mimari oluşturmak için kullanmış, suyun yansıtıcılığıyla ise binayı daha da vurgulamıştır (Şekil 4.1.1.15). İç mekanda farklı düzlemlerde döşeme platformları düşünülerek, saydamlığın geçişliliği kullanılmış, bu da sergilenen heykellerin her açıdan izlenebilmesine olanak sağlamıştır. (www.h2olland.nl)



Şekil 4.1.1.15 Sonsbeek Yüzen Pavyon, Wiek Rolling, 1986

Tam saydamlığın bir diğerk kullanım nedeni ise mevcut silüeti bozmama adına yokmuş hissi vermesidir. Uihlein Wilson Architects'in restorasyon çalışmalarını yapmış olduğu Hawley Evi (1896) ve Lion Evi (1855) arasında tasarlanmış olduğu "Minimalist Connector" olarak adlandırdıkları cam koridor, tarihi yapıları saydam geçişlerle birbirine bağlamaya örnek bir yapıdır. Cam, "non-material" bir eleman olarak, yokmuşçasına kullanılır ve bu nedenle iki tarihi yapı vurgulanarak birbirine bağlanmıştır. Tamamen saydam olan yapı bileşeni, minimal tavrıyla saydamlığı en üst noktaya taşımıştır.

Saydamlığın tarihin saklanması için kullanılan bir diğerk şekli, yenilenen ya da ilk defa inşa edilen bir yapının ardında karşılaşılan önceki dönemlere ait kalıntıların sergilenişinde kullanılır. Haliç'te 19. yüzyıl yapısı olan Cibali Tütün Fabrika Binası, Kadir Has

Üniversitesi'ne dönüştürülürken, restorasyon kazılarında binanın temelleri altında 16. yüzyıldan kalma bir Osmanlı hamamı ve 7. yüzyıla tarihlenen bir Bizans su sarnıcı iç içe bulunmuştur. Kalıntılar, yerlerinden oynatılmadan, ve restore edilen binanın işlevi değiştirilmeden döşemeyle bütünleştirilen metal ızgaranın taşıdığı cam modüllerin oluşturduğu saydam platformun ardından, kullanıcıların izlenimlerine sunulmuştur. Böylelikle Bizans dönemi, iki ayrı Osmanlı dönemi yapıları, Cumhuriyet dönemi restorasyonu altında süperpoze edilmiştir. Rowe ve Slutzky'nin saydamlık için getirdiği 'eşanlılık' nitelemesi, bu örnekte asırlar ötesine gitmektedir.



Şekil 4.1.1.16 Kadir Has Üniversitesi;  
Güzel Sanatlar Fakültesi - Osmanlı Hamamı,  
Mehmet Alper, 2002



Şekil 4.1.1.17 Kadir Has Üniversitesi;  
Kantin - Bizans Sarnıcını besleyen su künkü  
Mehmet Alper, 2002

Tarihle günümüzün, saydamlığın uyumlu birleştiriciliğiyle buluştuğu bir diğer bina Pei'nin Louvre Piramiti'dir. Pei'nin Louvre'da sergilediği yalın, saf geometriye dayanan mimarisi camın saydamlığıyla güçlü bir etki yaratmıştır. Le Corbusier ve onunla birlikte Pürizmin ilkelerini benimseyen mimar, seçtiği piramit biçimi için şunları söylemiştir:

*“Yerin altındaki alanlara hem ışık hem de hacim kazandıracak bir biçim arayışına girdik. Ancak cam piramite varmamız çok uzun sürmedi. Cam hem yerin altına ışığı taşıyor, hem de yer altından Louvre'ü görebilmeyi sağlıyor.”* (Erkal, 1989) (Şekil 4.1.1.19 ve Şekil 4.1.1.20)

Camın, Louvre'da saydamlık, hafiflik, maddesizleşme adına kullanılması çevreye duyulan önemden de kaynaklanmıştır. Böylece, eskiyi taklit etmeksizin bir uyum sağlanmıştır.



Şekil 4.1.1.19 Louvre Müzesi, Pei, 1983



Şekil 4.1.1.20 Louvre Müzesi iç mekan, Pei, 1983

Von Gerkan ve ortaklarının tasarladığı Leipzig Ticaret Fuar'ındaki saydamlıkta Crystal Palace vari bir yaklaşım gözlenir (Şekil 4.1.1.21). Modern teknolojiyle camın kullanımı saydamlığı sağlar. Salonun en önemli noktası kuşkusuz cam salonudur. Yapının mimarları Von Gerkan ve Marg, salondaki saydamlık ve güvenlik beklentilerini şöyle tanımlamışlardır: *“Saydamlık ve emniyet, cam salonu için iki önemli tasarım kriterimizdi. Maksimum saydamlık için*

*emniyeti de tehlikeye atmadan, gölgeyi minimuma indirdik. İstenilen bu kapsamlı saydamlık için tek seçenek sertleştirilmiş lamine camın uygulanabilir güvenliği idi. Amacımız, geleneksel çerçeveleme yöntemleri yerine, lamine camı fark edilmeyen birleştirme noktaları ile korumaktır.”* Tüm bu çabalar, net bitişler ve yalın saydamlık için verilen uğraşlardır. Yıllar önce Crystal Palace’ta gerçekleştirilen düşünceyi, teknoloji olarak bir adım öteye götürme çabasıdır (Durmuş, 1997).

Saydamlığı malzeme ve camı kullanan High Tech mimarisi, temelleri, endüstri devrimine ve yüzyıl başında yapılmıştır.



Şekil 4.1.1.21 Leipzig Ticaret Fuarı, Von Gerkan, Marg, 1996

Temeli Crystal Palace'a, garlara, dayanan High Tech mimarisinde, saydam malzeme ve cam kullanımı dikkat çeker. Yapı adeta kabuklarından kurtulup tüm bileşenlerini gözler önüne serer.

Crystal Palace'in inşasından sonra dış cephe duvarlarında cam kabuğun kullanımı, high tech mimari için en önemli konulardan biri haline gelmiştir. Bu aynı zamanda Frei Otto 'nun Montreal'deki dünya fuarında yaptığı Alman pavyonunda kullandığı son derece ince membran yapıyı da kapsar. Aynı düşünce Münih Olimpiyat Stadyumu'nda da görülür (Gympel, 1996) (Şekil 4.1.1.22). Kullanılan bu ince membran hem teknolojiyi yansıtır, hem de bu narin yapı düşünsel ve fiziksel anlamda saydamlığı yakalar.



Şekil 4.1.1.22 Münih Olimpiyat Stadyumu, Frei Otto,1972

Nox mimarlığında V2 Laboratuarı ve iç mekanındaki saydam separatörler dikkat çekicidir. Fiziksel olarak saydam bir malzemenin kullanımıyla insana göre biçimlenen bir tasarım oluşturulmuştur.



Şekil 4.1.1.23 V2 Medya Laboratuarı, Lars Spuybroek, 1998

Mimar Lars Spuybroek, V2 Medya Laboratuarını V2'nin yenilenmesinin bir parçası olarak tasarlamıştır (Şekil 3.1.1.23 ve Şekil 3.1.1.24). Yapı tamamen bilgisayarda, lineer olmayan ve zamana bağlı mimariye olanak tanıyan animasyon programıyla geliştirilmiştir. (Jodidio P, 2000)

Spuybroek kendi kişisel biçemi için şunları söylemiştir:



*“Varolan yapıyı durgunlaştıran, onu ölümünü parlatan bir yenilemedense buradaki mimari; mobilyanın ve tekstilin varolan durum içindeki hareketi sunar, hızlandırır, yönlendirir, eğip bükür. Bu yolla gücün, yönelmelerin ve yayların oluşum süreciyle üretilen bilgisayardan kontrplaklar ve pvc borulardaki eğilip bükülme yöntemlerini, döşemenin dalgalanmasını, ayarlanabilir yaylı ayaklı sandalyeleri, kablolarla ve yaylarla tutturulan saydam plastik duvarın gerilimini, yer ve masalar arasındaki akışkan geçişi ve daha sonra da insan vücudundaki geçişi gerçekleştirdik. Burada gerçekleşecek tüm insan davranışlarını ve nöro-elektriksel geçmişi sağlayacak kol ve bacak kasları düşünüldü.” (Jodidio P, 2000)*

Naylon separatörlerin yapıdaki kullanımının bir diğer önemli noktası ise saydamlığın derecelenmesi açısından önemli bir örnek oluşturmasıdır. Katlanabilir naylon separatörün resimde de görüldüğü gibi gevşeyerek üst üste bir algı oluşturduğu yerlerde aslında saydam olan malzemenin saydamlığın azaldığı daha bulanık bir görüntü oluşturduğu dikkati çeker.

Aynı saydam malzemenin üst üste iki defa görme sürecine girmesinin onu yarı saydamlığa yakınlaştırdığı söylenebilir.

Saydamlık derecesinin bozulması, aslında saydam bir malzeme olan camın, teknolojik müdahalelerle farklılaştırılmasıyla da günümüzde sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Artık teknolojiyle, camın saydamlığı; mat, parlak, kumlu, telli, ince, kalın, temperli, renkli, dokulu, dokusuz, düz, yarı saydam, bombeli hallere dönüştürülebilmektedir.



Şekil 4.1.1.24 V2 Medya Laboratuvarı, Lars Spuybroek, 1998

#### 4.1.2. YARI SAYDAMLIK

Maddenin tam geçirgen olmama durumudur. Görüntü veya ışık; varolduğu gibi değil de malzemeden kaynaklanan deformasyonla algılanır. Görme sürecine, görülen nesne ile birlikte, gözle nesne arasındaki yarı saydam malzeme de eklenir. Buzlu cam, naylon poşet, tül perde gibi malzemelere bakıldığında hem bu malzemeler hem de arkasında varolan nesnelere görülebilir.

Michael Van Valkenburgh'un gerçekleştirdiği Radcliffe Ice Walls'ta dondurucu havada hafifdelikli bir metal çit üzerinden serbest olarak bırakılan su akıntısının aşağı inerken oluşturduğu yarı saydam geçiş olanağı veren buzlanma ile metaforik bir anlatımın işlendiği görülmektedir.



Şekil 4.1.2.1 Radcliffe Ice Walls, Van Valkenburgh, 1988

Yarı saydamlığın, gizlerken bir yandan da içeriği sezdiren doğası yapıya gizem katar. Ayrıca renkli yarı saydam materyallerle oluşturulan vitraylar yapı içinde mistik bir hava yaratır(Durmuş, 1997).

Gotik mimarisinde konstrüksiyon için daima yapılmamış deneyen mimar, mistik esprile dolu bir iç mekan yaratmaya uğraşmaktadır. Öyle ki ortaçağın tipik düşünme tarzı olan skolastik espri, felsefeyle din karışımından meydana gelmiş ve gotik çağda, katedrallerin iç mekanları kadar girift olmuştur. Katedraller kendi çağının esprisinin bir ürünü, aynı zamanda resimli bir dini ansiklopedi görselliğini de taşımaktadır. Portaller, renkli camlar, cahil halka din bilgisi vermek için kutsal kitaptan alınmış sahnelerle süslenmiştir. Bu yapılarda kullanılan

vitray camları, geniş açıklıkların kapatılabildiği büyük ebatlarda da kullanılmıştır (Durmuş, 1997).

Yarı saydamlığın, gizemli yapısı Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un Goetz Collection yapısında kendini hissettirir (Şekil 4.1.2.2). Yapı, çift buzlu cam yüzeylerle desteklenmiş strüktürü ile sanki hayali bir simge veya bitmemişlik, "havada asılı kalmışlık" hissi uyandırmaktadır. Bu da, "Miesian" cam kutuların berraklığını, açıklığını tamamıyla ortadan kaldıran, tümüyle görsel geçirgenlik niteliğini belirsiz bir biçimde gizleyen, ancak sezdirenen bir anlayışa çevirmektedir (Durmuş, 1997).



Şekil 4.1.2.2 Goetz Collection, Herzog & De Meuron, 1991

Arkada ne olduğu merakını uyandıran bir saydamlık yaratmak isteyen mimarlar, ışık ve iklim değişimine bağlı olarak hayal gücüne açık görsel etkiler yaratabilecek bir yapı kurgulamışlardır.

Seul'de, Samsung için tasarlanan Rodin pavyonunda; tasarım, "Katedral" adlı bir Rodin heykelinin ruhunu taşır (Şekil 4.1.2.3). Heykel, her insanın iki elinin bir araya gelişi, dokunuşu ve neredeyse ayrılışı duygusunu yaratır. Eller arasındaki açıklık, insanda hem güven hem de gerginlik duygusunu yaratmaktadır. Işık ve gölge oyunları, bu etkiyi daha güçlü kılar. İki duvar arasındaki açıklık, loş ışığın huzurlu ve aynı zamanda yenik doğasının etkisiyle, fiziksel rahatlamayı karakterize eder (Şener, 1996). Cam ise oluşturulan opaklıkla büyüleyici ve merak uyandırıcıdır. Ayrıca kullanılan mat cam sayesinde optimum düzeyde gün ışığından yararlanılırken geceleyin ise dışarıya hayranlık uyandırıcı ışıltılı mistik bir alem yaratılmaktadır.



Şekil 4.1.2.3 Rodin Pavyonu, Raul A. Barreneche,1998

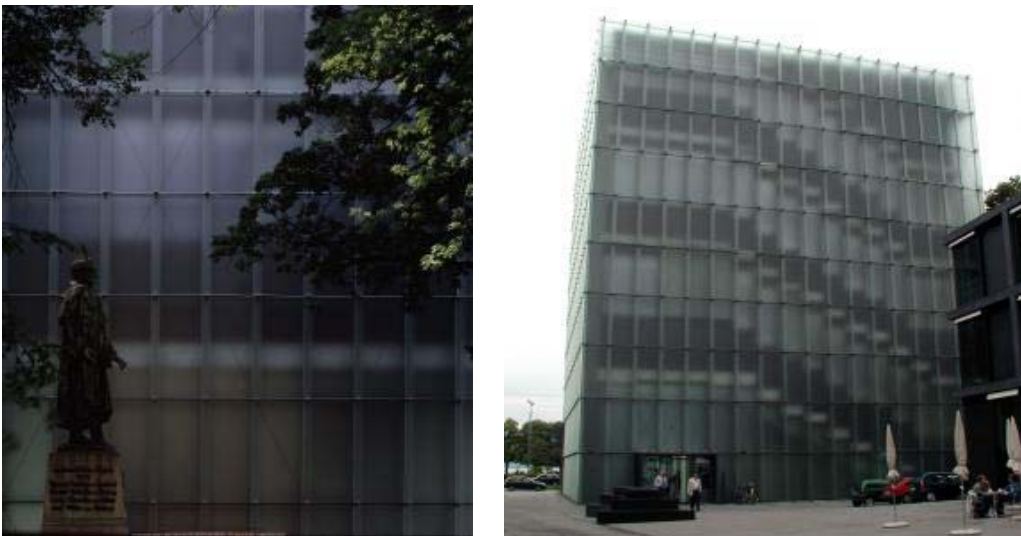
Kazuyo Sejima'nın Nakahechi'de tasarladığı müzede Herzog ve Meuron oluşturduğu gizemli kutu imajını çağırıştırır (Şekil 4.1.2.4). Dalgalandan dağ dizilerinin önünde uzunlamasına yayılan, yalın yapı; opak camla oluşturulmuştur. Cam cephe bir yandan davetkar bir imaj sergilerken bir yandan da içerinin tam olarak seçilmesine izin vermeyen opaklık içerdekini ne olduğu hakkında merak uyandırmaktadır. Parlayan bir yıldız gibi gizemini korumaktadır (Şener, 1996).



