

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN  
ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gökhan KIYICI**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**HAZİRAN 2017**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN  
ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gökhan KIYICI  
(502141015)**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER**

**HAZİRAN 2017**



İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502141015 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Gökhan KIYICI, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ÜRETKEN BİR DİYALOGUN ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Doç. Dr. Hüseyin Lütfü KAHVECİOĞLU**.....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Yrd. Doç. Dr. Mehmet Murat MENGÜ** .....  
İstanbul Arel Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : 03 Mayıs 2017  
**Savunma Tarihi** : 12 Haziran 2017





*Aileme,*



## ÖNSÖZ

İnsan çocukluğunda, çeşitli renk ve boyutlardaki legoları türlü biçimlerde birbirine ekleyerek, kendi başına dünyalar kurmayı başarır. Ancak bu yıllarda, harikulade bir fakülte yapısının çatısı altında böyle bir tez çalışmasını tamamlamış olabileceğini uçsuz bucaksız hayalgücüne rağmen aklına dahi getiremez. Oysa durmamacasına akan hayat, bir an geldiğinde, güçlülere, heyecan ve haz verici tarafları ve bir tür varolma arzusunu payanda kılabilmiş insana bir şeyler üretebilme fırsatı veriyor. Kişi, telaşlı olduğu bu yolculukta, çevresine dönüp endişe içerisinde ‘acaba yapabilecek miyim?’ diye baktığında; başlarını hafifçe ve birkaç kez, ondan emin olduğunu belirten bir şekilde sallayan birilerini gördüğünde, yapmaya kalkıştığı işe yeniden tutunması da kolaylaşıyor.

Bu noktada, ilk andan itibaren yüksek lisans tez çalışması için başta gösterdiği özen ve verdiği destek ile sağladığı katkı ve esinin yanı sıra örnek alınması bir üretkenliği kendisinde barındırdığı için danışmanım Ayşe Şentürer’e minnet ve teşekkürlerimi sunarım. Dolaylı olarak ya da doğrudan, lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince beni fikren beslemiş olan ve isimlerini tek tek buraya sığdıramayacağım diğer tüm hocalarım ve sınıf arkadaşlarım ile jürime katılarak katkılarını esirgemeyen Hüseyin Kahvecioğlu ve Murat Mengü hocalarıma da başta gösterdikleri nezaket sebebiyle teşekkürlerimi ifade etmeliyim.

Bu imkan dahilinde, hayatımın bu anına kadar dahil olduğum tüm eğitim seviyelerinde, bana okumayı, yazmayı -ve dahi çizim yapmayı-, nihayetinde öğrenmeyi ve aydınlık yolunu tutulacak tek yol olarak gösteren diğer tüm öğretmenlerime de gönülden teşekkür ederim.

Gelişimim açısından benim adıma zorluklardan ziyade, heyecan ve keyif barındıran bu entelektüel tecrübeyi yaşayabilmem adına sürecin tüm mihnetini göğüsleyen annem Nurten, babam Yılmaz ve kardeşim Gözde Kıyıcı’ya da sonsuz minnetlerimi ifade etmek isterim.

Son olarak her fırsatta dile getirdiğim ‘tek başınalık’ görüşünü gözden geçirmemi sağlayan, henüz olgunlaşmamış düşüncelerimi kendileriyle paylaşırken beni dinleme lütfunda buldukları için bu fikirlerimi toplama ve geliştirme imkanı bulduğum, mimarlık eğitimimi tecrübe etme ve geliştirme fırsatı bulmak adına çatıları altında eşit süreler geçirmiş olduğum, Motto TPU Mimarlık Ofisi ve Arel Üniversitesi’ndeki başta akranım çalışma arkadaşlarım, büyüklerim, öğrenci arkadaşlarım ile özellikle sürecin son zamanlarında tezin somut bir nitelik kazanmasında emeği bulunan tüm herkese teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2017

Gökhan Kıyıcı  
Mimar



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>ix</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xi</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>xiii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>xvii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>xxi</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Tezin Motivasyonu.....	2
1.2 Konu ve Hipotez.....	3
1.3 Amaç ve Kapsam.....	4
1.4 Yöntem ve Tezin Çatkısı.....	5
<b>2. MİMARİ ÇİZİM ARACILIĞINDA TASARLANAN MEKÂN</b> .....	<b>7</b>
2.1 Mekâna Dair Bakışın Kurulması .....	9
2.1.1 Mekân kavramının mimari tasarımda ortaya çıkışı.....	9
2.1.2 Mimari tasarım bağlamında mekânın kavranışı.....	16
2.2 Mimari Çizim Aracılığında Mekâna Bakış .....	21
2.2.1 Mekânın mimari çizimde temsil edilmesi.....	24
2.2.2 Mimari çizime bakışlar .....	35
2.2.3 Mimari çizimde mekânsal algının kurulması.....	43
<b>3. ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM.....</b>	<b>53</b>
3.1 Mimari Çizimin Aracı Olarak Pozisyonu.....	56
3.2 Tasarlanan Mekâna Ait Diyaloğun Mimari Çizim Aracılığında Kurulması ....	66
3.3 Diyaloğun Üretkenliği.....	73
3.4 Mimari Çizim Aracılığındaki Üretken Diyaloğun İncelenmesi .....	80
3.4.1 Örneklerin belirlenmesi.....	80
3.4.2 Mimari çizimlerin sökülmesine yönelik bir öneri.....	82
3.4.3 Rossi, Eisenman ve Tschumi'nin mimari çizimlerinin değerlendirilmesi	88
3.4.3.1 Aldo Rossi: Modena San Cataldo Mezarlığı Projesi 1971 .....	88
3.4.3.2 Peter Eisenman: Cannaregio Projesi 1978 .....	96
3.4.3.3 Bernard Tschumi: Manhattan Transkriptleri 1976-1981.....	103
<b>4. TARTIŞMA VE SONUÇ: ÜRETKEN ÇİZİME DAİR YORUMLAR .....</b>	<b>109</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>113</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>121</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>137</b>



## KISALTMALAR

<b>AR</b>	: Aldo Rossi
<b>BT</b>	: Bernard Tschumi
<b>Fr.</b>	: Fransızca
<b>İt.</b>	: İtalyanca
<b>MoMA</b>	: The Museum of Modern Arts
<b>MT</b>	: Manhattan Transkriptleri
<b>PE</b>	: Peter Eisenman





## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 1.1	: Tezin kavramsal olarak ele alınışını gösteren çatki.....	6
Şekil 2.1	: Mimari çizimin ‘ürün’ ve ‘eylem’ olarak çoklu kavranışlarını gösteren şema. ....	8
Şekil 2.2	: Zihinsel mekândan çizim ortamında kurulan mekâna geçiş aracı eylemleri gösteren şema.....	12
Şekil 2.3	: Lefebvre’nin Mekân Üretimi’nde çok boyutlu olarak ele alınan mekân kavramının şemalaştırılması. ....	15
Şekil 2.4	: Norberg-Schulz’un kapalılık ve açıklık şeklinde kavranan mekâna dair şematik çizimleri.....	17
Şekil 2.5	: Adolf Loos’a ait eskizler, 1986. ....	17
Şekil 2.6	: Nolli’nin Roma Haritası’ndan bir örnek.....	18
Şekil 2.7	: Auguste Choisy’nin Atina Akropolü çizimlerinden örnekler ve Bernard Tschumi’ye ait Manhattan Transkriptleri, 1976-1981. ....	19
Şekil 2.8	: Moholy-Nagy’nin oluşturduğu 44 adet mekân kategorisini gösteren grafik.....	21
Şekil 2.9	: Grafik dili barındıran iki boyutlu çizimden üç boyutlu mekâna geçişin geometrik olarak ifade edilmesi.....	23
Şekil 2.10	: Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu unsurlar. ....	24
Şekil 2.11	: Mnajdra Tapınağı ve üzerindeki mimari temsil örneği. ....	26
Şekil 2.12	: IV. Ramses’in anıt mezarına ait ortogonal konturlar içeren plan çizimleri. ....	27
Şekil 2.13	: Antik Mısır’da Yeni Krallık dönemine ait çizim örneği. ....	27
Şekil 2.14	: Roma Dönemine ait plan çizimi örnekleri.....	28
Şekil 2.15	: St. Gall Manastırı’na ait plan çizimi, 819-826. ....	29
Şekil 2.16	: Villard de Honnecourt’a ait Reims Katedrali çizimleri, 1230.....	30
Şekil 2.17	: Cigoli olarak da bilinen Cardi’ye ait Floransa Santa Maria del Fiore’yi gösteren ortografik üçlü çizimi. ....	30
Şekil 2.18	: Vitruvius ve Barbaro’ya göre mekânın çizimde temsil edilmesinde tercih edilmesi gereken iki farklı üçlünün gösterimi. ....	32
Şekil 2.19	: Ludovico Cardi’nin Floransa’daki bir pasaja ait perspektif çizimi. ...	33
Şekil 2.20	: James Stirling’in ‘Queen’s College Florey Building’ yapısına ait aşağıdan bakışla çizilen kurt-gözü perspektifi.....	33
Şekil 2.21	: Avangard Döneme ait kağıt mimarlığı örnekleri; Constant’ın New Babylon’u ve Archigram’ın Instant City çizimleri. ....	34
Şekil 2.22	: Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu ‘temsil modu’ unsuru. ....	35
Şekil 2.23	: Sözel olmayan iletişimin güçlüğünü ifade eden bir çizim, Charles E. Martin, 1961.....	36

<b>Şekil 2.24</b>	: Mimari imgelerin farklı algılanma handikapını gösteren ‘Sarhoş Filozoflar’ çizimi, Nathan Moshe Geller. ....	<b>37</b>
<b>Şekil 2.25</b>	: Le Corbusier’in Villa Meyer Konutu Öneri Projesi olarak müşterisi Madam Meyer’e ilettiği mektup. ....	<b>39</b>
<b>Şekil 2.26</b>	: Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu ‘mekana dair bakış’ unsuru.....	<b>40</b>
<b>Şekil 2.27</b>	: Mimari çizime yöneltilen bakışların çeşitliliğini gösteren şema. ....	<b>40</b>
<b>Şekil 2.28</b>	: ‘Çizimin Doğuşu’ ( <i>The Origin of Painting</i> ) mitinin iki yorumu, David Allan, 1773; K. F. Schinkel, 1830.....	<b>41</b>
<b>Şekil 2.29</b>	: Siena Kenti’ne ait hava fotoğrafında katedral mekânın hakiki mekân üzerinden okunması. ....	<b>43</b>
<b>Şekil 2.30</b>	: Hugh Ferriss’in ‘A City of Needles’ (İğnelerden Bir Şehir) isimli çizimi, 1924.....	<b>44</b>
<b>Şekil 2.31</b>	: Chris Downey’in ‘dokunsal çizim’ adını verdiği tasarlama biçimini gösteren örnekler.....	<b>46</b>
<b>Şekil 2.32</b>	: Piranesi’nin Carceri (Hapishane) çizimlerinden bir örnek, XIV. Levha, 1745.....	<b>49</b>
<b>Şekil 2.33</b>	: Joseph Michael Gandy’ye ait Sir John Soane tasarımı olan ‘Bank of England’ yapısına ait zamansallık barındıran çizim. ....	<b>50</b>
<b>Şekil 2.34</b>	: Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu ‘mekânsal kodlar’ unsuru.....	<b>51</b>
<b>Şekil 3.1</b>	: Temel iletişim modeli üzerinde gösterilen mimari çizimin aracı pozisyonu. ....	<b>55</b>
<b>Şekil 3.2</b>	: Bramante’ye ait San Pietro Bazilikası plan çizimi. ....	<b>62</b>
<b>Şekil 3.3</b>	: Foster Associates’in Architectural Review’un 1978 Aralık sayısında yayınladıkları ‘Sainsbury Centre for Visual Arts’ projesine ait kesit çizimi.....	<b>63</b>
<b>Şekil 3.4</b>	: Raimund Abraham’ın ‘Austrian Cultural Forum’ projesine ait ilk eskizi, kesit ve perspektif çizimi ile binanın inşa edilmiş halini gösteren fotoğraf.....	<b>64</b>
<b>Şekil 3.5</b>	: W. J. T. Mitchell’in ‘İmge Ailesi / ‘İmge Soyağacı’ ( <i>The Family of Images</i> ) şeması.....	<b>65</b>
<b>Şekil 3.6</b>	: Mimari çizimin tasarlanan mekânın kurucusu olarak görülmesinde yer alan üç unsuru gösteren şema.....	<b>67</b>
<b>Şekil 3.7</b>	: Hall’un etkin bir iletişim açısından kuramsallaştırdığı ‘anlam yapıları’.	<b>68</b>
<b>Şekil 3.8</b>	: Hall’un ‘anlam yapıları’ ile ‘kodlama ve kod çözümü’ kurgusunun mimari çizim açısından yeniden şemalaştırılmasına yönelik öneri. ....	<b>68</b>
<b>Şekil 3.9</b>	: Rönesans anlayışında ‘Öklidyen Görme Konisi’ne dayanan ‘Görme Piramidi’ şeması.....	<b>70</b>
<b>Şekil 3.10</b>	: Lacan’da imgenin bakış şeması üzerinde gösterilmesi.....	<b>70</b>
<b>Şekil 3.11</b>	: ‘İmge’nin bakış içerisindeki yerini ve gösteren şema. ....	<b>71</b>
<b>Şekil 3.12</b>	: Lacan’ın ‘Bakış Şeması’.....	<b>71</b>
<b>Şekil 3.13</b>	: Lacan’ın ‘Bakış Şeması’nı, mimari çizimlere uyarlamayı öneren ‘Mimari Çizime Bakış Şeması’.....	<b>72</b>
<b>Şekil 3.14</b>	: ‘Tasarlanan Mekâna Dair Bakışlar ile Gerçekleştirilen Diyalog’ şeması.....	<b>73</b>
<b>Şekil 3.15</b>	: ‘Unfold and reveal’ (Sökme ve açığa çıkarma) isimli çizim, Felicia Nino, 2015.....	<b>75</b>

<b>Şekil 3.16</b>	: ‘Casa da Musica’ yapısının fotoğrafından yeniden üretilen dokunsal çizim, Gözde & Gökhan Kıyıcı, 2017 ve orijinal fotoğraf. ....	<b>76</b>
<b>Şekil 3.17</b>	: ‘Çizimin Kullanım Kategorileri’, Stephen Lowe Rustow, 1979. ....	<b>79</b>
<b>Şekil 3.18</b>	: Acosta’nın ‘Representation, Meaning and Language’ (Temsil, Anlam ve Dil) metnindeki ‘dilden göstergebilime geçişi’ gösteren şema ve mimari çizim bağlamında geliştirilen öneri şema. ....	<b>84</b>
<b>Şekil 3.19</b>	: ‘Mimari Çizim’ ve ‘Tasarlanan Mekân’ arasındaki ilişkinin Saussure’ün gösterge modeliyle okunmasını gösteren şema. ....	<b>84</b>
<b>Şekil 3.20</b>	: ‘Mekânın Sentaksı’ ya da ‘Binanın Tasarlanması’ başlığında incelenen mekânsal dizim kategorilerini gösteren şema. ....	<b>85</b>
<b>Şekil 3.21</b>	: Mimari çizimde farklı kodları barındıran dizim unsurlarını örnekleyen şematik anlatım. ....	<b>86</b>
<b>Şekil 3.22</b>	: Çizimde mekânı kuran unsurların anlatım ve içerik düzleminde sökümünün şematik örnek üzerinde gösterimi. ....	<b>87</b>
<b>Şekil 3.23</b>	: Aldo Rossi’ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi’ne ait tasarımı gösteren çizim. ....	<b>89</b>
<b>Şekil 3.24</b>	: De Chirico’ya ait ‘Ariadne’ tablosunun Modena Mezarlığını anıştıran mekânı. ....	<b>90</b>
<b>Şekil 3.25</b>	: Aldo Rossi’ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi’nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b). ....	<b>93</b>
<b>Şekil 3.26</b>	: Aldo Rossi’ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi’nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-d). ....	<b>94</b>
<b>Şekil 3.27</b>	: Aldo Rossi’ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi’nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (e-f). ....	<b>95</b>
<b>Şekil 3.28</b>	: Peter Eisenman’a ait Cannaregio Projesi tasarımı gösteren çizim. .	<b>97</b>
<b>Şekil 3.29</b>	: Peter Eisenman’a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b). ....	<b>100</b>
<b>Şekil 3.30</b>	: Peter Eisenman’a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-d). ....	<b>101</b>
<b>Şekil 3.31</b>	: Peter Eisenman’a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (e-f). ....	<b>102</b>
<b>Şekil 3.32</b>	: Manhattan Transkriptleri’nden çalışma kapsamında seçilen Transkripsiyon örneği. MT4 Blok-11, 1976-1981. ....	<b>103</b>
<b>Şekil 3.33</b>	: Iakhov Chernikov’a ait bir mimari çizim, 1924-1931. ....	<b>104</b>
<b>Şekil 3.34</b>	: Bernard Tschumi’ye ait Manhattan Transkriptleri’nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b). ....	<b>106</b>
<b>Şekil 3.35</b>	: Bernard Tschumi’ye ait Manhattan Transkriptleri’nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-c.1). ....	<b>107</b>
<b>Şekil 3.36</b>	: Bernard Tschumi’ye ait Manhattan Transkriptleri’nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c.2-c.3). ....	<b>108</b>
<b>Şekil A</b>	: Mekan ve Çizimin tarihsel gelişimini gösteren şema. ....	<b>123</b>

<b>Şekil B</b>	: Mekansal Sentaks Anlatımları: (a) Mekansal Dizim 01-04. (b) Mekansal Dizim 05-11. (c) Mekansal Öğelerin Düzenlenme İlişkileri (d) Biçimsel Dizim 01-05. (e) Biçimsel Dizimlerin Bir Araya Getirilmesi.....	<b>129</b>
<b>Şekil C</b>	: San Cataldo Çizimleri: (a) Eskiz. (b)Yeniden Çizim. (c) Eskiz. (d) Eskiz. (e) Sunum Paftası. (f) Perspektif.....	<b>132</b>
<b>Şekil D</b>	: Cannaregio Çizimleri: (a) Eskiz. (b)Plan. (c) Le Corbusier'in Hastane Projesi Çizimi. (d) AR sayısında yayınlanan sunum paftası.....	<b>133</b>
<b>Şekil E</b>	: Manhattan Transkriptleri Çizimleri: (a) MT 4/1. (b) MT 1/2. (c) MT 2/3 (d) MT3 Renkli Palet (The Fall).....	<b>135</b>



## ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM

### ÖZET

Çalışma, mimari çizimlerin, mekânın tasarlanması sürecinde edindikleri aracı pozisyonuna odaklanmaktadır. Tezin saptamalarına göre, sahip oldukları bu aracılık karakteri ile çizimler, diyalojik bir özellik göstermektedir. Bu özellik, çizimler aracılığında yürütüldüğü sayılan mimari tasarım sürecinin iki farklı anında görünür olmaktadır. Bunlardan ilki mekânın tasarlanması anıdır. İkinci an ise tasarlanan mekânın çizimler üzerinden okunması olarak ifade edilebilir. Bu iki anın ortak bir mimari çizim aracılığında karşılaşması, ortaya çıkabilecek bir diyalogun varlığını işaret etmektedir. Diyalog, aracı varlığında icra edilen bir çeşit iletişim biçimi olarak dilbilimin ve iletişimin konularından birisi olarak düşünülebilir. Böylece araştırma, incelemesi içerisinde, iletişim ve dilbilim ekseninde geliştirilmiş olan yöntem bilgisini kullanabilir hale gelmektedir. İnceleme, tez boyunca aktarılmaya çalışılan literatür okuması doğrultusunda ve savın geliştirilmesine dayanılarak belirlenmiş mimari çizim örneklerini inceleyerek, mimari tasarım bağlamında özgün bir katkıyı ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bilgi teknolojileri ve medyanın günümüzde göstermiş olduğu yaygınlık göz önünde bulundurulduğunda mimari çizimleri iletişim açısından ele almak bu izlek üzerinden bakıldığında rasyonel bir çaba biçimi kazanmaktadır. Bu anlamda tez, mimari çizimlerin, görsel göstergeler olarak ele alınıp okunabileceğini öne sürmektedir. Bu incelemenin bir yöntem olarak kullanılması, mimari çizimlerin tasarım açısından daha etkin bir şekilde değerlendirilebilmelerini ve üretilebilmelerini amaçlamaktadır.

Tezdeki inceleme içerisinde, mimari çizimlerin başlangıçta mekânı temsil eden içerikler olarak ele alınabileceği varsayımı araştırmanın başlarında gösterilmeye çalışılmıştır. Mekânın temsil edilmesinde tespit edilen esas problem, tek bir mekân kavrayışının bulunmadığının saptanması olmuştur. Tek ve mutlak bir mekân olmadığı bir bağlamda, tasarımcı ve tasarımdan etkilenen, izleyenler için anlam barındıracak bir mimari çizimi nasıl üretilebilir? Daha kapsayıcı bir ifadeyle söylenmek istenirse, mekânın tasarlanmasında bir aracı olarak bulunan mimari çizimler daha etkin bir şekilde nasıl okunabilir? Araştırma açısından belirlenen problem ve ortaya konan soru neticesinde çalışma bir araya getirdiği varsayımların izini bir keşif niteliğinde sürdürmektedir.

Öncelikle, tezin gövde metnini oluşturan ilk bölümünde, mekânın ve mimari çizimin günümüzdeki pozisyonlarını edinme süreçleri araştırılmaktadır. Tarihsel arka planda mekân ve çizimin nasıl dönüştüklerini göstermek, bu iki önemli nosyonun değme noktaları tarif edilerek, tasarlanan mekânın mimari çizim aracılığında nasıl meydana geldiğini ifade etmek amaçlanmaktadır. Bu anlamda bahsi geçen bölümde, özgün bir şekilde söylendiğinde, ‘mekâna dair bakışın’ nasıl ortaya çıktığı sorgulanmaktadır.

Bu bölüm içerisinde, mekânın bir kavram olarak, mimari tasarım açısından geç denilebilecek bir dönemde ortaya çıktığı gösterilmiştir. Mimarlıktaki anlamlarını ve çeşitliliğini edinmeden evvel mekân, bilimsel açıdan, felsefe, matematik, geometri ve fizik gibi köklü disiplinlerde ele alınmıştır. Ardından, sanat tarihi, estetik ve sosyoloji alanları mimarlıktaki anlamlarının gelişmesinde etkili olmuştur. Mimari bir mekânın çeşitlilik ve anlamlar edinmesini izleyen tasarım alanında, gerçeklikten temsile geçiş mekân açısından da benzer bir süreç izlemiştir. Mimari çizimler birer temsil modu olarak mekâna dair bakışı taşıyan araçlar olarak, mekânsal nitelikler, algısal özellikler ve çizimlerle temas eden çeşitli özneler noktasında katmanlar oluşturmuştur.

Mekânın niteliğine dair saptamalar, hem mekân bilgisi hem de mimari temsil literatüründeki epistemolojik mirasın değerlendirilmesiyle mimari çizimlere dair bir çerçeve belirlenmeye çalışılmıştır. Bu anlamda çizimler bir temsil modu olarak ele alındığında, aracılık ettikleri öne sürülen mekân ve tasarımına dair incelenmeleri gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu anlamda tez bir sonraki bölümde, gövde metninin ilk kısmındaki bulguları, özgün bir yaklaşımla, dilbilim ve iletişimin yöntem bilgisini mimari tasarım çarpanıyla açarak değerlendirme girişimine geçmektedir.

Tarihsel ele alış ve kuramsal yaklaşım açısından mimari çizim, mekân üretimine aracılık eden, dahası yukarıda sözü edilen becerileri ile mekânı görme biçimimizi belirleyen bir olgu olmaktadır. Mimari çizimin aracılık kapasitesi, iletişimde kullanılan dil özelliklerini söz düzeyinde gösterdiği tasarımlar ile ortaya koymaktadır. Bu aracılık özelliklerinin yanında ilk bölümde kategoriler haline getirilen nitelikler, mekânsal kodlar şeklinde organize edilmektedir. Dilden imgeye geçişin yapıldığı bölüm içerisinde, göstergebilimin yöntem bilgisinin mimari tasarım alanında, mimari çizimler özelinde nasıl kullanılabileceği ayrıca işlenmiştir. Stuart Hall'un iletişim disiplininde ortaya koyduğu anlam yapıları, çizim bağlamında ele alınarak, güçlü bir iletişimin bağlı olduğu faktörler olarak incelemede değerlendirilmiştir.

Tez çalışmasının varsayımlarının en başta gelenlerinden birine göre mekân, bir üretim çıktısı olarak, bir tasarlama eylemi ve çıktı biçimindeki çizim aracılığında varlık kazanmaktadır. Bu ortaya çıkma ve anlam edinme durumu; karşılaşma halindeki tasarımcı ve kritik mimar ile bir araştırmacı mimar olan izleyenler arasında gerçekleşen bir diyalog sayesinde gerçekleşmektedir. Bu anlamda diyalog, mimari çizimin oluşturulması ve okunması şeklinde gerçekleşen iki ayrı bakış anı ile mümkün olmaktadır. Bu bakış anları, çizimin mekâna dair bakışa aracılık ettiği noktada mimari çizim ve bu çizimin altyazısı şeklinde okunabilecek kritiklerin metinler şeklinde görünür olmaktadır.

Üretken bir diyalog, yalnızca maddileştiği koşullarda mekânın nitelikli oluşunu sağlamayı değil, bunun yanında, inşa edilmese dahi sahip olduğu ileri görüşlülük/vizyoner oluş (*visionary*) üzerinden tesis edilebilecek yaratıcı tasarım ve eleştirel oluş imkânlarını barındırmasıyla da olanaklıdır. Çizimler birer imge olarak güçlü etkiler barındıran görsel göstergeler olarak kendisini oluşturan mekânsal kodlara bağlıdır. Bu anlamda ele alınan örnekler hem bu tür bir üretken diyalog yarattıkları sezgisiyle ele alınmış, hem de literatürde sıklıkla değinilmeleri bu durumun bir sağlaması olarak görülmüştür. İncelemelerin sonucunda ortaya konulabildiği gibi, Aldo Rossi, Peter Eisenman ve Bernard Tschumi'ye ait çizim örnekleri, üretken bir diyalog kurulmasında etkili birer aracı pozisyonundadır.

Bitirirken, mimari çizimin, mimarlığın üretilmesi, ifade edilmesi, mekâna dair gerçekliklerin tartışılması ve yaratılması eylemlerinin yürütüldüğü, aracı bir kavram olduğu söylenebilecektir. Hem mekân, hem de mimari çizim tarihsel süreçte biçim ve içerik açısından dönüşüp gelişmiştir. Öyleyse bugün, mimarlıkta mekânın tasarlanmasına, mekâna ait söyleminin eleştirel bir pozisyon almasına giden süreçte mimari tasarım açısından çizim kritik bir konumda yer almaktadır. Bu aracının nasıl daha etkili olabileceğini, kullanılabileceğini ve içerdiği mesajın, bilginin nasıl daha etkin bir biçimde iletildiğinin keşfedilmesi adına başta mekân ve mimari çizimin nasıl kavranabileceği gelecek araştırmalar ile desteklenmelidir. Bu anlamda, literatürde etkili ve üretken diyalog ortamı yaratmış diğer çizimlere de bakarak çıkarımlarda bulunmak öğretici olacaktır. Etkili söz üretmiş, mekânın yeni anlamlar kazanmasında çizimin iyi bir iletişim aracı olarak değerlendirerek katkı vermiş örnekleri incelemek, mekâna dair bakışımızın da gelişmesini sağlayacaktır. Mekân mimari tasarım açısından ele alındığında bile anlam açısından çok farklı katmanlar içeren karmaşık bir yapıdır. Bu yapının, çeşitli yöntemlerle incelenmesi, sökümünün yapılması, tasarlama pratiğimizin daha üretken niteliklerle donatılmasına katkı verecektir.



# **ARCHITECTURAL DRAWING AS A MEDIUM OF A GENERATIVE DIALOGUE**

## **SUMMARY**

This study is written on some various themes. Basically, according to one of these basic themes, architectural drawings acquires a medium position in designing process of the architectural space. In addition to this, medium character of drawings have a dialogical feature in this point of view. This feature can be visible in two moments of design. First, the moment that space is designed and the second is when an architectural drawing is read. These two moments helps researcher to show an interaction when a dialogue can be emerged at that time. Dialogue can be consider as a conversation, in the presence of a medium. In this manner, research can use methodology of linguistic and communication theory according to this argument stated above. An extended literature review and improved argument can be found through the text. Main contribution of the thesis would be a new perspective and distinctive study on architectural drawings in the context of architectural design.

Architectural representation is one of the main field in architecture which is the ultimate way of communication by a designer with himself/herself and with other colleagues, academicians, student, clients, and the public. Assuming the main contribution will be the analytical interpretation about the medium and the modes of representation, scope is narrowed to architectural drawings and their communicative competency between the various subjects of the discipline.

In our era, information technology and media becoming more crucial over time. Their effect spread wider area in scientific context. In this context, a study about architectural drawing can be seen quite rational. Therefore, main assumption of thesis study is that architectural drawings can be examine effective tools such as other visual signs. Using a methodology from semiotic analysis is aiming to evaluate quality of drawings as they used in architectural design.

At the beginning, architectural drawings represents architectural space in a special way of seeing. Problem statement point out that there is no absolute and one determined space concept. Here a significant question comes out: How can we represent the space that have meanings hinged to it which has quite similar complex meanings and hard to define for any audience. Audience here consists of both: designer and whom impacted from the design as a beholder. The question can be improved into this form: How architectural drawings can be read or interpreted effectively as a medium in the process of designing the space. The unique discovery of the thesis is initiated in this context of the main proposals and assumptions.

First of all, the body part of text focuses on the notion of 'space'. Then, it is searched for a link between 'space' and 'architectural drawing'. Introduction of the first part is determining the intersection points of notions of 'space' and 'drawing', especially in architectural representation area. There is a main part of the first chapter concerning on how space and architectural drawing transformed in a historical and a

theoretical background. Main investigation can be sum up with a genuine statement as ‘gazing the space’.

In the first chapter of the core study, most crucial finding is that space as a common notion in architectural design is emerged in a very late historical period. Especially since 1900’s, space reach significance in architecture with the side effects of such main disciplines that they have already studied space as a concept just before architecture have had an interest. Before acquiring meanings and varieties that discussed today in architectural context, space was a subject for debate in some of the scientific disciplines, such as philosophy, mathematics, geometry and physics. After that, art history, aesthetics and sociology had an influential effect in development process of the meaning that space gained in architecture. As a mode of representation, architectural drawings have some main layers that give meaning to this medium which can be ordered as layers; spatial qualities, perceptual qualities and positions of the various subjects.

Determination is made by finding clues about the spatial qualities which is embedded in the legacy of the architectural representation literature and the epistemology of the space studies. This effort brings out an analysing frame for thesis research. In this sense, genuine approach is followed which is gathered from methodology of linguistics and communication particularly focusing on semiotic analysis. After that, Stuart Hall’s meaning structures is used to define main factors of an effective communication by the drawings in an architectural point of view.

In terms of theoretical approach and handling the issue in a historical manner, architectural drawing with its ability, represents space as mentioned above, and determines the way of seeing the architectural space. The mediating capacity of the medium -architectural drawings- reveals the characteristics of language. Here semiotic methodology is emerged for investigating the examples.

According to one of the foremost assumptions of the thesis study, architectural space of architectural design area emerges through architectural drawing which can be seen either as an output of a production and a design activity. This state of emergence and gaining meaning by a medium is possible only in a dialogue scheme which is held between this subjects: an architect as a designer, as a critic, and a researcher. In this sense, dialogue is possible only in this circumstances of these two gazing moments. First is the creation of the drawing and the latter is reading of the drawing. These moments of gaze are only visible in the form of an architectural drawing and theoretical text which can be seen as a caption of this images. At that point drawings mediate architectural space as in a genuine gaze.

A generative dialogue, beside its potential of defining space as a tactile content, it is very crucial providing a visionary point of view although this space is not built anywhere out of the drawing media. In addition to this, drawings are medium of a generative dialogue supports creativity in design and give a chance to be critical. Drawings depend on the spatial codes mentioned above which form themselves as visual signs with strong influences as images. The examples discussed in this sense have been handled with the intuition that they already have created such a generative dialogue. Also, they already have mentioned pervasively in the literature. As introduced in the whole core of the text, drawing examples of Aldo Rossi, Peter Eisenman and Bernard Tschumi can be seen as a medium which constructs a generative dialogue.

The form of the core contribution of the master thesis will be a set of case studies enclosing a period of time especially in the late avantgarde architecture as Micheal Hays mentioned in his book. Then it would be sustain the argument on a salient precedents chosen from that period of that time as an architect communicated by himself/herself, interpreted by other architects or critics. In this manner, Aldo Rossi's Modena Cemetery, Peter Eisenman's Cannaregio Project and Bernard Tschumi's Manhattan Transcripts are selected for case study.

Consequently, it can be said that the architectural drawing is a mediating concept in which the creation, expression, and discussion of the realities of the space and creative activities are carried out. Both space and architectural drawing have evolved in terms of form and content in the course of architectural history. Today, drawing is critical in architectural design as in the process of designing space and the determining the role of a criticism of space-related discourse.

It should be investigate later then, how space and architectural drawing can be grasped in order to discover how this drawing tool can be more effective in a communication in architectural point of view. And it is worth to search how architectural drawing can be used while it still contains a message about space and how this information about space and design embedded in this message can transmit effectively.

In this sense, it can be investigate through drawings that already had a generative impact on theoretical discourse of architecture. Examining these examples can bring contribution to subject which concerns the development of the space and design culture which are instrumentalizing the drawings in order to communicate effectively. Furthermore this investigation can emerge new conceptions of space in order to extend our ability to grasp architectural space.

Space is a complex and fertile structure that includes very different layers in terms of meaning even it is considered in the context of architectural design. The examination of this structure through various methods, the deconstruction of its composition on drawings aims to contribute to the practice of our designing with more generative qualities.



## 1. GİRİŞ

Bilimsel araştırmanın girişinde yer alan bu metin, hem tanıtıcı olmayı hem de tez gibi çok katmanlı bir yapıya başlangıç noktası olarak görülebilecektir. Edward W. Said'in belirttiği gibi (1975 © 2009, s.22), bir başlangıcın saptanması, genel olarak onu izleyen bir niyetin saptanmasını da içerecektir. Bu anlamda giriş metni, tez çalışmasının bütününe ilişkin çerçevenin çizilmesi ve niyetin aktarılması adına kritik bir öneme sahiptir.

Metinlerin nasıl okunacağı, tıpkı tez çalışmasında değinilecek olan 'mimari çizimler nasıl okunabilir' sorusu gibi, özellikle 1970'lerden bugüne tartışılmalıdır. Tez çalışması, doğası gereği yazılı bir metin olarak, sayfalardan ve bu sayfalardaki içeriklerden ve anlatım birimlerinden oluşmaktadır. Bu anlamda tez, okuyucusu için, çizgisel bir okumaya imkân verdiği gibi, pratik kaygılarla, kalın, italik yazı karakterleri ve şemalar arası bir dil uyumu gözeterek daha seri ve sıçramalı bir okuma için de olanaklar barındırmaktadır. Bu anlamda okur, örnek incelemelerden yola çıkarak tezde bu incelemeleri destekleyen araştırma bulgularına giderek tezi dilediği şekilde anlamlandırabilecektir. Tez çalışmasının okuyucusu, mimari tasarım alanına ilgi duyan biri olabileceği gibi, konuya daha mesafeli yaklaşan bir arka plandan gelen birisi de olabilecektir. Bu anlamda, metin her ne kadar mimari tasarım jargonu ile ifade edilmiş olsa da, hem mimarlık hem de dilbilim ve iletişim disiplininden ödünç alınan kavramlar açıklanarak ve zaman zaman benzer anlamları kuvvetlendirmek üzere farklı şekillerde tekrar edilerek yazım oluşturulmuştur.

Metnin biçimsel yapısındaki bu özellikleri takiben, tez çalışmasını bilimsel bir araştırma olarak ele almaya ilişkin belirli saptamalar paylaşılabilir. Son on yıl içerisinde yayınlanan tezler göz önünde bulundurulduğunda mimarlıkta iletişim başlığında ele alınabilecek tezlerin sayıca az olduğu görülmektedir. Tezin günümüz ortamında giderek bir temadan çok bağlamı belirleyici bir unsur haline gelen iletişimin mimarlık açısından sorgulanması ihtiyacını gözeterek, araştırma ve yayın açısından potansiyel bir alan olarak görülmüştür. Bu tespitler, araştırmacının mimari çizim, dil ve iletişim konularına olan doğal ilgisi neticesinde görünür olmuştur.

Peter Cook, “Bir mimari çizim, bir araştırma aracı, bir keşif yolculuğu ve geleceğe doğru yapılan bir dizi bakış olmalıdır” demektedir (Spiller, 2013, s.3). Mimari tasarım açısından oldukça kıymetli bu ifade, tezin odağında yer alan mimari çizimin kuramsal açıdan bir araştırma aracı olarak görülmesi şeklinde okunabilecektir. Araştırma sayesinde, mimari tasarım açısından gelecek çalışmalar açısından hem bir katkı hem de bir bilimsel gelişim basamağı olarak görülebilecek olan tez, araştırmacı ve okuru için bir keşif niteliği taşımaktadır.

Başlarken, tezin tanıtımına eklenecek bölümler ile bir bilimsel araştırma çalışması olarak ortaya konulacaktır. İlerleyen bölümler, ‘tezin motivasyonu’, ‘konusu’, araştırma sorusuna bağlı olarak ortaya konan ‘hipotezi’, ‘amaç ve kapsam’ ile ‘yöntem ve çatkının’ tanıtımı ile sürdürülecektir.

## **1.1 Tezin Motivasyonu**

Tez çalışması, mimarlıkta iletişim açısından ele aldığı mimari çizimin kritik pozisyonuna odaklanmaktadır. Mimari çizimin yaratıcı faaliyetler sergileyen mimarlık disiplini için önemi bilinmektedir. Çizim mimari tasarımın merkezinde yer alan bir eylem ve ürün olarak nitelendirilebilir. Ancak mimari çizim bundan daha fazlasını ifade etmektedir. Mimari çizimi, bugünkü çerçevede yalnızca inşa edilmiş/edilecek çevre için bir “belirtim aracı” olarak ele almak mimari çizimi tek ve sınırlandırılmış bir açıdan ele almak şeklinde bir problemi yansıtacaktır. Oysa mimari çizimler, gerek mimarlık ve kentle ilgili durum ve sorunlara ilişkin eleştirel bir pozisyon almanın aracı olma potansiyelini taşımaktadır. Dahası, mimari çizimler, akademik anlamda mimarlık bilgisinin kazanılmasında, değerlendirilmesinde ve geliştirilmesinde çeşitli şekillerde kullanılan yaygın bir ifade aracıdır.

Mimarlık disiplini içerisinde yer alanlar kadar iletimini etkin bir şekilde yaptığı takdirde, mekâna ve mekânın tasarımına ilişkin görme biçiminin de toplumsal çapta bir iletişim okuryazarlığı, estetik bir bakış açısı geliştirilmesi muhtemeldir. Bu anlamda mimari çizimlerin, mekânın niteliksel kalitesini ortaya çıkaran bir süreç ve çıktı olduğu saptamasıyla, çizimin ilettiği resimsel bilginin, tasarımcılar ve tasarımı izleyen diğer özneler için de okunabilir bir özellik edinmesi, araştırmanın çıkış noktasını destekleyecektir. Bu anlamda tez, iletişimin, sözün ve anlamın varlığında üretken bir yaklaşımı motive edici bir katkı olarak görmektedir.

## 1.2 Konu ve Hipotez

Mimari tasarımın çalışma alanlarından birisi olan mimari temsil çalışmanın konu açısından çatısını oluşturmaktadır. Mimari çizimleri bu çalışma alanı içerisinde, mekân tasarımı ve mekâna dair bakış ile gerçekleşen tasarıma dair anlamın, etkinin iletimi noktasından bakıldığında, çizimlerin iletişim disiplini açısından bir kategori olarak görülebileceği düşünülebilecektir.

Goldman'a göre (1997), mimari projelerin bir defaya mahsus ve eşsiz doğası onların grafik iletişim ve dışavurum açısından incelemeye değer örnekler haline getirmektedir. Konuya ilişkin literatür, çizimi özellikle 'eskizleri' inşa edilmiş yapının öncülü olarak gören bir yaklaşımla, çizimleri tasarım açısından 'design protocol' örnekleri ile değerlendiren çalışmalar içermektedir. Bu anlamda, Gabriela Goldschmidt'in 'algı' (*perception*), 'görsel düşünme' (*visual thinking*) ve 'tasarım' (*designing*) çarpanlarıyla yaptığı çalışmalar izlenebilir. Benzer şekilde Donald Alan Schön benzer nitelikte çalışmalar ile katkı sağlamıştır.

Mimari tasarımın iletimi ve anlamlandırılması açısından yine inşa edilmiş mimarlık materyali üzerinden, 1970'lerin dilbilimsel yaklaşımlarından beslenen çalışmalar üretilmiştir. Bunlardan bazıları, Charles Jencks ve George Baird'in '*Meaning in Architecture*' (Mimarlıkta Anlam) (1969), Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour'un yayınladığı '*Learning From Las Vegas*' (Las Vegas'ın Öğrettikleri) (1972) ve Christopher Alexander'ın '*A Pattern Language*' (Tasarım Örüntüleri) (1977) eserleridir. Bu eserlerin odaklandıkları, mimarlığın gerçeklik niteliğini inşa edilerek kazanmış yapılarında anlamları soruşturmadır. Robin Evans'ın (1986) 'mesafe' (*gap*) olarak andığı bu konuya çizim ile bina ilişkisi üzerinden baktığı '*Translation from Drawing to Building*' (Çizimden Binaya Çeviri) isimli yapıt katkı vermiştir.

Alberto Pérez-Gómez, çizime ilişkin çalışmalarında, konuya ilişkin tartışmayı kökensel olarak ele almaktadır ve algısal süreçler ile dünya görüşünün mimari çizim tarihinde yarattığı kırılmalara odaklanmaktadır. Beatriz Colomina ise mimarlığın medya açısından ele alınmasının önünü açan yayınlar ile çerçeveye katkı vermiştir. Bu anlamda tez, Günther Fischer'in 'Mimarlık ve Dil' çalışmasında mekânı bir dizimsel etkinlik olarak gören anlayışla, mimari çizimlerin anlamlandırılmasına dair bir araştırma yürütmektedir. Bu anlamda konu açısından tez, mimari çizimi bir temsil

tartışması içerisinde ele alırken, mekânın tasarımına dair bir bakışı da göz önünde bulundurmaktadır.

Bugünün yeni sunum metotlarını, bilgisayar sahnelemelerini (render), bilgisayar destekli tasarım çizimleri ve modellerini (CAD ve CAM) el çizimi için tehdit olarak gördüğünü söyleyen sanat tarihçisi Uffelen (2010, s.7), mimari çizimler açısından önemli bir soruyu ortaya koymaktadır: “Mimari çizimlerin nesli tükeniyor mu?” Benzer bir soru, 2012 yılında Yale Üniversitesi’nde tartışmayla aynı adı taşıyan sempozyumda “Çizim öldü mü?” (*Is drawing dead?*) şeklinde ifade edilerek, konu güncel bir tartışma olarak ele alınmıştır. Buna ilave olarak, ‘*Drawing Matter*’ oluşumu ‘drawingmatter.org’ ile web ortamında hem bir arşiv hem de incelemeler ile ‘çizimin ne için olduğunu’, ‘mimarların çizimleri ile ne gösteriyor olabileceklerini’ çeşitli arşiv, basılı yayın ve sergiler ile yürütmektedir.

Tarihsel ele alış ve kuramsal yaklaşım açısından literatürde yukarıda çizilen çerçevede içerisinde ele alınan ‘mimari çizim, mekân üretimine aracılık eden, dahası yukarıda sözü edilen becerileri ile mekânı görme biçimimizi belirleyen bir olgu olduğu’ varsayımıyla çalışmanın konusunu belirlemiş olmaktadır. Bir diğer varsayım ise, mimari çizimin tasarımcı ve tasarımı izleyen arasında bir aracılık pozisyonu taşımasıdır. Aracılık mimari çizimlere, mekâna dair bakış için bir görme biçimi tayin ederken, bakışlar aracılığıyla mekâna dair iletişim kurmanın yolunu açmaktadır.

Bu amaçla araştırma, mekâna dair bakış çizimlerin birer görsel imge olarak tasarıma dair fikirleri çizim ortamında nasıl ilettiğini göstermek adına etkiler barındıran bir görsel gösterge olarak kendisini oluşturan mekânsal kodlar sayesinde okunabileceği savını geliştirmektedir. Araştırma ‘mekânın tasarlanmasında bir aracı olarak bulunan mimari çizimin nasıl daha etkin bir şekilde okunabileceği’ sorusunu tez boyunca yanıtlanmaya çalışılacaktır.

### **1.3 Amaç ve Kapsam**

Araştırmanın izleğini belirleyecek araştırma sorusuna eklenen alt soruların, çalışmanın amaçlarını netleştirmesinin yanında, kapsamın belirlenmesinde de katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Tez sürecinde ortaya çıkan alt sorulardan en belirleyici olanları şu şekildedir. ‘Neden bazı çizimlere bakmak belirli bir tür seyir hazzı taşımasının yanında, algısal kavrayış açısından pratik bir deneyim imkânı

taşımaktadır?’ Bir diğeri, ‘niçin belirli bir tür çizim, yaratıcı ve üretken yetilerle eleştiri ortamını yaratmak, tasarıma dair tartışmaları üretmek ve desteklemek konusunda imkanlar taşıdığı düşünülmektedir?’ şeklindedir. Son olarak, ‘mekânın tasarımını karşılıklı etkileşim açısından bir diyalog karakteri taşımakta mıdır?’. Bu alt sorular çalışmanın amaçlarını göstermek adına tez boyunca yanıtlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın kapsamı, sorulara yanıt aramak için yürütülen çalışmalar sırasında, günümüzde yaygınlaşan bilgisayar destekli çizim ortamını ikincil bir ilişkide görmektedir. Bunun gerekçesi, mimari çizimin tez içerisinde aktarıldığı gibi, tasarımcının bedensel deneyimini güçlendiren ve algı açısından bir aygıt ya da ekran gibi bir ara öge ile ilişkisi yerine, bedensel olarak direkt temas ettiği çizim gereçleri ve imkânları üzerinden tartışmayı ele almasıdır. Tezin yanıtlamaya çalıştığı soruların karşılıklarının bulunduğu tespit edilen belirli bir dönemin örnekleri, yukarıda çizilen çerçeve içerisinde kaldığından materyal olarak çalışmanın kapsamını da ifade etmektedir. Bu anlamda tez, 1970-1980 arasında, mimari tasarım açısından mimari çizim ile görünürlük edinmiş ve etkin bir iletişim amacıyla çizimi araçsal olarak ön plana çeken örnekler üzerinde durmaktadır.

#### **1.4 Yöntem ve Tezin Çatması**

Göstergebilim, mimarlıkta iletişim açısından yukarıda ve tez boyunca aktarıldığı üzere belirli bir süre mimari tasarımda anlamın tespit edilmesinde başvurulan bir yöntem olmuştur. Tezin, mimari çizimi aracı olarak ele alması ‘iletişim’ yaklaşımlardan faydalanmayı olanaklı kılmaktadır. Buna ilave olarak, mimarlıkta mekân tasarımına dair bakışın ifade ettiği iletişim durumunu açabilmek adına, psikanalizdeki ‘bakış’ teorisinden faydalanılmıştır. Bu anlamda mimari çizimleri, niteliksel içerikler barındıran bir materyal olarak incelemek üzere çalışma, örnek incelemeler ile geliştirilmiştir.

Disiplinlerarası bir yer talep eden tez çalışması, kuramsal çerçevesini kurarken, bir tür keşif süreci şeklinde, belirlenen amaçlar doğrultusunda güncellenen bir çatki şeklinde oluşturulmuştur. İçerik açısından başlıkların belirlenmesi ve tezin yazımı, araştırmanın gerektirdiği keşif doğrultusunda dönüşlü bir şekilde birbirlerini güncelleyecek şekilde yürütülmüştür. Metinlerin yazımı ve örneklerin kavramsal ilişkide tutunduğu yeri gösteren şema tezin izleğini belirlemiştir (Şekil 1.1).

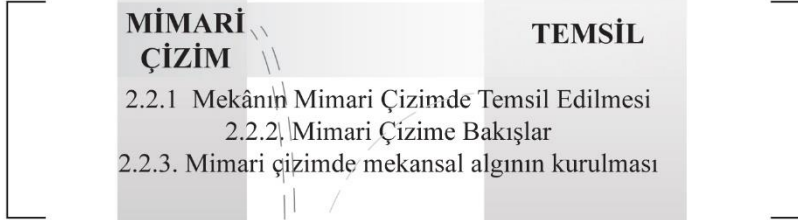
# 1. GİRİŞ [Motivasyon/Konu/Hipotez/Amaç/Kapsam/Yöntem/Çatki]

## 2. MİMARİ ÇİZİM ARACILIĞINDA TASARLANAN MEKÂN

### 2.1 Mekâna Dair Bakışın Kurulması



### 2.2 Mimari Çizim Aracılığında Mekâna Bakış



## 3. ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM

### 3.1 Mimari Çizimin Aracı Olarak Pozisyonu

### 3.2 Tasarlanan Mekana Ait Diyalogun Kurulması



+ ÜRETKENLİK



### 3.4 Mimari Çizim Aracılığındaki Üretken Diyalogun İncelenmesi

#### 3.4.1 Örneklerin Belirlenmesi

#### 3.4.2 Mimari çizimlerin sökülmesine yönelik bir öneri

#### 3.4.3 Rossi, Eisenman ve Tschumi'nin mimari çizimlerinin değerlendirilmesi

3.4.3.1 Aldo Rossi: Modena San Cataldo Mezarlığı Projesi 1971

3.4.3.2 Peter Eisenman: Venedik Cannaregio Projesi 1978

3.4.3.3 Bernard Tschumi: Manhattan Transkriptleri 1976-1981

## 4. TARTIŞMA VE SONUÇ:

### MİMARİ ÇİZİMİN ÜRETKENLİĞİNE DAİR YORUMLAR

Şekil 1.1 : Tezin kavramsal olarak ele alınışını gösteren çatki.

