

T.C
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ
ENSTİTÜSÜ

6905

MİMARİ TASARIMDA BİÇİME BAĞLI DAVRANIŞLAR

Yasemin Balkan
Y.Mimar (M.S.Ü.)

DOKTORA TEZİ
Tez Yöneticisi: Prof. Muammer ONAT

İSTANBUL
1996

İÇİNDEKİLER

Giriş
Özet
İngilizce Özet

BÖLÜM I TEZİN DİZAYNI

1. Tez konusunun oluşması.....	1
1.1. 'Bir öğrenci modeli'nin analizi.....	2
1.1.1. Tasarım sürecinde anlatım farklılıklarının oluşması.....	2
1.1.2. Anlatım farklılıklarının mimari eğitimdeki tasarım modelleri ile bağıntısı.....	5
1.2. Mimari eğitimde tasarım modellerinin analizi.....	5
1.2.1. Kalıplara bağlı tasarım.....	6
1.2.2. Düşünmeye bağlı tasarım.....	8
2. Tezin teması.....	9

BÖLÜM II ANLATIM KAVRAMI

1. Anlatım'ın tanımlanması.....	11
2. Sanatta anlatımın yeri.....	13
3. Anlatım türleri	16
3.1. Görülenleri yansıtan anlatımlar.....	17
3.2. Bellekten yapılan anlatımlar.....	19
3.3. Düşünceyi yansıtan anlatımlar.....	21
4. Anlatımda biçim ve öz.....	22
4.1. Biçim ve öz bağıntısının tanımlanması.....	22
4.2. Özde değişmezlik.....	26
5. Anlatımda Görme.....	28
5.1. Görme'nin tanımlanması.....	28
5.1.1. Biçimi görme.....	30
5.1.2. Öz'ü görme	32
5.2. Görme - anlatım bağıntısı.....	36
5.2.1. Biçimi görme'nin anlatıma yansımaları.....	37
5.2.2. Öz'ü görme'nin anlatıma yansımaları.....	38
5.2.2.1. Anlatımda vurgulama.....	41
5.2.2.2. Anlatımda yalınlık.....	42
5.2.2.3. Karikatür örneği.....	44
6. Bir anlatım aracı olarak 'çizgi '.....	45

BÖLÜM III

MİMARİ TASARIMDA ANLATIM

1. Mimari tasarımda anlatımın yeri.....	48
2. Mimarlıkta anlatım türleri.....	51
2.1. Bitmiş tasarımın anlatımı	51
2.2. Tasarım sürecinin anlatımı	52
3. Tasarım sürecinde çizgi türleri	55
3.1. Biçimin çizgisi.....	55
3.2. Özün çizgisi.....	56
4. Tasarım sürecinde çizginin yeri.....	57
4.1. Görme'nin öğretilebilirliği.....	57
4.2. Düşünme'nin öğretilebilirliği.....	59
4.3. Anlatım'ın öğretilebilirliği.....	62
5. Mimari anlatımda 'yetenek' ve 'yaratıcılık' ayrımı.....	65
6. Mimari tasarımda 'görme' 'düşünme' ve 'anlatım' bütünlüğü.....	68
6.1. Mimari tasarımda 'bütünlük' kavramı	68
6.1.1. Durağan bütün.....	69
6.1.2. Dinamik bütün.....	70

BÖLÜM IV

MİMARLIKTA TASARIM MODELLERİ

1. Durağan ve dinamik bütünlüğün mimari tasarımdaki yeri.....	76
2. Durağan ve dinamik bütünlükte düşünme'nin tanımlanması.....	77
2.1. Yakınsak düşünme.....	78
2.1.1. Yakınsak düşünmede noktasallık.....	80
-Noktada süreksizlik.....	80
2.2. Iraksak düşünme.....	82
2.2.1. Iraksak düşünmede çizgisellik.....	83
-Çizgide süreklilik.....	83
3. Yakınsak ve iraksak düşünmeden kaynaklanan tasarım modelleri.....	85
3.1. Biçime dayalı tasarım.....	85
3.2. Düşünmeye dayalı tasarım.....	86
4. Biçime dayalı tasarımın analizi.....	89
4.1. Durağan bütünlük.....	89
4.2. Noktasallık ve bağımsız obje.....	91
4.3. Rastlantısallık	96
4.4. Düşünmede tek boyutluluk.....	98
5. Düşünmeye dayalı tasarım analizi.....	98
5.1. Dinamik bütünlük.....	99
5.2. Çizgisellik.....	101
5.3. Zorunluluk.....	105
5.4. Düşünmede çok boyutluluk.....	105

BÖLÜM V

BİÇİME DAYALI TASARIM

1. Mimari tasarımda biçim.....	109
1.1. Tasarımın sonucu olarak biçim.....	109
1.2. Tasarımın kaynağı olarak biçim.....	111
2. Biçime dayalı tasarım kaynaklarının türleri.....	111
2.1. Kurallara bağlı biçimsel kaynaklar.....	112
2.1.1. Vitruvius'un yeri.....	113
2.1.2. Geometri ve proporsiyon.....	114
2.1.3. Durand yöntemi.....	116
2.2. Taklit'e bağlı biçimsel kaynaklar.....	118
2.2.1. Öğenin taklidi.....	120
2.2.1.1. Piranesi'nin yeri.....	121
2.2.1.2. Öğenin taklidine bağlı kurgu türleri.....	122
2.2.1.2.1. Farklı öğelerin bir araya gelmesi.....	122
2.2.1.2.2. Tek öğenin tekrarlanması.....	125
2.2.2. Yapının taklidi.....	127
2.2.3. Kurgunun taklidi.....	130
2.2.4. Doğanın taklidi.....	132
2.2.5. İmgenin taklidi.....	133
2.2.6. Objenin taklidi.....	136

BÖLÜM VI

SONUÇ

1. Genel değerlendirme.....	141
1.1. Bölümlerin değerlendirilmesi.....	141
1.2. Kavramların değerlendirilmesi.....	142
2. Tezin kullanılabilirliği ve gelişebilirliği.....	149
3. Tezin ileriye dönük mesajları.....	150

GİRİŞ

Uzun bir öğrencilik süreci sonunda, Mimar Sinan Üniversitesinde zorlu bir diploma jürisine hazırlanıyoruz... Atölyede büyük bir telaş ve heyecan hakim. Bazılarımız, projeleri tartışırken, bazılarımız sessiz kalmayı tercih ediyor... Ben ise hala, yapamadıklarımı ve içimde kalanları düşünüyorum. Ve nihayet sıra bana geliyor... Zorlu bir eleştiri beklerken hocaların olumlu tavırları beni şaşırtıyor. Rahat bir jüri geçiriyorum. Altı yıllık bir eğitim sürecinden sonra, 'mimar' olma yolunda ilk adımı atarken

Arkadaşlarım ve ben; kimi zaman zorlu, kimi zaman sıkıntılı, kimi zaman da keyifli bir eğitim süreci geçirmiştik. Çoğumuz farklı kökenlerden geliyorduk. Buna karşın ilk yıllarda hepimiz benzer projeler yaptık. Çünkü aynı örneklerle bakıyor ve aynı bilgileri öğreniyorduk. Mimari projeler ben dahil pek çoğumuz için, aşılması gereken engeller gibiydi. Temel hedef, bu engelleri bir an önce aşıp diplomaya ulaşmak idi. İlk üç projeyi fazla zorlanmadan aştığımı hatırlıyorum. Pek çok arkadaşım gibi ben de, belirli bir arsa bulmuş ve dönemin popüler konulardan birini yapmıştım.

Okulda beşinci yılımdı. Ben ancak, dördüncü projeye gelebilmişim. Önümde daha üç proje vardı. Önceki projelerde olduğu gibi, konuyu ve çalışacağım arsayı belirledim. Bu arsa bir arkadaşımın daha önceden çalıştığı bir yer idi. Biraz bilgi topladım ve hocaya götürdüm. Ancak bu kez, ilk defa farklı bir tepki ile karşılaşıyordum. Hoca seçtiğim arsayı beğenmemişti... Bu arsanın bana hiçbir şey öğretmeyeceğini, verilerinin yetersiz olduğunu söylemişti. Şaşırmıştım ve anlayamamıştım. Hoca benim sıkıntımı anlamış olacak ki, bana çevreyi iyice gezmemi ve krokiler yapmamı önermişti. Bu öneriye uyarak biraz ürkek, biraz tedirgin kendimi sokaklarda buldum. Ürkektim, çünkü alışık olmadığım ve benim için farklı olan bir çevrede dolaşıyordum. Tedirgindim, çünkü yeni arsayı hangi kriterlere göre belirlemem gerektiğini bilmiyordum.

Önceleri gördüklerimi çiziyordum. Gördüklerim; evler, sokaklar, insanlar, ağaçlar, kuruyan çamaşırlar ve hatta kedi köpekler kısaca herşey idi. Bunları benzeterek aynen resim yapar gibi çiziyordum. Çocukluğumda resme yatkın olmam beni bu aşamada rahatlatmıştı. Çocukken de, gördüğüm bir ağacın çok benzerini yapabiliyordum. Çevremdekiler çizdiklerimi beğeniyorlar ve pek çoğu mimar olmam gerektiğini söylüyorlardı. Doğrusu mimarlığı biraz da bu nedenle tercih etmiştim.

Yavaş yavaş bölgeyi tanımaya başladım. İlk günkü ürkekliğim yerini merağa bırakmıştı. Bu merakım, önünden pek çok kez geçmeme ve hatta çizmeme rağmen görmediğim pekçok ayrıntıyı farketmemi sağlıyordu. Pencereleler, ardındaki çocuklar, kapı önü basamağı, bahçe duvarı, ardındaki ağaç, evden eve karşılıklı gidip gelen çamaşır ipleri ve makaralar dikkatimi çeken ayrıntılardan bazıları idi. Merakımın ve hatta heyecanımı giderek arttığını hissediyordum.

Zamanla çizdiklerimin ve çizgilerimin değişmeye başladığını farketdim. İlk çizdiklerim ile son çizdiklerim arasında gittikçe büyüyen belirgin bir fark gözleniyordu. Bunun da tek bir nedeni vardı. Artık gördüklerim benim için eşdeğer değildi.

Gördüklerimin bazılarını göz ardı etmeye, bazılarını da daha belirgin çizmeye başladım. Belirgin çizdiklerim en çok sevdiklerim ve en fazla ilgimi çekenler idi.

Artık çizdiklerim herkesin gördükleri değil, yalnızca benim gördüklerimdi.

Bir gün hoca sordu. Burada hangi konu yapılır?

O zaman anladım ki; nasıl evler, ağaçlar, sokaklar ve hatta çamaşırlar bütünün bir parçası ise, konu da bütünün diğer bir parçası olmalı idi. Benim için tümüyle yeni olan bu yöntemde o güne kadar bildiklerimin artık beni yönlendirmediklerini görüyordum. Çünkü kendi bilgimi kendim yaratıyordum. Hatta olasılıkları düşünüyordum.

Bütün bu farklılıklar beni, o güne kadar tanıdığım mimarlığın dışına sürüklüyordu. Bir yerlerde, tanımını yapamadığım bir 'kabuk'un varlığını seziyordum. Bu kabuk, mimarlıkta mıydı, eğitimde miydi? Yoksa benim kafamda mıydı, ayırd edemiyordum. Tek bildiğim, benim için mimarlığın anlamının değişmeye başladığı idi.

Mimarlık pek çokları gibi benim için de, 'bina yapmak' ile eşdeğerdi. Okuldaki ilk dört yılda bu anlam hiç değişmemişti. Şimdi ise, bina yapmanın ötesinde başka birşeylerin varlığını seziyordum. Fakat henüz adını bilmiyordum.

Eğitimimin ancak sonlarında yaşadığım bu değişimleri bazı arkadaşlarımla da paylaştığımı gördüm. Birbirimizin çizdiklerini anlayabiliyor hatta yorumlayabiliyorduk. Çünkü benim gibi onlar da benzer bir yol izleyenler idi. Sınıfın geri kalan bölümü ise, bu paylaşıma katılamıyordu. Onlar için mimarlık hala bina yapmak idi.

.....ister istemez hatırladığım ve eğitim sürecimde gözlemlediğim ikilemin, diploma projelerinin asılı olduğu atölyede de rahatlıkla sezildiğini gördüm. Bazı projeler gerek anlatım, gerek konuya yaklaşım, gerekse de çözümleme açısından oldukça sınırlı ve donuk gözüküyorlardı. Bazıları da rahat ve özgün anlatımları, gelişebilir çözümleri ile esnek bir bütünlük sergiliyorlardı.

Ortaya çıkan projelerde somutlaşan bu ikilem, diğer arkadaşların isteksizliklerine veya tembeliklerine bağlanamazdı. Ya da tamamı ile öğrenciye yüklenemezdi. Onlar yalnızca benim de o zamana dek bildiğim mimarlığa devam ettirilenler veya edenler idi. Ben ise ettirilmeyenlerdim.

Yukarıda öğrenciliğimden bir kesit alarak, mimarlık eğitimimde gözlemlediğim ikilemi ortaya koymaya çalıştım. Ancak zamanla, yalnızca eğitim ile sınırlı kalmayan bu ikilemin, antik dönemlerden bugüne, tüm mimarlık tarihinde de var olduğunu farkettim.

Sonuç olarak mimarlık alanında iki büyük tasarım modeli olarak da nitelenebilecek olan bu ikilemin, 'kaynaklarını bulmak, tanımlamak, bazı kavramlarla

karşılaştırmak ve tartışmaya açmak’ tezimi yönlendirerek amacını ve kapsamını oluşturdu.



ÖZET

MİMARİ TASARIMDA BİÇİME BAĞLI DAVRANIŞLAR

“Bir gün, görülmezleri de görebildiğimi anladım...”

Bu çalışma bir mimarlık öğrencisinin yukardaki sözleri ile başlar. Öğrencinin mimarlıkta “görülenler” ve “görülmeyenler” olarak tanımladığı iki farklı boyutun bilimsel bir bazda değerlendirilmesi, çalışmanın temel araştırma konusunu oluşturur. Diğer bir deyişle tezin alt yapısının bir eğitim sürecinde yaşanan bir ayrıma dayandığı söylenebilir.

Yukarıda sözü edilen iki farklı boyut, tezin başından sonuna dek tartışılan karşıt bir ikilemin de çıkış noktasıdır. Adeta çalışmanın omurgasını oluşturan bu ikilem tez bütününde çeşitli kavramların paralelinde tanımlanarak tartışılır. Elde edilen bulgular bu ikilemin, aslında mimari tasarımın iki farklı tasarım modelinden kaynaklandığını ortaya koyar.

Çalışma üç ana kavram üzerinde yoğunlaşır. Bunlar, anlatım, düşünme ve biçim’dir. Düşünme ve biçim, tartışılan tasarım modellerinin temel kavramları ve belirleyicileridir. Anlatım ise, söz konusu modellerin tartışıldığı somut bir platform işlevini görür. Diğer bir deyişle nasıl çizgi, duygu ve düşüncelerin somut karşılığı ise, anlatım da bu çalışmada tasarım yöntemlerindeki düşünme farklılıklarının somut karşılığıdır. Bu nedenle anlatım çalışma içinde bir tür araç görevi üstlenir.

Anlatım; veya anlatımın en çok kullanılan türü olan çizgi, mimarlık ile bütünleşmiş bir sözcüktür. Pekçoklarına göre mimarlık, “çizgi çizmek” ve “bina yapmak” anlamına gelir. Buna karşın, araştırma bazında, konu üzerine derin incelemelere pek fazla rastlanmaz. Özellikle ülkemizde anlatım ve çizgi üzerine yapılan araştırmaların oldukça sınırlı olduğu söylenebilir. Mimarlık eğitimi veren kurumlar dahil olmak üzere, çizginin çoğu kez belirli kalıplar ile sınırlandırıldığı ve genellikle bitmiş tasarımı anlatmaya yönelik kullanıldığı görülür. Ancak mimarlıktaki çizgiye tasarım süreci düzeyindeki yaklaşmak esas olmalıdır.

Çalışma genelinde anlatım, tasarım sürecinin ipuçlarını ortaya koyabilmek amacını taşır. Diğer bir deyişle tasarımcının eskizlerinin değerlendirilmesi yolu ile onun tasarım sürecinde izlediği düşünme biçimi hakkında bazı bulgulara ulaşmayı hedefler.

Tasarım sürecini yansıtan anlatımın analizi, çalışmayı yeni bir kavrama ulaştırır. Bu kavram düşünmedir. Kuşkusuz düşünme mimarinin temelidir. Ancak bu denli önemli olmasına karşın mimari tasarımda düşünmenin boyutlarının yeterince bilinmediği ve önemsenmediği söylenebilir. Özellikle ülkemizde oldukça sık rastlanan uyumsuz yapılaşmanın veya işlevsel hataların doğru düşünmemekten hatta düşünmeyi bilmemekten kaynaklandığı da önemli vurgulanmalıdır.

Mimari eğitim belki de bu noktada sorgulanması gereken en önemli süreçtir. Ancak mimari eğitimde ve hatta öncesinde izlenen eğitim yöntemlerinin yaratıcı düşünmeye değil, aksine daha çok belleğin ve ezberin gelişmesine yönelik olduğu ileri sürülebilir. Bu da düşünmenin belirli sayısal değerlere, şemalara, kurallara özetle “Kalıp”lara yönelmesi anlamına gelir. Mimari tasarımda taklitle ve tekrara dayalı sonuçlar genelde kalıplara bağlı bir eğilimin sonucudur. Dahası pek çok mimar arasında özgün, gelişebilir, dinamik bir düşünme yönteminin varlığının dahi bilinmediği iddia edilebilir.

Sonuçta anlatım yolu ile mimari tasarımda iki temel düşünme yönteminin aralarındaki farklılıkları ortaya koymak ve mimari tasarım modelleri ile eşleştirmek tezin hedefini oluşturur.

Yukarıda tanımlanan hedefe ulaşabilmek amacı ile bazı kavram ve görüşler esas alınmıştır. Bu kavram ve görüşlerin paralelinde mimari tasarım sürecinde özgün ve dinamik düşünmeden kaynaklanan tasarım yönteminin doğruluğu ve gerekliliği önemle vurgulanmıştır. Ancak tezin ilk aşaması olarak da nitelenebilecek bu teorik değerlendirmeler, tezin ikinci aşamasında mevcut örnekler paralelinde test edildiğinde tezin savunusu ile çelişen bir eğilim ile karşılaşılır. Bazı istisnalar dışında pek çok mimarın veya tasarımın biçimsel izler taşıdığı hatta tamamen biçimsel bir tavrı benimsedikleri görülür. Hatta biçimsellik mimarlık tarihinin pek çok döneminde en fazla tercih edilen eğilimdir.

Biçimsel eğilimin tasarımda öncelikli tercih olması, çalışmanın bir soru ile noktalanmasına neden olur. Mimari tasarımda özellikle taklitle ve tekrara bağlı biçimselliğin sebepleri nelerdir? Yaratıcılığın sınırlı kalması mıdır? Doğru düşünmeyi

bilmemek midir? Yoksa mesleki iddiayı veya popüleriteyi arttıran kolaycı bir tercih midir? Bu soruların sadece mimarlık alanında değil, yaşamın pek çok farklı boyutunda ve seviyesinde geniş bir çerçevede irdelenmesi gerekmektedir.



ENGLISH SUMMARY

‘One day I realized that, I was able to see the things that are not visible...’

This study begins with the above words of an architectural student. The evaluation of the ‘visible’ and the ‘non visible in architecture’ as defined by the student, is the research topic; and it will be experimented in scientific medium throughout this study. In other words, the background of the thesis takes its origin from a fraction in the period of formation .

The two aspects mentioned above, is also the starting point of the dilemma which is discussed trough the thesis. The dilemma -which almost constitutes the main axis of the study- is being defined and discussed parrallel to various concepts. The resulting observations showed that the dilemma is caused by the two different models of architectural design.

The study is focused on three main concepts. These are expression, thinking and form. Thinking and form are the basic concepts and the determinants of the discussed design models. However, expression functions as a concrete platform on which the design models are discussed. In other words, like the line as the concrete equivalent of thoughts and feelings, expression -in this study- is the concrete equivalent of the differentiations in the design methods. For this reason expression acts as a tool in this study.

Expression, or the line as the most common way of expression, is a word integrated with architecture. For many people, architecture means ‘to draw a line’ and ‘to make a building’. Whereas, in research basis it is hard to find elaborated studies. It can be said that, especially in our country, the researches on expression and drawing are quite limited in number. Including in the institudes that give education on architecture, ‘drawing a line’ is, mostly, being considered within formal limitations and their objective is to present final drawings. However drawing a line, in architecture, should be approached through the level of design process.

Generally, in this study, expression aims to find out the clues in design process. In other words by evaluating the sketches of a designer, the way of thinking he persues can be observed.

The analysis of expression reflecting the design process, enables the study to reach a new concept; which is the thinking. There is no doubt that thinking is a fundamental of architecture. However it can be declared that the dimensions of thinking in architecture are not well known and esteemed sufficiently, even if they were extremely important. At this point, it must be emphasized that, especially in our country, the offensive building environment and the functional errors are the resultants of the lack of appropriate thinking; further more, the absence of thinking.

Perhaps the formation is the most important one that must be questioned. However the methods that are being used during the educational period -and even before- are intended to develop the skills depending to memory, rather than encouraging creative thinking. This, in fact, means to lead the thinking towards certain numeric values, schemes, rules; briefly to the 'formal matrixes'. The imitative and repetitive examples that are being obtained in architecture are the results of this kind of approach. Moreover, it can be claimed that many architects are not aware of the existence of an original, progressive and dynamic method of thinking.

As a result: to put in evidence the differentiations between the two basic ways of thinking in architecture, and the way they are expressed; and also to pair them with architectural design models is the aim of this thesis.

In order to reach the objective mentioned above, certain concepts and opinions are considered as principles. Parallel to these concepts and opinions, the necessity and the adequateness of a design method which is obtained through original and dynamic thinking is greatly emphasised. Yet, these theoretical evaluations which can be defined as the first level of the thesis, are confronted with conflicting approaches when they are examined by the means of existing examples in the second part. It can be observed that, avoiding some exceptions, a great number of designs, mainly, take the formal aspects into consideration. Even more, formalism is the most esteemed approach in many of the periods in architectural history.

The formalist behavior as the priority, causes the study to end up with a question. What are the reasons of formalism, resulting with imitations and repetitions? Is it that the creativity is being limited? Is it that the ignorance of proper thinking? Or is it an easy preference for professional ambitions and popularity? It is necessary to analyse these problems not only in the field of architecture but in different levels and dimensions of life itself.

BÖLÜM I

TEZİN DİZAYNI

Bu tez çalışması Mimar Sinan Üniversitesinde yaşanan bir öğrencilik sürecinin yeniden gözden geçirilmesi ile başlar. Eğitim içinde, tasarıma yönelik farklı görüş ve eğilimlerin ortaya konması, bunların öğrenci üzerindeki sonuçlarının sorgulanması, bu çalışmanın ilk aşamasını oluşturur. Tezin ana teması, söz konusu araştırma alanından elde edilen bulgulara dayanmaktadır.

Yukarıda adı geçen öğrencilik süreci, kendi öğrenciliğimde yaşadığım gözlem ve deneyimlerdir. Diğer birdeyişle, eğitimim süresince yaşadığım deneyimlerim paralelinde, kendimi bu çalışmanın özgün bir kaynağı olarak kabul ettim. Öğrenciliğimi o günkü gözlemlerim ile ortaya koyarak ve tartışmaya açarak, eğitim sürecini tekrar gözden geçirmeyi amaçladım. Özetle, kaynağını bir öğrenci modelinden alan tez, gerçek bir deneyimin teorik olarak değerlendirilmesi ile başlar.

Bu nedenle bu bölüm, kimi zaman geçmişin, kimi zaman da bugünün yorumu ile bütünleşen eşzamanlı bir anlatım dili ile ortaya konacaktır.

Önemle vurgulamak gerekir ki, kendi öğrencilik sürecimden bir kesitin detaylı bir şekilde incelenmesinin nedeni, esas amaca varmak için bir temel oluşturmaktır. Öğrenciliğim sadece bir modeldir ve araştırmanın senaryosu içinde bir araç olarak kullanılmıştır.

1. Tez konusunun oluşması

Öğrenciliğimin büyük bir bölümünde farkında olmadığım, ve hatta kendime sorma gereği dahi duymadığım mimari tasarım sürecini içeren bazı eğilimleri bugün farklı bir yaklaşımla gözden geçirmem, bu çalışmaya temel oluşturdu. Başka bir deyişle bu sorgulama, o dönemlerdeki tanımım ile ancak, ‘mimarlığın sırrı’ veya ‘mimarlığın görülmez boyutu’ gibi naif sözcükler ile niteleyebildiğim mimarlığın farklı boyutunu bugünün bakış açısı ile değerlendirmeme olanak sağladı.

Beni bu sorgulamaya iten neydi ?

Mezun olmama yakın bir dönemde, o güne dek bildiğim mimarlığın dışında farklı bir mimarlığı tanımam ve aradaki değişimi tanımlama isteğim yukarıdaki soruya cevap olarak verilebilir.

Diploma öncesi projesinde ve diplomada gittikçe yoğunlaşan bu değişim, aklımda oluşan pek çok soru ve hatta ukte ile mezun olmama neden oldu. O dönemlerdeki tanımım ile, ‘daha yakalanacak çok şey var...’ derken, bir gün bu sözlerin doktoramın başlangıcını oluşturacağını aklımın ucundan bile geçirmezdim.

1.1. ‘Bir öğrenci modeli’nin analizi

Çalışmanın ilk bölümünde öncelikle, öğrenciliğime geri dönerek eğitim sürecimi yeniden gözden geçirdim. Olabildiğince hatırlamaya, detaylandırmaya çalıştım. Zaman zaman elime geçen kısa anı notları, projelere ait bazı çizimler, arkadaşlarımla yaptığım sohbetler bu süreci yeniden oluşturmamı, kopuk parçaları bütünleştirmemi sağladı.

Birinci sınıftan başlayarak, mezun olmama dek geçen süreyi yazıya döktüm. Oldukça uzun bir yazı oluştu. Bu yazıdan alınan bazı fragmanlar basit fakat önemli referanslar olarak, yeri geldiğinde hiç değiştirilmeden tezin genel metni içinde yer aldılar.

Sonuç olarak tezin ana temasını oluşturan kavramları, araştırma alanına ve başlıklarına yönelik verileri yine bu aşama içerisinde buldum. Aşağıdaki bölümlerde tezin kapsamını oluşturan bu verilerin bulunmaları, tanımlanmaları ve teze kaynak oluşturmaları tartışılacaktır.

1.1.1. Tasarım sürecinde anlatım farklılıklarının oluşması

Öğrencilik sürecimi gözden geçirdiğimde, en çok sözünü ettiğim ve vurguladığım sözcüğün ‘çizgi’ olduğunu farkettim. Düşüncelerimi, yaptığım projeleri, hep çizginin yardımı ile açıklıyordum. Mimarlığın temel anlatım aracı olan çizgi, bu kez de kendi gözlemlerimi ortaya koyabilmemde bir araç görevi üstleniyordu.

Çizgi nasıl kendimi anlatmamı sağlıyorsa anladım ki, mimarlıktaki çizgi de tasarımdaki soyut süreci, bu süreçte izlenen yolları anlatan somut bir araç idi. Tasarım

süreçlerini, bu süreçlerdeki farklı eğilimleri incelemek istiyorsam, mutlaka çizgiden diğer bir deyişle 'anlatım kavramı'ndan söz etmeli idim. Sonuç olarak anlatım, bu çalışmada temel araştırma problemlerinden birini oluşturdu.

Öğrenciliğimi anlatım kavramının paralelinde değerlendirdiğimde, mimarlık öncesine, hatta çocukluğuma dek uzandığını gördüm. Çünkü çizgi, çizgi çizmek, resim yapmak gibi eylemler çocukluk dönemimin yegane eylemleri idi. Hatta mimarlığa girmemde en büyük etken yine, güzel resim yapabilmem idi. Çevremdeki pek çok insan resim yapabilmenin iyi bir mimar olabilmek için yeterli koşul olduğunu düşünüyorlardı.

Çocukluğumdan başlayarak mimarlık eğitimimin sonuna dek gelişen süreci bu kez de çizginin anlamı, yeri ve önemi açısından tekrar gözden geçirdim. Sonuçta benim için üç tür çizgi olduğunu anladım. Bu çizgiler şöyle tanımlanabiliyorlardı:

1. Mimarlık eğitimim öncesindeki çizgi
2. Mimarlık eğitimimin ilk büyük dönemindeki çizgi
3. Mimarlık eğitimimin son dönemindeki çizgi

Kendi çizgimi yukarıdaki gibi gruplandırmam, çalışmanın ilerideki aşamalarına esas olabilecek bazı bulguları tanımlamamı sağladı. Söz konusu çizgiler arasındaki temel farklılıkları, farklılıkların nedenlerini ortaya koyabilmem çalışmayı yeni bir boyuta taşıyabilirdi. Bu nedenle yukarıdaki çizgi türlerini karşılaştırarak analiz ettim.

Mimarlık eğitimim öncesindeki çizgi, genelde benzetmeye dayalı idi. Karşımda duran herhangi bir nesneyi, ağacı, elmayı, insanı çok benzeterek aynen çizebiliyordum. Hatta ünlü ressamların desenlerini ve resimlerini kopya ediyordum. (Şekil 1.1) Çizgim oldukça gelişmişti. Rahatlamış ve esnekleşmişti.

O yılların çizgisi bugün şöyle özetliyorum:

- . Genelde var olanı kopyalamaya dayanan,
- . Güzel, etkileyici bir çizgi.

Çocukluğumdaki çizgiyi tanımlamam bana, öğrenciliğimdaki çizgiyi, hatta çizgileri daha kolay karşılaştırma ve nitelendirme fırsatı verdi.

Şekil 1.1. Mimarlık eğitimi öncesindeki çizgim



Şekil 1.1.1. Maillol'un bir deseni



18 II 1378

Şekil 1.1.2. Maillol'un deseninden
bakarak kopya

Mimarlık eğitimimin ilk büyük dönemindeki çizginin, çocukluğumda tanıdığım, beni mimarlığa yönlendiren çizgiden çok farklı olduğunu gördüm. Çoğunlukla gönye ile çizmem gerekiyor idi. Ölçtüklerimi veya öğrendiğim ölçüleri çiziyordum. Bu da beni ilk kez, çizgide ‘doğruluk’ ve ‘yanlıklık’ kavramları ile tanıştırmıştı.

Giderek çizimdeki rahatlığı ve esnekliği kaybetmeye başladım. Elimle çizdiğim ve hatta ölçülere bağımlı kalmadığım zamanlarda bile, donuk ve katı çiziyordum. (Şekil 1.2) Hocanın bana çizip verdiği krokiyi dahi farklı çiziyordum. Hoca ise bana kızıyor;

‘...sana çizip verdim. Sen bunu bile çizememişsin !’ diyordu.

Çocukken Leonardo’nun bir desenini aynen çizebiliyordum da neden şimdi hocanın krokisini çizemiyordum ?

Öğrenciliğime geri döndüğümde öncelikle yukarıdaki ayrımı farkettim. Bu ayrımın nedenlerini ortaya koyduğum gün, tezimde yeni bir aşama kaydetmiştim.

Anladım ki,

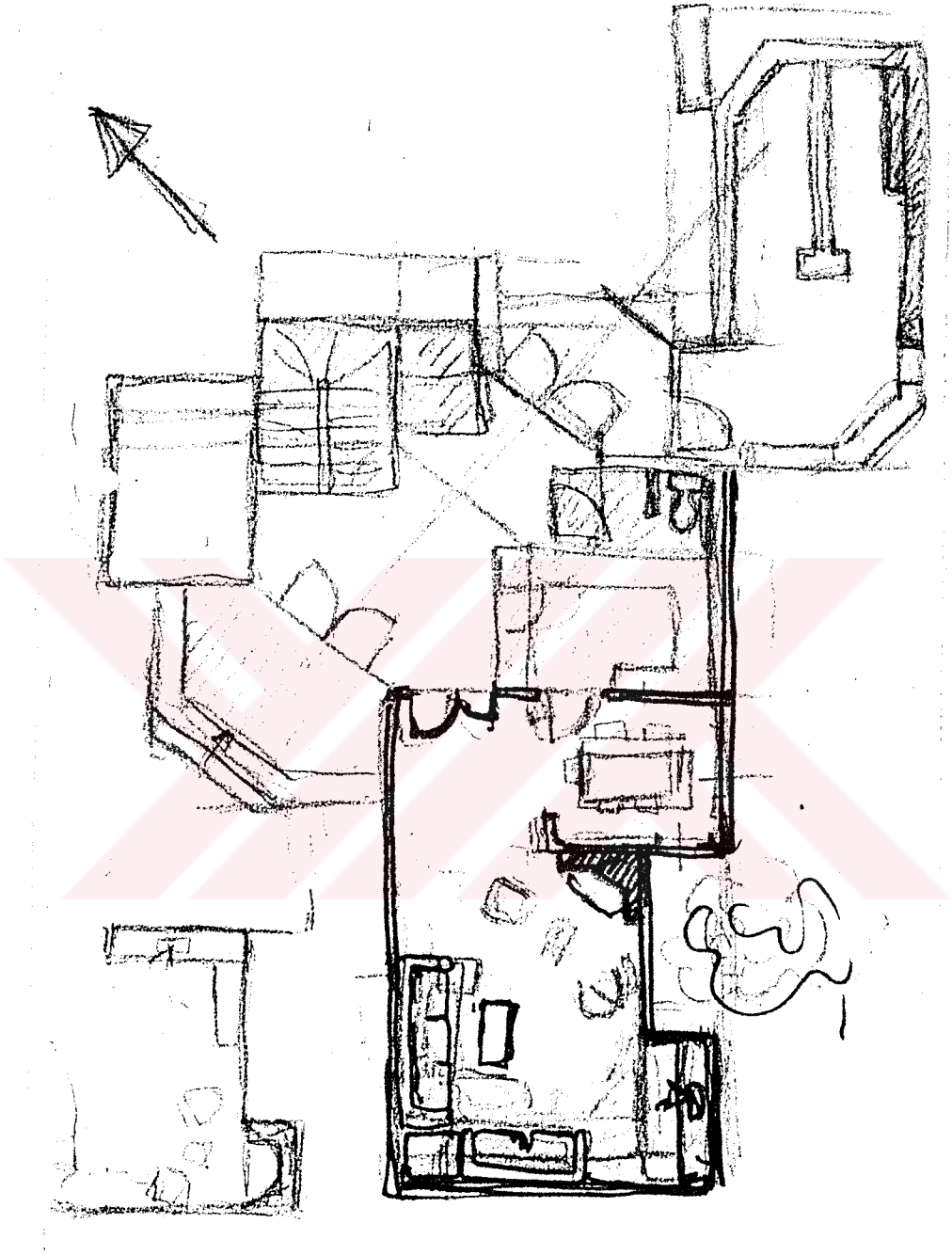
Çocukluğumdaki çizgi, karşımda veya aklımda duran mevcut ve somut bir nesneyi kopyalamaya yönelikti. Ancak, kendi yorumumu katabildiğim bir kopyalama idi. Bu kez, karşımda duran somut bir nesne yoktu. Ancak, yorumumu katamadığım kurallar vardı.

Hocanın çizdiği ise kendi düşündükleri idi. Çizemememin nedeni O’nun düşündüklerini anlayamamamdan kaynaklanıyordu. Leonardo’nun deseninde ise, böyle bir şey yoktu ! Kuşkusuz, ‘bana göre’ yoktu.

Altı yıllık mimarlık eğitimimin son bir buçuk yılındaki çizgi ise, öncekilere oranla çok daha farklı idi. Çocukluğumdaki esnek ve rahat çizgiye tekrar kavuşmuştum. Fakat bu kez önemli bir ayrım vardı. Rahat ve esnek çizebiliyor olmam, karşımda duran bir nesneye bağımlı değildi. (Şekil 1.3)

Bu yazının başında vurguladığım ve o dönemlerde ‘mimarlığın farklı boyutu’ olarak tanımladığım dönem, çizgideki bu üçüncü aşama ile çakışıyordu. Anladım ki bu kez,

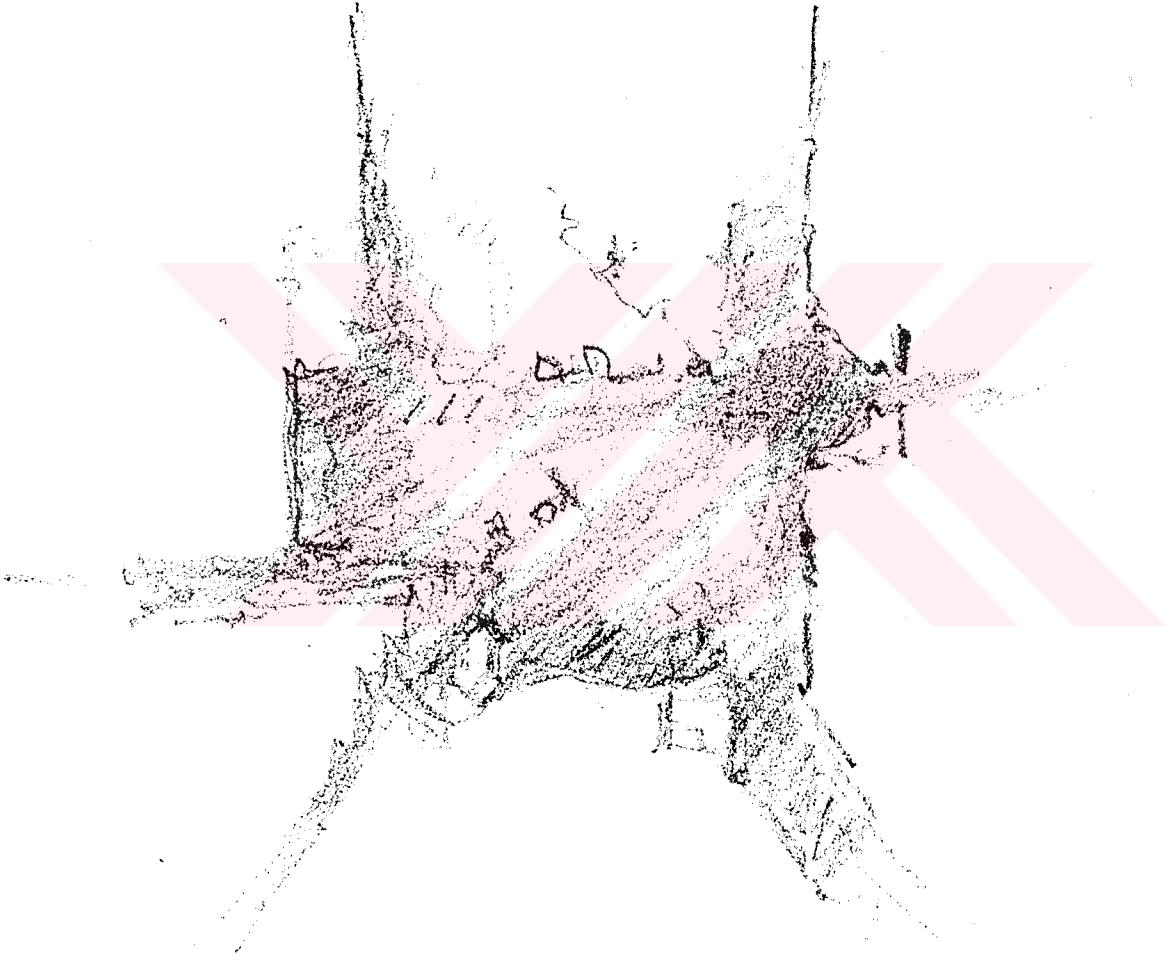
Şekil 1.2. Mimarlık eğitiminin ikinci yılındaki çizgim



Bahçe içindeki bir konut projesine ait eskiz, 1984

Şekil 1.2 (Yayıncı arşivi)

Şekil 1.3. Mimarlık eğitiminin son dönemindeki çizgim



Bir meydan eskizi, 1988

.‘kendim’ farklı bir aşama kaydetmişim. Artık hocanın değil, kendi düşündüklerimi çiziyordum.

.Çünkü artık düşünebiliyordum...

Öğrenciliğime geri dönüp, kendi öz eleştirimi yaptığımda, bu çalışma için önemli olduğuna inandığım bazı bulgulara ulaştım. Bu bulgular benim tanıdığım üç tür çizginin arasındaki oluşum farklılıklarından kaynaklanıyordu. Çizgi ve çizginin oluşum süreci beni ve tezi yeni bir boyuta taşıdı.

1.1.2. Anlatım farklılıklarının mimari eğitimdeki tasarım modelleri ile bağıntısı

Yukarıda mimarlık eğitimimde ortaya koyduğum iki ayrı çizginin, öğrenciliğimdeki iki ayrı dönemin somut yansımaları olduğunu anladım. Çizgi, diğer bir deyişle anlatım ise, pekçok araştırmacıya göre bir duygu veya düşüncenin somut karşılığı idi. Buradan şöyle bir sonuca vardım:

İki ayrı çizgi, iki ayrı düşünme biçimini yansıtıyordu.

Kuşkusuz mimari tasarım bir düşünme işi idi. O halde,

İki ayrı düşünme biçimi de, iki ayrı tasarım biçimini yansıtıyordu.

Bir sonraki bölümde, sözü edilen tasarım biçimleri genel anlamda tanımlanacak ve eğitim içindeki karşılıkları değerlendirilecektir.

1.2. Mimari eğitimde tasarım modellerinin analizi

Öğrenciliğime geri dönerek eğitimdeki çizginin kaynaklarını aradığımda, tasarım modellerine ulaştığımı gördüm. Benim için her çizgi türü bir tasarım modeline karşılık geliyordu. Çizgileri karşılaştırdığımda ulaştığım bulgular, söz konusu tasarım modellerini de niteliyorlardı. Bu bağıntıya dayanarak, eğitim içindeki tasarım iki başlıkta incelenebilirdi. Bu başlıklardan birincisi kalıplara bağlı tasarım olarak tanımlanırken, ikincisi düşünmeye bağlı tasarım olarak tanımlanıyordu.

1.2.1. Kalıplara bağı tasarım

Öğrenciliğimin ilk dönemi olarak tanımladığım süreci yeniden gözden geçirdiğim zaman, çizgimde ve yaptığım projelerde ortak bir niteliğin olduğunu gördüm. Tasarımda ölçüleri, şemaları, kısaca kuralları temel belirleyici olarak kabul ediyordum. Bu da tasarımı tek bir sözcükte buluşturuyordu. Kalıp sözcüğü...

Kendi projelerimi veya arkadaşlarıımın projelerini gözden geçirdiğimde mimari eğitimde büyük ölçüde kalıplara bağı tasarımın hakim olduğunu farkettim. Söz konusu kalıplar beş farklı başlıkta toplanıyordu.

1. Bilgiye dayalı tasarım:

Bilgi, tasarımı yönlendiren temel belirleyicilerden biri idi. Hatta en fazla tercih edilen yöntem olduğu da söylenebilirdi. Fonksiyon şeması, m2 değerleri gibi şemaya veya hesaplamaya yönelik değerler, bilgiye dayalı veriler arasında sayılabiliyordu.

Kuşkusuz mimari tasarımda bilginin yerini yadsıyamam. Ancak tasarımda ilk kriter olmasının, tasarımın sürekli metrik değerler ile yönlendirilmesinin, özellikle eğitim içinde öğrencinin özgün düşünmesini engellediği öne sürebilirim.

2. Mevcut projelerin benzetilmesine yönelik tasarım:

Eğitim içinde gözlemlediğim ve ben dahil pekçok arkadaşımın en çok yöneldiği eğilim 'dergicilik' olarak da bilinen mevcut projelerin araştırılmasına yönelik idi. Pek çoğumuz öncelikle konu ile ilgili yapılmış örnekleri araştırıyorduk. Bu araştırmanın, literatürdeki proje örneklerini görerek, farklı eğilimlerdeki mimarları tanıyarak, mimari altyapımızı zenginleştireceği tartışılmazdı. Kendi projemize katkıda bulunacak bazı temel ilkeleri, çözüm önerilerini incelemek bize yol gösterici olabilirdi. Ancak çoğumuzun bu araştırmayı, elimizdeki arsaya uygun bir proje bulmak için yaptığımızı itiraf etmeli idim.

Kimi zaman örneklerin belirli parçalarını, kimi zaman da tümünü kendi arsamız içine uyarlamamız zaman zaman başvurduğumuz tasarım yöntemlerinden biri olmuştu. Hatta hocaların bile bu yöntemi önerdiği oluyordu.

3. Hocanın direkt yönlendiriciliğine bağlı tasarım:

Öğrenciliğimin büyük bölümünde, hocaların projemi direkt yönlendirmeleri ve hatta şemalar vermeleri benim alıştığım bir yöntem olmuştu. Onların söylediklerinden kuşku duymadığım için, bu yöntemin beni oldukça rahatlattığını hatırlıyorum.

Kuşkusuz mimari eğitim çoğunlukla hoca ve öğrenci arasındaki karşılıklı diyaloga dayanır. Hocanın yönlendiriciliğinin, öğrenci üzerinde kurduğu güdümün tasarımda oldukça önemli bir etken olduğu tartışılmaz.

Mimari eğitimde en fazla tartışılan konulardan biri, öğrenci projesinde hocaların katkı payının ne olduğudur. Bu konunun, öğrencinin eğitim seviyesine, altyapısına, kavramasına, üretebilirliğine bağlı olarak değiştiği söylenebilir. Tiyatro dünyasından bir ustayı, Bertold Brecht'i anlatan bir kitap şöyle der:

'Brecht, oyuncularını 'kafasındaki düşünceleri canlandırmaya' zorlayan yönetmeni sevmezdi. O'na göre, oyun yazarları ile oyuncuların ortak görevi, metindeki olayları eğlendirici ve yararlı biçimde seyircilere sunmaktır. Bir oyunun toplumsal işlevi konusunda bile, oyuncu ve oyun yazarının değişik görüşleri olabilirdi.' (Brecht, 1990: 148)

Yukarıdaki sözlerde de belirtildiği gibi, yönetmenin veya hocaların öğrenciye fırsat tanınması ve yalnızca yol gösterici olması önemle dikkat çekilmesi gereken bir konudur.

4. Akımlara bağımlı tasarım:

Öğrenciliğime geri döndüğümde zaman zaman belirli akımların tasarımı yönlendiren önemli bir kriter olduğunu gördüm. O zamanki yorumum ile günün moda akımına uymak kendi aramızda popüler proje yapmak anlamına geliyordu. Kimi zaman da hocalar, benimsedikleri akımları öğrenci projelerinde uygulamaya eğilimi gösteriyorlardı.

O zamanlar ilginç ve farklı gelen bu yöntemin bugün, özellikle eğitim sürecinde öğrenciyi belirli kalıplar içine alan, bir anlamda gelişimini sınırlayan bir faktör olarak görüyorum.

5. Hazır biçimlerden kaynaklanan tasarım:

Eğitim sürecimde en çok dikkatimi çeken yöntemlerden biri de belirli hazır biçimlerin tasarımda temel yönlendirici olmaları idi. Özellikle geometrik biçimler, bu kaynakların başında geliyordu. Tasarımın sonunda ulaşılması gereken biçimi önceden belirli tercihler doğrultusunda kararlaştırmak, tasarımın gelişme alanını sınırlayan bir faktör olarak öne sürülebilirdi.

Sonuç olarak yukarıda sergilenen tasarım kaynaklarının tümünün belirli bir ‘kalıp’ içerdiğini gördüm. Kendi projelerimde veya arkadaşlarımda projelerinde genelde bunlar gibi veya benzer yöntemler izlemiştik. Farkettim ki, bu tür projeler öğrenciliğimde ilk dönem olarak tanımladığım sürece karşılık geliyorlardı.

1.2.2. Düşünmeye bağlı tasarım

Beni bu çalışmaya yönelten en önemli faktör, öğrenciliğimin son dönemlerinde yukarıda saydığım tasarım yöntemlerinden farklı bir yöntemi tanımam oldu. Bu yöntemde o güne kadar bildiklerimin ve öğrendiklerimin dışında farklı bir yaklaşım söz konusu idi. Bu yaklaşımı hoca bir gün şöyle özetlemişti:

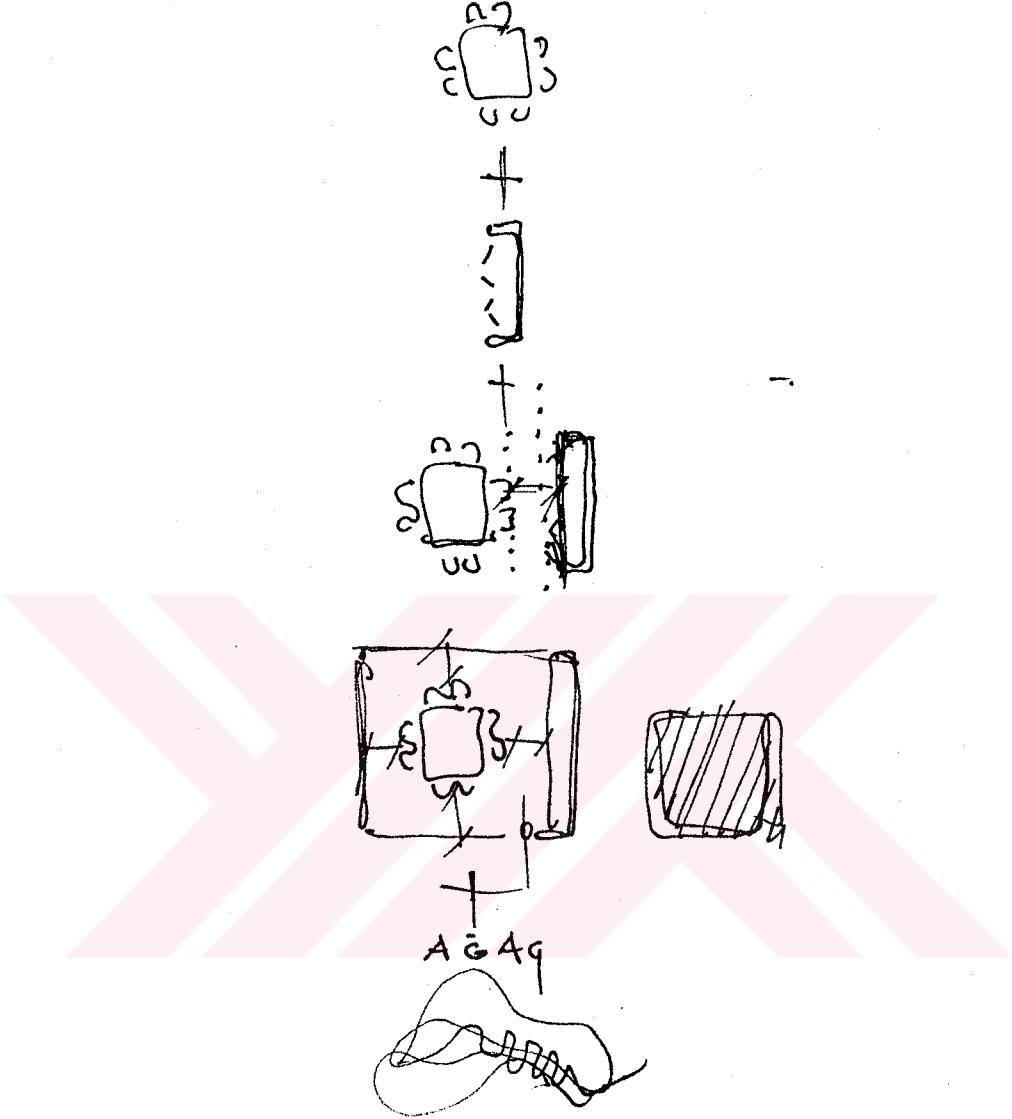
‘Bu yol sadece sizin içinizde !’

Yeterince anlayamamama karşın bu söz beni oldukça etkilediğini hatırlıyorum.

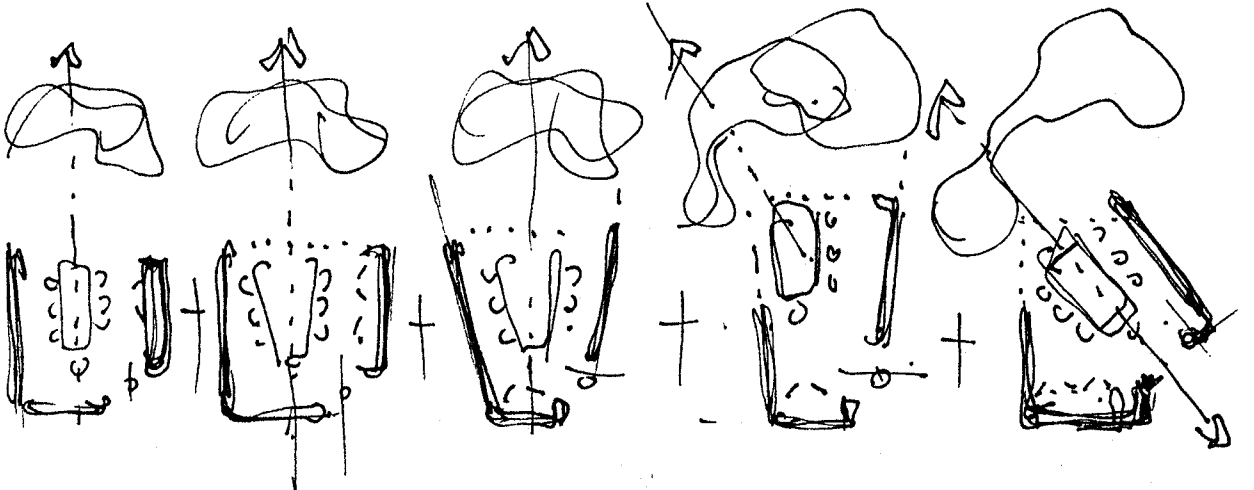
Gerçekten de zamanla kendi bulgularımı kendim yaratabildiğimi gördüm. Gözlemlerim bana en büyük yolu açmışlardı. Zamanla hiçbir teorik bilgiye, şemaya, örneğe bağımlı kalmadan tasarım yapabildiğimi farkettim. Benim için yeni bir aşama sayılan bu durum bir masanın konumundan kaynaklanan farklı mekan kurguları ile örneklenebiliyordu. (Şekil 1.4) Yalnızca ölçülere bağımlı kalındığı zaman sabitleşen ve adeta donuklaşan mekan, bir ağacın tasarıma katılması ile çok farklı boyutlara

Şekil 1.4. Yemek mekanının oluşum aşamaları

Şekil 1.4.1. Tasarımda, sadece ölçülerin temel alınması ile mekanın sınırlanması



Şekil 1.4.2. Tasarımda, iç-dış bütünlüğünün kurularak mekanın farklılaşması



Bir ağacın; yemek masasını, yemek mekanını ve masanın mekan içindeki konumunu yönlendirmesi

ulaşabiliyordu. Hatta bir ağacın varlığının ve konumunun ‘düşünme’ye yönlendiren bir fırsat olduğu da ileri sürülebilirdi.

Öğrencilik sürecime geri döndüğümde, o dönemlerde adını koyamadığım pek çok kavramı tanımlama fırsatı buldum. Bu kavramlardan biri ve belki de en önemlisi ‘düşünme’ idi. Anladım ki, hocanın yukarıdaki sözü de kişinin düşünebilme gücünü ve önemini vurguluyordu.

Bugün eğitimin içinden bir kişi olarak, kendi öğrenciliğimde yaşadığım sıkıntıların yalnızca bana ait olmadığını, pek çok öğrencinin ortak sorunu olduğunu, hatta giderek arttığını gözlemliyorum. Bir mimarlık öğrencisinin en büyük sıkıntılarından birini yansıtan ‘çizemiyorum !’, veya ‘ne düşünmem gerektiğini bilmiyorum!’ gibi sözleri kendine baz alan tez, bu sözlerden yola çıkarak tüm mimarlık boyutunda önemli bir tartışma konusu olan tasarım sürecini iki temel başlık paralelinde yeniden tartışmayı hedefler.

Yukarıda bir öğrencinin mimarlık eğitiminden bir kesit alınmış ve kendi yorumları ile değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucu eğitimde iki temel tasarım yönteminin varlığı iddia edilmiştir. Söz konusu iddia yaşanmış bir deneyimin sonucudur. Bu nedenle, bölüm I.1’de ele alınan ve tezin konusunun oluşmasını tartışan başlıkta, tezin genel anlatım dilinden farklı olarak kişisel bir anlatım dili tercih edilmiştir.

Bu çalışmanın, sayısal değerlere bağlı, sonuçları istatistiki testlerle elde edilen verilere dayalı bir konusu olmadığını önemle vurgulamak gerekir. Diğer bir deyişle tezdeki çabanın soyut yanı ağır basan teorik bir deneme olduğu, bunun da özellikle tercih edildiği söylenebilir. Bu nedenle tanımlanan türdeki araştırmalara oranla farklı bir yere oturtularak, farklı bir açıdan değerlendirilmelidir.

2. Tezin teması

Mimari eğitimden alınan kesit doğrultusunda elde edilen sonuçlar, mimari tasarım sürecinin farklı boyutlara sahip olduğunu, bu boyutların tasarımcının kişisel eğilimlerine ve tercihlerine bağımlı olarak değiştiğini, ancak ortaya çıkan sonuçların

düşünme bazında tekrar gözden geçirilmesini hatta bunun kaçınılmazlığını ortaya koymaktadır.

Farklı seviye ve alanlarda olsa da, tasarım sürecinde belirli birtakım kalıpların varlığına dikkat çekmek, bu kalıpların tasarım sürecini sınırlayan, gelişebilirliğini kısıtlayan önemli bir faktör olduğunu vurgulamak, karşıt yöntem olarak öne sürülen düşünsel tasarım ile karşılaştırmak ve mimari literatürdeki örneklerle desteklemek, bu çalışmanın ana temasını oluşturmuştur.



BÖLÜM II

ANLATIM KAVRAMI

Bu bölümde anlatım, sözlük anlamındaki kullanımından başlanarak inceleniyor; önemi, boyutları gerekliliği tartışılıyor. Sanat için çok önemli olan anlatım kavramı genel anlamı ile ortaya konulduktan sonra, bazı önemli kavramların paralelinde detaylı olarak değerlendiriliyor.

1. Anlatımın tanımlanması

Günlük dilde anlatım sözcüğü başkasına veya başkalarına herhangi bir duygunun, düşüncenin, durumun, eylemin veya mesajın iletilmesinin, bilinmesinin, paylaşılmasının sağlanmasıdır. Genellikle ifade sözcüğü ile eşanlamlı kullanılır. Benzer biçimde sözlük anlamında da anlatım, bir düşüncüyü tasarımı, konuyu veya olguyu farklı yollarla dile getirme işidir. Diğer bir deyişle söz konusu olgunun ortaya çıkışının göstergesi, işareti, belirtisi olan anlatım, bir kimsenin yüzünde veya davranışlarında bir duyguyu, bir kişilik özelliğini gösteren belirtiler bütünü olarak da tanımlanabilir. Acı, hüznün, korku, sevinç, coşku gibi duyguların dışa vurulmasındaki farklı tepkiler, mimikler, tavırlar, konuşma biçimi, giyiniş tarzı, odasının durumu, kalem ya da fırçayı tutuş biçimi gibi geliştirdiği yorumlar da kişi hakkında bilgi ve fikir verir. (B.Larousse, 1991: 5574) (Türkçe Sözlük, 1995: 112)

Kazancakis, 'Zorba' adlı romanının baş kahramanı Zorba'nın yıllar sonra, doğduğu topraklara geldiği zaman yaşadığı mutluluğu ancak yaptığı dans ile dile getirebildiğini vurgular ve şöyle der:

"Fırladı çıktı. Pabuçlarını, ceketini attı, oynamaya başladı. Avuçlarını çırpıyor, sıçırıyor, havada dönüyor, düşüyordu. Sonra doğa yasalarını yenmek ve kanatlanıp uçmakta inat edermiş gibi yeniden havaya, yükseğe doğru fırladı..." (Kazancakis, 1993:85)

Zorba'nın dansı, yaşadığı coşkun ve heyecanın 'hareket' ile dışavurumu olarak nitelenebilir. Bir başka deyişle dansdaki abartılı hareketler Zorba'nın coşkusu yansıtan anlatım araçlarıdır.

Anlatımın tanımlanması üzerine yazarların farklı yorumları olduğu görülür. Sözen ve Tanyeli'ye göre, anlatım, bir kişinin veya sanatçının algıladığı gerçekliği bir davranış biçiminde veya bir sanat yapıtında somutlaştırması veya sanatsal gerçekliğe dönüştürmesi eylemi olarak da tanımlanır. (Sözen, Tanyeli, 1986: 22)

Yirminci yüzyılın en önemli sanat tarihçilerinden biri sayılan Herbert Read, anlatımı sanatın en büyük kozlarından biri olarak kabul eder. Yazara göre anlatım 'dışavurum' olarak da tanımlanabilir. 'Sanatın Anlamı' adlı kitabında bu kavramı doğrudan doğruya 'duygu tepkilerini anlatan bir kelime' olarak niteleyen Read, sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginlemenin de kendi başına bir anlatım olduğunu vurgular. (Read, 1974: 22)

Bazı yazarlar, kendiliğinden, bilinç dışı yapılan haykırma, acı çekme gibi davranışların anlatımın kapsamına alınmaması gerektiğini savunurlar. Bu yazarlardan biri, 20. yüzyıl Felsefesinin öncü isimlerinden İtalyan düşünür Croce'dur. Croce'a göre anlatım, duyguların kendiliğinden açığa vurulması olamaz. Çünkü bu tür davranışlar kişinin iradesi dışında gerçekleşebilir. Anlatım ise, bu duyguları içine alan görünüş veya nesnelerin bulunmasıdır. (Croce, 1983: 120,121) Croce'un bu yorumunda anlatım, kişinin bilinçli bir şekilde duygularını yansıtacağı somut ortamı veya nesneyi yaratması anlamına gelir. Bu nedenle yazarın yorumunun, sanattaki ve mimarideki anlatımı tanımladığı söylenebilir.

'Güzellik nedir?' adlı kitabın yazarı felsefeci E.F. Carritt, Croce gibi, anlatım kelimesinin yanlış kullanıldığına dikkat çekerek, anlatımın bir şeyin belirtisi olmadığını söyler. Yazara göre, doktorların tanıyabildiği pekçok duygu belirtileri vardır. Ancak bunlar anlatım değildir. Anlatım, ancak duyulmuş veya düşünülmüş bir nesnedir.

Carritt, tanımında anlatımın farklı bir niteliğine de değinir. Yazara göre anlatım, bir şeyi mutlaka başkasına duyurma olarak sınırlanmamalıdır. Anlatım kişinin kendisine ait de olabilir. Bir başka deyişle anlatım yolu ile kişi, kendi düşüncelerini kendine daha

somut bir biçimde ortaya koyma ve yorumlama fırsatı verir. (Carritt, ref: Read, 1974: 159, 160)

Yukarıdaki tanımlar paralelinde anlatımın iki niteliğinden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi anlatımın kendiliğinden olmadığı, kişinin bilinçli olarak gerçekleştirdiği bir eylem olmasıdır. İkincisi ise anlatımda bir olayın mutlaka başkalarına değil, kişinin kendisine de iletilebileceğidir.

2. Sanatta anlatımın yeri

Anlatım başta müzik ve görsel sanatlar, resim, heykel, dans, sinema, tiyatro, fotoğraf, dekoratif sanatlar olmak üzere şiir, düzyazı gibi edebiyat dallarının da temel belirleyicilerinden biridir. Anlatımın hangi yolla olursa olsun sanatta bir gereklilik olduğu ileri sürülebilir.

Yüzyılın önde gelen teorisyenlerinden biri olan Caponigri, 'Giambattista Vico tarihinde bir kuram: Zaman ve Düşünce' adlı kitabında anlatımın önemine ve gerekliliğine değinir. (Caponigri, 1953: 180, ref: Yalınay, 1994, 69) Caponigri'ye göre anlatım, bir fikrin veya kavramın, içinde bulunduğu fizikötesi ortamdan insan tarafından algılanabilir ve hissedilebilir fiziksel veya nesnel gerçekliğe dönüştürülmesini amaçlar. Yazara göre;

'Düşünce ancak nesnel gerçekliğe kavuştuğu zaman diğer insanlarla paylaşılabilir.'

Caponigri bu paylaşımı kişinin en önemli varolma boyutu olarak niteler. Yazar kişi iletişimde bulunduğu sürece, kendini diğerlerine açabildiği sürece, yani bir başkası için anlamlı bir biçimde varolduğu sürece kendi varlığını kendine sunabileceğini savunur. Bu yolla varolma şeklinin en yüksek boyutuna erişebileceğini iddia eder. Anlatımı, kişinin kendi varlığını hem diğerlerine hem de kendisine sunmasının yegane yolu olarak tanımlayan yazar, anlatımın bir tür 'iletişim' olduğuna önemle dikkat çeker.

Munari de Caponigri gibi, anlatımın bir tür görsel iletişim ve haberleşme olduğuna değinir. Munari'ye göre;

‘... görsel sanatların oluşumu, sanatçının düşüncelerinin, zihin dünyasından çıkıp, birtakım sembolik elemanlarla özgül olarak ifade edilişi ile gerçekleşebilir. Bu gerçekleşme ve bir anlamdaki yaratıcılık, yani zihinde tasarlanan formun kağıt üzerine nakledilişi, çizimi de dizayn işlemidir.’ (Munari, ref: Yanar, 1994: 76)

Fransız düşünür, Bachelard’da ‘Poetics of Space’ adlı kitabında, Caponiagri ve Munari gibi anlatımı kişinin var olması ile özdeşleştirir. Ancak bu özdeşleşmenin mutlak bir şiirsellik içerdiğini de savunur. Çünkü, anlatımın gerçekleşme anı, o anın bilinçteki şiirselliğinden kaynaklanır. Yazar’a göre, varlığın bilinç düzlemine çıktığı an şiirsel olandır. Bu durum, özneler arası veya özne -üstü diyebileceğimiz nesnel veya objektif bir ‘var olma biçimi’ dir. (Bachelard, 1964: xiv)

Bachelard ve Caponiagri gibi anlatımın gerekliliğini kişinin var olma boyutu ile özdeşleştiren yazarlardan biri de Edman’dır. Sanat felsefesi üzerine araştırmaları ile bilinen Edman’a göre, Mikel Angelo’nun ya da Rodin’in bir heykeli, Bethoven ya da Debussy’nin bir bestesi, temel niteliği, ruh hali, temposu, ana ses perdesiyle yaşantının diğer bir deyişle var olmanın kanıtıdır. Rambrant’ın yaşlı haham tablolarında ya da El Greko’nun İspanyol soylularında, resme alışkın bir yüzün yakaladıklarından daha fazlası vardır. Bu eserler, yalnız gözleriyle görüp kulaklarıyla işitmiş olmakla yetinmeyip, hayatın kendileri için ne gibi bir anlam taşıdığını bir tuvale, bir sese yansıtmış olan kimselerin anlatım araçlarıdır. (Edman, 1977: 17-18)

Yukarıda kişinin var oluşuna bağlı olduğu vurgulanan anlatımın sanatı da var eden bir araç olduğu ileri sürülebilir. Sanatın her dalı ve her türü ile böylesine bağlantılı olan anlatım, sanatta kendi işlevinin abartılmasından kaynaklanan bir akımın da oluşumunda da önemli bir rol oynar. Bu akım, anlatımın eşanlamlı sözcüğü sayılan ifade kelimesinden türeyen ‘ifadecilik’ tir. Var olanın çarpıtılması ve gerçek görüntüsünden uzaklaşması pahasına, ifadenin abartılarak vurgulanması sanat alanında ‘ekspresyonizm’ adı verilen bir akımın oluşmasına neden olmuştur.

19.yy.’ın sonlarında beliren ekspresyonizm, diğer anlamları ile ifadecilik veya dışavurumculuk (Richard, 1991: 7) doğadaki objektif olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil, sanatçının bizzat kendi duygularını anlatan bir sanat akımıdır.

(Read, a.g.e., 157) Gauguin, Van Gogh, Picasso, Munch, Nolde, Matisse, Chagall, Kandinsky, Cezanne, Fikret Mualla gibi ressamın resimlerinden, Kafka'nın romanlarına, Brecht'in 'İnsan İnsandır', 'Gece Çalınan Trampetler' gibi oyunlarından, Wiene'nin 'Dr.Kaligari'nin Odası', Murnau'nun 'Nosferatu' gibi filmlerine, Bela Bartok, Hindemith, Stravinsky gibi bestecilerden, Poelzig'in Berlin'deki Büyük Tiyatro binasına, Abidin Dino'nun el çizimlerine kadar anlatımı ön planda tutan sayısız örnek sıralanabilir. (Şekil 2.1(1-5))

Yukarıdaki anlatım örneklerinde özellikle duyguların ön plana çıkarıldığı; korku, şaşkınlık, acı gibi ifadelerin vurgulandığı görülür. Bu ifadeler; hareket, renk, kontrastlık gibi yöntemlerle vurgulanabilir ve abartılabilir. Ancak özellikle resim ve heykel gibi sanat dallarında, ifadeyi ön plana çıkaran yöntemlerden biri de gözlere kazandırılan anlamdır. Bir portreye veya bir insanın yüzüne bakan bir kişinin öncelikle gözlere yöneldiği söylenebilir. Bu da önceden vurgulandığı gibi gözlerdeki ifadenin keskinliğine ve hatta anlam değişmezliğine bağlanabilir. Gözlerin ifadeyi kuvvetle dışa vurması, insan yüzünün sanatta en belirgin anlatımın alanlarından biri olmasına neden olmuştur. Nazım Hikmet'in 'Memleketimden İnsan Manzaraları' adlı şiirlerinde, Abidin Dino'nun desenlerinde insan yüzleri hayli zengin çizilmiştir. (Şekil 2.1.6.1)

Rodin'in 'feryat' adlı heykeli, Munch'un korkuyu ve yalnızlığı anlattığı 'çığlık' isimli tablosu, benzer gerilimler taşır. (Şekil 2.1.6.4, şekil 2.1.6.2) Amerikalı sanat tarihçisi Robert Rosenblum, Munch'un Paris Musée de l'Homme'da sergilenen ve Peru'da bulunmuş bir mummyadan esinlenmiş olabileceğini söyler. (Şekil 2.1.6.3) Tablodaki figür gibi, mummya da başını ellerinin arasına sıkıştırmıştır. İkisinin de gözlerinden ölümün verdiği korku ve dehşet okunur. (Bischoff, 1993: 53)

Gombrich, 'Maske ve yüz: Yaşamda ve sanatta fizyonomik benzerlikler' başlıklı incelemesinde insan yüzünde oluşan farklı ifade biçimlerini ve sanattaki karşılıklarını değerlendirir. İnsanın tek bir yüzü olmadığını yüzlerce farklı yüze sahip olduğunu vurgular. Bu görüşünü bir konuşmacının tarafsız bir kameranın yakaladığı değişken yüz biçimleri ile örnekler. (Şekil 2.1.7) (Gombrich, 1992: 3, 4)

Kendisini kartezyen bir mekanikçi olarak niteleyen ve 1698 yılında insan ifadesi konusunda ilk sistematik araştırmayı yapan Charles Le Brun, özellikle gözlerin ve ağızın

Şekil 2.1. Sanatın farklı dallarında ifadenin anlatımı

Şekil 2.1.1. Heykel



Şekil 2.1.1.1. Eller, Rodin



Şekil 2.1.1.2. Dansçı, 1916, Belling

Şekil 2.1.2. Resim

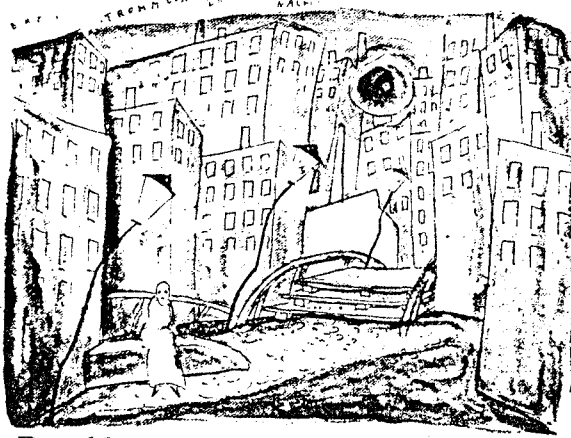


Kıskançlık, Munch, 1896



Hüzün, Vincent Van Gogh, 1882

Şekil 2.1.3. Tiyatro-sahne dekoru



Bertold Brecht, 'Gece Çalınan Trampetler'
adlı oyun için eskiz, Münih, 1992



Wozzeck, P.Araventions' un eskizi



Walter Hasenclever'in 'Oğul',
1918

Şekil 2.1.4. Dans



Igor Stravinsky: Bahar Ayini, Nijinski'nin koreografisi.
1913'de saptanmış bazı hareketler



Mary Wigmann: Grup düzeltmesi

Şekil 2.1.5. Sinema

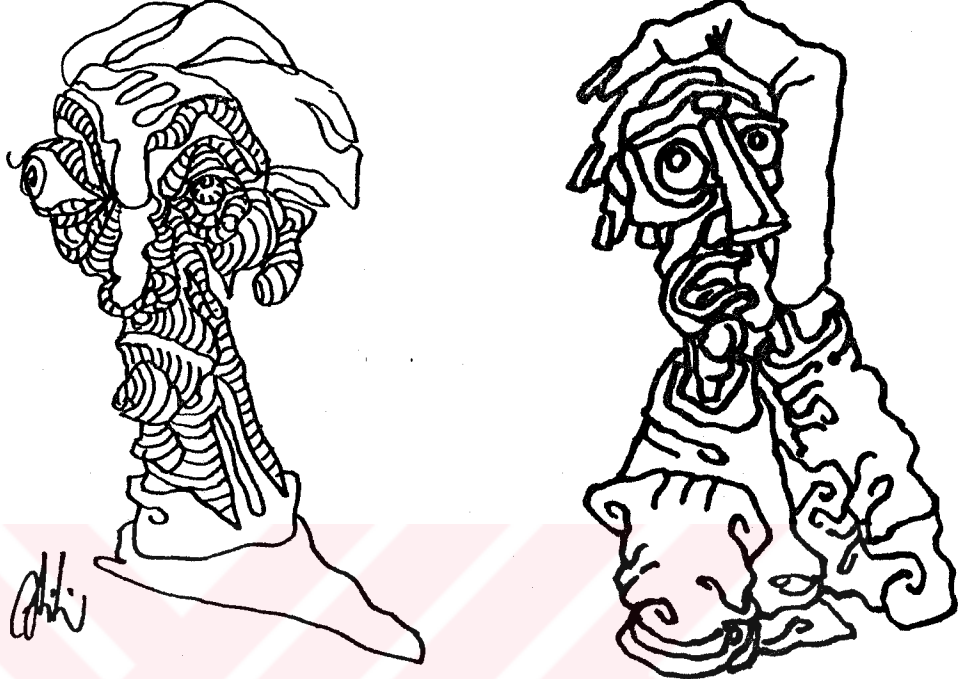


Robert Wiene, Doktor Kaligari' nin Odası' ndan
bir sahne

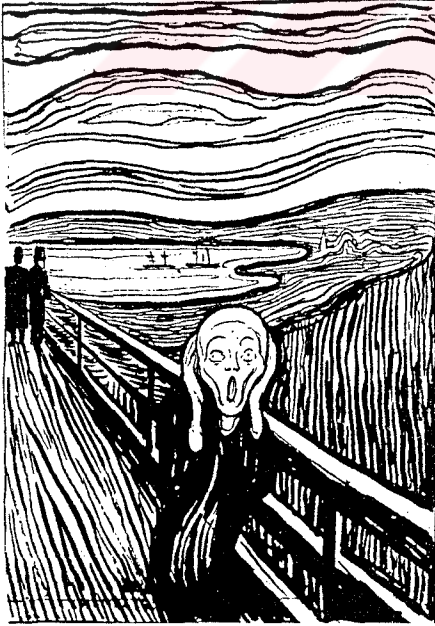


Doktor Kaligari' nin Odası için
afiş

Şekil 2.1.6. Gözlerdeki ve ağızdaki vurgulamalar ile ifadenin anlatımı



Şekil 2.1.6.1. Abidin Dino' nun yüz desenleri



Şekil 2.1.6.2. Çığlık, E. Munch, 1885

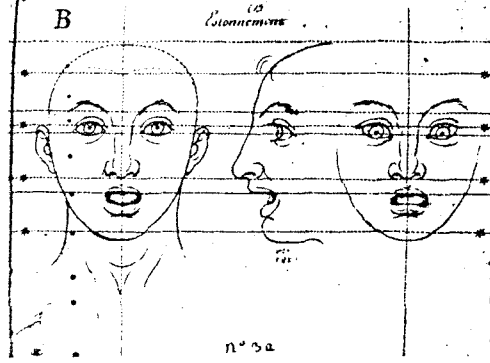


Şekil 2.1.6.3. Peru' da bulunmuş bir mumya, Musée de Homme



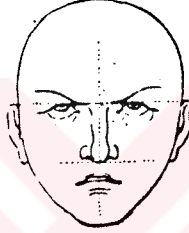
Şekil 2.1.6.4. Çığlık, Rodin

Şekil 2.1.6.5. Çizgi ile yüz ifadelerinin anlatımı



Charles Le Brun, Şaşkınlık, 1698

La Veneration



Extreme Douleur corporelle



Le Ravissement



Charles Le Brun, Çizgi ile yüz ifadelerinin anlatımı

Şekil 2.1.6.6. Bir konuşmacının değişken yüz ifadeleri



Emanuel Schinwell'in bir konuşması, 1966

ifadeyi en yalın biçimde yansıttığına dikkat çeker. Yaptığı çizimlerle, yalnızca gözlerdeki ve ağızdaki vurgulamalar ile şaşkınlığı ve heyecanı anlatılabileceğini ileri sürer.

Rollo May de ‘Yaratma Cesareti’ adlı kitabında gözlerdeki ifadeye değinir. Arkaik Apollon heykelinde olduğu gibi Yunan heykellerinde ve Rönesans’ta Michelangelo’nun resmettiği figürlerin gözleri arasında dikkate değer bir koşutluk olduğunu anlatır. Michelangelo’nun insanların tümü, ilk bakışta güçlü görünseler de, daha yakın bir gözlemde, Apollon heykelindeki gibi, kaygıyı simgeleyen kocaman açılmış gözlere sahiptir. Gözlere kazandırdığı bu anlam ile ressamın yalnızca çağının değil, kendi iç gerilimlerini de dışavurduğu söylenebilir. (May, 1992: 111)

3. Anlatım türleri

Anlatım kavramı özellikle sanat alanında literatürde en fazla araştırılan konulardan biridir. Özellikle anlatımın türleri ve anlatımın kaynakları üzerine pek çok görüşün ve yorumun olduğu söylenebilir. Bu konuda yapılan değerlendirmelerin en kapsamlı olanı Berger ve Kandinsky’nin birbirlerinden bağımsız oluşturdukları, buna karşın ortak sonuçlara yönelen sınıflamadır. Biri eleştirmen, diğeri ressam olan sanat dünyasının iki önemli ismi anlatımı, birbirlerinden farklı fakat aynı anlama gelen üç başlık altında sınıflarlar.

Berger’e göre anlatımın olası üç tür işlevi şöyle adlandırılabilir:

1. Görünenleri inceleyen ve sorgulayan çizimler,
2. Bellekten yapılan çizimler,
3. Düşünceyi somutlaştıran çizimler. (Berger, 1988: 100), (İnceoğlu, 1995: 20)

Berger’e göre, resim sanatında eski ustaların yaptıkları çizimlere bakarken bile bu üç tür arasındaki ayrım önemli ve çoğu zaman farkedilebilecek kadar belirgindir. Kandisky ise, kendi resimlerini de örnek vererek, Berger’e paralel bir sınıflandırma yapar. Kandisky’ye göre bu sınıflama aşağıdaki gibidir:

1. İzlenim
2. Doğaçlama
3. Kompozisyon (İpşiroğlu, 1994: 52)

Berger ve Kandisky'nin ortaya koydukları üç farklı anlatımın, sanatçının nesneye veya konuya yaklaşımını, ele alış biçimini yansıttığı söylenebilir. Başka bir deyişle anlatım, sanatçının veya tasarımcının soyut dünyasını yansıtan bazı veriler içerir. Bu açıdan söz konusu anlatım biçimlerinin analizi, ileride tartışacağımız mimari anlatım ve tasarım süreci arasındaki bağıntının tanımlanması bakımından önemlidir.

3.1. Görülenleri yansıtan anlatımlar

Berger ve Kandinsky'ye göre bu tür anlatımlarda öncelikli şart, anlatılacak olan nesnenin veya olayın somut, nesnel, gerçek hayatta var olmasıdır. Bir başka deyişle bu tür çizimler var olanın anlatımlarıdır.

Yazarlara göre bu çizimler kişinin yorumuna göre iki türde değerlendirilebilir.

Birinci tür anlatımlar, nesnenin veya olayın aynısının yorum katılmadan kopya edilmesine, taklidine dayanır. İkinci tür anlatımlar ise, nesnenin veya olayın belirli bir sentez ve yorum katılarak oluşturulan anlatımlarıdır. Bunlar var olan nesneden esinlenen ancak aynısının taklidine dayanmayan anlatımlardır.

Berger ve Kandinsky görülenleri yansıtan anlatımlarda iki temel yaklaşım olarak öne sürdükleri bu değerlendirmede taklide ve benzetmeye dayalı çizimlerin sanat eseri olmadıklarına önemle dikkat çekerler. Belirli bir çizim yeteneği gerektirse dahi bu tür anlatımların, değer ve anlam taşımadıklarını vurgulayan yazarlar, bu tür anlatımları konunun dışında tutarak, yoruma dayalı çizimleri değerlendirirler.

Berger, mevcut olanın yorumlanmasından kaynaklanan bu tür çizimleri, kağıt üzerinde sanatçının bakışlarından arda kalan izler olarak tanımlar. Yazara göre;

'Ne denli sıradan olursa olsun, bu tür çizgiler kişinin gözlerinin önünde duran şeyden durmadan ayrılan, onun dışına çıkan, onun garipliğini, bilmecesini sorgulayan bakışlarından arta kalan izlerdir. Kağıda geçirilen çizgilerin tümü, bize ressamın bakışlarının görsel göçünü anlatır. Bu tür çizimlerin tarihi yoktur. Çünkü gözün önündeki nesnenin görüşünü sorgulama edimi yıllar boyunca hemen hemen hiç değişmemiştir...' (Berger, a.g.e. 102)

Berger söz konusu çizimlere, Hollandalı ressam Roelandt Savery'nin 1605 yılında yaptığı 'Hayattan Alıntılar' adlı desenlerinden biri olan, Prag'da yere oturmuş bir dilencinin çizimini örnek verir. (Şekil 2.2.1.1) Resimdeki dilenci her an her yerde olabilecek bir görüntüyü yansıtır. Prag'ı veya yaşadığı dönemi yansıtan bir ipucu vermez.

Aynı tür anlatımı 'izlenim' olarak niteleyen Kandinsky'ye göre;

'İzlenimde çıkış noktası dış-dünya algılarıdır. Yani görünen şeylerdir. Akıl süzgecinden geçmeksizin kendiliğinden, olanca birdenbireliği içinde resme dökülenlerdir...' (İpşiroğlu, a.g.e. 52)

Kandinsky, Schönberg'in müziğini ilk kez dinlediği konserin izlenimlerini anlattığı 'İzlenim III' (Konser) adlı kendi resmini bu tür anlatıma örnek verir. (Şekil 2.2.1.2) Ressam gördüğü ve yaşadığı gerçek bir olaydan yola çıkarak bu sürecin, kendisinde uyandırdığı duyguları yorumladığını anlatır.

Savery'nin ve Kandisky'nin resmi aynı kategoride değerlendirilmesine karşın, iki resim arasında belirgin bir ayrım dikkat çeker. Resimler konularını gerçek hayattaki gözlemlerden ve deneyimlerden almışlardır. Bir anlamda somut bir altyapıya dayanırlar. Ancak, Savery'nin resmi belirli bir yorum getirilmesine karşın dilenciye olabildiğince gerçekçi ve görüldüğü gibi anlatır. Başka bir deyişle resim çizim yeteneğinin oldukça iyi kullanıldığı 'somut bir olayın somut anlatımı' olarak nitelenebilir.

Kandisky'nin resmi ise, ilk anda konser izlenimi uyandırmaz. Savery'nin desenine göre daha çok lekelerle oluşturulan soyut bir kompozisyon görünümündedir. Resmin izleyiciyi bir süre alıkoyarak düşünmeye yönlendirdiği görülür. Bir anlamda resim ve izleyici belirli bir süreci paylaşırlar. Özetle 'İzlenim III' adlı resim, taklide dayanmayan 'somut bir olayın soyut anlatımı' na örnek verilebilir.

Görülenleri yansıtan anlatımlar, mimarlık alanında da örneklenebilir. Genellikle sonradan hatırlanmak üzere yapılan ve belge değeri taşıyan bu krokiler, ileride ele alınacak olan mimari tasarımda görmeye dayalı süreçte önemli bir yer tutarlar. (Şekil

Şekil 2.2. Anlatım türleri

Şekil 2.2.1. Görülenleri yansıtan anlatımlar



Şekil 2.2.1.1. Savery' nin oturan adam deseni



Şekil 2.2.1.2. İzlenim III. (Konser), 1911, Kandinsky



Şekil 2.2.1.3. Konya'da bir camii, Guillaume Credo



Şekil 2.2.1.4. Akropol, Atina, Le Corbusier, 1911

2.2.1.3., Şekil 2.2.1.4) Mevcut olanın kavranmasına yardımcı olan bu anlatımlar, mimari tasarım sürecinin ilk aşaması olarak da nitelenebilirler.

3.2. Bellekten yapılan anlatımlar

Bellekten yapılan anlatımlar, tasarımcının o an karşısında olmayan, ancak belleğinde yer etmiş sanal görüntülerin somut karşılıkları olarak tanımlanabilir. Bu anlatımlar da görüleni yansıtan anlatımlar gibi iki türde incelenebilir. Birincisi kişinin belleğindeki kalıplaşmış biçimlerin, şemaların aynen anlatımıdır. İkincisi ise, daha çok kavram olarak var olan görüntülerin belirli bir sentez ve yorum sonucu oluşturulan anlatımlardır. Özellikle mimari tasarımda bu iki anlatım arasındaki fark tasarım sürecini etkileyen çok önemli bir faktör olarak vurgulanmalıdır.

Bu tür resimleri, birçoğu sonradan kullanılmak üzere çiziktirilmiş notlar olarak tanımlayan Berger'e göre;

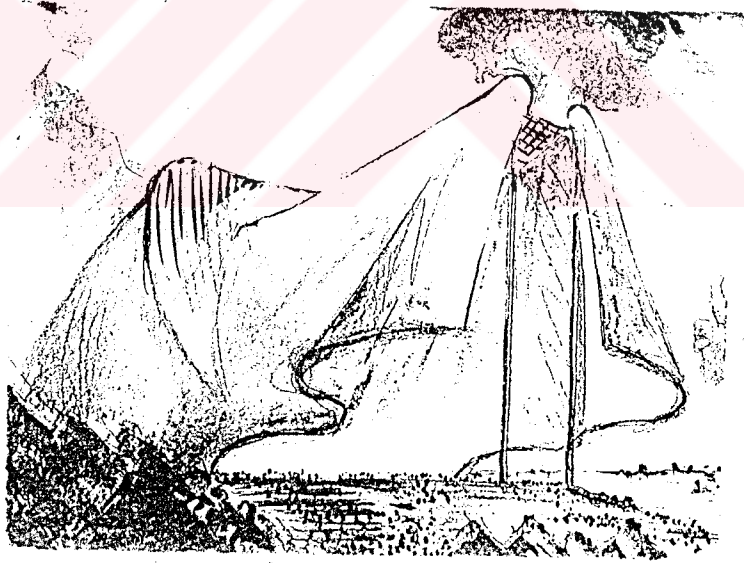
'Bellekteki izlenimleri ve bilgileri toplama, saklama araçları olarak da niteleyebileceğimiz bu gruptaki en önemli desenler, ressamın belleğinden söküp atmak istediği, onu rahat bırakmayan görüntülerin kağıda geçirilmiş örnekleridir. O dayanılmaz görüntüler tatlı, acıklı, korkunç, çekici, amansız, her şey olabilir. (Berger, a.g.e.104)

Bir anlamda iç dünyanın dışavurumu olan bu tür resimlere Berger, Goya'nın desenlerini örnek verir. Berger'e göre daha çok kendini acılardan kurtarmak için resim yapan Goya, zaman zaman engizisyonun işkencesinden geçen kişileri resmetmiştir. (Şekil 2.2.2.1) Nazilerin toplama kamplarında esir olan kişilerin yaptıkları desenler Goya'nın desenlerine benzer anlatımlardır. Soykırım sanatı olarak da bilinen bu desenler yaşanan acıyı, zulmü yansıtan ekspresyonist örneklerdir. (şekil 2.2.2.3) Berger'in daha çok tepkisel olarak nitelediği bu tür anlatımlar mimari desenlerle de örneklenebilir. Scharoun'un 1940 yılında savaşa ve baskıya karşı yaptığı seri çizimlerden biri olan eskiz (Şekil 2.2.2.2) mimaride tepkisel bir anlatım olarak öne sürülebilir.

Şekil 2.2.2. Bellekten yapılan anlatımlar



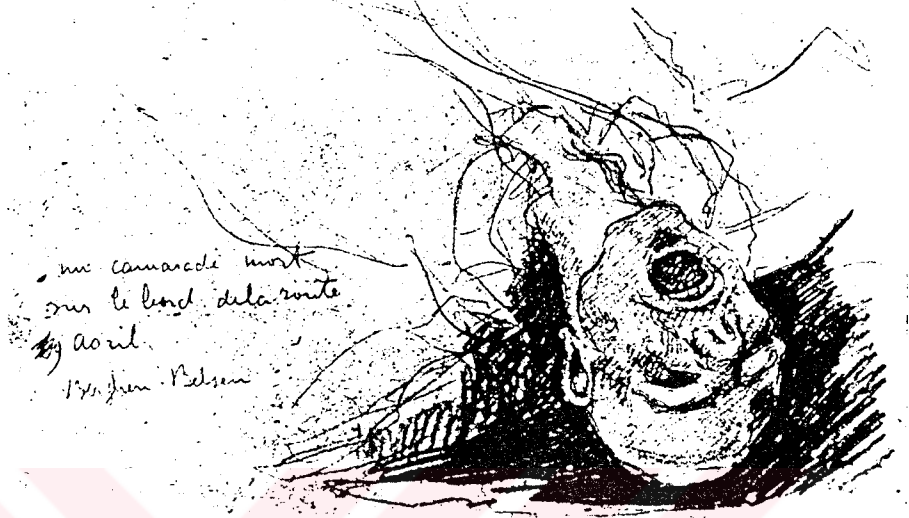
Şekil 2.2.2.1. Goya'nın bir deseni



Şekil 2.2.2.2. Scharoun'un savaşa tepki için çizdiği eskiz

Şekil 2.2.2.1 (Goya, 1975: 74) Şekil 2.2.2.2 (Coulin, 1962: 42)

Şekil 2.2.2.3. Soykırım sanatı



Leon Delarbre 'Yolda ölüm', 1945



P.Mania, 'Sürgünde nakil', 1943



Lea Ilieblum, 'Yitzhak'ın portresi', 1943

Kandisky de bellekten yapılan çizimleri, Berger gibi doğaçlama, dış dünyanın olgularından bağımsız, birdenbire oluşan izlenimler olarak tanımlar. (İpşiroğlu, a.g.e.: 52) Tinsel izlenimler olarak da nitelediği bu tür anlatımları ‘Denetimli Doğaçlama’ adlı kendi resmi ile örnekler. (Şekil 2.2.2.4) Kandinsky’ye göre bu resim, kendi belleğindeki görüntülerin belirli bir algılama süzgecinden geçerek oluşmuş somut karşılığıdır. İlk bakışta karmaşık bir kompozisyon sergileyen resim, ressamın belleğindeki soyut hareketi yansıtır.

