

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ELEKTRONİKLEŞEN ÇEVREDE MİMARLIK

**DOKTORA TEZİ
Y. Mimar Ali Gökhan BİRO**

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : MİMARİ TASARIM

HAZİRAN 2008

ELEKTRONİKLEŞEN ÇEVREDE MİMARLIK

DOKTORA TEZİ
Y. Mimar Ali Gökhan BİRO
(502982033)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 23 Ocak 2008
Tezin Savunulduğu Tarih : 30 Haziran 2008

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Ferhan YÜREKLİ
Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Semra ÖGEL
Prof.Dr. Semra AYDINLI
Prof.Dr. Hüsamettin KOÇAN (M.Ü.)
Doç.Dr. Bülent TANJU (Y.T.Ü.)

HAZİRAN 2008

ÖNSÖZ

Prof. Dr. Hülya Yürekli, Prof. Dr. Ferhan Yürekli, Prof. Dr. Semra Ögel, düşünme yapımı en çok etkileyen insanlardır. Bu tezi hazırlarken, annem, babam ve kardeşlerim beni her koşulda desteklemiştir. Özetin İngilizce çevirisini yapan Y. Mimar Esin Yürekli ve Yelkan Ögün'dür.

Ocak, 2008

Ali Biro

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. FİZİKSEL ÇEVREMİZ ÜZERİNE SAPTAMALAR	4
2.1. Çevre	4
2.2. Topoğrafya	12
2.3. Çevre ve Nesneye Yüklenen Anlam Arasındaki İlişki	21
3. ZİHİNSEL ÇEVREMİZ ÜZERİNE SAPTAMALAR	24
3.1. Modern Hareket	24
3.2. Maksimum Kavramı	27
3.3. Çizgiler ve Sözcükler	31
3.4. Modern Sonrası Dönem	35
3.5. İnternet, Hipermekan, Medya	40
3.6. Karmaşık Sistemler	44
3.7. Resim ve Çerçeve	46
4. KAVRAMSAL MODEL	51
5. TEZİN SONUÇLARI	80
KAYNAKLAR	86
ÖZGEÇMİŞ	90

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1 : Çevresine Doğru Genişlemekte Olan Çerçeveseler	7
Şekil 2.2 : T Arazisi Vaziyet Planı	8
Şekil 2.3 : Aralık Şeması	9
Şekil 2.4 : Moebius Şeridi	10
Şekil 2.5 : Farnsworth Evi ve İlkel barınak imgesi.....	11
Şekil 2.6 : Earth + Mark Tower, 2007, Kanada.....	12
Şekil 2.7 : Güncel Sanat Müzesi, 2007, İtalya	13
Şekil 2.8 : Topoğrafik Kesit Çizgileri	14
Şekil 2.9 : “İnflection” Çizgisi ve Ona Eşlik Eden Diğer Çizgiler	16
Şekil 2.10 : Dışsal Tekillikler ve İçsel Tekillikler	17
Şekil 2.11 : Değişken Eğrisel Çizgi	18
Şekil 3.1 : Fonksiyon Eğrisine Olan Teğetler	28
Şekil 3.2 : Düşlerin Anahtarı, Rene Magritte, 1930	47
Şekil 3.3 : Mekan, Lucio Fontana	48
Şekil 3.4 : İnsan Kesiti Figürü ve Çerçeve	49
Şekil 4.1 : Notre Dame du Haut Şapeli, 1950, Fransa	56
Şekil 4.2 : Villa Savoie, Poissy, 1931, Fransa	66
Şekil 4.3 : Villa Savoie’un Çizgiler Üzerine Yerleşmesi Resimleri	67
Şekil 4.4 : Kent Yüzeyi Kullanımı Şeması	68
Şekil 4.5 : Bir Endülüs Köpeği Filmi, 1929	70
Şekil 4.6 : Sonlunun Sonu Olmayanı Üretmesi Şeması	72
Şekil 4.7 : Sanal Arazi	75
Şekil 4.8 : Sanal Araziler	77
Şekil 5.1 : Meydan Alışveriş Merkezi, 2007, İstanbul	83
Şekil 5.2 : Kayseri İç Kalesi İçin Proje Önerisi, 2008	84

ELEKTRONİKLEŞEN ÇEVREDE MİMARLIK

ÖZET

Modern Hareket, nesnelerin ve olayların ortak özelliklerini kapsayan genel bir düşünme yapısıdır. Yapısal çevre bu düşünme yapısı ile birbirine bağlanabilir. Bu düşünme yapısı, insanın neleri bildiği üzerine değil, karşılaştığı bir nesneyi akıl yürüterek anlaması üzerine temellenmiştir. Modern Sonrası dönem düşünme yapısında ise, öznel olan bir şeyler anlatmak veya göstermek amacı, nesneye eklenen bir fonksiyon olmaktadır. Bu dönem bağlamında tasarlanan nesne, insan zihninde biriken bilgiler veya imgeler ile anlaşılabilir. Bu düşünme yapısı ile sonsuz farklı nesne üretilebilir, ama farklılıkların birbiri ile nasıl ilişki kuracağı belirsizdir.

Sinema sanal bir kurgu üretmektedir ve alternatif bir gerçekliği göstermektedir. İnternet alternatif bir gerçekliktir. Teorik olarak, hipermedya alternatif bir gerçekliği bütün duyularımız ile deneyimleyebiliriz. Medya gerçek olanın imgesini çoklaştırmaktadır. Güncel mimari üretimler ise daha çok biçimsel farklılıkları ile öne çıkmaktadır. Mimari üretimler inşa edildiği “an” alternatif bir gerçeklik değildir, gerçekliktir. Tv veya bilgisayar ekranı, bir şeyler anlatmak veya bir bildirim yapmak için elektronları kullanmaktadır. Her yerde aynı özellik ile insanın karşısına çıkan ekran, bildirimin çerçevesi olmaktadır. Mimari ürünün çerçevesi ise yeryüzü üzerinde belli bir alan olmaktadır. Mekan sözcüğü her şeyi içeren bir kavramdır. Mekan, her şeyi içine alabilecek kapasitesi olan bir mekanizma olarak görülebilir. Yeryüzü, alternatif gerçekliklerin de bağlandığı gerçekliktir, ama yeryüzü sınırsız değildir.

Mimarlık için bir şeyler anlatmak veya göstermek bir amaç değildir, bir sonuçtur, ama bu varsayım binanın bir gösterge olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Mimari üretimler yalnızca sözcükler ile ifade edilemez, çünkü çizgiler ile oluşmaktadır. Elektronikleşen çevrede tasarım ve üretim, bilgisayarlar ve robotlar aracılığı ile olduğundan, değişken eğrisel çizgiyi üretmek, düz çizgi üretmek ile eşdeğerdir. Değişken eğrisel bir çizgi ile sonsuz çeşitlenen biçimler yaratılabilir.

Yerküre ile “düşünen ve yalnızca onu anlayan değil, onu değiştiren bir tür” olarak ilişkilerimiz karmaşık bir yapıdır. Karmaşık bir sistemi oluşturan öğeler, metinsel veya kavramsal bir yapı olabilir, ama karmaşık bir yapı basit bir çizgi ile de temsil edilebilir. Kavramsallaştırma yapmazsak, yeryüzü biçimi nedir? Yeryüzü, topoğrafya sözcüğünün en dar anlamı olan, çeşitlenen yüzey kabartmasıdır. Ucu açık değişken eğrisel bir çizgi, topoğrafik kesit çizgilerini temsil eden çizgidir.

Eğer bir düşünme yapısının biçimsel bir karşılığı varsa, neden binanın üzerinde inşa edileceği arazinin de böyle bir özelliği olmasın? Düşünme yapıları ile ifade edilen kavramlar, biçimler olarak inşa edilmektedir. Tasarlanacak binanın, üzerinde inşa

edileceği arazinin ve çevresinin, zaten yeryüzü üzerinde olduğu gerçeği, mimari tasarım için başlangıç verisi olabilir.

Mimari üretimler düz bir alan üretmektedir. Mimari üretim bağlamında, düz bir yüzey, eğimli bir yüzeye bağlanmak zorundadır. İnsanlar kat döşemeleri üzerinde yürümektedir, ama duvarları görmektedir. Mimari mekanın anahtar ögesi, en az iki kotu veya iki yüzeyi birbirine bağlayan arada kalan yürünebilir düzlemdir. Bir madde olarak toprak ve bir biçim olarak yüzey kabartması, arada belli bir sınır tanımlanmadan, insan duyularına hem dik olan yüzeydir, hem de ayağımızın yere bastığı yüzeydir. Üzerinde yıkılacak bir bina olan veya bodrum kat içeren düz bir arazi yüzeyi tepeler, çukurlar ve düzlükler kombinasyonu ile yeniden biçimlenebilir, zaten orjinal olan biçimlerinden herhangi birine yeniden dönüştürülebilir. İki çizginin kesişme noktasının eğriselleştittiği çizgi, diğer bir deyişle topoğrafik her hangi bir kesit çizgisi olarak yeniden biçimlenen kent içindeki araziler, mimari üretimleri birbirine bağlayan yüzey olarak kullanılabilir.

Tv veya bilgisayar ekranı düz bir yüzey olan iki boyutlu çerçevedir. Ekranın fonksiyonu bir şeyler göstermektir. Bir şeyler göstermek için iki boyut veya iki boyut içindeki hareket yeterlidir. Bir varsayım olarak, topoğrafik bir yüzey (iç bükey, dış bükey ve düz yüzeyler kombinasyonu) olarak tasarlanan bir ekran üzerinde bir şeyler göstermek olanaklıdır, ama yüzeyin üç boyutlu biçimi, gösterimin bir parçası olacaktır. Eğimli bir yüzey gösterimin bir parçasıdır.

Bu tez bir varsayım önermektedir; “Mimarlık, yeryüzü ve insan arasındaki bağlantıdır. Yeryüzünde tasarlanan bir binanın çevresi yeryüzüdür. İnsan ayağının toprağa basması insanın gerçekliğidir”. Bu varsayım bir düşünme yapısı değildir. Değişken eğrisel bir çizgi ve düz çizgi üzerine düşünmektir. Yeryüzünü temsil eden eğrisel çizgi, diğer bir deyişle topoğrafik kesit çizgisi bir ikondur, ama H öznese bu basit çizgiyi yalnızca ihtiyacı olduğu zaman anlayabilir. Topoğrafya sözcüğünün, dar anlamı yüzey kabartmasıdır, en geniş anlamı yer tanımlamaktır. Tarladaki tümseğin çiftçi tarafından tabure olarak kullanılması, mimari üretimler için yeni bir düşünme alanı olabilir.

ARCHITECTURE IN THE ELECTRONICIZED ENVIRONMENT

SUMMARY

Modern Movement is a thought structure containing general characteristics of objects and events. Physical environment can be interconnected with this thought structure. This thought structure is based not on knowledge, but on reflecting upon the encountered object. Within the Posterior Modern Period, the aim to present or represent a subjective thing is a function added to the object. The object designed in this context, can be apprehended through the images and knowledge accumulated in the observer's mind. With this thought structure, infinite number of different objects can be produced, but how these differences are interrelated is unclear.

Cinema produces a virtual setting and presents an alternative reality. Internet is an alternative reality. Theoretically, in hyperspace we can experience an alternative relative through all of our senses. Media produces alternative images of reality. Foremost contemporary architectural productions are presenting themselves with formal differences. Once architectural productions are built are no longer alternative realities, they are the reality. TV or the computer screen uses electrons to present things. The omnipresent screen with the same specifications becomes the frame of expression. The frame of the architectural production is a piece of land on the surface of the earth. The word space is a concept which encompasses everything. Space can be seen as a mechanism which can contain everything. The surface of the earth is a reality to which the alternative realities are bound. The surface of the earth is not limited.

To present or to represent something for architecture is not an aim, but an outcome. However, this hypothesis doesn't change the fact that building is an indicator. Architectural productions cannot be expressed with words alone, since they are composed with lines. Because within the electronicized environment, design and production process is achieved through computers and robots, to produce the varying curvilinear line is equivalent to producing a straight line. With this varying curvilinear line it is possible to produce an infinite number of forms.

As a species, that not only thinks and understands the earth, but also changes it, our relations with the earth are a complex system. The elements that compose a complex system can be literally constructed or conceptually structured. But, it can also be transformed into a form. A complex system can be represented with a simple line. If we don't conceptualize, what is the form of the surface of the earth as an object? The form of the surface of the earth is the varying relief of the surface which is the most common meaning of the word topography. Extendable varying curvilinear line is a line that can represent any topographical section line.

If a thought structure has an architectural and formal indicator why the site where it will take place shouldn't have similar characteristics? The concepts which are expressed through the thought structures are constructed with forms. The fact that the building which will be designed will be on the surface of the earth could become the point of departure for the beginning of the architectural design.

Every architectural production produces a flat surface. In architectural production context, a flat surface must be attached to an inclined surface. People walk over the flat surfaces but see the walls. The key object of the architectural space is an interstitial walkable surface that connects at least two different levels or two surfaces. A continuous surface, curvilinear in section, serves both as the surface we walk on and the surface we perceive orthogonally through our senses. A site surface that has a building to be demolished on it or a flat site that contains a basement floor, can be reconfigured using the rubble, can be reformed producing a combination of hills, ditches and plateaus. It can be retransformed into one of its original forms. The curvilinear line that takes place at the intersection of two lines, in other words any topographical section line, the reconfigured sites within the city land can be used as a surface that interconnects the architectural productions.

TV or the computer screen is a frame with a flat surface. The function of the screen is to present something. To present something two dimensions or movement within two dimensions is sufficient. It is possible to present something on an imaginary screen consisting of a topographical surface (a combination of concave, convex and flat surfaces). In this situation, this form of the surface that belongs to the screen will become the part of the presentation. An inclined surface is the part of the indicator.

This thesis proposes a hypothesis: "Architecture is the relationship between the surface of the earth and the human being. The environment of the building that is designed for the surface of the earth is the surface of the earth. Where the human being's foot lays is where the humane reality lays". This assumption is not a thought structure, is reflecting over a varying curvilinear line and a flat line. The curvilinear line that represents the surface of the earth, in other words topographical section line is an icon, but the "h" subject can only understand this simple structure only when he needs to. The word topography's most common meaning is surface relief; its most in depth meaning is identifying the place. The bump found and used as a seat by the farmer, can be a new thinking field for the architectural productions.

1. GİRİŞ

Günümüzde, sermayenin, malların, düşüncelerin serbetçe dolaşması küreselleşme olarak tanımlanmaktadır. Küreselleşmenin bir ayağı iletişim teknolojisindeki gelişmedir. Bu tez bağlamında içinde bulunduğumuz ortam “elektronikleşen çevre” olarak tanımlanmaktadır.

Günümüzde insanları bireysel olarak etkileyen değişim, en çok iletişim teknolojisinde olmaktadır. Cep telefonları iletişim ara yüzeyleridir. Cep telefonları, görüntülü cep telefonlarına dönüşmektedir, gelecekte üç boyutlu görüntülü cep telefonları olacaktır. Bir varsayım olarak, belki de cep telefonu kütsel olarak yok olacaktır, imge ise olacaktır. Bu tez bağlamında “imge” bir varlığı veya düşünceyi temsil edebilen görsel dökümandır.

Kağıt, kalem, ekran, bilgisayar, cep telefonu iletişim araçlarıdır. Günümüzde bilgisayar ve internet gibi araçlar üzerine çok fazla yazı yazılmaktadır, büyük olasılıkla kağıt ve kalem araçları icat edildiklerinden beri bu kadar çok önemsenmemiştir. Günümüzde bu araçları niye çok fazla önemsiyoruz? Belki de nesneleri inşa veya imal edilmeden önce, ekranda üç boyutlu bir gerçeklik olarak deneyimleyebildiğimiz için önemsiyoruz.

Biçimler iletişim aracıdır, mağara resimleri bir iletişim aracıdır ve bir yüzey üzerine çizilmişlerdir. Kağıt ve kalem kullanılarak görsel hale gelen bir mimari proje kağıt üzerinde deneyimlenmektedir. Ekran veya kağıt üzerinde tasarlanan nesne eğer inşa edilmezse bir anlamda sanal gerçeklik olmaktadır, ama bu varsayım örneğin 15. yüzyıl için de geçerlidir. Bu bağlamda kağıt- kalem ve bilgisayar- ekran farklı değildir, figür belli bir yüzey üzerinde üretilmiştir. Figürün zemini ekran veya kağıt yüzeyidir. Ekran veya kağıt yüzeyi bir çerçevedir. Figürü, üzerinde yer aldığı zeminden bağımsız bir varlık olarak düşünmek olanaklıdır ama yetersizdir, çünkü figürün üzerinde yer alacağı yüzey, figürden önce olandır.

Boşluk ve madde arasında oluşan ilişki yalnızca kavramsal bir yapı değildir, boşluk ve madde ile oluşan varlık belli bir kütledir, söz konusu kütlenin bir parçası da biçimdir. Maddeyi boşluktan ve düşünceden bağımsız düşünmek yetersizdir, ama varlığı, varlığın bir parçasını oluşturan biçimden bağımsız düşünmek te yetersizdir. Bu tez nesneyi madde, boşluğu ise nesnenin içinde yer aldığı mekan olarak düşünmek yerine, boşluğu da bir madde olarak düşünmek istemektedir.

Bilgisayar ekranı veya beyaz bir tuval yüzeyi, üzerinde sonsuz biçimler üretebileceğimiz boşluk olarak düşünülebilir, bu bağlamda yeryüzü de, üzerinde sonsuz biçimlerde binalar üretebileceğimiz bir boşluk olarak düşünülebilir. Elektronikleşen çevrede tasarım ve üretim, bilgisayarlar aracılığı ile olduğundan, değişken eğrisel çizgiyi üretmek ve tanımlamak, düz bir çizgi üretmek ve tanımlamak ile eşdeğerdir. Değişken eğrisel bir çizgi ile sonsuz çeşitlenen biçimler yaratılabilir, ama söz konusu biçimler ekran, yani düz bir yüzey üzerinde üretilmektedir. Elektronikleşen çevre olarak tanımladığımız günümüzde ekran üzerinde sonsuz çeşitlenen biçimler üretebiliyorsak, söz konusu biçimlerin niteliğini araştırabileceğimiz nesne mimari ürünler olabilir, çünkü mimari ürünler yeryüzü biçimi olan eğrisel bir yüzey üzerinde üretilmektedir.

Mekan her zaman karşımıza çıkacak olan genel bir kavramdır. Elektronikleşen çevreye ait terimler (sibermekan, hipermekan, sanalmekan, vb) bunu açıkça göstermektedir. Mimarlık, geleneksel üç boyutlu mekan ve ona eklenen zaman boyutu içinde mekansal bir düzenle(n)me, biçimle(n)me, inşa etme ve kullan(ıl)ma eylemidir. Mimarlığı mekana ait terimlerin bir alt kümesi olarak tanımlarsak, mimari mekanı diğer mekanlar ile ayıran özellikleri de tanımlamak gerekmektedir.

Mimarlık, karşılıklı olarak, mühendislik bilimleri, felsefe, psikoloji, sosyoloji, politika, sinema, edebiyat ve sayamayacağımız kadar çok olan dünya üzerindeki her şeyden etkilenmektedir ve onları etkilemektedir, diğer bir deyişle mimari ürün etkilediği ve etkilendiği büyük bir çerçevenin içinde yer almaktadır, söz konusu çerçeve insana ait düşünme yapılarıdır.

Mimari ürünü biçimlendiren bilgiler ve araçlardır, ama ürün kağıt, ekran veya yeryüzü üzerinde inşa edildikten sonra kendini sabit veya hareketli biçimiyle ifade etmektedir. Düz çizgiler, eğrisel çizgiler ve çizgilerin kesiştiği noktalar, belli bir figüre, nesneye, özneye veya sisteme ait biçimi oluşturmaktadır. Her hangi bir düşünce sözcükler ile değil, değişken biçimler ile anlatılabilir mi? Bu sorunun ait olduğu düşünme yapısı belki de plastik sanatlardır. Her hangi bir biçimin bir düşüncesi veya fonksiyonu olabilir mi? Bu sorunun ait olduğu düşünme yapısı mimarlık olabilir, belki de bu sorunun ait olduğu biçim yeryüzü imgesidir. Yeryüzü biçimi insan tarafından, insan fonksiyonları için üretilmiş bir yüzey değildir, insanın kendini üzerinde bulduğu yüzeydir, alternatif gerçeklikler de dahil olmak üzere insanın fiziksel eylemleri ve zihinsel eylemleri bu yüzey üzerinde gerçekleşmektedir.

Yerküre ile “düşünen ve yalnızca onu anlayan değil, onu değiştiren bir tür” olarak ilişkilerimiz karmaşık bir yapıdır. Karmaşık bir sistemi oluşturan öğeler, metinsel veya kavramsal bir yapı olabilir, ama karmaşık bir yapı basit bir çizgi ile de temsil edilebilir. Kavramsallaştırma yapmazsak, bir nesne olarak yeryüzü biçimi nedir? Yeryüzü biçimi çeşitlenen yüzey kabartmasıdır. Ucu açık değişken eğrisel bir çizgi, topografik kesit çizgilerini temsil edebilen çizgidir.

Hülya ve Ferhan Yürekli’nin söylemiyle, irrasyonel ve rasyonel arasında çok kırılgan bir sınır vardır, “rasyonellik” bilinç ve farkındalık içinde tanımlamaktır (Yürekli, 2004, 98). Kojin Karatani’ye göre, “açıklamak” bir yapma yolunu betimlemekten farklı bir şey değildir, açıklamak düşüncede yeniden yapmaktır (Karatani, 2006, 68). Düşünme yapıları sözcükler ile ifade edilebilir. Mimari üretimler yalnızca sözcükler ile ifade edilemez, çünkü çizgiler ile oluşmaktadır, öte yandan biçimi oluşturan çizgiler ve bilgiler karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Bu tez, kendini görsel biçimi ile ifade eden varlığın biçimini oluşturan çizgiler ile zihne ait olan düşünceler arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve varlığın üzerinde yer aldığı çerçeveyi açıklamak istemektedir. Diğer bir deyişle bu tez, nesnenin biçimini oluşturan çizgileri, biçimi üreten düşünme yapılarını, biçimin üzerinde yer alacağı yüzeyin sınırlandığı çerçeveyi ve çerçevenin tanımladığı (sınırlandığı) yüzeyi oluşturan çizgileri açıklamak istemektedir.

2. FİZİKSEL ÇEVREMİZ ÜZERİNE SAPTAMALAR

Bir mağara kendi kendine oluşmuş bir bina olarak tanımlanabilir, ama bir bina olarak kullanılabilmesi için öncelikle insan tarafından bulunması gereklidir, diğer bir deyişle varolan bir biçimin tanımlanması gereklidir.

Topoğrafik bir yüzeyde nesneler yalnızca kendi varlıkları ile tanımlanamazlar, çevrelendikleri diğer nesneler ile ilişkileri, benzerlikleri ve farklılıkları ile tanımlanabilirler.

2.1 Çevre

Mimari proje bir resim değildir, bir sistemin gösterilmesidir. Bir resmin, bir tuval veya bir yüzey üzerine çizilmesi gibi, bir bina bir arazinin üzerine inşa edilmektedir. Arazi- çevre ve bina ilişkisi iki model oluşturmaktadır. Birinci model arazi- çevre ve binayı bir bütün olarak ele almaktadır, bina çevrenin özelliklerine göre tasarlanmıştır. Diğer bina modelinde ise arazi “herhangi bir yerde” olarak ele alınmaktadır, yer tasarımı bağlayıcı bir veri değildir.

Bir bina, bir arazi üzerine inşa edilecektir, arazi belli bir çevrededir. Binanın içinde yer alacağı çevre karmaşık bir yapıdır. Çevreye ait kavramlar veya saptanan özellikler var olan bir yapıyı anlamaktır. Arazi, büyük bir kent içinde olabilir veya yeryüzünde insanların çok fazla ayak basmadığı bir çevre içinde de olabilir. K. Lynch ve N. Schulz ve F. Yürekli, çevreye ait veriler ile insanın kurduğu ilişkinin birbirini etkileyen karmaşık bir yapı olduğunu göstermektedirler. Çevreye ait veriler ve insan birbirini etkilemek yollarını çeşitlendirmektedirler.

Kevin Lynch “The Image of the City” adlı kitabında, kent imgesini oluşturan öğeleri sınıflamıştır. Lynch’e göre, yollar, ayırtlar (edges), bölgeler (districts), düğüm noktaları (nodes), seçkin elemanlar (landmarks) herhangi bir insanın zihninde, kent imgesini oluşturan öğelerdir. Lynch bu öğeleri ABD’deki kentleri

analiz ederek ortaya koyduğu halde, her hangi bir kent için de geçerli olduğu görölmektedir. Burada üzerinde durulması gereken Lynch'in de söylediği gibi, bir otoyolun araba kullanan bir insan için bir yol, bir yaya için bir ayırt olması ikircikliğidir (Lynch, 1977, 48). Lynch'in ortaya koyduğu model insan algısı odaklıdır.

C. Norberg Schulz "Genius Loci" adlı kitabında, dünyanın farklı yerlerine yerleşen insanların, yeni nesillere doğru devam eden bir süreklilik içinde, kendilerini içinde buldukları doğal çevreye ait imgeleri içselleştirdiklerini iddia etmektedir. Belki anlayarak ve belki de kabullenerek oluşan bu özümseme, o coğrafya için fenomenolojik (olgusal) mimari bir karakter oluşturmaktadır (Schulz, 1979). Schulz'un ortaya koyduğu model "insan ve doğal çevre ilişkisi" odaklıdır. Schulz, yerel düzeydeki doğal çevre imgelerini: romantik mimarlık, kozmik mimarlık, klasik mimarlık ve karmaşık mimarlık olarak sınıfladığı insan yapılarına bağlamaktadır. Klasik ve karmaşık mimarlık söz konusu olduğunda insan, doğa ile kendini eşit kuvvetler olarak görmektedir.

Ferhan Yürekli "Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması" adlı kitabında, her hangi bir çevre görsel incelemesinin, çok yönlü bir yaklaşım gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Yerel düzeyde bile olsa, her hangi bir çevreye ait özellikler ve ilişkiler karmaşık bir yapıdır. Değerlendirme yargısal ve tercihsel olarak iki ayrı modeli gerekli kılmaktadır. Yürekli'nin değerlendirmesi, yerel düzeydeki tekil bileşenlerin sınıflanması üzerine odaklandığı halde, sonuçta hala karmaşık ve dinamik bir ağ yapısı oluşturmaktadır. Bütünüyle nesnel bir değerlendirme olanaksızlaşmaktadır. Yürekli kontrollu bir öznel değerlendirmeyi yöntemin içine yerleştirilmiştir (Yürekli, 1977).

Mimarlık üzerine her hangi bir araştırma konusu kaçınılmaz olarak, çevreye ait sosyal ve fiziksel verilere bağlanmaktadır. Çevreye ait imgelerin oluşumunda bütünüyle kontrol edilemeyecek, fazlasıyla parçalanmış çoğulluklar vardır. İmgeyi oluşturan öğeler ve gözlemci arasında, birbirini takip eden ikircikli ilişkiler oluşmaktadır.

Çevreye ait analiz, insanın “o” an nerede olduğunun olabildiğince nesnel olarak açıklanmasıdır. Belli bir çevrede yeni bir yapı önermek söz konusu olduğunda, “o” an “o” noktada olan koşullar veya diğer bir deyişle dışsal etkiler ile karşılaşan mimar bir takım kararlar vermelidir.

Mimarlık ne yaptığımızı anlamak ve nerede yaptığımızı anlamak sürecidir, ama mimarlık yalnızca çevreyi anlamak, anlaşılanı yazılı, sözlü veya görsel olarak ifade etmek değildir, yeni bir yapı önermek olayıdır. Mimari ürün, içinde yer alacağı çevreyi anlamak isteyen bir analize ve senteze bağlı olan, hem de bağlı olmak zorunda olmayan öznel ve sezgisel bir üretilerdir.

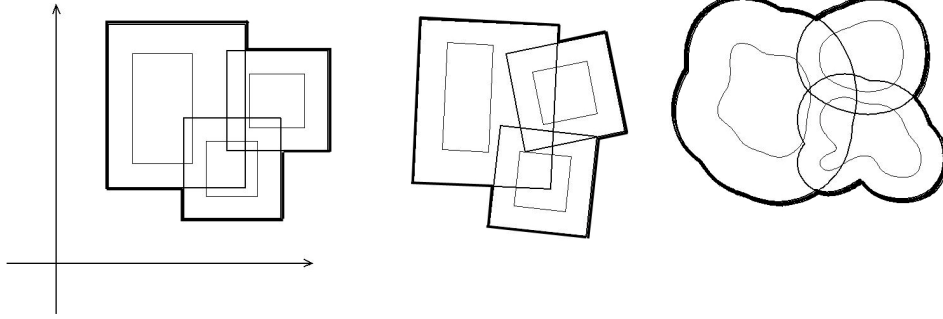
Mimari sistematik; arazi, analiz, olanaklar, program, dörtlüsünden oluşmaktadır. Arazi üzerine yaptığımız bütün analizler nesnel veriler üzerine olabilir, ama nesnel verilerin saptanması, öznenin gerçekleştirdiği bir eylemdir. Olanaklar, tasarlanacak senaryolardan ve biçimlerden her hangi biridir, yani değişkendir. Program biçimsel bir gereklilik değildir. Tasarım aşamasında, değişken olmayan tek veri arazi boyutlarıdır, sistemin diğer bütün verileri değişkendir, yorumlanabilir, tartışılabilir.

Arazi boyutları nicel bir veridir, niteliğinin saptanması öznel bir eylemdir. Arazinin üzerine yerleşmek öznel bir değerlendirmedir. Nesnel gerekçelere dayanan veya dayanmayan analizlerin, bina tasarımının, arazi tasarımının, bir bütün olarak yer alacağı çerçeve arazi boyutları olmaktadır.

Çerçevenin en geniş tanımı, gerçek olup olmadığına bakmaksızın zihnimizde belli bir bütünlük ifade eden belirleyicidir. Çerçevenin en dar tanımı bir resmi veya sınırı kapatan en az üç adet kenardır.

Tasarım aşamasında arazi boyutları değişken olabilir, ama pratikte özel projeler dışında, arazi boyutları değişken değildir. X birim alanı olan düz bir arazi üzerinde, en fazla X birim zemin kat alanı olan, B binası inşa edilebilir. Arazi sınırları binanın zemin kat biçimini oluşturacaktır. Söz konusu arazinin biçimi, mimara ait bir tasarım değildir.

