

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİNİN YARATICI BOŞLUKLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Başak EREN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

OCAK 2020

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİNİN YARATICI BOŞLUKLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Başak EREN
(502161030)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER

OCAK 2020

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502161030 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Başak EREN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİNİN YARATICI BOŞLUKLARI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER**

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 15 Kasım 2019
Savunma Tarihi : 22 Ocak 2020



ÖNSÖZ

Tükenmeyen enerjisi, heyecanı ve bilgisi ile bana her zaman ilham kaynağı olan danışmanım Ayşe Şentürer'e hem tez sürecindeki hem de eğitim hayatımdaki sayısız desteği için,

Funda Uz ve Erdem Ceylan'a değerli eleştiri ve destekleriyle tezimi şekillendirmeme yardımcı oldukları için,

Tübitak 2210-A programına yüksek lisansım süresince destekleri için,

Hep yanımda olan aileme; annem ve Can'a bana her zaman güvendikleri ve yanımda oldukları için, ablama benimle birlikte maket yaparak başladığı eğitim hayatım boyunca sayısız desteği ve uzakta bile olsa pozitif enerjisiyle her konuda bana destek olduğunu bildiğim için,

Derya, Eda ve Beril'e destekleri ve tahammülleri için, Canan, İpek ve Uğur'a her zaman yanımda oldukları ve bu süreçte moral kaynağı oldukları için, son olarak da tezimi sabırla okuyup, eleştiri ve desteğiyle her zaman yanımda olduğu için Buse Özçelik'e teşekkür ederim.

Ocak 2020

Başak Eren
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Çeviri Üzerine	1
1.2 Tezin Kapsam, Amaç ve Yöntemi	5
1.3 Çevirmenin Notu	11
2. ÇEVİRİ KURAMI VE MİMARLIKTAKİ YANSIMALARI	13
2.1 Dilbilimde Çeviri	13
2.2 Mimarlık ve Sanat Üretiminde Çeviri Teorileri	21
2.3 Çeviride Temsil Ortamının Rolü	28
3. MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİ ARALIKLARI	33
3.1 İmgeler Dünyasından Nesneler Dünyasına Çeviri	35
3.2 Nesneler Dünyasında Çeviri	39
3.2.1 Mimari Temsil Ortamları	40
3.2.2 Temsil Ortamları Arası Çeviri Kanalları	46
4. MİMARİ TEMSİL ORTAMLARI ARASI YARATICI BOŞLUKLARIN KEŞFİ	51
4.1 Yazı – Çizim Ortamları Arası Çeviri	56
4.1.1 Pozisyonlanma: Kişi Kipleri ve Bakış Açısı	59
4.1.2 Yapı Kurumu: Akış ve Takip	60
4.1.3 Sembol Sistemleri: Dilden Geometriye	63
4.1.4 Bağlam: Arka Plan	65
4.1.5 Zamansallık	68
4.1.6 Bölüm Sonucu	69
4.2 Çizim - İnşa Çevirileri	73
4.2.1 Pozisyonlanma: Perspektiften Paralaks Deneyime	76
4.2.2 Yapı Kurumu: Sekanslardan Harekete	79
4.2.3 Sembol Sistemleri: Çizgiden Yüzeye Sembolün Dönüşümü	80
4.2.4 Bağlam: Kağıttan Alana	86
4.2.5 Zamansallık	89
4.2.6 Bölüm Sonucu	92
4.3 Yazı – İnşa/Maket Çevirileri	95
4.3.1 Pozisyonlanma: Düş Dünyasından Nesneler Dünyasına	99
4.3.2 Yapı Kurumu: Metin Örüntüsünden Eklemlenen Strüktüre	102
4.3.3 Sembol Sistemleri: Kişiselden Evrensele	104
4.3.4 Bağlam: Düş Dünyasından Yorumlanabilen Bağlama	107
4.3.5 Zamansallık	109

4.3.6 Bölüm Sonucu	110
4.4 Sonsuz Çeviri Döngüsü ve Değişen Pozisyonlar	114
5. SONUÇ	117
KAYNAKLAR.....	125
EKLER	131
ÖZGEÇMİŞ.....	137



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Mimarlık üretimini etkileyen parametreler ile üretimin sonsuz çeviri sistemi olarak ele alınmasını gösteren diyagram	2
Şekil 2.1 : Tezin dilbilim ekseninde ilişkisel ağını gösteren diyagram.	19
Şekil 2.2 : Piranesi – Campo Marzio (Ichnographia of the Campus Martius of the Ancient City), 1762 (Url-1).	23
Şekil 2.3 : Tezin mimarlık ve sanat teorisinde çeviri ile olan ilişkisel ağını gösteren diyagram.	25
Şekil 2.4 : Solda Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavyonu, 1929 (Url-2), Sağda pavyonun yeniden inşası için çizilen plan, 1986 (Url-3).	27
Şekil 2.5 : Hannah Höch – Bouquet of Eyes, 1930 (Url-4).	30
Şekil 2.6 : Editörlüğünü Le Corbusier ve Ozenfant'ın yaptığı L'Esprit Nouveau Dergisi, 1920-25 (Url-5).	31
Şekil 3.1 : İmgenin çevirisine dair teorilerin ilişkisel ağını gösteren diyagram	38
Şekil 3.2 : Solda yazı, çizim ve inşa/maketin aynı imgeyi dönüştürme helleri, sağda farklı ortamların bir arada kullanılmasıyla imge üzerinde gerçekleşen çeviri ve farklılaşma.	44
Şekil 3.3 : Temsil ortamlarının imge üretimiyle olan ilişkisini ve temsil ortamları sistemini gösteren diyagram.	45
Şekil 3.4 : Tschumi'nin üretimleri üzerinden ortamlar arası çeviri kanallarının gösterimi.	49
Şekil 4.1 : Raimund Abraham'ın farklı projelerinin üretiminde kullandığı temsiller ve süreçteki çeviriler	53
Şekil 4.2 : Steven Holl'ün farklı projelerinin üretiminde kullandığı temsiller ve süreçteki çeviriler.....	54
Şekil 4.3 : Marco Frascari'nin farklı projelerinin üretiminde kullandığı temsiller ve süreçteki çeviriler.....	55
Şekil 4.4 : The Elements of The House, Raimund Abraham, 1972 (Abraham, 2016)	58
Şekil 4.5 : Solda House with Curtains, sağda House without Rooms, (Abraham, 2016)	59
Şekil 4.6 : Solda The Elements of The House metninin nesnel ve mesafeli dili, sağda House with Curtains simetrik ve tek kaçışlı bakış açısı.....	60
Şekil 4.7 : Abraham'ın ev serisinin bir arada aksonometrik çizimleri, House with curtains sol üstte (2016).....	61
Şekil 4.8 : Kartpostallara referansla geliştirilen erkek, dişi yapılar ve yapılar üzerine yazıları(soldan sağa sırasıyla) (Hejduk, 1995)	62
Şekil 4.9 : The Elements of the House ve House with Curtains metin eşleştirmesi (üstte), The Elements of the House ve House without Rooms metin eşleştirmesi.....	65

Şekil 4.10 :	Solda Londra'nın kamusal meydanlarından birinde yer alan Globetrotter bavulun 2.5 boyutlu temsili, sağda 'kısa hikaye' anlatısı (Lim, 2014).	67
Şekil 4.11 :	Soldan sağa sırasıyla Joyce's Garden yazı, harita ve aksonometrik çizimi, Tschumi, 1976 (Url-8).	69
Şekil 4.12 :	The Elements of the House ve House with Curtains üzerinden yazı-çizim çevirisindeki boşluk ve aktarımlar	70
Şekil 4.13 :	Yazı-çizim çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesini ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram.	72
Şekil 4.14 :	Solda Steven Holl'ün ilk eskizlerinden birisi 8 Haziran 1994, sağda inşa edilen yapının içerisinen fotoğraf (Url-9).	75
Şekil 4.15 :	Solda iç içe geçen karmaşık mekan ile ışık ve rengin kurgusunun eskizi, sağda kişinin ve ışığın hareketi ile deneyimin ve mekanın dönüşümü, St. Ignatius Şapeli iç mekanı, Steven Holl (Url-9).	78
Şekil 4.16 :	Yukarıda maket üzerinden ışık denemeleri ve farkı anların fotoğrafları (Holl, 1998, ss.158-167), aşağıda inşa edilen mekandaki dinamik ışık etkileri (Url-9).	80
Şekil 4.17 :	Open House ilk eskizleri (sağda), Open House maketi (solda), Coop Himmelb(l)au, 1983 (Url-11).	81
Şekil 4.18 :	Solda çatı detayını gösteren çizim, sağda yapının plan ve kesiti, Steven Holl, (Url-9).	83
Şekil 4.19 :	Solda Dunstable Downs Kite Farm proje alanında kumulun kaymasını gösteren plan, Sağda Dunstable Downs Kite Farm plan diyagramları. (Url-12)	85
Şekil 4.20 :	Solda doğal çevreyi kontrol eden açıklıkların çizimi ve sağda inşa edilirken geçirdikleri dönüşümlerden sonra son halleri (Url-9).	87
Şekil 4.21 :	Calle Mercaders de Barcelona, 1995. Enric Miralles ve Benedetta Tagliabue (Url-10).	88
Şekil 4.22 :	Solda Dunstable Downs Kite Farm kutu içerisindeki maketi, Sağda 'el' maketi, (Smout & Allen, 2008, ss.20-28)	89
Şekil 4.23 :	Solda farklı renk ve açılardaki ışık şişelerini gösteren ilk eskizler, sağda şapelin iç mekanından fotoğraf (Url-9).	90
Şekil 4.24 :	Eskizin hızlı üretilebilir ortamında çatının şekillenışı, solda 9 Eylül 1994, sağda 20 Eylül 1994, Steven Holl, (Url-9).	92
Şekil 4.25 :	St. Ignatius Şapeli çizimleri ve inşa edilen yapı üzerinden çizim-inşa ortamları arası çevirisindeki boşluk ve aktarımlar	93
Şekil 4.26 :	Çizim-inşa/maket çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesini ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram.	94
Şekil 4.27 :	Solda Frascari'nin çıkış noktası olan Mollino'nun eskizini kopyaladığı ilk çizimleri, sağda kişisel notları (2017).	98
Şekil 4.28 :	Solda eskiz defterinden yazı ve çizimleri, sağda 'A Dream House for the Next Millennium' ahşap maketi (2017, s.122)	99
Şekil 4.29 :	Soldan sağa eskiz defterinden düş kurma motivasyonunu anlatır yazı, Carlo Sgarbi ile yaptığı Recto/Verso çizimleri ve 'A Dream House for the Next Millennium' ahşap maketi (2017).	101
Şekil 4.30 :	Solda Frascari'nin eskiz defterinden yazı ve çizimin bir arada kullanıldığı sayfalar, sağda düş evinin maketi (2017).	103
Şekil 4.31 :	Tatlin'in Kulesi'nin 1920'de yapılan orijinal maketinden fotoğraflar (Cridge, 2015, s.36).	105

Şekil 4.32 : Solda Frascari'nin kendi düşlerini yazı ile ifadesi, sağda A Dream House for the Next Millennium, ahşap maket, Marco Frascari ve Alice Min Soo (2017).....	106
Şekil 4.33 : Solda düş dünyasındaki düş evi, sağda Frascari'nin Construction Drawings sergisinden çizim ve yazılardan ayrı durarak okura hayal gücü için boşluk açan maket, 1994 (2017)	108
Şekil 4.34 : Soldan sağa Frascari'nin düşünün çıkış noktasını anlattığı yazısı, düş evi maketi ve üretimlerini teorize ederken tekrar düşünme geri döndüğü yazıları (2017).....	110
Şekil 4.35 : Frascari'nin Düş Evi yazı ve maketi üzerinden yazı- inşa/maket ortamları arası çevirideki boşluk ve aktarımlar	111
Şekil 4.36 : Yazı-inşa/maket çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesini ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram.	113
Şekil 4.37 : Üstte Frascari'nin eskiz defterinden düş evinin planının gelişimine dair çizimler, sol altta Frascari'nin Alice Min Soo ile yaptığı 'Recto' çizimi ve sağ altta Carlo Sgarbi'nin Recto çizimi üzerinden ürettiği 'Verso' çizimi (2017).....	115
Şekil 5.1 : Örnek incelemeleri ile teorik çerçevenin üst üste getirilmesiyle ön plana çıkan noktalar ve ilişki ağları.....	120
Şekil 5.2 : Ortamlar arası çeviride boşlukların açıldığı ve ortamlar arası aktarımların gerçekleştiği aralıklar.....	122



MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİNİN YARATICI BOŞLUKLARI

ÖZET

Dilbilimden ödünç çeviri kavramı ile mimari temsil ortamları arasındaki geçişlerin incelendiği tez, çevirinin özü dönüştüren eleştirel doğasının mimari temsil sürecinde sebep olduğu boşlukların mimara açtığı yaratıcı ve özgürleştirici imkanları ortaya çıkarmayı amaçlar. Mimarlık üretiminin zihinde oluşturulan imge ile başlayan sürecinin imgeyi dışsallaştırma ve materyalleşme süreci olarak okunması aslında bu sürecin materyal olana doğru bir çeviri olduğu, bu süreçte kullanılan araçların da mimari temsil ortamları olduğuna işaret eder. Robin Evans'ın çizimden inşaya geçişte bir çeviri yaşandığı sözleri üzerine mimarlığın bütün temsil ortamları arasında benzer bir çevirinin yaşanabiliyor oluşuna dair oluşan merak çalışmanın ana motivasyonunu oluşturur. Yer değiştirmede coğrafyanın sebep olduğu değişikliğin ortamlar arası dönüşümde ortamın kodları ve özelliklerine bağlı olarak gerçekleştiği düşünülmektedir. Mimari temsil ortamlarının kodlarına, birbirlerinden farklılaştıkları alanlara ve çeviri anında yaşanan dönüşümlere odaklanır.

Bu dönüşümün incelenmesi için öncelikle dilbilimden alınan çeviri kavramı açılarak çevirinin farklı diller aracılığıyla farklı düşünme yöntemleri geliştirme ve düşünceyi farklılaştırma potansiyeli üzerinden bir çerçeve çizilmiştir. Farklı dillerin sebep olduğu anlamsal farklılaşmalar ve diller arası çevirilerde yaşanan dönüşümlerde yazarın ve çevirmenin rolünün tartışılması ile çeviride aktörün dönüştürücü olduğu sürece dikkat çekilerek çeviri sürecinin açtığı bu dönüştürücü aralığın potansiyelinin mimarlıktaki karşılığı merak konusu olmuştur. Dilbilim alanından çizilen bu çerçeve ile mimarlık ve sanat alanlarına bakılarak çevirinin üretici ve yaratıcı pratiklerde hangi kavramlar üzerinden tartışıldığı hem tarihsel hem de ilişkisel bir çerçeve ile dilbilim katmanının üzerine eklenmiştir. Mimarlık ve sanat alanında üretimin dönüşümü için kullanılan çeviri ve çeviri ile ilişkili kavramlar üzerinden çevirinin açtığı dönüştürücü aralıklar tartışılmıştır. Mimarlık alanında ise çevirinin en çok mimari tasarım sürecinde kullanılan temsil ortamları arası gerçekleştiği ve bu çevirinin kullanılan ortamların özellikleri ile yapıyı etkilediği öngörülmüştür.

Mimari temsil ortamlarının her birinin kendi dil sistemleri ve çalışma prensipleri olduğu düşünüldüğünde dilbilimde dil aracılığı ile gerçekleşen çeviri ve çevirinin sebep olduğu yaratıcı farklılaşmalarla mimari tasarım sürecinde de karşılaşılması kaçınılmazdır. Bu farklılaşmaları tespit etmek için öncelikle çevirinin gerçekleştiği düşünülen mimari temsil ortamları incelenmiş ve üç ana başlıkta toplanmıştır. Mimarlık temsiliinde kullanılan farklı araçların kullandığı temsil ortamlarına göre gruplanması ile elde edilen yazı-çizim-inşa/maket üçlü sisteminde her bir ortamın özellikleri karşılaştırılarak farklılaşmalarına sebep olan faktörler incelenmiştir. Bu farklılaşmaları sistematik olarak incelemek, kaynağını tespit etmek ve çevirinin bahsedilen potansiyellerini ortaya çıkarabilmek için temsil ortamlarının yapı kurum sistemini oluşturan parametreler dilbilimden ödünç yöntemlerle araştırılmıştır. Tespit edilen beş ana parametre olan pozisyonlanma, yapı kurumu, sembol sistemleri, bağlam

ve zamansallık üzerinden temsil ortamları arası geçişler örnekler üzerinden incelenerek ortamlar arası boşlukların açıldığı aralıklar ortaya çıkarılmıştır. Mimarlıkta kullanılan üç temsil ortamı yazı-çizim-inşa/maket arasındaki geçişlerin birer örnek üzerinden incelenmesiyle tezin üçlü temsil ortamı çevirileri inceleme strüktürü ortaya çıkmıştır. Seçilen rnekler özellikle üretme yöntemleri üzerine araştırma yapıp mimari temsile dair teoriler ile üretimlerini birleştiren ve üretim süreçleri üzerine yazan mimarların işleri arasından seçilmiştir. Mimarın kendi işi üzerine değerlendirme ve yazıları üzerinden araştırmanın sebebi ise mimarın yapma şeklinin ve düşünce sisteminin anlaşılacak kendi sözleri üzerinden çıkarımların yapılmasının yorum farkını en aza indirilmesi ve yanlış çıkarımların önüne geçilmek istenmesidir.

Yazı-izim çevirisi için Raimund Abraham'ın 'The Elements of the House' metni ile 'House with Curtains' izimi, çizim-inşa/maket çevirisi için Steven Holl'un St. Ignatius Şapeli, son olarak da yazı-inşa/maket çevirisi Marco Frascari'nin 'Dream House' süresince yaptığı üretimler üzerinden süreçte kullanılan farklı ortamlar arası çeviriler incelenmiştir. Üç ortam arası çeviri de örnekler üzerinden incelenip belirlenen parametrelerde yaşanan dönüşümler ortaya çıkarılmış ve her ortam arasında boşlukların açıldığı alanları mimarların nasıl bir çeviri fırsatına çevirerek üretimlerini dönüştürdükleri incelenmiştir. Çevirinin boşluklu yapısı, mimarların boşlukları değerlendirme biçimleri ile desteklenerek bu durumun yaratıcılığa olan olumlu etkileri tartışılmıştır. İncelemelerden elde edilen veriler çeviri kuramı, mimarlık kuramı ve imgenin kullanımı üzerine tezin başlangıcında oluşturulan teorik çerçeve ile değerlendirme ve kendi teorisini tümevarımcı bir yöntemle oluşturmakta kullanılmıştır.

Sonuç olarak çevirinin bir sınırı geçme durumu tanımlaması, sınırda koşulların ve parametrelerin dönüşümüne, parametrelerin dönüşümü de hem ifadenin hem de algılamının dönüşümüne işaret eder. İfade sisteminin dönüşümü düşünce sistemini dönüştürerek kişiyi kalıplar dışında üretmeye ve düşünmeye zorlar, bu sebeple yaratıcı ve eleştirel bir pratik haline gelir. Her mimari temsil ortamının kendi yapısı sebebiyle üretileni dönüştürdüğü, birden çok mimari temsil ortamının bir arada veya arka arkaya kullanılmasının üretimde temsil ortamının baskın etki ve yönlendirmelerini kırarak mimara özgürlük alanı açtığı, bu özgürlük alanının da mimarlığın geleneksel kalıplarının dışına çıkmakta etkili bir yöntem olduğu düşünülmüştür. Özgürleşme eleştiri, anlatıyı dönüştürebilme ve çevirmekle mümkündür. Çevirinin eleştirel doğası kişinin kendi işine karşı eleştirel bir pozisyon olarak farklı parametrelerle yeniden ele almasını sağlayarak üretim sürecinin kendisini kişiden bağımsız bir şekilde doğal olarak eleştirel bir pratik haline getirir.

Çevirinin mimari tasarım alanı içerisinde düşünülmesi üretimi zenginleştirmenin yanı sıra mimarı ve toplumu da özgürleştirmenin aracı olabilecek potansiyele sahiptir. Çeviri hem mevcuda müdahalede hem de yeniyi üretmekte bir yöntem olabilir, kişinin bir imgeyi dünyaya taşımada tek seslilikten çok sesliliğe, çok perspektife geçişi olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak çeviri mevcut mimarlık pratiğini eleştirel hale getirmek ve yeniyi üretmenin bir aracı olma potansiyeline sahiptir.

CREATIVE GAPS OF TRANSLATION IN ARCHITECTURAL REPRESENTATION

SUMMARY

The thesis, which examines the transitions between the concept of translation -that is borrowed from linguistics- and architectural representation mediums, aims to reveal the creative and liberating gaps caused by the spaces that arise due to the critical nature of the translation concept. Starting from the image created in the mind along with externalization and materialization of that image, the process of architectural production itself represents a translation towards the material and points out that the tools of this process are architectural representational mediums. Main motivation of the thesis is arising from Robin Evans' statement about the existing translation from drawing to building, and the curiosity following his statement about the fact that this translation can be experienced between all the representation mediums of architecture, and the changes that occur during translation. Translation between architectural representation mediums focuses on codes of the representation mediums, their differences from each other and transformations during translation considering these changes caused by their codes and properties as the changes on transposition caused by codes and changes on geography itself.

Even though translation is perceived as a transformation of a message from one language to another, it actually begins with the translation of an image in the mind. With this image transfer from pre-linguistic world to the language world, the image in the mind would correspond to a physical outcome with the help of language – as in the architecture's ultimate goal. If the externalization of images, dreams, thoughts or ideas in the mind with different language systems is also considered as a pre-translation, the scope of the translation expands and the possibility of illuminating the idea-generation process arises.

In order to examine this transformation, firstly, the concept of translation originated from linguistics has been detailed through its potential of developing different ways of thinking and differentiating thoughts over different languages. The semantic variations of different languages as well as the translational differences between languages point out that both the author and the translator play an active role in translation. Architectural presentation process is also effected by the transformational gap caused by these active roles and this effect became main research question of the study. With this framework drawn from the linguistics, looking at architecture and the other art fields, the historical and relational aspects of translation is added onto the linguistic layer by considering productive and creative practices. Transformative gaps originated from translation and translation-related concepts used for defining transformation of production within architecture and art areas. In architecture, it is assumed that the translation is concentrated between the representation mediums used in the architectural design process and this translation affects the general structure of the production together with the characteristics of the mediums themselves.

Although the concept of translation has a very wide perspective in architecture, for this thesis, its potential has been investigated by mainly focusing on the translation between different representation mediums. Architectural representation mediums are usually examined separately. The aim of the thesis is to analyze these methods together with the help of the translation concept and to determine the gaps and transformations that occur during the transitions between the representation mediums as well as to investigate the transformations caused by these variances. Architectural production consists of cyclical and continuous translations rather than a linear process. Thus, instead of examining the representation mediums separately, thresholds of translation and differentiation can be taken into consideration together. Architecture works with using a wide variety of media and tools due to the extent and diversity of the architectural workspace. The usage of different media and tools result in continuous translation from one language system to another. During this translation, some gains and losses arise due to the differentiation of the representation systems, i.e. language. These gains and losses mainly appear as a consequence of the gaps formed due to the differentiating representation systems. In order to successfully criticize the design process, it is important to understand the fact that how these gaps could turn into new creative elements. Thus, architectural design processes are taken as a whole, the transitions in the production process are examined and their variations are revealed. With this method, it is tried to be revealed that the idea of translation is actually a factor that increases creativity and variation/differentiation in architectural representation.

Considering the fact that each of the architectural representation mediums has their own language systems and working principles, it is inevitable to see creative variations in the architectural design process caused by translation and its elements. In order to detect these differences, the architectural representation environments that are affected by translation were examined and collected under three main titles. The factors that cause variation have been examined by comparing the characteristics of each medium in the writing-drawing-building/modeling triadic system. This triadic system obtained by grouping the different tools used in architectural representation according to the representative environments used. In order to systematically analyze these differences, to determine the source and to reveal the potentials of the translation, the parameters that constitute the operating system of the representation mediums were investigated by utilizing linguistic methods. The translational gaps are revealed through the transformations in the parameters that change according to the environment, such as positioning, structure, symbol systems, context and temporality. This thesis work is structured around the examples examining the transitions between the defined three main representation mediums. During the data collection, more than ten samples were put together and it was seen that the gaps examined in this thesis can be collected under five main parameters. As such, study was structured under these five headlines. It is noticeable that there was a fundamental difference in a person's attitude of positioning one's own perspective towards production due to the variation of writing, drawing, and construction/modeling. Secondly, representation media of structural construction were determined as parameters since it was observed that the representative medium used by the architect guides the main production. Secondly, structure is defined as a parameter since structural and systematical properties of the used representation medium has a guiding effect on production. Third, the effects of the symbol systems used by different architectural representations on the language and the system of the production itself have been observed. Fourth, it has been recognized that the relations of the media and context diverge due to constraints and advantages in representation

mediums and this affected the production process. Fifth and finally, it was thought that there are different opportunities and gaps presented in the transformation of production since their reactions to the time dimension are different than each other. The examples have been discussed under these titles in order to observe the effects of each example on their own variation and result.

In order to conduct the study, this thesis focuses on the moment that the architect is in the translator-position. The transformation thresholds of the language systems will further be examined by spotting the entire representation medium and the tools that used by the architect starting from the moment that the mental production was traceable. In order to understand the variations in the architectural representations, distinct transition moments of continuous translation would be snapshotted, and the research will be deepened through the production of architects who use the representation mediums in multiple different ways. The research aims to examine the transformations caused by the differences in architectural representation, rather than the change of the actor by restricting the study and considering the position that architect is a translator. Thus, person variable is kept constant so that this study better acknowledges the role of representation systems in translation. Each translation moment is analyzed in detail and enriched with examples from different perspectives. Examples were selected among the works of architects who studied on the different representation mediums and combine their production with the theories of architectural representation with writing on their own production processes. The reason for using the architect's own evaluations and writings on their own work is to minimize the difference of interpretation and to avoid false inferences by understanding their way of thinking. Using the architect's own notes and translations is critical for understanding and analyzing the author's perspective.

"The Elements of the House" and "House with Curtains" by Raimund Abraham were selected for writing-drawing translation respectively. For the translation of drawing-building/modeling, "St. Ignatius Chapel" by Steven Holl and ultimately for writing-building/modeling, "Dream House" by Marco Frascari were chosen as examples. Translations in these three mediums were examined through examples, and the variations were revealed through them. More importantly, it was explored how the architects created the opportunities from translation that allows them to turn the gaps into creative production opportunities. The flexible nature of the translation was supported with the way how architects evaluate the gaps and the positive effects of this situation on creativity were discussed. The data obtained from the examples were used to evaluate the theory of translation, architecture and the utilization of the image that established in the beginning of the thesis and to create its own hypothesis/theory using an inductive method.

While the entire architectural production process could be studied with this filter, the samples examined are selected with four main reasons: They use theoretical aspects of the two architectural representation mediums used in the transition, they examine and write on their own production processes, they fill the gaps in the area of focus of this thesis work and ultimately they allow a rich and diverse translation by representing multiple-step-transition rather than one moment/sudden transition. Whilst all the production process could be examined with this method, to avoid redundant comments and speculations, the examples in which there is an access to architect's own explanations and comments were chosen.

Although the sub-results of this thesis may change with sample selection, the fact that the translation refers to the transformation and producing the new remains unchanged in each example, even if the translation occurs in a different way, direction and number. Therefore, architect's space of freedom caused by the translational gaps is always preserved.

As a result of the research conducted, the translation defines crossing a border which points out the transformation of the conditions and changing parameters at the border, and this refers to the transformation of both expression and perception. The transformation in this expression system forces the person to think and produce outside of the traditional by transforming the person's way of thinking, forming a creative and critical practice. It is thought that, due to its own nature, each architectural representation medium transforms the production and the use of multiple architectural representations creates a space of freedom for the architect by breaking the dominant effects and guidance of the representation medium in production and this freedom allows the architect to escape traditional patterns of architecture. Liberation is only possible by translating and transforming the narrative and criticism. The critical nature of the translation allows people to take a critical look against their job and reconsider it by acknowledging different parameters, making the production process itself a critical practice independent from themselves. Translation starts with the architect, yet it activates the audience by becoming more and more critical and invites audience to produce. It encourages the passive audience to get involved by changing them to an unfinished and open ensemble. Therefore, it promotes translational production and ultimately, new translations.

The concept of translation in architectural design has the potential to liberate the architect and society as well as to enhance the architectural production. Since translation is not only a method that takes every production as a data to itself but also a data for other productions, it develops a design culture and helps to improve the existing literature with different combinations. "A new intellectual adventure requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story. An emancipated community is a community of narrators and translators." (Ranciere, 2008). Translation is an instrument of liberation both in one's mind and in society. Translation can be a method in both changing the existing and in producing the new. It can be interpreted as the person's transition from monophonic to polyphonic, to multi-perspective while carrying an image to the world. As a result, the translation has the potential to criticize the current architectural practice and become a tool to produce the new.

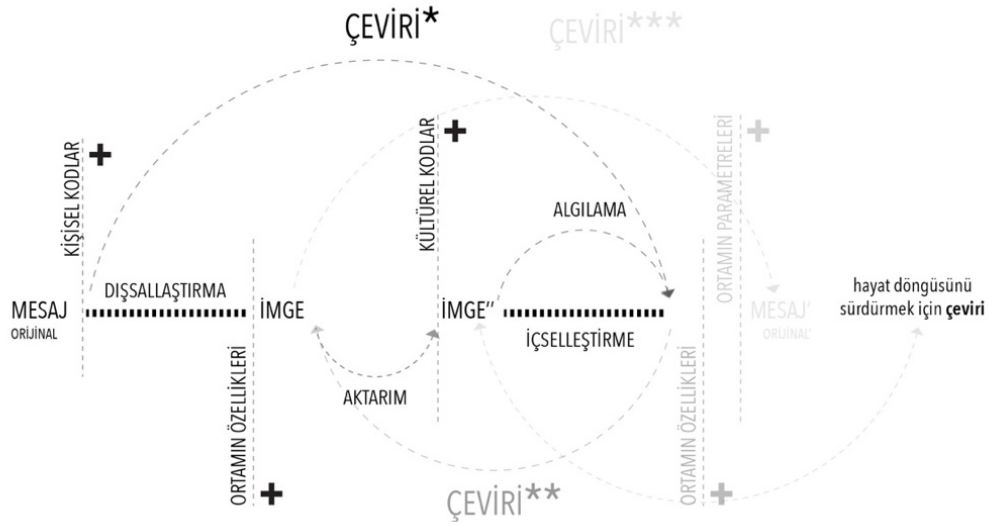
This thesis itself can be read as a translation study where existing projects reach the reader through the translation filter of the author. This thesis work offers insights into the author's self-positioning and perspective. When this work meets with the audience, readers would create their own filter and make a new translation over it and this work would become a real practice.

1. GİRİŞ

1.1 Çeviri Üzerine

Mimarlık sonsuz çevirileri yansıtmanın sonucudur (Frascari, 2017, s.61). Mimarlığın üretilme süreci düşünüldüğünde, iletişimin ana basamakları olan bir mesajın oluşturulması, dışsallaştırılması, aktarılması ve algılanması karşımıza çıkar. Mimarlığın üretilmesi oluşturulmak istenen mesajın farklı arayüz ve ortamlarda dönüştürülerek tekrar tekrar üretildiği çoklu ve birbirine evrilen basamaklardan oluştuğu görülür. Zihindeki bir imgeyle başlayan süreç farklı katmanların eklenmesi ile dönüşür; bazı fikirler terk edilirken bazıları dönüşerek sonuçta kendisine yer bulur. Bu süreçte imgenin dönüşümünü etkileyen en önemli faktörlerden birisi de temsilin gerçekleştiği ortamın kendi parametreleridir. Üretenin kendi inisiyatifinden ayrı olarak araç da kendi filtreleri ile sürece müdahale eder. Kişinin tam kontrolünden çıkıp temsil ortamlarının da etkisi altına giren bu süreç aslında temsil ortamının kendi kuruluş sistemleri sebebi ile ürüne müdahalesi olarak görülebilir. Üretim sürecinin kendi iç dinamiklerinin süreç üzerindeki etkisi üretenden veya yerden bağımsız olarak her denklemde kendisine yer bulduğu için, ortam süreci yönlendirmede baskın bir etkiye sahiptir. Üretim ortamının süreçteki etkisi yer yer ortamın imkanları olarak bir fayda, yer yer de bir kısıt olarak karşımıza çıkar. Her adımda yeniden üretilen, her ortamın kendi “dili” ile yeniden yorumlanan bu üretim süreci çeviri olarak ele alınmıştır (Şekil 1.1).

Çeviri genellikle bir dilden başka bir dile mesajın dönüştürülmesi olarak algılansa da zihindeki bir imgenin aktarımı ile başlar. Dil öncesi dünyadan bir imgenin dil dünyasına aktarılmasıyla aslında zihindeki imgenin fiziksel olarak karşılık bulacağı bir dil ortamına aktarımı gündeme gelir – bu da mimarlığın nihai hedefidir. İmgenin farklı dil sistemleri ile zihindeki imge, düş, hayal veya düşünceleri dışsallaştırması da bir ön çeviri olarak algılanırsa çevirinin kapsamı genişleyerek düşünce üretme sürecini aydınlatma ihtimali ortaya çıkar.



Şekil 1.1 : Mimarlık üretimini etkileyen parametreler ile üretimin sonsuz çeviri sistemi olarak ele alınmasını gösteren diyagram

Anlamanın dönüşümü ele alındığında akla ilk gelen alan olan dilbilim ve çeviride yapılan derin çalışmaların mimarlık üretim sürecini ve araçlarını anlamakta birer kaynak olarak kullanılabileceği düşünülmüştür. Saussure'un (1998) dili bir işaretler ve göstergeler sistemi olarak tanımlaması temeli ile aslında temsil ortamlarını da birer dil sistemi olarak algılamamanın mümkünlüğü fikriyle yola çıkılarak çeviri sürecini dilbilimden ödünç alıp mimari tasarıma uyarlanmasıyla temsil teorisine farklı bir bakış ile yeni kanallar açmak tezin ana motivasyonudur. Bir temsil ortamına farklı bir ortam gözünden bakmanın zenginliği üzerine bir merak olarak başlayan çalışma, fikrin farklı ortamlarda inşası, çevirisi ve dönüşümünü üst üste binme anlarının ve bir aradalıkların imkanlarını inceleyerek ortaya koymaya çalışır. Çeviri bir sınırı geçme durumuna, sınırı geçmek de koşulların değişimine işaret ettiği için çeviri anında koşulların değişimi ile hem ifade etmede hem de algılamada farklılıklar yaşanır. Bu koşulların sebep olduğu farklılıklar sebebiyle çeviri eylemi bir kopya ya da yeniden üretimden öte, orijinalin yeniden hayat bulması ve hayatına devam etmesi anlamına gelir.

Çevirinin gerçekleşme koşulları, çevirinin yapıldığı aralığa göre farklılık gösterir ve oldukça çeşitlidir. Esra Akcan (2012) çeviri kavramını insanların, fikirlerin, nesnelerin, teknolojinin, bilginin ve imgelerin taşınması sırasında gerçekleşen değişiklikler olarak tanımlar. Bu tanım Edward Said'in (1982) fikirlerin ve teorilerin de insanlar gibi hareket ettiği, yeni bir çevreye girmesi ile zorunlu olarak temsil ve kuramsallaşmasının kaynağından farklılaştığı fikri ile ortaklıklar gösterir. Teorinin geçirdiği dönüşüm fikrin doğduğu yerin koşulları, kat edilen mesafe, koşullar ve

koşulların teori ile karşılaşması, fikrin yeni konum ve koşullarına adapte olması olmak üzere 4 değişkene göre gerçekleşir (Said, 1982, ss.157-58). Said ve Akcan çeviri kavramını toplumsal ve kültürel değerlere göre dönüşüm olarak alırlar. Fakat çeviri sadece fiziksel konuma bağlı olarak gerçekleşmez. Mimarlık üretiminde mimarlık nesnesi de değişen ortamın kodlarına göre çeviriye uğrar. Coğrafi yer değiştirmede kültürel kodlar ile gerçekleşen dönüşüm araçlar ve medyalar arası dönüşümde de ortamların kendi kodları ve özelliklerine bağlı olarak gerçekleşir. Bu kodlar da aslında temsil ortamının kendi coğrafyasını oluşturduğu için çevirinin koşullarını belirler.

Mimarlık gerçek dünyada var olan şeyleri dönüştürme potansiyeline sahip araçsal bir pratiktir. Her ne kadar kendi disiplininin temelindeki fiziksel gerçekliklerden uzakta çalışmalarını yürütse de gerçeğe temsil sistemleri aracılığı ile yakınlaşmaya ve üretim yapmaya çalışır. Bunu da gerçek ve soyut arasında gidip gelmeye yarayan çeşitli ve farklı özelliklerde temsil araçlarının yardımı ile yapar. Temsil araçları hiçbir zaman etkisiz değildir, mimarlık ürününün hayali ve gerçekleşen ürünü üzerinde izlerini bırakırlar (Allen, 2009, s.xvii). Mimari temsili bir araç olarak algılayabilmek için disiplinin çelişkili doğasını anlamak gerekir; gerçeği dönüştürmek, fakat bunu bir mesafeden yapma zorunluluğu sebebiyle soyutlama aracılığıyla yapmak durumundadır. Soyutlama aracın imkanları ile yapılır, her araç kullanımı farklı bir soyutlamaya yani gerçeğin dönüşümüne yol açabilir.

Qi Zhu bu görüş ile paralel olarak mimarlığa dair hayallerin özünü çizim üzerinden sürerken iki dayanağı olduğunu söyler: tasarımın kültürel bağlamı ve çizme eyleminin maddeselliği (2007, s.79). Çizmek hayal kurmanın tek şekli olmadığına göre aynı denklem çizim yerine farklı temsil ortamları koyularak yeniden kurulabilir. Hayal kurma ortamlarının farklılaşan maddesellikleri kurulan hayali şekillendirir. Kültürel bağlamın etkisinin yanı sıra temsil ortamları kendi iç dinamikleri gereği tasarım hayallerinin mimarlığa dönüşme sürecinde etkili ise bu araçların farklılıkları nihai üretimin farklılaşmasında da pay sahibidir. Yukarıdaki denklemin tekrar tekrar kurulması, ise kültürel bağlam sabit iken ortamların farklılaşması ile süreçte de bir farklılaşmaya sebep olur. Bu farklılaşmalar temsil ortamı değişikliğinden, yani çeviriden kaynaklanan farklılıklar olup mimarlığın kişiden veya bağlamdan bağımsız olarak tamamen ortamların farklılaşması sebebiyle ortaya çıkan dönüşümlerdir. Temsil ortamları arası geçişlerin mimara açtığı bu yaratıcı boşluklar potansiyel olarak görülür.

Araştırmanın temeli Robin Evans'ın *Translations From Drawings to Buildings* metninde çizimden inşaya geçişte var olduğunu söylediği boşluğun aslında bütün temsil ortamları arasında çevirilerde olduğu düşüncesi üzerine bu boşluğun yaratıcı potansiyellerine olan bir meraka dayanmaktadır.

Yakın zamanda o zamanlar tuhaf bir dezavantaj olarak görülen mimarın hiçbir zaman kendi düşüncelerinin nesnesi üzerinde doğrudan çalışmadıkları, hep çizimle çalıştıkları, öte yandan ressam ve heykeltıraşların ön eskiz ve maketlere biraz zaman harcasalar bile sonuç olarak şeyin kendisi ile çalıştıklarını ve bunun da doğal olarak da bütün ilgi ve emeklerini alan şey olduğu fikriyle şok oldum (Evans, 1996, s.156).

Başta dezavantaj olarak nitelendirdiği bu süreci sonradan ilginç bularak inceleyen Evans, mimarlığın çalışma koşulları sebebi ile fikrin geliştirildiği bir ortam olan çizimin yapıya dönüşmesi sürecinde kaçınılmaz bir çeviri yaşandığını söyler. Doğrudan yapıyı üretemeyen ve yapı üzerinde çalışamayan mimar bir temsilini yani çizimi üretip onun üzerinde fikrini geliştirir. Çizimin yapıya dönüşmesi aşamasında çizim dünyasından fiziksel dünyaya olan geçişlerde kaçınılmaz çeviriler yaşanır. Günümüzde mimarlık ürününün kapsamı oldukça genişlemiş ve aslında Evans'ın bahsettiği final ürünün yapı olduğu süreç büyük ölçüde geride bırakılmıştır. Fakat bu bahsi geçen dönüşümün sona ermesi anlamına gelmez, aksine üretimin hızlandığı günümüzde daha çok ve çeşitli temsillerin üretilmesi ile farklı ortamlar arasında giderek artan bir şekilde var olmaya ve gittikçe daha da kritikleşen bir pozisyona sahip olmaya devam eder.

Medya teorisyeni Friedrich Kittler farklı medyalar arasındaki çeviriden bahsederken çevirinin kaçınılmaz dilbilimsel imaları yüzünden çeviri yerine yer değiştirme (transposition) kavramını kullanır. Türkçeye yer değiştirme olarak geçen 'transposition' kelimesi ise nesnenin bir yerden başka bir yere aktarılması, transferi olarak tanımlanır (Transposition, n.d.). Konum değişikliğine referans veren kavram, bu değişiklik sırasında nesnedeki dönüşüme de işaret eder. "A medium is a medium is a medium" (Kittler'den alıntılan Allen, 2009, s.52) diyerek ortamın kendine ait özelliklerin farklılaştırıcı etkisini ve önemini vurgulayarak ortamlar arası dönüşümün kritik pozisyonunu vurgular. Bir ortamın çevirisinin mümkün olmadığını, bir ortamdan başka bir ortama çeviride her zaman içeriğin yeni ortam koşulları ve malzemelerle yeniden şekillendirilmesi gerektiğini söyler. Allen Kittler'den aktarırken çeviri kelimesini kullanarak doğrudan çevirinin gerçekleşecek sapmalar sebebi ile yapılamasının mümkün olmadığını söyler. Fakat çeviri yorum ve sapmaları içeren bir

kavramdır ve çeviriyi özgün kılan bu sapmalar, sapmalara sebep olan parametre değişiklikleridir. Kittler yer değiştirme veya çalışmadaki karşılığı ile çevirinin evrensel bir kuralı olmadığı için arkasında boşluklar bırakmasının kaçınılmaz olduğunu söyler (1990, s.265).

Robin Evans çizim ve inşa arasındaki geçişleri incelerken Kittler ile benzer olarak Türkçedeki karşılığı ‘ortam’ kavramı ile daha iyi açıklanabilecek olan ‘medium’ kavramını kullanır. Bu kavram Türkçede ortam veya araç olarak karşılık bulur. Türkçede bu alandaki önemli çalışmalardan bir kısmına imza atan Esra Akcan da ortam, zemin anlamına gelen ‘mecra’ kelimesini kullanır. Bütün terminolojik farklılıklar göz önünde bulundurularak tez çerçevesinde yazı, çizim ve inşa/maketin birer temsil aracından öte birçok araç ve yöntemi barındırabilen karma ortamlar olduğu fikri temsilin tezde vurgulanmaya çalışılan karmaşık ve zengin doğasını daha iyi yansıtır. Bu ortam tariflerini tek bir aracın kullanımına indirgemenin ortamların zenginliğini azaltacağı düşüncesiyle kavram, ‘temsil ortamları’ olarak tanımlanmıştır.

Evans’ın çizim ve inşa arasında örneklediği geçişler her ortam arasındaki çeviride karşımıza çıkar. Bu çok aşamalı üretim sürecinde birbirinden farklı ortamların kullanılması esnasında yaşanan çeviriler, farklılaşmalar ve ortaya çıkan boşlukların potansiyelleri tezin merak konusu haline gelir. Çeviri bir dönüşümü içinde barındırır ve dilin özgün yapısını yansıtarak ona adapte olur. Kullanılan dilin özelliklerini taşıyarak içeriği dönüştürür. İçerik kadar kullanılan dilin de içeriğin dönüşümünde aktif bir rolü vardır. Dönüşümü ve dilin özelliklerini de üzerinde barındırması sebebi ile çalışmada çeviri kavramının kullanılmasının mimari temsile olumlu bir katkısının olacağı düşünülmüştür.

1.2 Tezin Kapsam, Amaç ve Yöntemi

Çeviri dilbilimden gelen çok geniş bir kavram olmakla birlikte mimari temsil üzerindeki yansımaları da oldukça kapsamlı bir konudur. Dilden önce zihinde başlayan çeviri süreci bir fikrin üretimi ve aktarımında farklı kanallar açmakta, paralelinde düşünceyi dönüştürme gücüne sahip olduğu için mimari üretimi de çeşitlendirmekte önemli rol oynayabilecek bir kavram olarak görülmektedir. Çeviri kavramı mimarlıkta çok geniş açılımlar bulsa da tez kapsamında farklı temsil ortamları arasındaki çeviriye odaklanılarak potansiyelleri araştırılacaktır. Tezin amacı genellikle ayrı ayrı incelenen mimari temsil yöntemlerini çeviri kavramı yardımıyla bir arada incelemek ve temsil

ortamları arası geçişlerde ortaya çıkan boşluk ve dönüşümleri tespit ederek bu boşlukların sebep olduğu dönüşümleri araştırmaktır. Mimarlık üretiminin lineer bir süreç değil döngüsel ve sürekli çevirilerden oluşan bir süreç olarak incelenmesi her bir temsil ortamını ayrı incelemektense birbirlerine dönüşüm anlarını ve farklılaşmalarını incelemeyi gündeme getirir. Mimarlık çalışma alanının genişliği ve çeşitliliği sebebi ile çok çeşitli ortam ve araçlar kullanarak çalışır. Çokça farklı ortam ve araçların kullanılıyor oluşundan kaynaklanan sürekli bir dil sisteminden ötekine çeviri söz konusudur. Bu çeviri anında ise dil yani temsil sistemlerinin farklılaşmalarından kaynaklı olarak bazı kayıp ve kazanımlar ortaya çıkar. Kazanç ve kayıplar temsil sistemlerinin farklılaşmaları sebebiyle aralarında oluşan boşluklardan kaynaklanır. Çeviri anında ortaya çıkan bu boşlukların nasıl yeni yaratıcı unsurlara dönüştüğü tasarım sürecini eleştirel olarak ele almak için önemlidir. Bu sebeple mimari tasarım süreçleri bir bütün olarak alınıp üretim sürecindeki geçişler incelenir, farklılaşmaları ortaya serilir. Bu yöntemle mimari temsilde çevirinin aslında yaratıcılığı ve farklılaşmayı arttıran bir unsur olduğu düşüncesi ortaya koyulmaya çalışılır.

Tez çeviri kavramını dilbilim alanından bir bakış ile zenginleştirip bir perspektif oluşturmayı ve bu perspektif ile mimarlık üretim sürecindeki sürekli üretme ve dönüştürme eylemlerine bu kavram ile bakmayı amaçlar. Bunun için dilbilimden gelen çeviri kavramı öncelikle açılarak çevirinin farklı diller aracılığıyla farklı düşünme yöntemleri geliştirme ve düşünceyi farklılaştırma potansiyeli üzerinden dilbilimsel bir çerçeve çizilir. Farklı dillerin sebep olduğu anlamsal farklılaşmalar ve diller arası çevirilerde yaşanan dönüşümlerde yazarın ve çevirmenin rolünün tartışılması ile çeviride aktörün dönüştürücü olduğu sürece dikkat çekilir. Dilbilim alanından çizilen bu çerçeve ile sonra mimarlık ve sanat alanlarına bakılarak çevirinin üretici ve yaratıcı pratiklerde ne kavramlar ile tartışıldığı hem tarihsel hem de ilişkisel şekilde dilbilim katmanının üzerine eklenmiştir. Mimarlık ve sanat alanında üretimin dönüşümü için kullanılan çeviri ve benzeri kavramlar tartışılmıştır. Dilbilimde dil aracılığı ile gerçekleşen çevirinin mimarlıktaki karşılığı olarak temsil ortamları görülerek temsil ortamlarının kullandıkları farklı tekniklerin temsil sistemlerine etkisi ve farklı temsil ortamları arasındaki çeviride olan aktif pozisyonları tartışmada önemli bir noktaya gelir. Mimari temsil ortamlarının her birinin kendi dil sistemleri ve farklı çalışma prensipleri olduğu düşünülerek diller arası yapılan çeviride karşılaşılan farklılaşmalarla mimari tasarım sürecinde de karşılaşılabileceğini düşünmek yanlış olmaz.

Bu farklılaşmaları tespit etmek için öncelikle çevirinin gerçekleştiği düşünülen mimari temsil ortamları incelenmiş ve kullanılan medyalara göre yazı, çizim ve inşa/maket olarak üç ana başlıkta toplanmıştır. Mimarlık temsilinde kullanılan farklı araçların kullandığı temsil ortamlarına göre gruplanması ile elde edilen yazı-çizim-inşa/maket üçlü sisteminde her bir ortamın özellikleri karşılaştırılarak farklılaşmalarına sebep olan faktörler incelenmiştir. Farklılaşmaları incelerken ortamları şekillendiren ana parametreler örnekler üzerinden incelenerek beş ana başlıkta toplanmıştır.

Ortamlara göre farklılaşan pozisyonlanma, yapı kurumu, sembol sistemleri, bağlam ve zamansallık parametrelerinde yaşanan dönüşümler üzerinden çevirinin boşlukların açıldığı aralıklar ortaya çıkarılmıştır. Üç ana temsil ortamı arasındaki geçişlerin örnekler üzerinden incelenmesiyle tezin üçlü temsil ortamı çevirileri inceleme strüktürü ortaya çıkmıştır. Çalışma sürecinde incelenen onu aşkın örnek bir araya getirildiğinde bahsi geçen boşlukların beş ana başlıkta yoğunlaştığı görülmüş ve inceleme bu beş parametre başlığı altında toplanmıştır. Yazı, çizim ve inşa/maketin ana farklılaşmalarının kişinin kendi perspektifini kuruş hali yani üretime karşı pozisyonlandırmasında temel olarak bir farklılık oluşturduğu dikkati çekmiştir. İkinci olarak mimarın kullandığı temsil ortamının yapısal özelliklerinin üretimde yönlendirici olduğu görülerek temsil ortamlarının yapı kurum yöntemleri parametre olarak belirlenmiştir. Üçüncü olarak temsil ortamlarının kullandığı sembol sistemlerinin üretimin kendi sistemini ve dilini oluşturmakta olan etkileri gözlemlenmiştir. Dördüncü olarak temsil ortamlarının kendi kısıt ve avantajları sebebiyle çevre ve bağlam ile kurdukları ilişkilerin farklılaştığı ve bunun da üretimin şekillenmesinde etkili olduğu görülmüştür. Beşinci ve son olarak da zaman boyutuna olan farklı tepkileri sebebiyle üretimin dönüşümünde meydana gelecek değişikliklere verdikleri farklı fırsatlar ve boşluklar olduğu düşünülmüştür. Parametreler farklılaşmaların yoğunlaştığı ana başlıklar olup örnekler özelinde ortaya çıkan durumlar bu başlıklar altında tartışmaya açılarak her örneğin farklılaşmasına ve sonuca olan etkisine olanak verilmeye çalışılır.

Çeviri olarak alınan süreç mimarın çevirmen rolünde olduğu ve zihninde başlayan üretimi fizikselleştirmesi sürecinde kullandığı farklı dil sistemlerinin fikri şekillendirmede oynadığı aktif rolü inceler. Çevirmen konumundaki mimarın çeviri anında kendi üretimine dışarıdan bakan seyirci konumuna gelip ardından farklılaşan pozisyonunda kendi üretimi üzerinden bir çeviri yani üretim yapıyor oluşu aslında

çevirinin seyirciyi de aktif üreten pozisyonuna getirebilmesine işaret eder. Dolayısıyla çeviri sadece mimarı aktif pozisyonundan çıkararak okur, seyirci, deneyimleyen durumunda üretilen ile etkileşime geçen herkesi aktif hale geçmek zorunda bırakan bir üretim katalizörü işlevi görür. Sürece dahil olan bütün pozisyonları aktif hale getirebilme potansiyeli çevirinin geleneksel üreten-üretilen-seyirci ilişkisini yıkmaya ve kişiyi aktif pozisyona getirerek üretimi sürekli kılma imkanlarını da barındırır.

