

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIĞIN TEMSİLİNDEN TEMSİLİN MİMARİSİNE



ERSAN YILDIZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARİ TASARIM PROGRAMI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. M. TOLGA AKBULUT**

İSTANBUL, 2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIĞIN TEMSİLİNDEN TEMSİLİN MİMARİSİNE

Ersan YILDIZ tarafından hazırlanan tez çalışması 24.07.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. M. Tolga AKBULUT
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. M. Tolga AKBULUT
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. H. Selim ÖKEM
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ayfer AYTUĞ
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

ÖNSÖZ

Mimari tasarımın temsil ile ilişkisinin araştırılması, tarihsel koşulların ve mimari temsilin gelişiminde ana hatların belirlenmesi ile yola çıkarak günümüzde temsil ve mimarlık arasında ki ilişkinin tespitini hedefleyen bu tezin, bu alanla ilgili çalışmalarda yeni fikir ve gelişmelere kapı açacağını düşünmekteyim.

Tez çalışmam süresince, hayatımın her aşamasında örnek alacağım analitik düşünce yapısı ile bana yol gösteren ve destek ve bilgilerini benden esirgemeyen, keyifle çalışmamı sağlayan değerli tez danışmanım Doç. Dr. M. Tolga AKBULUT'a ve her ihtiyacım olduğunda engin bilgilerini ve düşüncelerini benimle paylaşan değerli eşim Öğr. Üyesi Selin YILDIZ'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sonrasında, tez jürimde bulunan Prof. Dr. Ayfer AYTUĞ' a ve Doç. Dr. H. Selim ÖKEM'e değerli fikirleriyle tezimi yönlendirdiklerinden dolayı teşekkür ederim.

TEMMUZ, 2019

Ersan YILDIZ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET	x
ABSTRACT.....	xii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti	1
1.2 Tezin Amacı ve Yöntemi.....	2
1.3 Hipotez	3
BÖLÜM 2	
TEMSİL VE MİMARİ TEMSİL	4
2.1 Temsil Kavramı.....	4
2.2 Mimari Temsil	5
2.2.1 Eskiz	8
2.2.2 Diyagram.....	10
2.2.3 Ortografik Projeksiyonlar.....	11
2.2.4 Perspektif.....	13
2.2.5 Aksonometrik Projeksiyonlar	15
2.2.6 Maket.....	15
2.2.7 Fotoğraf	17
2.2.8 Bilgisayar Ortamında Mimari Temsiller	19
2.2.9 Karma Yapılı Temsiller	24
BÖLÜM 3	
TARİHSEL SÜREÇTE MİMARİ TEMSİL.....	26

3.1	Mimari Temsilin Gelişim Süreçleri	26
3.2	Tartışma	67
BÖLÜM 4		
SERGEİ TCHOBAN MİMARLIĞI VE TEMSİL KULLANIMI		71
4.1	Sergei Tchoban Mimarlığında Temsil Kullanımının İncelenmesi	84
4.1.1	Business House Langenzipen - St. Petersburg - 2006	85
4.1.2	Benois House - St. Petersburg - 2008	87
4.1.3	Bank St. Petersburg - St. Petersburg - 2011	89
4.1.4	I-city/I-land - Venedik - 2012	91
4.1.5	Museum for Architectural Drawing – Berlin - 2013	93
4.1.6	Seasons Ensemble- St. Petersburg - 2013	99
4.1.7	Open Borders- Milano - 2016	101
4.1.8	Expoforum - St. Petersburg - 2016	103
4.2	Tartışma	106
BÖLÜM 5		
SONUÇ VE ÖNERİLER		114
KAYNAKLAR		117
TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR		127
ÖZGEÇMİŞ		128

KISALTMA LİSTESİ

AR	Artırılmış Gerçeklik
BIM	Yapı Bilgi Modellemesi
CAD	Bilgisayar Destekli Tasarım
CNC	Bilgisayar Sayımlı Yönetim
VR	Sanal Gerçeklik

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2. 1	Le Corbusier'in doğu seyahatinde yaptığı eskizler.....	9
Şekil 2. 2	Bjarke Ingles tarafından Via 57 isimli proje için yapılan diyagramlar	11
Şekil 2. 3	Alvaro Siza tarafından 'Galician Center of Contemporary Art' projesi için yapılan dik iz düşümlü plan, kesit ve görünüş çizimleri.	12
Şekil 2. 4	Bernard Tschumi tarafından Zenith De Rouen için yapılan kesit çizimleri ..	13
Şekil 2. 5	Şahinler ve Kızıl'ın 'Mimarlıkta Teknik Resim' isimli kitapları için yaptıkları bir perspektif çizimi.....	14
Şekil 2. 6	Viyana'da ki Gasometer D-1 için Owen Moss tarafından yapılan aksonometrik çizim	15
Şekil 2. 7	UNStudio tarafından yapılan Mercedes Benz Museum çalışma maketi	16
Şekil 2. 8	Peter Eisenman tarafından İtalya'da Rome and Juliet Castels isimli proje için yapılan maket.....	17
Şekil 2. 9	Le Corbusier'in L'Esprit Nouveau dergisinde fotoğraf kullanım örnekleri...	19
Şekil 2. 10	Zaha Hadid'in tasarımı Guggenheim Museum Taiwan için bilgisayar ortamında üretilmiş bir temsil.	20
Şekil 2. 11	Frank Gehry tarafından tasarlanan Experience Music isimli yapının CAD ortamında çizilen sistem kesiti.....	22
Şekil 2. 12	Sanal Gerçeklik ortamında üretilmiş mimari temsil ortamında, bilgisayara bağlı aygıtlar ile gezintiler yapılabilmektedir.	23
Şekil 2. 13	Artırılmış gerçeklik ortamında mimari temsil üretimi örneği	24
Şekil 2. 14	Rem Koolhaas'ın hazırladığı karma yapıli temsiller	25
Şekil 3. 1	James Mellaart'ın 1960'lı yıllarda Çatalhöyük'te bulunduğu, 9000 yıl öncesine ait duvar resmi	26
Şekil 3. 2	IV. Ramses'in papirüse çizili mezar planı	27
Şekil 3. 3	Sıva üstü boya ile yapılmış duvar resminde 'Balık Kılıcı' görüntüsü veren açısai perspektif	29
Şekil 3. 4	Ortaçağdan kalma St. Gall manastırına ait çizim	30
Şekil 3. 5	Città ideale, The City of Urbino, 15. Yüzyıl ve Baltimore'daki Walters müzesinde korunmuş ideal şehir	31
Şekil 3. 6	Alberti'nin bölümlenmiş perspektif konstrüksiyonu	30
Şekil 3. 7	Auguste Choisy tarafından yapılan Ayasofya'ya ait aksonometrik çizim.....	30
Şekil 3. 8	Fütürist mimar Antonio Sant'Elia' tarafından yapılan "La Città Nuova" isimli seriye ait çizim.....	30
Şekil 3. 9	Malevich'in 'Arkhitekton' tasarımlarına ait çizim ve model örnekleri.....	40
Şekil 3. 10	Konstrüktivist mimar Yakov Chernikhov'a ait 1925-1933 arası tarihli Konstrüktivist bir çizim.....	41

Şekil 3. 11	Le Corbusier tarafından yapılmış Villa Meyer aksonometrik projeksiyonu..	42
Şekil 3. 12	Pierre Chenal tarafından yönetilen, Le Corbusier'in çalışmalarını konu edinen L'Architecture d'Aujourd'hui isimli kısa filminden bir kare	43
Şekil 3. 13	Walter Gropius tarafından yayınlanan bir fotoğrafı daha sonra Le Corbusier elden geçirerek 'Vers Une Architecture' isimli kitabında kullanmıştır	43
Şekil 3. 14	L'Architecture Vivante'de kullanılan Villa Savoye fotoğrafı	44
Şekil 3. 15	Londra'da tasarımı James Stirling'e ait No 1 Poultry'nin çizim ve yapının fotoğrafı	46
Şekil 3. 16	Ron Herron tarafından yapılan "Walking City on the Ocean"	48
Şekil 3. 17	Eisenman, House IV	51
Şekil 3. 18	Bernard Tschumi, Parc de la Villette.....	51
Şekil 3. 19	Bernard Tschumi, Parc de la Villette.....	53
Şekil 3. 20	Bernard Tschumi, Manhattan Transkriptleri	53
Şekil 3. 21	Barselona Olimpiyatları için Gehry tarafından yapılan 'Golden Fish' isimli heykelin eskiz ve fotoğrafı..	53
Şekil 3. 22	Lebbeus Woods, Berlin Free Zone.....	53
Şekil 3. 23	Lebbeus Woods tarafından 1990'lı yıllardaki Bosna Savaşı sırasında yıkılan Saraybosna konulu High Houses and Sarajevo çizimi.....	58
Şekil 3. 24	Coop Himmelb(l)au'nun Rooftop Remodeling Falkestrasse çizimi.....	59
Şekil 3. 25	Rem Koolhaas'ın Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi'ne katıldığı Rotterdam Building and Tower isimli çalışmasına ait çizimi	60
Şekil 3. 26	Zaha Hadid tarafından The Peak Leisure Club için yapılan çizim.....	61
Şekil 3. 27	Zaha Hadid tarafından Vitra Fire Station için yapılan çizim.....	63
Şekil 3. 28	Zaha Hadid'in Singapur Master Plan'ı için bilgisayarda yapılan çizimi	64
Şekil 3. 29	Libeskind'e ait 'Architecture of End Space' çizimleri.....	65
Şekil 3. 30	Libeskind'e ait 'City Edge' projesi maket ve çizimi	65
Şekil 3. 31	Tarihsel süreçte mimarlığın anlamında meydana gelen değişimleri tetikleyen kırılma noktaları	70
Şekil 4. 1	Berlin'de bulunun Sterncenter Potsdam (1996), Arndt Gallery (1999) ve Cubix Cinema, 2001	72
Şekil 4. 2	Tchoban Foundation Museum for Architectural Drawing eskizi.	76
Şekil 4. 3	2008 yılından beri yayınlanan Speech isimli mimarlık dergisi	77
Şekil 4. 4	Yakovlev ve Barma'nın Basilius Katedrali (1561), Palladio'nun Villa Rotonda'sı (1571), Mimar Sinan'ın Selimiye Cami (1575).	78
Şekil 4. 5	St. Petersburg'da inşa edilen Business House Langenzipen (2006) ve Seasons Ensemble (2013)	80
Şekil 4. 6	Modern şehirde binaların birbiriyle uyum aramadan birlikteliğine ilişkin Tchoban'ın fantezi çizimleri.	81
Şekil 4. 7	Tchoban'a ait Süleymaniye çizimi	82
Şekil 4. 8	Modern şehirde binaların birbiriyle uyum aramadan birlikteliğine ilişkin Tchoban'ın fantezi çizimleri.	83
Şekil 4. 9	Sergei Tchoban'ın sokak boyunca sıralanan ikonik yapıların birlikteliğini vurgulayan kolajı.	83
Şekil 4. 10	Şeffaf asansörler ile Wilhelminian tarzı tuğla bina arasındaki bağlantı noktası ve cam yüzeydeki çevrenin yansıması.....	85

Şekil 4. 11	Taş kaplı yan cephe ile cam panel kaplı ön cephedeki şeffaf ve şeffaf olmayan yüzeyler	86
Şekil 4. 12	Sergey Sdobno'nun örnek olarak gösterdiği Beloselsky-Belozersky Palace cephesinden detay ile Business House Langenzipen'de ait detaylar	87
Şekil 4. 13	Alexandrovich Benois'in kostüm taslak çizimleri ile süslenmiş Benois House cephesi	88
Şekil 4. 14	Çariçe II. Katerina'nın verdiği kostümlü balolara atıfta bulunan Alexandrovich Benois'in çizimleri ile süslenmiş cam panel cephe.	89
Şekil 4. 15	Bank St. Petersburg'un Neva Nehri üzerindeki görüntüsü ve zemin kat lobilerinden örnekler.	90
Şekil 4. 16	Bank St. Petersburg zemin kat lobilerinden örnek görüntüler	91
Şekil 4. 17	Rus pavyonunda bilgi aktarımı için kullanılan gözetleme delikleri.....	92
Şekil 4. 18	Rus pavyonunda QR kodlu panellerle kaplanmış yüzeylerden bilgiye ulaşmak için tabletler kullanılmıştır.	92
Şekil 4. 19	Museum for Architectural Drawing için yapılan eskiz çalışmaları	94
Şekil 4. 20	Museum for Architectural Drawing cephelerinde oluşturulan rölyeflerin yerleşimini gösteren çizim.	95
Şekil 4. 21	Museum for Architectural Drawing ile komşu yapıların ilişkisini gösteren bir fotoğraf	96
Şekil 4. 22	Angelo Toselli ve Pietro Gonzaga'nın perspektif çizimleri ve rölyeflerin üretilmesi için seçilen bölgeler.	97
Şekil 4. 23	Cephelere işlenecek rölyeflerin kalıplarının yapılması için hazırlanan üretim şeması	97
Şekil 4. 24	Museum for Architectural Drawing 'in iç mekânlarında da cephelerde kullanılan dil devam ettirilmiştir	98
Şekil 4. 25	Ticaret aksında yer alan Seasons Ensemble kompleksi	100
Şekil 4. 26	Farklı mevsimlere referans veren Seasons Ensemble kompleksinin yaz döneminde görüntüsü.	100
Şekil 4. 27	Zima Ticaret Merkezi'nin girişinin baskılı cam yüzeylerle düzenlenişi	101
Şekil 4. 28	Sergei Tchoban ve ekibi tarafından Open Borders sergisi için hazırlanan kulenin gece görünüşü	102
Şekil 4. 29	Open Borders sergisi için hazırlanan kule ve ziyaretçilerden çizim yapması istenen tabletler	103
Şekil 4. 30	Sergei Tchoban tarafından hazırlanmış Expoforum için eskiz	104
Şekil 4. 31	Bir çizgi boyunca sıralanan beş binalar ve arkadaki sergi pavyonları	104
Şekil 4. 32	Mikhail Makhaev'in çizimleri ile süslenen seramik yüzeyler	106
Şekil 4. 33	Sergei Tchoban'ın yapılarında temsil kullanımı karşılaştırması	108
Şekil 4. 34	Tarihsel süreç içerisinde mimarlığın anlamında meydana gelen değişimleri tetikleyen kırılma noktaları	113

MİMARLIĞIN TEMSİLİNDEN TEMSİLİN MİMARİSİNE

Ersan YILDIZ

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Tolga AKBULUT

Kelime olarak bir şeyin benzeri ya da örneği ile görünür kılınması anlamına gelen ‘temsil’, mimarlık kelimesi ile birlikte kullanıldığında mimarların tasarım fikirlerini somutlaştırmalarını sağlayan görsel düşünme faaliyeti anlamını vermektedir. Mekân üretme sanatı olarak tanımlanabilecek mimarlık, diğer pek çok sanat dalında olduğu gibi kendini ifade edebilmek için temsil araçlarını kullanmaya ihtiyaç duymaktadır. Mimarlık temsili var olma, görünür olma ve iletişim araçları olarak kullanarak onunla ilişki içerisine girer.

Tüm toplumsal ve kültürel yapılanmalar zaman içerisinde dönüşümlere ve kırılmalara uğrarlar. Dönemler boyunca yaşanan sosyal, politik, ekonomik, teknolojik gelişmeler ve olaylar mimarlıkta da diğer toplumsal yapılarda olduğu gibi dönüşümlere sebep olmuştur. Bu dönüşümler içerisinde meslek uygulayıcısı olarak var olan ‘mimar’ tanımı, toplum ve kültürle olan ilişkisi sebebiyle değişime uğrayarak dinamik bir yapı kazanır. Rönesansa kadar zanaatkâr veya yapı ustası konumundaki mimarın, yapının tasarımının yanında sahip olduğu sanatçı formasyonu ile temsilini de yapabilen meslek adamı durumuna geçişi mimarlığın tanımındaki önemli değişime işaretler. Yeni temsil yöntemlerinin geliştirilmesi mimarlara kişiselleştirilmiş anlatımlar yaratma imkânı vermiştir. Temsillerin iletişim kurma ve bilgi aktarma özelliklerinden yararlanan mimarlar çeşitli söylemler geliştirmiş, bu söylemler aracılığı ile kültürel ve sosyal alanlarda toplumları etkilemiştir.

Bu çalışmada, temsil konulu mimarlık yazını Foucault’un yaptığı sosyokültürel çözümler bağlamında okunarak batı kültüründe ortaya çıkan epistemolojik yarılımların mimar ve

mimari tasarım üzerine etkileri temsil kullanımı üzerinden irdelenmiştir. Mimari tasarımın temsil ile ilişkisinin araştırılması, tarihsel koşulların ve mimari temsilin gelişiminde ana hatların belirlenmesini gerektirmektedir. Rönesans ile birlikte toplumsal ve kültürel değişimlere tepkisiz kalamayan mimarlık disiplini de dönüşüm sürecine girmiştir. Mimarlar tarafından iletişim ve ifade için 'araç' olarak kullanılmaya başlanan temsilin bu süreçler içerisinde bir 'araç' olmaktan çıkıp, ekonomik değere sahip bir ürün olan 'amaç' haline gelene kadar yaşanan dönüşümlerin gerekçeleri araştırılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından Cook, Eisenmann, Tschumi, Woods, Koolhaas, Hadid gibi çeşitli mimarların çalışmalarından örnekler verilerek söylemlerini oluştururken bir yandan da temsillerin özerkleşmesinde etkili olan bu mimarların temsilin 'araç-amaç' ayrışmasında oynadıkları roller incelenmiştir.

Temsilin tarihsel süreci, araç-amaç ayrışmasındaki kırılma noktalarının örnekler üzerinden incelenmesinin ardından çalışma, mimarlıkta temsil-anlam krizlerine güncel bir bakışla mimar Sergei Tchoban özelinde odaklanmıştır. Zaman ve yerden bağımsız bir mimarlık ortaya koyan Modernizm ve Postmodernizm'in söz konusu krizlere olan cevaplarının yetersiz olduğunu düşünen Tchoban, mimarlık anlayışının merkezine temsili almıştır. Mimarlıkta temsil kullanımına yeni bakış açıları geliştirmek için Sergei Tchoban'ın temsili tasarım sürecinde düşünceleri kâğıda aktarmak dışında hangi yollarla kullandığının tespiti için çeşitli çalışmaları incelenmiştir. Fiziksel olarak yapının kendisinin bilgi aktarım aracı olarak, kullanıcılarda çevre kültürü ve aidiyet yaratmak, görsel algı manipülasyonu yapmak ve Modernizm'e karşı söylem oluşturmak gibi çeşitli sebeplerle kullanılan "temsil" in geleneksel 'bilgi aktarım aracı' olarak kullanımından koparılması, seçilen yapılar aracılığıyla aktarılırken, mimarın araç-amaç ayrışması içerisindeki yerinin yeni tartışmalara açılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimari Temsil, Mimari Tasarım, Dönüşüm, Sergei Tchoban

**FROM THE REPRESENTATION OF ARCHITECTURE TOWARDS THE
ARCHITECTURE OF REPRESENTATION**

Ersan YILDIZ

Department of Architecture

MSc. Thesis

Adviser: Assoc. Prof. Dr. M. Tolga AKBULUT

The word "representation", which means that something is rendered visible or similar to its example, means the visual thinking activity that allows architects to embody the design ideas when used in conjunction with the word architectural. Architecture, which can be defined as the art of producing space, needs to use the means of representation to express itself as in many other art branches. The architecture relates with "representation" through using it as means of existence, visibility and communication.

All social and cultural structures are transformed over time. Through periods, the social, political, economic, technological developments and events caused transformation in architecture as in other social structures. Before the renaissance, the architect, who is a craftsman, a building master, makes the design of the structure, and the transition to the status of the profession person who can perform his / her representation with the artist formation shows a significant change in the definition of architecture. The development of new methods of representation has provided architects to create personalized narratives. The architects, who benefited from the communication and information transfer characteristics of the representations, developed various discourses and influenced societies in cultural and social fields through these discourses.

In this study, in the context of the sociocultural solutions of Foucault, the effects of the epistemological splits in the western culture on the architect and the architectural design were examined through representation usage. Investigation of the relationship

between architectural design and representation requires the elaboration of historical conditions and the development of architectural representation. An important change in the definition of architecture is the transformation of the architects, who was thought to be a craftsman or a constructor until the Renaissance, into a professional person who can also represent the structure via artistic identity besides designing it. The motives of the transformations, which were used by the architects as a tool for communication and expression, were removed from being a "tool" in these processes and until they became an "purpose" which is an economic value product.

After examining the historical process of representation, breakpoints in tool-purpose dissociation through examples, the study focused on architects Sergei Tchoban with a current look on the representation-meaning crises in architecture. Tchoban, who thinks that Modernism and Postmodernism, which presents an architecture that is independent of time and place, has insufficient answers to these crises, put the "representation" in the center of architectural approach. In order to develop new perspectives on the use of representation in architecture, Sergei Tchoban's various designs were examined in order to determine the ways in which he used the expressions in the design process except for transferring the thoughts to paper. As a means of transferring information physically, "tool-purpose" disintegration is used as a means of conveying environmental culture and belonging, as well as the manipulation of visual perception and the discourse of representation used for various reasons such as creating a discourse against modernism. It is aimed to determine Tchoban's location within "tool-purpose" disintegration.

Keywords: Architectural Representation, Architectural Design, Conversion, Sergei Tchoban

1.1 Literatür Özeti

Temsil kavramının anlamına ulaşmak için Türk Dil Kurumu'na ait Türkçe Sözlük ile Büyük Larousse Ansiklopedisi incelenmiş olup, kavramın dilimizdeki anlamı yanında yabancı dillerdeki kökeninin araştırması için Atilla Yücel'in 'Mimarlık Ve Temsil' isimli makalesinden faydalanılmıştır. Mimari temsil kavramının ve temsil araçlarının tespiti için aynı zamanda bu tezin çıkış noktasını oluşturan, Tan Kamil Gürer'in Bir 'Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi' isimli doktora tezine başvurulmuştur.

Michel Foucault'un "Kelimeler ve Şeyler" adlı eserinde ortaya koyduğu tarih kuramının etkisi ile mimari temsil kavramının ve mimarlığın kendisinde meydana gelen değişimlerin tespitinin yapılabilmesi için Spiro Kostof'un "The Architect", Erwin Panofsky'nin "Perspektif: Simgesel Bir Biçim", Alberto Perez Gomez ve Louise Pelletier'in "Architectural Representation Beyond Perspectivism" ve "Architectural Representation and the Perspective Hinge" adlı kitapları ile birlikte Alberto Perez Gomez'in "Architecture as Drawing", Fabrizio Avella'nın "Construction and Design Manual Architectural Renderings" isimli eserleri, Erdem Ceylan'ın "Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Olarak Diyagram" isimli doktora tezi ve Tan Kamil Gürer'in "Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi" isimli doktora tezinin temel kaynaklar olarak okuması yapılmıştır.

Tez kapsamında temsil ve mimarlık ilişkisi bakımından incelenen Sergei Tchoban'ın mimari anlayışı ve onun mimarlığı içerisinde temsilin yerinin tespiti için 'Construction And Design Manual Drawing for Architects', 'Sergei Tchoban: Architectural Worlds:

Draftsman and Collector', 'Sergei Tchoban Art', 'Sergei Tchoban Architecture' ve '30:70 Architecture As a Balancing Act' isimli kitaplara başvurulmuş ve Tchoban'ın dünyanın farklı yerlerinde yapmış olduğu 'LightOn', 'LightOn - Masterclass di Sergei Tchoban', 'Sergei Tchoban -Materiality', 'Sergei Tchoban Lecture' isimli konuşmalar ve kendisi ile yapılan çeşitli röportajlar incelenmiştir.

1.2 Tezin Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmanın temel amacı, son 40 yılın mimarlık yayınları içerisinde temsil konusu ile ilgili akademik eserlerin Foucault'un yaptığı sosyokültürel çözümler bağlamında okunarak batı kültüründe ortaya çıkan epistemolojik yarılmaların 'mimarlık' ve 'mimar' üzerine etkilerinin temsil kullanımı yönünden tespitinin yapılmasıdır. Mimarlar için iletişim ve ifade için bir 'araç' olarak kullanılmaya başlanan temsilin bu süreçler içerisinde bir 'araç' olmaktan çıkıp, ekonomik değere sahip bir nihai ürün olan 'amaç' haline gelene kadar yaşanan dönüşümlerin hangi gerekçelerle olduğu araştırılmakta ve değişen mimar kimliğine paralel olarak geliştirilen kişisel mimari üslupların oluşumunda temsil kullanımının oynadığı roller tespit edilmek istenmektedir.

2. Bölüm' de mimari temsil ve temsil kavramı genel hatları ile açıklanarak içerisinde barındırdığı araçlar açıklanacaktır.

3. Bölüm' de ise mimari temsilin tasarım faaliyeti ile karşılıklı bağlantısı, mimari tasarımın ortaya çıkış koşullarının ve mimari temsilin gelişiminde ana hatların belirlenmesini gerekli kılan tarihsel bir araştırmaya gidilecektir. Mimari temsilin kültürel açıdan batı uygarlığı merkezinde gelişmesi ve bölüm içerisinde tespit edilen mimarlık içerisindeki anlamsal kırılmaların Avrupa coğrafyasında gerçekleşmesi çalışmada batı kaynaklı eser, söylem ve mimarlık faaliyetlerinin kronolojik bir tarihi zeminde takip edilmesini zorunlu kılmıştır. Temsil yöntemleri kullanılarak mimarlık bilgisini üreten ve aktaran mimarların yaşanan dönüşümlerde oynadıkları roller tarihsel süreç içerisinde incelenecektir. Bu sebeple özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren söylemlerini oluştururken bir yandan da temsillerin özerkleşmesinde etkili olan çeşitli mimarların temsilin araç-amaç ayrışmasında oynadıkları roller, bu mimarların çalışmalarıyla örneklenerek incelenecektir.

4. Bölüm’ de ise Rönesans’tan başlayarak 20. yüzyılın sonunda art arda meydana gelen mimarlık anlamındaki kırılmaların takip eden, içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda aktif olarak faaliyet gösteren mimarlar arasından seçilen Sergei Tchoban’ın mimarlık anlayışında, kişisel üslubunun oluşmasında, söylemlerinde ve eserlerinin şekillenmesinde temsil kullanımının oynadığı roller irdelenerek mimar- temsil-mimarlık etkileşimi incelenecektir.

5. Bölüm’ de ise incelenen örnekler sonucunda elde edilen bulgular incelenecek ve ulaşılan sonuç paylaşılacaktır.

1.3 Hipotez

Mimarlık ve temsil arasında derin bir ilişki vardır. Tarihsel süreç içerisinde temsil türlerinde görülen gelişim ve çeşitlenmeler, temsil ile arasındaki ilişkinin dinamik yapısı nedeni ile mimarlığın ve meslek faaliyetlerinin öznesi konumundaki “mimar”ın tanımı ve yapısında da değişimlerin yaşanmasında tetikleyici olmuştur. Tasarımcı kimliğine sahip olan mimar, son yüzyıl içerisinde kendisini yapı üzerinden tanılandırıran geleneksel ve sınırlandırıcı anlamlardan kurtararak söylem geliştiren, toplumsal olay ve sorunlara çözümler arayan bir meslek insanına doğru dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm sürecinde mimarlar temsil araçları ile kişiselleşen, kendine özgü mimari bir dil ve üslup yaratma imkânına ulaşmıştır. Kişiselleşen dillerin kullanımının etkisi ile birlikte temsil-mimar ve mimarlık arasındaki ilişkiden beslenen anlamsal değişimler meydana gelmeye devam etmektedir.

TEMSİL VE MİMARİ TEMSİL

2.1 Temsil Kavramı

Temsil kavramı zihnimizde canlandırdığı tasvir etme, ifade etme anlamları dışarısında literatürde çeşitli anlamlara sahiptir. Sözlük anlamı için Türk Dil Kurumunun Büyük Türkçe Sözlüğüne baktığımızda “Birinin veya bir topluluğun adına davranma” anlamını yanında “Belirgin özellikleri ile yansıtmak, sembolü olmak” biçiminde tanımlarla karşılarız [1].

Büyük Larousse Ansiklopedisi’ne göre sahip olduğu hukuki ve teatral anlamlarının dışında, “Bir olguyu, bir şeyi belirgin özellikleriyle yansıtmak; soyut bir olgunun bir modeli olmak, onu simgelemek; bir olayı ya da bir durumu çizgiyle ya da resimle betimlemek” anlamlarını içerir [2].

Dilimizde kullanılan temsil sözcüğünün kökü incelendiğinde "benzer, gibi, örnek, eşdeğer, kıyaslama, simge ve örnekle anlatma" anlamlarına sahip olan Arapça kökenli ‘misil’ sözcüğünden türediği görülür[3].

Temsil sözcüğünün İngilizce ve Fransızca karşılıkları olan 'representation' ile 'représentation' kelimeleri kök itibarı ile Latince’deki 'Repraesentare' [4] sözcüğünden gelmektedir. Latince sözcüğün kökünü oluşturan 're-praesento' Yücel’in dikkat çektiği gibi “yeniden sunmak, yeniden takdim etmek, var olanın yeniden ortaya konmasını” ifade eder [5]. Sözcüğün İngilizce karşılığı olan 'representation' Latince kökündeki gibi 're-presentation' biçimindeki bir bölünmeye tabi tutulduğunda 'mevcut olana referans vererek, yeniden sunma' anlamını taşıdığı görülür.

Farklı dillerde kullanılan temsil sözcüğünün verdiği anlamlara bakıldığında kavramın gerek doğu, gerekse batı kültürlerinde, var olan olguları betimlemek için kullanıldığı sonucuna ulaşılabilir. Temsiller var olan bir gerçekliğin, düşüncenin, kararın ya da başka bir temsilin ortaya konmasında kullanılacak araçlar olarak doğmaktadır. Gürer'e göre "Temsil, gerçek bir nesneye, duruma, eyleme ya da bunların yan ürünlerine gönderme yapmalıdır. Daha doğrusu temsilin konu edindiği bir modelinin olması gerekir. İkinci olarak, akılda canlandırma eylemi olarak temsil, bazı kabul görmüş uyaşımalar ve anlayışlar aracılığıyla ilgili olduğu gerçekliğe mal edilmelidir" derken [6] Ceylan ise "Herhangi bir temsil, her zaman yinelenmelere uygunluğu nedeniyle- en az ikincil bir üretimdir ve kendisinin üretim koşullarını belirleyen, kendisini zihinsel olarak üreten ve fiziksel olarak zihin dışı bir sahada biçimlendiren temsil mekanizmaları ve araçları ile birleşik" diyerek bir temsilin mutlaka atıfta bulunduğu bir ilk örneğinin olması gerektiğine dikkat çeker [7].

Pek çok sanat türünde ve tasarım aktivitelerinde görüldüğü gibi mimarlık da üretilen nesne veya ürünlerin sunulması için temsil araçlarının kullanımına ihtiyaç duyar.

2.2 Mimari Temsil

Farklı disiplinler ve sanat dallarında aktarılması istenen mesaj, duygu ve düşüncenin ifadesi için farklı temsil araçları kullanılırken mimarlık gibi görselleştirmeye dayalı bir sanatta görsel ifadeyi ön plana alan temsil araçları kullanılır.

Uğur Tanyeli temsil araçlarının tanımını, "mimarlıkta temsiliyet, mimarlık ürününü inşa edecek nitelikte olmayan teknik araçlarla betimlemektir. Bu bağlamda tüm tasarlama, projelendirme ve anlatım araçları temsiliyetin araçlarıdır" diyerek yapar [8].

Gürer ise " Mimarların mimari fikirlerini somutlaştırmak için kullandıkları temsil araç ve biçimleri mimari temsil olarak kabul edilmektedir" [6] diyerek mimari temsili tanımlamaktadır.

Tasarlama etkinliğine 'zihinsel etkinlik, düşünsel faaliyet, belirsizlik içerisinde karar verme, bilgi tabanlı etkinlik, problem tanımlama ve çözme organizasyonu' gibi tanımlar getiren pek çok araştırma vardır. Tanju'ya göre "Temsiliyet, temsil ettiğinin

dışında/üzerinde değil, aksine – onlardan ayrılmaz bir biçimde onlarla bir aradadır; temsiliyette bir düşünen imalattır"[9].

Alemдар ve Aydınlı mimarlık ve temsil ilişkisini “Mimarlık, insanın zihninde oluşturduğu düşünceleri ve bunlara bağlı biçimleri önce kâğıda/ekrana daha sonra uzayın üç boyutlu dünyasına yansıttığı için temsil ile farklı bağlamlarda iç içedir” diyerek açıklar [10].

Luce’ye göre, mimarlık içerisinde temsiller ve özellikle çizimler sorulabilecek sorulara ve sunulabilecek cevaplara şekil verebilecek kapasiteye sahiptir. Luce, “Mimar sadece bir tasarımı belgelemekle kalmaz, aynı zamanda bunu test edip, araştırabilir, geliştirebilir ve sonuçlandırabilir. Şekillerini ve formlarını inşaattan önce kararlaştırabilir” diyerek temsil yöntemi olarak çizimin kullanım amaçlarını örneklendirir [11].

Temsil ve tasarımın tarih boyunca yakından bağlantılı olduğuna değinen Laseua da benzer şekilde “Tasarım eylemi, insanın, çok fazla zaman, enerji ya da para yatırmadan önce neyin başarılabilirliğini ya da elde edilebileceğini görme isteğinden doğrudan büyüdü” [12] diyerek temsilin temel işlevine değinir. Laseua’ya göre “Hayal edilen yapıyı temsil etmek, sadece nihai sonucun bir görünümünü değil, aynı zamanda emek ve malzeme planlamasını da mümkün kılmıştır” [12].

Temsili, mimarların tasarlama biçiminin merkezindeki faaliyet olarak gören Aroztegui’ye göre mimarlar “tasarımlarını rafine edilebilmek için, ilk fikirlerden son çizimlere kadar bir döngü içerisinde ‘düşünme-temsil etme’ konusunda yinelemeli bir şekilde uğraşırlar” [13].

Zevi’ye göre “Mimarların anlatım, dışlaştırma, betimleme dili görseldir ve bu yüzyıllardır değişmemiştir” [14]. Zamanla meydana gelen teknolojik gelişmeler ve yaşanan değişimler, var olan temsil araçlarının geliştirilmesi ile birlikte sistematikleştirilmesini sağlarken yeni temsil araçlarının oluşmasına imkân vermiştir.

Mimarlık faaliyetleri içerisinde bu temsil araçları; tasarım faaliyetleri ile eşzamanlı, tasarım faaliyetlerinin sonunda veya sonuç ürün olan yapının inşa edilmesi sonrasında olmak üzere farklı süreçlerde, farklı amaçlarla kullanım yerleri kazanabilir.

Tasarım süreci içerisinde sonuç ürününün ölçek büyüklüğü ve mimari üretim maliyetlerinin yüksek oluşu süreç içerisinde temsillerin kullanılmasını zorunlu kılar. Tasarım süreci içerisinde; fikirlerin iki ve üç boyutlu olarak oluşturulması; karşılaşılan problemlere çözüm üretilmesi ve farklı tasarım alternatiflerinin ortaya konulabilmesi; tasarımcının meslektaşları, müşterileri ve kamuoyu ile fikir alışverişinde bulunabilmesi veya mimari bir söylemin oluşturulmasında örneklemeler yapılabilmesi için temsiller kullanılabilir.

Tasarım sürecinin sonunda projelendirme aşamaları tamamlanmış fakat inşa edilmemiş ürünün temsillerinin inşa sürecine kullanımı yapı ustalarına teknik bilgilerin aktarılmasında, inşa faaliyetlerinin organize edilmesine yardımcı olur. Maket, fotoğraf, üç boyutlu görsel ve animasyonlar gibi mekânın görsellerine referans verici araçların kullanılması, temsillerin ilgili kişilere aktarılmasıyla inşa edilecek ürünün ekonomik değere dönüşmesi sürecinde faydalı olur. İnşa edilme süreci sonrasında temsil kullanımı; projelendirmesi ve ardından imalatı tamamlanmış yapının belgelenmesini sağladığı gibi, yapının kendisini görmek fırsatı elde edemeyen kişilere ulaşmasına ya da anlatılmak istenenin tam olarak ifade edilemediği durumlarda ifade edilmek istenenin yayınlar ve diğer farklı mecralarla kitlelere ulaşabilmesine imkân sağlar. Üretilen mekânların temsillerde kullanımı diğer sanat ve üretim faaliyetleri için onun bir araç olmasına olanak verir.

İnşa edilme sürecinin sonrasındaki mimari temsil kullanımının en sık örneklerini, mimarlık yayınlarında ve sinema sanatında görürüz. Yönetmenliğini Pierre Chenal' ın yaptığı 1930 tarihli "L'Architecture d'Aujourd'hui" isimli kısa film, Le Corbusier tarafından inşa edilmiş bir yapının sinema ortamında temsilinin kullanılarak mimari söylemin kamuya ifade edilmesinin örneğidir [15].

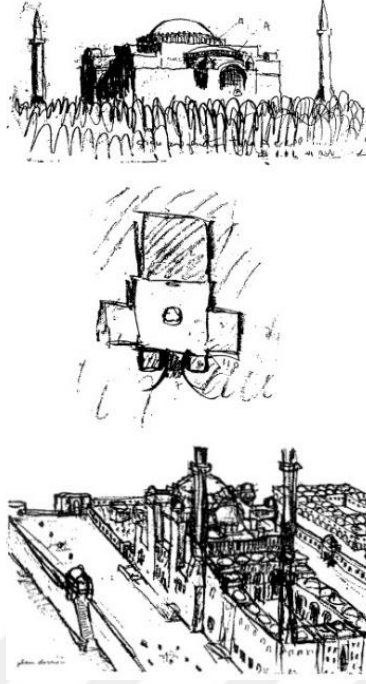
Tasarımcının zihninde oluşan düşünce ya da imgenin ifade edebilmesi için çok çeşitli temsil araçları vardır. Eskiz, diyagram, ortografik çizim, perspektif, üç boyutlu çizim ya da dijital ortamda oluşturulmuş imajlar, maket, söz, yazı gibi araçların hepsi zihinde oluşturulmuş imgeyi anlatan, somutlaştıran, farklı ortamlara aktarımını sağlayan, tasarım ve inşa süreçlerini destekleyen çalışmalardır. Aşağıda yedi ana başlık altında toplanan temsil türleri açıklanmaktadır. Bu temsil araçları şöyle sıralanmaktadır:

- Eskiz
- Diyagram
- Ortografik Projeksiyonlar
- Perspektif
- Aksonometrik Projeksiyonlar
- Maket
- Fotoğraf
- Bilgisayar Ortamında Mimari Temsiller
- Karma Yapılı Temsiller

2.2.1 Eskiz

Temsil yöntemlerinden öncelikli olarak akla gelen kavramsal grafik anlatım içeren eskizlerdir. Tasarım sürecinde, ilk yaratılan imgenin belirsizliği ve bulanıklığı, yapısında hızı ve sınırsız imkânları barındıran eskizin kullanıma uygun ortamı yaratır. Stacey, Eckert ve McFadzean'ın değindiği gibi “Eskizler, tasarım fikirlerini ifade etmek için hızlı ve güçlü bir araçtır; doğasında var olan belirsizlikler, tasarımcıların değişimleri görmelerine ve kendi eskizlerini yeniden yorumlamasına izin vererek fikir üretmeyi kolaylaştırır” [16].

Mimarlar zihinsel imgeleri oluşturmaya yardımcı olarak, soyut formları görsel olarak test etmek [17]; Le Corbusier' in seyahatinde yaptığı gibi yaşanan bir anın görsel olarak hatırlatıcısı ya da bir duygu, düşünce, benzerlik veya bir izlenimi kaydetmek için eskiz kullanımına başvururlar (Şekil 2.1).



Şekil 2. 1 Le Corbusier' in doğu seyahatinde yaptığı eskizler [18].

Goldschmidt, bitmemiş olması ile yorum yapmaya açık yapıya sahip eskiz kullanımının, tasarım faaliyetlerinde bir şey aracılığıyla başka bir şey düşünebilmek için uygun bir teknik olduğundan bahseder [19].

Eskiz konusunda Tovey ve Porter şöyle der: “Serbest el çizimleri, genellikle önemli sayıda eskizle birlikte, tasarımın ön evresinde kullanılır. Eskizlerin bir kısmı akıldaki fikirleri takip etmez, onlardan önce gelir. Bu nedenle, tasarımcılar genellikle henüz orada olmayan bir fikri kaydetmek için değil, onu oluşturmaya yardımcı olmak için eskizler yaparlar. İşte bu görsel düşüncedir. Bu ilk eskiz aktivitesinin amacı, öncelikle tasarımcının, ortaya çıkan tasarım kavramlarını oluşturmak ve bilgilendirmek için kullanılabilecek ipuçlarını tanımlamasını sağlamaktır” [20].

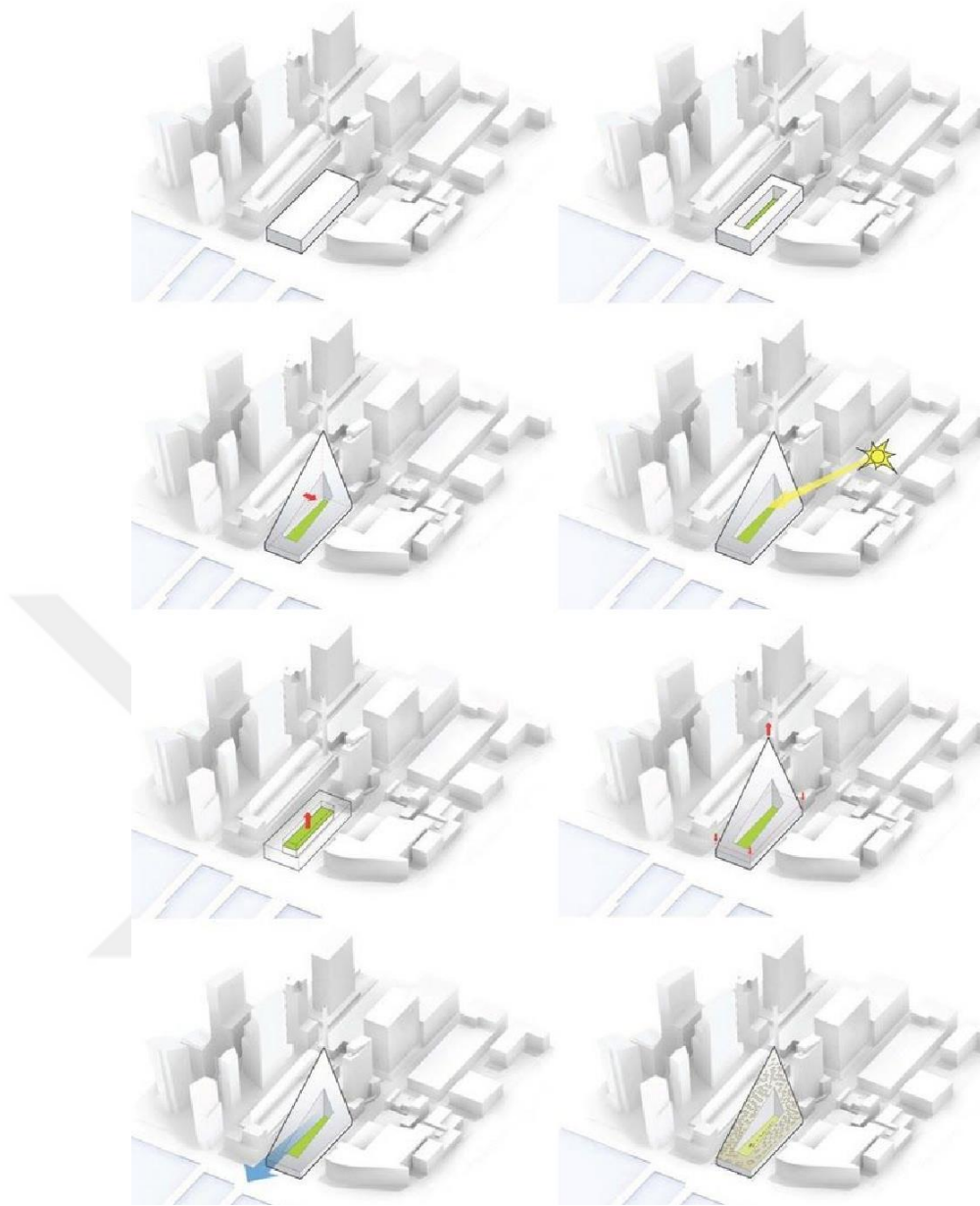
Temsil yöntemi olarak kullanılan eskiz faaliyetinin sonunda elde edilen ürünün güzelliği veya görsel olarak tatmin ediciliği, eylemin tasarım sürecinde oynadığı rolden önemli değildir. Bununla birlikte yapılan eskizler daha fazla eskizin yapılmasına yol açıp tasarım faaliyetinde beyin fırtınasına imkân verdiği, belgelenen fikirlerde farklı olarak yenilerinin hızlıca üretimine imkân verdiği için diğer temsillerden ayrılır.

