

46587

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA SÖYLEMİN TEMSİLİ BELİRLEMESİ VE
İKİ YİRMİNCİ YÜZYIL ÖRNEĞİ: PÜRİZM VE NEO-PLASTİSİZM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Tan Kamil GÜRER

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 12 Haziran 1995

Tezin Savunulduğu Tarih : 30 Haziran 1995

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Belkıs ULUOĞLU

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Atilla YÜCEL

: Prof. Dr. Hülya YÜREKLİ

HAZİRAN 1995

ÖNSÖZ

1988 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen 'Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi' mimarlık alanında olduğu kadar, onun grafik olarak temsilinde de köktenci bir sorgulamanın başladığını müjdelemişti. Bu sergide yer alan mimarların sunumlarını dergilerde gördüğüm zaman çok etkilenmiştim. Mimarlığa ve onun grafik temsiline dair tüm bilgilerimin yerinden edildiğine tanık olmuşum. Sanki üzerine bastığım halı ayağımın altından çekilip alınmıştı.

Bundan dolayı, Lisans eğitimim boyunca, mimari temsilde meydana gelen dil değişimini hem inceledim hem de projelerimde fazlasıyla ön plana çıkardım, kullandım. Lisans yıllarında başlayan araştırma şimdi mimarlıkta meydana gelen değişimlerin daha farkında olarak bu çalışmayla sonuçlanmış bulunuyor.

Çalışmamda yardımlarını ve hoşgörülerini benden esirgemeyen, başta Yrd.Doç.Dr. Belkıs Uluoğlu olmak üzere Doç.Dr. İhsan Bilgin, Yrd. Doç.Dr. Selim Velioğlu, Arş.Gör. Ela Çil, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Bilgisayar Ortamında Tasarım Bilim Dalı'na ve çalışmamı yazmamda bana yardımcı olan Yonca Kösebay'a teşekkürlerimi sunarım.

Mimar Tan Kamil Gürer
Haziran 1995

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
RESİM LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	viii
ÖZET	ix
SUMMARY	x
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. TEMSİL VE SÖYLEM KAVRAMLARININ MİMARİ BAĞLAMDA İNCELENMESİ	5
2.1. Temsil Ve Mimarlıkta Temsil	5
2.1.1. Temsil Kavramı	5
2.1.2. Mimarlıkta Temsil	6
2.2. Temsil Türleri	9
2.2.1. Ürünün Temsil Ettikleri	9
2.2.2. Mimari Ürünün Temsili	11
2.2.2.1. Soyut Temsil	11
2.2.2.2. Somut Temsil	11
2.3. Mimari Temsilin İşlevleri	14
2.3.1. Mimari Temsilin Gösterim İşlevi	15
2.3.2. Mimari Temsilin Anlatımsallık İşlevi	15
2.3.3. Mimari Temsilin Çağrı İşlevi	18
2.4. Söylem Ve Mimarlıkta Söylem	19
2.4.1. Söylem Kavramı	19
2.4.2. Mimarlıkta Söylem	20
BÖLÜM 3. MİMARLIKTA SÖYLEM TEMSİL İLİŞKİSİ	22
3.1. Mimari Temsilin Kısa Tarihçesi	22
3.2. Mimari Düşünme (Söylem) Temsil İlişkisi	34

BÖLÜM 4. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ	41
4.1. Çalışmanın Sınırları	41
4.2. Çalışmanın Yöntemi	42
4.3. Çalışmanın Modeli	48
 BÖLÜM 5. MİMARİ TEMSİL VE SÖYLEM İNCELEMELERİ:	
PÜRİZM VE NEO-PLASTİSİZM (DE STİJL)	50
5.1. Pürist Söylem	50
5.2. Pürist Mimari Temsil İncelemeleri:	
Le Corbusier ve Mies van der Rohe	55
5.2.1. Le Corbusier'in Mimari Temsilleri	55
5.2.2. Mies van der Rohe'nin Mimari Temsilleri	59
5.3. Neo-Plastik (De Stijl) Söylem	63
5.4. Neo-Plastik Mimari Temsil İncelemeleri:	
J.J. Pieter Oud ve Theo van Doesburg	69
5.4.1. Theo van Doesburg'un Mimari Temsilleri	69
5.4.2. J.J. Pieter Oud'un Mimari Temsilleri	74
 BÖLÜM 6. ÇALIŞMANIN SONUÇLARI	77
 KAYNAKLAR	81
ÖZGEÇMİŞ	90

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. Antonio San't Elia, İstasyon, 1914	2
Resim 1.2. İakov Chernikhov, Monolitik karakterde konstrüktif bir bina, fantazi no: 33	3
Resim 2.1. Lebbeus Woods, Serbest mekan strüktürü	8
Resim 2.2. Ayasofya, genel görünüm	10
Resim 2.3. Peter Eisenman, Wexner Görsel Sanatlar Merkezi, Ohio	12
Resim 2.4. Frank O. Gehry, Vitra Müzesi, Almanya	13
Resim 2.5. John Soane, State Paper Bürosu, St. James Park, 1830	16
Resim 2.6. Carlo Scarpa, Brion Mezarı, Şapel Planı, 1969	17
Resim 2.7. Peter Wilson, Amsterdam Köprüsü	18
Resim 3.1. Mezar planı El-Dier el-Bahari, M.Ö. 2100	23
Resim 3.2. Mimari hiyeroglifler	23
Resim 3.3. 'Saray', sıva üstüne boyama	24
Resim 3.4. IV. Ramses'in mezar planı, papirüs üzerine boyama	24
Resim 3.5. Wilars de Honecort, Rheims Katedrali, Şapelin iç görünümü	26
Resim 3.6. Wilars de Honecort, Loan Kulesi'nin iki boyutlu betimlenmesi, Fransa	27

Resim 3.7. Courtsey Vredeman de Vries, Şehir Görünümü, Perspektif üstüne, 1599	28
Resim 3.8. Evangelist, St. Luke için yapılan kilise	28
Resim 3.9. Baldassari Perruzzi, St. Peters'in kesit perspektifi, Roma	29
Resim 3.10. Charles de Wailly, Montwusard Şatosu, Dijon, İç salonun görünüşü, 1764	30
Resim 3.11. F. Galli-Bibiena, Sivil Mimarlık, Parma, 1711	31
Resim 3.12. Laszlo Moholy-Nagy, Konstrüksiyon, 1922-1923	32
Resim 3.13. Massimo Scolari, Deniz şehri için kapı, 1979-1982	32
Resim 3.14. Morphosis, Crawford Evi, 1988, Aksonometrik	33
Resim 3.15. P. Galle, L. B. Kovaks, Bir yerleşme etüdü	36
Resim 5.1. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy	52
Resim 5.2. Le Corbusier, Marsilya Konut Bloğu, 1947-52	53
Resim 5.3. Schinkel'in Altes Müzesi, Berlin, 1823-30 Mies van der Rohe'nin Crown Holü, Şikago, 1952-56	54
Resim 5.4. Le Corbusier, Brezilya'da Fransız Büyükelçiliği Projesi, 1964-65, Vaziyet Planı	56
Resim 5.5. Le Corbusier, Citrohan Evi	58
Resim 5.6. Le Corbusier, Immeubles Villaları, 1925, Paris ve Çağdaş Bir Şehir, 1922	59
Resim 5.7. Mies van der Rohe, Barcelona Pavyonu	60

Resim 5.8. Theo van Doesburg, Bir Rus Dansının Ritimleri, 1918	61
Resim 5.9. Mies van der Rohe, Tuğla Kır Evi, 1923, Plan	62
Resim 5. 10. Piet Mondrian, Ağaç Soyutlaması, 1915	65
Resim 5.11. Piet Mondrian, Kompozisyon, 1921	65
Resim 5. 12. Gerrit Rietveld, Schröder Evi, 1924-25	67
Resim 5.13. El Lissitzky, Proun No 1, 1923	68
Resim 5. 14. Theo van Doesburg, Kafe L'Aubette, Plan, Kesit, Görünüş	71
Resim 5.15. Theo van Doesburg, Renkli Mimarlık Çalışması, 1923, Görünüş	72
Resim 5.16. Kazimir Malevich, Kulüp, 1925, Görünüş	72
Resim 5.17. Theo van Doesburg, Villa, Aksonometrik, 1923	73
Resim 5.18. Theo van Doesburg, Mimarlık Etüdü, 1923, Aksonometrik	74
Resim 5.19. J.J.P.Oud, Alan Yöneticisinin Geçici Barakası, Plan, Görünüş, Perspektif	75
Resim 5.20. J.J.P.Oud, Kafe Unie, Görünüş	76

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 4.1. A. Colquhoun ve K. Frampton'a göre Pürist söylemin kavramları	46
Şekil 4.2. A. Colquhoun ve K. Frampton'a göre Neo-Plastik söylemin kavramları	47
Şekil 4.3. Çalışmanın Modeli	49



ÖZET

Bu çalışmanın amacı, mimari söylemin, mimari temsili belirleyici bir faktör olduğunu ve mimari temsili okuyabilmek için onu, söyleminin kavramlarıyla incelemek gerektiğini ortaya koymaktır. Bunun yanında, çalışmada mimari temsilin işlevlerinde görülen değişiklikler de vurgulanmaktadır, bundan da öte, zihinsel faaliyetin ürününden bağımsızlaşarak, temsili ürününe bağımlı hale geldiğini ve bu haliyle yüzyılın son yıllarında temsilin ürününden yeni otonom bir alan olarak farklı bir gerçekliğe sahip olduğunu göstermektedir.

I. Bölüm 'giriş bölümü' olup, bu bölümde konunun genel bir tanıtımı yapılmaktadır..

II. Bölüm'de temsil ve söylem kavramlarının tanımlarına yer verilmektedir. Bu kavramların mimarlığa yansımaları incelenerek mimari temsilin türleri ve işlevleri belirlenmektedir.

III. Bölüm'de mimari temsilin tarihçesi kısaca incelenerek mimari temsille düşünce (söylem) arasındaki ilişki belirtilmekte ve bu konuda daha önce inceleme yapmış olan kişilerin görüşlerine yer verilmektedir.

IV. Bölüm'de çalışmanın kapsamı, yöntemi ve modeli ortaya konulmuş ve bir sonraki bölümde incelenecek olan ürünlerde (mimari temsillerde), temsili belirleyici niteliğe sahip söylemlerin kavramları, iki mimarlık eleştirmeninin çalışmalarına dayanılarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır

V. Bölüm'de Yirminci Yüzyıl içerisinde görülen söylemlerden Pürist ve Neo-Plastik (De Stijl) söylem seçilerek, bu söylemlerin kısa bir tanımları yapılmaktadır. Ayrıca söylem içerisinde belirginleşen uygulamacıların mimari temsilleri yöntem bölümünde belirlenen ve bu söylemlerin çerçevesini çizen kavramlara dayandırılarak incelenmekte ve kavramların mimari temsilleri nasıl şekillendirdiği araştırılmaktadır.

VI. Bölüm'de çalışmanın sonuçları tartışılmaktadır.

SUMMARY

DISCOURS IN ARCHITECTURE AS DETERMINANT OF REPRESENTATION AND TWO EXAMPLES FROM 20TH CENTURY: PURISM AND NEO- PLASTICISM

In this work, it is asserted that architectural discourse is a determinant factor for architectural representation. To interpret the architectural representation, we must investigate the concepts of that discourse. On the one hand, developments which are seen in the functions of architectural representation are emphasized and on the other hand, to point out the autonomy of architectural representation which has a different reality as a new genre separating from its product in the last few days of Twentieth Century. In this way, to deal with mental activity in a dependent manner to its representational product, becoming independent from its built object.

An architectural representation as drawing is, foremost, an instrument of clarification of the architectural product. Its purpose is to make a statement about a structure which is to be built, to describe certain of its characteristics - size, location, form, construction, material, etc. - whether using representational similitudes or symbolic signs. However such a drawing, though ostensibly to communicative ends, might be composed, in principle it can be converted into other scales, other techniques, other colors and so forth; and it can fulfill its purpose, in certain phases and working contexts, even when it is imprecise, unclear, unfinished

This statement implies different communicative functions of the architectural representation and could be defined, based on the works of Roman Jakobson, like linguistic phenomena, in three ways:

1. To the extent that they represent a state of affairs, the representations are signs for something.

2. If they provide information about particular characteristics of the drawer, they are an expression of his education, his handwriting, perhaps even of his temperament, even of his mood on a given day.

3. Thirdly, representations refer to an observer: they want something, they challenge the observer to use them, and this generally means producing, comparing, measuring or remembering something according to the information they provide.

One can distinguish, thus, between three functions of representations:

a. Representational

b. Expressive

c. Appellative

The classification which was defined according to Jakobson has constituted a base for this study to examine the samples of discourses of Purism and Neo-Plastisism. Representations which has an appellative character are interpreted in this work.

Moreover, an architectural representation is a mean for organizing information. In design or any complex planning task, the representation used can strongly influence the result obtained. When an architect draws on paper a sketch, a line and puts on a word. Then, he is representing a thought or a partial design idea to himself. This representation is a symbol that his mind will absorb, reform, and react to. this reaction will cause to represent new ideas, images and old ideas in different ways. Thus, architectural ideas develop by means of representation . Final representation is the signifier of the final architectural idea, object or reality-to be. Architecture, arises from a representation of an architectural idea that in turn results from the interaction between representations of the designer's mind and representations on paper. Representation allows thought and design to take place. Finally we can say for representation that, graphical representations are one of the tools of scientific inquiry and a form of discursive activity. Without appropriate symbols most ideas and concepts could not be expressed or even thought of.

Architectural discourse as a determinant factor is another researched topic in this work. A discourse is a formation that consists of all that are expressed, represented or meant, around some objects. A discourse in general, includes entire scientific writings related with a doctrine, a theory, or expression of an idea which has written or uttered. Furthermore, discourse is all the beliefs, rules, values, conceptual and experimental means shared by a scientific community. It offers a life style and style of grasping phenomenons of the world, and how to assimilate and direct them. With the arising of new facts, if the discourse can not satisfy them, it replaces with the new one. But adopting a new discourse is just possible with the radical changings against the different new facts.

Like the definition given above, architectural discourse as a whole is being formed by architect's utterances, writings, drawings and built products. Then, it constitutes the intellectual domain of entire architecture. Each architectural discourse has a few concepts in its own. These concepts direct the architecture and other subjects. Even, this property can be seen in architectural representation as determinant.

Discourses of Purism and Neo-Plastisism were selected for our purpose to indicate how the architectural discourse determines the representation. To find out the concepts of Purism and Neo-Plastisism, it is examined the works of Alan Colquhoun's "Modernity And The Classical Tradition", and Kenneth Frampton's "Modern Architecture, A Critical History".

From the work of Alan Colquhoun's "Modernity And The Classical Tradition", chapters of "Composition Versus The Project" and "The Significance Of Le Corbusier" are selected and examined and the work of Kenneth Frampton's "Modern Architecture, A Critical History", chapters of "De Stijl: The Evolution And Dissolution Of Neo-Plastisism 1917-31", "Le Corbusier And The E'sprit Nouveau 1907-31", and "Mies van der Rohe And The Significance Of Fact 1921-33" are examined. According to examination, concepts of Purism and Neo-Plastisism as follows;

Concepts of Purism,

- Pure Forms

- Symmetry / Asymmetry
- Rationalism
- Influence of Cubism
- Influence of Russian Elementarism

Concepts of Neo-Plastisism,

- Composition
- Dynamism
- Asymmetri
- Influence of Russian Elementarism

Related to Purism, Le Corbusier's and Mies van der Rohe's architectural representations were selected and examined according to concepts of Purist discourse. It is seen that both Le Corbusier's and Mies van der Rohe's drawings have simple, very clear, percepts in a first sight character and they have expressed their ideas in drawings with least line. Russian Elementarism is used in drawings as an organizing element of representation's composition.

In Neo-Plastisism different property can be seen. Influence of Neo-Plastic Art especially under the effects of Piet Mondrian's and Theo van Doesburg's works, architects of De Stijl used color in their drawings as a mean for perceiving the space in a new way. Theo van Doesburg's axonometrics are good examples of this development. In his drawings, objects were composed in a diagonal way to increase the dynamism of the representation. These representations resemble to the Neo-Plastic paintings then it can be seen that there is a mutual relations between painting and architectural representation.

In the Results of the examination, architectural discourse appears as a determinant factor for architectural representation. Discourses, can be defined with its concepts. These concepts become determinative mechanism for the style of presentation of the object on two-dimensional plane. Grammer of language which is arised from the properties of used tools in this mechanism is essential. Depending on this presentation capacity of used tools when utilizing by architects is also essential.

Architects who work in different architectural discourses develop an individual one but the discourse develops in the possibilities of grammar of language in used representational means. At last, to understand the architectural representation, it must be examined according to concepts of discourses. By doing this, new seeing ways can be developed by architects to use in design process.



BÖLÜM 1. GİRİŞ

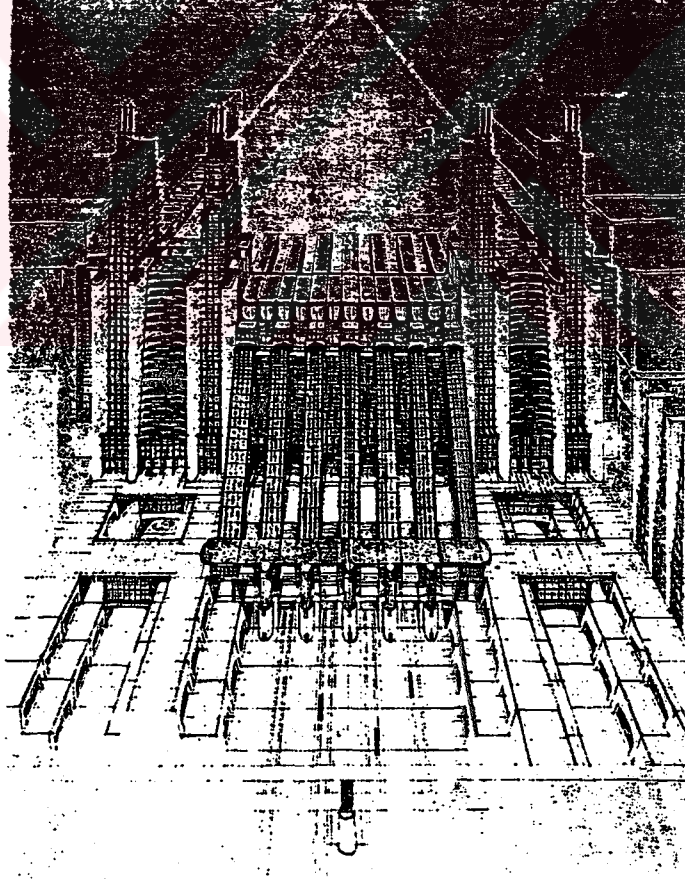
Bir yazar yazdığı romanda gerek geçmiş, gerek güncel, gerekse geleceğe yönelik düşüncelerini dile getirir. Bize gerçek dünyaların yanında, kurgusal dünyalar da sunar. Herhangi bir gazetedeki köşe yazarı, gelişen güncel olaylar hakkındaki görüşlerini ona ayrılmış köşesinde yorumlarken bir yandan da, içinde bulunduğu topluma belirli mesajlar iletir. Mimarlık mesleğini icra eden mimarlar da benzer bir şekilde, topluma, geleceğe, mesleğe yönelik düşüncelerini öncelikli olarak yazınsal ve çizgisel dil çerçevesinde bizlere sunarlar; daha sonra, çizgisel dil inşa edilmiş ürünle sonuçlanır. Mimarların taşla yazıdan [1], kağıt üzerine yazıya da geçmelerindeki amaç ille de bir yapıyı inşa etmek değildir. Kuramsal düşünceler, kurgusal dünyalar böylelikle hayat bulurlar.

Mimarların anlatım amacıyla kullandıkları en önemli araç mimari çizimdir. Eski Mısır'da görülen ilk mimari çizimlerden bu yana mimari temsilin işlevinde önemli değişiklik görülmektedir. Mimarlar artık yalnızca sonuç ürünü inşa etmek amacıyla temsili kullanmazlar, beraberinde, onunla düşüncelerini de ifade ederler. Dolayısıyla, mimari temsil de, mimarın örtülü söylemini ve hatta genel bir süreklilik içinde mimarın düşüncesini anlamak için kullanılan en belirgin dayanak haline gelir ve böylece temsilin söylemin taşıyıcılığını yüklediğini görürüz.

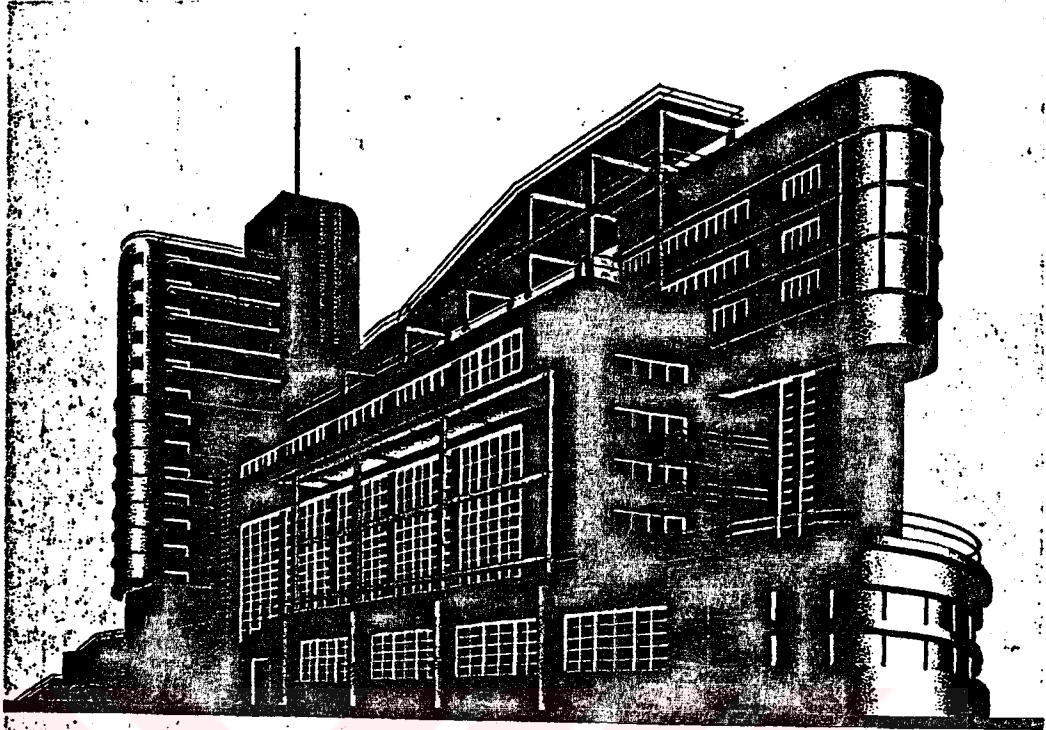
Temsil-söylem ilişkisinin en yoğun yaşandığı, söylem değişikliklerinin ve çeşitliliklerinin en belirgin görüldüğü çağ Yirminci Yüzyıldır. Bitimine yaklaştığımız bu yüzyılda, temel söylemler (paradigmalar) olarak Modernizm ve Postmodernizm'le belirginleşmektedir. Fakat, bu her iki söylem de homojen bir bütün olarak karşımıza çıkmamaktadır; onları oluşturan, anlamlarını veren alt-söylemleri vardır. Bu söylemlerden Fütürizm, Pürizm, De Stijl, Ekspresyonizm, Postmodern Eklektisizm, Dekonstrüktivizm yalnızca birkaç tanesidir. Bu gibi söylemlerin birçoğu yalnızca temsil aşamasında kalırken, sadece belirli söylemlerin gerçekte uygulamalarına rastlanır. Sözgelimi, teknoloji çağını ve metropolün hızını yücelten, geçmişini inkar eden Fütüristlerin yaptığı çizimlerde,

devingen bir kent tutkusunu içeren kuramsal söylemin nasıl radikal bir tavırla yorumlanabileceğini görürüz. Benzer bir tavır da Rusya'dan, Konstrüktivistlerden gelir. Endüstriye ve makinaya, çağın getirdiği yeni olanaklara, uçaklara, gemilere hayran olan Rus Konstrüktivistleri, oluşturmaya çalıştıkları yeni dünyalarını hep bu gelişmelerin çerçevesinde temsil ederler. Leonidov ve Chemikhov'un çizimlerinde işte böylesi yeni bir mimarlık ve buna paralel bir kent anlayışını rahatlıkla görebiliriz. [Resim 1.1,1.2]

Bu gibi örneklerden anlaşılacağı üzere, söylem kendini açığa vurmak için temsili kullanmaktadır ve temsil de yalnızca teknik sunumlardan ibaret olmayan, yoğun mesajlar ileten, mimarının söylemiyle uyuşan bir konuma yükselir; temsilin işlevleri artar ve ayrı bir gerçeklik olarak bilgi nesnesi haline gelir. Tüm bu gelişmeler temsilin amacında meydana gelen değişikliklerdir.



Resim 1.1. Antonio San't Elia, İstasyon, 1914



Resim 1.2. Iakov Chemikhov, Monolitik karakterde konstrüktif bir bina, fantazi no: 33

Yirminci yüzyılda yaşanan söylem çeşitliliği mimarına bağlı olarak sunum çeşitliliğini de beraberinde getirir. Söylem, temsili belirleyici bir unsur haline gelir ve kimi zaman temsilde yeni bir dizge meydana getirirken, kimi zamansa eski dilin getirdiği kural ve sınır olanakları içinde kalır.

Tüm bu açıklamalara dayanarak bu çalışmanın amaçları şöyle özetlenebilir;

1. Mimari temsilin amacında meydana gelen değişikliğe ve çeşitliliğe dikkat çekerek, işlevlerinde görülen artışı vurgulamak ve temsili bu çerçevede bir sistematik içerisinde incelemek.
2. Yirminci yüzyılda sıkça kullanılmaya başlanan 'söylem' kavramının tanımını yaparak mimari bağlamda tartışmak.
3. Mimari temsil - düşünce ilişkisini Yirminci Yüzyıl'da görülen iki söylemin - Pürizm ve Neo-Plastisizm (De Stijl) - kavramları doğrultusunda ortaya koyabilmek için bu söylemlerin en belirgin uygulamacılarının ürünlerini incelemek.

4. Çalışmanın bir diğer amacı, söylemin, temsili belirleyici bir özellik taşıdığını, mimari temsilin sunuş biçiminin kurallarını belirleyen bir unsur olduğunu ve mimarların mimari temsillerinde (ürünlerinde) savundukları söylem doğrultusunda kendilerine has bir dizge geliştirdiklerini irdelemek, bununla birlikte de, mimari temsili anlayabilmek için, onu söyleminin kavramlarıyla incelemek gerektiğini vurgulamaktır.

Çalışmada temsil ile anlatılmak istenen, bir mimarın ürününü zihninde temsil etmesi değildir, düşüncede varolan ürünün farklı bir ortamda temsil edilmesidir, eşdeyişle, dışsallaştırılmasıdır yani gerçekte (fiziksel) temsildir. Düşünmeyi fiziksel olarak ifade edebilmek için çok çeşitli ortamlar bulunmaktadır. Bu çalışmada, ifade çokluğu içerisinde, ileriki bölümlerde de değinilinecek olan çağrı işlevine sahip ifade (temsil) türleri örnek incelemelerinde kullanılacaktır.

Çalışmanın kapsamı, yirminci yüzyıla sınırlandırılmıştır. Çünkü mimari söylemlerin çokça görüldüğü bir yüzyıldır. Ayrıca çok çeşitli temsil sunumlarıyla da karşılaşmaktadır. Norm sunumların yanında yüzyılın sonuna doğru bireysel üsluplara da rastlanmaktadır. Bu üsluplar çeşitli bakış açıları getirmiştir. İşte bu nedenlerden dolayı inceleme alanı olarak içinde bulunduğumuz yirminci yüzyıl seçilmiştir.

BÖLÜM 2. TEMSİL VE SÖYLEM KAVRAMLARININ MİMARİ BAĞLAMDA İNCELENMESİ

2.1. Temsil Ve Mimarlıkta Temsil

2.1.1. Temsil Kavramı

Temsil kavramı anlam olarak çok geniş kapsamlıdır. Tasvir etme, ifade etme, yenedensunum, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme v.b. gibi kavramları içermektedir. Bunu açtımlarsak;

Temsil, bir kimsenin, bir kurumun, bir kuruluşun, bir topluluğun adına davranmak;

Bir kimseyi, bir topluluğu, bir ortaklığı temsil etmek, onların adına hareket etmekle, çıkarlarını korumakla görevlendirilmek, onların sözcülüğünü, vekilliğini yapmak;

Bir şeyi (soyut) temsil etmek, onun simgesi, somut bir örneği, bir modeli olmak, simgelemek gibi anlamlarının yanı sıra, bir olguyu (düşünceyi), bir şeyi, belirgin özellikleri ile yansıtmak, betimleme, simgeleme- Bir olayı, bir durumu temsil etmek, onu çizgiyle ya da resimle betimlemek, göstermek- bir şeyin aynısını yapmak, anlamlarına da gelmektedir [2].

Bu son tanıma göre, temsil edilecek şeylerin farklı gerçeklikler olduğu ortaya çıkacaktır. Bu farklı gerçeklikler, varolan dünyadan başka bir ortama yeniden dışlaştırılacak nesneler olabileceği gibi (gerçekte temsil), aynı zamanda bireyin kendi zihninde yarattığı, geçmiş tecrübelerine birleştirdiği bir imgenin varlığıdır (zihinde temsil). Bu yaklaşım hem temsili hem de temsilin nesnesini sınıflandırmaktadır. Böyle bir sınıflandırma mimarlık disiplininde de karşılığını kolaylıkla bulabilmektedir.

2.1.2. Mimarlıkta Temsil

Mimarlıkta temsil farklı düzeylerde gerçekleşmektedir. Bizim üstünde durduğumuz, mimarlığın düzgüsel geleneğinin zaman içerisindeki değişimleri ve sonuçları üzerine olmaktan çok, mimari ürünün, inşai gerçeklik kazanmasına kadar geçen süreci ortaya koyan ve bu süreç içerisinde ürünün oluşumunu sağlayan, onu üstünde taşıyan, iletişime sokan grafik temsillerdir, fikir projeleridir. Burada mimari ürüne yönelik olarak belirtilmesi gereken bir nokta ise, ürünün artık gerçekleştirilecek, eşdeyişle, inşa edilecek bir nesne olarak kabul edilmeyip, mimarlığa ait düzgüyü ve yaşama ilişkin değerleri yönlendirecek, değişikliğe uğratabilecek düşüncenin bir uzantısı olan ürün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Böylece ürün her ne olursa olsun, inşa edilecek bir nesne özelliğinden kurtulduğu gibi, temsil de bu inşa edilecek ürünün teknik sunumu olmaktan uzaklaşır. Bu nedenledir ki, ürün kavramı tek bir gerçekliğe bağımlı kalmazken, teknik sunum da temsil kavramının bir alt başlığı haline gelir ve kendine özgü bir işlev üstlenir.

Mimarlıkta temsil çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Temsilin tasarım sürecine ilişkin tanımlarında, Paul Laseau'ya [3] göre temsil, tasarlanan ürünün nihai sonucunu göstermekle kalmayan, aynı zamanda projenin tamamlanmasını sağlamak için işgücü ve malzemelerin planlamasını da gerçekleştiren bir araçtır.

Ömer Akın [4] temsili, nesneleri ve süreci organize eden bir olgu olarak tanımlar. Sözelimi, temsil bir bina planını, sirkülasyonu, strüktürünü ve bunlara dair bilgileri düzenler. Ö. Akın, temsilin tasarım için tamamıyla yeni bir şey ve gerçeklik oluşturduğunu, tasarım süreci esnasında temsillerin gerçek objenin yerine geçtiğini ve tasarımcının düşüncelerini, biçimi veya yaratacağı yeni biçimleri temsilin aracılığıyla gerçekleştirdiğini vurgular.

Temsilin pragmatik işlevlerine yönelik tanımlarında, James Gowan'a [5] göre temsil, kişisel bir olgu değildir; o bir alettir, sonuna kadar bir araçtır; en önemlisi ise estetik bir macera değil ama pratik bir sanattır. J. Gowan'a göre mimari çizimin işlevlerinden biri amaçlanana açıklamaktır.

Wolfgang Meisenheimer [6] ise, mimari temsilin, herşeyden evvel bir açıklama aracı vazifesi gördüğünü ve temsilin esas amacının, inşa edilecek yapı üzerine bir ifade oluşturmak ve bu yapının ölçü, yerleşim, biçim, konstrüksiyon, malzeme gibi özellikleri tanımlamak olduğunu söylemektedir.

