

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TEMSİL YÖNTEMLERİNİN MİMESİS, YENİDEN ÜRETİM,
ÇEVİRİ VE ANLATI KAVRAMLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Zeynep Gül SÖHMEN**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

HAZİRAN 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TEMSİL YÖNTEMLERİNİN MİMESİS, YENİDEN ÜRETİM,
ÇEVİRİ VE ANLATI KAVRAMLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Zeynep Gül SÖHMEN
(502091082)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 09 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Y. Doç. Dr. Funda UZ SÖNMEZ (İTÜ)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Arzu ERDEM (İTÜ)

Doç. Dr. Bülent TANJU (YTÜ)

HAZİRAN 2011

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın başından itibaren her aşamasında, yakın ilgisini, anlayışını ve desteğini benden esirgemeyen ve bana kütüphanesini açıp, değerli vaktini ayırarak, önerileri ve yorumlarıyla yol gösteren sevgili hocam ve tez danışmanım Y. Doç. Dr. Funda Uz Sönmez'e,

Tez çalışmaları esnasında, her türlü desteği ve yardımı benden esirgemeyen anneanneme, anneme ve babama, bu süreçte bana destek olan tüm arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Haziran 2011

Zeynep Gül SÖHMEN
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	viii
SUMMARY.....	x
1. GİRİŞ	1
2. MİMARLIKTA TEMSİL KAVRAMI	3
2.1. Mimari Temsil Yöntemleri ve Temsil Yanılsaması	3
2.2. Mimarlıkta Yorum ve Açıklık	7
2.3. Mimarlık ve Dil	10
3. MİMARİ TEMSİLLERİN ÜRETİLMESİNE KAVRAMSAL BAKIŞ	13
3.1. Mimarlık ve Mimesis	14
3.1.1. Mimesis Kavramının Temelleri	14
3.1.2. Mimesis Kavramının Gelişimi	21
3.1.3. Mimari Temsil Yöntemleri ve Mimesis	25
3.2. Mimarlık ve Yeniden Üretim	32
3.2.1. Yeniden Üretim Kavramı.....	32
3.2.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Yeniden Üretim.....	38
3.3. Mimarlık ve Çeviri	44
3.3.1. Çeviri Kavramı	44
3.3.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Çeviri	51
3.4. Mimarlık ve Anlatı	55
3.4.1. Anlatı Kavramı	55
3.4.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Anlatı	59
4. ÖRNEKLER ÜZERİNDEN MİMARİ TEMSİLLERİN İNCELENMESİ	63
4.1. Alsop & Störmer Architects, c/PLEX Projesi	63
4.2. Nicholas Grimshaw & Partners, Eden Projesi	73
4.3. Taichung Metropolitan Opera Evi, Toyo Ito Architects	81
5. SONUÇ	89
KAYNAKLAR	91
ÖZGEÇMİŞ	95

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1. : Mimarlığın diğer mimarlıklarla kurduğu bilinçli ya da bilinçsiz mimetik ilişkiler (URL-1)	27
Şekil 3.2. : Alvar Aalto'nun 1936 yılında tasarladığı Savoy Vazosu ve Finlandiya topografyası	28
Şekil 3.3. : Le Corbusier'in İstanbul eskizleri	30
Şekil 3.4. : James Casbere'in maket fotoğrafları (URL-2).....	31
Şekil 3.5. : Frank Gehry ve Toyo İto deneyimsel maketleri incelerken	32
Şekil 3.6. : Deadalus'un inşa ettiği labirent, Knossos sarayı planı (URL-3). 38	
Şekil 3.7. : <i>Revue générale de l'architecture</i> 'da ahşap baskı ya da gravür teknikleriyle üretilmiş perspektifler (URL-4).....	41
Şekil 3.8. : L'esprit Nouveau dergisinden sayfalar (URL-5).	42
Şekil 3.9. : 1932, Modern Architecture: International Exhibition (URL-6).....	43
Şekil 3.10. : 1959, Rene Burri'nin Unite d'Habitation fotoğrafları (URL-7)	44
Şekil 3.11. : Babil kulesi, Pieter Brueghel.	45
Şekil 3.12. : Bir mimari fikrin farklı malzemeler ve ortamlar kullanılarak temsil edilmesi (URL-8)	53
Şekil 3.13. : Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi eskizi ve Jorn Utzon'un Sydney Opera Binası eskizi	54
Şekil 3.14. : Rolex Learning Center, Wim Wenders'ın eskizleri.....	62
Şekil 4.1. : Alsop'un hazırladığı, kavramsal resimlerinden bir tanesi.	64
Şekil 4.2. : Tasarım ekibi ve müşterinin katıldığı atölye çalışmaları.....	65
Şekil 4.3. : Projeye ait bir eskiz.	65
Şekil 4.4. : Bilgisayar destekli modelleme tekniği kullanılarak üretilen perspektif imaj..	66
Şekil 4.5. : Will Alsop'un ikinci aşamada ürettiği kavramsal resimler.....	67
Şekil 4.6. : Öğrenciler tarafından hazırlanan kavramsal maketler..	68
Şekil 4.7. : 1:200 ölçeğinde profesyonel maket.	68
Şekil 4.8. : 1:200 ölçeğinde profesyonel maket.	69
Şekil 4.9. : Kolaj görsel.	70
Şekil 4.10. : c/PLEX projesi için hazırlanan gelişim modellerinin fotoğrafları. 71	

Şekil 4.11. : c/PLEX projesi için hazırlanan gelişim modelinin fotoğrafı.....	71
Şekil 4.12. : c/PLEX projesi tasarım süreci.	72
Şekil 4.13. : Waterloo International Terminal Binası ve Eden Projesi başlangıç strüktür maketi.	73
Şekil 4.14. : Network tarafından üretilen 1/200 ölçekli maket..	75
Şekil 4.15. : Arka planda gökyüzü olacak şekilde çekilmiş maket fotoğrafı.. .	76
Şekil 4.16. : Sabun köpüklerinin oluşturduğu altıgen şeklinde ağlar..	76
Şekil 4.17. : Bakır telden yapılmış maket.....	77
Şekil 4.18 : Test amaçlı Yapılan 1/1 ölçekli altıgen maketi..	78
Şekil 4.19. : Eden Project şantiye fotoğrafı..	79
Şekil 4.20. : Eden Projesi mimari tasarım süreci..	80
Şekil 4.21. : Sergi mekanı ve ziyaretçiler (URL- 9)	82
Şekil 4.22. : İnsan kulağının yapısı ve ondan esinlenilerek çizilmiş eskiz.....	83
Şekil 4.23. : Projenin mekansal sisteminin keşif maketleri ve Ghent Konser Salonu projesine ait keşif maketleri (URL-10)	83
Şekil 4.24. : Tasarımın gelişim evresinde üretilen maketler.....	84
Şekil 4.25. : Görsellerle tasarım kararlarının ifade edilmesi (URL-11).....	84
Şekil 4.26. : Projenin 1/100 ölçekli maketi (URL-12).....	85
Şekil 4.27. : Şantiye fotoğrafı ve inşa öncesinde üretilen 1/1 ölçekli temsil. .	86
Şekil 4.28. : Taichung Metropolitan Opera House, tasarım sürecinde üretilen mimari temsillerinin sergilenmesi	87

MİMARİ TEMSİL YÖNTEMLERİNİN MİMESİS, YENİDEN ÜRETİM, ÇEVİRİ VE ANLATI KAVRAMLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Mimarlıkta kullanılan mimari temsiller, mekanın fikrini anlatmayı amaçlarlar. Ancak, bir temsil olmalarından ötürü onu asla tam olarak aktaramazlar. Her temsilde bir yanılısma payı mevcuttur. Temsillerin sahip oldukları bu yanılısma payı bizi, mimari mekanın fikrini daha iyi anlatabilmek adına, arka arkaya yeni temsiller üretmeye götürür. Bu durum, mimari temsillerin sahip oldukları yanılısmanın, yeni anlamlar üretme potansiyelinden kaynaklanmaktadır. Mimari temsillerin sahip oldukları yanılısma potansiyelinin, yeni temsillerin üretilmesine imkan tanıması, onların yeniden yorumlanmaya olan açıklıklarını tanımlar.

Açıklık, üreticisinin belirlediğinden farklı şekillerde üretilebilir ve yorumlanabilir olmaktır. Mimarlık da temsiller üreterek kendini ifade eden ve anlam kazanan bir alan olarak açık bir yapıya sahiptir.

Mimarlık ve dil günümüze kadar bir çok kez birbirleriyle ilişkilendirilmiş iki alandır. Dil göstergelerden ve temsillerden oluşan bir sistemdir. Dilin bu özelliği her kullanılışında yeni bir şeyler söylenebilmesine açıklık sağlamaktadır. Mimarlıkta da mimari ürünler, mimarın elinden çıktıktan sonra bile, her kullanılışlarında, her yorumlanışlarında, anlamsal açıdan yeniden üretilmeye farklı şekillerde deneyimlenmeye açıktırlar. Mimarlık ve dil arasındaki bu ortak özellik, aralarında benzerlik ilişkilerinin kurulmasına imkan tanır.

Tarihte, temsillerin üretilmesi farklı dönemlerde, farklı şekillerde adlandırılmıştır; mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı. Sanatta, temsillerin varlığı hem sanat eserinin, hem de temsillerin değerinin ve anlamının sorgulanmasına yol açmıştır. Tez kapsamında, mimarlıkta üretilen temsiller, mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramları üzerinden incelenerek, mimari mekanı nasıl temsil ettikleri üzerinde durulacaktır.

Temsil üretme yolları olarak bir arada ele alınabilecek bu başlıkların, esas olanın temsil edilerek çoğaltılmasında nasıl bir yol izledikleri üzerinde durularak kavramsal açımları yapılacaktır. Sonraki aşamada da, bu kavramların, mimarlıkta temsillerin üretilmesiyle olan ilişkileri üzerine düşünülecektir. Tez içinde bu kavramların temsil yöntemleriyle aralarındaki bağ, örnekler verilerek açıklanacaktır. Kavramsal tanımlamalar yapıldıktan sonra tezin yaklaşımı, üç farklı tasarım süreci üzerinden örneklendirilerek açıklanacaktır. Bu örneklerdeki ilişkiler matrisler oluşturularak incelenecektir.

AN ANALYSIS OF ARCHITECTURAL REPRESENTATION TECHNIQUES THROUGH THE CONCEPTS OF MIMESIS, REPRODUCTION, TRANSLATION AND NARRATION

SUMMARY

Representations used in architecture aims to express the notion of the space. However, since they are representations, they are not able to express the space with its all aspects. Each representation has a part of illusion. This illusion drives architects to produce representations one after another in order to, get a better expression of the spatial notion. This situation is caused by the potential of representations to produce new meanings. The potential of architectural representations to produce new representations defines their openness to be interpreted.

Openness is the availability to be produced or interpreted differently from the producer defined. Architecture is an open field, since it uses representations to express itself.

Language and architecture are two fields that have been compared to each other for many times until today. Language is a semiotic system consists of representations. This feature of language, defines an openness to produce new meanings each time it is used. In architecture also architectural productions are open to be re-built mentally and physically each time they are used or interpreted. This common feature of architecture and language leads to create similarities between each other.

In the history, producing representations have been called by different names, during different periods. The existence of the copies in art, made the value and the meaning of the art object and its representations questionable. In the study, representations produced in architecture will be analysed through the concepts of mimesis, reproduction, translation and narration, and their role in representing architecture will be discussed.

In the first phase conceptual explanations of these notions will be made. Then the relations of each topic with architectural representation techniques will be analysed by using examples. After the conceptual definitions, three different design processes will be examined. The relations between representations produced in these design processes will be defined by the terms of mimesis, reproduction, translation and narration. After that diagrams showing these relations will be produced and discussed.

1. GİRİŞ

Mimarlıkta kullanılan temsil yöntemleri, mimari mekana ait bilgi taşıyan ortamlardır. Eskizler, çizimler, maketler, fotoğraflar, animasyonlar vb. yaygın olarak kullanılan temsil yöntemleridir. Bu çalışmada, mimari temsil yöntemlerinin, mimari mekanı, daha da ötesinde, mimari mekanın fikrini ifade ederken, neleri taşıyıp neleri arkada bıraktıkları, en önemlisi de neleri ekledikleri üzerinde düşünülecektir. Mimari tasarım sürecinde, sürekli artan ve çoğalan mimari temsillerin, mimari fikirlerin oluşmasında ve gelişmesindeki katkıları göz ardı edilemezdir.

Çalışmanın amacı; mimari fikir, temsil yöntemleri ve mimari mekan arasındaki ilişkilerin, tarihte farklı zamanlarda çeşitli sanat eserlerinin çoğaltılması amacıyla kullanılmış olan; mimesis, diegesis (anlatı), çeviri ve yeniden üretim kavramları üzerinden incelenmesidir.

Çalışmada, var olan kütüphane veya internet kaynaklarından derlenen verilere dayalı bir araştırma yöntemi kullanılacaktır. Çalışmada öncelikle kavramlar yeniden tanımlanacak, daha sonra da seçilen örneklerden oluşturulan matris üzerinde, mimari tasarım sürecinde kullanılan temsil yöntemleri ve kavramların eşleştirilmesi yapılacaktır.

Çalışma 5 ana bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümü olan giriş bölümünde, çalışmanın amacı, içeriği ve yöntemi üzerine bilgi verilecektir.

Çalışmanın içeriğini oluşturan ana başlıklardan ikincisinde, mimarlıkta temsil kavramı üzerinde durulacaktır. Bölüm içinde, ilk önce temsil ile orijinal arasındaki farklar ve bu farkların mimarlığa katkıları üzerinde durulacaktır. Bu başlık altında temsilin tanımı yapılacak ve temsil yanılması kavramı açıklanacaktır. Daha sonra temsil ve orijinal olan arasındaki mesafenin yarattığı, farklı şekillerde yorumlanmaya açıklık üzerine düşünülecek ve mimarlığın açık bir alan olup olmadığı tartışılacaktır. Bölüm içinde son olarak, açık bir sistem olarak dil ve mimarlık arasındaki benzerlikler üzerinde durulacaktır.

Üçüncü ana başlıkta, mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramlarının her biri alt başlıklar halinde, ele alınacaktır. Bu kavramların her birinin kavramsal açımları yapılacak, daha sonra da, kavramın mimari temsillerin üretilmesindeki yeri üzerine

tartışılacaktır. Kavramların, mimarlık ve mimari temsiller ile olan ilişkileri açıklanmaya çalışılırken örnekler verilerek ilerlenecektir.

Dördüncü ana başlıkta, mimari temsiller üç farklı örnek üzerinden incelenecektirler. Bu örneklerden ilk ikisi, iki farklı mimari tasarım sürecidir. Üçüncü örnek ise tasarlanmış bir mimari projenin sergilenme halidir. Bu üç farklı örnekte temsillerin nasıl üretildikleri incelenecektir. Bu temsillerin üretilmesinde mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramlarından hangisine yakın bir tutum izlendiği tespit edilerek, bu kavramlarla, üretilmiş olan mimari temsillerin eşleştirildiği birer matris üretilenektir.

Çalışmanın son bölümünde, çalışmanın sonucunda elde edilen veriler üzerine düşünülecek ve tartışılacaktır.

2. MİMARLIKTA TEMSİL KAVRAMI

2.1. Mimari Temsil Yöntemleri ve Temsil Yanılsaması

Mimarlıkta mekanı ifade etmek için başvurulan ifade şekilleri mimari temsil yöntemidir. Eskiz, perspektif, maket, fotoğraf veya çizimler...vb., mimari temsil yöntemlerinden bazılarıdır. Tasarım sürecinde veya mekanın inşasından sonra; kimi zaman mimar, kimi zaman mimar dışındaki kullanıcılar tarafından, mimari mekanı algılamak için bu temsil yöntemlerine başvurulur.

Mimari mekan üç boyutludur, zaman ve mekanda bir gerçekliği vardır. Mimari mekan, insanın bütün duyularına aynı anda yönelir. Kullanıcı, mekanı içine girerek deneyimleyebilir. Ancak mimari mekanın fikrini aktarmayı amaçlayan temsil yöntemlerine bakıldığında bunların çoğunun yalnızca görme duyusuna hitap ettiği görülür.

Mimari mekanın algılanmasında görsel algının önemi yadsınamaz. Ancak mimari mekanın algısı şüphesiz ki görsel algıdan ibaret değildir. Kişi mekanı var olan bütün duyularıyla algılar. İşitme, dokunma, görme, koklama ve hatta tatma duyuları içinde bulunan mekanın ne anlama geldiğini tanımlarlar. Kimi durumlarda mekanda görsel algının dışında kalan duyularımızda en az görsel algı kadar mimari mekanın algısında önemli yere sahiptirler. Örneğin; kütüphaneler, dans mekanları, konser salonları işitsel algıdan ayrı düşünülemezler. Tıbbi mekanlarda, bir çiçekçide veya parfümeride koku mekan algısından ayrılamaz. Bir diş hekimi kliniğinin veya bir pastanenin bizim için ne ifade ettiğinin ağızımızdaki tattan etkilenmemesi de zordur. Dolayısıyla mimari mekanın yalnızca bir tek duyu algısına hitap edecek şekilde temsil edilmesi eksik bir anlatım olacaktır. Mimari anlatım araçlarına bakıldığında bütün duyularımıza hitap ederek mimari mekanı algılayabildiğimiz tek anlatım aracı da mekanın kendisidir, inşa edilmiş olandır.

Sürekli dönüşen ve yaşayan bir oluşum olan mekanın temsil edilebilirliği, kullanıcılarıyla olan ilişkileri, uğradığı fiziksel ve anlamsal değişimler göz önünde bulundurulduğunda daha da zorlaşır. Temsil yöntemleri bir mekanın hangi zaman diliminde ya da hangi koşullar altında ki durumunu anlatmayı amaçlarlar? İnşa süreci de dahil olmak üzere binanın herhangi bir zaman dilimi içindeki halinin önceden hesap edilebilmesi mümkün değildir. Bu durumda mimari temsil araçlarının

temsil ettikleri mekan sadece bazı algı duyularından yoksun değil aynı zamanda mekanın zaman boyutundan ve bulunduğu çevreyle olan ilişkileri boyutundan da yoksundur.

Mekan dışında kalan mimari temsil yöntemleri, bize mimari mekanın tamamını aktarmazlar, sadece bazı yönlerini iletirler ve geri kalanı bizim yorumlamamıza ve anlamlandırmamıza bırakırlar. Duyu algılarımızın tamamına hitap etmekten yoksun, ayrıca mekanın, zaman ve mekandaki varlığını aktaramayan mimari temsiller birer yanılsamadırlar ve “yanılsama potansiyeline”(Tanju, 2010) sahiptirler. Mimari mekanı temsil eden bu yanılsamalar, anlatamadıkları kısımların farklı şekillerde yorumlanmasına açıklık tanımlar.

Mimari temsil yöntemlerinin sahip oldukları “yanılsama potansiyeli” (Tanju, 2010), tasarım sürecinde üretilen her yeni temsilde, öncekinden farklı ve yeni bir şeyin söylenebilmesine olanak tanırlar. Bu durum mimarlıkta, mimari tasarımın var olmasını sağlayan en önemli etmendir.

Türk Dil Kurumunun Büyük Türkçe Sözlüğünde *temsil* kelimesi şu şekilde tanımlanmaktadır:

- a. 1. Birinin veya bir topluluğun adına davranma. 2. Belirgin özellikleri ile yansıtmak, sembolü olma, simgeleme. 3. Oyun: “*Böyle olmakla beraber, gerek orta oyununun gerek tuluatın köylü temsilleri ile bir münasebeti olsa gerek.*” -A. K. Tecer. 4. *e. hlk.* Söz gelişi. 5. *biy. esk.* Özümleme. (TDK, 2011).

Bu tanıma göre, mimari temsillerin kendilerinden önce gelen ve “adına davrandıkları” bir orijinal vardır. Mimarlıkta bu gerçekliğin ne olduğu düşünüldüğünde akla ilk olarak mimari mekan gelecektir. Bütün mimari temsillerin ifade ettikleri mimarlık, en kapsamlı halini mimari mekanda bulduğundan, orijinal mimarlık olmaya en yakın anlatım, mimari mekan olarak görülebilir. Ancak bu bir sıralama hatasını beraberinde getirmektedir; çünkü bu durumda, orijinal olan mekan, mimari tasarım sürecinde kendisinin yansıması olan temsillerden sonra üretilir olmaktadır. Esas mimarlık henüz inşa edilmemişken, onun adına davranan, sembolleri vardır. Bu durum mimari mekan ve temsilleri arasındaki ilişkinin sorgulanmasına yol açmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında mimari temsil yöntemleri, geleceği gören araçlar, tasarım süreci ise bir kehanetmiş gibi görülebilir. Ancak bu doğru bir benzetme değildir; çünkü, mimarın düşünceleriyle başlayan tasarım sürecinde bir çok şey inşa eylemine kadar deneyimlenemez ve hayali kalır. Tasarım sürecinde üretilen bütün temsil yanılsamaları içerisinde sonuç ürünün baştan tahmin edilmesi mümkün değildir, veya bir başka deyişle tasarımın başında ilk akla gelenler tasarımın

sonucunda çok farklı olabilirler. İşte yaşanan bu sapmalar, mimari tasarımın en önemli etkenleridir ve mimari temsil yöntemlerinin sahip olduğu yanılsama potansiyelinin sayesinde meydana gelirler. Bu sebeple, mimari tasarım için bir benzetme yapmak gerekiyorsa, oluşacak yeni mimari fikirlerin algılanabilmesi yolunda çıkılan bir keşif benzetmesi daha uygun olabilir. Mimari temsiller ise, bu amaçla yapılan araştırmalar olarak görülebilirler.

Mimari tasarım sürecinde mekan yokken, temsilleri vardır üstelik “orijinal” olan mekanın var olması, ancak bu taklitlerinin varlığıyla mümkündür. Mimari mekan, mimari temsillerin bir ürünüdür. Bu durumda düşünülenin aksine, henüz var olmayanı taklit ettikleri için temsil yöntemlerinin her birinin orijinal bir varlığı vardır. O zaman mimari temsiller de mimari mekanın en az kendisi kadar orijinaldirler. Diğer bir bakış açısıyla; eğer bütün mimari temsiller bir yanılsama potansiyeline sahiplerse, bu temsillerin bir ürünü olarak mimari mekan da bir yanılsama potansiyeline sahiptir. Bütün mimari anlatım araçlarının ortak gayesi mimari mekanı anlatmaktır. Ancak bu mimari mekan, bir fikirdir ve ancak temsillere aktarıldıkça bir varlığa sahip olabilir. Mimarlıkta üretilen temsiller ve mimari mekan , mimari mekanın fikrinin gerçek dünyaya aktarılmasıdır. Ancak bu fikir sabit değildir. Her zaman değişmeye, dönüşmeye ve temsiller aracılığıyla yeniden üretilmeye hazırdır.

Mimari tasarım sürecinde kullanılan bütün temsiller ile mimari mekanın fikri arasında asla aşılamayacak olan bir boşluk kalır. Bu boşluk yanılsamalara olanak tanır. Bu boşluğun en geniş olduğu an ise; tasarım sürecinde üretilmiş mimari temsillerin, mimari mekanı ürettikleri, inşa aşamasıdır. Mimari mekan, her ne kadar, mimari fikrin en kapsamlı şekilde ifade edileceği ortam olsa da, mimari tasarım sürecindeki en büyük yanılsama potansiyeli, mimari mekanın inşasında yaşanır. Mimari mekanın fikrinin, en fazla yorumlanmaya ve tahmin edilenden farklı bir şeye dönüşmeye açık olduğu an, mimari mekanın inşasıdır. Mimari mekan ve mimari temsiller, mimari fikrin, onu dönüştürmek, değiştirmek ve olduğundan farklı bir hale sokmak, adına var olan sembolleridirler. Temsil kelimesinin sahip olduğu, kendinden önce var olanın bir sembolü olma, aynısı olamama anlamı; bu sözcüğün mimari anlatım yöntemleri için kullanılıyor olmasının sebebi olarak görülebilir. Ancak temsil sözcüğünde bir azaltmayı çağrıştıran bu anlam, mimarlıkta var etmenin temel gereksinimidir.

“Temsil yanılsaması” (Tanju, 2010), kendisinden önce var olanın aynısı olamıyor olmanın, ondan farklı, yeni bir şey olma potansiyeline sahip olması durumudur. Tasarım sürecinde, temsillerin sahip olduğu bu açıklık; yeni ve farklı mimari fikirlerin oluşmasına, mimari mekanın tasarım sürecinde sürekli değişip dönüşmesine olanak

tanır. Tasarım süreci tamamen kendine has bir süreçtir. Mimari fikrin, yani mekanın anlatımı için kullanılan temsil araçları, tasarım süreci ne kadar uzun olursa olsun, ona asla tam olarak yaklaşılamazlar. Bu sebeple tasarım sürecinin bir sonu olamaz, tamamen doğaçlama olarak gelişir ve kendine ait bir sıralaması veya kuralı olduğu düşünülemez.

Mimari tasarım sürecinde üretilen her temsil, kendisinden sonra üretilcek mimari temsillerle, benzerlikler ve farklılıklar kurar. Mimarlık üretimi asla sonlanmayan bir süreçtir. Mimari temsillerin üretimi de binanın inşasıyla sonlanmaz. Mimari mekanın, fotoğraflarının, çizilen eskizlerinin, yazılan metinlerin veya kullanıcılarının kişisel yorumlarının hepsi yine mekanın fikrinin birer temsilidirler. Bu mimari temsiller de mimari mekanı üretirler ve daha sonra üretilcek mimari tasarımların ilk temsilleri olma potansiyeline sahiptirler.

Temsil yanılsamalarının, esas olanı, bütün bilgisiyle aktaramadıklarından farklı kişiler tarafından farklı algılanmaları kaçınılmazdır. Temsil ettikleri şey bir mimarın kendisi tarafından çok farklı okunurken, herhangi bir başka izleyici tarafından daha farklı bir şey olduğu düşünülebilir. İşte bu yoruma açık olma durumu bütün mimari temsil yanılsamalarında vardır ve bunlara mimari mekan da dahildir.

Yeniden yorumlanma ve yeni bir şeye dönüşme potansiyeli mekanın inşasından sonra da devam eder. Bir mimari temsil yönteminden diğerine geçirilirken mimari fikrin yeniden yorumlanması onu nasıl değiştiriyor, yeni bir şeye dönüştürüyorsa, mimari mekanın da her yeniden yorumlanması onu olduğundan farklı bir şeye dönüştürecektir.

Antik çağlardan günümüze kadar sanat tarihine bakıldığında, bir sanat eserinin kopyalanarak çoğaltılmasının çok sık rastlanan bir durum olduğu görülür. Orijinal eserin kopyaları, asla kendisi olmayacakları için, sanat eserinin kopyalanması tarihte her zaman önemli bir tartışma konusu olmuştur. Sanat tarihinde sanat eseri ve kopyaları arasındaki yanılsama, sanat eserini geliştiren bir unsurdan çok, onu bayağılaştıran sahteletştiren bir sorun olarak görülmüştür. Sanat eseri kopyalanırken farklı dönemlerde ve sanat dallarında, değişik yöntemlere başvurulmuştur. Eski Yunan'da gezgin şairlerin mitolojik karakterlerin veya kralların yaşadıklarını bire bir *taklit ederek(mimesis)* canlandırmaları, öğrencilerin önemli sanat eserlerini kopyalayarak kabiliyetlerini geliştirmeye çalışmaları veya kimi kişilerin ünlü eserlerin kopyalarını yaparak geçimlerini sağlamaya çalışmaları, baskının gündelik hayata girmesiyle sanat eserinin sayısız kere *yeniden üretilbilmesi(reproduction)*, Edebiyatta bir eserin orijinal dilinden başka dillere *çevirilerinin* yapılması, veya bir

gerçekliğin yazar tarafından yorumlanarak yazıya döküldüğü *anlatılar* günümüze kadar sanat eserlerinin temsillerinin üretilmesinde kullanılan yöntemler olmuşlardır. Çalışmada mimarlıkta üretilen temsiller bu kavramlar üzerinden inceleneceklerdir.

2.2. Mimarlıkta Yorum ve Açıklık

Yaratıcısının belirlediğinden farklı şekillerde üretilmeye ve yorumlanmaya açıklık, sanat eserini “açık” bir yapıt yapar. Yorumlanabilmek, yeniden üretilmek ve dönüşebilmek demektir. Umberto Eco (2011), estetik değeri olan metinlerin okunmasında okuyucunun etkin rolünü savunur. Metnin okunmasında yazarın ne yazdığı, kadar okurun ne anladığı da, o metnin üretiminde önemli bir role sahiptir.

Açık uçlu okuma, yapıtın ortaya çıkardığı bir gerçekliktir. Kimi sanat yapıtlarında sanatçı, yapıtı ortaya koyarken kendi düşündüğü biçimi, sonradan eseri deneyimleyecek kişinin bulması için bir takım saymaca işaretler koyarak üretir (Eco, 2011). Bu durum eserin daha sonraki deneyimlenişlerinde ve icra edilişlerinde, sanatçının belirlediğinden farklı şekilde üretilmesine bir kapalılık tanımlama çabasıdır. Buna karşılık açık yapıtlar ise, tamamlanmış belli bildiriler, ilk ve son kez belirlenmiş biçimler oluşturmazlar. Umberto Eco bu durumu, “belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen yapıtlar karşısında değil; yorumcunun araya girmeye kalkıştığı anda gerçekleştirdiği “açık” yapıtlar karşısındayızdır,” diyerek açıklamaktadır (Eco, 1992).

Açık yapıt kavramına mimarlık üzerinden bakmak, bu çalışmada önemli bir yere sahiptir. Mimarlık, tarih boyunca hep insanların yaşama biçimlerini şekillendirmeyi, düzenler kurmayı kendine görev edinmiş bir alan olmuştur. Edindiği bu görev mimarlığı, daima en iyi olanın ve ideal olanın arayışı içinde bırakmıştır. En iyi olan, farklı dönemlerde, farklı şekillerde tanımlanmış ve mimarlık sürekli dönüşerek, kendine yeni düzenler edinmiştir. Bu durum, tarih boyunca, herkes için en iyi olanın tanımını yapmayı amaçlamış olan mimarlığın ürünlerinin, açık yapıtlar olup olmadıkları sorusunu akla getirmektedir.

Bu sorunun cevabının, mimarın, mimari mekanın kullanıcılarını yönetebilme yetisiyle ters orantılı olduğu söylenebilir. Mimar, mekan da sağladığı olanaklar, çizdiği sınırlar yoluyla mekanın kullanıcısı üzerinde bir otorite kurma imkanına sahiptir. Mimar tasarladığı mekan aracılığıyla, bir açıdan kullanıcının hareketlerini, hislerini ve düşüncelerini yönlendirebilir olsa da, bu konudaki kısmi otoritesi asla mekanın farklı etkenlerle dönüşümünü sabitleyebilecek güce erişememiştir. Tam tersine mimar tarafından koyulan belirleyici veya kısıtlayıcı öğeler, aynı zamanda aşılmaya veya

tersine çevrilmeye aday açıklıkların yaratımı olmuşlardır. Dolayısıyla mimarlık kaçınılmaz olarak açık bir yapıt olmuştur.

Bir dizi temsil yanılısaması sonucunda üretilen mimarlık, her zaman farklı şekillerde anlaşılmaya ve yorumlanmaya açıktır. Mimarlığın koyduğu kuralları ifade edebilmek için başvurduğu araçlar olan mimari temsil yöntemleri yorumlanmaya açıktırlar. Bu nedenle, mimarlığın dili kişiden kişiye değişen, mutlak bir kaniya varmaya imkan tanımayan bir görecelilik dilidir. Mimarlığın ne anlattığıyla ilgili kati bir ifade, öznelidir. Mimarlığın dilini bireyden bireye göreceli kılan, temsil yanılısamalarının yorumu açıklığıdır. Bu sebeple mimar tarafından mekanı tasarlarırken niyetlenen, kullanıcının mimari mekanı kullanırken amaçladıklarıyla aynı olmayabilir. Bu durum, mimari mekanın, mimar tarafından tasarlanıp, inşa edildikten sonra dahi, başka niyetler doğrultusunda var olacağı, ve farklı amaçlara hizmet edeceği anlamına gelmektedir. Mekanın üretimi mimar tarafından başlatılsa da, kullanıcılar tarafından devam ettirilecektir. Bu üretim, asla tahmin edilemeyecek bir yönde, tahmin edilemez bir zamana kadar sürecektir.

Aslında bu noktadan bakıldığında, mekanı, olabilecek en açık yapıt olarak adlandırmak yanlış olmaz. Ancak, açık yapıtlar üreten bir alan olarak mimarlığın en büyük çelişkisi, var olma sebebinin, bu açıklıkları kapatmak olduğu düşünüldüğünde ortaya çıkar. Mimarlık açıklıkları düzenleme, yönlendirme ve biçimlendirme hayallerinin gerçek dünyaya yansımalarıdır. Mimarlık bu amacı doğrultusunda bazı olasılıklara imkan tanır bazılarını ise engellemeye çalışır.

Mimarlık, içinde bulunduğu dış dünyadan bireyi izole edecek kapalılıklar yaratır. Ancak mimarlığın tanımladığı kapalılıklar, birçok yeni ve eskisinden farklı açıklığın tanımıdır. Mimarlığın açıklığı, onun bu çelişkili durumudur.

Roland Barthes, yazarın görevinin metni yazmasıyla birlikte sona erdiğini söyler. Bu andan itibaren yazar, yazdığı metin üzerinde etkisiz bir konuma geçmiştir. Artık metin kendisini anlatacak ve okur onu dinleyerek, yeni anlamlar kazandıracak; üretecektir (Barthes, 1988). Mimarlığın kullanıcısı tarafından yorumlanması ve üretilmesi aşamasında, mimarın durumu yazarın ki gibidir.

Kimi zaman mimarlar tasarladıkları mimari mekanın, belirledikleri düzenin dışına çıkılmadan kullanılmasını veya değiştirilmemesini arzu ederler. Çünkü; mimarlık kullanıcısı tarafından yeniden üretilmeye en açık alanlardan biridir. Tasarımın, mimarın elinden çıktıktan sonra, kullanıcılar tarafından farklı şekillerde yeniden düzenlenmeye açıklığı, yani; kullanıcı iradesinin mekan üzerindeki geri dönüşlülüğü, mimari mekanın sadece yorumlanarak değil, aktif olarak da yeniden üretilmesine

açıklık tanır. Mimarlıkta mekanın kullanıcılar tarafından, mimarın planladığından farklı şekillerde düzenlenmesi çok doğal bir durumdur, çünkü, mimarlığın düzenlemeyi amaçladığı yaşam; devingen, önceden belirlenemez ve tesadüfidir.

Umberto Eco “yorum belirsizdir”, demektedir. “Nihai ulaşılamaz bir anlamı anlama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür” (Eco, 1992).

Orijinal olanın temsillerinin üretilmesi çoğu zaman orijinalin sahip olduğu değerin yitirildiği bir durum olarak görülür, ancak orijinal olanın üretilmesi için temsillerin üretilmesi şarttır. Üretilen her temsilin orijinalin aynısı olmaması onun ondan başka bir şey olmaya açıklığıdır aynı zamanda. Öncekine benzeyerek üretilen her temsil ondan farklı bir şey olma ihtimalini yaratır.

Mimari temsillerin üretimi tam da bu açık olma durumunun bir sonucudur. Mimarlığın ürünleri olan mimari temsil yöntemlerinin sahip oldukları yanılsama potansiyeli, mimarlığın açık bir yapıt olmasına sebep olur. Mimarın mimari fikri çoğaltmak amacıyla arka arkaya ürettiği ve her seferinde yorumunu katarak anlamlandırdığı mimari temsiller açık yapıta verilebilecek en iyi örneklerdir.

Günümüzde mimari tasarımın kullanıcısı sadece mekanın kullanıcısı değildir. Mimari mekan dışındaki mimari temsillerde, yeni medyalar aracılığıyla kullanıma dolayısıyla, yorumlanmaya açıktırlar. Bu sebeple, mimarlığın kullanıcıları da mimarlığı yalnızca mimari mekan olarak algılamamaktadırlar. Mimarlık, diğer temsil yöntemleri aracılığıyla da kullanıcısı tarafından yeniden üretilmeye açılmıştır.

Mimari mekanın imgesini aktarmayı amaçlayan mimari temsiller de mimari mekan kadar kullanıcının, ilgisini çeker hale gelmişlerdir. Mimarın, mimari mekanı üretmek için yorumladığı temsil yöntemleri tasarım süreci sonrasında da kullanıcılar tarafından yorumlanır olmuşlardır. Mimar nasıl her temsil yöntemiyle mimari fikri yorumlayarak geliştiriyorsa, mimari temsillerin kullanıcıları da o mimari fikri yorumlayarak geliştirirler. Eco’ya göre, “bir metin yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir” (Eco, 2011). Mimari temsiller için de bu böyledir. Bu durum, mimari temsillerin kullanıcılar tarafından sonsuz şekillerde yorumlanmasına imkan verecektir.