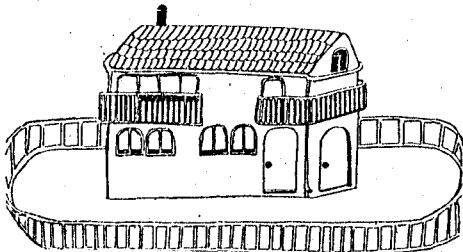
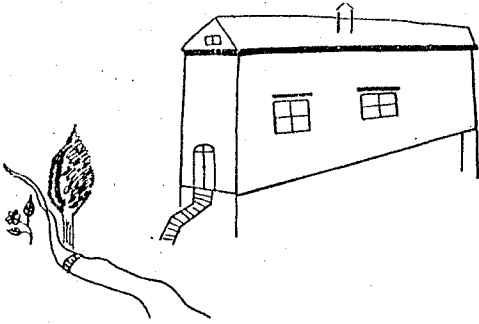
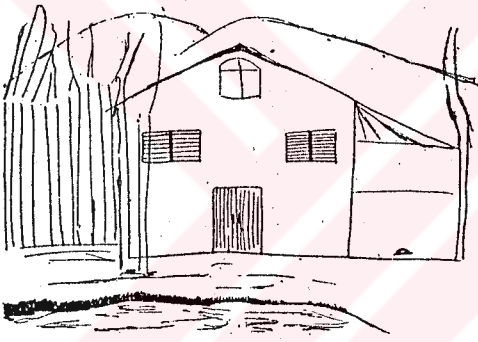
‘Art and Visual Perception’, ‘Visual Thinking’ adlı kitapların yazarı Rudolf Arnheim, resim yolu ile betimlemeyi ‘biçim ruhbilimi’ (Gestaltpsychologie) açısından inceleyen araştırmacılardan biridir. Yazara göre bellekten yapılan anlatımlar yalnızca bellekte kalan görüntülerle sınırlanmamalıdır. Bu görüntülerin somut bir anlatıma dönüşmelerinde önemli bir faktörden söz edilebilir. Bu faktör ‘bilgi’ dir. Bir başka deyişle bilgi, bu tür anlatımlarda küçümsenmeyecek bir rol oynar. (Arnheim, 1954: 83) Arnheim anlatımda bilginin önemini kanıtlamak amacı ile, belirli bir eğitim seviyesini aşmış öğrencilerden belleklerinden çizimlerini istediği Amerika Kıtası çizimlerini örnek verir. (Şekil 2.2.2.5) Çizimlerin hepsi birbirlerinden farklıdır. Bazıları gerçeğe daha yakın gözükürlerken bazıları çok farklı boyut ve biçimleri yansıtır.

Mimari anlatımda da bellekten yapılan çizimlerden ve hatta tasarımlardan söz edilebilir. Bunlar bellekte oluşmuş kalıpların yönlendirdiği tasarımlardır. Alışılmış biçimler, geometrik formlar, fonksiyon şemaları, simgeler bu tür kalıplara örnek olarak verilebilir.

Mimarlığa yeni girmiş öğrenciler arasında yapılan bir araştırma, bellekte oluşan biçim kalıplarının varlığını ve etkisini yansıtan ilginç bir örnektir. (Tümer, 1980-37: 22,24) Öğrencilerden belleklerindeki evi çizimleri istenmiştir. (Şekil 2.2.2.6) Ortaya çıkan sonuçlar değerlendirildiğinde çizimlerin hep belirli bir ev şemasında yoğunlaştığı görülür. Bu şema genelde çocukların çizdikleri ev resimleri ile oldukça benzerdir. Bellekteki kalıpların özellikle mimari tasarımda sınırlayıcı bir faktör oldukları önemle vurgulanmalı ve dikkat çekilmelidir.



Şekil 2.2.2.4. Fuga (Denetimli Do a lama),
1914, Kandinsky



Şekil 2.2.2.6. Mimarlı a yeni girmiş öğrencilerin
belleklerindeki ev şemaları



Şekil 2.2.2.5 Bellekten  izilmi 
Amerika kıtası  rne leri

3.3. Düşünceyi yansıtan anlatımlar

Bu çalışmada özellikle düşünceleri somutlaştıran anlatımlar esastır. Resim dünyasından bir ustanın, Klee'nin sözleri düşünce ve anlatım arasındaki bağlantıyı önemle ortaya koyar. Klee'ye göre düşünce, anlatım yolu ile somutlaşmadığı sürece hiçbir anlam taşımaz. (Klee, 1983: 109)

Berger bu tür çizimleri şöyle değerlendirir:

‘Öncelikli sorun, kafanın içinde önceden görülenleri aklın gözünde olanları kağıda dökmektir. Bu göçten çok bir doğurmadır. Söz konusu çizimler birleştirir, düzenler ve bir sahne oluşturur.’ (Berger, a.g.e., 103)

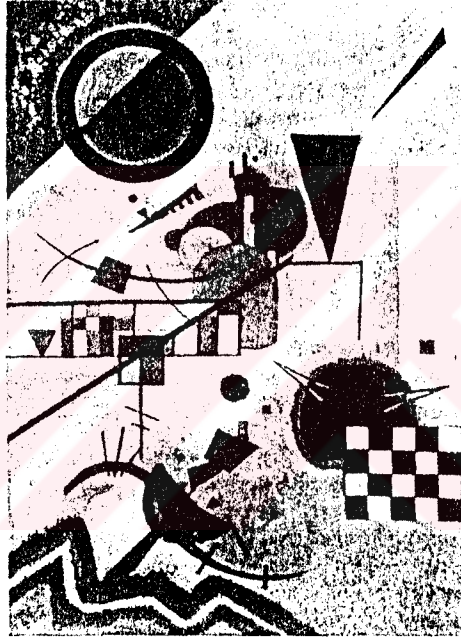
Kandisky ise, bu tür anlatımları ‘kompozisyon’ olarak tanımlar. Yazara göre, ‘kompozisyon’, akıl, bilinç ve amacın beraberliğine bağımlı bir bütünlüktür. (İpşiroğlu, a.g.e. 53) Kandinsky bu tür anlatımlar ‘Karşı Tınılar’ adını verdiği resmi ile örnekler. (Şekil 2.2.3.1) Ressama göre, resim çeşitli geometrik biçim ve lekelerden oluşmuş soyut bir kompozisyonudur. Her biçim ve renk belirli bir anlam ve amacın ürünüdür. Başka bir deyişle en ufak leke dahi bütünlüğü kuvvetlendiren bir görev üstlenmiştir. Bu nedenle, hiçbir biçim ya da lekenin bütünden ayrılması söz konusu değildir.

Düşünceleri somutlaştıran anlatımlarda iki yazarın da önemle ortaya koydukları yeni bir kavram dikkat çeker. Bu kavram ‘akıl’dır. Önceki anlatım türlerinde gerekliliğinden söz edilmeyen bu kavram, bu tür anlatımların ve özellikle tasarımların temel bileşeni ve gerekçesi olarak ileri sürülebilir. Bu konu ileride tartışılacaktır.

Sonuç olarak anlatım türlerinin, kişinin belirli bir nesneyi veya olayı nasıl yorumladığına bağlı olduğu söylenebilir. Bu yorum kimi zaman nesnenin aynısı olabildiği gibi, kimi zaman da sentezi olabilmektedir. Berger daha çok senteze yönelik anlatımları bu çalışma için önemli bir kavram olan ‘düşünme’ ile bütünleştirir. Yazara göre,

‘Her tür anlatım kendi yaşamını, değişik bir biçimde, kendine özgü yollarla sürdürür. Her çizim türü başka bir zaman kipiyle konuşur. Bu da anlatımın

Şekil 2.2.3. Düşüneyi yansıtan anlatımlar



Şekil 2.2.3.1. Karşı tınılar, Kandinsky

Şekil 2.2.3.1 (İpşiroğlu, 1994: 53)

düşünceyi olduğu kadar, düşünce biçimini de yansıttığının kanıtıdır. (Berger, a.g.e., 102)

Berger'in yukarıda önemle vurguladığı gibi, anlatım kişinin yorumu ve düşünme biçimi ile doğrudan bağıntılıdır.

4. Anlatımda biçim ve öz

Yukarıda anlatım türlerinin incelenmesi sonucu, anlatımda genelde iki yöntemin varlığından söz edildi. Bunlardan birincisi mevcut olanın veya bellekteki görüntünün kopyalanması, ikincisi ise belirli bir sentez ile yorumlanması idi.

Bir nesnenin nasıl tanımlanacağı veya kavranacağı, sanatın her dalında ve mimari tasarımda oldukça önemlidir. Algılama biçimindeki farklılığa bağlanabilecek olan bu durum sanatta karşıt bir bağıntıda incelenir. Bu bağıntı biçim-öz bağıntısıdır.

4.1. Biçim ve öz bağıntısının tanımlanması

Antik çağlardan bugüne dek özellikle sanatta en çok tartışılan konularından birinin, biçim ve öz bağıntısı olduğu söylenebilir. Bu tartışmalarda biçimin 'yüzey', 'görünüş' 'kabuk' sözcükleri ile, özün ise 'madde', 'varlık', 'içerik' sözcükleri ile eşdeğer kullanıldıkları görülür. Bu kavramlar felsefede Anaksagoras, Aristoteles gibi pekçok düşünürün ilgisini çeken ve üzerlerinde çeşitli teoriler üretilen kavramlardır. Biçim ve bağıntısının özellikle Yunanlıların Elea felsefesi ile başlayarak, Platon ve Aristoteles öğretilerinde biçimlenerek Hegel öğretisinde doruklaştığı bilinir.

(Hançerlioğlu, 1993: 147)

Felsefe sözlüğünde biçim ve öz, varlığın birbirinden koparılmazcasına bağımlı bulunan iki yanı olarak tanımlanır. Her biçim bir özün ürünüdür. Her öz de bir biçim içinde sürüp gider. Biçimle öz birbirinin aynı değildir, ama birbirinden ayrı da değildir, birbirine bağımlıdır. Bir başka deyişle biçimsiz öz olamayacağı gibi, özsüz biçim de olmaz. (Hançerlioğlu, 1993: 29)

Yukarıdaki tanım biçim ve özün bağımlı bir bütün olduklarını ortaya koyar. Hançerlioğlu bu bütünlüğü daha da belirginleştirmek ve biçimin rolünü abartan ya da

onu tek geçerli değer kılan biçimciliğin zarar verici ve yanlış bir tutum olduğuna önemle dikkat çekmek için şu örneği verir:

‘Öyle bir tarla düşünün ki, ekimin bütün biçimsel gerekleri yerine getiriliyor; nadaslanıyor, sürülüyor, gübreleniyor, sulanıyor. Ne var ki, içine tohum atılmıyor. Bu tarladan ürün alınabilir mi?’ (Hançerlioğlu, 1993: 28)

Hançerlioğlu bu sorusunun yanıtını yine kendisi vermektedir. Yazara göre:

‘İçerik, öz temel, biçim ikincildir. Çünkü belirleyici olan özdür. Gelişebilen öz, yeni değişimlere göre biçimi etkiler ve yönlendirir. (Hançerlioğlu, a.g.e.: 28)

Hançerlioğlu’nun tohum olarak nitelediği özü, Klee de yaşamın kendisi olarak niteler. Klee’ye göre, bir makinanın çalışmasını bir olgu olarak tanımlanabilir. Yaşamın işleyişi ise daha başka bir şeydir. Yaşam yaratır ve ürer. Kısaca yaşam doğurur. Fakat bir makina çalışsa da hiçbir zaman yavrusu olamaz. (Klee, 1983: 45)

Biçim ve öz bağıntısını değerlendiren yazarlardan bir diğeri olan Aksoy, biçimi bir gerekliliğin karşılığı olarak tanımlar. Yazara göre, tüm biçimler çevrelerine ve içeriklerine bağlı olarak değişirler ve ancak iç-dış çelişkileri uyarınca yetkinleşirler. (Aksoy, 1977: 38) Aksoy’un bu tanımı biçimi iç ve dış bütünlüğünde ele alan yaklaşımlardan biridir. Ayrıca, içerikteki değişmelerin biçimi etkilediğini ve değişmesine neden olduğunu vurgular. Hatta bu değişmenin, biçimi yetkinleştirebileceği gibi, değişmesine de neden olabileceğine dikkat çeker. (Aksoy, 1977: 41)

Son yüzyılın önemli sanat eleştirmenlerinden biri olan Fischer ise, ‘Sanatın Gerekliliği’ adlı kitabında öz ve biçim konusuna ışık tutacak değerlendirmeler yapar. Fischer’e göre:

‘ Biçim dediğimiz şey, maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi, belirli bir dengeye oturtuluşudur. Biçim maddenin bir süre için durağan bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa öz, kimi zaman belirsiz, kimi

zaman da büyük bir devinim içinde değişir, biçimle çatışır, biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçim içinde değişmiş bir öz olarak bir süre için yeniden dengeyi sağlamış olur. Biçim denge ile ortaya çıkar. Özün ayrılmaz özellikleri ise ‘devinim’ ve ‘değişim’dir. O halde, biçimi tutucu, özü devrimci olarak tanımlayabiliriz. Biçim düzen değişikliklerine karşı direnir ve her yerde eski öz, eski biçimlerin kalıplarını kırarak, yeni biçimler yaratır. Biçimi öz doğurur. Yenilenmesi gereken biçim değil, özdür. Biçim özden daha çok önem kazandığı zaman özün eskimiş olduğu anlaşılır...’ (Fischer, 1990: 105, 178)

Fischer’in bu görüşleri, ileride ele alacağımız mimari tasarımda biçim ve öz bağıntısına ışık tutacak nitelikler taşır. Bu nitelikler şöyle özetlenebilir.

1. Biçimi doğuran özdür.
2. Yenilenmesi gereken özdür.
3. Biçim durağandır. Öz ise devingendir.

Fischer’in yaptığı tanımda biçim ve öz bağıntısında, birbirlerine bağımlı olduklarının vurgulanmasının yanında, yeni bir niteliğe de önemle dikkat çekilir. Bu nitelik durağanlık ve devingenlik karşıtlığıdır.

Biçimin durağan (hareketsiz), özün ise devingen (hareketli) olması antik çağlardan beri üzerinde önemle durulan bir konudur. Dönemin usta filozofu Platon, söz konusu bağıntıyı daha soyut bir açıdan tanımlar. Platon’a göre,

‘Biçim durağandır. Bu nedenle de ‘duyulur dünya’ ile eşdeğerdir. Öz ise, devingendir. ‘Düşünülür dünya’ ile eşdeğerdir. Düşünülen dünya görünmeyen ve her şeyin temeli olarak bilinendir. Ancak bu dünyayı kavramak ya da her şeyden önce ona inanmak oldukça güçtür. Bunu aşabilmek ise insanın çabası ile mümkündür. (Timuçin, 1984: 226,227)

Platon yukarıdaki tanımında, biçim ve öz bağıntısında temel nitelik kabul ettiği durağanlık ve devingenlik karşıtlığını, biçim ve özün kavranmasında bir yöntem olarak

ele alır. Platon’a göre, biçim duyularla kavranır. Duyular bir fiziksel sorun olmadıkça yüzeyseldir ve değişmezler.

Öz ise, ancak ve ancak akıl, diğer bir deyişle düşünme ile kavranır. Düşünme insanın çabasına bağlı olarak gelişebilir, değişebilir. Bu nedenle devingendir.

Platon düşünebilir olanı, başka deyişle gözle görülmez veya elle tutulmaz ancak zihinle kavranabilir olan şeyleri ‘idea’lar olarak tanımlar. O’na göre bunlar tüm değişimin dışındadırlar. Öncesiz ve sonrasızdırlar. (Encyclopedia Britannica, 1965: Vol: 9: 625) (Timuçin, a.g.e., 227)

Aristoteles de Platon gibi, biçimi (morphe) özden (hyle) ayırır ve özü madde olarak tanımlar. Ayrıca Aristoteles, biçim ve öz arasındaki ayrımı farkına varma eylemini ‘o şeyi bilmek ve kavramak’ olarak tanımlar. O’na göre bir şeyi bilmek demek o şeyin nedenleri ile tanımdır. (Timuçin, a.g.e., 252)

Aristo, bir şeyi kavramayı ve bilmeyi, o şeyin biçimi ve özünü ayırd etmek olarak tanımlaması, diğer bir deyişle kavramayı ‘neden-sonuç ilişkisi’ne bağlaması, ileride ele alacağımız ‘tasarımda rastlantısallık ve zorunluluk karşıtlığında’ dikkate alınarak önemli bir veri olarak değerlendirilecektir.

Biçim konusuna değinen araştırmacılardan biri olan Alexander da, ‘Notes on the Synthesis’ adlı kitabında konuya tasarımcının açısından yaklaşır. Alexander’a göre, tasarımcıdan istenen; biçim ve özün (içeriğin) karşılıklı gerekliliklerini çözümleyerek, onların uyumlu bir bütün içinde, sürtüşmeye yer vermeden, bir arada bulunmalarını sağlamaktır. (Alexander, 1970: 19, ref: Aksoy) Yazarın bu yorumu, mimari tasarım sürecinde önemle değerlendirilmesi gereken yorumlardan biridir. Ancak gerek felsefede, gerek yaşamda, gerekse de mimarlıkta içerikteki değişmelerin biçimi etkilemesine benzer olarak, biçimin de içerik üzerinde etkin olduğunu savunan görüşler de vardır. Bu görüşler biçimi özden üstün tutarlar ve genelde ‘biçimciler’ olarak adlandırılırlar. Biçimin öze göre daha önemli olduğu savunan görüş, bu noktada bir mimarlıktan bir örnekle açıklanabilir.

Modern mimarinin önde gelen isimlerinden Zaha Hadid'in Berlin'deki itfaiye binası projesi biçimselliğin ön planda tutulduğu örnekler arasındadır. (Şekil 2.3.2) Hadid'in soyut bir heykeli andıran bu tasarımı ilk anda ilginç gelmesine karşın, mekanların kurgu ve boyutlarındaki olumsuzluk nedeniyle itfaiye araçlarını içinde barındıramadığı görülür. Mimarlık eleştirmenlerinden biri olan John Winter, 'Provocative Pyrotechnics' adlı makalesinde Hadid'in bu projesini benzer açılardan eleştirir. (Winter, 1993: 45,49) Winter'a göre mimar, işlevi bir kenara bırakarak şekilsel oyunlarla ön plana çıkma kaygısı gütmektedir. Literatürdeki fotoğraflarda sürekli vurgulanan yukarı yükselen sivri saçağın mimar tarafından özellikle istenen geometrik çekiciliğin sonucu olduğunu vurgulayan yazar, binayı 'geometrinin patlaması' olarak yorumlar.

Hadid'in bu yapısının, Schacht'nin 1932 yılında yaptığı bir karikatürü ile benzerlik gösterdiği düşünülebilir. (Şekil 2.3.1) Hitler'in mali danışmanı olan Schacht, o dönemde kolalanmış yüksek yakanın sosyal sınıf düzeyinin ve özellikle üst düzey yöneticiler arasında bir asalet göstergesi olmasını eleştirir. O'na göre bu tür bir yaklaşım ancak bir 'maske' olarak tanımlanabilir. Karikatüründe 'Maskeler yüzleri yuttu!' deyimini kullanarak, şekilciliğin güncel hayatta da önemini vurgulayarak eleştirir.

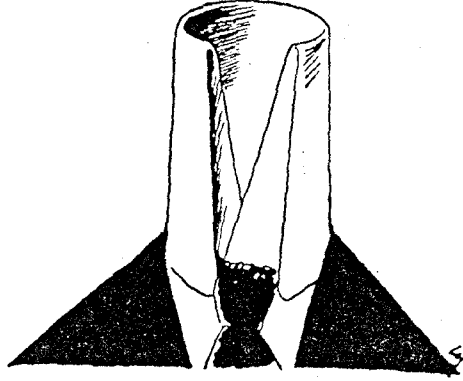
Özetle denilebilir ki, bir nesnenin, olayın veya durumun kavranması biçim ve öz bağıntısı ile açıklanabilir.

4.2. Özde değişmezlik

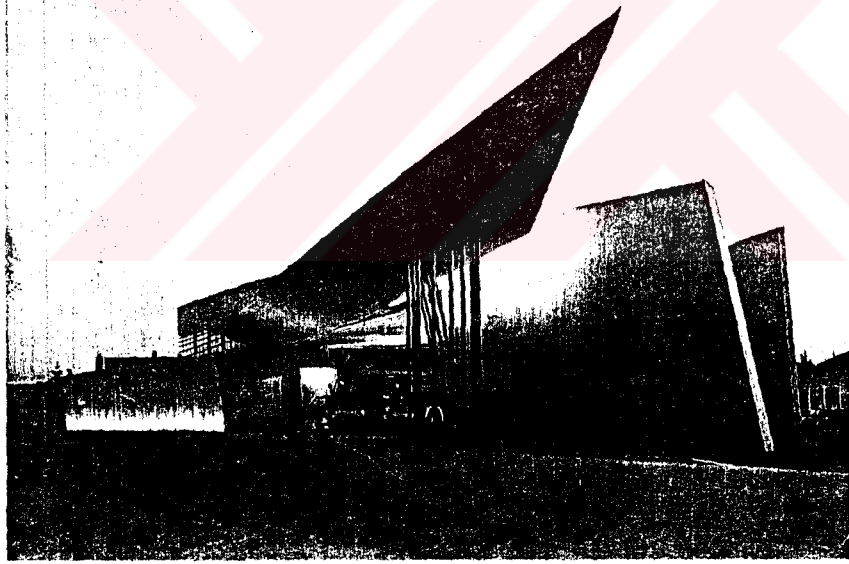
Nesnelerin ve olayların dış görünüşleri olan yüzey, nesnenin maddesel varlığı ile boşluk arasındaki ara kesit olarak tanımlanabilir. Ancak yüzeye dokunmanın veya göz ile görmenin, nesnenin 'içyapısı' hakkında fikir vermeyebileceğini kuvvetle dikkat çeken Platon, Aristo, Plinius gibi düşünürler, metafizik felsefede 'değişmezlik' anlayışının da temelini oluştururlar. Değişmezlik anlayışına göre;

'Dışsal dünya elbette vardır, ama bu var olma asıl varlık değildir. Gerçek değildir, 'görünüş' tür. Görünüşler duyularla algılanırlar, bundan ötürü de

Şekil 2.3. Biçim ve öz bağıntısında biçimin ön plana çıkması



Şekil 2.3.1. Hitler döneminde sosyal sınıf ve asalet göstergesi sayılan yüksek yakanın insanın yüzünü yok etmesi olarak değerlendiren bir karikatür, Schacht'ın bir deseni



Şekil 2.3.2. Z. Hadid'in itfaiye binası, Berlin

Mekan boyutlarındaki olumsuzluk nedeniyle itfaiye arabalarının barınmadığı, ancak buna karşı biçimin abartıldığı bir çözüm

‘yanılsama’ dılar. Varlık ve gerçek ise, ‘us’la kavranır ve ‘doğru’ dur.’
(Hançerlioğlu, 1993: 147)

Yukarıdaki tanım bir durumu kavrama eyleminde yeni bir kriteri ortaya koyar. Bu kriter kavramada yanılsama veya doğruluktur.

Gombrich; yukarıda felsefenin kuramları olarak değinilen değişmezlik, görünüş, öz, yanılsama gibi kavramların sanattaki karşılıklarını arayan teorisyenlerden biridir. ‘Maske ve Yüz’ adlı araştırmasında özün değişmezliğini ortaya koyabilmek için fizyonomiden yararlanır. (Gombrich, 1992 (a): 28)

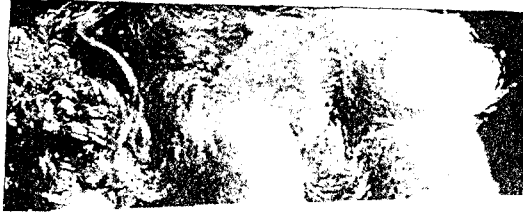
Yazara göre, insan yüzü zaman içinde sürekli değişir ve yaşlanır. Ancak bir yüze anlam veren ve tanımlayan bazı nitelikler değişmeden kalırlar. (Şekil 2.4) Bunların en önemlileri kuşkusuz bakışlardır. Bakışlar gerçekten de kişinin iç dünyasının dışa vurduğu yansımalarıdır. Biçim, şekil ne olursa olsun bakışlar hep aynı kalır. Gombrich, filozof Bertrand Russell’in dört yaşındaki çocukluk resmi ile doksan yaşındaki resmini birlikte değerlendirerek bu görüşünü örnekler. (Şekil 2.4.1.1) Gerçekten de iki fotoğraf arasında büyük fark olmasına karşın Russell’in bakışları değişmeden aynı kaldığı görülür.

Benzer bir karşılaştırmaya 16. yy’da G.B. della Porta tarafından yazılan ‘insan fizyonomisi’ (De humana Physiognomia) adlı kitapta da rastlanır. (Porta, ref: Gombrich, 1992: 34) Porta, kitabında ‘portre sanatında bakışların önemi’ ne değinir. Verilmek istenen ifadenin bakışlardaki anlam ile kuvvetle vurgulanabileceğini ileri süren Porta, verdiği çizim örneğinde bakışlardaki benzerlik ile bir insana veya bir hayvana aynı ifadenin kazandırılabilceğini öne sürer. Porta’nın bu deseni aynı zamanda ‘karikatür’ sanatını da gündeme getiren örneklerden biridir. (Şekil 2.4.1.2)

Sonuçta, yukarıda kavramsal olarak ortaya koymaya çalıştığımız biçim ve öz bağıntısının tasarım sürecinde göz önünde bulundurabileceğimiz bazı önemli veriler oluşturduğu söylenebilir. Bu veriler şöyle özetlenebilir:

1. Biçim ve öz farklı kavramlardır. Ancak birbirlerinin varlıklarını ve anlamlarını yönlendirecek kadar etkin olabilecekleri gibi tamamen bağımsız da kalabilirler. Bu

Şekil 2.4. Özde değişmezlik



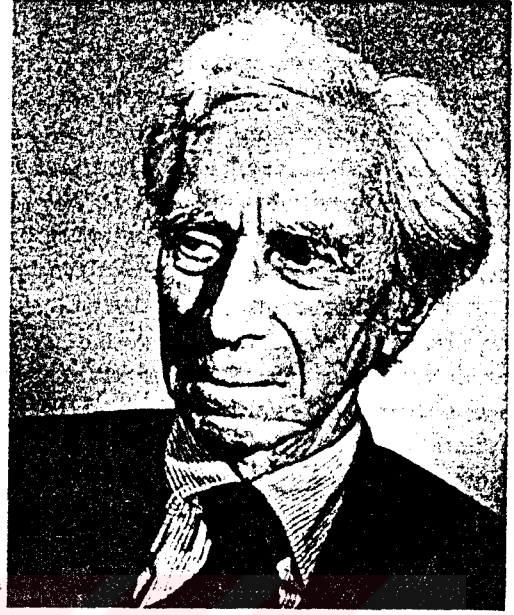
Dış görüntünün değişmesine karşın, temel niteliklerin değişmezliği



Şekil 2.4.1. Bakışların değişmezliği

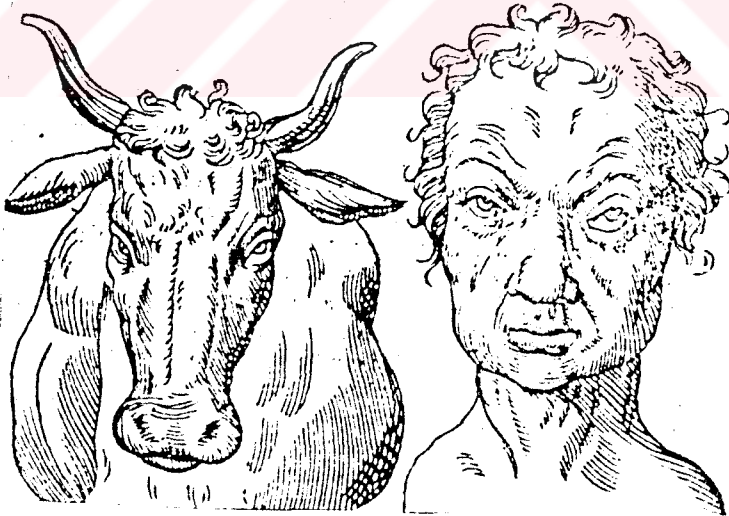


Russell dört yaşında iken



Russell doksan yaşında iken

Şekil 2.4.1.1. Bertrand Russell'in çocukluk ve yaşlılık dönemleri



Şekil 2.4.1.2. Çizgi ile anlatımda, gözlere verilen anlam ile bir hayvan ve bir insanın aynı ifadeyi kazanmaları Porta, 1586

ayrımın tasarımcının tercih ettiği tasarım yöntemi ile bağıntılı olduğu söylenebilir. Özellikle mimarlık alanındaki en önemli tartışma konularının da yine biçim ve öz bağıntısından kaynaklandığı ileri sürülebilir.

2. Biçim ve öz yapısal açıdan karşıt kavramlardır. Bu karşıtlık biçimin durağan, özün ise devingen olmasından kaynaklanır.

3. Biçimi doğuran özdür. Öz ise, biçim değişse de, Russell'in bakışlarında olduğu gibi değişmeden kalandır.

4. Platon'un söz konusu kavramları algılama boyutunda tanımlar. O'na göre biçim 'duyulur dünya', öz ise 'düşünülür dünya' ile eş anlamlıdır. Bu tanımlama yeni bir tartışma alanının doğmasında ilk adımı oluşturur. Biçim ve öz birbirlerinden nasıl ayırd edilirler? Nasıl kavranır ve algılanırlar?

Bir sonraki başlıkta bu sorulara yanıt aranacaktır. Biçim ve özdeki algılama farklılığı 'görme' kavramı altında tanımlanacaktır.

5. Anlatımda görme

Yukarıda tanımlanan biçim ve öz bağıntısında en önemli sorun bu iki kavramın birbirinden nasıl ayırd edileceği ve kavranacağıdır. Herhangi bir nesne, olay ve hatta yaşamın her anında karşılaşılabilen herhangi bir davranış, bir durum söz konusu bağıntı çerçevesinde nasıl yorumlanabilir? Özellikle mimari tasarım sürecinde çok önemli olduğunu savunduğumuz bu konu 'görme' başlığı altında, önce kavramsal açıdan, ardından da anlatım açısından tartışılacaktır.

5.1. Görmenin tanımlanması

Günlük yaşamın amaçları açısından, görmek, zorunlu pratik bir yönelmedir. 'Gökyüzünü görüyorum' veya 'dünyayı görüyorum' gibi önermeler, görme sözcüğünün günlük konuşma dilinde kullanılan sayısız örneklerinden bazılarıdır.

Pekçok araştırmacı gibi bu kavramı temel tartışma konularından biri olarak kabul eden Rudolph Arnheim, ilk araştırmalarından biri olan 'Art and Visual Perception' adlı kitabında görmeye geniş yer verir. Yazara göre en basit tanımı ile görme sözcüğü, bir nesnenin belirli bir yerde bulunduğunu ve belirli bir eylem yaptığını ifade eder. Başka

bir deyişle, görme bir nesnenin veya bir olayın diğerlerinden ayırd edilmesidir. Bir anlamda,

‘Görme, ayırd etme olgusunun en alt düzeyidir.’ (Arnheim, 1954: 27)

Arnheim burada basit ancak derinleşebilen bir tanım yapar. Çünkü ayırd etme eylemi, küçük bir bebeğin ayırd etme seviyesinden başlayarak, çok ileri düzeylere ulaşabilen bir yelpaze içinde geniş bir araştırma alanına sahiptir. Kuşkusuz bu durum eğitim ile doğrudan bağıntılıdır. Görmenin eğitim ile bağıntısı ileride detaylı olarak ele alınacaktır.

Görme eylemini geliştirebilir bir süreç olarak değerlendiren Holgate ise, ‘Aesthetics of Built Form’ adlı kitabında bu konuyu ölçek, oran, boyut, tekstür, ışık renk, denge, ritm gibi konuların paralelinde ele alır. Holgate’e göre:

‘Görme eylemi anlamak ile eşdeğerdir. Olayların veya durumların keşfedilmesidir. Çoğu zaman baktığımız nesnenin ve yaşadığımız olayın hangi detaylarına veya boyutlarına zihnimizi yönlendireceğimiz konusu tamamen görme ile bağıntılıdır. Dolayısı ile görme eylemi zihinsel bir işlemdir.’ (Holgate, 1992: 42)

Holgate’in bu tanımında görme eylemi ‘seçmek’ kavramına indirgenebilir. Bu açıdan bakıldığında Holgate’in yorumu görme eyleminin daha ileri seviyedeki bir tanımıdır. Dolayısı ile görme eylemi, en basit olandan karmaşığa doğru farklı boyutlarda araştırılması gereken bir süreç olarak nitelenebilir.

Pek çok araştırmacıya göre görme eylemi iki temel boyutta tanımlanır. (Hall, 1972, ref: Aksoy, 1977: 56, Erdok, 1977: 23, Holgate, 1992: 42, 86, Arnheim, 1954: 27) Bunlardan birincisi, görmenin ilk akla gelen türü olan fiziksel bir işlev olarak gözün görmesidir. Sağlıklı bir gözün baktığı herşeyi görme işlemidir. İkincisi ise Arnheim ve Holgate’in tanımlarında vurguladıkları; seçmek, ayırd etmek, anlamak gibi kavramların paralelinde tanımlanabilen ve zihinsel bir işlem olan görme biçimidir. Vurgulanan iki

ayrı görme türü taşıdıkları anlam açısından ‘biçimi görme’ ve ‘özü görme’ olarak tanımlanacaklardır. Çünkü bir önceki başlıkta tanımlanan biçim ve öz kavramlarının, iki farklı görme biçimi ile eşdeğer anlamlar taşıdıkları ve birbirlerini destekledikleri ileri sürülebilir. Görme kavramının geniş bir boyutta değerlendirilmesi, ileride tartışılacak olan mimari tasarımda görme bağıntısına ışık tutacaktır.

5.1.1. Biçimi görme

Biçimi görme olarak adlandırdığımız görme türü, fiziksel bir organ olarak gözün, bakılanı görme eylemi olarak özetlenebilir. Gerçekten de ilk anda görme eylemi, pekçoklarına ‘göz’ sözcüğünü çağrıştırır. Eski Türkçe’de ‘köz’ kelimesinden gelen göz, kişinin, nesnelerin boşluk içinde varlığını belirlemesine yarayan organ olarak tanımlanabilir.

Erdok, figüratif resimde bakış ve espas bağıntısını konu alan çalışmasında görme eylemini ve göz sözcüğünü geniş bir çerçevede inceler. Yazara göre bir algı organı olan göz, doğal ve evrensel biçimde ‘entellektüel algılamamanın simgesi’ olarak nitelenir. Ayrıca Erdok, fiziksel gözün doğadaki ışığı aldığını, ‘kalbin gözü’, ‘gönlün gözü’ deyimlerinde ise gözün, ruhsal ışığı aldığını söyler. (Erdok, 1977: 15)

Özellikle mitolojide gözün ilginç simgesel anlamlar taşıdığı görülür. Örneğin kapaksız olarak tek göz, ‘tanrısal özün ve bilginin’ simgesidir. Yunan mitolojisinde ‘Kyklop’ adı verilen yuvarlak tek gözlü devler, eski Mısır’ın dini edebiyatında ve sanatında, Horus tanrısının kartal gözünü tasvir eden ‘Qudiat gözü’ simgeleşmiş anlamlar taşırlar. (Erdok, 1977: 17) Quidat gözü mitolojide ileri görüşlülüğün, vücut dokunulmazlığının, sonsuz doğurganlığın ve verimliliğin sembolü olmuştur. (Fuchs, 1966: 27)

Görme eylemi pek çok araştırmacı ve yazara göre farklı açılardan tanımlanır.

Fizikçiler görmeyi özetle şöyle tanımlarlar. Objeden yansıyan ışık ışınları göz merceğinden geçerek retinada bir görüntü oluşturur. Bu görüntü elektro- manyetik sinir uçları ile beyne ulaşır ve fiziksel olarak ‘görme’ eylemi gerçekleşir. (Genç-Sipahioğlu, 1990: 39)

Erdok bu anlamdaki görme eylemini mekanik, pasif ve nefes almak olarak tanımlar. (Erdok, 1977: 16)

Hall ise, fiziksel görmeyi ‘kapalı görüş’ olarak niteler. Kapalı görme biçiminde insan, görmeyi öğrendiği şeyi, bir başka deyişle ne görmesi gerekiyorsa onu görür. (Hall, 1972: ref: Aksoy, a.g.e.: 56) Hall’ın bu yorumu, fiziksel olarak sağlıklı bir gözün, baktığı her şeye karşı görevini yerine getirmesi olarak özetlenebilir.

‘Körler üzerine mektup’ adlı kitabında Diderot, kör bir dostunun göz ve görme üzerine yaptığı şu tanımına yer verir:

‘Göz öyle bir organdır ki, hava ona değneğimin benim elime yaptığı etkinin aynısını yapar. Değneğimle bir şeye çarptığımda, sizin gözünüzle gördüğünüzün aynısı olur...’ (Diderot, 1984: 16)

Yukarıdaki tanım, fizikçilerin görme’yi tanımlamaları ile eşdeğerdir. Başka bir deyişle değnek nesneye çarptığında görmeyen kişi için o nesnenin varlığı kanıtlanmış olur.

Biçim ve öz bağıntısından söz ederken, biçimin ‘yüzey’, ‘görünüş’, ‘kabuk’ gibi sözcüklerle eşanlamlı olduğu vurgulanmış idi. O halde görmeyen bir kişinin değneği veya eli ile dokunmasının ancak nesnelerin dış görünüşleri hakkında fikir verebileceği öne sürülebilir. Bu açıdan fiziksel görme, yukarıdaki tanımların da paralelinde ‘biçimlerin görülmesi’ olarak tanımlanabilir. ‘Somut görme’ olarak da nitelenebilen biçimlerin görülmesi, görmeyen bir kişinin ilk anda dokunma ile edindiği yüzeysel bilgilerin göz ile elde edilmesi olarak düşünülebilir.

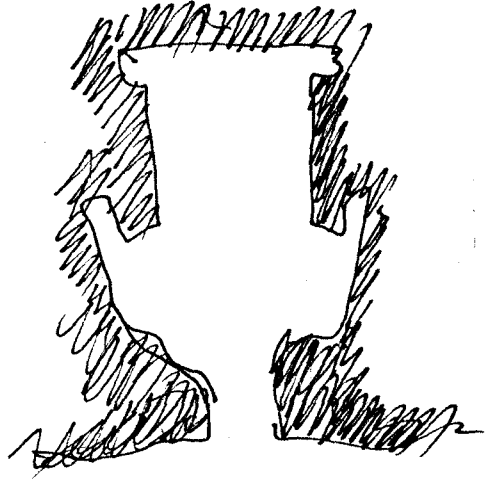
Kontur Kavramı:

Yüzeysel bilgiler; dış görünüşün, dış kabuğun bir anlamda konturun görülmesi ile elde edilebilir. Kontur üç boyutlu olarak da düşünülebilecek, planimetrik bir objenin etrafını kuşatan, sınırlayan, belirleyen dış çizgisidir. (Yanar, 1994: 88) Bir vazounun, bir heykelin, bir kolonun veya bir binanın dış sınırları, girinti ve çıkıntılarını gösteren yivleri onun dış biçimini belirleyen konturlarıdır. (Şekil 2.5) Ancak kontur kavramı mutlaka

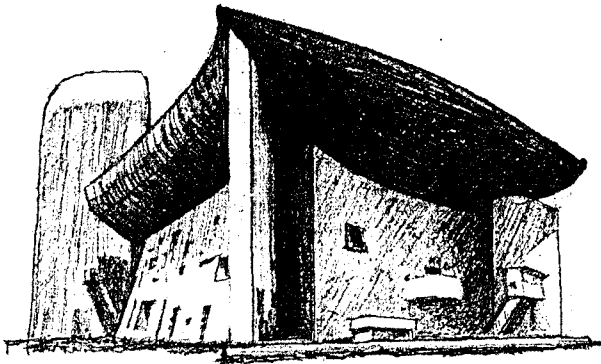
Şekil 2.5. Biçimlerin tanımlanmasında kontur kavramı



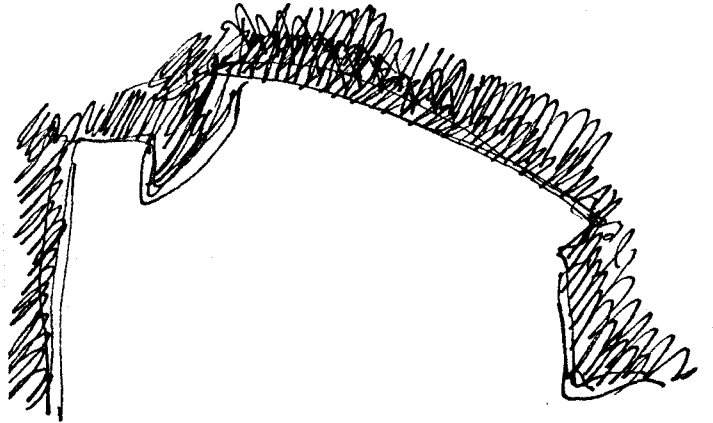
Şekil 2.5.1. Mısır işi cam vazo M.Ö.1500-1200



Şekil 2.5.2 . Çığlık, Rodin



Şekil 2.5.3. Ronchamp, Le Corbusier, 1955



verilen örneklerde olduğu gibi pozitif bir nesnenin dış çizgisi olarak sınırlanmamalıdır. Boşlukları belirleyen ve sınırlayan konturlardan da söz edilebilir. Bunlar bir odanın iç duvarları veya etrafı, yapılarla çevrili bir meydanın iç sınırları olabilir.

Her ne biçimde olursa olsun bir nesneyi veya mekanı yalnızca kontur çizgileri ile görmenin, onu tanımlamaya ve kavramaya yetmediği söylenebilir. Genelde duyulara bağımlı olarak gerçekleşen bu kavramanın, o nesnenin veya mekanın bütününe diğer bir deyişle özünü vermeyeceği, en azından yanıltıcı olabileceği öne sürülebilir. Görme, dokunma gibi eylemlerin beş duyudan biri olduğu hatırlanacak olursa, Platon'un 'duyulur dünya' olarak tanımladığı biçim ve biçimi görme arasındaki bağıntı bir kez daha vurgulanmış olur.

Bu çalışmada 'kontur kavramı', ileride analizi yapılacak olan örneklerde temel bir belirleyici olacaktır. (Bak Durand, Stirling analizleri, bölüm V)

5.1.2. Öz'ü görme

Pek çok araştırmacı özü görme eylemini, gözün fiziksel olarak görmesinden çok daha karmaşık bir eylem olarak nitelerler. Öz olanı görme, antik çağlardan bugüne dek sayısız düşünür tarafından üzerinde önemle durulan en fazla teori üretilen kavram olarak ileri sürülebilir.

Plinius, asıl görme ve gözlem organımızın ruhun kendisi olduğuna, gözlerin yalnızca bilinç içeriklerinin görünen bölümlerini biriktirip ileten kap işlevini gördüğüne inanır. (Gombrich, 1992-c: 29) Mevlana'nın 'insan gözdür, ötesi deriden, etten başka birşey değildir' deyişi de Plinius'un sözleri gibi görmenin önemini vurgulayan değişlerden biridir.

Rasmussen, 'Yaşayan Mimari' adlı kitabında iki ayrı görme biçimini yalın bir şekilde birbirinden ayırır. Yazara göre görmek öncelikle, bakanın çaba göstermesini gerektirir. Hiçbirşey yapmadan, sadece gözün retinasına görüntünün düşmesini sağlamanın görmek için yeterli değildir. Rasmussen görmeyi retina üzerine devamlı olarak değişen resimlerin aktığı bir sinema perdesine benzetir. Buna karşılık bilinç bu resimlerin ancak bir kısmının farkına varır. Öte yandan kısıtlı bir deneyim ya da ufak bir detay bile bir şey gördüğümüzü düşünmemiz için yeterlidir. (Rasmussen, 1986: 35)

Hall ise, 1972 yılında yazdığı ‘Art, Space and the Human experience’ adlı kitabında , görme kavramını genelde açık ve kapalı olarak iki başlıkta tanımlar. Yazar, açık görüş olarak nitelediği özü görme eylemini kapalı görme ile karşılaştırarak şöyle açıklar:

‘Kapalı görme (biçimi görme) yaşamı içeriğinden soyutlayarak ele alan, ya da gerçeğin çok dar bir alanına yoğunlaşarak, onu bozan yasalı ve düzenli bir bakıştır. Açık bakış ise, çok daha kapsamlı bir görme biçimidir. Bir kamera sadıklığı ile olup bitenlerin kaydedildiği edilgen ve onayan bir tavır yerine, açık görüşe bağlı algılama, kişinin görsel olarak kendini adadığı ve etken olarak içinde bulunduğu bir edimdir. Bu, yazarken ya da konuşurken yapıldığı gibi, seçmeci ve kurgucu bir bakıştır. Bu nedenle buradaki görsel süreç etkin ve yaratıcıdır. Sanatçılara ve bilim adamlarına düşen görev, insanların gözlerindeki perdeyi kaldırarak, onlara açık bakış olanağını kazandırmaktır.’ (Hall, 1972: ref. Aksoy, a.g.e.:56)

Hall’ın bu tanımındaki ‘seçmeci’, ‘kurgucu bakış’ gibi sözcükler, görmenin çok önemli bir ayrımının habercileri olarak yorumlanabilir. Bu ayrım, duyularla kavranan yüzeylerin yanıltıcı olduğunu savunan Platon’un şu tanımında açıklığa kavuşur:

‘Öz ve varlık eşdeğer kavramlardır. Varlığa ulaşan ise yalnızca ‘zihin’ dir. Varlığa ulaşamaz isek, ‘doğru’ ya da ulaşamayız. Dolayısı ile bilgi izlenimlerde değil, ‘düşünce’ de yer alır...’ (Russell, 1994: 267)

Platon, aklın ve duyuların kesinlikle ayrılması gerektiğine inanan düşünürlerden biridir. O’na göre duyumsal deneyimler ‘yanılsama’dan ibarettir. Çünkü doğrunun ortaya konmasında esas olan ‘akıl yürütme’ dir. (Russell, 1994: 267) Platon’un yukarıdaki görüşleri görme eyleminde zihnin ve düşüncenin gerekliliğini önemle vurgulayan düşüncelerden biridir. Gerçekten de görmenin zihin ile olan bağıntısı bu konu üzerinde araştırmalar yapan teorisyenlerin ortak görüşüdür. Aydınli’nın yorumu da

bu görüşü destekleyen tanımlardan biridir. Yazara göre görme, çevreden gelen uyarıcı etkilerin duyu organları yardımı ile hissedilmesi ve kavranmasına ilişkin ‘zihinsel’ bir olgudur. (Aydınlı, 1992: 15)

Aktif bir eylem ve nefes vermek olarak da nitelenebilen görme kavramı (Erdok,1977: 16) Arnheim’e göre,

‘bakılan nesnenin en belirleyici özelliklerini kavramak’

anlamına gelir. (Arnheim, 1970: 28) Bir anlamda ‘seçmek’ olarak özetlenebilecek (Berger, 1988: 8, Moles, 1968: 22) görme olayını, bugünün psikoloji düşüncesi insan aklının yaratıcı bir etkinliği olarak kabul eder. Arnheim’e göre,

‘Duyular düzeyinde tanımlanan algılama, ‘akıl yürütme’ düzeyinde ‘anlama’ ya karşılık gelir. Yani gözün gördüğü, bir bakıma aklın gördüğüdür...’
(Arnheim, 1954: 31)

Yukarıdaki tanımında Arnheim’in, Platon gibi duyulara tamamı ile karşı olmadığı görülür. Yazara göre, nesnelerin nitelikleri hakkında bilgi veren şey algılardır. Bu nedenle algısal malzemeler ‘düşünme süreci’nde kullanılabilirler. Tersine algı malzemeleri, görsel malzemeler olmadan aklın düşüneceği birşey olmadığını savunur. (Arnheim, 1970: 1) Arnheim, ‘Visual Thinking’ adlı kitabında bu iklemi en dolaysız biçimde ele alan Demokritus’un duyuları akla karşı kızgın bir şekilde konuşturduğu şu sözlerine yer verir.

‘Namussuz akıl ! Bütün kanıtlarını biz duyu organlarından alıyor, fakat bizi başından def etmek istiyorsun... Bizim gidişimiz senin de yıkımın olacaktır!...’
(Arnheim, a.g.e.: 6)

Yukarıda vurguladığımız gibi Arnheim, görme konusuna Gestalt psikolojisi açısından yaklaşarak görmenin bazı niteliklerini ortaya koyar. Yazara göre bu ilkelerden

birincisi, görmenin zaman ve mekan bağlamı içerisinde gömülü olmasıdır. Başka bir deyişle zaman içinde daha önce görülen görünüm, görmeyi etkilerler.

İkincisi, görmenin ‘bütünleştirme’ özelliğidir. Bir anlamda görme eyleminde şekiller arası ‘süreklilik ve bütünlük’ kurulur. Bu bütünlük zamana bağımlı bir bütünlüktür. Bir çizgi filmin birbirini izleyen kareleri tek başlarına birşey ifade etmezler. Ancak yanyana geldiklerinde anlamlı bir bütün oluştururlar.

Görmenin üçüncü niteliği, hareketin algılanması ile eşdeğer olmasıdır. Her nesne bir bütün içinde algılanır. Hiçbir nesne tek başına ve tümüyle izole edilmiş halde algılanamaz.

Dördüncü nitelik ise, görmenin dinamikliğidir. Örneğin kare içindeki yuvarlağın merkezden kaçık (asimetrik) görünmesinde hareketli bir durum vardır. Ya merkeze geliyormuş gibi, ya da merkezden uzaklaşıyormuş gibi gözükür. Bu nedenle görme dinamiktir denilebilir. (Arnheim, 1954: 29, 33)

Arnheim gibi, görmeyi psikoloji alanında inceleyen araştırmacılardan başka, sanat dünyasından pekçok isim yine aynı konunun üzerinde önemle durmuştur. Bunlardan biri de çağdaş resmin önde gelen ustalarından biri olan Klee’dir.

Klee, görme eylemini sanatçının yaratmasında bir gereklilik olarak görür. Klee’ye göre, doğayı gözlemleme ve görme yoluyla elde ettiği ilerleme, sanatçıyı yavaş yavaş, özgürce somut biçimler yaratmasına izin veren, evrene felsefi olarak bakma görüşüne yöneltir. (Klee, 1983: 39) Klee’nin ‘felsefi bakma’ olarak tanımladığı aslında, Aydınli ve pekçok teorisyenin ‘beyinsel faaliyet’ olarak tanımladığı görme eyleminden başka bir şey değildir.

Yaratmanın oluşundan, ya da bir tablonun devinim ve dengesini oluşturan mekanikten, fizikötesi görüşlerden ya da biçimsel niteliklerin çözümlenmesinden yola çıkan Klee, oluşturduğu çağdaş sanat kuramı ile sanat dünyasında önemli bir yer tutar. Görmenin sanatta çok önemli bir rolü olduğunu önemle vurgulayan Klee’ye göre:

‘Sanatçı doğanın biçimlenmiş olarak sergilediği şeylere, dışta kalmayan, içe işleyen bir bakışla bakar. Bakışlarını derinleştirdiği oranda, dünle bugün arasında daha kolay bağıntı kurabilir ve kafasında tamamlanmış bir doğa

görünümü yerine, yaradılışın oluş olarak görünümü yer eder.’ (Klee, 1983: 30, 46)

Klee’nin bu görüşlerinin, ileride tartışacağımız, tasarımda görsel kalıpların varlığı konusunda önemli bir rol oynayacağı ileri sürülebilir. Yazar, ‘kafada tamamlanmış bir doğa görünümü’ deyişi ile kalıplaşmış, şemalaşmış görsel biçimleri niteler. Ancak bakışların derinleşmesi, başka bir deyişle zihnin devreye girmesi, bu biçimleri daha devingen biçimlere dönüştürür.

Sonuç olarak görme eylemi, zihinsel bir eylem olarak özetlenebilir. Bu nedenle soyut bir olgu olarak da tanımlanabilir. Belirli bir altyapıya ve deneyime bağımlı olduğu kabul edilen görmenin kazanılabilen ve öğrenilebilen bir olgu olduğu vurgulanır. Özetle görme daha önceden tartışılan biçim ve öz karşıtlığındaki ‘öz olana ulaşma, kavrama’ olarak da tanımlanabilir.

5.2 Görme- anlatım bağıntısı

Yukarıda ortaya konulan iki farklı görme biçimindeki farklılığın, anlatımın her türünde gözlenebileceği söylenebilir. Bu anlatım türleri konuşma, hareket, resim, müzik gibi sanatın her dalında görülebilir. Özellikle mimaride tasarım sürecindeki çizgisel anlatım tasarımcının görme biçimini yansıtan önemli bir göstergedir.

Çizgisel anlatımın görme ile bağıntısı oldukça geniş bir yelpazede tanımlanabilir. Hatta çizginin doğuşu ile başladığı bile söylenebilir. Çizgisel anlatımın en erken örnekleri, tarih öncesi Paleolitik devirde yapılan ve ‘mağara sanatı’ olarak tanımlanan duvar resimleridir. Yaratmanın psikolojik kaynakları üzerine araştırmalar yapan İngiliz psikiyatrist Anthony Storr, ‘Yaratma dürtüsü’ adlı kitabında söz konusu resimlerin, yalnızca edilgen bir değerlendirme olmadıklarını, tersine ‘anlama ve kavrama’ temeline dayandıklarını vurgular. Storr’a göre,

‘Bir konu ancak, özümleendiği ve zihinsel yapının bir parçası haline geldiği zaman kolaylıkla ifade edilebilir. Örneğin birisi bir hayvan resmi çizerse, bu

hayvanın görünümünü yalnızca tanımaktan öte, eksiksiz biçimde ‘bildiğini’ anlar... Paleolitik mağara sanatında da öncelikle, büyük hayvanların resimlerinin çizilmesi anlamlıdır. İnsan figürleri görülürse de bunlar genellikle iki boyutlu resimlerdir. Yalnızca büyük av hayvanlarının resimleri bütün ayrıntıları ile çizilmiştir...’ (Storr, 1992: 173, 174)

Storr yukarıda da belirttiği gibi, mağara resimlerindeki hayvan ve insan figürleri arasındaki farklı anlatımı, bir tür görme biçimine bağlar. (Şekil 2.6) Burada sözü edilen görme biçimi mağara insanının avlayacağı hayvanı detaylı olarak gözlemlemesinden ve bilmesinden kaynaklanan pratik bir yönelmedir. Diğer bir deyişle söz konusu detaylı gözleme hayvanın nasıl öldürülebileceğine karar verebilmek içindir. Bu tür görme biçimsel bir görme olarak nitelenebilir. Bu nedenle hayvanın çizgisel anlatımı da daha çok detaylara yönelen ve benzetmeye dayalı bir anlatımdır.

5.2.1. Biçimi görme’nin anlatıma yansması

Biçimleri görmenin anlatımdaki karşılıkları, daha çok yüzeylerin vurgulanması ve detaylandırılması olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, bu tür anlatımların mağara çizimlerinde olduğu gibi olabildiğince gerçeğine benzetme kaygısına dayandığı da ileri sürülebilir.

Burada dikkat çekilmesi gereken en önemli nokta, bu tür anlatımların genelde taklitle ve benzetmeye dayalı olmasıdır.

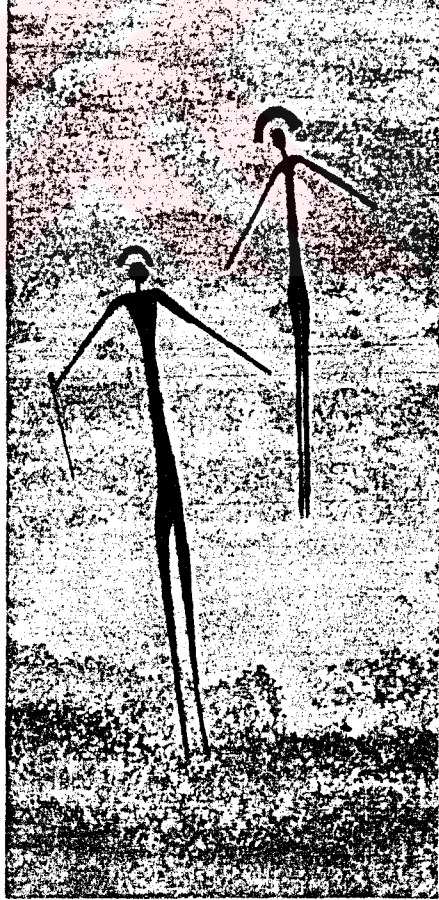
‘The Language of Architecture’ adlı kitabının özeti olarak basılan, ‘Man’s Perception of Man-Made Environment’ adlı araştırması Hesselgren’in, görmenin boyutlarını değerlendirdiği çalışmalarından biridir. Bu çalışmada yazar, biçimlerin duyularla görüp anlatılmasını ilginç bir örnekte açıklar. (Hesselgren, 1975: 61) Hesselgren, görmeyen iki insanın yaptığı iki farklı yüz heykelini görme ve anlatım açısından karşılaştırır. Bu kez biçimi görme işlemi, göz ile değil dokunma ile gerçekleşmiştir.

Şekil 2.6. Görme ve anlatım bağıntısı

Paleolitik mağara sanatı örnekleri



Şekil 2.6.1. Gerçeğine uygun çizilmiş hayvan figürleri



Şekil 2.6.2. Stilize edilmiş insan figürleri

Birinci heykel doğuştan kör birine aittir. (Şekil 2.7-a) Burada öncelikle dikkati çeken, yüzdeki kıvrımların, çizgilerin ve özellikle göz çukurlarının olabildiğince abartılmış olmasıdır. İkinci heykel ise, sonradan kör olmuş bir kişiye aittir. (Şekil 2.7-b) Bu kişinin bir zamanlar görme yeteneğine sahip olması ve gördüklerinin bilinçaltında saklaması, yaptığı heykelin diğerine oranla daha soyut çizgiler taşımasına neden olmuştur. Hesselgren'e göre, bu iki yüz heykeli arasındaki abartılı farkın en önemli nedeni, ikinci kişinin bir zamanlar görebilmesidir. Diğer bir deyişle görmeden kaynaklanan birikimleridir. Görmeyen kişi, dış yüzeyi olabildiğince vurgulamıştır. Önceden görebilen kimse ise, bilinç altındaki birikimlerden yararlanmıştır. Kuşkusuz yukarıdaki örnek bir genelleme olarak ele alınmalıdır. Bu değerlendirmenin dışına çıkan istisna örneklerle rastlamak da mümkün olabilir.

5.2.2. Özü görmenin anlatıma yansımaları

Özü görme, kişiye göre değişen subjektif bir tavır olarak öne sürülebilir. Aydınli, 'Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model' adlı doktora çalışmasında bu görüşü destekleyerek, görmeyi çevreden 'bilgi' alma yolu ile kendiliğinden ve kişilere göre değişen bir olgu olarak tanımlar. Görmenin bireyin bu bilgileri uygun ve doğru bir şekilde eyleme dönüştürmesine, yorumlamasına ve değerlendirmesine yardım ettiğine dikkat çeker. (Aydınli, 1986: 9)

Aydınli'nın tanımında, görme sonucu ulaşılan bilginin eyleme dönüşmesi bir anlamda anlatım olarak nitelenebilir. Aydınli gibi pekçok teorisyenin vurguladığı, 'görme ve ifade bağıntısı' sanatta ve mimari anlatımda üzerinde önemle durulması gereken bir konudur.

'Biçimlerin ve çizgilerin hangi gizemli yolla başka nesnelerin göstergesi olabildiğini ve başka nesneleri betimleyebildiğini çözmek peşindeyim' diyen Gombrich görme ve ifade bağıntısını kuvvetle vurgulayan teorisyenlerden biridir. Picasso'nun, Mme Gilot'un portresini konu alan 'Çiçek Kadın' adlı tablosunu, görmenin ifadeye dönüşümünü yansıtan ilginç örneklerden biri olarak niteler. (Şekil 2.8)

Gombrich'e göre resmin önemi, ressamın gördüğünün aynısını yansıtmadan, bakışlardaki anlamı yakalamaya çalışmasından kaynaklanır. Picasso önce, Gilot'un

Şekil 2.7. Biçimi görmenin anlatıma yansımaları



Şekil 2.7-a. Doğuştan kör bir insanın yalnızca dokunarak nesneleri tanınması ve yaptığı bir yüz heykeli

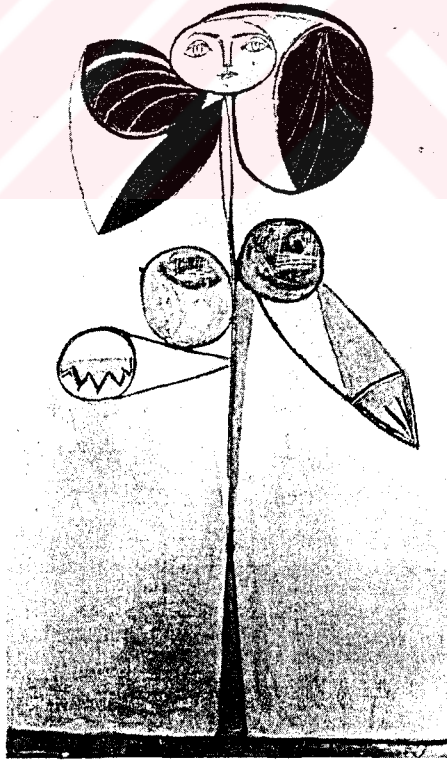


Şekil 2.7-b. Sonradan kör olmuş bir insanın belleğindeki insan görüntülerini hatırlayarak yaptığı bir yüz heykeli

Şekil 2.8. Özü görmenin anlatıma yansması



Françoise Gilot'un fotoğrafı



Pablo Picasso'nun 'Çiçek Kadın' adlı tablosu, 1946

gerçekçi bir portresini yapar. Ancak ortaya çıkan desenin istediği ifadeyi yansıtmadığını düşünerek, ani bir kararla Gilot'u ayakta imiş gibi çizmeye başlar. 'Picasso ile yaşam' adlı kitabında Mme Gilot, Picasso'nun yaptığı portreyi şöyle anlatır:

'Picasso birden yeşil yapraklar çizmeye başladı.. O andan sonra resim çiçeksi bir forma dönüştü.. Yaprakların arasına sürekli farklı yüzler çiziyordu. Ancak hiçbirinin yüzümdeki ifadeyi yansıtmadığını söylüyor ve değiştiriyordu. Oval bir yüzüm olmasına karşın, O basık yüzler deniyordu. Kartonlardan kestiği parçalarla pekçok form denemesi yaptı. Oval olan yüzümü basık çizmiş, ancak oluşan biçim karşıtlığını, yüzü soğuk bir renk olan maviye boyayarak telafi etmişti. Bütün bu uğraşlar sonunda en nihayet, 'Tamam. Ancak şimdi sizi anlatabildiğime inanıyorum' demişti...' (Gombrich, 1973-a: 28)

'Çiçek Kadın' tablosu, Picasso'nun Mme Gilot'u nasıl gördüğünü, daha da ötesi nasıl tanımladığını yansıtan ilginç bir örnektir. Gilot'un yukarıdaki sözleri, ilk anda somut bir eylem gibi gözükse ifadenin aslında ne kadar soyut bir süreç olduğunu kanıtlayan sözlerdir.

Psikoloji ve varoluşçu psikoterapinin önde gelen isimlerinden Rollo May de, 'Yaratma Cesareti' adlı kitabında bu soyut süreci tanımlamaya çalışır. May'e göre görme 'yaratıcılık' ile özdeşleştirilebilir. Yazar yaratıcılık olarak tanımladığı görmeyi oluşturduğu bir kuram ile açıklar. May'in 'karşılaşma' olarak adlandırdığı bu kurama göre;

'Yaratıcılık bir 'karşılaşma' edimi içinde ortaya çıkar ve ancak karşılaşma merkez olarak alınır anlaşılabilir...' (May, 1992: 92)

May bu kuramını Cezanne'ın ağaç resimlerini örnek vererek şöyle açıklar:

'Cezanne bir ağaç görüyor. Ağacı kimsenin görmediği biçimde görüyor. Kendisinin de söylediği gibi hiç şüphesiz, "ağaç tarafından ele geçirilmeyi"

yaşamakta. Ağacın ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge, tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliğı O'nun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar O'nun yaşadığı görünün parçaları. Bu görü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarına daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünün yeniden düzenlenmesini içeriyor... Sonuçta Cezanne'ın bakmakta olduğı somut ağaç, 'ağacın özü' biçimini alıyor.... Ve özgün, tekrarlanamaz bir anlatıma dönüşüyor...' (May, a.g.e., 92)

May'in yukarıda örneğini verdiği 'karşılaşma kuramı', anlatımda çok önemli yeri olan bazı kavramların da ipuçlarını verir. Bu ipuçları şöyle sıralanabilir:

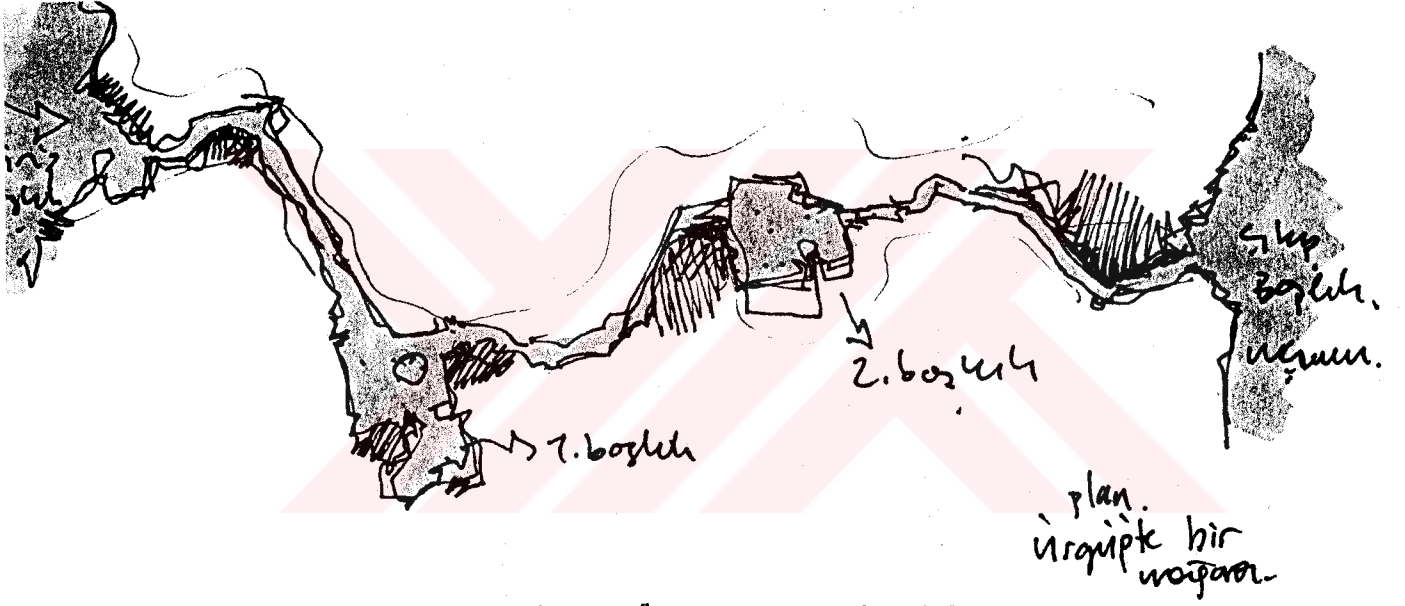
1. Cezanne'ın 'ağaç tarafından ele geçirilmesi' O'nun ağaçla arasında kurduğı bağıntının, bütünleşmenin göstergesidir. Bu gösterge Cezanne'ın ağacı 'kavraması' olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle ressamın ağacın dış biçimini değil, özünü kavradığını gösterir. Bu da ağacın, oluşum ve yaratılış nedenleri gibi varlığına yönelik niteliklerdir.

2. Kavramadaki farklılıkların anlatımda da farklı 'vurgu' lara neden olduğı söylenebilir. Bir başka deyişle bu vurguların, anlatılan nesnenin sanatçı tarafından kavranma yoğunluğuna göre oluştuğı söylenebilir. Bu da öze yönelik bir anlatım olarak nitelenebilir.

3. Görme sübjektivdir. Picasso'nun Mme Gilot'u görmesi veya Cezanne'ın ağaçları görmesi tektir ve yalnızca onlara özgüdür. Sanatın özgürlüğünün ve sonsuzluğunun burada gizli olduğı düşünülebilir.

Görmenin sübjektivliğı beş ayrı kişinin, Kapadokya'daki bir yeraltı şehrinde yaptıkları çizimlerle örneklenebilir. Yeraltı şehri, yatayda ve düşeyde bazen daralan bazen de genişleyen bir mağara görünümündedir. İki ayrı yerde mekanlaşan boşluklar vardır. Giriş çıkışa oranla daha dar ve saklıdır. Çıkış ise, karanlığın sonunda birdenbire açılır. (Şekil 2.9.1)

Şekil 2.9. Mevcut mekanı yansıtan farklı anlatım türleri



Şekil 2.9.1. Ürgüp' te bir yeraltı şehri

Çizimler, mağarayı girişinden çıkışına dek olabildiğince hızlı koşarak, kişide oluşan izlenimlerin anında çizgiye dökülmeleri ile gerçekleşmişlerdir. Sonuçlar oldukça ilginçtir. Çizimler aynı mağarayı çok farklı açılardan anlatmaktadır.

Birinci çizim mağarayı üçüncü boyutta anlatır. (Şekil 2.9.2) Çünkü bu çizimi yapan kişi koşarken sürekli eğilip kalkmak zorunda kaldığını hatta zaman zaman başını çarptığını, zeminin ve tavanın sürekli değiştiğini söylemiştir. Anlatımda keskin çizgiler yoktur. Bunun da nedeni duvarların ardındaki bilinmezliklerin de çizgilere yansıtılmak istenmesidir.

İkinci anlatımda farklı değerlerde lekeler hakimdir. (Şekil 2.9.3) Bu lekeler kişide oluşan mekan ve ışık değerlerini yansıtır. Lekeler arasındaki süreç adeta geçirtilerilerek anlatılmıştır. Çünkü kişi için önemli olan boşluklardır.

Üçüncü çizim eğrisel bir yolu anlatır. (Şekil 2.9.4) Yol üzerindeki boşluklar belirtilmiş ancak, baş ve son dikkate alınmamıştır. Kişi yol boyunca sürekli sağa ve sola döndüğünü anlatmaktadır.

Dördüncü anlatım, diğerlerine oranla daha farklıdır. Mağara, hiç kesilmeyen sürekli ve tek bir çizgi ile anlatılmaktadır. (Şekil 2.9.5) Bunun da nedeni kişinin mağara karanlık olmasına karşın gözlerini kapatarak, burada önceden yaşayan kişilerin dokundukları yüzeylere elleri ile dokunarak onları hissetmeye çalışmasıdır. Çizgiler serttir. Çünkü yalnızca yüzeyler önemsenmiştir.

Son anlatım ise, birincisi gibi bir kesittir. (Şekil 2.9.6) Mağaranın girişi ve çıkışı daha somut ve hatta resimsel değerde anlatılmıştır. Ortada ise büyük bir siyah leke hakimdir. Söz konusu kontrastlık, bilinenleri ve bilinmeyenleri, başka deyişle somut ve soyut olanı yine somut ve soyut olarak anlatımından kaynaklanmaktadır.

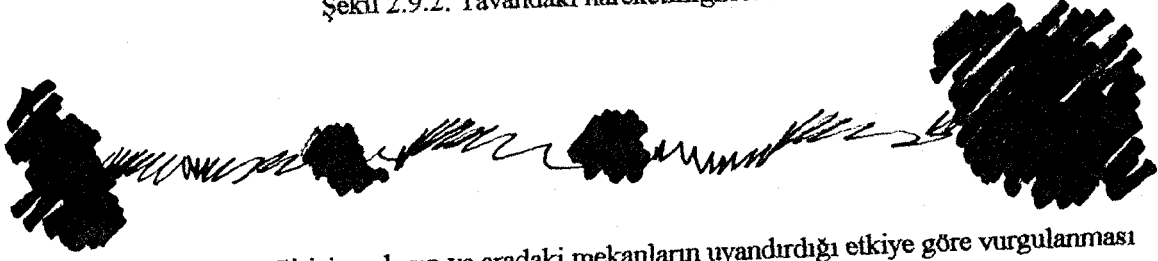
Sonuçta yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi anlatım, kişinin bir nesneyi veya olayı nasıl kavradığı, tanımladığı ile doğrudan bağıntılıdır.

5.2.2.1. Anlatımda vurgulama

Kişinin anlatımda vermek istediği anlamı hangi yöntemle ileteceğini bilmesi gerekir. Bu yöntemlerin en önemlilerinden birinin ‘vurgulama’ veya diğer bir tanımla ‘yoğunlaşma’ olduğu ileri sürülebilir.



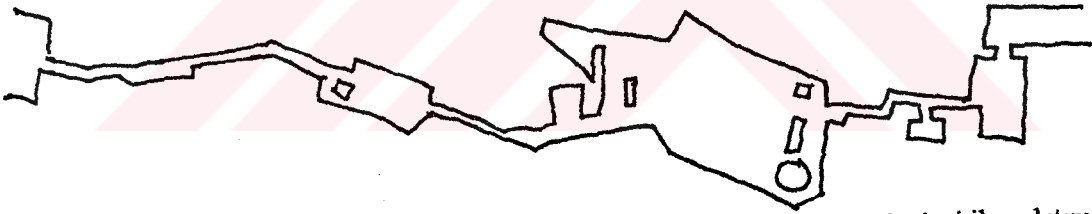
Şekil 2.9.2. Tavandaki hareketliliğin kesit ile anlatımı



Şekil 2.9.3. Girişin, çıkışın ve aradaki mekanların uyandırdığı etkiye göre vurgulanması



Şekil 2.9.4. İki ucun dikkate alınmadan yalnızca dönemeçlerin ve aradaki mekanların anlatımı



Şekil 2.9.5. Yeraltı şehrinin iç duvarlarının dokunarak algılanması ve tek çizgi ile anlatımı



Şekil 2.9.6. Yeraltında bilinmeyen boşluğun kesitle anlatımı

Anlatımda vurgulama veya yoğunlaşma, anlatılan nesnenin bazı noktalarını diğerlerine oranla daha fazla kuvvetlendirilmesi ve abartılmasıdır. Bu noktaların bulunması veya ortaya çıkarılması tasarımcının gözlemlerine ve algılama boyutuna bağlıdır.

Holgate'e göre bir nesneyi algılama sürecinde, beyinden gelen uyarıların etkisi ile göz, hareketlenerek bazı noktalarda daha fazla yoğunlaşır. Beyindeki yoğunlaşmanın bir anlamda göz hareketlerine dönüştüğünü öne süren Holgate, bu hareketlerin anlatımda da farklı vurgulamalara neden olduğunu vurgular. (Holgate, 1992: 55) Yazar bu görüşünü Kraliçe Nefertiti'nin portresi üzerinde örnekler. Nefertiti'nin portresini yansıtan çizgisel anlatımın bazı noktalarda yoğunlaştığı, bazı noktalarda ise hafiflediği görülür. Çizginin yoğunlaştığı noktalar daha çok portrenin kulak, ağız ve gözlerinedir. (Şekil 2.10) Bu durum önceden zihinsel bir işlem olarak vurgulanan görme eyleminde, beynin bazı noktaları seçmesi, ayırd etmesi olarak da nitelenebilir.

May'in karşılaşma kuramında da sözü edilen bazı parçaları seçme, vurgulama veya göz ardı etmek gibi kavramlar özellikle tasarım sürecindeki mimari anlatımda önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Bir başka deyişle nesneyi, olayı veya durumu eşdeğer çizmemek bazı vurgulamalar yapmak, görmede seçiciliğin, ayırd etmenin bir kanıtıdır.

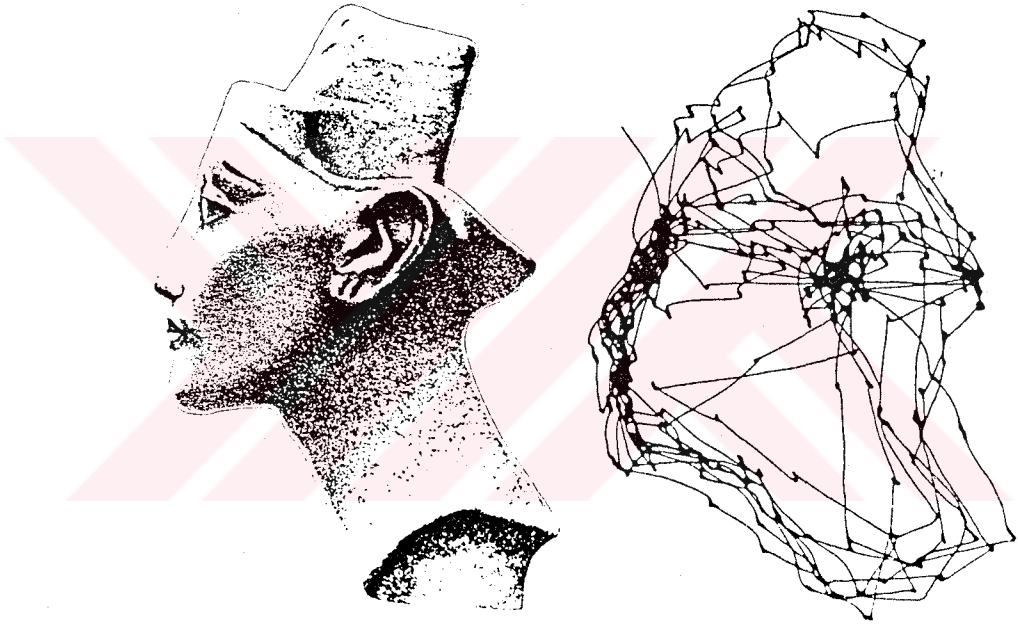
5.2.2.2 Anlatımda yalınlık

Felsefe dünyasından bir düşünür Spinoza, 'Ethics' (Ahlak) adlı kitabında yalınlık ile algılama arasında bağ kurarak, yalınlığı 'düzen ilkesi' ile açıklar. Spinoza'ya göre, eğer bazı şeyleri kolay algılayabiliyor isek, onların iyi düzenlenmiş olduklarını ileri sürebiliriz. Bunun tersi olarak, algılanması güç ve karmaşık şeylere de düzensiz deriz. (Spinoza, ref: Arnheim, 1954: 37)

Tutumluluk ilkesi veya düzenlilik ilkesi olarak da bilinen yalınlık kavramına ilginç bir yorum getiren Charlie Chaplin' göre; sanatta çok şey söylemek çok az şey söylemek ile eşdeğerlidir. Chaplin'in;

Şekil 2.10. Anlatımda vurgulama

Görme eyleminde; bazı noktaların beyin tarafından ayırdedilmesi ve anlatıma yansımaları



Kraliçe Nefertiti'nin portresi Çizgide, göz, burun, ağız ve kulağın vurgulanması

‘Bir filmi bitirdikten sonra (kurgu aşamasında) kişi ağacı sallamalı ve dallarda kalan yapraklarla yetinmeli...’ (Chaplin, ref: Genç, Sipahioğlu, 1990: 51)

sözü, anlatımda yalınlığın önemini destekleyen görüşlerden biridir.

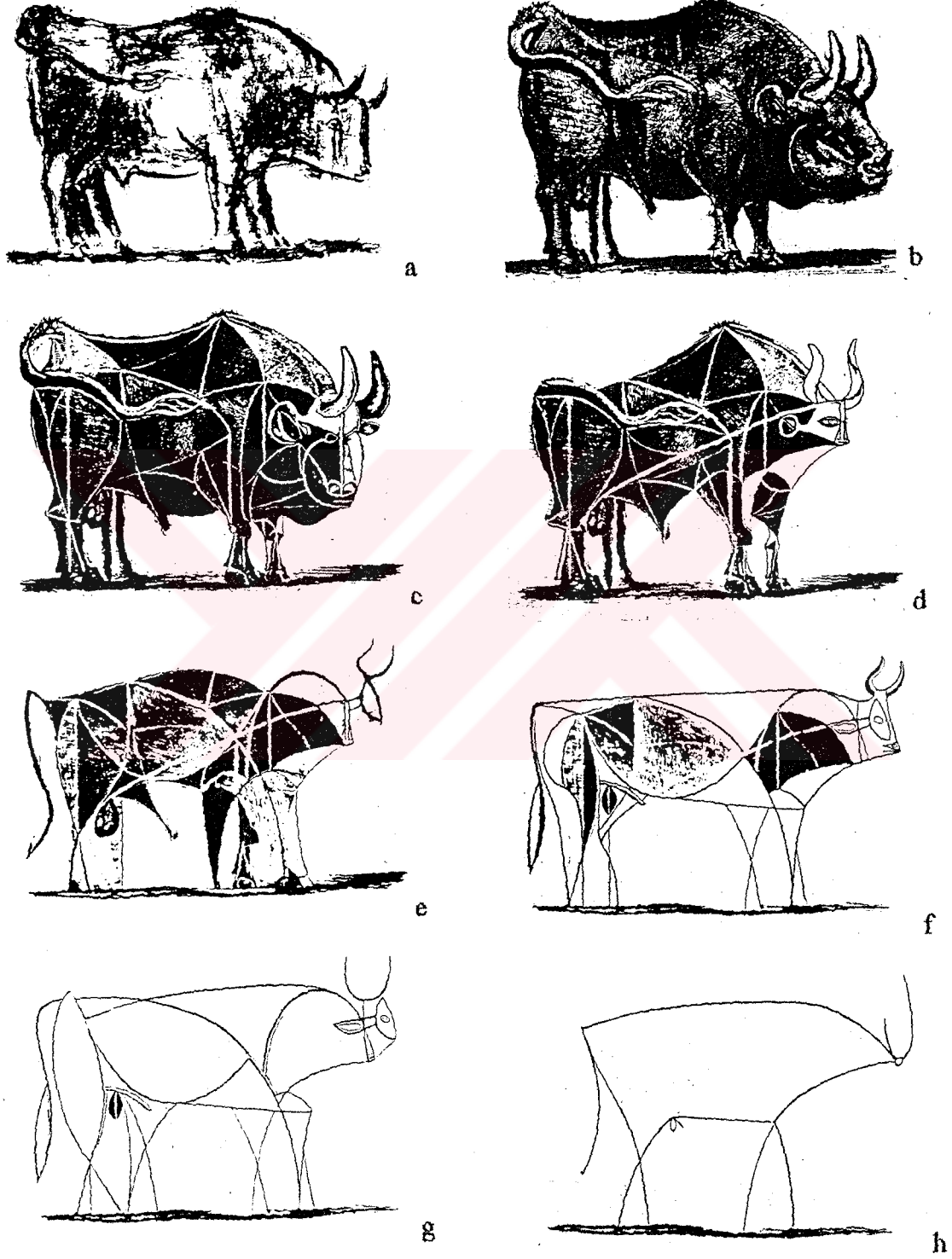
Belirli bir yoğunlaşma sürecinin sonunda ulaşılan özümsemiş sonuç, olarak da tanımlayabileceğimiz yalınlık, yaratma sürecinin basitliği olarak düşünülmemelidir. Arnheim, gerçek sanat yapıtlarının yalın görünseler bile aslında oldukça karmaşık olduklarını öne sürerek (Arnheim, 1954: 38) sözkonusu ayrıma önemle dikkat çeker.

Arnheim’e göre bu karmaşıklık, tasarım sürecinin soyutluğundan kaynaklanır. Bu açıdan bakıldığında anlatımda yalınlık kavramı ile, anlatımda soyutluğunun eşdeğer oldukları ileri sürülebilir. Anlatımda yalınlık ve soyutluk kavramlarını aynen yansıtan pekçok örnek verilebilir. Picasso’nun belirli bir süreç içinde gerçekleştirdiği boğa desenleri, karmaşık bir anlatımın tek bir çizgiye indirgenebileceğini gösteren tipik bir örnektir. (Şekil 2.11.1) Ressamın ilk boğa deseni resimsel değerler taşır. Zamanla gereksiz çizgiler azalmış buna karşılık boğanın karakteristik özellikleri korunmuştur. Bir anlamda özü korunmuştur.

Lowry’de ‘Sanatı Görmek’ adlı kitabında, anlatımda yalınlık ve görme bağıntısına kuvvetle dikkat çeker. (Lowry, 1972: 17) Yazara göre, anlatımda yalınlığa ulaşmak belirli bir altyapının ve birikimin sonucudur. Rasmussen’in görmeyi, çaba gerektiren bir eylem olarak vurgulaması gibi, (Rasmussen, 1986: 35) anlatımda yalınlığa ulaşabilmenin de benzer bir çabayı gerektirdiği ileri sürülebilir. Lowry, Matisse’nin bir gravürünü görme ve yalınlık açısından şöyle değerlendirir:

‘Matisse’in metal gravürle son derece sade bir şekilde çizdiği kuğu, görüldüğü kadar kolaylıkla ve çabucak bitirilmiş değildir. Bu tamamlanmış eserin basit ve anlamlı çizgileri, daha önce dikkatle ve dataylı olarak doğadan yapılmış bir desene bağlıdır. (Şekil 2.11.2) Konusunu gözleyerek Matisse, kuğunun özelliklerini iyice sindirmiş, onu nasıl görmek gerektiğini öğrenmiş ve bu sayede zarif bir biçimle ifadelendirmiştir...’ (Lowry. a.g.e. 17)

Şekil 2.11. Anlatımda yalınlık



Şekil 2.11.1. Picasso'nun belirli bir süreç içinde yaptığı boğa desenleri

Şekil 2.11.2. Matisse'in iki ayrı zamanda çizdiği kuğu desenleri, metal gravür, 1931



İlk çizimlerde kuğunun detaylı ve gerçekçi anlatımı



Son çizimde kuğunun detaylarından arınmış, soyutlanmış anlatımı

Lowry'nin bu sözleri, anlatımda pek çok önemli bileşeni özetleyen sözlerdir. Yazarın vurguladığı en önemli kavram 'görme'dir. Herhangi bir nesnenin veya olayın özelliklerini iyice içine sindirmiş olabilmenin, onun biçiminden öte, özü ile kavramak olduğu yeniden hatırlatılmaktadır.

Lowry'nin dikkat çektiği diğer bir önemli nokta, görmenin öğretilebilirliğidir. Matisse'in kuşuyu nasıl görmesi gerektiğini öğrenmiş olduğunu ileri sürerek görmenin, zamanla kazanılabilen bir yetenek olduğunu vurgular. Bu konu ileride detaylı olarak değerlendirilecektir. (Bak bölüm III.4.1)

Vurguladığı diğer bir nokta, Matisse'in iki ayrı gravüründe, Picasso'nun boğa desenlerinde olduğu gibi, ilk çizgiler ile son çizgiler arasındaki farklılıktır. Anlatımda yalınlık, basitlik gibi kavramların çizgiyi son derece basitleştirdiği açıkça görülmektedir. Bir anlamda çocuk çizgilerine benzer naif bir görünüm kazanmışlardır. Böylece düşünsel gelişmeler (görme) ve çizgi (anlatım) arasında oluşan bağıntı bir kez daha gündeme gelir.

5.2.2.3 Karikatür örneği

Karikatür, görme ve anlatım bağıntısının en ilginç örneklerinden biridir. Ümit Yaşar Oğuzcan, karikatüristi çizgi ile düşünen sanatçı olarak tanımlar. (Selçuk, 1979: 57) Rosenberg ise, karikatür dünyasının ünlü ustalarından biri olan Steinberg'den bahsederken 'düşünsel yansımaların tasarımcısı' deyimini kullanır. (Steinberg, 1984: 7)

Ekspresyonizmin bir kolu sayılan karikatür, diğer sanat dallarına oranla izleyicinin daha kolay anladığı bir sanat türüdür. (Read, 1974: 159) Algılama ve anlatım konularında önemli araştırmaları olan 'Aklın Gözü', 'Algılamada Nativizm ve Emprisizm (Şarlatanlık)', 'Resimsel Algılamada Fizyofizik' gibi kitapların yazarı Prof. Hochberg, 'The Representation of Things and People' adlı incelemesinde karikatür sanatına geniş yer verir. (Hochberg, 1992: 73,78)

Hochberg, karikatürü 'özün yakalanması' olarak niteler. Yazara göre, genelde karikatür çizgisine hakim olan yalınlığın nedeni de budur. 1956 yılında Ryan ve Schwarz'ın 'Anlatımda Algılama Hızı' başlıklı denemelerinden de esinlenerek, karikatür çizgisinin basit ve en kısa zamanda algılandığına önemle dikkat çeker. Ryan

ve Schwarz; dört farklı el anlatımını, algılama süreci boyutunda karşılaştırırlar. (Şekil 2.12) Bunlar (a) fotoğraf, (b) gölgeli anlatım, (c) fotoğraftan kopya ederek çizilmiş ‘kontur’ anlatım, (d) karikatürize edilmiş anlatımlardır. Elde ettikleri sonuca göre, karikatürize edilen anlatım en kısa sürede, kontur çizgileri ile anlatım en uzun sürede, diğer ikisinin de eşit ve orta sürede algılandıkları sonucuna varırlar. Hochberg, bu sonucu tek bir kavrama bağlar. Bu kavram ‘anlatımda yalınlık’ tır.

6. Bir anlatım aracı olarak ‘çizgi’

Kuşkusuz çizgi, en çok bilinen ve kullanılan anlatım türlerinden biridir. Çizgi üzerine yapılan değerlendirmelerde çizginin evrensel bir iletişim aracı ve anlatımda başlı başına bir güç olduğu (Kandinsky, 1993: 11, Klee, 1983: 20, Toepffer, ref: Gombrich, 1992-c: 326) sayısız araştırmacı ve sanatçının ortak görüşüdür. Bir çizgi ustası olan Toepffer’in iddia ettiği gibi deneyimsiz kişilerin dahi pekçok insan tiplmeleri oluşturabilmeleri çizginin anlatım gücünü kanıtlayan örneklerden biridir.

Özellikle algılama, anlatma, anlama gibi konularda ilginç araştırmaları olan John Berger ve yazar Latife Tekin’in çigiye dayalı sohbetleri, çizginin evrensel gücünü gündeme getiren örneklerden biridir. Berger, ‘Kağıt Üzerine Çizim’ başlıklı denemesinde bu sohbeti şöyle anlatır:

‘Birbirimizin dilinden tek sözcük anlamayan iki masalcı idik... Gözlemlerimiz ve anlatım özelliklerimiz dışında hiçbir şeyimiz yoktu. Elime bir defter alarak, Latife’nin kitabını okuyan kendi resmimi çizdim. Sonra kalemi Latife aldı ve kağıda batmış bir vapur resmi çizdi. İyi resim yapamadığını anlatmak istiyordu. Ben de kağıdı ters çevirdim; vapur yüzmeye başladı. Latife bir desen daha çizdi. Resimlediği bütün vapurların battığını söylemek istiyordu. Ben denizin dibinde kuşlar çizdim. O da gökyüzüne demir çapa yaptı....’ (Berger, 1988: 98)

Berger’in yukarıda vurguladığı çizginin anlatım ve iletişim gücü, Klee’nin çizgilerinde de rahatlıkla izlenebilir. Klee’nin disiplin, özgürlük, su oyunu, yaşlı adam

Şekil 2.12. Algılama sürecinin farklı anlatım türlerine göre değişmesi



Fotoğraf



Gölgeli anlatım



Fotoğraftan kopya edilerek çizilmiş 'kontur' anlatım



Karikatürize edilmiş anlatım

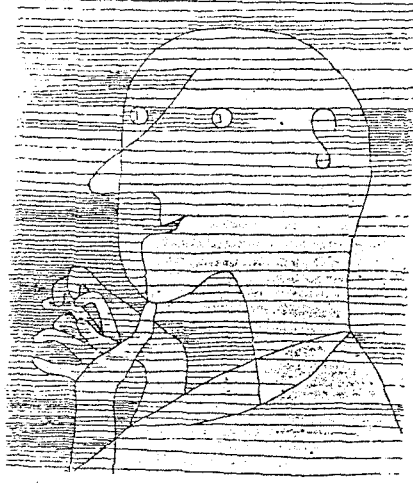
düşünüyor adlı desenleri çizginin anlatım gücünü vurgulayan örnekler arasında sayılabilir. (Şekil 2.13)

Klee'nin ve Berger'in vurguladıkları çizginin anlatım gücünü Arnheim da, 'Visual Thinking' adlı kitabında benzer bir görüşle destekler. 'Kavramın Şekillere Dönüşmesi' başlıklı yazısında çizgisel anlatım deneyleri yapan Arnheim, öğrencilerine çeşitli kavramlar vererek bunları çizgi ile anlatmalarını ister. (Arnheim, 1970: 120) Ortaya çıkan çizimler spontane olarak gelişen ve estetik kaygı duyulmadan yapılan örneklerdir. Bu örneklerden biri, geçmiş zamanın, şimdiki zamanın ve geleceğin anlatımlarıdır. Çizimlerin çoğunlukla, şimdiki zamanın (vurgulamadaki abartma ile) önemini, geçmişin önemsizleştiğini, geleceğin ise bilinmezliğini anlattıkları görülür. Diğer bir seri anlatım ise iyi evlilik, kötü evlilik üzerinedir. Bu örneklerde de yine çizginin olabildiğince yalın kullanıldığı, anlatılan kavramın özüne yönelik formlara gidildiği gözlenir. (Şekil 2.14) Atatürk'ün Sakarya Savaşı için yaptığı çizim (Şekil 2.15.1) ve 7 yaşındaki O.Yanar'ın futbol maçı anlatan çizimi (Şekil 2.15.2) çizginin anlatım gücünü destekleyen örneklerdir.