2.2.2 Diyagram

Eskizlerden sonra en çok başvurulanan kavramsal grafik anlatım yöntemi olan diyagramlar, tasarım fikrini soyutlamada kullanılan güçlü bir temsil aracıdır. Küçük'e göre "karmaşık ilişkileri, fikirleri, kavramları, güçleri ve yapıları görünür ve anlaşılabilir hale getirmeye yardımcı olan" diyagramlar, mimarlığın yanında birçok disiplinin alanında yaygın olarak kullanılırlar [21].

Diyagramları basitleştirilmiş çizimler olarak tanımlayan Kürtüncü' ye göre diyagramlar bir şeyin bileşenlerini; bileşenlerin arasındaki ilişkileri ya da meydana geliş mantığını gösteren, pasif olmayan temsillerdir [22]. Düşünceyi analiz etmek için kullanılan diyagramlar, mimarların karmaşık yapılandırmaları görselleştirerek fiziksel anlamlar kazandırmasını sağlayan araçlardır (Şekil 2.2).

Mimarlık hayatında diyagram kullanımı konusunda en bilinen isim olan Eisenman mimari temsillerde yöntem olarak kullanılan diyagramları, "tasarımcının zihnindeki düşünceyle ilgili konseptin sadece kavranmadığını aynı zaman da planlanıp, düzenlendiğini gösteren" temsil yöntemi olarak tanımlar [23]. Özellikle 1970'ler sonrası Eisenmann'ın, günümüzde ise Bjarke Ingles' ın diyagramlar üzerine temellenen çalışmaları mimari temsil-tasarım ilişkisinde diyagramların kullanımını yaygınlaştırmıştır.



Şekil 2. 2 Bjarke Ingles tarafından Via 57 isimli proje için yapılan diyagramlar (2016) [24]

2.2.3 Ortografik Projeksiyonlar

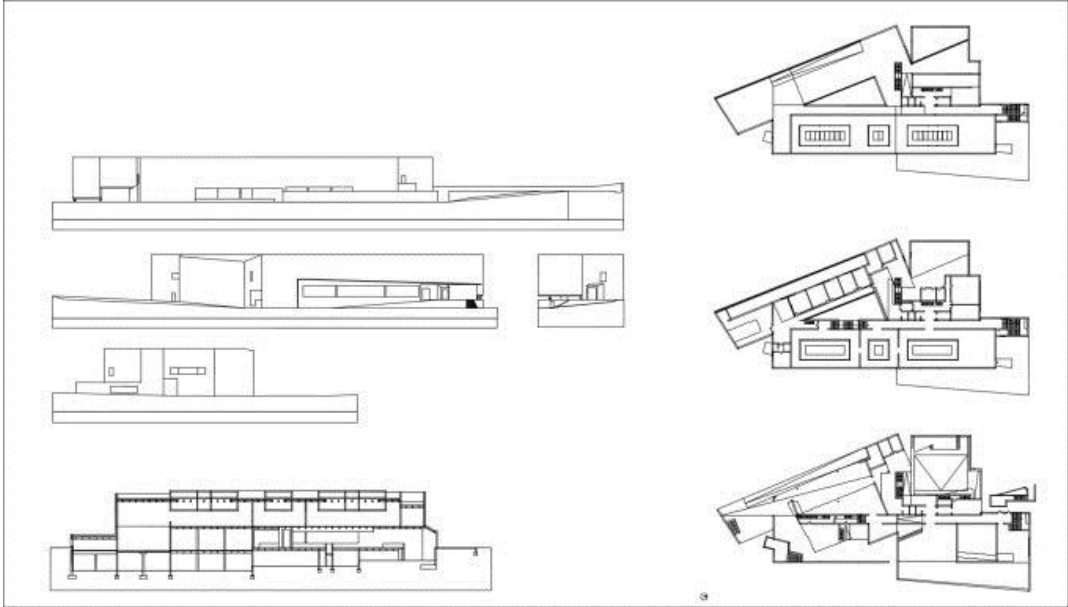
Grau, Muller ve Fausett'e göre ortografik projeksiyonlar "Üç boyutlu nesneyi mimari çizimler üzerinde iki boyutlu olarak temsil eden geleneksel ve evrensel kabul görmüş bir yöntem olarak hizmet eder" [25].

Ortografik üçlüyü oluşturan plan, cephe ve kesit çizimleri, temsili yapılacak nesnenin resim düzlemine dik olduğu ve bu nesneden çıktığı düşünülen çizgilerin paralel olarak resim düzlemine ulaştığı varsayımına dayanarak yapılır [26]. Mimari iletişimin uluslararası kabul görmüş ortamını yüzyıllardır oluşturan ortografik projeksiyonlar

günümüzde de mimari çizimin yapıya dönüşümü aşamasında gerekli olan mimar ile usta arasındaki teknik aktarım görevini yerine getirir. Aşağıda üç başlık altında toplanan ortografik projeksiyonlar açıklanmaktadır. Bu üç temsil aracı şöyle sıralanmaktadır:

- Plan
- Kesit
- Görünüş
- **Plan**

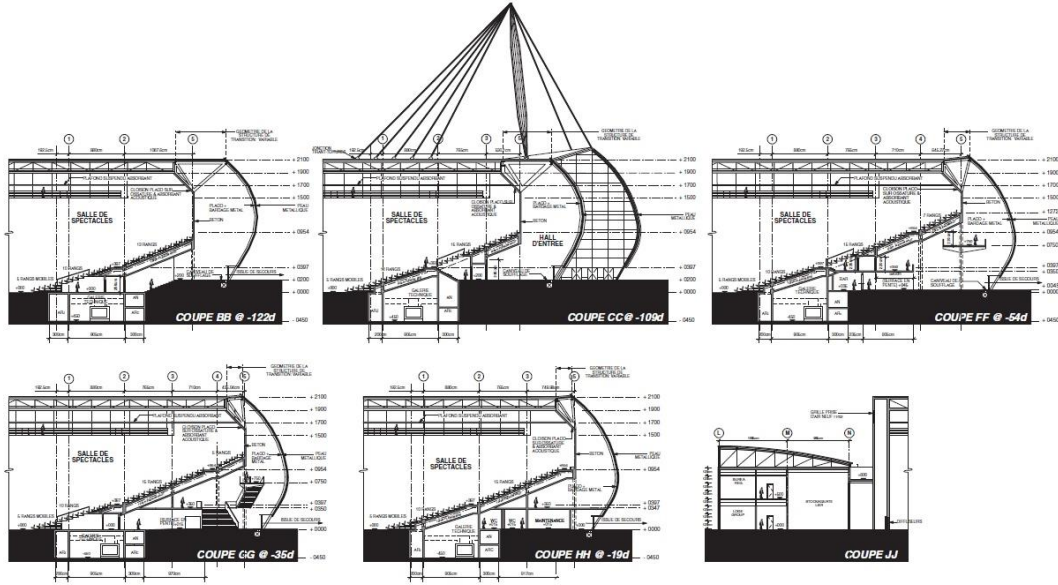
Bir plan, tipik olarak çizimi yapılacak bir bina veya nesne boyunca, belirli bir yükseklikten yer düzlemine paralel olarak alınan yatay bir kesiktir. Plan çizimlerinde uygun çizgi kalınlıkları kullanılarak düzlemin geçtiği bölgeler koyu olarak çizilir ve nesneye ait yatay bilgiler kağıt düzlemine iletilir (Şekil 2.3).



Şekil 2. 3 Alvaro Siza tarafından 'Galician Center of Contemporary Art' projesi için yapılan dik iz düşümlü plan, kesit ve görünüş çizimleri (1988) [27].

- **Kesit**

Bir kesit, tipik olarak bir bina veya nesne boyunca, düşey bir hat boyunca alınan; bölümlerin ve mekânların dikey ilişkilerini ve binanın mekânsal özelliklerini tanımlamaya yardımcı olan kesiktir. Plan çizimlerine benzer şekilde, kesilen nesneye ait bilgiler uygun çizgi kalınlıkları kullanılarak oluşturulur ve nesneye ait düşey bilgiler kağıt düzleminde iletilir (Şekil 2.4).



Şekil 2. 4 Bernard Tschumi tarafından Zenith De Rouen için yapılan kesit çizimleri (1998) [28].

- **Görünüş**

Görünüş, çizimi yapılacak bir binanın ya da nesnenin dışında, yüzünü geriye bakarak yer düzlemine dik olan bir düzlem olarak alınan, nesne ile kesişmeyen dikey bir kesitle oluşturulur.

Ortografik projeksiyonlar, insan algısının üç boyutlu niteliğini içermedikleri için gerçekte gözümüz ile gördüğümüz deformasyonlar ve çarpıklıkları yapıları gereği barındırmayan soyut çizimlerdir [29].

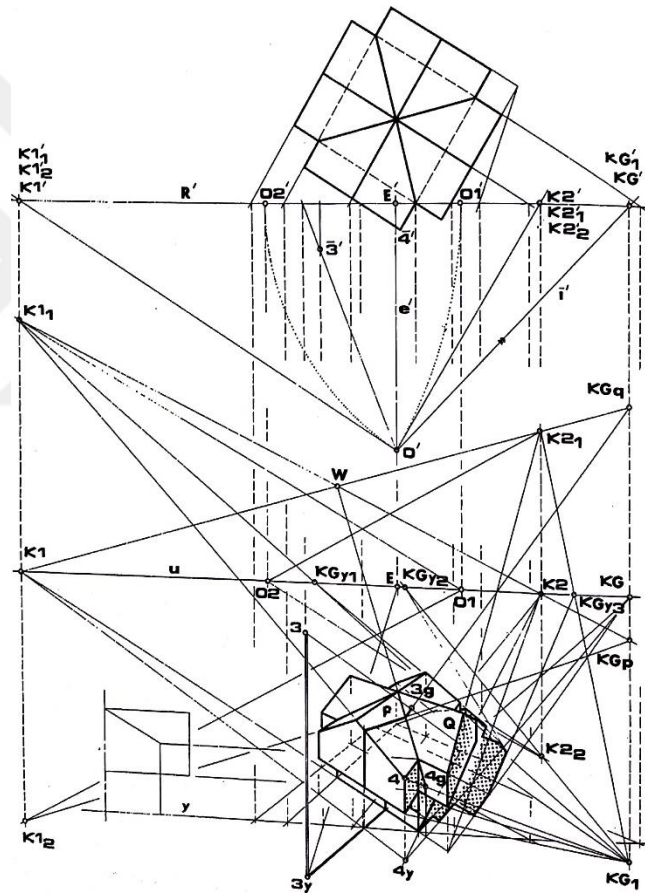
2.2.4 Perspektif

Perspektif sözcüğünün sözlük anlamı için Türk Dil Kurumunun Büyük Türkçe Sözlüğüne baktığımızda “Bakış açısı, nesneleri bir yüzey üzerine görüldükleri gibi çizme sanatı” olarak tanımlanır[1].

Hotan’ın öztürkçe “görünük” olarak tanımladığı perspektif, üç boyutlu nesneleri ve bu nesneler arasındaki mekânsal ilişkileri iz düşümler aracılığı ile iki boyutlu bir düzlemde anlatan temsil aracıdır [30].

Şahinler perspektifi “doğanın, eşyanın insan gözü ile görüldüğü gibi bir resim düzleminde belirtilmesidir, diğer bir deyişle, bir görme merkezine göre, bir konumun

Özellikle Rönesans döneminde kurallara bağlanmış olan perspektif çizimi, bu tarihten itibaren mimari çizimin yapıya dönüşümü aşamasında iki boyutlu ortografik projeksiyonların yeterli bilgi aktarmasının mümkün olmadığı durumlarda yardımcı bir temsil aracı olarak iki boyutlu temsillere eşlik eder (Şekil 2.5).

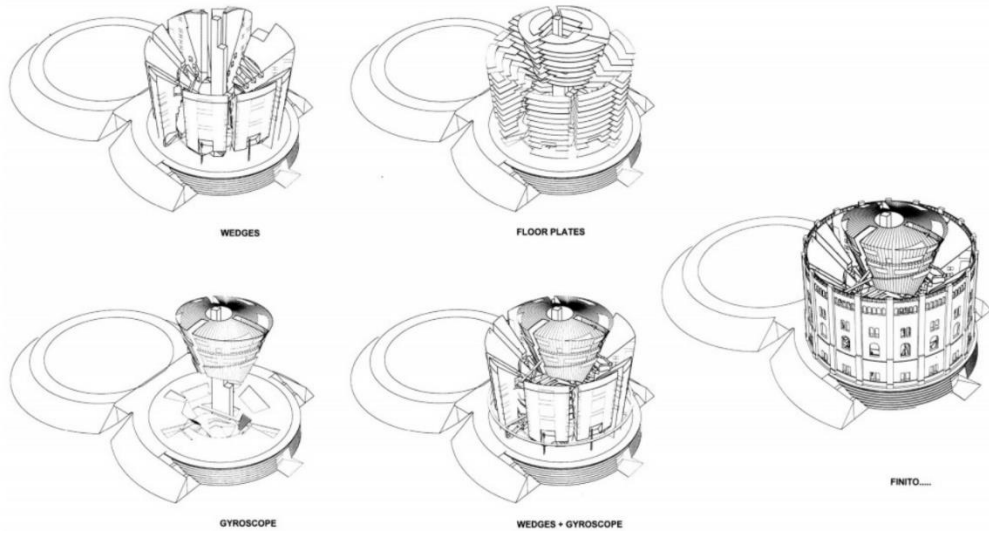


14

2.2.5 Aksonometrik Projeksiyonlar

Aksonometri sözcüğü Yunanca ‘akso’ kelimesinden türetilmiş olup, ‘ölçüme ilişkin’ anlamındadır [25]. Aksonometrik temsiller sabit bakış açısını ortadan kaldırarak plan, kesit ve görünüş üçlüsünü tek bir çizimde bir araya getirme becerisiyle bir bina ya da nesneye ait bilgileri üç doğru ölçüde göstererek birçok mimar tarafından başvuru bir temsil aracı olmuştur.

Aksonometrik temsillerde iz düşümü elde edinmek istenen cismin iz düşüm düzlemine göre döndürülerek ve eğik duruma getirilmesiyle üç yönlü görünüşü bir arada veren iz düşüm üretilir [33]. Mitchell’ e göre planlar ve kotlar arasındaki ilişkilerin mimarlar tarafından tespitinin en kullanışlı yolu, yatay ve dikey yüzlerin tek seferde görülebilmesine imkan veren eğik bir bakış açısıyla hazırlanan projeksiyon olan aksonometrik temsillerin kullanımıdır [34]. Nesne hakkında birden fazla bilgiyi birlikte sunma imkânı sağlayan aksonometrik temsiller 19. yüzyıl sonrasında sıklıkla kullanılan bir temsil aracı olmuştur (Şekil 2.6).



Şekil 2. 6 Viyana’da ki Gasometer D-1 için Owen Moss tarafından yapılan aksonometrik çizim (1995) [35].

2.2.6 Maket

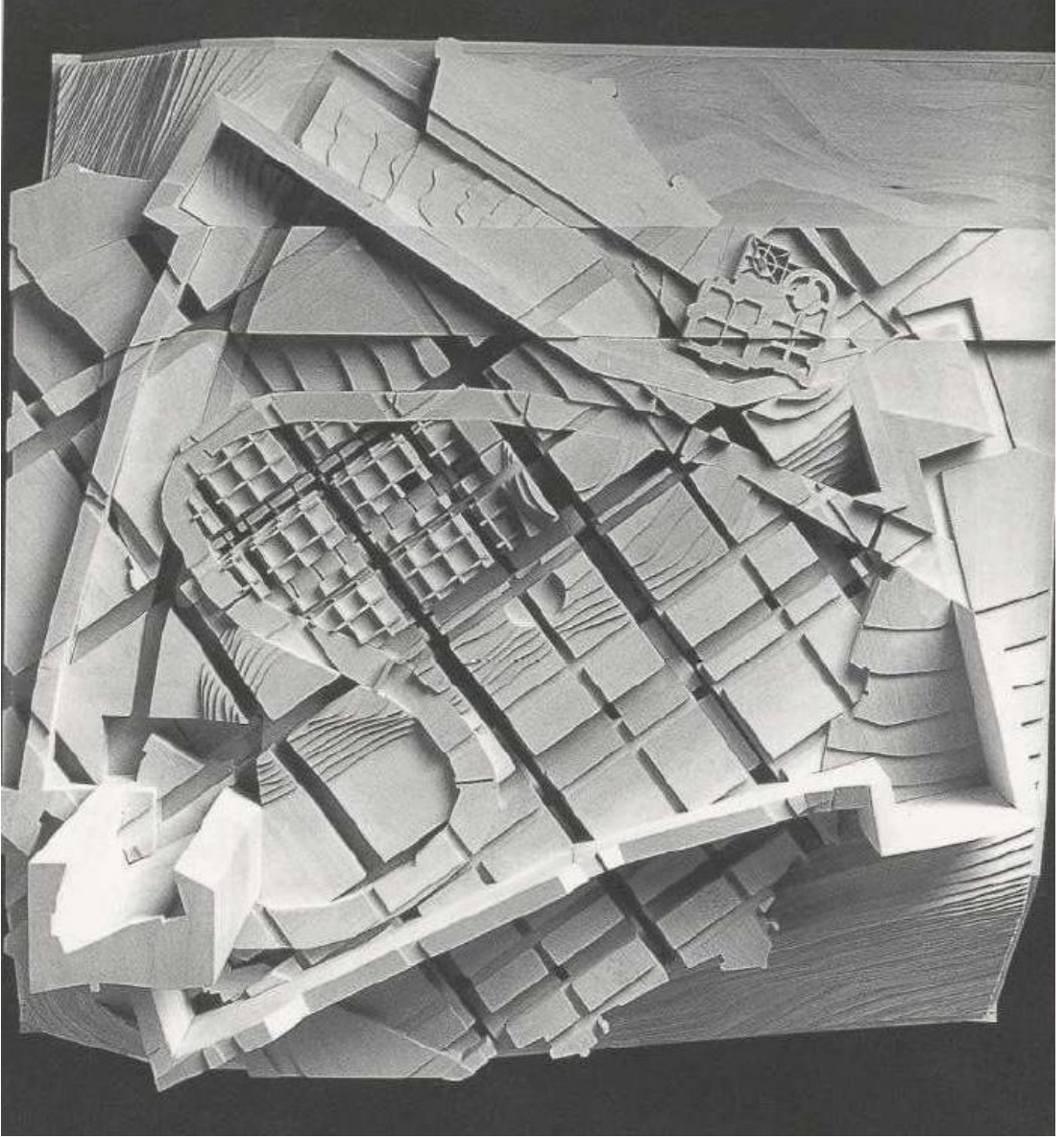
Mimarlık tarihinde çizim yapmak kadar eski bir yere sahip olan maketin gücü yapının gerçek bir üç boyutlu ifadesine imkân vermesinden gelir. Belirli ölçeklerle üç boyutlu olarak yapının düzeninin görülmesi, mevcut yapılarla ve çevreyle ilişkisinin ortaya

konulması, yüksek maliyetli olan yapıda meydana gelebilecek olası sorunları görebilme olanağı vermesiyle maket kullanımı yüzyıllardır devam etmektedir. Dunn' a göre, yapıya ait boyut, şekil, malzeme ve renk hakkındaki tasarım fikirlerin maket ile denenebilmesi bu temsil aracının kullanımının önemli avantajlarını oluşturur [36].

Kullanım amacı göre maketleri çalışma, etüt ve sunum maketi olarak üç gruba ayırabiliriz. Çalışma maketleri eskizlere benzer şekilde, düşünceyi görselleştirerek tasarıma girdi olacak verileri sağlarken yine eskizler gibi bitmiş ürün görüntüsü vermezler. Etüt maketleri tasarım aşamasında karşılaşılabilecek sorun ve hataları görebilme imkânı verir (Şekil 2.7). Sunum maketleri çoğunlukla projeyi ilgililere anlatmaya ve pazarlamaya destek olarak, proje ile ilgili detayların çözümünün ardından yapılır (Şekil 2.8).



Şekil 2. 7 UNStudio tarafından yapılan Mercedes Benz Museum çalışma maketi [36].



Şekil 2. 8 Peter Eisenman tarafından İtalya’da Rome and Juliet Castels isimli proje için yapılan maket (1985) [37].

2.2.7 Fotoğraf

Özer Kanburoğlu’nun mimari fotoğraf için yaptığı: “Yapıları değişik amaç ve yaklaşımlar doğrultusunda belli estetik değerlere göre fotoğraf karesine aktarmaktır.” tanımından yola çıkarak mimari fotoğrafı, yapının vurgulanmak istenen özelliklerini öne çıkararak fotoğraf karesine alınması olarak açıklamak mümkün olur [38].

Mimari fotoğraflar, yapının kendisini anlatmak için genel çekim; yapının inşa aşamalarını belirlemek için; arkeolojik yapıları belirlemek için; tanıtım amacı ile yapılan

çekimler; arşiv özellikli çekimler; gibi pek çok sebeple kullanılabilen hem sanatsal ifade biçimi hem de kalıcı tarihi bir belgedir.

Gerçeğe en yakın yeniden üretim olarak fotoğraf kabul edilmektedir [39]. Bu sebeple fotoğraf gibi temsil araçlarının mimari yayın kültüründe yer almasıyla yapıları aslına sadık kalarak, farklı kişilerce ve farklı zamanlarda defalarca yeniden üretmek, bu yapılara ulaşma şansı olmayan kişilere temsillerini sunabilme imkânı oluşmuş ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimari yayınlarda fotoğraflardan sıklıkla faydalanılmıştır.

20. yüzyılda gelişen baskı tekniklerinin yardımı ile kullanımında artış yaşanan fotoğraf sadece bir kayıt aracı belge olma özelliğinden kurtularak görsel bir iletişim aracı olma rolü ile medyadaki yerini arttırmış ve toplumsal bilincin gelişmesinde rol oynayan, söylem oluşturan bir sanat dalına dönüşmüştür. Mimarlık pratiğinde romantik akımdan beri devam eden fotoğrafın kullanımı özellikle 20. Yüzyılın ilk yarısında Modern mimarinin bayraktarlığını yapan Le Corbusier'in L'Esprit Nouveau isimli süreli yayında fotoğrafları gerektiğinde onları manipüle ederek kendi mimari anlayışını ve söylemini aktarmasıyla artmıştır (Şekil 2.9).



Şekil 2. 9 Le Corbusier'in L'Esprit Nouveau isimli dergide fotoğraf kullanım örnekleri [40].

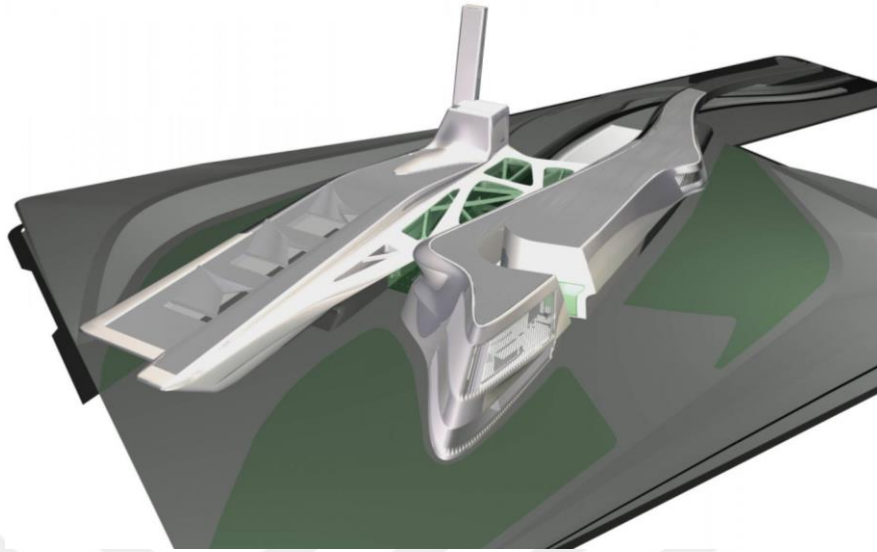
2.2.8 Bilgisayar Ortamında Mimari Temsiller

Mimarlar üretim faaliyetlerinde bilgisayar kullanımı ile birlikte plan, kesit, görünüş gibi temel temsilleri üretebilmenin yanı sıra tasarımlarının üç boyutlu modellerini maket dışında bir ortamda grafiksel olarak oluşturabilme imkânlarına sahip olmuşlardır.

Mitchell bilgisayarın mimari temsil üretiminde tamamlayıcı unsur olduğundan "Açıkçası planların, kotların ve farklı aksonometriklerin güçlü ve zayıf yönlerini tamamlayıcıdır, bu nedenle eşzamanlı ortografik görüşlere sahip olmak yararlıdır. Bir tasarım süreci boyunca ne zaman bir görünüm değiştirilirse, o zaman geri kalanın buna uygun olarak güncellenmesi gerekir. Elle çizim uygulamasında bu süreç zahmetlidir ve bir hata ve tutarsızlık kaynağıdır. Ancak, bilgisayar destekli bir tasarım sistemi, bir değişiklik yapıldığında tüm görünümleri eşzamanlı olarak güncelleyebilir" diyerek bahseder [34].

Neredeyse düşünülmesi bile zor olan bazı mimari fikirlerin bilgisayar ortamında tasarlanıp projelendirilmesi ile fiziksel gerçekliğe sahip yapılara dönüştürülmesi sağlanmıştır. Bilgisayar destekli tasarım yöntemlerinin kullanımı mimarların geleneksel yöntemlere göre daha kısa sürede daha fazla tasarım alternatifleri üretmesine ve bu

alternatifleri daha kısa sürede test edebilmesine, istendiği takdirde çok sayıda kopyanın üretilmesine ve zahmetsizce saklanabilmesine olanak sağlar (Şekil 2.10).

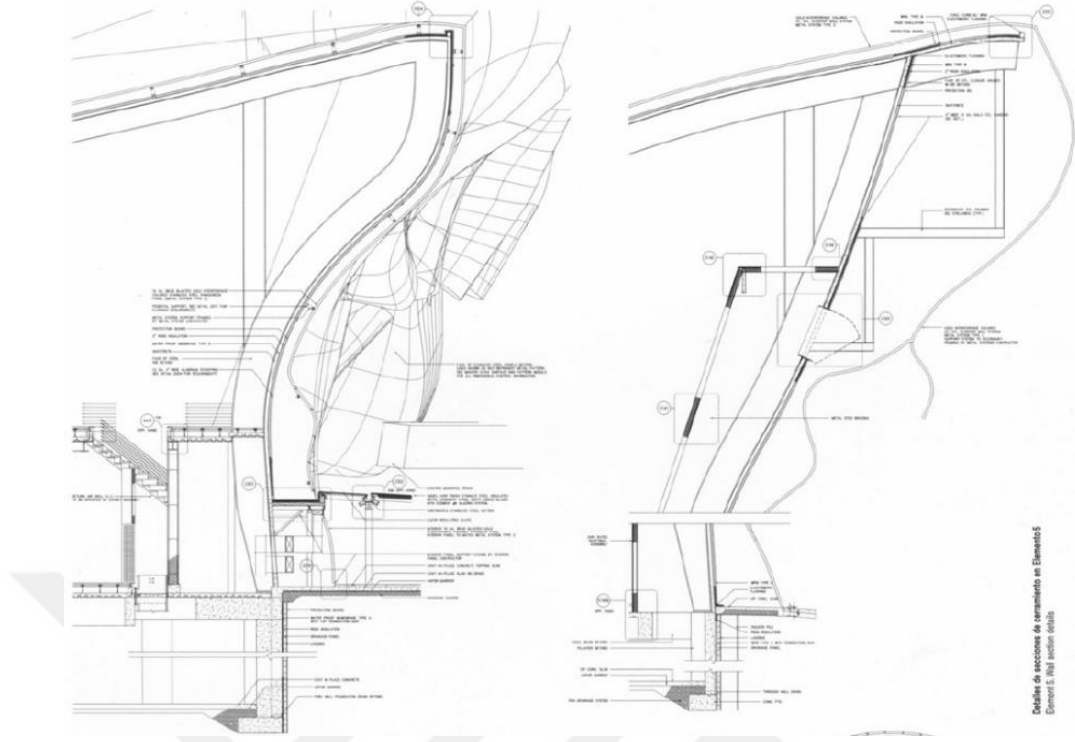


Şekil 2. 10 Zaha Hadid'in tasarımı Guggenheim Museum Taiwan için bilgisayar ortamında üretilmiş bir temsil [41].

Tasarımların temsil ortamında bilgisayar teknolojileri ile yaratılmasının getirdiği bir diğer özellik ise tasarımlarda geleneksel geometrik biçimlendirmeler kadar, organik biçimlendirmelerinde artık doğru temsil edilebilme endişesinden uzak olarak kullanılabilmesidir. Moneo, tasvir ve temsili zor olan geometrilerin, tasarım aktivitelerinde kullanılmasından kaçınılmasıyla neredeyse unutulmaya yüz tuttuğunu, bu geometrilerin temsil zorluğundan kaçan tasarımcıların öklidiyen geometriler ile biçimleri oluşturulduğunu düşünmektedir [42]. Mitch'e göre mimarlar inşa edebildiklerini çizip, çizibildiklerini inşa edebilmek için ise kolay geometrileri seçmişlerdir [34]. Temsil aracı olarak bilgisayar ortamının kullanılması mimara geleneksel yöntemler ile temsil etme ve üretme imkânına sahip olmadığı biçimleri tasarlamasında yardımcı olurken tasarım süreci ve üretim sürecini senkronize işler hale gelmiştir. Sayısal ortamda üretilme imkânı olan üç boyutlu modeller ile yapıların performans değerlendirmelerinin yapılabilmesi geleneksel tasarım süreci anlayışını değiştirmiştir.

- **CAD ve BIM Temelli Yazılımlar ile Oluşturulan Temsiller**

Mimari çizim faaliyetlerinde CAD ve BIM temelli yazılımlar kullanılır. ‘Bilgisayar Destekli Tasarım’ anlamına gelen CAD kelimesi, İngilizce ‘Computer Aided Design’ sözcüklerinin ilk harflerinden oluşturulmuştur. CAD programları ile iki boyutlu uzayda eğriler ve şekiller üzerinde, üç boyutlu uzayda ise eğriler, yüzeyler ve katı modeller üzerinde çalışılarak gerekli teknik çizimler üretilebilir (Şekil 2.11). ‘Yapı Bilgi Modellemesi’ anlamına gelen BIM kelimesi ise İngilizce ‘Building Information Modeling’ sözcüklerinin ilk harflerinden oluşturulmuş olup, birbirinden farklı mimari projelerin tasarımında, teknik çizimlerin yapılmasının yanında yapının inşasında görev üstlenenlerin ortak olarak yararlanabileceği üç boyutlu bir bilgi paylaşım sistemidir. BIM temelli yazılımlarla temel geometrik formların, taşıyıcı sistem, duvar, kapı, pencere gibi yapı elemanları yazılımın veri tabanından tasarımcı tarafından parametrik olarak seçilerek mimari kompozisyon oluşturulabilir. Bu veri tabanı, ihtiyaç duyulduğu takdirde tasarımcı tarafından değişik tasarım problemine göre yeniden düzenlenebilmektedir. BIM temelli yazılımlar ile ‘Bina Performans Analizi’ modelleri oluşturularak yapıların inşa öncesinde aydınlatma, akustik, iklimlendirme ve etkin enerji kullanımı gibi yapı fiziği konularında verimliliği analiz edilebilmektedir.

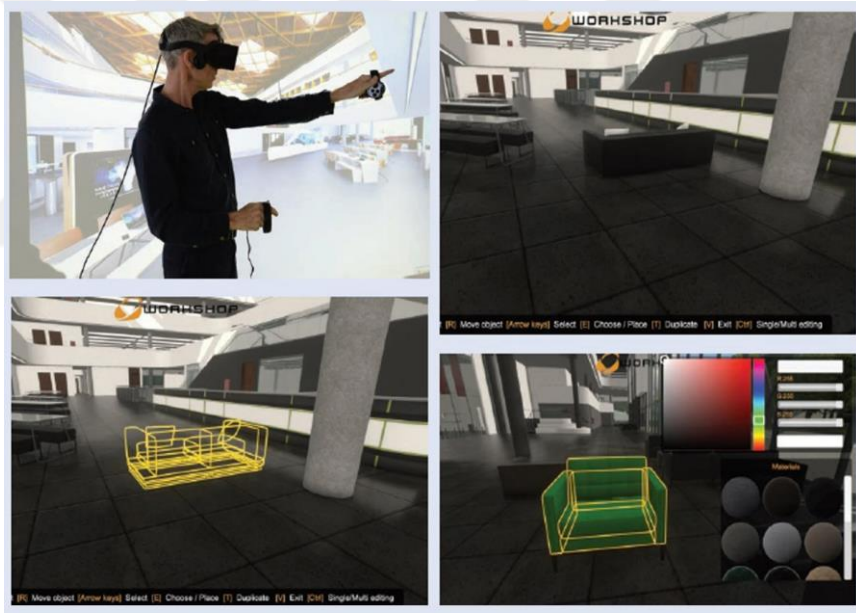


Şekil 2. 11 Frank Gehry tarafından tasarlanan Experience Music isimli yapının CAD ortamında çizilen sistem kesiti (1997) [43].

3D Max, Revit, Archicad veya SketchUp gibi pek çok yazılım tasarımcıların yaratıcı fikirlerini üç boyutlu bir biçimde görselleştirmelerine ve bu fikirleri gerektiğinde çevrimiçi yayınlamalarına imkân veren temsil ürünleri oluşturmakta kullanılır. Bu tip yazılımlarla üretilen 3 boyutlu bina modellerine ek olarak kamera, ışık ve malzeme dokuları eşlenmesiyle mimari ürünlerin, işlemci ya da ekran kartı aracılığı ile yapılacak hesaplamalar sonucu “Render” adı verilen fotogerçekçi görüntüleri elde edilebilmektedir. Bu görüntülerin kullanılacak ortamda belirlenen saniye başına kare sayısına göre art arda sıralanmasıyla hareketli animasyonlar oluşturulur. Bu dijital görselleştirme teknikleri geleneksel yöntemlere göre daha az emek ve daha az zaman alırken genellikle tasarım analizlerini gerçekleştirmek, sunum yapmak ve pazarlama faaliyetlerinde kullanılmak amacıyla oluşturulur. Oluşturulan temsiller, geleneksel basılı medya ve televizyonlarda kullanılabileceği gibi çevrim içi olarak aynı anda çok farklı coğrafyalarda bulunan kişilere ulaşabilme şansını verir.

- **Sanal Gerçeklik Ortamında Mimari Temsil**

İngilizce karşılığı 'Virtual Reality' olan sanal gerçeklik, bilgisayar destekli temsillerin üretildiği yazılımlar aracılığıyla oluşturulan, kullanıcıların sanal ortamı çeşitli benzeşim araçları vasıtasıyla deneyimlemesi ilkesine dayanır. Sanal gerçeklik ortamının mimarlıkta bir temsil aracı olarak kullanılmasında, kullanıcılar bilgisayara bağlı kask, gözlük, eldiven ve kumanda kolu gibi aygıtlar aracılığı ile sanal mekânlarda gezerek ortamın üç boyut etkisini deneyimleyebilmektedir (Şekil 2.12). Sanal gerçekliğin temsil aracı olarak kullanılması ile kullanıcıya var olana alternatif bir gerçeklikte bulunma şansı sunulmaktadır. Töre'nin örneklediği gibi bu alternatif gerçekliğin mimaride kullanılması ile kentsel çevrede bugün var olmayan ya da varlığını değiştirerek sürdüren yapıların, kentsel sürekliliğe herhangi bir müdahalede bulunmadan kullanıcılara anlatılabilmesi olanağını sağlamaktadır [44].



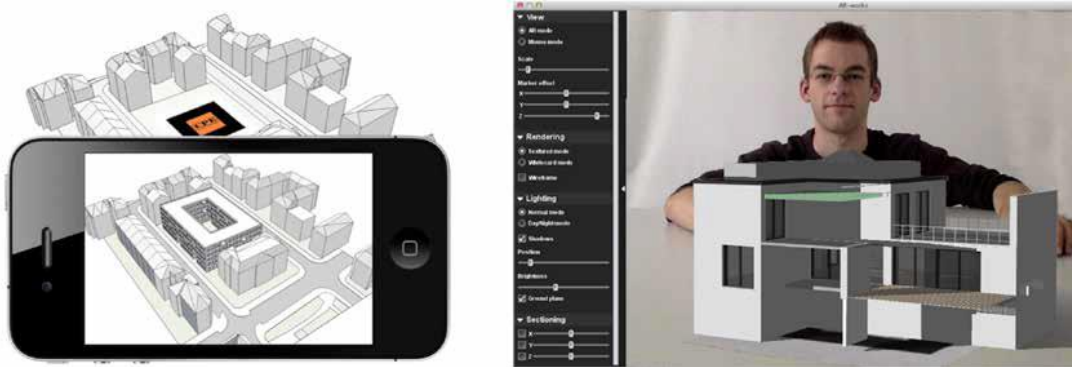
Şekil 2. 12 Sanal Gerçeklik ortamında üretilmiş mimari temsil ortamında, bilgisayara bağlı aygıtlar ile gezintiler yapılabilmektedir [45].

- **Artırılmış Gerçeklik Ortamında Mimari Temsil**

İngilizce karşılığı 'Augmented Reality' olan artırılmış gerçeklik mimari alanda; bilgisayar tabanlı verilerle artırılmış canlı bir ortamın fiziki kopyasının yaratılması ile oluşturur. Artırılmış gerçeklik, tasarımların modelini gerçek dünya ile bütünleştirir. Arttırılmış gerçeklik (AR) ortamında mimari temsilin oluşturulabilmesi için sanal gerçeklikte (VR) kullanılan daha karmaşık bir üretim sürecine ihtiyaç vardır. Bilgisayar ortamında

yazılımlar kullanılarak üretilen temsillerin dijital araç ve yöntemlerin kullanımıyla gerçek dünya ile bütünleştirilmesi sağlanır (Şekil 2.13). Whyte ve Nikolic'e göre "Genel olarak, hem Arttırılmış Gerçeklik hem de Sanal Gerçeklik uygulamaları aynı sistem bileşenlerini kullanır, ancak Arttırılmış Gerçeklik kullanıcılara dijital bilgileri ağırlıklı olarak gerçek dünya görüşü üzerinden görüntüleme konusunda ek kapasite sağlar" [45]. Yeni tekniklerin ve araçların geliştirilmesiyle, artırılmış gerçeklik görselleştirmeleri tabletler ve akıllı telefonlar aracılığı ile kolaylıkla erişilebilir olmuştur [46].

Schmalstieg ve Höllerer'e göre arttırılmış gerçeklik kullanımındaki amaç sanal ortamda oluşturulan bilgiyi fiziksel çevreye doğrudan sunmaktır [47]. Arttırılmış Gerçeklik ortamında temsil üretimi; sanal gerçeklikte sınırlandırılmış sanal ortamının aksine, sunulan dijital bilgi ile kullanıcının algısında sanal dünyanın gerçek dünya ile iç içe geçtiği algısını verir. Sunulan bilginin gerçek dünyanın bir parçası gibi görünmesi hedeflenmektedir.



Şekil 2. 13 Arttırılmış gerçeklik ortamında mimari temsil üretimi örneği [46].

2.2.9 Karma Yapılı Temsiller

Hem geleneksel hem de dijital olmak üzere birçok temsil aracının varlığı bunların tasarımcının tercihiye göre bir arada kullanılması ile daha özel temsil biçimleri yaratılmasına imkân verir. Bu şekilde özel yaklaşımlarla oluşturulan, farklı temsil biçimlerinin bir arada kullanılması sonucu ortaya çıkan temsiller 'karma yapılı temsiller' olarak isimlendirilir (Şekil 2.14). Bu temsiller hem geleneksel temsil araçlarının kendi aralarında birlikte kullanımından hem de dijitalin olanaklarından faydalanabilen, farklı bilgi katmanlarını sergileyen, ilişkisel düşünme ve kişiselleştirmenin anahtar sözcükler

olarak dikkat çektiği temsil türleridir. Archigram, Libeskind, Lebbeus Woods gibi isimler çeşitli projelerinde anlatı yöntemi olarak karma yapılı temsilleri kullanmışlardır.



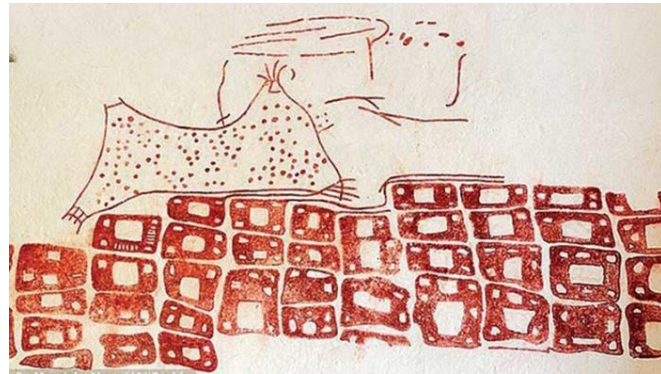
şekil 2. 14 Rem Koolhaas'ın hazırladığı karma yapılı temsiller (1972) [48].

TARİHSEL SÜREÇTE MİMARİ TEMSİL

Tezin bu bölümünde, mimari temsilin mimarlık kuramı içerisindeki rolü incelenerek, süreç içerisine mimarlık meslek pratiğinde işgal ettiği anlamlar ve bu anlamlarda meydana gelen değişimler öncü mimarlar ile ilişkilendirilerek ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda özellikle Avrupa coğrafyasında gelişim gösteren mimari temsilin, tarihsel süreçteki izi takip edilecektir.