Şekil 4.1.2.4 Nakaguchi'de Müze, Kazuyo Sejima, 1997

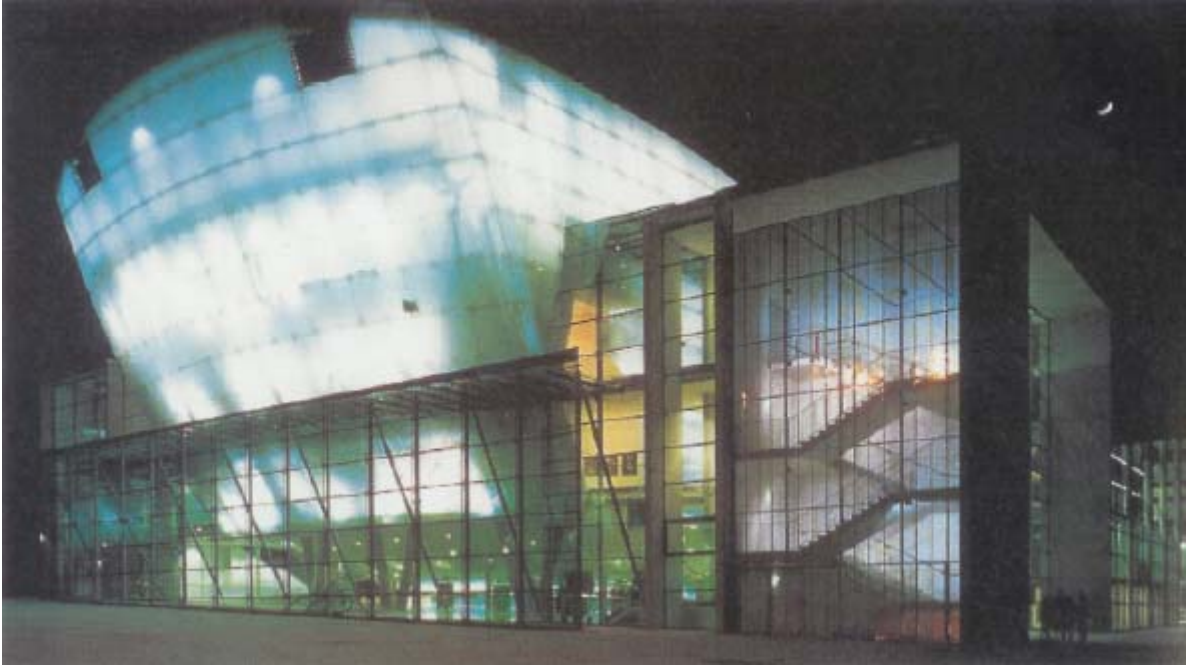
Arkada ne olduğu merakını uyandıran bir doğaya sahip olan yarı saydam malzemeler aynı zamanda renkli çeşitleriyle oluşturulan vitraylarla yapı içinde mistik bir hava da yaratmada kullanılır.

Avusturya, Bregenz'de Peter Zumthor tarafından tasarlanan Kunsthaus sergi binası; cam, çelik ve betondan üretilen ve sahip olduğu ışık kolektörleri ile gün boyu biriktirdiği ışığı, sergilenen eserlerin özgün biçimde algılanabilmesi için kullanan bir sistem oluşturur (Şekil 4.1.2.5). Işığın ve gölgenin etkileyici ve gizemli bir hava yarattığı yapı, bir ışık kutusu gibidir. Tüm çevresel parametrelerin tensel ve şiirsel bir dile dönüştüğü yarı saydam yapıda gotik katedrallerinin vitraylarının yarattığı etkinin çağdaş bir yorumu olduğu düşünülebilir (Kapfinger ve Zschokke, 1999)



Şekil 4.1.2.5 Kunsthaus, Peter Zumthor, 1990-1997

Avusturya Mimarisi'nden yarı saydamlığa verilebilecek bir başka çarpıcı örnek Klaus Kada'nın tasarladığı St.Pölten'deki Festival Evi'dir (Şekil 4.1.2.6). Bu binada tam saydamlık ve yarı saydamlık uyumlu bir entegrasyon gösterir. Yarı saydam konser salonu, tam bir prizma olan binanın içinden, eğimli formuyla dışarıya fırlamıştır. Salonun eğimi kütlesine yansıtılırken, iç mekan yarı saydam cam kullanımıyla giriş holünden görsel anlamda izole edilmiştir. Özellikle geceleri, binanın yapay aydınlatmasının bu ikili kompozisyona kattığı görsel zenginlik, saydam ve yarı saydam dokuların bir arada kullanılmasının doğruluğunu kanıtlar niteliktedir ([www.festspielhaus.at](http://www.festspielhaus.at)) (Kapfinger ve Zschokke, 1999).



Şekil 4.1.2.6 St.Pölten Festival Evi, Klaus Kada, 1997

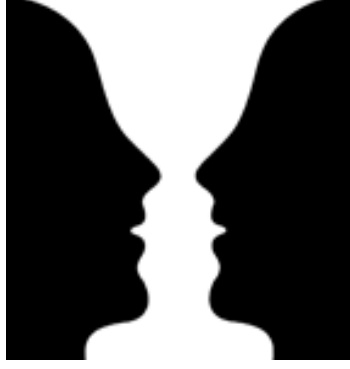
#### 4.2. ÖRGÜTLENMİŞ SAYDAMLIK

Saydamlığın, maddeye ait bir nitelik olmasından öte; saydam olmayan çeşitli malzemelerin bir araya getirilip örgütlenmesiyle, algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak kabul edilmesidir. Saydam olmayan malzemelerde yapılan organizasyon sonucu; Kepes'in ve Rowe ve Slutzky'nin makalelerinde yapmış oldukları saydamlık tanımında belirtilen iç içe geçen nesnelerin eşanlı algısına dayalı bir saydamlık söz konusudur.

Saydamlık tanımında varolan "arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan" ifadesi aynı zamanda hem arkadaki nesneyi hem de saydam diye tanımlanan maddeyi görmeyi (algılamayı, varlığının farkındalığını) içerir. İşte bu aynı anda algılanan iki farklı durum (Şekil

4.2.1), Gyorgy Kepes'in "Language of Vision"da bahsettiği eşanlı, eşzamanlı okumayı doğurur (Durmuş, 1997).

Bu ilkeyi her saydamlık durumunun varoluşunda algılamamızın yanı sıra, yalnız bu ilke üzerine oturan saydamlık durumları da düşünülebilir.



Şekil 4.2.1 Eşzamanlı algılama,  
(hem kadeh, hem yüzler)

Saydam olmayan malzemelerin belirli aralıklarda, çeşitli nitelik veya niceliklerle kullanımıyla oluşturulan ızgaramsı yapılar ve yapı elemanlarında doluluk ve boşluklar nedeniyle oluşacak eşanlı algı saydamlığı doğurur. Boşluklardaki imgelerin üst üste binmesi beynimizde onların tamamlama ilkesiyle bütün bir nesne olarak algılanmasını sağlar. Bu çerçevede bir katmanlaşmadan da söz edilebilir (Durmuş, 1997).

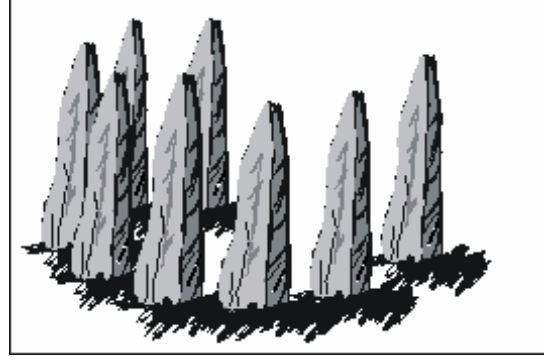
Bir örümceğin oluşturduğu ağ, buna verilebilecek en iyi örnektir. Oluşturulan incecik ağın ızgararamsı görünümü arkada kalan nesnenin algısını yok etmez. Ağın kendisi saydam olmamasına karşın saydammış gibi arkada kalan nesne görünür.

Görme süreci hem arkada kalan nesneyi hem de saydam olmayan nesneyi kapsar. Bu tür saydamlıkta önemli olan malzemenin doğasından kaynaklanan özellik değildir, önemli olan görme algısının tanımladıklarıdır. Malzemede oluşturulan çeşitli boşluk ya da inceltmeler bütüne baktığımızda görece oranda saydamlık yaratabilir. Doğada da bu tür bir saydamlığın varlığından bahsedilebilir. Yazın yapraklarıyla yemyeşil olan ağaçlar arkasındaki nesneyi göstermezken kışın yapraklarını döktükleri zaman dalların bir ızgara misali arkasındaki nesnelere bir hal aldığından söz edebiliriz. Doğadaki bu örneklerin yansımalarını mimaride de görebiliriz.

M.Ö. 7000’lerde menhirlerle yapılan, birer mezar yapıları veya yıldızlarla ilişkili, dini anıtlar veya kurban sunakları olduğu düşünülen cromlech’ler ve stonehenge örgütlenmiş saydamlık için verilebilecek ilk örneklerden biridir (www.geocities.com) (Şekil 4.2.2, Şekil 4.2.3 ve Şekil 4.2.4).



Şekil 4.2.2 Menhir



Şekil 4.2.3 Cromlech



Şekil 4.2.4 Stonehenge

Menhirlerin bir düzen dahilinde, boşluk bırakılarak dizildiği bu yapıların devinimsel algısı, saydamlığın en belirgin işaretidir. Gözlemci anıtın etrafında dönerken ortadaki herhangi bir nesneye odaklandığında, turu sonunda cismi tamamen görmüş olur. Bu gözlem sırasında belirli aralıklarla görüntüyü örten taşlar, hız ve devinimle ve buna ek olarak bakış açılarının değişmesiyle beynimizin boşluklardaki görüntüyü tamamlaması ve algının sağlanmasıyla



hemen yanlarındaki boşluklar nedeniyle saydamlaşırlar. Boşluklardaki imgelerin devinimle birlikte üst üste binmeleri ve eşanlı algıları beynimizdeki tamamlamayla nesneyi bütün olarak görmemizi sağlar. Saydamlaşma eşanlılıkla sağlanır.

Antik Dönem Mimarisinde sıklıkla kullanılan kolonlar ve arkadlı geçişlerde aynı tür saydımlıktan söz etmek olasıdır. Devinimle sağlanan çeşitli açılı bakışlar eşzamanlılıkla örgütlenmiş bir saydımlık yaratır (Şekil 4.2.5).



Şekil 4.2.5 Parthenon

Örgütlenmiş saydımlık için Raimondo D'Aronco'nun tasarladığı mezar yapısı Osmanlı Mimarisi'nden verilebilecek belirgin bir örnektir. Sultanın askeri danışmanı Mehmet Şakir için tasarlanan mezar, Ayasofya kubbesinin şemasını örnek alan dövme demir, saydam bir baldakenden ve ortada yarımküre biçimli bir kubbeye onun iki yanında yer alan iki yarım kubbeden oluşur. Güçlü taş örme kubbelerin yerini alan madeni strüktürlü baldakenlerin kullanımı, 18. yüzyılda kendini kabul ettirmiştir. Oluşan kubbe iskeleti formun tıpkı ressamların desenlerinde olduğu gibi, çizgilerle ifade etmenin, üçüncü boyutta, mimaride gerçekleştirildiği bir uygulamadır. Kubbenin ardında gökkubbeyi görmek yapının simgesel niteliğini pekiştirir (Barillari, 2006) (Şekil 4.2.6).



Şekil 4.2.6 Fatih Camisi haziresinde mezar,  
Raimondo D'Arco, 1905

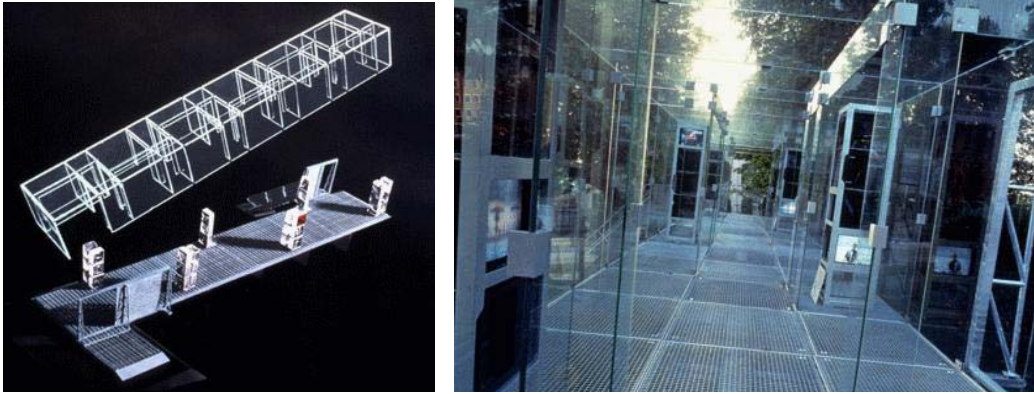


Şekil 4.2.7 Akdeniz Heykeli,  
İlhan Koman, 1980

Devinimle çakıştırılan görüntüler, günümüz mimarisinde immetaryalist yorumlarla tasarlanan yapıların bazılarında teknolojinin yardımıyla mekana yansıtılan görsel imgelerin oluşturduğu eşzamanlı algı ve mekandaki görsel imaj çakışmaları ile benzeştirmek olasıdır. (Şener, 1996)

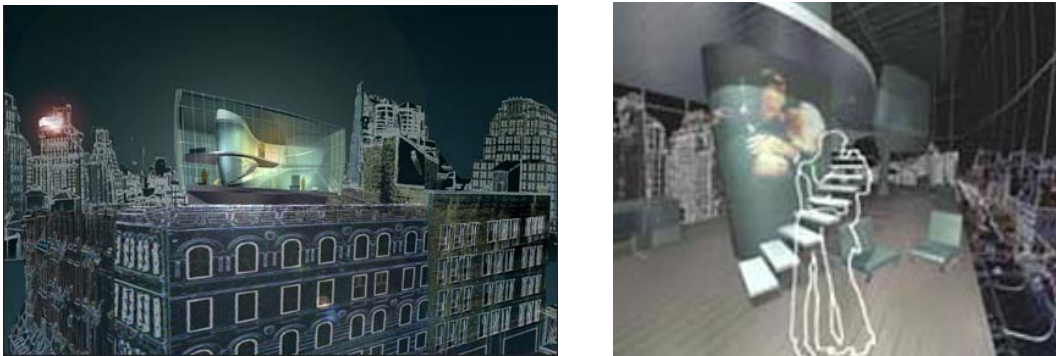
Rowe ve Slutzky'nin saydam için yaptığı "iç içe geçen nesnelere görme ve her nesnenin paylaşılan parçayı kendine yorarak bütünlüğünü koruma" tanımına benzer olarak immetaryaliteyle sadece tasarlanmış veya inşa edilmiş strüktürleri değil, mimari fenomeni, belleği, kolektif veya bireysel olarak görebilmekteyiz. Beyinlere depolanmış imgeler ve sinir sisteminden gelen baskılar biçiminde giren, insanlaştırılmış bir mimari bellekten bahsedilebilmektedir. Burada bir yandan beyin tarafından algılanan teknolojik ifadelerin bir yorumunu, öte yandan beyindeki depolanmış imajlarla ilgili başka bir yorumu görebilmekteyiz. Bu yüzden immetaryalin sınırları birbirinden değişik, fakat birbirini tamamlayan yaklaşımlar önermektedir (Şener, 1996)

Tschumi'nin Glass Video Gallery çalışmasında, saydam yüzeyler, değişken video ekranları ve eğimli hacim, strüktürel ızgara ve perspektif bakış, tüm mimari imgelerle üstün gelmektedir. Tschumi bunu şöyle açıklamıştır: *“Kalıcılığın görüntüsü, artan bir şekilde soyut sistemlerin (tv ve elektronik imgeler) immateryal gösterimi ile aşılmaktadır”* (Tschumi,1994). Bahsedilen bu kalıcı görüntü, yani yapının nesnel varlığı, üst üste çakıştırılan görüntülerle immateryal bir katmanlaşma yaratarak, belirsizlik ve karmaşayla demetarıllize edilir (blog.davidteoh.com) (Şekil 4.2.8 ).