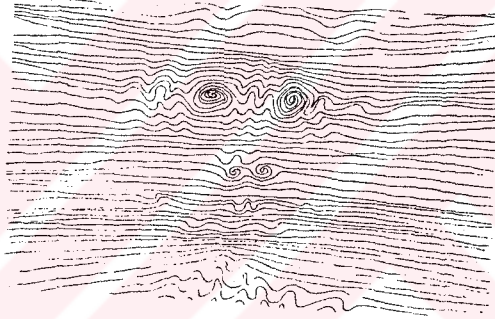
Bu gözlemler sonucunda Arnheim, ortaya çıkan çizimleri farklı bir açıdan değerlendirir. Yazara göre, çizgilere yüklenen anlam ile kişilerin aldıkları eğitim arasında önemli bir bağ söz konusudur. Eğitim almış kişilerin 'şekilciliğe' ve 'taklitçiliğe' kaçmadan, kendi biçimlerini özgün yollarla bulduklarını ve konuya daha soyut yaklaştıklarını öne sürer. Arnheim bu durumu kişilerin düşünebilme yeteneklerinin gelişmiş olmalarına bağlar. (Arnheim, 1970: 128) Görmenin akıl ve düşünme ile olan mutlak beraberliği hatırlanacak olursa, özü kavramanın çizgide soyutluğa götürdüğü düşünülebilir.

Çizgi, sanatta olduğu kadar mimarlıkta da kaçınılmaz bir anlatım elemanıdır. (Le Corbusier, 1965: 64) 'Görsel Sanat Eğitimi ve Mekan- Form' isimli kitabında Gürer, çizginin formun bütün ifadelerinde kesin olarak egemen ve etkili olduğunu vurgulayarak, Corbusier gibi mimaride çizginin önemine kuvvetle dikkat çeker. Gürer'e göre çizgi, mimari kompozisyonun başlangıç noktasını oluşturur. Sadece bir planın konturlarını değil aynı zamanda bir volüm'ün sınırlarını da belirleyerek 'biçim'i meydana getirir. (Gürer, 1992: 64. ref: Yanar)

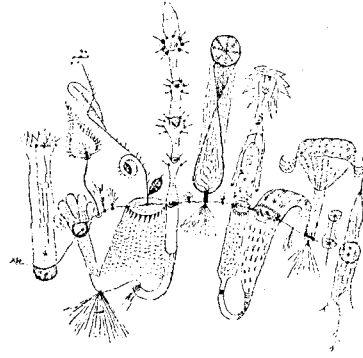
Şekil 2.13. Klee' nin çizgisel anlatım örnekleri



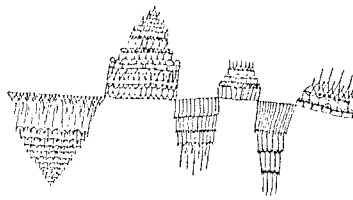
Şekil 2.13.1. Yaşlı adam düşünüyor, 1929



Şekil 2.13.2. Su oyunu, 1935



Şekil 2.13.3. Özgürlük

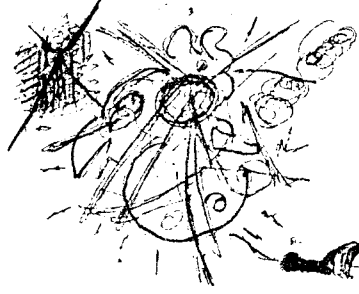
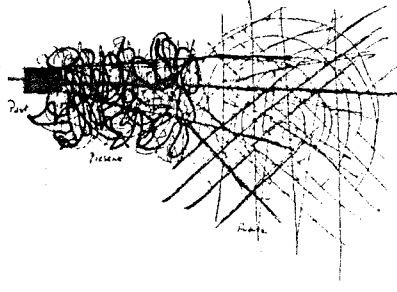


Şekil 2.13.4. Disiplin

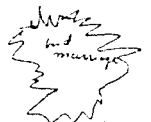
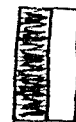
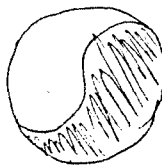
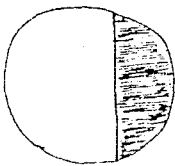
Şekil 2.13.1 (Lowry, 1972: 46)

Şekil 2.13.2 (İpşiroğlu, 1993: 64, 67) Şekil 2.13.3, Şekil 2.13.4 (Bacon, 1992: 253)

Şekil 2.14. Kavramların çizgisel anlatımları



Geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı anlatan çizgisel örnekler

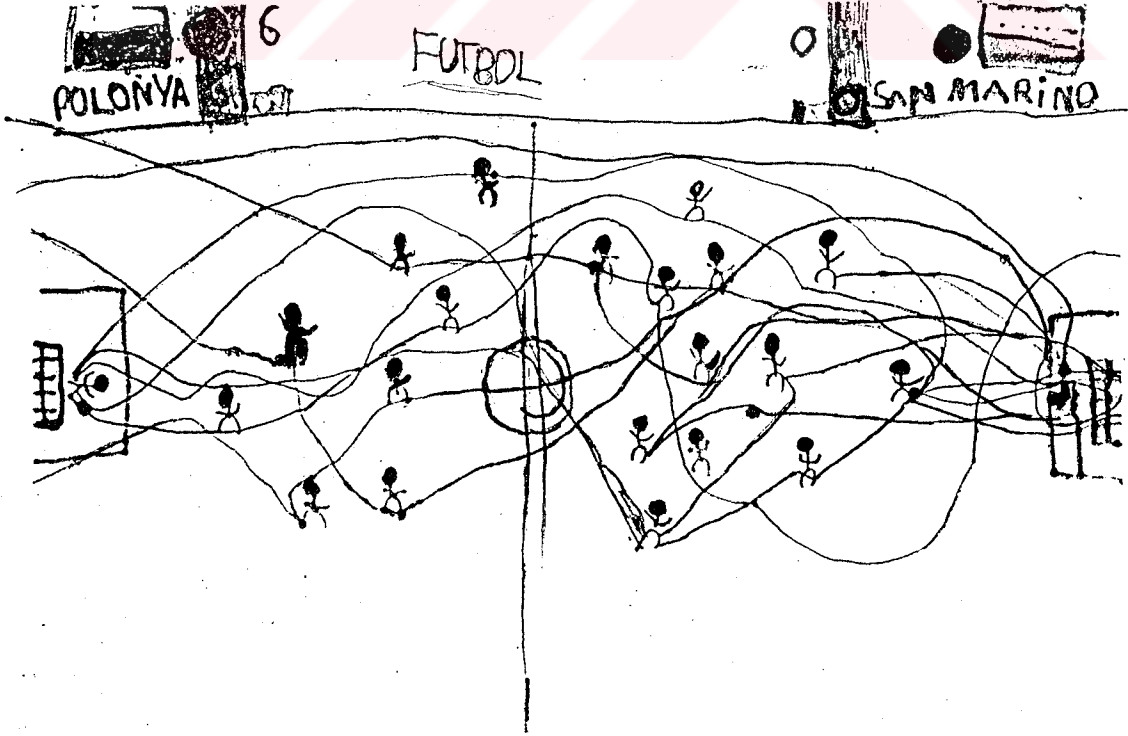


İyi ve kötü evliliği anlatan çizgisel örnekler

Şekil 2.15. Çizginin anlatım gücü



Şekil 2.15.1. ATATÜRK'ün Sakarya Savaşı için yaptığı çizimler



Şekil 2.15.2. Yedi yaşındaki çocuğun futbol maçı anlatımı

Mimari anlatımda ve mimari tasarımda tartışılmaz bir yeri olan çizgi, ilerideki bölümlerde tasarımın kaynaklarını incellememizde bir araç görevi üstlenecek ve çizginin somutluğunda tasarımın soyut ve somut kaynaklarını tartışmamızı sağlayacaktır.

Sonuç olarak bu bölümün incelenmesinden elde edilen verileri şöyle özetleyebiliriz.

A) Özellikle sanatın her dalında çok önemli bir kavram olan anlatımı insanların antik çağdan günümüze dek bir tür ‘dışavurum’ aracı olarak değerlendirdikleri görülmektedir.

B) Duyumların olduğu kadar düşüncenin de dışavurumu olarak tanımlanan anlatım, özellikle kavrama, görme, algılama gibi kavramlarla doğrudan bağıntısının olduğu önemle vurgulanmalıdır.

C) Anlatım farklılıklarının kaynakları, felsefenin temel konularından biri olan biçim ve öz karşıtlığında tartışılabilir. Söz konusu karşıtlık sanatta ve özellikle mimari tasarım kaynakları açısından analiz edilebilir. Bu açıdan mimarlıkta kullanılan anlatım biçimlerinin, tasarımın yöntemlerini yansıtan ipuçları taşıdıkları düşünülebilir.

Buraya kadar özellikle sanattaki karşılıkları ile tanımlanan anlatım kavramı, bir sonraki bölümde mimari tasarımdaki yeri ve gerekliliği açısından tartışılacaktır.

BÖLÜM III

MİMARİ TASARIMDA ANLATIM

Bir önceki bölümde genel hatları ile ele alınan anlatım kavramı, bu bölümde mimari tasarım boyutunda tartışılacaktır. Mimarlıkta anlatımın yeri, önemi, türleri ortaya koyulduktan sonra, daha önce tartışılan biçim-öz bağıntısı ve görme kavramlarının paralelinde mimari anlatımın genel karakteri ve niteliği incelenecektir. Mimari anlatımın tasarımda izlenen yolun somut yansıması ve belirleyicisi olduğuna önemle dikkat çekmek ve ileride tartışılacak olan mimari tasarım modellerinin tanımlanmasında yardımcı olacak bazı bulguları ortaya koyabilmek bu bölümün amacıdır.

1. Mimari tasarımda anlatımın yeri

Anlatım, mimarlığın temel kavramlarından biridir. Sanattaki anlatımla karşılaştırıldığında bu iki ayrı disiplin arasında bazı temel anlatım farklılıkları gözlenir.

Sanatçının sınırsız ve özgür tutumu, mantık ve doğruluk kalıplarını kendince belirlemesi, hatta hiçbir kurala uymadan sezgileri ile doğaçlama ve tek defaya özgü yaklaşımı, kendi anlatımına da benzer karşılıklarla yansıyacaktır. Ancak mimari anlatım dolayısı ile tasarım, belirli mantık ve doğruluk kurallarının göz ardı edilmediği, özetle ‘doğru düşünme’ nin bir yansıması olmalıdır.

Bu çalışmadaki esas hedeflerden biri yukarıda özetlenen temel farklılıkları abartmak ve bir noktadan sonra mimarlıktaki anlatımı, bütünüyle mimarinin kendine özgü sınırları içinde tartışmak ve mimari tasarım yöntemlerini tartışabilmek için bir araç olarak değerlendirmektir.

Mimari anlatım, diğer tartışma konuları kadar olmasa da bazı mimar ve araştırmacılar tarafından analiz edilen, tanımlanan bir olgudur. Bu araştırmacıların en eskilerinden biri Rönesansın önde gelen mimarlarından Leon Battista Alberti’dir. Alberti, ‘On The Art of Building in Ten Books’ adlı kitabında anlatımın önemine değinir. Yazara göre, bellekte şekillenen düşünce kağıda aktarıldığı zaman, zihinde henüz olgunlaşmamış eksik noktalar ortaya çıkar. Bu eksikler bazen çizim ile

düzeltiler. Bazen de, üç boyutluluk düzeyinde hala sorunlu olan noktalar ancak maket yapılarak çözüme ulaştırılabilir. Dolayısı ile Alberti, gerek çizimin, gerekse de maketin mutlaka düşünceden uygulamaya giden sürecin içinde yer alması gerektiğine dikkat çeker. (Alberti, 1991. ref: Yolal-Dyer)

Alberti mimari anlatımı, tasarım sürecindeki problemlerin çözülmesi için gerekli bir ortam olarak yorumlar. Ancak mimari anlatımın önemi, diğer niteliklerinin ortaya konması ile daha da kuvvetle vurgulanabilir.

Anlatımın sanattaki öneminden söz ederken (bak bölüm II.2) bazı araştırmacıların tanımlarına yer verilmişti. Bu tanımlar şöyle özetlenebiliyordu.

1. Düşünce ancak nesnel gerçekliğe kavuştuğu zaman diğer insanlara ulaşabilir. Bunun da yegane yolu anlatımdır. O halde anlatım bir tür 'paylaşım'dır.
2. Söz konusu paylaşım, kişinin var olma boyutu olarak tanımlanabilir.
3. Kişinin kendi varlığını başkalarına ve kendine sunması anlatımın bir tür 'iletişim' olduğunu kanıtlar. (Caponigri, 1953: 180, ref: Yalınay, 1994,69) (Bachelard, 1964: xiv)

Anlatımı yalnızca sanat alanında değil, yaşam boyutunda da değerlendiren bu tanımların mimari anlatımın da temel gerekçesini oluşturdukları söylenebilir. Başka bir deyişle mimari anlatım, mimarın kendi tasarım gücünü, düşünsel yeteneklerini ve yapabilirliklerini özetle kendi varlığını ortaya koyabildiği bir boyuttur. Diğer yönden mimari anlatım, yukarıda vurgulandığı gibi, bir tür paylaşım ve iletişimidir. Söz konusu iletişimin iki aşamalı olduğu düşünülebilir.

Birinci aşama tasarımda anlatım süreci boyunca mimarın önce kendi kendine kurduğu iletişimidir. Bir anlamda bireyin kendi kendisi ile konuşması olarak da tanımlanabilir. Aydınli, benzer biçimde anlatımı, düşünce için gıda sağlayan, heyecan veren ve beklenmeyen bir buluşa doğru motive eden, aktif bir davranış biçimi olarak niteler. (Aydınli, 1994: 85) Tasarımcı, anlatım yolu ile düşüncelerini somutlaştırdığı oranda, onları geliştirmeye ve yorumlamaya fırsat bulacaktır. Çizdiği kadar düşünecek, düşündüğü kadar da çizecektir. Bu noktada düşüncelerin somut karşılığı olan anlatım ile beyin arasında, birbirlerini sürekli geliştiren dönüşümlü bir bağıntı kurulduğu önemle vurgulanabilir.

İkinci aşama ise, mimarın anlatım aracılığı ile başkaları ile kurduğu iletişimdir. Caponigri'nin vurguladığı gibi, düşünce ancak somutlaştığı zaman diğer insanlarla paylaşılabilir.

Özetle mimari anlatım, mimarın önce kendi ile söyleşmesinin (Uraz, 1994: 107) ardından da Camponigri ve Bachelard'ın vurguladıkları gibi başkaları ile iletişiminin yegane yoludur.

Kuşkusuz mimarlık bir düşünce işidir. Anlatım ise, düşüncenin somut gerçekliğe dönüşmüş halidir. Bu açıdan bakıldığında mimari anlatım, bir tür 'dil' olarak nitelenebilir. Yanar, doktora çalışmasında anlatımı 'mimarının yazım dili' olarak kabul eder. (Yanar, 1994: 25)

'Görme Biçimleri ve Tasarımdaki Fonksiyonları' adlı araştırmalarında Schon ve Wiggins de, özellikle 'eskiz' biçimindeki mimari anlatımın, en yaygın diyalog aracı olan 'dil' ile kolaylıkla bütünleşebileceğini vurgularlar. (Schon ve Wiggins, 1992: 135,156)

Hançerlioğlu'nun görüşleri de, mimari anlatımın önemini bir kez daha vurgulayan değerlendirmeler arasındadır. Yazara göre;

'Dil, düşüncenin özdeksel yapısıdır. Dilsiz hiçbir düşünce varolamaz. Başka deyişle dil ile düşünce arasında çözülmez bir birlik vardır.' (Hançerlioğlu, 1993: 62)

Yukarıdaki sözleri ile Hançerlioğlu, bir yazım dili olarak kabul edilen mimari anlatımda çok önemli bağıntıya da önemle dikkat çeker. Bu da ileride ele alacağımız düşünme ve anlatım arasındaki bağıntıdır. (Bak bölüm IV.5.5.1)

Schon ve Wiggins'e göre, mimari anlatımın diğer bir önemi de, 'sentez' niteliği taşımasıdır. Yazarlar yaptıkları araştırmalar sonucunda, düşüncenin karşılığı olan mimari anlatım aracılığı ile tasarımcının, sonuç ile birlikte, birçok farklı alana yayılmış olan mimarlık ve tasarım bilgisinin sentezine ulaştığına dikkat çekerler. (Schon ve Wiggins, a.g.e., 143)

Sonuç olarak mimari anlatım, mimarın kendi varlığını ortaya koyabilmesi, kendisi veya başkaları ile iletişimi sağlaması, kendi dilini oluşturabilmesi ve

düşüncelerinde bir senteze ulaşabilmesi açısından, tasarım sürecindeki önemli bir gereklilik olarak nitelenebilir.

2. Mimarlıkta anlatım türleri

Mimarlıkta düşüncenin anlatım yollarından en önemlisi ve yaygını ‘çizerek anlatma’ olarak tanımlanabilir. Mimari anlatımlar, tasarım aşamasının ilk başından, yapının bitimine dek, doğaları gereği farklı görsel anlatım biçimlerini oluştururlar. Harbison’un,

‘İki türlü mimarlık vardır: Kağıt üzerindikiler ile taştan ve tuğladan oluşmuş strüktürler...’ (Harbison, 1991: 36)

şeklindeki sözlerine paralel olarak mimarlıkta iki temel anlatım türünden söz edilebilir.

Bunlardan birincisi mimarın, tasarım süreci sonunda ulaştığı bitmiş ve kesinleşmiş tasarımı, başkalarına iletebilmesini, anlatabilmesini sağlayan anlatımlardır.

İkincisi ise, yukarıda önemini ve gerekliliğini ortaya koymaya çalıştığımız ve özellikle bu çalışma için esas olan anlatımlardır. Bunlar tasarım sürecindeki aşamaları görselleştiren, düşüncenin gelişimini sağlayan ve besleyen bu anlatımlardır.

2.1. Bitmiş tasarımın anlatımı

Bu tür anlatımların özellikle teknik aşamada, bir başka deyişle yapım aşamasında kullanıldığı söylenebilir. Yapıma dönük, üretim amacına yönelik ve inşa edilebilir bir dilleri vardır. Dolayısı ile, özgün bir anlatım dilinden çok, evrenselleşmiş bir dile sahiptirler. Evrenselleşmiş anlatımlara mimarlık haricinde de rastlanır. Karayolları üzerinde trafiği düzenleyen yol çizgileri evrenselleşmiş anlatımlara örnektir. Pekçok kuralın etkin ve hatta şart olduğu bu tür anonim anlatımlar, ‘somut anlatımlar’ olarak da adlandırılabilirler.

Malzeme farklılıklarını gösteren tarama biçimleri, ölçü çizgileri; kapı, pencere, duvar gibi yapı elemanlarını anlatan kurallı anlatımlar; plan, kesit, görünüş gibi farklı

anlatım seviyelerini birarada gösteren ‘epür düzenindeki’ anlatımlar, söz konusu anlatım biçimlerine örnek olarak verilebilirler.

Mimarlıkta evrensel bir anlatım dilini kullanan anlatımlar, yalnız bitmiş tasarımda değil, büyük ölçekli kentsel tasarım projelerinde kısaca şehircilik projelerinde de kullanılır. Şehircilik anlatımları da aynı bitmiş tasarımında olduğu gibi bazı kurallara sahiptir. Yeşil alanlar, konut bölgeleri, ticaret zonları, farklı niteliklerdeki yollar, kat yükseklikleri farklı taramalarla, renk ayrımları ve metrik değerlerle anlatılmaktadır.

Mimarlıkta ilginç kavramları bir arada topladığı ‘Yaşayan Mimarlık’ adlı kitabında Rasmussen, bir sanatçının desenleri ile bir mimarın eskizlerini karşılaştırır. Yazar, bir ressamın eskizinin tamamıyla kişisel bir belge olduğunu ve bu belgenin fırça vuruşları, el yazısı gibi kişiye özgü olduğuna önemle dikkat çeker. Yazara göre, bunları taklit etmek kelimenin tam anlamı ile sahtekarlık olarak adlandırılır. Ancak mimaride böyle bir durum söz konusu değildir. Rasmussen bu noktada mimari çizimleri yalnızca sonuç çizimleri olarak değerlendirerek şöyle der:

‘Mimar bir tiyatro prodüktörü gibidir. Çizimleri kendi başlarına bir sonuca varmazlar. Bir sanat eseri değildirler. Sadece yapıları gerçekleştirecek ustalara yardımcı bir yönergeler dizisi gibidirler.’ (Rasmussen, 1986: 12,14)

Yazarın yaptığı karşılaştırmada mimari anlatımları yalnızca bitmiş çizimler olarak sınırlaması, tasarım sürecindeki özgün ve kişisel belge niteliğindeki anlatımlara değinmemesi, söz konusu karşılaştırmada önemli bir eksiklik olarak değerlendirilebilir.

2.2. Tasarım sürecinin anlatımı

Tasarım süreci için bir gereklilik olan bu tür anlatımlar genelde ‘eskiz’ olarak adlandırılırlar. Eskiz türü anlatım, tasarım sürecini değerlendiren araştırmacıların önemle dikkat çektiği konulardan biridir.

Bu araştırmacılardan biri olan Goldschmidt, ‘Serial Sketching: Visual Problem Solving in Design’ adlı makalesinde, öncelikle eskiz türü anlatımın tarihteki kullanımından söz eder. Yazara göre, eskiz ve eskiz yapma eylemi Rönesansla birlikte

kağıdın yaygınlaşıp ucuzlaması ile başlamıştır. (Goldschmidt, 1992: 191, 192, ref.: Inceoğlu, 1994: 2)

Eskiz kavramı çizerek anlatma ve çizerek düşünme olarak açıklanabilir. Sözcük olarak eskiz, kökeninde zihinsel bir tasarım ve çizimi birlikte taşır. (Inceoğlu, 1994: 11) Tasarımda görseleştirme sürecinin en önemli bölümü olarak kabul edilen eskizler, biçimin üretilmesinin amaçlandığı ve tasarımcının kendisi tarafından gerçekleştirilen görselleştirme çalışmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında eskizler, biçimin üretilmesine, tasarım sürecine ve tasarımcının düşünce boyutuna da katkıda bulunurlar.(Uraz, 1994: 104)

Yukarıda görüşlerin paralelinde eskiz türü anlatımların, evrenselleşmiş bir anlatım değil, özgün bir anlatım dilini gerektirdikleri sonucuna varılır. Düşüncenin sübjektif yapısı, kişiye ait olması, söz konusu özgünlüğün gerekçesi olarak ileri sürülebilir.

Eskizlerin kavramaya yönelik nitelikleri göz önüne alındığında, iki temel işlevleri oldukları düşünülür. Inceoğlu'na göre bu işlevlerden birincisi, eskizlerin zihinde mevcut olan imajları anlatmasıdır. İkincisi ise, zihinde imaj üretilmesine yardım etmektir. (Inceoğlu, 1994: 2) Yazar bu değerlendirmeleri ile, eskizlerin zihinsel bir işlem olduğuna bir kez daha dikkat çeker.

Inceoğlu, zihinde imaj üreten eskizlerin özellikle mimari eğitim açısından en önemli niteliklerinin, 'öğrenilen bir beceri' olduklarını savunur. Yazara göre eskizler, düşünmeye çaba gösteren herkes tarafından üretilebilir. (a.g.e., 2) Bu açıdan değerlendirildiğinde, eskizlerin özellikle düşünmenin öğretilmesinde önemli bir yeri olduğu önemle vurgulanmalıdır. Ancak mimari eğitimde, eskiz türü anlatımların bu niteliklerinin yeterince önemslenmediği ve hatta bilinmediği öne sürülebilir. Anlatımın ve düşünmenin öğretilabilirliği konuları ileride detaylı olarak tartışılacaktır. Özetle eskiz türü anlatımın temelinde 'düşünce' yatar. Eskizler soyut bir yaratma eyleminin somut karşılıklarıdır.

Sonuç olarak, 'anonim anlatım'; kuralların yönlendirdiği somut anlatım olarak tanımlanırken, 'düşüncenin anlatımı' taşıdığı özgünlük açısından, soyut anlatım olarak

tanımlanabilmektedir. ‘Anonimlik ve özgünlük karşıtlığı’ ortaya konduğunda, ‘The Seven Lamp of Architecture’ adlı kitabında Ruskin’in paralel bir yorumu dikkat çeker. Ruskin, anonimlik ve özgünlüğü, makina ve insan arasındaki üretim farklılığına bağlayarak, yaşam ışığı başlığı altında tartışır. Yazar aradaki önemli farkı şöyle özetler:

‘İnsan elle ürettiği her şeye iç dünyasını ve tüm duygularını döküyor, ancak makinalar yaşamın tüm izlerini yok ediyor...’ (Ruskin, 1989, ref: Yolal-Dyer, 1994: 2)

Ruskin’in yukarıda vurguladığı ayrımın anlatımdaki karşılığı, kendi öğrenciliğimdeki bir deneyim ile örneklenebilir. Mimarlık eğitiminin ilk günü bizden oturduğumuz masayı çizmemiz istenmişti. O dönemdeki ilk izlenimlerimi şöyle açıklayabilirim.

‘Masa çizmek bana, çocukken karşımda duran bir ağacı rahatlıkla çizebildiğimi hatırlatmıştı. İlk anda masanın çok daha kolay çizilebileceğini düşünmüştüm. Ancak bu kez ölçerek, epür düzeninde çizmemiz gerekiyordu. Anladım ki, o gün önceden tanıdığım çizgiye bir anlam daha yükleniyordu. Önceden bildiğim çizgi, ‘elimin’ çizdiği idi. Şimdi ise gönye ile çizilen, kurallı çizgi ile tanışmıştım...’

Anlatımda standartizasyon başlığı altında tanımlanabilen bu konunun, özellikle mimari eğitim süreci içinde, nerede önem kazandığı, nerede vazgeçilebilir olduğu kuşkusuz en önemli tartışma konularından biridir. Özellikle eğitim felsefesinin bir uzantısı olarak değerlendirilmesi gereken bu konu; çizginin özgünlüğünden anlatım biçimlerine, tasarım modellerinden eğitimcilerin izledikleri eğitim yöntemlerine ve hatta eğitim politikalarına dek uzanan geniş bir yelpaze içinde analiz edilerek tartışılmalıdır.

3. Tasarım sürecinde çizgi türleri

Yukarıda farklı nitelikleri ile değerlendirilen eskizlerin, en çok kullanılan ve bilinen aracı kuşkusuz çizgidir. Çizgiden başka; renk, leke, maket gibi elemanların da, mimaride anlatım araçları olarak kullanıldıkları görülür. Ancak mimarlıkta tartışılmaz bir yeri olan çizgi, bu çalışmanın da temel anlatım aracı olarak kabul edilmiştir.

Yukarıda sözü edilen anonimlik ve özgünlük kavramları daha önceden tartışılan biçim ve öz karşıtlığı ile eşdeğer anlamlar taşırlar. Söz konusu eşdeğerliliğin çizgisel anlatımdaki karşılıkları da yine benzer bir tanımlama ile, biçimin çizgisi ve özün çizgisi olarak adlandırılabilir. Başka bir deyişle mimari tasarımda genelde iki temel çizgiden söz edilebilir.

3.1. Biçimin çizgisi

Biçimlerin çizgilerini tanımlayabilmek için, önce biçimlerin neler olduklarından bahsetmek gerekir. Bu çalışmada biçim sözcüğü ile kastedilen; hazır, bitmiş, var olan, somut görsel malzemeler veya mimari elemanlardır. Bu malzemeler aynı zamanda görsel kalıplar, şemalar olarak da tanımlanabilirler. Ölçek kavramının önem kazandığı söz konusu biçimler, bir kapının duvar ile birleşim detayı olabileceği gibi, kolon, kemer, duvar, pencere gibi mimari elemanlar, hazır projelerin tekrarına dayalı şemalar, geometrik formlar, mimarlık dışı akla gelebilecek her türlü canlı ve cansız nesneler ve hatta olaylar olarak da oldukça geniş bir boyutta örneklendirilebilirler. Tüm bu örnekler nesnel dünyada var olabilecekleri gibi, tasarımcının zihnine yerleşen kalıplaşmış imgeler de olabilir.

Bu biçimlerin, yorumlanmadan, belirli bir sentezden geçirilmeden, olduğu gibi anlatımları 'biçimlerin çizgisi' olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle, bu tür anlatımların özellikle tekrarlamaya ve taklitle bağlı oldukları, bu çalışmada dikkat çekilen önemli bir noktadır.

3.2. Özün çizgisi

Öz olanı kavramanın düşünce ile kopmaz bağı hatırlanacak olursa, bu tür çizgiler ‘düşüncenin çizgisi’ olarak tanımlanabilir. Genelde soyut olarak tanımlanan bu tür çizgiler, kişiye özeldirler. Özgündürler.

Bu tür anlatımların, saydığımız nitelikler doğrultusunda diğer bir ayrıcalığı da biçimin çizgisinin aksine ‘taklit edilemez’ olmalarıdır. Rasmussen’in, sanatçının çizgisini diğerlerinden ayıran en önemli niteliğin, taklit edilemezlik olduğu görüşü (Rasmussen, 1986: 12, 14) bu kez mimari anlatımda, düşüncenin çizgisinde iddia edilebilir.

Özellikle mimari eğitimde eğitici ile öğrenci arasında sıkça rastlanılan dialoglardan birini, bir öğrenci olarak kendi eğitimimde yaşadığım bir deneyim ile şöyle örnekleyebilirim:

‘Hocanın çizdiklerini anlamaya çalışıyordum. Fakat çoğu zaman farklı şeyler çiziyordum. Hoca da bana kızıyor, ‘Sana çizip verdim. Sen başka şey çizmişsin...’ diyordu. Halbuki ben çocukken bir ressamın desenini aynen çizebiliyordum...’

Yukarıdaki sözler şöyle değerlendirilebilir. Ressamın çizgisi ile hocanın çizgisi düşünme açısından birbirlerinden çok farklıdır. Ressamın yalnızca çizgileri kopya edilmektedir. Hocanın ise çizgileri değil, aslında düşünceleri kopya edilmek istenmektedir. Çizememenin nedeni hoca gibi düşünememekten veya hocanın düşüncesini anlamamış olmaktan kaynaklandığı ileri sürülebilir. Yukarıda örneklendiği gibi hocanın nereye kadar öğrenciye müdahale edeceği, nereye kadar özgür bırakacağı, eğitim açısından tartışılması gereken bir konudur.

Sonuç olarak, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız biçimin çizgisi ile düşüncenin çizgisi arasında,

-somutluk, soyutluk

-anonimlik, özgünlük,

-taklit edilebilirlik, taklit edilemezlik,

gibi farklılıklar olduğu öne sürülebilir. İki temel çizginin karşılaştırılması sonucu elde edilen bu sonuçlar, oldukça basit olarak yorumlansa da, özellikle ileride tartışılacak olan mimari tasarımdaki ikileme yönelik önemli verileri oluşturdukları iddia edilebilir.

4. Tasarım sürecinde çizginin yeri

Çizginin mimari tasarım sürecinde, tasarımı geliştirici ve zorlayıcı etkisi olduğu ileri sürülebilir. Özellikle mimari eğitimde çizgi, oldukça etkin ve yönlendirici bir eğitim aracı olarak kabul edilmelidir.

Bir sonraki bölümde çizginin tasarım sürecinde, görme ve düşünme eylemlerine yönlendiriciliğine ve hatta öğreticiliğine dikkat çekilecektir.

4.1 Görmenin öğretilebilirliği

İnceoğlu mimari tasarımı, görmenin ve düşünmenin görselleştirilmesi olarak tanımlar. (İnceoğlu, 1994: 1) Yazarın görmenin görselleştirilmesi olarak tanımladığı bu süreç, aslında görme eyleminin çizgi aracılığı ile somutlaşmasıdır. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta, görme ve çizgi arasındaki bağıntıdır.

Pek çok araştırmacı, görmenin öğretilebilirliği konusunda birleşirler. Bir bebeğin algılama yeteneğinin gelişmesini belirli bir süreç içinde gözleyen psikolog Epstein'a göre,

‘Görme olayı aynı zamanda bir öğrenme olayı olup, sinir sisteminin gelişimi ile ilgilidir.’ (Epstein, 1961: 115,118, ref: Genç, Sipahioğlu, 1990: 16)

Aydınlı, Epstein’in psikoloji boyutunda yaklaştığı görmenin öğrenilebilirliğini, mimari açıdan yorumlar. Yazara göre, duyularla farkına varma ve akıl yolu ile bilgi alma öğrenilebilen bir süreçtir. Diğer bir deyişle görmenin boyutları geliştirilebilir. Aydınlı’ya göre, söz konusu gelişim, ‘mimarlığı görmeyi öğrenmek’ olarak tanımlanabilir.

Mimariyi görmeyi öğrenmenin, ‘seçmek eylemi’ ile eşanlamlı olduğunu vurgulayan Aydınli, Berger ve Arnheim’in,

‘Görmek seçmektir’ (Berger, 1988 :8, Arnheim, 19970: 28)

sözlerini esas kabul eder. Yazara göre, seçmek eyleminin kuralları vardır. Bu kurallar, deneysel soruşturma yöntemi ile bilgiyi kaydetmek, gözlem yapmak, ayrıntıyı farketmek, hayalgücünü geliştirmek olarak özetlenebilir. (Aydınli, 1994: 83,84)

Lowry ise, ‘Sanatı Görmek’ adlı kitabında, tasarımı yönlendiren çok önemli faktörlerden biri olarak niteleyeceğimiz ‘görme’nin öğretilebilirliği’ ne dikkat çeken yazarlardan biridir. Görmeyi öğrenebilmek için, görsel biçimlere kendimizi alıştırmamız gerektiğini savunan Lowry’ye göre:

‘Nasıl görmek gerektiğini öğrenmek bir sanatçının tabi olduğu eğitimden farklı değildir. Gerçekte sanatçı bu kaabiliyeti kazanmaya başkalarından daha hazır bir zihin yapısı ile doğmuş olabilir. Yine de görsel biçimlerle aynı alışkanlığı kurmak zorundadır. Bir elmayı süratli bir çizgi ile göstermek, bir üzüm salkımının yapısını bir fırça vuruşu ile belirtmek doğuştan gelen bir özellik değildir...’ (Lowry, 1972: 16)

Aydınli, Epstein, Lowry gibi yazarların ortak görüşü olan görmenin öğretilebilirliğinde, yukarıdaki yazarlarca değinilmeyen ancak bu çalışmanın dikkat çekmeyi amaçladığı bir nokta şöyle özetlenebilir.

Görmenin öğretilebilirliğinde düşünsel çizginin de zorlayıcı bir gücü vardır.

Düşünsel çizginin bu etkisi, anlatım eyleminin bir tür iletişim ve paylaşım olmasından kaynaklanır. Hatırlanacak olursa söz konusu iletişimin, tasarımcının önce kendisi ile sonra da başkaları ile olmak üzere iki türlü olduğu vurgulanmış idi. (bak bölüm III.1)

Anlatımın iletişim boyutunu destekleyen araştırmacılardan biri olan Aydın ve Uraz bu süreci tasarımcının kendi kendisi ile konuşması olarak tanımlar. (Aydın, 1994: 85, Uraz, 1994: 108) Goldschmidt ise, arka arkaya yapılan seri eskizlerle, tasarımcının sistematik olarak tasarlamakta olduğu bütünün imajlarını yine sistematik olarak değiştirdiğini vurgular. Yazara göre böylece her bir eskiz, yeni bir eskiz için ‘geri besleme’ görevini görür. (Goldschmidt, 1992: 191, 219, ref: Inceoğlu, 1994: 2)

Anlatımın tasarımcının kendisi ile kurduğu bir iletişim olması, başka deyişle bir tür geri besleme olarak tanımlanması, görmenin öğretilebilirliğinde çizginin rolünü de kanıtlar. Başka bir deyişle tasarımcının kendini çizmeye zorlaması, zamanla bazı detayları farketmesini veya kendine gerekli bilgileri kaydetmesini ve hatta hayal gücünü geliştirmesini sağlayacaktır. Tüm bu nitelikler ise bize, görmenin tanımını vermektedir.

4.2. Düşünmenin öğretilebilirliği

Yukarıda vurguladığımız, görmenin öğretilebilmesinde bir sonraki aşamanın, düşünmenin öğretilebilirliği olduğu iddia edilebilir. Kuşkusuz düşünme yalnızca mimarlıkta değil, yaşamın her anında ve her işinde gerekli olan bir olgudur.

Latince ‘pensare’ kökünden türeyen düşünme, felsefe sözlüğünde bilgiye yönelen ussal olayların tümü olarak tanımlanır. Bu tümlük; algılama, duyma, kavrama, isteme, tasarlama, imgeleme gibi bilinç olgularının hepsini içerir. (Hançerlioğlu, 1993: 75)

Bu tanıma göre düşünme, görsel ya da metrik her türlü bilgidен belirli bir senteze ulaşmak olarak özetlenebilir. Belirli bir senteze ulaşmak için gerekli faktör ise, akıl ya da eşanlamlısı us’tur.

Düşünme eyleminin doğuştan gelen bir yetenek mi, yoksa sonradan kazanılan bir beceri mi olduğu, zaman zaman tartışılan konulardan biridir. Ancak bu noktada Descartes’ın görüşleri pek çoklarına göre temel kabul edilir.

Descartes, 1637’de yayımlanan ‘Metod üzerine konuşmalar’ adlı kitabında, bu konuya açıklık getirecek görüşler ortaya koyar. Descartes, aklın bütün insanlara eşit paylaştırılan tek olgu olduğunu iddia eder. (Descartes, 1984: 7) Montaigne’nin de aynı görüşü destekleyerek, akıl denen doğru düşünme ve doğruyu yanlıştan ayırma diye

tanımlanan zihin gücünün, her insanda doğuştan eşit olduğunu savunur. (Montaigne, 1960: 86)

Descartes'e göre, düşüncelerimizdeki ayrılık; kimilerimizin daha akıllı olmasının sonucu değil, her birimizin aklını başka alanlarda kullanmış olmasının ve düşünürken aynı şeyleri dikkate almamış bulunmamızdan kaynaklanır. En akıllıların en büyük kötülükleri de, en büyük erdemleri de yapabileceklerini ileri süren Descartes, yavaş yürüyenlerin, eğer doğru yolda ilerliyorlarsa, koşanlardan ve doğru yoldan uzaklaşanlardan çok daha fazla yol alabileceklerini savunur. (Descartes, 1984 :8)

Descartes ve Montaigne yukarıdaki sözleri ile, sağlam zihinli olmaktan öte, asıl önemli olanın 'aklı iyi kullanmak', diğer bir deyişle 'doğru düşünmek' olduğuna önemle dikkat çekerler. Bu görüşler düşünebilmenin, fiziksel bir problem olmadığı sürece doğuştan gelen bir yetenek olmadığını, sonradan öğrenilebilirliğini destekleyen görüşlerdir. Özellikle doğru düşünebilmenin, belirli bir yöntemle öğrenilebilen bir olgu olduğu ileri sürülebilir.

Doğru düşünme, düşünmeye yönlendiren, fırsat veren verilerin doğruluğu ile de bağlantılıdır. Görme eyleminde tanımlanan ayrıntıların farkedilmesi, gerekli görsel bilgilerin kaydedilmesi gibi eylemler, zihni düşünmeye yönelten fırsatlar yaratırlar. O halde bu verileri doğru seçmek, doğru düşünmenin ilk adımıdır. Bu nedenle, mimarlıktaki düşünmenin öğretilebilirliğine geçmeden önce, görme ve düşünme arasındaki etkileşimden söz etmek yerinde olacaktır.

Yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olan Schopenhauer, akıl yürütmeyi karşılıklı bir eylem olarak niteler. Yazara göre,

'Akıl, yalnızca alınca verir.' (Arnheim, 1970: 1)

Schopenhauer'in bu tanımından da anlaşıldığı gibi, düşünmenin gerçekleşebilmesi için mutlaka bazı veriler gereklidir. Mimari tasarımda, bu verilerin öncelikle, görme ile elde edilmesi gerekliliği, bu çalışmanın önemle dikkat çektiği konulardan biridir.

Görmenin, ilk aşamada duylara dayanan bir eylem olması bazı araştırmacılara göre metrik verilere oranla yanıltıcı olabilmektedir. Ancak bazılarına göre de duylar düşünmeye yönlendiren temel olgulardır. Duyların önemini savunan düşünürlerden biri olan Croce, duyları 'sezgi' sözcüğünde tanımlar. Croce'ye göre, sezgi kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bireysel olanı veren, 'en yalın bilme biçimidir'. (Tunalı, 1989: 17)

Antik dönemlerden beri süregelen duyu ve akıl tartışmalarına Arnheim, 'Visual Thinking' adlı kitabında geniş yer ayırır. Arnheim, aklın dünyanın üstesinden gelebilmesi için iki işlevi yerine getirmesi gerektiğini vurgular. Bunlar,

1. Bilgi toplamak
2. Topladığı bilgileri işlemek.

Yazara göre, çalışması için beynin, zaman içinde olup bitenler hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Buna karşın beyin, yalnızca duyumsal etkenlerle işgal edilmişse, bu kez de özümlememiş ham bilginin çok az yararı olabilir. Bu nedenle Arnheim şu bağıntıya önemle dikkat çeker:

'Nesnelerin öz nitelikleri hakkında bilgi veren şey sadece algıdır. Bu nedenle algısal malzemeler, düşünme sürecinde kullanılabilirler. Yani bunun tersine algı malzemeleri olmadan aklın düşüneceği hiçbir şey yoktur...' (Arnheim, 1970: 1)

Arnheim'in bu sözleri, bir algı biçimi olan görme ve düşünme arasındaki bağıntıyı destekleyen görüşlerdir. Popüler felsefede, düşünme ile algılamanın birbirlerinden farklı olduğuna ısrar edenler dahi, söz konusu bağıntıda kendileri ile çelişen görüşlere yer verirler. Bu filozoflara göre, görsel bilgilerin toplanması bir tür vasıfsız işçilik gibi, 'alt düzeyde' bir olgudur. Ancak, 'kavram yaratma', 'bilgi toplama', 'bağlantı kurma', 'ayır etme', 'sınıflandırma' gibi işlemleri, aklın yüksek düzeydeki fonksiyonları olduklarını da kabul ederler.

Özetle, ‘görme yolu ile düşünme’ olarak tanımlayabileceğimiz görme ve düşünme bağıntısında birinin gelişmesinin diğerini de geliştirdiği iddia edilebilir. Düşünmenin öğretilebilirliği ise, görmenin öğretilebilirliği ile kanıtlanabilir.

Görme ve düşünme arasındaki bu bağıntının somutlaşması başka deyişle nesnel gerçekliğe kavuşması ise, ancak ‘anlatım’ ile gerçekleşebilir. Dolayısı ile her iki eylemin gerçekleşmesinde anlatımın rolü küçümsenmeyecek kadar önemlidir. Hatta her iki eylemin gerçek boyutlarını ve anlamını bilmeyen bir tasarımcı veya bir öğrenci için, ilk aşamanın çizgi ile başlayabileceği ileri sürülebilir. Çizebilmek için önce görsel biçimlere alışkın olmamız gerektiğini vurgulayan Lowry bu sözleri ile, (Lowry, 1972: 16) çizgi ve görsel biçimler arasında ilk aşamada kurulan bağıntıyı yansıtır. Başka bir deyişle tasarımcı veya öğrencinin öncelikle gördüğü biçimleri kendi sentezinden geçirmeksizin, benzeterek veya taklit ederek çizmeye çalışması dahi, kişi için önemli bir adım olarak düşünülebilir. Çünkü bu adım, nesnenin çizilmesi sürecinde daha önceden farkedilmeyen bazı ayrıntıların belirmesini, ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Çizgi, görmeye fırsat yaratacak, görme ise düşünmeye yönlendirecektir.

Goldschmidt, aşağıdaki sözleri ile görme ve düşünmenin öğretilebilirliğinde anlatımın önemini ortaya koyar.

‘Her eskiz, tasarımcının zihninde yeni imajlar oluşturur. Tasarımcı ile eskizler arasında oluşan dialog ilerledikçe, eskizler doyurucu bir kavramsal modele doğru devam ederler...’ (Goldschmidt, 1991, ref: İnecoğlu, 1994: 2)

Goldschmidt’in de ortaya koyduğu gibi mimari tasarımda anlatımın, önce görmeye, ardından da düşünmeye yönlendiren ve hatta öğretilebilirliklerini sağlayan önemli bir etken olduğu ileri sürülebilir.

4.3. Anlatımın öğretilebilirliği

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve pek çok yazarın vurguladığı gibi mimari anlatım, tasarımcı ile kağıt arasındaki geri beslemeye dayalı bir tür iletişim veya sürekli bir

dolaşım olarak özetlenebilir. Bu dolaşımın, bir yönü ile görmeyi öğrettiği gibi, diğer yönü ile de anlatımı, başka deyişle çizmeyi öğrettiği iddia edilebilir.

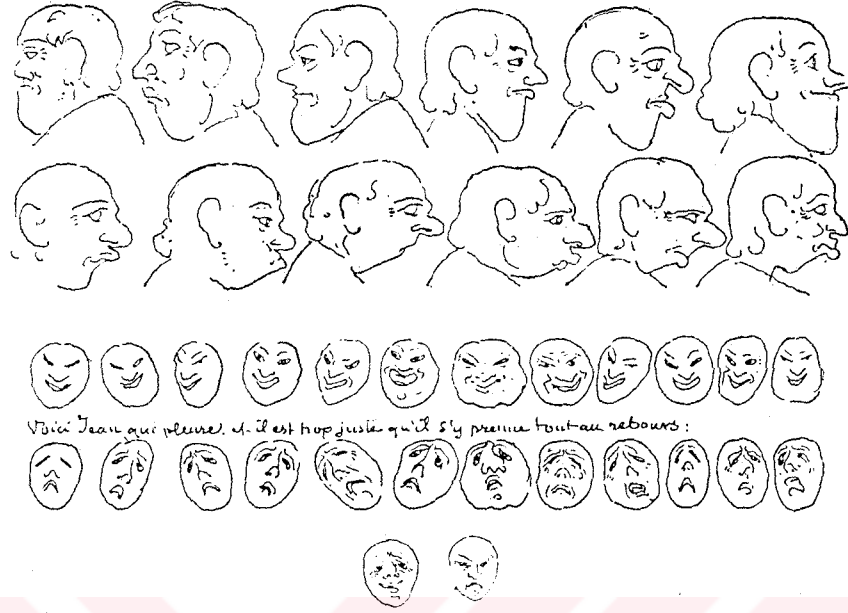
Özellikle mimari eğitim süresince sıklıkla yaşanan, ‘izememe kaygısı’ çoğunlukla ne izileceğinin bilinmemesinden kaynaklanır. Bir başka deyişle, çizilecek görsel malzemenin, herhangi bir ayrıntının veya bir kişisel gözlemin henüz kavranmamış veya ortaya çıkarılmamış olması izememenin temel nedenidir. Bir nceki bölümde vurguladığımız gibi, ayrıntılar farkedildiği, gözlemler yoğunlaştığı oranda söz konusu görsel bilgiler, çizim için gerekli olan malzemeyi de yaratacaklardır.

Bu malzemelerin kişinin kendi gözlem ve çabaları sonucu oluşması, başka deyişle bir bütünün içinden seçilmeleri, anlatıma da yeni bir boyut getirecektir. Bu boyut düşünmenin ve görmenin göstergesi olarak tanımladığımız, ‘anlatımda vurgulama’ ve ‘anlatımda yalınlık’ kavramları olarak nitelenebilir. (bak bölüm II.5.2.2.1, bölüm II.5.2.2.2) Diğer bir deyişle; görme ve düşünmenin etkisi ile bazı parçalar içinde bulunduğu ortamdan ayrılarak farklı bir anlatıma kavuşacak böylece ‘anlatımda vurgulama’ sağlanacak veya yalnızca bu parçalar çizilerek ‘anlatımda yalınlık’ sağlanacaktır. Her iki durumda da sonuç;

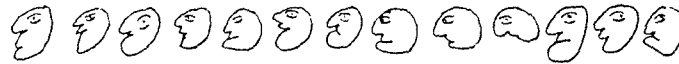
görmenin veya düşünmenin, başka deyişle özün çizgisi olacak; özgün, soyut ve taklit edilemez bir nitelik kazanacaktır.’

Anlatımın ğretilebilirliği konusu çok fazla olmamasına karşın, bazı araştırmacıların ilgisini çeken konulardan biridir. 1845 yılında Cenevreli mizah yazarı ve izimci Rodolphe Toepffer, fizyonomi üzerine yazdığı ‘Essay de physiognomie’ adlı makalesinde bu konuya ışık tutacak bazı değerlendirmeler yapar. Toepffer’a göre, doğanın incelenmesi ile bir ilgisi bulunmayan ve resim sanatının tam anlamı ile öğrenilmesini de gereksiz kılan bir resim dilinin geliştirilmesi olasıdır. Yazar bu düşüncesini insan yüzündeki sayısız ifadelerin anlatımını konu alan çizimler ile (şekil 3.1) rnekler. Bir resimli öykü için gereksinilen pratik fizyonomi bilgisinden yoksun olan herkesin söz konusu anlatımı öğrenebileceğini önemle vurgulayan Toepffer’a göre, bütün gerekli olan, sabır ve kağıttır. Toepffer verdiği bir rneği şöyle yorumlar:

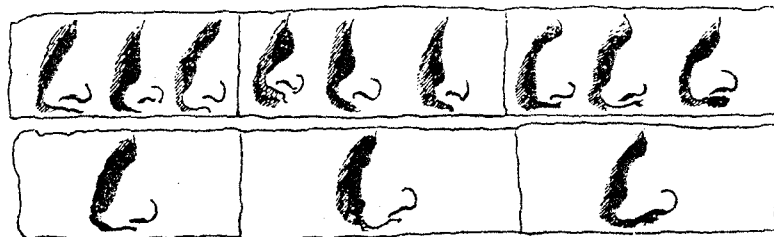
Şekil 3.1. Sistematik anlatım örnekleri



Voici bien, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire que possible, aussi purement fonctionnelle qu'on peut le désirer. Un homme, qu'est-ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet; c'est celle d'un pauvre être stupide, balbutiant et d'ailleurs pas trop mécontent de son sort. Bien d'autres ad que tout ici cette expression, n'est pas très aisée; mais la trouver par comparaison, c'est chose facile pour quiconque y applique son curiosité. Car j'ai fait une nouvelle tête, je trouva qu'elle est moins stupide, mais d'esprit; et moins de quelque capacité d'attention. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que j'ai avancé la ligne inférieure, et j'ai écarté les paupières et rapproché l'œil du nez. Que si je multiplie les têtes, afin de multiplier les comparaisons.



Şekil 3.1.1. Farklı ifadeler taşıyan yüz çizimleri, R. Toepffer



Şekil 3.1.2. Burunlar, Leonardo Da Vinci, Trattato della Pittura

‘Çizilen her yüz, ne denli acemice ve çocukça olursa olsun, salt varlığıyla bir karakterin ve ifadenin taşıyıcısıdır. Denemek isteyen herkes, beceri ya da yetenekten bütünüyle bağımsız olarak ifadeyi belirleyen çizgileri bulabilir. Bunun için bütün yapması gereken, çiziktirmeleri ‘sistematik’ olarak değiştirmektir... Burunlarla ya da ağızlarla yapılacak deneylerin ardından en temel ifade biçimlerinin bilincine varılabilecektir. Daha sonra karakterleri ve tipleri oyun oynarcasına bulma eylemine geçmek çok kolay olacaktır...’
(Toepffer, 1845, ref: Gombrich, 1992-c: 327)

Gombrich, Toepffer’in bu yöntemini, çizdiği yüzleri sistematik olarak değiştirdiğinde kendi iç dünyasında olup bitenleri gözlemleyerek, ifadeyi algılamının gizini irdelemeye yönelik, kendine özgü, anlamlı bir yöntem olarak niteler. (Gombrich, 1992-c: 328)

Toepffer, anlatımın öğretilebilirliği için önerdiği bu yöntemde, bir kavrama kuvvetle dikkat çeker. Bu kavram, özellikle mimari tasarımda ve anlatımda önemle üzerinde durulması gereken ‘sistematiklik’ kavramıdır.

Mimari tasarımda ve anlatımda ‘sistematik’ davranış, görmenin, düşünmenin ve anlatımın başka deyişle yaratıcılığın geliştirilmesinde önemli bir kavram olarak öne sürülebilir. Toepffer’in değindiği gibi, daha önceden deneyimi olmayan bir kişi, sistematik bir yolla anlatımı öğrenebilir. Bu da, ‘görsel bilginin çizimle kaydedilmesi ve grafik düşünme yardımıyla sorgulama ve sistematik problem çözme olarak tanımladığımız yaratıcılığın ‘eğitilebilir, öğretilebilir’ bir özellik taşıdığını kanıtlar.’

Sonuç olarak görmenin, düşünmenin ve anlatımın belirli bir eğitim sonucunda öğretilebilirlikleri ve öğrenilebilirlikleri mimaride önemli tartışma konularından birini gündeme getirir. Bu konu mimarlıkta yetenek ve yaratıcılık ayrımıdır.

5. Mimari anlatımda ‘yetenek’ ve ‘yaratıcılık’ ayrımı

Yukarıda görme, düşünme ve anlatımın, öğretilir ve öğrenilebilir kavramlar oldukları vurgulandı. Bu sonuç, mimarın tasarım sürecinin temel niteliklerinden biri olan ‘geri besleme’ veya ‘dolaşım’ kavramlarına bağlı olarak tanımlandı.

Mimari tasarımın üç temel bileşeni olan görme, düşünme ve anlatım kavramlarının öğrenilebilir olmaları ile, mimari tasarımda yetenek ve yaratıcılık tartışmasına yeni bir boyut getirilebilir. Bu değerlendirmeye geçmeden önce, yetenek ve yaratıcılık sözcüklerini tanımlamak gerekir.

Sözlük anlamına göre yetenek sözcüğü, kişinin zihinsel veya zihinsel olmayan belli bir alanda başkalarından daha az çaba ile bir işi başarma gücü olarak tanımlanır. (Larousse, 1991: 12542, Püsküllüoğlu, 1995: 1644)

Yeteneğin doğuştan gelen kişiye özel bir nitelik mi, yoksa sonradan öğrenilebilen bir nitelik mi olduğu zaman zaman tartışılan bir konudur. Bazı araştırmacılar yetenekte öğrenmenin söz konusu olmadığını savunurken, bazıları da öğrenme ile elde edilen becerileri de yetenek kabul ederler. Genel eğilim ise yeteneği, kişiye doğuştan gelen bir ayrıcalık olarak kabul eder. Bu eğilimde yeteneğin karşıtı ‘yaratıcılık’ olarak tanımlanır. Bu çalışmada da bu tanımlar temel kabul edilmiştir.

Yaratıcılık üzerine bazı araştırmacıların görüşleri şöyle sıralanabilir. Yaratıcılığı kavrama eylemi ile bağdaştıran Torrance’ye göre, sorunlara, bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma; güçlüğü tanımlama, çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme, bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama, daha sonra da sonucu ortaya koyma’dır. (Torrance, ref: Sungur, 1992: 20)

Denel ise yaratıcılığı her tür soruna ve çözüm önerilerine farklı bir biçimde bakabilmek olarak tanımlar. Yazara göre sorunlara farklı bakmak, onların çözümleri için gerekebilecek yeni boyutları kolaylıkla yakalamayı sağlar. (Denel, 1981: 11)

‘Yaratma cesareti’ adlı kitabın yazarı May, yetenek ve yaratıcılık arasındaki ayrıma dikkat çeken araştırmacılardan biridir. May’e göre,

‘Yetenek nörolojik karşılıkları olan, bireye ‘verilen bir özelliktir. Bireyin kullansa da kulanmasa da yeteneği olabilir; yetenek şu ya da bu olarak ölçülebilir.’ Yaratıcılığa ise yazar, alışılmışın dışında bir tanım getirir. May’e göre;

‘yaratıcılık, basit bir şekilde ölü biçimleri, tükenmiş sembolleri ve yaşamını yitirmiş mitleri feshedip atmaktır.’ (May, 1992: 66)

Yazar bu tanımlaması ile yaratıcılığı, var olanı sorgulamaya, geliştirmeye ve hatta değiştirmeye yönelik bir eylem olarak niteler. Yaratmak, var etmek eylemlerinin önemini vurgulamak amacıyla yaratıcı kişi ile tanrılar arasında ilginç bir benzetme yapan May, otantik yaratıcılığın cesaret gerektirmesini, tanrılarla yapılan kıyasıya bir cenk olmasına bağlar. (May, a.g.e. 53)

Diğer bir araştırmacı San da, May’e paralel bir görüşle, yaratıcılığın içinde merak, imgelem, buluş, özgünlük gibi öğelerin olduğunu vurgular. Yazara göre yaratıcı kişi, sorunlara yeni çözüm yolları bulan, karmaşık ve yeni düzeyde bir sentez yapabilendir. (San, 1977: 13)

Pek çok araştırmacı her bireyde mutlaka yaratıcı bir yön olduğu görüşünde birleşirler. Bu araştırmacılardan biri olan Sungur’ göre, yaratıcı olmayan birey yoktur. Sadece az ya da çok ketlenmiş, engellenmiş, dondurulmuş ve uzun ya da kısa süreli eğitime gereksinmesi olan bireyler vardır. (Sungur, 1992: 61)

Pennsylvania Üniversitesi, Sanat Eğitimi Bölümünde gerçekleştirilmiş bir araştırmanın sonuçlarını değerlendiren Conrad da, her insanın az ya da çok yaratıcı olduğunu vurgular. Eğitim psikolojisi üzerine çalışmalar yapan yazara göre:

‘Bir insan ne kadar akıcı düşünme yeteneğine sahipse, o kadar yaratıcıdır. Bu bağlam içinde akıcılık, düşünce zenginliği içermektedir. Düşüncelerin bolluğu, onların yerinde ve iyi olmalarını kolaylaştırır.’ (Conrad, 1964: 138, ref: San, a.g.e.: 13)

Yukarıda tanımlamaya çalıştığımız yetenek ve yaratıcılık ayrımı, anlatım boyutunda değerlendiren Lowry, bir elmayı süratli bir çizgi ile göstermenin, bir üzüm salkımının bir fırça vuruşu ile belirtmenin doğuştan gelen bir özellik olmadığına dikkat çeker. (Lowry, 1972: 16)

Lowry'nin değindiği anlatım ve yetenek bağıntısı mimarlık alanında da önemle tartışılan konulardan biridir. Bir önceki bölümde önemle vurguladığımız tasarımın üç bileşeni olan görme, düşünme ve anlatım kavramlarının öğrenilebilirliği gerçeği, mimarlığın doğuştan gelen bir yeteneğe ihtiyacı olmadığına kanıtı olarak öne sürülebilir.

Uraz, tasarım ile eskiz yapmayı başka deyişle anlatımı aynı anlamda kullanmanın yanlış olmayacağını iddia eder. Yazar, tasarımın ve anlatımın öğretilemez olduğunu savunanları eleştirerek, tasarımcı düşünce biçiminin özel bir yetenek olduğunu görüşüne inananlar olarak niteler. (Uraz, 1994: 108)

Aydınlı da yaratıcılığın önemine değinerek, mimarlıkta tasarım sürecini yönlendiren bir düşünme sistemi için esas olduğuna dikkat çeker. Çizerek düşünme becerisi ile gelişen yaratıcılığı yazar, bir soruna kısa sürede çok sayıda çözüm önerileri getirebilme becerisi olarak tanımlar. (Aydınlı, 1994: 86) Bu görüşü ile anlatım ve yaratıcılığın paralel geliştiğine dikkat çeken Aydınlı'nın, mimaride yeteneğin söz konusu olmadığını bir kez daha ortaya koyduğu ileri sürülebilir.

Sonuç olarak yukarıdaki bulgular göz önüne alındığında, mimari tasarımın, bileşenleri olan görme, düşünme ve anlatım kavramlarının öğrenilebilir olmalarına dayanarak, mimarinin doğuştan gelen kişiye özgü bir yeteneğe bağlanamayacağı savunulabilir. Bu aşamada mimari eğitim veren kurumlarda eğitim felsefesinin söz konusu bileşenler açısından değerlendirilmesi gerektiği, yukarıda sergilenen bulgular doğrultusunda önemlidir.

Bir sonraki bölümde, buraya kadar temel bileşenler olarak önemini ve niteliklerini ortaya koyduğumuz; görme, düşünme ve anlatım kavramlarının mimari tasarımda oluşturdıkları bütünlük ve bütünlüğün yapısı tartışılacaktır.

6. Mimari tasarımda görme, düşünme ve anlatım bütünlüğü

Mimari tasarımında yeteneğin söz konusu olmadığına, birbirine bağıntılı iki aşamanın irdelenmesi sonucu ulaşıldı. Bu aşamalar sırası ile;

1. Mimari tasarım sürecinin, mimarın kendi kendisi arasında oluşan bir tür geri besleme veya dolaşım olarak tanımlanması,

2. Bu dolaşıma bağlı olarak, görme, düşünme ve anlatım kavramlarının sürekli birbirlerini etkileyerek, geliştirerek, güçlendirerek ve sonuçta bütünleyerek, bir üçlü bağıntı oluşturmaları idi. Söz konusu bağıntı, üç bileşenin sentezi sonucu oluşan ve sistematik problem çözme olarak da tanımlayabileceğimiz ‘mimari tasarım süreci’ idi.

Yaptığımız bu kısa özetin bizi yeni bir aşamaya yönlendirdiği düşünülebilir. Bu aşama, mimari tasarımın yeni bir boyutunu sergileyecek olan ‘bütünlük’ kavramının irdelenmesidir. Başka bir deyişle görme, düşünme ve anlatım kavramlarının arasında var olan bağıntının yapısı tartışılarak, mimaride tasarım modellerine giden bir aşama daha tanımlanmış olacaktır.

6.1. Mimari tasarımda ‘bütünlük’ kavramı

Mimari tasarımı tanımlayan ve niteleyen öğelerden birinin ‘bütünlük’ kavramı olduğu ileri sürülebilir. Bütünlük sözcük olarak, birbirlerine eksiksiz bağlı olan birlik anlamına gelir.

Mimaride bütünlük kavramının farklı yorumları yapılabilir. Yanar’ın doktora çalışmasında yaptığı yorum bunlardan biridir. Yanar’a göre bütünlük kavramı, bir kompozisyonun tamamında ya da fragmanında tanımlanabilir. Örneğin büyük ölçekte kent bir bütündür. Kentin içindeki bir bina ya da binalar grubu kentin bir fragmanı olarak nitelendirilebilir. Aynı şekilde bir cephe, bir pencere ve hatta bir detay kendi içinde bütündürler. (Yanar, 1994: 51)

Yanar’ın yaptığı bu bütünlük tanımda en önemli olgunun ölçek olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, her bütün kendi alt ölçeğinde başka bir bütünden oluşur. Burada önemli olan birbirlerinin alt veya üst ölçeklerinde tekrarlamalara bağlı oluşan bütünlüklerdir.

Mimari tasarımda bütünlük kavramı, farklı açılardan da tartışılabilir. Yanar'ın fragman olarak tanımladığı parçanın, oluşturduğu veya içinde bulunduğu bütün ile arasındaki bağıntının yapısal analizi, mimaride farklı bir bütünlük tanımı oluşturabilir. Literatürde bu tür bağıntı, parça-bütün bağıntısı olarak adlandırılır.

Parça ve bütün, birbirlerine bağlanmış nesnelerde, nesne ve bağıntıyı dile getiren felsefi iki terimdir. Felsefe alanındaki farklı görüşler, bu bağıntıyı farklı yorumlarlar. Bu görüşlerden biri olan metafizik, bütün'ü parça'ların toplamı saymış ve parçalarda olmayanın bütünde de olmayacağını ileri sürmüştür. Bir diğer görüş olan düşüncecilik ise, bütünü parçaların toplamından büyük saymış ve onu ruhsal bir öz olarak tanımlamıştır. (Hançerlioğlu, 1993:330) Ancak Hançerlioğlu'na göre, her iki varsayımın en büyük yanılgısı, bu kavramlar arasındaki bütünlüğün yapısına inilmemiş olmasıdır. Başka deyişle parçayı bütüne bağlayan iç yapının tartışılmamış olmasıdır. Bu eleştirisi ile Hançerlioğlu, bu çalışmaya önemli bir altyapı oluşturacak iki temel bütünlük bağıntısını formüle eder. Söz konusu bağıntılar, 'canlı ve cansız', 'soyut ve somut', 'bağımlı ve bağımsız' gibi karşıt sözcüklerle nitelenebilirler. Bu çalışmada söz konusu karşıtlık 'durağan ve dinamik' sözcükleri ile tanımlanacaktır.

6.1.1. Durağan bütün

Durağan bütün, birbirleri ile kaynaşmış bir nesneler biçimidir. Hançerlioğlu'nun 'cansız bütün' olarak nitelediği bu bütünün en önemli niteliği, parçalarının yapısal veya anlamsal özelliklerinin, parçaların oluşturduğu bütünlüğe indirgenemez olmasıdır. Başka bir deyişle, bütünden ayrılan parçalar, her tür özelliklerini sürdürmeye devam ederler. Hiçbir şekilde varlıklarını, yapılarını ve hatta adlarını yitirmezler. Hançerlioğlu bu tür bütünü verdiği şu örnekle destekler:

'Bir torba ceviz, birbirinden bağımsız ve somut birçok cevizden meydana gelmiştir. Bunlardan herbiri bütünden ayırabilir ve sonra da yeniden katılabilir.' (Hançerlioğlu, 1993:329)

Yukarıda verilen örnekte vurgulanan en önemli nokta; parçaların bütün ile, birbirlerinin varlıklarını bağımlı kılacak soyut bir bağıntı içinde olmadıklarıdır. Bu tür bütünlük, cevizin ve de torbanın anlamını diğer bir deyişle varlığını değiştirmedigi gibi, fiziksel yapılarını da değiştirmez.

Devrim Erbil'in 'kuşlar' adlı tablosu, durağan bütünlüğe örnek olarak verilebilir. Resim bir kuş yığınının anlatmaktadır. Bu yığından bir kuşun çıkması veya katılması resmin anlamını değiştirmeyecektir. (Şekil 3.2)

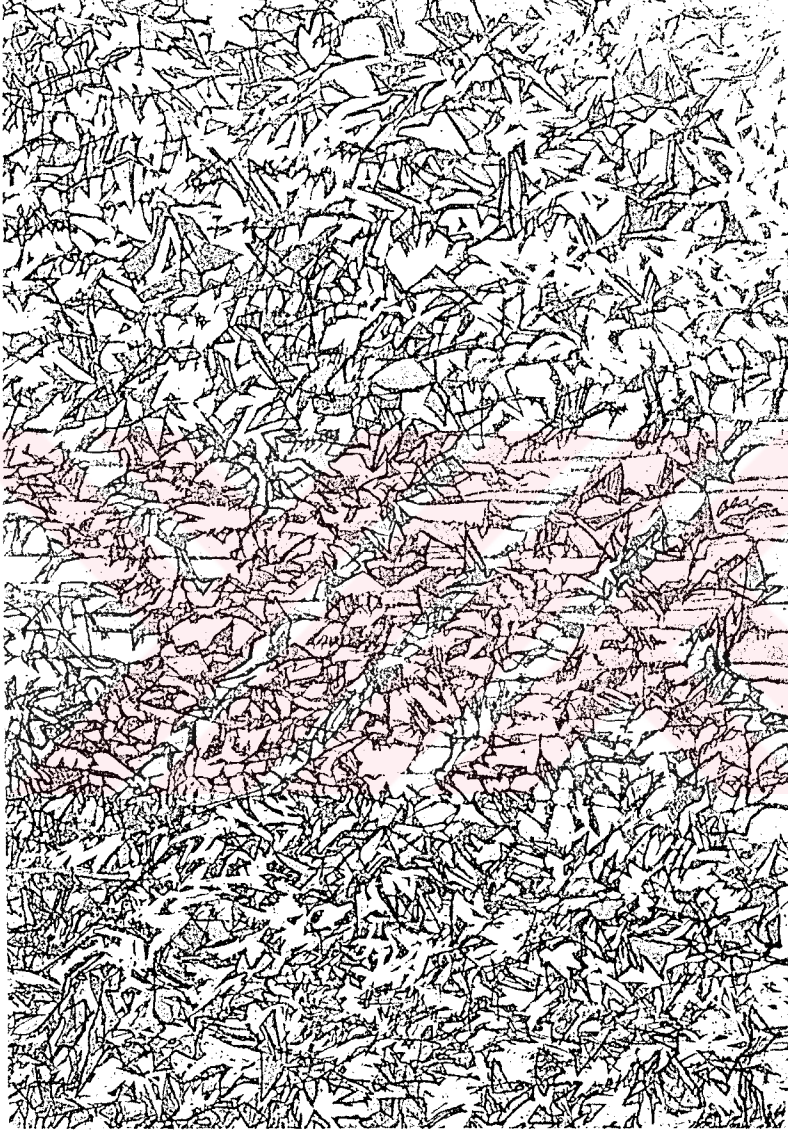
6.1.2. Dinamik bütün

Dinamik (devingen) bütünde, durağan bütüne göre en önemli fark, parça ve bütünün birbirlerinden ayrılmaları durumunda, parçanın ve bütünün sadece özelliklerini değil, varlıklarını da yitirmeleridir.

Haçerlioğlu, 'canlı bütün' olarak tanımladığı bu tür bütünlüğü, bir tabloyu oluşturan biçimlerin ve renklerin oluşturdukları bütünlük ile örnekler. Yazar, tablodaki biçimlerin ve renklerin her şartta birbirlerine bağımlı olduklarını, ne biçimlerin ne de renklerin birbirlerinden kesinlikle ayıramayacaklarına dikkat çeker. Onların ancak bir bütün olarak incelenmesi gerektiğini savunur. (Haçerlioğlu, 1993: 329)

Haçerlioğlu'nun bir tablo üzerinde örneklediği devingen bütünlük, Klee'nin 'Villa R' adlı tablosunda analiz edilebilir. (Şekil 3.3) Tablo soyut anlamda bir kompozisyonudur. Resmin bütününe hakim olan kahverengi ve tonları genel anlamı dinginleştiren bir etki yaratırlar. Ancak tabloda bu dinginliği bozan iki karşıt renk ve leke dikkati çeker. Bunlardan biri, resmi ikiye ayırdığı düşünülen ve evin önünden geçen kırmızı yoldur. Diğer ise, resmin yukarısında güneşi simgeleyen sarı lekedir. Kırmızı yolun ve sarı lekenin, resmin en dikkat çekici yönleri oldukları ve kahverengilerin yarattığı dinginliğe, dinamik bir anlam kattıkları iddia edilebilir. Dinamik bütün açısından değerlendirilecek olursa, resimdeki biçimlerin ve lekelerin büyük bir denge ve uyum içinde olduğu gözlenir. Örneğin kırmızı yol gibi, güneşi simgeleyen sarı leke, kompozisyonda bütünlük sağlayan en önemli parçalardan biridir. Kuşkusuz sarı lekenin yokluğu, resmin anlamından çok şey yitirmesine veya farklı bir anlam kazanmasına neden olacaktır. Sarı lekenin ise, tek başına hiçbir etkisi ve varlığı kalmayacaktır. O

Şekil 3.2 Durağan bütütün bir resimde örnekleme



Kuşlar, D.Erbil, 1987, Gravür

Şekil 3.3 Dinamik bütünün bir resimde örneklenmesi



Villa R., Paul Klee, Musée des Beaux-arts

Şekil 3.3(Alpha, 1986: 1034)

halde resimdeki tüm renkler ve biçimler bütünü ayrılmaz parçalarıdır. Başka bir deyişle, bütünü oluşturan ve anlam katan bağımlı fragmanlardır.

Doğanın da, yapısı gereği dinamik bir bütünlük olduğu düşünülebilir. Örneğin bir elma, elma ağacının bir parçası, elma da doğanın bir parçasıdır. İnsan vücudu ve herhangi bir parçası arasındaki bütünlük, dinamik bütünü açıklayan diğer bir ilginç örnektir. İnsan vücudundan ayrılan bir parmak, parmak niteliğini yitirdiği gibi, varlığını da yitirir. Vücudun varlığını sürdürdüğü iddia edilse bile, olması gereken bir işlevinden yoksun olması, onun bütünlüğünün zedelenmesi olarak yorumlanabilir.

İnsan yapısındaki dinamik bütünlük, Sokrates'in Kharmides ile yaptığı bir söyleşisinde ilginç bir boyutta örneklenir. Söyleşinin konusu bilgelik üzerinedir ve hekimlerin tedavi yöntemleri tartışılmaktadır. Sokrates iyi hekimlerin tedavi yöntemlerini, dinamik bütünlük anlayışı içinde şöyle açıklar:

‘Gözlerinden rahatsız birinin, yalnızca gözlerinden tedavi edilmesi imkansızdır. İyi hekimler gözleri iyileştirmek için, aynı zamanda başı da tedavi etmek gerektiğini, ancak bedenden ayrı olarak yalnız başın tedavi edilebileceğini düşünmenin de çılgınlık olduğunu bilirler. Bu ilkeye dayanarak bütün beden için bir perhiz uygularlar, parçayı bütünle tedavi edip iyileştirmeye çalışırlar... Tanrı Zalmoksis, hekimlerin hastalıkların iyileştirememelerinin nedenin, tedavi etmeleri gereken bütünü iyi tanımamaları olduğunu söyler; Çünkü bütün kötü durumda olunca, parçasının da sağlıklı olması imkansızdır. Bu yüzden başın ve bütün bedenin sağlıklı olması isteniyorsa, herşeyden önce ruhun tedavi edilmesi gerekir...’ (Platon, 1986: 32,33)

Sokrates'in tek bir parçadan başlayan ve insan ruhuna kadar uzanan bu gözlemi veya Klee'nin tablosundan ayrılması mümkün olmayan sarı renk, ileride mimari tasarımdaki karşılıkları ile yeniden ele alınacaklardır.

Özetle, durağan bütün, birbirleri ile kaynaşmış bir ‘nesneler biçimidir’.
Dinamikbütün ise, kendisini meydana getiren ‘nesnelerin bağlantı biçimidir’.

Yukarıda değişik örnekler ile farklılıkları sergilenen, iki ayrı bütünlük türünün ortaya konulmasındaki amaç, mimari tasarım ve üç bileşeni olarak tanımladığımız görme, düşünme ve anlatım eylemleri arasındaki bağıntının sınırlarını ve niteliklerini tartışmaktır. Söz konusu bağıntıların tanımlanması ile bu çalışmanın yeni bir aşama kaydedeceği düşünülebilir.

Her iki bütünlükte de öncelikle olması gereken iki bileşen, ‘parça’ ve ‘bütün’ kavramlarıdır. Parçalar ve bütün arasındaki yapısal farklılık, başka deyişle bağlantı biçimi, söz konusu ikilemin temelini oluşturur. Mimarideki parçalar; ‘görme’, ‘düşünme’ ve ‘anlatım’,bütün ise; ‘mimari tasarım’ olarak nitelenebilir.

O halde bu noktada akla şöyle bir soru gelir. Bir ‘bütünlük’ olarak nitelediğimiz mimari tasarım ile parçalar olarak kabul ettiğimiz üç kavram arasında da benzer bir bağıntı ve bağıntı karşıtlığından söz edilebilir mi?

Bu sorunun cevabı bu tezin, baştan beri farklı ölçeklerde ve boyutlarda ortaya koymayı amaçladığı iki temel ayrımın yeni bir basamağını oluşturacaktır. Bölüm II’de tanımlanan biçim ve öz karşıtlığından başlayarak, görmeye, çizgiye (anlatıma) oradan da mimari tasarım bütünlüğüne kadar geniş bir boyuta yansıyan bu karşıtlığın analizi, bizi iki temel tasarım modeline ulaştıracağı düşünülebilir.

Gerçekten de, mimari tasarımda her iki bütünlüğe de karşılık gelen örneklerden söz edilebilir. Tasarımda durağan bütünlükte görme, düşünme ve anlatım kavramlarının ceviz örneğinde olduğu gibi birbirlerini desteklemeden, bağımsız, tek başlarına var oldukları iddia edilebilir. Hatta çoğu zaman, bir veya iki bileşenin yokluğunun dahi tasarımı engellemediği gözlenir.

Bir başka yaklaşımla buradaki anlatım, biçimlerin anlatımıdır. Görülen ve hatta düşünülen ise yine salt biçimlerdir. Ortaya çıkan bütünlük ise hazır biçimlerin, ceviz torbasında olduğu gibi birbirlerinin yapılarını ve varlıklarını bozmadan biraraya gelmelerinden ibarettir.

Tasarımda dinamik bütünlükte ise, söz konusu bileşenlerin, Klee’nin tablosundan ayrılamayan sarı leke gibi, birbirlerinden ayrılamadıkları ve dolayısı ile

birbirlerini tamamladıkları, geliştirdikleri ileri sürülebilir. Bölüm III.4, ve bölüm III.5’ de ortaya koymaya çalıştığımız öğrenilebilirlik ve yetenek-yaratıcılık ayrımı gibi mimarlıkta çok önemli olan iki temel tartışmanın cevapları da aslında, dinamik bütünlüğe bağlı bir mimari tasarımda yatmaktadır. Başka deyişle anlatılan, görülen ve düşünülen, ‘öz’ olanın kavranmasına bağlıdır.

Gerek mimari eğitim içinde, gerekse de mimari literatürdeki tasarım örneklerinde yukarıda vurguladığımız ikilemin örneklerini bulmak mümkündür.

Mimari tasarımdaki üç bileşenin birbirleri arasındaki bağlantı biçimlerinden kaynaklanan ayrımın daha da ileriye götürülerek, iki temel tasarım modelini oluşturduğu iddia edilebilir.

Bu tasarım modelleri;

1. Biçimsel tasarım,

2. Düşünsel tasarım,

olarak tanımlanabilirler.

Yukarıda elde edilen veriler doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlar yedi ana başlıkta toplanabilir.

A) Mimarlıkta anlatım kavramının önemi ve yeri, mimarın kendisi açısından ve mimari tasarım açısından iki farklı boyutta değerlendirilebilir.

Anlatım, öncelikle kişinin varolma boyutudur. ‘Düşünce demek, insan demektir’ deyişi insanın düşünebilme yetisinin önemini açıkça ortaya koyar. Düşünce ise, ancak somutlaştığı oranda diğer insanlarla paylaşılabilir. Paylaşım ve iletişim ise, anlatımın birincil gerekliliğinin kanıtıdır.

Anlatım mimari tasarımın en önemli bileşenlerinden biri olarak kabul edilir. Bunun da nedeni bir anlatım aracı olan çizginin görmenin ve düşünmenin öğrenilebilirliğinde önemli bir etken olmasından kaynaklanır.

B) Mimarlıkta iki temel anlatım türünden söz edilir. Bunlardan birincisi, yapım ve üretime dönük, evrenselleşmiş bir anlatım diline sahip olan bitmiş tasarımın anlatımlarıdır. Somut anlatım olarak da tanımlanabilirler. İkincisi ise, tasarım sürecinin

anlatımına yönelik, özgün anlatımlardır. Düşüncenin anlatımı oldukları için genelde soyut olarak tanımlanırlar. Her iki anlatım türü arasındaki diğer bir önemli fark, birincisinin taklit edilebilir olması, ikincisinin ise taklit edilemez olmasıdır. Bu karşıtlık da düşüncenin özgünlüğünden kaynaklanır.

C) Düşüncüyü anlatan çizginin, mimari tasarımda oldukça önemli bir yeri olduğu iddia edilebilir. Ancak bu tür çizginin mimari literatürde ve özellikle mimari eğitimde yeterince önemsenmediği, etkilerinin öneminin bilinmediği gözlenir. Çizginin, tasarımcının tasarım sürecinde yaşadığı evreleri, izlediği tasarım yöntemini, başka deyişle düşünme biçiminin somut göstergesi olduğu düşünülürse, çizginin analizinden tasarım sürecine ait ipuçlarını yakalamanın da mümkün olacağı ileri sürülebilir.

D) Düşüncüyü yansıtan çizginin, mimari tasarımda en önemli işlevlerinden biri, görmenin ve düşünmenin öğrenilebilirliğindeki zorlayıcı etkisidir. Pekçok araştırmacıya göre, görme öğretilen ve öğrenilen bir kavramdır. Düşünme ise, görmenin sağladığı bilgileri işlemek olarak tanımlanırsa, görme ile aralarında karşılıklı bir etkileşimden söz edilebilir. Dolayısı ile görmenin öğrenilebilirliği, düşünmenin öğrenilebilirliğini de sağlayacaktır. Bu süreç içinde anlatımın da aktif rolü olduğu önemle vurgulanmalıdır.

E) Görme, düşünme ve anlatımın öğretilirlikleri, mimari tasarımda ve özellikle anlatımda yeteneğin kesinlikle gerekmediğini kanıtlar. Mimarlık bir düşünme işi olup, tamamen öğrenmeye dayalı bir süreçtir.

F) Mimari tasarımın üç bileşeni olarak kabul ettiğimiz, görme, düşünme ve anlatım kavramları arasındaki yapısal bütünlüğün analizi, bu çalışmaya önemli boyutlar kazandırdığı düşünülebilir. Bu çalışmada, iki tür bütünlük tanımı esas kabul edilmiştir. Durağan ve dinamik bütünlük adları ile tanımlanan bu kavramların, mimari tasarımda iki temel bağının da temelini oluşturdukları görülür.

G) Sonuç olarak, biçim ve öz karşıtlığının çizgiye yansması ile başlayan bu çalışmanın araştırma boyutu, mimari tasarımda iki farklı bütünlüğün tanımlanması ile yeni bir aşamaya girer. Bu aşamada iki temel tasarım modeli ile karşılaşılır. Biçimsel tasarım ve düşünsel tasarım olarak özetleyebileceğimiz bu tasarım modelleri, mimarlık alanının tüm tasarımlarını içine alacak kadar geniş bir boyut sergiler.

Bölüm IV’de, biçim ve öz karşıtlığından başlayarak ulaşılan iki temel tasarım modeli, bazı genel kavramlar açısından karşılaştırılarak değerlendirilecektir.



BÖLÜM IV

MİMARLIKTA TASARIM MODELLERİ

Üçüncü bölümde anlatım kavramının mimari tasarımdaki yeri incelendi. Önemli bulgulardan biri, tasarımda anlatım, görme ve düşünme bütünlüğünün ortaya konması idi. Söz konusu bütünlük dinamik ve durağan olmak üzere iki şekilde tanımlanmış, aralarındaki yapısal farklılık karşılaştırılmış idi. Bu bölümde ise, ortaya atılan bütünlük kavramlarının mimari tasarımdaki karşılıkları değerlendirilecektir. Mimari tasarımın hangi yöntemi veya yolu izlerse izlesin, bir düşünme işi olduğu bilinmektedir. Bu açıdan, önce iki farklı bütünlüğün düşünme boyutuna yansımaları incelenecektir. Bir başka deyişle mimari tasarımın tüm ölçeklerine ve aşamalarına hakim olduğunu iddia ettiğimiz iki temel düşünme biçimi tartışılacaktır. Sonuçta ise, bütünlük ve düşünme kavramlarının paralelinde iki temel tasarım modeli tanımlanacaktır.

1. Durağan ve dinamik bütünlüğün mimari tasarımdaki yeri

Mimari tasarım, görme gibi algıya dayalı bir eylemin sağladığı bilgilerin düşünme eylemi ile işlendiği, anlatım yolu ile somutlaştırıldığı karmaşık ve soyut bir süreç olarak tanımlanabilir. Yapılan araştırmalarda, tasarımın temel bileşenlerinden olan düşünme, görme ve anlatımın hangi oranlarda birbirlerini etkiledikleri, hangisinin diğerine göre öncelikli olduğu kesin olarak ortaya konulamamıştır.

Bu çalışmada ağırlıklı olarak, görmenin düşünmeye göre öncelikli olduğu, anlatımın görmeyi geliştirdiği, gelişen anlatımın da özgün düşünmeye yönlendirdiği tezin bir hipotezi olarak ortaya konulmaktadır.

Hangi oran ve önemde olursa olsun, mimari tasarım yukarıda sözünü ettiğimiz bileşenlerin oluşturduğu karmaşık bir bütün veya bir tür ‘hamur’ olarak nitelenebilir. Bu noktada önemle dikkat çekilmesi gereken konu, hamurun oluşumunda izlenilen yol, yöntem ve bileşenler arasında tercih edilen oranlardır. Diğer bir deyişle durağan ve

dinamik bütünlükler mimaride iki temel tasarım yönteminin tanımlanabilmesi açısından önemlidir.

Bazı tasarım yöntemlerinde bu üç bileşenin birbirlerini etkileyecek ve geliştirecek biçimde organik bir bütünlük oluşturdıkları ileri sürülebilir. Bir anlamda biri olmasa diğeri de olmaz. Bazılarında ise, her bir kavram diğerklerinden bağımsız tek başına önem kazanır. Hatta bir ya da ikisinin etkin dahi olmadığı tasarım yöntemlerinden söz edilebilir.

İzlenen yol her ne olursa olsun hiç şüphesiz ‘mimarlık bir düşünme işidir.’ O halde mimari tasarımda izlenen yolun da bir tür ‘düşünme biçimi’ veya ‘düşünme yöntemi’ ile ilgili olduğu ileri sürülebilir. Tasarım modellerine geçmeden önce, bütünlüğe bağlı düşünme biçimlerini ortaya koymak yerinde olacaktır.

2. Durağan ve dinamik bütünlükte düşünme’nin tanımlanması

Antik çağlardan günümüze dek pekçok araştırmacının, yazarın, felsefeci ve sanatçının düşünmenin boyutları ve sınırları üzerinde önemle durdukları bilinir. Bu konu üzerine sayısız görüş, yorum ve analizler yapılmıştır. Pythagoras Okuluna bağlı filozoflardan biri olan Epiharmus, düşünmenin önemini yalın bir şekilde ortaya koyar. Epiharmus’a göre:

‘İnsan, düşünce ile görür ve duyar; her şeyden faydalanan, her şeyi düzene sokan, başa geçip yöneten düşüncedir. Geri kalan her şey kör, sağır ve cansızdır...’ Epiharmus, (Montaigne, 1960: 18)

Epiharmus’un yukarıdaki sözleri düşüncenin insan yaşamındaki önemi ve gerekliliğini açıkça özetler. Ancak mimarlıkta da bir o kadar önemli olan düşünme üzerine yeterli araştırmalara rastlanıldığı pek söylenemez.

Bu bölümde, tasarım modellerini tanımlamakta bir yöntem olarak ortaya koyduğumuz dinamik ve durağan bütünlüklerdeki iki farklı düşünme eyleminin yapısı, aralarındaki farklılıklar değerlendirilecektir. Bu değerlendirmede literatürde yer alan tanımlamalar yol gösterici olacaktır.

Düşünme ve düşünmenin yapısı üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar genelde iki tür düşünme olduğu konusunda birleşirler. Bu araştırmacılardan biri olan Guilford, özellikle psikoloji alanında yaratıcılık üzerine önemli araştırmaları olan bir teorisyendir.

Guilford'a göre, yaratıcılıkta iki temel düşünme biçiminden söz edilir. Bunlar;

1. Yakınsak (convergent) düşünme,
2. Iraksak (divergent) düşünme,

olarak adlandırılırlar. (Guilford, 1972: ref: San, 1977: 13)

Bir diğer araştırmacı ise yaratıcılığın düşünme eylemi ile arasındaki bağıntıyı araştıran De Bono'dur. De Bono'nun sınıflaması Guilford'un ortaya koyduğu düşünme biçimlerine paralel nitelikler taşır. Yazara göre, iki tür problem çözme davranışı vardır. Bunlar;

1. Düşey (vertical) düşünme
2. Yanal (lateral) düşünme

olarak tanımlanabilirler. (De Bono, 1970: ref: Ertürk, 1987: 26)

Guilford'un ve Bono'nun bu sınıflaması genelde benzer anlamlar taşırlar. Bir sonraki bölümde yukarıda tanımlanan iki düşünme biçimi Guilford'un tanımında geçen yakınsak ve iraksak sözcükleri esas alınarak, genel karakteristikleri açısından incelenecektir.

2.1 Yakınsak düşünme

Guilford'a göre yakınsak düşünme, beklenen, belirli veya uzlaşımçı yanıtlara yönelir. Bu düşünmenin verimli olduğu sonuçlar olabilir. Ancak kişiyi yaratıcılığa yönlendirdiği söylenemez. Çünkü yakınsak düşünme ancak, kişinin önüne, çözüm için önceden belirlenmiş, ölçün olmuş yöntemlerden yararlanılabilecek biçimde bir sorun çıkınca etkin olur. (Guilford, 1972: ref: San, 1977: 13)

Bono ise, yakınsak düşünme ile eşdeğer anlam taşıyan düşey düşünmeyi, tek bir çözüme yönelerek, yalnızca bu çözümün ayrıntılarının incelenmesi olarak tanımlar. (Bono, 1970: ref: Ertürk, 1987: 26)

Yukarıdaki tanımlar paralelinde yakınsak veya düşey düşünme daha geniş boyutta şöyle analiz edilebilir:

1. Yakınsak düşünme alışılmış, kuralları ve hatta sınırları belirlenmiş bir düşünme yöntemidir.

2. Yakınsak düşünme için öncelikli şart, önceden var olan, belirli, hazır, denenmiş, verilerin varlığıdır. Bu noktada ilk akla gelen yakınsak düşünmenin bilgiye bağımlı olmasıdır. Her tür teorik, pratik, sayısal veriler ve hatta mimari tasarımda fonksiyon şemaları bu tür bilgiler arasında sayılabilir. Dergilerde veya gerçek hayatta rastlanan başkaları tarafından yapılmış veya tasarlanmış örnekler (dergicilik olarak da bilinir) ve hatta mimari eğitimde hocanın öğrenciye şemayı hazır vermesi, yakınsak düşünmeye yönelten verilerden bazılarıdır.

Bu konunun mimari eğitimdeki karşılığı, kendi öğrencilik sürecimdeki şu deneyim ile örneklenebilir.

‘Projeye nasıl başlayacağımı bilmiyordum... Bir arkadaşım bana önce, konu ile ilgili örnekler, fonksiyon şeması ve boyutlar ile ilgili bilgiler toplamamı söylemişti. Ben ise, bunlardan da öte ‘tip projeler’ bulmuştum. Bunlardan birini uygulayabilirsem ‘doğru’ bir başlangıç yapabilecektim... Elimdeki örneklerden yola çıkarak birşeyler çizdim. Hoca çizdiklerime baktı ve ‘bir altıgen yapsak’ dedi. Proje altıgenler üzerinde şekillendi ve bitti... Niye altıgendi? Hala anlamış değilim...’