B binasının sınırlandığı en küçük çerçeve, arazi boyutları ve arazinin biçimidir. Mimari ürünün etkilediği ve etkilendiği niteliksel çerçeve ise çevresi olmaktadır. Söz konusu biçimsel çerçevenin çevresine doğru genişlemekte olduğunu, yani birbiri ile kesişmeyen çerçevelerin tek bir çerçeve oluşturacağını varsayalım. (Şekil 1.1)

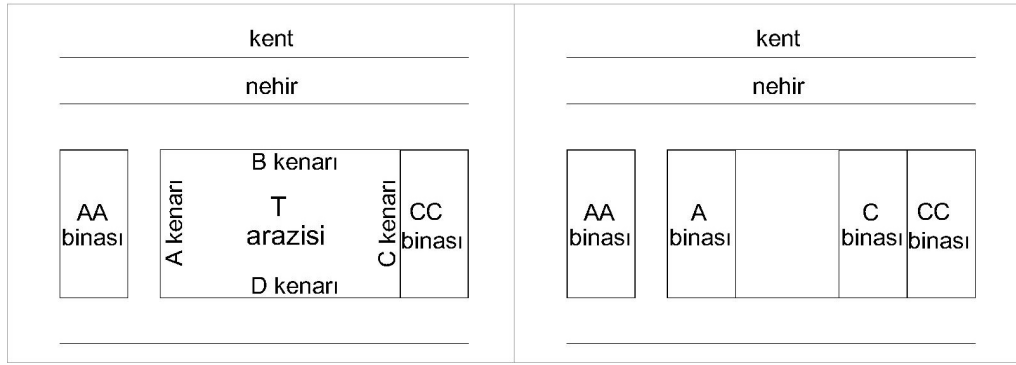


Şekil 2.1 : Çevresine Doğru Genişlemekte Olan Çerçeveler

Dik açı ile kesişen düz çizgiler belli bir koordinat sistemi oluşturmaktadır. Şekil 2.1’de görüldüğü üzere farklı açılar ile yerleşen dikdörtgen çerçevelerin herbiri farklı bir koordinat sistemi oluşturmaktadır. Değişken eğrisel çizgiler ile oluşan çerçevelerden her hangi biri zaten belli koordinat sistemi tanımlamamaktadır. Birbirinin üzerine binen bu tür çerçeveler, birbirinden hala farklı olan, ama birbirine bağlanabilen esnek bir yapı oluşturmaktadır, çünkü tanımlanabilen her hangi bir koordinat sistemi yoktur veya tanımlanabilecek koordinat sistemleri sonsuzdur.

X birim zemin kat alanı olan bir bina, en az X birim alanı olan düz bir arazi üzerinde inşa edilebilir. Araziyi bir çerçeve olarak tanımlamak için, ilk önce, kenarlarını tanımlamak gerekmektedir. Herhangi bir arazi kapalı bir çizgidir. En fazla daire biçiminde kapalı bir çizgidir. Bu daire dünya dışında ise dünya bir referans noktası olmaktadır. Bu daire dünya üzerinde ise en azından güneş, referans noktası olmaktadır. Daire üzerinde dört adet kenar (kuzey, güney, doğu, batı) tanımlanabilir. Değişken eğrisel bir çizgi ile oluşan daireye benzer kapalı bir biçimde çok sayıda nokta ile tanımlanabilir. Bir açı ile kesişen iki çizgi (düz veya eğrisel) varsa, kesişim noktaları arasında tanımlanabilir. Bu kenarlar A,B,E.... Z olarak isimlendirilebilir.

Şekil 2.2’de A kenarının niteliği nedir? Konuyu daha somut hale getirelim. D kenarından yol ve yeraltı treni geçtiğini ve B kenarından bir nehir geçtiğini ve nehrin diğer yakasında yüksek ve alçak binalardan oluşan yoğun bir kent dokusu olduğunu varsayalım. T arazisi, CC binası ve üç kenarda olan yollar arasındadır. Bu aralık, T Binasını tasarlayacağımız arazi olmaktadır. T arazisi alanı kadar zemin kat alanı olan bir bina tasarladığımızda, T arazisinin geometrik biçimi, tasarlanması gereken T binasının zemin kat biçimi olacaktır.



Şekil 2.2 : T Arazisi Vaziyet Planı

T arazisinin alanı kadar zemin kat alanı olması gerekmeyen bir T binası tasarlayacağımızı varsayalım. Bu araziye A ve C binalarını yerleştirdiğimizi varsayalım. Şekil 2.2’de A kenarına yerleştirilen A binası ve AA binası arasında bir aralık vardır. A binasının, C binasına bakan yüzeyi ve AA binasına bakan yüzeyleri vardır. AA binası bizden önce orada vardır. C binasını ise biz tasarlamaktayız. C binası ve orada olan CC binası arasında bir aralık yoktur. A ve C binası arasındaki aralık, mimar tarafından tasarlanmaktadır. Mimar AA binası ve tasarladığı A binası arasındaki yol boyunca öznel bir bildirim yapabilir, ama bildirimin bir parçası da AA binası olacaktır.

Arazi boyutları, mimari üretimin sınırlandığı fiziksel bir çerçeve olabilir, ama bu çerçevenin niteliği çerçeve kenarları ve varolan nesneler arasındaki aralık ile oluşmaktadır. Eğer bina tasarımı kaçınılmaz bir gösterge ise bu bildirim “aralık” içinde yapılmaktadır. Her hangi bir araziye yerleşmek çalışması, aralıkların

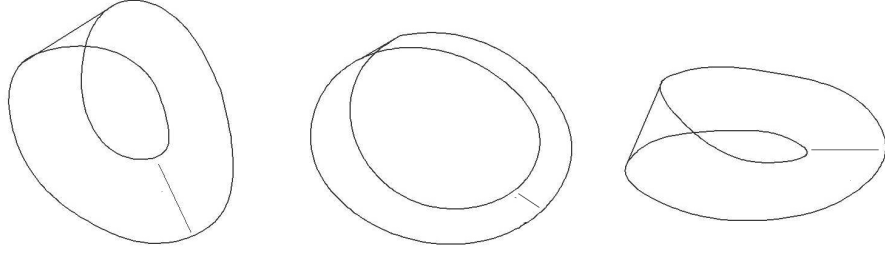
Aralık çerçevelerin arasındadır ve çerçevelerin niteliğini belirlemektedir. Aralık ne o çerçeveye, ne de diğer çerçeveye aittir. Arazi içinde yapılan yeni bir bina tasarımı aralıkların niteliğini de değiştirmektedir, diğer bina yıkılabilir, fonksiyon değiştirebilir veya yeni bir bina yapılabilir. Aralık çerçevelerin niteliğini belirleyen bir etkidir ama aynı zamanda edilgendir. Niteliği sürekli değişmektedir.

Nesnelerin biçimlerini söz konusu “aralık” aracılığı ile algılamaktayız. “Aralık” kavramını mimari bağlamda somutlaştıralım. İnsan vücudunun hareketli olması çevresi ile ilişki kurmasını sağlamaktadır. H öznesi kat döşemeleri üzerinde yürümektedir (hareket etmektedir) ama duvarları görmektedir.

9

sürekli değişen A ve B noktası arasındaki yüzeydir. İnsan yeryüzüne diktir. Bu yüzden “aralık” lar, insan ayağının yere bastığı, üzerinde yürüdüğü yeryüzü düzlemine paralel olan zeminlerdir. (Şekil 2.3)

Aralık hiç bir zaman iki boyutlu bir düzlemde tanımlanamaz. Aralık, sonsuz bir şerit olan Moebius şeridine benzemektedir. Bu şerit boyunca, hiç bir geri dönüş olmadan ikinci turda tekrar başlangıç noktasına geri gelinebilir. Moebius şeridinin içi veya dışı tanımlanamaz. Diğer bir deyişle, bu şeridin tek bir yüzeyi vardır. Eğer Moebius şeridi ile mimari bağlamda elde edilebilecek somut bir veri varsa, bu şerit hiç bir zaman iki boyutlu bir düzlemde tanımlanamaz. En az bir adet alt ve üst düzlemleri gerektirmektedir. (Şekil 2.4)

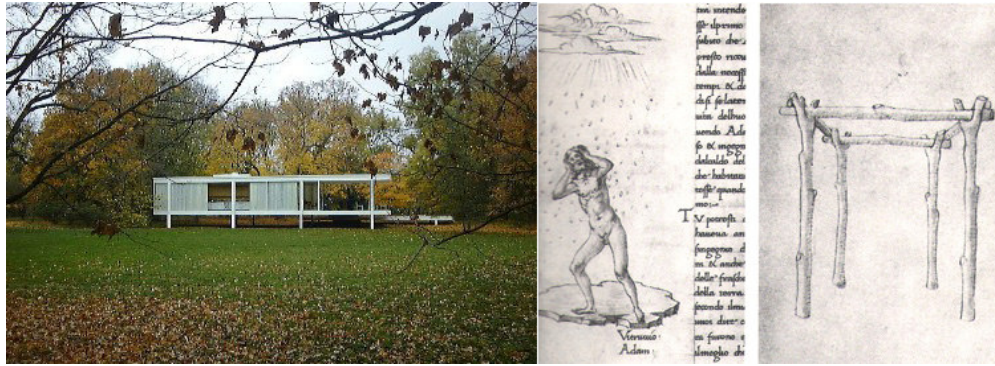


Şekil 2.4 : Moebius Şeridi

“Aralık” insan ayağının yere bastığı yüzeydir. Ama bu yüzey alt ve üst kot arasındadır, yani eğimli bir yüzeydir. Düz bir yüzey eğimli bir yüzeye, eğimli bir yüzey de eğimli veya düz bir yüzeye bağlanmaktadır. Yeryüzü eğimli ve düz yüzeylerden oluşmaktadır. Aralıklar yeryüzüne paralel yüzeylerdir. Dik açı da eğimli bir yüzeydir. Örneğin bir asansör aralık olabilir mi? Hareketin başladığı noktaya hiçbir geri dönüş olmadan yeniden gelebilen bir asansör, bir aralık olarak tanımlanabilir.

Farnsworth Evinin kökenleri Rönesans'tan beri varolan ideal taşıyıcı sistem (Filarete'nin ilkel barınak imgesi), ortogonal çatı düzlemi ve onu taşıyan ortogonal kolonlar ve kirişlerdir. (Şekil 2.5) Bütün bunlar sembolik (herhangi bir taşıyıcı sistemi betimleyecek kadar indirgenmiş) denecek kadar yalındır. Çelik iskelet strüktür ile oluşturulan çerçeve evrensel, yani herhangi bir döneme ait olmayan, zamansız bir mekan tanımlarlar. Dış kabuğun maddesizleştiği bu evi, çatıyı

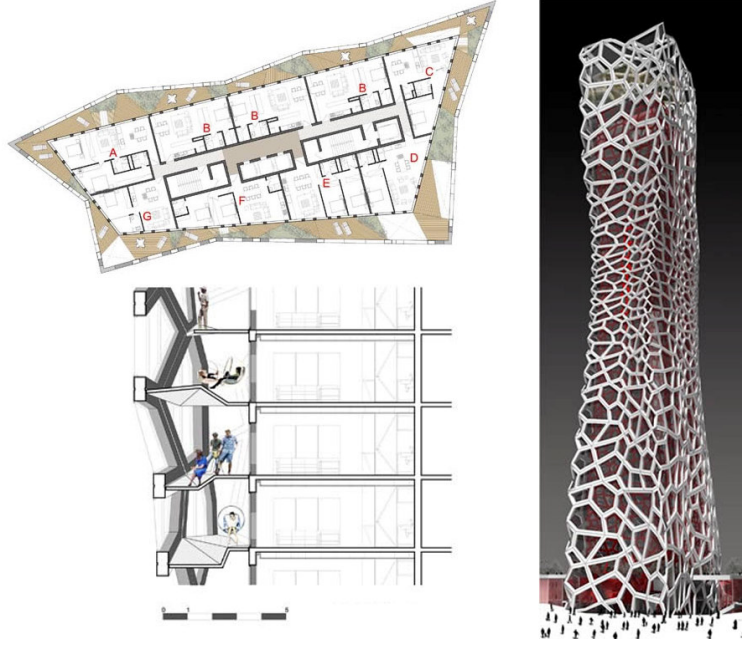
tanımlayan bir taşıyıcı sistemden fazla yapan Mies'e göre onun çevresidir. Mies, Farnsworth Evi'ni şöyle tanımlamaktadır: "Doğa 'nında kendine ait bir yaşamı olmalıdır. Evlerimizin, iç mekanlarımızın ve mobilyalarımızın aşırı renkleriyle bunu bozmaktan kendimizi vazgeçirmeliyiz. Bunun yerine, doğayı, insanı, mimarlığı, hepsini birden daha yüksek bir bütüne getirmek için uğraşmalıyız. Biri Farnsworth Evi'nin cam duvarlarından Doğa'ya doğru baktığında, Doğa dışardan bakıldığından daha derin bir anlam kazanır. Bu yüzden Doğa'nın daha fazlası ifade edilir ve daha büyük bir bütünün parçası olur.... Farnsworth Evi'nin hiçbir zaman tam olarak anlaşılamadığını düşünüyorum. Ben sabahtan akşama kadar bu evde bulundum. O zamana kadar Doğa'nın ne kadar renkli olabileceğini bilmiyordum. Dışarda her türlü renk olduğundan, iç mekanda nötr tonlar çok dikkatli kullanılmalıdır" (Tegethoff, 1985, 131).



Şekil 2.5 : Farnsworth Evi, 1951, ABD ve İlkel Barınak İmgesi,
(Url-1 ve Kruft, 1994)

Farnsworth Evi'nde dış kabuk camdır, yani görsel anlamda maddesizdir. Bu yapıyı ev yapan çevresi olmaktadır, evin içinden bakıldığında dış kabuk “aralık” içinde tanımlamaktadır. Cam duvarlar çekiştirilerek çevresine doğru uzatılmıştır, diğer bir deyişle kalınlaşmıştır. Cam duvarın bir yüzeyi doğadır, diğer yüzeyi iç mekandır.

Mimarlık için Farnsworth Evi'ni, atom, gen, bit, pixel vb isimler verdiğimiz indirgenebilecek en küçük yapı taşı olarak ele alabiliriz. İnsanı yağmurdan, soğuktan korumaktadır. Ancak bu mekanın tasarımı onun nereye yerleştirildiğidir. Taksim Meydanı'na yerleştirilen “bir cam ev” içinde yaşamaya çalışanlar, diğer bir deyişle yaşayabileceğini gösterenler “enstallasyon” olmaktadır.



Şekil 2.6 : Earth + Mark Tower, 2007, Kanada, (Url-2)

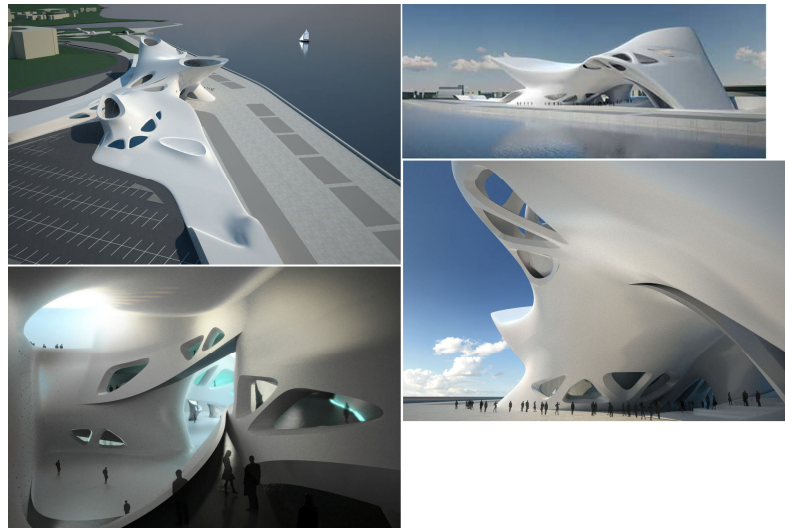
Antonio Gomez ve Michel Rojkind'in tasarladığı 60 katlı Earth + Mark Tower binasında ise, binanın çift cidarlı dış kabuğu ile yeni bir tür “alternatif aralık” tanımlanmaktadır. Bu binada dış kabuk sözcüğün gerçek anlamıyla uzatılmıştır. Bir anlamda binanın içi kendi çevresini de yaratmaktadır. Bu binanın her katı, her hangi bir zemin katın yeryüzü ile kurduğu ilişkiyi temsil etmektedir. (Şekil 2.6)

2.2 Topoğrafya

Giseppe Di Cristina “Architecture and Science” adlı kitapta son on yıldır yeni bir mimari eğilim ortaya çıktığını, bu eğilimin mimari üretimde eğrisel, esnek, kıvrılan yüzeylerin kullanımı olduğunu söylemektedir. Fiziksel ve kültürel bağlamın farklılığını ve heterojenliğini, zıtlıklar, üst üste bindirmeler ve diagoneller ile ifade eden Dekonstrüktivistlerin bile, içinde bulunduğumuz dünyanın karmaşıklığı karşısında alternatif bir arayış içine girdiklerini söylemektedir. Cristina bu eğilime “mimaride topoğrafik yaklaşım” adını vermektedir. Bu yaklaşımın temel öngörüsü devam eden bir süreklilik içinde nesnenin kendisini dönüştürmesidir (continuous transformation).

Cristina'ya göre geleceğin mimarisi, mekansal ilişkilerin mimarisi olacaktır. Nesnelerin arasında oluşan mekansal ilişkileri tanımlamak için, figüre ait temel bir bakış açısı tanımlamak gerekmektedir. Cristina'ya göre topoğrafya sözcüğü nesnelerin elastik vücutlar oldukları için hiç bir kesilme ve yırtık olmaksızın devamlı dönüşebildiklerini ifade etmektedir. Figüre bu açıdan bakıldığında, daire ve elips, üçgen ve kare, küp ve küre arasında fark yoktur. Figür bir öncekinin dönüşmesi ile üretilmiştir (Cristina, 2001,7).

İtalya'nın Cagliari kentinde inşa edilecek olan, yarışma sonucu elde edilen, Zaha Hadid'in tasarladığı müze binası projesi , mimaride topoğrafik yaklaşımı gösteren bir proje olarak düşünülebilir. (Şekil 2.7)

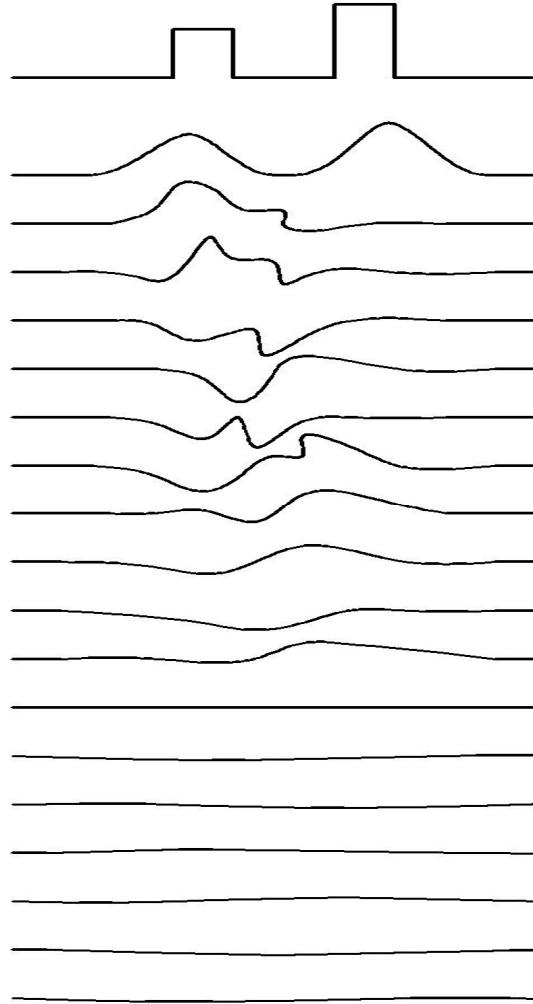


Şekil 2.7 : Güncel Sanat Müzesi, 2007, İtalya, (Url-3)

Hülya Yürekli'ye göre topoğrafya çok karmaşık bir sözcüktür. Topoğrafya Yunanca "topos" yer ve "graphein" yazmak kelimelerinden oluşmaktadır. Bu sözcüğün en geniş anlamı, belli bir yerin anlatımıdır. Belli bir yeri sözlü olarak anlatmak olan ilk anlam kaybolduktan sonra sözcük, sözlü anlatımla değil grafik işaretlerle harita yapma sanatına dönüşmüştür. Yürekli, topoğrafyayı anlayabilmek için görsel malzemelerin yanısıra dilin çok önemli olduğunu söylemektedir (Yürekli, 2005).

C. Norberg Schulz'a göre topoğrafya “yer tanımlama”dır ama genel olarak bir yerin fiziksel düzenlenişini belirtmek için kullanılır. Topoğrafya sözcüğünün en dar anlamı yüzey kabartmasıdır. Düz bir yüzey üzerinde uzatma (extension) geneldir ve sonsuzdur, yüzey kabartmasındaki çeşitlenmeler ise belli yönlendirmeler ve tanımlı mekanlar yaratmaktadır (Schulz, 1979, 32).

Bu tez bağlamında topoğrafya sözcüğü “yüzey kabartması” olan en dar anlamda ele alınmaktadır. Topoğrafik veriler, dağlar, tepeler, vadiler, ovalar, kıyı şeritleri, denizler, akarsular, göller ve benzerleridir. Topoğrafya herşeyden önce insan için tasarlanmış bir biçim değildir. İnsanın kendini ona uydurmak zorunda olduğu insandan önce olan biçimdir.



Şekil 2.8 : Topoğrafik Kesit Çizgileri

Tepe neye göre tepedir. Tepe yalnız kendi varlığı ile tanımlanamaz etrafındaki düzlüğe veya diğer topoğrafik yüzeylere göre tanımlanabilir. Estetik yargılar belirsizleşir. Daha güzel bir tepe etrafına göredir ve yüzey örtüsüne bağlıdır.

Marcos Novak’a göre topoğrafya yalnızca eğrisel yüzeyler anlamına gelmez. Topolojik özellik genel geometrik dönüşümler olan germek, bükme, kıvrıma gibi niteliksel kuvvetler uygulandığında değişmez. Figürler sürekli dönüşürken metrik ve gösterge özellikleri değişir ama topoğrafik özellik değişmez (Novak, 2001,152).

Her hangi bir topoğrafik kesit çizgisi, düz çizgiler ve değişken eğrisel çizgilerin kombinasyonu ile oluşmaktadır. Şekil 2.8’de en üstte yer alan, kırılan çizgiler ile oluşan topoğrafik kesit çizgisi dışında kalan çizgilerin hepsi birbiri ile benzer özelliktedir, ama aynı çizgi değildirler, çünkü bu çizgiler tanımlanabilir bir sınır çizgisi olmadan değişmektedirler.

Bir tepenin nerede başlamakta olduğu çoğu zaman bir sınır çizgisi olarak tanımlanamaz. Topoğrafya bir elementten diğerine “alansal bir yüzey” olarak geçiştir. Örneğin, teorik olarak A farklılığından B farklılığına geçiştir. İki yöne doğru uzatılmış (extension) sınır, ne A, ne de B olan ara yüzeydir. Bu ara yüzey mekansal kararsızlıktır ve hala A ve B farklılıkları arasındaki uzatılmış bir çizgidir.

Gilles Deleuze’e göre uzatma (extension) bir elementin diğerlerine doğru (stretch) çekilmesidir. Takip eden elementler ilk elementin de parçası olurlar. Böylelikle bir bütün üretilmiş olur. Bu tür bir bütünde parçalar sonsuz bir seri içindedir, insanın algı sınırları dışarda bırakılırsa, her hangi bir sonuç terim veya sınır içermezler. Zaman ve mekan sınırlar değildir. Zaman ve mekan bu uzatmanın “uzatmaları”dır. Bu yüzden zaman ve mekan aynı zamanda her hangi bir serinin soyut koordinatları olmaktadır (Deleuze, 2006, 87).

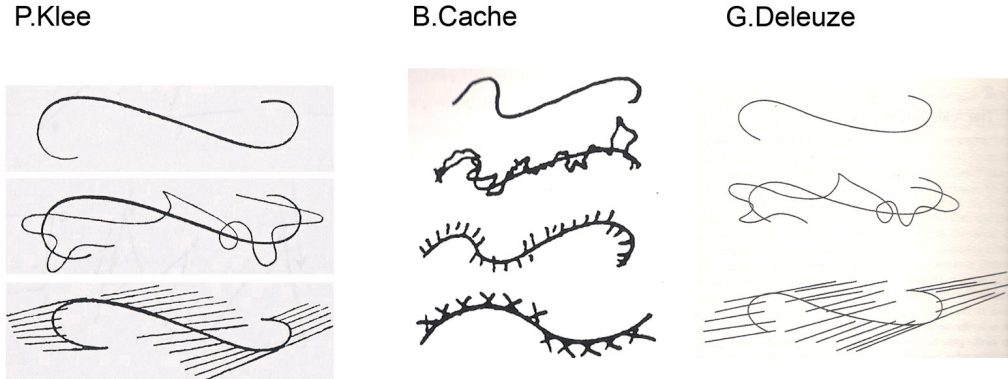
Her hangi bir topoğrafik kesit çizgisi, ucu açık değişken eğrisel bir çizgidir. Bernard Cache “Earth Moves” adlı kitabını “imge sınıflandırıcısı” olarak ve “inflection image” adını verdiği “s” harfi biçiminde bir çizgiyi “ilksel imge” (primary image) olarak tanımlamaktadır. Cache’ye göre bütün imgeler insan yapımı veya metinsel bir yapı olsalar bile “s” harfi biçiminde bir çizgiye bağlanmaktadır (Cache, 1995).

“Inflection” dilbilimde, kökü aynı olduğu halde sözcüğün dönüşmesidir, örneğin İngilizce’de “see, saw, seen veya me, my, mine” sözcükleri, sözcüğü çoğul yapan “-s” son eki veya zamanı gösteren “-ing, -ed” gibi sözcükteki çeşitlenmedir (New Caxton, 1966, 3255).

Deleuze, Cache’nin ürettiği “inflection image” ın “fold” teorisinin ideal genetik elementi ve her türlü “fold” teorisine temel olduğunu söylemektedir (Deleuze, 2006,15) . Fold teorisi, bir kum tanesini diğer kum taneleri ile olan ilişkileri bağlamında tanımlamaktadır. Deleuze’e göre “s” harfi biçiminde eğrisel bir çizgi bu teoriye temel olmaktadır.

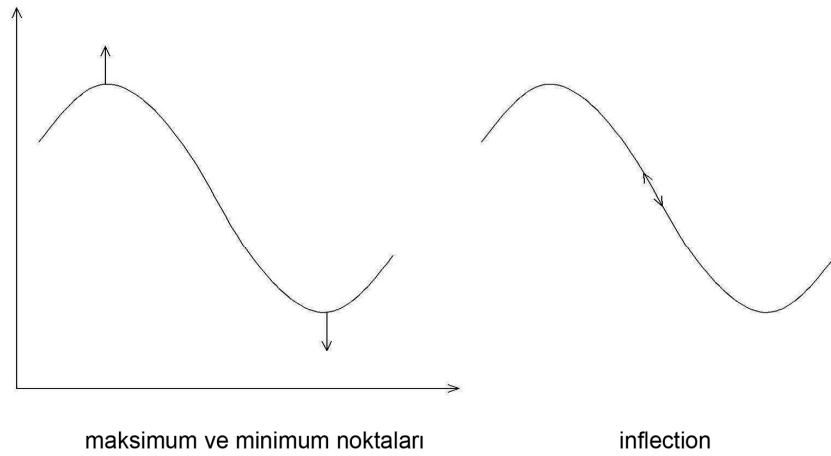
Deleuze “s” harfi biçimindeki çizginin, Paul Klee’nin “konseptleştirmedeği konsepti” olduğunu, bu konseptin “hiç bir şeyle çelişmemek” (noncontradiction) olduğunu söylemektedir (Deleuze, 2006, 15).

Söz konusu çizgi, Klee’nin Bauhaus’taki öğrenciler için 1925’te hazırladığı, editörlüğünü Walter Gropius ve L. Moholy-Nagy’nin yaptığı “Pedagogical Sketchbook” adlı kitabın sayfalarındaki ilk çizgidir. (Şekil 2.9) Klee’nin söylemiyle yürüyüşte olan, özgürce dolaşan, hiç bir hedefi olmayan, etken bir çizgidir (Klee,1972,16).



Şekil 2.9 : İnflection Çizgisi ve Ona Eşlik Eden Diğer Çizgiler,
1925, Paul Klee (Klee,1972, 16). 1995, Bernard Cache (Cache, 1995, 50).
1993, Gilles Deleuze (Deleuze, 2006, 16)

Deleuze göre Klee'nin ilk figürü “inflection” dır. Cache'ye göre “inflection serisi” yani kararsız değişken eğrisel çizgidir. Klee'ye göre, yürüyüşte olan, özgürce dolaşan, hiç bir hedefi olmayan etken bir çizgidir, ama hareketin başlangıcı doğrultusunu ileri yönlendiren ilk noktadır. İkinci figür Deleuze'e göre, her hangi bir figürün, yalnızca kendisi olması, hiç bir şeyle karışmamış olmasının imkansızlığıdır, bu durum Deleuze için Leibniz'in ifade ettiği'dir. Leibniz'e göre, içine eğrisel çizgilerin takılmadığı hiç bir düz çizgi olamaz ve başka eğrisel bir çizgi ile karışmayan (belli yerde biraz az ve belli yerde biraz fazla) hiç bir kapalı veya sonlu eğrisel çizgi yoktur. Cache'ye göre, kararsız değişken eğrisel çizgi kendini olasılıklara açmıştır. Klee'ye göre, tamamlayıcı çizgiler söz konusu çizgiye eşlik etmektedir. Deleuze üçüncü figürün, yürüyüşe çıkan çizginin dış bükey tarafındaki gölge ile içbükeyi tarafı ve onun merkezini ortaya çıkardığını, böylece hangi kenarda (side) bulunduğu “inflection”ın olduğu noktaya göre değiştiğini söylemektedir, içerisi dışarısına göre tanımlanmaktadır. Cache'ye göre, iç bükeyin merkezinden dışarı doğru matematiksel olarak uzayan çimenlerdir. Klee için ikinci figür ile aynıdır (Deleuze, 2006, 15) (Cache, 1995, 50) (Klee,1972, 16).

