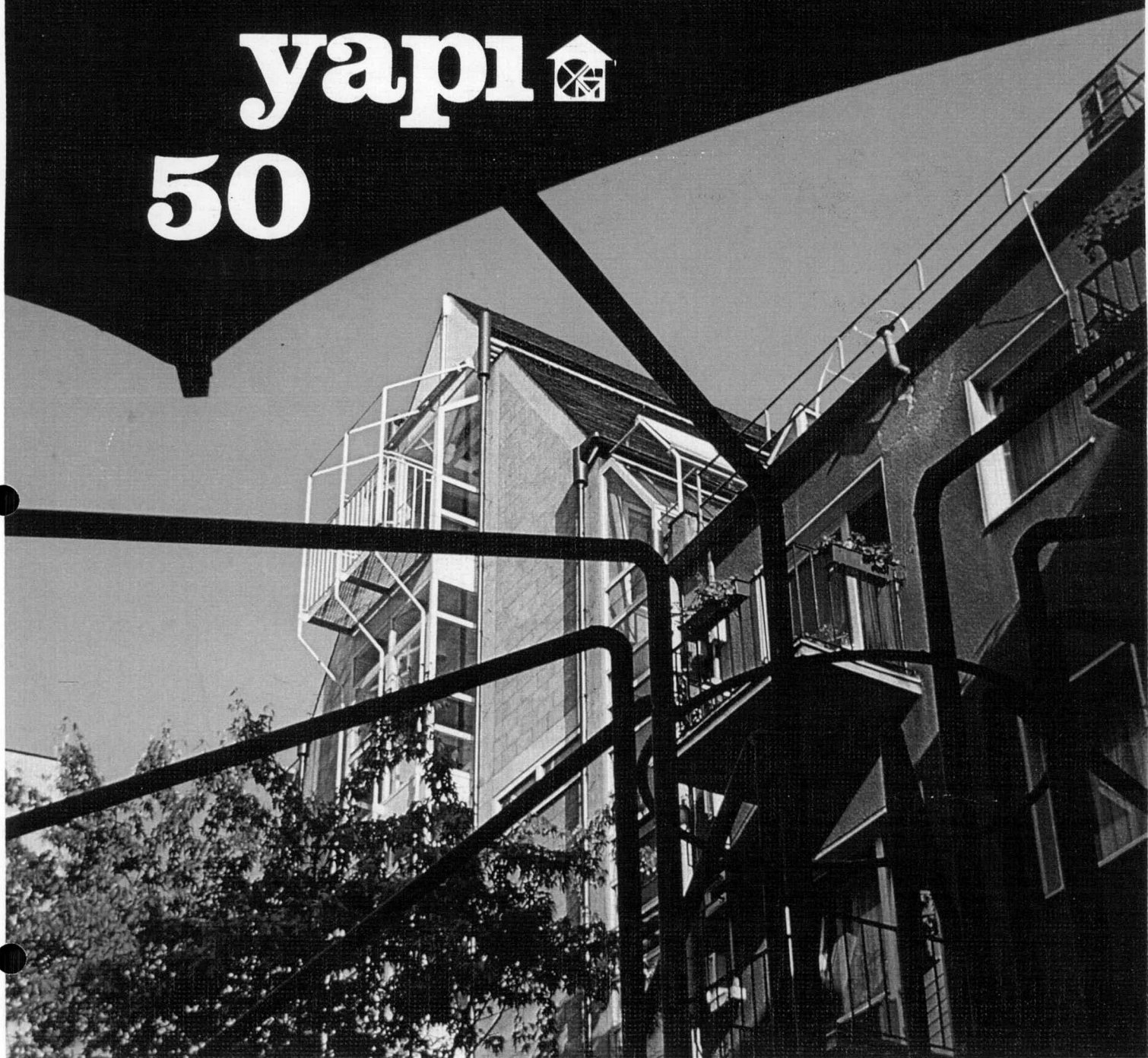


yapı

50



İÇİNDEKİLER

2	_____	Haberler
6	_____	Basından
8	_____	Yayınlar
13	_____	Yapı Malzemesi Rehberi
19	Jürgen JOEDICKE _____	Modern, Post-modern ve Gelenek
24	Klaus KAFKA _____	Cephe
31	Maurizio SACRIPANTI _____	Cephenin Ardında
34	Mete ÜNAL _____	Tarihsel Sıralama İçinde İstanbul'da Apartman Cepheleri
41	Ignace VANDEVIVERE _____	Naif Mimarlıkta Cephe : Bir Düşün Anıtı
45	Hasan KURUYAZICI _____	İlginci Bir Tarihsel Anıt Kurtarma Uygulaması : Borobudur

yapı

Sayı : 50
1983/4

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ'NCE İKİ AYDA BİR YAYIMLANAN
KÜLTÜR VE ENDÜSTRİ DERGİSİ

SAHİBİ/publisher: Yapı - Endüstri Merkezi adına: DOĞAN HASOL

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ/editor: DOĞAN HASOL

YAZI İŞLERİ MÜDÜR YARDIMCISI/associated editor: AYLA GÜLSEN

YAZI KURULU/editorial staff:

DOĞAN HASOL; Prof. Dr. BÜLENT ÖZER

YAZI VE YÖNETİM BÜROSU/editorship and administration office:

Cumhuriyet Cad. 329 Harbiye - İstanbul, Tel.: 148 48 14 - 148 48 15

Yayınlanan yazılardaki düşünceler yazarlarına ait olup,

YAPI Dergisini bağlamaz.

