

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ELEŞTİREL MİMARLIK PRATİĞİ OLARAK
PLAN ÇİZİMİNİN POETİKASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif HANT

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ashhan ŞENEL

EKİM 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ELEŞTİREL MİMARLIK PRATİĞİ OLARAK
PLAN ÇİZİMİNİN POETİKASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Elif HANT
(502151010)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ashhan ŞENEL

EKİM 2019

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502151010 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Elif HANT, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ELEŞTİREL MİMARLIK PRATİĞİ OLARAK PLAN ÇİZİMİNİN POETİKASI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Aslıhan ŞENEL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

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

Doç Dr. Erdem Ceylan
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 16 Eylül 2019
Savunma Tarihi : 18 Ekim 2019





Anneme, Babama ve İstanbul'a,



ÖNSÖZ

Öncelikle tez sürecindeki değerli katkıları ve gösterdiği sabır için; tez sürecini aşan bir zamanda ise, entelektüel merakıma ve heyecanıma ortak olarak beni yüreklendirdiği için danışmanım Aslıhan Şenel'e teşekkür ederim.

Süreç boyunca destekleyici tutumları ve ilham verici önerileriyle önemli katkılar sunan jüri üyelerim Funda Uz ve Erdem Ceylan'a teşekkür ederim.

Tezimde sorunsallaştırdığım teori / pratik arasındaki gerilime yönelik ilgimi pekiştiren, lisans öğrenimimde karşılaşma fırsatı yakaladığım, hocalarım Adnan Aksu, Nur Çağlar, Zeynep Uludağ ve İrem Yılmaz'a teşekkür ederim.

Gösterdikleri anlayış ve destek için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Birlikte ve birbirimizden öğrenecek çok şey olduğunu gösteren, tezimdaki düşünsel emeğe içgörüselsel katkıları olduğunu düşündüğüm tüm Collective Imaginations üyelerine teşekkür ederim.

Süreç boyunca dostluklarıyla güç veren Elif Gökçen Tepekaya, Tuğçe Tezer ve Aybike Batuk'a; farklı kesişmelerle biraraya gelerek desteklerini hissettiğim Cemil Çakıcı, Ceren Okumuş, Tuba Kara ve Buse Özçelik'e; hep yanımda olduklarını bildiğim Sümeyye Sancak, Berna Ayyıldız, Nihan Can ve Selin Özgün'e; burada sayamadığım bana güven duyup, destek olan nice arkadaşlarıma; ayrıca epeyce günümü beraber geçirdiğim güler yüzlü Salt Galata Araştırma Kütüphanesi çalışanlarına çok teşekkür ederim.

Son olarak her zaman sonsuz sevgi ve inançlarıyla yanımda olan anneannem Mualla Bozkurt, annem Zeynep Hant, babam Alican Hant, kardeşim Yusuf Hant ve tezin tamamını okuyarak yardımcı olan kardeşim, meslektaşım Rabia Hant'a çok teşekkür ederim.

Ekim 2019

Elif Hant
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
SEMBOLLER	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ....	1
2. GENİŞLETİLMİŞ ALANDA POETİKA	5
2.1 Açıklık Poetikası ve Olanaklar Alanı	10
2.2 Performansın Poetikası ve Çizim Pratiği	14
3. POETİK PERFORMANS OLARAK PLAN-ÇİZİMİ	21
3.1 Çizgi, Katmanlılık, Tekrar.....	27
3.2 Metin, Okuma, Çeviri.....	37
3.3 Yer, İz, Anlatı	44
4. POETİK PERFORMANS OLARAK PLAN-ÇİZMEK	53
4.1 Yürümek, Anımsamak	58
4.2 Dokumak, Anlatmak	66
5. SONUÇ... ..	71
KAYNAKLAR	73
ÖZGEÇMİŞ.....	79



KISALTMALAR

İng : İngilizce
Orj : Orijinal hali
SFMOMA : San Fransisco Museum of Modern Art





SEMBOLLER

- [b1] : Beşiktaş'ta bir ev.
[e2] : Eyüp'te bir ev.
[a3] : Ataköy'de bir ev
[c4] : Cihangir'de bir ev.
[ü5] : Üsküdar'da bir ev.





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 “Genişletilmiş Alanda Heykel”, 1979, Rosalind E. Krauss.....	5
Şekil 2.2 : Watten tarafından adapte edilen poetika şeması (Watten, 2006, s. 349).	6
Şekil 2.3 : Mallarme’nin 1896’da yazdığı yirmi sayfadan oluşan, “ <i>Un coup de dés jamais n’abolira le hasard</i> ” şiirinden parçalar (Mallarme, 2006)...	11
Şekil 2.4 : (solda) Kompozitör: “George Cacioppo, Cassiopeia”, (sağda) Kompozitör: “François Bayle, Points Critiques, 1960”	12
Şekil 2.5 (solda) “Macchina inutile”, 1956, Bruno Munari; (sağda) “The Alphabet”, 1927, Henri Michaux.....	13
Şekil 3.1 : “Composition in General”, J. N. Durand, 1802-1805 (Durand & Picon, 2000).....	22
Şekil 3.2 : “The Table”, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url-4).....	28
Şekil 3.3 : “The Table”, Yapım süreci, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url- 4).....	28
Şekil 3.4 : “The Table”, Plan çizimleri, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url- 4).	29
Şekil 3.5 : “How to layout a croissant?”, Enric Miralles & Eva Prats, 1991.....	30
Şekil 3.6 : “Mercader/24 Apartmanı”, Miralles & Tagliabue	31
Şekil 3.7 : “Mercader/24 Apartmanı”, Miralles & Tagliabue	31
Şekil 3.8 : (solda) <i>Ines Table</i> eskizi, 1992; (sağda) <i>Ines Table</i> , 1993, Enric Miralles	33
Şekil 3.9 : (solda) <i>Scambi</i> (1954) Henri Pousseur; (sağda) <i>Paraboles-mix</i> (1990), Henri Pousseur (Url-5)	34
Şekil 3.10 : “Görsel Sanatın Mimetik Çalışması İçindeki Poetikanın Türleri, 2009 D.Z.” (Ziegler, 2010).	35
Şekil 3.11 : <i>İstanbul Anlatımları</i> serisinden, Denise Ziegler, 2005 (Ziegler, 2010).....	36
Şekil 3.12 : 1920-1990 yılları arası Ankara apartmanları (Güney, 2009).....	39
Şekil 3.13 : (1) Madonna dell’Impannata, Raphael, 1514; (2) Villa Madama plan çizimi, Raphael, 1518-1528; (3) Villa Madama’nın rekonstrüksiyonu, Percier & Fontaine, 1809 (Evans, 1878)	42
Şekil 3.14 : (1) Kraliçe Guinevere’nin resmi, William Morris, 1858; (2) Kızıl Ev’in plan çizimi, Phillip Webb & William Morris, 1859 (Evans, 1978).	43
Şekil 3.15 : Haritalama olarak plan çizimleri (Şenel, 2019).....	46
Şekil 3.16 : Table Manners, 1988, Sarah Wigglesworth & Jeremy Till.....	48
Şekil 3.17 : (Soldaki) “Drawing No. 1 Frame, 1989”, (Sağdaki) “Drawing No. 2 Plot, 1989” (Url-11).....	50
Şekil 3.18 : (Soldaki) “Drawing No. 3 Narrative, 1989”, (Sağdaki) “Drawing No. 4 Detail (of a Boulevard of Trespass), 1989” (Url-11).	50
Şekil 4.1 : “The Splitting”, 1974, Gordon Matta-Clark.....	55
Şekil 4.2 : “Species of Spaces and Other Pieces” kitabından, 1974, Georges Perec	56

Şekil 4.3 : “[e2]’de yürüyüş”, 2018	59
Şekil 4.4 : “[b1]’i anımsama”, 2018	60
Şekil 4.5 : “[b1]’de yürüyüş”, 2018.....	61
Şekil 4.6 : “[a3]’ü anımsama”, 2018	62
Şekil 4.7 : “[c4]’ü anımsama”, 2018.....	63
Şekil 4.8 : “[c4]’te yürüyüş”, 2018	64
Şekil 4.9 : “[ü5]’i anımsama”, 2018	65
Şekil 4.10 : “[ü5] duvar - doku anlatıları”, 2019	67
Şekil 4.11 : “[ü5] döşeme - doku anlatıları”, 2019.....	68
Şekil 4.12 : “[ü5] malzeme - doku anlatıları”, 2019	69



ELEŞTİREL MİMARLIK PRATİĞİ OLARAK PLAN ÇİZİMİNİN POETİKASI

ÖZET

Plan çiziminin poetikası bağlamında üretilen tez çalışması, mimari temsilin olanaklarını çizim, dil, anlam, metinsellik gibi disiplinlerarası bir alandan araştırarak; mevcut temsil söyleminin kritiğini genişletilmiş alanda poetik üretimlerle ilişkilendirir. Temsil tartışmasının içinde planın tekrar sorgulanıyor olması, poetik olanın çağrışımlara açık doğasıyla birlikte hayal gücünü tetikleyerek kendisine üretken bir alan açar. Bu üretken alandan kurama dahil olarak, araştırmanın da konusu olan poetika kavramına referans olacak şekilde plan çizimleri bir tür açıklık ve performans olarak araştırılır. Plan çizimine dair bu poetik araştırma kurgusu, eleştirel mimarlık pratiği üretme fırsatı sunar.

Eleştirinin sadece metinle üretilme fikrine karşı konumlanan eleştirel mimarlık pratiği, disiplinlerarasılık vurgusu taşır. Çalışmanın *eleştirel mimarlık* biçiminde bir *eleştirel pratik* olarak kurulması, plan çiziminin mimarlık bilgisinin içinde / dışında / arasında üretilerek çoğalmasıyla gerçekleşir. Bu üretim zemini, poetik performans olarak plan çiziminin ve çizme eyleminin araştırılmasıyla gelişir. Bu kapsamda tez çalışmasını “mimarlık yoluyla araştırma” olarak kurgularken, *plan çiziminin poetikası* bir araştırma metodolojisi olarak tanımlanır.

Eleştirinin gerçekleşebilmesi için gerekli olan disiplinlerarasılık vurgusu genişletilmiş alanda poetika tartışmasıyla açılmaya çalışılır. Edebiyat kuramının geliştirdiği bir kavram olan poetika, günümüzde sanat, yazın, mimarlık kuramları ve dil felsefesi tarafından da ilerletilmiş ve geliştirilmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan poetika fikriyle “açıklık”, “mekan”, “yer”, “performans”, “metin” ve “çizim” gibi kavramlar etrafında disiplinlerarası bir bağlamda yeni üretim biçimlerine doğru alanını genişletebilme ve eleştiri üretebilme potansiyeli üzerine düşünülür. Bu anlamda açıklık poetikası ve bunun açtığı olanaklar alanı, performansın poetikası ve mimarlıkta çizim pratiği üzerine tartışılır.

Tez kapsamında poetik performans olarak ele aldığım plan çizimi, temsilin olanaklılığını tasarım, çizim, metin, görsel sanat, edebiyat, müzik gibi farklı üretim alanlarından araştırır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, plan çiziminin kendi maddeselliği, plan çizimini okuyanlar ve planı çizenler aracılığıyla kurulur. Bu kavramsal çerçevenin hem bir tetikleyicisi, hem de tezin metodolojisini oluşturan poetik performans olarak ele aldığım çizme eylemi ise, planın mekansal deneyimini yazarak / çizerek performe ettiğim kişisel bir araştırma alanıdır. Böylece planın poetik üretimlerle ve performatiflikle ilişkisi tez kapsamında açılır. Buradan hareketle tez kapsamında ele alınan plan çiziminin, açıklık poetikası ve performansın poetikasıyla ilişkilendirilerek farklı türlerde üretim biçimlerine yönelik olanaklılığı açtığını ve böylece disiplinlerarası bir alandan plan çizimi pratiğine eleştirel bir katkı sunduğunu söylemek mümkündür.



POETICS OF THE PLAN DRAWING AS A CRITICAL ARCHITECTURAL PRACTICE

SUMMARY

The thesis study produced in the context of the plan drawing, by researching the possibilities of architectural representation from an interdisciplinary field such as drawing, language, meaning, and textuality; relates the criterion of the current representation discourse with poetic productions in the expanded field. In the discussion of representation, the questioning of the plan again opens up a productive space for itself by triggering the imagination with the nature of the poetic being open to connotation. From this productive area to theory, plan drawings are explored as a kind of clarity and performance, with reference to the concept of poetics, which is also the subject of research. The assemble of this poetic research on plan drawing provides the opportunity to produce critical architectural practice.

Critical architectural practice, which is positioned against the idea of producing criticism only with text, carries the interdisciplinary emphasis. The emergence of the work as a *critical practice* in the context of *critical architecture* occurs when the drawing of the plan is reproduced by producing inside / outside / in-between architectural knowledge. The basis of this production develops by researching the plan drawing and drawing action as poetic performance. In this context, while the thesis work is designed as "research through architecture", it is suggested that the *poetics of the plan drawing* (design process) can be defined as a research methodology.

The interdisciplinary emphasis required for the realization of the criticism is tried to be opened with the discussion of poetics in the expanded area. Poetics, a concept developed by literary theory, has been advanced and developed today by art, literature, architectural theories and philosophy of language. With the idea of poetics, the concept of "openness", "space", "place", "performance", "text" and "drawing" is considered on the potential to expand its field towards new forms of production and generate criticism in an interdisciplinary context. In this sense, the openness poetics and the field of possibilities it creates are discussed on the poetics of performance and the drawing practice in architecture.

Plan drawing, which is considered as poetic performance within the scope of the thesis, explores the possibilities of representation from different production areas such as design, drawing, text, visual art, literature, music. The conceptual framework of the research is established through the materiality of the plan drawing, those who read and draw the plan. The act of drawing, which is considered as both a trigger of this conceptual framework and the poetic performance that forms the methodology of the thesis, is a personal research area where I perform by writing / drawing the spatial experience of the plan. Thus, the relation of the plan with poetic productions and performativity is explained within the scope of the thesis.

From this point of view, it can be argued that the drawing of the plan discussed within the scope of the thesis opens the possibility for different types of production by

associating with the openness and the poetics of performance, thus making a critical contribution to the practice of drawing plans from an interdisciplinary field.



1. GİRİŞ

“Eleştirel teori [...] tanımlamak ve onaylamak yerine sorgulamak ve dönüştürmek için; orada olanı yansıtmak ve aynı zamanda da farklı bir şeyi hayal etmek üzere bir şans sunar.” (Rendell, 2005, s. 145). Bu şansı kullanan *Eleştirel Mimarlık*¹ ise, tasarım ve eleştiri arasındaki ayrımı sorgular ve bu ayrım yerine, eleştirel mimarlık pratikleri olarak tasarım ve eleştiri arasındaki ilişkinin disiplinlerarası bir bağlamda yeniden ele alınabileceğini önerir (Rendell, 2007, s.1). Çalışma kapsamında plan çiziminin poetikasını, tasarım ve eleştiri arasındaki ilişkiye disiplinlerarası bir alandan bakarak, eleştirel mimari bir pratik olarak kurmaya çalışıyorum. Plan çiziminin poetikası, mimari temsilin olanaklarını mimarlık, sanat, yazın kuramı, dil felsefesi gibi disiplinlerarası bir alandan araştırarak; mevcut temsil söyleminin eleştirisini poetikayla ilişkilendirebileceğim bir olanak sunuyor. Temsil tartışmasının içinde planı tekrar sorgulamak, hem poetikanın günümüzdeki disiplinlerarası kavrayışıyla hem de poetik olanın çağrışımlara açık doğasıyla birlikte hayal gücünü tetiklemesiyle tez çalışmasına üretken bir alan açar. Böylece mimari tasarım aracı ve temsil biçimi olarak görülen plan çizimi sadece mimarlık bilgisi içinde değil; mimarlık bilgisinin içinde / dışında / arasında yer alan tasarım, çizim, metin, görsel sanat, edebiyat, müzik gibi farklı üretim alanlarından araştırılarak ve üretilerek çoğalır. Bu üretken alandan kurama dahil olmak, poetika kavramına da referans olacak şekilde refleksif bir etki yaratarak, çalışmamı hem teorik hem de pratik araştırmayla paralel olarak kurgulamamı sağlar. Böylece *plan çiziminin poetikası*, eleştirel mimarlık biçiminde bir eleştirel pratiğe dönüşür.

Tasarım eleştirisinin sadece metinle üretilebilir olması düşüncesinin aksine eleştirel pratik metnin üretimini de sorgular diyebiliriz. Bu üretim biçimi mimarlık ve tasarım arasında bir araştırma pratiğidir. Frayling’in “Sanat ve Tasarım Araştırmaları” adlı

¹ Çalışma kapsamında bir pratik olarak düşünülen *Eleştirel Mimarlık*; Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser ve Mark Dorrian editörlüğündeki “*Eleştirel Mimarlık (Critical Architecture)*” kitabının oluşturduğu kuramsal çerçeveden referansla “eylem”e dönüşür. “[...] Eleştiri kesinlikle bir eylemdir; ‘eleştirmek’ fiilinin de eleştiriyile ilişkili olduğunu belirtmekte fayda vardır.” (Rendell, 2007, s. 4).

makalesinde “tasarım ve araştırma arasındaki karmaşık ilişkiyi açıklığa kavuşturmak için üçlü bir ‘içine’, ‘içinden / yoluyla’ ve ‘için’ modeli” ortaya koyulur². Bu modelde, “[...] tasarım ‘için’ araştırma, tasarım başvurusu göz önünde bulundurularak yürütülen araştırmaları içerir. Tasarım ‘içine’ araştırması, tasarımı tarihsel ve teorik bir bakış açısıyla inceler; tasarım ‘içinden’ araştırma ise araştırma metodolojisinin kendisini oluşturmak için tasarım süreçlerini ele alır.” (Rendell, 2004, s. 143).

Bu modeli, mimar ve kuramcı Jane Rendell, ilgili makalesinde mimarlık ve araştırma arasındaki ilişkiyi anlatmak için de kullanır:

Mimarlık “için” araştırma, sektörün algılanan ihtiyaçlarının yönlendirdiği işleri tanımlayabilir ve yeni malzeme ve teknolojilerin geliştirilmesini kapsayabilir. “İçine” mimarlık araştırması, tarihi ve teorik yorumlarla yeni bilimin geliştirilmesini içerebilir. Mimarlık “yoluyla” araştırma, tasarım sürecini araştırma metodolojisi olarak alır. Mimaride bu tür uygulamaların yönlendirdiği araştırmaların odağı ürün veya süreç olabilir. Orijinal araştırmalar, binalardaki yaratıcı tasarım konseptlerinin uygulanmasıyla kanıtlanan yeni bilgilere yol açabilir. Aynı şekilde, bilgi edinimi, bu tasarım süreçlerinin kendisinde kanıtlandığı gibi, yazarak, çizerek ve modelleyerek yeni anlayış türleriyle üretilebilir (Rendell, 2005, s. 144).

Bu kapsamda tez çalışmasını “mimarlık yoluyla araştırma” olarak kurgularken, *plan çiziminin poetikasını* (tasarım süreci) bir araştırma metodolojisi olarak tanımlıyorum. Bu araştırmanın bilgi edinimi ise, tezin üretici bir okumayla eleştirel mimarlık pratiği olarak plan çiziminin poetikasına doğru gittiğinin bilincinde olarak; ama aynı zamanda (tam da poetikaya içkin refleksiviteyle) poetikanın, plan kavramından ya da çizimden gelen düşünceyi de karşılamasıyla gerçekleşir. Bu anlamda çalışmanın yayılımını, üretici okumanın açtığı kavramların, ilişkilerin ve etkileşimlerin yazılarak ve çizilerek sürekli oluş halinde olan bir süreçte gerçekleşmesi hedeflenir. Sürecin kendisi doğrusal olmasa da tez çalışmasının anlaşılabilir olması adına, çalışma kapsamında beliren yoğunluk alanları; *genişletilmiş alanda poetika*, *poetik performans olarak plan-çizimi* ve *poetik performans olarak plan-çizmek* olarak tanımlanır.

Genişletilmiş Alanda Poetika, dil merkezli şiir ve eleştiri üzerine düşünen Barrett Watten’in, kavramın anlam sınırlarını aşmaya çalışarak bahsettiği gibi artık ne şiir ne de dil olan poetikanın genişletilmiş alandaki kavrayışından referansla, eleştirel düşünce ve disiplinlerarası üretim olanaklılığını araştırdığımı bir serimdir. Yazın

² Makalede üzerinde durulan edatlar “içine”; “into”, “içinden, yoluyla”; “through”, “için”; “for” olarak tezin yazarı tarafından çevrilmiştir.

kuramının geliştirdiği bir kavram olan poetika; göstergebilim, dilbilim, yorumbilim ve dolayısıyla dil felsefesi kapsamında da ilerletilmiş ve geliştirilmiştir. Günümüzde de tartişılmaya devam eden poetika, sanat ve mimarlık kuramları tarafından da farklı bağlamlarda ele alınmaya devam etmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan poetika düşüncesiyle açıklık, mekan, yer, performans, metin ve çizim gibi kavramlar etrafında disiplinlerarası bir bağlamda yeni üretim biçimlerine doğru alanını genişletebilme ve eleştiri üretebilme potansiyeli üzerine düşünüyorum. Bu anlamda genişletilmiş alanda poetikayı açıklık poetikası ve olanaklar alanı, performansın poetikası ve çizim pratiği olarak çalışma kapsamında aımlıyorum.

Poetik Performans Olarak Plan-izimi ya da mimari bir temsil biçimi olarak plan çizimi, sadece teknik bir görüntü değil, çizim pratiğine içkin olarak performatif bir edimdir. Çizim, performans kavramını sanatta, mimarlıkta ya da dilbilimde ortaklaştıran bir arayzdir. Bu nedenle mimari bir pratik olarak plan çizimi, mimarlık bilgisinin içinde / arasında / dışında yer alan tasarım, temsil, yazın, görsel sanat, müzik gibi farklı alanlardan üretimlerle araştırdığım bir aralıktır. Bir yandan mimari plan çiziminin ne tür bir mimarlık bilgisi ürettiği / üretebileceği üzerine odaklanırken, bir yandan da bir açıklık üretimi olarak çizimi çoğaltan poetikalara odaklanır. Bu poetik oluşlar sanat, mimarlık ya da edebiyat alanlarından seçilen çizim, plan çizimi, metin, görsel, fotoğraf, enstalasyon, ses gibi çeşitli medyalarla örneklemelerini oluşturur. Burada amaç, açıklık poetikasına referansla, plan çiziminin farklı medyalarla açtığı olanaklılık alanını görebilmektir. Böylece mimarlıkta çizim pratiğinin farklı türlerde üretim biçimlerine yol aması ve dolayısıyla disiplinlerarası bir alandan plan çiziminin sorgulanması mümkün gözükür.

Poetik Performans Olarak Plan-çizmek ise, önceki bölümlerde açımlamaya çalıştığım *genişletilmiş alanda poetika* ve *poetik performans olarak plan çizimi* dşnmyle kurulan diyalojik ve yaratıcı sürecin serimi yapılır. Çalışma kapsamında araştırılan poetikanın mimari tasarımla ilişkisi, mimari tasarım ve temsil aracı olarak çizimin poetik oluşlarla ilişkisi ya da performans olarak çizimin poetik açılımı; mimari tasarım ve temsil biçimi olarak tanımlanan plan çiziminin üretici dşnmnden gelişir. Bu dşn kurulumu ise, son 4 yılda İstanbul’un farklı semtlerine, farklı zamanlarda ‘yerleşmem’ ve yaşadığım evlerin planları üzerine düşünmem üzerine gelişir. Gündelik hayatın içinde değişen, dönüşen, katmanlaşan, ayrışan, toplanan, dağılan, parçalanan, tekrar birleşen, davet eden, gizlenen, sakınan, açılan, unutan, unutturan ev

(dolayısıyla kent) bu sürecin tetikleyicisi olur. *Plan çizimi, mimari tasarım sürecinde geleceğe odaklanmış olarak üretilirken, içinde yaşadığımız bir evin planı nasıl üretilir? Bellekten çağrılan bir ev, plan çiziminde nasıl görünür? Plan bir performans olarak metinde ya da çizimde nasıl ev olur? Gündelik hayatı performe eden bedenin hafızası nasıl plan olur?*

Bu kapsamda kurulan plan çizimi düşünümü; çizmek eylemiyle yazmak eyleminin birbirinin yerine geçtiği bir aralık olarak belirirken, sayfanın düzlüğünde performe edilen metaforik, analogik ya da alegorik katmanlar bir oluş olarak çizimin ve yazının bilgisinde çoğalırlar. Bu katmanlar *çizgi, katmanlılık, notasyon, tekrar, metin, okuma, çeviri, yer, iz, anlatı* gibi (yeni bir okumayla kendini çoğaltabilir) oluşlarla çizimi poetik performans olarak okumaya olanak sağlarken, aynı zamanda plan çiziminin poetikasını oluştururlar.

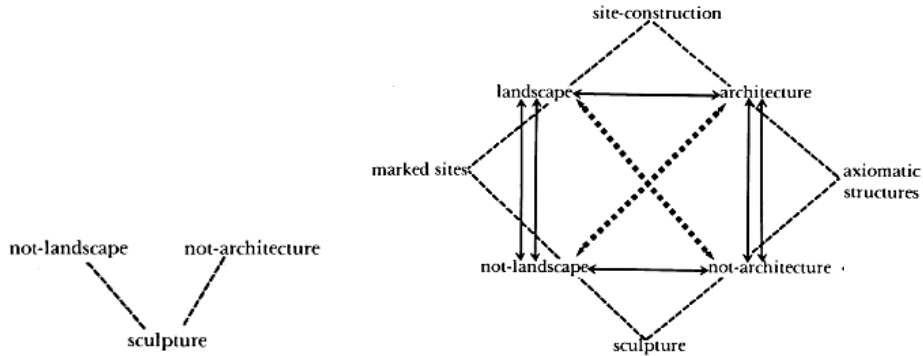
Böylece plan çiziminin poetikayla kurduğu ilişki bağlamında eleştirel mimarlık pratiği üretme zemininin farklı katmanları ortaya çıkmış olur. Bu poetik pratiğin heterojenleşen yapısı farklı kavramlar etrafında disiplinlerarası bir alandan gerçekleşirken, Rendell'in disiplinlerarasılık vurgusunu hatırlamak önemli gözükür:

Politika eleştirisi üretme arzusuyla ilişkili bir terim olan disiplinlerarası araştırma, belirli disiplin uygulamalarının terimlerini ve yöntemlerini yapılandıran ideolojik aygıtı sorgulamaktadır. [...] Bu tür bir çalışmanın amacı entelektüel ve yaratıcı üretimi kontrol etmeyi amaçlayan baskın süreçleri sorgulamak ve bunun yerine yeni dirençli formlar, bilgi ve anlayış modları oluşturmaktır (Rendell, 2007, ss. 1-2).

Bu anlamda bu çalışmanın eleştirel mimarlık bilgisi üretmedeki kaygısıyla politika eleştirisi üretme arzusunun örtüşmekte olduğunu söyleyebilirim. Plan çizimini mimari disiplin uygulamalarındaki kanonik araçlardan biri olarak okuduğumuzda, bu temsil aracına ait ideolojik aygıtı da sorgulamamız kaçınılmaz olacaktır. Mimari temsil kullanımının sanatta, inşaat sektöründe ya da akademik çalışmalarda kullanımı farklılaşsa da Vitruvius'tan günümüze kadar gelen plan nosyonunda çok az değişiklik farkederiz. Bu değişim üzerine düşündüğümüzde ve değişimin bir parçası olmaya istekli olduğumuzda, politik görüşümüzü kendi üretimimizin bir parçası haline getirmek mümkün gözükür.

2. GENİŞLETİLMİŞ ALANDA POETİKA

Genişletilmiş alan, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Rosalind E. Krauss'ın *mimarlık*, *peyzaj*³, *heykel* arasında yeni bir ilişkisellik tanımlayarak (Şekil 2.1), sanat ve mimarlık arasındaki sınırları yeniden çizmek üzere açtığı tartışmaya referans niteliğindedir (1979). Krauss'ın “genişletilmiş alanda heykel” tartışması, bu sanat uygulamalarını, negatifleriyle birlikte düşünerek birleştğinde ne olabileceklerini açıklığa kavuşturmaya çalışır. Krauss'ın genişletilmiş alan tartışmasından sonra, sanat ve mimarlık arasında “*genişleme*”, “*yakınsama*”, “*bitişiklik*”, “*projeksiyon*”, “*uyum*” ve “*kesişme*” gibi kavramlarla sanat ve mimarlık arasındaki ayrım sorunsallaştırılır (Papapetros & Rose, 2014). Krauss, mimari olanın ve (bir yer manzarası olarak) peyzajın ikiliğini, bir çeşitliliğe ve olasılığa açmak üzere genişletilmiş alanda heykel kavramsallaştırmasını önerirken; mimarlığın estetik bir nesne olarak varlığını yadsıyarak inşa edilmiş olanı ve doğa unsurlarını, mekansal ve zamansal performansları bir araya getirmeye çalışır (Papapetros & Rose, 2014).



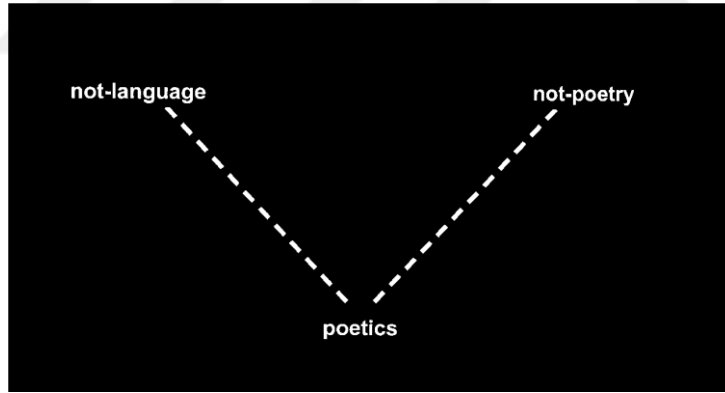
Şekil 2.1 “Genişletilmiş Alanda Heykel”, 1979, Rosalind E. Krauss

Krauss'ın mimarlık ve sanat arasında karşılaşmaları yeniden tanımlayan genişletilmiş alan ilişkiselliğine cevaben, sanat tarihçisi Emily Eliza Scott, mimarlık ve planlama dahil birçok alanda artık sanatçıların ürettiğinden; mimar ve teorisyen Sylvia Lavin, mimarlığın zaten genişletilmiş alanda olduğundan; görsel sanatçı Sarah Oppenheimer

³ Orj “*landscape*”

ise plan ve kesit gibi temsillerin zaten alanla bağlantılı olduğundan bahseder (Papapetros & Rose, 2014). Buradan hareketle mimari pratiklerin zaten genişletilmiş alanda icra edildiğini söylemek mümkün olsa da, tez çalışması kapsamında plan çizimini disiplinlerarası bir bağlamda olasılıklara açmak üzere *poetika* düşünüyü önemli gözükür.

Poetika'nın şiir ve dil üzerine söylecek şeyleri olduğu gibi, şair ve eğitimci Barrett Watten'ın söylediği ya da çizdiği üzere artık ne şiir ne de dildir. Krauss'ın "Genişletilmiş Alanda Heykel" makalesindeki *mimarlık*, *peyzaj*, *heykel* arasında kurduğu ilişkiyi; Watten, *dil*, *şiir*, *poetika* ilişkisine (Şekil 2.2) adapte ettiğini söyler. Krauss'ın şemasındaki *heykel* kavramını *poetika* ile değiştirerek, araştıracağı alanın kendi karşıtlarını belirler. Böylece kavramın bağlamı ve bağlamın dışladıklarıyla birlikte yeni bir uygulama alanının boyutları görülmeye başlanır. Şiir olmayanın ve dil olmayanın belirlediği olumsuzluk alanı, şiir ve dil arasındaki çatışma tarafından üretilen genişletilmiş alanın unsurudur. Böylece poetika, şiir ve dil arasındaki bu şematik ilişki⁴, genişletilen anlam alanının bir parçası olarak bir dizi olasılık üretmiş olur (Watten, 2006, ss. 349-351).



Şekil 2.2 : Watten tarafından adapte edilen poetika şeması (Watten, 2006, s. 349).