Şekil 4.2.8 Glass Video Gallery, Tschumi, 1990

Tschumi'nin bir diğer projesi ise ‘gökyüzündeki cam ev’dir (Şekil 4.2.9). Düşünce fırtınası olan bu proje, yoğun metropol içerisinde, sınırsız bir mekan yaratmak adına camın kullanıldığı ve immeteryalin yokmuş izlenimini de veren bir tasarımdır. Saydam dikdörtgen kabuk içinde kıvrımlı ve serbest, sınırları belirsiz bir iç hacim oluşturulmaktadır. Akışkan duvarlarla yapıda opaklık ve saydamlık arasında geçişler sağlanmaktadır. Ayrıca duvarların diğer tarafının dijital olması nedeniyle hem hayatın kendisini yansıtırken hem de çeşitli imge ve görüntülerle bir tür ekran halindedir. Oluşturulan bu Görsel çakışma ise saydamlığı yansıtmaktadır.



Şekil 4.2.9 Gökyüzündeki Cam Ev, Tschumi, 1999

Bahsedilen; üst üste binen görsel imgelerin eşzamanlı algısı ve buna ek olarak oluşan katmanlaşma Jean Nouvell'in Arap Dünyası Enstitüsü Binası'nda örneklenmektedir. (Şekil 4.2.10 ve Şekil 4.2.11). Nouvel binayı şöyle özetlemiştir:

*“Kendi temsilinde başka amaçlara hizmet eden teknoloji. Arap Dünyası Enstitüsü'nün belirli bölümlerinde, birbirinden 80 metre uzakta bulunan katmanlar üst üste bindirilmiş gibi görünüyor. Batan güneşi kitap kulesinden seyrettiğimde kendi kendime gerçekten saydam bir bina yarattığımızı söylüyorum”* (Biln, 2001).

Katmanlaşmayla oluşan saydamlık algısal boyutta özgün efektler yaratabilir. Galeriye gezenlerin en küçük hareketleri bile, bağlantısız ama senkronik yansıma ve saydamlık gibi etkiler oluşturduğu için ziyaretçi üzerinde tahmin edilemeyecek görsel etkiler yaratırlar (Biln, 2001).



Şekil 4.2.10 Arap Dünyası Enstitüsü,  
Görünüş, Jean Nouvel, 1987



Şekil 4.2.11 Arap Dünyası Enstitüsü,  
İç mekan, Jean Nouvel, 1987

Seine Nehri boyunca eski kente bakan cam cephe üzerine yerleştirilmiş Paris serigrafları, galeri mekanlarında deneysel olan bir stratejiyi açık seçik hale getiriyor ve retorikleştiriyor. Kentin hem eski hayaletimsi hem de doğrudan ya da "gerçek" imgeleri, tek bir cam yüzey üzerinde üst üste bindirilmiş, tam ve dolaysız olarak algıya açılmıştır (Biln, 2001). Bu

bindirmelerin oluşturduğu eşzamanlı bir algı söz konusudur. Yapıdaki saydamlık bu yönde algılanmalıdır.

Jean Nouvel'in Cartier Foundation yapısında, fenomenel -örgütlenmiş- saydamlık, katmanlaşma, sınırların belirsizleşmesi ve eşanlı imgelerin yapı cephesinden algısı gözlenebilir. (Şekil 4.2.12 ve Şekil 4.2.13)



Şekil 4.2.12 Cartier Foundation, görünüş,  
Jean Nouvel, 1990

Şekil 4.2.13 Cartier Foundation,  
Cephe detayı, Jean Nouvel, 1990

Cephenin sınırlarını yitirdiği ve doğrudan mekana dönüştüğü Cartier Foundation'daki yaygın saydam cam levha kullanımıyla, serbest olarak oturan strüktür sistemi, üst üste kaplanan görüntü kurgusu ve katmanlaşmış yüzeylerin algısını doğurmuştur. Ağaçlar, cam levhanın gerisine konularak sanki binaya katılıyormuş izlenimi verilir. Uzaktan bakan bir göz, binayı üst üste binen imgelerle doğanın parçası olarak görür. Saydamlık bina konturlarını kaplayan, dıştan bir saydam cam cephe giydirilerek elde edilmemiştir .

Boş strüktür ve geçirgen mekanlarla yapı, kent bağlamını yakalamakla birlikte oluşan bu katmanlaşma ve çoklu okumayla yapı kaos peşinde olmak yerine, kaosla sarılı ortamda bu gerçeğin farkındadır.

Jean Nouvel'in Cartier Foundation'da uyguladığı türden örgütlenmiş saydamlık, Eric Van Egeraat'in Utrecht, Hollanda'da gerçekleştirdiği projede de gözlenebilir. (Şekil 4.2.14) Utrecht Grafik ve Moda Teknik Okulu'nun cephe tasarımında sıradan ve sıkıcı mimariden hiçbir iz bırakmadan yeniden hayat vermeyi amaçlamıştır. Okulda eğitimi verilen disiplinler, moda ve

teknik konular, mimari tasarım konsepti aracılığıyla ifade edilebilir olması istenmiştir. Bütün bina gizemli bir belirsizlik taşıyan, yine de arkasında olana iç görü kazandıran bir moda ögesi, saydam bir tüle benzeyen cam perdelerle sarmalanmıştır. Cam cephenin arkasında binanın sert çekirdeği, strüktürel elemanlar, ahşap elemanlar, sıvasız duvarlar ve binayı bir battaniye gibi saran sarı izolasyon malzemelerinin tümü görülebilmektedir (Aydın ve Kalfat, 2000).



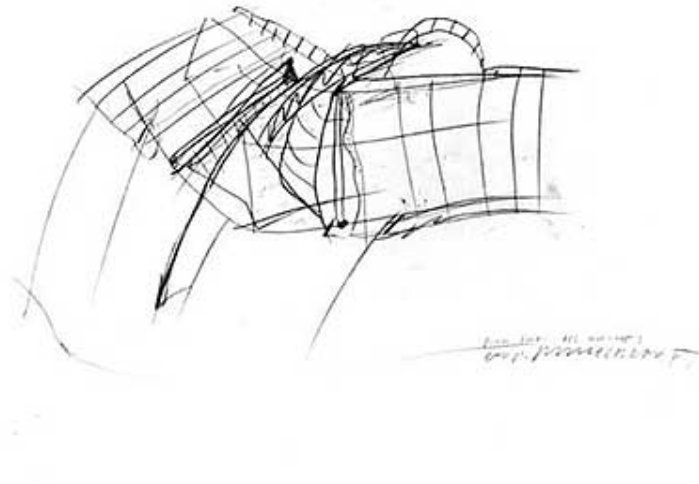
Şekil 4.2.14 Utrecht Grafik ve Moda Okulu, Eric van Egeraat, 1997

Yapının Cartier Binası'ndaki gibi, hem camdaki yansımalar nedeniyle üst üste binen imgelerin eşzamanlı algısı, hem de ızgaranın saydamlığından dolayı olgusal bir saydamlık niteliği taşıdığı söylenebilir.

Doğanın temelinde yatan kaosun yansıması olarak görülebilecek dekonstrüktivizmin de tanımladığı karmaşa, belirsizlik ve iç içe geçmeyle Rowe ve Slutzky'nin makalesinde anlatılan olgusal saydamlığı anımsatır.

Dekonstrüktivist düşüncenin uygulayıcısı mimarların, Rus konstrüktivistlerinin biçimlerini, yeniden kullandıkları gözlenmektedir. Ancak burada alışagelmış modem kalıplar ve asıl olarak düzen düşüncesi sorgulanmaktadır. Dekonstrüktivizm bu anlamda "boşaltılmış, soyulmuş, hatta patlatılmış bir konstrüktivizm" olarak da yorumlanabilmektedir. Dekonstrüksiyonun anlamını irdeleyen mimar Wolfgang Prix, terimde yer alan "de" ön ekinin bir şeyin dışarı atılması bozulması anlamına geldiğini, "kon" ekinin de bir araya getirme anlamı taşıdığını belirtmektedir (Esin, 1996).

Dekonstrüktivist mimari düşünce birbirinden değişik, birbirini karşılıklı etkileyen, hatta bozan, ancak birbirini yok etmeye çalışmayan biçimlerin bir arada varolması olarak yorumlanabilir (Esin, 1996) (Şekil 4.2.15).



Şekil 4.2.15 Viyana'da bir çatı tasarımı Coop Himmelblau,1983

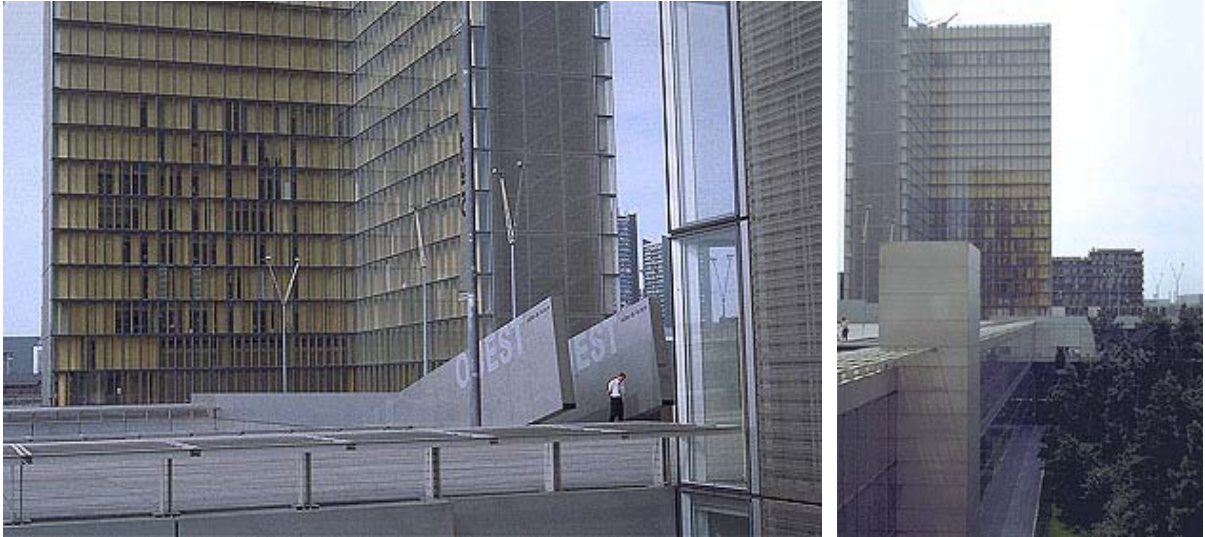
Norman Foster'ın tasarımı Hong Kong Shanghai Bankası'nda saydamlık, yine High Tech mimarinin dolaylı anlatımı, katmanlaşma ve karmaşasıyla gözler önüne serilmiştir. (Şekil 4.2.16)



Şekil 4.2.16 Hong Kong Shanghai Bankası, Norman Foster, 1979

Dominique Perrault'nun "Bibliothèque Nationale de France" projesi sahip olduğu görsel karmaşayla dikkati çeker (Şekil 3.2.17). Ancak yapı, dolu camla kuşatılmış kübik bir strüktür

olarak; Rowe ve Slutzky'nin ideal şemasının tamamen dışında kalan bir saydamlık önermektedir. Onların aradığı görsel karmaşayı barındıran bir bina olmasına karşın, Rowe'un sürekli savunduğu geleneksel cephe olgusunu reddetmektedir (Şener, 1996). Anthony Vidler'in sözcüklerinde ise bu yapı, *“Bir boşluk değil, iç hacimlerin kristal bir blok içinde yüzecek biçimde ve asılı durduğu konumda düzenlenmiş, katı bir bloktur. Bunlar daha sonra küpün yüzeyinde gölgesel varlıklar olarak anlam bulmaktadır. Üç boyutlulukları ilginç ve düzlemselleşmiş veya yassılaştırmış bir biçimde ortaya konarak amorf yoğunlukların bir oyunu içinde birbiri üzerine süperpoze edilmişlerdir.”* olarak yorumlanır. Vidler bir adım daha atarak, güncel mimarlığın bu yeni yönüyle ilgili olarak, *“Konu, bilgi ve engelleme arasında çok zor bir ana asılıdır”* saptamasını yapıp, yüzeydeki algılama karmaşıklığını vurgulamaktadır (Vidler, 1992).



Şekil 4.2.17 Bibliotheque Nationale de France, Dominique Perrault, 1997

Örgütlenmiş saydamlık için önemli olan katmanlaşmadan bahsedildiğinde, bunun bir nedeninin, izleyiciyi belli bir mesafede tutmak olduğu ve buna bağlı olarak da kendilerine ait işlevi olan cephe temasından bahsedilebilir. Bu durumda cephe, araya yerleştirilmiş, sokulmuş birer obje durumunu alır.

Bu durum, Saishunkan Seiyaku'nun Kumamoto'daki Kazuyo Sejima ile tasarladığı Kız Öğrenci Yurdu projesi ve Fumihiko Maki'nin Salzburg'daki yeni Kongre Binası'nda açıkça gözlemlenebilir (Şekil 4.2.18). Kız yurdunun yoğun bir biçimde maskelenmiş, bir elek gibi düzgünce perfor edilmiş cephesi, daha çok iç mekana yönelik ve görsellikte maksimum engellemeyi sağlamaktadır. Oysa ki iç mekan yukarıdan ve cepheden süzülen, filtre edilmiş ışık nedeniyle oldukça açık ve özgürdür. Kongre Binası'nda cephe ise daha çok açıklığa



sahiptir. Buna karşın gözlemci ile kurulan bağlantı, Kız Yurdu binası cephesinden daha az bir koruma kaygısı içinde oluşturulmamıştır (Şener, 1996)



Şekil 4.2.18 Kumamoto'da Kız Öğrenci Yurdu, Seiyaku & Sejima , 1995

Bu örneklerde bahsedilen maskeleye ve katmanlaşmaya ek olarak Herzog ve MOURON'un Basel'de yaptığı apartman da örnek verilebilir (Şekil 4.2.19). Cepheye giydirilen metal örtü, yapının saydamlık ve opaklığını aynı anda ortaya koyar. Sonuçta oluşan cephedeki saydamlık izlenimi gözlemcide özgün bir etki uyandırır. Katmanlaşma ve maskeleye söz konusudur. Bunun yanı sıra ızgaradaki doluluk boşluk oranlarının mesafe ile değişen algısı, saydamlığa etki eden etkenlerdendir.



Şekil 4.2.19 Basel'de apartman, Herzog-& De Meuron, 1982

Apartman cephesine uzak bir mesafeden ışıklar yanmıyorken bakıldığında masif bir yüzey izlenimi verirken, içerideki gözlemci yakın mesafeden baktığında dışarıyı tam olarak algılayabilir. Saydamlığın yönünü belirleyen bu nitelik, eski Türk evlerinin cumbaları örten kafeste de söz konusudur. Hem mahremiyeti hem de görseelliği aynı anda sağlayan bu yaklaşım, saydamlık yönünün belirlenmesiyle sağlanmaktadır.

Herzog ve Mouron'un Almanya'da tasarladığı Eberswalde Teknik Okul Kitaplığı'nda da katmanlar, kabuklar, örtüler görülmektedir (Şekil 4.2.20). Ancak bu saydam bir örtüden çok, görsel imgeleri içeren daha karmaşık bir katmandır.



Şekil 4.2.20 Eberswalde Teknik Okul Kitaplığı, Herzog & De Meuron, 1997

Dış kabuk, gerisinde ne yattığını haykıran, üzerine figüratif imajlar yazılmış olan bir "peçe" olarak biçimlendirilmiştir. Yapının beton ve camlarında organik formda, dokusal imgeler vardır. Bu imgeler tekrarlayan bir şerit halinde bütün yapıyı kuşatır. Camda ve betonda devam eden imgeler, bu iki malzemenin doğası gereği sergiledikleri özellikleri maskeleyerek bir bütüne dönüştürür. Camı, yarı opak hale getirirken betonu da parıltılı bir ışımaya sahip kılar (Lumpton, 2002)

Olgusal saydamlık, Herzog ve Meuron'un bir çok yapısında görülebilir. Mulhouse'daki Ricola yapısında, saydamlık ve opaklık arasındaki uzlaşma cephe boyunca yinelenen ekran baskılı levhaların algısal ilüzyonuyla sağlanmıştır (Şekil 4.2.21). Bu hiç beklenmedik bir etki yaratmakta ve yapı doluluk boşluk arasında diyalektik ayrımın önüne geçerek bu iki durumu birlikte ortaya koymaktadır.