SAYISI/single copy: 100 TL.

YILLIK ABONMAN/annual subscription rate: 600 TL.

DIŞ ÜLKELER/to abroad: 1200 TL.

İLAN TARİFESİ :

Arka kapak (Renkli)	125.000 TL.
Kapak içi (Renkli)	100.000 TL.
Tam Sayfa (Renkli)	80.000 TL.
Tam sayfa (Siyah-Beyaz)	50.000 TL.
Yarım sayfa (Siyah-Beyaz)	30.000 TL.
Dergi içine hazır föy koyma	50.000 TL.

Tarife, Yapı - Endüstri Merkezi üyelerine %10 indirimli uygulanır.
Renk ayrımı, ilânı verene aittir.

Kapak / Cover : Gross Sankt Martin, Köln / Cologne
Foto : Bülent ÖZER

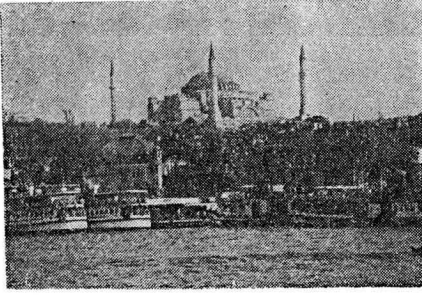
Dizgi-Baskı: Yenilik Basımevi
Kapak Baskısı: Ünal Ofset

CEPHE

Çeviren : Ömer GÜLSEN

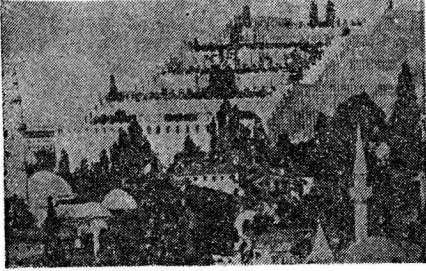
Konuya girerken, İstanbul şehriyle ayrılmaz bir bütün oluşturan bir projeye değinmek istiyorum (1).

1916 yılında, diğer bir deyişle cephedeki durumun Almanya için kritik bir hal aldığı Birinci Dünya Savaşı ortalarında Alman-Türk Cemiyeti söz konusu iki ülke arasındaki iyi ilişkileri İstanbul'da inşa edilecek bir yapıyla simgelemek amacıyla, «Dostluk Evi» (Dostluk Jurda) konulu bir mimari proje yarışması açmıştı. Amaç çok zengin ve değişik bir kültüre sahip,

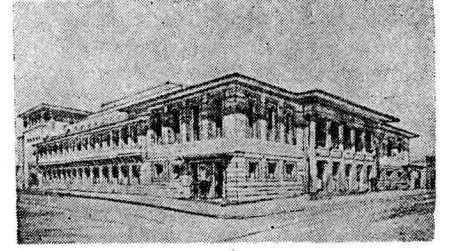


1. İstanbul.

2. Dostluk Evi Mimari Proje yarışması, İstanbul 1916; Hans Poelzig.

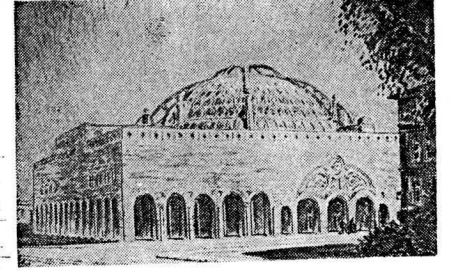


ayrıca iki kıtayı birbirine bağlayan bir ülkenin başkentinde o ülkenin mimari kültürünü böyle bir yapıyla somutlaştırmaktı. Yarışma için «Deutscher Werkbund» tarafından belirlenen on iki Alman mimarı Alman - Türk Cemiyeti tarafından çalışmalar için davet edildi. Yarışmanın bundan sonraki hikâyesine -1917 temel atma yılı olarak belirlenmesine rağmen, proje gerçekleştirilememiştir- daha fazla girmek istemiyorum; sadece şu kadarını belirtmek istiyorum : Theodor Heuss gibi, Poelzig'in doğu masalının fantazisiyle dolu muhteşem projesi de (2) ödüle değer görülmemiş, buna karşılık Bestelmeyer'in siliik ve kuru, ancak urbanistik açıdan şık çözümü ödüllendirilmiştir. Kanımca, verilen teklifler arasında konumuz açısından daha enteresan iki proje vardır ki, bunların arkasında belirli mimari anlayış ve davranış biçimlerinin saklı olması, onların günümüze kadar aktüalitetlerini koruyabilmelerine neden olmuştur. Söz konusu çalışmalar Peter Behrens ile Bruno Taut'a aittir (3, 4). Her iki projede de bir taraftan konservatif bir davranışla klâsik anlayışa yer verilirken, diğer taraftan da yapısal fonksiyonlarla yerel verileri sembol değeri olabilecek bir biçimde birleştirmek, yani «Genius Loci» ye varılmak istenmiş, kısaca mimari değişik ve farklı verilerin bir sentezi biçiminde yorumlanmıştır. Theodor Heuss Behrens'in çalışmasını Rönesans karakterine sahip bir cephe olarak değerlendirmektedir. Gerçekten de rüstik bir biçimde ele alınmış zemin kat, loca, yapının ön cephesinde yükselen giriş bölümü, öne çıkan geniş sacaklar ve kule motifi bu yargıyı kuvvet-