Tez bu incelemeyi yapmak için mimarın çevirmen pozisyonunda olduğu anı odağa alır. Mimarın zihinsel üretiminin izlenebilir olduğu andan itibaren kullandığı bütün temsil ortam ve araçları tespit edilerek bu dil sistemlerinin birbirlerine dönüşme anları yani eşikler daha detaylı olarak incelenecektir. Mimari temsil ortamlarının farklılaşmalarını anlayabilmek için sürekli döngüsel olarak gerçekleşen bu çeviri eyleminin farklı geçiş anları dondurularak ortamları farklı şekillerde kullanan mimarların üretimleri üzerinden araştırma derinleştirilecektir. Araştırma mimarın çevirmen olduğu pozisyon ile kısıtlandırılarak aktörün değişiminden ziyade mimari temsildeki farklılaşmaların aynı kişinin üretim sürecinde sebep olduğu dönüşümleri incelemeyi amaçlar. Kişi değişkenini sabit tutarak temsil sistemlerinin çeviride oynadığı rolü ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu inceleme odaklanılan her çeviri anı ana bir örneğin detaylı incelenmesi ve farklı perspektiflerden bakan örneklerle zenginleştirilmesiyle yapılır. Seçilen örnekler özellikle üretme yöntemleri üzerine araştırma yapıp mimari temsile dair teoriler ile üretimlerini birleştiren ve üretim süreçleri üzerine yazan mimarların işleri arasından seçilmiştir. Mimarın kendi işi üzerine değerlendirme ve yazıları üzerinden araştırmanın sebebi ise mimarın yapma şeklinin ve düşünce sisteminin anlaşılabilirliği kendi sözleri üzerinden çıkarımların yapılmasının yorum farkını en aza indirilmesi ve yanlış çıkarımların önüne geçilmek istenmesidir. Süreçte çevirmen olarak alınan mimarın kendi notları ve çevirileri üzerinden incelemenin gerçekleştirilmesi bakış açısını anlamak ve incelemek için kritiktir.

Bütün mimarlık üretim süreci oluşturulan filtre ile incelenebilecekken inceleme yapılan örnekler dört ana gerekçe ile seçilmiştir: Odağa alınan geçişte kullanılan iki mimari temsil ortamını da teorik açıdan inceleyerek farklı şekillerde kullanıyor olmaları, kendi üretim süreçlerini mercek altına alarak incelemeleri ve üzerine yazıyor olmaları, birbirlerinden farklılaşmaları ile çalışma kapsamında incelenmek istenen alandaki boşlukları dolduruyor olmaları ve son olarak da çeviri olarak ele alınan

geçişin tek bir anda değil, üretim süreçlerinin farklı anlarında tekrar tekrar görülmesiyle zengin ve farklı yönlerde çevirilere izin veren bir üretim sürecine sahip olmalarıdır. Bütün üretim süreçleri bu şekilde incelenebilecekken mimarın kendi açıklamaları ve yazıları olmaksızın bu incelemeyi yapıyor olmak yorum fazlasına ve spekülasyonlara fazla açık bir araştırmaya sebep olacağından mimarların kendi açıklamaları üzerinden bu incelemenin yapılabileceği örneklerin seçilmesine karar verilmiştir.

Farklı temsil ortamları ve temsilin düşüncüyü şekillendirmesi üzerine düşünen mimarların üretimleri üzerinden incelemelerin derinleştirilmesi, daha fazla çeviri ve dolayısıyla daha çok yaratıcılık boşlukları yaratacağından imkanı bulunur. Yazı-çizim çevirisi için bu iki aracı da sıklıkla ve farklı şekillerde kullanan Raimund Abraham'ın işleri incelenmiş, en fazla çevirinin yer aldığı 'The Elements of the House' metni ile 'House with Curtains' çizimi arasındaki dönüşümün izinin sürülmesi için seçilmiştir. mimar Steven Holl'un üretimleri incelendiğinde çizim ve inşa/maket ortamlarına her üretiminde yer verdiği ve üretiminin seyrini değiştirecek farklı şekillerde ve sıralarda çokça çeviriye uğratarak kullandığı görülmüştür. Çevirinin izinin en belirgin olarak sürülebileceği örnek olarak çizim-inşa/maket çevirisi için St. Ignatius Şapeli'ni yaparken ürettiği suluboya çizimler ile inşa edilen yapı arasındaki ilişkinin incelenmesine karar verilmiştir. Son olarak yazı-inşa/maket çevirisi için yapılan incelemeler arasından Marco Frascari'nin inşa edilen ve edilmeyen bütün üretimlerinde yazının ağırlıklı bir rol oynadığı görülerek yazı ile inşa/maket arasındaki çevirileri ele alış şeklinin incelenmesinin imkanı olduğu görülmüştür. Marco Frascari'nin 'Dream House' u üretim sürecinde yazdığı metinlerden final maketine yaşadığı dönüşümler ve açılımlar ile çevirinin aralıkları incelenecektir. Üç ara çeviri de örnekler üzerinden incelendikten sonra çıktıları bir araya getirilerek temsil ortamlarının ara boşlukları tespit edilir. Bu şekilde çevirinin boşluklu yapısının mimarların bu boşlukları değerlendirme biçimleri ile desteklenerek bu durumun yaratıcılığa olan olumlu etkileri tartışılacaktır.

Üç ana örneğe ek olarak farklı mimarların belirlenen çeviri aralıklarındaki üretimleri de incelemeye eklenerek çevirinin farklı yönlerde açtığı kanallar ve farklı mimarların bu potansiyeli kullanım şekilleriyle desteklenecektir. Bu örneklerin seçilme sebebi üretim aşamasında farklı sıra ve şekillerde farklı ortamlarda üretim yapmaları ve bunun üretimleri üzerinde belirgin farklılıklar yaratması; yapma yöntemlerine ve bu

fark üzerine de düşüncelerini kendi yazılarında açıklıyor olmalarıdır. Çevirinin birden çok kez gerçekleştiği örneklerin seçiliyor oluşu çevirinin potansiyelleri üzerine yapılan araştırmanın amacı ile paralellik göstermektedir.

Üç ortam arası çeviri de örnekler üzerinden incelenip belirlenen parametrelerde yaşanan dönüşümler çevirinin boşluklu yapısı, mimarların boşlukları değerlendirme biçimleri ile desteklenerek bu durumun yaratıcılığa olan olumlu etkilerini incelemeyi amaçlar. İncelemelerden elde edilen veriler çeviri kuramı, mimarlık kuramı ve imgenin kullanımı üzerine tezin başlangıcında oluşturulan teorik çerçeve ile değerlendirme ve kendi teorisini tümevarımcı bir yöntemle oluşturmakta kullanılacaktır. Örneklerin bir araya getirilmesiyle çevirinin mimarın ve seyircinin rollerini yeniden tartışmaya açarak üretimin dönüşümünün izini sürmeyi amaçlar.

Bu eksende tasarlama süreci ve süreçteki sonsuz çevirilerin pratiğin kendisine olan etkisi anlaşılmak istenerek süreç çeviri kavramının yardımıyla ele alınacak, günümüzün tasarlama pratiği ile çevirinin paralelliği tartışılacaktır. Çevirinin bir sınır ve sınırın aşımını tariflemesi, sınır aşımında parametrelerin dönüşümüne işaret eder. Parametrelerin dönüşümü ifade ve düşünce sisteminin dönüşmesine, dolayısıyla kişinin kendi üretimini doğal olarak eleştirip dönüştürmesine sebep olur. Doğası gereği eleştirel bir pratik olan çeviri üretimi zenginleştiren yapısıyla algılamayı ve düşünceyi, algılamının dönüşümü de üretimi dönüştürür. Düşünce sistemi ve üretimin fiziksel dünyası karşılıklı olarak birbirini besler, kendi iç dinamikleri ile ortaya çıkardığı sistem ile dünyayı etkilemeye başlar. Temsil ortamlarının bir arada kullanılması sistemlerin birbirlerinden beslenmesine ve farklılaştıkları noktalarda mimara özgürlük alanı sunmasına sebep olur. Mimari temsilin, dolayısıyla mimarlığın sınırlarını genişletmesine sebep olan bir özgürleştirici bir pratik olarak çeviri günümüz mimarlık pratiği ile olan ilişkisini inceler.

Tez lineer olmayan tasarım sürecinin dinamiklerini anlamayı, arada kaybolan, dönüşen şeylerin izini sürmeyi ve görülmeyeni görünür kılmayı amaçlar. Karmaşık tasarım sürecini aydınlatmaktansa bir araya geliş şekillerini gözden geçirmeye ve bu süreçte göz ardı edilenleri ortaya çıkarmaya çabalar. Mimari temsilleri incelemeyi ve onları eleştirel birer araç haline getiren çeviri kavramı ile yeniden düşünmeyi gerektirir. Kişinin kendi pozisyonunu sürekli olarak değiştirmesi ile imgenin, ve dolayısıyla da üretme halinin dinamik bir hale gelmesinin üretilene farklı perspektifler sunmasının günümüz mimarlık üretimine daha uygun bir yöntem olduğu tartışılır.

1.3 Çevirmenin Notu

Tezin araştırma strüktürü kurulurken mimarların kendi söylemleri üzerinden yapılarının incelenmesi ile ek bir kişi çevirisinden geçmeden doğrudan yazarın filtresinden bir çeviri ile görmeye olanak sağlar. Yazarın çevirisinden geçerek okurla buluşan bu araştırma hem yazarın algılama şeklini, hem de araştırma yöntemini gösteriyor olması açısından çeviri filtresiyle incelenebilir ve bu konuda araştırmanın iç yüzüne ışık tutar.

Tez boyunca sırasıyla okumalar önce diyagramlara, sonra metinlere ve geri dönülerek tekrar diyagramlara dönüştürülmüştür. Bu çeviri filtresi ile okunursa diyagramın üretime metinden daha mesafeli duruyor oluşu bir dış bakış üretebilme potansiyeline sahip olduğunu gösterir ve tezin yol haritasını çıkarıp bulguları bir araya getirmekte kullanıldığı söylenebilir. Fakat incelemeler yapılırken yöntem olarak diyagram değil, metin ve metinlere ek görseller ile inceleme sürdürülür. Tezin yazınsal bir ürün olma zorunluluğu dışında metnin araştırmada kurulan ilişkileri daha derinlemesine irdelleyebilme imkanı sağlaması, görselin muğlak bırakabileceği noktaları tanımlama zorunluluğundan gelir. Bu zorunluluk yazarı tanımlamalar yapmaya ve dolayısıyla araştırmayı derinleştirmeye iter. Metin sahip olduğu lineer ve ilişkisel ilerleyiş gereği detaylı bir şekilde bir argüman üretme ve bilgiyi kendinden önce gelenler üzerine kurmakta başarılı görülür. Fakat metnin çevirmen filtresinden geçen yorumu, görselin filtresiz dili ile desteklenerek çevirmenin yorumlarını desteklemekte ve yer yer de fazla yorum filtresini kırmakta kullanılmak istenir. Görsel dünyanın açık yapısı ile gerekli görülen yerde metin ve yazı net çizgilerle ayrıştırılarak teze kaynak olan üretimlere doğrudan bir kanal açmakta kullanılır. Bu şekilde kaynak metin ve erek metin yan yana verilerek okurun yorumlamasına fırsat verilmeye ve yazarın yorumları görünür kılınmaya çalışılır. Metin ve görsellere ek olarak tez strüktürünün diyagramatik ilişkiler ağıyla kuruluyor oluşu da tezin sistematik inceleme yapısını kurmasına sebep ve yardımcı olur. Sürekli olarak yazı, görsel ve diyagramların farklı sıralarda kullanılıyor oluşu ve birbiri üzerine kurulması tezin önce mimarların kendi üretimlerine yer vermeye, sonra o üretimler üzerinden yeni üretimler yapmaya, yorumlamaya ve yorumlamalar üzerinden yeni üretimlere kapı açmaya olanak vermeyi amaçlar. Tezin sadece metin olarak kurgulanması farklı temsil sistemlerinin filtrelerinden geçmeyeceği için detaylı bir inceleme olsa da başlangıç araştırmaları ile yapılmaya çalışılan karmaşık okumalara fırsat vermeyecektir. Oluşturulmak istenen

çok katmanlı ve yönlü okuma farklı araç ve yöntemlerle zenginleştirilerek bahsi geçen çok katmanlı halini alır, aynı çeviri konusunda olduğu gibi lineer bir ilerleyişi olmayan çalışma önce örneklerin bir araya getirilmesiyle bir çerçeve ve yol haritası haline gelir, sonra da bu çerçeve ile örneklerin yeniden ele alınmasıyla örnek setinden çıkarılan ana hatlar üzerinden değerlendirilir. Bu da farklı üretim yöntemleri arası geçişlerle mümkün kılınır. Okurun öncelikle bu çerçeveye hakim olması, sonra da çerçeve üzerinden yazarın bakış açısını kavrayarak örnekleri irdelemesine ek olarak kendi perspektifi ile tezin bulgularını karşılaştırmasına olanak veren yapısı da tezin her okurun yorumlayabileceği bir yöntem ve bakış açısı kazandırmaya, dolayısıyla her okur ile çoğalan sonsuz çeviri döngüsüne katkıda bulunmayı amaçlar.



2. ÇEVİRİ KURAMI VE MİMARLIKTAKİ YANSIMALARI

2.1 Dilbilimde Çeviri

İmge üretimi ve iletiminin ana kanallarından birisi olan dil, insanlık var olduğu andan itibaren hem iletişimin ve düşünce üretiminin aracı olmuş, hem de iletişim sorunlarını beraberinde getirmiştir. Ortak yaşantı ve tarihsel birikim ile oluşturulan ortak diller, bir mesajı anlamlandırmak için oluşturulan ana kanallar olmuşlardır. Dili var eden ve şekillendiren kültür, coğrafya, sosyal çevre gibi etmenler; aynı zamanda farklılaşmalarına da sebep olmuştur. Farklılaşan diller de anlaşmazlığı ve farklılıkları, dolayısıyla da dilleri birbirine dönüştürmeyi, yani çeviriyi de beraberinde getirmiştir. Çeviri yaygın olarak Latince *-trans* (ötesine, karşısına) ve *-latus* (götürmek, taşımak) kelimelerinin birleşimi olan *translation* kelimesinin bir türevi olarak görülür. Translation kelimesi Cambridge İngilizce sözlükte anlamı bir dilden başka bir dile dönüştürme, bir yerden başka bir yere taşıma olarak karşılık bulur. Fakat çeviri dilden çok önce, bir imgenin yani dil dışı dünyanın dile çevirisiyle başlar. Bir düşüncenin, düşün, anının, imgenin dışa aktarımı olarak dilde karşılık bulurken ilk çevirisini yaşayan imgeden kaynaklanır ve imge dünyasının ötesine taşınarak dil dünyasına geçiş yapar. Dil dünyasına geçtikten sonra ise çeviri denince ilk akla gelen bir dilden ötekine olan dönüşüm süreci kaçınılmaz bir şekilde başlamış olur.

Başlangıçta sadece bir dilden öteki dile kelime kelime tam karşılıklar ile yapılan çeviri, sadece farklı dil sistemleri kullanan grupların birbirini anlaması için yapılır. Fakat dil sistemlerindeki anlam kaymaları, farklılıkları ve tam karşılıkların bulunamaması gibi problemler başlangıç amacının da tam olarak yerine getirilememesine sebep olur. Tarihte çeviri ilk olarak Cicero ile (M.Ö. 106-43) yerlileştirme¹, yani metinle bağı azaltıp yeniden yorumlama şeklinde daha geniş bir anlama kavuşur. Cicero çevirmene metni dilin kendi gereksinimleri ve gelişimi ile uygun şekilde yorumlama görevi yükleyerek onu daha aktif bir pozisyona getirir. Düşüncelerin tam olarak

¹ Metnin orijinalinde ‘adaptation’ olarak karşılık bulan kavram Türkçede yaygın olarak adaptasyon ya da yerlileştirme olarak karşılık bulur.

aktarılabilmesi için her dil sisteminin kendi gereksinimleri ve kuralları çerçevesinde metnin çevirmen tarafından yorumlanması yani kültürel bağlam göz önünde bulundurularak yerleştirilmesi gerektiğini savunur. Bu görüş çeviriyi sadece bire bir sembol dönüşümünden yorumlama ve anlamı dönüştürme eksenine çeken yeni bir anlayış yaratır. “Fikirleri, biçimleri veya başka deyişle figürleri, bizim alışkanlıklarımıza uygun düşecek bir dile çeviriyorum.”² (Kızıltan, 2001) diyerek çevirinin sadece dilbilimsel değil, kültürel ve toplumsal olarak içeriğinin de dönüştüğünü, genişlediğini belirtir.

Çeviri bu anlamda hem iletişimi sağlama hem de imgenin yeniden üretiminin sürekli olarak gerçekleştiği bir alan olarak kritik bir pozisyonadadır ve farklılaşan diller arasındaki iletişimi sağlama görevini üstlenir. İletişimi sağlarken etkileşimi de sağlar ve diller arasında geçitler yaratır, dillerin birbirinden etkilenmesini sağlar. Böylece bir kültürü başka bir dil ile zenginleştirme aracı haline gelir; o dilde var olmayan bir bilgiyi dile, dolayısıyla kültüre dahil ederek içerik üretme potansiyeline sahiptir. Yazar Octavio Paz (2012 s.152) annesine bir kelimenin anlamını soran çocuğun aslında annesinden karmaşık bir kavramı bildiği basit kelimelere çevirmesini istediğini; aslında bir çeviri yaptığını belirterek çevirinin özünde kişinin kendi dilinin sınırlarını genişletmesi olarak görülebileceğini vurgular. “Çeviri” sadece bir metnin başka bir dile dönüştürülmesinden daha kapsamlı bir kavramdır ve bu yüzden potansiyelidir. Her metin özünde çeviridir; sözsüzden sözlüye, işaretten kelimeye, başka kelimeye. Bütün anlatım süreci çeviri olarak ele alınabilir; alınması da bir anlatımın sınırlarını ve dönüşümlerini keşfetmek açısından bir potansiyel olarak görülür. Dolayısıyla çeviri sadece farklı diller arasında veya yazarlar arasında gerçekleşen bir süreç ile sınırlı değildir.

Farklı bir dile çeviri gerçekleştirilmeden de belirli bir dönüşüm geçiren anlatı, dilin kendi özellikleri ve farklılıklarıyla da dönüşmeye, onun karakterini taşımaya başlar. Dil zamanla toplumun ve kültürün birikimi ile şekillenir, onun yansıması haline gelir. Bir dildeki her kelimenin tam karşılığı başka bir dilde olmayabileceği için, kelimelerle ifade edilen kavramların hepsinin karşılığı bütün dillerde aynı olmayabilir (Schopenhauer, 2012, s.32). Kelimeler bazı dillerde tam karşılıkları olmadığı için yabancı dilde ifade edilirler ya da o dilde sözlük kelimeyi tam karşılamayan fakat

² Verbis ad nostram consuetudinem aptis

yaklaşık olarak aynı kavrama işaret eden bir dizi eş anlamlıları işaret eder. Hepsi yaklaşık olarak benzer anlama gelse de tam olarak ifade edilmek istenene denk gelmez, aynı istenen etkiyi sağlamaz. Bu anlam farklılığını Schopenhauer çeviride kusur (imperfection) olarak tariflese de bu kusur aslında her dilin kavramları kendi kültürü ve doğasına adapte ederek dönüştürmesidir. Farklılıklar dillerin ve dilleri besleyen kültürlerin özgünlüklerini yansıtır. Bu sebeple çeviri sürecinde fikirlerin yapıtaşlarına kadar çözülmesi ve yeni dilde yeniden yapılandırılması ve şekillendirilmesi gerektiğini; yeni kavramların da bir dil öğrenip öğrenilen yeni sembollerin bilinen dilden beslenerek anlamlandırılmaya çalışıldığı bu süreçte üretildiğini söyler (Schopenhauer, 2012, s.33-34). Çeviride kusur dillerin kendilerinden kaynaklanan özgün bir farklılıktır ve düşüncenin farklı kurulumuna işaret eder, yaratıcı bir kapı aralar.

Paz (2012, s.154) dilin bu farklılıklarının yaratıcının yanı sıra ayırıcı özelliğini de vurgulayarak hem bir iletişim aracı hem de bir milleti hapseden görünmez bir ses ve anlam ağı olduğunu; dönemleri, sosyal sınıfları ve jenerasyonları farklılaşmaları ile birbirinden kopardığına da dikkat çeker. Çeviri bu farklılıkların üstesinde gelmeyi amaçlarken aynı zamanda daha da belirginleştirir. Onun sayesinde komşularımızın aslında bizler gibi konuşmadığını veya düşünmediğini anlarız (Paz, 1979, s.154). Diller kültürel ve dönemsel farklılıkları yapılarına da yansıtırlar, kullanılan dil de içeriği şekillendirir. Hem dil içeriği, hem de içerik dili zamanla şekillendirir ve her dil kendi düşünme farklılıklarını da beraberinde getirir. Dil sistemleri coğrafyadan ve kültürden etkilenecek oluşurlar. Öte yandan çeviri bu farklılıkları vurgularken bir yandan da yok eden ikiliklere sahip bir alandır. “Çeviri yazarlar için olduğu gibi okurlar için de anlaşılmasız dillerin oluşturduğu tehdit edici gürültüyü anlaşılır kılmanın ve birbirini karşılıklı tanımayı ve anlamayı engelleyen sınırları aşmanın önemli yollarından biridir.” (Grossman, 2015, s.56) Paz’ın dillerin ayırıcılığı olarak ele aldığı bu farklılaşma aslında düşüncenin farklı kurulabilmesinin bir örneği olarak ele alınırsa aslında dillerin farklılaşmasının düşüncüyü farklılaştırmasına dikkat çekecek yaratıcı bir pratik olarak da düşünülebilir. Farklı dillerde düşünmek veya üretmek farklı açılardan bir imgeye yaklaşmak ve açmak anlamına gelirse çok dil kullanımı hem kişinin zihin sınırlarını genişletmeye hem de aynı imgeyi farklı düşünce sistemleriyle kurgulamaya; dolayısıyla çeşitlendirmeye sebep olabilir. Farklı dillere hakim olan

insan farklı düşünme sistemlerine hakim olarak ve düşüncesini farklı kanallardan besleyebilir.

Çeviri yapmak iki efendiye hizmet etmektir (Rosenzweig'den aktaran Ricœur, 2008). Biri yazar, öteki de çevirmen ile aynı dünyadaki okur olarak tanımlanan bu efendiler arasında hem bir sadakat arzusunu hem de bir ihanet kuşkusu içinde barındırır. Ricœur (2008) çevirmenin bu ikilemden kurtulmasının tek yolunun ise kusursuz çeviri arzusundan vazgeçmek olduğunu ve çevirinin zor, kimi zaman da kazanılması olanaksız bir iddia olduğunu söyler. Kusursuz çeviriden vazgeçmek hem yetersizlik kabulünü aşmayı, hem de aynı anda iki efendiye de hizmet etme olanağını sağlar. Dolayısıyla çevirinin özgürleşmesi yazarı okurla buluşturan bir köprü olmasının önünü açar. Çeviri okuru yazara, yazarı da okura götürerek bu geçişi yumuşatır. Berman'ın yabancıнын sınanması metnine de gönderme yaparak çevirinin yabancı dili ve yazarı, okur ve çevirilen iş ile buluşturduğu, bu süreçte de sınındığını söyler.

Çeviri iki şekilde ele alınabilir: ya bir dildeki sözel iletinin başka dile aktarılması olarak dar bir anlamda, ya da aynı dil topluluğunun içerisinde her türlü anlamlı bütünün yorumlanmasına eş anlamlı olarak geniş bir anlamda (Ricœur, 2008, s.19). Ricœur çeviri üzerine fikirlerini kurarken ilkinden yola çıkarak sorun ve çelişkileri tartışmayı ve ikincisine yönelmeyi tercih ettiğini söyler. Eşdeğerlik bilinmezini çözmek için ortak bir ölçüyle değerlendirilemeyen benzerlerin oluşturulduğu, iki efendinin çeviri oluşturma eylemi aracılığıyla değerlendirilebilir duruma geldiği iki yönlü bir ihanetin doğrulanmasına dönüşür. Bu durumda geriye kalan tek çevrilemezlik ön gerçek olarak kabul edilen anlam kalır. Biçim adı verilen sözcüklerin eti ve kemiğinden çevirmenler tarafından sevinçle sıyrılan anlam, biçimden soyutlanıp yeni biçimler bulmaya yelken açar.

Metin ise çeviriye direnir. Çevirmen her aşamada bir dirençle karşılaşır. Berman bu direnci hem kendi dilini yabancı öğeleri kabullenmeye zorlamak, hem de öteki dilin yükünü ana diline boşaltmaya zorlamak olduğunu söyler (Berman'dan aktaran Ricœur, 2008, s.14). “Demek ki dilin konukseverliği öyle bir şey ki ötekinin dil dünyasında yaşama hazzı kendi evinde yabancıнын sözünü konuk etme hazzıyla karşılaşır.” (Ricœur, 2008, s.17)

Yeni bir dil öğrenen kişi bir kavramın kelime karşılığına dair keşfettiği yeni karşılıklarla mevcutta bildiği sembolleri karşılaştırarak sayısız farklılıklar,

benzerlikler ve ilişkiler keşfeder. Böylece bir fenomene karşı çoklu perspektiflerden bakma ve onu farklı yönlerden keşfetme olanağına erişir. Schopenhauer (2012) bunun insanların her dilde farklı düşündüğü iddiasını doğruladığını, her yeni dil öğrenimi ile düşünce şeklimizin dönüşüm geçirdiğini savunur. Dolayısıyla çoklu dil öğrenimi ve kullanımının zihni eğitimdeki ve kavramları çeşitlendirip incelterek algılamayı mükemmelleştirmedeki önemini vurgularken bunun kavram ile dünyadaki karşılığının aralığını açarak düşünmede esnekliğe sebep olacağını ifade eder (Schopenhauer, 2012, s.34-35).

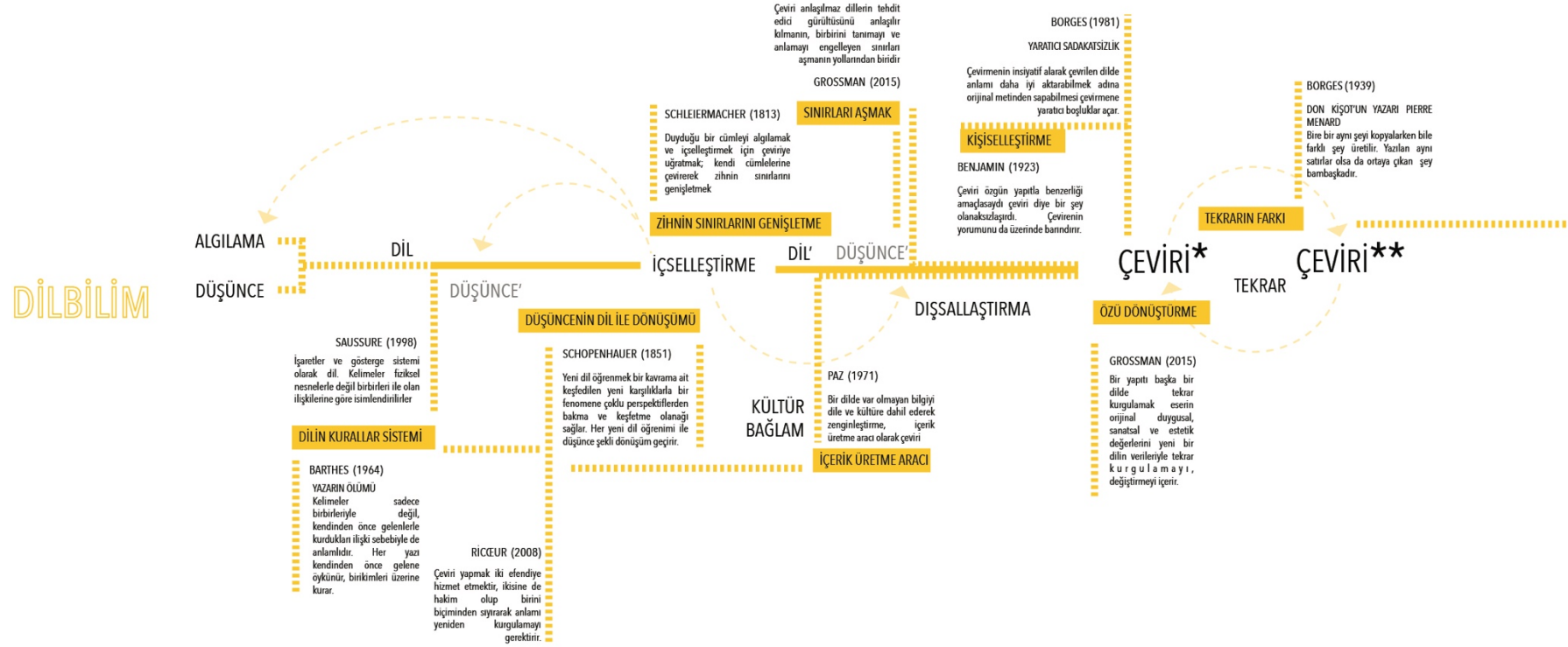
Çeviri kuramı ve yorumbilimin öncülerinden düşünür Schleiermacher ise (2012, ss.36-37) her insanın kendi cümlelerinin farklılığına dikkat çekerek her insanın başka birinin sözlerini duyduğunda algılamak ve içselleştirmek için yeniden kurarak bir çeşit çeviri yaptığını; hatta bunu zaman zaman kendi sözleri için bile yaptığını söyler. Aynı cümle herkesin ağzından farklı şekilde çıkar ve farklı bir anlama gelir, herkes bir düşünceyi veya hissi anlatmak için farklı ifadeler, yani “kendi cümlelerini” kullanır. İnsan duyduğu bir cümleyi algılamak ve içselleştirmek için de bir çeviriye uğratar ve duyduğunu kendi cümlelerine çevirir. Bu eylem sadece bir dilde üretilen bilginin aktarımı için yapılmaz, zihnin sınırlarını genişletmek için de yapılır (Schleiermacher, 2012, ss.36-37). Dilin bireylerin iradesinden bağımsız, toplumsal ve homojen olabileceğine dair yapısalcı bir tutumun karşısında bireyler tarafından her etkileşimde şekillenip çoklu bir ilişkiler ağından beslenerek her kullanımda çeviriye uğrayan ve heterojen dil sistemi fikri çevirinin pozisyonunu günümüzde daha kritik bir hale getirir. Çeviri dolayısıyla sadece iletişim için yapılmaz, düşünmeyi de etkileyerek dil ile düşüncenin sürekli olarak karşılıklı dönüşümüne sebep olur. Paz’ın sözcük dağarcığını genişletmek olarak ele aldığı kavram aslında dolaylı olarak hem düşünce sistemini hem de zihnin sınırlarını genişletmeyi beraberinde getirir. Çeviri sadece okurun eseri anlaması için dilde yapılan bir dönüşüm değildir; farklılaşma ve adapte olma yöntemidir.

Çeviri düşünmeye farklı kanallar açmasıyla kişiye olan etkisinin yanı sıra yazınsal ürünün de dönüşmesi ile üretimin de dilin ve ortamın koşullarına adapte olacak şekilde dönüşüm geçirmesine ve günceli yakalamasına imkan verir. İlk olarak ortaya çıkarılan üretimin yer, kişi, zaman gibi filtrelerle dönüştürülerek farklılaşmasına sebep olan çeviri eserin hayatına devam etmesinin ve farklı koşullara adapte olmasının yöntemidir. Çeviri, “orijinal” eser ile bağlantılı bir kavramdır; ondan beslenir, onun

yüzünden ortaya çıkar ve eserin kendisi ile paralel amaçlarla ortaya koyulan bir yeniden üretimdir. Dolayısıyla özü aynıdır. Fakat her çeviride eser bir dönüşüm geçirir, farklılaşır. Benjamin, “Eğer çeviri özü açısından özgün yapıyla benzerliği amaçlasaydı o zaman çeviri diye bir şey olanaksızlaşır; çünkü özgün yapıt, oluşturulma dönemini izleyen yaşamında değişime uğrar.” (2002) sözleriyle çevirinin eserin yaşantısını devam ettirmesinin ve güncelliği yakalamasının anahtarı olduğunu belirtir; eserin hayat döngüsünün ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Edith Grossman (2015, s.16) çevirinin neden önemli olduğunu tartışırken çevirmenin işinin A dilinde oluşturulmuş bir edebiyat yapıtını B dilinde yazmanın yeniden yazmak olduğu için aslında bir yazar olduğunu söyler. Çünkü bir yapıtı başka bir dilde tekrar kurgulamak eserin orijinal duygusal, sanatsal ve estetik değerlerini yeni bir dilin verileriyle tekrar kurgulamayı, bu sebeple de değiştirmeyi içerir. Çeviri metninin amacı başlangıç metnini kopyalamak değil, onun deneyimiyle örtüşen bir deneyim sunmaktır. Edebiyatın olduğu yerde çeviri kaçınılmaz olarak vardır, ayrılmaları mümkün değildir ve birbirlerini beslerler (Grossman, 2015, s.35).

Benzerliği amaçlamadan dilin koşullarıyla (dolayısıyla dili oluşturan kültürel, coğrafi, zamansal koşulların da etkisiyle) yapılan çeviri dilin izlerini taşıyarak dönüşür, farklılaşır. Bu farklılaşmaların dillerin farklı düşünce sistemleri ile düşünceyi de farklılaştırması yaratıcı bir potansiyeldir. Dilbilim ve dilbilime ait sembol sistemleri üzerinden tartışılan çeviri, aslında sembol sistemlerinin var olduğu bütün üretim ve düşünce sistemleri için geçerli bir temel oluşturur (Şekil 2.1)



Şekil 2.1 : Tezin dilbilim ekseninde ilişkisel ağını gösteren diyagram.

Dil temel olarak ortaklaşılın bir sembol sistemidir; Saussure (1998) dili, bir işaretler, göstergeler sistemi olarak tanımlar. “Dilbilimsel semboller” üzerine yaptığı araştırmada dilin bir anlama işaret eden kelime veya cümleler olduğunu, bu yüzden gösteren yani kelime, gösterilen yani fikir veya nesne olmak üzere iki bileşene ayrılabilceğini söyler. Geleneksel teorilerden farklı olarak bu iki yarının ilişkisinin doğal değil keyfi olduğunu, kelimelerin çoğunun anlamlarının geleneksel olarak atandığını iddia eder. Buradan hareketle ortaya attığı teorisinde de kelimelerin nesnelerle değil, öteki kelimelerle olan ilişkisinden kaynaklanan anlamları olduğunu söyler; İngilizcedeki kedi (cat) kelimesi kedinin fizikselliğinden değil, fare (rat) ile olan ilişkisinden kaynaklanır (Hale, 2000, s.133). Anlam kelimeler ve şeylerin ilişkisinin ürünü ise zamanla bu ilişkinin dönüşümünden anlam da etkilenir, dil sisteminin kuralları çerçevesinde kelimelerin anlamları dönüşür. Barthes Saussure’un anlam ile ilgili görüşlerini bir adım öteye götürerek kelimelerin birlikte anıldığı başka kelime öbekleri ile ve bağlam ile anlam kazandığını söyler (Barthes’dan aktaran Hale, 2000, s.139). Yani kelimeler kendi anlamlarının yanı sıra etkileşimde bulundukları öteki kelimelere göre de anlam değiştirir ve yorumlanırlar. Barthes ‘Yazarın Ölümü’nde ise yazarın bu bağlamı kendisinden önce gelen tek bir kaynaktan değil, çeşitli kaynakların bir aradallığından beslenerek etkileşimi arttırdığı ve anca bu şekilde özgün olabileceğini söyler:

Yazar kendisinden önce olana öykünür ama bu asla özgün bir hareket değildir. Yazar’ın özgün gücü, yazıları karıştırmak, bazılarını başkalarıyla karşılaştırmak ve asla bunlardan tek birine dayanmamasıdır. Yazar kendini ifade etmek istiyorsa en azından çevirmeyi düşündüğü içerideki “şey”in kendisinin hazırda biçimlenmiş bir sözlük olduğunu, sözcüklerinin de başka sözcükler sayesinde açıklanabilir olduğunu ve bunun sonsuzca (ad infinitum) sürdüğünü bilmelidir (Barthes, 2013).

Saussure’un işaret sistemi langue (dil) ve parole (söz) nin ayırımına dayanır: Langue kullanıcılarından bağımsız önceden var olan, kurallar sistemi ve gelenekler iken parole ise kullanımın özel durumlarına karşılık gelir. Göstergebilimin kuralları sadece dile bağlı değil, kod ve mesaj, yapı ve olay, sistem ve kullanım kavramları arasındaki farklara dayanmaktadır (Chandler, 1994).

Norberg-Schulz sembolleştirmeyi bir ilişkiler durumunu başka bir ortamda yapısal benzerlikler (structural similarity) aracılığı ile temsil etmek olarak tanımlar (1966, s.57). Karmaşık nesneler dünyasını tasvir edecek çeşitli sembol sistemleri vardır, dil,

çizim... bunlardan bazılarıdır. Her sembolü anlamlandırmada ise mevcut dünyadan ve bildiği sembollerden yardım alır.

Bize bir simge gösterildiğinde onu bildiğimiz sembol sistemleri üzerinden anlamlandırmaya çalışırız. Farklı olasılıkları olmayan, tamamen beklediğimiz veya anladığımız bir mesaj ise onu 'bayağı' (banal), çok fazla olasılığı olan ve anlamlı bir bütün olarak algılanamayan mesajları 'anlamsız' (meaningless), bildiğimiz bir sembol sistemi ile tanımlanan, bütünü bozmayacak şekilde bilinmeyen sürpriz değeri taşıyan parçalara sahip mesajları ise 'anlamlı' (meaningful) olarak yorumlarız (Norberg-Schulz, 1966, s.60).

Bir sembolü anlamlı olarak yorumlamak, ondan önce gelen sembollerle alakalıdır. Sembol sistemleri birbirleri üzerine kurulur ve bir arada anlamlıdır. Yeninin üretimi de mevcudun farklılaştırılması ile mümkündür. Sembolleştirme süreci de var olan bir şeyin Norberg-Schulz'un deyiimiyle yapısal benzerlikleri ile yeniden üretmek ise üretim süreçleri bir dilbilimde bahsi geçen çeviri süreçleri olarak okunabilir. Arnheim da yeniden üretimin, algılananın "yapısal eşleniği"ni üretmek olduğunu söyler (Arnheim'dan aktaran Norberg-Schulz, 1966, s.76). Bir nesnenin yapısal benzerlikler ile nasıl yeniden üretilebileceği, üretilenin orijinallik ve yeni olma koşulları da üretim yöntemlerinin özgün katmanlarını irdelemeye yol açar.

2.2 Mimarlık ve Sanat Üretiminde Çeviri Teorileri

Dil sistemleri iletişim ve üretimin her kanalında farklı kodlara ve sistemlere sahip olarak var olur. Dilin coğrafya, kültürel ve toplumsal kodlara göre farklılaşması, dil sistemlerinin farklılaşmasına ve sonucunda bu kodların birbirine dönüşümüyle bir çevirinin yapılmasına sebep olur. Mimarlık ve sanat üretiminde ise üretimin gerçekleştiği ortamlar birer dil olarak düşünülürse, ortamların değişimi dildeki coğrafyanın dönüşümüne karşılık gelir ve benzer bir çevirinin ortamların kendi kodları, özelliklerinin farklılaşması ile gerçekleştiği söylenebilir.

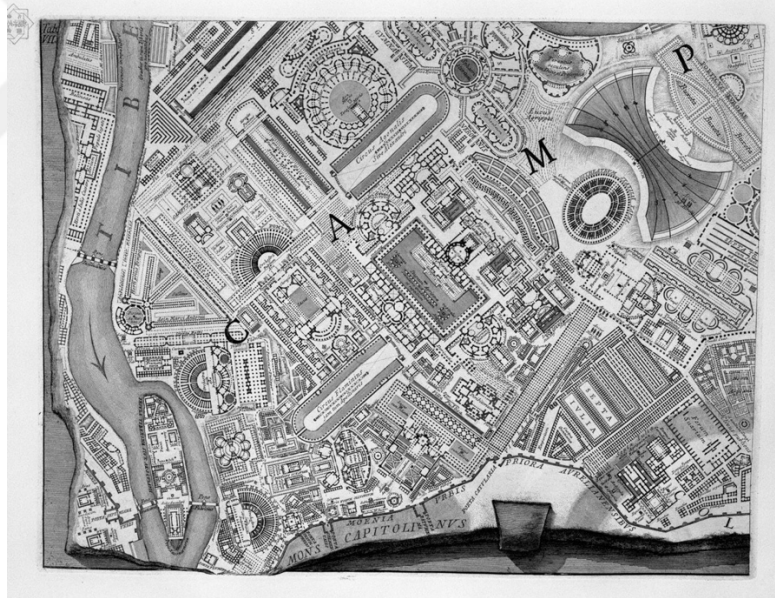
Mimarlık ve sanatta çeviri teorileri doğrudan var olmasa da çeviri kavramı ile paralellik gösteren benzer tanımlamalar kullanılır, üretim süreci çeviri olarak okunarak açılmaya çalışılır. Bu teorilerin temeli Aristoteles'in mimesis teorisine kadar gider; mimesis doğanın kendisinde vardır, taklit insanlar için bir hayatta kalma yöntemi olduğunu söyler (2007). Mimesis mevcut dünyadan öğrenilen bilgilerin kopyalanması ile öğrenme ve sonrasında bu bilgiler üzerinde yeni bilgiler üretme ile kişinin öğrenme ve hayatta kalma döngüsünün bir parçası haline gelir. Bu sebeple mimesisin kopyadan

öteye geçerek kendi gerçeğini yaratma imkanı vardır. Üretenin aktif ve dönüştürücü pozisyonu modern çeviri kuramlarında çevirmenin rolünün sorgulanmasıyla paralel olarak sanat ve mimarlık alanlarında da sanatçının ve mimarın rolünün sorgulanması ile devam eder.

Benjamin çeviri kavramını tartıştığı ‘Çevirmenin Görevi’nde çevirinin “orijinal” eser ile bağlantılı bir kavram olduğunu, dolayısıyla özü aynı olan dönüşüm geçirmiş bir yeniden üretim olduğunu söyler. Benjamin üretimi taklidi sınırlarını keşfedip ona bağlı kalan olarak tanımlarken çevirmeni yeniden üretim tekniklerine ve araçlarına hakim olup onu kullanan olarak tanımlar (2002, s.233). “Eğer çeviri özü açısından özgün yapıyla benzerliği amaçlasaydı, o zaman çeviri diye bir şey olanaksızlaşırdı. Çünkü özgün yapıt, oluşturulma dönemini izleyen yaşamında değişime uğrar.” (Benjamin, 2002) sözleriyle çevirinin eserin yaşantısını devam ettirmesinin ve güncelliği yakalamasının anahtarı olduğunu belirtir. Eserin hayat döngüsünün ayrılmaz bir parçası haline gelir, çeviri çevirmenin yorumu ile yeniden üretilir. Burada çeviri kavramının kullanılması kritik bir anlam taşır. Yer değiştirme, çeviri ve benzeri birçok kelimenin kökeni incelendiğinde Latin dillerinin çoğunda Türkçeden farklı olarak ilişkili oldukları ve -trans (ötesine, karşısına) ön eki ile türetildikleri görülür. Translation (çeviri), transition (geçiş), transposition (yer değiştirme) gibi kelimelerin hepsi yer değiştirme karşılığında bir değişikliğe referans verirler. Koşullarda meydana gelen bir değişikliğin nesneyi farklı şekillerde etkilediğini anlatırlar. Dilbilim alanından beslenen ve ona referans veren çeviri kavramı, Robin Evans’ın Çizimden Yapıya Çeviriler’i (Translation From Drawing to Building) ve Marco Frascari’nin hayal kurma temelinde şekillendirdiği mimarlık üretme sürecini çeviriler olarak ele almasına paralel anlamlar taşıdığı için seçilmiş ve mimari tasarım sürecinin bu kavram üzerinden incelenmesinin ortaya sereceği imkanlar üzerinde durulur.

Mimarlıkta Benjamin’in çevirisine benzer erken dönem örneklerinden birisi de mimar ve ressam Piranesi’nin 18. yüzyılda kullandığı yeniden inşa kavramı ve bu ekseninde yaptığı üretimlerdir. Türkçede yeniden inşa etme anlamına gelen “reconstruction” kavramı bir mimarın veya mimarlık tarihçisinin gördüğü ya da okuduğu geçmişteki bir yapıyı görsel olarak yeniden yorumlaması anlamına gelir. Görmekten bağımsız olarak bir yapının farklı bir ortamda temsil edilmesi yorumlama içerir. Bu açıdan incelendiğinde Piranesi var olan dünyayı veya zihnindeki imgeyi çizim ortamında aslında çeviriye uğratır, olduğu gibi yansıtmaz. Piranesi yeniden inşa (reconstruction)

kavramını kışkırtıcı bir araç olarak kullanır, onun için yeniden inşa bir eleştiri ve dikkat çekme aracıdır. Çağdaşlarından farklı olarak mimarlığı kağıt üzerindeki temsil ve tasarımları ile gerçekleştirerek kağıt mimarlığının (paper architecture) öncülerinden olan Piranesi'nin Campo Marzio'nun yeniden inşası için hazırladığı plan (Şekil 2.2) Roma'nın geçmişindeki farklı dönemlerden kalan kalıntıların tetiklediği imgelerin zihninde oluşturduğu fragmanlardır. Bellek fragmanlarındaki meydanı yeniden çizim aracılığıyla canlandırıp onları yorumlayarak çizimi hem tasarım hem de mevcut durum için bir eleştiri aracı olarak kullanır. Tafuri (1973) arkeolojik çalışma gibi görünen bu çalışmanın aslında kent için deneysel bir tasarım çalışması olduğunu söyler, mevcut verilerin yeniden yorumlanması sadece bir arkeolojik tespit veya kentin yeniden inşası değildir. Piranesi yeniden inşa olarak adlandırdığı bu yöntemi tasarım sürecinin ve mevcut kentin bir eleştirisini üretmek için kullanmış, mevcudu manipüle etme ortamı olarak kendi haritalarını üreterek kendisi için mevcut kent ile hayali arasında çizim aracılığı ile yaratıcı bir boşluk oluşturarak bunu tasarım verileri ile doldurmuştur.

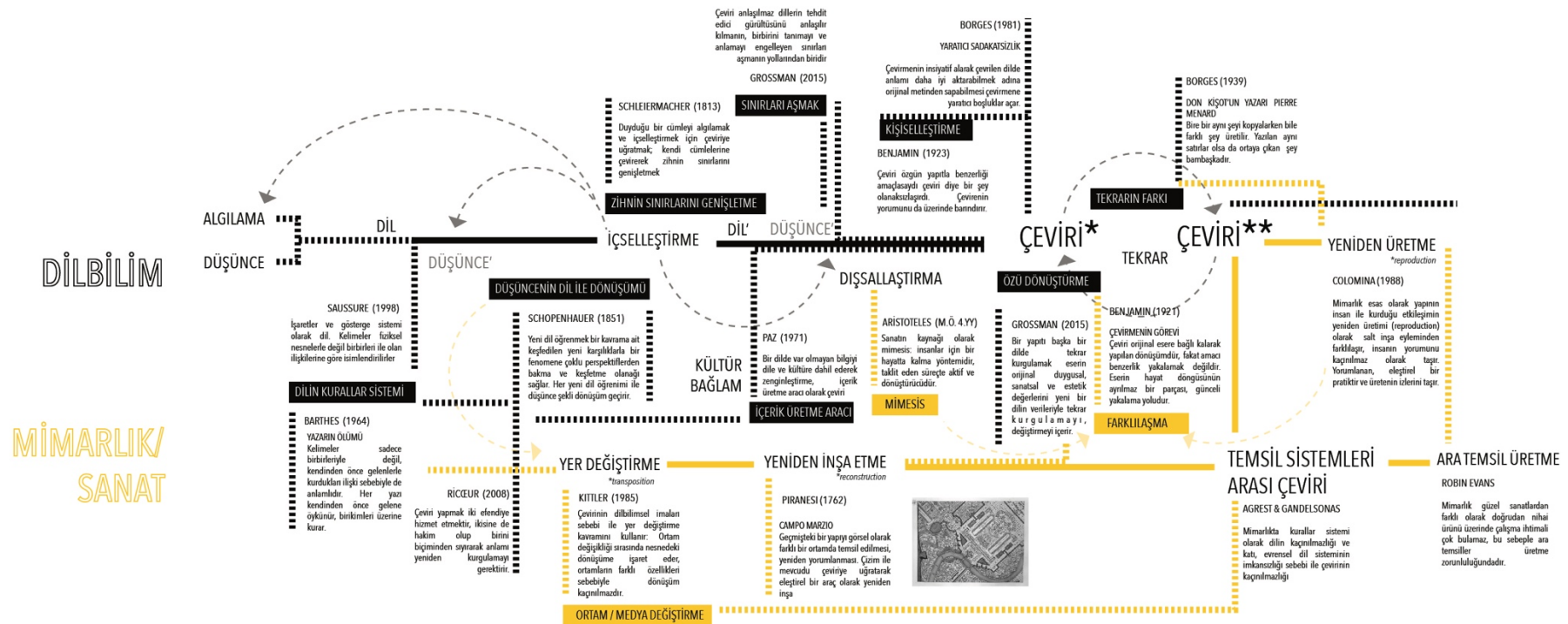


Şekil 2.2 : Piranesi – Campo Marzio (Ichnographia of the Campus Martius of the Ancient City), 1762 (Url-1).

Beatriz Colomina mimarlık üretimlerini değerlendirirken mimarlığın modern anlamda bir yapıyı inşa etmek değil fiziksel çevreyi algılayıp yeniden yorumlamak olduğunu öne sürerek inşa ve mimarlık kavramlarını birbirinden ayırır. Mimarlığın esas olarak yapının insan ile kurduğu etkileşimin yeniden üretimi (reproduction) olduğunu söyleyerek salt inşa eyleminden farklılaştığını, bu sebeple de insanın yorumunun kaçınılmaz olarak üzerinde bulunduğunu söyler (Colomina, 1988). Mimarlık inşadan

farklı olarak yorumlanan eleştirel bir pratiktir; dilbilimsel bir koşulu vardır. Yorumlama bu noktada kritik bir eşik olarak karşımıza çıkar, üreten bir mesajı algılayıp yorumlama ve yansıtmanın ayrılmaz bir parçasıdır. Üretilen şeyler üretenin izlerini taşır: seramik vazo seramikçinin parmak izlerini taşıdığı gibi bir hikaye de anlatıcısının izlerini taşır (Colomina, 1988). Mimarlık ürünü de benzer bir şekilde mimarın kişisel katmanlarını her üretim aşamasında üzerinde barındırır, biriktirir. Üretim ve yeniden üretimin geç kapitalizm döneminde birbirini takip eden bir döngü oluşturması rollerinin de çakışması anlamına gelmeye başlar ve üretici – ürün – seyirci rolleri yeniden üretimle dönüşür; yeniden tanımlanır. Yeniden üretimle rollerin değişmesi, her aktörün yeniden yorumlaması ve belki de Piranesi'nin yeniden yorumla üretimine benzer bir yeniden üretim; yani üretimin çevirisini beraberinde getirebileceği için kıymetlidir.

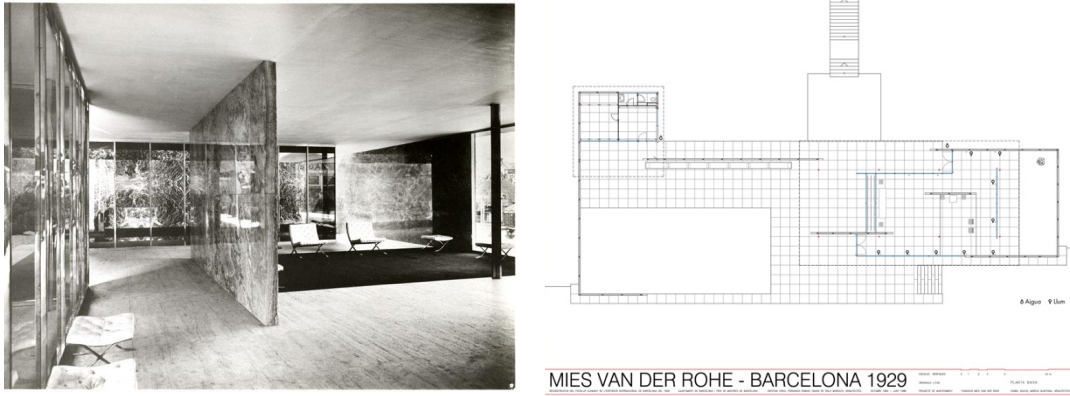
Dilin düşünce sistemi üzerine olan etkisi, mimarlıkta temsilin düşünce geliştirme sürecine olan etkisine benzerdir. İnsanın çok dilden beslenmesi bir fenomene dair farklı açılardan bakma ve onu farklı şekillerde yorumlamasına sebep olması, yaratıcı üretim süreci için oldukça kritik bir pozisyonda durmasına sebep olur. Mimarlık üretiminde dil hem kaçınılmaz hem de imkansızdır (Agregt ve Gandelsonas'dan aktaran Allen, 2009, s.67). İmkansız olarak tanımlanan katı bir dil sistemidir ve mimarlık için evrensel bir dil oluşturmanın imkansız olduğu düşüncesine dayanır, kaçınılmaz olan ise dili bir kurallar sistemi olarak tanımlayıp varlığının zorunluluğu işaret edilir. Katı ya da evrensel olmayan bir dil sistemi ile çalışan mimarlıktaki farklı temsil dilleri arasında kaçınılmaz bir çeviri meydana gelir. Çevirinin nasıl yapıldığını anlamak için mimarlık temsil dillerinin yapısını anlamak, dönüşümlerin mümkün olup olmadığını ve bu süreçte neyin çeviriye uğratılıp neyin uğratılamayacağını anlamak için iyi bir çaba olabilir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Tezin mimarlık ve sanat teorisinde çeviri ile olan ilişkisel ağını gösteren diyagram.