Yorumlama ve mimari fikri farklı temsil yöntemlerine aktarma eylemi, mimarlığın ileride yeni bir şeye dönüşebilmeye olan açıklığını, tasarımın başlangıcından itibaren mümkün kılan eylemdir.

2.3. Dil ve Mimarlık

“Mimarlığın hızlı değişen ve açık uçlu bir fenomen olduğu açıktır, veya diğer bir değişle, mimarlık açık bir sistemdir. Bu açık sistemin metafor bağlamında değişimi, dilin metaforlara bağlı değişimleriyle ve özellikle de şairler tarafından kullanımıyla benzerdir (Yürekli, 2007)”.

Mimarlık temsillerle kendini ifade eden bir alandır. Mimarlıkta üretilen mimari temsil yöntemleriyle, mimari fikir anlatılmaya çalışılır. Mimarlık bu şekilde ürünlerini ortaya koyar ve bireylerle temasa geçerek, onlar tarafından yorumlandırılır, anlamlandırılır. Mimarlık da dil gibi bir iletişim boyutu taşır.

Mimarlığın sahip olduğu bu temsillerden oluşma hali, bir çok kez mimarlık ve dil arasında benzerlikler kurulmasına sebep olmuştur. Ferdinand de Saussure dili, bir işaretler, göstergeler sistemi olarak tanımlar (Saussure, 1998). Dilde sesler ve kavramlar birbirlerine bağlanmışlardır ve birbirlerini temsil ederler. Sesleri kullanarak kendimizi ifade ederiz, diğer birey de bu seslerin hangi kavrama denk geldiğini anlayarak ne ifade ettiğimizi anlar. Dilin bireyler tarafından bire bir kullanılıyor olması ve bireyin çevresiyle iletişim aracı görevi görüyor olması dil ve mimarlık arasında benzerliklerin kurulmasına yol açar. Çünkü, mimarlık da kullanıcılarıyla kurduğu ilişkilerde aynı dil gibi temsil boyutunda kendini ifade eder. Göstergelerden oluşan dil içinde yanılsamalar barındırır.

Vardar, dilin, nesnel gerçekliğin sübjektif bir biçimde algılanış ve anlatılışını sağlayan bir çerçeve, bir tür düşünsel yapı sunduğunu söyler, bu nedenle dil hem yansıtıcı hem de yaratıcı bir işleve sahiptir denebilir. Dil bu yönüyle belli bir toplumda yaşayan bireylerin gördüklerini, duyduklarını, duygularını, gözlem istek ve buyruklarını kısacası var olan ve düşünülen her şeyi belirtmekte kalmaz; gerçekliğin, kendine özgü bir görünüm almasını sağlar, onu kendine göre çözümler, düzenler ve yeniden biçimlendirir. Bu açıdan dil, dış dünyayı yorumlama yöntemidir (Vardar, 1998).

Mimarlıkta, temsillerin mimari fikri farklı şekillerde ifade etmeye olan açıklıkları dilde de sözcüklerin başka şekillerde kullanılabilmesiyle benzerlik gösterir. Mimarlıkta kullanılan mimari temsillerin sahip oldukları yanılsama payı, bir öncekinden farklı ve yeni bir şeyler söyleme imkanı yaratır. Dilde de sözcükler başka sözcüklerle temsil edilirler. Sözcükler anlamları temsil ederler. Bu açıdan dil her seferinde eskisinden farklı ve yeni bir şekilde kullanılmaya açık bir yapıya sahiptir.

De Saussure, dilin tek ve toplumsal olduğunu söyler. Birey toplumun dilini değiştiremez onu kabullenmek durumundadır (Saussure, 1998). Ancak dil ve söz

arasındaki ayrım dilin farklı kullanımlarını mümkün kılmaktadır. Yücel, dil ve söz arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

“...Bir dil aynı sistem içinde kalır. Buna karşılık aynı dili konuşan her insan konuştuğunda farklı farklı konuşur. Her yazar başka türlü yazar, ifadeler birbirinden farklıdır; yani vurgularıyla bile oynayarak herkesin bireysel bir ifade özelliği vardır. Bu da “söz”dür. Birinin konuşuşundan ötekine değişen. O değişkendir, bireyseldir; çünkü her kullanımında o dilsel repertuar, o dağarcık içinde konuşan insan bir seçim yapar, kavramlarını seçer sözcüklerini seçer, vurgusunu seçer ve bunu çeşitlendirir. İşte bu da dilin toplumsal ve bireysel farklılıkları dediğimiz boyutları oluşturur.” (Yücel, 1999)

Mimarlık ve dil arasındaki benzerlik dilin düşüncüyü forma sokan bir kurallar bütünü olmasından çok her yeni kullanımında yeni bir şeye dönüşmesine imkan sağlayan bir ortam yaratmasından ve farklı şekillerde yorumlanmaya olan açıklığından kaynaklanmaktadır.

Dilin yapısı insanların diğer insanlarla anlaşabilmesine olanak sağlarken, her kullanımında yapısını yeniden inşa eder. Bu geri dönüşlü durum, mimarlık içinde geçerlidir. Mimarın elinden çıktıktan sonra bile, mimari ürünün her kullanımı, her yorumlanması, onu anlamsal açıdan yeniden üretmekte ve farklı şekillerde deneyimlenebilmesine imkan tanımaktadır.

Dil ve mimarlığın benzer yanı, ikisinin de yorumlanmaya açık olmalarıdır. Yeniden üretim, mimesis, çeviri ve anlatı gibi konu başlıkları, dil ve edebiyatta da üzerinde durulmuş ve konuşulmuş kritik başlıklardır. Bu kavramların mimarlıkla ilişkisi kurulurken kimi zaman bu kavramların dil ve edebiyat üzerinden incelendiği metinlere başvurulacaktır.

3. MİMARİ TEMSİLLERİN ÜRETİLMESİNE KAVRAMSAL BAKIŞ

Tarihte sanat eseri ve gerçeklikler farklı dönemlerde, farklı şekillerde kopyalanmış ve çoğaltılmışlardır. Orijinal olana benzeyen, ama o olmayan temsillerin varlığı, sanat eserinin ve temsillerinin, anlamı ve değerinin sorgulanmasına yol açmıştır.

Mimarlıkta, mimari mekanın temsil edilmesi ise, bir esas ürünün, bir mimari fikrin ortaya konulması için her zaman şart olmuştur. Mimarlık, mimari mekanın temsillerini üretmekten çekinmemiş ve bu temsillerle kendini anlatmıştır. Mimarlığın temsilleri, onun gerçekliklerini üretmişler, böylece anlamını ve değerini ortaya koymasına imkan sağlamışlardır. Buradan yola çıkılarak, mimarlıkta temsil üretimi, birer temsil üretme yolu olan, mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramları üzerinden incelenecektir.

Belirlenen, bu kavramların hepsi, içinde bir tekrarlayarak çoğaltma, benzerlikler ve farklılıklar yaratma anlamlarını taşırlar. Bu kavramların birlikte ele alınmalarının sebebi, temsillerin üretilmesi açısından sahip oldukları ortak benzer özdür.

Bu ortak öz, düşünürlerin bu kavramlara benzer yaklaşımlarında gözlemlenebilir. Örneğin düşünürler, bu kavramları açıklarken, insanın özünde var olan bir yatkınlık olarak adlandırmışlar ve bir çocuğun ilk bilgilerini edinişiyile ilişkilendirmişlerdir. Aristoteles mimesisi açıklarken, “daha çocukluktan başlayarak insanlar taklit yapmaya eğilimlidirler... ilk bilgilerini taklit yoluyla edinirler” demektedir (Aristoteles, 2007). Octavio Paz ise, çeviriyi açıklarken, insanın ilk bilgilerini edinmek için başvurduğu bir yöntem olarak göstermiştir. Paz, “konuşmayı öğrendiğimizde çevirmeyi öğrenmişizdir”, demektedir. Annesine bir kelimenin anlamını soran çocuk, esasında, ondan bu kelimeyi kendisinin zaten bildiği basit kelimelere çevirmesini istemektedir (Paz, 1992).

Düşünürler, mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramlarını açıklarken veya tanımlarken, genelde bir diğerinin varlığından faydalanmışlardır. Bu kavramlardan biri anlatılırken diğeriyle olan benzerlik ve farklılıklarına başvurulduğu görülür. Hatta bu kavramların anlatıldığı metinlerde bir diğerinin sözcüğünün geçmemesi oldukça zordur.

Örneğin Sokrates, Anlatı kavramından bahsederken, onu mimesisle karşılaştırarak anlatmıştır (Platon, 2010).

Alberto Perez-Gomez, “anlatı ve çeviri, post modern bağlamda, mimarlığın kuramsal ve pratik konseptlerinde can alıcı bir öneme sahiptirler” demektedir (Perez-Gomez, 2006)

Hilde Heynen, “Mimesis... bir betimleme ya da yeniden üretim olarak ele alındığında, mimarlıktaki varlığını göz ardı etmek imkansızdır”, demektedir (Heynen, 1999).

Octavio Paz ise, “taklit (mimesis) ve çeviri ikiz kız kardeşlerdir. Birbirlerine çok benzerler, ama birini diğeriyle karıştırmamak gerekir”, demektedir. (Paz, 1992)

Çalışmanın bu bölümünde, alt başlıklar halinde bu kavramlar üzerinde durulacak ve mimari temsillerle olan ilişkileri incelenecektir.

3.1. Mimarlık ve Mimesis

3.1.1. Mimesis Kavramının Temelleri

Yaklaşık 2300 yaşında olan mimesis kavramı günümüze kadar; sanatçılar, düşünürler veya sanat tarihçileri tarafından defalarca ele alınmış, sanatın farklı alanlarında tartışmalara konu olmuş ve tarih boyunca tazeliğini korumuş bir kavramdır. Mimesis sanatsal ve yazınsal kuramların en eskilerinden ve en temel olanlarındandır. Mimesis kavramı sanatın farklı alanlarındaki eserlerin üretilmesinden, insan davranış ve inanışlarına uzanan geniş bir yelpazede kendisine yer bulmuş ve bir parçası olduğu her yeni konuya göre amaçlarını ve ismini yeniden tanımlayabilmiş bir kavram olarak çok geniş ve karmaşık bir gelişim göstermiştir. kimi zaman bilinçli kimi zaman ise bilinçsizce, farklı toplumların farklı çağlarda ürettikleri yaşam biçimleri ve sanat eserleri arasındaki farklar, mimesis kavramının toplumdaki ele alınış biçimleriyle ilintili olmuştur. Alman yazarları Gunter Gebauer ve Cristoph Wulf mimesis kavramının, kendi başına adeta iyi bir mim ustası gibi farklı çevrelere ve konulara uyum sağlayabilir olmasının, onu, bir tür “farklı konulara göre yeniden düzenlenebilen kompleks” yaptığını söylerler (Gebauer ve Wulf, 1995). Mimesisin mimarlıktaki kullanımı da, bu özelliğine verilebilecek bir örnektir. Mimari tasarımın sürecinde ve mimari temsillerin üretilmesinde mimesis her ne kadar açıkça olmasa da etkin bir role sahiptir.

Mimesisin, mimarlıktaki varlığını anlamak için önce kavramsal açılımlarına bakılacaktır. Çalışmanın bu bölümünde kavramın temellerinin atılması için Platon’un ve Aristoteles’in mimesis tanımları üzerinde durulacaktır.

Mimesis kavramının eski Yunan’daki ele alınış biçiminden günümüze kadar, çok farklı şekillerde ele alınmasına rağmen anlamını yitirmemiş olmasının, her dönemde

geçerliliği üzerinde özellikle durulmuş olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Mimesis kavramının temellerini atan Platon/Sokrates ve Aristoteles'in yazıları günümüzde de hala kavramın anlaşılabilmesi için en önemli temel kaynakları oluşturmaktadırlar. Bu durum kavramının günümüzdeki örneklerinde hala eski Yunan'dakine paralel anlamlar taşıyor olduğunun bir göstergesidir. Mimesisin geçen uzun zamana karşın farklı alanlarda korumayı başardığı bu anlamsal kalıcılık, kavramın içinde barındırdığı orijinal olana olabildiğince bağlı kalmak anlayışıyla adeta ironik bir paralellik göstermiştir.

Mimesis, Yunancada; hem taklit eden kişi anlamına gelen, hem de eski Yunan'da bir karakterin belirgin özelliklerinin taklit edildiği bir performans türü anlamında kullanılan bir sözcük olan; *mimos* kelimesinden türemiş bir sözcüktür (Potolsky, 2006). Eski Yunan'a ait bu performanslarla ilgili günümüze çok az şey ulaşabilmiş olsa da genel anlamda insan hareketlerinin ve seslerinin bire bir canlandırılması yoluyla farklı kişilerin veya tanrıların taklit edilmesini içerdikleri bilinmektedir. Mimesis kavramı TDK'nın Büyük Türkçe Sözlüğünde, "taklit" sözcüğünün yanı sıra, "benzetme" ve "öykünme" sözcükleriyle de açıklanmaktadır (TDK, 2010).

Mimesis kavramı, anlamı gereği "temsil etme" kavramıyla iç içe geçmiş bir durumdur. Mimesis bir şeyin taklit edilerek veya benzetilerek temsillerinin üretilmesi yoludur. Dolayısıyla her mimetik ürün aynı zamanda kendinden önce var olan bir orijinalin temsidir. Mimesis ve temsil arasında var olan bu yakın ilişkiden dolayı Platon/Sokrates taklit yoluyla üretilen sanatları bir başka şeyin temsili olarak tanımlamıştır.

Mimesis üzerine önemli tartışmaları konu edinen "Devlet", Platon'un öğretmeni Sokrates'in derslerinde öğrencileriyle aralarında geçen diyalogların, yer aldığı bir eser olarak kavramın oluşumunda birinci derecede öneme sahiptir. Devlet'i mimesis açısından önemli kılan özelliği, kavramın tartışıldığı diyalogları konu ediniyor olmasının yanı sıra, kendi başına bir mimesis örneği olmasıdır. Kitap boyunca Platon, bütün diyalogları Sokrates'in ve öğrencilerin cümleleriyle kaleme almış, kitabın hiç bir yerinde kendi görüşlerine yer vermemiştir. Kelimesi kelimesine kaydedilerek aktarılmış hissi veren diyaloglarda Platon'un, ne kayıt eden kişi olarak diyalogların geçtiği mekandaki varlığını, ne de bir anlatıcı olarak yazılanlarla ilgili görüşlerini ve duruşunu kitap boyunca okuyucuya hissettirmemesi, devleti kendi başına bir mimetik eser yapar. Öyle ki, yazının bütününün, diyalogların orijinaline bağlı kalınarak aktarıldığını iddia ettiği eserde okuyucu, eserde geçen diyalogların gerçek mi yoksa sahte mi olduğu konusunda ister istemez şüpheye düşmektedir. "Devlet" okuyucusunda, Platon'/Sokrates'in mimesise olan bakış açısını dolaylı

yoldan var ederek ironik bir şekilde eserin gerçekliğinin sorgulamasına yol açmaktadır.

Platon/Sokrates'in Devlet'te mimesis üzerine olan görüşlerini karmaşık olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. İkinci, üçüncü ve onuncu kitaplarda mimesisin konu edildiği eserde, mimesis üzerine kesin görüşler ikinci ve üçüncü kitaplarda belirtilse de, kavramın açıklanması en son bölüm olan onuncu kitapta gerçekleşir. Bu bölümde Sokrates mimesisi tanımlarken iki farklı yol izlemiştir. İlk olarak bazı somut örnekler üzerinden ilerleyerek mimesisi açıklama yoluna giden Sokrates, ikinci olarak ise mimesisi ayna metaforu aracılığıyla anlatır. Sokrates mimesisi açıklarken örnek olarak masa ve sedir nesnelerini seçer ve bunların nasıl üretildiklerini üzerine öğrencilerini düşünmeye davet eder.

Sokrates'e göre dünyada birçok masa ve sedir bulunur ancak bunların hepsi aslında iki ideanın içine girerler; masa ideası ve sedir ideası. Bu sebeple masa ve sedir nesnelerini yapan bir işçi, esasen yaptığı nesneleri zihnindeki bu idealara benzeterek yapar. Bu noktada bu ideaların asıl üreticisinin işçinin kendisi olamadığı açıktır. Sokrates'e göre bu asıl üretici, evrenin ve bütün ideaların yaratıcısı olan tanrıdır. Marangoz ise bu ideaların ilk benzetmecisi olarak gerçek nesneleri üretendir. Ancak marangoz ustasının ürettiği masa ve sedirin üretilmesinin bir üçüncü yolu daha vardır. Bu yol mimesistir ve masa ve sedirin resmini yapan ressamın yaptığı gibi doğadaki nesnelerin taklit edilmesi işlemidir. Sokrates'e göre mimesis yoluyla var etme diğerlerine kıyasla en kolay olan üretme şeklidir; çünkü, bunun için bir aynayı alıp etrafa tutmak yeterlidir. Aynadaki görüntülerde nesneler her ne kadar yeniden var edilseler de, esasen bir gölge, yansıma ve yanılsamadan öte değildirler ve kandırmacıdırlar. Sokrates ressamın yaptığı sedirin bir gerçekliği olmamasına rağmen yine de bir çeşit sedir olduğuna değinir. Ancak ressamın yaptığı sedir'in varlığını kabul etmez, sahte ve yanıltmaca olarak görür. Sokrates'e göre bir nesnenin gerçeğini üretebilme yetisine sahip olan bir kişinin onun taklidini/benzetmesini üretmesi yersizdir. Ressam resmettiği nesnelerin varlıklarına ait bilgiye sahip olmadığı için, onların yalnızca görüntülerini üretebilmektedir. Üstelik ürettikleri yalnızca bir yönden bu nesneleri taklit etmektedir. Sokrates ressamın bilmediklerini resim yoluyla üretebildiğine değinmiş olsa da bu bir bilinmeyenin keşfedilme yolu olmaktan uzak bir bakış açısidir. Ressam sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini de değil, gerçeğine benzeyen bir yanılsamasını, temsilini yapmış olur. (Platon, 2010) (596b-c, 597a-e-d)

Sokrates Devlet'te konunun devamında görüşlerini şu sözlerle açıklar;

“ Üç türlü sedir olmadı mı şimdi? Biri asıl sedir ki onu yalnız tanrı yapabilir diyebiliriz, kim yapabilir ki onu tanrıdan başka?... Sonra dülgerin yaptığı sedir... Üçüncüsü de ressamınki olsun... Tanrı... bir tek sedir yapmıştır o da sedirin aslı özüdür... Dülger ise, ona sedirin işçisi diyelim mi?... Ressam ne oluyor peki?... Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi(mimetes) demek uygun olur gibi geliyor bana.” (Platon, 2010) (598 a-e-d-c-b)

Bu noktada Sokrates’in mimesis tanımını, esas olan ideadan üçüncü kademe uzaklıkta ürünler ortaya koymak olarak özetlemek mümkündür. Mimesis yoluyla üretilenler gerçek olan ideadan bu derece uzak olmaları sebebiyle bir yanıltmacadan öte değildirler ve bu sebeple güvenilir değildirler.

Onuncu kitapta mimesis kavramını açıklamadan önce Platon/Sokrates şairler ve eğitim üzerine olan diyaloglarda mimesis üzerine olan kesin görüşlerini belirtir. Sokrates’e göre şairler, şiirlerine birebir tanıklık etme ihtimallerinin olmadığı olayları konu ederek, tanrıların ve kralların söyledikleri sözleri kendileri tekrarlayıp dramatize ederek mimesis yapmaktadırlar. Sokrates, taklit etme yoluyla olayları anlatan ancak taklit dışında bir başka uğraşları veya işleri olmayan ve kötüyü taklit ederek insanları kötüye yönlendirebilecek olan şairleri tasarladığı kusursuz devletten kovar. Sokrates bunu üçüncü kitapta şu sözlerle ifade etmiştir;

“ Öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim toplumumuza gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse , bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki; Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlara yer yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek deriz. O kadar hoş olmasın zarar yok ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın...” (Platon, 2010) (398b)

Platon/Sokrates’in sahte ve değersiz olarak tanımladığı mimesisi, neden şairleri devletinden kovacak kadar çok önemseydiği ve değer verdiği düşündürücüdür. Bunun sebebinin Sokrates’in ikinci kitapta masalların ve hikayelerin çocukların yetiştirilmesindeki ne derece gerekli ve etkili olduğu üzerine olan görüşlerinden kaynaklandığı söylenebilir.

Platon/Sokrates mimesisi her ne kadar sahte, değersiz, kadınsı, doğal olmayan ve yalancı bir eylem olarak betimleyerek beğenmiyor olsa da, iyi bir eğitmen olduğu gerçeğini göz ardı edememiştir. Bu sebeple mimesisi kuracağı mükemmel devletinden tam olarak atmayı göze alamamış, yalnızca iyi olan taklitlerin üretilmesine izin vererek devletteki mutlak düzenin, mimesisin yarattığı yanılsamaların ve sebep olduğu farklı yorumlamaların kontrol dışı değişimlere neden olmasını engellemiştir. Halbuki Sokrates, burada mimesisin eğitim açısından bu derece önemli olmasının, farklı yorumlamalara olanak verme özelliğinden

kaynaklanıyor olduğunu gözünden kaçırmıştır. Kendi başına mimetik bir eser olan Platon'un Devlet'inin, ders verici yönü de göz önünde bulundurulduğunda, Sokrates'in eğitimde kullanılacak iyi mimesis tanımına bir örnek teşkil etmesinin amaçlanmış olabileceği akıllara gelmektedir.

Sokrates'in az da olsa değindiği, mimesisin eğitimci yönü, mimari temsillerin mimarlıkta kullanılmalarını açıklamaya çok yakındır. Ancak Sokrates'in mimesis tanımı, her ne kadar kavramın anlaşılması için önemli bir kaynak olsa da, günümüz de mimari tasarım sürecinde ele alınış biçiminden hayli uzaktır. Mimarlıkta üretilen temsiller, mimari mekanın değerini azaltan birer yansıma değil, onu var eden, üreten kaynaklardır.

Mimesisin günümüzdeki halen geçerliliğini koruyan temellerini atan bir diğer önemli kişi ise Eski Yunanlı düşünür Aristoteles'tir. Aristoteles Poetika'sında mimesisten bahseder ve kavramı sanatlar üzerinden açıklar. Kitabın Türkçe çevirisinin önsözünde Fırat, araştırmacıların kitabın hangi dönemde ve nerede yazıldığını tam olarak kestirmediklerinden söz eder. Atina'da ya da Makedonya'da, MÖ 335 yıllarında yazıldığı tahmin edilen kitabın, Aristoteles'in hocası olan Plato'nun düşüncelerinden tümüyle sıyrıldığı bir döneme geldiği apaçıktır, Aristo'nun mimesise bakış açısı, hocası Plato'nun ve onun hocası olan Sokrates'in bakış açısından hayli farklıdır (Aristoteles, 2007).

Aristoteles mimesisi, etrafa ayna tutmaya benzeterek yanıltıcı olarak tanımlayan Platon'un aksine, kendine ait kuralları ve amaçları olan bir sanat olarak tanımlar. Bu görüş Platon/Sokrates'in mimesis tanımıyla Aristoteles'inki arasındaki en temel farklardan birisidir. Aristoteles tragedya şiiri, komedyası şiiri, kitharis sanatı ve bunlar dışında resim, şarkı söyleme ve dans etme eylemlerinin hepsinin bir sanat olarak ortak özelliklerinin mimesis yoluyla icra edilmeleri olduğunu söyler.(Aristoteles, 2007).

Aristoteles'e göre mimesis gerçek dünyayı taklit etmekten daha fazlasını mümkün kılan bir sanat dalıdır. Kimi sanat dallarında kullanılan taklitler gerçeği olduğundan daha kötü gösterirken kimileri ise olduğundan daha iyi gösterirler, bazı sanat dallarındaki taklitler ise gerçeği olduğu gibi gösterirler (Aristoteles, 2007). Aristoteles bu görüşüyle, mimesis yoluyla üretilenin, her şeyden önce bir sahte ve yanıltmaca olmaktan çok, gerçeği olduğundan farklı gösterme potansiyeline sahip bir yeniden yaratma eylemi olduğunu kabul etmiş olmaktadır.

Sokrates'in bütün olumsuz yönlerine rağmen sağlıklı bir ruhun inşası için şart olduğunu itiraf ettiği ve devletinden dışlamayı göze alamadığı mimesisin eğitici

yönü, Aristoteles'in mimesis üzerine olan görüşlerinde daha ön planda yer alır. Aristoteles mimesisin insanın özünde yer alan bir eylem olduğunu düşünür. Mimesisi doğal olanla ilişkilendirir ve insanın tabiatında doğuştan var olan bir yatkınlık olduğundan bahseder. Ona göre, daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit yapmaya eğilimlidirler, hem de taklitten çok hoşlanırlar. İnsanoğlu diğer hayvanlardan taklide yatkınlığıyla ayrılır ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir (Aristoteles, 2007). Bu görüş mimesisin bir eğitmen olarak rolünü ortaya koymaktadır. Mimesisin eğitimci olan yönünü mümkün kılan, temsilin gerçek olanla arasında koruduğu kurgusal mesafedir. Potolsky, mimesisin sahip olduğu bu kurgusal mesafenin, gerçekten deneyimlediğimizde duygusal olarak tepki verebileceğimizin temsillerden öğrenebilme imkanı sağladığını söyler (Potolsky, 2006). Bu kurgusal mesafe sayesinde insanoğlu normalde cesaret edemeyeceği şeylere tanıklık etme, hayal edemeyeceği olaylar üzerinde fikir ve deneyim edinme imkanı yakalar. Temsilin imkansız ulaşılabilir hale getirmesi, onu yalnızca iyi bir eğitmen yapmakla kalmamakta aynı zamanda da zevk alınabilir kılmaktadır. Çocukların oyunlarında taklit yoluyla bazı karakterleri canlandırmaları, mimesisin hem eğitici hem de zevk verici olmasına en doğal örneklerden birini oluşturur. Mimesis yoluyla üretilen temsille gerçek olan arasındaki kurgusal mesafe temsilin izleyicisini kendisini güvende hissetmesini sağlar. Aristoteles mimesis yoluyla üretilen temsilin neden zevk verici olduğunu şu şekilde açıklamaktadır;

“...Bunun açık kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların bire bir taklitlerinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniye öğrenmenin yalnızca felsefeciler için değil –ortak çok yanları olmasa da- tüm insanlar için hoş bir şey olmasıdır. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediysek bile bu kez hoş giden şey taklit değil, resmin yapılışındaki ustalık, renkler ya da bu tür bir başka neden olacaktır.” (Aristoteles, MÖ 335, bölüm 4, s.27)

Temsillere bakarak, temsiller üreterek öğrenmemizi mümkün kılan kurgusal mesafe gerçekten deneyimlediğimizde duygularımızın etkisi altında kalacağımız şeyleri bizim için üzerinde fikir yürütülebilir bir hale getirmektedir. Bu kurgusal mesafe, yalnızca mimesiste değil bütün temsil üretme yollarında orijinalin temsilden farklı bir şeyler üretmesine imkan tanıyan potansiyeldir. Potolsky mimesis'in bu yönünün, mimesisin rasyonel düşüncenin yok edilmesi olduğunu iddia eden Platon'un aksine, onu var eden bir durum olduğunu belirtmektedir (Potolsky, 2006).

Aristoteles'in, temsile dayalı sanatlara Sokrates'ten daha fazla saygı beslediğini söylemek yanlış olmaz. Aristoteles taklidin/mimesisin bir bilgi edinme ve öğrenme

yöntemi olduğu üzerinde açıkça durmuş olsa da, bu bilginin gerçekliği ya da aldaticılığı konusunda Sokrates kadar endişeye düşmemiştir. Çünkü Aristoteles mimesisi yalnızca bir bilgi aktarma aracı olarak görmemiş, bu özelliğinin yanı sıra mimesisi bir tür bilinmeyi keşfetme, var olmayanı yaratma aracı olarak görmüştür; ve, bütün bu eylemlerinde sanat eserini seyre değer kılan şeyler olduğunu belirtmiştir. Aristo'ya göre bir resmi izlenebilir kılan konu edindiği kişinin kim olduğundan çok daha ötedir. Onu seyre değer kılan sahip olduğu taklitteki ustalıktır; mimesistir. Ancak bu açık fikirli bakış acısı Aristoteles'in taklitleri iyi veya kötü temsiller olarak sınıflandırmasına engel oluşturmamıştır. Aristo sanat yapıtlarının açıklığını ve yorumlanabilirliğini hissetmiş ilk düşünür olsa da, Poetika'sında günümüzde halen anlamını kaybetmemiş bir takım kuralları koyarak, taklide dayalı sanatların üretimini belirlediği kurallar çerçevesinde düzene sokmayı amaçlamıştır.

Aristo'nun mimesisin eğitici yönü üzerine olan düşüncelerinin, mimarlıkta temsillerin kullanılmasına, Sokrates'inkine kıyasla biraz daha yakın bir duruş sergiledikleri söylenebilir. Mimesisin iyi bir eğitmen olması düşünmeye ve öğrenmeye teşvik ettiği anlamına gelir. Farklı çevrelere ve konulara uyum sağlayabilen kompleks bir kavram olan mimesis, kompleks bir yapıya sahip mimarlığın üretiminde önemli bir yere sahiptir. Mimesis yoluyla üretilen taklitler gerek mimarlık eğitiminde, gerekse mimari projelerin üretilmesinde ihtiyaç duyulan önemli temsil yöntemlerini oluştururlar. İyi bir eğitmen olan mimesis aracılığıyla mimari tasarım sürecinde, bilginin aktarılması, bilinmeyen keşfedilmesi ve daha farklı olanın hayal edilmesi sağlanır.

Tarihte, mimesisin eski Yunan'da olduğundan neredeyse tam tersi yönde ele alındığı örneklerle de rastlanır. Sokrates'in özellikle vurguladığı mimesis yoluyla üretilen temsillerin gerçekliğe olan sadık bağlılıkları, ortaçağ Hristiyan ikonalarında ve İslami eserlerde yerini gerçek olana olabildiğince az benzeme ilkesine bırakmıştır. İslamiyet bire bir benzetmeyi ve taklidi sanatından çıkarmış, ürettiği sanatlarda daha simgesel veya grafik göndermeler üretme yoluna gitmiştir. Bu yolla temsillerin, öykündükleri varlıkların cisimlerinden uzaklaşarak sıyrıldıkları görülür. Minyatür sanatı buna bir örnektir. Bu eserlerde bulunan temsiliyet ilişkisi, orijinali yüceltirken bunu onun bire bir kopyası olmaya çalışarak yapmaz; tam aksine, kendine has bir estetik anlayış ve görsel bir dil geliştirerek, orijinalin kopyası olamayacak kadar ondan farklılaşarak yapar.

Ortaçağ ve Rönesans dönemlerindeki kilise ikonalarında da, İslamiyet'te ki mimesis anlayışının bir benzerine rastlanır. Bu dönemlerde üretilen kilise ikonlarında tersten bir perspektif kullanıldığı görülür (Florenski, 2001). Kutsal ve ilahi kişileri tasvir eden resimlerde kullanılan perspektiflerde odak noktası resmin ortasında bir nokta olmak

yerine, dışarıdan resme bakacak kişi olacak şekilde ayarlanmıştır. Yani formlar resmin derinliklerine gidildikçe küçülmek yerine kimi zaman büyür kimi zamansa aynı boyutta kalırlar. Kilise ikonalarında böyle bir yöntemin kullanılmasının sebebini, ortaçağ ikonaları konusunda günümüze önemli bilgilerin ulaşmasını sağlamış olan Dionysius Aeropagita şöyle açıklar;

“...tanrıyı kiliseyle, kiliseyi ise örneğin piskoposla simgelemek, yani benzeşen bir benzeşim oluşturmak yerine, tanrısal ışığın sudurunu örneğin bir solucanla benzeştirmek çok daha yerindedir... akla tümüyle aykırı, biçimsiz ve canavarca bir imgedir bu; çünkü tanrısal ışık bir yandan sudur ederken bir yandan her türlü benzeşimin ötesindedir. Ancak tanrısal aşkınlığa bire bir işaret edeceğine onu yalnızca ima eden figürler oluşturmak, tanrısal aşkınlığa hürmettir...akıldışı imgeler nesnesine uygun biçimde benzeşim gerçekleştiren imgelerden çok daha fazla yükseltir ruhu..” (Florenski, 2001)

İslami eserlerde ve ortaçağ ikonalarında görülen orijinalden farklılaşarak kopya etme anlayışı ve eski Yunan’ın savunduğu gerçeğe olan sadakatin korunması görüşü, her ne kadar bir birlerine zıt iki anlayış izlenimi verseler de, aslında özlerinde aynı gayeyi paylaşırlar. Bu ortak amaç orijinalin mimesis yoluyla üretilebilecek deformasyonlardan mümkün olduğunca korunabilmesidir. Bu amaç mimesisin yarattığı yanılsamaların yoruma açık olma durumuna koyu bir kapalılık tutumudur. Halbuki mimarlık temsillerin yoruma açıklıklarıyla var olur.

3.1.2. Mimesis Kavramının Gelişimi

Stephen Halliwell sanat düşüncesinde genel olarak, temelleri Platon ve Aristoteles’in düşüncelerine dayanan iki farklı düşünce biçiminin var olduğunu söyler. Bunlardan ilki sanatın doğayı olduğu gibi yansıttığına inanır ve böylece eserin dışındaki maddesel gerçeklikler kopyalanmış olur. İkinci düşünce ise sanatı bireye dayanan bir pratik olarak ele alır ve bu sayede sanat bildiğimiz dünyanın kopyalanmasıdır bu yolla da, etrafımızdaki nesneleri bilme ve anlama şekillerimizi kopyalamış oluruz (Halliwell, 2002). İki farklı alternatif gibi görünen bu iki görüş esasen, mimesis kavramında birbirlerinden ayrı düşünülmesi mümkün olmayan iki etmeni oluştururlar. Mimesis ne taklit ettiği dünyaya ait maddesel gerçekliklerden ne de kopya edenin görüş ve bilgisinden kendini sıyrabilir. Mimesis, insanın bireysel anlayışının ışığında maddesel gerçeklikleri kopyalamasıdır. Mimesis sonucunda üretilen kopyanın bir temsil olması bu iki etmenin de katkısı sonucunda mümkündür. Ancak mimesisin var olma biçimlerini etkileyen bu ikisinin de üstünde bir etmen daha vardır ki bu; bulunulan çevreye, içinde yaşanılan toplumun özelliklerine, kültürüne ve zamana olan bağlılıktır.

Matthew Potolsky, mimesisin, günlük inançlarımızı ve sanatla olan pratik ilişkilerimizi yönlendiren insan doğasının derinliklerinde bir şeylere hitap ettiğinden bahseder. Mimesis ve sanat arasındaki bu ilişkinin, sanatın insan olan her yerde var olması ve sanatın dünya çapında olması varsayımının sebebini oluşturduğunu düşünür. Birçok insan, kanunların, ritüellerin ve sosyal strüktürlerin aksine sanatın belirli bir döneme veya kültüre ait olmadığına inanır ve bunun sebebinin de sanatın insan doğasına hitap eden bir alan olmasından kaynaklandığını düşünür (Potolsky, 2006). Aristoteles'in de bahsettiği gibi sanat eserini herkes tarafından seyre değer kılan şey taklidin içeriği değil, taklitteki ustalıktır. Sanatı bu derece evrensel yapan, farklı kültürlerden ve zamandan bağımsız oluşu değil, içinde barındırdığı herkes tarafından yorumlanmaya ve değerlendirilmeye açık oluşudur. Mimesisin yarattığı görecelik, eseri eleştirilmeye veya yorumlanmaya götürür. Sanat eserinin bu yolla herkesin yorumuna açık dolayısıyla duygularına hitap edebilir olması, herkes tarafından farklı şekillerde anlamlandırılmasını da beraberinde getirir. Ancak bu anlamlandırmalar izleyici sayısı kadar fazla sayıda olabilirler ve sanatçını anlatmak istedikleriyle aralarında bir bağ olmayabilir.

Walter Benjamin'in mimesis anlayışına göre, bu anlamlandırmanın yapılabilmesi her zaman doğal yollarla gelmez bazen bir deşifre veya okuma gereklidir. Benjamin, benzerlikler yaratma ve keşfetme arayışını, insanın bilinçaltında doğaya olan sihirli bağlılığının tanımlanması olarak adlandırır (Benjamin, 2007). Erken zamanlardaki insanlar, takımyıldızları ve insanların kaderleri arasında bir bağın olması gibi, bizim bugün sezme yetisine sahip olmadığımız bazı benzerlikler kurmuşlardır. Benjamin bu tür benzerlikleri "duyumsal olmayan benzerlikler" (nonsensuous similarities) olarak adlandırmış ve anlaşılabilir olmayan ancak deşifre edilmesi gereken benzerlikleri tanımlar. Bu yaklaşım, bütün evrenin benzerlik ilişkileri içinde geliştiğini, bu benzerliklerin onları okuma yoluyla deşifre edebilecek akıllar iç ortada durduklarını iddia eder. İnsan ve doğa, obje ve nesne olarak karşı karşıya olmaktan uzak birbirleriyle bağlanmış bir durumdadırlar. Bireylerin dünyayla ilişki kurma şekilleri onların dünyayı algılama yollarını şekillendiren şeydir.