Watten'ın analojisi, disiplinin ve dolayısıyla disiplinin araçlarının da sabit konumları arasındaki alanı poetik çerçevede genişletir diyebiliriz. 1960'lardan sonra genişleyen kültürel zeminden ötürü edebiyatın bir anlam sorunsalıyla karşılaşmasıyla, *poetika* edebi bir olasılık olarak dil merkezli şiir okullarının ve şiir hareketlerinin ortaya çıkmasını sağlar. OULIPO olarak bilinen *Potansiyel Edebiyat Atölyesi* (*Ouvroir de*

⁴ Krauss, genişletilmiş alanda heykel tanımlamasını açmak için daha geniş bir şema üretmiş ve bu şema Watten tarafından yine dil, şiir ve poetika ilişkisine adapte edilmiştir (Watten, 2006, s. 349). Ancak çalışma kapsamı dışında kaldığı için ikinci şema gösterilmemiştir.

Litterature Potentielle) 1960 yılında Fransız matematikçi Francois de Lionnais ve yazar Raymond Queneau tarafından kurularak yapısal kısıtlamalarla yazılan şiirin olanaklarını araştırır. Şiir ve matematiği birleştirmeyi hedefleyen OULIPO felsefesinde, bir çerçeve ya da formül içerisinde üretilen bir şiirin derin potansiyeline ve eğlenceli bir duruşla yapılıyorsa sonuçların sonsuz olabileceğine inanılır (Url-1).

1970'lerde çıkan *Dil Şiir Okulu (The Language School of Poetry)* geleneksel Amerikan şiir ve biçimlerine tepki olarak başlar ve temel odağı dilin, başka amaçlarla kullanılmasının ötesinde, anlamı dikte ettiği fikrine odaklanır. Buradan hareketle dil şiiri (language poetry) okuyucuyu metne dahil etmeyi ve anlam inşasında okuyucunun katılımını sağlamayı amaçlar (Url-2). OULIPO ve Dil Şiir Okulunun yanında benzer zamanlarda Nuyorikan ya da Etnopoetika hareketleri gibi; şiirin yazılı, sözlü ve görsel hali ya da formu üzerine düşünülür.

Bu kültürel gelişim, sadece şiirin yapısalılığı üzerinden değil; aynı zamanda metnin sayfadaki yapısı, metinsel zaman, yazarın belleği, karakterlerin dönüşümü gibi farklı konularla birlikte gerçekleşir. Watten, estetik ve politik olanın birleştiği tarihte bir an olarak *avangard*dan bahseder (2006, s.336). Bu nedenle sürrealist akımın öncüsü ve Dadacı üretimleriyle de bilinen Fransız şair ve yazar André Breton (1896-1966); ekspresyonist eserleriyle Fransız şair ve yazar Guillaume Apollinaire (1880-1918); Dada akımının öncülerinden Romen - Fransız şair, yazar ve performans sanatçısı Tristan Tzara (1896-1963); sürrealist akımın öncüsü Fransız şair Louis Aragon (1897-1982); modernist avangard olarak bilinen İrlandalı roman yazarı ve şair James Joyce (1882-1941) gibi sanatçılarla birlikte bu gelişimi anmak gerekir.

Eşzamanlı olarak sanattaki diğer uygulama biçimlerinde de poetik türlerin gelişimi görülür. Kavramsal sanat hareketi de zamansal değeri olan ve mekansal dökümantasyon biçimlerindeki metinsellik ile ilgilenir. John Cage'in mezostik şiirleri; Robert Smithson'un, Joseph Kosuth'un ve Robert Morris'in çizimleri / yazıları; dilin çok çeşitli kavramsal uygulamalarda imgenin yerine kullanılmasıyla görselin poetikası olarak düşünülebilir (Watten, 2006, ss. 336-337).

Watten'ın yeni medya poetikası olarak tanımladığı metin, görsel ve dijital estetik çalışmaları ise; bir sanat üretiminin poetik duruşu / oluşu ve aynı zamanda tarihsel referanslarla (Aristoteles, Valery, Mallarme gibi) kurduğu ilişki bağlamında kendi poetikasını oluşturur. Sanat üretiminin ve bağlamının diyalektiği ve metinlerle kurulan

eleştirel deneyler; yeni üretim biçimlerine yönelik açıklayıcı ve yorumlayıcı olmanın ötesine geçerler. Bu nedenle genişletilmiş alanda poetika; formun, türün, disiplinin ve bunların sonucunda kültürel anlamın sabit konumları arasında / ötesinde kendine yer açmış olur. Watten’a göre poetika,

[...] eseri veya kültürel ürünü “üretmenin” refleksivite halidir, ama sadece açıklayıcı veya olumlu anlamda da değildir. Pratiğin içinde ve üzerinde bir yansıma biçimi olarak poetik olan, sanat üretimi ve kabulü bağlamında üretiminin zeminini genişletirken, sanat yapısının doğasını ve değerini sorgular. Böylece genişleyen poetik alan, yeni anlamlar için zeminler yaratan pratiğin içindeki refleksivite bir an olarak, yeni türlerde sanat üretimine yol açar (Watten, 2006, s. 335).

Genişletilmiş alanda poetika, bugün artık poetikanın konusu olabilecek dil, anlam, metin, şiir, görsel sanat ve mimarlık gibi (yeni bir okumayla çoğaltılabilir) alanlarda varlığını sürdürürken aynı zamanda, bu alanlardaki bağlamı da tartışır. Ne sadece biçimsel bir kaygı üzerine, ne de salt anlam üzerine kuruludur. Edebiyat, sanat eserleri, tarihi ve kültürel bağlamlar arasındaki uçurumun aşılması gerektiğini savunarak *estetik / eleştirelilik* ikileminin ötesinde düşünmeye olanak sağlar. Watten’ın poetika söylemine getirmiş olduğu bakış bu anlamda önemlidir: poetikanın dil ve şiir üzerinden farklı medyalarındaki estetik bağlamdaki gelişimini görür, ama aynı zamanda bu gelişimin kültürel bağlamdaki izleğini sürerek poetikanın eleştiri üretimine katkısını araştırır. Watten’ın *Yapısalcı An*⁵ olarak tanımladığı, materyal metinden kültürel poetikaya doğru araştırdığı bu çalışması, “açık sorular üretebilmek” ve “açık bir yapıt ortaya koyabilmek” üzere gelişir (Watten, 2003, s. 23).

Watten’ın üretilen sanat eserinin veya kültürel ürünün refleksivite hali olarak tanımladığı poetik alana, mimarlık bilgisi üreten tasarım ve temsil alanlarından bakmak mümkün gözükür. *Mimari tasarım, temsil ve eleştiri biçiminde mimari pratik, kendi ‘üretim’ alanını poetikayla kurduğu ilişki bağlamında genişletir diyebilir miyiz?* Burada sanattan farklı olarak üretimin kabulü değil; üretimin bir potansiyel olarak yayılması, yeni anlamlar ve olasılıklar üreterek zemininin genişlemesi önemlidir. Böylece mimari pratiğin içinde refleksivite bir an olarak çizimi sorgulamak ve çizim hakkında düşünmek mümkün hale gelir.

⁵ Orj. “The Constuctivist Moment”

Çalışma kapsamında ele aldığım *genişletilmiş alanda poetika*, tezin üretici bir okumayla eleştirel mimarlık pratiği olarak plan çiziminin poetikasına doğru gittiğinin bilincinde olarak; ama aynı zamanda (tam da poetikaya içkin refleksiviteyle) plan kavramından ya da çizimden gelen düşünceyi de karşılayarak, kendi kaçış çizgisini oluşturur. Bu anlamda poetika söyleminin bu geniş aralığını şu sorularla araştırıyorum: *Mimari çizimde yeni üretim biçimlerine yönelik açıklayıcı ve yorumlayıcı olmanın ötesine nasıl geçilebilir? Mimarlık pratiği olarak plan çizimi, formun, türün, disiplinin ve bunların sonucunda kültürel anlamın sabit konumları arasında / ötesinde kendisine nasıl yer açabilir? Bunun için poetik üretimleri estetik kuramın ötesinde hangi bağlamlarda inceleyebilirim?* Buradan hareketle, (başlık 2.1’de) poetik üretimin açıklık üretebilme ve bu açıklığı eleştirel biçimde kullanabilme olanaklılığı üzerine, başlık 2.2’de performansın poetikası ve performatif bir pratik olarak çizim üzerine tartışıyorum.

Açıklık poetikası ve olanaklar alanı, poetik türlerde üretimin eleştirelilik üretebileceğini savunurken *yorum* ve *eylem* arasında bir paralellik çizmeye olanak sağlar. Açıklık poetikası, bir eserin hem *yorum* hem de *eylem* olabileceğini ve bunun da poetik yapıyla ilişkilenebileceğini söyler. Bu kapsamda eleştirinin eylem olduğunu savunmaya aracılık eden *metin*, *okuma*, *yorum* gibi kavramları irdelemek önemli gözüktür. Açıklık poetikası, sanat ürününü *metin / okur / yazar* üçlemesiyle düşünmeye olanak sağlarken, *çizim / mekânı işgal eden / mimar* arasındaki ilişkiye de göndermede bulunur.

Performansın poetikası ve çizim pratiği, bir önceki bölümde eleştirinin eylem olduğunu söylemenin üzerine, bir edimsellik tanımı olarak performansın sorgulandığı bir aralıktır. Performans kavramının sanatta, dilbilimde ve mimarlıkta çizgi aracılığıyla nasıl algılandığına bakılarak, çizimin performatifliği vurgulanır. Performatif bir edim olarak çizim böylece mimari bir nesneyi işaret etmenin ötesinde bir pratik olarak mimarlığa dahil olur. Dolayısıyla mimari temsil de burada durağan bir eylem değil, teknikle ilişkili olan bir performatif içkinliğe sahiptir.

2.1 Açıklık Poetikasi ve Olanaklar Alanı

Açıklık poetikasi, Umberto Eco'nun *açık yapıt* kavramından referansla, metin, yazar ve okur arasındaki tüm etkileşimleri hem *yorum* hem de *eylem* olarak ortaya koymayı sağlayan bir kapı aralar. *Açık yapıt*, metin ve okur-yorumcu arasındaki ilişkiyi incelerken, açıklık düşüncesini (istisnalar olsa da⁶) estetik değer üretimi üzerine temellendirir. Eco, sanattaki açıklık üretme bilincinin eleştirelilik üretme arzusuyla birlikte geliştiğini görür, fakat açık yapıt kavramını bu zemin üzerine kurmaz. Seçtiği örneklerle açıklığı üretmenin farklı yollarına odaklanır ve bu anlamda verimli bir alan da açar. Fakat tez çalışması kapsamında ele aldığım *açıklık* düşüncesi, estetik değer üretimine aracılık etmenin ötesinde (bu etkileşimi yok saymaz, ama salt amacı haline de getirmez), poetik türlerde üretimin *eleştirelilik* potansiyeli üzerine odaklanır. Böylece poetik üretimlerle gelişen eleştirel düşüncenin edimselliğe ilişkin olanaklılığı tartışılır.

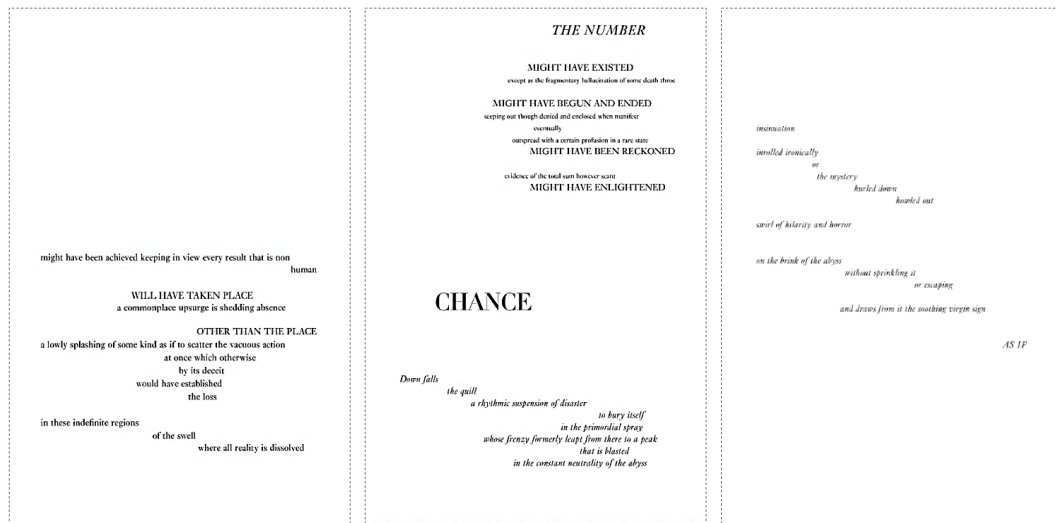
Eco'nun kavramsallaştırması yapıt ile yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koyarken, estetik kuramının tartışma konularından biri olan sanat yapıtındaki 'bütünlük' ve 'açıklık' özelliklerinin yeni bir değerlendirmesini yapar. Sanatçı üretiminin beğenilmesi ve kendi yaratım tarzının anlaşılması amacıyla tamamlanmış bir yapıt üretir (bütünlük) ve yapıt da özünü değiştirmeden çeşitli izlenim ve yankılanmaya neden olan farklı bakış açılarıyla görülebildiği ve anlamlandırılabilirdiği (açıklık) ölçüde estetik değer kazanır. Buradan hareketle Eco'ya göre, "[...] mükemmel bir biçimde dengelenmiş bir organizma olarak tamamlanmış ve *kapalı* bir sanat yapıtı, taklit edilemeyen özü bozulmadan binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde *açıktır* da. Bu nedenle bir sanat yapıtıyla olan tüm etkileşimler hem yorum hem icradır çünkü her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır." (Eco, 2016, s. 66). Eco'nun poetikasında, her sanat yapıtı *açık* ya da *örtük / kapalı / tamamlanmış* biçimde yaratılmış olsa bile başka bir bakış açısıyla, farklı bir kişisel icrayla yapıtın sonsuz farklı biçimde okunmasına açıktır. Çağdaş estetik kuramda, yorum ve yapıt arasındaki ilişkinin gelişmesinden sonra oluşan bilinçle günümüz

⁶ Eco, açıklığa eğilimin sadece belirsiz çağrışımlar ve duygusal uyaranlar boyutunda olmadığını anlatmak için Brecht tiyatrosunun kısa bir incelemesini yapar. Brecht dramaturjisi, epik tiyatro kurallarının aksine, belirsizlik içinde sona erer. Temelde hiçbir çözüm önermeyen ve seyircinin eleştirel görüşüne bırakılan bu dramaturjideki açıklığın "devrimci eğitimin aracı" olduğunu söyler. (Eco, 2016, s.78) Bu anlamda *açık yapıt* eleştirel üretimin farkındadır, ama üzerine gidilmez.

sanatçısı, “[...] açıklığı kaçınılmaz bir durum gibi algılamak bir yana, bu özelliği üretken bir biçimde kullanmayı seçer, hatta yapıtını mümkün olan en ‘açık’ biçimde sunar.” (Eco, 2016, s.68). Fakat durumun her zaman böyle olmadığını savunan Eco, ilk kez bilinçli olarak açık yapıt poetikasıyla 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Romantik dönemin sonlarına doğru Fransız şair Paul Verlaine’nin şiiri (*Ars Poetica*) ve Stephane Mallarme’nin görüşlerinde karşılaştıldığını söyler.

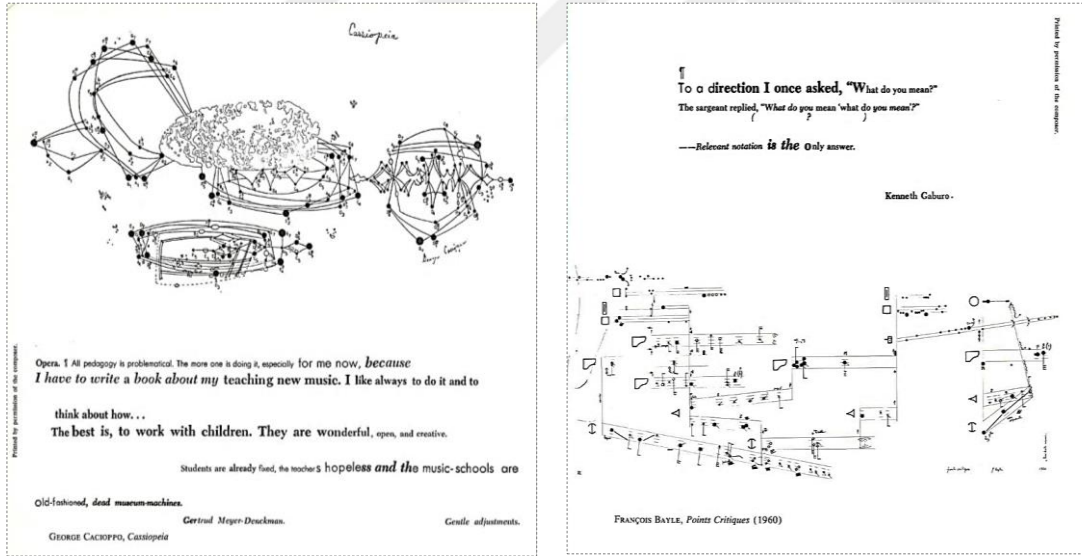
Mallarme’nin okuyucusu, “büyük metafizik sorular, varoluş, şüphe, gariplik ve belirsizlik ile; parçalanma ve sessizliğin ritimleriyle; yerinden çıkmış sözdizimi; görüntülerin hızlı oluşumu, dönüşümü ve buharlaşması; ve herhangi bir yoruma sabitlenmekten kaçan düşünceler ile boğuşmak zorundadır.” (Mallarme & McCombie, 2006, s.9). Metin tarafından dikte edilen tek bir anlam olasılığının karşısında durulmalıdır. Ayrıca metindeki dizgi oyunları, sözcüğün çevresindeki boşluklar ya da sayfanın biçimsel ya da mekansal düzeni de anlatıyı etkileyerek kendini belirsizlik ve çağrışımlara açık olarak yeniden kurmuş olur (Şekil 2.3). Eco’ya göre bu durum, yapıtı bilinçli olarak okurun tepkisini özgürleştirmeye açık duruma getirir:

[...] yapıt her defasında okur-yorumcunun hayal gücünün ve duygularının katkısıyla yeniden yaratılır. Eğer her şiir okumasında metnin duygusal dünyasına uymaya çalışan bir kişisel dünyamız varsa, bilinçli olarak çağrışıma dayandırılan şiirlerde metin, iç dünyasının derinliklerinden doğan gizemli titreşimlerle bezeli derin bir karşılık veren okur-yorumcunun kişisel dünyası üzerinde uyarıcı etki yapmayı dener. Metafizik niyetlerin veya sembolizmin idealist ruh hallerinin ötesinde, okuma süreci bir tür *açıklık* ortaya koyar (Eco, 2016 ss. 72-74).



Şekil 2.3 : Mallarme’nin 1896’da yazdığı yirmi sayfadan oluşan, “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” şiirinden parçalar (Mallarme, 2006).

Mallarme'nin hem entelektüel hem de sanatsal anlamdaki görüşleri, kendi çağdaşlarından bugüne kadar yayılan büyük bir etki gösterir.⁷ Valery'nin, Mallarme'nin "anekdot ya da şiirlerinde" gördüğü temel gerilimler (biçimin yapısal işleviyle fonetik dokusu arasındaki çekişmeler, eşzamanlı ve çelişkili parçalanmalar, süreksiz anlatılar, sözdizimsel ve metinsel kesintiler) yazınsal alanın ötesinde de yeni çağrışımlara açılır. Müzikte modernizmin ortaya çıkışı, Mallerme'nin ünlü şiiri üzerine yapılan bir meditasyon olan Debussy'nin "*Faun'nun Öğleden Sonrası*" kompozisyonuna bağlanır. Müzikal avangard ustaları olarak tanımlanan John Cage ve Pierre Boulez, Mallerme'nin tesadüf ve devamsızlık gibi kavramlarını incelerler. (Url-3) Mallarme'nin şiirleri "müzik gibi, [...] 'ilişkiler arasındaki ritimlerle' dilin kendi mantığına göre açığa çıkarılan, gizlenmiş ancak asla tamamen açıklanmayan yansımalar, bağlantılar, sessizlikler ve hermenötik boşluklar yaratır." (Mallarme & McCombie, 2006, s.17). Yeni içsel ilişkilerin doğmasını sağlayan tesadüf, sessizlikle kurulu olan bu metinsel performansı, farklı kompozitörlerin sessel deneyleriyle (Şekil 2.4) birleştiren Cage'in *notasyonlar* projesinde de görürüz. (Cage, 1969).



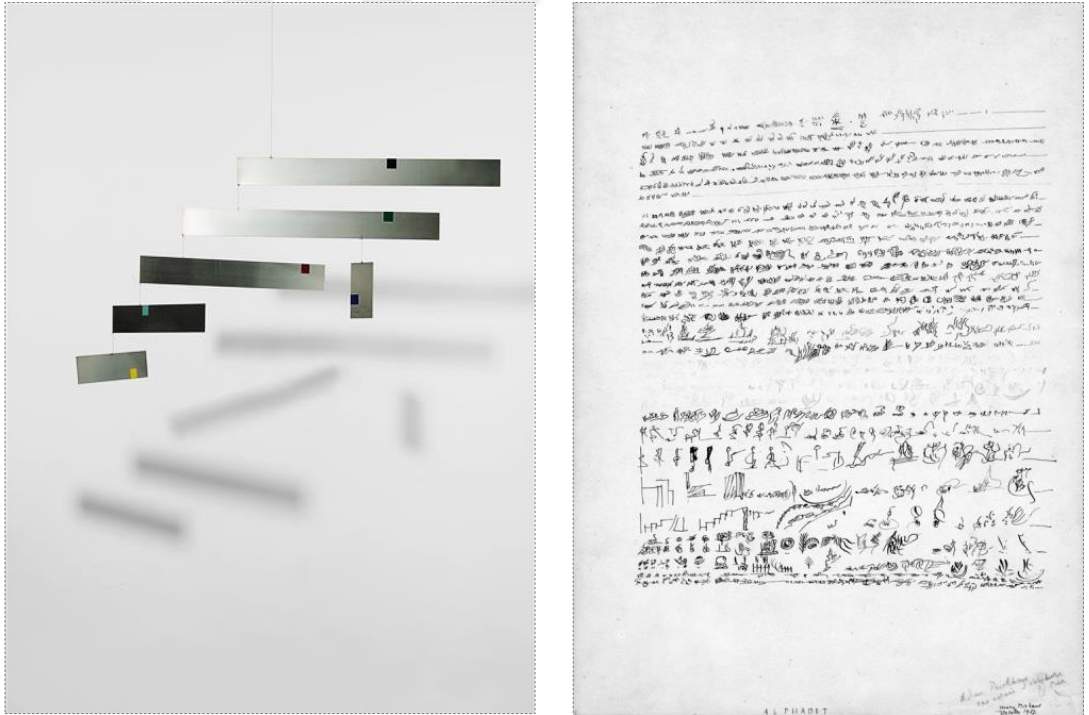
Şekil 2.4 : (solda) Kompozitör: "George Cacioppo, Cassiopeia", (sağda) Kompozitör: "François Bayle, Points Critiques, 1960"

⁷ 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Mallarme'nin etkisinin büyük olduğunu kendi çağdaşları olan Valery, Verlaine, Claudel gibi şairlerin görüşlerinde; farklı derecelerde Eliot, Pound, Joyce gibi yazarlarda görebiliriz. Benzer biçimde empresyonizmi tanımlamaya yardımcı olan Manet, Gauguin ve Renoir gibi görsel sanatçılar onun portresini çizerler. Açık yapıtı anlatmaya Mallerme'nin görüşleriyle başlayan Eco'nun yanında; Sartre, Lacan, Blanchot, Derrida, Badiou, Kristeva, Ranciere ve Cixous gibi Fransız düşünürlerin metinlerinde de Mallerme'nin etkisi dikkat çekicidir.

Cage'in notasyonları gibi yorumcunun etkin rolünün savunulmasını, sanatçı Bruno Munari'nin yapıtlarında (Url-4); roman yazarı Franz Kafka'nın alegorilerle kurduğu metinlerinde; şair Henri Michaux'un çizim ve yazıyı birbirinin yerine kullandığı eserlerinde (Url-5) görmek mümkündür (Şekil 2.5). Eco, yapıtın meydana çıkardığı bu açıklık düşüncesini hareketli yapıtlar olarak ayrıca vurgular:

“Açık” yapıtlar hareket ettikleri ölçüde, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder; daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak “hareketli yapıt” anlamında) fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyarıların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına “açık” yapıtlar vardır (Eco, 2016, s.93).

Bu anlamda açıklık düşüncesi, açık okumaya olanak sağlama (eyleme teşvik, eleştirel bakış), kendini açık bir biçimde kurma (eylemin kendisi olma, eleştirelilik) potansiyeli barındırır. Eco, “yazarın niyeti” ve “okurun niyeti”nin yanı sıra, metnin kendini böyle açık (ya da hareketli) kurması bağlamında bir de “metnin niyeti”nden söz eder (Eco, 2012, s.41). Böylece okumanın, yazar ve okur-yorumcu arasında olmasının yanında, yapıtın meydana çıkardığı maddi kalıntılarla gerçekleştiğini söylenebilir. Bu da açıklık fikrinin metinde okuma aracılığıyla eyleme dönüşeceğine işaret eder.



Şekil 2.5 (solda) “Macchina inutile”, 1956, Bruno Munari; (sağda) “The Alphabet”, 1927, Henri Michaux

Roland Barthes ise, “bir eylemin alanı”, “bir olasılığın tanımı ve beklentisi” olarak yazını; sadece yazarların mülkü değil, toplumsal bir bağlanmanın yeri olarak konumlandırır (2015, s.18). Barthes, aynı zamanda dil ve biçimle farklılaşan yazınsal biçimin hangisini ele alırsak alalım bir “seçim” olduğundan bahseder. Dolayısıyla yazı, yazarın açık bir şekilde bireyselleştiği ve toplumsal olanla ilişki kurduğu alan olarak tanımlanır (2015, s. 19). Bu anlamda metnin niyetinin de yazarın niyetiyle örtüştüğünü ve hatta ikisinin birbirini *icra / performans* aracılığıyla kurduğunu söylemek mümkün hale gelir. Buradan hareketle ister metin olarak ister çizim olarak yapının okurla ilişkilenerken bir fikir (ve eleştiri) üretebilmesi için öncelikle performe edilmesi gerekmektedir. Metin / çizim böylece, yazarak, çizerek ya da okunarak üretim alanını genişletirken, yeni üretim biçimlerine yönelik potansiyel olarak belirebilir.

2.2 Performansın Poetikası ve Çizim Pratiği

Performansın poetikası, şeylerin yapılma yolları (*ways of doing*) ile yapma (*to do*) eylemi arasındaki ilişkiselliği nitelendirir. Bu bağlantı yollarını yeniden tanımlamak üzere değil, çizim pratiğinin performatif potansiyeliyle birlikte yeniden üretmek üzere; mimarlığı düşünmek önemlidir. Bu bağlamda ele aldığım *çizim pratiği*, günümüzdeki performans kavrayışının *çizgi* ile kurduğu ilişkiselliği anlamaya çalışarak, mimarlığı sorgular.

İlkel kabile ritüellerinden, ortaçağ gizem oyunlarına ya da 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dada’cı üretimlere kadar; performans ve poetika arasındaki ilişki sadece anlamsal olarak değil, kavramlara içkin olarak, onları kullanma biçimimize göre de gelişmiş ve genişlemiştir. İlk kez 20. yüzyılda “icra etmek” (*to perform*), “gerçekleştirmek” (*realize*), “sahnelemek” (*stage*) anlamına gelen performans eylemi, dil felsefecisi John L. Austin tarafından “performatiflik” ya da “edimsellik” olarak nitelendirilmiştir (Austin, 1962). Austin’e göre performatif edimde bir şeyin olması (*to be*) için gerçekleşmesi gerekmez, sözcelemek de performatif olabilir. Performatif ve durağan sözceyi karşılaştırdığında, “...(1) performatif sadece bir şey söylemek yerine bir şey yapar, (2) performatif yanlış ya da doğru aksine mutlu ya da mutsuzdur.”, bu anlamda Austin’e göre dilde performatif olan, betimlemek ve aktarmak yerine eylemde bulunur (Austin, 1962, s.132). Konuşma eylemi bir performans olsa da, cümlelerin kendisi de (*karara varıyorum*, *teşekkür ediyorum*, *özür*

diliyorum vs.) bir eylemde bulunur. Bu bağlamda performans sanatçısı Richard Palmer'in, Austin'e referans vererek, söyledikleri önemlidir:

Performans sadece estetik bir eylem değil, ahlaki bir eylem, bir ortaklaşalık eylemi, performans yoluyla deneyimsel çokluğa getirilen bir kutlamadır. Metnin performansı sadece bir şey 'söylemez'; bir şey yapar ve bu konuda daha derinlemesine düşünmek için daha fazlasına ihtiyacımız var (Palmer, 1977, ss. 19, 20).

Amerikalı şair ve antolojist Jerome Rothenberg'e göre ise (Dada'dan sonra sanattaki performansın gelişiminde) yapıt, metnin baskınlığından kurtularak özgürleşir; "[...] metin ortadan kaybolmaz, yeniden canlandırılır." (Rothenberg, 1977, s.12). 1970'lerden sonra; müzik, tiyatro, dans gibi geleneksel performatif sanatlar ya da resim, heykel, şiir gibi sanatlar da performansın çeşitli biçimlerine yönelik ciddi dönüşümler geçirerek kökenlerinden ayrılırlar. Sanatta performatif olanın keşfiyle hem estetik alanın ötesinde anlamın çoğalması hem de farklı üretim biçimlerine yönelik bir gelişim görülür. Artık tiyatronun, resmin, şiirin vs. keskin modları ya da "başyapıtlar" yoktur, çünkü önemli olan performansın poetik karakteri sayesinde yapıtın olanaklılığıdır. Bu nedenle "sanatçının bireysel ilerlemesi" reddedilerek, "avangard ve 'geleneksel' (kabileye ait / sözlü, arkaik) performans" formlarının değeri artar. "Birlikte yaratım", "birlikte üretim" ve "katılımcılık" ile performans ve kültür arasında süreklilik sağlanmaya çalışılır. Geçmişe ya da yeryüzüne ait olan kucaklanarak "ritüeller", "yeni etolojiyle ilişkilendirilen hayvan dilleri", toprak ve hafriyat ile yapılan çalışmalar ("*earthworks*"), "meditatif çalışmalar" sanatsal pratiklere katılır. Sanat ve hayat arasındaki ayrım / sınır bozularak, "müzik ve gürültü arasında"; "şiir ve şiirsel olmayan arasında"; "dans ve hareket (yürüme, koşma, zıplama gibi) arasında" bir bariyer yerine devamlı ve bölünmeyen bir süreç oluşur (Rothenberg, 1977, ss. 12, 13).

1960'lardan itibaren performatif (*performativity*), genişleyen kültürel zeminle birlikte sadece dilbilimde ve sanatta değil; mimarlıkta, sosyolojide, psikolojide, kültürel çalışmalarda ya da feminist çalışmalarda kullanılan disiplinlerarası bir kavram haline gelir. Tarihçi Peter Burke, "Performans kavramının yükselişinin anlamı nedir?" diye sorar. Burke'a göre, "[...] önemli olan neyin reddedildiğidir.", "Değişmez bir kültür kuralı anlayışı gitmekte ve yerine doğaçlama fikri gelmektedir." (Burke, 2008, s.131). Performansın yapılandan ya da ifadeden (yani eylemin tekil imgeleminden ya da eylemin tekil temsiliyetinden) ibaret olmadığını söyleyen Burke, performatif edimde

“her durumun anlamın yeniden yaratılmasına imkan vererek”, “anlam çokluğu” ürettiğini vurgular. Temsil eden ve temsil edilen arasında doğrudan / nesnel bir ilişki olmadığı gibi, algılayan ve algılanan arasındaki ilişki de tekil / pasif değil, çoklu / aktif bir süreçtir. Dolayısıyla performatif (*icra / uygulama / pratik*) olanın ürettiği bu çokluk zemininde “inşa (*construction*)” ya da “gerçekliğin toplumsal olarak inşası” gerçekleşir⁸ (Burke, 2008, ss.108-110). Burke’un bahsettiği inşa / yapı kurma meselesi, katı ya da sabit olanın yeniden üretilmesinden uzakta, (yukarıda bahsedilen *sanat ve hayat* gibi ya da bölüm 2.1’de bahsedilen açıklık poetikasında olduğu gibi) anlamın çoğalmasına yol açan bir süreci betimler. Dolayısıyla performatif olanın poetik karakteri nedeniyle yaratıcı üretimin de tetiklendiğini söyleyebiliriz. Peki performatif edim ve yaratım arasında kurulan bu ilişkiye “çizim” yoluyla bakarsak ne söyleyebiliriz?