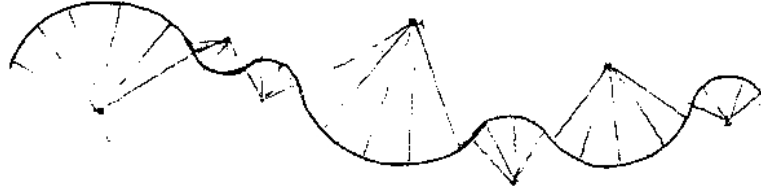


Şekil 2.10 : Dışsal Tekillikler ve İçsel Tekillikler

Dışsal tekillikler, belli bir koordinat sistemi içinde tanımlanan ($y=f(x)$) fonksiyonu maksimum ve minimumdur (Deleuze, 2006, 15). “Inflection image” iki adet dışsal tekillik olan maksimum ve minimum noktaları arasında kalan eğrisel çizgidir. Maksimum veya minimum noktasında eğriye teğet olan çizginin doğrultusu

ordinata diktir. Koordinatları oluşturan akslardaki yeni bir yönlenme maksimum ve minimumu değiştirir. Deleuze'e göre "Inflection" noktası eğrinin en saf olayını (pure event) belirlemektedir, çünkü eğriye teğet olan çizgilerin doğrultuları, kordinat akslarındaki yönlenme değişikliğinden bağımsızdır. (Şekil 2.10)

"Inflection veya inflection noktaları" içsel tekilliklerdir. İçsel tekillik belli bir kordinat sistemini referans almaz. Bu anlamda ne yüksektir, ne alçaktır, sağ ve solu yoktur, gerileme veya ilerleme işareti değildir. "Inflection" noktası Leibniz'in ifade ettiği türden, birden fazla anlama gelen ne olduğu hala belirsiz işarettir, ağırlıksızdır, iç bükeyin vektörleri, yerçekimi vektörü ile ilişki kurmaz, çünkü eğrinin merkezinde kesişen vektörler salınmaktadır. (Şekil 2.11)



Şekil 2.11 : Değişken Eğrisel Çizgi, (Cache, 1995, 121)

Bu yüzden "inflection" çizginin veya noktanın en saf olayıdır (pure event), sanaldır, ideal mükemmelliktir (ideality par excellence). Koordinatların merkezini izleyerek yerleşecektir, ama şimdi dünyanın içinde değildir, kendisi bir dünyadır veya Klee'nin ifadesiyle "a site of cosmogenesis" tir (kozmetik başlangıcın yeri). Boyutlar arasındaki boyutu olmayan noktadır, hala bir "event" bekleyen "event" tir, bu yüzden sanal dönüşüme doğru ilerler (Deleuze, 2006, 15). Leibniz ve Deleuze'e göre olay (event) uzatmadır.

Sanal fiziksel olmayandır, gerçeklik ise fiziksel olandır olarak anlaşıldığında, sanki bu ikisi birbirine zıt kavramlardır. Deleuze'e göre gerçek olan, sanal olana karşı değildir. Gerçeklik, sanal olanların sayısız çoklukta olan gizliliğini de içermektedir. Bunlardan bir tanesinin zaman içinde ortaya çıkması olayı üreten vektörlerden biridir, gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Sanal olanlar, fiziksel olmayan ama etkin olabilen bütün vektörlerdir. Bu vektörlerden her biri biçimsel veya biçim dışı bir

eylemin gerçekleşme olasılığını içermektedir, gerçek bunlardan bir tanesidir (Deleuze, 1994).

Değişken eğrisel çizgi, kendisini oluşturan ve birbirini gerektiren diğer sonsuz noktalar ile birliktedir. Eğrinin iç bükeyini tanımlayan merkezinden dışarı doğru yönelen ve hala etken olmayan vektörler salınmaktadır. Bu vektörlerin her biri kendini dışarı yönde göstere(bile)ceği gerçekliği de içermektedir. Gerçeklik, “o” noktada “o” an kaçınılmaz olarak ortaya çıkmış olabilir, ama ”her hangi bir yer” seçeneği hala olmayan sanal olan noktalar ile birliktedir. Bu anlamda gerçeklik, içinde hala sanal olanların izlerini içermektedir.

Vektör bir dönüştürme (transformation) aracıdır. Vektör simetri ile çalışır, “inflection” noktasında teğete dik olan vektörler optik kanunlara göre düzenlenmişlerdir ve aynı zamanda hala sanaldırlar. Bir istek bir vektör olabilmektedir ama “inflection” ı oluşturan sonsuz noktalar serisi sonsuz vektörler de üretmektedir. İç bükey ve dış bükey arasında salınan vektörler kendi belirsizliğine ve aynı zamanda salınım hareketine sahiptir. Diğer dönüştürme aracı, değişkenler veya sonsuz tekillikler ile tanımlanan iç mekanın, dış mekana doğru uzanarak taşınan projeksiyondur, yani dışarıda gösterilendir. “Inflection”ın bir istek olarak mı kalacağı yoksa bir değişim mi olacağı hala belirsizdir, öte yandan “inflection” kendini yalnızca kendisi olarak ve kendisi tarafından gösterecektir. Bu gösterimde, ilksel imge olan “inflection image” hala gizli olan imgelerin işaretlerini içermektedir ve hala bir bütün olarak kavrayamadığımızdır (Cache, 1995). “Inflection çizgisi veya inflection noktası” kararsız değişken eğrisel çizgiden tek başına ayrılamaz, çünkü boyutu olmayandır ama boyutlar arasındadır, diğer bir deyişle doğada olan fraktal yapılara benzemektedir, tekildir ama tek başına tanımlanamaz, yapının içinden çekip çıkarılamaz, sürekli bir değişim içinde olduğu halde, kendisini oluşturan diğer noktalara bağlanan farklılıktır (Deleuze, 2006, 15).

Farklılık mekan kavramı için anahtar sözcüktür. Farklılık, kendisinin varolması ile yarattığı “öteki” ile kaçınılmaz olarak bir ilişkiye girmektedir. Ortada hiç bir şey yok ise, mekan diye bir kavramın varlığından bahsedilemez, teorik olarak yalnızca hiç bir şey olmadığı saptaması yapılabilir, ama bu saptamayı yapan bir özne olmak durumundadır. Mekan diye bir şey tanımlanabilmesi için en azından tek bir etkinin

var olması gerekir. Bir etki ve çevresi arasındaki ilişki mekan kavramını üretmektedir. Bir varlık ile (gerçek, yanılsama veya sanal) ilişkide olmamız veya varlığının bilincinde olmamız, mekan kavramını üretmektedir.

F. Nietzsche'ye göre, mekan yalnızca içsel kuvvetlerin etkin olduğu bir alandır. Mekan kavramı kuvvetsel bir alan olarak düşünüldüğünde varlıklar ve biçimler basit olarak mekanın içinde değildir, kuvvetsel alan değişkenler ile aralarındaki ilişkileri inşa ederek onları yaratmaktadır. Giovanna Borradori'ye göre Nietzsche'nin içsel kuvvetleri indirgenemez, bir bütün olarak temsil edilemez ve yeniden üretilemez kuvvetlerdir (Borradori, 2001, 208).

Çevresinde kendisinden önce varolan, diğer nesneler ile bütünüyle farklı bir nesne veya özne yarattığımızı varsayalım, tanım gereği bir adet farklılık üretmek, birbirine göre farklı olan en az iki adet öge üretmektir, iki adet farklılık arasında kaçınılmaz bir ilişki vardır. Bir mermer parçasını torna tezgahında bir küre haline getirelim ve denize atalım, içine verici (cep telefonu gibi) yerleştirmiş bu mermer belli bir süre sonra tekrar incelendiğinde, diğer sonsuz benzerleri olan yuvarlanmış deniz taşlarına benzeyecektir. Deniz kıyısındaki taşların içerdikleri biçimsel farklılıklar, çoğulluklardan dolayı insanın önemsemediği veya açıklaması gerekmeyen biçimlerdir. Yuvarlanmakta olan deniz taşları çevresiyle ilişkiye girerler ama çevresiyle karışmazlar. Tekil bir varlık olarak çevresi ile karışmış veya eş yapıda (homojen) biçimler değildirler, yalnızca pürüzsüzleşmişlerdir. Pürüzsüzleş(tir)me farklılıkları yoketmez, keskinlikleri yok eder. Deleuze'e göre pürüzsüzleş(tir)mek biçimin sürekli gelişmesidir. Farklılıklar, nesneler arasında hala öngörül(e)meyen yerel ilişkiler ile oluşmaktadır. Pürüzsüzleş(tir)me (smoothing) ile farklılıklar "farklılık olmak" özelliklerini kaybetmeden çözülmemektedir ve birbirine bağlanmaktadır. Yuvarlanmış deniz taşları, belli bir yüzeyden kesilen parçalar değildir, manevi bir olayın veya entelektüel bir düşüncenin sonucu da değildir.

2.3 Çevre ve Nesneye Yüklenen Anlam Arasındaki İlişki

Deleuze “The Fold” adlı kitabında şöyle demektedir; “Matematik amaç olarak bir sürü değişim-çeşitlenme (variation) varsayar, böyle bir düşünce itiraf edildiğinde amacın düşüncesi değişmekte ve fonksiyon olmaktadır “(Deleuze, 2006, 19).

Yürümek düz bir çizgidir, düz bir arazide kavisler yaparak yürümek ya irrasyonel bir davranıştır veya dans etmektir. Dans etmek öznel bir istektir ama irrasyonel bir davranış değildir, çünkü Deleuze’ün deyimiyle ortaya konan bir amaç var ise, amacın düşüncesi fonksiyondur. Dans etmek, ucu açık değişken eğrisel bir çizgiye benzemektedir.

Deleuze’e göre Bergson’un da söylediği gibi, insanlar nesneleri eylemlerin içindeki fonksiyonlar olarak algılamaktadır. Örneğin, keskin kayaların olduğu bir arazide ayakkabılarımızı kaybettiğimizi varsayalım; Üzerimizdeki elbiseyi uzun şeritler olarak yırttığımızı, bu şeritler ile ayağımızı sardığımızı düşünelim, bir ayakkabı yapmış oluruz. Bu ayakkabı ile artık ona ihtiyacımız kalmayacak gereken uzaklığa, yani ulaşmayı hedefledimiz yere kadar yürüyebiliriz. Keskin kayaların olduğu bir arazide ihtiyaç olduğu için üretilen ayakkabı ile kentte yürümek olanaklıdır, ama artık bu tür bir eylemden sonra, bu tür bir ayakkabı tasarımı yalnızca belli bir fonksiyonu yerine getirmek için değildir, öznel bir göstergeye dönüşmektedir.

İnsan ayağının kabı olması, ayakkabı nesnesinin fonksiyonudur. Bir ayakkabı insan ayağına göre biçimlenmiştir, çerçevesi insan ayağı biçimidir. Aynı fonksiyona ait milyonlarca, milyarlarca farklı biçim olabilir, öte yandan ayakkabı biçiminde bir pisuar tasarımı da olabilir. Ayakkabının içindeki boşluğun nasıl veya ne ile doldurulduğu ve ayakkabının çevresi, fonksiyonu belirlemektedir. Durum Marcel Duchamp’ın (ready made) pisuarı gibidir. Bir sanat galerisinde tablolarla birlikte duran veya onların arasına yerleştirilen bir pisuarın fonksiyonu anlamdır veya anlamsızlıktır, yani bireyin entellektüel birikimine göre zihninde oluşan anlamdır veya bireyin yorumudur. Çoğu zaman bu yorumlar öğrenilmiş bilgi ile oluştuğundan, belli bir kurumsal yapıya ait düşünme yapısını içermektedirler.

Anlam bir nesnenin fonksiyonu ile bağlantılı değildir. Nesneler belli bir fonksiyonu yerine getirirken, belli bir sürekliliğe, birlikteliğe ve karşılıklı ilişkilere sahip olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Her nesne bir uyarıcıdır ancak belli bir anlama sahip olabilmesi için, fonksiyonu ile ilişkilendirilen imgesinin, onu izleyen veya kullanan insanın zihnindeki belli dizgilere oturması gerekir. Nesnenin devam eden bir süreklilikle, bir teoriyle veya öncülleriyle bağ kurması gerekir. Yani ben nesneyi gördüğümde, nesnenin de beni görmesi gereklidir. Karşılıklı konuşmak gerekir. Bu ilişki, tarih bilinci veya hafızanın biriktirdiği deneyimler de olabilir, ancak bu yeterli midir? Wittgenstein bir aslan konuşabilseydi onu anlayamayacağımızı söylemektedir (Novak, 2002, 67), veya Wittgenstein'in dediği gibi “dünya olup bitendir” (Baudrillard, 1998, 91).

Anlam, Platon'un idea olarak isimlendirdiği arketiplerin varolması ile de açıklanabilir. Bütün “at”ların ona benzediği bir “at” ideası varsa, dünyadaki bütün lavobaların birbirine benzediği bir lavobo ideası da olmalıdır. “Mekan düşünüyorum, öyleyse varım” veya “içine atıldığımız ama içinde seçmemiz için bizi bekleyen sonsuz seçeneğin olduğu ama hala iyi sandığımızı seçtiğimiz (Sartre, 1993, 64) varoluşsal bir olay” olarak ele alındığında özne herşeydir. Kartezyen mekan etkisizdir, belki de çok büyük bir kutudur. Öznenin varlığıyla ilişkisi, varlığı herhangi bir biçimiyle “o” an olduğu gibi (etken değildir, geçmişiyle ve geleceğiyle ilişkiye girmez) sonsuz sayıda diğerlerinin de olduğu ve olabileceği gibi, diğer bir deyişle varlığı zaten belirlenmiş veya belirlene(bile)cek türlü biçimlerde içine almak üzerine temellenmektedir.

Milyarlarca farklı biçimde ayakkabı tasarımı olabilir. Bu tasarım ile nesneye ayakkabı olmak fonksiyonu verilmiştir. Milyarlarca farklı biçimde ev tasarımı olabilir. Bu tasarım ile yalnızca nesneye (ev binasına) ev olmak fonksiyonu verilmemiştir, Heidegger'in söylemiyle dünya üzerindeki o tekil alana ev olmak fonksiyonu verilmiştir (Schulz, 1979, 23). Mimari üretim, bir ayakkabı üretiminden farklıdır. Her türlü üretim insan zihnine ve vücuduna bağlanır, mimari üretim hem insana bağlanır, hem de yeryüzüne bağlanır.

Mimari ürün, arada kalan üçüncü nesnedir. Mimari ürün kartezyen mekan içinde basitçe yer alamaz. Anlam ve fonksiyon, değişken çevresel koşullar veya kuvvetler ile oluşmakta ise, mimari üretim bağlamında anlam ve fonksiyon arazi ve çevresine de bağlanmaktadır. Mimari ürün belli bir alan üzerinde inşa edilmektedir, belki de mimari ürünün etkilediği ilk çerçeve, binanın inşa edileceği arazi ve çevresi olmaktadır. Mimari ürün farklı olabilir ama hiç bir zaman çevresinden kopuk olamaz, mimari ürün çevresi ile yeni bir süreklilik yaratan nesnedir.

3. ZİHİNSEL ÇEVREMİZ ÜZERİNE SAPTAMALAR

Zihin- vücut ve çevre üçlüsünde vücut değişebilmek yeteneği en az olandır. Zihin ve çevre birbirini dönüştürmektedir. Mimari ürün bir düşüncenin somut bir nesneye dönüşmesidir, yani mimari ürün yalnızca sözcükler ile ifade edilebilen bir düşünce değildir, algıya açık bir nesnedir, ama mimari ürünü (nesneyi) biçimlendiren düşünme yapıları, bu dönüştürme sırasında izlerini bırakırlar.

B binasını (nesnesini) ve H öznesini iki adet fiziksel varlık, aralarında oluşan ilişkiyi ise S sistemi olarak şemalaştıralım. S sistemi iki nokta arasında oluşan kanal olmaktadır, yani iki nokta arasındaki iletişim kanal aracılığı ile olmaktadır. Modern Hareket ve Modern Sonrası dönem düşünme yapıları H öznesi ve B binası arasındaki kanallar olarak düşünülebilir.

Günümüzde iletişim teknolojisi, bildirimin önce elektronlara dönüşmesidir, sonra bir kanal boyunca iletilmesidir ve sonuç bildirim olarak bir yüzey üzerinde yeniden inşa edilmesidir. Sonuç bildirim, ekranlar diğer bir deyişle her yerde aynı özelliklerle varolabilen çerçeveler aracılığı ile H öznesine ulaşmaktadır.

3.1 Modern Hareket

Editörlüğünü Ulrich Conrads'ın yaptığı "20. Yüzyıl Mimarlığı Üzerine Programlar ve Manifestolar" adlı kitapta, 1930'lu yıllara kadar ileri sürülen önerilerin ve düşlerin ortak olan özelliği, farklı toplumların bir büyük topluluğa dönüştürülmesidir. Paul Scheerbart 1914'te yayınladığı "Cam Manifestosu" nda, yığma duvarların camlara dönüşmesi ile yaratılan çevrenin, belli bir süre sonra dünya yüzeyini değişime uğratacağını, karakteri saydamlık olan bir kültürün ve sosyal sistemlerin oluşacağını öngörmektedir (Conrads, 1991).

20. yüzyılın başındaki mimari düşünceler, insanları özgürleştirecek olduğuna inandığı bir ideal ortaya koymuştur. Marinetti, Loos, Mies, Le Corbusier gibi

mimarların amaçladıkları fiziksel çevremizin aklımızı kullanarak, ideal imgeler olarak biçimlenmesidir ve fazlalıkların temizlenmesidir.

Modern Hareket bağlamında, mimarlığın potansiyel gücü, dünyayı bütünüyle biçimlemek isteyen iyimser bir temel oluşturmaktadır. Modern Hareket fiziksel bir yapı inşa etmek istemiştir, herhangi bir yer, herhangi bir kent, herhangi bir arazi için gerçekleştirilebilir genel bir düşünme yapısı öngörmüştür.

Modern Hareket (Bauhaus Okulu, Enternasyonel Stil ve Modern Mimari Hareket) bir düşünme yapısıdır. Hülya Yürekli ve Ferhan Yürekli'ye göre Modern Hareket düşünme yapısı, bu hareketten habersiz olan sıradan – kendi kendine yaşam savaşı veren – insanların doğal olarak varolan düşünme ve üretim yapısı ile çakışmaktadır (Yürekli, 2004, 102).

20. yüzyılın başlarındaki teknolojik gelişmeler karşısında, yeni bir düşünme, üretme ve yaşama biçimi önerisi olan Modern Hareket, nesneye ilişkin olayların ortak özelliklerini araştıran, genel bir düşünme yapısıdır. Modern Hareket ile öznenen beklenen bir mühendis gibi düşünmesidir. Bina belli bir fonksiyonu yerine getirmesi beklenen nesnedir. Bu düşünme yapısına göre, daha önce inşa edilmiş binaların veya varolan nesnelerin imgeleri, görsel nitelikleri veya anlamları, tasarlanacak yeni bina için gerekli veriler değildir. O halde bina nesnesini üretmek için gerekli malzemeler nelerdir? Diğer nesnelerdir, bu nesneler kalınlığı ihmal edilebilecek iki boyutlu yüzeyler olarak düşünülebilir. Bu nesneler basit olarak yalnızca, yatay yüzeyler ve yatay yüzeyleri taşıyan kolonlar, yatay yüzeylerin taşıdığı düşey düzlemler, yatay yüzeyler arasında olan eğimli yüzeyler, yani rampalar veya merdivenler değildir. Bina nesnesini üretmek için gerekli olan, bu nesneler ile bu nesneleri üreten bilgi arasında tam bir uyum olmasıdır. Bu bilgi nesnenin özüyle ilgilenir. Bir merdiven, yalnızca bir merdivendir, hem merdiven olmak düşüncesine en yakın olan biçim olmak zorundadır, hem de ait olduğu bütünün - diğerlerinin de olması gerektiği gibi - uyumlu bir parçası olmak zorundadır.

Bütün bina nesnesidir. Neye ihtiyacın var? Bu sorunun yanıtı, nesnenin hiç bir entellektüel birikimi olmayan sıradan bir insanın en temel ihtiyaçlarını fazlasıyla

yerine getirmesidir. Biçimlenen parçacıkların kimin tarafından görüldüğü veya deneyimlediği önemli değildir. Modern Hareket insanı eğitmek için, dünya kaynaklarının ve kendisinin daha fazla farkında olması için ona daha fazlasını vermek isteği olarak düşünülebilir. O halde “daha fazla olan” nedir? İnsanın aklını kullanması isteğidir. İnsanın, daha önce gördüğü veya kullandığı nesneler üzerine zihninde oluşmuş imgelerden, anlamlardan veya tabulardan bağımsız olarak, karşılaştığı yeni nesneyi mantığını kullanarak çözümlemesidir. Bir binayı, kurucu parçalarına ayırabilmesidir, yapısını ve işleyişini bölümlemesidir. Bu yapıyı, akılcılığı ile özümsemesi ve benimsemesidir.

Bu düşünme yapısı, insan aklı üzerine temellenen sentaktik (dizimsel) bir yapıdır. İnsanın kendini içinde bulduğu çevreyi anlaması için gerekli izler, öğrenilmiş bilgiler değildir, diğer bir deyişle insanın dışında değildir. İnsanın bir yapıyı inşa ederken veya kullanırken ihtiyacı olan tek şey, akıl yürüterek fiziksel çevresi ile ilişki kurmaktır.

Basit bir köy evi, Modern Hareket düşüncesine, malzeme seçimi veya planlamak bağlamında değil, ama düşünsel bağlamda bir yakınlık içinde olabilir. Öte yandan, basit köy evinin giriş terasının üstünü kapatan çatının taşıyıcı ahşap direkleri üzerine işlenmiş, “İyon sütun başlığı motifi” var ise, bu basit köy evi Modern Hareket düşünme yapısına çok uzaktır. Modern Hareket çok kesin bir sınır içermektedir. Bu basit köy evi, nesnel bir biçimde açıklanabilir; örneğin, kötü bir işçilik ile inşa edilen evin kat planı veya pencerelerin büyüklükleri, fonksiyonları gerektiği gibi yerine getiremiyor olabilir. Söz konusu olgular, evi inşa eden insanın zaten bir mimar olmadığı üzerine nesnel gerekçeler ile açıklanabilir, ama “o” motifin niye oraya yerleştirildiği açıklaması Modern Hareket düşünme yapısı içinde tanımlanamaz.

Modern Hareket kısa bir süre içinde gerçekleşmiştir, yaşadığımız çevrenin hala büyük bir parçasıdır. Bu bağlamda yeni bir soru kendini göstermektedir; Modern Hareket kısa bir süre içinde nasıl gerçekleşmiştir? Teorik olarak, her insana bağlanan ortak bir düşünme yapısı, aynı zamanda farklı mekanlarda veya farklı zamanlarda aynı mekanda aşağı yukarı benzeşen düşünce olarak hep varolmak zorundadır. Belki de Modern Hareket, bir bütün olarak tanımlanamaz, belli bir

zamana veya mekana yerleştiremez, belki de yalnızca içgüdüsel olarak insana bağlanan bir düşünme yapısıdır.

Bina, Modern Hareket bağlamında olan elementleri bir araya getirerek veya birleştirerek tasarlanmaktadır. Önerilen düşünme yapısını, teörinin uygulanmasını, varılan sonucun açığa çıkmasını, gerçekteştirmesi beklenen elementler biçimlerdir. Belki de biçimler, belli bir fonksiyonu dolaysız olarak gösterdikleri zaman, bütün insanların içsel duyarlılığının ortak paydası olabilmektedir.

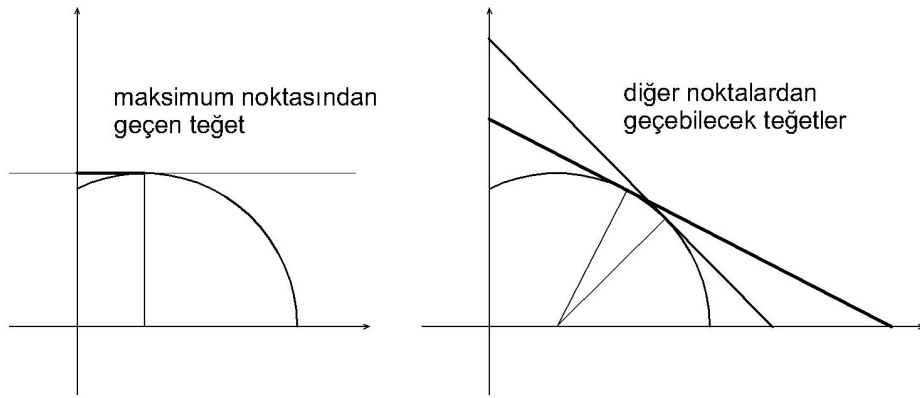
3.2 Maksimum Kavramı

Modern Hareket, bir düşünme yapısıdır, bu yapı kendi içinde üretilen bütün modellerin kendisinin net olarak tanımladığı düzenleyici üst modelle uyumlu olmasını, hatta içinde olmasını istemektedir. Düzenleyici üst model tahmin edilebilir ve kendisini oluşturan parçalara bölünebilir. En küçük parça ve bütün hesap edilebilir bir sistemdir. Nesne ve onu üreten bilgi arasında tam bir uyum vardır, anlam sentaktik (dizimsel) yapının içindedir.

Martin Heidegger, Modern Çağın esas olgusunun şeyleri çerçevenin sınırları içerisine oturtabilmek olduğunu söylemektedir. Herhangi bir şeyin nesnelleşmesi, insanın, varlıkları hesaplayıp hakkında emin olabileceğı bir temsil biçimine sokması ve sınırlaması ile olanaklıdır. Bilimsel araştırmanın zemin bulabilmesi için hakikatin bir temsilin içinde kesinliğe dönüştürölmesine- sınırlanmasına ihtiyaç vardır. Böyle bir çerçeveleme düşüncesi her şeyi kendinde toplayanın, her şeyin temelinde yatanın insan olması anlamına gelmektedir. İnsan herşeyin görelili merkezi haline gelmektedir, ama “insan” sözcüğü yalnızca “ben” sözcüğü ile ifade edilen bireysellik değıildir, her şeyin ona bağlandığı, her şeyi kendinde toplayan özne (subjectum) anlamına gelmektedir (Heidegger,1990).

Merkezinde “subjectum”un olduğı çerçeveleme düşüncesi, Modern Hareket bağlamında da geçerlidir. Le Corbusier’in ifade ettiğı gibi insan zaten nereye gittiğini biliyordur ve dümdüz oraya doğru yürüyordur (Corbusier, 1987, 5).

Maksimum, belli bir kordinat sisteminde olabilecek en yüksek performanstır. Rasyonallite ve ilerleme gibi kavramlar maksimum kavramı içindedir. Maksimum gözle görülen veya hesaplanabilen en fazla faydadır. Bir yerden bir yere en hızlı gitmek isteriz, en az enerji harcayarak en fazla üretim yapmak isteriz. Kendimize bir hedef koymak veya en optimumu bulmak maksimum kavramı içindedir. Bütün algılarımızın ve eylemlerimizin dünyayı maksimumda kullanması için eğitiliriz (Cache, 1995, 34). İnsanın dünyayı ve çevresini “maksimum” kullanmak istemesi, Modern Hareket koordinat sistemi olarak düşünülebilir.



Şekil 3.1 : Fonksiyon Eğrisine Olan Teğetler, Modern Hareket'in Maksimum Noktası tanımı ve Günümüz Çoğul Yapılarının Maksimum Noktası Tanımı

Modern Hareket'i dik açı ile kesişen çizgiler olarak, yani bir koordinat sistemi olarak düşünelim ve Heidegger'in çerçevesini oluşturmaya çalışalım. Koordinat sisteminde tasarlanan herhangi bir $y=f(x)$ fonksiyon eğrisini ise bina tasarımı verileri olarak varsayalım. $Y=f(x)$ fonksiyon eğrisine olan sonsuz teğet çizgiler vardır. Modern Hareket bağlamında kordinat sistemi zaten tanımlanmıştır, diğer bir deyişle insan zaten nereye gitmek istediğini biliyordur. Çerçeveyi yani binayı tanımlamaya çalışmaktayız. Sonsuz teğetlerden her hangi biri ve söz konusu teğete dik olan çizgi, yeni bir çerçeve oluşturacaktır. Koordinat sistemine benzeyen teğetler ise sonsuz değildir, yalnızca maksimum noktası ve minimum noktasından geçmektedir. (Şekil 3.1)

$Y=f(x)$ fonksiyon eğrisine olan teğetler ile sonsuz çerçeveler üretilebilir. Ancak oluşan yeni çerçevelerden hiç biri koordinat sistemine biçimsel olarak benzememektedir. Bu çerçevelerin iki kenarı orjinal koordinat aksları olabilir. Öte yandan, teğet çizgisi ve teğeti tanımlayan teğete dik olan çizgi yeni bir koordinat sistemi de oluşturmaktadır. Bu durumda başlangıç koordinatlarını, yani orjinal koordinat sistemini referans alan sonsuz farklı koordinat sistemi üretilebilir.

Elimizde hala koordinat sistemini biçimsel bir gösterge olarak referans alan iki adet nokta (maksimum ve minimum) vardır. Maksimum ve minimum noktalarında teğete dik çizgi ile oluşturulan çerçeve orjinal kordinat sistemine biçimsel olarak benzemektedir. Tanımlanmış bir kordinat sistemi varsa, fonksiyonda elde edilen en fazla fayda (maksimum noktası) biçimsel bir gösterge olarak orjinal koordinat sistemini de göstermektedir.

Modern Hareket düşünme yapısı ile üretilen bir bina, yeni bir yaşam biçiminin de imgesidir, bu imge belli bir koordinat sisteminin içinde tanımlanmaktadır. Koordinat sistemi içinde tanımlanan maksimum noktası, zaten bütün insanların ortak değerleri olarak varsayılan; yalınlık, akıl, mantık, ekonomi, ilerleme, demokrasi gibi kavramlardır, bu kavramlar akıl yürütme yolu ile her insanın saptayabileceği değerlerdir. Günümüzde Modern Hareket'in tanımladığı koordinat sisteminin yerine geçebilecek, tanımlanmış alternatif bir düşünme yapısı ortaya konmuş değildir. Öte yandan Bernard Cache'nin ifade ettiği gibi yaşamımızda ve eğitim sisteminde hala Modern Hareket'in de öngördüğü maksimum kavramı yer almaktadır.

Bir sokakta 10 adet parsel olduğunu varsayalım. Her parselde birbirini tanımayan mimarların tasarım yaptığını varsayalım. Bernard Tschumi'e göre Modern Hareketin yasaları, mimarın elini kolunu bağlayıcı sınırlamalar getirmektedir (Tschumi,1994). Modern Hareket bağlamında tasarlanacak binalar, biçimsel olarak birbirine benzemese bile benzer bir düşünme yapısını gösterecektir. Bu sınırlama aracılığı ile farklı binalar ve dolayısı ile yapısal çevre birbirine bağlanmaktadır. Günümüzde böyle bir proje söz konusu olduğunda binalar ortak bir düşünme yapısını göstermeyecektir.

Günümüzde, farklı bir imge veya düşünce yaratmak bir amaç ise, Deleuze’ün deyimiyle, bu amaç aynı zamanda bir fonksiyon olmaktadır. Maksimum kavramı fonksiyondan beklenen en fazla faydadır. Belli bir koordinat sisteminde olan $y=f(x)$ eğrisi üzerindeki her nokta fonksiyonu tanımlamaktadır. Günümüzde orjinal koordinat sistemi ile oluşan, ama onun maksimum noktalarını değil, içsel tekilliklerini farklı bir imge olarak değerlendiren bir düşünme yapısı söz konusu olabilir. Belki de Modern Hareket koordinat sistemi hala değişmemiştir, aynı koordinat sistemini referans alan, ama yeni bir koordinat sistemi de tanımlayan teğetler üzerine üretilen düşünceler söz konusu olabilir.