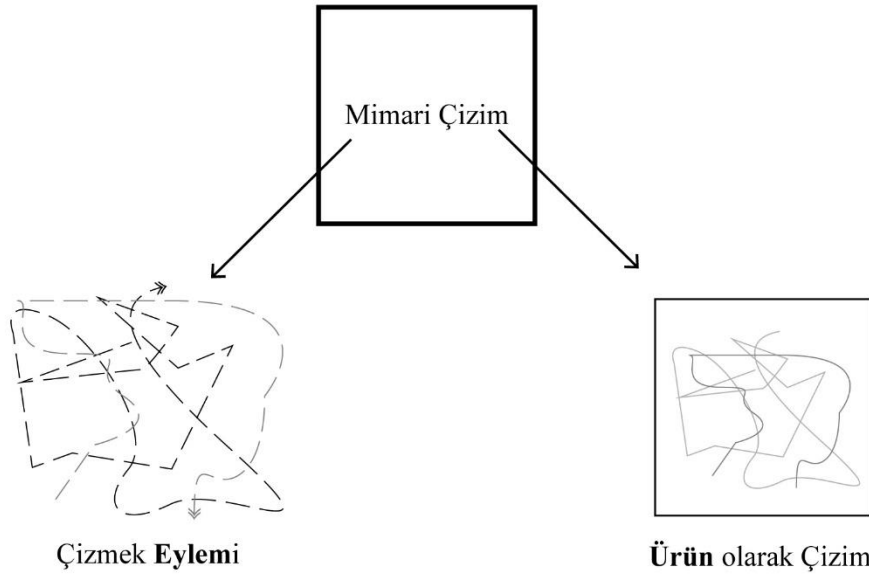
## 2. MİMARİ ÇİZİM ARACILIĞINDA TASARLANAN MEKÂN

Mimarlık bugün karşıladığı anlamda, yapılı çevre üretiminde belirli bir rol üstlenerek, fiziki olarak inşa etme faaliyetinin öncesinde, bu çevrenin tasarımını yürüten bir meslek dalı olarak görülmektedir. Bunun yanında, bugüne kadar çok sayıda tanım ve alt çalışma alanı ile betimlenmiş ve kapsamı genişlemiş olan mimarlığın, gerçekte en temel eylemlerinden birisi, *mekânı tasarlama pratiği*dir. Mekân ise mimarlık disiplini açısından akademik tartışmaların merkezinde yer alan ve üzerinde yoğun bir şekilde bilgi ve söz üretilmiş kritik bir kavramdır. Mimarlık disiplininin temel ürünü olan mekân, zihinsel, toplumsal, tarihsel katmanlardan bir araya gelen keşfi, üretimi ve yaratılması ile *karmaşık bir sürecin ürünü*dür (Lefebvre, 2014 © 1974, s.25). Mimar başta olmak üzere mekânın tasarlanması ve tasarlanan mekânın algılanması ile temas halindeki öznelerin eylemlerini gözlemlemek bu karmaşık sürecin mimari tasarım açısından barındırdığı imkânları okunur kılabilecektir.

Bugünün mimar öznesi mesleki bilgisi ile mekânın üretilmesinde üretici bir emek sergileyen, mekânın tasarımı sürecini yürüten bir bireyi ifade etmektedir. Günümüzde mimar, yaygın bir görüşe göre, tasarıma ilişkin verileri bir araya getirerek, sahip olduğu mesleki yeterlilik ile fiziksel olarak inşa edilecek olan mekânı hayal ederek tasarlayan ya da bu tasarlama sürecini organize eden kişi olmaktadır. Mimarlık ise, çevreyle ilişkimizi geliştirmesi ve düzenlemesi beklenen bir insan ürünü olarak ifade edilebilir (Norberg-Schulz, 1988 © 1965, s.22). Bir çeşit düşünme faaliyetinin dışsallaştırılmış ürünü olarak mekân bu anlamda, '*tasarlanan mekân*' olarak kavranabilecektir.

**Mimari çizim** ise, mekanın üretimi aşamasında hem evrensel bağlamda hem de geleneksel uygulamalarda yüzyıllar boyunca, mekân üretiminin varlık kazanmasına etmiş ve günümüzde mekânın tasarlanmasına eşlik ettiği sürmektedir. Mimari çizim, mekanın tasarlanması pratiğinde, tarihsel süreç içerisinde, sahip olduğu temsil yetileri ile belirli bir araçsallık kazanmıştır. Mimari çizimin, mekânın tasarlanmasındaki pratiğin eylem ve ürünü olarak edindiği **aracı** (*medium*)

pozisyonu, gerek akademik düzlemde gerekse mimarlık uygulamalarının yürütüldüğü ortamlarda mimarlıkla birlikte anılan bir kavram olarak görülmesinde etkili olmaktadır. Mimari çizim, mimarlığın görünür kılınmasını sağlayan bir *'eylem'* ve bu eylem sonucunda elde edilen *'çıkıtı'* ya da *'ürün'* olarak görülebilir (Şekil 2.1). Yapılı çevreye dair inşa faaliyeti, mimarlık temel eğitimine yönelik stüdyolar başta olmak üzere mimari çizim bir eylem, ürün ya da aracı olarak geniş bir kullanım alanında kritik bir öneme sahiptir. Bir akış içerisinde söylendiğinde, mimarlık belirli bir bakışa göre mekânla, mekân da biçim kazandığı ortam olarak mimari çizim ile yakından ilişkilidir. Boyut açısından birbirlerinden ayrılan çizim ve mekan kavramlarının aralarında kuvvetli bir ilişki olduğu varsayımıyla çizimin tasarlanan mekanı nasıl temsil ettiği sorusunu ortaya çıkarmaktadır.



**Şekil 2.1 :** Mimari çizimin 'ürün' ve 'eylem' olarak çoklu kavranışlarını gösteren şema.

Mimari tasarım bağlamında, mimari çizimin mekanın tasarlanmasına aracılık ediyor olması, mekan ve çizim arasındaki ilişkinin irdelenmesini gerektirmektedir. Mimari çizimi odağa alarak, mekanın tasarlanması ve tasarlanan mekanın çizim üzerinden algılanmasını incelemek adına, mekan çeşitli bakış açılarıyla tanımlanan ve ele alınan bir kavram olduğundan öncelikle *'mekâna dair bakış'* olarak ifade edilebilecek bir bağlamın nasıl geliştiği sorgulanmalıdır. Ardından tasarlanan mekana çizim ile yapılan bir bakışı kurabilmek adına, *'çizimdeki mekansal algının kurulması'*, *'mekanın çizimde temsil edilmesi'* ve *'çizime yöneltilen bakışlar'* değerlendirilmelidir.

## 2.1 Mekâna Dair Bakışın Kurulması

Mimarlık bağlamındaki araştırma kapsamında, mimari çizime mekânın tasarımına aracı olan bir kavram olarak bakmak mümkündür. Bu anlamda, mekânın tasarlanmasına dair tasarımla ilişkili özneler ile mekânın temsiline dair yöntemler ve yaklaşımları içeren temel bilgiler belirleyici olacaktır. Buna ilave olarak, mekâna dair kuramsal tartışmalar içerisinde geçen ‘mekânsallık’, ‘mekânsal algı’, ‘mekânın temsil edilmesi’ şeklindeki ifadeler mekânı merkeze alan bir mimarlık pratiği açısından bağlamı oluşturmaktadır. Mekân denildiğinde, mimari tasarım alanında dahi birden çok çağrışımı beraberinde getiren kavramın kökenini kavramak, çizimin aracı olduğu bir tasarım pratiği açısından potansiyel bir bilgi alanına dahil olmak anlamına gelecektir. ‘*Mekâna dair*’ kavrayış belirli bir dünya görüşü üzerinden, bakış açısına bağlı olarak değişkenlik barındırmaktadır. Bu sebeple iki katmandan oluşan bir ele alışıla, ‘*mekâna dair bakış*’ ilk olarak, çizim gibi görsel nitelikler barındıran bir varoluşa optik anlamda bir bakışı ifade etmektedir. İkinci olarak ise, bu bakış, belirli bir niyete uygun olarak, mekânla girilen ilişkinin karakterini belirleyecek niyetin yansıtılmasını ifade etmektedir. Öyleyse mekânın, düşünsel bir bakış açısına dayanan katmanlı tarihçesinde, belirli adım taşlarına değinmek mekânın ne olduğu konusunda, kavramın algılanışına dair bir çerçeve çizmeyi mümkün kılacaktır.

### 2.1.1 Mekân kavramının mimari tasarımda ortaya çıkışı

Mekânın, mimari tasarımda edinmiş olduğu anlamın kavramsal açıdan zaman içerisinde geliştiği söylenebilir. Nalbantoğlu (2008), mekân kavramının mimarlık alanında sorgulanmadan kullanılır hale geldiğini ve günümüzde çok geniş anlamları karşılamak üzere kullanılan bu kelimenin mimarlıkta geç bir dönemde ortaya çıkışını şu şekilde ifade etmektedir:

‘Mekân’ kabaca Ortaçağlar’ın sonunda ortaya çıkmaya başlayan yeni bir dil dünyasında ‘şeyler’in (die dinge) nesneleşerek, ağırlıklı resim ve sayıların diliyle temsil edilmeye başladığı yakın dönemlerin ürünü” bir kategori, “özetle insanlık tarihinin önceki dönemlerinde varlığına çok da gerek duyulmamış ‘modern zamanlara’ özgü bir kavramdır. (s.88-89)

Nalbantoğlu’nun felsefe jargonu ile ‘şeyler’ olarak nesneleşen bir varlıktan söz etmektedir. Bu ifadeye göre mekân bir varlık olarak ancak, resim ve sayılarla temsil edildiğinde kavranabilecektir. Mekânın bir tür resimle ya da sayılarla/kodlarla temsil

edilebilmesi mimari çizim ile mekân arasındaki ilişkinin bu temsil unsurları ile okunabileceği konusunda fikir vermektedir.

Temsil konu olan bir mekânın ‘gerçeklik’ içerisindeki bir kategori olarak temsile aktarıldığı düşünülürse, mekân ile bir arada anılan zamana değinilmelidir. Çünkü mekân, gerçeklik kavrayışımızın ‘**zaman**’ ile birlikte iki önemli nüvesinden birisidir. Kahvecioğlu (2008, s.143), mekân ve zaman kavramının algıya konu olan farklı objeler/nesnelere olmadıklarını belirterek, dış dünyayı algılayışta, zaman ve mekânın aynı bütünü, insan tarafından ‘**farklı algılanış biçimleri**’ olduğunu söylemektedir. Böylece mekân, gerçeklik ve temsil açısından ele alınabilecek bir nosyon konumu kazanmaktadır.

Mekânın gerçeklik açısından varoluşsal bir bakışla değerlendirilmesi, felsefede değinilen bir konu olmuştur. Bilimsel açıdan ortaya konulan karşılıklar öncesinde, mekân olarak isimlendirilmediği dönemde bu nosyon, ‘**khora**’ ve ‘**tópos**’ şeklinde ifade edilmiştir. Alberto Pérez-Gómez, günlük yaşam içerisinde mimarlığın neyi temsil ettiğini sorarak başladığı ‘*Chora: The Space of Architectural Representation*’ (Khora: Mimari Temsilin Mekanı) (1994) isimli metninde, Platon’un gerçeklik kavramına dair görüşlerini paylaşmaktadır. Pérez-Gómez’in aktardığına göre (1994, s.7), Platon ‘Timaeus’ isimli eserinde üzerine konuşması güç ve belirsiz olan bir kavram olarak ‘**khora**’ (*Chora*)’dan söz etmektedir. Khora, metinde mimarlığın temsil ettiği mekânın (*space*) ifadesi olarak görülmektedir.

Platon’a göre, gerçekliğin üç bileşeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki, değişmez bir biçim, yaratılmamış ve yok edilemez olan, görüşle ve diğer duyuyla algılanamaz, düşüncenin nesnesi olarak ‘**varlık**’ (*Being*), ikincisi, biçimle aynı ismi taşıyan ve ona benzeyen ancak duyumsanabilir ve varlık haline gelmiş sabit hareket halindeki ‘**oluş**’ (*Becoming*) şeklindedir. Üçüncü olarak ‘**khora**’ (*Chora*) ise bitimsiz, yok edilemez olan ve ‘**mevcut her şey için bir yer/zemin**’ (*position*) sağlayan duylardan bağımsız olarak yapay bir gerekçe sayesinde kavranıldığından inanılması güç olan bir bileşendir (Platon’dan aktaran Pérez-Gómez, 1994, s.8).

Platon’dan önce üçüncü bileşen olan khora (*Chora*) kavramına bir isim verilmediğini söyleyen Pérez-Gómez, (1994, s.9), terimin hem kozmik/evrensel bir yeri (*cosmic place*) hem de soyut mekânı (*abstract space*) ifade ettiğini söyleyerek ‘khora’yı insan yapımı bir madde olarak görmektedir. Bu noktada terimin mimarlığa ancak 19.yy.’da

katılabildiğini belirten yazar, '**dâhil olunan/içerilen mekân**' (*contained space*) ile '**mazruf/içeren mekân**' (*material container*) arasındaki genel ayrımın khoranın barındırdığı anlamdan geldiğini ileri sürmektedir.

Platon'u izleyen Aristoteles ise mekânı, zamandan bağımsız olarak ele almaktadır. '*Fizik*' eserindeki yaklaşımında Yunanca '**tópos**' kelimesini '**yer**' mefhumunu ifade etmek üzere kullanmaktadır. Ross'un ifadesine göre Aristoteles'e ait mekân kavrayışında '**pozisyon**'a (*tò poû*) ilişkin bir '**teorik mekân**'dan söz edilebilecektir (aktaran Nalbantoğlu, 2008, s.90). Pozisyon ifadesi mimari çizim açısından, hem fizik kanunlarına bağlı olarak tektonik '**bir zeminle ilişkilenen**' arktektonik tasarımı, hem de tasarım açısından kavramsal olarak '**bir yere, bir bağlama tutunmayı**' (*anchoring*) ifade etmek açısından önemli olmaktadır. Çizimin, arktektonik bir tasarım fikriyle mekânı ifade ettiği, vaziyet planları ve arazi kesitleri gibi çizim çeşitlerinde, yerin referansı üzerinden kavranan mekân bu açıdan '**tópos**' yaklaşımını barındırmaktadır denilebilir.

Mekân hakkında Descartes'ın yaklaşımında ise, Platon'un izlendiği Aristocu eğilime son vermiş olarak görülmektedir. Kartezyen mekân adı verilen yaklaşım, Descartes'ın **res cogitans**'ın (düşünen şey) karşısına **res extensa**'yı (uzamlı şey) koymasıyla olmuştur. '**Uzam**' olarak ifade edilen bu mekân kavrayışı hem duyuları hem de bedeni içermektedir (Lefebvre, 2014 © 1974, s.33). Böylece mekânın, uzam olarak ele alınması, mekâna nitelik açısından fiziksel bir oluş bakış açısı kazandırmıştır. Mimari çizimin fiziksel olarak kavranışı, bedensel algılayışın etkili olduğu ölçek kavramı üzerinde görülebilecektir.

Galileo ve Newton'un fizik alanındaki çalışmaları ile mekânın üç boyutlu '**uzanım**' (*extensio*) halini alması mekânın kavranışı açısından bir eşik durumu edinmiştir (Heidegger'den aktaran Nalbantoğlu, 2008, s.91). Newton'un fizik açıdan ele aldığı, deneyimden bağımsız olarak var olan '**mutlak mekân**' (*absolute space*) fikri, Leibniz tarafından eleştirilerek geliştirilmeye çalışılmıştır. Huggett & Hofer (2016), Leibniz'in görecelilikte temellenen mekâna dair bu yaklaşımının '**hareket**' üzerinden kurulduğunu ve birden çok bedensel kavrayış sayesinde yer'e dair (*place*) bir '**izlenim**' oluşturma şeklinde geliştiğini aktarmaktadır. Mekânın tasarlanması sırasında mimari çizim açısından mekânın kavranışını, görecelilik bağlamında ele alarak, hareketi ve özneleri gözeten bir '**çoklu bakış**' yaklaşımını çizimle ilişkilendirmeyi mümkün kılmaktadır.



Nietzsche, doğrudan mimarlık üzerine olmayan ancak sanat ve mimarlık arakesitindeki görüşleri ile mekânın kavranışına dair bir yorum getirmiştir. Yaklaşımının Kant'ın akılla kavranan mekânına alternatif olarak görülebileceği söylenebilir. Görüşlerini 1872 tarihli *'The Birth of Tragedy'* (Trajedinin Doğuşu) isimli eserinde açıklayan Nietzsche'nin felsefesine göre kültür, iki içgüdüden birini izleyerek ortaya çıkmaktadır; bunlar: Apolloncu ve Dionysoscucu izlekler olarak ifade edilmektedir. Apolloncu izlek içerisinde imajların gerçeklik kazanması rüyalar aracılığıyla ortaya çıkarken, Dionysoscucu yaklaşımda ise, sanat eserine bedensel olarak dâhil olan ve kültürel olarak kendisini Tanrıların katında gören hareket halindeki bir sanatçı profili üzerinden mekân tarif edilmektedir (Forty, 2000, s.259). Nietzsche'nin özellikle ikinci izlek üzerinden gerçeklik ve imaj olarak kavranan bir **'enerji alanı'** olarak ifade ettiği mekân, mimari çizim açısından **'bakış'** (*vision*) ile birlikte **'bedenin bütünsel var oluşu'** (*the body's whole being*) ile kavranabileceği çıkarımını yapmayı sağlamaktadır. Enerji alanı olarak görülen mekân, çizim eylemi ve çıktısı olan ortamla temas edildiğinde mekâna erişilebileceği yargısını destekleyecek ve böylece duyumsamaya dair bir aralık yaratacaktır. Apolloncu yaklaşımda yalnızca **'zihinsel referansa bağlı olan mekân'**, Dionysoscucu yaklaşımda **'içinde yürünebilen rüyalar'** biçimde bedensellik kazanmaktadır. Böylece mekân hem zihin hem de beden ile kavranan bir yapı edinerek, çizim aracılığıyla algılamak bu iki kategoriye dair unsurlar barındırma önermesini güçlendirecektir.

Hegel ise, mekâna getirdiği yorumlar ile mimari çizim açısından bakıldığında önemli bir katkı sağlamaktadır. Hegel için **'mimarlık nesneleşen ilk sanattır'** (Armaner, 2008, s.60). Estetik yaklaşımında klasik, romantik ve sembolik form şeklinde üç bakışa yer veren Hegel, mimariyi **'sembolik'** kategori içerisinde ele almaktadır. Sembolik açıdan ele alınan mekân, 1970'ler için önemli bir kuramsal tartışma olan, mimarlığın göstergeler yoluyla iletişim sağladığı görüşüyle örtüşmektedir. Armaner (2008, s.61), Hegel'in sembolik tarzda ele aldığı mimaride, dilde düşüncelerin iletilmesi pratiğine benzer bir iletişimin bulunabileceğini söylemektedir. Hegel'in mimarlık ve mekânı –daha çok Gotik mimariye duyduğu hayranlık neticesinde- nesneleşen bir estetik kategori olarak ifade edildiğinden, mekânı temsil eden mimari çizimin de benzer açılardan mekân yaklaşımını 'mantıksal ve soyut' bir kategori olarak sürdürmesi beklenilebilir. Çizimin soyut bir ifade olarak barındırdığı nitelik, çizgilerden meydana gelmek şeklindedir.

Estetik yaklaşımına ilave olarak Hegel 1812 tarihli *'Science of Logic'* (Mantık Bilimi) isimli eserinde, parça bütün ilişkisi üzerine yaptığı değerlendirme sayesinde **'sembolik bir gösterge'** olarak algılanabilecek mekân **'öğelerden teşkil bir bütün'** olarak değerlendirilebilir hale gelmektedir: "Parçalar **'aralarındaki ilişkiler'** itibariyle, bir bütün oluşturacak biçimde bir araya geldiklerinde parça olurlar, bu bir aradalık ise 'parça'nın değilmesidir" demektir (aktaran Armaner, 2008, s.61). Böylece, mekân çizim aracılığında tasarlanırken ve algılanırken, bütünü oluşturan parçalar ve aralarındaki bir araya gelişler odaklanmayı gerektirecek unsurlar olacaktır.

Henri Lefebvre ise Hegel'in mantığında da yer bulan bir tür katmanlılık şeklinde mekânı sosyoloji açısından ele almış ve ortaya koyduğu mekân kavramı uzun süre mimarlık epistemolojine katkıda bulunmuştur. 1974 tarihli *Mekânın Üretimi* (*'La production de l'espace'*) isimli eserinde Lefebvre (2014 © 1974), "'Mekân'dan söz eden birisi **'mekân içinde neyin nasıl bulunduğunu'** söylemelidir... Birisi 'zaman' derse, neyin hareket ettiğini ya da değiştiğini de söylemelidir" diyerek duyular ve düşüncelerle kavranan mekâna ilişkin bir tözden söz etmektedir (s.43). İçerisinde katmanlar barındırdığını düşündüğü mekân konusunda Lefebvre mekâna biçim niteliği kazandırdığı aralık sebebiyle çizim ve temsille ilişki kurmanın yolunu açmaktadır. Descartes'ta **'uzanım'**, Hegel'de **'mantıksal soyut mekân'** ya da Kant'ta **'önsel bir bilgi'** olarak görülen mekânla ilişkilendirme ve mekâna tepki tarzının değil, ancak bu **'mekânı soyutlama tarzının geometrik olabileceği'** belirtmektedir (Merrifield'den aktaran Avar, 2009, s.7-8). Öyleyse, mekân soyutlanırken geometrik olarak ifade edildiği noktada mimari çizim aracılığında algılanabilir hale gelmektedir.

Geometrik soyutlamaya imkan veren mekân Lefebvre'de, toplumsal bir kategori olarak bir üretim içerisinde var olmaktadır. Newton'un bilimsel olarak ortaya koyduğu üç boyutlu bir uzanım olarak fiziksel karşılık bulan mekân için Lefebvre'nin önerdiği üçleme içerisinde, mekânın toplumsal olarak üretilme sürecindeki üç anda ortaya çıkmaktadır. Mekân üretimi, **'maddi üretim'**, **'bilgi üretimi'** ve **'anlam üretimi'** ile toplumsal alana katılarak varlık kazanır (Avar, 2009, s.7). **'Yaşanan'**, **'algılanan'** ve **'tasarlanan mekân'** olarak *üçlü bir diyalektik* içerisinde katmanlardan meydana gelen mekân, mimari çizim ile ilişkilendirilmesini, zihinsel boyutta ortaya çıkan **'tasarlanan mekân'** üzerinden yapmaktadır. Benzer

şekilde *'algılanan mekân'* ise tasarlanan mekânın 'fiziksel mekân' biçimindeki karşılığını ifade etmektedir.

Avar'ın belirttiği gibi (2009), teori mekânın algılanabilir ve algılanamaz niteliklerini bilinebilir kılmalıdır. Bu amaçla mekânın, *'algılanan'*, *'tasarlanan'* ve *'yaşanan'* katmanları mekâna aracılık eden çizim açısından belirleyici kategoriler olarak okunabilecektir. Şekil 2.3'de görüldüğü üzere, Lefebvre'nin mekân tarifi üç farklı mekân kavrayışını barındırırken, açılımları üzerinden mekânla olan üretim ve ilişkilene biçimleri de tariflenmektedir.



**Şekil 2.3 :** Lefebvre'nin Mekân Üretimi'nde çok boyutlu olarak ele alınan mekân kavramının şemalaştırılması.

Lefebvre'nin katmanlardan ya da boyutlardan oluştuğunu söylediği toplumsal mekân, Heidegger için ise bir tür toplumsallaşmadan öte **'öznenin mekansallaşması'** olarak okunmaktadır (Forty, 2000, s.270). Özne kavramını içeren bu yaklaşım, mekânın algılanmasında, tasarımcı ya da mekânla iletişime geçen bir izleyicinin, önemini vurgulamaktadır. Öyleyse, mekân, çizim üzerinden tasarım ve deneyimleme biçimleriyle algıya konu olduğunda, öznenin pozisyonunu gözetmek gerekecektir. Öte yandan Heidegger'in yaklaşımı mekânsal olanın algılanması konusunda fenomenolojiye değinmeyi gerektirir. Heidegger'in **'yer'** nosyonu üzerinden mekânı anladığını hatırlatan Aydınli (2008, s.157-158), mekânsal olanın dilini anlamayı dilbilimsel kodlarla sınırlandırmak yerine dili söze, düz anlamı yan anlama dönüştüren bir kurgu önerir. Böylece kavranılması hedeflenen mekân, mimari çizimlerin barındırdığı *mekânsallığa dair kodlarla okuma* görüşü çıkarımsanabilir ve mekansallığın nasıl kurulduğu tasarım bağlamında irdelenebilir.

### 2.1.2 Mimari tasarım bağlamında mekânın kavranışı

Mekân kavramına mimari tasarım açısından bakışların nasıl olduğuna bakmanın esas amacı, mekânın niteliğindeki değişiklikleri saptamaktan öte mimari çizimin bu değişikliklerdeki payını göstermektir. Mekân, mimari tasarımda benimsenen yaklaşım ve bağlama göre değişken bir karşılık bulmaktadır. Mimarlıkta mekâna dair bakışların gelişimi, fizik, felsefe, mantık ve sosyoloji gibi bilim alanlardaki ilerlemeleri izleyerek gelişmiştir. Oluşan bu bakış neticesinde, mekân çizim aracılığında kavranan bir pozisyon edinmiştir.

18.yy.'a kadar mimarlar '**hacim**' (*volumes*) ya da '**boşluk**' (*voids*) şeklinde tabirler kullanarak mekânı tanımlamaktaydı. Gottfried Semper'in çalışmaları sonrasında mimarlık geleneğindeki '**mekân**' (*space*) ifadesi ancak 1890'lardan sonra kullanılmaya başlamıştır. Bahsi geçen çalışmaya göre Semper, mimarlığa dair ilk dürtüyü, '**mekânın kapanması/çevrelenmesi**' (*enclosing of space*) şeklinde ifade etmektedir. 1860 tarihli '*Der Stil*' isimli çalışmasında, Hegel'in 1835 tarihli '*Aesthetics*' kitabında bahsettiği '**kapanma**' (*enclosure*) terimini işleyen Semper, materyal bileşenleri mekânsal kapanmaya göre ikincil olarak belirleyerek, duvarı kapanma mekânını görünür kılan ve temsil eden mimari bir öge olarak ele almaktadır (Forty, 2000, s.256-257).

Semper'in kapanma olarak tarif getirdiği mekânı, çizim açısından ele almak, bugün bir çizim aracıyla mimari mekânın tasarlanmasındaki pratiği iyi bir biçimde göstermektedir. Sınır konusunda ele alınan mekânı biçimlendirmek mekândaki bu 'kapanma' durumu ile ilişkili olmaktadır. Çizim ortamında, yatay ve düşey yönde hacim olarak algılanabilecek mekâna, duvarlar, döşemeler ve bu işlevi görececek düzlemlerle sınırlar getirmek, Semper'in ifade ettiği anlamda mekânın tasarlanması açısından okunabilir. Norberg-Schulz mekânın kavranışına dair çalışmasında, kapalı ve açıklik şeklinde sınırları gösteren çizimlerden faydalanır (Şekil 2.4).

'Mekânsal kapanma mimarlığın temel niteliğidir" diyen Harry Mallgrave ise (aktaran Forty, 2000, s.257), Adolf Loos, H. P. Berlage ve Peter Behrens'in metinlerine ve söylemlerine bakıldığında bu görüşü ile mekâna dair tasarım ve çizim açısından desteklemiş olur. Tasarlanan mekân açısından baskın olarak bina ile geleneksel ve özerk bir eylemi yerine getiren mimar açısından çizimde konturlar aracılığıyla biçimler oluşturmak ve 'kapalı' olarak nitelendirilebilecek mekân temsilleri üretmek,



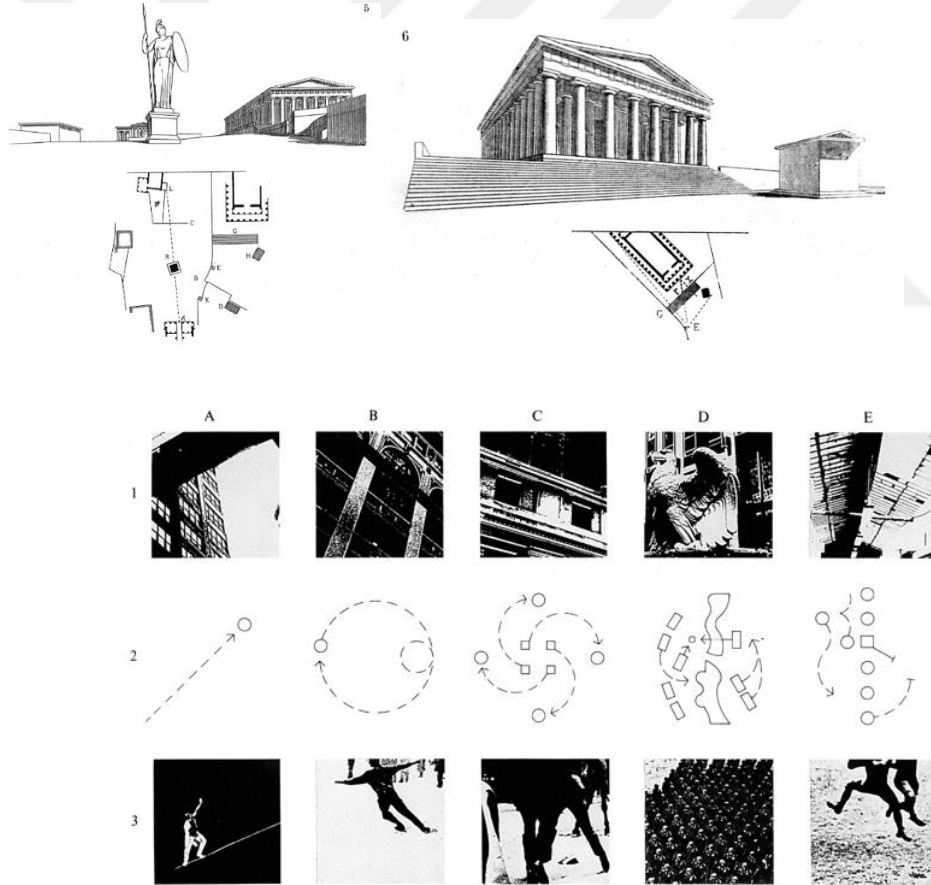
açısından bir mekânı yalnızca bina içi olarak değil, bir kent bağlamında düşünerek çevresiyle kavramak açısından kritiktir. Sitte sayesinde teori açısından keskinleşen bu yaklaşıma benzer bir ele alışın geçmişte örnekler barındırdığı söylenebilir. Giambattista Nolli'nin çiziminde (1748) kentsel mekân üzerinden bina ve kent ilişkisi çizim aracılığıyla ortaya konulmuştur. Kamusal olan yapıları kentin sokak boşluklarıyla aynı türdeki bir zemin/arka plan renginde niteleyen Nolli, bakır levhalara kazıdığı bu mimari temsili mekânın sınırlar üzerinden kavranışına dair önemli bir örneği ortaya koymuştur (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 : Nolli'nin Roma Haritası'ndan bir örnek (Url-2).

Mekâna dair mimari tasarımdaki bir başka görüş olarak 'hareket' unsurunun gözetilmesi mimarlığa yakın alandaki metinlere dayanmaktadır. Schopenhauer, *'The World as Will and Idea'* (1818) (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya) kitabında, mimarlığın öncelikle mekânsal algıda var olduğunu belirtmiştir. Empati teorisi olarak görülen bu olasılık yaklaşımını izleyen, Alman Heykeltıraş Hildebrand ise, 1893 tarihli *'The Problem of Form in the Fine Arts'* (Güzel Sanatlarda Biçim Problemi) isimli makalesinde hareketin önemini vurgulamıştır. Hildebrand, resim ve heykeldeki ele alış gibi mimarlıkta da kurulacak olan mekânsal algının işlemesi adına biriktirilecek görüntünün yeterliliğini, **'gözün ve mekân içindeki bedenin hareketini'** temel alan yaklaşımı ilişkilendirmiştir (Forty, 2000, s.258).

Mekânsal süreklilik ile üç boyutlu uzam, Hildebrand'ın tabiri ile **'imgelemin kinestetik aktivitesi'** olarak tarif edilmiştir. İmgenin hareket ile olan ilişkisi bu anlamda sinemada mekânın temsili edilmesine benzemektedir. Çizimdeki mekânın da, sinemadaki mekân algısına benzer şekilde bir hareket üzerinden kavranabileceği çıkarımı bu doğrultuda yapılabilecektir. Gerçekte mekân, bir tür **'uzanım'** olarak Hildebrand'ın işaret ettiği gibi, hareketli bir göz ve beden ile algılanabilir ve çizimde bu durum aynı 'algı durumunu' -yeniden- yaratacak şekilde üretilebilecektir. Bu yaklaşıma benzer bir tutum, Deleuze'ün Bergson okuması neticesinde geliştirdiği görüşlerinde de bulunabilir. Deleuze'e göre (2014 © 1983, s.85), hareket ve imge arasında bir özdeşlik söz konusudur. Bu yaklaşımın örneği, **'farklı sekanslardaki bakış'**ı barındırmaları açısından, Bernard Tschumi'nin 'Manhattan Transkriptleri' ve Auguste Choisy'nin Atina Akropol'üne ait çizimlerinde gösterilebilir (Şekil 2.7).



**Şekil 2.7 :** Auguste Choisy'nin Atina Akropolü çizimlerinden örnekler (üstte) (Choisy, s.415-416; Etlin, 2009, s.152-156) ve Bernard Tschumi'ye ait Manhattan Transkriptleri, 1976-1981 (altta) (Tschumi, 1994, s.46; Url-3).

Schmarsow ise **'Raumgestaltung'** (mekân algısı) ile kaotik bir dünyanın hislerimiz aracılığıyla, **'akla dayanan bir bilgiye çevirisi'**ni ifade etmektedir (Schwarzer ve

Schmarsow, 1991, s.54). Daha sonraları Alois Riegl ve Paul Frankl'in katkıları vereceği görüşleriyle August Schmarsow, **'bedensel deneyim ile mekânın kavranması'**na dair üretken bir değerlendirmede bulunmuştur. Bakış kavramını, yalnızca bilimsel bir konu olarak değil, kültürel olarak tanımlanan bir olgu olarak görmesi, tezin yaklaşımı açısından da tasarlanan mekâna mimari çizim aracılığıyla yapılacak bir bakış için olanak sağlamaktadır.

Schmarsow'a göre, Kant'ın '*a priori*' olduğunu sürdürdüğü **'mekânsal imaj'**, zaman içerisinde **'birikerek kurulmaktadır'** (Schwarzer ve Schmarsow, 1991, s.52). Öyleyse, mimari çizim açısından bakıldığında tasarlanan mekânın bir **'imajlar toplumu'** olarak görülmesi mümkün olmaktadır. Schmarsow'un belirttiği bir diğer kavrayışa göre ise, mekânsal biçimlenme olarak mimarlık, opak ve zamansız bir içerik değil, insanın uyarıcıları ve kullanıcı ile tasarımcının algılarının yaşayan bir birleşimi (*amalgamation*) olarak düşünülebilecektir. Öyleyse, mekânın mimari tasarım açısından kavranmasında, katkıları gözetilmesi gereken **'birden çok algılayan tarafından izlenen bir içerik'** olduğundan söz edilebilir.

Mekânın, Semper'in betimlediği **'kapanma/çevrelenme'** (*enclosure*), De Stijl ve Bauhaus'un izlediği **'süreklilik'** (*continuum*) ve son olarak Schmarsow'un teorileştirdiği **'bedenin uzantısı/uzanımı'** (*extension of the body*) kavranışı düşünüldüğünde çizim açısından mimarlıkta çok sayıda mekân yaklaşımı olduğu söylenebilecektir. Mimari tasarım alanındaki bu farklı mekân kavrayışlarını, mimari çizim açısından okumak mümkündür. Çok sayıdaki mekân yaklaşımları 1920 ve 1930'lar sonrasında oluşan bağlamda, Moholy-Nagy tarafından *'The New Vision'* (1947 © 1928) kitabında 44 adet sıfatla sıralanmıştır (Şekil 2.8).

Sigfried Giedion, 1941 tarihli *'Space, Time & Architecture'* (Mekân, Zaman ve Mimarlık) isimli kitabıyla, mekâna mimarlık açısından tarihsel olarak yaklaşmaktadır. Mekânı Moholy-Nagy gibi sıfat benzeri **'kavramlar yerine, inşa edilmiş mimarlık ürünü'** üzerinden okuyan Giedion'un işaret ettiği kırılmaya göre (2008 © 1941, s.31-32), perspektifin icadı ile, mekânda bireyselleşmenin izleri görülmektedir. Bu konuda Brunelleschi'nin öncü tutumundan söz eden yazar, perspektif eğilimin bir çağın görüşünü yansıttığını, temelde belirli bir kimsenin keşfi olmadığını eklemektedir. Perspektifin, tekil bir gözlem noktasından üretilmesinin, mekân tasarımında mimar rolünü kuvvetlendiren ve mimara mekâna dair bakışta öncelik tanıyan bir çizim olgusu olduğu söylenebilir.

01 matematik ( <i>mathematical</i> )	23 izotropik ( <i>isotropic</i> )	➤
02 fizik ( <i>physical</i> )	24 topografik ( <i>topographic</i> )	➤
03 geometrik ( <i>geometric</i> )	25 projektif ( <i>projective</i> )	➤
04 Öklidyen ( <i>Euclidian</i> )	26 metrik ( <i>metric</i> )	➤
05 Öklidyen-olmayan ( <i>non-Euclidian</i> )	27 homojen ( <i>homogeneous</i> )	➤
06 mimari ( <i>architectural</i> )	28 mutlak ( <i>absolute</i> )	➤
07 dans ( <i>dance</i> )	29 göreceli ( <i>relative</i> )	➤
08 resimsel ( <i>pictorial</i> )	30 kurgusal ( <i>fictive</i> )	➤
09 sahnesel ( <i>scenic</i> )	31 soyut ( <i>abstract</i> )	➤
10 küresel ( <i>spherical</i> )	32 aktüel ( <i>actual</i> )	➤
11 kristalize ( <i>crystalline</i> )	33 hayali ( <i>imaginary</i> )	➤
12 kübik ( <i>cubic</i> )	34 sonlu ( <i>finite</i> )	➤
13 hiperbolik ( <i>hyperbolic</i> )	35 sonsuz ( <i>infinite</i> )	➤
14 parabolik ( <i>parabolic</i> )	36 sınırlı ( <i>limitless</i> )	➤
15 eliptik ( <i>elliptical</i> )	37 evrensel ( <i>universal</i> )	➤
16 bedensel ( <i>bodily</i> )	38 eterik ( <i>etheric</i> )	➤
17 yüzeysel ( <i>surface</i> )	39 içkin ( <i>inner</i> )	➤
18 çizgisel ( <i>lineal</i> )	40 dışsal ( <i>outer</i> )	➤
19 tek-boyutlu ( <i>one-dimensional</i> )	41 hareket ( <i>movement</i> )	➤
20 iki-boyutlu ( <i>two-dimensional</i> )	42 boşluk/oyuk ( <i>hollow</i> )	➤
21 üç-boyutlu ( <i>three-dimensional</i> )	43 vakum ( <i>vacuum</i> )	➤
22 çok boyutlu ( <i>n-dimensional</i> )	44 biçimsel ( <i>formal</i> )	➤

m  
e  
k  
â  
n

**Şekil 2.8 :** Moholy-Nagy'nin oluşturduğu 44 adet mekân kategorisini gösteren grafik (The New Vision, 1947 © 1928).

Bugün ise perspektif bir temsilde kavranan mekândan ayrı olarak modern anlamda hem çizim hem de inşa edilmiş üretimlerin çoğalttığı bir mekân anlamından söz edilebilir. Çizim düzlemindeki her bir öge, artık belirli bir izleyicinin sabit bir noktadan bakışına göre çizilmediğinden, çizim açısından bugün perspektif mekân anlayışının terkedildiğinden söz edilebilir. Gelişen yeni bakışlar ile kurulan mekân, birden çok katman barındıran bir içerik olarak mimari çizim aracılığında, tasarım açısından kavranan mekân olarak değerlendirilebilir. Günümüzde mekânda gerçekleşen, -Koolhaas'ın Junkspace'i gibi- her daim yeni ön ad ve eklerle gelişmesi, çizimin mekânın anlamının kurulmasından bağlı olduğu faktörler '**çizim aracılığında tasarlanan mekâna dair bakışın nasıl kurulduğu**' ortaya konarak açıklanabilecektir.

## 2.2 Mimari Çizim Aracılığında Mekâna Bakış

Mekân teorisinin mimarlık disiplininde önemli bir yer kazanmasını takiben, kavram kendi üzerinde ve çevresinde temellenen çalışmalar ve tartışmalar açısından üretken bir zemin olarak görülmüştür. Mekân kavrayışı, mimarlıkta yalnızca yapı çevre üretimi ve bu çevreye dair bilgi alanlarını geliştirmekle kalmamış, mimarlık yapma

pratiğinin merkezinde yer alacak mimari çizim konusunun da tartıştığı bir konu olmuştur. Mimari çizim açısından '**mekânın gösterimi**' konusuna değinen Bruno Zevi (2015 © 1948, s.25), mekânı mimarlığın temel ögesi, başoyuncusu olarak tanımlamaktadır. Mekânın nasıl temsil edildiği ve edilebileceği hususunda oldukça geniş bir literatür üretilirken, *tasarlanan mekânın mimari çizim aracılığında üretilmesi* konusunda mekân ve mimari çizim ilişkisini kuran referanslar gözetilmelidir.

Mimari çizimin mekânı gösterimi noktasındaki ele alışıyla, Tom Porter'ın 1979 tarihli '*How Architects Visualize*' (Mimarlar Nasıl Görselleştirir) isimli çalışması mimari temsil açısından sıklıkla başvurulmuş bir kaynaktır. Porter (1979, s.vii), mimari çizim konusunda kendisiyle yakın dönemde yazılan kitapları, mimarlık öğrencisine '*zihinsel kavramları çizim düzlemine nasıl aktaracağını*' bir yaklaşım biçimi olarak '**görsel deneyim**' içerisinde değil yalnızca '*çizimin hangi çizim stili*' ile (*drawing-board style*) yapılması gerektiğini göstermeleri nedeniyle eleştirmektedir. Bu eleştiri, tezdeki ele alış açısından, '**belirli tür çizimleri tanıtmak yerine, çizimin mekâna dair tasarımı nasıl aktardığını, bu aktarımın hangi unsurlara bağlı olabileceğini deşifre etmek üzere**' izlenmiştir.

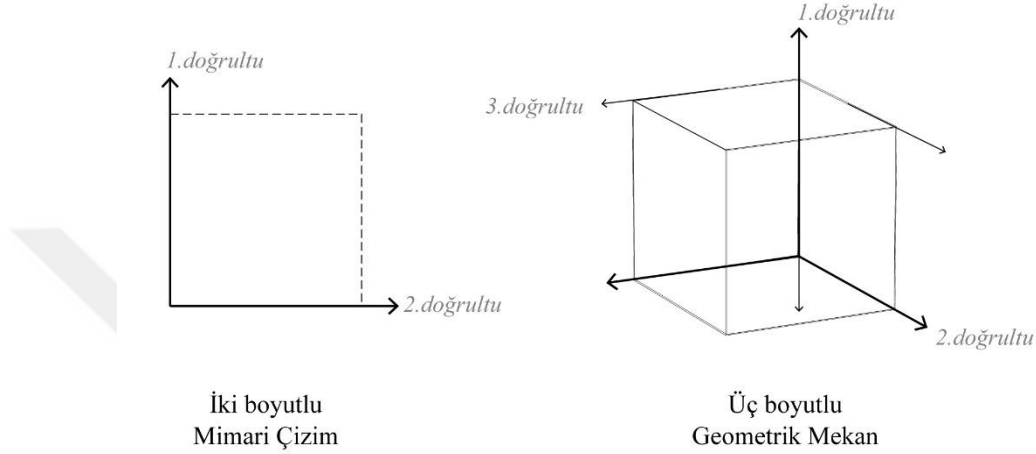
Porter'ın kitabında mekân ile çizimin ilişkisine dair değindiği '**mekânsal temsilin kısa tarihi**', '**mekânın hissi**', '**mekânsal öğeler**', '**mekânsal kodlar**' ve '**gerçek mekânı simule etmek**' isimli beş alt bölüm yer almaktadır. Mimari çizimin iki boyutlu yapısının altı çizilerek mekânı bu araçlar ile algılıyor olmaya özel bir yer veren Porter (1979, s.vii), mekânsal organizasyonla başka şekillerde ilgilendiğini söylediği ressam ve heykeltıraşları, mimar ile ayrı tutarak, mimarın üstlendiği role göre özelleşmiş yetileri bulunduğunu ve mekânı deneyimsel kavranıştan öte, tasarımına dair iki boyutlu bir '**grafik bir diden**' ışık, yüzey, şekil ve biçim gibi '**mekânsal değişkenler**' ile üç boyutluluğa taşındığına değinmektedir (Şekil 2.9).

Mekânın deneyimsel kavranışına ilişkin olarak, Leonardo Da Vinci'nin eğitici rolünden söz eden yazar, henüz çizim açısından yetkin olmayan çizerlerin mekânı kavrayış seviyelerini arttırmak adına Da Vinci'nin çeşitli oyunlar<sup>1</sup> geliştirdiğini

---

<sup>1</sup> Oyunlar görsel olarak algılanan mesafelerin doğruluk payını tahmin etmeye dayanmaktadır. Buna göre duvara çizilen bir çizginin yaklaşık 6 metre mesafeden uzunluğu belirlenmeye çalışılmaktadır. Hizaya dizilmiş olan yarışmacı-öğrenciler, ellerindeki saman çöpünü kırarak tahminler

aktarmaktadır (Porter 1979, s.viii). Leonardo da Vinci'nin çaylak çizerleri için hazırladığı oyunların, mesleğinde henüz gelişmekte olan çizerlerin görsel yeteneklerini geliştirmekten öte, onlara mekânın doğrudan deneyimlenmesi yoluyla kendileri için kritik olan bir '**grafik tasarım diyalogu**' işlettiğini öne sürmektedir. Öyleyse, mekân ile olan ilişki tasarımcının, bir tür grafik dil ile mekân ile kurduğu bir diyalog yapısını işaret etmektedir.



**Şekil 2.9 :** Grafik dili barındıran iki boyutlu çizimden üç boyutlu mekâna geçişin geometrik olarak ifade edilmesi.

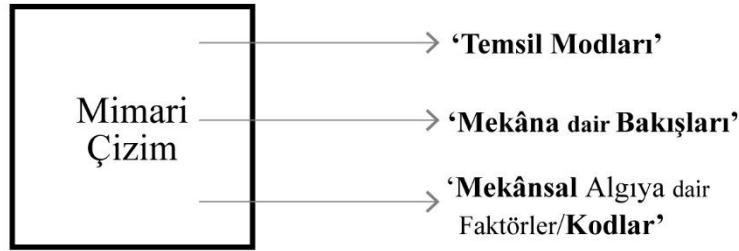
Bu doğrultuda tez çalışması, '**çizimi yapanlar ve bir şekilde bu çizimi okuyanlar arasında mekânın deneyimlenmesi, izlenmesi ya da okunması şeklinde gerçekleşen bir diyalogun, bir tür iletişim durumunun deşifre edilmesi**' şeklinde geliştirilecektir. Bu savı, araştırma ile desteklemek adına çizim eylemi ile bu çizimin okunması noktasında etkili olduğu düşünülen unsurlar irdelenmelidir. Bunlar mimari '**çizimi çizen ve okuyan özneler**' ile aralarında gerçekleşen iletişim durumunu yaratan '**çizimin mekansal açıdan algılanması**' ve mekâna görünürlük kazandırdığı '**çizimin temsil niteliği**' olmaktadır.

Mekâna bakışlardan oluşan diyalog içerisinde mimari çizimi konumlandırmak adına, çizimin mimarlık bağlamında geçirmiş olduğu eşiklere bakılabilir. Böylece çizim ve mekân arasındaki ilişkinin nasıl geliştiği gösterilebilir. Mekân deneyiminin çizimle gerçekleşmesi ise '**mekânsal algıya dair faktörlerin ortaya konulması**' sayesinde anlaşılacaktır. Mimari çizimde yaygın olarak kullanılan '**temsil modları**'nın

---

yürütmektedirler. Oyunun sonunda, duvardaki gerçek çizgi uzunluğunun tahmininde en yakın önermeyi ileri süren öğrenci, bu oyunu kazanmış sayılmaktadır (Porter 1979, s.viii).

ortaya çıkışları ise grafik bir dile ait temel yaklaşımların nedenlerini ortaya koymak adına özetlenmelidir. Mekânı çizim aracılığında tasarlayarak ve izleyerek bir tür iletişim haline geçen öznelere ‘mekâna dair bakışları’nın neden farklılaştığının belirlenmesi ise bu iletişim durumuna ait üçüncü ve son faktör olarak gösterilebilir (Şekil 2.10).



**Şekil 2.10 :** Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu unsurlar.

### 2.2.1 Mekânın mimari çizimde temsil edilmesi

Mimari tasarımın mekân konusundaki gelişimi düşünüldüğünde, bir mekânsal temsil olarak mimari çizim, mimari tasarım alanına ait bilginin genişletilmesi açısından önemli bir pozisyon edinmiştir. Porter (1979, s.vii), mekânsal temsilin değişen modlarına dair yapılacak tarihsel bir araştırmanın arkasında, mekânın doğasını anlamak hedefinin yer aldığını söylemektedir. Mimari çizimin mekân ile ilişkisi düşünüldüğünde, çizimin tarihsel gelişimi ile mekânın tasarım ilişkisi kurulabilecektir. Birbiri ile ilişkili olarak geliştiği düşünülen ‘mekân’ ve ‘çizim’ tarihsel bir ele alışıla ‘Ek-A’ içerisinde şemalaştırılmıştır.

Mimari çizim, tasarım pratiğine bağlı gelişim ve tarihsel açıdan dönemin imkanlarına bağlı olarak tıpkı mekân gibi mimarlık sahasına geç katılmış bir kavramdır. Antik dönemde örneklerine nadiren rastlanılan çizim, tasarım sürecindeki belirleyici niteliğini esas olarak Rönesans mimarlığı içerisinde edinmiştir (Scheer, 2014, s.49). Başlangıçta yalnızca inşa edilmesi hedeflenen yapıların temsil edilmesini sağlayan mimari çizimler, giderek tasarım sürecinin merkezine yerleşerek tasarım açısından başat bir rol edinmiştir. Bu konuda Emmons (2014, s.538), mimarın inşa sahasından tasarımcı olarak çalışma masasına geçişini, kâğıdın Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlaması ile ilişkilendirerek, çizimin tarihsel süreçteki gelişiminde tasarım pratiği ve döneme ait imkanları göstermiş olmaktadır. Edindiği çeşitli anlamları ile birlikte mekânı ve özellikle binanın ve kent parçalarının inşa edilmesi

işi ile ilgilenen ve kurgulayan figür olarak mimar bugünkü kavranışından farklı olarak bir tür yapı ustası olarak görülmekteyken bu bağlam Pérez-Gómez'e göre (1982, s.2), Rönesans'ta değişmeye başlamıştır. Yazara göre, Rönesans'ın mimari çizimi 'sembolik bir niyetin bina ile tamamlanması' şeklinde görülmüştür.