Benjamin, yazının ve dilin duyumsal olmayan benzerlikler ve benzeşmelerden oluştuğunu söyleyerek dili kendi başına mimetik bir örnek olarak görür. Benjamin'e göre yazılanları okurken yapılan işlem eski insanların astroloji yoluyla kaderlerini öngörmelerine benzer bir ilişkiye sahiptir. Yazıbilim'de bu tür ilişkilere doğru çıkılan bir araştırma alanıdır (Benjamin, 2007). Yazıyı oluşturan harflerle sesler arasındaki mimetik ilişki duyumsal olmayan bir benzerliktir. Bunun yanı sıra, okuyucu yazı

aracılığıyla yazarın bilincinde olmadığı imajları görebilir. Okumak bu sebeple kendini yazarın aktiviteleri aracılığıyla anlatan mimetik prosedürün yeniden keşfedilmesidir. Her deşifre bir yeniden benzetmeyi/taklit etme eylemidir. Bu sebeple yazılar her zaman yazarın bilincinde olduklarından daha fazlasını içerirler.

Benjamin gibi Adorno da mimesis kavramına birey ve dünya, benlik ve diğeri arasındaki ilişkiler üzerinden bir giriş yapar. Adorno toplum ve birey arasındaki mimetik ilişkiden şu sözlerle bahseder:

“... Birey tam da mutlak olarak mülkiyet ilişkilerinin bir yansımasıdır...Birey sadece toplumla iç içe geçmiş değildir; varlığını da sözcüğün en düz anlamıyla topluma borçludur...insan olmakla taklit etmek arasında zorunlu bir bağ vardır: Bir insan ancak başka insanları taklit ederek insan haline gelebilir...” (Adorno, 1998)

Adorno mimesisin temellerini tarih öncesi zamana dayandırır ve insanın kendini korumasıyla bağlantılandırır. Bireyin kendisini dış dünyadan koruyabilmesi bir benzeme sürecini gerektirir. Bu adaptasyon sayesinde birey, kendi dışındakileri oluşturan doğayı taklit edip ona benzeyerek, ona ebedi olarak geri dönmekten-ölümden- kendini korumuş olur. Bu durum insanın toplum içindeki sosyal ilişkileri içinde geçerlidir. Birey ancak diğer insanları taklit ederek sosyal bir çevredeki bireysel varlığını sağlayabilir ve kabul ettirebilir. Çocuklar kendilerini dışarıdan korumanın yolunu diğer insanların hal ve hareketlerini, değerlerini ve hislerini taklit etmekte bulurlar çünkü ancak bu şekilde dünyada kendilerine bir yer edinebileceklerinin bilincindedirler. Çocuklar taklit yoluyla genelin konuştuğu her türlü dili öğrenerek kendi iç dünyalarıyla dış dünya arasındaki mesafeyi kat edecek bir köprü kurarlar. Adorno'ya göre, bireyin duysal veriler ve nesneler arasındaki köprüyü kurabilmesi için, çok sayıda duysal verileri ve izlenimleri düzenlemesi, bu veri ve izlenimleri önkoşullarına referans vererek göz önünde bulundurması sonra da bunları bağımsız bir şekilde inşa etmesi gereklidir (Adorno, 1997). Birey bu şekilde dış dünyayı ve kendisini anlamlandırabileceği mimetik köprüyü kurar. Mimesis sadece tek yönlü değildir, iki doğrultuda da gerçekleşir ancak mimetik süreçlerin merkezinde her daim bir ortalamasını alma eylemi vardır. Adorno'ya göre sanattaki estetik deneyimler, mimetik hareketlere referans vererek umutları beklentileri ve sözleri taşırlar. Bu yolla izleyici de bu mimetik hareketleri kendi bilincinde ve var olanlar ve ortalaması alınmış veriler arasında benzetmeler kurarak yeniden var eder. Adorno'ya göre estetik deneyimin merkezi endişesi, rasyonalite ve duysal olma arasındaki ilerlemiş ilişkidir. (Adorno, 1997)

Jacques Derrida ise, Benjamin'in yazı üzerine olan görüşlerini daha da ileri götürür ve bu ilişkiyi açıkça tanımlamak her zaman mümkün olmasa bile, her yazının

kendinden bir önceki yazıyla mimetik bir ilişki içinde durduğunu söyler. Bu şekilde yazılar kişiliği belirlenemeyen diğer yazılara referans verirler ve kendilerinden önceki yazıları tekrar ederler; bunlar farklılıkların oluşturdukları ağlardır. Yazma ve okuma eylemleri de aynı şekilde mimetiktirler. İlk okuma veya ilk yazma yoktur, her başlangıç aslında bir çoğaltmadır. Her yazıda her zaman geçmişe verilen bir referans vardır. Bu sebeple de yazı kendi başına mimetik bir olgudur. Yazma eylemi geçmiş görüşlerden ve sözcüklerden farklılıklar üretir, olmadığı şeye referans vererek büyüyen yeni metin, kendisi dışında bir şey olmaya açıktır. Her metin, ileride yaşanabilecek farklılaşmalara karşın diğer metinleri kendi içinde farz eder ve kendi sınırlarını belirler. (Derrida, 1981). Bu durum metinlerin yalnızca yazıldıklarında değil, her okunduklarında da olduklarından farklı bir şey olmaya açıklıklarını tanımlar. Bu yolla her eser tekrar tekrar yeniden üretilerek sürekli çoğalır. Mimetik dürtü bir merkez gerektirmez, metnin yeniden üretimi birçok yerde ve noktada gerçekleşebilir. Bu mimetik ilişkiler ağının, yazıdaki benzerlik ve farklılıkları üretmesini mümkün kılan ise yazı ile temsil ettiği arasında bulunan algısal mesafedir.

Mimarlık da, bir dil veya diller bütünü olarak, metinler arasında olduğu gibi mimetik ilişkilerle bağlanmış bir yapıya sahiptir. Mimarlıkta temsil yöntemlerinin kullanılması sürekli kendinden öncekine referans vererek ilerleyen bir süreci oluşturur. Mimari tasarım sürecinde kullanılan temsil yöntemleri, Derrida'nın mimesis yaklaşımında olduğu gibi bir ilişkiler ağı oluştururlar. Üretilen her temsil kendinden öncekilerin bir taklididir ve kendinden sonrakilerin referansıdır ve mimarlıkta bir mimari fikrin başlangıcının veya sonunun temsil edilmesi mümkün değildir. Mimari temsil yöntemleri her okunduğunda yeniden başka anlamlar ifade edebilir, süreç içerisinde anlamlarını değiştirebilirler. Mimari fikirler, mimetik çoğaltmanın bu özelliği sayesinde gelişir ve üretilirler. Mimesisin gerektirdiği, okuma, yazma veya çizme yoluyla devamlı yeniden üretilme, tekrar tekrar mimari temsiliyet yöntemlerine başvurulmasının temel nedenini oluştururlar.

Arne Melberg, mimesis ve tekrarlama arasındaki ilişkiye değinmiş ve bunun mimesisin yarattığı benzerlik ve farklılık ile olan bağlarını incelemiştir. Melberg, mimesisin bir şekilde ve bir süre sonra tekrarlama eylemine dönüştüğünü ileri sürmektedir. Bu görüş Melberg'e göre, mimesis fenomenini çözümleyip açıklayan alternatif yollar gibi görünen, iki şekilde geliştirilebilir. Bunlardan ilki; mimesisin tekrara dönüşmesini, mimesisi geçici boyutlarıyla sorgulayan tarihsel bir sürecin sonucu olarak görür. Başlangıcı 18'nci yüzyıl olarak kabul edilebilecek modernizm, burada belirleyici bir öneme sahiptir. Mimesisin modern gelişimi, paradoksal bir

şekilde, mimesisin yerine getirilmesi ve kaybolması ile sonuçlanmıştır. Diğer bir deyişle; benzerlikler farklılığa yol açmışlardır. İkinci görüş ise mimesisin doğuştan ve her zaman bir tekrarlama eylemi olduğunu kabul eder. Bu, mimesisin her zaman iki karşıt ama ilişkili düşünme şeklinin buluşma noktası olduğu anlamına gelir; rol yapmanın ve gerçekten yapmanın: benzerlik kurmanın ve farklılık yaratmanın (Melberg, 1995).

Eski Yunan'dan günümüze kadar mimesis düşüncesi olumlu ya da olumsuz bir tekrar olarak görülmüştür. Tekrarlar sonucunda yeni bir şey yapmak ya da eskisini kopyalamak amaçlanmış olsa da sonuç ister istemez hep bazı benzerliklerin ve farklılıkların yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. Lacoue-Labarthe mimesisin benzerlikler ve farklılıklar ile olan çelişkili durumundan şöyle bahsetmektedir:

“...Çelişkinin mantığı her zaman görünüm ve esaslık; varlık, yokluk ve gerçeklik; aynı ve başka; ya da kimlik ve farklılık kavramlarının ayrımının etrafına eklenilen benzerliğin mantığıdır. Bu mimesisin temelini oluşturan ayırmadır. Bir kimse bu ayrımı hangi seviye de alırsa alsın- kopyada ya da yeniden üretimde, aktörün sanatında, mimetisimde, kılık değiştirme de ya da dialog yazımında- kural hep aynı kalır: ne kadar çok benzeşirse, o kadar farklılaşır. Benzerliğindeki benzeme, kendi başına diğer olandır...”(Gebauer ve Wulf, 1995).

Mimesisin benzemeyi amaçladığında farklılıklar, farklılaşmayı amaçladığında benzerlikler üretmesi doğasında var olan bir özelliğidir. Bu durum sonucunda rol yapmak veya gerçekten yapmak arasındaki mesafeler yok olduğunda da mimesis bir üretim ve üretim ise bir kopyalama haline dönüşür. Mimarlık üretiminde de mimesis yoluyla üretilen temsillerin bulunduğu konum, üretim ve taklit etme arasındaki mesafelerin yakınlaştığı çizgi üzerindedir. Mimesis mimarlığın açıklığını mümkün kılan çoğaltma yollarından önemli bir tanesini oluşturur.

3.1.3. Mimari Temsil Yöntemleri ve Mimesis

Mimarlıkta mimesis, farklı şekillerde var olur. Çalışmada mimarlıkta mimesisin var olma şekillerini iki ana başlık altında toplayarak ele almak mümkündür. Bu şekillerden ilki mimari projeyi bir bütün olarak ele alır ve kendisi dışında kalan çevreyle ve diğer mimari projelerle kurduğu mimetik ilişkilere değinir. Diğerisi ise, bir temsiller bütünü olarak mimari projeleri oluşturan temsil yöntemleri arasındaki mimetik ilişkilerin incelenmesini içerir. Birbirinin içine geçmiş bu iki var olma şekli ayrılmaz biçimde birbirlerinin devamıdır ve birbirlerini kapsarlar.

Hilde Heynen'e göre mimarlık şüphe götürmez şekilde mimetik bir disiplindir (Heynen, 1999). Heynen'in mimarlıkta mimesisi birinci başlık üzerinden ele aldığı söylenebilir. Heynen mimarlıkta mimesisin kullanımına, mimari projelerin konseptini

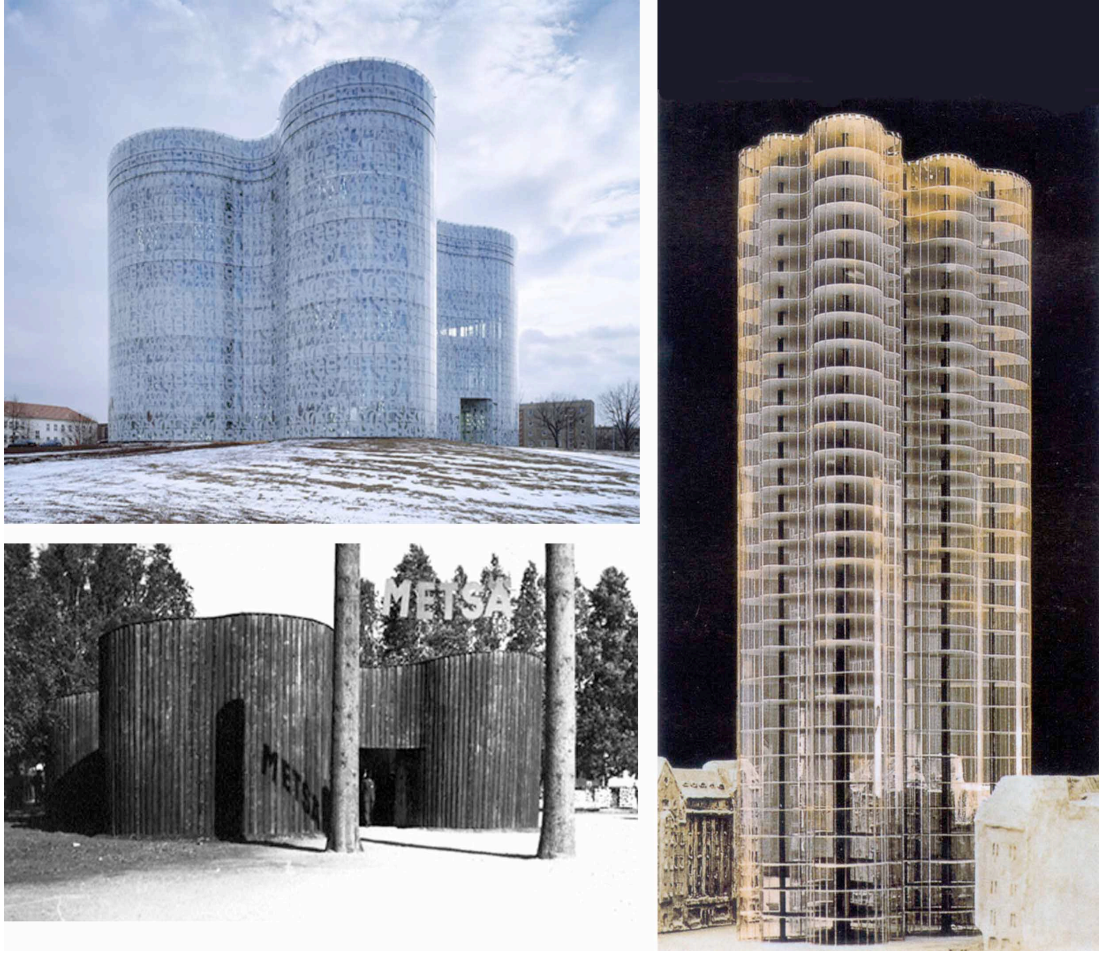
şekillendiren metaforlar üzerinden yaklaşır. Kimi zaman doğayla ya da başka olgularla mimari tasarım arasında kurulan metaforik ilişkiler, mimari konseptlerin oluşmasında belirleyici bir yere sahip olurlar. Bu metaforik ilişkiler açıkça yada içe kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kurulmuş olabilirler.

Bir mimarlık ürünün, kendisi dışındakilerin oluşturduğu çevrede varlığını sürdürmesi, diğer kavramlarla- çevre, toplum, mimarlık vb.- mimetik bir ilişki içinde olmasıyla sağlanır. Bir projenin tasarımına başlanmadan önce çoğu zaman benzer nitelikteki mevcut mimari örneklerle bakılması mimarlık disiplini ve eğitiminde sıkça rastlanan bir durumdur. Herhangi bir mimari projeye başlanmadan önce yapılan araştırma ve gözlemlerin yanı sıra mimari tasarımın işlevselliğinin göz önünde bulundurulması aslında yapının çevreyle uyumunu sağlamayı amaçlayan diğer mimetik yaklaşımlardır. Bu durum Adorno'nun mimesisin temellerini bireyin kendini korumasıyla ilişkilendirilmesiyle ilişkili gibi görünür. Mimarlık ancak çevresini öykündüğü sürece mimari ürünler verebilir. Diğer olanla (toplum, çevre, kültür vb.) arasında yarattığı benzerlikler ve farklılıklar, kendi öz varlığını oluştururlarken aynı zamanda diğer olanla uyumunu sağlarlar.

Mimari tasarımların şekillenmesinde, mimarlık ürününün, kendi dışında kalan çevreyle veya diğer mimarlık ürünleriyle metaforlar bağlamında kurduğu bu ilişkiler, Derrida'nın mimesis yaklaşımına paralellik gösterirler. Mimarlık tarihi boyunca üretilen her mimarlık ürünü diğer mimarlıklara açık veya kapalı bir şekilde değişir. Aynı edebiyatta, her yazının kendinden önceki yazılardan ayrı düşünülmemeyeceği gibi, üretilen her yeni mimari mekanda kendinden önceki belirlenemeyen mimari mekanlara referanslar içerir (Şekil 3.1). Mimarlık sadece diğer mimarlık ürünlerinden değil aynı zamanda farklı kültürel, toplumsal çevresel, vb. birçok alandan beslenen bir alandır. Bu nedenle mimarlık yalnızca diğer mimarlıklarla değil mimari tasarımı belirleyen bütün etmenlerle mimetik ilişkiler içerisinde.

Sanattaki var olanı yansıtma kuramı, sanatın görevinin doğayı yansıtmak, ona öykünmek ve yeniden üretmek olduğunu söyler. Mimarlık, Rönesans sonrasında, modern dönemde, klasik mimarinin yaygınlık kazandığı ortamlarda, modern mimarlık düşüncesinin temelini oluşturan kimi kuramcılar, bu klasik sanat kuramından etkilenerek mimarlığı da doğadaki temel ilkelerin yeniden üreticisi, yansıtıcısı olan bir alan olarak ele almaya eğilimli olmuşlardır. Bu sebeple bu dönemdeki mimarlar oranların uyumunu, ideal kuralları ve denge meselelerini doğadaki mükemmel gerçekliğin bir yansıması olarak ele aldıkları görülür. Mimarının bu şekilde doğayı taklit etmesi, doğadaki gerçekliği yeniden üretmesi, bir temsiliyet düşüncesini içermektedir, yani mimari yapıtta, ve o yapıt aracılığıyla o ideal ilkelerin

yeniden üretilmesini, dolayısıyla onların yansıtılmasını, temsil edilmesini önermiştir (Yücel, 1999).



Şekil 3.1. : Mimarlığın diğer mimarlıklarla kurduğu bilinçli ya da bilinçsiz mimetik ilişkiler. (URL-1)

Finlandiyalı mimar Alvar Aalto, Finlandiya kültüründe önemli, yeri olan mimari tasarımlarını gerçekleştirirken, Finlandiya'nın topografik ve coğrafi şekillerine öykünmüştür. Suyun ve karanın birbirinin içine girip çıkarak eğrisel formlar oluşturduğu körfezler ve burunlardan oluşan Finlandiya topografyasını ve sık ormanlardan oluşan bitki örtüsünü mimarlığının ve tasarımlarının belirleyici bir ögesi olarak görmüştür (Weston, 1995). Aalto'nun yapılarında gözlemlenen eğrisel hatlar ve dalgalanmalar, mobilya tasarımlarında ön plana çıkan ahşap kullanımı bunun bir göstergesidir. Aalto'nun mimarlığı sanatta var olanı yansıtmaya yaklaşımının, modern mimarlıktaki ele alınış biçimine bir örnek oluşturur (Şekil 3.2).

Mimarlıkta, mimari temsillerin kullanılması ve üretilmesi, mimesisin mimarlıkta ikinci ele alınış şeklidir. Mimari tasarımın başlangıç aşamasında, tasarım sürecinde ve binanın inşasından sonra birbirlerine referanslar vererek var olan ve arka arkaya üretilen temsiller birbirlerine mimetik ilişkilerle bağlıdırlar.



Şekil 3.2.: Alvar Aalto'nun, Finlandiya topografyasıyla benzeşen tasarımı Savoy Vazosu 1936 (Weston, 1995)

Her temsilin kendisinden sonra ki temsillerin üretilmesini mümkün kılan yanılsama potansiyelini yaratan kendisinden önceki temsille arasında bulunan benzerlik ve farklılıklar düşünüldüğünde ve bu ilişkinin temsillerin sürekli tekrarlanmasına sebebiyet verdiği göz önünde bulundurulduğunda mimari temsillerin tümünde mimesisin varlığından söz etmek mümkündür. Her temsil kendisinden önceki temsillere öykünür ve kendisinden sonrakilerin yaratılması için var olur. Mimarlıkta, mimari temsillerin üretilmesi yalnızca mimari tasarım süreciyle sınırlı olmadığından, mimari tasarımda da ilk temsil yöntemi veya son temsil yönteminden bahsetmek mümkün değildir; çünkü, temsillerin üretilmesi mimari mekanın inşasından sonra da görsel izlenim eskizleri, fotoğraflar, yazılar vb. farklı şekillerde devam eder. Mimari mekanın inşasından sonra üretilen bu temsiller de aslında başka mimari mekan tasarımlarının inşasından önceki temsillerdir.

Mimari tasarım sürecindeki mimari temsillerin üretiminde var olan bu mimetik ilişkiler ağında, bazı temsil yöntemlerinin diğerlerinden daha farklı bir yere sahip

oldukları söylenebilir. Bu temsiller mimesisin eski Yunandaki ele alınış biçimine benzer bir şekilde var olanı orijinaline bağlı kalarak taklit etmeyi amaçlarlar ve bu sebeple mimetik olarak diğer temsil yöntemlerinden daha farklı bir konuma sahiptirler. Görsel izlenim eskizleri, mimari fotoğraflar, mimari mekana dair detaylı bilgi veren maketler mimari mekanın fikrini, taklit yoluyla temsil eden bazı mimari temsil yöntemleridir.

Bir fiziksel gerçekliğe ilişkin duyuşsal verileri, bilgimiz ve düşüncemiz doğrultusunda kağıda çizmek olarak tanımlayabileceğimiz görsel izlenim eskizleri, mimesis yoluyla üretilen temsillere bir örnek oluştururlar. İncaoğlu, gezi notlarında veya tasarıma hazırlık aşamasında yapılan görsel izlenim eskizlerinin amacının, var olanı resmetme veya betimleme olduğunu söyler. İncaoğlu'na göre eskizler, genellikle düşüncenin bir ön tasarıma dönüşmesi veya beklenen ürünün bir öncüsü niteliğindedirler (İncaoğlu,1995).

İncaoğlu eskizin yeni şeyler ortaya koymaya olan açıklığından şu sözlerle bahseder:

“... Eskizin dikkate değer bir özelliği, bir kimsenin bu eskizlerde çizili olandan daha fazlasını okuyabilmesidir. Eskizler içlerinde, biçimler arasında yeni ve beklenmeyen ilişkiler ile yararlı bilgi üretmeye yarayacak fikirler barındırırlar...”(İncaoğlu, 1997)

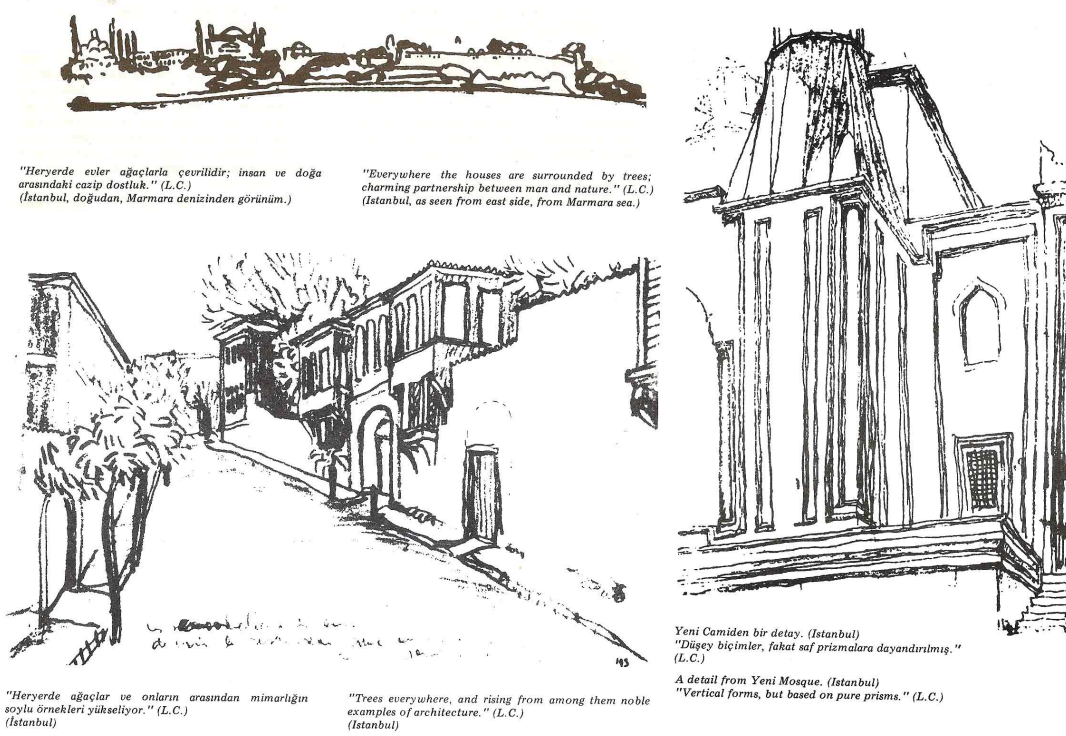
Eskizlerin üretilmesinde dış dünyanın bir ortalamasının alındığından söz edilebilir. Mimar gördüklerini kendi görüşlerine göre eleyebilir, ya da abartabilir. Görsel izlenim eskizlerinin, var olan gerçekliği yalnızca bir bakış açısından temsil ediyor olmaları bile, o temsilin öykündüğü gerçeklikten başka bir gerçeklik tanımlaması için yeterlidir. Eskisinden başka ve yeni bir varlığı olan eskizler, öykündüklerinin dışında, yeni fikirlerin oluşmasına olasılık verirler. Eskizin konu edindiği bakış açısının seçilme nedeni dahi, mimetik temsilin esas olandan başka bir gerçekliğe sahip olmasına imkan vermektedir.

Le Corbusier'in 1911 yılında çıktığı seyahat içerisinde İstanbul'da çizdiği görsel izlenim eskizleri mimari temsillerde mimesis'e bir örnek olarak verilebilirler (Şekil 3.3).

Le Corbusier'in İstanbul'da çizdiği eskizler ve eskizlerinin altına aldığı notlar, aynı zamanda ilerideki mimari yaklaşımlarının bir ön temsili niteliğindedirler. Doğa ile mimarlık arasındaki ilişkiyi bir tür yansıma ilişkisi olarak gören ve mimarlığın bulunduğu doğayla kurduğu ilişkiler üzerinde duran bir diğer mimar olarak Le Corbusier'nin görsel izlenim eskizleri, mimarlıkta mimesisin hem temsil boyutunda, hem de metaforlar bağlamında ele alınışına bir örnek oluştururlar. Le Corbusier gençlik yıllarında İstanbul'a yaptığı seyahat esnasında İstanbul'un topografik yapısı

içerisinde yer alan binaların ve bahçelerin oluşturduğu birlikteliğe hayran kaldığından seyahatnamesinde bahseder. Le Corbusier Urbanisme adlı kitabının 1971 yılındaki basımında şöyle söylemektedir:

"İstanbul'daki evler ağaçlarla çevrilmiştir; insan ve doğa arasında cazip dostluk... İstanbul'da her yerde ağaçlar olup onların arasından mimarlığın soylu örnekleri yükselir... Ağaçlar bizim psikolojik ve fiziksel yönden iyi durumda olmamıza yardım ederler.." (Kortan, 1991).

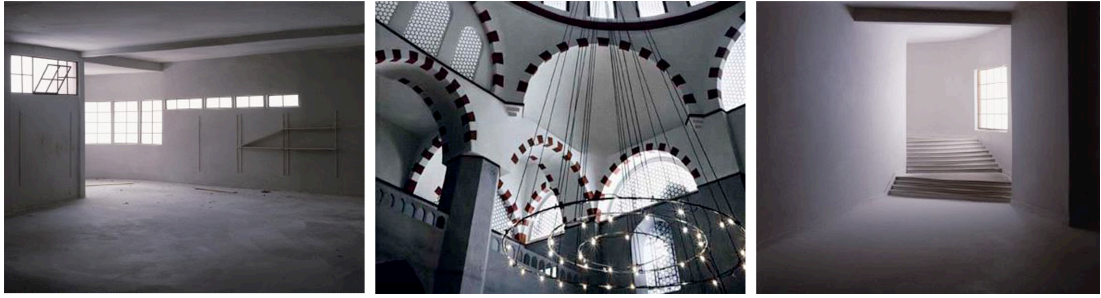


Şekil 3.3. : Le Corbusier'in İstanbul eskizleri (Kortan, 1991)

Le Corbusier'in İstanbul seyahati sırasında yaptığı eskizler, ileriki yazılarında tekrar referans verdiği mimari temsil yöntemleri olmuşlardır. Le Corbusier'in eskizlerinin altına aldığı notlar mimarlıkta anlatı yoluyla mimari fikrin temsil edilmesine örnek olarak verilebilirler. Yeni Cami'den çizdiği bir eskizinin altında; "Düşey biçimler fakat saf prizmalara dayandırılmış" yazmaktadır. Bu gözlem, Le Corbusier'in daha sonra ressam Ozanfant ile birlikte oluşturacağı pürizm anlayışının bir ön belirtisi gibidir. Eskizlerinde özellikle İstanbul'daki yeşil ve yapı arasındaki ilişkilere değinen Le Corbusier, ilerleyen dönemlerdeki çalışmalarında, mimarlıkta yeşilin kullanımı üzerinde özellikle duracaktır. Le Corbusier, esas mutluluklar (the essential joys) adlı altında, şehir tasarımında üç önemli ilke öne sürmüştür ki bunlar; güneş, mekan ve yeşilliktir (Kortan, 1991).

Mimesisin mimari temsiller üzerinden incelenmesinde, mimetik olan mimari temsillere bir diğer örnek ise fotoğraftır. Mimari fotoğraflar, yeniden üretim yoluyla

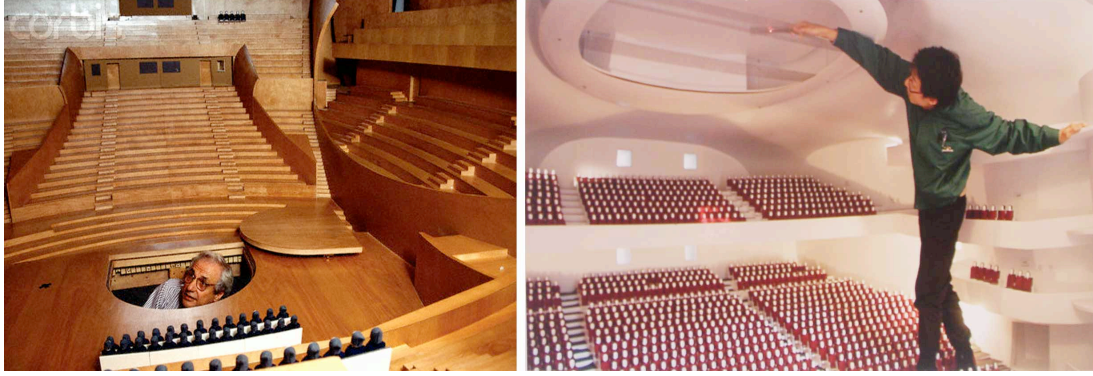
gerçekliğin taklit edilmesi belirli bir başarı düzeyinde gerçekleştirdiklerinden, mimetik temsiller olarak kritik bir öneme sahiptirler. Fotoğraf makinesinin icadı mimesis kavramını derinden etkilemiş ve yeni bir boyut kazandırmıştır. Fotoğraflar, var olan gerçeklikleri çok hızlı ve arka arkaya temsil edebilirler. Fotoğrafın bu özelliği mimarlığın temsilinde göz ardı edilemez bir öneme sahip olmalarına yol açmıştır. Mimari fotoğraflar kimi zaman mimari mekanı kimi zamansa diğer mimari temsilleri konu edinebilirler. Tekrar tekrar yeni temsilin üretildiği, mimari tasarım sürecinde üretilen temsillerin fotoğraflanması kimi mimarlık ofislerinin önem verdiği bir durumdur. Mimari mekan dışında en çok fotoğrafı çekilen mimarlık ürünlerinin maketler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle insan ölçeğinden küçük olmaları sebebiyle, insan tarafından deneyimlenmesi mümkün olmayan mekanlar tanımlarlar. Maketlerin tanımladıkları mekanların algılanabilmesinde, görsel algıda maketin ölçek farkını yok edebilecek fotoğrafa başvurulmasına sık rastlanır. Fotoğraf makinesinin objektifi, maketin temsil ettiği mekanda insanın çıplak gözle görmesi zor olan noktalara ulaşabilir, gerçek mekanın imgesiyle karıştırılabilecek gerçeklikte temsiller üretebilirler.



Şekil 3.4. : James Casbere'in maket fotoğrafları. (URL-2)

Kimi zamansa maketlerin fotoğraflanmasında esas amaç fotoğrafın üretimidir. Maketler fotoğraflarının çekilebilmesi için üretilirler (Şekil 3.4). Fotoğrafçı James Casbere, mimari yapıların ve yapıli çevrenin maketlerini üreterek onların fotoğraflarını çekmektedir. Casbere odak noktasını fotoğrafın, heykelin ve mimarlığın kesiştiği nokta olarak tanımlamaktadır. Renklerden ve detaylardan arındırdığı fotoğraflarında mimarlığın fiziksel boyutlarından ziyade, duylara hitap eden mekan çağrışımlarını temsil etmeyi amaçladığını söylemektedir. (Crump, 1997). Casbere'in maketleri fotoğraf için tasarlanmış mimari mekanlardır. Bu durum tasarım sürecinin amacının mimari mekanın üretilmesi yerine, fotoğraftaki kurgusunun üretilmesi olduğu bir durumdur. Bu fotoğrafları izlemeye değer kılan can alıcı nokta, maketin mekansal imgesinin üzerine, fotoğrafın yanılması eklendiğinde elde edilen görüntünün gerçeklikleri nasıl taklit edebildiğidir yani; mimesistir. Fotoğrafın maketin temsil ettiklerine öykünürken, bir yandan onu

eskisinden nasıl farklı kıldığı ve maketin aktardığı mekansal bilgilerin ve detayların azlığının, temsilin yanılsama potansiyelini nasıl arttırarak farklı duygusal çağrışımlara dolayısıyla yorumlara yol açtığı bu fotoğrafları izlenilmeye değer kılan nedendir.



Şekil 3.5. : Solda Frank Gehry, Sağda Toyo İto; deneyimsel maketleri incelerken.

Mimari mekanın mimesis yoluyla temsil edilmesine, büyük ölçekte yapılan maketler ya da detaylandırılmış profesyonel maketler de örnek olarak verilebilir (Şekil 3.5). Hangi ölçekte olursa olsun inşa edilecek mimari mekanı birebir taklit etmeyi amaçlayan mimari maketler mimetik temsillerdir. Bu tür maketler mimari mekana ait birçok veriyi önceden deneyimlenebilir hale getirirler. Büyük ölçeklerde üretilen maketler içine mimarın girebileceği boşluklar yaratıp, özellikle iç mekanın, mekansal deneyimin binanın inşasından önce temsil edilebildiği mimari temsillerdir.

3.2. Mimarlık ve Yeniden Üretim

3.2.1. Yeniden Üretim Kavramı

Bu bölümün ana başlığını oluşturan ve İngilizcesi “reproduction” olan kavramın, Türkçe karşılığı olarak “yeniden üretim” sözünün kullanılması uygun görülmüştür. *Reproduction* sözcüğü, *üretim* anlamına gelen *production* kelimesinin önüne; İngilizcede *tekrar* anlamı taşıyan *re-* ekinin getirilmesiyle oluşmuş bir sözcüktür; dolayısıyla *reproduction*, halihazırda üretilmiş olanın tekrar, yeniden üretimini ifade eder.