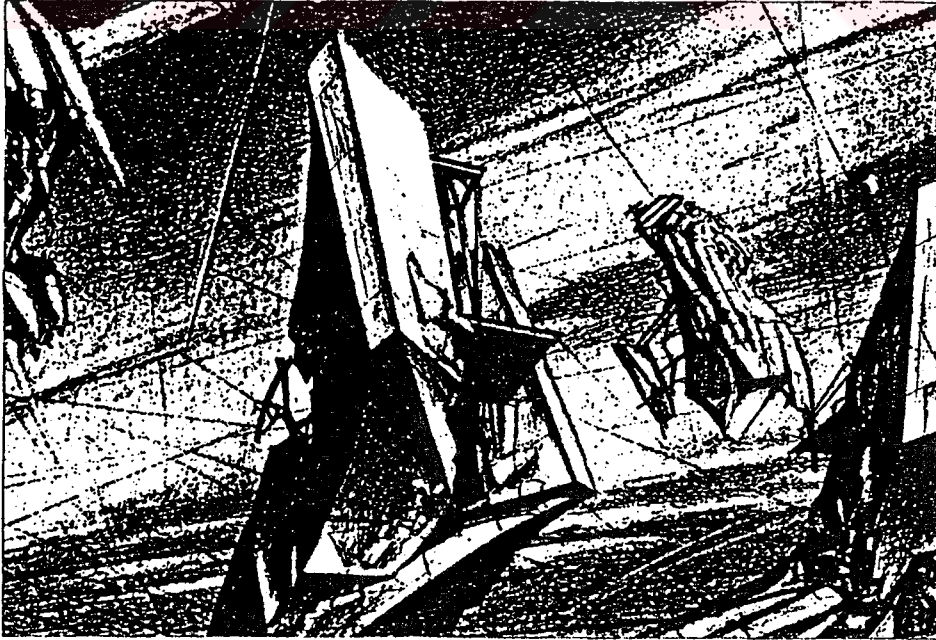
Yukarıdaki bütün açıklamaları göz önünde bulundurarak şöyle diyebiliriz; Mimari temsil, mimari bir fikrin, düşünce aşamasından görülür dünyaya adım atmasında, farklı bir ortamda gerçekleştirilmesinde bir araçtır. Kuşkusuz mimarlar hem imgesel, hem de gerçek dünyalar hayal ederler; ürettikleri geleceğe yönelik ütöpik düşünceler, yalnızca imgelemin nesneleridir ve ancak söz, kağıt, maket (model), bilgisayar gibi çeşitli ortamlarda hayat bulurlar. Böyle bir imgelem dünyasının her zaman gerçekleşmesi beklenemez, çünkü, önemli olan bu dünyanın mimarlık disiplini ve yaşamın kendisinde bıraktığı izlerdir.

Son yıllarda mimari temsil üzerindeki tartışmaların yoğunlaştığını görüyoruz. Bu tartışmaların odak noktasında, temsilin bir tüketim haline geldiği düşüncesi yer almaktadır [7]. Çünkü temsil, temsil ettiği nesne ile daha az ilgilenmektedir. Bundan da öte, temsili, mimarlığın kendisi olarak gören eğilimler de vardır. Buna göre, temsil bina için gerekçe olmaktan çıkar, öncelikle kendini temsil eder, bir binaya referans vermesinin yanında tek başına kendi içinde bir değer haline gelir [8]. Temsilin inşa edilecek binadan bağımsız olarak kendine ait bir gerçekliğinin olduğu doğrudur. Çünkü temsil ortamı, gerçek dünyadan farklıdır. Örnek olarak bir binanın çizimindeki varlığı ile, inşa edilmiş varlığının deneyimlenmesi çok farklı şeylerdir. Böyle bir gerçeklik Baudrillard'ın [9] belirttiği gibi kendilerine referans veren gerçekliktir. Şöyle ki, bir temsil gösterendir, gösterilen ise temsilde betimlenen binadır. Eğer temsil inşa edilmemiş bir binayı temsil ediyorsa, gösterilen gerçek hayatta karşılığı olmayan bir binadır ve o yalnızca temsilde vardır. Böylece temsil yine kendini işaret eder hale dönüşür ki, bu da Baudrillard'ın düşüncesini haklı çıkarmaktadır. Fakat tüm bu değinmeler iletişimde bulunan bir mimari temsilin işlevlerine yöneliktir; bu konu ileride tartışılacaktır.

Temsiller bir modele dayanır. Tasarımcı (mimar) kağıt, maket(model) veya buna benzer bir ortamda düşüncesini aktarmadan önce aklında düşüncelerini oluşturan bir çözüm öncesi model [10] vardır veya geliştirir. Bu çözüm öncesi model tasarım problemlerinin çözümüne yönelik bir düşünce veya ideal bir dünya modeli olabilir. Tasarımcılar bu modeller aracılığı ile dünyayı anlar ve

yorumlarlar. Bunu da modeli başka bir ortamda betimleyerek, dışlaştıracak gerçekleştirirler. Kuramsal projelerinin ortaya çıkışı böyle bir süreçle gerçekleşir. Çünkü "mimarlıkta, önemli binaların yapım ve gerçekleştirilmesi çoğunlukla kuramsal projelerden sonra gelir ya da bunlara koşuttur; bu kuramsal projeler uygulanmayacak olmaları ya da izlenecek ideal modeller, paradigmalar (söylemler) olmak amacıyla geliştirildikleri için asla inşa edilmemişlerdir. Kuramcılar, bu gibi modelleri formüle ederek, mimarlık, uzam, ve toplum hakkındaki kuramsal görüşlerini ifade edebilmiş, güncel uygulamaları, eleştirebilmiş ve gerçek bir dünyayı nasıl imgelediklerini gösterebilmişlerdir [11].

Kuramsal projeler ve modeller yalnızca teknik sunumlu temsillerle açıklanamazlar. İdeal modellerin temsili sunumları farklıdır. Günümüzde ideal modelden amaç ile de gerçek bir binanın üretilmesi değildir, tasarımcısının imgelediklerini yansıtmaya imkan veren bir araçtır. Lebbeus Woods'un [Resim 2.1] çizimleri bu bağlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir. Böylece temsili, gerek düşüncenin varolmasını, gerekse iletişimi sağlayan bir araç olarak görebiliriz. Locke düşünce ve iletişim konusunda şunu dile getirmektedir: "Düşünce insanın kendine olduğu ölçüde başkalarına da haz ve yarar sağlayabilecek bir çeşitliliği olmasına rağmen kendi kendini açığa vuramaz. Toplumun sağlayabileceği



Resim 2.1. Lebbeus Woods, Serbest mekan strüktürü

yarar ve esenliđi dūřūncelerin iletiřimi olmadan elde edemeyeceklerinden insanların, bir araya gelerek dūřūnceleri oluřturan, gōrūnmez ideleri bařkalarına aracılıklarıyla bildirebilecekleri herkesçe gōzlemlenebilir anlamlı imler bulmaları zorunluydu "[12]. İnsanođlu kendi arasında iletiřimi sađlayan bu imleri yūzyıllardır kullanıyor. Mimarlıkta ise yazılı ve çizili iletiřim yayınlanmış řekliyle yaygın olarak Rōnesans'tan beri kullanılmaktadır. Mimarlar temsil ile mimari dūřūncelerini ortaya koyarlar ve bōylece iletiřime geđerler.

Kısaca sonuçlandıracak olursak, mimarlıkta temsil, mimarın bir binaya ve mimarlıđa ait dūřūncelerini grafik veya ū boyutlu olarak farklı bir ortamda betimlemesidir. Mimari temsil kendine ūzgū bir gerçekliđi olan bir ortamdır ve bu ortam vasıtası ile mimarlar tasarımlarını yōnlendirme, organize etme, fikirlerine bir dūzen getirme imkanı bulurlar, gelecek hakkında tahminde bulunurlar, tasarımın ōzūmūne en dođru, en uygun, en gūzel ve en ekonomik alternatifini diđer seçenekler arasından çekip çıkarabilirler.

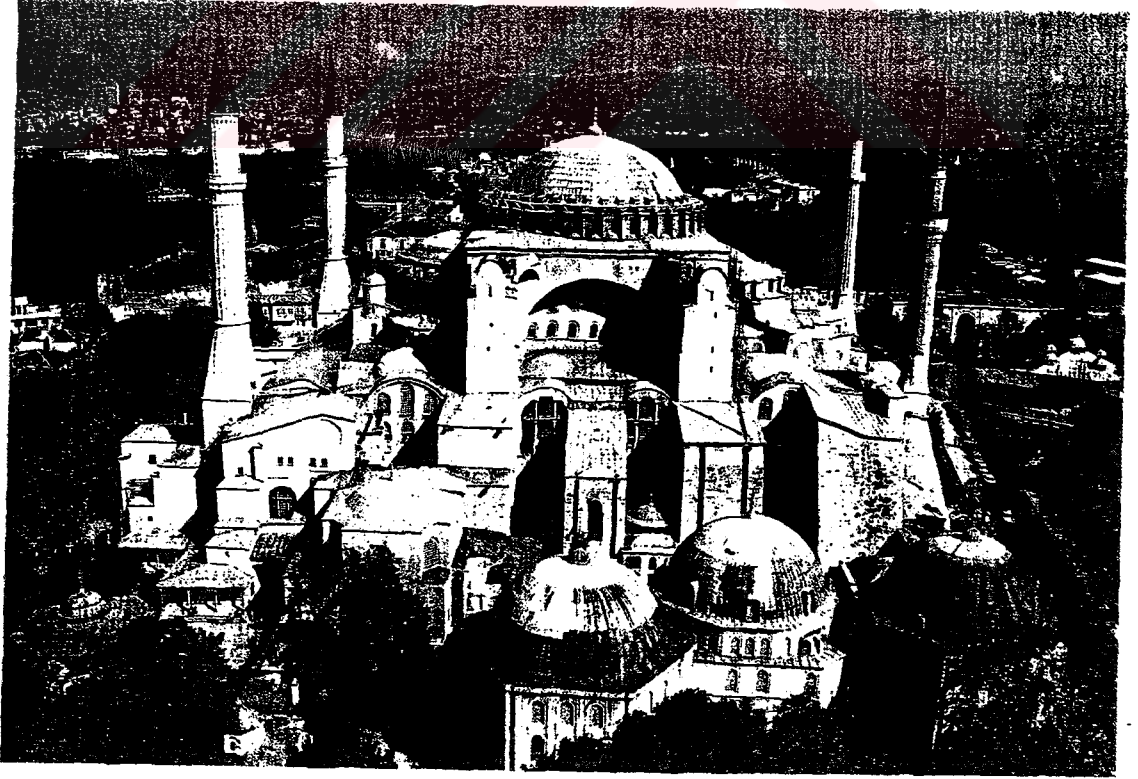
2.2. Temsil Tūrleri

Mimarların ūrūnleri iki tūrlū temsil ūzelliđi kazanır. Bu temsil tūrllerinden ilki kūltūrel deđerler tařıyan temsildir ki, bu durumda ūrūnün temsil ettiđi bir deđer vardır. Diđer i se kūltūrel nesne haline gelen ūrūnū, gerek inřa edilmeden ūnce, yani dūřūnce ařamasındayken, gerekse de inřa ařamasına gelen ūrūn hakkında teknik bilgiler veren ve grafik olarak sunulan temsillerdir. Yani temsilin ūrūnū ortaya koyması, anlatması, bilgiler vermesidir. řimdi bu iki temsil tūrūnū Gerald Allen ve Richard Oliver'ın [13] yaptıđı ayrımı gōzōnūne alarak inceleyelim.

2.2.1. ūrūnün Temsil Ettikleri

Kūltūrel temsiller G.Allen ve R.Oliver [14] tarafından temel ūneme sahip temsiller olarak nitelendirilmektedir. Buna gōre mimari, heykel ve resim somut sanatlar olarak kūltūrel temsillerin bir kanadını oluřturur, edebiyat, mūzik, dans ve tiyatro gibi somut olmayan sanatlar ise ikinci kanadını. Őnemli olan bu her iki kanadın da kendine ūzgū farklı anlamları vardır. Bu anlamlar onları

meydana getiren, onlara formunu veren içeriğinden bağımsızdır. Bunların hepsi Heidegger'in [15] de belirttiği gibi birer 'şey' (yapıt)dir. Hepsi dünyanın toparlayıcısı olarak kendi başına bir kimliktir. Bu nedenle her sanat yapısı bir dünya imgesidir. Şiiri örnek olarak ele alan Heidegger şiirin imgelerle konuştuğunu, imgenin ise doğasında birşeyi görünür kılmak yattığını belirttikten sonra şiirin yaşama hizmet ettiğini, şeyleri olduğu gibi ortaya çıkardığını; dünya- içinde bir varlık olarak insanın kendi çapının farkına varmasını, onun şiirsel yaşamasını sağladığını söyler. Dünyada varolmanın insan-yapısı bir çevreyi ima ettiğini; mimarlığı da insanın dünya -içinde- varlık olma durumunun bir dışavurumu olduğunu söyler. Heidegger'in ifade etmiş olduğu gibi mimari yapıtlar (ürünler) ilk olarak insanın bu dünyada varolduğunun bir kanıtıdır, onun temsilidir. Toplumların kültürel gelişiminin temsilidir, kültür nesnesidir. [Resim 2.2] Mimari yapılar toplumların kültürel özelliklerini, karakterlerini, kimliklerini ortaya koydukları ve temsil ettikleri ürünlerdir. Bu yüzden ki, onlar kültürel temsil özelliğini içlerinde barındırırlar.



Resim 2.2. Ayasofya, genel görünüm

2.2.2. Mimari Ürünün Temsili

Temsil türleri içerisinde ikinci sırayı mimari ürünün temsili almaktadır. Mimari ürünün grafik ve üç boyutlu temsiline ilişkin söylediğimiz herşey bu temsil türleri için geçerlidir. Bu temsiller ürün hakkında bilgi verirler, tasarım sürecinde ürünün biçimlenişinin en önemli araçlarıdır. Mimari ürünü temsil eden modeller iki şekilde açıklanabilir. Bu açıklamayı, temsil konusunu görselleştirme ve görsel modeller bağlamında ele alan Zafer Ertürk'ün sınıflandırmasına göre iki yolla yapılabilir [16]. Ertürk, Porter'in görsel modelleri, kavramsal grafikler, orthografikler, dinamik grafikler, perspektif ve üç boyutlu anlatımlar başlıkları altında incelemesini gözönüne alarak ve temsillerin soyuttan somuta doğru bir gelişim çizgisi gösterdiğini belirterek temsil modellerini iki sınıfa ayırır: soyut modeller ve somut modeller. Burada çalışmamız doğrultusunda model kavramı yerine temsil kavramı kullanılacaktır. Şimdi kısaca bu iki sınıflamayı inceleyelim.

2.2.2.1. Soyut Temsil

Soyut temsil olarak bir düşüncenin simgesel anlatımını düşünebiliriz. Soyut temsil imgelem gücünün uyarılmasına imkan tanır. Soyut temsillerin üzerinde ayrıntı düzeyleri çok düşüktür, çoğu değişkendir ve ilişki tasarımcının imgelemine bırakılmıştır. Soyut temsillerin ölçekleri de küçüktür. Bu temsiller fazla bilgi iletmez ancak en fazla yorumu yapma olanağı verdiği için düşünmeyi genişletir ve bu da daha fazla çözüm önerisinin oluşmasını sağlar. [Resim 2.3] Kesin olarak düşüncenin ilk somutlaştığı, ana fikirlerin üretildiği, ucu açık olan çeşitli eskizleri ve şematik, işlevsel, akış diagramları gibi başlıklar altında incelenebilecek olan kavramsal grafikler ile çalışma maketleri soyut temsiller olarak kabul edilebilir [16, s. 57-59].

2.2.2.2. Somut Temsil

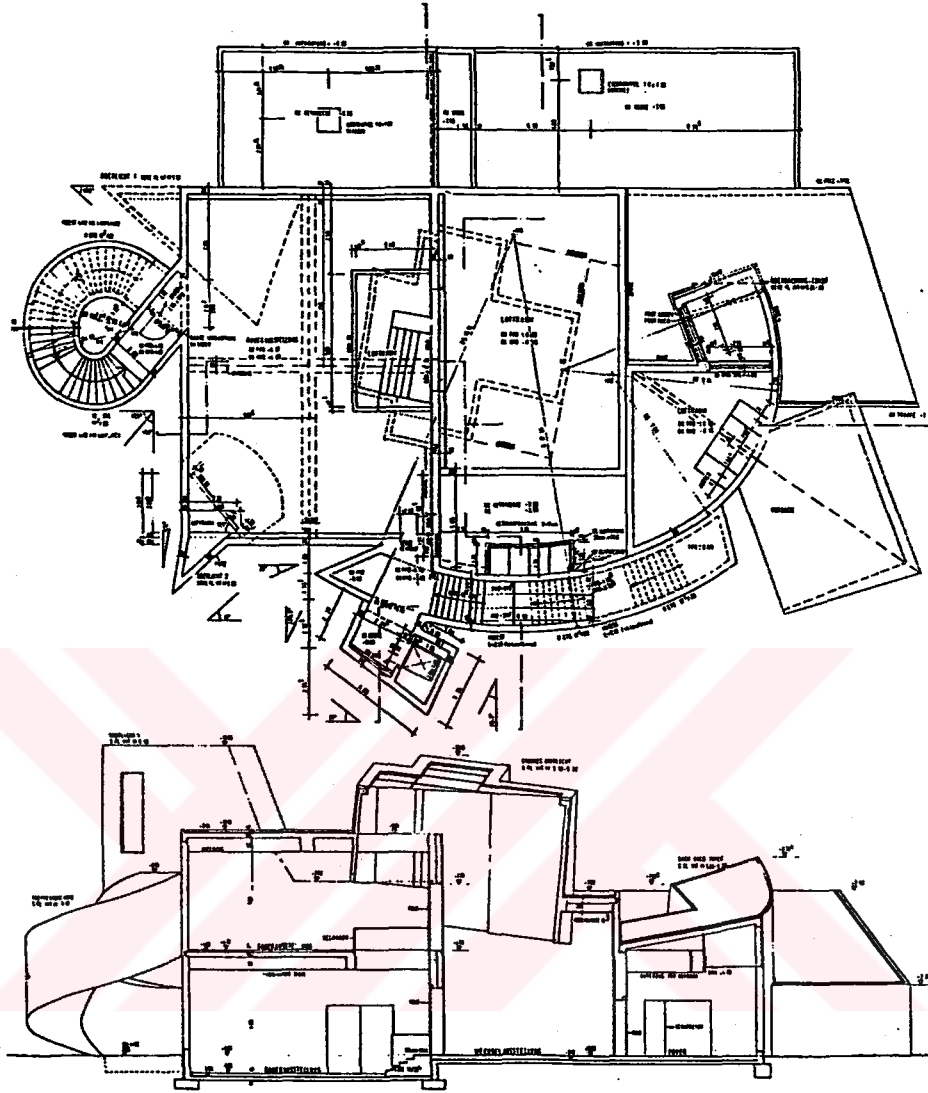
Somut temsil denilince tasarlama ürününün tam ya da küçültülmüş grafik temsilleriyle üç boyutlu modelleri anlaşılmaktadır. Somut bir temsil anlattığı bir mekanla ilgili olarak daha fazla bilgi iletmektedir. Ancak norm hale geldiği için hiçbir yoruma olanak bırakmaz ve bu nedenden dolayı imgelem gücünün kullanılmasına gerek duyulmaz. Bu temsiller gerçeği olduğu gibi yansıtır. Somut temsillerde her değişken yerli yerindedir. Duvarın renginden dokusuna



Resim 2.3. Peter Eisenman, Wexner Görsel Sanatlar Merkezi, Ohio

herşey işlenmiştir. Tasarımcının imgelem gücünü kullanmasına gerek bırakmaksızın her sorun, her değişken tüm özellikleriyle işlenmeye çalışılmıştır. Sonuçta somut temsillerde her öge gerçeğine en yakın biçimde anlatılmaya çalışıldığı için neyin ne olduğu konusunda yorumlara çok az yer bırakılmıştır. Tasarımcı burada bir şey bulmak üretmek durumunda değildir, pasif bir gözlemci olarak sorunları görmek, o sorunları rasyonel araçlarla çözmek olanağına sahiptir[16, s. 57-59]. Türkan Ulusu Uraz 'a göre de bu tür temsiller tasarım sürecinin sonucu olan ürünün yani binanın gerçekleştirilmesine ya da yapımına yardımcı olmayı - farklı bilgi ve ilgi düzeyindeki - şantiye sorumlusu, usta vb kişilere anlatmayı amaçlamıştır [17]. [Resim 2.4]

Her iki tür temsilin de görevi mimari ürünü temsil etmektir. Somut olanda, betimlenen ürün keskin ve kesin tanımlanmış hatlarıyla ve içerdiği bilgiyle, gerçekçi, ikna edici şekilde görünür. Herhangi bir boşluğa imkan vermez. Bu tür çizimleri azımsadığımız sanılmamalıdır. Çünkü söylemin izlerini takip etmemizde karşılaştığımız güçlük yüzünden bu tür modelleri çalışmamızda ön plana çıkarmıyoruz. Oysa hayal gücü ve düşünce, diğer yandan bir projenin sunumunda, karmaşık imgeleri, vurgulanması gereken önemli değerleri, kusurları ve açıkça tanımlanmamış çizgileri, tasarımları da önceden varsayıyor.



Resim 2.4 Frank O. Gehry, Vitra Müzesi, Almanya

Dolayısıyla bu gibi imgeleri yansıtmakta somut temsiller yeterli olamamaktadır. Fakat somut temsillerde yalnızca ölçek olarak 1/50, 1/20, 1/5 ölçeklerini içeren teknik çizimleri kesin olarak ayırabiliriz. Bunun dışında kalan temsillerin nereye kadar somut, nereye kadar soyut kabul edilebileceğinin belirlenmesi zordur. Çünkü bu ressamın istediği uslupta ve tekniklerle çalışması gibi görelî ve özgür bir durumdur. Bu nedenle incelenecek temsilleri daha iyi açıklaması ve belirlenmesi açısından mimari temsili işlevlerine göre ayırmak ve bu ayırmadan yola çıkarak da çalışmada ele alınacak temsil türlerini belirlemek çok daha iyi olacaktır. Böylelikle incelemede meydana gelebilecek soyut-somut spekülasyonu da bir dereceye kadar engellenebilecektir.

2.3. Mimari Temsilin İşlevleri

Mimari temsilin işlevleri, yararlanıldıkları durumlara göre farklılaşır ve çeşitlenir. Herşeyden evvel, mimari bir temsil açıklama aracıdır. İnşa edilecek yapı hakkında bir ifade oluşturmaktadır.; onun belirli özelliklerini tanımlamaktadır - ölçü, biçim, yerleşim, konstrüksiyon, malzeme v.b., tüm bunları ya temsili benzeşimlerle ya da sembolik göstergeleri kullanarak gerçekleştirir. Temsil tek değildir, çalışma bağlamına göre, belirli safhalarda ve hatta belirsiz, bitmemiş olmasına rağmen amacını gerçekleştirmek için diğer ölçeklere, tekniklere, renklere dönüştürülebilir.

Mimari temsilin bir açıklama aracı olarak ele alınması onun bildirişim boyutuna dikkat çekmektedir. Fakat bu çalışmada bildirişim boyutunun çok geniş bir konu olduğuna işaret ederek, bu bildirişim boyutu içerisinde temsilin işlevlerinin yalnızca tanımlarını dilbilimle uğraşan belirli kişilerin görüşleri doğrultusunda açıklamakla yetinilecektir. Çünkü amaç mimari söylemin, mimari temsili nasıl biçimlendirdiğidir; mimari temsilin neden 'o şekilde' sunulduğunu ve 'o sunumu' şekillendiren düşünce ve kavramlarla ilişkisini ortaya koyabilmektir. Görüldüğü gibi amaç, temsilin 'neden' o şekilde bildirişime geçtiğidir. Burada çalışmanın tamamen ürüne ve onun biçimlenişine yönelik olduğu açıkça görülebilir. Mimari temsilin işlevlerinin tanımlanması yalnızca, incelenecek temsilleri daha belirgin olarak ortaya koyabilmek içindir.

Burada sınırlandırılması gereken şey ise mimari temsil araçlarının kendisidir. Çalışmada mimari temsilin yalnızca çizim yönü ele alınacak, üç boyutlu maket yönü çalışma dışı bırakılacaktır.

Bölümün başında mimari temsilin bağlamına göre diğer ölçek ve tekniklere dönüştürülebileceğinden bahsedilmiştir. Bu dönüşüm onların işlevlerine işaret eder. Mimari temsilin işlevleri, konuşma ve yazı dilinin işlevleri ile de açıklanabilir. A. Martinet'ye ve çevresindeki dilbilimcilere göre [18], dilin temel işlevi, konuşan kişiler arasında bildirişimi sağlamaktır. Bu işlev de dilin gösterim işlevine bağlanır; bir başka deyişle, dil, gösterge dizgesi olarak kendi dışındaki fiziksel ya da kavramsal bir gerçekliğe gönderir. Bildirişim işlevine ağırlık veren anlayışa göre, dilin diğer işlevleri (anlatımsallık işlevi, estetik işlev) ikincil niteliklidir. K. Bühler ise [18], dilde ve dil yetisinde üç temel işlev öngörür:

1. Gösterim işlevi ya da gösterge işlevi: Kendisinden söz edilen şeye gönderir;

2. Anlatımsallık işlevi: Konuşan kişiye gönderir ve konuşucunun, sözünü ettiği şeye göre düşünsel ya da duygusal durumunu belirtir;

3. Çağrı işlevi: Dinleyiciye yöneliktir.

Roman Jakobson'da ise [18], bu işlevlerin sayısı altıya çıkmıştır. Gönderge işlevi, anlatımsallık işlevi, çağrı işlevi, ilişki işlevi, üstdil işlevi ve sanat işlevi ya da şiirsel işlev.

K. Bühler ile R. Jakobson'un dilin işlevleri üzerine yaptıkları sınıflandırmalar mimari temsile de uygulanabilir, mimari temsilin işlevleri ile dilin işlevleri arasında bir koşutluk oluşturulabilir. Şimdi bu ikisi arasındaki benzerlik ilişkisini sınıflandırmalarda yer alan, gösterim, anlatımsallık ve çağrı işlevleri doğrultusunda açıklamaya çalışalım.

2.3.1. Mimari Temsilin Gösterim İşlevi

Gösterim işlevi dilde sözü edilen şeye, dil dışı bağlama, göndergeye yönelik işlevdir. Konuşucunun bilgi verme, bir düşünceyi tanıtmaya, olgu ve olayları belirtme, nesneleri gösterme amacıyla kullandığı dilsel anlatımlarda 'gösterim' işlevi egemendir. Sözelimi, 'kentte hava kirliliği var' ya da 'O bugün yalnız değil', gösterim işlevinin ağırlıklı olduğu tümcelerdir.

Bunu mimari temsile uygularsak, böyle bir durumda mimari temsil bir durumu temsil ederse karşımıza bir şeyin gösterimi olarak çıkar. Şöyle ki, mimari temsil yapıyla ilgili bilgiler içermesi durumunda, yani onun konumu, konstrüksiyonu, malzemesi, biçimi gibi karakteristikleri hakkında bilgi vermesi durumunda, tanıtımda bulunduğu. Bu bilgilendirme belirli sembollerle, eşdeyişle, norm sembolik gösterim sistemiyle olabildiği gibi, tasarımcının kendine özgü yarattığı dizgesiyle de gerçekleşebilir. Amaç strüktürün 'genel imgesini' vermek olabilir. Bu işleve en uygun olarak teknik sunumları ve strüktürün en belirgin özelliklerini ve imgesini gösteren çizimleri verebiliriz. [Resim 2.5]

2.3.2. Mimari Temsilin Anlatımsallık İşlevi

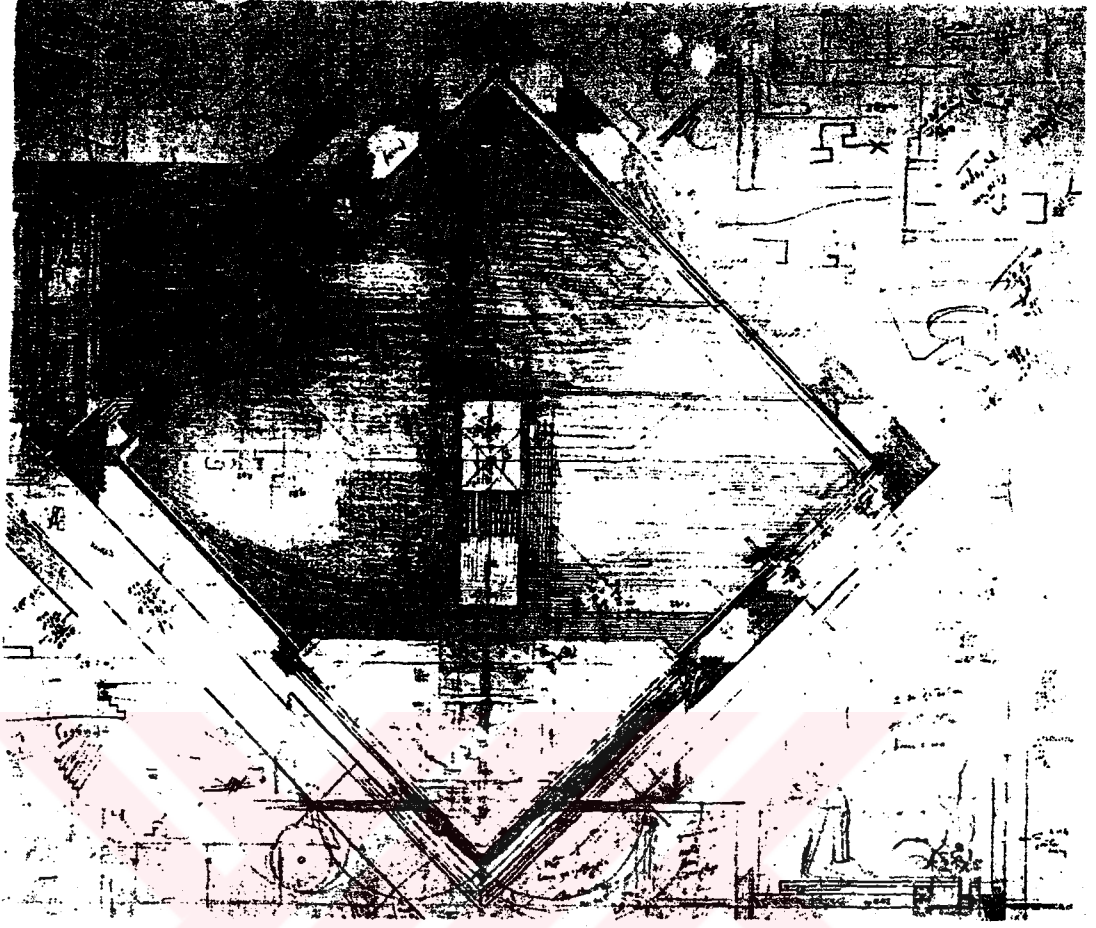
Anlatımsallık işlevi dilde konuşucunun, sözünü ettiği şeyle ilgili düşünsel ya da duygusal durumunu, tutumunu belirttiği durumlarda gerçekleşen işlevdir.

Anlatımsallık işlevi hem K. Bühler'in hem de R. Jakobson'un ortaya attığı dilsel işlevlerle ilgili taslaklarda yer alır. R. Jakobson'a göre, "konuşucuda odaklanan 'anlatımsallık' işlevi ya da coşku işlevi, kişinin sözünü ettiği şeye ilişkin tutumunun doğrudan anlatımını amaçlar. Gerçek ya da aldatıcı belli bir coşkunun izlenimini vermeye çalışır" [19]. Konuşucunun sevinç, kızgınlık, şaşkınlık vb.'ni belirttiği tümceler (ünlemler) dilin anlatımsallık işlevine örnek olarak gösterilebilir.