Çizimin tasarımdaki kritik aracı pozisyonunu edinmesine kadar yapı ustaları olarak anılan tasarımcı ve uygulayıcılar, çizimden bağımsız olarak, doğrudan inşa edilecek yapı için kurgudan materyal olana bir düşünce aktarımı yapmaktaydılar. Örnekse, Japonya'daki Shinto Tapınakları gibi geleneksel strüktürler belirli bir tasarım ve uygulama çizimi olmadan tamamen gözün yardımı ile yapım sahasında mekânla doğrudan çalışarak inşa edilmiştir. Çin'deki Ming ve Mançu (*Manchu*) şehirleri için ise ölçekli çizimler yerine, küçük boyutlardaki alçı maketler kullanılmıştır (Porter, 1979, s.1). Çizimin henüz mimari tasarımda kullanılmadığı ilkel ve antik kültürlerin mekânsal algısına gelindiğinde ise -örneğin Peru'daki Nazca Çölü'nde- doğrudan mekân üzerine yapılan çizimlerin büyük ölçeklerine rağmen hatasız şekilde üretilmeleri ve yapımlarına dair süreç henüz -modern arkeoloji bilgisine rağmen- yeterince çözülememiş olan piramitlerdeki labirentler gibi örnekler, uzunca bir süre tarih öncesi insanın altıncı hissini kuvvetli olması şeklinde yorumlanılmıştır (Porter, 1979, s.1).

Tasarım bir '**bilinmezlik alanı**' olarak görüldüğünde, '**niyete dayalı ve bilinç içeren tasarım**' anlayışı yerine doğaya atfedilen tasarım oluşumları gözlenmektedir. Jacques Monod, '*Rastlantı ve Zorunluluk*' isimli çalışmasında, yapay nesnelere tasarım ile ilişkilendirerek, '**niyet ile tasarım**' arasındaki ilişkinin altını çizmektedir. Monod'a göre (2012 © 1970, s.15), "yapay nesne var olmasından önce oluşumuna neden olmuş olan niyeti somutlaştırırken, henüz işler hale gelmemiş olsa da nesnenin biçimi bu niyeti gerçekleştirmek için gerekli olan işlevi somutlaştırmaktadır. Benzer bir '**tasarı**' yaklaşımını ırmak ya da kaya gibi için yapamayacağımızı belirten Monod, böylece mimari çizim açısından şu saptamayı yapabilmeyi olanaklı kılmaktadır: Mimarlıkta tasarlanan mekan, bir tür yapay nesne olarak, insan üretimi olarak görülmelidir ve başta tasarımcı olmak üzere çeşitli niyetlere denk gelen kararlarla ortaya çıkmaktadır. Monod'a göre (2012 © 1970, s.16), doğa nesnedir, tasarlayıcı değildir. Doğa ortaya koyar (*objective*) ama ileriye yönelik bir amaç gütmeyen (*non projective*). Oysa mimari tasarım alanındaki tasarımcı belirli bir amacı ya da niyeti taşıyarak tasarımını ortaya koymaktadır. Tasarlanan bu mekân için

mimari çizim düzleminde çizilen her çizginin belirli bir *'tasarım niyetinin ifadesi'* olduğu söylenebilir. Genellikle çizim içerisinde her bir çizgi tasarıma dair kararı görünür kılmaktadır. Bir tasarım tavrı olarak, ortaya çıkan yapay nesnelere ile doğal nesnelere ayırırken, **'düzenlilik'** ve **'tekrarlılık'** ölçütlerini kıstas alan Monod'un izleği, mimari çizim açısından eski uygarlıkların üretimlerinde özellikle planlamaya dair ızgara planının kullanılmasında görülebilecektir.

Mimari temsil açısından kâğıdın yaygın olarak kullanılmaya başlamadığı dönemlerde ortaya çıkan çizim örneklerinin tasarım amacından çok bir tür temsil niyetiyle oluşturulduğu düşünülmektedir. Graham'a göre (2014), Malta'da Mnajdra adı verilen tapınak kompleksinde, MÖ. 3500 yıllarına tarihlenen tapınak yapısının girişindeki yüzeye yapılan tapınak cephesi kazınması bu düşünceyi desteklemektedir (Şekil 2.11).

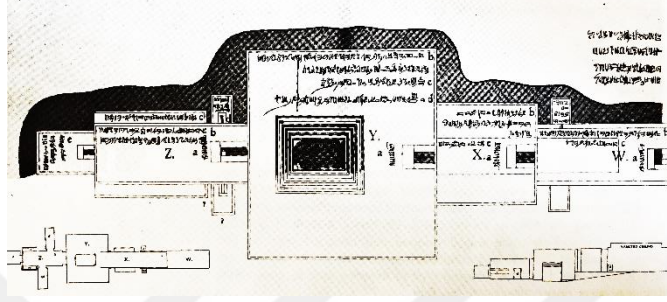
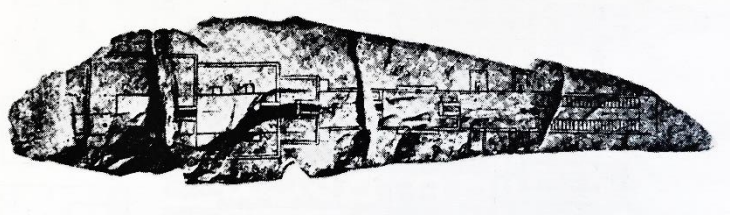


**Şekil 2.11 :** Mnajdra Tapınağı ve üzerindeki mimari temsil örneği (Url-4).

Mimari çizim ve mekân kavramının gelişimi açısından henüz yeterince açıklanmamış olan tarih öncesi dönemi takiben, Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında mekânın gelişimi mimari çizim açısından **'düzenlilik'** ve **'tekrarlılık'** ile ilişkilendirilebilecek önemli bilgiler taşımaktadır (Gürer&Yücel, 2005, s.90). Halse'nin belirttiğine göre (1960, s.3), yeryüzü, peyzaj, açık alanlar ve binalar bu dönemde nokta uçlu bir çubuk yardımıyla kilden tabletlere işlenmektedir (Şekil 2.12). Eğrisel çizgilerin yumuşak kile işlenmesi güç olduğundan bu tür bir grafik dilden kaçınıldığını ekleyen yazar, bir anlamda, mekânın ızgaralar şeklinde düzenlenmesinde, mimari çizimin aracılık rolünün tasarlanan mekâna doğrudan katkısı olarak düşünmeyi sağlamaktadır.

Parma Üniversitesi (*Univerità degli Studi di Parma*) tarafından yayınlanan sanat tarihçisi Sergio Bettini'nin *'Il disegno Architettonico'* (Arkitektonik Çizim) isimli çalışmasına göre (t.y., Url-5), Antik Mısır'da Yeni Krallık diye geçen dönemde

(MÖ.1550-1070) doğrudan parşömen üzerine uygulanmış ahşap bir tapınağa ait çizimler bulunmaktadır (Şekil 2.13).



Şekil 2.12 : IV. Ramses'in anıt mezarına ait ortogonal konturlar içeren plan çizimleri (Halse, 1960, s.3).

Bu konuda Porter (1979, s.1) ise, aynı dönem ve toplumlarda, kabaca ölçeklendirilmiş planların nadiren görünüşlerle desteklenmiş olduğunu aktarmaktadır. Bu çizimler, siyah ve kırmızı renklerdeki karelere bölünmüş bir arkaplan üzerine yapılmıştır (Porter, 1979, s.1). Bölüntüler üzerine yapılan çizimin mekânı tasarlarken etkin bir unsur olarak mekânın kurulmasındaki payı bu anlamda kritik görülebilir.



Şekil 2.13 : Antik Mısır'da Yeni Krallık dönemine ait çizim örneği (Url-6).

Antik dönemde, çizim yüzeyinin kâğıt yerine toprak tabletler olması **‘doğrudan mekâna çizilen’** örneklerden **‘binanın ya da mekânın fiziksel varlığına ait bir parçası üzerine çizilmesi’**, şeklinde bir sıçrayışı ifade etmektedir. Çizim yüzeyindeki bu değişim içerisinde gelişen çizim türü temsiller daha sonraları **‘yapıya ait bir malzemelere’** ve Rönesans’ta ise **‘kağıt’** ortamına taşınacaktır. Günümüzde farklı aygıtlar aracılığında **‘dijital arayüzlere’** yapılan çizim her daim çizildiği ortama ait özellikler ile ilişkili biçimde değişiklik göstermiştir.

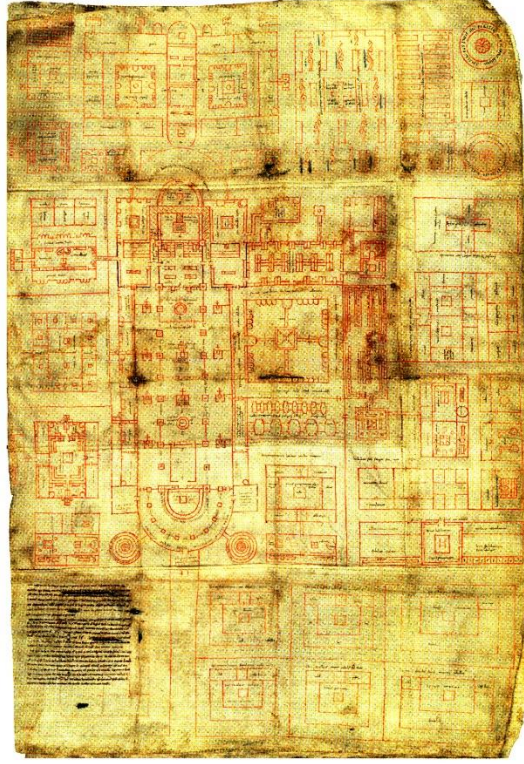
Roma dönemine gelindiğinde çizimler, genellikle Yunan mirasına referansla yapma biçiminin (*modus operandi*) sürdürülmesi şeklinde üretilmişlerdir. Bu dönemde, Mısır’dakine benzer şekilde, kağıtın olmadığı düşünüldüğünde, çizim yine taş, kil benzeri levhalara işlenmiştir (Halse, 1960, s.3). Aşağıda Roma’ya ait bir plan çizimi, mermer bir levhaya işlenmiş olarak gösterilmektedir. (Şekil 2.14).



**Şekil 2.14 :** Roma Dönemine ait plan çizimi örnekleri (Halse, 1960, s.3).

Chris van Uffelen, çizimin ortaçağda mimari amaçlarla kullanıldığına dair saptamalarını referansları ile birlikte paylaşmaktadır. Uffelen’in aktardığına göre (2010, s.8), ortaçağa ait bilinen en eski çizim 819-826 yılları arasına tarihlenen St. Gall Manastırı’na ait plan çizimidir. Bu çizim birbirine dikişle tutturulmuş beş ayrı parşömene kırmızı mürekkeple çizilmiştir. Üzerinde bir açıklama yazısı bulunan çizimde yer alan ifadeye göre, Abbott Gozbert bu çizimle “kendisinin yenilikçi yeteneklerini tecrübe etmektedir” (Uffelen, 2010, s.7). Mimara tasarlama yeteneklerini geliştirme ve sınama imkanı veren çizimin bugünkü manastır yapısı ile detay açısından pek az benzerlikler taşıdığını söyleyen Uffelen, bu görüşünü, çizimin bina ile olan ilişkisinde uygulamada yaşanmış olması muhtemel değişiklikler ile ilişkilendirmektedir (Şekil 2.15).

Uffelen'e göre (2010, s.8), Ortaçağ'a ait bir diğer grup çizim 13.yüzyıla tarihlenmekte olan Köln Katedrali'ne ait çizimlerin iki nüshasıdır. 1814'te Darmstadt'ta bulunan kuzey kuleye ait cephe çizimi ile 1816'da Paris'teki bir antika satıcıda bulunan ve kulenin ortasından geçen bir kesiti gösteren çizimler, oldukça ayrıntılı ve sunulabilir bir dilde üretilmiş olduklarından 19. yüzyılda yapının harap düşen kısımlarının onarılmasında kullanılmıştır.

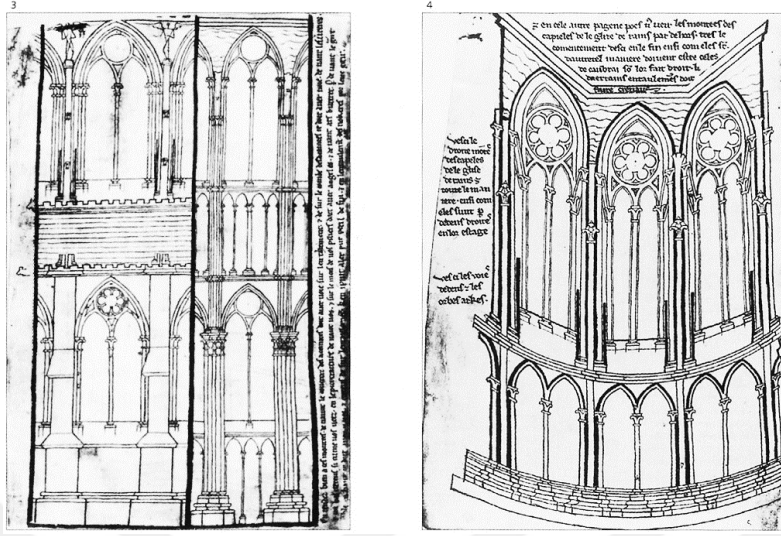


**Şekil 2.15 :** St. Gall Manastırı'na ait plan çizimi, 819-826 (Uffelen, 2010, s.7).

Aynı döneme dair Uffelen'in aktardığı bir diğer örnek ise Villard de Honnecourt'a ait 'lodge-book' olarak anılan eskiz defteri şeklindeki portfolyodur. Yaklaşık olarak 1240 yılına tarihlenen eser 33 sayfa içermekte ve kapsamında farklı türde çizimler, binalara ait eskizler, figürler ile bina yapımına dair araç ve teknikleri ifade eden ayrıntılı çizimler barındırmaktadır (Uffelen, 2010, s.8). Villard de Honnecourt'a ait, 1230 tarihli Reims Katedrali'ne ait çizimler bugün Paris Ulusal Kütüphane'de sergilenmektedir (Şekil 2.16).

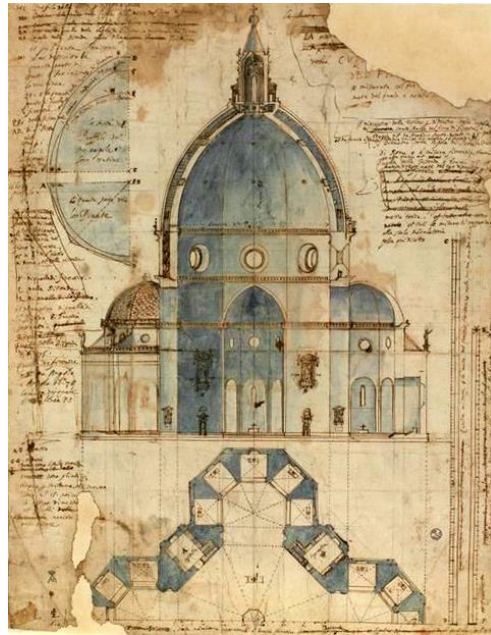
Honnecourt'a ait çizimlerin mekânı temsil etme noktasında taşıdığı biçimsel-görsel hataların varlığı, atölyede başka çizimlere bakılarak yeniden üretilmiş çizimler olması şeklinde değerlendirilmektedir (Ackerman'dan aktaran Avcı, 2015, s.161).

Mekânın tasarlanması ve temsilini iki ayrı durum olarak görmeyi sağlayan bu durum, çizimi farklı kategoriler şeklinde değerlendirmeyi gerektirmektedir.



Şekil 2.16 : Villard de Honnecourt'a ait Reims Katedrali çizimleri, 1230 (Url-5).

Temsile ilişkin bir örnek olarak, tasarımı sırasında Brunelleschi'nin ortografik çizimin üçlü yapısını kullanarak etütlerde bulunduğu Floransa'daki Santa Maria del Fiore katedral yapısı aktarılmaktadır (Frommel'den aktaran Gürer ve Yücel, 2005, s.91). Ludovico Cardi'nin katedrale ait çizimleri inşa edilmiş bu yapının, yine üçlü ortografi kullanarak mekâna ait bilgiyi temsil etmesine örnek olarak gösterilebilecektir (Şekil 2.17).



Şekil 2.17 : Cigoli olarak da bilinen Cardi'ye ait Floransa Santa Maria del Fiore'yi gösteren ortografik üçlü çizimi (Url-7).

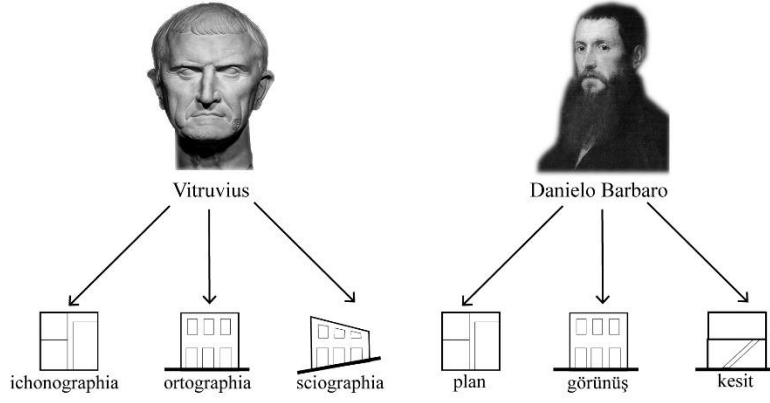
Ortografik çizimin mimari tasarım açısından oldukça önemli olması, bugün de temsil tartışmalarının odağında bulunması üzerinden değerlendirilebilir. Belirli bir görüşe göre, ortografik çizimler, üç boyutluluk algısını barındırmadıklarından, soyut çizimler olarak gerçekte nesnelere gördüğümüz biçimde temsil etmemektedir (Zell, 2008, s.53). Gerçekte binanın **'bir takım kesme işlemleri ile analitik düşünce ile değerlendirilmesine imkan veren'** bu tür çizimlerin tasarım açısından mekânsal algıya dair sorunlu ya da zayıf olduklarını söylemek belirli türdeki becerilerini yadsımak olacaktır. Bugün tasarım sürecinde, mimari program ve dolaşım senaryosu bir plan çizimi üzerinde çalışılabilmekte ve merdivenler, iki kat yüksekliğindeki hacimler ya da pencereler kesit çizimi ile geliştirilebilmektedir (Zell, 2008, s.53).

Cigoli'ye Santa Maria del Fiore'nin iç mekânını **'ışık'** ve **'gölge'** etkileriyle aktarmasına izin veren ortografik çizimler günümüzde de yaygın bir temsil modu olarak kullanılmakta, eskiz türündeki **'tasarımın başlangıç ve geliştirme aşamalarında kurucu bir rol'** ile kullanılmaktadırlar. Ortografikler, bir mekânı kurgusal yolla keserek temsil ettiklerinden, **'zihinsel olarak tasarlanan mekânın karmaşıklığının ayrıştırılarak denetlenebilmesi için olanaklı araçlar'** olarak tasarlanan mekâna aracılık etmektedirler.

Kökeni, Vitruvius'un MÖ.25 yılında yazıldığı sanılan ve Morris Hicky Morgan tarafından 1914'te ortaya konulan 'Mimarlık Üzerine On Kitap' isimli çalışmasına dayandırılan ortografik çizimler üçlü bir yapı içerisinde anılmakta ve çizim açısından kanonik bir yapı sergilemekteledir. Plan, kesit ve görünüş kavrayışının gelişimine dair, Pérez-Gómez, Daniele Barbaro'nun, *La Pratica della Prospettiva*'sında (1569), Vitruvius'un mimari fikirlerini yorumladığı kısmı aktarmaktadır. Yazarın aktardığı biçimde söylenirse, filozof, matematikçi, Palladio'nun arkadaşı ve patronu olan Barbaro'ya göre, **'sciographia'** kavramı problemleri bir yorumlamaya maruz kalmıştır. Ona göre Vitruvius bu kavramla lineer perpektifi değil, daha çok binanın **'derinlik'**, **'iç ve dış'** düzeninin, plan ve görünüşle birlikte kavranabilecek türde bir merkezi perspektif algısını işaret etmektedir. Barbaro'ya göre ise, plan (*ichonographia*) ve görünüş (*ortographia*), profil çizimi ve kesitler ile birlikte kullanılmalıdır (aktaran Pérez-Gómez, 1982, s.5) (Şekil 2.18).

15.yy'ın erken dönemlerinde önemli bir ivme kazanan perspektif çizimi ise (Avella, 2010, s.26), özellikle Erwin Panofsky'nin *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* kitabında geniş bir şekilde ele alınmıştır. Perspektif çizimi, ait olduğu dönemin mimari niyetini

yansıtan bir aracı olarak mimarlar tarafından yaygın bir şekilde benimsenmiştir. Temelde perspektif, Vitruvius'un '**centrum**' (merkez) ifadesi referans alınarak üretildiğinden, çizimde izleyen bir gözü projeksiyon merkezi olarak kabul eden bir yaklaşımla çizim yapmayı ifade etmektedir (Panofsky, 2013 © 1927, s.21).



**Şekil 2.18 :** Vitruvius ve Barbaro'ya göre mekânın çizimde temsil edilmesinde tercih edilmesi gereken iki farklı üçlünün gösterimi.

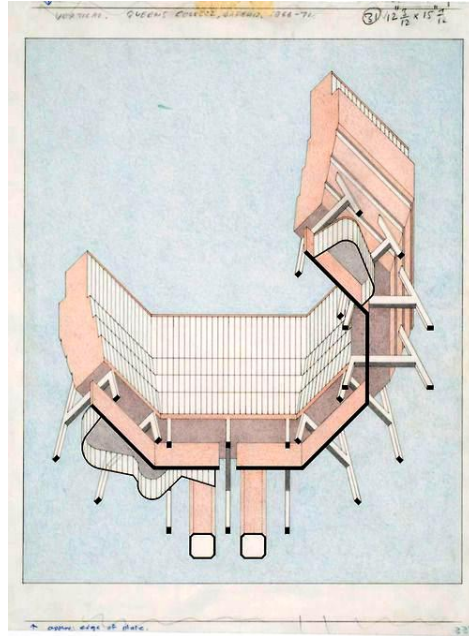
Merkezi perspektif olarak kuramsallaştırılan perspektif çizimi, gözün doğal olarak gördüğü kabul edilen '**doğal perspektif**' (*perspectiva naturalis*) kavrayışından yola çıkılarak, görülen üzerinde simgeleştirmek istenen değerleri yansıtmaya yarayan bir dönüştürme işlemi ile elde edilen, '**yapay perspektif**' (*perspectiva artificialis*) kategorisinde yer almaktadır. Panofsky'e göre (2013 © 1927, s.12), '**görmenin mekânı**' Öklidyen geometriye uygun olarak var olan '**metrik mekânın**' aksine homojen olamayacaktır. Bu noktada '**dokunsal mekân**' (*tastraum*) gibi **görme mekanının** da '**konstrüktif olarak üretildiği**' belirtilmektedir. Ludovico Cardi'nin Floransa'da tarihi bilinmeyen bir çizimi, perspektif açısından bir koridor mekânını, bu çizgisel hatları ancak koridorun girişinde durduğunda algılayabilecek bir kişinin '**görme mekânı**' olarak gösterilmektedir (Şekil 2.19).

Perspektifte temsil edilen mekân özellikle sanatsal açıdan kısmen '**basit bir üst üste bindirme**' olarak ifade edilmektedir (Panofsky, 2013 © 1927, s.21). Mekana bakış şeklinin ifadesi olarak perspektif, aynı zamanda farklı bakış açılarının, hem düşünme biçimi, hem de çizimde mekânın biçimini bir araya getiren bir bağlamı ifade ettiğinden temsil tarihçesinde önemli bir eşiği ifade etmektedir. Perspektifin, merkezi perspektif sonrası gelişen ve nesnel bakışları ifade etmeleri sebebiyle, benzer isimler taşısalarda özellikle '**aksonometrik**' ve '**izometrik**' şeklindeki türleri görme biçimini '**özne merkezli**' olandan, '**nesne merkezli bir paradigma**'ya oturtmaktadır.



Şekil 2.19 : Ludovico Cardi'nin Floransa'daki bir pasaja ait perspektif çizimi (Avella, 2010, s.32).

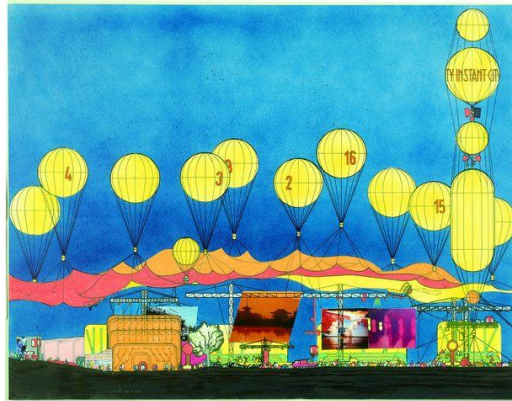
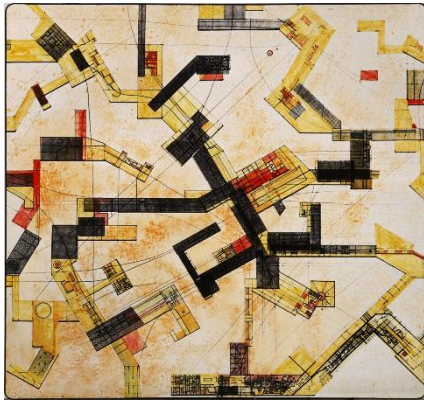
En önemli temsilcileri, Auguste Choisy, Richard Meier, John Hejduk ve James Stirling olduğu kabul edilebilecek aksonometrik çizimler, mekâna dair '**hacimsel ilişkileri**' nesnel bir bakışa göre yansıtan bir mod olarak bilinmektedir. Rönesans'ın perspektif çiziminde, tek bir izleyenin sabit olduğu noktaya göre çizilen biçimden farklı olarak aksonometrikler, bakışa söz konusu olan '**mekâna bütüncül ve her izleyen için tarafsız bir bakış noktası**' sunmaktadır. Özellikle, Stirling'in '**kurt-gözü perspektif çizimleri**' ('*worm's eye*' ya da '*up-view*'), '**mekâna dair bakışın optik zorunluluklarını kısmen ortadan kaldıran ve zihinsel olarak mekânı düşünmek için potansiyeller barındıran bir temsil modu**' olarak görülebilecektir (Şekil 2.20).



Şekil 2.20 : James Stirling'in 'Queen's College Florey Building' yapısına ait aşağıdan bakışla çizilen kurt-gözü perspektifi (Url-8).

18.yy sonlarında Gaspard Monge'un geliştirdiği '**tasarı geometri**' (*descriptive geometry*), mekânın matematik koordinatlarla kontrol edilmesinin önünü açmıştır. Daha sonra École Polytechnique ve École des Beaux Art için kurucu bir öğe haline alan bu çizim anlayışı ile çizim ve bina arasındaki çeviriye dair tarif, üç boyutlu mekânı, iki boyutta ifade etmenin kurumsallaşmasını sağlamıştır (Pérez-Gómez, 2002, s.19) Böylece, bugün '**epür düzlem**' olarak bilinen (*epuré, Fr.*) mekânın tasarlanması ve temsil edilmesinde en sık başvurulan modlardan biri olan ortografik üçlü ile, mekâna '**plan, kesit ve görünüş**' aracılığında bakmanın yaygınlığı meşrulaşmıştır.

18. ve 19. yüzyıllar içerisinde ise '**ortografik üçlünün birlikte kullanımı**' ve '**tasarı geometri**' gibi yaklaşımların gelişimi mimari çizimin tasarımdaki baskın rolünü kuvvetlendirmiştir. Mimari tasarıma ait söylemin, bina ve çizimde olduğu kadar yazılı metinlerle de desteklendiği bu geniş zaman dilimini takiben, 20. yüzyılın ortalarında mimari çizim açasından eşik olarak görülebilecek farklı gelişmeler yaşanmıştır. Öncelikle 1960'lar, mimari tasarımın mimari çizim önderliğinde avangart bir tasarım yaklaşımını ortaya koyduğu bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemde ortaya konan tasarımların izler çevreye iletilmesinde, mimari tasarım söyleminin belirlenmesinde ve mekâna dair bakışın kurulmasında mimari çizim odak noktasındaki yerini güçlendirerek korumuştur (şekil 2.21).



**şekil 2.21** : Avangard Döneme ait kağıt mimarlığı örnekleri; Constant'ın New Babylon'u (solda) ve Archigram'ın Instant City çizimleri (sağda) (Url-9 ve Url- 10).

Benzer şekilde, 1970'lerde ortaya konan ve yine tıpkı 1960'lardaki gibi '**kağıt mimarlığı**' (*paper architecture*) olarak isimlendirilen üretimlerin etkileri de, yapılı çevre üzerinde olduğu kadar mimari eleştiri ve söylem alanlarını da beslemiştir. Bu dönem mimari çizimin inşa edilmiş mimari nesneden bağımsız olarak izlendiği ve mimarlığın çizimler üzerinden anlamlandırıldığı bir bağlamı desteklemiştir. Bu

anlamda ‘mekân doğrudan kağıt düzlemindeki çizim üzerinden algılanan’ bir nitelik kazanmıştır. 1980’lerden bugüne kadar gelen süreçte ise gelişimini sürdüren bilgisayar destekli tasarımın sergilediği atılım çizimin günümüzdeki varlığının ve geçerliliğinin sorgulanmasına yol açmıştır.<sup>2</sup>

Mekânın, tarihsel süreçte mimari çizim aracılığında yürütülen tasarım noktasında geçirdiği evrelerin, eşik niteliği taşıyanlarına bakıldığında, bilgisayar teknolojisi ve sonrasında bugüne kadar gelişen çizimde, geleneksel tasarlama pratiğindeki yaklaşıma göre nispeten yeni sayılabilecek temsil modları, tezin kapsamı ve odaklanmış olduğu mekâna dair bakışın tasarlanan mekânı çizimde üretmesi ilişkisi sebebiyle kapsamın dışında bırakılmıştır (Şekil 2.22). Mimarinin tasarım pratiğinde, temsil modlarında yaşanan farklı paradigma sıçramaları sayesinde mekâna hem optik hem de zihinsel anlamda bir kavrayışla bakıldığı öne sürülebilecektir. Tasarımcı mimar, çizimi kurguladığı tasarımı üretirken ve bu üretim sürecini izlerken temsil modu olarak mimari çizimi araçsallaştırmaktadır. Benzer şekilde çizim, okuyucuları için de çizimin temsil moduna bağlı olan bir bakışı izlemektedir.



Şekil 2.22 : Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu ‘temsil modu’ unsuru.

### 2.2.2 Mimari çizime bakışlar

Mimari çizim, mimari tasarım alanında mekân tasarlayan mimarlarla birlikte, mimarla tasarım konusunda temaslarda bulunan inşa ediciler, kanun ve para koyucular ile mimarlık üretimini talep eden müşteriler, tarihsel kültür birikimini değerlendiren mimarlık eleştirmenleri/tarihçileri gibi farklı kültürel bağlamlardan

<sup>2</sup> ‘Mimari çizim öldü mü?’ ya da ‘Mimari çizimin nesli tükeniyor mu?’ soruları sırasıyla Yale University ‘Is Drawing Dead?’ sempozyumu, 9-11 Şubat 2012 ve Uffelen, C. (2010). Hand Drawings. Architectural Visions içerisinde J. Andrews (Ed.), (2010, s.7-15) Almanya: Braun Publishing., metninde (s.7) ileri sürülerek, mimari çizimin -el çizimi kastedilerek- bugünkü geçerliliği tartışılmaktadır.

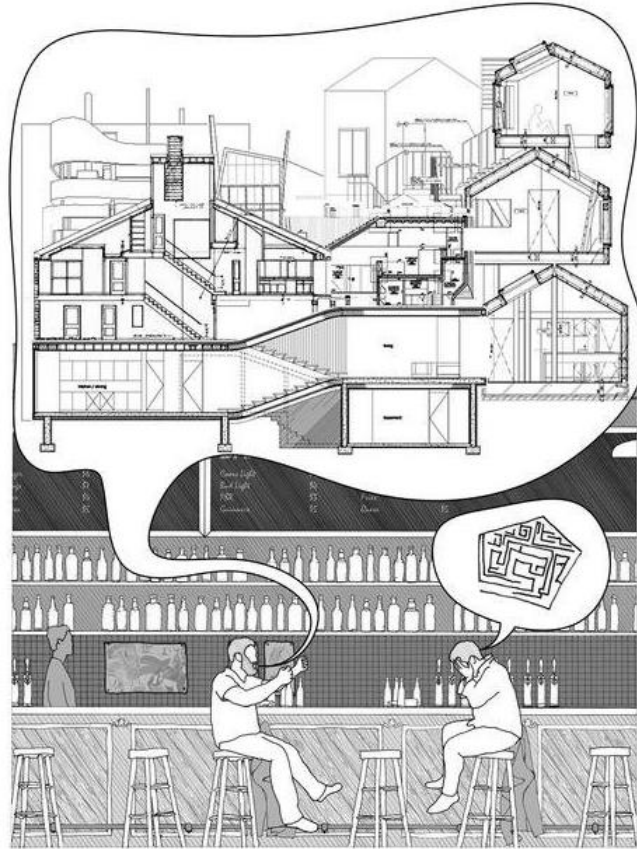
gelen çok sayıda farklı gözün izlediği bir mecra olmaktadır. Ayrıca, geleneksel anlamda mimarlık bürolarındaki mimarların deneyimli (*master*) ve az deneyimli/çaylak (*novice*) diğer mimarlar ile iletişimlerinde kullandıkları mimari çizimler, meslektaşlar arası bir iletişimin varlığını da desteklemektedir. Öte yandan, akademik ortamda bilgi birikiminin aktarılması, değerlendirilmesi noktasında da mimari çizim geleneksel ve köklü bir temsil aracı olarak kabul edilmektedir.

Zell'e göre (2008, s.11) '**her iletişim etkinliğinde olduğu gibi**', çizim ya da mesleki üretime yönelik hazırlık da '**hedeflenen izleyicinin tanımlanması**' ile başlamaktadır. Tasarımcının kendi başına yürüttüğü bir tasarım aktivitesinin ürünü olan çizim daha sonradan başka birisi için de erişilir olabilmektedir. Bu durumda çizim '**belirli bir hedef izleyene yönelik**' olabileceği gibi, daha sonradan '**olası izleyenler tarafından da okunabilecek bir içerik**' olarak düşünülebilir. Çizim bir ürün olarak, okumaya yönelik olarak hazırlandığında, okuyucu ile -bir tür yazar olarak- mimari çizimin üreticisinin aktarmayı hedefledikleri anlam bu kişilerin, farklı özellikleri gereğince örtüşmeyebilir. Özellikle, sözsüz iletişim açısından, görsel bir imge olarak değerlendirilebilecek mimari çizimlerin, neyi ifade ettiğini anlamak belirli bir okuma yetisi gerektirmektedir. Bu konuda farklı yazarlar tarafından görselleştirilmiş olan düşünceler sözsüz iletişimin güçlüğüne dair durumu işaret etmektedir. Gombrich (2015 © 1982), '*İmge ve Göz*' isimli çalışmasında, Charles E. Martin'e ait bir karikatürü bu güçlüğü dikkat çekerek paylaşmaktadır (Şekil 2.23).



**Şekil 2.23** : Sözel olmayan iletişimin güçlüğüne ifade eden bir çizim, Charles E. Martin, 1961 (Url-11).

Benzer bir diğerk örnekte ise, karikatürize edilmiş anlatım, bu kez mimari anlamda sözle tarif edilen bir içeriğin dinleyici/izleyici zihninde farklı anlam olasılıklarına açık bir ifade şekli olduğunu göstermesi açısından değerlendirilmiştir. Nathan Moshe Geller'ın *'Drunken Philosophers'* (Sarhoş Filozoflar) isimli çizim serisinde, ikonik mimari yapıları karşısındakine betimleyen anlatıcı ile bu anlatımın dinleyeninin zihninde, dinlediği bu tarif ile zihninde bir mekân kurgulayan mimarının farklılaştığı görülmektedir (Şekil 2.24).



**Şekil 2.24 :** Mimari imgelerin farklı algılanma handikapını gösteren 'Sarhoş Filozoflar' çizimi, Nathan Moshe Geller (Url-12).

Mimari çizimlerin birer görsel imge olarak, *'sözsüz ve görsel bir iletişim aracı'* olduğu varsayımıyla, sözsüz iletişimdekine benzer bir iletim güçlüğünü barındırma potansiyelinden söz edilebilir. Mekânı tasarlayanın hem *'kendisi ile olan iletişimi'* açısından, hem de *'tasarlanan mekâna dair bilgiyi okuyacak ve değerlendirecek'* üçüncü bir kişi açısından mimari çizimlere yöneltilen bakışlar, *'yorumlama'* ve *'anlamlandırma'* açılarından ele alınabilecektir.

Mimari çizimlere yöneltilen bakışların çeşitliliğini göstermek amacıyla, bir başka temsil modu olan fotoğrafın görsel niteliği açısından çizime yakın bir temsil modu

olarak farklı bakışlara yönelik olma potansiyeli gösterilebilir. James Ackerman (2002, s.30), Charles Negre'nin, mimari bir alanı ziyaret ettiğinde üç çeşit fotoğraf çektiğini söylemektedir: “Fotoğraflardan birincisi mimar için, geometrik bir cephenin hassas detaylarını ve görünüşünü gösteren genel bir görünümünü aktarmak üzere iken ikincisi bir heykeltıraş için, en ilginç detayları gösteren yakın planları belgelemek üzere ve üçüncüsü bir ressam için, anıtın şiirsel çekiciliği ve etkileyciliğinin resmedilmeye değer görünüşünü ifade etmek üzere çekilmektedir”.

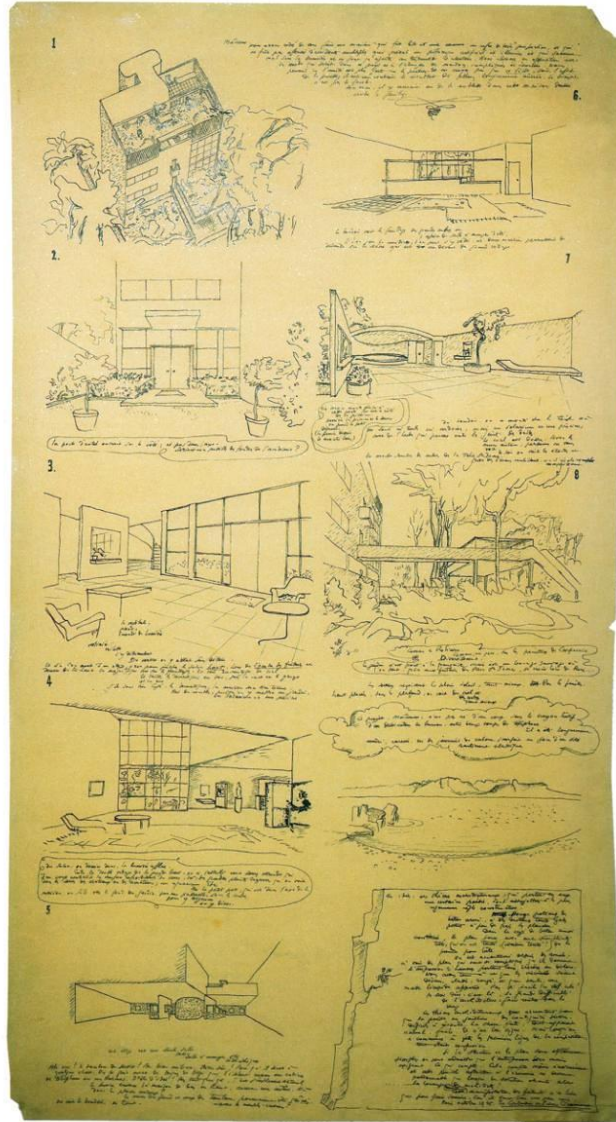
Mimari çizim açısından da, tek bir imge olarak **‘farklı bakışlar’** tarafından talep edilen nitelikleri barındırabileceği gibi, aynı çizime farklı bakışlar yönlendirilmesi ihtimalini göz önünde bulundurarak hazırlanabilecektir. Denilebilir ki, görsel imgelere bakanların niyeti gereği, **‘aynı çizime bakıldığında dahi, izleyenlerin odaklandıkları içerik ve çıkardıkları anlam farklılaşma potansiyeli taşımaktadır’**.

‘Yaşayan Mimari’ isimli kitabında Rasmussen’in aktardığına göre (2009 © 1959, s.11), bir müşterisi için hazırlamış olduğu proje için sunum yaptığı sırada, karşısındaki kişinin kesit çizimlerinden hoşlanmadığını dile getirdiği görülmüştür. Rasmussen’in müşterisinin ‘bir şeyleri kesmekten’ hoşlanmadığına kanaat getirdiği bu ilginç hadise, mimarın mekânın tasarımını geliştirmek üzere genellikle ihtiyaç duyduğu kesitin, ‘bir başka izleyici tarafından okunamadığı ve bu okumanın gerçekleşmemiş olmasının çizimi izleyende güvensizlik türüne benzer bir duygu yarattığı şeklinde yorumlanabilir. Zevi ise, ‘Mimarlığı Görebilmek’ (2015 © 1948) isimli çalışmasında, mimarlıktaki mekâna dair gösterimin, kitlelere iletilmesi ve anlamlandırılması konusunda, çizgisel grafik yönteminin dezavantajlı yanlarının olduğunu söylemektedir. İki mimarlık kuramcısının ortaya koyduğu bu görüşler doğrultusunda bu handikapın aşıldığı bir örnek değerlendirilebilecektir.

Madam Meyer isimli bir müşterisi için bir konut projesini hazırlayan Le Corbusier, sunumunu bir mektupta ilettiği serbest el perspektif çizimleriyle aktarmaktadır. Mimar, bu çizimlerini **‘bir sinema metni’** (*cinema script*) şeklinde okunabilecek şekilde düzenlemiştir (Fernández, 1989).

Perspektifleri numaralandırarak ardarda dizerken Le Corbusier mekânın deneyimlenmesine yakın bir algıya sahip olan temsil modu –perspektifler- ile **‘izleyicisinin anlamlandırabileceği bir ‘dili’ iletişim kurmak adına tercih ettiği** görülmektedir. Bir başka deyişle Le Corbusier, müşteri için tasarladığı evin tasarım

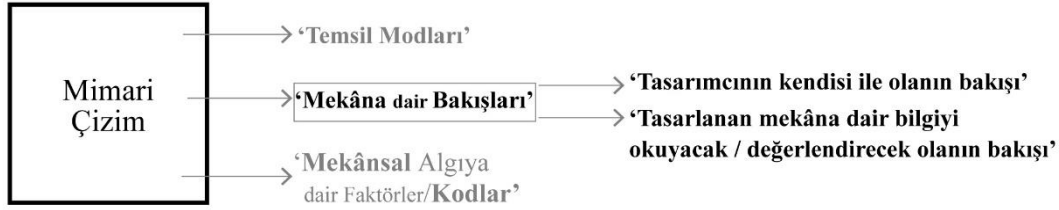
niteliğini *'mekânsal kodlar ile oluştururken'*, müşterinin bakışına uygun olan bir *'dile çevirmiştir'*. Bir izleyen olarak mektubu okuyacak olan müşteri, kendisi için tasarlanan mekân olan bu evde çizimler aracılığıyla bir gezintiye çıkarılacak ve mekâna dair gerçekliği temsilleri üzerinden okuyarak deneyimleyebilecektir. Metinler ile anlatımı kuvvetlendiren mimar, *'hayal etmiş olduğu tasarım mekânını'* - yani izleyen için görünmez olanı- *'mimari çizimi aracı kılarak görünür kılmıştır'* (Şekil 2.25).



**Şekil 2.25 :** Le Corbusier'in Villa Meyer Konutu Öneri Projesi olarak müşterisi Madam Meyer'e ilettiği mektup (Url-13).

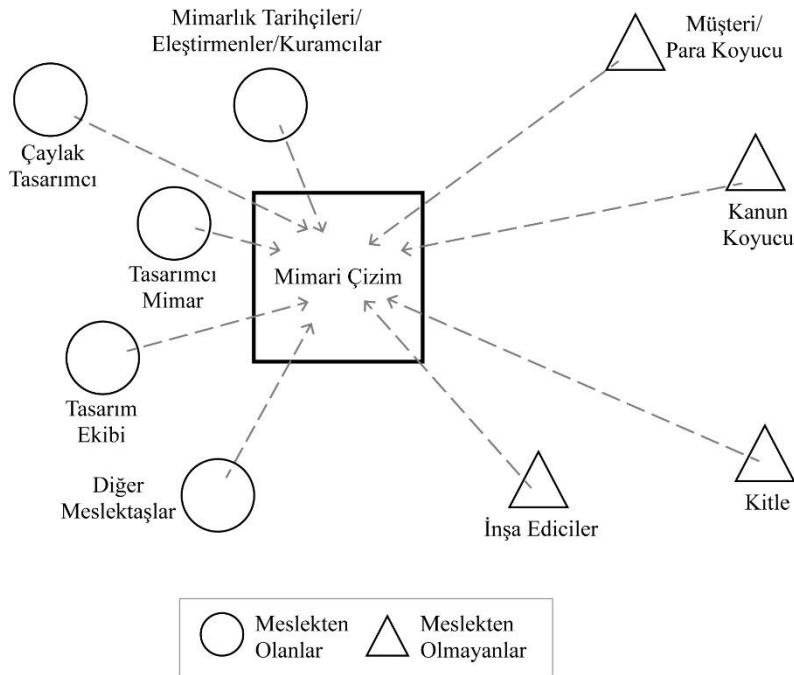
Mimari çizimin, tasarım ve mekânın üretiminde hangi farklı bakışlar tarafından izlendiğini göstermek üzere, Glenn Goldman'ın tespitleri aktarılabilir. Yazara göre (1997), tasarımcının *'kendisi'*, *'müşterisi'* ya da *'kitle'*, *'inşa ediciler'* ve

'meslektaşlar' ile teması dört kategoride grafik iletişim yürüttüğünü göstermektedir. Bu gruplar tasarımın yürütücüsü ve izleyicisi biçiminde iki kategoride özetlenebilir (Şekil 2.26).



**Şekil 2.26 :** Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığında okunması açısından bağlı olduğu 'mekana dair bakış' unsuru.

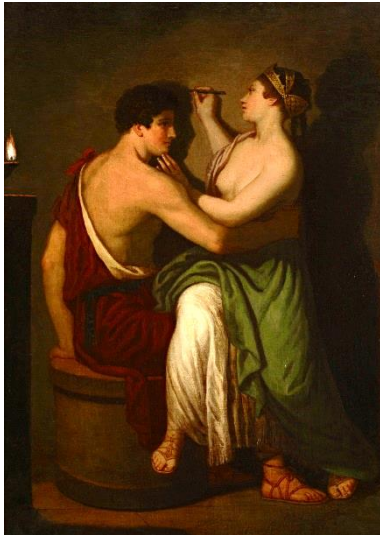
Goldman'a göre (1997, s.2), 'tasarımcılar', mimari çizimlere 'üzerinde çalışmaya devam etmek, değiştirmek, üzerlerinden geçmek ve onları dönüştürmek' gibi edimleri sergilemek üzere bakmaktadır. 'Meslektaşlar arasındaki iletişimde' ise, daha ziyade inşa edilecek olan mekâna dikkat çeken yazar, bina tesis etme sürecinin karmaşıklık seviyesi arttıkça, Walter Gropius'un 'takım etkinliği' (*team activity*) olarak ifade ettiği bir mimarlık pratiğine dönüştüğünü ve bu anlamda çizim açısından iletişimin 'tasarımı bir ekiple geliştirmek üzere' gerekli olduğunu söylemektedir. Bu farklı bakışlar çizimi kavrama mesafeleri -Schulz'un ele alışıyla meslekten olmaduklarına göre değişen bir şekilde şemalaştırılabilir (Şekil 2.27).



**Şekil 2.27 :** Mimari çizime yöneltilen bakışların çeşitliliğini gösteren şema.

İletilebilir bir veri olmasının yanında, mekâna dair bakışı nasıl iletildiği noktasında da mimari çizimin irdelenmesi önemlidir. Bu doğrultuda denilebilir ki, **‘bir çizimin neyi ifade ettiği genellikle kimin tarafından nasıl icra edildiği ile ilişkilidir’**. Zihin, göz ve el arasındaki ilişki tasarım ve sunuma dair temel bir noktadır. Çünkü iyi çizebilmek için, iyi görebilmek zorunludur (Goldman, 1997, s.ix). Bu noktada görmekle kastedilen eylemi hem **‘optik açıdan görme’**, hem de **‘zihindeki bir imajı, fikri görme’** olarak düşünmek gerekmektedir. Öyleyse, mekâna dair bakışın çizimi ortaya çıkarması da, başlı başına bir **‘bakış durumu’** yaratmaktadır. Bu noktada Evans’ın aktardığı çizimin doğuşuna yönelik mit aktarılabilir.

Robin Evans’ın mimari çizimin kökenini soruşturduğu tablolardan ilki, David Allan isimli bir sanatçının, ikincisi ise özellikle neo-klasik dönem örnekleriyle mimar olarak tanınan Schinkel’e aittir (Şekil 2.28). Hikayenin dayandırıldığı referans, Pliny the Elder olarak bilinen Gaius Plinius Secundus Maior’un ‘Doğa Tarihi’ (*Natural History*) isimli kitabındaki **‘Diboutades anlatısı’** olarak bilinmektedir. Anlatıya göre Butades, kızkardeşinin uzun bir yolculuğa çıkacak olan sevgilisinin toprak üzerine bir modelini aktarmıştır. İki sanatçının tablolarında yorumladığı bu miti okuyan Evans (1986, s.163), bu tablolardaki önemli bir detayı işaret etmektedir. Mimar olarak Schinkel’in hikayeyi doğal bir ortamda temsil etmesini, **‘çizim olmadan mimarlığın –dolayısıyla da mekânın- olamayacağı’** saptamasıyla paylaşmaktadır.



**Şekil 2.28** : ‘Çizimin Doğuşu’ (*The Origin of Painting*) mitinin iki yorumu, David Allan, 1773 (solda); K. F. Schinkel, 1830 (sağda) (Url-14-15).