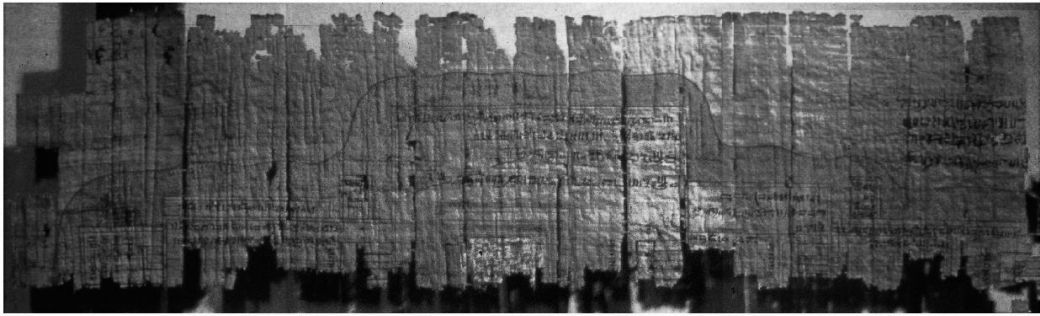
3.1 Mimari Temsilin Gelişim Süreçleri

1960'lı yıllardaki arkeolojik kazılarda James Mellaart tarafından Çatalhöyük'te bulunan, dağın kenarında kurulmuş yerleşim bölgesini gösteren duvar resmi binlerce yıllık geçmişte mimari temsilin ilk örneği sayılabilir (Şekil 3.1). 9000 yıl öncesine tarihlenen resim, James Mellaart'a göre o dönemlerde aktif bir volkanik dağ olan Hasan Dağ'ının patlamasını ve dağın çevresindeki yerleşim birimlerini göstermektedir [49].



Şekil 3. 1 James Mellaart'ın 1960'lı yıllarda Çatalhöyük'te bulduğu, 9000 yıl öncesine ait duvar resmi [49].

Kostof'a göre binlerce yıllık mimarlık geleneğine sahip Mısır'da mimarlık, babadan oğula öğretilerek aktarılan, mesleki bir muhafazakârlık ve belki de soyluluk içeren, rahip sınıfına yakından bağlı bir meslekti. Kostof, milattan önce 5.yüzyıldan kalma mimar Khnumibre tarafından hazırlanmış, büyük mimar İmhotep'in babası Kanofer'dan başlayarak ve Khnumibre'nin kedisi ile son bulan bir aile üyelerinin sıralandığı bir mimarlık şeceresinden bahseder [50]. Mimarlık bilgisinin aile içerisinde nesilden nesile aktarıldığı Antik Mısır döneminde grafik temsil yönteminin kullanıldığına dair günümüze kadar ulaşabilen kayıtlar dönem mimarlarının çizimle birlikte ifade şekli olarak maketten faydalandığını göstermektedir [50]. Kireçtaşı tabletler, papirüs, deri gibi yüzeylerde kamış kalemler ile yapılmış ve bunların dışında yapılarda sıva üzerine işlenen mimari çizimlerin bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Kullanılan hiyeroglif yazım tekniğinin etkisi ile yapılan mimari çizimler genellikle görünüş ve plan karışımı olarak çizilmiştir. IV. Ramses'in mezarında bulunan çizim bu tarz üretilen temsil tipi için iyi bir örnektir (Şekil 3.2).

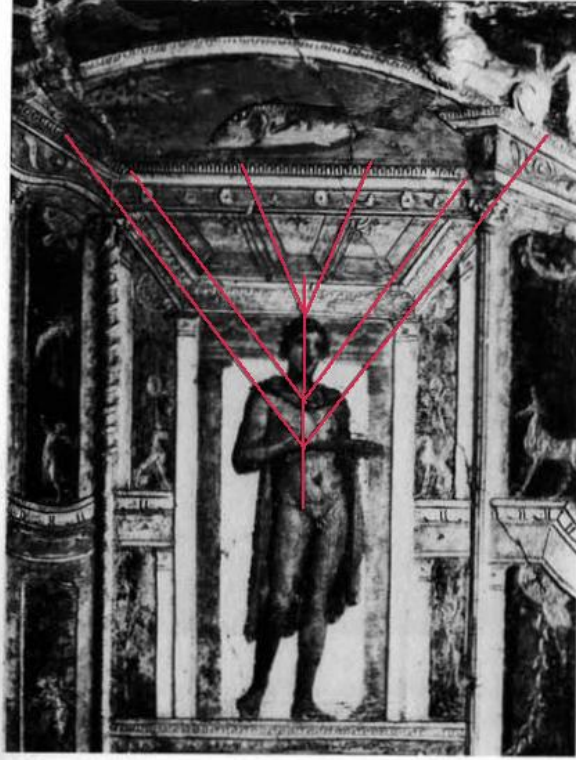


Şekil 3. 2 IV. Ramses'in papirüse çizili mezar planı, MÖ. 13.yüzyıl [51].

Platon 'Devlet Adamı' eserinden mimarın bir işçi değil, işçilerin yöneticisi olduğunu belirtir [52]. Jonas Holst, Antik Yunan döneminde mimar olarak isimlendirilen ilk kişilerin M.Ö. 6. yüzyıldan sonra ortaya çıktığını ve mimarların aslında yapı ustası zanaatkârlar olduğunu belirtir [53]. Holst, Aristo'dan yaptığı bir alıntıda mimarın, işlerin neden belirli bir şekilde yapıldığını bilmeyen diğer usta ve işçilerden daha onurlu ve akıllı olduğunu belirterek Antik Yunan mimar tanımı hakkında bilgi verir. Kostof mimarların ana meselesinin taş ustaları olarak yapı inşa etmek olduğunu, bu faaliyetler için gerekli anlatımlarını sözel olarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir [50]. Antik Yunan medeniyetinden günümüze kalan mimari çizimler olmasa da yazılı kaynaklardan mimari çizimin kullanıldığını öğrenebiliyoruz.

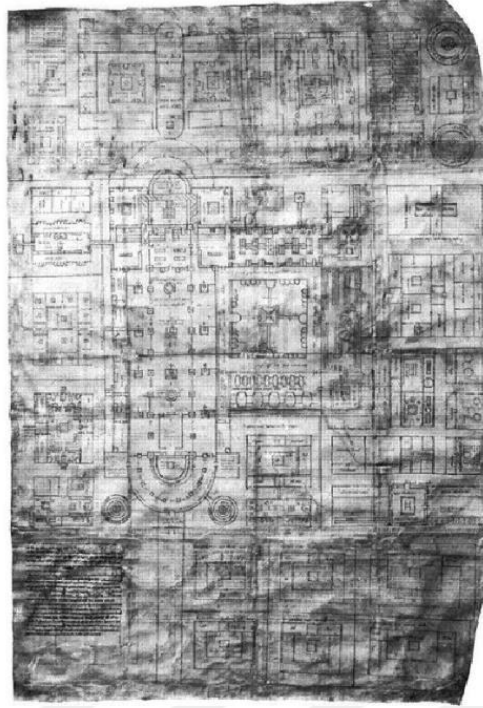
Mimari çizimlerin geçici olarak karşılaşılan sorunları çözümü için yüzeyinin kazınıp tekrar kullanılan balmumu kaplı ahşap tabletler ya da kireçtaşı tabletler üzerine çizildiği için günümüze ulaşamadığı düşünülmektedir. Vitruvius, Antik Yunan döneminden gelerek Roma devrine iletilen mimari anlayış ve uygulama pratiklerini içeren bilgileri ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ adlı eserinde paylamıştır. Vitruvius’e göre mimarlıkta kendine anlam verilen ve ona anlamı veren olmak üzere iki önemli nokta vardır. Anlam verilen üzerinde konuşulan konu ya da inşa edilen yapı olabilirken, anlamı veren ise bilimsel ilkeler içeren gösterimdir. Bu gösterimi yapacak mimar eğitim almış, çizim ve geometri bilgisine sahip olmalıdır [54]. Vitruvius’ün bilimsel ilkeler olarak aktardığı yöntemler yapının yatay kesiti olarak plan gösterimi olan ‘iconographia’, cephelerin dik olarak çizimi olan ‘ortographia’ ve günümüz perspektif tanımına uymayan perspektif türü bir üç boyutlu gösterim olan ‘scenographia’ olarak isimlendirilen yöntemlerdir. Panofsky dönemin perspektif anlayışı olan ‘scenographia’ için görme işleminden kaynaklanan distorsiyonları ortadan kaldırmak için mimari ve güzel sanatlarda optik yasalardan faydalanılan bir uygulama olduğuna değinir [32].

Artun’ a göre ‘scenographia’ tanımı yapan Panofsky, antik dönem ve günümüz modern perspektifleri arasında kıyaslama yaparak çağlar arasındaki dünya görüşü farklılıklarını gösterir [55]. Panofsky, ‘açısal perspektif’ olarak tanımladığı dönemim perspektif anlayışı ile modern perspektif anlayışları arasındaki farkı açıklayabilmek için örneklemeleri 1. yüzyılda Napoli’de inşa edilen bir yapının duvar resimleri üzerinden yaparak kavramlara açıklık getir [32]. Panofsky, duvar resminde derinlik çizgilerinin tek bir noktada toplanmak yerine çok sayıdaki farklı noktanın düşey bir eksen üzerinde çifter çifter kesişerek oluşturduğu ‘balık kılıcı’ görüntüsü ile antik dönemden gelen açısal perspektif uygulamasını örnekler (Şekil 3.3).



Şekil 3. 3 Sıva üstü boya ile yapılmış duvar resminde 'Balık Kılıcı' görüntüsü veren açısal perspektif, MS.1. Yüzyıl, Napoli, Museo Nazionale [32].

Ortaçağa gelindiğinde mimari eser üretiminde Gregotti'ye göre inşa edilecek projenin kolektif bir estetik niyete odaklanması ile manastır, ordu, atölyeler ve şantiyelerde entelektüelliğin ve teknolojinin gelişmesine katkı sağlanmış; halk, dini unsurlar ve askerce mimari üretim için toplu bir katılım olmuştur [56]. Bu örgütlenmede mimar şantiyede görev başındaki usta yapıcıdır. Gomez ve Pelletier'e "Ortaçağ'da mimarlar, bütün bir bina fikrini düşünmüyorlardı ve bir ölçek düşüncesi bilinmiyordu. Mimari çizimler, binaları kesin bir şekilde temsil edebilecek enstrümantal eserler olarak kullanılmıyordu" diyerek Ortaçağ'da ölçek düşüncesi hakkında genel bir bilgilendirme yaparlar [57]. Kâğıt üretiminin çok az olduğu için yapılan çizimlerin dayanıksız ya da tekrar kullanılabilecek malzemeler üzerine yapılıyor olması ve ayrıca inşa faaliyetindeki uygulamaların masonlara ait mesleki sır olarak kalması için mevcut çizimlerin yok edilmiş olma ihtimali gibi sebeplerden Ortaçağ'ın ilk dönemlerinden kalan çok çizim yoktur. Bugüne ulaşan Ortaçağ'dan ender mimari çizimlerin en eski St. Gall manastırına ait çizimdir (Şekil 3.4). Çizimin yapıldığı parşömenin yeniden kullanılmış olmasından dolayı günümüze kadar ulaşabilmesini Kostof tesadüfe bağlamaktadır [50].



Şekil 3. 4 Ortaçağ'dan kalma St. Gall manastırına ait çizim [50].

Ortaçağ'ın sonraki evresinde, inşaat süreci boyunca kullanılan çizimlerin sayısı artmıştır. Yapım tekniklerinin karmaşıklaşması geometri bilgisinin kullanılarak tasarım faaliyetlerine başlanması, plan ve görünüş çizimlerin kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Üretilen çizimlerin bazıları işverenlerin oluşturduğu komisyonlara sunulmak için yapılırken, bir kısmı mimarın tasarım sorunlarında çözüm arama yolu olarak üretilen, bazıları ise mason taş ustalarının arasında istişare edilmek üzere yapılan çalışma çizimleridir. Bu dönemde Gürer' göre mimarlık mesleğinde temsiller sıkça görülmeye başlanır [6]. Bir üslup ve biçim geleneği yaratan Gotik dönemde Katedrallerin üretim faaliyetlerinin nasıl yapılacağını açıklayan eskiz ve diyagramların kullanıldığına rastlansa da önceki dönemleri takiben erken Rönesans boyunca mimari ürünün organik bir bütün olduğu anlayışı ile mimarlık faaliyetleri geleneksel yöntemlerle devam ediyordu. İşverene yapının nasıl olacağını göstermek ya da yapı sistemini açığa kavuşturmak için bir temsil yöntemi olarak çoğunlukla maket devreye giriyordu.

Gomez ve Pelletier'e göre "15. yüzyıl ressamı doğrusal perspektif metotları ile deneyler yapmış olsalar da, resimsel derinliğin geometrisi henüz sistemleştirilmemiş ve dünyanın deneyimini ya da mimari yaratma sürecini hemen etkilememiştir". "Bu dönemde ressamın deneyleri ve mimarların yaşam alanlarında geometrik bir düzen

kurma endişeleri arasında önemli bağlantılar vardır. Ressamlar matematiksel derinliği ve hümanist kaygılardan gelen insan yaşantısına olan ilgilerini en açık biçimde mimari bir yerleşimde geçen bir hikâyeyi anlatan resimlerde gösterebilmektedirler. Hatta istisnai durumlarda, iyi tanınan Città ideale (ideal şehir) tablosunda olduğu gibi, ressamlar kamusal alan mimarlığını öyküsüz, sanki yaşanmayı bekleyen tiyatro sahnesi gibi sunmuşlardır” [57] (Şekil 3.5).



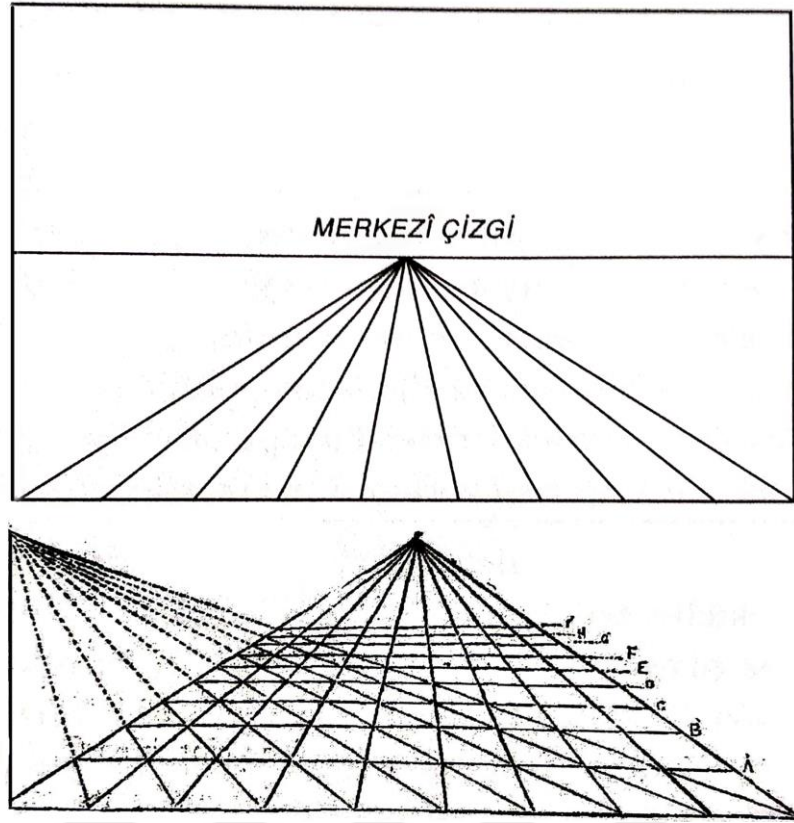
Şekil 3. 5 Città ideale, The City of Urbino, 15. Yüzyıl ve Baltimore'daki Walters müzesinde korunmuş ideal şehir, 15. Yüzyıl [57].

Tarihçilerin kültür ve uygarlığın işleyişini anlamalarında mimarlığın oynadığı role dikkat çeken Leac'e göre “binalar birer belgeydi ve diğer türden belgelerle birlikte daha kolay anlaşılabilirdi” [58]. Rönesans mimarları Roma döneminden kalan harabeleri gezerek bu mimari eserlerin kalıntılarından Roma mimarisinin prensiplerini keşfedecek eğitici belgeler olarak faydalanmışlardır. Üretim tekniklerinin gelişmesiyle artan kullanılabilen kâğıt miktarı daha çok sayıda çizimin yapılmasına ve tekrar eden denemeler yapılarak mimarlık eğitimde kullanılmasına imkân vermiştir. Liberal bir sanat olarak anlaşılmaya başlanan mimaride [57] ortografik üçlünün kullanılmasına devam edilmekle beraber Brunelleschi'nin perspektifi keşfedişi ve Alberti tarafından perspektifin matematik kurallara göre yeniden ele alınması bu dönemim önem kazanmasına sebep olan

olaydır. Lefebvre'ye göre "Tasarlanan mekânın uzak kökeni Rönesans'tan bu yana oluşturulmuş doğrusal perspektiftir" [59].

Yaptığı deneyler sonucunda perspektifi keşfeden kişi olarak anılan F. Brunelleschi kare bir panel üzerine Florence Piazza San Giovanni'nin kapısından ortogonal vaftizhanenin perspektif görüntüsünü çizmiştir. Panelde göz hizasından açılan delikten bakan gözlemci diğer eliyle tuttuğu aynada gördüğü panelin arka yüzeyindeki temsilin insan gözünün gördüğüne yakın bir görüntü oluşturduğunu onaylamıştır. Brunelleschi'nin mimarlığın geometrize edilerek temsil edilmesindeki başarısını Köksal "mimarlığın geometri ve perspektifin denetimine girdiğinin göstergesi" olarak tanımlar [60]. Gomez ve Pelletier'e göre perspektif, "anlamın açığa çıkarılışını ve Tanrı'nın dünyaya ait geometrik düzenini işaret etmiştir" [57].

Dünyanın gerçekliğini ölçülebilirlik üzerinden anlayan Rönesans sanatçılarının öncüsü Brunelleschi'nin kendisi gibi perspektife ilgisi resimden ziyade mimari üzerine olan arkadaşı Alberti, 1435 -1436 tarihleri arasında yazdığı ve Türkiye'de "Resim Üzerine Ve Heykel Üzerine" adı ile yayınlanan kitabında [61], doğrusal merkezi perspektifin teorik temellerini tanımlayarak Brunelleschi'nin keşfettiği doğrusal perspektifi matematiksel kurallara bağlanarak geliştirmiştir (Şekil 3.6). Gomez ve Pelletier'e göre "Perspektif geometrik doğasını yeni tanımlanan çizgisellik ile paylaştı, çizimler etkili bir biçimde Rönesans mimarlığını ortaçağın inşa geleneğinden bağımsız bir sanata dönüştürdü. Alberti'ye göre çizgisellik tasarlanacak binaya dair bütünsel fikrin mimarın gözüyle anlaşılmasını sağladı" [62]. Avella'ya göre Alberti yapıyı gerçekleştirme amacı ile çizim yapan tasarımcıların resimsel temsiller ortaya koyma isteğine izin vermeyecek, özel kurallara sahip bir kılavuz yaratma ihtiyacı hissetmiştir [63]. Gomez, Alberti için "mimarlığın iki kurucu parçası olarak tasarım ve yapıyı ayırt eden ilk kişi oldu" diyerek onu onurlandırır [64]. Alberti ayrıca mimarların işlerini bir bütün olarak ele alırken sadece çizimler ve eskizlerle yetinilmeyip ahşap ve çeşitli malzemelerden yapılmış maketler kullanılmasını tavsiye eder. Yapının üç boyutlu algılanması ve kimi zaman strüktürel denemelerin yapılabilmesine imkân veren maketlerin kullanılmasıyla Alberti inşaat maliyetinin belirlenebilir ve denetlenebilir olduğunu söylemiştir [63].



Şekil 3. 6 Alberti'nin satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş perspektif konstrüksiyonu [61].

Jay'e göre "perspektif gösterimin üç boyutlu, rasyonelleştirilmiş uzamı, Alberti'nin De Pittura'sında ve daha sonra Dürer ve diğerleri tarafından yapılan çalışmalarla ortaya konan tüm dönüşümsel kuralları izleyerek iki boyutlu bir yüzey üzerinde işlenebilir" [65]. Albrecht Dürer, görüntünün düzleme aktarımı konusunda çizimler yaparak bozulmaların olmadığı bir perspektif yakalayabilme çalışmaları yapmıştır. Rönesans'ın öncü araştırmacıları olarak adlandırabileceğimiz Brunelleschi, Alberti, Dürer gibi isimler yaptıkları çalışmalar ile temsil araçlarının daha önce ele alınmayan şekillerde kullanımının önünü açarak yeni temsil araçlarının üretilmesine imkân yaratmışlardır.

Rönesans döneminde Avrupa coğrafyasında doğrusal perspektifin keşfi ve gelişimi, dünyanın gerçekliğinin insan gözünden görüldüğü gibi temsil edildiği düşüncesini doğurmuştur. Üç boyutlu mekânı iki boyutlu düzlemde en iyi temsil eden yöntemin perspektif olduğu ve gözün görme biçimini taklit ettiği iddia edilse de, aslında gözün üç boyutlu uzayı görüşü farklı biçimde olur. Görme, nesnelerden gelen ışınların gözün retina tabakasına düşmesi sonucu, konik iz düşümsel olarak meydana gelen bir olaydır.

Aziz Petrus Bazilikası'nın mimarlarından Donato Bramante Ortogonal üçlünün birleştirilerek kullanılmasının öncüsüdür. Bramante'nin Ortogonal üçlünün kullanımını sistematikleştirmesi hakkında Güner şöyle açıklar: "Şeffaf Gotik strüktürden oldukça etkilenmiştir. Bu noktadan sonra proje ile onun temsili arasında üstü kapalı bir ilişkinin var olduğu dönem başlamıştır. Binaları üzerinde yaptığı strüktürel araştırmalar ortogonal üçlünün mükemmelleşmesine neden olurken, binalarının görsel güzelliği ve ışığın bu binalarda oynadığı rolü görmek için ise tek kaçıslı merkezi perspektife ihtiyaç duymuştur" [6]. Brunelleschi, Bramante, Sangallo gibi sanatçılar perspektif ve ortogonal üçlüyü kullansalar da bu temsil araçları 16. Yüzyıla kadar sistematik ve eşzamanlı olarak bütün bir temsil sistemi şeklinde kullanılmamışlardır.

Gomez ve Pelletier'e göre "Rönesans'tan beri, mimari tasarım çizimleri ile betimledikleri veya betimledikleri yerleşik nesneler arasındaki ilişki değişmiştir" [57]. Benzer şekilde Ceylan da "Mimarın zihinsel etkinliklerinin tümü ve bunların temsili olarak tasarım ile mimarlık pratiğinin maddesel tarafı olan yapı veya mimari nesne arasında ayrımın Rönesans'tan beri oluşmakta olduğunu vurgular [7]. Gomez, "geleneksel inşacı, ortaçağ şairi, operasyonel bir geometri kullanarak düşüncelerini inşaaya çevirirken, (insan uzantılarını dışsal gerçekliğe aktarılması anlamında) Rönesans mimarının duvarları, açıklıkları ve kolonları mimari çizimin soyut diliyle; plan, görünüş, detay ve kesit olarak dile getirdiğini" söyler [66]. Ceylan'a göre çizimin mimarlığın başlıca tasarım ve iletişim aracı haline geldiği Rönesans, mimari tasarımın biçim temelli düşünülmesinin de başlangıcı olur [7].

15. yüzyılda İtalya'da gelişen Rönesans hareketlerinin etkileri zamanla Avrupa'da yayılmaya başlamıştır. Örneğin Fransa'da gökyüzü içeren perspektif kurguları ile başlayan deneme sürecini, çevre yapılar gösterilmesi ve kesit perspektifler geliştirilmesi izlemiştir [6]. 1400'den itibaren Almanya'da üretilmeye başlayan gravürlerle ve 1440 sonrası gelişen bakır levha oyma tekniğiyle birlikte, perspektif sunumu yayılmaya başlamıştır [67]. Perspektif bakış Avrupa'da üretilen farklı yorumlarla kendi içinde çeşitlenmeye başlamıştır.

Forty, Rönesans öncesi bütünsel tasarım anlayışının Rönesans sonrasında tasarım düşüncesini aktaran anlayışa dönüşümünü, Alberti'nin 'De Re Aedificatoria Libri

Decem' adlı kitabında yer alan "tüm mimarlık sanatının tasarım ve yapıdan ibaret olduğu" şeklindeki ifade ile temellendirir [68]. Bu tarihten sonra tasarım artık son üründen ayrılarak 'yapı olmayan şeyle ilgili' olmaya başlar [68].

Mimarlıkta temsiliyet sorunsalının başlangıcını Rönesans'a dayandıran Tanyeli "Bugün bilinen tüm çizim ve geometrik betimleme tekniklerinin icadı ve mimarlıkta uygulanışı ile birlikte, mimarlığın Modernite öncesinde tekil olan gerçekleşme ya da varlık alanı ikili bir yapı edindiğini" söyler [69]. Bu ikili yapı kurallara bağlanmış çizimin tasarım faaliyeti olarak kullanılması ve inşa faaliyetinden oluşmaktadır. Mimarlığın ve onun öznesi mimarın anlam tartışmasının birinci kırılma noktası Rönesans'ta meydana gelmiştir. Dünyanın nesnel olarak ölçülebilme arzusu ile sistemleştirilmesi fikri ortaya çıkmış ve geliştirilen temsillerle bu yönde ilk adımlar atılmıştır. Rönesans'tan itibaren mimarlık, antik dönemlerden gelerek kapalı örgütlenmeler içerisinde nesilden nesile aktarılan ya da uzun süreli usta-çırak ilişkisiyle edinilen bir bilgi olma durumundan kurtarılarak, çizim ile iki boyutlu olarak iletilerek öğretilebilir bir meslek bilgisine dönüşmeye başlamıştır. Dönem sonunda oluşan sanat ve zanaat bilgisine sahip mimar tipi yapının inşası öncesi tasarım pratiğini uyguladığı süreçte çizimi kullanarak onu temsil aracı olarak mimarlık geleneğine kazandırmıştır.

Tüm toplumsal ve kültürel yapılanmalar zaman içerisinde dönüşümlere ve kırılmalara uğrarlar. Dönemler boyunca yaşanan sosyal, politik, ekonomik, teknolojik gelişmeler ve olaylar mimarlıkta da diğer toplumsal yapılarda olduğu gibi dönüşümlere sebep olmuştur. Başlangıcı Rönesans olan insanı merkeze alan düşünme biçimi 16.yüzyıl sonlarında ve izleyen dönemlerde gelişimini sürdürmüştür. Foucault, Batı uygarlığı üzerine yaptığı incelemeler ve yaptığı çözümlemeler sonucunda Batı kültürünün gelişimi içerisinde tüm bilgi alanları ve mekanizmalarında meydana gelen iki tarihsel-epistemolojik yarılma tespit eder. Bu yarılmalardan ilki Rönesans ve Klasik dönem arasında gerçekleşmiştir.

Foucault, sahip olunan bilginin sonsuza dek geçerlini koruyamayacağını ve kaçınılmaz olarak dönüşüm geçirerek bağlam içinde tekrardan oluşacağını söyler [70]. Bu sebeple Rönesans bilgisini belirleyen 'benzerlik' ilkesi yerini akıl aracılığıyla yapılan bir 'çözümleme' ilkesine bırakır. 17. Yüzyılda Descartes'in felsefe ve matematik

alanlarındaki ileri sürdüğü düşünceler ile bilgiye ulaşma yöntemi daha nesnel bir hal alarak farklılaşmaya başlamıştır. Descartes'in bütünü kavrayabilmek için onu meydana getiren öğelere ayırtıran yöntemine dayanan Kartezyen çözümleme mimarlık disiplini içerisinde de kendini göstermiştir. Ceylan, temsilin "Rönesans ve öncesi dönemlerin aşkın, sabit ve sorgulanamaz üst anlatıların egemenliğindeki durumundan aydınlanma ile çıkıp, mimarlığın bölünmüş yapısal parçaları arasındaki ilişkileri ve dönüşümleri ifade edebilecek bir araca" dönüşmesinden bahseder [7]. Descartes'in aşkın bilgi sistemlerini parçalayarak, yeniden sınıflandırarak, kavraması kolay biçimlere dönüştüren bilgiye ulaşma yöntemi mimarlık alanında da kullanılmıştır. Mimarlık bilgisi öğelerine ayrılmış, bu öğeler kimi kavramsal bağlamlar (karakter, örgütlenme vb.) içerisinde matematiksel kurallar doğrultusunda işlenerek temsil edilmesi yoluyla kolay anlaşılabilen (şema ve tablo kullanımı), iletilebilen bilgiye dönüşmüştür. Kartezyen aklın kullanılmasıyla mimarlık artık nesnel ve bilimsel olarak aktarılabilir ve öğretilabilir olmuştur. 1671 yılında Fransa'da Académie des Beaux-Arts'ın kurulmasıyla kurumsallaşan bir mimarlık eğitimi başlar.

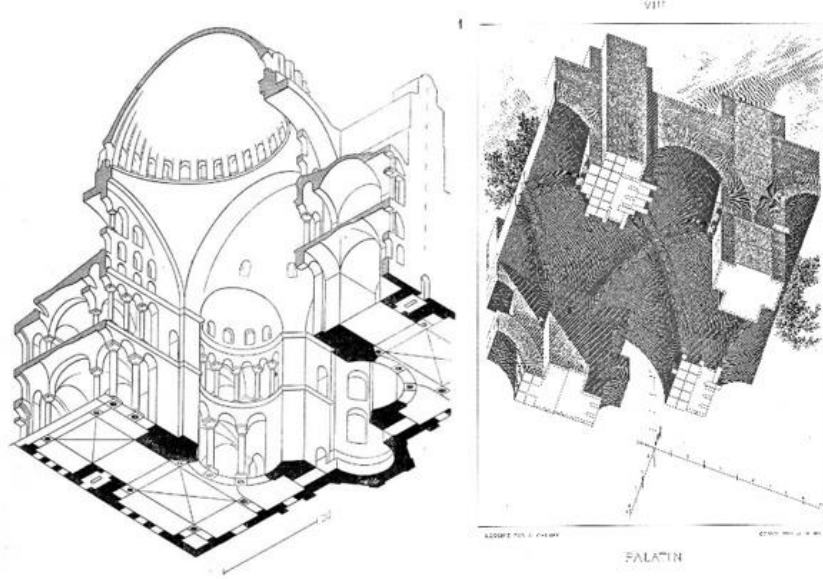
Gaspard Monge, 18. Yüzyılın sonlarında yaptığı çalışmalar ile 'Tasarı Geometri' olarak adlandırılan tanımlayıcı geometrik sistemin kurucusu olur. Gomez ve Pelletier'e göre Monge'un geometrisinin Gérard Desargues'nün 17. yüzyılda geliştirmiş olduğu temsile nesnel bir özerklik kazandıran temel sistemin geliştirilmiş halidir [62]. Gomez ve Pelletier, Monge ele alana kadar Desargues sisteminin yaygınlaşamamasının sebebini geleneksel sistemde düşünmekten kurtulamayan sanatçı ve mimarların bu sistemi kabullenememesi olduğunu söylerler.

Gomez, tasarı geometrinin icadının bilinen metotların düzenlenmesinden ötesinde bir durum olduğunu ve Öklid geometrisinin çeşitli problem alanlarına uygulanabilir şekilde işlev kazanacak doğru sentetik türünün ilk kez oluşturulduğunu söyler. Artık bina bilimi mümkündür [64]. Rönesans'tan beri gündemde olan dünyanın nesnel olarak ölçülebilmesi fikri, mimari çizimi üçüncü boyutta da ölçülebilir kılan bu yöntemle gerçekleşmiştir. Monge'nin başkanlığında kurulan École Polytechnique tasarı geometrinin yaygınlaşmasını sağlarken birçok eğitim, Académie des Beaux-Arts'ın sanat ağırlıklı eğitiminin karşıtı olarak bilimsel temelli verilmiştir.

Tasarı geometriyi mimaride temsil yöntemi olarak kullanan ilk kişi École Polytechnique mimarlarından Durand olmuştur. Mimarlık sanatların içerisinde en pahalısı olduğu için tamamıyla rasyonel ve değişmez kuralları izlemesini isteyen Durand için tasarı geometrinin sağladığı temsil yöntemi bir binanın anlatılması için yeterlidir [6]. Durand, mimarlığın dekorasyon ve taklit aracılığıyla gözü memnun etme çabalarına karşı çıkmıştır. Binaya ait fikri ifade etmek için plan, kesit ve görünüş çiziminin tek bir kâğıt üzerinde yapılmasının yeterli olduğuna inanan Durand projelerde suluboya ile renklendirme ve gölgelendirme gibi göze hoş gidecek etki oluşturan faaliyetlerden kaçınmıştır.

Mimarlığın anlam ve ifadesinde görülen ikinci kırılma noktası 'Tasarı Geometri' icadı ile meydana gelmiştir. Mimari temsil yapının imalatına yönelik sınırlandırılmış ve tam olarak tanımlanmış, kendi başına yeterli bir sistemle ifade edilebilir bir hal almıştır. Tasarı geometri kullanımı ile tasarım iki boyutlu düzlemde mekanik olarak ifade edilebilmesiyle tasarım kültürünü içeren tüm disiplinlerde etkili olurken ortogonal üçlünün mükemmelleşmesini beraberinde getirmiştir. Matematikçilerin çalışmalarıyla 18. yüzyılda geliştirilen aksonometrik projeksiyon, görsel algılamanın temsil yöntemi haline gelmiştir.

Aksonometri, 19.yüzyıldan itibaren mühendislik okullarında kullanılmaktadır. 1873 - 1899 yılları arasında yayınlanan mimarlık tarihi üzerine çalışmasında, tarihin önemli yapılarındaki inşa prensiplerini göstermek amacıyla sıklıkla aksonometrik projeksiyonlara başvuran Auguste Choisy, tek bir temsil kullanarak, bütün olan yapıyı parçalayan plan, kesit ve görünüş iz düşümlerini ifade etme imkânını mimarlara göstermiştir (Şekil 3.7).

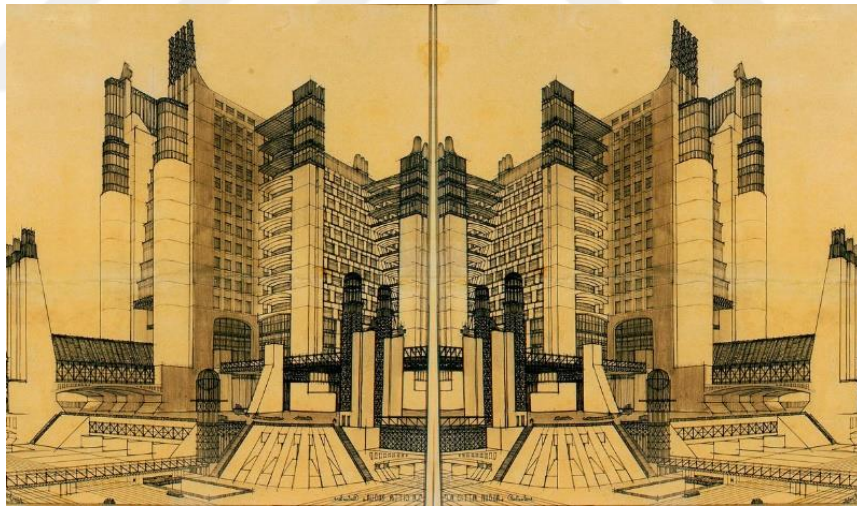


Şekil 3. 7 Auguste Choisy tarafından yapılan Ayasofya'ya ait aksonometrik çizim. 19.yüzyıl [18].

Aksonometrik projeksiyon perspektiften farklı olarak görsel yanılgıları en aza indirmesi ve ölçeklendirilerek kullanılmasıyla bir dönem mimarisinde vazgeçilmez temsil aracı haline gelmiştir [26]. Gürer ve Yücel'e göre "Yirminci yüzyılda örnek model görevini aksonometri üstlenmiştir" [71]. Yirminci yüzyılın başlangıcı, makinelerin tasarımında kullanılan aksonometrik projeksiyonun mimari tasarımda yer bulması için verimli bir zemin sunmuştur. Avella 'ya göre denenmiş bir yöntem olan aksonometrik projeksiyonun mimarlık içinde yer alması kaçınılmaz olmuştur. "Modern Hareket için mimarlık yaşayan bir makinedir. Bir araba çizmem gerekirse, makinelerin tasarımında başarıyla test edilmiş bir yöntem ihtiyacım var. Modern mimari tarzı, düzeni, dekorasyonu reddederken aksonometrik projeksiyon dekoratif süslemeler olmadan oluşturulur, elemanları parçalara ayırır, mekaniğin soğuk parlaklığını sağlar ve parçaların bileşiminin ayrıca gözlenmesini sağlar. Temsil ve düşünce yöntemi arasında mükemmel bir birlik oluşur" [63].

Mimarlıkla yakın ilişki içinde olan resim sanatında 20. yüzyıl ile birlikte yalın ve soyut bir yaklaşımın etkisi görülmeye başlamıştır. Birol, 20. yüzyıl başındaki sanat için "Bu dönemde sanatta çağın karakteristiği, görünen ve herkesçe bilinen şeyleri değil, görünmeyeni ve herkese, zaman ve yere göre değişeni, görünenin ötesini, soyut olanı yalın bir şekilde anlatmaktır" demektedir [72]. Artık yeni bir çağ söz konusu olduğuna göre kimi sanatçılara göre bu çağın anlayışında sanat ve insanı bekleyen hayat eski

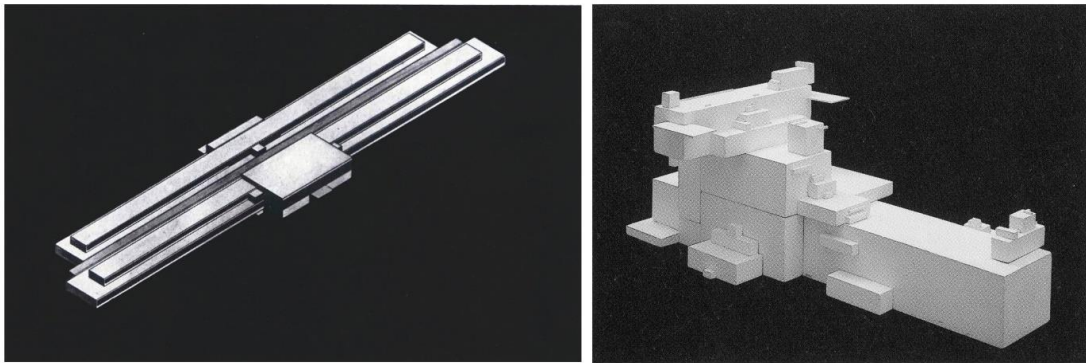
yöntemlerle ifade edilemez olmuştur. 20. yüzyılın başında dönemin çalkantılı sosyal ve politik tarafını yansıtan İtalya’da Fütürizm’in, Rusya’da ise Suprematizm’in çıkış noktası yaşamın her noktasında görülecek makineleşmenin simgesi olan hız ve devinimdir. Gelenek ve üslubu ret ederek [73] mimarlık anlayışına farklı ve ilerici bir boyut kazandıran Fütürizm konutu büyük bir makine, asansörleri ise yapının yüzeyinde gezen solucanlar gibi gören, ulaşımı farklı kotlarda yollar, köprüler, yaya yolları ve yürüyen merdivenlerle çözmeyi öneren bir anlayıştır (Şekil 3.8). Fütürizm ve Suprematizm birlikte geleneksel bağları ret ederler ve bunu yaşamın tüm yönlerinde geçerli bir düşünme tarzı olarak kabul ederler. Geometrik indirgemeciliği kullanan Suprematizm’in öncüsü Malevich “Arkhitekton” adını verdiği çoğunlukla birbirine eklenmiş birkaç dikdörtgen bloktan oluşan beyaz modeller ile Suprematizm’in üstünlük ilkelerini üç boyutlu formlara mimaride ifade etmeye çalışmıştır (Şekil 3.9). Modeller bir fonksiyona sahip olmayan soyut kütlelerin dikey veya yatay olarak birleştirilmesiyle oluşmuştur. Colquhoun’a göre Malevich “Arkhitektonlar ile sürekli değişen işlev taleplerinin altında yatan zamansız mimarlık yasalarını göstermeye çalıştı” [74].



Şekil 3. 8 Fütürist mimar Antonio Sant’Elia’ tarafından yapılan “La Città Nuova” isimli seriye ait çizim (1914) [75].

Aynı coğrafyada Suprematizm’i izleyen Konstrüktivizm modern çağın endüstriyel üretim teknolojisinden etkilenerek çağın ruhuna uygun ve işlev-yapı-strüktür birlikteliğinden meydana gelen, hızın temsilcisi olan yeni bir estetiğin, “makine estetiği” kavramının yaratılmasında rol oynamıştır. Fütürizm, Suprematizm ve Konstrüktivizm akımları parçalanmışlık, eşzamanlılık, devinim, hız, süreç gibi kavramları

mekânsallaştıran temsillerle ortaya koydukları düşünceleri gerçekleştirme imkânını pek bulamamalarına karşın, getirdikleri farklı bakış açıları için önem taşımışlardır. Bu akımlar yapım teknikleri itibariyle inşa edilmesi mümkün olmayan ya da inşa edilmesi baştan beri düşünülmeyen, oluşturulan söylemi aktarmak için üretilmiş ‘kâğıt mimarlığı’ olarak adlandırılan temsiller kullanmıştır. Fütürizm Antonio Sant’Elia’nın, Suprematizm Kazimir Maleviç’in, Konstrüktivizm ise Vladimir Tatlin’in ve Yakov Chernikhov’un çizimleri ile hayat bulurken gerçeğe dönüşme şansı bulamayan ‘kâğıt mimarlığı’ kullanarak fikirlerini aktaran bu sanatçılar ilerideki yıllarda Modern Mimarlığın önemli temsilcileri olacak isimleri etkilemiştir (Şekil 3.10). Köksal’a göre inşa gerçekliğinin kendisidir düşüncesiyle işlevselciliğe bağlanırken, bir yandan da inşa modeli olarak makineyi öneren Konstrüktivizm’in sahip olduğuna benzer bir yaklaşımla Le Corbusier’de karşılaşmak Konstrüktivist hareketin yüzyıl başındaki ağırlığını gösterir [76]. Nerma Prnjavorac Cridge, Rus metinlerinde yaptığı araştırmalarda kâğıt üzerinde kalan inşa edilmemiş mimarlıkların ‘bedensiz mimarlık’ olarak adlandırıldığına değinip, bu çizimlerin yapıya dönüşmesine mimarlarının karşı olmadığını, uygun inşa tekniklerine sahip olunmadığı için fiziksel nesnenin dışında kalan, görsel alan içerisinde var olabilen inşa edilmez mimariler olarak kaldıklarını söyler [77]. Adolf Loos’un ölümünden önce tüm çizimlerini toplu olarak imha ettirerek gerçekleştirdiği binalar üzerinden hatırlanmak istediğine değinen Cridge, çizimlerin yapının kendisi dışında var olma hakkına sahip olamadığı düşüncesine sahip olan mimari ortamda ‘bedensiz mimarlık’ üretiminin önemine ve zorluğuna dikkat çeker.