Mimari temsile uyguladığımızda, W. Meisenheimer'in açıklamalarına göre [20], "eğer mimari temsil, temsili gerçekleştirenin belirli özellikleri hakkında bilgi sağlarsa; bu durumda özellikler onun eğitiminin, el yazısının (kimliğinin) muhtemelen, onun mizacının hatta bir gün içersindeki ruhsal durumunun ifadesidir". [Resim 2.6] Mimarın düşüncelerini, duygularını, coşkularını bu temsillerden okumak olanaklıdır. Temsilin anlatımsallık işlevi düşüncenin en önemli bildirişim aracı haline gelir. Mimarın düşüncelerini somutlaştırırken somutlaşmış ürün üstünde derin düşünme imkanı sağlar. Hayalgücü oyununa



Resim 2.5. John Soane, State Paper Bürosu, St. James Park, 1830

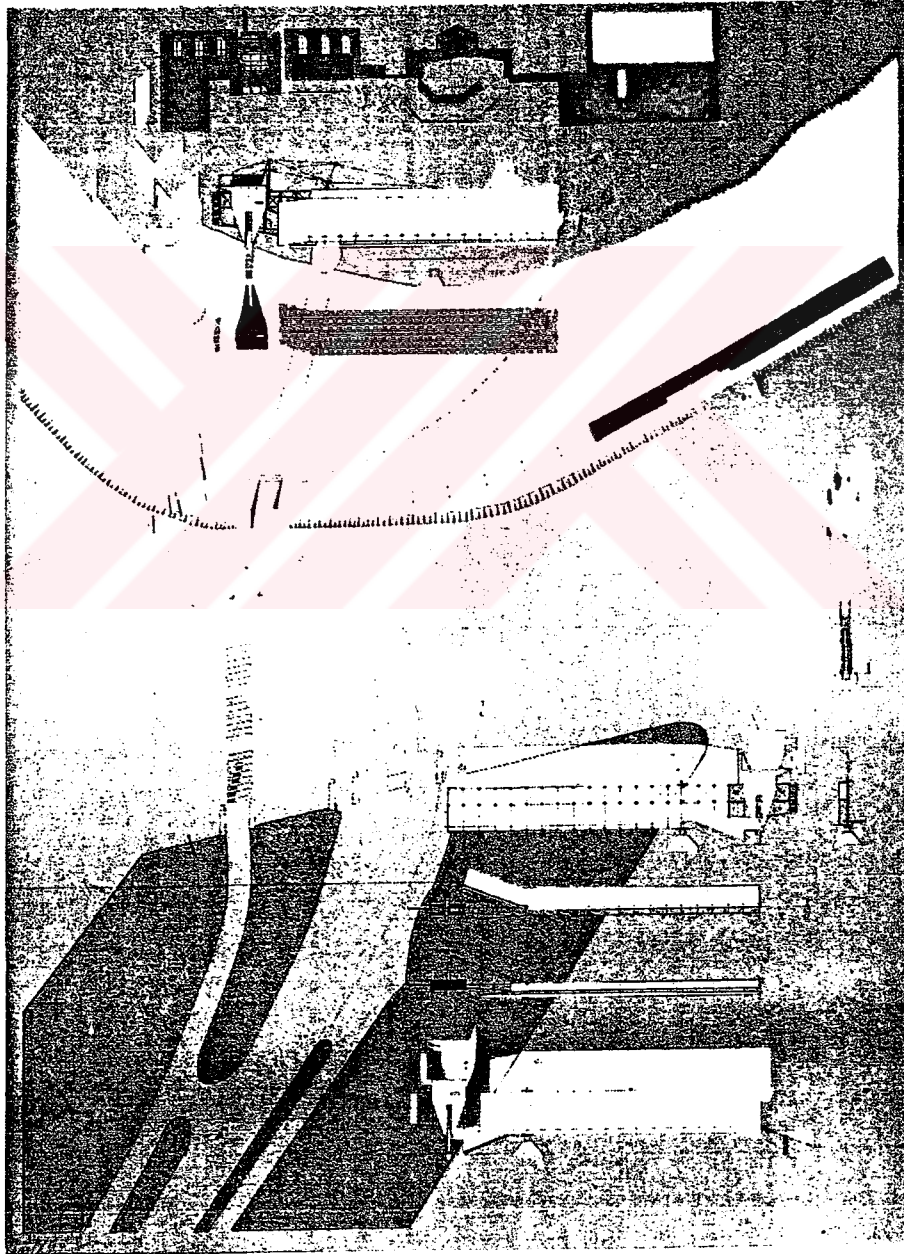


Resim 2.6. Carlo Scarpa, Brion Mezarı, Şapel Planı, 1969

kendini bir malzeme olarak sunar; algıların, duyguların, düşüncelerin aktarılmasına yardımcı olur. W. Meisenheimer [20] bu tür temsillerin tanımlanamayan ifade ettiklerini belirtir ve O'na göre bu temsiller, hafızanın izleri ve mimarın rüyalarıdır, hayalgücünün ve fikirlerinin çıkış noktaları, izleyicinin teşvikleri, gizler, belirsiz anımsatmalar ya da felsefi tezlerin somutlaşmasıdır. Bu yüzden Meisenheimer bu tür temsillere 'şiirsel temsiller' der. Çünkü bu temsiller başka ölçek ve tekniklere dönüştürülemezler. Dar anlamda bu temsiller kullanılabilir değildirler, onlardan çıkan bütün yorumlar tüm tasarım sürecine yayılır. Bu temsillerin içerisine teknik sunumların dışında birçok temsil türü girmektedir. Çeşitli eskizler ve eskiz gibi yapılmış orthografik çizimler, renkler kullanılarak yapılmış sunumlar, yer yer kolaj türü çalışmalar, kavramsal grafikler hep aynı tür içerisinde sayılabilirler.

2.3.3. Mimari Temsilin Çağrı İşlevi

Çağrı işlevi dilin dinleyiciye yönelik işlevidir. R. Jakobson'a göre[21], çağrı işlevi "En katışıksız dilbilgisel anlatımın seslenme durumunda ve buyrum kipinde bulunur". Sözelimi, 'Ahmet otur!'; 'buraya gel!' tümcelerinde çağrı işlevi vardır. Dinleyiciye yönelik olması ve dolayısıyla bir etkilemeyi amaçlaması nedeniyle çağrı işlevi konuşucunun duygu ve coşkularına bağlı anlatımsallık işlevinin karşıtıdır.



Resim 2.7. Peter Wilson, Amsterdam Köprüsü

Mimari temsilde de bu tür bir işlevle karşılaşırız. Temsillerin izleyiciye çağrıda bulunması W. Meisenheimer'e göre [22] , bu temsiller izleyiciden bir şey isterler, izleyiciye kendilerinden faydalanmaları için adeta meydan okurlar ve bu genellikle temsillerin sağladığı bilgiye göre birşeyi hatırlama, ölçme, karşılaştırma, üretme anlamına gelir.[Resim 2.7]

Yukarıda yapılan açıklamalar doğrultusunda mimari söylemi en iyi yansıtan, başka türlü söylersek mimari söylemin en iyi okunduğu temsiller anlatımsal ve çağrısız işlevi olan temsillerdir. Çalışmada karşılaşacağımız temsil türleri bu iki işleve sahip temsillerin bileşkesinden oluşmaktadır.

2.4. Söylem ve Mimarlıkta Söylem

2.4.1. Söylem Kavramı

Dilbilimde, söz, dilin sözlü ya da yazılı gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı yani bir toplulukta ve belli bir dönemde geçerli yaygın ve ortak dilsel kuralların tümü anlamlarına gelir; başka bir anlam da, bir ya da birçok tümceden oluşan, başı ve sonu olan bildiri; tümce sınırlarını aşan, tümcelerin birbirine bağlanması açısından ele alınan ifade diye açıklanabilir. Genel anlamda ise, mantıklı düşünme yetisi ya da düşüncenin düzenli iletişimi demektir. Felsefede söylem sözcüğünün, güzel konuşma sanatı ile bir ilgisi yoktur. Akıl yürütme ya da usavurma yollarının yardımı ile dilin ilerleyişi içinde kendisini adım adım kuran düşüncenin ta kendisidir söylem [23].

Böylelikle söylem en genel hatları ile bir düşünce biçiminin yazılı ya da sözlü anlatımı, bir kuramla, bir öğretiyile vb. ilgili olan bilimsel yazıların, konuşmaların tümüdür [24].

Benzer bir şekilde söylem yerine paradigma terimini kullanan Thomas Kuhn ise söylemin daha geniş bir tanımını yapıyor: Bir bilim topluluğu tarafından paylaşılan bütün inançları, kuralları, değerleri, kavramsal ve deneysel araçların tümü [25]. Paradigma Kuhn tarafından ortaya atılan, söylem, temel-görüş anlamlarına gelen bir terimdir. Bu çalışmada incelenen konu doğrultusunda, günümüzde daha çok kullanılan 'söylem' terimi kullanılmaktadır.

Söylem bir yaşam biçimi, dünyadaki olguları kavrayış, onları özümseyiş ve

yönlendirme biçimi sunar. Yeni olguların ortaya çıkışı ile birlikte söylemde yanıt veremediği olgular karşısında yerini yeni söylemlere bırakır. Bilim tarihinde bunun çeşitli örneklerine tanık oluruz: Ptolemy'nin astronomi teorisinin yerini Kopernik teorisinin ve Newton'un benimsediği mutlak uzay kavramının yerini Einstein'ın görelilik teorisinin alması vb. gibi.

Bir dönemde yeni olguların çözümüne ilişkin geliştirilen söylem kimi zaman kendi içerisinde farklı tavırları, problem çözümlerini beraberinde getirirken, karşısında eski teorilerinden, söylemlerinden kolay kolay vazgeçmeyen muhafazakar bir kesimi de bulur. Daha yeni bir söylemin, paradigmanın benimsenmesi, bu görüşün farklı yeni olgular karşısında köklü değişimler getirmesi ile mümkündür. Kuhn bir bilim, sanat ya da meslek topluluğunun tercihini neye göre yaptığını anlamak için, topluluğun davranışlarını, değerlerini incelemek gerektiğini savunur ve "bilgi(nin), onu üreten kişilerin inanç ve tercihlerinden soyutlanamaz" [25, s.11] olduğuna inanır. Buna göre, söylem üzerinde yapılacak bir inceleme geniş kapsamlı olmak zorundadır.

2.4.2. Mimarlıkta Söylem

Mimarlık söylemi benzer bir şekilde mimarların söylediklerinden, yazdıklarından, çizdiklerinden ve inşa ettiklerinden oluşan bir bütündür. Bu bütün mimarlığın düşünsel alanını oluşturur. Mimarlığın yazılı söyleminin Vitruvius'a kadar geri gitmesine rağmen, çoğulculuk yaşamaya başlamasının çıkış noktasını F. Choay, Batıda 15. yüzyıldan sonra mekanın gerçekleştirilmeden önce çizilmesinin yanısıra, yazılmaya, betimlenmeye de başlanmasına bağlamaktadır[26]. Hatta Victor Hugo, bu konuda bir endişe duyarak, Notre-Dame de Paris adlı eserinin 'Bu Onu Yok Edecek' adlı bölümünde kitabın anıtı yok edeceğini vurgular. Burada bu kitap, o anıttır. Hugo burada anıt ile şehri, gerçekten bir yazı olarak sunar ve O'na göre bu zamandan sonra iki yazı türü arasında, taşla yazı ile kağıt üstüne yazı arasında bir rekabet başlar [27]. Tabi bunu matbaanın bulunuşuna, kağıdın yaygınlaşmasına da bağlayabiliriz. Böylece, söylem farklılıkları daha yaygın ve duyulur hale gelmiştir. Söylemin taşıdığı düşünceyi belirleyeceğimiz alan da yapılar üzerinde olduğu kadar giderek o yapıları temsil eden düzlemler üzerine de kaymıştır. Hatta öyle ki, mimarlığın gösterim, temsil düzlemi, kendini tasarım olgusuna içkinleştirerek ayrı bir gerçeklik, bilgi alanı olarak özerk bir tarih yazmaktadır.

Mimarlık disiplininde genel söylemlerden sonra bireysel söylemlerin olduğu bir dönemi yaşıyoruz. Bu dönemde ortaya çıkan her söylemin kuram oluşturmak gibi bir savı yok. Aksi takdirde evrenselliğı, bütünlüşmeyi ve tekilleşmeyi savunan modernist söylemin parçası olurlar. Fakat ortaya atılan her mimari söylemin ve onu ortaya atan mimarın amacı yarını en iyi şekilde inşa edebilmektir. Alberti'den Laugier'e, Boullée'den Le Corbusier ve Kahn'a, Eisenman'a kadar birçok tasarımcı ve mimar söylemleri ile "bugünün anlık bir devamı olan yarını" [28] şekillendirmek istemişlerdir. Yarını inşa etme inancıyla "yazar-mimar, kimi kez yarı politik önder, kültür mesihi, kimi kez alçakgönüllü zanaatkar ve teknisyen kabuklarına bürünerek ve çoğu zaman coşkulu, şiirsel - yer yer de mistik- bir belagatla yoğun mesajlar" [28] iletir.

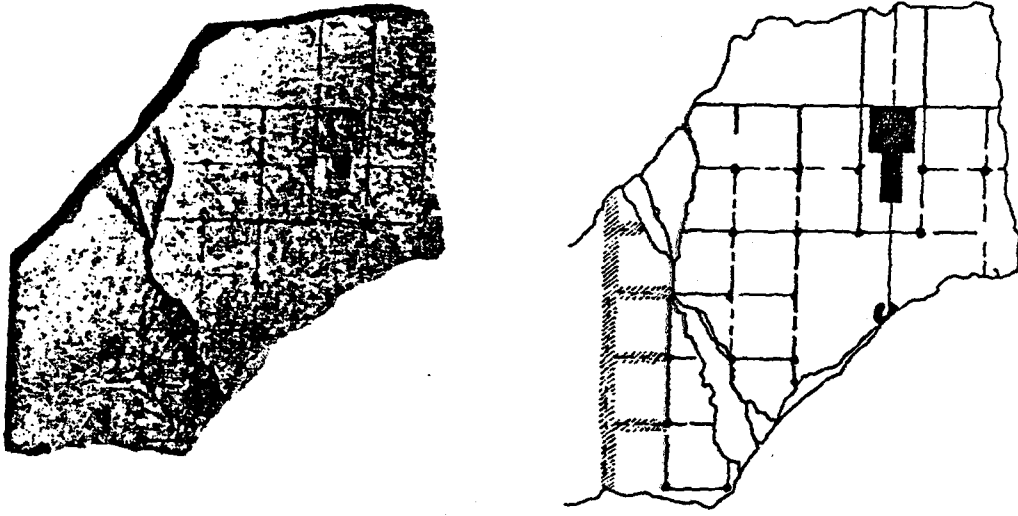


BÖLÜM 3. MİMARLIKTA SÖYLEM TEMSİL İLİŞKİSİ

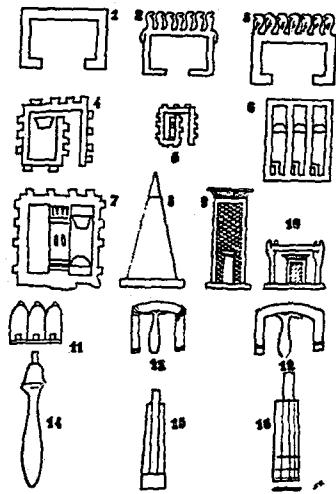
3.1. Mimari Temsilin Kısa Tarihçesi

Günümüzde mimari düşüncenin dışlaştırılmasında çeşitli ortamlar bulunmaktadır. Bu aracı ortamlar mimari üretimin sahip olduğu iki gerçeklik alanından birine denk düşer. Bu gerçekliklerden biri inşa edilmiş ürünün kendisi, diğeri ise mimarın düşüncesini aktardığı ortamlardan biri olan çizimdir [29]. Üç boyutlu olan yapının iki boyutlu düzlem üzerinde gösterilmesinin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Düşüncenin düzlem üzerindeki ifadesi kısıtlı olanaklardan yola çıkarak gelişmesine başlamış ve yüzyılımızın sonlarına yaklaştığımız şu zamanlarda çok daha donanımlı, karmaşık bir konuma yükselmiştir.

Eski Çin'in Ming ve Manchu şehirlerinin inşacıları herhangi bir tasarım ya da uygulama çizimleri olmaksızın küçük-ölçekli, karışık bazı alçı türü modeller üzerinde yaptıkları çizimlere güvenmişlerdir [30]. Fakat doğruluk oranları şaşırtıcıdır. Mimari çizimin düzenli ve planlı gelişimini Eski Mısır'da bulmaktayız. Önceleri insanın basit yapıları inşa etmesi belki bir çizimi gerektirmeyebilmektedir ama yapıların daha karmaşık hale gelmesiyle birlikte, düşünceleri bir başka bireye açıklamak ve binaların kayıtlarını tutmak amacıyla mimarlar resimsel bir yöntem kullanmışlardır. Böylesi bir yöntemin ilk kullanıldığı yer Eski Mısır'dır. Bu uygarlıkta mimari planın geliştirildiğine ve hatta mekansal kavramların basit doğrusal ızgara sistemler içerisinde organize edildiğine tanık oluruz. Korunabilmiş ilk çizimler, böyle bir sistemin varolduğunu ve kaba ölçekli plan -görünürlere çok daha nadir rastlanmaktadır- çizimlerinin küçük papirüs kağıtlarına yapıldığı görülmektedir [30]. Bunun bir örneği M.Ö.2100 yıllarında Memphis yakınlarında El- Dier-el- Bahari'de Mısır tapınağının önünde yer alacak bir mezarın planını gösteren ve kumtaşı üzerine siyah çini ile çizilmiş vaziyet planıdır. [Resim 3.1] Mezar bir ızgara sistemin içine oturmaktadır. Bundan çok daha önce Eski Krallığın (M.Ö. 4400-2466) mimari hiyeroglifleri bulunduğu görülmektedir [Resim 3.2]. M.Ö. 1375-1350 Amarna döneminde ise hem plan hem de görünüşü bir araya getiren yeni bir

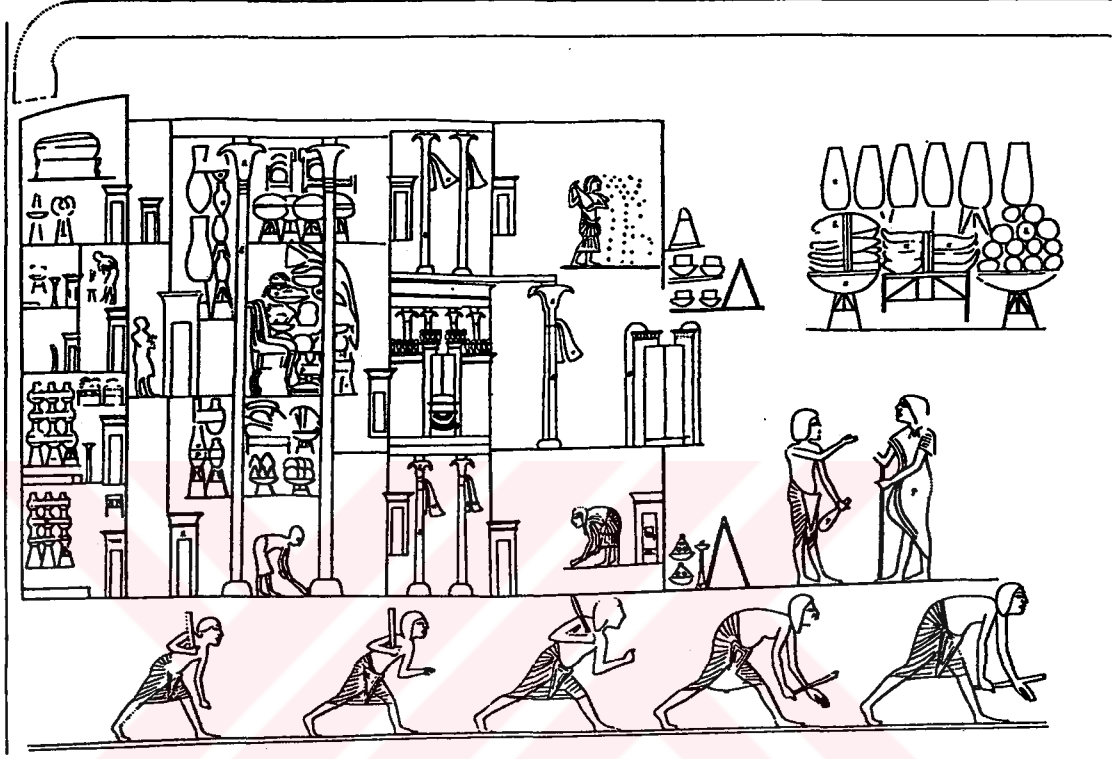


Resim 3.1. Mezar planı El-Dier el-Bahari, M.Ö. 2100

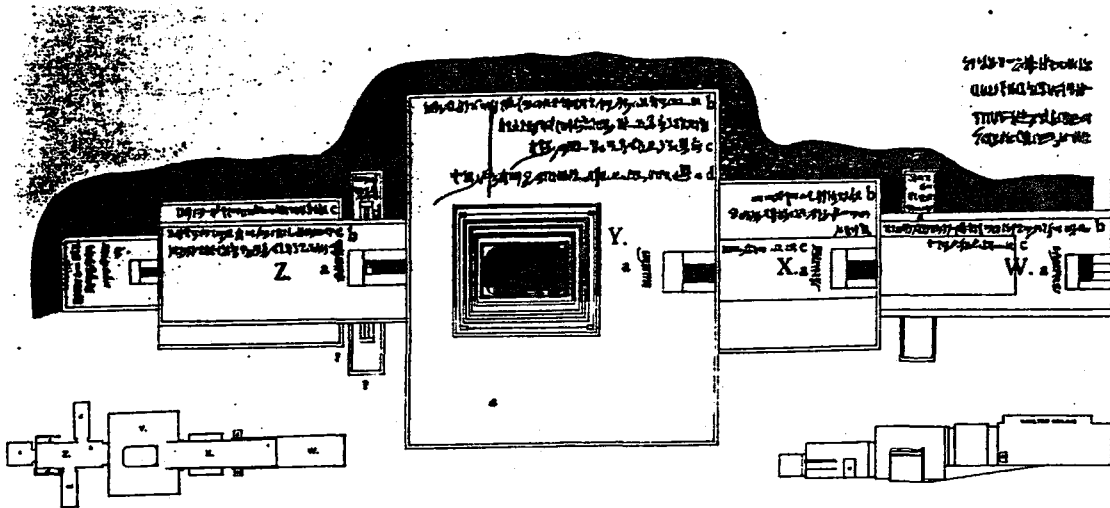


Resim 3.2. Mimari hiyeroglifler

çizimin geliştirildiği ve bunların yalnızca inşacılara yol göstericiliğinin yanında kralların mezarlarını süsleyen ölümsüz sanatın da bir parçası oldukları görülmektedir [31] [Resim 3.3, 3.4].



Resim 3.3. 'Saray', siva üstüne boyama



Resim 3.4. IV. Ramses'in mezar planı, papirüs üzerine boyama

Ölçekli plan ve görünüş çizimlerinin Antik Yunan'da da varolduğunu biliyoruz fakat bu çizimlerin hiçbiri bulunamamıştır. Bunun muhtemel sebeplerinden biri Yunanlıların çizimlerini dayanıksız malzemeler üzerine yapmalarıdır; sözgelimi balmumuna benzer bir maddeyle karışık ahşap üzerine veya yine ahşap üzerine kömür kalemle çalışmışlardır [31, s.3]. Ahşabın dayanıksızlığı yüzünden planlar kaybolmuştur.

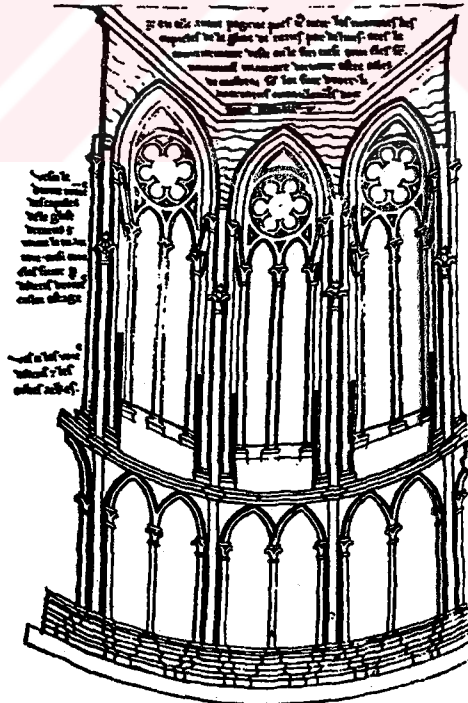
Buna rağmen antik çağda iki -boyutlu düzlem üzerinde gösterimin varolduğunu Vitruvius'tan öğreniyoruz. Vitruvius 'Mimarlık Üzerine On Kitap' ta bir mimarın kolaylıkla eskiz yapabilmesi ve bunun için çizim bilgisine ihtiyacı olduğunu ve geometri bilmesini, çünkü geometrinin cetvel, pergel kullanımını öğreterek binaların arsalarına uygun planlarının yapılmasını sağladığını belirtmektedir (1.1.4) [32]. Ayrıca çizim bilgisinin yer planı olan, *ichnographia*'yı, cephe görünüşü olan, *orthographia*'yı, ve üç boyutlu bir biçimin düzlem üzerinde gösterimi olan (perspektif) *scenographia*'yı içeren ifade biçimlerine sahip olduğunu ve her üçünün de imgelem ve buluş için bir ön koşul oluşturduğunu vurgulamaktadır (1.2.2) [32, s.10]. Vitruvius'un *scenographia* tanımı, Antik Çağ'da geometri bilgisinin perspektif çizime imkan verdiğini gösteriyor. Vitruvius'un mimarlık söylemini geometrik oranlar düzeni oluşturmaktadır. Bu düzen insan vücudunun oranlarına dayanmaktadır. Hem söylemin hem de çizimin taşıyıcısı olan geometrik düzen, mimarlığın kendi gerçeğinin dışında oluşturduğu bir eğretilenme olarak karşımıza çıkıyor ve bugüne Le Corbusier'in 'Modulor' u olarak ulaşıyor [33].

Tom Porter [34] bugün mimarların vazgeçilmez olarak kullandıkları plan, kesit, görünüş ve perspektif çizimlerinin ancak 'Euclidean' geometrisinin bulunması ile Batı Avrupa mimarisinde kullanılmaya başlandığını belirtiyor. Bu geometri bilgisinin varolmaması durumunda Gotik katedrallerin yapımının mümkün olamayacağını vurguluyor.

Ortaçağ'da Antik Çağın geometrik ve perspektif bilgisinin unutulduğunu görüyoruz. Bu dönemde çok az mimari çizim yapılmıştır. Ortaçağın ortalarına dek mimarlar çok gezen, hatta başka ülkelere çok sık giden insanlardı. Bu gezilerden amaç başka ülkelerdeki yapılardan örnek almak, ölçmek, gerekli oranları belirlemektir. Belirli durumlarda tasarımın yardımcı araçları olan modüler geometri ve çizimlerden faydalanıyorlardı. Bir çizim kullandıkları zaman bu ya büyük ölçekli çizimler ya da birebir ölçekli çizimler oluyordu. Bu nedenledir ki, mimarların bu büyük ölçekli çizimleri saklamalarına gerek yoktu;

yalnızca gezilerden elde ettiği bazı çizimler ciltlenmek koşuluyla saklanmaktadır [45]. Bunun en iyi örneklerinden biri Fransız Wilars de Honecort'dır. Zamanının en kültürlü adamı olarak Honecort, tüm Fransa'yı ve Alman İmparatorluğunu dolaşmıştır. Bu gezileri sırasında Fransız katedrallerinin detaylarını eskizler halinde kaydetmiştir. Böylelikle bunlardan daha sonraki çalışmalarında ya da genç mimarları eğitmede yararlanmıştır [35].

Ortaçağ'da mimari çizim belirleyici olmaktan çıkmakta ve özellikle Gotik mimarlıkla birlikte inşai gerçeklik kendi özerk varoluşunu ortaya koymaktadır. Bu yetkinlikte ve karmaşıklıkta bir strüktürün iki boyutlu düzlem üzerinde gösteriminin ne denli zor olduğu açıktır. Bunun nedenlerinden biri de ölçekleme kavramının tam anlamıyla gerçekleşmemesidir. Dolayısıyla çok büyük Gotik katedrallerin büyük ölçekli çizimlerinin yapılması imkansızlaşmaktadır. Nitekim Wilars de Honecort'un bugüne ulaşan çizimleri de Gotik mimarlığın inşai kuruluşunu aktarmaktan son derece uzaktır [Resim 3.5, 3.6].

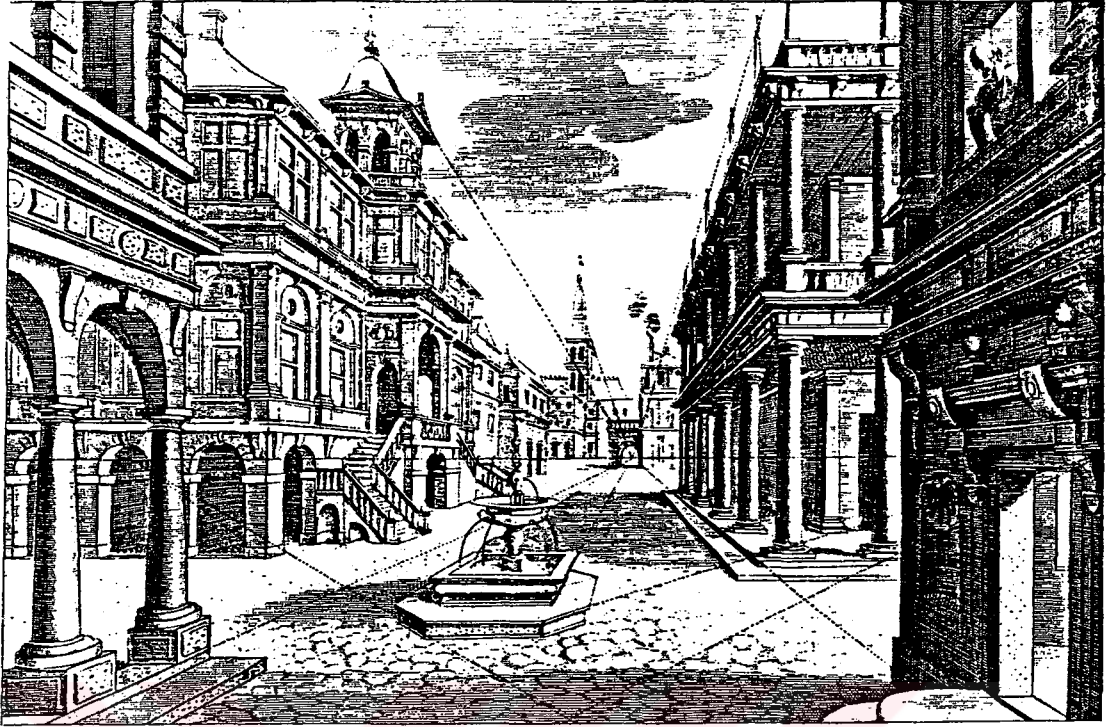


Resim 3.5. Wilars de Honecort, Rheims Katedrali, Şapelin iç görünümü



Resim 3.6. Wilars de Honecort, Loan Kulesi'nin iki boyutlu betimlenmesi,
Fransa

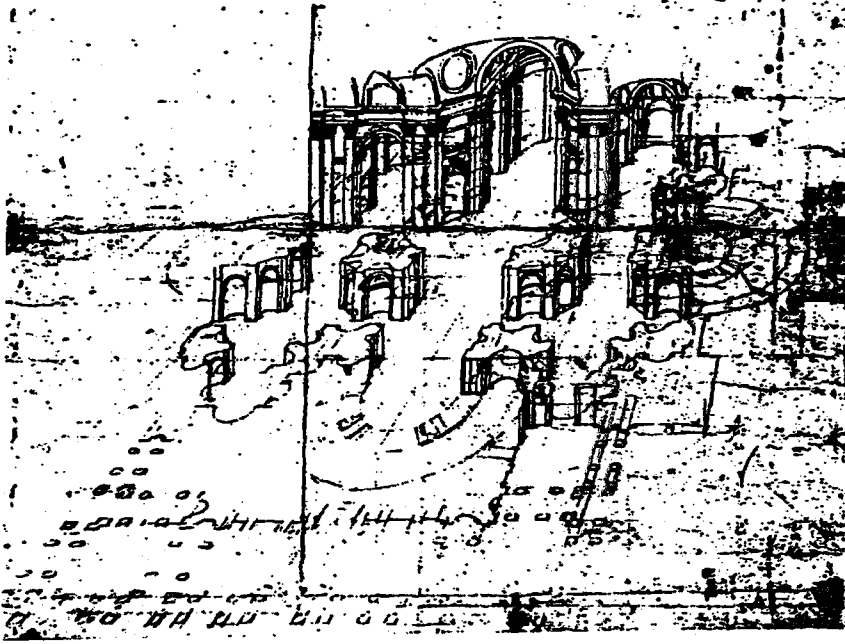
Rönesans'la birlikte, Onbeşinci yüzyılda perspektif yeniden bulunmakta ve iki-boyutlu düzlem üzerinde gösterim, özellikle mimarlar elinde önemli bir gelişme sağlamaktadır [Resim 3.7]. Mimarlar, böylece görsel algılarını, anlaşılır ve yönlendirilebilir bir dizi çizili mekansal olay içerisine dönüştürebileceklerini farketmişlerdir [Resim 3.8]. Plan ve görünüşün birlikte gelişmesiyle, Antik Çağın tasarım felsefesinin özünü teşkil eden doğrusal perspektif, geometrinin daha ileri bir projeksiyonu haline dönüşmüştür. Rönesans'la birlikte Antik Çağ mimarlığının eğretilmeye dayanan kurgusu yeniden belirleyicilik kazanmaktadır, varetği oranlar dizgesi son derece güçlü bir biçimde öne çıkmaktadır. Artık mimarlık, çizim gerçekliği düzleminde varolanla belirlenecek yeni bir döneme girmiş, saf aklın, rasyonalist düşüncenin egemenliğine gidecek yolda ilk adımını atmıştır [36]. Rönesans mimarları, Fred Scott'ın gözlemlerine göre , bugünkü standartlara oranla çok daha az dikkatli ve detaylı temsiller kullanmışlardır. [Resim 3.9] Mimarlar tasarım sürecinde hatırı sayılır derecede eskizselliği kabul etmişlerdir. Büyük yapılar, bugünkü bir teras evde kullanılan çizim yoğunluğundan daha az çizimle gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte,



Resim 3.7. Courtsey Vredeman de Vries, Şehir Görünümü, Perspektif üstüne, 1599



Resim 3.8. Evangelist, St. Luke için yapılan kilise



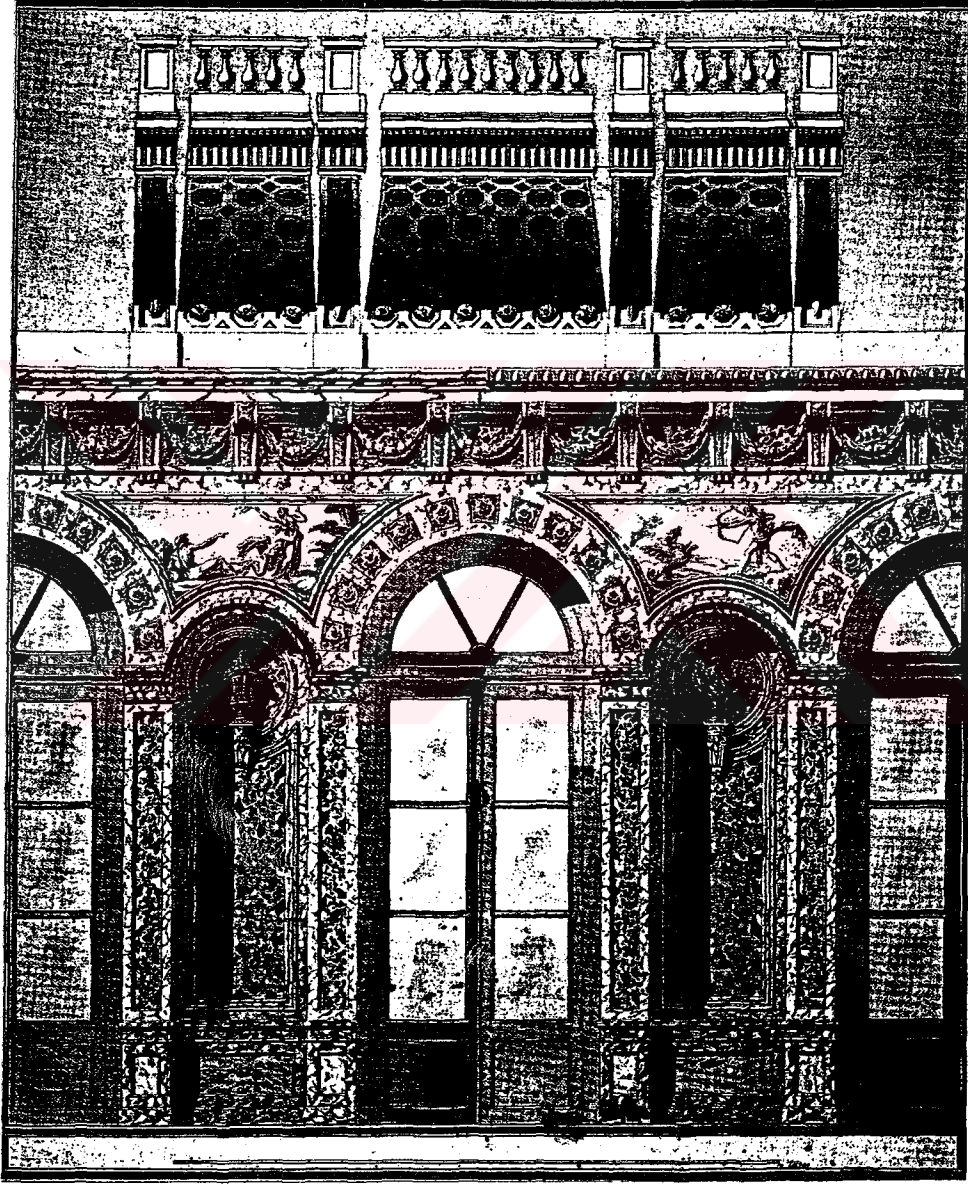
Resim 3.9. Baldassari Perruzzi, St. Peters'in kesit perspektifi, Roma

perspektifin yeniden bulunmasıyla, mimari kavramların iki- boyutlu düzlem üzerinde gösterimine giderek artan bir önem verilmesiyle başlamıştır [37].