3. Yukarıdaki sözlerin de vurguladığı gibi, yakınsak düşünmeyi oluşturan verilerin; bitmiş, kalıplaşmış, bir anlamda tekrara ve hatta taklide bağımlı oldukları öne sürülebilir. Geometrik şekiller gibi, hazır görsel biçimler veya kalıplar bu tür veriler arasında sayılabilir.

4. Bir verinin tekrarlanması, ‘ezberciliğe’ yönlendirdiği veya alıştırdığı öne sürülebilir. Ancak ezberciliğin özgün düşünmeyi engelleyici bir etken olduğu da bilinir. Bilgi ve düşünce üzerine bir yazısında ezberciliği eleştiren Montaigne, ezber bilmenin bilmek olmadığını savunur. Yazara göre ezber, hafızaya emanet edilen şeyleri saklamaktır. İnsan, kendiliğinden bildiği her şeyi ustasına bakmadan, kitaptaki yerini aramadan, istediği gibi kullanır. Tamamı ile kitaptan alınan bilginin ‘sıkıcı’ olduğunu

savunan Montaigne, bu tür bilginin temel değil, bir süs olarak kullanılması gerektiğine dikkat çeker. (Montaigne, 1960: 18)

Özetle ezbere, tekrara veya taklitle dayalı veriler, düşünsel ve hatta kişisel çaba gerektirmeyen, herkesin kolaylıkla ulaşabileceği ‘anonim veriler veya bilgilerdir.’ Yakınsak düşünme, bu tür verilerin esas olduğu düşünme biçimi olarak özetlenebilir. ‘Yakınsak’ sözcüğünün sözlük anlamının incelenmesi ile, bu tür düşünme biçimi, yukarıda ortaya konulan nitelikler ile paralel anlamlar taşıyan yeni bir boyuta ulaşır.

2.1.1. Yakınsak düşünmede noktasallık

Sözlük anlamına göre yakınsak sözcüğü, tek bir noktaya yönelen ışınlar, çizgiler olarak tanımlanır. (Larousse, 1991:12362, Püsküllüoğlu, 1995: 1598) Oldukça basit olarak görünen bu tanım yakınsak düşünmeyi tek bir boyuta indirger. Bu boyut Bono’nun da ‘düşey’ olarak nitelediği ‘nokta’dır. Çünkü düşey olan, boyutu ve kesiti ne olursa olsun sonuçta tek bir noktaya karşılık gelir. Özetle,

‘Yakınsak düşünme; noktasaldır.’ (Şekil 4.1.1)

Bu tür düşünmenin ‘nokta’ sözcüğü eşleşmesi, ona yeni bir kavram kazandırmaktadır. Bu kavram ‘noktasallık’tır.

Noktasal olarak nitelediğimiz yakınsak düşünmenin, nokta sözcüğünün kavramsal açılımı ile yeni nitelikler kazanacağı ileri sürülebilir. Bu nitelikler süreksizlik kavramı altında toplanabilir.

- Noktada süreksizlik

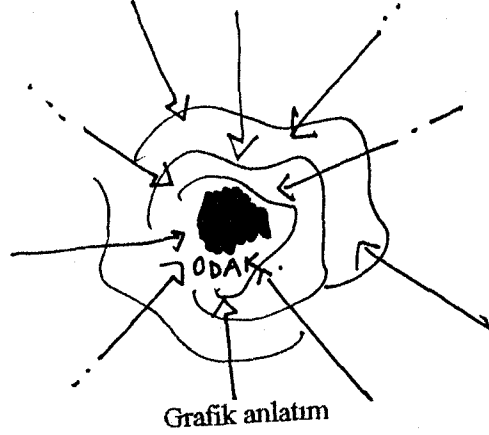
Noktada süreksizlik kavramını ortaya koyabilmek için önce noktanın tanımını ve içeriğini analiz etmek yerinde olacaktır.

Nokta tek bir elemandır ve en önemli niteliği hareketsiz olmasıdır. Noktanın hareketsizliği pek çok yazar ve araştırmacının ortak görüşüdür.

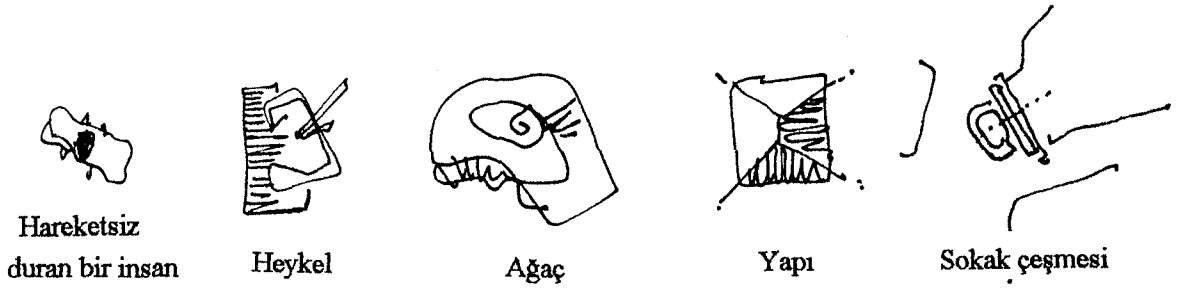
Ching, ‘Architecture: Form, Space and Space’ adlı kitabında noktayı boşluk içinde bir pozisyon olarak niteler. Ching’e göre, nokta kavramsal olarak, uzunluğu,

Şekil 4.1. Tasarımda iki farklı düşünme biçiminin kavramsal açıdan karşılaştırılması

Şekil 4.1.1. Yakınsak düşünmede noktasallık



Şekil 4.1.1.1. Yakınsak düşünmeyi içedönük (dışarı kapalı, sınırlı) kişilik ile bütünleştiren Klee'nin bir deseni



Şekil 4.1.1.2. Noktasal elemanlardan bazıları



Şekil 4.1.1.3. Noktasal elemanların anlatımı

genişliği, derinliği olmayan bu nedenle de yönlendirilemeyen fakat odaklaşmaya eğilimli bir elemandır. Formun oluşumunda birincil eleman olan nokta, bütün bu niteliklerinden dolayı durağan (hareketsiz, statik) ve süreksizdir. (Ching, 1979: 20)

Minimal görsel ünite olan noktanın mekanın, işaret edicisi olduğunu ileri süren Dondis gibi (Donnis, 1973: 15) Kandinsky’de noktanın boşlukta veya herhangi bir mekanda belirleyicilik niteliği olduğunu vurgular. Rengin olduğu gibi, biçimin de tınıları olduğunu söyleyen Kandinsky, noktayı da biçim kabul eder. O’na göre noktanın geleneksel tınısı sessizliktir. Dışarıdan gelen büyük sarsıntılarla canlansa bile, yine sessizliğe bürünmeye mahkumdur. (Kandinsky, ref: İpşiroğlu, 1994: 50) Kandinsky’nin bu tanımında sessizlik sözcüğü; hareketsizlik ve durağanlıkla eşdeğer anlam taşır.

Bir başka resim ustası Klee ise, hareket, zaman ve noktadan oluşan bir bağıntı kurar. Klee’ye göre, resme resim niteliğini kazandıran harekettir. Onu görmek için ise, zaman gerekir. Zaman dışı kalan tek şey, ölü olan noktadır. (İpşiroğlu, 1994: 117)

Yanar ise, Kandinsky’nin sessizlik, Klee’nin ölü olarak tanımladığı noktayı benzer bir açıdan değerlendirir. Noktayı, müzikteki tek bir notayla elde edilen tek bir vuruş veya resimdeki gibi fırça darbesiyle elde edilen küçük bir tuş olarak tanımlayan Yanar’ın bu yorumu, noktanın hareketsizliğini ve durağanlığını destekleyen görüşlerden biridir. (Yanar, 1994: 78)

Sonuç olarak yukarıda farklı açılarda tanımlanan noktanın veya noktasallığın temel niteliğin, hareketsizlik, durağanlık, sessizlik, ölü gibi eşdeğer anlamlarla vurgulandığı görülür. Bir başka deyişle nokta süreksiz, biten, duran veya sonlu olandır.

Noktasallığın veya yakınsak düşünmenin kişiliğe nasıl yansıdığı Klee’nin bir deseninde ilginç bir yorumla anlatılır. (şekil 4.1.1.1) Klee’nin bu desenini, düşünme biçimleri ile kişinin algılama boyutlarını değerlendiren araştırmacılardan biri olan Bacon, ‘Design of Cities’ adlı kitabında şöyle yorumlar: Desen öncelikle içe dönük bir kişiliği anlatır. Kişi diğer insanlarla ilişkisini en aza indirgemiş böylece hareket sınırlarını kısıtlamıştır. Bacon bu deseni, kişinin içindeki imajın kendi dış formuna da yansımalarını anlatan ilginç bir örnek olarak değerlendirir. (Bacon, 1992: 38) Klee’nin bu deseni ile, yakınsak düşünme arasında yapısal olarak benzerlikler olduğu öne sürülebilir.

Yukarıda tanımlanan noktasal niteliklerin ve Klee'nin deseninin düşünme ile bağlantısı ele alındığında, yakınsak düşünme özetle şöyle tanımlanabilir:

Yakınsak sözcüğünün de tanımladığı gibi, bu tür düşünce biçiminin belirli sınırlar içinde kaldığı, bu nedenle de gelişmeye açık olmadığı söylenebilir. Başka bir deyişle yakınsak düşünme, büyüklüğü her ne olursa olsun noktasal boyuttan ileri gidilemeyen, 'sonlu' olarak da nitelenebilen düşünme biçimidir.

Yakınsak düşünme, tasarımcının belirlenmiş, hazır, bilinen veya alışılmış biçimler veya görsel malzemeler gibi keşfedilmesi gerekmeyen bir düşünme biçimidir. Böylece bu tür düşünme yeni bir boyut kazanır. Bu boyut düşünme eyleminde, dolayısı ile tasarımda ezbere, tekrara ve hatta taklide yönelmektir.

Ertürk de, bu sonucu destekleyen bir değerlendirme yapar. Yazara göre, yaratıcı, üretken güce sahip olmayan bireylerin egemen olduğu mesleklerde 'taklit', 'özenme' en belirgin insan davranışı olmaktadır. (Ertürk, 1987: 27)

Bir sonraki bölümde yakınsak düşünmenin karşıtı olarak ortaya konulan ıraksak düşünme benzer açılardan tanımlanacaktır.

2.2. ıraksak düşünme

Guilford'a göre asıl yaratıcılığın kaynağı ıraksak düşünmedir. Çünkü bu yeti, önceden hiçbir şeyin belirlenmemiş olduğu türlü doğrultularda özgürce ve kendiliğinden bir yol açabilir. ıraksak düşünmede kişi önce, çözülecek sorunu keşfedecek ve çözüme varmak için hangi adımlardan geçeceğini hiç bilmediği halde, onu yeni terimlerle ortaya koyacaktır. (Guilford, 1972: ref: San, 1977:13)

Bono ise, yanal düşünme olarak tanımladığı bu tür düşünmeyi, yaratıcı gücü arttıran önemli bir faktör olarak niteler. Yazara göre yanal düşünmede konu üzerinde farklı çözümler (alternatifler) üretilir. (Bono, 1970: ref: Ertürk, 1987:26)

Guilford ve Bono'nun bu tanımları paralelinde ıraksak düşünme şöyle özetlenebilir.

1. Önceden belirlenmiş, hazır, bitmiş verileri kullanmak yerine, tasarımcının kendisinin oluşturacağı, özgün verilerin tercih edildiği bir düşünme biçimidir.

2. İraksak düşünmede en temel farklılık, sorunun tasarımcı tarafından keşfedilmesidir. İlk başta çözüm yolları belli değildir. Ancak orta çıkartılan sorunun kendi şartları bu yolları belirleyen ipuçları içerir. Önemli olan bu ipuçlarını kendi sınırları içinde bulup çıkartmak, başka deyişle ‘keşfetmektir.’

3. Özetle ıraksak düşünme, kişinin kendi düşünsel çabaları ile gelişen, özgün ve daha da önemlisi taklit edilemeyen bir düşünme biçimi olarak tanımlanabilir.

2.2.1. İraksak düşünmede çizgisellik

İraksak sözcüğünün sözlük anlamında birbirinden gittikçe ayrılan, uzaklaşan ışınlar veya çizgiler olarak tanımlanır. (Püsküllüoğlu, 1995: 769) (Larousse, 1991: 5478) Yukarıdaki basit tanım ile yakınsak düşünmenin yeni bir kavram kazandığı öne sürülebilir. Bu kavram ‘çizgisellik’tir.

Sonuç olarak, ‘İraksak düşünme; çizgiseldir, alansaldır, hacimseldir.’ (Şekil 4.1.2)

-Çizgide süreklilik

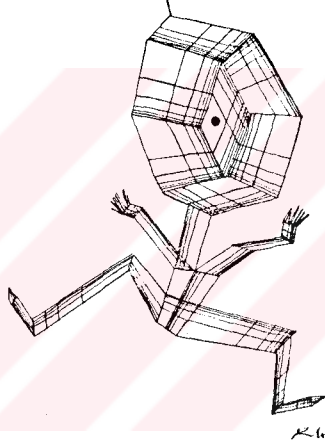
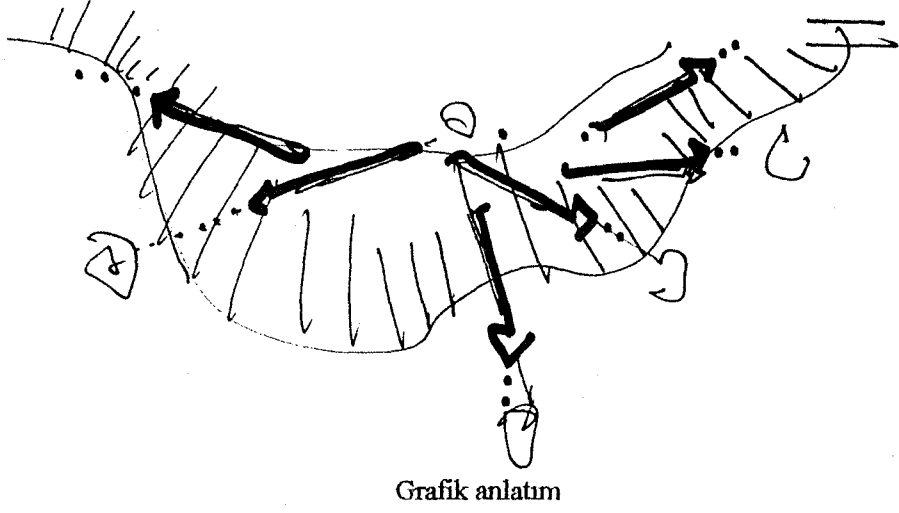
Çizginin oluşumunu sağlayan temel eleman noktadır. Noktaların yanyana gelmesi, sürüklenmesi veya hareket etmesi ile çizgi oluşur. Mimaride kolonların yanyana getirilmesi, noktanın çizgiselliğe dönüşümünü sergileyen güzel bir örnektir.

Ching çizgiyi, noktanın sürüklenmesine bağlar. Kavramsal olarak uzunluğu olan, fakat genişliği ve derinliği olmayan çizgi Ching’e göre, noktanın tersine, hareketin ve gelişebilirliğin simgesidir. (Ching, 1979: 24)

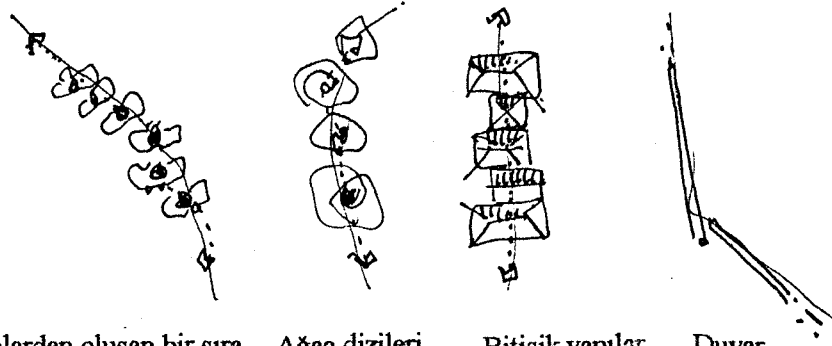
Noktayı hareketin dışında bırakarak, ölü olarak niteleyen Klee bu kez tersine, çizgiyi devinim ile açıklar. Her oluşumun devinime bağlı olduğuna dikkat çeken Klee, çizginin oluşumunu şöyle tanımlar:

‘Bir nokta devinmeye başladığı zaman çizgiselleşmeye başlar. Başka deyişle, en yaygın etkili durum, iki doğrultudaki gerilimin karşılıklı istencesidir: İki noktanın arasındaki gerilimden çizgi doğar. Çizgi ‘zamana’ bağımlıdır. Zaman ise, sürekliliğin göstergesidir.’ (Klee, 1983: 32)

Şekil 4.1.2. Iraksak düşünmede çizgisellik



Şekil 4.1.2.1. Iraksak düşünmeyi dışadönük (cesaretli, riske atılabilen, hareketli) kişilik ile bütünleştiren Klee'nin bir deseni



İnsanlardan oluşan bir sıra Ağaç dizileri Bitişik yapılar Duvar

Şekil 4.1.2.2. Çizgisel elemanlardan bazıları



Şekil 4.1.2.3. Çizgisel elemanların anlatımı

Yukarıdaki tanımlarda da vurgulandığı gibi, çizgi veya çizgisellik, kavramsal olarak ard ardalık, süreklilik, gelişebilirlik, bitmezlik ve hatta sonsuzluk gibi nitelikler ile birlikte tanımlanır.

Sonuç olarak ıraksak düşünme, tasarımcının çözeceği sorunu, çözüm yolunu ve malzemelerini kendisinin oluşturduğu, bu nedenle de tamamıyla kişinin keşfetmesine dayanan özgün bir düşünme biçimidir. Bu keşfetme sürecinin tamamı ile görme eyleminden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Adındaki ‘ıraksak’ sözcüğündeki çizgisellik anlamının da belirttiği gibi bu düşünce biçiminin, süreklilik ve gelişebilirlik içeren, bir anlamda da ‘sonsuzluk’ niteliği taşıdığı ileri sürülebilir.

Klee’nin ikinci bir deseni ise, kişilikte çizgiselliğin etkilerini anlatır. (Şekil 4.1.2.1) Bacon’un dışa bakan, dışa dönük olarak nitelediği bu desende kişi bildiği ve sahip olduğundan daha uzağa ulaşabilmek için çabalar. Bunun için de bazı riskleri özellikle de kırılma cesaretini gözönüne alır. (Bacon, 1992: 38)

Yukarıda ortaya konulan iki ayrı düşünme biçiminin özellikle yaratıcılıkta hangisinin önemli olduğu, hangisinin diğerine oranla gözardı edilebileceği tartışılan bir konudur. Ancak pekçok araştırmacı, yaratıcılıkta düşünme eyleminin bu kadar kesin ayrılması gerektiği konusunda birleşirler. Bu araştırmacılardan biri olan Getzels, ‘bilimsel yaratı’ adlı incelemesinde yaratıcılığın aslında her iki düşünme eyleminin sonucu olması gerektiğine dikkat çeker. (Getzels, 1967: 80,84, ref: San, 1977: 14) Getzels’e göre yaratıcılık, ister bilimde olsun, ister başka bir alanda, sezgi ile akılcı imgelemenin ve özümleme yetisinin, düşlemenin, denetimin ve düşüncenin ıraksak ve yakınsak yönlerinin birliğine dayanır. Yazarın bir anlamda karşıt eylemler olarak ortaya koyduğu sezgi ve akıl, düşleme ve denetim gibi kavramların hangi boyutlarda bütüne yönelecekleri, hangisinin öncelikli olduğu gibi konuların mimarlığın her zaman tartışılan konularından biri olduğu söylenebilir.

Mimarlığın tamamı ile bir düşünme işi olduğu hatırlanacak olursa, yukarıda önemli ayrılıkları ile özetlenen düşünmede yakınsaklık ve ıraksaklık karşıtlığının mimari

tasarımdaki yansımalarının geniş bir çerçevede irdelenmesi, çalışmanın bundan sonraki bölümünü oluşturacaktır.

3. Yakınsak ve ıraksak düşünmeden kaynaklanan tasarım modelleri

Mimari tasarımın kaynağı düşünmedir. Ancak düşünmenin biçimi, yöntemi, boyutları, taşıdığı nitelikleri; tasarımın yönünü ve hatta ortaya çıkan sonucu etkileyen oldukça önemli bir etkidir. Mimari tartışmaların çıkış noktalarının da genelde farklı düşünme biçimlerinden kaynaklandığı iddia edilebilir.

Uygulanmış veya uygulanmamış pekçok mimari örnek analiz edildiğinde bu çalışmayı bir adım daha ileriye götürecek bir sonuçla karşılaşılır. Mimarideki hemen hemen tüm örneklerin, yukarıda ortaya konulan düşünme biçimlerine karşılık gelen iki temel tasarım modelinde buluştukları görülür. Bir anlamda yakınsak ve ıraksak düşünmelerin tanımlarında geçen kavramlar, nitelikler ve en önemlisi farklılıklar; söz konusu tasarım modellerinin de temel bileşenlerini oluşturur.

Bölüm II’de tartışılan biçim ve öz karşıtlığından kaynaklanan ikilem çalışmanın bu aşamasında, tüm mimarlık alanını kapsayan yeni bir boyuta ulaşmıştır. Bu aşamada, sözü edilen iki tasarım modeli,

1. Biçimsel kaynaklı tasarım,
2. Düşünsel kaynaklı tasarım,

başlıkları altında inceleneceklerdir.

3.1. Biçime dayalı tasarım

Yakınsak düşünmenin mimarideki karşılığı olarak ileri sürdüğümüz tasarım yöntemi, bu çalışmada ‘biçimsel kaynaklı tasarım’ olarak adlandırılmıştır. Adından da anlaşıldığı gibi, bu tür tasarımı yönlendiren temel belirleyiciler ‘biçim’ adı altında toplanırlar. Başka deyişle var olan biçimler, tasarımın kaynağını oluşturur.

Hatırlanacağı gibi Platon biçimi, ‘duyulur dünya’ olarak tanımlamış ve öz olanı da ‘düşünülür dünya’ ile eşdeğer tutarak, biçimi özden ayırmıştı. Aynı ayrımı, durağan ve dinamik kavramları altında tanımlayan Platon, antik çağda biçim ve öz ayrımının temel ilkelerini koyan filozof olarak nitelenmişti. (Bölüm II.4.1.)

Burada adı geçen biçim sözcüğünün, Platon'un 'biçim ve öz karşıtlığı'nda tanımlanan biçim kavramı ile eşdeğer olduğu iddia edilebilir. Görünüş, yüzey, kabuk gibi sözcüklerle de eşanlamlı olduğu vurgulanan biçim, genelde belirli, hazır, var olan, bilinen, alışılmış görsel veya bilgiye dayalı malzemelerdir. Bu malzemelerin kompozisyonundan oluşan tasarım türü olarak da özetlenebilen biçimsel kaynaklı tasarım, bölüm V'de geniş bir yelpazede analiz edilerek, çeşitli yazarların ve akademisyenlerin görüşleri doğrultusunda mimarlık alanındaki yeri ve önemi açısından tartışılacaktır.

3.2. Düşünmeye dayalı tasarım

Yukarıda kısaca özetlenen biçimsel kaynaklı tasarımda öncelikli kaynağın hazır biçimler olduğu vurgulandı. Bu bölümde ise, hazır biçimlere dayanmayan tasarım yönteminden söz edilecektir.

İraksak düşünmenin, tüm niteliklerini taşıdığını iddia ettiğimiz bu tasarım yöntemi, mimarın alışılmış kalıpların dışına çıktığı, kişisel çabası ile gelişen, görmeye ve keşfetmeye bağlı bir tasarım yöntemidir. Bu nedenle 'düşünsel kaynaklı tasarım' olarak adlandırılmıştır. Düşünsel tasarım, biçimsel tasarımda sözü edilen somutluk, taklide bağımlılık gibi niteliklere karşıt olarak, soyut ve özgün nitelikler taşıyan bir tasarım olarak nitelenebilir.

Kaynağını özgün düşünceden alan bu tasarım modelinin en ilginç örneklerine anonim mimarlıkta rastlanır. Anonim mimarlık, sanatçısı veya mimarı belli olmayan genellikle halk tarafından oluşturulmuş mimarlık ürünlerinin ortak adıdır. Toplumun sosyal ve kültürel yaşam biçimi, iklim ve topografya şartları gibi faktörler etkin olduğu anonim mimarlık örneklerine dünyanın pekçok bölgesinde rastlanabilir.

Vernaküler mimari olarak da tanımlanan bu mimarlık türü pek çok kitap ve yazarın araştırmalarına konu olmuştur. Bu yazarlardan biri olan Rudofsky, 'Architecture Without Architects' adlı kitabında, mimarlığın eğitilmiş mimarların tekeline geçmeden önceki örneklerinden alınacak çok ders ve öğrenilecek çok bilgi olduğunu vurgular. Yazar, dünyanın pekçok bölgesinde, ilkel olarak kabul edilmelerine karşın, bu insanların

bugünün mimarlarına oranla çok daha gerçekçi ve de en önemlisi ‘akılcı’ çözümler ürettiklerine önemle dikkat çeker.

Rudfsky’ e göre bunun en büyük nedeni, mimarlığın özünde yatan insan ve yaşam bağıntısıdır. Bu insanlar hayatlarını devam ettirebilmek için kendilerine en uygun ortamı yaratmak zorundadırlar. Bunun için de öncelikle kolay, işlevsel, mantıklı ve de en akılcı çözümü bulmaları gerekir. (Rudofsky, 1964: 4, 110)

Yazarın bu görüşlerinin, daha önce ortaya konan mimarlıkta yeteneğin gerekli olmadığı, yaratıcılığın ise zeka ayrımı göstermeksizin herkesin sahip olduğu bir olgu olduğu görüşü ile bağlantılı olduğu söylenebilir. (Bölüm III.5)

Akıl hastaları ve sanatçılarda yaratıcılık konusunda araştırmalar yapan Velioğlu’nun şu sözleri, anonim mimarlığın mimarları olan insanları daha iyi yansıtır:

‘Yaratıcı kişi, sade insanların sandığı gibi ne tanrısal bir varlıktır ne de psikotik. Onu, sade insandan ayıran özellik, nitel değil, yalnızca niceldir. Her insanda var olan yaratma potansiyeli aktive edilebilir. Yeter ki koşullar hazırlansın. İşte ancak o vakit, ölümün elinden birşeyler kurtarılabilir...’ (Velioğlu, 1978: 62, 65)

Velioğlu’nun da önemle vurguladığı gibi, insan ister ilkel olsun ister eğitimli, birşeyler yaratabilmesi için öncelikle nicel bir olgu olan akla gereksinim duyar. Ancak bu noktada çok önemle dikkat çekilmesi gereken konu,

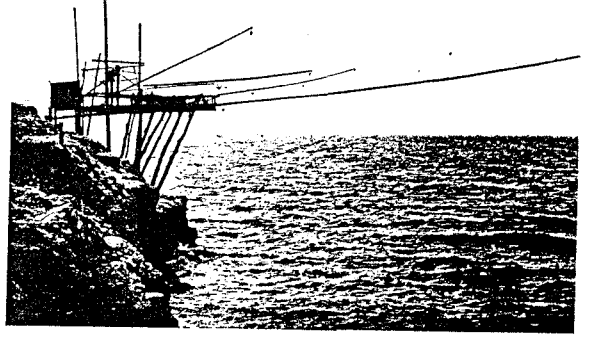
‘İnsanın öncelikle aklını kullanmayı bilmesi veya öğrenmesidir.’

İtalya’da Vieste kasabasında ve Kongo Stanleyville’deki balık tutma istasyonları, Çin köyü Ho Keou’da ve Yeni Gine’de Clarence dağlarında sellere karşı korunmak amacı ile direkler ve ağaçlar üzerine kurulan yerleşimler; anonim mimarlığa verilebilecek sayısız örnekler arasında sayılabilirler. (Şekil 4.2.1, şekil 4.2.2, şekil 4.2.3) Batı Japonya Shimane’de, bölgenin önemli bir iklim özelliği olan kuvvetli rüzgarlara karşı oluşturulan çözümler yine doğanın imkanları ve insan aklının ürünüdür. Buradaki yerleşimler, hakim rüzgar yönüne karşı, elli metre yüksekliğe kadar ulaşabilen iğne

Şekil 4.2. Anonim mimarlık örnekleri



Stanleyville - Kongo

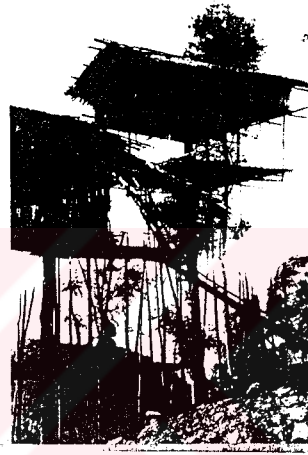


Şekil 4.2.1. Balık tutma istasyonları

Vieste - İtalya

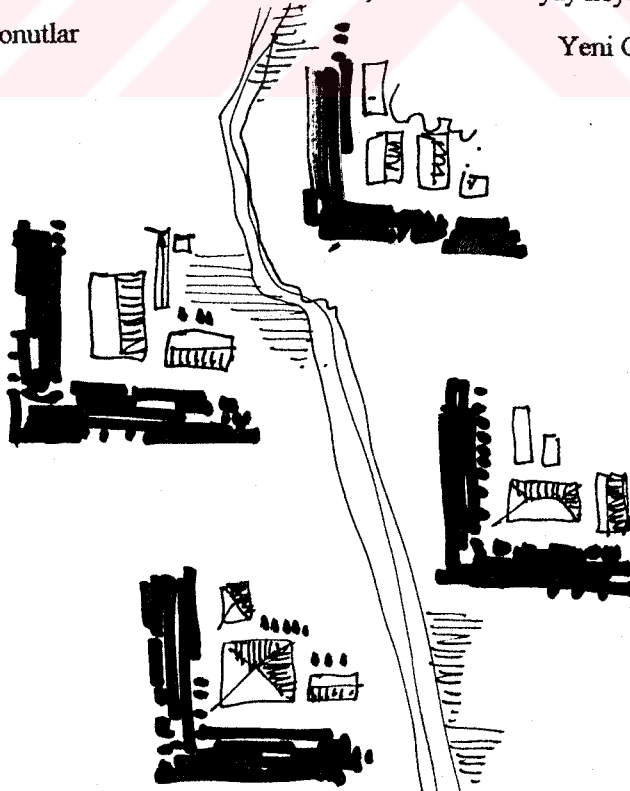


Şekil 4.2.2. Çin köyü Ho Keou'da direkler üzerine kurulan konutlar



Şekil 4.2.3. Buyay köyündeki ağaç evler,

Yeni Gine



Şekil 4.2.4 Rützgardan korunmak amacı ile ağaçlardan yapılmış doğal duvarlar ve

içlerindeki konutlardan oluşan yerleşim birimleri Shimane - Batı Japonya

Şekil 4.2 (Rudfsky, 1964: 109,110,132)

yapraklı çam ağaçlarının 'L' biçiminde şekillendirilmesi ile oluşan doğal duvarlarla korunurlar. Bu doğal duvarın kuytusuna yerleşen yapılar bir anlamda, konut tipleri arasında oldukça sık kullanılan avlulu evlerin de farklı bir yorumu olarak nitelenebilirler. (Şekil 4.2.4)

Anonim mimarlığa ilginç örnekler barındıran bir bölge ise, Kapadokya bölgesidir. Yörenin karakteristik yapısı, volkanik doğal oluşumlardan ve mekanların kayalara oyularak yapılmış olmasından kaynaklanır. Bu mekanlar Arap saldırılarından korunmak ve hristiyanlığı yaymak amacı ile yapılan pekçok kilise ve barınma mekanları ve kuş evleridir. Oyularak yapılan yerleşimlerin korunma amaçlı olmaları, insanların ilginç fakat bir o kadar da akılcı çözümler üretmelerini sağlamıştır.

İç mekanları dış saldırılara karşı koruyan ve ancak içeriden açılabilen kapı ve kilit sistemleri ile merdiven çözümleri bölgenin karakteristik çözümleri arasındadır. İnsanın ergonometrik yapısından kaynaklanan boyutların hakim olduğu, iç mekanda iki farklı seviyeyi birbirine bağlayan asansör kovanı şeklindeki merdivenler (Şekil 4.2.5.1) ile dış mekanda yüksekteki bir giriş deliğine ulaşabilmeyi sağlayan el ve ayak koyabilmek için yapılmış küçük oyuk biçimindeki merdiven çözümleri (Şekil 4.2.5.2) tamamı ile insan aklının kullanılması sonucu üretilen örneklerdir. Bölgedeki diğer bir karakteristik özellik ise, kuş evleri ve yeraltı şehirlerinin girişlerindeki kilit sistemleridir. Dışarıdan açılması mümkün olmayan bu kilitler akılcılığın örnekleri arasındadır. (Şekil 4.2.7, şekil 4.2.6)

Anonim mimarlığa büyük ölçekli kurgularda da rastlanır. Sıcak iklim bölgelerinde kurulu Zenzibar'daki noktasal nitelikli yerleşme ile İslam kenti Marrakesh'deki geometrik ve avlu karakterli yerleşme arasındaki ortak noktanın, yapıların sıklıkla biraraya gelmesi ile oluşturulan dar, gölgeli ve serin geçitler olduğu söylenebilir. (Şekil 4.2.8-a, şekil 4.2.8-b) Kamerun'daki Logone-Birni yerleşmesi de yine iklim ve toplumun yaşam biçimini yansıtan ve spontane gelişen örnekler arasında sayılabilir. (Şekil 4.2.8-c)

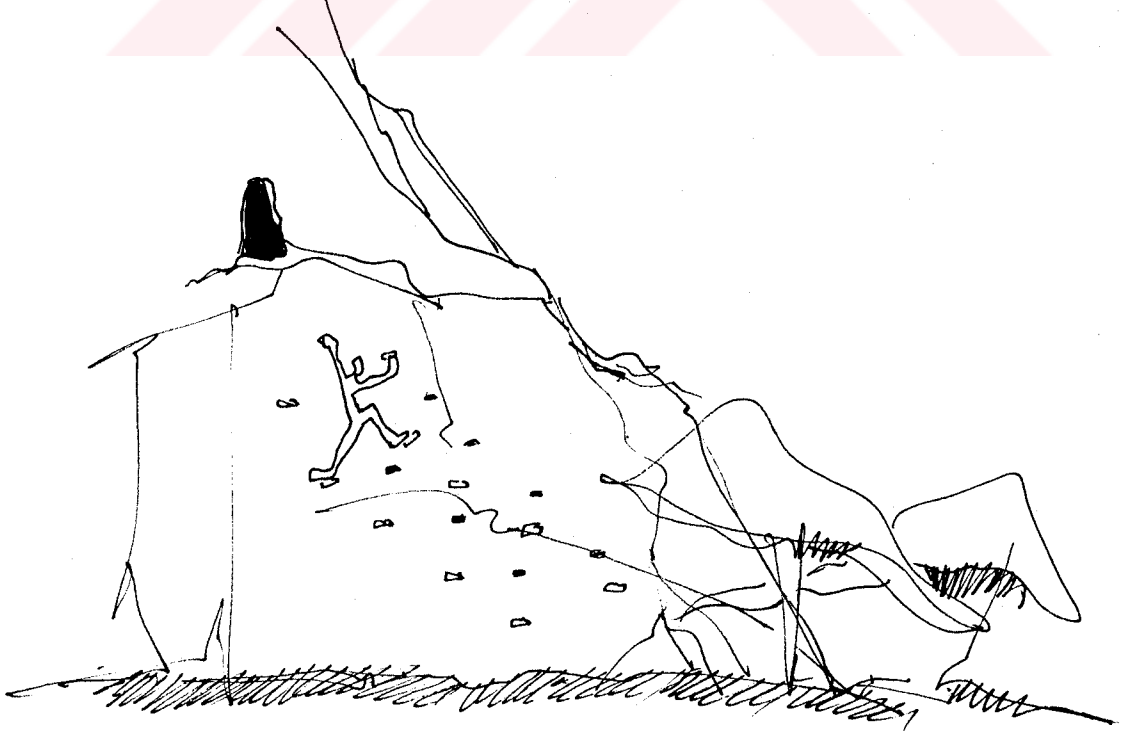
Yukarıda verilen tüm örneklerin ortak yanları şu başlıklar altında özetlenebilir.

1. Ölçek gözetmeksizin küçük bir detaydan, büyük ölçekteki yerleşmelere kadar tüm çözümler, belirli sorunların en basit yoldan çözümüne dayanır.

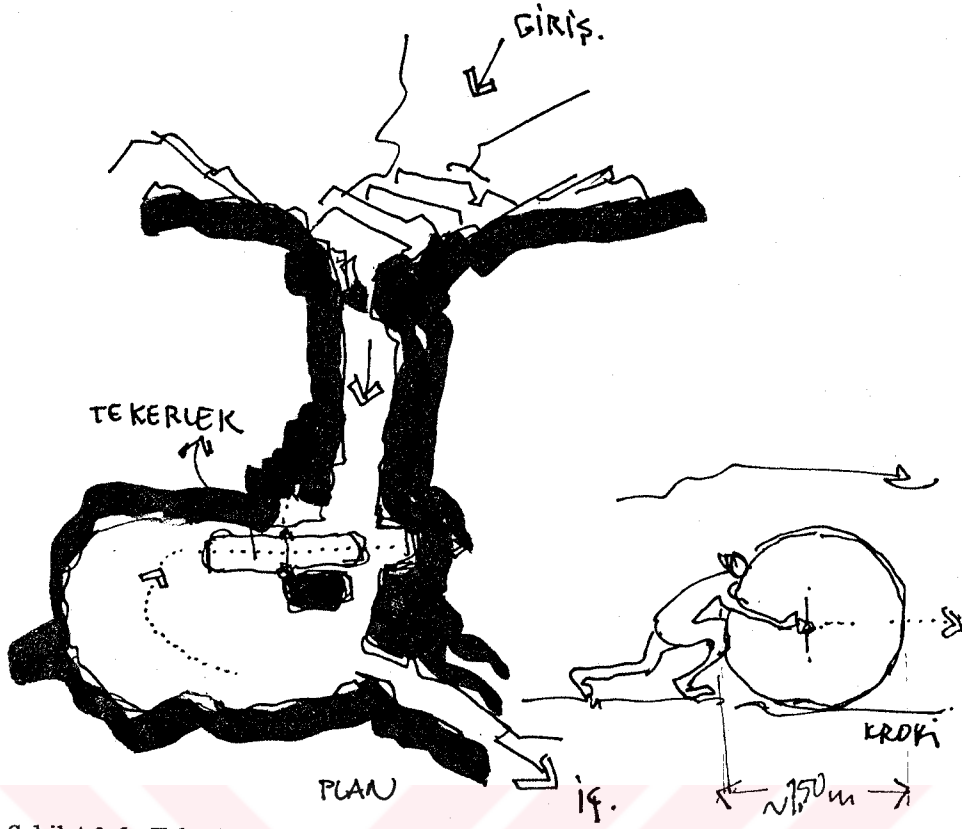
Şekil 4.2.5. Özgün merdiven çözümleri, Kapadokya



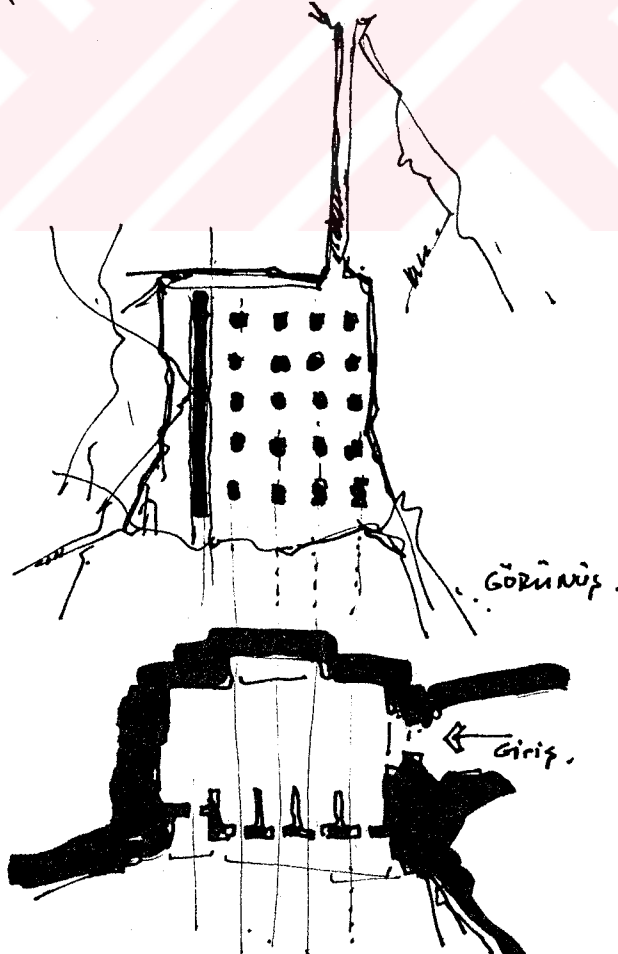
Şekil 4.2.5.1 Oyularak yapılmış iki farklı seviyedeki mekanı bağlayan asansör boşluğu şeklindeki merdiven çözümü



Şekil 4.2.5.2. Yukarıda bir girişe ulaşabilmek için el ve ayak konabilen küçük oyuklardan oluşan merdiven çözümü



Şekil 4.2.6. Tekerlek biçimindeki taşın arkadan ittirilerek, karşı duvardaki yuvaya oturtulması ile oluşturulan kapı, kilit çözümü, Kapadokya



Şekil 4.2.7. Bir kuş evi örneği, Kapadokya

Şekil 4.2.8. İklim ve kültürel yapıdan kaynaklanan yerleşim türleri



Şekil 4.2.8-a. Zanzibar'da noktasal yerleşme



Şekil 4.2.8-b. Marrakesh'de geometrik ve avlulu yerleşme



Şekil 4.2.8-c. Kamerun - Logone - Birni yerleşmeleri

2. Bu nedenle sonuçlar olabildiğince yalın ve nettir.
3. Oluşan formlar ve detaylar yalnızca gerektiği kadardır.
4. Tüm örnekler tek bir kavramda buluşurlar. Bu kavram 'akılcılıktır'. Başka bir deyişle insanların akıllarını kullanmayı bilmeleridir.
5. Sonuç olarak denilebilir ki, anonim mimarlık tamamı ile 'doğru düşünme'ye bağlıdır.

İraksak düşünmeye dayalı düşünsel tasarımı yönlendiren ilk etkenin var olan biçimler değil, ihtiyaca cevap veren akılcı çözümler olduğu ileri sürülebilir.

Buraya kadar genel hatları ile ele alınan biçimsel ve düşünsel kaynaklı tasarımlar bundan sonraki aşamalarda, önceden tanımlanmış veya tanımlanmamış bazı kavramlar doğrultusunda karşılaştırma bazında analiz edileceklerdir.

4. Biçime dayalı tasarımın analizi

Bu bölümde biçime dayalı tasarım modeli, önceden tanımlanmış olan bütünlük, noktasal etki, hareketsizlik gibi kavramların paralelinde tartışılacak ve genel bir değerlendirme yapılacaktır.

4.1. Durağan bütünlük

Bölüm III.6.1 de mimari tasarımda bütünlük kavramı iki ana başlık halinde incelenmişti. Durağan ve dinamik olarak adlandırılan bu kavramlar yapılarındaki farklılıklar açısından değerlendirilmişlerdi.

Bu değerlendirme göz önüne alındığında biçimsel kaynaklı tasarımın durağan bütünlükte bir yapıya sahip olduğu iddia edilebilir. Durağan bütünlüğün en önemli niteliği, parçaların yapısal veya anlamsal özelliklerinin, parçaların oluşturduğu bütünlüğe indirgenemez olmasıdır. (bak bölüm III.6.1.1) Bu niteliğin biçimsel kaynaklı tasarımın da temel karakteri olduğu ileri sürülebilir.

Daha geniş bir yaklaşımla, mimari tasarımın bileşenleri olarak tanımladığımız görme, düşünme ve anlatım kavramlarının, Hançerlioğlu'nun verdiği bir torba ceviz örneğinde olduğu gibi, (bak bölüm III.6.1.1) çoğu zaman bağımsız eylem olarak

kaldıkları görülür. Söz konusu üç kavramın ayrı ayrı ele alınmaları ile bu görüş kanıtlanabilir.

Görme

Hazır görsel biçimlere veya bilgiye dayalı malzemelerin tasarım kaynağı olarak kullanıldığı ileri sürülen biçimsel kaynaklı tasarımda, yalnızca biçimlerin görüldüğü, kavrandığı ileri sürülebilir. Çünkü biçimler genelde, yorumlanmadan başka bir deyişle konturları değişmeden kalmaktadır.

Biçimi görme hazır, mevcut biçimlerin birer kalıp, şekil veya kontur olarak algılanmaları olarak özetlenebilir. Kontur kavramı, üç boyutlu da düşünülebilen, planimetrik bir objenin etrafını saran, sınırlarını belirleyen dış çizgisi olarak tanımlanmıştı. (bak bölüm II.5.1.1) Bu tanıma paralel olarak, biçimlerin görülmesinin de, nesnelerin dış sınırlarının kavranmasından ibaret olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır.

Bu noktada vurgulanması gereken diğer bir nokta, biçimlerin mutlaka nesnel hayatta var olma koşulu ile sınırlandırılmamaları gerektiğidir. Çünkü birçok örnekte görüldüğü gibi, gerek biçimler, gerekse de bilgiler mimarın belleğinde yer ederek, bir başka deyişle imgeleşerek tasarımı yönlendiren faktörlere dönüşebilirler.

Özü görmenin ise, biçimsel kaynaklı tasarımda pek fazla rolü ve önemi olmadığı iddia edilebilir. Ayırd etme olgusunun en alt düzeyi olarak tanımlanan görme, tanımında da vurgulandığı gibi, anlamak ve keşfetmek ile eşdeğerlidir. Bu açıdan tekrara ve hatta ezberciliğe dayandığı iddia ettiğimiz biçime dayalı tasarım ile bağdaşmadığı ileri sürülebilir.

Düşünme

Düşünme eyleminin gerçekleşebilmesi için mutlaka birtakım verilerin, bilgilerin gerekliliği daha önce vurgulanmıştı. Biçimsel kaynaklı tasarımda yakınsak düşünmenin geçerli olduğu hatırlanırsa, buradaki verilerin hazır biçimler veya şemalar olduğu ileri sürülebilir. Bu da biçime dayalı tasarımda düşünmenin öğrenilebilirliğini engeller. Başka bir deyişle düşünme eylemi, söz konusu biçimlerin seçimine, yanyana gelişlerine, tekrarlanmalarına, tekrarlanmaların türüne ve sayısına karar vermek olarak özetlenebilir.

Anlatım

Biçimsel tasarımda anlatım, biçimlerin sınırlarının, konturlarının çizilmesidir. Bir anlamda benzetmeye dayalı olduğu söylenebilir. Bir nesneyi gerçeğine benzetebilmek ise, belirli bir çizim yeteneği gerektirecektir. Bu gereklilik önceden ortaya konulan mimari tasarımda yeteneğin söz konusu olmadığı iddiası ile çelişir. Oluşan bu çelişkinin nedeni basit ve nettir. Çünkü biçimsel kaynaklı tasarımda anlatılan özgün düşünce değil, biçimlerin veya kalıpların tekrarlarıdır.

Bu nedenle biçime dayalı tasarımda eskiz yolu ile düşünmeden söz edilemez. Çünkü bir defada bitmiş kalıplar ve yanyana gelişleri anlatılır. Bu nedenle değişmeye ve gelişmeye açık değildirler. Belirli bir süreçleri yoktur. Anlatımda soyutlama değil, somutlamanın yapıldığı iddia edilebilir. Alberti'nin Manastır eskizleri, Leonardo da Vinci'nin ideal kilise eskizleri, Michelangelo'nun St. Peter's Kilisesi için yaptığı eskizler bu tür anlatımlara örneklerdir. Ayrıca modern mimarlıkta da biçime dayalı anlatımın örnekleri verilebilir. (Şekil 4.3)

Yukarıda sergilenen verilerin paralelinde, biçimsel kaynaklı tasarımda anlatımın öğretilebilirliğinden söz edilemeyeceği sonucuna varılır. Bu sonuca bağlı olarak bu tür tasarımda durağan bütünlüğe bağlı olarak görmenin ve hatta düşünmenin öğrenilemeyeceği de ileri sürülebilir.

4.2. Noktasallık ve bağımsız obje

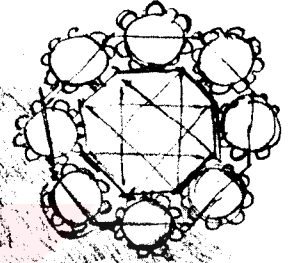
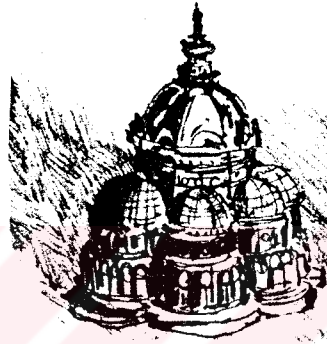
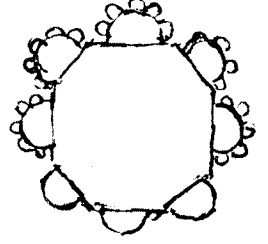
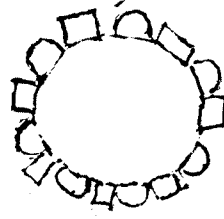
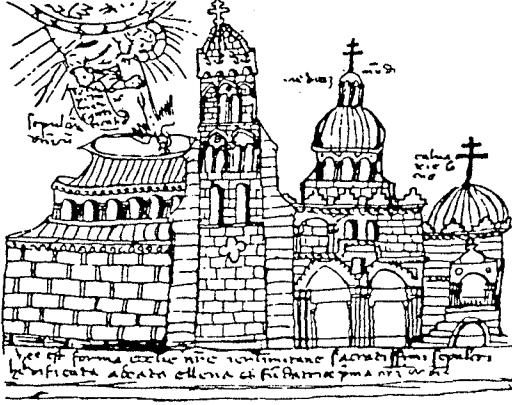
Biçimsel kaynaklı tasarımının önemli niteliklerinden biri, 'tasarımda noktasallık' olarak özetlenebilir. Yakınsak sözcüğünün sözlük anlamından gelen ve biçimsel tasarımın genel karakterini de içinde barındıran nokta veya noktasallık kavramını Ching, mimari açıdan yorumlar.

Ching'e göre nokta, yönlenmeyen ve yönlendirilemeyen bir elemandır. Noktasal bir elemanın ilk niteliği, boşluk içinde görünür ve tanımlanır halde olmasıdır.

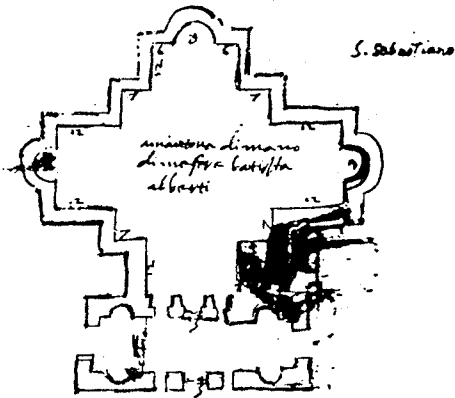
İlk akla gelen belirleyici biçim, belirli yüksekliği olan düşey bir elemandır. Bu elemanlar antik çağların simgesel yapılarından biri olan menhir, kolon, obelisk, saat kulesi, kiliselerin çan kuleleri, elektrik ve bayrak direkleri veya minareler ve hatta anıtlar, heykeller, ağaçlar gibi fonksiyonel veya fonksiyonel olmayan ancak görsel

Şekil 4.3. Biçime dayalı tasarımda anlatım

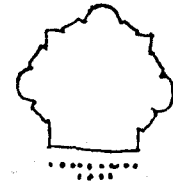
Şekil 4.3.1. Rönesans döneminde anlatım örnekleri



Şekil 4.3.1.2. İdeal kilise tasarımları, Leonardo da Vinci

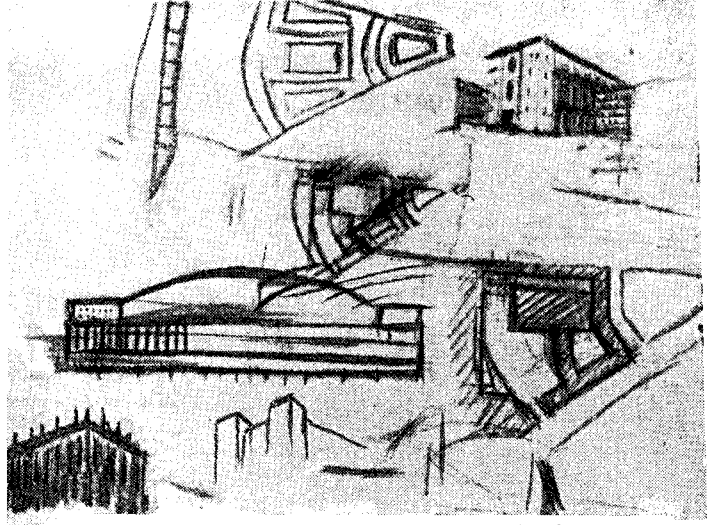


Şekil 4.3.1.1. Manastır eskizleri, Alberti

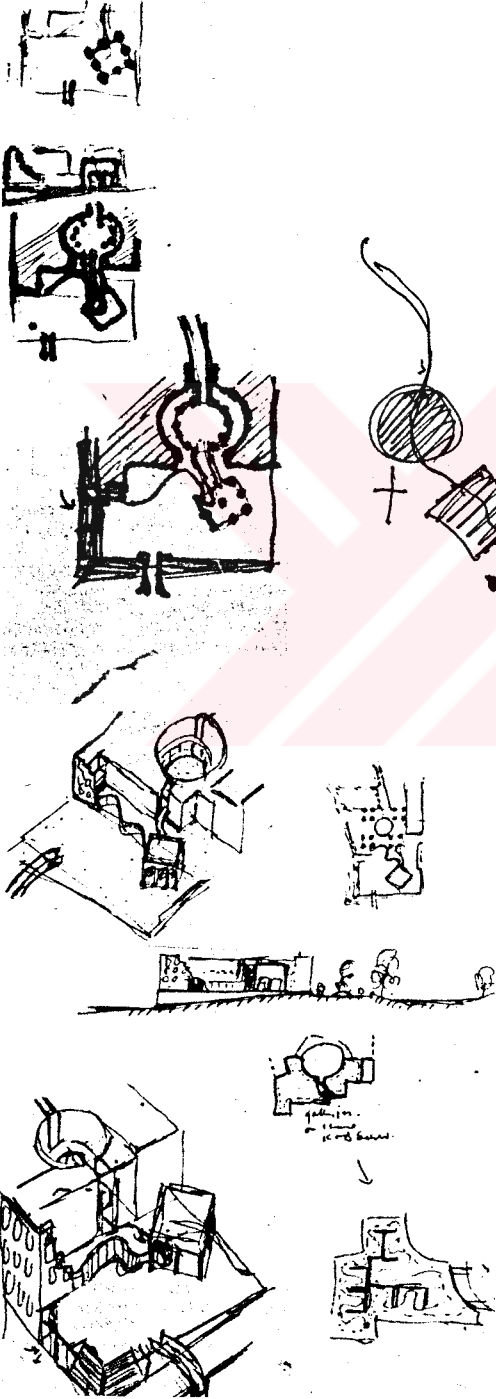


Şekil 4.3.1.3. St.Peter's Kilisesi, Roma, (1547-1564), Michel Angelo

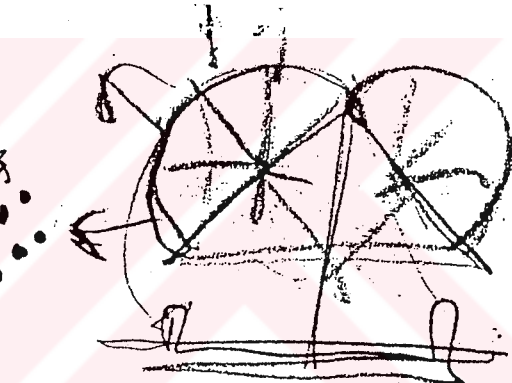
Şekil 4.3.2. Modern mimarlıkta anlatım örnekleri



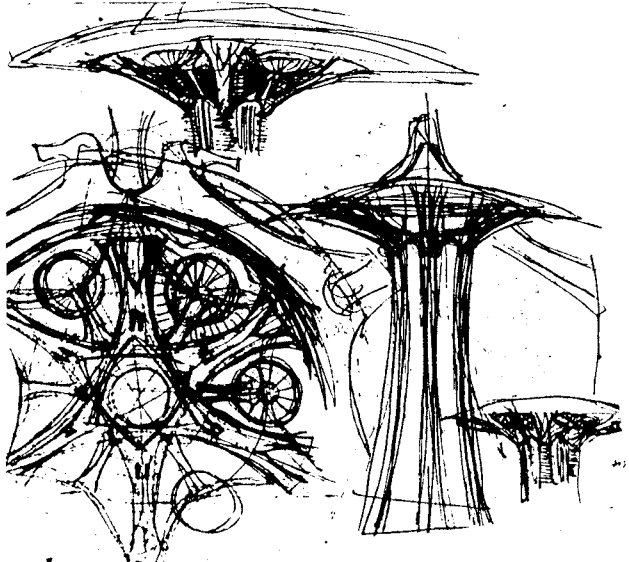
Şekil 4.3.2.1. Viyana'da bir ticaret merkezi tasarımı,
Adolf Loos, 1907



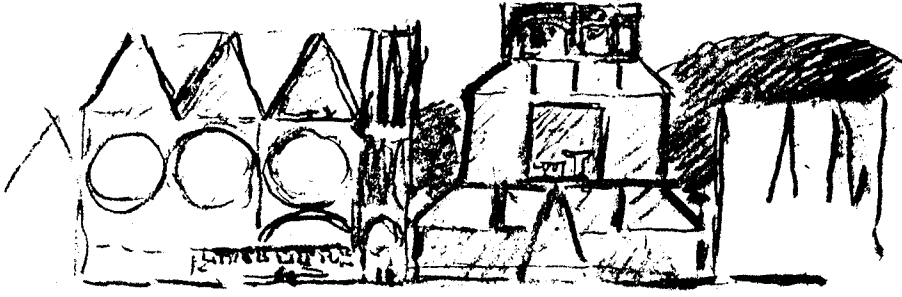
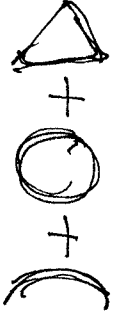
Şekil 4.3.2.2. Sanat Müzesi tasarımı,
J. Stirling



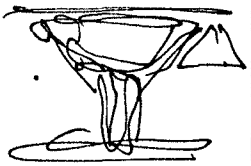
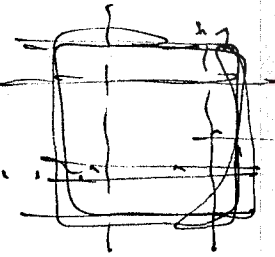
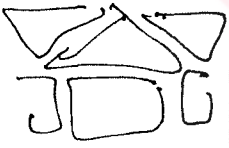
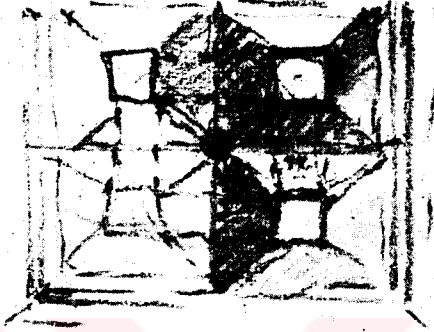
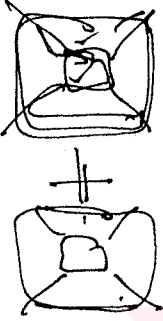
Şekil 4.3.2.3. Breganzona'da bir ev eskizi,
Ticini, 1988, Mario Botta



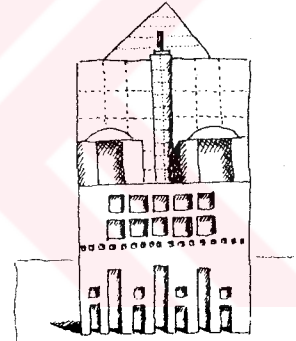
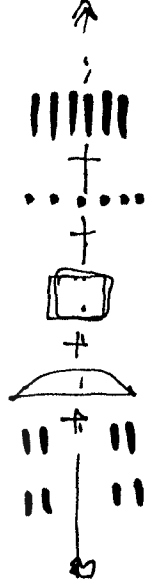
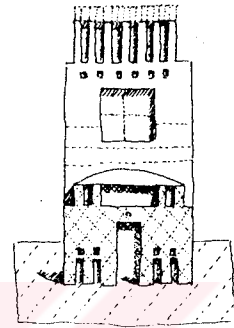
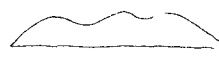
Şekil 4.3.2.4. Eskizler, Paolo Soleri



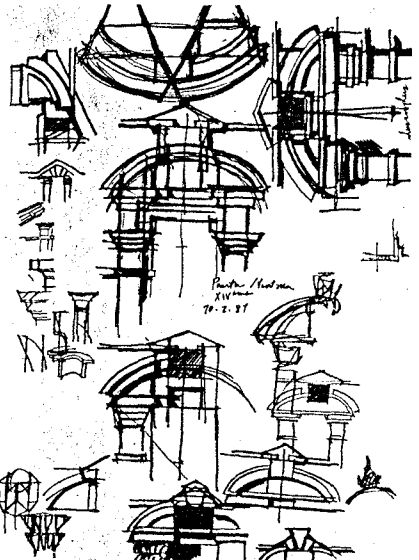
Şekil 4.3.2.6. Medya Merkezi, Pennsylvanie, Louis Kahn



Şekil 4.3.2.5. Hurva Sinagogu eskizleri, İsrail, Louis Kahn



Şekil 4.3.2.7. Eskizler, M. Graves

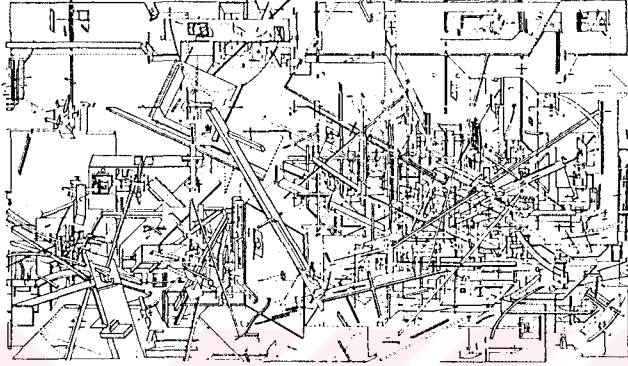


Şekil 4.3.2.8. Kapı ve pencere eskizleri, R. Bofill

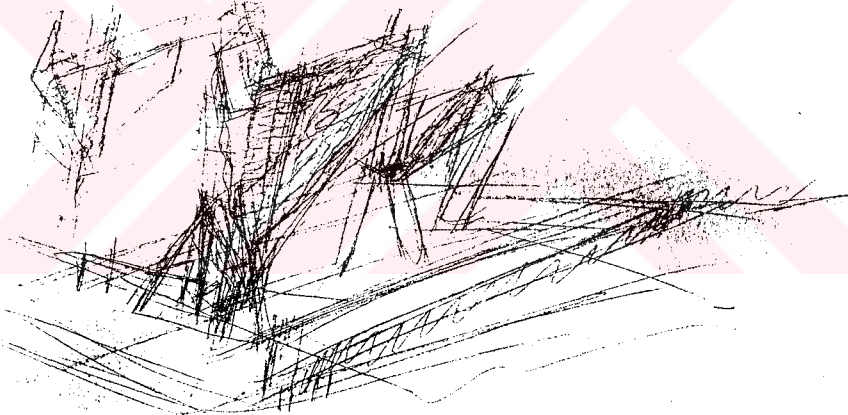
Şekil 4.3.3. Dekonstrüktivist anlatım örnekleri



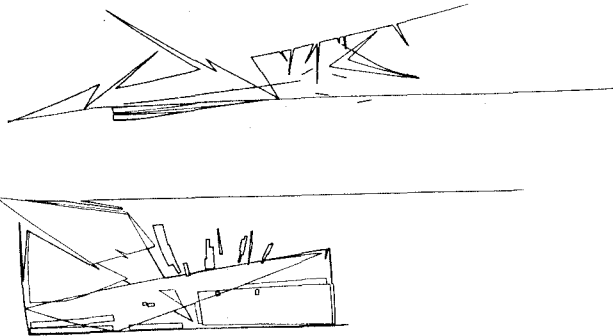
Şekil 4.3.3.1. Chamber Works, 1983 Daniel Libeskind



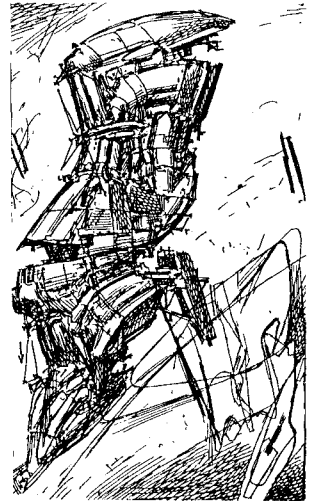
Şekil 4.3.3.2. "Leakage", Micromegas, 1979, Daniel Libeskind



Şekil 4.3.3.3. Eskiz, C. Himmelblau



Şekil 4.3.3.4. Eskiz, Z.Hadid



Şekil 4.3.3.5. Serbest Mekan Strüktürü, L.Woods

Şekil 4.3.3.1, Şekil 4.3.3.2 (Mimarlık, 1994: 49,50)

Şekil 4.3.3.3 (İncioğlu, 1995: 56) Şekil 4.3.3.4 (İncioğlu, 1995: 56) Şekil 4.3.3.5 (İncioğlu, 1995: 97)

değerler taşıyan elemanlar olabilir. (Ching, 1979: 21) Ching'in tanımındaki bu elemanlar, yukarıdan bakıldıklarında yükseklikleri, çapları veya kesitleri her ne olursa olsun, birer nokta olarak algılanır ve tanımlanırlar. Bu nedenle anlatımları da yine nokta veya noktasal bir lekedir.

Ching üçüncü boyutta düşey ve lineer örneklerle açıkladığı noktasallığı bir sonraki aşamada, daha geniş ve sistematik biçimde örnekler. Yazara göre, ikinci ve üçüncü boyutta belirli bir alan ve hacim kaplayan tüm yapılar, belirli bir açıdan ve yükseklikten bakıldığında yine noktasal etkiye sahiptirler. Noktasal etki tek bir nokta ile sağlanacağı gibi boşluk içinde hacimsel yeri olan yapılara kadar genişletilebilir. (Ching, a.g.e.)

Ching'in noktasallık kavramını örneklerken, Klee'nin dönüşüm ilkesinden yararlandığı görülür. Dönüşüm ilkesinin kaynağı, aynı zamanda mekansal oluşumun da kaynağı kabul edilen 'eleman hareketleri' kavramıdır. Yanar'a göre, fiziksel olarak gerçek olmayan bu hareket, tekrarlanan elemanların bir araya gelmesi ile göze hareketli gibi gözükür. (Yanar, 1994: 78)

Ressam Paul Klee, Yanar'ın 'soyut hareket' olarak nitelediği eleman hareketlerinin, anlatımda ve yaratıcılıkta karşılıklarını bulmaya çalışan sanatçılardan biridir. Klee, bu hareketi şöyle özetler:

' Bütün resimsel formlar hareket halindeki nokta ile başlar... Nokta hareket eder... ve tek boyutlu çizgi oluşur. Eğer çizgi düzleme dönüşürse, iki boyutlu bir eleman elde edilir. Düzlemlerin bir araya gelmeleri ile de, üç boyutlu kütle oluşur... Noktadan çizgiye, çizgiden düzleme ve düzlemden mekansal boyuta dönüşüm, kinetik enerjilerin özetidir...' Klee, (Ching, 1979: 18) (Bacon, 1992: 69)

Ching noktasal etkiyi, Klee'nin yukarıda tanımladığı eleman hareketleri ile örnekleyerek açıklar. Yazara göre, tek bir noktadan başlayan noktasallık, noktanın hareketi ile bir küreye kadar varabilen geniş bir tanımlama alanını içerir. Nokta düşeyde bir çizgiye dönüştüğü zaman belirleyici bir elemandır. Yatayda hareket eden nokta ise,

dairesel bir alana dönüşebilir. Dairenin hareketi ise, hacimsel elemanları oluşturur. Daire, düşeyde tek yönlü hareket ettiği zaman silindirik, merkezi sabit olmak üzere tüm yönlerde hareket ettiği zaman da küresel geometrik elemanlara dönüşür. Mimarlık alanında bu elemanlara karşılık gelen pekçok yapıdan söz edilebilir. (Şekil 4.4.1, şekil 4.4.1.1)

Noktadan, büyük ölçekli bir yapıya kadar örneklenebilen noktasallık, tek yapı ölçeğinden çıkarak, yapılar grubuna da dönüşebilir. Fransa’da bir tepe üzerine kurulu S. Michael Manastırı irili ufaklı yapıların biraraya geldiği piramidal bir kompozisyon görünümündedir. Kent boyutunda, belirleyici ve tanımlayıcı bir niteliğe sahip olan manastır, bu nedenle noktasal olarak nitelenebilir. (Şekil 4.4.1.3.1)

Yukarıda ele alınan tüm örnekler, belirli bir düzleme göre pozitif niteliği olan yapılardır. Bunlar bulundukları bütünlük içinde odak, hedef, nirengi noktası gibi nitelikler taşırlar. Noktasallık; çukurlar, kuyular gibi, karşıt bir terim olan negatif yapılarla da örneklenebilir. Bu örnekler belirleyicilik özelliklerini fazla taşımazlar. Fakat yine de tasarım sürecindeki anlatımda, pozitif örneklerde olduğu gibi nokta ve leke ile tanımlanırlar.

Özetle, noktasal olarak tanımladığımız tüm bu örneklerde ortak bir kavramdan söz edilebilir. Bu kavram, noktanın temel niteliği olan durağanlık, sessizlik gibi sözcüklerle eşanlamlı olan ‘hareketsizlik’ tir.

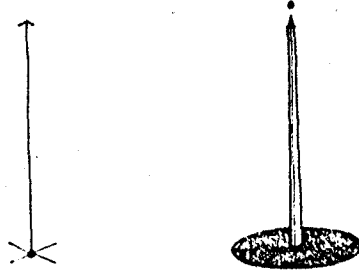
Yukarıda mevcut olan örneklerle ortaya konulan noktasallık kavramı tasarımda iki başlıkta tartışılabilir.

1. Hazır nesne veya imgeler arasından seçilen her biçimin tasarımın başında belirlenmesi, noktasallığı oluşturan birinci faktördür. Bir eşya, bir hayvan veya Babil Kulesi gibi eski dönemleri çağrıştıran imgeler oldukça geniş bir alanda örneklenebilecek olan biçimlerden bazılarıdır.

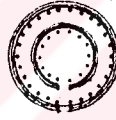
2. Tasarım sürecinde noktasal etkinin ikinci yolu, bilinen biçimlerin değil, belirli bir tanımlı olmayan herhangi bir biçimin yönlendirici olmasıdır.

Zaha Hadid’in, bir konut projesi bu tür bir tasarım tavrına örnek olarak verilebilir. (Şekil 4.5.3.1)

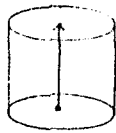
Şekil 4.4. Biçimsel tasarımda noktasallık



Daire



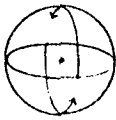
Yunan Tapınağı, Epidauros



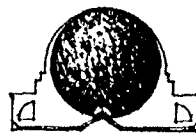
Silindir



Vaftız Evi, Dioti Salvi



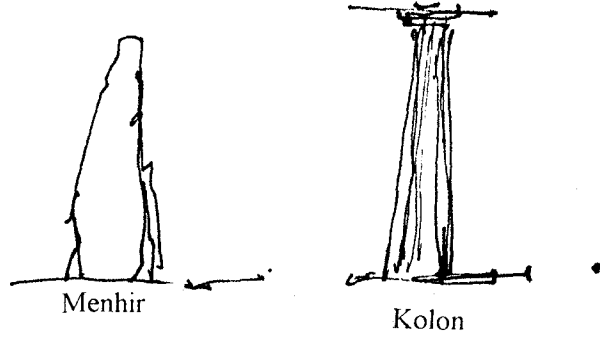
Küre



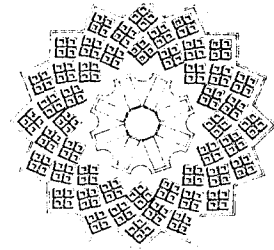
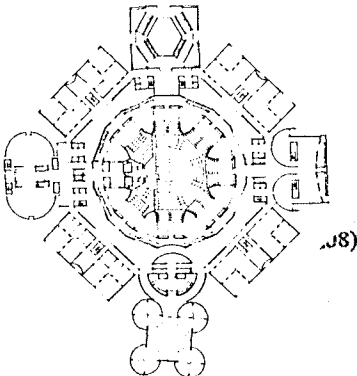
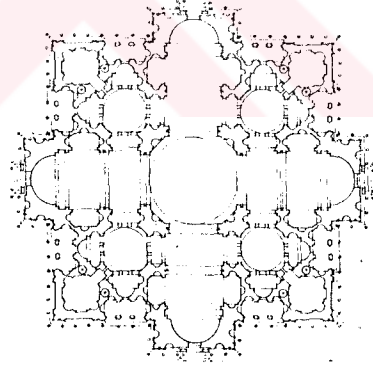
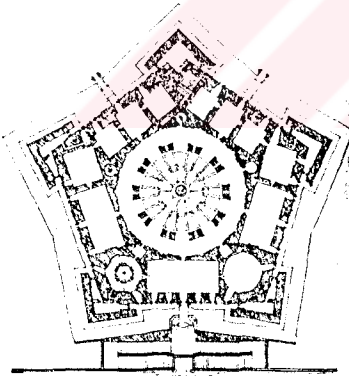
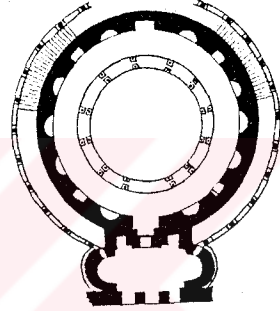
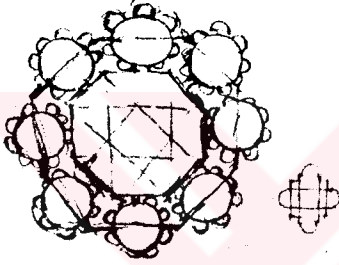
Newton Anıtı, E.-L. Boulée, 1785

Şekil 4.4.1. Klee'nin nokta, çizgi, yüzey ve völmünden kaynaklanan dönüşüm ilkesine bağlı olarak mekan oluşumu

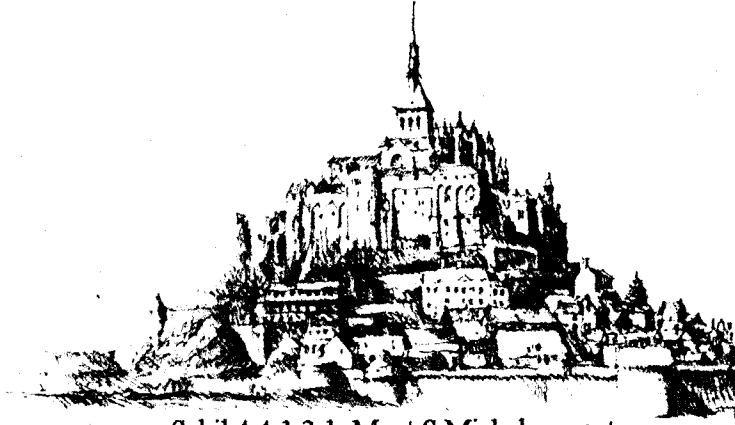
Şekil 4.4.1.1. Düşeyde lineer gelişen noktasallık



Şekil 4.4.1.2. Plan düzleminde noktasallık örnekleri



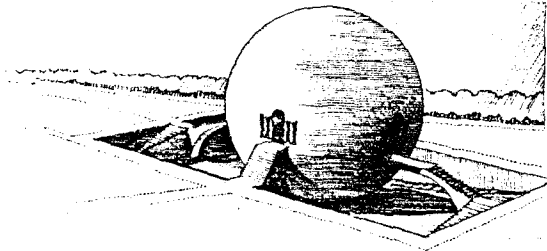
Şekil 4.4.1.3. Volümde noktasallık



Şekil 4.4.1.3.1. Mont S.Michel manastırı



Şekil 4.4.1.3.2. İdeal kilise, Leonardo Da Vinci



Şekil 4.4.1.3.3. Tahıl deposu, Claude-Nicholas Ledoux

Sonuç olarak biçim, ister var olan hazır nesnelerden seçilsin, ister mimar tarafından belirlensin her ikisinde de ortak özellik yapının birer 'nokta' olarak kabul edilmesidir. Yapının noktasallığı, tasarım yönteminde izlenen yöntemin de yine noktasal bir düşünce temeline dayandığının kanıtıdır. Noktanın hareketsizliği hatırlanacak olursa, gerek ortaya çıkan yapıda, gerekse de tasarım yönteminde varlığı iddia edilen süreksizlik, durağanlık gibi nitelikler tek bir kavram altında toplanabilir. Bu kavram, yukarıda sayılan tüm nitelikleri kapsayan 'bağımsız obje' kavramıdır.

Tasarım sürecinde bağımsız obje kavramı

Mimari literatürde noktasalık veya bağımsız obje kavramının gereği kadar yorumlanmadığı görülür. Bunun nedeni, mimari tasarımda biçimsel davranışların genelde tercih edilen bir tavır olmasına bağlanabilir.

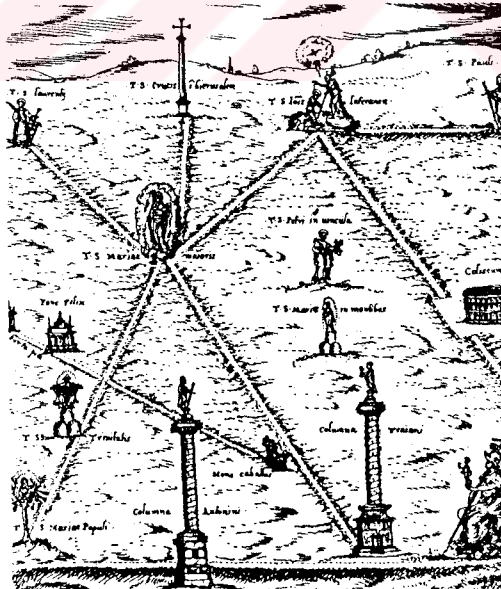
Bağımsız obje kavramına değinen sayılı araştırmacılardan biri olan Pierre von Meiss, 'Elements of Architecture' adlı kitabında bu konuya geniş yer ayırır. Meiss'in görüşlerinin, yukarıda biçimsel tasarım çerçevesinde sözü edilen tüm kavramları özetlediği ileri sürülebilir. Ching'in görüşlerine paralel olarak, kent dokuları içindeki anıtların veya anıtsal yapıların birer obje olarak değerlendirilebileceğini vurgulayan Meiss, kent dokusu ile obje kavramını karşılaştırarak yorumlar. Yazara göre, doku süreklilik imajı veren bir olgudur. Objeye niteliği taşıyan yapılar ise, genelde kapalı elemanlardır. Bitmiş ve kendi içlerinde bir bütün olarak algılanırlar. (Meiss, 1990: 75) Kent dokularında belediye binası, katedral, şehir kapıları, çeşme gibi bazı yapıların genel bütünden ayrılarak objeye niteliği taşıdığına dikkat çeken Meiss, Roma planını önemli bir tipolojik örnek olarak verir. (Şekil 4.5) Roma kent planında, doku ve anıtsal yapılar arasındaki etkileşimin, ölçek bağlantılarının ve mekansal organizasyonun kolaylıkla okunduğu ileri sürer.

Bacon'da Meiss gibi, kent içindeki noktasal elemanları kenti tanımlayan elemanlar olarak niteler. Ancak Bacon'a göre bu tür elemanlar noktasal olmalarına karşın, kent içinde bütünlüğü sağlayan ve hatta dokusal hareketi başlatan elemanlar olarak da tanımlanmalıdırlar. (Bacon, 1992: 137,138) Yazarın dokusal hareket olarak tanımladığı, kent içi insan akışını sağlayan bağlantı yollarıdır. Diğer bir deyişle noktasal

Şekil 4.5. Tasarımda bağımsız obje



Roma kentinde obje niteliği taşıyan yapılar



Bağımsız objelerin kent bağıntılarını başlatmaları ve yönlendirmeleri

elemanlar bu bağlantıları yönlendiren, başlatan, bitiren veya yön değiştirmesini sağlayan elemanlardır. Bu açıdan bulundukları konum açısından önemlidirler ve bir yönleri ile bütünün parçasıdırlar. Ancak bu çalışmada sözü edilen bağımsız obje kavramı ve noktasallık, bu tür bir işlevden bağımsız kendi başına oluşan eleman ve yapılardır. (Şekil 4.5.1, şekil 4.5.2)

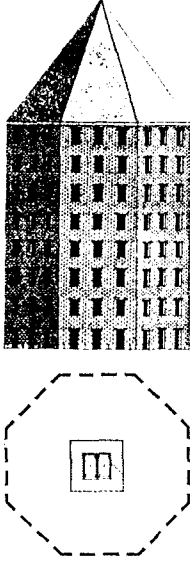
Bu noktada Meiss, önemli bir noktaya kuvvetle dikkat çeker. Meiss'e göre, 20.yy.'ın en önemli şehircilik problemi, özellikle yapılarda anıtsallık kavramının abartılarak yanlış yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Meiss, dokuların bozulmasını çok fazla obje niteliğinde yapı tasarlanmasına bağlayarak, oldukça güncel bir mimari sorunu önemle vurgular. Yazara göre:

‘ Endüstri öncesi kentlerde hakim olan homojen doku, 20. yy.da reklam, mesleki iddia gibi faktörlerin etkisiyle bozulmuştur. Bunun da nedeni, obje niteliği taşıyan yapıların artmasına bağlanabilir. İç mekanda basit fonksiyonlar taşımasına rağmen, dış kabuğun abartılarak dikkat çekmesi yapının popülaritesini artırır. Bu anlayış fiziksel çevreye uyumdan çok, model yaratma amacını güder. Özellikle modern mimari akımlar yanlış yoldan giderek, tarihsel kent dokularını zedeleyen görüntüler oluşturmuşlardır. Bunun da nedeni, obje bina yapmanın daha çok ilgi çeken ve hatta kolay bir yol olmasına bağlanabilir. Çünkü hakim dokuya uyabilmek çok daha derin bir altyapı gerektirdiği için daha zor bir yöntem olarak değerlendirilebilir...’ (Meiss, 1990: 76,77)

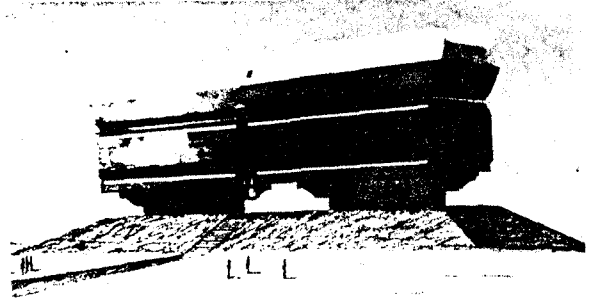
Meiss'in yukarıdaki sözleri, buraya kadar farklı boyutlarda ortaya konulan tasarımda biçimselliğin, bazı çok önemli başlıklarda ve sert bir dilde eleştirilerek özetlenmesidir. Bu başlıklar şöyle sıralanabilir.

1. Oldukça önemli bir mimari problem olan kent dokularındaki bozukluklar, obje niteliğindeki binaların artmasına bağlanabilir.
2. Bu artış mimarların, toplum içinde dikkat çekmek, popülarite gibi faktörlerle saygınlıklarını arttırma çabalarının bir yansımasıdır.

Şekil 4.5.1. Volümetrik bağımsız obje örnekleri



Şekil 4.5.1.1. Floransa' da müze, 1977,
A. Rossi



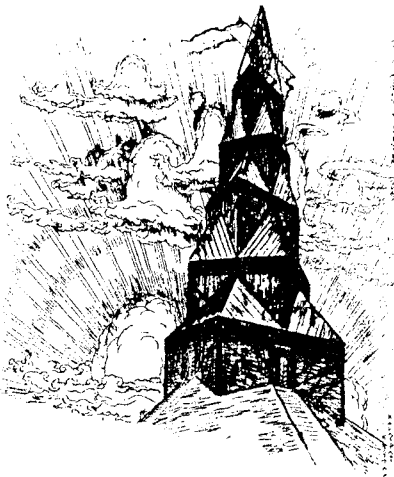
Şekil 4.5.1.2. Alışveriş merkezi, Viyana, 1965
H. Hollein



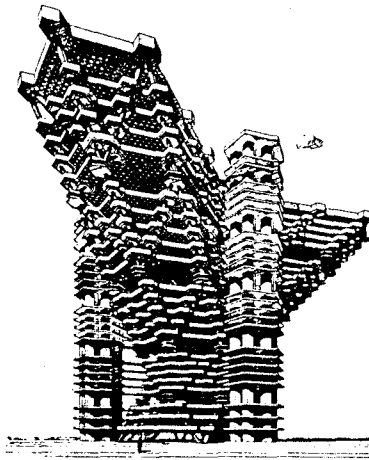
Şekil 4.5.1.3. Kırmızı Ev, 1921, Finsterlin



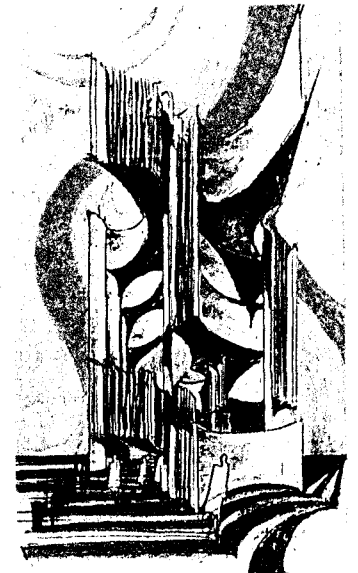
Şekil 4.5.1.4. Cam Ev, 1920, Finsterlin



Şekil 4.5.1.5. İş Merkezi, 1925
, W. August Hablik



Şekil 4.5.1.6. Büro binası, 1961
, W. Holzbauer



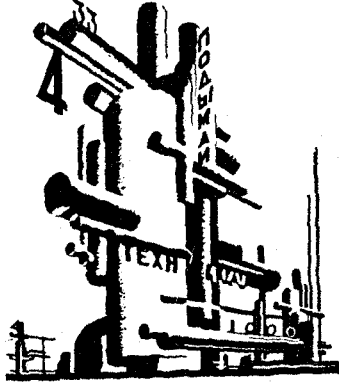
Şekil 4.5.1.7. Baldi II Evi, 1965.
Paolo Portoghesi

Şekil 4.5.1.1 (Werner, 1980: 193) Şekil 4.5.1.2 (Werner, 1980: 150)

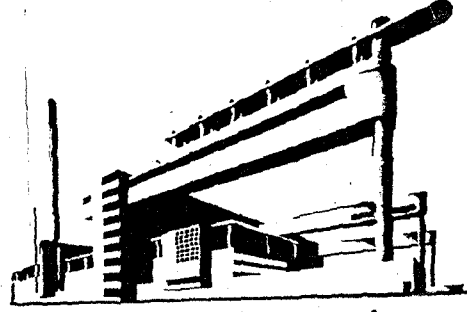
Şekil 4.5.1.3 (Thomsen, 1994: 87) Şekil 4.5.1.4 (Thomsen, 1994: 88) Şekil 4.5.1.5 (Thomsen, 1994:)

Şekil 4.5.1.6 (Klotz, 1984: 477) Şekil 4.5.1.7 (Portoghesi, 1979: 24)

Şekil 4.5.2. Konstrüktif bağımsız obje örnekleri



Düşeyde ve yatayda silindirik kitlelerin
bir araya gelmesi Fabrika binası



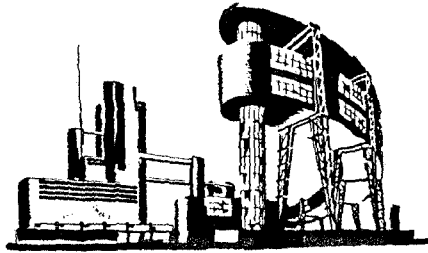
Yatayda ve düşeyde lineer parçaların
bir araya gelmesi Bilim merkezi



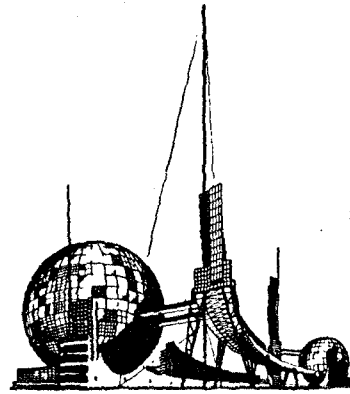
Ahşap parçaların oluşturduğu
karmaşık bir kompozisyon



Düşey elemanların ve eğrisel yüzeylerin
bir araya gelmesi Araştırma ve deney merkezi



Farklı elemanların yanyana gelmesi
a) Hazır besin fabrikası



b) Mineral araştırma enstitüsü

3. Mimar bu çabalarını gerçekleştirebilmek için, genellikle güncel olan akımlardan faydalanır.

4. Mimarlardaki obje niteliğinde bina yapmaya yönelik eğilimleri, hakim dokuya uymanın çok daha zor olmasına bağlanabilir.

Meiss'in bu görüşleri, bu çalışma için yeni fakat oldukça önemli bir konuyu gündeme getirir. Bu konu mimarlıkta akımların yeri ve etkileridir.

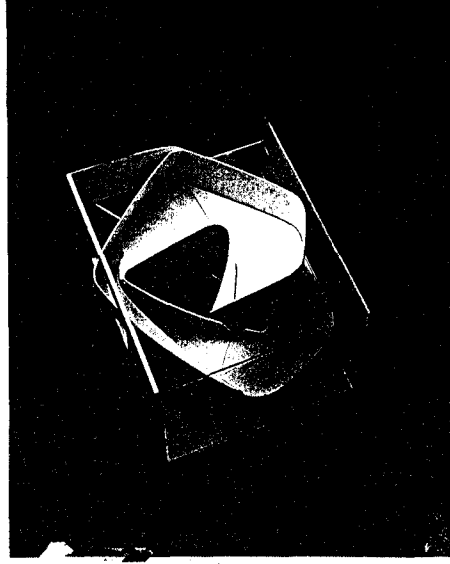
Pekçok otoriteye göre çağdaş mimarlardan biri olarak kabul edilen Zaha Hadid'in Hollanda'da tasarladığı bir konut projesi, yukarıda tartışılan bağımsız obje kavramı açısından analiz edilebilir. (Şekil 4.5.3.1) Konutu oluşturan biçim belirli ve alışılmış bir form değildir. Bir anlamda buruşturulmuş bir kağıt parçasını hatırlatmaktadır. Hadid'in ise spiral ev olarak adlandırdığı bu projede, ilk anda biçim, tüm dikkatleri üzerine çeker ve merak uyandırır. Belki de mimarın hedefi insanlarda bu tür duygular uyandırmaktır. Ancak böyle bir hedefin fonksiyonel zorluklar getirdiği, hatta tasarımı zaman zaman çıkmaza soktuğu da söylenebilir. Hadid'in spiral ev tasarımında da, birbirlerinin üzerine binen mekanlarda oluşan üçüncü boyut sorunları ve hatta, işlevlerini yerine getiremeyen mekanlar dikkati çeker.

Mimarın bu tavrı tasarım açısından şöyle yorumlanabilir. Mimarın, hiçbir çevresel veriyi dikkate almadan adeta uzay boşluğunda imiş gibi kendi beğenisi, tercihleri veya biçimsel kaygıları sonucu oluşturduğu bir formu tasarımın temel yönlendiricisi olarak belirlemesi, biçimsel kaynaklı tasarımda tipik bir tavır olarak öne sürülebilir. Ancak bu tavrın, yukarıda tanımlanan nesnenin taklidine dayanan diğer tavır ile arasındaki tek fark, birincisinde hazır biçimin tasarımı kısıtlaması, ikincisinde de mimarın kendi kendini kısıtlandırması veya sınırlandırmasıdır. Hatta mimarın inisiyatifi biçimlere kaptırdığı dahi söylenebilir.