3. Dostluk Evi, Mimari Proje yarışması, İstanbul 1916; Peter Behrens.

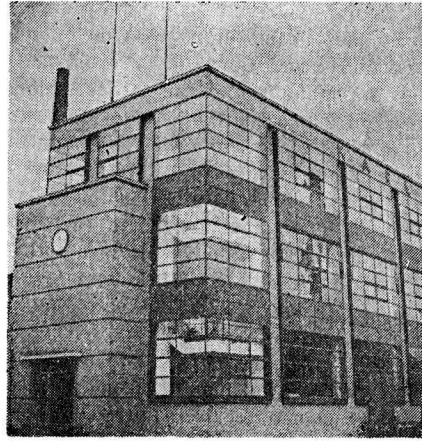
4. Dostluk Evi, Mimari Proje yarışması, İstanbul 1916; Bruno Taut.



lendiren özellikler olarak göze çarpmaktadır. Avrupa'ya özgü «klâsik» in Alman Rasyonalizmi'ndeki ifade diline sahip yapının bulunduğu urbanistik mekân ile kazanacağı çekicilik göz ardı edilmştir. Oysa Bruno Taut'un cephesi çok daha değişiktir. Onda, cephenin, mekânın etkisi açısından yorumu hiçbir eksikliğe meydan vermeyecek bir bütünlük içindedir.

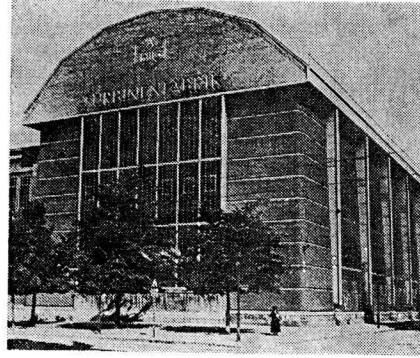
Kubbe motifi, süslemeler ve monolitik duvardaki kemer motifleri yapının yer aldığı ülke mimarisinin aradığı özelliklerdir. Açıkça görüldüğü gibi, burada Avrupa mimarisinde genellikle geçerli olan iki değişik mimari anlayış söz konusudur : Bir tarafta sadece yapısal işleyişe direkt bağlı olarak değişen klâsik kapalı biçim, diğer tarafta mimarının doğaya, yapısal işleyişe, malzeme ve tekniğe, ya da bunların hepsine birden uyum sağlayacak şekilde ele alınması. Bütün bunların sonucunda da zor bir çalışma olan sembol yaratma.

Peter Behrens daha sonraki çalışmalarında çok az istisnalarla klâsik davranış biçimine sadık kalmıştır. Onun talebeleri olan Walter Gropius ve Mies van der Rohe daha sonra bu görüşü adeta makina estetiğinin rasyonalizmiyle kaynaştırmışlardır. Walter Gropius, Adolf Meyer ile birlikte bu anlayış doğrultusunda çalışmaya daha 1911 yılında, sonraları meşhur olan Alfeld'deki Fagus fabrika binasıyla başlamıştı (5). Söz konusu yapı ile Behrens'in AEG Türbin Fabrikası'nın (1909) mukayesesi ileriye dönük bu adımı daha iyi ifade eder (6). Kullanılan elemanlar açısından strüktürel özdeşleşmelere sahip her iki cephe tektonik açıdan da birbirlerine benzemektedir. Sadece Alfeld'deki yapıda düzenlemeler yenidir. Bunlar arasında bilinçli olarak uygulanmış asimetri ve Behrens'in Fagus fabrikasında istenilen çözümden uzak kalan masif köşesine karşılık, yapıyı saran hafifletilmiş köşe sayılabilir. Türbin fabrikasındaki çelik kolonlarla sağlanan ve adeta antik kolon dizilerini hatırlatan düşey ritm -makinalar tapınağı-, Fagus fabrikasında uygulanan içeri çekilmiş (negatif) kolonlarda karşıt ifadesini bulmuştur. Ayrıca Behrens'in yapısında görülen «timpanon» (tympanon) ve kolon düzeninden vazgeçilmiş, böyle bir planlamada elde edilen rasyonellikle de «klâsik»in direkt bir ifadesi olmaktan kurtulmuştur. Değişmeyen, endüstri ürünü elemanların biçimsel yönden etkili olan düzeni ve geleneksel klâsik davranışta



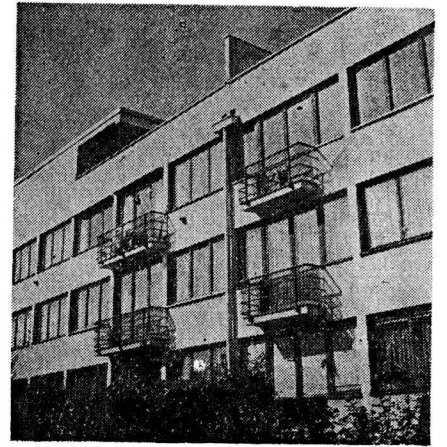
5. Fagus fabrika binası, Alfeld 1911; Walter Gropius.