Böylelikle mimarlar üç-boyutlu grafik anlatımlarla (perspektiflerle) mekanın gizemine eriştiklerine, işin sonunda mimariyi tanımlayan boyutları denetimleri altına aldıklarına inanmışlardır. Dolayısıyla, düşünceyle temsil arasındaki ilişki, temsilin düşünceyi yönlendiren bir özellik kazanmasıyla yeni bir yön bulmuştur. Alberti [38] bunu, projenin bellekteki şekillenişinden kağıda aktarıldığında, zihinde oluşmamış noktaların ortaya çıktığını, bunlar çizimde düzeltilse bile model yapıldığında üç boyutluluk düzeyinde hala bazı noktaların yeterince iyi oluşturulamadığını izlediğini, dolayısıyla da her iki anlatım biçiminin mutlaka düşünceden uygulamaya giden sürecin içinde yer alması gerektiğini, farklı ortamların düşüncenin gelişmesinde önemli katkısı olduğunu savunarak vurgulamaktadır.

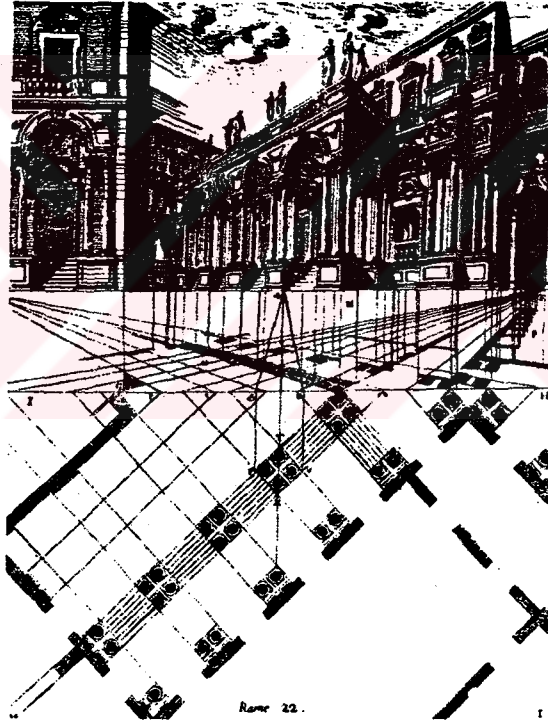
Bu gelişmelerle, mekan, yerinde deneyimlenen bir konumdan çıkarak iki-boyutlu düzlem üzerinde deneylenen, üzerinde kararlar verilen rasyonel bir sürecin içerisine girer. Onyedinci yüzyıla dek mimari formu arama amacına ağırlık verilerek kullanılan perspektif, daha sonraları gösterişli anlatımların vazgeçilmez aracı olmuştur [39]. Onsekizinci yüzyılda mimarlık mesleğinde

mekanın grafik ifadesine doğru meydana gelen önemli değişiklik Onsekizinci yüzyılda mimarlık mesleğinin ortaya çıkışına rastlamaktadır. Bu olay mimari çizimin, hatta teknik çizimin dahi bir sanat formuna eşit olarak kabul edilmesini müjdelemektedir. [Resim 3.10] Estetik olarak, mimar, mekan ve biçimin yontusal nitelikleriyle uğraşmak yerine cephelerin ve silüetlerin resimsel



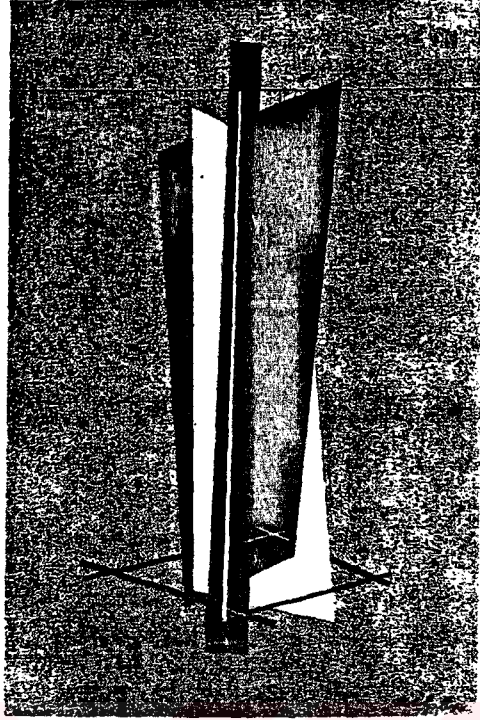
Resim 3.10. Charles de Wailly, Montwusard Şatosu, Dijon, İç salonun görünüşü, 1764

tasarımlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. [Resim 3.11] Özellikle basım olanaklarının gelişmesiyle bu ilgi, çizimi mimarlar arasında kabul edilebilir bir dil haline getirmiştir. Bu dilin gelişmesinde Beaux-Arts okulunun çizim ustaları yetiştirmesinin etkisi büyüktür. Bu yaklaşım Ruskin, Morris ve Gropius tarafından ağır eleştirilere hedef olmuştur. 1919 yılında Gropius Bauhaus'u kurmuş ve onun aynı yıl devrimci nitelikler taşıyan yeni programı içinde Laszlo Moholy-Nagy, [Resim 3.12] öğrencilerinin tüm kararların kağıt üzerinde alındığı teknikler yerine basit, yer yer saydam üç boyutlu modeller kullanmasını desteklemiştir. Bu davranış bir anlamda iki boyutlu çalışmaların yerine, mekanın simule edilmesinde ve malzemeye ilişki kurulmasında önemli bir adım oluşturmaktadır [39, s.10].

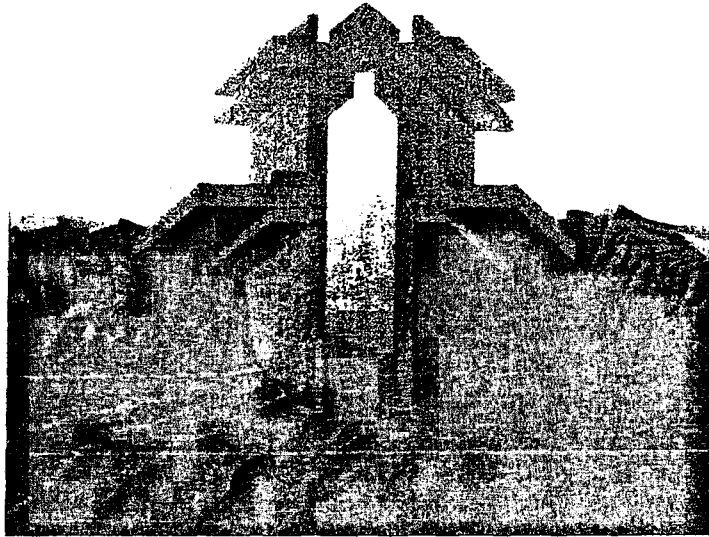


Resim 3.11. F. Galli-Bibiena, Sivil Mimarlık, Parma, 1711

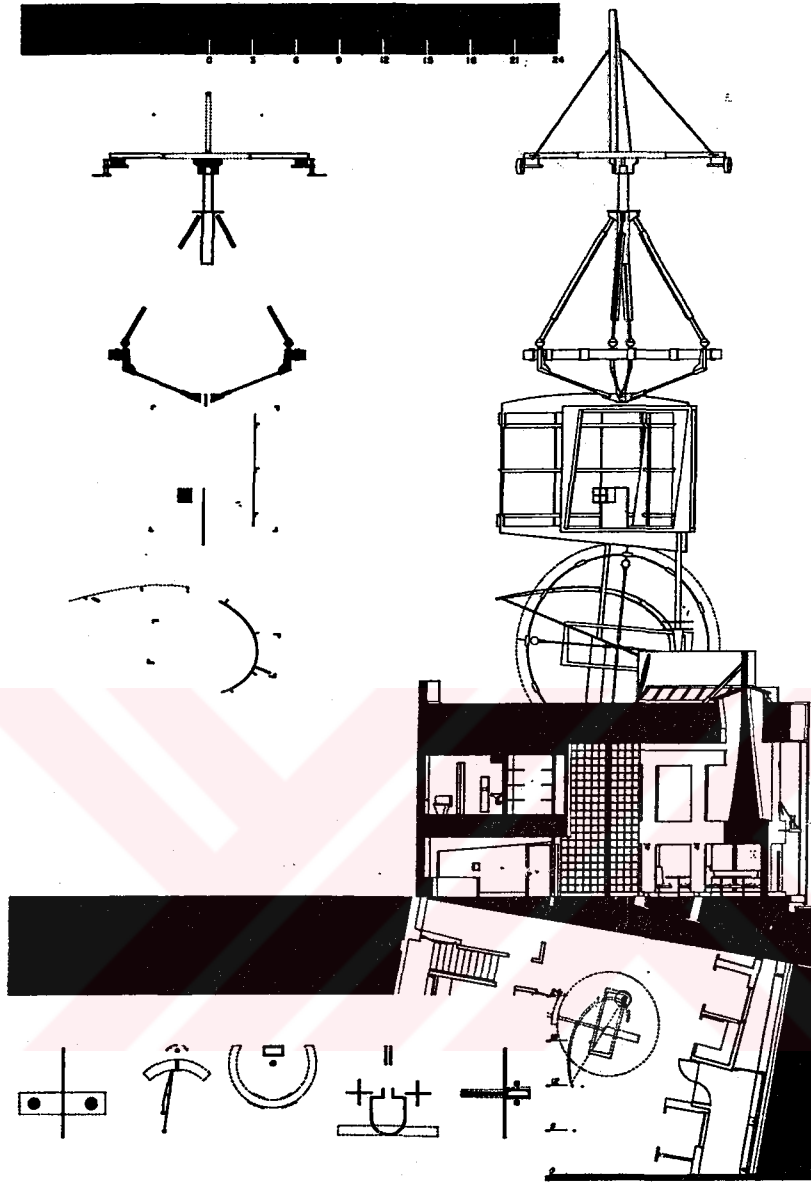
Yirminci yüzyılda mimarlar kendilerine özgü çizim teknikleriyle çalışmalarını sürdürmektedirler. Rönesans'ın ardından, mimari çizim bir yandan mimarlık üretiminin belirleyici ve ayrılmaz bir parçası olmaya devam ederken, bir yandan da özerk bir bilgi alanı olarak gelişmektedir. Modernist söylemlerin karşısına



Resim 3.12. Laszlo Moholy-Nagy, Konstrüksiyon, 1922-1923



Resim 3.13. Massimo Scolari, Deniz şehri için kapı, 1979-1982



Resim 3.14. Morphosis, Crawford Evi, 1988, Aksonometrik

dikilen Postmodernist söylem, mimari çizimin özerkliğini öne sürmektedir [40]. [Resim 3.13] İnşai gerçekliğin özerkliğini savunan Gaudi'nin çalışmalarının karşısında 1960'lardan sonra ikinci bir Beaux-Arts döneminin başladığını anımsatan çizimin mekanı belirlediği hatta çizimin sonuç ürün olarak nitelendiği[41] bir döneme girilmiştir. Dekonstrüktivist mimarlıkta ise mimari çizimin inşai gerçekliğinden bağımsızlaştığını görüyoruz. [Resim 3.14] Çizimler yapıdan çok dikkati kendi üstlerinde toplamaktadırlar. Neredeyse, geometrinin belirlediği somut mekan yerini gösterimin belirleyiciliğinden kopmuş soyut mekana bırakmaktadır [42]. Böylelikle, mimarlık epistemolojisinin önde gelen bilgi alanları içerisinde yer alan mimari temsil, mimarlık mesleğinin olmazsa olmaz bir parçası haline gelmiştir.

3.2. Mimarlıkta Düşünme (Söylem) Temsil İlişkisi

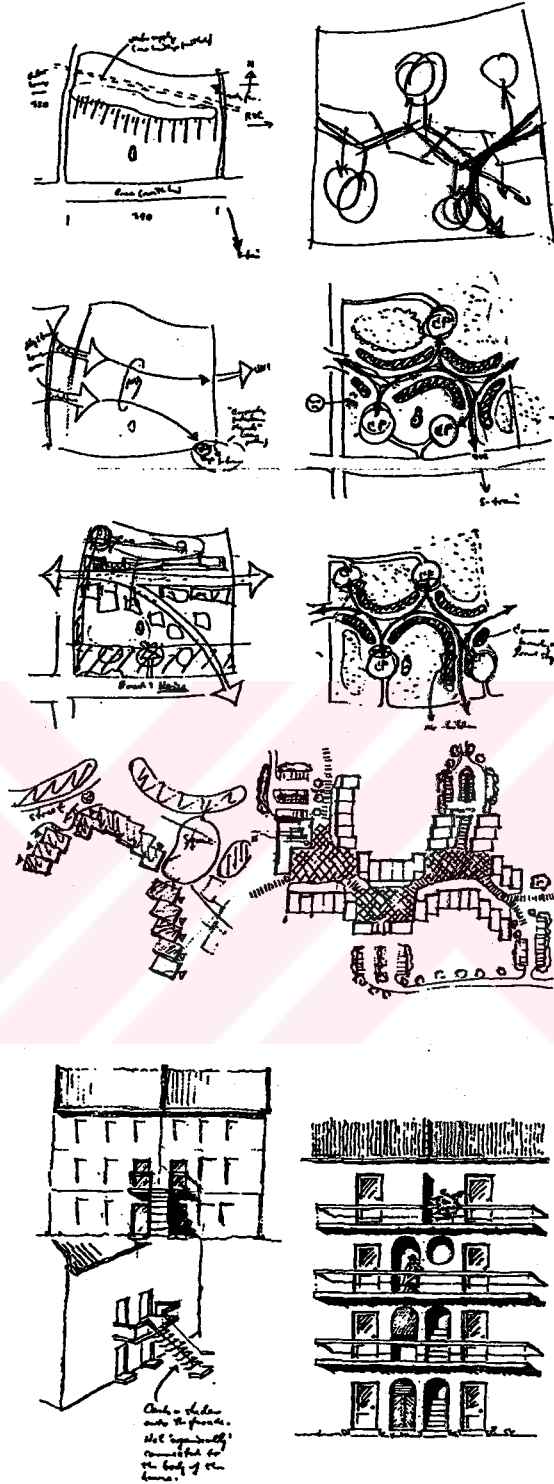
Mimarlık da birçok düşünsel ve bilgisel etkinlik gibi kendini dilde sunan bir disiplindir. Bilim ve sanat da büyük ölçüde dilde sunulur. Fakat mimarlığın yalnızca yazılı, çizili ve sözlü dilde belirdiğini söylemek onun inşaya yönelik en önemli gerçekliğini ve hatta özünü çıkarıp atmak demektir. Ancak düşüncenin yayınlanmaya, çoğaltılıp daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamasından sonra mimarlığı sadece yapıyla açıklamak da yeterli olamamaktadır. Artık mimarlık dilde bir söylem olarak belirlemekte, çok çeşitlilik içinde kendini göstermektedir.

Günümüzde mimarlar düşüncelerini anlatmak için yapı yapmaya ihtiyaç duymamaktadırlar. Temsil ortamı mimarların düşüncelerini ifade etmede iyi bir zemin teşkil etmektedir. Yüzyılımızın sonuna doğru düşüncenin (düşünümselliğin) eskisine oranla çok daha fazla önem kazandığını görmekteyiz. A. Giddens [43] düşüncenin giderek önem kazanmasını modern zamanlara bağlamaktadır. Düşünümsellik temel olarak tüm insan eylemlerinin tanımlayıcı karakteristiğini oluşturmaktadır. Modernlik-öncesi uygarlıklarda düşünümsellik hala büyük ölçüde geleneğin yeniden yorumu ve açıklaması ile sınırlıdır; modernliğin ortaya çıkışıyla düşünümsellik değişik bir karakter alır. Düşünce ve eylemin sürekli olarak birbirinin üzerine yansıtılmasıyla sistemin yeniden üretimi sağlanır, buna bağlı olarak da günlük yaşam akışının geçmişle hiçbir asli bağlantısı olamamaktadır. Bunun nedenlerinden biri de, teknolojik müdahalenin insan yaşamının tüm yönlerine uygulanacak kadar köktenci olması ve bunun da yalnızca modernlik döneminde ortaya çıkmasıdır. Modern dönemlerdeki en önemli beklenti büyük çapta bir düşünümsellik beklentisidir; bu da kuşkusuz, bizzat düşünmenin doğası üzerine de düşünmeyi içermektedir. Böylelikle modern zamanlar, baş köşeye, düşünceyi ve düşünümselliği koymuştur denilebilir. Dolayısıyla günümüzde, düşünce (teori)-dil (praksis) ilişkisinde düşünme, somutlaşmada çok daha çeşitli ortamlar bulabilmektedir. Mimarlığa ilişkin düşünsel bilgi de dil aracılığı ile ortaya atılmakta ve mimarlığın hem yapısal (inşa edilmiş) hem de düşünsel (kuramsal) kapsamda bir episteminin oluşumu sağlanabilmektedir. Oluşan tüm bu bilgi dağarcığı ancak insanla (mimar) birlikte varlık kazanmaktadır. Bu bakımdan "düşünmede varolanlar (kavramlar, tasarımlar, ideler, imgeler) dile döküldüğü, dile getirildikleri taktirde, başka insanları etkileyen -etkileyebilme niteliğini içinde taşıyan- bir varolan olarak artık kendi başınaymış gibi belirirler " [44] ve dolayısıyla, bir yandan söylemin yansıtıcısı olurken öte yandan da varolan mimarlık epistemine bir girdi sağlarlar. En basit ifadesi ile, düşünce dil

vasıtasıyla kendini bir söylem olarak sunar.

Mimari yapılar inşa edildikten sonra (tasarım olmaktan çıkıp üç boyutlu ve beş duyumuzla kavranabilir duruma geldikten sonra) dış dünyada varolanlar sınıfına girerler ve varlıkları bize bağımlı değildir. Her ne kadar düşüncenin nesneleşmesinden kaynaklansa da artık onlar vardır. Fakat onların varlığı, üzerlerinde yorum yapma olanağı sağlamakta ve yeni yorumlardan yeni bilgiler elde etme imkanını vermektedir. Ama bu yeni bilginin oluşabilmesi için de yapının düşünme edimiyle karşılaşması gerekmektedir. Böylelikle bilgisel etkinliğin konusu olabilme durumuna yükselirler. Bu nedenledir ki, yapı, bireyin (mimarın) düşünme ediminin nesnesi, konusu olabilir, hatta düşünmeyi ve bireyi yönlendirebilir. Dış dünyada varolan (yapılar) "düşünmeye konu olduğu an bu bağımsız varoluş ya da varolma, ortadan kalk(makta); dış dünyada varolan artık düşünmenin çok çeşitli edimleri (algılama, duyumsama, tasarımlama, hayal etme, anımsama) aracılığıyla, düşünen varlığın, öznenin (mimarın) bir konusu, nesnesi haline gel(mektedir). Bu noktada artık, dış dünyada varolan herhangi bir şey, zihinsel bir varolan haline gel(mektedir)". [44, s.25] Zihinsel bir varlık olarak düşünme mimarlık söyleminin bir parçası olur ve bireysel bir söylem olarak kendini açığa vurur.

Mimari bir düşünme, dile döküldüğünde, dil alanına geçtiğinde, temsil edildiğinde iki boyutlu imge haline gelir. Bu imgelerin oluşumundaki ilk adım "düşünmenin tasarımlama ediminde, tasarlama gücünde kendini belli (etmesidir). Her (mimari) düşünce öznedir, ama başkalarının düşünmesinin konusu, nesnesi olabilme olanağından ötürü de her (mimari) düşünce aynı zamanda nesneleşebilir, kimi zaman da nesnel nitelik kazanır- başkalarınca benimsenen öznel düşünceler artık nesnel hale gelir " [44]. Böylelikle öznel olmaktan çıkan düşünce, imgeler haline dönüştükten sonra belli bir ortamda ve zamanda varolarak mimarlık söyleminin bir parçası haline gelir; temsili olarak varlığını sürdürebilir. Bundan da öte, (imgelem haline gelmiş düşünme) bu ürünler düşünme konusu yapıldıklarında bir varolan olarak algılandıklarında, yeni düşünme edimlerine yol açarlar. Sözgelimi mimari eskizler, düşünmenin düşünce haline gelmiş biçimidir. Eskiz aşamasında mimar büyük ölçüde kendi kendinedir. Düşünceler, başkalarına iletilmeyip, tamamen öznedirler; iç konuşmalardır. Mimari düşünceler, kavramlar, imgeler olarak gerçekleşirler ve embriyonik düzeyde oldukları için yeni yorumlara açıktırlar [45]. [Resim 3.15] Fakat, bu aynı proje içinde yaşanan bir süreçtir. Üzerinde durduğumuz daha



Resim 3.15. P. Galle, L. B. Kovaks, Bir yerleşme etüdü

çok 'çağrı işlevi' taşıyan çizimlerden meydana gelen yeni düşüncelerdir.

Bu noktada esas olan bir diğer şey ise, dilin (temsilin) kendisidir. Dil, mimari düşünümü, tasarımları, tasarlayış biçimlerini söylem olarak yansıtmada, yeniden

kurmada aracılık eder."...Düşünmede...varolan, bir biçim olarak ve dilin kendisi söylemin aracı ortamıdır, söylem bunların dolayımında kurulur, oluşturulur" [46]. Sadece temsil ortamında varolan bir söylem olamaz. Çünkü, onun daha önceki bilgilere dayanan bir varolanlar dünyasına işaret etmesi, yorumlaması, ya da karşı çıkması gerekmektedir. Ancak bu şekilde, daha önceki bilgiler, onun düşünmede yarattığı etkiler ve dilde (temsilde) meydana geliş biçimi söylem için yeterli koşul olabilir. Bu koşulları yerine getiren "söylem haline gelmiş dil iletişim aracı da olduğundan düşünmedeki - öznedeki - kavramları boşandırır, harekete geçirir" [46, s. 45].

Yukarıda genel olarak açıklanmaya çalışılan düşünüm (söylem)/temsil ilişkisi, insanlararası ilişkilerin, iletişimin ve varlığı ifadenin en önemli temelidir. Mimari fikirleri (düşünüm) temsil etmede mimarlar çizgi dilini kullanmaktadırlar. Şimdi mimari fikirlerin iki boyutlu düzlem üzerinde çizgi dili ile ifade edilmesini inceleyen araştırmacıların görüşlerine yer verelim.

Jorge Silvetti [47] ilk mimari temsilin aklın kendisinde meydana geldiğini belirtmektedir. Bu da imgelemeye denk düşmektedir. Çizgi dili ile iki boyutlu düzlem üzerinde yer alan temsil ise imgelemin fiziksel gösterimidir. Mimarlıkta imgelemin gelişmesi yalnızca temsil anında gerçekleşir ve öyle ki, bu an, sayıklamalarla, gizlerle, tarafgir tavırlarla doludur. Temsili süreci yönlendiren en önemli bir araç olarak gören Silvetti, mimarlığın aklın o muazzam genişliğinde, gözün rehberliğindeki elin hareketleriyle oluşturulduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle mimari çizim binayı önceleyen bir yapıya sahiptir. Silvetti'ye göre mimari temsilin figüratif bir özelliği vardır. Modern sanatın bazı söylemlerinin mimari temsil üzerinde hatırı sayılır bir etkisi olmasına rağmen mimari temsil her zaman figüratif olmalıdır. Bir yapıyı açıklamalıdır ya da temsil edilecek nesne bir yapı olmalıdır.

Ömer Akın [48] mimari temsilin iki tanımı olduğunu vurgulamaktadır: ilki bir terim, karakter, sembol tarafından ifade edilmek veya gösterilmek; ikincisi ise akılda sunmak ya da resmetmektir. Buna göre Akın, temsili, temsil etme eyleminin bir ürünü olarak tanımlamaktadır. Bu iki tanım, temsil için iki durumun var olması gerektiğini ima eder. Bir sembol olarak temsil gerçek bir objeye, duruma, eyleme ya da bunların ifade ettiklerine göndermede bulunması gerekir. İkinci olarak ise temsilin akılda resmedilmesi için, insanlar tarafından paylaşılan bazı gelenek ya da anlayışların yardımıyla gönderme yapılan gerçeğe içkin kılınması gerekmektedir.

İlk tanıma göre her sembol bir temsildir. Buna göre, bir çizim, bir kelime, bir düşünce, bir imge veya bir fikir temsil ya da sembol olarak düşünülebilir. İkinci tanım temsilin amacına gönderme yapar, akılla iletişime geçer. Bu tasarım sürecinde iki kritik noktayı belirtir:

1. Tasarım, tasarımcının aklında bir dizi temsiller içerir, bu temsiller çalışanların, işverenin, kullanıcı-grupların aklındaki temsillerle uyuşabilir.
2. Akıl, dış temsillerin aracılığıyla iletişime geçmek için kendi iç temsillerine sahiptir.

Ö. Akın'da [48, s. 2] iki türlü temsil ayırt etmektedir. Bunlardan ilki duyularımıza uyarıcı olarak sunulan tüm temsillerdir; sözelimi, sözlü kelime, yazılı kelime, grafikler, resimler. Akın bunları 'dış temsiller' olarak adlandırmaktadır. İkincisi ise dış temsillerin uyarımları sonucunda akılda ve algı sisteminde meydana gelen iç temsillerdir. İki temsil türü birbirinden farklıdır. Sonraki nesnelleştirilmiş bir dünyaya işaret ederken, önceki, dış dünyaya gönderme yapar. Dış temsillerle karşılaştırıldığında iç temsiller daha soyut, deneyci ve birleştiricidirler.

Bir tasarımcı kağıt üstüne bir eskiz karaladığında, bir çizgi çizdiğinde, bir kelime yazdığında bir düşünceyi ya da kendi tasarım fikrinin bir parçasını temsil ediyordur. Bu temsil, tasarımcının akli tarafından yeniden emilecek, oluşturulacak bir semboldür. Bu sembol, yeni fikirleri temsil etmek için ya da eskilerini farklı yollarla ifade etmek için bir nedendir. Bu model tasarımcı sorusuna aradığı cevabı bulana kadar devam eder. Son temsil, sonuç mimari fikre, nesneye ya da oluşturulacak gerçeğe gönderme yapar. Mimarlık böylece, mimari bir fikrin temsili ile başlar ve sırasıyla, tasarımcının aklındaki temsiller ve kağıt, kitap, bilgisayar ve/ya fiziksel modeller üstündeki temsiller arasındaki özel ve sancılı ilişkiyle son bulur. Ö. Akın kısaca temsilin düşünce ve tasarımın oluşmasına imkan verdiğini belirtir.

O'na göre, iyi bir temsil amacına en iyi hizmet eden temsildir. Buna bağlı olarak iyi bir temsilin içinde barındırması gereken özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

1. Uygun bir temsil, soyutlama düzeyinde, istenilen amaçlar doğrultusunda uygun tüm bilgiyi içeren temsildir.

2. Uygun bir temsil, algılayanın zihinsel temsillerinden doğan beklentileri ile bağdaşan içeriğini sunar.
3. Uygun bir temsil, gerçekle bağdaşır ve ona gönderme yapar.

Buna göre mimari temsil düşüncelerimizi, çalışmanın sürecini ve tasarımlarımızı belirler. Çözüm öncesi modeller aracılığıyla, temsiller, yalnızca zihnin pasif içerikleri olarak kullanılmazlar, bunun yanında tasarım sürecinde söylem alanını ve çizgisini de belirlerler.

Temsili, bilgiyi organize edici bir araç olarak gören Charles M. Eastman'da[49] tasarımda ya da diğer karmaşık planlamalarda temsilin sonucu etkilemek için kullanıldığını belirtmektedir. O'na göre tüm temsiller gerçeğin soyutlamalarıdır. Fakat temsiller gerçeğin bir kısmına katılırken bir kısmını dışarıda bırakır; dolayısıyla bir temsili seçerek ilgilendiğimiz gerçeğin bir kısmını belirlemiş oluruz.

Temsiller hem bilginin düzenlenmesini hem de bu düzenlemeye uygun araçları içerirler (kavramsal grafikler, orthografikler, aksonometrik ya da perspektifler v.b.). Strüktürü ve ilişkileri birleştiren bu organizasyon, bilginin gelişmesi ya da üzerinde çalışması için çok faydalıdır.

Tasarımcıların, bir tasarım problemiyle karşılaştıkları zaman başlangıçta, onların çözüm sürecinin çeşitli çözümlerin görselleştirilmesini içerdiğini belirten bir diğer kişi Tom Porter'dir [50]. Porter'a göre, tasarımcının yaratıcı hayalgücü imgelenen bir kavramı harekete geçirir. Akıldaki kavramlardan imgeler geliştirmek ve yaratmak mümkündür ama mekansal fikirler çok genişleyip karmaşık bir hal aldığı anda akılda taşınılamaz hale gelirler ve dışlaştırılmaları gerekir. İşte böyle bir eylem için temsil iyi bir araçtır. Dolayısıyla temsil bu durumda açıklamak, tahminde bulunmak, eklemlenmek için gereklidir. Bu noktada fikir bir tanımlayıcı model olarak iki ya da üç boyutlu ortama dönüştürülür, böylece tasarımcı, fikrinin yapısını deneyimleme ve geliştirme imkanına sahip olur. Dışlaştırılmış fikir diğer zihinsel imgeleri harekete geçirmede temel teşkil eder. T. Porter'a göre tasarım dilinin bu iki şekli, kavram ile ifade türü arasında süregelen bir diyalogtur - yaratıcı süreç tüketilene kadar da değişir. Porter düşünümün dışa vurulmasında temsil araçları olarak da kavramsal grafikleri, orthografikleri ve perspektif çizimleri ayırt etmektedir.

Mimari temsil üzerinde yapılan incelemeler, temsili, düşünceyi yönlendirici bir faktör olarak ortaya koymaktadır. Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere mimarlıkta tasarıma ilişkin temsil iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: Zihinsel temsil ve Fiziksel temsil (gerçekte temsil). Bu çalışmada üzerinde durulacak olan fiziksel temsillerdir.