Günümüzde, her insanın paylaşması gereken idealler veya kavramsal değerler, örneğin demokrasi kavramı değil ama bu kavramları bir araç haline getirmek bir tartışma konusudur. Öte yandan belli bir koordinat sisteminin merkezine insanın yerleştirilebilmesi ise fiziksel bir veri olarak tartışma konusudur. Özellikle genetik bilimindeki yeni buluşlar, insan embriyolarından organ transplantasyonları, hayvanlar ve insanlar arasındaki genetik değiş tokuşlar, insan gibi düşünen makineler “insan olmak” tanımını belirsiz hale getirmiştir. Günlük yaşamda estetik operasyonlar insanlara, kimlikler/ biçimler/ görünüşler içinden seçim yapmalarını/ satın almalarını sağlamaktadır. Çarpık bacaklar düzelir, memeler yerçekimine karşı daha dik hale gelir. Her kış/ yaz/ bahar birileri için yeni bir eğilim olması beklenen yeni bir elbise vardır. Cerrahi operasyonlar ile amaçlanan makyaj’ın ötesinde olmaktır, estetik cerrahi vücudu yeniden biçimlendirendir. Amaçlanan daha güzel, çekici ve ayartan olmaktır. Amaçlanan, ideal olan bir yüz ve vücut sahibi olmaktır. İdeal bir vücuda, belki de görsel niteliğe benzemekte olan insanlar, bir başka değişkene yeniden ihtiyaç duymak durumunda kalmaktadırlar, çünkü herkes güzeldir, bu bağlamda yeniden moda tasarımcılarına ve farklı elbiselere ihtiyaç olacaktır. Belki de, Modern Hareket düşünme yapısı bağlamında içinden çıkılamaz olan paradoks ideal olanın tanımlanmış olmasıdır.

Günümüz tüketim toplumunda belli bir yaşam biçimini temsil eden “imge” yaratmak, her türlü tasarım için önemlidir, ama söz konusu imge Modern Hareket’in tam tersidir, yani herkesi kapsamayan, belli grupları bilinçli olarak dışarda bırakan, farklılıkları öne çıkaran bir imgedir. Önce belli bir tüketici topluluğu hedeflenir, bir yaşam biçimi ve onu temsil eden imge üretilir. Bu imge bir

ürüne dönüştürülür. Tüketici olan bizler, bir sürü ürün içinden, gösterilen yaşam biçimlerinden bir tanesini (ikna olduğumuz ürünü) satın alırsınız (Cristina, 2001, 139). Tüketicileri ilgilendiren şey kesinlikle ürün veya hizmet değildir, sabit olan her zaman odur, ama tüketicilerin asıl ilgilendiği, bütçesini mi koruyordur, belli bir statüye sahip olduğunu mu gösteriyordur, kendini bir asilzade gibi hissetmesini mi yardım ediyordur, hava atmasını mı kolaylaştırıyordu, çocuklarını mutlu mu ediyordur (Kırım, 2006, 15).

Jean Baudrillard tüketicilerin sahip oldukları kimlikleri dışa vurmak için değil, daha çok kendilerine kimlik oluşturmak için tükettiklerini söylemektedir. Baudrillard'a göre günümüzün (Postmodern) dünyasında tüketim belli bir fayda ile ilgili değildir, tüketim daha çok semboller ve göstergelerin tüketimi olarak değerlendirilmelidir (Baudrillard, 2004). Roland Barthes, günümüzde tüketim mallarının birer gösterge olduğunu ve bireylerin bu nesnelere karşı bir tür okuma etkinliği çerçevesinde yaklaşımı söylemektedir (Barthes, 1999).

Günümüzde her türlü tasarım süreci çok katmanlı olmasına karşın, ürünün imgesi sağladığı faydanın ötesine geçmektedir. Öte yandan diğerlerinden farklı bir imge üretmek bir fonksiyon olarak tanımlandığında, koordinat sistemi üzerindeki her nokta bu fonksiyonun maksimum noktası olmaktadır, maksimum noktaları çoklaşmaktadır.

3.3 Çizgiler ve Sözcükler

Modern Hareket mekanik bir üretim süreci (el işçiliği içermeyen) öngörmekte olduğundan düz çizgiler rasyoneldir. Elektronikleşen çevrede üretim bilgisayarlar ve robotlar aracılığı ile olmaktadır, bu araçlar bağlamında düz çizgi veya değişken eğrisel çizgi üretmek eşdeğerdir.

Roland Barthes Japon nesnelerinin bize boyut olarak küçük görüldüğünü söylemektedir. Barthes'a göre minyatür boyuttan gelmez, minyatür nesnenin kendini sınırlamakta, durdurmakta, bitirmekte gösterdiği kesinliktir, yani çerçevesidir. Çerçeve nesneden her türlü anlam alacasını çekip alan, varlığından ve

dünyadaki konumundan her türlü kararsızlığı alıp götüren bir kesilmedir. Bu çerçeve her zaman görünmek durumunda değildir (Barthes,1996, 49).

İki çizginin kesiştiği nokta, nesnelerin kendilerini değiştirdiği kırılma noktasıdır. Bu kırılma noktalarına ihtiyacımız var. Konuyu daha somut bir biçimde ifade etmek için, bir oda ve odanın bir duvara daha yakın olan sarkan kirişini düşünelim. Odanın sahibinin, bu odayı iki farklı yüzey olarak tasarlamak istediğini, odanın içini iki farklı renk ile veya aynı rengin iki tonu ile boyamak istediğini varsayalım. Bu iki rengin veya tonun değişme olasılığı olan nesnel çizgiler, odanın 12 adet kesişen duvar tavan ve zemin çizgisidir ve buna ek olarak tavandan sarkan kirişin eklediği dört adet uzunlamasına yatay çizgidir. Özel çizgi ise odanın herhangi bir yerinde, herhangi bir x,y,z kordinatında, tasarlanabilecek sonsuz çizgilerden biridir. Değişimin devam eden düz bir çizginin herhangi bir yerinde olmaması, ama kesişme çizgisinde olması nesnel bir eylemdir, çünkü figür nesne (oda) tarafından da biçimlenmektedir, diğer bir deyişle Barthes'ın söylediği gibi değişkenler sınırlıdır.

Bir kürenin içindeyse nesnel çizgiler yoktur. Kürenin içini iki farklı renk ile boyamaya karar verdiğimiz an, hangi bir kenar biçimiyle boyarsak boyayalım, kesişen iki eğrisel yüzey ile bir kenar çizgisi elde ederiz, diğer bir deyişle bir figür elde ederiz. Kürenin veya kübün içini iki farklı renk ile boyamak, özel bir istektir, ama bir kübün içinde söz konusu 16 adet nesnel çizgiyi kullandıysak bir açıklama yapmak gerekmemektedir. Bir kürenin içinde ise oluşacak her çizgi kaçınılmaz olarak özel bir figürdür.

Paul Klee “On Modern Art” adlı kitabında şöyle demektedir; “Benim efsane haline gelen resimlerimin çocuksuluğunun başlangıcı, benim çizgisel kompozisyonlarımdır. Bu kompozisyonlar, somut imgeyi çizgi ile üretmektedir, diyelim ki bu bir insandır. İnsanı olduğu gibi göstermeyi hiç istemedim. Bu bir durum olan, belli bir elemanın yeniden canlandırılması olacaktır, yani insanı sersemleten karmaşık çizgilerdir. O zaman belirsizlik, onu tanımamızın önüne geçer. Her neyse insanı asla olduğu gibi canlandırmadım, ama nasıl olabileceği gibi canlandırdım. Böyle bir hayat görüşüm ve zanaatkarlığım ile mutluyum” (Klee, 1962, 16). Klee'nin resimlerinde başlangıç her yöne gitmek gizil gücüne sahip olan

ucu açık bir çizgidir. Klee'nin resimlerinde çizgi belli bir yönde durmaksızın ilerlemekte ve ikiye ayrılmaktadır.

Bir kürenin içinde veya kübün bir yüzeyinde tam olarak zihnimizde oluşan figürü çizebiliriz, çünkü figüre eklenen kırılma çizgileri yoktur. Değişken eğrisel bir çizgi ile yalnızca soyut figürler üretilmez, figür herhangi bir hayvanı değil, tam olarak o hayvanı (inek, kuzu, boğa) gösterebilir. Değişken eğrisel bir çizgi ile istediğimiz herhangi figürü çizebiliyorsak, bu figürü açıklamak gerekmektedir? Tanım gereği söz konusu figür kendini açıkça gösterecektir. Öznel bir figür oluşması kaçınılmaz bir sonuçtur, öte yandan figürün niye “o” figür olup ta “başka bir figür” olmadığını açıklamak gerekebilir, ama sözlü veya yazılı bir açıklama, figürü bir kübün içindeki 16 adet çizgi kadar nesnel hale getirmektedir?

Jack Derrida, konuşmayı tanımlamaktadır; “Ben konuştuğum zaman yalnızca düşündüğüm şeyden dolayı varolduğum bilincine varmıyorum, ama düşüncemin veya kavramın en yakınında olduğu halde, dünya içine düşmeyen, dışarı verdikçe duyduğum- anladığım (j’entends) “ben” olan, yani özgür olan, kendiliğindenliğime dayanan, hiç bir aksesuarı, aracı veya gücü kullanmayı gerekmeyen bir gösterene sahip olduğumu biliyorum.....her şey ona yaptırmak istediğimiz işe bağlıdır, gösterge kavramı gibi” (Derrida,1994, 39). Derrida'nın bu saptamasına göre sözlü veya yazılı bir açıklama da öznel bir eylemdir. Kübün içindeki 12 adet çizgi ise, belli bir açıklama yapmak gerekmeden öznel bir isteği otomatik olarak nesnel hale dönüştürebilir.

Dekonstrüktivizm, dilbilimin ürettiği bir düşünme yapısıdır. Bu teori, günlük yaşamda kullandığımız sözcüklerin, dünyanın heterojen yapısının, birbirinin içine geçmiş olguların, daha önce kendisine yüklenen anlamlardan farklılaşmış kavramların, dönüşüme uğramış varlıkların açıklanmasında yetersiz kaldığını düşünmektedir. Dekonstrüktivizm, çevremizin yeniden üretilmiş sözcüklere yüklenen yeni anlamlar ile okunmasının gerekliliği üzerine temelllenen bir düşünme yapısı olduğu için yeni sözcükler, düzgüler ve ekler üretmektedir. Dekonstrüktivizm terimi, Türkçe'ye, Yapı parçala(n)ması veya Yapı çözö(lü)mü olarak çevrilmiştir. Türkçe çeviride, kendini ortaya koyan bir özellik vardır. Yapı kendiliğinden mi parçalandı, yoksa biri bunu parçaladı mı? Bu düşünme yapısında dil, yani sözcükler

zihin ile çevre arasında bir araç ise, hem zihin hem de çevre aynı anda hem etken, hem de edilgen olmaktadır, hem kendisini hem de çevresini, tanımlaması gereken ise zihindir.

Kanımızca, Dekonstrüktivizm düşünme yapısının mimarlığa en büyük katkısı, Modern Hareket koordinat sisteminde tanımlanan fonksiyon eğrisindeki teğetler ile oluşan sonsuz çerçevelerin, her birini farklılık olarak değerlendirmesidir. Bu değerlendirme yalnızca metinsel bir yapı değildir. Mimari bağlamda Dekonstrüktivizm teorisi biçimsel bir dil üretmiştir, diğer bir deyişle, teğet ve teğete dik çizgi ile oluşan yeni kordinat sistemini diğerlerinden farklı olan bir biçim olarak ele almıştır. Çok kısa ve basit olarak ifade edersek söz konusu biçimsel dil, çeşitlenen açılarda kesişen çizgiler ile oluşan biçimsel bir karmaşadır.

Mimari ürün belli bir biçimi olan nesnedir. Mimari ürün sözcükler ile tanımlanabilir. Sözcükler ile tanımlanan bir nesne de biçimselleştirilebilir. Sözcükler, kendileri bir figür oldukları halde, sabit anlamlardır, sabit işaretlerdir, yani sabit gösterenlerdir.

Çizgiler aracılığı ile değil, sözcükler aracılığı ile bir varlık tasarlayalım. Sözcükler ile betimlenen tasarım, çizerekde temsil edilebilir. Bir cümle ile bir insan biçimi tanımlayalım; “Üç elli, memelerinin üstünden ayakları çıkan insan” betimlemesi, zihnimizde bir görüntü oluşacaktır. Paul Klee insanı nasıl olduğu gibi değil, olabileceği gibi figürleştirdiğini söylemektedir.

Bu cümle ile ifade edilen tasarımı, beş yaşında bir çocuk ve Oscar Niemeyer’in çizerek temsil ettiğini varsayalım. Bu iki figür aynı betimlemeyi temsil edecektir, öte yandan bu iki figür birbirine benzemeyecektir. Bir cümleinin yapısı öznel olabilir, ama asla bir figürü oluşturan çizgi veya çizgiler kadar öznel olamaz.

Sözcükler ile tanımlanan biçimsel bir göstergeyi, el çizimi ile temsil eden figür veya autocad programı ile temsil eden bir figür arasındaki farklılık ve aynılık, figürün sözcükler ile tanımlanmasının nicel fazlalığına bağlıdır. Örneğin, belli bir biçim (3 birim ve 4 birim kenar çizgileri olan dikdörtgen) autocad kullanarak tam olarak “o olan” belli biçimi ile, sonsuz sayıda farklı insan tarafından, aynı biçimde görsel hale

getirilebilir. Görsel bir döküman olarak, ne bir orjinal, ne de kopyaları vardır. Orjinal olan bu sözcükler ile ifade edilebilen kavramdır. O halde “üç elli, memelerinin üstünden ayakları çıkan başkalaşmış bir insan” olarak betimlenen tasarımın özelliklerini, bir bütün olarak sözcükler ile ortaya koyabilirsek, çizenin, başka bir çizene göre katacağı ayrımları azaltabiliriz. Belki de bu yüzden, görsel döküman her zaman sözcüklerden daha fazla aklımızda yer etmektedir, sözcükler ile çok fazla zamanda ve karmaşıklıkta ifade edilen bir konuyu tek bir resim ifade edebilir. Görsel döküman, uzun süreli hafızamızda o kesinlik içinde, tek bir kare resim ve onun ifade ettiği nesne, onu oluşturan kavramlar ve olaylar olarak yer alabilir. Bu demektir ki, sözcükler “aracılığı ile” inşa edilen bir olgu, eğer bir adet resim “aracılığı ile” de ifade edilebiliyor ise, bu olguyu “resim aracılığı” ile inşa etmek rasyoneldir. “İkon” kavramı buna en iyi örnektir. Örneğin bilgisayar programlarında ikonlar bütün insanlara ait evrensel bir dildir, ikon bir imgedir ama her imge bir ikon değildir.

3.4 Modern Sonrası Dönem

Bu tez bağlamında “Moden Sonrası dönem”, yalnızca Postmodernizm düşünme yapısı değildir. Modern Sonrası dönem, Modern Hareket olarak tanımladığımız düşünme yapısının sonrasıdır, ama Modern Hareket’in bir üslup haline gelen Modernizm’in de sonrasıdır. Bu tez bağlamında elektronikleşen çevre olarak tanımlanan günümüzde, mimari üretimler hala bu düşünme yapısı içinde olabilir.

Le Corbusier “The City of Tomorrow” adlı kitabında, insanın düz bir çizgide yürüdüğünü söylemektedir. İnsanın bir amacı vardır ve nereye gittiğini bilmektedir. Düşüncelerini netleştirmiş, dümdüz oraya doğru yürümektedir (Corbusier, 1987, 5). Le Corbusier ölmeden kısa bir süre önce de şöyle demektedir; “İnsanı yeniden keşfetmeliyiz. Düz çizgiyi yeniden keşfetmeliyiz. Biyoloji, doğa, evren gibi temel kuralların akslarına bağlanan düz çizgiyi yeniden keşfetmeliyiz” (Wrede, 1994, 81).

Le Corbusier bu cümle ile yürümeyi (insan eylemlerini) düz bir çizgiye benzetmektedir, aynı zamanda zihin ve çevre arasında bağlantıyı vücut aracılığı ile kurmaktadır. Le Corbusier’in doğanın temel kurallarını da düz bir çizgi olarak hayal

etmesi, insanın doğaya bağlandığını ifade etmektedir. Sonuç olarak Le Corbusier'in ifadeleri daha büyük bir bütüne bağlanmaktadır.

İtalo Calvino'nun "Gelecek Bin Yıl için Altı Öneri" adlı kitabında, İtalyan yazar Carlo Levi'nin düz bir çizgi üzerine yaptığı yorum yer almaktadır; "Eğer düz bir çizgi, birleşmeye yazgılı, kaçınılmaz iki nokta arasındaki en kısa yol ise, konu dışına çıkmalar yolu uzatacaktır; ve bu konu dışına çıkmalar, izlerini yokedecek kadar karmaşıklaşır, birbiri içine geçer, dolambaçlı bir hal alırsa, kimbilir belki ölüm de bulamaz bizi artık, belki zaman da yolunu yitirir ve biz sürekli değişen saklanma yuvalarımızda gizli kalırız." Carlo Levi ölümden ve zamandan kurtulmak için, değişken eğrisel çizgiyi bir araç olarak kullanmak istediğini söylemektedir (Calvino, 2000, 73).

Levi'nin, birleşmek zorunda olan iki nokta arasında oluşan düz çizginin eğriselleşerek uzatılması veya uzatılmak bir amaç olduğu için eğriselleştirilmesi üzerine yaptığı bu yorum, Modern Sonrası dönem düşünme yapısı bağlamında mimari proje tasarımı için bir konsept veya metafor olarak düşünülebilir, veya karmaşık çizgilerden oluşan bir mimari tasarımın benzer bir metinsel alt yapısı olabilir. Diğer bir deyişle, bu dönem bağlamında bina aracılığı ile öznel bir düşünce anlatılabilir.

Bilimsel olarak ispatlanan ve insan vücudunun negatif reaksiyonu göstermektedir ki, sigara içmek insan vücuduna zararlıdır. Bu bilgiyi zihnimize söyleyen vücudumuzdur, dışardan duyarak kendisine yeniden söyleyen ise zihnimizdir.

Sigara içmenin zararını gösteren işaretler olduğu halde, hala sigara içen bir insan, "zihnimin sağlığı, en az vücudumun sağlığı kadar önemlidir" demektedir? Önemli olan, zihnimizin sigarayı bırakmak seçeneği olduğunu bilmesi değildir, sigara içmeyi bu an burada bırakması da değildir. Belki de zihin, yalnızca kendisinin ihtiyacı olan, dışsal bir etki ile karşılaşmıştır. Hastalandığı halde, hala sigara içmeye devam eden bir insan, kendi kendini haklı çıkarabilir; "Vücudum hastalanabilir veya değişebilir. Üç elli ve memelerinin üstünden ayakları çıkan "ben" hala ben değilmiyim?" Zihnimiz vücudumuzun negatif tepkiler verdiği bir olguyu da kendi bağlamında rasyonelleştirebilir. "Üç elli ve memelerinin üstünden

ayakları çıkan insan” metaforu gerçekçi bir örnek olmayabilir, öte yandan sigara içmeye devam etmek zihnin verdiği bir karardır, her birey farklı bir gerekçe yaratabilir, ama sigara içmenin faydaları vücuda bağlanamaz. O halde bu gerekçeler, insan zihnine mutluluk veren bir değer içermelidir.

Modern Hareket ile karşılaştırıldığında Modern Sonrası dönem düşünme yapısında, metaforik düşüncenin yoğunlaşması söz konusudur. Modern Sonrası dönem düşünme yapısında, gerekçeler ve ileriye dönük plan, belli bir metinsellik üretmektedir, bir anlamda, metinsellik “aracılığı ile” konu vücudun dışına taşınmaktadır.

Kojin Karatani yetmişlerden sonra edebiyat kuramının, önceden çizilmiş uzmanlaşma hatlarını umursamayan gözüpek bir müdahale hareketi olmaktan çıkıp “metinselliğin” labirentine geri çekildiğini iddia etmektedir. Metinsellik, edebiyat kuramının - Derrida ve Foucault’yu da katarak - mistik ve dezenfekte edilmiş konusu olmuştur. Metinsellik, dünyasal, durumsal veya toplumsal olarak kirlenmiş hiç bir şeyi ortaya koymak- dile getirmek istemez. Metinsellik tarih denilebilecek şeyin tam bir antitezi ve yer değiştirmesi haline geldiğinden, belirli bir yerde veya belli bir zamanda oluşmamaktadır (Karatani, 2006, 39).

İgnasi de Sola Morales’e göre son yılların mimarlığındaki tekrar ve farklılığın göstergesi, yeni mimari üretiminin daima iki zıt kavramın (kimlik ve farklılık) çakışma noktasında üretilmeye mahkum olmasıdır. Günümüzün mimarı (1992) tarihle tek başına yüzleşmeye terk edilmiştir. Tarihle ilişkisi ise ne safça bağlamsal, ne de uysalca taklitçidir. Karar anında mimarlığın düşsellikleriyle başbaşa kalmaktadır. Yer’e ilişkin çözümlemeleri, kendi belleği ve özgeçmişinden derlediği parçalı önermeler yoluyla kendisini tekrardan kurtaracak bir farklılığın sahte izlerini yakalamak içindir (Sola Morales, 1996, 25).

1970’li yıllarda ortaya çıkan Modern Sonrası dönem (Postmodernizm) farklılığı ve çeşitliliği öne çıkarmakta olan alternatif bir düşünme biçimidir. Eski şeylerden farklı, özgürleştirici bir yanı da olan bu düşünme yapısında, farklılığı betimleme araçları yani dil ve söylem temel olmaktadır (Harvey, 1997). Bu dönem bağlamında ortaya çıkan sorun, bizden önce var olan nesneler içindeki seçimlerimiz, onları

yorumlamamız, ait oldukları zaman veya mekandan başka yerlere taşımamız değildir, bir amaç olarak belirlenendir, Deleuze’ün deyimiyle, artık bir fonksiyona dönüşen, öznel olan bir şeyler anlatmak veya göstermek amacıdır. Varolan şeyler arasından seçim yapmak ta öznel bir eylemdir.

Antik Yunan tapınak alınlığı, Modern Hareket için bir element değildir, Modern Sonrası dönem düşünme yapısında ise bir elementtir. Bu dönemde semantik (anlam bilimsel) elementler bina tasarımına zenginlik veya çeşitlilik getirmiştir. Çeşitlilik yalnızca “her hangi bir yerde veya zamanda olan bazı elementlerin parçalarının, ”o” zamana ve “o” yere taşınmaları değildir, çeşitlilik her şeyin bir malzeme olabilmesidir. Postmodernizm düşünme yapısı, aynı zamanda bir edebiyat teorisidir, Yapı parçala(n)ması (Dekonstrüktivizm) ise dilbilimin ortaya koyduğu bir teoridir.

Sözcükler ve cümleler, anlatmak istediğimiz var olan bir olguya ait veya varolan bir olguya bağlanmayan bir düşünceyi, “aracılığı ile” insanlara ileten biçimsel şifrelerdir. Bu şifreler diğer dillere çevrilebilir. Mimari ürün kendini biçimi ile ifade etmektedir, ama mimari biçimin tek bir anlamsal karşılığı yoktur.

Modern Sonrası dönemde binalar, kitaplar gibi öznel veya nesnel ama her hangi bir düşünceyi anlatmak için bir araç olarak görülmektedir. Cümleler belli bir mantığa sahiptirler ve belli bir düşünceyi anlatmak içindirler. Düşüncelerin hareketli olması başka bir şeydir, belli bir düşüncenin, roman, bilimsel bir yazı, film, gazete yazısı veya haber programı haline gelmesi başka bir şeydir. Düşünceler, kitaplar veya medya haline gelirler ve bir yerleri vardır, bu yer kitaplıklardır, medyateklerdir veya ekranlardır.

Kahvehane veya okul binası içindeki insan eylemleri, bir düşünce yayıcısı olabilir. Kahvehane veya okul binası, düşünce yayan bir bina konsepti olarak saptanabilir ve bir mimari proje herhangi bir kavramsal düşünce üzerine temellendirilebilir, ama H öznesi bu kavramsal kurguyu nasıl anlayabilir?

H öznesinin, entellektüel birikimi olmayan sıradan bir insan olduğunu ve ne sütun başlığı, ne de Antik Yunan tapınak alınlığı biçimlerinin, bir zamanlar bir yerlerde ait olduğu bütün hakkında, tarih bilgisine sahip olmadığını varsayalım. Eğer mimar,

söz konusu nesneler “aracılığı ile” bir bina tasarlar ise, H öznesinden yorumunun yorumunu beklemektedir. O halde öznel veya nesnel gerekçelere dayanan öznel bildirimi, var olan teoriler, biçimler, göstergeler veya işaretler “aracılığı ile” yaparsak, H öznesinin bu bildirimi anlaması veya yorumlaması belirsiz olmaktadır, diğer bir deyişle, Dekonstrüktivizm teorisini bilmeyen bir insan, tırnak içinde dekonstrüktivist bir binayı nasıl yorumlayabilir?

Zihin ve vücut arasındaki ilişkide zihin baskındır, çünkü seçicidir. Zihin ve çevre birbirini dönüştürmektedir. Dekonstrüktivizm düşünme yapısı tam olarak zihin ve çevre arasında yer almaktadır. Bu teori, insan zihninin şifresi olan mevcut dil yapısının çevreyi ifade etmesindeki yetersizliği bir sorun olarak görmektedir.

Kahvehane veya okul binasının, düşünce yayan bir bina konsepti olarak belirlendiği mimari proje çalışmasında, Dekonstrüktivizm teorisinin yeri nedir? Bir mimarın, bu teori “aracılığı ile” düşünce yayan bina konsepti projesini tasarladığını, ancak bu binanın bütün yüzeylerinin 90 derece açı ile birleşmekte olduğunu ve binanın karmaşık bir yapısı olmadığını, öte yandan bu mimari projede, düşünce yayan bina konseptinin başarıya ulaştığını varsayalım. Bu projede dilbilime ait teori, biçimsel bir gösterge olarak değil, belki de kavramsal bir alt yapı olarak kullanılmış olabilir.

Mimar, Dekonstrüktivizm düşünme yapısı bağlamında bu binayı tasarladı ise, yalnızca bina tasarımı, bu bildirimi ifade etmek için yeterli değildir. Mimar yazı olarak ta bu bildirimi ifade etmek zorundadır. Aslında mimarın, söz konusu binanın kavramsal alt yapısını yazı ile açıklaması “düşünce yayan bir bina” konseptine katkıda bulunmaktadır, örneğin binanın girişine veya belli yerlerine böyle bir açıklama yazısı veya film gösterimi yerleştirilebilir. Öte yandan teorik olarak, Antik Yunan tapınak alınlığını yorumlayarak tasarladığınız bir proje ile Dekonstrüktivizm teorisini yorumlayarak tasarladığınız bir proje arasında bir fark yoktur. İkisi de ne o çevreye, ne de belirlenen konseptte ait olmayan, dışsal bir varlığın yorumlanmasıdır. İkisi de insana ait üretimlerdir, belli bir çerçeve oluşturan üretimlerin biçimsel veya düşünsel olması bir kriter değildir.

Her mimarın amacı daha iyisini yapmaktır, diğer bir deyişle daha ilerisi olanı yapmaktır. Daha ilerisi için kriter nedir? Modern Sonrası dönem bağlamında,

mimarların yüzleşmesi gereken sorular vardır; Orjinal konsept (kavram) olarak belirlediğiniz “düşünce yayan bir bina”yı mı yapmak istiyorsunuz? Bu konsepti mi göstermek istiyorsunuz? Başka bir düşünme yapısı “aracılığı ile” orjinal konseptte ulaşmak mı istiyorsunuz? Başka bir düşünme yapısını da mı göstermek istiyorsunuz?

Bu sorular içinde en kritik olan son sorudur; “Başka bir düşünme yapısını da mı göstermek istiyorsunuz?” Başka bir düşünme yapısı da, her düşünce gibi bina tasarımında etken bir veri olabilir. Dilbilimin ortaya koyduğu Dekonstrüktivizm teorisi, yaklaşık olarak 20 yıl önce mimari tasarımı etkiledi ve Dekonstrüktivist Mimarlık olarak tanımlanan belli bir biçim dili oluştu. Bu demektir ki, mimarlık dilbilime ait bir teoriyi, her hangi bir düşünme yapısını veya düşünceyi, somut bir nesneye dönüştürebilmektedir, diğer bir deyişle mimarlık bir dönüştürücüdür, her şey dönüştürülebilir ve bina “aracılığı” ile gösterilebilir. Öte yandan örneğin Dekonstrüktivist düşünme yapısı üzerine yazılmış ve belki de yazılacak olan binlerce kitap söz konusu olabilir. O halde, B binası bu teori bağlamında tekil bir bilgi olacaktır, aynı zamanda B binası, dünya üzerinde görelî olarak çok büyük bir alansal yüzey üzerine yerleşmektedir, bir kitap ise elektronik mekanlar bağlamında bir anlamda maddesizdir, görelî olarak sonsuz küçük bir yüzey üzerine yerleşmektedir.

3.5 İnternet, Hipermekan, Medya

Tanım gereği araç “aracılığı ile” olandır, yani arada kalandır. Her araç en az iki adet olgu arasında bir fonksiyonu yerine getirmektedir, aynı zamanda araç söz konusu iki olgudan her hangi birisi değildir, ikisinin arasında oluşmaktadır. İki nokta arasında bir araç tanımlanabilmesi için en azından olgulardan birinin diğerini algılaması gereklidir, yani düşünen bir organizma olması gereklidir. İnternet yeni bir araçtır.

Günümüzde insanlar bilgiye fiziksel mekan “aracılığı ile” değil, daha çok internet, diğer bir deyişle küresel bilgisayar ağı “aracılığı ile” ulaşmaktadırlar. Weishar’a göre internet, bilgisayarın içinde sahneler olarak inşa edilmiş sanal mekandır (Kaçmaz, 2004, 3). Ağın içinde ortaya çıkan imgelerin hareketleri, değişimleri,

birbirlerine geçişleri ve dönüşümleri imgenin kendisinden daha da önemli bir hale geçmiş olmaktadır.

İnernet işlevsel bir mekandır, bilgisayarın önünden, hatta evden yıllarca hiç ayrılmadan bütün dünya ile ilişki kurulabilir, alışveriş yapılabilir, arkadaş edinilebilir, iş yapılabilir, para kazanılabilir.

Bilgisayar ortamında mekan, sayısal (digital) olarak bilgisayarda inşa edilen üç boyutlu mekandır, hala bir grafik olduğu halde kullanıcı bir anlamda mekanın içindedir.

Hipermekanın en dar tanımı, bilgisayar ortamında mekanın diğer sanal gerçeklik sistemleri ile desteklenmesidir. Teorik olarak, vücuda bağlanan duyu vericileri aracılığı ile insan etkisi ve sanal nesne arasında, gerçek zamanda gerçek etkileşim oluşacaktır. Hipermekan, yaşadığımız dünya karşısında alternatif bir mekan olabilir, çünkü bütün duyu organlarımız ile algılanacaktır.