6. AEG Türbin fabrikası, Berlin 1909; Peter Behrens.



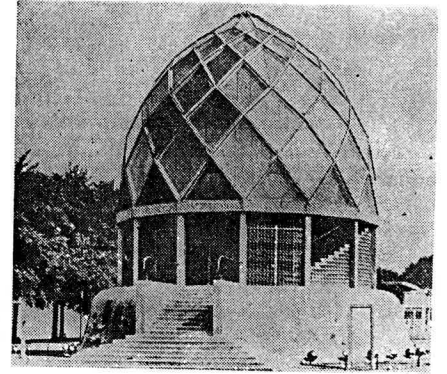
da görüldüğü gibi bunların kompozisyon ve proporsiyon çalışmalarıyla yapıya sokulmalarıdır. Mies van der Rohe'in cephelelerinde Behrens'ten Schinkel'e kadar uzanan bu geleneğin yeni malzeme ve teknik gelişmelerle birleşebilme imkânları gözlenir (7).

Bruno Taut (1880 - 1938) «Dostluk Evi» projesine katıldığı zaman 36 yaşındaydı. Bu yarışmadan iki sene önce ünlü «Cam



7. Weissenhof yerleşmesi, Stuttgart 1927; Ludwig Mies van der Rohe.

8. Cam Ev, Köln 1914; Bruno Taut.



Ev'i (Glashaus) Werkbund sergisi için bitirmişti (8), Bruno Taut'un daha sonraki çalışmaları -1936 yılından sonra çalışmalarını Türkiye'de sürdürmüştür- yeni inşa biçiminin büyüleyici etkisiyle kuvvetli ekspresyonist sembol gücüne sahip ilk eserlerinden uzaklaşmıştır. 20'li yılların ortalarında gerçekleştirdiği Berlin - Britz'deki yerleşmede, yapı konusunun öz açısından ürbânistik mekânda etkili

olması yolundaki belirginleştirme çabaları açıkça görülür (9). Sadece renk farklılaşmasının gözlendiği mütevazı cepheler daha ziyade şehrsel ana ilkeler doğrultusunda düzenlenmiştir. Sanki Tom amcının kulübesiymiş hissini uyandıran Berlin'deki «Onkel Toms Hütte» yerleşmesinin (1926 - 28) cepheleri parlak beyaz renkten mahrumdur ama, cephedeki kapalı - açık yüzeylerin oluşturduğu kompozisyon ve oyunlar, «modern» in diğer hazırlayıcılarının eserlerine olan uyumu açıkça gözler önüne sermektedir (10). Bununla beraber Taut'un anlayışına göre cephe onun sadece proporsiyon tasarımının bir ifadesi değildir. Zira Taut teorisini Corbusier'de görüldüğü gibi, oran çalış-



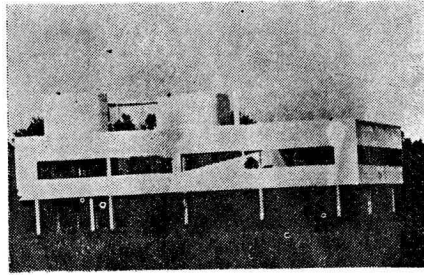
9. Britz yerleşmesi, Berlin 1925; Bruno Taut

10. Onkel Tom yerleşmesi, Berlin 1928; Bruno Taut.



malarının, ya da yeni mimarinin temeli saydığı beş ilkenin ürünü olan bir cepheyle açıklamaz. Corbusier'in «Villa Savoie» sı pilotiler, teras çatı, serbest plânlama, yatay pencere bantları ve serbest cephe biçimlenmesiyle yeni mimarinin temeli olarak özetlediği bu beş ilkenin somut bir sonucudur (11). Bir teorisinin tam anlamıyla ispatı niteliğinde olan söz konusu yapıda, konutun kullanışlılığı sorusu cevapsız kalmaktadır. Gerçekten de Villa Savoie, içinde yaşamaya son derece elverişsiz olduğu için hiçbir zaman tam anlamıyla kullanılamamıştır. Le Corbusier için biçimci ve geometrik düzenleme ilkeleri ön plânda gelirken, Taut soyut sanatsal istekler yerine tamamen insanî ihtiyaçlardan doğan proporsiyon ilkelerinden hareket ederek plânlamış ve inşa etmiştir.

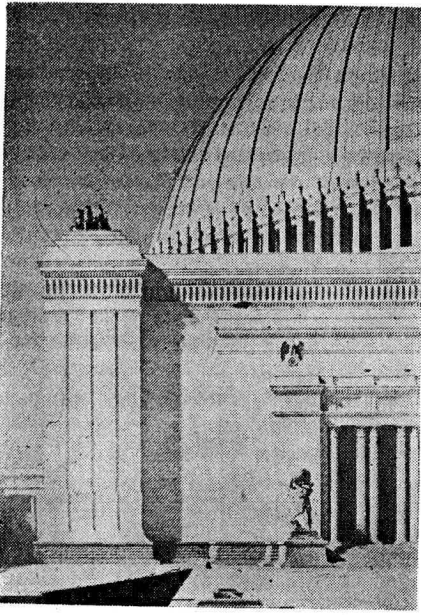
11. Savoie villası, 1929; Le Corbusier.