Dilin, düşünceleri bir düzene sokması, onları anlamlı birimler haline getirmesi gibi, mimari temsil de, mimari düşünümü olgunlaştıran ve karşılaşılan tasarım probleminin çözümlerinden en uygun olanına ulaştıran bir özelliğe sahiptir. Mimari temsil, Ö. Akın'ın [51] da belirttiği gibi, tasarımcının problemin çözümünde temsilin vasıtasıyla söylemini kurmasını ve geliştirmesini sağlamaktadır. Tasarımcı düşüncülerini ve daha genelde söylemini, tasarım probleminde içkin kılarak ortaya koymak için mimari temsilin belirli araçlarını kullanmaktadır. Bunlar Porter'ın [52] belirttiği gibi kavramsal grafikler, orthografikler ve perspektif çizimleridir. Bu temsil araçları söylemin kurulmasını sağlarlar. Fakat ikinci bölümde yaptığımız temsilin işlevlerinin sınıflandırılması içinde çağrı işlemine hizmet eden mimari temsiller söylemin taşıyıcılığını da üstlenirler. Çağrı işlevini yerine getiren temsillerin en önemli özelliği, tasarımcının iletişime geçerek izleyiciden birşeyler istemesi ve etkilemeyi amaçlamasıdır. Burada vurgulanması gereken söylemin kuruculuğunu sağlayan mimari temsilin, çağrı işlevi ile birlikte söylemin taşıyıcılığını üstlenmesidir. Dolayısıyla söylem temsil aracılığıyla kendini ortaya koyarken, temsilin sunum biçimini de düzenlemektedir. Söylem temsil aracılığıyla son şeklini alırken sonuçta temsilin yardımıyla kendini dışa vurmaktadır. Söylemin dışa vurulması Porter'ın belirttiği gibi [52] kavramlar aracılığıyla olmaktadır. Kavramlar bir yandan tasarımcının süreç içerisinde imgelerini geliştirirken, diğer yandan çağrı işleviyle de tasarımcının düşünsel arka planını ortaya koyarlar ve daha etkin bir konuma geçerek hem tasarımcı/larda hem de izleyenlerde yeni imgelere ve algı biçimlerine imkan verirler. Söylem ile temsil arasındaki bu karşılıklı ilişki ileriki bölümlerde örneklerle tartışılacaktır. Böylece herhangi bir söylemin çerçevesini çizen kavramların aynı zamanda mimari temsilin sunumu biçimini nasıl şekillendirdiği görülecektir.

BÖLÜM 4. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

4.1. Çalışmanın Sınırları

Modern zamanların en önemli ayırıcı özelliğinin 'düşünümsellik' ve buna dayanan bir beklenti olduğunu daha önce belirtmiştik. Mimarlıkta modern zamanların başlangıcını da Rönesans'a kadar geri götürebiliriz. Rönesans öncesi mimarlığın anonim bir mimarlık olduğunu söylemek yanlış olmaz. Varolan kurallar dizgesi herhangi bir değişikliğe uğratılmadan uygulanmaktadır. Böyle bir dönemde düşünümselliğe gerek yoktur, üstünde durulan zemin sağlamdır. Rönesans'a kadar olan dönemler doğal dil çağının en etkin ve yoğun olduğu dönemlerdir. Oysa, Rönesans'a gelindiğinde başta Hollanda ve İtalya olmak üzere mimarlığın yeniden tanımlanmak istendiğine tanık oluyoruz. Rönesans'ın en önemli özelliği, düşünümselliğin yavaş yavaş ortaya çıkmasıdır. Alberti ve Palladio'nun yazmış olduğu kitaplar, bu yönde atılmış önemli adımlardır. Antikiteyi yeniden yorumlayan Rönesans'da doğal dilin yavaş yavaş bozulma, yerinden kaydırılmaya başlandığını görürüz. Tüm bu çabalara rağmen mimarlık yine de anonim ve doğal dilin etkisindedir. Rönesans öncesi birey-ötesi bir mimarlık anlayışı Rönesans ile birlikte bireyselliği yavaş yavaş mimarlık alanına sokar. Fakat varolan doğal dilin esas kesintiye uğradığı zaman endüstri devrimine rastlar. Endüstri devriminde bu doğal dil ortadan kalkar, yerine kurmaca, keyfi ve bireysel dillere bırakır. "Bir ortaçağ sanatçısının keyfi biçimlendirme özgürlüğü, giderek böyle bir sorunsalı yoktur. Onun yaratıcılığı, yalnızca varolan dili kullanmadaki yetkinliği ile sınırlıdır. Chartres Katedrali'ni biçimlendiren yapı ustasının gotik sözlüğün dışına taşmak gibi bir sözü olmayacaktır. Resimden dansa dek, tüm sanatlar zorunlu bir dilin kurallarına uyar. Sanat tarihçilerinin üsluplar dönemi olarak adlandırdığı bu doğal dil çağının kapanmasıyla 19.yy'ın büyük karmaşalar dönemi de başlayacaktır. Bir yandan dil ortadan kalkmış, bir yandan da yeni kurmaca ortaya çıkmamıştır" [53]. Mimarlıkta 20.yüzyıl modernist mimarlığının ve kurmaca dilinin ortaya çıkışı 19.yy'ın bunalımlı döneminin bir sonucudur. Modern durumun geçmişten farklı olan özelliği şudur: kural dizgeleri artık tek tek mimarlar tarafından konmaktadır. Böylelikle daha önceki dilin (langue)

yerini şimdi söz (parole) almıştır. Doğal dil döneminde bir tek kurallar dizgesini barındıran mimarlık söylemi yerini bireysel sözlerin kuralları belirlediği, göreliliği benimseyen ve buna göre belirlenen bir söyleme bırakmıştır. Tek dil / tek söylem, söz / söylemler topluluğu ile yer değiştirmiştir. Bu çalışmada, genişleyen bu söylemler topluluğu içerisinde Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve Modern Mimarlığın geniş yelpazesi içerisinde yer alan, yüzyılın başlangıcındaki değişimleri oldukça yoğun hissedilen iki söylem olan Pürist ve Neo-Plastik (De Stijl) söylemler seçilmiştir. Bu söylemler resim sanatının temsil anlayışında meydana gelen değişimlerden de oldukça etkilenmiştir. Kübizm ve Rus Elemanterizmi Pürist söylemde etkisini gösterirken, Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'un Neo-Plastik resim anlayışı ise De Stijl mimarlığı üstünde etkin olmuştur. Bu etkileşimi bir başka şekilde açıklarsak, teknolojinin gelişmesiyle, endüstri ile ürünü arasındaki sorunlu ilişkiye yeni bir tanım getirmek zorunluluğu, sonuçta nesneleri kendi tarihlerinden, dolayısıyla da kültürel yüklerinden kurtarıp sıfırlayan, aynı sürecin tezahürlerine indirgeyen endüstri tasarımı pratiğini ortaya çıkarmıştır. Bunda etkisi olan, her türlü görüntüyü kompozisyon ilkelerine göre soyutlayıp, ayrılmış renklerin ve geometrik formların biraraya gelişine dönüştüren De Stijl elemanterizmidir. Bu nedenledir ki, kağıt üzerindeki saf resimle bina resmi (binanın ister plan resmi, ister cephe resmi olsun) arasındaki ayrım ortadan kaldırılmış olmaktadır. Böylelikle ürünler doğrudan yaşam deneyimlerinden geçen hafızanın kaydedebileceği herhangi bir şeyi çağrıştırmayan, kendisinden başka birşeye benzemeyen nesnelerdir. Hatta modern dünyanın mantığı dahi endüstrinin ancak soyutlama ile keşfedilecek özünde yakalanmaya çalışılmış ve bunun ifade biçimleri aranmıştır [54]. Bu arayışın ortasında yer alan söylemlerden Pürist ve Neo-Plastik söylem belirtilen gelişmeleri ve değişimleri yansıttıklarından dolayı örnek söylemler olarak seçilmiştir. Bu söylemleri tanımlayan, onlara özgünlüğünü veren kavramlar çerçevesinde daha önce tanımları yapılan mimari temsilin çağrı ve anlatımsallık işlevine denk düşen mimari temsiller bu çalışmada kullanılacaktır. Bu işlevleri içinde barındıran Pürist ve Neo-Plastik söyleme ilişkin mimari temsiller seçilmiştir.

4.2. Çalışmanın Yöntemi

Daha önceki bölümlerde temsil ve söylem kavramlarının tanımlarına yer verilmiş ve bu kavramların mimarlıkla olan ilişkisi belirtilmiştir. Bu bölümde ise yukarıda belirtilen sınırlar dahilinde çalışmanın inceleme yöntemi açıklanacaktır. Seçilen

Pürist ve Neo-Plastik söylemi ortaya koyabilmek için bu söylemleri anlamamıza yarayan kavramlardan yararlanılacaktır. Çalışmada bu kavramların belirlenmesinde iki mimarlık eleştirmeninin görüşlerine yer verilmektedir. Bu eleştirmenlerden ilki Alan Colquhoun, çalışması ise 'Modernity And The Classical Tradition'dır (Modernite ve Klasik Gelenek) [55]. İkinci eleştirmense, 'Modern Architecture, A Critical History' (Modern Mimarlık, Eleştirel Bir Tarih) [56] adlı çalışmasıyla Kenneth Frampton'dır. Bu iki eleştirmen farklı söylemlere sahiptir. K. Frampton'un söylemi 'tarihselci' bir bakış açısını içermektedir. Modern mimarlığı kronolojik bir sıralamayla açıklamaktadır. Kültürel dönüşümlerin başladığı 1750-1900 arasındaki Neo-Klasik dönemle başlayan çalışma, 1990'larda dünya mimarlığının içinde bulunduğu durumu açıklayarak bitmektedir. Diğer taraftan Alan Colquhoun ise söylemini tarihselci bir bakış açısıyla değil kavramlarla kurmaktadır. Buna göre, sözgelimi, Rasyonalizm kavramı Klasik Rasyonalizm'den Aydınlanma'ya, oradan da 20. yüzyıldaki Modern ve Postmodern mimarlıktaki yorumlarıyla açıklanmaktadır [57]. İşte bu iki çalışmanın seçilmesinin sebebi, Pürist ve Neo-Plastik söylemi tanımlayan kavramları ortaya koyabilmek için iki farklı bakış açısını, söylemi biraraya getirmek ve bu söylemler arasındaki ortak kavramları bulmaktır.

Buna göre, Pürist ve Neo-Plastik söylemin kavramlarını belirlemek üzere iki eleştirmenin çalışmalarından şu bölümler ele alınarak incelenmiştir: Alan Colquhoun'un 'Modernity And The Classical Tradition' adlı çalışmasından Neo-Plastik söyleme ilişkin olarak 'Kompozisyon Projeye Karşı' başlıklı denemesi ve Pürist söyleme ilişkin olarak ise 'Le Corbusier'in Önemi' başlıklı denemesi seçilmiştir.

Kenneth Frampton'un 'Modern Architecture, A Critical History' adlı çalışmasından ise Neo-Plastik söyleme ilişkin kavramları belirlemek için 'De Stijl: Neo-Plastisizmin gelişmesi ve çözünmesi 1917-31' adlı bölümle, Pürist söyleme ilişkin 'LeCorbusier ve Esprit Nouveau 1907-31' ve 'Mies van der Rohe ve Gerçeğin Önemi 1921-33' adlı bölümler seçilmiştir.

İncelenen deneme ve bölümlerde her iki söylemi anlamamıza yardımcı olan temel kavramlar çıkarılmıştır. Çıkarma eylemini bölümlerden alacağımız birkaç cümleyle belirtecek olursak ve temel kavramların altını çizerek olursak eğer; Pürist söyleme ilişkin olarak Alan Colquhoun'un 'Modernity And The Classical

'Tradition' adlı çalışmasında, 'Le Corbusier'in Önemi' başlıklı denemesinde şu cümlelerle pürist söylemin en temel kavramlarından birkaçını bulabiliriz;

- "...Mimarlık, bir sanat olarak, anlam yaratma görevini artık daha fazla binaların yüzeylerine takılan göstergeler yoluyla sürdürmez. Mimarlığın anlamı, bundan böyle yeni teknolojinin mümkün kıldığı saf formlara içkindir..." [57, s. 167]

- "...Le Corbusier'in evleri ve onun Pürist resimi arasındaki benzerlik bir bütün olarak Kübizm'le olan benzerliğinden daha gerçek ve figüratiftir. Her iki halde, bir Platonik düzenli çerçeve, bir dizi organize edilen nesneye ilişkin bir alan tanımlar - şişeler, camlar, pipolar resimde yer alırken, banyolar, geçitler, dolaplar evin içinde yer alırlar..." [57, s. 170]

- "...Platonize ve rasyonalize olmuş bir teknolojinin saf stereometrik formları büyük bir lirizme imkan verir - eğimli yüzeyler, katalan duvarlar ve serbest plastik modelleme..." [57, s. 179]

Neo-Plastik söyleme ilişkin olarak Kenneth Frampton'un 'Modern Architecture, A Critical History' adlı çalışmasında 'De Stijl: Neo-Plastisizmin gelişmesi ve çözünmesi 1917-31' başlıklı bölümünde şu cümlelerle Neo-Plastik söylemin en temel kavramlarından birkaçı belirtilmektedir;

- "...1921 sonrası, Lissitzky'nin Proun kompozisyonlarının etkisi altında, O (Van Doesburg) ve Van Eesteren, aksonometrik çizimlerle varsayımsal mimari konstrüksiyonları projelendirmeye başladılar, bunların herbiri, hacimsel merkez etrafındaki mekanda serbest asılı asimetrik kümeler olarak eklemlenmiş düzlem elemanlarını içermektedir..." [58]

- "...Rietveld, Utrecht'te, Schröder-Schrader Evi'ni tasarlamaya ve detaylandırmaya başladı. Geç 19. yy teras evlerinin sonunda yapılmış olan bu ev, birçok yönden Van Doesburg'un yapının inşasının bitiminde yayınlanan 'Naar een beeldende architectuur'unu (Mimarlığın 16 ilkesi) bir anlamda gerçekleştirmesidir. Yapı elemanter, ekonomik ve fonksiyonel; anıtsal olmayan ve dinamik; biçiminde kübik-karşıtı ve renginde dekoratif-karşıtı olarak onun ilkelerini gerçekleştirmiştir..." [58, s. 145]

Böylelikle her iki eleştirmenin çalışmalarında belirtilen bölümlerde yapılan sık tekrar eden temel kavramlar çıkarılmıştır. Bu kavramlar bir yapının biçimsel oluşumunu şekillendirecek kavramlar oldukları için benzer bir özelliği mimari temsilin sunumunda da gösterecekleri düşünülerek de seçilmiş oldukları göz ardı edilmemelidir. Pürist ve Neo-Plastik söylemin temel kavramları her iki eleştirmene göre şöyledir; Alan Colquhoun'a göre Pürist söylemin kavramları ve söylem üzerinde etkisi olan hareketler;

Biçimsel oluşuma yönelik:

- Saf formlar
- Rasyonel düzen
- düzen / düzensizlik
- simetri / asimetri

Etkiler: Kübizm

Neo-Plastik söylemin biçimsel oluşuma yönelik kavramları:

- Kompozisyon (Elemantarizm)
- Dinamik denge
- Karşılıklı ilişkiler
- Hareket
- Konstrüktif elemanlar
- Nedensellik ve nesnel kompozisyon
- işlev (Kompozisyonu rasyonalize edici rolü vardır)

Kenneth Frampton'a göre Pürist söylemin biçimsel oluşuma yönelik kavramları:

- Rasyonalize üretim
- Saf formlar
- Simetri / Asimetri
- Yalınlık
- Elemantarizm
- Dinamizm

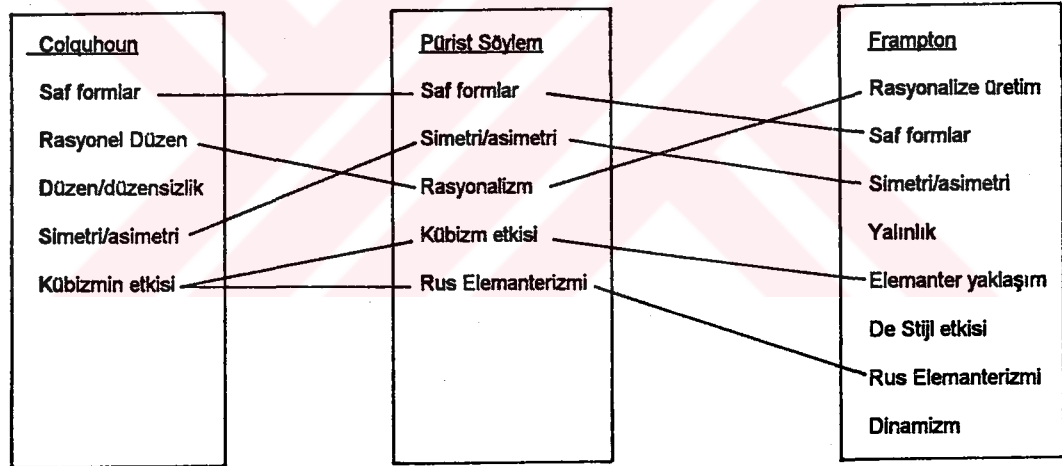
Etkiler: De Stijl, Rus Elemantarizmi

Neo-Plastik söyleme ilişkin biçimsel oluşuma yönelik kavramlar:

- Elemanterizm
- Saf plastik düzen
- Asimetrik kompozisyon
- Dinamizm

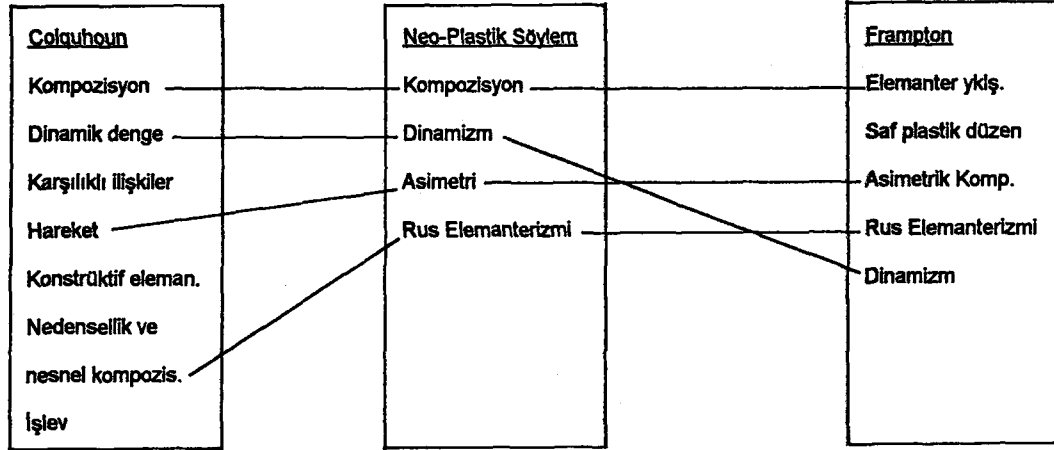
Etkiler: Rus Elemanterizmi

Buna göre, her iki yazardan elde edilen kavramlardan ortaklaşalık gösterenler seçilerek Pürist söylemi tanımlayan kavramlar tespit edilmiştir. Bunlar, Saf form kullanımı, rasyonalizm, simetri / asimetri ve Pürist söylem üzerinde etkileri görülen Kübizm ve Rus Elemanterizmidir. Bunu şekil 4.1' de görebiliriz.



Şekil 4.1. A. Colquhoun ve K. Frampton'a göre Pürist söylemin kavramları

Neo-Plastik söylemi belirleyen kavramlar üzerinde ortaklaşalık gösterenler ise şunlardır: Kompozisyon (Elemanter yaklaşım), dinamizm, asimetri (Hareket) ve söylem üzerinde etkisi olan Rus Elemanterizmidir. Bunu şekil 4.2' de görebiliriz.



Şekil 4.2. A. Colquhoun ve K. Frampton'a göre Neo-Plastik söylemin kavramları

Elde edilen kavramları, seçilen temsil örneklerinde incelerken bu kavramların temsili şekillendirmesine daha bir açıklık getirmesi bakımından bazı kavramları ve söylem üzerinde etkisi olan hareketleri açınırsak, temsil ile söylem arasındaki ilişki biraz daha netleşecektir. Sözgelimi, rasyonalizm kavramını ele alalım.

Rasyonalizm, sadece akla dayanan bir şeyin özelliği...Ampirizme karşıt olarak ilk fikirlerin kaynağını akılda bulan sistem [59] olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca mimarlıkta ise bir binanın veya bir nesnenin kullanım amacına tam olarak uyması gerektiğini ve güzelliğin bu uygunluktan doğduğunu ileri süren öğreti [59] şeklinde karşılığını bulabilmektedir. Fakat mimarlıkta rasyonalizmin oldukça muğlak bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Çünkü yukarıda mimarlığa ilişkin tanımında fonksiyonalizm ile iç içe geçmiş gibi görünmektedir. Bunu rasyonalizmin yorumlarından biri olarak kabul edersek ve buradan hareket ederek işleve içkinleştirerek bizim kullanacağımız rasyonalizmi alt-kavramlarına ayırırsak mimari temsillerde rasyonalizmin karşılığını bulmamız daha kolaylaşacaktır. Buna göre rasyonalizmi temsillerde görüleceği şekilde açınırsak;

Rasyonalizm:

- Sadelik
- Yalınlık
- İşlevsel araç

- Apaçıklık - İlk bakışta algılama
- Düzen
- Okunabilirlik

alt kavramlarıyla karşılaşmaktayız. Benzer olarak, Rus Elemanterizminin ve Kübizmin Pürist söylem üzerindeki etkisi ise;

- Kompozisyon (Elemanter yaklaşım)
- Dinamizm kavramlarıyla genişletilebilir.

Sonuç olarak, temsil incelemelerinde karşımıza çıkacak mimari temsilin sunumuna yönelik kavramlar şunlardır:

- Rasyonalizm - sadelik, yalınlık, işlevsel araç, apaçıklık, düzen, okunabilirlik
- Simetri / asimetri
- Dinamizm
- Kompozisyon - Elemanter yaklaşım

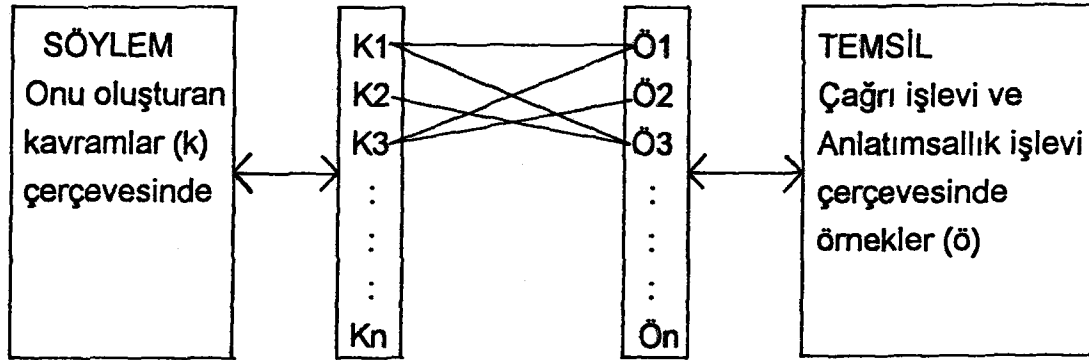
Etkiler: Kübizm, Rus Elemanterizmi

Buna bağlı olarak seçilen temsil örnekleri de bu kavramlarla uyushmaktadır. Özellikle Pürist söylemin uygulamacılarından Le Corbusier'in çizimleri rasyonalizmi ve alt-kavramlarını içinde yoğun bir şekilde barındıran çizimlerdir. Bunun karşısında De Stijl temsilleri ile De Stijl elemanter resmi ile uyuşan ve hatta bu resim üslubuyla karışan, asimetrik, dinamik kompozisyonlara dayanan temsillerdir. Buna göre bu çalışmada yukarıda belirtilen kavramlarla buna uygun olarak seçilen mimari temsiller karşılaşılmaktadır.

4.3. Çalışmanın Modeli

Yukarıda anlatılan yöntemle örnek temsil incelemelerinde yararlanılacak kavramlar belirlenmiştir. Bu kavramların sunumunu yönlendirdiği ve söylemle uyuşan mimari temsiller seçilmiştir. En son aşama kavramlarla temsillerin karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Belirlenen her kavramı karşılık geldiği söylemin temsillerinde bulmak mümkün olmayabilir. Kimi temsillerde bir veya iki kavramın mimari temsili şekillendirdiği görülürken kimi temsillerde ise birden fazla hatta belirlenen ve söylemi tanımlayan tüm kavramları mimari temsillerde bulmak olasıdır. Bir temsilde bütün kavramları bulabilmek gibi bir zorunluluk

yoktur. Buna bağılı olarak örnek temsil incelemesi belirlenen kavramların bir veya birden fazlası çerçevesinde yapılmıştır. Buna göre inceleme aşağıda kısaca şematik olarak verilen modele dayanmaktadır. [Şekil 4.3]



Şekil 4.3. Çalışmanın Modeli

BÖLÜM 5. MİMARİ TEMSİL VE SÖYLEM İNCELEMELERİ: PÜRİZM VE DE STIJL (NEO-PLASTİSİZM)

5.1. Pürist Söylem

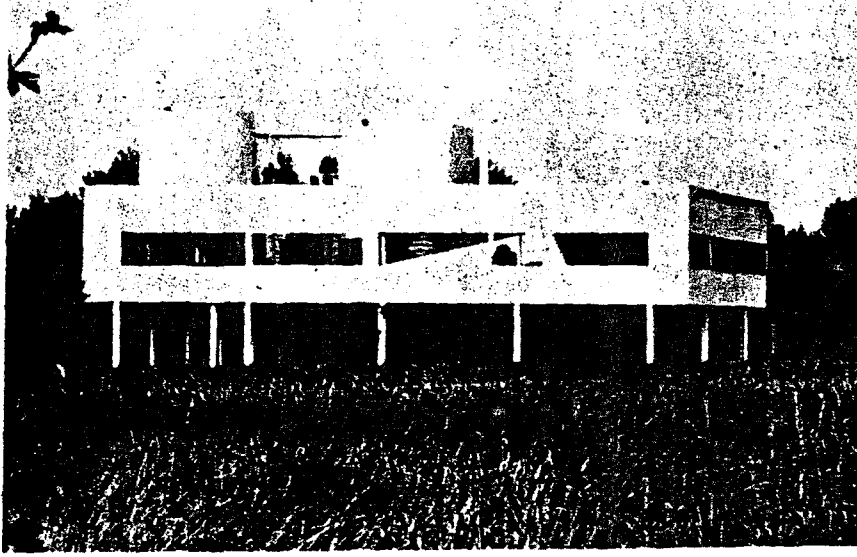
Modern mimarlığın yönünü belirleyen mimarlardan ve belki de en önemlilerinden biri Adolf Loos'tur. 'Süs ve Suç' adlı kitabı köktenci bir hareketin başlangıcında kesin bir yere sahiptir. Loos'un ortaya attığı 'Raumplan' (Hacimsel plan) kavramı mimarlık için yeni bir strateji oluştururken, bir yandan da burjuva toplumunun kültürel mirasının içindeki çelişkileri de aşmayı öngörmektedir. Loos'un binalardan süsü atması, saf malzemeyi kullanması ve tamamen arkitektomatik yapının ifşasından çok, mekan duygusu üzerinde yoğunlaşması pürist uygulamaların da temelini oluşturmuştur. Hatta Pürizm'in programının içinde Loos'un görüşlerinin çok etkin olduğunu söyleyebiliriz [60]. Daha sonraları Loos'un Raumplan'ının Le Corbusier'de 'Freeplan' (Serbest plan) olarak yorumlanacağını görebiliriz. Modern mimari hareketin meydana gelmesinde bir diğer faktör ise teknolojik gelişmedir. Teknoloji, mimarlığın önemli bir parçası olarak görülmelidir, çünkü hiçbir mimari değer belirli bir zaman ve mekanda teknolojinin empirik uygulamalarından bağımsız olarak kurulamaz. Özellikle endüstri devriminden sonra makinanın mimarlık üstünde kabul edilebilir bir etkisi vardır. Makina mühendisliğin bir ürünüdür. Makinanın yaratıcısı mühendisin yapmak istediği, evrenin altında yatan matematik düzeni yansıtmaktır, bundan öte, mükemmelliği bu yolla aramaktadır. Bir yandan da pratik problemlerin çözümleri üstünde çalışmaktadır. Bu çözümler toplumun rasyonel organizasyonuna yöneliktir [61]. Makinanın etkisi hem işlevsel hem de estetik düzeyde görülmektedir. Makina gibi işleyen yapılar tasarlanmıştır ve görülen şu olmuştur ki, işlev modern hareket içerisinde kendine belirleyici bir rol üstlenmiştir. Böylelikle "işlevsel yapı, el işçiliğinin keyfi kurallarından ve bireysel düşlemlerden arındırılmış, saf bir kusursuzluk örneği olan makina tarafından platonik biçim düzlemine yükseltilmiş, saf bir sanat ürünü " [62] haline gelmiştir.

1916 yılında, Paris'te, Auguste Perret tarafından ressam Amédée Ozenfant ile tanıştırılan Le Corbusier Pürizm'in tüm makina estetiğini kucaklayan programını geliştirmiştir ve yeni platonik felsefede temellendirdikleri Pürizm diğer plastik ifade biçimlerini de kapsamaktadır. Bu yeni eğilim bir yandan deneysel biçim vasıtasıyla işlevsel gereklilikleri zorunlu bir istek olarak tatmin etmek durumundadır; diğer yandan da aklı ve duyguları beslemek ve etkilemek için soyut elemanları kullanmak zorundadır [63]. Soyut elemanların kullanılışı da yeni platonik felsefeden kaynaklanmaktadır.

Platonun yaşlılık döneminde geometrik formları en güzel ve her biçimin altında yatan temel ideler olarak açıklaması [64] Pürist mimarlık için temel teşkil etmiştir. Sade ve saf formların kullanılmasının bir sebebi olarak evrenselleşme istemi belirtilebilir. Geometrik formlar işte zaten böylesi bir özelliği barındırmaktadırlar. Buna göre, 1920'de L'Esprit Nouveau'da Le Corbusier ve Ozenfant tarafından yayınlanan Pürizm manifestosunda bireysel sanat kınanamakta, onun yerine evrensel sanat ön plana çıkarılmakta ve yayılabilir bir dil yaratmak için sadeleştirmek gerektiği vurgulanmaktadır [65]. Le Corbusier sadeliği yalın birincil geometrik formlarda bulmakta ve geometriyi temel olarak göstermektedir. Platonik biçimlere ayrı bir önem vermekte ve geometri için şunları söylemektedir: "Geometri çevremize bakmak ve kendimizi ifade etmek için kendimize sağladığımız araçtır... Aynı zamanda kusursuzluğu, tanrısalı belirleyen simgelerin maddesel temelidir" [66].

Yazında, müzikte, resimde etkili olan makine söylemi, mimarlıktaki etkisini işlevsel ve geometrik biçimler üzerinde göstermiştir. Makinenin geometriden çıkarak geliştiğini belirten Le Corbusier, modern çağın tümünün geometriden oluşması gerektiğini söyler. Rastgele çözümlerin yerini geometriye dayanan bir matematik düzenin alması gerektiğini vurgular. Saf formlar insan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olan rasyonel biçimler olarak düşünülmektedir. Mimarlıkta rasyonalizmin bahsi biçimsel ifadesini geometrik formlarda bulmaktadır [Resim 5.1].

Le Corbusier geliştirdikleri Pürist mimarlığın söylemini kısaca şöyle dile getirir: "Mimarlık alanındaki araştırmalarımız bizi yalınlığın keşfine ulaştırmıştır. Büyük sanat - bunu tekrarlamaktan asla yorulmamalıyız - yalın araçlarla elde edilmiştir. Tarih gösterir ki zihin yalınlığa doğru yönelir. Bir seçim ve yargı sonucu olarak yalınlık, formların açıkça algılanabilir oyunları yardımı ile bir zihinsel durumun

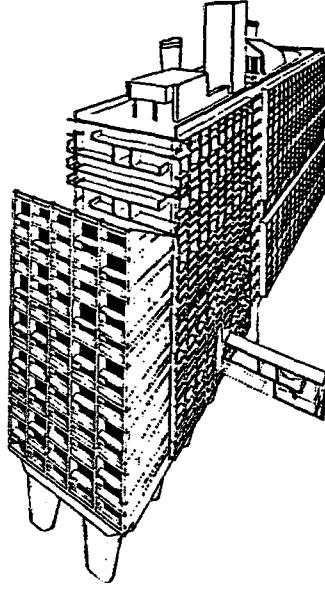


Resim 5.1. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy

ifadesini açıklar, bir tinsel sistemin kendisini anlatmasını sağlar. Bir sağlama gibidir, şaşkınlıktan apaçık, geometrik ifadeye giden bir yoldur" [67].

Le Corbusier yapılarını yalnızca endüstri devriminin seri üretim artifaktları olarak yorumlamak yanlış olur. Gelişen teknoloji, yeni ekonomik koşullar ve yaşam şartları ve özellikle meydana gelen savaşlar, insan nüfusunun giderek artması mimarları daha basit, işgücünden ve zamandan kazandıran daha ekonomik çözümlere doğru götürmüştür ama " Le Corbusier söz konusu olduğunda durum farklıdır. Onun yöntemi yapıyı öyle bir biçimde ortaya koyar ki, yapı artık - birçok yapının olduğu gibi - sadece insanoğlunun ve eylemlerini barındıran bir kabuk değildir; aynı zamanda - birçok yapıda olmadığı gibi - kendisinde, bir figüratif yontu gibi, eylemde bulunan, yontusal bir birim haline dönüşür, böylece barındırdığı işlevin özellikle insani anlamını kavrar" [68] [Resim 5.2].