TDK’nın, Güncel Türkçe Sözlüğü’nde, *reprodüksiyon* kelimesinin anlamı “çoğaltma” olarak geçmektedir (TDK, 2011). Çalışmada geçen diğer kavramlar da bir çoğaltma anlamı taşıdığından, *reprodüksiyon* kavramını açıklamakta “çoğaltma” kelimesi anlamsal açıdan yetersiz kalmaktadır. *Reproduction* kelimesinin ingilizce kelime

anlamına bakmak kavramı açıklamak için gereklidir. Yeni Oxford Amerikan Sözlüğünde *reproduce* ve *reproduction* sözcükleri şu şekillerde açıklanmaktadır:

“Reproduce: 1. Yeniden üretmek. 2. Bir kopyasını veya temsilini üretmek. 3. Özellikle başka bir ortam ya da bağlamda, bir şeye çok benzeyen başka bir şey yaratmak. 4. Belirli bir başarı seviyesinde kopyalanmış olmak.” (New Oxford American Dictionary, 2011)

“Reproduction: 1. Bir şeyin kopyasını yapma eylemi ya da süreci. 2. Cinsel veya cinsel olmayan yolla döl üretimi. 3. Bir resmin (tablonun), bakısı (çıktısı) veya fotoğrafı. 4. Daha önceki bir dönemin tarzını veya belirli bir ressamın ya da ustanın stilini taklit etmek için yapılmış olan.” (New Oxford American Dictionary, 2011)

Yukarıdaki tanımlarda, yeniden üretim sözcüğünün açıklamasının, hep kendinden önce üretilmiş olana referans vererek yapıldığı görülmektedir. Yeniden üretilen ile üretilen arasındaki fark, yeniden üretimi tanımlamaktadır. Bu fark sanat eserinin orijinali ile kopyaları arasında olan türden bir farklılıktır. Aradaki bu fark kaybolduğunda üretilenle, yeniden üretilen aynı şeyi tanımlarlar. Walter Benjamin, yeniden üretim ve üretimi birbirinden ayıran bu farkı, 1936 yılında “Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı makalesinde konu edinir. Sanat eserinin mekanik olarak yeniden üretiminin, orijinal ve kopya arasındaki farklılık üzerindeki etkisini ele aldığı makalesi, yeniden üretim kavramının oluşmasında önemli bir yere sahiptir.

Çoğaltma kavramı, 18.yy ikinci yarısıyla birlikte etkisini göstermeye başlayan sanayi devriminin etkisiyle beraber hiç olmadığı bir konuma gelmiştir. Gelişen endüstri her alanda seri üretimi beraberinde getirmiş ve sanat eseri de bundan payına düşeni almıştır.

Sanat tarihine bakıldığında, sanat eserinin çoğaltılarak kopyalarının üretilmesinin, yeniden üretimin hayatımıza girmesinden çok daha eskilere dayanan bir eylem olduğu görülür. Eski çağlardan beri insanlar mimari, heykel veya resim de var olan eserlerin kopyalarını yaparak, onları çoğaltma yoluna gitmişlerdir. Eski uygarlıklardan Yunanlılar teknik olarak bir sanat eserini çoğaltabilmek için mühürleme ve dökme yöntemlerini kullanmışlardır. Sanat okullarında öğrenciler sanatsal becerilerini geliştirebilmek için, ustalar eserlerini yaymak için, kimileri ise kazanç arayışı içerisinde sanat eserlerinin replikalarını yapmışlardır (Benjamin, 1969). Ancak sanat yapıtlarının kopyalarının, insan eli değmeden mekanik olarak üretililebilir olması, sanat eserinin kopyalanmasını tamamen farklı bir noktaya taşımıştır. Mekanik yolla sanat eserinin yeniden üretililebilir olması, sanat eserinin kopyalanması yolunda bir çığır açmıştır, bu yeni yol sanat üretiminde bir krizi başlatmıştır.

Fiziksel boyutların yanı sıra, zaman ve mekan, bir sanat eserinin varlığını tamamlayan boyutlardır. Bu boyutlar yapının kült değerini oluştururlar. Walter Benjamin, orijinale has bu değeri sanat eserinin “aurası” olarak adlandırmıştır. Mekanik üretim çağında bir eserden çıkarılan şeyin onun aurası olduğunu, auranın seri üretim çağında sararıp solduğunu ifade eder (Benjamin, 1969). Mekanik üretim çağı insanoğluna, herhangi bir nesneyi daha önce hiç yapamadığı kadar orijinaline bağlı kalarak kopyalama imkanı tanımıştır. Ancak Mekanik üretim yoluyla üretilmiş bu simülakrum, fiziksel boyutları bakımından orijinaliyle eş olsa da, var olduğu zaman, uzayda kapladığı yer, var olma sebebi gibi boyutlarda orijinalinden ayrılmaktadır. Görünüşte orijinalden ayırt edilemeyecek olması bu eş kopyayı asla orijinaliyle aynı değerde olduğu anlamına gelmemektedir, çünkü Benjamin’in deyişiyle bu eş kopya, orijinale has auradan yoksun kalacaktır.

Walter Benjamin sanat eserinin iki farklı düzlemde kabul gördüğünden ve değer kazandığından bahseder. Bu iki kutubun birincisinde, vurgu kült değer üzerindedir; diğesinde ise, eserin sergilenme değerinde. Sanatsal üretim, kült değere hizmet etmeye yönlendirilmiş törensel nesnelerle başlar (Benjamin, 1969). Bir kişi önemli olanın sanat eserinin sergilenmesi değil, kendi öz varlığı olduğunu varsayabilir. Ancak eski çağlardan beri üretilen her nesne birileri tarafından gözlemlenmek fonksiyonundan bağımsız kalmamıştır. Benjamin Çeşitli sanat pratiklerinin ritüele olan bağlılıklarından azad edilmelerinin, ürünlerinin sergilenme olasılıklarını arttırdığından bahseder. (Benjamin, 1969)

Sanat eserinin yeniden üretilebilir olması onun hem kült değerinin hem de sergilenmeye dayalı değerinin anlamlarında önemli değişikliklere yol açmıştır. Sanat eserinin sergilenmesi daha önce hiç olmadığı kadar ön plana çıkarken kendisi olmaktan gelen kült değeri ise boyut değiştirmiştir. John Berger bir sanat eserinin yeniden canlandırılması durumunda, biricikliğin o sanat eserinin imgesinin gösterdiklerinde olmadığını söyler; artık sanat eserinin anlamı ne söylediğinde değil, ne olduğundadır. Berger fotoğrafın icadının sanat eserinin değerini nasıl değiştirdiğinden şöyle bahseder:

“...Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görünemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti...” (Berger, 2009).

Yeniden üretim yoluyla çoğaltılan sanat eserinin anlamı da kullanıcılarının sayısıyla doğru orantılı olarak çoğalmış ve bölünmüştür. Bu durum sonucunda ise sanat eseri biricikliğini anlamında değil, kendisi olmakta, kendisinden sonra üretilmiş olanların

ilki olmakta aramıştır. Berger sanat eserinin bu değerinin günümüzde ne kadar para ettiği ile ölçüldüğünden bahseder (Berger, 2009). Yeniden üretim çağında sanat eseri her açıdan yeni bir boyut kazanmıştır; bu boyut tüketim boyutudur.

Sanat eserinin tüketim boyutu sanat eserinin kullanımı nasıl değiştirdiği önemli bir noktadır. Sanat eserini, kopyalarından ayıran en büyük fark izleyicinin ayağına gitmek yerine onu ayağına getirmesinde yatmaktadır. Yeniden üretim çağı, herkesin ulaşabileceği, güncel ve kullanıcısının ayağına giden sayısız temsil meydana getirmiş ve sanat eserinin eski anlamının ve değerinin değişmesine yol açmıştır. Bu değişimin sanat eserini iki şekilde etkilediği söylenebilir. Yeniden üretilen sayısız ve ulaşılabilir kopya, ya orijinal olanın şöhretinin arttırmış ve bir reklam görevi görmüşlerdir; ya da, orijinalin aurasına sahip olmayan sayısız replika herkes tarafından elde edilebilir olduğu için orijinalin yitirilip gitmesine neden olmuştur. Bu iki yolda da sanat eserinin anlamını kaybetmesine yol açan aslında aynı şey olmuştur. Sanatçının esere kattığı yorumun yüksek değerinin, kullanıcıların sanat eserini yorumlamalarıyla yeniden ve yeniden üretilmesi sonucunda yer değiştirmesi ve dünyevileşmesi durumudur.

Mekanik yolla yeniden üretim sanat eserinin, kendisi kadar değerli olmayan kopyalarının kendisinden daha çok insana ulaşması sonucunda, eski anlamını kaybetmesine neden olmuş ve yeni anlamlar kazanmasını sağlamıştır. Sanat eserinin kopyalarının ulaştığı her insan, o kopyanın anlamını yorum ve kullanım şekillerine bağlı olarak yeniden üretmiştir. Bu durum, sanat eserinin zaman ve mekana bağlı nedenselliğinden ve biricikliğinden yoksun kopyalarının, kendisinin bir eşi olamıyor olmalarının, aslında orijinal olandan bağımsız yeni bir varlık oldukları anlamına gelmektedir. Bir sanat eseri olmasalar da bir tüketim nesnesi olarak bu kopyalar en iyi anlamda bir ikiz en kötü anlamda bir sahte olmaktan öte kendi başlarına bir varlıksal değere sahiptirler. Ancak bu kendilerine has varlıklarını tanımlayan şey artık nasıl üretildikleri değil, kim tarafından nerede nasıl kullanılıyor ve değerlendiriliyor olmalarıyla var olacaktır.

Günümüzde, üretim ve yeniden üretim kavramları arasındaki fark iyice azalmış ve çakışır bir duruma gelmiştir. Artık bir ürünün üretimi, kullanımıyla bağlı bir süreçtir. Üretim çağının başlangıcından günümüze kadar olan dönem, sanat eseri ve kopyası arasındaki ilişkilerin hızlı bir şekilde değişerek yeniden anlam kazandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde, sanat eserinde tek olma ve bir tek yere ve zamana ait olma kavramlarının yerine, erişilebilir ve yorumlanabilir olma daha ön plana çıkmıştır. Zamanla, sanat eserinin üretiminde, sanat eserinin mekanik yollarla yeniden üretilebilirliği göz önünde bulundurulmuş bir özellik haline almıştır. Benjamin, mekanik

Üretimin dünya tarihinde ilk kez sanat eserinin ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulduğunu söyler. Daha da öte yeniden üretilmiş olan sanat eseri yeniden üretilmek için tasarlanmış sanat eserine dönüşmüştür (Benjamin, 1969). Üretilcek olan nesnelerin nasıl olacaklarında, yeniden üretimin imkan tanıdığı sınırlar ve ekonomik etmenler belirleyici bir role sahiptirler. Hatta bu durum sonucunda orijinalin arayışı tamamen yitirilmış ve her bir yeniden üretim en az diğeri kadar değerli ve elde edilmeye değer kılınmıştır.

Beatriz Colomina, klasik sanat yapıtı anlayışını oluşturan, eserin üzerinde sanatçısının veya üreticisinin parmak izlerini taşıyor olmasının; endüstri, kitlesel üretim ve yeniden üretim ile birlikte tersine döndüğünü söyler. rn (orijinal olan) ve onun yeniden üretimi (kopya olan) birbirleriyle karıştırılabilir bir hal almışlardır. Bu durum yapan ve obje, obje ve kullanıcı arasındaki ilişkileri, durmaksızın devam eden üretim süreci tarafından bu sıraya bağlı kalınarak günümüzde; üretici, ürün ve tüketicinin ilişkilerine dönüştürmüştür (Colomina, 1988). Seri retim yoluyla üretilcek olan ürün artık üzerinde yapıcısının parmak izlerinin yerine, tüketicisinin zevklerini taşımaya başlamıştır. Bu dönüşüm, yeniden üretimin toplum üzerinde büyük değişiklere yol açmıştır. Tüketicisi esas olan yerine bir temsil arayışı içine girmeye başlamıştır, temsiller de tüketicisi arayışı içine girmişlerdir. Guy Debord, seri üretimin getirdiği yaşam biçiminin etkisindeki toplumları, gösteri toplumu olarak adlandırmaktadır. Guy Debord, gösteriyi genel anlamda yaşamın somut tersyüz edililişi olarak görür. Gösteri, mevcut üretim tarzı olan seri üretimin hem sonucu hem de tasarısıdır. Debord'a göre, modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı gösterilerin uçsuz bucaksız birikimidir. Kolay bir şekilde elde edilebilir olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır.

Feuerbach, Hristiyanlığın z'nn ikinci baskısına yazdığı önsözde yeniden üretimin hayatımıza girdiği andan bugüne kadar olan dönemde toplumdaki etkilerini şöyle ifade eder;

“ağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü ze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için kutsal olan tek şey yanılsama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılsama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu ağ açısından yanılsamanın had safhası, kutsal olanın da had safhasıdır.” (Debord,1967)

Benjamin sanat eserinin biricik varlığını tanımlayan yer ve zamandaki varlığının belirlenmesinde, geçen zaman içinde fiziksel durumunda olan değişimlerin ve kim tarafından sahip olunduğundaki çeşitli değişimlerin etkili olduğunu söyler (Benjamin, 1969). Yeniden üretilen sanat eserinin sahiplenilmeye müsait olması ve

sahiplenildiği halde fiziksel, anlamsal durumunda olan değişimler, artık onun varlığını tanımlayan biricik özellikleri olmuşlardır. Yeniden üretim çağında değerli olan bireylerin sahip olduklarıyla veya sahip olmak istedikleriyle belirlenir. Sahip olma ise tüketimdir. Tüketim ise, kullanıcı tarafından yeniden yorumlanma , yeniden yaratılma, ve yeniden üretilme eylemlerini içerir.

Yeniden üretimin ürünleri olan temsiller seri üretim çağında yaşamlarımızda önemli bir yere sahip olmuşlardır. Kusursuz düzgünlükte gerçeğini taklit eden temsiller toplumu adeta büyülemiştir. Günümüzde hakikatin kesinliğinin değeri yitmiş, temsil yanılısamasının bize sunduğu kesin olmama halinin değeri artmıştır. Yeniden üretimin bireye sunduğu yanılısamanın yarattığı bu belirsizlik topumdaki bireyin kendini farklı şekillerde ifade etmesine olanak kılmıştır. Birey sahip olduğu ürünlerle ve onları nasıl yorumladığıyla kendi duruşunu ve ürünün değerini belirlemektedir. Bu durumda sabit ve değişmez olanın değeri azalmış, kişiden kişiye değişebilir, yoruma açık olmanın değeri artmıştır. Yoruma açık olan, her birey tarafından yeniden yorumlandığında, yeni bir anlama kavuşabilen, yeniden üretilen olmuşur.

Umberto Eco *Açık Yapı*'ta bir sanat nesnesinin açık olma hali ve tüketimi üzerine şunları söyler;

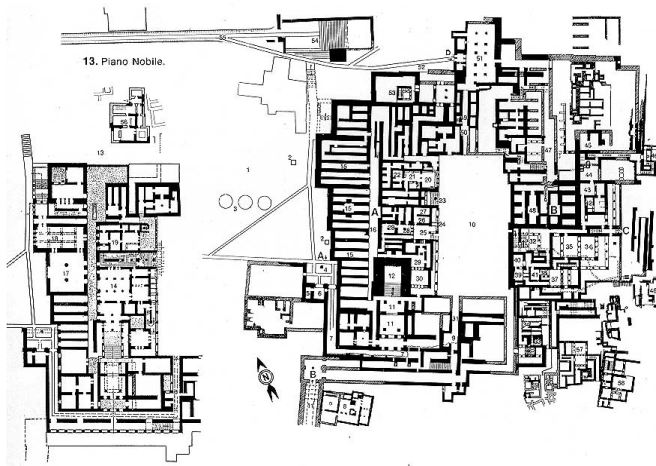
“ Estetik nesnenin “tüketimi” sırasında olup bitenleri aydınlatabilmek için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının “tamamlanmışlığı” ile “açılışından” söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de; nitekim yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekası ve duyarlığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalığıyla yeniden bulunabilir.” (Eco, 1992)

Yeniden üretim sanat eserinin eski anlamını yitirmesine yol açarken, herkes tarafından yeniden anlamlandırılacak, yorumlanacak ve bu yolla da yeniden ve yeniden üretilebilecek temsiller yaratmıştır. Yeniden üretimin ürünleri olan temsiller, tüketicisinin zekası ve duyarlılığının birlikteliğiyle tamamlanmaya açıktırlar. Bu sebeple de her seferinde yeni bir şey olmaya ve yeni anlamlara gelmeye açıktırlar. Yeniden üretim temsillerinin orijinal olandan ayrılan yanı yanılısama potansiyelleridir. Mimarlıkta kullanılan temsillerin yeni fikirler yaratmaya olan açıklıkları yeniden üretim nesnelerinde de mevcuttur. Bu sebeple mimari temsillerin üretilmesinde mekanik yolla çoğaltım kısa zamanda çok önemli bir yer edinmiştir. Mimarlığın üretiminde kullanılan temsillerin yoruma açıklığı tasarım sürecinin temel gereksinimi olduğu göz önünde bulundurulduğunda yeniden üretim yoluyla üretilen mimari temsiller, tasarım sürecinde kullanımı vazgeçilemez ortamlar oluşturmuşlardır.

3.2.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Yeniden Üretim

Beatriz Colomina, mimarlıkta üretim ve yeniden üretimin çakışmasını ele aldığı “architectureproduction” adlı kitabında, Yunan mitolojisinden bir efsaneyi tarihte ilk mimari yeniden üretim olmaya aday gösterir. Yunan mitolojisi Deadalus’un ilk mimar olduğu konusunda ısrarcı olsa da, bu görüş Colomina’ya göre şüphe götürür bir iddiadır; çünkü, Deadalus her ne kadar Girit’teki labirenti inşa etmiş kişi de olsa, onun yapısını asla anlayamamıştır. Girit kralının kızı Araidne ilk mimarlık ürününü ortaya koymaya, labirentin girdabından ancak göğü uçarak kaçabilen Deadalus’tan daha yaklaşmıştır. Araidne, Deadalus’un aksine labirentin yapısını anlamış, onu yorumlamış ve Thesus’un Minator’u öldürdükten sonra labirentten geri çıkabilmesi için bir top ipi eline vererek labirenti yeniden üretmiştir (Şekil 3.6). Araidne labirenti inşa etmiş kişi olmasa da onu yorumlayan ilk ve tek kişi olmuştur ve yorumlamak modern dönemdeki mimarlık üretimi anlayışını oluşturmaktadır (Colomina, 1988).

Mimarlıkta temsillerin kullanımı, mimarın yorum ve gözlemlerinin birlikteliğiyle gerçekleşen bir olaydır. Yeniden üretimin ürettiği temsiller yoruma açıktırlar ve her yorum o temsillerin bir tür yeniden üretimidir. Yeniden üretim, Araidne örneğinde olduğu gibi çoğaltma anlamıyla ele alındığında mimarlıktaki bütün mimari temsillerin özünde var olan bir eylem olarak tanımlanabilir. Çünkü mimari tasarım, en temelde fikirlerin, anlamların ve temsillerin çoğaltılması üzerine kurulu bir yapıya sahiptir. Deadalus’un mimarlığını şüpheyi düşüren de anlama, yorumlama ve temsil etme kabiliyetinden yoksunluğu olmuştur.



Şekil 3.6. : Deadalus'un inşa ettiği labirent, Knossos sarayı planı. (URL-3)

Yeniden üretim kavramının yorumlayarak yeniden üretmeye bağlı anlamından koparılmadan aynı zamanda temsillerin mekanik veya günümüzde daha çok dijital

yolla çoğaltılması olarak ele alındığında, bazı mimari temsillerin diğerlerinden daha ön plana çıktıkları söylenebilir. Mimari fotoğraflar, videolar, dijital ortamda çizilen mimari temsiller yeniden üretim yoluyla çoğaltılabilir olan mimarlık ürünlerinden bir kaçıdır.

John Berger fotoğraf makinesinin, resmin fotoğrafını çekerek resmin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırdığından bahseder. Bunun sonucunda resmin anlamı değişmiş, daha doğrusu resmin anlamı çoğalmış ve birçok anlamlara bölünmüştür (Berger, 2009). Yeniden üretimin, mimarlığın temsiller üzerindeki etkisi de bu yönde olmuştur. Yeniden üretim yoluyla üretilen mimari temsiller sayesinde mimari fikirler birçok farklı ortamlara taşınabilir olmuşlardır. Yeni ortamlar mimari temsillerin yeni çağırışlar yaratmasına böylece anlamlarının çoğalıp bölünmesine yol açmıştır.

Yeniden üretim bir mimari temsilden istenildiği sayıda kopyanın üretimini mümkün kılmıştır. Yeniden üretim aynı zamanda mimari temsillerin üretim sürelerini kısaltmış ve üretilen temsil sayısını arttırmıştır. Yeniden üretimin sağladığı bu olanakların mimari ürüne geri dönüşünün olumlu ve olumsuz yönleri tartışılabilir bir konudur. Bu olanaklar mimari tasarımda hıza dayalı bir rekabet ortamı geliştirerek mimari tasarım sürelerinin kılmasına yol açmış ancak diğer taraftan, mimari tasarım sürecinde daha fazla olasılığın denenmesini kolaylaştırarak, daha araştırmacı ve deneysel bir mimari tasarım sürecinin var olmasına imkan sağlamıştır. Mimari tasarım sürecinde mimarın bire bir eliyle ürettiği temsillerin yerini baskı makinelerinden çıkan çıktılar almaya başlamıştır. Yeniden üretim yoluyla üretilen mimari temsillerde yorumlama eylemi temsilin üretilme anından daha ziyade ya temsilin üretiminden sonra, sergileme anında; ya da temsilin fiziksel olarak üretiminden önce virtüel ortamlarda gelişir.

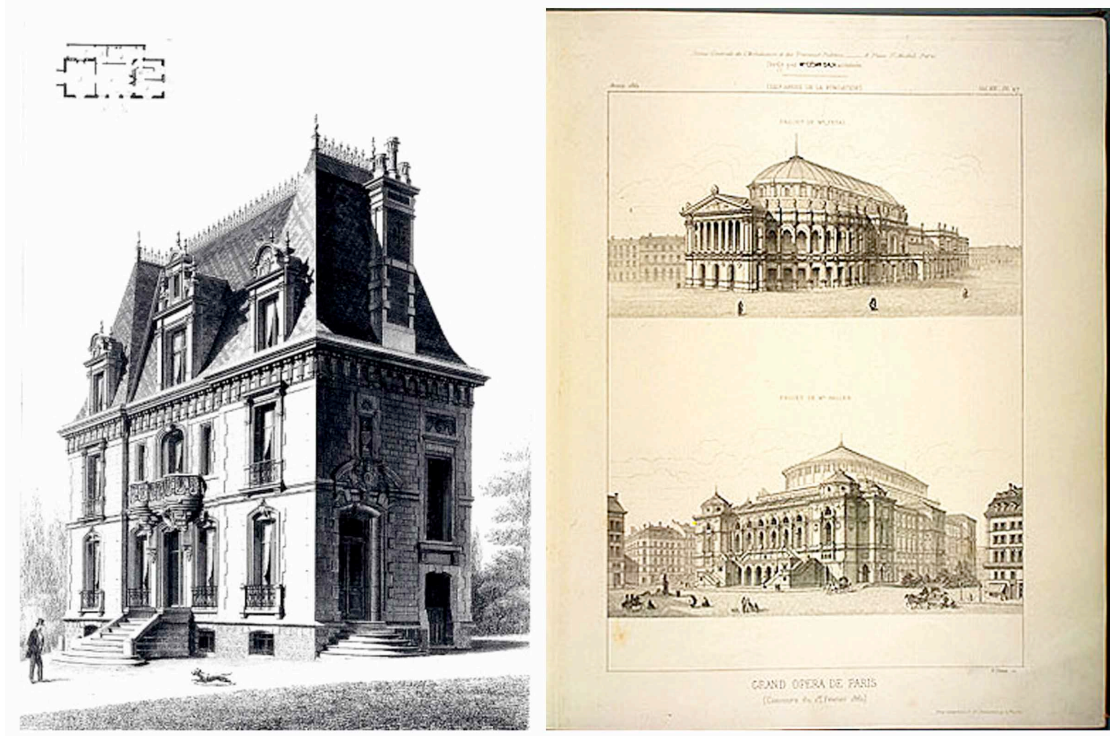
Yeniden üretimin sanat eserinin sergilenme değerinde yarattığı değişimler, mimari temsillerde de gözlemlenmiştir. Yeniden üretimin sağladığı olanaklarla, eskisine kıyasla daha çok sayıda üretilebilir ve kolay ulaşılabilir hale gelen mimari temsiller, kullanım amaçlarını mimari tasarım sürecinin, bulundukları ortamı ise mimari ofisin dışına genişletmişler ve yeni kullanıcılarla buluşabilecekleri yeni medyalar oluşturmuşlardır. Yeniden üretim, mimarlığın kullanıcısının bir tek mimari mekanı deneyimleyen birey olmaktan çıkarmış, mimarlık dergilerinin, kitaplarının okurlarını ve sergilerin izleyicilerini de, mimarlığın kullanıcılarına eklemiştir. Bu durum mimari temsilleri anlamlandıran kişilerin artmasına dolayısıyla da mimari temsillerin anlamlarının bu kişilerin etkisiyle çoğalmasına yol açmıştır.

Mimarlık dergileri, bu medyaların ilk akla gelenlerindendir. Mekanik üretim taş baskının icadıyla beraber yazının çoğaltılabilir olmasını sağlamış, bu da mimarlık dergilerinin başlangıcını oluşturmuştur. İçinde, mimarlık tarihi üzerine yazıların, güncel tartışmaların ve eleştirilerin ve daha birçok anlatının yer aldığı bu dergiler mimarlığın temsil boyutunda çoğaltıldığı ilk iletişim ortamlarındandır. Ancak mimarlık dergileri en büyük değişimini görsellerin mekanik yolla yeniden üretilebilir hale gelmesiyle yaşamışlardır. Görsel mimari temsillerin de yeniden üretilebilir hale gelmesi, mimari imgelerin daha önce hiç olmadığı kadar geniş kitlelere ulaşmasına yol açmıştır. Bu durum sonucunda mimari temsillerin kullanıcıları ve kullanım amaçları kökten değişimlere uğramıştır. Derginin okuyucu kitlesi de resimler aracılığıyla mekanı kısıtlı olarak da olsa görsel olarak deneyimleyebilir hale gelmiş ve dergiyi satın alan kişi olarak, mimari projenin müşterisi veya mekanın kullanıcısı kadar önem kazanmıştır. Kullanım amaçları değişen mimari temsillerin üretilme amaçları da doğru orantılı olarak bir değişime uğrayacaklardır.

Hélène Lipstadt, ondokuzuncu yüzyılda görselin metine üstünlüğünü ilk kez gerçek anlamda kurulmasının, 1939 yılında kurulan mimarlık dergisi *Revue générale de l'architecture* aracılığıyla gerçekleştiğini söyler. Revue, mimari görselleri ilk basan dergi olmasa da ilk tamamı görselleştirilmiş dergi olarak diğerlerinden ayrılmış ve o dönemdeki diğer Fransız dergilerini etkilemiştir. Ressamlar tarafından ince ince detaylandırılarak hazırlanan ahşap kalıpların veya gravürlerin, baskı teknikleriyle çoğaltıldığı Revue, mimari temsillerin yeniden üretim yoluyla çoğaltılmasında bir geçiş dönemi olmuştur (Şekil 3.7). Revue, daha çok mimarlara hitap etmiş, özenle çizilmiş perspektiflerin yanı sıra planlar, kesitler ve görünüşlerle birlikte mimari projeleri okuyucuya aktarmıştır. Kimi zaman hazırlanması yedi buçuk yıla kadar uzayabilen baskı kalıpları, pahalı ve meşakkatli bir sürecin sonuç ürünleridirler. İlk kez Revue dergisinin başlattığı tamamen görselleştirilmiş mimarlık dergileri kısa bir süre sonra görsellerin mekanik yolla yeniden üretilebilir olmasıyla, yerlerini durmadan yenilenen haberlerin hızına yetişebilecek, alelacele üretilmiş görsellere bırakmışlardır (Lipstadt, 1988). Fotoğrafın icadı mimarlık dergilerindeki görsellerde önemli değişikliklere yol açmış, gerçeklikleri belirli bir başarı düzeyinde yeniden üretebiliyor olmasıyla, dergilerdeki çizimlere kıyasla mimar olsun olmasın okuyucular tarafından daha çok talep görmüşlerdir.

Lipstadt, Mimarlık dergilerindeki görsellerin, kopya ettikleri gerçekliklerin ötesinde, dergilerin görsel içeriğini oluşturan önemli öğeler olduklarından bahseder. Mimari baskılarda yer alan görseller ne sessiz ne de masum temsil yöntemleri olarak görülmelidirler. Bu temsiller, mimarlığın üç boyuttan iki boyuta bir çevirisi olarak,

mimarlığın zaman zaman yeniden yorumlanması, değiştirilmesi, üzerine eklenmesi veya ihanete uğramasıdır, demektir (Lipstadt, 1988). Görseller, yeniden üretimin getirdiği olanaklarla farklı amaçlar doğrultusunda istenildiği yönde ve şekilde değiştirilebilir olmuşlardır.



Şekil 3.7. : *Revue générale de l'architecture*'da ahşap baskı ya da gravür teknikleriyle üretilmiş perspektifler. (URL-4)

Lipstadt'ın da değindiği gibi gerçeğin bir çevirisi olarak yanılısama potansiyeline sahip olan görseller, dergilerde okuyucunun mimari mekan üzerine ilk bilgilerini ve izlenimlerini edindiği mimari temsiller olmuşlardır. Mimari mekanın fiziksel özellikleri görseller aracılığıyla yeniden üretilmiş ve derginin okurlarına ulaştırılmaya çalışılmıştır. Derginin okuyucuları bir mimari mekanın imgesini dergideki görsel üzerinden edinebilir olmuşlar bu yolla da o mekanın bir kullanıcısı, ya da daha çok bir tüketicisi olarak onu yeniden üretmişlerdir.

Dergilerde yer alan görseller mimari mekanın gerçekliğinden üçüncü derece uzakta yer alan mimetik temsiller olup yeniden üretimin imkanları çerçevesinde kopyalanırlar. İster fotoğraf ister çizimler olsun, dergilerdeki görseller kimi zaman siyah beyaz, kimi zamansa olabildiğince renkli ve ilgi çekici olmuşlardır. Dergilerde görsellerde toplanan ilgi kısa zamanda görsellerin dergilerdeki önemini arttırmış ve adeta dergilerin alınmasını sağlayan bir reklam ögesi görevi görmelerine neden olmuştur.

Mimarlık dergileri günümüze kadar popülaritesini yitirmeden gelmiş önemli mimari paylaşım ortamlarıdır. Dergilerde kullanılan görseller, farklı dergilerde değişik şekillerde ele alınmışlar ve okuyucu üzerinde farklı etkiler yaratmayı amaçlamışlardır. Le Corbusier'nin Fransız ressam Amedée Ozenfant ile birlikte, 1920 ile 1925 yılları arasında çıkardıkları mimarlık dergisi L'esprit Nouveau hem yeniden üretim kavramını ele alış biçimi hem de mimarlık dergilerindeki görselleri kullanım şekli bakımından önemlidir. Le Corbusier mimarlık üretiminde mekanik yolla yeniden üretimin ve seri üretimin önemine inanmış, *Bir Mimarlığa Doğru* adlı kitabında mimarlık ve seri üretimden şu sözlerle bahsetmiştir:

“...Seri üretim anlayışını,
Seri konut üretim anlayışını,
Seri üretilen konutlarda yaşama anlayışını,
Seri üretilen konutları tasarlama anlayışını yaratmak gerekmektedir.
Eğer yüreğimizden ve aklımızdan konutun donmuş kavramlarını çekip çıkarırsak, soruna eleştirel ve tarafsız bir gözle yaklaşırsak, sonunda gereç-konuta; varlığımıza eşlik eden çalışma araçlarının estetiğiyle güzelleşen, sağlıklı (törel açıdan da sağlıklı) seri üretilen konuta ulaşırız....” (Le Corbusier, 1999)



Şekil 3.8. : L'esprit Nouveau dergisinden sayfalar. (URL-5)

L'esprit Nouveau'da Le Corbusier mimarlıkta seri üretim üzerine olan görüşlerini metinlerin yanına koyduğu, seri üretim yoluyla çoğaltılmış çeşitli ürünlerin kataloglarından kestiği reklam görselleriyle destekler. Colomina, Le Corbusier'in görüşlerini, metin ve görselin birlikteliğinin geniş bir ele alınış şekline dayandığını söyler. Klasik kitaplarda olduğu gibi görsellerin yazının anlattıklarını gösteriyor olmalarının aksine, Le Corbusier'in görüşleri bu ikisinin asla çözülemez birlikteliği olarak sunulmuşlardır. Derginin bu geleneksel olmayan yoldan anlaşılmasında reklam tekniklerinin izlerine rastlamak mümkündür (Colomina, 1988) (Şekil 3.8). Le Corbusier kullandığı görsellerin anlattıklarını, okuyucunun yeniden üreterek belirlemesine bırakmıştır.

Mimari temsillerin yeniden üretilebilir olmasının yarattığı bir diğer mimari paylaşım ortamı ise mimarlık sergileri olmuştur. Mimarlık sergileri mimari temsillerin yorumlanarak yeniden üretilebileceği eleştirel mimarlık ortamlarıdır. Mimarlık bulunduğu mekana ve zamana bağlı gerçek boyutlarından yani mekandan ayrı bir şekilde kullanıcısının/izleyicisinin yorumlarına ve eleştirel gözlemlerine açılmıştır. Yeniden üretim yoluyla çoğaltılan mimari temsiller, sabit mekanın aksine hareketlenmiş, sergi ortamında toplanarak kullanıcının ayağına gelmişlerdir. Mimari sergiler mimari mekanın imgesinin aktarılmasına yeni bir açıklık kazandırmışlardır. Sergilerde mimari temsillerin başka mimari temsillerle beraber sergilenmesi, bu projelerin yeni üst anlamlar kazanmasına da yol açmıştır. 1932 yılında MOMA’da gerçekleştirilen, Philip Johnson’un küratörü olduğu, *Modern Architecture: International Exhibition* sergisi, 1920’lerin modern mimarlığının dünyada “enternasyonal stil” olarak anılmasına yol açmıştır (Şekil 3.9). Bu durum sergi yoluyla mimari temsillerin anlamlarında çoğalmaya, yeniden üretime bir örnek oluşturur.

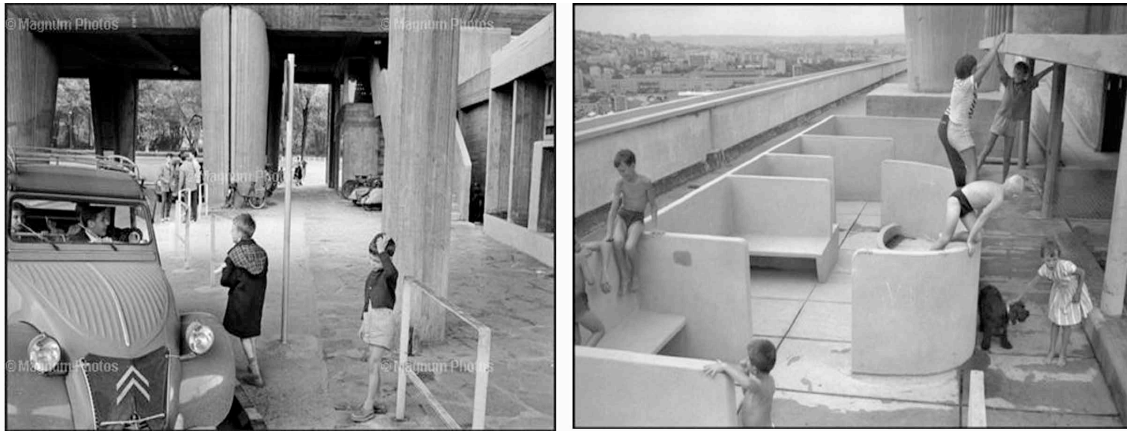


Şekil 3.9. : 1932, Modern Architecture: International Exhibition, MOMA, kuratör: Philip Johnson. (URL-6)

Yeniden üretim yoluyla üretilen temsiller yalnızca mimarlığı fiziksel gerçekliklerini yeniden üretmekle kalmamışlar, mimarlığın anlamlarını yeniden üreterek çoğaltmışlardır. Bunu da ya mimari mekanın mekana bağlı sabitliğini

hareketlendirerek, sergiler veya kolajlar yoluyla; ya da mekanın zamana bağlı devingenliği sabitleyerek; fotoğraflar aracılığıyla yapmışlardır. Yeniden üretim temsillerinin sahip olduğu yanılsama potansiyelleri, var olanın görsel gerçekliklerini sadık bir şekilde kopyalayamamalarından çok, var olanın görsel gerçekliklerini bizim doğal olarak algılayamayacağımız şekillerde saklayabilir, kaydedebilir olmalarından kaynaklanmaktadır.

Mimari fotoğraflar, mimari ürünün bir anının bir bakış açısında dondurulmasıdır. Gerçekte kısacık olan bir anın ve asla tekrar gerçekleşemeyecek bir sürü olasılığın tespitidirler. (Şekil 3.10). Bu nedenle de yeni olasılıkların, yeni fikirlerin yaratılmasını sağlarlar.



Şekil 3.10. : 1959, Rene Burri'nin Unite d'Habitation fotoğrafları ©Magnum Photos ,(URL-7).