Arnheim'in yapısal eşleniğin üretimi olarak ele aldığı çeviri süreci, sanat ve mimarlık üretiminde üretim ortamlarının yapısının incelenmesine sebep olur. Dil sistemleri sanat ve mimarlıkta üretimin kurallarını oluşturmak için kullanılır, temsil ortamlarının farklı dilleri ve dilbilimdeki gibi katı olmasa da kural sistemleri vardır. Sanat ve mimarlığın bu üretilme sistemlerini anlamak için Nelson Goodman 'Languages of Art' kitabında (1976) otografik ve allografik kavramlarını ortaya atar. Sanat eserlerini üretilmesinde kullanılan bir kodlama sistemi olup olmamasına ve icra edilme yöntemlerine göre otografik (autographic) yani notasyonu olmayan ve kopyalanamayan, allografik (allographic) yani notasyonu olan ve kopyalanabilen olarak ikiye ayırır. Notasyona sahip olup olmamak üretim sisteminin çalışma mekanizmasını anlamaya yardımcı olur. "Orijinali ve 'sahte'si arasındaki fark belirgin olan ve en benzer kopyası ile bile hakiki sayılamayan sanat eserleri otografik olarak nitelendirilir. Bir sanat eseri otografik ise, üretildiği sanat da öyledir. Bu yüzden resim otografik, müzik otografik olmayan, veya allografik olarak tanımlanabilir" (Goodman, 1976, s.113). Bu ayrımı yapma sebebi resmin sanatçının içgüdüsel hareketleri ve anlık kararları ile yapıldığı için formülize edilemez ve dolayısıyla kopyalanamaz olması, fakat müziğin her harekete karşılık gelen net notalarla belirlenmiş, aynısı tekrar tekrar farklı kişilerce çalınabilecek olduğu için doğası gereği kopyalanabilir olmasıdır. Otografik ve allografik sanatlar arasındaki en önemli fark sanat alanının belirli dili içerisinde üretimin belgelenip belgelenemeyeceğidir. Goodman'ın göz ardı ettiği en önemli şey doğaçlama veya kişinin özgün katkılarıdır, sınıflandırmayı sanat eserinin yapısal olarak nasıl üretildiğini göz önünde bulundurarak yapar. Goodman'ın bir eserin allografik olmasının ön şartı notasyonel şemaya sahip olmasıdır. Notasyona sahip müzik, dans, edebiyat gibi sanatlar allografik olarak nitelendirilebilir; fakat notasyonu olmayan istisnaları da vardır: doğaçlamaya dayanan caz müzik gibi. Allografik tanımında sanat eserinin icra veya performans etmeninin denkleme dahil etmez, notasyona dönüşebilirliği esastır. Goodman (1976, s.221) mimarlığı hem otografik hem de allografik olarak tanımlar; bazı yapılar tartışmasız notasyona sahip 'binalar' olarak görülebilirken tasarımsal öğelerin tam bir notasyonunu çıkarmak mümkün değildir, dolayısıyla mimarlık karma bir alandır. Mimarlığın tarih ve yer ile olan ilişkisi mimarlığı otografik yapan faktörlerdir. Mimarlıkta bu tartışmanın en iyi örneklenebileceği yapılardan yıkıldıktan sonra fiziksel bire bir kopyası inşa edilen Barcelona Pavilyonunun notasyonunun yani mimarlıktaki karşılığı ile plan ve kesitlerinin olmaması sebebi ile mevcut verilerden yola çıkılarak yeniden üretilmesi

ile inşa edilen replikasının (Şekil 2.4) her ne kadar kopyalanmış gibi görünse de allografik sayılamayacağı söylenebilir (Werning, 2009). Barcelona Pavyonu'nun tasarımına dair notasyonlar var olsaydı sonradan var olan notasyonların uyarlanması ile bir çevirinin varlığı tartışılabilirdi. Barcelona Pavyonu'nun ilk tasarımında kullanılan tasarlama yöntemi ve ona dair notasyonlar bilinmeyeceği için en geleneksel yapı temsilleri ile plan ve kesitleri çıkarılmaya çalışılarak yapı yeniden inşa edilmiştir. İlk tasarım ve uygulamada plan ve kesitlerin kullanılıp kullanılmadığı bile muğlaktır. Dolayısıyla ne notasyonundan yola çıkılarak üretilen ne de bir yorum ile yeniden ele alınmayan bu örnekte bir formun replikasıdan öteye gidemez. Fakat kritik olarak durduğu nokta yapıya dair bir notasyonu çıkarmanın ve var olan notasyon ile yeniden bir üretimin mümkün olup olmadığının sorgulanmasıdır. Mimarlığın dijitalleşmesi ile gelişen BIM, CAD gibi sistemler ile yapının notasyonunu çıkarmanın mümkün olacağı ve mimarlığın allografik olmaya yaklaştırdığı görüşleri de vardır. Goodman'ın notasyon yani sanatların dil sistemlerinin incelenmesi ile yaptığı kopyalanabilirlik tartışması, mimarlık alanındaki temsil dil sistemlerinin incelenmesi ve yapısal farklılıklarının ortaya çıkarılabilmesi için önemlidir. Farklılık alanları çeviriye boşluk bırakan, yani Goodman'ın da göz ardı ettiği doğaçlama ve kişisel katkıların ortaya çıktığı boşluklardır.



Şekil 2.4 : Solda Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavyonu, 1929 (Url-2), Sağda pavyonun yeniden inşası için çizilen plan, 1986 (Url-3).

Manfredo Tafuri mimarlığın karmaşık bir yapı olduğu için zaten mecazi bir uyarın olduğunu ve sembolik işaretlerin mimarlığa dahil edilmesinin muğlak bir karakter gerektirdiğini söyler. Her mimarlık işi farklı sembol sistemlerine atıfta bulunur. Tafuri'nin mimari sembolü Benjamin'in alegorik sembolüyle benzerlik gösterir: “Sembol doğası gereği tek sesli okumayı reddeder. Karakteri aynı zamanda açığa çıkarırken saklamaya çalışır, anlamlar uzaklaşır. Yoksa bir sembolden değil

ambleminden bahsediyor oluruz.” (Benjamin’den aktaran Bloomer, 1993, s.40). Goodman’ın sanata otografik ve allografik olarak notasyon sistemleri üzerinden bakışı mimari üretimi anlamada doğrudan kullanılamasa da farklı temsil ortamlarını şekillendiren parametreleri ortaya çıkarmak ve birbirleri ile farklılaşmalarının izini sürmekte bir yönteme işaret edebilir.

2.3 Çeviride Temsil Ortamının Rolü

Teknik alanda yaşanan önemli gelişmeler madde, uzam ve zaman algımızda değişikliklere sebep olması bütün bu tartışmaların altında yatan tetikleyici unsurdur. Benjamin (2008) sanat yapıtının yeniden üretilebilmesiyle (ve bunun için gerekli araçların icadı ile) insanın sanat yapıtı ile kurduğu ilişkinin de değiştiğini; örneğin eskiden el ile yapılan resmin şu anda göz ile görülüp fotoğraflandığını söyler. Teknik, ürün ile insan arasında girerek yeni bir ilişki tanımlar. Bu farkı tiyatro ve sinema üzerinden örnekleyen Benjamin, tiyatronun seyirci ile aracısız kurduğu ilişkiden farklı olarak sinemanın bir aygıttan geçerek aygıtın gerçekliğini de barındırdığını, kamera hareketleri ve odaklanmalarının işe karıştığını söyler. “Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruh çözümlemeye öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi ediniriz” (Benjamin, s.73, 2008). Dolayısıyla aracın ve aracın kullanıldığı ortamın incelenmesi, ürünü anlamanın ve incelemenin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Kameranın çevirideki rolü yadsınamaz ise kullanılması ile yaşanan sapmalardan dolayı ortaya çıkan boşluğu, göz ile kameranın farklılaşmasını üretenin yaratıcılık yönünde nasıl avantaja çevirebileceği günümüz için önemli bir sorudur. Sürecin bir imgeyi dil yani işaretler sisteminden başka bir işaret sistemine dönüştürmek olarak ele alınması ile işaret sistemlerinin kendi özelliklerinin çevirideki aktif rolü araştırılabilir. Dilbilim alanı içerisinde çevirilerde anlamlardaki dönüşümler dillerin kültürel, toplumsal ve coğrafi faktörlere göre farklılaşması ile yaşanır. Benzer bir dönüşüm mimarlıkta da temsil coğrafyalarının yani ortamlarının dönüşümüyle, bu sefer dili oluşturan toplumsal faktörler yerine ortamları oluşturan teknik ve araca, ortama dair parametrelerin dönüşümü ile gerçekleşir. Dilden farklı olarak mimarlık otografik ve allografik sanatların kesişiminde yer almasının avantajını salt notasyonel olmanın ötesine geçip üretenin yorumuna açık olmak ve katı sistemin olmayışıyla kullanır. Mimarlık üretimi katı notasyon sistemi yerine temsil ortamlarını şekillendiren belirli parametrelere göre kurulur, fakat bu parametrelere göre yapılan üretim hem

üretenin hem de okurun yorumuna açıktır. Bu açık olma hali çevirini kaçınılmaz oluşu ve pratiğin her anında karşılaşılmasıyla, katı olmayan üretim sürecinin üretime boşluklar açmasıyla sonuçlanır. Böylece her üretim biricik hale gelir, her aktörün katılımı ile dönüşür. Üretim ortamların yorumu açıklığının yanı sıra mimarlık farklı ortamlarda üretilebilmesiyle de farklılaşır, her ortamın kendi özellikleri ile de üretime bir açıklık ve farklılaşabilme olanağı sunar.

Robin Evans'ın (1996, s.163) Schinkel'in mum ışığında bir figürün düşen gölgesini kanvasa aktarması ile ortaya çıkan çizimi üzerine anlattığı hikaye klasik taklit teorilerinin mimari üretimi açıklamakta eksik kaldığını ortaya çıkarır. Günümüzde Schinkel'in üretiminin farklı varyasyonları çokça ve kolaylıkla üretilerek kopyalamayı kolaylaştırıp çeviri ile savunulana aksine bir kopya kültürü oluştursa da, kopya için kullanılan araçlar zamanla çeviri olarak tariflenen sürece katkıda bulunur hale gelir. Yazıcılar, tarayıcılar en başta salt kopyalama işlemi için kullanılsa da kendi yaratıcı alanlarını yaratıp oluşturdukları arşivi düzenleme ve manipüle etmenin de önünü açmışlardır. Örneğin Benjamin'in teknik olarak yeniden üretime örnek olarak verdiği fotoğraf, zaman içerisinde Dadacıların güçlü ve spekülatif bir araca çevirdiği fotomontajın öncüsü ve ortaya çıkma sebebi olmuştur. Dadacıların fotomontaj sürecinin de mevcut imajların yeniden kurgulanması üretenin oldukça aktif rol aldığı, Benjamin ve Colomina'nın yeniden üretimlerinden farklı olarak bağlamı yeniden inşasının söz konusu olduğu bir yeniden üretimdir. Fotomontaj ile atmosferin acımasızca yıkımını başarırlar (Benjamin, 2008). Bütün elemanların sökümlü ve bağlamlarından koparılmalrı ile üretenin kurduğu yeni bağlamda tamamen farklı anlamlara gelecek şekilde tekrar kullanılması Dada montajlarının ana izleğidir. Hannah Höch 'Bouquet of Eyes' çalışmasında farklı kişilere ait gözleri kişilerden koparıp çiçeklerle özdeşleşecek bir buket halinde bir araya getirerek olağandışı yeni bir bağlam yaratmış, çiçek buketinin insanlarda normal şartlarda uyandıracak sakın ve huzurlu tabloyu göz göze gelmenin zorunlu olacağı bir kurgu ile izleyici rahatsız edici hale getirmiştir (Şekil 2.5). Böylece elemanları normal şartlarda bulunacakları şartlardan koparıp kendi istediğı bağlamı ve anlamı yeniden yaratacak şekilde serbest bir birleştirme tekniğı ile yeniden anlamlandırmış, yeniden yaratmayı en serbest ve özden bağımsız noktalara götürmüştür. Teknik tek başına yaratıcı bir kapı aralamasa da farklı ortam ve tekniklerin bir arada kullanımı yani çevirisi, alan içerisinde kullanılan ortamların artmasıyla daha melez üretimlere, melez üretimler de üretileni

yeniden başka ortamın parametreleri ile ele alıp kalıplar dışına çıkarmaya yarar. Tekniğin gelişimi ve çoğalması çeviriyi tetikler.

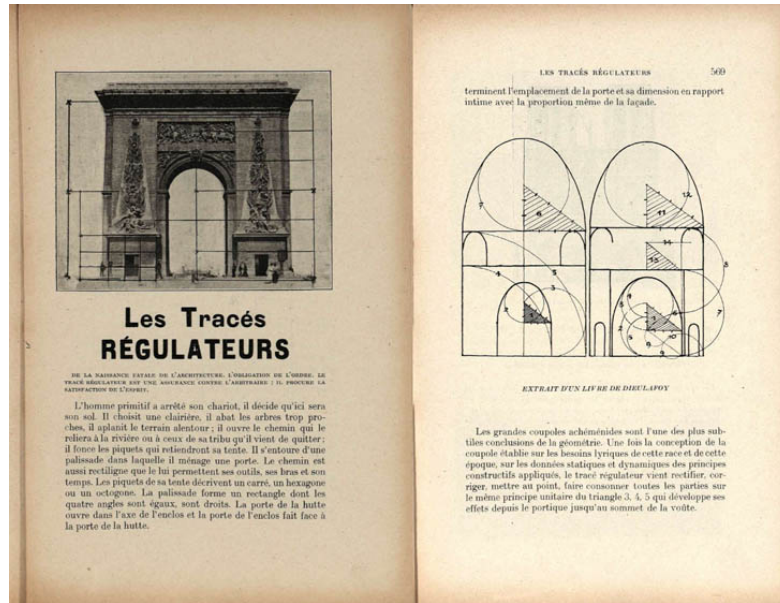


Şekil 2.5 : Hannah Höch – Bouquet of Eyes, 1930 (Url-4).

Hannah Höch'ün gözleri parçalara ayırıp yeniden birleştirmesi, bütünü fragmanlara ayırıp tekrar bir araya getirirken yeni bir anlam oluşturma fırsatı ortaya çıkarır. Vesely, modern dünyanın izole olan ve ayrışan yapısının fragmanlaşmaya yol açtığını ve bunun günümüzün karakterini oluşturduğunu söyler (2004). Fragmanlaşma ilk olarak algılanan ayrışmadan farklı olarak aslında farklı parçalardan oluşan parçaların bütünlüğü ve anlamı oluşturmada kullanılır. Örneğin kolaj bazen keyfi, kaotik ve anlamsız görünürken farklı koşullar altında anlamlı bir bütün olarak yorumlanabilir. Parçalar bütünü ayırıştırırken bir araya gelme anında ortaya çıkan boşluk ise her seferinde farklı anlamlara ve yorumlara olanak verir. Vesely'nin fragmanlaşmayı boşluklar üzerinden değerlendirmesi gibi çeviri de fragmanların açtığı boşlukları kişinin yorumlaması ve farklı bir araya getirmesine izin veren yapısıyla kişiyi sürekli olarak üretmeye ve dönüştürmeye teşvik eder.

Mekanik birer üretim ve çoğaltma işlemi olan fotoğraf ve yayıncılığın üretenin ürün ile olan ilişkisinin farklı bir noktaya taşınmasında etkili olduğunu belirten bir kişi de Colomina'dır. Le Corbusier'in kendi mimari kişiliğini oluşturmada aynı Lacan'ın ayna evresi deneyindeki gibi bir dönüm noktası olduğunu söyler. Ayna evresi, kişinin kendisini ilk defa aynada bütüncül olarak bir dış göz ile gördüğü ve tanıdığı andır. O andan sonra kendisi ile ilişkisi ayna aracılığı ile sağlanan bütüncül imge ile gerçekleşir

(Gallop'tan aktaran Colomina, 1988, s.16). Ayna kişinin bir imgesini üretir ve bu üretim ile yeni bir ilişki kurar. Kendisine dışarıdan bakma fırsatı bulan kişinin üretici ve ürün pozisyonları yer değiştirir, kritik olan bunun bir yansıma imajın ötesinde nasıl yaratıcı bir ilişkiye dönüşebileceğidir. Lacan'ın görüşleri kopya ve orijinalin geleneksel ilişkisini yeniden düzenler, terse çevirir. Yayınlar, Lacan'ın ayna evresi ile kavramsallaştırdığı kişinin kendisini bütüncül olarak dışarıdan görmesine iyi bir örnektir. Üretici yayın için eseri yeniden üretirken dışarıdan kendisini görme ve konumlandırma imkanı elde eder, kendisini yorumlayan olmaya başlar. Böylece üreten ve yorumlayan aynı aktör olarak karşımıza çıkar. Fotoğraf veya yayın eserin bir çevirisi yani uzantısı olarak görülürse, eserin kendisinde bir dönüşüme sebep olur. Yayının üretiminde kendisine dışarıdan bakma fırsatı olan mimar veya sanatçının yayın aracılığı ile üretimlerinde bir dönüşüme sebep olması üretim sürecinin bütüncül olarak nihai ürün üzerindeki etkisini gösterir. Le Corbusier'in Ozenfant ile birlikte çıkardığı L'Esprit Nouveau dergisinin mimarın üretimine olan etkisi bu konuya örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2.6). Mimarlık arzusunun tetikleyicisi olarak çalışan ve bunu yapmak için de yeni bir göz ile mimarlık ürününü algılayıp resmeden yayınlar, ürünün yayıncılığa çevrilmesinin örneğidir ve bunu yayıncının perspektifinden gerçekleştirir.



Şekil 2.6 : Editörlüğünü Le Corbusier ve Ozenfant'ın yaptığı L'Esprit Nouveau Dergisi, 1920-25 (Url-5).

Üretimde kullanılan ortam ve araçların değişmesi üretimin kendisine de etkide bulunur. Ortamın ürüne olan geri dönüşleri artık üretim sisteminin ötesinde ürünün

kendisinde de değişiklikler yapmaya başlar. Bu sebeple ortamın incelenmesi ve potansiyellerinin ortaya koyulması, ürünü anlamının ve incelemenin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Üretimin yapıldığı ortamın incelenmesi için öncelikle dil sistemini anlamak gerekir. Bunu yaparken izlenecek yöntemde Sausurre'un dillere ait ilkelerinden yararlanmak mümkün olabilir. Sausurre dillere ait başlıca özellikleri şu şekilde sıralar:

- Her dilin kendine ait eşsiz bir bileşenler seti vardır, hiçbir zaman başka dillerle bire bir eşleşme yoktur.
- Hiçbir yöntem dillere ait kapsamlı bir envanter elde etmeyi garantilemez.
- Küçük bir toplulukta bile formülleştirme ve yorumlamada kayda değer farklılıklar vardır.
- İletişimde semantik yöntemin kapsamadığı ifade, duygu gibi sosyal etmenler de vardır.

Bu prensipler dillerin sonsuzluğunu ve çoğaltılabilirliğini ortaya çıkarmanın yanı sıra envanterini çıkarmanın veya bir dile ait bütün elemanların tespitinin imkansızlığını savunur. Dolayısıyla yöntemsel olarak envanter oluşturmak veya bir temsil diline ait bütün kaynakları ortaya çıkarmanın imkansız olduğu savunulabilir. Dili ve dolayısıyla temsil yöntemlerini sınırlı ve statik elemanları olarak algılamaktansa yaşayan ve kendi kendini üreten, her insan ile yeniden türetilen eşsiz ve sonsuz imkanı araçlar olarak görmek mümkündür. Dönüşümde imgenin veya aktörün rolü her senaryoda değişse de yaklaşık olarak sabit olan kullanılan araçların sürece olan etkileridir. Her üretim süreci eşsizdir, fakat araçların ve süreçte ürünü çeviriye uğratmanın bu süreçlerdeki farklı imkanlarının izlerini sürmek mümkündür.

Temsil araçlarının envanterini çıkarmak imkansız ise de potansiyellerini ve farklılıklarını görmek, kullandıkları ortamlara göre gruplamak, örnekler üzerinden incelemeler ve karşılaştırmalarla mümkün olabilir. Bir imgenin veya fenomenin hangi filtrelerle ve perspektiflerle nasıl dönüşümler geçirdiğinin izi sürülerek imge ile ürün arasındaki ilişkinin keşfi ile tasarım sürecinde üreten-üretilen ilişkisi irdelenmek istenmiştir. Dil nasıl toplumların kültür ve yaşantılarına dair bilgi taşıyorsa, temsil ortamlarının keşfi de kişiye ve içinde bulunulan topluma, o ortamın kullanılmasında ve ürünün oluşturulmasında etkili olan etmenlere dair bilgi verebilir, tasarım sürecini yeniden ele almakta yardımcı olabilir.

3. MİMARİ TEMSİLDE ÇEVİRİ ARALIKLARI

Mimarlık temsilleri, sanat dallarının tekniklerini ödünç alsa bile amaç ve uygulama şekli olarak onlardan farklılaşmaları kaçınılmazdır. Mimarlıkta Schinkel'in gölgesi gibi kopyalanacak bir nesne veya dış hatları çizilecek bir gölge yoktur. Nesnenin varlığı kopya teorisinde olduğu gibi çizimde bir ön şart değildir. Mimarlık sadece temsilin kapasiteleri içerisinde bir geometri organizasyonu veya çizimin soyut karakterini yapının fizikselliğine geçirmesi değildir. Allen (2009, s.7) Evans'ı takiple araştırma yönteminin “çizim kültürü ile inşa disiplini arasındaki etkileşimi incelemek” olduğunu söyler.

Robin Evans (1996, s.154) *Translation From Drawings to Buildings* kitabında çeviriyi bir iletim olarak tanımlar ve anlamın değişmeden kayabileceği eş bir alan olduğu fikrinin naif bir yanılgı olduğunu söyler. Bu çevirinin mimarlıkta çizim ve inşa arasında da gerçekleşiyor oluşu Evans'ın savının temelini oluşturur. Çizim ortamının gücünün tanınması yapıdan farklılaşmasına ve ayrışmasına sebep olur ve çizim ile inşa arasındaki eşiği belirgin hale getirir. Mimarlık üretiminin sanatlardan farklı olarak dolaylı ortamlar üzerinde çalışması zorunluluğu bu eşiklerin daha önemli hale gelmesine ve çevirinin etkisinin alan üzerindeki etkisinin artmasına sebep olur. Mimarlık üretimi çok basamaklı, doğrudan olmayan bir üretimdir. Evans (1996) mimarlığın güzel sanatlardan farklılaştığı en önemli noktalardan birisinin çalışmalarını nihai ürünün kendisi üzerinde gerçekleştirememesi ve bir ara temsil üretme gerekliliği olduğunu söyler. Evans'ın mimarlık olarak ele aldığı süreç daha geleneksel ve yapının inşası ile biten süreçtir. Mimarlık üretiminin sadece yapı ile sınırlı olduğu fikri fiziksel üretimin payının gittikçe azaldığı günümüzde artık geçerliliğini yitirmeye başlamıştır, fakat bu bakış açısından yola çıkarak ortaya attığı çizim ve yapı arasındaki çeviri fikri, mimarlığın kullandığı bütün temsil ve üretim araçları arasında gerçekleşebileceği için ufuk açıcıdır. Mimarlık tek bir ürün veya temsil üzerinden çalışmaz, çok sayıda üretimin birbirini desteklediği tekrar üretimin çokça yapıldığı bir süreçtir. Tekrar yapılan üretimler her seferinde çeviriye ve farklılaşmaya yol açar.

Tekrar Gilles Deleuze'e göre farklılıkların gerekçesi ve farklılaşmanın zorunlu olduğu bir süreç olduğu için çalışmadaki çeviri kavramı ile paralellik gösterir. Çevirinin imkanlarını görmek için Deleuze'ün tekrar kavramından yararlanılır. Deleuze sanatın bir tekrar kaynağı olduğunu, çünkü maddenin sanatsal kullanımının başka hiçbir kullanımına eşdeğer olmadığını söyler (1994). Fark ve Tekrar'da hiçbir şeyin birbirine eş olmadığını, eş gördüğümüz şeylerin ürettikleri farklılıkların tekrarı olduğunu belirtir. Alışkanlıkların bile asla gerçek tekrarlar sonuçlanmayacağını; bazen eylemin değişirken niyetin sabit kaldığını, bazen de bağlamlar ve niyetler değişirken eylemin sabit kaldığını söyler (Deleuze, 1994, s.5). Özdeşin üretiminin problemleri bir kavram olduğunu her şeyin farklılardan ve farkların tekrarından oluştuğu fikri ile açıklamaya çalışır. "Bir tarafta şeylerin özdeş olabileceğine ilişkin kabul ve yarattığı komplikasyonlar, diğer tarafta şeylerin farklılardan oluştuğunun baştan kabulü ve yarattığı açılımlar. Dünyayı farklar ve tekrarları olarak gördüğümüzde hem yeni şeylerin nasıl oluştuğunu açıklayabilir hâle geliyoruz" (Kökner, 2016). Çeviri de aynı özden üretilen her şey bütüncül bir farklılaştırma süreci olarak alınırsa, aynı ürünün dönüşümleri sürecin zenginliği olarak değerlendirilip farkların üretilmesinin bir aracı olarak görülebilir. Bütüncül olarak ele alınan bu süreçte amaç bir şeyin aynısını veya özdeşini üretmek değildir, ki Deleuze'e göre bu imkansızdır. Farklardan oluşan varyasyonlar olan bu süreçte rol oynayan temsil ortamları ise dönüşümün kaynağı olduğu için kıymetlidir. Deleuze varyasyonları tekrarlananın kökenine ve özüne ilişkin farklılaşma mekanizmalarının göstergesi olarak yorumlar (1994, s.17).

Bu açıdan mimarlık incelendiğinde ise özü gereği çokça üretmeyi içeren alanın aslında her tekrar üretiminin yaratacağı farkları anlamak Deleuze'ün deyimiyle tekrar, çalışmada çeviri ile karşılık bulur ve yarattığı farklılık açılımları, özgün üretimin aralıklarını keşfedilmek istenir. Bu aralıkları keşfetmek için Evans'ın yaklaşımından yola çıkarak temsil ortamları arasındaki dönüşümlerin kritik eşikler olabileceği düşünülmüştür.

Evans'ın çevirisiz gerçekleşmeyeceğini söylediği inşaya benzer bir şekilde zihindeki bütün düşünceleri bir temsil ortamına aktarmak da doğrudan gerçekleşmez. Mimarlık üretiminde çeviri çok basamaklı bir süreçtir; zihindeki imgeden fizikselleşmeye, fizikselleşmeler arası dönüşümler ve kişiden çıkıp toplumla buluşması dahil olarak farklı çeviri filtrelerinden geçer. Dolayısıyla çeviri sadece farklı fiziksel ortamlar arasında olmaz, başlangıçta zihinsel olan ile fiziksel olan arasında yaşanır.

3.1 İmgeler Dünyasından Nesneler Dünyasına Çeviri

Dili veya mimarlıktaki karşılığı olarak temsil ortamlarını keşfederken, dönüşümü anlamak için öncelikle başlangıç maddesinin anlamını ve algılamayı kavramak gerekir. Çeviri süreci dilden önce, zihinde oluşan şeylerin dışa aktarım çabası ile başlar. Zihindeki duygu, düşünce ve fikirler Bergson'un tanımıyla imgeler olarak tanımlanması zihin dışındaki dönüşümünün izini sürmeye de imkan verdiği için madde veya düşünce tanımlarının ötesine geçer. Çevirinin maddesel dünyadaki yolculuğundan önce dolayısıyla zihinden yani imgeler dünyasından nesneye dönüşme serüveni vardır. Zihinden nesneye dönüşüm kişinin düşünce sistemine göre şekillendiği ve her aşamayı etkileyen, tekrar ortaya çıkan bir çeviri olduğu için önemlidir.

Başlangıç maddesinin özünü anlamak sadece onun fizikselliğini kavramaktan ötededir. Bergson'a (2007) göre madde idealistlerin "tasarım" olarak adlandırdığından az, gerçekçilerin "şey"inden fazladır; aslında imgedir. Madde salt dışsal bir faktör değildir, insanın onu algılayıp imgeye çevirmesi ile oluşur; yani madde bir imgedir. İmgenin oluşması için nesne gereklidir; nesne olmadan bir imge oluşamaz. Her temsil anında yeniden maddenin algılanması ve yorumlanması ile imge oluşumu gerçekleşir. Algılama süreci bu çıktılarla dışarı yansır ve dış dünyayı da değiştirir. Dolayısıyla Bergson'un madde üzerine düşünceleri temel alınırsa, üretilen her yeni temsil yeni bir imge üretimidir, dünyaya dokunan ve dönüştüren yeni bir adımdır. Kişideki mevcut imgelerle bu üretim gerçekleşir (2007, s.4-10). Ne kadar çok imge biriktirilirse etkileşim de daha çok olur, o üretim ve dışsallaştırma hakkındaki fikir daha çok yönlü olur.

Dönüşüm kişideki mevcut imgelerle gerçekleşse de Bergson'a göre her üretilen imge nesneler dünyasından beslenir. İmge üretimi özünde kişinin nesneyi algılayıp kendileştirmesidir; bu yüzden her üretim aslında bir dönüşümdür ve her dönüşümle kişi yeni imgeler oluşturur. Algılayan kişi mevcut dünyayı kendisindeki imgelere dönüştürerek algılar ve eyleme dönüştürür. Mimarlık üretim çabası da aslında bu eylemler bütünüdür; yani algılama sürecinin bir yansımasıdır.

İmgenin dönüşümü nesneden beslenerek kişide oluşan imgenin dışsallaştırılması; yani sembolleştirilmesi olarak devam eder. Norberg-Schulz Bergson'un nesne ve imge olarak yaptığı ayrımı mimarlık işinin bütün "boyutlarını" kavramak için nesne (object)

ile fenomen (phenomenon) olarak birbirinden ayırır. Norberg-Schulz'un fenomeni Bergson'un imgesinden farklı olarak toplumsal ve nesnel özellikleri de barındırır. Böylece sadece kişiye bağımlı olmadan nesne sadece form olarak değil, nesneyi oluşturan görünmeyen fenomenler açısından da incelenebilir. Fenomenler temsil işlevlerini bizler üzerinden gerçekleştirirler. Bu sebeple fenomen bir nesnenin aracısıdır; biz de deneyim aracılığı ile fenomeni keşfeder ve bir dünya inşa ederiz. Bir yabancı dil öğrendiğimiz gibi kalem gördüğümüzde alıp yazı yazabileceğimiz bir araç olduğunu da öğreniriz (Norberg-Schulz, 1966, s.29). Fenomenler kişide farklı anlamlar uyandırır da kaynakları aynı nesnedir, farklılaşmaları esas olarak kişiyle buluşup sembolleşmeleri sürecinde olur. Fenomenler aracılığı ile deneyimler biriktiren kişi onlarla yeni dünyalar inşa eder, yeni oluşturulan dünyanın özünde de mevcut fenomenler ve dolayısıyla nesneler yatar. Üretilen her yeni şey, bakılan ve algılanandan kaynaklanır. Fenomen algılanış şekliyle bağlantılı olarak yeni kurulan dünyada da kendisine bir yer bulur.

Bir insan İsveççe konuşursa onun İsveçli olmasını bekleriz. Dolayısıyla her ağzını açtığında bir İsveçli algılarız. Beklediğimiz şeyi görür ve duyarız, böylece uyaran anlamlı hale gelir (Norberg-Schulz, 1966, s.50). Nesneden bağımsız olarak fenomen algıyı oluşturmada etkilidir ve süre içerisinde kişinin gördüklerini anlamlandırmasını sağlar. Kişinin gördükleri ile oluşturduğu anlam eşleştğinde ise etkileşim başlar; bu etkileşimde de iletişimi sağlayan sabit anlama sahip işaretler oluşmaya başlar. İşaretler yaygın olma ve kullanıma hazırdır; her etkileşimde yeniden keşfedilmezler (Norberg-Schulz, 1966, s.38). İşte bu semboller zamanla sembol sistemlerine, sembol sistemleri de dillere dönüşerek iletişimi sağlayan ortak arayüzler haline gelirler. Deneyimler birikerek zaman içerisinde kişi için anlam oluşturacak birer işarete dönüşürler. Deneyim paylaşarak ortak dünyanın bir parçası haline gelir; bu şekilde başkalarının deneyimi de bizim ortak dünyadaki hareketlerimize temel olacak verilere dönüşür (Norberg-Schulz, 1966, s.54). Bunu yapmamıza aracı olan şey ise semboller sistemidir.

Çeviri Bergson'un imgesi üzerinden düşünülürse sürekli farklı araçlarla bir imge üretimidir. Aynı nesnenin farklı araçlar yani ortamlar filtresiyle tariflenmesi, dönüştürülmesidir. Bu süreçte araçlar yani ortamlar da etkin rol oynar. İmgenin kaynağı olan nesne aynı olsa da koşulların değişimiyle farklı imge temsilleri mümkün hale gelir. Çeviri bu açıdan incelendiğinde sürekli olarak farklı ortamlarda imgenin

yeniden keşfedilmeye çalışılması eylemidir. Sürekli olarak aynı nesnenin imgeleştirilmesi süreci Deleuze'ün tekrar ve fark kavramları ile desteklenirse sonsuz farklılaşma ve sonsuz üretime kapı açar. Bu farklılaşmanın sebeplerinden birisi olan temsil ortamlarının çeşitliliği kişiden bağımsız olarak imgeyi çoğaltmaya, farklılaştırmaya sebep olur. Temsil ortamları zihinde oluşturulan imgenin maddesel gerçekliğe ulaşmasında farklı kanallar açar, her biri kendi imkanları ile fizikselleşerek farklılaşır, farklı fizikselleşmeleri de nesneler dünyasını zenginleştirerek önce imgeyi, sonra da maddeselliği zenginleştiren bir döngüye katkıda bulunur. Bergson'un tin ve madde ikiliğinin mimarlık gibi bir alanda önemli olmasının sebebi maddeyi tek ve nihai bir şey olarak görmekten çıkarıp imgeye taşımak, imgenin kişinin yorumu ile farklılaşan yapısının keşfinde kullanılan temsil ortamlarının rolünü anlamaya çalışmaktır (Şekil 3.1). Her aracın kendi farklılıkları ile fenomenin farklı yanlarını keşfetmek aslında imgenin kendisini ve bizim onu keşfetmekte kullandığımız ortamların farklılıklarına, imgede sebep oldukları dönüşümlerdeki ortamın aktif rolüne dikkat çekmek ister. Temsil ortamlarının farklılaşmasının imgeler dünyası ile nesneler dünyası arasındaki bağlantıyı çeşitlendirmede üstlendikleri roller incelenecektir.

3.2 Nesneler Dünyasında Çeviri

Bir fenomeni algılamada kullanılan işaret sisteminin etkisinin oluşu ile farklı işaret sistemlerinin kullanılması fenomeni farklı açılardan keşfetme olanağı sağlar. Farklı koşullar ve ortamlarda bir imgenin ya da fenomenin çevirisini yapmak sembol sistemlerinin farklılıkları sebebi ile hem algılama hem de üretimde farklılaşmaya sebep olur. Bu sebeple farklılık yaratmak ve özgünleşmek için çeviriye uğratmak bir yöntem olarak görülebilir. Kolaj yaparken bir fotoğrafın alınıp bağlamı değiştirilerek bir kompozisyon oluşturulması, çeviri olmadan gerçekleşemeyecek bir durumdur; bağlamın değişimi ve yeninin üretimi için bir araçtır. Yaratıcılık yeninin keşfi ile, yeninin keşfi ise farkların keşfi ile mümkündür. Farkın kaynağı olan tekrar üretme çeviri ile sürekli hale gelir. Nesneler dünyası özelinde ise fark tekrar üretirken kullanılan ortamın ve ortamın koşullarının değiştirilmesi, yani farklı bir ortamın koşulları ile çeviri yapmak ile mümkündür.

Borges (1981) çeviri sürecinde çevirmenin inisiyatif alarak çevrilen dilde anlamı daha iyi aktarabilmek adına orijinal metinden sapabileceğini, bunun da yaratıcı sadakatsizlik (creative infidelity) olarak adlandırılabilirliğini söyler. Borges'in yaratıcı sadakatsizlik olarak adlandırdığı bu sapmalar orijinal metnin çevirinin koşullarıyla geçirdiği dönüşümü gösterir ve metnin yazara bıraktığı yaratıcılık boşluklarıdır. Edebiyatta çeviri üzerinden tartışılan bu kavram bütün yaratıcı süreçler gibi mimarlıkta da mevcut ve farkın üretiminin anahtarıdır. Her çeviride yaratıcı boşlukların yol açtığı sapmalar eserin farklılaşmasının anahtarı olabileceği için çeviriler arasındaki bu boşluklar merak konusu olur. Çeviriler boşlukları yaratıyor ise, çevirilerin artması yaratıcı potansiyele sebep olan boşlukların oluşmasına yol açar. Bu farklılıkların kaynakları olarak kullanılan farklı temsil ortamlarından kaynaklanan potansiyeller araştırmanın konusu haline gelir. Her ortamın kendi kuralları ve filtreleri sebebi ile imge yeni bir forma kavuşur; filtrelerin üst üste binmeleri her seferinde değişen sonuçlara sebep olur. Bu küçük farklılıklar aslında sürecin yaratıcı hale gelmesinde kilit bir role sahiptir. Böylece başka alanlarla da ilişki kurmaya başlayan mimarlık ilişki kurduğu alanlardan aldığı yöntem ve teknikleri de mimarlığa çevirme ve daha katmanlı ilişkiler geliştirmeye başlar.

Sürekli çeviriye uğrayan ve dönüşen üretim dinamik yapısıyla Benjamin'in dikkat dağınıklığı (distraction) teorisi ile birlikte düşünülebilir. Okuru düşünmekten çıkarıp

sürekli hareketli imajlara maruz bırakarak yazarın baskınlığını kırıp dinamik haldeki eserin okuru içine almasını dikkat dağınıklığı ile açıklar ve bunun yazar odaklı bir süreçten okur odaklı bir sürece Odaklanma anında sanat eseri gözlemciyi ele geçirirken dikkat dağınıklığında gözlemcinin eseri ele geçirdiğini söyleyen Benjamin'e göre üreten, gözlemci ve eserin ilişkisi gözlemci aktif olacak şekilde üretenin gözlemciye doğru kayar. Üreten ile gözlemci ilişkilerinin dönüşmesi, aslında çeviri sürecinde üretenin konum değiştirmesi ve dolayısıyla bir anda üreten iken sonrasında gözlemciye dönüşmesiyle de gerçekleşir. Kişinin pozisyon değiştirmesi algının dönüşümüne sebep olur. Lacan'ın kişinin kendisine dışardan baktığını söylediği ayna evresi ile de paralellik gösteren dikkat dağınıklığı hali mimarlığın temsil sürecinde sürekli dinamik ve dönüşen üretimlerinin doğasında vardır. Temsil eden kişi kendi üretimine dışarıdan bakma, değerlendirme ve onu farklı bir ortamda dönüştürme imkanına değişen pozisyonu ile sahip olur. Tasarlamak, algılamak ve yeniden temsil etmek ile üretenin süreçte hem okur hem de yazar yerine geçerek pozisyonunun süreç içerisinde değişmesi ile algısı da değişir. Başka bir pozisyonundan kendi üretimini deneyimleme şansı bulmasıyla farklı bir bakış geliştirebilme ihtimali ortaya çıkar. İmgeler dünyasını materyal dünyaya geçirmek gibi bir görevi olan, bu sebeple de materyal bir pratik olarak değerlendirilebilen mimarlık materyal dünyanın sınırları ve engelleri çerçevesinde bir imgeyi temsil eder. İmgenin materyal dünyada geçirdiği sürekli çeviriler mimarlığın kullandığı temsil ortamları etkisinde gerçekleşir.

3.2.1 Mimari Temsil Ortamları

Mimarın toplumsal görevinin yapı inşa etmek olduğu görüşünün değişmesiyle çizim, yazı, maket gibi başka üretim ortamlarının mimarlıktaki yeri tartışılır. Uzun süre bu üretimler nihai olarak görülen yapının kurgulanması için kullanılan araçlar olarak kalır. Bu bakış açısıyla bile çizim, maket ve tarifleyici metinlere ihtiyaç duyuluyor ve bunların kullanılıyor oluşu aslında bu araçların insanın sunamayacağı bazı avantajlar sunuyor olmasıdır. Mimarlık materyal engellerle talebi dışarıdan gelen fonksiyonel zorunlulukları yerine getirmeye çalışan materyal bir pratiktir fakat buna indirgenemez; yalnızca mimari dil aracılığıyla işlevi gerçekleştirmenin ötesinde değişken ortam ve araçlarla düşünce ve etki üretme potansiyeline sahiptir (Agrest, 2000, s.xiv). Mimari modeller ve çizimler basitçe 'görünmez olanı görünür' hale getirmez, ayrıca daha fazla gerçekleştirme imkânı taşıyan olaylara işaret ve direktifler sunar (El-Bizri, s.34).

Temsil ortamlarının keşfi ile ilgili çalışan Stan Allen (2009), söylemsel ve materyal olarak üretim pratiklerini ikiye ayırarak söylemsel pratikleri mevcutta var olan şeylere eleştirel olarak bakan, materyal pratiklerin ise yeni şeyler var eden pratikler olduğu için mimarlığın materyal bir pratik olduğunu söyler. Materyal pratikler genelde farklı ortamlar arası çeviri (translation), yer değiştirme (transposition), kod çevirme (transcoding) eylemlerini içerirler. Madde ile çalışsalar bile notasyon, projeksiyon, hesaplama gibi araçlar kullanırlar ve ortamları karıştırarak yeni kavramlar ve yöntemler geliştirirler (Allen, 2009, s.xiii). Allen mimarlığın materyal bir pratik olduğunu ve eleştirel söylemin ancak mimarlık üzerine eklenen ek bir katman olabileceğini söyler. Mimarlığın materyal bir pratik olarak tanımlanması asli görevinin yeni şeyler üretmek olmasından kaynaklanır, fakat süreç içerisinde söylemsel pratikleri de barındırarak kendisine eleştirel bakarak bu bakışı materyal dünyaya taşır. Perspektif değişimi ile sürekli kendisini yeniden kurar. Materyal pratikler mimarlığın bağlamın her değişimi ile yeniden kurulması gereken, sürekli çeviriler ile yeni anlamların keşfine sebep olan pratiklerdir. Mimarlık öteki yaratıcı pratiklerden farklı olarak amacını dışarıdan alır; müşterinin ve işverenin istekleri ile şekillenen çok farklı ölçeklerde, yapı tipolojilerinde, iklimlerde, ekonomilerde ve kültürlerde çalışmalar yapar. Çalışma alanının genişliği farklı isteklere karşılık verecek, farklı insanlarla iletişimi sağlayabilecek çeşitli araçlar ve temsil yöntemleri keşfetmeyi ve kullanmayı da beraberinde getirir. Zamanla teknolojinin gelişmesi ile teknik de ilerler, temsil araçları hem teknolojinin hem de farklı alanlarla birlikte çalışmanın etkisiyle çeşitlenir.

Üretimde farklı ortamların kullanılması sadece problem tanımlarının değişmesi yüzünden gerçekleşmez, ulaşılmak istenen hedefe göre de kullanılan ortamlar ve yöntemlerin farklılaşır. Çünkü ortam üretimde hiçbir zaman etkisiz değildir, mimarın yapma şekli her zaman sonucu etkileyecektir. Otografik sanatlardan farklı olarak mimarın grafik araçlarının soyutlaması ile yapının katılığı arasındaki sürekli salınım mimarın işini belirler (Allen, 2009, s.48). Çoğaltılabilen yani allografik sanatlardan farklılaştığı asıl nokta çoğaltma anında zorunlu olarak yapılan çeviri sebebi ile üretim ortamının iz bırakması, her ortamın kendi filtresini üretime ekleme imkanındır. Mimarın günlük çalışma araçları, kısıtlı fiziksel varlıkları olan kelimeler ve çizimler bilinçli ya da bilinçsiz olarak nasıl düşündüklerini ve ne yaptıklarını etkiler (Hill, 2005, s.17). Temsil ortamı zamanla maddenin varlığıyla bütünleşir, içkindir.

Araç kelimesi metod, yöntem gibi aşkın bir durum yerine zayıf ilişkilerden kurulu içkin bir duruma işaret eder. Araç, gerektiğinde kullanılır, ya da mecburiyetten. Öznedenden özneye araç kullanımı farklılaşır özelleşir. “Araçlar kastedildiklerinden bambaşka şekillerde kullanılabilir. İşe uygun araçlar yapılabilir. Araçlardan daha karmaşık araçlar yapılabilir, ya da daha basitleri. Tasarım araçları uyarlanabilir, durumsal, içkin bilgi üretme yordamlarıdır. Bu açıdan tasarımın durumla yakından ilişkili yerleşik (situated) doğasıyla bağdaşırlar.” (Kökner, 2009, s.9)

Tasarım sürecinin çıktısı süreçle beraber şekillenen, sonu belirsiz bir süreç olarak ele alınırsa temsil ortamlarının zihindeki imgenin maddesel karşılığını keşfetmekte birer aracı olarak kullanıldığı düşünülebilir. İmgenin yeniden keşfi temsil ortamları aracılığıyla olur ve ortamların sağladığı özgürleştirici imkanların izini sürmek gündeme gelir. Kullanılan yöntem, ortam ve kişisel değerler ideolojik olduğu fark edilmese de kişinin bilinçsizce desteklediği teorik konumlanmasına işaret eder (Dillon’dan aktaran Starkey, 2007, s.231). Üretme şekli kişinin ideolojik pozisyonunun ve sürecin yansıtıcısıdır, bu sebeple üretme yöntemi ve ortamı tasarım sürecini kişinin ele alış şekline ve zihinsel dünyasına ışık tutar. Bir imgeyi yazı ile ortaya koymak ile çizmek arasındaki fark kişinin zihnindeki olay örgüsü, kendini ve maddeyi pozisyonlandırışı, zaman üzerindeki hareketi veya hareketsizliği gibi birçok noktayı aydınlattığı gibi kişinin düşünce sistemine dair de bilgi verir. Mimarlık çokça alandan beslenip onların dil ve temsil sistemlerini de kendisine dahil ederek zenginleştirdiği için mimarlığa dair temsil ortamları yalnızca inşa ile sınırlı olmaz. Farklı temsil ortamlarının kullanımı, düşünceyi maddeselleştirmedeki etkileri ve imgeye açtıkları kanalları incelemek mimarlığın maddesel pratiğini gerçekleştirmedeki farklı potansiyelleri görmek açısından önemlidir. Üretenin düşünce sistemini aktarmanın yanı sıra imgeyi aktarmada aktif bir rol oynayarak imgenin algılayanla kurduğu ilişkiyi de belirler.

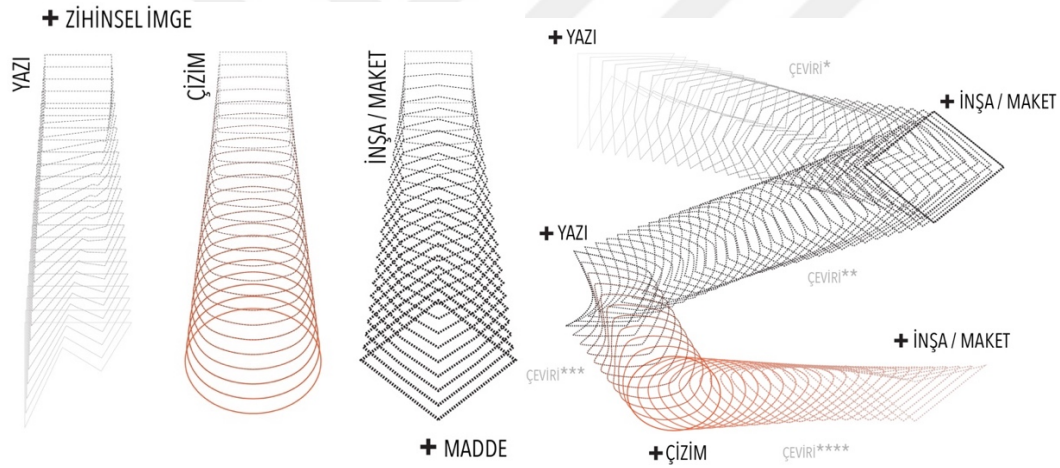
Dil sistemlerinin çoklu ilişkiler ağı ile iç içe geçiyor olması günümüz tasarım pratiği ile örtüşür. Tasarım sürecinin lineer olmaktan çıktığı günümüzde salt bir ortamın kontrolünden de çıktığı düşüncesiyle temsil ortamlarının tekil önem ve etkilerinden çok bir aradalığı ve ara geçişlerindeki dönüşümlerin yani çevirilerin değerli olduğu düşünülür. Farklı temsil ortamlarının bir arada veya birbirinin peşi sıra kullanıldığı tasarım sürecinde ortamların birbirlerine olan çeviride imgeye açtıkları farklı kanallar ve dönüşümler üzerinden inceleme yapmak araştırmanın yöntemi olarak belirlenir. Çeviride yaşanan dönüşümlerin incelenebilmesi için öncelikle çevirinin gerçekleşeceği mimari temsil ortamlarının tanımlanması, sonra da geçişleri inceleme

yönteminin kurulması gerekir. İnceleme sistemi, dilbilimden alınan çeviri kavramı üzerinden yapılacağı için yöntemin oluşturulmasında başlangıçta çeviri yönteminden yararlanılır. Çeviri yapılacak ortamların karşı karşıya getirilmesi, sonrasında da dilin kurulduğu sembol sistemleri üzerinden eşleştirmeler ve kullanılan dillere uygun değişikliklerin yapılmasıyla ilerleyen süreç her dille uygun olarak değişir. Bunun için öncelikle mimari temsilin dil sistemleri yani farklı temsil ortamları tanımlanır.

Mimarlık ağırlıklı olarak fiziksel dünya ile çalışsa da fiziksel dünya öncesinde ya da sonrasında düşüncelerini farklı ortamlarda ve medyalar aracılığıyla organize etme ihtiyacı duyar. Tasarlamak uzun yıllar çizim ile eşleştirilmiştir; Rönesans'ta öne çıkarılan *disegno* kavramı çizerek tasarlamaya işaret eder. Fakat tasarlamamanın sadece çizim aracılığıyla gerçekleştiği fikri çok uzun süre önce terk edilmiş, özellikle bilgisayarın geleneksel çizim ve tasarım sürecini altüst ettiği günümüzde tasarım araçlarının çeşitliliği ve farklı potansiyelleri konuşulmaya başlanmıştır. Stan Allen mimarlığın üç yöntem ile gerçekleştirildiğini söyler: çizim, yazı ve inşa (2009). Allen'ın yöntem olarak tariflediği mimarlık üretimleri aslında mimarlığın maddeleştiği ortamlara karşılık gelir. Diana Agrest de mimarlık üretimini yazmak, çizmek ve inşa etmek olarak üç alt kategoride toplar ve maket yapmanın da dördüncü bir kategori olarak düşünülebileceğini belirtir. Agrest ve Allen bu yaklaşımlarıyla farklı üretim ortamlarının varlığını benimser ve üretim ortamlarını farklı ortamlar olarak tanımlayarak aslında her birinin maddesel üretimde farklı karşılıkları olduğuna dikkat çeker, farklılaşmalarını dile getirerek üretim yöntemleri üzerinden eleştirel bir bakış üretirler. Agrest ve Allen'ın sınıflandırmalarına paralel olarak mimari temsil ortamları yazı, çizim ve inşa/maket olarak üç ana ortamda toplanır. Her ortamın bir imgeyi dönüştürme şekli ortamın kendi parametreleri ile alakalı olarak farklılık gösterir, bu da farklılaşmanın ilk adımı olarak karşımıza çıkar. Tasarım lineer olmayan, ortamlar arası geçişin her yönde gerçekleşebildiği bir süreç olarak ele alındığı için inşa da nihai ve varılmak istenen bir sonuç ürün olarak değil, bir temsil ortamı olarak ele alınır. Gruplamada maket ve inşa kişiye materyal deneyimi sağlamaları ve kurulma yöntemlerinin paralellik göstermesi sebebi ile aynı kategoride yer alırlar. Maket de ölçekli bir inşa eylemi olduğu için yaratıcı yönlendirmeleri ve temsildeki filtreleri benzerlik gösterir.

Geleneksel mimarlık inşasının ön çalışmaları olarak görülen bu üçlü üretimin kendi potansiyelleri konuşulsa da bir arada kullanılmalarının ve birbirlerine

dönüştürülmelerinin potansiyelleri göz ardı edilir. DeLanda ve Vidler'e (2005) göre mimarlık üretim süreci bütün şekillerde değişimin devam ettiği, bazen beklenmedik etkilere sebep olan sonu olmayan bir süreçtir, bu sebeple beklenmedik etkileri içeri alabilmek için yeni dünyaya birkaç kapı ve pencere açmak gerekir. Her ortamın bir açıklık olarak davranabileceği düşünülürse beklenmedik etkileri ve sürekli dönüşümü sağlamak için ortamların bir arada veya ardışık olarak kullanılmaları – çeviriye uğratılmaları kilit rol oynar. Çevirinin incelenmesi için mimari temsil ortamlarının üçlü sisteminin tanımlanmasıyla ortamlar arası doğal çeviri kanalları ortaya çıkar. Mimarlık üretiminde kullanılan ortamların bir arada veya birbirini takip eder şekilde kullanılması mimari tasarım sürecinde etkili olan kural setleri değişir ve bu değişiklik üretileni de etkiler. Mimarın ortamlar arası geçişte yapmak zorunda olduğu çeviriler mimarlığı geleneksel ve alışılmışın dışına çıkarabileceği, yönlendirebileceği açıklıklar olarak ortaya çıkarlar (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Solda yazı, çizim ve inşa/maketin aynı imgeyi dönüştürme halleri, sağda farklı ortamların bir arada kullanılmasıyla imge üzerinde gerçekleşen çeviri ve farklılaşma.

