

Bölüm 2

Gösteri Mimarlığı veya Mimarlığın gösterisi:

"Dünya bir gösteridir, yepyeni, haz verici duyumların kaynağıdır, ya da sanat aracılığıyla, cinsel ilişki aracılığıyla, sonsuz çeşitlilikte -ama üretken olmayan- hareket imkanları aracılığıyla bireyselliğini hayata geçireceği bir alandır...Ama, böylesi bir sanatın gerçekten özgür olduğu söylenemez. Çünkü çok dışlayıcı, çok özeldir. Özgür sıfatını hak etmek için bireyselliği dışlayıcılığından, eziciliğinden, sapkınlığından arınmalıdır." (1)

Mimarlık alanında yaratılan tüm biçimlerin toplumsal yaşamın sosyal-ekonomik örgütlenme biçiminden etkilendiğini, diyalektik olarak da onu etkilediğini biliyoruz. Mimarlık, ürettiği biçim ve mekanlar sayesinde, çağlar boyunca, Birey ve Toplum ile iletişim kurmuştur. Gösteri yanı her zaman güçlü olan Mimarlığın iletişim gücü – tarihsel sürecin farklı dönemlerinde oluşan farklı biçimler ve farklı etkiler altında yapıların cinsi (ev,cami,meclis,kışla,okul) ile hizmet ettiği iktidar odağıyla ilişkisindeki bağımlılık düzeyine göre belirlenmektedir.

Modernizm öncesi Avrupa'daki monarşi, Barok vb. biçimleri kullanarak yaptırdığı saraylarının mimari gücü sayesinde, iktidarın gücünü ifade ettiği gibi, halk üzerindeki görsel hegemonyasını da kurabiliyordu. Nazi Almanya'sında Führer'in mimarı olan Albert Speer ve meslekdaşları, faşizmin ülküsel dünyasını imgeleştirebilmek ve hegemonya bilincini görsel alanda pekiştirebilmek için neo-klasik yöntemlerle ürettikleri yapılarında **gösteri mimarlığını** etkili bir araç olarak kullanıyorlardı. Neo-Klasik formlar ile ustaca ayrıntılandırılan cepheler, heykeller, bezemeler ve *nazi* sembolleriyle, Avrupa'da yeşermekte olan Modern Mimarlığın tam karşıtı olan bir mimarlık anlayışını, **simetri**, **tekdüze ritim**, fiziksel **büyükük**, **dikeylik**, rastlantısallığı kabul etmeyen **kesinlik** ve **merkez** bilincine dayalı bir tasarım programını gerçekleştirdiler. Buradaki "*ritim ve büyüme*" kavramları, insan kitlelerinin büyütülmesi ve dağılmadan bir arada tutulmasıyla paralel okunmalıdır. Canetti'nin dediği gibi "*kitlelerin parçalanmasını önlemek için iki yol vardır.Bunlardan biri kitlenin büyümesi,ikincisi de kitle konumunun düzenli olarak yinelenmesidir.*"(2) Başta Berlin, Nürnberg, Münih olmak üzere tüm Alman kentlerinin, öncelikle resmi yapılar ve meydanlar olmak üzere sıfırdan yeniden yapılandırılması programlanmıştı. Berlin Planının gerçekleştirilme terimini 1950 olarak planlanmış, bu arada savaşın da sürdürüleceği varsayıldığından dolayı *Yapım* ve *Yıkımın* aynı dönemde olacağı kabulü baştan yapılmıştı.

Kitleleri harekete geçirmek için kullanılan *büyüleme* yöntemi için gerekli olan törenselliği sağlayacak devasa gösteri alanları, çok uzaklardan görülebilen yüksek

kuleler, kitlelerin törenleri izleyeceği stadyumlar inşa edilmişti. Bu açık mekanların gece aydınlatması, büyüleme etkisinin en önemli aktörü idi. Örneğin Speer'in 1935'de Nürnberg Zeplin alanında yerleştirdiği projektörlerinden çıkan " ziya hüzmeleri ilk defa olarak Zeplin alanını nur ile sarmış ve havaya doğru, 16 kilometre yüksekliğe çıkan şualar gökte ışıktan yapılmış yüksek bir kubbe teşkil etmişti." (3)

Nazi Gösteri mimarlığının tek yapı malzemesi taş idi. Hitler, -arkasına saklanılan tek duvar malzemesi olduğu için- taştan yapılmamış her şeyden nefret eder, -bombardımanda kırılacağından dolayı- büyük yapıların camdan yapılmasından da tiksiniyordu. (4)

Çok büyük viyadükler ve otoyol köprülerinde bile betonarme sistemin kullanılmamasının ardında yatan saplantı, ideolojik olarak düşman addedilen modernizm ile yaşıt olan betonarme sistem yerine *sağlamlığı, kalıcılığı ve zaman-dışı olma* fikrini ifade ettiğini düşündükleri büyük granit bloklarla yapılan yığma strüktür anlayışı idi. "*Kalıcılık ve Aşma*" düşüncelerinin odak objeleri Mısır Piramitleri, Paris Zafer Anıtı vb. anıtsal yapılar olunca, ortaya, 120 mt genişliğinde, 5 km uzunluğunda görkemli bir cadde, Napoleon'un Zafer Anıtından iki misli yüksek bir Zafer Anıtı, San Fransisco Golden Gate köprüsünden büyük Hamburg asma Köprüsü ile Dev Toplantı merkezi -Kuppelbau- çıkacaktır. 290 mt yüksekliğindeki bu dev yapının kubbesinin tepesinde bir büyük kartal yer alacaktır. Temsili demokrasiyi ifade ettiğinden dolayı kullanılmayan, Hitler'in özel hayranlığından dolayı da yıktırılmayan *Reichtag* ise yanı başındaki dev binalarla "*cüce Reichtag*" konumuna düşürülecektir. (5) (resimler 1)

Burada dikkati çeken önemli bir özellik de, (Nazi Gösteri Mimarlığı ve diğerlerinde) *zaman* etkisinin küçümsenmesiydi. 1933-1945 arası dönemde inşa edilen bu yapıların, buldukları dönemde insanlar üzerinde yarattıkları duyum ile -yıkılmamış olsalardı- 21. yüzyıl insanına anlattıkları arasında çok büyük farklar vardır. **Gösteri mimarlığı**, denildiği gibi, kalıcı, zaman-üstü bir mimarlığı gerçekleştirilmekte, sadece, o dönemin siyasal isteklerini yapısal formlarla estetize etmektedir. Bu tür yapıların gösteri gücü, gösterinin ideolojik yaşamının sona ermesi ile ortadan kalkmaktadır.