Günümüzde yeniden üretim dijital ortamdan ayrı düşünülemez bir hale gelmiştir. Bilgisayar ortamında tasarlanan, çizilen mimari temsillerin orijinal varlıklarından söz edilmesi mümkün değildir. Bilgisayar programları var olan gerçekliklerin, zaman ve mekana bağlı değerlerinin yanı sıra tüm fiziksel değerlerinin de yeniden üretilebilir olduğu ortamlardır. Hiç var olmamış gerçekliklerin temsil edilmesi olarak dijital ortamda tasarım, hem mimesis hem de yeniden üretim kavramlarına yeni boyut kazandırmıştır. Dijital ortamlar mimari temsillerin paylaşılmasını, üretilmesini hiç olmadığı kadar hızlandırmışlar ve herkes tarafından ulaşılabilir kılmışlardır. Bu durum mimari tasarımların yorumlanarak, deneyimlenerek yeniden üretiminin katsayısını arttırmıştır ve mimarlık üretimini kökten değiştirmiştir.

3.3. Mimarlık ve Çeviri

3.3.1. Çeviri Kavramı

Çevirinin başlangıcının, dünya üzerinde konuşulan farklı dillerin doğmasıyla eşzamanlı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bölünmenin yaşanmasından

önceki dönem, dünya üzerindeki tüm insanların tek bir dili; Hz. Adem'in dilini konuştuğu dönemdir. Dünyanın başlangıcından günümüze kadar kurulan ideal bir dil hayalinin gerçekleştiği tek zaman aralığını bu dönem olmuştur. Kutsal kitaplarda, bu tek ve ideal dilin sonunu getiren olay *Babil* efsanesi olarak geçer: (Şekil 3.11)



Şekil 3.11. : Babil kulesi, Pieter Brueghel (1536)

“ Dinleyin: bütün dünya tek bir dil kullanıyor, aynı kelimeleri kullanıyor. İzleyin: doğudan yola çıkıyorlar, Sümerlerin topraklarında bir vadiye varıyorlar ve oraya yerleşiyorlar. “Bir araya gelebiliriz” dediler. “ Bir şehir kurabilir ve bir kule inşa edebiliriz, tepesi göğe değen – şöhrete kavuşmak için. Bir ismimiz olmadan birbirimize bağlı değiliz ve dünyanın üzerinde darmadağın bir haldeyiz.” Yahweh, insanoğlunun birleşerek inşa etmekte olduğu şehri ve kuleyi izlemek için yeryüzüne indi. “ Aynı dil ile birlikte onlar da tek vücut olmuşlar”, dedi Yahweh, “Bunu aralarında kavramışlar, ve bu kavrayış onları dokunacakları şeyle aralarında bir sınırın kalmadığı noktaya götürecektir. Kendi aramızda, onları alçaltalım ve dillerini şaşırtalım, ta ki her birisi arkadaşının gözünde dağınık fikirli bir kimse olana kadar.” Daha sonra Yahweh onları yeryüzünün her yerine dağıttı; ve şehir dağıldı. İşte bu sebeple bu yeri *bavel* olarak adlandırdılar: dilleri, Yahweh tarafından orada *şaşırtılmıştı* (ing. baffle) . Yahweh tarafından oradan dağıtıldılar ve dünyanın bittiği noktalara vardılar.¹

Babil’de bir araya gelen insanoğlunun duyduğu bir isme ve üne kavuşma arzusu, bir toplum olarak kendilerini temsil edebilecek nitelikte bir simge arayışına girmelerine yol açmıştır. Babil şehrinde, bir güç sembolü olarak mimarlığa başvurulmuştur. Tarihte bir çok kez iktidarın ve otoritelerin vücut bulduğu anıtsallıklar olan mimari eserlere, ilk örneklerden biri göğe ulaşip tanrıyla aynı seviyede olmayı sağlayacak olan Babil kulesidir. Ancak, insanoğlunu kendi cisminden katlarca daha büyük yapılar inşa etmeye iten bu arzusu, Babil’de bir lanetle söndürülmüştür; insanların birbirlerini tam olarak anlamalarını imkansız kılacak bir lanetle... çeviri yapmak zorunda kalmak lanetiyle. Babil efsanesiyle beraber insanların konuştuğu dil çoğalarak ötekinden ayrılmış ve insanlar birbirlerini anlayamaz hale gelmişlerdir. Bu

¹ The book of J, İngilizceye David Rosenberg tarafından çevirilmiştir.

noktadan sonra onlar için tek çözüm yolu çeviri yapmak olacaktır. Peki bu çeviri ne derecede mümkün olabilecektir? Diller arasındaki farklılıkları aşip benzerlikler kurmayı amaçlayan çeviri bu görevi nasıl yerine getirecektir?

Toplumlari birbirinden ayıran bir özellik kullandıkları dillerdir. Ancak dilin kullanımının bütün bir toplumda aynı olduğu düşünülemez. Bireyler de dili birbirlerinden farklı kullanırlar. Bu kullanımlar toplumun dilini çeşitlendirir ve dönüştürür. Bu nedenle iki farklı dilin birbiriyle tamamen örtüşmesi neredeyse imkansızdır. İki farklı dilde aynı anlama gelen iki sözcüğün yan anlamları birbirlerinden farklı olabilir, ya da o sözcük iki farklı toplumda da aynı şeyi ifade ediyor olsa da ifade edilen kavramın toplum içinde ele alınış biçimi birbirinden farklı olabilir. Bu gibi temel sebepler, diller arasında benzerlik kurmak olan çevirinin ne derece mümkün olduğunun düşünürler tarafından sorgulanmasına sebep olmuştur.

Octavio Paz çevirinin, iki şekilde gerçekleştiğinden bahseder. Bunlardan biri metnin dilinden diğer dillere olan çeviridir. Diğeriyse, günlük pratiklerimizin temelinde yatan anlama, anlatma ve yorumlama eylemleri esnasında gerçekleşen çeviridir (Paz, 1992). Çeviri bir yorumlama işidir. Bu sebeple bir çevirinin nasıl olacağı yorumlanabilme olasılıkları kadar fazla sayıdadır.

Çeviri eylemi çevirmenin yorumundan ayrı düşünülmesi mümkün olmayan bir eylemdir. Ancak çevirinin bir başka yorumlanma boyutu daha mevcuttur. Yorumlamak da bir çeviridir. Bu boyut çevirinin okur tarafından tekrar yorumlanması ve eleştirilmesi durumudur. Bu boyut çevirmenin yorumu kadar, metnin anlaşılmasında da etkin bir role sahip olacağından çeviride önemli bir yere sahiptir.

Bir yazılı metinde yorumun nasıl bir yere sahip olması gerektiği üzerinde tartışılan bir konu olmuştur. Çünkü metinde yorumun yeri aynı zaman da çevirinin iyi veya kötü olarak nitelenmesinde en önemli etkeni oluşturur. Kimi düşünürler çevirinin orijinal metine mümkün olduğunca sadık kaldığı, kelimesi kelimesine çevirileri savunmuşlar; kimileri ise, çevirinin şiirsel özünün önemi üzerinde durmuşlardır. Çevirilerde, orijinal metin , çeviri metni ve çevirinin okuru arasındaki mesafelerin nasıl olması gerektiği; çevirinin, orijinal metne mi yoksa çevirinin okuyucusuna mı daha yakın durması gerektiği üzerinde farklı görüşler mevcuttur.

Walter Benjamin, bir yazılı eseri yazmakla onu çevirmek arasındaki temel farkın yazarın metni yazarken okuyucunun hatırı için yazmamasından kaynaklandığını söyler. Benjamin'e göre, orijinal metnin üretimi esnasında yazar, okuru düşünerek ürünü ortaya koymaz, kendini ifade etmek esas amacıdır ancak çevirinin var olma

sebebi birebir okur odaklıdır. Çünkü çeviri bir metnin dilini anlamayan okuyucuların, metni anlayabilmelerini amaçlayan bir çabadır. Benjamin bu durumun, çeviri yapmanın, aynı şeyleri arka arkaya söylemenin tek ikna edici açıklaması olduğunu söyler (Benjamin, 1985). Peki çeviri gerçekten aynı şeyleri arka arkaya söylemekten mi ibarettir? Benjamin daha sonra bir metnin okuyucuya ne söylediğini sorgular. Metnin özünü oluşturan şey durumu ya da taşıdığı bilgi değildir. Bu nedenle bir “verici”(transmitting) işlevi görmeyi amaçlayan çevirilerin karşı tarafa verebileceği tek şey bilgi olacaktır. Bu da kötü bir çevirinin ayırt edici özelliklerinden biridir. Bir çevirinin içerdiği bilginin yanı sıra esas varlığını oluşturduğuna inanılan diğer bir şey ise, kavranılamaz, gizemli olan şiirsel yönüdür, ve bu yön ancak çevirmen de bir şairse çevrilebilir. Ancak Benjamin, metnin yalnız şiirsel yönünü çevirmeyi amaçlamanın da kötü bir çevirinin diğer bir karakteristik özelliği olduğuna değinir. Bu durumun sebebi çevirinin okur için yazılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar çeviri okuyucu için var oluyor olsa da, orijinal metin okuyucunun varlığı için üretilmemiş olduğu sürece, metnin çevirisi nasıl okuyucu için nasıl var olabilecektir ? (Benjamin, 1985).

Walter Benjamin çevirinin üretim sürecini tersine çeviren bir eylem olmasından yakınmıştır. Diğer bir deyişle çeviri, metnin üretiminden farklı ihtiyaçları karşılar, farklı yönde ilerler. Bu durum çevirinin; dillerin birbirlerine geçişsizliğinden ya da çevirmenin kabiliyetinden bağımsız olarak; her şeyden önce, var olma amacından dolayı, yazma eyleminden farklı bir ürün ortaya koyacağı anlamına gelmektedir. Çeviri sonucunda üretilen ürün, yazılmış olandan – orijinal metinden- farklı olmak durumundadır. Bu fark da bir çevirinin kötü olmasının kaynaklarından biridir.

Walter Benjamin için çeviri mümkündür, ama her metin çevrilebilir değildir. Çeviri bir tarzdır, çevrilebilirlik de eserde bulunan bir temel özelliktir. Çevirmenin görevi her metindeki niyetlenen anlamı bulmaktır. Metinlerdeki bu anlamı bulmak ancak metnin, bütün dillerin özünü kapsayan ortak bir dil olan “saf dil”e çevrilmesiyle mümkündür. Bir metnin çevrilebilir olması onu iyi bir metin yapar çünkü bu saf dile yakınlığının bir göstergesidir. Benjamin farklı dillerin birbirine çevirisini “saf dil” adını verdiği her dilin özünde barınan ütöpik bir dilin varlığına dayandırmıştır. Çeviri ancak bu dilin çerçevesi dahilinde mümkündür. Saf dile dahil olamayanlarsa, çeviriden arda kalanlardır. Ancak çevirinin bir metni diğer metne tam olarak çevirememesinde üzerinde durulması gereken bir diğer nokta çeviriden arda kalanların yanı sıra çevirinin ekledikleri fazlalıklardır.

Paul Ricœur çeviride belli bir kurtarma işlemi yapılır ve bazı şeyleri yitirmeye de rıza gösterilir demektedir (Ricœur, 2008). Ricœur için kurtarma ve yitirme eylemlerinden

oluşan çeviri, yaratıcı bir eylem olarak adlandırılmaktan çok uzaktır. Ricœur, dünyada var olan dillerin çeşitliliğini ve sayısının bu denli fazla olmasını uğursuz bir bolluk olarak görür. Babil efsanesinden önce konuşulan tek ve ortak dili, “yitik bir cennet dili” olarak adlandırır (Riceour, 2008).

Ricœur’ün bu görüşü çevirinin mimarlıktaki kullanımının zıttı yöndedir. Mimari temsillerin üretiminde de çeviri eylemi mevcuttur. Ancak bu çeviriler, kendisinden önceki temsilleri eksilttikleri düşünülmez. Bu sebeple mimari tasarımda kullanılan temsillerin çeşitlerinin fazlalığı, Ricœur’ün dilleri uğursuz bir bolluk olarak görmesinin aksine, mimarlık için verimli bir berekettir.

Paul Ricoeur’e göre, çeviri bir çelişkidir ve içinde direnişleri barındırır. Bu sebeple çevrinin temelde orijinal metni tam anlamıyla koruması mümkün değildir. Bu anlamda çevirinin, Paul Ricoeur için özünde bir başarısızlık olduğu söylenebilir. Bir çevirinin başarısının ölçülebilir olması ancak, başlangıç ve çıkış metinleri dışında üçüncü bir metnin varlığıyla mümkün olabilir. Ricoeur; “anlamın ta kendisinin, anlamsal özdeşin içinde bulunacağı bu üçüncü metin olmadığından başvurabileceğimiz tek şey, çok dilli olmasa da en azından iki dilli uzmanların eleştirel okumalarıdır”, demektedir (Ricoeur, 1996).

Riceour’ün düşüncesinin aksine Akcan ise çeviriyi, bir eksiltme değil bir zenginleştirme olarak görür. Çeviriyi bir yerden diğerine herhangi bir akış olduğunda gündeme gelen bir durum olarak tanımlamıştır. Bir ülkenin çeviri aracılığıyla kendini yabancıya açtığını bu sayede, bir yandan kendi normlarını kıyaslayıp tekrar değerlendirirken diğer bir yandan yabancıнын normlarıyla kendisini dönüştürerek zenginleştirdiğini ifade etmiştir (Akcan, 2009). Akcan’ın değindiği gibi, çeviri; açıklık, kıyaslama ve dönüşme eylemlerini barındıran bir hareket olarak arttırıcı ve zenginleştirici bir eylemdir. Çevrinin metinden neler eksilttiğinden, çeviride nelerin kurtarılıp, nelerin arda kaldığından bahsedilirken, metne neler eklediğini, onu çevirirken anlamlarının nasıl arttığından bahsetmemek taraflı bir bakış açısidir. Bir çevirinin başarısızlığı, aynı zamanda orijinal metne bağlı kalmıyor ve ondan başka bir şey üretiliyor demektir. Diğer bir deyişle, eskiyi çevirmek yerine yeni bir şey yazıyor anlamına gelmektedir.

Bu durumda çeviri orijinal metinleri yozlaştıran bir lanet midir? Yoksa orijinal metinlerin gelişimini ve hatta üretilmesini sağlayan bir olanak mıdır? Walter Benjamin çevirilerin başarısızlıklarından bahsetse de, çeviriyi bir ülkenin dilini zenginleştirebilecek bir eylem olarak görmüştür. Benjamin, *Çevirmenin Görevi* adlı yazısında, Alman romantiklerinin ürettikleri eserler kadar çevirdikleri metinlerle de

gurur duyuyor olduklarından bahseder (Benjamin, 1985). Alman romantikleri yaptıkları çevirilerle Almancanın gelişmesine önemli katkı da bulunmuşlardır. Çeviriler bir dilin kendisine çevrilen eserin diliyle arasında bir geçişlilik kurulmasını sağlar bu geçişlilik bu dönemde Almanca dilinin kelime dağarcığının gelişmesine ve dilin kıvraklaşmasına olanak sağlamıştır. Walter Benjamin iyi bir çevirinin bir dili geliştirerek, yabancıya dönüştürebileceğinden bahsetmiştir. Burada bahsedilen yabancıya dönüşmek sözüyle anlatılmak istenen, Benjamin'in *Çevirmenin Görevi*'nde *Rudolf Pannwitz*'den yaptığı alıntı ile açıklanabilir. Pannwitz o dönem ki Almanca çevirilerin yanlış bir öncülle işe başladıklarını eleştirir. Dönemin çevirilerinin Almancayı; Hintçe, Yunanca ve İngilizceye dönüştürmek yerine, bu dilleri Almancaya dönüştürmeye çalıştıklarını, bu durumun Almanca çevirmenlerinin dillerinin kullanımına duydukları hürmetin, diğer dillerdeki yapıtların ruhlarına duyduklarından daha fazla olmasından kaynaklandığını söylemektedir (Benjamin, 1985). Diller diğer dillerdeki kelimelerin anlamlarını kendi dillerinde ürettikçe genişleyeceklerdir. Dil çeviriler yoluyla daha çok şey söyleyebilir hale gelecek, daha fazla metnin üretilme olasılığına sahip olacaklardır.

Octavio Paz, çevirinin yeni bir metnin üretimi olarak ele alınabilmesinde en temel unsur olan, yorumun, çevirideki yerine açıkça değinmiştir. Octavio Paz, çeviri eyleminin var olma sebebini insanın en temel eylemlerine dayandırır. Paz için çeviri yapmak insan olmanın en temel eylemlerinden biridir, çünkü düşünmek dünyayı anlamak ve anlatmak özünde bir çeviri sürecini barındırır (Paz, 1992). Anladıklarımızı kelimelerle ifade ederiz ve kelimelerin anlamı diğer kelimelerle anlatılabilir. Octavio Paz, Benjamin'in aksine çeviri eylemine okurla olan bağlarından çok orijinal metinle olan bağları üzerinden yaklaşır. Paz'a göre çeviri çok zor bir iştir; orijinal metni yazmaktan daha az zor değildir. Çeviriyi iki aşamada incelemek mümkündür. İlk aşamada, çevirmenin hareketi bir okurdan ya da eleştirmenden farklı değildir; her okuma bir çeviridir ve her eleştiri bir yorumlama eylemiyle başlar. Ancak buradaki çeviri, aynı dil içinde yapılan bir çeviridir, ve eleştiri şiirin daha özgür halidir, daha açık olmak gerekirse; bir yer değiştirmedir. Eleştirmen için çeviri başka bir metin için çıkış noktasıdır, ancak çevirmen için çeviri, başka bir dilde, farklı karakterlerle orijinale benzer bir şiir oluşturmaktır. Paz çevirinin ikinci safhasının ise temel bir farkla şairinkiyle paralel olduğunu söyler. Şair yazarken , şiirinin kendini nereye götüreceğini bilmemektedir, ancak çevirmen, çabalarının sonucunda üreteceği şiirin kendinden önceki şiiri yeniden üreteceğini bilmektedir (Paz, 1992). Paz çeviri ve üretimin paralelliklerine açıkça ortaya koymuştur.

Mimari tasarım süreci mimari temsillerin yorumlanması üzerine kuruludur. Bu yorum hem temsillerin üretimi esnasında hem de üretildikten sonra eleştirilmeleri esnasında gerçekleşir. Mimari temsillerin üretimi ve kendinden sonraki temsillerin üretilmesi, Paz'ın çeviri tanımında olduğu gibi, içinde hem eleştirel yorumlama eylemini hem de üretirken yorumlama eylemini barındırır. Mimari temsiller, kendinden sonra üretilecek olan mimari mekanın fikrini ifade etmeyi amaçlarlar. Mimari tasarım sürecinde, üretilen temsiller farklı şekillerde de olsa, bitmiş olanın imgesini aktarırlar. Mimarlık üretiminin sahip olduğu bu sonuç ürünü temsil etme eğilimi, çevirinin, farklı dillerde, başka karakterlerle orijinale benzer bir metin üretme haliyle paraleldir.

Metnin çevirisi ister bir okuma ve yorumlama olarak ele alınsın, isterse devamında başka dillere bir çeviri olarak ele alınsın, iki farklı bakış açısıyla da gelinecek nokta aynı olacaktır. Bu ortak nokta bir sözün, çeviri süreci içerisinde bir metinden diğerine aktarılırken algılanmak ve anlaşılacak uğrunda geçireceği dönüşümün, o söz ister istemez eskiden olduğundan farklı bir söz haline getireceği, bunun sonucunda da, orijinal halinin asla tıpatıp aynısı olarak kalamayacağı gerçeğidir. Bu durum, çevirinin engellenemez bir değişime sebep olduğu anlamına gelir. Çevirinin neden olduğu bu dönüşüm, gelişimin ve daha da ötesinde; orijinal olanın üretiminin en önemli unsurlarından biridir.

Paul Ricœur büyük yapıtların, dünya kültürünün büyük klasiklerinin, Kitabı Mukaddes'in, Shakespeare'in, Dante'nin, Cervantes'in, Molière'nin sonu gelmez yeniden çevrilmeleri durumuna değinir. Bu çevirilerin tekrar tekrar yapılmasına neden olan çeviriler hakkındaki hoşnutsuzluğun doğurduğu çevirme dürtüsünün en iyi şekilde yeni çevirilerde de hissedilebilir olduğundan bahseder (Riceour, 2008). Her çeviri orijinale bağlı kalmayı amaçlasa da ondan farklılaşacaktır. Bu durumda insanı yeniden çevirmeye götüren tatminsizlik duygusunun doğmasına neden olur. Bu sebeple eserler arka arkaya sürekli çevrilir. Çevirinin yarattığı bitmemişlik, eksik kalma, ya da farklı olma anlayışı çevirinin yanılsama potansiyelinden kaynaklanmaktadır. Çevirinin her üretildiğinde yeni bir şey olma potansiyeli bu metinlerin arka arkaya çevrilmesini mümkün kılmaktadır.

Mimarlıkta mimari temsillerin ard arda üretilmesinde yatan neden, hiçbir çevirinin orijinal metnin tam olarak aynısı olmuyor olmasıyla aynıdır. Bir temsil yönteminde anlatılamayanları anlatmanın çözümü yeni bir mimari temsil üretmektir.

Paz çevirinin benzerlikler ve farklılıklar yaratmasından kaynaklanan yeniyi üretmeye olan eğilimini şöyle açıklamaktadır;

“Bir taraftan dünya bize bir benzerlikler koleksiyonu olarak sunulmuştur; diğer taraftan, her biri kendinden önce gelmiş olandan farklı, büyüyen bir metinler yığını olarak. Her metin eşsizdir, ancak aynı zamanda da bir başka metnin çevirisidir. Hiç bir metin tamamen orijinal olamaz çünkü dil kendi özünde zaten bir çeviridir- ilk önce sözsüz dünyanın, sonra da, her işaret ya da her sözcük grubu, başka bir işaretin ya da sözcük grubunun. Ancak bu nedenselliğin tersi de geçerlidir. Bütün metinler orijinaldirler; çünkü, her çeviri kendine has ayırt edici özelliğe sahiptir. Bir noktaya kadar, her çeviri bir yaratma eylemidir, ve bu sebeple de yeni bir metin üretir.” (Paz, 1992)

Octavio Paz'ın çeviriye yaklaşımı, mimarlıktaki varlığının temelini oluşturur. Mimarlık ta tekrarlanarak çoğalan mimari fikirlerin geçirdikleri süreç, çeviri yoluyla açıklanabilir.

3.3.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Çeviri

Mimarlıkta çeviriye, bir temsillerin üretilmesi boyutunda, bir de mimarlığın kendisi dışında kalanlarla kurduğu ilişkiler boyutunda farklı şekillerde yaklaşılabılır.

Esra Akcan çeviriyi bir noktadan diğerine bir akış olarak ele alır ve modernizmle beraber farklı ülkelerde mimarlık üretiminde kurulan benzerliklerde çevirinin rolü üzerinde durur. Modern zamanlarda, insanların, sermayelerin fikirlerin, teknolojilerin, bilgilerin ve imgelerin dünyanın farklı noktalarına taşınabilir hale gelmesi ve mevcut olan dolaşım hali, çevirinin özünü oluşturan akış hareketiyle benzerlik göstermektedir. Akcan'a göre bu dolaşım o kadar yaygınlaşmıştır ki, günümüzde yalın olarak yerel, ya da yalın olarak küresel bir bina düşünmek, ya da öz kültür denen bir şeyden bahsetmek tamamen imkansız bir hale gelmiştir (Akcan, 2009)

Octavio Paz, çeviri ve taklidin ikiz kız kardeşler olduğunu söylemektedir (Paz, 1992). Akcan'ın mimarlıkta çeviriyi ele alışı, mimesisin, kendi dışındaki çevreyle, toplumla, kültürle ve diğer mimarlık ürünleriyle kurduğu ilişkiler bağlamında ele alınışıyla oldukça yakın bir haldedir. Aradaki temel fark çevrinin taklitten daha fazla bir hareketlilik anlamı taşıyor olması olarak görülebilir. Mimarlık üretimini etkileyen dış etkenlerin birbirlerine çevrilerek dönüşümü, mimarlığın da çevrilmesi ve farklı ürünler vermesiyle sonuçlanmaktadır.

Mimarlıkta çevrinin bir diğer ele alınış biçimi ise mimari temsillerin üretilmesindeki, akış ve dönüşümler üzerindendir. Mimari fikirlerin temsil edilmesi özünde bir çeviri eylemidir. Mimar düşüncelerini ve aklına gelen olasılıkları, kağıda döker, ya da başka ortamlara çevirir. Daha sonra ürettiği temsili eleştirel bir gözle yorumlar, anlamlandırır ve böylece yeniden çevirir. Bu çeviri sonucunda elde edilen yeni görüşler, yeni bir temsil yöntemine aktarılacak üzere yeniden çevrilirler ve bu

mimarlıktaki temsil üretme eğilimin devamlılığını meydana getirir. Bu sebeple mimari tasarımın her aşamasında çevirinin varlığından söz edilebilir.

Mimarlıkta mimari temsillerin üretimi, aynı şeyi tekrar tekrar söylemek değil, her seferinde yeni bir şey söylemektir. Çünkü mimari temsiller, mimari mekanın fikrini ifade etmekle görevlendirilmişlerse de, bu fikri her çevirişlerinde, fikrin oluşmasında etkin bir role ve önemli bir yere sahiptirler.

Alberto Perez-Gomez, Çevirinin asla bir siteme ya da mekanizmaya indirgenemeyeceğini; her zaman koşullara bağlı ve duruma özel olduğunu söyler. Çeviride her zaman görevle beraber bir belirsizlik boyutu da vardır, demektedir (Perez-Gomez, 2006). Çeviri de var olan bu belirsizlik boyutu, olduğundan farklı şekillerde üretilebilmeye açıklık tanır. Bu açıklık mimari temsillerde var olduğundan mimari temsillerin üretilmesinde çevirinin yerinden bahsetmek mümkündür.

Mimar, mimari temsilin hem yazarı, hem okuru hem de çevirmeni olarak çok yönlü bir göreve sahiptir. Mimari temsillerde, metnin okuru ve yazarı üst üste çakışmıştır. Bu durum, düşüncelerini anlatmak için metin üreten yazarla, okurun metni anlaması için çeviren çevirmenin görevlerinin üst üste gelmesi, ikisinin de aynı kişi olması durumudur. Bu durumda çeviri bir yazma eylemi, yazma eylemi ise bir çeviri olacaktır.

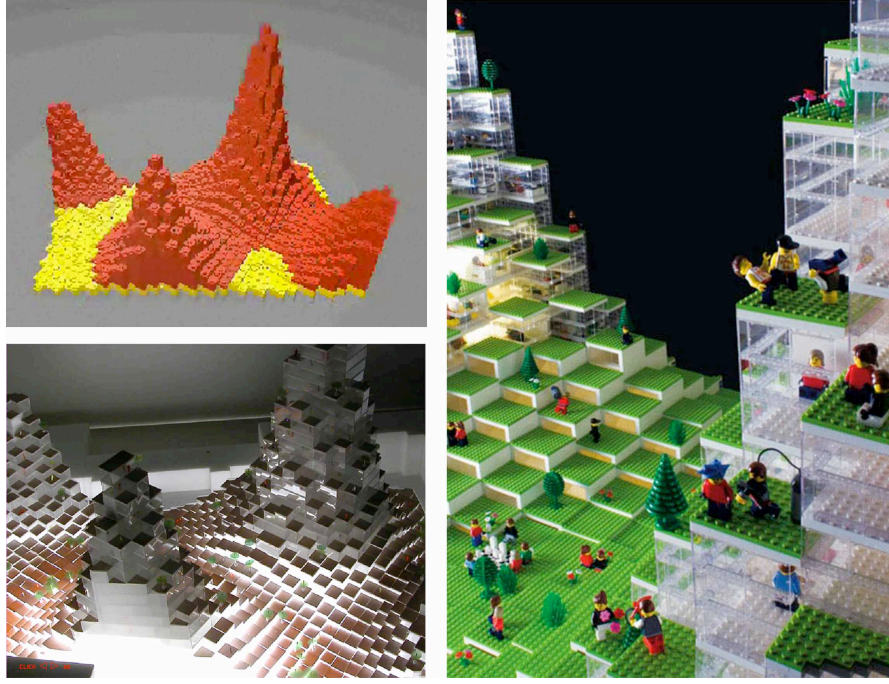
Esra Akcan, çevirinin mimarlık üretimindeki bu aktif rolünü şöyle açıklamaktadır:

“Mimaride çevirinin yanlış kullanımı sonucunda kaçırılan fırsatlardan bahsedilebilir ama yanlış çeviriden bahsedilemez. Çevirmenlerin ya anlamı ya işlevi koruyarak, ya kelime kelime tekrarlayarak ya da yorumlayarak özgür metne sadık kalmaya çalıştıkları edebi çevirinin tersine, mimari çeviri sadakat beklentisiyle ağırlaşmaz....Her çeviri ister yazınsal ister görsel dile ait olsun bir dönüşümü içerir, ancak modern edebiyat çevirisi özgün metne olabildiğince yakın olmayı çalışırken mimari çeviri daha çok bir uzaklık yaratmaya çalışır, sapma ve bozmayı kabul eder hatta amaçlar”.(Akcan, 2009)

Mimarlıkta tasarım sürecinde çevirilen fikrin, çevirmeni yine bizzat mimarın kendisidir dolayısıyla çevirinin başka çevirmenlerce tekrar çevrilerek en rafine çevirinin elde edilmesi arayışı mimarlıkta çeviri için söz konusu değildir. Mimarlıktaki temsiller kendinden öncekini sadeleştirmek değil arttırmak isterler. Mimarlıktaki çevirilerde orijinal olana sadık kalınması aranmaz aksine her çeviri öncekini geliştirdikçe tasarıma katkısı daha fazla olacaktır.

Çeviri mimari tasarımın özünde var olan bir eylem olarak tasarım sürecinin tümüyle ilişkilendirilebilir. Ancak bazı temsillerin üretilmesinde, kendinden önce üretilmiş temsile büyük oranda sadık kalındığı; şeklinde, formunda, ölçülerinde bir değişiklik

yapılmadığı halde, üretilen yeni temsillerin farklı şeyler söylediğinin gözlemlendiği anlar, çevrinin ürettiği yanılsamanın amaçlandığı ve açıkça gözlemlenebildiği örneklerdir. Mimarlıkta bir mimari fikrin arka arkaya, farklı malzemeler kullanılarak temsil edilmesi bu duruma bir örnektir. Mimarlıkta çevrinin en belirgin olduğu diğer bir durum ise, mimari fikrin ortamlar ve boyutlar arası çevirisidir.



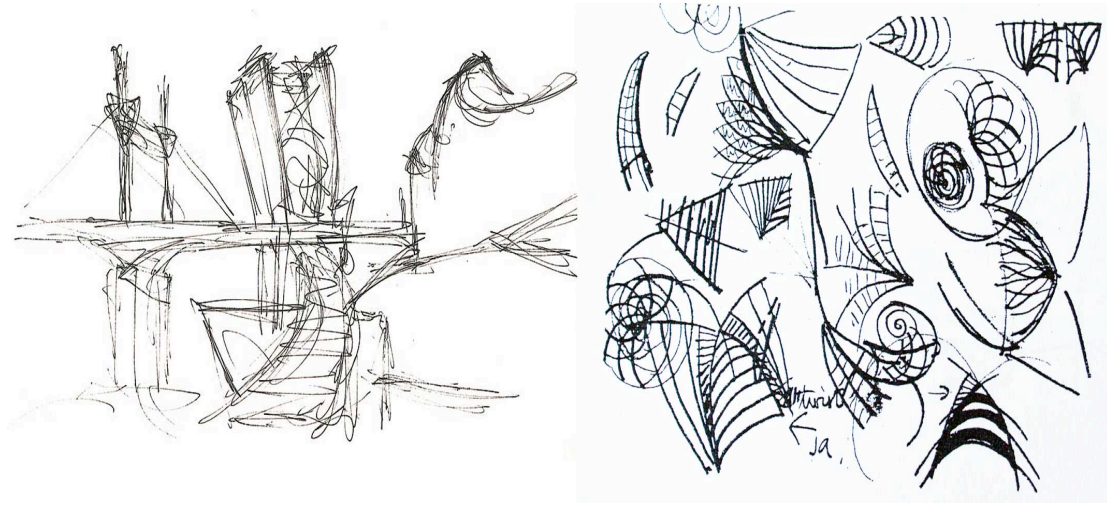
Şekil 3.12. : Bir mimari fikrin farklı malzemeler ve ortamlar kullanılarak temsil edilmesi.
BIG, Lego Residence, (URL-8)

Çizimlerin farklı renklerde, veya maketlerin farklı malzemelerle üretilmesi çevrinin birinci ele alınış şekline bir örnektir. Aynı maket farklı malzemeler kullanılarak yapıldığında, ifade ettikleri, çağrıştırdıkları birbirinden farklı olacaktır. Bjarke Ingels Group mimarlık ofisinin Legolarla yaptıkları konut tasarımı, maket malzemesiyle üretilmiş olandan farklı bir ifade taşır. Bu örnekte malzemeler arası çevrinin mimari tasarıma katkısı gözlemlenebilmektedir. Lego maket'in sahip olduğu anlatım biçimi, tasarımı önemli derecede etkilemiştir. Legoların çok parçalılığının sahip olduğu dil mimari tasarımın tümünde gözlemlenebilmektedir (Şekil 3.12).

Şekil 3.12'de aynı zamanda bu maketin dijital ortamda üretildiği de görülmektedir. Mimari fikrin farklı ortamlara çevirisine örnek olarak verilebilecek bu görselde çevrinin sağladığı algısal farklılıklar görülmektedir. Bu temsillerin hepsi aynı şeyi anlatmayı amaçlasalar da farklı anlamlara sahiptirler, bu da üretilmelerinin, yani çevrilmelerinin temel nedenidir.

Mimarlıkta kimi aşamalarda çevirinin varlığı vazgeçilmezdir. Mimarın düşünceleriyle fiziksel malzemeler ve dijital ortam arasında gidip gelen mimari tasarımın, daha sonraki aşamada inşa edilmesi gelir. Bu aşamaların her biri çevirilerle mümkündür.

Üretim, ancak düşüncelerin bir dış ortama aktarılmasıyla gerçekleşebilir. Herhangi bir ortama aktarılmayan düşüncelerin varlıklarından söz etmek mümkün olamaz. Aynı zamanda herhangi bir ortama aktarmadan düşünmekte oldukça zordur. Bu aktarımlar çevirilerdir. Mimari temsiller de mimarın düşüncelerinin ifade edildiği araçlar olarak birer çeviridirler. Bu durumun en net şekilde gözlemlenebildiği mimari temsiller, tasarımın başlangıç aşamasında çizilen kavramsal eskizlerdir (Şekil 3.13). Bu eskizlerde, henüz netleşmemiş düşüncelerin çevrisi görülebilmektedir.



Şekil 3.13. : Frank Gehry'nin Guggenheim müzesi eskizi ve Jorn Utzon'un Sydney Opera Binası eskizi. (İnceoğlu, 1997)

Mimarlıkta çevirinin en kapsamlı şekilde gerçekleştiği aşama ise mimari mekanın inşasıdır. Bu aşamada mimarın ürettiği mimari temsiller; planlar, kesitler, detaylar... vb. mimari mekana dönüştürülür. İnşayı mimarlıktaki diğer çevirilerden ayıran önemli fark ise bu çeviride çevirmenin mimarın kendisi olmamasıdır. Mimar tasarladığı binayı kendi inşa etmez onun yerine bu işi başkaları yapar. İnşa sürecinde yaşanan değişimler ve planlanılandan sapmalar genelde mimar tarafından can sıkıcı bulunurlar. Mimar inşa sürecinde ürettiği temsillere bire bir bağlı kalınmasını ister. İnşa aşaması yeni fikirlerin üretilebileceği özgür bir süreç değil, kendinden öncekilere sadık olunması gereken bir süreçtir. Ancak çevirinin yarattığı yanılsamalar kaçınılmaz olarak onu değiştirecektir.