Şekil 4.2.21 Ricola, Herzog & De Meuron, 1994

Öte yandan, çağdaş mimarlar, bugünün teknoloji kültüründe, yüzey ve kabuk üzerindeki odaklanmayla karşı karşıya kalmışlardır. 20. yüzyılın erken dönemlerinde modernistler, genelde cam ve diğer saydam malzemeleri kullanarak yüzey ve derin mekan arasındaki gerilimi eşzamanlı olarak ortaya koymuşlardır. Bu iç ve dış arasında diyalektik bir bölme oluşturmuştur.

Rem Koolhaas'ın tasarladığı Lille deki Congrexpo yapılarında saydamlık, için dıştan kopmasıyla, katmanlaşmayla meydana gelir. En dışta bulunan saydam kaplama binaya derinlik hissi katarken bir yandan da arasında havanın sirküle edildiği saydam bir zar oluşturur (Şekil 4.2.22).



Şekil 4.2.22 Congrexpo, Rem Koolhaas, 1994

### 4.3. SINIRLARIN BELİRSİZLEŞMESİ VE GEÇİŞLİLİKLE OLUŞAN SAYDAMLIK

Saydamlık kavramı, beraberinde düşündürdüğü geçirgenlikle yorumlandığında mekansal boyutta geçişliliği ve geçirgenlik nedeniyle görsel veya algısal sınırların hafiflemesi sayesinde yaratılacak saydamlaşmayı akla getirir.

Plan düzeyindeki geçirgenlik veya mekandaki akıcılık yapı içinde var olan sınırların buharlaştırılması anlamında incelendiğinde saydamlığı referans eder. Bu geçirgenlik kentte de hissedilir.

Sınırları buharlaştıran geçirgenlik, kent yerleşimi ölçeğinde; doluluk ve boşlukların, geometrilerin algılanabilirliği ile yakından ilişkili olmuştur. Öte yandan plan ölçeğinde ise mekanlar arası gelişliliğin sağlanması ile olasıdır.

Doluluk-boşluk ilişkisinin ve konut-avlu geçişliliğinin vurgulanması açısından M.Ö. 11. yüzyılda inşa edilmiş, New Mexico'da Chaco Kanyonu yakınlarında bulunan Aztek yerleşim örneği önemlidir (Şekil 4.3.1). Bu yerleşim, biriminde, toplumsal amaçlı kullanım için ayrılmış büyük alanın çevresinde yer alan evlerin ve bu evlerin arasında küçük avlular, küçük açılımlar sosyal ve dinsel amaçlı kullanım alanları bulunmaktadır. Tüm yerleşim alanı ise bir duvarla çevrelenmiştir (Kosto, 1992)

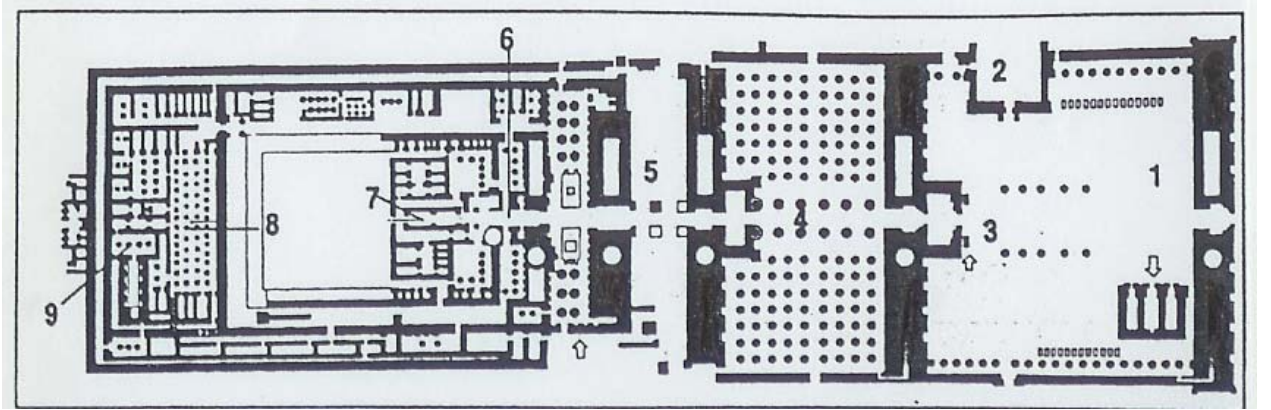


Şekil 4.3.1 Aztek Yerleşimi, Chaco Kanyonu

Yerleşimi çevreleyen duvarın kesin bir sınır oluşturmasına karşın bu sınırlar içinde yer alan kentte, doluluk boşluk oranları ve avlularla yaratılan geçişlilik daha serbest, kesin sınırları olmayan bir düzen oluşturur. Sınırları çok belirgin olmayan ve birbirine akan mekanlarda ise saydamlıktan söz edilebilir.

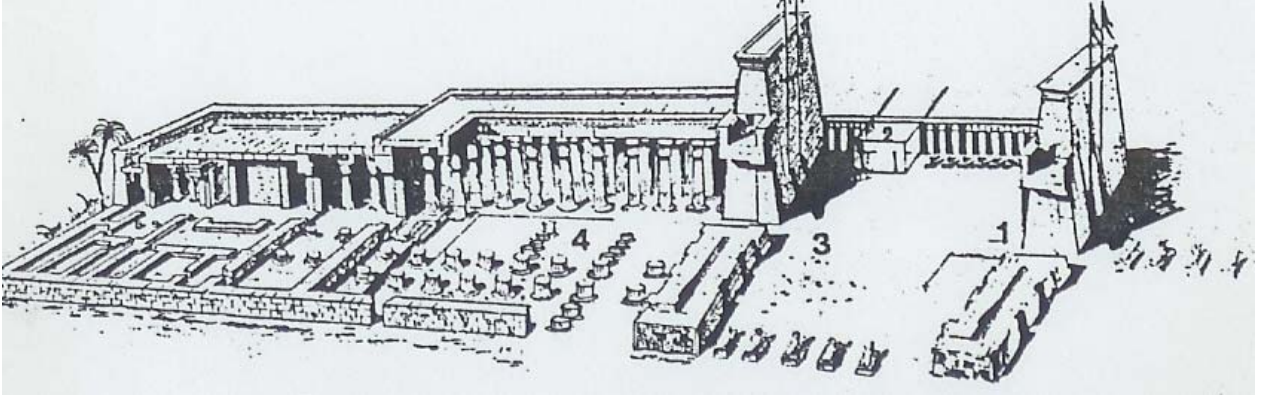
Tarih öncesi çağlardan bu yana, sınırların en kritik olduğu nokta; özel mekanlarla Kamusal mekanlar arasında varolmuştur. Gerek dini açıdan, gerekse yönetim rejiminin feodal yapısı nedeniyle tarih öncesi çağlarda da geçişlilik kimi durumlarda sorgulanmış ve bu geçişliliğin bozulması, gerek dini bağlamda, gerek yönetsel bağlamda büyük yaptırımları getirmiştir. Geçirgenlikle birlikte saydamlaşmayı kısıtlayan bu yaptırımlar kimi yerlerde hafifleyerek sınırları daha güçsüz hale getirerek yer yer saydamlaşmıştır.

Eski Mısır Uygarlığı'nda dinsel törenlerde halk, tören yolunun sonuna -pilon adı verilen iki büyük kulenin olduğu yere- kadar gelebiliyor, tapınağa daha fazla yaklaşamıyordu. Pilonlardan içeri belli kademedeki rahipler girebiliyor, onlar da “prestil” adı verilen ön avluya kadar geçebiliyorlardı. Bundan sonra çok kolonlu salon “hipostil” geliyordu. Daha sonra ise tanrının heykelinin bulunduğu gizli oda yani tapınağın kalbi vardı. Buraya girebilenler ise firavun ve baş rahipti. Buna karşın kent ölçeğinde varolan sosyal buluşmaların yapıldığı meydanlar ve evlerin açılımındaki avlular geçişliliği sağlamaktaydı. Tapınağın içerisine ilerlendikçe sınırların daha kesin olması, saydamlığı ve geçişliliği daha da azaltmıştır (Yavi ve Yazıcıoğlu, 1996) (Şekil 4.3.2, Şekil 4.3.3 ve Şekil 4.3.4).



Şekil 4.3.2 Karnak Amon Tapınağı, plan

1) koç başlı sfenksler caddesi girişi, birinci pilon, 2) III. Ramses Tapınağı, 3) ikinci pilon girişi, 4) büyük hipostil holü ve üçüncü pilon, 5) Tutmosis dikilitaşı ve dördüncü pilon, 6) Mısır armalı kolonlar, 7) kutsal oda, 8) III. Tutmosis'in büyük festival holü, 9) bitki ve hayvan motifli rölyeferin bulunduğu botanik bahçesi (Yavi ve Yazıcıoğlu, 1996)



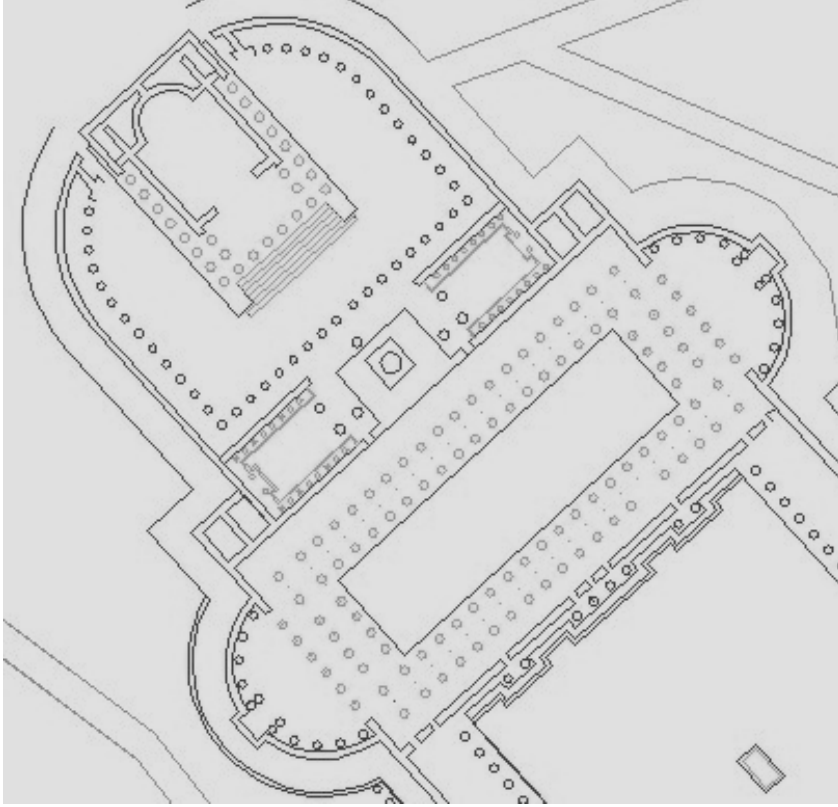
Şekil 4.3.3 Karnak Amon Tapınağı, perspektif

Hiyerarşik düzen, yönetim rejimi ve dini baskılar nedeniyle geçişliliğin azaltılması ve plan düzeyindeki saydamlığın sekteye uğratılması, her dönemin sosyal yaşantısında kimi zorunluluklar nedeniyle var olmuştur.



Şekil 4.3.4 Karnak Amon Tapınağı

Antik Roma Uygarlığı'nda tek tanrılı dine geçişle birlikte tapınak olarak benimsenmeye başlanan bazilikalar, insanların yaşadığı ve hareket ettiği, sosyal birer mekan olmuştur. Dolayısıyla daha önceden varolan, tanrıların içine girilemez mabedleri olarak kabul edilen ve çok belirgin sınırlarla kuşatılan tapınaklar, dinin de getirdiği nedenlerle, saydamlaştırılarak dini cemaatin evi haline gelmiştir. Kavramsal olarak varolan sınırın kalkması saydamlaşmayı oluşturan asıl nedendir (Şekil 4.3.5).

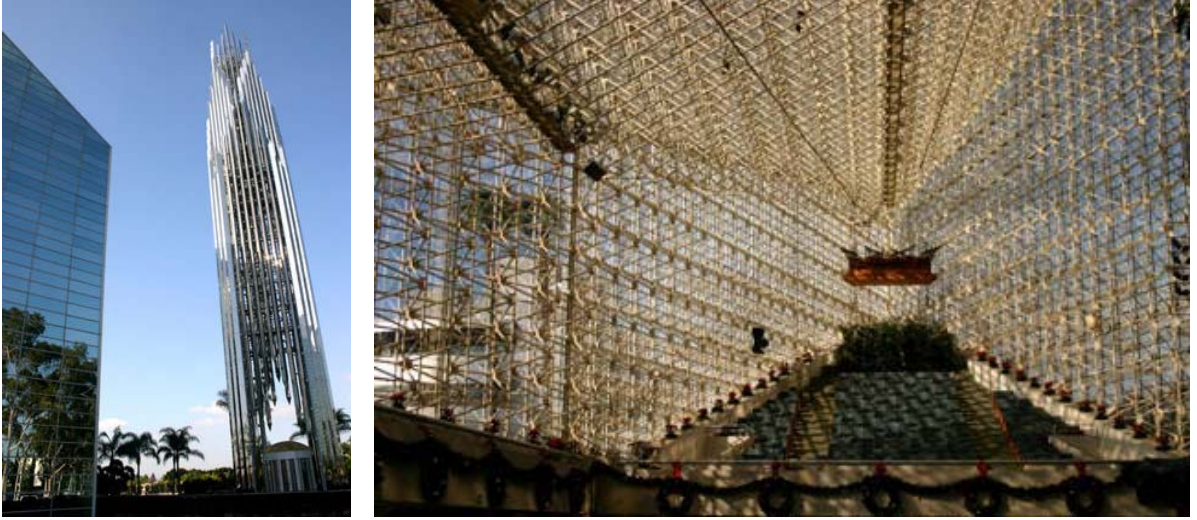


Şekil 4.3.5 Ulpia, Antik Roma Tapınağı

Günümüzde ise artık dini mekanlardaki bu sınırlar çok daha belirsizleşmiştir. Philip Johnson ve John Burgee'nin Garden Grove'da tasarladığı Kristal Katedral, saydam malzemeleri içeren teknolojisinden çok, sınırları yok edip tanrıya yaklaşmayı simgeleyen saydamlığıyla dikkati çeker. Dinsel mekan anlayışına getirdiği yeni kimlikle bir kilometre taşı sayılır ([www.crystalcathedral.org](http://www.crystalcathedral.org)) (Şekil 4.3.6 ve Şekil 4.3.7).



Şekil 4.3.6 Kristal Katedral, Philip Johnson, 1979



Şekil 4.3.7 Kristal Katedral, iç mekan Philip Johnson, 1979

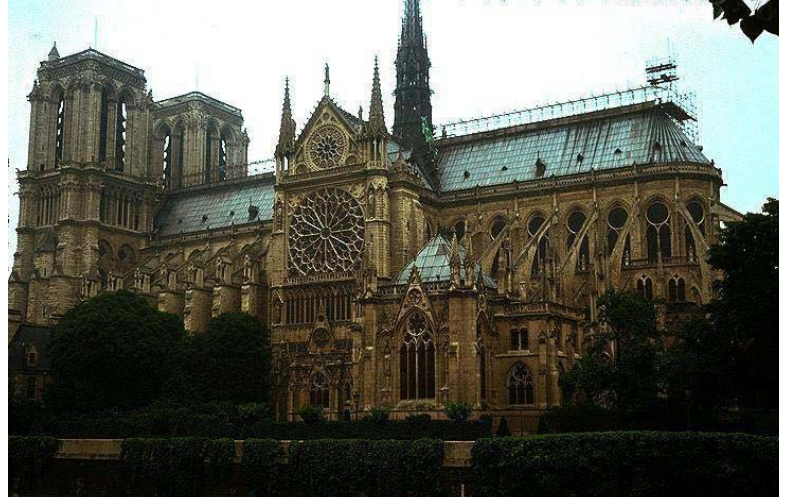
Alışıl gelmiş "katedral" kavramının dışında, görselleştirdiği devasa boyuttaki saydam bir kütle olan Kristal Katedral, hem görsel anlamda mistik, büyülü bir hava yaratıp Taut'un Kristal Mimarlığına gönderme yaparken, bir yandan da iç mekandaki teknolojiyle modernliğe damgasını vurmakta ve sınırları buharlaştırmaktadır.