Sanat eleştirmeni ve tarih bilimcisi Catherine de Zegher, “[...] sanat yaratımının dünyanın yaratımı olarak görülmesiyle, (dilbilimciler için) kelimeyle isim vermenin bilmeye başlamanıza yol açan bir bilinçlilik eylemi olarak görülmesinin algıyı yenileme ve toplumu etkilemedeki gücü” üzerine sanatçıların ve dilbilimcilerin benzer bir inancı paylaştığını söyler (Butler & Zegher, 2010, s. 23). Zegher’e göre bu paralel düşüncenin arkasında metinde ya da eylemde oluşan “çizgi çizme” yer alır. 20. Yüzyılda Paul Klee, Vasily Kandinsky, Joan Miro, Sol Lewitt gibi birçok sanatçı tarafından semiyotik ve fenomenolojik araştırmaları kapsayan yoğun bir keşfin öznesi olarak “çizgi” kullanılır; “dünyanın ve anlamın içindeki saf oluş”, “yaratıcı niyet ve yorum” olarak çizginin varlığına atfedilir. Birçok şair ve dilbilimci (bölüm 2.1’de bahsedildiği üzere), “söz”de ortaklaşan konuşmanın ve yazmanın çizgisini⁹ araştırarak; çizginin anlamı hakkında bir şey söylemeden önce onun elemanlarını ve araçlarını serimlemenin önemli olduğunu vurgular (Butler & Zegher, 2010, s. 24). Benzer anlayışla sanatçılar da resimde, heykelde ya da müzikte çizginin karakterini

⁸ Burke’un performans ve inşa/yaratım arasında kurduğu ilişkiselliği farklı boyutlardaki derinleşmesini (daha çok postyapısalcı kuramda) görmek mümkündür: Bourdieu’nun “*habitus*” kavramı, Foucault’nun “*söylemler*” tartışması, Butler’in “*toplumsal cinsiyet*” anlayışı, Lefebvre’nin “*ritimanaliz*” çalışması, Deleuze’ün “*oluş*” kavramı ya da Certeau’nun “*gündelik hayat pratikleri*” üzerine yaptığı araştırmalar gibi. Dolayısıyla kavrama içkin olarak performatifliğin sınırları da hem metnin hem de eylemin içinde genişlemiştir. Bu nedenle bugün performanstan bahsederken aynı zamanda *söylem*, *pratik*, *oluş* ve hatta *oyun* gibi çeşitli kavramlara ve kavramın performatif özelliklerine, başka bir deyişle *performansın poetikasına* da atıfta bulunuruz.

⁹ Buradaki çizgiyi, yapıyla ilişkilendirebiliriz: anlamın çizgide / yapıda oluşması ve bilginin çizgiden / yapıdan elde edilmesi olarak.

araştırarak, onun biçimi ve işlevi ötesinde yorumun sınırını genişletmek isterler. Zegher'in sanatta ve dilbilimde ortaklaştığını düşündüğü çizgi, anlamın / bilginin sınırlarının belirlenmesi açısından değil, performansın poetikasının disiplinlerarası alanda açılanmaya çalışılması açısından değerlidir. Çizginin anlamının farklı medyalarda çoğalmasıyla birlikte, performansın poetikası da sürekli olarak açılır ve oluşur. Peki çizginin mimarlık düşüncesindeki yeri nedir? Sanatçıların ya da dilbilimcilerin performatif bir kavram olarak çizgiye atfettikleri gibi bir anlamla birlikte mimarlığı nasıl düşünürüz?

Mimarlığı “yazı yazma”, “çizgi çizme” ve “inşa etme” eylemlerine dair bir arayüz olarak tanımlayan mimar ve teorisyen Marco Frascari'ye göre:

Mimari çizgiler rafine, çoklu, duysal ve duygusal mimarlık anlayışlarının maddi, mekansal, kültürel ve zamansal oluşumlarıdır. Mimari çizgiler, mimarların gelecek ve geçmiş mimariyi temsiller haline getirdiği *yapılara (factures)* dayalı bir eylemler dizisi olan *grafikler (graphesis)* yaratır. Mimari çizimler, binanın görselleştirilmesi olarak değil, temel mimari yapılar (*factures*) olarak anlaşılmalıdır (2009, s.200).

Frascari, “*facture*” kelimesinin Latince’de hem “yapıyorum” hem de “yapmak” anlamına gelen “*facio*¹⁰” ve “*facere*¹¹” kelimeleriyle benzer geçmişe sahip olduğunu; bu nedenle de açıkça yapılacak bir şey olarak tanımlanabilecek “gerçek” (*fact*) kelimesinden türediğini söyler. Frascari'ye göre, “gerçek” (*fact*) ve “yapı” (*facture*) kelimelerinin bu yakınlığı gösterir ki; mimari yapı (*facture*) olarak mimari çizim sadece bir şey temsil etmez, aynı zamanda kendi başına da bir şey yapar: “Herhangi bir mimari çizim sadece başka bir şeyin yerine geçen rastgele işaretlerin bir toplamı değildir (iki çizgi bir duvar yapar, kesikli çizgi gizlenmiş bir şeyi gösterir vb.), ama anlamlarını temsil ettikleri olayların izlerinde ortaya çıkaran bir işaretler topluluğudur.” (2009, s.203).

Çizgi yoluyla bir eylem olarak mimari temsili tanımlayan Frascari, aynı zamanda Leon Battista Alberti'nin 15. yüzyılda yazdığı “*De re aedificatoria*” (Mimarlık üzerine) kitabında bahsettiği “*lineamenta*” kavramına da benzer bağlamda dikkat çeker. *Lineamenta*, yakın zamana kadar, Latince’den İtalyanca’ya “*disegno*” (tasarlamak) ya da “*progetto*” (projelendirmek), İngilizce’ye ise “*design*” (tasarlamak) olarak

¹⁰ İng. “make”, “I do”

¹¹ İng. “do”

çevrilmiş ya da yorumlanmış olduğundan, kavrama içkin olan çizgisellik¹² fikri kaybolmuştur (2009, s.207). “Alberti’nin *lineamenta* kavramı, kendi içinde gömülü olma fikrini taşımaktadır; çünkü Alberti’nin *lineamenta* anlayışı, çoğunlukla keten lifleriyle yapılan ve bina yapımı sırasında inşaatçılar tarafından kullanılan iz çizgilerinin, halatların, kurdelelerin, tellerin veya ipliklerin kullanımından kaynaklanmaktadır.” (2009, s.208). Çizginin maddeselliğine olan bu atıfla birlikte Frascari, binaya ait tektonik hareketlerden, detaylara kadar her şeyi tanımlayan çizginin, materyal ve kültür arasında simbiyotik bir ilişki kurulmasına neden olan bir araştırma ortamı sunduğunu söyler. Böylece Frascari’ye göre çizgi; kelimelerde, mimari çizimlerde ya da inşaat alanlarında mimari bir düşünme biçimi olarak karşımıza çıkar.

Frascari’nin çizgileri mimari temsiller olarak değil, temel mimari yapılar olarak gördüğü bu anlayışı, mimarlığın performatif karakterine bir gönderme olarak okumak mümkündür. Benzer biçimdeki bir anlayışın daha derin bir kavramsallaştırmasını sunan mimar ve teorisyen Stan Allen ise, sabit bir “teori” anlayışı ya da sabit bir “pratik” anlayışı olmadığını söyler. “Yalnızca pratikler vardır: *Yazma Pratikleri*: başlıca eleştirel, söylemsel veya yorumlayıcı olan eylemler ve *Maddesel Pratikler*: yeni nesneler veya yeni materyal organizasyonları üreterek gerçeği dönüştüren faaliyetler.” (Allen, 2009, ss. 12-13). Allen, mimarlığı bir “nesne (*object*)” ya da “proje (*project*)” olarak görmek yerine; “performans / süreç (*process*)” yani “pratik” olarak görmek gerektiğini söyler. Allen’a göre mimarlık, “*söylemsel pratik*” değil; “çizmek”, “yazmak”, “inşa etmek” ve “öğretmek” gibi eylemlerle “*maddesel pratik*”tir (2009, s. 13). Bu maddeselliği ise mimarlığı yavaşlatan bir şey olarak değil, kendine özgü araçlarıyla onu olanaklı kılan bir süreç olarak görmek gerekir (Allen, 2009, s.13).

Allen’a göre, çizim pratiği mimarlığı temsil eder, ama temsili bir teknik¹³ olarak görmek gerektiğini söyler: “Temsili teknik olarak anlamak, maddi gerçekliği örgütlemek ve dönüştürmek için faaliyet gösteren ancak bunu uzaktan ve oldukça soyut yollarla yapmak zorunda olan bir disiplinin paradoksal karakterine dikkat

¹² Frascari aynı zamanda *linea* (çizgi) kelimesinin, *linen* ve *linum* (keten) kelimeleriyle benzer bir Latince kökenden geldiğini ve Alberti’nin de bunun farkında olarak kullandığını vurgular (2009, s.208).

¹³ Allen burada, tekniği daha geniş anlamda ele alan Foucault’nun “*techne*” kavramına göndermede bulunur.

etmektir.” (2009, s.17). Allen temsili şöyle tanımlar: “Mimarın fikir ve malzeme arasındaki boşluğu müzakere etme aracıdır: mimarın gerçekliği dolaylı yollarla dönüştürmeyi başardığı bir dizi tekniktir.” (2009, s.21). Fakat bu temsil teknikleri tarafsız değildir, mimarlığın soyut anlamlarını ararken aynı zamanda yapıta kendi izlerini de bırakırlar. Dolayısıyla, mimari çizimi maddesel bir pratik olarak tanımlamak; performans (çizim pratiği) ve poetika (temsil / teknik) ilişkisi içinde mimarlığı araştırmak ve eleştirel bir alan açmak için önemli gözüktür.





3. POETİK PERFORMANS OLARAK PLAN-ÇİZİMİ

Mimari çizimin mimarın görünürlük alanı olarak adlandırılabilir şeyi etkilediğini söyleyen mimar ve tarihçi Robin Evans, çizimin başka şeyleri bastırarak bazı şeyleri daha net görmeyi mümkün kıldığını söyler. Evans’a göre, temsil etme gücü her zaman mevcut olanın belirli bir kısmını az ya da çok soyut olarak verir. Asla bir projenin toplam resmini vermez ya da veremez, dolayısıyla çizim dışında veya çizimde çok da belirgin olmayan olası konuların aksine, çizimde görünür hale gelen konulara eğilim verebilmeyi sağlar (Evans, 1997, s. 199). Dolayısıyla çizim olarak mimari temsilin değerinin, çizimde görünür hale gelenle bir ilgisi olduğunu; bunun da (bölüm 2.2’ye referansla) çizimin kendine özgü pratiği / performansı sayesinde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Çalışma kapsamında odaklanılan *plan-çizimi* üzerine tartışma açabilmek için ise, mimari temsil biçimi olarak planın / plan çiziminin nasıl bir pratik / performans olduğu, bu nedenle önemli hale gelir. Buradan hareketle çalışma, planın mimari temsil biçimi olarak tarihsel gelişimine odaklanmaz; plan çiziminin poetika ve performansla kurduğu eleştirel ilişkiselliğe odaklanır. Bu ilişkiselliği açabilmek için ise, öncelikle mimarlık ve çizim arasındaki ilişkiye bakmak gerekir.

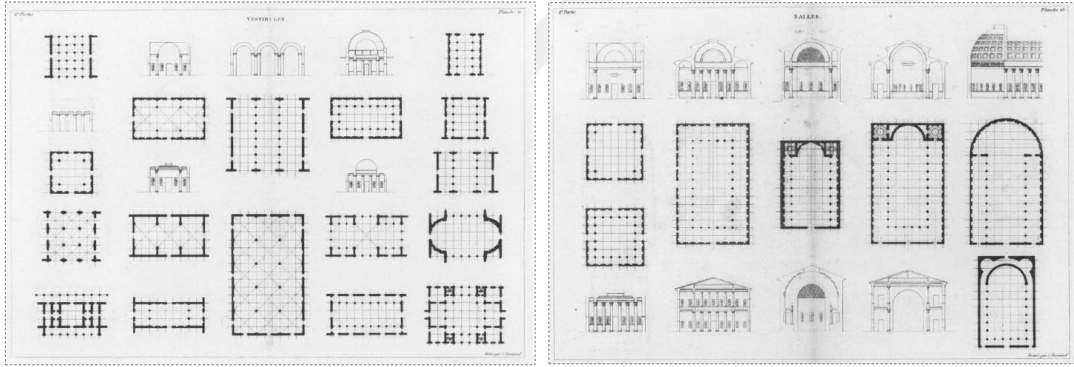
Çizim ve bina arasındaki mesafenin her zaman “opak” ve “belirsiz” olduğunu belirten mimarlık tarihçisi Alberto Perez Gomez, çağdaş mimar ve eğitimcilerin karşılaştığı karmaşaların çoğunun, “çizimin bir azaltma aracı olarak yanlış anlaşılması” ile bağlantılı olduğunu söyler (1982, s.2). Gomez’e göre, çizimin basitçe bir binanın azaltılması olduğu inancı, Rönesans’tan itibaren mimarlığın matematik ve geometriye benzediği düşüncesiyle “aklın bir aktivitesi” olarak algılanıp, liberal bir sanat olarak kabul görmesiyle gelişir. Gomez’e göre bu durum mimarlık ve çizim arasındaki ilişkiye dair önemli çıkarımlar içerir:

Rönesans sırasında çizim bazen gridler ve ölçekler gibi aletler yapabilen, az çok belli olabildi, ancak çizim açıkça binanın bir (indirgemesi olarak) "resmi" ya da inşası için tarafsız bir bilgi koleksiyonu olarak algılanmıyordu. [...] Sadece Durand'dan sonraki modern mimarlar, çizimin rolünü birincil ve tartışılmaz olarak kabul eder. [...] Tanımlayıcı geometri bina bilimini mümkün kılar. Mimar da ilk kez “binanın zanaatına” dahil olmak zorunda

kalmadan bir çalışma masasında veya marangozda, çalışma çizimleri veya kesin detay tasarımları yoluyla bir dizi işlemi dikte etmeyi başarır (Gomez, 1982, ss. 2-3).

18. yüzyılda J. N. Durand, mimari tasarımda tanımlayıcı geometri yöntemlerini savunan ilk kişi olarak, (geleneksel mimarlık anlayışındaki) sembolik düzeni reddederek “mit” ve “metafiziksel” kaygıları mimari teoriden dışlar. Mimarlık, “kompozisyon mekanizması” (Şekil 3.1) nedeniyle kolaylaşmanın biçimsel bir kombinasyonuna dönüşürken, tasarım da özünde mutlak anlamdan yoksun sadece bir sözdizimine dönüşen mantık olarak kalır (Gomez, 1982, s.5). Gomez’e göre Durand’dan sonra ise:

[...] form ve içerik arasındaki uzlaşma, anlamla ilgilenen mimarlar için paradigmatik bir problem haline geldi. Herhangi bir stilin mutlak geçerliliği sorgulandı ve mimari, maddi metaların üretilmesi olan pragmatik fonksiyonuna indirgendi. Böylece mimar, sanat ve bilim arasında, mutlak nesnelliğin (evrensel matematiksel neden) veya mutlak öznelliklerin (kişisel şiirsel mit) sahte aşırı uçları arasında seçim yapmak zorunda kaldı. Batı mimarisinin son iki yüz yıldaki tarihi, mimarların bu konuyla nasıl başa çıkmaya çalıştıklarının bir açıklamasıdır (Gomez, 1982, s.5).



Şekil 3.1 : “Composition in General”, J. N. Durand, 1802-1805 (Durand & Picon, 2000)

Buradan hareketle çizimin mimari fikirlerin düzenlemesi olarak rolünü tanımak önemlidir. Gomez’e göre çizim, “[...] poetik, sembolik ya da *poiesis*¹⁴ olarak mimari niyetleri ifade etmek için aracılık edebilir” veya “[...] mimari fikirleri ve mimarlığın soyut elementlerini (planlar, kesitler, görünüşler ya da projeksiyonlar) eleştirebilir” (1982, s.6). Dolayısıyla çizim, Gomez’in de eleştirdiği gibi bir indirgeme aracı ya da pragmatik materyalizm nesnesi olarak değil; hem eleştirel konumlanarak hem de poetikayla ilişkilendirilerek mimarlık üretebilir.

¹⁴ İng. to make

Evans ise, çizim ve mimarlık arasındaki ilişkiyi açıklarken, çizim ve çizimin temsil ettiğiyle arasındaki ilişkinin önemine vurgu yapar: “[...] mimari çizimi, ilettiği şeyleri tanımlayan bir şey olarak anlamak zorundayız. Kavramları nesnelere taşıyan tarafsız bir araç değil, bilgiyi belirli bir modda taşıyan ve dağıtan bir araç. Mutlaka egemenlik kurmaz, ama her zaman temsil ettiğiyle etkileşime girer.” (Evans, 1997, s.199). Bu etkileşimin basit bir nedensellik meselesi olmadığını vurgulayan Evans, çizim türünün belirli bir sosyo kültürel bağlama, bir alan düzenlemesine ya da belirli bir planlama düzenine sahip olmasının bir değeri olduğunu belirtir (1997, s. 200).

Evans, mimarların hiçbir zaman doğrudan kendi düşüncelerinin nesnesiyle çalışmadığını, her zaman bazı müdahaleler aracılığıyla ve neredeyse her zaman çizim yoluyla çalıştığını belirtir. Diğer yandan ressamalar ve heykeltıraşlar ön taslaklar yapsa da; dikkatlerini ve çabalarını yoğunlaştırdıkları şey, sonunda elde etmek istedikleri çalışmanın kendisidir (Evans, 1986, s.154). Bu nedenle Evans’a göre eskiz ve maket, bir resim ya da heykele; çizimin bir binaya olan mesafesinden çok daha yakındır ve mimarideki gelişim süreci de nadiren bu ön çalışmalar sonucunda ortaya çıkar:

Neredeyse her zaman en yoğun aktivite, son eserin yapımı ve manipülasyonudur, ön çalışmaların amacı ise, mimari çizimde olduğu gibi önceden kesin bir tespit yapmamak üzere, final çalışmasının başlaması için yeterli tanımlı sağlamaktır. Sonuç olarak bu çabadan uzaklaşılması ve erişimin dolaylı olması, hala görsel mimarlık olarak kabul edilen geleneksel mimarinin özelliklerini ayırt ediyor gibi görünür. (Evans, 1986, s.156).

Evans’a göre, mimarlık ve çizim arasındaki ilişkiyi görmenin iki yolu vardır. Birincisi mimarlığı resim ve heykel gibi görsel sanatlar olarak görmek istediğimizde, yani mimar çalışmasına doğrudan erişim kazandığında, politik, ekonomik ve toplumsal düzenin bir parçası olmaktan vazgeçmek zorundadır. Bu durum “daha titiz, daha az sorumlu, daha küçük, daha az öngörülebilir, daha az değerli, ancak daha iyi sonuçlar” verebilir fakat, “[...] hem imajinatif hem de aktif yönleriyle toplumsal dünyayı temsil etmek ve tanımlamak üzere olan görkemli iddiaları bırakır.” (1986, s.157). Çünkü çizimi genellikle sanat eseri olarak kabul etmek, onu izleyici tarafından tüketilecek bir şey olarak kabul etmeyi de beraberinde getirebilir. 1980’lerden sonra mimari çizimin yeniden keşfedilmesi olarak düşünülen zamanda çizimlerin daha fazla “tüketilebilir” hale gelmesi de, Evans’a göre yine bu sebeple olur. Mimari çizimin temsil edici rolü 20. yüzyılın başındaki resimlere benzer şekilde yeniden tanımlanırken, temsil edilenle olan ilişki, temsilin karakterinden daha az önemli hale gelir. Böylece çizimlerin

kendileri dikkatin ve etkinin odağı olurken, çizim ile bina arasında gerçekleşen bağ / ortaklık büyük ölçüde bir gizem olarak kalır.

Evans’a göre ikinci olasılık ise, çizime “sanat” diyerek ya da onu “yapılamayan inşaat” olarak bir kenara iten tutuma karşılık, çizime ilişkin “geçişken” ve “değişken” özellikleri vurgulayarak daha iyi ve etkin bir mimarlık elde edilebilir. Çizim ve bina arasındaki ilişki görünür olduğunda; bu ilişkisellik üzerine eğilmemiz, dahası ona düşünsel emekle katılmamız da mümkün ya da kolay olacaktır. Bir tarafta “katılım, önemlilik, somutluk, varlık, dolaysızlık, doğrudan eylem; diğer tarafta ayrılma, eğilme, soyutlama, arabulucu eylem” olduğunu söyleyen Evans, bu ikiliğin muhalif ancak uyumsuz olmadığını belirtir (1997, s.161). Evans’ın “doğrudan” ya da “dolaylı” eylem olarak kurduğu bu dualiteyi anlamak; bu eylemlerden birini seçmek üzere değil, çizimin mimarlık üzerindeki dönüştürücü gücünü kavramak ve bir tür olumlamaya doğru yol almak için önemlidir.¹⁵

Çizim ve mimarlık arasındaki ilişki göz önüne alındığında, çalışma kapsamında odaklanılan *plan-çizimi ne tür bir mimarlık bilgisi üretmeye aracılık edebilir? Mimarlığın soyut araçlarından biri olarak plan çizimi poetika ve performansla nasıl ilişkilendirir? Plan performatif midir? Plan çizimi poetik olabilir mi? Plan çizimi poetik üretimlerle birlikte düşünüldüğünde kendi performatif alanını genişletebilir mi? Poetik performans olarak plan-çizimini araştırmak; aynı zamanda mimarlık hakkında eleştirelilik üretmeye aracılık edebilir mi?*

Planlar genellikle ölçekli olarak yatay bir düzlemde temsil edilen ortografik projeksiyonlardır. Mimar ve çizer Francis D.K. Ching’göre, “Planlar bir nesnenin üç boyutlu karmaşıklığını iki boyutlu yatay yönlerine indirger. Genişliği ve uzunluğu gösterirler, ancak yüksekliği değil. Yataydaki bu vurgu hem planın sınırlaması hem de gücüdür.” (2010, s. 146). Ching’e göre, zihnin gözü dışında nadiren deneyimlediğimiz havadan bir bakış açısını tasvir eden bu soyut yapılar, “aksi halde mümkün olmayacak bir görünüm ortaya çıkarmak için bir binanın içini açar” ve “yürürken kolayca tespit edilemeyen yatay ilişkileri ve kalıpları açığa çıkarır.” (2010, s. 147).

¹⁵ Elbette çizimin performatif doğasından bahsettikten sonra (bkz bölüm 2.2), çizme eylemine yönelik sınırlardan söz edemeyiz. Fakat çizim ve bina arasındaki ilişkiselliği nasıl ele aldığımız ve neye dönüştürmek istediğimiz önemlidir.

Michael Graves ise, “kavramsal bir araç”, “iki boyutlu diyagram” ya da “gösterimsel bir araç” olarak planın üç boyutlu uzayda bulunan algısal unsurları ifade etme kapasitesinin sınırlı olduğundan bahseder (1975, s. 12). Graves’e göre,

Ancak, kavramsal planın mimarinin algısal unsurları ile sentezlenmesi ile bir binanın üç boyutlu deneyiminin değeri anlaşılır. [...] Bir binaya göre kişinin kendini tanımlaması anlamında, binanın anlatısının kişinin beden imajına göre ifade edilmesi ve okunması, mimari unsurlar üzerindeki ritüel eylemlerimizin kaydı yoluyla olur. (1975, s.12-13)

Planın bir “isim” ve bir “eylem” olduğunu söyleyen Stan Allen ise, bir çalışma aracı olarak planın kavramsal gücünün, “geçmiş tarihlerle gelecekteki olasılıklar arasında biriken analitik ve projektif bir araç” olarak aynı anda çalışmasında olduğunu söyler:

Plan, yapı ve düzen hakkındaki bilgileri kodlamak için soyut desen, aralık ve ölçü araçlarıyla işlev görür, ancak aynı zamanda sosyal ilişkilerin bir görüntüsüdür. Bir Sangallo, Loos veya Fontaine’in günlük sosyal, politik veya kültürel gerçekliğini yaşamak imkansızdır, ancak ne anlama geldiğini (entelektüel olarak değil, bir tür bedensel kavrayış olarak) anlarız. (Allen, Hobhouse & Mallinson, 2018)

Dolayısıyla planın yatay düzlemdeki vurgusunun mekansal organizasyon, bedensel yönelim ve bir deneyimin aktarımında gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bedensel ilişkileri organize etmek ya da perspektifle kurulan görsel karşılaşmaları kurgulamak yoluyla planın teknik olanaklılığını kavrayabiliriz. Aynı zamanda plan çizimlerinin de mekanın geçmiş ve gelecek deneyimleri arasında ilişkisellik kurmamızı sağlayarak etkin bir mimarlık anlayışı sunduğundan bahsedebiliriz. Fakat plan çiziminin bu olanaklılığının bir açıklık olarak belirlediğinden söz etmek gerekir. Bu bağlamda Allen, plan çizimlerinin müzik notaları, kodlar ya da senaryolar gibi notasyonel sistemler olarak performe edildiğinden bahseder:

Hem mimari plan hem de müzikal nota henüz gerçekleştirilmemiş eserleri tanımlamaktadır; yapılan işte hem nota hem de plan yok olur. Ancak bu geçici sanat formlarından farklı olarak, yapının inşa edilmiş eseri dayanıklı ve fiziksel olarak mevcuttur. Ve dünyadaki bir şey olarak, bir binanın anlamı yazarından daha kesin olarak ayrılmıştır ve bu nedenle bir koreograf veya müzisyenin çalışmasından ziyade gerçeğin değişen olasılıklarına tabidir. (2000, s.46)

Buradan hareketle (bölüm 2.1’e referansla) plan çiziminin (metin), mekanı işgal edenin (okuyucu) ve mimarın (yazar) mekana dair performansından bahsedebiliriz. Her biri plan çizimini kendi kavrayışıyla performe ederek mimarlığa dair bir şey söyler. Bu anlamda bu bölüm, bir yandan mimari plan çiziminin ne tür bir mimarlık bilgisi ürettiği / üretebileceği üzerine odaklanırken, bir yandan da bir açıklık üretimi

olarak plan çizimini çoğaltan poetikalara odaklanır. Bu poetik oluşlar sanat, mimarlık ya da yazın alanlarından seçilen çizim, metin, görsel, ses gibi çeşitli medyalarla örneklemelerini oluşturur.

O halde poetik performans olarak plan; plan çiziminin maddeselliği (bölüm 3.1), plan çizimlerini okuyanlar (bölüm 3.2) ve planı çizenler (bölüm 3.3) aracılığıyla nasıl pratik edilebilir?

Çizgi, Katmanlılık, Tekrar (bölüm 3.1), plana özgü maddeselliğin boyutlarını mimarlıkta, resimde, müzikte ya da görsel sanatta araştırdığım bir aralıktır. Plan çiziminin maddeselliğine dair kavramsal açılımı *nokta, çizgi, düzlem, yüzey* gibi araçlar yoluyla kavrayabiliriz. Dahası bu araçların *katmanlaşması*, bir *nostasyonel* sistem olarak belirmesi, *tekrar* etmesi ya da bir *ritm* oluşturmasını da yine plan çiziminin performansına içkin davranışlar olarak yorumlayabiliriz. Bu bölümdeki örneklemeler, çizginin resim olarak 2. boyutaki kavrayışından, bir masa ya da bir kat planı olarak 3. boyuttaki kavrayışına kadar plan çizimine dair farklı açılımlar sunarken; aynı zamanda bir ses ya da kelime olarak okunarak yapısal karşılaşmalar üretirler.

Metin, Okuma, Çeviri (bölüm 3.2), plan çizimini okuyanlar tarafından zihinde gerçekleşen bedeni konumlandırma ve mekanın deneyimine duyumsayarak dahil olma yoluyla mekanı performe eder. Bu bölümde romanlar, resimler, dergiler vs. aracılığıyla beraber okunan plan çizimlerinin sosyal, politik ve kültürel ilişkilere dair yorumları görülür. Böylece plan çiziminin geçmiş deneyimlerle gelecek arasında eleştiriyle kurulan bir bilgi aktarım aracı olduğu söylenebilir. Bu okumanın çalışma bağlamında sunulması, hem okurun çizime dair performatif bakışını açığa çıkarmak için hem de mimarlığın eleştirel üretimine dair bir araç olması bakımından önemlidir.

Yer, İz, Anlatı (bölüm 3.3), aracılığıyla plan üretimi araştırılan bu bölümde ise, çizer / yazar / mimar tarafından çizimin performansına dair açılımlar görülür. Yaratıcı bir eylem olarak görülen çizmenin aynı zamanda yerle ilişki kurarak eleştirelilik üretebilmesi önemlidir. Ne çizdiğimiz / neyin izinden gittimiz ile nasıl bir mimarlık bilgisi üretebileceğimiz hakkında bir arayüz oluşturur. Peşinden gittiğimiz bu izler bir yemek masası ya da bir kent yüzeyi hakkında ne anlatırlar? Bu anlatılar kentin ya da yemek masasının kullanıcılarının gündelik hayatı hakkında ne anlatır? Bu bölümdeki örneklemeler, plan çizimi olarak haritalama, bir kent planı ya da bir yemek masası olarak yer ve anlatı hakkında hem yaratıcı hem eleştirel bir bakış sunarlar.

3.1 Çizgi, Katmanlılık, Tekrar

Çizgi bir yığın yazgıyı deneyimler. Her biri, şematik sınırlamadan sınırsız ifadeye kadar tek ve kendine özgü bir dünya yaratır. Bu dünyalar ifade özgürlüğünü tamamlamaya yol açarak, çizgiyi enstrümandan giderek daha fazla özgürleştirir.

Vasily Kandinsky, On Line, 1919

Kağıtta, duvarda ya da odada *çizgi*; sürekli, süreksiz, düz, kıvrımlı, açılı, kavisli, ince, kalın, yatay, düşey, eğik izler bırakabilir. Bu izlerin formu, derinliği, yoğunluğu, etkileşimleri sayesinde çizime içsel olan bir ilişkisellik vardır. Aynı zamanda bu ilişkisellikte beliren enerji veya hareket; hem çizerin çizgiyle kurduğu etkileşim hem de izleyenin çizgiyi takip etmesiyle kurulan iletişim sayesinde duyumsanır. Çizim böylece çizgi ve izler tarafından beliren açık uçlu bir eylem olarak görülebilir.

Çizginin kağıt üzerindeki serüveninde önemli bir yeri olan sanatçı ve eğitimci Paul Klee, “noktanın çizgi oluşu”, “çizginin düzlem oluşu” ve “düzlemin beden oluşu” süreciyle derinden ilgilenir. 1925’te yazdığı ders notlarında Klee’ye göre, noktanın serbest dolanımıyla birlikte çizginin belirmesi eylemin bir kaydıdır:

Noktadan çizgiye. Bu nokta boyutsuz değil, ama sonsuz küçük düzlemsel bir element, sıfır hareket gerçekleştiren bir aracı, başka bir ifadeyle dinlenmedir. Hareketlilik değişimin koşuludur... İlksel hareket, aracı, kendisini hareket (formun oluşumu) halinde gören bir noktadır. Bir çizgi ortaya çıkıyor... Tüm bu örneklerde esas ve aktif çizgi serbestçe gelişiyor. Çizgi yürüyüş uğruna, bir bakıma amaçsızca yürüyüşe çıkıyor. (Klee, 1961).

Klee’nin 1920’lerin başındaki çizimlerinde nokta, çizgi, düzlem, beden oluşların, hareketini ve ritmini duyumsarız. Klee’ye göre, “[...] çizginin yaratım sürecindeki hareketle izleyiciye iletilen imaj, mekan yerine zamandır.” (1961). Benzer biçimde çizimde yaratımın hareketle üretildiği düşüncesini paylaşan Wassily Kandinsky’ ise, “hareket” kavramı yerine “gerilim” ifadesini kullanır:

Alışılmış ifade yanlış ve bu nedenle bizi yanlış yollardan aşağıya sürüklüyor ve başka terminolojik yanılgılara sebep oluyor. ‘Gerilim’, ögenin içinde yaşayan güçtür ve yaratıcı ‘hareketin’ sadece bir bölümünü temsil eder. İkinci bölüm ise yine ‘hareket’ tarafından belirlenen ‘yön’dür. Resmin unsurları, (1) yön, (2) gerilim şeklindeki hareketin maddi sonuçlarıdır (Kandinsky, 1979).

Kandinsky’e göre, nokta ve çizgi gibi unsurların farkını yaratan bu çeşitliliklerdir. Yönü olmayan nokta için gerilim söz konusuysa, çizgi hem gerilimi hem de yönü barındırır. Düz bir çizgi ise, gerilimin en yüksek olduğu ana işaret eder. Çizgiye içsel olan bu

yaratıcı hareket, mimar Junya Ishigami tarafından 2005 yılında Tokyo Galerisinde sergilenen “*The Table*” (Şekil 3.2) işini çağırıştır. Masa (*The Table*), 2.5 m genişliğinde, yaklaşık 10 m uzunluğunda ve 3 mm kalınlığında olup, aynı zamanda bir kağıt inceliğinde ve küçük bir bina genişliğinde tasarlanmıştır (Ishigami, 2014).