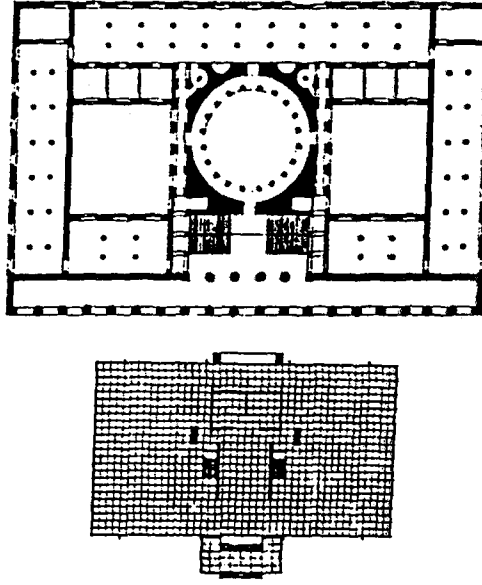
Onun yapılarının bir çoğu böylesi bir söylemin ürünleridir. Miken megaronlarını andıran üç tarafı kapalı, bir tarafı cam olan 'Citrohan Konut Tipi', kendisinin ortaya koyduğu 'Mimarlığın Beş İlkesi'ni üstünde toplayan Villa Savoye, Elemanterist bir yöntemi içinde barındıran Milletler Cemiyeti binası ve Sovyetler Sarayı projeleri ile Chandigarh Kompleksi, söylemiyle uyuşan, dekorasyondan uzak, yalın, birincil geometrik formları kullanan ama aynı zamanda yontusal bir karakteride peşinde sürükleyen ürünlerdir.



Resim 5.2. Le Corbusier, Marsilya Konut Bloğu, 1947-52

Pürist uygulamalarıyla dikkat çeken mimarlardan birisi de Mies van der Rohe'dir. Rohe yalın formları kullanmasıyla bu söylemin bir parçası olarak kabul edilebilir. Avrupa'daki yıllarında Suprematist ve Neo-plastik hareketin etkisinde kalmış ve daha çok asimetrik plan düzenine ağırlık tanıyan ürünler vermiştir. Amerika'ya geçtikten sonra saf biçimleri kullanan, anıtsal, simetrik yerleşimlere sahip ürünleri görülmüştür. Mies van der Rohe'nin yaşamında böylesi iki döneme rastlamaktayız. O'nun mimarlığı üstünde en etkili kişi K.F.Schinkel olmuştur. Schinkel mimarlığını şu kavramlar üzerinde şekillendirmiştir: Yalınlık, uygunluk ve ekonomi. Bu kavramların bir devamı niteliğinde, mimarlık hakkındaki her şeyi Schinkel'in Berlin'deki Altes Müzesinden öğrendiğini söyleyen Mies van der Rohe'de görmekteyiz [Resim 5.3].

Schinkel'in kavramlarını başarıyla uygulayan Rohe'nin 1923 yılından sonra mimarlığında üç esaslı etki görülür. Bunlardan ilki Berlage tuğla geleneğidir. İkincisi Frank Lloyd Wright'ın yatay düzlemleri ve De Stijl gurubunun etkisi, üçüncüsü ise K. Malevitch'in Suprematizmini uygulayan Lissitsky'nin çalışmaları. Suprematizmin Rohe'nin mimarlığındaki etkisi O'nu serbest planı kullanması yönünde cesaretlendirmesidir. Malevich'in savaş öncesinden beri



Resim 5.3. Schinkel'in Altes Müzesi, Berlin, 1823-30

Mies van der Rohe'nin Crown Holü, Şikago, 1952-56

yaptığı mimari eskizler 1920'ler formalizminin habercisi olmuştur. Artık yapı gövdesinin kompozisyonu farklı büyüklükte dikdörtgen plakların kontrastı ve gerilimiyle, bir arada oluşturdukları yeni dinamik dengeyle temellendirilmektedir. Bu denge en özgün kullanımını 1928-29 yıllarında inşa edilen Barselona Pavyonu'nda bulur: yatay ve dikey olarak konmuş plaklar ve kolonlar. Rohe'yi saf formları kullanmaya ve serbest planı kullanmaya iten önemli etki 'işlevi' esneklik demektir. Sullivan'ın söylediği 'form işlevi izler' düşüncesi Rohe'de değişikliğe uğramıştır. Çünkü işlevler modern dünyada kısa-ömürlüdür ama konstrüksiyonlar ise kalıcıdır. Bu nedenle ki, Rohe planlarını oldukça esnek düşünür [69]. 1923'te yaptığı 'Tuğla Kır Evi' projesinde Wright'ın uzun, sürekli çarpaz akslarını alır ve onu Van Doesburg'un resimlerini anımsatır bir şekilde belirli bir ritm içinde durdurur. Bu proje düşeyde bakıldığında birbirinin içine geçmiş küplerden oluşan neo-plastik bir örgütlenmedir; küpler kütleleriyle, mekanın yatay sürekliliğini dengeleme çabasıdadır [70]. De Stijl'in elementarist yaklaşımı Rohe'nin çalışmalarına temel teşkil etmektedir. Neo-plastik eğilimin amacı bireysellikten arınmış evrensel olan bir sanat anlayışıdır. Buna göre resim de nesnelerden arındırılmış, geometrik kompozisyonlara indirgenmiştir. De Stijl söylem aynı dönemde diğer ülkelerden birçok mimarı da etkilemiştir. Buna göre Mies van der Rohe'nin Avrupa'daki yıllarında serbest

mekanı kullanan asimetrik ve dinamik bir plana sahip yapıları yontusal ve bitmiş bir yapı izlenimi vermeyen, mekana yönelik bilinen anlamları sorgulayan ifadeler oluştururken, Amerika'daki yıllarında tasarladığı yapılar ise rasyonel, platonik formları kullanan, yalın, yine serbest mekan özelliğini içinde barındıran yapılardır.

Yukarıda kısaca anlatmaya çalıştığımız pürist söylem ve onun iki önemli uygulamacılarından Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin mimari temsilleri ile Pürist söylem arasındaki etkileşimi ve Pürist söylemin onların yapılarını olduğu kadar, mimari temsillerini de nasıl şekillendirdiğini bir sonraki bölümde seçilen örnekler doğrultusunda görmeye çalışalım.

5.2. Pürist Mimari Temsil İncelemeleri: Le Corbusier ve Mies van der Rohe

Bu bölümde Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin mimari temsilleri yöntem bölümünde belirlenen ve Pürist söylemi tanımlayan kavramlar çerçevesinde incelenecektir. Bu kavramları tekrar hatırlarsak eğer;

1. Rasyonalizm ve alt kavramları,
 - Sadelik
 - Yalınlık
 - İşlevsel araç
 - Apaçıklık - İlk bakışta algılama
 - Düzen
 - Okunabilirlik
2. Simetri,
3. Kübizmin etkisi,
4. Rus Elemanterizmi ve alt kavramları,
 - Kompozisyon (Elemanterizm)
 - Dinamizm

Şimdi ilk olarak Le Corbusier'in mimari temsillerini inceleyelim.

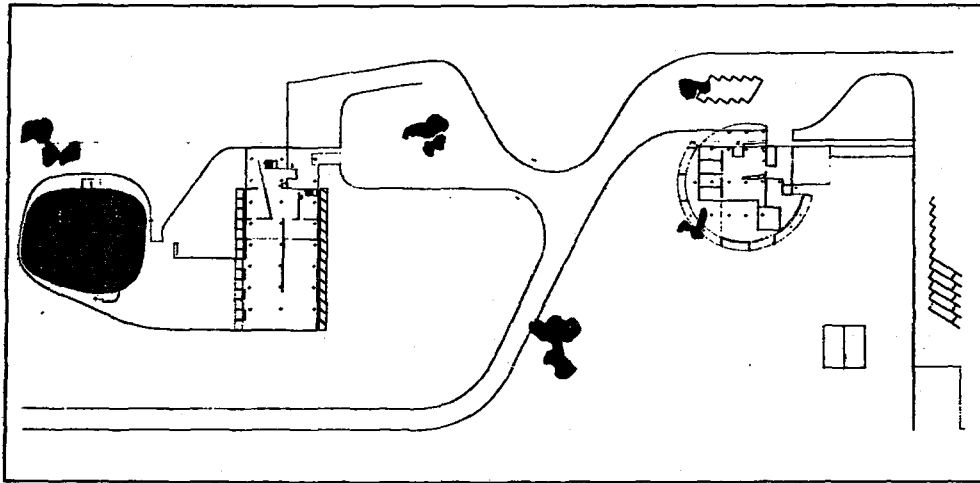
5.2.1. Le Corbusier'in Mimari Temsilleri

Bu bölümde Le Corbusier'in,

1. Brezilya Fransız Büyükelçiliği,
2. Citrohan Evi,
3. Çağdaş Şehir ve Immeubles Villaları, projelerine ait temsilleri incelenecektir.

Pürist söylemin uygulamacılarından olan Le Corbusier'in mimari temsilleri ile pürist söylem arasında belirli bir koşutluk gözlenmektedir. Yapmış olduğu çizimlerin çoğunda görülen mimari düşüncelerin belirli bir sadelik içerisinde betimlenmiş olmasıdır. Sadelik ve yalınlık temsillere de yansımış ve bütüncül bir söylem oluşturmuştur. Rengin kullanıldığına pek tanık olamıyoruz. Onun çizimlerinin en önemli ayırıcı yanı çizimi kişisel bir olgu olmaktan çıkarıp sürecin sonuna kadar bir araç vasfı yüklemesi ve çizime işlevsel bir konum tanınmasından ileri gelmektedir. Amaçlanan çevreler, binalar, yeni dünyalar çizimde ne iseler gerçek dünyada da öyle olacaklardır. Sade ve yalnızca amaçlanana anlatmalarından dolayı Le Corbusier'in çizimleri ilk bakışta algılanan bir özelliğe sahiptirler, eşdeyişle, 'apaçık'tırlar. Öğrencilere seslenen Le Corbusier kendi temsillerinde bulunan bu özelliği şöyle dile getirir: "Çizimlerin okunması çok kolay olmalıdır" [71]. Onun çizimlerinde herşey belirtiktir, kendinizi fazla zorlamanıza, birşeyi bulup çıkarmanıza gerek yoktur çünkü, o size zaten sunulmaktadır, en yalın biçimi ile olsa da. Bu özellik Le Corbusier'in çizimlerini rasyonel kılmaktadır. Çizimlerinin rasyonelliği, pratik amacın en doğru ve kısa yolla gerçekleştirilmesinden kaynaklanmaktadır.

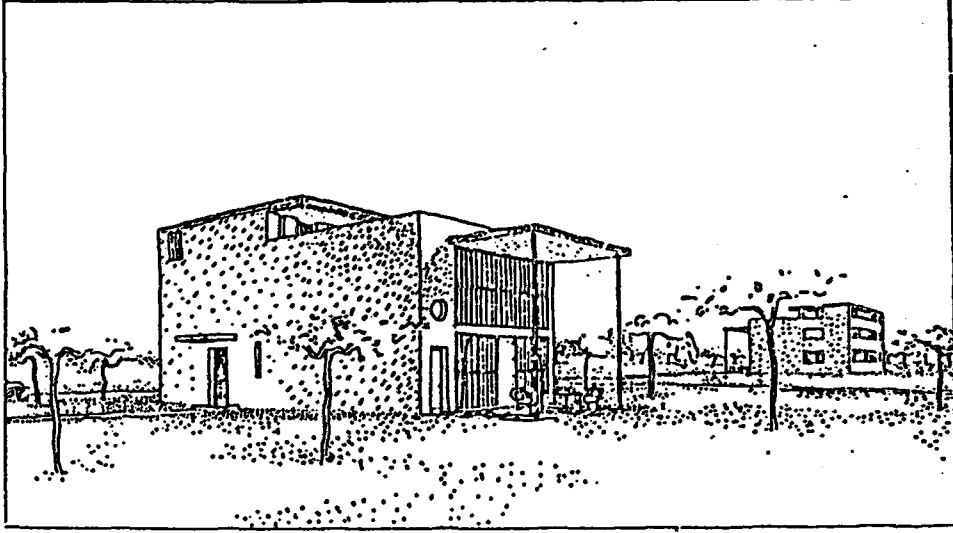
1. Brezilya'da Fransız Büyükelçiliği için hazırladığı projesinin vaziyet planı 'sade' çizimlerin en güzel örneklerindendir [Resim 5.4]. Pafta mekanında eşit ağırlıklarla dağıtılan çizim sanki tek bir çizginin tüm paftada hakim olması



Resim 5.4. Le Corbusier, Brezilya'da Fransız Büyükelçiliği Projesi, 1964-65, Vaziyet Planı

şeklinde yorumlanabilir. Yalnızca binalar ve havuz vardır. Binalar ise kendilerini başka herhangi bir nesneden ayıracak en önemli özellik olan yalnızca duvarlar ve kolonlarla anlatılmışlardır. Tüm çizimi yalnızca bir binayı vareden, onu ayakta tutan kolonlar ve boşluğu sınırlayan, mekanı belirleyen duvarlar ile binaları birbirine bağlayan yol çizgileri meydana getirmektedir. Çizim son derece 'yalın' ifade edilmiştir. Yapılar onları yapı kılan en temel elemanlarına indirgenmiştir. Çizimin bir özelliği de neo-plastik akımın elemanterist yaklaşımını çağrıştırıyor olmasıdır. Daha dikkatli bakacak olursak, çizimde bir daire, bir dikdörtgen ve amorf bir şeklin aralarında dinamik bir şekilde kompoze edildiğini görebiliriz. Kübizm'den sonra patlak veren Neo-plastik ve Suprematist hareketlerin tüm plastik sanatları olduğu kadar mimariyi de etkilediği bilinmektedir. Le Corbusier'in bu çiziminde Rus Elemanteristleri ile olan yakın dostluğunun izlerini görebiliriz. Fakat Le Corbusier'in Purist resimlerindeki nesneler Kübizmin ortaya koyduğu ifade tarzından daha gerçekçi ve daha figüratiftirler. Her iki durumda da 'Platonik düzenli çerçevenin' tanımladığı alanda organize edilen nesneler ile mimari temsil mekanında düzenlenen nesneler arasında bir ilişki vardır; şişeler, camlar, pipolar resimde neyse, evdeki merdivenler, banyolar, geçitler, dolaplar da odur. Mimari hacimlerin düzenlenmesinin tek bir tür resimle ilgisi vardır, o da, natürmorttur (still life). Natürmortlarda nesnelerarasında sabit bir mekansal ilişki yoktur. Nesneler istenildiği gibi organize edilir ve sanatçı için özgürlük nosyonunun temsilcisidirler. İşte Le Corbusier'in katı hacimli Purist evleri, resimlerindeki nesnelere gönderme yaparlar. Elemanterist ifade tarzı O'na düzenlemeleri, fonksiyonları, yan anlamları oluşturmada büyük esneklik sağlamaktadır [72]. Le Corbusier'in Fransız Büyükelçiliği Projesinin temsili, binaya ilişkin bilgiyi bize ilk bakışta verdiği için 'apaçıklık' özelliğine sahiptir. En az elemanla ifade edildiği için (kolonlar, duvarlar) belirgin bir 'sadelik' ve her türlü süsten uzak olduğu için de 'yalın' olarak nitelendirilebilir. Temsilin vermek istediği bilgi ilk bakışta algılandığı için herhangi bir kargaşaya imkan vermeksizin 'okunabilir' bir karaktere sahiptir. Bu özellikler bu temsilin 'rasyonel' yanını oluşturmaktadır. Bunun yanında temsil Rus Elemanterizmi ve Kübizmin etkisiyle temsil mekanında 'asimetrik' ve 'dinamik' bir kompozisyona sahiptir

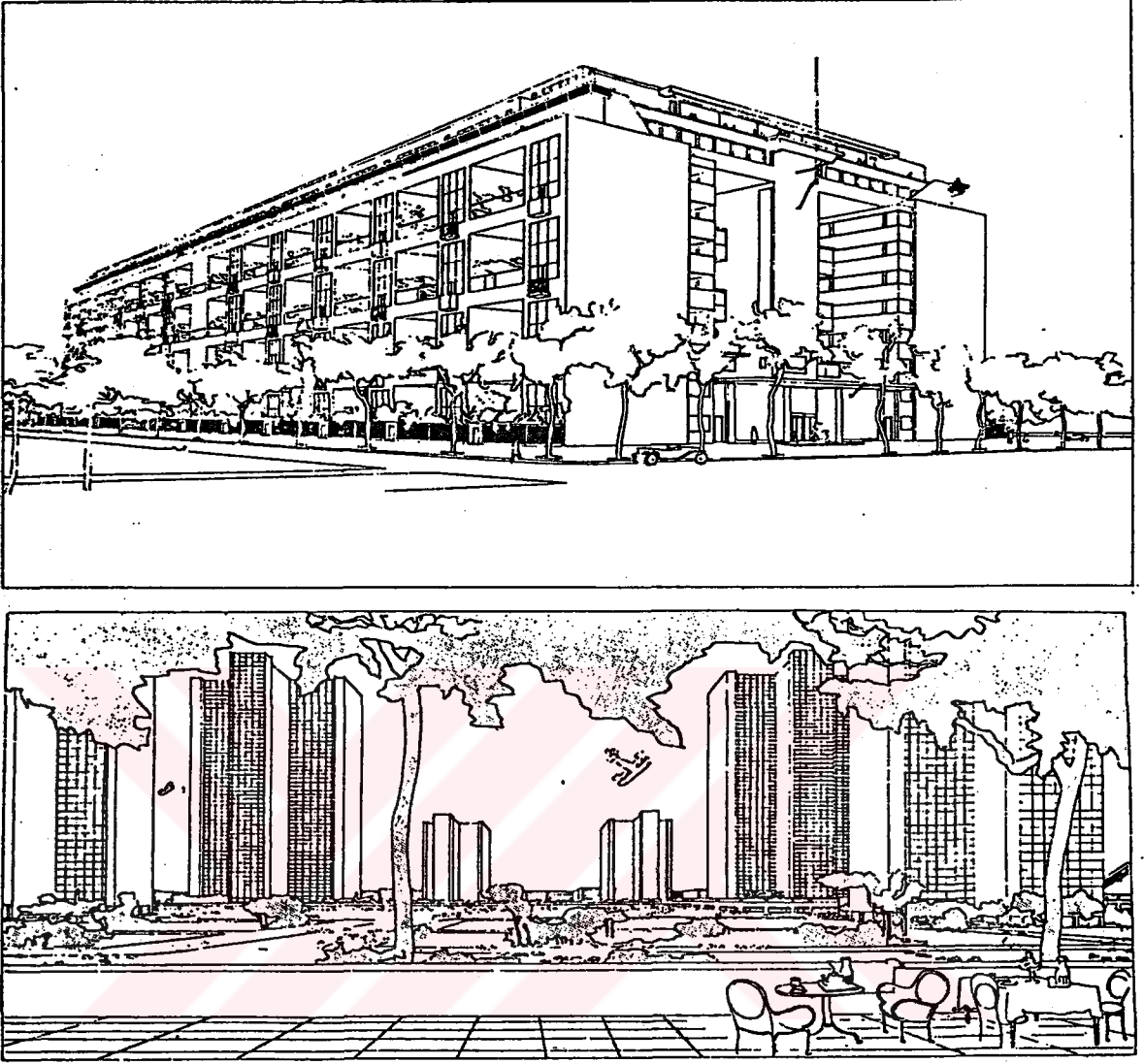
2. 'Citrohan Evi' projesinde de durum pek farklı değildir [Resim 5.5]. Yapı en az çizgi ve elemanla anlatılmıştır. Sadece yapılar ve yer alacakları çevreyle ilgili belli başlı ipuçları bulunmaktadır. Citrohan Evi'nin sunumlarında farklı olan bir şey ise Elemanterist bir yaklaşımdan çok Heinrich Tessenow'un çizimlerini anımsatmasıdır. Perspektif çiziminde binalar sanki geometrinin en temel



Resim 5.5. Le Corbusier, Citrohan Evi

elemanı olan noktalardan oluşmaktadır. Yapı yerle birleşmekte, onunla bir bütün olmaktadır. Çizimin nereye kadar eskiz, nereye kadar orthografik çizim olduğu sorusu da akla takılan bir sorudur. Pafta mekanında tek bir yapı önemce ön planda gösterilmekte ve modern mimarlığın yapıya (söze) verdiği önem de hissedilmektedir. Planlar ve kesitlerde ise rengin yerine farklı mekanları ve zeminleri canlandırması açısından taramalar kullanılmış ve mimarının en temel öğeleri gösterilmiştir. Çizim 'sadeliği', 'okunabilirliği' ve temsil mekanında 'düzenli' yer alışıyla 'rasyonel' bir çizimdir; vermek istediği mesajı bir seferde bize iletmektedir. Bu özelliği ile de 'apaçktır'.

3. '**Çağdaş Şehir**' ve '**Immeubles Villaları**' çizimlerinde de 'yalınlığı' oldukça yoğun bir şekilde hissetmekteyiz [Resim 5.6]. Le Corbusier'in bu çizimleri tüm 'sadeliği', 'apaçıklığı' içerisinde pürist söylemle uyuşmaktadır. Bir kısmında daha detaylı bilgiler okumak mümkünken (Immeubles Villaları) diğer bir kısmında genel bir imgenin canlandırıldığını görebiliriz (Çağdaş Şehir). Çağdaş Şehir temsil mekanında simetrik olarak yer almaktadır. Tek kaçışlı perspektifle sunulmaktadır. Kargaşaya imkan verecek, okunabilirliği bozacak herhangi bir belirtiyi bulmak imkansızdır. Hafızanın imkan verdiği bir ifade tarzını kullanarak geleneksel sunum yöntemleriyle de buluşmakta ve dikkat çekmek istediği bir noktaya da yönelebilmektedir. Burada anlatılmak istenen geçmişin birbiri içine geçmiş yapılaşmalarının yerine engin okyanuslarda yüzen, büyük gemileri andıran ve bunu da geniş yeşil alanlar üstünde duran nokta bloklarda bulan ifadeyi koymaktır. Hatta böylelikle Descartes'in akıl tarafından sağlanan



Resim 5.6. Le Corbusier, Immeubles Villaları, 1925, Paris ve
Çağdaş Bir Şehir, 1922

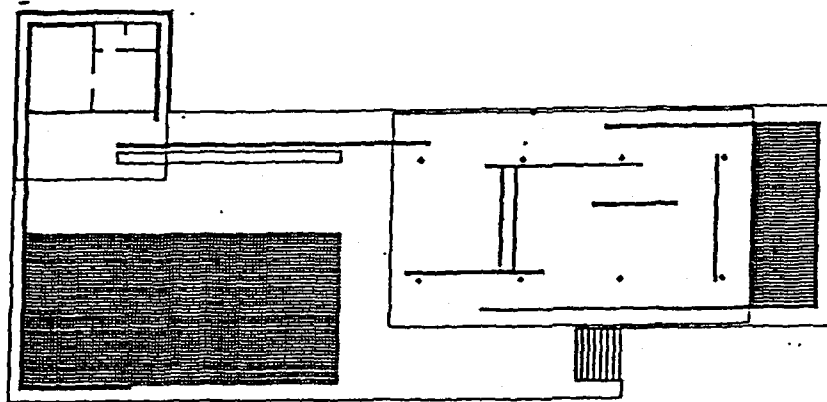
tasarımlanmış bir şehrin elde edebileceği mükemmelliği de beraberinde bize sunmaktadır.

5.2.2. Mies van der Rohe'nin Mimari Temsilleri

Bu bölümde Mies van der Rohe'nin,

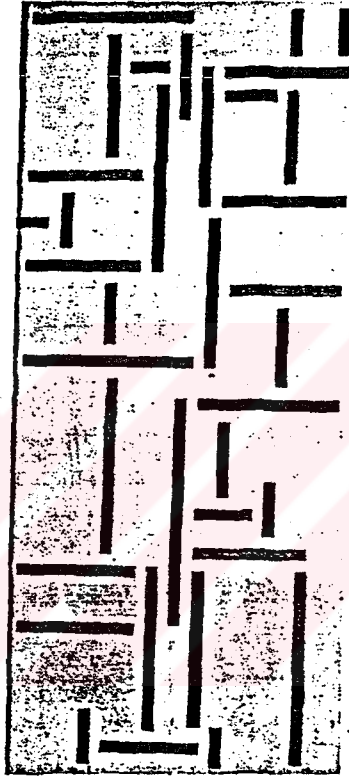
1. Barcelona Pavyonu
2. Tuğla Kır Evi, projelerinin temsilleri incelenecektir.

1. **Barselona Pavyonu** uzun yıllar elemtarist yaklaşımın bir ürünü olarak görölmektedir. Düz bir platforma oturan yapı yatay ve dikey düzlemlerin kompozisyonlarından meydana gelmektedir [Resim 5.7]. Bu haliyle 'Tuğla Kır Evi' projesinde olduğu gibi Van Doesburg'un 'Rus Dansının Ritimleri' adlı tablosunu andırmaktadır [Resim 5.8]. Yapıda strüktürün kolonları da, örtücü levhası da gözleyici mekan boyunca akıcı, 'asimetrik' bir devinime götüren duvarların yine 'asimetrik' olarak yerleştirilmiş yüzeylerinden açıkça ayrı tutulmuştur [73]. Yapıdaki kolonların görevi binayı desteklemektir, duvarlar ise mekanıda bölücü olarak kullanılır. Plana bakıldığında bu daha net olarak görölecektir. Sekiz kolon iki sıra halinde simetrik olarak düzenlenmişlerdir ve çatı düzlemini desteklerler, oysaki 'asimetrik' olarak düzenlenen duvarlar kolonların yanından kayarlar, orthogonal bir matriks düzeninden yoksundurlar[74]. "Yapı, konstrüktivist yontucuların o başarılı, makinemsi, çevresel, dolayısıyla da figüratif yönden eylemsiz yontularını akla getirmektedir...varılan birlik iyimser ve tam bir birliktir: devingenlik ve kutu yeniden kaynaştırılmıştır; özenli, titiz fakat akıcı bir çevre, insan eylemi tarafından yaratılmış gibi ortaya konmuştur" [75]. Mies, Barselona pavyonunda, De Stijl sanatçılarının özellikle kaçındıkları statik, tek kaçışlı perspektif yönteminin yerine getirdikleri aksonometrik çizimlerin yanında pavyonu yalnızca plan, kesit, görünüş ya da aksonometrik görünüşün dışında üç boyutlu modelleri kullanarak ta geliştirmiştir.



Resim 5.7. Mies van der Rohe, Barselona Pavyonu

Planlar ilk bakışta ona 'serbest mekan' imkanı sağlayan De Stijl resimlerini andırmaktadır. Özellikle Van Doesburg tarafından yapılan kompozisyonlara benzemektedir. Ama bu benzerlik yalnızca soyut bir düzeyde kurulabilir. Çünkü yapının etrafında dolaşan kişi, De Stijl'in resim düzleminden deneyimlediğini yapının kendisinde bulamaz [76]. Mies'in kendisi de bir bina inşa etmek istediğinde asla resim yapmadığını söyler. Oysaki, çizimlerini



Resim 5.8. Theo van Doesburg, Bir Rus Dansının Ritimleri, 1918

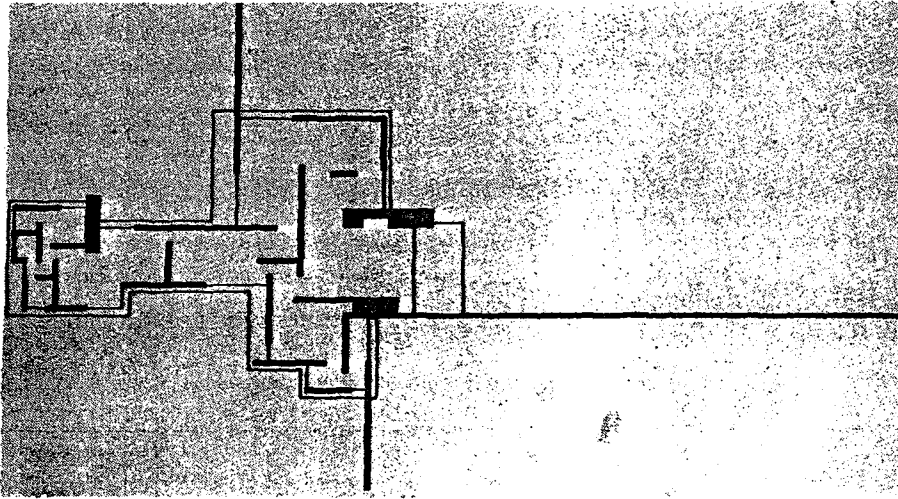
öylesine dikkatli çizdiği için bunların birer resim olarak değerlendirildiğini söyler[77].

Barcelona Pavyonu'nun plan temsilinde varılan 'dinamizm' duvarların birbirine paralel olarak düzenlenmeksizin bilinen hiyerarşinin bozulmasıyla elde edilmektedir. De Stijl elemanterizminin etkisi yapının içinde önemli bir gerilim yaratmaktadır. Temsilde yapıyı okumak olanaklıdır; yapı kendi içinde düzensiz, 'asimetrik' bir plana sahip olsada temsil mekanında düzenli ve ilk bakışta algılanabilir bir kompozisyonda yer almaktadır. Bu özelliği ile de 'apaçıktır'.

Son derece 'yalın' bir şekilde ifade edilmiştir. Temsilde yapıyı yalnızca duvarlar ve kolonlar oluşturmaktadır

Mimari temsil bir yapıyı açıklayıcı bir araç olarak düşünüldüğünde Rohe pek de haksız görünmemektedir. Yaptığı çizimler bir bina içindir, amaçları yapının ifşasına yöneliktir. Fakat buna rağmen söyleminin De Stijl hareketinden etkilendiğini ve temsillerinin sunumunda yapının pafta mekanında Van Doesburg kompozisyonları şeklinde betimlendiği kaçınılmaz olarak görülmektedir. Rohe resimden yola çıkarak yapıya ulaşmasa bile, resim dilini kullanarak sonuç ürünü ifade etmektedir. Rohe Elemtarist yaklaşımı bir ifade, anlatım tarzı olarak benimsemektedir, çünkü 'serbest plan', 'esnek bir işlevsellik', 'yapının konstrüksiyonu ile ilgilenme', 'ideale ulaşma' gibi söylemini şekillendiren kavramlara en uygun düşen bir tarzıdır.

2. Tuğla kır evi çizimine baktığımızda da Van Doesburg'un 'Bir Rus Dansının Ritmi' adlı tablosunun izlerini görebilmekteyiz [Resim 5.9]. Bu temsilde de Le Corbusier'in Brezilya elçilik projesinde olduğu gibi yalnızca duvarlar ve kolonlar ön planda görülmektedir. Doesburg'un yatay ve düşey çizgileri, tuğla kır evinde yapının duvarlarına dönüşmüşlerdir ve mekanı belirlemektedirler. Böylelikle son derece akıcı bir mekan sağlanmaktadır. Yapının temsili son derece 'yalın' olarak ifade edilmiştir. De Stijl elemtarizminin etkisiyle 'dinamik' bir kompozisyona sahiptir. Temsil mekanında 'dinamizmi' yaratan ise yapının bir duvarının temsil mekanını kat ederek sınıra dayanmasıdır. Temsil ilk bakışta algılanabilmektedir ve temsil mekanında 'düzenli' bir şekilde yer almaktadır. Bu nedenlerden dolayı 'okunabilir' bir özelliğe sahiptir.



Resim 5.9. Mies van der Rohe, Tuğla Kır Evi, 1923, Plan

Le Corbusier ve Mies Van der Rohe gibi Pürist söylemi uygulayan mimarların temsillerinde görülen ortak özellik, çizimde yer alan yapının hemen algılanan bir kompozisyon içerisinde betimlemeleri, her ikisinde son derece yalın bir şekilde en az öge ile ifade edilmiş olmaları, elementarist resimi çizimin kompozisyonunu belirleyici bir öge olarak kullanmalarındır. Fakat bireysel düzeyde de farklılıklar rahatlıkla görülmektedir. Ancak bunlar birer kural niteliğinde değildir. Yalnızca varolan bir durumda görülen belirli özelliklerdir ve bu durumu açıklamamıza yaramaktadır. Görülen şudur ki, mimarlık sosyal, teknolojik, ekonomik koşulların girdilerini söylemine katıp ürünlerini şekillendirmeye çalışırken bu girdileri dışlamayan, onunla bütünleşen plastik sanatların görsel dilinde birleşerek bir bireşimi ortaya koymuştur. Rohe Amerikaya göç ettikten sonra biçim problemleriyle uğraşmak yerine binanın problemleriyle uğraşmış ve bu dönemdeki binaları Le Corbusier'in yapıları gibi dikdörtgen kutular ve prizmalar şeklindedir. "Bu rasyonel-geometrik biçime karar verişinin sebebini de ünlü düşünür Thomas Aquinas'ın şu sözleriyle ifade etmektedir: 'Akıl, bütün insan eserlerinin ilkesidir'"[78].

5.3. Neo-Plastik (De Stijl) Söylem

Hollandalı De Stijl hareketi 1917 yılında Theo Van Doesburg öncülüğünde başlatılmıştır. Bünyesinde farklı disiplinlerden olan birçok kişiyi barındırmaktadır. Hareket, üç kişinin etrafında şekillenmiştir: ressamlar Piet Mondrian, Theo Van Doesburg ve mimar Gerrit Rietveld. Hareketin diğer üyeleri ise ressamlar Bart Van der Leek ve Vilmos Huszar, şair Anthony Kok, heykeltıraş Georges Vantongerloo, mimarlar J.J.P. Oud, Jan Wils ve Robert Van't Hoff ile ressam ve sinematograf Hans Richter'dir. 1918 yılında yayınlanan ilk manifestolarına göre hareket bireysel ve evrensel sanat arasına yeni bir denge getirmek, sanatı geleneğin ve bireyselliğin tüm sınırlamalarından kurtarmak istemektedir.