Sınırlardaki belirsizlik, yapıdaki azaltma ve hafifletmelerle de sağlanmaktadır. Gotik dönemde de dolu duvar kütlelerinin, taşıyıcı kolonlara dönüştürüldüğünü ve iskeletin görünür kılındığını fark etmekteyiz. Bu hafifletirmede, sağlam duvarların oluşturduğu sınırın boşaltmalarla azaltılmaya çalışıldığı gözlenir. Doluluk ve boşluk ilişkileri ile bina hafifler ve tüm strüktür bina ile gökyüzü arasındaki ilişkiyi güçlendirerek, yapı ile çevresi arasında oluşturduğu sınırı azaltır. Mekana bina iskeleti arasından süzülen parlak ışıklar binayı kutu biçimli bir kütle olmaktan çıkarmakta ve böylelikle iç ve dış boşluk bütünleşmiş olmaktadır. Göğe çizilen zarif çizgilerle iskelet bir kafes gibi görünmektedir (Zevi, 1994).



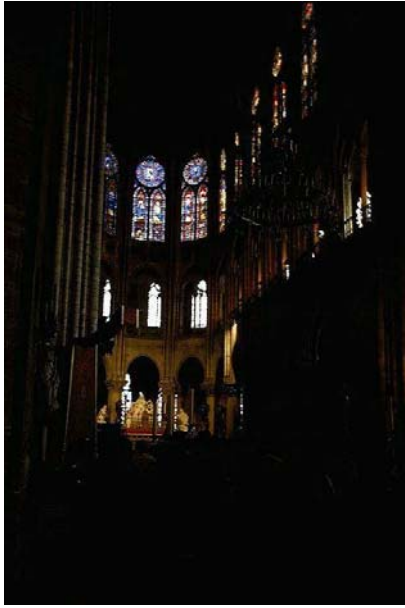
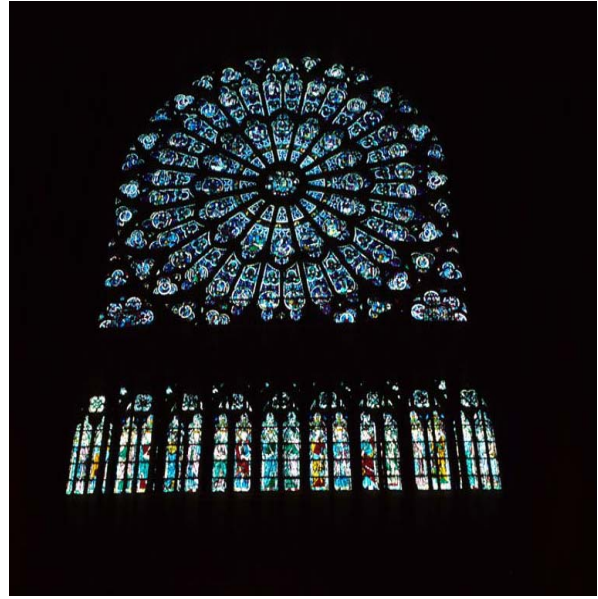


Şekil 4.3.8 Reims Katedrali,1211



Şekil 4.3.9 Notre Dame Katedrali, görünüşü,1163-1250

Gotik mimarinin en önemli özelliği; maddeyi yok etme prensibinin olması, sınırsızlığı ifade etmesidir. Parçalanmış yüzeyler bir yandan tanrının sonsuzluğunu simgelerken, öte yandan dış ve iç mekanda sürekliliği sağlamakta, sınırları azaltmaktadır.

Şekil 4.3.10 Notre Dame Katedrali,  
iç mekan, 1163-1250Şekil 4.3.11 Notre Dame Katedrali,  
Nef arkadları görünüşü, 1163-1250

17. yüzyılda, Rönesans'ın katı kurallarına bir tepki olarak İtalya'da ortaya çıkan Barok mimarisindeki karmaşıklık, belirsizlik ve illüzyonda da sınırları yok eden bir saydamlaşmanın olduğu söylenebilir. Barok mimarlığında ve sanatında üç boyutlu gerçeklikle mistik yanılsama arasındaki sınır, bezemelerdeki algılarla belirsizleşmiştir. Barok Mimarisinde varolan masif dış kabuğa -sınıra- karşın, iç mekan, saydam diye nitelenebilecek illüzyonları ve geçişliliği bünyesinde barındırır. Zaten Baroğu saydamlaştıran en büyük özelliği de sınırlarının

belirsizleşmesidir. Gerek süslemelerdeki tavrı, gerekse mekan içinde ayna kullanılması sınırları belirsizleştirir.

Padre Orazio Grassi tarafından tasarlanan Roma'daki Saint Ignatius'a adanmış kilisenin nef tonozu, Aziz Ignatius figürüne eşlik eden melek figürleri ve bulutları, açık gökyüzüne doğru uzanan mimari öğelerin yarattığı yanılsama içinde tasvir eden Aziz Ignatius'un Görkemi adlı freskle bezenmiştir. Kilisenin döşemesinden buna bakan birinin gerçekte kavisli bir beşik tonozu baktığı söyleyebilmesi neredeyse olanaksızdır, çünkü eğik düzlemsel yüzeyin varlığı perspektif yanılsamasıyla tamamen ortadan kaldırılmıştır. Mistik deneyim akli yenmiştir (Roth, 2000) (Şekil 3.3.13).



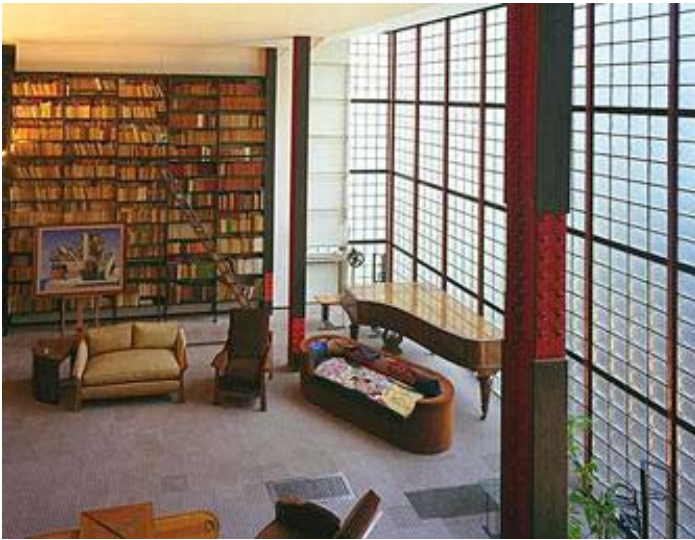
Şekil 4.3.12 Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Bernini, 1647-1652



Şekil 4.3.13 San Ignazio Kilisesi, Ignatius'un Görkemi, Gesu, 1672-1685

Gian Lorenzo Bernini'nin, Santa Maria della Vittoria Kilisesi'nin (Şekil 4.3.12) sol transepti içinde inşa ettiği şapelde yine bu belirsizlik dikkat çekicidir. Şapelin üst bölümünde, pencerenin çevresinde, dalgalı bulutların ve meleklerin resmedildiği göz yanıltıcı bir fresk tasarlanmış; bulutların bir kısmı yüksek rölyef türünde oyulmuştur. Bu fresk, mimari silmelerin bir bölümünü kaplamaktadır. Duvarın ve tonozun yüzeylerinin birlikte kavislenmesi ve biçimlendirilmiş bulutlarla kaplanması nedeniyle, duvar ve tonozun arakesiti gözden yiterek mekanın fiziksel sınırları bulanıklaşmıştır (Roth, 2000).

20.yüzyılın saydamlık için önemli dönüm noktalarından biri, 1932'de Fransız mimar ve tasarımcı Pierre Chareau'nun en önemli yapıtı olarak kabul edilen Maison de Verredir (Şekil 4.3.14). Mekan içinde çeşitli saydamlık derecelerinde cam ve delikli metal plakaların kullanımı sonucunda, saydamlık ve mahremiyet, görme ve saklanma, açma ve kapama üzerine çeşitli deneyimlerin yaşandığına tanık olmak olasıdır. Hem görsel hem de kavramsal sınırlar nedeniyle kullanılan bu çeşitli saydamlık dereceleri yapının geçirgenlikle birlikte sınırlarını belirlerken kullandığı saydamlıkla dikkati çeker. Evin ana salonunda özel ve kamusal alan arasındaki ikilem yok edilirken, diğer alanlarındaki mahremiyet, saydamlığın çeşitli dereceleri kullanılarak yeniden evi yaşayanlara sunmuştur (Akcan, 2000).



Şekil 4.3.14 Maison de Verre, iç mekan, Pierre Chareau, 1932

Heigh Tech mimarlığının öncü yapılarından olarak da tanımlanan Maison de Verre'i diğer evlerden ayıran en önemli özelliklerden biri de yoğun ve yaratıcı bir biçimde kullanılan değişken ve hareketli malzemelerdir. Bu da saydamlığın özgün bir yorumu olarak örneklenmiştir. Değişken ve hareketli malzemeler açıklık ve kapalılık seçimlerini kullanıcıya bırakır. Sınırların değişkenliği saydamlık ve mahremiyet derecesinin isteğe göre ayarlanabilmesini sağlamaktadır.

Chareau'nun büyük hayranı Paul Nelson'un betimlediği üzere, Maison de Vere "fotografik" değil, "sinematografik"tir. Bu 'sinema gibilik', yalnızca evin içinde çeşitli patikalar ve gezinti yolları oluşturma olasılığının sonucunda değil, aynı zamanda tüm iç mekanın sürekli değişen, esnek ve hareketli bir mobilya gibi tasarlanmasıyla yaratılmaktadır. Diğer bir deyişle, Maison de Verre, artık çok bilindik olan gezinti mimarlığına bir örnek oluşturmasının yanı sıra,

kullanıcının seçimine göre değişen, hareket eden, açılıp kapanan elemanları birleştiren bir bütün olması nedeniyle mimarlık tarihinde kendine bir sayfa açmıştır (Akcan, 2000).

Le Corbusier'in projelerinde taşıyıcılarla zemin katı yukarıya kaldırarak yapının oturduğu alanı bahçeye katması da azaltma ve sınırların kaldırılması açısından saydamlaşmayı vurgular.



Şekil 4.3.15 Savoye, Le Corbusier, 1928-1931

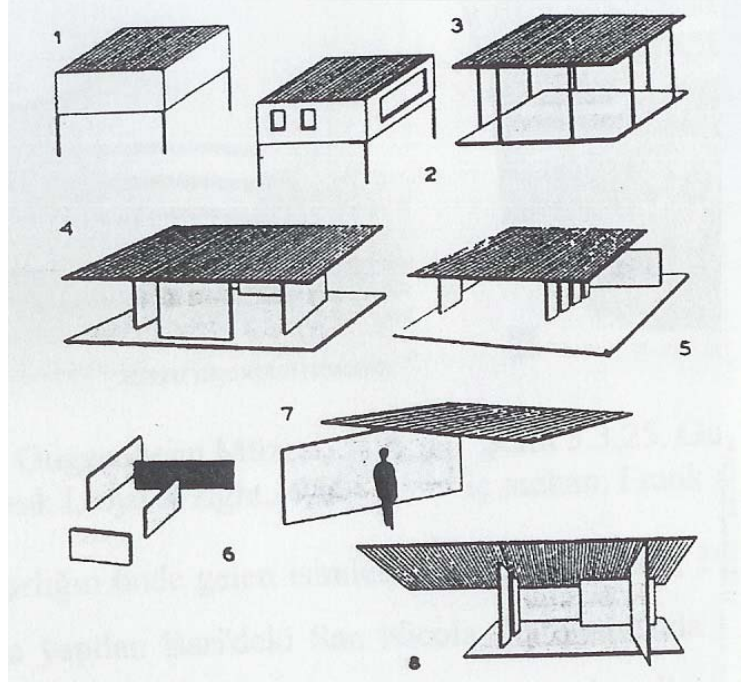
Villa Savoye'de yapının toprağa oturan katta geriye çekilmesi, giriş katın sınırlarının hafifletilmesini sağlar. Yapı sanki havaya asılmış izlenimi yaratır. Ayrıca taşıyıcı sistemi kullanmasıyla mekan içi duvarların daha serbest yerleştirilmesi ve sınırların artık eskisi kadar kesin olmaması yapı saydamlığını artırır (Şekil 4.3.15).

Le Corbusier'in evleri kendini ne uzamla, ne de biçimlerle tanımlar: içinden doğruca hava akar. Hava asal bir etmendir. Bu nedenle, ne uzam ne de biçim önemsenemez, eşsiz bir biçimde ilişki ve uyumluluk önemsenebilir. Yalnızca tek bir bölünmez uzam vardır. İç ve dış arasındaki ayrımlar yıkılır (Vidler,1992). Saydamlık bu ayrımın kaybolması, sınırların yitmesiyle belirginleşir. Frank Lloyd Wright da mimarisinde sınırları hafifleterek doğa ve mimari arasında ilişki kurup organik mimarideki bütünlüğü, yani binanın sadece iç bütünlüğünün yanı sıra, çevresi, oturduğu toprak ve diğer elemanlarla bütünlüğü sağlamıştır.

Cam kullanımıyla yapının sağlam sınırlarını doğayla bütünleştiren modern mimarisini Wright şöyle anlatır:

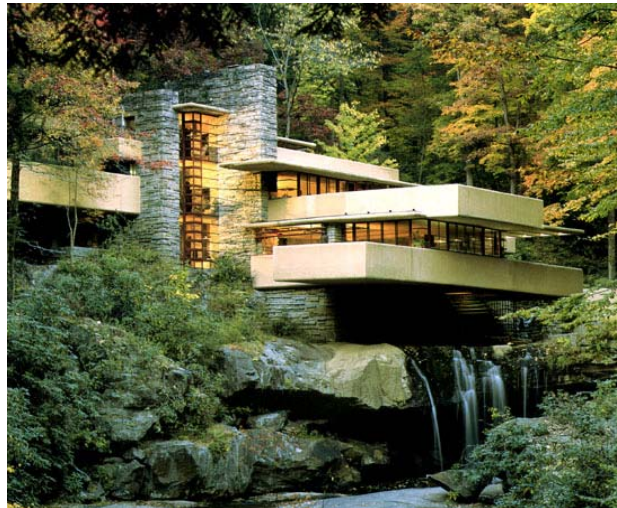
*"Organik binalar, örümcek ağlarının güçlülüğü ve hafifliği anlamına gelir. Işıkla yeterlilik kazanan binalar, doğal karakteriyle çevreye uyumuş, zeminle eşleşmiş binalar. Modern odur! Şimdi camın mükemmel bir görünebilirliği var, ince kristalleşmiş levhalar hava akımını içeride ve dışarıda tutmaktadır. Cam yüzeyler mükemmelliğe uzanan görüş alanı sağlayacak şekilde değiştirilebilmektedirler"* (Conrads, 1991).

Wright'ın teori düzeyinde getirdiği önemli bir yenilik "kutunun parçalanması" olarak nitelendirildiği ilkedir. Bu ilke beraberinde saydamlık kavramını da akıllara getirmektedir (Şekil 4.3.16).



Şekil 4.3.16 Kutunun parçalanması

Yatay düzeyleri dört köşesinden kolonlarla taşımak yerine, düşey düzlemler üzerine yerleştirerek konsol çıkmalar elde edip iç mekanlara akıcılık kazandırarak açık mekanlar yaratmıştır. Plan düzeyindeki bu saydamlaşmayla mekan içindeki odaları kapalı birer kutu olmaktan çıkarmış, mimari elemanlarla, duvar ve kapılar olmaksızın birbirine akan boşluklar oluşturmuştur.