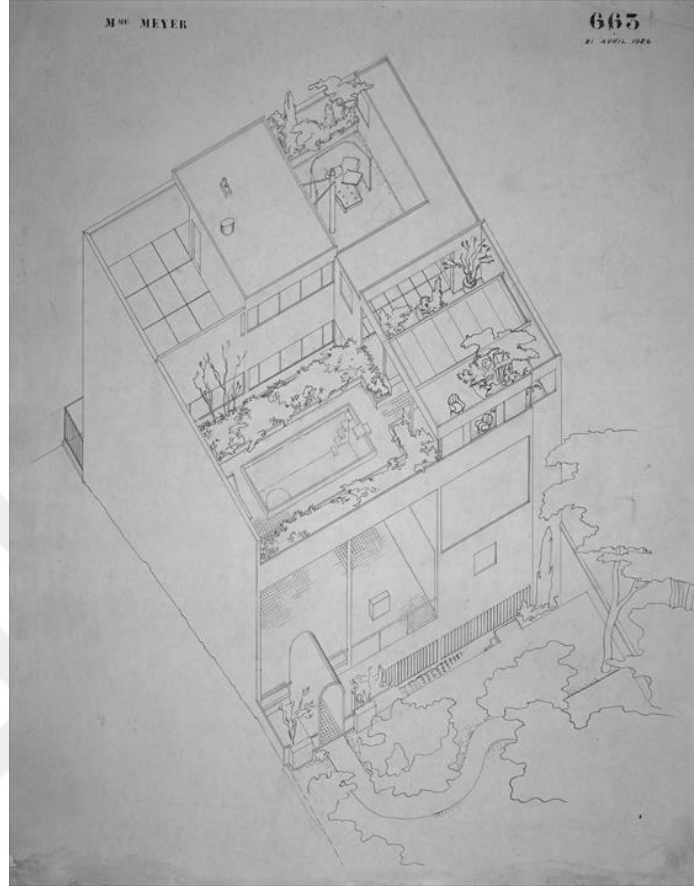
Şekil 3. 9 Malevich’in ‘Arkhitckton’ tasarımlarına ait çizim ve model örnekleri, 1924 [78].



Şekil 3. 10 Konstrüktivist mimar Yakov Chernikhov'a ait 1925-1933 arası tarihli Konstrüktivist bir çizim, 1924, [77].

Ceylan'a göre, 20. yüzyılın başından itibaren makine "sadece modern mimari nesneyi ve giderek modern metropolü açıklayacak, ortak bir paydada buluşturacak bir metafor olarak değil, ama aynı zamanda modern-öncesinin inanç, gelenek, alışkanlık ve düşüncelerinden koparak yeni tarihsel, ekonomik, politik koşulların içine yuvarlanan, birliğini yitiren modern toplumu metropolün mekânında yeniden bütünleştirmenin aracı olarak" [7] görülüyordu. Le Corbusier modern dönemin çağdaş insanının içinde yaşayacağı konutu tarif ederken "Konut içinde yaşanan bir makinedir" diyerek makine üzerine kurulu bu anlayışın tasarım alanında geniş bir uygulama olanağına kavuşacağını müjdelemiştir. Le Corbusier, makine üretimi ve mühendisliğin ifade biçimi aksonometrik projeksiyonu nesnel mekânın tasarımı için ilk kez 1925 yılındaki inşa edilmemiş bir proje olan Villa Meyer için kullanmıştır (Şekil 3.11). Makineleşmenin yaşandığı çağ Le Corbusier için 'yeni bir ruh'un habercisiydi ve mimar 1920 yılında kurduğu dergiye L' Esprit Nouveau (Yeni Ruh/ Anlayış) adını vermiştir [56]. L' Esprit Nouveau'nun ilk sayılarında kullandığı aksonometrik projeksiyon dışında Le Corbusier, makine çağına ait ikinci bir temsil yöntemi olan fotoğraf kullanımına da dergide sıklıkla başvurur. Kullandığı temsil araçlarında izleyiciyi özne olarak gören Le Corbusier, öznenin bakışına göre bu temsilleri oluşturur. İnşası bitmiş yapının modern çağın temsil araçları olan fotoğraf ve film kullanımı ile yeniden temsilini yaparken de bunu

izleyicinin gözünden yaparak yapının kendisinin de bir temsil aracı olduğunu gösterir (Şekil 3.12).



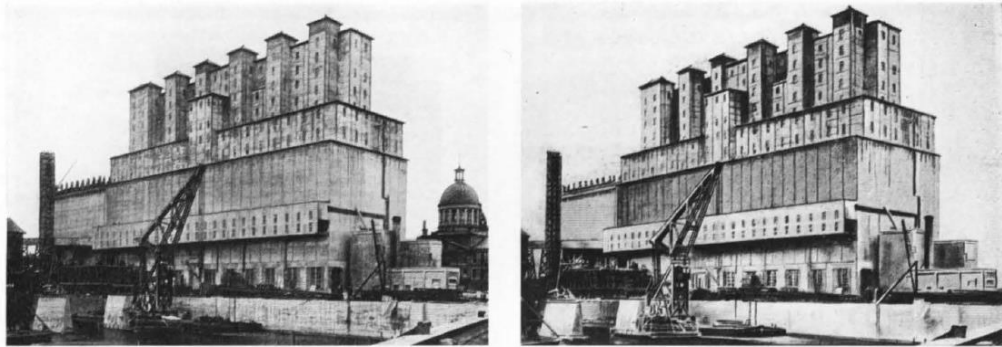
Şekil 3. 11 Le Corbusier tarafından yapılmış Villa Meyer'in aksonometrik projeksiyonu, 1925, [79].

19. yüzyılda icadının ardından Romantik akım mimarlarının yapılacak restorasyonlar için yapıları belgeleyici fotoğraflara başvurmasıyla fotoğraf mimarının kullanım alanına girmiştir. İlk kez mimari bir fotoğraf mimari bir yayında 1856 yılında Fransa'da "Revue Générale De L'architecture Et Des Travaux Publics" isimli dergide yayınlanır. Colomina'ya göre mimarlığı metaya dönüştüren fotoğraf, kitleler tarafından tüketilmek üzere dergiler yoluyla aktarılırken inşa edilmiş mekânın mimari üretimde kullanım döngüsüne yeni bir bağlam kazandırır [80]. Tanyeli'ye göre 20. Yüzyıl ile birlikte önemli mimarlar, meslek kamuoyu içerisinde söylemlerini yaymak için sadece inşaya değil, basılı belgelere de başvurmak zorunluluğundadır [81]. Le Corbusier, L' Esprit Nouveau isimli dergiyi modern mimari hakkında ki söylemleri topluma iletmenin yanında kendini tanıtmak ve müşterilere ulaşabilmek için araç olarak kullanmıştır. L' Esprit Nouveau ve

diğer yayınlarında anlatım aracı olarak fotoğraflara gerektiğinde üzerlerinde oynamalar yaparak yer vermiştir (Şekil 3.13).



Şekil 3. 12 Pierre Chenal tarafından yönetilen, Le Corbusier'in çalışmalarını konu edinen L'Architecture d'Aujourd'hui isimli kısa filmde bir kare, 1930, [82].



Şekil 3. 13 Walter Gropius tarafından yayınlanan bir fotoğrafı daha sonra Le Corbusier elden geçirerek 'Vers Une Architecture' isimli kitabında kullanmıştır, 1923, [80].

Carranza'nın dikkat çektiği gibi Villa Savoye tasarımı için otomobili önemli bir girdi olarak kullanan Le Corbusier, "L'Architecture Vivante" isimli kitapta kullanılması için seçtiği binaya ait fotoğrafta, bilinçli olarak otomobilleri barındıran tarafı vurgulayarak villanın en önemli özelliğini olan makine ile ilişkisini gözler önüne sermiştir (Şekil 3.14). Carranza'ya göre "Le Corbusier'in önceliği, makinelerin nereye yerleştirileceğini göstermektir ve bunu yaparak evin yaşayan sakinlerini göz ardı eder" [83].



Şekil 3. 14 L'Architecture Vivante'de kullanılan Villa Savoye fotoğrafı [83].

Erken 20. yüzyıl temsil kullanımında araç-amaç ayrışması belirgin bir rol alır. Fütürizm'in attığı ilk adımlarla temsil artık nesnel bir ürün ortaya koymak için yardımcı araç olmaktan çıkarak, Tanyeli'nin "nesnesiz mimarlıklar" [69] olarak adlandırdığı ürünün kendisi olmuştur. Temsil ortaya konan söylemi görsel olarak desteklemenin ötesine geçmiş, söylemin kendisi olmuştur. Nesneyi zaman ve mekândan bağımsız olarak, uzay boşluğunda asılı sunan aksonometrik projeksiyon ve ardından fotoğrafın, çağın "makine estetiği" ile uyumlu mekânın endüstriyel bir ürün olarak üretimine imkân veren araçlar olarak kullanımıyla üçüncü kırılma noktası oluşturmuştur. Geliştirilen temsil ortamları mimarlara yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, kültürel gelişmelere dair düşüncelerini ifade etme ve bu ortamlarda yaşanan sorunları çözmek için düşünce üretme olanağı sunarken, mimarı sadece yapı yapma yükümlülüğünden ayırıştırıp ona yeni sorumluluklar yüklenen yeni bir kişilik kazandırmıştır.

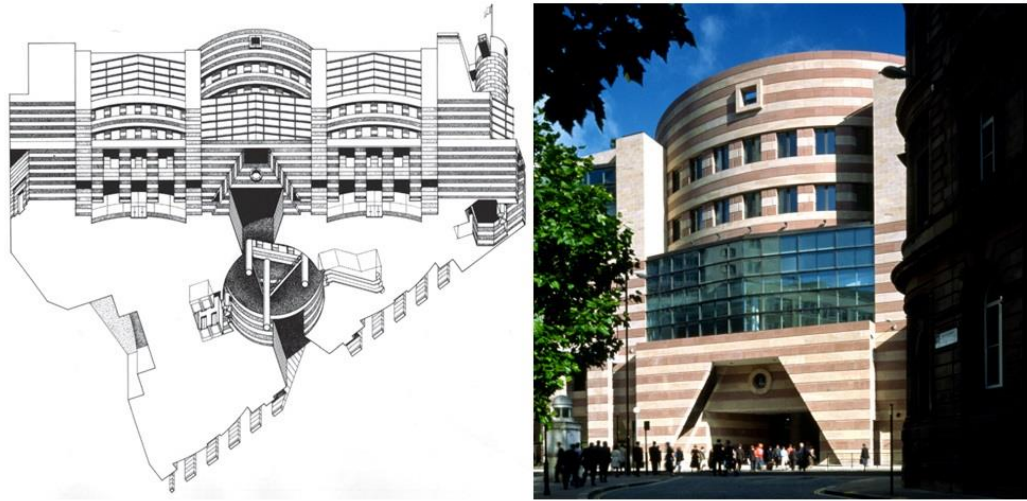
20 yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimarlık alanında art arda yaşanan kırılmalar Modernizm'i takip eden Postmodernizm, Archigram ve Dekonstrüktivizm'in toplumda meydana gelen değişimlere ve çözüm bulunamayan sorunlara tepki olarak mimarlığın tekrar nasıl yapılandırılacağına ilişkin arayışları ile kısa bir zaman aralığında gerçekleşir. Modern hareketin ana inceleme konusu Le Corbusier'in 'Bir Mimarlığa Doğru' adlı eserinde sıklıkla dile getirdiği gibi 'konut sorunu' olmuştur [84]. Gregotti'ye göre

makineye olan inançla endüstriyel üretiminin mimaride kullanımı konut sorununu çözme aracı sayılmıştır [56]. Eisenman endüstrinin yükselmesiyle mimarlığın anlam alanında dengenin bozulduğunu söyler [85]. Bu durum güncel mimarlığın, Modernizm'in meydana geldiği zamana göre daha karmaşık yapıya sahip olması ve çoklu fonksiyonların olduğu bir dünyanın problemleriyle karşı karşıya gelmesinin etkisi ile gerçekleşir. Konut alanında toplu yerleşmeye duyulan acil ihtiyaçla birlikte hastane, ofis, okul gibi yeni fonksiyonlar içeren birimlere de duyulan ihtiyaçların gözlenmesi mimarlığı tek yapı ölçeğinden kentsel boyuta uzanan fiziksel ve sosyal bir programlama faaliyetine dönüşmüştür. Fonksiyonların daha karmaşıklaşmasıyla saf tipte bir mimari formu 'yalınlık' adıyla dayatmak imkânsız olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mevcut sorunları gören mimarlar Modernizm'in yaratmış olduğu krizlerden çıkış yolları aramışlardır. Postmodernizm'i bir başkaldırı olarak niteleyen Hüseyin Yurtsever'e göre Modernizm geleceğin denetim altına alınabileceğini savunurken bir yandan da uzağı görebilen planlamaları projeksiyonların kullanımı ile önceden yaparak bunu başarabileceğine inanır [86]. Postmodernizm ise kendisini geleceğin belirsizliğine bırakırken bunu geleceği denetim altına alma kaygısını taşımadan yapar.

Modernizm, Maden ve Şengel'in belirttiği gibi "öncü, hayatı ve tarihi dönüştüren özelliğini yitirmiş, küresel sermayenin hizmetine girerek vasatın ve aynılığın pragmatik yaygınlığını besler olmuş; mimari yaratıcılıktan ve düşünceden uzaklaştırılmış, otomatik üreten teknik uzmana dönüşmüştü" [87]. Modernizmin'in yarattığı ruhsuz mekânlara yeni bir anlam kazandırma arayışlarından biri olarak 1960'larda Postmodernizm ortaya çıkmıştır. Modernizm'e bir çeşit tepki olan Postmodernizm akımının kuramcısı olarak kabul edilen Venturi şöyle söyler: "İlk Modern mimarlar, mimarlıkta eskiyi anımsatan her şeyi hor gördüler. Seçmeciliği ve biçemi reddetmelerinin yanı sıra, hemen hemen yalnızca teknolojiyi temel alan mimarlıklarının, evrimci olmaktan çok devrimci olan niteliklerini çaptan düşürebilecek her türlü historisizmi (şimdıcilik) göz ardı ettiler" [88]. Venturi'ye göre Modernizm, mimarlığın gelenekle ilişkili olarak gelişim göstermesinin önünü kesen ve her şeye kendi dayattığı kurallar çerçevesinde sıfırdan başlayan bir yapıdadır. Korkmaz'a göre "Modern mimarlığın 'yalın' dili günlük hayatın karmaşa ve zenginliğini ifade etmeyi ret ederek sokaktaki insanla iletişimi koparmış, yabancılaşmıştır" [89]. Yurtsever'in dikkat çektiği gibi 'evrenseli egemen kılma'

amacında olduğunu iddia eden Modernizm'in başarısız olduğu görüldükten sonra Postmodernizm onun sahiplendiği bilimsel rasyonalizme ve evrensellik ölküsüne karşı durmuştur. Postmodernizm, öznel değerleri ön plana geçirirken ortak değerlere ulaşma kaygısından uzaklaşmıştır [86]. Modernizm'in reddettiği tarih, Postmodernist mimarlarca imaj ve form hazinesi olarak geçmişle bağları yeniden kurma aracı olurken rasyonel sebeplere dayanmayan, bir bağlama bağlı kalmaksızın birlikte kullanılacak imaj ve formlar bireysellik ön plana çıkarılarak tercih edilmiştir.

Postmodernizm temsil dili üzerine yaptıkları çalışmada Goldschmidt ve Klevitsky, mimar James Stirling'in müze tasarımı çizimleri üzerinden incelemiş, tasarım düşüncesinin ve sürecinin kendisinin anlatılmasının Postmodernizm'de ön planda tutulduğu sonucuna varmışlardır [90] (Şekil 3.15). Temsil sadece tasarlanan ürününü değil, tasarım düşüncesinin kendisini, oluşumunu ve gelişimini anlatan çizimlerle devam etmektedir.



Şekil 3. 15 Londra'da tasarımı James Stirling'e ait No 1 Poultry'nin çizim ve yapının fotoğrafı,1985-1997, [91].

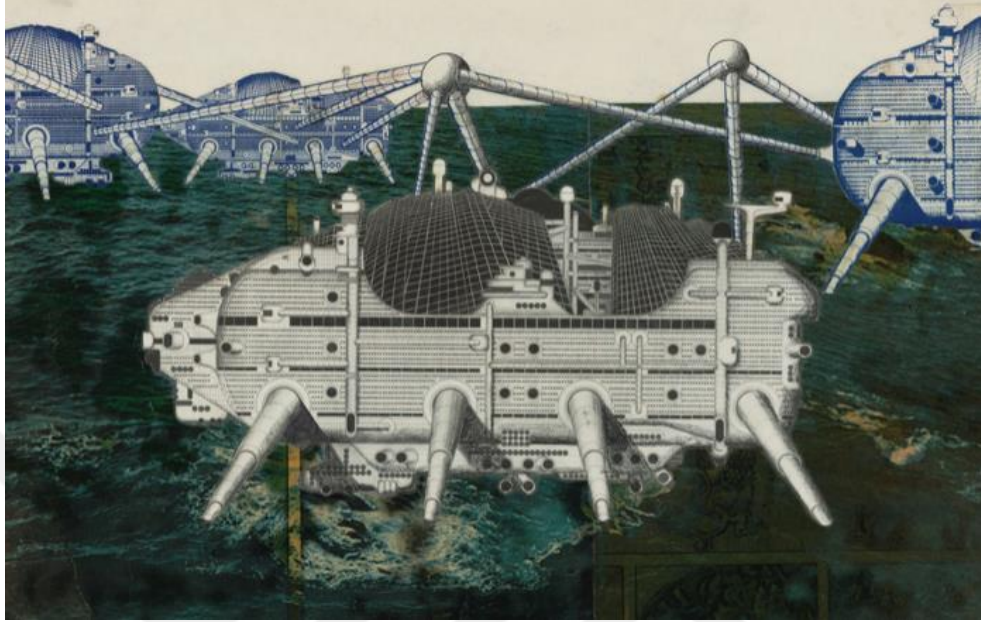
Postmodernizm'in oluşumuna eşzamanlı olarak İngiltere'de altı genç mimardan meydana gelen Archigram grubunun çizim ortamında hayat bulan mimarlığı, sosyal ve toplumsal çalkantılarla dolu 1960'larda mimarlarının yeni bir mimarlık ve anlam arayışına girmesini sağlamıştır. Archigram'ın fonksiyonalist ve teknolojiyi yücelten söylemini söz, yazı ve teknik çizimlerden ziyade tanıdık ancak daha önce kullanılmamış biçimler olan popüler kültür ögesi çizgi roman tarzı çizimlerde oluşturmuştur.

Sadler, Archigram hakkında yazdığı kitabında şöyle söylemektedir: “Archigram mimarlık mesleğinin imajını yeniden alevlendirecek bir coşkuyla ve cömertçe kâğıtlara dokundu. Fakat çoğu için kâğıttaki mimari projelerin kabul edilebilir, en azından mantıklı sonuçlara yaslanarak inşa edilmiş ürüne ulaşması önemliydi. Eğer Monaco Eğlence merkezi inşa edilebilseydi ve belki de Archigram mimarları tarafından detaylandırılmış projenin Parisli danışmanlarca 4 yıl boyunca yapılacak saha ziyaretlerinden sonra Archigram’ın tarihteki yeri farklı olabilirdi. Daha az fantastik olacak ve Archigram magazin okumanın anlamı, geleceğin yapılarının kehaneti olmaktan çıkıp yeni Archigram yapılarının müjdecisi olacağından üzerlerine olan bu eğilim çok daha dar olacaktı” [92].

Archigram, modernden ödünç aldığı ancak farklı biçimlerde yeniden sunduğu teknikler ve bunlara eklediği pop kültür ifadeleriyle yarattıkları hayali imajlara dayalı belirsiz bir mimarlık karakteri kazanmıştır. Zaman ve mekândan bağımsız olan bu belirsizlik durumunun Archigram mimarlığının en önemli özelliği olarak dikkat çeker. Tanyeli Archigram’ın bu belirsizliğini bilinçli bir tercih olarak değerlendirmektedir. “Ütopya Archigram’da tasarı geometri araçlarıyla çizilmiş bir teknik belge değildir. Archigram’ın tasarımlarının yine bir gençlik alt kültürü yaratısı olan çizgi-romana olan borçluluğu bu bağlamda düşünülebilir. Benzerlik yalnızca morfolojik nitelikte kalmaz, tıpkı çizgi-romanda olduğu gibi Archigram projelerinde de fiziksel çevre görüntülerinden ötesi gösterilmez ve üzerine akıl yürütülmez. Dolayısıyla Plug-in City’nin teknik ayrıntılarını gösteren çizimler mevcut değildir: Instant City” ve Walking City’nin nasıl hareket edeceğinin ayrıntıları verilmez. Archigram böyle sorunları yanıtlamış gibi yapmanın, ütopyanın iç mantığını tahrip ettiğini fark etmiş olmalıdır [93].

Temsiliyetin bir çeşit düşünen imalat olduğuna inanan Tanju’nun “Düşünen imalat olarak mimarlık, her zaman için verili kimlikler yerine henüz ortaya çıkmamış öteki oluşlar için yapılabilir” [9] tespiti Archigram için yerindedir. Archigram’ın ortaya koyduğu mimarlık, zaman ve mekândan bağımsız olarak üretilen çizimlerle geçicilik üzerinden etki etmeye çalışan bir öteki oluşturmaktadır. Archigram grubunun önemli ismi Peter Cook, çalışmaları için şöyle demektedir: “Archigram’ın oluşmasında yeryüzündeki yapıların biçimleri kadar kâğıt üzerinde de gerçekliğin kırılması ve var olduğu düşünülen biçimsel bariyerin aşılması önemliydi” [94]. Archigram, yaptığı çalışmalarla 20. yüzyıl

mimarlığı içinde Fütürizm ile başlayan temsili önemli bir söylem alanı olarak kullanma geleneğini sürdürerek temsili bir ilişkiler ortamı, sınırları zorlayıcı devrimci bir güç olarak kullanır (Şekil 3.16).



Şekil 3. 16 Ron Herron tarafından yapılan “Walking City on the Ocean”, 1966, [94].

Tanyeli de Archigram grubunun çalışmalarının devrimciliğine değinir: “Archigram mimarlıkta epistemolojik bir değişim, hatta devrim de yapmaktadır. Tarihte ilk kez olarak gerçeğin ve gerçeğin temsiline yerine simülasyonunu yerleştirir. Archigram öncesi ütopyalarda ütopya (örneğin, Wright, Le Corbuser, Hilbersheimer) önerisini gerçekçi bir betimler toplamı olarak ortaya koyar. Onların tasarladıkları her şey olanak bulduğunda hemen gerçekleştiriliverecek projeler biçiminde sunulmuştur. Bu tür ütopyalarda henüz inşa edilmesi beklenmeyen, ama kısa vadede gerçekleştirilmesi öngörülen reel mimarlıkların temsili söz konusudur. Archigram’ın hayalî önerilerinde ise ortada aslında birer proje yoktur, geleceğin farazi fiziksel çevresinin simülasyonları vardır” [93].

Archigram hareketi ile grup üyelerinin okuduğu Londra Architectural Association dönemin önemli mimarlık okulu haline getirmiştir. Kendilerinden sonraki nesilde Dekonstrüktivist olarak bilinen Rem Koolhaas, Zaha Hadid gibi mimarlara ilham kaynağı olmuştur. Sadler’e göre Koolhaas, Cook ile yaşadığı problemler nedeni ile kendini Archigram hayranı olarak görmese de Architectural Association mensubu olmanın etkilerini mimarisi üzerinde taşıdığını hissetmiştir [92].

Doğan Hasol, Dekonstrüktivizm'i edebiyat ve felsefe ilişkileri alanında Derrida'nın ortaya attığı dekonstrüksiyon düşüncesine dayanan, Rus Konstrüktivist akımından etkilenmiş bir mimari akım olarak tanımlar [92]. Dekonstrüktivist mimarların Rus Konstrüktivistlerinin deneysel çalışmalarından etkilenerek yarattıkları benzer geometrik imgeler iki akımın ortak yönlerini oluştururken Köksal'ın değindiği gibi Konstrüktivizm'in "yoğun bir bildiri taşımasına karşın, Dekonstrüktivizm'in yeni söylem kurma gibi bir endişesinin olmaması" [76] aralarındaki temel farkı oluşturur. Dekonstrüktivist mimarlar ortak bir söylem geliştirememiş, bireysel arayışlar içerisinde kalmışlardır. Bu sebeple Nur Esin, Dekonstrüktivizm'i "boşaltılmış, soyulmuş, hatta patlatılmış bir Konstrüktivizm" olarak yorumlamaktadır [95].

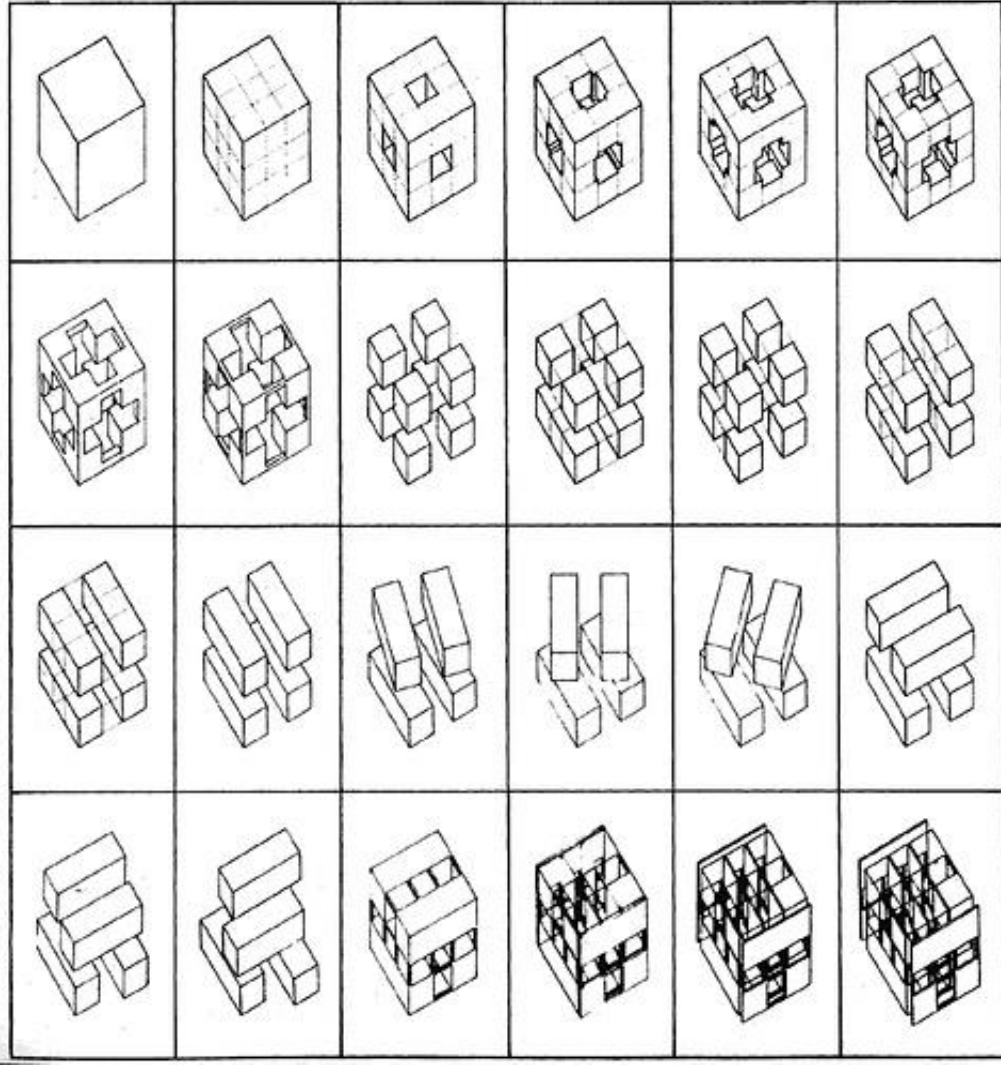
Dekonstrüktivizm'in mimarlık gündemine oturması 1988 de New York Güzel Sanatlar Müzesi'nde yedi mimar tarafından (Eisenman, Gehry, Hadid, Himmelblau, Koolhaas, Libeskind, Tschumi) yapılan çalışmaların Wigley ve Johnson tarafından düzenlenen sergide sunmalarından sonra olmuştur. Mimarlıkta denge, bütünlük, uyum gibi değerlerin sorgulandığı sergide, mimarların çalışmalarında geometrik düzenin kırılmasıyla strüktüre değişik bir bakışın getirilmesi, yerinden etme ve büküp bozma gibi kavramlara başvurularak gerçekleştirilmiştir [96]. Köksal, temsil ve inşa gerçekliklerinin Dekonstrüktivizm'de ayrışma geçirerek farklı yapılar olarak özerkleştiğini ve bunun sonucunda yapıyı temsil etmek amacından kopartılarak kendi kendini temsil eden çizimlerin görüldüğünü söyler [60]. Tansel Kokmaz, Modern Mimarlığın sorgulanması ve aşılmasının Modernizm'in en temel koşulu olarak görürken [89] benzer düşünceye sahip olan Charles Jencks ise Dekonstrüktivizm'i Modernizm'i canlandırmak için onu öldürmesi gereken, geçmişinden beslenerek sorunları çözecek bir hareket olarak Yeni (Neo) Modern isimi ile tanımlar [97].

Modernizm'in katı kurallarına kullandığı grid sistemlerle yapıyı bozuma uğratarak karşı çıkan ve kendi mimari dilini yaratan Eisenman'ın 1989 yılında Leon Krier ile yaptığı bir tartışmada söylediği gibi o dönemde çağdaş mimarlık sorunları acil çözüm beklemektedir [98]. Modernizm ve Postmodernizm'in çözmediği sorunlar için yeni bir çözüm yolu gereklidir. Disiplinler arası sınırların aşılmasının önemini vurgulayan Derrida'nın düşüncelerinden mimaride bir mimarlık akımı olarak Dekonstrüksiyon'un oluşması Peter Eisenman, Bernard Tschumi gibi kuramsal tarafı güçlü mimarların

alışmaları ile mümkün olmuştur. Eisenman, Derrida'nın mimarlık için önemli olmasının sebebi olarak varlığın sorgulanmasına imkân vermesini gösterir [99].

Jencks'e göre Foucault'nun aydınlanma ile kırılan yeni episteme kavramını kullanan Eisenman "Yeni mimarlık önermesi yapar, imza ve işlevcilik kavramlarını ret ederek, onların yerine 'geçici zlmeci durumu ve biçimi bir parçalar dizisi, anlamı olmayan bir göstergeler dizisi olarak anlayan bir tasarım yöntemi önerir" [97]. "1970'lerden beri, varlığın metafiziği ve görüntünün egemenliği sorununu çalışmalarımın merkezinde yer alır" [99] diyen Eisenman, Modernizm'de fonksiyonun formu belirlemesine karşı çıkışını kavramsal diyagramları ön plana çıkaran çalışmalarında yansıtmıştır. Eisenman'ın temsil karakteri, bütünü parçalarına ayırmak ve bu parçaları temsilin gerektirdiği kurallar ile tekrardan kurgulayarak oluşturmaktır. Eisenman, tasarım sürecinde başvurduğu diyagramlar ile nesneyi süperpoze etme, yerinden etme, srekliplik kazandırma ve tekrar etme gibi işlemlere tabi tutarak tasarımına yön verir.

1963 yılında " The Formal Basis of Modern Architecture " adlı doktora çalışmasından itibaren diyagramın iş hayatında yaratıcılık için bir şablon olduğunu söyleyen Eisenman'a göre diyagram ikonik olmasa da, mimaride mekânsal ve maddi sonuçları olması ile diğer disiplinlerde ki kullanımlarından ayrılır. Diyagram kullanımında özellikle 'Ev' serisi ile bilinen Eisenman'ın belirttiğine göre ev serisinde Ev 4 isimli çalışması daha önceki çalışmalarına göre daha saf bir şekilde diyagramatik özellikler taşıdığı için ayrırır (şekil 3.17). Ev 4 için diyagram tasarım faaliyetleri sonrası bir açıklama aracı değil, üretim aracının kendisidir. Ev 4 bir sonuç ürün olmaktan öte süreç içerisindeki bir andır [100].



Şekil 3. 17 Eisenman, House IV, 1971, [101].

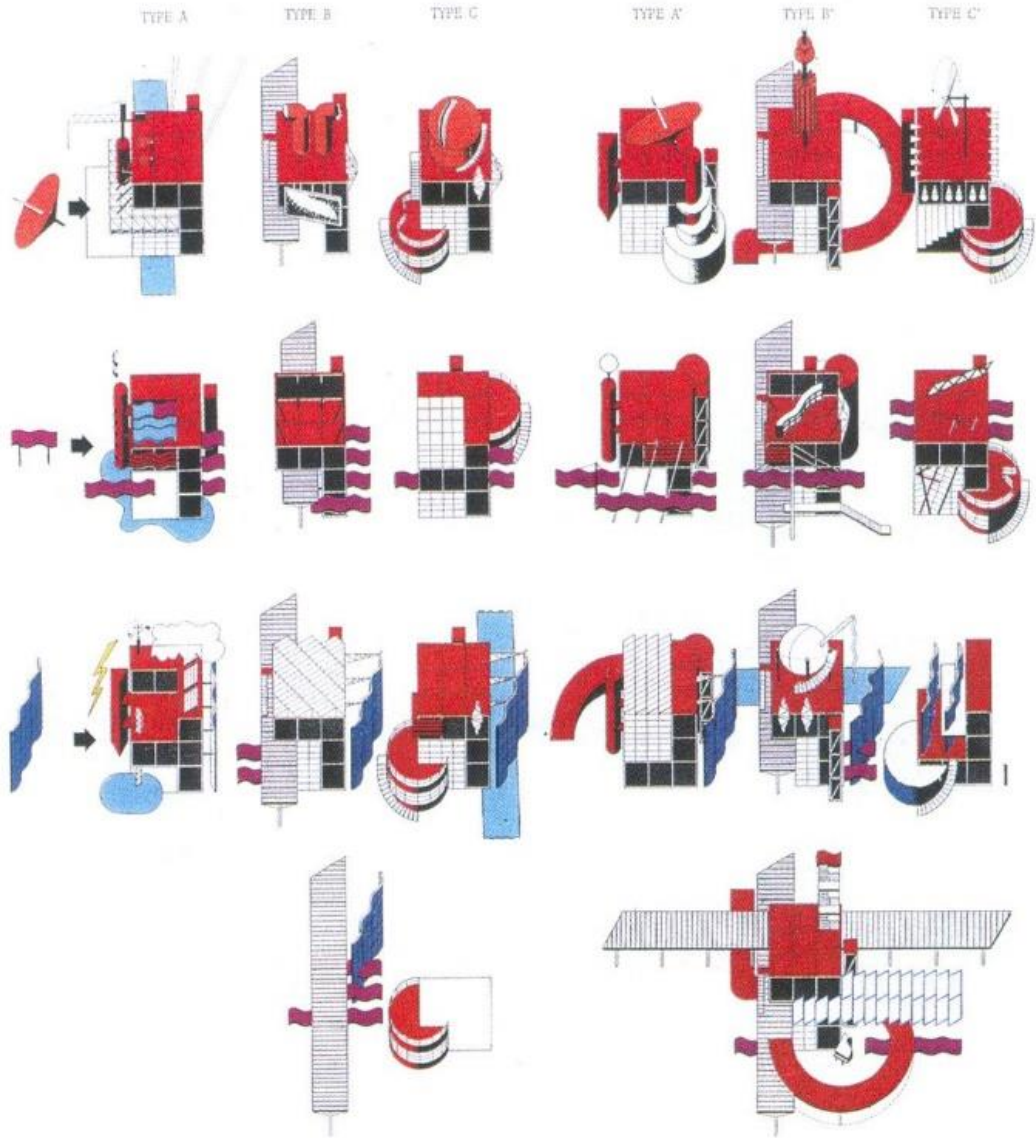
Temsil yöntemlerinden diyagram kullanımına başvuran bir diğer mimar olan Bernard Tschumi, Eisenman ile birlikte Derida'nın düşünce yapısına yakınlığı ve ürettiği kuramsal metinleri ile diğer akım mimarlarından ayrılarak Dekonstrüktivist tanımını kabul eder. 'Olay mimarlığı' gibi bir kavramla ile açıklanabilecek bir mimari yaklaşım geliştiren Tschumi'ye göre mimarlık, mekânlarla ilgili olduğu kadar, o mekânlarda gerçekleşen ya da gerçekleşecek olaylarla da ilgilidir. Akcan'a göre Tschumi biçim ve işlevin birbirleri arasında statik ilişkiler kuran görüşü terk ederek yapının kendisinde ve çevresinde meydana gelen eylemlerin önemini, mimarlığın sosyal ve politik boyutunu fark etmiştir [96]. Tschumi'nin en bilinen çalışması, Koolhaas ve Hadid gibi Dekonstrüktivist mimarlarında katıldığı yarışma sonucu kazanarak uyguladığı Parc de la Villette'dir (Şekil 3.18). Tschumi'nin Parc de la Villette için yaptığı temsillerinde

'sürekli hareket', 'değişim' ve 'zaman' gibi kavramları ön plana alarak mekân, olay ve hareketin değişken bir ilişki içinde olduğuna dikkat çekerek birlik kavramını sorgular (Şekil 3.19). Çarpıtmalar, tekrarlamalar, kolajlar gibi yöntemlerle oluşturulan yapıların belirli başlangıç ve sonları yoktur.

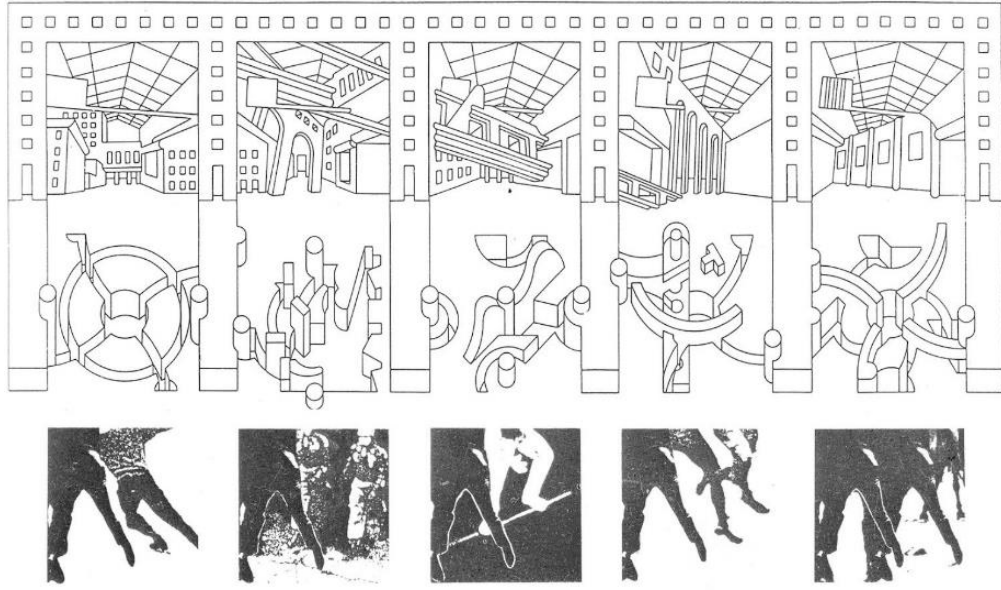
Cook' a göre Tschumi bir başka çalışması olan Manhattan Transkriptleri ile (1979-80) "temsillerinde bilgi birikiminden oluşan geleneksel ve pragmatik mimarlık bilgisine meydan okuyan bir yöntem" [102] izlemiştir. Mimarlığın sabitlik değil değişkenlik ve hareketli ilişkiler üzerinden geliştiğine inanan Tschumi, Manhattan Transkriptleri'nde Eisenstein'in montaj tekniğine başvurarak sinemanın art arda gelen kareler şeklinde anlatımını kullanarak hareketin, olayların ve mekânın birlikteliğini temsil eder (Şekil 3.20). Bütünsel temsiller yerine tercih edilen, hareket kazandıran montaj ve fotomontajların kullanımı ile yapılan kurguyla tekrar birleştirilen parçaların ön plana çıkarması mimari programı örgütler.



Şekil 3. 18 Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1982, [103].



Şekil 3. 19 Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1982, [102].

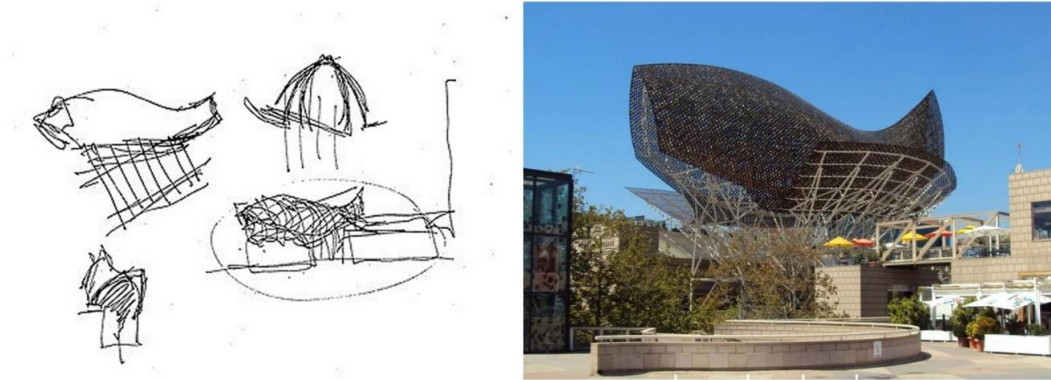


Şekil 3. 20 Bernard Tschumi, Manhattan Transkriptleri, 1976-1981, [102].

Tschumi, Manhattan Transkriptleri'nin amacını şöyle açıklar: "Mimari sadece mekân ve formla değil, aynı zamanda olay, eylem ve uzayda olanlarla da ilgilidir. Manhattan Transkriptleri, ne gerçek projeler ne de sadece fanteziler olduğu sürece birçok mimari çizimden farklıdır. 70'lerin sonlarında geliştirilen, gerçeğin mimari bir yorumunu tercüme etmeyi önerdiler. Bu amaçla, olaylara doğrudan veya 'tanık' olayları (bazıları bunlara 'işlevler, diğerleri' programlar derlerdi) fotoğrafları içeren belirli bir yapı kullandılar. Aynı zamanda, planlar, bölümler ve diyagramlar alanları ana hatlarıyla gösterir ve mimari 'sahne seti' içine giren farklı kahramanların hareketlerini gösterir. Transkriptlerin açık amacı, normal olarak geleneksel mimari temsilden kaldırılan şeyleri, yani nesneler ve olaylar arasındaki 'tip' ve 'program' arasındaki set ve senaryo arasındaki boşluklar ve kullanımları arasındaki karmaşık ilişkiyi transkript etmektir" [103].