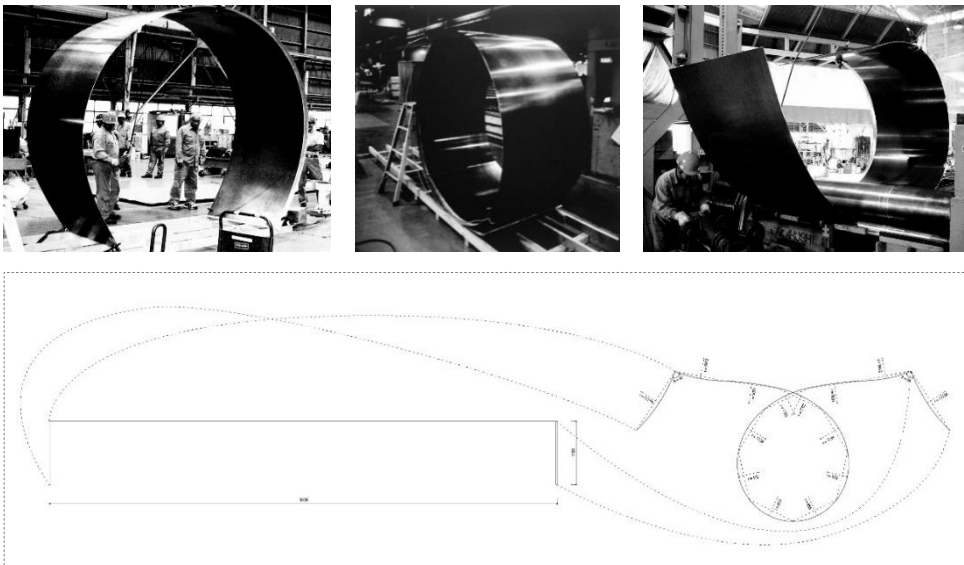


Şekil 3.2 : “*The Table*”, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url-6)

Dört sütun üzerindeki bir yüzeyle mimarlığın en basit halini araçsallaştırdığını belirten Ishigami’ye göre, proje “yataylığın anlamı”nı sorgular:

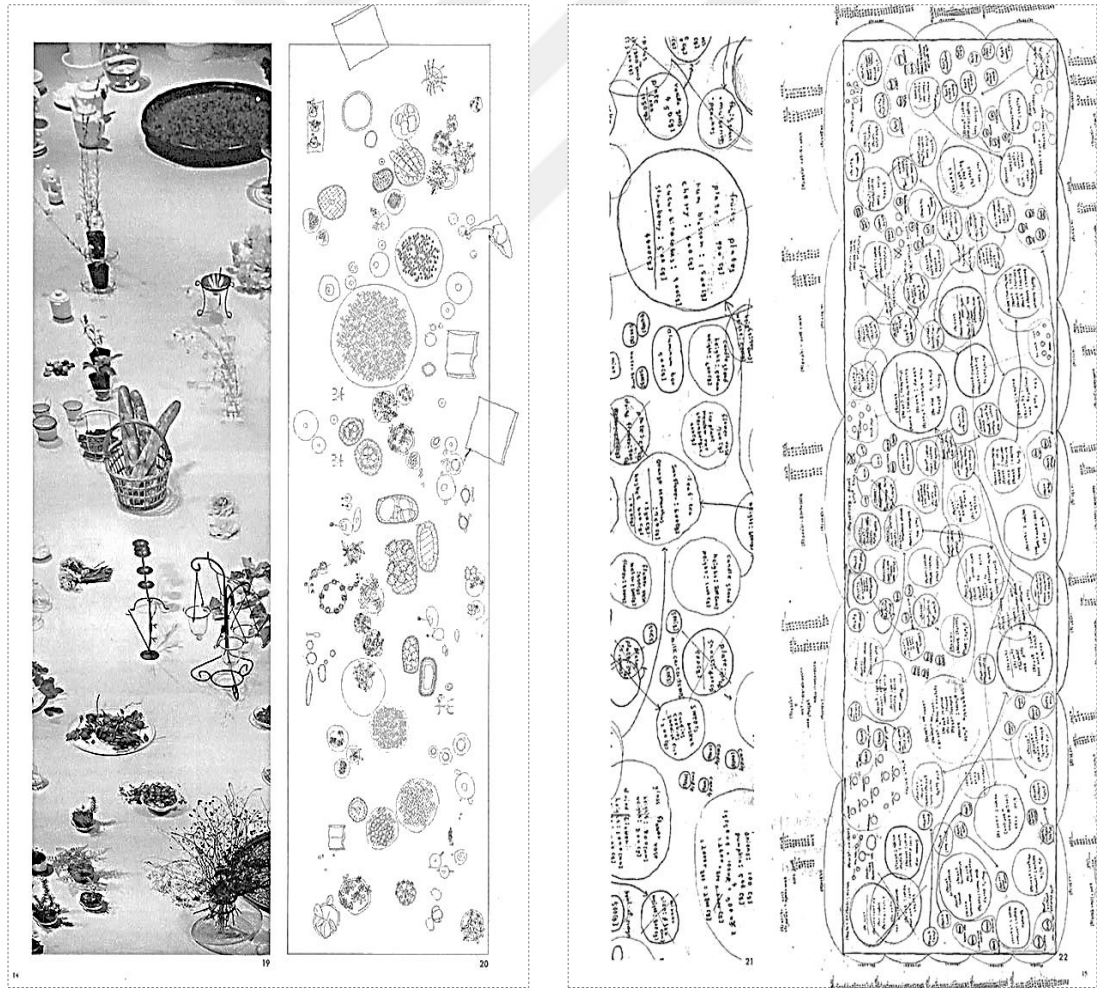
Bu oranlar normalde işe yaramazken, mimaride kullanılan tip için yapısal bir analiz yapılarak, sarkmanın eğriliği hesaplanabilir ve eğer masa bu eğrilik ile zıt yönde tasarlandıysa, zemine yerleştirildiğinde yatay kalır. Zemini ayarlamadan önce, masa üstü domuzun kuyruğu gibi bir buçuk kez kıvrılır ve bacaklar da muz gibi eğilir. (Ishigami, 2014).

Masanın oluşu için içsel geriliminin, dışsal kuvvetlerle dengelenmesi gerekir. Kağıt inceliğindeki kıvrılan metal saca birlikte (Şekil 3.3), hareketin yönü ve gerilimin boyutu çizgide çözümlenir.



Şekil 3.3 : “*The Table*”, Yapım süreci, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url-6)

Dört çizgiye bağlı bir yüzey, nesneye uygulanan kuvvet nedeniyle kıvrımlanan ve yine başka kuvvetlerle açılan çizgisel ve poetik bir analogidir. Masanın üzerinde *saksı bitkileri, bardaklar, yapraklar, sepetler, taşlar, ekmek, ot yığınları, küçük ağaçlar, sürahiler, çaydanlıklar, kirler, yükselen vazolar ve bir kitap* vardır. Rastgele toplanmış gibi gözükken nesneler evsel yaşama, endüstriye ve ekolojiye kültürel bir göndermede bulunur. Nesnelerin (resimden farklı olarak) yerçekimine doğru yönleri ve yerleşimleri dolayısıyla masa yüzeyinde oluşturdukları bir gerilim vardır. Nesnelerin ağırlıklarının masa zeminine uyguladığı kuvvet dolayısıyla plan çizimindeki ilişkisellik (Şekil 3.4) üzerinde belirginleşen bu tektonik hareket, çizginin masa ya da ev olarak bedene dönüşümüdür. Hafif bir dokunuşla salınabilen bu beden, hareket kuvvetlerini sürekli olarak organize eder. Her salınımında beden yeniden oluşur. Dolayısıyla *The Table* sadece yataylığın anlamını sorgulamaz aynı zamanda yataylıkla tanımlanan planın oluşu üzerine de düşündürür.



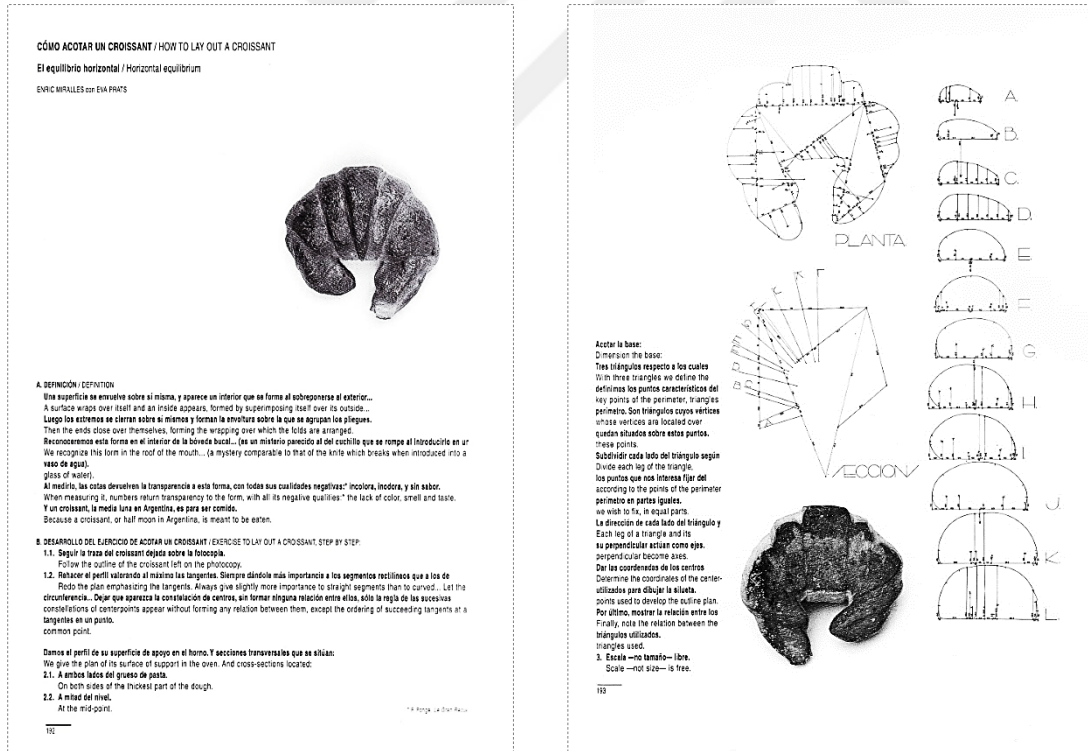
Şekil 3.4 : “The Table”, Plan çizimleri, Junya Ishigami + Associates, 2005 (Url-7).

Bir kruvasan nasıl hazırlanır?

Bir yüzey kendi üzerine sarılır ve kendini dışına ekleyerek biçimlenen bir iç kısım ortaya çıkar. Sonra, uçlar kendi üzerine kapanarak, kıvrımların düzenlendiği sarmalı oluşturur. Bu formu damakta tanırız... (bir bardak suya girdiğinde kırılan bıçağınkine benzer bir gizemle kıyaslanabilir). Ölçerken, sayılar forma şeffaflığı tüm olumsuz nitelikleriyle (renk, koku ve tat eksikliği) geri verir. Çünkü bir kruvasan yenmek içindir.

Enric Miralles & Eva Prats, How to layout a croissant?

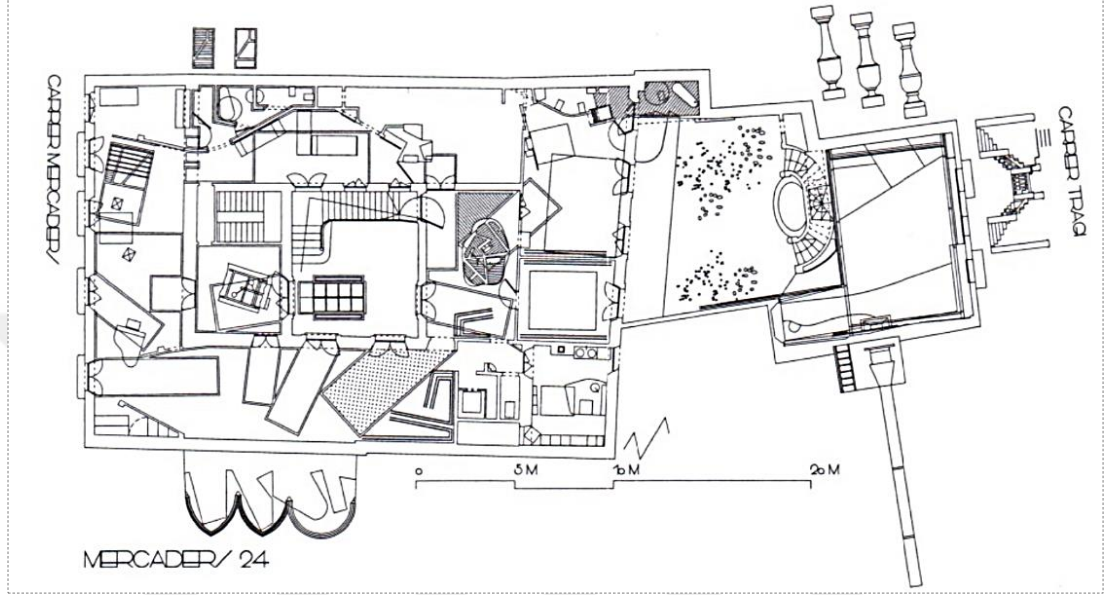
1991 yılında, ikisi de mimar ve eğitimci olan, Enric Miralles tarafından yazılan ve Eva Prats tarafından çizilen tarif (Şekil 3.5), metinde yazılan adımları takip ederek kruvasanın ortografik projeksiyonunu üretmek üzerinedir. Yüzeylerin üst üste bindiği, noktaların çakıştığı, sarmalların ve katmanların olduğu, planların farklılaştığı, çizgilerin çoğaldığı *kruvasan*, mimarlığı anlama ve yapma biçimine bir göndermedir. Ancak yenildiğinde anlaşılabilen form, görünenden farklıdır. Damakta tanıdığımız bu katmanlı doku (form), kruvasanın yapım tekniğidir. Bunu anlamak için de ölçerek, çoklu çizgilerin birleşim noktalarını saptayarak katmanları açmak / sermek gerekir.



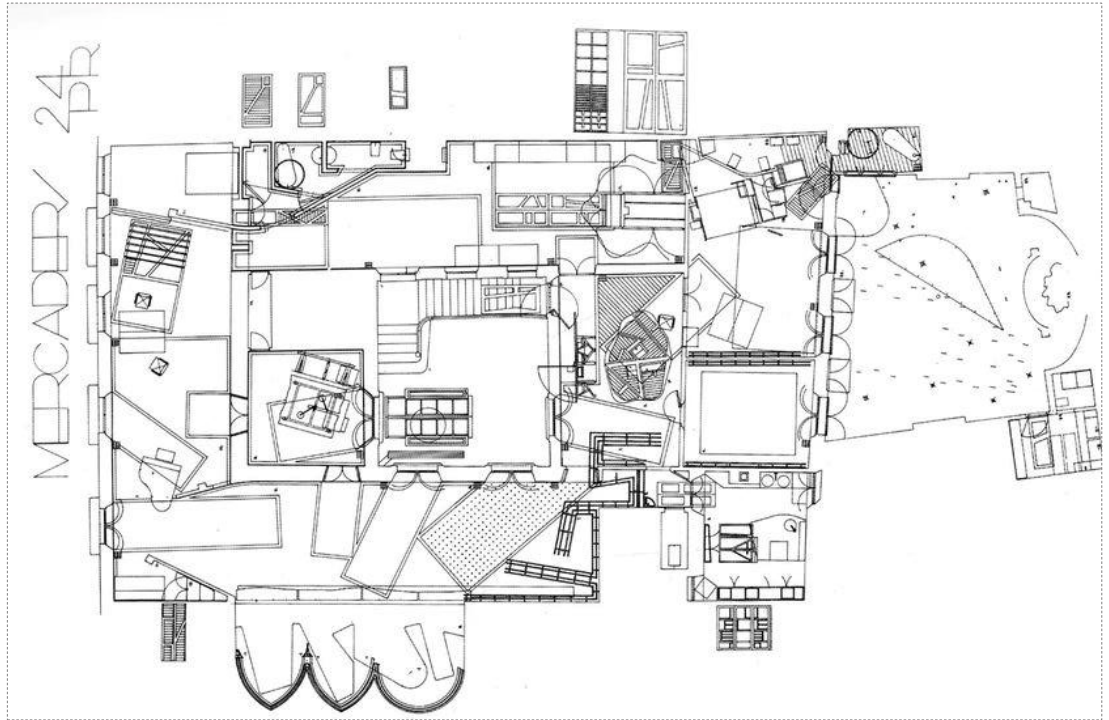
Şekil 3.5 : “How to layout a croissant?”, Enric Miralles & Eva Prats, 1991

Miralles’in mimarlık pratiğinde çizgiler sürekli hareket halindedir. Mimar Benedetta Tagliabue’nin “otobiyografik deneyim” olarak bahsettiği *Mercader Apartmanı* çizimlerinde (Şekil 3.6, Şekil 3.7) olduğu gibi gündelik rutinler, yer değiştirmeler,

geçmişin kalıntıları, topoğrafik izler, pencereden düşen ışık, yer zemininin dokusu hep arayıştadır. Miralles, bu çalışma arayışını şöyle açıklar: “...Bunun bir ışın gibi çizgi meselesi olmadığını söyleyebilirim. Bir proje, çoklu çizgilerin, farklı yönlerde açılan çoklu dallanmaların nasıl sarıp sarmalanacağını bilmekten oluşur.” (Cortes, 2009, s.21).



Şekil 3.6 : “Mercader/24 Apartmanı”, Miralles & Tagliabue



Şekil 3.7 : “Mercader/24 Apartmanı”, Miralles & Tagliabue

Burada esas olan, önceden yüklenen bir “fikir” yerine, “diyalog” ile gelişen bir süreçtir. “Bir çizginin içini keşfetmek”, “...bir fikrin nabzındaki ayrıntıları keşfetmek”, şekil alan şeyin “...içinde proje dediğimiz şeyi keşfetmek”, üretken diyalogun aracıdır. Miralles, bu ilişkiselliği şöyle açıklar:

Her yerde keşfedilmeyi bekleyen, neredeyse görünmez, bazıları inanılmaz derecede uzun olan çizgilerle, kalan alanı tutmaya çalıştığınızda projeye bağlantı kurabilirsiniz... Bu çizgiler, alanda keşfettiğimizi düşündüğümüz harekete karşılık gelir. Bu temel işaret bir yerden başka bir yere gel-meye ve git-meye eşlik eder... Bu hareketlerin fragmanları gerçeğe bağlı bir geometriyi tanımlar, gerçek taslağın etrafına sarılırlar. (Cortes, 2009, s.29).

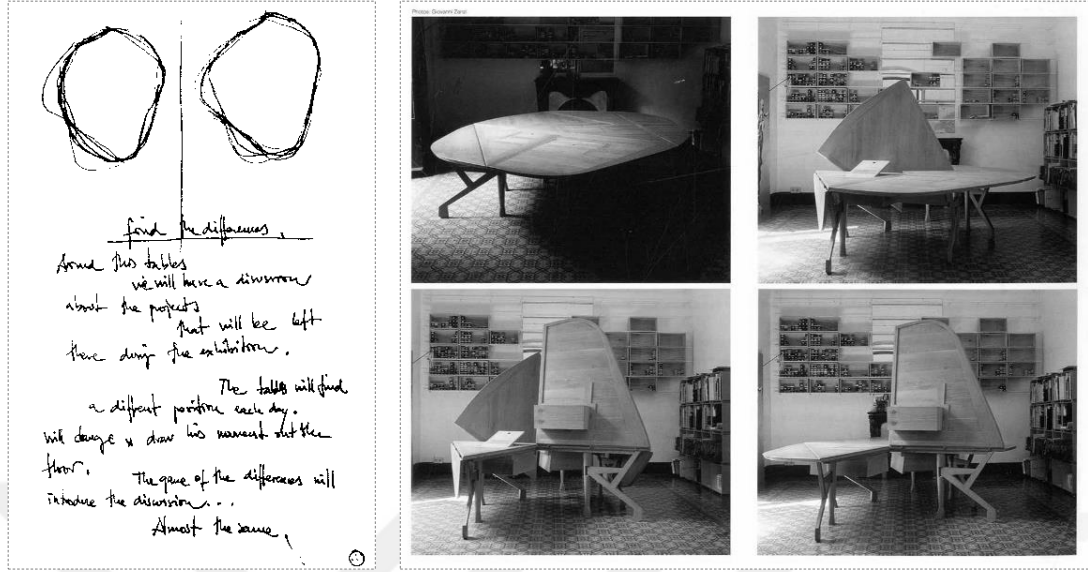
Bu hareket fragmanları aynı zamanda yerle ilişkilenen, akışları birleştiren, zamanı üst üste çakıştıran ve daha birçok sürecin okunabildiği çizgiler olarak *plandır*. Miralles başlangıçta her zaman planlarla çalıştığını, hiçbir zaman kesit ve üç boyutlu konfigürasyonlar kullanmadığını belirtir:

[...] ana verilerden hareketle farklı kotlardaki planları tasarlarım. Bunlar da sonuçta otomatik olarak kesiti, üç boyutlu formu oluşturur. Bu üst üste binmeler, yapılan işe bir anlam kazandırır. Bütün bu katmanların fiziksel girdisi çalışılan malzemenin yoğunluğuyla ilgilidir. Bu çalıştığınız malzemeyi değerlendirdiğiniz andır: Yerin yoğunluğu, havanın yoğunluğu, yerden 3m veya 15m yüksekte olmanın bilinci... Böyle bir çalışma daha soyuttur, kesitle çalışmaktan daha kavramsaldır. Kesitin profil vermek gibi arkaik bir karakteri vardır, sanki hala klasik düzenlerle çalışmışcasına. (Yürekli, 2000).

Miralles’e göre, katmanlar üst üste yığılmaların üretkenliğidir. Formların oluşması, “imajlar, semboller, temsiller yerine daha çok işleyen mekanizmalarla ilgilidir.”, dolayısıyla “[...] planlar form belirleyen perspektif çizimleri gibidir.”; planlarla çalışmak, “başka davranışlara yol açabilir, sistematik olarak yapılmayan şeyler oluşabilir (Cortes, 2009, s.25). Miralles’in Fransız bir tasarım sergisi için tasarladığı *Ines Table*¹⁶ (Şekil 3.8), bu üst üste yığılmaların ve tekrarın üretkenliği üzerine kuruludur. Miralles’in masanın biçimlenmesine yönelik tekrarladığı ilk çizim, üst üste yığılan / tekrarlanan çizgilerden oluşarak “farkı bulun” der. Masanın plan eskizinin yapılma biçimi aynı zamanda, masanın kullanımıyla da ilişkilidir. Stabil olamayan masa, eskizinde tekrarlanan çizgilerin üst üste yazılması gibi, kendi mekansal kurgusunu da sürekli olarak değiştirme potansiyeline sahiptir. Miralles eskizde,

¹⁶ Kelime öbeğinin birleştirilmiş halinde: İsp. Inestable, İng. Unstable, Türkç. Stabil olmayan

masanın sergi boyunca her gün farklı biçimde konumlandırılacağını, böylece farklar oyununun tartışmayı açacağını belirten de bir not düşmüştür (Foley, 2018, s.37).



Şekil 3.8 : (solda) Ines Table eskizi, 1992; (sağda) Ines Table, 1993, Enric Miralles

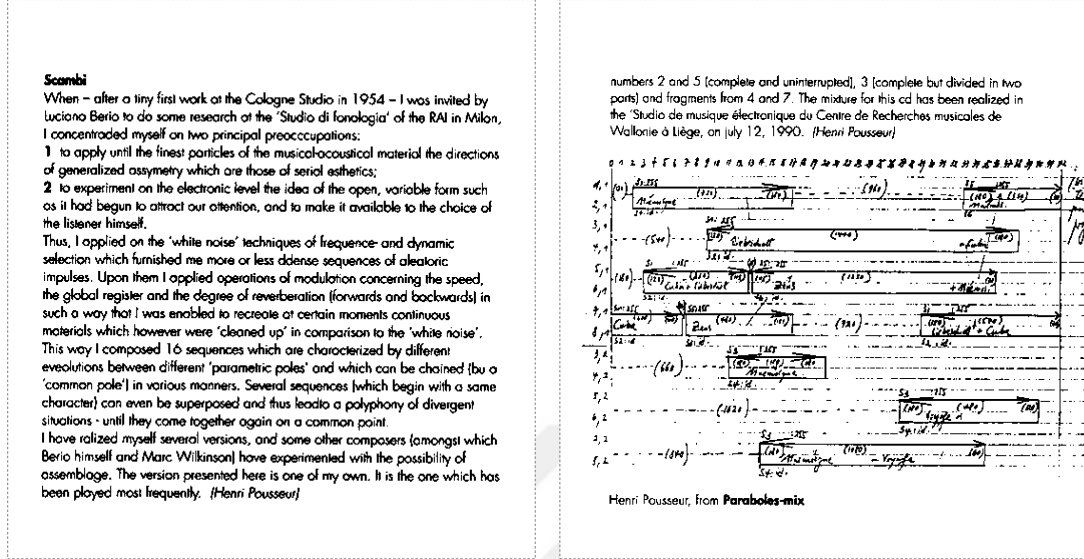
Tekrarlanan pratik, gündelik hayatın hem indirgenemez (ortadan kaldırılması imkânsız) hem indirgenebilir (sonsuzca indirgenebilir haliyle), kaçınılmaz temelidir... Yenilikçi (yaratıcı) pratik, tekrarlanan pratikten doğar.

Henri Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi

Miralles'in mimarlığındaki katmanlılık fikri, çizgilerin ya da çizimlerin tekrarı sanki proje hiç bitmeyecekmiş gibi bir dürtüyle devam eder. Tasarımın bu tekrar eden pratiklerle kurulması (bölüm 2.1'de bahsedildiği üzere) bir açıklık olarak görebiliriz. Kompozitör Henri Pousseur tarafından açıklık fikrinin elektronik seviyedeki deneyimi üzerine yazılan *Scambi* (1954) ve *Paraboles-mix* (1972) (Şekil 3.9); katmanlar halinde üretilmesi ve dinleyiciyle kurulmayı hedeflemesi açısından Miralles'in pratiğiyle ortaklaşalık gösterirler. Pousseur'un *Scambi*'si, tek bir ses kaydının 16 farklı kayıt halinde üst üste bindirilmesiyle oluşur. Her performansta dinleyicinin bu kayıt katmanları üzerinden ileri-geri oynatması, hızını değiştirmesi ya da sesi farklı kutuplara çekmesiyle yeni bir *Scambi* oluşur. *Paraboles-mix*, ise sekiz "parabolik etüd"ün 4 farklı hoparlör ve 3 farklı kayıt cihazıyla her performansta yeniden üretilmesini hedefler.

Pousseur'un yapıtlarındaki tekrar eden katmanların farklı kullanımıyla dinleyicinin yapıtı dinleyerek yeniden üretiyor olması önemlidir. İlk kayıt tasarlanmış da olsa,

dinleyici artık pasif konumda değil, aktif olarak yapıtı performe edendir. Böylece her performansın kendi içinde oluşturduğu farkla beraber, farklı yapıtlar (performanslar) arasındaki farktan da söz etmek mümkündür.



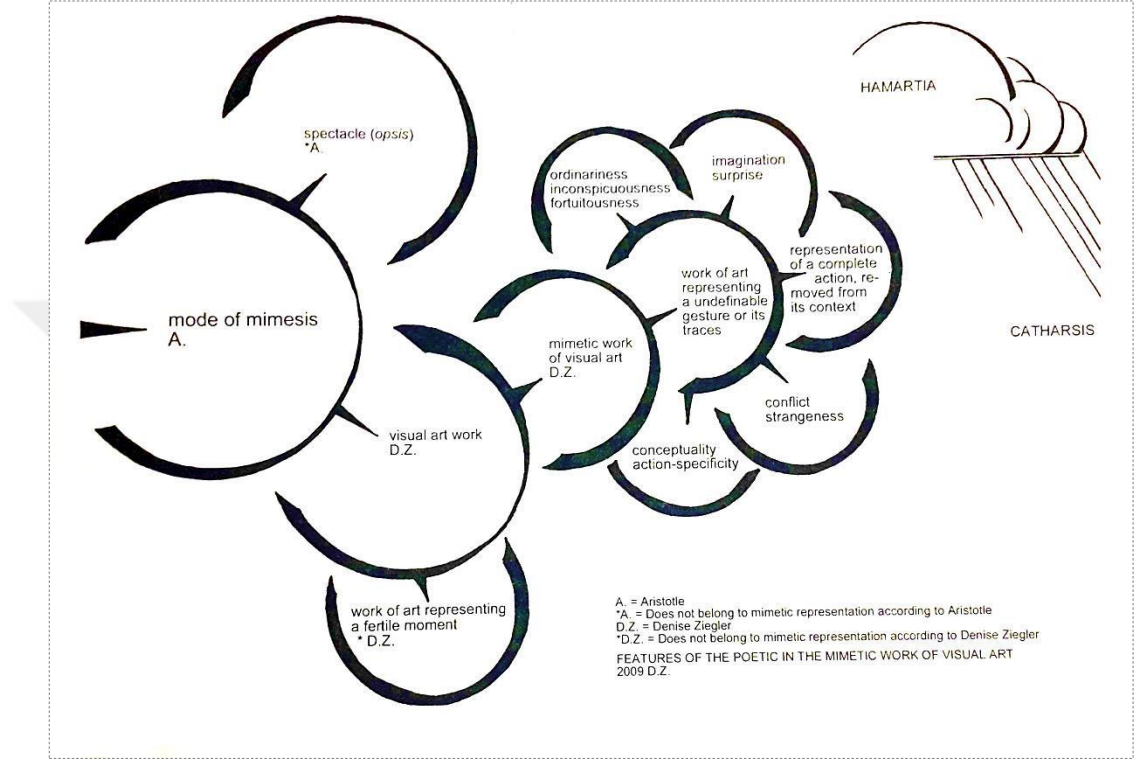
Şekil 3.9 : (solda) *Scambi* (1954) Henri Pousseur; (sağda) *Paraboles-mix* (1990), Henri Pousseur (Url-7)

Pousseur'un tekrarından farklı olarak, 21. yüzyılda Finlandiya'da yaşayan bir görsel sanatçı olarak Denise Ziegler ise, *Istanbul Anlatımları*¹⁷ çalışmasında Aristoteles'in "mimesis" kavramına referansla, görsel sanatta "mimetik tekrarlama" üzerine düşünür (Ziegler, 2010). Ziegler, Aristoteles'in poetikası üzerine kendi perspektifinden bakarak poetikayı yeniden tartışır ve tanımlar. *Poetika*'da destan, trajedyâ şiiri, komedyâ gibi sanatlardan bahsedilse de ana vurgu trajik şiirin edebi türü üzerinden kurulur. Aristoteles'e göre şiir sanatının ve trajedinin özü insan eyleminin temsili, dolayısıyla taklidi (mimesis) üzerinedir. Taklit ederken kullanılan araçlar, taklit edilen nesneler ve taklidin nasıl bir tarzda yapıldığı ile şiir sanatı tartışılır (Aristoteles, 2017, ss. 1-13).

Poetika'da mimetik temsilin aracı olarak *melodi* (melos) ve *söz* (lexis); nesnesi olarak ise *düşünme* (dianoia), *mitos* (mythos) ve *karakterden* (ethos) bahsedilir. *Baht döngüsü* (hamartia) ve *arınma* (katarsis) yönünde gelişen temsil araçlarının ve nesnelerinin yanında mimetik temsilin hangi tarzda yapılacağı konusu *görünüş* (opsis) olarak belirtilir fakat üzerine gidilmez. Aristoteles'in pek de ilgisini çekmediği bu alana

¹⁷ Orj "Istanbul Lectures"

(görünüş (opsis)) Ziegler insan eyleminden ayıramayacağını savunduğu *görsel sanat çalışması* (visual artwork) (Şekil 3.10) olarak yeni bir element daha ekler. Bu yeni elementin kavramsal görsel sanat çalışmalarından trajedyanın teorisine ve tam tersi yönde de bir çeviriye imkan verdiğini savunur ve dahası kendi pratiğiyle de bunu kanıtlar (Ziegler, 2010, s. 73).



Şekil 3.10 : “Görsel Sanatın Mimetik Çalışması İçindeki Poetikanın Türleri, 2009 D.Z.” (Ziegler, 2010).