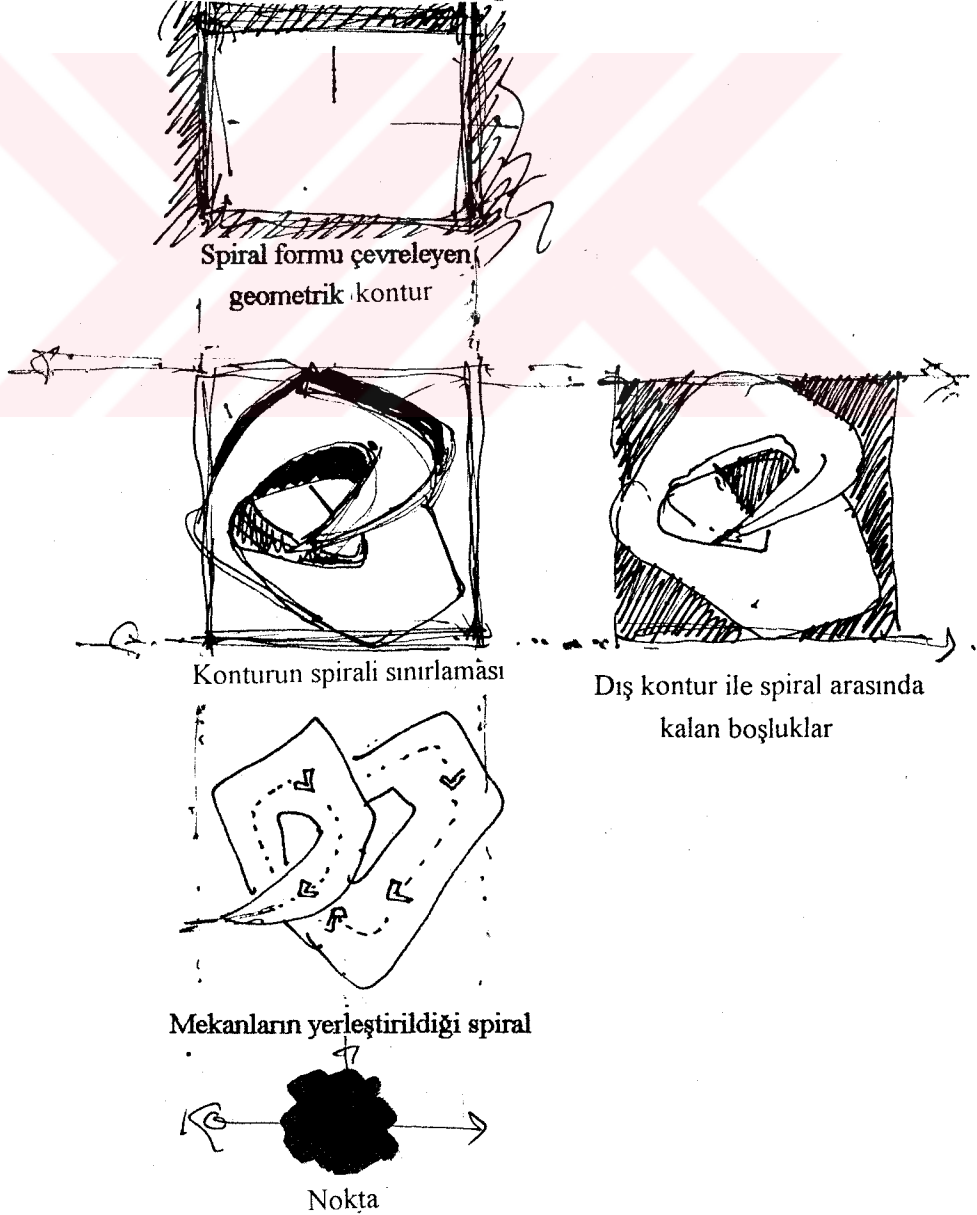
4.3. Rastlantısallık

Buraya kadar tartışılan çeşitli kavramlar paralelinde, biçimsel kaynaklı tasarımda bir sonuç kavram gündeme gelir. Bu kavram 'rastlantısallık'tır. Karşıt terimi zorunluluk olan rastlantı veya rastlantısallık sözcüğü, belirli bir ilkeye bağlanmayan, ilkesi olmayan, rastlantılara veya olasılıklara bağlı olduğu düşünülen olguları tanımlar.

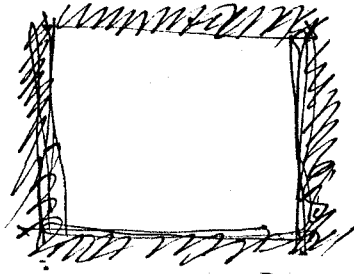
Şekil 4.5.3. Tasarımda bağımsız obje kavramı ve rastlantısallığın üç proje ile örneklenmesi



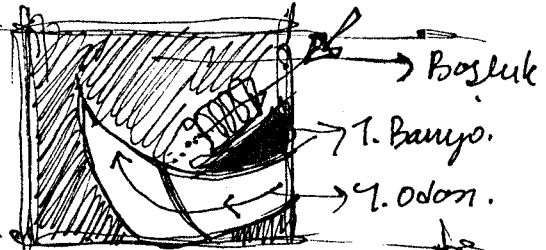
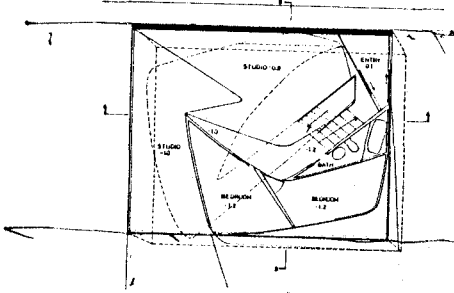
Şekil 4.5.3.1 Berlinde bir konut, Zaha Hadid
Tek defada biten spiral örneği



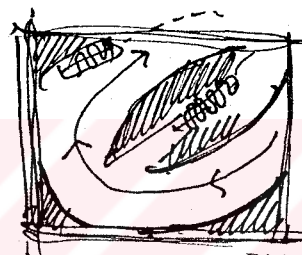
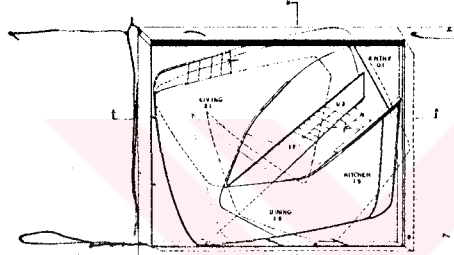
Şekil 4.5.3.1 (EL Croquis, 1995: 64)



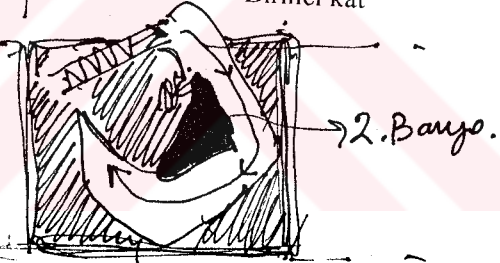
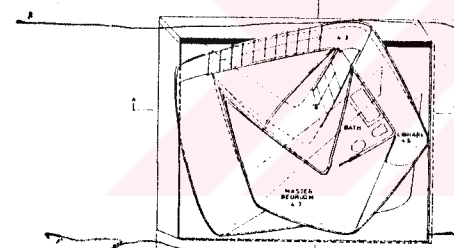
Dış kontur



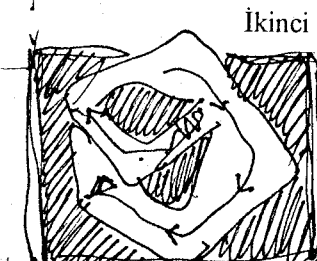
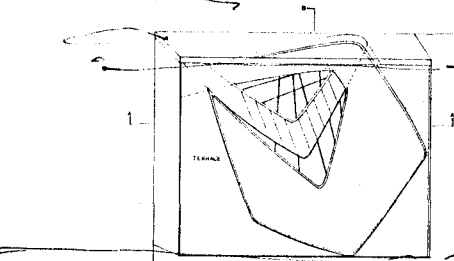
Giriş katı



Birinci kat

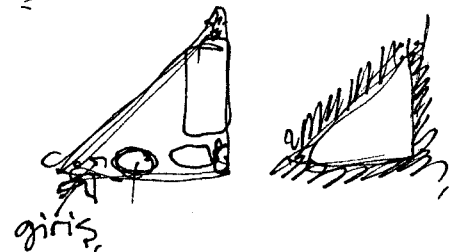
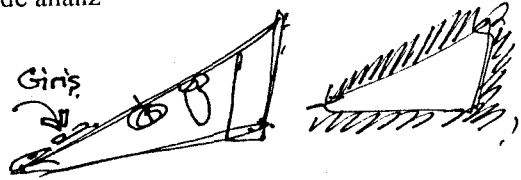


İkinci kat



Teras katı

Plan düzleminde analiz



Hançerlioğlu'na göre, herhangi bir olgu ya da olayın zorunluluk ya da rastlantı olup olmadığını anlamak için onun bir iç nedenin mi, veya bir dış nedenin mi ürünü olduğunu saptamak gerekir. (Hançerlioğlu, 1993: 343)

Rastlantısallık kavramı, Palmer'ın 'Visual Awareness' adlı kitabında ele alınan konulardan biridir. Palmer rastlantısallığı, düzen ve düzensizlik karşılığında tartışır. (Palmer, 1972: 37,39) Rastlantısallığı bir sepetten dökülen balıkların veya suya bırakılan yağ damlalarının oluşturduğu görüntüler ile örnekleyen yazar, özellikle sanat yapıtlarında rastlantısallığın söz konusu olamayacağına dikkat çeker. Çünkü tesadüf ile eşanlamlı olan bu kavram, insan düşüncesinden ve iradesinden bağımsız bir olgudur. Sanat ise, düşünce ve irade işidir.

Kuşkusuz mimarlık da sanat gibi düşünce ve anlatıma dayanır. Hatta mantık, doğruluk ve sorumluluk gibi kavramlar sanattan daha farklı yorumlanabilir. Bu açıdan bakıldığında mimari tasarımda önemli bir kavram olarak öne sürebileceğimiz rastlantısallık kavramı, özellikle tasarım süreci aşamasında tartışılması gereken konulardan biridir.

Tasarım sürecinde rastlantısallığın ölçekten ölçeğe yansıdığı söylenebilir. Zaha Hadid'in spiral evi (Şekil 4.5.3.1) bu konuya iyi bir örnektir. Spiral evde öncelikle dış biçimin kararlaştırıldığı söylenebilir. Spiral form tamamı ile mimarın görsel beğeni ve tercihindən kaynaklanmıştır. Yapının içinde bulunduğu fiziksel çevre ile hiçbir bağıntısı yoktur. Bu anlayışa göre, spiral yerine herhangi bir başka formun uyarlanabileceği de düşünülebilir. Yapının dış biçimindeki rastlantısallık daha küçük ölçekteki mekanların da rastlantısal nitelikler taşımasına neden olur. Diğer bir deyişle bütündeki rastlantısallığın, parçalara da yansıyabileceği öne sürülebilir. Spiral ev, mekan ölçeğinde analiz edilirse bu yansıma kolaylıkla görülür. Banyo, yatak odası, mutfak, oturma gibi mekanlar, tamamı ile spiral formun bölünmesinden kaynaklanan tesadüfi boyutlara ve biçimlere sahiptirler. Banyoda yapılan tefriş mekandaki kullanım zorluklarını açıkça yansıtır. Bu zorluklar banyoda, önce dış biçiminin oluşmasına, ardından içinin düzenlenmesine bağlanabilir.

Tasarımda rastlantısallık, Stirling'in bir projesinde de farklı açılardan incelenebilir. Stirling'in Los Angeles Filarmoni binasında geometrik elemanlardan

oluşan kurgu analiz edildiğinde rastlantısal bir yaklaşımdan söz edilebilir. (şekil 4.5.3.2) Zaha Hadid'in bir başka projesi olan Billie Strauss Otelinde de benzer bir rastlantısallıktan söz edilebilir. (Şekil 4.5.3.3)

Sonuç olarak özellikle spiral evde ve Billie Straus otelinde görüldüğü gibi, biçimsel bir endişe ile dış formun tasarımın başında belirlenmesi, iç mekanda tesadüfi mekanların oluşmasına neden olacaktır. Bu da tasarımda iç-dış bütünlüğünü zorlayan bir faktör olarak öne sürülebilir. Yukarıda sadece bir açıdan tartışılarak dikkat çekilen tesadüfîlik kavramı, detaydan, cepheye ve hatta kent kurgularına kadar mimarinin her ölçeğinde ve her boyutunda vurgulanması gereken önemli bir konudur.

4.4. Düşünmede tek boyutluluk

Durağan bütünlük, noktasallık, hareketsizlik, bağımsız obje ve rastlantısallık gibi konular ile tartışılan biçime dayalı tasarımda, tüm bu konuları içinde barındıran ve bir anlamda özetleyen bir sonuç kavrama daha ulaşıldığı ileri sürülebilir. Bu kavram;

‘Tek boyutlu düşünme’ kavramıdır.

Adından da anlaşılacağı gibi, tek boyutlu düşünme, noktasal, yakınsak veya düşey düşünme olarak da tanımlanabilir. Bu kavram artık, mimarlığın dışında her tür konuyu ve hatta yaşamı kapsayan yeni bir boyuttur.

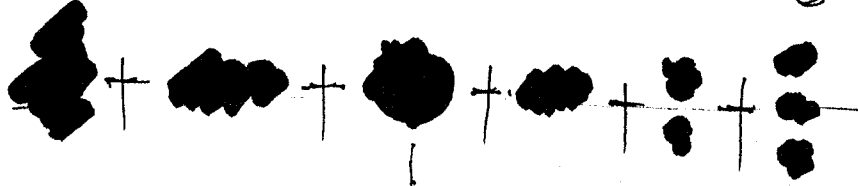
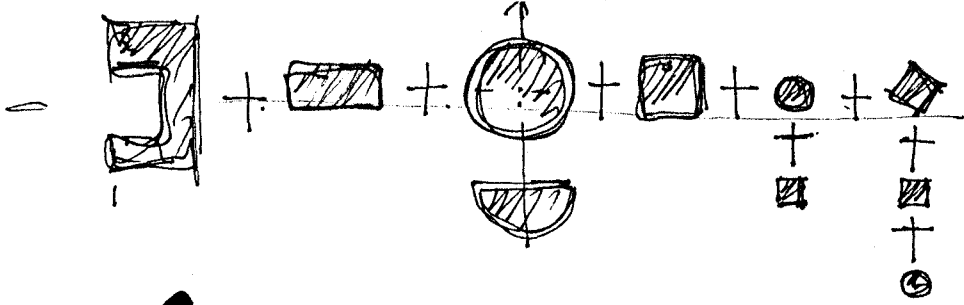
Bachelard'ın, ‘The Poetics of Space’ adlı kitabında tek boyutlu düşünme şöyle değerlendirilir: ‘Bugünün insanları galiba tek katlı...’ (Bachelard, 1964: 26) Marcuse da Bachelard'ın tanımına paralel bir yaklaşımla, günümüz insanını ‘tek boyutlu’ olarak niteler. (Aksoy, 1977: 63)

Bu görüşler biçimselliğin, mimariden başlayarak, insanların her tür olayı veya varlığı analiz biçimlerine, yaşadıkları ortamdan davranış biçimlerine kadar çok geniş bir alanda tartışılması gerektiğine önemle dikkat çekerler.

5. Düşünmeye dayalı tasarım analizi

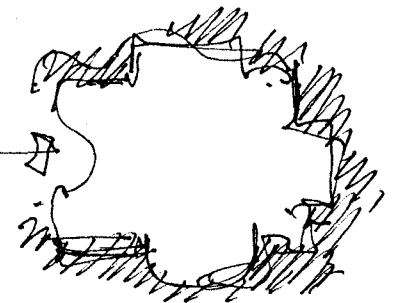
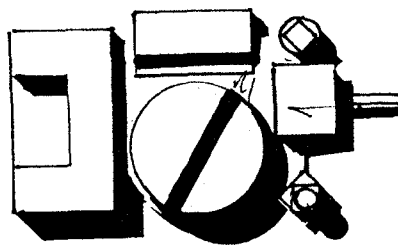
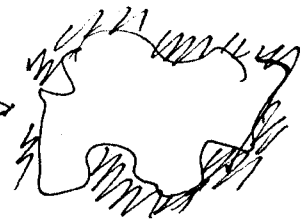
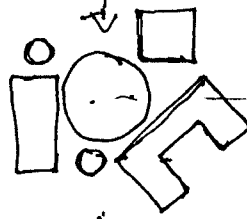
Bu bölümde biçime dayalı tasarıma karşıt olarak, düşünmeye dayalı tasarım incelenecektir. Bütünlük, çizgisellik, hareket gibi kavramların paralelinde incelenecek olan bu konu, genel karakterleri ile ortaya konulacaktır.

Tasarımda kullanılacak olan bazı geometrik öğeler



Geometrik öğelerin olası bileşimleri

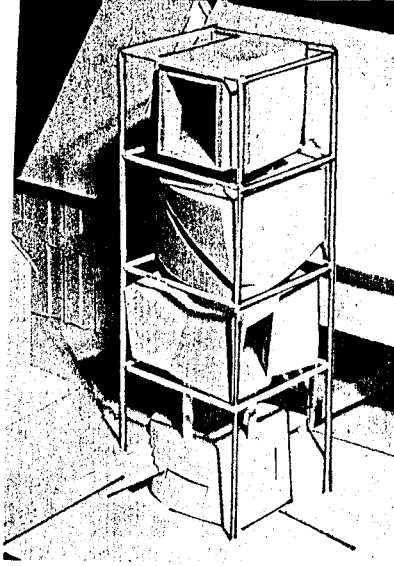
Benzer konturlar



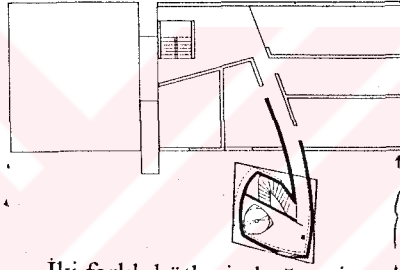
Şekil 4.5.3.2 Los Angeles Filarmoni Binası, 1988, James Stirling

Şekil 4.5.3.2 (Stirling, 1982: 73)

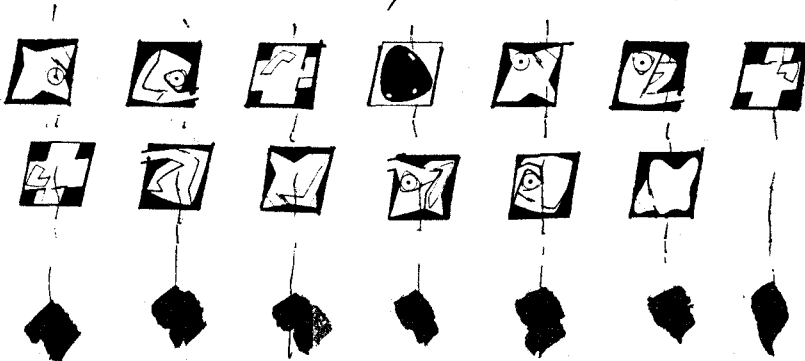
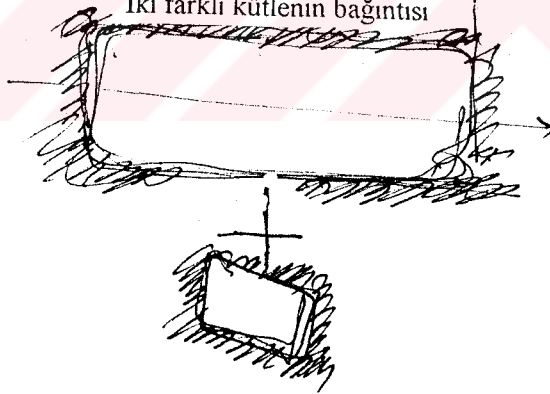
Şekil 4.5.3.3. Billie Straus Oteli, Z.Hadid



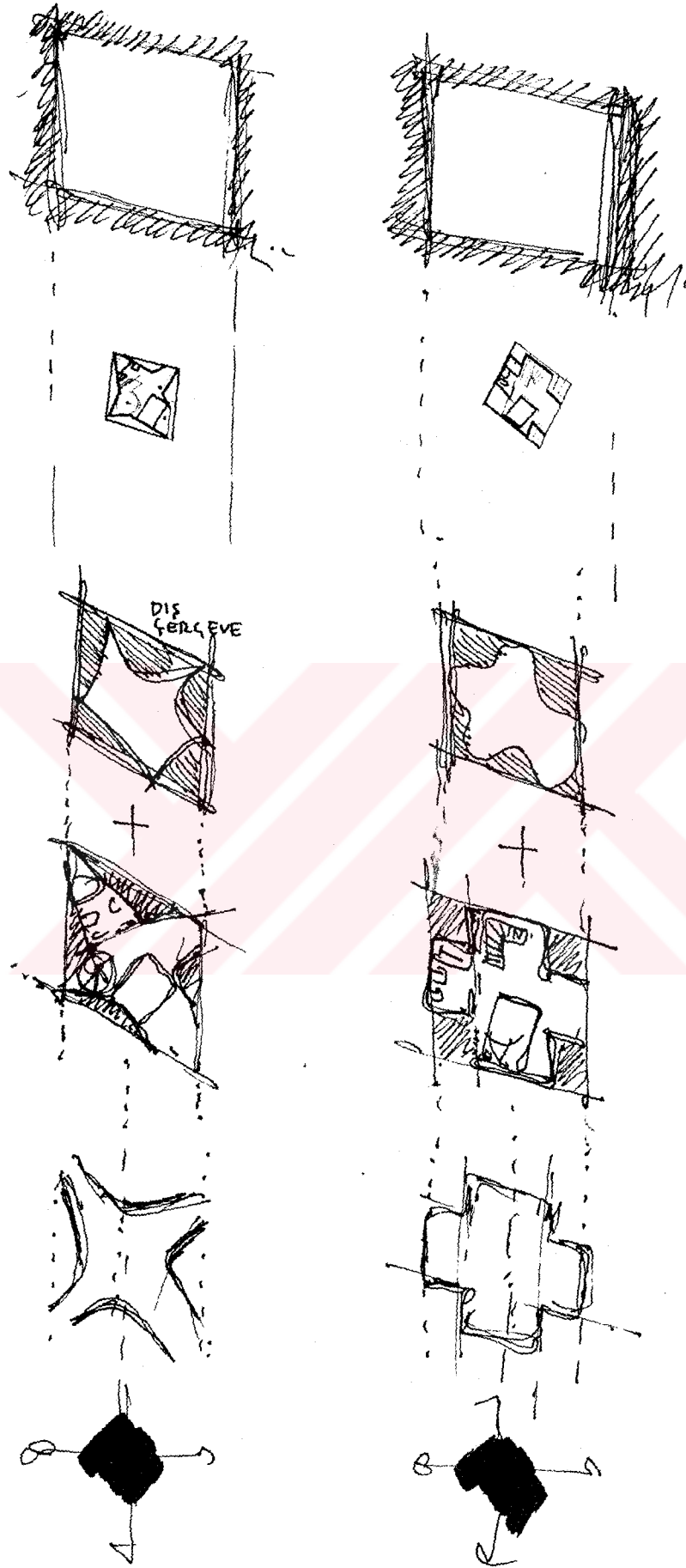
Zemin kat planı



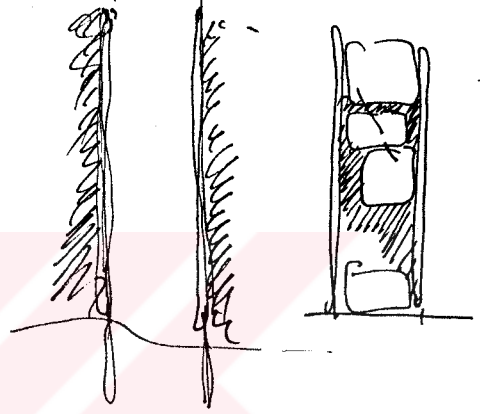
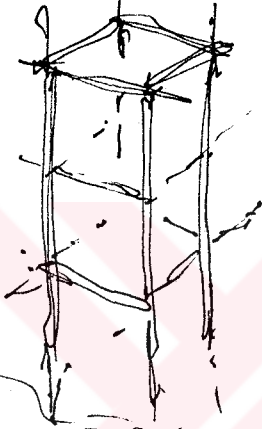
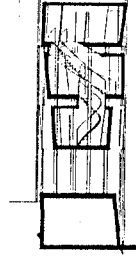
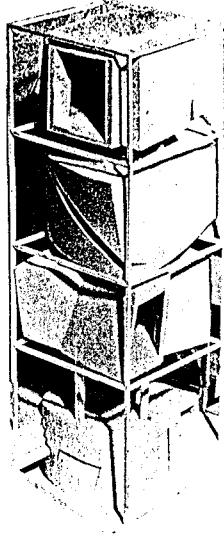
İki farklı kütlenin bağıntısı



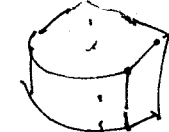
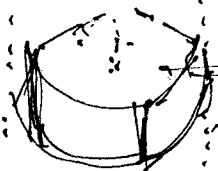
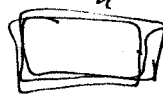
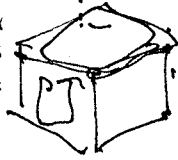
Noktasal oda planları



Kontur dan noktaya İki farklı oda tipinin plan analizi.



Dış Strüktür



Hacimsel analiz

Kesit analizi

5.1. Dinamik bütünlük

Düşünsel kaynaklı tasarım sürecinin, dinamik bütünlüğün tüm koşullarını içerdiği iddia edilebilir. Klee'nin 'Villa R' adlı tablosunda örneklendiği gibi, (bölüm III.6.6.1.2) sarı leke nasıl resmin bütününden ayrılamıyorsa, düşünsel kaynaklı tasarımda da görmenin, düşünmenin veya anlatımın birbirlerinden dolayısı ile de tasarımın bütününden ayrılmadıkları görülür. Bir başka deyişle bu üç kavramın varlıkları, gelişebilirlikleri ve tasarım içinde bir anlam kazanmaları ancak aralarında kurulan bağımlı bütünlük olarak da nitelenebilecek olan dinamik bütünlük ile sağlanabilir. Aşağıda görme, düşünme ve anlatım kavramları tasarım süreci açısından ayrı ayrı değerlendirilecektir.

Görme

Düşünsel kaynaklı tasarımda görme kavramının tanımında geçen tüm nitelikleri içerdiği söylenebilir. Bu nitelikler özetle; seçmek, ayırd etmek, keşfetmektir. (Bak bölüm II.5.1) Tasarım süreci, kentsel doku gibi belirli bir bütünlük içinden tasarımı yönlendirecek, kaynak olacak verilerin bulup çıkarılması, bir anlamda keşfedilmesi ile başlar.

Özetle bu tür tasarımda görme eylemi, belirli bir problemi ortaya çıkarmaya yöneliktir. Uraz, 'Mimari tasarımda 'concept' adlı makalesinde tasarlamanın problem çözmekten çok, problem bulmak olduğunu öne sürer. Uraz'a göre, tasarımcı, tasarlama başlamadan önce problemi kendince tanımlamak, yani problem bulmak ya da yaratmak zorundadır. Bu 'Concept'in diğer anlamı ile 'kavram'ın bulunması demektir. (Uraz, 1990: 37)

Uraz, kavram yaratmayı daha da ileri götürerek, tasarımın oluşmasını bizim bu çalışmada vurgulamayı amaçladığımız doğrultuda ele alır. Yazara göre, doğal ve fiziksel çevrenin özelliklerinden hareketle biçimlendirmenin esasını oluşturacak 'concept'i yani kavramı, bina ve çevre ilişkisinde aramak ilginç olabilmektedir. Hatta ürünü işlevinden de soyutlayarak örneğin 'ne binası', değil de 'nasıl bir bina' sorusuna yanıt aranmalıdır. (Uraz, a.g.e.: 38)

Sonuç olarak düşünsel kaynaklı tasarımda görme eylemi, sorunun veya o bölgenin niteliklerinin keşfedilmesi ve düşünmeye ortam hazırlanması olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle görme, biçimi oluşturacak bulguların tasarımcı tarafından belirli bir çaba ve hatta alışkanlık sonucunda elde edilmesidir. Bu da öze yönelmek olarak nitelenebilir. Hazır biçimlerden, görsel kalıplardan söz edilemez.

Düşünme

Düşünmeye dayalı tasarımda, yukarıda tanımlanan görme kavramı düşünme eyleminin yapısını belirler. Diğer bir deyişle düşünme, görme eyleminin ortaya koyduğu problemin elde edilen bulgular paralelinde çözülmesi, alternatifler bulunması ve belirli bir senteze ulaşma aşamasıdır. Bu açıdan düşünmenin görme eylemine mutlak bağımlı olduğu ileri sürülebilir. Bir anlamda görme, tasarım sürecinde düşünmeyi yönlendiren bir alt aşamadır. Söz konusu bağımlılık paralelinde, görmenin öğrenilebilirliğinin (Bak bölüm III.4.4.1) düşünmenin öğrenilebilirliğinde de çok önemli bir faktör olduğu iddia edilebilir.

Anlatım

Tanımlanan tasarım modelinde anlatım eylemi, biçimleri değil düşünceyi anlatır. Bir anlamda buradaki anlatım ‘eskiz yolu ile düşünme’ olarak da nitelenebilir. Düşünmenin gelişebilirliği, buna bağlı olarak önerilerin zenginleşmesi anlatım malzemelerinin de zenginleşmesi anlamına gelir. Tasarımcı düşünülebildiği oranda çizer. Tasarımın geri besleme veya dönüşüm ilkesine bağımlı olarak anlatım da, düşünmeyi geliştiren ve yönlendiren önemli bir rol oynar.

Hatta denilebilir ki, düşünmenin sürekli ve gelişebilir yapısı nedeniyle anlatımın da belirli bir hıza ulaşmasını gerekir. Biçimsel anlatımda verilerin durağan olması nedeniyle söz edilmeyen hız kavramı burada anlatımın en önemli niteliklerinden birini oluşturur. İnceoğlu’na göre, tasarlama sürecinin en zor evrelerinden biri, çok hızlı gerçekleştiğini bildiğimiz zihinsel faaliyetleri kağıda geçiren elin yavaş temposunun oluşturduğu uyumsuzluktur. (İnceoğlu, 1994: 1)

Uraz da benzer bir yaklaşımla tasarım sürecinde düşünce ile çizginin paralellığının kurulması gerektiği görüşünü savunur. (Uraz, 1994: 105) Düşüncedeki oluşumları bütün özellikleri ve ayrıntıları ile görselleştirmenin hem olanaksız, hem de

gereksiz olduğunu öne süren Uraz'a göre tasarımcı, düşüncelerini görselleştirirken 'soyutlama' yapmak zorundadır. Bu nedenle, söz konusu tasarım modelinde her görselleştirme bir semboldür ve soyutlamayı gerektirir.

Sonuç olarak görme eyleminin başlattığı tasarım süreci, düşünmenin ve anlatımın paralel gelişmeleri ile çözüme ulaşarak son bulur. Özetle denilebilir ki, düşünme eylemi görme olmadan başlayamaz, anlatım eylemi olmadan da gelişemez. 'Görme, düşünme ve anlatım'ın birbirlerinin varlıklarını etkileyecek düzeydeki bu bağımlılıkları, dinamik bütünlüğün doğal bir sonucudur.

5.2. Çizgisellik

Düşünsel tasarımda dinamik bütünlüğe bağlı olarak ortaya konulan ıraksak düşünme çizgisel bir niteliğe sahiptir. (bölüm IV.2.2.1) Bu bağlamda düşünsel tasarımın da çizgisel bir yapısı olduğu söylenebilir. Söz konusu çizgisellik, bir anlatım elemanı olan çizginin tanımındaki basit niteliklerin, kavramsal açıdan tasarımdaki yansımalarıdır. Bu yansımaları tasarım sürecinde açıklayabilmek için önce çizginin basit tanımını hatırlamak gerekir.

İki nokta arasındaki en kısa mesafe çizgi olarak tanımlanır. Başka bir deyişle çizginin oluşumu en az iki noktaya bağlıdır. O halde çizgi iki noktayı birbirine bağlar ve bir bütünlük oluşturur. Özetle çizgi bütünleyici ve bağlayıcıdır. (Şekil 4.6)

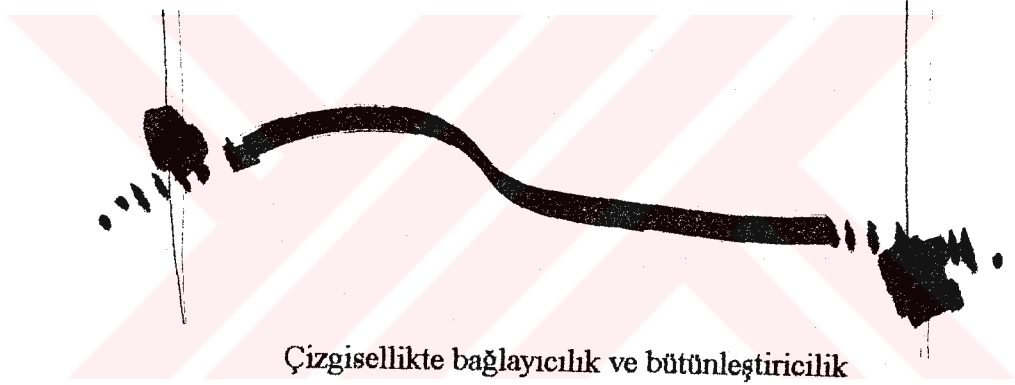
Bütünleyici ve bağlayıcılık paralelinde çizginin bir tür 'kurgu' olduğu da iddia edilebilir. Çünkü kurgu, kendi içinde bir bütünlüktür. Bu bütünlüğün süreklilik içerdiği söylenebilir.

Çizgi sözcüğünün bu basit tanımında söz edilen nitelikler, mimari tasarımda oldukça geniş bir araştırma alanına sahip olan kavramsal bir boyuta dönüşür. Bu kavram 'çizgisellik' olarak adlandırılabilir. Düşünsel kaynaklı tasarımda çizgisellik kavramından söz edebilmek için öncelikle, 'düşüncede çizgisellik kavramının' açıklanması gerekir.

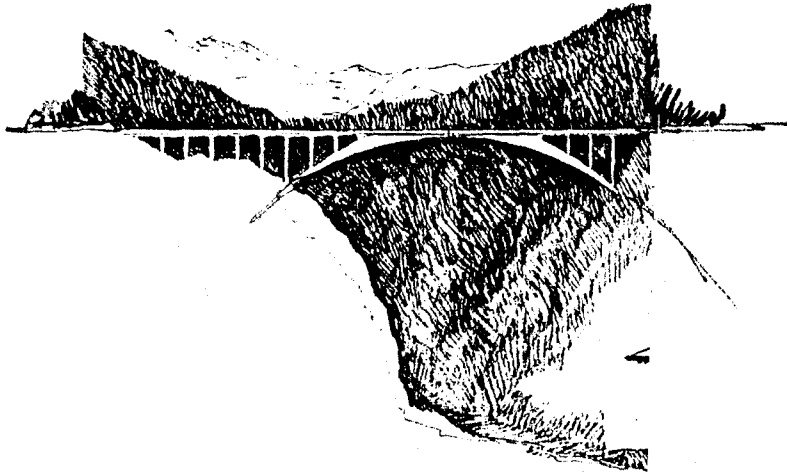
Şekil 4.6. Düşünmeye dayalı tasarımda çizgisellik



Şekil 4.6.1. Yaratılış, Michel Angelo



Çizgisellikte bağlayıcılık ve bütünleştiricilik



Şekil 4.6.2. Salginatobel köprüsü, İsviçre, 1929-30, Robert Maillart

Düşüncede çizgisellik kavramı

Çizgi sözcüğünün tanımında sözü edilen bütünleyicilik ve bağlayıcılık özellikleri, düşüncede çizgisellik kavramının açıklanmasında temel belirleyicilerdir. Başka bir deyişle, önceden toplanan somut veya soyut veriler arasında bütünleştirici bağıntılar kurabilmek, var olan günlük düzen içindeki özgün ve nitelikli kurguları bulup ortaya çıkartmak, bu kurguları yorumlayarak geliştirebilmek gibi eylemler, düşüncede çizgisellik kavramının belirleyicileri olarak nitelenebilirler.

Nasıl çizgi, iki noktayı bütünlüyorsa, düşünce de aynı şekilde en basitinden en karmaşığına kadar eldeki verileri bütünler ve bir senteze ulaşır. Bu durum düşüncede çizgisellik olarak tanımlanarak, noktasal veya tek boyutlu düşünmenin karşıtı olarak ileri sürülebilir. Düşünme eyleminde bir aşama olarak da nitelenebilecek çizgiselliğı ulaşmak, bu noktada üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.

Düşüncede çizgiselliğı ulaşmak

Bölüm III.4.4.2’de ortaya konulduğı gibi düşünme öğrenilebilen bir olgudur. Düşünme eyleminde çizgiselliğı ulaşmanın da, belirli bir çaba sonucu öğrenilebileceğı iddia edilebilir. Bunun için ilk şart;

Fiziksel çevrede var olan ve çizgisel anlam taşıyan çok sayıda ve çeşitte bağlantının kavranmasıdır.

Aşağıda, mevcut fiziksel çevrede var olduğunu vurguladığımız çizgisel elemanlar veya oluşumlar iki başlıkta değerlendirileceklerdir.

1. Somut değerlendirme:

Yapı ölçeğinde veya mevcut fiziksel çevrede çizgisel anlam taşıyan pekçok mimari elemandan söz edilebilir. Bunlar, bir konutta odaları birbirine bağlayan koridorlar olabileceğı gibi, yapıları, meydanları, kavşakları bağlayan yollar, bahçe duvarları, tüneller, mağaralar, köprüler veya yanyana dizilmiş kolonlar, yapılar, ağaç serileri gibi geniş bir boyutta örneklenebilirler. Hatta uzaydan bakıldığında dünya üzerinde çizgisel nitelik taşıyan tek yapının Çin Seddi olduğu bilinir. Her ne boyutta, ölçekte ve kesitte olurlarsa olsunlar hepsinin anlatımı çizgiseldir.

Bütün bu örneklerin ortak özelliklerinden birincisi, ölçekleri ve uzunlukları her ne olursa olsun mutlaka iki noktayı bağlamaları ve bir iz oluşturmalarıdır. Diğer özellikleri ise, somut olmaları ve göz ile görülmeleridir. Bu nedenle ‘görülür çizgiler’ olarak da adlandırılabilirler.

2. Soyut değerlendirme:

Yukarıda örneklendiği gibi gözle görülen somut çizgilerden farklı olarak, ilk bakışta farkedilmeyen, ancak zaman içinde kavranan birtakım bağlantılardan söz edilebilir. Bunlar nesnel olarak var olmayan, fakat görme ve düşünmeye bağlı olarak keşfedilen çizgilerdir. İki ayrı Grek kabartması bu tür çizgiler içeren örnekler arasındadır.

Perseus’un Medusa’nın başını kesmesini anlatan kabartmada, (M.Ö. 550) üç ayrı figürün bakışları arasında belirli bir karşılaşma yoktur. (Şekil 4.6.1.2) Figürler adeta onlara bakan dördüncü bir göze bakar gibidirler. Bakışlar arasında bağıntı yokluğu, olayı o an olmakta olan bir olay gibi değil, donmuş bir olay gibi gösterir. Bir anlamda kabartma, ölümün sembolik bir temsili gibi görünür. Hız, canlılık, hareket ve dinamizm hissedilmez. Tersine süreksizlik hissedilir.

İkinci kabartma ise, farklı bir anlam taşır. Kentaurus ile Lapith’in savaşını konu alan bu örnekte (M.Ö. 477) iki figürün de bakışlarının birbirlerine yöneldikleri görülür. (Şekil 4.6.1.1) Figürler arasındaki bu bakış karşıtlığı gerçekte var olmayan soyut bir çizgi olarak nitelenebilir. Ayrıca sözü edilen soyut çizginin, olayı o an oluyormuş hissi vererek çatışmayı daha güçlü kılması ile verilmek istenen ifadeyi kuvvetlendirici bir rol oynadığı söylenebilir. Bir anlamda aradaki çizgi sürekliliği sağlayarak; hızı, canlılığı, hareketi, dinamizmi artırır.

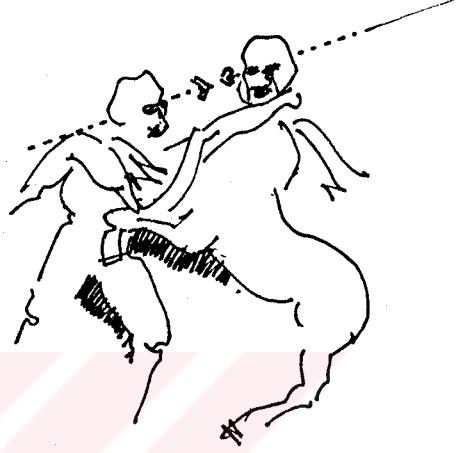
Çizginin iki noktayı bütünleştirme özelliğinden kaynaklanan bu yöntem öncelikle, iki noktanın ve aradaki soyut çizginin keşfedilerek kavranmasına bağlıdır. Belirli bir çaba ve süreç gerektiren bu kavrama işlemi, ‘görme’ eyleminden başka birşey değildir. Sonuç olarak düşünmede ve tasarımda çizgiselliğe ulaşabilmek için öne sürülen yöntemin temel bileşeninin görme olduğu iddia edilebilir.

Şekil 4.6.1. Heykelde çizgisellik

Şekil 4.6.1.1. Bakışların bütünleşmesi sonucu olayın hareketli oluyormuş gibi gözükmesi



Kentaurus'la Lapith'in savaşı, M.Ö. 447

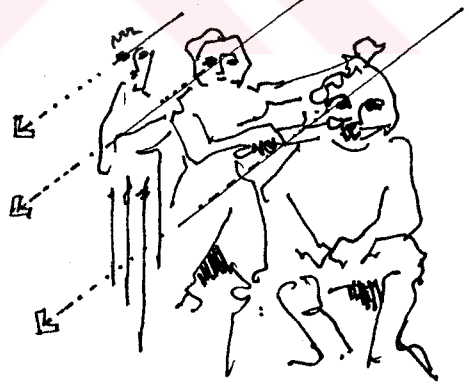


Bakışlarda karşıtlık

Şekil 4.6.1.2. Bakışların birbirlerine bütünleşmemeleri ile olayın donuklaşması



Persus'un Medusayı kesmesini anlatan
grek kabartması Selinus,
C tapınağı M.Ö.550



Bakışlarda paralellik, ölümün simgesel anlatımı

Yukarıdaki örneklerde farklılıkları ile ortaya konduğu gibi çizgi, iki uç noktayı bağlayarak aralarında bir karşılık veya iki yanlılık oluşturur. Berger, ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabında söz konusu çizgiselliği, görme eylemi ile örnekler. Yazara göre,

‘Birşey gördükten hemen sonra aynı zamanda kendimizin de görülebileceğini farkederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi. Görünüşün iki yanlılığı konuşmanın iki yanlılığından daha yakındır...’ (Berger, 1988: 9)

Berger’in bu sözlerinde de belirttiği gibi çizgiselliği oluşturan iki uç nokta; birbirlerinin varlıklarını güçlendiren, gerekliliklerini ispatlayan, tanımlayan ve hatta biçimlendiren ‘karşıt kuvvetler’ olarak da nitelenebilirler.

Ölçek ve konum farkı gözetmeksizin bir noktanın diğer nokta ile bağlanması sonucu oluşan, nesnel olarak var olmayan ancak görme ve düşünmeye bağlı olarak keşfedilen bu çizgiler, ‘soyut çizgi’ veya ‘görünmez çizgi’ olarak adlandırılabilirler.

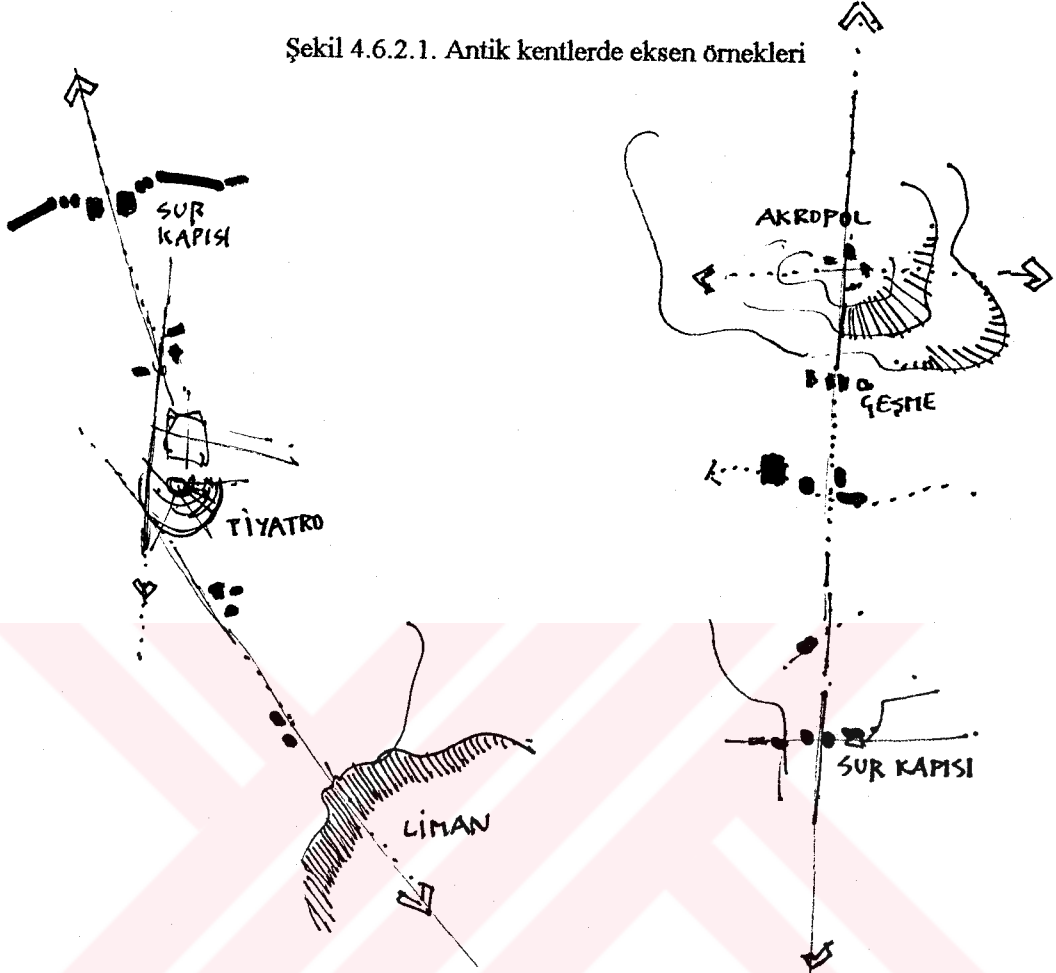
Bu tür çizgiler mimarlıkta ‘eksen’ olarak tanımlanırlar. Eksen ilginin yönlendirilmek istendiği odak noktasına ulaşan, doğrultu belirleyen varsayımsal çizgilerdir. Binaların, yapı gruplarının, duvarların, meydanların, kent dokularının yönlenecekleri temel doğrultuları belirten eksenler, çizgi gibi iki uç noktayı bağlarlar. Özellikle eski kent dokularında oldukça belirgin olan eksenlerin, kentin omurgasını oluşturdukları söylenebilir. Sur kapısından başlayarak tepedeki Akropol’de sonlanan Perge kenti ekseni, üzerinde önemli yapıların ve durak noktalarının dizildiği kentin en önemli caddesidir. Hafif kırılmalar ile Akropol’ü odaklayan Perge ekseni tek yönelimli bir eksendir. (Şekil 4.6.2.1.2)

Tiyatro yapısını merkez alarak iki büyük aktarmadan oluşan Side antik kentindeki eksen ise, iki hatta üç yönelimli bir eksendir. Kent kapısından başlayarak, limana ulaşan eksen bir anlamda kentin belkemiği kabul edilebilir. (Şekil 4.6.2.1.1)

Oldukça geniş bir alanda incelenen, ancak burada genel hatları ile değinilen soyut çizgileri, eşdeyişle eksenleri kavramak, düşüncede ve mimari tasarımda çizgiselliğe ulaşabilirlikte bir yöntem olarak ileri sürülebilir.

Şekil 4.6.2. Kent boyutunda çizgisellik

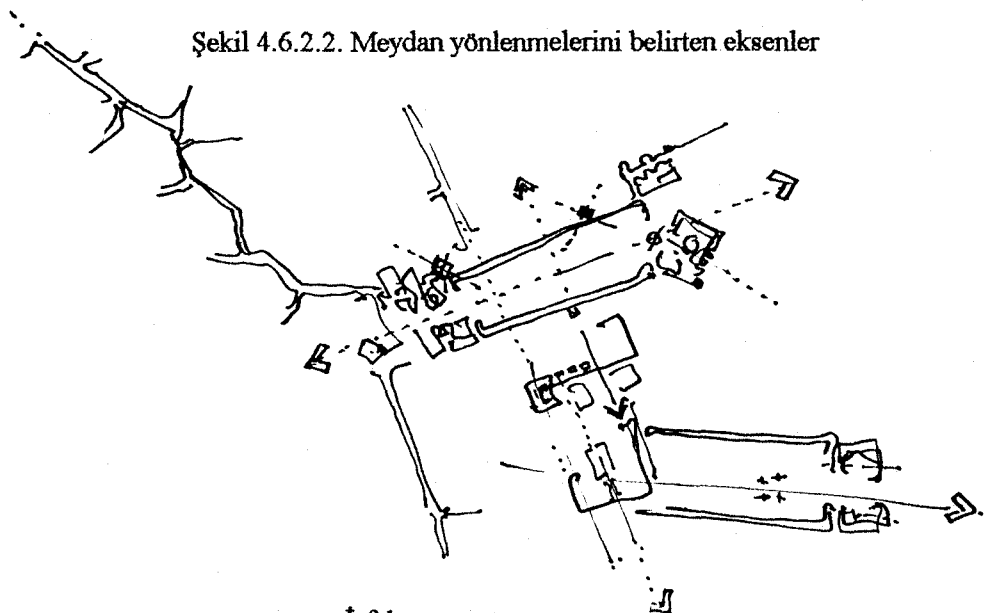
Şekil 4.6.2.1. Antik kentlerde eksen örnekleri



Şekil 4.6.2.1.1. Çok yönelimli eksen,
Side kent omurgası

Şekil 4.6.2.1.2. Tek yönelimli eksen,
Perge kent omurgası

Şekil 4.6.2.2. Meydan yönelmelerini belirten eksenler



İsfahan meydanı örneği

5.3. Zorunluluk

Zorunluluk, yukarıda tanımlanan çizgisellik kavramının ve görme, düşünme, anlatım arasındaki dinamik bütünlüğün doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Biçim ve öz bağıntısında değinilen Aristo'nun bir yorumu, (Bak bölüm II.4.4.1) tasarımda zorunluluk kavramının ortaya konmasında önemli bir bakış açısını yansıtır.

Aristo'ya göre bir şeyi kavrama, o şeyin biçimi ve özü arasındaki ayrımın yapılması anlamına gelir. Biçim ve öz arasındaki ayrım ise, ancak 'neden-sonuç' ilişkisine bağlanabilir. Tasarımda da öncelikle 'neden'in doğru oturtulması gerekir. Söz konusu neden aslında görme ile elde edilen, keşfedilen tasarım probleminden başka birşey değildir. Sonuç ise, ortaya konulan problemin verilerine uygun olarak çözümün veya çözümlerin üretilmesidir. O halde denilebilir ki, doğru problemi oturtmak, doğru bir sonuç için ilk şarttır. Doğru ve somut nedenlerden kaynaklanan bir tasarımda ise, rastlantısallık yerini zorunluluğa bırakacaktır. Bu da çözümün savunabilir olması anlamına gelir.

Tasarımda savunabilirlik, mantıklı ve doğru düşünmenin bir sonucudur. Heykel, müzik, resim gibi sanatın herhangi bir dalında geçerli olmayan bu kavram, mimarlığı sanattan ayıran en önemli faktörlerden birisidir.

5.4. Düşünmede çok boyutluluk

Düşünmeye dayalı tasarımda ulaşılan sonuç kavramlardan belki de en önemlisi çok boyutlu düşünebilmektir. Iraksak veya yanal düşünme olarak tanımlanan düşünme biçimi, dinamik bütünlük, çizgisellik, süreklilik, zorunluluk gibi kavramlar düşünme eyleminin tek bir noktasal çözüme yönelmesi değil, alansal bir çözüme yönelmesi anlamına gelir. Çizginin veya çizgiselliğin en basit haliyle iki noktayı bağlaması, kendi içinde bir 'bütünlük', bir 'kurgu' oluşturur. Doğru bir kurgu oluşturmak ise çok boyutlu düşünebilmenin bir sonucudur.

Mimari tasarımda yapı ölçeğindeki rastlantısallık nasıl kendi alt ölçeklerine de yansıyor ise, yapı ölçeğinde doğru bir kurgu, doğru bir bütünsellik de kendinden küçük ölçekli mekanlara aynen yansıyacaktır. Doğru bir kurgu ise, yukarıda tanımlanan,

zorunluluk sonucu oluşan bir kurgudur. Bu da mimari tasarımda görme eylemini gerekliliğini bir kez daha ortaya koyar. Görme eyleminden kaynaklanan bir tasarımın ise, doğası gereği düşünmede çok boyutluluğun bir sonucu olduğu ileri sürülebilir.

Yukarıda değerlendirilen kavramlar, aynı vaziyet planında iki farklı yaklaşımın karşılaştırılması ile örneklenebilir. (Şekil 4.7) Proje alanı, mevcut yapılarla sınırlanmış, sokağa cephesi olan ve meydana bakan bir boşluktur. Önerilerden birincisi proje alanını bir duvar ile sınırlayarak proje alanını diğer yapılardan bağımsızlaştırır. Bu yaklaşımın bilinçli olarak seçildiği düşünülse de, arkadaki mevcut yeşili dikkate almadan yapı ile tıkaması, tasarımın kendi sınırları içinde geliştiği izlenimi uyandırır. (Şekil 4.7.1) İkinci öneri ise, daha çok parçalı bir tavır sergiler. Söz konusu parçaların sokak dokusunun devamlılığını sağladığı düşünülebilir. Ayrıca arka yeşili tasarıma katma endişeleri de, bütünsel bir düşünmenin izlerini yansıtır. (Şekil 4.7.2)

Bütünsel düşünme veya düşünmede çok boyutluluk yapının iç-dış bütünlüğünde de tartışılabilir. Özer, 'Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri' adlı makalesinde 'iç-dış bütünlüğü', 'biçim işlevi izler' ilkeleri altında değerlendirir. Yazara göre,

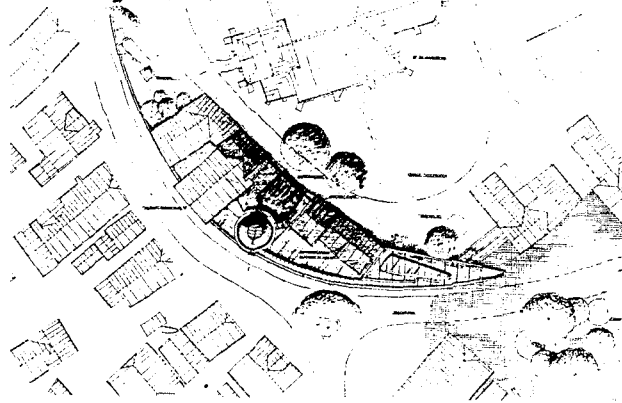
'Hacimsel düzen, yani dış biçim veya Gestalt, dilbilimsel bir terimle de anlatan (signifiant), mimari yapının urbanistik mekanda algılanan görünümüdür. Dışa yönelik bir işaret, bir sinyal, bir iletişim aracıdır...' (Özer, 1983: 50)

Özer, iç mekan düzeni ile dış hacim düzeni (volumetrik konfigürasyon, Gestalt), içerikle zarf, kutu, kılıf, anlatılanla anlatan (signifié ile signifiant); işlevle biçim arasındaki ilişkinin ne olması gerektiğinin öteden beri mimaride üsluplar arası tartışmaların temel nedeni olduğunu vurgular. Özer, iç-dış kopukluğuna Tac Mahal örneğini verir. (Şekil 4.8.2.3) Söz konusu anıta içeriden algılanan kubbe ile urbanistik açıdan iletişimsel güce kavuşturulmuş dış kubbe birbirlerinden tamamen farklıdır. İnsan ölçeğini koruyan iç mekan ile dış kubbe arasında muazzam bir 'tampon bölge' vardır.

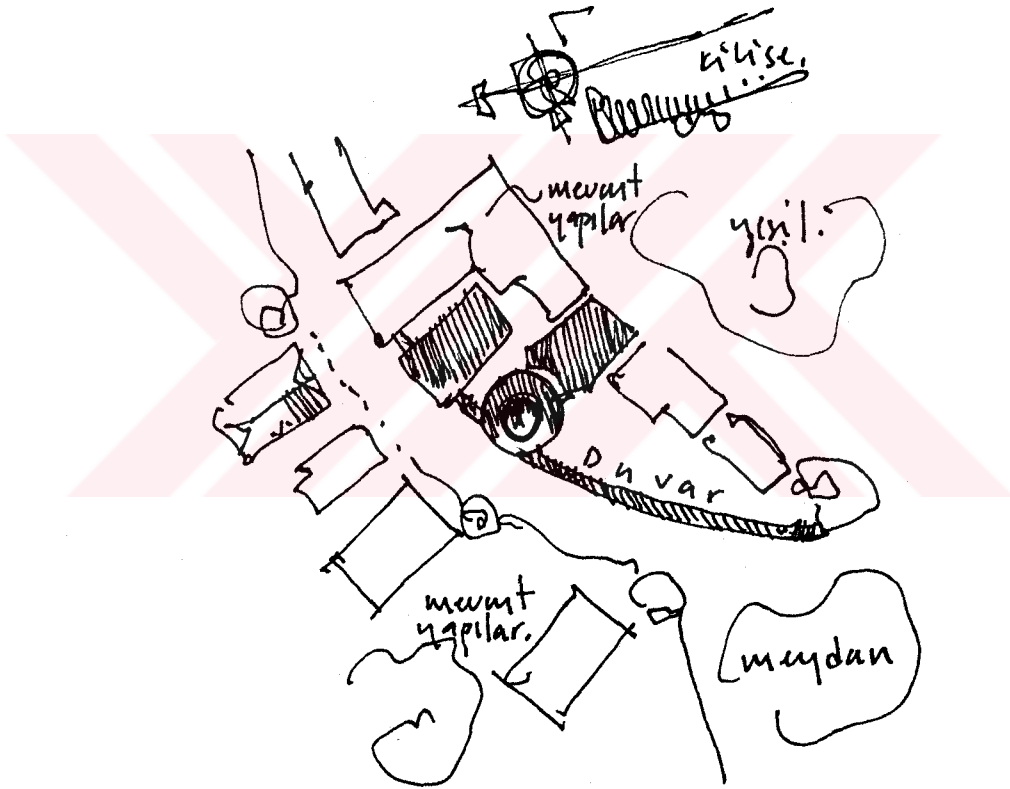
Özellikle Alvar Aalto'nun tasarımlarında görülen yaklaşım, yapının fonksiyonundan gelen biçimlenmenin dışa yansıtılmasına yöneliktir. Riola Kilisesi,

Şekil 4.7. Tasarımda iki farklı yaklaşım

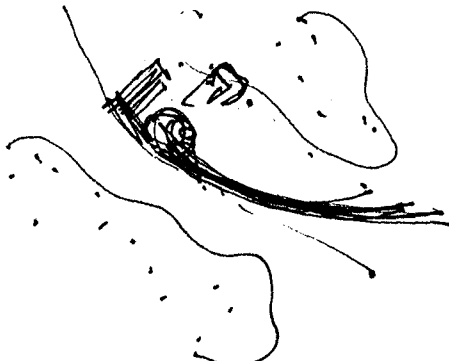
Şekil 4.7.1. Planlamada fiziksel çevrenin dikkate alınmaması



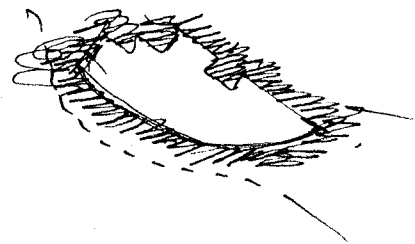
Korbach Müzesi yarışma önerilerinden iki örnek 5. Ödül



Proje alanının sokağa açılışının duvar ile engellenmesi ve kilise bahçesine geçişin yapı ile tıkanması

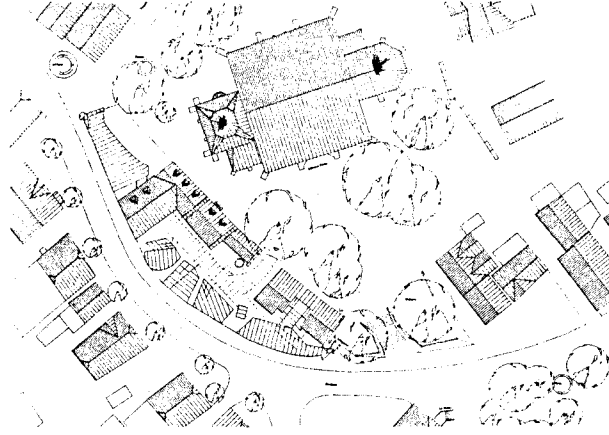


Sınırlayıcı duvar

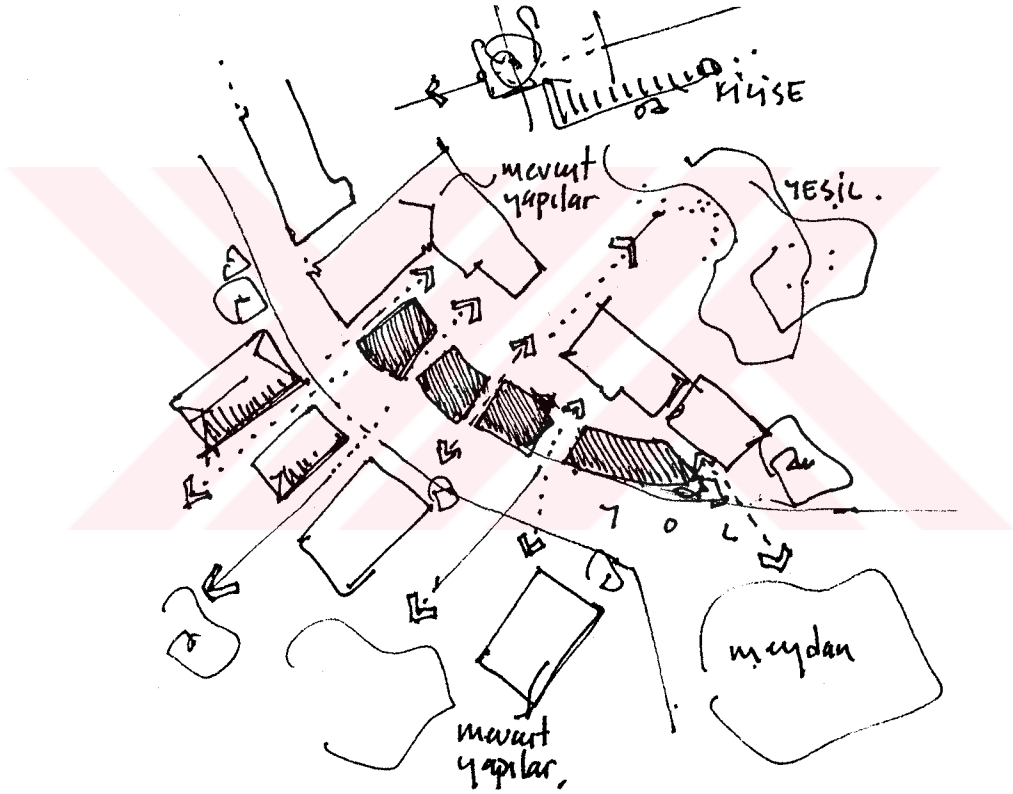


Proje alanının sınırlanması

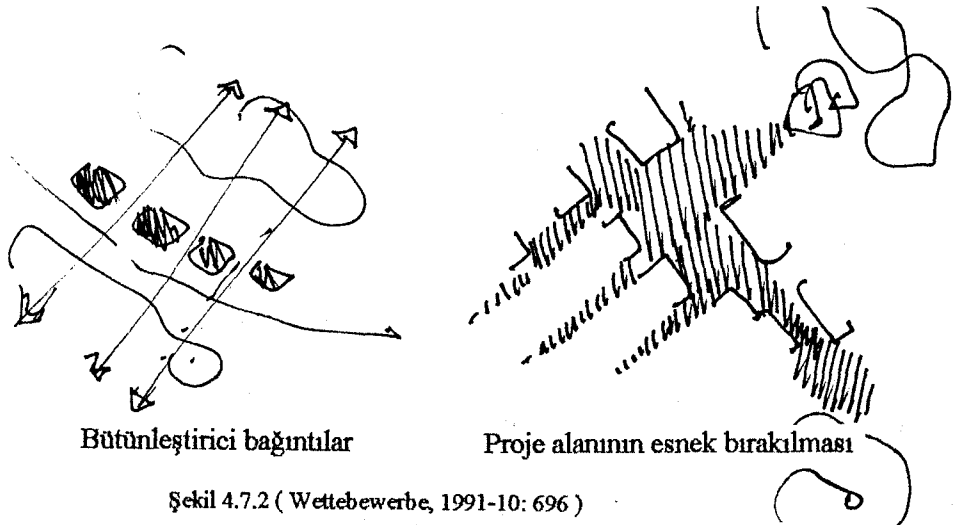
Şekil 4.7.2. Planlarnada fiziksel cevrenin dikkate alınması



1. Ödül Parçalı çözüm



Sokağın karşısındaki mevcut yapıların ve kilise bahçesinin projeye katılımını sağlamak amacı ile bütünleştirici bağlantılar sağlanması



Rovaniemi Kütüphanesi, Helsinki Konser Salonu gibi projeler söz konusu yaklaşımı örnekler. (Şekil 4.8.1) Diğer bir yaklaşım ise, dış kabuğun iç kurgudan bağımsız oluşmasıdır. Sydney Opera Binası, Bagsvaerd Kilisesi, Taç Mahal gibi yapılarda dış kabuğun iç kurgunun üzerine bağımsız bir şekilde oturtulduğu görülür. (Şekil 4.8.2) Bu tür bir tasarım yöntemi pek çok mimarın benimsediği bir tavidir. Böyle bir tavırda özellikle dış biçimin abartıldığı ve hatta simgesel anlamlarla desteklendiği görülür. Kuşkusuz bu yaklaşımlar, estetik gibi kriterlerde farklı boyutlarda değerlendirilebilir. Ancak bu çalışmada biçimselliğin bir yorumu olarak ele alınmışlardır.

Yukarıdaki verilere bağlı olarak bu bölümden çıkarılacak sonuçlar altı ana başlık altında toplanabilir.

A) Mimari tasarımda yakınsak ve ıraksak düşünme olarak iki temel düşünme biçiminden bahsedilebilir.

B) Bu düşünme biçimlerini birbirinden ayıran en büyük fark, mimari anlatımın en temel elemanları olan, nokta ve çizginin en yalın tanımlarındaki niteliklerdir.

Noktanın tanımındaki hareketsizlik, durağanlık, süreksizlik yakınsak düşünmenin belirleyicileridir. Çizginin tanımındaki hareket, süreklilik gibi karşıt nitelikler ise, ıraksak düşünmenin belirleyicileridir.

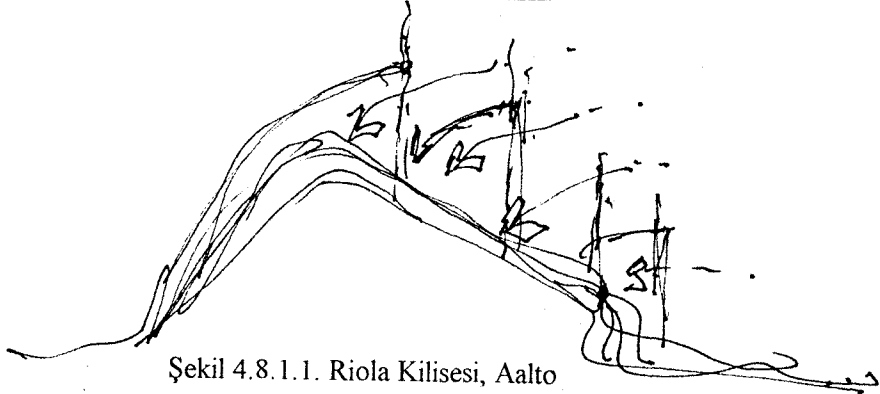
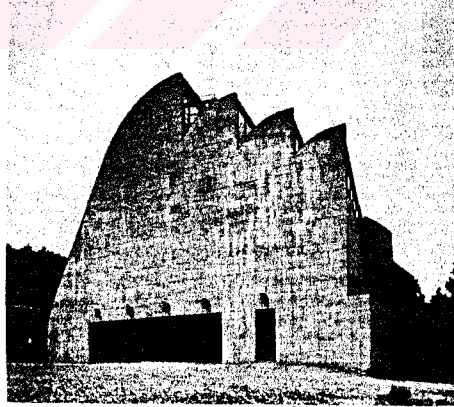
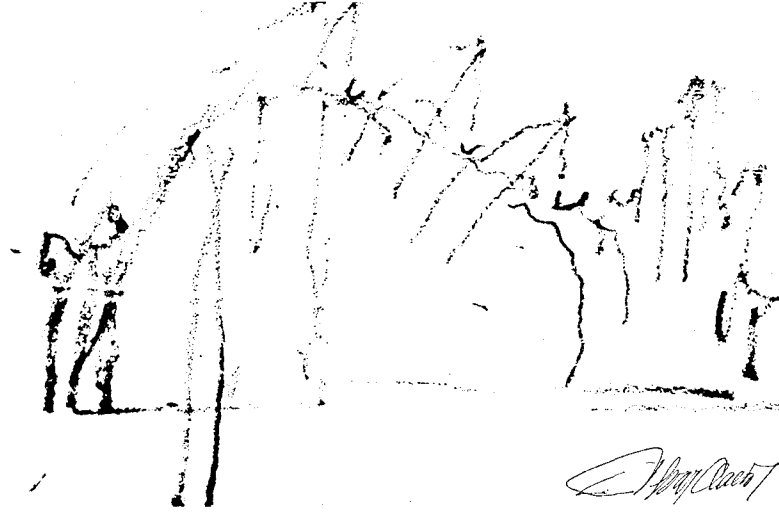
C) Noktasal ve çizgisel olarak tanımlanabilen iki tür düşünme biçimi, mimarlıkta da iki temel tasarım modelinin ana kavramlarını oluştururlar. Bunlar biçime dayalı ve düşünmeye dayalı tasarım modelleridir. Mimari tasarımın her ölçek ve boyutta mutlaka bu iki temel tasarım modelinden birine veya ikisine bağlantılı olduğu söylenebilir.

D) Noktasal karakterli biçime dayalı tasarımının sonuçları değerlendirildiğinde önemli bir kavramdan söz edilebilir. Bu kavram ‘bağımsız obje’ kavramıdır. Bağımsız obje kavramı yapıların, içinde bulunduğu fiziksel çevreden soyutlanarak, genelde görsel çekiciliğe ve hatta imaj yaratmaya yönelik biçimlenmelerinden kaynaklanmaktadır.

E) İki temel tasarım modeli arasında durağan ve dinamik bütünlüğün sonucu olarak, iç-dış bütünlüğünden söz edilebilir. Bu bütünlük mimari tasarımda iki ayrı tasarım yaklaşımını da belirler.

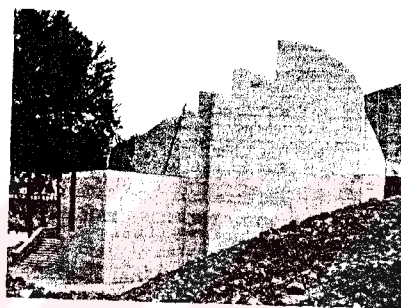
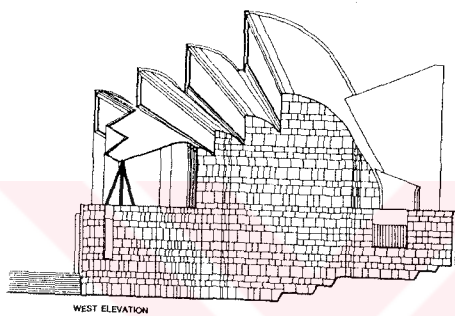
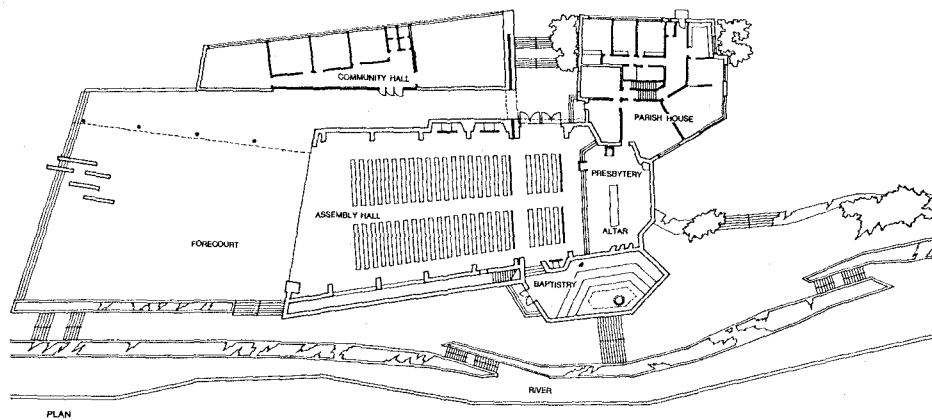
Şekil 4.8 Tasarımda iç-dış bütünlüğü

Şekil 4.8.1. Dış biçimin fonksiyondan kaynaklanması

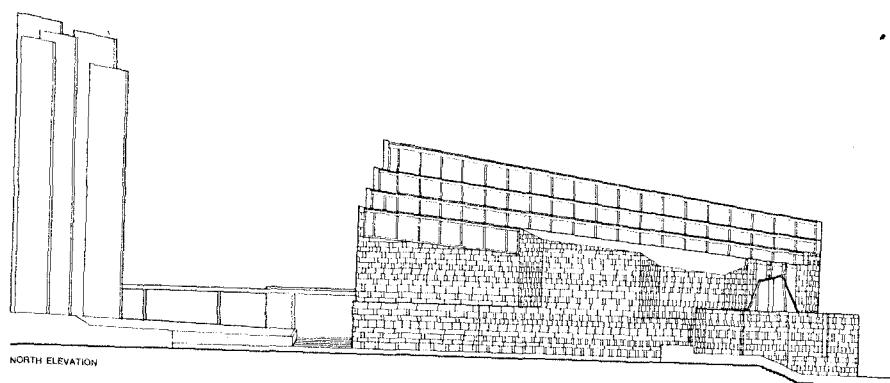
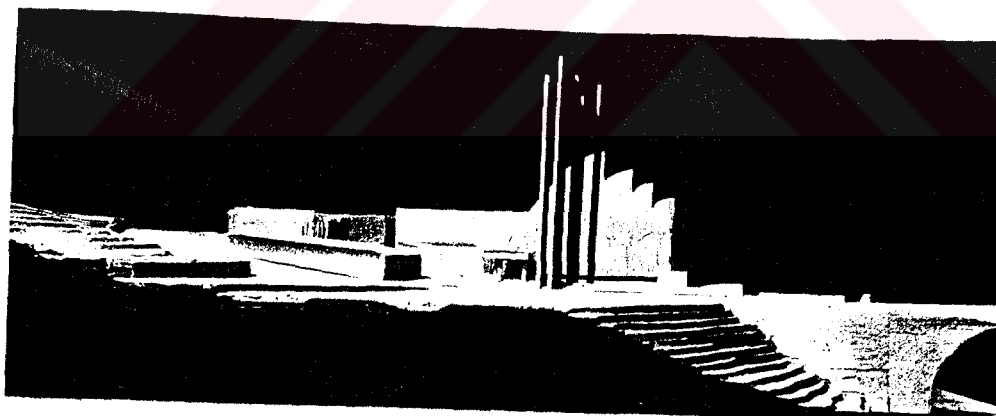


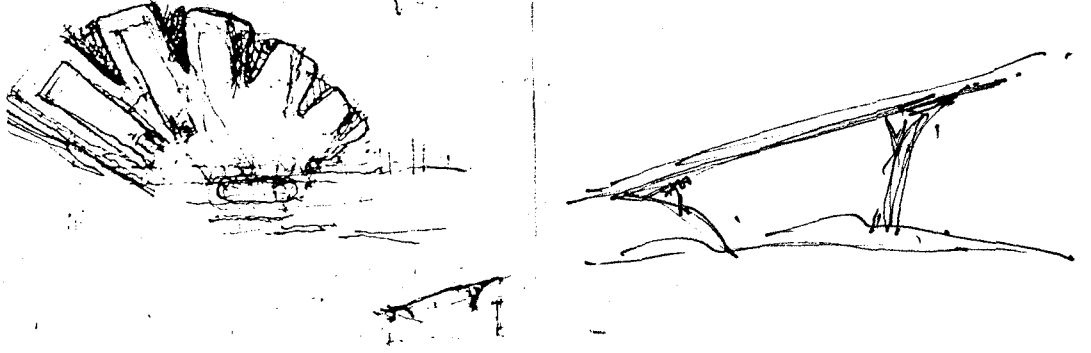
Şekil 4.8.1.1. Riola Kilisesi, Aalto

Riola Kilisesi

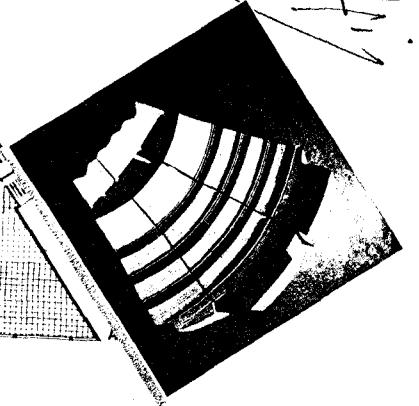
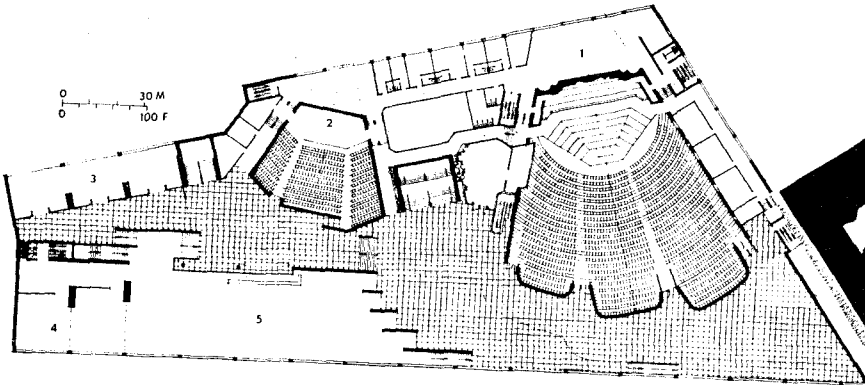
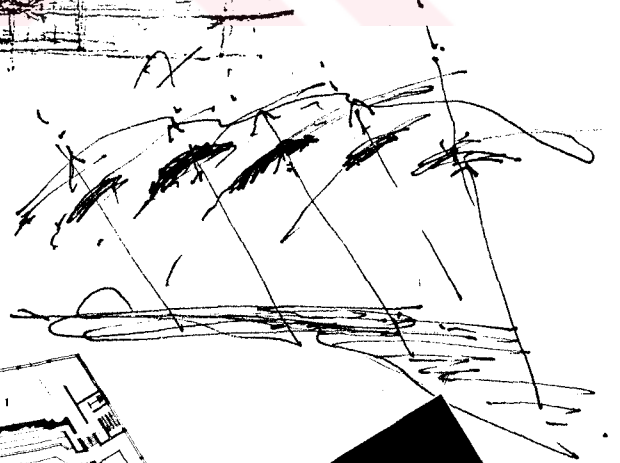
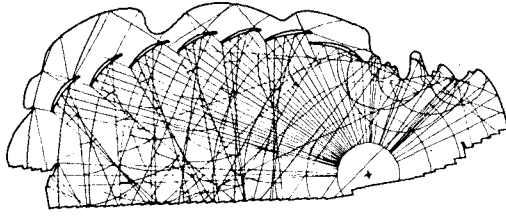
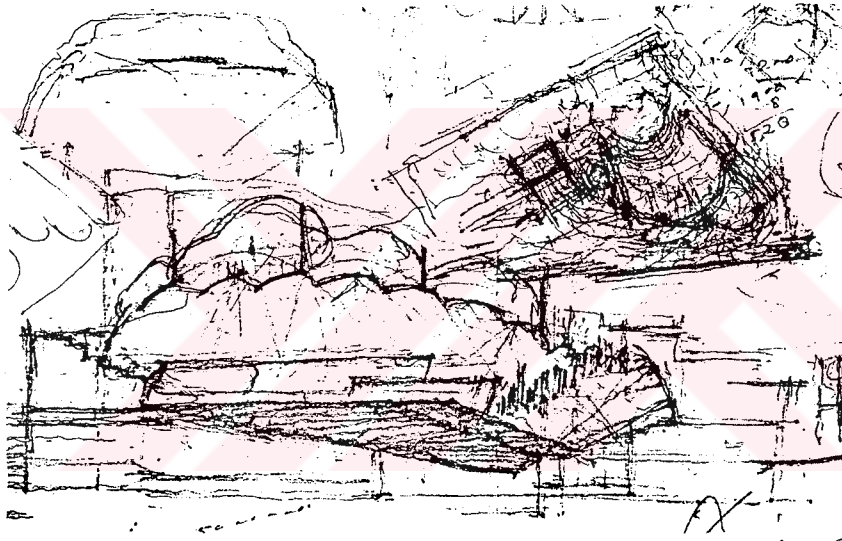


58 Progressive Architecture 3.79



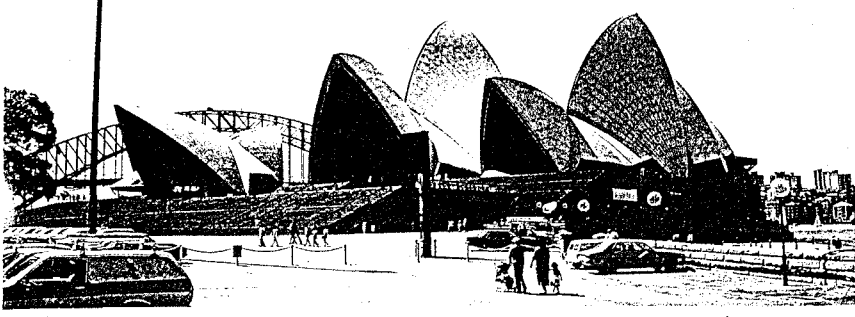


Şekil 4.8.1.2 Rovaniemi Kütüphanesi

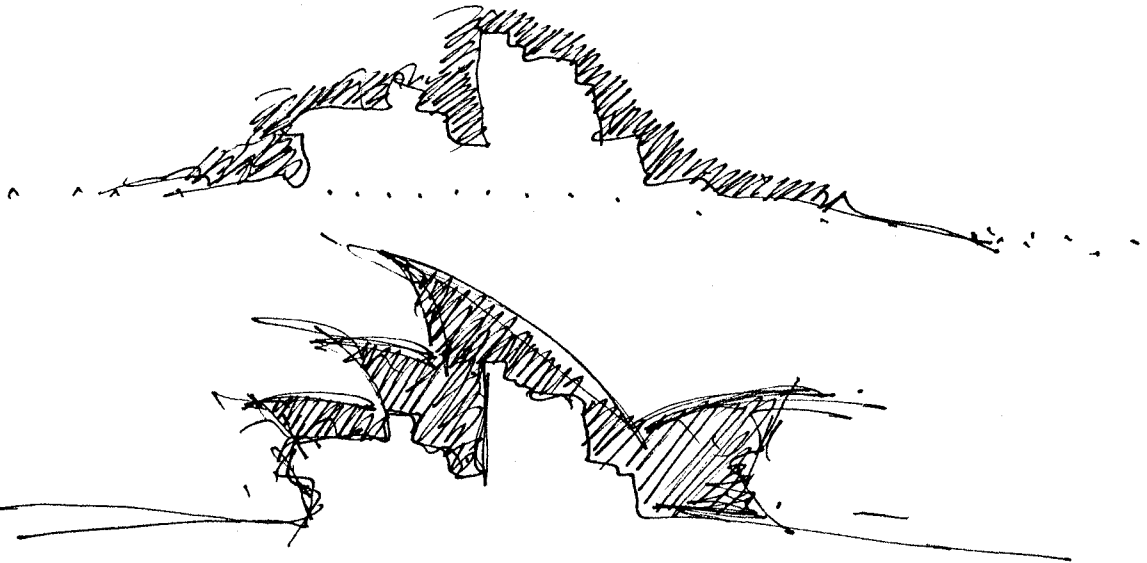
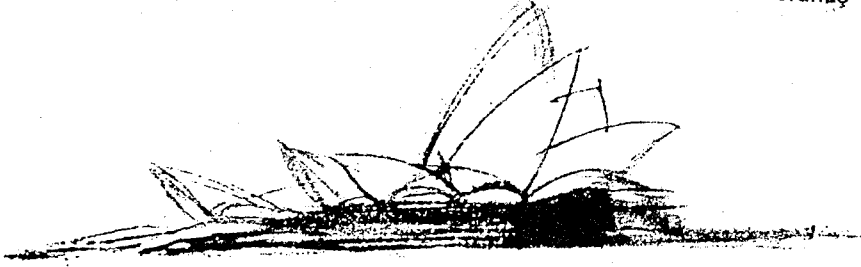


Şekil 4.8.1.3 Helsinki Konser Salonu

Şekil 4.8.2 Dış biçimin iç kurgudan bağımsız oluşması

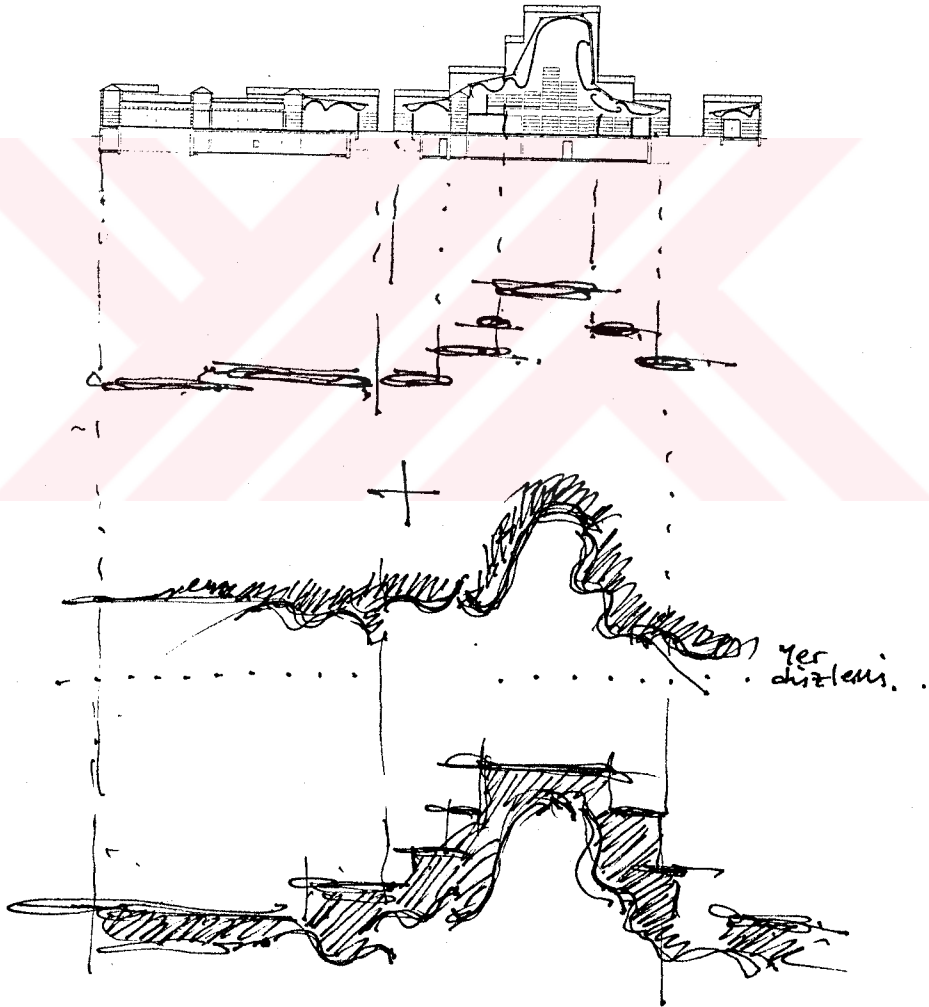
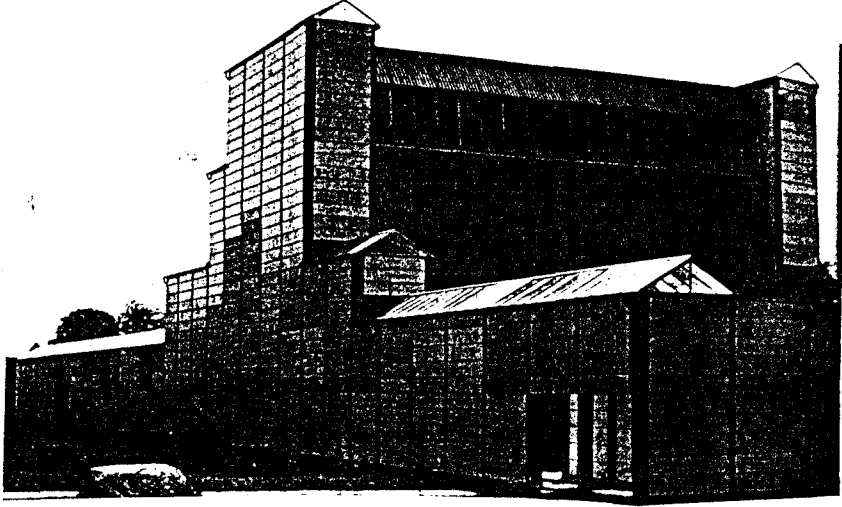


Görünüş



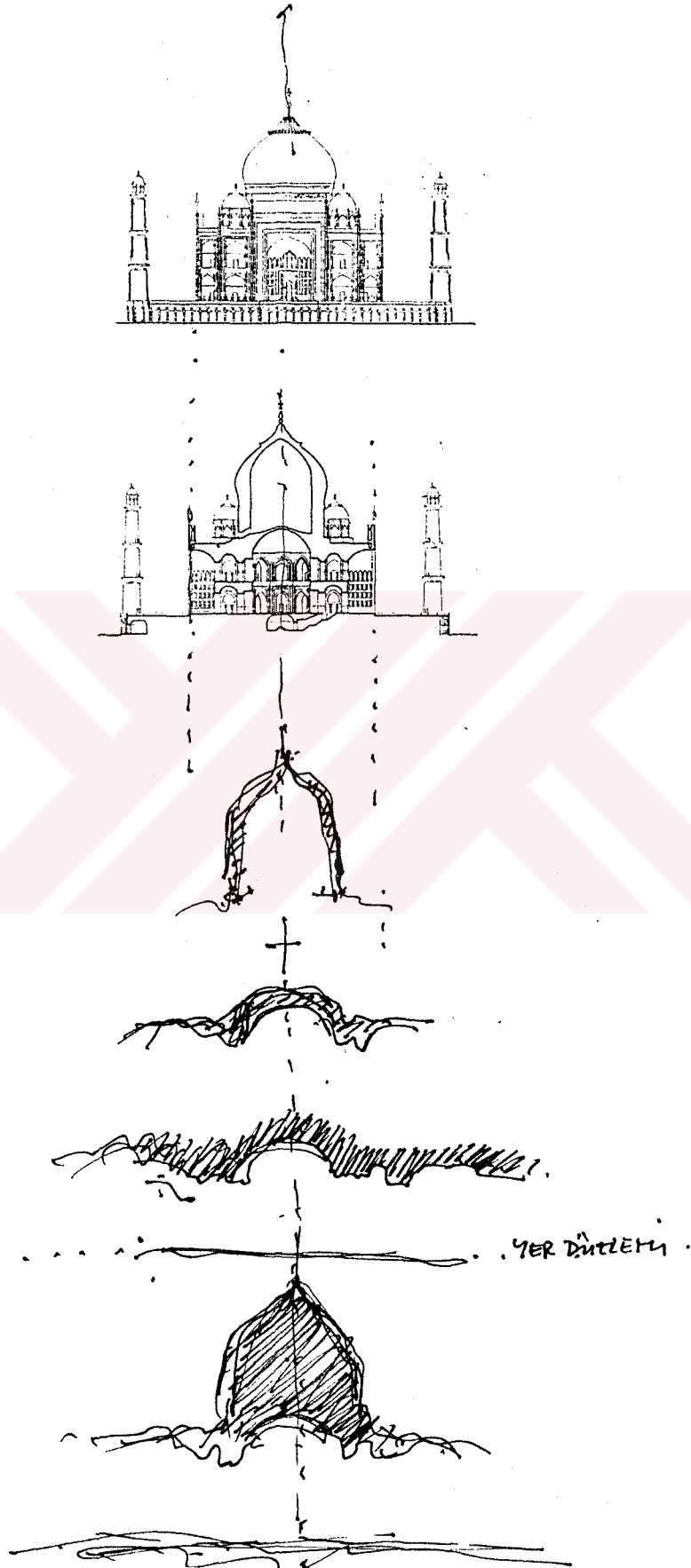
Şekil 4.8.2.1. Sydney Opera Binası, Utzon

Şekil 4.8.2.1 (Curtis, 1992: 305)



Şekil 4.8.2.2. Bagsvaerd Kilisesi, Utzon

Şekil 4.8.2.2.(Curtis, 1992: 384)



Şekil 4.8.2.3. Tac Mahal

Şekil 4.8.2.3 (Yapı, 1983-5: 53)

F) Tartışılan tasarım modelleri arasında rastlantısallık ve zorunluluk karşıtlığına bağlı olarak ortaya atılan en genel sonuç, düşünmede tek boyutluluk ve çok boyutluluktur.