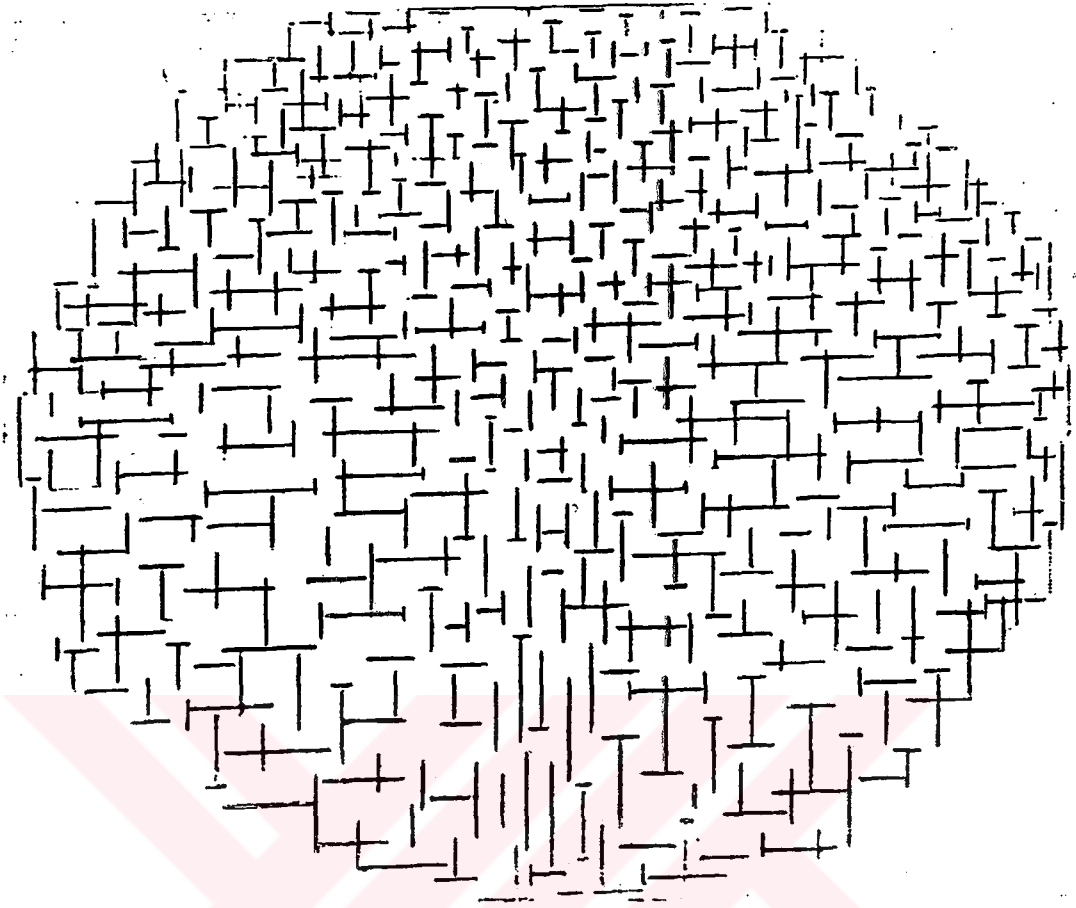
Modernist döneme damgasını vuran, Pürizm ile şekillenmeye başlayan saf ve sade biçimlere dayanan rasyonel mimarlığın ve plastik sanatların özünde 'soyutlama' (abstraction) yatmaktadır. Platon'un idealist felsefenin bir uzantısı olarak, ressam Piet Mondrian, her nesnenin görünenden ayrı kendi içlerinde bir ideal taşıdıklarını geometrik olarak ifade ederek evrensel bir resme doğru ilk adımını atar. De Stijl grubunun üyeleri Kübizmin her şeye rağmen tam bir evrensel üslup yaratamadığını ve bireyselliği içinde barındırdığını öne sürerek, bireyselciliğe karşı saf ifadeyi evrensel biçimlerin, doğanın geçici ve koşula

göre değişen biçimlerini değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüőünü teknoloji ve bilim ile birlikte düşünerek ileri sürerler. Böylesi bir söylemi o zamanlar yayınlanan W.R. Worringer'in 'Soyutlama ve Empati' (Abstraction and Empathy) adlı kitabında [79] dünyanın dilinin reddedilerek, ruhun dilinin ön plana çıkarılmasını vurgulaması, M. H. J. Schoenmaekers'in 'Dünyanın Yeni İmgesi' (The New Image of the World) adlı kitabında [80] ise evreni kontrollü bütünlüğe ve ideal güzellekle, varolan gerçeğin bilinçli birleşimine dayanan bir strüktür ile açıklamaya çalışması da desteklemektedir.

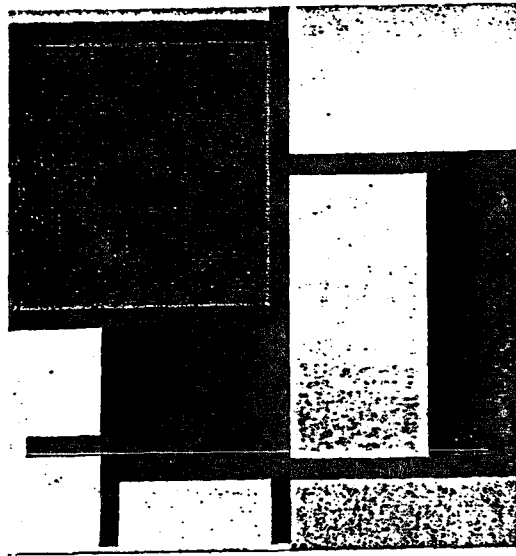
Söylemin 'soyutlama', 'evrenselleşme', 'dinamizm' gibi kavramlarına dayanan ilk örnekleri, Piet Mondrian'ın 'Kompozisyonları' ve Theo Van Doesburg'un 'Bir Rus Dansının Ritmi' olmuştur. Van Doesburg'un ayrıca 1916'daki 'İnek' soyutlaması da söylemde yerini bulan bir diğer çalışmadır. Bu çalışması örnek alınarak Van Doesburg " 'Tabiatı formlarından sıyrın, geriye üslup kalacaktır' diyordu. Üsluptan anladığı, daha doğrusu üslup adı altında açıklamak istediği kavram rasyonel disipline bağlı bir form dünyasıdır. Yukarıdaki cümlede belirtilen tabiatı formlarından sıyrıp üsluba varma anlayışı akımın en ünlü temsilcisi Mondrian'ın gelişiminde bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, ünlü sanatçı adeta adım adım, büyük bir dikkat ve titizlikle tabiatı rasyonalize etmeye koyulmuş ve yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dik açılı bölünme sistemi ile asal renklere (kırmızı, mavi, sarı) dayanan üslubuna erişebilmiştir" [81]. Mondrian'ın ağaç soyutlamaları [Resim 5.10] daha sonraları asal renklere dönüşen kompozisyonlarla [Resim 5.11] sona ermektedir; böylelikle, manyerist imkanları bakımından son derece kısıtlı, bireyselliği dışlayan evrensel bir resim sanatını gündeme getirmektedir.

1917 yılında Rietveld'in meşhur kırmızı-mavi sandalyesi ve daha sonraları 1919'da büfe tasarımları söylemin resim düzleminden çıkıp üçüncü boyutta hayat kazanmasını sağlamıştır. Farklı parçaların bir araya gelmesinden oluşan bu ürünler elemanter üslubun ilk örnekleridir. 1925 yılında El Lissitzky ile buluşan Van Doesburg hareketin yönünü Rus elemanterizmi ile de birleştirmeyi başarmış ve yeni bir yön getirmiştir. Van Doesburg derginin kapak kompozisyonlarında artık Lissitzky'nin etkisi ile asimetrik, elemanterist zemin ve konstrüktivist logoyu kullanmaya başlamıştır [82].

Hollandalı De Stijl hareketinin amacı yüzyılın ilk çeyreğinde, giderek parçalanmış yaşamı yeniden bir araya getirme arayışı hem geçmişe hem de geleceğe bakan



Resim 5. 10. Piet Mondrian, Ağaç Soyutlaması, 1915



Resim 5.11. Piet Mondrian, Kompozisyon, 1921

sanatçıların ortak noktasıdır. Bu grubun üyeleri De Stijl hareketi ile zaman mekan sürekliliğine ilişkin, yeni fizik teorilerinin etkisi ile, zaman ve mekanın statüğünden şüpheye düşüldüğü noktada nesnelere yönelik hafızanın yerine elemanter olanı geçirerek, yüzeylerden ve doğrulardan oluşan soyut bir sistem kurarak, yeni dünyanın algı problemini çözmeyi umdular. Geliştirdikleri yeni yöntemle şeylerin kendi aralarındaki değil, diğerleri arasındaki ilişkiler görülecek; böylece yeni yaşamın yaratıcı biçimde inşası mümkün olacak, hayvani kendiliğindenlikten, doğanın egemenliğinden, süslü yazıdan, abartılmış aşçılıktan, kısacası daha öncesi sanata yaklaştırılmaya çalışılmış herşeyden kurtulunacaktır [83].

De Stijl hareketinde önemli bir yere sahip olan Elemanterizmi Alan Colquhoun 'kompozisyon' kavramıyla açıklamaktadır. Kompozisyon kavramının kaynaklandığı alan müziktir. Müzik Modern Sanatın paradigmasını oluşturmuştur, çünkü sanatın anlamlarının hiçbir dışsal göndermeye dayanmadan eklemenebildiği ve bundan da öte sanatçı için yaratıcı bir süreç oluşturduğu bir alandır. Figür kullanmayan resmin de aynı tür bir özelliği vardır. Eğer müziğin kendine özgü alanını ton ve ritimden oluşuyorsa, plastik sanatların kendine özgü alanını biçim ve renk oluşturmaktadır. Resmin amacı dış dünyada nesneleri betimlemek ya da resmetmek değil, biçim aracılığıyla şeylerin görünüşü altındaki yasaları ortaya çıkarmaktır [84]. Mimarlığa uyarlandığında kompozisyonel süreç, geleneksel çözümlerin ve anlamların uygulanmasının bir kenara bırakılıp, eşdeyişle, figüratif geleneğin dışlanıp, onun yerine kompozisyonel olanın getirilmesi şeklinde işlemektedir. İşlev ise burada kompozisyon için bir rasyonellik sağlamaktadır. Figüratif olanın yerine biçimin konulması ile kompozisyon biçimlerin düzenlenmesi olarak ifade edilebilmektedir. Mondrian'ın resimlerinde olduğu gibi De Stijl mimarları da iki boyutlu biçim ve renklerin kompozisyonlarıyla başladıkları tasarımlarını daha sonra üçüncü boyuta taşımaktadırlar. Teorinin pratiğe dönüşümünde en güzel örnek olarak Rietveld'in Schröder evini gösterebiliriz. Çünkü evin cephesindeki çizgi ve düzlemlerin oyunu konstrüksiyonel gerekliliğin bir sonucu olmaktan çok Neo-Plastik resmin elemanter kompozisyonlarının bir sonucudur.

Düşünülen ve uygulanan mimarlık ürünleri de söylemin içinden çıkan, onunla sıkı sıkıya ilişkili olan ürünlerdir. Plastik sanatlarında görülen ve ileri sürülen kavramlar, mimariye de yansımıştır. Özellikle mimari çalışmaların Neo-Plastik resimle birlikte düşünüldüğü hissedilmektedir. Bu resim anlayışının yapının kurgusunda ve çizimlerinde oldukça etkin olduğu kavranabilmektedir. De Stijl

hareketinin inşa edilmiş en önemli binası Rietveld'in Schröder Evi'dir [Resim 5.12]. Rietveld'in 1923 yılında tasarlamaya başladığı bu ev aynı zamanda Van Doesburg'un yapının inşasının bitimine rastlayan 'Plastik Mimarlığın Onaltı İlkesi' adlı manifestosunun içeriğini bir çok yönden içinde barındırmaktadır. Buna göre yapı elemanter , ekonomik ve işlevsel özellikler içerirken, biçimsel olarak anıtsal olmayan, dinamik ve anti-kübik, parçalanmış bir bütün izlenimi veren karaktere sahiptir; renk yapıda dekoratif olarak kullanılmamıştır. Dönüştürülebilir bir plana sahiptir. Duvarlar yük taşıyıcı özellikten kurtulmuştur[64]. Schröder Evi'nin bu özellikleri Van Doesburg'un manifestosunun onbirinci ilkesinde idealize edilir: "Yeni mimarlık kübik olana karşıdır; diğer bir deyişle, tüm işlevsel mekan hücrelerini (ve çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları v.b.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir. Böylece en, boy ve derinlik, artı zaman, tümüyle yeni bir plastik anlatım kazanır" [85].

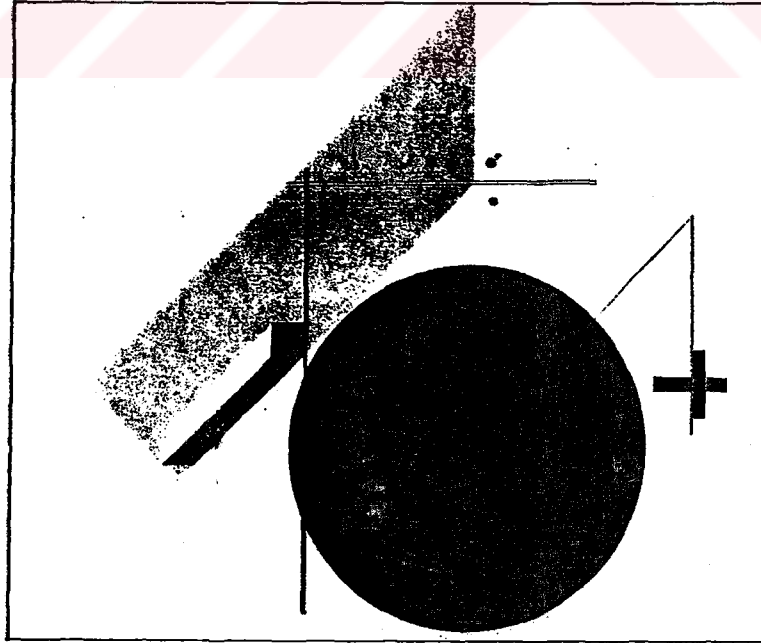
De Stijl mimarlığında görülen özellik şudur. Serbest plana dayanan yapı öncelikle öğelerine ayrılarak (dekompozisyon) daha sonra bu öğelerin saf bir dil



Resim 5. 12. Gerrit Rietveld, Schröder Evi, 1924-25

oluşturmayacak şekilde tekrardan biraraya (rekonstrüksiyon) getirilmesine dayanan elamanter bir yaklaşımdır. Böylelikle bütünlük bozulmakta, daha önceleri var olan merkez kavramı ortadan kaldırılmakta, yapının yaşamın içinde bulunduğu duruma yansıtan parçalanmış görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Bu en iyi bir şekilde Rietveld'in Schröder Evi'nde görülmektedir. Paneller farklı renklere de boyanarak, kendi başlarına belirtik hale gelmeleri sağlanmaktadır. Bu bağlamda bakacak olursak, El Lissitzky'nin 'Proun' serisini [Resim 5.13] andıran ve belkide bunu benimseyen bir özelliğe sahiptir. Prounlarda olana benzer bir şekilde yapının öğeleri uzayda uçuyormuşçasına bir izlenim vardır. Bu izlenim aynı zamanda Van Doesburg'un 1920'deki özel bir ev projesinde de görülmektedir. Van Doesburg'un elemantarist resmi bu projede sanki üçüncü boyutta ifade edilmiş, uçan düzlemleri, anti-kübik olan tektoniği, panelleri ve kütleleri ortaya koyan De Stijl renkleri ile bu yapı yapıdan çok bir Proun'un mimari bir ürüne dönüşmüş hali gibidir.

Günümüzün bakış açısından bakıldığında hatta ileri sürülen bazı kavramları kullanarak yeni bir yorum getirmek olası gibi görünmektedir. Gerek Neo-Plastik gereksede Rus Elemantarist sanat ve mimarlık anlayışında - bunlara kübizm ve



Resim 5.13. El Lissitzky, Proun No 1, 1923

sonrasında meydana gelen eğilimleri de eklemek gerekmektedir - görülen en belirgin özellik, doğal dil zamanının yeni kurmaca dillerle yer değiştirmesidir. Fakat bu yeni dil anlayışı benimsenirken bir yandan da oluşan yeni diller arasında farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Neo-Plastik eğilim ortaya çıkan yeni düşüncenin üstüne oluşturulmuş yeni bir düşünce olduğundan meydana gelen dil de diğer dillerden farklıdır. dilin 'dağıtılması' nın (parçalanmasının) başlangıcı ve 'dilini fark yaratıcı olayışlarının' çıkış noktasıdır. Dilin yapısının bozulması, binada yapının bütünlüğünün bozulması, bir parçalanmaya maruz kalması ve Van Doesburg'un deyişiyile yapının öğelerinin merkezkaç kuvvetiyle dağıtılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bir yapıya yönelik bilinen anlam da yerinden edinmektedir. Böylelikle yapının okunabilirliği (lisable) zorlaşmaktadır. Günümüzdeki eğilimlerden farkı ise böyle bir girişimi ölküselleştirmeleri ve zamana bağlı olmayan bir soyutlama haline dönüştürmeleridir.

5.4. Neo-Plastik (De Stijl) Mimari Temsil İncelemeleri:

Theo van Doesburg ve J.J. Pieter Oud

Bu bölümde, yukarıda söylemi açıklanan (Neo-Plastik) De Stijl mimarlığının, mimari temsilleri yöntem bölümünde belirlenen kavramlarının çerçevesinde incelenecektir. Bu kavramları hatırlarsak eğer,

1. Kompozisyon (Elemanterizm)
2. Dinamizm
3. Asimetri / Simetri
4. Rus Elemanterizminin etkisi,
 - Kompozisyon
 - Dinamizm'dir.

Şimdi De Stijl'in kurucularından olan Theo van Doesburg'un ve J.J.P. Oud'un mimari temsillerini inceleyelim.

5.4.1. Theo van Doesburg'un Mimari Temsilleri

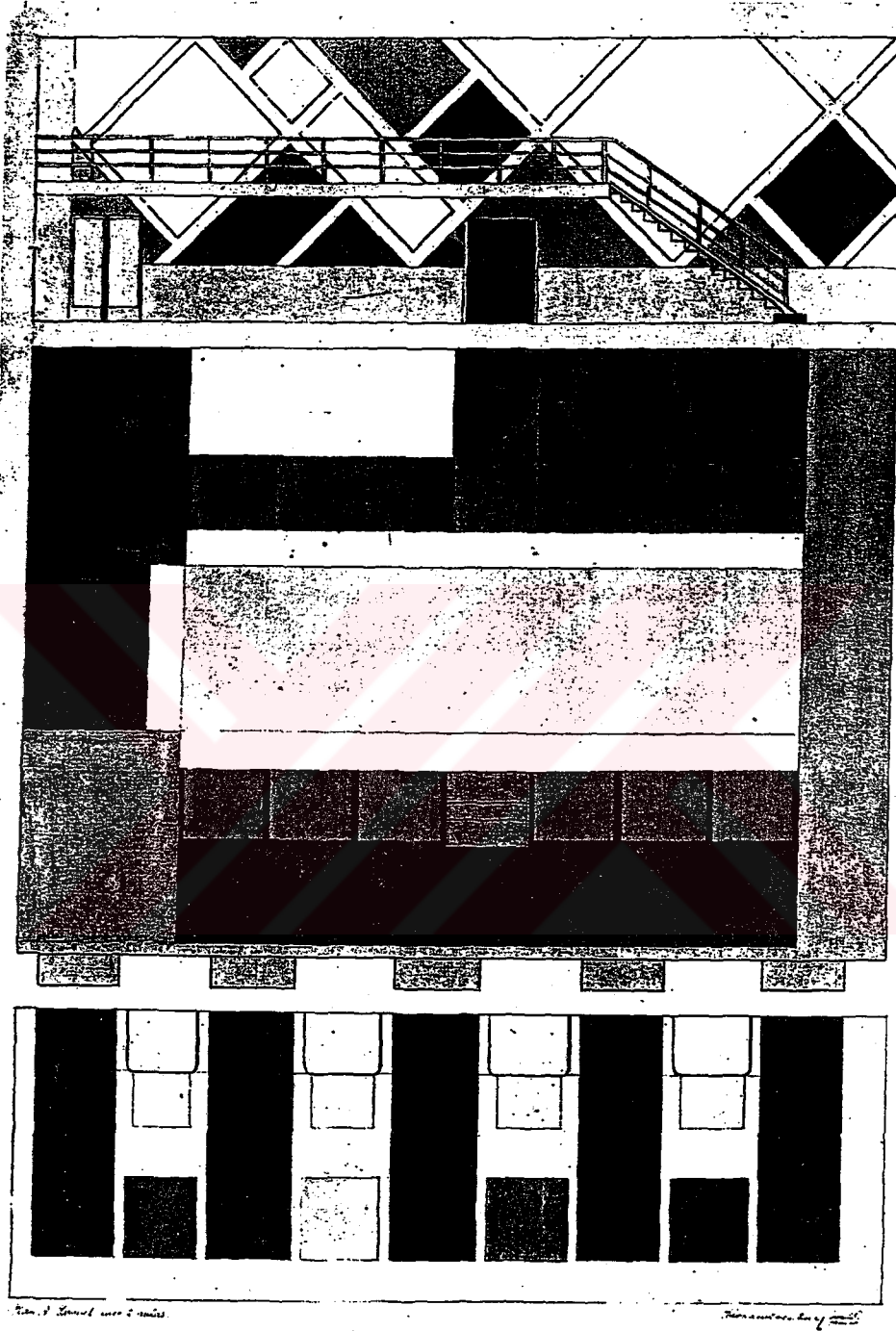
Bu bölümde Theo van Doesburg'un,

1. Kafe L' Aubette, Strasbourg, 1929
2. Renkli bir mimarlık çalışması, 1923

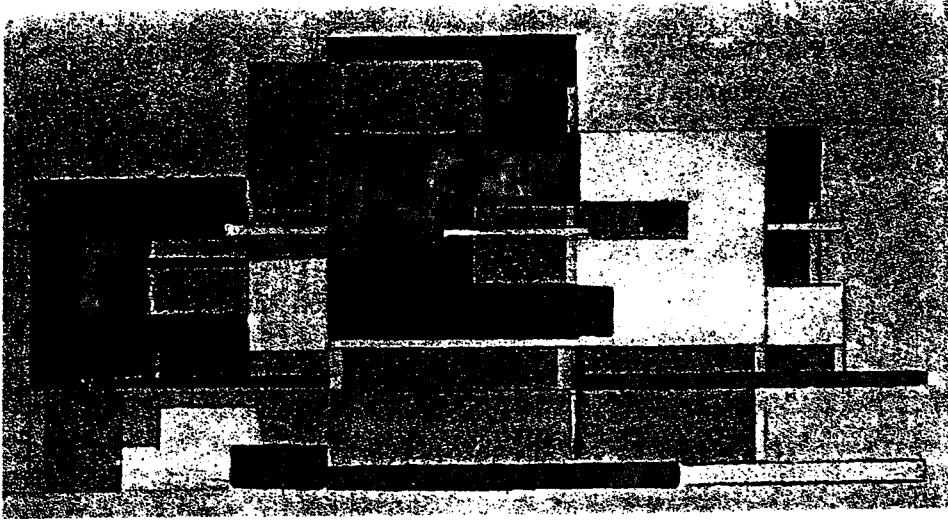
3. Villa, 1923 ve mimarlık etüdü, 1923 adlı projelerinin mimari temsilleri üzerinde durulacaktır.

1. Piet Mondrian'ın yatay - dikey siyah çizgilerle oluşturduğu ve orthogonal gridin içine yerleştirdiği sarı, kırmızı, mavi renklerle meydana getirdiği, evrensel değerler içeren, dinamik kompozisyonlarının statik değerler içerdiğini farkedenden Theo van Doesburg bunun yerine, El Lissitzky'nin etkisiyle diagonal konuma sahip yeni kompozisyonlarla varılması gereken dinamizmi elde ettiğine inanmaktadır [86]. Diagonal kompozisyonlar en güzel örneğini T. van Doesburg'un 1928 yılında tasarlamaya başladığı ve yapımını 1929 yılında tamamladığı Strasbourg'daki Kafe L' Aubette'dir. Bu kafe özellikle De Stijl'in 5. manifestosunun 7. maddesinde renk ile mimarlığın yeni ilişkisini ortaya koymaktadır: "Rengin mimarlıkta hak ettiği yeri verdik ve arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin varolmaya hakkı olmadığını savunuyoruz" [87]. Böylelikle resimle mimarlığın eşzamanlı birlikteliği sağlanmaya çalışılmaktadır. Dolayısı ile resimle bina resmi arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Buna göre Kafe L' Aubette'nin temsiline baktığımızda da bir De Stijl resmi görürüz [Resim 5.14]. Temsil her ne kadar mimari öğeleri içerse de, onu bir De Stijl resminden ayırmak oldukça zordur. Bu temsili ve hatta bunu diğer birçok De Stijl mimari temsiline genelleme yaparak belirtebiliriz ki, bir Pürist mimari temsilden sözgelimi bir Le Corbusier temsilinden ayıran en önemli özelliklerden birisi 'renk' kullanımıdır. Renk, mekanları farklı kılmada, onlara karakterini vermede, algılamayı yönlendirmede belirgin bir faktör olur. Kafe L' Aubette'nin temsili dinamik bir kompozisyona sahiptir. Temsil plan, kesit ve görünüşü içermektedir. Merkezde plan yer almaktadır ama bir merkez teşkil edememektedir. Dikkat temsilin her noktasına dağılmakta ve üstteki görünüşte yer alan diagonaller ortadaki büyük sarının egemenliğini ortadan kaldırmaktadır. Temsilin okunabilirliği zordur. İlk bakışta algılanamadığı için 'apaçık' değildir.

2. Van Doesburg'un 1923 yılında yaptığı 'renkli mimarlık çalışması' da benzer bir özelliğe sahiptir. Resimsel kompozisyondan elde edilmiş arkitektonik bir mimarlık çalışmasıdır [Resim 5.15]. Rus Malevich'in çalışmaları ile olan benzerliği eşsizdir. Bundan öte Malevich'in etkisini en kesin hatları ile kavrayabiliriz [Resim 5.16]. Dikdörtgen düzlemlerin asimetrik ve son derece dinamik bir kompozisyon içerisinde resmedildiğini görebilmekteyiz. Yine düzlemler yatay ve dikey olarak orthogonal bir düzene sahiptir.



Resim 5. 14. Theo van Doesburg, Kafe L'Aubette, Plan, Kesit, Görünüş

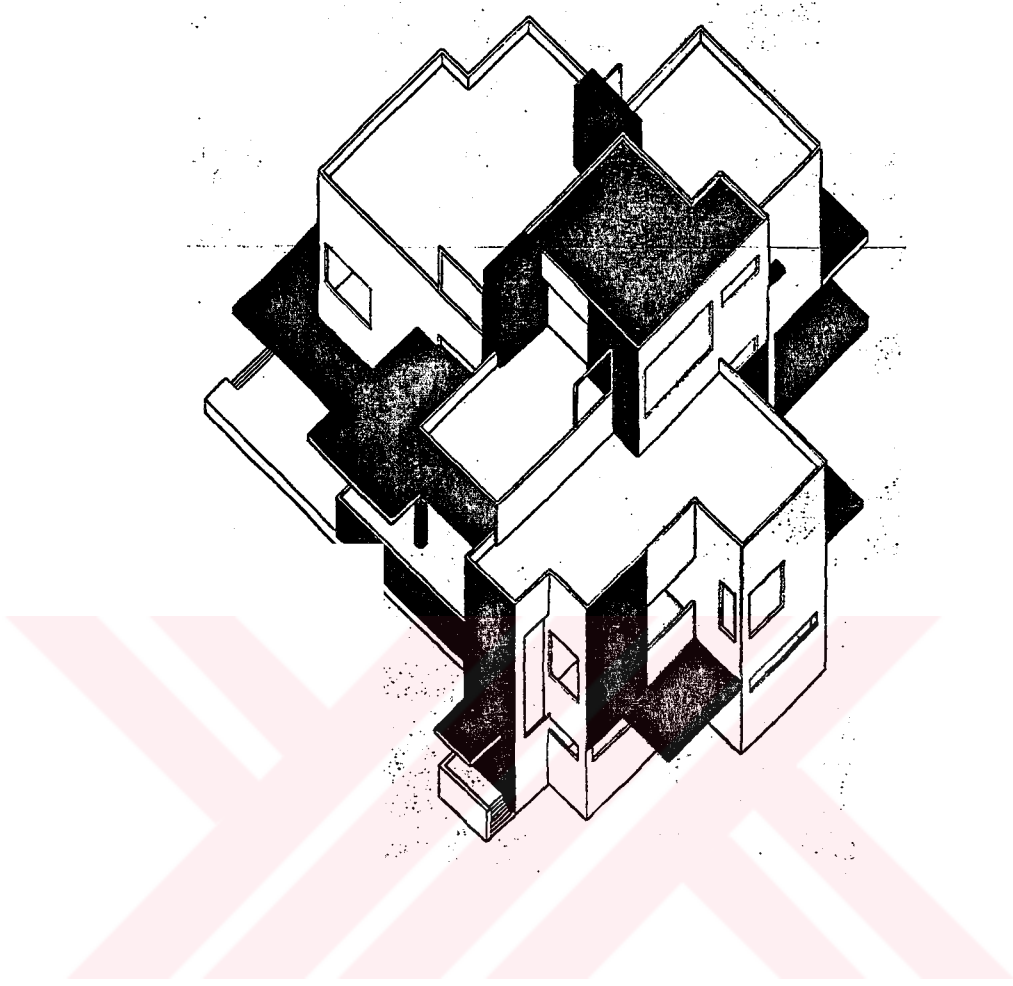


Resim 5.15. Theo van Doesburg, Renkli Mimarlık Çalışması, 1923, Görünüş



Resim 5.16. Kazimir Malevich, Kulüp, 1925, Görünüş

3. Van Doesburg'un Van Eesteren ile birlikte 1923 yılında tasarladığı 'Villa' ve 'Mimarlık Etüdü' çalışmasında resim ve mimarlığın varmış olduğu uzlaşımı ortaya koymaktadır. Villa projesi son derece dinamik bir kompozisyona sahiptir. Yapı tek bir küpün parçalanması, başka deyişle, küplerin dinamik kompozisyonuna sahiptir [Resim 5.17]. Yapıda, "kuşatıcı ögeler (duvarlar) parçalanmak yoluyla iç-dış ikiliğinin ortadan kaldırılmaya" [87] çalışıldığını görmekteyiz. Yapı, temsilde diagonal bir konumda yer almaktadır. Bu çiziliş

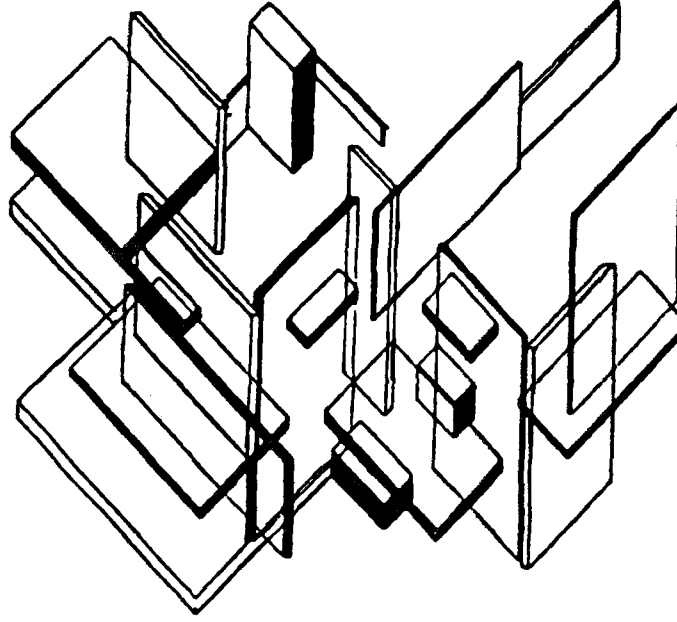


Resim 5.17. Theo van Doesburg, Villa, Aksonometrik, 1923

tarzı ile amaçlanan temsildeki dinamik etkiyi artırmaktır. Böylelikle temsil ritmik ve dinamik kompozisyonu ile sıradışı bir zenginlik kazanmaktadır.

1923 yılında tasarladıkları 'Mimarlık Etüdü'nde parçalanmış elemanların oluşturduğu yeni plastik mekanın yarattığı dinamizmi görmekteyiz [Resim 5.18]. Elemanlar merkezkaç kuvveti ile fırlatılmış bir şekilde boşluk içerisinde yer almaktadırlar. Bu elemanlar temsil mekanında diagonal (aksonometrik) bir şekilde yerleştirilerek aynı dinamik etki temsilde de yaratılmaktadır.

Villa projesi ilk bakışta algılanma ve okunabilir bir özelliğe sahiptir. Onu üç boyutlu belirsiz arkitektonikten ayıran, kapı, pencere, kolon ve balkon gibi öğelerin tektoniği bir villa olarak algılamamızı sağlamasıdır.