Çeviriler ile mimarlık üretimi tekil üretimlerden döngüsel ve çok sesli bir üretim sistemine dönüşür. Bu döngüsel ve her yönde ilerleyebilme imkanına sahip üretim modeli mimarın önünde yeni kanallar açar ve lineer ilerleyişi kırar. Çeviri odaklı ve döngüsel üretim yöntemini detaylı incelemek için ortam değişikliklerinin yaşandığı eşikleri detaylı incelemek bir yöntem olarak belirlenebilir. Detaylı incelenen geçişlerden genele doğru bir çıkarım yapmak mümkün olabilir.

3.2.2 Temsil Ortamları Arası Çeviri Kanalları

Mimarlık temsili hiçbir zaman tek ortamın hakimiyetinde gerçekleşmez. Ara temsil üretmek bazen aynı anda, bazen de art arda farklı ortamların bir aradalığını gerektirir. Ortamların peş peşe kullanılması çeviriyi zorunlu kıldığı için üretenin yeniden düşünüp fikrini farklı bir ortamın dil sistemi ile ifade etmesi anlamına gelir. Bir arada kullanılması ise mimarın üretimde yeni ve melez bir dil keşfetmesi ve uygulaması anlamına gelir. Temsil dilinin üretim sürecinde ve sonucundaki etkisi göz önünde bulundurulduğunda ise yenilik açma potansiyeli dikkat çekicidir.

Bernard Tschumi Mimarlık ve Kopma kitabında mekanın olaylarla ilişkisinin kurulabilmesini edebiyat üzerinden ele alarak program kurulumunu bir edebiyatçının metni kurgulama şekline benzeterek ele alır. Mekanın geleneksel ve beklenen programlarının dışına çıkabilmesi için yeni bir tasarlama yöntemi ortaya atan Tschumi olaylarla tasarladığı projelerinde metin kurulumuna benzeyen bir yöntem ile aktiviteleri bir araya getirerek dinamik, zamanda hareket eden bir mekan kurgulamaya çalışır. Edebiyattan ödünç aldığı yöntemleri çizim ile birleştirmesi yani yazınsal taktikleri çizime çevirmesi ile geleneksel çizim ve maketlerde tasarlamının mümkün olmadığı olay kurgusu ile zamanla dönüşmesi planlanan, dinamik mekanlar kurgular. Metin kurgusunun önemli değişkenlerinden birisi olan zamansallık ve zamanda dönüşümün çizim araçlarına uyarlanması ile ortaya çıkan melez temsil yöntemi tasarım sürecinin yanı sıra tasarlanan mekanda da farklılıklar göstermesi ile mimarlık gündeminde önemli bir yere gelir. Manhattan Transcripts ile temelleri atılan düşünme ve tasarlama yöntemini Parc de la Villette ile uygulama fırsatı yakalar.

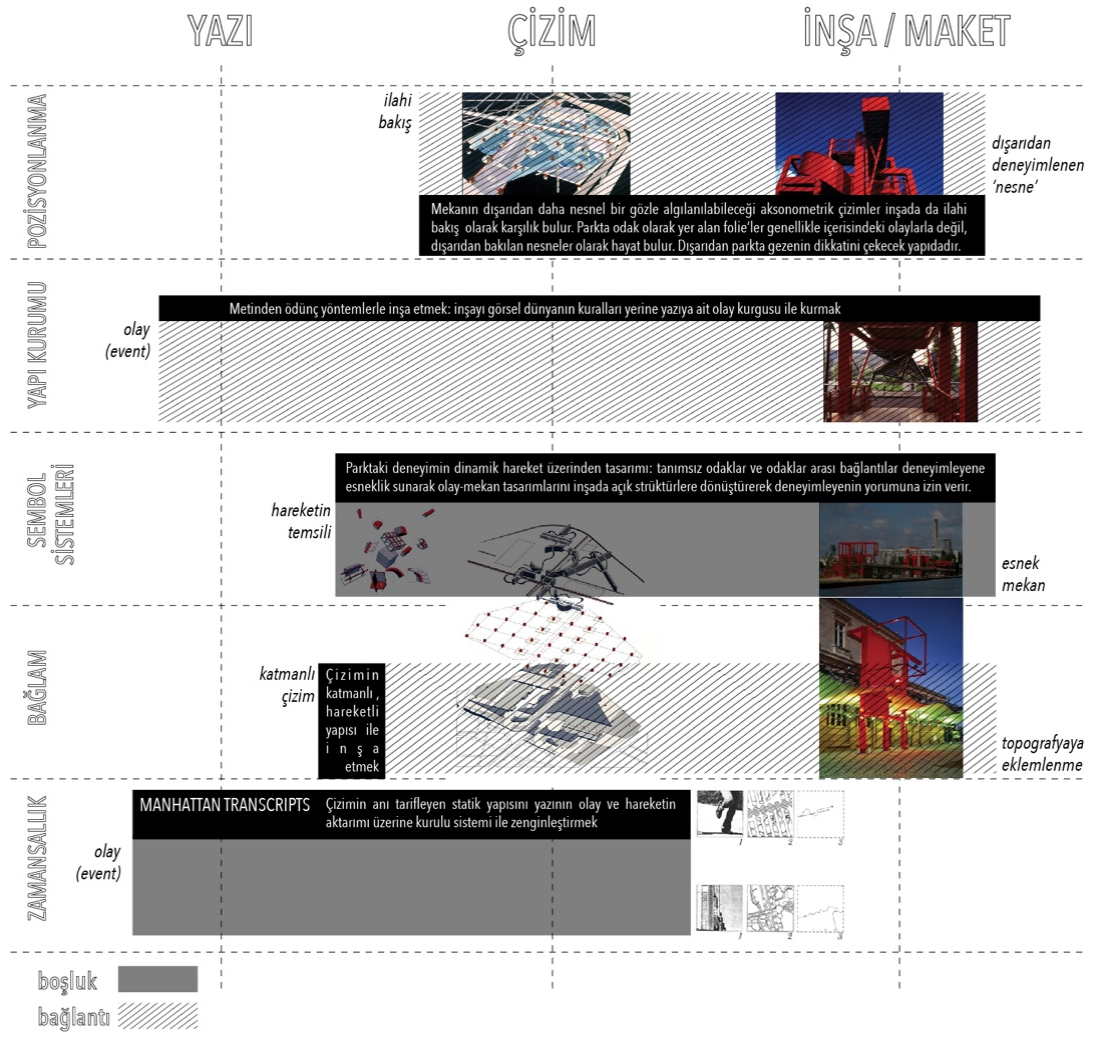
Çalışma sürecinde incelenen onu aşkın örnek bir araya getirildiğinde bahsi geçen boşlukların beş ana başlıkta yoğunlaştığı görülmüş ve inceleme bu beş parametre başlığı altında toplanmıştır. Yazı, çizim ve inşa/maketin ana farklılaşmalarının kişinin kendi perspektifini kuruş hali yani üretime karşı pozisyonlandırmasında temel olarak bir farklılık oluşturduğu dikkati çekmiştir. İkinci olarak mimarın kullandığı temsil ortamının yapısal özelliklerinin üretimde yönlendirici olduğu görülerek temsil ortamlarının yapı kurum yöntemleri parametre olarak belirlenmiştir. Üçüncü olarak temsil ortamlarının kullandığı sembol sistemlerinin üretimin kendi sistemini ve dilini oluşturmakta olan etkileri gözlemlenmiştir. Dördüncü olarak temsil ortamlarının kendi kısıt ve avantajları sebebiyle çevre ve bağlam ile kurdukları ilişkilerin farklılaştığı ve bunun da üretimin şekillenmesinde etkili olduğu görülmüştür. Beşinci ve son olarak

da zaman boyutuna olan farklı tepkileri sebebiyle üretimin dönüşümünde meydana gelecek değişikliklere verdikleri farklı fırsatlar ve boşluklar olduğu düşünülmüştür. Parametreler farklılaşmaların yoğunlaştığı ana başlıklar olup örnekler özelinde ortaya çıkan durumlar bu başlıklar altında tartışmaya açılarak her örneğin farklılaşmasına ve sonuca olan etkisine olanak verilmeye çalışılır. Temsil ortamlarının bir arada kullanılmasının ötesinde birbirlerinden ödünç yöntemlerle ele alınmaları araçların geleneksel kalıpların ötesine geçmesine yardımcı olur, Tschumi'nin üretimleri bunun iyi bir örneğidir. Belirlenen parametrelerin açıklaması ve inceleme sisteminin bir örneği olarak kullanılacaktır:

Sürecin başlangıcında yazının özellikleri ile geliştirdiği bir çizim yöntemi kullanır, sonrasında da bu çizimler üzerinden yapıyı inşa eder. Yazıdan aldığı özellikleri çizime çevirir ve çizim ortamını yazının özellikleri ile zenginleştirdiği melez bir temsil şekli yaratır. Tschumi'nin bir ortamın özelliklerini farklı bir ortama çevirisi ile ortaya çıkardığı yeni melez temsil yöntemi gibi temsilin çevirisi ile yaratıcı ortamların ortaya çıkarılması için yazma, çizme ve inşa etmenin kendi potansiyellerini tartışmak ile başlayan süreç, bu araçların birbiri ardına kullanıldığı dönüşümlerin izlenmesi ile devam ederek çevirinin sebep olduğu değişiklikleri ve mimarın düşünce sistemini nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmayı amaçlar. Keşiflere kapı açtığı savunulan çevirinin mimari temsil ortamları arasında nasıl dönüşümlere sebep olduğunu takip etmek için bu ortamların sahip olduğu ortak ve farklı parametrelerin tespit edilmesi, ve farklılaşmaya sebep olan bu parametrelerde meydana gelen değişikliklerin ortaya çıkarılması gerekir. Bu parametreler ana olarak mimarın temsil ortamı ile kurduğu ilişki, temsil ortamının sahip olduğu alanlardan kaynaklanır. Hem edebiyat hem de sinemadan aldığı yöntemleri mimarlığa aktararak zengin bir temsil sistemi kullanan Tschumi'nin üretimleri bütün ortamları bir arada görmek ve çevirinin izinin sürüleceği kanalların keşfi için imkanı bir örnek olduğu için Parc de la Villette projesi üzerinden yapıp çeviri kanallarının bir analizi yapılacaktır.

Mimarlığı 'olay' (event) tasarımı olarak ele alan Tschumi, tasarım anında baskın olarak çizimi kullansa da çizimi kişi ve nesnelerin hareketinden yola çıkarak yapar. Mekanın hareket ile tanımlandığı bir kurgu oluşturarak adım adım hareketten mekana geçtiği ve transkript adını verdiği çoklu karelerden oluşan çizimler yapar. Transkriptler okura okuma özgürlüğü verirken hareketin sembolleştirilmesi ile fizikselleşir, yazıdaki olay örgüsünü mekan üzerindeki işaretlere, işaretleri de fiziksel kütlelere dönüştürerek

hareket üzerinden mekanı tasarlar. Bu Tschumi'nin ortamların **yapı kurum** yöntemlerini bir arada kullanması ve dönüştürmesi anlamına gelir. Beraberinde hareketli olan bir anın önce statik çizim temsillerini oluşturarak bir ana indirgenmesiyle detaylı analizini yaparak çizim ile zaman üzerinde oynar, temsillerin **zamansallığını** değiştirir. Hareket üzerinden tasarım yaparken öncelikle çizimin statik anında doğrudan temsil edilemeyecek olan hareketin ve harekete sebep olan sistemlerin temsil edileceği sembol sistemleri devreye girer. İnşa edilen yapıda da bu semboller ve çizim dili inşa diline yansır. Çizimin **sembol sistemleri** inşada açık strüktürlere dönüşerek çevreyle bütünleşir ve deneyimleyenin yorumuna izin verir. Çizimlerini genellikle bütün mekanın dışarıdan daha nesnel bir gözle algılanılabileceği aksonometrik bakış açısıyla yapar. Yapının dışından nesnel bir noktadan kurduğu bu bakış, inşadan sonra da devam eder. Parkta odak olarak yer alan folie'ler genellikle içerisindeki olaylarla değil, dışarıdan bakılan nesneler olarak hayat bulur, Tschumi'nin çizime karşı **pozisyonlanması** inşa edilen yapının deneyimleyenlerle kurduğu ilişkiye de yansır. Deneyimden çok görsel bağlantı ön plandadır. İçerisinde, üzerinde veya dahil olunarak yapılan eylem azken parkın topografyasına dahil olunduktan sonra ayrı ayrı algılanabilir nesneler ve katmanlar olarak görülür. Çizimden inşaya geçişte yaşanan başka bir dönüşüm de kağıdın kontrollü **bağlamının** fiziksel çevrenin gerçek bağlamı ile karşılaşmasıdır. Tschumi inşadan gelecek olan yer bilgisini çizime de görünür şekilde yansıtır. Mevcut park topografyası üzerine odaklar ve odaklar arası bağlantıları katmanlı bir şekilde ekler, çizimleri bunların açıkça okunabileceği katmanlı yapıdadır. İnşa edilen yapıda da topografya, odaklar ve bağlantılar çizime referansla katmanlı şekilde okunabilir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 : Tschumi'nin üretimleri üzerinden ortamlar arası çeviri kanallarının gösterimi.



4. MİMARİ TEMSİL ORTAMLARI ARASI YARATICI BOŞLUKLARIN KEŞFİ

Chris Dillon ‘The Book of Models’ kitabında çoğunlukla yöntem, ortam ve değerlerimizin de ideolojik olduğunun farkında olmayız fakat onlar farkında olmadan bilinçsizce desteklediğimiz teorik konumlanmamızdır (Dillon’dan aktaran Starkey, 2007, s.231) diyerek üretme şeklinin kişinin pozisyonunun, dolayısıyla düşünme şeklinin yansıtıcısı olduğunu dile getirir. Çevirilerden oluşan mimarlık üretimi sürekli olarak kişinin kendini yeniden pozisyonlandırması, ürettiğine farklı bir perspektiften bakması anlamına gelir. Bu perspektif değişiklikleri ortamların filtreleri aracılığıyla gerçekleştiği için temsil ortamının kendisi çeviri anında yönlendirici bir rol üstlenir. Ortamların bir arada veya birbirinin peşi sıra kullanılmasında ise üretilen, temsil ortamlarının özellikleri sebebiyle şekillendirilir. Mimari tasarım süreci doğrusal değildir, temsiller birbirine dönüşürken bir önceki üretimin dahil ettikleri parçaları kadarını dışarıda da bırakırlar (Hill, 2005, s.16). Dahil edilen ve dışarıda bırakılan parçaların ortaya çıkarılabilmesi için Tschumi’nin üretimi üzerinden belirlenen ana kanal ve parametrelere göre mimari temsilin üç ana ortamı olarak belirlenen yazı, çizim ve inşa/maket üçlü sistemi ikili geçişler olarak araştırılacaktır. Ortamların hem temsil sürecinde hem de çevirideki aktif rollerinin anlaşılması için ortamlar pozisyonlanma, yapı kurumu, sembol sistemleri, bağlam ve zamansallık olmak üzere ana değişkenler olarak saptanan kanallar üzerinden incelenecektir.

Mimarlığın ana üretim ortamları olan yazı, çizim, inşa/maketten inşa ve maketin bir arada ele alınması mimarlığın inşa edilmek üzere yapılıp yapılmamasıyla paralel olarak iki farklı yöne ilerlediği için iki kanal olarak alınmıştır. Colomina (1996) mimarlığın sadece inşaya işaret eden lineer süreçten çıktığını, artık yapının sadece birçok temsil ortamından birisi olduğunu söyler. Bu sebeple inşa da bir temsil ortamı olarak ele alınır. İnşa edilmek üzere yapılan ve hayali mimarlıkların ilerleyişlerinin farklı olması farklı açılımlar getireceği için hem inşa edilmiş, hem de makete

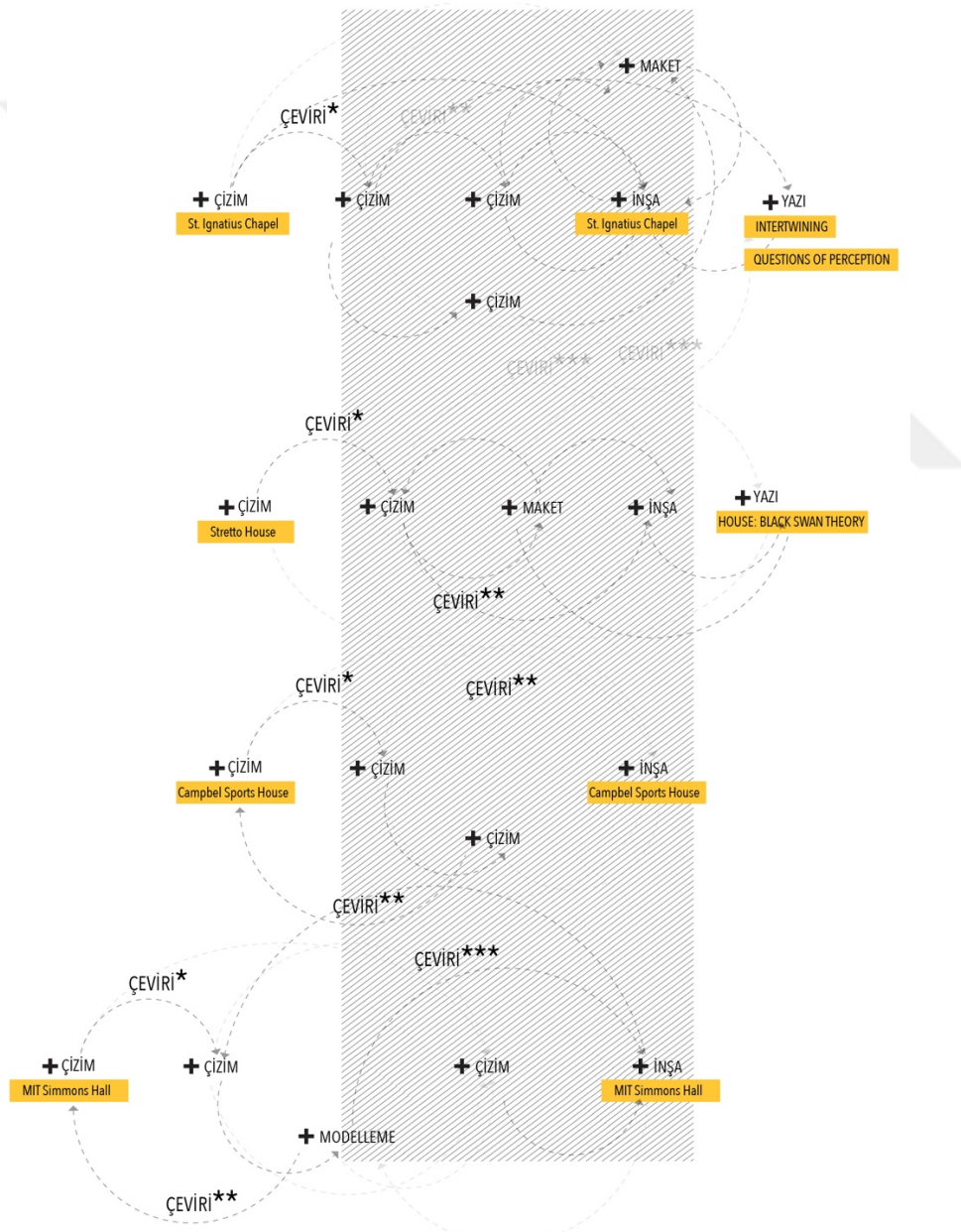
dönüşmüş örnekler incelenerek farklı yaklaşımların getirdiği açılımlar da ortaya serilmek istenir.

Temsil ortamlarının fikir üretimi ve imgenin maddeleşmesinde nasıl yönlendirmelerde bulundukları her geçiş için ortamların aktif ve etkili olarak kullanıldıkları belirlenen birer örneğin sürecin başından itibaren geçirdiği dönüşümün izinin sürülmesi ve sonunda da bu iz sürümlerinin yan yana getirilmesiyle yapılacaktır. Seçilen örnekler özellikle üretme yöntemleri üzerine araştırma yapıp mimari temsile dair teoriler ile üretimlerini birleştiren ve üretim süreçleri üzerine yazan mimarların işleri arasından seçilmiştir. Mimarın kendi işi üzerine değerlendirme ve yazıları üzerinden araştırmanın sebebi ise mimarın yapma şeklinin ve düşünce sisteminin anlaşılabilirlik kendi sözleri üzerinden çıkarımların yapılmasının yorum farkını en aza indirilmesi ve yanlış çıkarımların önüne geçilmek istenir.

Mimarlık üretim süreci mimarların işleri üzerinden incelendiğinde her mimarın hakim olarak kullandığı araçların farklılık gösterdiği ve belirli ortam ve araçların daha yoğun kullanıldığı görülür. Farklı ortamlar arası çevirinin daha fazla yaşandığı ve takip edilebileceği düşünülen örnekler incelendiğinde, her mimarın kendi üretim yöntemiyle paralel olarak belirli araçları ve çevirileri daha sık kullandığı ve sık kullandığı bu çevirileri çeşitlendirmekte daha çok kanal yarattığı görülür. Her mimarlık üretim süreci sürekli çeviri eylemlerinden ve tekrar geri dönüp üretilen katmanlı ve döngüsel bir üretim sürecinden geçtiği için mimarların üretim pratikleri incelenmek istendiğinde bu geçişleri çokça kullanıldığı düşünülen ve kendi işleri üzerine yazan mimarların işlerinde izlediği üretim izi bir araya getirilince ortaklaşmalar ortaya çıkar.

İnşa etmek ve çizim yapmak aralığı üzerine işlerini teorik olarak da ele alan bir mimar olan Raimund Abraham'ın hem inşa edilen hem de hayali olarak tarif ettiği işlerini üretirken kullandığı temsil ortamları incelendiğinde yazı ve çizimin her üretiminde farklı bir şekilde de olsa yer aldığı görülür (Şekil 4.1). Bazen sürecin başlangıcında, bazen de çizimden sonra çizimlerinin ilişkilerini kurmak için yazıya dönen Abraham, yazı ve çizim arasındaki geçişi farklı şekillerde sık sık kullanır.

olarak kullanan bir mimar olarak bu geçişi birden çok kez ve bazen de inşadan sonra tekrar çizerek gerçekleştirmesi gerekçesiyle bu inceleme için seçilmiştir. Steven Holl’un üretimleri incelendiğinde bütün işlerinde birden çok kez çizim ve inşa/maket arasında çeviriler yaptığı ve bu çevirilerin mimarlığında büyük değişikliklere sebep olduğu görülür (şekil 4.2). retme yöntemi standart olmamakla birlikte her üretimine farklı şekilde bu ortamları dahil ettiği görülür ve inceleme için imkanklı bir durum örnek oluşturur. Bu inceleme için üretme pratiği üzerine birden çok kaynağın olması ve üretiminin çoklu basamak ve çevirilerden oluşması sebebiyle St. Ignatius şapeli seçilmiştir.



şekil 4.2 : Steven Holl’un farklı projelerinin üretiminde kullandığı temsiller ve süreçteki eviriler

Yazı-inşa/maket çevirisi için incelenebilen örnek sayısı daha kısıtlı olmakla birlikte Marco Frascari'nin yazının daha odakta olduğu üretim şekli yazı ile farklı ortamlar arası sürekli çevirilere sahne olmasıyla imkanı görülmüştür. Frascari'nin hem inşa edilen hem de kağıt üzerinde kalan projeleri incelendiğinde ortak olarak öncesinde, süreçte veya sonrasında her örnekte yazının aktif rol oynaması ve tasarımın bir parçası olmasıdır (Şekil 4.3). Frascari'nin kendi üretimlerini de çeviri kavramı ile açıklamasının da etkisiyle süreçte çok sayıda ve farklı yönlerde çevirilerin gerçekleştiği görülür. Üretim süreci çok basamaklıdır ve çevirinin izini sürmek için eşsiz bir altlık sağlar.



Şekil 4.3 : Marco Frascari'nin farklı projelerinin üretiminde kullandığı temsiller ve süreçteki çeviriler

Frascari'nin çeviri üzerine düşüncelerini ve çevirinin sonsuz döngüsünü anlatmak için kullandığı Dream House projesi, hem kaynak olarak düş dünyasından geçişleri hem de başka fiziksel kaynakların yazı, çizim ve maket ortamlarında dönüştürülmesine örnekler oluşturduğu için yazı-inşa/maket çevirisinin detaylı inceleneceği örnek olarak seçilmiştir.

Detaylı incelemelerin yapılacağı örneklere ek olarak, örneklerin farklı perspektifler açmakta yetersiz kaldığı noktalarda üretim yöntemini teorize edip üretim yöntemi üzerine düşünen farklı mimarların işleri ile de araştırma desteklenerek çeviri kanalları arttırılacak ve çevirinin farklı yönelimleri çoğaltılacaktır. Çevirinin boşluklu yapısı, mimarların boşlukları değerlendirme biçimleri ile desteklenerek bu durumun yaratıcılığa olan olumlu etkileri tartışılmak istenir. İncelemelerden elde edilen veriler çeviri kuramı, mimarlık kuramı ve imgenin kullanımı üzerine tezin başlangıcında oluşturulan teorik çerçeve ile değerlendirme ve kendi teorisini tümevarımcı bir yöntemle oluşturmakta kullanılacaktır.

4.1 Yazı – Çizim Ortamları Arası Çeviri

Geometrinin teoremleri yazıdır. Onların fizyolojik işaret ve imgelere dönüşebilirliği mimarlığı ontolojik görevidir. Müzik yazımı: seslerin görüntüsü. Mimarlık çizimi: görüntünün sesi (Abraham, 2008, s.104).

Yazmak mimarların en yaygın olarak kullandığı üretim şekli olmasa da yazınsal temsil ve tarifler sürecin ayrılmaz birer parçasıdır. Yazınsal olanın dili, herkesin üzerinde uzlaştığı edebi dildir. Fakat mimarlıkta kullanımı söz konusu olduğunda farklı bir şekil alır, Allen yazmanın bir mimarlık üretim şekli olduğunu, fakat bir mimarın yazışı ile bir tarihçinin veya araştırmanın yazışının bambaşka olduğunu söyler. Dilbilimci ve düşünür Jacques Derrida ve mimar Peter Eisenman birlikte çalıştıkları Parc de la Villette önerisi üzerine yazı-inşa aralığında çalışmaları mimarın yazışına ışık tutacak niteliktedir. Bir söyleşide Eisenman Derrida'ya mimarlığı yazmak (writing architecture) veya mimarlıkta yazma (writing in architecture) konusunda fikrini sorduğunda Eisenman bu ayrımın kullanılan dilin etkisi ile ortaya çıktığını, kendi ana dili olan Fransızcada mimarlıkta yazma gibi bir söylemin mümkün olmadığını ve sadece mimarlığı yazma (writing the architecture) nın mümkün olduğunu söyler. İngilizce dilinde cümle kurma pratiği düşüncüyü de etkiler. İngilizcede mimarlık hem özne hem de neşne olurken Fransızcada bunun mümkün olmadığını, mimarlığın

sadece nesne olduğunu belirterek kullanılan dilin düşünce sistemine olan müdahalesinden bahseder (Derrida, 1993). Mimarlıkta yazmanın ise bir anlatı oluşturmaktan daha derin olduğunu, bellek, önceki kitaplar, modeller etkisinde sadece tek bir etki altında değil açık alanda bütünlük içerisinde yazmak anlamına geldiğini söyler.

Çizimler ise yazının tartışılan pozisyonunun aksine mimarların sıkça kullandığı ve oldukça çeşitlenen araçlardır. Çizimin kullanımı mimarlığın nihai hedefinin inşa edilme veya kağıt düzleminde kalma kararına göre farklılık gösterir. Cridge inşa edilip edilmeme farkını tartışırken ‘inşa edilemez’ (unbuildable) kelimesini tercih ederek inşa edilmek niyeti taşıyan veya taşıyabilecek olan inşa edilmemiş olandan (unbuilt) ayırır. Mimarlığın inşa edilmek üzere yapılan bir üretim olması yanılgısını kırmak için yapılan bu ayırım, yazı ve çizimin mimarlığın kalıplarını genişlettiği geçişlerde önemli bir yer tutar. [UN]built kitabında Raimund Abraham da benzer bir ayırım yaparak inşa eyleminden bağımsız olarak mimari çizimlerin işlevi üzerine kafa yorar. Çizim geleneksel beklentilerle yapılırsa inşa kalıplarından uzaklaşamayacağı için açacağı yaratıcı boşluklar sınırlı olacaktır. Yazı ile birlikte kullanılan çizim, yazının teori üretme gücü ile geleneksel kalıpların ötesine geçme imkanına kavuşur.

Yazı ile birlikteliği daha çok görülen inşa edilemez olan genelde ‘resim’ olarak nitelendirilir; çünkü tam da Benjamin’in resimsel sapma (pictorial detour) dediği ve mimarlığın yapmaması gerektiğini savunduğu bazı noktaları gizleyerek kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirir (Cridge, 2015, s.10). Bu açıdan incelendiğinde resimsel olan tetikleyici bir rol üstlenir ve mimarlığın geleneksel yapısını yeniliklere açılmaya zorlar. Fakat yenilik sadece ortamın dönüşümü ile gerçekleşmez, yeninin oluşabilmesi için mimarlığın yıkımının değil, tamamen neslinin tükenmesi gerekir (Wigley, 1989). Wigley’in mimarlık olarak bahsettiği mevcut yani geleneksel mimarlık üretim süreci ve inşasıdır. Mevcut mimarlık algısının yıkımı bu sınırların yıkılması ve hibridin oluşması ile mümkündür; sınırları bulanıklaşan mimarlık üretiminde resim ve inşanın farklılığı konuşulmaz, her elemanın kendi öz değerinden bahsedilebilir. İnşa edilemeyen de inşa edilen ile eş olarak değerlendirilmesi yazı ve çizimin, spekülative kağıt mimarlığının yoğun olarak kullanılması ile gündeme gelir. Cridge ise inşa edilemeyen üretimin Sovyetler Birliği döneminde doruğa ulaştığını, bunun da yeni kurulan devletin bütün kalıpları yıkıp yeni tanımlamalar yapması ile birlikte neredeyse her şeyin yeniden keşfi ile ilgili olduğunu söyler (2015, s.13). Paralelinde gelişen inşa

edilemeyen temsiline dair daha farklı imkanlara sahip temsiller inşaat eyleminden daha zengin ve ilham verici olabilir. Daha da önemlisi, inşa edilmemek üzere yapılan çizimlerin mimarlık alanına olan katkıları, inşa edilen yapıların tasarımını da etkiler. Yazınsal ve görsel temsil arasındaki geçişler inşa edilmeyen mimarlıklarda daha çok görülür. Mimarın üretime yazarak başlaması veya üretimini yazı ile sürdürmesi çok sık karşılaşılan bir durum değildir. Bu süreç genellikle bir yapının inşa edilmesi nihai amacıyla gerçekleştirilmez.

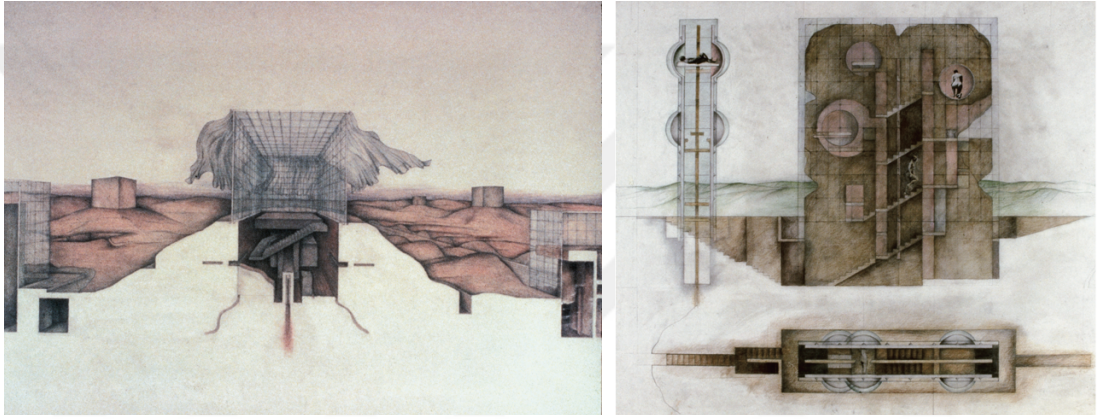
1970’lerin başında Raimund Abraham barınma ritüellerini keşfetmek ve konut arketiplerinin psikolojik etkilerini anlamak için bir seri proje yapar, projelerinde görsel üretimler kadar yazınsal üretime de yer verir. Serinin başlangıcınca “The Elements of the House” isimli şiir bulunur (Şekil 4.4). Eve ait kavramların genellikle güçlü zıtlıklarla birlikte verildiği şiirde serinin temeli yatar: evi oluşturan fiziksel ve psikolojik elemanlar ve evin kişide uyandırdığı duygular.



Şekil 4.4 : The Elements of The House, Raimund Abraham, 1972 (Abraham, 2016)

Hayali evler serisinde bu anahtar kelimeler birleşerek fizikselleşirler. Örneğin House with Curtains rüzgar, hareket, şeffaflık ve düş gibi kelimeleri alırken House without Rooms yoğunluk, felç (hareketsiz anlamında kullanılmakta), soyutlanma, rahim gibi daha içe dönük kavramlara yer verir. Aynı metin zıt karakterde iki farklı projeye

evirilebilir (Şekil 4.5). Eve ait parçalar aynı bütüne farklı açılardan yaklaştığı ve aynı özne üzerinde uzlaştığı için metinde bir bütünlük ortaya koyar. Fakat parça parça incelendiğinde, aslında aynı bütüne ait olamayacak farklı özelliklerin bir aradalığı, çizim ve inşada yapılması mümkün olmayacak şekilde güçlü zıtlıkları bir arada barındırıp hayalindeki eve ait bütün özellikleri bir arada vermesine imkan sağlar yazara. Lebbeus Woods Abraham'ın çalışmalarının bir yandan soyutu somutlaştırıp, bir yandan da somutu soyutlaştırarak bir gerilim düzeni kurduğunu ve mevcut fiziksel ve fizik ötesi düzenleri yerinden ettiğini söyler (2016, s.224). Somut ve soyut arasındaki gerilimi kullanan Abraham, inşa ederken karşısına çıkan bu dönüşümleri birer avantaj olarak görür.

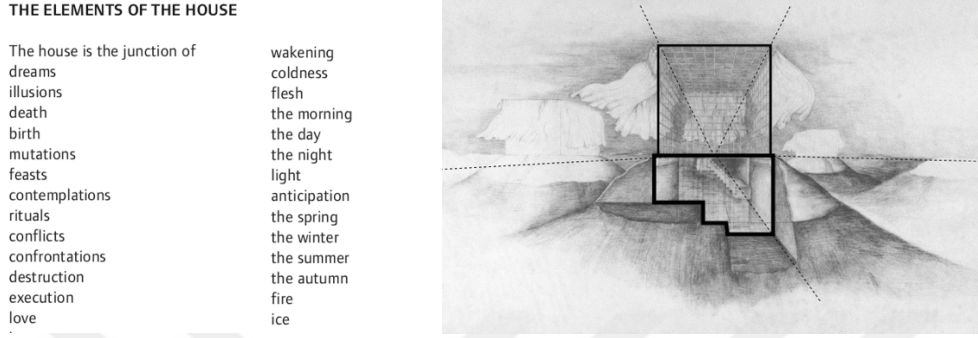


Şekil 4.5 : Solda House with Curtains, sağda House without Rooms, (Abraham, 2016)

4.1.1 Pozisyonlanma: Kişi Kipleri ve Bakış Açısı

Kullanılan dil hem yazar tarafından kurgulanışı, hem de okuru pozisyonlandırması açısından yönlendiricidir. Jane Rendell'in metinler üzerinde vurguladığı önemli bir nokta kişinin kendini konumlandırış şeklini ve okuyucu ile arasına koyduğu bariyerin dil kullanımı ile açığa çıkmasıdır. Kuramlaştıran ile hikaye anlatan, sözlük tanımları yapan ile kişisel anılarını anlatan, beyan eden ile gözlemini aktaranın farkı sözlerinin ve durdukları noktanın farklarından anlaşılır (Rendell, 2005). Yazı-çizim çevirisini yakından incelemek için The Elements of the House metni ile House with Curtains çizimleri arasındaki dönüşümler incelenirse, Abraham metinde kendisini dışarıda konumlar. Şiirde yoruma açık veya yazarın kişisel olarak durduğu noktayı belli eden bir ifadenin olmayışı eve ait bütün özelliklerin aynı mesafede ve nesnellik ile ortaya koyuluşu yazarın pozisyonunu ortaya koyar. Evin kişide uyandırdığı duygulara kadar bütün özellikler nesnel bir dil ve duygu ile yazılır. Abraham'ın metinde yarattığı

objektif ve dış perspektif çizimlerinde de hakim bakış açısına sahip, mesafeli kesit perspektifler ve aksonometrik çizimler ile karşılık bulur. Bu çizimlerin ilahi bakışını kullanarak yersiz bir tasvir yapma fırsatı elde eder (Şekil 4.6). Çizimin mesafeli fakat net zıtlıklardan oluşan dili yazı ile keşfedilen zıtlıkların konumlandırılmasından beslenir.



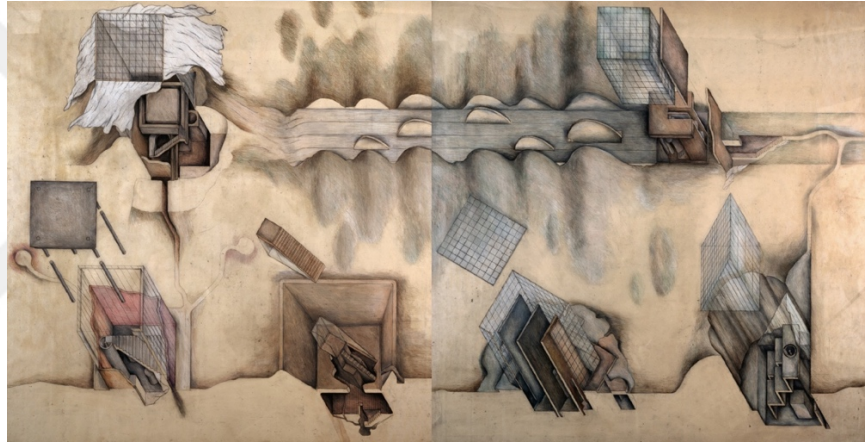
Şekil 4.6 : Solda The Elements of The House metninin nesnel ve mesafeli dili, sağda House with Curtains simetrik ve tek kaçışlı bakış açısı.

4.1.2 Yapı Kurumu: Akış ve Takip

Yazıdan farklı olarak çizimde kompozisyonda yer alacak bir elemanın sadece nasıl olduğunu tariflemek yetmez; nerede, nasıl, ne renk ve dokuda, hangi elemanlar ile ilişkide olduğunu belirtme zorunluluğu eklenir. Fizikselliğin getirdiği zorunluluklara karşılık, metnin yer verdiği olay örgüsü veya ilişkiler ağının da çizimde bulunma zorunluluğu yoktur. Öznenin konumu çizimde yok olabilir.

Gözün takip etmesi gereken kurgunun okuyucuya esneklik bırakmadan lineer aktığı yazı düzeni, yazarın daha çok kontrol sahibi olduğu ve okuru doğrudan yönlendirdiği bir sürece işaret eder. Takip edilecek kurgu yazının lineer akışı gereği yazar tarafından belirlenir ve okur bu akışın dışına çıkmaz. Öte yandan okuma yöntemi olarak olmasa da yazar karşısında okur da oldukça aktiftir, metne doğrudan etkisi olmasa bile okurun dışsal pozisyonlanması ve okumanın ilişkisel çağrışımları ile daha eleştirel bir potansiyeli vardır. Laura Allen çizimin yazı gibi tek seferde yazılan doğrusal bir ilerleyişi olmadığını, çok katmanlı olarak tekrar tekrar aynı noktanın inşa edilmesi başka noktalara bağlanması ve dönüştürülmesini içeren bir süreç olduğunu söyler (2013). Yazının lineer akışına karşılık çizim daha çok yönlü bir ilişki sunarak farklı bağlantılar kurma imkanı verir. Abraham bu farklı imkanları anlatısının mekansallığını kurmak için kullanır. Yazı ortamının keskin dili ile kurduğu güçlü zıtlığı çizimde çok katmanlı hale getirir. Yazıdan gelen sembolik dile güçlü geometrik karşılıklar eklenen

izimde akış yazıdan gelen referanslarla güçlü bir odağa sahiptir fakat farklı yönlerle ilerleme, dolayısıyla yorumlama fırsatını okura verir. Yazıda kurulan lineer ilişki Abraham'ın çizimde çok yönlü olarak kurduğu ilişkilerin daha keskin karşılıklara sahip olmasına sebep olur. Yazının lineer akışı kopukluklara fırsat vermezken çizimde birden çok bağlantı kurulabilir, nesneler üst üste binerek veya farklı ilişkilere dahil olarak tek anlamlarını yitirebilirler. Laura Allen'ın da bahsettiği çizimin karmaşık kuruluş şekli okura takipte bir özgürlük alanı tanımlar. The Elements of House üzerinden ürettiği ev projelerini birbirleri ile ilişki kuracak şekilde yerleştiren ve parçalarını söken Abraham projelerin hem kendi içerisinde hem de birbirleri ile ilişkileri için karmaşık ilişkiler kurar. Birbirleri ile ilişkilenen evler elemanlar ve konumlarını paylaşabilirken okurun takip edeceği lineer bir kurgu yoktur, parçalar birbirine bağlanırken anlam da tekrar kurulur (Şekil 4.7).



Şekil 4.7 : Abraham'ın ev serisinin bir arada aksonometrik izimleri, House with curtains sol üstte (2016)

Çeviri olarak tanımlanan dönüşüm sadece yazıdan çizime tek taraflı gerçekleşmez. Tasarım süreci lineer değildir, dolayısıyla her temsil ortamı arası çeviri tersine de işleyebilir. John Hejduk eskiz defterlerine önce çizip sonra üzerine yazıp düşünerek çizimlerini teoriye dönüştürür. Çizimi aktif ve spekülâtif bir temsil aracı olarak kullanan Hejduk eskiz defterlerinde çizimleri sonrasında metinlere dönüştürerek çizimde var olmayan olay ve aktörler ekseninde bir anlatıya dönüştürür.

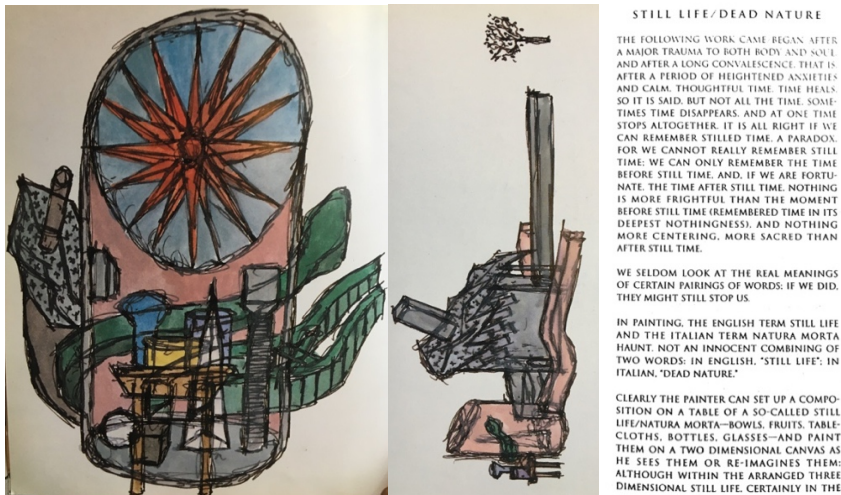
“Acropolis taş tepesindeki yapı ve alanı Deaths of Architecture için yaptığım nekropolü düşünerek tekrar tekrar çizdim. İlk izimler her zaman beyaz kağıt üzerine siyah mürekkepleydi. Sonra renkle dolmaya başladılar.. kurşun kalem, pastel ve suluboya....

Bu fikirler üzerinde düşünürken ilişki kurduğum yapının erkek bir yapı olduğunun farkına vardım. Derhal aklıma dişi bir yapı geldi. Aynı alanda? Kesin olarak? Erkek yapıyı yerinden etmek? Veya iki benzer alan? Bir dişi? Bir erkek?....

Kitabın yaklaşık ortasında biri Prag'dan, öteki Morandi'den natürmort olan ve arkadaşlardan gelen iki tane kartpostal var. Sanırım birisini erkek, birisini kadın bir arkadaştan aldım. Bu ikisinin yan yana gelişi benim düşüncemde çok önemli: Morandi'nin kurnazlığı, özellikle masanın kıyısındaki natürmort ve köşe durumu ve masanın sağ açılı üçgen olarak düşen gölgesi ve gizemli siyah vazo ve Prag'ın siyah kuleleri. Prag şehrini gösteren kartpostalı inceledim. Çift kuleli Tyn Kilisesi'ne odaklandım ve sağdaki saatli kuleye odaklandım ve şu sonuca vardım: gösterilen kilise dışıydı ve saatli kule erkekti. Saat bir erkek icadıydı, erkeğin numaralandırma, emir verme, zamanı bölmesi sinsi bir akılcılık. Dışı kendi zamanına sahip - gizli bir zamansızlık – doğal ve sonsuz zaman.

Dışı yapıya geçtim ve dört başlangıç çizimi yaptım ve yapıyı bir çağa (Epoch/cropolis?) taşıdım. Bazı parçaları erkek yapı ile benzer... ama sadece bazıları. Dışı yapının merkez alanı tepesi açılı kesilerek düz bir güneşi taşıyıp içeri ışığı alan bir silindir. Bu merkezi alan Soundings kitabındaki bir önceki projeden geliyor (Church Complex).” (Hejduk, 1995)

Agrest yazıyı mimarlık teorisinin üretildiği ortam yani mimarlığın üretici kuvveti olarak görüp öteki temsil ortamlarından ayırır. Hejduk da çizimlerini bir altlık olarak kullanıp teorisini üzerine yazı ortamında geliştirir (Şekil 4.8). Hem fikir geliştirme sürecine dair bilgi veren hem de çizimlerinin anlamlarına ışık tutan Hejduk kişisel perspektifini yazılarında yine kişisel bir dil kullanarak yazar. Yazıları da çizimleri gibi kişisel motivasyonlardan hareketle yola çıkmış ve yazının lineer akışını eskiz defteri ile eşleştirerek kırmıştır. Düşünce geliştirme yöntemini çizimleriyle eşleştirir ve arka planını Kartpostallar üzerinden anlatır. Metnin anlaşılabilirliği için çizimlerle ve bir önceki referanslarla eşleştirerek okumak, sayfalar arasında gezinmek gerekir. Yazısı çizişine benzerdir, lineer olmayan ve çok katmanlı ilişkiler kurarak yazısını adım adım geliştirir ve yeniden kurar.



Şekil 4.8 : Kartpostallara referansla geliştirilen erkek, dışı yapılar ve yapılar üzerine yazıları(soldan sağa sırasıyla) (Hejduk, 1995)

4.1.3 Sembol Sistemleri: Dilden Geometriye

Nerma Prnjavorac Cridge *Drawing the Unbuildable* kitabında çizimler üzerinden inşa edilmemiş mimarlıkları araştırırken çizimin yazıya kıyasla daha kesin kanıtlara dayandığını, yazının yanlış çeviri (mistranslation) ile gerçek mimari üründen uzaklaşabileceğini söyler (2015). Bu yaygın kaniya çizimin dilinin evrenselliği kabulü üzerinden varılır. Kelimeler ile kurulan yazıya karşılık olarak geometri ile kurulan çizime geçişte en büyük dönüşüm kullanılan dil sisteminden kaynaklı olan geometrik dönüşümdür. Görselleştirme her ne kadar eylem, program, zaman vs. gibi katmanları da barındıran kompleks bir araç olsa da form ve dış görünüş üzerinde yoğunlaşır (Allen, 2009, s.75). Kelimelerle tasvir edilen dünyanın geometrik karşılığını bulması, okurun payını azaltarak yazarın payını artırır. Abraham hafif, geçirgen, hareketli olarak hayal ettiği dünyanın karşılığını fiziksel olarak koyması gerektiğinde hafifliğini vurgulamak için metinle de paralel bir şekilde öncelikle sert bir geometrik kütle yerleştirir ve hafif, rüzgarda salınan perdeleri üzerine ekler. Sert geometrileri ile zıtlık yaratarak şiirselliğini arttırmasına yardımcı olmuş, bunun için de çizimin dili olan geometriden yararlanmıştır. Görsellik ile çalışan bir sisteme geçtiğinde kelimeler ile tariflemeyeceği şeyleri geometrik olarak tarifleme zorunluluğu gelir, metnin esnek yapısının yazara sağladığı esneklik payı çizimde azalır. Ek olarak nasıl salındığını hayal ettiği perdelerin boyunu, nerede nasıl asılı olduğunu kurması gerekir.

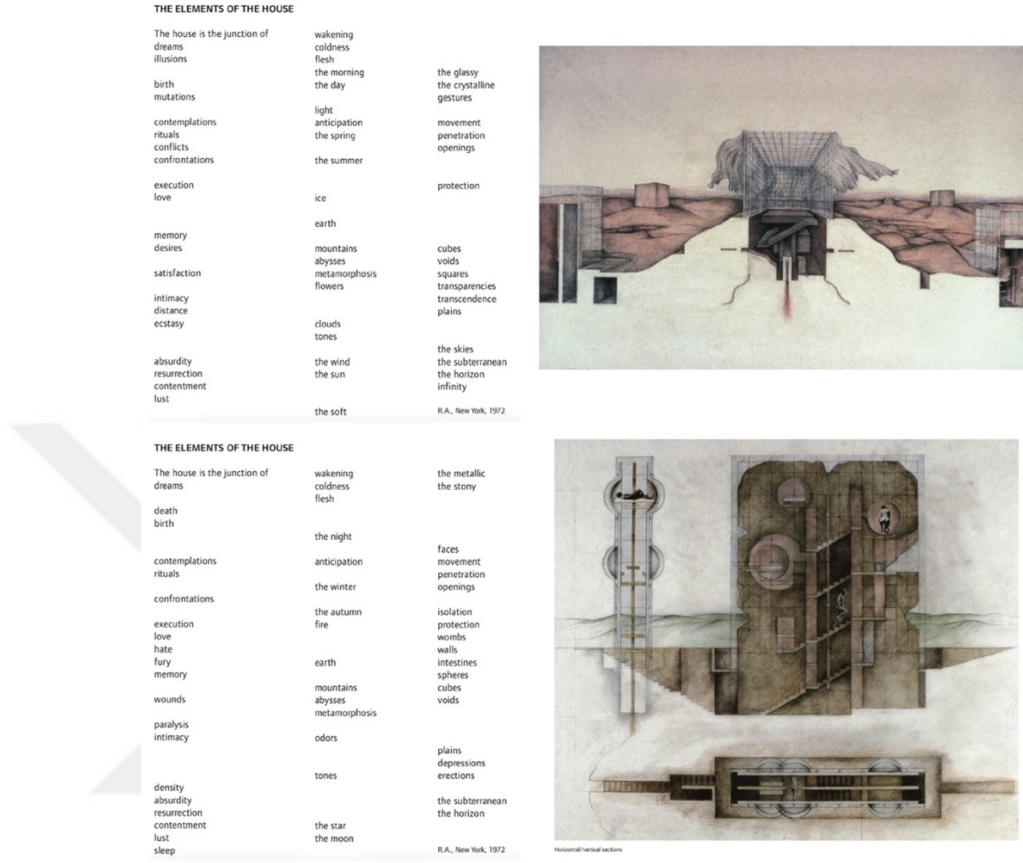
Husserl geometrinin temsilden bağımsız olarak var olduğunu ve geometrinin nesnelerinin ideal nesneler olduğu için çeviriye uğramadığını söyler (Derrida, 1989). Geometri her dilde aynıdır, dolayısıyla dilin ekleyeceği veya dönüştüreceği bir veri yoktur. Geometrinin evrenselliğini, geometrik düşünmenin de geleneklerin ve kültürel farklılıkların ötesine geçmede bir araç olabileceğini söyler (Husserl'den aktaran Derrida, 1989). Mimari tasarım Husserl'in bahsettiği evrensel dile ulaşmaya yakın görünse de mimarlığın saf matematiksel inşası ütöpik bir düşünce olarak kalır. Geometri evrensel olsa da onu oluşturan besleyen imgeler dünyasının beslendiği farklı kanallar geometrinin de farklı kurulmasına ve algılanmasına sebep olur.