Bakışlardaki farklılaşma adına da önemli saptamalarda bulunan Evans **‘ışık kaynaklarının boyutlarını mekâna yapılan bakışın kurulduğu çizim modu’** ile

eşleştirmektedir. Allan'ın nispeten noktasal olan yağ lambasıyla **'merkezi perspektif'** çizimine, Schinkel'in ise kompozisyonunu destekleyen güneş ışığıyla, iri bir ışık kaynağını tercih etmiş olması sebebiyle **'paralel projeksiyon/ortografik'** türüne yakınlaştığını tespit edilmektedir (Evans, 1986, s.164).

İki resmin de çizim eylemin bir projeksiyon işleviyle ifade edilmesini aktarırken, Evans çizim için gerekli 4 unsuru şu şekilde sıralamaktadır: **'ışık kaynağı'**, **'çizime konu bir özne/nesne'**, bu özne/nesne'nin arkasında yer alacak bir **'yüzey'** ve çizimin yapılmasını sağlayacak bir **'iz bırakma aracı'** (Evans, 1986, s.164). Evans'ın işaret ettiği ışık kaynağı saptamasını, görme eyleminde gözden nesneye iletilen ışık ışınları olarak varsaymak, **'bakışın mimari çizim açısından kritik durumunu'** ortaya koymaktadır.

Öyleyse, çizime dair farklı bakışlar, belirli bir türde görünürlüğün iletilmesi adına önemli olmaktadır. Bu görünürlüğü, tasarımcının zihnindeki bir fenomen olarak düşündüğümüzde, **'yorumu sosyal açıdan kültürel bir bağlama dayanan izleyenler'** için bu görünürlüğün çizim aracılığıyla iletilmesi, eleştirel bir bağlamın yaratılmasını da destekleyebilecektir. Bu konuda, Siena kentinin, katedral yapısı görünürlük konusunda bir olarak gösterilebilir. Katedral yapısı, tasarım açısından planlanan hacimleri için yeterli ekonominin yaratılamaması sebebiyle, transepti ana nef olarak güncellenerek inşa edilmiştir. Bu tasarımın, tasarımın kullanıcısı olan Siena halkı tarafından bir temsil olarak çizim üzerinde izlenmeden üretilmiş olması, mekânın bugün ancak meydanda ilk tasarıma dair kolonların yerini gösteren mermer bloklar üzerinden okunarak eleştirilebilmesine yol açmıştır (Şekil 2.29).

Bu eleştirel pozisyon alışa dair spekülasyon örneğinin de işaret ettiği üzere, mimari çizime bakış, çizim aracılığıyla mekâna dair herkes için bir yorum ve söz hakkının ortaya çıkmasını da desteklemektedir. Croset'e göre de (1988, s.206) **'görsel karakterdeki anlatılar'**, okuyucusunun, belirli bir tür deneyimi hayalinde canlandırmasını sağlamaktadır. Siena örneğinde, anlatının, yani mimari çizimin eksikliği kentlinin bu deneyimi yaşamasını noksan bırakmıştır. Abartılı bir dille söylenirse, deneyime dahil olmayan olgunun katedral tasarımına yönelik mekân eleştirisinin varlığını ortadan kaldırdığı söylenebilecektir.

Bu anlamda denilebilir ki, mekâna dair eleştirel bir bakışın varlığı, çizime yöneltilmiş bir **'karşılaşma anı olarak bakışı'** gerektirmektedir. Karşılaşan özneler

açısından mimari çizimler, mekâna dair bakış sayesinde, tasarlama ve okumaya bağlı ‘karşılıklı bir söz üretimini/diyaloğu’ desteklemektedir. ‘Mekânın mimari çizime yapılan bakışlar şeklinde, öznelere ait mekânsal algılar doğrultusunda temsil modu üzerinden geliştiği’ savı çizimin mekansal bilgiyi algıya sunarken nasıl oluşturduğu incelenerek ortaya konulabilecektir.



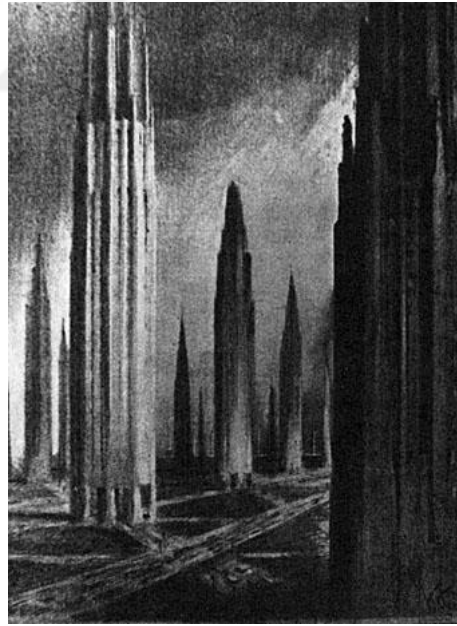
Şekil 2.29 : Siena Kenti’ne ait hava fotoğrafında katedral mekânın hakiki mekân üzerinden okunması (Url-16).

### 2.2.3 Mimari çizimde mekânsal algının kurulması

Mimari açıdan ele alınan mekânın birden çok disiplinin yaklaşımı ile çok katmanlı bir yapı edindiği söylenebilir. Çizim, böylesine çok katmanlı olması sebebiyle bir tür ‘bilgi yığını’ halini almış olan ve anlamlar barındırdığı düşünülen mekânı, mimari çizim ortamında nasıl temsil etmektedir? Örnekte Joedicke (1976, s.1), bu anlamların pek çoğuna mesafeli durarak, ‘mimari mekân ne -nokta, çizgi ve yüzey gibi- belirli matematiksel elemanların anlatımı olarak matematikçiler gibi, ne de dört boyutlu deyimleri ile karışıklık doğuran fizikçilerin kavrayışıyla kavranmalıdır’ demektedir. Yine aynı yazara göre, -O. F. Bolnow gibi- dil araştırmacılarının etimolojik iz sürümleri de mimari açıdan kastedilen mekânı kavramayı mümkün kılmamaktadır. Joedicke (1976, s.2), mimari mekânın ‘nesnenin’ yani ‘realize edilmiş varlığın’ kendisinde anlaşılabilirliğini belirtir. Burada yazarın kastettiği nesne, inşa edilmiş olan yapının mekân açısından ele alınışıdır. Oysa mimari çizimlerin varlığı, mimarlık açısından inşa edilmeye gereksinim olmadan da mekânın algılandığı bir bağlam yaratmıştır. ‘Vizyoner Mimarlık’ (*visionary drawings*) ya da ‘Kâğıt Mimarlığı’

(*paper architecture*) olarak sözü edilen yaklaşımlarda çok sayıdaki önemli örnek bu durumu desteklemektedir. Mimari tasarım söyleminin, **‘inşa edilmiş fiziksel bir yapı gerçekliği haricinde, yalnızca kağıt ortamında kurulduğu’** bu tür mimarlık üretimleri, mimari mekân açısından çizimi yalnızca bir aracı olarak değil, **‘tasarımın ontolojik alanı’** olarak da görmemizi sağlayacaktır.

Steven Holl, mimarlığın eylem alanının bürokratik sınırlar ve güçlüklerle kuşatıldığını söyleyerek, mimari çizimin **‘vizyoner bir eylem’** oluşundan şu şekilde bahsetmektedir: “Bürokrasi duvarını yıkana kadar çizimler yapıyoruz, vizyonlar yaratıyoruz, ümit besliyoruz ve bence gerçekleştirme fırsatı çıkmıyorsa bile çizmeye ve vizyon yaratmaya devam etmek çok önemli bir şey; çünkü, belki bir gün bir yol açılabilir” (aktaran Aker, 2000, s.14). Fraser & Henmi’nin (1994, s.152) Hugh Ferriss’in *‘A City of Needles’* isimli 1924 tarihli gökdelen çizimleri için de vizyoner bir çizim için belirledikleri izlek aynı şekildedir: “Bu [çizimler], henüz inşa edilmemiş ve belki de edilemeyecek bir dünyanın vizyonu olarak, **‘düşüncenin biçimlendiği’** ve çizimin draması aracılığıyla yükselmesidir” (Şekil 2.30).



**Şekil 2.30 :** Hugh Ferriss’in *‘A City of Needles’* (İğnelerden Bir Şehir) isimli çizimi, 1924 (Url-17).

Öyleyse, mimari çizim hangi mekânı yansıtmaktadır? Mimari tasarım açısından çizimde temsil edilen mekân nasıl bir şekilde ifade edilmektedir? Bu soruların yanıtı, mimari çizimlerdeki mekansal algının ortaya konulmasıyla verilebilecektir. Çizimde algılanan mekânın tespiti hususunda, mimari çizimin yanı sıra, çizimin aracılık ettiği

öne sürülen mekân ile birlikte incelenmesi gereken iki unsur olduğu söylenebilir. Mimari mekânın kavranışı ancak mekâna dair bakışın kurulması ile mümkün olabileceğinden, mimari çizime aktarılan, çizimde ortaya çıkan mekân da bu yol izlenerek belirlenebilecektir. Joedicke (1976, s.2), mekâna dair Semper’i izleyen bir tanım yaparak, mekânın üstten, alttan ve yanlardan kapatılmış olan bir yapıt gibi betimledikten sonra, mekân deyiminden ‘çevrelenmiş bir şey’ olarak söz edilmesini bir algılamının sonucu olarak görmektedir. Böylece çizim sınırları içerisinde üretilen mimari bir mekândan, ‘**algılama mekânı**’ olarak söz edilebilir (Joedicke, 1976, s.2).

Mimari tasarımda ele alınan mekân, ‘**algılama**’ ile açıldığında, mimariye fenomenoloji açısından yaklaşan yazarların saptamaları incelemeye dâhil edilebilecektir. Böylece hem mekânın duysal olarak kavranışı konusunda çıkarımlar yapılabilecek, hem de mimari çizime bunların nasıl yansydıkları gösterilebilecektir. ‘**Tasarlanan mekân**’ ise hem algılanan mekânın kurucusu olan hem de mimari çizimler aracılığıyla denetlenen mekân olarak tasarımcı mimarların yaklaşımlarından kesitler ile gösterilmeye çalışılacaktır.

Semper’in yaklaşımına benzer şekilde, mekânı, bir kapanma/çevrelenme olarak gören Joedicke (1976, s.2) sınırlayıcılar olmadan mekânın algılanamayacağını belirtir. Bu görüşü ‘**mimari öğelerin dizimi**’ ile birbirini izleyen mekânlar ve ‘**dolaşım senaryoları**’ yapmakla ilişkilendirmek mümkündür. Mimari çizimde ise, tasarlanan mekânın algılanması, formların, dolaşımın ve mekânın içi ya da dışını vurgulayacak şekilde çizilen konturlar sayesinde kavranabilir. Böylece çizim, algılanan ve tasarlanan mekânın, kavrayış açısından birbiriyle temas halinde içerikler olarak düşünülebilir. Bu bakışla, kalem ya da başka benzer ‘**iz bırakma araçları**’ ile oluşturulan ve genellikle ‘**çizginin sınırları teşkil ettiği**’ mimari çizimler algıya dair içerikler olarak düşünülebilir.

Çizginin dokunsal bir olgu olarak mekansal algıya tesir ettiği ise, gerçekte üçüncü boyuttaki izlerin iki boyuta indirgenmesinin ilk fazı olarak bir örnek üzerinde gösterilebilir. Görme engelini sonradan deneyimleyen bir mimar olarak Chris Downey, tasarladığı mekânı algıladığı bir yaklaşımla, ‘**dokunsal çizim**’ (*tactile drawing*) ile mekâna dair tasarımını sürdürmektedir. Bu örnek, çizimin geniş bir aralık üzerinden okunabileceğini gösterdiği gibi, çizimin belirli duylarla algılanan ve ‘**algılandığı duylara yönelik kodlar barındıran bir aracı**’ olduğunu da ortaya koymaktadır (Şekil 2.31).



Şekil 2.31 : Chris Downey'in 'dokunsal çizim' adını verdiği tasarlama biçimini gösteren örnekler (Url-18-19-20).

Çizimde dokunsal ve görsel olan algıya dair unsurların dışında başka hangi mekânsal algıdan söz edilebilir? Buna ilişkin olarak *'Questions of Perception'* (1994) isimli kitapta Juhani Pallasmaa'nın, *'An Architecture of the Seven Senses'* (Yedi Duyunun Mimarlığı) isimli makalesinde ortaya koyduğu mimari mekânın algılanmasında etkili duyuların rolü izlenebilir. Yazar, metninde, **'tenin, maddenin dokusunu, ağırlığını, yoğunluğunu ve sıcaklığını okuyabildiğini'** belirtmektedir (Pallasmaa, 1994, s.31). Bir kokunun kişiyi, retinal hafızadan silinmiş bir mekâna yeniden taşıyabileceğini söyleyen Pallasmaa (1994, s.35), **'bütün bir beden ile izleyip, dokunup, dinleyip ölçtüğümüz dünya ve dolayısı ile çevreyle'** *'bitimsiz bir'* **'diyalog'** içerisinde olduğumuzu aktarmaktadır.

Pallasmaa'nın ifade ettiği diyalog sayesinde, denilebilir ki, çevre ile fiziksel olan algısal ilişkinin yanında, **'mimari çizimde de temsil edilen mekân ile benzer bir diyalog içerisinde temas edilebilir ve iletişim kurulabilir'**. Çizim ifade ettiği ve bir

aracılık sayesinde gösterdiği mekânı, izleyen/algılayan kişinin bakışına sunmaktadır. İzleyen bu mekânı okurken, tıpkı çevre ile olan ilişkisine benzer şekilde okumaktadır ve çeşitli duyular aracılığı ile kendisine iletilen uyarıların mekâna ilişkin aktardıklarını kavramaktadır. Çizim böylece duyuların izleği üzerinden bir **'mekânsal fikrin oluşmasına'** yardımcı olmaktadır. Peki, mekansal fikir ya da imge, hangi mekân öğelerini içermektedir?

Epistemolojik açıdan mimarlığı değerlendiren Philippe Boudon, mimarlık bilgisi kurulumu önünde engel olarak gördüğü **'hakiki mekân'** üzerine fikirlerini paylaşmaktadır. Mimar ve kentbilimci Boudon (2015) mimar Zevi ve sanat tarihçisi Focillon okumalarında, mimarlığa özgü mekansallığın algılanmasında iki yazara göre, genelde kullanılan gösterimler/ yeniden-sunumlar, yani plan ya da fotoğrafın çarpıtıldığını söylemektedir. Boudon her ne kadar bu çarpıtmaya dikkat çekmiş olsa da Focillon, mekânın üretimi açısından, tasarımcı mimara güçlük çıkarabilecek yanlarını da belirterek, mimari çizimin belirli türdeki becerilerini kabul etmektedir:

Bir planı okuduğumuzda çok şey öğrendiğimize şüphe yok; programın özünü öğreniriz, terbiye edilmiş bir göz başlıca inşai çözümleri hemen görebilir. (...) Ne var ki bu indirgeme türü ya da derseniz, çalışma yordamlarının böyle kısaltılması, mimarlığın tümünde yaşanmaz; (...) üç boyuta yeni bir değer kabul ettiren içi boş bir kalıp gibi eksiksiz bir mekâna sahip olmak ayrıcalığını mimarın elinden alır. (aktaran Boudon, 2015, s.60)

Elbette ki, bir sanat tarihçisi olan Focillon'un görüşleri sanat mekânlarının kurulması adına değerlendirildiğinde, saptamalarının mimarlığın geniş uygulama alanları ve niyetleri açısından sınırlılığı görülecektir. Focillon'un vurgulamış olduğu bir başka konu ise, tezin önermesi açısından daha dikkat çekicidir. Yazara göre (2015) **"mimarlığın eşi olmayan asıl ayrıcalığı, doğal düzende yer alsalar da 'doğanın hiç kullanmadığı bir optiğin, bir mekânın ve bir geometrinin yasalarına göre mekânı ve ışığı ölçen bir iç dünya kurmaktır'** (aktaran Boudon, 2015, s.61). Yazarın, sanat eserlerinin nasıl sergileneceği tartışması üzerinden iç mekânın önemini vurgulamak üzere ifade ettiği pasajda 'doğanın hiç kullanmadığı bir optik yasayı' mimarlığa atfetmesi, hem mekânın, hem de mimari çizimdeki görme biçimlerinin tesis ettiği algının imkânlarını yansıtması açısından önemlidir.

Jürgen Joedicke, *'Bir Mimari Mekân Kuramına Giriş ve Aynı Zamanda Mimarının Durumunun Saptanması İçin Deneme'* (1976) isimli eserinde kurgusal bir açık alanda duran direk, fener ya da ağaç gibi üç cisme hayali bir gözlemcinin yaklaşıp uzaklaşması üzerinden mesafeye dayalı bir mekân algısı yaklaşımı göstermektedir.

Gözlemcinin bulunduğu noktaya bağlı olarak algıladığı değişkenlik gösteren mesafeler ile nesnelerin arasında kalan ve algılayanın yerine bağlı olmayan gerçek mesafeler sayesinde nesnelere ilişkimiz iki biçimde olacaktır, bunlar: **'algılanabilen'** (öznel) ve **'ölçülebilen'** (nesnel) ilişkiler şeklindedir (Joedicke, 1976, s.3-5). Yazarın, mesafenin algılanması üzerinden ortaya koyduğu yaklaşım mimari çizimi oluşturan nesnelerin çizim düzleminde yer alan **'derinlik'** içerisinde nasıl algılandıkları, **'ölçek'** ile boyutlandırıldıklarında nasıl ifadelendirildikleri noktasında önem kazanmaktadır. Çizimleri izleyen, gözlemleyen birisi, **'çizimi okurken öğelerine ayrıştırarak yaptığı bir bakışla', 'üçüncü boyut fikrine'** erişmektedir. Bu noktada **'ışık, gölge, hareket ve ölçek'** gibi parametreler **'derinlik algısını'** etkileyen faktörler olarak ifade edilebilir. Tasarım açısından kurgudan imaja aktarılan mekân bu faktörler yardımıyla temsile aktarılabilir.

Norberg-Schulz'a göre ise (1988 © 1965, s.28), herhangi bir nesne **'görünürlüğü'** (*manifestation*) sayesinde, yani görüngüyü ya da alt nesnelere (*lower object*) sayesinde, bir başka deyişle **'fiziksel nesneye gönderme yapılarak'** temsil edilir. Mimari çizim mekânı meydana getiren **'birincil ve ikincil öğeleri'** yansıtarak temsil işlevini yerine getirmektedir. Genellikle **'birincil öğeler'**, zemin anlamıyla **'yer', 'topoğrafya', 'strüktür'**; **'ikincil öğeler'** ise tasarımın içeriğine göre ya mekânı oluşturan **'yüzey', 'hacim'** gibi **'doluluk'** ve ilişkili olduğu **'boşluklar'** ya da çevresinde yer alan bu dolu ve boş öğelere ilişik diğer **'ikincil mekân öğeleri'** olmaktadır. Bu görüşleri destekleyen bir şekilde Joedicke (1976, s.5) mekânı, **'öğeler arasındaki ilişkilerin toplamı'** olarak betimlemektedir. Yukarıda gösterilen öğelere ilave olarak mimari öğeler kategorisinde, duvarlar, tavanlar, döşemeler, ayaklar, kolonlar ve kirişler; doğal öğeler kategorisinde ise, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar ve bulutlar yer almaktadır (Joedicke, 1976, s.5). Öyleyse çizimin ifade ettiği mekânda çevresel ve doğal nesnelerin yer alması, ifade edilen tasarım mekânını yer ile ilişkili kıldığı gibi, fiziksel kanunlar, görmeye ilişkin optik teorilerle de ilişkili bir zemine taşımaktadır. Böyle verilerin bulunmadığı ya da **'zihindeki şemalara karşılık gelmediği durumlarda'** mekân fizikötesi bir nitelik kazanabileceği gibi, **'algılanması deneyim dışında'** bir şema olarak görülebilir.

Böyle bir durum tasarım açısından potansiyel olarak görülebilir, çünkü bu içerikteki bir çizim yaratıcılık açısından zengin bir mekânın elde edilmesine katkı vermektedir. Fraser ve Henmi (1994, s.147-150), Giovanni Battista Piranesi'nin çizimlerindeki,

‘ışığın’ manipüle edilmiş kullanımı, mekân ‘genişliklerinin belirsizliği’ ve ‘arkitektonik’ düzenin şaşırılmasından ayrıntılı bir biçimde bahsetmektedir (Şekil 2.32). Piranesi’nin yorumcularında kafa karışıklığı uyandıran bu çizimlerini, Ek (2012, s.26-27), yalnızca çizimlerin insan havsahasının üzerindeki bir hayal gücüyle değil, tek bir kişinin yaklaşık 2000 civarındaki yan yana türeyebilen potansiyeline bağlamaktadır.



Şekil 2.32 : Piranesi’nin Carceri (Hapishane) çizimlerinden bir örnek, XIV. Levha, 1745 (Url-21).

‘Her mekân algılaması algılayıcılarla öğelerin karşılıklılığına bağlıdır’ (Joedicke, 1976, s.6). *Mimari çizim ile karşılaşan okur, tasarımcının çizim ile karşılaşması sırasında mekâna ilişkin kurduğu gösterime ait öğeleri okumaktadır.* Mimari çizimde yansıtılan mekânın öğeleri Tom Porter tarafından incelenerek, sınıflandırılmıştır. Mekânı yansıtan görsel öğeler olan ‘çizgi’, ‘şekil’, ‘renk’, ‘doku’ ve ‘biçim’ ile tanımlanan biçimsellik fikrine dayanmaktadır.

Mimari çizim düzleminde genellikle ‘siyah beyaz ya da renksiz’ (*achromatic*) çizimler yapıldığını belirten Porter (1979, s.35), bu algıya bir kaleydoskop takine benzer şekilde diğer öğelerin katıldığını belirtmektedir. Yazar örneklemede, rengin, mekânsal algı öğelerinden birisi olarak, doku ve biçimin varlığında algılandığını, böylece mekânsal öğelerin diğerlerinin bileşeni olarak deneyimlendiği tespitini paylaşmaktadır.

Doku ve renk kullanımı, ‘**yüzeylerin ayırt edilmesi**’ ile ‘**ölçek**’ ve ‘**derinlik**’ fikrinin gelişmesinde *etkili bir sinyal* görevi görmektedir (Porter, 1979, s.44). Algıya konu bu özellikler genellikle mekânın durağan bir ânı üzerinden ifade kazanmaktadır. Bir başka deyişle, ‘**mekânsal algı, mimari çizim ortamında, üç boyutlu bir mekânı ifade eden özellikleri** taşımaktadır.

Bu konuda, Giedion ise mimarlıkta kübizm etkisinde dördüncü boyutun eklenişinden söz etmektedir (Joedicke, 1976, s.10). Dördüncü boyutun, çizimdeki varlığı nasıl gösterilebilir? Zaman boyutunun, çizimde aktarılabilmesi için, çizimin iki boyutlu ifadesinde -ya da ışık/gölge, derinlik ve ölçek gibi özellikleriyle edindiği üçüncü boyut etkisinde- ne gibi unsurlar eklenmelidir? Bu noktada bir öge eklemekten çok, çizimin öğelerinin temsil ediliş biçimi bu mefhumu karşılayabilecektir.

Çizimde yer alan mekân, bir tür ‘**geometrik mekân**’ olarak düşünülmalıdır. Geometrik mekân, nesnelerin algıya bağlı olarak değişmeyen ‘nesnel’ özellikleri olarak ele alınabilecektir (Joedicke, 1976, s.11). Bu ele alış, Schulz’un ifade etmiş olduğu fiziksel nesneye (*lower object*) dayalı temsil fikriyle de örtüşmektedir. Böylece ‘**peş peşe algılanan ilişkiler**’ şeklinde mimari çizim mekânsal algı açısından ‘**zamansallık**’ kazanmakta ve ‘**mekansal bir imaj**’ oluşturmaktadır (Kahvecioğlu, 2008, s.147). Mimari mekândaki bu algı durumu çizimde de farklı biçimlerde ortaya konularak deneyime sunulmaktadır. Bu anlamda, zamansallık üzerinden çizimde kurulan mekansal algıya yönelik bir örnek olarak, Sir John Soane’nin ‘İngiliz Bankası’ (*Bank of England*) tasarımının Joseph Michael Gandy tarafından üretilen suluboya çizimi gösterilebilir (Şekil 2.33).



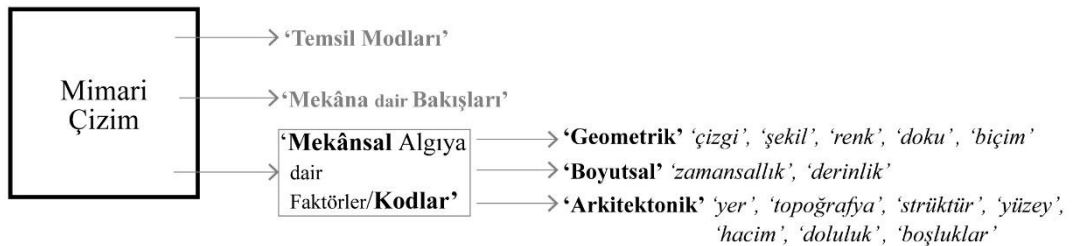
Şekil 2.33 : Joseph Michael Gandy’ye ait Sir John Soane tasarımı olan ‘Bank of England’ yapısına ait zamansallık barındıran çizim (Url-22).

Bu çizimde kastedilen zamansallık, daha çok bir kurgusal/hayali proje olarak belirli bir yapının **'birden çok zamandaki görüntüsünü yansıtmak'** şeklindedir. Joseph Schumpeter, Gandy'e ait çizimin bir tür kapitalizm bakışıyla, yapının hem kalıntılar şeklindeki görüntüsünü, hem de yapım aşaması sırasındaki durumunu aktardığını belirtmektedir (aktaran Rattenbury, 2002, s.67).

**'Mekânsal algı'** mekânı deneyimlemeyi mümkün kılan ve çizimde ifade edilebilecek bir takım **'mekânsal kodlar'** ile ilişkilendirilebilir. Tasarımcının, tasarım problemine ilişkin potansiyel çözümler geliştirerek, bunları önce yaratıcı hayali sayesinde kavramlar şeklinde hayal ettiğini, zihninde gördüğünü bu boyutsuz imajın bu sırada fotografik bir etki yarattığını söyleyen Porter'a göre (1979, s.61), mimari çizim, tıpkı tez kapsamında çizimin ele alındığı şekilde, somut bir yapı olarak **'tasarımı kavramlaştırın'**, **'fikri karmaşıklıktan arındırmak'** (*clarify*), **'değerlendirmek'** (*assess*) ve **'ifade etmek'** (*articulate*) üzere kullanılan bir imkan olmaktadır.

Geleneksel olarak mimar, zihindeki gözünde (*mind's eye*) yer alan imajı çizim düzlemine aktarmayı öğrenmiştir. Le Corbusier, mimari form ve mekânın öncelikle beynin bir kavramı olduğunu ve gözlerin kapalı durumda algılanabileceklerini belirtmektedir. Bu noktada kâğıt, tasarımcının kendisi ve diğerlerine mekânsal fikirleri aktaran bir konumdadır (Porter, 1979, s.61). Bu özelliği ile iki boyutlu kâğıt ortamında üretilen çizimleri, iletişim açısından değerlendirmek mümkün olmaktadır.

Öyleyse, farklı temsil modları üzerinde, farklı bakışlar sergileyen öznelerin iletişimini sağlayan mimari çizim, **'mekânsal kodları aktaran bir aracı'** olarak görülebilir. Çizimin aktardığı mekânsal algıya dair kodlar ise, yukarıda belirtilen çeşitli kavrayışlar bir araya getirilerek şu şekilde ifade edilebilecektir (Şekil 2.34).



**Şekil 2.34 :** Mimari çizimin mekânın tasarlanması ve çizim aracılığıyla okunması açısından bağlı olduğu 'mekânsal kodlar' unsuru.

Çizimde mekânsal algıyı oluşturan ve duyular aracılığıyla deneyimlenen; 'çizgi', 'şekil', 'renk', 'doku' ve 'biçim' gibi özellikler **'geometrik'**; 'zamansallık',

'*derinlik*' gibi özellikler '**boyutsal**'; '*yer*', '*topoğrafya*', '*strüktür*', '*yüzey*', '*hacim*', '*doluluk*' ve '*boşluklar*' gibi özellikler ise '**arkitektonik**' olarak mekansal algıyı kuran üç farklı kategori şeklinde toparlanabilecektir. Bu unsurların çizimdeki varlığı çizimi hem tasarlayan, hem de okuyanın deneyimine sunan bir içerik haline getirmektedir.



### 3. ÜRETKEN BİR DİYALOĞUN ARACISI OLARAK MİMARİ ÇİZİM

Bir önceki bölümde, mimari çizimin, mimari tasarım bağlamında mekâna dair bakışın kurulmasında ‘kavranan mekân’, ‘mekansal algı’ ve ‘temsil modları’ ile ‘çizime yöneltilen bakışlar’ birlikteliğinde kurulduğu gösterilmiştir. Mimari çizimde mekân olarak ifade edilen kavramın, bağlama ve dolayısıyla bakış açılarına bağlı olarak üretilen bir olgu olduğu, hem mimarlık hem de farklı disiplinlerdeki ele alışlarından gösterilmiştir. Mekânın mimarlıkta edindiği ‘**tasarlanan**’ ve ‘**algılanan mekân**’ gibi tanımlarının çizimle doğrudan ilişkili olduğu örnekler üzerinde literatürde bahsedilen ‘**mekânsal kodlara**’ dair saptamalarla gösterilmiştir. Mekânın mimari çizim ile tarihsel süreçte kurduğu ilişki ve bu ilişkiler içerisinde dönüştüğü izlenen mekan tasarımının iletilmesi adına bakışlara sunulan bir içerik olarak belirlenmiştir.

Tasarlanan mekânın üretilmesi ve değerlendirilmesinin mimari çizimler varlığında yürütülmesi, önceki bölümde gösterildiği üzere doğrudan temsil edilemeyen tasarım fikrinin görünür olmasını sağlamaktadır. Çizimin tasarımcı ve mimari çizimin varlığında tasarlanan mekânı algılayan arasındaki mesafede yer aldığı varsayımıyla çizim aracılık pozisyonu edinmektedir. Aracılık mefhumunu, mimarlıkta mekâna dair bakışların karşılaşması şeklinde düşünmek iletişim alanı içerisinden bir bakışı zorunlu kılmaktadır. Çizim, tasarımcı ve tasarımı algılayanın arasında bilginin, fikrin ve esas olarak tasarlanmış mekâna dair niteliğin görünür kılınması, üzerine konuşulması, fikir ve eleştirilerin değerlendirilmesi amacıyla kullanıldığından, iletişim disiplininin ilgilendiği, bilginin üretimi ve iletilmesi bağlamına oturan bir durum kazanmaktadır.

Mimari çizimin, mimarlığın bir tür pratik alanı olan mekân tasarımı ile ilişkisinin geçirdiği dönüşümde, çizimin olanakları ve becerileri mekânın üretildiği ve tasarımın iletildiği ortamın yaygın olarak çizim düzlemine kaymasıyla inşa edilmiş yapı yerine çizim mimari tasarımın iletişim ve temsil alanı olarak özerk bir konum edinmiştir. Temsil etmenin, yalnızca bir fikri ya da bilgiyi arşivlemek üzere değil, algılanan ya da tasarlanan mekânın üretilmesi anlamıyla da, üretici bir eyleme dönüştüğü noktada,

tasarım mimari çizimin varlığında görünür ve iletilebilir olmaktadır. Mimari çizimi iletişim açısından bir aracı olarak görmeyi takiben, aracılık pozisyonundaki çizimin bir iletişim kurgusu içerisinde nasıl anlamlandırıldığı, iletişim açısından diğer temsil türlerine göre hangi özellik ve işleyişi ile nasıl verimli bir iletim pratiği halini aldığı mimari tasarım düzleminde ve iletişimin yöntem yaklaşımlarından faydalanılarak geliştirilebilir.

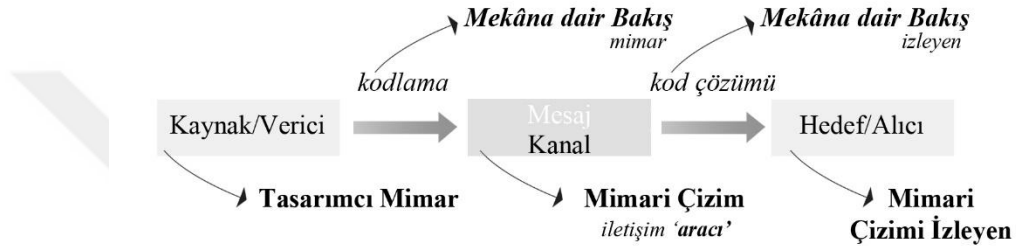
İletişim disiplininde bilgi alışverişi ve ifade ediş dil aracılığında olmaktadır. Lazar'ın aktardığına göre (2009 © 2001, s.75) göre, dilin en temel işlevi de iletişim işlevi olarak görülmektedir. Mimari çizim ya da mimarlıkla ilgili bir mefhumu bir iletişim modeli olarak ele alırken, yöntemleri mimarlık alanına taşımak adına belirli varsayımlar ya da ele alışlar kullanılabilir. Mimarlığın ve mimari çizimin özerk birer olgu oldukları göz önünde bulundurularak, iletişim disiplininin yöntemlerini araçsallaştırmak adına, iletişimin aracı olan '*dil ile analogi kurularak*<sup>3</sup>, *mimari çizimin mimari tasarım iletişiminde aracı pozisyonunda olduğu*' varsayılabılır. Kuramsal bağlamda, yapısalcılık<sup>4</sup> yaklaşımı içerisinde daha önce örneklendirilmiş olan olan örneğe edebiyat, müzik (Eco 1992 © 1962) ya da moda (Barthes, 2014 © 1985) gibi pek çok fenomeni anlamlandırmak için sistemli bir ele alışa imkan vermek adına dil yapıları kullanılmıştır. Mimarlıkta ise dilbilimsel yaklaşım, Kevin Lynch (1960) ile Jencks ve Baird'e ait (1969) yaklaşımların yanı sıra mimarlık disiplini mimarlığın bir dil olduğu önermesine şüpheyile bakmıştır. Çizimin ya da mimarlığın dil yapısı göstermediği konusunda mimarlık disiplininindeki yaygın görüşe ilave olarak, mimari literatürde çizimin '**grafik bir dil**' olarak ele alındığı (Porter, 1979; Goldman, 1997) anımsanmalıdır. Mimari temsil ve çizim konusundaki pek çok kaynakta geçen, '**iletişim**' (*communication*), '**çeviri**' (*translation*), '**anlam**' (*denotation*) – '**yananlam**' (*connotation*) gibi dil alanına referans veren başlık ve içerikler çizimin grafik bir dil olarak ele alınması önermesini desteklemektedir.

---

<sup>3</sup> 'Mimarlık ve Dil' isimli kitabında Fischer (2015 © 1991, s.10), mimarlıkta görselliğin oynadığı rolü bir araştırma sorusu kabul ederek giriştiği araştırmasında dille mimarlık arasında yapısal benzerlikler bulunduğunu öne sürmektedir.

<sup>4</sup> Yapısalcılık, temelleri dil biliminde kurulan ve içerik (content) anlamıyla metinlerde kurulan anlamların, 'dil yapılarını' inceleyerek, göstergelerin, anlatıların ve mitlerin çözümlenmesine yönelik bir yaklaşımdır (McQuail, 2010 © 1983, s.345). Yapısalcılık yöntembilim olarak, görüngülerin yüzeylelerinin altında yatan, derin strüktürleri özellikle dil yapıları şeklinde yapılar bulmak üzere değerlendirmektedir (Chandler, 2007, s.233). Bu anlamda, tez içerisinde mimari çizimler, yapısalcı ya da sonrasında yapısalcılık eleştirisi ile gelişen bir tutum olan art yapısalcı/postyapısalcı yaklaşımın temel modellerini araçsallaştırmak adına anılmakta ve belirli bir taraf seçme gözetilmeden kullanılmaktadır.

İletişim disiplinde, ileti olarak görülen bilgi ya da içeriğin iletilmesi bir dil sistemi ile bu sistemin kodlanmasına bağlanmıştır. Geliştirilen çeşitli iletişim modellerinde ‘alıcı’ ve ‘verici’ ile birlikte, ‘mesaj’ın taşındığı iletişim aracı olarak ‘kanal’ zorunlu bir öge olarak görülmektedir (Lazar, 2009 © 2001, s.95). Mimari çizimin tasarımcı ‘**verici/kaynak**’ olarak ‘**mimari tasarımın mesajı**’ olan fikri ‘**çizimin grafik dilini**’ kullanarak mekânsal bir algı yaratacak kod ile ‘**kodladığı**’ ve fiziksel bir ortam olarak ‘**çizim kanalı aracılığında**’, çizime yönelttiği bakışı ile çizimin bir diğer okuyucusu olan ‘**alıcı/hedef**’ kişiye iletilmesi mimari çizim edimini iletişim süreci ile değerlendirmenin uygunluğunu göstermektedir (Şekil 3.1).



**Şekil 3.1 :** Temel iletişim modeli üzerinde gösterilen mimari çizimin aracı pozisyonu.

İletişim disiplini mimar çizimlerin tasarıma dair iletişimi nasıl kurduğunu göstermek adına araçsallaştırılırken, iletişimdeki ‘göstergebilim’, ‘yapısalcılık’ ve ‘postyapısalcılık’ gibi yaklaşımlar ile bu yaklaşımlardan beslenen, psikanaliz, görsel göstergebilim gibi alanlara dolaylı olarak temas etmek gerekmektedir. Bunlara ilave olarak, iletişim kanallarının, ‘insan dili’, simgeler, resimler, işaretler, görüntüler gibi ‘göstergeler’ ile yazı, baskı, posta, telefon, televizyon, bilgi işlem ve yeni medya şeklinde sıralanabilecek bir takım teknikleri barındırması, mimari çizimin çizgilerden oluşan bir görsel gösterge olarak değerlendirmeyi sağlamaktadır.

Shannon ve Weaver (1949), Laswell (1948) ve Riley ve Riley (1959) modelleri iletişimin temel modellerini ifade etmesi anlamında, mimari çizimin iletişim bağlamında nasıl bir yapıda olduğunu göstermek adına fikir vermektedir. Bu modellerin temel modelin ifade edilmesinde ortaya koydukları özellikle ‘alıcı’, ‘verici’, ‘mesaj’ ve ‘kanal’ gibi kavramlar, mimari çizimin bir iletişim modeli üzerinde ele alınmasında katkı vermektedir.

Mekânın tasarımını yürüten tasarımcının tasarımı izleyen okuyucusu ile karşılaşmasında mimari çizimin bu iki özne arasındaki mesafede/arada, ‘**aracılık**’

etmesine dayanan bir araştırma, iletişim bilimindeki temel saptamalar neticesinde aracılık kavramı ile mimari çizimin değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Mimari çizimin aracılık ettiği özneler arasındaki bu bu karşılaşma, okuma işleminin dinleyiciyi pasif bir öznenen öte, yorumlama edimi sayesinde anlam, bilgi ve yorum üreterek mekânın tasarlanmasında etkin bir özne kıldığı varsayımı ile, **‘diyalog’** olarak adlandırılmıştır. Çizim aracılığıyla oluşturulan tasarıma ilişkin söylem ve bu söylemin okunması, çizim sayesinde iletilen etkinin saptaması **‘diyalog kurgusu’** içerisinde yapılabilmektedir. Mimari çizimin mekâna dair bakışları buluşturan bir diyalogun aracısı olduğu varsayımı, iletişim açısından ele alındığında, kodlanan bir (ileti) tasarım fikri, mimari çizim olarak görünürlük kazanmaktadır. Tasarımı, mimari çizim aracılığında izleyen özne, bu çizimi anlamlandırmak üzere kodlanan bu (iletiyi) tasarım fikrini kendi kültürel bağlamına dayanarak kod çözümü ile okuyacaktır. Bu okumanın, kodlanan ileti ile örtüşen yanlarına ilave olarak farklı bir bakış açısı ile yorumlanma potansiyeli, diyalogun etkin olmasına ilave olarak **‘üretken bir nitelik’** kazanmasını sağlayabilir. Böylece okuyucu, kendi çıkarımsadığı anlamı ortaya koyarak, tasarımcının üretimini çoğaltmış dahası bir karşılık mahiyetinde, diğer izleyenlere erişen bir çok katılımcılı etkileşim yaratmaktadır. Mimari çizimin **‘aracı’** (*medium*) olarak edindiği pozisyonun, tasarımdaki kurucu rolünü incelemek üzere, iletişimde aracı pozisyonu sergileyen dil ve imge gibi yapıların nasıl çözümlendiği gösterilerek, diyalog kurgusuna geçiş yapılabilecektir.

### 3.1 Mimari Çizimin Aracı Olarak Pozisyonu

Tasarımcı mimarın, mimari çizim ile mekânı bir tür **‘tasarlanan mekân’** olarak ortaya koyması neticesinde çizim ortamında var olan bu mekân, hem tasarımcı, hem de mekanla çizim sayesinde iletişime geçen çizimin izleyicisi için aynı zamanda bir **‘algılanan mekân’** olarak değerlendirilebilir hale gelmektedir. Mimari çizim bu doğrultuda, tasarımcı ve izleyenin mekâna dair bakışları sayesinde, kurdukları ilişkiyi mümkün kılan bir olgu olarak düşünülebilir. İki ayrı öznenin karşılaşmasında **‘aynı mekâna dair’** ortaya koydukları, ilettikleri **‘tasarım fikri’** ve **‘mekânın algılanması anlamına gelebilecek yorum’** her ikisinin mekân ile olan ilişkisi sebebiyle **‘aralarında yer alan bir pozisyon’** edinmektedir. Farklı öznelerin, mekânın tasarlanmasına dair bir anlaşma, tartışma ve yorumlama ilişkisini kurması, iletişim

açısından ele alındığında çizimi *'aracı pozisyonu'* açısından değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu değerlendirme ile, *'çizimin aracılık özellikleri desteklenerek, temsil ve iletişim yetenekleri'* ortaya konulabilecektir.

Ulises Carrión'un (1980 © 1975 ), "Bir yazar, yaygın görüşün aksine, kitap yazmaz; yazar, metin yazmaktadır" şeklindeki ifadesi, kitap ile metin araçları arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Mimarlıkta, mekânın tasarımına mimari çizim ile olan ilişkisi üzerinden bakıldığında da, kitap ve metin arasındaki ilişkiye benzer bir durum görülebilecektir. Antikitede nadiren bulunan mimari çizimler, Boudon'un deyişiyle 'hakiki mekân' üretimine rehber olmak adına üretilirken bu dönemi izleyen zamanlarda ise çizim mimar tarafından -özellikle Rönesans'ta edindiği rol sayesinde- çizim ortamındaki bir mekânın kurucusu olarak kullanılmıştır. Öyleyse Carrión'dan esinle denilebilir ki, *tasarımcı mimar, yaygın görüşün aksine, bina yapmaz; mimar, çizim yapmaktadır.*

Carrión'un görüşlerinde geçen ve burada mimarlıkla kurduğu benzerlik gösterilen değerlendirmeyi destekleyen üç yorum, mimari çizimin aracılık pozisyonunun önemini desteklemektedir. İlk yorumda Adolf Loos'u aktaran Colomina (2011 © 1996, s.43), Loos'un, "iyi mimari betimlenebilir, ama çizilemez" ifadesini kullandığını paylaşır. Ancak, yine Colomina (2011 © 1996, s.65), Loos'un, çizim adını verdiği şeyi, eseri hayata geçiren zanaatkârın mimarı anlamasına yönelik bir girişimi olarak okuyarak tasarım fikrine aracılık eden bir mimari çizim çerçevesi çizmektedir.

Bernard Tschumi ise aracılık konusunda ikili bir değerlendirmede bulunmaktadır: "Mimarlık, çizim olmadan var olamaz, keza mimarlık metin olmadan da var olamayacaktır" (Forty, 2000, s.29). Tschumi'nin kendi üretimlerinde de görülen çizim ve metin ilişkisi iki ayrı aracının da tasarıma ilişkin fikri iletmek üzere kullanıldıkları çıkarımını yapmayı sağlamaktadır.

Peter Eisenman da, çizimin tasarım fikrine aracılık etmesi noktasında en iddialı ifadeyi öne sürmektedir: "Gerçek mimarlık ancak çizimlerde var olmaktadır. Gerçek bina ise, mimari çizimin dışında bir yerde var olmaktadır. Buradaki farka göre, 'mimarlık' ve 'bina' aynı şeyler değildir" (aktaran Ansari, 2013).

Çizimin öncelikle 'binaya' yani fiziksel bir mekâna aracılık etmesi Robin Evans'ın *'Translation From Drawing to Building'* (Çizimden Binaya Çeviri) (1986) isimli

metninde de yer almaktadır. Evans incelemesinde, mimari çizimin mimar ve sanatçı açısından farklı aracılık becerileri içerdiğini aktarmaktadır. Metne ismini de veren **‘çeviri hareketi’** (*translatory motion*) kavramıyla yapıntı olarak bina ve çizimin bir tür çeviri ilişkisi kurduğunu söyleyen Evans (1986, s.154), mimari çizimin, yapı ile benzerlik kurmayı **‘güçlü bir aracılık’** durumu barındırmasına bağlamaktadır.

Mimari çizimin yapıdan ayrı görülen bir içerik olarak taşıdığı aracı pozisyonu **‘çizim olgusunun’** **‘bir eylem, bir ürün’** ya da ‘bir çeşit söylem ve etki değeri taşıyan **‘bir ileti’** karakteriyle özneler arası yerini tarif etmektedir. Edindiği tüm bu farklı pozisyonlarda belirli beceriler sergilediği, belirli işleyişler ile uygulandığı noktada mimari çizimi ele almak, mekâna dair **‘mekansallık kodlarını’**, **‘mimari temsil modları biçiminde’** ve **‘özneler arasında kurulacak bakışlara dayanan iletişim’** doğrultusunda kurmaktadır. Aracılık konusunu mimari çizim açısından ele almak adına, **‘aracılık’** özelliklerine değinilmelidir.

Mimari çizim, aracı pozisyonunda görülmelerine dair, çizimin dört farklı özelliğinden söz eden Jan Bovelet’in değerlendirmesi aktarılabilir. Bovelet’e göre (2010, s.77), mimari çizimleri aracı konumuna taşıyan bu özelliklere göre, **‘bilginin doğası gereği/epistemik açıdan (epistemically) etkileri kullanılma yollarına bağlıdır’**. Buna ilave olarak mimari çizimler, **‘üretken’** bir yapıdadırlar ve temel olarak **‘kurdukları ilişkiler sayesinde faaliyete geçirmeyi amaçlarlar’**. Son olarak ise mimari çizimler, genellikle **‘kavramsal olmayan bir tür nedensellik barındırırlar’**. Kavramsal olmayan bu nedensellikten yoksunluk çizimin sezgisel ve rastlantısal olasılıklara açık oluşu ve çağrışımları desteklemesi şeklinde yorumlanabilir. Tasarımın karmaşık zihinsel süreçlerden kaynaklandığı göz önünde bulundurulduğunda, kavramsal olmayan yapıdaki bu çizimler **‘üretken bir yaratıcılık potansiyeli’** taşırlar.

Mimari çizimleri, nedensel kavramsal ifadeler olarak ele alan Sybille Krämer ise ortaya koyduğu **‘şematik nedensellik’** (*diagrammatic reasoning*) kavramıyla mimari çizimin aracılık pozisyonunu altı temel prensiple desteklemektedir (aktaran Bovelet (2010, s.78) Krämer’in vurguladığı bu kavramlar çizimin temel aracılık özelliklerini ifade etme girişimi olarak görülebilir.

**‘İki boyutlu yassılık’** (*two-dimensional flatness*), dildeki ardışık zaman mantığına kıyasla, çizimin iki boyutluluk içerisinde yassılaştırmış bir **‘mekânsal eşzamanlık’**

taşıdığını belirtmektedir. Böylece farklı nesnelere ve ilişkileri bir arada ve hep aynı zamanda görebilmek mümkündür. ‘**Yönsellik**’ (*directionality*) prensibinde ise, yine dildekine karşıt şekilde, ‘*topolojik ilişkilere olanak veren bir temsil mekânının*’<sup>5</sup> varlığı söz konusu olmaktadır. Bu prensibe göre, dilde çizgisel olan yönelme hali, çizimin mekânında yönsel olarak konumlanmaya (*orientation*) imkân vermektedir. ‘**Grafik oluş**’ (*graphism*) şeklinde ifade edilen üçüncü prensibe göre ise, çizimlerin dilin öğelerden oluşma şekline benzer şekilde ‘*çizgilerden meydana gelen bir yapıda*’ oluşu ifade edilmektedir. Krämer’in üçüncü prensibine göre çizgiler, aracı içerisinde farklılaşmayı destekler bir işlevle yer almış olsalar da çizimde ayrı birer öğe gibi davranmazlar.

‘**Sözdizimsellik**’ (*syntacticity*) açısından ise mimari çizimlerin, dildeki gramerin dizimsel yapısını taşıdığı öne sürülmektedir. Sonlu bir biçim alfabetesi mevcut olmasa da çizimlerin okunmasında böyle bir yaklaşım ile farklı çizgilerin birbirinden başka bir önermeyi ya da bir arada okunması gereken bir birlikteliği ifade ettiği söylenebilecektir. ‘**Gönderimsellik**’ (*referentiality*) prensibinde ise mimari çizimler, klasik bir boya resimin gerçek ya da kurguyu temsil etmesinden farklı olarak, belirli bir konuyu tartışmak üzere bir çerçeveye taşımaktadır. Gönderimsellik barındırdığı söylenen çizimler genellikle dışsal nitelikler taşıdığı gerekçesi ile bu prensip açısından ifade edilmektedir. Bu anlamda, temsil becerisine eklenen bir tür yaratıcılık, salt bir benzetimden fazlası olarak mimari çizimleri, diğer görsel imgelerden ayrı bir konuma taşımaktadır. Sonucu prensipte ‘**işlemsel oluş**’ (*operationality*) bir mimari çizime, belirli bir konuyu ele almak, gözlemlemek ve keşfini yapmak suretinde bir aracılık becerisi yüklemektedir. Böylece mimari çizimler, temsil ettikleri şeyi -yeniden- üretme becerisi göstermiş olmaktadır (Bovelet, 2010, s.78).

Mimari çizimin, aracılık konusunda sergilediği diğer özellikleri sıralanmak istenildiğinde, öncelikle ‘*temsil etme becerisi nedeniyle gerçekliği soyutlayarak*’ ya da ‘*belirli niteliklerini indiregeyerek aktarma*’ özelliğinden söz edilebilecektir. ‘*Çizim olarak Mimarlık*’ (*Architecture As Drawing*) (1982) isimli makalesinde

---

<sup>5</sup> Jan Bovelet, makalesinin dipnotu olarak, Sybille Krämer’den yaptığı okuma sırasında kullanılan, “temsil mekânı” (representational space) kavramının kaynağını belirtmiştir. Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner ve Bettina Wahrig-Schmidt tarafından yazılan Almanca bir metin olan “Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur” (Bilginin Mekânı: Temsil, Kodlama ve İz) (1997), tez çalışması kapsamı dışında bırakılarak Bovelet’ten aktarmakla yetinilmiştir.