Bruno Taut 1936 yılında Türkçeye de çevrilen Mimari Bilgisi (Architekturlehre) adlı kitabının ikinci kısmını proporsiyon konusuna ayırmıştır. Mimar bir bütünün uyumlu bölünmesini, güzel proporsiyon olarak adlandırmıştır. Ancak bu tanımdan Corbusier'e oranla çok daha değişik şeyler anlamıştır. Ona göre, mimar proporsiyon konusundaki çalışmalara yapının programıyla birlikte eğilmeye başlamalı, programı kontrol edip, istenen oda sayı ve büyüklüklerinin yeni başlanacak yapının fonksiyonlarıyla doğru orantıda olup olmadığını gözden geçirmelidir. Daha sonra sıra, yerleşme gerçekleştirildikten

sonra direkt olarak algılanamayan, vaziyet plânındaki proporsiyonlara gelir. Ancak yerleşmede yaşayanlar, ya da burada dolaşanlar bütünün bilinçli olarak harmonik bir biçimde düzenlenmiş olduğunu farkederler. Bruno Taut Mimari Bilgisi'nde yer verdiği bu teorisini sadece bir evin cephesinde değil, aksine 20'li yıllarda Berlin'de gerçekleştirdiği yerleşmelerde geliştirmiştir. Tekrar Dostluk Evi projesine dönecek olursak, Taut'un yapmış olduğu düzenlemenin Peter Behrens'in aksine mimarinin geçmişi olmayan soyut prensiplerinden kaynaklanmadığını söyleyebiliriz. Onun için yapısal görevin spesifik durumuna eğilme ve bu görevin özünün «Genius Loci» anlayışı doğrultusunda açıklanması önemlidir.

Bu kısa yazıda savaş öncesi Alman mimarisinin gelişimi konusunda bütün ayrıntıların ortaya konması mümkün değildir. Bu dönemde ortaya çıkan ve bizim için geleneksel konservatif yapılarla nazaran daha ilginç olan yeni yapılanmaya konan sınırlama keyfi bir sadeleşme göstermiştir. Kaba, sözde bir klazizmin oluşmasında yerel ve kırsal yapı tarzına atıfta bulunmalar yanında, devlet gücünün de rolü olmuştur. Albert Speer'in Berlin ve Nürnberg için yaptığı plânlamalar megaloman oluşumlar niteliğindedir (12). Savaş sonrası dönemde Almanya'da kesilmiş ve zedelenmiş gelişmenin yeniden canlandırılması ve oluşturulması çabaları görülür. Bunu takip eden yeniden inşa döneminde, modern mimarinin deniz aşırı ülkelerde faaliyet gösteren ustalarının çalışmalarına yönelinmiştir. Düsseldorf'daki Mannesmann binasında mimar Schneider - Esleben (1952) Mies van der Rohe'nin form anlayışını direkt olarak benimsemiştir (13). Hentrich ve Petschnigg yine Düsseldorf'da bulunan Thyssenhaus binasında kendilerini uluslararası üslûbu kullanmada zorunlu hissetmişler, konstrüksiyonun dışarıdan giydirilmesi olan perde duvarı (curtain wall) başarıyla uygulamışlar, ancak bunun ötesinde kendilerine özgü bir form yaratmışlardır (14). Fakat genç Almanya'nın tinsel açıdan kendi



12

13



12. Grosshalle tasarımı, Berlin 1939; Albert Speer

13. Mannesmann binası, Düsseldorf 1952; Paul Schneider - Esleben.

14. Thyssen binası, Düsseldorf 1960; Hentrich - Petschnigg.

kendisini telafi ihtiyacı gelişmeye yönelik olmakla birlikte, makul ve kanaatkâr davranmayı gerektirirken, çok katlılığa yönelinmiştir. Her alanda görülen yapı patlamasının dinamizmi de durumu kavramış olan az sayıdaki mimarın kritiklerini silip süpürmüş, yok etmiştir.

Bu dönem, ihtiyaçların karşılanması mantalitesinin basit fonksiyonalizmle geçici çözümlere indirildiği dönemdir.