Hartoonian'a göre Tschumi fotomontajı "gerçekliğin resmine verilen anlamı sorgulamak için imgeli görüntüyü, resimli imgeli görüntüyü ya da metinli imgeyi yan yana koymak için kullanılır" [104]. Tschumi birbiri üstüne geçirilen farklı anlatım teknikleri içeren temsil denemeleri ile mimarlık disiplininin sınırlarını zorlarken yazılar ile metinsellik, fotomontaj ile fotoğraf, diyagramlar ile çizim, montaj ile film tekniklerinin kullanımıyla olay, hareket, parçalanma gibi kavramların mekânın oluşumunda etkili olduklarını vurgulamış ve kendine ait mimarlık dilini oluşturmuştur.

Tanyeli, Dekonstrüktivistlerin olağan mimari diller yerine kendilerine ait karşı dillerini oluşturduklarını söyler. Frank Gehry'nin Dekonstrüktivizm ile olan bağlantısı "bu olağan dilleri oluşturan her kuralı kendi karşıtıyla değiştirmeyi öngören bir yaklaşımı" [105] olmasıdır. Gehry Modernizm'in sınırlayıcı yaklaşımı yanında Postmodernizm'in neoklasik seçmeciliğini reddeder. Çağdaşlarının tarihsel göndermeler yapmasına kızan Gehry "Balık, insandan beş yüz milyon yıl daha da yaşlı, mademki geçmişe döneceğiz, neden başlangıca kadar gitmeyelim?" [106] diyerek balık çizimleri yapar. Balık formlu çizimler zamanla lamba, heykel ve daha sonra bina olarak hayat bulur(Şekil 3.21). Cook, Gehry'nin çizimi kullanmasını Santa Monica'da kendisi için tasarladığı evin çizimleri üzerinden değerlendirir. Evin ilgi çekiciliğinin ifadesi için ayrıntılı ve karmaşık çizimlerin kullanılmasındansa her şeyin basit çizimlerle ifade edilmesini tasarımın zekâsına işaret ettiğini söyler [102]. Kortan, ilk dönem yapıları ile Postmodern olarak anılan Ghery'nin sözleri ile dönemin kaotik mimarlığını açıklar: "Kurallar yoktur; doğrular ve yanlışlar yoktur. Neyin çirkin, neyin güzel olduğunu ayırt edemiyorum" [107]. Dekonstrüktivist olarak anılan diğer mimarların çoğu gibi Ghery kendini bu akıma ait görmeyerek, kendisinin bir Dekonstrüktivist mimar olup olmadığını bilmediğini, buna cevap verebilecek tek kişinin Eisenman olduğunu şakayla karışık olarak söyler [108].

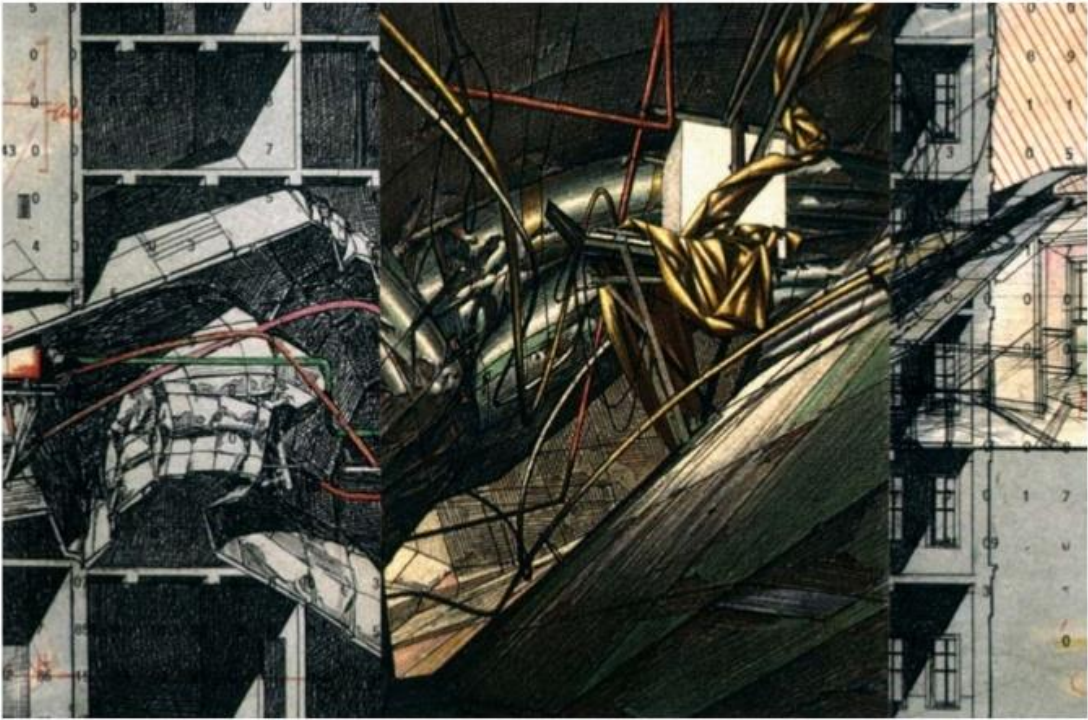


Şekil 3. 21 1992 Barselona Olimpiyatları için Gehry tarafından yapılan 'Golden Fish' isimli heykelin eskiz ve fotoğrafı, [109].

Lebbeus Woods, Dekonstrüktivist hareket içinde adı geçen diğer mimarlardan farklı bir duruşa ve konuma sahiptir. Woods çeşitli kentler üzerine kurduğu senaryolarla temellendirdiği projeleri ve metinleri ile siyasal bir söylem alanı içinde uygulanabilirlik amacı gütmeyen bir mimarlığa dönüştürür. Woods 'un çizdiği bu yapılar söylemin ta kendisini oluşturmaktadır. İnşa etmeye yönelik olarak üretildikleri düşünülen temsiller

araç konumundayken, Woods'un mimarlığında bu araçsallıktan ayrılarak toplumsal ve siyasal söylemi aktaran amacın kendisini oluşturur. Woods kimsenin istemediği, talep etmediği, ihtiyaç duymadığı bir mekânı tasarlayarak anlamsız ve programsız bir mimarinin var olabileceğinden bahseder [110]. Tanyeli'ye göre "Woods nedensiz (hatta saçma) tasarımlarında dahi mimari çizim, zihinde mekân yaşantılarına dönüşen saymaca güzergâhlar, sınırlar betimler" [111].

Woods 'Radical Reconstruction' isimli kitabında mimari çizimin için iki ilke ortaya koyar: "Mimariyi önceden inşa edilmiş gibi çizin" ve "Mimariyi hiç çizilmemiş gibi inşa edin" [112]. Bu ifadeler ile soyut çizim ile somut gerçek yapı arasındaki ayrımı kaldırmayı ve ikisini birbirleriyle ilişkiye sokmayı hedefler. Savaş ve mimarlığı birbirinden ayırmayan Woods, savaş alanında patlak veren sosyokültürel ve mekânsal sorunlar üzerine yaptığı çalışmalarında bahsettiği iki ilkeye göre çizimler yapmıştır (Şekil 3.22). Çizim işleminden sonra mimarlık artık mevcuttur, inşa edilmelerine gerek yoktur.

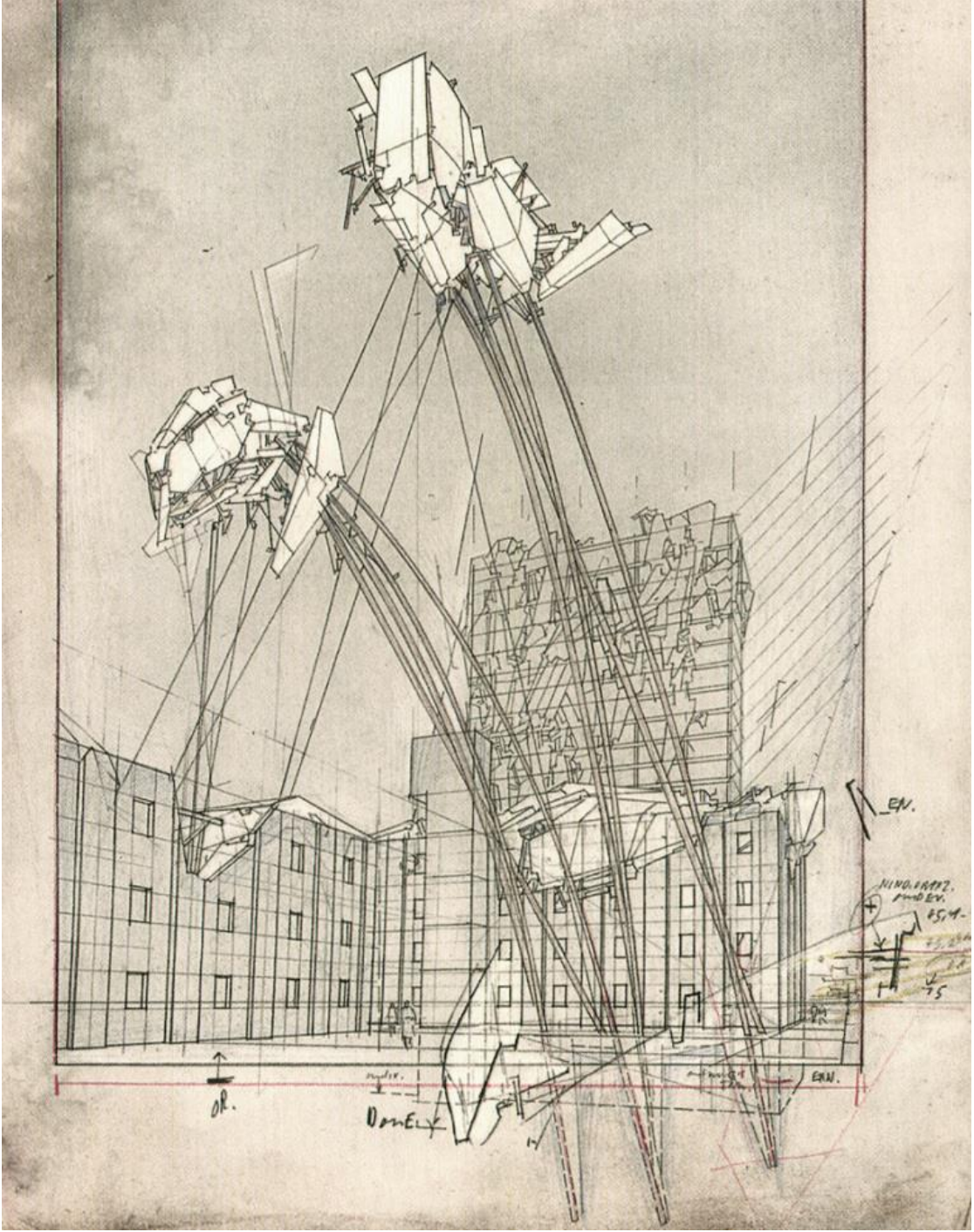


Şekil 3. 22 Lebbeus Woods, Berlin Free Zone,1990, [102].

Johnson'a göre Woods mimariyi "sibernetik bir bakış açısıyla, dengesini yitirmiş bir sistemin işlevlerini rehabilite etme imkânı sunan bir yapı olarak görüyordu" [113]. Bu sebeple High Houses and Sarajevo (1993) isimli çalışması ile birlikte savaş nedeniyle yıkılan bir şehrin döküntü parçalarının arasına "ideolojisiz alanlar" ekleyerek, parça

parça bir mimari yaratmıştır (şekil 3.23). Geleceğin inşa edilebilecek bir şey olduğu inancı ile yaratılmış medyatik gerçekliğe sahip, bunun dışında gündeme gelme imkânı olmayan çizimler ile fantastik yapılanmalar oluşturan Woods, Tanyeli'ye göre konu edindiği savaş ve yıkımların toplumsal boyutunu 'var gibi' gösterme işlevine hizmet eden 'simülasyonlar' yaratır [111].

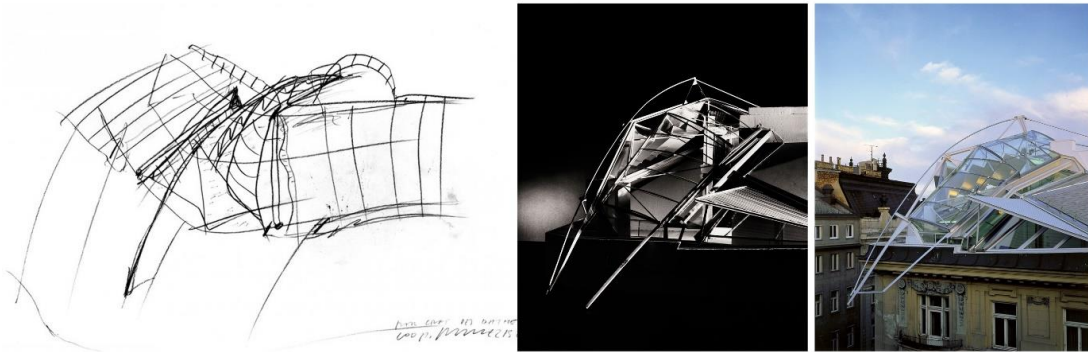




Şekil 3. 23 Lebbeus Woods tarafından 1990'lı yıllardaki Bosna Savaşı sırasında yıkılan Saraybosna konulu High Houses and Sarajevo çizimi, [114].

Dekonstrüktivist hareket içinde Rem Koolhaas, Zaha Hadid ve Coop Himmelb(l)au isimli mimarlık ofisinin kurucusu olan Wolf Prix tıpkı Archigram gibi Architectural Association School of Architecture geleneğinden gelmiştir. Rem Koolhaas ve Zaha Hadid kariyerlerine uygulanma şansını elde edemeyen soyut çalışmalar yaparak başlamışken Prix diğerlerine göre daha fazla uygulama yapma şansına sahip olmuştur. Coop

Himmelb(l)au 1988 de New York Güzel Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi'ne üç proje ile katılmıştır. "Sınırları zorlamayı, çizgileri kırmayı seviyoruz" [115] diyerek mimari anlayışını özetleyen Prix'in sergiye katıldığı üç projeden biri, Viyana kent merkezindeki bir apartman için yaptıkları çatı tasarımı olan 'Rooftop Remodeling Falkestrasse' idi (Şekil 3.24). Proje yapıya parçalanmışlık hissi veren, kanat şekline sahip formda açık bırakılmış strüktürüyle dikkat çekerken, mimarlık ofisinin teknik çizimler ve maketlerle sergide sunduğu diğer tasarımları da ilgi uyandırmıştır. Çoğunlukla parçalı ve karmaşık yapıları tasarımlara imza atan Coop Himmelb(l)au'nun mimarlık anlayışını Güzer şöyle tanımlar "asimetrik geometrik düzenler ve strüktürler ile var olan mimari kuralları bozan, hatta yıkararak yeniden oluşturan yaklaşımları, kalıplara bağlı kalan ve bu kalıplar dışında açılımlara olanak tanımayan gelenek ve üslupların birer eleştirisidir" [116]. Maden'e göre Himmelb(l)au'nun mimarlığı, mevcut gelenekleri sorgulayan ve bunlara başkaldıran; gelenekler içerisinde varlığını ortaya koyarken ayakta durabilen bir mimarlıktır [117].



Şekil 3. 24 Coop Himmelb(l)au'nun Viyana'daki Rooftop Remodeling Falkestrasse tasarımı, 1983-1988, [118].

2003 yılında Hürriyet gazetesinde yayınlanan bir söyleşide Wolf Pirx, Coop Himmelb(l)au'nun tarih anlayışı ile ilgili şöyle söyler: "Yeni binaları geçmişe saygı duyarak yaratmak lazım. Ama hiçbir şekilde eskinin baskısı altında kalarak, ona boyun eğerek değil" [119]. Prix bu noktada Modernizm gibi tarihe sırt çevirmeyi ya da Postmodernizm gibi keyfiyete dayalı eklektik bir tarih kullanımını kastetmez. Coop Himmelb(l)au klasikleşen geleneksel mimariyi koruma gibi bir amaca sahip olmadığı için tasarımları da geleneksel biçimlerin ötesinde geçer.

Architectural Association School of Architecture çıkışlı diğer mimarlar, Rem Koolhaas 'Rotterdam Building and Observation Tower', Zaha Hadid ise 'The Peak' isimli tasarımları ile Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi'ne katılmıştır (Şekil 3.25). Dekonstrüktivizm'in Suprematizm ve takipçisi Konstrüktivizm'den türemiş bir akım olduğu gerçeğini inkâr etmeyen Rem Koolhaas, Dekonstrüktivizm'in "nasıl olup da 60 yıl önceki bir akıma benzediğini açıklamakta zorlandığını" belirtir [120]. Hadid'in öğrenciliği dönemde kendisine hocalık yapan Koolhaas ile mimarilerinin benzer kaynaklardan beslenmiş olmasından dolayı her ikisinin de benzer aksonometrik grafik anlatımlar ile sergiye katılması şaşırtıcı değildir. Hadid, The Peak'i Hong Kong'un üstündeki tepelerde bir kulüp için tasarlamış ve mimarlık camiasında bu uygulanmamış çalışması ile tanınmıştır (Şekil 3.26).



Şekil 3. 25 Rem Koolhaas'ın Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi'ne katıldığı Rotterdam Building and Tower isimli çalışmasına ait çizimi, 1981, [121].

Kester Rattenbury'ye göre bu çizimler "dekonstrüktif çağ için Süprematist geometriyi yeniden keşfeden renkli, büyük ve hayret verici çizimlerdir" [122]. Rattenbury, Hadid'in mimarlık sahnesindeki yükselişine sebep olarak yaptığı çizimleri görmektedir. Hadid'in çizimleri Suprematizm'in çizim karakterlerine bolca yer vermiştir. Chris Van Uffelen "Yatay ve dikey iz düşüm, perspektif ve izometrinin, deneysel mekânsal yapılarının ifadesini tasvir etmek için yetersiz kalması ihtimalini dikkate aldı ve bu nedenle, tarafsız olarak bakıldığı zaman, kısmen mimari alan yaratan, soyut kompozisyonlar oluşturmak için çizimleri kullandı" [123] diyerek Hadid'in izleyicinin gözünde algılanabilir bir mimari

gerçeklik yarattığına değinir. Mekânı fiziksel yapısından koparan mimari görüntü, inşa edilmiş gerçekliği barındırmaz fakat mekânın etkisini izleyicisine güçlü bir şekilde aktarır. Charles Jencks'in 'karşı yer çekimli mimarlığı' olarak adlandırdığı [97], boşlukta yüzerek yer çekimine karşı koyan, keskin hatlı yapılar çizen Hadid, Rattenbury'in bize aktardığı bir röportajda projesini şöyle anlatır: "Sıfır yerçekimi diye bir şey olduğuna neredeyse inandım. Aslında inanabilirim yapıların yüzebileceğine. Yapamayacaklarını biliyorum, ama buna neredeyse inandım, mühendisimi görene kadar" [122].



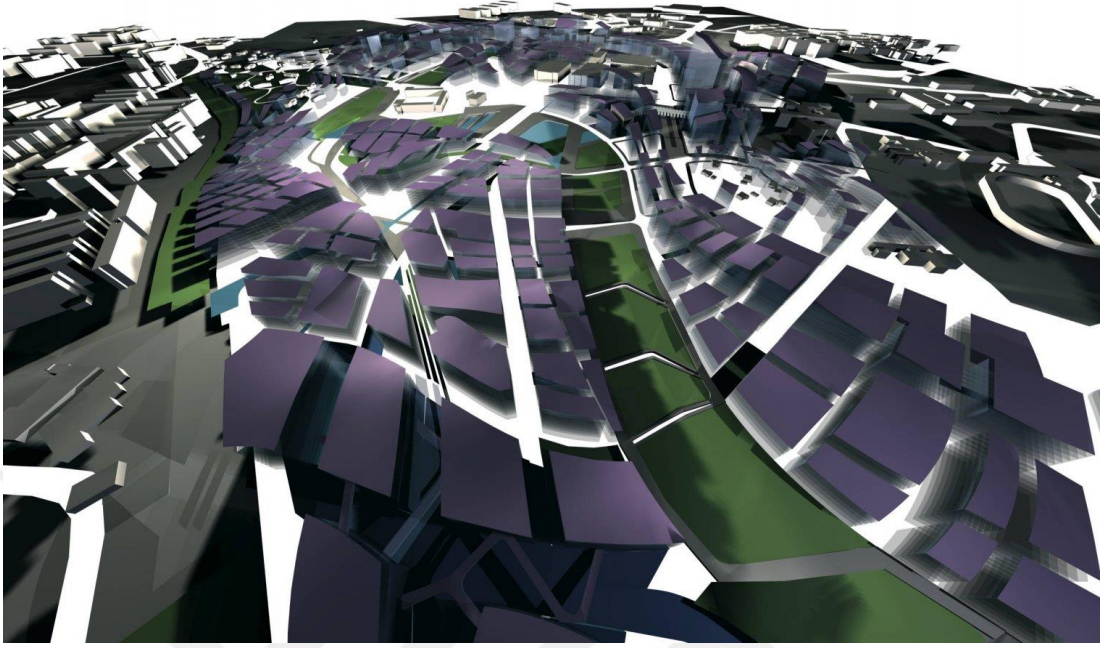
Şekil 3. 26 Zaha Hadid tarafından The Peak Leisure Club için yapılan çizim, 1983, [124].

"Dekonstrüktivist mimarların projenin öznesi olan yapının dışında kendi başlarına ayrı bir estetik gerçeklik düzlemi oluşturan ve anlaşılma diye nitelenen çizimler üretmeleri" üzerine değinen Köksal, Hadid gibi mimarların "yeni anlam katmanları yaratma çabası" olarak ürettikleri resimsel aktarımların "yapıyı temsil etmektense öncelikle kendini temsil eden çizimler" olduklarını düşünür [76]. 1993 yılında Vitra Fire Station'ı inşa etme şansı bulana kadar tasarımları çizimden öteye geçemeyecek kadar avangard görülen Hadid "kâğıt mimarı" olarak bilinmiş ve ürettiği mimari çizimlerin sanat galerileri ve müzelerde sergilenmeye başlanmasıyla bu imajı kuvvetlenmiştir [125]. Woods'a göre önceki tasarımlarında parçalamayı ana tasarım kriteri olarak kullanan Hadid, müşteriler tarafından dayatılan gerçekliği aşamalı olarak kabul ederek, daha fazla inşa edilebilir kompakt tasarımlar yapmak zorunda kalmıştır [124]. Vitra projesinin uygulanabilirlik endişesi içermesi sebebiyle önceki tasarımlarında farklı olarak parçalanmanın yerini yeni bir tasarım kriteri olarak akışkanlık almaya başlamıştır. Hadid'in vizyonundaki ayrılma, parçalanmanın yerine Vitra'da birleştirici formlarla

oluşturulan donmuş hareket geçmiştir (şekil 3.27). Bilgisayarın mimari tasarım faaliyetlerine girmesi ile birlikte müşterilerde ortaya çıkan bilgisayar ortamında hazırlanmış çizimler görme beklentisi karşısında Hadid'in tasarım dilinde değişimler yaşanmıştır [126]. Hadid bundan sonraki tasarım dilini oluşturan dinamik, akışkan ve karmaşık eğrisel yapıların temsillerini, bilgisayar ortamında hazırlanarak hızlı ve doğru bir şekilde üretebilmiştir (şekil 3.28). Hadid 2004 yılında yaptığı Pritzker kabul konuşmasında mimarlık dilindeki gelişimden bahseder: “Yerinde duramayan bir toplum, bir yandan yeni sorunlar ortaya atarak mimarlığı zorlarken, yeni dijital tasarım araçları da mimarlığı bilinmeyen bir fırsatlar bölgesine çekmektedir. řu anki meşguliyetlerimden biri de budur: Yeni araçlara dayalı olarak, bize son derece karmaşık biçimlerin akışkan ve dikişsiz bir bütüne doğru kaynaşmasına imkân tanıyacak, organik bir mimarlık dilinin geliştirilmesi” [127].



Şekil 3. 27 Zaha Hadid tarafından Vitra Fire Station için yapılan çizim, 1989, [126].

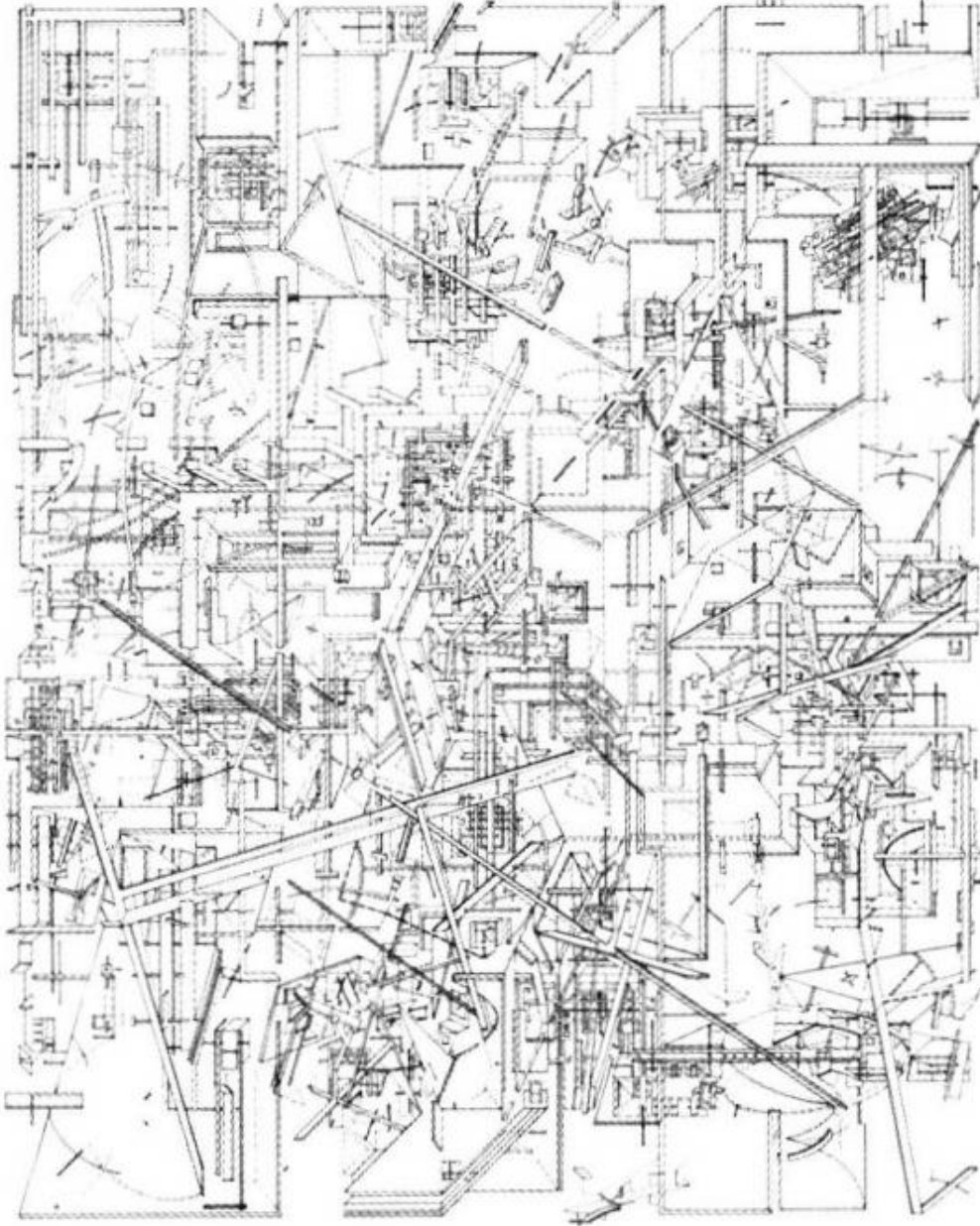


Şekil 3. 28 Zaha Hadid'in Singapur Master Plan'ı için bilgisayar ortamında yapılan çizim, 2001, [128].

Dekonstrüktivist akım içerisinde temsilin sınırlarını gerçek anlamda zorlayan mimar Daniel Libeskind olmuştur. Libeskind 1979 yılında ki 'Micromegas: The Architecture of End Space' isimli çalışmasıyla, gerçeklik ve uygulanma kaygısına bağlı kalmadan temsiller yaratmıştır (Şekil 3.29). Woods bu çizimleri örnek göstererek "Gerçekten de, bildiğimiz gibi, sadece çizilmiş biçimde ifade edilebilecek fikirler ve duygular vardır" savını öne atar [129]. Tanyeli'ye göre teknik çizim araçları kullanılarak üretilen, mimari bir imgeye dönüşmeyen bu çizimlerin kendinden başka bir şeyi anlatma amacı yoktur [69]. Archigram ve Woods'un tasarımlarında bile gerçeklik ve şans bulduğu takdirde uygulanabilirliğe göz kırpan belirlenmiş sınırlar, referanslar mevcut iken Libeskind için çizim işlevsel temsiliyetin dışına çıkmış ve yeni anlamların arayışına girmiştir. Libeskind, "Mimari çizimler Modern çağda gösterge kimliği edinmişlerdir; karşı durulmaz bina ve inşa etme girişimi içinde sabit ve sessiz suç ortakları haline gelmişlerdir" [130] diyerek bu temsili yapı ile bağlantısından koparacak yeni anlam arayışını temellendirir.

Libeskind'in 'End Space'i takiben Dekonstrüktivist Mimarlık sergisine katıldığı 'Berlin City Edge' çalışmasında da oluşturduğu kendisine özgü temsil dilini kullanmıştır.

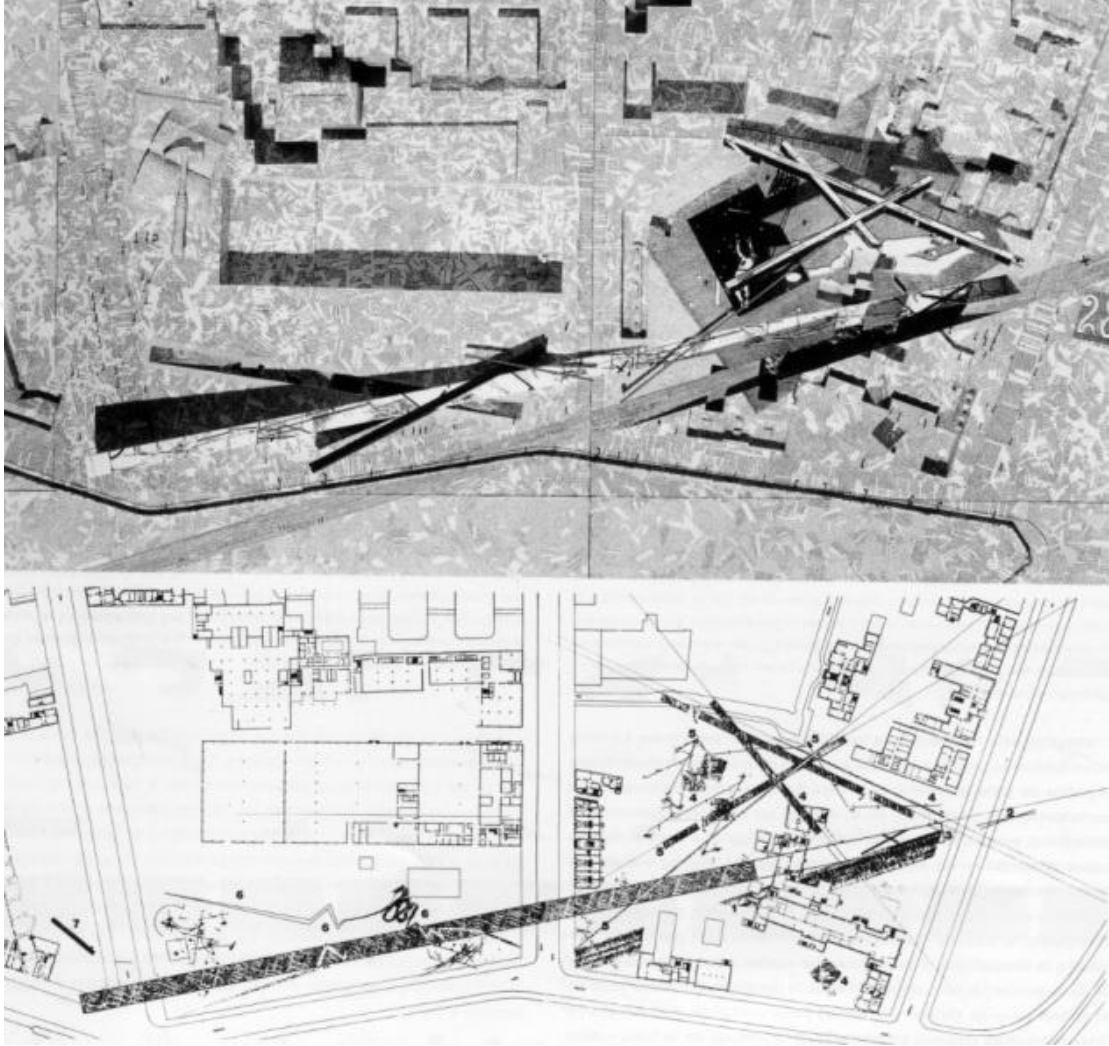
Aksonometrik perspektifler, planlar ve görünüşler gibi geleneksel çizim tekniklerini yan yana hatta birbirlerinin üstlerine bindirilerek anlatımını kuvvetlendiren, karmaşık yapıllı temsiller olarak kullanılmıştır.



Şekil 3. 29 Libeskind'e ait 'Architecture of End Space' çizimleri, 1979, [102].

Oluşturulan temsiller ile mimari bir çizim ortaya konulsa da gerçek bir mimarinin olmadığına değinen Tanyeli'ye göre Libeskind "kendi dışında hiçbir mimari gerçekliğe referans vermeyen bir çizimi icat etmiştir" [69]. Artık maddi bir değere sahip olan temsiller, uygulanacak binaya referans veren araçlar olmanın ötesine geçmiştir (Şekil

3.30). Maden ve Şengel'e göre Libeskind, çizimlerinin herkesçe kolayca algılanabilen geleneksel temsil araçları olmalarını bilinçli olarak engelleyerek onları karmaşıklaştırır [87] ve temsil kendisine yabancılaştırılır. Böylece kendi başlarına bir mimari anlam taşısa bile referans aldığı nesneyi temsil etmesi zorlaştırılmış, düşünsel ya da inşai olarak mimarlık ürününü tanımlamayan temsiller haline gelirler.



Şekil 3. 30 Libeskind'e ait 'City Edge' projesi maket ve çizimi, 1987, [131].

Edebiyat, dil ve müzik olmadan mimarlığın var olamayacağını söyleyen Libeskind [132] sürekli bir yapıda olmayan tasarımlarını bu birbirinden farklı disiplin alanlarının içerisine yayılmış parçalardan bir araya getirerek sembolik anlamlar yakalamanın yollarını arar [102]. Postmodernizm sembolik anlam ve göndermeler yaratmak için mimarlık tarihini elemanlarını kullanırken, Libeskind'in içerisinde mevcut ya da izleri silinmiş insanı barındıran her şeyin tarihini mimarlığına dâhil ederek mimarlık dilindeki farkı yaratır. Mimarlığın dinamik olanaklarını geliştirebilecek soyut bir dil geliştiren

Libeskind Tanyeli'nin dikkat çektiği gibi çizimleri ile mimari temsiliyetin sınırlarını sorgulamış, Victoria ve Alberti Müzesi ek binası için yaptığı temsillerde ise mimari çizimi "Modernite ile birlikte gelenekselleşen olanaklı ve olası gerçekliği betimlemek olan alışılmış işlevine" tekrar döndürmüştür [69]. Tıpkı Hadid mimarisinde olduğu gibi uygulama yapan bir mimar olabilmek adına Libeskind de artık ayakları daha çok yere basan, gerçekleştirilmesi mümkün tasarım ve temsiller üretmeye başlamıştır. Kişiselleştirdiği temsil yöntemleri ile kendine has bir mimarlık dili geliştiren Libeskind, en bilinen yapısı olan Berlin Yahudi Müzesi projesi ile kendine özgü dil ve tasarım anlayışını kullanmaya devam etmiştir.

Temsilin kendi özerkliğini kazanması ile kendine özgü anlam aralığına işaret ettiğini düşünen Yalınay şöyle söylemektedir: "Postmodern durumla beraber gelen Dekonstrüktivist söylemin mimari gösterimdeki yansıması, geleneksel mimari anlatımdaki araçsallığı reddederek çizginin sahip olduğu gücü gündeme getirme çabasıdır" [133]. Mimarlığın anlamında meydana gelen dördüncü kırılma noktası, 20. yüzyılın ikinci yarısında Archigram, Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm ile art arda yaşanan değişimlerin içerisinde meydana gelmiştir. Dekonstrüktivizm içerisinde Libeskind ile temsiller artık sadece bilgi iletilen araç olmaktan çıkarak temsiliyet nesnesinin kendisini temsil etmek dışında bir amacı olmayan 'çizilmiş mimarlığı' oluştururlar. Libeskind ile birlikte mimari temsilin var oluşunda araç-amaç ayrışması kesin olarak gerçekleşmiştir. İnşa edilen yapı ne kadar özerk ise artık temsil araçları ile üretilen ürünler, fiziksel bir gerçekliğe referans vermeseler bile o kadar özerktir. 1990'lar ile birlikte gelişen inşa sitemlerini yardımıyla pek çok çizilmiş mimarlığın fiziksel olarak üretilip yapılaşması ile bu mimarlıkların üretilebilme sorunu ortadan kalkmış ve bu tip mimarlıkların uygulanabileceğinin kanıtlandığı bir dönem başlamıştır.

3.2 Tartışma

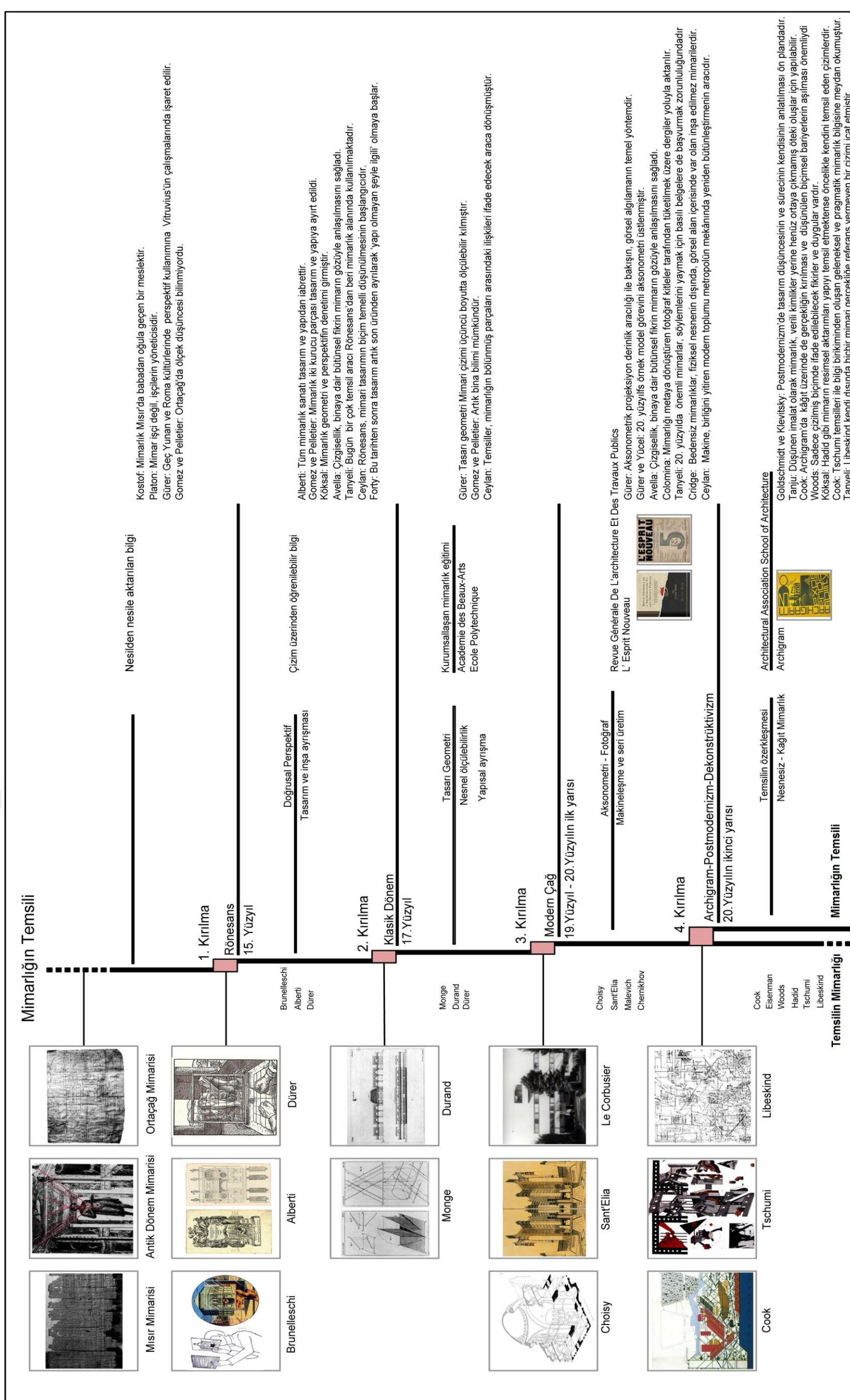
Mimarlıkta temsil kullanımı binlerce yıla uzanan bir süreç olarak devam etse de özellikle son beş yüzyıl içerisinde meslek pratiğinde daha çok yer bulan bir olguya dönüşmüştür. Mimarlık bilgisi uzun süreler boyunca nesilden nesile geçen ya da usta çırak ilişkisi ile aktarılabilen bir bilgi olarak varlığını sürdürür iken mimar ise inşa organizasyondan sorumlu 'yapı ustası' olarak var olmuştur.

Rönesans ile birlikte Avrupa’da yaşanan değişimler mimarlık dünyasında da değişimleri kaçınılmaz kılmıştır. Gelişen hümanist düşüncelerin sebep olduğu dünyanın nesnel olarak ölçülebilmesi isteği ile yapılan çalışmalar sayesinde doğrusal perspektif geliştirilmiş, dünyanın insan gözünden görüldüğü gibi temsil edilmesi sağlanmıştır. Mimarlık faaliyetleri inşa üzerinden ilerlerken Rönesans’tan itibaren temsillerin kullanılmasıyla mimarlık faaliyetleri tasarım ve inşa faaliyeti olarak ikiye ayrılmıştır. Mimarlık alanındaki ilk kırılma bu noktada meydana gelmiştir. İnşa sorunları ile ilgilenen kişi konumunda bulunan mimarın kendisi de özerkleşerek artık inşa faaliyetlerine dışarıdan bakabilen, sanat ve zanaat formasyonlarına sahip olarak pratik ve teorik problemleri çözebilen kişiye doğru gelişmiştir. Mimarlık inşa alanındaki deneyim üzerine kurulu bir meslek konumunda iken mimar artık ürünün tasarımını yapabilen ve onu inşa sürecinden önce bir bütün olarak algılayabilen, perspektif ve ortografik projeksiyonlar ile yapılan tasarımı temsil edebilecek bir meslek insanı olmuştur.