Alberto Pérez-Gómez, mimari çizimin yalnızca bir indirgeme aracı olarak görülmesini eleştiren bir tutum sergiler. Bu indirgemenin çağdaş mimar ve eğitimciler için kafa karışıklığı yarattığını belirten Pérez-Gómez (1982, s.2), bu tür önyargıların modern mimarının gerçek potansiyelini algılamamız yolundaki engel teşkil ettiğini belirtmektedir. Gerçekliği, zaman kavramını da gözeterek **'tasarımın algılanan mekânı'** üzerinden betimleyen çizim, gerçekliği aktarırken temsil modlarına has kural ya da gelenekler ile gerçekliği oluşturan öğeleri çizimi oluşturanın görme ve yapma biçimi sayesinde belirli oranlarıyla barındırmaktadır. Kimi zaman form, kimi zaman kavramsal yaklaşımın öne çıktığı çizimlerde bu denge çizimin niteliğini belirlemektedir.

Alberti ise *'De Re Aedificatoria'* (1485) isimli kitabında, mimarlığın kurucu ögesi olarak tasarım ve strüktür arasındaki ayrışmaya tarif getirerek çizimin **'görünür kılma'** şeklinde ifade edilebilecek aracılık özelliğini desteklemektedir. Tasarımın rolü Alberti'ye göre, yapının cephesi ve diğer parçalarını uygun bir noktada buluşturmak ve onları niceliksel olarak **'oranlar'** ve **'estetik'** amaçlarla bir araya getirmektir. Tasarım bu anlamda maddeden ayrılamaz, böylece çizim mimari fikirlerin **'somutlaştığı/vücut bulduğu/bedenleştiği'** (*embodiment*) gerçeklikler olarak ifade edilmektedir (Pérez-Gómez, 1982, s.2). Bu durumda fiziksel ya da maddi olan bir mimarlıktan ayrı tutulan bir pratik olarak mimari çizim, tasarım fikrini görünür kılmaktadır.

Tasarıma görünürlük kazandıran çizimler, mimarlık medyasında genellikle kitaplarda, süreli yayınlarda, internet magazinleri ve arşivler gibi ortamlarda ve günümüzde dijital arayüzler üzerinde izlenebilmektedir. Beatriz Colomina, 1996 tarihli *'Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari'* isimli çalışmasında sıklıkla mimari çizimi mimarının kitle iletişimi açısından değerlendirmesinde kullanmaktadır. Adolf Loos ve Le Corbusier gibi 20. yüzyılın iki önemli mimar figürünün mimarlık üretimi ve yayınlama pratikleri üzerinden yürüttüğü incelemede Colomina (2011 © 1996, s.15), **'mimarlığın kendisini bir iletişim aracı olarak düşünme olasılığı'**ndan söz eder. Böylece bugün mimarlığın tasarım kültürü, Colomin'nın yönteminde, iki önemli mimarın tasarım anlayışları çizimleri üzerinde görünür olması sebebiyle ele alınmış olmaktadır.

Çizimin tasarımdaki aracı pozisyonunun bir diğer önemli aracılık özelliği **'mekânın zamanla olan ilişkisi'**ni desteklemesidir. Çizimin zamansal açıdan taşıdığı bir beceri

olarak görülebilecek ‘eşzamanlılık’ durumu, çizimin tasarlanma ve okunmasına bağlı algısında etkilidir. Scheer’a göre (2014, s.58), iki boyutlu çizimlerin doğası üç boyutlu gerçekliği temsil etmek için problemlili olarak gözükse de gerçekte bu durum önemli bir avantaj barındırmaktadır. Binalarla olan ilişkimizin ‘**art zamanlı**’ (*diachronic*) olduğunu söyleyen yazar, çizimin ‘**eş zamanlı**’ (*synchronic*) olduğunu ve ‘**zamanla değişmeyen bir deneyimi barındırdığını**’ aktarmaktadır. Çizimin art zamanlı olan mekân deneyimimizi, eş zamanlı temsiller üzerinde yarattığını belirten yazar, böylece mekânsal ilişkileri tartışmak ve çalışmak için çizim ortamında bir imkan bulduğumuzu belirtmektedir (Scheer, 2014, s.58).

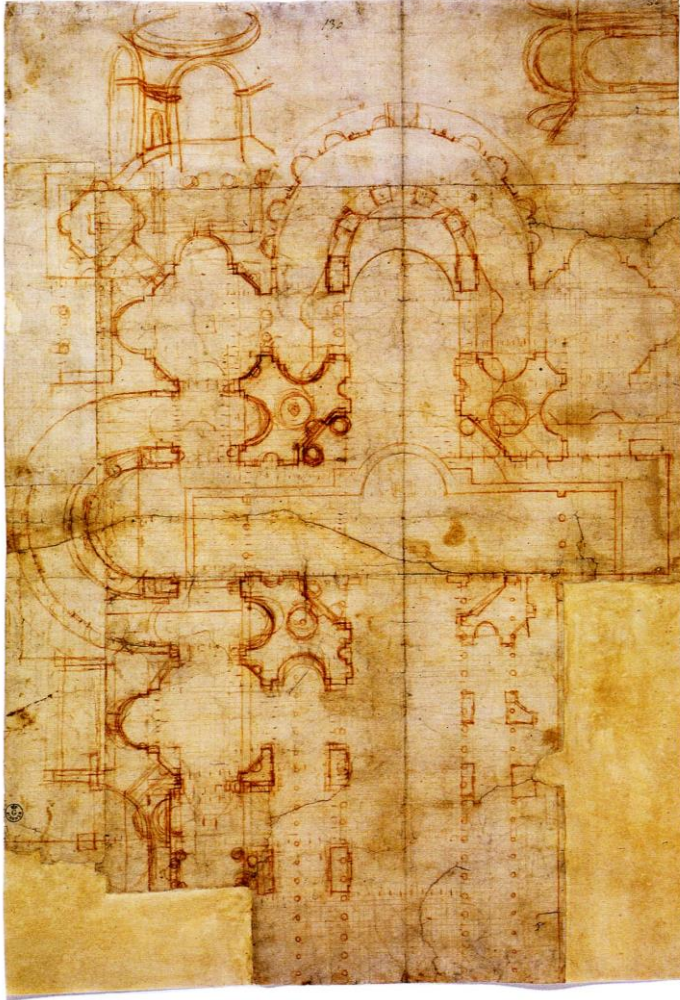
Kahvecioğlu da, ‘*Mimarlıkta imaj: Mekânsal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model*’ (1998) isimli doktora tezinde, mimari mekânın algılanışını zamanla ilişkilendirmektedir. Mekânın algılanışını öncelikle Kant’ın akla dayandırdığı yaklaşım ve ardından Bergson’un ‘**süre**’ olarak ifade ettiği bir tür akışı da ifade eden ‘**bellek**’ mefhumu ile ilişkilendiren Kahvecioğlu (2008, s.147), son olarak Deleuze’ün ‘**hareket ve zaman imgeleri**’ne yaptığı değinme ile insanın mekânla kurduğu ilişkinin, zaman boyutuna bağlı olarak bellekte bir ‘**imaj**’<sup>6</sup> biçimine dönüştüğü saptamasını paylaşmaktadır. ‘**İlk imaj**’ olarak isimlendirilen mekânsal imaj içerisinde, mekânın görsel ve fiziksel verilerinin baskın oluşunun altını çizen yazara göre, mekâna ilişkin kurgu zamanda tekrar eden ‘**algı ve deneyim**’ birlikteliğinde kalıcı bir imaja dönüşür. Bu durumda, mekânın deneyim ve algı sayesinde oluşturduğu ‘belleğin imgeye çevrilmesi’ mimari çizimin barındırdığı bir diğer aracılık özelliği olarak gösterilebilir.

İnşa edilmiş olandan farklı bir olguyu niteleyen mimari çizim, ‘**tasarıma dair niyetin ifade edilmesini/dışlaştırılmasını**’ sağlayarak aracılığın en temel özelliklerinden birisini sergilemektedir. Mimari çizim, böylece, ‘**düşünce ve madde**’ ile ‘**tasarım ve yapım**’ arasındaki mesafe gözetildiğinde tasarımcı mimarın niyetini dışlaştırır (Pérez-Gómez, 1982, s.2). 14.yy ve takip eden dönemde bıraktıkları çizim örnekleriyle, Filippo Brunelleschi, Il Filarete, Giuliano da Sangallo, Donato Bramante, Sanzio Raphael, Baldassare Peruzzi, Gian Lorenzo Bernini gibi isimler bugünkü mimar ve mimari çizim ilişkisinin temellerini atarken (Gürer, 2004, s.126),

---

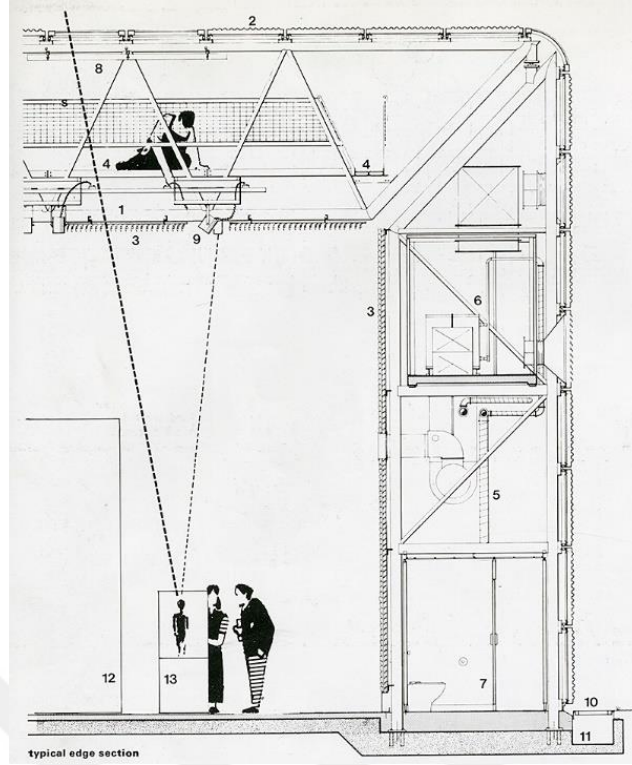
<sup>6</sup> TDK’nın “image” (Fr.) kelimesi için önerdiği kelime “imge” olarak ifade edilmiştir. Tez çalışmasında, yabancı dilde yazılmış kaynaklarda geçen “image” kelimeleri Türkçe alıntılarda “imaj” olarak aktarılacaktır. Belirli bir Türkçe kaynak özellikle “imaj” şeklinde bir kullanım sergilediğindeyse kaynağın kullandığı biçime uygun bir alıntı yapılmaktadır.

kullandıkları ortografik çizim modları ve perspektif ile tasarımlarını hayata geçirecek yapı ustalarına mimari çizimlerin ‘bir üretime dair tarif getirme’ biçimindeki aracılık özelliği ile aktarmışlardır (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Bramante’ye ait San Pietro Bazilikası plan çizimi (Url-23).

Mimari çizimin ‘tasarım fikrinden inşa edilmiş olana geçmeyi sağlayan bir aracılık becerisi taşıdığı klasik örnekler üzerinden gösterilebileceği gibi günümüzde de ‘uygulama çizimleri’ (*working drawings*), inşa edilecek olan mekâna dair tarifler getirilmek noktasında aynı özelliği yinelemektedir. Rönesans’ta mekân kavrayışına dair, ‘**oran, düzen, simetri**’ gibi klasik ilkelere aracılık eden çizimler bugün günümüzün inşa edilmiş mekân kalitesine dair ‘**mekanik sistemler, kompleks yapıdaki cephe sistemleri, tavan ve döşemedeki çeşitli kaplamalar ile strüktürel kararların ifade edilmesi**’ noktasında benzer bir amaca yönelik olarak kullanılmaya devam etmektedir. Foster Associates’in ‘Sainsbury Centre for Visual Arts’ projesine ait kesit çizimi bu anlamda verimli bir örnek olarak gösterilebilir (Şekil 3.3).

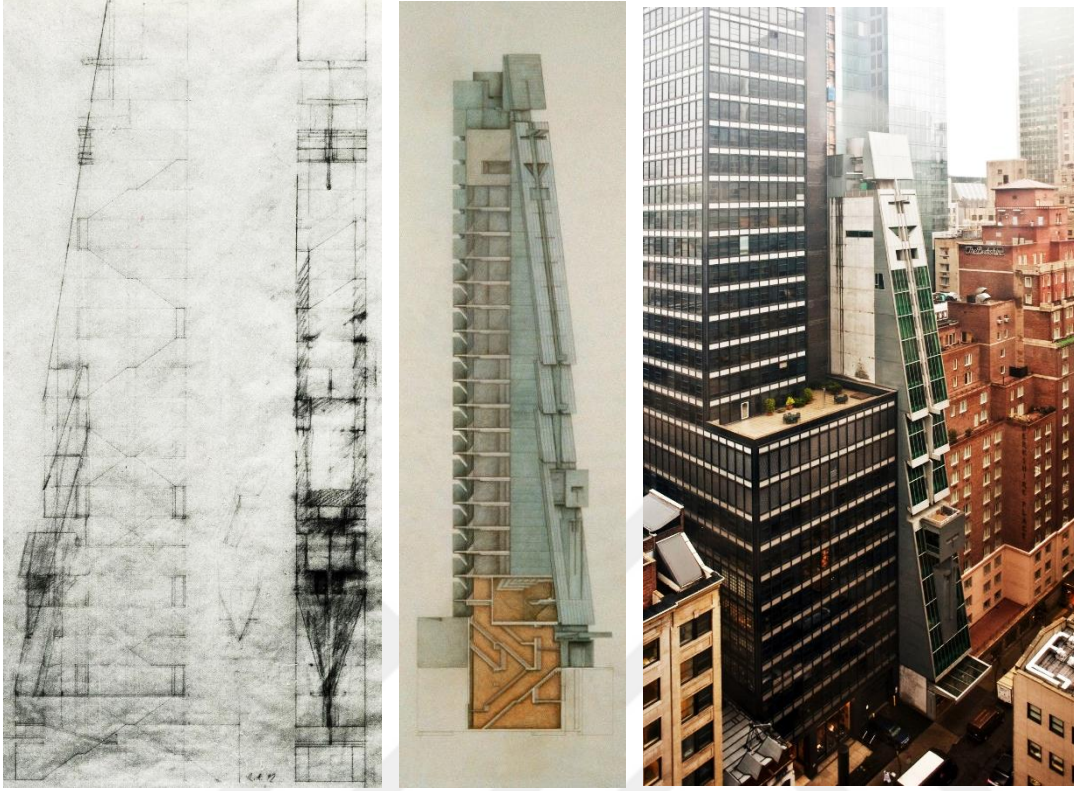


**Şekil 3.3 :** Foster Associates’ın *Architectural Review*’un 1978 Aralık sayısında yayınladıkları ‘Sainsbury Centre for Visual Arts’ projesine ait kesit çizimi (Url-24).

İnşa edilene aracılık etme noktasında Raimund Abraham’ın çalışması da çizimin bir başka aracılık özelliğine örnek teşkil etmektedir. Abraham, çizimi inşa edilmiş olandan kopararak gerçeklikle ilişkili bir tahmin eylemi yürüttüğünü belirttiği ifadesinde: “Çizim yaptığımda, bu çizim, inşa edilmiş/edilecek olana (built) doğru atılan bir adım değildir, bu çizim ancak öngörülmeğe çalışılan otonom/özerk (autonomous) bir gerçekliktir” demektedir (Brillembourg, 2001). Abraham’ın bu yaklaşımını bir soru üzerine değerlendiren Lebbeus Woods ise (2010), mimarın inşa edilen ‘*Austrian Cultural Forum*’ binası ve çizimlerini karşılaştırarak, Abraham’ın yoğun bir kentsel dokuda kompleks bir yapıyı inşa etmesi ile çizimde fikirlerini somutlaştırmasını iki ayrı zor görev olarak yorumlamaktadır. Böylece Woods, Abraham’ın ifade ettiği inşa edilen ile çizilen arasında olduğu ileri sürülen mesafe görüşünü destekleyerek, ‘inşa edilecek olana dair tahmin geliştirme’ şeklinde bir aracılık özelliği önermeyi mümkün kılmaktadır (Şekil 3.4).

Mimari çizim öte yandan mekâna niteliğinin bir parçası olan biçiminin verilmesi açısından en salt yöntem olarak gösterilmektedir. Tasarım açısından bir öz olarak kavramsal çalışmaların yaratımı sırasında ortaya çıkan ‘**form belirleme**’ özelliği, çizim türü temsillerin en önemli yeteneği olarak ifade edilebilir (Uffelen, 2010, s.15).

Böylece zihindeki, boyutları ancak zihin ortamında tanımlı tasarım fikri, dışlaştırılarak biçimlendirilecek ve boyut kazanması sağlanabilecektir.



**Şekil 3.4 :** Raimund Abraham'ın 'Austrian Cultural Forum' projesine ait ilk eskizi, kesit ve perspektif çizimi ile binanın inşa edilmiş halini gösteren fotoğraf (Url-25).

Uffelen'in belirttiğine göre (2010, s.15), bir çizim seti yalnızca mimarın '*elyazısını*' değil aynı zamanda çizimdeki '*grafik evrimin izini ve işe ait kökensele özü*' de taşımaktadır. Burada, çizim aracılığıyla gerçekleştirilen bir tasarımın gelişime açık yapısı ile kökensele olarak hem mimara, hem de tasarıma ait epistemolojik özün kullanılması, mimari çizime '**kökensele bir özü aktarma**' şeklindeki bir aracılık özelliği kazandırmaktadır.

Son olarak, aracılık özellikleri sıralanan mimari çizimin, tasarıma dair kavramları barındırması ve belirli türdeki benzetim işlemleri ile yansıtması, çizimi görsel bir imge olarak ele almayı olanaklı kıldığı söylenebilir. Sanat tarihi kuramı açısından bakıldığında 'aracı' kavramı (*medium*) hem sanatın -resim, heykel, baskiresim gibi türlerini, hem de bir sanat yapıtının yapılmış olduğu malzemeyi/materyali ifade etmek üzere kullanılmaktadır ("Medium", t.y.). Bu izlek üzerinden, aracılığın '**gerçeklik ve temsil ilişkisinde üretilen bir görsel bir içerik**' olduğu söylenerek, bir

iletişim modeli içerisinde ‘**iletiyi taşıyan bir aracı**’ olarak mimari çizimleri imge olarak değerlendirmek mümkün olacaktır.

Mimari çizimin ‘**imge**’ (*image*) olarak değerlendirdiği bir referans olarak 1986 tarihli ‘*Iconology: Image, Text, Ideology*’ çalışmasında, W. J. T. Mitchell (1986, s.9-10) her bir imge türünün, belirli bir entelektüel disiplinin merkezinde durduğunu söyleyerek, ‘**mimari imgeyi/görüntüyü**’, grafik ve heykel ile birlikte, sanat tarihi kategorisi altında göstermekte ve ‘**grafik bir ifade**’ olarak ele almaktadır (Şekil 3.5).

<b>İMGE</b> ( <i>image</i> )				
Benzerlik / ‘Benzer olma’ ( <i>likeness</i> )				
Benzerlik / ‘Taklidi gibi olma’ ( <i>resemblance</i> )				
Benzetim / ‘Andırma’ ( <i>similitude</i> )				
<b>GRAFİK</b> İMGE ( <i>graphic</i> )	<b>OPTİK</b> İMGE ( <i>optical</i> )	<b>ALGISAL</b> İMGE ( <i>perceptual</i> )	<b>ZİHİNSEL</b> İMGE ( <i>mental</i> )	<b>SÖZLÜ</b> İMGE ( <i>verbal</i> )
<b>Resim</b> ( <i>pictures</i> )	<b>Ayna</b> ( <i>mirrors</i> )	<b>Duyu Bilgisi</b> ( <i>sense data</i> )	<b>Rüya</b> ( <i>dreams</i> )	<b>‘Eğretileme’</b> / Metafor ( <i>metaphors</i> )
<b>Heykel</b> ( <i>statues</i> )	<b>Yansıtımlar</b> / ‘Projeksiyon’ ( <i>projections</i> )	<b>Türler /</b> ‘Cinsler’ (“ <i>species</i> ”)	<b>Anı</b> ( <i>memories</i> )	<b>Betimleme</b> / ‘Tasvir’ ( <i>descriptions</i> )
<b>Tasarım</b> ( <i>designs</i> )		<b>Dış Görünüş</b> ( <i>appearances</i> )	<b>Fikir</b> ( <i>ideas</i> )	
			<b>‘Düşsel Fikir’</b> ( <i>fantasmata</i> )	

**Şekil 3.5 :** W. J. T. Mitchell’in ‘İmge Ailesi / ‘İmge Soyağacı’<sup>7</sup> (*The Family of Images*) şeması (Mitchell, 1986, s. 10).

Mimari çizim, mekânsal imgeyi aktaran bir içerik olarak, mekâna dair bakışların yöneltildiği bir karşılaşmada, özneler arasında gerçekleşen iletişimde aracı pozisyonu edinmektedir. Bu aracının, tasarlama ve okuma şeklinde mekanla ayrı ayrı kurulan iletişim safhaları barındırması neticesinde, ‘**çizim, mekânın tasarlanması ve okunmasına dair bir diyaloga aracılık etmektedir**’ denilebilir. Mimari çizim, iki ayrı yaklaşımın bulunduğu, mekâna dair bakışların karşılaşmada tasarıma dair alışverişin gerçekleşmesine imkan veren bir ortam özelliğindedir. Özneler arasındaki bu iletişim çizimin aracı olarak barındırdığı imkan neticesindedir ve özneler mesafeyi imge ile aşmaktadır.

<sup>7</sup> W. J. T. Mitchell’in (Şekil 3.2)’de verilen şemasında tek tırnak (‘’) ile verilen çeviriler, Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa’nın, 2004 tarihli “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi” makalesindeki önerileridir. Aynı çeviriler yine Parsa ile editörü oldukları “Görsel Göstergibilim: İmgenin Anlamlandırılması” (2012) isimli kitapta yer alan, Prof. Dr. V. Doğan Günay’ın, kitapla aynı adı taşıyan makalesinde kullanılmıştır.

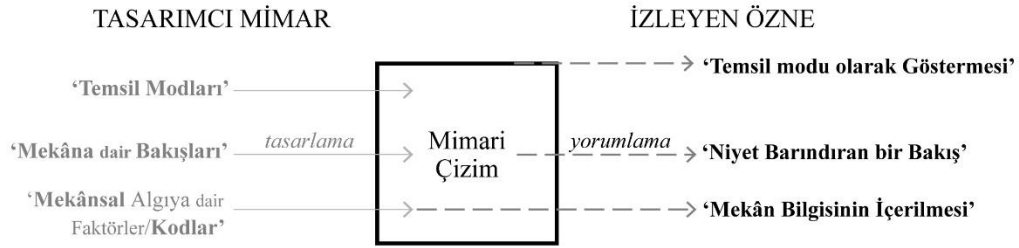
### 3.2 Tasarlanan Mekâna Ait Diyaloğun Mimari Çizim Aracılığında Kurulması

Mimarlıkta mekânın tasarlanmasında mimari çizimin kritik bir aracı pozisyonu üstlenmesini izleyerek çizimin, bu aracılık mefhumu yaklaşımı ile mimarlıkta *'tasarlanan mekâna dair iletişim'* noktasında değerlendirilebileceği söylenebilir. Bir temsil modu olarak mimari çizimlerin, mekânı tasarlama ve temsil/ ifade etme sürecinde edindiği görsel ve dokunsal karakter mekâna dair bu iletişimin algı açısından değerlendirilmesine dair ipucu vermektedir. *'Mekânın tasarlanması durumunun, karşılıklı etkileşimler ve karşılaşmalar şeklinde geliştiği'* varsayımıyla, *'mekânın bir tür diyalog durumu içerisinde tasarlanarak, mimari çizimlerin aracılığında ortaya konulduğu'* şeklindeki savı takip ederek, diyaloğun kurulmasına dair yaklaşım ayrıntılandırılabilir.

Tasarlanan mekânın, mimari çizimlerde belirli niyetler izlenerek, mekansal algıyı ifade eden çizim unsurları izlenerek mekânı görünür kılan bir aracı olduğu saptamaları anımsanırsa, **'zihinsel bir konstrüksiyon olarak tasarımcının zihninde gelişen mekânı'** çizim aracılığında hem kendisi, hem de diğer izleyenlerin yorumlamasına açık bir biçimde dışlaştırdığı noktada, öznelere arasındaki mesafeye yerleştirilen bir içerik olarak mimari çizimden söz edilebilir. Mimari çizim, doğrudan öznelere mekâna bakmaya sevk eden bir aracı olarak iletişimde olduğu söylenen iki farklı öznenin iletişiminde mekâna dair bilgiyi ileten ve kendi üzerine **'tasarlama fikri'** ve **'yorumlama'** şeklinde iki türde bakışın düşmesine imkan veren bir iki boyutlu bir yüzey/ekran olarak görülebilir. Bu yüzey **'mekânın kurucusu'** olarak, üç farklı unsur ile ortaya çıkmaktadır. Bunlar, mekansal algıyı kuran, mekâna dair bakışın yani **'mekân bilgisinin içerilmesi'**, iki boyutlu yüzeyde içerilen bu bilginin belirli bir **'temsil modu olarak göstermesi'** ve bu iki *görünür ve görünür olmayan yapının ilişkilerini kurmak üzere* belirli niyetlerle üzerine düşürülen **'niyet barındıran bir bakış'** şeklinde ifade edilebilir (Şekil 3.6).

Mimari çizim, mekân bilgisi olarak barındırdığı içeriği anlamlı bir ileti olarak tasarımcısı ve izleyenlerin bakışına sahip olduğu görsel temsil aracılığında sunmaktadır. İletişim bağlamında düşünüldüğünde, görsel bir anlatım olarak, mekânın tasarımına, mekâna bakışa dair bir içeriği, mesajı iletmektedir. Marshall McLuhan (2012 © 1964), iletişim çağı içerisinde sloganlaştırılmış **'aracı, mesajdır'** (*medium is the message*) ifadesiyle çizim gibi araçların, mesaj taşıyan anlatımlar

olması durumunun altını çizmiş olmaktadır. Günay ise (2012, s.26), görsel anlatımların yapıları nedeniyle görsel bir kod kullanarak iletilerini oluşturduğunu söylemektedir. Öyleyse, mimari çizimlerde anlamın ortaya çıkarılması bu kodun oluşturulması ve deşifre edilmesi ile ilişkili olabilir.



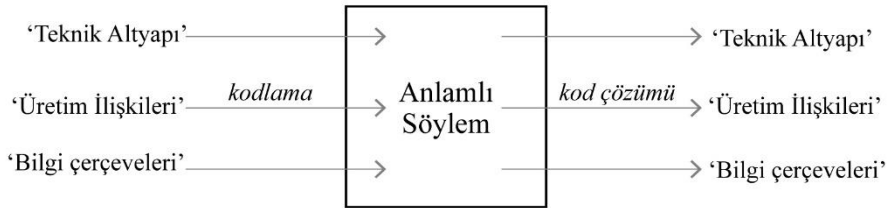
**Şekil 3.6 :** Mimari çizimin tasarlanan mekânın kurucusu olarak görülmesinde yer alan üç unsuru gösteren şema.

Hatırlanabileceği gibi, mimari tasarımın mekân ve çizim üzerinden aktarılan gelişimi tarihsel süreçte, mimara tasarımcı rolünü kazanmıştır ve toplumsal işbölümünde, mimar mekân tasarımı görevini üstlenen, mekâna dair tasarımı üreten bir konumdadır. Mekân tasarımını yürüten tasarımcı mimar, yaşadığı çağın düşünce sistemi içerisinde tarihsel bir mimarlık bilgisi birikiminden faydalanmaktadır. Sahip olduğu bilginin sağladığı düşünce yapısı içerisinde kendine has bir görme biçimiyle mekânı tasarlar. Mimari çizim ise, belirli bir düşün biçimine uygun olarak ortaya konan bir temsil modu olarak mekânın üretilmesinde rol almaktadır. Bu üretim sürecinin birden çok katılımcısı mevcuttur. Çok sayıda katılımcı barındıran bu süreç, hem pratik açıdan hem de eleştirel açıdan katılımcıların pozisyonlanmasını gerektirmektedir. İletişim disiplini içerisindeki kültürel çalışmalar alanında önemli çalışmalarıyla tanınan Stuart Hall, iletişim ve medya alanındaki incelemelerde sıklıkla değinilen *'Encoding, Decoding'* (1999 © 1973) (Kodlama ve Kod çözümü) isimli makalesinde katılımcı olarak **'izleyici'** ve **'iletişimin mesajının kodlanması'** kavramlarını teorileştirmiştir.

Mimari çizimlerin tasarlanan mekâna dair bir iletişim durumu kurması ve bu iletişimde mekânsal bilgiyi ileten görsel kodları kuramsal olarak çözümleyebilmek adına, Hall'un **'kodlama ve kod çözümü'** ilkeleri izlenebilecektir. Hall'a göre (1999 © 1973, s.508), dil ya da herhangi bir iletişim biçiminde, söyleme ait dizim, kodların varlığıyla iletilmekte ve iletişimin **'üretim'** (production), **'dolaşım'** (circulation), **'kullanım'** (use) (dağıtım ve tüketim olarak) (distribution/consumption), **'yeniden**

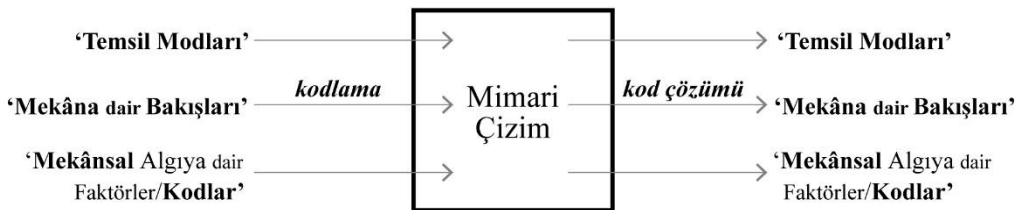
**üretim**' (reproduction) olarak 4 aşamada işlemektedir. Mimari çizimlerin, mekânı tasarlayarak ürettiği, tasarlanan bu mekânı çizimler aracılığı ile dolaşıma sokarak, izleyicilerin görsel ve anlamsal açıdan tüketime soktuğu ve son olarak bu sürecin, hem tasarımcı mimar, hem de izleyenler açısından yorumlamaya bağlı bir anlamlandırma ile mekânı yeniden ürettikleri söylenebilir.

Hall'un iletişimin kurulmasında rol aldığını öne sürdüğü '**anlam yapıları**' ise (*meaning structures*), görsel ve dokunsal bir aracı olduğu ortaya konulmaya çalışılan mimari çizimlerin, tasarlanan mekâna dair taşıdığı kodları nasıl bir araya getirerek ilettiği noktasında izlenebilecektir. Bu anlam yapıları Hall'a göre (1999 © 1973, s.508), iletişimin etkin bir şekilde yapılması noktasında değinilerek 3 başlıkta aktarılmaktadır: Bunlar, '**bilginin çatkısı**' (frameworks of knowledge), '**üretim ilişkileri**' (relations of production), '**teknik altyapı**' (technical infrastructure) olarak ifade edilmektedir (Şekil 3.7).



**Şekil 3.7 :** Hall'un etkin bir iletişim açısından kuramsallaştırdığı 'anlam yapıları'.

Mimari çizim açısından, bu anlam yapıları açısından, 'bilginin çatkısı', '**mekâna dair bakış/mekân kavrayışı**' olarak; 'üretim ilişkileri', '**mimari çizime bakışlar**' bağlamında ve son olarak 'teknik altyapı', çizimin aracılık becerileri sergilediği '**temsîl modu**' olarak değerlendirilebilecektir (Şekil 3.8).



**Şekil 3.8 :** Hall'un 'anlam yapıları' ile 'kodlama ve kod çözümü' kurgusunun mimari çizim açısından yeniden şemalaştırılmasına yönelik öneri.

Hall'un belirttiği şekilde (1999 © 1973, s.508), anlamın iletilemediği ya da alınmadığı durumlarda etki sağlanamayacaktır. Günay'a göre ise (2012, s.12), "her

türlü iletişimde, bir iletinin anlaşılması için, iletideki –göstergelerin<sup>8</sup>- verici ve alıcı tarafından aynı biçimde ya da eşit konumda anlaşılması gerekmektedir”. Bu durumda anlamın, bakışa bağlı olarak karşılıklı bir iletişim çerçevesi içerisinde geliştiği düşünülerek, bakışa söz konusu olan görme biçiminden bahsedilmelidir.

‘Görme biçimi’ kavramıyla sanat tarihi ve tüm görsel pratikler açısından bir kurumsal bir bakışı desteklemiş olan John Berger’in, ‘*Görme Biçimleri*’ (2014 ©1972) isimli kitabı, anlamın görme biçimi ile olan ilişkisini gösteren saptamalar barındırmaktadır.<sup>9</sup> Mimari çizimleri mekânı tasarlayan mimarlar da, yapıma dair üçüncü şahıslara bilgi aktarmak istediğinde ya da kendisi ile giriştiği tasarım diyalogunda farklı temsil modlarını ya da yaklaşımları kullanmaktadır. Bu durumda, çizim aracılığında tasarıma bakan nitelik açısından iki ayrı bakışın, görme biçiminin bulunduğu söylenebilecektir. Berger’in dediği gibi, **‘her imgenin ardından bir görme biçimi yatmaktadır’** (2014, ©1972, s.10).

Bu görme biçimi, mekânın tasarımının aktarıldığı aracı olan mimari çizimlerin, mekânı anlamaya yönelik bir niyete uygun ‘bakış’ aracılığında okunmasıyla ortaya çıkmaktadır. Görme biçimi olarak ifade edilebilecek bu **‘bakış’** ise psikanaliz alanında çalışan Jacques Lacan’ın (1901-1981), ‘*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*’ (2014 © 1964) isimli çalışmasında, çizimin tarihsel gelişiminde değinilmiş olan **‘geometrik ve optik bakışlar’** ile ilişkili olarak şemalaştırılmıştır. Mimari çizim aracılığında tasarlanan mekâna dair bakışa örnek bir model olması nktasında bu şemalar aktarılmalıdır.

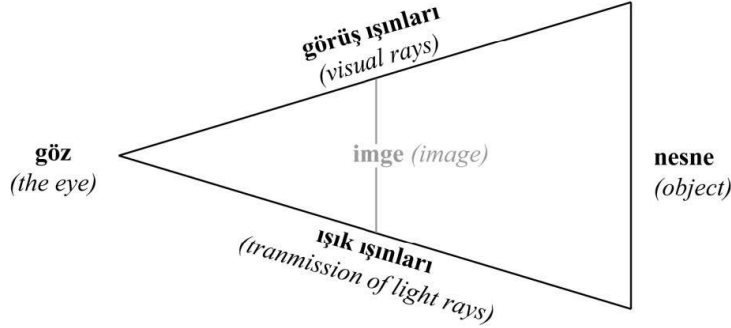
Rönesans’ın perspektif konisinde, yani bakış açısına dayalı öznel modelde, göz, özneyi ifade ederek merkezdeki geometrik bir nokta yer alır. Bu nokta görüntüyü toplayan bir odak olarak var olur. Rönesans’ın perspektif geleneğinde bu öznel bakış, çizimin aracılık karakterini belirler. Görme piramidi bu açıdan, dünyaya açılan bir pencere olarak, Rönesans’ın imge kavramı olarak ‘Öklidyen görme konisine’ dayanır ve dünyayı seyredenin **‘dinamik bir aksiyon içerisinde algılamasında’**, **‘gözün**

---

<sup>8</sup> Gösterge, dilsel açıdan Saussure’e göre, bir şey ve isim arasındaki bağlantıdan öte, bir kavram ve onun sesli ifadesi arasındaki ilişkinin birlikteliğindeki kavramı ifade etmektedir (aktaran Chandler, 2007 © 2002, s.14).

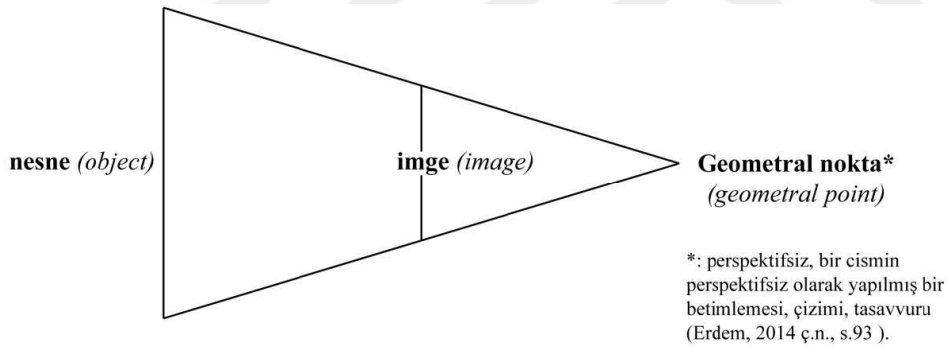
<sup>9</sup> Berger, kitabının üçüncü bölümünde, ‘kadınları görme biçimi’ konusuna değinirken, ‘reklam, gazete ve televizyonlarda, ya da genel ifadesiyle medyada kadınların erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilmelerinin’, ‘ideal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden’ kaynaklandığını ileri sürmektedir.

**görme ışınlarını nesnenin üzerine yansıttığı**’ (project) düşünülmektedir (Pérez-Gómez, 2002, s.7) (Şekil 3.9).



**Şekil 3.9** : Rönesans anlayışında ‘Öklidyen Görme Konisi’ne dayanan ‘Görme Piramidi’ şeması (Lacan, 2014 © 1964, s.100).

Lacan (2014 © 1964, s.87-112), görme piramidinden esinlenerek, imgenin bakış şemasındaki yerini ifade edeceği başka bir şemaya geçerek, **‘imgenin çizim olarak görülebileceği’** geometral bir optik nokta ile düşüncesi (ya da nesnesi) arasındaki yerini göstermektedir (Şekil 3.10).

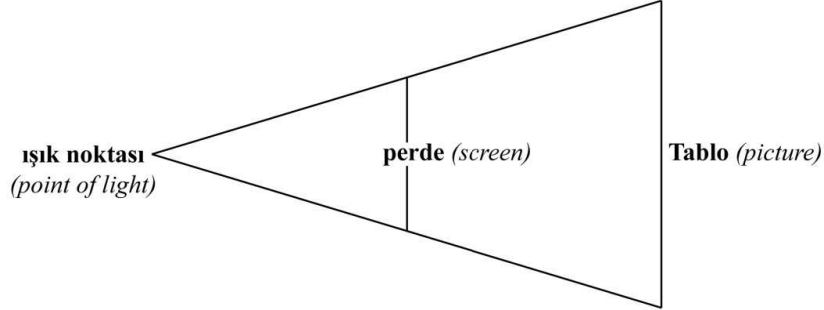


**Şekil 3.10** : Lacan’da imgenin bakış şeması üzerinde gösterilmesi (Lacan, 2014 © 1964, s.100).

Devamında ise, ışık noktasından yola çıkarak izlediği nesnenin tabloda yer aldığı söylediği bir başka şema tarif etmektedir. Bu anlamda imge, mimari tasarım fikrine konu mekânı ve bu mekâna ait gösterimin/çizimin bir arada bulunduğu bir ilişkisi içerisinde gelişmektedir. Bu noktada Lacan, mimari tasarım fikrinin sıkıştırıldığı imgeyi bir perde olarak görebileceğimiz ikinci bir şemada, görüntüyü ışık ve resim birlikteliğinde perde üzerinde oluşan bir olgu olarak ele almaktadır (Şekil 3.11).

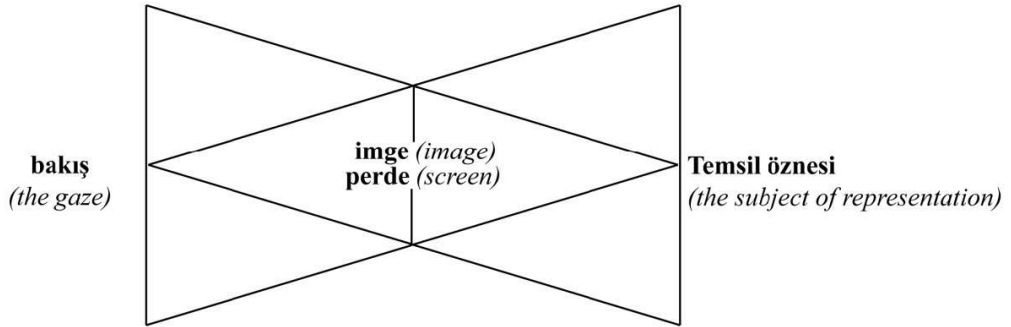
Lacan’ın, bir psikanalist olarak, özne ve bilinç konusunda, nesnelere kurulan ilişkiler üzerinden kurduğu bu bakış şemasına referans veren, mimari tasarım kuramcısı Micheal Hays, *‘Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak’* (2015 ©

2010, s.88) isimli kitabında, John Hejduk'un mimarlığının izleyicisi ile buluşmasında mimarın ürettiği 'duvar' imgesiyle karşılaşmasında 'öznenin çift eklemliliği' olarak bu şemayı araçsallaştırmaktadır.



**Şekil 3.11 :** 'İmge'nin bakış içerisindeki yerini ve gösteren şema (Lacan, 2014 © 1964, s.100).

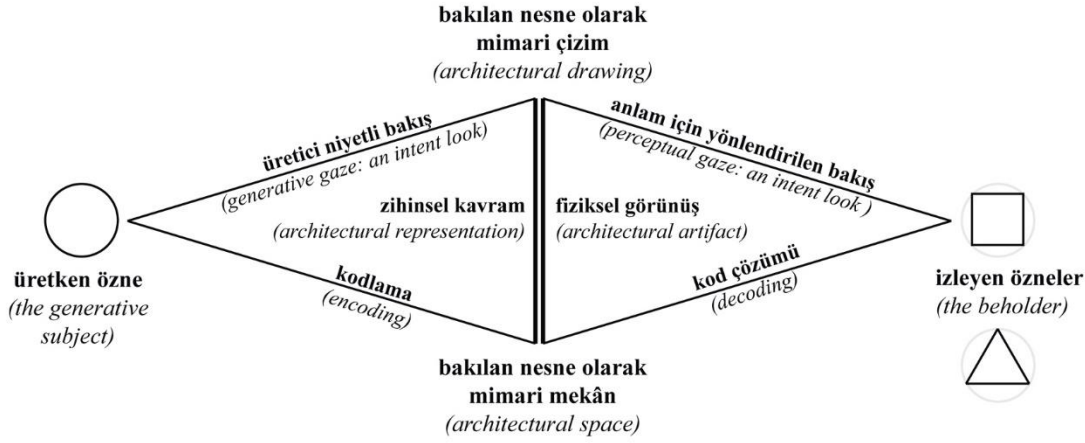
Hays (2015 ©2010, s.94), Hejduk'un mimarisinde, duvar imgesiyle karşılaşan seyirci üzerinden, tıpkı Lacan'ın bakış şemasında, kendisini ayna ya da ekranda gördüğünde kimlik kazanan öznesine benzer şekilde, mimarın kendine ait bir belleği 'duvar' ögesinde bulması şeklinde yorumlar (Şekil 3.12). Lacan'ın bakış şemalarının sonuncusu olan bu izlek referans alınarak, mimari bir içerik olarak çizimlerin, bakış sayesinde öznel arasında bir diyalog kurulabileceği çıkarımı yapılabilecektir.



**Şekil 3.12 :** Lacan'ın 'Bakış Şeması' (Lacan, 2014 © 1964, s.114; Hays, 2015 © 2010, s.94).

Bakış ile iletişim kurma sırasında iletilen mesaj arasındaki benzerlik düşünüldüğünde, ortak bir konu olarak bakışlar neticesinde mekâna dair bir diyalog kurulduğu ve bu karşılıklı etkileşimin mekânı anlamaya yönelik bir ortam kurduğu söylenebilecektir. İletişimde, diyalog kurgusu içerisinde karşılıklı bir konuşma durumundan söz edildiği düşünülürse, Berger'in (2014 © 1972, s.9); "karşılıklı konuşma sizin her şeyi nasıl gördüğünüzü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, onun her şeyi nasıl gördüğünü anlama çabanızdır" şeklindeki

değerlendirmesi izlenebilir. Kurulan bu bağlamda, mimari tasarım açısından çizimler, mimarın tasarım ilişkisinde ‘**diyalogun aracı**’ olarak ifade edilebilirler. Bu doğrultuda Lacan’ın Bakış Şeması yorumlanarak mimari çizimleri, bakış ile ilişkilendiren bir şema üretilebilecektir (Şekil 3.13).



**Şekil 3.13** : Lacan’ın ‘Bakış Şeması’nı, mimari çizimlere uyarlamayı öneren ‘Mimari Çizime Bakış Şeması’.

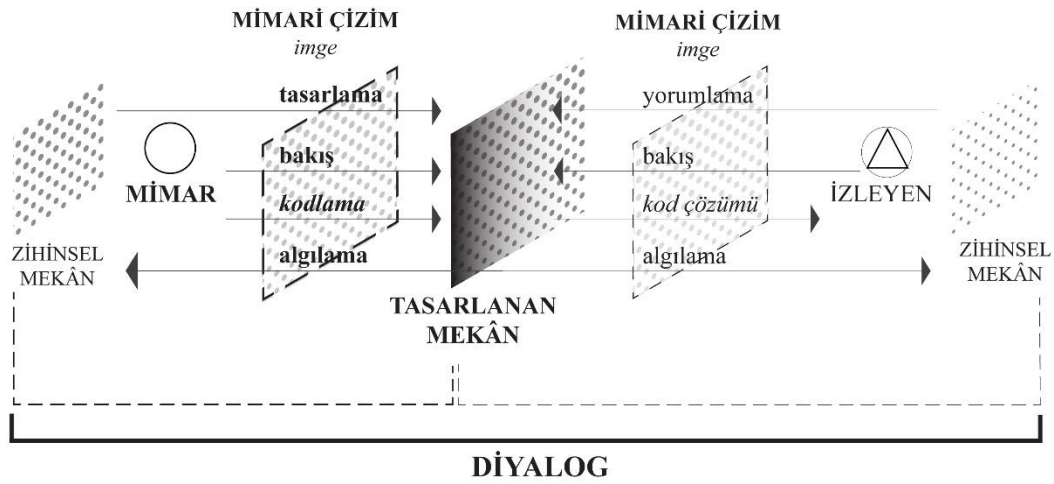
Smith’e göre de (2008, s.2), düşüncelerin serbest bir şekilde alınıp verilmesi için, tasarım -sözlü ve yazılı olandan öte- görsel bir yansıtmayı (*projection*), gereksinmektedir. Karşılıklı bir konuşma şeklinde gerçekleşen ve mimarların farklı bakışlar sergileyen kişilerle olan –diğer mimarlar, eleştirmenler, müşteri ve yapımcılar ile- yürüttüğü bir ‘**konuşma biçimi**’ (*conversation*) tasarlanan mekâna dair yansıtılan bakışlardan meydana gelen bir iletişim tarif etmektedir. Bu yönüyle mimari çizimler, mekânın tasarlanmasına dair bir karşılaşmanın, ‘**iletişimin aracı olarak karşılıklı biçimde izlenirler**’. Bu izleme salt bir optik bakış olarak değil, karşılaşma şeklinde gelişen ve bakışlar sayesinde karşılık bulan bir şekilde gerçekleşmektedir. Böylece, mekâna dair bakış, mimari çizimlere bakan taraflar arasında ‘**diyalojik**’ yani ‘*iki yönlü bir karakter sergileyen*’ bir ‘**diyalog karakteri**’ kazanmaktadır.

Mekâna dair bakışın bir konuşma benzetimi içerisinde, mekânın tasarlanmasına dair söylemi ve bu söylemin yorumlanmasını içerdiği düşünülebilir. Bakhtin’e göre (1981, s.279), tüm söylemler, ‘**diyalojik bir yönlenme**’ şekli barındırmaktadır. Mekâna dair tasarım söylemi de ancak ‘**bakışların bu söylemi iki yönlü bir anlamlandırma yolunu izlemesi şeklinde, etkin bir diyalog kurgusuna taşınmasıyla anlamlı kılınabilecektir**’. Her çeşit görsel anlatım biçimi için geçerli olabilecek bu açıklama, mimari çizim ile ilişkilendirilerek yeniden ifade edilirse, diyalog,

bakışların bir tür karşılaşması neticesinde kurulan ve etkinin iletimi sayesinde, mekâna ilişkin bir üretimi, paylaşımı destekleyen bir iletişim olanağı ve durumudur.

Diyalog, mekânın tasarlanması ve okunması anlamında bir tür karşılaşma olarak mimari çizimi, kodlanan ve kod çözümü yapılan bir imge olarak farklı bakışlar sergileyen tasarımcı mimar ve bakışı ile izleyici konumu edinen özne arasında konumlanmaktadır. Mimari çizim, tasarımcı mimarla birlikte diğer izleyicinin mekâna dair bakışına aracılık ederek, mekâna dair belirli bir söylemi, söyleme ve görme biçimini iletir. *'Her bir izleyici, mekâna dair bakışı ile çizim aracılığında mekân ile bir diyaloga girer.'*

*Tasarımcı mimar, mekâna iletmiş bakışı ile mekânı çizim aracılığında kurar ve kurduğu bu mekânı yine çizim aracılığında görür. Çizimi izleyen ise, mekâna yöneltmiş bakışı ile mimari çizimi görür. Bu çizimin kod çözümünü yaparak algılar ve kendi zihninde okuduğu bu mekâna dair yorumu neticesinde tasarlanan mekânı yeniden üretir.* Böylece aynı çizim üzerinden, tasarlanan mekâna bakan taraflar arasındaki iletişim bu iki diyalogdan meydana gelen daha kapsayıcı bir iletişim şeması kurar. Mekâna dair bakışlardan oluşan ve çizim aracılığında kurulan bu *'diyalog'* aşağıdaki şema biçiminde gösterilebilecektir (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : 'Tasarlanan Mekâna Dair Bakışlar ile Gerçekleştirilen Diyalog' şeması.