3.4. Mimarlık ve Anlatı

3.4.1. Anlatı Kavramı

“...Şimdi Zenobia’dan ve onun olağanüstü özelliğinden söz edeceğim: kuru toprak üzerine kurulmuş olmasına karşın Zenobia upuzun kazıklar üzerinde yükseliyor; evler bambu ve çinkodan, hepsinin birçok balkonu ve terası var, farklı yüksekliklerde, birbiri üzerine binen sırkalar üzerine kurulmuş, seyyar merdivenler ve asma kaldırımlarla birbirine bağlanmış. Her birinin üzerine de konik çatılı birer cam köşk, su varilleri, rüzgargülleri var, makaralar, olta kamışları ve palangalar sarkıyor damlardan...” (Calvino, 2002)

Tarih boyunca mimesis ve anlatı arasında karşılaştırmalı bir ilişkinin var olduğu söylenebilir. Sokrates, “Devlet’te” anlatıyı, başkalarının söylediği sözleri, nerede ve nasıl söylendikleriyle beraber anlatmak olarak tanımlamaktadır. Sokrates’e göre anlatıyı mimesisten(taklit) ayıran temel özellik; anlatıda başkasının söylediklerini aktaran kişi ön plana çıkarken, taklitte aktaran kişinin yerine söz sahibinin öne çıkıyor olmasıdır (Sokrates, 2010). Taklidin, kişinin olmadığı bir şey gibi davranması olduğunu düşünen Sokrates, taklit yapan şairleri devletinden kovmuş, anlatıyı ise mimesise üstün tutmuştur. Çünkü, anlatı olduğundan başka bir şey olmayı amaçlamaz, bunu iddia etmez. Anlattıklarının sorumlusu kendisidir.

Anlatı genel olarak birinin söylediği bir sözü direk değil indirek bir şekilde aktarmak olarak tanımlanabilir. TDK’nın Büyük Türkçe Sözlük’ünde anlatı şu şekilde tanımlanmaktadır:

“a. 1. Ayrıntılarıyla anlatma. 2. ed. Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye” (TDK, 2011)

Anlatıda, hikaye eden, yazar ve okur olmak üzere üç farklı karakterin varlığından söz edilebilir. Hikaye eden, anlatının gönderenidir, okur ise alıcısıdır. Anlatılarda hikaye eden farklı şekillerde var olabilir. Barthes anlatıcının kim olduğuna dair üç farklı görüşün varlığından bahseder. Bunlardan birincisi, anlatının bir kişi tarafından verildiğini kabul eder. Söz konusu kişinin bir adı vardır; bu kişi yazardır. Bu ele alış biçiminde yazar hikayedeki kişilerden ayrı olarak, belirli kısımlarda öyküyü yazmak için kalemi eline alır. İkinci görüş, hikaye edeni, görünüşte kişi özelliği taşımayan, öyküyü tepeden bir bakış açısına göre, yani tanrı açısına göre veren bir tür bütünsel bilinç şeklinde ele alır. Bu durumda hikaye eden, hem anlatı kişilerinin içinde ne olup bittiğini bilir, hem de onların dışındadır; çünkü, onlardan biri değildir, onlardan üstün bir varlıktır. Üçüncü görüş ise, hikaye edenin anlatısını, kişilerinin görebildikleriyle ya da bilebildikleriyle sınırlandırmak zorunda olduğunu iddia eder (Barthes, 1993).

Anlatılarda yazar ve anlatıcı(hikaye eden) her ne kadar ilk bakışta aynı kişi izlenimi veriyor olsa da esasen ayrı kişilerdir. Anlatıcı yazarın sözlerini hikaye edendir.

Anlatıcı kağıt üzerinde var olur ve bir aracıdır; hikayeyi okura anlatandır, ama onu üreten değildir. Anlatıcının varlığı, yazarın yok olması, görevinin bitmesi durumudur.

Roland Barthes, “The Death of the Author” adlı makalesinde yazar, hikaye eden ve okur arasındaki ilişkiler üzerinden anlatıya yaklaşır. Barthes, “Yazma, her noktadan gelen her sesin yok edilmesidir demektir. (Barthes, 1968). Bunun sebebi, bir şey anlatıldığı andan itibaren artık aktif olarak bir değişime uğramaz, yalnızca kendi varlığını anlatır, anlatıyı yazan sesin nereden geldiği belirlenemez olur, ve yazarın metin üzerindeki aktif rolü biter. Bu sebeple Barthes (1968), metnin doğumu, müellifin ölümüdür demektir .

Yazar metni yazmayı bitirdiğinde görevi bitse de, metnin anlatıcısının işi her daim devam edecektir. Yazar, yazma işlemini tamamladıktan sonra geriye yalnızca kendini anlatan metin kalır, ve bu saatten sonra yazarın elleri kolları bağlanmıştır. Artık metin yazardan bağımsız bir varlığa sahiptir. Bu sebeple Barthes’in değindiği gibi, yazarın ölümü metnin doğuşu olacaktır.

Yazarın ölümünden sonra geriye kalan okur ve anlatıcı arasındaki ilişkidir. Bu andan itibaren metni ancak okur eleştirel okumalarıyla üretebilecektir. Yazıyı üretmeye devam eden okurun onu nasıl yorumladığıdır, niyetidir. Artık metnin ne anlattığı, yazarın neyi dikte etmek istediğinden bağımsız olarak okurun neyi anlamaya niyetlendiğiyle ilgilidir.

Bu yaklaşımı mimarlık üretimi üzerinden de ele almak çok zor değildir. Mimarlıkta, mimar, yazarın konumundadır. Hikaye eden ise mimarın tasarladığı mimari mekandır. Mekanın inşasıyla beraber mimarın inşa ettiği yapı üzerindeki etkisi pasif olur, artık binanın üretiminde aktif olan onu yorumlayan, anlamlandıran okurudur, yani kullanıcıdır.

Roland Barthes dünyada sayılamayacak kadar çok anlatı olduğundan bahseder. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusudur. Bu türler de, sanki her özdek, insanı, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmıştır. Anlatının dayanağı eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), Görüntü (durağan ya da devingen), el kol baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir, demektir (Barthes 1993). Barthes anlatıyı, yalnızca dil ile bağlı olarak görmez, kendimizi ifade etmemizi sağlayan her araç biraz anlatıdır. Söylediğimiz sözlerin beden dilimizden bağımsız olarak anlaşılması ya da bir metnin ne anlattığının birlikte olduğu görsellerden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Anlatıyı, kendimizi ifade etmek için kullandığımız yardımcıları ve araçları olarak ele aldığımızda, mimarlıkta üretilen bütün temsillerin, birer hikaye eden olduğunu

söylememiz mümkündür. Her ne kadar anlatı, özünde bizim adımıza konuşacak, düşüncelerimizi okuyucuya aktaracak bir aracıya başvurma anlamı taşıdığından dolayı, bütün mimari temsillerle ilişkilendirilebilir olsa da, özellikle dil kullanarak mimarlığı ifade ettiğimiz mimari temsiller diğerlerinden daha ön plana çıkarlar. Barthes'in de değindiği gibi araçlar bazen bir arada kullanılırlar. Ne söylediğimizi vücut dilimizle tamamladığımız gibi, mimarlıkta da anlatılar kimi zaman başka temsil yöntemleriyle bir arada mimari mekanın fikrini anlatmaya çalışırlar. Bu tür ikili kullanımın yapıldığı ortamlardan, mimarlık dergileri, metinlerin ve görsellerin bir arada oluşuyla ilk akla gelenlerdendir.

Kuşkusuz nesneler, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar, ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olamaz bu; her gösterge dizgesi dille karışır. Sözelimi görsel töz kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir (sinema reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları, vb.'nde durum böyledir), öyle ki görüntüsel bildirinin, hiç değilse bir bölümü dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağıntısı içerisindedir (Barthes, 1993).

Barthes görsel olsun ya da olmasın, her bilgi aktaran temsilin ya da ortamın kendini bir dilsel bildiriyle desteklediğinden bahseder. Ön planda, ya da arka planda, dil, görsel dilin anlatamadıklarını tamamlamak adına hep onunla birlikte var olmuştur. Ya da bunun tam tersini söylemekte mümkündür. Dilin anlatamadıklarını görsellerle tamamlamak. Mimarlık dergilerin metinleri desteklemek için kullanılan görseller, okur tarafından çok fazla ilgi görürler.

Sokrates anlatının varlığından, onu mimesise üstün tutarken söz etmiştir. Bu nedenle anlatı kavramı açıklanırken, mimesisle arasındaki karmaşık ilişkiden bahsetmemek zordur. Gerçekliğin üçüncü derece benzetmesi olan resimler ve görsellerle, anlatının ürünleri olan metinler arasındaki bağ, eski Yunan'daki bu karşılaştırmaların günümüzde ele alınış biçimidir. Görsel dil ve dil arasındaki karşılaştırmalı beraberlik çok yaygın olarak başvurulmuş bir anlatım şeklidir.

John Berger insanın özünde görsel dili anlamaya daha yatkın olmasını, ilk öğrendiği dil olmasından kaynaklandığını söyler. John Berger'e göre bir çocuk ilk önce etrafındaki nesnelere bakıp tanımayı öğrenir. Etrafındaki nesnelerin ayırdına varan çocuk, bu nesneleri adlandırabileceği bir dile ihtiyaç duyar. Daha sonra da bu dili kullanarak etrafındaki insanlarla iletişim kurmaya başlar (Berger, 1998). İnsan için görerek algılamaktan sonra dili kullanarak bu algıladıklarını paylaşmak gelir.

Akcan ise, dil ve görsel dil arasındaki farkı, Umberto Eco'nun "Baudolino" romanıyla örnekleyerek açıklar (Akcan,2009). Görsel dil, romanın kahramanı Baudolino'nun

gittiği her yeni ülkede, o ülkenin dilini bir iki cümle duyduktan sonra konuşabilmesi gibidir. Görsellerin, dile göre, herkes tarafından daha kolay anlaşılabilir, imgesini daha hızlı ve okuyucuyu az yorarak aktarabilir olmasından söz etmek mümkündür.

Mimarlığın temsil edilmesinde de, görsel mimari temsillerin dile dayalı olanlara kıyasla, genel olarak daha çok tercih edildiği görülür. Ancak bu tercih görsel öğelerin ve özellikle fotoğrafın metne üstün bir anlatım değerine sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Görsel duyularımız, mimari mekanı deneyimlememizde etkin bir role sahip olsalar da, aslında mekansal deneyime ait çok az bilgi verebilirler.

Lipstadt, metin ve dil birlikteliğinin ikisinden ayrı, yeni bir şeyler ifade ettiğine değinir. Görsel ve metin arasında karmaşık bir ilişki vardır demektir. Aralarındaki bu karmaşık ilişki bazen birinin diğerini cilaladığı, parlattığı bir uyum olabilir. Bazen de bu ilişki bir bölünme yada çelişkiye dönüşebilir (Lipstadt, 1988). Mimarlığın basılı olduğu medyalarda kimi zaman metinle görsel birbirlerini tamamlıyor gibi dursalar da, aslında aralarındaki ilişki çoğu zaman bir rekabettir. Bu rekabet ilk başta içeriği daha iyi ifade edebilmek adına olsa da sonradan başka bir boyut edinebilir. Bu boyut anlatılan konunun iyi ifade edilmesi yerine okuyucunun yeni ve ilginç olana açlığını doyurma boyutuna dönüştüğünde, görsel ve metin arasındaki rekabetin, yeni bir boyut, bir tüketim boyutu kazandığından söz edilebilir.

Walter Benjamin, The Author as The Producer adlı makalesinde, Basılı medyanın sahip olduğu tüketim boyutunun edebi metin ve görsel arasındaki ilişkilerin ikisini de olumsuz yönde etkilediğinden bahseder. Fotoğrafın konu edinileni yücelttiğinden söz eder. Herhangi bir şeyin fotoğrafa konu olmuş olması onun diğer konu edilebilecek bir çok olasılık içinden seçilmiş bir kare olarak özel bir şeyler ifade ettiğini çağırıştırır. Fotoğraf neyi çekerse çeksin o artık eskiden olduğu gibi sıradan değil, güzel bir şey olacaktır. Bu sebeple fotoğrafın bir moda yaratma yetisine sahip olduğundan bahseder. Fotoğraf sefaleti, bir tüketim nesnesine dönüştürür demektir. Benjamin'e göre gazetenin varlığı edebi eseri de fotoğrafın konumuna getirmiştir. (Benjamin, 1970).

Benjamin, gazete, kendini olayların dışında kalmış hissedene, ilgisini aktarma hakkına sahip olduğunu düşünen okurun etkisi altındadır der. Okurun sorularına, görüşlerine, protestolarına açık sütunlar kadar, uzun süre, hiçbir şeyin okuru gazeteye bağlamayacağı bir gerçektir, demektir. Böylece, gerçeklerin ayrıştırıcı olmayan asimilasyonu, okuru da bir iş ortağı mertebesine yükseltmektedir. Gazetelerdeki, ayrıştırıcı olmayan asimilasyon, metinlerin derinliğini azaltırken, yaygınlığını artırmaktadır (Benjamin, 1970).

Mimari tasarımın paylaşılmasında basılı medyanın yadsınamaz derecede önemli bir yeri vardır. Periyodik baskılar olmaları sebebiyle , sürekli tazelenmek ve belli bir okuyucu kitlesi edinmek durumunda olan mimarlık dergilerinin, mimari tasarımları nasıl temsil ettikleri, bu anlamda büyük önem taşır. Casabella dergisinin editörlüğünü yapmış olan Pierre-Alain Croset, Benjamin'in basılı medya tarafından bir tüketim nesnesine dönüştürüldüğünü düşündüğü anlatı sanatı hakkındaki olumsuz görüşlerinin aksine, dergilerdeki mimari anlatıların yapabilecekleri üzerine daha umutlu bir yaklaşıma sahiptir. Croset'e göre, mimari mekanın kullanıcılarına ait olan geçici mekansal deneyimi, derginin okuyucusuna aktarabilmek, derginin kullanıcılarını bir tüketiciden bir kullanıcıya dönüştürmekte çok önemli bir yere sahip olacaktır (Croset, 1988).

3.4.2. Mimari Temsil Yöntemleri ve Anlatı

“... özellikle bir kapı kolunu bazen neredeyse elimde tuttuğumu hissedebiliyorum; bir kaşığın tersini andıran bir metal parçası... Bu kapı kolunu küçükken teyzemin bahçesine girerken tutardım. O kapı kolu hala bana farklı ruh hallerinin ve kokuların dünyasına girişin özel bir sembolü gibi görünür. Ayaklarımın altındaki çakılların sesini hatırlıyorum... Cilalanmış meşe merdivenlerin yumuşak parıltılarını... Uzun koridor boyunca yürüyüp, evdeki gerçekten parlak bir şekilde aydınlatılmış tek odaya; mutfığa girerken, ağır ön kapının arkamdan yavaşça kapandığını işitiyorum...”

Peter Zumthor, Thinking Architecture.

Peter Zumthor, mimarlığın ne olduğunu bilmeden önce tanıdığımızdan bahseder. Çocukluğumuzdan itibaren deneyimlediğimiz her mekan bizim için mimarlığın anlamını oluşturan birer parçadır (Zumthor, 1998). Üst üste biriken bu mimari deneyimlerin aklımızda bıraktıkları imgeler ve anılar birleşerek mimarlık sözcüğünün bizim zihnimizde uyandırdığı üst imajı şekillendirir bu kelimenin bizim için ne anlama geldiğini tanımlarlar. Bu durum mimarlığın herkes için farklı anlamlar ifade etmesinin temelinde yatan en önemli sebeplerden biridir. Bir kişinin mimarlıktan ne anladığı onun mekansal deneyimlerine bağlıdır.

Mekan deneyimlerinin, bu derece bireysel anlamlar ifade edebilir olması; bu deneyimlerin tek seferlik geçiciliğinden ve asla bir başka kişi tarafından aynen tekrarlanamayacak olmasından, sonradan tam olarak hatırlanamayacak olmasından ve o andaki gibi bütün algılara hitap edecek şekilde kaydedilemeyecek olmasından kaynaklanır. Bunun yanı sıra, herkesin önceki mimari mekan deneyimlerinin birbirinden farklı olması da, bu kişiye özgülüğün bir diğer sebebidir. Bir mekansal deneyimin ardından elde kalanlar; o zaman aralığında o mekanda hissedilenlerin, yorumlananların ve gözlemlenenlerin oluşturduğu çeşitli imgeler ve izlerdir. Bu izler ve imgeler, geçici mekansal deneyimin sonucunda, bireyin mekanda yarattığı

dönüşümler dışında, elde kalan yegane ürün olarak, mekansal deneyimlerin anlamını oluşturlar.

İşte Anlatılar da, bu izlerin ve imgelerin bize görsel temsillerin dışında bir başka ifade yöntemi olan dil aracılığıyla kodlanarak, aktarılmasıdır.

Croset bir mekanın, mimarlık dergilerinde nasıl temsil edilmesi gerektiği sorusunu sorar. Casabella dergisinin editörü Pierre-Alain Croset, ancak derinlemesine bir ziyaret sonrasında anlaşılması mümkün olan mimari mekanın kompleks gerçekliğinin birkaç yeniden üretilebilir imajla temsil edilmek zorunda olmasından dolayı her baskı işleminin azaltıcı ve seçici bir eylem olduğundan bahseder. İmajlarda kaybolan şey mimarlığın temel boyutunu oluşturan öğedir; adından da anlaşılacağı gibi yeniden üretilebilir olmayan *geçici mekan deneyimidir* (Croset, 1988).

Croset'e göre mimari mekanın, deneyimlenmesi yalnızca görsel algıya dayalı olmamasının yanı sıra mekandaki görsel algı da sabit değildir. Bu nedenle, dergilerdeki mimari mekanın yalnızca birkaç fotoğrafla anlatılmak zorunda olunması, mimari tasarım için oldukça azaltıcı ve seçici bir durumdur. Mimari mekanı, geçici mekansal deneyimler halinde algılarız. Bu geçici mekansal deneyimleri karşı tarafa aktarmanın tek çözümü ise, mimari mekanı, bir anlatıcı aracılığıyla okura hikaye etmektir.

Bu anlatıcılar, mimarlık dergilerinde eleştirmenlerdir. Mimari temsillerin üretilmesinde yazar – anlatıcı – okur, sıralamasının yerini, eseri basılan mimar - eleştirmen – okur alır. Bir metinde ilk yazılanlar, ilk başta yazarın deneyimleridirler. Metnin içerisinde ise anlatıcının deneyimleri olurlar ve sonrada okurun deneyimlerine dönüşürler. Bu sebeple, mimarlıkta, mimari mekanın deneyiminin aktarılmasında eleştirel anlatılar çok önemli bir yere sahiptirler.

Anlatılar, mekanın her türlü bilgisini okuyucuya iletebilirler. Croset, anlatı vücudun bina içinde duyuladığı her algısal veriyi çağrıştıracaktır, ya da diğer bir deyişle, mimari mekanı tüm boyutlarıyla aktarabilir, demektedir. Anlatılar ışığı da, adımların veya seslerin titreşimini de, baş dönmesini de, samimiyet hissini de, merdivenleri çıkmanın kaslarımızda hissettirdiği yorgunluğu da veya elimizin altındaki mermer bir tırbazanın hissettirdiği ferahlık duygusunu da bize aktarabilir, demektedir. (Croset, 1988).

Anlatılar dışında kalan bütün mimari temsil yöntemleri, mimarlığı anlatmak için onun bir yönünü taklit etmeye başvururlar. Bu yön genelde görsel algıya dayalıdır. Anlatılar ise mimari mekanın hiç bir kısmını taklit etmezler. Yazıya baktığımızda tek

göreceğimiz harfler ve sözcüklerdir. Dil, mekansal deneyimin bütün algısal verilerini okura aktarabilir, aynı zamanda da hepsine eşit uzaklıktadır. Anlatılar da, okur, mimari mekanın bilgisine, okuduklarını yorumlayarak yeniden ürettiği kadar yaklaşacaktır. Anlatılar, insanların yorumlama yetilerine hitap ederler. Anlatılar aracılığıyla, okur, mimari mekanı hayalinde deneyimler. Mimarlık dergilerinde yalnızca mimari mekan konuşur. Mimari mekanın yazarı, mimar, artık pasif bir konuma geçmiştir. Bu andan sonra, mimari mekanın yaşamı, deneyimleyen eleştirmen ve onun yazdığı metni okuyan okur arasındaki ilişkilerle üretilmeye, pasif bir şekilde de olsa, dönüştürülmeye, devam edecektir.

Bu durumda mimarlığın, anlatılar aracılığıyla temsil edilmesinde, iki adet anlatı zincirinden bahsedilebilir. Bunlardan birincisinde mimar, yazar konumundadır ve tasarladığı bina anlatıcı konumundadır. Binanın inşasıyla beraber, mimarın ölümü gerçekleşmiştir. Bu noktadan sonra mimari mekan hikayesini, kendini deneyimleyen eleştirmene anlatacaktır. Eleştirmen, geçici mekansal deneyimlerini anlatıya döktüğündeyse, bir yazar olarak eleştirmenin ölümü gerçekleşir. Bundan sonraki etkileşimler, mekanın temsil edildiği anlatı ve okur arasında gerçekleşecektir. Sonuç olarak da, okur geçici mekansal deneyimin bilgisine erişecek, onu yorumlayarak, yeniden üretecektir.

Anlatılara mimarlık dergilerinin dışında, kitaplarda yazılı olarak; seminer, konferans ve sunumlarda sözlü olarak rastlanır. Kimi zaman bu konferansların ses kayıtları veya mimari filmler, anlatının kullanıldığı diğer mimari temsil ortamlarını oluştururlar.

Basılı ortamların dışında mimari mekanın anlatı yoluyla ifade edildiği temsillere bir örnek olarak, 12. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali için, yönetmen Wim Wenders'in çektiği, üçboyutlu video enstalasyonu verilebilir. Video, SANAA mimarlık ofisinin tasarladığı, Rolex Öğrenme Merkezi'ni konu edinir (Şekil 3.14). Adı, "if buildings could talk..." olan bu videoda, seyirci, üç boyutlu mekanda ilerliyormuş hissine kapılır. Bu şekilde, mekansal deneyimin, görsel algıya hitap eden kısmı taklit edilmiş olur. Video'nun anlatı kısmını ise, biz mekanda ilerlerken bizimle konuşan ses oluşturur. Videoda, izleyici mekanın sesini duyar. Mimari mekan seyirciye samimi bir şekilde kendisini anlatmaya başlar. Videoda mekanın söylediklerinin bir kısmı şöyledir;

"...En sevdiğim şeylerden biri ışığı yakalamak ve kendini daha iyi hissetmene yardımcı olmaktır. Senin için ... daha görünür ?...kılmaktır. Işığı severim. Eğer kendimi beğenmiş gibi görünürsem beni bağışlayın ama, ışık da beni seviyor...

...Ben samimi bir kent mekanıyım, ve bu bir çelişki değil...

...Sahip olduğum kıvrımları dalgalar gibi düşünebilirsiniz. Zaman içinde donmuş dalgalar gibi...

...Kitapları severim. Okumak için bir yer olmayı seviyorum... okurken dalıp gitmeyi ve etrafında kalan her şeyi unutmayı..."



Şekil 3.14. : Solda, Rolex Learning Center, EPFL SANAA; sağda, Wim Wenders'ın eskizleri. fotoğraf: 2010 © Hisao Suzuki, notlar: © Wim Wenders (Biennale Architettura exhibition book, 2010)

Videoda bizimle konuşan mimari mekan, anlatının en saf halidir. Bu örnekte mekan mimarın ne söylemesini istediğinden bağımsız olarak, kendi sesiyle konuşur. Mekan, bizimle konuşabilir olduğunda, Barthes'in(1968) deyiimiyle mimar, pasif konuma geçmiştir. Mekanın dinleyicileri ve bina karşı karşıyadırlar. O, hikayesini anlatacak dinleyicileri de, bu hikayeyi deneyimleyecek, üreteceklerdir.

4. ÖRNEKLER ÜZERİNDEN MİMARİ TEMSİLLERİN İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde mimari temsiller ve mimesis, yeniden üretim, çeviri, anlatı kavramları arasındaki ilişkiler, belirlenen üç mimari proje üzerinden ilerlenerek incelenecektir. Bu örneklerden ilk ikisi, iki farklı projenin mimari tasarım sürecidir. Üçüncü örnek ise tersten bir yaklaşımla ilerlenecek olan, bir mimari projenin temsillerinin sergilenmesi durumudur.

İlk iki örnek belirlenirken, mimari tasarım sürecinde kullandıkları temsil yöntemleri bakımından farklı yaklaşımlara sahip mimarlık ofisleri olmaları göz önünde bulundurulmuştur.

Bu bölüm içerisinde ilk olarak, Alsop & Störmer mimarlık ofisinin, c/PLEX Projesi tasarım süreci incelenecek, ikinci olarak Nicholas Grimshaw & Partners'ın Eden Projesi, üçüncü olarak da, Toyo Ito & Associates mimarlık ofisinin tasarladığı, Taichung Metropolitan Opera House projesinin, 12. Venedik Mimarlık Bienalindeki sergisi incelenecektir. Her bir proje için mimari temsillerin, mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramlarıyla eşleştirildiği bir matris hazırlanacaktır.

4.1. Alsop & Störmer Architects, c/PLEX Projesi

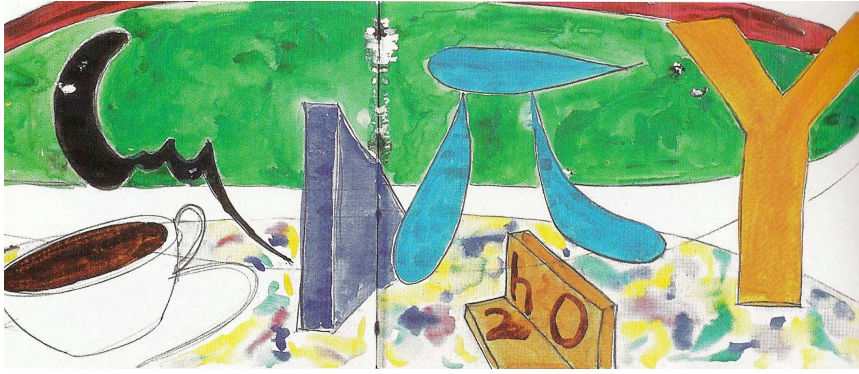
William Alsop'un eskiz defterine yaptığı suluboya ve akrilik resimler, mimari projelerinin ilk adımını oluşturan mimari temsillerdir. Kimi zaman sayıları 30'u bulan bu resimler, yeni projeye ait tasarım ruhunun; renk ve şekillerin ön araştırılmasının yapıldığı ve konseptin belirlendiği çalışmalardır. Bu soyut resimler, mimarın eleştirel bir bakış açısıyla yeni ve farklı düşünceleri ve imajları keşfetmesidir (Neale ve Porter, 2000)

Mimari düşüncenin ilk çoğaltıldığı an olan resimler, mimari temsillerde çeviri yoluyla üretilen temsil yöntemlerine bir örnek oluştururlar. Üzerlerinde yapılan yorumların ardından, resimlerden biri ya da birkaçı, sezgisel olarak yeni projenin konseptini belirlemek üzere diğer resimlerden daha ön plana çıkarlar. Ön plana çıkan resimler, eskiz defterindekinden çok daha büyük boyutlarda genişletilerek yeni bakış açılarıyla tekrar yorumlanırlar. Bu genişletme sürecinde yeniden üretim yoluyla çoğaltılan resimler, yeni yorumların ve fikirlerin üretilebilmesine ilham kaynağı sağlamış olurlar. Alsop & Störmer Mimarlığın tasarım sürecinin başını oluşturan

Will Alsop'a has bu teknik ofisin diğer mimarlık bürolarından ayıran kendilerine özel çizgilerinin de temel kaynağını oluşturur.

Alsop & Störmer mimarlık ofisinin, yarışma kazanan c/PLEX; Toplum Sanatları ve Yaşam boyu Öğrenme Merkezi Projesinin adım adım tasarım gelişim süreci incelenerek temsillerin çoğaltılmalarının mimari tasarımın belirlenmesindeki katkıları üzerinde durulacaktır.

Alsop diğer mimari projelerinde olduğu gibi c/PLEX projesine, müşterilerle projenin olasılıkları üzerine fikir alışverişi başlatabilmelerini sağlayacak “stratejik kavramlar” olarak adlandırdığı yaklaşık 10 adet resim hazırlayarak başlamıştır. Mimarın düşüncelerinin kağıt düzlemine aktarımı sırasında bir çevirinin gerçekleştiğinden söz etmek mümkündür. Tasarımın başlangıcını oluşturan bu resimler, mimarın zihnindeki kavramların başka bir ortama aktarılmasıdır. Bu resim aracıyla projenin kavramsal araştırmalarına başlanmıştır (Şekil 4.1).



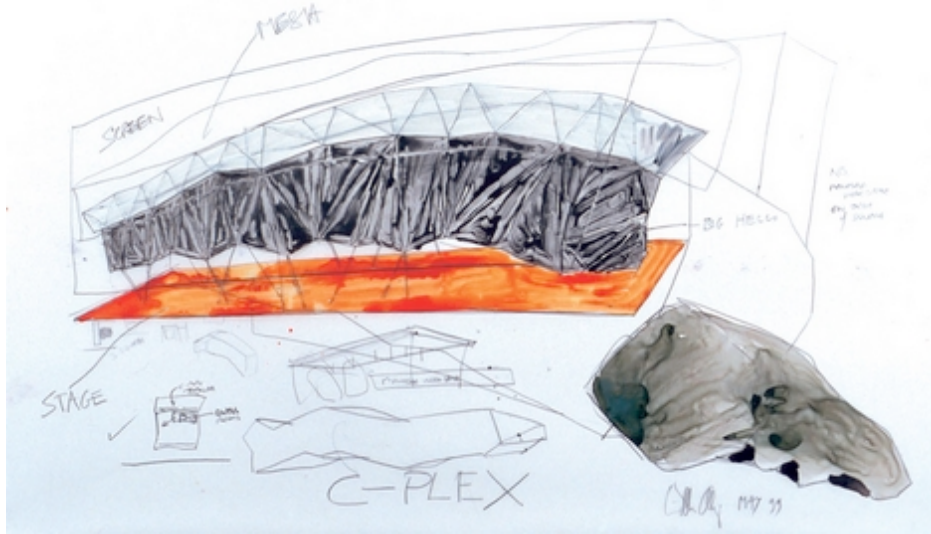
Şekil 4.1. : Alsop'un başlangıçta hazırladığı, kavramsal resimlerinden bir tanesi
© Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

Bundan sonraki aşamayı müşteri ile yapılan bir dizi atölye çalışmaları oluşturmuşlardır. Bu atölye çalışmalarında projeye ait ön konseptler geliştirilmiş ve seçenekler müşterilere sunularak, onların projeyi sorgulamaları sağlanmıştır. Bu yolla müşterinin karar verme süreçlerinde söz söylemeleri sağlanmıştır. Bu atölye çalışmaları sürecinde hem müşteriler hem de mimari tasarım ekibi arasında fikirler eskizler çizilerek aktarılmaya çalışılmış ve karşılıklı değiş tokuş edilmiştir. Bu grafik diyalog daha tanımlı fikirlerin oluşmasına ve temel bir stratejinin gelişmesine olanak vermiştir (Neale & Porter, 2000) (şekil 4.2 ve 4.3). c/Plex projesinin ikinci aşamasını oluşturan bu atölye çalışmaları, müşteri ve tasarım ekibi arasında sözlü fikir alışverişlerine mümkün kılmış, mimari fikirlerin anlatılar yoluyla temsil edilmesine imkan sağlamıştır. Atölye çalışmalarında mimari fikir yalnızca konuşma dilinde çoğaltılarak anlatılanmamış, aynı zamanda görsel ortama çevrilerek eskizler

aracılığıyla aktarılmışlardır. Bu eskizler üzerindeki yazılı notlar da bu kompleks diyalogların anlatıya örnek olabilecek birer parçasını oluşturmaktadırlar.



Şekil 4.2. : Tasarım ekibi ve müşterilerin katıldığı atölye çalışmaları.
©Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)



Şekil 4.3. : Projeye ait bir eskiz. (Neale & Porter, 2000)

c/PLEX projesinin ekip yöneticisi olan Stephen Pimbley, müşteriyle kurulan bu yakın birlikteliğin ilginç bir tasarım aracı olduğunu söylemektedir. Birbirini takip eden ve proje sürecinde devam eden bu atölye çalışmaları yalnızca müşteriler için eğlenceli bir deneyim olmakla kalmamakla, aynı zamanda, tasarım ekibinin birer üyesi olmalarına da imkan tanımaktadır (Neale & Porter, 2000). Daha sonra ki adımda tasarımın başlangıç evresinin sonucu olarak, bilgisayar destekli modelleme teknikleri kullanılarak bir perspektif imaj oluşturulmuştur (Şekil 4.4). Atölye çalışmalarının sonuç ürünü niteliğinde olan bu dijital perspektif imaj, projenin bu

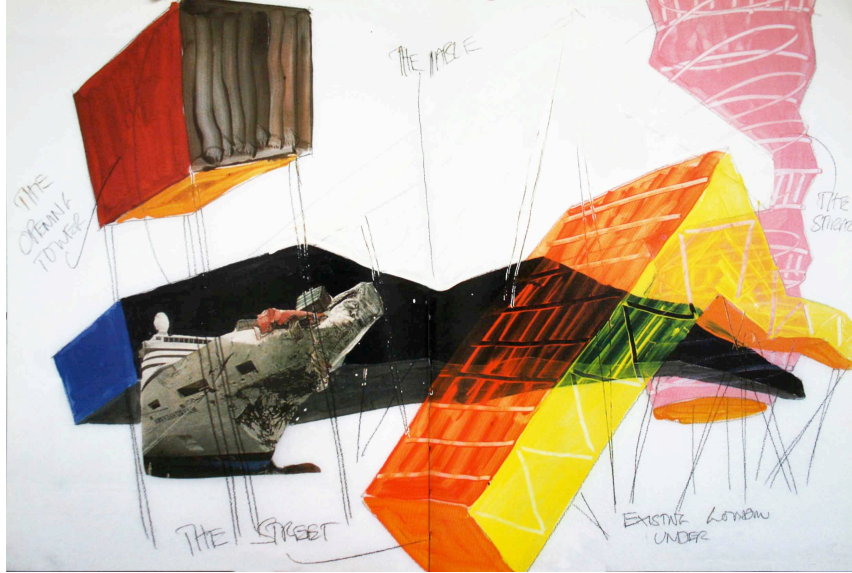
derece kesin çizgilerle tanımlandığı ilk hali olarak bina hakkında detaylı bilgiler aktarmaktadır. Üç boyutlu mimari mekan fikrinin iki boyutlu bir imitasyonu olan ve daha önce üretilen temsil yöntemlerine nazaran mimari mekan düşüncesini daha net çizgilerle anlatan perspektif imaj, temsillerin üretilmesinde mimesisin kullanılmasına bir örnek teşkil eder. Aynı zamanda, mimari mekanın bir taklidi olan üç boyutlu modelin bilgisayar ortamında üretilmiş olması, bu perspektif imajın yeniden üretim yoluyla çoğaltılabilir bir mimari temsil olduğu anlamına gelmektedir.



Şekil 4.4. : Bilgisayar destekli modelleme tekniği kullanılarak üretilen perspektif imaj. © Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

c/Plex binasının tasarım sürecinde bu noktada, bir sanat konseyinin eleştirel görüşlerini iletmelerinin de içinde yer aldığı bir takım sebeplerden dolayı ilerleyen proje süreci bir duraklama dönemi yaşar. Büyük miktarda düşürülen proje bütçesine karşın projeyi ilerletmek adına, mimarlar temel tasarım önerileri üzerinde yeniden düşünmeye başlarlar. Sanat konseyi proje üzerine düşünüp tartarken, Alsop altı yeni kavramsal resim ortaya çıkarır (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.5). Mimari tasarım sürecinin bu noktasında net çizgilerle mimari düşüncüyü anlatan temsillerden sonra, tekrar kavramsal resimlerin üretilmeyi başlanmış olması, tasarım sürecinde bir geri dönüş olarak görülebilir; halbuki, mimari tasarım sürecini sürekli ileriye

gidilen bir çizgi yerine bir karmaşık ilişkiler ağı olarak ele almak daha doğru olacaktır. Mimari tasarımda bir eksilmenin yaşanması mümkün değildir; sürekli çoğalan bir fikirler yığını olarak görmek daha doğru olacaktır. Alsop Tarafından üretilen yeni resimler mimarın düşünce boyutundan kağıt düzlemine kavramların çevrilmesidir. Bu resimlerin ne anlam ifade ettikleri proje tasarım sürecinde gelinen nokta itibariyle ilk üretilenden ayrılmaktadırlar.