Teorik olarak hipermekanda, ayağımızın yere bastığı kadar gerçek olabilecek alternatif dünyalar yaratmak olanaklıdır. Yaşadığımız dünyadan bütünüyle farklı olan, dünyaya ait dışsal bir nesneye, sisteme veya insana ait içsel bir duyguya karşılık gelmeyen bir tasarımı, hipermekanda bütün duyularımızla bir gerçeklik olarak deneyimleyebiliriz, öte yandan alternatif dünyaların söz konusu olabilmesi için, öncelikle bir tasarım çalışması gerekmektedir.

Yaşadığımız dünyadan bütünüyle farklı mekansal bir tasarım olanaklı mıdır? Belki de olanaklıdır, ama söz konusu mekanın başlangıç verisi, mimarlığa, edebiyata, felsefeye, sanata, bilime veya her şeye ait düşünceler olacaktır. Örneğin eğer cennet ve cehennem kavramları söylence olarak inşa edilmiş kavramlar ise, diğer bir deyişle belli bir mekana ait yazılı bir bilgi ise, hipermekan içinde söylencede anlatıldığı gibi inşa edilebilir. Öte yandan, H öznesi bilgisayar simülasyonuna bağlanmadan önce özgür seçimini kullanmıştır, H öznesinin gerçekliği hiç bir zaman hipermekan içinde yaşadığı deneyim değildir, gerçekliği ayağının yere bastığı yeryüzü düzlemidir.

Medya “kitle iletişim araçları” dır, her hangi bir bildirimi ileten- taşıyan araçlardır. Teorik olarak bildiriye konu olan nesnenin veya düşüncenin doğru bir bilgi olması gerekir, ama P. Guiraud’a göre uygulamada tam olarak öyle değildir (Guiraud, 1994, 21) . S. Perrella’ya göre ise artık sadece medya, gerçek veya gerçek olmayanı belirlemektedir (Perrella, 2001, 140).

Medya, belli bir yerde gerçekleşen belli bir olayı, diğer bir deyişle orjinal olayı dünya üzerindeki her noktaya taşımaktadır. Teorik olarak medyanın fonksiyonu, orjinal ve kopyası (orjinal olanın başka bir yere taşınması veya orada yeniden üretilmesi) arasındaki olası farklılığı en aza indirmektir.

Medya veya internet bir protezmidir? Protez yitirilmiş bir organın yerini tutan bir cihazdır. Bir organın, eylem alanını genişleten her cihaz bir protezdir. Bilginin geçmesine izin veren her maddi ortam bir kanaldır, bütün protezler kanallardır, ama bütün kanallar protez değildir (Eco, 1997, 65). Algı insan vücudu üzerinde oluşmaktadır, insan vücudu bir yüzey olarak düşünülebilir. Kağıt, ekran veya diğer iletişim araçları olan medya bir yüzeydir, belki de alternatif bir vücut olarak tanımlanabilir.

Duyu organlarımız, yani vücumuz, zihnimizin mekansal uzantısıdır. Zihnimizi aktive eden vücudumuzun dışındaki teknolojik araçları, protezler olarak değerlendirmekteyiz. Vücudumuza güvendiğimiz için genel olarak teknolojik protezlere de güveniriz. Protezin en dar tanımı, söz konusu proteze ihtiyaç duymayan insanlar ne kadar algılar ve hareket eder ile sınırlı olan araçlardır. Protezin en geniş tanımı insan vücudunun hareket alanını genişleten (kerpeten veya Mars gezegenine gönderilen araç) bütün teknolojileri kapsamaktadır.

Hem protezler hem de medya sonuç olarak kanallardır. Bu saptamayı genişletecek olursak, kanal iki nokta arasında biçimlenen sistemdir, diğer bir deyişle, H öznesi ile B noktası arasında S sistemi tanımlanabilir. Noktalardan biri zihindir, diğeri ise bildiri konusu olan varlıktır veya olgudur. Bu sistemde çizgi boyunca bir bildirim iletilmektedir, ama özneye ulaşması gereken orjinal bildirim değişebilir. Teorik olarak hem medyanın hem de protezin amacı iletim sırasında orjinal bildirimin değişmemesini sağlamaktır. Bu iletim sırasında orjinal olanda değişme söz konusu

ise, protez veya medya fonksiyonunu yapamıyor demektir. Proteze ait fonksiyon hatası, yani orjinalin değişmesi, örneğin kırmızı rengin yeşil algılanması, hem sözcükler hem de trafikte insan hareketleri ile hemen kendini göstermektedir.

Medya aracılığı ile, her yere iletilebilen bildiriye konu olan nesne veya düşünce, kanal boyunca ilerlerken değişmiş, yani artık orjinal olan değil ise, teorik olarak saptanabilmesi gerekir. Günümüzde saptanamadığı konusunda bir uzlaşma söz konusudur. Belki de, çizgi olarak biçimselleştirdiğimiz kanal, karmaşık bir sistem olduğu için orjinal noktayı değiştirmektedir.

20. yüzyıla ait bir terim olan “kitle iletişim araçları” 16. yüzyılda nasıl bir araç olabilirdi? Örneğin Ayasofya Binasına, giren çıkan, ibadet eden insanlar, bu deneyimlerini dünyanın başka yerlerine kitaplar ile yaymakta idi. Bir varsayım olarak büyük olasılıkla, Atina’lı veya Mekke’li bir gözlemci, genel olarak birbiri ile benzeşen, ama detaylarda farklılaşan bir bildirim yapmakta idi, diğer bir deyişle, yalnızca göstermek istediklerini bildirim yapmakta idiler.

İnsanlar hareket ederek bir yerlere ulaşırlar, orada algıladıklarını başka yerlere ulaştırırlar. İnsanın geçmişte oluşan düşünceleri “o” varlık hakkında çevreye yaydığı bildirimi etkilemektedir. Günümüzde medya, istemli veya istemsiz olarak aynı davranış biçimi içinde olabilir. Medya sözcüğü çoğuldur. Medya “orjinal olan nesne veya olgu” yu ileten kanalların çokluğudur. Medya aynı anda yayın yaptığından, belki de H öznese Ayasofya Binası’nın fotoğraflarını tarafsız bir bildirim olarak görmektedir, ama bu binada aynı duvar üzerinde iki adet dinsel düşünme yapısına ait imgeler vardır, yalnızca fotoğraf tekniği ile Ayasofya Binası’nın binlerce imgesi oluşturulabilir.

Belki de, medya yalnızca istediği parçaları göstermektedir, anlatmak istediğini gösteren yeni bir kurgu yapmaktadır, orjinal olanı, imgeler aracılığı ile istediği biçimde değiştirmektedir. Bir çok medya aynı yöntemi kullandığı için dolaylı olarak “orjinal olan”, dolaysız olarak “orjinal olanı temsil eden imge” çoklaşmaktadır.

Öte yandan medya, her hangi bir yerde değildir, tam olarak bir yeri vardır, alıcının yeri, her hangi bir yer olmaktadır. H öznese her nerede ise bu çerçeve de oradadır,

diğer bir deyişle, kitle iletişim araçları H öznesinin olduğu her yerde, aynı özellikler ile kendini gösteriyor ise, tanım gereği H öznesinin bulunduğu “yer” herhangi bir yerdir.

Medyanın, gerçeği artık saptanamaz bir belirsizliğe doğru sürüklediği bir vakadır. Irak savaşı buna iyi bir örnektir. Bazı medya taraf olduğunu gizlemez, ama çoğu medya gizlemektedir. Orjinal olanı gösteren bir çok medya olduğu için, orjinal olduğu iddia edilen gerçeklik belirsizleşmektedir. Söz konusu bildirim çokluğu yüzünden, H öznesi, hem görsel hem de işitsel olarak bilgilendirildiği halde kuşkuya düşmektedir, belki de bilgiler ve bu bilgilere ait yorumlar, H öznesi için inandırıcılığını yitirmektedir, demokrasi kavramı buna iyi bir örnektir, öte yandan demokrasi kavramının niteliği ve gerekliliği, hiç bir entellektüel birikimi olmayan H öznesi tarafından, akıl yürütmek yöntemi ile anlaşılabilir.

Elektronikleşen çevre olarak tanımladığımız günümüzde, ulaştığımız bilgiler- imgeler ve bize ulaşan bilgiler- imgeler üzerine akıl yürütmek, bu doğal yeteneğimizi kullanmak gerekmektedir. Medya bir protez değildir ama medya gereklidir. Akıl yürütmek yolu ile medyayı bir protez gibi kullanmak olanaklıdır.

3.6 Karmaşık Sistemler

Karmaşık bir yapı nedir? Robert Rosen’e göre, bir sistem kendisini oluşturan bütün modellerin simülasyonu yapılabildiğinde basit bir sistemdir. Basit bir sistem bir üstteki sentaktik (dizimsel) modelin parçası olmaktadır. Basit bir sistem önceden hesap edilebilir, kendini oluşturan parçalara bölünebilir. Sentez ve analiz karşılıklıdır. Bütünüyle sayısaldır ve rasyoneldir, kendisinden önceki olaylar bütününe bağlanarak belirlenir. Basit olmayan bir sistem, kendisine ait bütün modellerden en azından bir tanesinin simülasyonunun yapılamaması durumudur. Böyle bir sisteme karmaşık sistem denir. Karmaşık sistemler de bir adet veya çok sayıda rasyonel alanlar ve bölümlenebilir parçalar içermektedirler ve aynı zamanda irrasyonel alanlar ve bölümlenemez parçalar da içermektedirler (Rosen,1998). Rosen’in modeli, sistemin parçalanabilir en küçük sisteme kadar parçalanmasını gerektirmektedir, ama bu parçala(n)mayı “kim” yapmaktadır? Bir insan

yapmaktadır. Özne tarafından amaçlanan bir düşünce ve çerçevesi kapsamında en küçük parça belirlenebilir.

H. Yürekli ve F. Yürekli ise sistemleri, kapalı sistem veya açık sistem olarak tanımlamaktadırlar. Kapalı sistemi bir daire, açık sistemi ise bir spirale benzetirler. Açık sistemler, sistemin ucu açık olmasına karşın tanımlanabilir (Yürekli, 2004, 98). Gilles Deleuze'ün deyişiyle, bütünün hala verilmediği veya verilemediği bir mantık doğrultusunda değişime her zaman açık, beklenmeyen bir hareket ortaya çıkabilir (Cache, xiv, 1995).

Günümüz üretim süreçlerinde biçimler bilgisayar ile tanımlanabilmektedir ve bilgisayarın yönettiği tezgahta simulasyonda tanımlandığı biçimde üç boyutlu gerçek nesne olarak imal veya inşa edilebilmektedir. Bir mermer kütesinin dikdörtgen prizma olarak biçimlenmesi veya H öznesi vücudu olarak biçimlenmesi aynı tezgahta yapılabilir, yani simulasyon ve gerçek nesne aynı araç (bilgisayar) ile üretilebilir.

Bilgisayar, mimari pratikte daha karmaşık biçimleri üretmek için uygun bir araçtır. Karmaşık bir biçimi, zihnimizde daha kolay olgunlaştırdığımız ve bu karmaşık biçimi inşa etmek için diğer insanları ikna edebileceğimiz bir araçtır, öte yandan karmaşık bir biçimi tasarlamak veya inşa etmek, ucu açık bir sistem veya karmaşık bir sistem üretmek olamaz. A. Gaudi'nin ürettikleri karmaşık bir yapıdır? Biçimsel bir nesne olarak bilgisayar ortamında simulasyonu çok zor tasarımlardır, ama simulasyonu ve üretim planlaması yapılabilir.

İmal veya inşa etmek bağlamında, karmaşık bir yapı üretebilmek için, onun nasıl imal edileceğinin belirsiz ve tanımlanamaz olması gerekir, ama imal edilemeyeceği saptaması artık tanımlanmıştır, varlığı yalnızca kağıt üzerinde veya bilgisayar ortamında olacağından yine karmaşık bir yapı olmamaktadır.

Belli bir nesne tasarladığımızı ve bu nesneyi çok sayıda kopyalamak istediğimizi ve tam olarak planlanan süreç içinde üretildiği halde, her defasında farklı bir nesne ortaya çıktığını ve sistemi en küçük parçasına kadar tekrar tekrar elden geçirdiğimiz halde, hala farklı biçimlerde nesneler elde edilmekte olduğunu varsayalım. Tanım

gereği ortada karmaşık bir yapı vardır. Bu süreç içinde oluşan, birbirinin aynısı olması amaçlanan, ama birbirine benzemeyen nesnelerden her hangi biri karmaşık bir yapı olamaz. Belli bir nesnenin kopyasını yapamamak süreci karmaşık bir yapı olabilir.

Kopyalamaya çalıştığımız halde kopyalayamadığımız, orjinal nesnenin kopyaları olması gereken ama olamayan nesneler, öznel bir üretim midir, yoksa nesnel bir üretimdir? Öznenin isteği, amaçları, düşüncesi olamadığına göre tam olarak öznel bir üretim değildir, öte yandan bu nesne kendiliğinden oluşmamıştır, öznenin kontrol etmek istediği ve hatta bu amaç için tasarladığı, ama bütünüyle kontrol edemediği bir üretim sistemi ile oluşmuştur. Söz konusu nesneler, tam olarak ne öznel bir üretimdir ne de nesnel bir üretimdir.

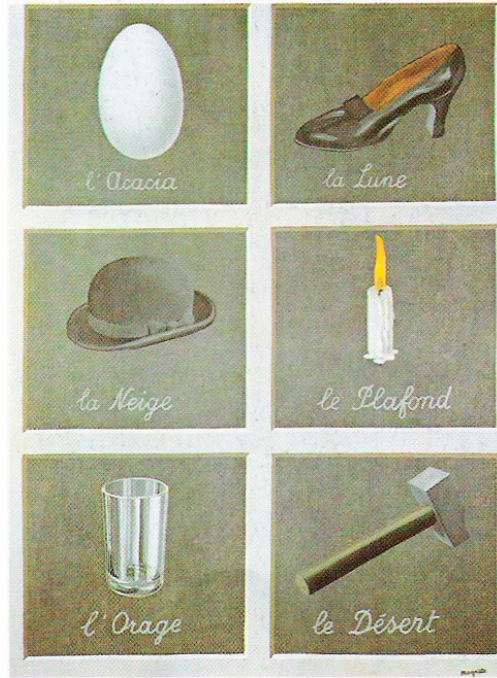
3.7 Resim ve Çerçeve

Öznel bir üretimden ne anlamaktayız? Beyaz bir tuval yüzeyi bir nesnedir. Beyaz bir tuval yüzeyi kendisini her olasılığa açan basit bir çerçevedir, üzerine herhangi bir figür çizilebilir. Dışsal bir nesneyi, içsel bir duyguyu, bir saptamayı veya bir tasarımı göstermek farketmez, her figür veya zaten bir nesne olan tuval bir şeyler göstermektedir, beyaz bir tuval yüzeyi üzerinde bir şey göstermek isteyen ise öznedir.

Gördükleriniz içinden seçim yapmanız, öznel bir seçimdir, yani diğer insanlara öznel bir seçim “aracılığı ile” bir şey göstermektir. Figür, bir şeyler göstermek isteyen öznenin içinden öznenin dışına doğru gelişmektedir. Gösterilmek istenen şeyin, figür haline gelmesi, öznenin planladığı etkidir, diyelim ki öznenin göstermek istediği bir insan kesiti figürüdür, amaçlanan etki ortaya çıktığı an figür kendini sabitlemektedir.

Bir ayakkabı imal etmek veya bir ev inşa etmek istediğimizde, herşeyden önce imal veya inşa edilmesi öngörülen nesnenin kağıt veya bilgisayar ekranı üzerinde çizimini yaparız. Hiç çizim yapmadan bir nesne üretmek olanaklı olsa bile, söz konusu nesnelerin üretimine başlamadan önce veya üretim sürecinde bir takım veriler, belirsiz bir duyu ile zihnimizde bir imgeye dönüşmektedir. Zihinde oluşan

imge kağıda veya bilgisayar ortamına aktarıldığı andan itibaren bir figür olmaktadır, yani kendisinden söz edilen bir nesne olmaktadır. Genel olarak bütün resimleri sanki yukarıda tanımlanan mimari çizimde olduğu gibi “bir temsil” olarak görürüz. Rene Magritte “Düşlerin Anahtarı” adlı yapıtında “resim nesnesinin” her hangi dışsal bir nesnenin veya içsel bir duygunun veya tasarımın temsili olmadığını, artık başka bir varlık olduğunu açıkça göstermektedir. (Şekil 3.2)

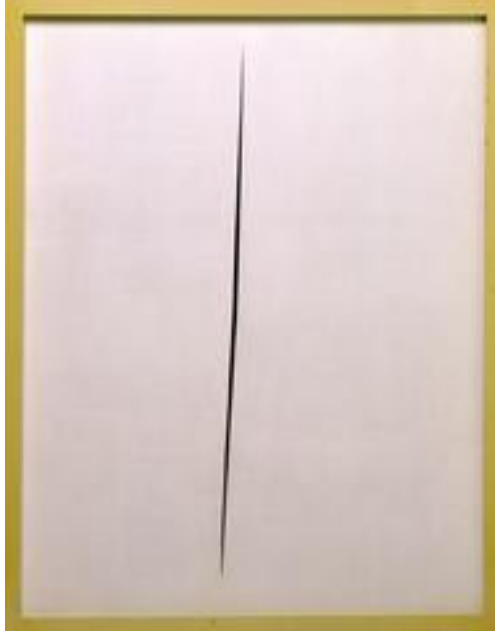


Şekil 3.2 : Düşlerin Anahtarı, Rene Magritte, 1930, (Meuris, 1992, 129)

M. Foucault bu resimde nesnelerin çerçevelenmiş olduklarından dolayı bitmiş yani sergilenmeye hazır olduklarını ve bizi kendilerini yorumlamaya davet ettiklerini söylemektedir. Foucault bu resim aracılığı ile yapılabilecek diğer bir yorumun, sözcükler ve sözcüklerin temsil ettikleri nesneler arasındaki kopukluk olduğunu söylemektedir (Foucault 1993, 20). Jaspers bütün bilginin bir yorum olduğunu söylemektedir (Kauffmann, 2001, 36). Nietzsche'ye göre dünyada yorumlanmamış hiç bir şey yoktur (Borradori, 2001, 208).

Bergson'a göre imge “bir şey” ile “bir şeyi temsil etmek” arasına yerleştirilmiş bir varlıktır, bir idealistin “temsil” dediğinden daha fazladır, bir gerçeğin “şey”

dediğinden daha azdır. İmge, maddesel bir varlık değildir, kendisinin ve dünyanın karışımı olarak dünyanın içindedir (Borradori, 2001, 208).



Şekil 3.3 : Mekan, Lucio Fontana, (Url-4)

Lucio Fontana 1950’li yıllarda “mekan” ismini verdiği bir dizi yapıtta, tuval yüzeyinin üzerine yarık açmıştır, tuval yüzeyini patlatmıştır. Bu resimlerde çerçeve tarafından gerilen bez yüzeyi figürü oluşturmaktadır. Fontana, çerçeveyi ve gerilmiş bez parçasını, en az kendisi kadar figürü üreten ortak yapmaktadır. (Şekil 3.3)

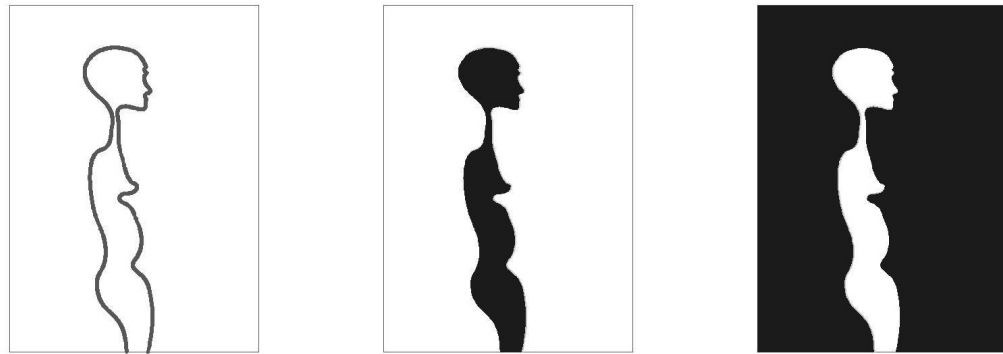
Fontana’nın bu resminde her şeyden önce etkenlik ve edilgenlik birbirinin içine geçmiştir. Figürsüz resim olamacağı için hala bir figürdür, ama artık tuval figürü değildir (plastik sanatlar sonsuzdur, bir tuval nesnesi de resim olabilir). Dışsal bir nesnenin temsili değildir. Bu figür ait olduğu yüzeyden çekip çıkarılamaz. Figür, tuval yüzeyinde x ve y düzleminde gerilmiş bez ile oluşmuştur, ama z düzleminde tanımlanmaktadır, sonuç olarak figür ve zemin iç içe geçmiştir.

Fontana’nın bu resmi Bernard Cache’nin dönüştürme araçlarını hatırlatmaktadır. Çiziği atan el bir vektördür, bir vektör doğrultusu olan harekete sahiptir, tek yönlüdür ve bir istektir, tuval bu vektörün etkisi ile dönüşmektedir. Bu figür ait olduğu yüzeyden ayrılamaz, çeşitli buluşlar ile ayırırsak figür değişecektir.

Fontana'nın bu resmi bizi çok kritik bir soruyla karşı karşıya getirmektedir. Öznellik ve nesnellik arasındaki sınır çizgisi nerededir? Bir yerde tanımlanabilecek bir nesnellik vardır, diyelim ki bu bir tuval yüzeyidir, üzerine F figürü yaptığımızı varsayalım, hangi figür ve nasıl bir figür çizildiği, öznenin verdiği bir karardır veya olaydır.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi, Deleuze'e göre olay (event) uzatmadır. Uzatma (extension) bir elementin kendisini takip eden diğerlerine doğru çekilmesidir (stretch), böylelikle bir bütün üretilmiş olur ve takip eden elementler ilk elementin parçası olmaktadır (Deleuze, 2006, 87). Deleuze'ün yargısıyla düşünürsek, beyaz bir tuval yüzeyi kendini her olasılığa açan basit bir çerçeve ile tanımlanan yüzeydir, ama üzerine F figürü çizilebilmesi için öncelikle Ç çerçevesi olmak zorundadır. Üzerine F figürü çizilir ise, Ç çerçevesi F figürünü içerir, ama F figürü yalnızca Ç çerçevesi ile tanımlanamaz, daha çok F figürü Ç çerçevesini önceden varsayar ve içermektedir.

Fontana yalnızca F figürünün Ç çerçevesini önceden varsaydığını göstermez, çünkü figür öznenin kontrolünde olmayan bir değişkendir. Pazardan satın alınan farklı tuvaler, ahşabın kuruluşuna ve bezin dokusuna bağlı olarak değişkendir. Öte yandan tuvalin hangi malzemeden olduğu, hangi kuvvetle gerildiği matematiksel olarak hesaplanarak üretilir. Hesaplar sonucu elde edilen tuval yüzeyi ve bir el olarak tasarlanmış alet ile çok sayıda birbiri ile aynı olan “tuval üzerinde figür” üretilir. Tasarlanmış tuval yüzeyi hala nesnellik bölümünde mi kalmaktadır? Bu durumda tuval yüzeyi de öznenin kararları ile üretilen tasarım nesnesi olmaktadır.



Şekil 3.4 : İnsan Kesiti Figürü ve Çerçeve

Tuval yüzeyini topoğrafik bir yüzey olarak düşünürsek, Fontana topoğrafik bir yüzey üzerine uyguladığı kuvvet ile, yeni bir topoğrafya üretmiş olmaktadır. Dışsal bir nesneye karşılık gelmeyen figür ait olduğu yüzeyden koparılamaz. Fontana'nın yapıtı bağlamında boşluk mu figürdür? Maddesel bir varlık olan bez yüzeyi ve çerçeve mi figürdür? Tuval yüzeyini bize verili olan sabit madde, boya malzemesini ise bizim kontrolümüzde olan esnek madde olarak kabul edersek, aynı figürü üç farklı boyama tekniği ile üretebiliriz. (Şekil 3.4) Belki de figürün nasıl üretildiği önemli değildir, figür çerçeve ile sınırlanmaktadır. Her hangi bir sürecin bütünüyle kontrol edilebilmesi için, sınırlarının yani çerçevesinin belirlenmesi veya tanımlanması gereklidir.

4. KAVRAMSAL MODEL

Mimar olarak bir bina yapıp dünyayı nasıl etkilersiniz? Tasarlanan T, A veya C binası aracılığı ile yalnızca fiziksel olarak yer aldıkları çevreyi etkilersiniz. Bina aracılığı ile bir düşünce ortaya koyarsanız, söz konusu düşünce istemli veya istemsiz yayılacağı için dünyayı etkileyebilirsiniz, öte yandan bina yalnızca bir düşünce olamayacağına göre, bina bir düşünceyi temsil eden nesne olmaktadır.

Bina kaçınılmaz olarak bir göstergedir, belki de bina aracılığı ile gösterilen aynı zamanda bir bilgidir, ama H öznesi bu bilgiyi bilmek zorunda değildir. Örneğin İstanbul sokaklarında dolaşırken karşımıza bir Rum evi çıkabilir. Bu ev “biçimi aracılığı ile” bize bir şey göstermektedir. Karşımıza Modern Hareket düşünme yapısı içinde inşa edilmiş bir bina da çıkabilir. Entellektüel birikimi olmayan H öznesi için iki farklı biçimde bina söz konusudur, diğer bir deyişle iki farklı bina imgesi söz konusudur.

H öznesi, bu evin bir Rum evi olduğunu bilmek zorunda değildir. Bu ev H öznesine ne anlatmaktadır? Geçmişte inşa edilmiş bir bina mıdır, yoksa tarihi binalara benzeyen yeni inşa edilmiş bir bina mıdır? Bu binanın taşıyıcı sistemi betonarme midir, yoksa taş veya tuğla mıdır? Modern Hareket bağlamında inşa edilmiş bir bina ise pencere açıklıklarıyla bile en azından taşıyıcı sistemini göstermektedir. Diğer bir deyişle Modern Hareket bağlamında tasarlanan bir bina tam olarak bir göstergedir. Eğer Modern Hareket bağlamında bina gerçek bir göstergeye dönüşmüş ise, her hangi bir düşünce bina aracılığı ile gösterilebilir. Modern Sonrası dönem, yalnızca bireyden önce varolan üretimlerin veya onlara yüklenen toplumsal anlamların, zaten bireyin farkında olduğu ön kabulu değildir, söz konusu ürünler aracılığı ile bireyin kendine ait öznel bir düşünceyi veya saptamayı, ne zamana ne de mekana bağlı olmadan gösterebileceğinin özgürlüğünün farkında olması isteği olarak değerlendirilebilir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi, Modern Hareket düşünme yapısı, H öznesinin neleri bildiği üzerine değil, karşılaştığı bir nesneyi akıl yürüterek yorumlaması ve anlaması üzerine temellenmiştir. Modern Hareket nesnelerin ve olayların ortak özelliklerini kapsayan genel bir düşünme yapısıdır, yapısal çevre bu düşünme yapısı ile birbirine bağlanabilir. Belki de Modern Hareket inşa ettiği binalardan daha çok yazı yazmıştır, ama söz konusu düşünme yapısı mimarın dünya kaynaklarını, bir mühendis gibi düşünerek kullanması gerekliliği üzerine temellenmiştir, diğer bir deyişle Modern Hareket bağlamında araştırılan tek bir sorudur; Aklımızı kullanarak, fiziksel çevremizi yeniden nasıl inşa edebiliriz? Modern Hareket düşünme yapısı üzerine inşa edilmiş ve gelecekte hala inşa edilecek olan binlerce bina söz konusu olabilir.

Modern Sonrası dönem öznenin hafızasında birikmiş bilgiler ve imgeler üzerine temellenmektedir. Modern sonrası dönem, zamana ve mekana ait kavramları, bilgileri, nesneleri, eylemleri kullanarak bir farklılık yaratmıştır. Bu düşünme yapısı, çoğu zaman “her hangi bir yerde veya zamanda olan ve orada da ”o” an bazı parçaları olan” düşünceleri veya nesneleri parçalayarak ve yorumlayarak bir farklılık yaratmıştır. Farklı olan nesne, kendi gerekçelerini ve gerçekliğini, her defasında yeniden üretebilir. Bu yöntemle sonsuz farklı bina üretilebilir, ama farklılıkların birbirleri ile nasıl ilişkisi kuracağı belirsizdir.

Günümüzde, yeryüzüne ait topoğrafik biçimlere veya doğada olan biçimlere benzeyen bina tasarımları söz konusu ise, hala Modern Sonrası Dönem düşünme yapısı içinde olabiliriz.

Modern Hareket , insanların dünya kaynaklarını kullanmasını ve nesneye bakış açısını değiştiren teknolojik bir sıçrama sonucu ortaya çıkmıştır. Modern Sonrası dönem ise, belki de ortada tek bir teori olmasına tepkidir. Bauhaus Okulu düşünüldüğünde, Modern Hareket yalnız mimaride değil, plastik sanatlarda ve gösteri sanatlarında da aynı zamanda ortaya çıkan bir düşünme yapısıdır. Modern Sonrası dönem de farklı disiplinlerde, yaklaşık olarak 1965 ve 1975 yılları arasında ortaya çıkmıştır (Harvey, 1997). Belki de insanları bireysel olarak etkileyen, dünya üzerinde kendini fazlasıyla gösteren bir değişim, bir anlamda herkesin paylaştığı yeni bir düşünme yapısını ortaya çıkarmıştır.

Günümüzde insanları bireysel olarak etkileyen bu tür bir değişim, en çok iletişim teknolojisinde olmaktadır. İletişim terimi evrenselidir. İletişim kavramı, en geniş çerçevede etrafında hiç bir şey olmadığını saptayan varlıktır, yani istemli veya istemsiz olarak kendisinin farkında olan varlıktır.

Elektronikleşen çevre olarak tanımladığımız günümüzde, nesneye bakış açımızı değiştiren yeni etkenlere, eskileri ile birlikte bir bütün olarak bakmak gerekmektedir. Mağara resimleri bir iletişim nesnesidir, bu resimler kitle iletişim araçlarıdır, yani medyadır. Bu resimler insana ait teknolojik bir gelişmedir.

Özellikle yazılı medya ve sinema günümüzde ortaya çıkan gelişmeler değildir. O halde, günümüzde iletişim teknolojisi bağlamında daha önce söz konusu olmayan değişim nedir? İnternet, cep telefonu ve bilgisayar günümüze ait gelişmeler olarak görülmelidir, çünkü bu araçlar artık günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Söz konusu teknolojik aletler, iletişim ve üretim ara yüzeyleridir.

Hülya Yürekli'ye göre, film veya fotoğraf ister hareketli ister donmuş olsun, üçüncü boyutun iki boyutlu temsilidir. Bu dinamikleşen temsil araçları gerçeği temsilden, gerçekdışı olanı temsil etmeye doğru yönlendirilmektedirler. Kurgu işin içine girmektedir, yani zaman, mekan ve canlılar kurgulanabilir bir parametre olarak işin içine girmektedir (Yürekli, 2005).