### 3.3 Diyalogun Üretkenliği

Mimari çizimin, mimar ve izleyen arasında çizim aracılığında gerçekleşen bir karşılaşma içerdiği ve özgün bir diyalog tarifi içerisinde düşünülebileceği bu etkileşimin verimli olarak gerçekleşmesi, iletişim açısından etkin olması ve mimari

tasarım açısından mimarlık bilgisinin genişletilmesinde katkı vermesi gerektiği öne sürülebilir. Böylesi beklentileri karşılaması muhtemel olan, tasarlanan mekâna dair bu karşılaşma, **'üretken bir diyalog'** şeklinde isimlendirilebilir. Üretken bir diyalog, mekâna dair bakışa aracı olan mimari çizimin üretken oluşu ile sağlanabilecektir.

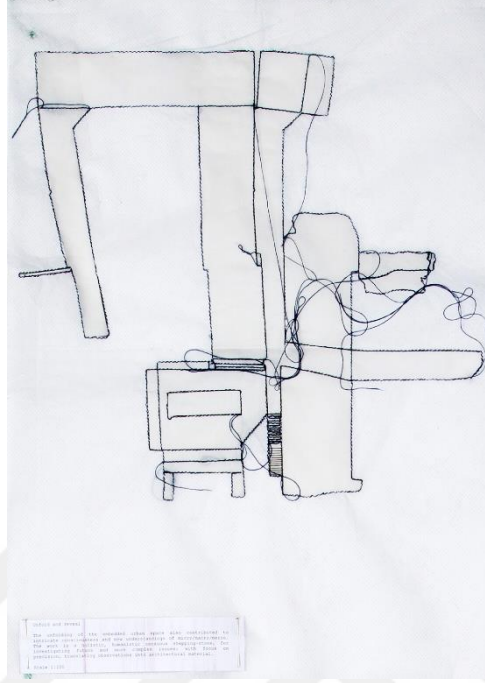
Üretkenlik, eleştirel oluş, yaratıcılık ve arzuların katıldığı, bir algılama ve yorumlama faaliyeti neticesinde, çizimden edinilecek etki ve anlamın çıkarılması ve çoğaltılması anlamında kullanılmaktadır. Bütün bunlarla birlikte, mimari çizim adı altında incelenebilecek ve bu diyalogun etkili bir iletişim olarak kurulmasını sağlayacak türdeki çizimler **'iki boyutlu bir yüzey olarak çizimden mekânsal deneyimi üretebilmelidir'**.

Çizim aracı olarak görüldüğü mekâna dair özneler arasında kurulan diyalogu etkin kılması halinde de üretken bir nitelik kazanabilir. Bu noktada çizide üretilen anlamlar, Hall'un işaret ettiği anlam yapılarının karşılaşması ile birlikte, tasarlanan mekâna dair yeni yorum ve bakışlar geliştirmeye imkan verdiği noktada diyalogu üretken bir konuma taşıyabilecektir. Böyle bir iletişim için *'Yaratma Cesareti'* isimli çalışmasında yaratıcılığı kritik gören May (2016 © 1975, s.68), yaratıcılık ediminin 'bilinçli bir karşılaşma anı' gerektirdiğini söyleyerek, çizimin üretkenlik becerilerini görme biçiminin yaratıcı olması ile mümkün olabileceği saptamasını yapmaya imkan verir.

Tasarımın doğası ile ilişkilenen yaratıcılık, yeni yorum ve bakışlar geliştirmek noktasında mimari çizimler ile bir imge olarak, tasarlanan mekânın gösterimini sağladığı noktada ilişki kurar. Böylece iletişimin temel aracı olan dil ile mimari çizim arasında bir benzetim ilişkisi kurulabilir. Mimari çizimler, sonsuz tasarım fikri arasından yaratıcılık sayesinde bitimsiz bir üretim sergileme potansiyeli taşırlar. Fischer (2015 © 1991, s.23), "dilnin özelliği, açık uçlu, üretici bir sistem olmasıdır; dil, bu niteliği sayesinde, konuşmacılara, sürekli yeni şeyler söyleme olanağı sağlar" diyerek, **'tasarımın grafik dili olan çizimin üretken bir diyalogu beslemesi'**ne dair bir çıkarım yapabilmeyi destekler.

Öyleyse üretken bir diyalogu kuracak mimari çizimin, mekâna dair bakışı yansıtmaya şekli bu saptamayı geliştirecektir. Çizim, hangi unsurları barındırması ile üretken bir diyaloga aracı olmaktadır? Bu noktada, bir temsil modu olarak mimari çizim kategorisinde gösterilecek iki örnek, hangi tür çizimlerin üretken bir diyalog

kurmada etkili olabileceğini göstermesi amaçlanmıştır. Bunlardan ilki yılın en iyi çizimlerinin seçildiği yarışmada 2015 yılında üçüncülük kazanmış bir örnektir (Şekil 3.15).



**Şekil 3.15 :** ‘Unfold and reveal’ (Sökme ve açığa çıkarma) isimli çizim, Felicia Nino, 2015 (Url-26).

Bergen Mimarlık Okulu’ndan Felicia Nino, bu çiziminde çizimin arkaplandaki yüzeyi olarak tekstili ve çizimde iz bırakacak leke olarak, dikiş ipini kullanmıştır. Çizim üzerine dikmiş olduğu kağıtta yazılı metinde “çizimin kentsel mekânda gömülü olan yakın/geniş/ara (*micro/macro/mezzo*) durumlara dair karmaşık bilinci ve yeni anlayışları açmaya çalıştığını (*unfold*) söyleyerek; bu işin, insani bir dürtü, holistik bir yaklaşım ile gelecekteki karmaşık konuları incelemenin ve gözlemlerin mimari materyale çevirisini yapabilmeyi sağlayacağını” belirtmektedir (Nino, 2015).

Bir diğer örnekte ise, araştırmacının bu tür dokunsal bir yüzey barındıran çizimi deneyimlemek niyetiyle ürettiği ve böylece temsilin yeniden üretimine katıldığı bir çizim aktarılabilir. OMA’nın ‘Casa da Musica’ (Müzik Evi) projesi, 2005 tarihli ve tiyatro sahnesi ve müzik performansına yönelik birimler barındırmaktadır. Projeyi görünür kılan fotoğraf türü temsil, yapının geometrisini kavramak üzere, çizim ortamının izin verdiği koşullara göre kanaviçe (*canovaccio*) (*İt.*) tekniği ile çalışılarak dokunsal bir çizimin ortamının izin verdiği koda uygun olarak oluşturulmuştur. Bu çalışmada, arkaplan olarak düşünülebilecek keten kumaş

üzerinde iz bırakmaya yarayan dikişler, kumaş ortamının gözenekleri referans alınarak yapıldığından, dokunsal çizimde binanın fiziksel ve mekânsal özelliklerine yeni bir yorum getirecek şekilde yeniden temsil edilmiştir (Şekil 3.16).



**Şekil 3.16 :** ‘Casa da Musica’ yapısının fotoğrafindan yeniden üretilen dokunsal çizim, Gözde & Gökhan Kıyıcı, 2017 (solda); orijinal fotoğraf (sağda) (Url-27).

Örnekler sayesinde de görüleileceği gibi, mimari çizim, temelde, fikirleri bir başkasına iletmek, tasarımcının kendi bakışı içerisinde değerlendirilmek adına belirli bir yüzeyde bırakılan izlere dayalı bir içerik olarak görülebilir. Bu izlek, çizimi ontolojik olarak kuran bu izlerin nasıl oluşturulduğunun açıklanabilmesi üzerinden üretken diyalogtaki aracılık yeteneği tanımlanabilir. Öyleyse, ‘çizim nedir?’ sorusuna verilen yanıtlar ve bu yanıtlara yönelik yapıla sınıflandırmalar, diyalogun üretkenliğini destekleyecek bir çizim fikri edinmeyi sağlayabilir.

Mimari çizimin mimarlığın harekete geçirici/itici gücü olduğunu söylediği ‘Drawing: The Motive Force of Architecture’ (2014) kitabında Peter Cook (2014), ‘strateji geliştirme’, ‘vizyon oluşturma’, ‘imge ve kompozisyonu kurma’, ‘atmosferin ifade edilmesi’, gibi saptamalar ile, ‘*çizimin üretken bir diyaloga aracılık edebilmesi*’nde taşıması gereken temel kavramları sıralamış olmaktadır.

Paolo Belardi ise, ‘*Mimarlar neden hala çiziyor?*’ isimli kitabında (2015, s.8), dijital çağda dahi, çiziminin ‘**yaratıcı**’ ve ‘**bilinçli eylemdeki düşünme biçimi**’ olarak mimarlıktaki edindiği önemli yeri yitirmeyeceğini söylemektedir. Mimar (2015, s.8),

çizmenin yalnızca bir **'yeniden üretme'** olmadığını söyleyerek, içsel dünyanın yoklanmasına aracı olarak mimari çizimi göstermektedir. Öyleyse, mimari çizim bir bilinç eşliğinde, belirli bir niyete bağlı olarak ortaya konulduğunda, izleyicileri için üretken bir diyalogu başlatma potansiyeli taşıyabilecektir. George Grosz'den bir alıntı paylaşan Zell de (2008, s.46), çizimin çizgi ile olan ilişkisini vurgular ve çizimin **'biçim, derinlik, maddesellik (material) ve ışığın'** yanı sıra hangi beceri ya da niyetleri barındırdığını gösterir: "Çizgi doğada bulunmaz. Çizgi insanın icadıdır, hatta tüm çizimler... Öyleyse çizimin icadının bir gerekçesi olmalıdır. Evet, bu (gerekçe), bizi her yönden saran biçimsizliğe dair bir girişimin rehberidir; biçimin, boyutun ve içsel anlamların tanınmasına yönelik bir rehber." Grosz'ün belirttiği gibi, çizim yalnızca doğanın bir tür temsili olmaktan öte anlamların deşifresi için de bir başvuru aracı olarak görülebilecektir. Öyle ki, anlamlar, her zaman görünür ve açık şekilde kendilerini sunmadıklarından, anlam bir tür iz sürme ile ortaya çıkarılması gereken bir biçimdedir. Bu anlamların üretilmesi, çizimi üretken bir diyalog içerisinde ele almayı gerektirir. Bu anlamda çizimlerin sınıflandırılmaları üzerinden, **'üretken/üretici bir çizimin niyeti'** ortaya konulabilir. İletişim disiplininin, etkili bir iletişim kurmak adına kanala, iletiye ve mesajın kodlanmasına odaklanmaları doğrultusunda, mimari çizim bu üç iletişim özelliğini kendisinde nasıl barındırdığı noktasında ele alınabilir.

Benjamin ve Luscombe (2014, s.467) çizimi, ideal ve görgül açılardan tanımlama girişimlerinde bulunmuşlardır. İdealizm açısından yanıtlandığında, çizimin kendine has özellikler barındırdığını ve bu tanıma uyan tüm çizimleri içerdiğini; görgül yaklaşımın ise -tıpkı yukarıda gösterildiği gibi- çizim tarihinde yer alan tüm çizimleri göz önünde bulunduracağını belirtmektedirler. Yazarlar, çizimin ne olduğu sorusunu yanıtlamadan bırakarak, çizime muğlak yani **'yorumu açık ve üretici olan bir anlam'** kazandırmış olurlar.

Mimari çizim aracılığında kurulacak üretken bir diyalogun, ne tür bir çizim ile mümkün olduğunu keşfetmek üzere literatürdeki kategori yaklaşımlarına da bakılabilir. Mimari çizim -daha üst başlığıyla söylendiğinde mimari temsil açısından- çizimin temsil bağlamında sınıflandırılması, türlerinin tespit edilmesi benzerlikler taşıyan kategori yaklaşımları gösterse de, farklı teorisyenler tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Her bir sınıflandırma biçimi belirli bir kategori mantığı kullanarak kendi içerisinde tutarlı bir set önermiştir.

Sınıflandırmaların değerlendirilmesinde, Mo Zell, *'The Architectural Drawing Course: Understand the Principles and Master the Practices'* (2008) (Mimari Çizim Dersi: İlkeleri ve Temel Pratikleri Anlama) isimli kitabında, **'elle yapılan/manuel olan (manual)** ile **dijital tekniklerle yapılmış çizimler**'i ayırmaktadır. Böylesi bir ayrımın aksayan yönü olarak, sınıflandırmada dijital teknikler altında yer verilmeyen eskizin, bugün dijital araçlar ile de geniş imkânlarla yapılabilmesi gösterilebilecektir. Bu anlayışa göre temsili model ve çizim olarak iki başlıkta inceleyen Zell (2008), çizim başlığını el ve dijital şeklinde ayırır. Resim ve eskizi yalnızca el başlığında değerlendiren mimar, iki boyutlu ortografik çizimleri, üç boyutlu perspektif ile aksonometrilere ve son olarak diyagram, kolaj ve spekülasyon çizimleri el ve dijital ortaklığında sınıflandırmaktadır. Zell'in çalışmasına benzer şekilde, Glenn Goldman da *'Architectural Graphics: Traditional and Digital Communication'* (1997) (Mimari Grafikler: Geleneksel ve Dijital İletişim) isimli eserinde, iletişim açısından bir grafik mecra olarak gördüğü mimari çizimleri, geleneksel yaklaşım ve dijital manipülasyonları tartışarak ikili bir biçimde işlemektedir.

Bir başka sınıflandırma içerisinde, Fraser ve Henmi'ye göre ise *'Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing'* (1994) (Mimariyi Düşünmek: Çizime Dair Bir Analiz) kitaplarında mimari çizimler tipler ve uygulamaları doğrultusunda ikiye ayırmaktadır. Bu Hall'un işaret ettiği iletişimin, 'üretim' ve 'kullanım/dolaşım' safhaları açısından düşünülebilir. Yazarlar, çizimlerin tiplerinden bahsederken, geleneksel çizimleri ortografik, aksonometrik ve perspektif olarak üç başlıkta ele alırlar. Çizimlerin uygulamasına yönelik olarak ise beş alt başlıkta **'referanssal çizimler, diyagramlar, tasarım çizimleri, sunum çizimleri ve vizyoner çizimleri'** sıralayan mimarlar, sunum/temsili (*representation*) başlığındaki bir son bölümü yine uygulamalar altında vermeyi tercih ederek **'çizimlerin iletişimsel pozisyonlarını'** tartışmaktadırlar.

Stephen Lowe Rustow ise Massachusetts Institute of Technology'de yazdığı *'An Essay On Notation: A Speculative Examination of What and How Architectural Drawings Might Mean'* (1979) (Gösterim Üzerine Bir Deneme: Mimari Çizimlerin Nasıl ve Ne Anlama Geldiklerine Dair Spekülasyon Bir Araştırma) isimli tezinde, jenerik / genelleyici açıdan mimari çizimlerin dört kullanımı olduğundan söz eder. Bunlar: **'Tasarım / Projeksiyon', 'Gösterim', 'Belirtme' ve 'Betimleme'**

çizimleridir (Rustow, 1979, s.58). Bahsi geçen çizimlerin kullanımlarını bir tablo ile kategoriler halinde inceleyen Rustow (1979, s.72) bu incelemenin 2x2'lik bir matris oluşturduğunun altını çizer (Şekil 3.17).

		Kategoriler (categories)	
		ÜRETİCİ / ÜRETKEN (generative)	TEMSİLİ / TEMSİL EDEN (representative)
Ortam / Âlem / Alan (realm)	TASARIM / 'ÇİZİLİ' (design)	TASARIM / Yansıtma / Projeksiyon / Proje Çizimi (projection)	GÖSTERİM (display)
	İNŞA EDİLMİŞ / 'YAPILI' (built)	BELİRTME / Tarif / Tanılama (specification)	BETİMLEME / Tasvir (portrayal)

Şekil 3.17 : 'Çizimin Kullanım Kategorileri', Stephen Lowe Rustow<sup>10</sup>, 1979.

Bahsi geçen çizim kategorilerine ait Rustow'un (1979) özet tanımları şu şekildedir:

- Projeksiyon çizimleri, hayal gücünü ileriye taşıyan, mekânın kurgulandığı, düzenlendiği ve biçim bulduğu,
- Belirtme türü çizimler, bir şeyi (nesne, bina, mekân) tanılayıp belirten,
- Gösterim çizimleri, tasarlanan yansıtılan imajların sabitlenerek biçim bulduğu, imgelemi şimdiye, mevcut olana getiren,
- Betimleme çizimleri, bir şeyin (nesne, bina, mekân) hakkındaki bilginin kayıt altına alınıp sunulduğu türde çizimlerdir (s.58).

Bu matrisin, hem tasarım ortamını hem de çizimin kullanım kategorilerini ikili gruplara ayırması inceleme açısından bir öneri niteliğindedir ve analitik açıdan çizimleri sınıflandırmayı kolaylaştırmaktadır. Rustow (1979, s.59), bu kategorileri oluştururken, '**projeksiyon**' çiziminde keşfi yapılan kararların, şeylerin düzeninin, '**gösterim**' çiziminde biçim bulduğunu belirtir. Bu yönüyle tasarım ortamındaki, çizim süreçlerinin '**üretici olandan temsil edene doğru**' ilerlediği söylenebilir. Tersten bakışla, temsil açısından 'gösterim' çiziminin ortaya çıkabilmesi için, '*yeni temaların, fikirlerin, temel yaklaşımın detaylandırılması*' ile '**üretici bir çizim olan 'projeksiyon / tasarım' çizimlerinin yapılması**' gerekmektedir (Rustow, 1979, s.59).

Son olarak, üretken bir diyalogun kurulmasında, çizimin üretken çizim kategorisinde yer alan tasarım türünde bir çizim olarak, elle ya da dijital araçlarla üretilebileceği bir bağlam ortaya konulabilir. Bu noktada kritik olan, çizimin, diyalogu üretken bir

<sup>10</sup> Stephen Lowe Rustow'un (Şekil 3.16)'de verilen şemasında tek tırnak ('/') ile verilen çeviriler, çağrışımları genişletmek amacıyla Uğur Tanyeli'nin "Çağdaş Dünya Mimarları 12: Daniel Libeskind" (2001) başlıklı kitapta yer alan, "Mimarısiz Temsiliyetten Temsiliyet Mimarisine" isimli makalesindeki yaklaşımı referans alınarak eklenmiştir.

niteliğe kavuşturması adına, çizim ortamında ‘yorumu açık’, ‘mekansal kodlama işlevini yerine getiren’, ‘üretken/üretici bir çizimin niyetini taşıyan’ ve ‘mekânsal bir deneyimlemeye imkan veren’ niteliklerdeki her çeşit çizimin belirli ölçülerde etkin bir iletişime aracılık edebileceği söylenebilir.

### 3.4 Mimari Çizim Aracılığındaki Üretken Diyalogun İncelenmesi

Tasarıma dair çizimler, hem tasarımcı mimar, hem de izleyeni ile kurduğu ilişki sayesinde üretken bir diyalogu hayata geçirirler. Araştırmanın bu noktaya kadar saptadığı bulguları gösterebilmek ve olası yeni bulguları ortaya çıkarmak üzere ‘üretken bir diyalogu kurduğu düşünülen örnek incelemeleri yapılabilir. Bu amaçla, literatürdeki örneklerin ‘üretken bir diyalogun aracısı olduklarını geliştirmek ve hangi açıdan ele alındıklarını ifade etmek üzere öncelikle örneklere ait bağlam aktarılabilir.

#### 3.4.1 Örneklerin belirlenmesi

İncelenecek örneklerin belirlenmesi amacıyla, mimari çizimlerin kâğıt mimarisi olarak anıldığı 1970’ler ve sonrasındaki döneme odaklanmak, inşa edilmiş gerçeklikten bağımsız olarak, çizimi değerlendirmeyi mümkün kılacaktır. Hays, 2001 tarihli olan *‘Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition and the Ongoing Effects of Reification’* (Medya İdeolojileri Aracılığıyla 1970’ler ile Günümüz İleri Mimarlık Uygulamaları Arasındaki Bağlantı Üzerine Yapılacak Bir Çalışma İçin Önsöz: Şeyleşmenin Süregelen Etkileri ve Dönüşen Kentlerin Deneyimi) isimli makalesinde konuya dair önemli saptamalarda bulunur. Özetle aktarılmak istenirse mimarlıkta disiplinin yeniden kurulumu olarak gördüğü 1970’leri bir tasarım açısından bir kırılma olarak adlandırmaktadır. Bu saptamalarının temeliyle 2010 yılında yayınladığı çalışmasının girişindeki ‘arzu’ isimli bölümünde, 1970’lerde mimarlığın nasıl bir kriz ortamıyla yüz yüze olduğuna ve günümüz bakış açısıyla bu durumun nasıl okunabileceğine değinir.

Hays’e göre (2015 © 2010, s.2-3), mimarlık, 1970’lerin giderek gelişen tüketim toplumu içerisinde, basit bir yapı ögesi olarak değil, **‘algılama ve inşa etmenin bir yolu olarak’**, kendisini yeniden özgülemek adına **‘bir temsil sistemi olarak algılanmaya başladığı bir sınır durumuna ulaşır’**. Bahsi geçen bu dönemi ‘söylem

çağında mimarlık' olarak gören yazar, özellikle, mimarlığın kendine has bir yer edinme süreci içerisinde mimarlığa ait en temel birimlerini ve onların birleşim mantıklarını sorgulayan mimarları örneklemektedir. Aldo Rossi'nin tekil tipolojik kalıntılarını, Peter Eisenman'ın çerçeveleri, düzlemleri ve ızgaralarını, John Hejduk'un duvar kavramını kurmasını ve Bernard Tschumi'nin sinegramatik kesitlerini '**özgün üretimler**' olarak sıralamaktadır.

Bahsi geçen dönemin bir diğer özelliği ise biçime kazandırılan özerklik içerisinde görülmektedir. Özgün üretimleri ile dönemin örnekleri arasında sayılan mimarların, keşfettikleri '**biçim dilini**', Hays (2015 © 2010, s.7), '**kendi içine kapalı bir imler sistemi**' olarak okumaktadır. Bu yoruma göre, mekânın tasarımına dair bakışlar, disiplin içerisinde yer alan, meslekten olan belirli bir kitlenin bu imleri okuma becerisi ile gelişecektir. Denise Scott Brown'un 1971 tarihli '*Learning from Pop*' (Popüler Kültürden Öğrenmek) isimli metnini hatırlatan yazar, bu dönemde '**mekân üzerinden iletişimin**' öncelik kazandığını belirtmektedir (Hays, 2015 © 2010, s.9). Mimarlığın Hays tarafından 'geç avangard' olarak isimlendirildiği bu dönemde, mimarlık kendi sınırlarına kapanan bir disiplin olarak ifade edilmektedir. Hays'e göre (2015 © 2010, s.12), Bu dönemin kendi içine kapalı bir imler sistemi olarak görülmesi, mimarlığı kendi temelleri ve sınırları üzerine düşünmek zorunda bırakmıştır.

Hays, Lacan'ın, imgesel, simgesel ve gerçek kavramlarını kullanarak, mimari nesne olarak ifade ettiği mimarlığın üretiminin, '**aracı bir madde**' ve '**süreç**' olarak yeniden tasarlandığını söylemektedir. "Nesne, Gerçek'in bir aracısı haline gelir, onu basitçe yeniden üretmez ama *mutlaka hem gösterir*, hem gizler, hem açığa çıkarır, hem bastırır" (Hays, 2015 © 2010, s.14). Hays'in çizdiği bu bağlam içerisinde, mekânın tasarlanmasını ve okunmasını barındıran süreçte, '**aracı olarak mimari çizimin özerk pozisyonu**'nu değerlendirilebilecektir.

Mimarların çizimle olan ilişkileri, kendilerinin mekânı üretmede ve mimarlıkla ilgili söylem ve tutumlarıyla paralellik göstermektedir. Fraser ve Henmi'ye göre (1994, s.148), '**vizyoner çizim**' (visionary drawings) adı verilen belirli bir tür çizim, hayal gücünün sınırlarını normatif ve fiziksel kısıtlamalarının ötesine taşımaktadır. **Tasarım çizimi** (*design drawings*), **diyagram çizimi** (*diagrams*) ya da **sunuma yönelik çizimler** (*representation drawings*) olarak bu tür çizimler, görme ve yapma

biçimiyle birlikte kuramsal olarak düşünme ve tahminlerde bulunma biçimlerini etkilemektedir.

Gregotti'nin aktardığına göre ise (2017 © 2002, s.131), mimar Franco Purini, fikirleri ve niyetleri ifade eden projeyi **'mimarlığın gözünü dikip bakması'** şeklinde ifade etmiştir. Bu noktada, mekâna dair bakışın çizim aracılığında mimarlığa, daha kapsamlı belirli bir ifadeyle mimari tasarıma bakmak olduğu düşünülebilir. Bu tür çizimler, mimarlık epistemolojisi içerisindeki birikimi **'hayalgücü ve yaratıcılıkla çoğaltan'** ve bu anlamda **'sözün, eleştirelliğin, yaratıcılığın üretilmesini'** sağlayan bir işlevsellik barındırırlar. MoMA, 1960 yılında, 20.yy. mimarlığının önde gelen isimlerini ağırladığı bir seçki sergiye ev sahipliği yaparken serginin basın tanıtım yazısında Arthur Drexler (1960, s.3), vizyoner çizimlerin, **'gerçek dünyanın deneyim, tüketim ve düş kırıklıklarını anlamada ve bu durumlara karşı eleştirel bir tutum takınmadaki rolünün, çizimlerin ifade ettiklerinin anlaşılmasına bağlı olduğunu'** dile getirmektedir.

Örneklerin belirlenmesi noktasında, çizim aracılığında, mimari tasarıma ilişkin bilgiyi taşıyan ve özellikle çizim üzerinde bu bilgiyi iletmeyi deneyen dönemdeki Aldo Rossi, Peter Eisenman ve Bernard Tschumi isimleri, **'tasarlama pratiklerinde çizimi ön plana çıkarmaları'** ve **'mimarlık bilgisine dair katkıları literatürde yaygın olarak değinilen örnekler olması'** gerekçeleriyle mimari çizim açısından **'üretken bir diyaloga aracılık'** etmeleri önermesiyle ele alınabilir. Üç mimarın seçilen projelerine ait çizimler sırasıyla, 'sunum, tasarım ve diyagram' alt başlıklarına oturduğundan sonuçta karşılaştırma imkanı yapmak imkanı da bulunabilecektir. İncelenecek örneklerin, bu diyalogu nasıl kurduğunu gösterebilmek adına, iletişim biliminde başvurulan bir çözümleme yöntemi olan göstergebilim araçsallaştırılabilecektir.

### 3.4.2 Mimari çizimlerin sökülmesine yönelik bir öneri

Mekânsal dizim unsurlarını barındıran bir aracı olarak mimari çizimde, mekânın nasıl okunabileceği konusunda, göstergebilimsel yaklaşım<sup>11</sup> araçsallaştırılmak

---

<sup>11</sup> Göstergebilim, Ferdinand de Saussure'de 'semiology' (1857-1913) ve Charles Sanders Peirce'da 'semiotics' (1839-1914) olarak belirli farklarla benzer şekilde kuramlaştırılmıştır. Temel modelde, gösteren (algıya konu bir duyumsal görüntü) ile gösterilen (gösterenin karşıladığı kavramsal içerik) birlikteliğinden oluşan bir gösterge kavramı üzerinden anlamın nasıl üretildiğini incelenmektedir. Yöntem, postyapısallardan bu yana, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin sabit olamayacağı

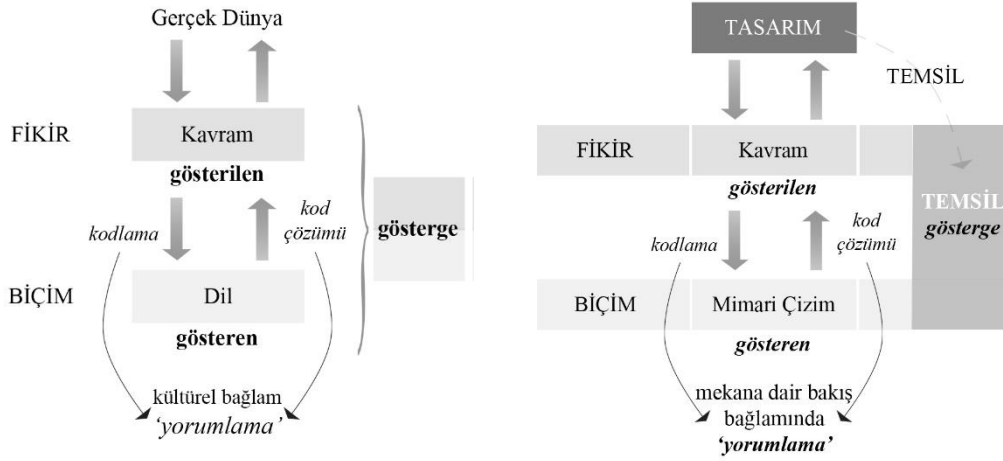
suretiyle bir tür imge okuma, deşifre etme yaklaşımı olarak önerilmektedir. Mimarlık açısından, göstergebilim, daha önce özellikle Charles Jencks ve George Baird'in 1969 tarihli '*Meaning in Architecture*' (Mimarlıkta Anlam) isimli eserlerinde ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Bu çalışmada, biçim kazanan mimarlığın sosyal olarak hangi anlamları nasıl ilettiği (*communication*) daha çok dilbilimsel yaklaşım gözetilerek, yapılı/inşa edilmiş bir mimarlık üzerinden incelenmektedir. Tezde ise, göstergebilim, mimari çizim aracılığında ortaya konulan tasarlanan mekânı deşifre etme yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Mimari çizimlerin, temsil modları sayesinde, taşıdıkları 'aracılık' pozisyonları, mekânın tasarlanmasına dair bir bilgiyi iletilebilir kılmaktadır. Mimari çizimde '**anlamın nasıl üretildiği ve bu temsil modu ile nasıl iletildiğini**' tespit etmek üzere, göstergebilim yaklaşımı kısaca açıklanmalıdır.

Chandler'a göre (2007 © 2002, s.2), çağdaş göstergebilimciler, gösterge sistemlerini ayrıştırarak olmasa da bütüncül bir şekilde '*semiyotik gösterge sistemleri*' olarak, '**araclar**' (*medium*), '**türler**' (*genre*) biçiminde ele alarak, anlamın nasıl üretildiğini ve gerçekliğin nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadırlar. Acosta ise (2012), anlamın her zaman dil aracılığında üretildiğini söyleyerek şemalaştırdığı kurguda, 'gerçeklik ve temsil' ilişkisinin yanında 'dilden göstergebilime geçişi' şemalaştırmaktadır. Bu noktada göstergebilim, mimari çizimi değerlendirme yöntemi olarak kullanılmak istendiğinde, mekâna dair bakışın çizimde somutlaştırdığı tasarım ancak temsil edildiğinde görünür olabilmektedir çıkarımı yapılabilir. Tasarıma ilişkin bir kavram ve grafik bir dil birlikteliğinden meydana gelen bu temsil, yorumlama sayesinde, fikrin ve biçimin algılanması sayesinde gösterge olarak ele alınabilecektir (Şekil 3.18).

Mimari görüntüler olarak ele alınan mimari çizim, Mitchell'in (1984, s.521) imgeler için belirlediği gibi hem **zihinsel** (*mental*), hem de **algısal** (*perceptual*) görüntü (*imagery*) katmanlarından meydana gelmektedir. 'Anlam/Düz anlam' (*denotation*) gösterimin (*signification*) ilk evresidir ve bir göstergede, 'gösteren/fiziksel görünüş' (*physical aspect*) ile 'gösterilen/zihinsel kavram' (*mental concept*) arasındaki ilişki olarak betimlenmektedir (McQuail, 2010 © 1983, s.346).

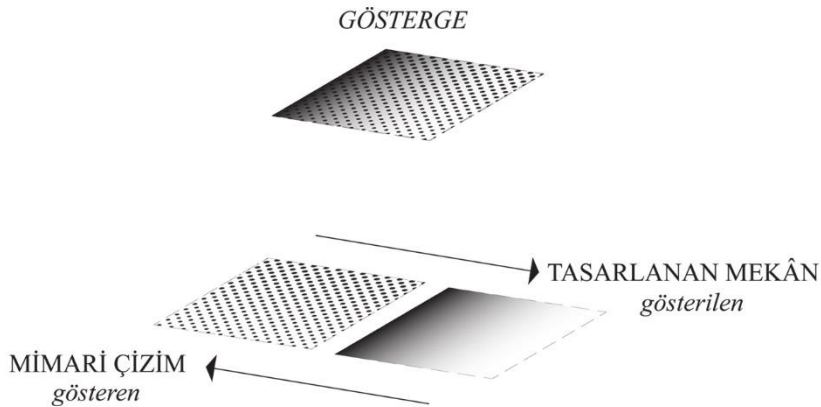
---

konusunda Foucault, Derrida gibi yazarlar tarafından eleştirilmiş ve yerine anlamın açık bir yorumlamaya bağlı olduğu söylemsel modeller önerilmiştir. Tez temel modeldeki ikili ele alışı araçsallaştırarak kullandığından yapısal ya da post yapısal bakıştan taraf bir tutum sergilememektedir.



**Şekil 3.18 :** Acosta'nın 'Representation, Meaning and Language' (Temsil, Anlam ve Dil) metnindeki 'dilden göstergebilime geçiş' gösteren şema (solda) (Acosta, 2012) ve mimari çizim bağlamında geliştirilen öneri şema (sağda).

Barthes'a göre ise (2014 © 1985, s.47), gösterge, bir gösteren ile bir göstergeden kuruludur. Gösterge olarak ele alınabilecek mimari temsil de, bu çizimi meydana getiren genellikle çizgilerden oluşan '*grafik bir dil*' (gösteren) ile kavramsal olarak tasarlanan '*mekâna dair kodların*' (gösterilen) birlikteliğinden meydana gelmektedir (Şekil 3.19).



**Şekil 3.19 :** 'Mimari Çizim' ve 'Tasarlanan Mekân' arasındaki ilişkinin Saussure'ün gösterge modeliyle okunmasını gösteren şema.

Gösterenler düzlemi '*anlatım düzlemini*', gösterilenler düzlemi ise '*içerik düzlemini*' oluşturmaktadır (Barthes, 2014 © 1985, s.47). Bu noktada, anlatım ve içerik, mimari çizim açısından mekâna dair anlamlar taşıyan düzlemler olarak görülebilecektir. Bunlardan ilki anlatım düzleminde, mimari temsil modu olarak çizimin aracı olarak kazandığı gösteren niteliğidir. İkincisi ise, mekâna dair bakışın,

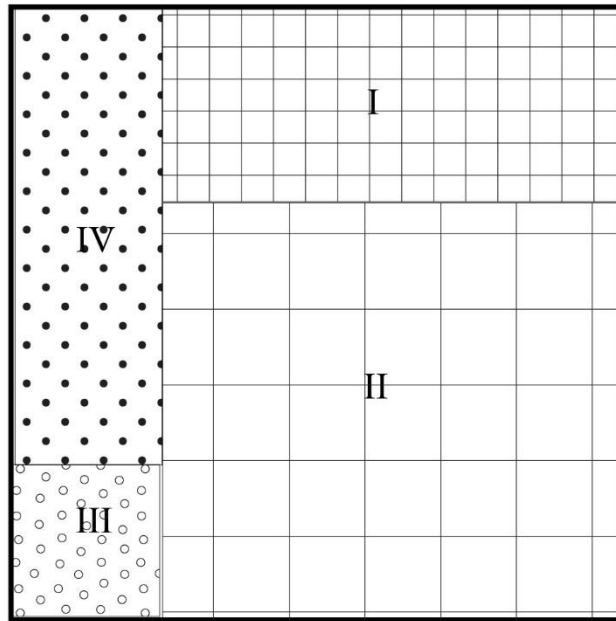
mimarlık epistemolojisinde ifade ettiği birikimle ilişki kuran ve bir ‘söz olarak’ tasarlanan mekânı ‘dile getiren’ kavramsal yapıdaki tasarım fikridir.

Grafik bir dil/imge olan mimari çizim aracılığında yürütülen tasarımda, mekâna dair öğeler ve ilişkiler, bahsi geçen anlatım düzleminde bir tür dizim işlemiyle bir araya getirilmektedir. Mekâna aracılık ettiği öne sürülen mimari çizimde, dizim işlemiyle kurulan mekân, Fischer’in belirlediği (2015 © 1991, s.63-83), ‘mekânın dizimi’, ‘işlevsel dizim’, ‘konstrüktif dizim’ ve ‘biçimsel dizim’ kategorileri ile değerlendirilebilir. Yazarın anlatımını güçlendirmek adına dizim öge ve ilişkilerini, küçük boyuttaki şematik çizimler eşliğinde ifade etmesi (Ek-B), çizimin mekâna aracılık noktasındaki kullanımına örnek olarak gösterilebilecektir (Şekil 3.20).

<b>MEKÂNIN SENTAKSI ya da BİNANIN TASARLANMASI</b>			
Dizimleri ile Mekânı oluşturan Öğeler ve İlişkiler			
<b>Mekânın Sentaksı</b> [MS]	<b>İşlevsel Sentaks</b> [İS]	<b>Konstrüktif Sentaks</b> [KS]	<b>Biçimsel Sentaks</b> [BS]
<b>Yakınlık Kümelene</b> [MS1]	<b>Yakınlık</b> [İS1]	<b>Yakınlık Bitişme</b> [KS1]	<b>Kümelene</b> [BS1]
<b>Yön</b> [MS2]	<b>Yön</b> [İS2]	<b>Yön</b> [KS2]	<b>Biçimler</b> [BS2]
<b>İçerisi - Dışarı</b> [MS3]	<b>İçerisi - Dışarı</b> [İS3]	<b>İçerisi - Dışarı</b> [KS3]	<b>Biçimlerin ve Kümelene Bir Araya Getirilmesi</b> [BS3]
<b>Bitişme, İç İç Geçme, Kaynaşma</b> [MS4]	<b>Merkezleşme – Merkez Ortadan Kaldırılması</b> [İS4]	<b>İç İç Geçirme - Ayırma</b> [KS6]	<b>Biçimsel Yapıların Üst Üste Bindirilmesi</b> [BS4]
<b>Oyuk Bir Cismin Oluşması</b> [MS5]	<b>İç İç Geçirme</b> [İS5]	<b>Süreklilik - Süreksizlik</b> [KS5]	<b>Estetikle Aradaki Sınır</b> [BS5]
<b>İç İç Geçme, Kaynaşma</b> [MS6]	<b>Süreklilik - Süreksizlik</b> [İS10]		<b>Bir Araya Getirilebilirlik</b> [BS6]
<b>Figür -Zemin</b> [MS7]			
<b>Mekânın Biçimi – Cismin Biçimi</b> [MS8]			
<b>Karşılıklı Etkileşim</b> [MS9]			
<b>Süreklilik - Süreksizlik</b> [MS10]			

**Şekil 3.20 :** ‘Mekânın Sentaksı’ ya da ‘Binanın Tasarlanması’ başlığında incelenen mekânsal dizim kategorilerini gösteren şema (Fischer, 2015 © 1991, s.63-83).

Mimarlık ve göstergebilim ilişkisine 1973 yılında yayınlanan *'Function And Sign: The Semiotics of Architecture'* (İşlev ve Gösterge: Mimarlığın Göstergebilimi) isimli metninde değinen Umberto Eco (1997, s.179), anlam ve yan anlamı işlevsel olarak hiyerarşik bir şekilde 'birincil işlevler' ile 'ikincil işlevleri' karşılayan görsel ifadeler olarak ifade eder. Benzer bir okumayla, mimari çizimler göstergebilim bağlamında ele alındığında, Eco'nun kategorilerine göre, mimari çizimi oluşturan '**çizgiler mekânsal kodlar olarak görüldüğünde**', birincil işlevlere karşılık gelen 'anlam' ifade edilmiş olacaktır. Bunlar, '**geometrik**', '**boyutsal**' ve '**arkitektonik**' olan birincil unsurlar olarak ifade edilebilecektir (Şekil 3.21).



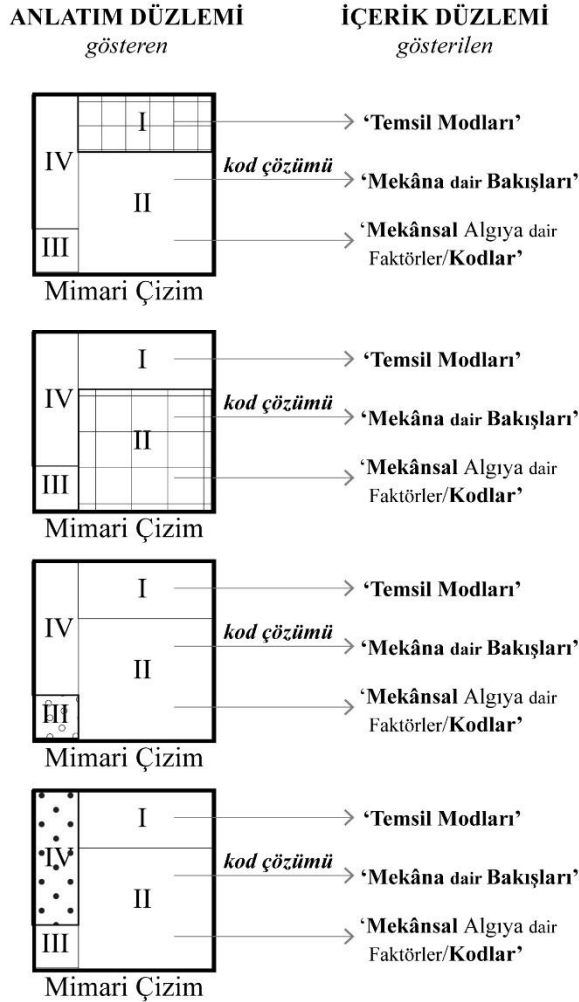
Mimari Çizim

**Şekil 3.21** : Mimari çizimde farklı kodları barındıran dizim unsurlarını örnekleyen şematik anlatım.

Gombrich'e göre ise (2015 © 1982, s.141) bir imgeyi doğru bir şekilde okumak üç değişkene bağlı olarak işlemektedir. Bunlar '**kod**', '**altyazı**' ve '**bağlam**' olarak sıralanmaktadır. Tez çalışması içerisinde, imgeye eşlik eden 'altyazı', mimar ve mimarlık eleştirmenlerinin çizimlere bakışı sırasında dile getirdiği, metinsel içerikler olarak ele alınabilir. Bu noktada, mekâna dair bir söz ya da söylem üreten bir çıktı olarak çizimlerin, aynı zamanda çizimlerin de izleyeni olan mimarlık eleştirmenlerinin görüşleriyle birlikte değerlendirilebileceği düşünülebilir. Çizimdeki kod bir anlamda metinlerin barındırdığı kodlarla ilişkilidir.

Hall'un ifade ettiği anlam yapıları, gözetilerek '**bilgi çerçevesi, teknik altyapı ve üretim ilişkileri**' gözetilerek örneklerde, 'mekâna dair kodlama, temsil moduna dair seçim ve çizime yöneltilen bakışlardan' söz edilebilecektir.

Mekâna bakışta aracı pozisyonundaki mimari çizimler, mekansal kodları, öge ya da ilişkiler olarak '**anlatım düzlemi**' üzerinde barındırırlar. '**Mekâna dair bakış**' araştırmasında değinildiği üzere, zihinsel olanla birlikte, çeşitli algılarla duyumsanan mekânı, çizimde ifade eden '**mekânsal kodlar**', Fischer'in belirlediği '**dizim**' unsurlarının yardımıyla okunabilecektir. Bu amaçla, çizimi tasarımcı olarak ortaya koyan ve izleyenin çizime dolayısıyla mekâna bakışı sırasında kodlama ve kod çözümü ile girmiş olduğu diyalog, ikili bir etkileşimi gösterecek şekilde iki ayrı sütunda gösterilebilecektir (Şekil 3.22).



**Şekil 3.22** : Çizimde mekânı kuran unsurların anlatım ve içerik düzleminde sökümünün şematik örnek üzerinde gösterimi.

### 3.4.3 Rossi, Eisenman ve Tschumi'nin mimari çizimlerinin değerlendirilmesi

Aldo Rossi, Peter Eisenman ve Bernard Tschumi'ye ait örnekler bu bölümde, göstergebilim yöntemi izlenerek, anlatım ve içerik düzlemlerinde sökülerek, üretken bir diyaloga aracılık etme noktasında mimari çizimin iletişim becerisi değerlendirilecektir.

#### 3.4.3.1 Aldo Rossi: Modena San Cataldo Mezarlığı Projesi 1971

Mimarlıkta kendisini kâğıt üzerindeki çizimlerle var eden örneklerin, yaygın olarak görüldüğü ve Hays'in 'geç avangard' olarak adlandırdığı dönemin temsilcilerinden olan birisi olan Aldo Rossi erken sayılabilecek bir yaşta yayınladığı 'Şehrin Mimarisi' (*L'architettura della Città*) (1966) isimli yapıtıyla mimari tasarım kuramında getirdiği bakış açısı sayesinde söz sahibi olmuş önemli bir mimardır. Milano doğumlu İtalyan mimar, (1931-1997), 1970'lerde geliştirdiği düşünceler ve özellikle 'La Tendenza' hareketine etmiş olduğu öncülük ve bu sırada üretmiş olduğu mimarlık işleri doğrultusunda dünya çapında bir üne kavuştuğu gibi, günümüzün mimarları için de önemli bir örnek olmaktadır. Hays'in belirttiğine göre (2015 © 2010, s.30), Aldo Rossi, Lévi-Strauss'un yapısalcı düşüncelerinden etkilenmiştir ve bu etkiler 'Şehrin Mimarisi' kitabında görülmektedir. Bir diğer önemli eseri, 'Bilimsel Otobiyografi' (*A Scientific Autobiography*) (1981) içerisinde ise Rossi, kendisine ait görme biçimine bilimsellik atfederek, deneyimlerini bu bağlamda aktarmaktadır. Yapıtında, mekâna dair bakışına ilişkin tespitler paylaşılmaktadır. Örnekte Rossi (1981, s.46), Sigfried Giedion'u okuduğunu ve onun tarihsel açıdan ele aldığı mekâna dair çalışmasını kendisi üzerinde etkisinin olabileceğini paylaşmaktadır. Bir diğer ifadesinde ise, Boullée'nin ışık mimarisini keşfettiğini söyleyen Rossi etkilendiği bu projenin vizyonerliğinin altını çizmektedir. Bu projenin etkileri Modena projesinin genel mezarlık yapısında göze çarpmaktadır.

Mimari işleri olarak 'Şehrin Mimarisi' ve 'Modena Mezarlığı' üzerinden Rossi'yi değerlendiren, Rafael Moneo (1973 © 1998), incelemesinde mimarın kitapta ortaya koyduğu mimari görüşlerini izleyerek yarışma kazanan projeyi değerlendirmektedir. Örnek inceleme açısından, Moneo'nun izlediği üzerinden, Rossi'nin Modena Projesi'nin incelemesi, benzer bir yolla yapılabilir. Bu anlamda Moneo'nun okumaları, Peter Eisenman'ın Önsöz Metni, Hays'in Analoji başlığında ele aldığı Rossi saptamaları ve Alberto Ferlenga'nın mimarın pratiğine dair tespitleri

paylaşılacaktır. Ardından mimarın kent mekânına bakışı aktarıldıktan sonra bu bakışın kurduğu -ki Moneo'ya göre Modena önerisi Rossi'nin büyük oranda tüm projelerinin bir birikimi olarak var olmaktadır (1973 © 1998, s.124)- projenin değerlendirilmesine geçilecektir. Projeye ait mimari çizimin sökümü yapılarak örnek inceleme noktalanacaktır.

Modena San Cataldo Mezarlığı Projesi'ne ait çizimlerden, çalışma kapsamına alınan çizim, çok sayıdaki alternatif arasından belirli bir yaklaşım ile seçilmiştir. Tez çalışmasında, belirli bir mimari çizimin üretken bir diyalogu ne ölçüde mümkün kıldığı araştırıldığından, bu çizime eşlik eden diğer eskizler, sunum çizimleri, projenin yeniden üretimi olarak sonradan çizilmiş versiyonları metine eşlik etmiyor olacaktır. Projeye ait diğer çizimler 'Ek-C' içerisinde görülebilecektir. Bu anlamda projenin tasarımına ait 1971 tarihli çok sayıdaki çizimden farklı çizim modları barındıran bir örnek seçilmiştir (Şekil 3.23).



**Şekil 3.23** : Aldo Rossi'ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi'ne ait tasarımı gösteren çizim (Url-28).

Alberto Ferlenga, 3. İstanbul Tasarım Bienali Paralel Etkinlikleri kapsamında İtalyan Kültür Merkezinde yapılan 'İtalyan Mimarların Öyküsü: Aldo ROSSI' (2016) konferansında, araştırmacının sormuş olduğu mimar ile ilgili, "Aldo Rossi'nin tasarım pratiğinde, mimari çizimin, bir başka deyişle resimsel bilgi üretiminin yeri nedir?" sorusunu yanıtlamıştır. Ferlenga (2016), cevabında, mimar ve kendisiyle aynı dönemde işler üreten entelektüel öznelerin, şehirle, toplumsal durumlarla ilgili bir

katılım yaratmak adına, bir dil geliştirdiklerini, bu dilin yaygın olarak resimsel, görsel unsurlar barındırdığını belirtmiştir. Sanatçıların ve mimarların geliştirdikleri bu dil sayesinde, tespit edilen durumlara ilişkin bir ‘diyalogu’ kurmaya çalıştıklarını eklemiştir. Bu anlamda, mimarın çizimleri resimsel açıdan dönemindeki dile uyum sağladığı gibi, tarihsel olarak bu diyalogu kurmayı başarmış sanatçıların izlerini de taşımaktadır.

Rafael Moneo’ya göre (1973 © 1998, s.116), Rossi’nin mimarlık düşüncesi zamandan soyutlanmış olduğundan Chirico’nun resmindeki niteliğe yakınlaşmaktadır. Kitabında, Caneletto’nun resmettiği Venedik perspektifinde yer alan üç yapıdan ikisinin başka kentte yer aldığını ve birinin ise yapım aşamasında olduğunu yorumlayan Rossi’nin resim geleneği ile olan ilişkisinin, hem mimari çizim pratiğine hem de bu aracılık sayesinde mekâna dair düşüncelerini geliştirmesinde etkili olduğu söylenebilecektir. Keza Chirico’nun 1900 tarihli resminde yer alan mimari öğelerin, Modena Mezarlığındaki mekânı anıştırması yukarıdaki kanıyı desteklemektedir (Şekil 3.24).