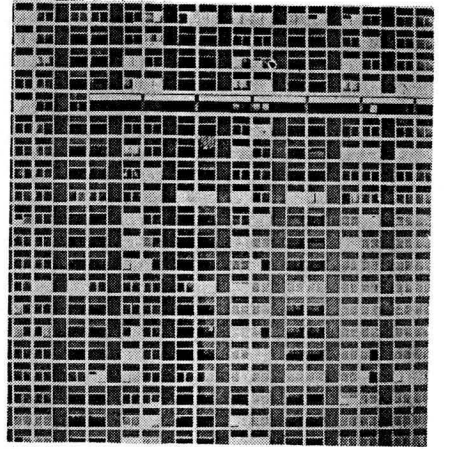
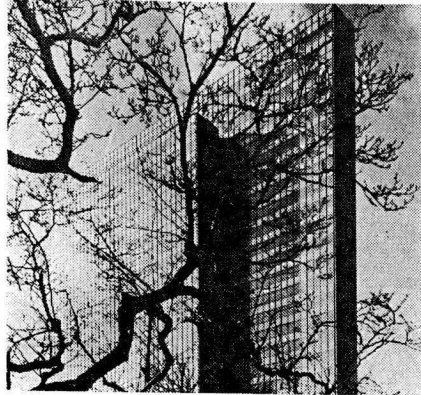
Bu dönem, Friedrich Achleitner'in de İfa de ettiği gibi, geçmişin tamamen bırakılarak gelişmenin sembollerine kayıtsız olarak bağlanıldığı dönemdir.

Bu dönem, geçmişe karşı zayıf umutların beslendiği, endüstrileşmenin üstünlük kazandığı dönemdir.

Bu dönem, Almanya'da kamuoyu tarafından kantitenin kalitenin yedeği olduğunun kabul edildiği dönemdir.

20'li yıllarda mimaride gözlenen kalkınma hareketi -özellikle onun makina estetiği anlayışı- ticari baskı altına girmiş, yapı endüstrisine bağımlı olmaya mecbur kalmıştır (15). Söz konusu yıllarda, kalkınma döneminin sosyo-politik sorumluluk bilincinden yoksun, kaba fonksiyonalizmin hazır mamülleri ortaya çıkmıştır. Geçmişe ilgisi bulunmayan, bağımsız ve şık bu serî üretim mamülleri kendilerine Alman mimarisinde kolayca yer bulmuştur. Bu, sadece ihtiyacın karşılanması anlayışında ortaya çıkan gelişmelere gel-

14



15. Endüstrileştirilmiş cephe.

16. Maerkisches Viertel, Berlin; Düttmann, Heinrichs, Müller.

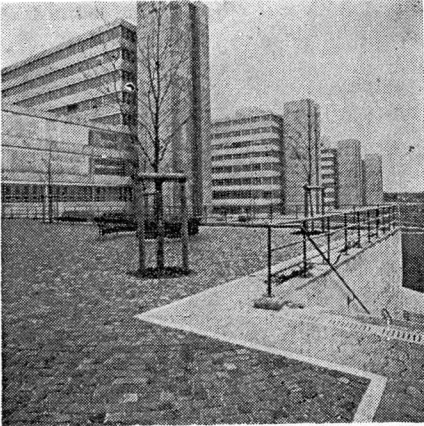


toplumunun ihtiyaçlarına cazip gelen de-ğişken (flexible) bir yapı sistemi olma denemelerine de oldukça yabancıdır. Bu de-ğişkenlik kendisini, bütün vaad ve ümitlerinin nüfus artışının azalması ve ya durmasıyla tamamen son bulacak olan bir moda olarak gösterir (17). Bu heybetli nesnelere doğaya olduğu kadar, bu formların anlamsızlığını ve kabalığını kavrayan sakinlerine de yabancı kalmışlardır. Yeni inşa edilmekte olan yapılar, özellikle yeni kurulan üniversiteler de aynı dejenerasyonu yansıtmaktadır-



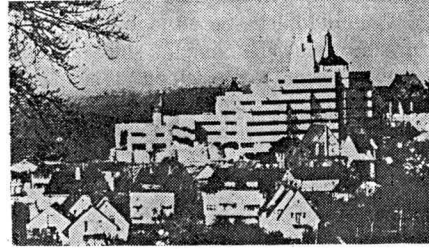
17. Metastadt, Wulfen, 1975;
Dietrich - Steigerwald

18. Bielefeld Üniversitesi, 1970 - 76;
Köpke; Kulka, Töppe, Siepmann.



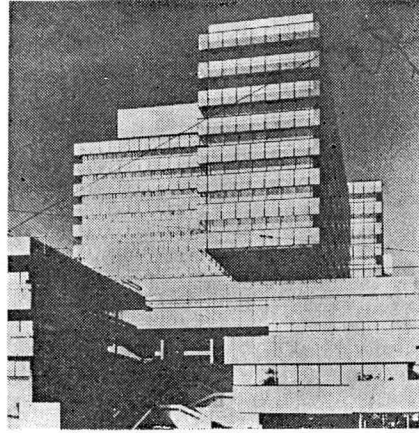
lar (18). Yapı yığınlarından oluşan kitle üniversiteleri fikrinin sonuçları hiçbir zaman olumlu olmamıştır. Aslında bu oluşuma ana neden, dünyada gelişen bilimsel seviyeye ilişkin ilişkiyi sürdürülebilmek amacıyla - şimdiye kadar görülmemiş bir zorlamayla - artan yüksek okul mezunu «üretimi» konusundaki sancılı denemelerdir.