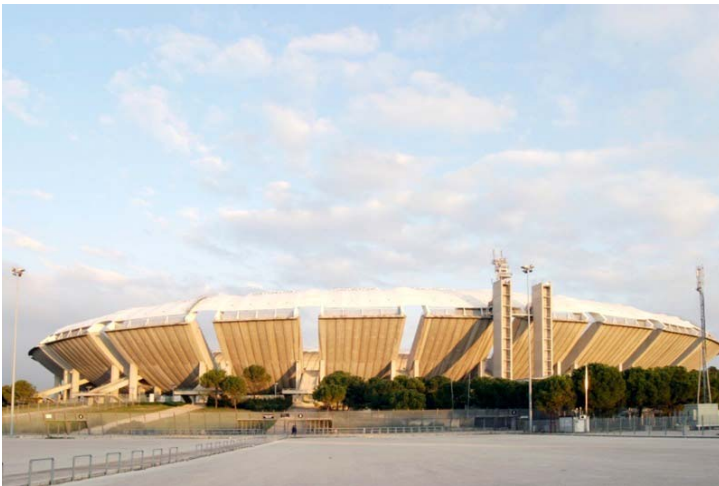
Şekil 4.3.17 Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1934

Wright, mimari tasarımı kapalı bloklardan çok 3. boyutta bağımsız olarak bulunan düzlemler olarak algılamıştır. Wagner, Behrens ve Perret geleneksel mimarinin kati kütleseleliğini ışıktandırdılar, Wright ise dinamitledi (Hitchcock, 1995).



Şekil 4.3.18 Guggenheim Müzesi, Görünüş, Frank Lloyd Wright,1934

High Tech Mimarlığın önde gelen isimlerinden Renzo Piano, 1990'da Dünya Futbol Şampiyonası için yapılan Bari'deki San Nicola Stadyumu'nda kullandığı yarıklarla, sınırları yer yer boşaltmak yoluyla saydamlığın duyumsanmasını sağlamıştır (Şekil 4.3.19). Piano elde ettiği saydamlığı şöyle anlatır:



Şekil 4.3.19 San Nicola Stadyumu, Renzo Piano, 1990

*"Pek çok insan için mekan kesinlikle ve üç boyutlu olarak sınırlanmadıkça mevcut değildir. Bu, beni rahatsız eden bir mekan anlayışıdır. Sanki bir tuğla sandviçi doldurmak gibi, bir hava tabakasını kendisini saran duvarlar arasına sıkıştırmak gibi. Ben daha az bunaltıcı bir mekan düşüncesine sahibim: mimari mekan bir mikrokozmostur, bir iç peyzajdır" (Özer,1998)*

Bu yaklaşımla San Nicola Stadyumu kitlesinde azaltmalar yaparak bir hafifliğe ulaşan mimar; yapının sağlam varoluş sınırını bölümlere ayırarak daha parçalı ve sınırları daha yumuşayan, arkasındaki gökyüzünü yer yer gösteren bir saydamlık ortaya koymuştur.

High Tech mimarisi, büyük ancak hafif yapılarla mimaride görsel geçirgenliğe, iç ve dış bütünleşmesine ve dolayısıyla sınırların hafiflemesine olanak vermektedir.

#### **4.4. KAVRAMSAL SAYDAMLIK**

Fiziksel anlamda hiçbir bulgu taşımamakla birlikte saydamlık tanımındaki mecazi anlamı yansıtır. Saydamığın, maddesel bir özellik olma niteliği veya sonradan görsel algılama nedeniyle yaratılan bir durum olarak yorumlanması yerine dürüst açık, anlaşılır, yalın, saf olma hali olarak nitelenmesidir.

Aynı zamanda kişiliğin bir özelliği; kurnazlık, yapmacıklık veya ikiyüzlülükten yoksunluk olarak da tanımlanan saydamlık, mimari dilde de bu özellikleri yansıtır. Adaletin saydamlık yorumları, mimari dilde görülen yalınlık ve düşündüğünü ortaya koyan dürüst ifade, hoş olmayan ahlaki yaklaşımlardan uzakta olma durumuyla saydamlığa işaret eder.

Eski ve Yeni Ahit'te, Arap mitlerinde, Ortaçağ ve Simyacı imgelerinde, gerekse Alman Romantizminde cam ve kristal, aşkın bir deneyimin, temiz bir ruhun, bilgeliğin, berraklığın ve sevginin sembelleri olagelmıştır (Akcan, 2000). Kötülükler ve karamsarlıklara karşı saydamlaşma mantığı, camı kendine simge olarak belirlemiştir.

19.yüzyılın başından itibaren Avrupa toplumlarını adım adım kuşatan endüstrileşme ve modernleşme olgusuna karşı Avrupalı aydınların verdiği negatif tepkilerden biri olarak tanımlanan Ekspresyonizm (dışavurumculuk) ile saydamlık 1. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki karamsar ortamın ve boşluk duygusunun ifadesi olmuştur.

Karamsarlık, aşırı iyimser ve naif metaforlarla telafi edilmeye çalışıldı. Saydamlığın, berraklığın, arınmışlığın sembolü olarak saydamlığı simgeleyen "cam", hamasi şair

Scheerbert'in de katkılarıyla 1910'larda ekspresyonist haleti-ruhiyenin anahtar imgesi haline gelmişti (Bilgin, 1997)

1914 yılında Paul Scheebart cam mimarlık üzerine yaptığı konuşmada mimarideki gelişmelere, cam mimarinin etkilerine değinmiştir.

*"... Seksen yıl önce buharlı tren ortaya çıktı ve kimsenin yadsıyamayacağı gibi, dünya yüzeyini tümüyle değişime uğrattı. Buraya dek söylenenlere göre, dünya yüzeyi değişime uğrayacak ve bu, cam mimarlıkla olacaktır. Eğer gerçekleşirse bu, dünya yüzeyinin görünümünü değiştirecektir."* (Conrads, 1991)

*"Çoğunlukla kapalı mekanlarda yaşarız. Kültürümüzün içinde geliştiği çevreyi bunlar biçimlendirir. Kültürümüz bir anlamda mimarlığımızın ürünüdür. Eğer kültür düzeyimizi yükseltmek istiyorsak, iyi ya da kötü, mimarlığımızı değiştirmek zorundayız. Ve bu ancak içinde yaşadığımız mekanların kapalılığını ortadan kaldırmakla olabilir. Odalarımıza güneşin, ayın ve yıldızların ışığını sadece birkaç pencereden değil tümüyle camdan, renkli camdan yapılmış olabildiğince çok sayıda duvardan alan cam mimarlık bunun tek yoludur. Böylelikle yaratacağımız yeni çevre, yeni bir kültürü de beraberinde getirmelidir."* Paul Scheebart (Erpi, 1999)



Şekil 4.4.1 Cam Pavyonu,  
Bruno Taut, 1914



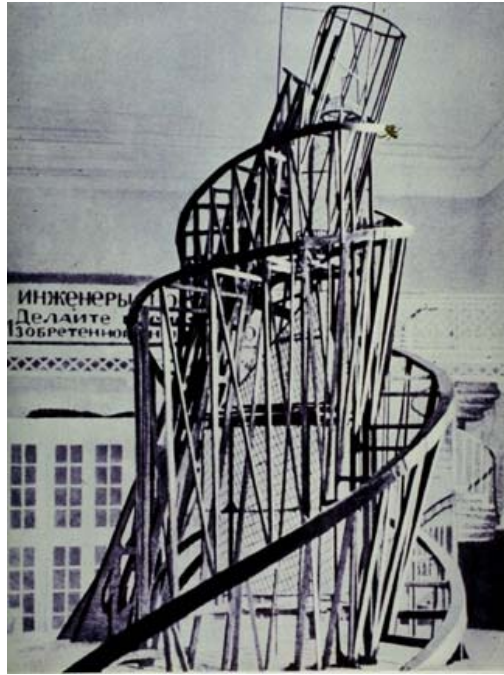
Şekil 4.4.2 Cam Pavyonu iç mekan,  
Bruno Taut, 1914

Ekspresyonizmin ilk binası olarak kabul edilen ve Bruno Taut tarafından 1914 Werkbund sergisi için yapılan "Cam Pavyonu" duvarların, tavanların, merdivenlerin ve katların tamamen camdan oluştuğu bir yapıdır (Şekil 4.4.1 ve Şekil 4.4.2). Taut, savaş sırasında devasa cam sarayların şehirleri, dağları taçlandığı resimler çizdi. Bu taşlar bütünlüğü ve ahengi kaybolan bir dünyada, ışığı, rengi, müziği ve sözü birleştiren sığınakları simgeliyorlardı.



Ekspresyonistlerin asıl idolü camın mükemmel hali olan "kristal" idi: Mükemmelliğin, tamamlanmışlığın, dayanıklılığın, pırıltının, ışığın ve rengin simgesi olarak kristali, yani saydamlığı kullanmaktaydı (Bilgin, 1997).

1. Dünya savaşına tepki olarak oluşturulan bu saydamlığa benzer bir saydamlaşma tepkisini 1917'de Rusya'da da görmekteyiz. Bu dönem mimarisinde kullanılan saydam malzemeler, toplumun karamsarlık sonrası umutlarının çağrışımlarının simgesi olmuştur. Rus devrimiyle değişen ideoloji saydamlaşmış, kendi gibi olanı benimsemiştir. Çelik, esnekliği ve hafifliğiyle cam ise saydamlığı ile yeni toplum yapısını yansıtan fiziksel çevrenin vazgeçilmez elemanları olarak görüyordu.



Şekil 4.4.3 Üçüncü Enternasyonel Anıtı, Tatlin, 1919

Bu dönem Rusya'sında kullanılan malzemenin saydam niteliğinden çok; yansıttığı ideoloji, sembolleştirdiği toplumsal, ideolojik ve sosyal saydamlaşma dikkati çeker. Tatlin'in Üçüncü Enternasyonel için yaptığı anıt (1919-1920) (Şekil 4.4.3) 400 m. yüksekliğinde dört geniş geçirgen hacim, her biri değişik hızlarda dönen, iki şeyi sembolize etmektedir:

1. Sovyet devletinin yapısı
2. Konstrüktivist programın bir örneği

*"Sesin boşluktaki ölçüsünün titreşim ve dalga boyu olması gibi, cam ve demirin oranı da materyal ritmin bir ölçüsüdür. Bu temel olarak önemli malzemelerin birleşimiyle, yoğun, görkemli bir basitlik (yalınlık) ve aynı zamanda ilişki ifade edilir. "* Tatlin (Frampton, 1996)

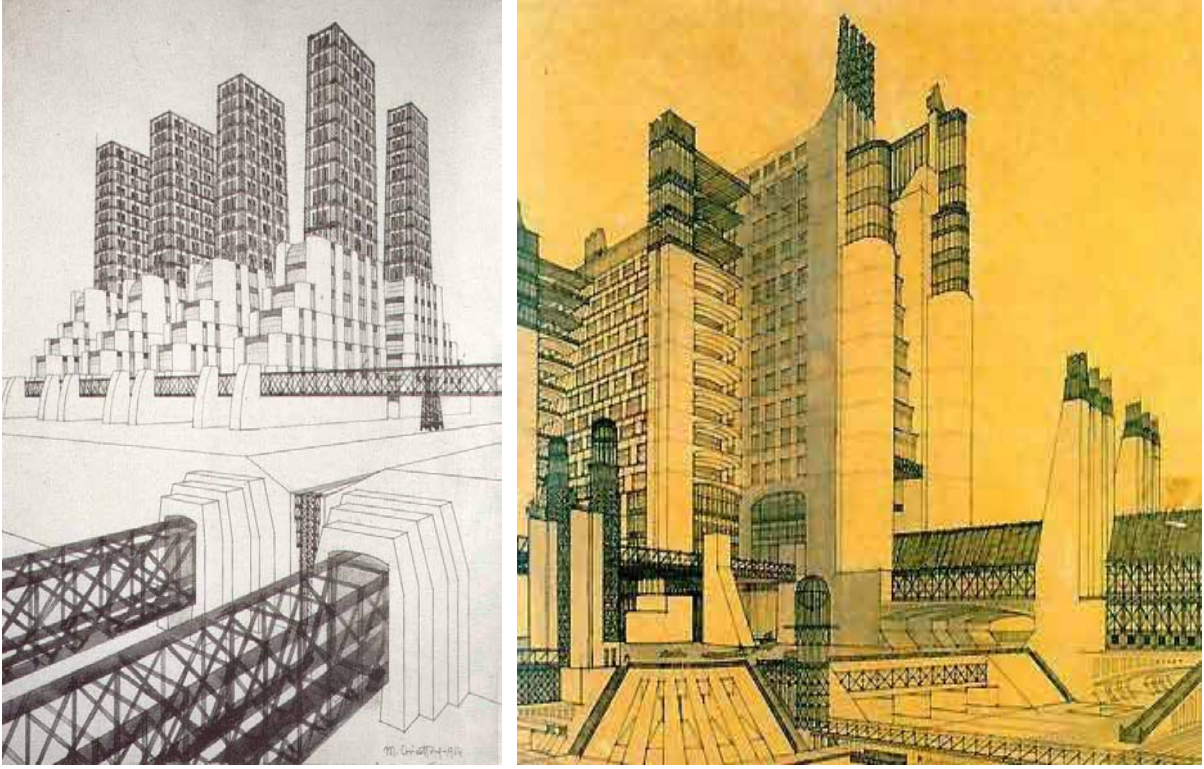
Karamsarlıklar ve çelişkilere karşı duruluğun ve gerçeğin simgesi olarak kullanılan saydamlık, dürüstlüğü de ifade eden kullanımlarla da karşımıza çıkar. Endüstri Devrimiyle meydana gelen standardizasyon ve yapım teknolojilerin oluşturduğu mimari, kısa süre sonra ardından çıkan tartışmalar nedeniyle sahip olduğu görseelliği değiştirmek amacıyla özgün biçimlerde giydirilerek varolan anlatımı başka şeylere çevirmeye çalışmıştır. Asıl olarak Arts and Crafts 19. yüzyılda ortaya çıkan bu dekoratif eğilimlere karşı oluşturulmuştur. Bir şeyi olduğundan farklı gösterme, bunun ne olduğunu gizleme, strüktürü süslemeyle başka bir şeymiş gibi düşündürme yerine tekrar ortaçağa dönerek strüktürü ve yapıyı gizlemeden, olduğu gibi, saydamca ortaya koymak istemekteydiler.

20.yüzyılın ilk çeyreğinde; 1914 yılında alevlenmeye başlayan fütürist mimarlıkla birlikte yine dürüstlüğe dayalı bir saydamlaşmadan söz etmek mümkündür. Fütürist mimarlar yayınladıkları manifestoyla, gelenekleri, üslupları, tarihsel sürekliliği reddetmiş, yeni mimarlık anlayışlarının, yeni biçimlerin, yeni çizgilerin arayışına girmiştir. Bu mimarlık anlayışıyla hacimlerden yeni bir uyum oluşturmayı, bezemelerden arınmış, işlenmemiş, çıplak, okunabilir mekanlar yaratmayı amaçlamışlardır. Buradaki dürüstlük ve özünü yansıtan duruş, kavramsal saydamlığa örnek olabilecek bir düşüncedir(Frampton, 1996).

*"On sekizinci yüzyıldan beri mimarlık yoktur. Eklektik mimarlık denilen şey, yapı iskeletini saklamak için kullanılan çok çeşitli üsluplardaki öğelerin aptalca bir karışımıdır. Kökeni eski Mısır, Hint ya da Bizans'ta olan, ya da 'neo-klasisizm' diye bilinen şaşırtıcı saçmalıklar ve beceriksizlikler patlamasına uzanan, ne yapısal gerekliliğin, ne de beğenimizin haklı sayacağı bu süslü karnaval kabuğuyla, beton ve demirin yeni güzelliği kirletiliyor."*

*"...Mimarlığın üzerine zorla giydirilen süsleme anlamsızdır ve 'Fütürist mimarlığın süsleyici değeri yalnızca işlenmemiş, çıplak ya da malzemenin özgün kullanım ve düzenlenmesine bağlıdır."*

*"Fütürist mimarlığın başlıca özellikleri eskime ve geçicilik olacaktır. Evler bizden çok daha kısa ömürlü olacak. Her nesil kendi kentini inşa etmek zorunda kalacak"(Frampton, 1996)*

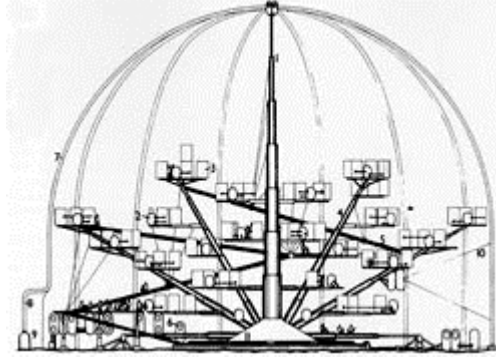


Şekil 4.4.4 Citta Nuova, Yeni Kent, Antonio Sant'Elia ve Mario Chiattone, 1914

Bu manifestoyla düzene karşı bir tepki ortaya konulmuştur. Bezemelerden arınan, kendi bünyesinden olmayan elemanlarla örtülüp, yalancı bir hoşluk göstermeye çalışmayan yapının saydamlaşarak varolma nedenini ve varolma tekniğini açıkça ortaya koyması istenmiştir (Şekil 4.4.4).