İkinci önemli konu da yapının ait olduğu *özgün yer ve işlev duyumudur*. Nazi gösteri mimarlığının değişik kentlerde, değişik işlevlere (başbakanlık, müze, otel) sahip binalarının tek tip bir **mimari üniformayı** giymesi anlayışı ile, *tüm yerler, tüm kültürler, tüm işlevler aynılaştırılmış oluyordu*.

Kitle ve iktidar ilişkilerini - sosyolojik ve antropolojik açıdan - inceleyen Elias Canetti, iktidarın hegemonya alanlarındaki *merkez* fikrini *saray* terimiyle soyutlar. Canetti'nin anlattığı *sarayları* dinleyelim :

"Başkent sarayın etrafında inşa edilir; başkentten evleri, ayakta duran saygı edimidir. Kral kendi devlet binalarının ihtişamıyla buna cömertçe karşılık verir. Saray **kitle kristalinin** iyi bir örneğidir...Bir saray en başta bir merkez, insanların kendilerini ona göre konumladığı bir nokta olarak düşünülür...Kayalar ve ağaçlar kalıcı olan her şeyin prototipleridir ve dayanıklı olması gereken binalar kayalar ve ağaçlarla inşa edilmiştir. Zaman içinde, kalıcılık unsuruna giderek daha çok vurgu yapıldı."(6) Söz konusu **kalıcılık**, elbette hegemonyanın kalıcılığıydı.

Rönesans -Modern Mimarlık ve Post Modernizm:

Tarih boyunca, egemen sınıf ve gruplar, siyasal, ekonomik ve askeri alanlarda olduğu kadar kültürel alanda da güçlerini kullanmışlar; kültürel alandaki kollektif değerler, işaretler, semboller dünyasını yaygınlaştırarak ve tüm toplumun malı haline getirerek kurulu düzenin sürdürülmesini sağlamışlardır. Ancak, 18. yüzyıl Aydınlanma çağından itibaren, hegemonyanın kültür yoluyla geliştirilmesi sürecine muhalif anlayışlar ve karşı öneriler, *felsefe, bilim ve sanat* alanlarında yeşerebilmiştir. Bu üç alanın *Din ve Siyasal iktidardan bağımsızlığını elde etmesi, uzmanlıklarının gelişimi, özgür yaratıcı insanın yüceltilmesi ve egemenliğin paylaşımında odak noktasına bireyin yerleştirilmesi sayesinde* Toplumun ilerleyeceği anlamına gelen Modernizm, kültürel hegemonya biçimlerine karşı çıkışını 19. Yüzyıldan itibaren başlatmıştır. Kesintiye uğratılan Bauhaus okulu, 20. yüzyıl başında, eğitimden sanata ve mimarlığa dek kültürel alanların çoğunda yarattığı fırtına ile toplumu ilerletmeyi amaçlayan bir dinamo olduğunu kanıtlamıştı. Modern mimarlık örneklerinin topraktan fırlayışları, İzlenimcilik, Kübizm ve Sürrealizmin resim ve edebiyatta olağanüstü gelişimi ile 20. yüzyılda yaratılan en büyük değişim, iktidarın kültürel hegemonya alanının olağanüstü biçimde **daraltılmış** olmasıydı. Modern sanatçı, kendini, bir Rönesans insanı gibi, koltuk tasarımından, fabrikalara ve kentleşmeye kadar evrenin tümünden sorunlu tutuyordu. Adorno, bu dönemi güzel anlatır: “*Öte yandan, kentsoylu sınıf, sanatı, kendinden önce hiçbir toplumun yapmadığı ölçüde kendiyile bütünleştiriyordu...Sanat kendisini salt toplumsal direnme gücüyle ayakta tutar. Topluma katkısı, onunla giriştiği iletişim biçiminde değil, bir karşı koymada belirlenir.*”(7)

Ancak, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, kapitalizmin üçüncü evresinin yeni ekonomi politikası ve teknolojik gelişmelerin yarattığı iletişim-bilgi devrimleri ile hegemonya kavramlarında önemli değişiklikler olmuştur. Post-Endüstriyel veya Post-Fordist dönem, tüm üst yapı kurumlarını dönüştürücü etkisiyle, değişik seviyelerde estetize edilmiş popüler kisveli yaygın ve küresel bir kitle kültürü yaratmıştır. Üretimin önemini yitirdiği, tüketimin olağanüstü boyutlarda ve küresel dağıtımını – dolaşımını zorunlu kılan bu yeni ekonomi politik görüş, beraberinde “*Tek Boyutlu İnsanı*” yaratmayı tasarlamıştır. Hedef, tasarlanan yeni insan tipinin, düzenin ürettiği şeyler için duyduğu arzu ve bu şeyleri tüketmekten aldıkları zevk yoluyla var olan düzene uydurulması ve ayarlanmasıdır. Sonsuz zevk ve arzuların dönemine girilmiştir.

Amerikan yeni muhafazakarlarının modernizmi eleştirerek ortaya koydukları- heterojen nitelikteki- Post Modernizm, yeni tasarım anlayışları ile, yukarıda tanımladığımız yeni hegemonya döneminin kültürel altyapısını hazırlamıştır. Modernlik düşüncesinden ana sapmalar olan **dış’ın iç’ten kopartılması, strüktürel saydamlığın yitirilmesi**, dış’ın içten bağımsız ifadesinin kurulmasında **imajın ön plana oturtulması, tarihselliğin kutsanması** amacıyla **eski klasik arketiplerin, yapılandırılmış imgeler olarak** dış kabuğa yedirilmesi , geleneksel kentin – modern kentsel dönüşümler ile- geliştirilmesi yerine **nostaljik düzeyde ve piktogramlar olarak mimariye tedavülü** vb. gibi eğilimlerin sonucunda, zengin veya gelişmekte

olan tüm coğrafyalara metastas biçiminde yayılmış bir **Gösteri Mimarlığı** oluşmuştur. Böylesi bir mimarlık anlayışını, “*Alışverişin Mimarlığı*” konulu yazımızda(8), mega alışveriş merkezlerini irdeleyerek kısmen yapmaya çalışmıştık. Bu yazımızda anlattığımız “*markalaşma bilinci*” ve “*gerçek öznelerin kimliksizleştirilip birer değişim değeri haline getirilmesi*” sosyal politikası, sadece alışveriş alanına has bir olgu değildir. Özellikle Turizm sektörü, doğal nedenlerle, marka bilinci ve Gösteri Mimarisine çok uygundur.

PO MO ve Gösterişli Oteller

Dünyadaki ilk temalı otel, 1950’de, Las Vegas çölünde Walt Disney tarafından kurulmuştu. Las Vegas’ın temalı diğer otelleri arasında, *Luxor piramidi* şeklindeki cam otel, *New York gökdelenlerinin* kopyalarını, *San Marco Meydanı’* na benzeyen *Venedik ve Titanik Otellerini* sayabiliriz.