Foucault’un dikkat çektiği gibi 16. yüzyıl sonlarından itibaren aydınlanmanın gelişmeye başlaması ile bilgiye ulaşımında yaşanan yarıma ile dünya kavrayışında değişimler meydana gelmiş, veriler ayrıştırılarak çözümlenmiş ve bunu takiben sınıflandırılarak farklı alanlarda yeni bilgi sistemleri oluşturulmuştur. Mimarlıkta bu dönemde ikinci anlamsal kırılmayı yaşamış, Monge ve Durand’ın çalışmaları ile mimarlık dönem boyunca diğer disiplinlerde görülen işlemlere tabi tutulmuştur. Gérard Desargues’nün 17. yüzyılda geliştirmiş olduğu geometrik sistemin Monge tarafından geliştirilmesiyle oluşturulan tasarı geometrinin kullanıma başlanmasıyla geçmiş yüzyıllardan beri istenen ‘dünyanın nesnel olarak ölçülebilmesi’ düşüncesi gerçekleşmiş ve mimarlık üçüncü boyutta ölçülebilir hale gelmiştir. Aydınlanma sürecinde diğer disiplinlerde görülen yapı taşlarına ve tipolojilere ayırarak sistematikleştirmeyi Durand mimarlık alanında, mimari formu sembolik anlamlarında ayrıştırarak gerçekleştirmiştir. Böylece mimarlık nesilde nesile geçen, usta çırak ilişkisi ile aktarılan bir bilgi olmaktan çıkarak belirlenen müfredatlar dâhilinde, çizim üzerinden öğretilen bir bilgi haline gelmiştir. Mimarlar, inşa edilecek yapının kâğıt üzerindeki doğru temsillerin üretilmesiyle inşa safhasında hiçbir belirsizliğe imkân vermeden ustalara talimat vererek üzerlerinde kesin hâkimiyet kurabilmiştir.

Mimari temsil alanında geliştirilen her yeni teknikle birlikte mimarlığın geleneksel anlamında meydana gelen yıpranmayla birlikte temsillerin var olma ve kullanım amaçlarında da değişimler gerçekleşir. Tasarı geometrinin imkân verdiği hatasız ve hızlı üretim düşüncesi 19. yüzyıl boyunca gelişmiş, sanayi toplumunun ihtiyaçlarını karşılayacak, sembolizmi içerisinde barındırmayan, saf geometrik biçimlere sahip 'Modern Mimarlık' akımının 20. yüzyılın başlarında oluşmasına zemin oluşturmuştur. Zaman ve mekândan bağımsız olarak nesnel bir ortam sunan aksonometrik projeksiyonlar, ölçülmesine olanak verdiği yapıyı parçalara ayırıp bu parçaları tekrar düzenleyerek bir araya getirilmesine imkân vermesi ile dönemin 'makine estetiği' anlayışına uygun temsil ortamını oluşturur. Mimarlık anlayışında görülen üçüncü anlamsal kırılma Modernizm ile birlikte gerçekleşmiştir. Temsil ortamı mimarlara yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, kültürel gelişmelere dair söylemlerini ifade etme ortamı sunarak mimarı yapı yapma sorumluluğundan koparan yeni bir kimlik kazandırmıştır. Kullanıldığı ilk zamanlardan beri inşa edilecek yapıyı temsil etme, yapının fiziksel gerçekliğini temsil etmek için bir araç olan mimari temsiller, 20. yüzyıl ile nesnesinden uzaklaşarak özerkleşir, araç olma konumundan amaç olmaya doğru bir değişim gerçekleşir.

Postmodernizm, Archigram ve Dekonstrüktivizm'in toplumda meydana gelen değişimlere tepki olarak mimarlığın tekrar nasıl yapılandırılacağına ilişkin arayışları ile art arda kırılmalar dar bir zaman aralığında gerçekleşir. 1960'lardan itibaren Modernizm'e tepki olarak çıkan hareketlerde sembolizm içeren temsiller kendi gerçekliklerini ortaya koyarak var olurlar. Archigram'da, temsil etmeleri gereken fiziksel gerçeklikler yerine yaratılan sanal sistemlerle aktarılan bilgiyi, ütopyayı, söylemi iletme için mimari temsiller çeşitli şekilde bir araya getirilerek kullanılmıştır. Dekonstrüktivizm ile temsiller salt bilgi iletilen araç olmaktan çıkarak temsiliyet nesnesinin kendisini temsil ettiği, çizilmiş mimarlıklar üretilmiştir. Tanyeli'nin "temsilde kişiselleşme adına dikkate değer bir örnek" olarak gösterdiği Libeskind özelinde gözlemlediği "Mimarısiz temsiliyetten temsiliyetin mimarisine" [69] gelişen tasarım süreci ile mimari temsilin var oluşunda araç-amaç ayrışması kesin olarak gerçekleşmiştir (Şekil 3.31). İnşa edilen yapı ne kadar özerk ise artık temsil araçları ile üretilen ürünler, fiziksel bir gerçekliğe referans vermeseler bile o kadar özerktir.



Şekil 3.31 Tarihsel süreç içerisinde mimarlığın anlamında meydana gelen değişimleri tetikleyen kırılma noktaları.

SERGEİ TCHOBAN MİMARLIĞI VE TEMSİL KULLANIMI

Sergei Tchoban, Sovyetler Birliği'nde Leningrad (Saint Petersburg) şehrinde, 1962 tarihinde doğdu. 1974 ile 1980 arasında Leningrad Ortaokulu Sanat Okulu'nda, 1980 ile 1986 arasında önceden “Rusya Sanat Akademisi İlya Repin Enstitüsü” olarak bilinen İmparatorluk Sanat Akademisi'nin mimarlık bölümünde okudu. 1986'da Sovyetler Birliği'nde serbest mimar olarak çalışmaya başlayan Tchoban, araştırma yapıp, tasarlayabilen ama tasarımını inşa edemeyen, kâğıt üzerinde mesleğini icra eden bir mimar olmak yerine inşa edebilen bir mimar olmak için 1991 yılında Almanya'ya taşındı [134]. 1992'den itibaren mimar olarak çalıştığı Hamburg'daki ‘Nietz, Prasch, Sigl’ adlı mimarlık ofisine 1995'te ortak oldu ve ofis ‘Nps Tchoban Voss’ ismini aldı.

Hamburg'ta başarılı konut, ticaret ve kamu projelerine imza atan Tchoban, Almanya'nın birleşmesinin ardından yaşanan imar hareketliliğinin merkezindeki Berlin'in inşa sürecinde 1996'dan itibaren adını duyuracak işlere imza atar [135] (Şekil 4.1). 1991'de duvarın yıkılışının ardından yeniden inşasına başlanan Berlin o dönemde Tanyeli'ye göre bir kent olmaktansa üç boyutlu bir mimarlık sergisi [136] olarak tanımlanabilecek bir yer iken, Kuban'a göre ise görülmesi gerekli bir mimarlık şantiyesidir [137].



Şekil 4. 1 Berlin’de bulunun Sterncenter Potsdam (1996), Arndt Gallery (1999) ve Cubix Cinema, 2001, [138].

Son 20 yıl içerisinde hiçbir Avrupa başkentinin Berlin kadar hızlı ve yüksek yoğunluklu inşa faaliyetlerine sahne olmadığına değinen Tchoban, bu dönem içerisinde Berlin’de olup, ortaya konan büyük mimari fikirleri, bunların sonuçları ve yaşanan hatalara şahit olabildiği için kendisini şanslı sayar [139]. Berlin’i katmanlı bir yapıya sahip olması dolayısıyla Moskova’ya benzeten Tchoban, bu haliyle her iki şehri de, mimari düşüncelerine daha çok özgürlük tanıdıkları için sevdiğini belirtir [140].

Sergei Tchoban, özellikle el çizimi üzerine ve el çiziminin mimarisindeki yerine dair düşüncelerini, çizim üzerine verdiği uluslararası seminer, söyleşiler ve yazdığı metinler aracılığı ile paylaşır. ‘Construction And Design Manual Drawing for Architects’ adlı kitapta “Mimari çizimden ne anlıyoruz? Çizim bağımsız bir tür mü yoksa daha çok yapılmı mimari için bir taslak olarak anlaşılabilir mi?” [141] diyerek mimari çizim tarihsel gelişim sürecinden bahseden Tchoban, Celal Abdi Güzer ile ‘Kalebodur’la Mimarlar Konuşuyor’ programı kapsamında yaptığı söyleşide mimarlığa başlama noktası olarak çizimi gösterir. Çocukluğundan beri yaptığı çizimler ve aldığı eğitimler ile işin sanatsal arka planından geldiğine değinir [142]. ‘Rus Avangardı Konferans Serisi’ kapsamında bir konuşma yapan Uğur Tanyeli 1990’lı yılların sonuna kadar dünya üzerinde katı bir şekilde Neoklasik eğitim verilen yerin Saint Petersburg olduğunu; 19. yüzyıla ait detay ve süslemelerin çizimlerini yapan mimarlık öğrencilerinden Neoklasik yapılar tasarlanmasının beklendiğini söyler [143]. Neoklasik detayların tekrarlandığı bir eğitim sürecinden geçmenin yanında bu şekilde yapılaşmış bir şehirde büyümenin etkisi ile Tchoban, eskiz yaparak mimaride sevdiği şeylerin neler olduğunu bulduğunu, şehir planlamasında birbirlerini etkileyen yapı ve mekânların oynayacakları farklı rollerin

tespitini yaptığını söyler [140]. Sanat okulunda insan temsilleri ile başladığı çizime daha sonra mimari öğelerin temsillerini yaparak devam eden Tchoban'a göre mimarlıkta aradığı şeylere ulaşmasını sağlayan ve hayal dünyasındakileri yaratarak mimarlığının arka planını oluşturan şey "el çizimi"dir. Tchoban için eskiz, soyut karakteri ile bilinmeyen bir yolda giderken detayların keşfi ile hedefin ne olacağını belirlemektir.

Gabriella Goldschmidt eskiz çizimi yapmaya başlayan kişilerin bu aktiviteyi bitirdiğinde başlangıçta planlanmayan bazı yeni bilgilere ulaşabildiğini açıklar [19]. Goldschmidt'e göre yeni ve benzersiz tasarımları oluşturan bu bilgiler, zihin-göz ve el arasında gerçekleşen iletişimin sonucudur. Benzer şekilde Sergei Tchoban eskiz çiziminin salt zihinsel bir aktivite olmadığını söyler ve çizimin bir bütün olarak zihinden başlayıp bedensel olarak devam eden, farklı hareketlerden oluşan karmaşık bir işlemin sonucu olduğunu ekler [144]. Tchoban, zihinsel bir aktivite olarak başlayan eskiz ile zihinde yaratılan görüntüyü çizmeye başladığımızda Goldschmidt'in belirttiği gibi fikirlerin başka yönleri doğru yol alabildiğine değinir. Barbara Tversky, eskizin düşünce üretimi sürecinde kullanılan bilgileri organize eden faaliyetler olarak iş görürken amaçlanandan amaçlanmayana, görüldenden görülmeyene ulaşmak için kullanılan bir araç olduğunu söyler [145]. Tchoban, bu şekilde bir araç olarak kullanılan çizimin aslında düşünce sürecinin devamlılığını ve sürekliliğini sağladığına değinir.

Tchoban, 2016 yılında Roma'da katıldığı "#LightOn" isimli etkinlikte birer gün ara ile yaptığı konuşmaların birinde kendi mimarisi ve yapılarından bahsederken diğerinde Rus Avangardı ve Konstrüktivizm akımını çizim üzerinden anlatmıştır. Çizimi mimarların düşüncelerinin kâğıda yansması olarak düşünen Tchoban'a göre Konstrüktivizm sonrasında çizim mükemmelleşmiş ve klasik mimarideki anlayışından tamamen farklılaşmıştır [146]. Tchoban, sahip olunan bilginin sonsuza dek geçerliliğini koruyamayacağını ve kaçınılmaz olarak dönüşüm geçirerek bağlam içinde tekrardan oluşacağını söyleyen Foucault'u doğrular şeklide, Konstrüktivizm'den itibaren kompozisyon, aktarılan mesaj ve kullanılan malzemelerin farklılaşmasıyla mimarlık bilgisinin çizim dilinde göze çarpan değişimler olduğunu belirtir. Özellikle Tchoban'ın fantezi çizimlerinin üzerinde etkisi rahatlıkla okunabilen Konstrüktivizm ile çizim, yeni fikirlerin yaratılması ve iletilmesi için itici güç olmuştur. Barkhofen'e göre Tchoban'ın temsilleri St. Petersburg'da sıkla şahit olunan ışık ve su oyunlarını içeren çizimlerden

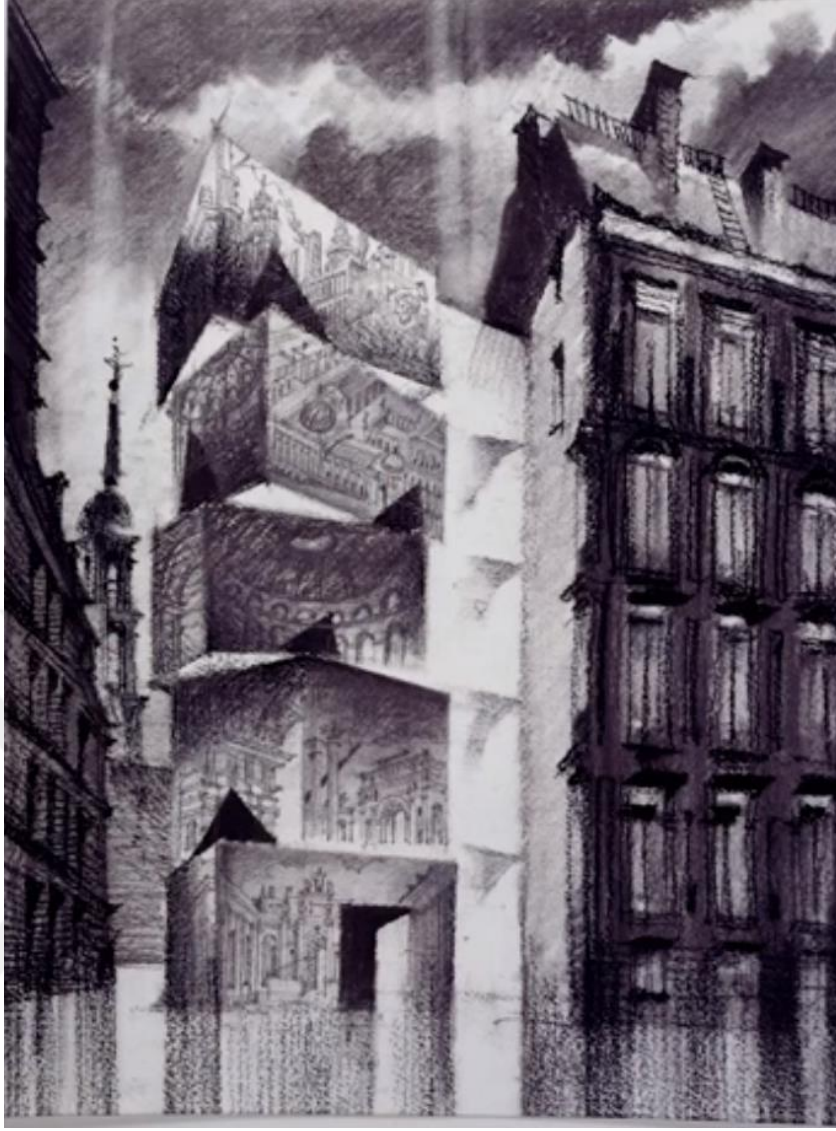
başlayarak seyahatlerdeki izlenimlerine, fantezilerine ve kendi yapılarının görsel çalışmalarına kadar aralığı geniş bir çeşitliliğe sahiptir [147]. Saint Petersburg’da aldığı klasik temellere dayalı eğitim boyunca yaptığı çizimler ve kendi başına eğlenceli bir aktivite olarak yaptığı eskizler Tchoban’ı bugün kendi binalarının görselleştirmelerinden fazlasını yapabilmesi ve Kevin Nance’nin ‘Slav melankolisi’ içerdiğini söylediği fantezi çizimlerle mimarlık düşüncelerini ortaya koyabilmesi için bir hazırlık aşaması olmuştur [148]. Tchoban’ın kentsel peyzaj konulu fantezi çizimlerinden oluşan “Den-City” sergisi için bir metin hazırlayan Vercelloni’ye göre bu çizimler ‘üst üste gelme’, ‘karşıtlık’ gibi kavramlarla mimari dillerin ve hacimlerin katmanlaşması sonucu inşa edilen geçmişle yüzleşmekten kaçınmayan bir mimarın tutumunu ortaya koymaktadır [149].

"Mimarlığa karşı çok basit bir tavrım var. Her zaman basit bir soru sorarım - kendi projelerimden birini veya meslektaşlarımdan projelerinden birini çizmek ister miydim" [150] diyerek çizime verdiği öneme değinen Tchoban için çizim sadece yapıya giden ilk adım değil aynı zamanda çoğunlukla da sonuçtur [148]. İyi bir binayı çizmek istediği bina olarak tanımlayan mimar, yüzeyi fakir olan bir binanın çiziminin de kötü sonuçlar verdiğini, böylece çizim aracılığı ile mimaride yüzey zenginliğinin önemini anladığını söyler. Düşünce üretme yolu olarak kullandığı eskizler ile mimarlıkta ne tür detay, atmosfer, yüzey ve kompozisyonlardan hoşlandığını keşfeden Tchoban, sonuçta ortaya çıkan çizimin güzel olmasa bile zihnindeki düşünceyi test etmesine, tasarım hatalarını görmesine imkân vermesinden memnundur.

Crosble’ye göre Tchoban’ın yarattığı çizim mimarisi etkileyicidir fakat bu çizimler kâğıt üzerinde kalıp binaya dönüşmediği sürece gerçek hayatta insanlar üzerinde ayırt edici olamayacaktır. Çizimde soyut bir varlık olarak kalan mimarlık, inşa yapan bir mimar olmak isteyen Tchoban’ı bu yönden tatmin etmekten uzak kalarak, Tchoban’ın insanların yaşamında fark yaratma isteği için yeterli değildir [151]. Tchoban, “#LightOn” isimli etkinlikte çizim faaliyetinin sonuç ürününün çizimin kendisi olduğunu, hâlbuki tasarım sonucu gerçekleştirilen mimari proje sürecinin sonucunun ise yapı olduğunu söyleyerek çizimin sonuç olan yapıya ulaşmak olan bir araç olduğunu vurgular. Mimarlığında çizim amaç olmasa da sıradan bir aracın ötesine geçmiştir. Tchoban için çizim aşamasında bir el hareketi ile tasarıma katılan detay belki de binanın sevilmesinin ve yapı ömrünün uzamasının sebebi olabilmektedir. Çizimi zihindeki üretimi aktarma

aracı olarak kullanan mimar, çizimin diğer sanat dalları içerisinde ayrı bir yeri olduğunu savunur.

Mimarlıkta el çiziminin artık öldüğü yönünde gelen eleştirilere katılmayan Tchoban'a göre düşünce üretim yöntemi olarak pek çok farklı yöntem kullanılabileceği gibi bilgisayar destekli çizimler bunlardan biridir. Tchoban, günümüzde 'Computer Generated Art' olarak tanımlanan (Bilgisayarda Oluşturulan Sanat) bilgisayarla yapılan çizimlerin tıpkı tiyatro, bale gibi ayrı bir sanat dalı olduğunu, dolayısıyla el çizimi ile farklı şeyler olduğunu düşünür [139]. El çiziminin ölmediğini ama kullanmayı tercih edenlerle birlikte yüksek kalitede eserler verebilen kişilerin de azaldığına değinen mimar, kurucusu olduğu Tchoban Vakfı ile yüksek kalitede mimari çizimleri sergilemek için bir müze inşa etmiştir. Tchoban, mimarların tasarım fikirlerinin nasıl ve neden doğduğunu, bir sanat olarak el çiziminin bilinmeyen yolunda derin sulara dalarak keşfedebilmek için eserleri müzede düşünce biçimi olarak sunduklarını söyler [141]. Kendi mimarisini tanımlarken kullandığı "seçtiğim mimari ve detayların türleri ile farklılaşıyorum" savını destekler biçimde 'Tchoban Foundation - Museum for Architectural Drawing' örneğinde olduğu gibi özellikle yapılarının yüzey detay çözümlerinde temsillere yer vererek bunu başarır (Şekil 4.2).



Şekil 4. 2 Tchoban Foundation Museum for Architectural Drawing eskizi, 2010, [152].

Tchoban geçmişe öykünerek değil, sanayileşme ve Modernizm sonrası dönemlerin kötü tasarım kurallarından sıyrılarak geleceğe ulaşmaya çalışırken tasarımlarında bulunan modern ve yalın formlar kendilerini süslemelerin ya da detayların altında belirli belirsiz olarak gösterir [153].

2003 yılında, Moskova'da kazandığı bir mimari proje yarışmasının ardından memleketi Rusya'da Tchoban ve Ortakları Mimari Bürosu'nun şubelerini açan Tchoban, 2006 yılında Sergey Kuznetsov ile ortak olduğu SPEECH mimari ofisini kurmuştur. Tchoban için Almanya'dan Rusya'ya dönerek çalışmak, başka coğrafyalarda edindiği bilgi ve tecrübeleri ülkesine aktarmakla sınırlı değildir. Bu bilgiler eşliğinde Rusya'ya ait mimari dil ve gelenekleri içerisinde hangi öğelerin oluşturulacak yeni projeler ile geliştirilebilir

ve ileriye aktarılabilir olduğunun saptanması ve Rusya için sürdürülebilir bir mimari dilin geliştirilmesini amaçlamıştır. Bu amaçla uyguladığı projelere ek olarak 2008 yılında Sergey Kuznetsov ile birlikte Rusya’da mimarlık kültürünün gelişmesi için “Speech” adlı mimari dergiyi yayınlamaya başlamıştır (Şekil 4.3). Tanyeli’nin 20. Yüzyılın önemli mimarları için öngördüğü mesleki kamuoyuna ulaşip söylemlerini yaymak için basılı belgelere başvurmak zorunluluğu 21. yüzyılda da devam etmektedir. Le Corbusier’nin L’ Esprit Nouveau isimli dergiyi modern mimari hakkında ki söylemleri topluma iletmek için araç olarak kullanması gibi Sergei Tchoban, mimarlık hakkında ki düşüncelerini yaptığı çizimler ve katıldığı söyleşiler aracılığı ile dile getirmenin yanında yazılı temsil ortamında ifade eder. Dünya genelinde gerçekleştirilmiş iyi örneklerin toplandığı “Speech” adlı mimari dergi ile Rus mimarlığının gelişmesi için üzerinde hissettiği sorumluluğu yerine getirir.



Şekil 4. 3 2008 yılından beri yayınlanan Speech isimli mimarlık dergisi [154].

Saint Petersburg şehrinde doğup büyüyen Tchoban, 17. ve 18. yüzyıl Rus Barok mimarisi ile şekillenmiş bir şehirde yaşamının etkisiyle avangart bir mimar olmadığını; binaların cephelerinde şahit olduğu süslemelerin, yapı ve cadde boyutlarının ideal bir Avrupa şehrinin nasıl olması gerektiği düşüncesine Saint Petersburg’un her zaman zihninde örnek olduğunu söyler [139].

Rus mimarisine ait gelenek ve öğelerin çağdaş yöntemlerle yeni yapılacak mimari yapılara nasıl aktarılabilirliğinin araştırmasını yapan Tchoban, bütün büyük kültürlerin bazı yönleriyle ulusal nitelikleri taşıması gerektiğine inanır. Günümüzde sürdürülebilir detaylara sahip olarak üretilen projeler detayların kalitesi ile bu kültürel öğeler niteliklerini taşıırken aynı zamanda gelecek rotalarını belirlemeli ve sürdürülebilir olmalıdır. Bu yönden bakıldığında Tchoban tek bir küresel mimarlık anlayışının dünyaya

hâkim olmasına, bir Uluslararası Üslup'un her coğrafya için geçerliliğinin olduğu iddiasına inanmayarak, buna itiraz eder.

Abdi Güzer ile yaptığı söyleşide bu konuya değinen Tchoban, Basilius Katedrali (1561), Villa Rotonda(1571) ve Selimiye Cami (1575) özelinde düşüncelerini örneklendirir (Şekil 4.4). Birbirine yakın zamanlarda çok farklı mimarlık dilleri ile inşa edilen bu yapıları her yerde aynı eğilimleri tekrarlayacak tekil bir mimarlık anlayışının geçerli olamayacağını delili olarak gösterir [142].



Şekil 4. 4 Yakovlev ve Barma'nın Basilius Katedrali (1561), Palladio'nun Villa Rotonda'sı (1571), Mimar Sinan'ın Selimiye Cami (1575) [155], [156], [157].

Crosble'ye göre Uluslararası Üslup, farklı iklimler ve hava koşulları ile yerel malzeme gelenek ve zanaat bilgisini göz ardı ederek, geçmiş ve gelecekte bağımsızlaşarak sonsuza dek var olacak; temiz ve antiseptik yüzeylere sahip olan, tüm dünya için geçerli olduğu iddia edilen çözümler ve zayıf detayları olan mimarlık ürünlerinin yaratılmasına sebep olmuştur [151]. Tchoban, Julia Tarabarina ile yaptığı bir söyleşide insan gözünün pürüzsüz beton yüzeylere uzun süre bakarak fiziksel rahatsızlık yaşadığını, bu yüzden küçük de olsa detaylara sahip yüzeyler oluşturmanın fiziksel olarak gerekli olduğuna değinmiştir [158]. Tchoban, ayrıntılı yüzeylere sahip yapılardan oluşan tarihi kentlerde insanların kendilerini rahat ve konforlu hissederken, Modernist anlayışla inşa edilmiş pürüzsüz duvarlara sahip kentlerde ise buna şahit olamadığını söyler. Tchoban, tarihi binaların yüzeylerinde oluşan eskimişlik ve patinalar ile çekici bir şekilde yaşlandığını, hâlbuki modernist binalarda ise çoğunlukla yalıtım katmanını gizleyen yüzeylerde oluşan bu yaşlanmanın şehir sakinleri tarafından o yapıların sevilmemesine ve terk edilmesine sebep olduğuna değinir.

Schukin'e göre Tchoban, Modernist yapıların gerçekten eskimeden insanların görüş alanından çıkmaları ile ömürlerinin kıaldığına ve Avrupa kentinin geçmişten gelen estetiğinin korunabilmesi için detaylı cephe mimarisine sahip orta yüksekliğe sahip arka

plan yapılarının oluşturulması gerektiğine inanmaktadır [159]. Tchoban, Rusya'nın sahip olduğu iklim koşulları nedeniyle güneş ışığının diğer Avrupa kentleri kadar fazla olmamasıyla minimalist tutumlu, düz yüzeyli yapıların diğer coğrafyalardakilere oranla daha çabuk ve tatsız bir şekilde yaşlanıp kullanıcıları tarafından seilmeyerek terk edildiklerini, ancak aynı yapıların İtalya'da inşa edilse güçlü güneşin etkisiyle oluşan ışık ve gölge oyunlarının kullanıcı ve misafirlerinde çok farklı hisler bırakarak sevileceğini ve uzun ömürlü olacağını söyler [160]. Modernist yapıların Rusya'da diğer ülkelere göre çok daha kötü yaşlandığını bu yüzden Rus mimari geleneğinde bulunan aktif cephelere sahip bir mimarlığın yapılmasının gerekli olduğunu savunur. Tchoban'a göre çevre dostu bir mimarlık yaratmak sadece bir binanın ne kadar enerji tükettiği ile sınırlı değildir. Yapının binanın inşası için harcanan enerji ve kaynaklara ek olarak o yapının yıkılması durumunda harcanacak enerji kaybının da dikkate alınarak yapının uzun ömürlü olması için çaba sarf edilmesi gereklidir. Yüz yıl öncesinde en küçük bir yapının bile uzun ömürlü olması amacı ile yapıldığına dikkat çeken mimar, sürdürülebilirlik adına kaynakların sağduyulu kullanılması ile kaliteli mimari nesnelerin ve kentsel çevrenin yaratılabileceğine inanır [159].

Sergei Tchoban ile Celal Abdi Güzer yaptıkları söyleşide yapıların sürdürülebilirliği için dört ana etmene sahip olması gerektiğinden söz ederler [142]. Bunlar sırasıyla:

- Malzeme kalitesi ve iyi detay çözümü
- Yapının politik, sosyal, ekonomik veya kültürel değişimler karşısında yüklendiği anlamının sürdürülebilirliği
- Yapının çevresinde meydana gelebilecek değişimler karşısında kentsel ölçekteki anlamının sürdürülebilirliği
- Farklı işlevlere imkân veren strüktürel esneklik

Esneklik konusunda, sadece işlevsel bir esnekliğin değil, henüz beklenemeyen işlevler karşısında işlevsel olamayan esnekliğinde önemine dikkat çeken Tchoban'a göre bir yapı sahip olduğu duvarlar, çatısı ve oluşturduğu mekânlar ile doğası gereği bu tarz esnekliğe sahiptir. Crosble sürdürülebilirlik kavramını Tchoban'ın mimarlık ruhunun merkezine yerleştirerek onu "yapının inşasından beri süren hizmetinin gerektiğinde

adaptasyona uğrayarak nesiller boyunca devam ettiren ve binanın özünün bir parçası olarak korunmasını sağlayan bir kavram” olarak açıklar [151]. Tchoban, tekil bir yapının ya da mekânın tasarlanırken zamanla farklı işlevler üstlenerek, farklı dönemlerde yaşamını sürdürebilmesinin, sevilerek kullanılmasının mimarın işi olduğunu; bunun başılamadığı durumlarda ise sadece sergi nesnesi olacak bir yapının tasarlandığına değinir. Tchoban, esneklik konusundaki düşüncelerini özellikle Rusya’da Business House Langenzipen ve Seasons Ensemble adlı projelerinde hayata geçirme şansını elde etmiştir (Şekil 4.5)



Şekil 4. 5 St. Petersburg’da inşa edilen Business House Langenzipen (2006) ve Seasons Ensemble (2013) [138].

Tchoban, “#LightOn” isimli etkinlikte 20. ve 21. yüzyıl mimarilerinde binaların birbirleri arasında bilinçli olarak bir ‘zıtlık’ ilkesi ile yaratıldığını, bu zıtlığın farklı zamanlar arasındaki mimari uyuma engel olduğuna değinmiştir [139]. Kevin Nance’nin dikkat çektiği gibi kalemini benzersiz olabilecek bir beceri, yoğunlaşma, yaratıcı niyet ve amaç çeşitliliği ile kullanan Tchoban [148] ürettiği fantezi çizimleri ile modern şehirde binaların birbiriyle uyum aramadan zıtlık ilkesi ile birlikteliğini sergiler (Şekil 4.6).



Şekil 4. 6 Modern şehirde binaların birbiriyle uyum aramadan birlikteliğine ilişkin Tchoban'ın fantezi çizimleri [148].

Yaşlanınca hoş görünmeyen modern binalar, eskiyle arasında bir zıtlık ilişkisi kurduğu takdirde başarılı olarak tanımlanabileceği için mimarların bu yönde ilerlediğine değinen Tchoban, mimarlık tarihçisi Vladimir Sedov ile birlikte yazdığı “30:70 Architecture As a Balancing Act” isimli kitabında Modernizm’in Avrupa şehirlerindeki ikonik binalar ve arka plan yapıları arasındaki dengeyi bozduğunu savunur [161]. Kendra Smith,

mimarların eskizleri izlenim, duygu ve düşüncelerini kayıt etmek için hızlıca yapılan bir görsel hatırlama aracı olarak kullandıklarını söylerken [17] Tchoban'ın eskizleri çoğu mimarın seyahatlerinde genellikle hızlıca yaptıkları ve bitmemişlik hissi veren eskizlerine benzemez. Çizimler tipik olarak tamamlanmış kompozisyonlardan oluşur. Bu sayede genel olarak bir mimarlık tarihi eseri olarak görülebilecek "30:70 Architecture As A Balancing Act" isimli kitapta görsel kullanımında fotoğraflar yerine bahsi geçen yapılara ait Tchoban'ın yaptığı eskizler kullanılır (Şekil 4.7).



Şekil 4. 7 Tchoban'a ait Süleymaniye çizimi [161].

Kitap üzerine bir eleştiri yazan Sergei Sdobmo, ikonik yapılar ve arka plan yapıları tanımına açıklık getirir. Geçmişten günümüze gelen ikonik binaları kiliseler, opera ve tiyatro binaları, belediye ve saraylar olarak tanımlarken arka planı oluşturan yapılar, olağan mimarlığı ise günlük hayatın ihtiyaçları ile oluşmuş, çevreye ve kültürel öğelere uyumlu yapılar olarak betimler [162]. Tchoban ve Sedov'a göre bir Avrupa şehrinde

ikonik yapılar ve arka plan yapılar arasında yüzde olarak 30-70'lik bir oran olmalıdır. Belirlenen bu oran bilimsel verilerden çok yazarların kişisel beğeni ve kararlarına bağlıdır. Artık neredeyse bilinçli bir şekilde arka plan mimarisi üreten ve üretmek isteyen kalmadığına değinen yazarlar, belirledikleri oranın ikonik yapılar lehine değişiminin mevcut Avrupa kenti mimarisinin sürdürülebilirliğini olumsuz olarak etkileyeceğini belirtir (Şekil 4.8). Tchoban görüşlerini desteklemek için yaptığı fantezi çizimlerin yanında dünyanın çeşitli yerlerindeki ikonik binaların fotoğraflarından oluşan abartılı bir kolajı, aynı sokak boyunca sıralanan ikonik yapıların rahatsız edici birlikteliğini gözler önüne sermek için kullanır (Şekil 4.9).



Şekil 4. 8 Modern şehirde binaların birbiriyle uyum aramadan birlikteliğine ilişkin Tchoban'ın fantezi çizimleri [148].



Şekil 4. 9 Sergei Tchoban'ın sokak boyunca sıralanan ikonik yapıların birlikteliğini vurgulayan kolajı [159].

'Avrupa Mimarlık Ödülü', Avrupa Mimari Sanat Tasarım ve Kentsel Çalışmalar Merkezi ve Chicago Athenaeum Mimari ve Tasarım Müzesi tarafından, tasarımcıların zorlayıcı şartlar altında ortaya konacakları yeni fikirleri desteklemek ve binalarla çevre ilişkisi hakkında ileri görüşlülüğü teşvik etme amacıyla verilen bir ödüldür. Şehirlerin ve içerdiği binaların tasarımını, entelektüel ve sanatsal bir yaklaşımla gerçekleştiren Avrupalı mimarların başarılarını ödüllendirmek amacıyla verilen ödülü bugüne kadar Bjarke Ingels, Santiago Calatrava ve Manuelle Gautrand gibi mimarlara verilmiş ve 2018 yılında ise Sergei Tchoban ödüle layık görülmüştür. Sergei Tchoban'ın "Rus Konstrüktivistlerin enerji ve devrimci coşkusuyla bir araya getirilen mistik tonlarında Boullée ve Ledoux estetiğini hatırlatan yüksek derecede yüklü ve duygusal çizimler üreten son derece yetenekli bir sanatçı" olarak tanıtıldığı ödül için hazırlanan sunuş metinde, Tchoban'ın "güncel planlama yöntemleri ile birlikte sürdürülebilir çözümleri kullanarak yarattığı ticari binalardan ofislere, kültürel tesislerden dini yapılara kadar çok farklı işlevlerde ki yapılarında gözlenen farklı yüzey, şekil ve renk kullanımıyla oluşan mimarisinin Avrupayı merkeze alan karmaşık yapıları bir kültürel içeriğe ulaştığı" ve ödüle layık görüldüğü belirtilmiştir [150].

4.1 Sergei Tchoban Mimarlığında Temsil Kullanımının İncelenmesi

Mimari çizimin hem süreç hem de ürün olduğuna inanan Tchoban'a göre, bir temsil yöntemi olarak çizim kendi binalarını görselleştirmekten çok daha fazlasını ortaya koymak için kullandığı araçtır [148]. Tchoban, farklı türde yapılarının tasarımlarında temsillerden faydalandığı gibi kendisinin de bahsettiği gibi mimarlığında önemini belirttiği detayları yaratmak adına çizim ve diğer temsil araçlarını yapılara farklı anlamlar kazandırmak için kullanır. Özellikle, soğuk ve güneş ışığının yetersiz olduğu Rusya'da gerçekleştirdiği projelerinde monotonluğun önüne geçip, yapıların sevilmesini sağlayacak detaylar kazandırmak için temsillere başvurur. Yaptığı çalışmalardan seçilen örnekler üzerinden temsil kullanımının Sergei Tchoban'ın mimarlığındaki yeri ve temsil kullanımının fiziksel yapı üzerindeki etkileri incelenecektir.

4.1.1 Business House Langenzipen - St. Petersburg - 2006

St. Petersburg'un endüstriyel ve ticari yoğunluğun içinde bulunan "Petrograder Side" olarak bilinen tarihi bölge, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından şekillenen Art Nouveau yapılar topluluğunu içinde barındırır [163]. Bu bölgede 1895'te tamamlanmış kırmızı tuğla ile inşa edilmiş Neo-Rus tarzı binaya komşu olan 1965'te yapıp daha sonra terk edilmiş bir tekstil fabrikasının kapsamlı bir şekilde elden geçirilmesini içeren iş, St. Petersburg'un geleneksel mimarisini dikkate almayı gerektirmiştir. Sovyet dönemi yapısı olan eski fabrika binasının çekirdeksiz ve boş 4 katı bir kütle olarak ayakta duran yapı mevcut çelik konstrüksiyonu ile birlikte yeniden kullanılmak için ele alınmıştır. Ticaret fonksiyonu içeren dört katın üzerine konut fonksiyonu içeren iki kat eklenmiş, böylece çevre yapıların yüksekliğine uyulmuştur [138]. Binanın ön cephesine hâkim olan cam unsurlarını kullanan mimar, yandaki Wilhelminian tarzı tuğla bina ile arasına işlevsel bir bağlantı noktası oluşturmak için panoramik cam asansör shaftı yaratmıştır (Şekil 4.10).



Şekil 4. 10 Şeffaf asansörler ile Wilhelminian tarzı tuğla bina arasındaki bağlantı noktası ve cam yüzeydeki çevrenin yansıması [138].

Tchoban yukarıdan perdahlanmış gibi görünen yapının uzun cephesini cam yüzeyler ile kaplarken, nispeten kısa yan cepheyi ise geleneksel yapı malzemesi olarak gördüğü doğal taş ile yer yer boşluklar bırakarak kaplamayı tercih etmiştir. Cephede kullanılan mimari öğelerin orijinallerinin yerine, lazer ve baskı teknikleri kullanılarak cam yüzeye aktarılmış temsillerinin kullanılması ile bölgenin mimari dokusunu taklit etmenin ötesinde çevredeki binaların yansımalarının cephe dokusunda gösterilerek daha

hareketli ve ilgi çekici bir görüntü vermek hedeflenmiştir (Şekil 4.11). Şeffaf olan cam yüzeyler ile birlikte sepya tonlarına sahip sütun, heykel, amfora, rustik korniş ve çelenk öğelerin temsillerini içeren 4 metre yüksekliğinde şeffaf olmayan cam paneller kullanılarak bir kompozisyon oluşturulmuş, yapının kullanıcıları ve çevre sakinleri tarafından sevilen ve uzun süre yaşayan bir bina olması hedeflenmiştir.



Şekil 4. 11 Taş kaplı yan cephe ile cam panel kaplı ön cephedeki şeffaf ve şeffaf olmayan yüzeyler [138].

Sergey Sdobno'nun "30:70 Architecture As a Balancing Act" için yazdığı değerlendirmede gösterdiği gibi Tchoban St. Petersburg'un yerel mimari öğelerinin temsillerinden sıklıkla yararlanmışır [162] (Şekil 4.12). Yapı, geçmişten gelen ve çevrede hala yaşamını sürdüren geleneksel mimari kültüre saygısını gösterirken mimarın modern yapı, sadelik ve süsleme konusunda ki düşüncelerine ve yerele yönelik bilincine ait fiziki bir örnek oluşturur. Crosbie'ye göre Tchoban, bir hayaletin sisin içinde algılanmasında olduğu gibi modern teknolojiler ve malzemeleri kullanarak oluşturduğu yansıtıcı yüzeylerle bize ölen bir binanın ruhunu çağırarak mimarisinin çekirdeğindeki sürdürülebilirlik kavramını sunmuştur [151].



Şekil 4. 12 Sergey Sdobno'nun örnek olarak gösterdiği Beloselsky-Belozersky Palace cephesinden detay ile Business House Langenzipen iç ve dış mekânlarından detaylar [164].

4.1.2 Benois House - St. Petersburg - 2008

Saint Petersburg'da Neva Nehri'nin doğu kıyısında, Smolny Manastırı yakınında bulunan Benois House'nin yerleştiği alan, 18. yüzyılın sonlarında Kushelev Bezberodko ailesinin yazlık evi olarak kullanılmış, devrimin ardından hızlı sanayileşme sürecinde endüstriyel yapıların yerleştiği bir alan olmuştur. Sovyet endüstrisinden kalma, yer yer hasar görmüş bir binanın günümüzde ticari faaliyetlerin hâkim olduğu bölge içerisinde bir ticaret merkezine dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Yapının olduğu bölgede 1877-1882 tarihler arasında yaşayan, ressam, sahne ve kostüm tasarımcısı olarak Avrupa'da 20. yüzyıl tiyatro ve bale dünyasında etkili olmuş Rus sanatçı Alexandrovich Benois'in [160] tiyatro kostümleri için yaptığı taslak çizimler bina cephelerini oluşturmak için referans alınmış ve cephe düzeni Benois'e adanmıştır (Şekil 4.13).

Ofislerde çalışanların doğal ışığı alabilecekleri ve dışardan görünebilecekleri şeffaf camlarla şaşırtılarak yerleştirilen, kat boyunca yükselen camların yüzeylerinde çizimlere arka plan oluşturarak algılanmalarını güçlendirecek siyah renk uygulanmıştır. Siyah camlara ölçeklendirilerek aktarılan çizimler aracılığı ile yapı cephelerini, Benois'in İtalya gezileri sırasında severek resimlerini yaptığı Toskana saraylarına benzetmek hedeflenmiştir. Dijitalleştirilerek cama aktarılan eğlenceli ve komik ifadelerle sahip grafikleri oluşturmak için, yapının yükseldiği yerde eskiden bulunan Kushelev Bezberodko ailesine ait yazlık evde, Çariçe II. Katerina'nın verdiği kostümlü balolara atıfta bulunarak o dönemi hatırlatacak olan Benois'in çizimleri arasında seçim yapılmış ve bölgenin tarihine tekrar bir gönderme yapılmak istenmiştir (Şekil 4.14).



Şekil 4. 13 Alexandrovich Benois'in kostüm taslak çizimleri ile süslenmiş Benois House cephesi [138].

2008 yılında Saint Petersburg sakinleri arasında yapılan anket sonucunda yılın yeni binası ödülünü almıştır. Şehirde tasarım, sanat, mimarlık ve planlama alanlarında sözü geçen kişiler tarafından “Bir bütün olarak yeniliklerden korkan bir şehir olan Saint Petersburg için ilgi çekici, merak uyandırıcı ve yenilikçi” olarak tanımlanarak beğeni toplayan Benois House için “Neva nehrinden görülen Saint Petersburg’un mimari dokusuna uygun olmadığı” yönünde de yorumlar gelmiştir [166].