Dürüstlük, 1960'lı yıllarda İngiltere'de doğan ve High Tech'in temeli olarak düşünülebilecek Archigram Mimarisinde de dikkatimizi çeker. Le Corbusier'in ünlü 'Yeni bir mimariye doğru' adlı yapıtında (Vers Une Architecture) söz ettiği gibi, evi bir "yaşama makinesi" olarak tanımlayan Archigramcılar, yapıya kullanım saydamlığı katan bu görüşü daha da saydamlaştırıp görüntüye de yansıtarak, projelerine makine görselliği katmışlardır (Erpi, 1999).

Archigramcıların ürettiği bir proje olan "Blowout Köyü"nde tanımlan bu dürüstlük kaynaklı saydamlık belirgin bir düzeyde okunabilir (Şekil 4.4.5).



Şekil 4.4.5 Blow Out Village, Peter Cook, 1966

Blowout köyü; taşınabilir olup; yerleşim için donanımlı olmayan yerlerde, geniş insan gruplarına geçici barınak sağlayabilecek bir öneridir. Şişirme ve hidrolik teknikleriyle oluşturulan bir öneridir. Bu mobil köyler, afetler sonucu zarar gören, yeni eve gereksinimi olan insanlarca, uzak yerlerde çalışan işçi gruplarınca, festivallerde ve deniz kenarlarında sürekli ya da mevsimlik eğlence amaçlı barınaklar olarak kullanılabilir. Kullanılmadığı zamansa dörtte biri boyutuna iner. Bu hacim daralması, hidrolik akışkanın direktten ve kollardan boşaltılmasıyla gerçekleşir, köy büzülerek küçülür. Ana direktten aşağıya doğru köyü dış etkilerden ve hava koşullarından koruyacak saydam bir şişme örtü kabuk çevreler.

Yaşantının ve gereksinimlerin mekanikliği üretilecek yapıyı da mekanik kılmaktadır. Dolayısıyla sonuç ürün, makine görünümündedir.

Karmaşa ve varolanı gizlemeksizin yansıtmadaki saydamlığı belki de en iyi High Tech mimarisi temsil eder. Richard Rogers ve Renzo Piano ürünü olarak 1977de inşa edilen Paris Pompidou Kültür Merkezi ilk akla gelen yapıdır. (Şekil 3.4.6)

Henüz bitmemiş yapı ya da bir petrol rafinerisi görünümündeki bu eserde çağdaş strüktür ve teknoloji örtülmeden sergilenir. “High-Tech” diye adlandırılan akımın ilginç örneklerinden olan bu eserde taşıyıcı kolonlardan arınmış 50 metre açıklığındaki iç, mekanda maksimum kullanım esnekliği sağlanmıştır (Erpi, 1999). Pompidou, içi dış yapar. Bu durumda; dışarıdan bakan aslında içi görür. Bu saydamlaşma mantığının yanı sıra cepheden bakan üzerinde yapı oluşumu ve katmanları nedeniyle bir karmaşa etkisi bırakır. Böylelikle, saydamlığı kaos noktasında da yakalar.



Şekil 4.4.6 Pompidou Kültür Merkezi, cephe, Renzo Piano, 1970

Bilinçli bir tavırla, gizlemeksizin, binanın tüm mekanik oluşumlarının dışarıya alınarak adeta sergilenmesi, Pompidou Kültür Merkezi'ni kavramsal saydamlık deyince akla gelen ilk örnek yapar.

İnsan psikolojisi, örtük olanın üstünü açıp onu saydamlaştırırken, bu yaklaşımını, insan için bir uğraş olan mimarlıkta da gösterir. Örneğin adalettaki saydamlığı bu bakış açısıyla incelediğimiz zaman önce bir kapanma ve gizlenme, daha sonra ise buna tepki olarak bir saydamlaşma görürüz.

Norman Foster'ın en çok konuşulan yapılarından biri olan Alman Parlamentosu, Reichstag, için bu yönde bir kavramsal saydamlıktan söz edilebilir (Şekil 4.4.6).

Foster'ın mimari kimliğinin bir parçası olan saydam yüzeyler, bu yapıda çok daha özgün bir anlam yüklenerek demokrasinin tanımıyla ilintili olarak saydam adaletin simgesi olmuştur. Varolan eski binanın kalın duvarlarına ve karanlık iç mekanına kontrast olarak yeni cam mimari, yapıyı ışıkla doldurmuş ve aynı düşünceyle parlamento kamuunun gözleri önüne sermiştir. Böylelikle kamu ve hükümet arasındaki engeller erimiş olup, sembolik olarak sorumluluk sahibi devlet konsepti güçlenmiştir.



Şekil 4.4.7 Reichstag, Alman Paramentosu, Saydam Kubbe, Norman Foster, 1999

Richard Rogers'ın Bordeaux Adalet Sarayı, saydamlık ve açıklık yoluyla adalet sisteminin ulaşılabilirliğini vurgulayan bir yapı istemi nedeniyle ortaya konmuştur (Şekil 3.4.7). Mimari açıdan “ağır adalet” kavramından, “saydam adalet”e geçiş simgelenmektedir. Mahkeme salonları, taş kaplama bir kaidenin üstüne oturmaktadır ve yukarıdaki ahşap kaplama hacimlerin akıcı formlarını simetrik olarak yansıtan beton tablalarla desteklenmektedir (Jodidio, 2000)

Bunların hepsini çevreleyen cam cephe, mahkemelerin işleyişinin saydam hale getirilmesi felsefesini gerçekleştirmektedir. Bu düşüncelerle duvarlar, adeta hiçbir sırrı gizleyemez hale getirilmiştir.



Şekil 4.4.8 Bordeaux Adalet Sarayı, Richard Rogers, 1992

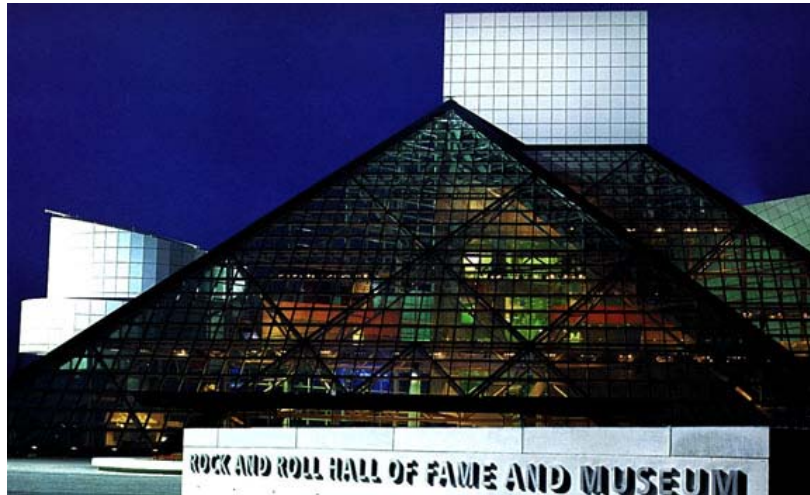
A.B.D New York Times Square'de tasarlanan Askerlik Kayıt Bürosu, cephesindeki kırmızı, beyaz ve mavi renklerde yarı saydam jelatinler ve floresan ışık kullanımıyla A.B.D. Silahlı Kuvvetleri'nin "net ve görünür" varlığını ifade ettiği söylenmektedir (Aydın ve Kalafat, 2000). Saydamlık bu yapıda da yine, dürüstlüğün, açıklığın, ulaşılabilir ve kamuyla bütünleşmiş olmanın simgesidir (Şekil 4.4.9)



Şekil 4.4.9 Askerlik Kayıt Bürosu, Alan Bruton, 1997

Saydamlık kavramının anlamındaki motivasyonu Pei özgün bir biçimde daha yansıtmıştır. 1993-95 yıllarında Cleveland, Ohio'da yapılan Rock & Roll Hall'daki saydamlık (Şekil 4.4.10) için Pei şunları söyler:

*"Binanın müziği ifade etmesini istedim. Ancak bu müzik nedir? Gelecekte kopan asi bir duygu. Bu duygunun enerji boyutu vardır. Rock müziği yaratan jenerasyon düşüncelerinde benim jenerasyonumdan çok daha saydam. Her şey açık ve doğrudandır. Beğenseniz de, beğenmeseniz de."*



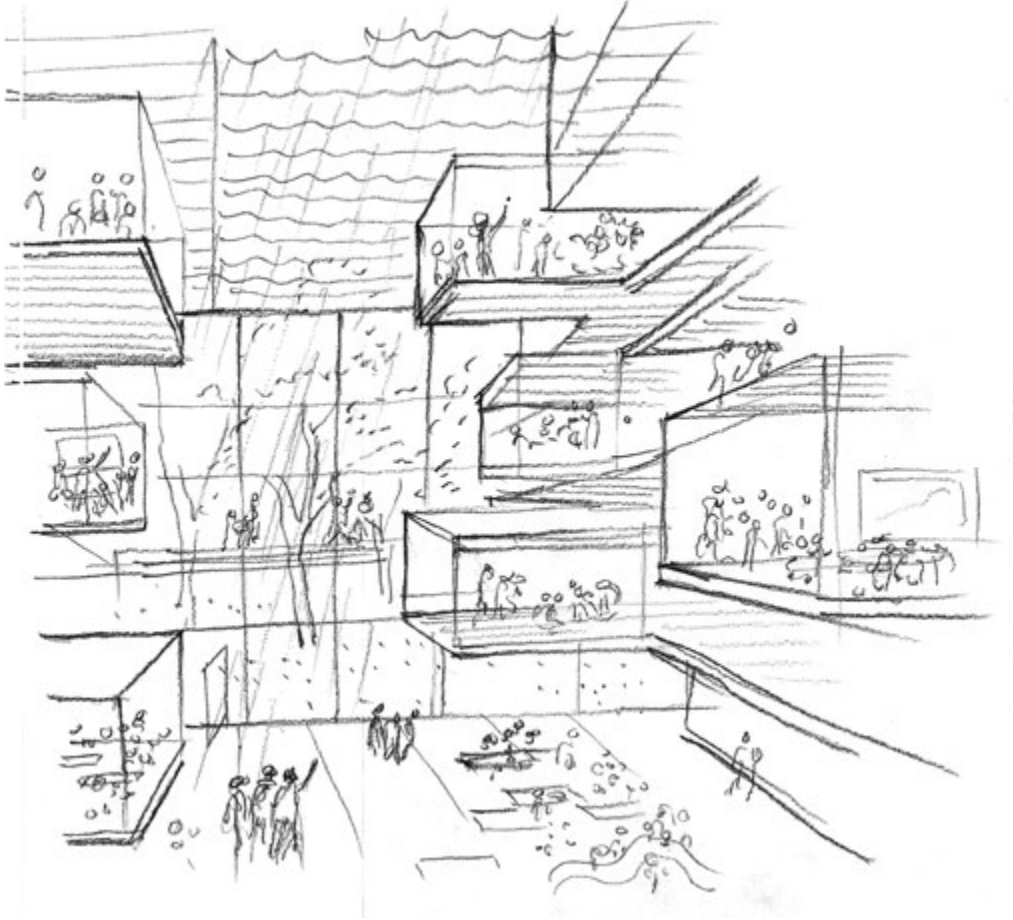
Şekil 4.4.10 Rock & Roll Hall, I.M. Pei, 1993

Kavramsal Saydamlığın bir diğerkullanım biçimi, binanın işlevine uygun bir konsept oluşturmakla sağlanır. Kopenhag'daki IT Üniversitesinin, Bilgisayar İletişim Teknolojileri Fakültesi üstlendiği işleve uygun bir biçimde saydamlığı veri aktarım özelliklerini kullanmıştır. Binanın merkezinde yer alan, saydamlaştırılmış atriyum içerisinde karşılıklı konsol çıkan derslikler saydam tasarlanarak, öğrencilerin farklı noktalardan birbirlerini algılamalarına olanak verilmiştir (Şekil 4.4.11 ve Şekil 4.4.12). Bu örnekte aynı zamanda saydamlaşmanın getirmiş olduğu, sosyalleşme eğilimini de görebilmekteyiz. ([www.1.itu.dk/sw667.asp#](http://www.1.itu.dk/sw667.asp#))



Şekil 4.4.11 IT Üniversitesi, Kopenhag, Henning Larsen, 2004

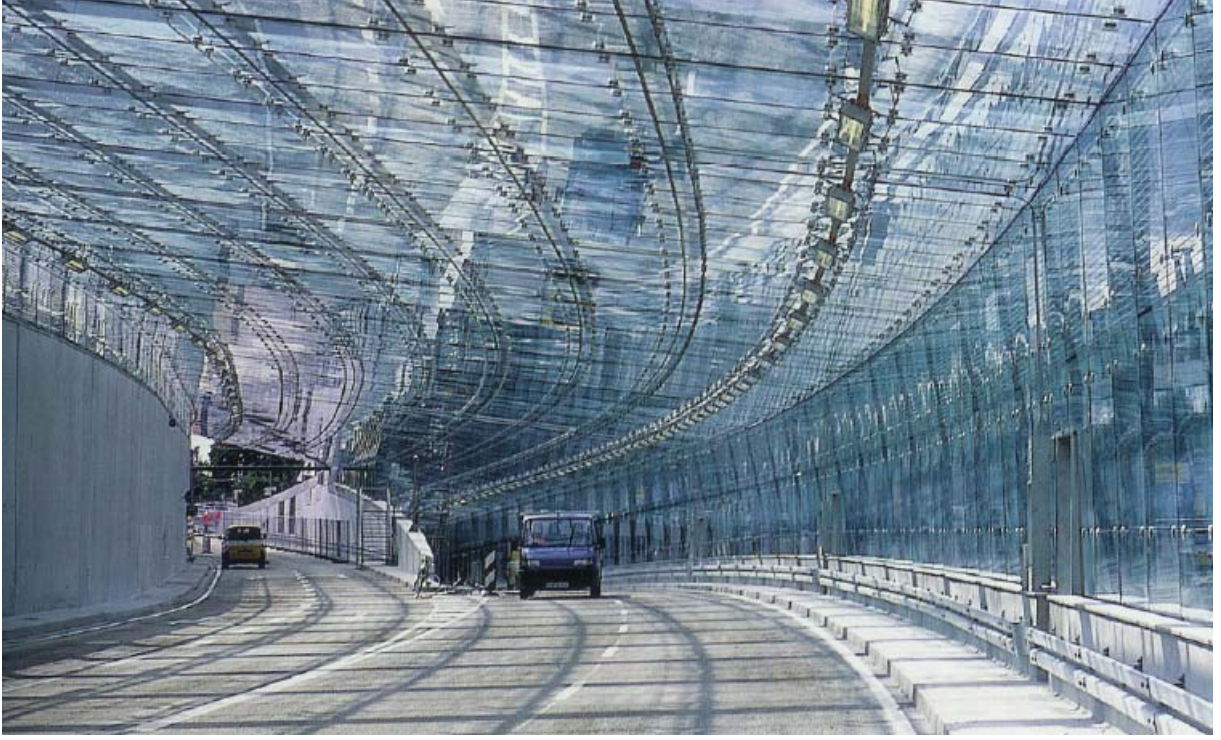




Şekil 4.4.12 IT Üniversitesi, Kopenhag, İç perspektif, Henning Larsen, 2004

Kimi zamansa saydamlık konsepti, binanın üstlendiği işlevin geleneksel yapısıyla ters düşerek, karşıt bir tavır üstlenir. Münih'in çevresini dolaşan önemli bir yol olan Mittlerer Çevreyolu'nda inşa edilen Petuel Tünelinin çıkış bölümü saydamlığıyla tünelin karanlık konseptine ters düşer (Şekil 4.4.13 ve Şekil 4.4.14).