Ülkemizde ise, Antalya, yeni tema otelleriyle, Gösteri Mimarisini dünya çapında zirveye çıkaracak denli çok örnek üretmiş bulunmaktadır. Topkapı Oteli, Kremlin Oteli, San Marko Oteli gibi tema oteller günümüzün en *marka* otelleri olmuştur.

(Resimler 2)

Bu Oteller ile, mimarlığın Otel sahiplerinin hizmetine girmesi olgusundan öte, sanki mimarlık aracılığıyla değişik bir marka yaratma yolu da gösterilmektedir: *Farklı olup dikkat çekebilmenin, müşteriye daha yoğun eğlence sağlayabilmenin ve belleklerden silinmemenin ve pazarlamadaki başarının tek yolu, animasyon vb. gösteri araçlarından çok, mimari yapı ve süsleme biçimlerinin bir gösteri biçimine dönüşmesi olduğu artık iyice anlaşılmaktadır. Bu Gösteri biçiminde, Turizmin şekline, müşterinin cinsine, milliyetine ve kültür düzeyine dikkat edilmeli; herkes tarafından bilinen tarihsel mekanlar, tarihsel yapılar, hatta tema olabilecek her türlü obje (gemi, uçak, balina, Truva atı, popüler bir kent parçası) büyük bir titizlikle ve aynı biçimde, otel mekanları olarak yeniden üretilmelidir.*

Elbette, böylesi bir mimari yapıda, yaratıcılıktan, strüktür, işlev, malzeme birliğinden, turizm-konaklama sorununa alternatif yaklaşımlardan vb. söz etmek olanaksız olsa da, Aristo’nun “*mimesis* “ yönteminin büyük bir başarıyla uygulandığını, Walt Disney geleneğinden yararlandığını ve mimarların mal sahiplerine pazarlama stratejileri öğrettikleri gerçeğini teslim etmemiz gerekmektedir. Böylece, Mimarlık değerli bir marka haline gelmiş, bu arada, Mimarlığın, İnsan, Tarih ve Kent ilişkileri allak bullak olmuştur.

Yapının içinde tasarlandığı **yer ve zaman** kavramları, hem yapının tasarım anlayışını hem de yapının çevresiyle olan ilişkilerini tanımlar. Mimarlığın yaratıcılık içgüdü, *Yer-Zaman-Yapı-Mahalle-Kent-Ülke* zinciri ve hiyerarşisi içinde konumlanmış **yerde** yatan geçmiş kültüre ait bilgi-sezgi ile geleceğe dönük ütopyik tasarımların geriliminde yatar. Sanat eserinin havası, Benjamin’in ünlü “*aura*” kavramında anlattığı gibi, zaman ve yer içinde varlığı, olduğu yerdeki kendine özgü varoluşudur. Sahicilik ve gerçeklik havanın bir anlamıdır.(9)

Zaman ve yerin kişiselliği ve özgünlüğünün yitilmesi veya bu kaynaklara gerek duyulmaması da gösteri mimarlığının ana fikridir. Mimarın ana görevi, bir yere veya zamana gereksinme duymadan, yaratmak istediği *gösterinin* temasına uygun olarak,

yerkürenin dört bir yanından üç boyutlu animasyon veya internet araçlarıyla oluşturduğu kendi başlarına yüzen imajlar koleksiyonunu kullanarak gösteri mimarlığını tamamlamaktır.

Tüketicinin Kremlin Palas'ta kahvaltı yaptıktan sonra Topkapı Palas'ın harem dairesinde konaklamasının oluşturduğu keyif, eğlenme ve büyülenmişlik ritüeli işte böylesi bir çabanın sonucunda gerçekleşebilir. Bu olgu da, gösteri mimarlığının insan üzerindeki ilk duygusal etkisinin **şaşkınlık, keyiflenme ve eğlenme** olduğunu göstermektedir.

Akla şöyle bir soru geliyor: Pop şarkıcıları veya moda sektörü, yeni sezonda yeni popüler şarkılar ve yeni defilelerle kendini idame ettirirken, bu tür mimarlığın gösteriyi her daim sürdürebilmesi için ne tür araçlar bulunmaktadır?

Tekstil ve moda'ya ait "*giydirme*" kavramı bu işin de çözümünü bulmuştur. Popüler kültür kapsamında ele aldığımız bu tür mimarlık yapıların suratlarına yapııştırılan imajlar, yapının inşaat ömrü boyunca, değişik evrelerde güncellenecektir. Çağdaş giydirme teknolojilerinin pratik gücü ile, suratı eskimiş her türlü yapıyı bir gösteri kültürüne dönüştürmek olasıdır artık. Ancak, en büyük tehlike, mimarından mal sahibine ve tüketiciye kadar herkesin bunu çok doğal görmesiyle oluşan çarpık *consensus*'tür. Bu *consensus*, yapıların **dışını, iç** mekandan tamamen bağımsız, gösteri yaratmak üzere sürekli dönüşebilme yeteneğine sahip büyümlü bir etkileme aracı olarak görmektedir. Gösteri mimarlığının **büyüleme** gereksinimi, sanatın özü olan büyü kavramının yaratıcı-olumlayıcı yanını kullanmaktan çok, bir panayır, pop konseri veya sihirbazlık gösterisine büyülenme telkiniyle gelen kitlenin *Gösteriyi* sürdürmesini sağlamak ve daha da önemlisi, kitlelerin, hegemonyanın arkasındaki egemenlik, iktidar, güç ilişkilerini algılayabilmelerini olanaksız hale getiren büyü perdesiyle körleştirilmesidir.

PO MO ve imgeler

Post Modern mimarlığın öncülerinden Amerikalı mimar Michael Graves, Walt Disney Swan ve Dolphin otellerinde(1990/Florida) Disney geleneğini en şatafatlı noktaya getirmiştir.Yapının tümü, (çatıları, dış duvarları, iç mekanlar)gösteri alanı kapsamındadır. Çok uzaklardan görülebilen dev kuğu ve yunus heykelleri, dev deniz kabuğu ve havuz-vazolar çatının en üst noktalarına simetrik olarak yerleştirilmiş, aynı motifler duvarların dokusunu tanımlamış, yer yer serpiştirilen sirk çadırını andıran çatı örtüleri ve muz ağaçlarıyla ilk perde tamamlanmıştır.İkinci Perde olan, İç mekanların ve mobilyaların tanımında ise, aynı tema tekrarlanmıştır.(**resimler 3**)

Akla şöyle bir soru daha geliyor: Bu büyüleme ritüelinde yer alan imajların özellikleri ve tasarıma yerleştirilme mantığı nedir?