Ziegler, *İstanbul Anlatımları* (Şekil 3.11) çalışmasında kentteki 19 farklı kamusal durumu belgesel fotoğraflarla belgeler. Fotoğraflar kaldırım kenarları, yollar, ağaç dipleri gibi genellikle fotoğraflayanın da kamusal alandaki karşılaşmaları olduğunu sezdiğimiz durumlardır. Ziegler daha sonra her fotoğrafın altına, fotoğraftaki durumu betimleyen / anlatan / tekrar eden / taklit eden bir “metin” yazar. Görsel olanın metne aktarıldığı / dönüştüğü bu methotla, “mimetik tekrarlama” performe edilir (2010, ss. 19-23). Görsel olanın yazıda tekrar edildiği bu durum (bölüm 2.1’de bahsedilen) Mallarme’ın şiirleri gibi biçimsellik kaygısı taşımaz. Bir haritayı okur gibi ya da bir plan üzerinde gezer gibi aşağı, yukarı, köşe, orta gibi yönelimlerle 3 boyutlu bir gerçekliği 2 boyutlu bir metin düzlemine taşır.

Ziegler'in çalışması, çizmek / yazmak eyleminin dokunmak, dokumak, örmek gibi fiillerle yakınlık kurduğu alanları ve bu yakınlıkların çoklu geçişlerle tekrarlandığı ve yeniden üretildiği diyalojik ilişkileri düşünmek için de önemlidir. Doku (tekstür¹⁸) ve metin (tekst¹⁹) kavramlarının sözlük anlamları da çizim / yazı / doku ilişkisini açmak için önemli gözüktür. Benzer kökenden gelen bu sözcüklerin yakınlığı da çizmek, yazmak, dokumak arasında imgesel bir ortaklık ve çokluk oluşturur. Böylece tekrar ya da Ziegler'in deyimiyle mimetik tekrar, yazıda, çizimde ya da görsel olanda çoğaltarak yeni ilişkilerin açığa çıkmasına aracı olur.



A kerbstone between the pavement and the traffic lane is photographed straight from above. The vertical kerbstone takes up about one third of the area of the horizontal picture. It is made of pale beige stone. Close to the top edge of the picture is a dark line, the seam between two adjacent kerbstones. At the left-hand edge of the upper kerbstone is a white spot the size of a big button. At the very top of the picture, near the right-hand side of the kerbstone, is an orange-coloured spot of the same size. Below that, near the right-hand side of the stone, is a green spot, and below that, a larger, blue spot that touches the seam between the two kerbstones. On the other side of the seam, on the right-hand side of the lower kerbstone, there is a red spot, flanked on the left by a bright orange spot. Diagonally down and left from that is a barely discernible, faded pale blue spot. Continuing on the right-hand half of the stone, a good distance below the red-orange pair of dots, is a two-part white spot of indeterminate shape. It looks as if the paint had run before drying. To the left and partly overlapping the lower part of the white spot is a small yellow spot. The street is wet, the asphalt is gleaming. The colours of the spots on the kerbstone shine brightly.

Şekil 3.11 : *İstanbul Anlatımları* serisinden, Denise Ziegler, 2005 (Ziegler, 2010)

¹⁸ Tekstür: doku. ~ *Fr texture* doku ~ *Lat textura* doku, örüntü < *Lat tegere* dokumak (Url-8)

¹⁹ Tekst: Metin. ~ *Fr texte* metin, yazı ~ *Lat textus* [pp.] 1. dokuma, doku, 2. Yazı örgüsü < *Lat texere* dokumak, örmek << *HAvr *teks-* örmek, dokumak, inşa etmek < *HAvr *tag-, taks-* dokunma (Url-9)

3.2 Metin, Okuma, Çeviri

Metin, ancak okurla kurduğu dışarıdalık ilişkisiyle metin olur; bunu da birbirine eklemlenen iki tür "beklenti" arasında oynanan bir ilişkiler ve kurnazlıklar oyunuyla başarır: Bu beklentilerden biri okunulabilir bir uzam beklentisi (metne sıkı sıkıya bağlılık) öteki de bir eserin gerçekleştirilmesi için gerekli bir girişim beklentisidir (okuma).

Michel De Certeau, Gündelik Hayatın Keşfi

Yirminci yüzyılda Türkiye'deki konut kültürü değişimini plan çizimleri üzerinden okuyan mimar ve eğitimci Yasemi İnce Güney, bu değişimin en önemli etmeninin geleneksel konutların yerini apartmanlara bırakması olarak tanımlar:

Apartmanlaşma sürecinde, hem konutu oluşturan mekanlar hem de bu mekanlarda geçen yaşam değişime uğramıştır. [...] Batı'da sosyal konutlar olarak öne çıkan apartmanlara karşılık Türkiye'de apartmanlar farklı bir anlam ve değer kazanmıştır: Ataerkil ailenin geleneksel iki katlı bahçe içindeki konutlarda yaşamına koşut olarak, modern yaşam çekirdek ailenin apartman konutlarında yaşamıyla özdeşleşmiştir (Güney, 2009, s.102).

Türkiye'deki modernleşme sürecinin apartmanlaşma süreciyle beraber geliştiğini söyleyen Güney; yirminci yüzyılda Ankara'da yapılan apartman konutlarının mekansal organizasyonunun toplumsal cinsiyet bağlamında değişimini araştırır. Modernleşme süreciyle birlikte ataerkil aileden kopan çekirdek ailede cinsiyet rolleriyle birlikte ev içi mekanlar da farklılaşmıştır:

Yurtdışından getirilen mobilyalarla geleneksel konuttaki çok fonksiyonlu mekanlar artık sabit bir işlevle ayrılmaktaydı. Erkekler iş odalarında, küçük ve büyük salonlarda kabul ediliyorlardı. Eve gelen ziyaretçilerin kabul edildikleri bu mekanlar, ev içinde en kamusal alan olarak işlev görürken diğer mekanlar da mahrem alan olarak yeniden tanımlanıyordu. Evin en mahrem mekanı, içinde bir karyolanın bulunduğu ebeveyn yatak odası idi (Güney, 2009, s.106).

Güney, Batılı modern normlara göre değişen bu sosyal yapının ardında, "âdâb-ı muaşeret" kurallarına uygun yaşamayı teşvik eden kitaplar, rehberler olduğundan bahseder. Örneğin bu çalışmalardan biri olan Ahmet Mithat Efendi'nin "*Avrupa Âdâb-ı Muaşeret-i yahûd Alafranga*" (1894) isimli kitabında; "[...] eskiden gün boyu oturma odası olarak işlev gören odalarda, geceleri yüklüklerden çıkarılan yatak ve yorganlar kullanılarak uyumak artık uygun değildir. Alafranga usûlde 'yatak odası' olarak adlandırılan işleve sabit bir oda ayrılması gereklidir." (Güney, 2009, s.107). Bunun yanında modern hayat tarzını topluma tanıtmak isteyen romanlar, kadınların ev işlerini daha verimli hale getirmesi için taylorizm prensiplerine uygun olarak davranması öğretilen Kız Enstitüleri de yeni sosyal normları açıklamak isterler (Güney, 2009,

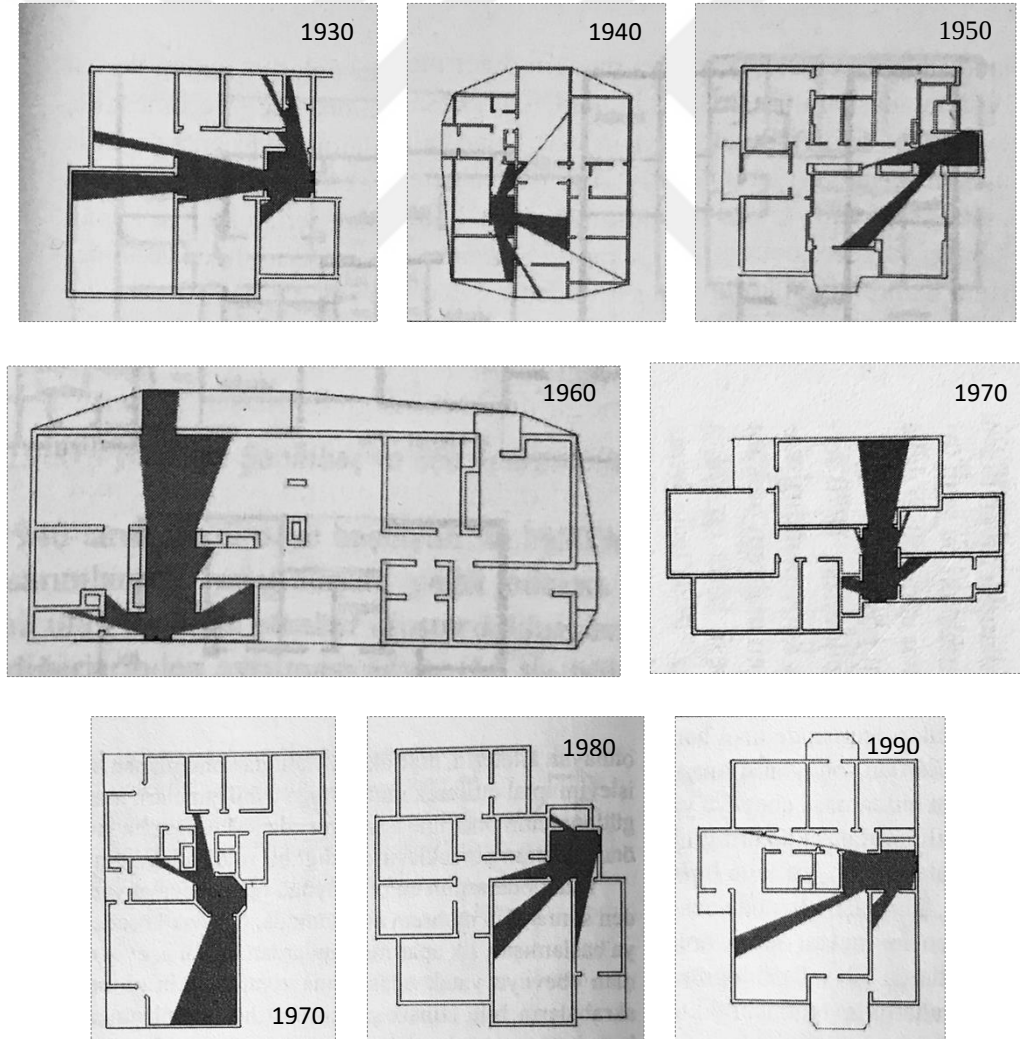
s.108). Cumhuriyetin ilanından sonra işçi statüsündeki kadınların sayısı azalırken (savaştan dönen erkeklerin bu işleri alması nedeniyle), üst sınıftan eğitilmiş kadınlar (idari kadroda artan acil ihtiyaç nedeniyle) çalışmaya başlarlar. Kadınların iş hayatına atılmaları bir yandan desteklenirken, ev işlerindeki yükümlülüklerinde bir değişiklik olmaz. Bu nedenle konut içindeki verimliliğin artması için, modern mutfak tasarımı olarak Avusturyalı mimar Margarete Schütte-Lihotzky'nin taylorizm prensiplerine dayanarak hazırladığı “Frankfurt Mutfağı” (1938-1940 yıllarında) örnek alınmaya başlanır (Güney, 2009, s.109).

Toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik yapısının değişimi, gündelik hayatın önemli bir parçası olan konut kullanımını da etkiler. Güney, Ankara’da 1920-1990 yılları arasında yapılmış olan yüzden fazla apartman konutun plan çizimlerini (Şekil 3. 12) inceleyerek; konut tasarımlarını ve gündelik hayata ilişkin kullanım biçimlerini dolayısıyla mahremiyetle kurulan cinsiyet rollerinin nasıl oluştuğunu araştırır. Güney, Ankara’da 1920’li yıllarda, “geleneksel konuttan apartman konutuna geçiş aşaması” olarak nitelendirdiği apartman konutlarının plan çizimlerinde yemek odası, oturma odası, yatak odası gibi işlevsel farklılıkların olmadığını, tuvalet ve banyo hariç diğer tüm mekanların “oda” olarak nitelendirildiğini söyler. 1930’larla birlikte kökten bir değişim yaşanarak, aynı mekandaki farklı işlevleri birbirinden ayırmaya yarayan “hol”, “antre” gibi ara mekanlar ortaya çıkarak kamusal alanlarla mahrem alanlar ayrılmak istenir. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda kamusal ve yarı kamusal mekanlar arası ilişkilerde “esneklik” sağlanması için iki, üç, dört kapı genişliğinde açıklıklar oluşur. Bu kapılar açıldığında mekan kullanımının da ihtiyaca cevap vermesi istenir. Bu odalar arası geçişler 1950’li yıllarda azalırken 1970’li yıllara gelindiğinde ise ortadan kalkarak, daha esnek bir yapıdan daha kopuk bir yapıya geçiş olur. Bir yandan da toplumda bireyselleşmenin artmasıyla tekil mekanlarda esnek kullanımlar görülür. Güney’e göre, “Mekanlar arası geçişin olmaması her mekanın kullanım kontrolünün içinde bulunan kişi veya kişiler tarafından ele geçirildiğinin ifadesidir. [...] hem hane halkının hem de toplumda ailenin konumunun daha mahremleştüğünün ve bireyselleşmenin arttığının göstergesidir.” (Güney, 20019, ss. 129-130).

Güney, konuttaki mekanlar arası geçişlerle azalan ya da tekil mekanlar içinde artan esnekliğin yanında bir de konut kapısından odalara “ulaşılabilirlik” ve “gözlemlenebilirlik” meselelerine odaklanır. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda konuta giriş noktasından bakıldığında ancak kapılar kapalı olursa kontrol sağlanabilirken, 1950’li

ve 1960'lı yıllardan sonra girişte oluşan bakış açısının mahrem mekanların yerleşimlerini görmemesi önemsenmiştir. 1970'lerden 1990'lara kadar yapılan plan incelemelerinde ise, giriş kapısı açıldığında evin en kamusal alanı giriş holü ve evin en mahrem bölümü arasında fiziksel bir engel olmamasına karşın direkt görmek mümkün değildir.

Güney, 1920'lerden 1990'lara kadar yaşanan kültürel değişimin karmaşık yapısını anlamak için gündelik yaşama ve dolayısıyla konuta bakması anlamlıdır. Mekanın gündelik hayatı organize etmesi ve dolayısıyla gündelik hayatla birlikte mekanın yeniden düzenlenmesine olanak sağlayan konuta dair bu ilişkiselliğin planlar üzerinden okunması da önemlidir. Güney'in okuduğu planlar; toplumsal ilişkileri ve sosyal değişimlerle yaşanan değişimleri anlamak için bir metin gibi okunacak bir düzlem sağlar.



Şekil 3.12 : 1920-1990 yılları arası Ankara apartmanları (Güney, 2009)

Her metin benzersizdir, ancak aynı zamanda başka bir metnin çevirisidir. Hiçbir metin tamamen orijinal olamaz çünkü dilin kendisi, özünde, zaten sözel olmayan dünyadan bir çeviridir, dahası her işaret ve her cümle başka bir işaretin, başka bir cümlemin çevirisidir. Ancak, bu muhakemenin tersi de tamamen geçerlidir. Tüm metinler orijinaldır çünkü her çevirinin kendine özgü bir karakteri vardır. Bir noktaya kadar, her çeviri bir yaratımdır ve bu nedenle benzersiz bir metin oluşturur.

Octavia Paz, Translations: Literature and Letters

Mimarlığın büyük bir bölümünün dil olmadan, dil gibi davrandığını söyleyen Evans, çizim ve bina arasındaki ilişkiyi bir tür “çeviri”ye benzetir. Kelimeler dilden dile aktarılırken anlam bükülebilir, kırılabilir ya da kaybolabilir; benzer sapmalar çizim ve bina arasındaki ilişkide de görülür. Çünkü “olay”dan önce işlerin nasıl olacağından emin olamayız. Bu nedenle Evans’a göre çeviri (*translation*) yerine geçebilecek herhangi bir kelime²⁰ de çizim ve nesnesi arasındaki kör noktaya oturabilir (1997, s. 182). Dilin *çevrilebilir* olması gibi çizime dair bu öngörülemez *çeviri* eyleminin de performatif olduğunu söylemek kaçınılmazdır. İki çizgi ve bir duvar arasında sayısız çevirisel olay gerçekleşir. Her olay, çizgi ve duvar üzerine bir şey söyleyerek, onu yeniden oluşturur.

Bu bağlamda çizimin etkileşim alanını plan odağında irdelemenin önemli olduğu araştırmalardan biri Evans’ın 1978 yılında yazmış olduğu *Figürler, Kapılar ve Pasajlar*²¹ metnidir. Çalışmada 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan Avrupa’daki villa ve konutların evrimi, konut planının yapısal analizi ve farklı türdeki çizimlerin (resim, mimari çizim, fotoğraf ve romanlar) birlikte okunmasıyla araştırılır. Bunun için Evans, Avrupa’da erken ve geç dönemlere birincil örnekler olarak ele aldığı İtalyan ve İngiliz olaylarını kullanarak inceler. Bu tarihsel evrimde evlerin planları, odaların birbirine bağlı olduğu bir matrizen (evin içinde ilerlemek için bir odadan diğer odaya açılan kapılardan geçmek gerekir, bu nedenle de odalarda birden fazla kapı bulunur); odaların çoğunun merkezi bir koridora bağlandığı (evin içinde ilerlemek için odaların her birinin içinden geçilmez, koridora bir kapıyla bağlanılır) “koridor plan”ı doğru değişir

²⁰ “...transfigürasyon (*transfiguration*), transformasyon (*transformation*), geçiş (*transition*), göç (*transmigration*), aktarma (*transfer*), iletme (*transmission*), şekil değiştirme (*transmogrification*), dönüşüm/transmutasyon (*transmutation*), yer değiştirme (*transposition*), dönüşüm/dine geçirme (*transubstantiation*), aşkınlık/transandantal (*transcendence*)”: Evans’ın “trans-lation” (çeviri) yerine geçebilecek kelimelerin listesini “trans-“ (değiştirme) ön ekiyle vermesi, metnin Türkçe’ye çevrilmesi açısından da ilginçtir. Tam da Evans’ın söylediğine ilişkin çevirideki anlam kırılmalarını burada görebiliriz. Kelime, bir dilden diğerine zorlanırken anlam da dağılabilir, belirebilir, çoğalabilir.

²¹ Orj. “*Figures, Doors and Passages*”

/ dönüşür (Evans, 1997, ss. 55-92). Evans'ın araştırması farklı türdeki materyalleri birlikte gözlemleyebilmesi nedeniyle metodolojik açıdan olduğu kadar; “sıradan” olarak görülen konut anlayışını ve ihtiyaçlarını sorgulaması bakımından da tarihsel bir öneme sahiptir. Evans, böyle “alışılmış”, “nötr” ya da “vazgeçilmez” olarak görülen çağdaş konut kavramından şöyle bahseder:

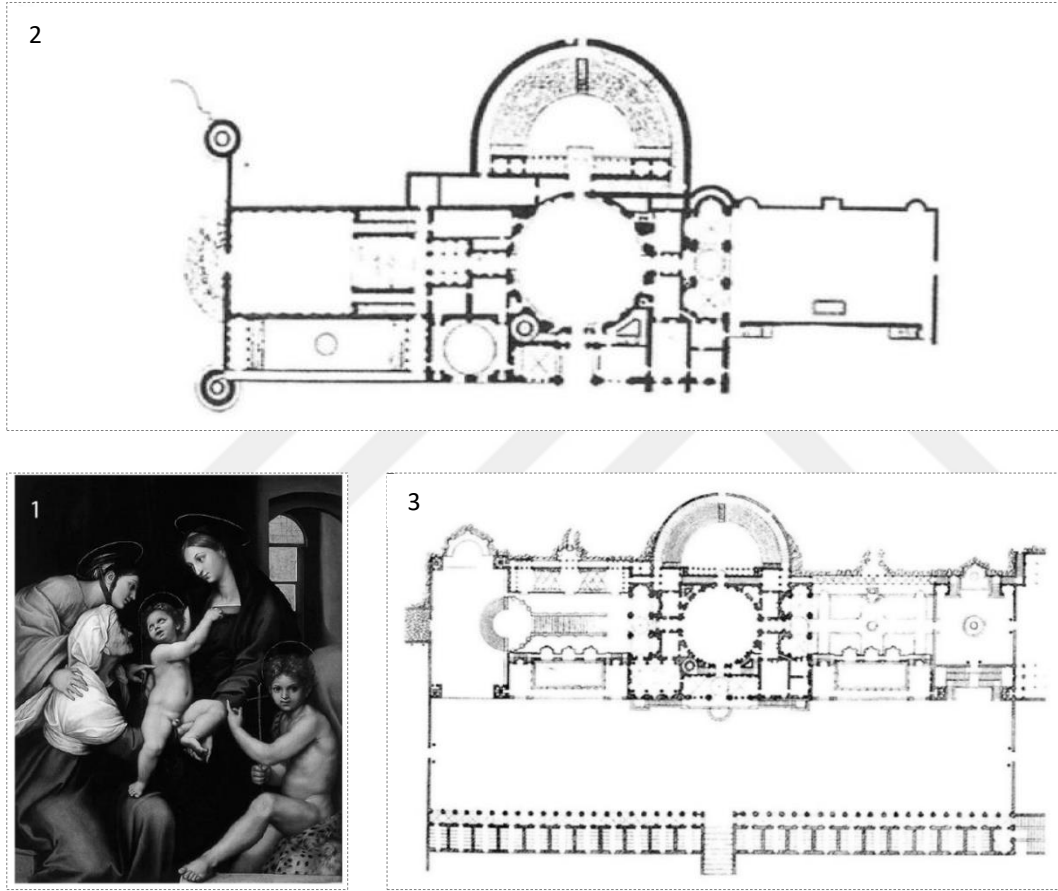
[...] bu bir sanrı ve bu sanrının da sonuçları var, iç mekanın geleneksel düzenlemesinin hayatımıza uyguladığı gücü gizlediği gibi, aynı zamanda bu organizasyonun kökeni ve amacı olduğu gerçeğini de gizler. Mimarlık aracılığıyla mahremiyet, rahatlık, bağımsızlık arayışı oldukça yenidir ve hatta bu kelimeler ilk ortaya çıktığında ev işleriyle ilgili kullanılsa bile, anlamları şimdi anladığımızdan oldukça farklıdır. (Evans, 1978, s. 56).

Buradan hareketle metinde ilk önce birbirine bağlı odaların olduğu bir matris olan “*Villa Madama*” (Roma, 1518-25); ikinci olarak merkezi bir koridorun ortaya çıktığı ama hala birbirine bağlı odaların da bulunduğu “*Beaufort Evi*” (1597), “*Coleshill Evi*” (1650-67) ve “*Amesbury Evi*” (1661); üçüncü olarak koridor planının artık tamamen oluşturulduğu Robert Kerr'in “*Bearwood Konağı*” (1864) incelenir. Dördüncü durumda, “görünürdeki ortacağcılığa rağmen” koridor planının baskınlığını doğrulayan Philip Webb ve William Morris'in *Kızıl Ev* (1859); ve son olarak ikisi de 1928'de yapılmış olan mahremiyetin görece daha önemli olduğu düşünülen bir “*Rus Kulübü*” ile bir “*Alman İşlevsel Ev*” incelenir (Evans, 1978).

Evans'ın planlar üzerindeki gözlemlerine baktığımızda, bir tarafta *bağlantılı odaların matrisi*, diğer tarafta *koridor planı* olarak tanımlanan mimari planların nasıl bir “mekansal erişim sistemi” tanımladığı keşfedilir. Plan üzerinde izlenen bu erişim / ulaşım / buluşma farklılığı, insanların resimlerde ya da romanlarda nasıl bir yaşamsal pratik üzerine olduklarıyla eşleştirildiğinde ise beliren değişim ilginçtir. Konutun nötr haline karşı metinde gelişen bu mekansal değişim / dönüşüm; “sınıf”, “mahremiyet” ve “bireyin oluşumu” gibi toplumsal olanın da değişimi / dönüşümü üzerine bir şeyler söyler. Buradan hareketle, planın erişimsel yapısının iki ucunda yer alan *Villa Madamma* ve *Kızıl Ev (The Red House)* karşılaştırması, sosyal yapının değişimini kavramak açısından önemlidir.

16. Yüzyılda mimar ve ressam Raphael tarafından tasarlanan / çizilen, bağlantılı odaların zengin bir matrisine sahip olan *Villa Madamma* ve birlikliklerini paylaşan figürlerin canlandırıldığı *Madonna dell'Impannata* (Şekil 3.13) birlikte okunur. Villanın güney ucundan girilerek yarım daire içinden adım adım ilerlenir: ön avlu,

ardından sütunlu bir salon, sonra dairesel bir avlu ve ardından “19. yüzyıldan beri ne tür ve büyüklükte olursa olsun konut binalarında hata olarak kabul edilen bir özellik” olan odaların iki, üç ya da dört kapısı olması nedeniyle izlenebilecek farklı rotalar vardır (1978, ss. 268-270). Resimde ve plan çiziminde bedenler ve odalar, birbirini gözler, birbirine dokunur ve simetrik olmayan bir birliktelik halindedirler. Evdeki yaşam kurgusu mekan ve bedenle bir tür uyum içindedir. Raphael’in mimari çizimleri, resim ilkelerinin mimari çalışmalarına uygulanmasını içerir ve yapıları, portre veya alegorik kompozisyonlar çizerken kullandığı perspektiften tasarlıyor gibidir (Url-10).



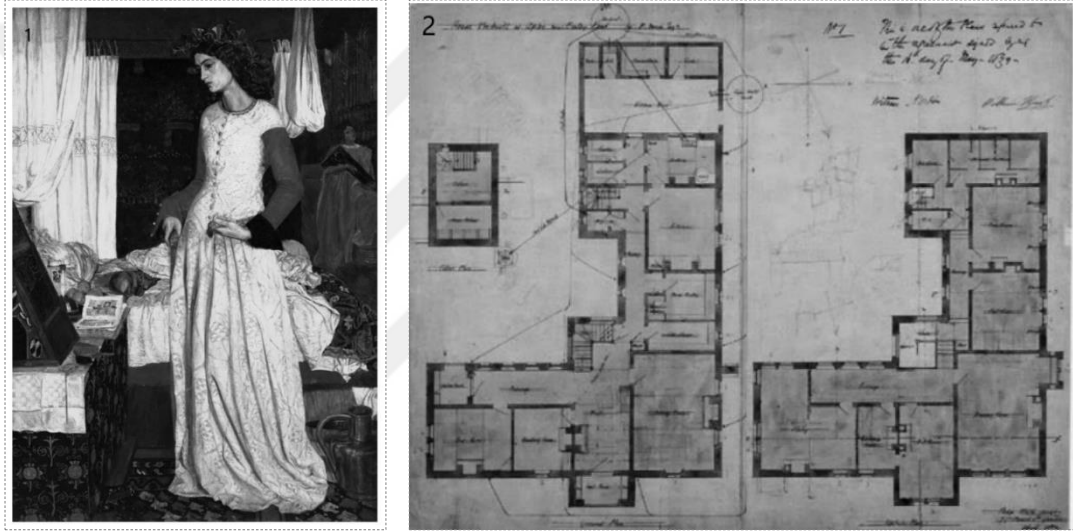
Şekil 3.13 : (1) Madonna dell’Impannata, Raphael, 1514; (2) Villa Madama plan çizimi, Raphael, 1518-1528; (3) Villa Madama’nın rekonstrüksiyonu, Percier & Fontaine, 1809 (Evans, 1878)

Villa Madame, birkaç farklı yenileme aşamasından geçirerek²², en son 1809’da Percier & Fontaine tarafından yapılan rekonstrüksiyonla farklılaşır. Bu planda, simetrik bir plan düzenlemesiyle birlikte (merkezi bir dağılım sunmayan) pasajların da eklendiğini

²² Villa Madamma üzerinden rekonstrüksiyon sürecinin ve yenilemenin tasarıma etkisinin ayrıntılı incelemesi için bkz. (Url-11)

görürüz. Fakat hala yapı, “odaya eklenen odayla birlikte sunulan kesin mimari sınırlamaya rağmen, villa yerleşim anlamında; erkek, kadın, çocuk, hizmetçi ve ziyaretçilerinin hepsinin günlük hayatının sürdürüldüğü, bir bağlantılı oda matrisinden geçmek zorunda kaldıkları, sayısız hane mensupları için nispeten geçirgen bir açık plana sahiptir.” (Evans, 1978, s. 64).

1859 tarihinde mimar Philip Webb ve William Morris’in yapmış olduğu koridor planlı *Kızıl Ev* ise, ev hayatındaki “mahremiyet”, “pasiflik” ve “dekora boğan” bir normallikle tanımlanır. Evin sakini Queen Guinevere ise, kumaşlarla dolu bir odada tek başına, evin içini kumaşlar ve yoğun desenlerle bezeyen William Morris tarafından resmedilir (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : (1) Kraliçe Guinevere’nin resmi, William Morris, 1858; (2) Kızıl Ev’in plan çizimi, Phillip Webb & William Morris, 1859 (Evans, 1978)

Villa Madamma’da olduğu gibi, 16. yüzyıl İtalyası’nda kullanışlı bir odanın birçok kapısı varken; 19. yüzyıl İngiltere’sinde elverişli bir odanın bir kapısı vardır. Evans’a göre, kapıların ilişkisi, odaların da ilişkisini belirlediğinden ev yaşamındaki iletişim biçiminde farklılık oluşur ve koridor planla evin en uzak noktasındaki oda da artık “erişilebilir” olur. Dolayısıyla uzakta olan yaklaşır. Fakat Evans’a göre bu bir paradoks yaratır; “[...] kolaylaşan ulaşım ile birlikte koridor iletişimi azaltmıştır. [...] tesadüfi erişim azalırken, amaçlı ya da gerekli erişim kolaylaşır; aklın ışıklarına ve ahlaki zorunluluklara göre temas, en iyi ihtimalle tesadüfi ve rahatsız edici, en kötü ihtimalde de ayartıcı ve kötücül olmuştur.” (1997, s.79). 19. yüzyılın yarısından itibaren ev planlamasında büyük bir değişimlik kaydedilmediğini belirten Evans; “ne radikal Viktoryen ortaçağ uzmanlarının (*medievalist*) ne de modernistlerin 19. yüzyılın

kabul edilmiş düzeninden ileriye ya da geriye yönelik farkedilir bir girişimde bulunmadıklarını” savunur (1997, s.79). Çünkü ister endüstriyel üretimin reddi olarak, ister tamamen kabulü olarak, “[...] ortaçağ uzmanları ve modernistler, kurtuluşun evin inşa edilme yönteminde olduğuna dair bir inancı paylaştılar. Böylece ilk kez teori ve eleştirinin ayrılmaz bir özelliği olarak ortaya çıkan mimarlığın sosyal yönü, binanın kullanımı (*occupation*) yerine daha çok onların imal edilmesiyle ilgilendi.” (Evans, 1997, s.79). Elbette sadece planla görülebilir olanın insan hareketlerini kesin biçimde etkileyeceği söylenemeyeceği gibi, planın insanların belirli biçimde davranmalarını teşvik ettiği de görmezden gelinemez. Evans, sosyal bir yaşam biçimi olarak tanımladığı planı sorgularken, araştırmasının semiyolojik ve metodolik kısıtlamalarının farkındadır. Planın okunmasının tek yolu bu olmayabilir, ama “[...] gündelik pratiklerin oluşumunda mimarlığın araçsal rolünü belirtmek için yorumlayıcı ve sembolist olmanın ötesinde bir şey sunmak gerektiği” konusunda haklıdır (Evans, 1997, 89).

3.3 Yer, İz, Anlatı

Bir şey çizmek için duyulan ilk dürtü insanın araştırma, haritada yer gösterme, bazı şeylerin yerini belirleme ve kendi yerini bulma ihtiyacındandır.

Biz çizerler, sadece gözlemlediğimiz bir şeyi başkalarının da görmesini sağlamakla kalmayıp nereye varacağını kestirmenin mümkün olmadığı görünmez bir şeye de refakat ederiz aynı zamanda.