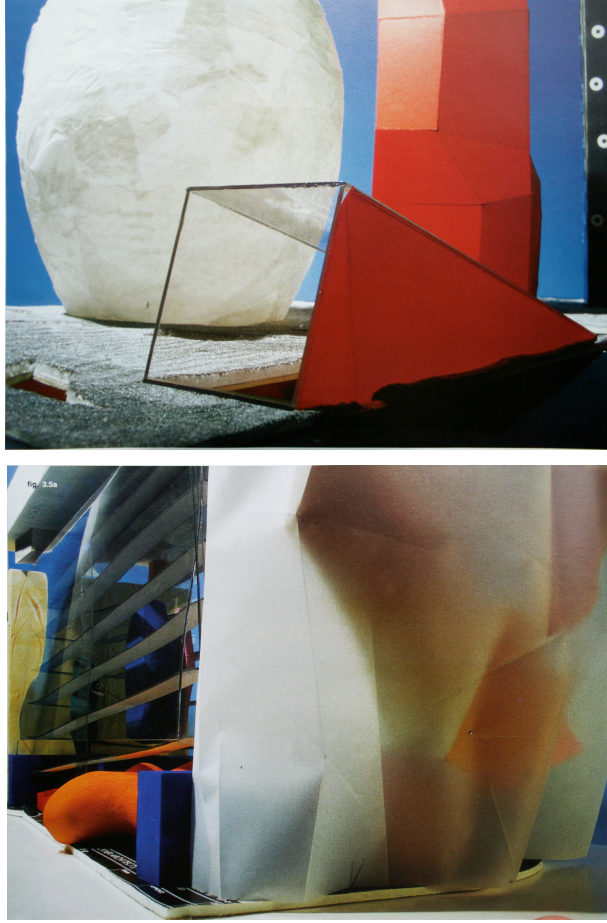


Şekil 4.5. : Will Alsop'un ikinci aşamada ürettiği kavramsal resimler.
© Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

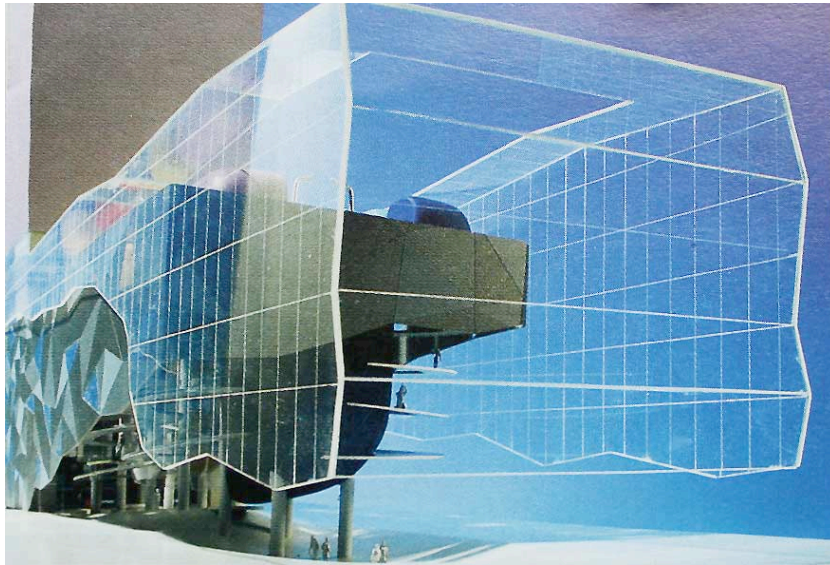
Daha sonraki aşama da üretilen resimlerden 6 adet kavramsal maket hazırlanır. Alsop'un kavramsal resimleri temel alınarak üretilen maketler, resimlerin içeriğini, fiziksel boyutlarını, kitlesini ya da formunu kopyalamak ya da tekrarlamak amacıyla yapılmamışlardır. Maketler bunun yerine tasarım olasılıkları üzerine esas konuşmaları yeniden inşa etmek amacıyla yaratılmışlardır. Bu kavramsal maketleri özellikle ilginç kılan şey ise, maketlerin bir kısmının Pimbley'in yönlendirmesi altında çalışan ve ofisi sık sık ziyaret eden mimarlık öğrencileri tarafından spontane bir şekilde, kağıtlar kullanılarak üretilmiş olmalarıdır (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.6). Resimlerin üç boyutlu ruhunu yakalamakla görevlendirilmiş olan öğrencilerin ürettikleri maketler, resimde gözlemlenen ve yorumlananların, maket diline çevrilmesidirler. İki farklı kodlama sistemi arasındaki bu çeviriler, tamamen öğrencilerin bireysel deneyimlerine dayanan üç boyuttan iki boyuta bir dönüşümdürler.

Resimlerin ruhunun üç boyutlu bir ortamda yeniden yorumlandığı maketler, detayları olmayan ve projenin özü üzerine bilgi veren temsillerdir. Bu resimlerin alelacele ve spontane bir şekilde yapılmış olması fikrin özünün yakalanabilmesine imkan tanımış

ve proje sürecini, bir tasarım konseptinin tam ortasına ilerletmiştir. Pimbley, projenin son halindeki ana fikri oluşturan şemayı bu modeller üzerindeki çözümlerin oluşturduğunu belirtmektedir (Neale & Porter, 2000).



Şekil 4.6. : Örenciler tarafından hazırlanan kavramsal maketler.
© Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)



Şekil 4.7. : 1:200 ölçeğinde profesyonel maket. © Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

Daha sonraki aşamada bu maketler proje ile ilgili şahıslar ve müşterilerin de katılımıyla birlikte, ince elenip sık dokunulan bir süreçten geçerler ve bu süreç 1:200 ölçeğinde profesyonel bir maketin oluşturulmasıyla sonuçlanır (Şekil 4.7) (Neale & Porter, 2000). Bu noktada proje sürecinde önemli bir ilerleme sağlamıştır Toplantılarda dile dökülen fikir alışverişleri anlatı yoluyla mimari fikrin gelişmesine imkan vermiştir. Toplantılar sonucunda varılan kararlar doğrultusunda gerçek binanın ölçekli bir taklidini bilgisayar destekli sistemler aracılığıyla yeniden üretme imkanı yakalanmıştır. Bu noktada projede kaydedilen hızlı ilerleme aynı zamanda farklı temsil üretme yollarının bir arada kullanılmasını gerektirmiştir. Projenin bu aşamasında mimesis, yeniden üretim ve çeviri kavramlarının ön plana çıktığından söz edilebilir. Yapılan toplantılar sonucunda alınan kararların dijital ortama bir çevirisi gerçekleştirilmiştir. Dijital ortam aracılığıyla maket fiziksel ortamda yeniden üretilmiştir.



Şekil 4.8. : 1:200 ölçeğinde profesyonel maket. © Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

Devamında her biri bir öncekini daha detaylandırıp şekillendiren maketlerin üretilmesine devam edilmiştir. Bu aşamada, 14 aylık proje sürecinin ardından, fikrin zaman içinde sabitlendiği son haline ulaşılır (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.8). Mimari fikrin, bilgisayar destekli maket programları aracılığıyla ard arda yeniden üretildiği bu süreçte tasarımın gelişmesi sağlanmıştır. Dijital ortamın sağladığı avantajlar sayesinde, maketlerin farklı versiyonlarının arka arkaya üretilmesi mümkün olmuştur. Bu süreç bir yeniden üretim örneğidir.



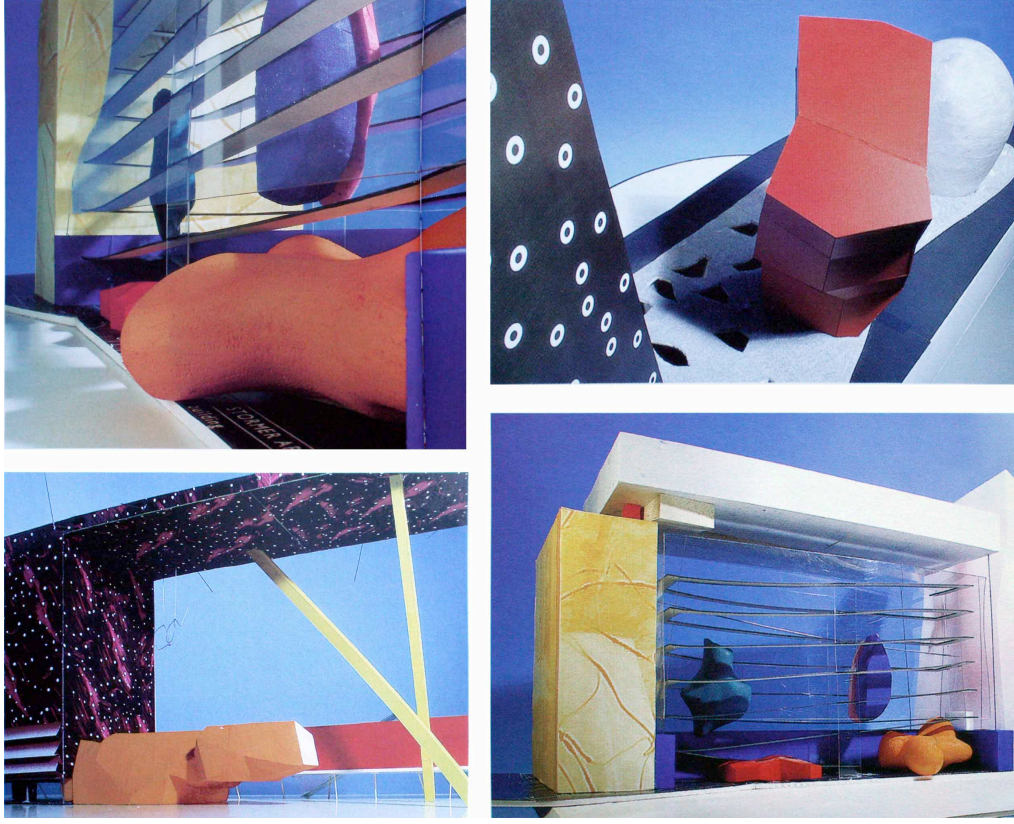
Şekil 4.9. : Kolaj görsel. © Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)

Şekil 4.9.'da projenin gelişim aşamasında hazırlanan bilgisayar destekli üç boyutlu modelinin arazinin fotoğrafı üzerine yerleştirildiği bir kolaj görsel görülmektedir. Bu görsel aracılığıyla gerçek üstü bir şekilde binanın proje alanındaki dokuyla, caddeler ve kullanıcılarla kuracağı ilişkilerin ön görülmesi sağlanmıştır (Şekil 4.9). Üretilen bu kolaj çalışması hem mimesis hem de yeniden üretim yoluyla üretilmiş bir mimari temsildir. Bir mimesis olan fotoğraf ile temsil edilen arazinin ve mimari mekanın taklit edildiği dijital perspektifin bir araya getirilerek yeniden üretilmeleri sonucunda elde edilmiş bir görseldir. Bu birleşim, iki ayrı imajın öncekinden farklı ve yeni bir anlam ifade ederek yeni üretilmesi yoluyla yeni fikirlerin ve yorumların doğmasına ortam hazırlamıştır.

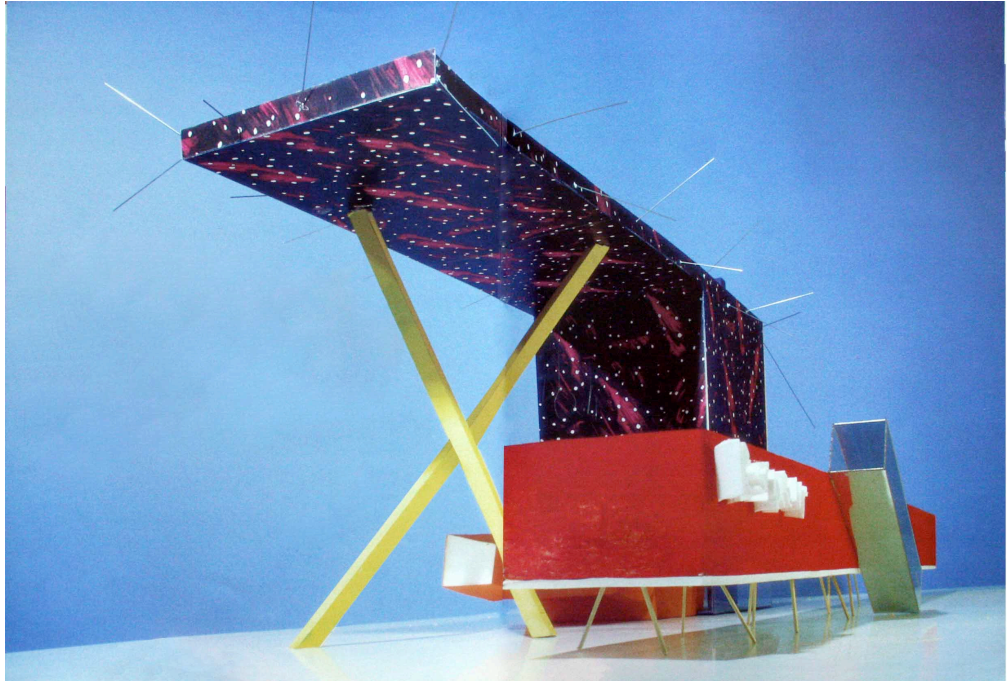
Roderick Coyne, Alsop & Störmer mimarlık ofisinin fotoğrafçısı olarak 1989 yılından beri, geçiciliğin kaydedilmesini amaçlayan fotoğrafçılık mesleğini, Alsop Mimarlığın hızla sirküle olan ve ard arda yenisi üretilen mimari maket ve modellerinin fotoğraflarını çekerek icra etmektedir. Coyne, bilhassa eskiz maketlerin aktardıklarının ve ifade ettiklerinin belirsizliğinin, fotoğrafların projeye olan katkısını arttırdıklarını söylemektedir (Neale ve Porter, 2000) (Şekil 4.10 ve 4.11). Eskiz maketlerinin gerçekçi mükemmellikten yoksunluğu, onların fotoğrafçı tarafından yorumlanmaya olan açıklıklarını tanımlamaktadır. Coyne'un tercih ettiği her ışık ve belirlediği her kadraj, fotoğrafın konusunun yeniden üretim yoluyla taklit edilmesidir. Bu taklitlerin gerçek objeye olan uzaklıkları, yoruma açıklıklarını belirler. Bu uzaklaşma fotoğrafçının inisiyatifinin yarattığı etkidir.

Projenin tasarım sürecinde üretilen temsillerin yerleri ve üretilme amaçları incelenmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda üretilen mimari temsillerin kavramlarla ilişkileri üzerine düşünülmüştür. Tasarım sürecini oluşturan mimari temsillerin,

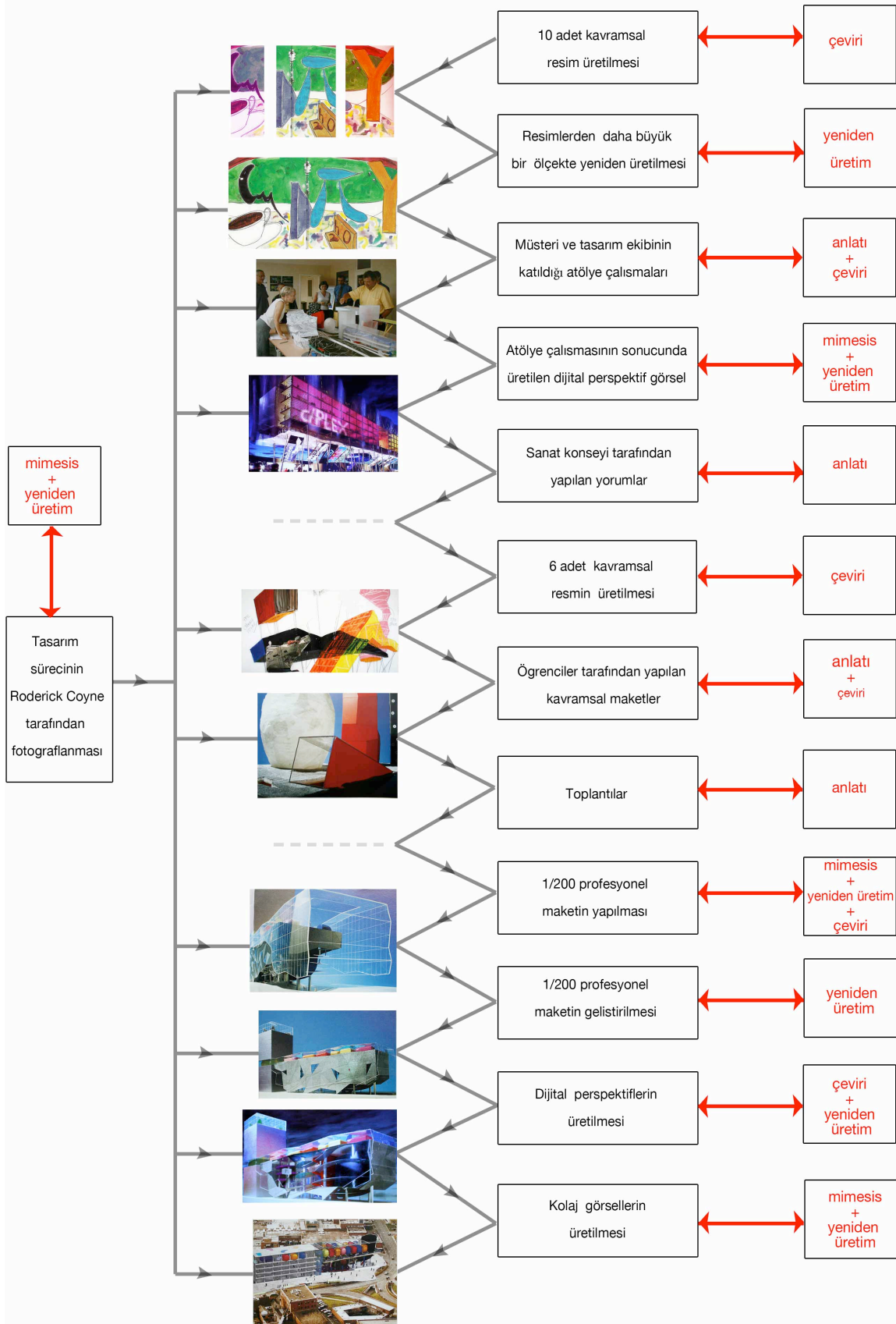
mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramları ile olan bir matris hazırlanarak gösterilmişlerdir (Şekil 4.12).



Şekil 4.10. : c/PLEX projesi için hazırlanan gelişim modellerinin fotoğrafları.
© Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)



Şekil 4.11. : c/PLEX projesi için hazırlanan gelişim modelinin fotoğrafı.
© Roderick Coyne (Neale & Porter, 2000)



Şekil 4.12. : c/PLEX projesi tasarım süreci. (Söhmen, 2011).

4.2. Nicholas Grimshaw & Partners, Eden Projesi

Nicholas Grimshaw & Partners, tasarım yaklaşımlarının temelini, “sürdürülebilir fikirleri keşfetmek” olarak belirtmektedirler (URL-15). İngiltere, Cornwall’da yer alan Eden Projesi bu tasarım yaklaşımlarının oluşumunda önemli bir yere sahip olmuş bir başlangıç noktası niteliğindedir. Ofis projenin tasarımında strüktür çözümleri üzerinde özellikle durmuştur; bu durum tasarım sürecinde kullanılması tercih edilen mimari temsil yöntemlerinden anlaşılabilir.

Waterloo International Terminal Projesiyle isimlerini dünyaya duyurmuş olan ofis, Eden Projesinin tasarımına 1995 yılında başlamıştır. Biyolojik çeşitliliğin yer alacağı bir kapalılık yaratmak olarak tanımlanabilecek projenin ana teması, insanoğlunun bitkilere olan bağlılığının hikayesi olarak tanımlanabilir. Proje “biom” olarak adlandırılan devasa küresel yapıların birleşiminden oluşmaktadır.



Şekil 4.13. : Waterloo International Terminal Binası ve Eden Projesi başlangıç strüktür maketi. ©Michael Dyer. (Porter ve Neale, 2000)

Eden Projesinin mimarlarından biri olan Micheal Pawlyn, projenin başlangıç aşamasında, Waterloo International Terminal Binasının kendini kanıtlamış strüktürünün Eden projesine bir adaptasyonu olarak görülebilecek, 1/200 ölçekli bir maketin Andrew Ingham & Associates’e yaptırıldığını söylemektedir (Neale ve Porter, 2000) (Şekil 4.13). Tasarımın ilk aşamasını oluşturan bu strüktür maketi, kendisinden önce inşa edilmiş olan Waterloo International Terminal Binasına öykünmektedir. Bu projenin strüktür yapısının yeni araziyle uyumu ya da uyumsuzluğu, Eden Projesinin tasarım konseptinde önemli bir yeri olan strüktürünün tanımlanmasında, ilk aşamayı oluşturmaktadır. İki proje arasında benzerlikler ve farklılıklar oluşturmaya dayalı bu ilişki, mimetik bir durumdur. Ancak bu strüktür

maketi henüz tamamlanmamışken arazinin kotlarında çoktan bir takım değişiklikler olmuştur. Proje arazisinin kotları St. Austell'de o dönemde hala çalışan taşocağı nedeniyle sabit bir değere sahip değildir (Neale ve Porter, 2000).

Pawlyn, bu strüktür modelin varlığının, düzensiz bir topografisi olmasının yanı sıra, kot farkları da devamlı değişen araziye deterministik bir form eklemenin zorluğunu aydınlattığını söylemektedir. Başlangıçtaki tasarım önerisi, bütçe artırımının uzatmalı sürecini müşterilere kanıtlamak için güçlü bir imaj oluşturmıştır. Ayrıca tasarım ekibi strüktür maketin yapımıyla elde edilen bu arayı, önerinin kapsamlı ve titiz bir şekilde yeniden değerlendirmesi ve sürekli değişen bir arazinin sunabileceği tasarım “fırsatlarının” yeniden belirlenmesi için kullanmıştır (Neale & Porter, 2000).

Projenin birinci aşamasını oluşturan maketin yapımından sonra tasarımın gelişmesi dijital ortamda devam etmiştir. Bu süreçte, projenin ortaklarından, David Kirkland, küreleri ayırma fikriyle gelir. Daha sonra deneyler bilgisayar ortamında modellenmiş üç boyutlu jeodezik geometrilerin, çeşitli şekillerde birlikte dizilimleri ve arazinin üç boyutlu modelinin üzerine yerleştirilmeleri şeklinde devam etmiştir (Neale ve Porter, 2000). İleri seviyede matematik hesapları gerektiren bu mükemmel geometrilerin tasarımı dijital ortamın sunduğu imkanlar sayesinde gerçekleştirilebilmektedir. Dijital ortamda bir çok fikir denenebilmekte ve yapısal birçok veriye de eş zamanlı olarak ulaşılabilmektedir. Dijital ortamda tasarlanan bu geometrik çözümler farklı ortamlarda, boyutlarda ve malzemelerde yeniden üretilebilir olmaktadır. Bunun yanı sıra dijital ortam taşıyıcı sistemin yalnızca görsel değil aynı zamanda matematiksel olarak tanımlanmasını da sağlamaktadır. Tasarımın dijital ortamda sürdürülen bu aşamasında mimari fikirlerin temsil edilmesinde yeniden üretimden faydalanılmıştır.

Nitekim daha sonraki aşamada geometrinin ikinci bir fiziksel modele uygulanması gelmektedir. Bu kez The Network tarafından 1/200 ölçekte bakır ve ahşap malzemeler kullanılarak CNC (computer numerically controlled) maket üretilir (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.14). Bilgisayar ortamında geliştirilen mimari fikirlerin ve üretilen çözümlerin, fiziksel ortama aktarılması olan bu maketin yapımı yeniden üretim aracılığıyla yapılan bir çeviridir. Bu sayede dijital ortamda test edilen ve deneyimlenen tasarımın fiziksel boyutlarıyla algılanılabilmesi sağlanmıştır. Bu noktada maketin üretilmesinde kullanılan malzemelerin de mimari tasarımın inşa edilmiş halinin hayal edilmesinde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Eden projesinde tasarımın başlangıç aşamasından itibaren kavramsal çizimler yerine, mekanın strüktürünü daha belirgin bir şekilde taklit etmeyi amaçlayan temsil yöntemlerine başvurulduğu görülmektedir. Bu sebeple eden projesinin tasarım sürecinin bütününde mimetik bir tutumun varlığından söz edilebilir.

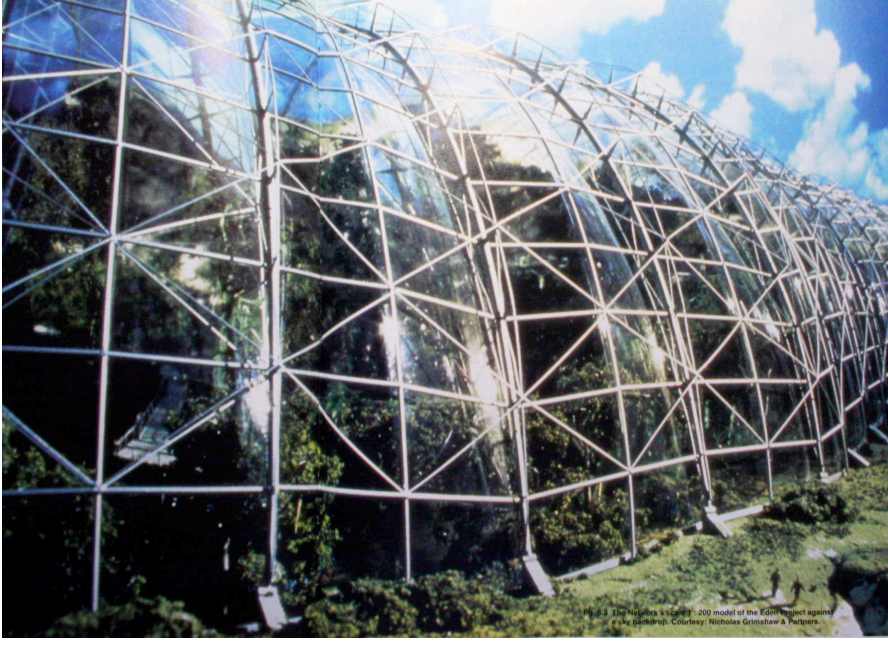


Şekil 4.14. : Network tarafından üretilen 1/200 ölçekli maket. ©Michael Dyer. (Porter ve Neale, 2000)

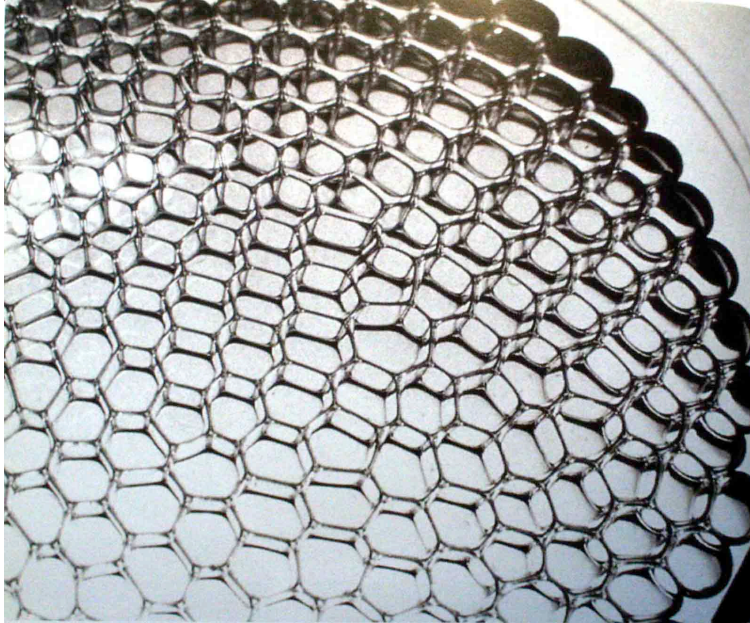
Makete çevrilen mimari tasarımın bu şekilde yeni ve farklı şekillerde yorumlanması imkanı doğmuştur. Mimari maketlerin deneyimlenmesinde maket fotoğraflarının çekilmesi mimarlar tarafından çok sık başvurulan bir mimari temsil yöntemidir. Projenin bu aşamasında The Network tarafından hazırlanan 1/200 ölçekli maketin fotoğrafları çekilerek farklı çağrışımların yaratılması amaçlanmıştır. Fotoğraf aracılığıyla üç boyuttan iki boyuta çevrilen mimari fikirlerin yeniden yorumlanması ve yeni anlamlar kazanması dolayısıyla yeniden üretilmesi sağlanır. Gün ışığında ve arka planda gökyüzü olacak şekilde çekilmiş olan maket fotoğrafları, tasarımın son hali hakkında bir öngörü niteliğindedir (Şekil 4.15). Bu durum tasarımın inşa edilmiş halinin görüntüsünün taklit edilmesi olarak bir mimesis örneğidir.

1/200 ölçekli maketin üretilmesinden sonra, tasarım sürecinde mimarlar, küresel ağların birbirlerine geçtikleri daha da önemlisi dalgalı zemine temas ettikleri noktalardaki geometrik sorunları yeniden çözümleyebilecek, farklı üç boyutlu ağ gruplaşmaları ve birleşimleri araştırmaya başlarlar. Bu araştırmada, jeodezik ağı oluşturan poligonal düzlemlerin kürenin boyutuna bağlı olarak değiştiği, çeşitli altıgen ve beşgen kümelerini incelemişlerdir. Pawlyn, tasarımın bu aşamasını aydınlatabilmek adına doğadan bir çok örnek üzerinde çalıştıklarını açıklar. Altıgenler doğada, genelde strüktürel bütünlüğün verimli bir prensibi olarak belirirler,

örneğin, yusufçuğun kanatları veya sabun köpükleri gibi, demektedir (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.16). Strüktür problemlerinin çözümlenmesinde doğaya öykünülmüştür. Bu aşamada sabun köpüklerinin zeminle nasıl ilişki kurdukları incelenmiş ve mimari tasarım elde edilen bulgular yönünde yeniden şekillendirilmiştir, diğer bir deyişle doğanın gerçeklikleri taklit edilmiştir.



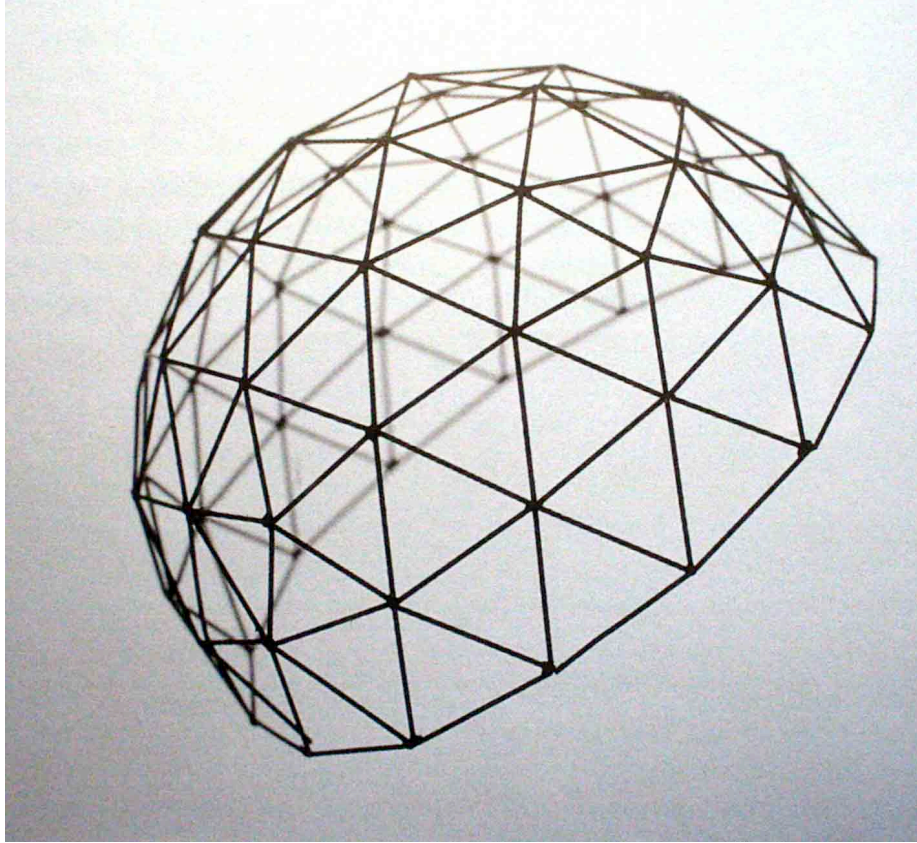
Şekil 4.15. : Arka planda gökyüzü olacak şekilde çekilmiş maket fotoğrafı. Görsel: Nicholas Grimshaw & Partners. (Porter ve Neale, 2000)



Şekil 4.16. : Sabun köpüklerinin oluşturduğu altıgen şeklinde ağlar. Fotoğraf: Nicholas Grimshaw & Partners. (Porter ve Neale, 2000).

Bu araştırmalar sonucunda sabun köpüğündeki gibi örgü sistemlerin birincil strüktürel elemanlarla karşılaştığında kolay bozuldukları gözlemlenmiştir. Bu

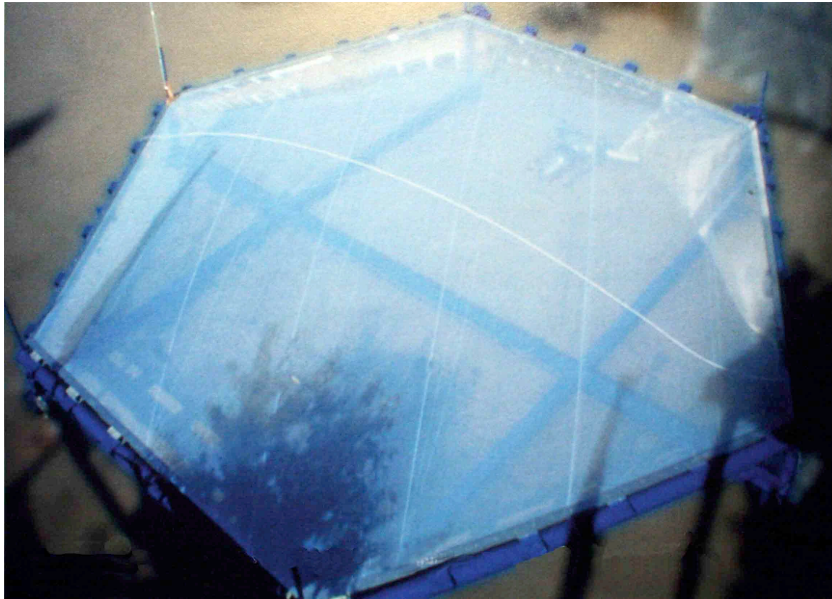
araştırmalar sonucunda elde edilen bilgiler daha çok tasarımı zeminle birleştiği noktalardaki durumu hakkında değerli bilgiler sağlamıştır. Pawlyn bu durumu şöyle açıklamaktadır; “Ne olduğunu gözünün önüne getirmek bilgisayardan çok daha kolay. Jeodezik kürelerin zorluklarından birisi altıgen ve beşgen tanelerinin eşitlenmelerini anlayabilmek- özellikle beşgen ve altıgenlerin yerle birleştikleri noktalarda” (Neale & Porter, 2000). Düz bir zeminin ağı oluşturan her bileşenle nasıl temas ettiğini araştırmak amacıyla, bakır telin lehimlenmesiyle bir el yapımı maket üretilmiştir (şekil 4.17). Bu aşamada bilgisayar ortamında elde edilen verilerin gözlemlenmesi için fiziksel bir makete çevirilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Maketin yapılmasında bilgisayar destekli makineler kullanılmamış, malzemenin kaynaklanarak birleştirilmesi tercih edilmiştir. Bu el yapımı maket tasarımcının strüktürü yalnızca görsel olarak değil aynı zamanda dokunarak algılayabilmesine imkan tanımıştır.



şekil 4.17. : Bakır telden yapılmış maket. Micheal Dyer. (Porter ve Neale, 2000)

The Network tarafından tasarım sürecinin önceki aşamalarında yapılmış olan maket projenin son haline çok yakın bir görsel imge aktarıyor olsa da, bu maketten sonra, inşa aşamasından önce projenin strüktüründe büyük bir değişiklik gerçekleşmiştir. Tek katmanlı jeodezik strüktürden, bileşmiş iki katmanlı elik uzay kafese geçilmiştir.