Şekil 4. 14 Çariçe II. Katerina'nın verdiği kostümlü balolara atıfta bulunarak o dönemi hatırlatan Alexandrovich Benois'in çizimleri ile süslenmiş cam panellerden oluşan cephe [138].

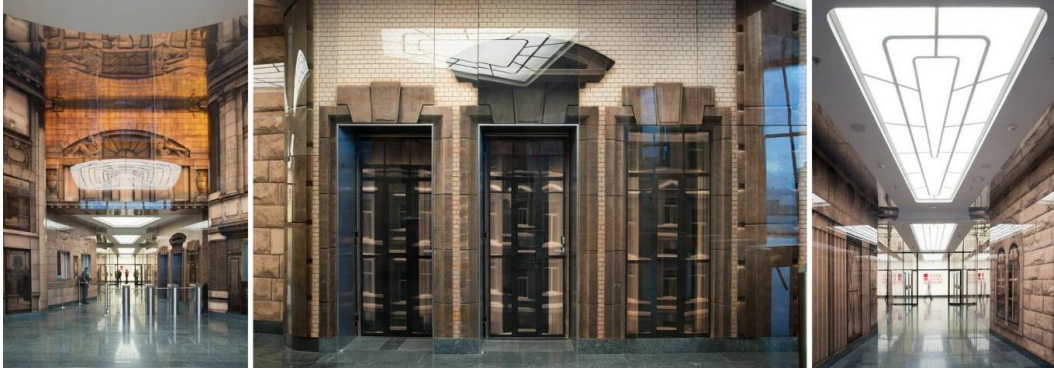
4.1.3 Bank St. Petersburg - St. Petersburg - 2011

1990 yılında, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından kısa bir süre önce kurulan Bank St. Petersburg için 22 katlı ve dışbükey kavisli bir kule ile 9 katlı iki binadan oluşan bir kompleks, Neva Nehri ile Okhta Nehri'nin kesiştiği kıyıda inşa edilmiştir. Her üç bina da ilk kattan itibaren cam giydirme cepheye sahip iken, zemin katlarında ziyaretçiler, müşteriler ve çevre sakinlerine şehir genelinde tanıdık bir çevre sunarak fiziksel sağlamlık ve güven verici bir his yaratmak için doğal taşla kaplanmıştır (Şekil 4.15).



Şekil 4. 15 Bank St. Petersburg'un Neva Nehri üzerindeki görüntüsü ve zemin kat lobilerinden örnekler [138].

Banka kompleksinin kamusal alan ile iletişim içerisindeki lobilerini tasarlama görevi Sergei Tchoban ve ekibine verilmiştir. Her üç binanın arasındaki alan boyunca süren granit kaplı döşemeler, içeride ana lobilere girerek kamusal dış mekân ile özel iç mekân arasında bir devamlılık sağlanmıştır. Dış cephede yaratılmak istenen sağlamlık ve güven verici hissiyat binaların iç lobilerin tasarımında da ana etken olmuştur. “Business House Langenzipen” projesine benzer şekilde büyük boyutlu cam paneller üzerinde St. Petersburg'un tarihi banka binalarının mimari öğelerinin fotoğraf ve çizimleri ile oluşturulan temsillerle kurgulanmış kolajlar kullanılmıştır (Şekil 4.16). Cam panellerin, sanayi sonrası Modernist yapıların ve bizzat bankanın üst kat ofislerinde yaratılan modern çalışma mekanlarının saf ve steril yüzeylerine tezat oluşturacak şekilde patinalı, eskimiş, kirli renkler ve yaşlanmış yüzeyler ortaya koyarak lobilerde kullanımı tesadüfi değildir. Dış cephede fiziksel olarak verilmek istenen sağlamlık ve güven hissi iç lobilerde, asansör lobileri ve asansör kabinlerinde temsillerin kullanımı ile ekonomik anlamda da vurgulanmak istenmiş, köklerinin bilincinde, ekonomik olarak kendine güvenen, St. Petersburg'un zengin ticari geleneğini sürdürecektir bir şirket imajı ziyaretçilere sunulmak amaçlanmıştır. Yaşlı bir insanın yüzündeki kırışıklıkların tecrübe ve bilgeliği anlattığı gibi yüzeylerde yaratılan bu sanal kusurlar ile ticaret hayatında tecrübe sahipliği ve geçmişten geleceğe devam edecek ekonomik sürdürülebilirliğe referanslar verilmiştir.

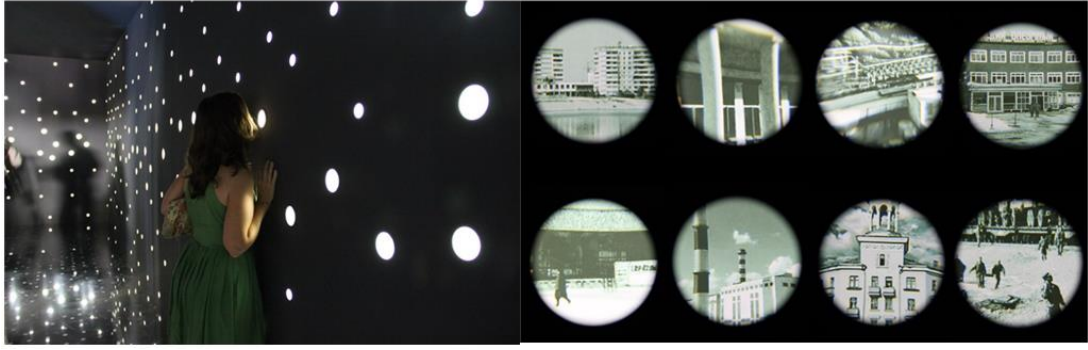


Şekil 4. 16 Bank St. Petersburg zemin kat lobilerinden örnek görüntüler [138].

4.1.4 I-city/I-land - Venedik - 2012

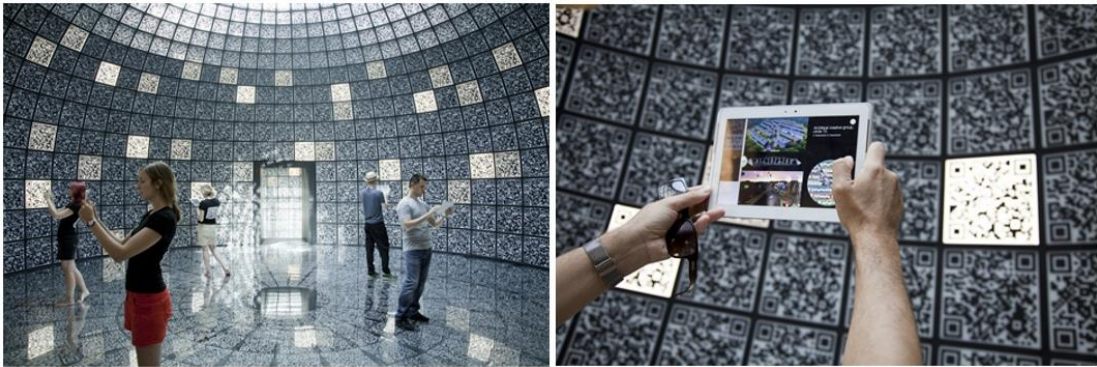
2012'de düzenlenen 13. Venedik Bienalinde, Rusya pavyonunu tasarlama görevi Sergei Tchoban ve ortağı Sergei Kuznetsov liderliğinde oluşturulan bir ekibe verilmiştir. Tarihsel süreçte Rusya, bilim ve teknolojinin gelişmesinde önemli adımlara imza atmış olsa da, günümüz Rusya'sı, Amerika'da bulunan Silikon Vadisi tarzında bir oluşum olan Skolkov'ya ihtiyaç duymaktadır. Bireysel girişimci ruh ve sermaye eksikliği gibi sebepler Skolkovo'nun inşası için devlet müdahalesini gerektirmiştir. Rus tasarım ekibi Rusya'nın bilim alanındaki geçmişi, bugünü ve geleceğini ile birlikte yüksek teknoloji şehri Skolkovo'nun hayat bulmasıyla bu süreçte oynaması beklenen rolü ortaya koyan bir düzenlemeye yer vermiştir. Hazırlanan pavyon "i-city" ve "i-land" olarak iki bölümden oluşmuştur.

Zemin kattaki 'i-land' Sovyetlerin bilim geçmişine bir bakış sağlar. Soğuk savaş sırasında, Sovyetler Birliği'nde bilimsel ve teknolojik araştırmalar için kurulmuş olan gizli şehirler hakkında bilgiler verilir. Uzay boşluğuna benzetilen ortamda duvarlara yayılan gözetleme deliklerine daha yakından bakıldığında gizli şehirler hakkında bilgi parçalarına ulaşılabilmekte ve daha fazla bilgi için ziyaretçiler araştırmaya çekilmektedir (Şekil 4.17).



Şekil 4. 17 Rus pavyonunda bilgi aktarımı için kullanılan gözetleme delikleri. [166].

Üst katta yer alan “i-city” alanı ise yer, duvar ve tavan dâhil tamamen QR kodları ile kaplanmış durumda, giriş için bir boşluk dışında hiçbir açık kısma sahip olmayan üç odadan oluşturulmuştur. Bilgi aktarma ve iletişim yöntemi olarak kullanılan temsil araçlarına günümüzde eklenen dijital teknolojilerden biri olan QR kod sistemini kullanan Tchoban, bilginin farklı seviyelerde yayılması yolu ile Skolkovo’yu ziyaretçilere tanıtmak istemiştir [167]. Mobil ortamın bilgi ve temsil aracı QR kodları dışında bir şey barındırmayan mekân ziyaretçisine boşluk hissi vererek onu bilgi için araştırma yapmaya teşvik eder (Şekil 4.18). Zeminden tavandaki kubbeye kadar kesintisiz bir desen oluşturan QR kodlu karo yüzey kaplamalar arasında arka plan ışığı ile diğerlerinden ayırt edilebilenler, tabletleri ile giriş yapan ziyaretçilere çıplak gözle ulaşamayacakları, Skolkovo’ya ait temsiller, şemalar ve bilgileri sunar. Bir ülkenin bilim ve teknoloji alanındaki yolculuğu, teknolojinin kendisi araç olarak kullanılmadan anlaşılması mümkün olmayacak şekilde sunulmuştur.



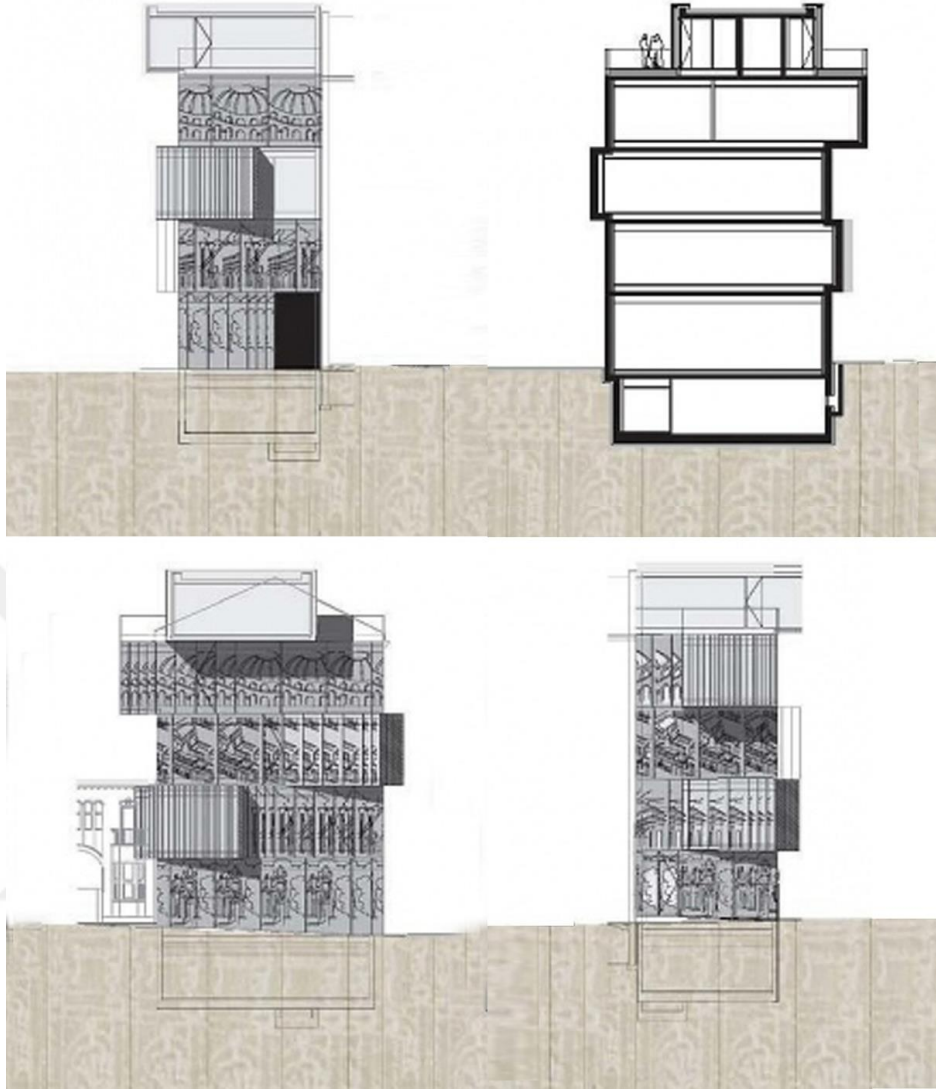
Şekil 4. 18 Rus pavyonunda QR kodlu panellerle kaplanmış yüzeylerden bilgiye ulaşmak için tabletler kullanılmıştır [168].

4.1.5 Museum for Architectural Drawing - Berlin - 2013

Sergei Tchoban, mimari çizim koleksiyonunu sergileyebilmek ve mimarlık öğrencilerinin çizim konulu kaynak ve eserlere ulaşarak mimari çizim pratiğini canlandırmak amacıyla 2009 yılında Tchoban Vakfı'nı kurmuştur [152]. Tchoban, Celal Abdi Güzer ile yaptığı söyleşide Tchoban Vakfı'nı kurma sebebini ve mimari çizim hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

“Vakfı kurma sebebim de çizimi bir düşünme biçimi olarak çok önemli bulmamdır. Çizim mimarların fikirlerini insanlarla ve kendisiyle nasıl paylaştığını gösterir, neyi sevdiğini ve böylece yeni düşüncelere nasıl ulaştığını anlamayı sağlar. Mimari çizim, bence sergilemeye değer sanatın son derece çağdaş ve ilginç bir parçasıdır. Bu anlamda, mimari çizimin sergilenmesi iki açıdan önemlidir: Öncelikle, mimarın nasıl düşündüğünü sergilemiş olursunuz; mimar projesini nasıl yaratmıştır? Mimar projesi hakkında neler düşünmektedir? Aynı zamanda oldukça ilginç, rafine ve çağdaş bir sanat yapıtı da sergilemiş olursunuz” [142].

Berlin'in Pfefferberg semti, duvarın yıkılmasının ardından sanat, kültür ve eğlence işlevleri bakımından zengin bir bölge olmuştur. Tchoban Vakfı'nın Museum for Architectural Drawing'i inşa etmek için bölgedeki eski bira fabrikasının yanındaki ufak bir arsayı satın almasından sonra Sergei Tchoban eskizler üzerinden yapının tasarımına çalışmaya başlamıştır (Şekil 4.19).



Şekil 4. 20 Museum for Architectural Drawing cephelerinde oluşturulan rölyeflerin yerleşimini gösteren çizim [170].

Tchoban'ın ofisi tarafından yapının işlevine doğrudan referans veren görünümü ile amaçlanan onu ilk kez ziyaret edecekler veya ziyaret etme amacı taşımadan o çevreden geçen insanlarda ilgi ve merak uyandırarak ziyaret etmeleri için teşvik etmek olarak açıklanmıştır [152]. Mimarlığın görüp, hissedip, dokunup, koklayabileceğimiz bir şey olduğunu söyleyen Tchoban, müzesinde sergilenecek çizimlere ziyaretçilerin dokunma imkânına sahip olamasalar da yaratılan cephe ile mimarının ziyaretçilerini kendisine çağırarak ona dokunmalarını isteyen konuşan bir bina olduğundan bahseder [146]. Sergei Tchoban'ın 21 Eylül 2018 tarihinde İstanbul'da yaptığı konuşmasında, yapının üçüncü katında ve kapı kollarında bulunan dikey çizgilerin, çizim yapılan eskiz defterinin

üst üste duran sayfalarına gönderme yaptığını, yapı bütününde kullanılan kumtaşı rengi ile üzerine çizim yapılan kâğıt ve geçmişte kullanılan parşömenlere referans verildiğini söylemiştir.

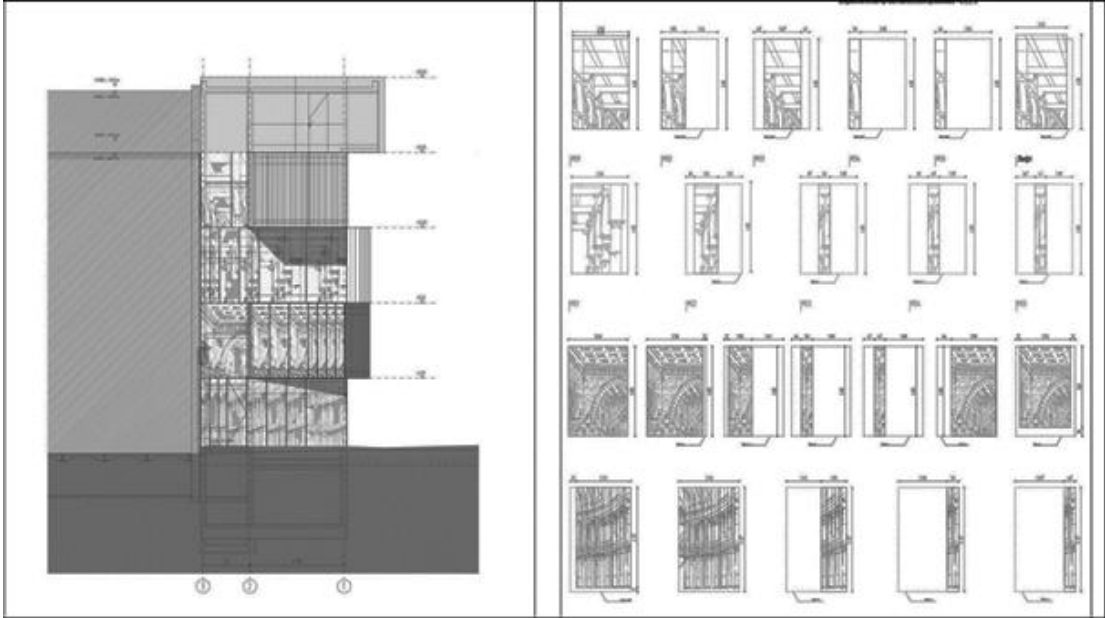


Şekil 4. 21 Museum for Architectural Drawing ile komşu yapıların ilişkisini gösteren bir fotoğraf [138].

Müzenin dış duvarları yüksek yalıtım değerlerine ve su geçirmez özelliğe sahip betonla oluşturulmuştur. Müzenin her üç cephesinde görünen rölyeflerin üretimi için seçilen grafikler Tchoban Vakfı koleksiyonunda bulunan iki sanatçının eserlerinden seçilmiştir (Şekil 4.22). 18. yüzyıl sanatçıları olan Angelo Toselli ve Pietro Gonzaga'nın mimari perspektiflerinden seçilen bölümlerin grafik olarak tekrarlanmasıyla oluşturulan rölyefler dijitalleştirilerek silikon kalıplara aktarılmıştır (Şekil 4.23). Düzenlenen artı ve eksi yönlerle duvar yüzeylerinde rölyeflerin üretilmesine imkân veren silikon kalıplar, CNC kesiciler ile hatasız bir şekilde üretilmiştir. Her bir kat tek bir seferde, sarı parşömen renginde pigmentler karıştırılmış beton dökülerek elde edilmiştir [171].



Şekil 4. 22 Angelo Toselli ve Pietro Gonzaga'nın perspektif çizimleri ve rölyeflerin üretilmesi için seçilen bölgeler [152].



Şekil 4. 23 Cephelere işlenecek rölyeflerin kalıplarının yapılması için hazırlanan üretim şeması [169].

Sıra dışı şekilleri ve farklı yüksekliklere konumlanmaları ile ilgi çeken pencereler zemin katta müze girişi ve kütüphane olarak kullanılan ana bölüme açılır. Misafirlerin göz

seviyesinde olan bu pencereler, şekilleri ile çevreden geçenlerde merak uyandırırken yapının önünde oluşturulan bir niş onları içeri çekerek müzeyi ziyaret etmeye davet eder. Ziyaretçileri içeri girişlerinde karşılayan kütüphane, dış cephe ile aynı dile sahip olan rölyeflerin duvarlardaki koyu ceviz ahşap panellerin üzerine işlenmesiyle sıcak bir ortama sahiptir (Şekil 4.24). Yapı, kapı kolundan merdiven korkuluğuna kadar aynı dilde üretilen detayları içermektedir. Zemin kat kütüphane, merdiven ve asansörden oluşan net bir hacimden oluşurken bodrum kat teknik servis birimlerine ayrılmıştır. Birinci ve ikinci katlar beyaz küp mantığı ile oluşturulan kapalı sergi galerilerine ev sahipliği yaparken, dördüncü katta koleksiyonun saklandığı arşiv bulunur. En üst kat ise büyük camlı bir teras ile konferans ve toplantı salonlarına ev sahipliği yaparak bölgeyi yukarıdan izleme olanağı sunar.



Şekil 4. 24 Museum for Architectural Drawing 'in iç mekânlarında da cephelerde kullanılan dil devam ettirilmiştir [152].

Yalıtımlı betonun yüzeylerinde pencere boşluklarına çok az yer verilmesi, kapalı sergi alanlarının oluşturulması, dengeli iklimlendirme ve aydınlatma sistemlerine sahip olması yapıyı enerjiyi etkin kullanan ve belirlenen standartlarında altında enerji tüketerek bu alanda ödül almasını sağlarken Tchoban'ın enerji ve sürdürülebilirlik konusundaki düşüncelerini bir kez daha vurgulamıştır.

Mimari Çizim Müzesi, yapım yöntemleri, tasarımında ve malzeme seçiminde çağdaş mimarlık örneğidir. Mimari Çizim Müzesi, Lefebvre'nin müze mimarisinin sosyal hayattan kopmuş pasif bir depo olmaktan uzak, sosyal ilişki ve yapılara şekil veren toplumsal bir üretim aracı olduğu savını [59] destekler. Steve Parnell'e göre Tchoban "temsilin gerçekleşmesi karşılığında" müzeyi içten dışa doğru çevirerek Modernist

kimliklerin inşası için yapının işlevini Postmodern bir tarzda anlatmıştır. Parnell'e göre Tchoban "dijital çağda mimari çizimin yavaş ölümünü gören ilk kişi olmasa da bunun için bir anıt inşa eden ilk kişidir" [172].

4.1.6 Seasons Ensemble - St. Petersburg - 2013

Saint Petersburg'da Neva Nehri'nin doğu kıyısında, Smolny Manastırı karşısında bulunan Seasons Ensemble'nin yerleştiği alan, 18. yüzyılın sonlarında Kushelev Bezberodko ailesinin yazlık evi olarak kullanılmıştır [173]. 19. yüzyılın sonunda, evin satılmasının ardından mülk birkaç parçaya bölünmüş, evin peyzaj düzenlemesi yapılmış geniş bahçesi bir park olarak ününü korumuştur. Devrim sonrasında Sovyetlerin endüstrileşme atılımları sırasında, Rossiya motor fabrikasına ait imalathaneler, depolar ve idare binalarını içeren endüstriyel tesisler parkı yok ederek bölgenin büyük bölümüne parçalar halinde yayılarak yerleşmiştir. Komünizmin çöküşünün ardından kapanan fabrikaya ait kimisi henüz inşaat halinde olan binalar terk edilerek çürümeye başlamış, günümüzde ise çevre ticaret işlevleri için aranan bir yer haline gelmiştir.

Sergei Tchoban, "Binaların doğa motifleri, bir zamanlar yazlık evin arazisinde bulunan büyük parka atıfta bulunuyor" diyerek cephenin temasını vurgular [174] (Şekil 4.25). Yapıların her birinin farklı bir mevsimi temsil ettiği projenin, "Mevsim Topluluğu" anlamında ki Seasons Ensemble'dir (Şekil 4.26). Bölgenin endüstriyel geçmişini takiben gelen ticaret faaliyetlerini taşıyabilmesi için üç yapının çeşitli müdahale ve eklemelerle iş merkezi olarak tekrar hayatı kavuşmasını içeren projede, Rusça "yaz" anlamındaki kelime ile isimlendirilen Leto Ticaret Merkezi yeşil renkli bina ilk tamamlanan yapı olmuştur. Yarım kalmış bir yapı konumunda iken taşıyıcı sistemine iki kat daha eklenen yapı, bölgenin tarih içerisindeki yeşille olan ilişkisinden dolayı yaz günlerinde çiçekli ve renkli haline referans veren baskılı cam cephelere sahiptir. Doğa ile cephe üzerinden kurduğu ilişkiye ek olarak yapı zemin katında geniş bir kış bahçesine sahiplik eder. Bu yapının karşısında, Rusça "sonbahar" anlamındaki kelime ile isimlendirilen Osen Ticaret Merkezi bulunur. Osen Ticaret Merkezi, sonbaharda dökülmeye hazır yaprak motiflerinin işlendiği turuncu tonlarda baskılı cam cephelere sahiptir. Güneyde ise Rusça "kış" anlamındaki kelime ile isimlendirilen Zima İş Merkezi yer almaktadır. Zima İş Merkezi, gri ve mavi renklere sahip kış anımsatan motiflerinde Korint sütunlar,

aslanlı kornişler ve kemerli geçitler içeren baskılı camların kullanılması ile Dominic Lutyens'nin değindiği gibi diğer iki yapıya göre çok daha Postmodernist bir söyleme sahiptir.



Şekil 4. 25 Ticaret aksında yer alan Seasons Ensemble kompleksi [175].



Şekil 4. 26 Farklı mevsimlere referans veren Seasons Ensemble kompleksinin yaz döneminde görüntüsü [138].

Seasons Ensemble'nin renkli cam kabuğunu güçlü gün ışığı altında ilk bakışta eğlenceli ve yüzeysel bir etki yaratır. Kuzeydeki konumu nedeniyle, yıl genelinde sahip olduğu gün ışığı miktarı çok az sahip olan şehirde bu yapılar alacakaranlıkta, gece veya kasvetli zamanlarda cepheleri arkadan aydınlatıldığında sert, geometrik silüetleri daha

yumuşak ve değişen ölçeği ile neredeyse gerçeküstü bir izlenim bırakır. Ofis binalarının lobileri alanları cam cephelerin düzenlerini devam ettiren cam panellerle kaplanarak yüzeylerin etkisi yapının içerisinde de devam ettirilmiştir (Şekil 4.27).



Şekil 4. 27 Zima Ticaret Merkezi'nin giriş lobisinin baskılı cam yüzeyler ile düzenlenişı [138].

4.1.7 Open Borders - Milano - 2016

11-23 Nisan 2016 tarihleri arasında Milano Tasarım Haftası boyunca düzenlenen Open Borders isimli sergide İtalyan tasarımcılar ile birlikte Çin, Japonya, İngiltere, Polonya, Rusya gibi çeşitli ülkelerden gelen tasarımcı ve mimarlar katılmıştır. Katılımcıların ait oldukları disiplinlerin ötesine geçerek farklı tasarım özellik ve yorumlamalarını karşılaştırmak amacıyla Milano Üniversitesi Binasında düzenlenen sergiye Rusya'dan Sergei Tchoban ve ekibi katılmıştır. Üniversite avlusuna yerleştirilecek 5 metre çapında, 12 metre yüksekliğinde tasarladıkları silindirik bir kütleyi 336 LED panel ile kaplayan ekip, avlunun kenarlarına yerleştirdikleri platformlardaki tabletler aracılığı ile ziyaretçilerle etkileşimli bir ekrana dönüştürmüştür (Şekil 4.28). Dokunmatik ekrana yapılan çizimlerin kulede belirmesi ile yaratıcılık ve diyalog için ideal bir ortam yaratıldığını düşünen mimar için her kurulum bir mimarlık hareketidir.



Şekil 4. 28 Sergei Tchoban ve ekibi tarafından Open Borders sergisi için hazırlanan kulenin gece görünüşü [176].

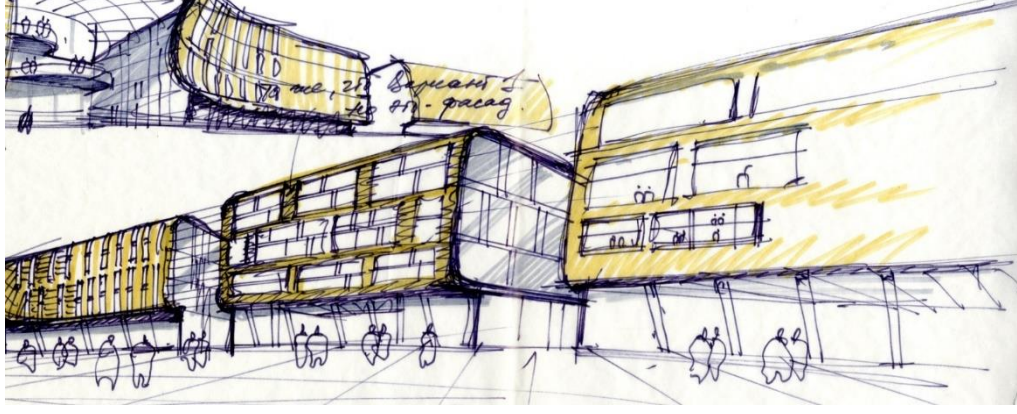
Mimarlığın geçmişinden bugüne kadar tarihi kiliselerin çan kulelerinden modern gökdelenlere kadar dikey yapılı mimari formların yapılı çevre içerisinde dikkat çekici bir rol oynamasından yola çıkılarak oluşturulan kule, sergi için ayrılan avlunun ortasına yerleştirilmiştir [176]. Kulenin bir bilgi kulesi olduğunu söyleyen mimara göre yaratılan kütle hem kedis ve tasarımı hakkında bilgi verirken aynı zamanda tabletler aracılığı ile çizim yapmaya teşvik edilen ziyaretçiler ile iletişim kurarak bilgi aktarma görevini üstlenir [177]. Gürer ve Yücel'in kavramsal bilgi aktarımını sağladığını söylediği iki boyutlu çizimler [71], kule olarak yaratılmış olan ekranda beyaz bir arka plan üzerinde gösterilmez (Şekil 4.29). Görülebilmeyen önemine inanan Tchoban, çizimlerin gösterileceği arka planda turkuaz mavisi ile pembe, sarı ile mavi, turuncu ile sarı gibi parlak ve ilgi çekici renklerin oluşturduğu fonları kullanarak çizimlerin algılanmasını ve dikkati çekmesini sağlar.



Şekil 4. 29 Open Borders sergisi için hazırlanan kule ve ziyaretçilerden çizim yapması istenen tabletler [176].

4.1.8 Expoforum - St. Petersburg - 2016

Petersburg Expoforum, Pushkinsky bölgesinde yaratılmasına karar verilip, bu amaçla 2008 yılında açılan uluslararası yarışma sonrasında elde edilmiş bir fuar merkezi projesidir. St. Petersburg şehrine yakın konumda, havaalanına araçla 10 dakikalık mesafede ve büyük ölçekli karayollarının keşişim noktasında bulunan arazi, uluslararası fuar ve kongre merkezinin inşası için seçildiğinde yolcular için şehrin görünen yüzü olması hedeflenmiştir (Şekil 4.30).



Şekil 4. 30 Sergei Tchoban tarafından hazırlanmış Expoforum için eskiz [178].

Beş bina ve fuar pavyonlarından oluşan kompleks Peterburgskoe Karayolu boyunca sıralanır (Şekil 4.31). Aynı rengin kullanımı ile yaratılan birlik hissine ek olarak aynı yüksekliğe sahip bu beş bina bir tek bir çizgi üzerine gruplandırılmış gibi görünürse de otel, iş merkezi ve kongre merkezi olarak farklı fonksiyonlara sahiptir. Ticaret fonksiyonlarına sahip yapılar, sergi pavyonlarına dik bir eksen boyunca yerleştirilmiştir. Eksen boyunca sıralanan ticari yapılar ile dik konumdaki pavyonların ve bu pavyonların kendi aralarındaki bağlantısı dalgalı bir çatıya sahip bir kütle ile gerçekleşir.



Şekil 4. 31 Bir çizgi boyunca sıralanan beş bina ve arkada konumlanan sergi pavyonları [179].

Tchoban'a göre "Şehir sınırının hemen dışındaki ve havaalanının yanında bulunan kompleksin konumu, uzak noktalardan harika görünecek parlak ve tanınabilir cepheler yaratmanın gerekliliğini oluşturuyordu" [178]. Fiziki koşullara ve yangına karşı dayanıklılık şartlarına ek olarak tasarımda St. Petersburg'un puslu kış günlerinde düşük

güneş ışığını yansıtacak bir renk ve parlaklığa sahip olması hedeflenmiştir. Projede kendini hissettiren parlak sarı renk, bölgenin yakınlarındaki Katerina Sarayı içerisinde bulunan Kehribar Oda'dan gelmektedir. Nazi işgali sırasında Katerina Sarayı'ndan sökülerek kaçırılan ve akıbeti şimdi bile meçhul olan Kehribar Oda'nın kültürel vurgusunun yanında kehribardan gelen parlak sarı rengin görsel olarak ihtiyaç duyulan dikkat çekici etkiyi verebilecek olması mimarları böyle bir referansa yöneltmiştir.

Mekânların anonimliğinin ve çok geniş mekânlara yönelmenin zorluğunu, kehribar renginde tasarlanan pavyonların dış cephelerini kaplayarak çözen mimarlar, bu iş için 300x100 cm ebatlarında, 6mm kalınlığında üretilmiş seramik paneller kullanılmıştır [180]. Seramik yüzeyler tuval gibi kullanılarak tarihi şehir ve onun neoklasik mimarisinin görüntülerini oluşturmak için Rusya'da ilk kez kullanılan soğuk baskı yöntemi ile işlenilerek kullanılır [181]. St. Petersburg, Moskova gibi şehirlerin çizimlerini yapan Mikhail Makhaev, perspektifi ustaca kullanması, ışık ve hava kompozisyonları ile yarattığı peyzaj temsilleri ile Rus resim sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip bir sanatçıdır [182]. Expoforum pavyonlarının cephelerinde St. Petersburg'un tarihini temsil eden Mikhail Makhaev'in harita, bina, gemi ve saray gibi konularda ki çizim ve gravürleri ile süslenerek ziyaretçilere bölgenin tarihi ve ticaret hayatında ki önemini vurgulayarak mekânları tanımlarken yapı bütünü prestijinin arttırılması amaçlanmıştır (Şekil 4.32). Rengi, referans verdiği tarihsel öğeleri ve kullandığı temsillere ile şehre itibar kazandıran kompleksin tamamlanması ile birlikte St. Petersburg şehri artık Köln, Milano, Frankfurt gibi dünyaca tanınmış fuar organizasyonları gerçekleştiren şehirlere rakip olarak büyük çaplı etkinliklere ev sahipliği yapmayı talep etmeyi hedeflemektedir.



Şekil 4. 32 Mikhail Makhaev'in çizimleri ile süslenen seramik yüzeyler [179].

4.2 Tartışma

Sergei Tchoban, tarihsel süreçte 20. Yüzyılın ikinci yarısında mimarlığın anlamında meydana gelen dördüncü kırılma noktasının oluşmasında rolü bulunan Dekonstrüktivist mimarlar ile yakın coğrafya ve zaman diliminde mimari faaliyetler gerçekleştirirken onlar gibi Modernizm'in sınırlayıcı yaklaşımı içinde kalmayı reddetmiştir. Tchoban, Dekonstrüktivist mimarların olağan mimari diller yerine karşı dillerini oluşturmaları gibi kendi mimari dilini oluştururken Postmodernizm'e kimi projelerinde göz kırpsa da özellikle soğuk, kasvetli ve düşük gün ışığına sahip Rusya iklimindeki bölgelerde yaptığı projelerde tarihsel göndermelerde bulunarak mimari öğelerin temsillerini kullanırken

zaman-mekân ilişkisi bakımından proje ve çevrenin tarihi ilişkisini göz önüne almayan, keyfiyete dayalı ve rasyonel sebeplere temellendirilmemiş Neoklasik seçmeciliğe başvuramaz. Sergei Tchoban, Wolf Pirx'in Coop Himmelb(l)au'nun tarih anlayışını özetlediği "Yeni binaları geçmişe saygı duyarak yaratmak lazım. Ama hiçbir şekilde eskinin baskısı altında kalarak, ona boyun eğerek değil" [119] sözünün ilk kısmını destekleyen bir mimari ortaya koyarken eskinin baskısını hissetmeyi olumsuz bir durum olarak algılamaz. Klasikleşen geleneksel mimariyi koruma peşinde olmayan Coop Himmelb(l)au'nun aksine şehrin mevcut mimari yapısını oluşturan ikonik ve olağan mimari arasındaki dengenin devamının sağlanmasının ve sürdürülebilirliğin peşindedir. Chicago Athenaeum Başkanı Christian Narkiewicz Laine "Yeni mimari gelişimdeki yoğun faaliyetlere rağmen, Sergei Tchoban, kökenlerinden ve tarihi yapılara ve geleneksel Avrupa şehirlerine olan düşkünlüğünden güçlü bir şekilde etkileniyor" diyerek Tchoban'ın mimarlıkta ki tarih anlayışını özetler [180].

Tschumi'nin binanın içinde ve çevresinde oluşan eylemlerin önemini, mimarlığın sosyal ve politik boyutunu fark ederek salt işlevsellikten kaçınması gibi Tchoban da yapıların salt işlevsellikle hayatlarını sürdüremeyeceğini; çevresi, kullanıcıları ve ziyaretçileri ile etkileşime girerek duygular uyandıran sosyal boyutun gerekliliğine inanır. Libeskind'in içerisinde mevcut ya da izleri silinmiş insanı barındıran tarihi mimarlığına dâhil etmesi gibi Tchoban da insanlarla birlikte şehirlerin tarihini mimarisine dâhil eder ve bunu yapmak için mimari öğelerin kendilerini kullanmak yerine temsillerine başvurur (Şekil 4.33). Libeskind gibi mimarisinin olanaklarını geliştirebilen ve ona tanımlanabilecek bir dil geliştiren ve Rus mimarisinin gelenekleri ile çağdaş tasarım hedef ve yöntemleri arasında bir etkileşim arayışında olan Tchoban, temsilleri alışılmış işlevi olan bilgi aktarım aracı olarak kullanmanın yanında, onlara yerel kültürü ve tarihi hatırlatacak anlamlar yükleyerek sosyal boyutun vurgusunu yaparak bu arayışına dâhil eder. Çeşitli anlamlar yüklediği temsillere başvurarak mimaride çok önem verdiği sürdürülebilirlik amacına ulaşabilmek için yapıları kullanıcı ve ziyaretçilerine sevdirmeyi hedefler.

	Yöntem	Uygulanan Yüzey	Anlamsal Renk Kullanımı	Tarihsel Kültürel Referans	Bölgesel Referans	İşlevsel Referans	Amaç
Business House Langenzippen	Fotografik Baskı	Cam Panel	X	X	X		Tarihi çevre ile uyumlu, hareketli cepheler tasarlamak.
Benois House	Fotografik Baskı	Cam Panel	X	X	X		Benos'in anısına hareketli ve eğlenceli cepheler tasarlamak.
Bank St Petersburg	Fotografik Baskı	Cam Panel	X	X	X		Ekonomik sağlamlık ve güven hissi verecek mekanlar yaratmak
I-city/I-land	QR Kod	Cam Panel					Bilginin farklı seviyelerde yayılmasını teşvik etmek.
Museum for Architectural Drawing	Rölyef	Beton	X	X		X	İşlevinin ne olduğu ile ilgili konuşan yapı oluşturmak.
Seasons Ensemble	Fotografik Baskı	Cam Panel	X	X	X		Hacim algısında değişiklik yapan, görülen yapılar tasarlamak.
Open Borders	Led Panel	Led Panel	X				Düşünce aktarım biçimi olarak çizim yapmaya teşvik etmek.
Expoforum	Soguk Baskı	Seramik Panel	X	X	X		Şehire itibar kazandıracak bir proje yaratmak.

Şekil 4.33 Sergei Tchoban'ın yapılarında temsil kullanımı karşılaştırması.

Tchoban için 'görülebilmek' önemlidir. Soğuk ve kasvetli Rusya'da renk, ışık ve gölge oyunları sağlayacak yapıların kullanıcılar tarafından takdir görüp sevildiğini düşünen mimar, bu anlayışla yapılmış aktif cephelere sahip yapıların uzun süreler boyunca yaşamını sürdürmesini hedeflemektedir. Nem, yağmur, kar ve hava kirliliği gibi etkenlere meydan okuyabilecek ve yapı için kaliteli bir yaşlanma ortaya koyabilecek, uzun ömürlü yeni malzemeleri seçen Tchoban, bulunduğu çevreye ait referanslar yaratabilmek için yapılarında mimari öğelerin temsillerine başvurmaya ilk olarak 'Business House Langenzipen' projesi ile başlar. Sergei Tchoban, 'Business House Langenzipen' projesinde, bölgeye ait yapılardan alıntılanmış mimari öğelerin fotografik baskı tekniği ile temsillerinin cam yüzeylere aktarıldığı cephe düzenlemesi ile çevrenin tarihsel yapısına uyum sağlamasının yanında onu yansıtarak çifte vurgu yapmayı hedeflemiştir. Frank Gehry'nin metal yüzeyli kabuklar oluşturan mimari bir dil yaratması gibi Tchoban, 'Business House Langenzipen' ile özellikle Rusya coğrafyasında gerçekleştirdiği projelerinde kullandığı, temsillerin cam, beton, seramik yüzeyler ya da led ekranlar üzerinde hayat bulabileceği farklı bir mimarinin temellerini atmıştır.

2008 yılında gerçekleştirilen 'Benois House' projesinde, 20. yüzyılın başlarında bölgede yaşamış, Rus tiyatro ve bale sanatında etkili olmuş biri olan Alexandrovich Benois'in kostüm çizimlerinin fotografik baskı tekniği kullanılarak cam panellerine aktarılması ile oluşturulan cephe Benois'e adanmış ve Benois'in çok sevdiği Toskana saraylarının neşeli cephelerine benzerlik yakalanmak istenmiştir. Benois'in çizdiği temsiller arasında grafik olarak uygulanacakların seçimi sırasında bölgenin imparatorluk dönemindeki şatafatlı geçmişini vurgulamak amacıyla Çariçe II. Katerina'nın verdiği kostümlü baloları hatırlatanlar tercih edilerek tarihsel ikinci bir göndermede bulunulmuştur.

'Bank St. Petersburg' projesinde ise banka müşterileri üzerinde psikolojik etki yaratarak ekonomik sağlamlık ve güven hissi oluşturmak için bölgeye ait köklü banka yapılardan alıntılanmış mimari öğelerin fotoğraf ve çizimlerinden oluşturulan kolajların fotografik baskı tekniği ile iç mekânlarda cam yüzeylere aktarılmasına başvurulmuştur. Bu temsillerde bankanın tarihsel birikimini desteklemek için geçmiş zamanın izlerini taşıyan kirli renklere sahip patinalı yüzeyler yaratılmıştır.