İmajlar, genellikle, deforme edilmeden, yorumlanmadan ve gerçek fiziksel özellikleri bozulmadan aktarılır.Gotik katedrallerin çatılarındaki canavar(*gargoyle*) heykellerinde bile bu elemanlara yüklenen duygusal bir etkiden ve yağmur suyunu ileterek yapının tümüyle oluşturdukları bütünlükten söz etmek olanaklı iken, Disney Otel'in *kuğuları ve yunusları*, veya Gehry'nin *dev dürbünü*, yapının belirlenmiş noktalarındaki rollerini, duygusuz ve statik bir konumda yerine getirirler.

İmajlarda, herkes tarafından bilinen, sevilen, popüler ve eğlenceli objelerin seçilmesi (kuğu, yunus, Titanik gemisi, Truva Atı, çizgi film kahramanları) genel bir eğilimi yansıtmaktadır.

İmajlarda, herkes tarafından bilinen, medyanın sık sık referans verdiği Tarihi yapılardan çok fazla ölçüde yararlanır. Tarihsel medyadan imaj seçiminde yerellik değil uluslar arası olma niteliği gözetilir. Herkes tarafından bilinen, filmlere konu olmuş popüler tarihsel yapılar olan Topkapı Oteli, Kremlin Sarayı ve Venedik San Marko vb. yapılar, fotografik kesinlikte ve bütün bir formun dış görünümünü koruyarak –zaman tünelinden geçip kendi yurtlarının dışında yabancı ellerde - Otel olmaya hak kazanırlar.

İmajların oluşumunda, Tarihi yapıların arketipleri ve malzeme özellikleri önemlidir. Graves'in, Bofill'in mimarisinde, *rotunda, dorik kolonlar, taş duvarlar, üçgen alınlıklar, piramidel çatılar, kule etkisi yapan silindirik kütlelerin*; Portoghesi'nin mimarisinde ise *kıvrımlı barok formlarının* dış kabuğun mimarisine hakim olduğunu görürüz.

Avrupa Post Modernizmi ve Rossi

Modern Mimarlığa yöneltile en köklü kuramsal eleştiri ve mimari katkı Avrupa'lı mimarlardan gelmiş , Mimarlığın Kent ve Tarihle ilişkisi mesleğin gündemine oturmuştur. Bu ilişki kapsamında yer alan bina arketipleri, kentsel morfoloji ve tarihsel kent dokusu gibi unsurların, kent planlama, tarihi kentlerin dönüşümü ve mimarlığın alanına gimesi ile başarılı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Kuramsal açıdan ise Colin Rowe, *Büyük Uzlaşma'yı* sağlayan "*Kolaj Kent*" kitabı ile, modernist Ütopya ile Geleneksel Kenti ve Tarihi birleştirmiştir.(10)

Gösteri mimarlığının dışında ve anti-konformist cephede yer almakta olan Aldo Rossi , özgün eleştirisiyle, modern mimarlığın gelişimini sağlamıştır. Rossi, anıtsallığın kentlerin bellekleri anlamına geldiğini, kentleri geliştirdiğini düşündüğünden dolayı arketipleri yorumlayarak onlara yeni formlar kazandırmıştır. Rossi için **yer** kavramı yaşamsaldır. Gallaratesi Konutlarında (Milano-1973) zemin kat, pilotis benzeri narin perdelerden oluşan portico'ların günlük ev yaşamı ile bütünleştirildiği bir yarı açık mekanı tariflemektedir. Modeno mezarlığında ise (Modena-1984) toprakla ilişkisini tanımlayan portikolar ve dört yanı eşit ölçülerde delinmiş, katları ve çatısı olmayan güçlü anıtsal küp, ölümü ve anıları anlamlandırmaktadır.

Rossi'nin 1979 Venedik Bienalinde (*Dünya Tiyatrosu*) sergilenmek üzere tasarladığı güçlü bir imge de, Dubrovnik'te hazırlanıp gemiyle Venediğe getirilmiş yüzer ahşap bir tiyatrodur. Rossi, 16.Yüzyıl İtalya'sında görülen bu yüzer pavyon geleneğini Venedik kentinin geçici belleğinde yer almasını amaçlamıştır.(resimler 4)

Yukarıdaki örneklerin tümünde yer alan semboller, işaretler ve Klasizmden yorumlanmış olan arketiplerin hiçbiri Gösteri Mimarlığını oluşturmamıştır.

"Rossi, otokratik bir paradigma olarak kompozisyona veya duyumsal yaşantılara dayalı bir Mimarlığı, ilk başından itibaren, reddetmiştir. Duyularla denetlenen bir mimarlığı reddeden Rossi, aynı zamanda, geleneksel olanın bir norm haline gelmesine de karşıydı...Rossi'nin, mimarlığı oluşturan Duyular ve diğer etkenlere mesafeli bakışıyla kavranılan etik yanı, bizlere, eserlerinde en önemli verdiği

kavramların, iç içe geçmiş olarak “bellek” ve “anımsama” olduğunu göstermektedir.”
(11)

Gösteri mimarlığı ve Frank Gehry

Mimesis yöntemi ve temalaştırmanın dışında başka yaratıcı yollar da bulunmaktadır. Mimarlığın bir gösteri alanı olarak tanımlanmasındaki yaratıcı kutupta, “heykelsi” Frank Gehry yapıları yer almaktadır. 70’li yıllarda, LA mimarlığıyla kendini duyurmaya başlamış olan Gehry, Post-Modernizmin etkisini duyurmaya başladığı 80’li yıllarda, tasarımlarında pop imgelerin rolüne daha çok önem vermeye başlar. Modern mimarlık ile Post Modernizm arasında sürekli gidip gelen Gehry, yaratıcılık ile pop-imeciliğini birlikte kullanır. Bu dönemi en iyi simgeleyen örneklerinden olan *Chiat* adındaki reklam şirketi yapısında, bina girişine dev bir dürbün yerleştirir. **(Resim 5)**1992 Barselona Olimpiyatları döneminde ise, deniz kıyısında yer alabilecek en büyük pop imgeyi, *Dev Balık Heykelini* gerçekleştirir. **(Resim 6)** *Dev Balık*, hem her şeyiyle strüktür, hem her şeyiyle yüzey, işlevsel bir içi olmayan heykeldir. *Dev Balık*’ın bir deniz kıyısı kentinde ve bir sosyal-eğlenme mekanında yer alması, mimariyi, hem Kent-mekan-insan ilişkisinin merkezine oturtmakta, hem de metafor soyutlanıp heykelleşerek üç boyutlu bir oylum kazanılmaktadır. Ancak, dürbün vb. yapıştırılmış pop imgelerin aynı etkileri ve sosyal sonuçları uyandırdığını söylemek çok zor olduğu gibi, ticari bir kuruluşun ifadesi ve göstergesinin hiç soyutlanmadan , mimari bir dile tercüme edilmeden verilmesi ise, sosyal yönü olmayan tek taraflı bir *gösterinin* yapıldığını göstermektedir.