Sinema endüstrisi, varolduğundan beri alternatif bir gerçeklik yaratmak için çalışmaktadır. Edebiyat farklı olabilir, ama sinema ve hipermekan birbirine benzemektedir. Hem sinema hem de hipermekan, bir düşünceyi, bir olguyu veya bir şeyi görsel döküman aracılığı ile de temsil ederek göstermektedirler. Gösterme aynı zamanda bir bildirimdir. Söz konusu gösteri bir yere veya özneye ait olan, yani belli bir zamana ait bir bildirim olabilir veya her hangi bir olguya karşılık gelmeyen evrensel bir düşünce de olabilir. Her düşüncenin bir biçimi olabilir mi? Belki de bu soruya odaklanmışlardır.

Mimarlık en azından dilbilime ait bir teoriyi belli bir biçim diline dönüştürebilmektedir, ama mimarlık söz konusu bildirimi yeryüzü üzerinde görelî

olarak büyük bir alan üzerinde yapmaktadır, diğer bir deyişle mimar, kendisine verili olan arazi üzerinde, bir bildirim veya bir bilgiye ait yorumunu yapmaktadır. Mimarın tasarlayacağı bina, arazi boyutları ile fiziksel sınırları belli olan bir çerçeve içinde olacaktır.

Daha önce resim ve tuval çerçevesi örneği ile ifade ettiğimiz gibi, F figürü yalnızca Ç çerçevesi ile tanımlanamaz, ama F figürü Ç çerçevesini önceden varsaymaktadır ve içermektedir. Ç çerçevesini bir ekran olarak düşündüğümüzde, F figürü, hala Ç çerçevesini varsaymakta mıdır? F figürü veya gösterimi Ç çerçevesini, sabit olan mekansal veri olarak varsaymaktadır. Çerçevenin içinde ne gösterildiği zamana ait verilerdir ve değişkendir. Söz konusu matris sonsuzdur. Örneğin sinema bağlamında, 100 yıl önce her hangi bir yerde veya 100 bin yıl sonra kurgusal olan “o” yerde, internet bağlamında “o” an kullanıcının olduğu yerde olabilir. Çerçeve değil, çerçeve içinde gösterilen mekan değişmektedir. Gösterilen mekan, zamana ait değişkendir. Her yerde aynı özellik ile insanın karşısına çıkan ekran, bildirim çerçevesi olmaktadır ve gösteri çerçeveyi varsaymaktadır ve içermektedir.

Zihnimiz bir kitabı gözümüz aracılığı ile okumaktadır. Zihnimiz bir sinema filmini kulaklarımız ve gözümüz aracılığı ile algılamaktadır. Teorik olarak, hipermekan aracılığı ile sanal bir yapıyı, bir gerçeklik olarak, bütün duyularımız aracılığı ile deneyimleyebiliriz. Belki de, iletişim teknolojisi gelişmesindeki her bir yenilik, iletilen nesnenin kendini bildirdiği kanallara, yeni bir duyu organını daha eklemektedir.

Elektronikleşen çevrede H öznesi, ulaştığı ve kendisine bildirilen bilgilerin veya imgelerin çokluğu ve gerçekliğinin belirsiz olması yüzünden, karşılaştığı her şey üzerine akıl yürütmelidir, ama H öznesi bu kadar akıllı olmayabilir. Bundan yaklaşık 25 yıl önce, kokulu silgiler vardı. Silginin fonksiyonu silmektir. Kokulu bir silginin fonksiyonu daha çok satılması olabilir. Belki de iletişim teknolojisindeki söz konusu gelişmenin ticari bir tarafı olabilir. Ticaret kendi içinde tutarlı bir olgudur ama kokulu silgi imal etmek, silgi teknolojisine ait bir gelişme olarak değerlendirilemez. H öznesinin bir ilkokul öğrencisi olduğunu varsayalım. Arkadaşında bu kokulu silgiyi görmüştür. Satın almaya gittiği kırtasiyede inatla kokulu silgi satın almak isteyecektir. Kokulu bir silgi imal etmek yalnızca ticari bir

icat olsa bile, artık bir anlamda silgi nesnesini etkilemiştir. Bu örnek aracılığı ile bir önerme yapılabilir. Medya ve belki de Modern Sonrası düşünme yapısı, nesneyi karmaşık bir sistem haline getirmiştir. Bu karmaşık yapının niteliği nedir? Bir silginin niye koktuğu üzerine yapılan felsefik, sosyolojik, ekonomik ve benzeri analizler, büyük olasılıkla bir silginin kokulu olması gerektiği sonucuna varmaz, diğer bir deyişle araştırılan konu, nesnenin fonksiyonunun dışına çıkacaktır, öte yandan belki de yüzlerce farklı koku yayan silgi nesneleri hala daha çok satılıyor olabilir.

Mimarlık araştırmalarında da bu tür değerlendirmeler yapılabilir, ama sorulması gereken soru basittir; H öznesinin karanfil veya lavanta kokulu silgi satın almasının önündeki engel nedir? Bu seçimi mimari bir tasarım olarak değerlendirelim; örneğin insan kesiti biçiminde bir bina tasarlamak isteyebilirsiniz, aynı zamanda bu tasarıma karşı çıkacağını beklediğiniz mekanizmaların veya kurumların size engel olamayacağını da bilirsiniz. Bu bağlamda mimarlık, kesinlikle etik (ahlaki) bir üretim olmak zorundadır. “O” binayı niye insan kesiti biçimi olarak tasarladın? Çünkü daha çok satıyor. Bu cevap ekonomi biliminde geçerli olabilir, mimari bağlamda ise bir cevap değildir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi, Modern Hareket tüketicinin isteklerine değil, üretimin niteliğine odaklanmıştır. Bireyin karşılaştığı bir nesne üzerine, zihin-vücut birlikteliği ile akıl yürütmesini amaçlamaktadır, soru basittir; Neye ihtiyacın var? Modern Hareket insan zihnine öğrenilmiş bilgiler aracılığı ile değil, zihin ve vücudun zaten sahip olduğu kanalları aktive ederek özneye ahlaki bir sorumluluk yükleyen düşünme yapısıdır.

Bülent Özer, Le Corbusier’in Ronchamp’da tasarladığı şapeli, ekspresyonist (ifadeci) bir mimari biçim olarak değerlendirmektedir. (Şekil 4.1) Özer’e göre Le Corbusier gibi bir üstadın bu yapısı, rasyonelden irrasyonele geçiştir. Corbusier akıldan gönüle transfer olmanın zamanı geldiğine inanmıştır. Özer, bundan böyle, mimarlığın kapılarının yeniden ekspresyonist davranışlara açıldığını, rasyonalist ve dik açısız tasarlama yönteminin “edebî uygun” tek yol olmaktan uzaklaştığını söylemektedir (Özer, 1993, 224). Bu binayı, yeniden değerlendirecek olursak, her şeyden önce bu bina ev değildir, fabrika değildir, küçük bir kilisedir. Kanımızca,

Ronchamp Şapeli irrasyonel değildir. Her şeyden önce din olgusu irrasyonel olduğu için, irrasyonel biçimde tasarlanması, rasyonel bir davranıştır.



Şekil 4.1 : Notre Dame du Haut Şapeli, 1950, Fransa, (Url-5 ve Url-6)

Ronchamp Şapeli kendisinden önce var olan kilise binalarına benzememektedir, yalnızca pencere detayları ile benzemektedir. Le Corbusier penceredeki camların üzerine resimler yapmıştır. Güneş ile geleneksel bir ilişki kurmuştur. Bütüne bakmak gerekmektedir, yorum vardır ama alıntı yoktur. Binanın sıra dışı biçimi ile amaçlanan fonksiyon, H öznese tarafından akıl yürütme yolu ile saptanabilir. Diyelim ki, bu bina irrasyonel bir biçimdir, ama sıra dışı bir biçim iç güdüsel olarak insan fonksiyonlarına hala bağlanmaktadır.

Günümüzde ise, örneğin Ronchamp Şapeli biçiminde, Özer'in deyimiyle ifadeci veya bu tez bağlamında sıradışı biçimlerde, ev veya fabrika binaları tasarlanmaktadır. Günümüzde öne çıkan mimari ürünlerin, geçmiş dönemlere göre en belirgin farkı, tarihte daha önce hiç olmadığı kadar özgürce biçimlenmeleridir, biçimsel farklılıklarıdır, aynı zamanda söz konusu biçimler belli bir fonksiyona karşılık gelmemektedir. Bu tez bağlamında söz konusu olan günümüz mimari ürünleri, çoğu zaman doğadaki biçimlere ve topoğrafik yüzeylere benzemektedir. Söz konusu biçimsel farklılık, Euclid geometrisine ait biçimler artık günümüzde kullanılmıyor anlamına gelmemektedir, Euclid geometrisi ile daha önce oluşmuş arketiplere ve imgelere yönelik bir eleştiri anlamına da gelmemektedir. Günümüz mimarlığı ürünlerinde geçmişe ait bir analiz ve sentez yoktur, bu bağlamda 20. yüzyılın başlarındaki Modern Hareket'e benzemektedir, yani Modern Sonrası dönem için söz konusu olan, daha önce var olan mimari işaretler üzerinde

alışılması gereken veriler değildirler, öte yandan günümüzde, Modern Sonrası dönem ile kazanılan yetenek olan, farklılığın önemli olduğu ve farklı kavramsal olgular üzerine temellenen mimari yaklaşımlar söz konusudur.

Günümüzde eğer -en azından bu tez bağlamında- yeryüzü biçimlerine veya doğada olan biçimlere benzer binalar tasarlanıyor ise, tanım gereği varolan nesneler üzerine yorumlar yapılmaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan tapınak alınlığı, Dekonstrüktivizm teorisi veya bir mağara konsepti eşdeğerdir, öte yandan doğadaki biçimler insan tarafından ve insan için tasarlanmış biçimler değillerdir, insanın belli bir fonksiyon ve anlam verdiği, insandan önce olan biçimlerdir.

Günümüzde mimarlık, biçimsel özellikleri ile insanlar üzerinde kitle iletişim araçlarının yapamadığı bir etki yaratmaktadır, yaratılan etki Disney fantazisinin ötesidir. Bu etki, doğada olan biçimlere benzeyen, ama bir nesne olarak neye karşılık geldiği de tam olarak belli olmayan imgenin, bir gerçeklik olarak inşa ediliyor olmasıdır. Sıradan bir insan olan H öznesi bağlamında günümüz mimari ürünlerini algılamaya çalışırsak, bilim kurgu filmlerinde gördüğü bina imgelerine benzeyen binalar bir gerçeklik olarak inşa edilmektedir.

Sinema öncelikle görsel bir sanattır, alternatif bir gerçeklik göstermek için, farklı kurguları ve imgeleri üretmektedir. Belki de alternatif gerçeklik arayışının etkilediği günümüz mimarlığı yeni bir tür imge üretmektedir, daha önce varolan binalara benzemeyen binalar, diğer bir deyişle sıradışı biçimler üretmektedir. Öte yandan elektronikleşen evre göstermektedir ki, yalnızca sıra dışı biçimler veya yeni mekansal deneyimler üretmek isteği mimarlık için tek başına bir düşünce veya amaç olamaz. Günümüz mimari üretim süreçlerinde sıra dışı biçimler içeren veya farklı bir düşünceyi temsil eden projeler eğer inşa edilemez ise, bu demektir ki sinema bu imgeleri elektronik mekanlar aracılığı ile inşa edebilir. Mimarlar bu tür sanal üretimlerde zaten yer almaktadır.

İletişim teknolojisi B nesnesini fiziksel bir varlık olarak bir yerden bir yere taşımaz. Gerçek nesnenin imgesini bir kanal boyunca iletmektedir, diğer bir deyişle orjinal ve kopyası vardır. Örneğin, yağlıboya tekniği ile yapılan bir resim yalnızca iki boyutlu bir yüzey değildir, tuval üzerinde bazı yerlerde boya malzemesi üçüncü

boyutta bir kalınlığa ulaşabilir, bu kalınlık 1 milimetre bile olsa, bu demektir ki orjinal ve kopyası arasında bir fark vardır, çünkü kanal boyunca iletilemeyen bu kalınlık, belki de söz konusu resmin göstermek istediği bildirimin veya imgenin sahip olduğu özel niteliğin çok önemli bir parçasıdır.

Mimari üretimler bağlamında, mimari projede yaratılan imge orjinal olandır, inşa etmek eylemi imgenin (projenin) kopyası olmaktadır. İnşa etmek bir amaç olduğu için, tanım gereği kopya gerçek olacaktır. Bu saptama dünya üzerinde insan varolduğundan beri, inşa etmek veya imal etmek bağlamında bütün üretimler için geçerlidir. Belki de geçmiş dönemlere göre günümüzün en büyük farkı, bu olguyu mimari tasarıma ait doğal bir süreç olarak kabul etmemizdir, diğer bir deyişle günümüzde; “Mimarlık, imgeyi bir gerçeklik olarak inşa etmektir” önermesi, herkesin paylaştığı düşünme yapısı olabilir. O halde, bir ayakkabı nesnesi de bir imgeyi imal etmektir, bu varsayım doğrudur, öte yandan bir ayakkabı nesnesi zihnimize ve ayağımıza (vücudumuza) bağlanmaktadır, bina yeryüzüne de bağlanmaktadır, belki de diğer imgeler ile mimari imge arasındaki temel fark budur.

Günümüzde, doğada olan biçimlere benzeyen veya yalnızca kendisine benzeyen yani diğerlerinden farklı olan binalar üretiyorsak, bu davranışın nedeni, geçmiş dönemlere göre kendimizden daha az emin olduğumuz anlamına gelmez, çünkü Modern Hareket’in öngördüğü rasyonalist biçimler de ilk ortaya çıktığı zaman sıra dışı biçimler olarak değerlendirilmişlerdir, o halde “sıra dışı biçim” veya “irrasyonel biçim” tanımlamaları zamana ait değişkenlerdir. Sıra dışı biçimler de sonuç olarak bir geometridir, yani bir biçimdir. Belki de günümüzde tanımlamamız gereken, sıra dışı biçimlerin niteliğidir. Modern Hareket ve Modern Sonrası dönem, ne “o” mekana, ne de “o” zamana ait olan biçimleri, “o” yerde ve “o” zamanda B binası olarak yeniden inşa etmiştir, söz konusu birbirinden farklı düşünme yapılarını gösteren elementler biçimlerdir.

Topoğrafya bir biçimdir. Bu tez bağlamında, güncel mimarlık ürünlerinin çoğunun, doğada olan biçimlere veya topoğrafik yüzeylere benzemekte olduğu varsayılmaktadır. Mimari ürünleri doğa değil, insan inşa etmektedir. Doğada olan biçimlere benzer binalar inşa etmek isteği tek başına bir düşünce olamaz, belki de günümüzde, insanın doğa ile kurmak istediği ilişkide amaçlanan, doğaya benzemek

aracılığı ile bir tür uzlaşma arayışıdır. Çalılık aralarındaki boşluklar konsepti veya çalılara benzeyen taşıyıcı sistem ile tasarlanan bir mimari ürün doğa değildir. Paul Valéry'e göre doğa, deniz kabukları gibi görünüşte doğal nesnelerle sınırlı değildir, aynı zamanda insan tarafından yapılan –nasıl yapıldıkları- hemencecik görülmeyen şeyleri de içermektedir (Karatani, 2006,69). Bu tanıma göre medya doğal bir yapı olmaktadır. Medyanın, gerçeği artık saptanamaz bir belirsizliğe doğru sürüklediği bir vakadır ve bunu nasıl yaptığı saptanamaz. Medya yeryüzü üzerinde olan olguları bize ileten kanallar ise, “orjinal olan” bu kanal boyunca hem çoklaşmaktadır, hem de gerçekliği belirsizleşmektedir. Öte yandan H öznesine ulaşan bildirim veya imge, H öznesi için hala gerçeğin olası parçalarından biridir.

İnternet aracılığı ile bilgiye, insanlar arasında oluşan bir veri tabanına, arkadaşlara, diğer insanlara veya bir nesneye ait imgeye ulaşılabilir, ama internette bir veriye ulaşmak için öncelikle hangi veriye ulaşacağınızı bilmeniz gerekir eğer verinin ait olduğu internet adresini tam olarak bilmiyorsanız karşınıza çıkan “o” varlığa ait imgeler veya veriler çoklaşmaktadır.

İnternet alternatif bir gerçekliktir. Hipermekan içinde yaşanan bir deneyim alternatif bir gerçeklik olabilir. Sinema alternatif bir gerçeklik gösterebilir. Mimari ürünler eğer inşa edilmişse alternatif bir gerçeklik değildir, gerçekliktir. Belki de bu tür “alternatif gerçek üretimler” mimari ürünleri de kullanan gerçeklerdir. Örneğin tarihte bir zamanlar var olduğu söylenen İskenderiye kütüphanesi, zamanının interneti olarak düşünülebilir, ama söz konusu fonksiyon “bina aracılığı” ile gerçekleşmektedir. Günümüzde yeni bir İskenderiye kütüphanesi inşa edilmiştir, yeryüzü üzerinde (yaklaşık olarak) aynı yerde söz konusu olan, hala ve yalnızca bir kütüphane binasıdır. Diyelim ki, bir zamanlar varolduğu söylenen İskenderiye kütüphanesi ilk yapıldığı biçimiyle hala yeryüzü üzerindedir, ama nedir? Bir binadır.

Modern Hareket, bir nesneyi üretmek için, akıl yürütmek yöntemini önermektedir. Bu yöntem ile inşa veya imal edilmiş B nesnesini, H öznesi aynı yöntemi kullanarak, yani hafızasında biriken imgeler veya bilgiler gerekmezsin, yalnızca “vücut-zihin aracılığı ile” anlayabilir. Orjinal bildirim çoğu zaman orjinal bildirim olarak ulaşmaktadır, çünkü tasarlanan nesne fonksiyonunu basit olarak

Mimari üretimler inşa edildiği “an” alternatif bir gerçeklik değildir, gerçeklidir. Tv veya bilgisayar ekranı, bir şeyler anlatmak veya bir bildirim yapmak için elektronları kullanmaktadır. Her yerde aynı özellik ile insanın karşısına çıkan ekran, bildirimin çerçevesi olmaktadır. Mimari ürünün çerçevesi ise yeryüzü üzerinde belli bir alan olmaktadır. Mekan sözcüğü her şeyi içeren bir kavramdır. Mekan, her şeyi içine alabilecek kapasitesi olan bir mekanizma olarak görülebilir. Yeryüzü, alternatif gerçekliklerin de bağlandığı gerçekliktir, ama yeryüzü sınırsız değildir.

Hangi mimar önünde deniz, kenarında ormanlar olan ve çevresinde başka binalar olmayan bir arazide proje yapmak istemez? Bu tür bir çevrede, mimarın tasarladığı bina bir değer olabilir, ama söz konusu çevrede bir biçimde inşa edilmiş her bina, kullanıcısı olan H öznesi için zaten değerlidir, belki de bu tür bir çevrede olabilecek en fonksiyonel tasarım Farnsworth Evi'dir. O halde her hangi bir yerde B binasının

çevresi nedir? Binanın çevresini ve hatta binanın kendisini yeryüzü olarak düşünebiliriz. Bir hipotez (varsayım) veya tanım üretilebilir; “Mimarlık, insan ile yeryüzü arasındaki bağlantıdır. İnsan ayağının toprağa basması insanın gerçekliğidir”.

Ay yüzeyi üzerinde tasarlanacak bir binanın çevresi nedir? Ay yüzeyidir. Tasarlanacak olan B binasının çevresi nedir? Yanıt, yeryüzü olabilir. Dünya üzerinde daha önce inşa edilmiş binalar olması bu yanıtı değiştirmez.

Binanın çevresini yeryüzü olarak ele aldığımız genişletilmiş çerçeve, ilk bakışta çok büyük bir çerçeve olarak görülebilir, bu yüzden bir hipotez daha üretmek gerekmektedir; “Mimarlık, insan ve insan hayalleri arasında yeryüzüne bağlanan gerçekliktir. Mimarlık, bu bağlantıyı çoklaştıran yeni kanallar icat edebilir”. Bu önermenin doğru olmadığını kim iddia edebilir? Böyle bir araştırma hem H öznesi zihnine, hem de zihninin uzantısı olan aletlere (kağıt, ekran, vb) odaklanmalıdır.

Daha önce sigara örneği ile ifade edildiği gibi, H öznesinin davranışlarındaki çokluk, dışsal bir etki ile oluşmaktadır, belki de H öznesinin varlığının karmaşıklığı seçmesi gereken, diğer bir deyişle verili seçenekler arasında değildir. H öznesi’nin zihni karşılaştığı her etkiyi, kendi bağlamında rasyonel hale getirebilir. H öznesinin bu etkiler karşısında ürettiği sonsuz davranış biçimlerinin her biri kendi içinde tutarlı olabilir. H öznesinin bilgileri, hayalleri veya yaratıcılığı her ne olursa olsun, bu tür bir önerme ile ortaya konan çerçeve, çok büyük bir çerçevedir, belki de boyutsuz ve sonsuz bir çerçevedir. O halde “Mimarlık, insan ile yeryüzü arasındaki bağlantıdır. İnsan ayağının toprağa basması insanın gerçekliğidir” varsayımı göreceli olarak küçük bir çerçeve olmaktadır, tanımlanabilir bir çerçeve de olmaktadır, herşeyden önce iki adet fiziksel varlık vardır ve aralarında fiziksel bir ilişki de vardır.

Bu tez, A4 kağıtlar üzerindeki harfler, cümleler, paragraflar, resimler ve beyaz bristol kartonu cilt ile oluşmaktadır. Diyelim ki; “bu tez bir anlama sahip değildir, bu tezin bir fonksiyonu yoktur”, o halde çöpe atabiliriz. Bu tez bağlamında söz konusu olan B binaları bir varsayımdır. Ekranlar veya kitaplar aracılığı ile iletilen bir bildirim maddesel olarak elektrondur, kağıttır veya film şerididir, ama söz

konusu B binaları gerçekten inşa edilmişse, bir çöp olarak yeryüzünde büyük bir kütle oluşturacaktır. Söz konusu sorun maddeseldir.

Modern Hareket veya Modern Sonrası dönem bağlamında inşa edilmiş binalar da zaman içinde yıpranmaktadır, belki de geçersiz bilgiler olmaktadır ve yıkılmaları gerekmektedir, ama artık geçersiz bir bildirim oldukları için yıkılmaları, dünya kaynaklarını israf etmek demektir. Belki de B binasının ilettiği bildirim değil, ama bu bildirimin artık geçersiz bir bilgi olması bir sorundur. Bina, eğer taşıyıcı sistemi yıpranmamışsa veya iyileştirilebiliyorsa dönüştürülebilir. Günümüzde, özellikle eski fabrika binaları gibi endüstriyel binalar başka fonksiyonlara dönüştürülmektedir. Söz konusu dönüştürmeler, çoğu zaman güncel mimari tasarımın ürettiklerine alternatif mekanlar olmaktadır. Öte yandan tarihi binalar zaten restore edilmektedir.

Binaların yıprandıkları için yıkılmaları gerekebilir, kentlerin nüfusu arttığı için yıkılmaları gerekmektedir. Bu tez bağlamında ifade edilmeyen niteliksiz binaların zaten yıkılmaları gerekir. Belki de en önemlisi, daha önce bina inşa edilmemiş arazilerde yeni binalar inşa etmek yerine, üzerinde yıkılabilir binalar olan arazilerde yeni binalar tasarlamak gerekmektedir.

Özellikle son 100 yıldır inşa edilen binaların çoğunun betonarme olduğu düşünüldüğünde, yıkılan B binası enkazı bir kütledir, içinden demirleri çıkarılan bu kütleler, kıyı doldurmak veya düz alanlar elde etmek yerine, tepeler üretmek için kullanılabilir.

Yıkılan binaların betonları ve tuğlaları ile üretebileceğimiz tepeleri, yeşillendirmek için yeterli toprak fazlası üretilmektedir. Günümüzde kent yüzeyinin yalnızca üstünü kullanmak yetersizdir. Kentleri, alansal olarak büyütme yerine, yoğunlaştırmak gerekmektedir. Bu yüzden kent yüzeyinin altını da kullanmak gerekmektedir. Yer altı trenleri ulaşımında büyük rahatlık yaratmaktadır. Çok büyük alışveriş merkezlerinin yeryüzü üstünde olması gerekli değildir. Bu tür binaların kat alanları, çok büyük olduğundan, dış duvar yüzeyleri, binanın içinin çevresi ile ilişki kurması için yeterli değildir. Bu binaların içinde de açık alanlar olabilir. Ancak çoğu zaman, bu mekanlar daha önce ifade ettiğimiz gibi bütünüyle tasarlanmış

“aralıklar” olmaktadır. İç mekan çevresi (yeryüzü) ile gökyüzü dışında bir ilişki kuramaz. Bu tür binalar zaten çoğu zaman toprak altını kullanmaktadırlar ve çoğu zaman yer altı trenlerine bağlanmaktadırlar. Otomobillerin veya eşyaların depolanması toprak altı olmalıdır.

Çukurları doldurup düz araziler üretmek yerine tepeler üretmek “Mimarlık, insan ile yeryüzü arasındaki bağlantıdır” varsayımına nasıl bir katkıda bulunmaktadır? Hülya Yürekli’ye göre, dünyanın geçirdiği süreçlere bakılırsa, bir yandan boşalmalar, oyulmalar, aşınmalar, aşındırmalar, erozyon olurken bir yandan da dolmalar ve birikmeler oluşmaktadır. Bunların sebebi dünyanın bir denge durumuna gelmeye çalışmasıdır. Bu kendi içinde dönüşümsüz bir süreçtir. Tıpkı sarı ve mavi boyanın karışarak yeşil bir boya oluşturması, fakat bu sürecin geriye işleyememesi durumuna benzemektedir. Yürekli’ye göre bu durum yeryüzüne örneklendiğinde şu sonuca varılabilir; yerçekimine bağlı olarak yağmurla ve rüzgarla bütün yükseltiler yok olacak ve dünya pürüzsüz bir yüzeye sahip olabilecektir. Suyun varlığı dolayısıyla hiç kara kalmayacaktır. Buna mani olmaya çalışanlar canlı organizmalardır. Örneğin bitkiler bu erozyonu önlemek üzere programlanmışlardır (Yürekli, 2005). Yürekli’nin bu saptamasından yola çıkarak, kentlerde yeni tepeler üretmek, bir anlamda yeryüzüne bir katkı olarak düşünülebilir. Bu tür bir üretimin mimari tasarımlar bağlamında daha fazla faydaları da olabilir.

Dünya yüzeyinin dümdüz olduğunu varsayarsak, en azından nehirlerin veya derelerin de olmadığını varsaymak durumunda kalırız. Nehirler ve dereler canlılar için yaşamsal varlıklardır. Yüzey kabartması doğal bir enerji kaynağıdır. Mimari bağlamda tepe önemli bir enerji kaynağıdır, en basit olarak atık su yerçekimi kuvveti ile iletilebilir veya tepenin güney yamacına yerleşildiğinde bir çok bina güneşten maksimum faydalanabilir.

İnşa edeceğimiz binanın, düz bir arazi üzerinde veya bir tepenin yamacı üzerinde olması “Mimarlık, imgeyi bir gerçeklik olarak inşa etmektir” varsayımını nasıl etkilemektedir? İnsanlar yaklaşık %5 ila %10 eğimli bir rampada veya %50 eğimli bir merdivende, otomobiller % 50 eğimli yolda, görelilik olarak rahat hareket edebilir, ama eğimsiz yüzeylerde daha rahat hareket etmektedirler. Bu yüzden binaların kat döşemeleri daha çok eğimsiz düzlemler olmaktadır.

Medyanın veya sinemanın fonksiyonu bir şeyler göstermektir, ekran üzerinde ne göstermek isterseniz isteyin, gösteri ekrana paralel olan, iki boyutlu bir yüzeydir. Mimarlık için bir şey göstermek zorunluluk değildir, kaçınılmaz bir sonuçtur. Mimarlık ne gösterirse gösterebilir sonuçları, kat döşemelerine bağlanmaktadır. Bu yüzden düz bir arazi “Mimarlık, imgeyi bir gerçeklik olarak inşa etmektir” varsayımının gerçekleştirilmesi için çok uygun bir düzlem olmaktadır. Bu varsayım (bir şey göstermek amacı) ile düz bir arazi arasında birebir ilişki vardır, binalar, eğimsiz yatay düzlemlerden (kat döşemelerinden) oluşmaktadır, her hangi bir “bina imgesi” zaten kat döşemesine bağlanmak durumundadır, düz bir arazi zaten bir kat döşemesidir. Düz bir arazi, her hangi bir imgenin tasarlanma sürecinde binanın kat döşemelerinden daha fazla etken değildir. Bir tepenin yamacı üzerinde tasarlanacak bir bina söz konusu olduğunda, “Mimarlık imgeyi bir gerçeklik olarak inşa etmektir” varsayımı, yalnızca her hangi bir imge olmayacaktır, çünkü binanın eğimsiz kat döşemeleri, eğimli bir yüzey üzerinde üretilmek zorundadır, iki farklı nitelikte yüzey ilişkisi kurmak zorundadır.

Özellikle kentlerde yer alan yeşil alanlarda veya parklarda, değişken eğrisel çizgiye benzeyen yürüme yolları tasarlanmaktadır. Düz bir arazide bu tür bir çizgi ile biçimlenen yürüme yolunda yürümek çoğu zaman anlamsızdır, öte yandan düz bir çizgi olarak biçimlenmiş yürüme yolu da sıkıcıdır, çünkü eğrisel bir yolda perspektif (bitki örtüsü ve ağaçlar) değişken bir çevre oluşturmaktadır, ağaca yaklaşırsınız, etrafında dolaşırsınız ve uzaklaşırsınız.

Yüklü eşşek bir tepeyi tırmanırken, Klee’nin özgürce yürüyüşe çıkan çizgisine benzer bir çizgide ilerlemektedir. Yüklü bir eşşek düz bir arazide, değişken eğrisel bir çizgide yürümez, her şeyden önce üzerinde bir yük olduğu için olabilecek en kısa zamanda varması gereken yere ulaşmak isteyecektir. Bir tepe tırmanırken, yüklü eşşek yolu irrasyonel bir yol değildir, yüklü eşşek yolu akılcıdır. Düz bir arazide, eşşek düz bir çizgide yürüyecektir, yani rasyonel olan tek bir çizgi vardır. Söz konusu düz çizginin, arazi üzerinde nereye yerleştirildiği veya yönlendirilmesi, çizginin biçimini değiştirmez. Eğimli bir arazide ise daha fazla akılcı olabilen alternatif yol tasarımları olabilir, söz konusu yollar biçimsel olarak da çeşitlenebilir.