Tünel bir zeminaltı yapısıdır. Bu nedenle derindir, kapalıdır, güneşsizdir, zamansızdır. Güzergahı değil bir doğrultudur. Petuel Tüneli çıkışı ise, aynı zamanda, zemin altından zemin üstüne, karanlıktan aydınlığa, içeriden dışarıya geçişin tasarımıdır. Bu geçiş, çevredeki yerleşimleri tünelden gelen ses ve egzoz dumanından korumak üzere inşa edilen 24 metre uzunluğunda saydam bir yapıdır. Tamamen cam yüzeyleriyle hem açıkta hem içeride olma hissi veren bir ara mekan tanımlar. Hız, hareket ve geçicilik kavramlarını, yola ait mekanları kurgulamak için en önemli etkenler olarak ele alan Fritz Auer, yolun görsel olarak algılanmasını bu kavramlarla açıklar. Bir içi tanımlayan ağır, hantal ve kapalı bir mekan yerine mimar, bu örnekte, trafiğin dinamik ve akışkan yapısını ortaya çıkaran bir tünel tasarlamıştır. Yapı, gece ve gündüz farklı etkilere sahip cam yüzeyleriyle yol mekanına çarpıcı bir işaret olarak katılır (Tarcan, 2003).



Şekil 4.4.13 Petuel Tüneli, Münih, Fritz Auer, 2003



Şekil 4.4.14 Petuel Tüneli, Gece görünüşü, Fritz Auer, 2003

Kavramsal Saydamlığın bir diğer kullanım biçimi doğadaki saydam oluşumların anolojisinden geçer. Yeni Milano Fuar Kompleksi'nde, fuar merkezinin ana bağlantı aksı boyunca ilerleyen çatı örtüsü, doğadaki en temel saydam varlığa, hava ve suya atıflarda bulunur. Meteorolojik oluşumları çağrıştıran cam örtü kimi zaman dalga, kimi zaman girdap-hortum, çağrışımı

yaparak saydamlığı doğa formlarıyla birleştirir. Örtünün altı boyunca yer yer su ögesi kullanarak, saydamlığın yanı sıra yansımayla da amorf biçimler vurgulanıp, sürekli kılınmıştır (Fuksas, 2005) (Şekil 4.4.15ve Şekil 3.4.16).



Şekil 4.4.15 Milano Yeni Fuar Merkezi, Massimiliano Fuksas, 2005



Şekil 4.4.16 Milano Yeni Fuar Merkezi, Massimiliano Fuksas, 2005

## 1. SONUÇ

Bu çalışmada mimarlık kavramının mimarlık ve tasarım alanındaki farklı kullanımları incelenerek çeşitli çıkarımlar elde edilmiştir. Sıradan bakışla kolaylıkla algılanan somut saydamlığın yanı sıra, tasarımcının yarattığı olan bir kurgusallıkla oluşturulan olgusal saydamlıkla ilgili incelemeler de yer verilmiştir.

Yokmuş izlenimi vererek, arkasındaki nesnelere görüntüsünü bire bir ileten ‘tam saydamlık’, saydam mimarinin, ışığın iç mekana alınması ve içle dışın iletişimini arttırmasına maksimum olanak veren kullanımudur. Buna karşın arkada ne olduğu merakı uyandıran ‘yarı saydamlık’ gizlerken bir yandan da seziren doğasıyla yapıya gizem katmaktadır. Işığı ve rengi bünyesinde tutan bir ara katman oluşturmaktadır.

Saydam olmayan maddelerin bir araya getirilip örgütlenmesiyle algı boyutunda yaratılan ‘örgütlenmiş saydamlık’ iç içe geçen nesnelere eş zamanlı algısına dayanmaktadır. Doluluk-boşluk ve tamamlama ilkesine dayalı algılamının kullanıldığı örgütlenmiş saydamlık tümevarım niteliği taşıırken, bütünü parçalanması ve mekan geçişliliğinin ortaya çıkmasıyla oluşturulan ‘sınırların belirsizleşmesi ve geçişlilikle oluşan saydamlık’ tündengelim örnekler niteliktedir. Plan düzlemindeki geçirgenlik veya mekandaki akıcılık yapı içindeki sınırların belli aralıklarla kaldırılmasıyla oluşturulmuştur.

Saydamlığın dürüst, açık, net, anlaşılır, yalın, saf olma hali olarak nitelenmesi ile oluşturulan ‘kavramsal saydamlık’, mimari dilde bu kavramlara göndermeler yapar niteliktedir. Adaletin, politikanın, eğitim sisteminin ve sosyal hayatımızda önemli olan diğer değerlerin yorumları, mimari dilde görülen yalınlık ve düşündüğünü ortaya koyan dürüst ifade ile saydamlığı belirgin hale getirmektedir.

İnsan yaşayışının değişimine bağlı olarak farklı kimliklere bürünen saydamlık kavramının, mimarlık ve tasarım dünyasında farklı kullanımlar gösterdiği saptanabilir. Tarihin insanlığa sunduğu olanaklarla ve olanaksızlıklarla, hayatı her defasında yeniden şekillendiren insanoğlu, kavramlarda değişimler yaratarak, onlara yeni yorumlar katmış, farklı arayışlara gitmiştir. Saydamlık kavramı da bu değişimler nedeniyle günümüze kadarki süreç içinde farklı şekillerde kullanılmış ve farklı anlamları karşılamıştır.

Saydamlık kavramının geçmişten günümüze geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin, mimarlık üzerindeki etkileri incelendiğinde, saydamlığın sosyal yaşama daha da katıldığı gözlemlenir. Mimariye bakıldığında ise; ilk çağlarda plan düzleminde olan saydamlığın, daha sonra cepheye, ardından kitleyi, giderek iç ve dış tüm mimariyi, son olarak da ideolojiyi

kaplamıştır. Saydamlaşan ideolojilerin ürettiği özgür düşünceyle gelişen teknoloji ise, saydamlığın teoriden pratiğe kazanımlarını arttırmıştır. Aynı zamanda saydamlık, toplumda bir kavram olarak daha çok yer bulmaya başlamıştır. Modern mimaride saydamlık ve hafifliğin sahip olduğu önemli yer bunun göstergesidir. Yenilikçi düşüncelerin yaratmaya çalıştığı, daha saydam, daha dürüst, iletişime açık ve geleceğe yön veren yapılardır.

Günümüz mimarisi, teknoloji ve sanatla beslenen deneysel bir disiplindir. Eski çağlarda yapı yapmak, ortaya konan masif kütlelerle yüzlerce, hatta binlerce yıl ayakta kalacak anıtlar dikmeyi gerektirirken, bu günümüzde, hızlı değişime ayak uyduracak esnekliğe sahip olan, teknolojik bir süreci takiben çok daha saydam ve geçici olan mimari ürünleri ortaya koymayı gerektirmektedir. Çağdaş yaşamın esnekliği ve pratikliği, mimaride ister istemez saydamlığı gerekli kılmaktadır. Çağdaş mimaride de, insanın her noktada gereksinimlerini karşılayacak organizasyon ve değişime sahip bir saydamlık söz konusu olmalıdır. Gelişen teknoloji mimariye yeni olanaklar sunmakta, mimara, bu geliştirilen sitemlerden yararlanarak daha saydam yapılar tasarlama özgürlüğü tanımaktadır. Bu saydam sistemlerle yaratılacak olan fiziksel saydamlık, yapının fonksiyonel kullanımına yardımcı bir etki olsa da, mimari saydamlığın kavramsal boyutu, fiziksel tanımından çok daha ilgi çekicidir. Mimaride saydamlık, kendisi gibi olma durumu, yani başka bir şeye benzemeye veya öykünmeye çabalamayan, veya olduğundan başka bir takım mesajlar yüklenmeyen, özetle; kendi bağlamını yansıtan bir dildir.

Saydamlaşan ideolojiye sahip insanlık ve dolayısıyla mimarlık, bundan sonraki süreçte teknolojiyle paralellik gösteren bir konumda olacaktır. Kalıcılık ve sürekliliği yadsıyan, hızlı tüketim kavramını beraberinde getiren teknoloji olgusu, gün geçtikçe saydamlığın sınırlarını değiştirecek ve ideolojiyi ürüne de yansıtarak bireyselliğin azalıp, toplumsallığın arttığı dünyamızda; kişiselliğini yitirmeden, kendini toplumdan gizlemeyen bireylerin gerek ideolojik, gerekse fiziksel olarak daha da saydamlaşacağı mekanlar ve ortamlar yaratacaktır.

**KAYNAKLAR**

- Akcan, E., 2000. Camin Simgeleri ve Deneysel Saydamlık, *Domus* m, 4, 75-79
- Albal, U., 1997. Mimarlık ve Algılama: Özne- Nesne Diyalektiğine Analitik Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, ITU Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Aydın B. ve Kalfat Ç, 2000, Tasarımın Büyüsü, *Domus* m
- Aydın, B., ve Kalafat ç., 2000. Askerlik Kayıt Bürosu, *Domus* m 4, 154-155
- Baran, B., 2001. Camın Salonlarda, *XXI Dergisi*, 7, 27.
- Barillari D. “Osmanlı Mimarı” D’aronco , 2006, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü
- Bilgin İ, 1998, Farnsworth Evi, *Arredamento Mimarlık*
- Bilgin, İ., 1997. Mimaride Ekspresyonizm, *Eczacıbaşı Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul
- Biln, J., 2001. Kendini ve Ötekini Deforme Etmek: Bir Mesafe Etiğine Doğru, çeviri: Kaan Atalay, *Domus* m 9, 75-78.
- Button D. ve Pye B, 1992, *Glass in Architecture*
- Cache, B. 1995. *Earth Moves*, The MIT Press, Cambridge.
- Calvino, I., 2000. *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul
- Carter, R., 1999. *Mapping the Mind*, University of California Pres, California
- Ching, F. D. K. 1996. *Architecture Form, Space and Order*, VNR New York
- Conrads, U., 1991. 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul
- Curtis W, 1996, *Modern Architecture since 1900*

- Cüceloğlu, D., 2002. Algılama, İnsan ve Davranışı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Dilekçi, M. D., 1997. Yüzyıl Sonu Modernite Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ
- Erdönmez, M. E. 1999. Maddede Geçirgenlik-Şeffaflık, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Erkal T, 1989, Pei ile Görüşme, Yapı Dergisi
- Erpi, F., 1999. Mimari Üzerine Söyleşiler, Mimarlar Derneği Yayınları, İstanbul
- Esin, N., 1996. Mimari Akımlar II, Dekonstrüktivizm, YEM Yayınları, İstanbul
- Feldman, E. B., 1976. Varieties of Visual Experience as Art Image and Idea, Harry N. Abrams, Inc., New York
- Foucault, B., 2000. Hapishanenin Doğuşu, çeviren: Kılıçbay, A., M., Imge
- Frampton K, 1996, Modern Architecture
- Frampton K. ve Larkin D, 1995, American Masterworks: The twentieth Century House
- Fuksas, M., Milano Yeni Fuar Merkezi Yapı 289 , sf.74-81
- Gympel, 1996, The Story of Architecture,
- Hitchcock, H., R. ve Johnson, P., 1995. The International Style, MIT Press, Cambridge
- Jodidio P, 2000, Building a New Millenium Kitabevi Yayınları, Ankara
- Kabaş Ö, Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Uygulama Çalışması, MSÜ, 1981
- Kapfinger O. ve Zschokke W., Yeni Avusturya Mimarlığı, Arredamento Mimarlık, 115, sf 74-78
- Kosto C. S., 1992, The City Assembled, Thames and Hudson, London
- Kuban D, 2002, Mies van der Rohe ve Gökdelen

- Lang, J., 1987. *Creating Architectural Theory, The Rol Of The Behavioral Sciences In Environmental Design*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Luptom, E., 2002. *Skin: Surface, Substance, and Design*, Princeton Architectural Press, New York
- Maser, S. , 1985. *Einführung In Die Asthetik*, Bergische Universitat
- Mayo Clinic, Cilt II, 1996 *Remzi Kitabevi*, İstanbul
- Mevlana: *Fihi Mafih*. çev. M. Ü Tarıkaya, Devlet Kitapları 1985.
- Moles, A., 1968. *Infonnation Theory and Aesthetic Perception*, University of Illinois Press
- Özer, N., D., 1998. *Renzo Piano*, *Yapı Dergisi*, 201, 102.
- Roth, L, M, 2000. *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı, İstanbul
- Rowe, C. ve Slutzky, R., 1997. *Transparency*, Birkhauser, Basel, Switzerland
- Susani, M. 1999. *Mobille, Ubiquitous and the Sense of Space*, Springer, Karlsruhe Germany
- Şener A, 1996 *Architecture – Technology Architectonics*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ FBE
- Tarcan, B., *Petual Tüneli Girişi*, XXI 13, sf36-39
- Tschumi, B., 1994. *Event Cities*, MIT Pres, Cambridge
- Vidler, A., 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge
- Wittgenstein, L., 1990. *The Duty Of Genius*, Penguin Books, New York.
- Yalım, E., 2002. *Bilim - Kurgu Edebiyatında Ütopya ve Mimarlık İlişkisi*,Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Yavi, E., ve Yazıcıoğlu, N., 1996. *Tarih Öncesi Çağlardan Günümüze Mısır*, Yazıcı Yayınevi, İzmir
- Zamyatin, Y., 1996. *Biz (Mi)*, çeviren: Fusun Tülek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul



Zevi, B., 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, çeviren: Divanlıoğlu, D., Birsen

Zevi, B., 1994. The Modern Language of Architecture, Da Capo Press, New York

### **INTERNET KAYNAKLARI**

1. <http://academic.reed.edu/humanities/110Tech/Parthenon.html>

2. [http://blog.davidteoh.com/archives/2003/10/understanding\\_d\\_1.html](http://blog.davidteoh.com/archives/2003/10/understanding_d_1.html)

3. [http://www.campobaeza.com/ENGLISH/\\_total00.htm](http://www.campobaeza.com/ENGLISH/_total00.htm)

4. [http://www.canansenol.com/odalik\\_turkce.htm](http://www.canansenol.com/odalik_turkce.htm)

5. <http://www.crystalcathedral.org/about/history.html>

6. <http://www.endex.com/gf/buildings/liberty/worldstatues/SOLRiga/solriga.htm>

7. <http://www.fashionwindows.com>

8. <http://www.festspielhaus.at/Festspielhaus/vermietung>

9. <http://www.galinsky.com/buildings/cartier/index.htm>

10. <http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dogus.html>

11. [http://www.greatbuildings.com/johnson\\_house.html](http://www.greatbuildings.com/johnson_house.html)

12. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre\\_Dame\\_Cathedral.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_Cathedral.html)

13. [http://www.h2olland.nl/detail\\_02.08.08.html](http://www.h2olland.nl/detail_02.08.08.html)

14. <http://www.inventables.com/Product/ConceptStudio.asp?i=11&t=4>

15. [http://www.koman.org/\)](http://www.koman.org/)

16. <http://www.moma.org>

17. <http://www.netyorum.com/sayi/163/20050506-19.htm>

18. <http://www.nisanyan.com/sozluk/>

19. <http://www.tschumi.com>

20. <http://www1.itu.dk/sw667.asp#>

**ÖZGEÇMİŞ**

Doğum Tarihi 01.03.1976

Doğum Yeri Eskişehir

Lise 1987-1994 Bursa Anadolu Lisesi

Lisans 1994-1999 İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi  
Mimarlık Bölümü

Yüksek Lisans 1999-2007 Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü  
Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı

**Çalıştığı Kurumlar**

2000-2002 M Ofis Mimarlık

2002-2003 Vinci Construction

2003-2004 Aygün Alüminyum

2004-2005 Dost İnşaat

2005-2007 Okyanus Grup

2007- Has Mimarlık