Gehry, *Dev Balık*’ın altın iskeletini, “*catia*” denilen bilgisayarlı çizim yöntemiyle tasarlamıştır. Otomobil ve uçak teknolojisinde kullanılan bu çizim programının en önemli özelliği, tekrar etmeyen eğrisel yüzeylerin ve taşıyıcıların, iç karkası-donatısıyla birlikte kolayca şekillendirilebilmesine izin vermesidir. Gehry, anahtarı bulmuştur. 90’lı yıllardan bugüne gerçekleştirdiği yapılarındaki Öklid dışı geometrinin yeni biçimleri olan kıvrımlar, burgaçlar ve yumrular, işte bu program ile çizilebilir, maddeleşir. Bu ilginç kütlelerin dış kabuğundaki tek malzeme, esnek ve parıldayan titanyum plakalarıdır. Tasarımın malzeme ile birlikte yarattığı sonuç ise, dış yüzeyin strüktüre baskın çıkması, strüktürün hissedilmemesi ve iç mekanın dış kabuk ile örtüşmemesidir.

2. Dünya Savaşı sonunda genişleyen sanat alanını kucaklamayı amaçlayan *Bilbao Guggenheim Müzesi* (1997) yukarıdaki ilkeler ile yapılaşmıştır. Guggenheim Bilbao, mimari çevrelerce yüzyılın en önemli mimarlık olaylarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu önemli kabulden dolayı, yazımız, bu yapıyı, değişik yönlerden bakarak sorgulamaya ve irdelemeye çalışmaktadır. **(Resimler 7)**

Yapıyla ilgili olarak reddedilmeyecek önemli olgular, *Müze*’nin kentsel bir odak olması, mütevazı bir liman kentinin dünyaca ünlü hale gelmesi ve mimari kitlenin “heykelsi” biçimidir. İnsanın aklına bazı sorular geliyor hemen :

*Kentlerimizin mimari gelişimindeki organik yasaların anahtarları, artık, “ kent tarihinden, kültüründen, coğrafi-etnik yapısından, kısaca o kente ait **yer**’den ve **zaman**’dan soyutlanmış biçimlerin gösterisinde mi yatmaktadır?

Post Modernizmin, “Uluslar arası/Transatlantik mimarlık ve kent ile geçmiş mimarlık tarihinden kopuş” kavramları, Modern Mimarlığa yöneltilen en güçlü eleştiriler değil miydi?

*Öklid dışı geometri ile tasarlanmış avangard biçimlerin, *sanatsal anlama sahip* yeni iç mekanlar yarattığı söylenebilir mi?

Guggenheim yapısının en önemli sorunsalları yukarıdaki temel sorularda yatmaktadır. Dış kabukta kullanılan biçim gruplarının ve kitle düzenlemesindeki benzerliklerin (Bilbao veya Amerika’da başka bir yapıda) aynı şekillerde yer alabilmesinin düşündürdüğü sorun, mimari bir yapının biçiminin oluşmasındaki (içerik, tema, tarihsel referans, kent, coğrafyadan oluşan karmaşık *bağlam*) öz’ün biçim üzerindeki yaratıcı sınırlaması ve gerilimi yerine, daha önceden yaratılmış tümdengelsel tasarım parçalarının *catia* yöntemiyle kolajının yapıyor olmasıdır. İç mekanlar, dışarıda hissettiklerimizi bütünleştirecek, müze objeleriyle iç mekanı ve dış kabuğu tek bir hamura dönüştürecek gibi tasarlanmamıştır. İç müze mekanları ile yapının dış kabuğunun ilişkisizliği ve yapının uzaktan parıldayan görkemli kütlesi, mimarinin niteliğinde ağır basan yönün *gösteri* olduğunu anlatmaktadır bizlere. Böylece, 21.Yüzyıl insanına, yeni ve gelecekçi bir sanatsal anlam ile yoğrulmuş iç mekanlar yerine, dış kabuğun uzantısı olarak kendiliğinden ortaya çıkan edilgen kaotik mekanlar hediye edilmektedir. *Gösteri, anlam’ı* ortadan kaldırmıştır.

Halbuki, binanın dışında hayranlık uyandıran özgür ve yaratıcı biçimlerin, Öklid dışı form grup ve dokularının, aynı felsefeyle yoğrulmuş, anlam ifade eden yaratıcı iç mekanları doğurması, dış kabuğun ise Kent ile kurduğu görsel diyalog ve ilişkiler sayesinde **yer** ve **zaman**’ı bütünleşerek bir anlatım gücü üretmesi gerekirken; iç sergileme mekanların bir kısmı dış kabuktan bağımsız ortogonal geometri ile kurulmuş; genel mekanlar ise çoğunlukla kaotik, insan gözünün algılama perspektiflerinin dışında, *catia*’nın bitiştiemediği irade dışı eklem yerlerinin görüldüğü oylum parçacıklarından oluşmuştur. Doğal ışık, yapının içine mekanı yaratmak için girmemekte, *de facto* yaratılmış olan mekana doğal ışık davet edilmektedir. Açıkça, bu heykel algılanamamaktadır. Bu algı sorununun köklerinde, çağımızın eğilimi olan “**büyüklik**” yatmaz mı? İşte, “*bu büyüklik, çağdaş müzeyi her türlü sanatı ve izleyiciyi yutacak devasa gösteri mekanlara dönüştürme vesilesi olarak kullanılıyor.*”(12)

Yapıyı oluşturan karmaşık ve Öklid dışı biçimler ile anlam bütünlüğüne sahip iç mekanların sanatsal gücünü, Gaudi’nin yapılarında(1926), Schaouron’ın Berlin Filarmonisinde(1963), Behnisch’in Münih Olimpiyat yapılarında(1972), Enric Miralles’in İskoç Parlamentosunda (2002) görülebiliyorsa, mimarlığın evrensel kavramlarının tüm coğrafya ve tarihlerde temel ortaklıklar taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Bilbao Guggenheim Müzesinin bu evrensel çizgiden köklü biçimde saptığını düşünüyorum.

Corbusier’in *Ronchamps* yapısını inceleyen Cengiz Bektaş’ın, heykel ve yapı ilişkisine ait düşünceleri her şeyi anlatıyor aslında :

“Mimarlığın bir “kolon+kiriş bağlantısı” olmayıp bir “plastik oluş” niteliği taşıdığıının kanıtıdır karşınızdaki yapı. Beti(heykel)mi,mimarlık mı?Duralarsınız bir süre...Önünde

durduğunuz duvar, yapının içiyle dışının birbirinden ayıran değil,onlar arasında bağlantı kuran bir öğedir.” (13)

Mimarlığın Gösteri yapmadan ilerleme Yolları:

Mimarlığın bu şekilde anlaşılmasına karşı koyabilecek dört (birbirinden farklı dönem ve ekollere ait) örnek müze yapısı var önümüzde. 50’li yıllardan Wright’ın **Guggenheim Müzesi**, 90’lı yıllardan Steven Holl’un **Kiasma Müzesi** ve Stirling&Wilford’un **Stuttgart Devlet Müzesi**, son olarak da yeni yüzyılımızdan Libeskind’in **Berlin Yahudi Müzesi**...