Her mimar Modern Hareket ve Modern Sonrası düşünme yapıları ile yüklüdür, az yüklüdür, çok yüklüdür, ama yüklüdür, öte yandan mimar eğimli bir arazide, yalnızca bu düşünme yapıları veya mutlak farklı imge tasarımı bulmak üzerine değil, fiziksel bir nesne olarak “arazi” üzerine de akıl yürütmektedir, belki de bu yüzden mimarlar, eğimli araziler üzerinde proje yapmayı daha çok sevmektedirler. Belki de daha önce varolan binalara benzemeyen bir imgenin oluşmasında eğimli araziler, tasarlanan imgenin varlık nedenlerini rasyonel hale getirmektedirler. Belki de eğimli bir arazi üzerinde bina tasarlamak, bir anlamda Fontana’nın yaptığı gibi, tuval yüzeyini fiziksel bir varlık olarak, figürü üreten ortak yapmaktır.

Mimari imge’nin niye öyle biçimlendiği, H öznesine eğimli arazi aracılığı ile bağlanabilir. Eğimli bir arazide, binayı tasarlayan ve binayı deneyimleyen insan arasında ortak payda “arazi üzerine akıl yürütmek” olabilir. İmgenin varlık nedeni, yalnızca sezgilere, fonksiyona, bir teoriye, başka bir şeye veya diğer bir deyişle yalnızca binaya ait bir üretim değildir, söz konusu imge fiziksel bir nesne olan eğimli arazi aracılığı ile mantıksal süreçler içerebilir.

Mimari üretimler bağlamında, bir tepeye yerleşmek ile düz bir araziye yerleşmek arasındaki farklılık, yalnızca tekin binanın biçimsel tasarımının çeşitlenmesi ve söz konusu biçimsel farklılığın eğimli arazi aracılığı ile zihin- vücut birlikteliğine bağlanması değildir, her hangi bir arazi üzerinde bir çok binayı yerleştirmek, diğer bir deyişle araziye yerleşmek, mimarının asıl konusudur.

Le Corbusier, Villa Savoie’u çok miktarda yapmayı planlamakta idi. Villa Savoie komşu binaların olmadığı, ağaçlardan oluşan bir manzara ile çevrelenen bir çayır üzerindedir. (Şekil 4.2) Le Corbusier Villa Savoie’u şöyle anlatmaktadır: "Ev havanın içinde, hiç bir engelleme olmadan, her tarafından devam eden yatay pencere (a fenêtre en logueur) ile delinmiş bir kutudur . . . Kutu çayırın ortasında, bağlara hakimdir . . . Zemin katın basit mahali, kesin bir düzenin içindeki manzarayı , evin önünü, arkasını veya yanını bastıran, düzenli bir etki ile keser... Plan saftır, en kesin gereksinimler için yapılmıştır. Ev Poissy’nin kırsal manzarasının içinde doğru yerdedir. Fakat Biarritz’de yapılmış olsaydı muhteşem olurdu... Bu evi çok sayıda Arjantin’in güzel kırsal bölgelerindeki yamaçlara

yerleştireceğim, ineklerin otladığı, yüksek çimenlerden yükselen yirmi adet eve sahip olacağız" (Colomina, 1994, 312).



Şekil 4.2 : Villa Savoie, 1931, Fransa, (Url-7 ve Url-8)

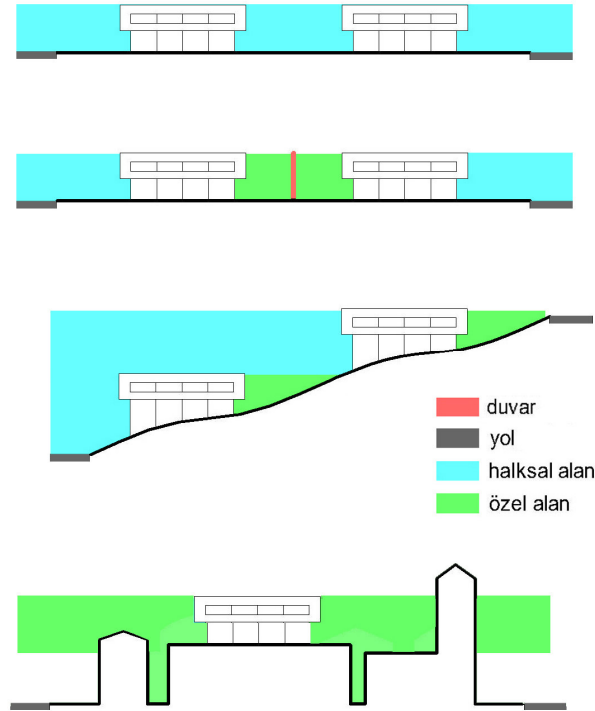
Beatriz Colomina Villa Savoye'ü bir fotoğraf makinasına benzetmektedir, bu benzetmenin nedeni, bu binanın nereye yerleştirilirse yerleştirilsin çevresini kategorik görsel bir dökümana dönüştürmesidir. Villa Savoye arazi ile zemin katta ilişki kurmaz. Birinci kattaki kapalı mekanlar ve açık mekanlar, aynı duvar ve pencere yırtığı ile tanımlanmaktadır. Bina içinde tasarlanan üstü açık mekanlar ne içerisi ne de dışarısı olan ara yüzeyler olmaktadır. Farnsworth Evi'nde bahsettiğimiz duvarın çekiştirilerek uzatılması metaforu, somut mimari bir mekan olarak tasarlanmıştır, diğer bir deyişle yürüyerek değil pencereden görerek ilişki kurduğumuz manzara bir sınırdır. Kapalı mekanlar diğer sınırdır. Bu iki sınır arasındaki bir kenardan diğer kenara geçen uzatma (extension) teraslar olmaktadır.

Mimarlık yalnızca iç mekana ait bir fonksiyon değildir. Binanın dış kabuğu binanın içini ve dışını ayırmaktadır, ama mimarlık, binanın ne içi ne de dışı olarak tanımlanamayan mekanlar da üretmektedir. Mimarlık mekansal deneyimdir, mimari mekan, iç mekan ve dış mekan olarak bölümlemek yetersizdir.

İyi bir mimari tasarım çevresine her zaman artı bir değer katmaktadır. Mimari ürün, yalnızca içini kullananlar için tasarlanmamıştır, komşular, sokaktan geçen insanlar için de tasarlanmıştır. Belki de o çevre için tasarlanmıştır. Mimari ürününün deneyimlenmesi, iç mekan veya dış mekan olarak birbirinden ayrılmaz. Bu yüzden belki de, söz konusu bölümleme özel alanlar ve halksal alanlar olarak yapılmalıdır.

Örneğin Colomina'ın deyiimiyle bir pencerenin önünde durmak ile halksal alanda olabilirsiniz. Belki de pencerenin önünde durmak internette olmak gibidir, isterlerse (birileri isteyebilir) beni görebileceklerini kabul etmemdir.

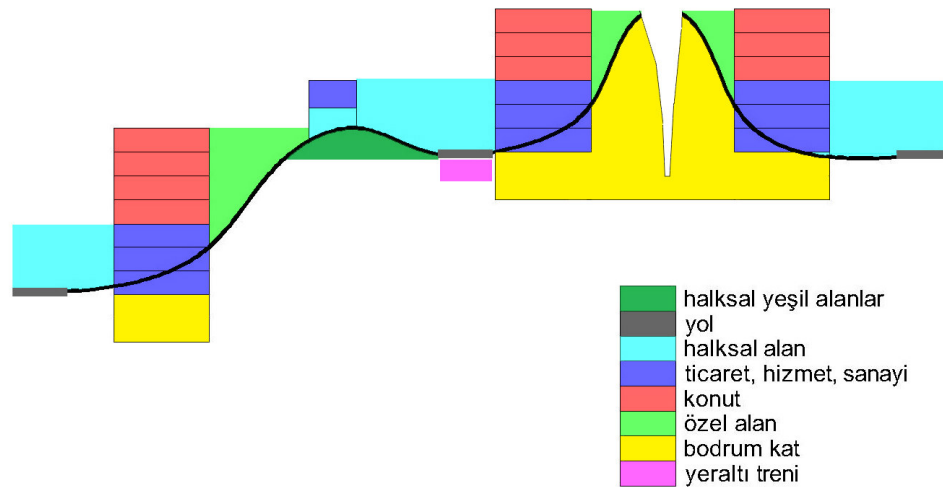
Bir binanın içinde insanlar neleri yapmaktadır? Ne yaparlarsa yapsınlar, binanın fonksiyonlarından biri de penceresi ve kapısı kapalı olan bir odaya dönüştürülebilmesidir. Özel alanlar pencerenin önünde, terasta, diğer bir deyişle yeryüzü ile ilişki içinde, pencereleri perde ile kapanmış bir yatak odasındaki gibi hissedebileceğimiz alanlardır. Özel alan insan davranışları açısından ele alındığında, bir evin dışının da evin içi gibi olabilmesidir. İç mekan ve dış mekan sürekliliği bu bağlamda farklı bir boyut kazanmaktadır.



Şekil 4.3 : Villa Savoye'un Çizgiler Üzerine Yerleşmesi Resimleri

Villa Savoye'u düz bir araziye veya tepelerden oluşan bir araziye yerleştirmek nasıl bir farklılık yaratmaktadır? (Şekil 4.3) Düz bir arazide bütün binalar birbirini görmektedir, iki bina arasında yol olmasa bile bir anlamda bina olmayan her yer halksal alan olmaktadır. Tanım gereği binaların ışık yayıcısı olarak öngörülen yatay

pencereleri aynı kottadır, yatay pencere kendini güneş ışıklarına açtığı gibi çevresine de açmaktadır. Özel alanlar yüksek bir bahçe duvarı ile oluşturulabilir. Tepenin üzerine yerleşen binalarda yalnızca halksal alanlar değil, özel alanlar da oluşmaktadır. Yapay bir duvar ile üretilen özel alanlar kutunun içinde kutu olmaktadır ve birbirine bağlanmamaktadır. Tepelerden oluşan bir arazide ise özel ve halksal alanlar süreklilik içinde birbirine bağlanmaktadır. Kent içinde bir araziye Villa Savoie yerleştirilebilir mi? Özel alan oluşması binalar arasındaki uzaklığa bağlıdır. Belli bir uzaklıktan bakıldığında kent silueti topoğrafik bir kesit çizgisine benzemektedir. Eğrisel ve eğimli çizgilerden oluşan çatılar, minareler, yüksek kütleler bir süreklilik oluşturmaktadır. Ortalama 3 katlı binalardan oluşan kentsel bir yerleşim alanında Villa Savoie’u 4. kata yerleştirirseniz, Poissy’deki orjinal konumuna benzeyen topoğrafik bir yüzeyin üstünde yerleşmiş olursunuz, özel alan oluşmuştur ama halksal alandan kopuksunuzdur, Poissy’de zaten halksal alan yoktur.



Şekil 4.4 : Kent Yüzeyi Kullanımı Şeması

Bir bina tasarımında hem halksal alan, hem de özel alan üretebilmek için eğimli bir arazi yeterli olabilir. Farklı binaların özel ve halksal alanlarını birbirine bağlamak için değişken eğrisel çizgi yeterli olabilir. Konutlar ve turistik konaklama binaları dışındaki diğer binaların özel alan içermesi gerekmemektedir. O halde konut bölgelerini sanayi ve ticaret bölgelerinden ayırmak yeryüzünün maksimumda

kullanılmaması anlamına gelmektedir. Şekil 4.4’de görüldüğü üzere değişken eğrisel bir çizgi hem halksal alanları, hem de özel alanları üretmektedir.

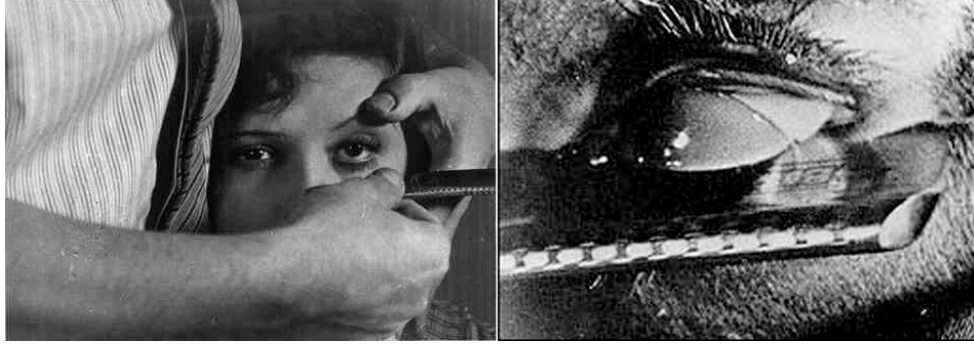
Kent yüzeyi topoğrafik bir yüzey olarak yeniden tasarlanabilir. Bu tür bir tasarım ile kentlerde yoğunluğu artırabiliriz, kent yüzeyini maksimumda kullanabiliriz, en önemlisi kırsal alanlara veya kent içinde kalan yeşil alanlara yeni binalar inşa etmeden bu tür nitelikteki arazilere yerleşmiş oluruz

Kent yüzeylerini yeniden biçimlemek olanaklıdır. Modern Hareket dünya yüzeyini bir bütün olarak yeniden biçimlemek istemişti. Bu model melez bir düşünme yapısıdır, bir tepe tasarlamak Modern Sonrası düşünme biçimi içindedir, her şeyden önce, varolan bir nesneyi yeniden üretmektedir, öte yandan model Modern Hareket bağlamında H öznesinin “karşılaştığı B binası” üzerine akıl yürütmesi olgusunu, diğer bir fiziksel varlık olan “eğimli bir arazi üzerine” akıl yürütmesi olgusu olarak yeniden üretmektedir.

“Çok büyük bir tepe yapmak” projesi kentsel ölçekte bir tasarımıdır, öte yandan kenti veya dünyayı etkilemek yerine, yalnızca tasarlanacak olan binanın çevresini etkilemek ve çevresinden etkilenmek olanaklıdır.

Mimari ürünün yer alacağı en küçük çerçeve arazi sınırlarıdır. Arazi sınırlarının biçimi yani plan düzlemi ile temsil edilen izdüşümsel sınırları, üzerinde bina tasarlayacak olan mimardan önce biçimlenmiştir, söz konusu biçim (geometri) mimarın tasarımı değildir, kenar çizgileri mimarı sınırlamaktadır. Arazi ve çevresi zaman içinde oluşmuştur. Mimar yapacağı tasarım ile çevresini değiştirecektir. Daha önce “aralık” kavramı ile ifade ettiğimiz gibi, “mimari tasarım” demek “çevresini değiştirecek nesne” demektir, öte yandan çevre zaman içinde zaten doğal olarak değişmektedir, diğer bir deyişle eskiden bir zamanlar bildiğimiz gibi kalan yerler yoktur, az değişmiştir, çok değişmiştir, kriter değişmiş olmasıdır.

H mimarına, Y arazisi üzerinde, B binası tasarlanması işi verilecektir. Mimardan beklenen arazi üzerinde belli bir fonksiyonu olan yeni bir tasarımıdır. Bu tez bağlamında, arazi boyutları nicel bir çerçevedir, yeryüzü üzerinde belli bir alandır.



Şekil 4.5 : Bir Endülüs Köpeği Filmi (Un Chien Andalou),
Luis Bunuel ve Salvador Dali, 1929, (Url-9 ve Url-10)

Mimar Y arazisi ve çevresi üzerine araştırmalar yapacaktır, Y arazisini tanımaya çalışacaktır. Topoğrafya sözcüğünün en geniş anlamı “yer tanımlamak” tır, H mimarı bu tanımlamayı ne zaman yapmaktadır? Bir sinema filmine ait tek bir kareyi görmek, filmin ne konsepti, ne de konusu hakkında konuşmak için yeterli değildir. Diyelim ki, bu kare bir erkeğin bir kızın gözünü ustura ile kestiği sahnedir. Şekil 4.5’de görülen imgeler filmin bütününe veya konusuna ait bir bildirim olamaz, öte yandan bir binanın içinde yaşamıyorsak, bina ile kurduğumuz ilişkiler çoğu zaman sokaktan geçerken bir bakıştır, dergide yer alan bir fotoğraftır, yani binaya ait tekil karelerden her hangi biridir, diğer bir deyişle, B binası H öznesinin karşısına “o” an çıkmıştır.

İnternet belli bir fonksiyonu olan mekandır, ama internet’te elde edilen bir veriye ertesi gün de ulaşılacağı garanti değildir, çerçeve sabittir, çerçevenin içinin ne ile doldurulduğu ise değişkendir. İnternet aracılığı ile ulaşılan milyarlarca bilgi, imge veya kısaca şeyden biri de günlük gazetelerdeki köşe yazılarıdır. Günlük gazetede köşe yazısı, dışsal etkiler karşısında, “o” insanın yorumunu belirten “o” güne ait yazıdır, köşe yazarı ertesi gün, “o” gün söylediğinin tam tersi olan bir yazı yazabilir. Mimarlar olarak, günlük gazetede köşe yazarından ne farkımız vardır? Mimari üretimler söz konusu olduğunda zaman çok yavaş ilerlemektedir. Teorik olarak binalar yıllarca kullanılmaktadır. Mimari tasarımlar güncel olaylar ile belirlenemez. Bu tez bağlamında, Modern Hareket dolaysız olarak insana bağlanan, belli bir zamana ait olmayan bir düşünme yapısıdır, Modern Sonrası dönem ise,

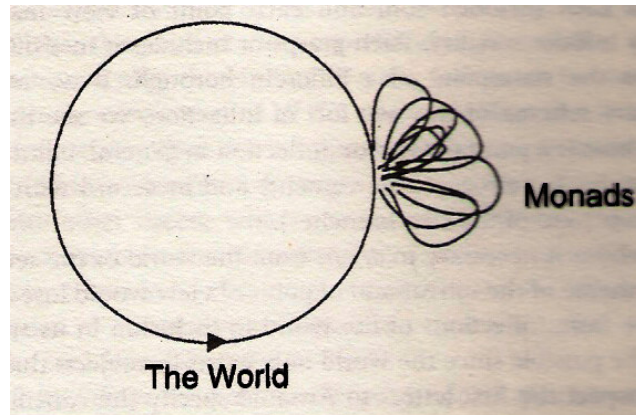
felsefe, tarih, coğrafya, diğ er bir deyişle çeşitlenen bilgiler veya imgeler üzerine yaptığı yorumları, yalnızca belli bir zamana ait veriler olarak yorumlamamaktadır.

Y arazisinin H mimarının önüne çıkması, H mimarı için gündelik bir olaydır. Mimarların bekledikleri zaten her hangi bir mimari projedir, belirsiz olanlar ise binayı parasal gücü ile inşa edecek olan insandır ve niteliksel bir değer olan arazidir. Mimar Y arazisini yerinde incelemelidir, yani Y arazisi üzerinde yürümelidir. Mimar Y arazisi üzerine araştırmalar yapmalıdır. Gelecekte tasarlanacak olan B binasının çevresi değişkendir, ama “o” an orasıdır. H mimarının Y arazi üzerine saptadığı veriler, göreli olarak kısa bir zaman aralığında olmaktadır, ama H mimarı “o” an söz konusu aralığın içindedir. Diyelim ki; “yakın bir tarihe kadar ( rneğin 1 yıl önce) Y arazisi üzerinde şelale içeren bir dere varmış, daha sonra  zerine X binası inşa edilmiş, X binası yıkılmış, Y arazisi zaman içinde dönüşerek açık otopark olmuş.” Y arazisinin üzerinde bir zamanlar varolan dere bir “değer”dir, ama H mimarı Y arazisini yeniden üzerinde şelale olan bir dereye dönüştüremez, her şeyden önce işveren bir bina beklemektedir, öte yandan bir zamanlar varolan bu şelaleyi besleyen su kanalları, derecikler ve topoğrafik biçim zaten yok olmuş olmalıdır ki, bu şelale artık yoktur. Su fazlası var ise, söz konusu su yapısal  evre tarafından kontrol altına alınmıştır, diğ er bir deyişle artık ortada olan bir su fazlası yoktur.

B binasının çevresi, yani yeryüzü değişkendir. Bir yere ait geçmişte olan veya mevcut olan verilerin varlığını kanıtlamak, bu varlığı sürdürmek veya referans almak, bu verileri kavramsallaştırmak veya bu kavramlar aracılığı ile düşünmek gerekli midir? Bir yerin kimliğine, karakterine veya tarihine ait analizler (  z mlmeler) nesnel gerekçelere dayanabilir. Deleuze’e göre, söz konusu analizler (bütünüyle nesnel olsa bile) zamana ait bir tanımlamalardır, tanım yapıldığı an, tanımlayanlar artık son nedenlerdir (Deleuze, 2006, 49). Bernard Cache’ye göre bu tür tanımlamalar yapıldığı an, bu tanıma ait doğru veya yanlış bilgiler aldığımız kararları etkileyecektir ve sentezin içinde yer alacaktır. Tanımlamalar  zerine H mimarının alması gereken bir konum ortaya çıkacaktır, çünkü artık ortada bir tanımlama vardır (Cache, 1995, 15).

O halde, Y arazisini nasıl tanımlamak gerekmektedir? Bir nesneyi tanımlamak olabildiğince nesnel bir değerlendirme olmalıdır. Nesnellik, nesnenin yalnızca kendisine dayanan değerlendirmedir, ama bu tür bir değerlendirme de öznenin gerçekleştirdiği bir eylemdir. Y arazisi üzerine yapılan nesnel veya öznel değerlendirmeler bir figür haline gelebilir mi? Y arazisi, yani mevcut otopark veya bir zamanlar varolan şelale, sonuç olarak topoğrafik kesit çizgileridir, örneğin bir otopark düz bir çizgi ile % 50 eğimli bir çizgi arasındaki değişken çizgiler, bir şelale “L” veya “T” harfi veya iki farklı kotu belirten herhangi bir çizgi ile temsil edilebilir, diğer bir deyişle Y arazisi topoğrafik kesit çizgisi olmak özelliğini kaybetmeden biçim değiştirmektedir, Y arazisinin, değişken eğrisel çizgi ile temsil edilebilen düzlem olmak özelliğini kaybetmemesi, Y arazisi üzerine yapılabilecek nesnel bir değerlendirme olabilir.

Gilles Deleuze dünya ile kurulan ilişkileri şemalaştırmıştır. (Şekil 4.6) Deleuze’e göre insan kendini yalnızca dünyada bulan değildir, bulunduğu noktayı tanımlayanıdır. Tanımlanan nokta, sonlunun sonu olmayanı, “o” noktada yeniden üretmesidir (Deleuze, 2006, 28). Topoğrafya dar anlamda “yüzey kabartması” geniş anlamda “yer tanımlamak” insandan önce olan biçimdir, insanın kendini uydurmak zorunda olduğu biçimdir, belki de insanın çeşitlenen fonksiyonlar verdiği biçimdir. Bu tanım Y arazisini de içermektedir.



Şekil 4.6 : Sonlunun Sonu Olmayanı Üretmesi Şeması, (Deleuze, 2006, 28)

Deleuze’ün daire üzerindeki noktayı tanımlaması ne zaman gerçekleşmektedir? H. Yürekli’ye göre, zamanın dördüncü boyut gibi düşünülmesi, üç boyutlu mekanla eş tutulabileceği anlamına gelmez. Gerçeklik, şimdiki an ile ilişkilidir. Geçmiş artık yokolmuştur, gelecek ise daha da belirsizdir, detayları oluşmamıştır. Bu basit çerçevede, bilinçli farkındalığımızla “şimdi” sürekli olarak ilerlemekte, bir zamanlar gelecekte olan şekillenmemiş olaylar şimdiki zamanın gerçekliğine dönüşmekte ve sonra da belirlenmiş geçmişe atanmaktadır (Yürekli, 2005).

Medya, istemli veya istemsiz olarak, zaman ve mekan ilişkisine ait bir olgu ortaya koymaktadır, bu olgu bir soruya dönüştürülebilir; Aynı anda bir mekan çoklaşabilir mi? Medya “o” an “o” çerçeveyi çoklaştırmaktadır, söz konusu çokluk yalnızca orjinal ve kopyaları değildir. Kopyalar gerçeğin yerini alabilir, aynı zamanda kopyalar hem birbirinden, hem de orjinal olandan farklı olabilir, orjinal olanın gerçekliği ise belirlenemez.

Y arazisi yeryüzüne bağlanmaktadır, B binası Y arazisine bağlanmaktadır. Yeryüzünü topoğrafik bir biçim olarak kabul edersek ve bu yapıyı bir zincire benzetirsek, bu zincirin halkaları zaman içinde geometrik biçimler olarak değişmektedir. Eğer zincirin bir fonksiyonu varsa, halkalar dışı doğru çekiştirilerek eğriselleşmektedirler. Zinciri oluşturan geometrik biçim halkadır, içi boşaltılmış dikdörtgen prizma bir halkadır. Halkalar, düz çizgiler, değişken eğrisel çizgiler ve bu çizgilerin üç boyutlu kombinasyonları ile biçimlenmektedirler, her bir halkanın farklı geometrik biçimde olması halinde de zincir oluşmaktadır. Zaman içinde zincir malzeme yapısı olarak değişmemektedir, ama zincir korunmadığı koşullarda paslanabilir, yani nicel olarak değişebilir, öte yandan bu nicel değişim zinciri oluşturan parçaların hala bir “halka” olarak tanımlanan geometrik biçimini değiştirmez.

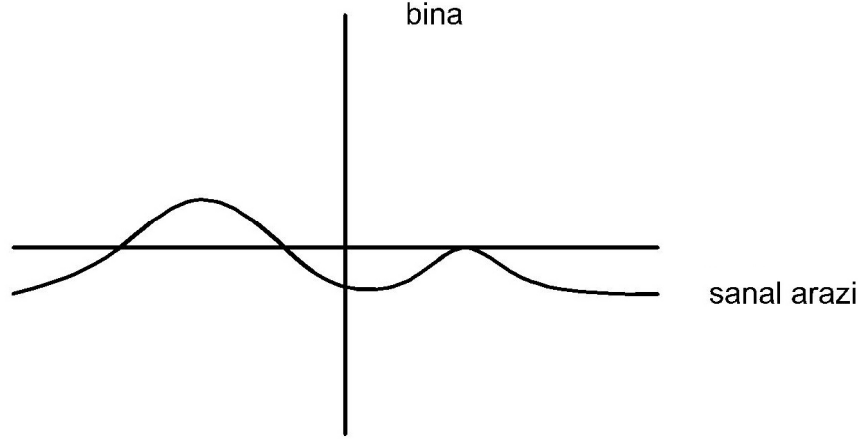
Kesişen dik, dar veya geniş açılı çizgiler ile oluşan nesneler de topoğrafik biçimlerdir, öte yandan doğa bir kırılma (örneğin tektonik bir hareket) ile oluşan bu çizgilerin kesişim noktalarını törpülemektedir, yuvarlaklaştırmaktadır, diğer bir deyişle, topoğrafik kesit çizgileri yuvarlanarak köşeleri pürüzsüzleşmiş çizgilerdir.

Gaston Bachelard, “yuvarlağı” varlık ile özdeşleştirmektedir. Van Gogh’un şu cümlesini aktarmaktadır: “Yaşam olasılıkla yuvarlaktır.” Joe Bousquet ise, Van Gogh’un bu söylediğinden habersiz olarak, şunu yazar; “Ona yaşamın güzel olduğunu söylediler. Hayır. Yaşam yuvarlaktır” (Bachelard, 1996, 244). Diyelim ki yaşamak yuvarlaktır; güzel midir, iyi midir, bir fonksiyonu var mıdır? Söz konusu yargılar, Deleuze’ün şemasında görülebilen, hala bir daire olarak tanımlanabilen çeşitlenen daire biçimlerine benzetilebilir. Bu farklılaşan çizgiler bir kürenin içini iki farklı renk ile boyamak istemine benzemektedir. (Şekil 4.6) Bir kürenin içinde bu tür bir istek, diğer bir deyişle eylem bir figür oluşturacaktır. Niye bu figürü yaptın? H mimarının bu soruya vereceği yanıt nesnel gerekçelere dayanabilir mi? Açıklanabilir tek nesnel gerekçe bir kürenin içinde olduğudur, çünkü bir kürenin içinde bu istek kaçınılmaz olarak bir figür oluşturacaktır.

Amacımız sözcükler ile oynamak değildir, bir varsayım olarak, Y arazisi düz bir arazi olmasaydı, nasıl bir arazi olabilirdi? Değişken eğrisel bir çizgi ile temsil edilebilecek topoğrafik bir kesit çizgisi olabilirdi. “Mimarlık, insan ile yeryüzü arasındaki bağlantıdır” varsayımı bu yüzden gereklidir. Yeryüzü kavramsal bir biçim olan küre değildir. Yeryüzünü oluşturan biçimler kürenin içinde çizilebilecek sonsuz çizgilerden her hangi biri olarak düşünülebilir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi, mimari üretimler bir ayakkabı üretiminden farklıdır, ayakkabı nesnesi insan vücuduna ve zihnine bağlanmaktadır, binalar ise yeryüzüne de bağlanmaktadır. Zihin-vücut ve çevre bir bütündür. Elektronikleşen çevre bağlamında alternatif gerçeklikler de yeryüzüne bağlanmaktadır, ama bu tür gerçeklikler insanın yalnızca bir parçası olan zihin aracılığı ile insana bağlanmaktadır.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi, keskin kayaların olduğu bir arazide ayakkabı tasarımı ve üretimi çeşitlenmektedir. Kent içinde yalnızca öznel bir gösterge olan bu tür bir ayakkabı tasarımı arazide bir ihtiyaç olmaktadır, diğer bir deyişle fonksiyon vücuda da bağlanmaktadır. Mimari üretimler yeryüzüne bağlanmaktadır, mimari üretimler alternatif gerçekliklerin de bağlandığı gerçekliktir. Gerçeklik basit bir şey olabilir, gerçeklik insan ayağının toprağa basması olabilir.



Şekil 4.7 : Sanal Arazi

Dik açı ile kesişen düz çizgiler ne söylemektedir? İnsan düşüncelerini açıklamak veya ifade edilebilmek için iki düz çizginin dik açı ile kesiştiği koordinat sistemi gereklidir, belki de koordinat sistemi insan türünün düşünme yapısını açıklamaktadır. Dik açı ile kesişen düz çizgiler insana bağlanmaktadır. Şekil 4.7’de görülen yatay ve dikey çizgiler Y arazisi üzerinde B binası tasarımı şeması olarak düşünülebilir. Mimari üretimler düz bir alan üretmektedir, insanlar kat döşemeleri üzerinde yürümektedir ama duvarları görmektedir. Mimari üretimler bağlamında, düz bir yüzey, eğimli bir yüzeye bağlanmak zorundadır. Hareket eden bir gözün doğrultusu, insan yeryüzünde başka bir yere ulaştığı sürece yeryüzü düzlemine paraleldir. Tanım gereği her imge göz ile simetriktir, bu yüzden dikey çizgi kot farkı olarak düşünülmelidir. Mimari mekanın anahtar ögesi, en az iki kotu veya iki yüzeyi birbirine bağlayan arada kalan yürünebilir yüzeydir.