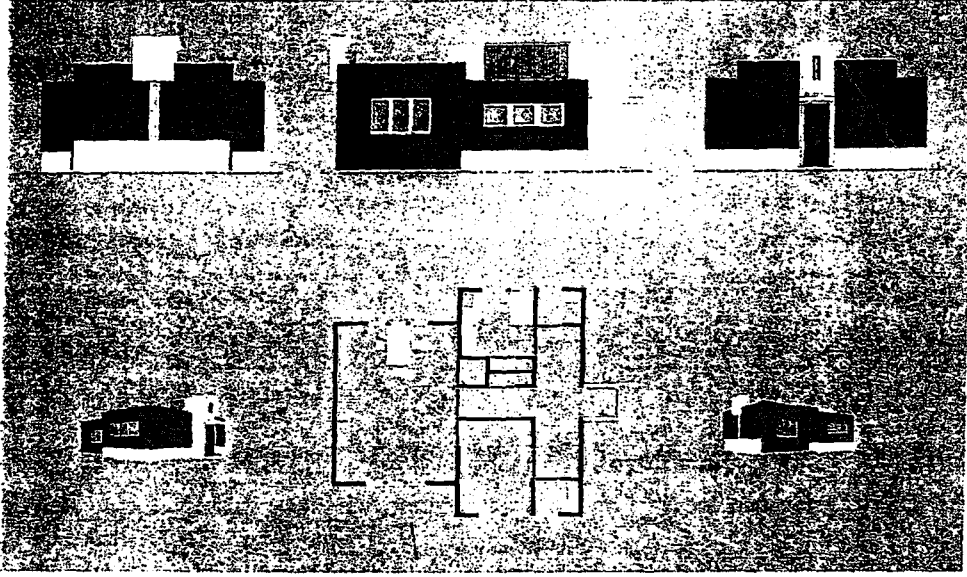
Resim 5.18. Theo van Doesburg, Mimarlık Etüdü, 1923, Aksonometrik

5.4.2. J.J. Pieter Oud'un Mimari Temsilleri

Bu bölümde J.J.P.Oud'un,

1. Alan Yöneticisinin Geçici Barakası
2. Kafe Unie, projelerinin mimari çizimleri incelenecektir.

1. J.J.P. Oud'un 'Alan Yöneticisinin Geçici Barakası' adlı temsilde resimle bina resmi arasındaki sınırların kalkışının bir diğer örneğini görmekteyiz. Temsil dinamik kompozisyonlarının yanında rasyonel özelliklerde içermektedir [Resim 5.19]. De Stijl elemanterist resminin biçimsel oluşumunu belirlediği barakanın temsil mekanında yer alışı şöyledir: Paftanın üst tarafında yapının görünüşleri bulunmaktadır. Paftanın alt kısmında ise ortada yapının plan ve bu planın her iki yanında yapının perspektifleri yer almaktadır. Bütün öğeler temsil mekanında belirli bir düzen içerisinde konumlanmıştır. Hiçbirinin temsil mekanına hakim olamadığı, birlikte varoldukları ve bu varoluşla beraber yapı hakkında daha fazla bilgi edinildiği bir temsildir. Kompozisyon ritmik bir düzen içerisinde oluşturulmuştur. Bu ritimsel düzenleniş ona müziksel bir

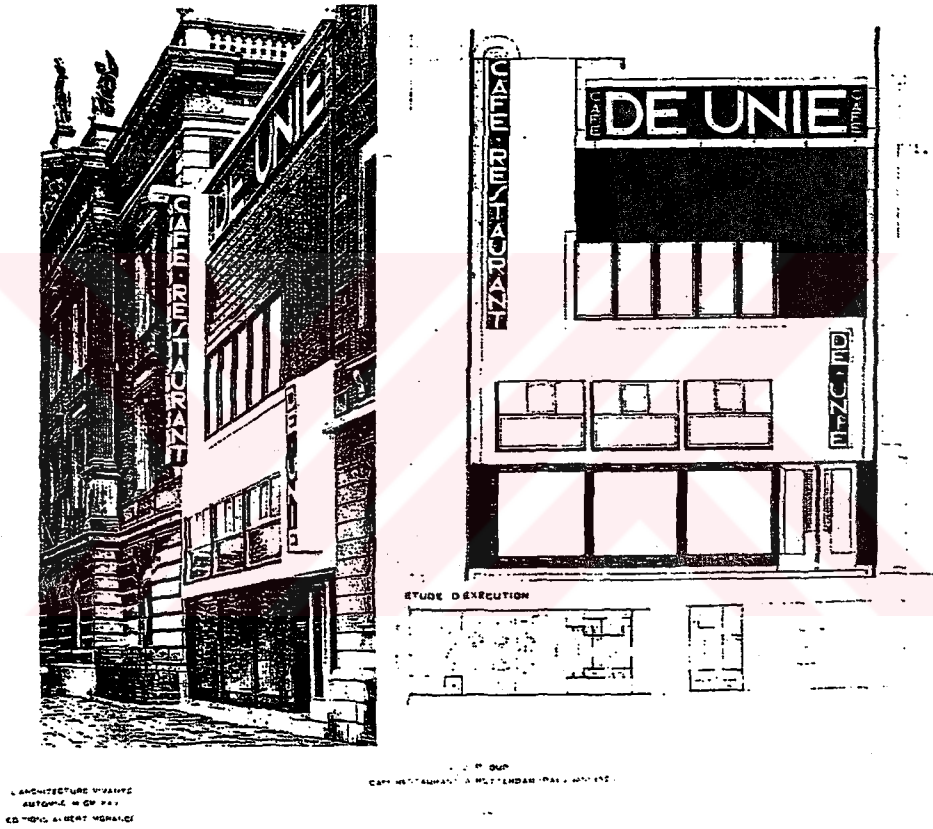


Resim 5.19. J.J.P.Oud, Alan Yöneticisinin Geçici Barakası, Plan, Görünüş, Perspektif

kompozisyon özelliği kazandırmaktadır. Temsilin en önemli yanı, müziksel kompozisyonu içerisinde, yapıyı tüm özellikleri ile tanıtmasıdır. Birkaç görüşü, algılayışı içinde barındırmaktadır. Plan, görünüş ve perspektif. Bu temsil Van Doesburg'un Kafe L' Aubette temsilinden oldukça farklıdır. O temsilde de plan, kesit, görünüş yer almaktadır. Fakat her üçünün kompozisyonu öyle tasarlanmıştır ki, temsil tek bir öğeden oluşuyormuş gibi algılanır ve böylelikle bir De Stijl resmine dönüşür, eşdeyişle, bir resimle, mimari temsil arasında pek fark yoktur. Oysa J.J.P. Oud'un 'Alan Yöneticisinin Geçici Barakası' adlı projesinin temsilde mimari temsil yine bilinen anlamını devam ettirmekte, başka herhangi bir yan anlama imkan vermemektedir. Temsil her yönüyle yapıyı açıklayıcı bir araçtır. 'Apaçıktır' çünkü ilk bakışta algılanmakta ve çok rahatlıkla herhangi bir kargaşaya imkan vermeksizin okunmaktadır.

2. 'Kafe Unie' J.J.P. Oud'un bir başka çalışmasıdır. Kafenin ön cephesinin tasarımını gerçekleştiren Oud, De Stijl renklerini asimetrik ve dinamik bir kompozisyon içerisinde kullanmıştır. Kompozisyon sarı, kırmızı ve mavi renklerle oluşturulmuştur. Kafe, mimari elemanlarını çıkardığımızda renklerle oluşturulmuş bir kompozisyona dönüşmektedir. Yatayda ve dikeyde farklı renk ve büyüklükteki düzlemlerin asimetrik olarak konumlandırılmasıyla gerilimi yüksek bir kompozisyona ulaşılmıştır. Kafenin cephesinin resmi temsil

mekanında ilk bakışta algılanan okunabilir bir konuma sahiptir [Resim 5.20]. Temsil yalın değildir çünkü yapıya işlevini belirten yazılar yatay ve dikey konumda kompoze edilerek figüratif bir değer kazandırılmıştır, bu da temsilin yalınlığını etkilemiştir. Temsil işlevsel araç olma özelliğini sürdürmesi, verdiği mesajlarla ilk bakışta algılanabilirliği ve okunabilirliği ile rasyonel özellikler içermektedir.



Resim 5.20. J.J.P.Oud, Kafe Unie, Görünüş

BÖLÜM 6. ÇALIŞMANIN SONUÇLARI

Mimarlar, Rönesans'tan itibaren mekanla olan dolaysız ilişkilerinden uzaklaşarak, fikirlerinin grafik yorumlarına gitmişlerdir. Rönesans öncesi yapıyı inşa etmek için çizilen mimari temsiller, Rönesans'tan sonra mekanın özünü kavrayıcı bir araç olarak daha etken konuma gelmişlerdir. Bunda kağıdın yaygınlaşması ve iletişim imkanlarının artmasının rolü büyüktür. Böylelikle mimarlık el işçiliğinin kısıtlı imkanlarından kurtularak mimari temsil aracılığıyla belirlenen yeni bir boyuta sıçramıştır. Mimari temsille birlikte pafta üzerine yatırılan ürünleri, değerlendirme, yorumlama imkanı doğmuş ve mimarlık söylemlerinin çoğalması için bir yol açılmıştır.

Dünyayı anlamlandırmak ve iletişime geçmek için kullandığımız her türlü sembol ve iletişim aracı birer temsildir. Mimarların yararlandığı mimari temsil de bu araçlardan biridir: hem mimari fikirleri olgunlaştırmak için, hem de meslektaşlarla, işverenle ve diğer insanlarla iletişime geçmek için kullanılan bir araçtır. Temsil bir araç olarak söylemin açığa vurulmasını sağlamaktadır, eşdeyişle, söylemin taşıyıcılığını üstlenmektedir. Mimari temsil, söylemin kuruculuğunu üstlenirken ve tasarımcısının bireysel söylemini açıklarken daha genel söylemin dizgesi içerisinde kendi sunum biçimini de bulmaktadır. Bu çalışmada Pürist ve Neo-Plastik söylemlerin uygulamacılarının mimari temsilleri incelenerek söylemin temsilin sunum biçimini yönlendirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. Şimdi çalışmanın bitiminde belirginleşen sonuçları açıklayalım.

1. Mimarlıkta temsil üç türdür. Bu temsillerin iki türü mimari tasarım sürecini daha dolaysız bir şekilde etkilerken, bir diğer türü ise tasarım sürecini dolaylı bir şekilde etkileyebilmektedir.

a. Bu türlerden biri kültürel temsildir. Zaman içerisinde inşa edilmiş yapılardan meydana gelen bir bütüne işaret eder. Varolan bu bütün, içinde yer aldığı kültürün hafızasını oluşturmaktadır. Kültürel durum eşzamanlı incelendiğinde içinde geçmişin izlerinin her zaman varolduğu görülebilir. Bu izler yalnızca bugüne kadar gelebilmiş kalıntılar değil, tam tersine o kültüre anlam veren

kurucu öğelerdir. Kültürel temsil bu noktada devreye girerek tasarımı etkileyebilmektedir. Varolan inşa edilmiş hafıza, bir geleneğin devamı olarak mimari tasarımın yönünü çizebilmektedir. Buna örnek olarak, tip ve arketip kavramlarıyla mimarlığı yeniden tanımlamaya çalışan Aldo Rossi ve mimarlığını verebiliriz.

b. Mimarlıkta temsilin bir diğer türü zihinde temsildir. Zihinde temsil daha önceki uyarımlar ve algılardan elde edilen bilgilere, mimarın kendi düşünceleriyle birleştirdiği yeni imgeleri içerir. Mimari tasarımı yönlendiren en önemli temsil türüdür. Fiziksel temsillerle birlikte tasarımın nihai durumuna ulaşmasını sağlar. Dış dünyadan elde edilen soyutlamalar akılda yenileriyle birleştirilerek zihinsel temsilleri oluştururlar. Fakat zihinsel temsiller dışlaştırılmadığı sürece anlaşılabilirliği imkansızdır.

c. Mimari temsilde üçüncü tür ise fiziksel temsildir. Bu temsil türü, mimari çizimleri ve maket yapımı içermektedir. Bu çalışmada mimari temsil olarak mimari çizimler üzerinde durulmuştur. Mimari düşünceleri etkileyen, olgunlaştıran ve gelişmesini sağlayan mimari temsil, tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Mimari temsil gerçek yapının yerine geçerek tasarımcının o yapıya ilişkin düşüncelerini ve yeni düşüncelerini organize eden bir araçtır. Mimari temsil, buna bağlı olarak, birkaç aşamada gerçekleşmektedir. Bunlar eskizler, kavramsal grafikler, orthografikler ve perspektif çizimlerdir.

Eskizler ve kavramsal grafikler mimari tasarımın olmazsa olmaz parçasıdır. Bunlar tasarım sürecini yönlendiren ve mimara içkin temsil türleridir. Çünkü mimar bu araçlar vasıtasıyla düşüncelerini olgunlaştırır ve ilgili kesimlere sunacak duruma getirir. Eskizler, içerdikleri az bilgiyle yeni imgelerin oluşmasına imkan verirler ve düşünümü geliştirirler. Bunları çalışmada soyut temsiller olarak adlandırmıştık. Soyut temsillerin bir diğer özelliği mimari temsilin anlatımsallık işlevine denk düşmeleridir. Böylece soyut temsiller mimarın, duygularını, coşkularını, mizacını da içerirler. Onlar sıradan karalamalar değildir. Soyut temsiller, mimarın düşüncelerini özgürce ve coşkulu bir biçimde geliştirmesinde en önemli yardımcı araçlardır.

Orthografikler ile perspektifleri içeren ve çalışmada seçilen örneklerde üzerinde durulan çağrı işlevine sahip temsillerdir. Bu temsiller zihinsel faaliyet sonucu olgunlaşan ürünün kendini dışa açacağı, sunacağı temsillerdir. Bu temsiller

mimarın sanatsal eğilimlerinin de sunulduğu bir temsil türüdür. Bu temsil türünün bir amacı izleyiciyi içine çekerek yeni yorumları meydana getirmektir. Bu da yeni algı ve görme biçimlerine neden olmaktadır. Bununla birlikte çağrı işlevine sahip temsil türü mimari söylemin taşıyıcılığını da üstlenmektedir. Bu noktada çağrı işlevine sahip mimari temsiller bir bilgi kaynağı olarak karşımıza çıkarlar, diğer bir deyişle, mimari temsil yaygın olarak Rönesans'tan bu yana bir bilgi nesnesi olmaktadır. Yeni görme biçimlerine ve yorumlara imkan vermesi temsilin bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu da mimari temsilin işlevinde meydana gelen bir değişikliktir. Çünkü mimari temsil artık yalnızca binayı inşa etmek amacıyla kullanılan edilgen bir araç değil, tam tersine iletişime geçen ve söylemi, bilgiyi içeren etken bir araçtır.

2. Diğer disiplinlerde olduğu gibi mimarlığında sahip olduğu söylem/ler vardır. Mimarlıkta söylemin etkin olarak oluşması düşünömselliğın kendini hissettirmeye başladığı modern zamanlara rastlamaktadır. Artık mimari temsil gibi söylemsiz bir mimarlık da olamaz. Antik Yunan ve Roma döneminde söylemini insan vücudunun oranlarından kaynaklanan geometrik düzenle kuran mimarlar, bugün çok daha geniş bir yelpazenin içinde yer alan çeşitli ve farklı söylemlerle mimari ürünlerini vücuda getirmektedirler. Mimarlıkta söylem geliştirilmesinin amacı oluşturulacak çevreleri en iyi biçimde şekillendirmektir. 20. Yüzyılın başlarından ortalarına kadar olan zamanda mimarlık söylemlerinin amacı, mimarlığı toplumu dönüştürücü bir araç olarak kullanmaktır. Bu amaçla bu dönemlerde ortaya çıkan her söylem, her türlü ürünü fabrika içerisinde bırakmayıp, üretim sürecine ilişkin öngöröleri, diğer yaşam alanlarına göre tematize etmiştir. Hatta endüstrinin rasyonalitesini üretim dışı alanlara, makinenin işlerliğini de tüketim nesnelerine binaya, mobilyaya, hatta şehire taşımaya çalışarak pozitif bir görüş oluşturmuşlardır. Bugünün söylemleri ise pozitif görüşün karşısında yer alan negatif söylemlerdir. Modern söylemlere karşı duyulan bir inançsızlığı dile getirmektedirler. Bu nedenledir ki, mimarlıkta söylem belirleyici bir özelliğe sahiptir. Bir döneme ait inançları, kuralları, değerleri içermektedir. Bu özellikler mimari ürünlerin oluşmasını etkileyen en önemli faktördür.

3. Mimarlıkta söylemin belirleyiciliğı, bir ürün olarak kabul edilen mimari temsil üzerinde de görölebilmektedir. Oluşturulan ya da varolan bir söylem, onun çerçevesini çizen kavramlarla tanımlanabilir. Bu kavramlar, iki-boyutlu düzlem üzerinde temsil edilen nesnenin sunum biçiminin kurallarını belirleyen

mekanizma haline gelir. Bu mekanizma içerisinde kullanılan araçların özelliklerinden kaynaklanan dilsel gramer önemlidir. Buna bağlı olarak, faydalanılan araçların sunum kapasitesinin mimar tarafından kullanılış ve sunuş tarzı da bir o kadar önemlidir. Bu çalışmada seçilen Pürist ve Neo-Plastik söylemlere ait temsil örneklerinde bu karşılıklı ilişki gösterilmiştir. Belirtilen söylemler içerisinde mimari temsillerini meydana getiren mimarların kendilerine özgü geliştirdikleri söylem, kullandıkları araçların dilsel gramerinin sınır ve olanakları içinde gelişmiştir. Böylelikle bu dili kullanarak genel söylemin dışına çıkmamışlardır. Fakat her iki söylemde kullanılan araçlar kısmen de olsa farklılık göstermektedir. Her ikisinde çizgi dilini kullanmaktadır, ama Neo-Plastik mimari temsillerde, mimarlar resim üslubundan da etkilenererek mekanları, rengin ve çizginin belirlediği yeni bir dilsel gramer geliştirmişlerdir. Bu tamamıyla söylemle ilgili bir gelişmedir. Getirdiği önemli gelişme, De Stijl mimarlarının mekanları yeni bir görme biçimiyle kurgulamalarına imkan vermesidir. Sonuçta, mimari temsili, söyleminin kavramlarıyla incelemelidir. Bu inceleme yeni yorumlara imkan tanıyacaktır. Bunun en güzel örneğini Dekonstrüktivist mimarlardan Zaha Hadid'de görmekteyiz. Rus Konstrüktivist mimar Ivan Leonidov ve Suprematist ressam Malevich'in çalışmalarını inceleyen Hadid Suprematist dilsel grameri kullanarak ve bu dili daha da ileri kullanımlara götürerek Dekonstrüktivist genel söylem içerisinde kendine özgü biçimini geliştirmiştir. Suprematist dil O'na yeni bir görme biçimi getirmiştir.

4. Bu çalışmada yapılan incelemeler sonucunda, mimari temsile içkin olarak ortaya çıkan bir diğer gelişme ise mimari temsilin bir bilgi nesnesi haline gelmesidir. Mimarlığın temsil üzerinde belirlenmesiyle birlikte mimarlık epistemine girdi sağlayan yalnızca inşa edilmiş binalar olmamaktadır. Günümüzde mimarlık üzerine bilgilenmek için sadece inşa edilmiş ürünlere bakmıyoruz. İnşa edilmemiş, kağıt üzerinde kalmış binalarda en az inşa edilmiş olanlar kadar bilgi nesnesi haline gelmiştir. Bu çalışmada incelenen birçok yapı temsil üzerinde kalmış yapılardır. Fakat söylemlerini anlayabilmek için bir bilgi nesnesi olarak onlara başvurmaktayız. Dolayısıyla mimari temsil bilgiyi taşıyıcı bir araç haline dönüşmektedir. Hatta düşünürselliğin gelişmesiyle birlikte inşa edilmiş üründen edinilen bilginin yerine mimari temsil üzerinden elde edilen bilgilenimin aldığını ve giderek bilgilenimin mimari ürüne egemen olduğuna tanık olmaktadır.

KAYNAKLAR

- [1] BARTHES, R., Göstergebilimsel Serüven, Yapı Kredi Yayınları, çev. Mehmet-Sema Rifat, İSTANBUL, 1993, s:174
- [2] BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yay., cilt 22, s: 11406
- [3] LASEAU, P., Graphic Thinking For Architect And Designers, Van Nostrand Reinhold, N.Y., 1989, s:39
- [4] AKIN, Ö., Psychology Of Architectural Design, Pion Ltd., LONDON, 1986
- [5] GOWAN, J., "The Architectural Drawing: An Alignment With Painting", Architectural Design Vol. 59, 3/4, LONDON, 1989
- [6] MEISENHEIMER, W., "The Functional And The Poetic Drawing", DAIDALOS, Germany, 1987
- [7] EVANS, R., "Translation From Drawing To Building", AA Files 12, LONDON, 1986, s:5
- [8] YIRTICI, H., "Modernizmin Karanlık Yüzü", Arredamento Dekorasyon, No:5, 1994, s:111
- [9] BAUDRILLARD, J., 'Simulations', N.Y., SEmiotext(e), 1983, Belirtilen Kaynak: ÖZGÜÇ, B., ŞENYAPILI, B., "Mimari Tasarım, Sunum ve Yenidensunumda Bilgisayarın Rolü", YTÜ Mim. Fak. 'Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım' Semineri kitapçığı, İSTANBUL, 1994, s:6
- [10] FOZ, A., "Observations On Designer Behavior In The Parti", Proceedings Of The Design Activity Conference, London, England, 1973, Belirtilen Kaynak: AKIN, Ö., WEINEL, F., E., Representation And Architecture, Information Dynamics Inc., USA, Maryland, 1982, s: 19-24

- [11] TERZİDES, C., VAKALO, E., "Eğitimde BDT. Uzamsal Yapılar Üzerine Deneyler", çev. Gülen Çağdaş, Kuram 5, Kur Yay., Mayıs 1994, s:31
- [12] DENKEL, A., Anlamin Kökenleri, Metis Yay., İSTANBUL, 1984, s:11-12
- [13] ALLEN, G., OLIVER, R., Architectural Drawing: The Art And The Process, Architectural Press Ltd., LONDON, 1981, s:11-12
- [14] A.g.e., 1981, s: 11-12
- [15] SCHULTZ, C., N., "Postmodernizmin İki Yüzü", çev. Ahsen Özsoy, Kuram 1, Kur Yay., Ocak 1993, s:17
- [16] PORTER, T., How Architects Visualize, Macmillan Publishing Co., N.Y., 1979, Belirtilen Kaynak: ERTÜRK, Z., Mimari Tasarlama: Süreçler, Görsel Modeller ve Teknikler Açısından Bir İnceleme, Doç. Tezi, Eylül 1981, KTÜ, s:51-64
- [17] ULUSU, URAZ, T., Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme, İTÜ Mim. Fak. Yay., No: 1514, 1993, s:38-42
- [18] RİFAT, M., "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü II", Kuram 4, Kur Yay., Ocak 1994, s:48
- [19] RİFAT, M., "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü III", Kuram 5, Kur Yay., Mayıs 1994, s:44
- [20] MEİSENHEIMER, W., "The Functional And The Poetic Drawing", DAİDALOS, Germany, 1987
- [21] RİFAT, M., "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü III", Kuram 5, Kur Yay., Mayıs 1994, s:45
- [22] MEİSENHEIMER, W., "The Functional And The Poetic Drawing", DAİDALOS, Germany, 1987

- [23] BOZKURT, N., "Michel Foucoult Felsefesinin Bazı Temel Kavramları", DeFTER Nisan/Mayıs, 1988, No:4, Metis Yay., İSTANBUL, s:40
- [24] BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yay., cilt 21, s:10738
- [25] BALAMİR, (KESKİN) A., "Mimarlık Söyleminin Değişimi ve Eğitim Programları", Mimarlık 85/8, s:9-10
- [26] CHOAY, F., 'Notes Sur la Semiologie Urbaine', AA 153, 1971, Belirtilen Kaynak: GÜMÜŞ K., AK B., "Tasarım Tarihindeki Kopuşlar", Mimarlık 82/10, s:29
- [27] BARTHES, R., "Göstergebilimsel Serüven", Y.K.Y., çev. Mehmet-Sema RİFAT, İSTANBUL, 1993, s:174
- [28] YÜCEL, A., 20. yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar'ın Türkçe baskıya önsözünden, Belirtilen Kaynak: CONRADS, U., (ed.), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yay., 1991, İSTANBUL
- [29] KÖKSAL, A., "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, Sayı 60, 1994/6, s: 87
- [30] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, 1979, New York, s:1
- [31] HALSE, O., A., Architectural Rendering, F.W. Dodge Co., New York, 1960, s:1
- [32] VITRUVIUS, Mimarlık Üzerine On Kitap, çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Yayınları, 1990, s:4
- [33] KÖKSAL, A., "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, Sayı 60, 1994/6, s:88
- [34] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, 1979, New York, s:4
- [35] HALSE, O., A., Architectural Rendering, F.W. Dodge Co., New York, 1960, s:5

- [36] KÖKSAL, A., "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, sayı 60, 1994/6, s:91
- [37] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, 1979, New York, s: 8
- [38] ALBERTİ, L., B., On The Art Of Building In Ten Books, The MIT Press, 1991, Belirtilen Kaynak: YOLAL-DYER, Y., "Mimarlık Eğitiminde Yaratıcı Süreç-Mimari Anlatım", 'Bilgisayar Ortamı Ve Mimari Anlatım' Seminer Kitapçığı, YTÜ, Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, 1994
- [39] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, 1979, New York, s:9-10
- [40] KÖKSAL, A., "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, Sayı 60, 1994/6, s:94
- [41] ABRAHAM, R., "Nine Houses, Triptych, 1972-1976", Architectural Design, Vol: 55, 3/4-1985, s:18
- [42] KÖKSAL, A., "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, Sayı 60, 1994/6, s:95
- [43] GIDDENS, A., Modernliğin Sonuçları, Çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s:39-41
- [44] ÇOTUKSÖKEN, B., Felsefi Söylem Nedir?, Ara Yayınları, İstanbul, 1991, s:23
- [45] İNCEOĞLU, N., GÜRER, T., ÇİL, E., Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler, Helikon Yayınları, Ocak 1995
- [46] ÇOTUKSÖKEN, B., Felsefi Söylem Nedir?, Ara Yayınları, İstanbul, 1991, s:51
- [47] SILVETTI, J., "Reppresentation and Creativity in Architecture: The Pregnant Moment", Belirtilen Kaynak: AKIN, Ö., WEINEL F., E., Representation and Architecture, Information Dynamics Inc., 1982, USA, Maryland, s: 159-184

- [48] AKIN, Ö., "Representation and Architecture", Belirtilen Kaynak: AKIN, Ö., WEINEL, F., E., Representation and Architecture, Information Dynamics Inc., 1982, USA, Maryland, s: 1-26
- [49] EASTMAN, M., C., "The Computer As a Design Medium", belirtilen kaynak: AKIN, Ö., WEINEL, F., E., Representation and Architecture, Information Dynamics Inc., 1982, USA, Maryland, s: 245-266
- [50] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, London, 1979, s:61-78
- [51] AKIN, Ö., "Representation and Architecture", Belirtilen Kaynak: AKIN, Ö., WEINEL, F., E., Representation and Architecture, Information Dynamic Inc., USA, Maryland, s:1-26
- [52] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, London, 1979, s: 61-78
- [53] KÖKSAL, A., Zorunlu Çoğunluk, Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği, ATT yayınları, İstanbul, 1994, s: 4
- [54] BİLGİN, İ., "Teknolojinin Görünen Yüzü", Defter, sayı 5, Metis yay., İstanbul, s:156-169
- [55] COLQUHOUN, A., Modernity And The Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, The MIT Press, 1991, Massachusetts
- [56] FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, 1992, London
- [57] COLQUHOUN, A., Modernity And The Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, The MIT Press, 1991, Massachusetts, s: 57-87
- [58] FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, London, 1992, s: 145
- [59] MEYDAN LAROUSSE, Meydan Yayınevi, cilt 10, İstanbul, 1972, s: 472

- [60] FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, London, 1992, s: 90-95
- [61] COLQUHOUN, A., Modernity And The Classical Tradition, Architectural Essays, 1980-1987, The MIT Press, 1991, Massachusetts, s: 167-168
- [62] COLQUHOUN, A., Mimari Eleştiri Yazıları, Çev. Ali Cengizkan, şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1990, s: 28
- [63] FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, London, 1992, s: 152
- [64] TUNALI, İ., Estetik, Remzi Kitabevi, 1989, İstanbul, s: 210
- [65] HERBERT, L.,R., (ed.), Modern Artists On Art: Ten Unabridged Essays, Englewood Cliffs, N. J.; Prentice-Hall, 1964, s: 64
- [66] CORBUSIER, L., "Kent Planlamasını Yönlendirici İlkeler", Belirtilen Kaynak: CONRADS, U., (ed.), Yirminci Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Çev. Sevinç Yavuz, şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991, s: 75
- [67] GUITON, J., The Ideas Of Le Corbusier On Architecture And Urban Planning, George Braziller, New York, 1981, s: 33-34, Belirtilen Kaynak: KORTAN, E., Yirminci Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış, Yaprak Kitabevi, Ankara, 1986, s:43
- [68] SCULLY, V., Modern Mimarlık, Çev. Selçuk Batur, Çevre Yay., İstanbul, 1980, s:64
- [69] BROADBENT, G., "The Rational And The Functional", Belirtilen Kaynak: SHARP, D., (ed.), The Rationalists, Architectural Press, 1978
- [70] SCULLY, V., Modern Mimarlık, Çev: Selçuk Batur, Çevre Yay., İstanbul, 1980, s:41
- [71] PORTER, T., How Architects Visualize, Studio Vista, New York, 1979, s:65

- [72] COLQUHOUN, A., *Modernity And The Classical Tradition*, Architectural Essays 1980-1987, The MIT Press, Massachusetts, s:170
- [73] SCULLY, V., *Modern Mimarlık*, Çev: Selçuk Batur, Çevre Yay., İstanbul, 1980, s: 41
- [74] EVANS, R., "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries", AA Files 19, Spring 1990, s:58
- [75] SCULLY, V., *Modern Mimarlık*, Çev: Selçuk Batur, Çevre Yay., İstanbul, 1980, s:42
- [76] EVANS, R., "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries", AA Files 19, Spring 1990, s:61
- [77] CARTER, P., *Mies van der Rohe At Work*, New York, 1974, s: 180, Belirtilen Kaynak: CONSTANT, C., " The Barcelona Pavilion As Landscape Garden, *Modernity And The Picturesque*", AA Files 20, Autumn 1990, s:54, not 14
- [78] KORTAN, E., "Mimarlıkta Rasyonalizm", *Yapı* 97, Aralık 1989, s:45
- [79] TAFURÍ, M., DAL CO, F., *Modern Architecture I*, Electa, Milan, Italy, 1976, s:111
- [80] FRAMPTON, K., *Modern Architecture, A Critical History*, Thames And Hudson, 1992, London, s: 142
- [81] ÖZER, B., *Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık*, YEM Yay., 1993, İstanbul, s:140
- [82] FRAMPTON, K., *Modern Architecture, A Critical History*, Thames And Hudson, 1992, London, s:145
- [83] BİLGİN, İ., "Görünmeyen Şehirler", *DeFTER*, Metis Yay., Kasım 1987, s:65-66

[84] COLQUHOUN, A., Mimari Eleştiri Yazıları, şevki Vanlı Yayınları, 1990, s:190

[85] DOESBURG, V., T., "Plastik Bir Mimarlığa Doğru", Belirtilen Kaynak: CONRADS, U., (ed.), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Çev: Sevinç Yavuz, şevki Vanlı Yayınları, 1990, s:65

[86] FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, 1992, London, s:147-148

[87] DE STIJL, "Manifesto V", Belirtilen Kaynak: CONRADS, U., (ed.), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Çev: Sevinç Yavuz, şevki Vanlı Yayınları, 1991, s:52



ÖZGEÇMİŞ

1970 yılında İstanbul'da doğdu. İlköğretimini Küçükalyalı İlkokulunda, Ortaöğretimini Suadiye Lisesi'nde bitirdikten sonra, Yükseköğretimini (Lisans) Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümünde tamamladı. Yüksek Lisans eğitiminde İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim dalında kayıtlı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, halen Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Bilgisayar Ortamında Tasarım Bilim Dalı Araştırma Görevliliğine devam etmektedir.

Çalışmaları:

1. 'Suprematizm, Konstrüktivizm ve Dekonstrüktivist Mimarlık', Yrd. Doç. Dr. Ülkü Altınoluk ve Gökhan Yıldız ile birlikte, Tasarım, Mayıs 1990
2. 'Deneysel Mimarlık', Hakkı Yırtıcı ve Gökhan Yıldız ile Birlikte, Mimarlık No: 255
3. 'Yaşam ve Mimarlık', Yapı 146
4. 'Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler', Prof. Dr. Necati İnceoğlu ve Arş. Gör. Ela Çil ile birlikte, Tasarım 42
5. 'Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler', Prof. Dr. Necati İnceoğlu ve Arş. Gör. Ela Çil ile birlikte, Helikon Yayınları

Ödülleri:

Yıldız Teknik Üniversitesi 1991 yılı Fakülte İkinciliği YTONG ödülü.