John Berger, Bento'nun Eskiz Defteri

Berger'in bahsettiği “haritada yer gösterme,” “şeylerin yerini belirleme” ve “kendi yerine bulma”, çizim aracılığıyla dünyayla ilişkilene biçimimizdir. Mimar ve eğitimci Aslıhan Şenel, “mimarlığın yerle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünme ve bir yerle alternatif ilişkiler kurma eylemi” olarak ise *haritalamadan* bahseder (2019, ss. 5-17). Şenel, “Mimarlık eğitimi ve üretimine eleştirel olmayan bir biçimde dahil edilmek istenen haritalamayı, geleneksel analizin bir biçimi olmanın ötesinde” tartışmaya açarak harita ve haritalama arasındaki farka vurgu yapar:

Yer üzerinde otorite kurarak sahiplik iddia eden haritayı ve ürettiği tekil bilgiyi eleştirerek ortaya çıkan haritalama kavramı, 1990lardan bugüne yerin bilgisinin bakana ve baktığı konuma göre değişken ve çoklu olduğunu gösterdi. Haritalama, mimarlık ve kentsel tasarım alanında çokça uygulanıyor olsa da, mevcut haritalama iddialarının niyetlerini ve ürettikleri bilgileri sorgulamak gerekiyor. Mimari tasarım projesi kapsamında başlangıçta yapılan bir

analiz olarak haritalama, öznel tasarım kararlarını meşrulaştıracak nesnel bir belge olarak sunuluyor. Haritalamanın çıkış amacına ters düşen bu uygulamalar, sömürgeci geleneği devam ettirerek bir yerin tüm yönleriyle bilinebileceği ve temsil edilebileceği yanılgısı yaratabiliyor. (Şenel, 2019, s.5)

Bir nesne olarak haritalama yerine, eleştirel bir eylem ve bir süreç olarak haritalamanın beş farklı performatifliği üzerinde duran Şenel, bunun haritalanan yerle kurulan ilişkinin yanında, aynı zamanda o yerde bulunarak / konumlanarak ve o yerde ilişki kurarak gerçekleştiğini belirtir:

Birinci Performatif:

Haritalama Bir Yerin Temsili Değil Performansı Olabilir.

İkinci Performatif:

Haritalanan Zemin Aynı Zamanda Haritalayanı Haritalayabilir.

Üçüncü Performatif:

Yeri Yaşantısıyla Haritalama Çoklu Bir Kavrayışa Olanak Sağlayabilir.

Dördüncü Performatif:

Bir Şey Haritalamak Bir Şey Yapmaktır.

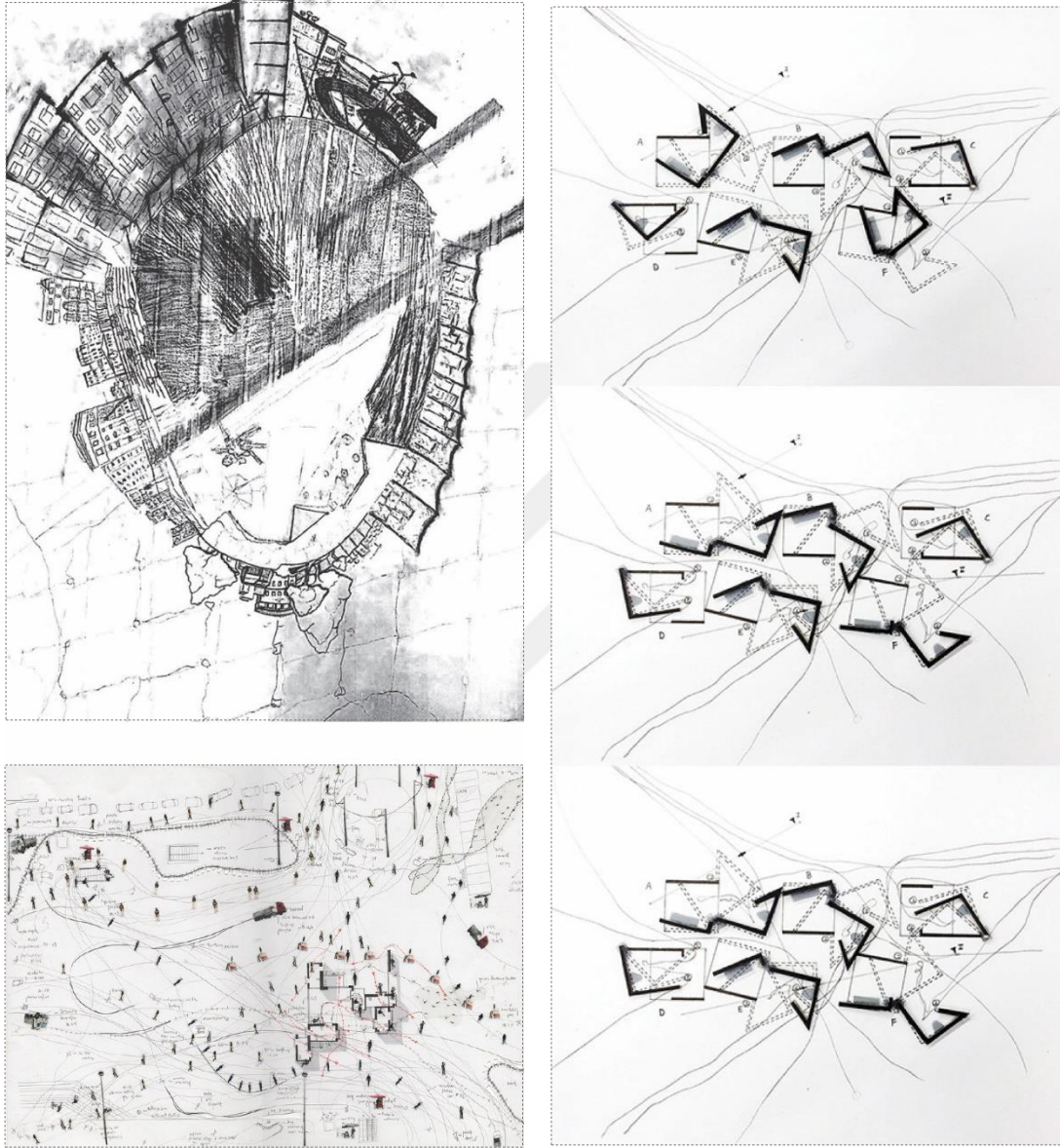
Beşinci Performatif:

Haritalama Feminist Bir Mimarlık Üretmeye Aracılık Edebilir.

Şenel'in haritalamayı yerle kurduğu ilişki bağlamında performatif olarak kuramsallaştırmasının yanında, bir eğitimci olarak verdiği derslerde çizim pratiğini öğrencilerle birlikte bir eleştirel araç olarak kurması da oldukça önemlidir. Metinde gördüğümüz haritalama örnekleri ve haritalama olarak çizimler, Şenel'in mimari proje stüdyoları ya da seçmeli dersleri, (bölüm 3'te) Perez'in çağdaş eğitimcilerin çoğuna bir göndermeyle bahsettiği gibi çizimin bir azaltma aracı olarak görülmesinden oldukça uzaktadır. Aksine bu haritalamalar çizer, çizilen yer ve çizme eylemi arasındaki ilişkileri çoğaltmanın araçlarını açığa çıkarır. Haritalama olarak plan çizimleri (Şekil 3.15), (sol üstte) bulunduğu / konumlandığı yerden çizme eylemini açığa çıkaran yerin izini çıkartarak çizme²³; (sol altta) gündelik eylemleri kayda

²³ “Çizimin çizildiği zemini ve üzerine düşen gölgeler aracılığıyla yapıldığı yer ve zamanı aktardığı Şişhane Parkı Haritalaması”, İrem Korkmaz, İdil Bayar, Göksu Sabuncuoğlu, Kübra Yıldırım ve Beste Soybilge, 2017 (Şenel, 2019, s.9)

alırken çizilenle iletişime geçerek ve hiyerarşi kurmayarak çizme²⁴; (sağda) çizme araçlarını yerin bilgisine göre kurgulayarak çizme²⁵ eylemleriyle çoğaltır. Dolayısıyla bu ilişkiselliğin mimarlık bilgisine eleştirel olarak katkı sağlayan bir olanaklar alanı olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 3.15 : Haritalama olarak plan çizimleri (Şenel, 2019).

²⁴ “Taksim Meydanı’nda ‘Tuvalet-Olmayan’ mimari projesine ait tuvalet yapmak, uyumak, oturmak gibi eylemleri çevresindeki gündelik eylemlerle hiyerarşi kurmadan birlikte haritalayan plan.”, Nida Ekenel, 2016 (Şenel, 2019, s.7)

²⁵ “Taksim Meydanı’nda ‘Tuvalet-Olmayan’ mimari projesine ait duvarların çevresindeki hareketlerle birlikte hareket ettiğini gösteren ardışık zamanlı üç plan.”, Seçil Yatan, 2016 (Şenel, 2019, s.8)

Yaşamak iz bırakmaktır. İç mekanda... üzerlerinde gündelik kullanım nesnelerinin izlerini taşıyan sayısız örtü, astar, kılıf vardır. İkamet edenin izleri, izlenimlerini de içerde bırakır.

Walter Benjamin, Paris-Capital of the Nineteenth Century

Benjamin'in bahsettiği ikamet edenin izlerinin mekanda bıraktığı izlenimler sayesinde mekanı işgal etmeyi yaratıcı bir eylem olarak görmek mümkündür. Mimarlığın kullanımını yerleşmek, benimsemek, deneyimlemek, tasarlamak gibi kavramlarla açmak için mekanı işgal eden kimselere bakmak gerektiğini söyleyen mimar ve teorisyen Jonathan Hill, mimarlığın hem tasarımcı hem de ikamet eden tarafından üretildiğini savunur (Hill, 2003). Hill, mimarlığın bir obje değil mekan olarak deneyimlenmesi ile (bölüm 2.1'de bahsedildiği gibi) metnin okur tarafından yaratıcı bir eylem olarak kavranması arasında bir paralellik kurar. Mimar ve eğitimci Sarah Wigglesworth ile birlikte mekanı işgal eden taraflar olarak, ve hatta işgalcilerin izlerinin ifşasıyla, bu yaratıcı eylemi okuyabildiğimiz dört hikaye anlatırlar: "*Hikaye 1: Yemek Masası*", "*Hikaye 2: Günlük Teknolojiler*", "*Hikaye 3: Geçip Giden Dünyayı İzlemek*", "*Hikaye 4: Kütüphaneyi Ölçeklendirme*"²⁶(1998, ss. 31-33). Wigglesworth ve Hill'in yaşadıkları evin, aynı zamanda işyeri olarak kullandıkları mekanın tasarımına dair anlattıkları dört hikaye: "öznesi iş ve ev arasında bir ilişki olan projenin dört farklı anlatısı"dır. Bu ilişki *Hikaye 1* 'de karşımıza çıkan bir *Yemek Odasında* konumlanan masanın yüzeyindeki izlerin temsilinin evin planına dönüşmesiyle (Şekil 3.15) anlatılır.

Wigglesworth ve Hill, *Yemek Odası*'nın "masayı ev ve ofis arasında belirsiz bir şekilde konumlandırıp ve her ikisinin de yüzeyinin kullanımına ilişkin iddiaları tanıyan bir alan kapladığını" söyler (1998, s.31). Masa, hem evin gündelik ritminde kendine yer edinirken, hem de ofis için bir konferans odası, resmi işler için bir yer olarak başka bir ritmi de tutar. Yemekte yiyecek ve içeceklerin dökülmelerinden oluşan izlerle; kağıt parçaları, maketler, çizimler, kalemlerden oluşan ofise dair izler yüzeyde kendilerine yer edindirler: "Yüzey zamanın patinasını korur, geçmiş olayların izleri silinmez bir şekilde yüzeye kazınır." (1998, s.31).

Masa, evin içindeki kullanımı nedeniyle hem mekana ikamet edenlere dair bir izlenim oluştururken, masanın yüzeyindeki izler de masanın deneyimine ait şeyler söylerler.

²⁶ Orj. "Story 1: The Dining Table", "Story 2: Technologies of the Everyday", "Story 3: Watching The World Go By", "Story 4: Scaling the Library". Türkçeye tezin yazarı tarafından çevrilmiştir.

Wigglesworth ve Till, hikayenin devamında yemek masasının, projenin planına dönüşümünü çizerler. Anlatıyla kurulan ve plana dönüşen bu çizim (Şekil 3.16) hem plan çizimine dair yaratıcı bir bakış sunarken aynı zamanda tanımlı bir mimarlığın gündelik yaşamla ilişkisine dair eleştirel ve metaforik bir göndermedir:

Masanın Düzeni

Mekan, statü ve fonksiyonun mimari düzeni. Donmuş bir mükemmellik anı.

Yemek

Kullanım, mimari düzenin görünen istikrarını zayıflatmaya başlar. Zaman içinde işgalin izleri.

Yaşamın düzensizliğinin tanınması.

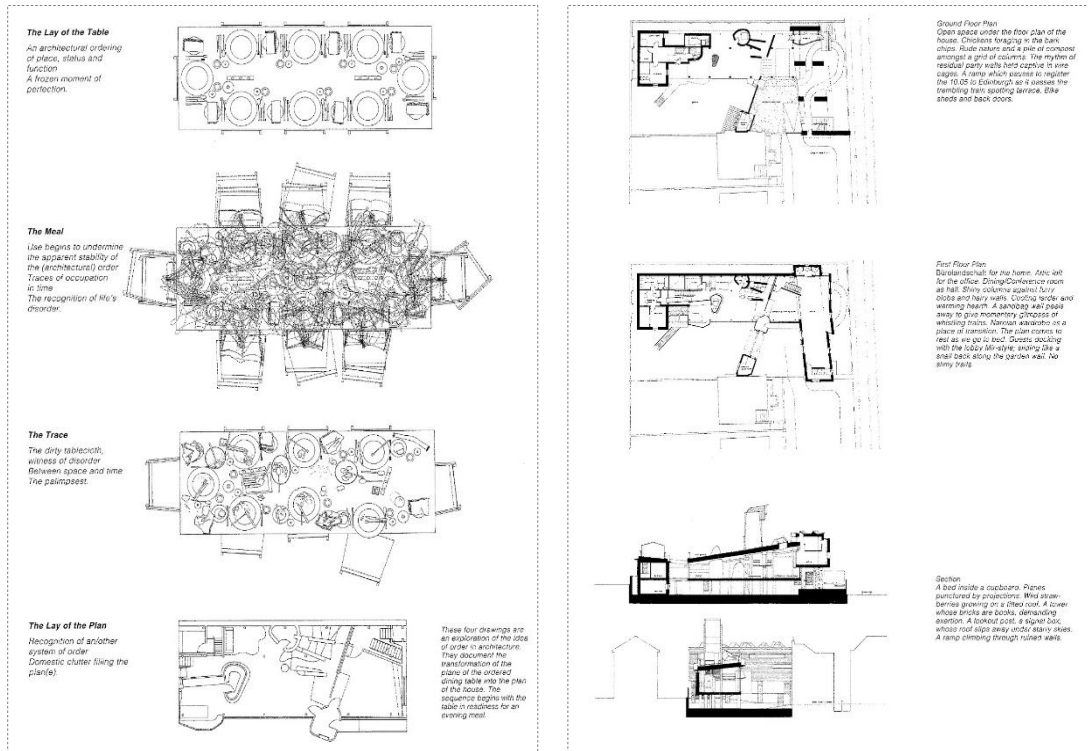
İz

Kirli masa örtüsü, düzensizliğin tanığı. Zaman ve mekan. Palimpsest.

Planın Düzeni

Başka bir düzen sisteminin tanınması. Planı / yüzeyi dolduran domestik kargaşa. (Wigglesworth & Till, 1998, s.32)

Kurulu masa düzeni ya da mekansal düzen, yaşantıyla beraber düzensizleşerek izler bırakır. Bu izlerden yola çıkarak başka bir düzen sistemi tanımlamak olanaklı hale gelir.



Şekil 3.16 : Table Manners, 1988, Sarah Wigglesworth & Jeremy Till

Her anlatı, bir yolculuk anlatısıdır - bir uzam uygulamasıdır.[...] Harita nerede bölünürse anlatı orada öte tarafa geçer. Öykülemenin Yunancadaki karşılığı "diegesis"tir: Bir yürüyüş gerçekleştirir ("rehberlik eder") ve öte tarafa geçer ("aşar"). Bu anlatının olup bittiği operasyonların uzamı, hareketlerden oluşur: Anlatı, figürlerin biçimlerinin değişimleri ve bozulmalarıyla ilgili olduğu için topolojiktir, yoksa yerleri tanımlamaz, yani yerbetimci (topik) değildir.

Michel De Certeau, Gündelik Hayatın Keşfi-I

Certeau'nun bahsettiği bir uzam uygulaması olarak anlatı, kelimeler yerine çizimlerle nasıl bir yürüyüş gerçekleştirir? Anlatının olup bittiği, hareketlerden oluşan bu topolojik uzam nasıl çizilir? Bir çizim serisi olarak başlayan *Çin Havzası projesi* (*China Basin project*), San Francisco'daki Çin Havzası bölgesinin entrika ve cinayet sebebi olduğu, Dashiell Hammett²⁷ tarafından yazılmış bir dedektif hikayesiyle başlar. 1920'li yıllarda yazılan hikaye, "kentnin psikolojik manzarasını çeşitli kavramsal mimari projelerle araştıran *Vizyoner San Francisco*" sergisi için, SFMOMA tarafından 1989 yılında Diana Agrest & Mario Gandelsonas'e verilerek, deneysel bir mimari projeye ve mimari çizime dönüşür (Keffer vd., 2003). Böylece hikayenin tetiklediği *Çin Havzası* çizimleri, "anlatının dramatik yapısı ile mimari temsilin mekansal yapısı arasındaki ilişkiyi inceler: metin, temsillerin oluşturulmasına yardımcı olurken, temsil de metne özellikle mimari bir görsel form kazandırır." (Keffer vd., 2003).

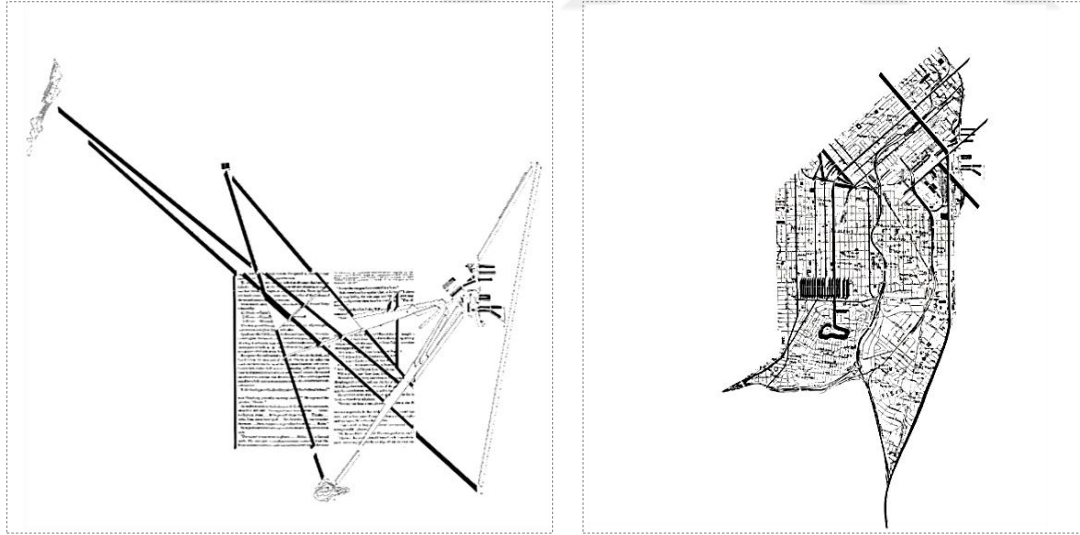
Hammett'in öyküleri o sıralarda yazılan hikayelerin karakteristik ve mekansal özelliklerinden ayrılır. Dedektif erkek kahramanlar yerine, çoğunlukla kadın anti-kahramanlar; gösterişli evler yerine, sokaklar, kent ve kentin bilinmeyen / karanlık yerleri öykülerine ve romanlarına konu olur (Url-12). Hammett'in, San Francisco coğrafyası hakkında obsesif denebilecek kadar ayrıntılı, katmanlı, bir denklem gibi çözülmesi gereken yer bilgileriyle oluşturduğu anlatı, projenin çizimlerinde bir keşfe (yolculuğa) çıkarır. Çizimleri, hikayedeki mekanları kadrja alan bir *Çerçeve* (Şekil 3.17), kent dokusu üzerinde gerçekleşen *Olay Örgüsü* (Şekil 3.17) ve olayın mekansal ilişkiselliğiyle yeniden kurulan metin biçimindeki *Anlatı* (Şekil 3.18) olarak; üstüste çakışan plan ya da plan imgeleri olarak okumak mümkündür. Metnin plan, planın metin olduğu çizimlerde; *harita* (San Fransisco planı) *nerede bölünmüşse, anlatı da öteki tarafa geçmiştir*. San Francisco kent planı olarak karşımıza çıkan bir diğer çizim

²⁷ Çeşitli macera/dedektif romanları ve kısa öyküler yazarı olarak bilinen Dashiell Hammett (1894-1961), aynı zamanda 8 yıl süreyle özel dedektif olarak çalışmış bir aktivisttir.

ise *İhlal Bulvarı*²⁸ *Detayı* 'dır (Şekil 3.18). Belki de Hammett'in metinlerinde olduğu gibi *detay*; sınır, kenar, çerçeve, ulaşmak, yakalamak, kaybetmek, tanımak gibi kavramları keşfe çağıran (ve ancak uzaklaşınca görebildiğimiz) bir kent planında gizlidir. Burada artık kentin anlatıyla betimlenmesini değil, anlatının topolojisiyle farklılaştığını görürüz.²⁹



Şekil 3.17 : (Soldaki) “Drawing No. 1 Frame, 1989”, (Sağdaki) “Drawing No. 2 Plot, 1989” (Url-13)



Şekil 3.18 : (Soldaki) “Drawing No. 3 Narrative, 1989”, (Sağdaki) “Drawing No. 4 Detail (of a Boulevard of Trespass), 1989” (Url-13).

²⁸ Orj. *Boulevard of Trespass*. Türkçe'ye tezin yazarı tarafından çevrilmiştir. *Trespass* kelimesinin “Bir başkasının şahsi, mülkiyeti veya haklarına bağlı yasadışı bir işlem”, “ahlaki veya sosyal ahlak ihlalleri”, “izinsiz bir ihlal” gibi anlamları vardır (Url-14).

²⁹ Çizimler, SFMOMA tarafından, 2 Nisan - 27 Ağustos 2003 tarihleri arasında, “The Art of Design” sergisinde gösterilmiştir.

Hammet’in öyküsü Çin Havzası Projesine bir yer olurken, Agrest’in deyimiyle proje de Amerikan kenti ve şehircilik sorununa “içgüdüsel” bir yanıttır. Projede, modernist şehircilik ideolojisinde doğa ve mimarlık kavramlarını ifade eden koşullar araştırılır: “[...] Doğa ve makine, kolektif alanların yaratılışında birleşir. Özneyi geçen güçlerin kalıntıları (hafızalar, duygular, mantıksallaşmalar, tarih, hikayeler, varsayılan bilgiler) arzu güçlerini yansıtan işaretlerin çizgileriyle belirlenir: *Bir deneyimin hayatta kalması.*” (Agrest, 1996).

Böylece çizilen / yazılan kent, üretim araçlarının çokluğuyla yeniden okunabilir ve yorumlanabilir hale gelir. Keşif sürecine eklenen *doğa, makine, arzu, ayna, sınır, beden* gibi metaforlar, metinde okunurken çizimlere ait dilsel metaforları da yeniden kurmuş olur (Agrest, 1995). Nesne olarak metnin metonimik / metaforik olarak çizime katılması (Şekil 3.17), çizgilerin “arzu güçlerini yansıtan işaretler...” olarak belirmesi ya da sınırların “...tanınabilir ve bilinmeyen arasındaki harekette” açığa çıkması (Şekil 3.18); neredeyse şiirsel diyebileceğimiz bir biçimde kentin oluşumuna katılır.



4. POETİK PERFORMANS OLARAK PLAN-ÇİZMEK

Poetik performans olarak plan-çizimi bölümüne paralel olarak tartışmaya devam ettiğim bu bölümde *plan-çizmek*, 21. yüzyılda yaşayan kadın mimar olarak mimari bir tasarım nesnesi üretmek için değil, eleştirel bir mimarlık üretmeye yönelik olarak çizdiğim / yazdığım bir araştırma alanıdır. İstanbul’da dört yılı aşkın bir zamanda kaldığım evlerin planlarını anımsayarak çizme fikrinden ortaya çıkan bu araştırma³⁰; bina tasarımına yönelik bir projeksiyon olarak değil, tasarlanmış bir binanın deneyimi üzerine kurulan geçmişe yönelik bir objektif olarak işlev görür. Bu anlamda bu bölüm, *çizmek / yazmak* arasında evin deneyimi yoluyla bir diyaloji oluştururken; aynı zamanda tezin metodolojisini (bölüm 1’de bahsedildiği üzere) “*mimarlık yoluyla araştırma*” olarak kurgulanmasına olanak sağlar.

Peki yazmak nedir? diye soran Certeau, yazıyı “[...] kendine ait bir uzamda yani sayfada, daha önce yalıtıldığı dışarıya üzerinde belli bir güç kuran bir metin oluşturan somut bir etkinlik” olarak tanımlar (2008, s.240). “Kendine ait” bir uzam olarak sayfa, dış dünyanın altında kalan geleneksel kozmostan ayrılarak öznenin bir “üretim yeri” edinmesini sağlar. Certeau’ya göre, “[...] bir yazı yeri oluşturulması aracılığıyla, öznenin bir nesne üzerinde belli bir yetkinlik kurmasını sağlayan, [...] kendi iradesini uygulayabileceği, kendine özgü ve ayrı bir uzamı idare ettiği bir konumdur.” (2008, ss. 240-241). Certeau’ya göre, öznenin “nesneler oluşturma gücünün kanıtı” olarak “yazı işinin mutfağının işlevi ‘stratejiktir’: İster gelenekten gelsin isterse dışarıdan edinilsin, bilgi burada, derlenir, sınıflandırılır, bir sistem içine yerleştirilir ve dönüştürülür; böylece bu istisna yerin kuralları ve modelleri çevresindeki ortam üzerinde etkili olup, bunu değiştirebilirler.” (2008, s. 241). Bu bağlamda, bu bölümdeki üretimler, yazı ve çizimin birbirinin yerine geçtiği bir uzamda belirirerek, baskın erke karşı pratikler olarak okunabilir. Gündeliğe ilişkin olarak evler üzerine üreterek ise, disiplinin mekanizmasıyla oynar ve bu mekanizmayı kendine uyarlar.

³⁰ Bu bölümde ele alınan ev planlarıyla, İstanbul’daki apartmanlaşma sürecinin dökümü ya da konut tipolojisindeki farklılıkların tarihsel okuması araştırma konusunun dışında olsa da, mimarlığın bir konusu olarak konut algısının bu değişimi önemlidir.

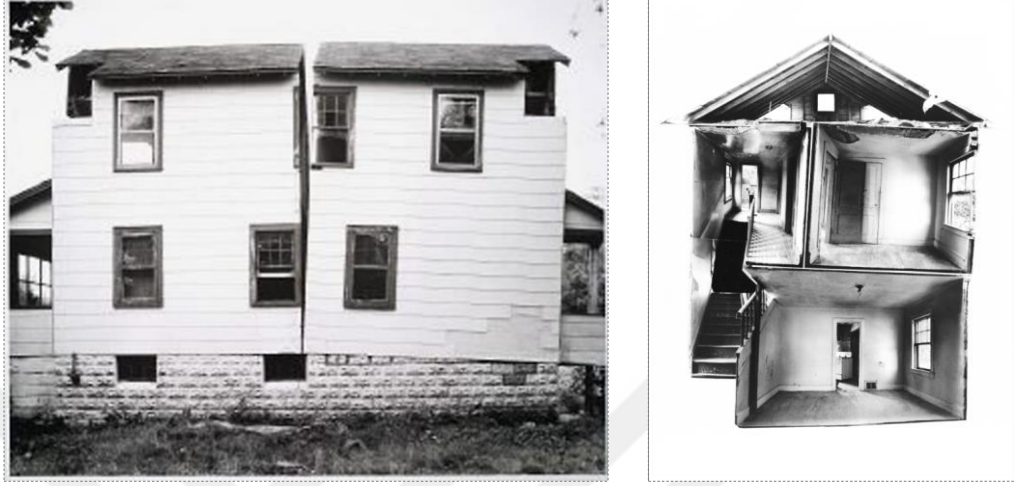
Ev anne, baba ve kardeşler değildir. Ev girmenize izin verdikleri yer değildir. Asla bir mekân değildir. Ev hayalidir. Ev hayal edilen, var edilendir. Gerçektir, diğer herhangi bir yerden daha gerçektir; ancak insanların (artık onlar her kimse) nasıl hayal edeceğinizi göstermezlerse içeri giremezsiniz.

Ursula Le Guin, The Operating Instructions

Ev, 18. yüzyıldan önce bir mimari ürün olarak yalnızca üst sınıfın erişebileceği bir durumken (Evans’a referansla, bölüm 3.2’de bahsedildiği gibi), 18. yüzyıldan sonra gündelik hayatın kurama katılmasıyla birlikte mimarlığın konusu haline gelir. Gündelik işler, yaşamsal pratikler, konfor, verimlilik, ekonomik olma gibi parametrelerle birlikte oluşan gündelik yaşamın gerektirdiği konut nasıl olmalıdır, sorusu önemlidir. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde gündelik yaşam pratiklerini dönüştürmek ve rafine etmekten yavaşça uzaklaşarak, öznelerin toplumsal konumlarına göre konut tasarımları öngörölmeye başlanır. Bir bakıma moderniteyle birlikte, modern insan ve modern toplum nasıl olmalıdır ve nasıl yaşmalıdır gibi kaygılar üzerine (Güney’e referansla, bölüm 3.2’de bahsedildiği gibi) konut imgelemleri gelişmeye başlar. Mimar Nilüfer Talu’ya göre modernleşme, tüm mekanların rasyonellik ideali doğrultusunda örgütlenip düzenlenmesini sağlarken, “[...] özel alanın merkezi olan evi rasyonelleştirip nesnelleştirir.” (2012, s.73). Evin modernleşme hareketi içinde öznelliğini yitirmesiyle, sadece modern mimarlıkta değil; toplumbilim, felsefe, sanat ve edebiyat gibi pek çok alanda eve ilişkin söylemler geliştirilir. Talu’ya göre, modernlik idealinin nesnesine dönüşen ev, modernist mimarlar tarafından ise daha da ileriye götürülerek, “[...] modernliğe dair bireysellik, özgürlük, köksüzlük, şeffaflık gibi fikirlerin sergileneceği bir arzu nesnesine dönüşür.” (2012, s.89). Modernist Mimar Le Corbusier’in evi “içinde yaşanılacak bir makine” olarak tanımlaması ve söylemin görsel popüler medya tarafından güçlenmesiyle ev, nesnel bir kültürün ürünü olarak sergilenir. Reklam, sergi ve fuarlarla birlikte ev, marketten satın alınabilecek ideal bir ürüne dönüşürken “iyi bir yaşam hayali” olarak tüketiciye sunulur. “Bağımsız, gayri şahsi ve nesnel olan metalar” olarak ev, “bireyin hayallerine aracılık ederek, ona kimik inşa edebilmesi için umut vaat eder.” (Talu, 2012, s. 96).

Tüketiciye teşhir edilen ev, başka hayallerin, kanalların aracısı olarak kullanılırken; bir yandan da modernliği anlamının, modernlik üzerine düşünmenin aracı haline gelir. 1970’lerden sonra sanatta, edebiyatta ya da yazın kuramında, modernliği kavramak için ev söylemi üzerine eleştirel düşünceler geliştirilir. Amerikalı sanatçı Gordon

Matta Clark'ın New Jersey'de yaptığı “*Splitting*” (*Yarılma*) isimli çalışmasında (Şekil 4.1), çeşitli banliyö evlerini keserek, sermayeci sistemle birlikte bir tüketim nesnesi ve Corbusier’ci anlamda bir makineye dönüşen ev ve aile kavramları sorunsallaştırılır (Url-15).

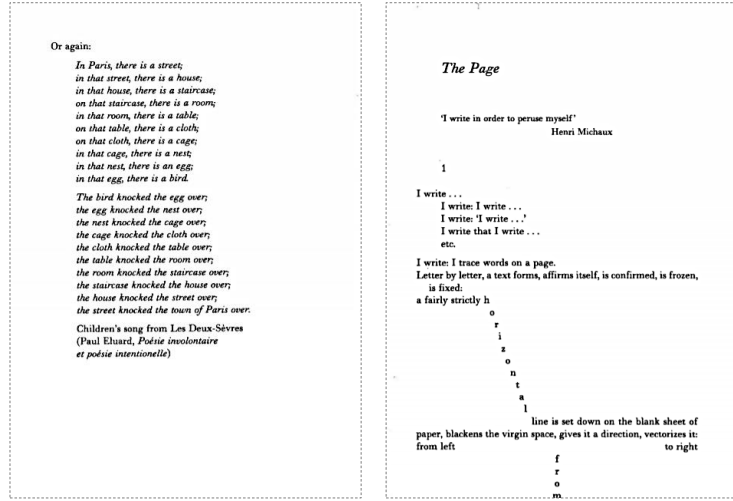


Şekil 4.1 : “The Splitting”, 1974, Gordon Matta-Clark

Matta-Clark'ın “[...] şehirlerin ritmini belirleyen çizgilerin üst üste gelişiyle ortaya çıkan metaforik boşluklarla, aralıklarla, arta kalmış mekanlarla, işlevsiz, erişilemez, görünmeyen, gelişmemiş yerlerle” ilgilendiğini söyleyen yazar Cem İleri, bu durumu “bir tür kişisel yıkım düşüncesinin kente uygulaması” olarak yorumlar (İleri & Perec, 2017, s.171).