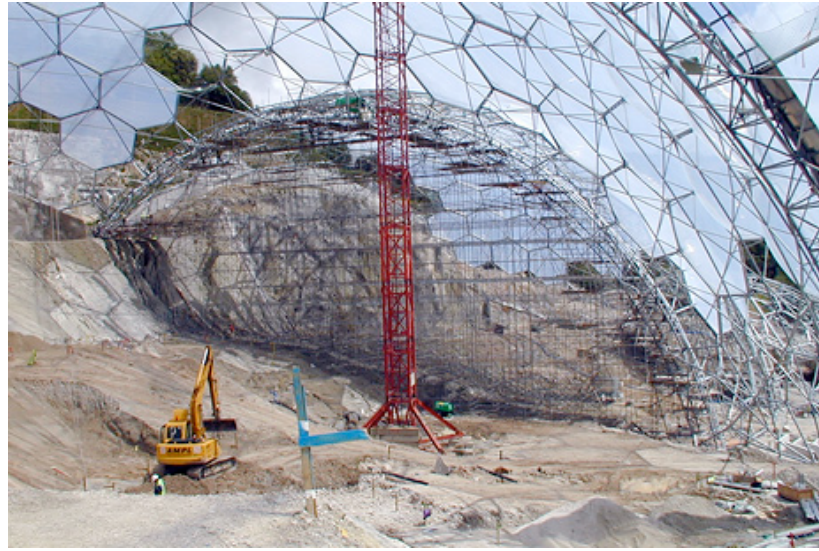
Hex-tri-Hex sistem olarak adlandırılan bu yapı, dış yüzeyde altıgenlerden ve iç katmanda da altıgen ve üçgenlerden oluşan iki yüzeyin birbirlerine köşegenlerle bağlanmasından oluşmaktadır. Bu sistem yapıda kullanılan çeliğin ağırlığının düşmesini sağlamıştır. Uzay kafes, üç kat polimer malzemeden oluşan, şişirilmiş folyo ETFE şeffaf yastıklarla örtülmüştür. Bu sayede bitmiş strüktürün biomorfik bir organizma izlenimi verdiği söylenebilir. Bu ETFE örtünün bir örneği, 1/1 ölçekte Almanya Bremen’de jeodezik ağı oluşturan bir altıgen’in bütün yapısal elemanlarını kapsayacak şekilde inşa edilerek test edilmiştir (Neale & Porter, 2000) (Şekil 4.18). Yapıyı oluşturan en küçük eş strüktür parçasının inşa edilmesi yoluyla bütüne ait verilerin test edilmesi amaçlanmıştır. Buradaki temsil boyutu bir benzetmedir ancak bunun yanı sıra bütün verilerin ilk kez mimari mekanla aynı boyutlara ve aynı malzemelere çevrilmesi durumu söz konusudur. Bu prototip sayesinde mimari tasarım en detaylı haliyle inşa öncesinde deneyimlenebilmiştir. Diğer bir bakış açısıyla bu prototipin devamında gerçekleşecek olan inşa süreci, bu en küçük strüktürel elemanın eş parçalarının sayısınca yeniden üretimi eylemi olacaktır. Ve bu sayısız eş parçanın yeniden üretimi sonucunda elde edilecek olan mekanın algısı bu bir tek altıgeninkinden çok farklı olacaktır.



Şekil 4.18 : Test amaçlı Yapılan 1/1 ölçekli altıgen maketi. Görsel: Nicholas Grimshaw & Partners.(Porter ve Neale, 2000)

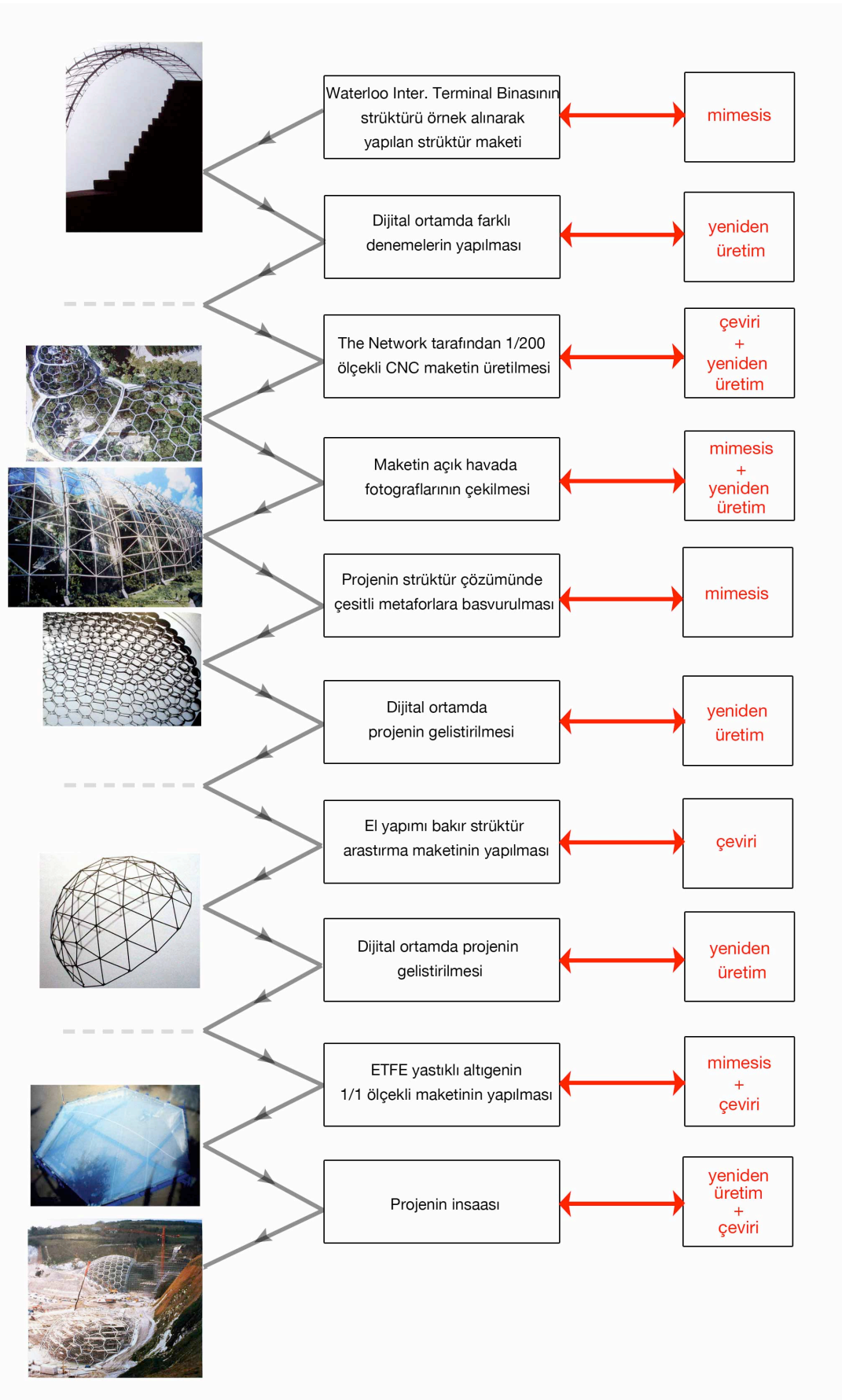
Eden Projesinde tasarım daha çok bilgisayar ortamında modellenmiş olsa da belirli aşamalarda üretilen fiziksel maketler tasarıma etkin şekilde yön vermeleridir. Fiziksel ortamda üretilmiş olan maketler projede önemli aşamaların kaydedilmesini sağlamıştır. 1/1 maketlerle ve dijital ortamda test edildikten ve deneyimlendikten sonra mimari tasarım sürecinde yapının inşası aşamasına gelinmiştir (Şekil 4.19).

Bu aşama mimari fikrin en kapsamlı temsili olarak en büyük yanılsama potansiyeline sahiptir. Çok bileşenli bir üretim süreci olan inşa esnasında tasarım sürecinde elde edilen verilerin temsillerden 1/1 ölçeğe ve üç boyuta kapsamlı bir çeviri söz konusudur. Bu çevirinin sonuç ürünü olarak mimari mekan kaçınılmaz olarak kendinden önce üretilmiş olan temsillerinden farklı ve yeni anlamlara sahip olacaktır.



Şekil 4.19. : Eden Project şantiye fotoğrafı. © Simon Dolling. (Porter ve Neale, 2000)

Eden Projesinde üretilen mimari temsil yöntemlerinin, tasarım sürecindeki yeri ve tasarıma katkıları incelenmiş; nasıl üretildikleri mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramları kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Şekil 4.20’de tasarım sürecinde üretilen mimari temsiller ve kavramlar arasındaki ilişkilerin gösterildiği bir matris hazırlanmıştır (Şekil 4.20).



Şekil 4.20. : Eden Projesi mimari tasarım süreci. (Söhmen, 2011)

4.3. Toyo Ito Architects, Taichung Metropolitan Opera Evi

Toyo Ito mimarlık ofisi tarafından 2005 yılında tasarlanan Taichung Metropolitan Opera House, 12'nci Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali'nde sergilenmiştir. Sergide projenin yarışmayı kazandığı tarihten başlayarak, bugün geline inşa aşamasına kadar üretilmiş çeşitli mimari temsiller, ziyaretçilerin yorumuna sunulmuştur. Sergi de yalnızca projenin bitmiş halini temsil eden mimari temsillere yer verilmemiş, araştırma ve deneme amacıyla üretilmiş maketlerden eskizlere kadar birçok farklı bakış açısını taşıyan temsiller bir araya toplanmıştır. Tasarım sürecinde üretilen çeşitli mimari temsillerin bir arada bulunduğu sergi mekanında projenin tasarım sürecinde üretilen mimari temsiller, kullanım amaçları dışında yeni bir anlam kazanmış, ve tasarım sürecinden bağımsız mimar ya da mimar olmayan başka kişilere projeyi anlatma görevini üstlenmişlerdir. Sergide birlikte sergilenen kimi sunum amaçlı üretilmiş, kimi araştırma amaçlı üretilmiş bütün temsiller, projeye ait mimari mekanın imgesini, mekanın yapacağından farklı bir şekilde üretmiş ve yeni bir üst imaj oluşturarak, projenin izleyiciler tarafından yeniden üretilmesini sağlamışlardır.

Bienalde sergilenen projeye ait temsillerin ölçekleri, gelişmişlikleri veya üretilme sebepleri, projenin tasarım sürecinin nasıl ilerlediği konusunda izleyiciye bir fikir vermektedirler. Taichung Metropolitan Opera Evi örneği, diğer örneklerden bu nokta da ayırmaktadır. Bu örnekte tasarım süreci, çalışmada daha önce incelenen iki örnekte olduğu gibi proje mimarları tarafından değil, sergi mekanı tarafından anlatılmaktadır. Bu projede gözlemlenen tasarım süreci mimarlar tarafından sürdürülen bir süreç değil, serginin izleyicisinin projeyi anlayışı ve algılayışına göre yeniden üretilen bir süreç olacaktır. Bu durumda diğer örneklerdeki ele alış biçiminin tam tersi yönünde ilerlenmeye çalışılacak ve projedeki temsillerin arka arkaya nasıl üretildikleri değil, üretilmiş olan mimari temsillerin arka arkaya nasıl anlaşıldıkları üzerinden ilerlenecektir. Bunu yapmak için sergi mekanına ait çeşitli görsellerden, sergilenilen mimari temsillerin fotoğraflarından ve bienal kitabından faydalanılacaktır.

Bienal kitabında Toyo Ito Architects, bu projeyi şu sözlerle okura sunmaktadırlar:

“...Tiyatroları ve çeşitli ticari tesisleri barındıran bu kompleks, sahne sanatları için uluslararası bir merkez olacak şekilde tasarlanmıştır. Önerimiz, 2005 yılında uluslararası yarışmada birincilik ödülü kazanmıştır ve bu proje şu anda gerçekleştirilmek üzere inşa aşamasındadır.

Bu proje Taichung şehrinin çekirdeğinde bulunan ve yeniden imara açılan bölgesinde yer almaktadır. Proje, tam-ölçekli performansların gerçekleştirilebileceği

2.013 kişilik Grand Theatre bölümünden, 800 kişilik Playhouse bölümünden ve 200 koltuklu Black Box bölümünden oluşmaktadır. Bunların yanı sıra mağazalar, yeme-içme tesisleri ve binayı çevreleyen bir halka açık parkı kapsamaktadır.

Projenin konseptini oluşturan “emerging grid”, projenin tamamını kapsayan bir yapıdır. Yatayda ve dikeyde devam eden tüplerden oluşan bir ağ olarak tanımlanabilecek bu sistem, esasen ilk kez 2004 yılında Belçika’nın Ghent şehrindeki bir proje için önerilmiştir. Bu opera binasının yarışmasında bu sistemi bir kez daha sunduk ve bu kez gerçekleşmesi yolunda geliştirebildik. “Emerging Grid” yalnızca bir taşıyıcı sistem ağı değildir aynı zamanda programlara bağlı çeşitli durumlara karşılık verebilecek esnek planlar sağlamaktadır. Bu sistem bölünmeyen mağazaları andıran zengin bir iç mekan yaratmaktadır. Bu ağ modelini daha ileriye, dışarıdaki parka genişlettiğimizde, etrafındaki çevreyi oluşturan; su, yürüyüş yolları, yeşil ağ gibi elemanlarla , opera binası arasında birleşik bir uyum elde edilmektedir...” (Biennale Architettura exhibition book, 2010)

Bienal kitabında yer alan, mimar tarafından hazırlanmış olan anlatı, projeye ait genel bilgiler vermektedir. Projenin durumundan, içeriğinden ve tasarım fikrinden bahsedilen bu anlatı, projenin sergi izleyicisine bir ön sunumu olarak bir anlatı örneğidir.

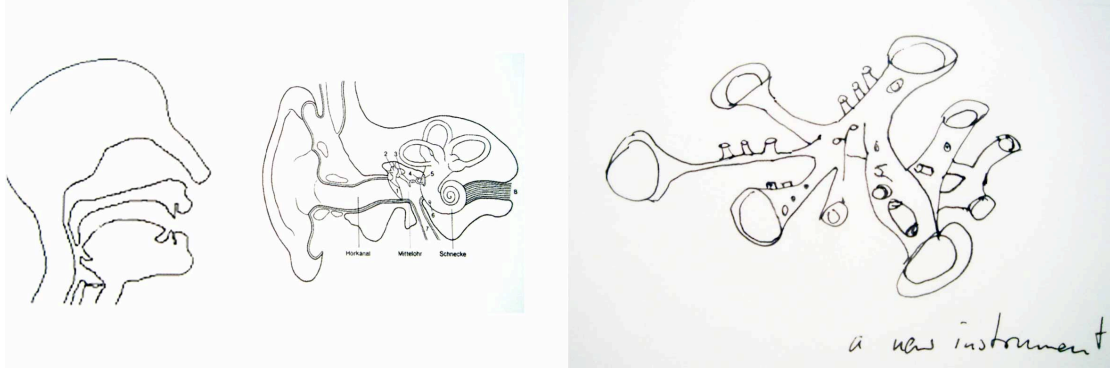
Sergi salonunda projeye ait maketler masalar üzerinde sunulurken çizimler ve fotoğraflardan oluşan çeşitli görsellerse duvarlara asılarak sergilenmişlerdir. Sergide tasarımın başlangıcıyla ilişkilendirilebilecek ilk eskizlerden, mimari mekanın bütün detaylarıyla ifade etmeye çalışan gelişmiş mimari maketlere kadar çok çeşitli temsil yöntemleri yer almaktadır (Şekil 4.21).



Şekil 4.21. : Sergi mekanı ve ziyaretçiler . Görsel ©designboom. (URL-9)

Sergilerde izleyiciler tarafından gözlemlenen ve yorumlanan temsil yöntemlerinin yeniden üretilmeleri, nasıl üretildiklerinden ve birbirleriyle olan ilişkilerden bağımsız düşünülemez. Ancak sergi ortamında bu tür ilişkiler izleyiciler tarafından belirleneceklerdir. Serginin yorumlanması her izleyici için öznel olacaktır. Bu sebeple, görseller üzerinden ilerleyerek, sergi ortamındaki mimari temsillerin ilişkileri yeniden yorumlanacaktır.

Sergilenen çizimlerde opera binasının tasarımının başlangıç aşamasında, mekanın işleviyle bağlantı kurularak, işitme eylemi üzerinde düşünölmeye başlandığı gözlemlenmektedir. İşitme organı kulağın, sesleri algılayabilmemizi mümkün kılan biyolojik yapısı projenin ilk eskizleri için bir esin kaynağı olmuştur. Mimari tasarımın başlangıç aşamasında doğayla kurulan bu benzerlik ilişkisi, mimarlığın diğer olanla kurduğu metaforik ilişkilere örnek olarak gösterilebilecek bir mimesistir (Şekil 4.22).



Şekil 4.22. : İnsan kulağının yapısı ve kulağın yapısından esinlenilerek çizilmiş eskiz. Görsele: Funda Uz Sönmez, 2010



Şekil 4.23. : Solda, projenin mekansal sisteminin keşif maketleri, Sağda, Ghent Konser Salonu projesine ait keşif maketleri. Görsele © designboom, (URL-10)

Sergi salonunda, strafor maket malzemesi kullanılarak üretilmiş keşif maketleri, tasarımın oluştuğu ilk aşamalara ait bilgiler vermektedirler. Serginin bu kısmında Taichung Metropolitan Opera Evi için üretilmiş olan eskiz maketlerle beraber, bu projenin tasarımında önemli etkisi olan Ghent Konser Salonu yarışması için

önerilmiş olan projenin eskiz maketleri de sergilenmektedir. İki farklı projenin maketleri birbirinin devamı izlenimi vermektedirler, bu da iki proje arasındaki mimetik ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Mekanın doluluk, boşluk ilişkilerinin keşfedildiği bu eskiz maketler, ortak bir dile sahip olan ard arda üretilmiş farklı versiyonlar olarak, bir yeniden üretim boyutuna sahiptirler (Şekil 4.23).

Mimari tasarım sürecinde projenin gelişim aşamasında yapılmış olan maketlerde daha detaylı bir anlatım gözlemlenmektedir. Bu maketlerin kimi taşıyıcı sistemi kimi mekansal ilişkileri araştırıp geliştirmek amacıyla yapılmışlardır (şekil 4.24). Bu maketlerin üretilmesinde bilgisayar destekli programlara başvurulduğu gözlemlenmektedir. Maketlerde projenin farklı malzemelere çevrilerek farklı şeyler ifade etmesi sağlamıştır.



Şekil 4.24. : Tasarımın gelişim evresinde üretilen maketler. Fotoğraflar: Funda Uz Sönmez, 2010



Şekil 4.25. : Görsellerle tasarım kararlarının ifade edilmesi. Görsel © designboom (URL-11)

Sergide maketler üzerinde araştırılarak geliştirilen tasarım yaklaşımları, diğer bir yandan çizimler aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadırlar. Sergide duvarlara asılı olan görseller ve sergilenen maketler arasında üç boyuttan iki boyuta bir çeviri mevcuttur. Maketlerde denenen ve alınan tasarım kararları, bilgisayar ortamında çizilmiş görsellerle oluşturulan şematik anlatımlar aracılığıyla izleyiciye anlatılmaktadır (Şekil 4.25)

1/100 ölçekli maket sergide bulunan temsiller arasında en gelişmiş olanıdır. Maket binanın bitmiş haline ait detaylı bilgi vermektedir. Bu maket üzerinde binanın cephe kaplamasından tiyatroların koltuk düzenlerine kadar detaylı bilgi edinilebilmektedir (Şekil 4.26). Bilgisayar destekli tasarım programları kullanılarak üretilmiş olan bu maket mimari mekanın bir taklididir.



Şekil 4.26. : Projenin 1/100 ölçekli maketi. Görsel © designboom. (URL-12)

Mimari mekanın bir başka taklidi ise 1/1 ölçeğinde üretilen kısmi strüktür maketinin görselidir. Bu makette taşıyıcı sistem inşa aşamasından önce test edilmiştir. Maketin inşası aşamasında daha önce üretilmiş olan temsillerden binanın taşıyıcı sistemini oluşturan malzemeye ve boyuta bir çevirisi yapılmıştır.

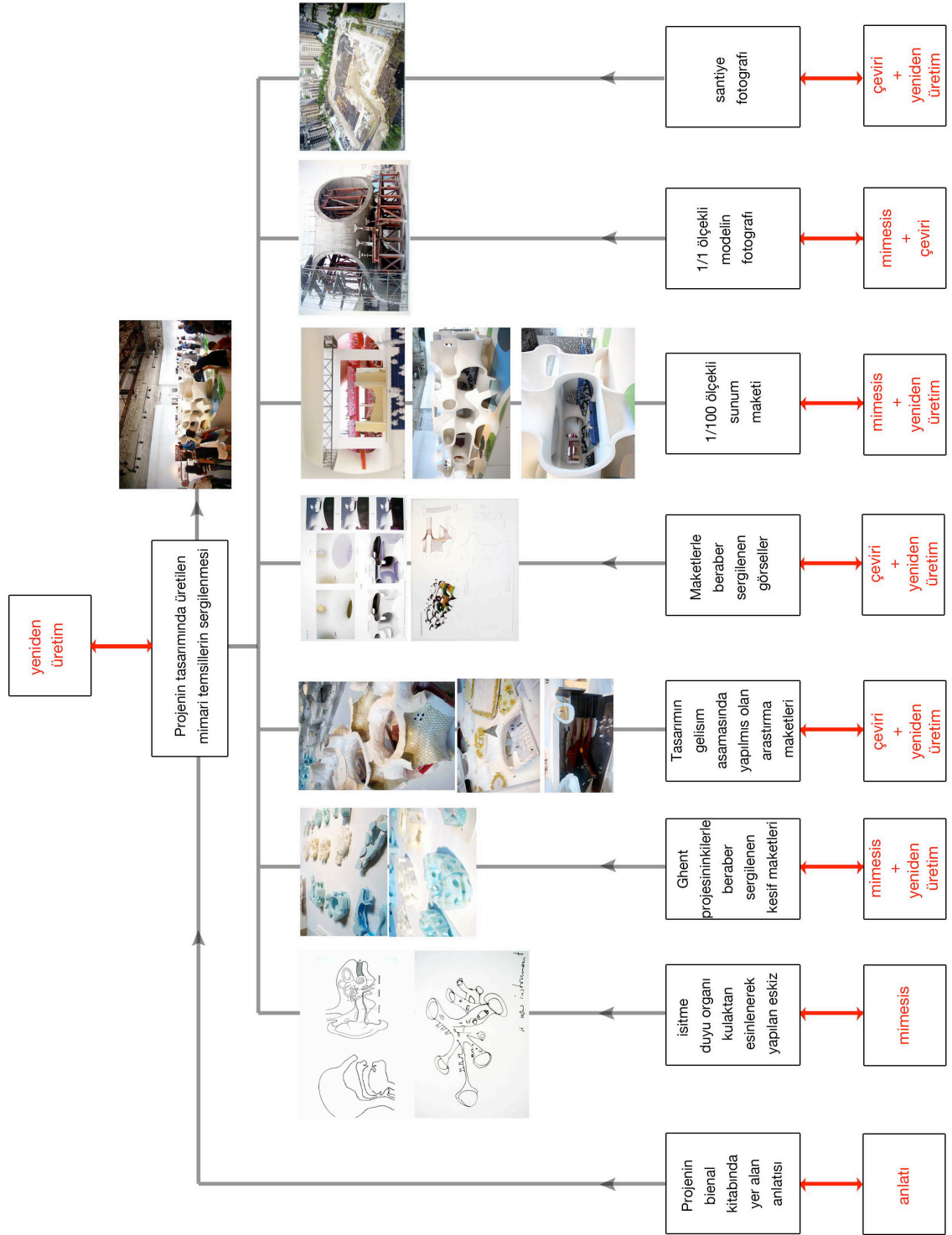
Sergilenen görsellerden bir diğeri ise projenin şantiyesinden çekilmiş bir fotoğraftır ve görselin altında projenin 2013 yılında bitirilmesinin planlandığı yazmaktadır (Şekil 4.27). Görselde mimari mekan henüz inşa edilmiş olmasa da binanın varlığı

hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. En kapsamlı mimari temsil olan binanın inşası aşaması bir çeviriler sürecidir. Binanın inşasının kendisinden önce üretilmiş olan 1/1 ölçekli kısmi modelle arasındaki ilişki ise bir yeniden üretim olarak görülebilir. Binanın bir çok kısmı bu kısmi modelin arka arkaya üretilmesiyle şekillenecektir.



Şekil 4.27. : Şantiye fotoğrafı ve inşa öncesinde üretilen 1/1 ölçekli temsil.
Görsel: Funda Uz Sönmez, 2010

Sergi mekanında sergilenen mimari temsiller yorumlanarak ziyaretçiler tarafından anlamlandırılmışlardır. Bunun sonucunda farklı üst imajlar edinmiştir. Şekil 4.27’de, projenin sergilenmesi esnasında, sergilenen temsil yöntemleri ve mimesis, yeniden üretim, çeviri, anlatı kavramları arasındaki ilişkilerin incelendiği bir matris hazırlanmıştır.



Şekil 4.28. : Taichung Metropolitan Opera House, tasarım sürecinde üretilen mimari temsillerinin sergilenmesi (Söhmen, 2011).

5. SONUÇ

Çalışma kapsamında, mimarlıkta kullanılan temsil yöntemlerine farklı bakış açılarıyla yaklaşılmış ve mimari temsillerin üretimi incelenmiştir. Mimarlığa orijinal ve kopya ilişkileri üzerinden yaklaşılarak, kutsal olanın varlığı tartışılmıştır. Mimarlıkta üretim ve temsil üretimi aynı anlama gelecek şekilde üst üste çakışmış bir haldedir. Üretilen mimari temsiller, kendisinden bir öncekini çoğaltırlar, birbirlerini tekrar ederek çoğalan temsiller, mimari tasarımı meydana getirirler.

Mimari tasarımda temsillerin sahip olduğu yanılsama payının olanaklı kıldığı farklı şekillerde yorumlanmaya açıklık, her bir temsilin kaçınılmaz olarak bir öncekinden farklı bir varlığa ve anlama sahip olmasını sağlar. Bu sebeple üretilen her mimari temsil, bir öncekinin bir parçası olarak, ama aynı zamanda da ondan ayrı yepyeni bir temsil olarak mimarlık üretiminde yerini alır.

Temsil kelimesinin ingilizce karşılığı olan “representation” kelimesinin sahip olduğu, bir fikrin yeniden sunulması anlamından öte, mimari temsiller, farklı fikirlerin ortaya konulduğu ve sunulduğu (presentation) mecralar olmuşlardır. Mimari fikrin üretildiği her farklı mecra o fikri yeni bir şekilde varedecektir. Temsillerden oluşan mimarlık orijinalin kutsallığına olan bağlılığından sıyrıldığında, her yeniden sunum bir sunum, her taklit bir gerçekten yapma, her çeviri bir metin yazma, her yeniden üretim bir üretim ve her anlatılama bir deneyimleme eylemidir.

Mimari temsillerin yoruma açıklığı onların devamlı üretilmelerinin nedenidir. Bu sebeple mimarlıkta temsil üretimi asla bitmez. Mekanın inşasından sonra üretilen mimari temsiller, daha sonra üretilecek olan bir başka mimari mekanın inşasından önceki temsillerdir. Mimarlık üretimi karmaşık ağlarla birbirine bağlıdır. Bu sebeple mimari tasarım sürecinde bir baş ve bir sondan bahsedilmesi mümkün değildir.

Birer farklı mecra olarak mimarlıkta kullanılan mimari temsiller bir nesneyi aydınlatan pek çok farklı yönden gelen ışık gibi görülebilirler. Mimarlıkta üretilen mimari temsiller nesnenin tamamını aydınlatmaz, yalnızca bir kısmını görünür kılarlar. Mimari fikrin üretilmesi ancak temsillerin üretilmesiyle mümkündür.

Üretilen temsillerin kendilerinden önce var olanı tam olarak kopyalayamıyor olmaları, onların öncekinden farklı, yeni bir varlıkları olduğu anlamına gelir. Temsiller, kendilerinden önce var olana benzemeye çalıştıkça farklılıklar;

kendilerinden öncekinden farklı olmaya çalıştıklarında ise benzerlikler üreteceklerdir. Mimari temsillerin arasındaki ilişkiler, bir tür benzerlikler ve farklılar ağılarıdır.

Tez çalışmasında ele alınan kavramlarla mimari temsillerin üretilmesi arasında benzerlikler kurulmuştur. Kavramlar incelendikten sonra görülmüştür ki yeni fikirlerin “sunulduğu” bir “yeniden sunum” olarak mimari temsillerin üretilmesi, bu kavramların her birinin sahip olduğu, orijinalin üretiminin ritüele olan bağlılığından kopması anlamında, mimari temsillerin üretilmesiyle yakın ilişkiler içerisinde. Kavramsal açılımlardan ve kavramlar üzerinden incelenen mimari tasarım süreçlerinden sonra, mimari tasarım sürecinde üretilen her bir temsilin, çeviri, mimesis, anlatı ve yeniden üretim kavramlarının her biriyle ilişkilendirilebilmesinin mümkün olduğu görülmüştür. Dördüncü bölümde, matrislerle kategorik bir hale getirilmeye çalışılmış olan mimari temsillerin teker teker değil birbirine geçişli çoklu bir ortam olarak mimari fikrin geliştirilmesinde önemli bir yere sahip oldukları görülmüştür.

Temsil etmekle, üretmenin; benzerlik kurmakla, fark yaratmanın birbirine çok yaklaştığı günümüzde, kullanıcıların sayısı ve kimlikleri değişiklikler göstermiştir. Günümüzde mimarlığın kullanıcısı, yalnız mekanı deneyimleyen kişi olmaktan çıkmış, mimari temsillerin kullanıcıları da, mimarlığın kullanıcısı haline gelmişlerdir. Kullanıcı sayısı ve kullanım şekli değişen mimari temsiller, mimari tasarım sürecinin dışına çıkmış, en az mimari mekan kadar mimarlığın bir ürünü haline gelmişlerdir.

Mimarlığın ürünleri olarak mimari temsillerin de kullanıcıyla temas haline geçmesi, mimari mekanın algılanması yoluyla edinilen geçici mekansal deneyimin yeni ve farklı bir boyut kazanmasına yol açmıştır.

Mimari temsillerin kullanıcıları olan okur, seyirci ya da izleyici, geçici mekansal deneyimleri, mimari temsiller üzerinden yorumlayarak ve onu yeniden anlamlandırarak edinmektedir. Bu durum, kullanıcıların da, yorumlayarak yeniden ürettikleri mimari temsiller aracılığıyla mimarlığın üretiminin bir parçası olmaları durumunu getirmiştir.

KAYNAKLAR

- Adorno T. W.**, 1998, Minima Moralia; sakatlanmış yaşamdan yansımalar, çev: Orhan Koçak ve Ahmet Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, s.161
- Adorno T.W. ve Horkheimer M.**, 1997, Dialectic of the Enlightenment, çev: John Cumming, Verso Press, London, s. 187-189
- Akcan E.**, 2009, Çeviride Modern Olan; Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 9-37
- Aristoteles**, 2007, Poetika: Şiir Sanatı Üstüne, çev: Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, s. 19-32
- Barthes R.**, 1988, The Death of the Author, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, çev. Stephen Heath, Longman, Londra, New York
- Barthes R.**, 1993, Göstergibilimsel Serüven, çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.101-145
- Barthes R.**, 2006, Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı, çev: Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Barthes R.**, 2008, Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Benjamin W.**, 2007, On the Mimetic Faculty, *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writing*, çev: Edmund Jephcott, Schocken Books, New York.
- Benjamin W.**, 1969, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, *Illuminations*, ed: Hannah Arendt, New York, Schoken Books, s.217-251
- Benjamin W.**, 1985, The Task of The Translator , *Illuminations*, çev: Harry Zohn, New York, Schoken Books.
- Benjamin W.**, 1970, The Author as the Producer, *New Left Review*, 1/62, July/August
- Berger J.**, 2009, Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul
- Calvino I.**, 2002, Görünmez Kentler, çev: Işıl Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.81
- Colomina B.**, 1988, Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York

- Croset P.**, 1988, The Narration of Architecture, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York
- Crump J.**, 1997, Solitary Spaces-Photographs of Architectural Models, Art in America
- Debord G.**, 1967, Gösteri Toplumu, Ayrıntı Yayınları, çev: Okşan Taşkent, Ayşen Emekçi, İstanbul, s. 35-41
- Derrida J.**, 1981, Dissemination, Çev: Barbara Johnson, Athlone Press, London
- Eco U.**, 1992, Açık Yapıt, çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 11-37
- Eco U.**, 2011, Yorum ve Aşırı Yorum, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul
- Florenski P.**, 2001, Tersten Perspektif, Sun: Zeynep Sayın, Çev: Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul
- Foucault M.**, 1993, Bu Bir Pipo Değildir , Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Gebauer G. ve Wulf C.**, 1995, Mimesis; Culture, Art, Society, çev: Don Reneau, University of California Press, California
- Halliwell S.**, 2002, The Aesthetics of Mimesis, Princeton NJ: Princeton University Press
- Hays K. M.**, 1999, Çoğaltım ve Değilleme: Öncü Düşüncenin Bilişsel Tasarısı, çev: Zeynep Aktüre, ArchiScope 3, s. 53-61
- Heynen H.**, 1999, Architecture and Modernity; a critique, Massachusetts Institute of Technology Press, London, s.72- 147, 192-218
- İnceoğlu N., Gürer T. ve Çil E.**, 1995, Düşünme ve Anlatım Aracı olarak Eskizler, Helikon Yayınları, İstanbul, s. 6-8
- İnceoğlu N., Soygeniş M. ve Çil E.**, 1997, Mimarlık Öğrencileri için Tasarımda Eskizler, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayım Merkezi, İstanbul, s.3
- Kortan E.**, 1991, Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlığı ve Şehirciliği, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, s. 52,74,94,98
- Le Corbusier**, 1999, Bir Mimarlığa Doğru, çev:Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.38-39
- Lipstadt H.**, 1988, *The Building and The Book In Cesar Daly's Revue Generale De L'Architecture*, Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York
- Melberg A.**, 1995, Theories of Mimesis, Cambridge University Press, Melbourne
- Menin S. ve Samuel F.**, 2003, Nature and Space: Aalto and Le Corbusier, Routledge, New York

- Paz O.**, 1992, Translation: Literature and Letters, *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, çev: Irene del Corral, University of Chicago Press, Chicago
- People Meet in Architecture**, Biennale Architettura 2010 ExhibitionBook, Marsilio,s. 172-177
- Platon**, 2010, Devlet, çev: Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Perez-Gomez A.** , 2006, Architecture at the Limits of Language, *Built upon Love: Architectural Longing After Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, s. 137-145
- Perez-Gomez A.** , 1997, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London
- Porter N. ve Neale J.**, 2000, Architectural Supermodels, Architectural Press, London
- Potolsky M.**, 2006, Mimesis: the new critical idiom, Routledge Taylor & Francis Group, London
- Ricœur P.**, 2008, Çeviri Üzerine, çev: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayın evi, İstanbul
- Saussure F.**, 1998, Genel Dilbilim Dersleri, Çev: Berke Vardar, Multilingual, İstanbul
- Vesely D.**, 2004, Architecture in The Age of Divided Representation, MIT Press, London
- Tanju B.**, 2010, Mimarlıkta Eleştirel Düşünce Dersleri, YTÜ, 2010-Güz
- Tanju B.**, 2007, Tereddüd ve Tekerrür ; Mimarlık ve Kent Üzerine metinler 1873-1960, Akın Nalça Kitapları, İstanbul, s.9-11
- Tanyeli U.**, 2002, Mimarlıkta Temsiliyet, Arredamento MimarlıkTasarım Kültürü Dergisi, 146, 76
- Url-1** < <http://www.eikongraphia.com/?p=394>>, erişim 2010
- Url-2** < <http://jamescasebere.net/>>, erişim 2011
- Url-3** < http://www.dilos.com/region/crete/minoan_labyrinth.html >, erişim 2011
- Url-4** < <http://digital.library.mcgill.ca/tspace/19th.htm> >, erişim 2011
- Url-5** < <http://kirstycollar.wordpress.com/tag/paris/>>, erişim 2011
- Url-6** < <http://blog.art21.org/2009/11/25/sustainable-architecture-style-vs-substance/>>, erişim 2011
- Url-7** < <http://www.magnumphotos.com>>, erişim 2011
- Url-8** < <http://www.big.dk/>>, erişim 2011

- Url-9** < <http://www.designboom.com/cms/images/erica/--toyo/toyo09.jpg>>, erişim 2011
- Url-10** < <http://www.designboom.com/cms/images/erica/--toyo/toyo14.jpg>>, erişim 2011
- Url-11** < <http://www.designboom.com/cms/images/erica/--toyo/toyo18.jpg>>, erişim 2011
- Url-12** < <http://www.designboom.com/cms/images/erica/--toyo/toyo02.jpg> >, erişim 2011
- Url-13** < <http://tdkterim.gov.tr/bts/>>, erişim 2011
- Url-14** < http://oxforddictionaries.com/page/woty_us/>, erişim 2010
- Url-15** < http://www.grimshaw-architects.com/base.php?in_projectid >, erişim 2011
- Vardar B.**, 1998, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, Multilingual, İstanbul
- Weston R.** , 1995, Alvar Aalto, Phaidon Press Limited, London, s. 112-113
- Wigley M.**, 1992, *"The Translation of Architecture The Production of Babel"*, Strategies in Architectural Thinking, MIT Press, London
- Yücel A.**, 1999, Mimarlıkta Dil ve Anlam, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Seminer Kitapçığı
- Yürekli H.**, 2007, The Design Studio: A Black Hole, Yem Yayın, İstanbul, s.19-20
- Zumthor P.**, 1998, Thinking Architecture, Birkhauser Publishers for Architecture, Berlin, s.9

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Zeynep Gül SÖHMEN

Doğum Yeri: Kartal/ İstanbul

Doğum Tarihi: 06 Mayıs 1988

Eğitim:

- **Lise:**
 - İstanbul Köy Hizmetleri Anadolu Lisesi (2005)
- **Üniversite Lisans:**
 - Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Bölümü (2009)
 - Yeditepe Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölümü (2010) (yandal)