**Şekil 3.24 :** De Chirico’ya ait ‘Ariadne’ tablosunun Modena Mezarlığını anıştıran mekânı (Url-29).

Çizimlerinde Rossi’nin mekâna dair bakışını ve dolayısıyla tasarlanan mekânı bu denli iletilebilir kılan, görme biçimlerine sunulan çizimin katmanlı yapısıdır denilebilecektir. Öyle ki, projenin temsilini oluştururken Rossi sunuma yönelik farklı bakış açılarını çizimin ortamına eklemektedir. Bilgin (2015), Rossi’nin sahip olduğu bu çizim kalitesini bir alet çantası olarak, hiçbir zaman bir araya gelemeyeceği düşünülen Durand’ın ‘soyut aklı’, Caneletto’nun ‘hayali aklı’ ve De Chirico’nun

'akıl dışılığı' olarak betimlediği üç çizim becerisinin bir bileşkesi olarak okumaktadır. Durand'ın École Polytechnique'te mimari çizim açısından prensip haline getirmiş olduğu tasarı geometri ya da başka bir deyişle epür düzlemde çizilen plan, kesit ve görünüş üçlüsü çizimde kolaylıkla seçilebilmektedir. Buna ilave olarak, perspektif anlatımı ve Rossi'nin Bilgin'e göre Caneletto'dan edinmiş olabileceği analogik yaklaşım fikrini ve son olarak Chirico'nun mekân temsillerinin izlerini de Rossi'nin çizimlerinde tespit etmek güç olmamaktadır.

Analoji, Rossi'nin 'analogik şehir' çizimleri ile 'Şehrin Mimarisi'nde geliştirdiği düşüncelere ait bir kavramdır. Buna göre, analogi, mimarlığın ilkel düzeyinden gelen ve 'yer yapma' olarak en salt haliyle ifade edilebilecek öğelerine benzeşim kurmanın bir yolu olmaktadır. Bu anlamda 'tip' kavramı bu analogiyi desteklemektedir. Rossi, bu kavramı 'kusursuz bir şekilde kopyalanan anlamında değil, bir modelin kurulmasındaki kural olarak görmektedir (Moneo, 1973 © 1998, s.109). Hays'e göre ise (2015 © 2010, s.28), tipolojiyi, bu tiplerin dildeki sesbirimlere benzer şekilde, mimari düşünceyi ifade eden mimaribirimler olarak bir araya getirilmesi olarak ifade etmektedir. Dahası bu imleme sistemi, mimarlığı özerk bir alan haline getiren 'üretken bir gramer' olarak görülebilecektir (Hays, 2015 © 2010, s.32).

Rossi'nin 'Şehrin Mimarisi'nde modernizm eleştirisi olarak geliştirdiği söylem, kent mekânını bu tiplerin bir aradalığında okumaktan ibarettir. Bu anlamda eski ve yeni kent zamansız bir şekilde aynı gerçeği temsil etmektedir (Moneo, 1973 © 1998, s.125). 'Analogik şehir' bu durumda halihazırda şehrin içerdiği, mimarlığın temel prensiplerinin bir tekrarı ya da onları anımsatacak biçimlerin ifadesi şeklinde ifade edilebilecektir. Bu görüşünü geliştirirken, 'kalicılık' mefhumundan beslenen Rossi, şehirde kalıcı olanı analogik bir yapıntı olarak kentin yeniden temsil edilmesine dahil etmektedir.

Rossi şehrin belleğini, analogik bir yaklaşım için önemli görmektedir. Tarihsel olanı anımsamak, ona benzeşim kurmak için Eisenman'ın deyişiyle 'hafıza evleri' önemli bir kalıcılık mimaribirimidir. Eisenman'a göre (2006 © 1982, s.170), Rossi'nin kalıcılık konusunda şehirde potansiyel olarak gördüğü iki kalıcılık birimi, konut bölgeleri ve anıtlar olmaktadır. Modena San Cataldo Mezarlığı Projesi'nin merkezinde yer alan iki mezar yapısı da bu anıt ve evi temsil etmektedir. Mezarlığın 'ölüler için bir ev olduğu' yargısını taşıyan Rossi, çizimde neo-klasik mimarlığın

düzenlerine temellenen bir biçim dilini benimsemektedir (Moneo, 1973 © 1998, s.115-116).

Rossi'nin mekân tasarımı pratiği, kendi deyişiyle 'hafızasını seyretmekten' ibarettir (Hays, 2015 © 2010, s.42). Bu anlamda, zihinsel süreçlerden geçen mekâna dair imgeler çizim düzleminde ölçek açısından belirsizlikler taşıyarak aktarılmaktadır. Rossi, defalarca çizdiği tasarımında, tıpkı mekân kurucu bir izlek olarak gördüğü tipleri değiştirmiyor olsa da, kâğıtta aynı mekâna dair bıraktığı izlerin diğer mekânsal öğelerle olan ölçek ilişkileri değişkenlik göstermektedir.

Mekâna dair bakışında Rossi, arkitektonik bir özelliği yansıttığı gerekçesiyle 'planı' birincil öge olarak görmektedir (Moneo, 1973 © 1998, s.110). Bu açıdan Rossi'nin Modena Mezarlığı tasarımında, perspektifle kurduğu mekân ilişkilerine rağmen çizimi bir tür plan şeklinde gerçekleştirdiği görülmektedir. Buna ilave olarak Rossi, çizim ortamını birden çok bakışla mekânı izlemeye uygun şekilde çizmektedir. Projenin nüveleri olan yapıları çizim yüzeyinin ortasına yerleştiren mimar, yerleşimin tasarımdan doğan boşluklarına mezarlığın esas yapılarının görünüş çizimlerini eklemektedir. Benzer şekilde bu yapıların zeminde ya da bu kotun altında kalan dolaşım ilişkilerini daha temsilinde çizimde ortada kalan açık alanların üzerine getirerek aktarmaktadır. Mezarlığın sınır ilişkilerini tariflediği revaklı yapılar ve diğer duvar işlevli öğeleri hem planda hem de görünüşte çizerek mekânın algılanmasına yönelik bir yaklaşım sergilemektedir. Son olarak yapıların gölgelendirmeleri ile plan düzleminde çalıştığı tasarımın, oranlarının bu gölge taramalarından okunmasını sağlamaktadır.

Çizimdeki mekânsal kodları '**sınırları ifade eden yapı blokları**' (a), '**kapalı mezar yapılarını kuvvetlendiren açık alanlar ve yürüyüş yolları**' (b), '**ölüler için ev olarak tasarlanan kübik yapı**' (c), '**şehrin sokak belleğini ve yaşam yolculuğunu ifade eden bloklar**' (d), '**kesik koni biçimli genel mezar yapısı**' (e) ve son olarak '**sunuma yönelik plan lekeleri**' (f) olarak sıralamak mümkündür (Şekil 3.25-27). Anlatım düzlemindeki bu kodlar, içerik açısından mekâna dair bakışın anlamını barındırmaktadır. Aşağıdaki şekiller aynı çizime ait bir sökümlenmesi olarak, altı öğeye ayrılmış bir çizimin, yorumlanması yöntemiyle, anlam yapılarının, etkin bir iletişimde ne gibi unsurlara olduğunu göstermek üzere, araştırmacının eleştiri ve kuram içerisinde 'altyazı' olarak biriktirdiği bilgi çerçevesinde oluşturulmuştur.

ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması Rossi	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları Tasarımın İletimi	Yorumlama / Kod Çözümü Kıyııcı; Ferlenga, Hays, Moneo ve Rossi
 <p>AR-(a)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Sınırları ifade edişte, arkitektonik bir kodlama görünüşlerle desteklenmiş ve gerçekte plandaki vurguyu arttıran bir karakterdedir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekân'ın Semper'in kapanma (enclosing) yaklaşımını andıran kapalılığını vurgulayan duvar öğeleri çizimin şekil olarak da sınırını oluşturmaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Farklı renkler ile mekânın biçimsel ifadesi, boşlukları da ifade eden duvar öğesi üzerindeki sarı ve kırmızı lekeler ile sürekliliğini yitirmektedir.
 <p>AR-(b)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Plan düzlemindeki etkiler, ışıklı ve gölge alanlar ile 'yer' ile bağlantılı hale getirilmiştir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Projenin izleyeni için, çizimde okunurluğu arttıran bir biçimde, dolaşım mekânın bir hareket içerisinde okunabileceği fikrini destekleyecek şekilde gösterilmiştir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Boşluk olarak, ifade edilecek alanlar, kapalı yapılardan ayrılarak ışık etkisi altında ifade edilmiştir.

**Şekil 3.25** : Aldo Rossi'ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi'nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b).

ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması Rossi	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları Tasarımın İletimi	Yorumlama / Kod Çözümü Kıyıcı; Ferlenga, Hays, Moneo ve Rossi
 <p>AR-(c)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Aynı öğeye ait oran fikri, yapının hem plan hem görünüşünün bir arada verilmesi şeklinde aktarılmıştır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekân, kökensel bir yapım ve geometri uygulamasına dair temel geometri ile Boullée'nin projesindeki mekân kavrayışındaki ikonik yaklaşımı göstermektedir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Boyutsal bir kodlama olarak derinlik her iki öğe için de koyu lekeler ile sağlanmıştır.
 <p>AR-(d)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Perspektif ve görünüşte, tekrar eden geometrilerin eşleştiği farkedilmektedir. İkili anlatım farklı yaklaşım yönlerinden verilmiştir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Chricco, tiplerin bir araya getirilmesi şeklindeki analogi yaklaşımı ile mekân deneyimleyenle ilişkili hale getirilmiştir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Konik yapıya erişen, çizgisel izlek, sokak belleği fikrinin önemi, kırmızı renkle ayrıştırılmıştır.

**Şekil 3.26** : Aldo Rossi'ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi'nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı sökülme işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-d).

<b>ANLATIM DÜZLEMİ</b> (Gösteren)	<b>İÇERİK DÜZLEMİ</b> (Gösterilen)	
Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması	<b>Anlam Yapıları</b> <i>Tasarımın İletimi</i>	<b>Yorumlama / Kod Çözümü</b> <i>Kıyıcı; Ferlenga, Hays, Moneo ve Rossi</i>
 <p style="text-align: center;"><b>AR-(e)</b></p>	<b>Temsil Modları</b>	Konik yapı çizimde, iki temsil modunun eşleşmesi şeklinde bir anlam iletimi sağlamaktadır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekânın kalıcılık fikri, ikonik bir yapının temel geometrilerden biri olan kesik koni ile vurgulanması ile sağlanmış, böylece merkezi bir geometrik kod yaratılmıştır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Katmanlı çizimin, ayrı olarak okunabilen levhaları, simetri ve asimetri gösterecek biçimde şekilsel bir denge yaratılmıştır.
 <p style="text-align: center;"><b>AR-(f)</b></p>	<b>Temsil Modları</b>	Plan düzleminde, diğer çizim levhaları izlendiğinde, hangi yapılara ait olabileceği, geometrik bir iz sürme ile sağlanabilmektedir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Tasarımcının, hakiki mekânda karşılaşılacak öğeler olan toprak altı kotların planları eklemesi, çizim mekânını izleyenler için vurgulamaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Hacim niteliği kazanmayan planlar, yüzeysel bir dolaşım fikrini iletmektedir.

**Şekil 3.27** : Aldo Rossi'ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi'nin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı sökülme işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (e-f).

### 3.4.3.2 Peter Eisenman: Cannaregio Projesi 1978

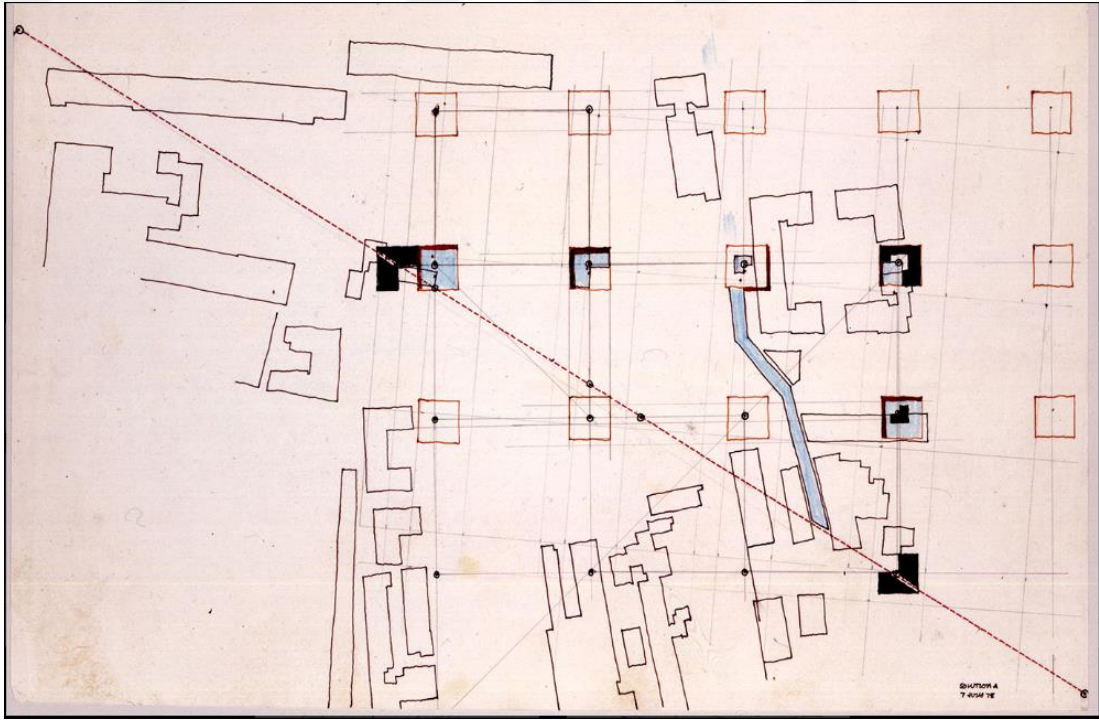
Peter Eisenman, Aldo Rossi gibi 1970'lerden bu yana günümüzde hala geçerli olan mimari tasarım tartışmalarının kurucularından birisi olarak tanıtılabilecektir. 1932 doğumlu Amerikalı mimarın, mimari tasarım açısından üretimleri, inşa edilmiş projelerinin yanında, özellikle çizim ve metin düzeyinde kuramsal alanı beslemektedir. Mimar, Hays'e göre (2015 © 2010, s.54), duyuşsal, inşai, fenomenolojik ya da geleneksel uygulama odaklı parametrelerin dışında bir mekân anlayışı taşımaktadır. Eisenman, yapısal dil bilimle olan ilişkisini kendi değerlendirmelerinde ortaya koymuş olan bir mimardır. Mimarın, 'Evler' (*Houses*) serisi ile yapısal yöntemle mimari mekânda dizime yönelik çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Eisenman'ı mimari çizim açısından önemli kılan durum ise, inşa edilmiş bu yapılarını kendi deyişlele oturttuğu 'kavramsal ortam' (*conceptual realm*) olarak kâğıt mimarisinin ortamıdır denilebilecektir.

Mimarın, 'Evler' serisinde deneyimlediği kavramsal yaklaşım, mimarın mekâna dair bakışı için mimari çizime atfettiği yerin önemini göstermektedir. Mimar, bir söyleşisinde, "gerçek mimarlığın yalnızca çizimlerde var olabileceğini" söylemektedir (aktaran Ansari, 2013). Mimarlık için dilbilimsel bir modelin mümkün olup olamayacağını araştırdığı seriyi takiben iptal olan bir projesinin devamında Eisenman, entelektüel yanını keşfettiğini ve Wexner Görsel Sanatlar Merkezi projesiyle birlikte, mimari mekâna dair bakışında zemine ilişkin bir keşif yaşadığını belirtmektedir (Ansari, 2013). Nolli'nin haritasından söz eden Eisenman'ın, tezin mekâna dair bakışın aktarıldığı bölümünde belirtildiği gibi, Camillo Sitte'nin kuramsallaştırdığı şekilde kent mekânında iç ve dış fikrinin, mekâna sınırlar üzerinden bakma fikrini geliştirdiği söylenebilecektir. Aynı zamanda zemin meselesini bir keşif olarak gören mimarın, mekânsal kodlar açısından arkitektonik unsurları, yani 'yer', 'topoğrafya', 'strüktür'; 'yüzey', 'hacim', 'doluluk' ve 'boşluklar' ile mekânı tasarladığı tespit edilebilecektir.

Cannaregio projesinde, '**yapay hafriyat şehirleri**' (*Cities of Artificial Excavations*) serisini başlatan ve bundan böyle Eisenman'ın işlerini tanımlayacak izleği bir kayma görüldüğünü belirten Hays (2015 © 2010, s.59), yapıdan yapı alanına, oradan da metne doğru bir hareketin görüldüğünü söylemektedir. Bu anlamda, mimari tasarım teorisi açısından, çok sayıda üretken diyalog içerisinde yer alan projenin, tez kapsamında kavramsal (*concept*) çiziminin sökümlü yapılacaktır (Şekil 3.28). Bu

anlamda projenin diğerk eskiz, sunum, tasarım ve temsiline dair imgeleri ‘**Ek-D**’ içerisinde bulunabilir. Bu imgeler sonradan bağlantıları kurmak adına incelenebilir.

Eisenman, yapay hafriyat/kazı yaklaşımıyla kavramsal olarak ilişki kurduğu zeminin, kendisine ‘**eleştirel bir diyalog**’ imkanı sağladığını söylemektedir (Ansari, 2013). Eisenman’ın bu diyalog yaklaşımını, mimari mekâna olan bakışını, mimari çizimi yalnızca bir izleyici olarak değil, okuyucu olarak deneyimlemesinde anlamlandırmak mümkün olacaktır. Mimar bu konuda görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Bir çizimi okumak ne demektir? Geleneksel olarak bizler, metinleri okur, çizimleri izleriz. Eğer bu özel koşulu ortadan kaldırırsak, okuyucuya özerk bir konum atfetmiş oluruz. Çünkü şayet çizimleri yalnızca çizim olarak izlemekle yetinirsek nesneden anlamı/işareti/göstergeyi sökme imkanımız da kalmayacaktır”<sup>12</sup> (Eisenman, 1983).



**Şekil 3.28** : Peter Eisenman’a ait Cannaregio Projesi tasarımını gösteren çizim (Url-31).

Eisenman’ın çizimi bir metin gibi okuması, projede mekânı tasarlama şekline ve mimarlık medyasında görünür kılarken, bir anlamda kuramsal açıdan dile getirme şekline de yansımıştır. Bu anlamda, Eisenman’ın 1980 yılında Domus Magazin’de

<sup>12</sup> “[W]hat is it to read a drawing? Traditionally, we read writing and see drawing. But if we transgress that custom, then we accrue to drawing the privilege of the autonomy of the reader. If we limited ourselves to seeing drawings as drawings then there would be no possibility of unhooking signs from objects ...” (Url-30).

yayınlanan ‘Venedik için Üç Metin’ isimli makalesine bakmakta fayda olacaktır. Bu metnin esas özelliği, mimarın projesinin barındırdığı mekâna bakış yaklaşımını ‘üç metin’ şeklinde aktarıyor olmasıdır. Projenin anlatıldığı üç metinden çok, Eisenman bu metinleri, proje arazisine giydiriyor, yazıyor görünmektedir.

Mimar, metnini, epigrafta verdiği üç eleştiriyi açarak oluşturmuştur. Öncelikle, mimarlık belleğinde rahatsızlık yaratan üç akımın nostaljik etkisini belirterek, zamansal dönemleri bu akımlarla eşleştirerek metnin tanıtımını yapmaktadır. Buna göre, modernizm geleceğin, post-modernizm geçmişin, bağlamsalcılık (*contextualism*) ise şimdinin nostaljisini barındırmaktadır (Eisenman, 1980, s.611).

Üç metnin ilki olan ‘Geleceğin Boşluğu’, Le Corbusier’in Venedik Hastanesi projesini, Eisenman’ın deyişiyle, “kahraman modernizmin düzeltme/planlama odaklı ideolojisinin son can çekişmesi” olarak görmektedir. Mimara göre, ilk metin, Venedik’in düzensiz (*irregular*) planı üzerine hastane projesinin ızgarasının bindirilmesiyle başlamaktadır. Bu ızgara zamanla proje arazisinde daha sonra ev ya da mezarlar için boşlukları tanımlayacak hacimler şeklinde boşaltılmıştır. Mimara göre bu, rasyonel olanın boşluğa çevrilmesinin vücut bulmuş şeklidir (Eisenman, 1980, s.611). Eisenman’ın araziye başlangıçta mekâna dair tasarımını eklemek, buradaki deyişle metnini yazmak üzere bir kareli defter oluşturduğu söylenebilecektir.

İkinci metin, Eisenman’ın alandaki mevcut öğeleri okumasıdır. Bunlar, ‘şimdinin boşluğu olarak’ bir yokluğu ifade eden izler olmaktadır. Eisenman mevcut alana üç farklı ölçekte yeni öğeler eklemektedir. Bunların üç ayrı ölçekte isimlendirmelerini yaparak, bir ev ölçeği ile bunun kabaca yarısı ve iki katı olan öğeler geliştirmektedir. Ölçekle kurdukları ilişkileri neticesinde, insanın içinde sığınabileceği bir ‘barınak’, ilk ölçeğin anıt mezarı olarak bir ‘ev’ ve son olarak bu ikisinin içiçeliğini bir arada barındıran bir evler ya da anıt mezarlar müzesi şeklinde isimlendirilmektedirler.

Üçüncü ve son metinde ise Eisenman (1980, s.611), metnin bir diyagonal çizgi çizerek bir rasyonel aks tarafından bastıralamayacak olan başka bir seviyenin olduğunu göstermektedir. ‘Topolojik bir simetri ekseni’ çizerek bu bakışı kuvvetlendiren mimar, bu yaklaşımını ‘yer’ ile ilişkili kılacak şekilde Venedik’in iki köprüsüne bağlayan bir ‘hareket’ içerisinde çizmektedir. Son olarak, üçüncü metinde projenin son hali olan maket temsilinde kullandığı renkleri açıklamaktadır. Venedik

belleğinden getirdiği, Giardano Bruno'nun değersiz kılınan sanatı yüzünden cezalandırılması hikayesini bir metaforla simyacılıkla altına dönüştürüp zeminde ifade eden mimar, eklenen mekansal öğeler ise Venedik Kırmızısı ile kurguladığını açıklamaktadır. Bu ayrımı, çizimde kullandığı ızgarada yarattığı boşlukları kırmızı ile vurgulamasında ve çizim yapılan kağıdın doğası gereği taşıdığı renkte görmek mümkündür.

Eisenman projenin bir başka anlatımında ise mekâna dair bakışını şu şekilde aktarmaktadır: “Cannaregio Projesi için, iç mekânın durağanlığını yitirdiği bir durumda mimari bir referans olarak (*datum*) zemin yüzeyi sorgulanabilir mi diye sorulmuştur. Projede, zemine ait yüzey kavramsal açıdan yapay olarak ifade edilerek, Öklidyen olmayan topolojik bir yüzey elde edilmiştir. Bu noktada, herhangi bir geometrik form, öklidyen dahi olsa yapay olarak görülecektir (Eisenman, 1999, s.173-174).

Proje'nin 'yapay' bir etkileşim içermesini yalnızca geometri ile olan ilişkide değil, aynı zamanda mimarın dile getirdiği kavramlarda da bulmak mümkün olmaktadır. Mimari çizimlerini okuyan bir izleyici için Eisenman'ın çizimleri, üretken bir diyalog barındırmaktadır. Mimarın projeleri, bir süreç nesnesi olarak, mevcut halini edinirken hangi özgül yollardan geçerek edindiğini izleyicisinden eleştirel bir tutumla düşünmesini talep etmektedir (Hays, 2015 © 2010, s.57). Bu etkileşime dair Hays 2015 © 2010, s.58), Barthes'ın okuyucunun kendi anlamlarını üretmeye zorlayan metinler için kullandığı okunaklı yerine 'yazınaklı' (*scriptible*) metin ifadesi olarak gördüğü Eisenman'ın işlerinin, okuyucu ve nihayetinde izleyiciyi 'çift taraflı üretken bir etkinliğe davet ettiğini' söylemektedir.

Mekâna dair bu denli kavramsal yaklaşımlar içeren projenin çizimi, Eisenman'ın ifade ettiği mekânsal kodlara ayırarak incelenebilir. Kâğıtta '**zemini ifade eden bir arkaplan**' (a), '**Venedik'in mevcut düzensiz yapısı**' (b), '**Le Corbusier'in hastane projesinden getirilen ızgaranın çizgisel altlığı**' (c) ve '**ızgaraya yapay bir kazı ile açılan boşluklar**' (d), '**düzen getirici akslar tarafından bastırılmayan dokuyu hatırlatan diyagonal çizgi**' (e) ve '**boşluklara yerleştirilen doluluk şeklindeki barınak-ev/anıt mezar- ev/anıt mezar müzeleri**' (f) şeklinde altı öğe ya da ilişki belirlenebilecektir (Şekil 3.29-31). Son olarak, mekânsal öğe olarak kabul edilmeyen ve diyagonal çizgi yakınında okunan yazı, zemin olarak çizimin aktarıldığı kağıt ortamı üzerinde değerlendirilmiştir.

ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması Eisenman	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları Tasarımın İletimi	Yorumlama / Kod Çözümü Kıyıcı; Hays, Ansari ve Eisenman
 <p>PE-(a)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Plan düzleminde kurulacak mekân anlatımı için çerçeveyi belirleyen zemin, kağıdın materyal dokusu ile kente altlık sağlamaktadır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Çizimin nötr bir ögesi olarak görülebilecek kağıt, çizime dahil bir öge haline gelmektedir, tasarımcı ve izleyen, sağ alt köşedeki kısa not ile gerçeklikle ilişkilendirir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Şekil-zemin açısından, daha sonradan doku vazifesi görecek olan bir renk aralığı teksir kağıdı görünümünün getirisidir.
 <p>PE-(b)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Mevcut proje alanı, plan düzleminde vaziyet planı olarak ifade edilmektedir. İlişkilerin, üstten bakışla anlatılabileceği ve anlaşılabilmesi öngörülmektedir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Sitte ve Nolli'nin çalışmalarında görülen kent mekânının iç-dış ilişkilerini ifade etmek üzere, yalnızca kontur çizimleri, kağıt dokusunun taramasıyla oluşturulmuştur.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Yapıların yakınlık-kümelenme ilişkileri, hem proje alanı için bir boşluk tarif edilmesini, hem de kent dokusunun aktarımını sağlamıştır.

**Şekil 3.29** : Peter Eisenman'a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b).

<b>ANLATIM DÜZLEMİ</b> <i>(Gösteren)</i> Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması <i>Eisenman</i>	<b>İÇERİK DÜZLEMİ</b> <i>(Gösterilen)</i>	
 <b>PE-(c)</b>	<b>Anlam Yapıları</b> <i>Tasarımın İletimi</i>	<b>Yorumlama / Kod Çözümü</b> <i>Kıyıcı; Hays, Ansari ve Eisenman</i>
 <b>PE-(d)</b>	<b>Temsil Modları</b>	Kurşun kalemle çizilen bu ızgara plan, Venedik'e ait belleğin var olmayan ve güçlkle sezilen izlerini taşımaktadır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Düzen getiren akslar olarak nitelenen ızgara şema, denetlenmek üzere çizimin ikincil derecede okunan bir aracıdır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Projenin kurucusu halini kazanacak aks düzeni, geometrik olarak tanımlı bir biçim üretimini desteklemektedir.
	<b>Temsil Modları</b>	İçerisinde kullanılmayacak öğeleri de barındırmasıyla, eskiz bir tasarım aşaması diyagramı olarak görülebilir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekânın dizimi açısından tasarımcıya, eskizde potansiyel yerleşme alanlarını belirleyen bir olasılıklar tablosu yaratmaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Hacim ve yüzey haline gelecek mimari tasarım fikrini, kırmızı, siyah ve mavi renklerle derinlik ve doluluk olarak belirlenmesi sağlanmıştır.

**Şekil 3.30** : Peter Eisenman'a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-d).

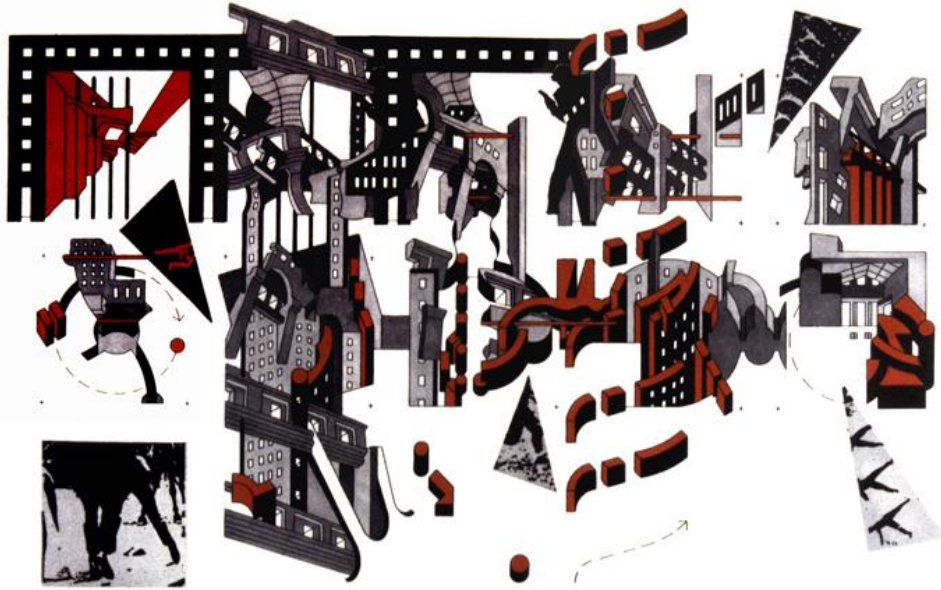
ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması Eisenman	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları Tasarımın İletimi	Yorumlama / Kod Çözümü Kıyıcı; Hays, Ansari ve Eisenman
 <p>PE-(e)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Plan düzlemindeki kurguda, iki ögenin bağlayıcısı olan çizgi hareketi vurgulamak adına kesikli çizgi ile ifade edilmiştir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekânın düzensizliğine giydirilmek istenen bir tür aykırı öge olarak kurgulanmıştır. Diyagonal olarak ızgara sisteme karşıt bir tasarım hamlesi olarak okunabilir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	İşlevsel dizim açısından, yön ögesini kuvvetli biçimde taşımaktadır. Geometrik bir mekânsal kodu, çizgi olarak dışlaştırır.
 <p>PE-(f)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Plan düzleminde üretilen ve gerçekte üç boyutlu bir hakiki mekâna karşılık gelen öğeler, gölge taramalarıyla belirlenmiş ve ölçeklendirilmiştir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Tasarımcının, 'yapay hafriyat' adını verdiği bir yaklaşımı yansıtır ve 'zemin' ile kurduğu ilişki 'yer' fikrini tasarımla bütünleştirir.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Arkitektonik bir mekânsal kodlama, belirlenen öğelerin topografik ve hacimsel unsurları ifade etmesi ile sağlanmıştır.

Şekil 3.31 : Peter Eisenman'a ait Cannaregio Projesinin mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (e-f).

### 3.4.3.3 Bernard Tschumi: Manhattan Transkriptleri 1976-1981

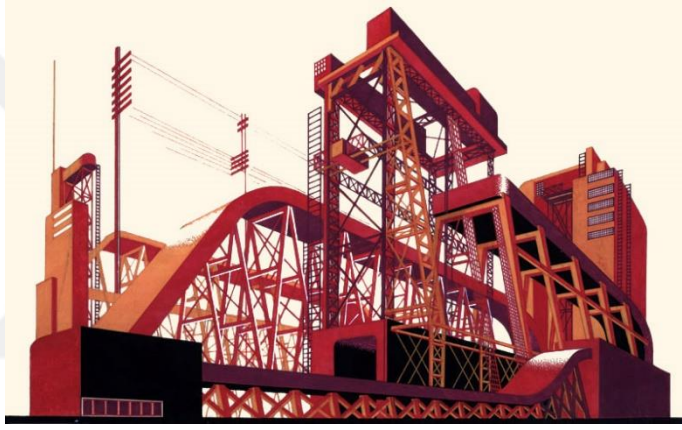
Bernard Tschumi, 1944 yılına İsviçre’de dünyaya gelen ve sonrasında hem Avrupa, hem de Amerika sınırlarında gerçekleştirdiği projeler ve çalışmalarla dünya kapsamında bir üne sahip hale gelmiş ve çizimi kendi tasarım pratiğinde kurucu bir araç olarak görmüş bir mimardır. Mimarın, özellikle dekonstrüktivist bağlam içerisinde ele alınmasını sağlayan Parc de La Villette (1985) projesi, Derrida’nın yapı sökümü ile ilişkilendirilerek üretilmiş ve bu anlamda, tanınırlığında bu proje önemli bir rol oynamıştır. Mimarlık alanında fazlasıyla üretken olan bir mimar olan Tschumi, hem mimari üretim açısından yapı tasarımlarının inşa edilmesi şeklinde, hem de kuramsal açıdan yazdığı kitaplar ve ürettiği mimari temsil işleri ile literatürü yoğun bir şekilde beslemiş bir figürdür. Tschumi, mimari çizimleri, sıklıkla notasyon olarak ifade etmektedir. Bu ifade ile ele aldığı çizimlerin, devinimler, mekânlar ve olayların yanı sıra, ısı, koku, dehşet, coşku hakkında da konuşmayı sağlayan içerikler olduğunu söylemektedir (aktaran Kolatan, 2000, s.18).

Manhattan Transkriptleri (1976-1981) ise, belirli bir mekânı yansıtan geleneksel mimari çizimden farklı bir amaçla üretilmişlerdir. Çizimler, Tschumi’nin 1970’lerde geliştirdiği mekâna dair bakışının bir yansıması olarak görülebilirler. Bu çizimler, bir mekânın geleneksel ele alışıta görülen, çeşitli biçim belirleme özelliklerinden farklılaşmaktadır (Şekil 3.32).



**Şekil 3.32 :** Manhattan Transkriptleri’nden çalışma kapsamında seçilen Transkripsiyon örneği. MT4 Blok-11, 1976-1981 (Tschumi, 1994, s.56; Url-32).

Çizimler, daha çok mekânı ‘olay mimarlığı’ (*event space*) olarak tanımlanan bir bakış açısı içinde kurmaktadır. Transkript anlatıları, Guy Debord’un 1948 tarihli Çıplak Şehir filminde anlatılan bir cinayet öyküsünün mimari çizim aracılığında ele alınması olarak bir yeniden kodlama ve yazım barındırmaktadır (Hays, 2015 © 2010, s. 134). Bahsi geçen olaylar Tschumi’nin çizim pratiğinde özel bir yer edinen transkriptlerin notasyonunda, fotoğraf olarak yer almaktadır. Ancak, kağıda iliştirilen bu küçük imajlara rağmen bu içerikleri çizim olarak anmaktadır. Öyle ki, çizim olarak ele alınmasını gerektirecek, çizgisel unsurlar transkriptler içerisinde daha baskın olarak yer almaktadır. Mimari çizimler Hays’e göre, (2015 © 2010, s.133-134), geleneksel şehirlerin ve bahçelerin çarpıtmaları olarak, Natan Altman ve Yakov Çernikov’un konstrüktivist projelerine göndermeler taşımaktadır (Şekil 3.33).



Şekil 3.33 : Iakhov Chernikov’a ait bir mimari çizim, 1924-1931 (Url-33).

Mimarın ‘gerçekliğe dair yorumunun bir yazımı’ olarak bu temsiller, 20. Yüzyılın şehir mekânına odaklanmaktadır. Mekânın (*space*), olay (*event*) ve hareket (*movement*) ile birlikte kent mekânında kurucu bir değer taşıdığı düşünülmesi çizimlerdeki üçlü anlatım düzleminin gelişmesini sağlamıştır. Tschumi’ye göre (1994, s.9), planlar, kesitler, aksonometrikler ve perspektifler her ne kadar ‘**üretken**’ ve keskin anlatım olanakları taşısalarda, transkriptlerde mimarlık düşüncesine getirdikleri mantıksal indirgeme neticesinde mimarlığa dair başka konuları yansıtmak konusunda ‘**kapalı bir mimari dil alanı**’ (*prison-house of architectural language*) belirlerler.

Transkriptler gösterdikleri üçlü notasyon içerisinde, mekânın yaşadığı kopma (*disjunction*) fikrini tasarım kavrayışı açısından dışlaştırmaktadır. Benzer şekilde çizimler, gruplandıkları ‘**park, cadde, kule ve blok**’ programları içerisinde farklı ele alışlar ile aktarılsalar da, tümünde zamansal/dizimsel (*sequence*) bir yaklaşım sergilerler. Boyutsal olarak, bu çizimler, MT 1 ve MT 2 olarak ifade edilen, park ve

cadde programında lineer bir okuma yönelik olarak çizilmişlerdir. MT 3 ve MT4 ise, daha çok bir tür bağlantısız anlar ya da anlatı biçiminde kodlanmıştır. Buna rağmen Tschumi'nin (1994, s.10-11) çizimlere ait değerlendirmesi, farklı okumlara imkan veren bir dizimsel kavrayışla da okunmaya açıktır. Çizimlerdeki okuma aksları, geleneksel bir okumaya yerine, yeni bir okuma önermektedir. Projenin mekâna dair tasarım yaklaşımını gösteren diğer imgeler, 'park', 'cadde', 'kule' ve 'blok' örneklerinden seçilen birer örnek şeklinde **'Ek-E'** içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Yere dair bedensel bir hareket ile oluşan izlenimler, çizim düzleminde, çizgisel içerikte olmayan tek öğeler olarak, belirli bir öykü anıştıracak şekilde, bütün bir kompozisyona sızacak şekilde eklenmiştir. Homojen bir mekân kurulması açısından biri hariç diğerleri kasıtlı bir geometrik kırılmaya tabii tutulan görsel kodlar, okuyucunun bakışı ile mekânı deneyimlemesini sağlamaktadır.

Transkripsiyon, projenin yalnızca mekansal kurgusunu değil, olaylar ile birlikte barındırdığı hareketi, çizgi türleri ile aktarmaktadır. Çizimde bir yer tarifi ve ölçeğin aktarımı, belirli aralıklarla –kabaca- aynı mesafelerde görünür olan artı (+) şeklindeki referanslarla sağlanmaktadır. Bu referanslar, çizimdeki yerin hakiki mekanla ve kağıt ortamı ile olan ilişkisinde önemli bir denetim unsuru olarak görülebilir.

Mürekkepli kalem ile iki farklı renkte çizilerek gösterimi yapılan mekân farklı bakışlarla okunabilir. Görünüş-perspektif ifadeler, mekânın derinlik ve yükseklik gibi boyutsal ve arkitonik unsurlarını yansıtırken, kırmızı ve gri yapı parçaları gölgeler ile materyal bir gerçekliği yansıtacak biçimde kodlanmıştır. Çizimde şekiller üst üste bindirme ile hareket halindeki bir algıyı destekleyecek şekilde çizilmiştir. Bu algı filminden esinle geliştirilen proje fikryle örtüşmektedir.

Tschumi'nin MT4-Blok 11 numaralı çizimi, **'Blok' isimli programın geniş bağlamını kuran 'olay' anlatımı' (a), 'Blok içerisinde baskın yapısal unsurlarda 'hareket'in ifade edilmesi' (b) ve Programın mekansal olarak fiziksel karşılık bulduğu 'mekân' (c) şeklinde mimarın olay olarak ifade ettiği mekân kavrayışına göre üç öğede okunabilir. Bu üç öğeden karmaşıklık seviyesine ve tasarımla ilişkileneşine bağlı olarak, mekân, 'bağlantılar ve strüktürler' (c.1), 'yerleşim ve erişim' (c.2) ve 'yapılar' (c.3) şeklinde isimlendirilebilecek üç alt öğe olarak detaylandırılabilir (Şekil 3.34-36).**

ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması <i>Tschumi</i>	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları <i>Tasarımın İletimi</i>	Yorumlama / Kod Çözümü <i>Kıyıcı; Hays, Kolatan ve Tschumi</i>
 <p>BT-(a)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Temsil modu olarak çizimden ayrılan öğeler, fotografik bir anlatımla olay fikrine kaynak olan gerçeklik ya da sinema filmine atıf yapmaktadır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekânın bir hareket barındırmasına ve içerisinde olay kurgusuna dair referansları destekleyen figüratif ya da dokunsal imgeler barındırmaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Mekansal olarak yer ile ilişki, sol alt köşedeki resimde, ölçek fikriyle birlikte verilmektedir.
 <p>BT-(b)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Notasyon olarak, çizgisel bir bağlam yaratan ve geleneksel çizim modlarından ayrılan anlatım, en çok diyagram ile ilişkilidir denilebilir.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Transkripsiyon projenin yazım olarak ortaya konmasına dair bir yaklaşımdır ve mekân bir notasyon diliyle dışsallaştırılarak soyut bir anlam kazanır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Ölçek fikri, (+) şeklindeki birimlerin arasında mekânsal bir algının kurulmasını desteklemektedir.

**Şekil 3.34 :** Bernard Tschumi'ye ait Manhattan Transkriptleri'nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı sökülme işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (a-b).

<b>ANLATIM DÜZLEMİ</b> <i>(Gösteren)</i> Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması <i>Tschumi</i>	<b>İÇERİK DÜZLEMİ</b> <i>(Gösterilen)</i>	
 <p style="text-align: center;"><b>BT-(c)</b></p>	<b>Anlam Yapıları</b> <i>Tasarımın İletimi</i>	<b>Yorumlama / Kod Çözümü</b> <i>Kıyıcı; Hays, Kolatan ve Tschumi</i>
 <p style="text-align: center;"><b>BT-(c.1)</b></p>	<b>Temsil Modları</b>	Görünüş ve perspektif anlatımlarından beslenen mekân anlatımı, yönelim açısından farklı bakışlarla okunmaya açıktır.
<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Tasarımcı izleyen için çok sayıda alternatif imkanına ve okuma sırasına imkan veren bir kurgu yaratarak, hareket fikrini mekân ile birleştirmektedir.	
<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Derinlik ve yükseklik gibi boyutsal ve arkitektonik unsurlar mekân algısına dair bir kavrayışı destekler.	
<b>Temsil Modları</b>	İzometrik perspektifler, boyutların ortaya konulmasında nesnel bir anlatım ortaya koyarak tarafsızlaşır. Renk, diğer monoton renk tonlarından kolayca ayrışır.	
<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekânın, bağlantılar ve strüktürel öğelerinin aktarımı çizim ortamında sıra barındırmayan bir okumaya uygun olarak aktarılmıştır.	
<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Ölçek ve yer fikrini destekleyecek yüzeyden bağımsız olarak hacimsel anlatımlar, arkitektonik ifadeyi oluşturmaktadır.	

**Şekil 3.35 :** Bernard Tschumi'ye ait Manhattan Transkriptleri'nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı söküm işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c-c.1).

ANLATIM DÜZLEMİ (Gösteren) Mekânın Çizim Aracılığında Kodlanması <i>Tschumi</i>	İÇERİK DÜZLEMİ (Gösterilen)	
	Anlam Yapıları <i>Tasarımın İletimi</i>	Yorumlama / Kod Çözümü <i>Kıyıci; Hays, Kolatan ve Tschumi</i>
 <p>BT-(c.2)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Blok ismindeki olay mimarlığı anlatımı yerleşim ve erişim olarak düşünülebilecek, plan düzleminde bir karayolu ya da görünüşteki bina cephesini aktarır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Olay mimarlığı, çizimde okumanın, sol üstte kalan çizim ögesi ile, grafik dilin kapalılığını, –anglosakson- bir dile uygunlukla açılmasını sağlamaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Algıdaki muğlaklık, biçim dilinin birden çok mekânsal koda referans vermesi nedeniyle gelişmiştir.
 <p>BT-(c.3)</p>	<b>Temsil Modları</b>	Birden çok temsil modu ile, mekân dolaşım halindeki bir okumaya uygun olarak çizime aktarılmıştır.
	<b>Mekâna Dair Bakış</b>	Mekân dizimsel olarak izleyicisi için, 15 karelik bir gride yoğunlaşan, beliren, 1-3-2-2-2 (soldan sağa) şeklindeki birim mekânlar şeklinde aktarılmaktadır.
	<b>Mekânsal Algıya Dair Kodlar</b>	Zamansal ve dizimsel unsurların karmaşıklık seviyesi yüksektir. Geleneksel mekân ötesi bir deneyim algısını destekler.

Şekil 3.36 : Bernard Tschumi'ye ait Manhattan Transkriptleri'nin mimarlıkta mekâna dair bakışını ortaya çıkarmak üzere barındırdığı yapıyı sökülme işlemine tabi tutan incelemeyi gösteren şema (c.2-c.3).

#### 4. TARTIŞMA VE SONUÇ: ÜRETKEN ÇİZİME DAİR YORUMLAR

Tezin başlarken ortaya koyduğu niyet doğrultusunda, araştırma bir keşif şeklinde yürütülmeye özen gösterilmiştir. Keşif yaklaşımı, doğası gereği sürecin niteliğini belirlerken yeni tartışma imkânları ve sonuçlar doğurmuştur. Tezin kendi sınırları içerisinde tamamlamış olduğu araştırma, mimari çizimlerin salt bir temsil modu olarak sunuma yönelik görsel imgeler olmaktan daha kritik potansiyeller taşıdığını göstermektedir.

Mimari çizim, mimarlık açısından disiplinin bilgi alanı içerisinde ele alınırken, bilimsellik gereği diğer disiplinlerle temas ettiği noktalar fark edilerek çalışmanın içeriği genişletilmiştir. Başlangıçta yalnızca mimari tasarım çalışma alanı içerisinde araştırma sorusunun yanıtlanabileceği düşünülürken, çalışma hem dilbilim ve iletişim gibi diğer disiplinleri, hem de göstergebilim, psikanaliz, yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi yöntemlerin bilgi potansiyeline başvurarak geliştirilmiştir.

Bu noktada, mimari çizimlerin göstergebilimsel bir yöntemle deşifre edilerek okunmasında, tıpkı Sybille Krämer'in de ortaya koyduğu temel prensiplerde işaret ettiği gibi, mimari çizimler kendi doğaları gereği, dil dışı ve otonom bir pratik olarak dilden farklı bir yapıdadır. Bu sebeple, mimarlıkta anlama dair çalışmaların, disiplinin epistemolojik yapısı göz önünde bulundurulduğunda, diğer disiplinlerin ürettiği bilgiyi kullanmasının yanı sıra kendi bilimsel ele alışını yaratacak kavramlar, yaklaşımlar geliştirmesi mimari tasarım kuramı açısından bir ödev olarak görülebilecektir. Bu yaklaşım bir bilim alanına özerklik atayarak, bir kapalılık haline getirmek olarak değil, diğer disiplinlerin ışık tutmasıyla fark edilen ve keşfi yapılması beklenen pek çok incelemenin potansiyel varlığını vurgulamak olarak anlaşılmalıdır.

Niteliksel araştırmaya yöntemine dayanan bir çalışmanın sonuçlarını belirlemek noktasında yorumlama önemli bir edim olarak gözükmektedir. Bu açıdan sonuç metni, bir dizi tartışmanın neticesindeki yorumlar şeklinde ortaya konulabilecektir. Tezin yazarı olarak araştırmacının beklentisi, çalışmanın okuyucusunun Barthes'ın deyişiyle 'yazınaklı' bir metin bulması olacaktır. Bu anlamda, araştırmacının

yorumlarının yanına ya da karşısına okur kendi yorumlarını ekleyerek bilgiyi büyütmelidir.

Çalışmanın hemen başında gösterilmeye çalışıldığı üzere mekân, çok farklı tanımlar ve yaklaşımlarla anlamlandırılmaya çalışılan bir kavramdır. Mekân bir gerçeklik unsuru olarak, tıpkı zaman gibi temsiller üzerinden kavranabilmektedir. Zamanın ölçülmesi, algılanması bu eylemlere imkân veren saatler, takvimler, gök cisimleri gibi araçlar ile mümkün olmaktadır. Mekânın da gerçekliğin bir boyutu olarak bir takım araçlar ile kavranıldığı varsayılırsa, mimari çizimler bu araçların arasında hatta en başlarında yer almaktadır.

Aracılık, mekânı üreten ve izleyen rollerini kaynaştıracak ortak bir okuma aygıtıdır. Aracı, erişmesi güç, organize etmesi zahmetli karmaşık fikir yapılarının kurulmasını, görünür olmayanların görünür kılınmasını, önemsiz kabul edilenin yeniden değer kazanmasını sağlayacak nesnel bir kavramdır. Nesnel yapısı, okunmasıyla birlikte öznel bir nitelik edinmektedir. Bu anlamda aracı, herkesin görme biçimini içeren ve okuyucusuna göre dönüşebilen potansiyel bir ekrandır.

Mimari çizimler, yalnızca görsel bir aracı olarak değil, dokunsal algıya imkân veren bir beceri ile donatılmışlardır. Çizimin ortaya çıkışı mitinde de işaret edildiği üzere, iz bırakacak herhangi bir araç ile çizgileri, lekeleri barındıran; öge olarak söylenirse, geometrinin nokta, çizgi, düzlem ve hacim gibi elemanlarını mekânsal kodları ifade edecek şekilde düzenleyen her ekranın çizim olduğu düşünülebilecektir. Bu anlamda çizimler başa dönülerek yeniden söylenirse, yalnızca çizgisel bir iki boyutluluk içerisinde yassılaştırmış mekân temsilleri olarak değil, deneyimlenebilen, kalemin ucuna ölçeklenerek içerisine dâhil olunan, gezintiye imkân veren deneyimi duyumsama haline getiren bir gerçeklik zeminidir. Etkin bir iletişimi barındıran yapıları, çizimin barındırdığı kodlama ile ilişkilidir. Katmanlı bir çizim pek çok açıdan bilgiyi içermek ve deneyimletme potansiyeli taşır.

Bu gerçeklik ortamında, diyalog ise, mekânın çok sayıda görme biçimi ile birlikte üretilmesini ifade etmektedir. Diyalog, bir üretim biçimi olarak, farklı görme biçimlerinin varlığını ve zenginliğini sürecin esas çıktısı haline getirmektedir. Mimari çizimin diyalojik karakteri, tasarımı yapana, dolayısıyla aracıyı yani mimari çizimi proaktif şekilde ortaya koyana her zaman bir etkileşimde yer alma ve öncelikli olma olasılığını hatırlatmaktadır.

İzleyen, diyalogun iki yönlü akışından birisini oluşturan ve ortaya konan aracı üzerinden, mekâna dair bakışlarını tasarımcıya göre reaktif bir şekilde geliştiren kişidir. Bu öznenin varlığı hem tasarlanan mekân, hem de mekâna bakmanın aracısı haline gelen mimari çizim için bir yüz –ya da arayüz- niteliği kazanmasını sağlamaktadır. Çizimler, yalnızca tasarımcının izlediği bir temsil modu olsalardı çizim tek yönden okunan bir metin olarak düşünebilirdi. Oysa, izleyenin varlığı, mekânın tasarımının, taşıdığı anlamın, üretken bir edim ile çoğaltılmasını sağlamaktadır. Bu görüşe göre, mimari çizim, Foucault'un üzerine yazmış olduğu '*the hupomnemata*' (kişisel kayıt) biçiminden '*the correspondence*' (yazışma) biçimine evrilmektedir. Tezdeki deyişle söylenmek istenirse, mimari çizim tasarıma dair bir diyalogu kurmakta ve diyalojik bir iletişimi sağlamaktadır.