Abraham'ın yazılarında algılamak için ana dile yapılan çevirilerde kelimelere farklı anlamlar yüklenebilirken benzer bir yanlış çevirinin çizim üzerinde olma yöntemi daha farklıdır; kişinin şeylere yüklediği anlamlar kişiseldir ve yorum farkı çizimde de mümkündür. Doğrudan referanslarda, örneğin perdenin perde olduğunda uzlaşılsa bile perdenin salınımı herkes için farklıdır bir anlam taşır. Mimari çizim metin ile

kıyaslandığında özellikle fizikselliğe dair çok daha fazla bilgi içermesinin yanı sıra kişinin bakış açısını daha az yansıtır. Abraham'ın metni yazarın yönlendirmesine çok yer vermez ve yoruma açıktır, bu özelliği ile aynı metni 10 farklı çizime dönüştürür. Çizimlerin nesnelere daha doğrudan verdiği referanslar zihinde belirgin bir imge uyandırırken metnin herkeste düşündürdükleri farklı olabilir; örneğin düş kelimesinin herkesin zihninde uyandırdığı karşılık farklı olabilir. Metnin daha açık olduğu konu ise yazarın bakış açısıdır. Abraham'ın metni kişide fiziksel bir karşılık uyandırmasa da üretimlerini zıtlıklar üzerine kurduğu açıktır. Yazı teori üretmede ve kişisel yaklaşımları göstermekte daha açıklayıcı, doğası gereği fizikselliğe doğrudan yer vermediği için fiziksel karşılıkları ise daha yoruma açıktır. Öte yandan Cridge'in yanlış çeviri olarak nitelendirdiği durum Benjamin'in yaratıcı sadakatsizlik kavramı ile de paralel değerlendirilebilir. Okurun kendisinde oluşan imgelerle yazıyı yeniden yorumlaması ve anlamlandırması okurun istemsizce de olsa inisiyatif alarak yaratıcı yorum farkına sebep olur, yazı bu anlamda kişinin kendi zihin dünyasıyla bağlantı kurmasını zorunlu hale getirir.

Geometri ise fiziksel, görsel varlığı olarak uzlaşılan bir dil olsa da taşıdığı anlamlar itibarıyla benzer süreçlerden geçer. Geometrinin sembolize ettiği değerler Octavio Paz'ın çeviriyi kültürel farklılıkları hem açığa çıkaracak hem de yok edecek bir araç olarak ele almasına paralel olarak nesnelere kişilerin ve toplumların yüklediği farklı anlamları açığa çıkarır. Teknik çizim geometrinin evrensel dilini kurgulamak için bir girişimdir. Fakat geometrinin evrensel dilinin Agrest'in de belirttiği gibi imkansızlığı ile farklı yorumlanmaya açıktır. Bu açıdan bakıldığında aynı metnin kişisel olarak çizimlerle eşleştirilmesinde eşleşen kısımları gösterilmiştir (Şekil 4.9). Abraham'ın çizimleri inceleyenin zihninde o anı resmeder ve perdelerin hareketini, rüzgarı resmeder. O anın anlatısını çizimlerine yansıtmayı başarır. Fakat çizim her zaman okurun yorumuna açıktır, her bakanın kendi koşulları ile yeniden yorumu ve farklı anlamlandırmasına yer verebilir. Kelimelerin zıtlığı çizimde geometrinin, renklerin, doluluk ve boşluğun, ön plan ile arka planın zıtlıklarına dönüşür. Metin üzerinde daha net sınırlarla çizilen zıtlıklar çizimin ana fikrini oluşturarak zıtlıklara dayalı bir görsel dil oluşturur, 10 resimden oluşan seride görsel sembollerin tekrarı ile zıtlıklardan oluşan dil okunabilir. Her metin farklı şekilde yorumlanabilirken perdenin, merdivenin ve cam küpün varlığı geometrinin evrensel dilini destekleyecek şekilde nettir, fakat taşıdıkları anlam herkes için farklıdır. Bu durum Norberg-Schulz'un fenomeni ile

açıklanabilir: deneyimler ile keşfedilen fenomenler nesneleri anlamlandırmada kullanılır ve her nesnenin farklılaşabilmesinin sebebidir. Nesnelere yüklenen anlamların farklılaşması farklı dünyaların inşasına sebep olur.



Şekil 4.9 : The Elements of the House ve House with Curtains metin eşleştirmesi (üstte), The Elements of the House ve House without Rooms metin eşleştirmesi

Görsel kodlamalar ve geometrik temsillerle aktarılan mekansal özellikler okuyan herkesin aynı şekilde yorumlamasına sebep olacak bir sembol sistemi kullanır. Fakat bu karmaşık sembol sistemi bir süre sonra taşıdığı yoğun sembol ve kodlamalar sebebi ile geometrinin saf dünyasından çıkarak bilmeyenin okumasının mümkün olmadığı yeni bir görsel dil halini alır.

4.1.4 Bağlam: Arka Plan

Abraham gördüğü bir düşte çalışma alanını yumuşak tepelere, herhangi coğrafi bir referansa sahip olmayan bir alan olarak tanımlar (2016, s.86). The Elements of the House ile başlayan ve 10 ev çizimi ile devam eden projelerinde de bununla uyumlu bir yer seçimi yapar: güçlü peyzaj arka planı üzerinde, yakın ilişki kurulan elemanlar olmadan bir anlatı kurgulandığı ve projenin öteki elemanlardan soyutlanarak öne

ıkarıldığı, izimler yazı ile paralellik gösterir. Yazı ile tasarlama sürecine başlamak Abraham'ın tasarımında izler bırakır. Yazmak çizmek ve inşa etmekten farklı olarak bir yere odaklanıp onu ne çıkarma ve başka noktaları görmezden gelebilde olanağı verir. Yazar anlatıyı kendi setiğı perspektiften yaparak görüş açısı dışında, istemediğı şeyleri yazmaktan kaçabilir, yazı fiziksel ve görsel üretiminde sahip olmadığı bir esneklik verir.

Abraham'ın metninde çevreden kopuk, yapının tek özne haline geldiğı metin kurguları yarattığı görülür, çevreye dair bir kurgu geliştirmez. Çizime geçtiğinde ise yine olabildiğince bağılamsız bir tasvir yapmaya çalışsa da bir arka plan hayali kurma gerekliliğı ortaya çıkar. Çizimin gereksinimlerinden birisi olan arka plan kaçınılmaz olarak izeni zihinsel dünyası hakkında bilgi vermeye zorlar. Çizim mimarın niyetinin ötesinde de bilgi içerir. Brunelleschi'nin aynadan yansıyan bulutları yapısının üzerine çizmesi gibi; sanatçıların alanından bir objenin mimarların alanından bir nesnenin üzerine eklenmesi ile mimarın mimari olmayan obje ve temsillerden beslenmesi mümkündür. şiirde mimari olana dair verilen referanslar çizimde kaçınılmaz olan arka plan ve gökyüzü gibi elemanlarla atmosferik olarak tamamlar. Çizimin getirdiğı bir zorunluluk olarak fiziksel bağılamı hayal etmek zorunda kalır.

Çizimlerde gökyüzünün kullanımı kışkırtıcı oklamalar ve varyasyonlar yaratmakta kullanılır. Gökyüzü başka türlü takibi imkansız olan değişiklerin ölçek, konum, sayıdaki değişiklikler gökyüzü aracılığı ile çizime dahil edilmesine aracı olur. Abraham neredeyse boş bir peyzaj seçimi ve görünen ufuk çizgisinin yarattığı sonsuzluk hissi ile yapının biricik görünmesini sağlarken kareye giren öteki yapıların da House with Curatins ile olan benzerlikleri hayal ettiğı dünyanın bu yapının benzerlerinden meydana geldiğı etkisini yaratmakta yani bağılamını oluşturmakta kullanılır. Dünyayı yaratmanın yanı sıra karmaşık ve katı geometriye sahip yapı ile sakin ve yumuşak hatlara sahip peyzajın zıtlığı ile insan yapımı olanı ön plana çıkarır.

Kendi bağılamını yaratan Abraham'ın aksine mimarlık çoğu zaman mevcut fiziksel evre ile ilişki kurar. Hikayeler de bu bağılam üzerinde kendisine yer bularak mekan ile anlatının ilişkisini kurar. Anlatının mimarlık ile mevcut çevrenin ilişkisini kuruşunun bir örneğı olarak CJ Lim yürütücülüğünü stlendiğı stüdyoda gerçekleştirdiğı Short Stories projesi gerçek ve kurgu elemanları bir arada kullanarak, farklı kaynaklardan beslenerek anlatının mimarlık ve kent tasarımına yeniden dahil edilmesini araştırır. Modern ncesi dönemde kentlerin anlatılar çevresinde inşa

edilmesi yaygınken modern dönem anlatıya yer verme konusunda cömert davranmamıştır (Lim, 2014, s.209). Anlatı her dönemde, her yerde ve her toplulukta var olmuştur, anlatısız yer veya insan yoktur (Barthes, 1977, s.79). Bu fikirle yola çıkarak anlatıların modern mimarlıktaki geçerliliğini ve anlam ile sembolleştirmenin yapılı çevreye nasıl adapte edilebileceğini araştırır. Londra’da okur ile anlatılan şehri işgal eden okurun iki boyutlu kopyası arasında ilişki kurmak için bilinçli olarak kurgu ve mimarlığın sınırlarında farklı zaman dilimleri tasvir edilir.

“Thames patikasında, Clink sokağının sonunda dev bir bavul sahipsiz bir şekilde durur. Bavulun önemini gösterir şekilde bir kalabalık toplanır. Bavul sekiz metre boyunda, dört metre eninde ve iki katlı bir ev yüksekliğindedir. Konut olmasına imkan verecek kapı veya penceresi yoktur. Bavulu kaplayan deri benzeri malzemede hiç ek yeri yoktur, hiçbir hayvan bu boyutlara ulaşmış olamaz. Koruyucu köşe ve tutma yeri Globetrotter bavul olduğunun ve üzerindeki aşınmaların ipuçlarını verir. Kalabalıktan bir adam bavulun normal bir bavuldan 12 kat bütük olduğunu tahmin eder, ki bu Gulliver’in cüceler ülkesindeki oranı ile aynıdır; fakat ne Londra Lilliput’dur ne de bu edebi bir hayaldir.” (Lim, 2014, s.213)

Bavulu açıp içini analiz eden kentliler dönüştürülebilir bir tiyatro bulurlar. Bazı zamanlar açık, bazı zamanlar da kapalı kullanarak kentin bir parçası haline getirdikleri bavula farklı senaryolar eşliğinde farklı fiziksel karşılıklar yazarlar (Şekil 4.10). Her hikaye Londra’dan beslenerek şekillenir. Anlatı Lim’in kurgusunda mevcut kent ile proje arasında köprü işlevi görür. Mimarlık üzerinden kurulan anlatı kentin bağlamı ve kendi dinamikleri ile farklı noktalardan ilişkiler kurarak projenin kente farklı anlarda dahil olmasını ve kentin bir parçası olmasını sağlar. Geoff Manaugh da mimarlığın disiplin olarak hikaye anlatabilme gücünden bahseder. Hatta günümüzde en ilginç öğrenci projelerinin yapının neden var olması gerektiğine dair abartılı hikaye ve olay örgüsüne sahip projeler olduğunu söyler (2009, s.17).



The giant suitcase stands unattended along the Thames Path at the end of Clink Street. A crowd gathers, pondering its significance. The case measures eight metres long by four metres wide and is the height of a small two-storey house. It possesses no windows or doors, so is unlikely to function as a residence. There are no seams to the leather-like material that covers the case, and no animal that could give up a hide of such proportions. The protective corners and handle which are made of hard tanned leather make the object immediately recognisable as a Globetrotter suitcase, and bear evidence of wear in scuffs and abrasions. Adhered to the surface of the case are labels, as one might expect to find on a piece of luggage. A man in the crowd reckons that the case is approximately 12 times larger than a conventional piece of luggage, the same ratio by which Lemuel Gulliver dwarfs the miniature race of people he encounters in Swift’s Menippean satire, but London is no Lilliput and this is no literary fancy.

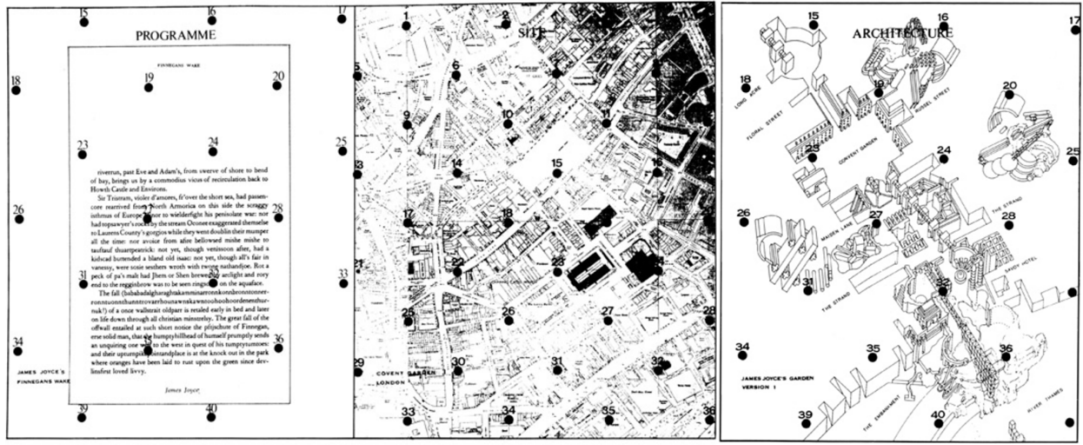
Şekil 4.10 : Solda Londra’nın kamusal meydanlarından birinde yer alan Globetrotter bavulun 2.5 boyutlu temsili, sağda ‘kısa hikaye’ anlatısı (Lim, 2014).

4.1.5 Zamansallık

“Curtain House’un inşa edilmesini istemiyorum. Çünkü rüzgar olmayınca perdeler camın ardında düz duracak. Çizimin gücüyle perdelerin rüzgarda sonsuzca salınmasını sağlayabilirim. Her ortam (inşa edilmiş ya da çizilmiş) farklı bir gerçekliği temsil eder, birisi ötekinden daha iyi değildir. Her biri kendi sınırlarını gösterir” (Abraham’dan aktaran Moreno, 2004, s.115).

Yazı ve çizim ortamında bırakarak inşa ortamına geçmesini istemediğini belirttiği projesi ile Abraham yazı ve çizimin zamanı kontrol edebilme potansiyelinin altını çizer. Yazı da çizim de kağıt düzlemindeki ortamlar olarak zamana karşı benzer tutum gösterirler. Yazı bir anlatı oluşturma sebebiyle zamanda daha çok oynamalar yapma potansiyeline sahipken Abraham yazılarında zamansız bir anlatı ortaya koyar. House With Curtains’ın en büyük özelliklerinden birisi de zamana karşı geçirimsiz oluşudur. Yazıda da çizimde de donmuş bir an tasviridir. Öncesi, sonrası yoktur, Abraham özellikle olmamasını tercih eder ve metnini de bu şekilde kurgular. Perdenin hareketini oluşturan koşulları sıralar fakat perdenin hareketinin başlangıcı veya sonuna dair bir referans vermez. Sonsuz zamanda donmuş bir andır.

Abraham yazının zamanı kontrol etme gücünü kullanmasa da yazı bir olay anlattığı durumlarda zamanı istediği gibi yönlendirme gücüne sahiptir. Bernard Tschumi olaylar üzerinden program kurguladığı mimarlığında yazılara başvurur. Öğrenciler ile yaptığı Joyce’s Garden projesinde bunu avantaja çevirerek Finnegan’s Wake metninin parçalarını birer program olarak kullanır, olayları mekanlara çevirmek için metinleri inceleyerek mekanlara atar, ilişkiler kurar. Londra’da yer alan Convent Garden’a bir grid yerleştirerek kesişimlere programlar eklenmesiyle mevcut alan ile programların bir aracı haline gelir (Şekil 4.11). Hays Tschumi’nin gridini ‘aksiyomatik’ olarak nitelendirerek olayları bir araya getiren bir altlık olarak çalıştığını, bunun da La Villette projesinin öncülü olduğunu söyler (2009, s.160). Tschumi’nin olaylar ile kurguladığı mimarlığının bir öncülü olarak görülebilecek olan proje grid gibi basit mimari araçlar ile hikayeden alınan olayların mekana uyarlanması ile programını yaratır. Bu açıdan incelendiğinde Tschumi’nin hikayelerden olaylar ve olaylardan program yazarak ilerlettiği pratiği Piranesi’nin Campo Marzio’da meydanın eski hikayesi ile yeni fizikselliğini kesiştirerek mevcut kent dokusuna yaptığı müdahale ile paralellik gösterir. Kente müdahalede hikayenin veya anının imgesini fizikselliğe dönüştürerek çizim aracını kenti dönüştürmede eleştirel birer araca çevirirler.



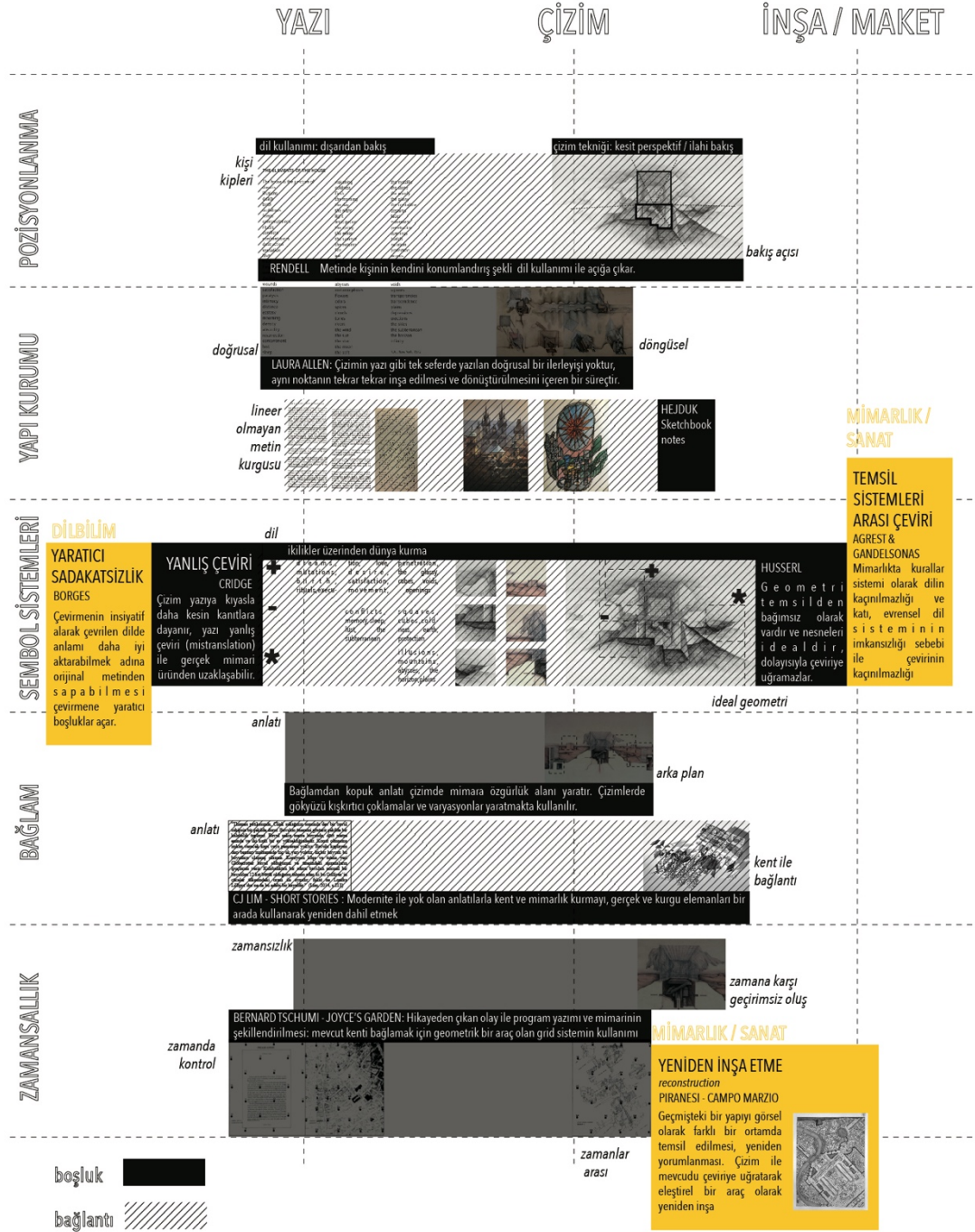
Şekil 4.11 : Soldan sağa sırasıyla Joyce's Garden yazı, harita ve aksonometrik çizimi, Tschumi, 1976 (Url-8).

4.1.6 Bölüm Sonucu

Mimarlık üretiminde yoğun olarak kullanılan yazı ve çizim ortamları arası çeviri ana olarak Abraham'ın örneği üzerinden incelendiğinde Abraham'ın çizimin kullanılış yöntemini değiştirmek üzerine düşündüğü ve çizme yöntemini de bu ekseninde değiştirdiği görülür. Üretimleri çeviri ekseninde incelendiğinde oluşan bazı boşlukların mimar tarafından öngörülemeyen dönüşümler geçirdiği, ortamlar arası bazı aktarımların ise yeni temsil ortamını zenginleştirmede ve alışıldık sınırlarının genişlemesine sebep olduğu görülür (Şekil 4.12).

Kendi pratiği içerisinde bile yazıyı dönüştürdüğü hayali mimarlıkları ile uygulanacak yapılarda çizme yöntemini farklılaştırdığı gözlenebilir. İncelemeye konu olan The Elements of The House metnini tek metinden 10 farklı çizime dönüştürebiliyor oluşu yazı ve çizim arasındaki boşluğu aynı kişi filtresi ile bile 10 farklı yönde doldurabildiğine işaret eder. Bu da aslında yazı ortamının açık bırakmaya izin verdiği bağlam ve sembol sisteminin farklılaşması ile ortaya çıkan yeni geometrik dilde hayalini farklı yönlerde ilerletebilmesine olanak verir. Bu noktada Borges'in çevirmenin yaratıcı sadakatsizlik olarak adlandırdığı çevirmenin yorum aralığını yeni ortama geçiş ile açar. Yazılarını çizime dönüştürdükten sonra yazı ve çizimleri üzerine düşüncelerini [UN]BUILT adını verdiği bir kitapta derleyerek çizim ve yazılarını teorik metinlere dönüştürerek eleştirel mesafesini yeniden elde eden Abraham'ın çizimi metinler arasında zihin açıcı ve metnin sağlayamadığı farklı boyutlarla düş kurmakta bir aracı olarak kullanıldığı görülür. Abraham'ın üretimi çeviriyi tek bir anda değil, tekrar ve ortamlar arası tekrar gidip gelişlerle kurgulayarak tekrar farklı

aracılarla imge üretimini sağlamayı amaçlar. Benzer bir şekilde Hejduk'un da resimleri çizime, çizimlerini de metinlere dönüştürmesi bu geçişin tek yönlü veya belirli bir hiyerarşi ile gerçekleşmek durumunda olmadığına göstergeci.

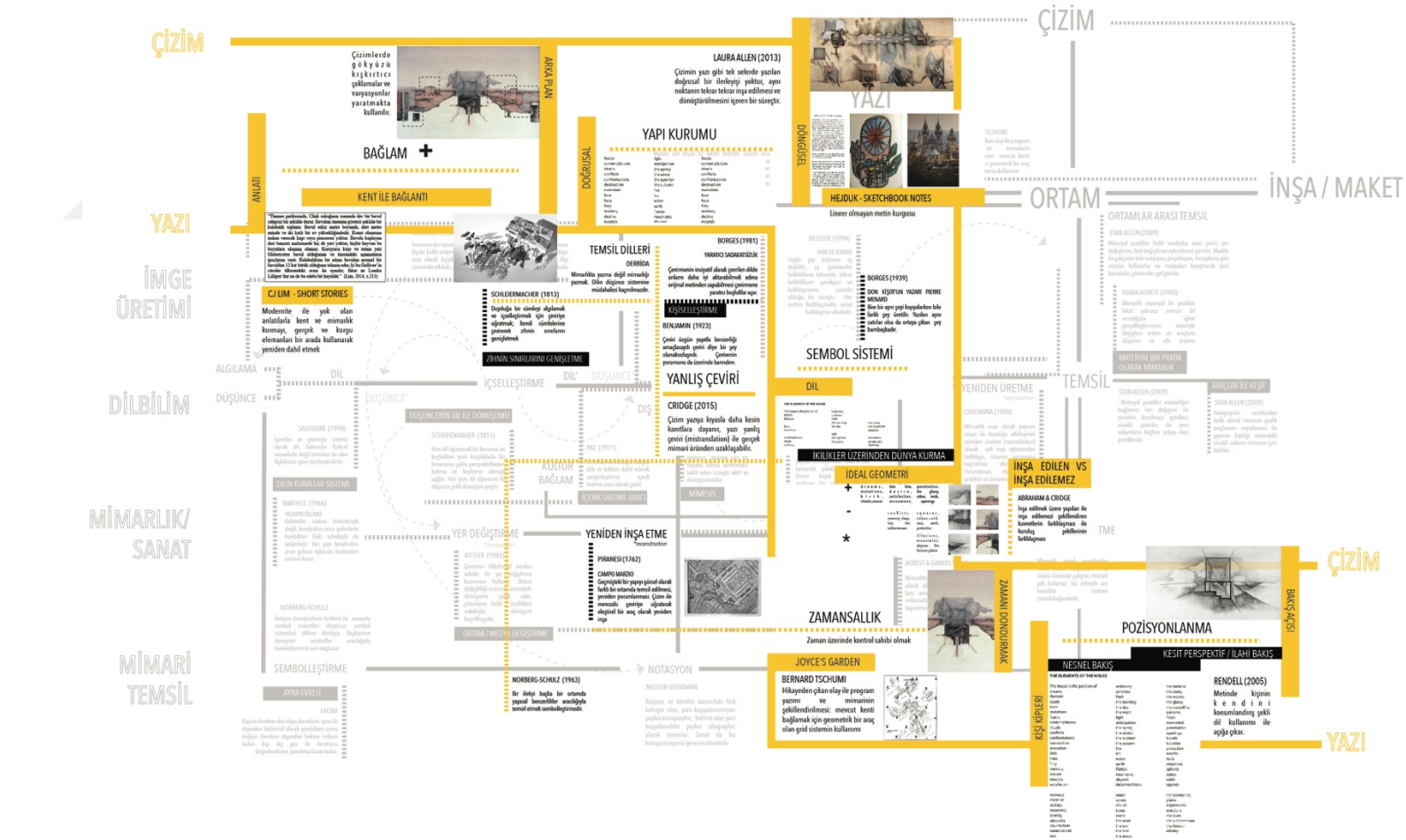


Şekil 4.12 : The Elements of the House ve House with Curtains üzerinden yazı-çizim çevirisindeki boşluk ve aktarımlar

Fakat Abraham'ın üretimlerinden farklılaşan boşluk kullanımları ve yönelimler de mevcuttur. Abraham yazının bazı baskın özelliklerini geri planda bırakarak çizime özgürlük alanı bırakırken bu özellikleri çizimi yönlendirmekte kullanan örnekler de

mevcuttur. Örneğin Abraham'ın kendi bakış açısını açık etmeyen diline karşılık Hejduk'un kişisel anı ve düşüncelerinden oluşan metni Abraham'ın çizimleri ile kıyaslandığında daha anlaşılabilir ve yoruma açık yani kişisel çizimlere dönüşür. Benzer bir şekilde bağlama dair bilgi vermeyen metni çizimi kendi bağlamını yaratmakta özgür bırakırken CJ Lim'in Short Stories metninde arka plan olarak seçtiği Londra ile ilişki kurma ve hikayeleştirdiği metninde kentten faydalanmasına, karşılık olarak da üretilen çizimlerin kentten beslenmesine olanak sağlar. Abraham'ın çizimlerinin özgürlüğü yerine kentin verilerinden faydalanma yöntemini kendisine seçer. Abraham'ın zamanı dondurarak ürettiği yazıları çizimde de anı dondurmak yöntemine giderken Tschumi örneğinde ise yöntem olarak zaman üzerindeki hareketin programı ve dolayısıyla çizimleri ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmaz.

Örnekler yazıdan çizime geçişte yönelimlerin farklılaşabileceğine örnek olurken değişmeyen bu noktalarda ortaya çıkan boşluğun mimarlara sağladığı yorum aralığıdır. Her çevirinin kendi dil sistemi sayesinde yeni üretebilme, bu aralıkta da kişiselleştirme ve özgürleştirme olanağı taşıdığı örneklerin birbirinden farklılaşabilmesi ile gözler önüne serilir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 : Yazı-çizim çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesini ve teorik ilişkilenmelerini gösteren diyagram.

4.2 Çizim - İnşa Çevirileri

Çizimler ve yapılar arasındaki çeviri, mimarının farklı nesneler arasında denklikler kurabilmesinin göstergesidir. Örneğin iki paralel çizgi bir duvara eş olabilir. Bu eşitliği kurmak mimari temsilin esas amacıdır (Frascari, 2017, s.70).

Çizim gerçek veya hayali dünyanın inşa edilebilir sınırlarını görmek için hayal gücümüzü zorladığımız eşsiz bir araçtır. Gerçekten hayali mekana geçiş, gerçek mekanın geometrik karşılığından biçimsel temsil eşleniğine; aslında gerçek ihtimaller dünyasından olası gerçeklikler dünyasına bir yolculuktur (Vesely, 2004). Çizimin kullanılışı insanın önkoşulu olarak yapılan ve kendi ortamının gerçekliğinde üretilenler olarak farklılaşır. Özellikle modernizm ile çizim ve insanın farklı şeyler olduğuna dair olan görüşler artsa da 1970’lerde kağıt mimarlığının³ yükselişi ile çizim ortamının bir mimarlık üretme şekli oluşu gündeme gelir. Bu çizimler daha iyi bir dünya hayali değil soyut, güzel ve pazarlanabilir mimarlık kılıfına girmiş estetik şımarıklıklar olarak eleştirilse de (Ghirardo, 1984) çizim ortamının mimarlıkta düşünce geliştirme pratiklerini değiştirdiği düşünülür. Cridge ise bu paralelde inşa edilen ve edilmeyenin farklı şeyler olduğunu, ama zıt olmadıklarını söyler; biri ötekenden üstün değildir ve mimarlık tartışmasına farklı katkıları vardır (2015, s.5). İnşa edilen ve edilmeyen mimarlıkların değerlendirme kriterlerinin de farklılaşması gerekir, inşa edilenden farklı olarak inşa edilmeyenin ortaya çıkma niyeti de nihai hedefi de yapının kendisi değildir. Yine de inşa edilmek üzere yapılmayan çizimler de daha geleneksel benzerleri ile kıyaslanarak ‘mimari’ olmamakla eleştirilirler.

Hem inşa edilmek hem de kağıt üzerinde kalmak üzere projeler yapan Abraham’a göre çizim inşaaya doğru bir adım değildir, kendi özerk gerçekliği vardır. Çizginin kenara, yüzeyin duvara, kalemin karalamalarının malzeme dokusuna dönüştüğü otonom bir süreçtir (Moreno, 2004). Fakat çizim kendi özerk gerçekliğinde üretilirken bir yandan da insanın gerçekliği ile buluşarak dönüşüm geçirir, çizgilerden beslenerek bir yapıya dönüşür. Bu dönüşümü gözeterek yapılan çizimler ile çizimin kendi gerçekliğinde kalacağı düşünülerek yapılan çizimler farklılık gösterir. Kendi dünyasında tutarlı ve güçlü bir anlatım yaratma potansiyeli bulunan çizim inşaaya bilgi aktarma gerekliliği

³ Paper architecture

doğduğunda farklılaşır. Abraham da bir projenin inşa edileceğini anladığında çizimlerinin değiştiğini, daha az çizip maket yapmaya başladığını yani kağıdın hayal dünyasından materyal dünyaya kaydığını söyler (Brillembourg,, 2016). Projenin nihai amacı çizimlerin yapılış şeklini de etkiler. Yapılma amacı düşünüldüğünde çizim üç kategoriye ayrılır: mimarın kendisi için yaptığı ve hayal kurmaya yarayan üretimler, inşa edecek olan için yapılan teknik ve ekonomik hesapların yapılabileceği uygulama üretimleri ve müşteri için yapılan sunum üretimleri (Frascari, 2017). Çizim hem bir hayal kurma aracı hem de inşa edilirken farklı gruplar ile anlaşmak için kullanılan ortak bir dil işlevi gördüğü için kendi içerisinde bir gerilimi vardır. Hayal kurmak için yapılan çizimler daha öznel ve yoruma açıkken başkasına bir fikir aktarmak için yapılan çizimler belirli notasyon şemaları ve kurallara uyarak ortak bir dil üzerinden üretim yapar. Mimarlığın notasyonel dilinin gelişme sebeplerinden birisi inşa anında dahil olacak farklı disiplinlerin bir aradalığını sağlayabilmektir.

Çizimin ikili dünyasından inşaaya geçiş ise bir yandan fiziksel dünyanın gereklilikleri ile zorlanırken bir yandan da yeni imkanlarla gelişir. İnşa edilen mimarlıkların insanın insanın hem ekonomik ve sermaye ilişkisi sebebi ile, hem de fizikselliğin getirdiği zorunluluk ve standartlar ile deneysel alanının kısıtlanmaya başladığı ve bu sebeple tasarım aşamasındaki üretimlerin daha ortak dile sahip ve birbirine benzeyen bir dile sahip olduğu görülür. Deneysel süreçlere sahip çalışmaların çoğu inşa edilme gibi bir motivasyona veya sonuca sahip olmadığından bu geçişleri incelemek inşa edilen yapı sayısı ne kadar fazla olsa da süreçleri daha homojen olduğundan zor hale gelir. Çizimin tartışmaları ağırlıklı olarak inşa edilmemek üzere yapılan üretimler üzerine olsa da inşa edilmek üzere yapılan projelerde de çizim dilinin inşaaya olan etkilerini görmek mümkündür.

Çizimi farklı şekillerde üretim sürecine dahil eden ve tasarımın ilk ve en önemli aşamalarını özellikle suluboya çizimleri ile yaptığını söyleyen mimar Steven Holl bütün fikirlerini her an yapabilmek için yanında bulundurduğu 5x7 formatındaki kağıtlara suluboya olarak yaptığını söyler. Çizimin zihni özgürleştiren bir araç olması fikri ile zihnin en berrak ve en görünmeyen ilişkileri kurabileceğini düşündüğü zaman olan sabahları çizimlerini yapar, çizimin özgürleştirici bir araç olduğunu, zamanla mimarlıkta çizim terk edilse bile bunun kendi pratiğini etkilemeyeceğini söyler (Holl, 2013). Yapma şeklini önemli ölçüde etkileyen çizimleri, mimariyi algılamaya dair bakışından oldukça etkilenir, farklı görsel uyaranlar ile mekanı tasarlama isteği görsel

bir araç olan çizim üzerinde ilk şeklini alır. Suluboya çizimleri başlangıçta atmosfer tarifi üzerinden şekillenerek adım adım fizikselliğe yaklaşır. Renk ve ışık mimarisinin önemli şekillendirici unsurları olduğu için rengi aktif olarak kullanabileceği suluboya aracını tercih eder.

1994-97 yılları arasında Seattle Üniversitesi için inşa ettiği St. Ignatius Şapeli'nde ışıktan yola çıkarak ışığın yaratacağı etkiyi tasarlar, bu süreçte birçok farklı yöntem ve araç kullanarak sırasıyla çizim, maket ve yapının kendisini inşa eder. Süreçte özellikle ilk aşamaların analog olması gerektiğini dile getirir ve çalışmalarını eskiz defterine yaptığı suluboya eskizleri ile ilerletir. İlk eskizleri atmosfer ve kavramların nasıl form alacağı üzerinedir, şapeli şekillendirecek güç olarak Aziz Ignatius'un öğretilerini okuyarak bir söz üzerinden yola çıkar.

“O (he) ışık metaforuna döner: En iyiye karar vermeye yarayan algılamaya sebep olan ışık, ilk ve yüce bilgelikten doğmalıdır.”⁴ Hacimleri oluşturan ikonik suluboya ve fotoğrafları olsa da bilgi üretme aracının kelimeler olduğunu, onları yazmak ve çizmek zorunda olduğunu, çalışmaya devam ettikçe parçaların birleşmeye başladığını söyler (Holl, 2018). Ortaya çıkardığı programda renklerle ilahi hikayeyi birleştirme yoluna gider. Suluboyanın güçlü tonlama etkisini mekanda güçlü geometrilere sahip sınırlar ve sınırları aşan ışıklar ile mekana dönüştürür (Şekil 4.14).



Şekil 4.14 : Solda Steven Holl'ün ilk eskizlerinden birisi 8 Haziran 1994, sağda inşa edilen yapının içerisinden fotoğraf (Url-9).

⁴ “He returns to his metaphor of light: the light to perceive what can best be decided upon must come down from the first and supreme wisdom.” David Lonsdale, S.J., Eyes to See, Eyes to Hear, 2000.

Mimari çizim zaman zaman resim gibi algılansa da resim gibi incelemenin alana bir katkısı yoktur, mimari çizimin notasyonel bir değeri de vardır. Örneğin planı indirgenmiş bir resim olarak görmektense onun bilgi katmanını eklenerek notasyonel hale gelmiş bir çizim olarak okunması gerekir (Allen, 2009, s.48). Holl'ün ilk eskizleri alışılan notasyonlara sahip olmasa da mekanı renk tonlamalarından oluşan bir dil ile ışık ve gölgeyi kodlayarak anlatır. Mekan tonlamalar ile kağıt üzerinde ortaya çıkmaya başlar. Notasyonel olsa bile mimarlığı öteki otografik sanatlardan ayıran temel farklılıklardan birisi de mimari çizim ve yapıyı müzik notaları ve performansı kadar birbirinden ayırmanın mümkün olmamasıdır (Allen 2009, s.48). Mimarlık daha karmaşık ve geçişli bir alandır. Mimari temsil olarak üretilen görseller sadece görselleştirme olarak algılanamaz, mimari temsilin asıl gücü şey ile temsili arasına giren mesafe yani soyutlama ve kavramsallaştırmadır. Tasarım sadece benzerlik üzerine kurulan bir görselleştirme değil, notasyona dayanan soyut kodlar ve araçlarla üretilen bir sistemdir. (Allen, 2009, s.75). Kodlar zamanla mekanı oluşturan duvar, döşeme gibi elemanlara dönüşür. Mimari üretimde, çizgiler çizme eylemi genelde mekana dair fikirlerin netleşmesi, formun netleşmesinde bir ilerleme anlamına gelir. Bu açıdan çizim çoğunlukla doğal iletme indirgenir (Hamel, 2007, s.201) Çizimin fiziksel formu düşünme zorunluluğu mekana geçişi yumuşatır. Fakat Robin Evans'ın da belirttiği gibi fikrin iletimi hiçbir zaman engelsiz gerçekleşmez, çizim ve inşa arasında bir boşluk ve boşluğun sebep olduğu sapmalar vardır. Çizim inşaya çevrilirken çoğunlukla bir projeksiyon işlevi görür (Evans, 1996). Çizimden inşaya çeviri mimarlıkta en yaygın görülen ve en teknik gerçekleşen çeviridir. Holl da bütün projelerin başlangıcının çizimlerle, hatta özellikle analog süreçlerle gerçekleştirerek fikir üretimini eskizler üzerinden yapar. Dijital araçların potansiyelini yadsımamakla birlikte insan beyninin çok daha farklı yönlerde düşünme kabiliyeti olduğunu söyleyerek bunu analog yöntemlerle ortaya çıkardıktan sonra artık günümüzde alan fotoğraflarıyla hibrid kolajlar ve çizimler yaparak ilerlediklerini söyler (Fisher, 2002, s.125).

4.2.1 Pozisyonlanma: Perspektiften Paralaks Deneyime

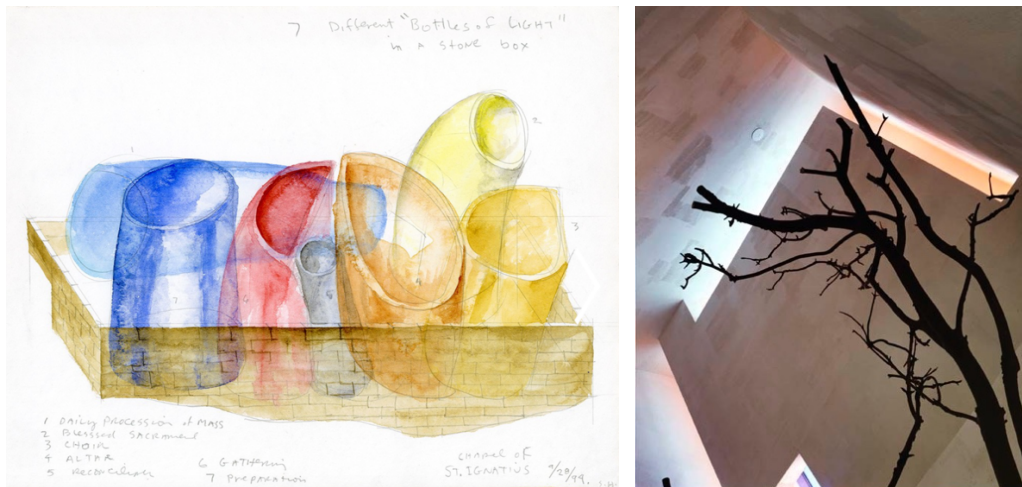
Holl nörobilimci Eric Kandel'in soyut sanatın istikrarı bozarak algımızı keskinleştirdiğine dair çalışması ile kendi fenomenoloji üzerinden geliştirdiği yapıların anlar, yani sekansların deneyimi üzerinden tanımlanmasına dair fikirlerini birleştirerek yapının anlarının parçalardan oluşmasının kişisel deneyim ve sübjektif

algıya yer bıraktığı yönünde düşüncelerini geliştirir. “Dünyayı yorumlayabileceğimiz şekilde gördüğümüz için mimarlığa kendi hayal gücümüzü getiririz” diyerek mimarlığın kişisel deneyim ve yoruma bıraktığı açıklık ile hayal kurma aracına dönüşebileceğini söyler (Holl, 2018, s.144). Görüşten deneyime hayal gücünü gerçekleştirme imkanı taşıyan mimarlığın soyuttan somuta olan bu geçişinin Yorgancıoğlu düşünsel gücün fenomenal özellikler ve alanın gücüyle etkileşime geçerek sırasıyla soyut düşünce, bu düşünceden bir fikir oluşturma ve onun fiziksel alan üzerinde materyal, şekilsel oluşumu şeklinde gerçekleştiğini söyler (2007). Fikir ve fenomenin birbirine geçmesi fikrin somutlaşması ile mümkündür. Mekanı farklı duyulara hitap eden uyaranların yer aldığı çok eksenli bir şekilde kurgulayan mimar bunun için birden çok yöntem kullanır. Deneyimlemeden bir deneyim tasarlamak bir temsil üretmek ve sonra o temsilin mekana çevirisini yapmak anlamına gelir. Hem kağıt düzleminde deneyimi tasarlamak, hem de sonrasında inşa edilen statik dünya ile sürekli deneyim, dolayısıyla dinamik bir yapı üretmek mekan inşasının en önemli dönüşümüdür. Bu sebeple Hejduk mimarlığın “hareket eden statik bir şey” olduğunu savunur. Deneyim ile statik olanın hareketli hale geldiği ve ancak bu hareket ile bir görselin çok boyutlu algılanmasının mümkün olduğunu söyler.

Eisenstein da paralel olarak statik olan resmin bir fenomenin görsel çok boyutluluğunu yansıtmakta yetersiz kaldığını ve bunu bir düzlemde yapmayı başaran tek aracın bunu yapma kapasitesi olan atası mimarlıktan alan film olduğunu söyler. Mimarlığın sinema ile ortaklaştığı nokta statik olanı hareketlendirebilme kabiliyetleridir ve bu da görsel olanın çok boyutlu algılanmasına, hatta mimarlıkta sadece görsel olan uyaranın başka duyuların da uyarılmasına sebep olur. Holl’ün mimarlığı ele alışı da benzerdir. Bir deneyim kurgusu üzerinden yapıyı anlara bölerek önce hayal, sonra temsil ederek tasarlar. Deneyim kavramının kendisi Derrida ve takipçilerine göre varlığın metafiziğinin parçası iken Merleau-Ponty’e göre amaç deneyim kavramını idealize edilmemiş hale getirmektir (Perez-Gomez, 1998). Deneyimin reddi imkansızdır, dünyadaki şeylerle kurduğumuz ilişkiler hiçbir zaman anlamdan ayrı düşünülemez. Gerçeklik geleneksel objektif ve sübjektif kutuplara indirgenemez. Anlam zihinsel ilişkilerdir, mekan ise neredeyse nicel denebilecek şekilde fizikseldir. Mimarlığın deneyimi objektifin sübjektif ile, anlamın ise mekan ile sürekli bağlantılar kurmasına sebep olur. Merleau-Ponty bedeninin işlevini şeylerin anlaşılmasına sebep olan bir duyumsama aracı olarak tanımlar, böylece deneyimin odağına bedeni ve bedenin farklı

şekillerde çevre ile kurduğu ilişkiyi koyar. Holl Merleau-Ponty'nin zihin ile bedenin birbirinden ayrılamayacağı, bilinç ve fiziksel dünyanın kiazma şeklinde birbirine bağlandığı düşüncesi üzerine fikirlerini kurar. Sarmalanan zihin ve fiziksel dünyaların ilişkisi sürekli hareket ile madde ve mekan arasındaki bağlantıları zamansallaştırarak vurgular (Perez-Gomez, 1999). Mekanda hareket sadece noktalar arası oryantasyonun kayması değil, bakışın dönüşümüyle görünür nesneler arasında rölatif hareketin artışıyla paralaks olarak bilinen yer değiştirmeye sebep olur. Böylece bir araya getirilmesi mümkün olmayan durum ve olaylar perspektifin kaydırılmasıyla bir araya getirilir, ilişkili deneyimlenme fırsatı bulur. Paralaks deneyim ile deneyimleyenin algısının yanı sıra çevrede de yaşanan dönüşümler iki boyutlu temsil ortamlarından farklı olarak karşılıklı bir etkileşim önerirler. Mekandaki her deneyim bu değişikliği çoklarken bunu yapan sadece deneyimleyen değildir, ışık ve zaman da mekan üzerinde benzer bir hareket ile değişikliğe sebep olur (Holl, 1988).

Holl boyutları aşarken mekan sınırlarını da kırmaya çalışır, döşeme ve açıklıkların birbirini tutmayan yapısı bir mekanın içerisindeyken başka bir mekanın da deneyimine imkan verir ve Benjamin'in mimarlığın deneyiminin bir dikkat dağınıklığı olduğu görüşü ile paralellik gösterir. İnsanın çizime ek boyutunun imkanı ile yeni bir deneyim sunan mekan, çizimin sunduğu tekil perspektifi sürekli olarak hem hareketle hem de farklı mekanların iç içe geçmesi ile çoklar (Şekil 4.15). Algılama çizenin perspektifinden çıkarak deneyimleyenin perspektifi ile çoklanır, o da mekana geri yansır. Merleau-Ponty'nin mekanı kartezyen mekan değil bedenin yansıması ile oluşan, ve içinde bedenin gezinebildiği, bedene referansla oluşan bir mekandır.



Şekil 4.15 : Solda iç içe geçen karmaşık mekan ile ışık ve rengin kurgusunun eskizi, sağda kişinin ve ışığın hareketi ile deneyimin ve mekanın dönüşümü, St. Ignatius Şapeli iç mekanı, Steven Holl (Url-9).

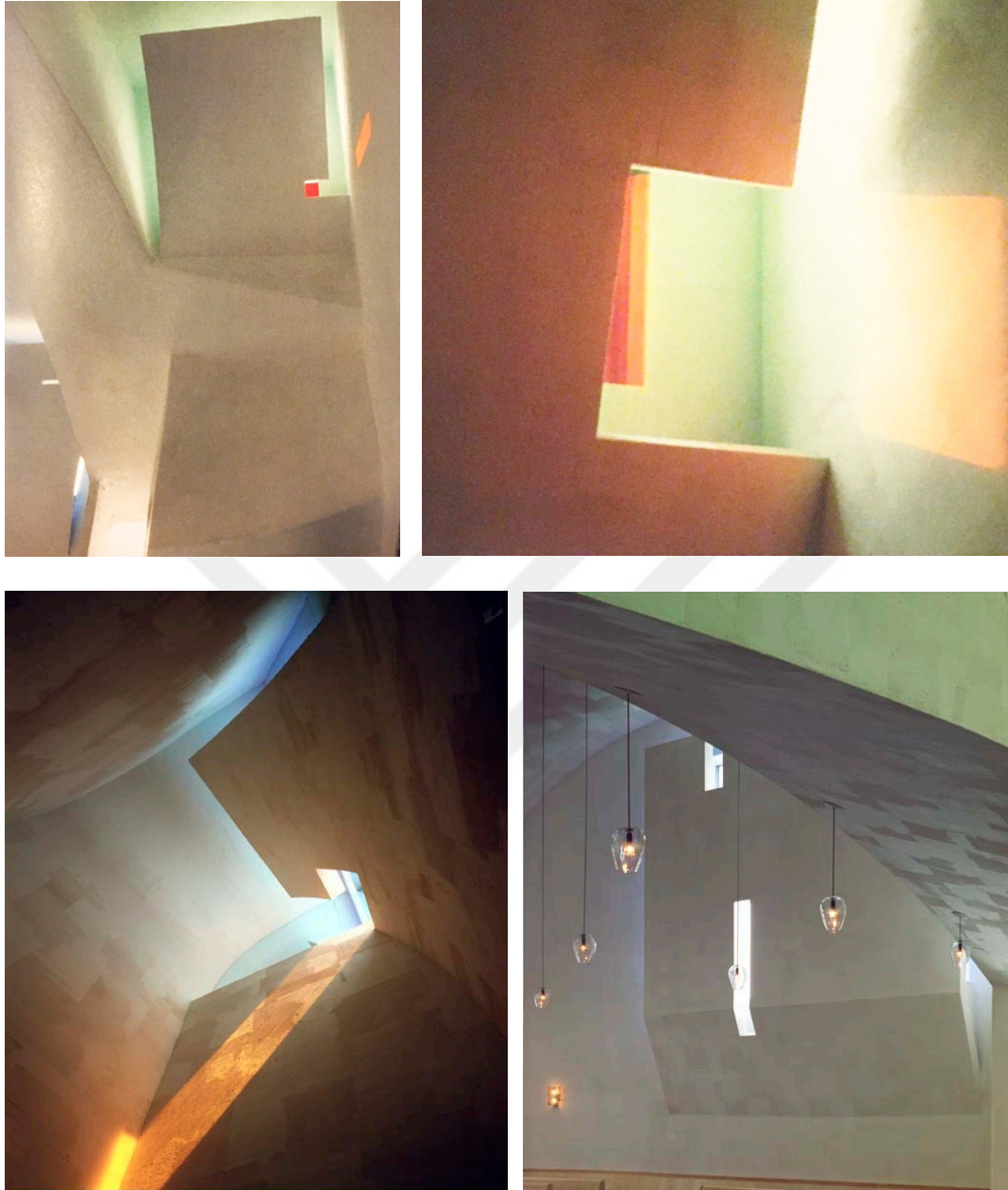
Kişinin deneyimle mekanı yeniden yazabildiği bu bakış açısında beden ile zihin birbirine sarmalanır, kişi beden aracılığıyla mekanın bir dönüştürücüsü yani parçası haline gelir. Hal Foster bunun eleştirel mesafe açısından risklerinden bahsederek görsel, dokunsal algıların oluşturduğu farklı mesafelenmelerden bahsederken çalışma nesnesini tanımsızlaştırma ve fazla tanımlamanın riskleri ile eleştirel mesafenin yeniden ele alınması gerektiğini söyler (Rendell, 2010, s.4). Bedensel deneyim mekan kurma aracı haline gelirken bir yandan fazla tanımlama ve özdeşleşme ile eleştirel mesafesini kaybetme riski ile de karşı karşıyadır.

4.2.2 Yapı Kurumu: Sekanslardan Harekete

Steven Holl bütün duyulara hitap eden mimarlık düşüncesiyle mekanda bütüncül olarak deneyimlenebilecek olan yapıyı çizimlerde her farklı duyu veya durumu ayrı ayrı çizerek tasarlar. Çizimlerde mekanı parçalara ayırarak incelemek bütünde dikkat edilmeyecek parçaların mercek altına alınmasına ve iki boyuta indirilen dünyada analitik olarak incelenmesine fırsat verir. Bu aynı zamanda Holl'ün mekanı algılama ve tasarlama tarifiyle de paralellik gösterir: mekanı anlar halinde deneyimlendiğini ve dolayısıyla anlar halinde tasarlanması gerektiğini söyler. Zamanı sekanslarına ayırmak, mekanı bileşenlerine ayırmak gibi bütünü parçalayarak probleme yaklaşır.