Archigram'ın ilk kez gerçeğin yerine ikinci gerçeklik olarak kurgulanan simülasyonu yerleştirmesi gibi Tchoban'da mimarlık gerçeğini ve onun temsilini çıplak gözle anlamlandıramayacağımız, dijital dünyaya sıkıştırılış kodlar aracılığı ile var olan yeni bir bilgi türü olarak 13. Venedik Bienalinde 'ı-city/ı-land' isimli pavyon tasarımı ile sunar. Temsil kullanımının temel amacı olan bilgi paylaşım aracı olarak kullanılan cam yüzeylerdeki QR kodlar doğrudan tarihsel, kültürel ya da bölgesel referanslar vermezler. Foucault'un bilginin sonsuza dek geçerliliğini koruyamayacağı ve dönüşüm geçirerek tekrardan oluşacağını söylemesini desteklercesine Venedik Bienali'ndeki tasarımları ile hedeflerini "bilginin farklı seviyelerde yayılması" olarak koyan Tchoban, gelişen teknoloji ile birlikte durağan bir yapıda olmayan bilgi aktarım yöntemlerinin de geliştiğini ve temsillerin aslında en basit anlamı ile bilgi aktarım amacı olduğunu vurgular.

"Mimarlığa karşı çok basit bir tavrım var. Her zaman basit bir soru sorarım - kendi projelerimden birini veya meslektaşlarımdan projelerinden birinin eskizini çizmek ister miydim" [149] diyerek mimarlık anlayışında çizime verdiği önemi gösteren Tchoban, kurduğu vakıf ve inşa ettiği mimari çizim müzesi ile bu konuda ki düşüncelerini vurgular. 'Museum for Architectural Drawing' ile yapının iç ve dış arasındaki ilişkiyi ters çevirerek işlevini ve yapının var olma amacını, beton yüzeylerde mimari perspektiflerden alıntılanarak oluşturulmuş rölyeflerle ziyaretçisine aktararak konuşan bir bina yaratan Tchoban, Postmodernist bir hareket olarak görülebilecek bu yaklaşımı ile "mimarlığın temsilden temsilin mimarisine" hayat bulan "mimari çizim" in ete kemiğe bürünmüş fiziksel yapısını ortaya koyar.

Benois House ile komşu olan 'Seasons Ensemble' projesinde aşırı iklim koşullarında bulunan yapının cam cephelerinde fotografik baskı tekniği ile yaratılan temsiller ve süslemelerin arkadan aydınlatılarak mekânların hacim ve yüzeylerinin kullanıcılarda yarattığı algıları değiştirmek hedeflenmiştir. Tchoban'ın, bölgenin geçmişinden gelen yeşil alan kullanımına referans veren temsillerle birlikte 'görülebilme' adına pop kültürüne ait canlı renklere de anlamlar yükleyerek yapıların çevre içerisinde algılanabilirliğini arttırmıştır.

2016 yılında Milano Tasarım Haftası kapsamında 'Open Borders' isimli sergiye led paneller ile kaplanmış kule biçimli bir kütle ile katılan Tchoban, ziyaretçilerin tabletler aracılığı ile yaptığı çizimleri parlak renklerin birleşimi ile oluşan arka planda sunarak, bir fikir ile başlayarak parmak hareketleri ile sonlanan çizimi 'düşünce aktarım biçimini' olarak kullanmaya teşvik eder.

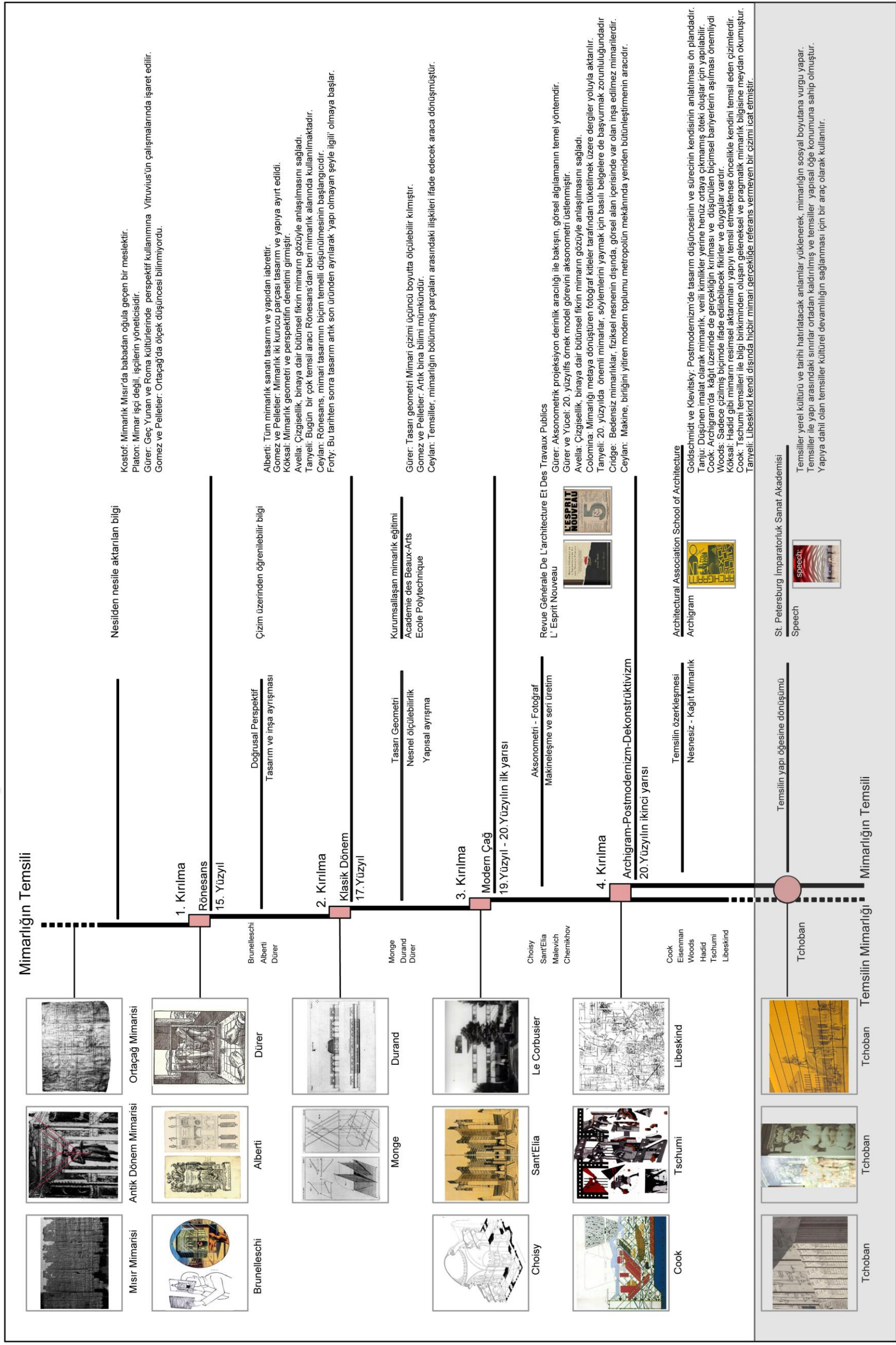
'Expoforum' projesinde ise Rusya'nın tarihte yaşadığı en büyük kültürel kayıp olan Amber Oda'ya referans veren ve çok uzaklardan algılanabilen bir renge sahip seramik yüzeylerde Mikhail Makhaev'in bölgenin tarihine göndermeler içeren temsilleri soğuk baskı tekniği ile kullanılmıştır. Temsillere başvurarak yapı kompleksinin ait olduğu şehrin itibarını arttırmasını hedefleyen bir tasarım anlayışı ortaya koyulmuştur.

Tchoban, kendisinin fantezi olarak adlandırdığı mimari çizimler yapar fakat bu çizimlerle amaçlanan Woods'un anlamsız olarak tanımladığı mimariyi ortaya koymak değildir. Fiziksel olarak bir yapıya dönüşüp dönüşmediğine bakılmaksızın kendi başına bir mimari ürün olan 'kâğıt mimarlıklar' olarak yarattığı fantezi çizimlerinde düşünceleri kadar sınırsız ve açık bir ifade dili kullanırken bile bu temsilleri sırf kendi başlarına var olmaları için değil, bir amaç uğruna yapar. Çoğu mimarın seyahatlerinde bellek yaratmak için yaptıkları hızlı eskizlerine benzemeyen, tamamlanmış kompozisyonlardan oluşan bu çizimler bellek yaratmak veya kendi yapılarını görselleştirmenin dışında mimari bir fikir vurgulamak, yapı ölçeğinden kent ölçeğine uzanan bir anlatıma hizmet etmek için üretilmiş çizimlerdir.

Tchoban, çizilmiş mimarlık geleneğini fantezi çizimleri ile sürdürse de nihai ürün olarak çizimin kendisini değil, yapıyı görür ve çizimi kullanarak yapıya ulaşmayı hedefler. Temsillerin kendisini temsil etmek dışında bir amacı olmamasının, onun bir sanat olarak sıkışıp kalması sonucunu getirdiğini düşünen Tchoban'a göre bir mimar yapı yapmalıdır ve temsiller kâğıt mimarlıklar oluşturma'nın ötesinde yapıya ulaşmak için kullanılan araçlar olmalıdır. Tchoban, Libeskind' den itibaren kesin olarak ortaya konan temsil kullanımındaki araç-amaç ayrışmasında temsilin araç olmasından yana durur ve temsillere yeni anlamlar katarken onlara geleneksel anlayıştan uzak kullanım alanları kazandırarak yapının kendisinde hayat bulma şansı verir (Şekil 4.34). Sergei Tchoban, teknolojik imkânları kullanarak temsilleri sıradan bir araç olmanın ötesine geçirecek

nihai hedef olarak yarattığı modern yapılarının fiziksel bir parçası haline getiren, keline ait bir mimari dil yaratmıştır. Eskizleri ile Fransız Neoklasik mimarisinin 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl ustalarına benzetilen Sergei Tchoban, temsilleri geleneksel kullanımından ayrıştırarak farklı işlevlere sahip çeşitli yapılarda farklı yüzey, şekil ve renklerle kullanarak sürdürülebilir çözümler üreten; geçmişten günümüze devam eden Avrupa mimarisini merkeze alarak yarattığı kendine has mimarisi ile 2018 yılında Avrupa Mimarlık Ödülü'ne layık görülmüştür.





Şekil 4. 34 Tarihsel süreç içerisinde mimarlığın anlamında meydana gelen değişimleri tetikleyen kırılma noktaları.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmanın başlangıç noktası, binlerce yıllık mimarlık geleneği içerisinde temsil kullanımında yaşanan farklılaşmanın mimarlığın anlamı ve meslek pratiği içerisinde meydana getirdiği değişimlerin günümüzdeki etkilerinin tespitini yapabilmek olmuştur. Mimari temsilin ortaya çıkış nedenlerinin en önemlisi yapıyı ifade edebilmek, nihai ürün olarak yapıya ulaşabilmektir.

Günümüz mimarlığında temsilin kullanılış biçimi ve amaçları kimi yönleriyle geleneksel yapısını devam ettirirken bazı tarihsel noktalarda yaşanan gelişimler ile mimarlık literatürüne eklenen yeni araçlarla temsil türlerini zenginleştirecek farklılaşmalar yaşanmıştır. Bu sebeple tez içerisinde mimari temsilin yapısı, içerdiği çeşitli araçların özelliklerinin incelenmesi ve yaşanan kırılmaları takip eden değişimlerin tanımlanması gerekmiştir. Uzun bir süre ağır bir şekilde ilerleyen mimari temsil geleneği Rönesans'tan itibaren yeni temsil araçlarının keşfi ile hareketlilik kazanmış, beraberinde mimarlıkta anlamsal değişimler meydana getirmiştir. Rönesans ile başlayan temsil kullanımına bağlı gerçekleşen mimarlığın anlamında değişimlerin yaşandığı kırılma noktalarının görüldüğü yaklaşık 500 yıllık süreçte, 20. yüzyılın ikinci yarısında itibaren temsillerin var olma nedenlerinde görülen değişimlerle temsiller kendi başlarına anlamlar kazanarak temsil etmek zorunda kaldığı nesnelerden bağımsızlaşıp, özerkleşmişlerdir. Temsil araçlarının çeşitliliğinin arttığı uzun süreç sonucunda, mimarlık ürününün anlamını sadece inşa edilmiş yapı ile sınırlandıran anlayış değişerek yapıyı üretmek için kullanılan tüm ifade araçları mimarlığın kendisini tanımlar olmuştur.

Bu çalışmada günümüzde kendi mimari dilini yaratırken temsil kullanımında farklılıklar sergileyerek diğer mimarlardan ayrılan Sergei Tchoban'ın yapıları üzerinden tez içerisinde 20. yüzyıl sonlarında ortaya çıktığı savunulan temsil kullanımında araç-amaç ayrışmasının etkileri ve Tchoban'ın mimari tavrının bu ayrışmada bulunduğu yerin tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada Tchoban'a ait yapılardan seçilen örnekler incelenmiş, bu yapıların temsil kullanımında ortak noktalar ve özellikler ortaya konmuş, temsillerle yaratılan farklı anlamlar ve verilen referanslar üzerinden yorumlar yapmak mümkün olmuştur.

Temsil mimarisini oluşturan kâğıt mimarlıkları yaratarak ünlenen Hadid, Tschumi, Libeskind gibi mimarlar temsilin özerkleşmesini sağlamış olsalar da yapı yapabilen mimarlar olabilmek adına bu duruşlarında sapmalar yaşamışlar ve bunun sonucu olarak mimarlığın temsilden temsilin mimarisine uzanan süreçte bir duraksama yaşanmıştır. Kâğıt mimarlığı yaratan bir mimar olmanın yanında yapı yapabilen bir mimar olmayı da seçen Tchoban diğerlerinden farklı olarak temsillerle nihai ürün olarak görülen yapı arasında bir sınır koymayıp, yeni anlamlar yüklediği temsilleri yapının sınırlarına sokarak onlara gerçek anlamda fiziksel bir mimari öge kimliği kazandıran bir mimar olur. Yapılarında yer verdiği temsiller Postmodern bir seçmeciliğin ürünü olmayıp yerel, tarihsel veya işlevsel anlam ve görevler üstlenen yapı öğeleri olarak var olurlarken Tchoban, kendisi ile özdeşleşen bir mimarlık dili yaratma fırsatı yakalamıştır. Tchoban, fantezi çizimleri adıyla yaptığı temsiller ile mimarlık ve şehircilik hakkındaki düşüncelerini ifade ederken yapıya kattığı temsillerde ise bölgesel ve tarihi göndermelerde bulunarak onları kültürel devamlılığın sağlanması için bir araç olarak kullanmak yoluna gitmiştir. Temsilleri geleneksel olarak mimari bilgiyi aktaran araç olma durumundan kurtarırken onları yapı ile kullanıcının anlamlı diyaloglar kurmasında aracı konumuna yerleştirir ve bunu temsilleri amaç konumuna çıkarmadan yapar. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapıdan özerkleşen temsilleri kâğıt düzleminden kopararak onlara yapı elamanı kimliği kazandıran Tchoban'ın, bu temsillerin kullanımını merkeze alan kişiselleştirilmiş mimari dil ve üslubu ile 20. yüzyılın sonunda yaşananlar gibi yeni bir kırılmaya sebebiyet verip vermediği, mimarisinin gelecekte nasıl bir

etkisinin olacağı ve mimarlık ortamının bundan sonra izleyeceği serüven merak uyandırıcıdır.



KAYNAKLAR

-
- [1] Akalın, I. ve Halık, Ş., (2011). Türkçe Sözlük, 11. Baskı, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- [2] Milliyet Gazetecilik, (1986). Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt No: 22, İstanbul.
- [3] Nişanyan, S., Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, <https://www.nisanyansozluk.com>, 10 Ağustos 2018.
- [4] <https://www.dictionary.com/browse/representation?s=ts>, 10 Ağustos 2018.
- [5] Yücel, A., (2004). "Mimarlık Ve Temsil", TOL Mimarlık Kültür Dergisi, 4: 77-82.
- [6] Gürer, T.K., (2004). Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [7] Ceylan, E., (2010). Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Olarak Diyagram, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [8] Tanyeli, U., (2002). "Mimarlıkta Temsiliyet", Arredamento Mimarlık, 146:76.
- [9] Tanju, B., (2008), "Mekan-Zaman ve Mimarlıklar", Zaman – Mekan, Yem Yayın, İstanbul, 170-185.
- [10] Alemdar, Z.Y. ve Aydın, S., (2011). "Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge", İTÜ Dergisi Cilt:10(1), 83-94.
- [11] Luce, K.M., (2009). Revolutions in Parallel: The Rise and Fall of Drawing in Architectural Design, Doktora Tezi, The University of Michigan, Michigan.
- [12] Laseau P., (2001). Graphic Thinking For Architects & Designers, 3. Basım, John Wiley & Sons Inc, A.B.D.
- [13] Aroztegui M.C., (2010). Architectural Representation And Experiencing Space In Film, <https://dspace.ort.edu.uy/handle/20.500.11968/2849>, 11 Ağustos 2018.
- [14] Zevi, B., (1957). Architecture as Space, Horizon, New York.
- [15] L'Architecture d'Aujourd'hui, (1930). <https://vimeo.com/67793221>, 11 Ağustos 2018.
- [16] Stacey, M., Eckert, C. ve McFadzean, J., (1999). "Sketch Interpretation In Design Communication", International Conference on Engineering Design, August 24-26, Münih.

- [17] Smith, K.S., (2008). Architects Sketches: Dialogue and Design, Architectural Press, Slovenia.
- [18] Le Corbusier, (1986). Towards a New Architecture, Dover Publications Inc., New York.
- [19] Goldschmidt, G., (1994). "On Visual Design Thinking: The Viz Kids Of The Architecture", Journal Offprint Paper: Design Studies, Vol:15:2.
- [20] Tovey, M., Porter, S. ve Newman, R. (2003). "Sketching, Concept Development And Automotive Design", Design Studies, 24: 135–153.
- [21] Küçük, A., (2007). The Architectural Precedent And The Diagram: A Comparative Analysis of Le Corbusiers Villa Savoye and Rem Koolhaas Maison a Bordeaux, Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [22] Kürtüncü, B., (2011). Diyagram: Mimarlıkta Bir Düşünme, Tasarlama Ve Temsil Aracı, Doktora Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [23] Eisenman, P., (1963). The Formal Basis of Modern Architecture, Ph.D. Thesis, University of Cambridge.
- [24] VIA 57 West - BIG, <https://www.archdaily.com/794950/via-57-west-big>, 11 Ağustos 2018.
- [25] Garau P. A., Muller E. J. ve Fausett J. G., (2008). Architectural Drawing and Light Construction 8th Edition, Pearson Prentice Hall.
- [26] Savaş N., (2004). "Mimarlık ve Onun İmgesi: Temsil ve Mimarlığın Özerkliği Üzerine Notlar III", TOL Mimarlık Kültür Dergisi, 4: 69-76.
- [27] Kolektif, (2000). El Croquis: Alvaro Siza 1958-2000 68/69, Madrid.
- [28] Gannon, T. ve Kipnis, J., (2003). Bernard Tschumi / Zenith De Rouen: Source Books in Architecture 3, Princeton Architectural Press, New York.
- [29] Zell, M., (2008). The Architectural Drawing Course: Understand the Principles and Master the Practices, Thames & Hudson, China.
- [30] Hotan, H., (1978). Ayrıntılı Mimari Perspektif ve Gölge, Maya Yayıncılık, Ankara.
- [31] Şahinler, O., (1971). Perspektif, Baha Matbaası, İstanbul.
- [32] Panofsky, E., (2013). Perspektif: Simgesel Bir Biçim, Metis, İstanbul; Çeviren: Yeşim Türkel.
- [33] Şahinler, O. ve Kızıl, F., (2008). Mimarlıkta Teknik Resim, Yem Yayın, İstanbul .
- [34] Mitchell, W. J., (1995). Digital Design Media, John Wiley & Sons, New York.
- [35] <http://ericowenmoss.com/project-detail/gasometer-d-1/>, 11 Ağustos 2018.
- [36] Dunn, N., (2014). Architectural Modelmaking, Laurence King Publishing, City Road.
- [37] Eisenman, P., Doney, S. ve Kwinter, S. (1995). Master Architect Series I: Eisenman Architects Vol 9: Selected and Current Works, Images Publishing Group, Australia.

- [38] Kanburoğlu, Ö., (1998). Mimari Fotoğraf, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.
- [39] Yıldırım E., (2009). Foto-mekân, Foto-hikâye, Foto-duvar: Le Corbusier Mimarlığı ve Onun Fotografik Temsili, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- [40] L'Esprit Nouveau, (2016). http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/index.php?option=com_artisba&view=catalogo&Itemid=141, 11 Aralık 2018.
- [41] <https://www.zaha-hadid.com>, 11 Aralık 2018.
- [42] Moneo, R., (2001). "The Thing Called Architecture", Anything, MIT Press, New York, 120-123.
- [43] El Croquis N.0117 – Frank Gehry 1996-2003, (2003). El Croquis, Madrid .
- [44] Töre T., (2010). Sanal Gerçeklik Ve Mimari Koruma Sunum Ve Anlatım Bağlamında Bir Değerlendirme, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [45] Whyte J., Nikolic D., (2018). Virtual Reality And The Built Enviroment, Routledge, Londra.
- [46] Höhl, W. ve Broschart, D. (2015). Augmented Reality In Architecture And Urban Planning, GIS Science No. 1:20-29.
- [47] Schmalstieg, D. ve Hollerer, T., (2016). Augmented Reality: Principles and Practice, Addison-Wesley Professional, Boston.
- [48] <https://www.moma.org/collection/works/104692>, 11 Aralık 2018.
- [49] Hodder, I., (2006), Çatalhöyük Leoparın Öyküsü,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul; Çeviren: Dilek Şendil.
- [50] Kostof, S., (1977). "The Practice Of Architecture In The Ancient World: Egypt And Greece ", The Architect, Oxford University Press, New York, 3-27
- [51] <http://www.myoldmaps.com/maps-from-antiquity-6200-bc/102-turin-papyrus/102turin-papyrus.pdf>, 11 Aralık 2018.
- [52] Platon. (1998). Devlet Adamı, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul.
- [53] Host. J., (2017). "The Fall of the Tektōn and The Rise of the Architect: On The Greek Origins of Architectural Craftsmanship", Architectural Histories, 5(1): 5, 1–12.
- [54] Vitruvius,(1990), Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul; Çeviren: Suna Güven.
- [55] Artun, A., (2013). Panofsky'nin Perspektifi, <http://www.aliartun.com/yazilar/panofskynin-perspektifi>, 10 Şubat 2019.
- [56] Gregotti V., (2017). Mimarlığın Amaçları ve Araçları, Janus Yayıncılık, İstanbul; Çeviren: Alp Tümertekin.
- [57] Gomez, A.P. ve Pelletier. L., (1992). "Architectural Representation Beyond

Perspectivism", Perspecta, 27: 20-39.

- [58] Leach. A., (2017). Mimarlık Tarihi Nedir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul; Çeviren: Hayrullah Doğan.
- [59] Lefebvre, H., (2016). Mekânın Üretimi, Sel Yayıncılık, İstanbul; Çeviren: Işık Ergüden.
- [60] Köksal, A., (1994). "Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği", Arredamento Dekorasyon, 60:91.
- [61] Alberti, L. B., (2015). Resim Üzerine Ve Heykel Üzerine, Janus Yayıncılık, İstanbul; Çeviren: Atilla Erol.
- [62] Gomez, A.P. ve Pelletier, L., (1997). Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, Londra.
- [63] Avella, F., (2009). "Construction and Design Manual Architectural Renderings", History and Theory, Studios and Practices, Dom Publishers, Berlin, 9-68.
- [64] Gomez, A.P., (1982). "Architecture as Drawing", Journal of Architectural Education, 36(2):2-7.
- [65] Jay, M., (1998). "Scopic Regimes of Modernity", Vision and Visuality, içinde, Bay Press, Seattle, 3-23.
- [66] Gomez, A.P., (1982). "Architecture as Drawing", Journal of Architectural Education, 36(2):2-7.
- [67] Gänshirt, C., (2007). Tools for Ideas: An Introduction to Architectural Design, Birkhäuser Architecture.
- [68] Forty, A., (2000). Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., Londra.
- [69] Tanyeli, U., (2001). "Mimarısız Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarısına", Daniel Libeskind, Boyut Yayın, İstanbul, 9-16.
- [70] Foucault, M., (2001). Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitabevi, Ankara; Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay.
- [71] Gürer, T.K. ve Yücel, A., (2005). "Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi", İTÜ Dergisi 4(1): 84-96.
- [72] Birol. G., (2006). "Megaron", Balıkesir, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Yayını, 1: 3-16.
- [73] Sant'Elia, A., ve Marinetti F.T., (1991). "Fütürist Mimarlık", 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 21-25.
- [74] Colquhoun, A., (2002). Modern Architecture, Oxford University Press, Oxford .
- [75] Asensio, P., (2003). Antonio Sant'elia, Loft Publications, Barselona.
- [76] Köksal, A., (2000). "Dekonstrüktivizm: Dün Ve Yarın", Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 113-116.

- [77] Cridge, N., P.,(2015). Drawing The Unbuildable, Routledge, New York.
- [78] Suprematism In Architecture: Kazimir Malevich And The Arkhitektons, <https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-kazimir-malevich-and-the-arkhitektons/>, 13 Şubat 2019.
- [79] Fondation Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr> , 13 Şubat 2019
- [80] Colomina, B., (2017). Mahremiyet ve Kamusalılık : Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari, Metis, İstanbul; Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç.
- [81] Tanyeli, U., (1990). "Post-Modern Söylem ve Las Vegas'ın Öğrettikleri", Las Vegas'ın Öğrettikleri, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, XXI-XXVI.
- [82] L'Architecture d'Aujourd'hui, <https://www.youtube.com/watch?v=daFzqQFge3M>, 01 Şubat 2019.
- [83] Carranza, L.E., (1994). "Le Corbusier and the Problems of Representation", Journal of Architectural Education, 48(2): 70-81.
- [84] Le Corbusier, (1999). Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul; Çeviren: Serpil Merzi.
- [85] Eisenman, P., (1998). "Post-Functionalism", Architecture Theory Since 1968, The MIT Press , Columbia, 234-240.
- [86] Yurtsever, H., (1996). "Modernizm ve Postmodernizm Karmaşasından Geleceğin Biçimine", Mimari Akımlar II, YEM Yayın, İstanbul, 90-105.
- [87] Maden, F. ve Şengel, D., (2009). "Kırılan Temsiliyet: Libeskind'de Bellek", METU JFA, 26:49-70.
- [88] Venturi, R. ve Brown, D.S., (1980). Las Vegas'ın Öğrettikleri, İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- [89] Korkmaz, T., (1996). "(Post)Modern Sürel(li)(siz)lik", 70 Sonrası Mimarlık-Tartışmalar, Mimarlar Derneği Yayınları, Ankara, 24-33.
- [90] G. Goldschmidt ve E.Klevitsky, (2004). "Graphic Representation as Reconstructive Memory: Stirling's German Museum Projects", Design Representation, Springer, A.B.D, 37-61.
- [91] Postmodern Architecture: No 1 Poultry, London, by James Stirling, <https://www.dezeen.com/2015/09/15/postmodern-architecture-james-stirling-michael-wilford-no-1-poultry-city-london>, 03 Şubat 2019.
- [92] Sadler, S., (2005). Archigram: Architecture Without Architecture, London , MIT.
- [93] Tanyeli, U., (2005). Ait Olduğu Çağ Bağlamında Archigram. Garanti Galeri Archigram Sergi Kataloğu (22 Kasım-31 Aralık 2005), İstanbul.
- [94] Cook, P., (1999). Archigram, Princeton Architectural Press, New York.
- [95] Esin, N., (1996). "Dekonstrüktivizm Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstrüktivist Mimari", Mimari Akımlar II, YEM Yayın, İstanbul, 48-56.
- [96] Akcan, E., (1996). "Dekonstrüksiyon Ve Mimarlık", C. A. Güzer(Ed.), içinde (44-53),70 Sonrası Mimarlık- Tartışmalar, Ankara, Mimarlar Derneği Yayınları.

- [97] Jencks, C., (1996). "Yeni Modernler", Mimari Akımlar II, YEM Yayın, İstanbul, 68-89; Çeviren: İ. Göldeli.
- [98] Eisenman, P., Krier, L. ve Papadakēs A., (1989). Reconstruction, deconstruction : Peter Eisenman Versus Leon Krier: My Ideology Is Better Than Yours, John Wiley and Sons Ltd, Londra.
- [99] Eisenman, P., (2006). "Feints: The Diagram", Feints, Skira, Torino, 203-205.
- [100] Eisenman, P., (1999). Diagram Diaries, Universe, New York.
- [101] HOUSE IV, <https://eisenmanarchitects.com/House-IV-1971>, 01 Şubat 2019.
- [102] Cook, P., (2008). Drawing: The Motive Force of Architecture, UK, John Wiley & Sons Ltd
- [103] <http://www.tschumi.com>, 02 Şubat 2019.
- [104] Hartoonian, G., (2010). "Bernard Tschumi Draws Architecture", Delft Architecture Theory Journal, 7:29-44.
- [105] Tanyeli, U., (2000). "Gehry'nin 'Karşı Dil'i", Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 7-16.
- [106] Gehry, F., (1990). TED, My Days As A Young Rebel, https://www.ted.com/talks/frank_gehry_as_a_young_rebel#t-310891, 01 Şubat 2019.
- [107] Kortan, E., (1996). "Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirel Bir Bakış", Mimari Akımlar II, YEM Yayın İstanbul, 36-47.
- [108] Erez, İ. ve Madra, Ö., (2000). "Gehry ile Konuşma", Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 45-54.
- [109] <https://irbarcelona.org/barcelona-monuments/golden-fish-frank-gehry/>, 03 Şubat 2019.
- [110] Kollektif, (1993), , "The Roundtable Discussion", The End Of Architectural: Documents and Manifestos, Prestel, Münih, 98-128.
- [111] Tanyeli, U., (2000). "Simülasyon Çağında Mimarlık ve Woods", Lebbeus Woods, Boyut Yayın, İstanbul, 8-15.
- [112] Woods, L., (1997). Radical Reconstruction, Princeton Architectural Press, New York.
- [113] Johnson, J., Lebbeus Woods at The Drawing Center, <http://thirdrailquarterly.org/joshua-johnson-lebbeus-woods-at-the-drawing-center/> , 03 Şubat 2019.
- [114] <https://lebbeuswoods.wordpress.com/>, 03 Şubat 2019.
- [115] Eroyan, A., (2017). Mimarlıkta Genç Mimarlara Yer Yok http://www.yapi.com.tr/haberler/mimarlikta-genc-mimarlara-yer-yok_162012.html, 05 Şubat 2019.
- [116] Güzer, C.A., Mimarlığın Uç Noktaları: Konstruktivizm, Postmodernizm, Dekonstruktivizm, <http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/214->

mimarligin-uc-noktalari-konstruktivizm-post-modernizm-dekonstruktivizm, 01 Şubat 2019.

- [117] Maden, F., (2008). Dinamizm, Dekonstruktivizm ve Aykırı Mimarlık, Arredamento Mimarlık, 216:(35-39).
- [118] Rooftop Remodeling Falkestrasse, <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse> 01 Şubat 2019.
- [119] Prix, W., Ayasofya'yı Yeniden Yapmak İsterim, Hürriyet, 22 Mart 2003, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ayasofyayi-yeniden-yapmak-isterim-135333>, 01 Şubat 2019.
- [120] Koolhaas, R., (2000). "Masumiyet Çağının Sonu mu?", Rem Koolhaas, Boyut Yayın, İstanbul, 105-112.
- [121] <https://oma.eu/projects/boompies>, 03 Ocak 2019.
- [122] Rattenbury, K., (2002). "Iconic Pictures", This Is Not Architecture, Routledge, New York, 57-91.
- [123] Uffelen, C. V., (2014). The Book Of Drawings + Sketches Architecture, Braun Publishing, Berlin.
- [124] Woods, L.,(2009). Zaha Hadid's Drawings 1, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/03/23/zaha-hadids-drawings-1>, 03 Şubat 2019.
- [125] Zukowsky, J., (2019). Zaha Hadid, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Zaha-Hadid/>, 03 Şubat 2019.
- [126] Woods, L., (2009). Zaha Hadid's Drawings 2, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/03/27/zaha-hadids-drawings-2/>, 03 Şubat 2019.
- [127] Balamir, A., (2009). "Mimarlık Zamanın Barometresi: Woods'un Ölçerinden Hadid'in Mimarisi", Mimarlık Dergisi, 348: (38-41), Ankara.
- [128] <https://www.zaha-hadid.com>, 03 Şubat 2019.
- [129] Woods, L.,(2009), Line 1, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/05/05/line/>, 03 Şubat 2019.
- [130] Libeskind, D., (1980). End Space, Architectural Association Sergi Kataloğu, Londra.
- [131] Daniel Libeskind-Berlin City Edge, <https://www.bmiaa.com/allures-cycle-of-exhibitions-at-frac-centre-orleans/bb01d661ad1bbf5e817b07b8122be701/>, 03 Ocak 2019.
- [132] Libeskind, D., (2001). "Mimarlık Ve Anı", Yapı, 252/11: 78-80.
- [133] Yalınay, Ş., (1994). Mimari Anlatımın Estetikleşmesi", Mimarlık Dergisi, 32: 49-50.
- [134] Biçer, S., "Mimar Kağıt Üstünde Mimarlık Yapamaz", <http://www.arkitera.com/soylesi/304/mimar-kagit-ustunde-mimarlik-yapamaz>,

01 Ocak 2019.

- [135] Interview with Sergei Tchoban", <https://www.youtube.com/watch?v=1Mr2ypT8abY>, 03 Şubat 2019.
- [136] Tanyeli, U., (2002). "Berlin 1990-2002", Berlin 1990-2002, Boyut Yayın, İstanbul, 6-7.
- [137] Kuban, D.,(2002). "Büyük Bir Şantiye Olarak Berlin", Berlin 1990-2002, Boyut Yayın, İstanbul, 8-19.
- [138] <http://www.tchobanvoss.de/>, 04 Şubat 2019.
- [139] #LightOn Sergei Tchoban, (2016). Roma, <https://www.youtube.com/watch?v=KCPNkDxEWxo>, 04 Şubat 2019.
- [140] Konsept Özel Sergei Tchoban, (2018), Konsept Projeler Dergisi, 59:58-65.
- [141] Tchoban, S., (2015). "The Art of Architectural Drawing", Construction And Design Manual Drawing for Architects, Dom Publisers, Berlin, 38-39.
- [142] Güzer, C.A., "Sergei Tchoban Kalebodur'la Mimarlar Konuşuyor", <https://www.youtube.com/watch?v=7HQQvZtYvkw>, 03 Mart 2019.
- [143] Tanyeli, U., (2018). Rus Avangardı Konferans Serisi – 2, İstanbul, <https://www.youtube.com/watch?v=YMjvSSDcyfk>, 05 Mart 2019.
- [144] AD Interviews: Sergei Tchoban, Russian Architect and Artist Shares His Collection, (2016). Berlin, <https://www.youtube.com/watch?v=IW42zjuAWg>, 05 Mart 2019.
- [145] Tversky, B., (2002). "What Do Sketches Say About Thinking", Association for the Advancement of Artificial Intelligence Technical Report, Canada.
- [146] #LightOn - Masterclass di Sergei Tchoban, (2016), Roma, <https://www.youtube.com/watch?v=Dc0BpAzl0D0>, 04 Şubat 2019.
- [147] Barkhofen, E., (2010). Sergei Tchoban: Architectural Worlds: Draftsman and Collector, Jovis Verlag, Berlin.
- [148] Nance, K., (2010). "Reality is Truth, Art is Beauty" Sergei Tchoban Art, Images Publishing, Hong Kong, 6-9.
- [149] Vercelloni, M., (2018). Sergei Tchoban: Den-city – Urban Landscape, <https://www.arredativo.it/2018/eventi/sergei-tchoban-den-city-urban-landscape/>, 04 Şubat 2019.
- [150] Sergei Tchoban Wins 2018 European Prize For Architecture, [https://worldarchitecture.org/article/links/ephpc/sergei tchoban wins 2018 european prize for architecture.html](https://worldarchitecture.org/article/links/ephpc/sergei%20tchoban%20wins%202018%20european%20prize%20for%20architecture.html), 30 Aralık 2018.
- [151] Crosbie, M.J., (2013). "The Architecture of Tchoban: Five Themes", Sergei Tchoban Architecture, Images Publishing, Hong Kong, 6-21.
- [152] Tchoban S. ve Theye, U., (2014). Museum for Architectural Drawing Berlin, Tchoban Foundation Publication, Berlin.

- [153] Kartal, A., (2012). "Detay Ve Malzemedeki Eşsizlik", Natura Mayıs-Haziran, Stil Matbaacılık, İstanbul, 94-112.
- [154] <https://archspeech.com>, 04 Şubat 2019.
- [155] Aziz Vasil Katedrali, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQXppel9WYXNpbF9LYXRlZlJhbGk>, 11 Mart 2019.
- [156] Villa Rotonda, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6VmlsbGFfUm90b25kYV9mcm9udC5qcGc>, 11 Mart 2019.
- [157] Selimiye Camii nerededir, <http://www.milliyet.com.tr/selimiye-camii-nerededir-tatil-2447993/>, 11 Mart 2019.
- [158] Tarabarina, J., (2017). Сергей Чобан: Технология вентфасада пришла не навсегда, <https://archi.ru/russia/74608/sergei-choban-tekhnologiya-ventfasada-prishla-ne-navsegda>, 11 Mart 2019.
- [159] Schukin, A., (2018). От «города объектов» к европейскому городу, <http://expert.ru/expert/2017/50/ot-goroda-ob-ektov-k-evropejskomu-gorodu/>, 11 Mart 2019.
- [160] Usmanova, E.K., (2017). Сергей Чобан: Здания, подобные Дворцу земледельцев, являются реакцией людей на модернизм, <https://www.business-gazeta.ru/article/355499>, 11 Mart 2019.
- [161] Tchoban, S. ve Sedov, V., (2018). 30:70 Architecture As a Balancing Act, Dom Publishers, Berlin.
- [162] Sdobmo, (2017). Декор против функции: Рецензия на книгу 30:70, <https://strelka.com/ru/magazine/2017/06/20/review-30-70>, 11 Mart 2019.
- [163] Tchoban, S., (2013). "Business House Langenzipen", Sergei Tchoban Architecture, Images Publishing, Hong Kong, 108-115.
- [164] Sdobno, S., (2017), Decor vs. Function : Book Review "30:70" <https://strelka.com/ru/magazine/2017/06/20/review-30-70>, 11 Mart 2019.
- [165] Strachan, E. ve Bolton, R., (2008). Russia & Europe in the Nineteenth Century, Sphinx Fine Art, Londra.
- [166] Kustikova, A., (2009). Дом Бенуа – любопытное здание, <http://www.gorzakaz.org/news/view/14816.html>, 05 Mart 2019.
- [166] Sergei Tchoban + Sergei Kuznetsov: I-Land At Russian Pavilion, <https://www.designboom.com/architecture/sergei-tchoban-sergei-kuznetsov-i-land-at-russian-pavilion/>, 30 Aralık 2018.
- [167] Sergei Tchoban(Speech), <https://www.floornature.it/sergey-tchoban-speech-9098>, 10 Aralık 2018.
- [168] Etherington, R., Russian Pavilion at the Venice Architecture Biennale 2012, <https://www.dezeen.com/2012/08/29/russian-pavilion-at-venice-architecture-biennale-2012/>, 01 Şubat 2019.

- [169] Lukyanov, N. ve Elizareva, A., (2014). Tatlin Plan #17, Tatlin Publishers, Moskova.
- [170] Museum for Architectural Drawing, https://archi.ru/en/object_current.html?id=7542, 12 Ocak 2019.
- [171] Pepchinski, M., (2013). Tchoban Foundation Museum for Architectural Drawing, <https://www.architecturalrecord.com/articles/7963-tchoban-foundation-museum-for-architectural-drawing?v=preview>, 12 Ocak 2019.
- [172] Parnel, S., (2013). Drawings museum by Speech Tchoban & Kuznetsov, <https://www.architectural-review.com/buildings/museum/drawings-museum-by-speech-tchoban-and-kuznetsov-berlin/8655729.article>, 12 Ocak 2019.
- [173] TchobanVoss Architekten - Seasons Ensemble - St. Petersburg - Office Berlin, <https://www.baunetzarchitekten.de/tchobanvossarchitekten/31087/projekt/450451>, 13 Şubat 2019.
- [174] Lutyens, D., (2014). Russian Offices With Digitally Printed Facades, <https://www.onofficemagazine.com/architecture/item/3349-russian-office-complex-with-digitally-printed-facades-nps-tchoban-voss-teorema>, 13 Şubat 2019.
- [175] Бизнес-центр Зима, <http://bc.arendator-spb.ru/bc/object-biznes-centr-zima.html>, 11 Ocak 2019.
- [176] Towers Installation, <https://archello.com/project/towers-installation>, 09 Şubat 2019.
- [177] Open Borders - Ma Yansong - Sergei Tchoban - Mac Stopa, (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=qS4kbC40ijE>, 12 Şubat 2019.
- [178] Expoforum Convention and Exhibition Centre, (2017). <https://www.archdaily.com/804686/expoforum-convention-and-exhibition-centre-speech>, 17 Ocak 2019.
- [179] Aronova, L., The Amber Arrow, <https://archi.ru/en/76559/zheltaya-strela>, 17 Ocak 2019.
- [180] Expoforum San Pietroburgo: Speech e Gerasimov con GranitiFiandre, <https://www.floornature.it/expoforum-san-pietroburgo-speech-e-gerasimov-con-granitifiandre-10385/>, 17 Ocak 2019.
- [181] Vercelloni, M., Microcity, (2017). <http://www.internimagazine.com/projects/microcity>, 19 Şubat 2019.
- [182] Mikhail Makhaev, <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Mikhail+Makhaev>, 09 Şubat 2019.
- [183] European Prize for Architecture 2018-Visionary Russian-German Architect Sergei Tchoban Named the 2018 European Prize for Architecture, <https://www.chi-atheneum.org/essays-page/2018/09/10/european-prize-for-architecture-2018/>, 01 Şubat 2019.

1. Yıldız E. ve Akbulut M.T., (2019). "Temsil Kullanımında Araç-Amaç Ayrışması Ve Sergei Tchoban Mimarlığı", 1.Mimarlık Ve Şehircilik Lisansüstü Sempozyumu, 28-29 Mart 2018, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı :Ersan YILDIZ
Doğum Tarihi ve Yeri :30.08.1980- İstanbul
Yabancı Dili :İngilizce
E-posta :ersany@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Mimari Tasarım	Yıldız Teknik Üniversitesi	2019
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2005
Lise	Fen Bilimleri	Rıfat Canayakın Lisesi	1998

Makale

1. Yıldız S. ve Yıldız E., "A study on pc - video games in terms of the space awareness from childhood to youth", *Procedia - Social and Behavioral Sciences* , vol.28, pp.796-800, 2011