Kurulan bu diyalogun, iletişim bilimindeki yaklaşımla etkin oluşu, çalışma boyunca derlenen veriler doğrultusunda ortaya konan faktörlere bağlı olmaktadır. Mekânsal kodların okunabilirliği, anlamın nelere bağlı olduğunu keşfetmenin neticesinde olmaktadır. Bu anlamda mimari çizimler, 'temsil modu', özgün bir ifade ile söylenirse 'mekâna dair bakış' ve son olarak 'mekansal algıya dair faktörler / kodlar' şeklinde sıralanabilecek üç ayrı unsur neticesinde barındırdıkları katmanlı ve karmaşık nitelikleri aracılığında okunabilir olmaktadır.

Üretkenlik, sözü edilen kodların anlatım düzeyinde ifade ettikleri anlamların, içerik düzleminde neyi barındırdığını, ne anlama gelebileceğini keşfeden, yaratıcı ve eleştirel bir tutum ile bu anlamları genişletebilecek Eco'nun 'açık yapıt' yaklaşımına koşut nitelikteki diyalogları tanımlamak için kullanılabilir. Böylece 'üretken bir diyalog' mekânın tasarlanmasına aracılık ederken; belirli bir tür çizimin taşıdığı aşağıdaki özelliklerle edindiği niteliksel bir seviyeyi ifade eder. Bu özellikler, 'eleştirel bir pozisyon almayı olanaklı kılmak'; 'kuramsal gerçeklikleri yeniden sunarak görünür kılmak'; 'esnek/gelişime açık bir tasarım edimini olanaklı kılmak'; 'yoruma açık kalarak yaratıcı üretimi desteklemek' şeklindedir. Üretken bir diyalog aynı zamanda, 'düşünceleri farklı katmanların etkisi ile bir sentez olarak organize etmeye'; 'izleyenin varlığını gözeterek iletilmek istenen etkilere odaklanmaya'; 'üretilen düşünce, hayal ve önerilerin iletilebilir hale getirmeye' ve son olarak 'geleceğe dair vizyoner bir şekilde öngörüler üretmeye' imkân vermelidir.

Çalışmada değinilen, 'mekâna dair bakışların çeşitliliğini', 'temsil modlarının tarihsel ve gelişimie dayalı bir haritasını' daha okunabilir ve ayrıntılı bir şema

yapmak, mimari çizimlerin okunmasına dair yeni yöntem ve yaklaşımları tespit etmek ile tez çalışmasının çağrışımları neticesinde yeni bilimsel katkılar ortaya koymak ihtiyacı, gelecekteki araştırmaların motivasyonu olarak önerilebilecektir.

Bu çalışmada ele alınan örnek çeşitliliğinin ve niteliğinin, yalnızca temsil odaklı olduğu düşünülen örnekler üzerinden de ne tür etkin iletişim, üretken diyalog imkanlarına sahip olduğunu çalışmak mümkündür. Tezde ortaya konan yaklaşımların, temel mimarlık eğitimi açısından, mimarlık yapma ediminin ve becerilerinin bir meslek pratiğinin aktarılması noktasında, çaylak tasarımcı, mimar aday öğrenciler adına çizimi temel bir ifade alanı olarak aktarmak, öğretmek ve geliştirmek noktasında taşıdığı potansiyeller ilerideki çalışmalar için potansiyel bir konu olabilir.

Son olarak, mimari tasarım başta olmak üzere bir tasarım ve genel kültür ortamının yaratılması noktasında, iletişim, temsil ve ifade konuları üzerine düşünmek, varoluşsal bir ödevin yerine getirilmesi noktasında kıymetli bir nihai hatırlatma olarak ileri sürülebilir.

## KAYNAKLAR

- Ackerman, J. S.** (2002). *On the Origins of Architectural Photography*. K. Rattenbury (Ed.) "This Is Not Architecture" içerisinde (s.26-36) Londra ve New York: Routledge.
- Acosta, A.** (2012). *Representation, Meaning and Language*. Erişim tarihi ve linki: 16.08.2016 < <http://ohmissacosta.com/blog/representation-meaning-and-language/>>.
- Aker, C.** (2000). *Holl ile Konuşma*. Ekincioglu M.(Ed.) Çağdaş Dünya Mimarları 2: Steven Holl içerisinde İstanbul: Boyut Yayıncılık (s. 7-26).
- Ansari, I.** (2013). *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*. Erişim tarihi ve linki: 07.03.2017 < <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>>.
- Armaner, T.** (2008). *Hegel'de Mimarlık: Bilincin İlk Sınırı*. "Zaman-Mekân" içerisinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (Ed.), (2008, s.58-67) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Avar, A. A.** (2009). *Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği*. Dosya Dergi (Ed.) Sayı: Aralık 2009: Mimarlık ve Mekân Algısı içerisinde. (s.7-16) Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi. Dergi, 15.09.2016 tarihinde <[www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf](http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf) > linkinden indirilmiştir.
- Avcı, O.** (2015). *Rethinking architectural perspective through reverse perspective in Orthodox Christian iconography*. ITU A|Z Dergisi, 12 (2), 159-171.
- Avella, F.** (2009). *Drawing between history and digital innovation*. "Construction and Design Manual: Architectural Renderings" içerisinde F. Schillaci (Ed.), (2009, s.9-70) Berlin: DOM Publishers. ISBN 978-3-938666-63-0.
- Aydınlı, S.** (2008). *'Mekân'dan 'Mekânsal'a: Mekânın Zamansallığı/ Zamanın Mekânsallığı*. "Zaman-Mekân" içerisinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (Ed.), (2008, s.150-161) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Bakhtin, M. M.** (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin ve Londra: University of Texas Press. Erişim tarihi ve linki: 27.04.2017 <<http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bakhtin.pdf/>>.
- Barthes, R.** (2014 © 1985). *Göstergebilimsel Serüven*. (A. Rıfat & S. Rıfat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belardi, P.** (2015 © 2004). *Mimarlar Neden Hâlâ Çiziyor?*. (A. Erol, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Benjamin, A. & Luscombe, D.** (2014). Introduction: Drawing Today. *The Journal of Architecture Dergisi*, v.19 no.4, 467-469. Erişim tarihi ve linki: 01.04.2017 <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13602365.2014.953324>>.
- Berger, J.** (2014 © 1972). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, İ.** (2015). *20. Yüzyıl Mimarlığında Oluş-Kopuş Diyalektiği Ve İp Cambazları*. Arada 1 Konferans Dizisi, 11 Mayıs 2015, İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Mimari Tasarım Kuram Yöntem ve Eleştiri Grubu, İTÜ Taşkışla, Erişim tarihi ve linki: 15.12.2016 <[https://www.youtube.com/watch?v=NmvDWHam\\_UM&t=5456s](https://www.youtube.com/watch?v=NmvDWHam_UM&t=5456s)>.
- Bovelet, J.** (2010). *Drawing as Epistemic Practice in Architectural Design*. *Footprint Dergisi*, 'Drawing Theory' sayısı, Güz 2010, 75-84. Erişim tarihi ve linki: 16.03.2017 <<http://footprint.tudelft.nl/index.php/footprint/issue/view/7>>.
- Boudon, P.** (2015). *Mimari Mekân Üzerine: Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Brillembourg, C.** (2001). *Architecture: Interview with Raimund Abraham*. *BOMB Magazine* 77 2001 Fall. Erişim tarihi ve linki: 15.04.2017 <<http://bombmagazine.org/article/2421/raimund-abraham>>.
- Carpó, M.** (2001). *Architecture in the Age of Printing : Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Carrión, U.** (1980 © 1975). *The New Art of Making Books*. U. Carrión "Second Thoughts" içerisinde Amsterdam: VOID Distribütörleri, s.7-23. Erişim tarihi ve linki: 15.04.2017 <[https://monoskop.org/images/4/4e/Carrion\\_Ulises\\_Second\\_Thoughts.pdf](https://monoskop.org/images/4/4e/Carrion_Ulises_Second_Thoughts.pdf)>.
- Chandler, D.** (2007 © 2002). *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
- Colomina, B.** (2011 © 1996). *Mahremiyet ve Kamusallık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cook, P.** (2014 © 2008). *Drawing: The Motive Force of Architecture*. UK, West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.
- Crosset, P. A.** (1988). *The Narration of Architecture*. "Architectureproduction" içerisinde B. Colomina, J. Ockman, (Ed.), (1988, s.200-211) New York: Princeton Architectural Press.
- Deleuze, G.** (2014 © 1983). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eco, U.** (1992 © 1962). *Açık Yapıt*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U.** (1997). *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*. N. Leach. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içerisinde Londra, N.York: Routledge, s. 173-195.
- Eisenman, P.** (2006 © 1982). *Hafıza Evleri: Analoji Metinleri*. "Şehrin Mimarisi" (A. Rossi) içerisinde (Amerikan Basımı için Giriş). İstanbul: Kanat Yayınları.

- Eisenman, P.** (1980). *Three Texts for Venice*. Domus Magazine 611, Kasım 1980, s.9-11.
- Eisenman, P.** (1983). *Drawing of the Week*. Erişim tarihi ve linki: 30.04.2017. < <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/peter-eisenman/>>
- Eisenman, P.** (1999). *Diagrams of Exteriority*. “Diagram Diaries” içerisinde New York: Universe Publishing, s.169-170.
- Ek, İ.** (2012). *18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi*. “Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek” içerisinde N. Altınyıldız Artun, R. Ojalvo, (Ed.), (2012, s.17-45) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emmons, P.** (2014). *Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination*. The Journal of Architecture, 19:4, 536-559, DOI: 10.1080/13602365.2014.949822
- Etlin, R. A.** (2009). *Auguste Choisy’s Anatomy of Architecture*. “Auguste Choisy (1841-1909): L’Architecture et l’art de bâtir.” içerisinde J. Girón & S. Huerta (Ed.), “Actas del Simposio Internacional celebrado” isimli Uluslararası Sempozyumu Madrid, 19-21 Kasım 2009, Madrid: Instituto Juan de Herrera, s.151-81. 23.06.2016 tarihinde < <http://www.augustechoisy2009.net> > adresinden indirilmiştir.
- Evans, R.** (1986). *Translations from Drawing to Building*. R. Evans. Translations from Drawing to Building and Other Essays içerisinde Londra: Architectural Association Publications.
- Ferlanga, A.** (2016). İtalyan Mimarların Öyküsü: Aldo Rossi. 3. Tasarım Bienali Paralel Etkinlikleri, 02.11.2016, İtalyan Kültür Merkezi, Tepebaşı.
- Fernández F.** (1989) *Narrative Order*. (Ed.) Architecture as Culture, Discourse of Design, Design and History. içerisinde Erişim tarihi ve linki: 01.01.2016 < <http://tdd.elisava.net/coleccion/la-cultura-arquitectonica-el-discurs-del-disseny-el-disseny-i-la-seva-historia/fernandez-en> >.
- Fischer, G.** (2015 © 1991). *Mimarlık ve Dil: Mimari Anlatım Sisteminin Temelleri*. (F. Erkman Akerson, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Forty, A.** (2000). *Words and Buildings: Vocabulary of Modern Architecture*. (s.256-275) Londra: Thames&Hudson.
- Fraser, I. & Henmi, R.** (1994). *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Giedion, S.** (2008 © 1941). *Space, Time & Architecture*. Londra: Harvard University Press.
- Goldman, G.** (1997). *Architectural Graphics Traditional and Digital Communication*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gombrich, E. H.** (2015 © 1982). *İmge ve Göz: Görsel Tesil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Graham, J.** (2014). *Mnajdra*. Erişim tarihi: 09.02.2016 < [cuboetexcubo.blogspot.com.tr/2014/03/mnajdra.html](http://cuboetexcubo.blogspot.com.tr/2014/03/mnajdra.html)>.
- Gregotti, V.** (2015 © 1991). *Mimarlığın İçinde*. (A. Erol, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Günay, V. D.** (2012). *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması*. V.Doğan Günay & A. F. Parsa “Görsel Göstergebilim” içerisinde İstanbul: Es Yayınları, s. 11-54.
- Gürer, T. K.** (2004). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gürer, T. K. ve Yücel, A.** (2005). *Bir paradigma olarak mimari temsil*. İTÜ Dergisi: Mimarlık, Planlama, Tasarım, 1, Cilt 4, 84-96.
- Hall, S.** (1999 © 1973). *Encoding, Decoding*. S. Daring “The Cultural Studies Reader” içerisinde Londra, N.York: Routledge, s.507-517. Erişim tarihi ve linki: 26.12.2016 <[http://14.139.206.50:8080/jspui/bitstream/1/1963/1/During,%20Simon%20\(ed.\)>](http://14.139.206.50:8080/jspui/bitstream/1/1963/1/During,%20Simon%20(ed.)>)>.
- Halse, A. O.** (1960). *Architectural Rendering: The Techniques of Contemporary Presentation*. New York: F. W. Dodge Corporation.
- Hays, K. M.** (2015 © 2010). *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*. (V. Atmaca & B. Demirhan, Çev.) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Huggett, N. ve Hofer, C.** (2016) *Absolute and Relational Theories of Space and Motion*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/spacetime-theories/>>>.
- Joedicke, J.** (1976). *Bir Mimari Mekan Kuramına Giriş ve Aynı Zamanda Mimarının Durumunun Saptanması İçin Deneme*. (Doç. Y. Müh. Mimar A. Arpat, Çev.) İstanbul: İTÜ Mühendislik ve Mimarlık fakültesi Matbaası.
- Joedicke, J.** (2015 © 1991). *Önsöz*. G. Fischer. “Mimarlık ve Dil: Mimari Anlatım Sisteminin Temelleri” İçerisinde (F. Erkman Akerson, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları, s. 9-10.
- Kahvecioğlu, H. L.** (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kahvecioğlu, H.** (2008). *Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman*. “Zaman-Mekân” içerisinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (Ed.), (2008, s.142-149) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kolatan, Ş.** (2014 © 1964). *Tschumi ile Konuşma*. Ekincioğlu M. (Ed.) “Çağdaş Dünya Mimarları: Bernard Tschumi” içerisinde İstanbul: Boyut Yayıncılık (s. 7-26).
- Lacan, J.** (2014 © 1964). *Psikianalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11.Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- László, M. N.** (1947 © 1928). *The New Vision: and abstract of an artist*. New York: Wittenborg, Schulz, Inc.
- Lazar, J.** (2009 © 2001). *İletişim Bilimi*. (C. Anık, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Lefebvre, H.** (2014 © 1974). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

- May, H.** (2016 © 1975). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- McLuhan, M.** (2012 © 1964). *The Medium is the Message*. Erişim tarihi ve linki: 19.08.2016 < <http://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.medium.message.pdf> >.
- McQuail, D.** (2010 © 1983). *McQuail's Mass Communication Theory*. Londra, California, New Delhi, Singapore: SAGE Publications Ltd.
- Medium.** (t.y.). Erişim tarihi ve linki: 15.04.2017 < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/medium> >.
- Mitchell, W. J. T.** (1984). *What is an Image?* New Literary History Dergisi, v.15 no.3, Güz 1984, 503-537. Erişim tarihi ve linki: 15.04.2017 < [http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell\\_whatisanimage.pdf](http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf) >.
- Mitchell, W. J. T.** (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. Londra: The University of Chicago Press. Erişim tarihi ve linki: 25.01.2017 < [https://monoskop.org/File:Mitchell\\_WJT\\_Iconology\\_Image\\_Text\\_Ideology.pdf](https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_Iconology_Image_Text_Ideology.pdf) >.
- Moneo, R.** (1998 © 1973). *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery*. M.Hays (Ed.) "Oppositions: Selected Essays 1973-1984" içerisinde (1998, 105-134) New York: Princeton Architectural Press.
- Monod, J.** (2012 © 1970). *Rastlantı ve Zorunluluk*. (É. Eda Moreau, Çev.) İstanbul: Alfa Bilim Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. Ü.** (2008). 'Nedir Mekân Dedikleri?'. "Zaman-Mekân" içerisinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (Ed.), (2008, s.88-105) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Pallasmaa, J.** (1994). *An Architecture of the Seven Senses*. "Questions of Perception: Phenomenology of Architecture", içerisinde Holl, S., Pallasmaa, J. & Pérez-Gómez, A. (Ed.) (1994, 26-37), Japan: a+u Publishing Co. Ltd.
- Panofsky, E.** (2013 © 1927). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pérez-Gómez, A.** (1982). *Architecture as Drawing*. JAE, 36(2), 2-7. doi:10.2307/1424613. Erişim tarihi ve linki: 17.08.2016 <<http://dedale09.ocular-witness.com/wp-content/uploads/2009/10/Architecture-as-Drawing.pdf> >.
- Pérez-Gómez, A.** (1994). *Chora: The Space of Architectural Representation*. "Chora: Intervals in the philosophy of architecture" içerisinde A. Pérez-Gómez & S. Parcell (Ed.), (1994, s.1-34) Kanada Québec: McGill-Queens University Press.
- Pérez-Gómez, A.** (2002). *The Revelation of Order: Perspective and Architectural Representation*. K. Rattenbury (Ed.) This Is Not Architecture. içerisinde (s.3-25). Londra ve New York: Routledge.
- Porter, T.** (1979). *How Architects Visualize*. New York: Macmillan Publishing.
- Rasmussen, S. E.** (2009 © 1959). *Yaşanan Mimari*. (Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Rattenbury, K.** (2002). *Iconic Pictures*. “This is not Architecture” içerisinde K. Rattenbury (Ed.), (2002, s.57-90) Londra: Routledge.
- Rossi, A.** (1981). *A Scientific Autobiography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Rustow, S. L.** (1979). *An Essay On Notation: A Speculative Examination of What and How Architectural Drawings Might Mean*. (Yüksek Lisans Tezi). Massachusetts Institute of Technology.
- Said, E. W.** (2009 © 1985). *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*. (F. Burak Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Scheer, D. R.** (2014). *The death of drawing: architecture in the age of simulation*. Londra & New York: Taylor & Francis.
- Schulz, C. N.** (1988 © 1968). *Intentions in Architecture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Schwarzer, M. W. ve Schmarsow, A.** (1991). *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of "Raumgestaltung"*. Assemblage Dergisi, Ağustos 1991, 48-61.
- Smith, K. S.** (2008). *Architects' Sketches: Dialogue and Design*. Oxford, UK.: Architectural Press.
- Spiller, N.** (2013). *Drawing Architecture*. (Ed.) Dergi, Architectural Design, Eylül-Ekim 2013, Sayı 5, s.3. ISBN: 978-1118-418796.
- Tschumi, B.** (1994). *Manhattan Transcripts*. New York: Academy Editions.
- Uffelen, C.** (2010). *Hand Drawings*. Architectural Visions içerisinde J. Andrews (Ed.), (2010, s.7-15) Almanya: Braun Publishing.
- Woods, L.** (2010). *Raimund Abraham's Dream*. Erişim tarihi ve linki: 15.04.2017 <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/14/raimund-abrahams-dream/>>.
- Zevi, B.** (2015 © 1948). *Mimarlığı Görebilmek*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Zell, M.** (2008). *The Architectural Drawing Course: Understand the principles and master practices*. Londra: Thames& Hudson.
- Url-1** <<http://www.bertolinigalli.com/en/1986/casa-inedita-di-adolf-loos/>>, Erişim tarihi: 03.06.2017.
- Url-2** <<http://infographics.uoregon.edu/projects/nolli/>>, Erişim tarihi: 02.04.2017.
- Url-3** <<http://www.tschumi.com/projects/18/>>, Erişim tarihi: 15.04.2017.
- Url-4** <<http://cuboetexcuboj.blogspot.com.tr/2014/03/mnajdra.html>>, Erişim tarihi: 09.02.2016.
- Url-5** <<http://old.unipr.it/arpa/facarch/bettini/09-Disegno.ppt>>, Erişim tarihi: 09.02.2016.
- Url-6** <<http://petriecat.museums.ucl.ac.uk>>, Erişim tarihi: 09.02.2016.
- Url-7** <<https://tr.pinterest.com/comunicacionrau/architecture-engraving/>>, Erişim tarihi: 23.06.2016.

- Url-8** <<https://tr.pinterest.com/martinaina/history-of-architecture/>>, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-9** <[https://en.wikipedia.org/wiki/New\\_Babylon\\_\(Constant\\_Nieuwenhuys\)](https://en.wikipedia.org/wiki/New_Babylon_(Constant_Nieuwenhuys))>, Erişim tarihi: 23.06.2016.
- Url-10** <[http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/09/instant-city-par-archigram-2-5\\_670706\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/09/instant-city-par-archigram-2-5_670706_3246.html) >, Erişim tarihi: 23.06.2016.
- Url-11** <<https://birdseyevueu.files.wordpress.com/2011/02/110202-on-charles-e-martin-class-mail.jpg> >, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-12** <<http://archidose.tumblr.com/post/98294728496/drunken-philosophers>>, Erişim tarihi: 17.01.2016.
- Url-13** <<https://aht915.wordpress.com/2016/02/22/utopic-design-in-le-corbusiers-villa-meyer/>>, Erişim tarihi: 29.04.2017.
- Url-14** <<https://www.wikiart.org/en/david-allan/the-origin-of-painting-also-known-as-the-maid-of-corinth-1775>>, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-15** <<https://projectionsystems.files.wordpress.com/2009/09/kf-schinkel-origin-of-painting.jpg>>, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-16** <<https://tr.pinterest.com/aioncivitas/vedute-aeree/>>, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-17** <<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/12/30/hugh-ferriss-and-the-metropolis-of-tomorrow/>>, Erişim tarihi: 04.02.1017.
- Url-18** <<http://www.arch4blind.com/projects.html/>>, Erişim tarihi: 29.06.2015.
- Url-19** <<http://www.curbed.com/2014/8/6/10064320/how-a-san-francisco-architect-reframed-design-for-the-blind>>, Erişim tarihi: 29.06.2015.
- Url-20** <<http://www.archdaily.com/tag/chris-downey/>> Erişim tarihi: 16.08.2016.
- Url-21** <<https://www.artsy.net/artwork/giovanni-battista-piranesi-carceri-series-plate-xiv>>, Erişim tarihi: 09.04.2017.
- Url-22** <[http://www.architectmagazine.com/technology/project-soane-launches-virtually-worldwide\\_o](http://www.architectmagazine.com/technology/project-soane-launches-virtually-worldwide_o)>, Erişim tarihi: 09.04.2017.
- Url-23** <[https://en.wikipedia.org/wiki/Donato\\_Bramante](https://en.wikipedia.org/wiki/Donato_Bramante)>, Erişim tarihi: 09.02.2016.
- Url-24** <<http://www.rndrd.com/n/1105>>, Erişim tarihi: 28.02.2013.
- Url-25** <<http://www.hiddenarchitecture.net/2016/07/austrian-cultural-forum.html>>, Erişim tarihi: 15.04.2017.
- Url-26** <[http://aarch.dk/wp-content/uploads/2015/12/151211\\_awardprizes.pdf](http://aarch.dk/wp-content/uploads/2015/12/151211_awardprizes.pdf)>, Erişim tarihi: 27.04.2017.
- Url-27** <<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>>, Erişim tarihi: 20.02.2017.
- Url-28** <<http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978/%3E>>, Erişim tarihi: 30.04.2017.
- Url-29** <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486740>>, Erişim tarihi: 30.04.2017.

- Url-30** <<https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/peter-eisenman/>>, Erişim tarihi: 21.04.2017.
- Url-31** <<http://www.eisenmanarchitects.com/cannaregio.html#images>>, Erişim tarihi: 21.04.2017.
- Url-32** <<http://www.tschumi.com/projects/18/#>>, Erişim tarihi: 05.06.2017.
- Url-33** <<https://thecharnelhouse.org/2014/06/06/architectural-compositions-by-iakov-chernikhov-1924-1931/>> Erişim tarihi: 05.06.2017.



## **EKLER**

**Ek-A:** Mekan ve Mimari Çizimin Tarihsel Gelişimini Gösteren Şema

**Ek-B** Günther Fischer'ın Mekansal Dizim Anlatımı Çizimleri

**Ek-C:** San Cataldo'ya ait Diğer Mimari Çizimler

**Ek-D:** Cannaregio Projesi'ne ait Diğer Mimari Çizimler

**Ek-E:** Manhattan Transkriptleri'ne ait Diğer Mimari Çizimler

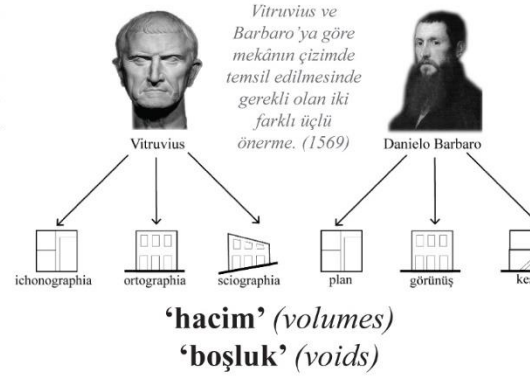




**Ek-A: Mekan ve Mimari Çizimin Tarihsel Gelişimini Gösteren Şema**

'Mekân' kabaca Ortaçağlar'ın sonunda ortaya çıkmaya başlayan yeni bir dil dünyasında 'şeyler'in (die ding'e) nesneleşerek, ağırlıklı resim ve sayıların diliyle temsil edilmeyle başladığı yakın dönemlerin ürünü" bir kategori, "özette insanlık tarihinin önceki dönemlerinde varlığına çok da gerek duyulmamış 'modern zamanlara' özgü bir kavramdır. (Nalbantoğlu, 2008, s.88-89)

Antik dönemde örneklerine nadiren rastlanılan çizim, tasarım sürecindeki belirleyici niteliğini esas olarak Rönesans mimarlığı içerisinde edinmiştir (Scheer, 2014, s.49).



Emmons (2014, s.538), mimarın inşa sahasından tasarımcı olarak çalışma masasına geçişini, kâğıdın Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlaması ile ilişkilendirmektedir.

'mekân' (space) Gottfried Semper 1860 'der stil'  
 'imgelemin kinestetik aktivitesi' Adolf Hildebrand 1893  
 'yaşanan', hareket 'algılanan' imgesi 'tasarlanan Deleuze mekân' 1983

sembolik mekan (gösterge-iletişim) Hegel 1835 Aesthetics  
 'enerji alanı' bakış+bedenin bütünsel var oluşu Nietzsche  
 'dış mekân' Sitte 1920  
 'mekân' x 44tanım MoholyNagy 1929  
 mekanın üretimi / toplumsal mekan Lefebvre 1974

önel bilgi (a priori) Kant  
 'Uzam' / 'Uzanım' Descartes: res cogitans (düşünen şey) res extensa (uzamlı şey)  
 'mutlak mekân' (absolute space) Newton

M.Ö. 3500	M.Ö.350	M.S.375	9.yy	11.yy	13.yy	15.yy	17.yy	18.yy	19.yy	1890	20.yy	21.yy
<b>MEKÂN</b>		'khora' (Chora) Platon	'tópos'/'yer' Aristoteles									'junkspace' Koolhaas
E S K İ M I S I R M E Z O P O T A M Y A												
O R T A Ç A Ğ												
R Ö N E S A N S												
A y d ı n l a n m a												

**MİMARİ ÇİZİM**

Shinto Tapınakları  
Ming ve Mançu Şehirleri X maket

Antik Mısır'da Yeni Krallık dönemine ait çizim örneği.

Mnajdra Malta

St. Gall Manastırı'na ait plan çizimi, 819-826 yılları arası, (Uffelen, 2010, s.7).

Cigoli olarak bilinen Ludovico Cardi'nin Floransa'daki Santa Maria del Fiore'ye ait çizimi, 1600ler. ve Floransa'daki bir pasaja ait perspektif (Avella, 2010, s.32).

hareket imgesi Atina Akropolü Auguste Choisy, 1899

École Polytechnique École des Beaux Art 'tasarı geometri' 'epür düzlem'

Aldo Rossi'ye ait San Cataldo Modena Mezarlığı Projesi'ne ait tasarımı gösteren çizim

Peter Eisenman'a ait Cannaregio Projesine ait tasarımı gösteren çizim.

Manhattan Transkriptleri Transkripsiyon örneği. MT4 Blok-11, 1976-1981

'Unfold and reveal' (Sökme ve açığa çıkarma) isimli çizim, Felicia Nino, 2015.

Roma Dönemine ait plan çizimi örnekleri (Halse, 1960, s.3).

Villard de Honnecourt'a ait, 1230 tarihli Reims Katedrali

Bramante'ye ait San Pietro Bazilikası plan çizimi

Piranesi'nin Carceri (Hapishane) çiziminden örnek, XIV. Levha, 1745.

Hugh Ferris'in 'A City of Needles' isimli çizimi 1924

'dış mekân' Giambatista Nolli 1748

'kurtgözü perspektif' (worm's eye/up-view) Queen's College Florey Building, James Stirling

Avangard Döneme ait kâğıt mimarlığı örnekleri; Constant'ın New Babylon'u (solda) ve Archigram'ın Instant City çizimleri (sağda).

Foster Associates, Sainsbury Centre for Visual Arts" projesine ait kesit

Manhattan Transkriptleri Tschumi, 1976-1981

hareket imgesi


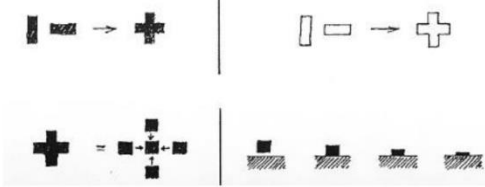
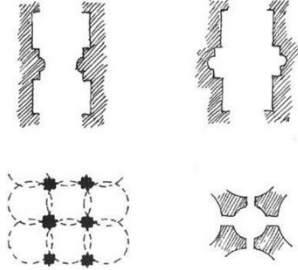
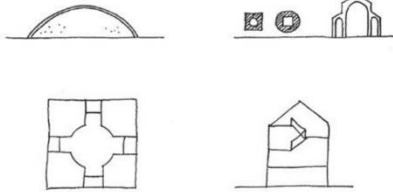
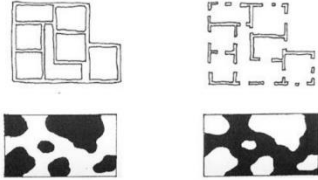
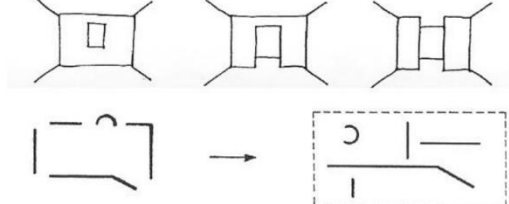
**Şekil A :** Mekan ve Çizimin tarihsel gelişimini gösteren şema.



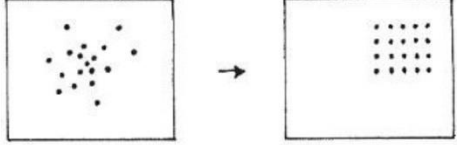
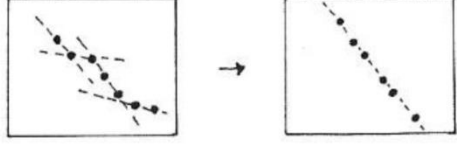
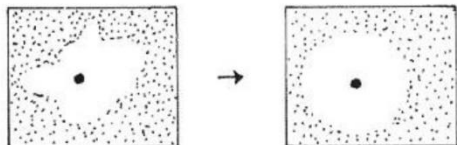
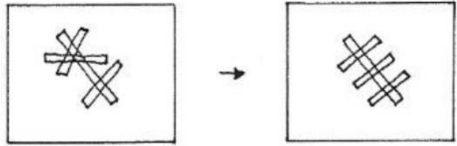
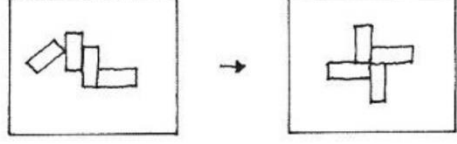
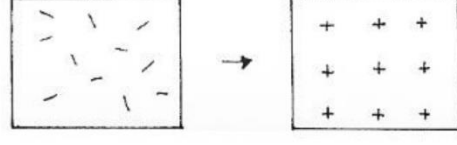
**Ek-B:** Günther Fischer'in Mekansal Dizim Anlatımı Çizimleri

Mekânsal Dizim	Mekânsal Dizime ait Çizim/ Grafik İfade
<p>MD 01:</p> <p><b>Yakınlık, Kümeleme</b> [Mekânsal Dizim 1]</p>	
<p>MD 02:</p> <p><b>Yön</b> [Mekânsal Dizim 2]</p>	
<p>MD 03:</p> <p><b>İçerisi Dışarı</b> [Mekânsal Dizim 3]</p> <p><i>Mekânda Süreklilik, Mekân, Ara Mekân.</i></p>	
<p>MD 04:</p> <p><b>Bitişme</b> [Mekânsal Dizim 4]</p>	

(a)

Mekân Dizimi	Mekânsal Dizime ait Çizim/ Grafik İfade
<p>MD 05:</p> <p><b>Oyuk Bir Cismin Oluşması</b> [Mekânsal Dizim 5]</p>	
<p>MD 06:</p> <p><b>İç İçe Geçme, Kaynaşma</b> [Mekânsal Dizim 6]</p>	
<p>MD 07:</p> <p><b>Figür Zemin</b> [Mekânsal Dizim 7]</p>	
<p>MD 08:</p> <p><b>Mekânın Biçimi Cismin Biçimi</b> [Mekânsal Dizim 8]</p>	
<p>MD 10:</p> <p><b>Süreklilik Süreksizlik</b> [Mekânsal Dizim 10]</p>	
<p>MD 11:</p> <p><b>Akıcı Mekânın Dizimi</b> [Mekânsal Dizim 11]</p>	

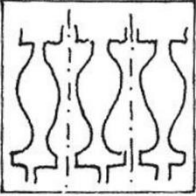
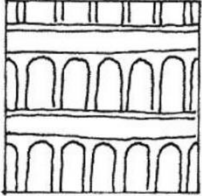
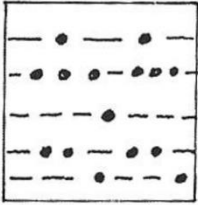
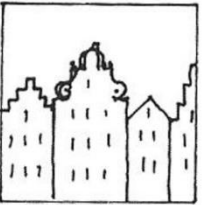
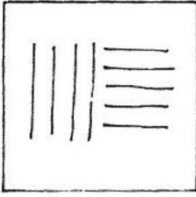
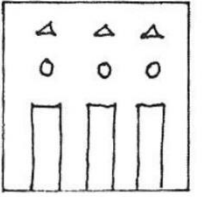
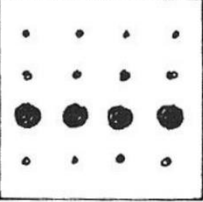
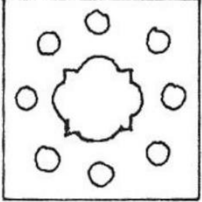
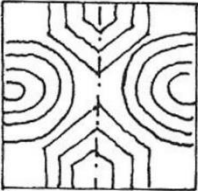
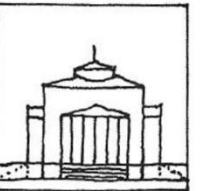
(b)

Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkileri	Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkilerine ait Çizim/ Grafik İfade
<p>MDİ 01:</p> <p><b>Yakınlık Kümelenme</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 1]</p>	
<p>MDİ 02:</p> <p><b>Yön</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 2]</p>	
<p>MDİ 03:</p> <p><b>İçerisi Dışarı</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 3]</p>	
<p>MDİ 04:</p> <p><b>İç İç Geçme</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 4]</p>	
<p>MDİ 05:</p> <p><b>Bitişme</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 5]</p>	
<p>MDİ 06:</p> <p><b>Mekânda Süreklilik</b> [Mekânsal Öğelerin Düzenlenme İlişkisi 6]</p>	

(c)

Biçimsel Dizim	Mekânsal Dizime ait Çizim/ Grafik İfade
<p>BD 01:</p> <p><b>Kümelenmeler</b> [Biçimsel Dizim 1]</p>	<p>merkezilik</p> <p>ritim</p> <p>çizgisellik</p> <p>koşutluk</p>
<p>BD 02:</p> <p><b>Biçimler</b> [Biçimsel Dizim 2]</p>	<p>sıralanma</p> <p>izgara</p> <p>Dörtgen</p> <p>Yamuk</p> <p>Eşkenar Yamuk</p> <p>Paralelkenar</p> <p>Uçurtma</p> <p>Uçurtma</p> <p>Eşkenar Dörtgen</p> <p>Dikdörtgen</p> <p>Yaklaşık eksen</p> <p>Simetri eksenini</p> <p>Simetri merkezi</p>
<p>BD 04:</p> <p><b>Biçimsel Yapıların Üst Üste Bindirilmesi</b> [Biçimsel Dizim 4]</p>	
<p>BD 05:</p> <p><b>Estetikle Aradaki Sınır</b> [Biçimsel Dizim 5]</p>	<p>Düzen – Düzensizlik</p> <p>Sıradanlık – Karmaşıklık</p> <p>Uyum – Uyumsuzluk</p> <p>Oturmuşluk – Gerilim</p> <p>Durağanlık – Hareket</p>

(d)

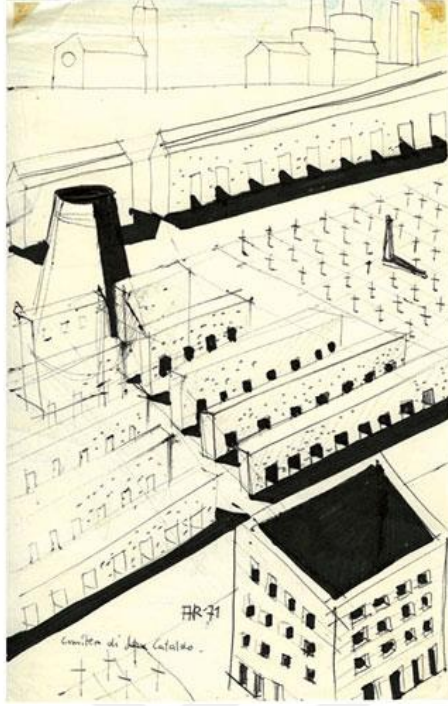
<b>BD 03:</b> <b>Biçimlerin ve Kümelerin Bir Araya Getirilmesi</b> [Biçimsel Dizim 3]	<u>Kümeler</u>	<u>Biçimler</u>
Yineleme (Aynı biçim ya da kümenin yinelenmesi)		
Çeşitleme		
Karşıtlık/ Tezat		
Üstünlük		
Hiyerarşi		

(e)

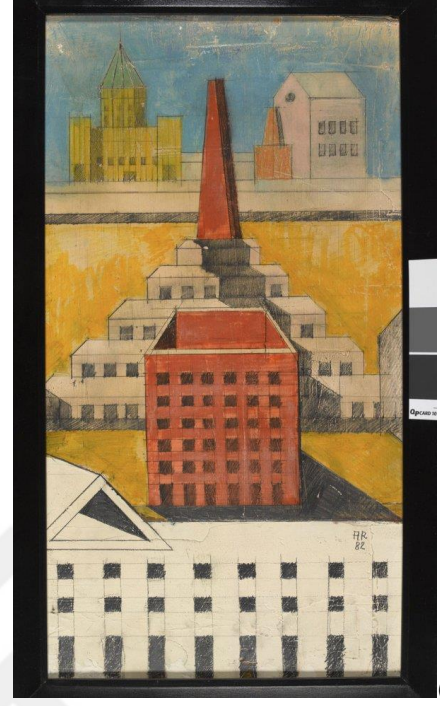
**Şekil B :** Mekansal Sentaks Anlatımları: (a) Mekansal Dizim 01-04. (b) Mekansal Dizim 05-11. (c) Mekansal Öğelerin Düzenlenme İlişkileri (d) Biçimsel Dizim 01-05. (e) Biçimsel Dizimlerin Bir Araya Getirilmesi.



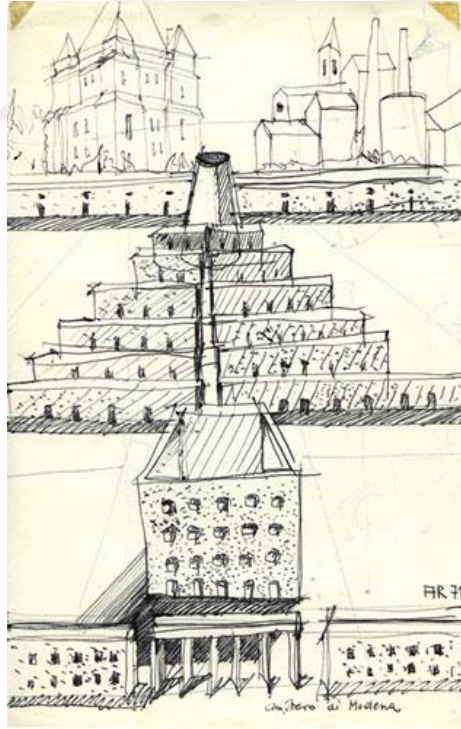
Ek-C: San Cataldo'ya ait Diğer Mimari Çizimler



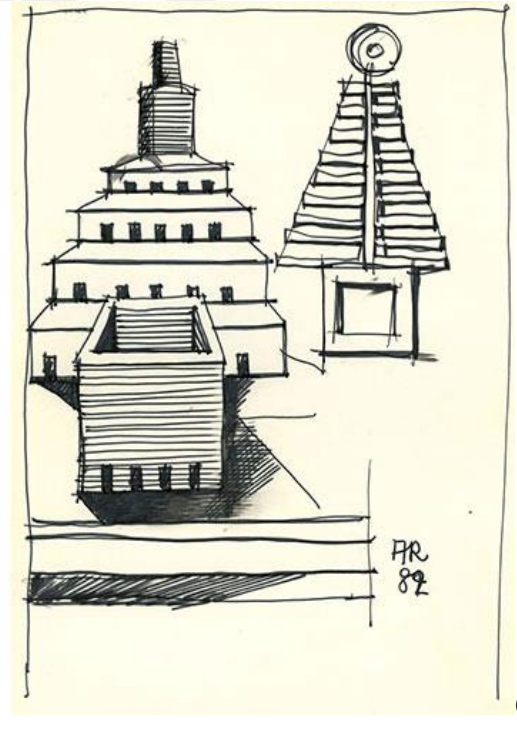
(a)



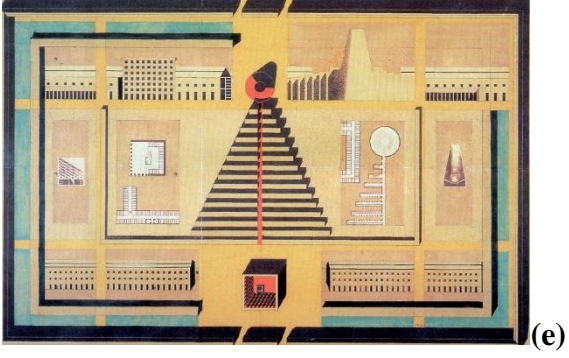
(b)



(c)



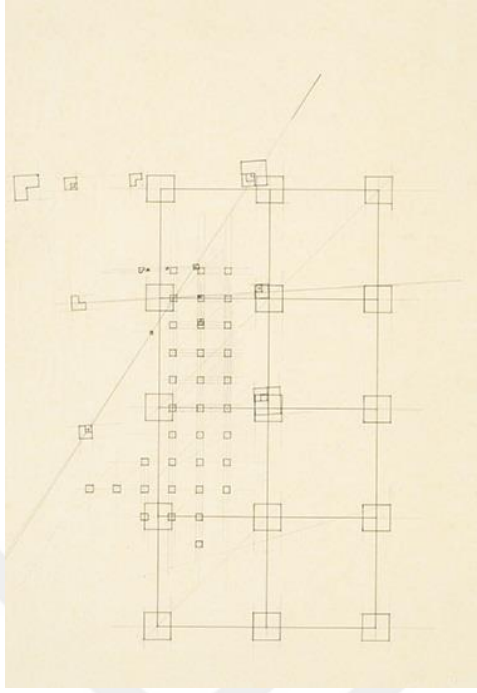
(d)



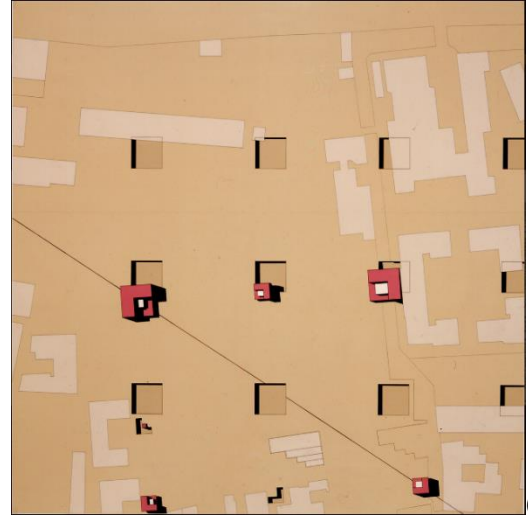
Şekil C : San Cataldo Çizimleri: (a) Eskiz. (b)Yeniden Çizim. (c) Eskiz. (d) Eskiz. (e) Sunum Paftası. (f) Perspektif.



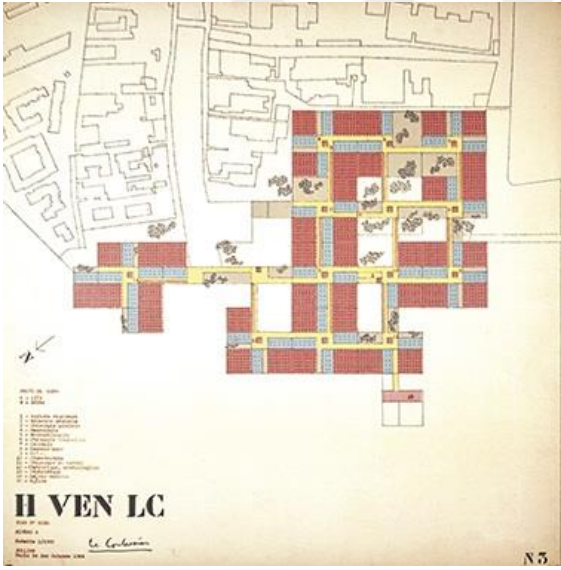
**Ek-D: Cannaregio Projesi'ne ait Diğer Mimari Çizimler**



(a)



(b)



(c)

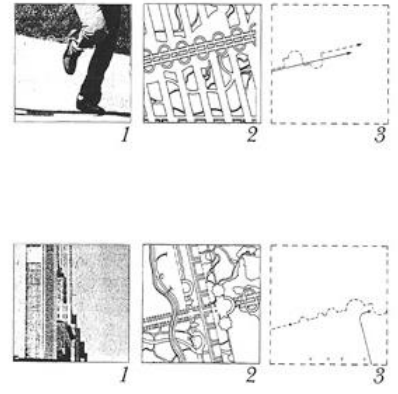
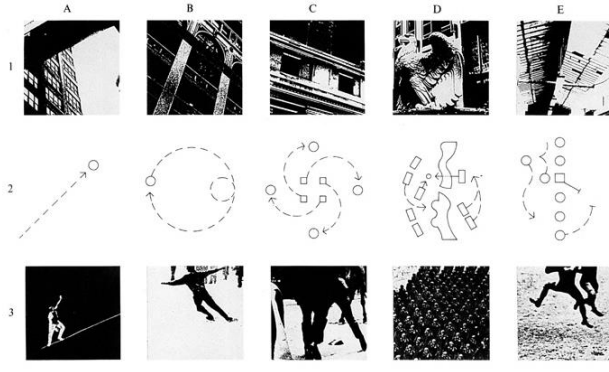


(d)

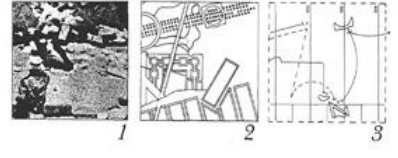
**Şekil D :** Cannaregio Çizimleri: (a) Eskiz. (b)Plan. (c) Le Corbusier'in Hastane Projesi Çizimi. (d) AR sayısında yayınlanan sunum paftası.



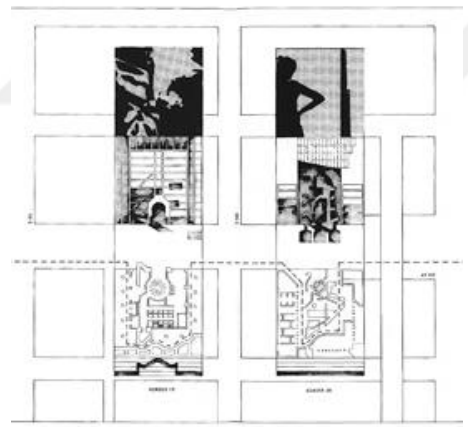
**Ek-E: Manhattan Transkriptleri'ne ait Diğer Mimari Çizimler**



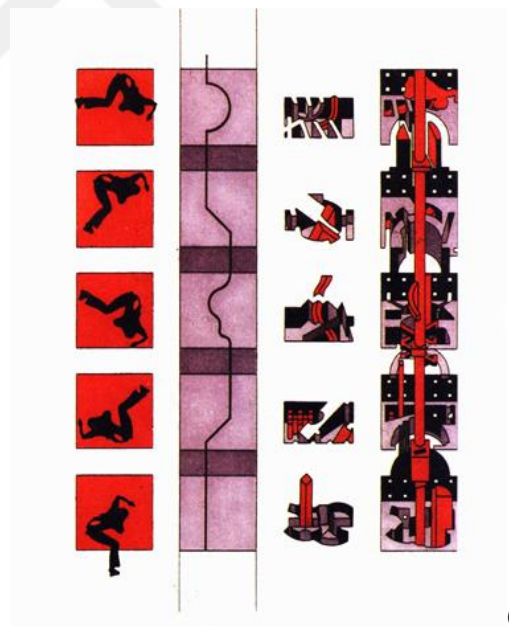
(a)



(b)



(c)



(d)

**Şekil E : Manhattan Transkriptleri Çizimleri: (a) MT 4/1. (b) MT 1/2. (c) MT 2/3 (d) MT3 Renkli Palet (The Fall).**



## ÖZGEÇMİŞ



**Ad-Soyad** : Gökhan KIYICI  
**Doğum Tarihi ve Yeri** : 18.09.1987 / İSTANBUL  
**E-posta** : kiyici@itu.edu.tr / gokhankiyici@gmail.com

### ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü / İç Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2017, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

### MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2012-2015 yılları arasında Motto TPU Mimarlık bünyesinde tasarım ve proje koordinasyonu odaklı olarak mimari ve iç mimari projeler üreten bir ekiple birlikte çalıştı.
- 2015 yılından bu yana İstanbul Arel Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak Mimari Tasarım, Temel Tasarım, Teknik Resim ve Yapı Bilgisi derslerinde asistanlık görevini sürdürmektedir.