Deleuze ve Guattari yeri üzerinde bulunan veya onu oluşturan statik figürlerce değil içerisinde harekete sebep olan kuvvetlerce tanımlar. Yeri yani inşa edilmiş olanı değerlendirirken en önemli parametrelerden birisi hareket ise ve mimarlık sadece sonuç ürün ile değil onu oluşturan kuvvetlerce de değerlendiriliyorsa mimarlığın oluşma sürecinde de onu en iyi tanımlayan şeylerden birisi hareket olarak düşünülebilir. Holl da bunu fenomenolojik algı ile birleştirerek kişinin mekanı sekanslar halinde algıladığı fikriyle önce eskizlerini yapar, sonra maket fotoğrafları ile anları ve anların dönüşümünü güçlü bulduğu sinemanın potansiyellerini kullanarak mekana aktarır. Ardışık anlardan bir deneyim kurgularken statik bir an portresi yerine hareketi hayal eder: hem kişinin hem de ışığın mekanda zamanla hareketi. Dolayısıyla kurulumuna katkıda bulunduğu mimarlık süreçlerinde hareketlilerin zaman ile etkileşiminin mekanı şekillendirmesine gayret eder. İnsanın yerdeki hareketi gibi ışık da statik olsa da zamandaki hareketi ile mekanı tanımlamaya, dolayısıyla bir anlatı oluşturmaya yardımcı olur. Önce çizim, sonra da hareketin deneyiminin mümkün

olduğu maket fotoğrafları ile sekanslar üzerinden ışığın mekandaki hareketini insan gözünden fotoğraflayarak deneyim üzerinden tasarlamaya çalışır (Şekil 4.16).



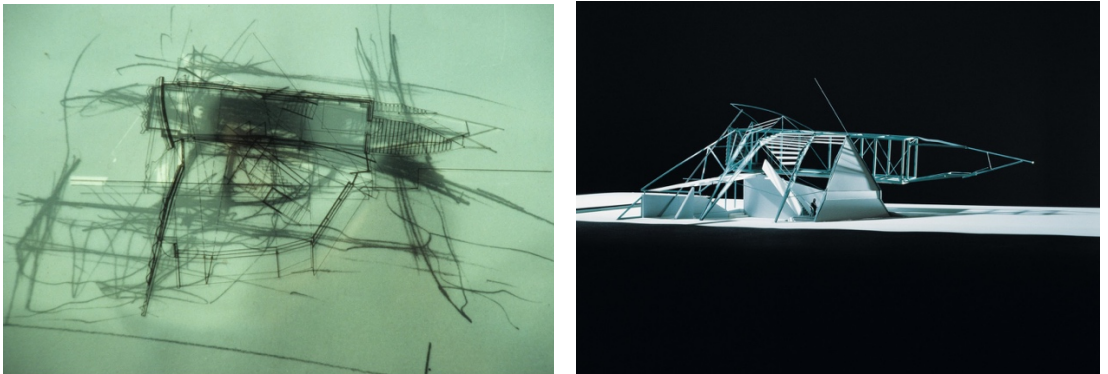
Şekil 4.16 : Yukarıda maket üzerinden ışık denemeleri ve farkı anların fotoğrafları (Holl, 1998, ss.158-167), aşağıda inşa edilen mekandaki dinamik ışık etkileri (Url-9).

4.2.3 Sembol Sistemleri: Çizgiden Yüzeye Sembolün Dönüşümü

Kağıt üzerindeki işaretler nadiren sahadaki işaretlere eşittir. Çizimleri yapıya dönüştürmek yoğun bilgi, teknik ve hem çizimin hem de insanın materyal bilgisini gerektiren bir çeviri işlemidir (Hill, 2005, s.16). Analog yapılan çizim, insanın da analog bir eylem olması etkisi ile yapıya yaklaşır, ama aynı zamanda yapının da çizime

yaklaşmasına sebep olur. Örneğin çizgisel bir çizim kütleden çok çizgisel bir mimariye işaret eder.

Çizimin doğası kullanılarak yapılan tasarımın fiziksel olarak inşa edilme çabası ve bu süreçte geçirdiği dönüşümün incelenebileceği örneklerden birisi olarak Coop Himmelb(l)au Open House projesinin patlayan bir eskizden çıkarak mekana dönüştüğünü söyler. Yoğun konsantre bir süreçte gözleri kapalı yapılan çizimde ellerin sismograf gibi duyguları kaydedişiyle mekan ortaya çıkar (URL xxxx, n.d.). Yapıyı oluşturan detayları veya her yüzeyin nasıl bir form oluşturduğu değil, el jestlerinin o anda hissedilen gölge ve ışık, aydınlık ve karanlık, yükseklik ve genişlik gibi özelliklere göre hareketidir. Çizimin enerjisi yapıda katı form ve strüktüre dönüşmüştür. Open House, mimarların açık mimarlık (open architecture) düşüncesinin bir yansımasıdır: sürrealistlerin otomatik yazımına benzer bir şekilde gözleri kapalı bir teknikle yapılan çizimin yapıyı düşünürkenki duyguları anlık olarak kaydetmesiyle yapının eskizin enerjisini yansıtacak şekilde oluşturulmasıdır. Yapının bütün parçaları eş zamanlı olarak hayal edilir ve x-ray çizimleri gibi süperpoze edilir. Yapılan farklı maketler de formu rasyonalize etmekte farklı yaklaşımlar sunarak projenin uygulanabilir hale gelmesine yardımcı olur (Şekil 4.17). İki nokta üzerinde gerili duran yapı neredeyse uçar; yere sabitlenmemiş, ucu açık çizgilerden oluşan enerjik çizimin strüktürel karşılığıdır. Yapıya hareket katan panjurlar aynı zamanda ışığın hareketini sağlar. Hareketli gibi görünen enerjik çizim dinamizmini yapıda zaman üzerinde ışığın ve gölgenin hareketine dönüştürür. Kapalı sınırları kesin olmayan ve çizgileri üst üste binmeyen çizimin mekansallığı da benzer özellikler gösterir, denk gelmeyen profillerin açık ve kapalı sınırlarını sorgulattığı geçirgen bir mekan oluşturur.



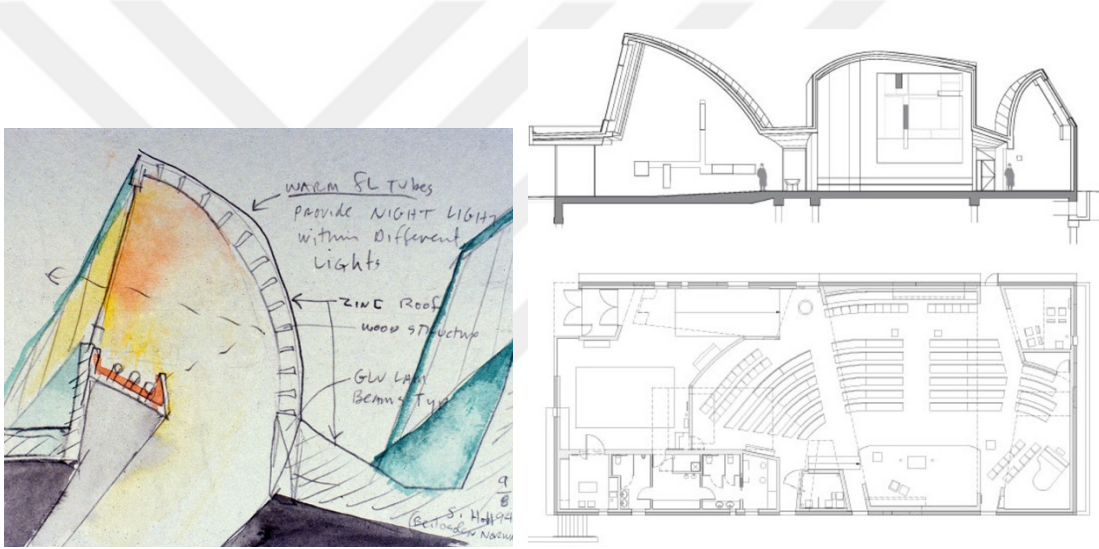
Şekil 4.17 : Open House ilk eskizleri (sağda), Open House maketi (solda), Coop Himmelb(l)au, 1983 (Url-11).

Çizim anı performatiftir, Open House'u şekillendiren şey ellerin jestleri ve o an hissedilen duyguların yansımasıdır. Fakat süreç içerisinde anlık fevri hareketlerle oluşan çizim ayrıntılı incelenerek adım adım yapıya çevrilir. Bu süreç artık anlık hislerle oluşan bir performans değil planlanan, çok aktörlü bir sürece dönüşür.

Holl'ün çizimlerinde geometrinin sınırlarının çizgilerle değil, renk tonlamaları ile belirlenmesi mekana çevrildiğinde yapılarının yapıtaşını oluşturan ışık ve gölge oyunlarına dönüşür. Mimarlıktaki en yenilikçi gelişmelerin bir kısmı yapı üzerine yapılan spekülasyonlar sebebi ile değil, çizime ait bazı özelliklerin yapıya çevrilmesi ile olmuştur (Hill, 2005, s.17). Mekanda tartışılan yenilikler aslında çizim ortamının çok uzun yıllar güçlü bir şekilde sahip olduğu özelliklerin mekansal özelliklere çevrilmesidir. Çizim doğası gereği özgürleştiricidir, materyal dünyanın kısıtlarını üzerinde barındırmadığı için mimara daha özgür bir düşünce ortamı sunar. Çizim zihinsel bir aktivitedir. Çizim ile yapının en önemli farklarından birisi çizimin materyal olandan çok zihinsel ile bağlantılı olmasıdır, bu özelliği de mimarları materyal olmayan mimarlığı keşfetmeye teşvik etmiştir (Hill, 2005, s.17). Çizimin materyalden bağımsız düşünebilme imkanı Holl'e mekan organizasyonunda fiziksel olmayanın gücünü göstererek çizimlerinde geometrinin katı sınırlarından çok renklerin kendi sınırları üzerinden formlar tanımlanması ve birbirlerine karışması ile materyal olmayan üzerinden materyalin tasarımına imkan verir. Allen'ın materyal pratiklerin medyaları karıştırarak yeni kavramlar ve yöntemler ile geliştirme fikri de Hill ile paralelde Open House ve benzeri çizimi inşadan ödünç eylemlerle dönüştüren projeler ile fizikselleşme imkanı bulur. Stan Allen mimarın görevinin temsil araçlarının bu geçişlerine hakim olmak, sanatlardan farklı olarak grafik soyutlamalar ve semboller ile yapının katılığı arasındaki sürekli salınımı ve çevirisi olduğu görüşü ile paralellik gösterir. Görsel ortamların mekanı keşfetmek için kullandığı grafikler ile mekan arasındaki gerilim, mekanın inşasında salt strüktürel eksenden çıkmaya yardımcı olur. Benjamin mimarlığın bu çok boyutluluğu ile resim ve mimarlığı resimsel (pictorial) özelliklerin var olup olmasına göre ayırır; resimsel özellikler mimarının objektif etkisini azaltır. İnşa edilemeyen kesinlik ve hassaslık içermediği için mimarlığı salt resime indirgemekle eleştirilir. Bu mimarlığın sadece çizim düzleminde kaldığı bazı örneklerde doğru olsa da inşa edilemeyen görselin baskınlığının artısını da taşır (Cridge, 2015, s.11). Bir çizimi yapıya dönüştürme tekrar işleminden geçirmeyi, düzenlemeyi, bazı özelliklerin atılması ve indirgenmesini de kaçınılmaz olarak

beraberinde getirir. İnşa edilmek için başlanan süreçlerde görsel yoğunlukla dikkat dağıtıcı bir fazlalık olarak görülür.

Holl'ün eskizleri de fiziksel mekanın kendisine işaret eder, farklı sembol sistemlerinden uzaktır. Onun için fikri üretmeye yarayan eskizler ile bilgi vermeyi amaçlayan görsel kodlamalardan oluşan teknik çizimler birbirinden ayrıdır. Notasyonel bir dil ile daha çok bilgi vermeyi amaçlayan evrensel teknik çizimleri atmosferi ve projenin ana fikrini geliştirdiği ve anlattığı atmosferik suluboya çizimlerinden ayrı tutar. Fikir geliştirmeyi kendi dilini oluşturduğu suluboya çizimler üzerinden yapar. Yapının tümünü inşa edilmek üzere çizdiği çizimler teknik çizim özellikleri taşır, suluboya çizimleri fikir geliştirdiği nokta detaylar olarak kalır (Şekil 4.18).

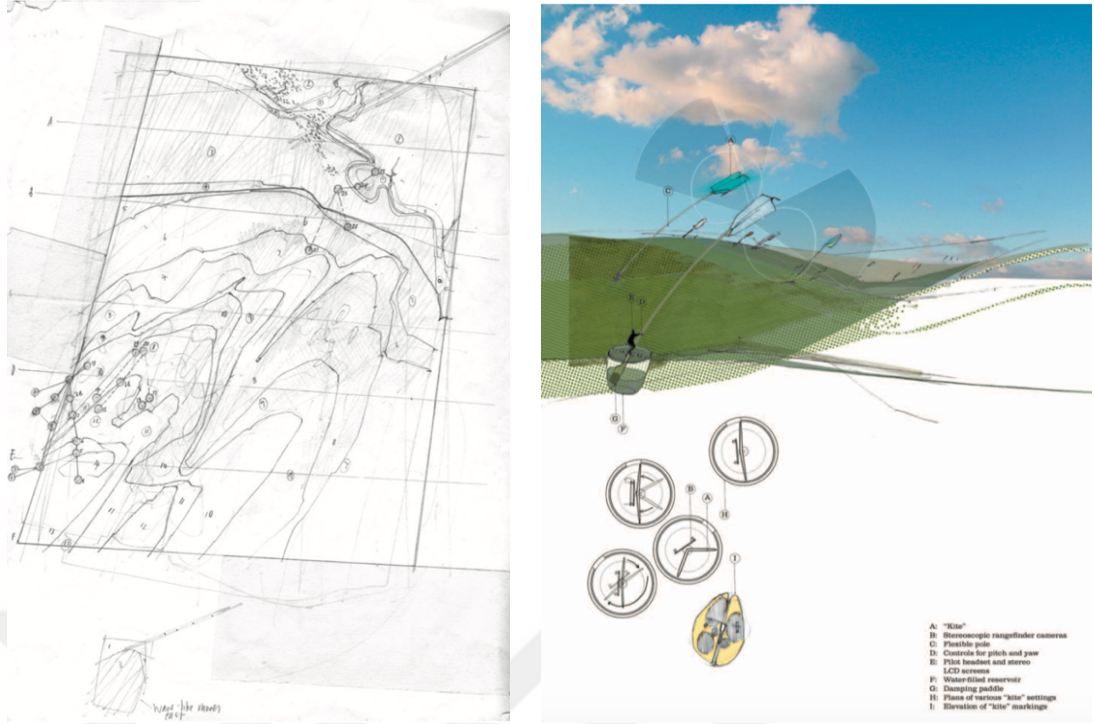


Şekil 4.18 : Solda çatı detayını gösteren çizim, sağda yapının plan ve kesiti, Steven Holl, (Url-9).

Fakat bu ayrım her zaman bu kadar net olmak durumunda değildir. Durumcuların haritalamaları ile gündeme gelen mevcut fiziksel veri yerine farklı özellik ya da durumların harita düzlemine aktarılması, haritalamaları ve çizimleri sadece fiziksel çevrenin kodlamasından çıkararak farklı durum, olay ya da özelliklerin de gösterilmesinin önünü açar. Tasarlananın fiziksel yapısından farklı olarak üzerinde gösterilmek istenen zamansallık, hareket gibi statik bir kare ile anlatılamayan ifadelerin geliştirilmesi için geleneksel çizim pratikleri yetersiz kalır ve ek anlatımların eklenmesi, bir dil geliştirilmesine ihtiyacı ortaya çıkar. Bu noktada bir çizimin mekana aktarımında en çok ihtiyaç duyulan katmanlardan birisi olarak notasyonlar devreye girerek geleneksel çizim pratiğini dönüştürmeye başlar.

Çizimde anlatımlar çizgi olarak yer bulabileceği gibi bazen çizgiye ek sembolik anlatımlar olarak da yer bulabilir. Çizimde semboller bir şeyi ‘temsil’ eder, kendisini barındırmaz. Lebbeus Woods çizimlerin performatif değeri üzerine vektörlerin sadece enerjiyi anlatmadığını, aynı zamanda enerjiyi barındırdıklarını söyler (Woods’dan aktaran Kanekar, 2015, s.130). Vektör bu sebeple fiziksel karşılığında çok enerji değeri olarak önemlidir. Vektörleri kenti inşa etmeye yarayan başka yapısal elemanlar gibi mekanik, bilişsel enerjiyi organize etmeye yarayan elemanlar olarak görür ve bir bakış şekli olabileceği düşüncesini dile getirir. Bu bakış açısı çevreyi materyal nesneler olarak değil, sürekli etkileşim halinde yaşayan sistemler olarak görmeyi gerektirir, çizimin başka sembol sistemleri kullanarak bakış açısını genişletme ihtimaline işaret eder.

Mark Smout, Smout Allen’ın pratiğinde geleneksel araçların yerini, mimarlığı kendi ürettikleri araçlar üzerinden geliştirdiklerini ve bu şekilde düşünce sisteminin mimarlığa evrilmesinin mümkün hale getirdiklerini söyler (Smout’dan aktaran Kanekar, 2015, s.120). Örneğin sabit olmayan bir peyzajın dönüşümünü ve dönüşümünde etkili olan kuvvetleri haritalama ile ortaya koyarak dönüşüme etkiyen kuvvetleri açığa çıkarır ve projeyi de bu kuvvetleri ortaya çıkarmayı amaçlayan ‘uçurtmalar’ olarak tanımlarlar. Yüzeydeki termal hareketliliği tespit etmeyi amaçlayan uçurtmalar hareket halindedir ve sürekli olarak ölçüm yaparak alanın performatif bir haritasını yani görsel temsilini üretirler. Mimarlık burada fiziksel veriyi haritalamaya dönüştürecek bir araç olarak kullanılmıştır. Çizim ve diyagramların tamamı dönüşen topografya ve dönüşüme sebep olan güçlerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan çizimlerdir (Şekil 4.19). Bu çizimler geleneksel fiziksel çevreyi tasvir eden çizimlerin ve sembolize eden haritaların aksine var olan ve görülen ile erişilemeyen ve görülemeyenin hayalinin bir araya getirilmesidir. Bunu yaparken inşadan ödünc yöntemlerin kullanılır: farklı malzeme ve dokuların dahil edilmesi, katmanlar halinde farklı ilişkilerde bir araya getirilmesiyle çizimden öte bir görselin inşa edilmesidir ve sürece farklı teknikler dahil edilir. Bütün bu tekniklerin dahil edilmesi çizimi sadece bir iletişim ve temsil aracı olmaktan çıkarıp fikir ve mimarlığın üretildiği bir ortam haline getirir. Bu çizimler geleneksel çizimlerin aksine sonuçta ‘yapı’ olarak okunmaz, tasarım sürecinin lineer olmayan ve katmanlı bir düşünce sisteminin dışı vurumudur.



Şekil 4.19 : Solda Dunstable Downs Kite Farm proje alanında kumulun kaymasını gösteren plan, Sağda Dunstable Downs Kite Farm plan diyagramları. (Url-12)

Goodman notasyonlar üzerine yazarken mimarlığı otografik ve allografik i bir arada bulunduran bir alan olarak ortaya koymasının asıl sebeplerinden birisi inşa edilenin taklit edilemeyecek doğasından kaynaklanırken özellikle çizimin notasyonlarının müziğe yaklaşan bir kodlama ile yeniden üretilebilirliğinden bahseder. Fakat Smout Allen'ın çizimleri, inşaaya benzer yapma pratiklerini notasyonel temsillerle birlikte kullandıkları için çizim ortamında da Goodman'ın başlangıçta ortaya koyduğu ara pozisyonda dururlar. Notasyon bir şeyi başka bir sembol sisteminde temsil etmekte kullanılır. Salt notasyonlardan oluşan haritalar temsil etme, iletişimi sağlama, bilgi verme gibi işlevleri çok iyi bir şekilde yerine getirir de mekanı üretmek için kullanılmazlar. Öte yandan Smout Allen'ın çizimleri ile fiziksel çevre karşılıklı etkileşim halinde birbirlerini üretirler, bu da sadece notasyon ile açıklanabilecek bir durum değildir. Notasyon doğası gereği indirgemeci ve soyuttur, fakat ürünü kendisi ile paralellik göstermez. Çünkü notasyon hiçbir zaman tek başına bulunmaz, indirgenemeyecek olanın üzerine eklenir. Çizim ile insanın özelliklerini bir arada kullanarak melez bir üretim şekli oluşturulmasıyla ortamlar arası bir üretimin potansiyellerinden bahsedilir. Çizim ile insanın ara üretim modları ve çevirileri Robin Evans'ın mimarın ara temsil üretme zorunluluğu ile mimarlığın zorunlu olarak

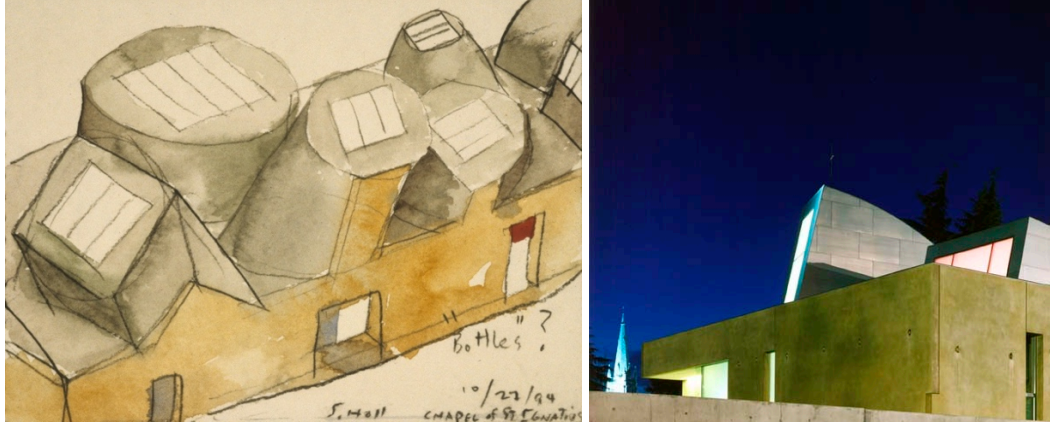
deneyimlediğini söylediği çeviriyi hem araç özelinde hem de ürünün dönüşümünde zorunlu kılar. Her proje kendi dil sistemi ve ortam geçişleri ile eşsiz filtrelerden geçerek bir önceki araç ve sembol sisteminden izleri mekana taşır.

4.2.4 Bağlam: Kağıttan Alana

Çevrenin ve dolayısıyla atmosferi yaratan elemanların kontrol edilebildiği ortamlarda destekleyici elemanlar atmosferi ve çizimin bağlamını oluşturmak için kullanılır. Bu elemanların mimarın kontrolünde olduğu ortamlarda kullanılış şekilleri mimarın düşünce şekline dair bilgi verir. Atmosfere dair tasvirler genellikle bilinçaltının kültüre dair beyanlarıdır ve mevcut çizim kültüründen beslenir, dolayısıyla çift yönlü bir etkileşimdir (Cook, 2014, s.128). Görsel temsillerin 20. YY sonlarında gerçekliğin manipülasyonu ihtimali ile kapsamlarının genişleyince mimarlar bu etkileşimi yaratıcı bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır. Çizim gerçekliği dönüştüren bir araç olarak kullanılmaya başlanır ve bu imkanı mekansal üretimin sahip olmadığı bir olanak olarak, mekansal olanın sınırlarını zorlamak için kullanılır. Çizim her dönemde mimarların kullandığı bir ortam olmakla beraber atmosfere dair tasvir ve eklemeler her zaman çizim üzerinde yer almaz. Arka planın kullanımı yazı-çizim çevirisindeki tartışmaları içerirken alan ile buluştuğunda alanın verileri ile dönüşür. Steven Holl tasarımını asıl olarak iç mekanı düşünerek güçlü bir kabuk üzerinden tasarlasa da ışık gibi çevresel koşulları kullanarak tasarlar. Yan yüzeyleri çevre ile katı sınırlar oluştururken ağırlıklı yönelimi üst yüzeyde gerçekleşir, farklı saat aralıklarında farklı renk ve açılarda gün ışığını içeri alacak şekilde yerleştirilen pencerelerle konumuna özel olarak tasarlanır. Kağıdın ideal dünyasında yapılan eskizlerde belirlenen açı ve formlar gerçek alan ile buluştuğunda dönüşüm geçirir. Kentsel bir çevrede bulunan şapelin kontrol edemediği dış koşullardan minimumda etkilenmesini istediği için kontrollü olarak açtığı boşlukların dışında yan cephede insan gözünün görebileceği seviyede çok fazla açıklık yer almaz, bütün kontrolü elinde tutacak şekilde doğal koşulları kullanır ve yönlendirir (Şekil 4.20).

Steven Holl'ün çizimin ideal ve kontrollü dünyasını inşaaya taşımanın tam tersi olarak insanın dış müdahaleye açık ve mimarın tam kontrole sahip olmadığı halini bir çizim yöntemi haline getirip bir tasarım aracı haline getiren örnekler de mevcuttur. Bu durumda da çeviri Holl'ün mimarlığının tersi yönünde işler ve inşadan alınan

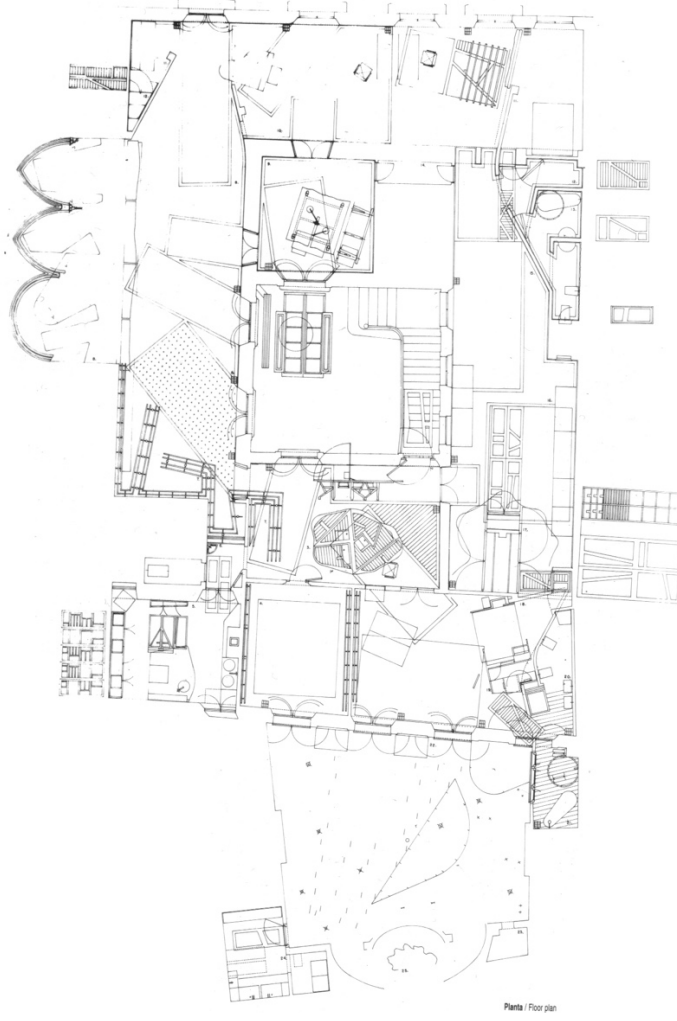
özelliklerle çizimde geliştirilen mimarlık, sonra fiziksel çevre ile tekrar buluşarak çeviriye uğrar.



Şekil 4.20 : Solda doğal çevreyi kontrol eden açıklıkların çizimi ve sağda inşa edilirken geçirdikleri dönüşümlerden sonra son halleri (Url-9).

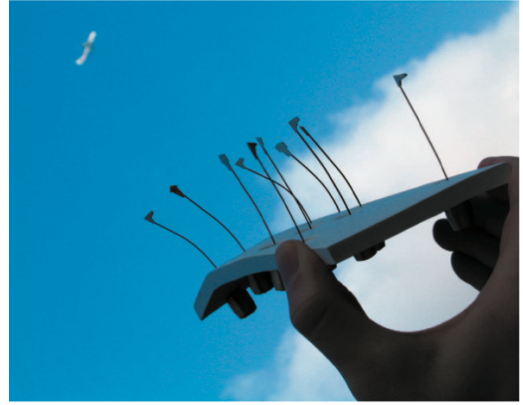
Enric Miralles'in çizimleri iç mekanın dışa karıştığı, tasarlanan ile mevcut arasındaki sınırın eridiği çizimlere örnektir. Miralles çizimlerinde planı kesite ve görünüşe dönüştürerek bina kabuğunu yok eder, dolayısıyla çevre ile sınırların da erimesine yol açar. Aynı zamanda çizgi kalınlığını her yerde eş olarak kullanmasıyla hiyerarşik olmayan bir çizim geliştirir, hiyerarşik olmayan çizimi mekan kurgusunu da etkiler. Bazen bir mobilya bile bütün mekanın organizasyonunu şekillendiren kilit eleman olabilir. Hiyerarşik olan teknik çizim buna imkan vermezken ürettiği hiyerarşisiz çizimler odağın kolayca dönüşebilmesine, sabit olarak görünenin hareketlenebilmesine olanak verir. Çizim yöntemi inşa edişini de etkiler: katmanları üst üste bindirerek yaptığı çizimler hem mekanın hiyerarşisini yeniden ele almaya fırsat verirken bir yandan da katı sınırlarının yok edilmesine sebep olur. Duvarlar yumuşar ve çizimin dış hatlarına doğru cephelere dönüşerek dış dünya ile nasıl ilişki kuracağını tasarlar (Şekil 4.21).

Güçlü bir kentsel doku içerisinde çalışan mimar çizimde iç ve dışın, plan ile kesitin birbirine karıştığı bir dil tercih ederek tasarımda önemli gördüğü dış faktörlerin iç mekana sızmasına izin verir ve çizim yöntemi ile de bunun kapılarını aralar. Steven Holl'den farklı olarak çizimin kontrollü dünyasının yardımıyla inşa etmektense onun aksi yönde inşa edilen mekanın özelliklerini çizime aktararak bir çeviri yapmayı tercih eder, böylece çizimin sınırlarını genişleterek tekrar mekanda bir değişiklik yapma fırsatı elde eder.



Şekil 4.21 : Calle Mercaders de Barcelona, 1995. Enric Miralles ve Benedetta Tagliabue (Url-10).

Mevcut çevresel verilere göre çizimi dönüştürerek inşa eden Holl'den farklı başka bir yaklaşım olarak Smout Allen projenin çizimlerini yaptıktan sonra bir sonraki adım olarak kutu içerisinde bir maket inşa ederek maketin ideal dünyası ile çizimin ideal dünyasını eşleştirir, çizimin kontrol edilebilen bağlamını makete taşır. Kutular makette panoramik bakış, yansıyan gökyüzü ve elemanların tekrarını göstermek açısından önemli bir role sahiptir ve maketi soyutlayarak çizimin özelliklerini taklit eder (Şekil 4.22). Fakat bir sonraki adımda maketi kutudan çıkarıp alan üzerinde fotoğraflayarak alanı ve dolayısıyla projeyi şekillendiren sembollerin kaynağı ile birleştirerek bağlamı dönüştürülen çizimi tekrar ilk bağlamına döndürür. Uçurtmaların peyzaj üzerinde rüzgar ile hayal edilen salınımı fotoğraflar ile sağlanmış olur. Mekandan gelen verileri kullanarak çizimin kendi ortamında güçlü olarak verdiği bakış açısını, gökyüzünün yansımalarını ve sonsuz peyzajda elemanların tekrar ettiği etkisini alanın kendisi ile sağlamış olur.



Şekil 4.22 : Solda Dunstable Downs Kite Farm kutu içerisindeki maketi, Sağda ‘el’ maketi, (Smout & Allen, 2008, ss.20-28)

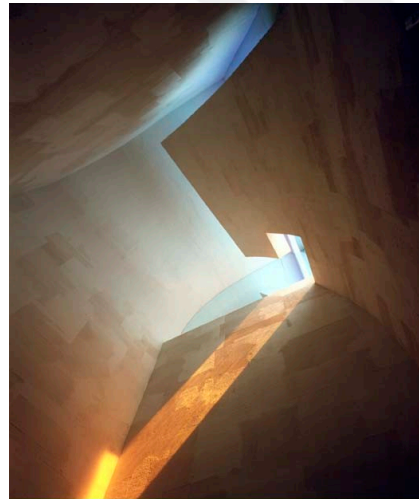
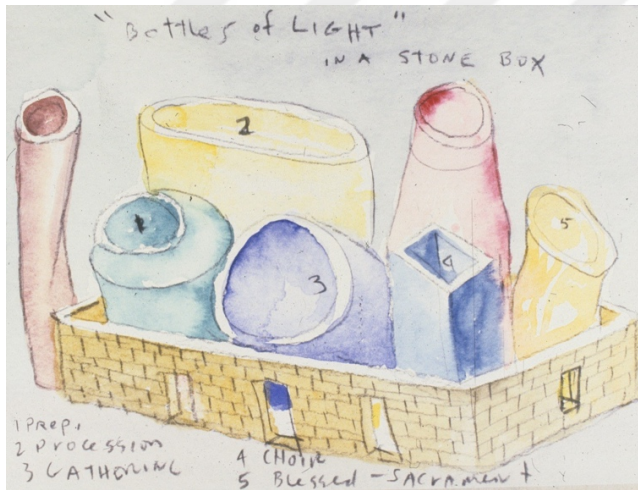
Mimar hep işini Robin Evans’ın dediği gibi farklı ortam ve temsillerle başka yüzeylerde yaparak projekte etme zorunluluğundadır. Üretimlerini yaptığı ortamın özellikleri sonuca kadar varlığını ve etkisini sürdürür, o ortamın özelliklerinin başka bir ortama nasıl aktarılacağını tasarlamak ve gerekirse avantajına kullanmak durumundadır. Örneğin Jackson Pollock resim yaparken yatayda boyanın yerçekimi etkisiyle hareketini düşünerek yarattığı panelin düşeyde yaratacağı etkiyi tasarlar, benzer şekilde mimar da düzlem ve ortam değişiminde kağıt üzerinde tasarladığı şeylerin dünyadaki karşılığını hayal etmeye çalışır (Lueder, 2014). Resimlerini düşeyde yapmış olsa boyanın hareketi aynı olmayacak ve resimleri de aynı etkiye sahip olmayacaktır. Hem bedeninin özgür hareketini, hem de yerçekimi ile malzemenin hareketini yataydan düşeye taşır.

4.2.5 Zamansallık

Temsiller gerçekliği dönüştürebilme imkanları ile gerçeklikten uzaklaşan yeni imajlar üretebilir, çizim ortamı ise özel olarak zamanın etkisini doğrudan yansıtacak olanaklara sahip olmadığından bu açıdan eksik kalabilir. Bu eksikler zaman zaman notasyonel bilgilerle doldurulur ve farklı bir temsil biçimine çevirirken çizimin zamana geçirimsiz oluşu kullanılır. Abraham’ın House with Curtains’a yaklaşımı bunu örnekleyecek niteliktedir; gerçekte olamayacak şeylerin temsil dünyasında en güçlü halleriyle yer alma potansiyelini kullanır. Holl de çizimlerine ışığın anlık etkisini takip ederek benzer bir noktadan çıkışla başlar. Anlar üzerinden yakaladığı etkileri birleştirir fakat Abraham’dan farklı olarak mekan üzerinde ve zamanla deneyimin dönüşümünü de düşünerek tasarlar. Çizimde güçlü olarak ortaya koyduğu etki bir başlangıç noktası olarak davranır, sonrasında maketler ve fotoğraflar üzerinden ışığın gerçekte mekanı

nasıl aydınlattığı ve nasıl hareket ettiğini analiz ederek mekandaki hareketini tasarlar. Anların çizimleri tasarımında mekanda doğrudan sağlayamayacağı güçlü başlangıç noktaları yaratmasına imkan verir ve kelimelerle ifade etmenin mümkün olmadığı görsel oyunlar yaratmasını sağlar.

Holl zamanın farklı şekillerde tanımlanabileceğini söyleyerek gerçek zamana karşılık olarak sinema ve çizimin ‘akordeon zaman’ı kullandığını söyler: Sinematik zaman da denilen akordeon zamanın kısa süren şeyleri uzun göstermek, uzun zamanları kısa anlara dönüştürmek gibi bir gücü olduğunu söyler (2018). Sinemanın ve çizimin mimarlıktan güçlü olduğu yanlarından birisinin de zaman üzerinde bu tip oynamaları mümkün kılmasından kaynaklandığını söyler. Çizimin zamanın manipüle edilebildiği kendi gerçekliği ile yapılan üretimler Holl’a yapının zaman ile etkileşimi ve dönüşümü üzerinde düşünebilme imkanı verir. Farklı renk, açı ve açıklıklara sahip 7 ‘şişe’ günün farklı anlarında farklı açılarda ışık alarak ışık huzmelerinin sürekli olarak hareketiyle dönuşen bir atmosfer yaratır (Şekil 4.23). Zamanı dondurmak, düşünmek ve tekrar hareketlendirmek çizimin ve çizimden sonra üretilen maket ve maketlerin farklı anlarda fotoğraflanması ile Holl’ün ışık, gölge ve zamanı kontrol etmekte sıkça kullandığı yöntemlerdir.



Şekil 4.23 : Solda farklı renk ve açılardaki ışık şişelerini gösteren ilk eskizler, sağda şapelin iç mekanından fotoğraf (Url-9).

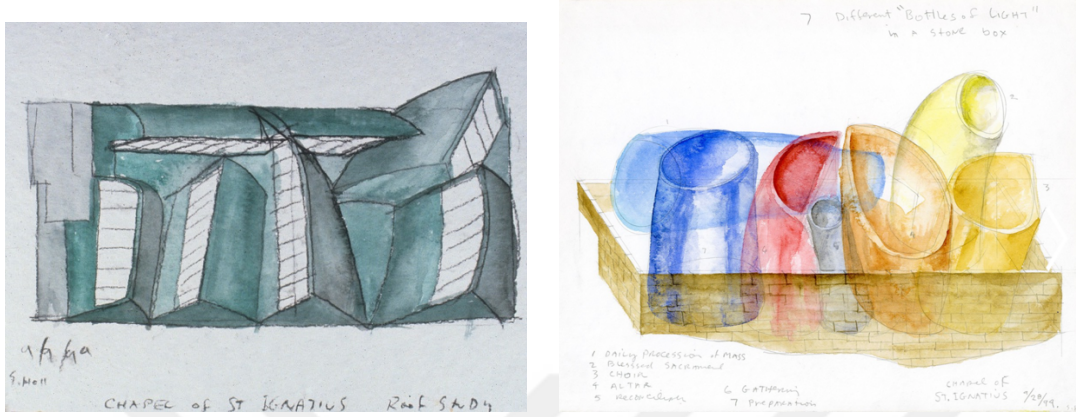
Holl sinemanın zamanı kontrol edebilme yönüyle mimarlıktan daha güçlü olduğunu söyleyerek sinemanın sahip olduğu teknikleri sürecine dahil eder. Yaptığı maketleri farklı zaman ve ışıklarda pozlayarak mekânın çok geniş zamanlarda yaşayacağı dönüşümleri analiz eder ve ışık ile ilgili kararları bu yöntemle alır. Döşeme ve pencerelerin birbirine denk gelmediği ve karmaşık birliktelikler oluşturdukları

durumları çoğunlukla önce çizimde tespit ettikten sonra makette farklı zamanlarda pozlayarak maketi gerçek mekanın bir replikası, deney mekanı olarak kullanır. Holl'ün tasarım yöntemi çizim ortamının zaman üzerinde oynama özelliğini alıp mekana çeviride kullanmaya ve statik olan mimarlığın zaman ile oynamanın yollarını keşfetmesine olanak sağlar.

Çizim ile insanın başka bir farklı da üretilme süreçleridir. Bir çizimi incelerken uzun uzun değerlendirip bütün kararların karşılaştırmalı süreçlerle karar verildiği şeklinde yorumlandığını düşünsek de çizimin gücünü çoğunlukla çakışan parçalardan ve ani jestlerin sonuçlarından alır (Cook, 2014, s.86-87). Çizim anı çizenin bir plan eşliğinde daha içgüdüsel ve işin akışı ile verdiği anlık kararların bir araya gelmesidir. Plan kelimesinin her işteki organizasyon için kullanılması bir tesadüf değildir, genelde seri eylem sekanslarının bir belge üzerinde belirli stratejilerle bir araya getirilmesine işaret eder. Çizenin başlangıç planı çizimin inşaya göre oldukça kısa süreci içerisinde ve daha az dış güç eşliğinde şekillenir, daha ani ve hızlı kararlara yer verilir. Fakat inşaada ise bu süreç oldukça uzun ve çok farklı bileşenler tarafından müdahale edilen bir süreç haline gelir. İnşa anı her ne kadar herkes için etkileyici bir an olsa da çok aktörlü ve hem öncesinde hem de inşa anında genellikle tesadüflere yer olmayan bir süreçtir. Peter Cook bir yapının inşa edilme anının herkes için heyecan verici olsa bile çizimin ulaşacağı heyecan ve hayal gücü seviyesinin belki de daha yüksek olduğunu söyleyerek çizimin özgürleştirici gücünü vurgular (2014). Çizim kişi için dış dünyanın etkilerinden uzak daha özgür bir ortam sunarak hayal gücünün daha özgür kullanılabileceği bir ortam sunar. İnsanın öncülü, hayal kurma aracı olarak kullanılması da özgürleştirici doğasından kaynaklanır.

Çizim mekansal olanın özelliklerine sahip olmamakla beraber hızlı üretilme ve dönüştürülebilme avantajına sahiptir. İmgelerde mekânsalın özelliklerini temsil etme, çoklama ve yok etmeyle oyunlar oynar insanın deneme fırsatı olmayan bütün ihtimalleri deneyerek karşılaştırma ihtimali sunar. Aynı zamanda inşa edilene kıyasla eleştirel mesafesini koruduğu ve bazı özellikleri yok edip indirgediği için kişiye daha objektif ve eleştirel bir bakış imkanı sunar. Bu özelliğiyle yapıyı kurma anında kişinin kendi kendini eleştirip dönüştürmesine daha çok olanak tanır. Aynı zamanda hızlı üretilen doğası gereği üretimi çoklama ve dönüştürme imkanı verir. Holl bu süreçte tasarımı çok sayıda yaptığı suluboya eskizlerin hızlı ve ani dönüşen doğası ile şekillendirir. Planlanmadan, çizim ile şekillendirilen formlar, kağıdın çoğaltılabilir

doğasını kullanarak çok sayıda üretilir ve adım adım netleştirilir. Çatıdan farklı açılarla gelmesi planlanan ışıkların zamanla ‘şişeler’e dönüşmesi, iç mekanda yaratılmak istenen ışık etkisi ile geometrik formun birbirinden etkilenecek dönüşümünü gösterir (Şekil 4.24).



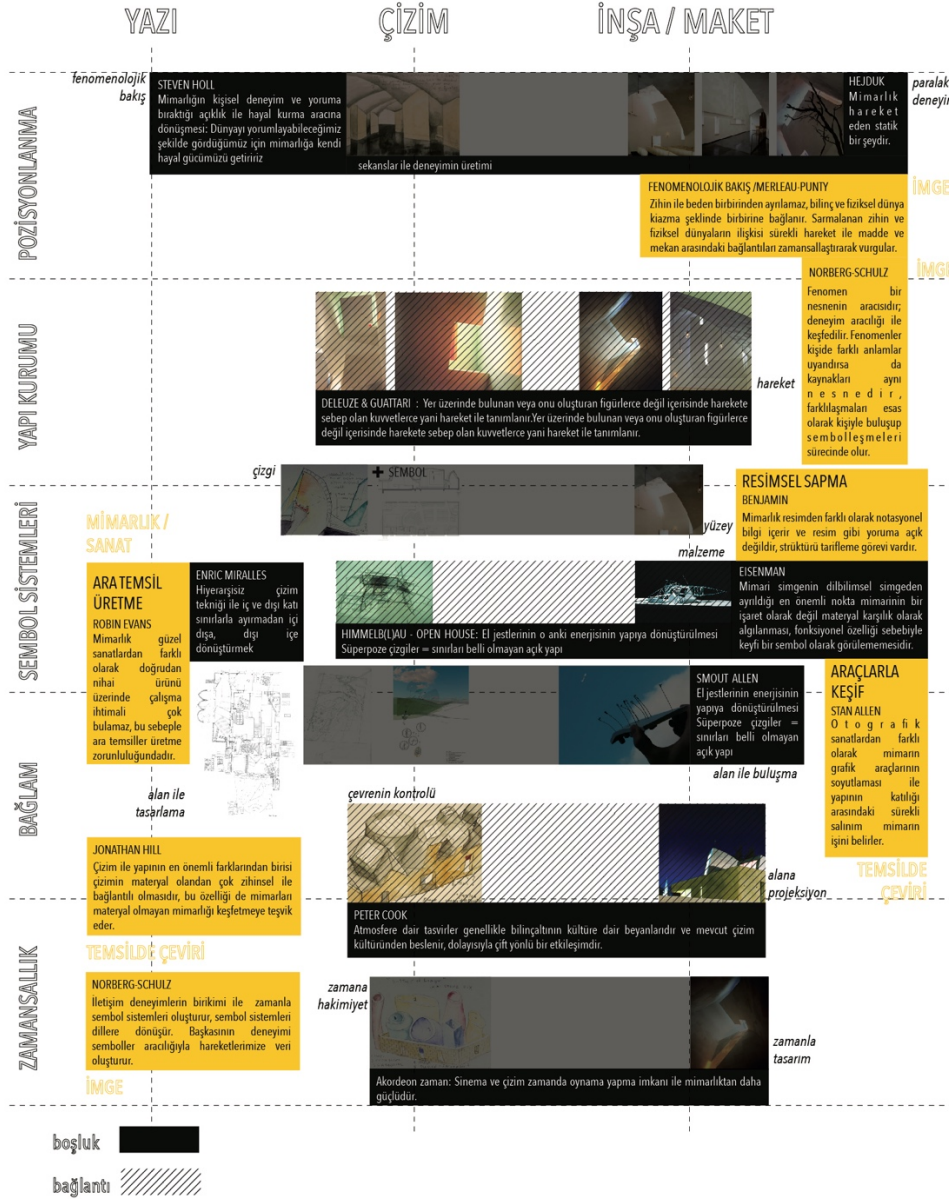
Şekil 4.24 : Eskizin hızlı üretilebilir ortamında çatının şekillenışı, solda 9 Eylül 1994, sağda 20 Eylül 1994, Steven Holl, (Url-9).

4.2.6 Bölüm Sonucu

Steven Holl’un St. Ignatius Şapeli için yaptığı çizimler ve inşa edilen şapel çeviri ekseninde incelendiğinde oluşan bazı boşlukların mimar tarafından öngörülemeyen dönüşümler geçirdiği, ortamlar arası bazı aktarımların ise yeni temsil ortamını zenginleştirmede ve alışıldık sınırlarının genişlemesine sebep olduğu görülür (Şekil 4.25).

Çizim ve inşa/maket arasındaki geçişler geleneksel mimarlık üretiminin de sürekli sağladığı geçişler olduğu için bu çeviri en sık karşılaşılan çeviri türü olarak görülebilir. Seçilen örnekler farklı çizim ve inşa yöntemleri kullanmaları ve çeviriyi birden çok kez, farklı aşamalarda gerçekleştiriyor olmaları çevirinin daha okunabilir ve potansiyelin farklı yönlerde kullanılabilirliğine işaret eder. Steven Holl üretiminde sadece bu incelemede ön plana çıkarılan çizim-inşa/maket geçişini kullanmaz, çiziminin maketini yapıp, tekrar maketin fotoğrafını çekerek iki boyutlu sekanslar oluşturup tekrar çizimde, sonrasında makette, farklı tekniklerle çizimde ve nihai olarak da inşaada üreterek sürekli bir çeviri ile mimarlık pratiğini gerçekleştirir. Çeviriler sürekli olarak aynı yönde ilerlemez, her üretim farklı yönlerde atlamalara izin vererek üretileni farklı yönlerden geliştirmekte kullanılır. Yapı inşa edildikten sonra da üretimlerini yazı ortamında tekrar çeviriye uğratarak çalışmada çizilen çerçevenin de dışına çıkar. Çoğunlukla varılmak istenen hedef inşa olduğu için inşa çizimin

özelliklerinden beslenir ve boşluklarını doldurur. Steven Holl örneği genellikle bu yönde ilerlese de örneğin Smout Allen ve Miralles inşadan aldığı bilgileri çizim üzerine taşıyarak araçları da hibritleştirme ve iki ortam arasında oynamalarla önce çizim ortamını, ardından da çizim ile ürettiklerini zenginleştirirler.



Şekil 4.25 : St. Ignatius Şapeli çizimleri ve inşa edilen yapı üzerinden çizim-inşa ortamları arası çevirisindeki boşluk ve aktarımlar

Çizim ve inşanın en çok farklılaştıkları nokta kullandıkları sembol sistemlerinin farklılaşması ile çizimin inşadan farklı olarak nihai ürüne giden bir basamak olarak görülmesidir. Bu pozisyonunun esnekliğini kullanıyor olmak inşanın katılımını kırmakta bir araç olarak görülebilir (Şekil 4.26).

4.3 Yazı – İnşa/Maket Çevirileri

“Mimarlıkta bir kolon veya duvar bir semboldür. Fakat dilbilimsel sembol ile mimari sembol arasındaki fark, kolonun ilk ve öncelikli olarak bir kolon olarak görülür, sembol olarak değil. Kolon keyfi bir sembol değildir. Dilbilimsel sembol de bir şey olsa bile aslında keyfidir. Kolon keyfi olamaz çünkü öncelikli olarak bir şeyi taşıması gerekir. Yazma kavramının bir parçası olan sembolden bağımsız olarak mimari semboldeki mesele öncelikli olarak işlevsel olmalarından kaynaklanmaları ve daima var olmalarıdır.” (Eisenman, 1993)

Mimarlık taşıdığı anlamlar ve semboller ile birer metindir, sembollerin kitaplardan çıkıp mekana yayılmasıyla dilbilimsel sembolden mimari sembole dönüşür fakat mimari sembol, dilbilimsel sembollerden farklı olarak mimarlığın öncelikli olarak işlevselliği sebebi ile keyfi değildir. Bu da kağıdın kontrollü dünyası ile sahanın kendi kuralları olan dünyasının çatışmasına işaret eder. Yazı bu ikilikte özgürlükler dünyası olmasının avantajını mimarların özgür üretim mecrası olarak yazıyı kullanması ve inşaya çevirmesi olarak karşılık bulur. Yazmanın mimarlar tarafından yaratıcı bir araç olarak kullanılması daha çok çizimlerle birlikte veya çizime dönüşecek şekilde gerçekleşir. Yazı çizimin yetersiz kaldığı, mimarın iç dünyasının fiziksel olmayan katmanlarını açmak için özellikle kişisel üretimlerinde, eskiz defterlerinde oldukça sık karşılaşılan temsillerdir. Bir tasarım aracı olarak kullanılan yazı, Derrida’nın mimarlığı yazmak ifadesinin karşılığı olarak bir nesne hakkında yazmak değil, mimarlık hayalini yazı aracılığıyla ifade etmek olarak karşılık bulur. Mimarlığı yazmak, mimarlık hayalini yazı ortamında kurmaktır, mevcut bir mimari üzerine yazmaktan farklı olarak mimarının fiziksel dünyasını yazı aracılığı ile kurmak yani yazıya çevirmektir. Yazıya çevrilen mimarlık yazının özgürlük dünyasında fonksiyonel önkoşullardan bağımsız olarak bütün parametrelerin kontrolü imkanını verir.

Marco Frascari pratiğini farklı temsil ortamlarının potansiyellerini ve farklı kullanımlarını araştırmaya yoğunlaştıran bir mimar olarak yazmak, çizmek ve maket yapmak eylemlerini hem bir arada hem de ayrı ayrı deneysel şekillerde kullanır. Pratiğinin yanı sıra üretim hallerini kuramsallaştırarak tezde çizilene paralel bir çerçeve ile kendi çalışmalarını değerlendirir. Frascari ‘Dream House’ (Düş Evi) çalışmasında düşlerin hayal kurmanın ana aracı olduğunu söyleyerek düşlerini farklı ortamlarda dışsallaştırır. Mimarlığı tek ve doğrudan bir çerçeve yerine çoklu ve

indirekt çerçevelerden inceleyen Frascari mimarlığın farklı araçlarla etkileşimini ve üretim yöntemlerini irdelemiştir. Dream House da bunun izlerinin sürülebileceği çalışmalarından birisidir. *The Dream House* Daniel Friedman'ın 1993-94 tarihlerinde gerçekleşen '*The Architect's Dream Houses for the Next Millennium*' sergisi için 20 yıldan uzun sürede yaptığı bir projedir. Frascari çizimlerle başladığı süreci yazılı olarak devam ettirir, bütün düşünce ve tasarım süreci yayınladığı üç eskiz defterinden takip edilebilir. Eskiz defterleri Frascari'nin süreçte ürettiği kolaj, transfer, çizim, yazı ve notlarla üretim sürecini ve teorik pozisyonlanmasını anlamakta önemli yer tutar.

Dream House projesi temelde Marco Frascari'nin a Carlo Scarpa'nın asistanlığını yaptığı dönemde mimarın mimarlık lisans sınavında sorduğu kule-ev sorusuna ve İtalyan mimar Carlo Mollino (1905-1973)'nin '*Architect's House*' çizimlerine dayanır. Eskiz defterindeki notlarda tasarlama sürecinden bahsederken Dream House'u zihninde bir maket olarak canlandığını, çizimlerin sadece birer aracı olarak yapıldığından bahseder.