Gottfried Böhm bu alanda dönüşü gösteren ilk mimardır. Onun 60'lı yılların başında uyguladığı Bensberg Belediye Binası katı bir sikhileştirme politikasının yarattığı tarih düşmanlığından kurtulma, mimari geçmişe saygı duyma ve hatta bir ortak yaşama, bir sembiyoz varma yolunda gerçekleştirilmiş cesur bir denemedir (19). Bu çalışmanın yanı sıra yeni yapıların eski şehir parçalarıyla birleştirilmesi konusunda daha az başarılı olmuş



19. Bensberg Belediye Binası, 1962;
Gottfried Böhm.

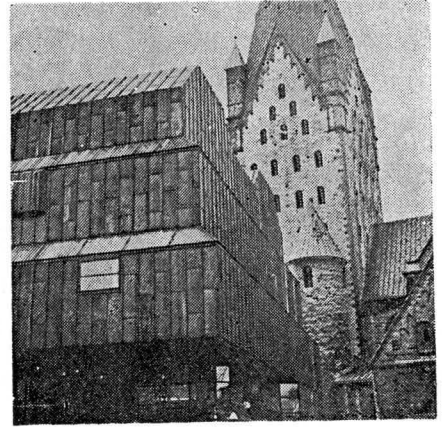
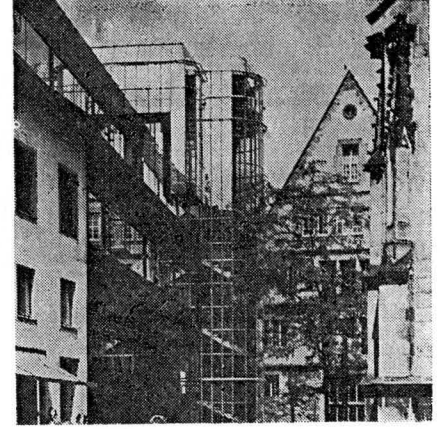
20. Geno - Haus, Stuttgart 1973;
Kammerer, Belz.



uygulamalar da vardır. Kammerer ve Belz adlı mimarlar Stuttgart'taki Geno-Haus binasında kullandıkları şeffaf ve yansıtıcı cam cepheyle yapı hacmini hafifletmeye çalışmışlardır (20). Bu iki mimarın yine aynı şehirde gerçekleştirdikleri bir başka yapıda ise «eski», «yeni» üzerinde yansıtılmış, bundan doğan gözaldatımla da (illusion) cisimlerin üst üste çakışmalarına (Coincidentia oppositorum) çalışılmıştır (21). Eskiyle yeninin direkt, bu yüzden de zor olan birleşmesini Gottfried Böhm sürekli denemiş ve başarılı olmuştur.

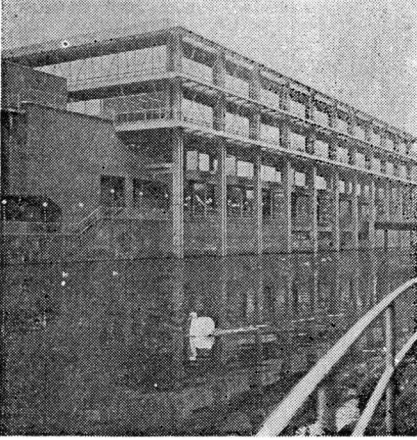
21. Commerz - Bank, Stuttgart 1976;
Kammerer, Belz.

22. Paderborn Müzesi, 1969; Gottfried Böhm.



Malzeme, çevreyle olan oranlar ve mimari görevin yorumlanması gibi alanlarda «genius loci» ye sadık kalma yönünde B. Taut'un attığı ilk adım Böhm'de büyük bir açıklık kazanmıştır (22). Bu geleceğin temsilcisi olan mimar, bugüne kadar Alman mimarisinde kilit çözümler ortaya koymuştur (23). Bu arada bağımsız mimarisi yeni malzeme ve tekniklere hizmet ettiği gibi, mevcut şehirle modern yapıyı kaynaştırabilmiştir.

G. Böhm'ün yukarıda değinilen hassas mimarisi yanında, petrol krizinden önceki yıllarda görüldüğü gibi, çok büyük plânlamalara da gidilmiştir. Fakat böyle bir kalenin - Aachen'deki hastane binası - hastayı tekrar sağlıklı bir şekilde geri verebileceğine, ya da böylesine bir uzay istasyonunun - Berlin'deki kongre merkezi - insanı benliğinden koparıp almayacağına inanmak oldukça zordur (24). Ölçünün

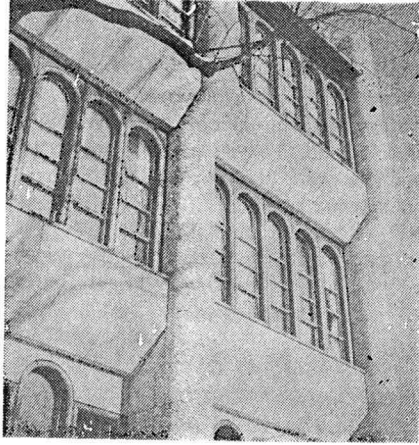


23
24



böylesine zedelenmesi, tamamen ilerçilik sanılan ve kaynakların sınırsızca kullanıldığı, fikirlerin herşeye egemen olduğu, tükenmekte olan bir dönemin son belirtisidir.