Wright, müze kavramını New York kentinde tartışarak tasarımsal bir sonuç çıkarır. İlk kararı, yapının Merkez Park’a yakın olması ve organik mimari kütlelerin Kent’in doğasıyla ilişki kurmasıdır. Ütopyasını ise, “müze- insan” ilişkisindeki en can alıcı konu olan gezme eylemindeki klasik tavra alternatif olarak tasarladığı kesintisiz, sarmal, akışkan bir dolaşım mekanı anlayışı üzerinde temellendirir. “İç’ten” ve bir “**anlam**” temelinde başlayan bu tasarım eylemi, zigguratvari sarmal bir dış kabuğa sahip organik bir kütle ile sonuçlanır. Wright, hem geleneksel müze kurgusunu tersine çevirmiş, hem de bildirisini şiirsel bir dille anlatan heykelsi bina kütlesi ile New York kentinin dikey prizmalarına meydan okumuştur.(14) (Resimler 8)

Libeskind, Yahudi soykırımını Berlin Kentinde tartışarak, kütlesi ve iç mekanlarıyla ilginç **Berlin Yahudi müzesini** doğurur. Büyük bir istasyon yıkıntısının, 18. Yüzyıl barok bir binanın, Mendelsohn’un 20’li yıllara ait bir yapısının ve 60’lı yıllara ait konut bloklarının kenarında konumlanmış boş müze arsasında duran Libeskind, Berlin kentinin yıkılmışlığını, parçalanmışlığını ve yıkım/sürgün sonucunda kentte oluşan *büyük boşluğu* hayal eder. İşte yeni yapı, bu *boşluğu* insanlara anlatacak bir forma sahip olmalıdır. Barok binaya bağlanarak gelişen Müze kütlelerinin formu ile dolaşım düşüncesindeki çok yönlülüğü yaratır. Müzenin dış duvarlarındaki pencereler ile, geometrik bir kompozisyon ya da dikkat çekici görkemli bir cephe düzeni yaratmayı düşünmez. İnsanın iç mekandan dış dünyaya bakışında, alışlagelmişin dışında bir “kenti görme biçiminin” olabileceğini düşünür. *Paralaks* diye tanımlanan bu değişik ve geleneksel perspektif anlayışına ters kavram ile insan gözü-kent/doğa ilişkisinin farklı olabileceğini düşünür. Yapının pitoresk ve anıtsal olmayan dış kütlesi, insanlara, belleklerinde yer alan görsel imgelerle hiçbir bağlantısı kuramadıklarından dolayı, yapının arka-anlamlarını araştırmaya iter. Epik-Tiyatro mantığındaki yabancılaştırma etkisinin kullanılması gibi...

Müzenin konusuna ilişkin bir metafor olan Hoffmann bahçesinin tüm siteye bağlanmasıyla, yapı, tümüyle gezilebilen bir heykel haline dönüşür.Yapının içinin ve dışının birliği ve tüm düşüncelerin mimarlık diliyle aktarılmış olmasıyla yabancılaşma sorunu aşılmış olur. Libeskind mimarlığı, anlamlar üzerinden üretilen bir mimari dilin gelişimidir; bu aynıyla da modernizmin toplumsal ülkülerinin, insan odaklı tasarım anlayışının devamıdır. Berlin Yahudi Müzesinin özgün teması ve işlevi, mimarının bir “yer’e” ve “an’a” ait olma durumunu güçlendirir. Bu bağlamda alınan tarihsel

referans, Berlin'in mimarlık tarihi değil, Berlin kentinde, belli bir tarihsel dönemde, soykırım ve sürgün ile yaratılan toplumsal boşluktur. **(15) (Resimler 9)**

Steven Holl'un Helsinki-Kiasma Müzesi, eğrisel dış formunu, komşusu olduğu *Töölo* koyu ve çevredeki diğer kentsel referanslar ile iç mekanlara taşıdığı değişik doğal ışık denemelerinden almıştır. Tööle gölünü, kentsel bir ayna olarak kullanarak, müzenin cam duvarlarına kuzey ışığını yansıtır. Müze salonlarında yarattığı asimetri ve ışık değişimleri ile birbirini takip eden mekanları bağlayabilecek bir hareket kavramı geliştirir. Böylece, izleyici, sürpriz mekanlarla ve sürekli değişen perspektiflerle karşılaşır. Işığın değişimi, daralan, genişleyen ve değişik görme açıları oluşturan mekanlar ile, müzeyi gezen bireye, ancak kentsel ortamda sağlanabilecek sürprizler oluşturur. **Kiasma**, sadece bir müze değil, sahne etkinliklerinin, dans ve müzik gösterilerinin ve seminerlerin de yapılabildiği, dışarıya da taşabilen bir sanat forumudur. Müze, kentin içinde ve doğal güzelliklerin komşuluğunda gelişir ve hiçbir **"gösteri"** yapmadan kenti bütünler. Mimar, Helsinki kentine bir tuğla daha koymuştur **(16) (Resimler 10)**

Sona bıraktığım **Stuttgard Müzesinin**(Staatsgalerie) güzelliği, mimari biçimler ile, yer, topoğrafya, tarih ve kentin mükemmel biçimde örtüşmesidir.

Müze, yaklaşım-tırmanma-giriş-müze içi dolaşım yolları ile yarattığı sürpriz avlularla ve yapının tümünde (kentteki tarihi binalarda kullanılan) özel bir taş dokunun kullanılması sayesinde, Kent ile bütünleşir. Kapalı yapı, kent üzerinde baskın bir imge değildir. Duvarlarına sarılmış sarmaşıklarla, ancak yanına gittiğinizde söyler şiirini. Stirling, yapının girişindeki çelik kanopi ile çağdaş zamanı anımsatır. Giriş Holündeki çağdaş rotunda, eğrisel cam duvar ile düet yapmaktadır. Bu mekanda, çağdaş zamanı anımsatan saydam asansörü de algıladıktan sonra girdiğimiz Sergi mekanlarından yer yer dış avlulara çıkarak tamamlarız sergimizi...

Avrupa Post Modernizminin en güzel örneklerinden bir olan bu yapı da hiçbir **"gösteri"** yapmadan kenti bütünler. Mimar, Stuttgard kentine bir tuğla daha koymuştur. **(17) (Resimler 11)**

Gösteri mimarlığı, Mimarlığın hangi alanlardaki varoluşuna karsıdır?