Düş

Bana maket veren bir melek düşledim, çizimler ise sadece maketi anlamlandırma çabalarıydı. Süreçte iki tur çizim yapıldı. Birisi iletişim kuranın ötekilere ikiliğin çevirisini atadığı, gösterdiği çizimlerdi. Melek bir bulutun içerisinde belirdi ve bir bacağı ötekiden kısıydı. Ama gerçekte melek bir... (Frascari, 2017, s.144)

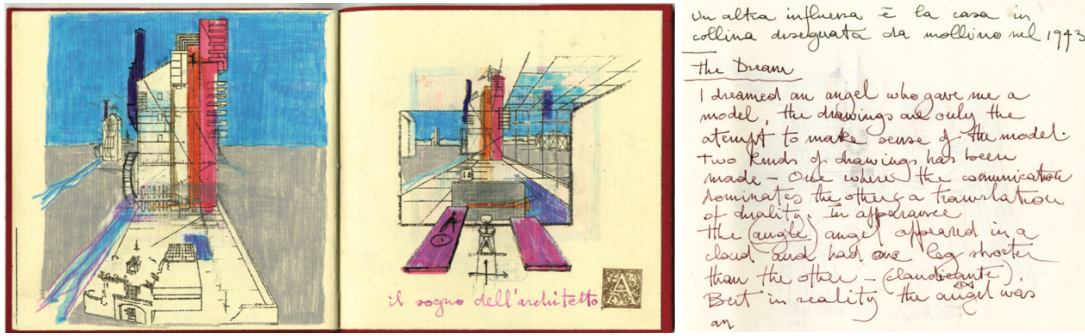
Süreci zihninde maket olarak canlandırıyor olması çevirinin bir ucunda maketin yani mekansal bir temsil yönteminin yer almasına sebep olur. Maketinin çizimlerinden sonra geldiğini fakat çizimlerine ilham olan rüyasında gördüğü maketin aynısı olduğunu ve bu süreçte zamanın tersine aktığını söyler (Frascari, 2017, s.97). Öte yandan çizimler keşif araçları olsa da fazlaca yer verdiği ve tasarım sürecine ışık tutan yazıları incelemeye değer bulunur. Frascari'nin yazılarındaki önemli nokta hem maketten önce hem de sonra yazılmış olmaları ve bu şekilde çeviriyi iki yönlü inceleme fırsatı vermeleridir. Eskiz defterindeki yazıları sonradan derleyip yazmaya devam ederek Marco Frascari's *Dream House: A Theory of Imagination* kitabında bütün üretimleri ile birlikte yer verir.

Mimarlıkta maketin kullanımı ise genellikle yazı ve çizimden çok inşa ile eşleştirilen ve onun öncülü olarak görülen bir aşamadır. Maket kullanımının izleri Rönesans'a kadar sürülebilir. İnşa ve tasarım işlerinin ayrılması sebebiyle mimar yapıyı maket, çizim ve yazı gibi farklı araçlarla tasarlamaya ve sahaya iletmeye başlar. Fakat

modelin gerektirdiği görece pis ve yoğun iş gücü yerine çizim ve yazı mimarlar tarafından daha “entelektüel” ve işi yükseltecek araçlar olarak görülürken model ise daha çok malzeme ve dolayısıyla iş gücü ile eşleştirilip daha aşağı görülürdü.

Maket çizim ya da yazı kadar teorize edilmemiş bir temsil yöntemidir, benzer bir şekilde mimarlık teorisyenleri de işlerini teoriye bağlamakta çizim ve yazı ortamları üzerinden üretim yaparlar (Starkey, 2007, s.231). Maket genellikle eleştirel veya teorik bir araç olarak kullanılmaz, inşa ile bağdaştırılarak onun öncülü gibi görülür. Bunun en çok kabul görme sebebi maketin inşaya geçişte bir ara aşama olarak kullanılmasıdır. Maket mimarlık teorisinde bir temsil aracı olarak ilk defa kendisine Leon Battista Alberti’nin yazılarında yer bulur; çizimin yanı sıra maket yapmanın inşayı önceden görme ve değişiklik fırsatı verdiğini söyler (Alberti’den aktaran Starkey, 2007). Fakat Alberti maketi de çizim gibi inşaya yönelik bir adım olarak görür ve iyi yapıma kaygısına gerek olmadığından bahseder. Rönesans ile birlikte inşa ve tasarım aşamalarının ayrılmasıyla mimar sahadan uzaklaşır, mimarın entelektüel kimliği ile daha çok örtüştüğü düşünülen çizim, ağır ve kirli bir iş olarak görülen makete kıyasla daha ön plana geçer. Eski zamanlarda doğrudan yapı ile çalışan mimarların aksine günümüzde mimarlık uzaktan kontrol ve tasarım ile gerçekleşir, maket de fikirlerin fiziksele en yakın şekilde uygulama ve deneme alanı olarak kendisine yer bulur. Ek olarak maket uzun süreler mimarlığın teorik ve pratik ikileminde yazı ve maketin aksine inşa ile birlikte pratik yönde yer almış ve tasarım alanından olmayanlara fikri aktarma yöntemi olarak görülmüştür. Maket fikir ile binanın fizikselliği arasında bir noktada varlığını sürdürür; fikirlerle etkileşim halindedirler fakat nadiren onları üretmek için kullanılırlar. Starkey maketi ara bulucu bir pozisyonda değerlendirir; fikirler ile binanın materyal dünyası arasında bir iletişim sağlar (2007). Maketi sadece binanın bir tezahürü olarak görmektense fikir geliştirme aşamasının bir parçası olarak görmek onu mimarlık üretim sürecinde önemli bir pozisyona getirir. Barındırdığı fiziksel ve mekansal özellikler sebebi ve inşa edilme yöntemi ile benzerlik gösterir.

Frascari Dream House projesinin üretimini farklı bir mimarın çizimini alıp çizim aracılığıyla çeviriye uğratarak başlar: Mollino’nun perspektif çizimini eskiz defterine kopyalayarak kareyi kendini yeniden pozisyonlandırarak dışarı doğru genişletir. Kareyi genişletirken çizime bir seri elemanlar ekler ve altına İtalyancada mimarın rüyası anlamına gelen “Il sogno dell’architetto” kelimelerini yazar ve düşlerine dair notlarla devam eder (Şekil 4.27).



Şekil 4.27 : Solda Frascari'nin çıkış noktası olan Mollino'nun eskizini kopyaladığı ilk çizimleri, sağda kişisel notları (2017).

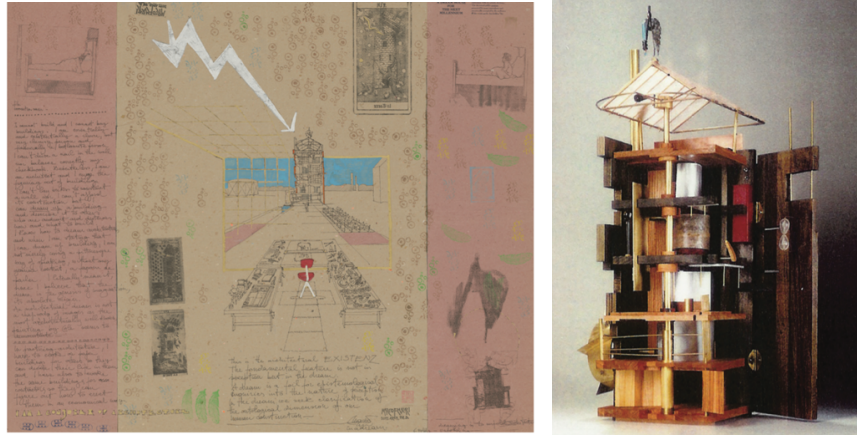
Frascari başka bir deyişle rüyasını Mollino'nun rüyasının üzerine kurar, düş dünyasına açılan ortak bir pencere paylaşırlar (Goffi, 2017, s.3). Ortaya altın rengi bir kolon, bir masa ve masanın üzerine de çizim gereçleri yerleştirerek kendi düşünüyü Mollino'nun düşünün üzerine ekler. Sonrasında yaptığı devam çiziminde ise kendi düşlerini masaya eklemeye devam eder; kitaplar, çizim araçları, yiyecekler... Bunların hepsini kendi çizim masasının iki yanına yerleştirdiği masaların üzerine yerleştirir. Sayfanın kalanında ise çizimle anlatamadığı düşüncelerine yazı ile yer verir.

“Düş, algının doğası hakkındaki epistemolojik sorgulamalar için bir engeldir. Düşte insan yapımızın ontolojik boyutunun açıklığa kavuşturulmasını istiyoruz.”⁵ (Frascari'den alıntılan Goffi, 2017, s.6). Çağrışımlar yapan düş olarak tanımladığı sol taraftaki hikayede de düşün hayal kurmanın başlangıcı olduğunu, onun mutlak kökeni olduğunu söyler. Çizimi sonunda “Marco bir rüyada” şeklinde imzalar.

Frascari'nin eskiz defteri çizimlere eşlik eden yazılarla doludur, tasarımı tek ve doğrudan bir gözlük yerine birçok ve dolaylı açıdan keşfetmeyi dener. Metinler çizimlerle anlatamadığı düşüncesinin kritik noktaları üzerinedir. İlk eskizinin yanında yer alan metin düş kurma üzerine düşüncelerini ve ilk yaklaşımını açığa vurur. Mimarlık yapma şeklini inşa etmek olarak değil, inşa edecek ve satın alacak olanlara hayallerini anlatmak olarak tanımlayan Frascari düşünüyü ilk eskizlerinin yanı sıra metinlerle kurar. Dream House'un oluşmasının ilk aşaması eskiz defterinde başlar ve başka bir mimar ile bir yüzeye sırayla farklı yönlerden ekleme yaparak oluşturduğu Recto/Verso çizimleri ve bir maket ile sonlanır. Sürecin ilk aşaması olan eskiz defteri

⁵ “A dream is a foil for epistemological inquiries into the nature of perception. In the dream we seek clarification of the ontological dimension of our human construction.”

üzerinde fikir geliştirmede yazılar etkin bir rol üstlenir. Sürecin sonuç ürünü olarak da sergilenmek üzere bir maketi inşa edilir (Şekil 4.28).



Şekil 4.28 : Solda eskiz defterinden yazı ve çizimleri, sağda ‘A Dream House for the Next Millennium’ ahşap maketi (2017, s.122)

4.3.1 Pozisyonlanma: Düş Dünyasından Nesneler Dünyasına

Frascari’nin ilk eskiz ve metinleri oldukça kişiseldir. Kendisine dair notlarla başladığı yazıları Mollino’nun çizimlerini kendisine ait bir masa ekleyerek dönüştürmesi ile devam eder.

Binalar inşa edemem ve satın alamam. Ama varoluşsal olarak özümde zeki fakat sakar ve ekonomik olarak kaçık bir insanım. Duvara bir çivi çakamam veya hesaplarımı dengeleyemem. Yine de bir mimarım ve binalar çözmekten keyif alıyorum. Duvar inşa etmek için tuğlalar dizemem veya bir inşaatı karşılayamam ama bir bina hayal edip nasıl ve ne inşa edileceğini bilen hünerli, usta kişilere tarif edebilirim. Hayal etmeyi biliyorum ve bir bina hayal edebileceğimi söylerken tablo gibi içeriksiz bir hayalden bahsetmiyorum, gerçekten kastediyorum! Hayal kurmanın imgelemin kökeni olduğuna inanıyorum. Mimari düş çoğu iyi bilinen mimari çizimin gösterdiği gibi imgeler rapsodisi değildir.

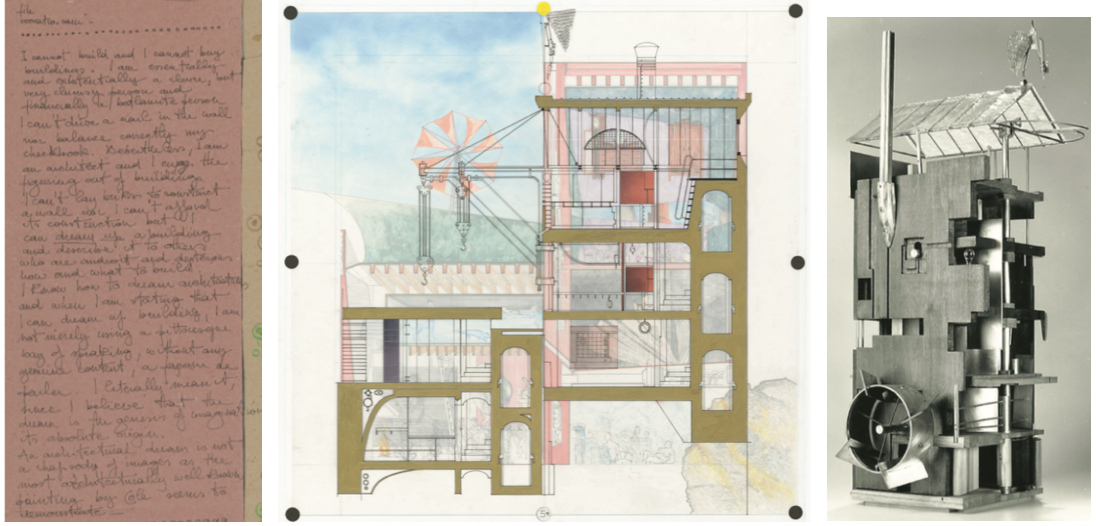
Mimarlık pratiğinde binaları başkaları içerisinde hayatlarını hayal edebilsin diye müşterinin zihninde canlandırmak, aynı zamanda nasıl ekonomik bir şekilde inşa edileceğini hayal edebilmesi için yüklenicinin zihninde canlandırmak zorundayım. Mimarlık sihirbazıyım. (Frascari, 2017)

Kişisel bir dile sahip olan ve kendisinden yola çıkarak yazdığı yazıları zamanla farklı perspektiflerle birleşerek dışa açılır ve kişiselliği azalır. Jennifer Bloomer araştırma yazılarının dilinin birinci tekil şahıstan üçüncü tekil şahsa çekilmesi ile bir nesnellik maskesi takındığını, bunun da edebi dilden uzaklaşma, dilin normalde sahip olmadığı bir nötr tavır takınmaya çalıştığını söyler (1993, s.3). Kendisinin mimarlık ile olan kişisel sevgi-nefret ilişkisini yine kişisel bir dil ile aktarmanın uygunluğundan

bahsederek mimarlığın taraflılığına dikkat çeker. Bloomer Piranesi'nin çizimleri ve Joyce'un metnini bir araya getirdiği kitabında görselin metne gizlendiği bir süreçte batı kültüründe görselin baskınlığını eleştirerek imajın tarafsızlığını dilin tanınan taraflılığı ile karşı karşıya getirir (1993, s.5). Süreçte görselin baskınlığının altını çizer. Benzer bir durum Frascari'nin eskiz defterinde ve sonrasındaki maketlerinde de mevcuttur. Metinleri daha kişisel ve taraflı bir dil ile ele alınırken mekansalın kaçınılmaz tarafsızlığı ya da çok taraflılığı, metindeki kişisel duygu ve düşüncelerin bire bir yansımaya engel olur. Kişisel katmanlar fizikselleşme sürecinde azalarak ortak deneyimin parçası olabilen kısımlar hayatına devam eder.

Üretim yöntemi de değişerek çok kişinin dahil olduğu, daha az kişisel bir noktaya taşınır. Carlo Sgarbi ile ürettiği Recto/Verso çizimleriyle düşünüyüş başkalarına açarak eskiz defterinin kişisel dünyasından çıkarır, sonrasında da sergide herkesin dahil olduğu ve kendi perspektifini yansıtabildiği makete dönüştürür. Maket her yönden yaklaşılabilen ve dışarıdan bakılacak şekilde inşa edilmiş bir makettir. Frascari düşünüşüne dair imgelerini dışarıya açar

İnşa edilen maket metinleri ve çizimlerindeki düşüncelerden biraz farklılık gösterir, renkli çizimler ve kişisel anlatılar yerini daha nesnel bir dünyaya bırakır (Şekil 4.29). Yazılarından makete geçişteki süreçte paralel olarak tek aktörlü bir üretimden çok aktörlü bir sürece geçer ve fiziksel dünya ile buluşurken nesnelleşmeye doğru adım atar. Frascari'nin süreci başka bir mimarın düşünüşünü alıp kendi bakış açısını eklemek, başka birisine çizimlerini açmak, onun çizimleri üzerinden çizim üreterek ortak düşünüş kurmak ve son olarak düşüncelerini dışarıya açacağı ortak dünyanın diline daha yakın ve bütüncül bir maket inşasıyla sürekli olarak kendin yeniden pozisyonlandırmayı ve adım adım dışarıya açmayı içerir.



Şekil 4.29 : Soldan sağa eskiz defterinden düş kurma motivasyonunu anlatır yazı, Carlo Sgarbi ile yaptığı Recto/Verso çizimleri ve ‘A Dream House for the Next Millennium’ ahşap maketi (2017).

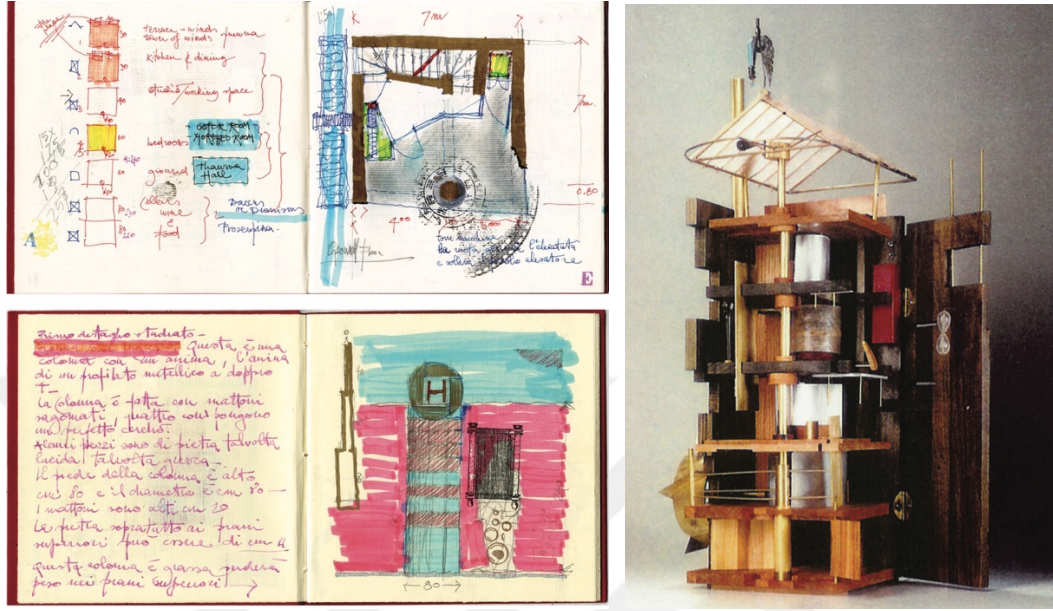
Zihnindeki imgeleri zengin olarak aktarabileceği ilk ortam olarak yazıyı seçen Frascari, yazının kuralı dünyasında kendi bakış açısını ve motivasyonunu olgunlaştırır. Düş kurmanın mimarlığın temeli olduğunu söyleyen mimarın düşlerini kurma ortamı olarak öncelikli yazı ve çizimi seçmesi kağıt düzleminin kontrollü dünyasında kendi düşünü çevresel etmenlerden bağımsız, kendi bağlamında kurma isteğidir. Fakat sonrasında bunu paylaşmak istediğinde maket yapma isteği ortaya çıkar. Maketi fiziksel çevrenin ortaklaşılın sembol sistemi sebebiyle seçen Frascari, nesnel ve dışarıdan bir bakışla maketini inşa eder, ve edilmesine aracı olur. Bu noktada kendi içerisinden hayal ettiği düş evine dışarıdan bakmaya başlar, maket yazı ve çizimler gibi düş evinin içerisinden veya yaşantının bir parçası olarak inşa edilmez. Maket bir final ürünü olarak sergi için yapılır ve düşten kopuk, sadece düşü temsil eden bir nesnedir. Frascari üretimi üzerine yazılarında yazı ve çizimden bahsederken maketten bahsetmez, maket onun için bir düş kurma aracından çok düşün nesnesidir. Yine de makete yer vermesinin sebebi Bergson’un imge ve maddeye dair görüşleriyle açıklanabilir. Üretilen maket sadece bir madde değil, aynı zamanda bir imgedir, dünyaya dokunur ve dünyayı dönüştürür. Yeni imge üretimleri yani düşlerin kaynağı haline gelir. İmgenin oluşumu için nesne gereklidir ve kendi düşünü paylaşmak için de bir aracı bir nesne üretme gereği duyar. Fizikselleşme ile dünyayla düşleri arasında bir köprü kurar, yeni düşlerin kurulmasına yol açabilecek bir üretim yapar.

4.3.2 Yapı Kurumu: Metin Örüntüsünden Eklemlenen Strüktüre

Frascari'nin eskiz defterindeki notlara ek olarak yazıları da dikkate alındığında yazılarının çizim veya inşa ile anlatamayacağı, katı bir fizikselliği bulunmayan hayal kurma mekanizması üzerine olduğu görülür. İşleri ile fizikselleştirdiği bu düş kurma sürecini deneyim ve anıları üzerinden anlatır. Eskiz defterinde yazılarını çizimlerinden ayrı tutar. Metinler kendi içerisinde bir akışa sahiptir ve sayfaların kenarlarında yer bulurlar. Sayfalara yayılan yazı parçaları metnin lineer okuma ritmini bozar. Alışlagelen okuma pratiklerine karşılık gelecek şekilde okunamayacağını söyleyerek, lineer olmayan bir okuma şekli önerir. Benzer bir şekilde Bloomer Finnegans Wake ile Piranesi'nin çizimlerini karşılaştırırken Finnegans Wake'in arkitektonik yapıya benzeyen geometrik bir strüktürü olduğunu söyler; tekrarla türetilen, beyaz sayfa üzerine siyahla yazılan (1993).

Frascari'nin çizimlerle bölünen ve bütünleşen metni hem eskiz defterinde hem de sonrasında kitabında yer alan yazılarını lineer okumayı imkansız hale getirir. Frascari'nin yazımı metin kurulumu açısından çizimlere benzer: farklı noktalar ile kurulan ilişkileri takip ederek, atlayarak okunmayı zorunlu kılar. Metinleri çizimleri içe çaprazlar, fiziksel kuramadığı ilişkileri sözlü referanslarla kurarak okurun sayfalar arasında sürekli olarak gidip gelmesini sağlar. Bir mimar ile yazarın metin inşasındaki en önemli farklardan birisi de belki budur. Mimar materyal kullanmadaki deneyim ve becerisi ile yazının fiziksel ortamını da mekan kurgular gibi kurgular. Öte yandan eleştirmenler kullandıkları ortamın -yazmanın- mekansal imkanlarından bahsetmeye başlasalar da tam anlamıyla keşfetmiş değillerdir: Dokusu, materyal imkanları: kelimelerin sayfadaki örüntüsü, sayfanın kendisinin tasarımı, kenarları, sınırları, yüzeyleri, bir sayfanın ötekine göre konumu... Her ortamın kendi arkitektonik yapısı, mekanı organize etmekte kullandığı materyal eylemler ve prosedürler vardır (Rendell, 2010, s.17). Edebiyat eleştirmeni Mary Ann Caws 'architexture' kavramı ile metinleri inşa edilmemiş strüktürler olarak ele almakta yardımcı olur. Frascari'nin de metin kurgusu buna iyi bir örnektir; metni lineer ve tekdüze akıştan çıkararak materyal imkanları kullanır. Metni bir yazardan farklı olarak çizimlerle birlikte, çizimi tasarlar gibi geometrik bir düzen içerisinde tasarlar. Sonuçta ortaya çıkan maketi ise bütün sürecini yansıtacak şekilde parçaların birbirine eklenmesiyle oluşturur. Bütüncül bir maket olsa bile sürecin her anından parçaların an an birbiri üzerine eklenmesine benzer. Strüktürün geleneksel zeminden çatıya inşası ve farklı katmanların eklenmesi

sistemini yarım kalan kolonlar, açıklıklı çatı ve farklı malzemeler, açılarda eklenen duvarlarla kırmıştır. Her ne kadar bitmiş bir görüntüsü varsa da sürecin yansıması haline gelir. Birbiri üzerine eklenen ve birbirini dönüştüren bir düş evi inşa eder (Şekil 4.30).



Şekil 4.30 : Solda Frascari'nin eskiz defterinden yazı ve çizimin bir arada kullanıldığı sayfalar, sağda düş evinin maketi (2017).

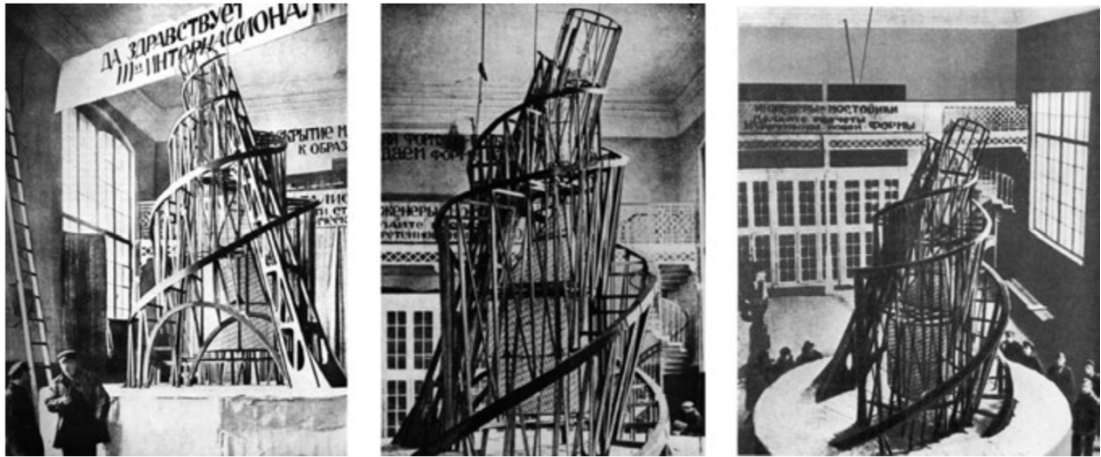
Eskiz defterlerinde notlarını hem ana dili olan İtalyancada hem İngilizcede tutar. Ana dili dışında tuttuğu notlar yazılarını birisi ile paylaşma düşüncesini gündeme getirir. Aynı zamanda birden farklı dilin düşünce sistemine hakim olup her iki kanaldan da yazılarını beslediği düşünülebilir. Çalışma ilerledikçe yazıları hem sürece dair hem de başka araçlarla olacak üretimlerine dair planlamalara dönüşür. Sürecin sonunda yapmayı planladığı sergiye dair notlarında eskiz defterinin bir fotokopisine de yer verme planı aslında eskiz defterinin de planlı olarak bir tasarım aracı olarak kullanıldığını gösterir. Yer verdiği diyagram ve hesaplamalar öteki ortamların sağlayamadığı netliği yazı aracılığı ile sağlama çabasını da gösterir. Çizimin ve maketin muğlaklığına yer vermeden yazı ortamından destekle yaptığı tanımlamalar sürecin yürütülmesinde kullanılır. Frascari'nin yazıları bir yandan maketin oluşma sürecine dair bilgi verirken bir yandan da maketin kararlı ve hesaplamalı yönüne yardımcı olur: kullanılan malzemeler, ölçüler, dahil olacak kişiler ve aşamalara dair detaylı tariflere yer verir. Günümüz inşa edilmiş yapı çevresine referans veren malzeme seçimi ve görüntüsüyle bitmiş bir 'ev' referansı verse de malzemelerin bir araya getirilişiyle yazı ve çizimlerini kurma yöntemini makete aktardığı görülebilir.

4.3.3 Sembol Sistemleri: Kişiselden Evrensele

İnşa/maketin diğer temsil ortamlarından farklı olarak sağlayabildiği en önemli özellik evrenselliğidir. Bir resmi veya metni herkesin yorumlayışı farklı olabilir. Bradley Starkey maketin eleştirel bir araç olarak kullanılması üzerine düşüncelerini belirtirken batı düşüncesinde evrensel olarak kabul edilen teknik çizimlerin aslında sadece öğrenilmiş sembol sistemleri olduğunu ve sembol sistemini bilmeyen kişi için çizimlerin hiçbir anlam taşımayacağını, fakat mekansal olarak inşa edilen bir maketin ise okumayı bilmeyi gerektirmeksizin aynı anlamı taşıdığını belirtir (2007, s.236). Eisenman'ın mimari yani mekansal sembollerin keyfilikten uzak, işlevsel doğası daima var olmalarına ve bu sebeple üzerinde uzlaşılan anlamları olmasına sebep olur. Yazı ve çizimin ise materyal olmayışı, kolay değişebilir ve dönüşebilir olduğu etkisini uyandırır. Materyal olmayan, fiziksel olarak görülemeyenin etkisi farklıdır. Fizikselleşmeyen insanın zihninde kesinleşmez. İngilizcede kesinleştirmek, somutlaştırmak anlamına gelen '*concrete*' ve '*concretize*' kelimeleri bunun iyi bir örneğidir. Kesinleşmeyen her zaman muğlaklığı, değişebilirliği temsil ederken gücünü de 'gerçekte' var olmamasından alır (Cridge, 2015). Yaşadığımız dünya düzlemine gelen tasarım kesinleşir ve her gün karşılaştığımız nesnelerle aynı şekilde algılanmaya başlar. İnşa edilmiş bina çizim veya yazının kendine oluşturduğu gerçekliği dünyanın gerçekliğine çekerek büyüsünü bozar. Çizim dünyası kişinin yorumuna ve farklı algılamasına açıktır fakat fiziksel olan, dünyaya adapte edilmiş olan kesindir, bitmiş olarak algılanması da bundandır. Dolayısıyla çizimden yapıya geçtikçe semboller azalır, fonksiyon artar ve ortaklaşılan dil sistemi baskın hale gelir. Yazı ise çizim gibi inşayı tarifleyen bir araç olarak görülmez, dönüşümü daha az tahmin edilebilirdir. Fiziksel organizasyona dair anlatılar ve detaylara sahip olsalar bile görsel bir referans vermedikleri için süreçte dönüşümü mimara bağlıdır. Çizimin inşa/makete olan bağlılığını kırma ve dönüştürme potansiyeli taşırlar. Çizimin final ürünün görsel temsili olarak görülmesi problemi metinde yaşanmaz, çünkü metin çizim ya da inşa/maket ile kıyaslandığında 'mekansal' olmayan bir temsil olarak algılanır.

Cridge inşa edilmeyenin yani materyal olmayanın farklı bir gücü olduğunu, bu gücün de inşa edilmemiş olanın hala hayal gücüne bıraktığı yerden kaynaklandığını söyler; bunu da inşa edilemez olarak tanımladığı Tatlin'in Kulesi üzerinden örnekler. Kulenin çok önce yapılmış olmasına rağmen mimarlık söylemlerinde hala bu kadar etkili olmasını gerçek ve materyal eksikliğinden kaynaklandığını söyler (2015, s.23). Plan,

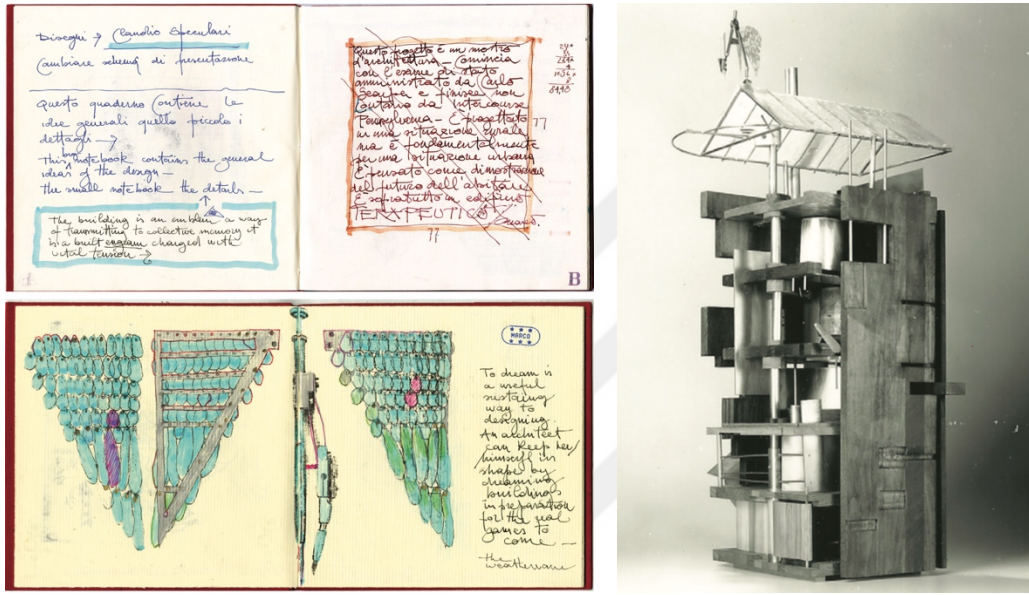
vaziyet planı, kesitler, detaylar inşa edilemeyecek olanı vurgularken Tatlin bu karmaşık yapının teknik detaylarını çözmeye niyetlenmez, bir imge, görüntü önerir. Yapının inşasının bu imgenin gücünü arttırmayacağını, aksine insanların gündelik karşılaştıkları dünya ile aynı seviyeye çekeceği için inşa edilmesinin güçlü ve ütöpik etkisini azaltacağını söyleyerek materyal olmayanın gücünü gösterir. İnşa edilmemek üzere yapılanın temsilleri çoğu zaman inşa edilmek üzere tasarlananın temsillerinden daha etkileyicidir, çünkü hayali bağlamını kurarak okuru düş kurmaya iter. Bu bakış açısı temsillerin algılanış şeklini değiştirir. Kule inşa edilmeyerek aynı dönemde tasarlanan ve inşa edilmiş olan benzerlerine kıyasla daha çok konuşulur. Gerçek dünyaya uyarlanmayan proje insanların gerçek dünya algısı ile üst üste gelmez, daha yüce bir noktada algılanmasına sebep olan bu imajını gerçekleştirilmiyor olması ile güçlendirir. Çizimlerinden sonra büyük ölçekli bir maketi yapılır, fakat maket hem büyük ölçeği ile etkiyi arttırmakta, hem de şehir şehir gezdirilerek temsilinin heybetli yapısıyla insanları etkilemek için kullanılır. Maket yine inşa edilmiş olan kadar mutlak değildir, yersizdir ve gerçek fiziksel çevreden kopuk kendi gerçekliği içerisinde değerlendirildiği için görende dünyevi olmayan, ütöpik bir algı oluşturmayı hedefler. Tatlin'in Kulesinin maketi geleneksel yapılardan farklı olarak işler; fiziksel bir imge olarak insanları etkilemekte ve kulenin etkisini arttırmakta kullanılır (Şekil 4.31).



Şekil 4.31 : Tatlin'in Kulesi'nin 1920'de yapılan orijinal maketinden fotoğraflar (Cridge, 2015, s.36)

Frascari'nin maketi de zihnindeki yorumlanabilir imgelerin ortak bir fizikselliğe çekilmesinde ve sergide görenlerin ortaklaşacağı bir imge yaratmakta kullanılır. Her görenin algılayabileceği bütüncül bir imge oluşturması açısından Tatlin'in Kulesi ile paralel bir amaçta kullanılır. Frascari'nin yazılarında Düş Evi'nin çıkış noktaları, anlık referansları ve çizimlerde de belirli fragmanlarından oluşan bakanın yorumuna açık

ifadeler makette daha mutlak bir noktaya gelir, fiziksellliği sorguya daha kapalıdır. Yazılarında kendini tarifleyişi ile düşleri ve düş evine olan referansları herkesçe farklı yorumlanabilirken maketin ahşap duvarları, katları, çatısı ve bacasının bir araya gelişi herkes için aynıdır; çünkü fiziksel olanın kesinliği ile bir araya getirilmiştir (Şekil 4.32). Maket yazı ve çizime kıyasla daha evrensel bir göze sahiptir, yorumu daha az yer bırakır. Fiziksel olan bir şey saklamaz veya bakanın perspektifini daha az önemli bir noktaya taşır. Yazarın hayal dünyasından fiziksel dünyaya çekilen anlatı mekansallaşırken evrenselleşir.



Şekil 4.32 : Solda Frascari'nin kendi düşlerini yazı ile ifadesi, sağda A Dream House for the Next Millennium, ahşap maket, Marco Frascari ve Alice Min Soo (2017)

Fakat çizim ve maket her zaman kendi gerçekliğinde kabul edilmez. Geleneksel mimarlık pratiğinde nihai amaç olan inşaaya giden adımlar olarak görülen yazı, çizim ve maket her zaman kendi ortamlarının gerçekliğinde üretilmez, inşaaya bilgi taşıma amacı ile üretilirler. Örneğin Adolf Loos çizim ve insanın sadece farklı değil mimarlık üretiminin iki zıt ucu olduğunu söyler. Bütün çizimlerini ölmeden önce yok ederek çizimleriyle değil yapılarıyla hatırlanmak istediğini göstererek çizimlerin sadece yapılar için bir araç olduğu düşüncesini vurgular (Cridge, 2015, s.2). İnşa edilecek yapıya veri oluşturmak için üretilen başka ortamlardaki temsiller, kendi ortamlarının imkanlarını inşaaya taşımakta ötekiler kadar başarılı olmaz, çevirinin bahsedilen potansiyellerini kullanmakta eksik kalır.

Frascari aslında düş kurma sisteminin bir parçası haline getirmese de düşlerinin maddesel karşılığı olarak üretmeyi tercih ettiği ve bu süreçte parça parça inşa ettiği düşlerini bir araya getirmek zorunda kaldığı maket ile düşlerini dış dünya ile ortak bir sembol sistemiyle paylaşır. Maket yapmayı tercih etmesinin sebebi düşlerini dış dünyaya aktarıp yeni düşlere, dolayısıyla imgelere dahil olarak hayatına devam etme çabası, bu sebeple de düşlerini dış dünyaya aktarabilecek ortak bir dil arayışıdır.

4.3.4 Bağlam: Düş Dünyasından Yorumlanabilen Bağlama

Frascari yazılarında kişisel düşünce dünyası içerisinden okura seslenir. Mekansal referanslardan çok çalışma yöntemine dair yazarken çizim ile ilerlettiği tasarım sürecini sergilenmek niyetiyle makete dönüştürür. Kendisine ve düşüncelerine dair anlatımları projenin çıkış noktalarından birisinin düş evi yaratma isteği, ötekinin de Scarpa'nın mimarın evini tasarlamak görevi olduğu düşünülürse Frascari'nin yapmaya çalıştığının Mollino'nun evinden yola çıkarak kendi düş evini kurmak olduğu yorumlanabilir. Bu doğrultuda kendisine doğru yaptığı yolculuk projeyi detaylandırmaya da katkıda bulunur. Kendi düşleri arasında düş evinin detaylarını arar, bunu da en serbest ve poetik şekilde metinler üzerinden yapar.

Alice Min Soo Chun ile birlikte ürettikleri ahşaptan maket arka planı veya fiziksel çevreden bağımsız bir şekilde üretilir. Düş evi Mollino'nun tepelerde yer alan evine referansla oluştuğu için anlatılarda doğrudan bir referans olmasa bile zihinde kırsal bir peyzajın içerisinde canlanır. Dikkatli incelendiğinde Frascari'nin kendi düşlerinin arka planına dair bir referans kullanmadığı görülse bile anlatıdaki süreklilikten dolayı okurun kurduğu bağlantılar kaçınılmazken maketin bu sürekliliği donduran tek bir an, fiziksel gerçeklik oluşu onu bağlamdan koparmakta başarılı olur. Tek başına nesneleşen düş evi Mollino'nun tasvir ettiği bağlamdan koparak kendi bağlamını yaratmaya hazır hale gelir. Scarpa'nın kule-ev problemini anlatırken “Adaylardan istenen bir mimar için Giorgione Carpaccio ve Bellini'nin resimlerinin arka planında övülen Asolo yakınlarındaki tepelerde konumlanacak bir konut tasarımlarıdır.” (Frascari, 2017, s.105) sözleriyle çizdiği kırsal tabloyu Mollino'nun evinin tepelerdeki tasviri ile güçlendirir.

Kendi düş evine dair hiçbir bağlamsal referans olmasa bile metnin başlangıcında ilişki kurduğu iki referansın ortak noktası olan kırsal pastoral arka plan okurun zihninde düş evinin de arka planı haline gelir. Metin kurulumu gereği bağlamdan bahsetme

zorunluluğu yoktur fakat okurun zihnindeki imgede bu kareler birbirini tamamlar. Fiziksel bağlam ise metinden farklı olarak kişiyi kurduğu kaçınılmaz ilişkiler ile çevrenin düşünülmesine iter. Fakat Frascari maketinde bilinçli bir şekilde yapıyı çevreden soyutlayarak bu hayali okura bırakır. Soyutlanan maket nesneleşir, düş evi baştan beri inşa edilmek üzere değil maketi yapıp sergilenmek üzere tasarlanan bir proje olduğu için bir çevre içerisinde kurgulamak yerine görenin kendi düşlerindeki peyzaj ile tamamlayabileceği düşüncesine dönüşen bağlamsızlık, bir anda her deneyimleyenin kendi düşüne dönüşebilme imkanına evrilir (Şekil 4.33). Yazıdan aldığı referanslarla mekansal bir temsil olan maketi de bağlamdan koparma yoluna giderek düş evini inşa eder. Çevre ile organik bir ilişki kurmayan maket, anlatılardan okurun kendi zihninde, Frascari gibi kişisel referanslarla çevre ve atmosfere dair hayal kurmasına imkan vererek kendisini her karşılaşmada çoklar, yapanın sabitlenmiş hayalinin ötesine anlatılar yardımı ile geçer.



Şekil 4.33 : Solda düş dünyasındaki düş evi, sağda Frascari'nin Construction Drawings sergisinden çizim ve yazılardan ayrı durarak okura hayal gücü için boşluk açan maket, 1994 (2017)

Maket ve inşa, her zaman deneyimleyene bu kadar mesafe ve yorum payı bırakmaz. Yazı ve çizimin aksine üretenin tanımladığı bağlamı ve atmosferi deneyimleyene sunma imkanı taşır. Yazı ve çizim bunu dolaylı yoldan yaparken okura esneklik payı bırakır. Fakat maket ve inşa ötekilerin aksine fiziksel olarak atmosferi inşa ettiği için üretenin aktarmak istediği atmosferi doğrudan aktarır. Frascari maketin bu tavrını çizim ve yazıdan aldığı özelliklerle kırar. Sürecin karakterini yansıttığı maketinde atmosferi, arka planı yani bağlamı okurun tamamlamasına olanak verecek bir boşluk bırakır.

4.3.5 Zamansallık

Yazı ve çizim Steven Holl’ün akordeon zaman kavramında bahsedildiği gibi zamanı kontrol edebilme ve dönüştürebilme gücüne sahiptir. Frascari ise bunu bir adım öteye taşıyarak yazıyı sürecin farklı zamanlarında kullanarak süreci tersine çevirmek ve lineer akışını kırmak için de kullanır; süreci bitirdikten sonra yeniden açmaya ve değerlendirmeye yardımcı metinler kaleme alır ve bütün süreci dışarıdan değerlendirdiği yazılar haline getirir. Fikrin ortaya çıkış şekli olan Carlo Scarpa’nın kule-ev tasarım sorusunu nasıl problemleştirdiğinden o soru ile Dream-House projesini nasıl ilişkilendirdiğine kadar insanları zaman üzerinde gezintiye çıkarır. Maket ve çizimlerin sağlayamadığı zamanda hareketi yazıları ile sürece dahil ederek zenginleştirir.

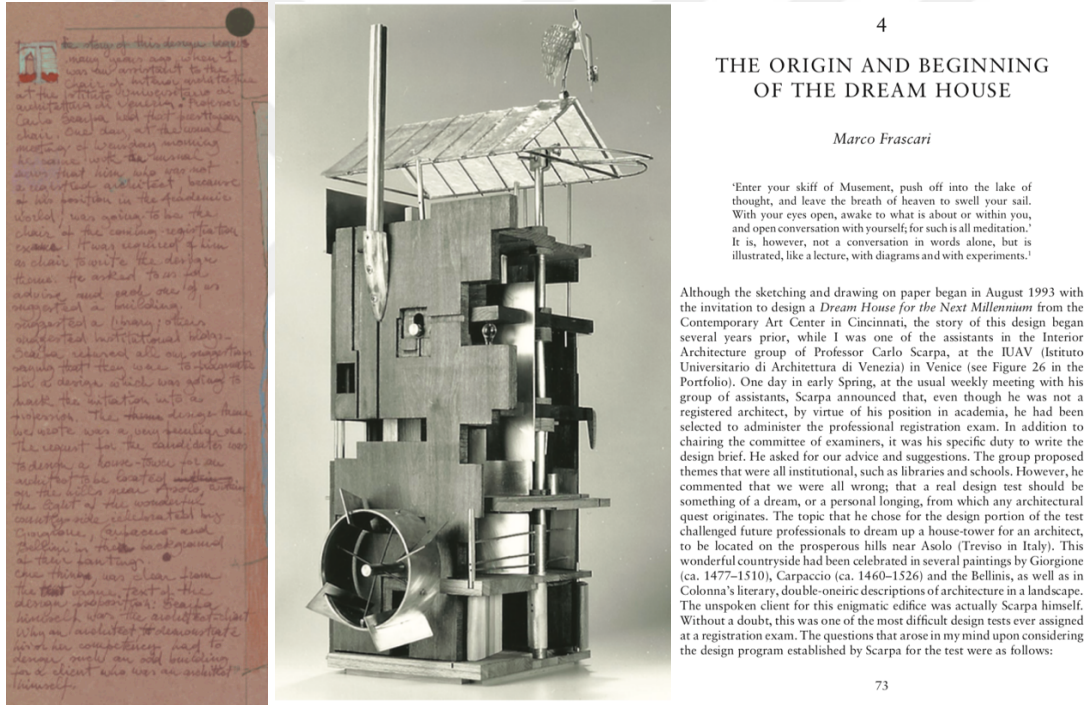
“Kağıt üzerine eskizler ve çizimler Ağustos 1993’te başlasa bile tasarımın hikayesi çok öncelere, Venedik IUAV’de (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) iç mimarlık grubunda Profesör Carlo Scarpa’ya asistanlık yaptığım döneme dayanır. Baharın erken zamanlarında bir gün asistan grubu ile yaptığı rutin haftalık toplantılardan birinde Scarpa kendisi lisanslı bir mimar olmasa akademideki önemli pozisyonu sebebi ile profesyonel lisans sınavını yönetmek için seçildi. Sınav komitesinin başında olmakla birlikte tasarım problemini yazmak da onun göreviydi. Konu ile ilgili bizim öneri ve tavsiyelerimizi sordu. Grup konu olarak kütüphane, okul gibi kurumsal önerilerde bulundu. Fakat kendisi bizim yanlış olduğumuzu, gerçek sınavın bütün mimari arayışların kaynağı olan hayal gücü veya kişisel arzular olduğunu söyledi. Geleceğin profesyonelleri için seçtiği tasarım problemi bir mimar için Asolo tepelerinde konumlanacak kule-ev yapmak olduğunu söyledi.” (Frascari, 2017, s.73)

Scarpa’nın problemi ile başlayan süreci sırasıyla Jung’un barınma-kule’si, Mollino’nun düş evi ve sonrasında da kendi referansları ile ilerleterek zaman üzerinde projeyi şekillendiren bütün unsurları anlatır. Frascari’nin metinleri kurduğu dünyadan çok nasıl kurduyuyla alakalıdır. Tasarımı etkileyen unsurların üzerine kendi düşüncelerini de ekleyerek tasarlama sürecini metin üzerinde tasarlar. Metin süreci aydınlatan bir rehber niteliğindedir, Frascari’nin düşünce dünyasına ışık tutar.

Eskiz defteri ve notlar, mimarın düşünce sürecine doğrudan ışık tutar ve süreci algılamakta yardımcı olur. Mimarın üretim sürecinin bir dökümü haline gelen eskiz defteri projenin zaman üzerindeki hareketini an an kaydederek zaman üzerinde oynama yapmaya imkan verir. Frascari’nin Recto/Verso çizimlerini üretme şekli de süreçteki birikimleri üst üste getirerek yeniden üretme ve dönüştürme olduğu için eskiz

defterindeki çalışma sisteminin devamı niteliğindedir. Eskiz defterindeki kişsel notların yanı sıra proje bittikten sonra üretimleri ile çaprazlayarak ele aldığı yazıları ise üretim sürecini yeniden ele alarak çeviriye uğratma, teorize etme aracıdır.

Mimarlık ve anlatının uzlaşamaz görülmesinin en önemli sebeplerinden birisi yapıların film ya da roman gibi zamanda çözölememesidir (Lim, s.213 2014). Fakat Frascari anlatı ile besleyerek kurduğu mimarlığında ikisinin bir aradallığını gösterir: kişisel anlatılardan oluşan program ve kurgu adım adım mimarlığa dönüşür. Sonuçta üretilen maket ve çizimlerde de Frascari'nin Scarpa'ya dair anıları ile Mollino'nun hayallerini kullanarak ürettiği kendi anılarının izleri görülebilir (Şekil 4.34). Frascari düş kurma yöntemi olarak zihnindeki anıları bir araya toplar, zamanda çözölebilen anlatılarla eşleştirdiği mimarlığının bir düş kurma yöntemi olabileceğini gösterir.



Şekil 4.34 : Soldan sağa Frascari'nin düşünün çıkış noktasını anlattığı yazısı, düş evi maketi ve üretimlerini teorize ederken tekrar düşünme geri döndüğü yazıları (2017)

4.3.6 Bölüm Sonucu

Marco Frascari'nin oldukça katmanlı olan üretim süreci, geçmişindeki deneyimleri ve imgelerinden yola çıkarak oluşturduğu düşü kurgulamakta da çok adımlı bir sürece sahiptir. Düşüncelerini önce eskiz defterinde yazıp çizerek sonra başka mimarlar ile ortak çizimler, sürecin sonunda da maket üretimiyle birden çok ortamı bir arada kullanır ve çeviriye uğratır. Çeviride ortaya çıkan bazı boşlukların mimar tarafından

öngörülemeden dönüşümler geçirdiği, ortamlar arası bazı aktarımların ise yeni temsil ortamını zenginleştirmede ve alışıldık sınırlarının genişlemesine sebep olduğu görülür (Şekil 4.35).



Şekil 4.35 : Frascari'nin Düş Evi yazı ve maketi üzerinden yazı- inşa/maket ortamları arası çevirideki boşluk ve aktarımlar

Frascari'nin üretme hali karmaşık ve sürekli yazı-çizim geçişleriyle olgunlaşarak makete, ardından da tekrar yazıya dönüşerek değerlendirmenin yapılmasına kaynak olan metinlere dönüşür. Bu süreç Frascari'nin anı ve düşüncelerini zihninden çıkarma

ve mimarileştirme çabasıyla yaptığı seri çevirilerden oluşur. Bir doğrultusu ve düzeni yoktur, anılarına döndükçe yazıya, hayallerine döndükçe çizime başvurur ve birini ötekine çevirir. Kendi içerisinde geliştirdiği bu üretme pratiğini sonraki aşamalarda da Recto/Verso ismini verdiği karşılıklı çizim serisine dönüştürerek dışa açar ve çevirinin bir üretim yöntemi olabileceğini gözler önüne serer. Başka bir mimar ile buluşan çizimler her seferinde beklenmedik yönlere ilerler ve Frascari'nin zihninin sınırlarından dışarı taşar; Frascari'nin zihninden beslenen çizim dönüp zihni beslemeye ve düşüncenin sınırlarını genişletmeye olanak verir. Bu açılımlar hem imgenin maddeleşmesi sürecinde Bergson ve Norberg-Schulz'un görüşleri ile paralellik göstermekle beraber dilbilim alanında çevirinin görevine ve zihnin sınırlarını genişletebilmesine dair olan tartışmalarla da beslenir (Şekil 4.36). Mimarlık üretiminin özü Frascari'nin söylediği gibi düş kurmak ise, düş dünyasındaki imgeyi dışa aktarmanın farklı yöntemlerini aramak hem maddesel dünyayı farklılaştırmakta hem de zihindeki imgeler dünyasını besleyerek düş dünyasının sınırlarını genişletmekte etkin bir rol oynar.

Frascari'nin üretiminin gözler önüne serdiği başka bir kritik nokta ise çevirilerin sonsuz bir üretim döngüsünün kapılarını araladığıdır. Mimarın zihninden çıkan üretim seyirciyle buluştuğunda dış müdahalelere de açık hale gelir. Çeviriye açık olan, bitmemiş olan üretim seyirciyi de müdahale etmeye teşvik eder. Seyirciyi de aktif üreten konumuna yani çevirmen konumuna geçiren çeviri, üreten-üretilen-seyirci hiyerarşisini kırmakta kilit rol oynar.