G) Mimari tartışmaların genelde bu iki düşünme biçimindeki ayrımlardan kaynaklandığı söylenebilir.

Özet olarak denilebilir ki, tezde bu aşamaya kadar adeta bir omurga görevi gören bir ikilemden bahsedilir. Biçim ve öz bağıntısından başlayan bu ikilem, anlatım, görme ve düşünme kavramları paralelinde tartışılarak, mimari tasarımı tüm boyutları ve ölçekleri de içine alan iki temel tasarım modeline ulaşmıştır.

Ortaya çıkan genel sonuçlar, tasarımın hazır biçimsel kalıplara dayalı olması değil, biçimin ortaya konulan problemin verilere dayalı olmasıdır. Ancak bugüne kadar yapılmış örnekler değerlendirildiğinde genelde biçimsel kaynaklı bir eğilimin ağırlıklı olduğu görülür.

Çalışmanın bundan sonraki aşaması tek bir eğilimin vurgulanmasına yöneliktir. Bu eğilim, tasarımda biçimsellik diğer bir anlamda şekilsellik eşdeyişle biçimciliktir. Biçime dayalı tasarım eğiliminin vurgulanması, özellikle ve bilinçli yapılan bir seçimdir.

BÖLÜM V

BIÇİME DAYALI TASARIM

Önceki bölümlerde anlatım kavramının paralelinde, düşünmeye dayalı tasarım ile biçime dayalı tasarım genel hatları ile karşılaştırmalı olarak tartışıldı. Bu bölümde ise, biçime dayalı tasarım modeli değerlendirilecektir. Mimarlık tarihinin farklı dönemlerinden ve özellikle modern mimariden seçilen bazı çarpıcı örneklerle desteklenecek olan biçime dayalı tasarımın, mimarlık alanındaki yeri ve boyutları belirli bir kurgu içinde sergilenecektir.

1. Mimari tasarımda biçim

Biçim kavramı gerek mimaride gerekse de sanatın resim, heykel gibi pek çok dalında, endüstri tasarımından her tür günlük kullanım elemanına, giyim tarzından yaşam biçimine dek uzanan oldukça geniş bir alanda tanımlanabilir. Bu açıdan biçim kavramı, pek çok araştırmacının üzerinde fikir ürettiği tartıştığı konulardan biridir.

Mimari tasarımda biçim iki temel başlıkta tartışılır. Bunlardan birincisi tasarım sürecinin sonunda ulaşılan biçimdir. İkincisi ise, tasarım kaynağı olarak biçimdir.

1.1. Tasarımın sonucu olarak biçim

Biçim, mimarın izlediği tasarım yöntemi ne olursa olsun, tasarım süreci sonunda ulaşılan somut çözüm olarak tanımlanabilir. Gerek iki boyutlu plan aşamasında, gerekse de üç boyutlu volüm aşamasında oluşan kompozisyonlar olarak nitelenebilen biçim, yapının fiziksel çevredeki konumundan dış kütlesine, tek bir mekandan tek bir detay çözüme kadar tüm ölçeklerde hedeflenen sonuçtur. Bir anlamda tasarımcının tasarlama sürecindeki her tür çabasının somut ürünüdür.

Tasarımın sonuç ürünü olan biçim, gerek dış mekanda gerekse de iç mekanda olsun mimarlığın insanlara ulaşan somut boyutudur. Bir başka deyişle her tür kitleye, yaşamın her anına ulaşabilen tek sanat dalı olarak nitelenir. Mimarlık gerek iç mekanda, gerekse de dış mekanda her an yaşanabilen, hissedilebilen özelliğinden ötürü kitlelere

kolayca ulaşır. Bu mimarlığı sanattan ayıran en önemli niteliklerden biridir. Hatta bu özelliğinden yararlanarak mimarının kitleleri eğitici rolü üzerinde bazı eğitim çalışmaları yapıldığı bilinir.

Cornelis'e göre; insan vücudundan yola çıkan mimarlık, her türlü hayal gücü için hayati bir kaynaktır. Heykel, birinci boyutta, düşey ekseninde; resim ikinci boyutta, yatay ekseninde mimarlık ise doğasından ötürü üçüncü boyuttaki mekan ve zamandaki dizilimlerden hareket eder. (Cornelis, 1974: 112, ref: Yanar, 1994: 33) Cornelis'in de vurguladığı gibi mimarlık insan hayatı ile doğrudan bağıntılıdır.

Saarinen'e göre mimaride tasarım ürünü olan biçim, bir tür iletişim aracı olarak nitelenebilir. Bu iletişimin belirli bir zaman diliminde olabileceği gibi farklı zaman dilimlerinde de olabileceğini öne süren yazar, mimari biçimi bizden önce yaşamış olan insanların düşüncelerini, duygularını, emellerini yansıttıkları 'sessiz bir dil' olarak niteler. Ayrıca Saarinen dönemin sosyal yapısı, politik anlayışı ve hatta popüler modası ile mimari biçim arasında mutlak bir bağıntı olduğunu vurgular. (Saarinen, 1985: 14) Saarinen'in bu yorumundan mimari biçimin genelde toplumların bakış açılarını, beğenilerini ve tercihlerini yansıtan kitlesel bir gösterge olduğu sonucuna varılır.

Kuban'da mimari biçimi en fazla etkileyen faktörün, toplumda o dönemde benimsenen modanın eşdeyişle üslupların olduğunu öne sürer. Kuban'a göre biçimin estetik boyutları üslup tartışmalarının ana konusunu oluşturur. (Kuban, 1974: 27)

Şentürer ise, mimaride estetik kavramını değerlendirdiği bir makalesinde Saarinen ve Kuban gibi dış kütleye yansıyan biçimin öneminden söz eder. Yazara göre dış biçim, mimarının tanımlanabilme ve tarifleme kriterlerinden biridir. İnsanların mimariyi daha çok sonuç ürün olan biçime göre değerlendirdiklerini vurgulayan Şentürer, mimarideki güzelliğin de genelde dış biçimden kaynaklanan veriler doğrultusunda ölçüldüğünü ileri sürer. (Şentürer, 1993: 41)

Yukarıdaki tanımların da önemle vurguladıkları gibi tasarımın sonuç ürünü olan biçim, insan yaşamının her anını etkileyen ve hatta yönlendiren oldukça önemli bir faktördür. Bu da doğru ve akılcı mimarlığın önemini bir kez daha gündeme getirir. Zaten bu çalışmanın ve benzer sayısız çalışmaların temelinde de insanlara rahat ve huzurlu ortamlar yaratmanın ipuçlarının aranması yatar.

1.2. Tasarımın kaynağı olarak biçim

Yukarıda tanımlanan doğru biçimlere ulaşabilmek, mimarın tercih ettiği veya bildiği tasarım ve düşünme yöntemi ile doğrudan bağıntılıdır. Bu anlamda tasarım süreçleri doğru biçimlere ulaşmayı amaçlarlar.

Tasarımda sonuç ürünü olan biçimlere ulaşmanın bir yolunun da, yine biçimlerden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Önceden tasarlanmış somut biçimler, herhangi bir nesnenin dış formu, bellekte yer edinmiş imgeler, alışılmış formlar, çeşitli simgeler, fonksiyona yönelik şemalar bu tür biçimler arasında sayılabilir. Oldukça geniş bir alanda örneklenebilecek olan söz konusu biçimler, tek bir sözcük altında birleşebilirler. Bu sözcük ‘kalıp’tır.

Bu biçimler diğer bir tasarıma kaynak olarak sonuç biçimin oluşmasında önemli bir rol oynarlar. Bir başka deyişle tasarımda başlangıç noktası olarak; hazır olan, bitmiş biçimleri almak, bir tasarım yöntemi olarak değerlendirilebilir. Hazır olan mevcut biçimi veya biçimleri tasarımda veri olarak kullanmak, hatta tüm tasarımı bu biçimler üzerine kurmak, bazı önemli kavramları gündeme getirirler. Bunlar; ‘tekrarlama, benzetme, taklit etme’ gibi kavramlardır.

Bir sonraki bölümlerde hazır biçimlere dayalı tasarım kaynakları, karakteristik özellikleri, yaygın kullanımları geniş bir çerçeve içinde değerlendirilecektir.

2. Biçime dayalı tasarım kaynaklarının türleri

Mimari tasarıma temel kaynak olan biçimler farklı açılardan değerlendirilebilir. Özellikle mimarlık tarihi incelendiğinde tasarımda biçimin değişik boyutlarda ele alındığı görülür.

İtalyan mimar Benevolo, özellikle 18.yy mimarlığındaki biçimsel görüşleri genel bir değerlendirme içinde sergileyerek, tasarım kaynağı olan biçimlerin türleri hakkında genel bir fikir verir. ‘Storia dell’architettura Moderna’ adlı kitabında Benevolo, tasarımın biçimsel kaynaklarını üç grupta toplar. (Benevolo, 1981: 56,57)

Birinci grup, yapıya ‘simgesel’ anlamlar yüklemek amacı ile özellikle Antik Çağlarda kullanılan temel biçimlerin yeniden kullanılmasıdır. Ancak Benevolo’ya göre

bu biçimlerin kendi dönemlerinin somut gerçekliklerinden kopararak tekrarlanması, özgün anlamlarını önemli ölçüde yitirmeleri olarak değerlendirilmelidir. Canova, Thornwaldsen, Baltard gibi mimarların eski biçimlerin tekrarına dayanan tasarımlarında söz konusu uyumsuzluğun izleri görülür.

İkinci grup, yine benzer biçimlerin kullanılmasına dayanır. Ancak bu kez tasarımcıların amaçları, söz konusu biçimleri tekrar ederek kendi siyasal inançlarını açıklamak ve ortaya koymaktır. Bir anlamda biçimler inançları sergilemekte tepkisel birer araç görevi üstlenirler. Ledoux, Boullée, Soane, Gilly gibi mimarlar tasarımları biçimlerin abartılmasına dayalı ideolojik yaklaşımlarının göstergeleridir. Bu mimarlar arasında Ledoux'un tasarımları sembolizmin en keskin örneklerini verir. İdeal tasarımların sembolik nitelik taşıması gerektiğini önemle savunan Ledoux, fonksiyonun yönlendiriciliğini de kuvvetle red eder. Bu görüşleri ile Ledoux simgelere bağımlı biçimselliğin öncü mimarları arasındadır. (Şekil 5.4) (Collins, 1965: 25, Frampton, 1992: 15)

Üçüncü grup ise, özellikle 18. yy. rasyonalistlerinin ilk ürünlerinde görülür. Yukarıda tanımlanan biçimsel görüşlere göre bu grup, Antik Çağ biçimlerinin kullanılmadığı ancak simetrinin ve eşdeğerliliğin özellikle hakim olduğu katı bir biçimselliği yansıtır. Bu görüş, teorisini Durand başta olmak üzere yeni mühendislik akımlarının temsilcilerinde bulur.

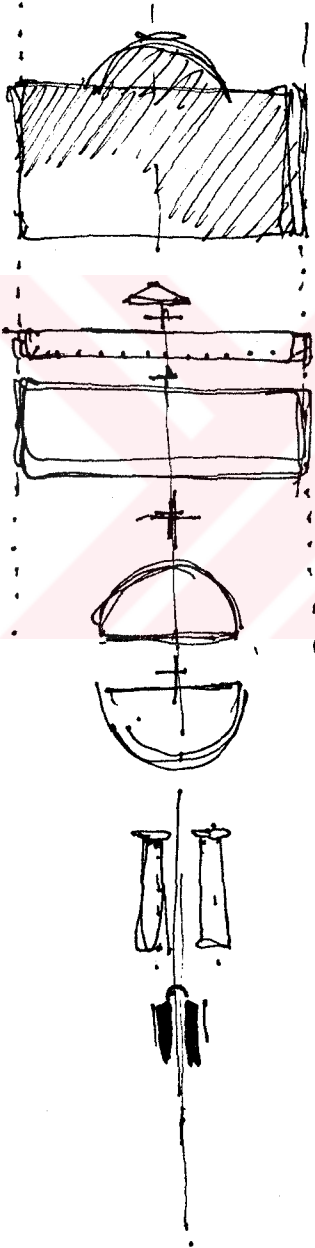
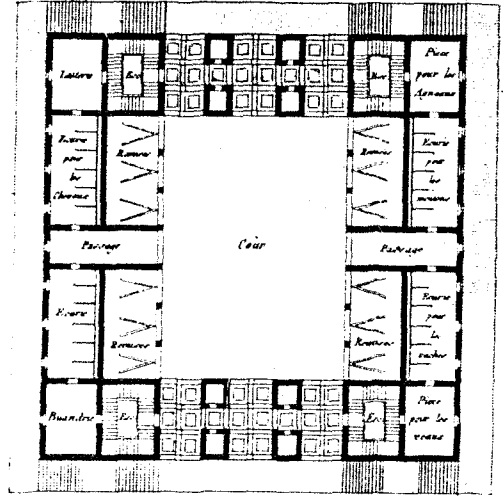
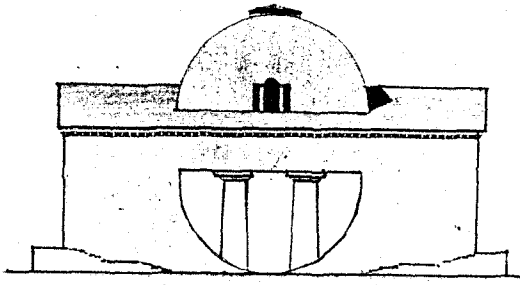
Bu tez çalışmasında ise, tasarımı yönlendiren biçimler iki ana başlıkta incelenecektir. Bunlardan birincisi kurallara bağlı biçimsel kaynaklar, ikincisi de taklitle bağlı biçimsel kaynaklardır.

2.1. Kurallara bağlı biçimsel kaynaklar

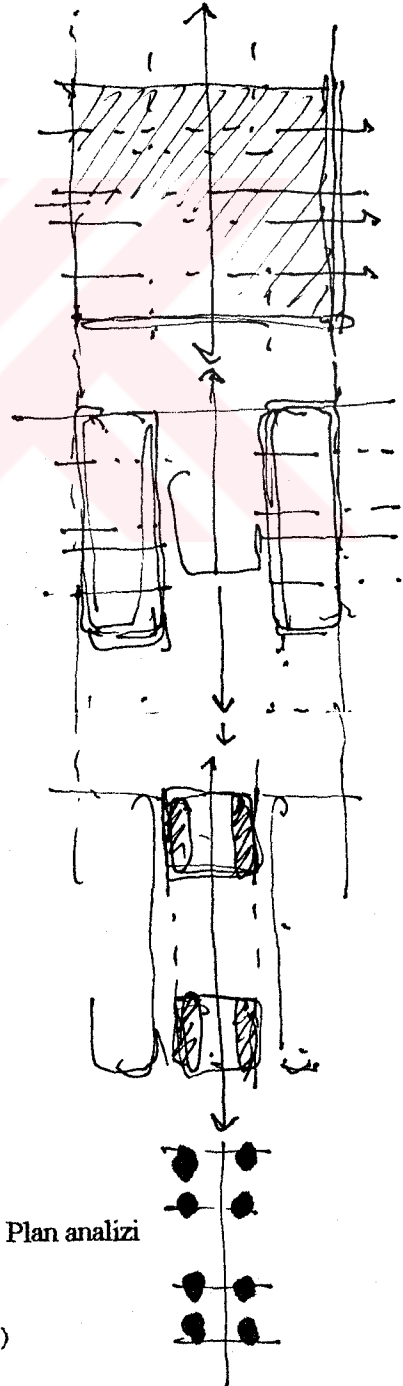
Mimari tasarımda biçimselliğe yönelten etkenler arasında kuralların önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Bu kurallar genelde bilgiye, geleneklere, yapım tekniklerine ve hatta inançlara bağlı değerlendirme ölçütleridir. Özellikle Antik dönemden Rönesans'ı da kapsayan uzun bir dönemde bu ölçütlerin mimariyi derinden etkilediği söylenebilir. Antik dönemden günümüze gelebilen bazı kaynaklar bu görüşü destekler. Bu kaynaklardan biri de dönemin planlama ilkelerini anlatan Vitruvius'a ait eserdir.

Şekil 5.4. Ledoux' un geometrik öğelerden oluşan tasarımı

Konut, Şampanya Evi

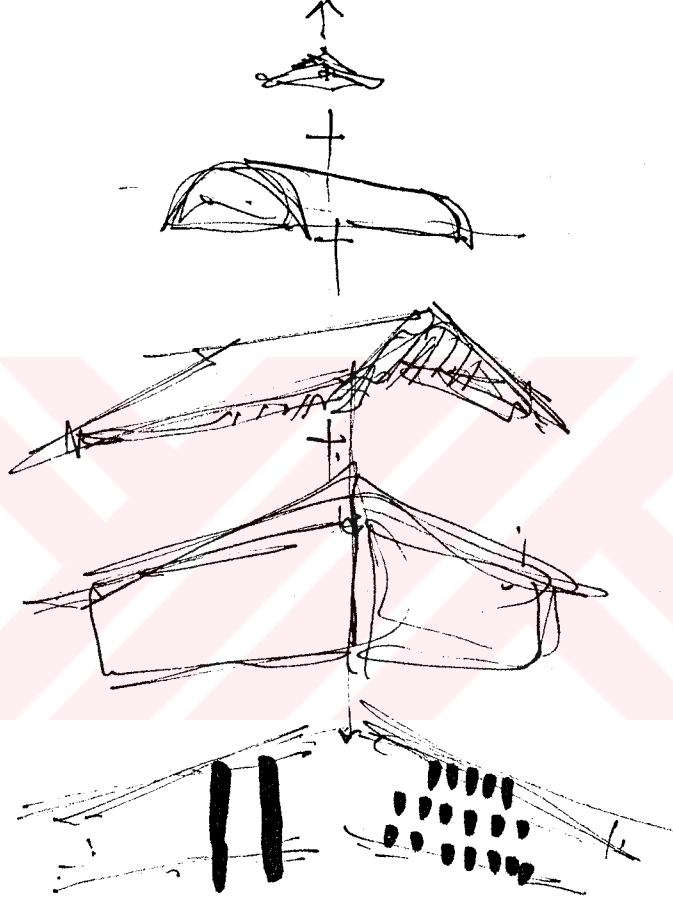
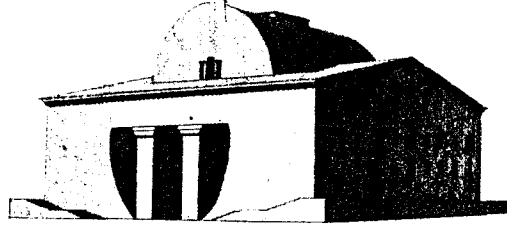


Cephe analizi

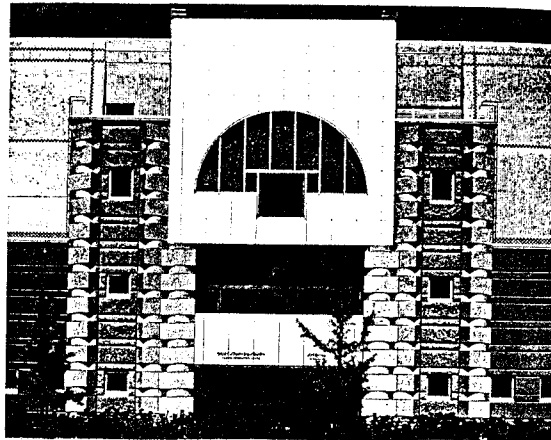


Plan analizi

Şampanya Evi, Ledoux
Volümetrik analiz



Şekil 5.4.1. Ledoux' un geometrik tasarımlarının bir başka yorumu,



Tsukuba Belediye Binası, 1983, Arata Isozaki

2.1.1.Vitruvius'un yeri

Biçim olgusunun antik mimarideki karşılıklarını incelerken Vitruvius'un görüşlerine ayrı bir önem vermek gerekir. Çünkü Vitruvius antik mimari ile Rönesans arasında köprü kuran bir kaynaktır. (Yanar, 1994: 29)

Mimarlık alanında klasik çağdan zamanımıza gelebilen tek bilimsel eser, İsa'dan önce birinci yüzyılda Romalı mühendis Marcus Vitruvius Pollio tarafından ilk Roma İmparatoru Augustus'a adanarak yazılan 'The Ten Books on Architecture' adlı eserdir. (Summerson, 1980: 10) Tahminen M.Ö. 25 sıralarında yazılan bu eserde zamanın planlama ilkeleri ve yapı gelenekleri belirli kalıplar çerçevesinde anlatılır. Kent kurmada dikkat edilecek kurallar, konut yapımında kullanılması gereken malzemeler, tapınakların sütun oranları ve şekilleri, forum, bazilika, hazine binası, hapishane, tiyatro, hamam, liman tesisleri ve tersaneler gibi yapıların ayrı ayrı planlama ilkeleri belirli metrik kural ve oranlar paralelinde anlatılır. (Vitruvius, 1993: xiii) Vitruvius'un on kitaptan oluşan bu eseri Rönesans dahil olmak üzere çok uzun dönemler mimarların el kitabı sayılmış ve belirlenen kurallar mimarlarca aynen tatbik edilmiştir. Özellikle İtalyan Rönesansının Petrarch, Boccacio, Rafael, Serlio ve Palladio gibi önde gelen ilim ve sanat adamları için Vitruvius mimarlık dalında tek otorite olarak kalmıştır. (Burger, ref: a.g.e.:xi)

Vitruvius yukarıda sözü edilen eserinden başka mimarlıkta ilk 'Değerlendirme Ölçütleri' ni koyan mimar olarak da bilinir. (Aydınlı, 1993: 37) 'Vitruvius Üçlemesi' olarak bilinen bu ölçütlere göre iyi mimarlık için üç ana ilke söz konusudur. Bu ilkeler 'Firmitas (Sağlamlılık), Utilitas (Kullanışlılık), Venustas (Güzellik)' tır. Bazı değişikliklerle modern mimarlığa kadar gelen bu ilkelerin, günümüzde 'Pragmatik, Sentaktik ve Semantik' olarak ifade edildikleri görülür. Bu kavramların mimarlığın vazgeçilmez bileşenleri olduğu ve mimari bir yapının üçünün kesiştiği noktada yer alabileceği düşünülmektedir. (Aydınlı, 1993: 38)

2.1.2. Geometri ve proporsiyon

Mimari biçimlendirmede önemli kriterlerden birinin de geometri ve proporsiyon olduğu bilinir. Özellikle Rönesansta her tür planlamada geometri ve proporsiyona bağlı metrik kurallar temel kabul edilmiştir.

Ching, 'Architecture: Form, Space and Order' adlı kitabında, Rönesans teorilerinden söz ederken, Vitruvius kadar, Yunan düşünürlerin de etkili olduklarına dikkat çeker. Örneğin Pythagoras'ın ileri sürdüğü Yunan müziğindeki ses uyumu oluşturan sayısal düzen (1:2, 1:3, 2:3, 3:4) tüm evrendeki uyumun gizini çözen bir anahtar olarak kabul edilmiştir. (Ching, 1979: 312)

Evrendeki her oluşumu sayısal değerlerle açıklayan Pythagoras ve Platon'un Rönesans'ın önde gelen mimarlarından Palladio'yu derinden etkiledikleri söylenebilir. Gerçektende Palladio, 1570 yılında Venedik'te ilk baskısı yapılan kitabı "I Quattro Libri dell' Architettura" (Mimarlık Üzerine Dört Kitap) isimli eserinde yedi ideal oda boyutu geliştirir. Bu oda boyutlarında (planda ve kesitte) Palladio'nun antik Yunan müziğindeki orantıları mimariye aktardığı ileri sürülebilir. (Ching, a.g.e.: 313) (Wittkower, 1988: 123,128)

Palladio adı geçen kitabında mimari planlamada proporsiyona ve biçime verdiği önemi şöyle açıklar:

"Dini yapılar yuvarlak, dörtgen, altıgen, sekizgen ya da daha çok kenarlı poligon olabilir... Ancak en güzeli, en alımlısı daire ile karedir. Onun için Vitruvius bu iki biçim üzerinde durmuş, özellikle daireye her zaman önde yer vermiştir. Kiliselerimizi daire biçiminde tasarlamalıyız. Çünkü daire birliğin simgesidir..." (Kuran, 1988: 161)

Gerek Rönesans'ın gerekse de Modern Mimarlığın tasarım anlayışlarından birinin 'geometrik kurallar olduğu söylenebilir. Pek çok araştırmacıya göre, Rönesans geometriyi yetkinlik ideali adına, modern mimarlık ise, işlev adına benimsemiştir. (Akın, 1990: 55) Özellikle Rönesansta 'denge', 'proporsiyon', 'ölçü' gibi kavramların geometrik çözümlerde arandığı görülür. Vigevano'daki Ducale Meydanı, geometri ve proporsiyonun kurguda ne kadar önemli olduğunu yansıtan bir örnektir. Dikdörtgen

biçimindeki meydanın bir kısa kenarının içbükey bir eğri ile bitirilmesi amaçlanmıştır. Ancak meydanın bu ucundaki kilise ve sokak içbükey şekillenmeyi zorlamaktadır. Buna karşın, meydanı eşdeğer olarak sınırlayabilmenin yolları aranmış, kilisenin girişi ve sokak dikkate alınmadan içbükey form oluşturulmuştur. Meydandan bakıldığında, söz konusu biçimsel zorlama hissedilmemesi güçtür. (Şekil 5.2.1) İçbükey cephe kurgusu özellikle Rönesans döneminde benimsenen bir anlayıştır. Bu anlayışın pek çok yapıya uyarlandığı görülür. (Şekil 5.2.2)

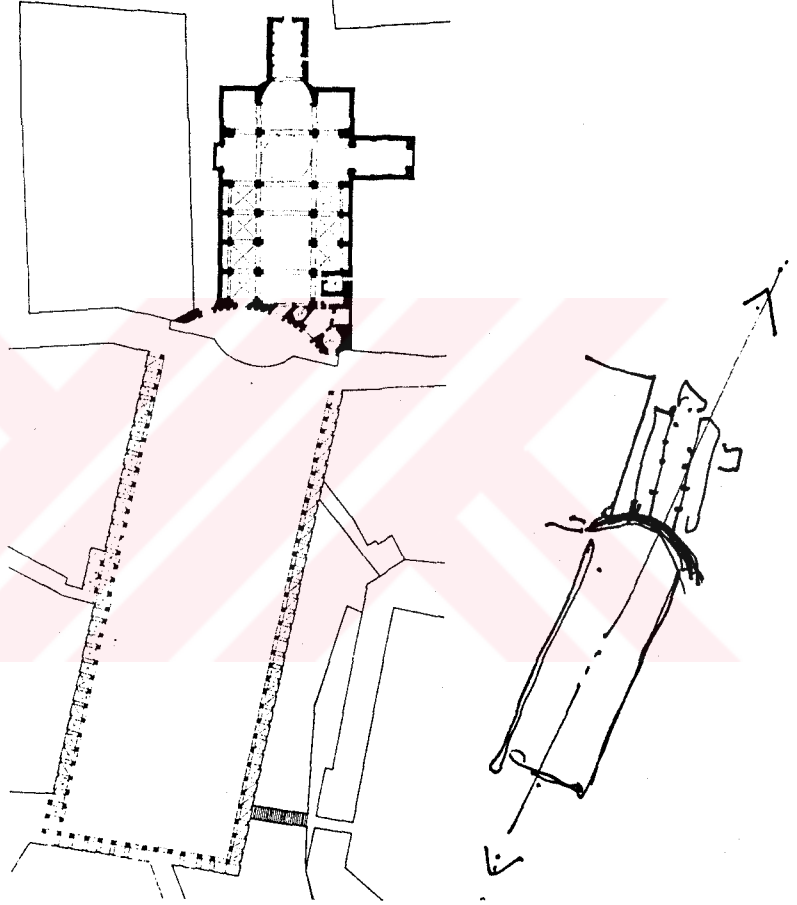
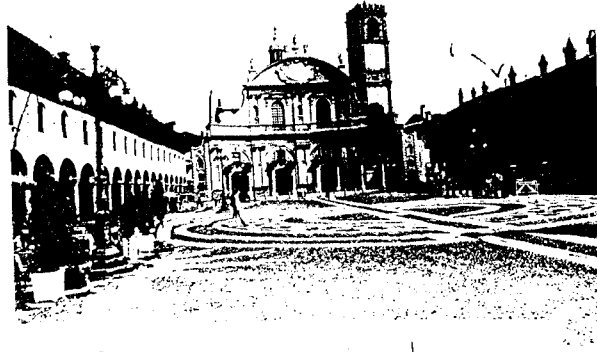
Mekanda düzen ve geometri bağıntısına değinen yazarlardan biri olan Wittkower, ‘Architectural Principles in the Age of Humanism’ adlı kitabında tarihi gelişim içinde proporsiyonun mimarideki gelişimi üzerine geniş bir inceleme sergiler. Bu incelemede güzelliğin simetri ve geometrinin kurallarında gizli olduğuna inanan Palladio’nun şu sözlerine yer verir:

‘Kuşkusuz değişik ve yeni buluşlar, herkesin beğenisini kazanır. Ama bu arada sanatın ve usun buyruğuna karşı gelmemeli. Bunun için görüyoruz ki, eskiler hiçbir zaman herkes için geçerli olan kurallardan uzaklaşmamışlardır...’
(Wittkower, 1952: 60)

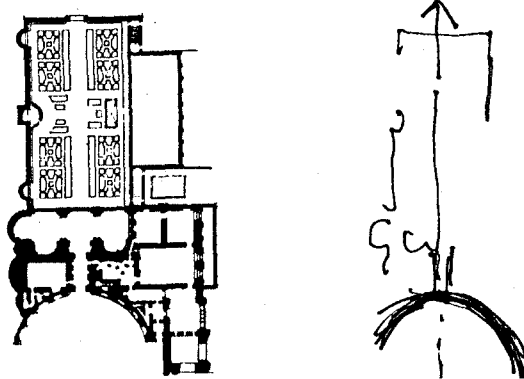
Palladio’nun bu sözleri, tasarımın kurallaştırılması gerekliliğini önemle vurgulayan görüşlerden biridir. Bu görüş Palladio Villaları olarak bilinen bir seri konut tasarımının da çıkış noktasını oluşturur. Değişmez bir tipoloji ve uyumlu oranlara göre boyutlandırılmış mekanlardan oluşan bu villalar geometrik ilkeleri sergileyen örnekler arasındadır. Wittkower adı geçen kitabında, Palladio’nun geometrik ilkeleri ile Mies’in konutları arasında bağıntı kurulabileceğini öne sürer. Ancak, Mies’in tasarımlarında geometrinin etkileri hissedilmesine karşın, Palladio kadar katı yaklaşmadığı söylenebilir.

İlk İtalyan teorisyen olarak isimlendirilen Leon Battista Alberti de, Rönesans mimarisinin kutsal kitabı olarak kabul edilen eseri ‘De re Aedificatoria’ da, Vitruvius’tan gelen ölçü sistemini geliştirerek doğayı taklit etmeye yönelik bir mimarlık teorisi ileri sürer. Bu teoriye göre doğayı taklit etme üç kategori içinde olur. Bunlar sayı, ölçü ve bina parçalarının düzenlenmesidir. (Gadol, 1969: 108: ref: Yanar, Murray,

Şekil 5.2. Kurguda biçimsel zorlama



Şekil 5.2.1. Meydan formunu eşdeğer olarak tamamlanabilmesi amacı ile kilisenin içbükey cephesinin sokağa kadar devam ettirilmesi, Ducale meydanı, Vigevano



Şekil 5.2.2. Simetrik ve içbükey cephe anlayışının binaya yansması, Villa Madonna

1991: 53) Alberti üç kategori içinde tanımladığı planlama ilkelerini tasarladığı yapılarda da uygular. İtalyan Rönesansının temellerini ele aldığı kitabında Murray, Alberti'nin bu cephesinin pek çok mimar tarafından kopya edildiğini ve Gotik kilise cephelerine de esas teşkil ettiğinden söz eder. (Murray, 1991: 57)

Alberti gibi, Francesco di Giorgio Martini, ('Trattato di Architettura Civile e Militare' adlı kitabı ile), Luca Pacioli, Serlio, Vignola, Vincenzo Scamozzi, gibi mimarlar başta İtalyan Rönesans mimarlık kuralları olmak üzere, mimarlık dünyasını derinden etkileyen teorisyenler olarak tanınırlar. (Summerson, 1980: 13)

Oluşturdukları matematik esaslara dayanan güzellik formülleri, sonraları özellikle Fransa'da geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Örneğin Blondel, ünlü yapıtı 'Cours d'architecture' ile Rönesans kuramcılarını izleyen Fransız akademisyenlerden biri olarak bilinir. (Kuban, 1990: 64)

2.1.3. Durand Yöntemi

Durand'ın görüşleri ile mimarlık yeni bir bakış açısı kazanır. Vitruvius'un antik mimari ile Rönesans arasında köprü kurması gibi, Durand'ın da Rönesans sonrasında modern mimariye geçerken aynı görevi üstlendiği söylenebilir.

Durand, mimarlık okullarından biri olan Ecole Polytechnique' de ilk mimarlık eğitimcisidir. (1802 -1809) Hazırladığı ders notları ile mimarlık tarihinde önemli bir yer tutar. (Frampton, 1992: 15, Lampugnani, 1989: 104) Bu notlarda planlamayı pratik bir kurallar sistemi içerisinde tanımlar. Mimarlığın amacını, 'kamusal ve tikel yararlılık' olarak niteleyen Durand'a göre,

'Mimarlıkta kullanılması gereken araçlar, 'uygunluk' ve 'düzenlilik'tir.

Uygunluk, binaya sağlamlık, elverişlilik ve kullanışlılık sağlayan ögedir.

Düzenlilik ise, binaya mümkün olan en sade, muntazam ve simetrik biçimi getirir.' (Benevolo, 1981: 59)

Napolyon döneminin abartılı biçimlerinden normativ ve ekonomik bir yapı tipolojisi oluşturan Durand bazı biçimsel kalıpların olası bileşimlerini ortaya koyarak,

ihtişamı ve otoriteyi kullanışlılık ile bütünleştirmeyi hedefler. (Frampton, 1992: 15)

Oluşturduğu bileşimler ile evrensel yapı metodolojisi kurmayı amaçlayan Durand'ın görüşleri, düzenlilik anlayışının simetrik biçimlerle özdeş tutulması dışında modern işlevciliğin bir çeşit öngörünümü niteliğindedir. O'na göre, 'düzenleme' başka deyişle planlama, hazır birtakım öğelerin eşdeyişle kalıpların birleştirilmesi şeklinde düşünülmelidir. (Benevolo, 1981: 59) (Şekil 5.3) Durand'ın ortaya koyduğu tipolojik planlamalarda eşdeğerliliğin ve simetrinin her boyutta esas alındığı görülür.

Benevolo'ya göre, Durand'ın yöntemi üç aşamayı içerir.

1. Kullanılacak olan öğelerin (parçaların) betimlenmesi,
2. Söz konusu öğelerin, binaları elde etmek üzere derlenip biraraya getirilmesini sağlayan genel kurallar,
3. İnşaat tiplerinin incelenmesi.

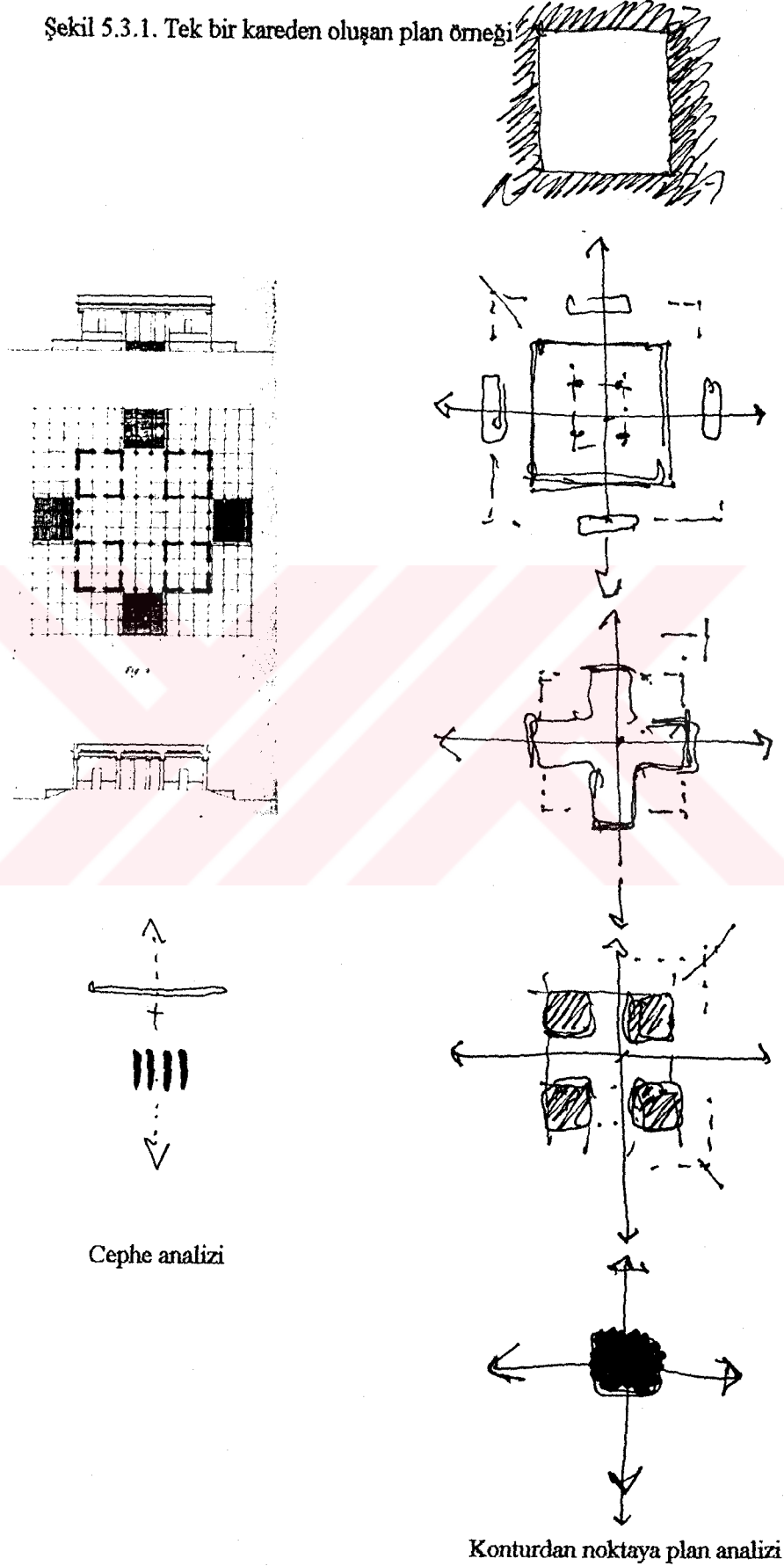
Geleneksel biçimleri bir çeşit elemeyi geçirerek basit ve en şematik olanları kullanan Durand, tasarımda üslup konusuna da değinir. Geleneksel düzen kavramını eleştirerek, üsluplara ve üsluplara sözde evrensellik kazandırmak isteyen kuramcılara karşı çıkar ve şöyle der:

'Üslupların mimarlığın özü ile hiçbir bağıntısı yoktur. Üslupların kullanımından ve bu kullanımın sonucu olan süslemeden doğan haz bir hiçten ve kuruntudan ibarettir. Oluşan gereksiz masraf ise, ancak bir çılgınlık olarak tanımlanabilir...' (Benevolo, 1981: 59)

Durand yukarıdaki görüşleri ile özellikle Rönesans mimarlarından oldukça farklıdır. Kullanışlılığı, düzenliliği ve de ekonomiyi kendine ilke edinen Durand oluşturduğu yöntemle abartılı bir biçimselliği değil, olabildiğince yalın bir planlamayı savunur. Simetrik ve eşdeğer yönelimli kurgular ile rasyonalizmin de ilk örneklerini oluşturduğu söylenebilir. (Curtis, 1992: 17, Lampugnani, 1989: 275) Durand'ın ortaya koyduğu tipolojinin pek çok mimari tasarıma esas teşkil ettiği söylenebilir. Bunlardan biri Tonini Evi'dir. (Şekil 5.3.5) Tonini Evi eşdeğer yönelimli tek bir kareden oluşur.

Şekil 5.3. Duran'ın tipolojik planlama yöntemi

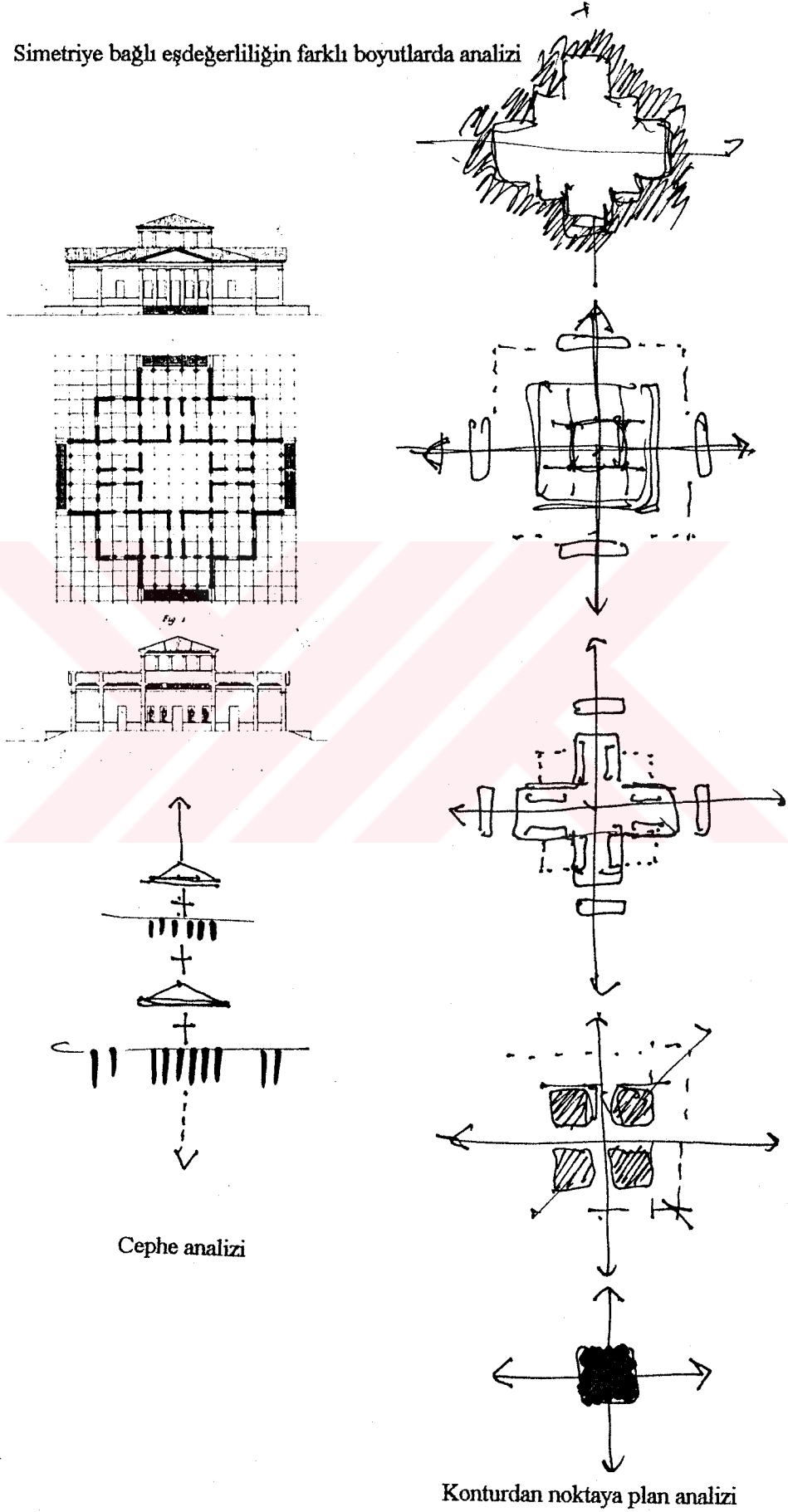
Şekil 5.3.1. Tek bir kareden oluşan plan örneği



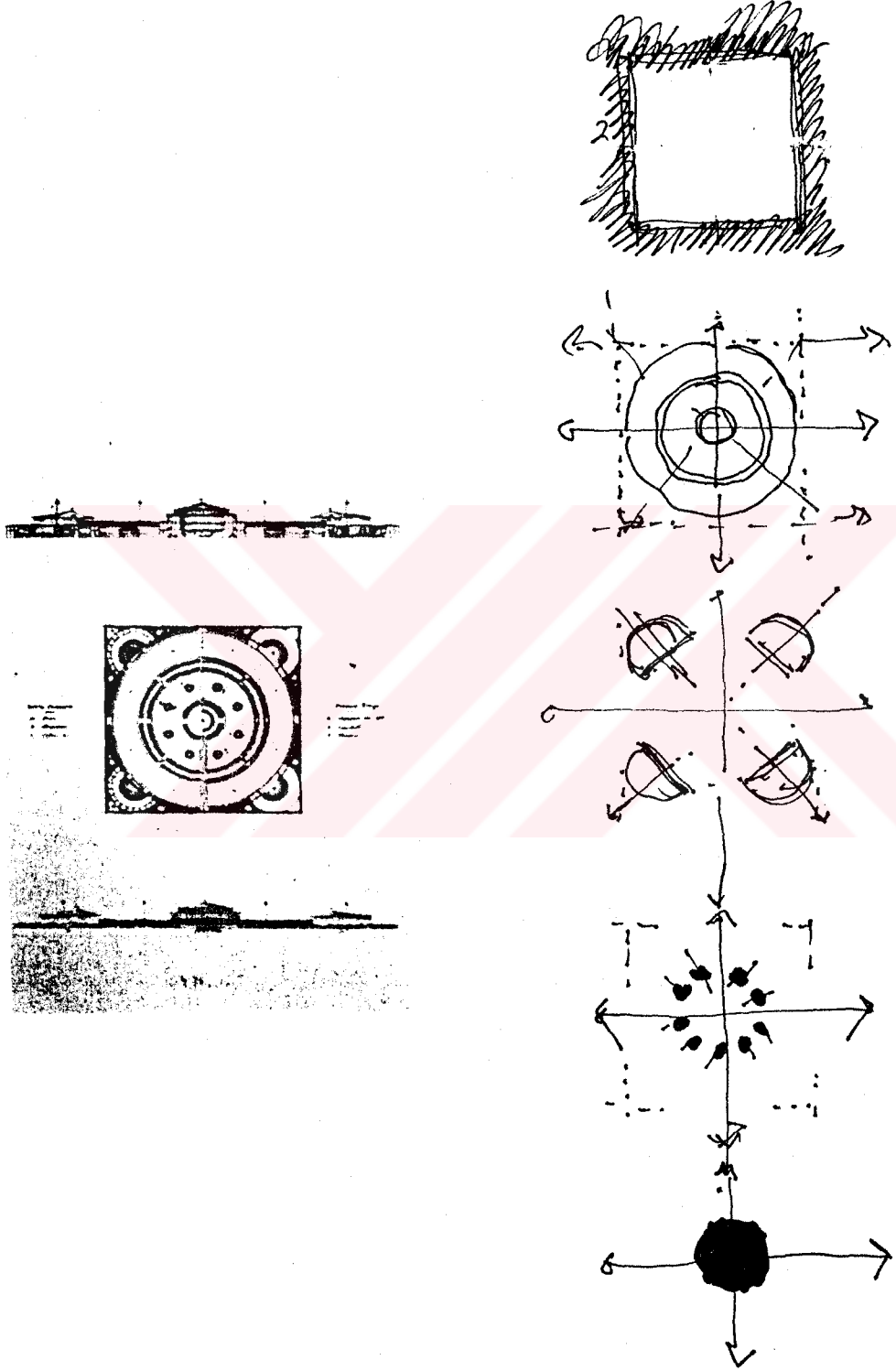
Şekil 5.3.1 (Benevolo, 1981: 60)

Şekil 5.3.2. Farklı karelerden oluşan plan analizi

Simetriye bağlı eşdeğerliliğin farklı boyutlarda analizi

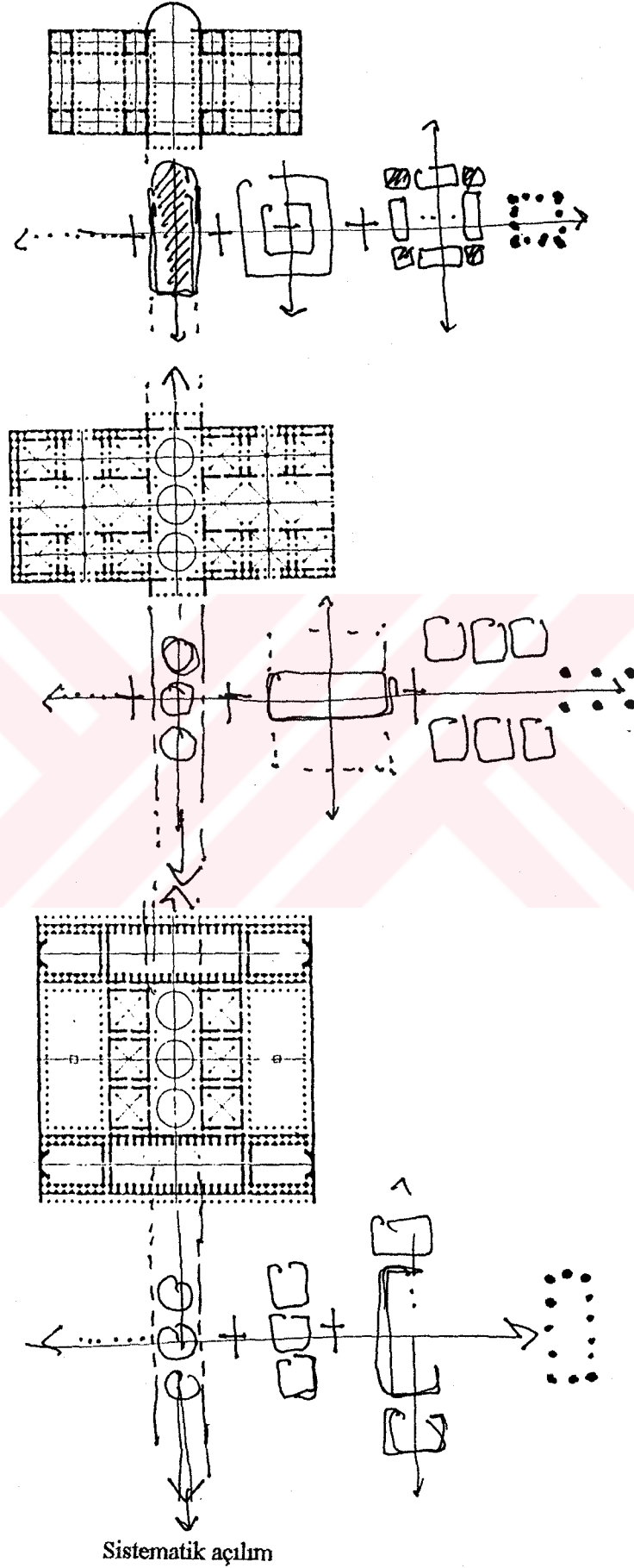


Şekil 5.3.3. Tek bir kare ve daireden oluşan plan örneği

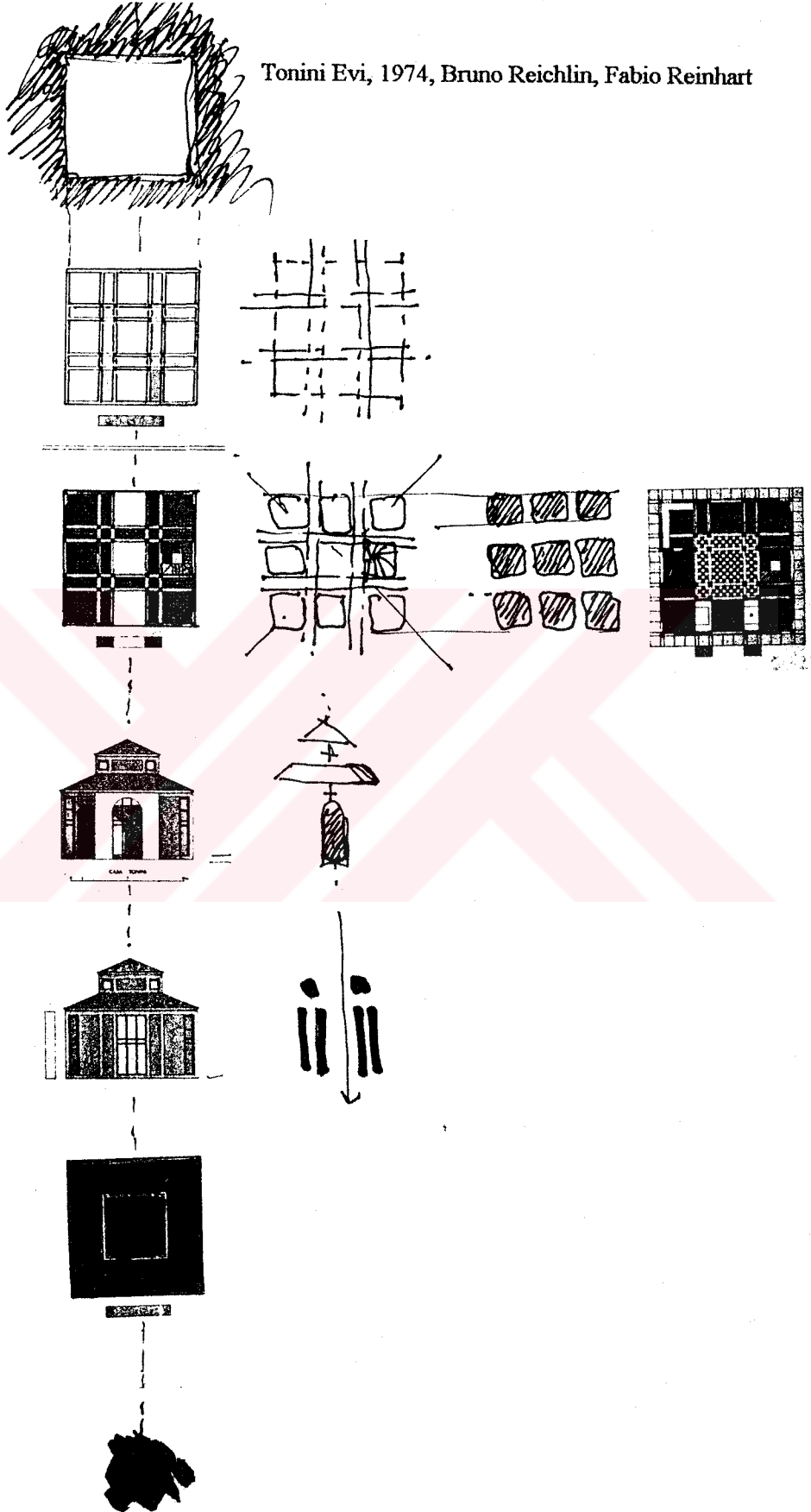


Konturdan noktaya plan analizi

Şekil 5.3.4. Durand yönteminde kurguyu oluşturan plan parçaları



Şekil 5.3.5. Durand yönteminin bir konutta yorumlanması



Konturdan noktaya plan analizi

Geometrik bölümlenmenin sonucu planda tüm mekanların aynı boyutlarda olduğu görülür.

Durand gibi, proporsiyon ve eşdeğerliliğe önem veren mimarlardan biri de Ledoux'tur. Ledoux'un tasarımları, 20.yy. mimarlarından Isozaki gibi pek çok mimara kaynak olmuğu söylenebilir. (Şekil 5.4) (Şekil 5.4.1)

2.2. Taklid'e bağlı biçimsel kaynaklar

Kurallara bağlı tasarımdan başka biçime dayalı tasarım kaynaklarından bir diğerinin de; var olan, mevcut biçimlerin tekrarına, taklid'ine bağlı tasarım olduğu söylenebilir. Taklide dayalı tasarım kaynağını değerlendirmeden önce, taklit kelimesinin anlamı, kullanımı, bazı benzer sözcüklerle benzerliği ve farklılığı kısaca tanımlanabilir.

Taklit kelimesi Yunancada 'mimesis' teriminden gelir. Aristoteles'in şiir anlayışından alınan ve sanat yapıtını, birtakım kurallara bağlı olmakla birlikte, dünyanın ve gerçeğin bir taklidi olarak tanımlayan terimdir. (B. Larousse, 1991: 8193) Taklit sözcüğü günlük kullanımda ve sözlük anlamında; kopyalama, benzetme, imitasyon, öykünme, esinlenme, yansıtma gibi sözcüklerle eşanlamlı kullanılır. Ancak bu sözcükler sanatta ve mimarlıkta farklı anlamlar ifade ederler. Taklit sözcüğü bir şeyin aynısını kopyalamak olarak tanımlanırken, öykünme, esinlenme gibi sözcükler sadece 'olan'ın değil, 'olması gereken'in de verilmesi olarak tanımlanır. Bu çalışmada da önemle vurgulanması gereken noktalardan biri taklit sözcüğünün sınırlarıdır. Bir başka deyişle taklit kavramının nerede başladığı ve nerede bittiği, özellikle ileride mimari örneklerin değerlendirilmesinde önemli bir kriter olacaktır. Günlük kullanımda birbirlerine oldukça yakın anlamlar taşıyan, ancak tasarımda önemli bir düşünce ve yaklaşım farklılığını yansıtan öykünme, taklit, benzetme sözcüklerini Goethe şöyle ayırır:

'Bir budala Sokrates'e benzemeye çalışır, bir oyuncu Sokrates'in parodisini yapar, bilge bir kişi ise Sokrates gibi olma yolunda öykünür...' (Çalışlar, 1983: 303)

Çağdaş tiyatronun öncü isimlerinden Brecht’de Göethe gibi, kopya ile esinlenmenin birbirinden kesinlikle ayrılması gerektiğini söyler. Brecht’e göre, oyuncu kopya etmeyi bırakarak yansıtmaya bakmalı, bunun için de gözlemin dışında bir görüş edinmelidir. Bu görüşün kişinin kendi özgün görüşü olması gerektiğini vurgulayan Brecht’nin geliştirdiği epik tiyatro anlayışında ise, Mimesis, gerçekliğin verilisinde yanılısma yaratmamalı, tam tersine gerçek olayları bilinçli yoldan taklit etmelidir. (Brecht, 1990: 77, 95) ‘Estetiğin Tarihi’ adlı kitabında ise Tatarkiewics, benzetme eyleminin en çarpıcı örneğinin ‘pantomim’ olduğundan söz eder. İzleyicinin mim sanatçısı ile arasında kurulan etkileşimi benzetmenin gücü olarak yorumlayarak taklit sözcüğüne farklı bir açıdan yaklaşır. (Tatarkiewics, 1974: 16,17, ref: Antoniadès, a.g.e., 171)

Göethe ve Brecht taklit kavramının sanatta ancak, ‘esinlenme’ ile kabul edilebileceğine önemle dikkat çekerler. Pek çok araştırmacı, mimarlıkta taklide dayalı ilk tanımlamaların ve kuralların antik Yunan ve Roma’dan geldiği görüşünde birleşirler. (Summerson, 1980: 7, Antoniadès, 1992: 171) Vitruvius’un, Korint sütun başlığının ilk oluşumunu anlatan sözleri bu görüşü doğrular. Vitruvius’a göre, Korint sütun başlığı, mimaride benzetmeye bağlı oluşan elemanların ilk örnekleri arasındadır. Efsaneye göre, ölen küçük bir kızın dadısı çiçeklerle süslü bir sepet hazırlar. Sepeti korunması için içi oyuk bir taşın içine yerleştirir ve mezara bırakır. Zamanla akantus yaprakları büyüyerek taşı sarar. Heykeltraş Kallimachos yapraklarla sarılmış taşı görür ve çok beğenir. Aynısının heykelini yapar. Böylece bugüne kadar gelen Korint sütun başlığı mimaride ‘benzetme’ ye bağlı tasarımların ilk örneğini oluşturur. (Antoniades, 1992: 172)

Yukarıda genel hatları ile ortaya konulan taklit kavramının mimari tasarıma farklı boyutlarda yansıdığı görülür. Bunlardan biri yukarıda Göethe ve Brecht’in vurguladıkları esinlenmedir. Kuşkusuz esinlenme, doğru uyarlandığı sürece tasarımda çoğu zaman tercih edilen bir yöntemdir. Antoniadès, bir bölümünde taklide dayalı tasarımı değerlendirdiği ‘Poetics of Architecture’ adlı kitabında esinlenmenin çoğu zaman doğru ve gerekli olduğunu vurgular. Yazar, üç ayrı konut tasarımında doğanın yönlendiriciliğini vurgulayan bir örneği analiz eder. Konutların üçü de farklı bölgelerde

ve farklı iklim ve doğa şartlarında tasarlanmıştır. Ancak ortak yönleri gerek iki boyutta, gerekse de üç boyutta doğanın farklı değerlerinden esinlenmeleridir. (Şekil 5.5)

Kuşkusuz Antoniades'in esinlenme olarak değerlendirdiği kavram mimari tasarımın olması gereken kaynaklarından biridir. Ancak mimaride bir yapının aynen, olduğu gibi taklidine dayanan eğilimler de vardır. Zevi 'Mimarlığı Öğrenmek' adlı kitabında mimarların yapıtlarının temalarında eskiden alınmış biçimleri kullanmalarını, özgün fikirler bulamamalarına bağlar. Yazar konuyu şöyle değerlendirir:

'...XIX. yy. neoklasikleri hangi kaynaklardan yararlanacaklardı? Trafalgar Meydanında yükselen Nelson sütunundan, Washington'daki Lincoln-Memorial'e, British-Museum'un cephesinden Amerika ve Avrupa'daki tüm burjuva evlerinin Grek frontonlu ve sütuncuklardan oluşan çelimsiz portiklerine kadar, anıtsal konuları, hacimsel ve yüzeysel sorunları, çözmek için yardıma çağrılan hellenik mimari, saf ve özgün mimari için kullanılmamıştır...' (Zevi, 1990: 31)

Bir sonraki bölümde taklit, tekrar, benzetme gibi kavramlar, tek bir elemandan yapının bütününe kadar farklı ölçeklerde ve farklı alanlarda mimarinin farklı dönemlerinden seçilen örneklerle değerlendirileceklerdir.

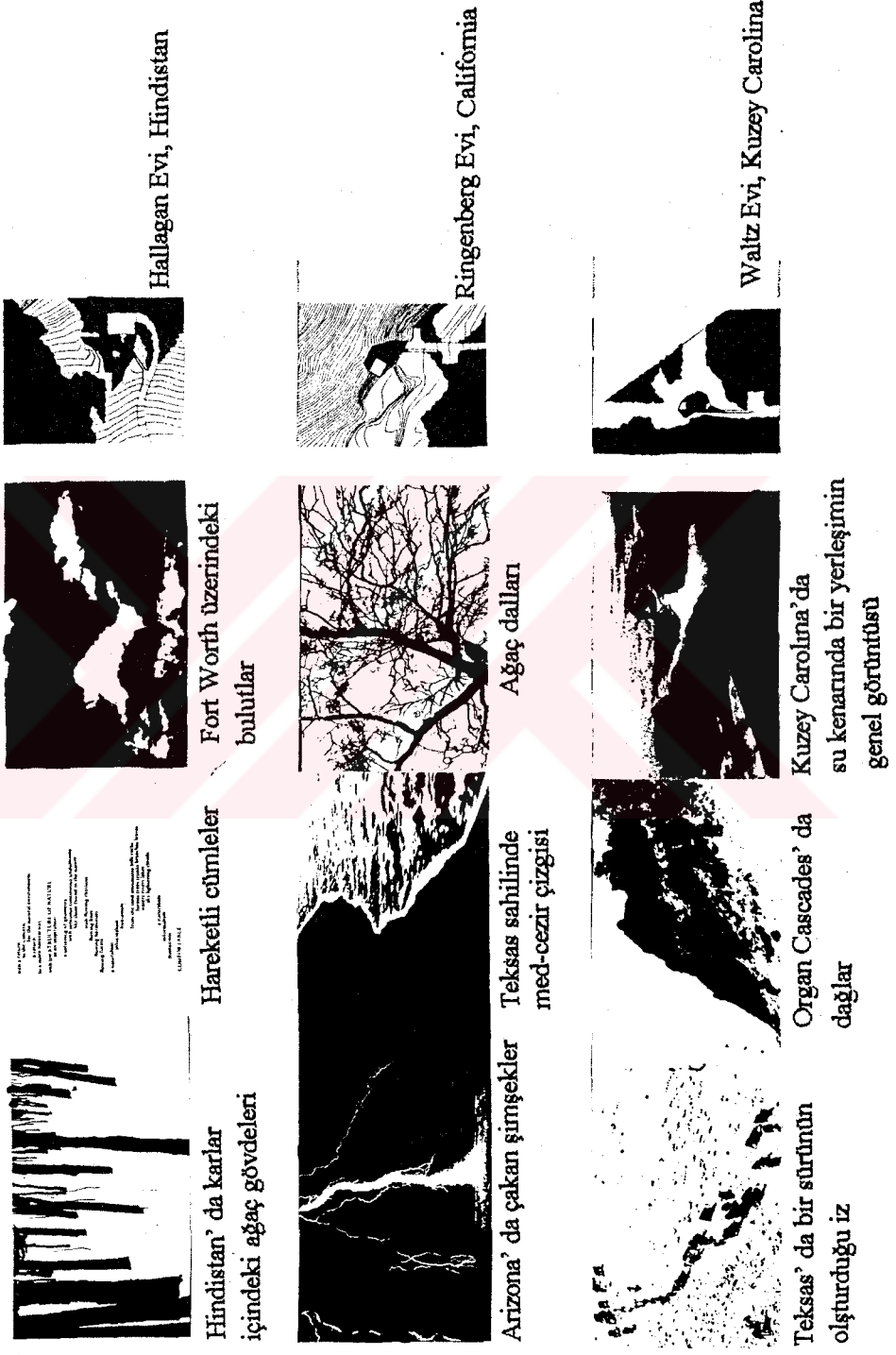
2.2.1. Ögenin taklidi

Mimarlıkta ögenin tekrarı veya takliti en fazla kullanılan tasarım yöntemlerinden biridir. Bu ögeler antik dönemlerdeki kolon, kemer, sütun başlığı, alınlık gibi simgesel elemanlar, her tür iki veya üç boyutlu geometrik biçimler, duvar, duvar parçası, pencere, merdiven gibi yapı elemanları ve hatta günlük yaşamda kullanılan her tür nesne arasından seçilebilirler. Oldukça geniş bir boyutta örneklenebilen bu ögeler; plan düzleminde, cephelerde (yüzeylerde), volümlerde yanyana veya üstüste gelerek kurguyu oluştururlar. Çoğu zaman vaziyet planı ölçeğinde de benzer kurgu örneklerine rastlanır.

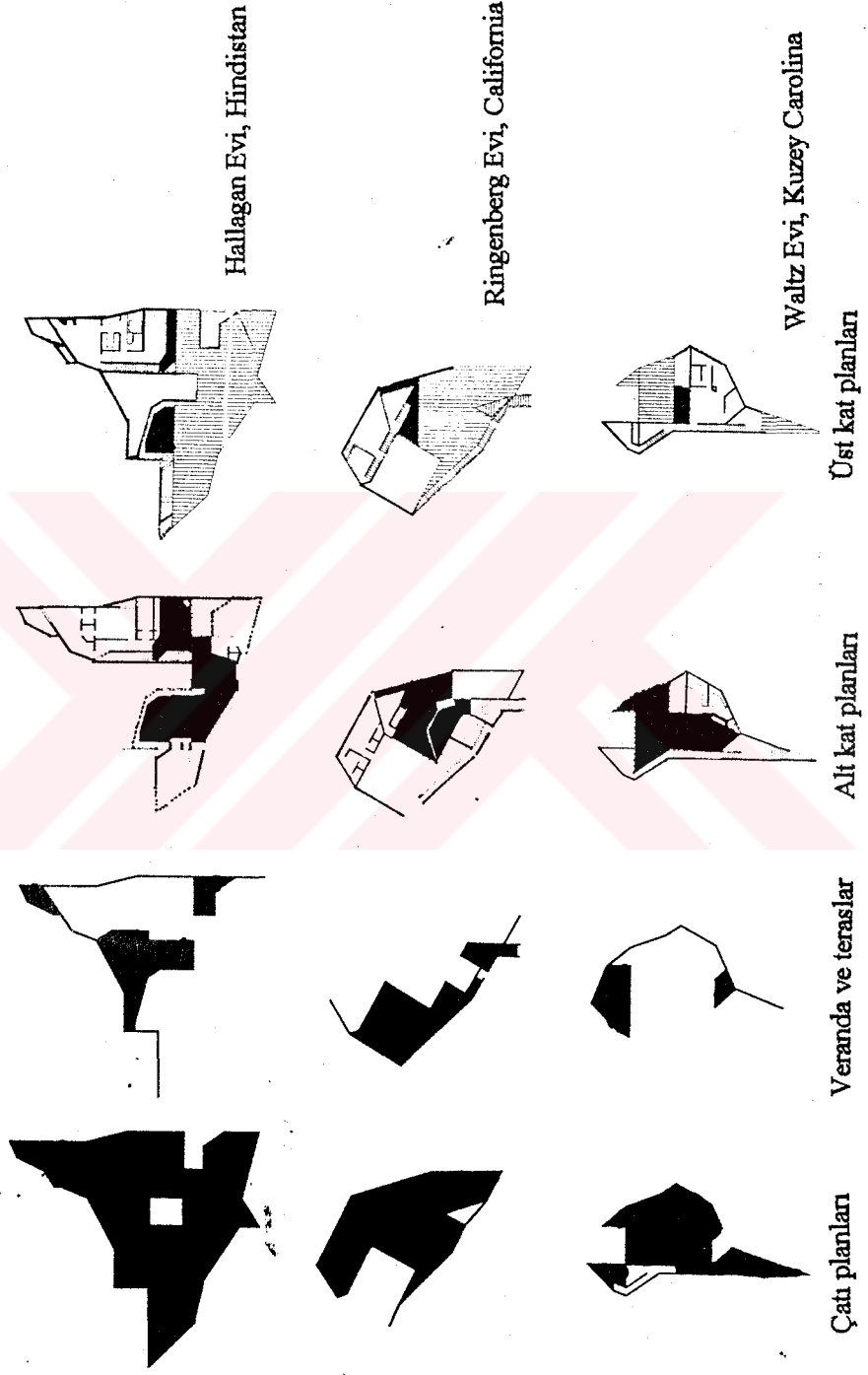
Özellikle Post-Modern öğreti, tarihten alınan ögelerin tekrarına dayanan bir eğilimdir. Modernist görüşe karşı çıkmak amacıyla, Post-Modern tasarımcılar pek çok

Şekil 5.5. Doğal verilerin tasarımı yönlendirmesi

Şekil 5.5.1. Vaziyet planındaki konumu etkileyen çevre faktörleri



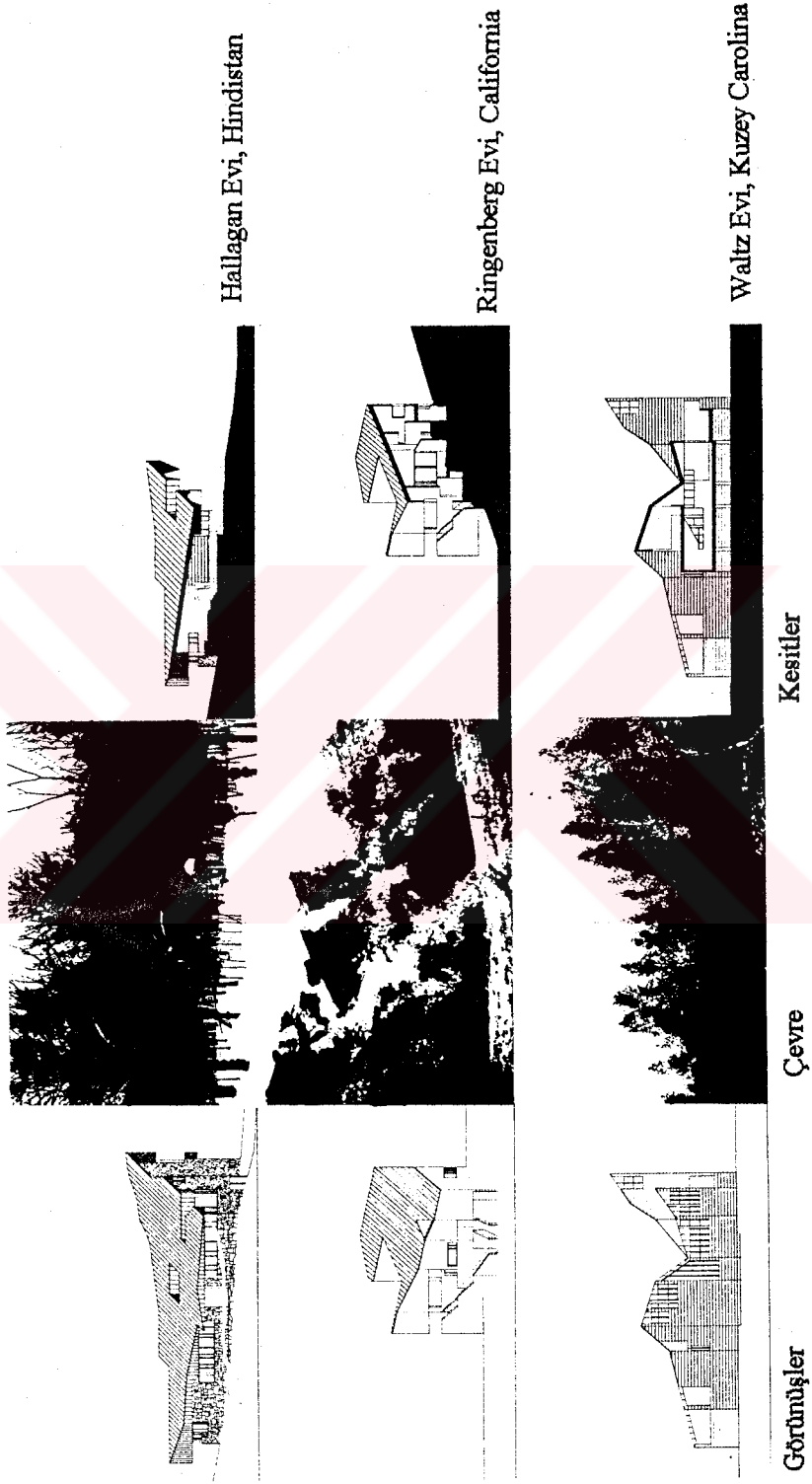
Şekil 5.5.2. Farklı plan seviyeleri



Şekil 5.5.3. Üçüncü boyutu etkileyen faktörler ve kesitlerin oluşumu



Şekil 5.5.4. Yapıların bütününi anlatan çizimler



farklı ögeyi genelde işlevine uygunluğunu düşünmeden yanyana getirerek kolajlar oluştururlar. Moore, Rossi, Ungers, Venturi, Bofill, Graves gibi mimarların yapılarında da görüldüğü gibi Modernist akımın işlevsel öğretilerine karşı çıkışın en önemli belirtilerinden biri, geçmişten ödünç alınan biçimsel öğelerdir. Modernistler için amaç olan özgün yaratma, Post-Modern Mimarlıkta pek bir anlam taşımamaktadır. (Sözen, Tanyeli, 1986: 194, Lampugnani, 1989: 268, Colquhoun, 1990: 185)

2.2.1.1. Piranesi'nin yeri

Tasarımda Post-Modern öğretinin esas sayılan biçimsel öğelerden oluşan kompozisyonlara değinirken, Piranesi'ye ayrı bir yer vermek gerekir. Mühendis ve aynı zamanda da mimar olan Giambattista Piranesi (1720,1778) mimarlık alanında tasarladığı yapılardan çok yaptığı gravürlerle bilinir. Özellikle, tuz madenlerinden esinlenerek (Rudofsky, 1964: 130) yaptığı yeraltındaki hapishane gravürleri ve daha çok Roma kentini konu alan dış mekan gravürleri, Piranesi'nin anlatım yeteneği ve sınırsız hayal gücünün ürünleridir. (Trachtenberg, Hyman, 1986: 393,394, Thomsen, 1994: 46)

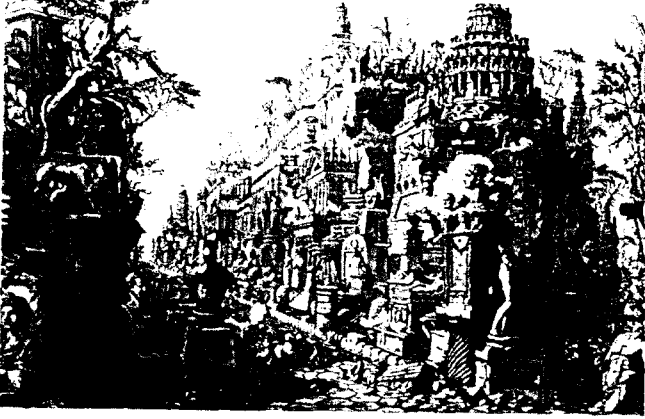
Piranesi'nin gravürlerinde görülen temel ilke, farklı biçimsel elemanların belirli kural ve ilkelere uymadan yanyana gelmeleridir. (Şekil 5.6) Özellikle işlevin hiç göz önüne alınmadığı ve elemanların tesadüfi şekillerde biraraya geldiği bu kompozisyonlar, bir tür kolaj izlenimi yaratmaktadır. Bu açıdan söz konusu gravürler, biçimsel bir yığın olarak da nitelenebilirler.

Pek çok araştırmacıya göre Piranesi'nin gravürleri, bu açıdan Post-Modern görüşün de kaynağını oluşturur. (Thomsen, 1994: 55) Thomson 'Visionary Architecture' adlı kitabında Piranesi'nin gravürlerini değerlendirerek, Post Modern eğilimle aralarındaki benzerliklere dikkat çeker. Aldo Rossi, Charles Moore, Michael Graves gibi mimarların Piranesi'den etkilendiklerinin de vurgulandığı kitapta mimar Günter Krawinkel Piranesi'nin kompozisyonlarını şöyle yorumlar:

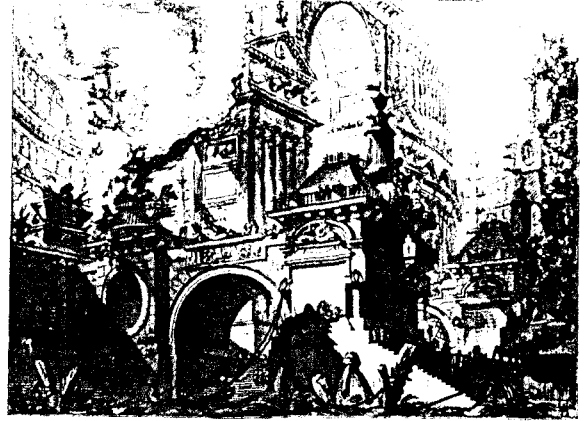
'Post Modernizmin, veya son dönemde Charles Jenks'in tanımladığı 'Geç Modern Mimarlığın' en etkin kaynağı olarak kabul edilen Piranesi gravürleri; anıtsallığın vurgulandığı, ölçeğin parçalandığı, simetrinin özgürleştiği,

Şekil 5.6. Biçimsel öğelerin belirli bir kurala uymadan yanyana gelmesi

Piranesi gravürleri



Şekil 5.6.1. Via Appia' nın ideal görüntüsü



Şekil 5.6.2. Porte di Ampio, 1750



Şekil 5.6.3. Hapishane gravürleri

diagonellerin güçlendiği, tarihsel tekrarların kullanıldığı, bağımsız parçaların alaylı ve abartılı kompozisyonlarıdır. Bu kompozisyonlar; hayal gücünün sınırlarını zorlayan, iç- dış, aydınlık- karanlık, kurma- yıkma, gibi kararsızlığa dayalı karşıtlıkların bütünüdür...' (Thomsen, a.g.e.: 47)

Thomsen gibi pekçok araştırmacı, Piranesi gravürlerinin edebiyat, sinema gibi sanat dallarını etkilediği görüşünde birleşirler. Charles Nodier, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe gibi yazar ve şairlerin, Peter Greenaway gibi yönetmenlerin (Prospero'nun Mektupları adlı filmdeki görüntüler) Piranesi'nin gravürlerinden esinlendikleri görülür. (Thomsen, a.g.e.: 46)

2.2.1.2. Ögenin taklidine bağlı kurgu türleri

Biçimsel öğelerden kaynaklanan kurgu türleri iki başlıkta incelenebilir. Birincisi farklı öğelerin biraraya gelmesinden, ikincisi de tek bir ögenin tekrarlanmasından kaynaklanan kurgulardır.

2.2.1.2.1. Farklı öğelerin bir araya gelmesi

Literatürde farklı öğelerin bir araya gelmesi ile oluşan pek çok örneğin olduğu gözlenir. Bu örnekler değerlendirildiğinde bazılarının yapısal, bazılarının da geometrik öğelerin kompozisyonuna dayandığı görülür.

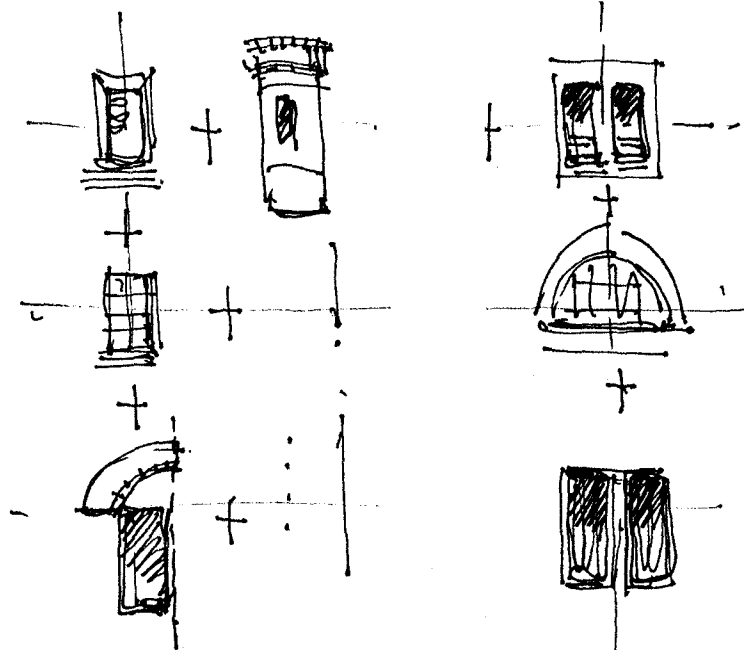
Özellikle dış kütleye yansıyan yapısal öğeler, yanyana gelişlerindeki ilkesizlik ve hatta rastlantısallıkla Piranesi'nin gravürleri ile benzer kompozisyonlar sergilerler. Lequeu'nun 'Le Rendezvous de Bellevue' olarak bilinen tasarımını Colquhoun, farklı biçimlerin, amacı şaşırtmak olan 'pitoresk' düzenleme ilkesine göre örgütlenmiş alıntılar karışımı olarak yorumlar. Yazara göre bu yapı, ne ölçüde çarpık olurlarsa olsun, farklı parçalardan oluşan bir tür kolajdır. (Şekil 5.7.1.2) (Colquhoun, 1990: 188) Lequeu'nun tasarımı gibi Furness'in Clearing ve Life and Trust isimli konutları da benzer ilkeler taşır. (Şekil 5.7.1.1) Venturi Clearing Evi'ni yanyana gelmiş çelişkiler bütünü olarak niteler. Yazara göre çilgin bir şato yolunu şaşırtarak bu sokağa gelmiş gibidir. (Venturi, 1991: 87) Cepheyi hemen hemen ikiye bölen, yapıya gömülmüş olan

Şekil 5.7. Farklı öğelerin biraraya gelmesi

Şekil 5.7.1. Yapısal öğelerden oluşan olgular

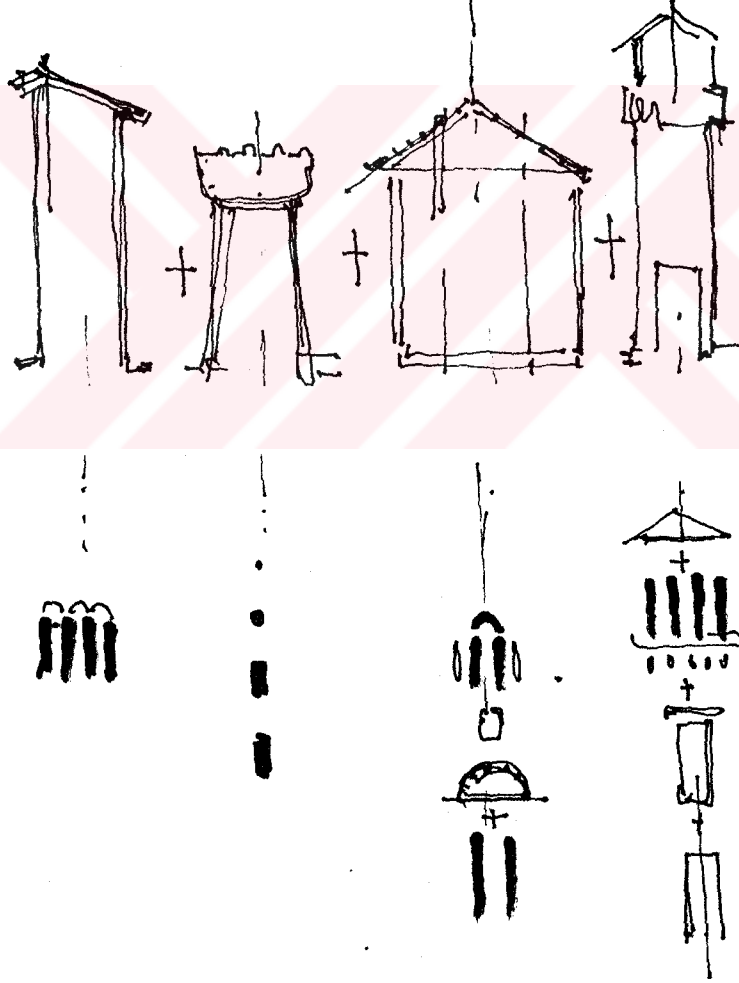


Şekil 5.7.1.1. Furness. Clearing Evi

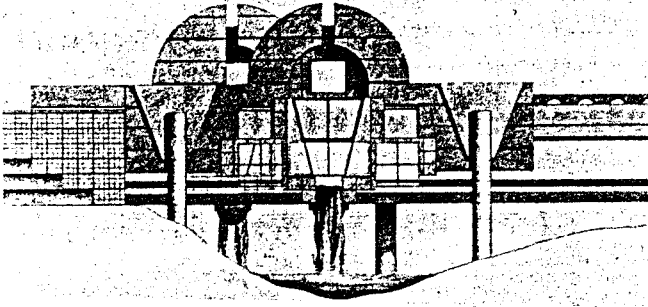


Birbirlerinden bağımsız yapı elemanları

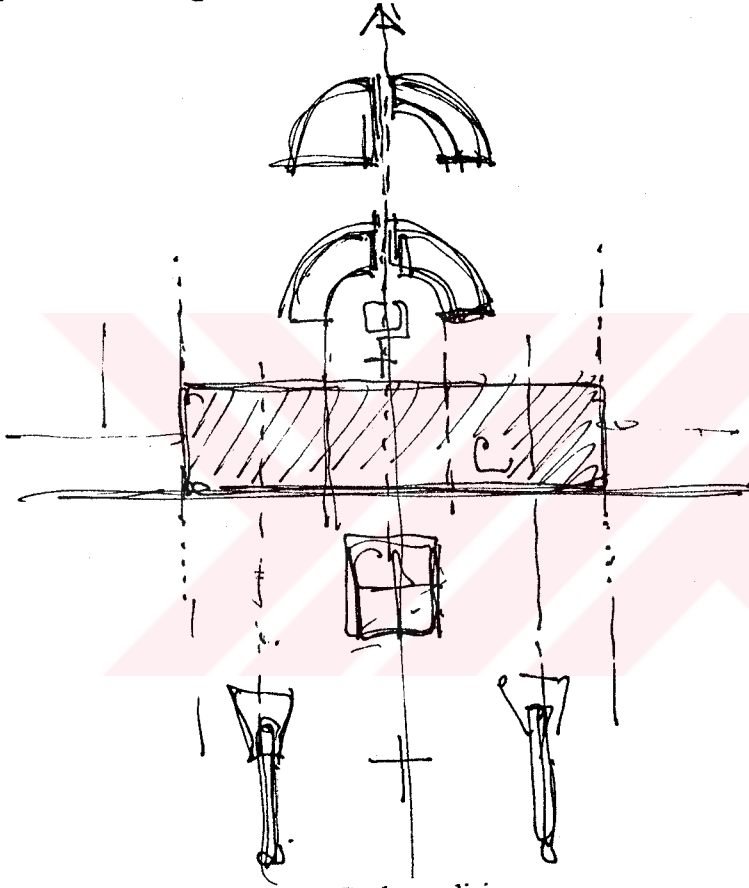
Şekil 5.7.1.2 Lequeu, Le Rendezvous de Bellevue



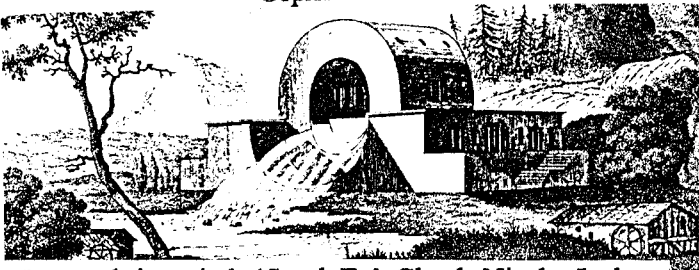
Şekil 5.7.1.2 (Venturi, 1991: 191)



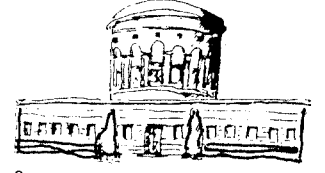
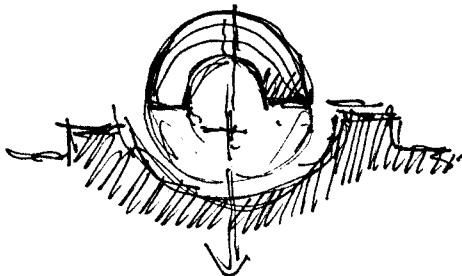
Şekil 5.7.1.3. Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, 1978, Michael Graves



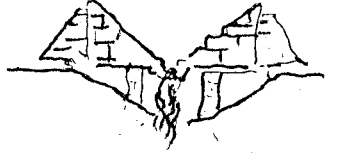
Cephe analizi



Loue nehri üzerinde 'Savak Ev', Claude Nicolas Ledoux



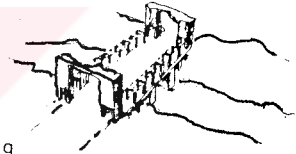
a



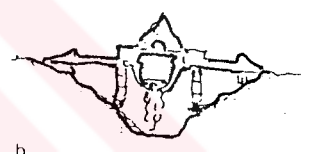
c



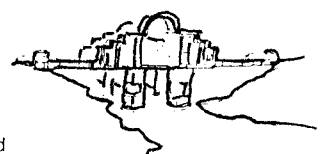
e



g



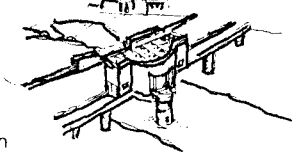
b



d



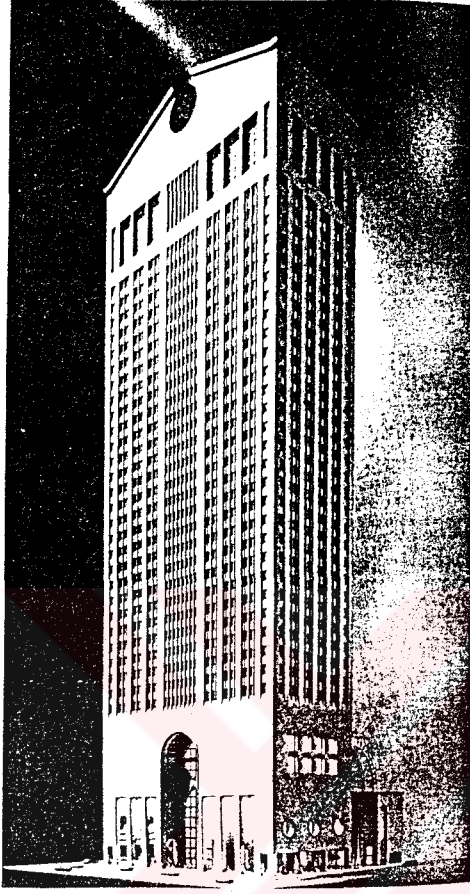
f



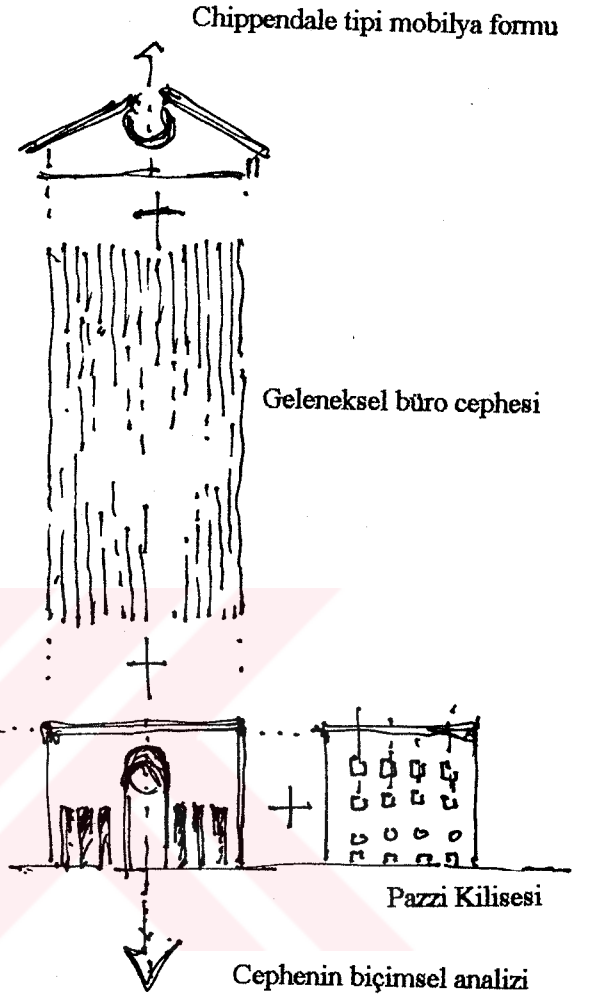
h

M.Graves' in tasarım sürecini anlatan eskizleri

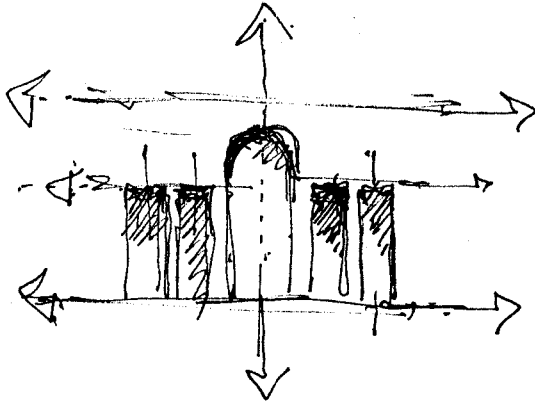
Şekil 5.7.1.4. Amerikan Telefon ve Telgraf binası, A.T.T. , New York, 1978, Philip Johnson



Üç ayrı öğeden oluşan cephe kurgusu



Şekil 5.7.1.4.1. Pazzi Kilisesi,
Brunelleschi, 1430-46



kule kapının üstündeki kemerin yarısını iptal eder. Öte yandan karelerin, dikdörtgenlerin, kemerli pencerelerin konumları yapıda, sanki komşu binalar sayesinde ayakta duruyormuş izlenimi uyandırır.