Bir Ütopya olarak doğan Modern Mimarlığın ana varoluş sorunu, dünyanın hümanizma ekseninde değişimine katkıda bulunmaktır. Bu katkının sınırları, Tarihsel ve doğal mirasımızdan, kentlerin dönüşümüne; çevre bilincinden ekolojik mimariye; sosyal-psikolojik toplumsal yaşantının ve insan bireyinin çağdaş gelişimini referans alan yeni ve yaratıcı mekan tasarımlarından az gelişmiş ve yoksul bölgelerin çağdaş yapılaşmalarına dek geniş bir alanı işaretlemektedir.

Sorun-Tasarım ikilemi:

Gösteri Mimarlığı, yukarıdaki sorunların ve çözümlerinin Mimarlığın dışında yer aldığını savunur. Sorun-çözüm gerilimde yatan yaratıcılık yerine, kopya-yapıştır tasarım tekniği ile canlandırılan renkli imajlar dünyasını çeşitlendirerek hegemonya kültürünün sürdürülebilirliğini sağlar.

Halbuki, enerji sorunu ve çevre bilincinin yarattığı gerilimle ortaya çıkan yaratıcı "eko yapı" tasarımları ve "çift cephe" çözümleri ile **(18)** hem Mimarlık ilerletilmiş hem de

ekolojik sisteme katkıda bulunulmuştur. Halen dünyanın en önemli sorunlarından biri olan “barınma” olgusunun çağdaş yaşamda yarattığı gerilimde ortaya çıkan “esnek, mafsallı, değişebilir mekan/yapı kavramları ile Mimarlığın tasarım ve yapı teknolojisi alanlarında önemli yenilikler oluşmaktadır. (19)

Kent:

Gösteri Mimarlığının kentlerin gelişimindeki rol misyonu, tarihi kent dokusu ve mimari özellikler ile çağdaş yaşamın pratiğini birleştiren organik ve yeni bir modernizm sentezi değildir. Genel olarak benimsenen model, tarihi kentlerin arketiplerine uygun, geçmişe ve geçmişin imaj dünyasına yaslanmış, Prens Charles modeline benzer (Poundbory Dorset yerleşmesi) bir kentleşme tarzıdır. Kenti bir organizma olarak anlamaz; tekil tarihi yapı örneklerini ve açık mekan düzenlerini kent merkezinin dışındaki uydularda bir araya getirerek Eklektik ve Romantik bir kent ütopyası geliştirir. Kentin en varlıklı kesimlerinin tükettiği bu Ütopya sayesinde, sivil yaşamın odağı olması gereken Kent merkezlerinin organik gelişiminin de önüne geçildiği gibi, toplumsal sınıfların ayrımındaki keskinliğin ve sosyal izolasyonun artırıldığını da gözlemleriz. Ülkemizde, Kemer Country tarzı uydu kent anlayışında tercih edilen gösteri tarzının mimari üslubu, (duruma göre) Amerikan, Kanada, İskandinav, Kaliforniya, Doğu Karadeniz ve Marmara tipi geleneksel Konut düzenleridir.

Rafine edilmemiş, mimari dile çevrilmemiş basit gösteriş imgelerin (Boynuzlu Boğaz köprüsü) Kentliye dayatılması veya İstanbul Mimarısının en önemli evrelerinden birini tarifleyen Haydarpaşa Garı bölgesinin “Kentsel Dönüşüm” adı altında rantlaştırılması gibi olguların altında, hem “Mimarsızlaştırma” hem de “Gösteriş ile Rantı bütünleştirme” mantığı yatmaktadır.

Bu yüzdendir ki, Gösteri Mimarlığının şiarı, narsisist biçimde (Kent ve Çevre değil) ” EN GÜZEL BEN “olmuştur.

Akıl-Anlam-Duygu: Temelinde Rönesans’ın akılcılığı yatan Modernizm, tasarımın oluşumunda akıl eksenini kullanmayı hedefler. Akıl ekseninin yer ve tarihe dayalı ürettiği çoklu anlamları, duyguları, sezgileri, anımsamaları tasarım diline dönüştürerek Toplum’a Bildirisini sunar. Mimarının kullandığı doğal ışık, gölge, renk, doku vb. tüm unsurların tek hedefi de Bildirinin iletiminde akıl ve duygu bütünlüğünün kurulmasıdır.

Gösteri Mimarlığı ise, akılsal olanı ve anlamı kullanmaz. Önemli olan, belleğini giderek yitirmekte olan tüketicinin karmaşık, çekici, belirsiz ve büyülü olan görünülerden etkilenmesi değil midir? Binaların dış kabuğunda yer alan gösterge, simge, referans ve gönderme cümbüşünün mimariyi oluşturan değil ona eklenen unsurlar olması tercih edilir. Çünkü, Gösteri Mimarlığı, bağlam eksenli mimari yapılar ve kentsel çevre marifetiyle İnsan ve Toplumun değişeceğine inanmaz. Jameson’un dediği gibi, ”Geç Kapitalizmin kültürel mantığını “kullanan bu ideolojik tavır, tasarımların renkliliğine karşın, oldukça tutucu bir konumda varolduğundan dolayı Hegemonyanın sürdürülmesini tercih eder.(20)

Yazımız kapsamında yer alan Berlin Yahudi Müzesi (soykırım, sürgün) **duyguların**, mimari biçimlerde, insanlara ifade edilmesini en iyi sağlayan yapılarıdır. Özellikle,

çok az ışık alan, çıplak beton duvarları olan yüksek oylumlu Soykırım Kulesinden Hoffman bahçesine çıkıldığında duyumsanan özgürlük duygusu, mimarlığın en önemli misyonunun Hümanizma olduğunu anımsatır bizlere...

Gösteri Mimarlığı ise, gerçek duyguların köreltilmesini ve giderek yok edilmesini amaçlarken bunların yerine popüler bir duygu dünyasını ortaya çıkartır. Örneğin, müze olan Topkapı sarayını algılamakta ortaya çıkan insani duygular, yer- zaman ve işlevden koparıldığı için, Topkapı Palas otelinde körelmiş, sıcaklığını yitirmiş, ancak ortalama popüler insana kitch bir tüketim maddesi olarak satılabilir bir hammaddesi olmuşlardır.