Teknolojiye karşı duyulan bu çok yaygın bağlılığa ve katı cephe düzenlemelerine reaksiyon olarak iç dünyalara dönülerek geçmişin yeniden keşfine gidilmiştir. Böyle geçmiş dönemlerin yeniden yaşatılması (revival) çalışmalarına örnek olarak Münih'li mimar Alexander von Branca'nın yapıları gösterilebilir. Onun yapılarında, postmodern yapılarda olduğu gibi geçmişten üslûp ahntıları yapılmakla yetinilmemiş, bu dönemler tinsel açıdan yeniden yorumlanmıştır. Münih'teki Neue Pinakothek veya bir ortaçağ şehir silüetini andıran Würzburg'daki süpermarket binası bu tutumun somut örnekleridir (25, 26). Tarihçiler, böyle derleme, toplama ve-

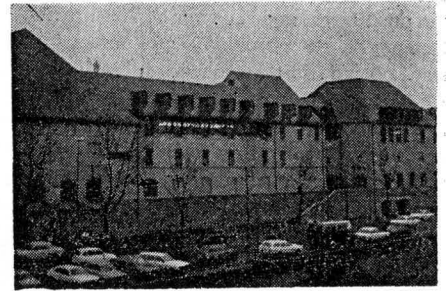


25

23. Belediye Binası, Bocholt 1973; Gottfried Böhm.
24. Aachen Hastane Binası, 1975; Weber, Brand
25. Neue Pinakothek, Münih 1981; v. Branca
26. Würzburg Süpermarket Binası, 1980; v. Branca.
27. Gaensemarkt Pasajı, Hamburg 1980; Graaf, Schwegen.

ya bir araya getirme çabalarını gerçeğin biçim değiştirmesi ya da gerçeğin bozulması şeklinde değerlendirmektedirler. Birbirleriyle ilişkili büyük kullanım alanları küçük parçalı cepheler arasında gizlenmektedir. Gerçeğin direkt olarak yansıtılmasıyla «genius loci» adeta mezarından hortlatılmakta, sonuç «Disneyland» havasının estiği bir formlar dünyasından başka bir şey olamamaktadır. Cepheden hayal dünyasına kaçışın diğer bir örneğini de pasajlar oluşturmaktadır. Bunların yapaylığı yeni bir şehir, en azından tek tek cephelerdeki mimari dilden oluşan mekândaki devamlılığın tamamen kaybolmuş olması yeni bir mekânsallık hissi uyandırmaktadır (27). Burada Behrens ve Taut'un çalışmaları ve bunların sonuçları hakkındaki gözlemlerimi noktalamak istiyorum.

26



27



Moderne antitez olarak çıkan postmodernizm kısa zamanda her tarafa yayılmıştır (özellikle Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne). Bir üsluplar festivali görünümündeki bu akım, modern dönem öncesi kullanılmış mimari dillerin mümkün olduğunca karıştırılmasını amaçlayan çalışmalardan oluşmaktadır. Kemerlerle, geçmiş dönemlere ait plastikler ve süslemelerle cephenin yeniden canlandırılmasına çalışılmaktadır. Zira söz konusu akımın temsilcilerinden Amerika'lı mimar Robert Venturi'nin de ifade ettiği gibi bu anlayışta mimari cephede oluşur. Gerçekten de bu akımın ürünü yapılarda mimari cephede kalmakta, arkasında ise büyük ölçüde alışılmış (konvansiyonel) plânlar yatmaktadır. Özetle cephe 19. yy.'da Fransız Viollet - Le - Duc'un hararetle savunduğu gibi gerisinde bulunanın ifadesi olmaktan çıkmış, Robert Venturi, ya da 19. yy. mimarlık tarihçisi Gottfried Semper'de de görüldüğü gibi fonksiyondan çözülmüş, dekorasyon halini almıştır. Semper için cephe kendini temsil eden başlı başına bir ögedir; tıpkı toplum içindeki yerini anlatacak şekilde bir evin giydirilmesi gibi. Yine Semper'e göre maske ve giyinme uygarlık kadar eskidir.

Onun için bir taraftan sanat yaratma, diğer taraftan sanattan haz duyma, insanlarda belirli bir karnaval «fasching» havası yaratır. Burada hissedilen hava sanatın gerçek atmosferidir.

Robert Venturi ise 1966 yılında yayınladığı «Complexity and Contradiction in Architecture» adlı eserinde aynı konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir : «Mimar herşeyden önce iyi seçmesini bilmelidir. Zira bundan sonra nasıl olsa birşeyler yaratabilir.» Buradan da anlaşılacağı gibi postmodernizm, sadece cephe için geçerli olan, iç dünyadan kaynaklanan ve yalnızca belirli bir zümre tarafından anlaşılabilen yapay bir mimari dildir.

Ancak bugün için amaç, Prof. Wilhelm Kücker'in de belirttiği gibi, modern ütopyanın idealizmiyle, postmodern realizmi, yani teorinin saflık ve temizliğiyle, uygulamanın karmaşıklığını birleştirmek olmalıdır (mixtum compositum, coincidentia oppositorum).

Mimari için bir «kral yolu» mevcut olmuş olsaydı, bu iş çok basit, ve sıkıcı, aynı zamanda çok da yazık olurdu. Böyle birşeyin cephe için söz konusu olmasından çekinmekteyim.