Graves'in Fargo-Moorhead Kültür Merkezi (1978) farklı biçimsel öğelerin kullanıldığı çağdaş örneklerden biridir. (Şekil 5.7.1.3) Cephedeki fonksiyonel ve konstrüktif anlam taşımayan parçalar, Piranesi'nin boşluğa çıkan merdivenleri, birbirinin içine giren kolonatl kloridorları, nereye bastığı ve ne ile bağlandığı anlaşılamayan kemerleri ile benzer bir anlayışın izlerini taşır. Curtis aynı yapının, 18. yüzyıl mimarlarından Claude Nicolas Ledoux'un, Loue nehri üzerindeki 'savak ev' adlı tasarımı (1780) ile benzerlikler taşıdığını iddia eder. (Curtis, 1992: 379) Ledoux'un tasarımında kütleye hakim olan yarım daire (kemer), savak imajını hatırlatmak içindir. Graves'in Fargo köprü binasının da benzer bir anlayışın varlığı Curtis'in iddiasını doğrular niteliktedir.

Farklı öğelerin bir araya geldiği bir başka örnek de Philip Johnson'un Amerikan Telefon ve Telgraf binası (ATT) dır. (Şekil 5.7.1.4) Bu binada önceki örneklerde görülen biçim karmaşasının yerini daha yalın bir anlayışa bıraktığı görülür. Bina giriş, gövde ve çatı olarak adlandırılabilen üç temel parçadan oluşur. Bu üç parçanın da anlayışları birbirinden çok farklıdır. Binanın girişi Bruelleschi'nin Pazzi Kilisesini (1430) anımsatır. (Şekil 5.7.1.4.1) Büro katlarının yerleştirildiği ana gövde çağdaş çizgiler taşır. Çatıdaki yarılmış alınlık ise, XVIII. yüzyıl Barok dönemde özellikle Chippendale tipi mobilyalarda kullanılan biçim ile benzerlik gösterir. (Kortan, 1986, ref: Aydınli,1993: 63, Curtis, a.g.e.,Thomsen, 1994: 35, Jenks,1980: 20) Curtis, Johnson'un farklı eğilimleri birarada kullanarak, standart bir buro binasını Post Modern görüşe göre tasarladığını öne sürer. (Curtis, 1992: 374) Aydınli aynı binayı, yüksek yapılarda doluluk- boşluk oranlarının ve dengesinin gerek yatay- düşey etkiyi vurgulamak, gerekse görsel ritim oluşturmak amacıyla sonsuz çeşitlilikte kullanıldığına dikkat çekerek analiz eder. Yazara göre Johnson, düşey etkiyi ve tekdüze ritmi bozmak amacı ile binayı bölümlemiştir. (Aydınli, a.g.e.)

Yapıyı üç parçada analiz eden araştırmacıların, Johnson'un Brunelleschi'den esinlendiğini iddia eden otoritelerin belki de daha da geriye giderek ATT binasının

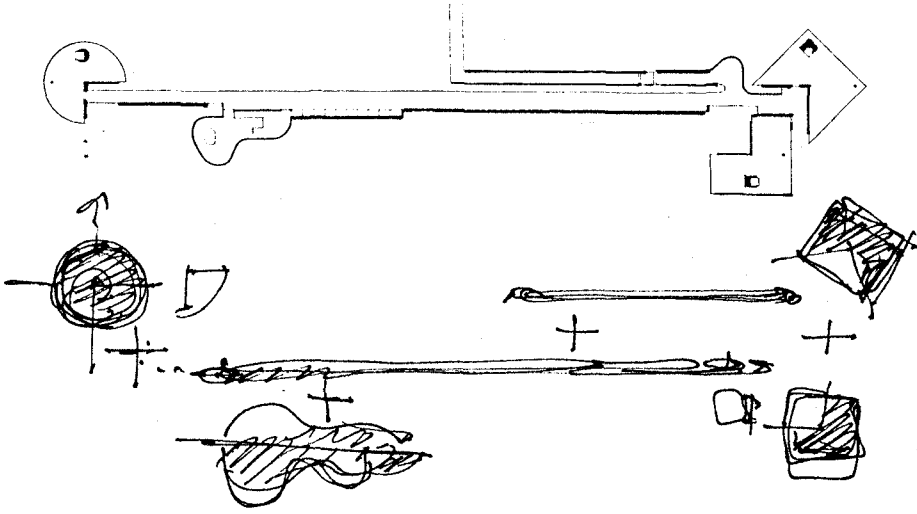
kökenlerini Antik Roma biçimlerinde aramaları gerektiği öne sürülebilir. Rönesans mimarisinin pekçok ögeyi Antik Yunan ve Roma'dan aldığı hatırlanacak olursa bu görüşün yerindeliği kanıtlanabilir. Gombrich, Rönesans'ın simgeleşmiş yapılarından biri olan Pazzi Kilisesi'nin klasik Roma yapılarının tekrarı olduğunu ileri sürer. (Gombrich, 1992: 170) Yazara göre, yapının özellikle iç düzenindeki kemerlerin biçimlenişi, payelerle bağlantısı Pantheon'un kurgusu ile aynı değerleri taşır.

Farklı öğelerin biraraya gelmesi ile oluşan örnekler yalnızca yapı elemanları ile sınırlanmamalıdır. Pek çok örnekte özellikle geometrik öğelerin bir araya gelmesinden kaynaklanan örneklerden de söz edilebilir. Hejduk'un, 'House 10' ve 'One-half house' adını verdiği konut tasarımları (1966), Hermanns'ın bir konutu, Tigerman'ın Pochis Evi geometrinin hakim olduğu örneklerdir. (Şekil 5.7.2)

Geometrik öğelerin kullanımı Stirling'in pek çok projesinde görülen genel bir eğilimdir. Los Angeles Filarmoni Binası (1988), Salford Sanat Merkezi (1992), Tokyo Uluslararası Fuar Binası (1989), Londra'daki konut blokları; Stirling'in geometrik öğeleri yan yana ve üst üste getirerek tasarladığı örnekler arasındadır. (Şekil 5.7.2.5, Şekil 5.7.2.6, Şekil 5.7.2.6.1)

Bu örnekler genel bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde yapıları sınırlayan soyut bir çerçevenin olduğu hissedilir. Bir başka deyişle geometrik öğeler bu soyut çerçevenin içinde yerleştirilmiş izlenimi uyandırır. Öğelerin yan yana ve üst üste konumlanmalarında rastlantısal gibi gözüken bir düzenlemenin olduğu ileri sürülebilir. Özellikle Tokyo Fuar binasında ve Los Angeles Filarmoni Binasında, yalnızca kitleye yönelik öğelerin yan yana gelerek kurgu oluşturmaları, aralarda kalan açık mekanların tesadüfi boyutlar kazanmalarına neden olmaktadır. Stirling'in Berlin'deki Bilim Merkezi projesi ise, tiyatro, kilise, kule, kale gibi farklı fonksiyonlar taşıyan biçimlerin yanyana gelmesinden oluşmuştur. (Şekil 5.7.2.7) Bu biçimler plan seviyesinde, fonksiyonlarını taşıdıkları yapıları andırırlar. İç planlamalarında ise oldukça farklı bir yaklaşım sergilerler. Grossi ve Minardi'nin geometrik öğelerden oluşan konut yerleşimi de Stirling'in tasarımlarına benzer nitelikler taşır. Özellikle dairesel konut biriminin, diğer birimlerle bağıntısının kurulmadığı, bir anlamda bağımsız obje gibi ele alındığı görülür.

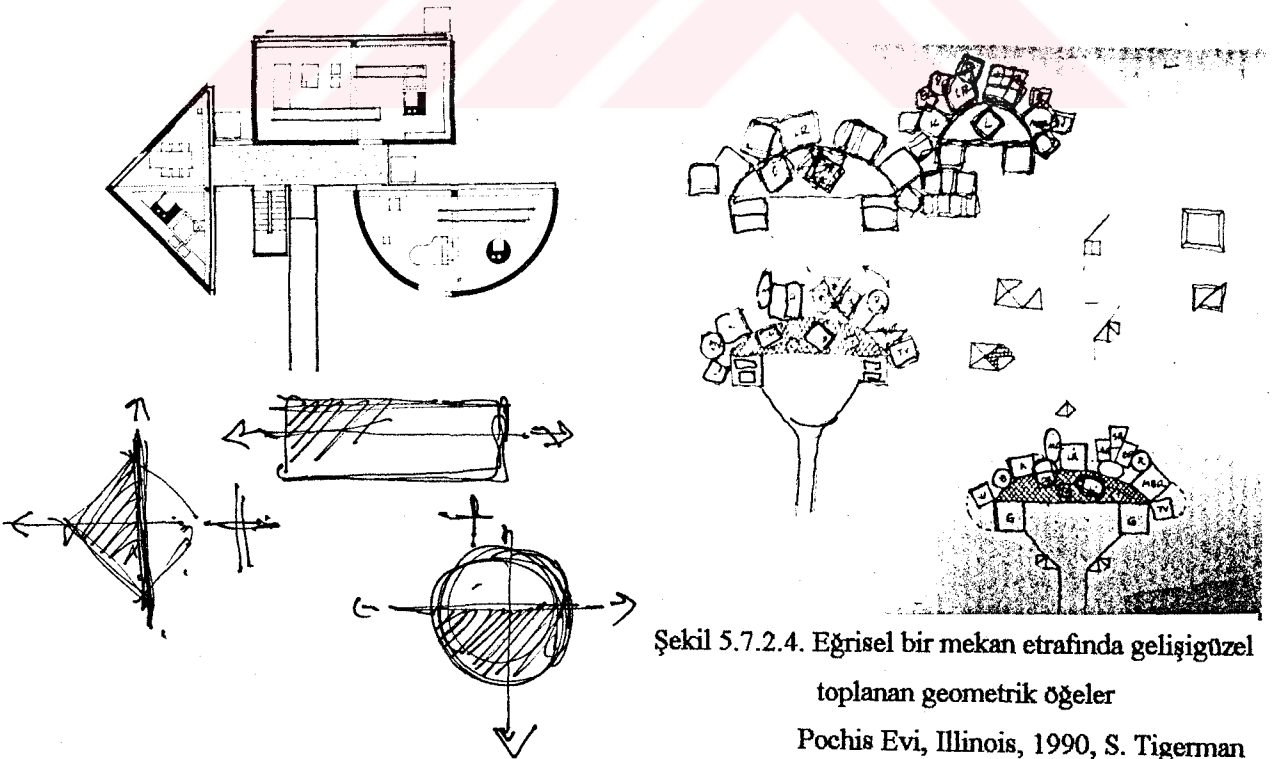
Şekil 5.7.2. Geometrik öğelerden oluşan kurgular



Şekil 5.7.2.1. Lineer bir eksen üzerine takılmış geometrik öğeler
House 10, John Hejduk



Şekil 5.7.2.3. Merkezi bir merdiven etrafında toplanmış geometrik öğeler
Konut, Münih, Hermanns



Şekil 5.7.2.4. Eğrisel bir mekan etrafında gelişigüzel
toplanan geometrik öğeler
Pochis Evi, Illinois, 1990, S. Tigerman

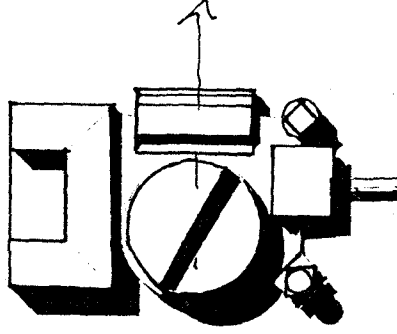
Şekil 5.7.2.2. Farklı katlarda üstüste gelen geometrik öğeler
One-half House, 1966, John Hejduk

Şekil 5.7.2.1, Şekil 5.7.2.3 (Ching, 1979: 28, 203) Şekil 5.7.2.2 (Yanar, 1994: 100)

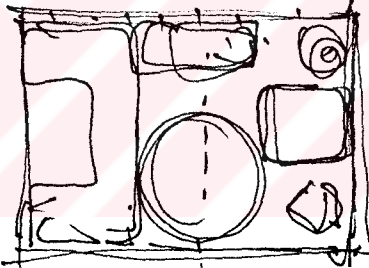
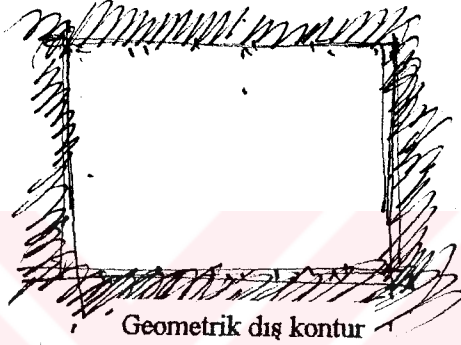
Şekil 5.7.2.4 (Lacy, 1991: 226, 227)

Şekil 5.7.2.5. Farklı geometrik öğelerin noktasal bileşimleri

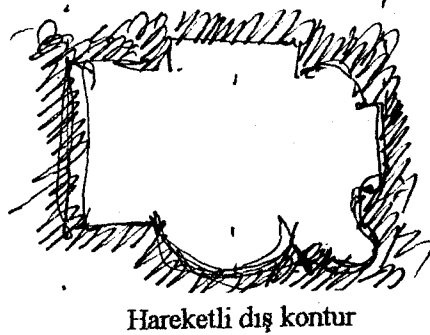
Los Angeles Filarmoni Binası, 1988, James Stirling



Farklı geometrik öğelerin biraraya gelmesi ile oluşan kurgu



Geometrik konturun öğeleri sınırlaması



Hareketli dış kontur



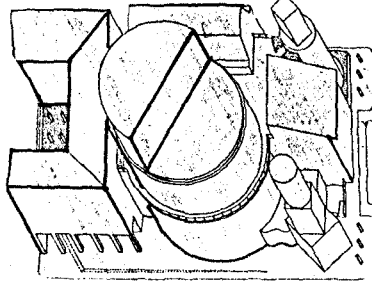
Nokta



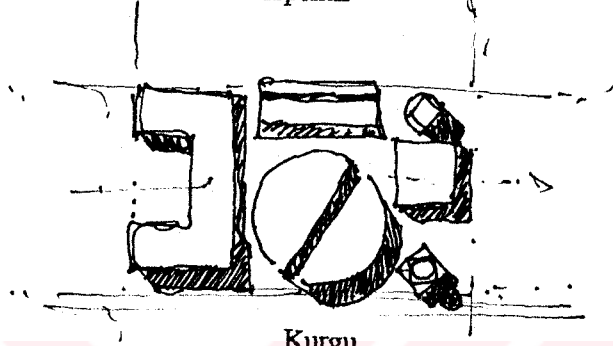
Konturdan noktaya plan analizi

Şekil 5.7.2.5. (Stirling, 1982: 73)

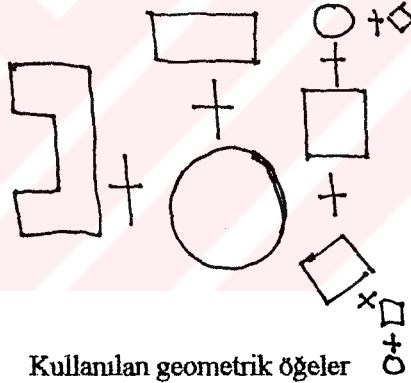
Hacimsel analiz



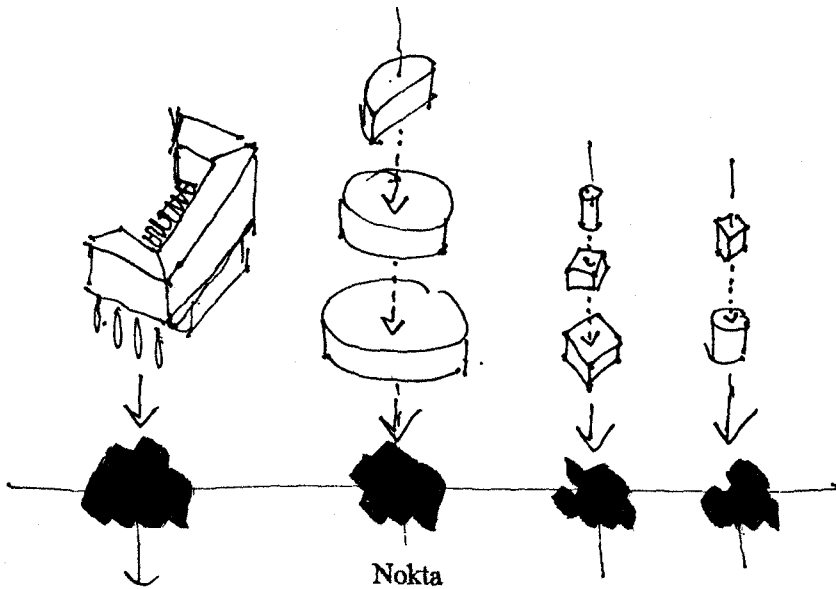
Perspektif



Kurgu

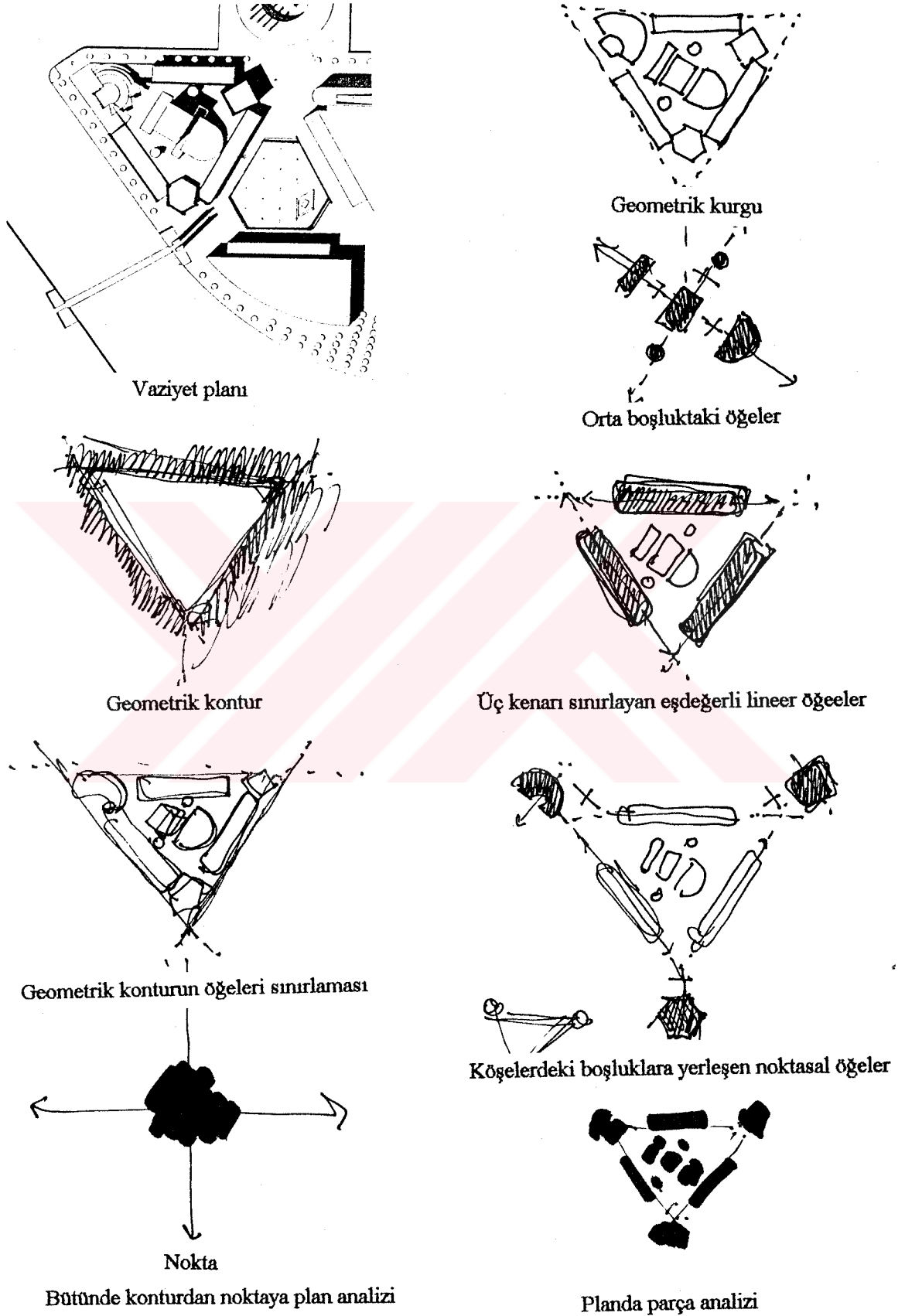


Kullanılan geometrik öğeler

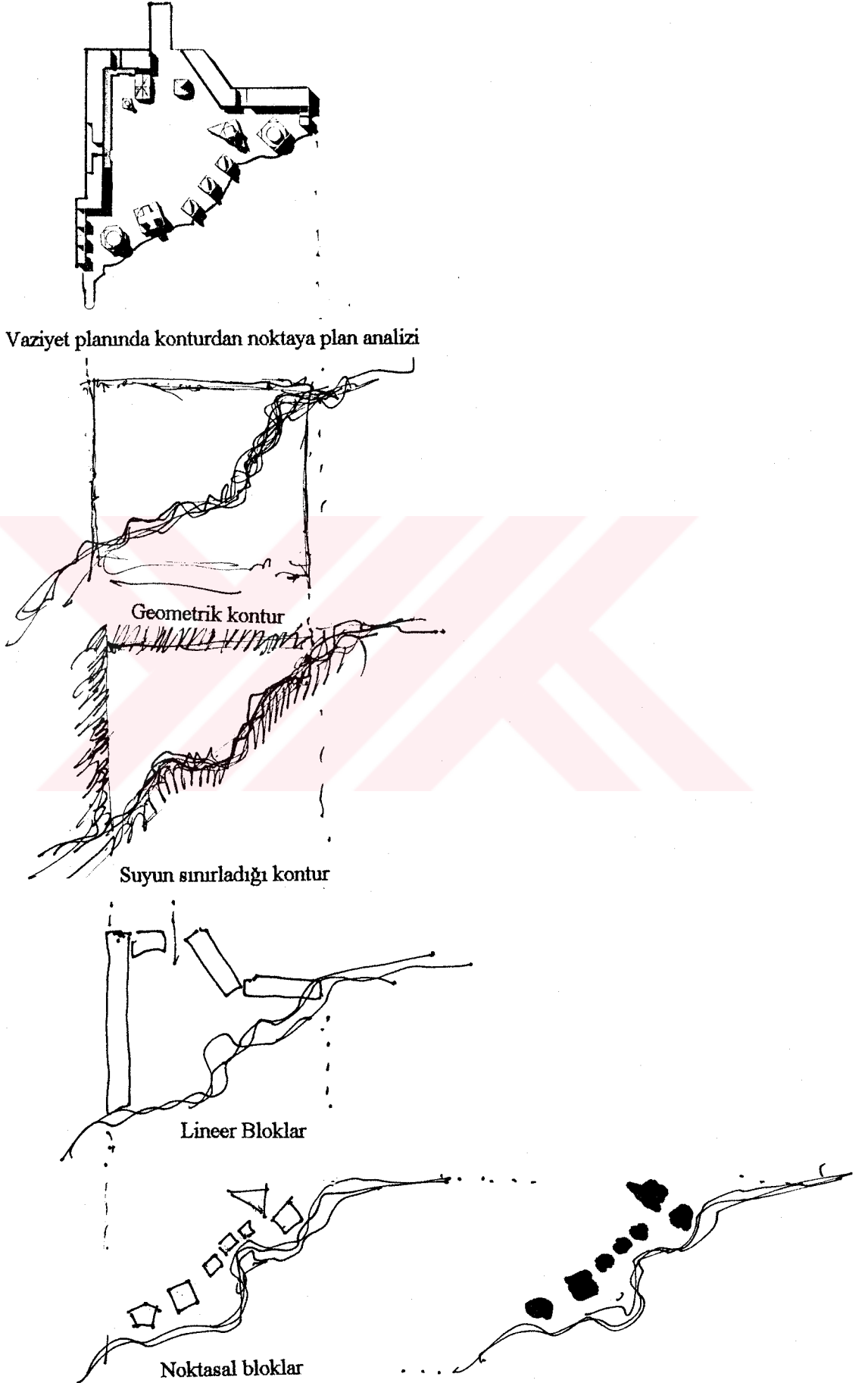


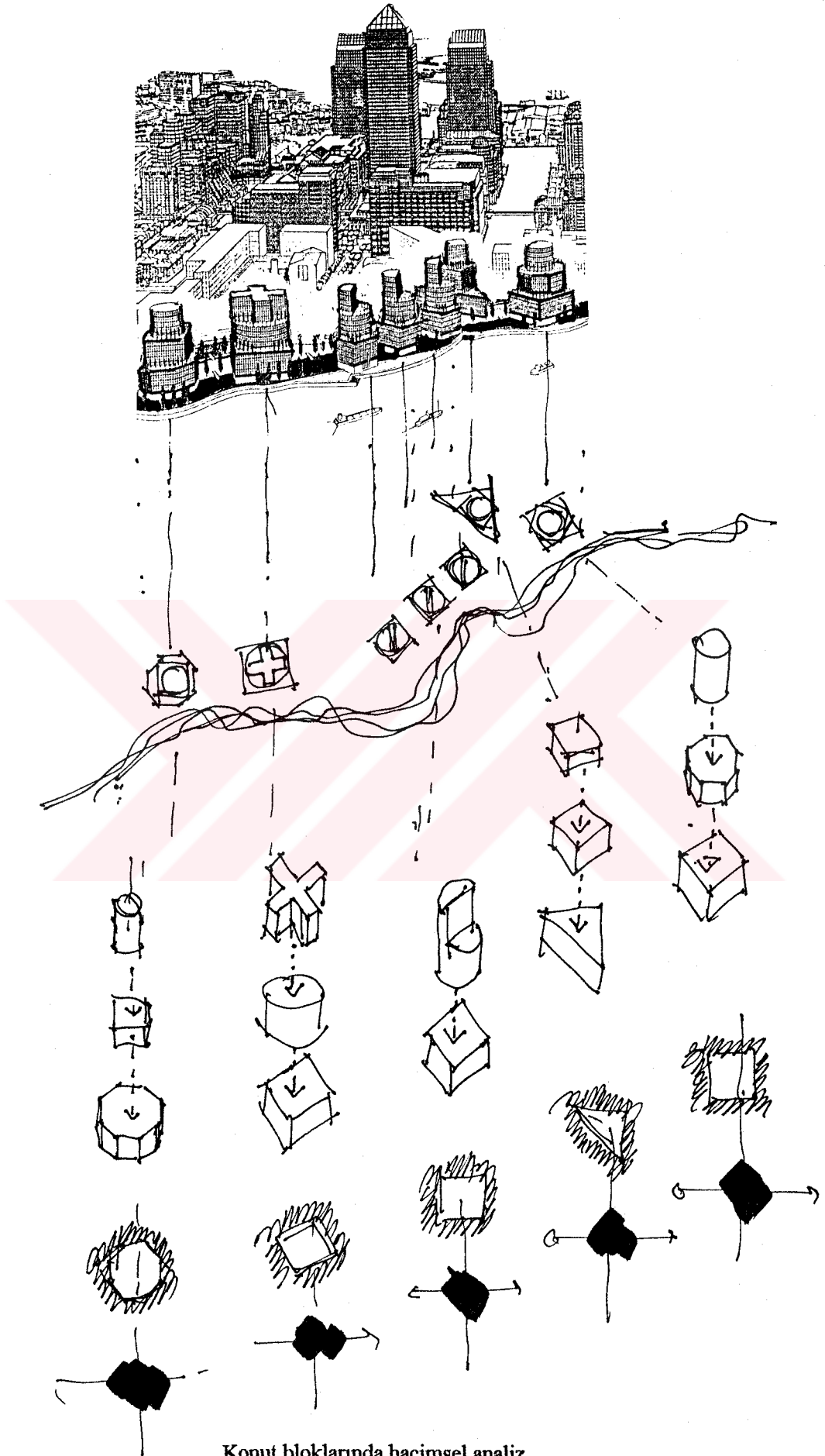
Hacimsel analiz

Şekil 5.7.2.6. Farklı geometrik öğelerin üçgen bir kontur içindeki konumları
Salford Sanat Merkezi, İngiltere, 1992, James Stirling



Şekil 5.7.2.6.1. Noktasal konut blokları, Londra, J. Stirling

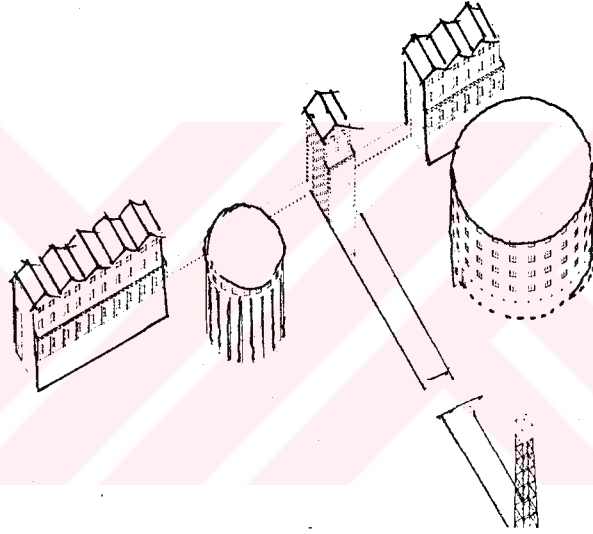
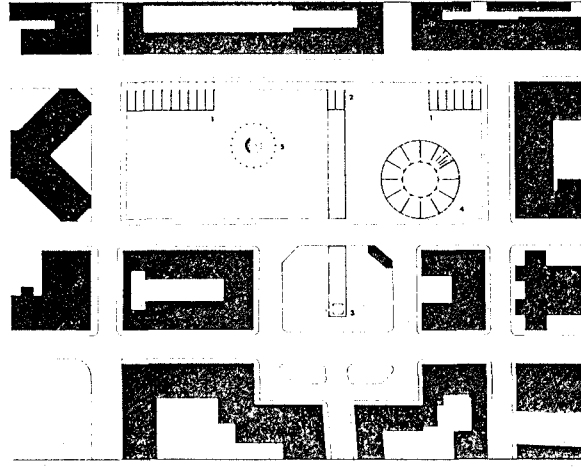




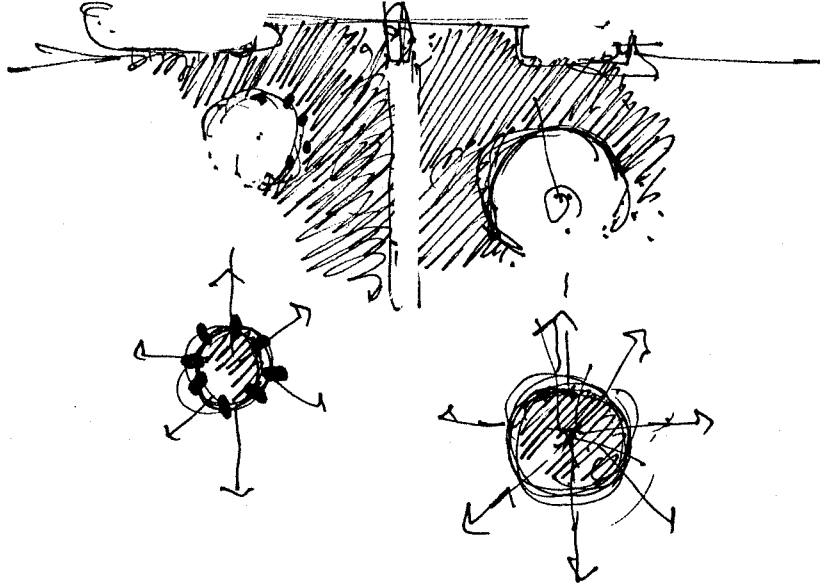
Konut bloklarında hacimsel analiz

Şekil 5.7.2.6.1 (Stirling, 1982: 173)

Şekil 5.7.2.6.2. Geometrik öğelerden oluşan konut birimleri Grossi, Minardi



Bağımsız obje niteliği taşıyan konut birimleri



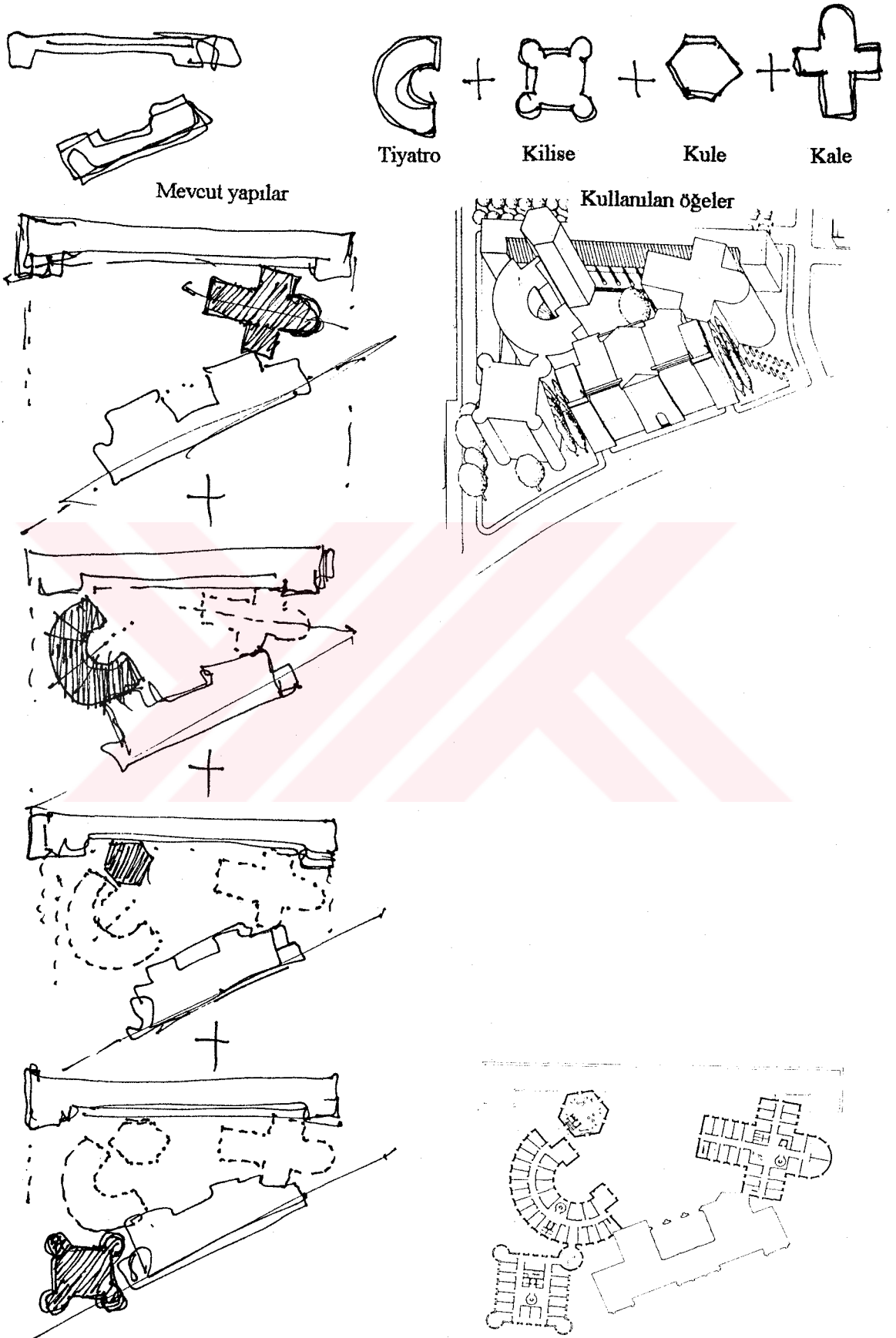
Noktasal elemanların bağımsız konumları ve arada oluşan boşluk

Şekil 5.7.2.7. Farklı fonksiyonlar taşıyan öğelerin biraraya gelmeleri

Bilim Merkezi, Berlin, 1979, J. Stirling



Şekil 5.7.2.7. (A.D., Stirling, 1982: 65,72)



Diğer bir deyişle tasarımın, 'bütün ve parça' boyutunda durağan bütünlüğün niteliklerini taşıdığı ileri sürülebilir. (Şekil 5.7.2.6.2)

2.2.1.2.2. Tek ögenin tekrarlanması

Tekrarlamanın aslında dildeki güzel söz söyleme sanatına ait bir kategori olduğunu ve bunun bir cümlecikte aynı sesi tekrar etmeye ve telafuz benzerliğine neden olabileceği vurgulanır. Mimarlıkta da baştaki sessiz harfin tekrar etmesine benzer (biraraya gelen strüktürel elemanlar) ve yakın sesli harflerin benzeyişlerini (strüktürel elemanlar arasındaki benzer açıklıklar veya arka plan) çağrıştıran tekrarlamalar gözlenir. (Jencks, 1980: 62)

Mimari tasarımda tekrarlama, farklı alanlarda incelenebilecek bir konudur. Ritm kavramı bunlardan biridir. Bu çalışmada ise, tasarımda biçimsel bir yaklaşımı içeren tekrarlamalar değerlendirilecektir. Biçimsel öğelerin tekrarlanmasından kaynaklanan tasarım yöntemi planlarda, cephelerde ve volümlerde incelenebilir.

Plan düzleminde akla gelelebilecek ilk örnek yapısal bir eleman olan kolon tekrarlamalarıdır. Attalos Stoası, Apollo Tapınağı, Peristyle tipi kilise planı gibi örnekler kolon tekrarlamalarına dayalı kurgulardır. (Şekil 5.8.1.1) Borromini'nin oval kilisesindeki odacıklar, Louis Kahn'ın Hurva Sinagogu'ndaki (1968) geometrik mekan tekrarlamaları, St. Gereon kilisesinin dairesel bölmeleri, Bofill'in farklı boyutlarda karelerin oluşturduğu ideal kent tasarımları genelde geometrik öğelerin tekrarlanmalarına bağlı örneklerdir. (Şekil 5.8.1.2)

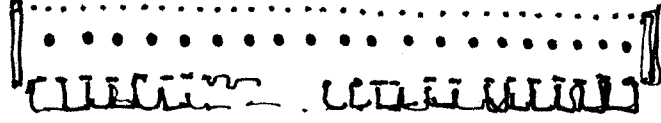
Plan düzleminde diğer bir grup ise, duvar parçalarının tekrarlanmalarıdır. Portogesi'nin pek çok tasarımında görülen eğrisel duvar parçaları, Papanice konutunun da kurgusunu oluşturur. Bundan başka A. Van Eyck'in eğrisel ve düz duvar parçalarının tekrarına dayanan Arnheim sergi pavyonu, Saitowitz'in birbirine paralel gelişen duvarlardan oluşan konut tasarımı, Baller'in Berlin'deki konutları planda duvar tekrarlamalarına bağlı örneklerden bazılarıdır. (Şekil 5.8.1.3)

Yukarıda plan düzleminde ele alınan biçimsel öğelerin tekrarına bağlı kurguların cephelere de de yansıdığı görülür. Cephelerde de en fazla gözlenen, yine kolon tekrarlamalarına bağlı kurgulardır. Özellikle tek katta lineer olarak gelişen

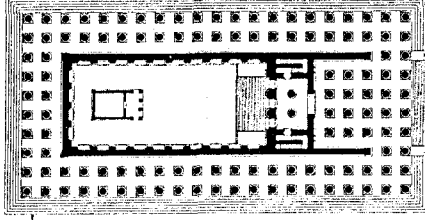
Şekil 5.8. Tek ögenin tekrarlanması

Şekil 5.8.1. Plan düzleminde tek ögenin tekrarlanması

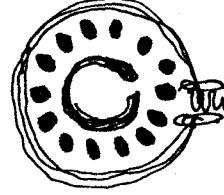
Şekil 5.8.1.1. Kolon tekrarlanmaları



Şekil 5.8.1.1.1. Attalos Stoa'sı, Atina

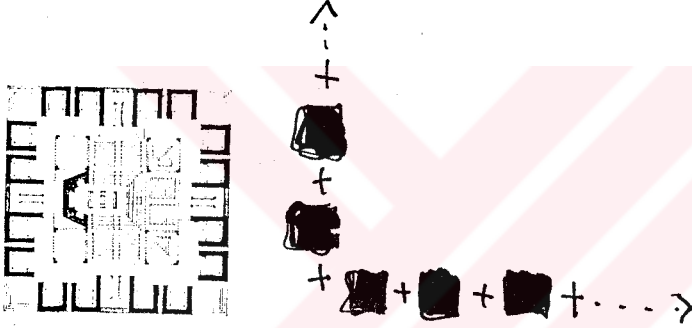


Şekil 5.8.1.1.2. Appollo Tapınağı, Didim, Türkiye

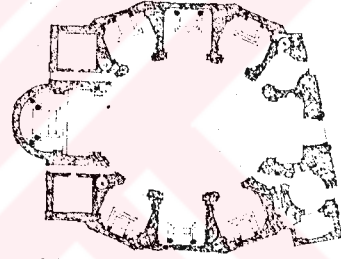


Şekil 5.8.1.1.3. Peristyle

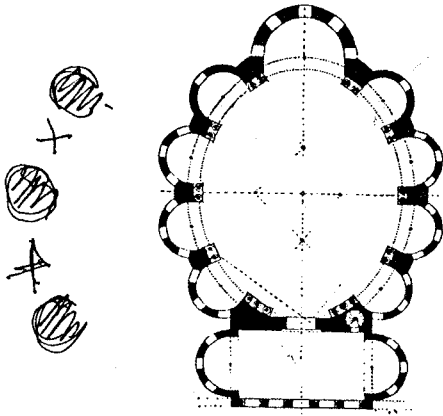
Şekil 5.8.1.2. Geometrik ögelerin tekrarlanması



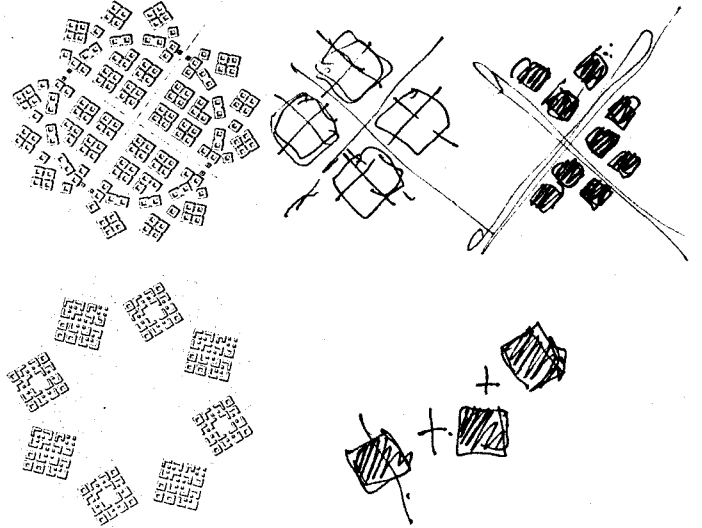
Şekil 5.8.1.2.1. Hurva Sinagogu, Jerusalem, İsrail, Louis I. Kahn, 1968



Şekil 5.8.1.2.2. Borromini' nin oval kilise projesi



Şekil 5.8.1.2.3. St. Gereon Kilisesi



Şekil 5.8.1.2.4. İdeal kent planları, Bofill

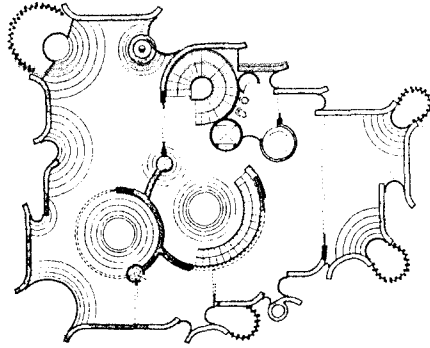
Şekil 5.8.1.1.1 (Ching, 1979: 31) Şekil 5.8.1.1.2 (Trachtenberg, 1986: 115)

Şekil 5.8.1.1.3 (Summerson, 1986: 130, 132)

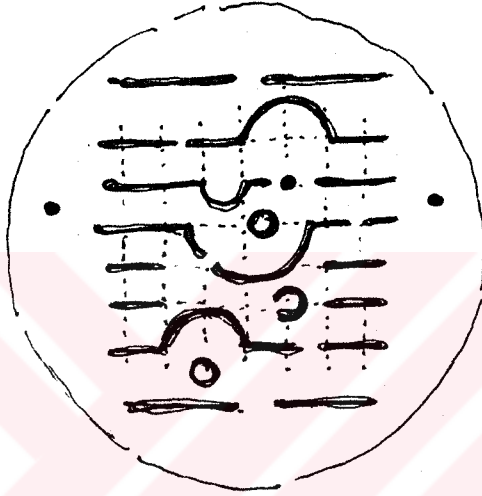
Şekil 5.8.1.2.1, Şekil 5.8.1.2.2 (Ching, 1979: 166, 208) Şekil 5.8.1.2.3 (Trachtenberg, 1986: 169)

Şekil 5.8.1.2.4 (Bofill, 1988: 78)

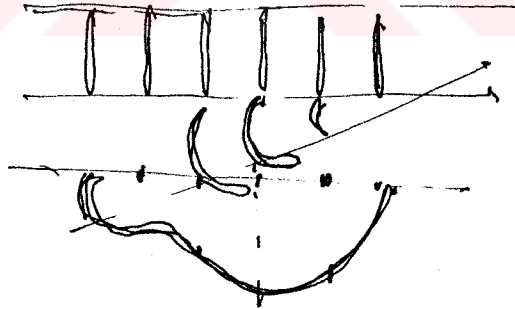
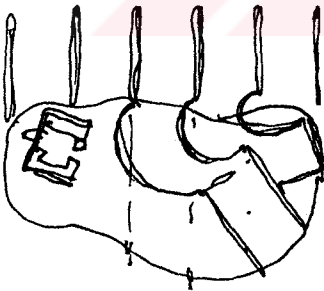
Şekil 5.8.1.3. Duvar parçalarının tekrarlanmaları



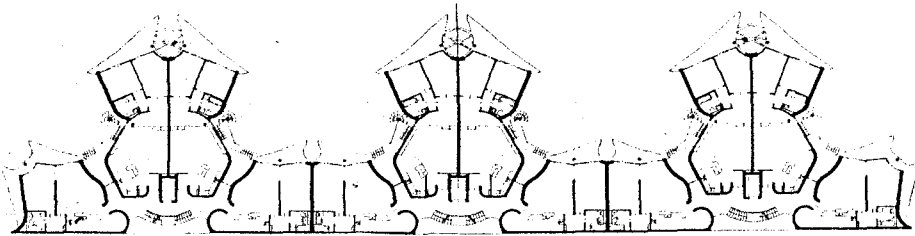
Şekil 5.8.1.3.1. Papanice konutu, Portogesi



Şekil 5.8.1.3.2. Arnheim Pavyonu, Hollanda, 1986, Aldo Van Eyck



Şekil 5.8.1.3.3. Bir konut, Johannesburg, Saitowitz



Şekil 5.8.1.3.4. Berlin, Kreuzberg' de konut, Inken Baller

tekrarlamalardan söz edilebilir. (Şekil 5.8.2.1) Frampton'a göre, Prusyalı mimar Schinkel'in Berlin'deki Altes Müze Binası (1823) cephedeki kolon tekrarlamaları nedeniyle Antik Yunan'ın bir yansımasıdır. (Şekil 5.8.2.1.4) Aynı zamanda Durand'ın ürettiği yapı tipolojisinin de bir örneğini oluşturur. Yazar, söz konusu müze binasının geçmiş ile bağlantısını kurduğu kadar, 20.yüzyıl önde gelen mimarlarından Mies Van Der Rohe'nin Chicago'daki Crown Hall binası (1956) ile benzerlikler taşıdığını iddia eder. (Şekil 5.8.2.1.5) (Frampton, 1992: 17, 236) Altes müzesindeki kolonadlı lineer etkinin Crown Hall'de de sürdüğünü vurgulayan Frampton'a göre, iki yapı arasında kütle de olduğu kadar, plan şemasında da belirgin benzerlikler hakimdir.

Summerson, oldukça fazla örneği olan bu plan şemasını yirminci yüzyıl örnekleri ile destekler. Yazara göre, Münih'te 1937 yılında inşa edilen Sanat Müzesi Modernizm ile Nazi etkisinin bütünleştiği örneklerden biridir. New York'taki Max Abramovitz tarafından tasarlanan Lincoln Philharmoni binası (1962) klasik ritm ve proporsiyonun Modernist görüş ile birleştiren bir yapıdır. (Summerson, 1980: 121)

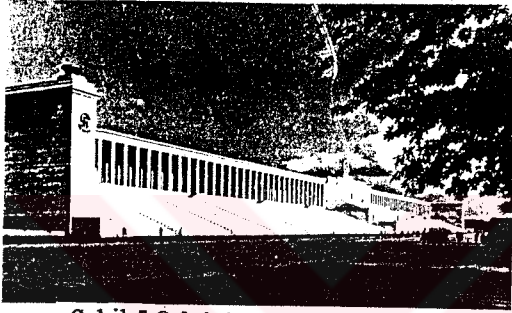
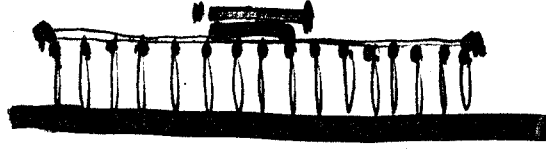
Curtis ise, aynı bina kalıbının özellikle Hitler Mimarisinde önemli bir yer edindiğine dikkat çekerek, Hitler'in mimari danışmanı olan G. Troost'un Alman Sanat Evi (1936) projesi ile, Speer'in Zeppelinfeld adlı binasını örnekler. (Şekil 5.8.2.1.1) Yazara göre, Führer'in disiplin, düzen, güç gibi niteliklerini binalara ve kente 'anıtsallık' kavramı ile yansıtılmak istenmiştir. (Curtis, 1982: 214) Söz konusu anıtsallık kolonlardaki ritmik tekrarlamaların oluşturduğu etki ile verilmiştir.

Kolonların lineer gelişmesinden kaynaklanan kurgulardan başka, düşeyde katlar boyunca devam etmeleri de farklı bir cephe kurgusu oluşturur. Bofill'in pek çok yapısında cephe kurgusunun kalın kolonlarla daha da ağırlaştırıldığı görülür. Mimarın Paris'te yaptığı bir konutun bahçe cephesi benzer bir görünüm taşır. (Şekil 5.8.2.2.2) Johnson'un Kline Bilim Merkezinin cephesi ise, adeta cephede kolonlarla kaplanmış bir görünüm oluşturur. (Şekil 5.8.2.2.1) Guerrini'nin Post-Modern bir anlayışla gerçekleştirdiği Roma'daki İtalyan Kültür Merkezi'nin cephesi ise, kemerli bir kolonad sisteminin hem yatayda, hem de düşeyde dizilmesi ile oluşmuştur. (Şekil 5.8.2.3.1)

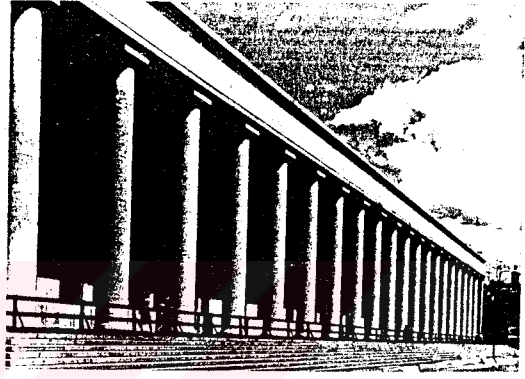
Biçimsel öge tekrarlamaları volümetrik boyutta da incelenebilir. Kurokava'nın küblerin tekrarlanmasından oluşan Tokyo'daki Nakagin apartmanı (1972),

Şekil 5.8.2. Cephelerde tek öğenin tekrarlanması

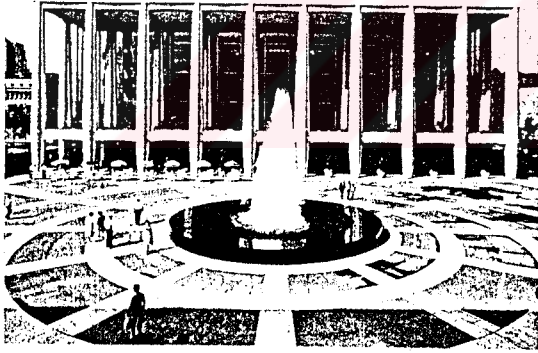
Şekil 5.8.2.1. Kolonların yatayda tekrarlanması



Şekil 5.8.2.1.1. Zeppelinfeld, Speer, Nuremberg, 1936



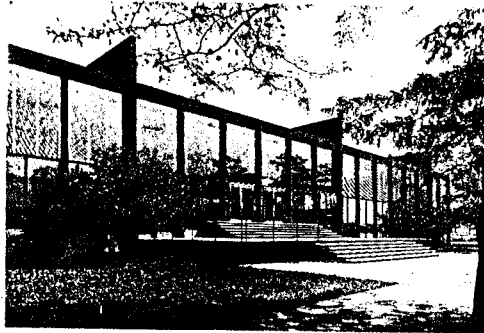
Şekil 5.8.2.1.2. Alman sanat evi, Troost, Münih, 1935



Şekil 5.8.2.1.3. Lincoln Philharmoni Binası, Abramovitz, 1962



Şekil 5.8.2.1.4. Altes Müzesi, Schinkel, Berlin, 1828-30



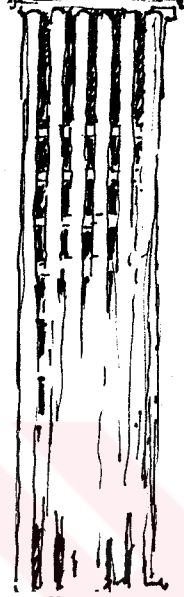
Şekil 5.8.2.1.5. Crown Hall, I.I.T., Mies van der Rohe, Chicago, 1952-56

Klasik düzenin modern akımdaki yorumu

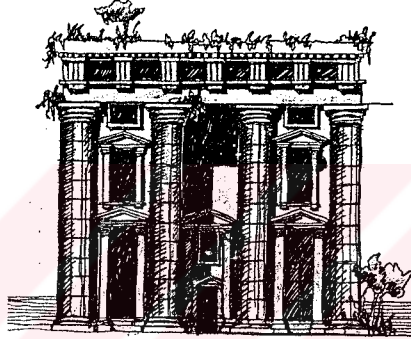
Şekil 5.8.2.1.1, Şekil 5.8.2.1.2 (Curtis, 1992: 213) Şekil 5.8.2.1.3 (Summerson, 1980: 121)

Şekil 5.8.2.1.4, Şekil 5.8.2.1.5 (Frampton, 1992: 17, 236)

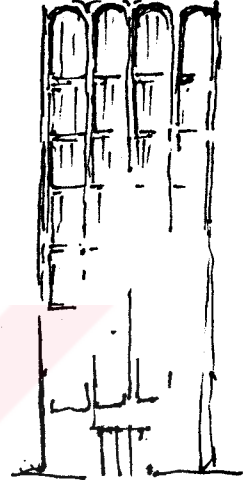
Şekil 5.8.2.2. Kolonların katlar boyunca yükselmesi (Yalancı kolonlar)



Şekil 5.8.2.2.1. Kline Bilim Merkezi,
New Haven, 1965, Philip Johnson

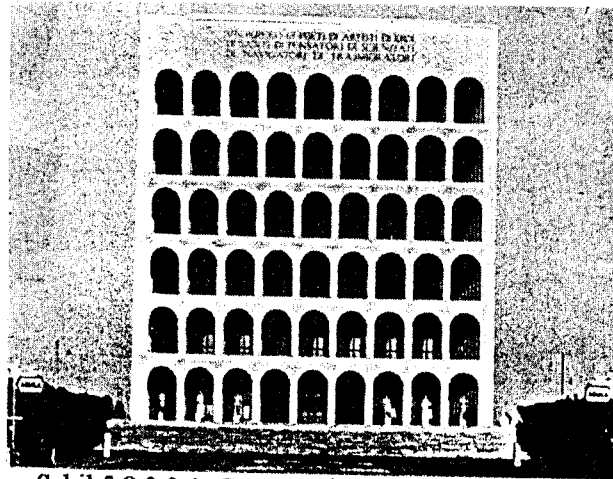


Şekil 5.8.2.2.2. Paris' te
bir konutun bahçe cephesi
Bofill



Şekil 5.8.2.2.3. Asya Evi,
New York, 1960, Philip Johnson

Şekil 5.8.2.3. Kolonların yatayda ve düşeyde tekrarlanmaları



Şekil 5.8.2.3.1. Guerrini, İtalyan Kültür Merkezi

Nakajima'nın, yatak odası ve banyodan oluşan kapsüllerin tekrarından oluşan Kibogaoka öğrenci yurdu tasarımları tek bir ögenin volümetrik boyutta tekrarına örnektir. (Şekil 5.8.3.2, Şekil 5.8.3.3) Hayashi'nin Tokyo'daki bir konutunun cephesi ise, dairesel tekrarlamalardan oluşur. Cephe yüzeyinden daha çıkık konumlanan bu dairelerle mimarın binayı 'lego'ya benzetmeyi amaçladığı bilinir. (Şekil 5.8.3.1)

Buraya kadar tek bir biçimsel ögenin taklidinden ve tekrarlamalarından kaynaklanan örneklerle dikkat çekildi. Bundan sonraki bölümlerde daha çok yapı ölçeğinin taklidine yönelik örnekler değerlendirilecektir. Pek çok başlık altında örneklenebilen bu konu aşağıda bazı temel başlıklarda ele alınacaktır.

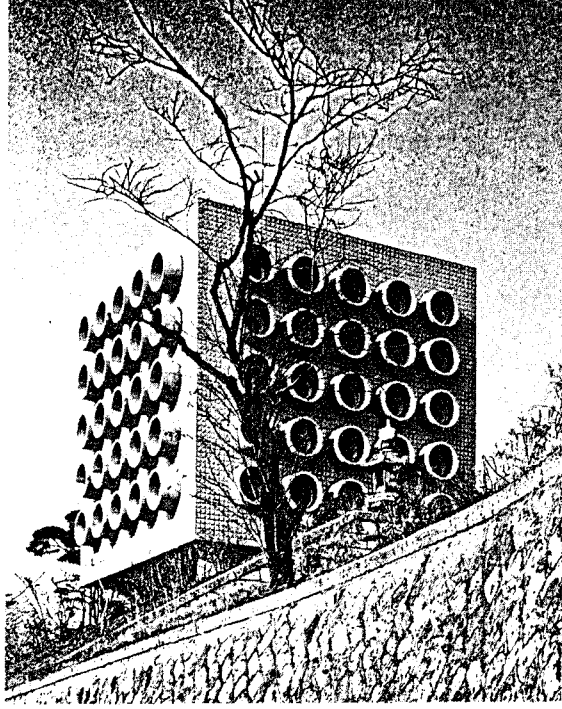
2.2.2. Yapının taklidi

Yukarıda ele alınan öge ölçeğindeki tekrarlamalardan başka mimari tasarımda, bütünün tekrarına ve hatta taklidine bağlı örneklerden de söz edilebilir. Bunlar tüm yapı ölçeğindeki tekrarlamalardır.

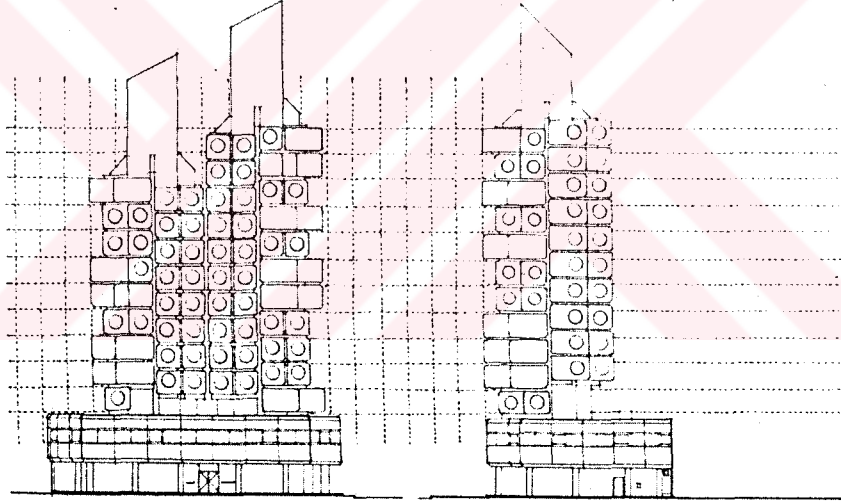
Summerson'un 'The Classical Language of Architecture' adlı kitabında tekrarların ve taklidin mimarideki yeri üzerine geniş bir inceleme sunulmaktadır. Yazar kitabında yapıları, bazı başlıklar altında toplar. Bu çalışmada söz konusu başlıklar 'kalıp' sözcüğü altında değerlendirilecektir. Söz konusu kalıplardan biri 'Parthenon kalıbı' dır.

Proporsiyon, düzen, denge gibi kavramların oluşturduğu ve yazarın 'tapınak mimarlığı' olarak tanımladığı bu bina türünün önde gelen örnekleri arasında, Nimes'deki Korint üslubu ile yapılmış Maison Carrée adlı Roma tapınağı (M.S. 130) Antik Yunan'ın sembolü olarak bilinen Pantheon adlı tapınak söz konusu yapı geleneğinin öncüleri arasında sayılabilirler. Ritmik özellikleri, oluşturdukları etki, bütünlük gibi nitelikler açısından 19. yüzyılda inşa edilen, Napolyon'un 'Şeref ve İhtişam Tapınağı' olarak adlandırdığı Paris'teki Madeleine kilisesi (1842), Thomas Jefferson tarafından yapılan Virginia tapınağı, Birmingham'da bir yarışma için önerilen J. Hansom'un 'kent salonu' olarak adlandırdığı yapı, Edinburg'daki T. Hamilton'un yüksek okul binası (1825), İngiltere'deki British Museum (1844) 'kalıplaşmış bir bina türü' nün ilginç örnekleridir. Ayrıca, H.Bacon'un Washington'daki Lincoln Anıt Mezarı

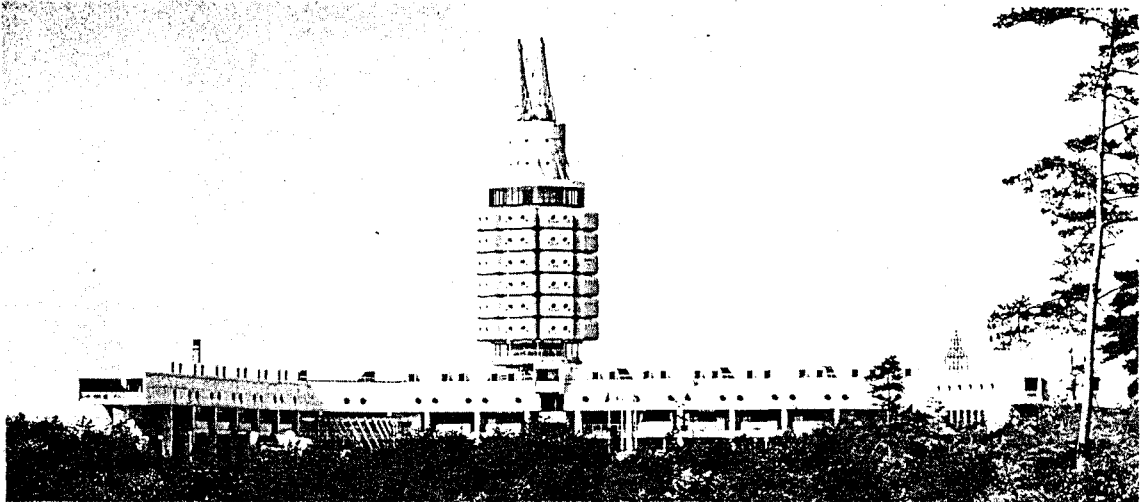
Şekil 5.8.3. Volümetrik biçimsel tekrarlamalar



Şekil 5.8.3.1. Lego biçiminde konut, Tokyo, 1969, Yasutaka Hayashi



Şekil 5.8.3.2. Nakagin Kapstül Binası, Tokyo, 1972, Kisho Kurokawa



Şekil 5.8.3.3. Kibogaoka Öğrenci Yurdu, 1973, Tatsuhiko Nakajima

ile Hikmet Onat'ın Anıtkabir projesi de oldukça benzer bir dilin sonuçları olarak öne sürülebilir. (Şekil 5.9.1.3)

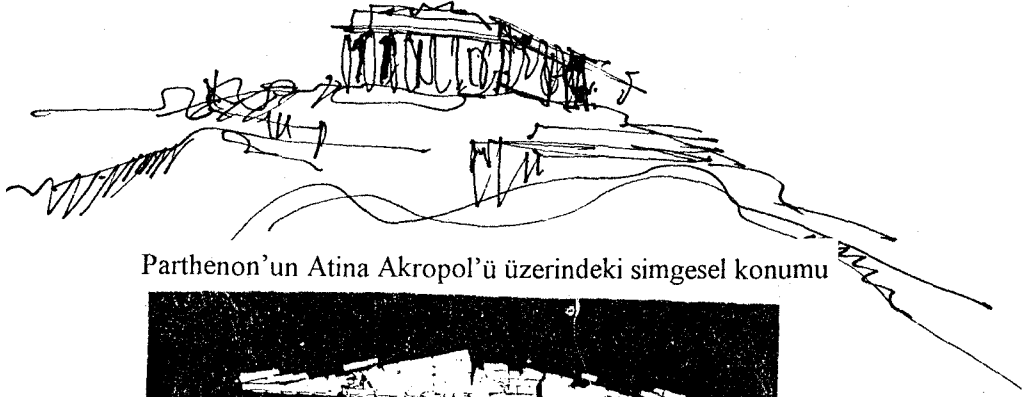
Yukarıda adı geçen yapıların, gerek kolonlardaki ritmik tekrarlamaları, gerekse de oranlarındaki denge nedeniyle, etkileyici ve ağır bir görünüme sahip oldukları söylenebilir. Bu noktada üzerinde önemle durulması gereken bir konu vardır. Anıtkabir de dahil olmak üzere, pek çok tekrarı olan söz konusu kalıbın kaynağı Atina'daki Parthenon'dur. Ancak Parthenon, Atina Akropol'unun tepesinde, kente en fazla hakim olacak bir topoğrafik noktada kurulmuştur. Kentte, Parthenon'a bağlanan vistalar vardır. Bu nedenle yapı, kentin pek çok noktasından görülebilen bir simge niteliği taşır. Simgesel nitelik taşıması içinde bulunduğu fiziksel ortamdan kaynaklanır. Diğer bir deyişle yapının sahip olduğu anlam, fiziksel çevreden soyutlanamaz. Ancak yapının taklitlerini bu anlamda değerlendirildiğinde genelde benzer bir simgesel anlamdan söz edilemeyeceği görülür. Çünkü pek çoğu kentin içinde, diğer yapılarla eşdeğer konumlarda bulunmaktadır. Madeleine Kilisesi Paris'in topoğrafik özelliği olmayan herhangi bir noktasındadır. Bu da yapının sadece 'kalıp' olarak tekrarlandığını gösterir. Zevi, bu konuyu şöyle değerlendirir:

'Birkaç kural dışında, dünyaya dağılan neo-klasik yapıtlar, 'duvarlardan oluşmuş sandığın' hüzünlü giysi değiştirmesidir. Grek yapılarının sadece plastik karakterleri alınmış, eksiksiz insani ölçeği korunmamıştır.' (Zevi,1990:31)

Zevi'nin 'duvarlardan oluşmuş sandık' olarak nitelediği, yukarıda sözü edilen 'kalıp' sözcüğünün bir başka yorumudur.

Yukarıda vurgulanan, kolonların ritmik düzenlerinin hakim olduğu dikdörtgen veya lineer gelişen 'tapınak şeması'nın bir başka yorumu 'dairesel tapınak şeması' dır. Söz konusu şema merkezi ağırlıklı, etrafı kolonlarla çevrili genelde kubbe ile örtülü bir plan şemasıdır. (Şekil 5.9.2) Tiber yakınlarındaki Antik Roma yapısı olan Vesta Tapınağı bu şemanın öncü örnekleri arasındadır. Aynı şemanın türevleri olabilecek örnekler arasında, Bramante'nin Montorino'da S.Pietro Manastırındaki Tempietto tapınağı (1502), Wren'in Londra St. Paul Katedrali'nin kubbesel yapısı (1700),

Şekil 5.9. Yapının taklidi
Şekil 5.9.1. Parthenon Kalıbı



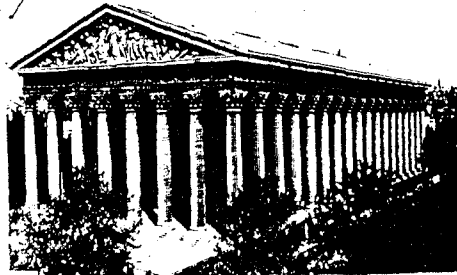
Parthenon'un Atina Akropol'ü üzerindeki simgesel konumu



Şekil 5.9.1.1 Parthenon

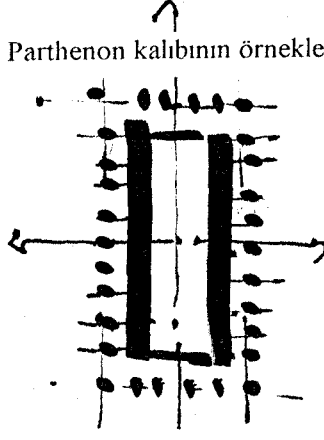


Parthenon'a benzetilen Madeleine Kilisesinin kent içinde
diğer yapılarla çevrelenmiş konumu

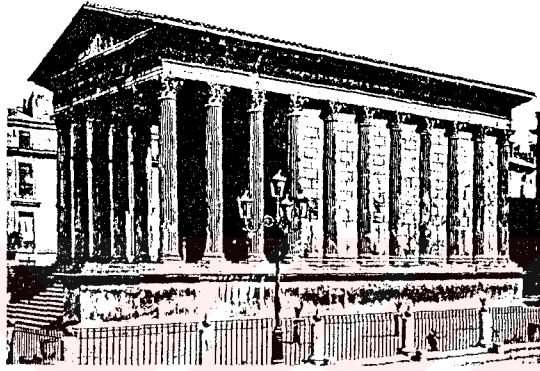


Şekil 5.9.1.2 Madeleine Kilisesi, Paris, 1842

Şekil 5.9.1.3 Parthenon kalıbının örnekleri



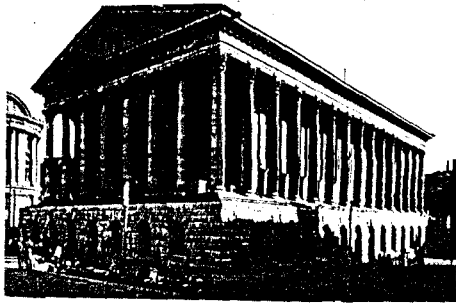
Parthenon
Plan şeması



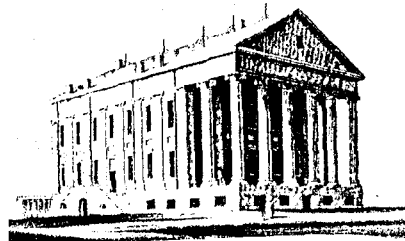
Corinthian Maison Carrée, Nîmes, A.D. 130



Lincoln Anıtı, H. Bacon, Washington, 1917

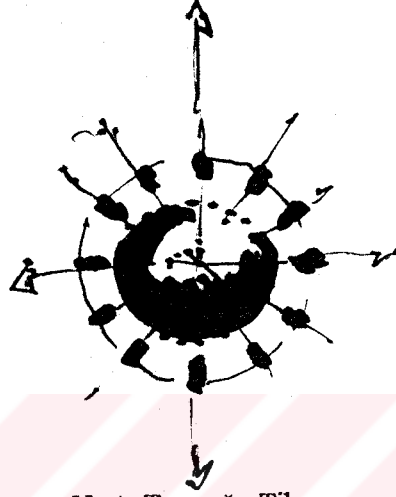
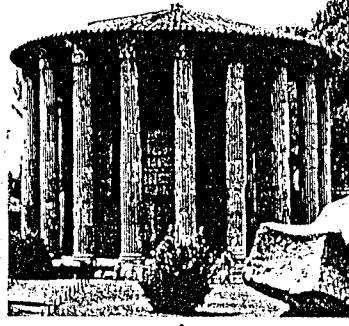


Kent Salonu Hansom, Birmingham, 1832



Virginia Tapınağı, Jefferson

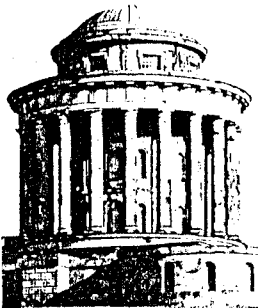
Şekil 5.9.2. Dairesel tapınak kalıbı



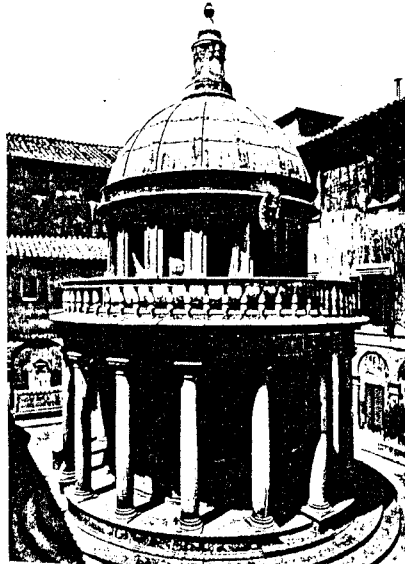
Vesta Tapınağı, Tiber



Anıtkabir proje önerisi, Perrot (Perrot, 1959: 106)



Hawksmoor Anıtı



Tempietto, Bramante



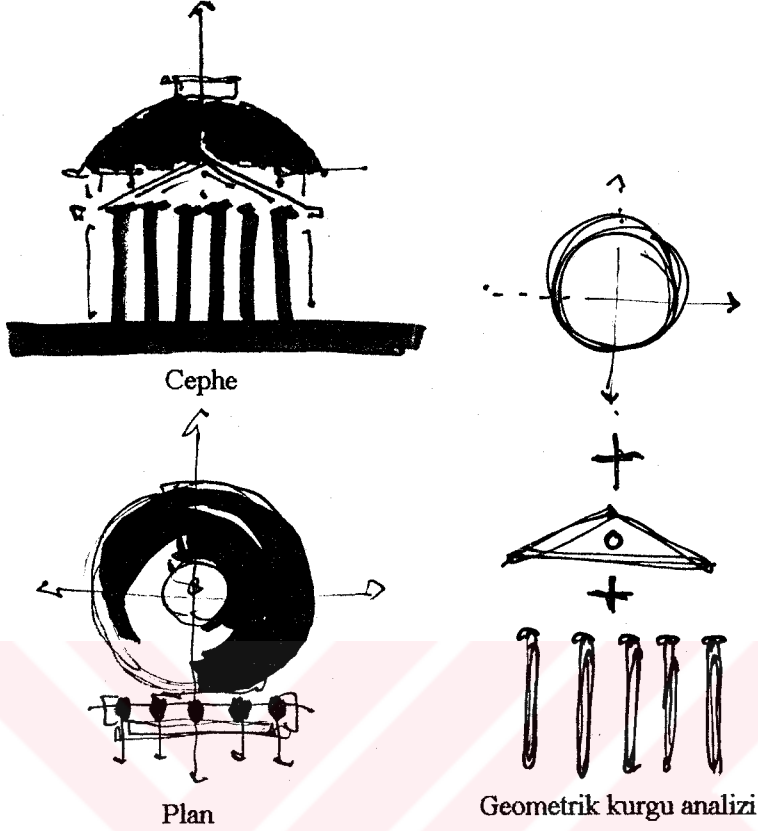
Radcliffe Kütüphanesi, Gibbs,
Oxford, 1740

Hawksmoor Mozolesi (1729), J. Gibbs'in farklı bir ritm düzeni ile oluşturduğu Oxford Radcliffe Kütüphanesi (1740) sayılabilir. Bu şemanın ilginç bir örneği de Perrot'un Anıtkabir projesidir. Perrot'un, Atatürk için önerdiği mozoleumda, dairesel planlı kolonların ritmik tekrarlamaları ile anıtasallığı yakalamayı amaçladığı gözlenir.

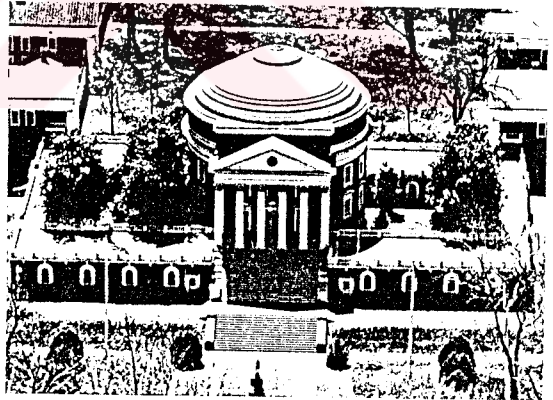
Dairesel planlı kalıplaşmış plan şemalarının bir başka örneği de, Summerson'un 'Pantheon Teması' olarak adlandırdığı Roma tapınak formlarıdır. (Şekil 5.9.3) Kubbe ile örtülü dairesel bir forma sahip olan şemada giriş, kolonlar ve üçgen bir alınlık ile belirginleştirilmiştir. Piranesi'nin bir gravürü, orijinal Pantheon yapısını açıkça sergilemektedir. Bernini'nin Roma yakınlarındaki S. Maria dell' Assunta adlı yapısı (1664), Pantheon minyatürü olarak adlandırılan J. Plaw'ın 'Belle Isle' binası (1775), T. Jefferson tarafından tasarlanan Virginia Üniversitesi kütüphane binası (1826), aynı şemanın tekrarları olarak öne sürülebilir.

Yapı ölçeğindeki tekrarlamaların ilginç bir örneğini de, La Tourette kalıbı oluşturur. Boston Belediye binası, Yale Üniversitesi Mimarlık Okulu, Neimann- Marcus mağazası, Cornell Üniversitesi Tarımbilim binası gibi yapılar, Le Corbuser'in La Tourette Manastırını kopya eden yapılarıdır. (Şekil 5.9.4) Bu yapıların Zevi'nin yukarıda sözünü ettiği 'sandık' deymi ile bağdaştıkları ileri sürülebilir. Diğer bir deyişle söz konusu yapıların La Tourette'in dış formunu korumaya çalışarak, iç planlamasını farklı çözümledikleri görülür. Post Modern Öğretinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Venturi 'Las Vegas'ın Öğrettikleri' adlı kitabında, La Tourette'in kopyalarının yapılmasını simgeselliği ve bezemeyi hor görmenin bir sonucu olarak değerlendirir. Yazara göre, betimlemenin yerine anlatımın konması, anlatımın anlatımcılığa dönüştüğü bir mimarlığın yaratılmasına neden olmuştur. Soyut biçimlerin, bezeme içermeyen işlevsel öğelerin zayıf anlamlarından ötürü, geç modern mimarlığın özgün biçimlerinin sık sık abartıldığını vurgulayan Venturi, özellikle Neiman-Marcus mağazasını kötü bir taklitçi yorum olarak niteler. Bunu da bezemeyi red etmeye bağlar. (Venturi, 1993: 150, 151)

Şekil 5.9.3. Pantheon Kalıbı



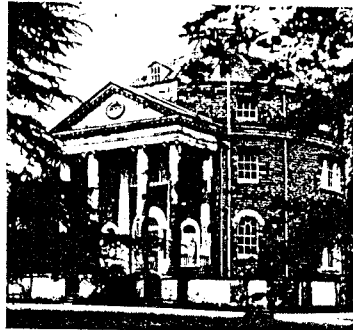
Pantheon, Piranesi' nin gravürü, 1760



Virginia Üniversite Kütüphanesi, T. Jefferson, 1826

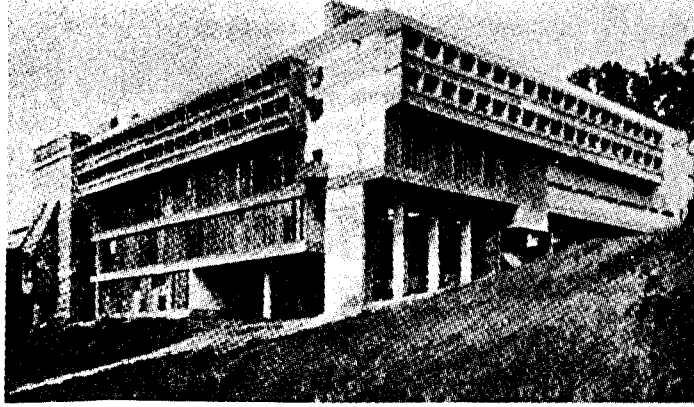


S.Maria dell'Assunta, Bernini, Roma, 1664

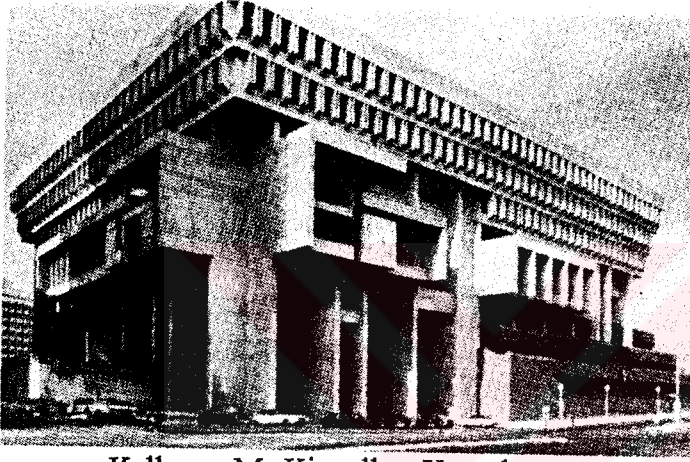


Minyatür Pantheon, Plaw Windermere, 1775

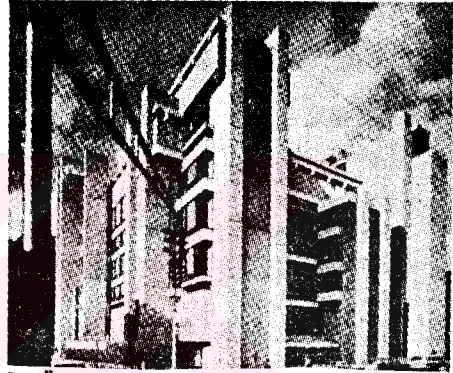
Şekil 5.9.4. La Tourette kalıbı



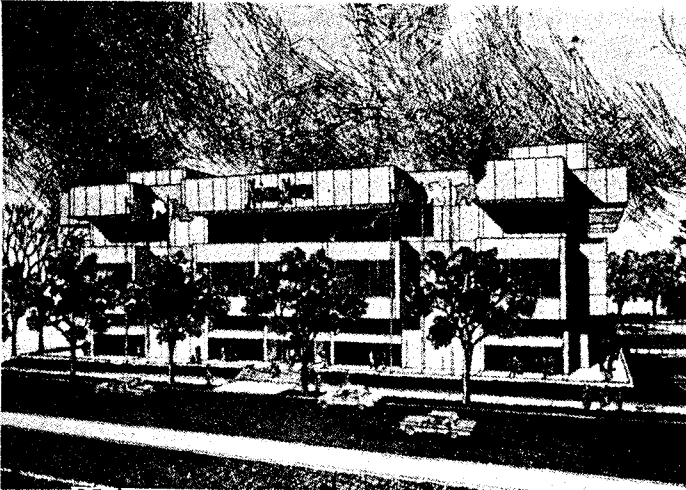
La Tourette Manastırı, Eveuxs, Fransa, 1956- 1960; Le Corbusier



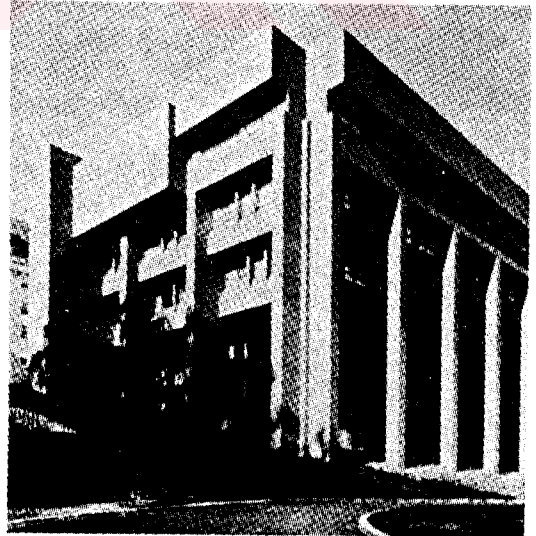
Kallman, Mc Kinnell ve Knowles
Boston Belediye Binası, 1963;



Yale Üniversitesi. Sanat ve Mimarlık Okulu,
New Haven, 1962- 1963; Poul Rudolph



Neiman-Marcus mağazası, Houston, Teksas;
Hellmuth, Obata ve Kassabaum



Cornell Üniversitesi Tarımbilim binası Ithaca,
New York 1963-1968 Ulrich Franzen

2.2.3 Kurgunun taklidi

Mimari tasarımda taklide bağılı bir başka grup ise kurgulardır. Bunlar, iki boyutlu cephe kurguları olabileceği gibi, anıt kurgusu veya plan kurgusu gibi farklı başlıklarda incelenebilir.