Şekil 4.7’de görülen sanal arazi nedir? Düz bir arazi olan Y arazisini, Klee’nin yürüyüşe çıkan çizgisine, Deleuze’ün “The Fold” teorisine temel olan çizgisine, Cache’nin “inflection” çizgisine benzeyen biçimler olarak yeniden tasarlayabiliriz. Cache’ye göre, değişken eğrisel çizgi, bütün imgelerin bağlandığı ilk imgedir. Bu imgeyi yeryüzü biçimi olarak veya topoğrafik bir kesit çizgisi olarak düşünürsek, bütün mimari üretimlerin bağlandığı düzlem de olmaktadır.

Üzerinde yıkılacak bir bina olan veya bodrum kat içeren düz bir arazi yüzeyi tepeler, çukurlar ve düzlükler kombinasyonu ile yeniden tasarlanabilir, bu tür arazi yüzeyleri hala orjinal olan, ama birebir kopyalanamaz olan biçimlerinden herhangi birine yeniden dönüştürülebilir. Ucu açık düz çizgiye bağlanan değişken eğrisel çizgi ile her defasında farklı bir biçimi olan ama zaten yeryüzününe de ait olan bir düzlem üretilebilir.

Y arazisi zaman içinde değişen biçimlerdir, Y arazisi, H mimarının önüne “o” an çıkmıştır, H mimarı Y arazisi üzerine B binası tasarımını yapmadan önce, Y arazisini sonsuz çeşitlenen topoğrafik kesit çizgileri olarak düşünebilir. Y arazisinin orjinal biçimi ve kopyaları zaten söz konusu topoğrafik kesit çizgilerinden her hangi biridir.

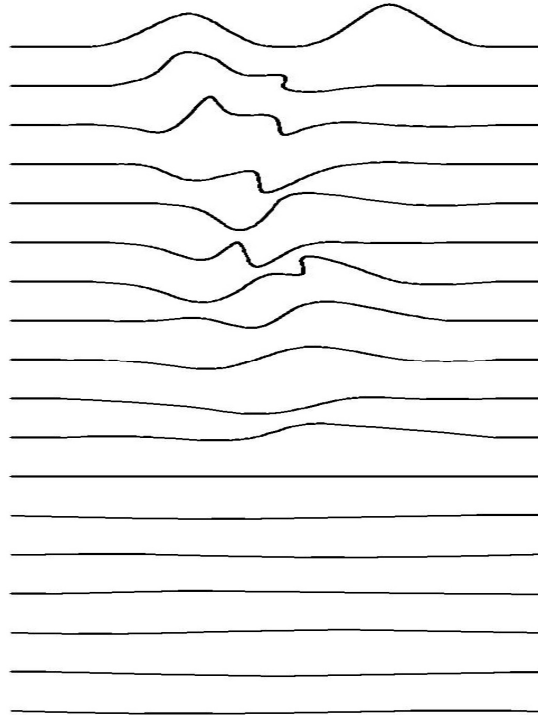
Bir dereye çeşitlenen fonksiyonlar verilebilir, üzerinde şelale olan bir dereye fonksiyon verilmesi bir nesne üzerine akıl yürütmektir. Bir dere karşımıza çıktığında, bir lavobo, bir küvet, bir musluk, bir çeşme, abdest alınan şadırvan olarak da kullanılabilir, belki de “dere” nesnesi ne söyleyeceğini tam olarak bilmiyordur. Belki de bu yüzden, H öznesi dereye çeşitlenen fonksiyonlar veriyor olabilir, öte yandan teorik olarak, H öznesi bu eylemi “o” ile belli bir koşulda karşılaştığı zaman gerçekleştirmektedir.

H mimarı, Y arazisi üzerinde “o” an olası sonuçlar beklemeden, farklı bir şeyler düşünmeyi bir öngörü yapmadan, araziye ve çevresine ait saptamalar yapabilir. Çevredeki binaların arasından süzülen güneş ışıkları, yolda yürüyen insanların oluşturdıkları düzensiz düzen, arabaların egzoz gazları, insanların gün içindeki yoğunlukları ile oluşan ses değişimi, H mimarının Y arazisi üzerine saptayabileceği özellikler olabilir. Y arazisinde bir zamanlar var olan şelale, mevcut otopark, arazinin mevcut topoğrafik yapısı, araziye çevreleyen yollar, manzara, arazinin çevresindeki kent dokusu, Kevin Lynch’in kent imgesini oluşturan öğeleri (yollar, ayırtlar, bölgeler, düğüm noktaları, seçkin elemanlar) ise saptanabilecek nesnel veriler olmaktadır.

Mimari proje ortada olmayan bir şeyi temsil eden modeldir, tasarım hayal etmektir. Bir bina çizgiler aracılığı ile tasarlanmaktadır, büyük olasılıkla yalnızca sözcükler

ile tanımlanamaz. O halde binanın üzerinde inşa edileceği arazi yalnızca sözcükler ile tanımlanabilir mi? Bütün bu saptamaların tek bir fonksiyonu olabilir, söz konusu fonksiyonun karşılığı bir çizgi olabilir. Eğer mimar ortada olmayan bir varlığı tasarlayabiliyor ise kendine tek bir soru sorabilir; eğer bu arazi düz bir arazi olmasaydı nasıl bir arazi olabilirdi?

Klee bir insanı olduğu gibi değil, nasıl olabileceği gibi çizdiğini ve insanı olduğu gibi çizmenin insanı sersemleten karmaşık çizgiler olacağını söylemektedir. Şekil 4.8’de görülen çizgilerin hepsi Y arazisine ait olabilir. Söz konusu biçimlerden her biri orjinal olana benzemektedir ve niteliğini kaybetmeden değişmektedir, belki de orjinal olanın birebir kopyası olmayan karmaşık bir sistem de olmaktadır.



Şekil 4.8 : Sanal Araziler

Bu çizgiler, B binası tasarımına veya B binasının çevresi olarak varsaydığımız yeryüzüne nasıl bir fayda sağlamaktadır? O halde soruyu tersten sormak gerekmektedir; H mimarının gelecekte tasarlayacağı B binasının, Y arazisi ve çevresine katkısı ne olacaktır? Büyük olasılıkla daha önce yapılan binalardan farklı

olan bir bina tasarımı olacaktır ve bir senaryoyu biçimi aracılığı ile ifade edecektir. Plan yapmak bir senaryo üretmektir. Planlamak mimari ürünün zaman içinde nasıl kullanılması gerektiğini belirlemektir. B binası mutlaka bir senaryo ve kat döşemeleri gerektirmektedir. Sanal Y arazileri yeryüzünü temsil eden değişken eğrisel çizgilerdir. Bu çizgilerin fonksiyonu nedir? Bu çizgiler belirlenmiş bir fonksiyon üretmek zorunda değildir, ama bu çizgiler üzerine bir fonksiyon, diğer bir deyişle bir senaryo üretilebilir.

Eğimli bir yüzeye verilen fonksiyon çeşitlenebilir. Eğimli bir arazi üzerine yerleşen binanın eğimsiz kat döşemeleri, arazi ile özel bir ilişki kuracaktır. Eğimli toprak yüzeyi, merdiven, yürüyen merdiven, yürüyen yol, rampa, asansör gibi araçlara gerek kalmadan bir üst zemin kata bağlanabilir, toprak yüzeyinin bağlanamayacağı, B binasının diğer kat döşemelerinin birbiri ile bağlanması için, bu tür nesneler zaten gereklidir.

Y arazisi üzerinde, H öznesinin ayağının toprağa bastığı yüzeyi artırmak bir amaç olabilir. Düz bir yüzeyi patlatıp, çukurlar ve tepeler üretirsek, insan ayağının bastığı yüzey de nicelik olarak artmaktadır, çünkü arazinin yani çerçevenin yüzey alanı artmaktadır. 4 birim uzunluğu, 3 birim yüksekliği olan dik üçgenin en uzun kenarı 5 birimdir.

Eğimli bir yüzey kavramsal alt yapı olarak kullanılabilir. Yuvarlanmış (eğrisel) bir çizgi kendi içinde düz çizgiler içerebilir. Düz bir çizgi eğimli bir çizgiye, eğimli bir çizgi başka bir eğimli çizgiye bağlanırken oluşan farklı tepeler ve çukurlar belli bir sınır ile ayrılamaz. Arazi yüzeyi yani topoğrafik kesit çizgileri binaları birbirine bağlayan yüzey olarak kullanılabilir, çünkü iki çizginin kesişme noktasının eğrileştiği çizgi farklılıkları birbirine bağlayan çizgidir.

Sanal Y arazileri, esnek yani sonsuz değişebilme kapasitesi olan düzlemlerdir. Bu araziler bir tasarım verisi olarak kullanılırsa ve inşa edilirse, B binasını hem araziye ve çevresine bağlayan, hem de tasarımını etkileyen biçim olacaktır. Bütün binaların birbirine bağlandığı yeryüzü imgesi, B binasının da çevresidir.

B binası tasarımı değişken bir yapı olabilir, ama B binası bir gerçeklik olarak inşa edildikten sonra da B binasından daha çok elastik olan, diğer bir deyişle değişebilme ve değiştirme kapasitesi olan bir maddeyi ve biçimi mimari üretimler için ortak yapmak akılcı bir yaklaşım olabilir. Sanal arazi bir gerçeklik olarak inşa edilirse, sorumluluklarımızın önemli olan bir bölümü olan, değişebilme ve değiştirme alanı oluşabilir. Her türlü değişime açık olan yüzeyler üretmek için madde olarak toprak, biçim olarak yüzey kabartması yeterli olabilir.

Yuvarlanan deniz taşları gibi çarpışarak törpülenen, birbirini değiştiren topoğrafik kesit çizgilerinden her hangi biri Y arazisi biçimi olarak düşünülebilir, bu çizgileri bir tasarım verisi olarak kullanan B binası, sinemanın, internetin veya medyanın ürettiği “farklı” imgenin ötesine geçebilir, çünkü çerçeve diğer bir deyişle arazi sınırları bir şeyler göstermek için yalnızca bir araç olmayacaktır, gösterimin bir parçası olacaktır. Eğimli bir yüzey mimari imgenin bir parçasıdır, ama bu model ile amaçlanan, eğimli yüzeyi yalnızca bir imge olarak kullanmak değildir, amaçlanan bir inşaat malzemesi olarak toprağı kullanmaktır. Bu model değişken eğrisel çizgiyi, insan ayağının toprağa basması olarak da kullanmak istemektedir.

Bu model kent içinde topoğrafik yapısı insan tarafından değiştirilmiş araziler üzerinde tasarlanacak binalar için önerilmektedir, ama dolaylı olarak düz bir arazi üzerine yerleşmek yerine yamaçlara yerleşmeyi de önermektedir. Bu tür araziler üzerinde yerleşmek ne bütünüyle öznel bir tasarımdır, ne de bütünüyle nesnel bir tasarımdır.

Değişken eğrisel bir çizgi ile ifade edilebilen yeryüzünü temsil eden eğrisel çizgi, diğer bir deyişle topoğrafik kesit çizgisi bir ikondur, ama H öznesi bu basit çizgiyi yalnızca ihtiyacı olduğu zaman anlayabilir. Topoğrafya dar anlamda yüzey kabartması, değişen ve dönüşen midir, yoksa değiştiren ve dönüştüren midir? En geniş anlamda topoğrafya “yer tanımlamak”tır. Tarladaki tümseğin çiftçi tarafından tabure olarak kullanılması, mimari üretimler için, yeni bir düşünme alanı olabilir. Bu model bir düşünme yapısı değildir, belli bir senaryo ortaya koymadan, hala ne işe yaradığı planlanmayan, belki de hiç bir faydası olmayan değişken eğrisel bir çizgi üzerine “o” an “o” arazi üzerinde yeniden düşünmektir.

5. TEZİN SONUÇLARI

Modern Hareket nesnelerin ve olayların ortak özelliklerini kapsayan genel bir düşünme yapısıdır. Yapısal çevre, bu düşünme yapısı ile birbirine bağlanabilir. Bu düşünme yapısı insanın neleri bildiği üzerine değil, karşılaştığı bir nesneyi akıl yürüterek anlaması üzerine temellenmiştir. Modern Sonrası dönem düşünme yapısında ise, öznel olan bir şeyler anlatmak veya göstermek amacı, nesneye eklenen bir fonksiyon olmaktadır. Bu dönem bağlamında tasarlanan nesne, insan zihninde biriken bilgiler veya imgeler ile anlaşılabilir. Bu düşünme yapısı ile sonsuz farklı nesne üretilebilir, ama farklılıkların birbiri ile nasıl ilişki kuracağı belirsizdir.

Mimari üretimler bağlamında, bir şeyler anlatmak veya göstermek bir amaç değildir, bir sonuçtur, ama bu varsayım, binanın bir gösterge olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Mimari proje ortada olmayan bir nesneyi canlandıran modeldir; bu model nelerden oluşmaktadır? Yalnızca sözcükler veya dil ile ifade edilebilenleri mi içermektedir? Daha çok çizgiler ile oluşmaktadır. Elektronikleşen çevrede tasarım ve üretim bilgisayarlar ve robotlar aracılığı ile olduğundan, değişken eğrisel çizgiyi üretmek, düz çizgi üretmek ile eşdeğerdir. Değişken eğrisel bir çizgi ile sonsuz çeşitlenen biçimler yaratılabilir. Günümüzde, mimari üretimler üzerine ortaya konmuş belli bir düşünme yapısı yoktur. Güncel mimari üretimler daha çok biçimsel farklılıkları ile öne çıkmaktadır. Günümüzde nesnenin imgesi, nesnenin sağladığı faydanın ötesine geçmiştir.

Sinema sanal bir kurgu üretmektedir ve alternatif bir gerçekliği göstermektedir. İnternet alternatif bir gerçekliktir. Teorik olarak, hipermekanda alternatif bir gerçekliği bütün duyularımız ile deneyimleyebiliriz. Medya gerçek olanın imgesini çoklaştırmaktadır. Elektronikleşen çevrede neyin gerçek, neyin gerçek olmadığı basitçe saptanamaz. Mimari üretimler inşa edilirse alternatif bir gerçeklik değildir, gerçekliktir. Mimari ürünün kavramsal bir alt yapısı olabilir ve binalar aracılığı ile de bir şeyler anlatılabilir, ama bu tez ile gösterilmek istenen, elektronikleşen çevre olarak tanımladığımız günümüzde, herhangi bir bildirim yapmak için mimarlık

yeterli bir kanal olmayabilir. Bu tezde elde edilen sonuçlardan biri; “Mimarlık, imgeyi yeryüzü üzerinde inşa etmektir”, ama bir şeyler göstermek veya farklı bir imgeyi göstermek bir amaç olarak belirlenirse, mimari ürünün çerçevesi düz bir tuval yüzeyi veya ekrandan farklı değildir, öte yandan bir şeyler göstermek için, elektronikleşen çevre elektronları kullanmaktadır, mimarlık ise yeryüzünün belli bir alanını kullanmaktadır. Mekan kavramı, her şeyi içine alabilecek kapasitesi olan bir mekanizma olarak görülebilir. Yeryüzü, alternatif gerçekliklerin de bağlandığı gerçekliktir, ama yeryüzü sınırsız değildir.

Açık bir sistemi veya karmaşık bir sistemi oluşturan öğeler, metinsel veya kavramsal bir yapı olabilir, ama biçimsel bir yapıya da dönüştürülebilir. Karmaşık bir yapı basit bir çizgi ile ifade edilebilir. Yürekli’ler, açık bir sistemi ucu açık spiral olarak tanımlamaktadırlar. Kavramsallaştırma yapmazsak bir nesne olarak yeryüzü biçimi nedir? Bu tez bağlamında yeryüzü, topoğrafya sözcüğünün en dar anlamı olan çeşitlenen yüzey kabartmasıdır, ucu açık değişken eğrisel bir çizgi, topoğrafik kesit çizgilerini temsil eden çizgidir.

Bu tez düşünme yapıları ve çizgiler üzerine tartışarak, binanın inşa edileceği arazi ve çevresi üzerine basit bir varsayım ortaya koymaktadır; “Mimarlık insan ve yeryüzü arasındaki bağlantıdır. Binaın çevresi yeryüzü biçimidir. Ayağının toprağa basması, insanın gerçekliğidir.”

Mimari tasarıma bir yerlerden başlamak gerekmektedir. Eğer bir düşünme yapısının biçimsel bir karşılığı varsa, neden binanın üzerinde inşa edileceği arazinin de böyle bir özelliği olmasın? Düşünme yapıları ile ifade edilen kavramlar, biçimler olarak inşa edilmektedir. Tasarlanacak binanın üzerinde inşa edileceği arazinin ve çevresinin, zaten yeryüzü üzerinde olduğu gerçeği, her mimari tasarım için başlangıç verisi olabilir. İzdüşüm yöntemi ile üretilen plan düzleminde, arazi boyutları ve biçimi (geometrisi) binanın sınırlandığı kapalı bir çerçevedir, mimari ürünün en küçük çerçevesi arazi sınırlarıdır. Teorik olarak arazi sınırları değişken değildir, ama arazi yüzeyi değişken olabilir. Y arazisinin çerçevesi ve çevresi Z arazinden biçimsel olarak farklıdır, ama Y arazi ve Z arazisi arasındaki ortak payda bir biçim olan yüzey kabartması olabilir.

Dik aç ı ile kes iş en d ¼ çizgiler insan tarafından tasarlanan kavramdır, bu çizgiler insana ait d ¼ř ¼ncenin dolays ız ifadesidir, aynı zamanda mimari ¼retimler de bu çizgileri ¼retmektedir, insanlar kat d ¼řemeleri ¼zerinde y¼r¼mektedir ve duvarları g ¼rmektedir, diğ er bir deyiş le mimari ¼retimler bağ lamında d ¼ bir y¼zey, eğ imli bir y¼zeye bağ lanmak zorundadır. Mimari mekanın anahtar ¼ğesi, en az iki kotu veya y¼zeyi birbirine bağ layan arada kalan y¼r¼nebilir d ¼zlem olmaktadır. ¼zerinde y¼r¼d¼ğ ¼m¼z y¼zey kabartması, insan duyularına hem dik olan y¼zeydir, hem de ayağ ¼m¼zın yere bast ığ ı y¼zeydir, bu iki y¼zey kesintisiz olarak birbirine bağ lanmaktadır, aralarında belli sınır çizgisi tanımlanamaz.

Tv veya bilgisayar ekranı d ¼z bir y¼zey olan iki boyutlu çerç evedir. Ekranın fonksiyonu bir şeyler g ¼stermektir. Bir şeyler g ¼stermek iç in iki boyut veya iki boyut iç indeki hareket yeterlidir. Bir varsayım olarak, topoğ rafik bir y¼zey (iç b¼key, d ¼ř b¼key ve d ¼z y¼zeyler kombinasyonu) olarak tasarlanan bir ekran ¼zerinde bir şeyler g ¼stermek olanaklıdır, ama y¼zeyin ¼ç boyutlu biç imi, g ¼sterimin bir parç ası olacaktır.

Fontana, d ¼z bir tuval y¼zeyini patlatarak, tuval y¼zeyini fig¼r¼ oluş turan ortak yapmış tır, s ¼z konusu yapıtları “mekan” olarak tanımlamaktadır. Fontana’nın yapıtını mimari bağ lamda nasıl okumamız gerekmektedir? Mimari ¼r¼n¼n hem çerçevesi, hem de ç evresi yery¼z¼d¼r, arazi ¼zerinde bir y¼zey hareketi varsa mekan zaten oluş muş tır, yani arazi ¼zerinde varolan en ufak bir kot fark ı mimari tasarıma baş lamak iç in yeterlidir. Topoğ rafik kesit çizgileri, değ iş ken eğ risel bir çizgi ile ¼retilmektedir. Klee’nin ¼zg¼rce y¼r¼y¼ř e ç ¼kan çizgisi arazi ¼zerinde y¼r¼mek istiyor olabilir.

Daha ¼nce ifade ettiğ imiz gibi bir filme ait tekil kareler ne o filmin konusu ne de kavramsal alt yapısını aç ¼klamak iç in yetersizdir, oysa mimari ¼r¼nler ile olan iliş kilerimiz dizgisel olmayan tekil karelerdir. Bu tez boyunca ifade edilen d ¼ř ¼nceler bir binanın sonsuz ç eşitlenen fotoğ raflarından veya diğ er bir deyiş le dolaş ima bağ lı sonsuz ç eşitlenen imgelerinden bir kaç tanesi ile anlaş ılıbilir mi? Eğ er anlaş ılılabirirse mimari ¼r¼nlere ait imgelerin, diğ er imgeler ile olan farklılığ ı da ortaya konmuş olacaktır. Belki de bu tezin sonuç ları biri inş a edilmiş diğ eri ise

yarışmaya gönderilmiş ve belki de inşa edilecek olan iki adet mimari proje ile ifade edilebilir.

Mimari proje yarışması ile elde edilen, Farshid Moussavi ve Alejandro Zaero-Polo'nun tasarladıkları, Meydan Alışveriş Merkezi projesi, alışveriş merkezi binasını bina tasarımı olarak değil, arazi yüzeyi tasarımı olarak ele almaktadır. (Şekil 5.1) Bitki örtüsü ile kaplanan yeni arazi yüzeyi, çeşitli noktalardan çevresine bağlanmaktadır. Bu proje, üzerinde yürünebilen yüzeyi ve duvar yüzeylerini eğimli yüzeyler ile birbirine bağlamaktadır. 48. sayfada Lucio Fontana'nın yapıtı aracılığı ile ifade ettiğimiz gibi zemin ve figür iç içe geçmektedir.



Şekil 5.1 : Meydan Alışveriş Merkezi, 2007, İstanbul, (Url-11 ve Url-12)

Kayseri İç Kalesi'nin korunarak kültür ve sanat ortamına dönüştürölmesi mimari proje yarışmasında Esin Yürekli ve Ali Biro'nun önerisi mevcut toprak zemine oturtulmuş ışık geçiren betondan yapılmış değişken eğrisel biçimler ile oluşturulan hacimler ve bunların arasında dalgalanan geçirgen ağ tabakasından oluşmaktadır. (Şekil 5.2) Bu ağ tabakası giriş noktalarında sıfır kotundan başlayarak iniş çıkışlarla en fazla altı metre kotuna ulaşmaktadır. Hava su ses ağaç geçiren ağ tabakası çelik bir yapıdır. Hacimlere bazen teras yüzeylerinden bazen daha alt kotlarından girilmektedir. Ağ tabakasının yükseldiğı noktalarda hacimler mevcut toprak zemine açılabilir. Bu projede Kayseri İç Kalesi arazi sınırları olarak belirlenmiştir ve 75. sayfada sanal arazi olarak tanımladığımız yeni bir topoğrafik yüzey önerilmektedir.

Bu tez belli bir sonuç düşünce veya biçim amaçlamamaktadır, ama bu tez ile ortaya konabilecek en temel sonuç, mimari tasarım sürecinde binayı figür, araziye ise binanın üzerine yerleştiği zemin olarak görmek yerine, araziye mimari projeyi biçimlendiren değişken madde olarak kullanmaktır. Değişken eğrisel çizgi ile üretilen üzerinde yürüyebildiğimiz eğimli yüzeyler sonsuz çeşitlenen farklılıklardır. Eğimli yüzeyler aracılığı ile farklılıklar diğer farklılıklara bağlanabilir. Bu bağlamda yeryüzü biçimlerine benzer yeniden biçimlediğimiz arazi yüzeyleri dik açı ile kesişen düz çizgilerin üretmediği “ve hala bağlandığı” farklılıklar üretecektir, belki de insan yapımı çevremiz ekolojik çevremize bağlanacaktır.

Gözlemcinin karşısına her yerde aynı özelliklerle çıkan ekran, yalnızca bildirimin üzerinde yer aldığı yüzey değildir, olasılıklar alanıdır. Bildirim elektronlardan oluşmaktadır, bildirimin üzerinde yer aldığı yüzey yani ekran maddeseldir ve belli bir biçime sahiptir. Ekran maddesel bir varlık olduğu halde çoğu zaman biçimsel olarak değiştirilemez. Mimari tasarımlar, ekran veya kağıt yüzeyinde gösterilen bildirimlerden farklıdır. Yeryüzünü ekran veya beyaz bir tuval yüzeyi, yani üzerinde herhangi bir bina üretebileceğimiz olasılıklar alanı olarak düşünmek yerine, binayı üreten değişken biçimler olarak düşünmek, elektronik mekanların yapamayacağı bir etki olabilir. Diğer bir deyişle binayı bir madde olarak düşünmek yerine, araziye yani zemini bir madde olarak düşünmek mimari tasarımlar bağlamında olanaklıdır.

KAYNAKLAR

- Bachelard, G.**, 1996. Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Barthes, R.**, 1996. Göstergeler İmparatorluğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R.**, 1999. Göstergebilimsel Serüven, Kaf Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1998. Kususuz Cinayet, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 2004. Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Borradori, G.**, 2001. Against the Technological Interpretation of Virtuality, Cristina, G.D., Architecture and Science, Wiley-Academy, Londra.
- Cache, B.**, 1995. Earth Moves, The MIT Press.
- Calvino, I.**, 2000. Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri, Can Yayınları, İstanbul.
- Colomina, B.**, 1996. Privacy and Publicity, The MIT Press.
- Conrads, U.**, 1991. 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbusier**, 1987. The City of Tomorrow, The Architectural Press, Londra.
- Corbusier**, 1992. Towards a New Architecture, Butterworth Architecture, Oxford.
- Cristina, G.D.**, 2001. Architecture and Science, Wiley-Academy, Londra.
- Deleuze, G.**, 1994. Difference and Repetition, Columbia University Press, New York
- Deleuze, G.**, 2006. The Fold, Continuum, Londra.

- Derrida, J.**, 1994. Göstergebilim ve Gramatoloji, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Eco, U.**, 1997. Ortaçağı Düşlemek, Can Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M.**, 1993. Bu Bir Pipo Değildir, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Guiraud, P.**, 1994. Göstergebilim, İmge Kitabevi yayınları, Ankara.
- Harvey, D.**, 1997. Postmodernliğin Durumu – Kültürel Değişimin Kökenleri, Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M.**, 1990. Begin and Time, Basil Blackwell Ltd, Oxford.
- Kaçmaz, G.**, 2004. Dijital Çağda Mimari Mekan, Bilimkurgu Sineması Aracılığı ile Sibermekan Hipermekan ve Uzaymekan, Doktora Tezi, İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Karatani, K.**, 2006. Metafor Olarak Mimari, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Kaufmann, W.**, 2001. Dostoyevsky'den Sartre'a Varoluşçuluk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kırım, A.**, 2006. Deneyim İnnovasyonu, FED Yayınları, İstanbul.
- Klee, P.**, 1962. On Modern Art, Faber and Faber, Londra.
- Klee, P.**, 1972. The Pedagogical Sketch Book, Faber and Faber, Londra.
- Kruft, H.W.**, 1994. Architectural Theory, Princeton Architectural Press, New York.
- Lynch, K.**, 1960. The Image of the City, MIT Press, Massachusetts.
- Meuris, J.**, 1992. Rene Magritte, Taschen, Köln.
- New Caxton**, 1966. Encyclopedia, Purnell and Sons Ltd, Bristol.
- Novak, M.**, 2001. "Transarchitectures and Hypersurfaces" Cristina, G.D., Architecture and Science, Wiley-Academy, Londra.
- Novak, M.**, 2002. "Speciation, Transvergence, Allogenesi: Notes on the Production of the Alien", Spiller, N., Reflexive Architecture, John & Sons, Londra.

- Özer, B.**, 1993. Yorumlar, YEM Yayını, İstanbul.
- Perrella, S.**, 2001. "Hypersurface Theory" Cristina, G.D., Architecture and Science, Wiley-Academy, Londra.
- Rosen, R.**, 1998. Essays on Life Itself, Columbia University Press.
- Sartre, J.P.**, 1993. Varoluşçuluk, Say Yayınları, İstanbul.
- Schulz, C.N.**, 1979. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli, New York.
- Sola Morales, I.D.**, 1996. "Farklılık ve Sınır: Çağdaş Mimarlıkta Bireyselleşme", Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası Yayını, Ankara, **271**, 25-28.
- Tegethoff, W.**, 1985. Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York.
- Tschumi, B.**, 1994. Architecture and Disjunction, The MIT Press.
- Url-1**, <<http://jetsetmodern.com/images/farnsworth4.jpg>>, Alıntı Tarihi : 21.11.2007
- Url-2**, <http://architecture.myninjablease.com/?akst_action=share-this&p=557>, Alıntı Tarihi : 21.11.2007
- Url-3**, <<http://www.zaha-hadid.com>>, Alıntı Tarihi : 5.10.2007
- Url-4**, <http://www.walkerart.org/walker_images/h_images/03/wac_2122h.jpg>, Alıntı Tarihi : 13.9.2005
- Url-5**, <http://blog.miragestudio7.com/wp-content/uploads/2007/07/notre_dame_du_haut.jpg>, Alıntı Tarihi : 26.7.2006
- Url-6**, <<http://soa.utexas.edu/news/archive/2006-04-20/images/ronchampJefferyHowe.jpg>>, Alıntı Tarihi : 26.7.2006
- Url-7**, <http://www.e-architect.co.uk/paris/jpgs/villa_savoie_il435.jpg>, Alıntı Tarihi : 26.7.2006
- Url-8**, <<http://xoomer.alice.it/ryfca/corbu7.JPG>>, Alıntı Tarihi : 26.7.2006
- Url-9**, <http://www.sinepena.com/wp-content/uploads/Chien%20Andalou_2.jpg>, Alıntı Tarihi : 12.11.2005

Url-10, < <http://iamyouasheisme.files.wordpress.com/2007/10/un-chien-andalou4.jpg>>, Alıntı Tarihi :12.11.2005

Url-11, <<http://www.arkitera.com/UserFiles/Image/project/2008/mezdan/giris.jpg>>, Alıntı Tarihi : 8.3.2008

Url-12, <http://www.yapi.com.tr/V_Images/2008/haber_dosyaları/mimarlıkta_ekoloji/Mezdan-1.jpg>, Alıntı Tarihi : 8.3.2008

Wrede, S., 1994. Denatured Visions, Landscape and Culture in The Twentieth Century, The Museum of Modern Art, New York.

Yürekli, F., 1977. Çevre Görsel Değerlendirilmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

Yürekli, F. ve Yürekli, H., 2004. Mimarlık Bir Entellektüel Enerji Alanı, Yapı Yayın, İstanbul.

Yürekli, H., 2005. “Topoğrafya” dersi yayınlanmamış notları.

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Bolu’da doğan Ali G. Biro, 1991 yılında Nişantaşı Anadolu Lisesi’nden, 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. 1998 yılında aynı üniversiteden “Sanatçıların Yarattığı Pencere ve Kapılar” adlı yüksek lisans tezi ile yüksek mimar ünvanı aldı.

Mimarlık hizmetleri veren ofisinde daha çok tekil konutlar tasarlamaktadır. Servotel Corporation’ın tasarım danışmanıdır, daha çok araziye yerleşmeyi araştıran konsept projeleri tasarlamaktadır.

Adres: Şirin sokak, No:13, Daire:1, Emirgan, İstanbul
alibiro@gmail.com
Tel: 0532 6374919, 0212 2291394