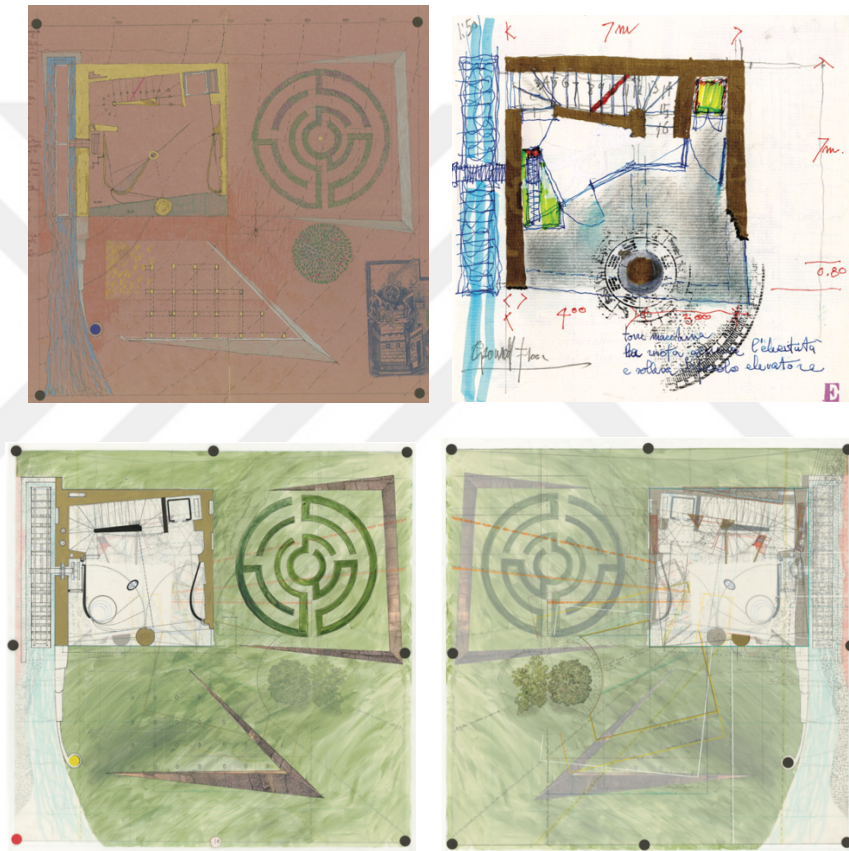
4.4 Sonsuz Çeviri Döngüsü ve Değişen Pozisyonlar

Tezde çeviri ortamlar arası eşiklerin dondurulmasıyla incelense de çeviri tek yönlü, lineer bir ilerleyişe işaret etmez. Aksine, çok yönde kapılar açan ve tahmin edilemez bir döngünün habercisidir. Çevirinin incelendiği yönün aksine çeviriler de mümkündür ve sürekli olarak gerçekleşir. Çeviri dinamik bir sarkaç gibi sürekli gidiş-gelişlerle karşılıklı olarak ortamların birbirini beslemesiyle gerçekleşir. Fakat çalışma bu karşılıklı ilişkileri ve beslenmeleri daha görünür kılmak için her geçiş anını dondurarak bir örnek üzerinden analiz eder. Bunun sebebi geçişlerin daha görünür ve incelenabilir hale gelmesidir. Tekil geçişlerle ortaya çıkarılan sonuçlar karmaşık çeviri sistemine adapte edilerek çevirinin açtığı kanalların her örnek ile nasıl farklı yönlerde dönüşebileceğini göstermeyi amaçlar.

Bütün çeviri süreçleri zihinde başlar. Bunun en görünür olduğu örnek olan Frascari'nin düşünden yola çıkarak yapılan inceleme, çevirinin her aşamada, farklı yönlerde gerçekleşebileceğinin görünür hale geldiği bir örnektir. Frascari mimarlığı düş kurma olarak ele aldığı için kurmaya oldukça kişisel bir noktadan başlar, düşüncelerini de kişisel olan eskiz defterindeki yazı ve çizimleri ile aktarır. Yazıları zihnindeki düşü anıları, mevcut bilgileriyle birleştirmede ve organize etmekte kullanırken bir yandan da çizimlerle zihnindeki farklı imgeleri bir araya toplayarak organize etmesi daha zor olan parçaları farklı sıra ve katmanlar olarak düşüne eklemekte kullanır.

Dream House'un başka bir önemli yanı da Frascari kendi düş evinin temellerini oluşturduktan sonra ilerleyen üretim süreçlerinde Claudio Sgarbi ile karşılıklı olarak '*Recto/Verso*' ismini verdikleri bir çizim serisi ile çalışırlar. Şeffaf bir mylar yüzey üzerine sırayla yaptıkları çizimlerde birbirlerinin çizimlerini de denkleme dahil ederek çeviri sürecini sonsuz hale getiren ve birbirlerinin girdilerinden sürekli dönüşen bir üretim modeli ortaya çıkarırlar. Çevirinin sonsuzluğu üzerine Frascari yaptığı teorik çalışmaları Recto/Verso çizimlerine temellendirir. Bu çizimlerde Frascari ve Sgarbi çizimlerini kendinden önce gelenin üzerine kurar. Bunun sonsuz bir döngü halinde devam etmesi aslında veri olarak alınan çizimin başka bir çizime çevirisi olarak görülebilir ve bu şekilde sonsuza uzanan bir çeviri sistemi kurulmuş olur. Sadece çizim üzerinde değil, öncesinde yazıya, sonrasında makete ve sonra tekrar Frascari'nin kendi üretimlerini ve süreci yazdığı metinlere dönüşen süreç projenin gelişimi ve sonsuz

çevirisi haline gelir. Bu hem ortamlar arası çevirinin tek yönlü olmadığını, hem de çevirinin eleştirel bir üretim yöntemi olarak kullanılmasına örnek olarak gösterilebilir. Yazı lineer yapısı gereği bu sonsuz döngüyü tek başına sağlamakta zorlanırken çizim katmanlı ve tekrar tekrar aynı noktayı inşa etmeye ve eklenerek dönüşmeye izin veren yapısıyla okur ve yazar ilişkisini dönüştürmede daha aktif olarak rol alır (Şekil 4.37). Recto/Verso üzerinden çevirinin sonsuz üretimi sağladığı ve her üretimin tekrar üzerinden çizim üretmeye yarayan kaynak bir çizim olduğu düşüncesi çevirinin bitmemiş ve okurun veya bu durumda başka bir mimarın müdahalesine açık, davetkar halini gösterir.



Şekil 4.37 : Üstte Frascari'nin eskiz defterinden düş evinin planının gelişimine dair çizimler, sol altta Frascari'nin Alice Min Soo ile yaptığı 'Recto' çizimi ve sağ altta Carlo Sgarbi'nin Recto çizimi üzerinden ürettiği 'Verso' çizimi (2017)

Frascari'nin yazı-çizim-maket-yazı araçlarını hem bir arada, hem de birbiri ardına sürekli çevirilerle kullanması aslında bu sürecin ikilikler yerine döngüsel ve çok yönlü ilişkilerden oluştuğunu gözler önüne serer. Çeviri tek bir anda ve iki ortam arasında gerçekleşmez; birden çok ortam arası ve birbiri ardına gerçekleşen çeviriler üretimin dönüşmesiyle yeni bir çeviri döngüsü başlatır ve bu sonsuza kadar çoğaltılma potansiyeline sahip bir döngü haline gelir. Çevirinin mimarlık üretimine sağladığı en

büyük imkanlarından birisi de döngüsel yapısı ile sürekli olarak çoklama ve üretme potansiyelidir.

Mimari temsil ortamları arası çeviri üretileni ve mimarın düşünce sistemini değiştirmenin yanı sıra okurla arasında da boşluklar açarak hem algılanma şeklini, hem de okurla kurduğu ilişkiyi değiştirir. Tschumi fotoğraf, çizim, diyagram gibi çeşitli araçları bir arada kullandığı kompozisyonlarını hiyerarşisiz bir şekilde bir araya getirerek temsilin okunma şekli okurun inisiyatifinde olduğunu gösterir ve açık uçlu bir anlatı ortaya koyar (Cairns, 2017, s.142). Farklı ortamların bir arada kullanılmasına paralel olarak incelenen örnekler de mimarlık üretimini ele alış şekilleri olarak sürekli çeviriye uğratma haliyle Eco'nun (2001) edebiyat üzerinden sanat eserlerine yaptığı açık yapıt eleştirisi ile paralellik gösterirler. Farklı dil sistemlerinin kendi kalıplarından çıkıp bir arada kullanılabilmesi imkanı, üreteni yani bu durumda mimarın düşünce sistemini bir dilden çıkararak üretilme yöntemini açık yapıt haline getirir. Tanımlı dil sistemlerinin sınırlarını ve çalışma mekanizmalarını aşarak farklı sistemleri birbirleriyle karşılaştırıp sürekli olarak birbirlerini dönüştürmelerini ve tanımlamalarını kırmalarını sağlamak sürekli olarak imgenin dönüşmesine ve üretilmesine sebep olur. Sınırı aşma hali temsil ortamlarının dil sistemleri göz önünde bulundurularak çeviri olarak tanımlanan adımdır. Bu yöntemle üretilen şey çevirinin pozisyonlanma, yapı kurumu, sembol sistemi, bağlam ve zamansallıkta açtığı boşluklar sebebiyle izleyiciyi doğrudan yönlendirmez, yorum boşlukları bırakır.

5. SONUÇ

Tez, Robin Evans'ın çizim ile inşa arasında bulunan boşluk sebebiyle kaçınılmaz bir çeviri işlemine maruz kaldığı fikri üzerine bütün temsil ortamları arasında var olduğu düşünülen çeviri ve boşluğun mimara açtığı alan üzerine olan merakla başlar. Bunun için öncelikle çeviri kavramının dilbilim alanında dilde sebep olduğu dönüşümler ve karşılık olarak dilin çevirideki rolü incelenmiştir. Dilin burada oynadığı aktif rol ufuk açıcı bulunarak çevirinin mimari temsil ortamlarına bakmak için potansiyelli bir kavram olduğu görülmüştür. Çevirinin bir yandan dilin kendisini geliştirme, dili geliştirirken bir yandan da içeriği şekillendirmesi dil-içerik ilişkisinin birbirini dönüştürebileceğini göstermiştir. Benjamin çeviriyi dillerin yabancılığını sorgulama yöntemi olarak tanımlar. Bu sorgulamanın çeviri tanımının içerisinde olması tezin mimarlık üretimi özelinde yaptığı farklılaşma arayışının bir motivasyonudur.

Dilbilim üzerinden geliştirilen bu perspektifin yaratıcı üretimin yapıldığı bütün alanlara uyarlanabiliyor oluşu mimarlığa da bu filtre ile bakılabileceğini göstermiştir. Mimarlığın Colomina'dan referansla kişinin fiziksel çevre ile kurduğu ilişkinin yeniden üretimi olarak ele alınmasıyla mimarlık pratiği halihazırda çevrenin çevirisi olarak yorumlanmaya açıktır. Dilbilimde dilin üstlendiği rolü mimarlığın çevirisinde temsil ortamlarının üstlendiği düşünülerek temsil ortamlarının tanımlanmasının ve birbirlerinden farklılaşmalarına sebep olan karakteristiklerinin tespitinin gerekli olduğu görülmüştür. Yazı, çizim ve inşa/maket olarak ana üç grupta incelenen mimari temsil ortamlarının ana farklılaşmalarının pozisyonlanma, yapı kurumu, sembol sistemi, bağlam ve zamansallık parametreleriyle gerçekleştiği görülmüştür. Belirlenen beş ana kanal ile üç ortam arasındaki ikili ortam çevirilerinin incelenmesiyle mimari temsil ortamları arası çeviride yaşanan dönüşüm ve ortamlar arası boşlukların izi, belirlenen ortamlar arası çeviriyi sıklıkla kullanan birer mimarın işi üzerinden sürülmüştür.

Tez örnek incelemelerinde boşluk ve aktarım kanallarını mimarların bu boşlukları değerlendirme şekilleri ile desteklenerek çevirinin hem temsil ortamlarının kendisini

hem de üretimleri zenginleştirmedeki rolünü gözler önüne serer. Mimari temsiller, genellikle yapıyı anlamak için yardımcı araç olarak görülüp sadece yeniden üretim-tanımlama-benzerlik eksenlerinde ele alınmalarına karşın her biri bunun ötesinde farklı bir dünya kurma aracıdır. Tez de bu nedenle mimarının sadece sahada değil, bütün temsil ortamlarındaki çizgilerinin fenomenolojisinden kaynaklandığının ve imgeyi miras aldığı ortamın özelliklerini de üzerinde barındırdığının altını çizmek ister. Çeviri kişiyi kendisini üretime karşı yeniden konumlandırmayı zorunlu kılarken bu süreçte kullanılan ortam istem dışı da olsa kişinin pozisyonuna dair bilgi verir. Bu süreçte mimarın kendi konumunu sürekli tartışıp farklı pozisyonlardan tekrar üretmesine sebep olur. Kişinin kendi işine karşı eleştirel bir pozisyon olarak yeniden ele almasını sağlayan çeviri, üretim sürecinin kendisini eleştirel bir pratik haline getiren eşsiz bir araçtır. Eleştiri Gallop'a göre nesnenin gücüne, üstünlük kurma çabasına bir karşı duruştur (Rendell, 2010, s.5). Değişebilen doğasıyla sürekli çeviri halinde bulunmak, kişinin kendisine karşı eleştirel bir tutum almasıyla mimarlığın nesneleşmesine karşı bir tutumdur. Kişinin kendine sürekli olarak değişen eleştirel pozisyonlar alıyor oluşu üreten-üretilen-seyirci ilişkisini kırarak pozisyonların akışkan hale gelmesini sağlar. Sürekli çeviriye uğrayan mimarlık, imgenin sürekli dönüştüğü ve müdahaleye açık hale geldiği açık yapıt haline gelir. Üreten-üretilen-seyirci ilişkisi geleneksel ilişkileri değiştirmenin yanı sıra üretimi sürekli olarak herkes tarafından müdahale edilebilir ve değiştirilebilir hale getirir. Açık olma hali seyirciye müdahale için cazip bir ortam oluşturur ve zamanla üretimin kendi kendisini de çoklamasının kapısını aralar.

Örneklerin tezin kavramsal haritası ile üst üste getirildiği diyagramlar incelendiğinde teorik araştırma ile örnek incelemelerinin bazı noktalarda daha çok ilişki kurduğu ve ön plana çıktığı gözlemlenir. İmgenin dönüşümü ve maddeleşmesine dair Bergson ve Norberg-Schulz'un imge ve fenomene dair düşünceleri çevirinin özünün imge olarak algılanması sebebi ile ön plana çıkar. Bir sonraki ön plana çıkan nokta ise imgenin üretiminde farklılaşmasına sebep olan dil, yani sembol sistemleridir. Derrida, Benjamin ve Borges'in yeniden üretim sürecinde farklılaşmaya dair düşünceleri zihinsel üretimin fizikselleşmesi aşamasında farklılaşmanın yöntemini aramakta çeviriye ışık tutarlar. Mimari temsilde bu farklılaşmanın ve dil kullanımının yöntemi olarak ise Stan Allen, Diana Agrest, Jonathan Hill gibi mimarlık kuramcılarının

materyal pratiklerin imgeyi dönüştürmesi yönündeki çalışmaları çalışmada ön plana çıkar (Şekil 5.1).

Yapılacak çıkarımlar her örnek seti değişimi ile değişebilecekken ortaya çıkartmak istediği nihai sonuç sabit kalır. Temsil ortamlarının farklılaşmasıyla değişen parametreleri ve parametrelerin farklılaşmasıyla ortaya çıkan boşlukların varlığı ve yaptığı açılımlar her çeviri işleminde mevcuttur. Örnekler ise boşlukların değerlendirilmesine dair farklı potansiyellere işaret ederler.

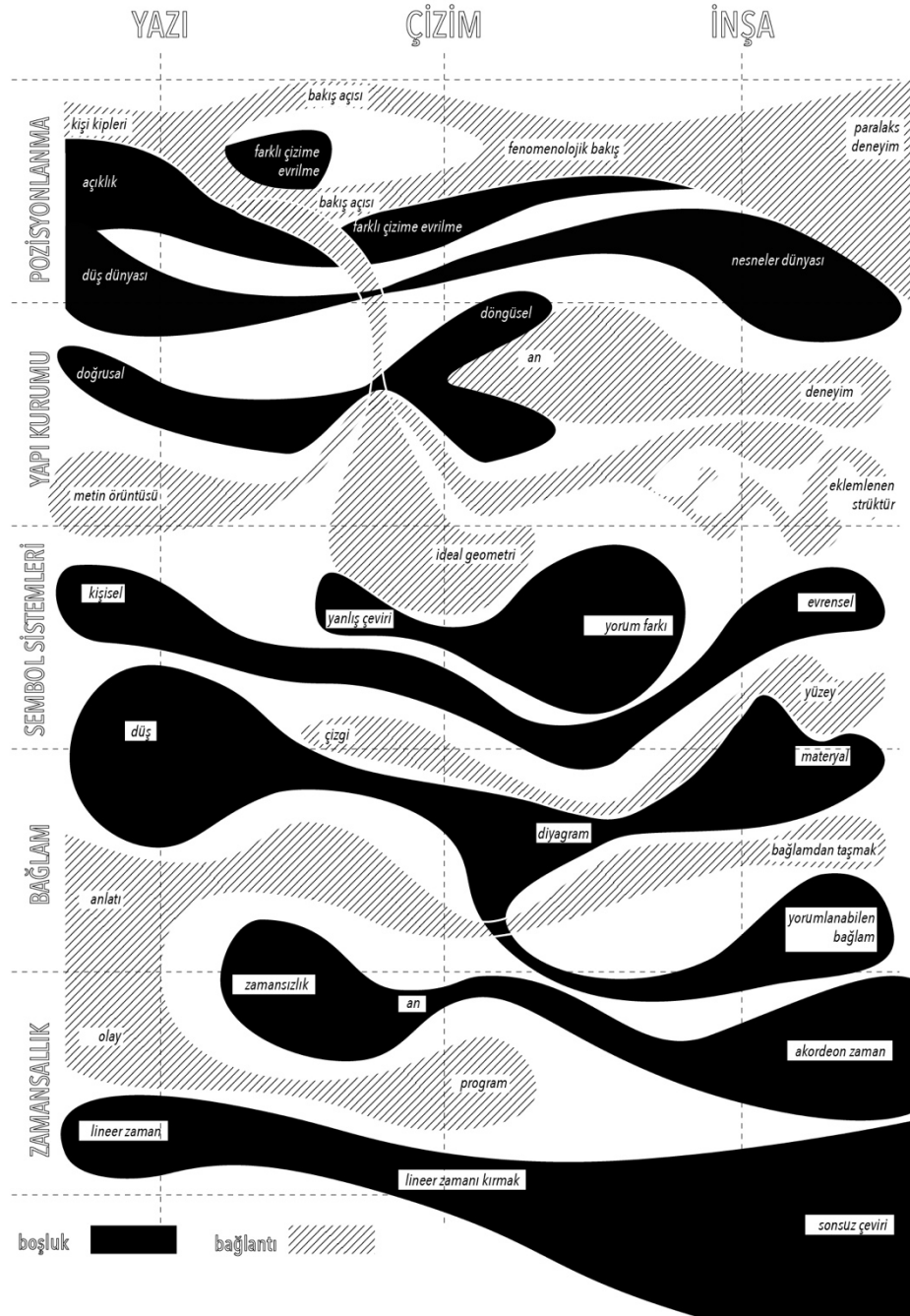
Robin Evans'ın çizim ile inşa arasında gerçekleştiğini söylediği çevirinin aslında her temsil ortamı arasında gerçekleşiyor oluşu ortamların geleneksel yapılarını kırarak kişinin yeni hibrid ortamlar ve filtreler üretmesi anlamına gelir. Tasarım süreci doğrusal değildir, temsiller birbirine dönüştürken bir önceki üretimin dahil ettiği parçaları kadarını da dışarıda bırakırlar (Hill, 2005, s.16). Bir önceki ortamın izlerini de üzerinde barındırarak ortamlar arasında ortaya çıkan boşlukları yaratıcı müdahale alanları olarak kullanır. Temsil ortamı üretimde şekillendirici bir parametre ise, yeni ortam mekana müdahalenin başka bir yöntemi ve yeninin üretimi için bir alan olarak yorumlanabilir. Bütün bu çıkarımlarla çeviri, mimarlık kuramları ve imgenin kullanımına dair çizilen teorik çerçevede değerlendirildiğinde imge kurulumunda kültürel ve coğrafi değişkenlerin yerini alan temsil ortamının özellikleriyle üretimi şekillendirdiği görülür.

Çeviri bir sınırı geçme durumuna, sınırı geçmek de koşulların değişimine işaret ettiği için çeviri anında koşulların değişimi ile hem ifade etmede hem de algılamada farklılıklar yaşanır. Sınırlar üzerinden düşünüldüğünde çeviri iki farklı alan tanımlar ve alanları birbirine bağlar. Nesne aynı anda iki tarafta da konumlanır, birinde nesne olurken öteki alandaki nesneye konu olur. Böylece iki tarafa da ait olur, fakat farklı anlamlar taşır. Koşulların sebep olduğu farklılıklar sebebiyle çeviri eylemi bir kopya ya da yeniden üretimden öte, orijinalin yeniden hayat bulması ve hayatına devam etmesi anlamına gelir. Hayatına devam eden üretim bu sefer farklı bir filtre ile ele alınarak dönüşür. Orijinalin hayatını devam ettirmek çeviriyi aynı zamanda Piranesi ve Tschumi örneklerindeki gibi mevcuda müdahalenin bir aracı haline getirir. Mevcudu dönüştürmek ve ona eklemlenmek, kent ile bir aradalıklar yaratmak gibi mimarlığın günümüz problemlerine alternatif cevaplar sunabilme imkanına sahiptir.

Bütün mimarlık üretim süreci oluşturulan filtre ile incelenebilecekken inceleme yapılan örnekler dört ana gerekçe ile seçilmiştir: Odağa alınan geçişte kullanılan iki mimari temsil ortamını da teorik açıdan inceleyerek farklı şekillerde kullanıyor olmaları, kendi üretim süreçlerini mercek altına alarak incelemeleri ve üzerine yazıyor olmaları, birbirlerinden farklılaşmaları ile çalışma kapsamında incelenmek istenen alandaki boşlukları dolduruyor olmaları ve son olarak da çeviri olarak ele alınan geçişin tek bir anda değil, üretim süreçlerinin farklı anlarında tekrar tekrar görülmesiyle zengin ve farklı yönlerde çevirilere izin veren bir üretim sürecine sahip olmalarıdır. Bütün üretim süreçleri bu şekilde incelenebilecekken mimarın kendi açıklamaları ve yazıları olmaksızın bu incelemeyi yapıyor olmak yorum fazlasına ve spekülasyonlara fazla açık bir araştırmaya sebep olacağından mimarların kendi açıklamaları üzerinden bu incelemenin yapılabileceği örneklerin seçilmesine karar verilmiştir.

Frascari'nin düşlerine dair yazılarını bağlamsız bırakıyor oluşu üzerine üretilen maket ve çizimlerde hem çizim yapanların hem de deneyimleyenlerin kendi düşlerini ekleme ve yorumlama olanağı açarak yazının maket ve çizim ortamlarına dönüşümde açtığı yaratıcı boşluklar gibi mimarın etkisinin yanı sıra ortamların kendilerinin de mimara yaratıcı boşluklar bıraktığı, Steven Holl'un zamanı dondurduğu an çizimlerini mekanda hareket eden ışık, gölge ve bakışlara çevirmesi gibi bazı çevirilerde ise ortamlar arası aktarımların yapıldığı tespit edilmiştir. Bu kanallar her ortam arası çeviri sebebiyle boşlukların açıldığı aralıklar olarak işaretlenmiş ve mimara yaratıcı müdahale imkanı veren boşluklar tespit edilmiştir (Şekil 5.2). Seçilen örneklerin çeviriye daha çok yer veren ve temsil ortamlarının farklı kullanımlarını araştıran örnekler oluyor olması çeviriye dair ortaya çıkarılmak istenen boşlukların imkanlarının daha görünür hale gelmesine sebep olur. Üretim yönteminin gelenekselden farklılaştığı, daha çok ortamın dahil olduğu üretim süreçleri çeviriye arttırdığı için paralelinde boşlukları da arttırır. Çeviri tek bir anda ve yönde gerçekleşmez. Örneğin Frascari'nin yazı-çizim-maket-yazı araçlarını hem bir arada, hem de birbiri ardına sürekli çevirilerle kullanması aslında bu sürecin ikilikler yerine döngüsel ve çok yönlü ilişkilerden oluştuğunu gözler önüne serer. Çeviri tek bir anda ve iki ortam arasında gerçekleşmez; birden çok ortam arası ve birbiri ardına gerçekleşen çeviriler üretimin dönüşmesiyle yeni bir çeviri döngüsü başlatır ve bu sonsuza kadar çoğaltılma potansiyeline sahip bir döngü haline gelir. Çevirinin en

büyük potansiyellerinden birisi de döngüsel yapısı ile sürekli olarak çoklama ve üretme potansiyelidir. Her üretimle artan boşluklar da mimara bir özgürlük alanı, seyirciye de kendine ait bir yorum boşluğu yaratma, üretime dahil olma ihtimalini ortaya çıkarır. Aksi durumda ise potansiyelli görülen boşlukların kapatılmaya çalışılması yani yoruma yer bırakmayan standart ve tek ortamda yapılan üretim yaratıcılık imkanını kısıtlayabilir.



Şekil 5.2 : Ortamlar arası çeviride boşlukların açıldığı ve ortamlar arası aktarımların gerçekleştiği aralıklar

Çevirinin mimari tasarım alanı içerisinde düşünülmesi üretimi zenginleştirmenin yanı sıra mimarı ve toplumu da özgürleştirmenin aracı olabilecek potansiyele sahiptir. Umberto Eco'nun açık yapıt ile işaret ettiği bitmemişin ve dönüşebilin cazibesi çeviri ile ortaya çıkar. Seyircinin de aktif hale gelmesiyle sonsuz bir üretim, mevcuda müdahale aralığı ve dolayısıyla özgürleşme imkanı ortaya çıkar. Çevirinin müdahaleye açık bakış açısı kişiyi cezbederek döngüye dahil olmaya teşvik eder; böylece çevirmen rolünün mimardan çıkıp okura, seyirciye geçebilmesiyle üretim sonsuz hale gelebilir. Çeviri bu açıdan incelendiğinde her üretim adımında farklı yönlerde gerçekleşebilir, bu da kişiyi eleştirel ve aktif bir pozisyon almasıyla mimari tasarımın yaratıcı ve özgür bir hale gelmesinde yeni bir bakış olarak görülebilir.

Çeviri her üretimi kendisine bir veri olarak alıp aynı zamanda başka üretimlere de veri olan bir yöntem olduğu için tasarım kültürü geliştirmekte ve mevcut literatürü de farklı bir aradalıklarla geliştirmeye yardımcı olur. “Yeni entelektüel macera ‘öykü’yi uygun hale getirip kendi hikayesi haline getiren çevirmen rolünü oynayacak aktif seyircilere ihtiyaç duyar. Özgürleşmiş toplum anlatıcı ve çevirmenlerin topluluğudur.” (Ranciere, *The Emancipated Spectator*, 2008). Çeviri hem kişinin zihninde, hem toplumda özgürleşme aracıdır. Çeviri hem mevcuda müdahalede hem de yeniyi üretmekte bir yöntem olabilir, kişinin bir imgeyi dünyaya taşımada tek seslilikten çok sesliliğe, çok perspektife geçişi olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak çeviri mevcut mimarlık pratiğini eleştirel hale getirmek ve yeniyi üretmenin bir aracı olma potansiyeline sahiptir.

Tezin kendisi de mimarların mevcut üretimleri ve üretimleri üzerine kendi söylemleri üzerinden yapılan incelemelerle üretim sürecinin bir çevirisidir. Okurun bu metni okuyup kendi filtresi ile tekrar çevirisi ile çoğalacak ve çevrilmeye, üretilmeye devam edecektir. Dolayısıyla tezin kendisi de bir üretim katalizörü ve düşünce aracı görevi üstlenir. Tezin üretim sürecinde yazı, diyagram ve görseller farklı noktalarda kullanılarak tezin hem metinlerle detaylı bir inceleme oluşturması, paralelindeki diyagramlarla daha genel bir bakış noktası sağlaması amaçlanmıştır. Diyagramlar hem yazarın bakış açısını bulma ve kendini konumlandırma çabasıyken okur için de yazarın pozisyonunu anlayarak çevirinin yapıldığı koşulları anlayıp kendi çevirisini inşa etmesi için bir araç olarak kullanılmayı amaçlar. Yapılan çıkarımlar, ön plana çıkarılan noktalar mevcut ilişkileri yazarın perspektifinden yansıtır. Bu ilişkileri gösterir diyagram ise okurun yorum aralığını arttırmak amacıyla daha homojen ve

yorumlanabilir bir şekilde hazırlanmıştır. Daha hiyerarşisiz bir diyagram dili kurma çabası okura yorumlama aralığı verme isteğinden kaynaklanır. Ortaya serilen bütün görüşlerden yazarın yaptığı çıkarımlar dışında her bakanın eş bir mesafede yeniden yorumlayabileceği bir altlık oluşturma isteği Miralles'in çizimlere yaklaşımı gibi diyagramları hiyerarşisiz kurarak önem sırası ile oynayabilme ihtimalini canlı tutmak ister. Diyagram üzerinden yapılacak çıkarımlar her okur ile çoğalacak ve diyagram altlığı farklı projelerin de incelenmesine imkan verecek bir çeviri rehberi olarak hizmet etmeyi amaçlar.



KAYNAKLAR

- Abraham, R.** (2016). [UN]BUILT. Groihofer, B. (Eds.). Wien: Springer.
- Agrest, D.** (2000). Representation as Articulation Between Theory and Practice. In *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Amsterdam : G+B Arts International.
- Allen, L. & Smout M.** (2013). Interview: Smout Allen. Will Hunter ve Peter Cook ile söyleşi. *Architectural Review* 1395: Architecture and Representation (ss.62-71). Erişim: 23 Aralık 2019, <https://www.architectural-review.com/essays/interview-smout-allen/8646894.article>
- Allen, S.** (2009). *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Abingdon: Routledge.
- Akcan, E.** (2012). *Architecture in translation: Germany, Turkey, and the modern house*. Durham and London: Duke University Press.
- Aristoteles** (2007.). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (S. Rifat Çev.). Can Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R.** (2013). Yazarın Ölümü. In *Dilin Çalışma Sesi*. (A. Ece, N. Sevil ve E. Göktepe Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W.** (2002). The Task of the Translator. In Bullock, M., Jennings M. (Ed.), *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. (ss. 253-263). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W.** (2008). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. In *Pasajlar*. (ss. 50-86). İstanbul: YKY.
- Bergson, H.** (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden Çev.). Ankara : Dost Kitabevi Yayınları.
- Bloomer, J.** (1993). *Architecture and The Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. Binghamton, New York: Vail-Ballou Press.
- Borges, J. L.** (1981). The Translators of The 1001 Nights. In E. R. Monegal, E. R., and Reid, A. (Eds.), *Borges: A Reader*. (ss. 73-86). New York: Dutton.
- Brillembourg, C.** (2016). The Essential Condition for Architecture: An Interview by Carlos Brillembourg. Groihofer, B. (Eds.). In [UN]BUILT (ss.229-233). Wien: Springer.
- Cairns, G.** (2017). *Visioning Technologies: The Architectures of Sight*. Cairns, G. (Ed.). London: Routledge.
- Chandler, D.** (1994). *Semiotics for Beginners*. Erişim: 18 Eylül 2019. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/index.html?LMCL=S1r7zp&LMCL=uGxBGN&LMCL=VywwtZ>

- Cohen, J.L.** (1988). The Misfortunes of The Image: Melinkov in Paris. In Colomina, B., Ockman, J. (Eds.), *Architectureproduction..* New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Colomina, B.** (1988). Introduction. In Colomina, B., Ockman, J. (Eds.), *Architectureproduction.* New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Cook, P.** (2014). *Drawing: The Motive Force of Architecture.* Chichester, West Sussex: Wiley.
- Cridge, N. P.** (2015). *Drawing the Unbuildable: Seriality and Reproduction in Architecture.* London: Routledge. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315764443>
- DeLanda, M., & Vidler, A.** (2005). *Lebbeus Woods: System Wien.* Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Deleuze, G.** (1994). Difference and Repetition. (P. Patton Çev.) New York: Columbia University Press.
- Derrida, J.** (1989). *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction.* . (J. P. Leavey Çev.) Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Derrida, J.** (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji.* (T. Akşin Çev.). İstanbul: AFAYayınları.
- Derrida, J., & Eisenman, P.** (2013). Talking About Writing. *ANY: Architecture New York*, (ss. 18-21), www.jstor.org/stable/41845550
- El-Bizri, N.** (2007). Imagination and architectural representations. In Frascari, M., Hale, J., Starkey, B. (Eds.), *From models to drawings.* (ss.34-43). Abingdon: Routledge.
- Eco, U.** (2001). *Açık Yapıt* (P. Savaş Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Evans, R.** (1996). Translation From Drawings to Buildings. *Translation From Drawing to Building and Other Essays.* (ss.153-193) . Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Fisher, T.** (2002). Conversation with Steven Holl. *Architectural Research Quarterly*, 6(2), (ss.121-129). doi:10.1017/S1359135502001598.
- Frascari, M.** (2017). Marco Frascari's Dream House: A Theory of Imagination. Goffi F. (Ed.). London: Routledge.
- Ghirardo, D.** (1984). Architecture of Deceit. *Perspecta*, 21, (ss. 110-115). doi:10.2307/1567084
- Goffi, F.** (2017). Marco Frascari's Dream House: A Theory of Imagination. Goffi F. (Ed.). *Introduction* (ss. 1-25). London: Routledge.
- Goodman, N.** (1976). Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- Grossman, E.** (2015). *Çeviri Neden Önemlidir?.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hale, J.** (2000). *Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory.* West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

- Hamel, C.** (2007). Drawing Lines of Confrontation. In Frascari, M., Hale, J., Starkey, B. (Eds.), *From models to drawings*. (ss.201-207). Abingdon: Routledge.
- Hays, M. K.** (2009). *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Hejduk, J.** (1995). *Architectures in Love: Sketchbook Notes*. New York: Rizzoli International Publications.
- Hill, J.** (2005). Building the Drawing. In Sheil, B. (Eds.), *Architectural Design Special Issue: Design Through Making*, 75:4, ss.13-21. doi: <https://doi.org/10.1002/ad.97>
- Holl, S.** (1988). Within the City: Phenomena of Relations. *Design Quarterly* 139, (ss.1-30). doi:10.2307/4091209
- Holl, S.** (1998). *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press.
- Holl, S.** (2013). Steven Holl: "If Everybody Else Quits Drawing, It's Fine With Me" Martin Pedersen ile söyleşi. Metropolis. Erişim: 23 Aralık 2019, <https://www.metropolismag.com/architecture/steven-holl-drawing/>
- Holl, S.** (2018). For Steven Holl. Samuel Medina ile söyleşi. Metropolis Magazine. Kasım-Aralık 2018.
- Kanekar, A.** (2015). *Architecture's Pretexts: Spaces of Translation*. New York: Routledge.
- Kızıltan, R.** (2001). Tarihte Çeviri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 41 (1), 37-68. Erişim: 03 Ekim 2019, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1013/12300.pdf>
- Kittler, F.** (1990). *Discourse Networks, 1800 / 1900*, (M. Metteer, C. Cullens Çev.) Stanford: Stanford University Press.
- Köknar, S.** (2016). *Farklanan Bir Bienal Okuması (2)*. Erişim: 07 Ekim 2019. <https://manifold.press/farklanan-bir-bienal-okumasi-2>
- Lim, CJ.** (2014). London Short Stories. In Carmona, M. (Ed.), *Explorations in Urban Design: An Urban Design Research Primer*. (ss.209-218). London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315581606>
- Lueder, C.** (2014). Upside down or sideways up: corporeality, architecture and urbanism in translations between ground and image plane, *The Journal of Architecture*, 19:6, 923-948. DOI: 10.1080/13602365.2014.985245
- Manough, G.** (2009). *The BLDGBLOG Book*. San Francisco: Chronicle Books.
- Mimesis.** (n.d.). In Türk Dil Kurumu (TDK). Erişim: 07 Ekim 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=229645
- Moreno, S.** (2004). Paper Planes. P Oxygen Magazine (ss.106-114). Erişim: 23 Aralık 2019, <http://www.shonquismoreno.com/files/03polabrahamlow.pdf>
- Norberg-Schulz, C.** (1966). *Intentions in Architecture*. Massachusetts: MIT Press.

- Paz, O.** (2012). Translation: Literature and Letters. In Biguenet, J., Schulte, R. (Eds.), *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. (ss.152-162) . Chicago: University of Chicago Press.
- Perez-Gomez, A.** (1998). Introduction, *Intertwining* (ss. Xx-xx). New York: Princeton Architectural Press.
- Perez-Gomez, A.** (1999). In Search of a Poetry of Specifics. El Croquis 93, Madrid: El Croquis.
- Potolsky, M.** (2006). *Mimesis*. New York, NY.: Routledge.
- Rendell, J.** (2005). Architecture-writing. *The Journal of Architecture*. 10(3), ss.255-264.
- Rendell, J.** (2008). *Çeviri Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricœur, P.** (2010). *Site-writing: The Architecture of Art Criticism*. London: IB Tauris.
- Said, E.** (1982). Travelling Theory. In *The World, the Text, and the Critic*. (ss. 226-247). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Shleiermacher, F.** (2012). On the Different Methods of Translating. In Biguenet, J., Schulte, R. (Eds.), *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. (ss.36-54) . Chicago: University of Chicago Press.
- Schopenhauer, A.** (2012). On Language and Words. In Biguenet, J., Schulte, R. (Eds.), *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. (ss.32-35) . Chicago: University of Chicago Press.
- Smout, M. & Allen, L.** (2008). Out of the Phase: Making an Approach to Architecture and Landscape. *Architectural Design* 78: *Special Issue: Protoarchitecture: Analogue and Digital Hybrids*, (ss.80-85). doi:10.1002/ad.709
- Starkey, B.** (2007). Post-secular Architecture: Material, intellectual, spiritual models. In Frascari, M., Hale, J., Starkey, B. (Eds.), *From models to drawings*. (ss.231-240). Abingdon: Routledge.
- Tafuri, M.** (1973). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Translation.** (n.d.). Cambridge Dictionary. Erişim: 03 Ekim, 2019, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/translation>
- Transposition.** (n.d.). Merriam Webster Dictionary. Erişim: 12 Ekim, 2019, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/transposition#learn-more>
- Vesely, D.** (2004). *Architecture In The Age of Divided Representation: The Question of Creativity In The Shadow of Production*. Massachusetts: MIT Press.
- Werning, R. C.** (2009). Nelson Goodman's Autographic-Allographic Distinction in Architecture: The Case of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion. In Ernst G., Jakob Steinbrenner J., Scholz O. R. (Eds.), *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*. (ss. 169-192). Lancaster: Gazelle Books Services Limited.
- Wigley, M.** (1989). The Translation of Architecture, The Production of Babel. *Assamblage*, (8), 7-21. doi:10.2307/3171012.

- Yorgancıoğlu, D.** (2007). Steven Holl: A Translation of Phenomenological Philosophy Into the Realm of Architecture, *The First International Architecture and Phenomenology Conference on Some Approaches and Interpretations of Phenomenology in Architecture*, Haifa, Israel.
- Zhu, Q.** (2007). The cultural context of design and the corporeal dynamism of drawing as the foundations for the imagination of construction. In Frascari, M., Hale, J., Starkey, B. (Eds.), *From models to drawings*. (ss.79-87). Abingdon: Routledge.
- Url-1** <<http://inter13.aaschool.ac.uk/archive2015-2016/piranesi-campo-marzio/>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-2** <<https://explore.chicagocollections.org/image/artic/85/sx6508t/>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-3** <<https://miesbcn.com/the-pavilion/>> erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-4** <<https://armtaste.files.wordpress.com/2013/09/elramo.jpg>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-5** <<https://www.bmiaa.com/lesprit-nouveau-%E2%80%8B1920-1925-now-available-online-by-dipartimento-di-architettura-roma-tre/>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-6** <<http://www.tschumi.com/projects/18/>>, erişim tarihi 15.10.2019.
- Url-7** <<https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/art/20931979.html>>, erişim tarihi 10.09.2019.
- Url-8** <<http://www.tschumi.com/projects/49/>>, erişim tarihi 18.09.2019.
- Url-9** <https://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects?ad_medium=gallery>, erişim tarihi 01.10.2019.
- Url-10** <<https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2011/08/enric-miralles-the-funambulist.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2020.
- Url-11** <<http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>>, erişim tarihi 07.11.2019.
- Url-12** <<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10151/1/10151.pdf>>, erişim tarihi 01.11.2019.



EKLER

EK A: Teze ait kavram haritası

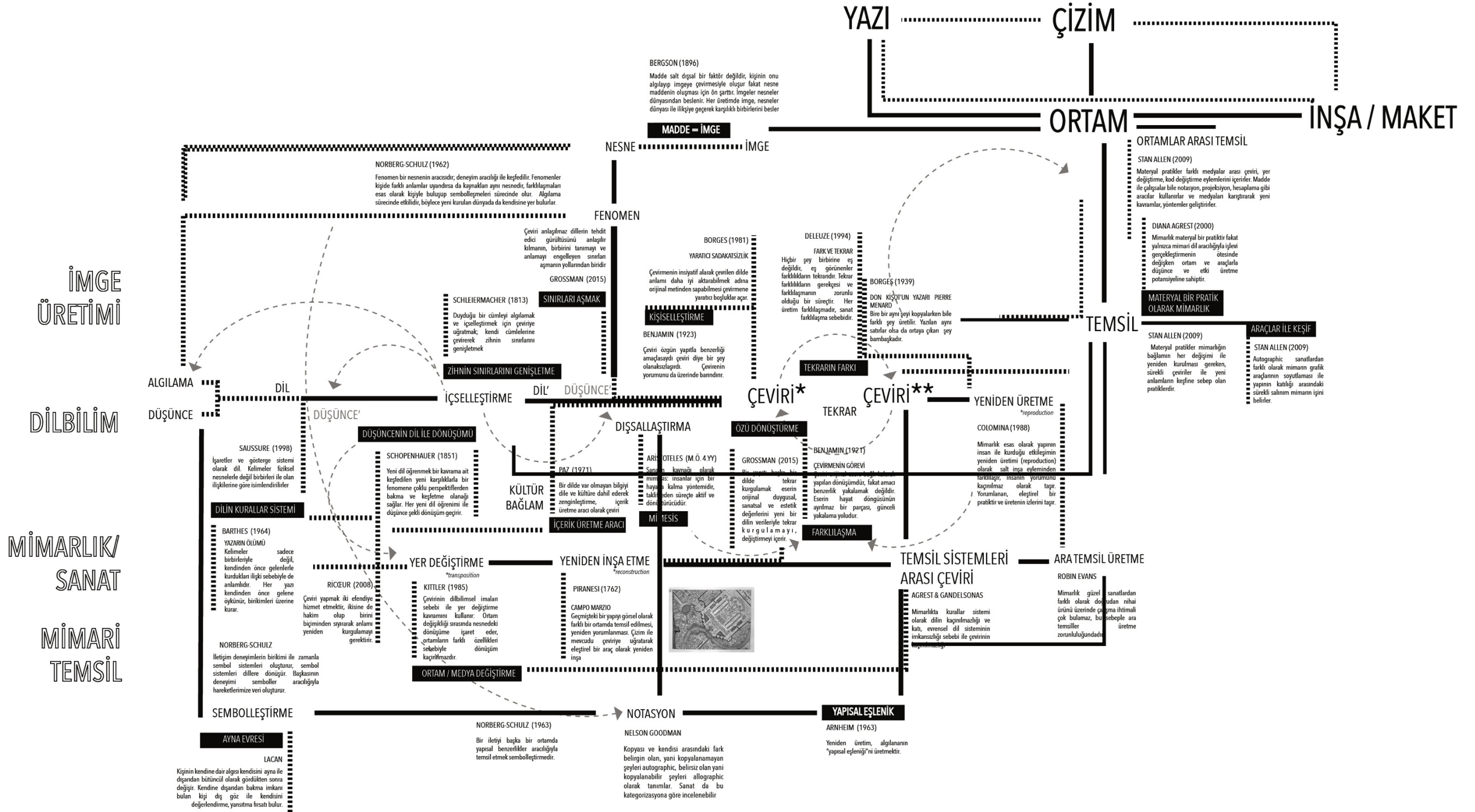
EK B.1: Yazı-çizim çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesi ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram

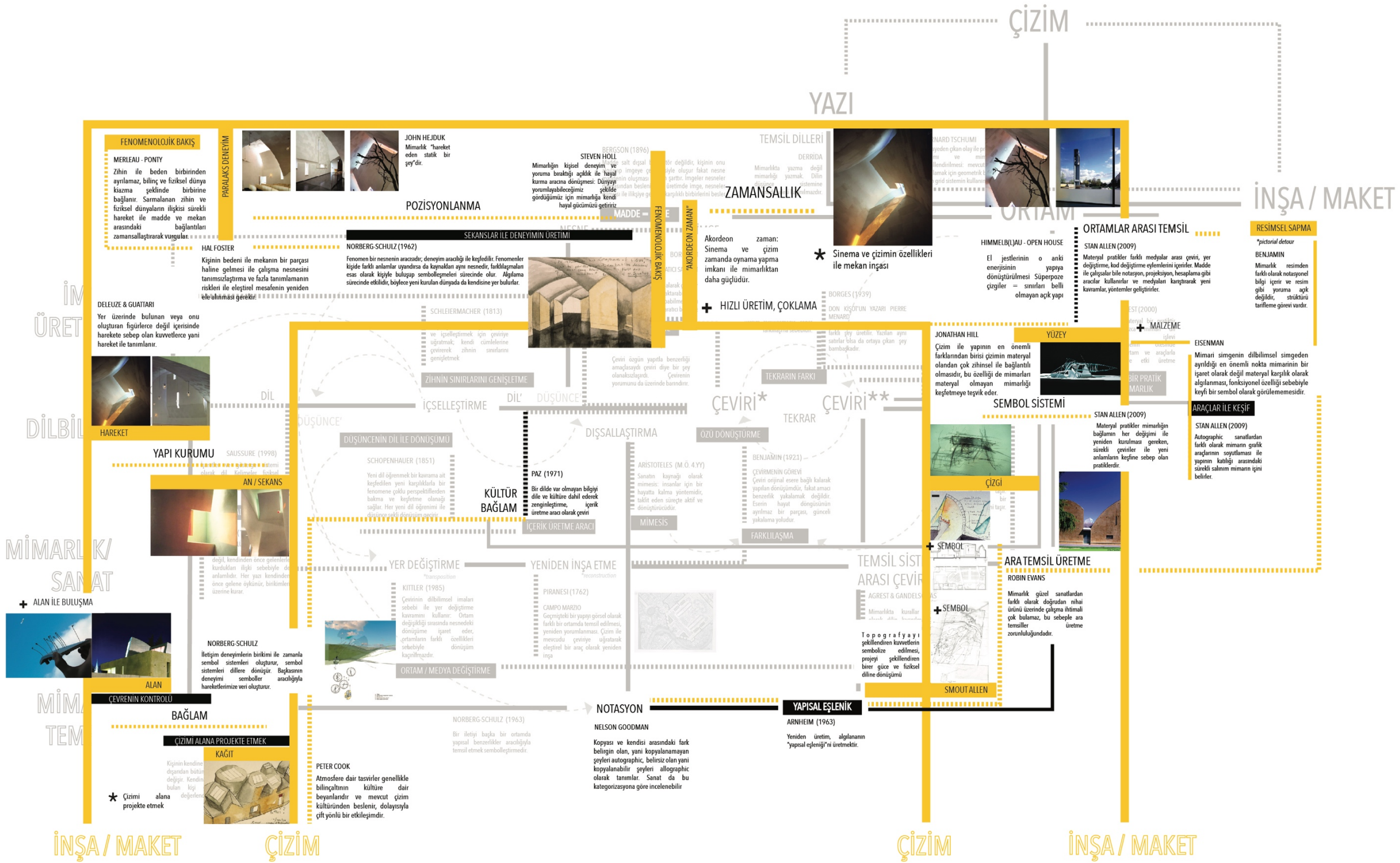
EK B.2: Çizim-inşa/maket çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesi ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram

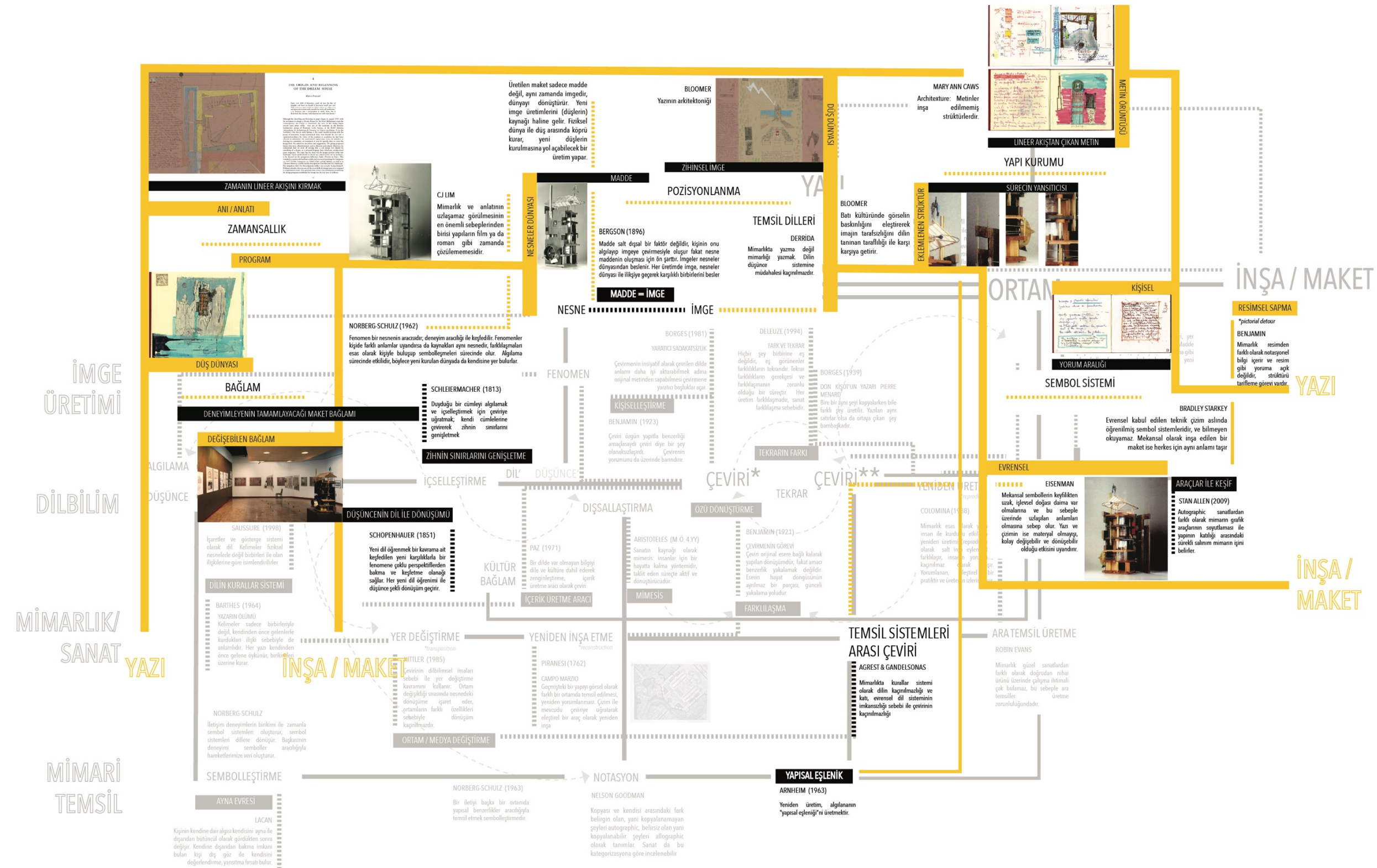
EK B.3: Yazı-inşa/maket çevirisindeki boşlukların okuma altlığı ile üst üste getirilmesi ve teorik ilişkilennmelerini gösteren diyagram











ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad :Başak Eren
Doğum Tarihi ve Yeri :15.09.1992, İstanbul
E-posta : basak_eren@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2015, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- Eylül 2016'dan beri MEF Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.
- 2015-2016 yılları arasında Özer / Ürger Mimarlık ofisinde çalıştı.
- 2017 yılında 12.Uluslararası Genç Mimarlar Fikir Yarışması'nda 1.lık ödülü kazandı (Buse Özçelik ile).
- 2015 yılında Kent Düşleri 9: Atatürk Orman Çiftliği Alanları Değerlendirme Projesi Uluslararası Fikir Yarışması'nda Profesyonel Kategoride 3. lük ödülü kazandı (Buse Özçelik ile).

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- Eren, B., Kalender H., Aggündüz A. (2019). İstanbul'da Kentsel Artikülasyonun İnşaya Yardımcı İkincil Yapılar Üzerinden Okunması. , 4. IAPS-CS Network Sempozyumu: Sonsuz Bir "Kentsel Artikülasyon" Mekanı Olarak İstanbul, 16 Şubat 2019, İstanbul.