Sondeyiş

Heterojen nitelikteki Post Modernizmin Modern Mimarlığı eleştirmeye başlamasının üzerinden yaklaşık 40 yıl geçti. Özellikle Post Modern Amerikan mimarlarının tercihi olan popüler Gösteri kültürünün etkilerinin küresel ve kesintisiz olduğunu yukarıdaki örneklerde görebiliyoruz. Ancak, yine yukarıdaki örneklerle, modernizmin, *kent ve tarih etkilerini* gramere alabildiğini, ütopyik kent geleceği ve geleneksel kentin iç içe gelişebileceğini de görmekteyiz. Ayrıca, Kahn'ın *Kimbell müzesi* ve Wright'ın *Guggenheim* müzesinde kullanılan **mimarlığın araçları ve dilinin**, modernizmin temellerini güçlendirerek *Kiasma Müzesi* ve *Yahudi Müzesinde* evrildiğini ve geliştiğini anlamaktayız. Eleştirilerin eleştirilerini sürekli yaparak kent ve mimarlık pratiği ilerletilecek, modernizmin amaçlarında süreklilik sağlanacaktır. Sorunları çözerek kendi sözlüğünü geliştiren Mimarlık Dili, hegemonya kültürünün içinde kalmadıkça, Gösteri Mimarlığına izin vermeyecektir. Yeter ki, mimarlık, geç kapitalizmin yukarıda anlattığımız anti-hümanist özüne karşı direnme alanlarını ve özündeki düşünme/sorgulama pratiğini yitirmesin.

Habermas'ın dediği gibi “ *Kanımca, Modernliği ve ardında yatan projeyi kaybedilmiş bir dava olarak tümünden bir kenara atmak yerine, Modernliği yadsımaya kalkışan iddialı programların hatalarından bir şeyler öğrenmeliyiz.*” (21)

Vedat Tokyay- Haziran 2005

KAYNAKÇA

1. *Meyer Schapiro, Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, 1994
2. *Elias Canetti, Sözcüklerin Bilinci / Speer'e göre Hitler*, Payel Yayınları, 1994, s. 97
3. *Albert Speer, Yeni Alman Mimarisi*, Volk and Reich Basımevi, Berlin, 1942
4. *Elias Canetti, Sözcüklerin Bilinci / Speer'e göre Hitler*, Payel Yayınları, 1994
5. A.g.e s.100
6. *Elias Canetti, Kitle ve İktidar*, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 1998, s.399
7. *Enis Batur, Modernizmin Serüveni*, YKY, İstanbul, 1997, s.264
8. *Vedat Tokyay, Alışveriş Mimarlığı*, Yapı Dergisi 2005 Temmuz Sayısı
9. *Walter Benjamin, Pasajlar*, YKY, 1993
10. *Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City*, The MIT Press, Cambridge, İngiltere
11. *Rafael Moneo, Aldo Rossi*, Rizzoli, New York, 1985
12. *Hal Foster, Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, 2002,
13. *Cengiz Bektaş, Mimarlıkta Eleştiri*, Dost Yayınları, 1967, s.34
14. *Bruce Brooks, Wright*, Borders Press, 1998, Almanya
15. *D.Libeskind, Jewish Museum Berlin*, G+B International 1999, Almanya
16. *Kenneth Frampton, Steven Holl Architect*, Electa, 2002
17. *Architectural Monographs, James Stirling+Michael Wilford*, Academy Editions, 1993 Berlin
18. Bu alandaki katkılarından dolayı Mimar Ken Yeang'ı anımsıyalım.
19. Steven Holl'un Japonya Fukuoka Konutlarındaki Mafsallı mekan arayışları ile Charles Correa'nın Bombay Kanchanjunga Konutlarındaki yeni mekan arayışları arasındaki önemli ortaklıklar bulunmaktadır.
20. *Fredric Jameson, Post Modernizm*, YKY, 1994, İstanbul
21. *Jürgen Habermas, Modernity-An Incomplete Project*, Bay Press, 1983 Washington

RESİMLER

- Resim1A:** Berlin Başbakanlık Binası, Mimarı Albert Speer (Yeni Alman Mimarisi)
Resim1B: Berlin Harb Akademisi, Mimarı Hans Klaje (Yeni Alman Mimarisi)
Resim1C: Nürnberg Zeplin Trübünü, Mimarı Albert Speer (Yeni Alman Mimarisi)
Resim1D: Dev Toplantı Merkezi-Kuppelbau (Yeni Alman Mimarisi)
Resim2A: Topkapı Palace-Antalya (Otel katalogu)
Resim2B: Kremlin Palace-Antalya (Otel Katalogu)
Resim3A: Swan Otel-M. Graves-1990 Florida (M. Graves, Images Publishing).
Resim3B: Walt Disney Otel-M. Graves-1990 Florida(M. Graves, Images Publishing).
Resim4A: Galleterasi Konutları, A.Rossi, 1973(Aldo Rossi-Buildings&Projects-Rizzoli)
Resim4B: Modena Mezarlığı, A.Rossi-1984(Aldo Rossi-Buildings&Projects-Rizzoli)
Resim4C: Dünya Tiyatrosu, A.Rossi-1979(Aldo Rossi-Buildings&Projects-Rizzoli)

- Resim 5 :** Chiat/Day Reklam şirketi yapısı,F.Gehry,1991,Kaliforniya(Gehry-Electa)
- Resim 6 :** Dev Balık-Barselona-F. Gehry,1992 (Vedat Tokyay Arşivinden dia)
- Resim 7A :** Bilbao Guggenheim Müzesi dıştan, F. Gehry ,1997(Gehry-Electa)
- Resim 7B :** Bilbao Guggenheim Müzesi sergi salonu, F. Gehry ,1997(Gehry-Electa)
- Resim 7C :** Bilbao Guggenheim Müzesi içten, F. Gehry ,1997(Gehry-Electa)
- Resim 8A :** New York Guggenheim Müzesi dıştan, F.L.Wright,1959(Wright-Pfeiffer)
- Resim 8B :** New York Guggenheim Müzesi içten, F.L.Wright,1959(Wright-Pfeiffer)
- Resim 9A :** Berlin Yahudi Müzesi dıştan ,D. Libeskind,2001(V.Tokyay arşivinden)
- Resim 9B :** Berlin Yahudi Müzesi iç mekan ,D. Libeskind,2001(V.Tokyay arşivinden)
- Resim 10A :**Helsinki Kiasma Müzesi dış,1998,S. Holl (V. Tokyay arşivinden)
- Resim 10B:**Helsinki Kiasma Müzesi sirkülasyon,1998, (V. Tokyay arşivinden)
- Resim 10C:**Helsinki Kiasma Müzesi sergi salonu,1998, (V.Tokyay arşivinden)
- Resim 10D:**Helsinki Kiasma Müzesi iç mekanda doğal ışık, (V. Tokyay arşivinden)
- Resim 11A:**Stuttgard Müzesi sokaktan dış ,Stirling, (V. Tokyay arşivinden dia)
- Resim 11B:**Stuttgard Müzesi iç avlular ,Stirling, (V. Tokyay arşivinden dia)
- Resim 11C:**Stuttgard Müzesi giriş kanopisi ,Stirling, (V. Tokyay arşivinden dia)
- Resim 11D:**Stuttgard Müzesi eğrisel cam duvar,Stirling, (V. Tokyay arşivinden dia)
- Resim 11E:**Stuttgard Müzesi giriş mekanı iç,Stirling, (V. Tokyay arşivinden dia)