Benzer biçimde yazar Georges Perec, “*Species of Spaces and Other Pieces*” (*Mekân Feşmekân*³¹) isimli kitabında (Şekil 4.2) “sayfa”, “oda”, “daire”, “apartman”, “şehir”, “sokak”, “mahalle” “ülke” gibi ölçekler arasında kelimelerle ve betimlemelerle bitimsiz bir mekansal yaratım / yıkım performe eder. Sayfayla başlayan bu mekansal performansta; sıradanlık, yararsızlık, ikamet edilebilir, yaşanabilir olan ile oda, masa, pencereler, ölçüler, sınırlar, yerin bellekle kurduğu iletişim / etkileşim yer alır (Perec, 2017). Matta-Clark'ın yapıtının, Perec'in yapıtının “plastik karşılığı” olduğunu söyleyen İleri, iki düşün de “[...] müellifin kişisel fantezileriyle içine girilebilir, içi dışına çıkarılabilir, ele geçirilebilir, işgal edilebilir” mekanlara dair olduğunu söyler (İleri & Perec, 2017, s.172).

³¹ Everest Yayınlarında, Ayberk Erkay tarafından Türkçeye çevrilmiştir.



Şekil 4.2 : “Species of Spaces and Other Pieces” kitabından, 1974, Georges Perec

Öznelliğin yitirilişiyle nesnelleşen mekan imgelemi iddialarına karşı olarak yorumlayabileceğimiz bir başka çalışma ise, Fransız felsefeci Gaston Bachelard'ın yazmış olduğu *Mekanın Poetikası*’dır. Bachelard, ev (ve evren), sandıklar, dolaplar, çekmeceler, köşeler ve minyatürler gibi mekansallıklar üzerine düşüncesini yoğunlaştırarak, içsel dünyamız ve dış dünya arasında bir diyalektik kurulduğundan bahseder. Bachelard’a göre,

İçinde oturulan mekan, geometrik mekanı aşar. [...] Evin ilk bakıştaki gerçekliği gözle görülebilir ve elle tutulabilir. [...] Fakat ev bir gevşeme ve bir içsellik mekanı olarak, içsellik yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekan olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılır. (2013, s.79)

Bachelard'ın bahsettiği evin bir iç mekanla, iç dünyaya ve düşlere açılması fikriyle kişiselliğe izin verilir. Yaşama dair görülerle, gündelik yaşama dair objeler algısal katmanlarda açılarak düşsel olduğu kadar düşünsel de bir yapı oluşturur. İçsellik ev aracılığıyla neye dönüştüğünü anlamak için, sürekli olarak evin incelenmesi gerektiğini söyleyen Bachelard’a göre; “[...] gerçeklik ve düş kompleksi asla kesin bir sonuca kavuşmaz. Ev, insana özgü bir yaşam sürmeye başladığında bile, ‘nesnelliğini’ tümüyle yitirmez.” (2013, s.79). Ancak, Bachelard’a göre, tümüyle “nesnel” olan ve sadece “dışsal özelliklere dayanan” bir ev temsili karşısında bile basit bir yargı, bir etkileşim belirir. Bir evin çizimi karşısında duran kişi uzun süre kayıtsız kalmaz ve düşünme eylemi gerçekleşir (2013, ss. 79-80).

Çalışma kapsamında, İstanbul’da farklı zamanlarda inşa edilen, farklı kent dokularında bulunan *beş farklı ev* üzerine düşündüğüm bu bölümde, (bölüm 3’ün devamı

niteliğinde) “nesnel” bir temsil biçimi olarak planı *çizme eylemi* araştırılır. Çalışma üzerine düşünme süreci de son dört yılda farklı zamanlarda bu evlerde kalmam ve doğrudan deneyimleme fırsatının olması üzerine gelişir. Bu evlerin çoğunun mimarı bilinmediğinden, hangi niyetle konuta yaklaşıldığını da ölçmek zordur; fakat burada önemli olan yaşamın mimarın öngörüsüyle pek de uyuşmuyor olma ihtimalidir. Gündelik hayatın içinde evin kullanımının değiştiği, dönüştüğü, katmanlaştığı, ayrıştığı, toplandığı, dağıldığı durumlar; *plan-çizmek* eylemine dair kişisel, düş-ün-sel bir alan açar. Gündelik eylemlerin, kişisel takıntıların ya da ev arkadaşlığının verdiği diğer parametrelerle mekan planlamasını yeniden düşünmeye aracılık eden plan çizimleriyle; İstanbul’a dair tarihsel bir topoğrafya yaratılırken, aynı zamanda kişisel tarihsel bir anlatı kurulur.

Bu anlatı, içinde yaşadığım evleri anımsayarak *çizme / yazma* eylemi üzerine kuruludur. Hatırlama eylemi, görsel hafıza, görsel düşünme gibi konularla plan çiziminin muğlaklığı konuşulur. Evlerin planını hatırlamak için geliştirilen taktiklerle, plan çizimi kurulur. Böylece çizmek eylemiyle yazmak eyleminin birbirinin yerine geçtiği bir aralık olarak belirirken, sayfanın düzlüğünde perforce edilen metaforik, analogik ya da alegorik katmanlar bir oluş olarak çizimin ve yazının bilgisinde çoğalırlar. Bu katmanlar dil, anlam, imge, doku, çizgi, iz, notasyon, işaretler, mekan, zaman, anlatı gibi (yeni bir okumayla kendini çoğaltabilir) oluşlarla çizimi poetik performans olarak okumaya olanak sağlarken, aynı zamanda plan çiziminin poetikasını oluştururlar. Buradan hareketle, (bölüm 2.1’de bahsedildiği gibi) açıklık poetikasına referansla mimarın (yazarın) niyetinden bağımsız olarak okuduğum / yazdığım / çizdiğim planları; eleştirelilik üretmeye aracılık eden bir olanaklılık olarak kavramak mümkündür.³²

O halde, plan çizimi, mimari tasarım sürecinde geleceğe odaklanmış olarak üretilirken, geçmişte yaşadığımız bir evin planı nasıl üretilir? Bellekten çağrılan bir ev, plan çiziminde nasıl görünür? Plan bir performans olarak metinde ya da çizimde nasıl ev olur? Gündelik hayatı perforce eden beden hafızası nasıl plan olur?

³² Plan çizimlerinde fotoğraf kullanılması tercih edilmemiştir. Metnin ve çizimin söyleyemedikleri, bir açıklık fikri olarak okuyucunun yorumuna bırakılmıştır.

Yürümek, Anımsamak (bölüm 4.1); geçmiş deneyimin bir parçası olan yaşadığım evlerin içinde düşsel bir yürüyüş gerçekleştirilerek hatırlanan planlar, “kendine ait” bir uzam olarak sayfada çizilir. Evin içinde gerçekleşen gündelik rutinler, eve dışarıdan dahil olan rutinler; eve yerleşmek, eşyaların yerleşmesi (ya da yerleşmemesi), eşyaların ölçüleri, eşyaların anlatıları; odaların konumları, evin odalarının evde kalanlar tarafından paylaşıyor olması, bu paylaşımın gündelik pratiklere etkisi; bedenin konumu, bedenin mekanda nasıl var olduğu gibi çeşitli bellek araçlarıyla planlar hatırlanır. Bu bölümde *plan-çizmek*, çizmek ve yazmak aracılığıyla hafızayı performe ederken, aynı zamanda mekanı okuyan, yeri uygulayan ve anlatı kuran *poetik performans* olarak serimlenir.

Dokumak, Anlatmak (bölüm 4.2); evin parçaları olan duvarlar, döşemeler, kapılar, koridorlar, eşikler aracılığıyla, uzam olarak evin kendini sayfada performe etmesi anlatılır. Evdeki bu parçalardan yaşamın izlerini taşıyan doku örnekleri alınarak, evin planla örgütlenen gündelik yaşamına dair izleri anlatılır. Bu bölümde *plan-çizmek*, dokumak ve yazmak aracılığıyla evin (metnin) hafızasını performe ederken, aynı zamanda metin olarak evin temsilini başka medyalara çevirmesi, tekrar etmesi ve anlatması yoluyla *poetik performans* olarak serimlenir.

4.1 Yürümek, Anımsamak

Bu bölümde, İstanbul’da farklı zamanlarda inşa edilen, farklı kent dokularında bulunan beş farklı evin planları, “kendine ait” bir uzam olarak sayfada çizilerek kişisel bir anlatı kurulur. İçinde yaşadığım evleri anımsayarak çizme / yazma eylemi üzerine kurulan anlatı, *anımsama* eylemiyle birlikte düşünülmüştür. Böylece plan, çizmek eylemiyle yazmak eyleminin birbirinin yerine geçtiği bir aralık olarak belirirken, sayfanın düzlüğünde performe edilen metaforik, analogik ya da alegorik katmanlar anlatı olarak yeri uygulurlar.

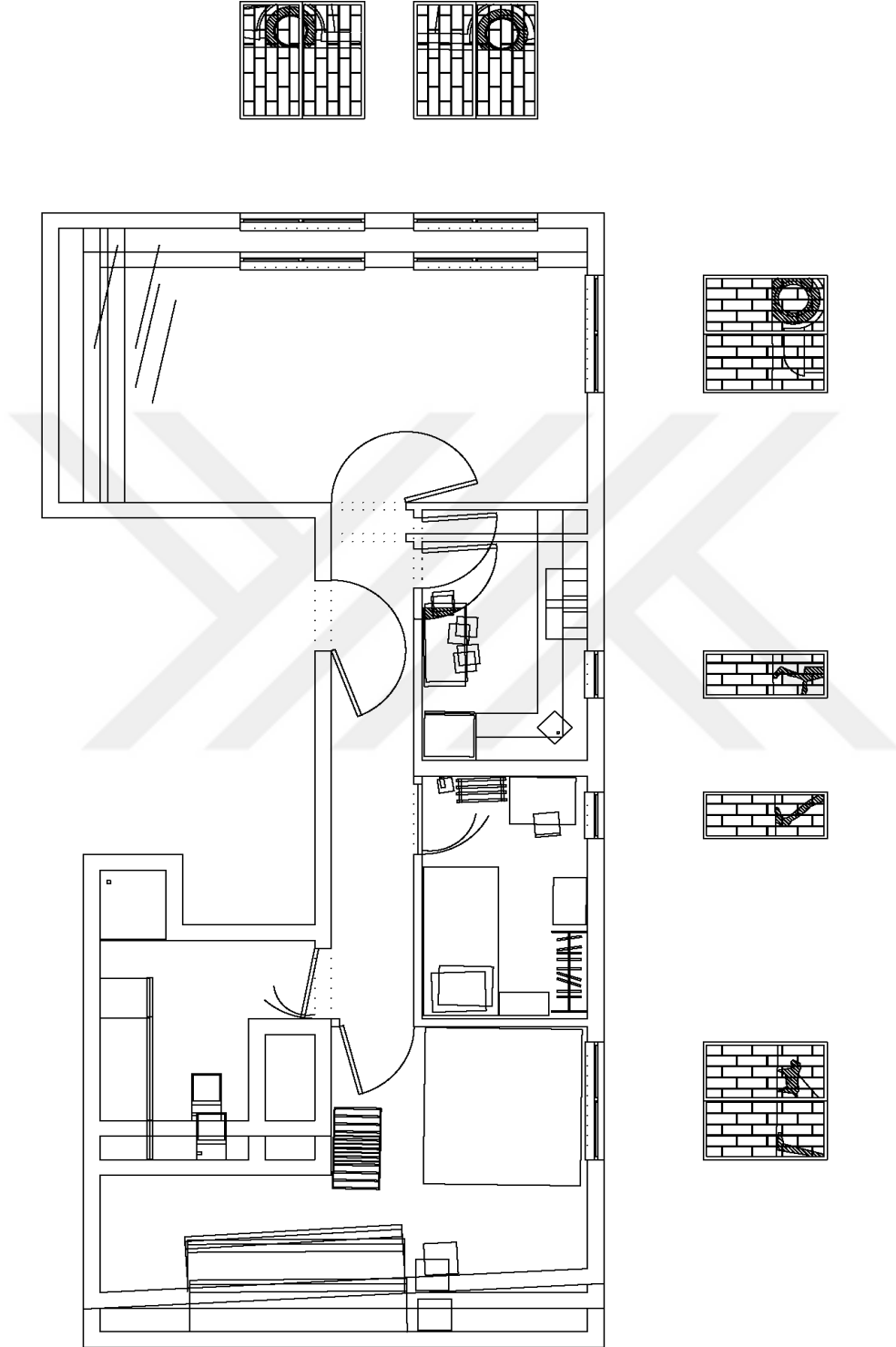
Anımsanarak çizilen planlar, geçmiş deneyimin bir parçası olan evin içinde düşsel bir *yürüyüşle* başlar. Bu düşsel yürüyüş, bedenin mekanla kurduğu görsel, dokunsal, duyuusal etkileşimi açığa çıkararak hatırlamaya olanak sağlar. Eve yerleşmek, eşyaların yerleşmesi ya da yerleşmemesi (Şekil 4.3); evin içinde gerçekleşen gündelik rutinler, eve dışarıdan dahil olan gündelik olaylar (Şekil 4.4, Şekil 4.5);, eşyaların ölçüleri, eşyaların anlatıları; odaların konumları (Şekil 4.6, Şekil 4.7), evin odalarının evde kalanlar tarafından paylaşıyor olması, bu paylaşımın gündelik pratiklere etkisi;

bedenin konumu (Şekil 4.8, Şekil 4.9), bedenin mekanda nasıl var olduğu gibi hafızanın kurulmasını sağlayan çeşitli araçlar bu yürüme sırasında açığa çıkarak çizgi ya da metin yoluna performe edilir.

Yürürken planda varolan ama ne anlama geldiğini bilmediğimiz şeyleri anlarız. Plan insan ilişkilerini belirleyen bir unsur olduğu kadar, yaşayanın mekan olarak evle kurduğu ilişkiyi de değiştirip dönüştürüyor. Pencereden gelen ışığa göre plan çiziyor olmak işlev ve biçim arasında bir uyum olması gerektiğini söylemek için değil, mekanın nasıl yaşandığına ilişkin de bir şey söylediği için önemlidir. Bu bölümde *plan-çizmek*, çizmek ve yazmak aracılığıyla hafızayı performe ederken, aynı zamanda mekanı okuyan, yeri uygulayan ve anlatı kuran *poetik performans* olarak serimlenir.

Apartman no.06. dik yokuşlar, sıralanmış apartmanlar, hep gölge, evin içi daha da gölge, boşluksuz sokaklar, bomboş odalar, hep iç sükunetsi, kırmızı seramikler, duvardaki izler, bir koca var burada, evin içinde. Hep aynı bu ev de, oda, mutfak salon, merdiven, oda, oda, oda. dik yokuşlar, sıralanmış apartmanlar, hep gölge, evin içi daha da gölge, boşluksuz sokaklar, bomboş odalar, hep iç sükunetsi, kırmızı seramikler, duvardaki izler, bir koca var burada, evin içinde. Hep aynı bu ev de, oda, mutfak salon, merdiven, oda, oda, oda. dik yokuşlar, sıralanmış apartmanlar, hep gölge, evin içi daha da gölge, boşluksuz sokaklar, bomboş odalar, hep iç sükunetsi, kırmızı seramikler, duvardaki izler, bir koca var burada, evin içinde. Hep aynı bu ev de, oda, mutfak salon, merdiven, oda, oda, oda. dik yokuşlar, sıralanmış apartmanlar, hep gölge, evin içi daha da gölge, boşluksuz sokaklar, bomboş odalar, hep iç sükunetsi, kırmızı seramikler, duvardaki izler, bir koca var burada, evin içinde. yerleşmediğim bu ev, unutmak kabı.

Şekil 4.3 : “[e2]’de yürüyüş”, 2018



Şekil 4.4 : “[b1]’i anımsama”, 2018

Sarıgül Apartmanının bazı evleri yerin altına, bazı evleri yerin üstüne bakar. Bu ev, yerin hem üstüne hem altına bakar. Kapıyı açınca, ancak kapı kadar genişlikteki karanlık koridor da aynı yerin altı gibi bakar. Koridordan odalara açılan ev de koridor gibi uzun ince. Odalardan çıkıp koridora düşen kimse, aydınlıktan karanlığa düşeceği için duraksar. Bu duraksama eve düşen yabancının da alegorisi? Ancak kaldığım odada tüm eşyalar ucu ucuna dizili olduğundan duraksama olmaz. ~~Yatak, kitaplık, askılık,~~

~~şifonyer,~~

~~pencere,~~

~~masa,~~

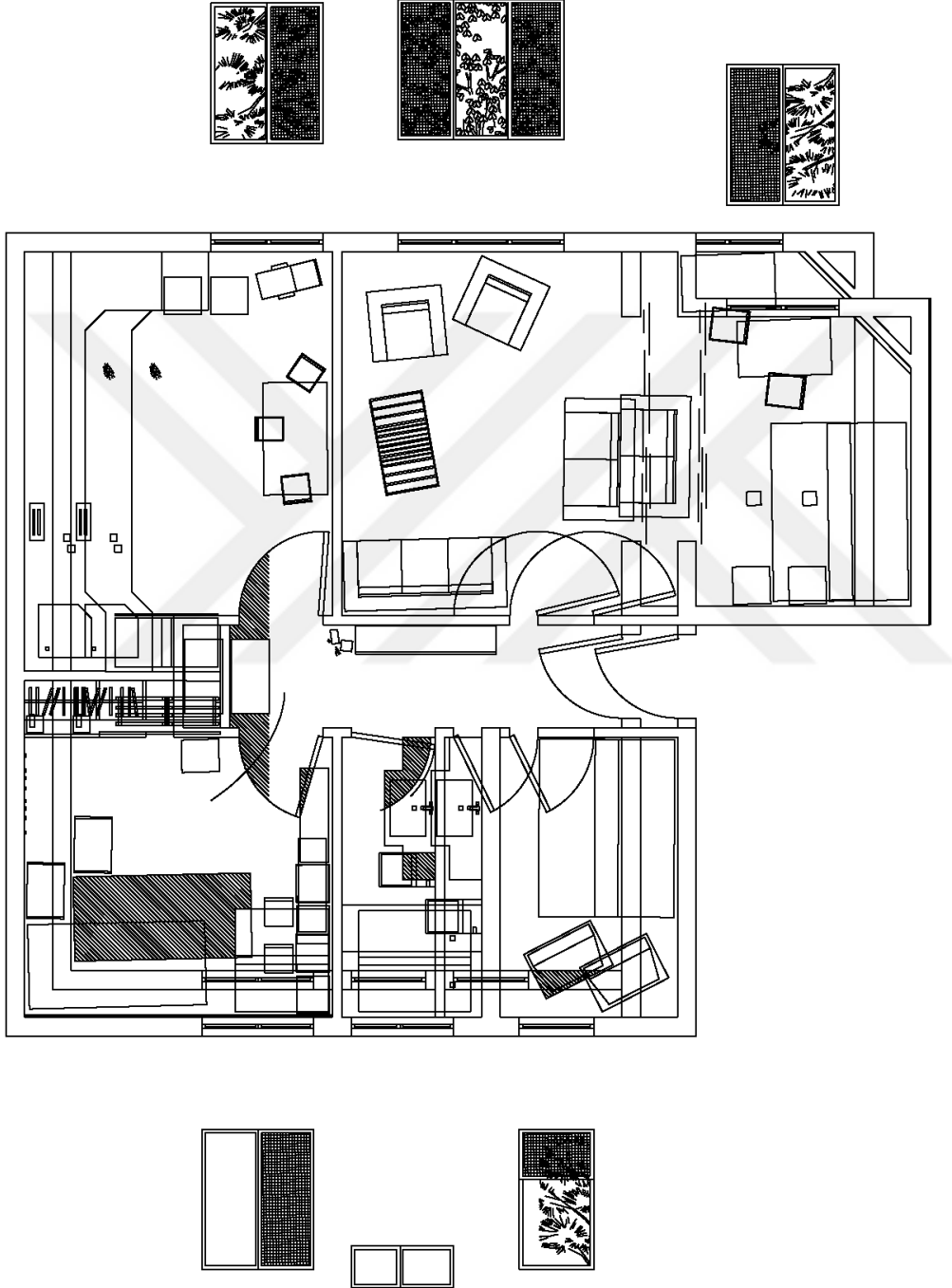
~~kitaplık,~~

~~kapı,~~

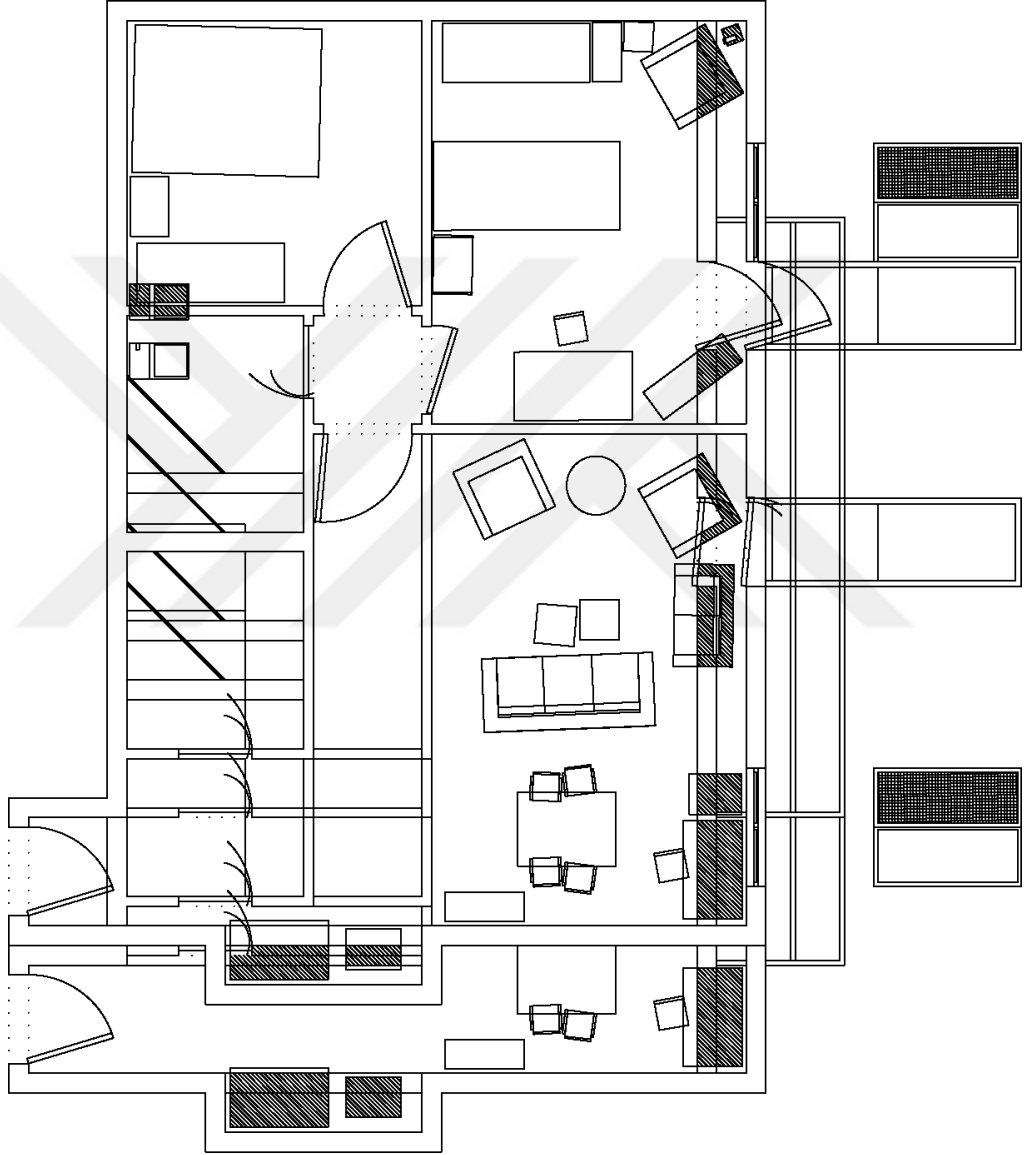
~~yatak, kitaplık, askılık...~~ olarak döngü devam eder, duraksamaz.

Evin döngüsü de bu odadan başlar; oda, banyo, koridorun duvarı, oda, mutfak, oda, oda... olarak devam eder. Diğer iki odanın sınırı evin de sınırını belirler, ama sınırın çizgisini yerleşmeden bulamam. Odamın bir duvarı, yan odayı başlatırken, duvarın hizalandığı çizgisellik de banyoyu başlatır. Ne banyo içinde ne de yan oda dışında kalan bir şaft boşluğu keşfederim burada. Bu boşluğun duvarına yaslanan çamaşırlık gelir odaya. Çamaşırlığın yarısı duvarda, yarısı odada açıldığından duvar çizgisi kaymalı. Çamaşırlıkla birlikte oda genişler, boşluk küçülür. Odamın diğer duvarı da mutfığı başlatırken, mutfığı sonlandıran çizgi mutfak masası olur. Koridorla paylaşılan duvara yaslanan küçük masa, mutfığa büyük gelince, mutfak büyümek zorunda kalır. Mutfak büyüyünce ev de büyür, ~~sahiden.~~

Şekil 4.5 : “[b1]’de yürüyüş”, 2018



Şekil 4.6 : “[a3]’ü anımsama”, 2018



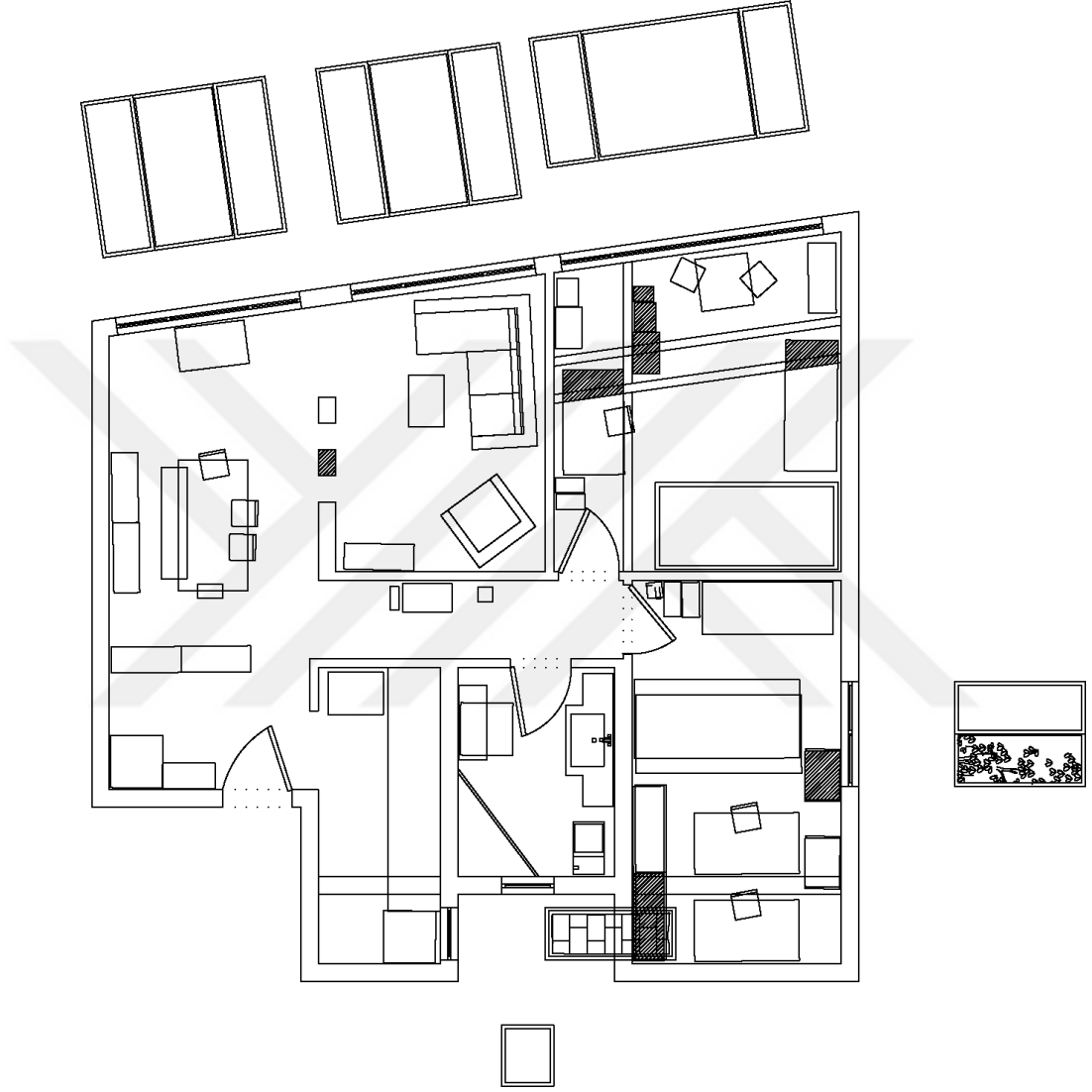
Şekil 4.7 : “[c4]’ü anımsama”, 2018

İsmail Hakkı Bey Apartmanı. Sokak boyunca bitişik nizamlanmış apartman cephelerinin cumbalı olanı. İnce uzun görünür. Apartman kapısı motifli, merdivenleri diktir. Evin de girişi dar, içi beyaz renklidir. Kapıdan girince solda mutfak, sağda bir pencere vardır. Çünkü pencereden çamlıca tepesi gözüktür ve bir kumru yavrularını pencere denizliğinde büyötmüştür. Evin kapısını kapatmak için, önce kapı kanadının izinden çıkmak gerekir. Bu iz mutfak kapısına ulaşmaz. Çünkü mutfakta kim varsa, eve girerken görünmez. Apartman duvarının ~~açık~~ ~~geçit~~ boyası gözüktür. Sonra ayakkabılarını giymek için çıkarttığı terlikler ve değişen döşemenin çizgisi görülür.

Mutfak çok büyük değildir, bir küpü andırır. Penceresi başka binaların da birbirine bakmasından başka çok az şeye yarayan bir boşluğa ve kötü sıvanmış beton yüzeylere bakar. Pencereden caddenin karşı tarafında yapılmakta olan dev hastane inşaatının dev iş makinasının ucu görünür. Görünen uç mutfağın, bedenimin ve evin konumunu günceller. Sonraları bina yükseldikçe pencereden gelen ısk azalır. Daha az mavi daha az mutluluktur. Mutfakta L harfine benzeyen bir tezgah buzdolabıyla bir duvarı paylaşır. Mutfak kapısının arkasındaki galvanizli metal dolabın dayandığı duvar, mutfak penceresinden dışarı bakar. Duvarın diğer yüzü de evin kapısının yanındaki pencereden dışarı bakar. Mutfak kapısından tezgaha kaç adım var, sayarak bulamam. ~~Mutfak, buharda pişmiş sebzeleri, kahve makinasının sesini ve rokfor peynirinin tadını hatırlatır. Mutfak kapısından elimde kahve fincanıyla çıkıp sola dönünce evde olduğumu hissedirim.~~ Burası evin en büyük odası, dışarıdaki renklerin sıcaklığının ~~en çok~~ hissedildiği yer.

Bir yemek masası, dört sandalye, masanın arkasında üçlü koltuk, karışısında ikili berjer, bi duvarda iki kişilik alçak boylu bir koltuk daha, bir çalışma masası, bir sehpa, bir kitaplık geçerim.

Şekil 4.8 : “[c4]’te yürüyüş”, 2018



Şekil 4.9 : “[ü5]’i anımsama”, 2018

4.2 Dokumak, Anlatmak

Uzaman kendini çizdiği bu bölümde, içinde yaşadığım evin parçaları olan duvarlar, döşemeler, kapılar, koridorlar, eşikler aracılığıyla yaşamın izlerini taşıyan doku örnekleri alınarak, evin planla örgütlenen mekansallığına dair bir anlatı kurulur. Evdeki yaşantıyı düşlemeyi sağlayan bu yüzeylerdeki izler (bölüm 3.3’e referansla), önce kurşunkalemle kağıda dokunmuş ve daha sonra kağıt üzerindeki doku izleri metine çevrilmiştir. Bu anlamda doku ve metin³³ (bölüm 3.1’de Ziegler’in çalışmasında bahsedilen “mimetik tekrar” kavramsallaştırmasına referansla) maddenin hafızasını gerçekleştiren (performe eden) çizimlerdir.

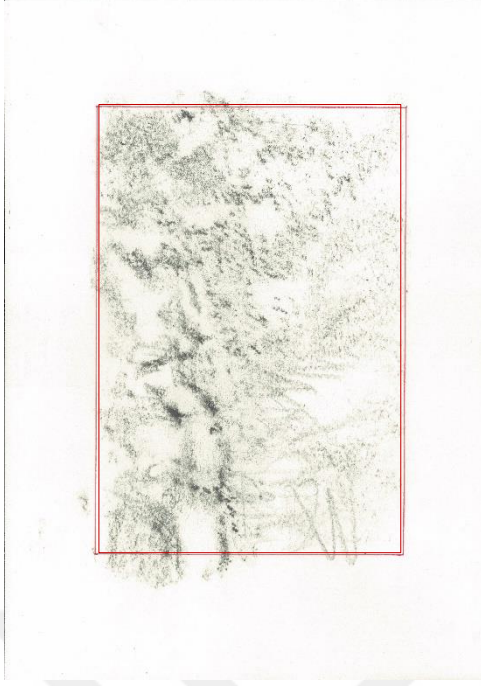
Duvar çizimlerinde (Şekil 4.7), yüzeydeki kabarcıklar, dökülmeler, çatlamlar, açılan delikler dokunur, ardından anlatılır. Duvar, duvar sıvası ve duvarda açılan delik anlatıda özneleştirilmiştir.

Döşeme çizimlerinde (Şekil 4.8), ahşap döşemenin su alarak şişen parçaları, birleşme / birleşememe detayları, kırılan / sökülen seramikler dokunur, ardından anlatılır. Çizgi, ev, yer ve zemin anlatıda özneleştirilmiştir.

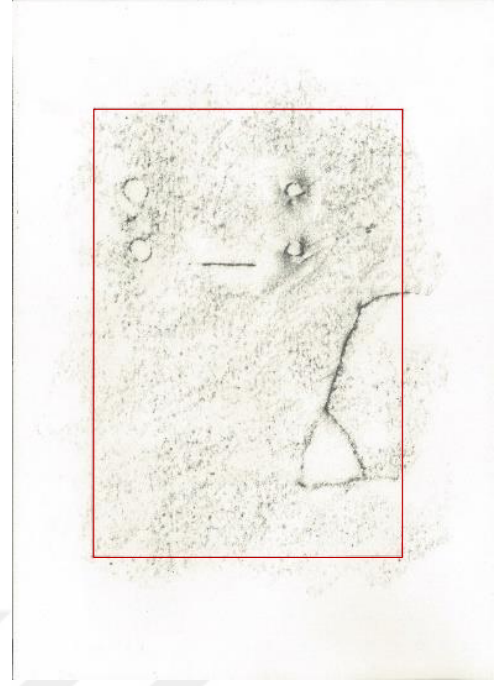
Malzeme çizimlerinde (Şekil 4.9), kapılar, kapıda yer alan cam malzeme, kapısı olmayan yerdeki başka bir malzeme dokunur, ardından anlatılır. Burada ışık, cam doku ve kapı merceği anlatıda özneleştirilmiştir.

Dokuma eylemiyle birlikte bir ahşap parçası, duvar sıvası ya da yer döşemesi olarak maddenin hafızası performe edilirken, anlatıyla birlikte evin de hafızası performe edilmiş olur. Dokunan bu izlerin anlatı aracılığıyla tekrar edilmesiyle ise; evin zamanla geçirdiği değişimler, mekanı işgal edenin eylemleri, malzeme ve insan eylemleri arasındaki ilişki ya da malzemenin zamanla ilişkisi *poetik performans* olarak icra edilir. Buradan hareketle, ev kendi içselliğini içinde yaşayanlarla birlikte kurarak nesnellikten uzaklaşırken aynı zamanda içinde yaşayanın da anonimliğinin gelişerek öznelleşmesine aracılık eder. Bu anlamda çizimlerin (bölüm 4’te bahsedildiği üzere) “modern ev” kavramına eleştirelilik ürettiğini söyleyebiliriz.

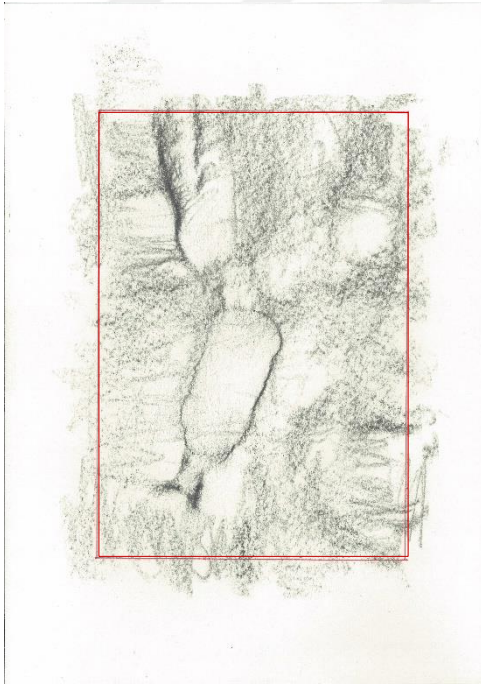
³³ Kelime kökenleri arasındaki ilişki için bkz. (bölüm 3.1, s. 56).



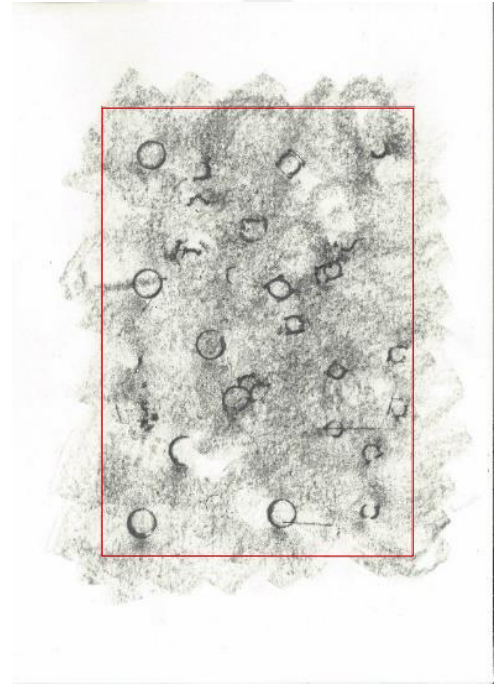
d1- Duvarın yüzünde zamanla kabartılar, kabarıp kırılanlar olmuş. Duvar zamandan, yağmurdan ve komşudan böyle bahsetmiş.



d3- Duvarın yüzünde zamanla delikler, deliklerden uzanan çatlaklar, ardından kırıklar meydana gelmiş. Bu da kırılan sıvanın bi başka söylediği.

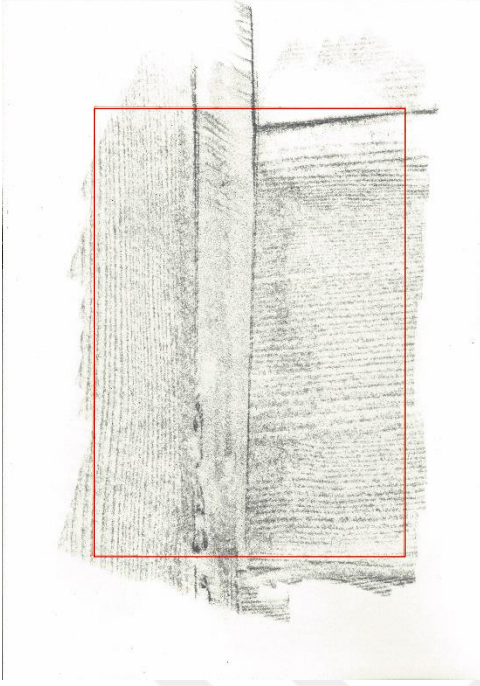


d2- Duvar, içinde dolaşan suyu dışarı üflemiş ya da su duvarı aşmak için havaya karışmak istemiş. Bu, duvarın yüzünde okunan ve kabarıp kırılan sıvanın söylediği.

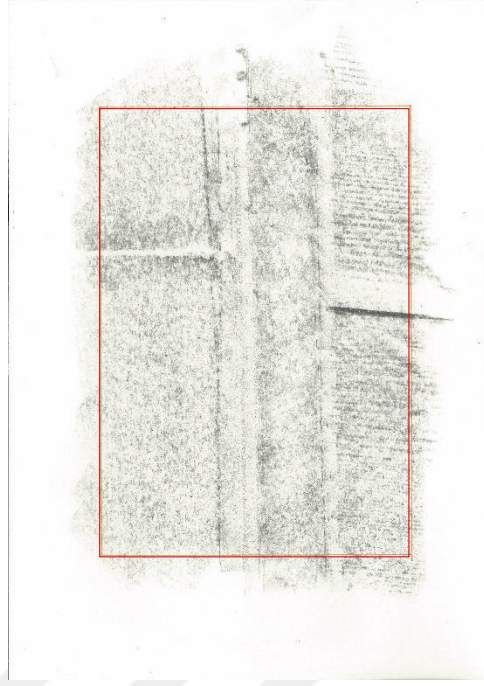


d4- Oluşan bu delik, küçük delik, küçük delik, büyükçe delik, delik, delik, delik ve deliklerle duvar; odaya yerleşenin kaydını tutmuş.

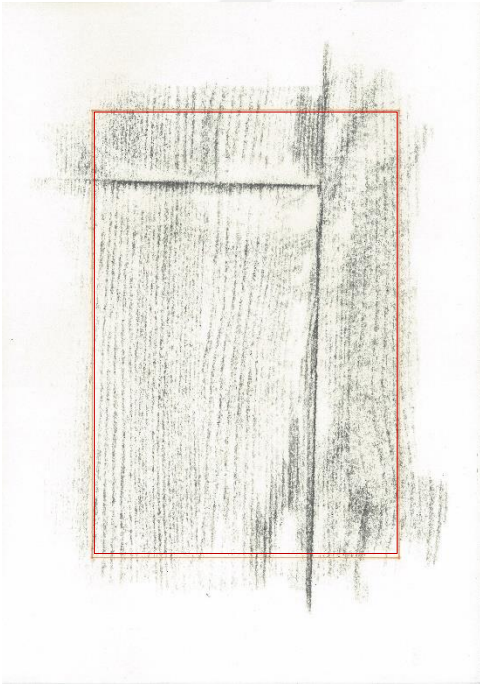
Şekil 4.10 : “[ü5] duvar - doku anlatıları”, 2019



d1- Ahşap döşemenin çizgileri yeni bir odaya girmeden önce şap denilen bir boşluğa düşmüş. Boşlukta çizgiler, odalar arasında dolaşanlar gibi, yön değiştirmiş.



d3- Beyaz seramik döşemeden, ahşap görünümlü lamine döşemeye geçenlerin atladığı çizgi, başka bir zamanda duvarmış. Komşu evler anlatmış.

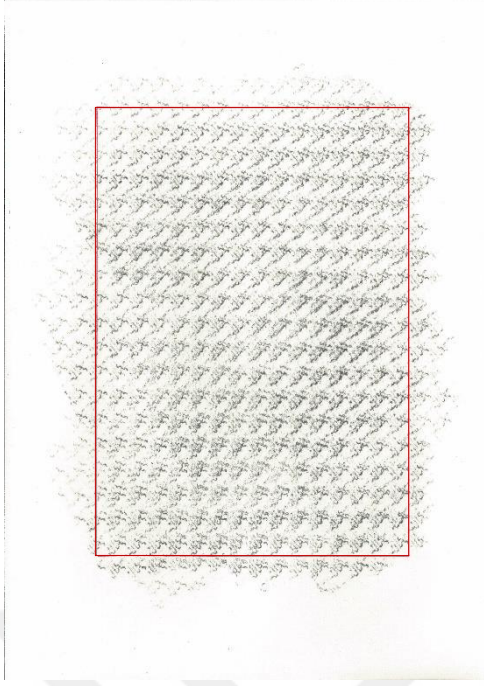


d2- Ahşap döşemelerin birleşme çizgileri zamanla şişerek belirginleşmiş. Yer, yerleşenin izlerini bu şişkince çizgilerden takip ettirmiş.

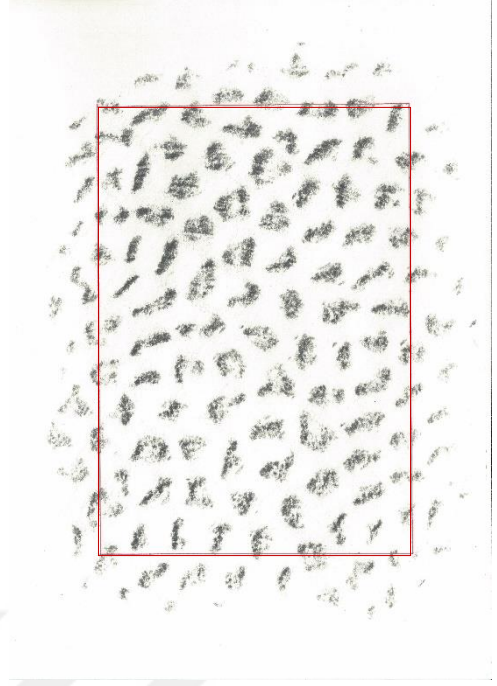


d4- Mavi seramikler üstüne basıla basıla kırılmış. Kırıkların altında gözüken önce zamandan kalan çürümüş ahşap zemin, seramik yapıştırıcısını kat kat kandırmış.

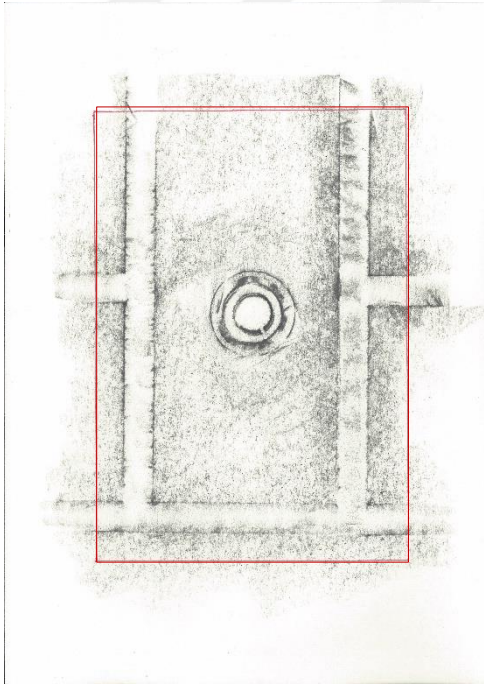
Şekil 4.11 : “[ü5] döşeme - doku anlatıları”, 2019



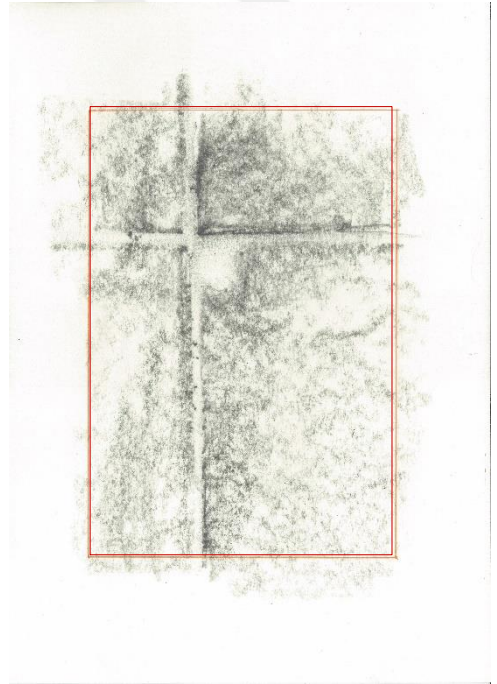
m1- Koridorda bulunanlara banyodakinin mahremiyetini gözetlemesini söyleyen ışıkmış. Sadece ışığın geçmesine izin veren işlenmiş cam dokunun kapıda anlattığı bu.



m3- Koridora düşen sarı ışık, aynı zamanda odadaki varlığını haber verenmiş. Sadece ışığın geçmesine izin veren sarı cam dokunun bir başka kapıda anlattığı da bu.



m2- Kapıdaki mercek, içeriye dışarıdan haber verdiğinde, evin kapısı artık eskisi kadar sık açılmaz olmuş. Kapı, dışarıdakiler kadar içeridekilerden de böyle haber vermiş.



m4- Yerden tavana kadar beyaz seramik kaplı, küçük, kapısız odanın adı mutfakmış. Beyaz seramikler bu küçük odadan dışarı taşıp giriş holüne devam edince mutfakın anlamı değişivermiş.

Şekil 4.12 : “[ü5] malzeme - doku anlatıları”, 2019



5. SONUÇ

Plan çizimi, Vitruvius'tan bu yana mimari çizim türleri arasında en az gelişim gösteren bir temsil biçimi olarak kabul görse de temsil aracılığıyla geçmişle (tarihsel olarak değil, deneyimsel yakınlık olarak) kurulan bağ önemlidir. Mimari tasarım üzerine hala planlarla düşündüğümüz günümüzden de geleceğe doğru yaratıcı ve eleştirel bir yorum getirmek üzere plan çizimini sorgulamak, çalışma kapsamında önemli gözüktür. Bu tez çalışması, mimari bir nesne üretmek üzere plan çizmek yerine, üretilmiş ve doğrudan deneyimlenen mimarının planını çizme fikrinden yola çıkarak; mimari temsil biçimi olarak plan çizimini sorunsallaştırır. Çalışmanın amacı, temsil tartışmasının içinde planı sadece mimari metinler üzerinden sorgulamak yerine, mimari çizimin bir pratik olarak eleştirelilik üretmektir.

1960'lardan sonra sanatta çizimin yeniden tanımlanıyor olması, postyapısalcı kuramın gelişmesi ve performans kavramının yükselişinin zamansal çakışmaları söylemsel ilişkilere de yansiyarak disiplinlerarasılık vurgusunu geliştirir. Eleştirinin sadece metinle üretilme fikrine karşı konumlanan eleştirel mimarlık pratiği de disiplinlerarası bir alandan söylem alanını kurar. Buradan hareketle tez çalışması; *plan çizimi (disiplinlerarası bir bağlam sunan) genişletilmiş alanda poetika ile ilişkilenererek eleştirel mimarlık pratiği üretebilir mi?* sorusuna odaklanır.

Çalışmanın *eleştirel mimarlık* biçiminde bir *eleştirel pratik* olarak kurulması, plan çiziminin mimarlık bilgisinin içinde / dışında / arasında üretilerek çoğalmasıyla gerçekleşir. Bu üretim zeminin genişlemesi ise, *poetik performans* olarak plan çiziminin ve çizme eyleminin araştırılmasıyla oluşur. Buradan hareketle çalışma, planın mimari temsil biçimi olarak tarihsel gelişimine odaklanmaz; plan çiziminin açıklık poetikası ve performansla kurduğu eleştirel ilişkiselliğe odaklanır. Bu kapsamda tez çalışması, Jane Rendell'a referansla "*mimarlık yoluyla araştırma*" olarak kurgulanırken, *poetik performans* olarak *plan-çizimi* ve *poetik performans* olarak *plan-çizmek* bir araştırma metodolojisi olarak tanımlanır.

Çalışma kapsamında birbirine paralel olarak gelişen *plan-çizimi* ve *plan-çizmek* izlekleri üzerinden; *çizgi*, *katmanlılık*, *tekrar*, *metin*, *okuma*, *çeviri*, *notasyon*, *yer*, *iz*,

anlatı gibi kavramlar tartışılır. Plan çiziminin maddeselliğine dair kavramsal açılım *nokta*, *çizgi*, *düzlem*, *yüzey* gibi araçlar yoluyla kavranırken, bu araçların *katmanlaşması*, bir *nostasyonel* sistem olarak belirmesi, *tekrar* etmesi ya da bir *ritm* oluşturmasını da yine plan çiziminin performansına içkin davranışlar olarak yorumlanır. Çizmek ve yazmak aracılığıyla hafızayı performe eden plan çizme eylemi, aynı zamanda mekanı okuyan, yeri uygulayan ve anlatı kuran poetik performans olarak bir olanaklılık belirtir.

Plan çizimini okuyanlar tarafından zihinde gerçekleşen bedeni konumlandırma ve mekanın deneyimine duyumsayarak dahil olma yoluyla mekan performe edilir. Aynı zamanda mekandaki izlerin dokunması ve anlatı aracılığıyla tekrar edilmesiyle ise; evin zamanla geçirdiği değişimler, mekanı işgal edenin eylemleri, malzeme ve insan eylemleri arasındaki ilişki ya da malzemenin zamanla ilişkisi performe edilir. Bu bağlamda plan çizimiyle metin, okuma ve (mimetik tekrar yoluyla) çeviri kavramlarıyla ilişkisellik kurulur.

Çizer / yazar / mimar tarafından çizimin performansına dair açılımların görüldüğü iz, izlemek, doku, dokumak ve anlatı; yaratıcı bir eylem olarak görülen çizmenin aynı zamanda yerle ilişki kurarak eleştirelilik üretebilmesi üzerinde bir etkileşim olduğunu kabul eder. Dokunan izlerin anlatı aracılığıyla tekrar edilmesiyle; evin zamanla geçirdiği değişimler, mekanı işgal edenin eylemleri, malzeme ve insan eylemleri arasındaki ilişki ya da malzemenin zamanla ilişkisi araştırılarak öznenin konumuna dair eleştirel bir bakış açısı geliştirilir. Bu durumun aynı zamanda mekanın kendi içselliğini içinde yaşayanlarla birlikte kurarak öznelleşmesine aracılık ettiği savunulur.

Tez çalışması, mimari temsil aracı olarak plan çiziminin olanaklılığını poetika ve performans kavramlarıyla tartışarak, mimarlığın araçsal rolünü belirtmek için yorumlayıcı olmanın ötesinde bir şey sunmaya çalışır. Bu anlamda, disiplinlerarası bir alandan plan çizimine dair kurulan bu ilişkisellikler; hem söylemsel pratikler hem de maddesel pratikler arasında poetik bir yayılım gerçekleştirmeyi sağlayabilir.

KAYNAKLAR

- Agrest, D.** (1995). The Machine in the Garden. In D. Agrest & M. Gondelonas (Eds.), *Agrest and Gandelonas: Works*(ss. 262-268). New York: Princeton Architectural Press.
- Agrest, D.** (1996). The Return Of Repressed: Nature. In L. K. Weisman, P. Conway, & D. Agrest (Eds.), *The Sex of Architecture*(ss. 49-68). New York: Harry N. Abrams.
- Allen, S.** (2000). *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Amsterdam: G+B Arts Internat.
- Allen, S., & Agrest, D.** (2000). Postscript. In *Practice: Architecture, Technique and Representation* (ss. 163–177). Amsterdam: G+B Arts Internat.
- Allen, S., Hobhouse, N., & Mallinson, H.** (2018). Drawing matter: Plan. *Architectural Research Quarterly*, 22(1), 8-40. doi:10.1017/S1359135518000234
- Aristoteles.** (2017). *Poetika, Şiir Sanatı Üzerine*(A. Çokona & Ö Aygün, Trans.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Austin, J. L.** (1962). *How To Do Things With Words*. (J. O. Urmson, Ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Bachelard, G.** (2013). *Mekanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Trans.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barthes, R.** (2015). *Yazı ve Yorum: Roland Barthes'dan Seçme Yazılar*. (T. Yücel, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W.** (1986). Paris-Capital of the Nineteenth Century. In P. Demetz (Ed.), E. Jephcott (Trans.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Shocken Books.
- Berger, J.** (2012). *Bento'nun Eskiz Defteri*. (B. Eyüboğlu, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, P.** (2008). *Kültür Tarihi*. (Tunçay Mete, Trans.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Butler, C. H., & Zegher, C.** (2010). *On Line: Drawing through the Twentieth Century*. New York, NY: Museum of Modern Art.
- Cage, J.** (1969). *Notations*. New York: Something else Press.
- Carmo, M.** (2013). The Art of Drawing. *Architectural Design*, 83(5), 128-133. doi:10.1002/ad.1646

- Certeau, M.** (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi - I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. A. Özcan, Trans.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Ching, F. D. K., & Juroszek, S. P.** (2010). *Design Drawing*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Cortes, J. A.** (2009, May 13). The Complexity of The Real. *El Croquis: Miralles Tagliabue / EMBT (2000-2009)*, 144, 19–35.
- Durand, J. N., & Picon, A.** (2000). *Precis of the Lectures on Architecture*. (D. Britt, Trans.). Los Angeles, CA: Getty Research Institute.
- Eco, U.** (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Trans.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U.** (2012). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (K. Atakay, Trans., S. Collini, Ed.). İstanbul: Can Yayınları.
- Evans, R.** (1997). Translations from Building to Drawings, 1986. In *Translation from Building to Drawing*(ss. 153-194). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Evans, R.** (1997). The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique, 1989. In *Translation from Building to Drawing*(ss. 195-232). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Evans, R.,** (1997). Figures, Doors and Passages, 1978. In *Translation from Drawing to Building and Other Essays* (ss. 55–92). London: Architectural Association Publications.
- Foley, S.** (2018). *Mapping the Design Process: From Charles Eames to Enric Miralles*. *Building Material*, (21), 33-50. Retrieved January 26, 2020, from www.jstor.org/stable/26453043
- Graves, M.** (1975). The Swedish Connection. *Journal of Architectural Education*, 29(1), 12–13. doi: 10.2307/1424318
- Güney, Y. İ.** (2017). Konutta Mekansal Organizasyon ve Toplumsal Cinsiyet: Yirminci Yüzyıl Ankara Apartmanları. In A. Alkan (Ed.), *Cins Cins Mekan* (ss. 102–135). İstanbul: Varlık .
- Hill, J.** (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London: Routledge.
- Ishigami, J.** (2014). *How small? How vast? How architecture grows*. (P. Miki & A. Binard, Trans., C. Kuma, Ed.). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Kandinsky, W.** (1979). *Point and Line to Plane*. (H. Rebay & H. Dearstyne, Trans.). New York: Dover Publication.
- Keffer, R., Agrest, D., & Gandelsonas, M.** (2003). San Francisco Museum of Modern Art.

- Klee, P.** (1961). *The Thinking Eye* (Vol. 1, Paul Klee Notebooks) (J. Spiller, Ed.; R. Manheim, Trans.). London and Bradford: Lund Humphries.
- Krauss, R.** (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44. doi:10.2307/778224
- Lefebvre, H.** (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mallarme, S.** (2006). *Collected Poems and Other Verse* (E. H. Blackmore & A. M. Blackmore, Trans.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Mallarme, S., & McCombie, E.** (2006). Introduction. In *Collected Poems and Other Verse* (ss. 9–17). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Palmer, R.** (1977). Toward a Postmodern Hermeneutics of Performance. In *Performance in Postmodern Culture* (ss. 19–32). Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee.
- Papapetros, S., & Rose, J.** (Eds.). (2014). *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Paz, O.** (1992). Translation: Literature and Letters. In *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (ss. 152–162). Chicago: University of Chicago Press.
- Perec, G.** (2017). *Mekan Feşmekan*. (C. İleri, Ed.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Perec, G., & İleri, C.** (2017). Yararsız Bir Mekana Dair. In *Mekan Feşmekan* (ss. 151–248). İstanbul: Everest Yayınları.
- Perez-Gomez, A.** (1982). Architecture as Drawing. *JAE*, 36(2), 2-7. doi:10.2307/1424613
- Rendell, J.** (2007). Introduction. In J. Rendell, J. Hill, M. Fraser, & M. Dorrian (Eds.), *Critical Architecture* (ss. 1-8). London: Routledge.
- Rendell, J.** (2005). Architectural Research and Disciplinarity. *Architectural Research Quarterly*, 8(2), 141-147. doi:10.1017/s135913550400017X
- Rothenberg, J.** (1977). New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of a Performance. In *Performance in Postmodern Culture* (ss. 11–17). Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee.
- Şenel, A.** (2019). Mimarlık Eğitiminde Haritalama: Geleneksel Eril Mimarlık Üretimine Yaratıcı Bir Eleştiri . *TMMOB Dosya*, 42, 5–17.
- Talu, N.** (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. In N. A. Artun & R. Ojalvo (Eds.), *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (ss. 73–117). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yürekli, H.** (2000, September). Enric Miralles'in Ardından. *Arredamento Mimarlık*, 34-38.

- Watten, B.** (2013). *New Media Poetics: "Poetics in the Expanded Field: Textual, Visual, Digital.* In A. K. Morris & T. Swiss (Authors), *New media poetics: Contexts, technotexts, and theories*(ss. 335-370). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Watten, B.** (2003). *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Wigglesworth, S., & Till, J.** (1998). *The Everyday and Architecture.* London: Academy Editions.
- Ziegler, D.** (2010). *Features of the Poetic : The Mimetic Method of the Visual Artist.* Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.
- Url-1** A Brief Guide to OULIPO. (2004, Eylül 19). Erişim tarihi: Mart 29, 2019 <<https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-ouliipo>>
- Url-2** A Brief Guide to Language Poetry. (2004, Mayıs 18). Erişim tarihi: Mart 29, 2019 <<https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-language-poetry>>
- Url-3** Ross, A. (2016, Nisan 04). Encrypted: Translators Confront the Supreme Enigma of Stéphane Mallarmé's Poetry. *The New Yorker*. Erişim tarihi: Mayıs 22, 2019 <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/11/stephane-mallarme-prophet-of-modernism>>
- Url-4** Bruno Munari. (n.d.). Erişim tarihi: Ağustos 26, 2019, <<http://www.munart.org/index.php?p=1>>
- Url-5** Paulhan, & Claire. (2015, Aralık 15). L'invention des signes. Erişim tarihi: Ağustos, 26, 2019 <<https://journals.openedition.org/genesis/1237?lang=en>>
- Url-6** Lucarelli, F. (2016, Haziran 7). The Limits of Rationality: Impossibly Thin Table by Junya Ishigami. Erişim tarihi: Ekim 12, 2019 <<http://socks-studio.com/2016/07/07/the-limits-of-rationality-impossibly-thin-table-by-junya-ishigami-2006/>>
- Url-7** Henri Pousseur. (n.d.). Erişim tarihi: Eylül 26, 2019 <<http://metunes.ru/release-idcfbebf/Electronic-Works>>
- Url-8** Nişanyan, S. (n.d.). Tekst. Erişim tarihi: Mayıs 1, 2019 <https://www.nisanyansozluk.com/?k=tekst>
- Url-9** Nişanyan, S. (n.d.). Tekstür. Erişim tarihi: Mayıs 1, 2019 <https://www.nisanyansozluk.com/?k=tekstür&lnk=1>
- Url-10** Raphael Architecture. (n.d.). Erişim tarihi: Ekim 3, 2019 <<http://www.rafael-sanzio.com/architecture/>>
- Url-11** Zambelli, A. (2018, Mayıs 22). Villa Madama: Reconstruction as Design in Architecture and Archaeology. Erişim tarihi: Ekim 3, 2019

<<https://scandalousartefacts.com/2016/12/07/villa-madama-reconstruction-as-design-in-architecture-and-archaeology/>>

Url-12 Saltzstein, D. (2014, Haziran 27). San Francisco Noir. *New York Times*. Erişim tarihi: Mayıs 8, 2019

<<https://www.nytimes.com/2014/06/29/travel/san-francisco-noir.html>>

Url-13 Diana Agrest and Mario Gandelsonas. (n.d.). Erişim tarihi: Mayıs 1, 2019
<https://www.sfmoma.org/artist/Diana_Agrest_and_Mario_Gandelsonas/>

Url-14 Trespass. (n.d.). In *Merriam-Webster Dictionary*. Erişim tarihi: Mayıs 10, 2019 <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/trespass>>

Url-15 Atlee, J. (2007). Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier – Tate Papers. Erişim tarihi: Eylöl 26, 2019
<<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>>



ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Elif Hant
Doğum Tarihi ve Yeri : Ankara, 1990
E-posta : hant.elif@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2015, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık

MESLEKİ DENEYİM:

- 2018'den itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.
- 2016 - 2018 arasında İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde (Öğretim Görevlisi Yetiştirme Programı kapsamında) araştırma görevlisi olarak çalışmıştır.
- 2015 yılında mezun olduktan sonra Hayalgücü Tasarım'da mimar olarak çalışmıştır.