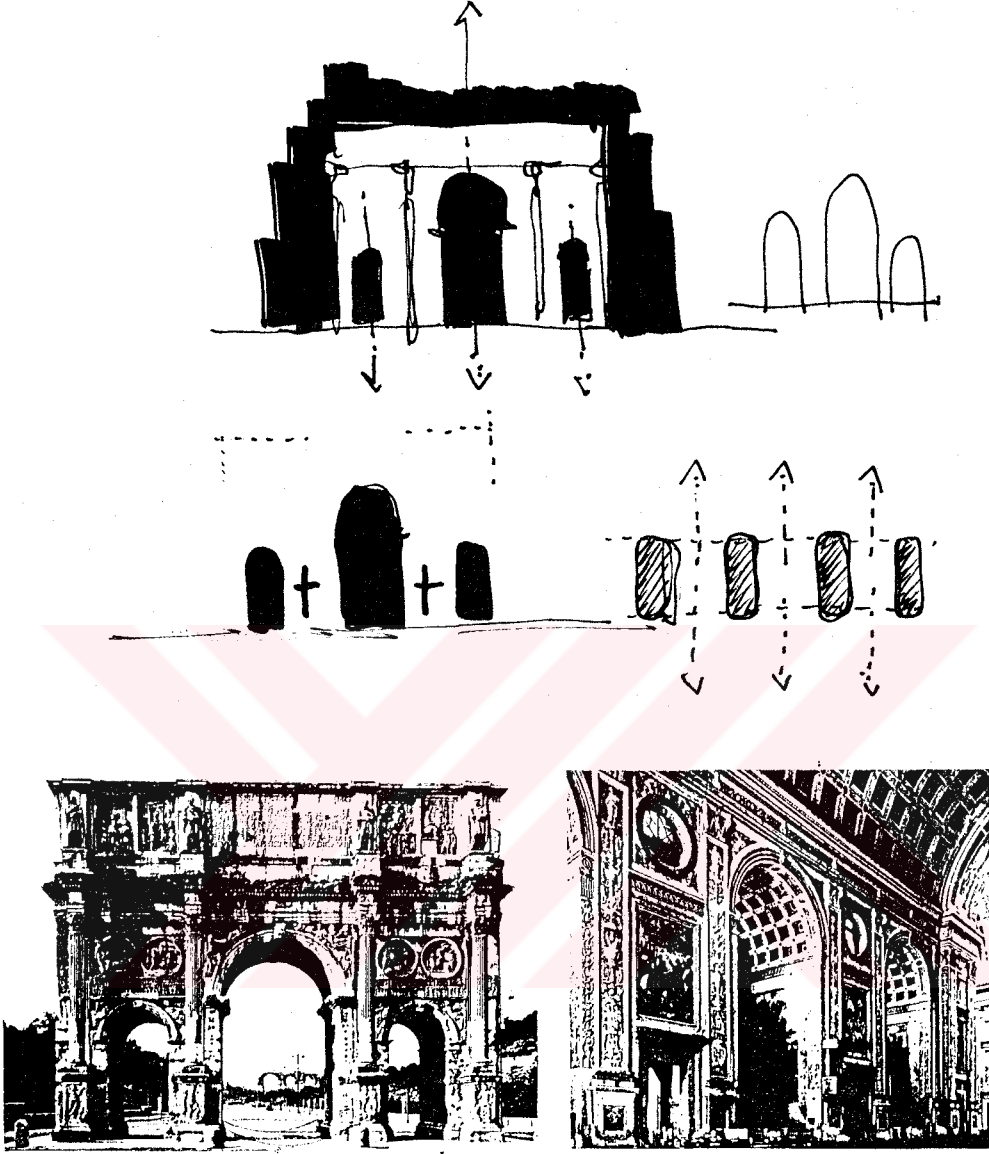
Summerson'a göre 'Zafer Takı' (Triumphal Arch) olarak adlandırılan yapı türleri taklit edilen kurgulara örnektir. (Summerson, 1980: 34) Özellikle kentsel bir simge olarak tanımlanan bu yapılar merkezîyet, toplanma, geçiş gibi nitelikleri barındırırlar. Özellikle Rönesans döneminde Zafer Takı'ndaki oranların, yapıların cephelerine ve hatta iç düzenlerine yansıtıldığı görülür. Zafer Takı olarak tasarlanmış bir yapının binalara uyarlanması pek çok kez, 'şemaya bağılı zorunlu biçimlenme' nin örneklerini verir. Alberti'nin Tempio Malatestiano binasının cephesi, S. Andrea'nın Mantua adlı yapısının cephede ve iç mekandaki düzeni (1472), 'Triumphal arch' şemasının binalardaki karşılıklarıdır. (Şekil 5.10.1) Summerson, Roma mimarisindeki bu büyüleyici etkinin yapılara olduğu kadar sanata da yansıdığını ileri sürer. (Summerson, 1980: 35) Piranesi'nin 'St. Sebastian Şehitliği' adlı resmindeki detay, aynı kurgunun resim sanatında da kullanıldığını örnekler.

Özellikle cephelere yansıyan bir başka kurgu türü de 'Rönesans cephe kurgusu'dur. Bunlar 16. ve 17. yüzyıllarda genelde kilise cephelerini oluşturan kurgulardır. Vingola'nın Roma'daki Gesu Kilisesi, kompleks ritm düzeni, açılı bitişi ile manierist bir prototip oluşturur. (Summerson, 1980: 77) Yine Roma'da bulunan bir başka kilise, S.Susanna, (1597) 'Gesu Teması'nın biraz daha Baroklaştırılmış tekrarıdır. SS Vincenzo kilisesi (1646) ile Paris'te Lemercier tarafından yapılan Val de Grace kilisesi de (1645) kalıplaşmış bir şemanın cephelerdeki tekrarlamalarına örnek olarak verilebilirler. (Şekil 5.10.2)

Mimari tasarımda, taklit edilen bir diğer kurgu türü de anıtlardır. Anıt kurgusunun yapı ölçeğindeki taklidinde önemli bir kavramdan söz edilmelidir. Bu faktör 'ölçek kavramı'dır. Oscar Niemeyer'in Brezilya'daki senato ve kongre binası (1960) tipik bir anıt formu olarak tanımlanabilir. (Şekil 5.10.3.1) Curtis'e göre, yapı kule şeklinde yükselen iki ana kütle ile anıtsal bir nitelik taşımaktadır. (Curtis, 1992: 307) Ancak, binanın literatürdeki fotoğraflarının genelde benzer bir açıdan ve belirli bir uzaklıktan çekildikleri dikkat çeker. Bunun da nedeni binada verilmek istenen

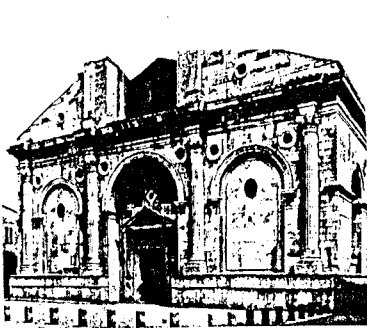
Şekil 5.10. Kurgunun Taklidi

Şekil 5.10.1. Zafer takı kurgusu

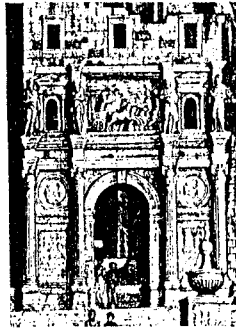


Constantine Arki

S. Andrea, Mantua, iç mekan



Tempio Malatestiano, Alberti



Piranesi' nin bir gravürü
Martyrdom of St. Sebastian,
Louvre



S. Andrea, Mantua, 1472

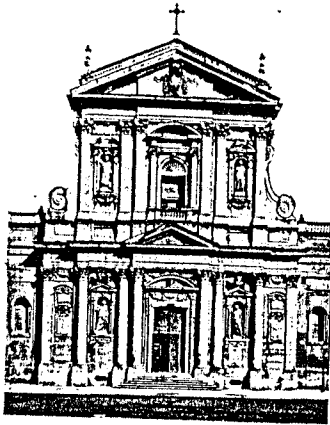
Şekil 5.10.2. Rönesans cephe kurgusu



Val de Grace Kilisesi, Lemerrier, 1645



SS. Vincenzo, Longhi, Roma, 1646



S. Susanna, Maderna, Roma, 1597



Gesu Kilisesi, Vingola, Roma

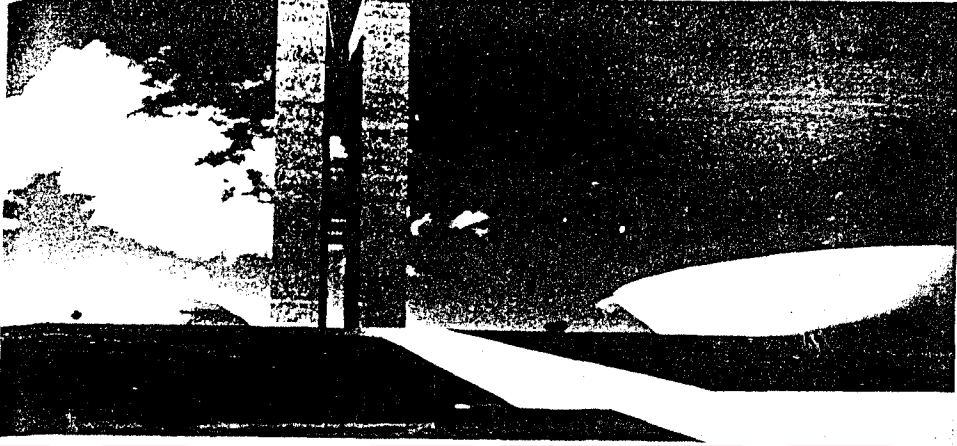
görüntünün ölçeğin etkisi ile ancak bir noktadan sonra algılanmasıdır. Bir başka deyişle yapı, yanına yaklaşıldığı oranda farklı bir anlam kazanmaktadır. Özetle binanın biçimi, ‘görsel bir kalıp’ olarak nitelenebilir. Dikili’deki Şehitler Anıtı ise, aynı şemanın kent ölçeğindeki karşılığını sergiler. (Şekil 5.10.3.1) Buradaki ölçeğin insana çok daha yakın olduğu görülür.

Diğer bir anıt şeması ise, ‘kapı kurgusu’ olarak nitelenebilir. Paris’teki Arc de Triomphe, bu kurgunun temel kaynaklarından biridir. (Şekil 5.10.3.2.1) Bu yapı kentin en önemli simgelerinden birini oluşturur. Yine Paris’te Louvre Müzesinden başlayan, kent aksının devamındaki Spreckelsen’in La Defanse binası, Arc de Triomphe’un modern bir yorumu olarak tasarlanmıştır. (Lesnikowski, 1990: 45) Ancak yapı Neimeyer’in binasında olduğu gibi, belirli bir uzaklıktan kapı olarak algılanabilmektedir. Yanına yaklaşıldığı zaman ise, ölçek kavramından kaynaklanan bir ezicilik hissedilir. Diğer bir deyişle yapının insan ölçeği ile bağdaşmayan anıtsallığı yerini ezici bir kütleye bırakır. (Şekil 5.10.3.2.2) Söz konusu anıtsal ölçeği, insan ölçeğine indirgeyebilmek amacı ile, yapının iç boşluğuna sonradan, asma örtü niteliğinde bir stürüktür eklenmiştir. Aynı yerde diğer bir kapı önerisi de Bofill’in tasarımıdır. (Şekil 5.10.3.2.3) Spreckelsen’in yapısına oranla Bofill’in yapısı, Post Modernizmin izlerini taşır.

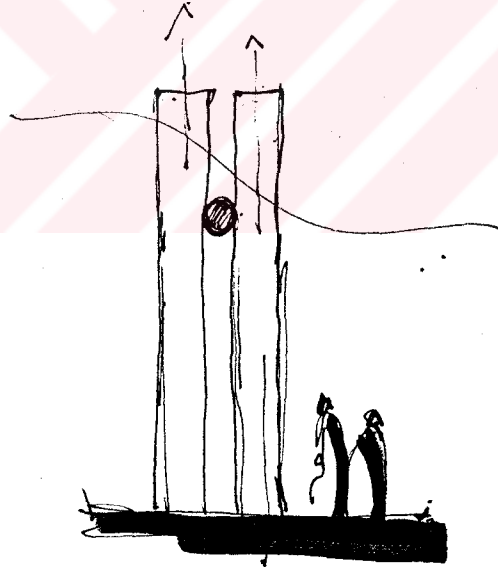
Yarım elips biçimindeki yay formu, bina ölçeğine yansıyan anıt şemalarından bir diğeridir. (Şekil 5.10.3.3) Kenzo Tange’nin Hiroşima’daki Barış Anıtı (1955) söz konusu formun anıt karşılığına örnektir. (Şekil 5.10.3.3.1) Yukarıda sözünü ettiğimiz Dikili anıtı gibi, insan ölçeğine uygun boyutlara sahiptir. Bir anıt formu olarak nitelenebilen ‘yay kalıbı’nın bina ölçeğinde tekrarlarından söz edilebilir. 1913 yılında açılan ‘Sovyet Sarayı’ yarışması için Le Corbusier’in tasarladığı projenin en çok dikkat çeken birimi yine elips bir yay parçasıdır. (Şekil 5.10.3.3.2) Curtis; Corbusier’in bu yayı, projenin dinamik ve heykelsi niteliğini arttırarak çekici kılmak amacıyla koyduğunu öne sürer. (Curtis, 1992: 143) Gerçekten de fonksiyonel ve stürüktürel bir nitelik taşımayan yay projede söz konusu yay öncelikle algılanan önemli bir simge konumundadır. Aynı kalıbın başka bir örneği de, Eero Saarinen’in Missouri’de Jefferson Parkı’ndaki dev çelik yaydır. (Şekil 5.10.3.3.3) Saarinen bu yayı, kentin batı bağlantısını sağlayan geçiş

Şekil 5.10.3. Anıt kurgusu

Şekil 5.10.3.1. Anıtta düşey etkili çift duvar kurgusu



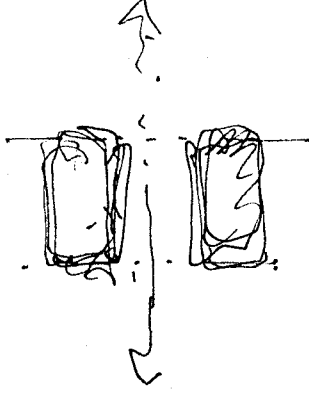
Kongre binası, 1957-60, Brezilya, Oscar Neimeyer



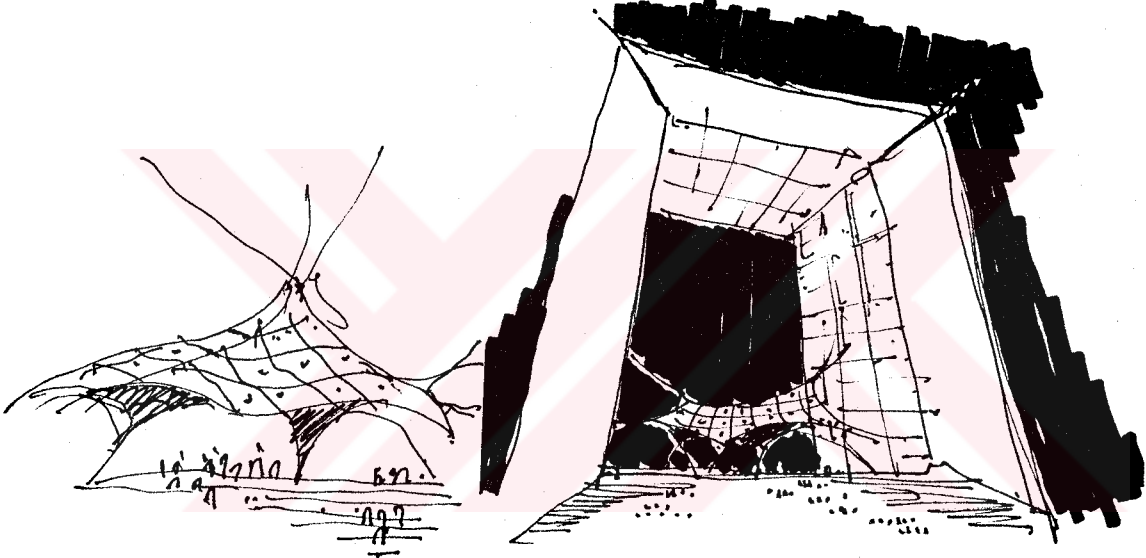
Dikili Anıtı.

Dikili Anıtı, Sercihan Alioğlu

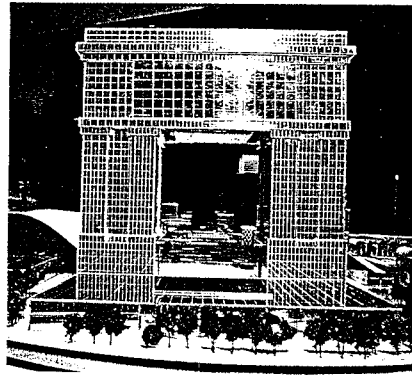
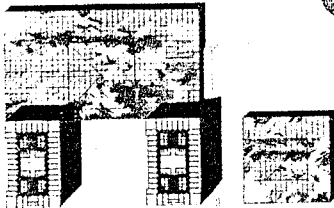
Şekil 5.10.3.2 Anıta kapı kurgusu



Şekil 5.10.3.2.1 Arc De Triomphe

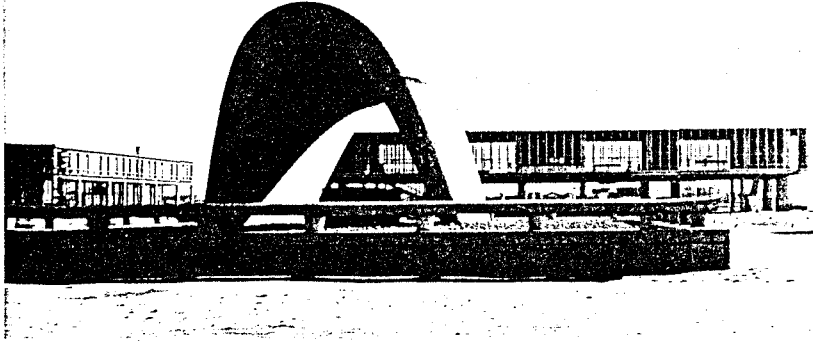


Şekil 5.10.3.2.2 La Defanse, J.O. von Spreckelsen, Paris
İnsan ve bina arasındaki ölçek farkı

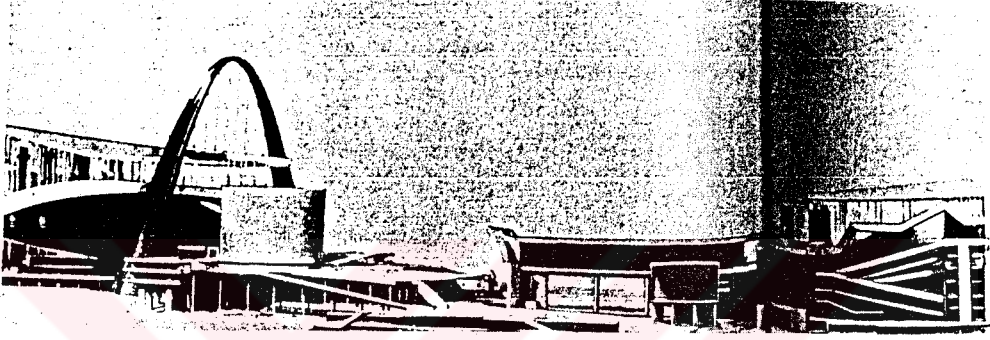


Şekil 5.10.3.2.3 Bofill'in Defanse bölgesi için kapı önerisi

Şekil 5.10.3.3. Anıtta yay kurgusu



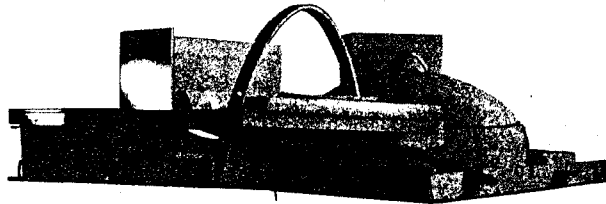
Şekil 5.10.3.3.1. Özgürlük anıtı ve müzesi, Hiroshima, 1955



Şekil 5.10.3.3.2. Sovyet Sarayı, Le Corbusier, Moskova, 1931, Yarışma projesi



Şekil 5.10.3.3.3. Jefferson Anıtı, Eero Saarinen, Missouri, 1962



Şekil 5.10.3.3.4. Ulusal Dans Tiyatrosu, 1980-84, Rem Koolhaas

Şekil 5.10.3.3.1, Şekil 5.10.3.3.2 (Curtis, 1992: 339)

Şekil 5.10.3.3.3. (Peter, 1994: 34) Şekil 5.10.3.3.4 (A.A., 1985:86)

amacıyla tasarladığını söyler. (Peter, 1994: 34) Rem Koolhaas'ın Ulusal Dans Tiyatrosu da benzer bir yay kurgusu içeren örneklerden bir diğeridir. (Şekil 5.10.3.3.4)

2.2.4 Doğanın taklidi

Sanatçılar ve tasarımcılar için doğa, her zaman en önemli esin kaynaklarından biri olmuştur. Ancak ortaya çıkan ürüne doğanın ne kadar yansıtılacağı her zaman tartışılan konulardan biridir. Müller, 'Modern Sanat' adlı kitabında Natüralizmi ve Soyut Sanatı karşılaştırarak değerlendirir. Yazar, Klee'nin;

'Doğadan uzaklaşmak için değil, fakat ona daha derin bir şekilde nüfuz etmek için, natüralizmden vazgeçiyorum...' sözleri ile Kandisky'nin;

'Doğayı tekrar meydana getirmekten tamamı ile vazgeçtiğimden beri, onu daha güçlü bir aşkla seviyorum... Soyut resim yalnızca tabiatın derisini terk ediyor, fakat kozmik kanunlarını terk etmiyor...'

sözlerini pekçok otorite gibi Modernizmin temeli sayar. (Müller, 1972: 169,170) Klee ve Kandinsky gibi pekçok sanatçı ve teorisyen natüralizmi, 'doğayı aynen yansıtmak' olarak tanımlarlar. Doğadaki nesnelerin 'zaten görülür olan gerçekler' olduğunu ileri sürerek, bu gerçeklerin bir yerden sonra tükenmeye ve kendilerini tekrarlamaya başladıklarını savunurlar.

Mimari biçimlenmede de önemli etkenlerden birinin doğal mekanların taklidine bağlı olduğu söylenebilir. Pascal, Hausermann, Chanéac, Couelle, Cheval, Gaudi gibi mimarlar doğada dik açı olmadığını savunarak tamamen eğrisel formlara yönelmişlerdir. Bu mimarlar, doğadaki formlara yaklaşabilmenin eğrisel formlarla mümkün olduğunu ileri sürerler. Onlara göre,

'Doğada dik açı yoktur. Bir insanın herhangi bir hareketi boşlukta çizilerek sinematografik olarak ayrıştırılırsa bir 'eğri' elde edilir. İnsan doğanın bir

parçasıdır. O halde insanın eğrisel davranışları da dik açılı olmayan doğada olduğu gibi eğrisel mekanlar gerektirir.' (ref: Erginöz, 1988: 66)

Couelle, doğayı taklit eden mimarlardan biridir. Tasarladığı konutlarda, doğal etkiyi verebilmek amacı ile yuvarlak köşelere, eğik kapı ve pencerelere yöneldiği görülür. Couelle'in yapıları, mevcut kayaların oyularak yapıldığı izlenimi veren mekanlardır. (Şekil 5.11.1) Bir anlamda Kapadokya'nın doğal atmosferinde oluşan mekanların tekrarı olarak değerlendirilebilir. Ancak Couelle bu görüntüyü beton ile oluşturur. Andre Bloc ise, Couelle'e göre daha soyut bir eğilim sergiler. Bloc'un tasarladığı konutta, (Şekil 5.11.2) biçime dayalı tasarımda değerlendirilen rastlantısallık kavramı ilk akla gelen izlenimlerden biridir. (bak bölüm IV.4.4.3) Gerek Couelle'in gerekse de Bloc'un eğrisel formlarında, her ne kadar doğaya yaklaşmak amacı güdülse de, biçime dayalı tasarımın örnekleri oldukları ileri sürülebilir. Bu da Parthenon örneğindeki gibi (bak bölüm V.2.2.2) fiziksel çevre ile bütünleşme boyutunda değerlendirilmelidir. Özellikle Bloc'un tasarımı biçime dayalı tasarımın kriterlerinden biri olarak öne sürdüğümüz 'bağımsız obje' kavramının (bak bölüm IV.4.4.2) tüm niteliklerini taşır.

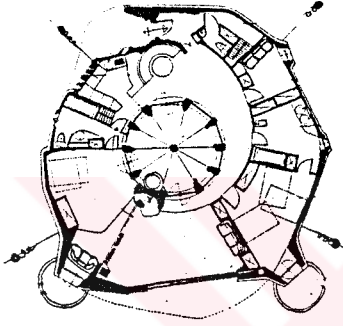
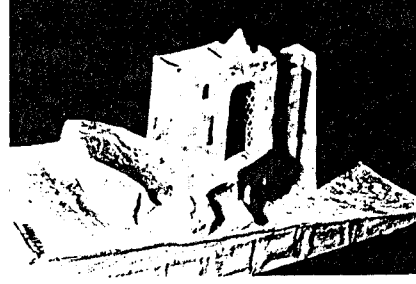
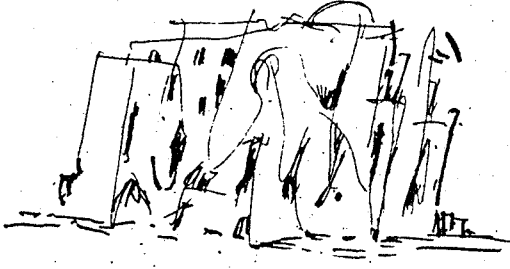
Eğrisel formlara yönelen tasarımlar sadece yapı ölçeğinde değil farklı yapıların bir araya gelmesi ile oluşan kompleks kompozisyonlarda da örneklenabilir. Ricci'nin Sicilya'da bir konut yerleşimi (Şekil 5.11.3) ile Guedes'in Sun Martinho Oteli (Şekil 5.11.4) bu tür kompozisyonlara örnek olarak verilebilir. Ancak bu tasarımlar, Couelle ve Bloc'un konutlarından farklı değerlendirilmelidirler. Çünkü eğrisel nitelikler taşımalarına karşın, rastlantısallık içeren mekanlara fazla yer verilmediği görülür.

2.2.5 İmgenin taklidi

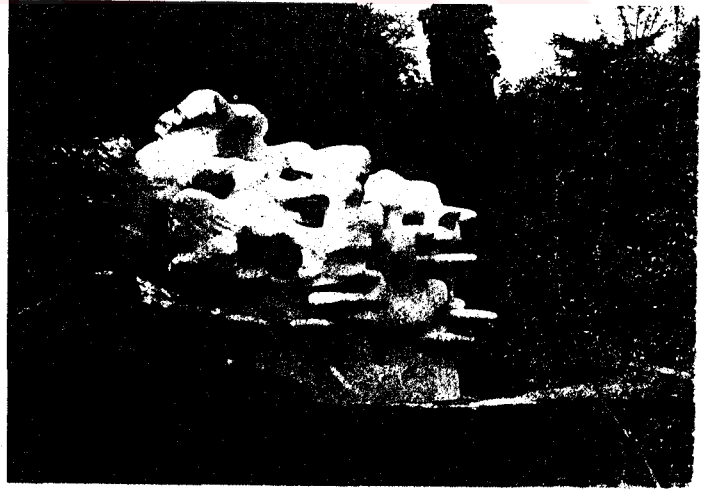
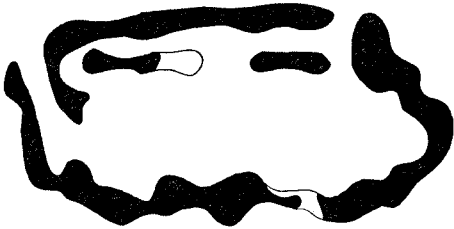
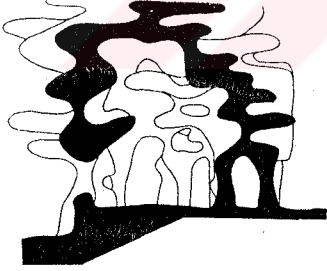
Kalıba dayalı tasarım kaynaklarından biri de 'imgeler' dir. Diğer bir deyişle bellekteki kalıplaşmış imgelerin taklidi tasarımda bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

Şekil 5.11. Doğanın taklidi

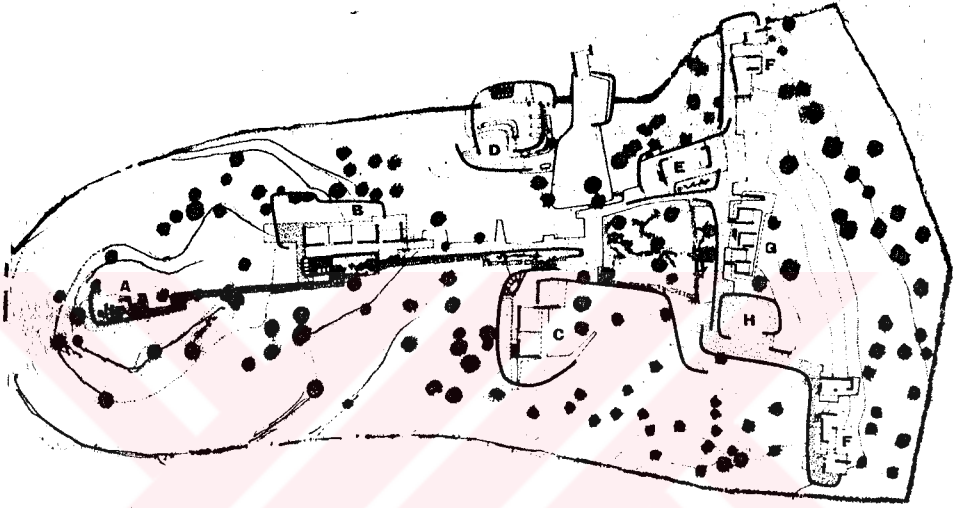
Tasarımda doğaya yönelmek amacı ile, eğrisel formların abartılması



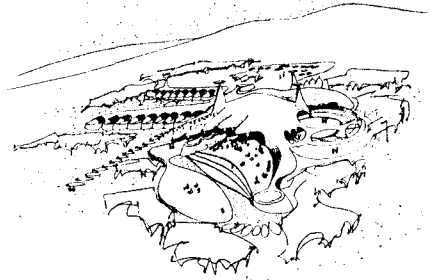
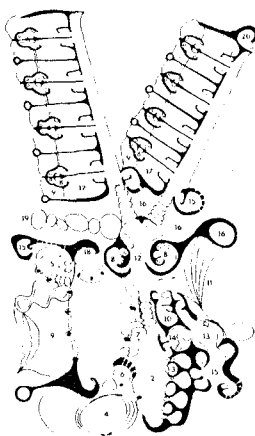
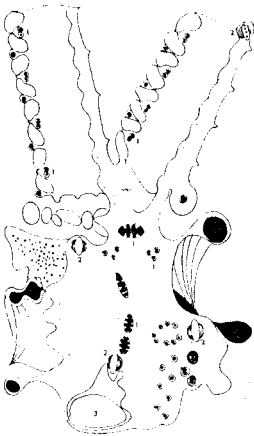
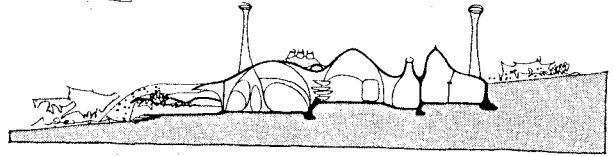
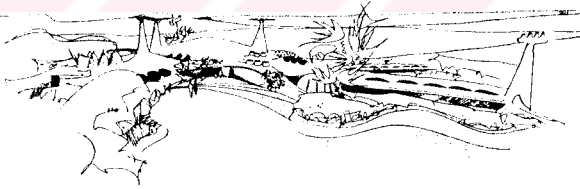
Şekil 5.11.1 Bir konut, Jack Quelle



Şekil 5.11.2 Bir konut, Andre Bloc



Şekil 5.11.3. Sicilya' da bir konut yerleşimi, Leonardo Ricci



Şekil 5.11.4. Sun Martinho Oteli, Amancio Guedes

İmge, nesnenin dış çizgileri, kitlesi, rengi gibi niteliklerinin göz merceklelerinden geçerek, beyinde ‘kaydedilmesi’ anlamına gelir. Başka bir deyişle, nesnenin bellekte kalıplaşmış şeklidir. (San, 1977: 30)

Thomsen, ‘Visionary Architecture’ adlı kitabında, ‘imgesel tasarım’a geniş yer ayırır. (Thomsen, 1994: 11, 42) Yazara göre, imgesel tasarımda, çağlar boyu önemini yitirmeyen imgelerden biri Babil kenti ve Babil Kulesidir. Thomsen, Babil kentini ve kulesini, mimarlıkta sembol niteliğinde gizli bir metafor olarak tanımlayarak, ‘Babil imgesi’ ne önemle dikkat çeker.

Sosyolog ve aynı zamanda da filozof olan Gillian Rose, ‘Mimariden felsefeye Postmodern suç ortaklığı’ adlı araştırmasında, Babil Kulesinin simgesel anlamı üzerine bir inceleme sergiler. (Rose, 1996: 40-50) Yazar; mimari, dil, toplum ve Tanrı arasındaki bağlantıyı Babil Kulesindeki simgesel anlamlar ile açıklamaya çalışır. Araştırmaya göre, Postmodern çıkarım için kule; Hegel’in ‘Estetik’ adlı çalışmasında ‘klasik’ ve ‘romantik’ mimariden ayrı olarak ‘sembolik mimari’ olarak tanımladığı mimari türünün çarpıcı bir örneğidir. Hegel’e göre,

‘Sembolik mimari anıtsaldır. İnsanların değil, Tanrı’nın ikametgahıdır, bir iç mekan değil, bir dış mekandır ve sembolik mimari anlam (mutlak güç) ile şekillenme (biçim) birlikten yoksun kaldığında ortaya çıkar. Sembolik sanat ve mimari, mutlak olana belirsiz bir şekilde gönderimde bulunur veya işaret eder... Ve bunu semboller kullanmak şartıyla yapar...’ (Hegel, ref: Rose, 1996: 44)

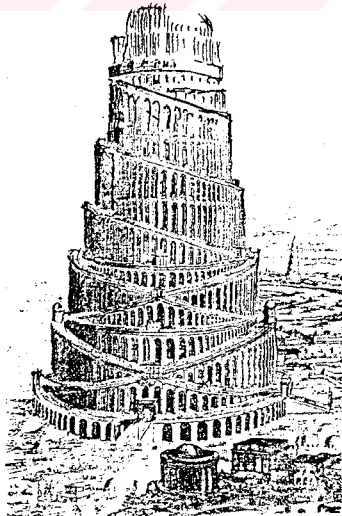
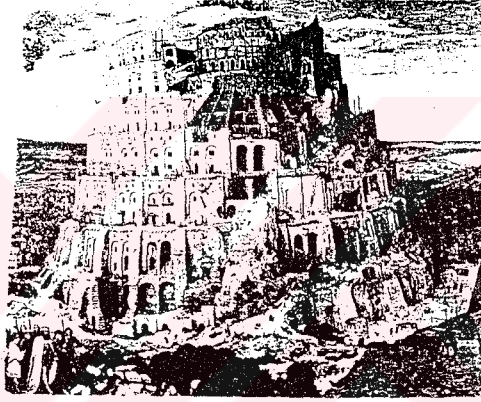
Hegel’in bu sözleri, mimarlıkta benzetmeye yönelik sembolizmin bir yorumudur. Thomsen’in kitabında da, Babil kenti gibi Kudüs şehrinin de, uzun dönemler boyunca inançların da etkisi ile ideal kent planlamasında simgesel önderlik ettiği öne sürülür. Ayrıca kitapta bugünün yüksek yapıları ile Babil Kulesi arasında ilginç bağıntılar olduğunu vurgulanır. Yazara göre, tarihsel süreç içinde Babil Kulesi kadar fantastik boyutlar taşıyan ve bugüne kadar etkisini sürdüren başka bir yapı yoktur. (Şekil 5.12.1.1) Mitolojide, Babil Kulesi’nin tepe noktasının bulutlara, oradan da sonsuzluğa ve özgürlüğe ulaşan bir yüksekliğe sahip olduğu söylenir. (Rose, 1996: 49) Bu nedenle

Şekil 5.12 İmgenin taklidi

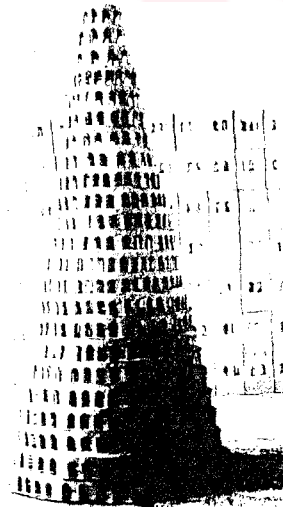
Şekil 5.12.1 Babil kulesi imgesi



Babil kulesini anlatan kabartma



Şekil 5.12.1.3. Kircher' in Babil kulesinden
esinlenerek ideal kent olarak
adlandırdığı deseni, 1679



Şekil 5.12.1.4. Kentteki adamın
dünyası, Reimers, 1970

Şekil 5.12.1.1 (Parrot, 1961: 4) Şekil 5.12.1.2, Şekil 5.12.1.3, Şekil 5.12.1.4,

Şekil 5.12.1.6 (Thomsen, 1994: 12, 30,103, 40)

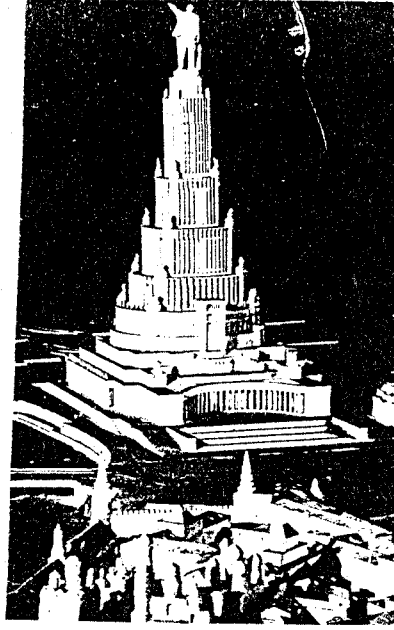
mimarların, kulenin minyatür bir şehir olabilecek kadar kendi kendine yeten bir potansiyele sahip olduğunu anlamaları ile, yapının anlamı ve önemi oldukça artmıştır. Brugel'in ve Kircher'in resimleri ile Reimers'in 'Kentteki adamın dünyası' adlı deseni bu potansiyeli açıkça yansıtan örnekler arasındadır. (Şekil 5.12.1.2, Şekil 5.12.1.3, Şekil 5.12.1.4)

Babil Kulesinin, mimari tasarımda farklı yorumlarla tekrarlanan simgesel bir motif olduğu vurgulandı. Bu yorumlardan biri, Moskova'daki Sovyet Sarayı yarışmasında Iofan ve Zholtovsky'nin birinci olan projeleridir. (1934) Curtis bu yapıyı, hantal bir evlilik pastası olarak tanımlar. Ayrıca, yapının tepesindeki Lenin heykelini, Manhattan Özgürlük Anıtı'nın kötü bir kopyası olarak niteler. (Curtis, 1992: 143) Gerçekten de yapı, bulunduğu fiziksel çevre ölçeğine ters düşen, fakat 'anıtsallık' adına abartılmış dev boyutlara sahiptir. (Şekil 5.12.1.5)

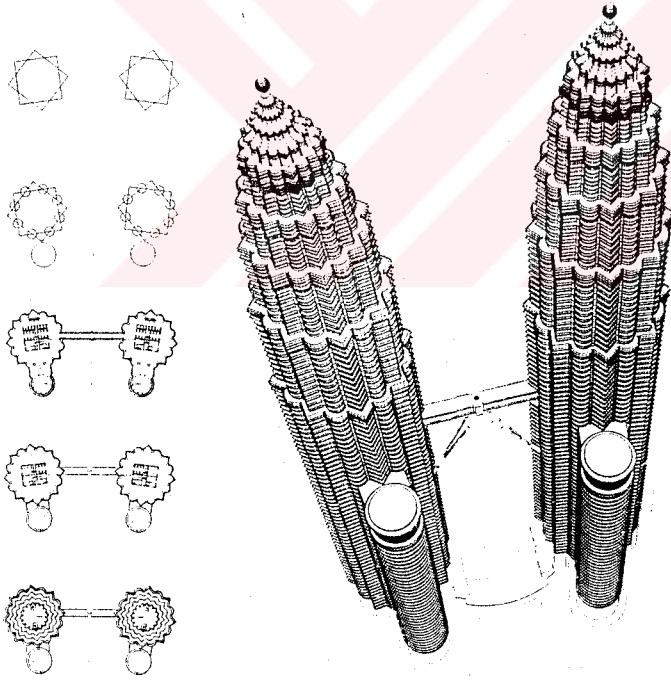
Modern çağda ise, New York'taki Rockefeller Center, Tokyo'daki Shim Umeda gibi yapılar, modern Babil yorumu olarak tanımlanan örnekler arasındadır. Thomsen, kitabında Cesar Pelli'nin Kuala Lumpur'daki ikiz kuleleri ile Babil kulesinin benzer oranlar taşıdığını iddia eder. (Şekil 5.12.1.6) Ayrıca ikiz kulelerin taban alanlarının, merkezi etrafında dönen iki kareden oluşan İslamdaki geometrik motiflerle oluştuğunu ileri sürer. (Thomsen, 1994: 40) Babil imgesinin bir başka yorumu da, Adolf Loos'un, Babil kenti için tasarladığı otel projesidir. (1923) Proje, zigurat biçiminde planlanmıştır. (Şekil 5.12.1.7) Loos tasarımda biçimi, Babil imgesine göre belirlemiştir.

Kuşkusuz mimari tasarımda pek çok imgeden söz edilebilir. Bunlardan biri de teatral imgedir. Pek çok mimari tasarımda, Antik dönemin simgesel yapılarından biri olan tiyatro şemasının kullanıldığı görülür. Söz konusu şemanın gösteriye odaklaşma amacından kaynaklanan yarım dairesel formun, anıtsallık ve simgesellik amacı ile farklı fonksiyonlarla kullanıldığı tasarımlardan söz edilebilir. Bunlardan biri Bofill'in La Manzanera adlı konut yapılarıdır. Yapının tümü, lineer bir çubuğa takılmış yarım dairenin oluşturduğu form içinde planlanmıştır. (Şekil 5.12.2.1)

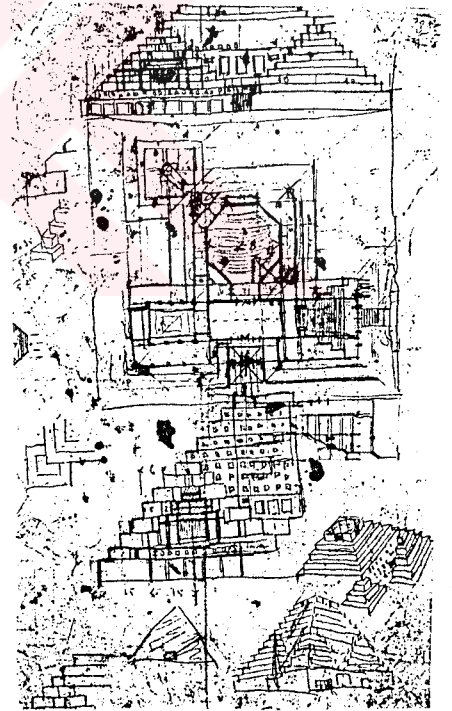
Aynı kalıbın bir başka yorumu da Belçika'da madenciler için yapılan konut kompleksidir. Yapının mimarı Manolo Yanowsky, yer altında çalışan ve genellikle hor görülen madenciler için, asillerin yaşadıkları konutlara benzeyen bir sosyal konut



Şekil 5.12.1.5. Sovyet sarayı yarışmasında birinci olan proje,
1934 Iofan ve Zholtovsky

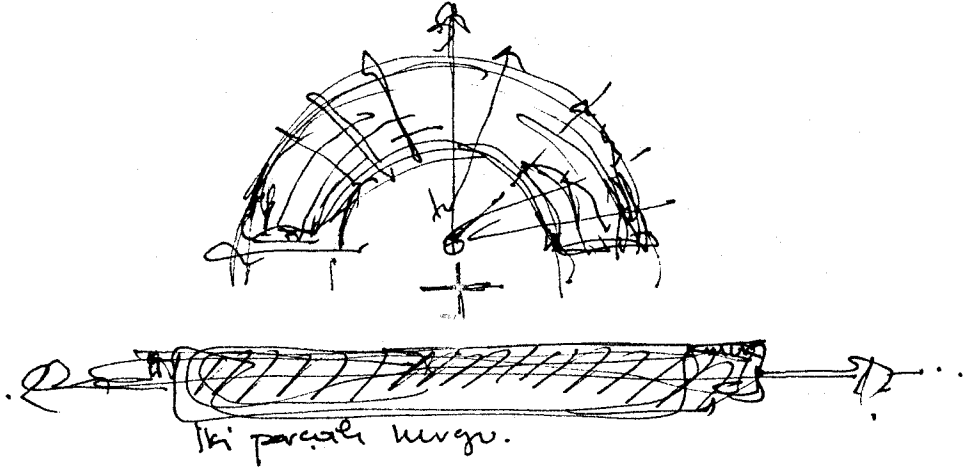


Şekil 5.12.1.6. İkiz kuleler, Kuala Lumpur,
Cesar Pelli

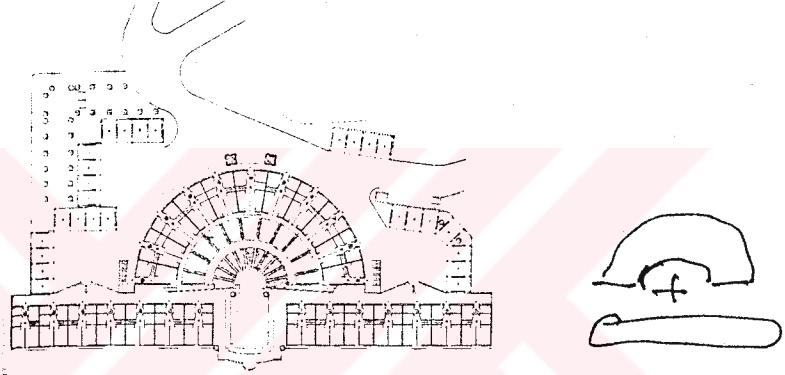


Şekil 5.12.1.7, Adolf loos'un Zigurat
biçiminde Babil Oteli eskizleri, 1923.

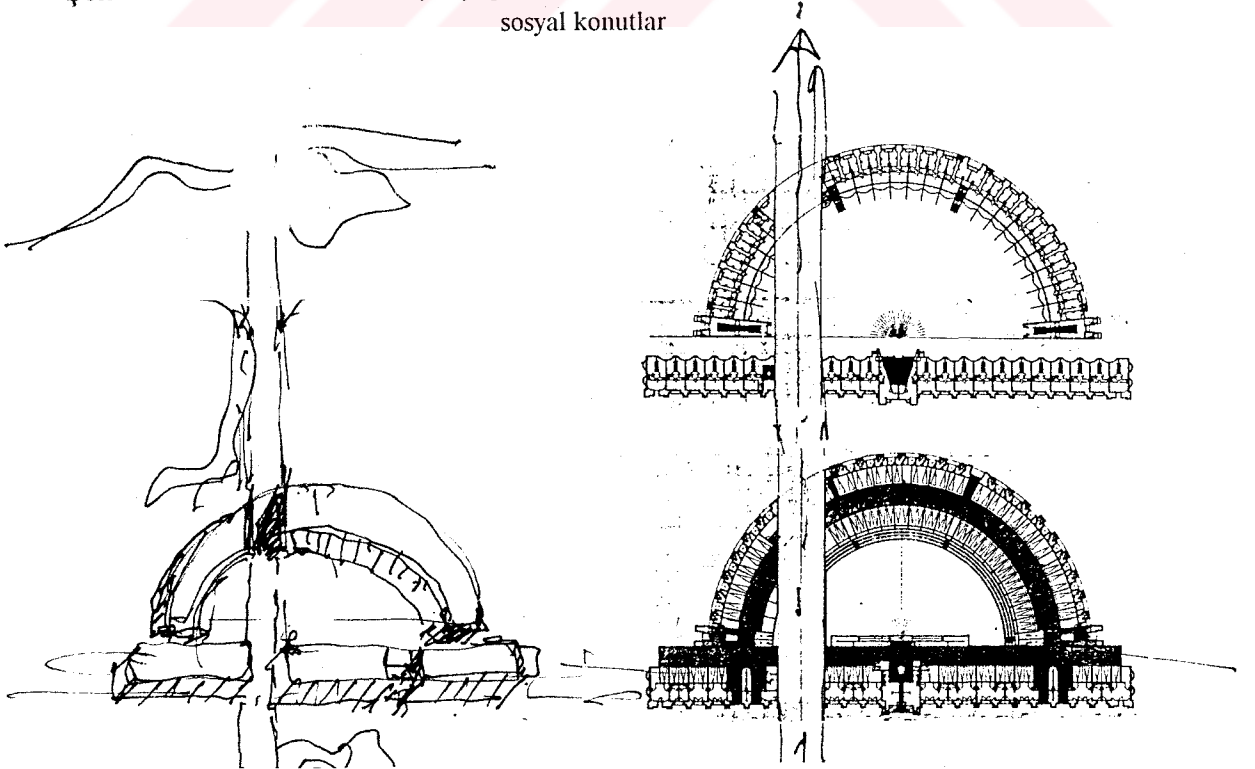
Şekil 5.12.2. Teatral imge



Şekil 5.12.2.1. La Manzanera adlı konut yerleşimi, Bofill



Şekil 5.12.2.2. Madenciler için yapılan dekor görünümü ve metaforik anlam taşıyan sosyal konutlar



Vaziyet planında mevcut olan yol dikkate alınmadan, teatral formun bütünlüğün korunması

kompleksi tasarlamayı amaçladığını söyler. (A.A. 1981: 32, 37) Yapı bölgede simgesel bir anlam taşıyan ‘Hades Tiyatrosu’ imgesinden kaynaklanır. Mimara göre yapı, bölgenin tarihi dolayısı ile metaforik bir yaklaşımı içerir. Bir anlamda, ‘dekor’ niteliği taşır. Yapının diğer önemli bir özelliği ise, vaziyet planında geçen yolu hiç dikkate almadan yapılmış olmasıdır. Tiyatro kalıbı, yol geçmesine karşın kesinlikle bozulmamıştır. Bu da mimarın dış kabuğa ve yaratmak istediği imgeye verdiği önemin göstergesi olarak nitelenebilir. Bir diğer deyişle tasarımın tamamı ile biçimsel kaynaklı olduğu ileri sürülebilir. (Şekil 5.12.2.2)

2.2.6 Objenin taklidi

Mimari tasarımda etken olan biçimsel kaynaklardan biri de, somut nesnelerin taklididir. Antoniades’in ‘Poetics of Architecture’ adlı kitabında, mimari tasarım kaynaklarından biri olan nesnelerin taklidi konusunda, geniş bir inceleme sunulmaktadır. Antoniades, mimari tasarımda somut objeye yönelik benzetmeleri ‘somut metaforlar’ olarak tanımlayarak bu metaforların modern mimarlık döneminde popüler bir tasarım kaynağı olduklarını önemle vurgular. Ayrıca pekçok mimarın tasarımda soyut eğilimlerden kaçındıklarını, somut metaforların ise, pekçok mimara esin kaynağı olduklarına dikkat çekerek bu çalışmanın temel araştırma konusu olan, düşünsel ve biçimsel tasarım arasındaki ayrıma dikkat çeker. (Antoniades, 1992: 30,31)

William Gordon’un ‘Yaratıcı Kapasitenin Gelişmesi’ adlı kitabı da bu konuya yer ayıran kaynaklardan biridir. Ancak Gordon’un, konuyu Antoniades kadar kapsamlı irdelenmediği ve yüzeysel bazı yorumlara yöneldiği görülür. Yazar somut benzetmeleri ‘analoji’ başlığı (kavramı) altında tanımlayarak, dört farklı analogiden söz eder. Bunlar simgesel, doğrudan biçimsel, bireysel ve kültürel analogilerdir. (Ref: Aydın, 1993: 74)

Somut nesnenin taklidine yönelik tasarımda, nesnenin (objenin) tasarımın başında belirlenmesi tasarımı ‘biçimsel zorlama’ ya yönlendirerek, somutlaştırdığı ve sınırladığı ileri sürülebilir. Bu da düşünsel boyutun sınırlandırılması olarak yorumlanabilir. Ayrıca tasarımda ‘kontur kavramı’ nın da kaynağını oluşturur. (bak bölüm II.5.5.1.1, Şekil 2.5) Tasarımda nesnenin baştan belirlenmesi, bir anlamda ‘düşünsel konturun’ da

oluşturulması anlamına gelir. Bu nedenle somut nesnelerin taklidi, tasarımcının seçtiği kolay bir yol olarak değerlendirilebilir.

Somut nesnelerin taklidinden kaynaklanan tasarımlar incelendiğinde biçimin farklı seviyelerde kullanıldığı dikkat çeker. Pekçok örnekte, benzetilen formun, yapının dışından kolaylıkla algılandığı görülür. Kimi zaman da sadece plan düzleminden okunabilir. Biçimin yapıya yansımaları açısından somut benzetmeler üç grupta toplanabilir.

Objenin dıştan algılanması

Mimari tasarımda simgesel çarpıcılığın en fazla gözlemlendiği yapılar, dış biçimin abartıldığı yapılardır. Dış biçim, yapının en kolay algılanabilen, tanımlanabilen ve hatırlanan boyutudur. (bak bölüm V.1.1) Bu nedenle mimari tasarımda genel eğilimin, dış biçimi simgesel anlamlarla zenginleştirmek ve bu yolla dikkat çekmek olduğu ileri sürülebilir. Curtis'e göre dış biçimin abartılarak somut çağrışımlar taşıması, mimarların yöneldiği davranışlardan biridir. (Curtis, 1992: 14,15)

Mimari literatürde, yapının dış biçimini simgesel anlamlarla vurgulayan pek çok ilginç örnekten söz edilebilir. Bunlardan biri Saarinen'in New York Kennedy Havalanı'ndaki TWA binasıdır. (Şekil 5.13.1.1) Bina dış görünümü ile, uçmaya hazırlanan bir kuşu hatırlatır. Curtis binayı, anıtsallık anlayışının 'modern barok' yorumlanması olarak tanımlar. (Curtis, 1992: 309) Bu anlamda yapılmış başka bir örnek de Utzon'un Sydney Opera Binası'dır. (Şekil 5.13.1.2) Mimar, proje alanının, liman ağzında bulunması nedeniyle yapıyı yelkenlilere benzetmeyi amaçlar. Yelkenli benzetmesi ile, binada biçimsel zorlamanın doruk nokasına ulaştığı söylenebilir. Bu iki yapı, dış biçimlenmeleri nesnenin taklidinden kaynaklanır. Ancak her ikisinde de mimarların belli bir yorum getirdikleri, nesneyi aynen yansıtmadıkları görülür.

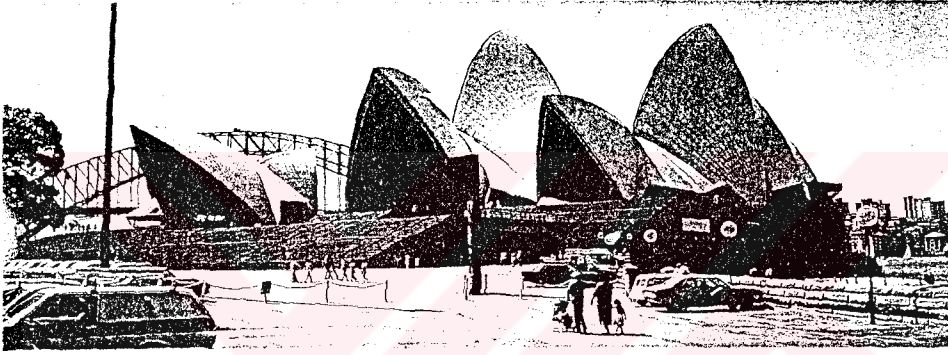
Mimari literatürde nesnenin aynen yansıtılmasından kaynaklanan pek çok örnekten söz edilebilir. Bunlardan biri François Barbier (1768, 1826) tarafından tasarlanan antik kolon biçimindeki arkeolog evidir. Evi kullanacak kişinin bir arkeolog olması nedeni ile, yıkık bir kolon olarak tasarlanan yapı, bu özelliğinden dolayı 'imgesel tasarım'ın da örneğini oluşturur. (bak bölüm V.2.2.5) Kesitte ise, orta boşluktan çıkan

Şekil 5..13. Objenin Taklidi

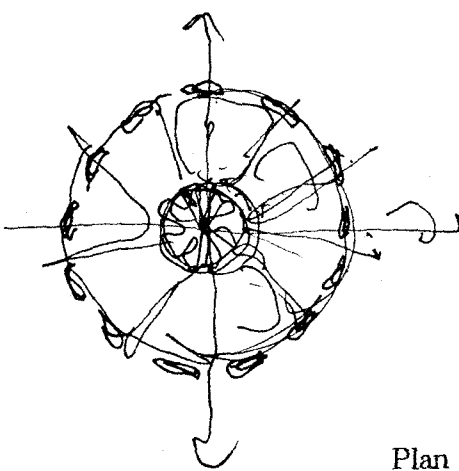
Şekil 5.13.1. Objenin dışa yansımaları



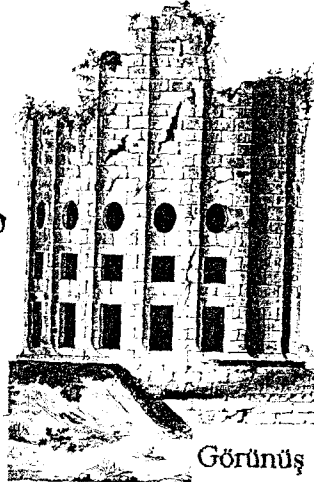
Şekil 5.13.1.1 Kanatlarını açmış bir kuş görünümündeki T.W.A. binası, New York, 1962,



Şekil 5.13.1.2. Yelkenlilere benzetilen Sydney Opera Binası, J. Utzon

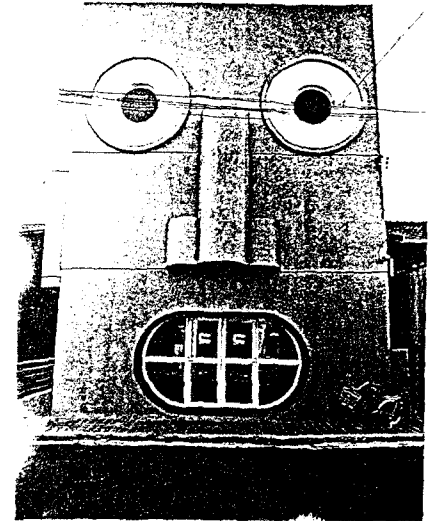


Plan

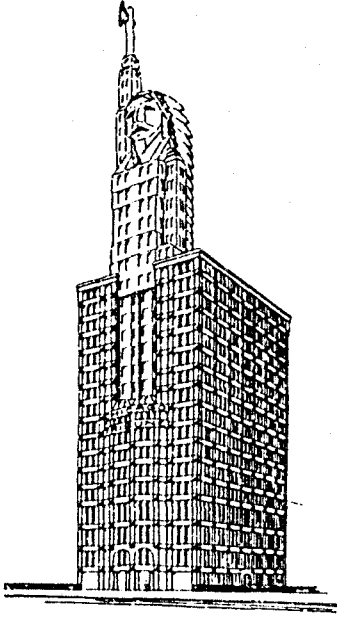


Görünüş

Şekil 5.13.1.3 Yıkık bir kolon biçiminde arkeolog evi,
Barbier, 1825



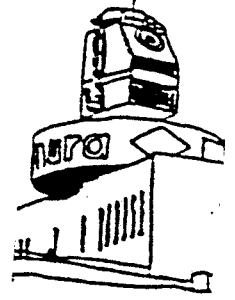
Şekil 5.13.1.4 Surat biçiminde
konut, Yamashita



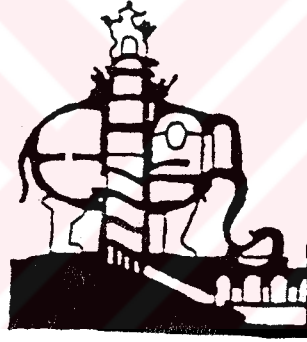
Şekil 5.13.1.5. Chicago Tribüne Gazetesi için öneri, Mosser



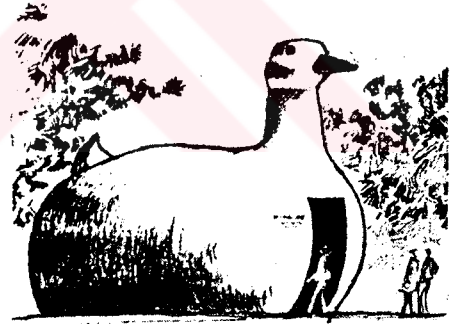
Şekil 5.13.1.6 Dinazor biçiminde araba servis istasyonu ve Hot-dog standı



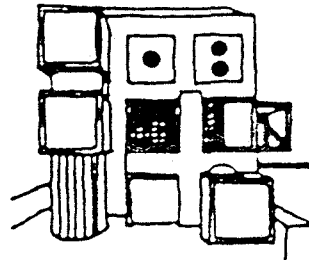
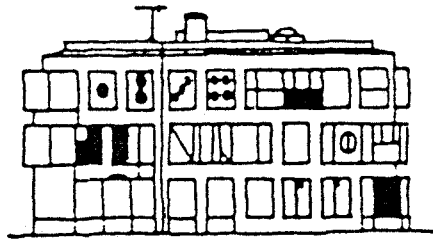
Şekil 5.13.1.7. Telefon şirketi bin Japonya



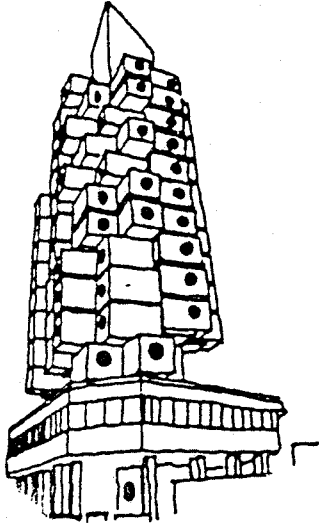
Şekil 5.13.1.8 Fil biçiminde lokanta



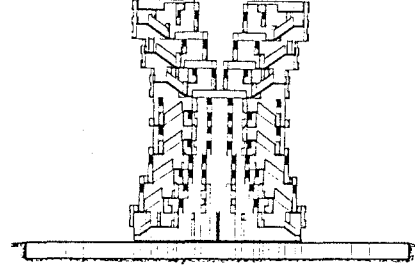
Şekil 5.13.1.9. Ördek biçiminde yapı, Venturi



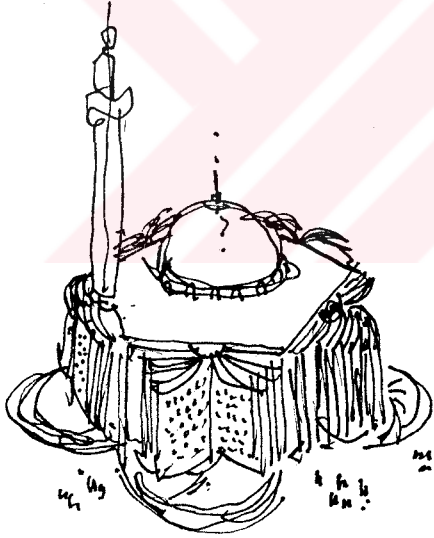
Şekil 5.13.1.10 Mondrian'ın Boogie-Woogie adlı resim serilerine benzeyen, ellidört farklı pencereden oluşan konut



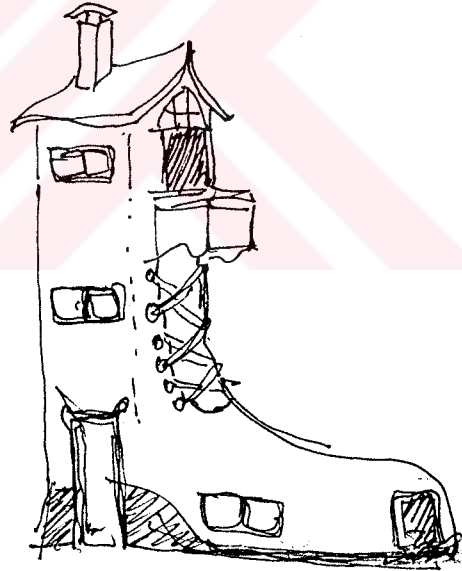
Şekil 5.13.1.11. Güvercin evi biçiminde
Nakagin Kulesi, Kurokawa



Şekil 5.13.1.12. Güvercin evi görünümündeki
'Walden 7' konutları, Bofill



Şekil 5.13.1.13 Kitap biçiminde Al- Kitap
Camii, Basill Al-Bayati



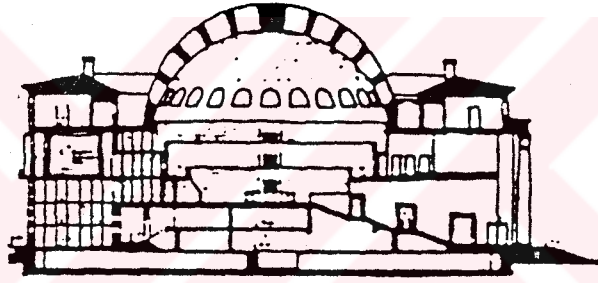
Şekil 5.13.1.14 Ayakkabı biçiminde bir
konut, Bombay

merdiven ile birbirlerine bağlanan katlar, klasik bir çözümün sonucudur. Diğer bir deyişle yapının tüm özelliğinin dış biçiminden kaynaklandığı söylenebilir. (Şekil 5.13.1.3) Kazumasa Yamashita'nın Kyoto'daki insan yüzü biçimindeki konutu, Mossdorf'un Chicago Tribüne Gazetesi için tasarladığı kızılдерili imgesi taşıyan yüksek katlı yapısı, Florida'da dinazor biçiminde araba yıkama istasyonu, sandviç biçimindeki hot-dog standı, telefon biçimindeki telefon şirketi binası, fil biçiminde tapınak ve lokanta, Venturi'nin ördek biçimindeki yapısı, Mondrian'ın 'Boogie-Woogie' adlı resmine benzetilen ve her bir penceresi farklı olan konut; objenin dışa yansıdığı örneklerden bazılarıdır. (Şekil 5.13.4-10) Kisho Kurokawa'nın 'Nakagin Kapsül' adlı apartmanı ise farklı simgeleri çağrıştırır. (Şekil 5.13.1.11) Jencks Post-Modern mimariyi tartıştığı 'The Language of Post-Modernizm' adlı kitabında söz konusu yapıyı bir küp şeker yığını veya üst üste yığılmış çamaşır makineleri olarak gördüğünden söz eder. Bu görüşlerini Kurokawa'ya ilettiğinde, mimarın şaşırdığını anlatır. Çünkü Kurokawa apartmanda, sürekli seyahat eden işadamlarının oturduğunu, bu işadamlarını kuşlara benzettiğini ve onlara kuş evi biçiminde daireler tasarladığından bahseder. (Jencks, 1984: 45) Antoniades ise Bofill'in, 'Walden 7' adlı konut bloklarında, (Şekil 5.13.1.12) üzerinde güvercin yuvaları olan kayalıklardan esinlendiğini iddia eder. (Antoniades, 1922: 35) Basill Al-Bayati'nin kitap biçimindeki camii ve Bombay'daki ayakkabı biçimindeki konut ise, dış biçimin fazlası ile abartıldığı ve hatta tasarımın tüm değerlerini yitirdiği örnekler arasındadır. (Şekil 5.13.1.13, Şekil 5.13.1.14)

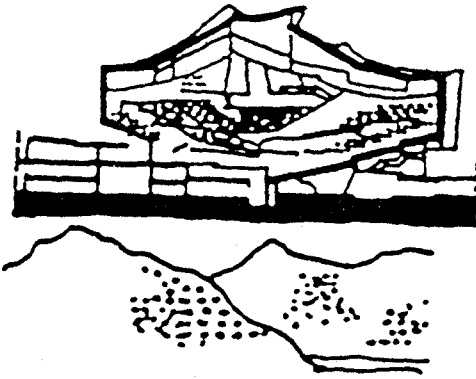
Objenin iç mekandan algılanması

Mimari tasarımda nesnenin zanan zaman iç mekana yansıtıldığı gözlenir. İçmekana yansıyan biçimlerin dış kütleye yansıyanlar kadar kolay algılanmadıkları söylenebilir. Antoniades, mimarın iç hacimdeki benzetmelere daha çok manevi ve ruhani bir etki uyandırmak amacıyla yöneldiğini öne sürer. (Antoniades, 1992: 38) Yazar, Utzon'un Kopenhag yakınlarındaki Bagsvaerd Kilisesini bu anlamda verilecek örnekler arasında sayar. (bak şekil 4.8.2.2) (Curtis, 1992: 383) Gerçekten de kilisenin iç atmosferi, dış görüntüsünden oldukça farklıdır. Antoniades Utzon'un iç mekanı tasarlarken, kiliseye gelen insanlara bulutların altında oturuyor duygusunu verebilmek

Şekil 5.13.2. Objenin iç mekana yansıması



Şekil 5.13.2.1. Orta boşluğun, kafatasını yansıtmısı,
Stockholm Kütüphanesi, Gunnar Asplund



Şekil 5.13.2.2. İç boşluğun, üzüm bağlarını
yansıtmısı, Hans Scharoun Berlin filarmoni binası

için, iç boşluğu buluta benzer eğrisel formlarla tamamladığını öne sürer. (Antoniades, a.g.e., 39)

Paris'te, eski tren istasyonunun restorasyonu sonucu müze haline dönüştürülen Musée d'Orsay'ın iç düzeninde Mısır motiflerinin kullanıldığı görülür. Jencks'e göre, projeyi yürüten Gae Aulenti, iç mekanı Nil vadisindeki piramitleri anımsatan sağır duvarlarla donatmıştır. (Jencks, 1984: 145)

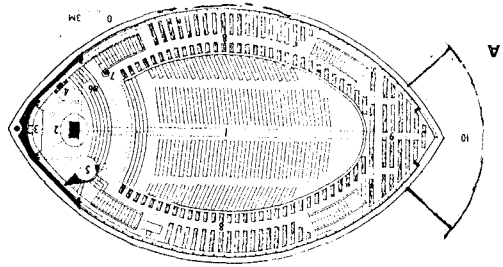
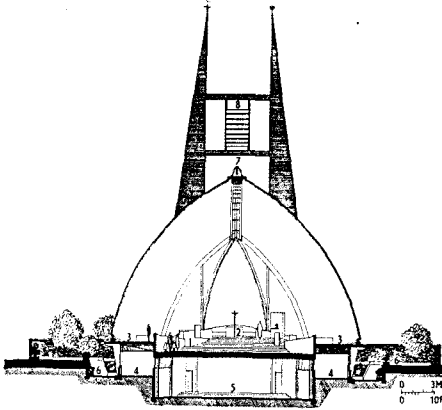
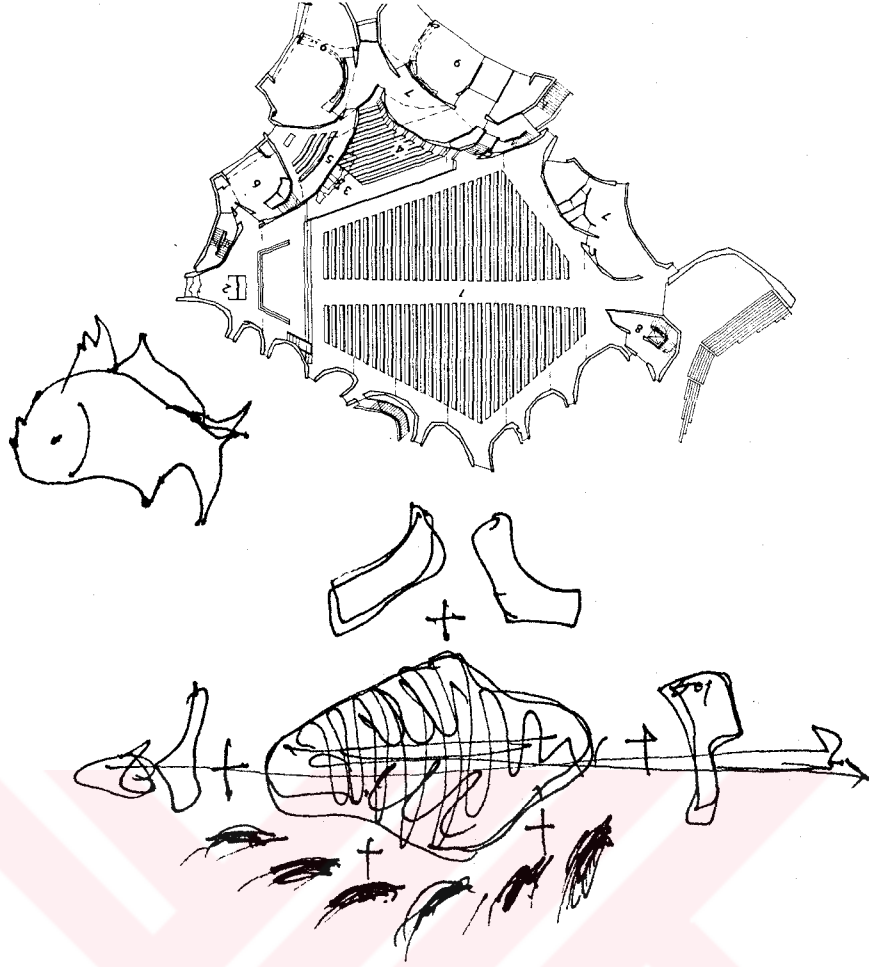
İç mekanda nesnenin taklidine yönelen örneklerden biri de, Gunnard Asplund'un Stockholm Halk Kütüphanesidir. Binanın ana okuma salonu, bir insan kafasının kesitini simgeler. Mimarın amacı, toplumun beyin görevini üstlenen kütüphane ile, insan beyni, akli arasında simgesel bir bağ kurmaktır. (Antoniades, a.g.e., 38) Hans Scharoun'un Berlin Filarmoni Binasında, farklı kotlarda oturan izleyicilerin üzüm bağlarını yansıttığı ileri sürülür. Ancak, Scharoun'un veya Asplund'un yapılarında sözü geçen benzetmelerin ne kadar gerçekçi oldukları tartışılması gereken bir konudur. Diğer bir deyişle söz konusu benzetmelerin mimar tarafından tasarım aşamasında mı, yoksa sonradan başkaları tarafından mı oluşturulduğu önemli bir ayrımdır.

Objenin plan düzleminde tekrarı

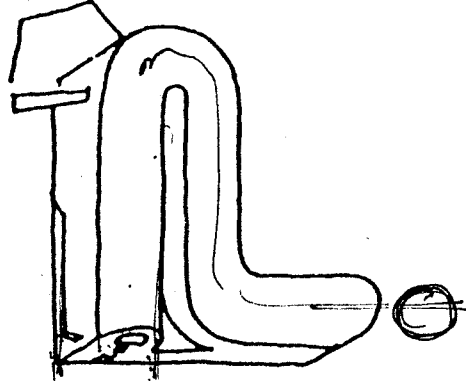
Mimari tasarımda somut nesnelerin taklidi plan düzleminde de örneklenebilir. Bunlardan biri Finli mimar Reima Pietila'nın Tampera'daki Kaleva Kilise'sidir. (Şekil 5.13.3.1) Kilisenin planı, Kalevala destanında geçen ve erken Hristiyanlığın simgesi olan 'balık' şeklinde tasarlanmıştır. İnançlara göre balık, Fin halkını koruyan ve besleyen bir canlıdır. Ancak kilisenin ne içinden ne de dışından kurguyu oluşturan balık formunu algılamak olanaksızdır. Başka bir deyişle benzetilen nesne, mimar ile tanrı arasında kalan 'gizli biçimciliğin' örneğini verir. (Antoniades, 1992: 39) Ancak kilisenin toplanma alanını oluşturan büyük salon ile balık formunun uyum sağladığı görülür. Mimarın hacimsel kompozisyon ile taklit ettiği biçim arasında ustaca bir bütünlük kurduğu da ileri sürülebilir. Lourdin'in Viroflay'daki kilisesi de Kaleva'da olduğu gibi balık formundan oluşur. (Şekil 5.13.3.2) Japon mimar İsozaki'nin bazı projelerinde plan kurgusunun somut nesnelerden kaynaklandığı görülür. Fujimini Klübü'nün planı soru işareti biçimindedir. (Şekil 5.13.3.3) Yapının girişindeki kapı

Şekil 5.13.3. Objenin plana yansıması

Şekil 5.13.3.1. Kaleva Kilisesi, Reima Pietila



Şekil 5.13.3.2. Viroflay'da bir kilise, E. Lourdin

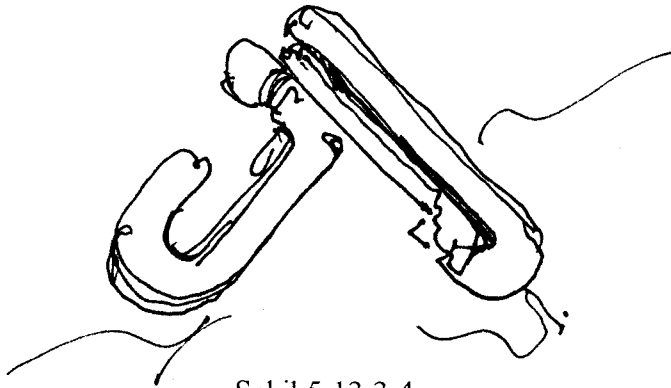


Şekil 5.13.3.3.

Soru işareti biçiminde Fujimini Klubü, Isozaki



Şekil 5.13.3.1. Villa Poiana, Palladio



Şekil 5.13.3.4.

Diş macunu biçiminde kütüphane kompleksi, Isozaki

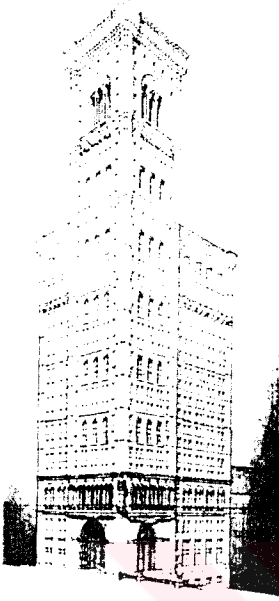
formunun ise, Palladio'nun Villa Poiana'sındaki kapı ile eşdeğer olduğu görülür. (Şekil 5.13.3.1) (Jencks, 1984: 113) İsozaki'nin diğer bir tasarımı olan kütüphane binası da dış macunu biçimindedir. (şekil 5.13.3.4)

Buraya kadar nesne, yapı, imge gibi başlıklarda tasarımda somut benzetmeye dikkat çekildi. Pek çok farklı boyutlarda örneklenebilen bu tasarım yöntemi, Chicago Tribüne Gazete Binası için açılan yarışmaya (1922) katılan önerilerle özetlenebilir. (Şekil 5.14) Önerilerden birisi belirli bir yapıyı taklit eder. (Şekil 5.14.1) Bu yapı Giotto'nun Floransa'daki çan kulesidir. (Şekil 5.14.1.1) Diğer bir öneri Rönesans kalıbını taklit eder. (Şekil 5.14.2) Adolph Loos'un önerisi, dor üslubunda bir sütunun abartılı taklididir. (Şekil 5.14.3) Yarışmada birinci olan proje ise, Gotik dönemin tekrarına dayanan bir tasarım olarak değerlendirilebilir. (Şekil 5.14.4)

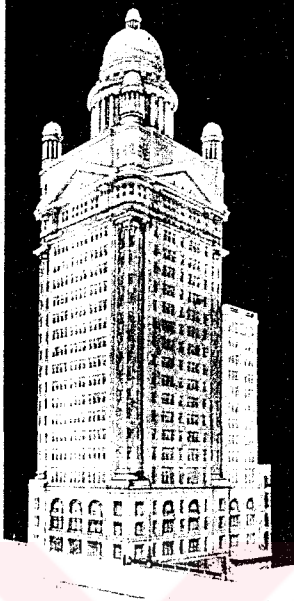
Sonuç olarak bu bölümde, tasarımda taklide, tekrara ve benzetmeye dayalı bir tasarım yöntemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Oldukça geniş bir araştırma alanına sahip olan bu konu, daha farklı başlıklar ve kurgular altında örneklenebilir. Taklide ve tekrara dayalı tasarımın, mimarinin en önemli biçimsel kaynaklarından biri olduğu tartışılmaz. Bir resim ustası Klee'nin biçim üzerine görüşleri, bu bölümün son sözüdür.

'Çağdaş Sanat' kuramı adlı kitabında Klee çizgi ile bütünselleştirerek tanımladığı hareketi (devinimi) biçim kavramı ile özdeşleştirir. Yazara göre biçim, hiçbir zaman, hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Biçimi mutlaka oluş olarak, devinim olarak düşünmek gerekir. Onun varlığı evrimdir. O halde biçim, devinim gibi, yapma gibi eylem durumunda olduğu zaman güzeldir. Biçim, bitmiş durgunluk, son durma olarak kötüdür. Biçim, noksansız bir ödev gibi, yetkin olduğu zaman kötüdür. Biçim sondur, ölümdür. Oluş ise, yaşamdır. Önemli olan, yolun üretken olmasıdır; oluşum varlığın üstündedir. (Klee, a.g.e.: 50)

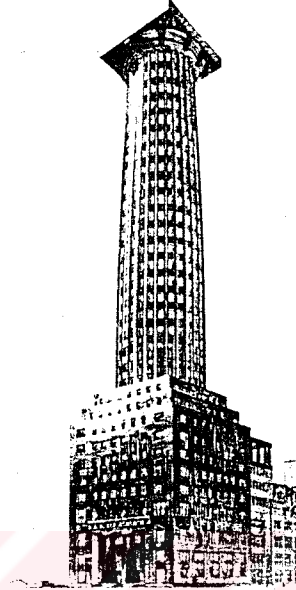
Şekil 5.14. Chicago Tribüne gazetesi için önerilen biçimsel tasarımlar



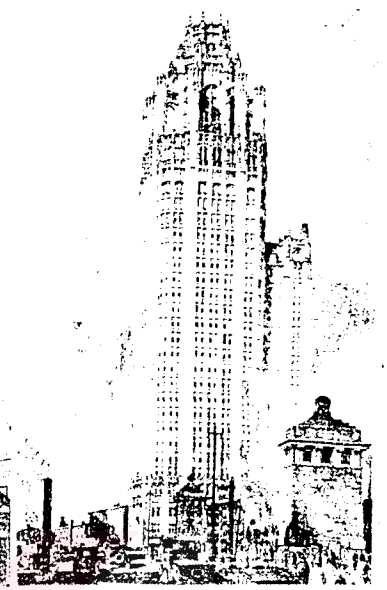
Şekil 5.14.1.
Binanın taklidi



Şekil 5.14.2.
Kalıbın taklidi

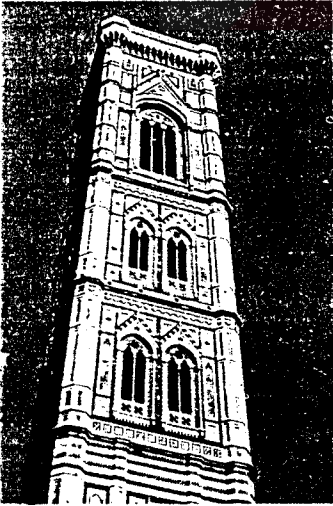


Şekil 5.14.3.
Ögenin taklidi



Şekil 5.14.4.
Dönemin taklidi

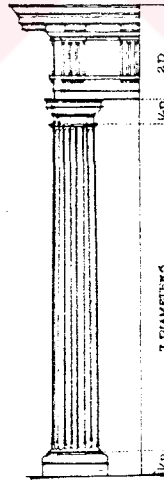
Benzetilen biçimsel kaynaklar



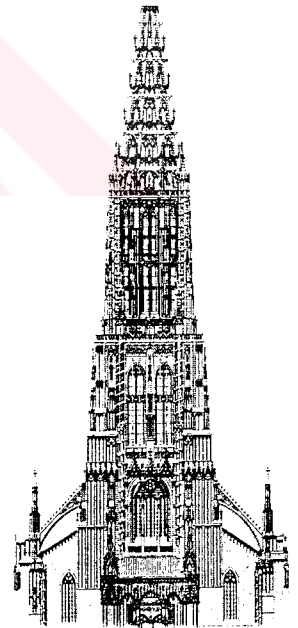
Şekil 5.14.1.1. Giotto'nun
çan kulesi, Floransa, 1360



Şekil 5.14.2.1.
St. Paul kilisesi,
Wren, 1696



Şekil 5.14.3.1.
Dor uslubunda sütun



Şekil 5.14.4.1. Gotik kilise,
Ulm Katedrali, 1377

BÖLÜM VI

SONUÇ

Sonuç bölümünde daha önceki bölümlerden elde edilen bulgular değerlendirilecektir. Bu bulgular üç ana başlıkta ortaya konulabilir.

1. Genel değerlendirme
2. Tezin kullanılabilirliği ve gelişebilirliği
3. Tezin ileriye dönük mesajları

Tez, mimari tasarımda, iki temel tasarım modelinin ‘anlatım’ başta olmak üzere bazı kavramlar temel alınarak tartışılmasına ve bu modellerin birbirleri ile karşılaştırılmasına dayanır.

1. Genel değerlendirme

Çalışmanın genel değerlendirmesini yapmadan önce, tezin kapsamını oluşturan bölümler ana hatlarıyla gözden geçirileceklerdir.

1.1. Bölümlerin değerlendirilmesi:

Tez altı bölümden oluşmaktadır. Sonuç hariç, diğer bölümler dört aşamada ele alınabilir.

Birinci aşama, ilk bölümü içerir. İlk bölüm tezin genel bütünü içinde, özellikle kullanılan dil açısından farklı bir yere sahiptir. Bu bölümde kişiselliği ön plana çıkaran, hatta duygusal olarak nitelendirilebilecek bir dil kullanılmıştır. Kullanılan bu anlatım dilinin, istenerek ve bilinçli seçildiği söylenebilir. Bunun da nedeni çalışmanın ortaya koyduğu problemin, bir mimarlık öğrencisinin gerçek deneyiminden kaynaklanmasıdır. Tezin araştırma konusu, bir insan yaşantısındaki, çocukluk, öğrencilik ve hocalık gibi aşamaların, üç ayrı zaman diliminde ard zamanlı olarak karşılaştırılmasından kaynaklanır. Bu ard zamanlı karşılaştırmada, tezin kapsamını oluşturacak olan temel kavramların elde edilmesi amaçlanmıştır.

İkinci aşama, ikinci ve üçüncü bölümleri içerir. Bu bölümlerde, söz konusu ‘öğrencilik deneyimi’ değerlendirilirken ortaya çıkan ikilemi, somut olarak yansıtan ‘anlatım’ kavramı tartışılır. Tezin bu aşamasında, anlatım sürecindeki soyut kaynaklar değerlendirilerek, tasarım sürecine ait ipuçlarının bulunması amaçlanmıştır.

Üçüncü aşama dördüncü bölümü içerir. Bu bölümde tezin iki temel kavramı olan anlatım ve biçim arasındaki köprü kurulmaktadır. Diğer bir deyişle bu bölüm, anlatım kavramında elde edilen bulguların, biçime ve düşünmeye dayalı tasarım modelleri ile bütünleştirildiği bölümdür.

Dördüncü aşama beşinci bölümü içerir. Bu bölüm önceki dört bölümdeki teorik değerlendirmeler sonucunda ulaşılan bulguların, literatürdeki örnekler ile analiz edilmesine dayanır. Özetle, ulaşılan bulguların test edildiği bir bölümdür. Ancak çok önemle vurgulanması gerekir ki bu değerlendirme, tezin teorik aşaması sonucunda ulaşılan verilere karşıt bir analizdir. Bu karşıtlık tezde tasarım sürecini çeren bir tartışma ortamı yaratmaktadır.

1.2. Kavramların değerlendirilmesi:

Tez üç temel kavramdan oluşur. Bunlar ‘anlatım’, ‘düşünme’ ve ‘biçim’ dir. Bu kavramlar arasında biçim’in sonucu veren kavram olduğu önemle vurgulanmalıdır.

Anlatım:

Çalışmada anlatım kavramı geniş bir biçimde tartışılmaktadır. Anlatım sözcüğü, sözlükte nasıl belirli bir duygu veya düşüncenin somut yansıması anlamını taşıyorsa, bu çalışmada da benzer fakat daha soyut bir görev üstlenir. Diğer bir deyişle denilebilir ki, anlatım kavramı tez bütününde iki temel tasarım yönteminin tartışılacağı somut bir platform oluşturur. Bu tartışmayı kuvvetli veriler ile destekleyebilmek için, anlatım kavramı günlük yaşamda, sanatta ve mimarlıkta, geniş boyutları değerlendirilmiştir. (bak bölüm II.2, bölüm III.1)

Yapılan araştırmalar ve gözlemler ortaya koymuştur ki, anlatım kavramı sanatta önemli tartışma konularından birini oluşturmaya, farklı açılardan değerlendirilmesine ve bu yolla yeni görüşler üretilmesine karşın, mimarlık alanında oldukça kısır ve sınırlı bir araştırma alanına sahiptir. Yabancı literatürde, mimari anlatım kavramı üzerine

çeşitli incelemelere, yayınlara, görüşlere (sanattaki değerlendirmeler kadar olmasa da) kolaylıkla ulaşılmaktadır. Ancak ülkemizde konuya yönelik ilginin azlığı ve yayınların yetersizliği mimarlığın hep aynı kriterlerde tartışılmasını zorunlu kılıyor gibi bir izlenim yaratmaktadır. Tasarımda anlatım kavramına önem verilmesi ile özellikle mimari eğitim veren kurumlarda mimarlığa yeni bir boyut kazandırılacağı iddia edilebilir. Ancak bu noktada önemle hatırlatılması gereken konu, sözü edilen anlatımın, bitmiş tasarımın değil, ‘tasarım sürecini yansıtan anlatım’ olduğudur.

Yukarıda vurgulandığı gibi anlatım kavramı, tezin ileri aşamalarında tartışılan, iki farklı tasarım yöntemine gerekli altyapıyı kazandırmak amacını güder. Bu altyapıyı oluşturmak için anlatım kavramı, bazı temel başlıklarla ele alınmıştır.

Anlatımda biçim-öz bağıntısı:

Anlatımda biçim-öz bağıntısının ortaya konulması ile, tezde tartışılan iki farklı tasarım yöntemine paralellik sağlayan bazı bulguların elde edildikleri ileri sürülebilir. (bak bölüm II.4) Tez bütününde hakim olan bu ikilem, biçim-öz bağıntısına dayandırılır. İlginç olan şudur ki bu bağıntı, anlatım kavramının kendi yapısının doğal bir gerekliliği ve doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Diğer bir deyişle biçim-öz bağıntısı söz konusu tasarım modellerine önceden planlanarak hazırlanan bir senaryo değildir. Bu da anlatım ve mimari tasarım arasındaki doğal ve kaçınılmaz bütünlüğün önemli bir kanıtı olarak ileri sürülebilir.

Anlatım kavramının biçim-öz bağıntısının paralelinde ele alınması, tez genelinde önemli bir yeri olan yeni bir kavramı gündeme getirmiştir. Bu kavram ‘görme’dir.

Anlatımda görme kavramı:

Biçim-öz bağıntısında olduğu gibi görme kavramının da anlatımın doğal bir bileşeni olduğu görülmektedir. (bak bölüm II.5.2) Bir anlamda görme kavramı biçimin ve özün kavranmasındaki farklılığı dile getirir. Herhangi bir nesnede, olayda veya mimari bir problemde var olan yüzeysel, çoğunlukla sonradan eklenmiş öğelerin öncelikli kriter alınması, biçimin görülmesinden kaynaklanan bir çözümlemedir. (bak bölüm II.5.1.1.) Buna karşın, nesneyi, olayı veya problemi oluşturan gerçek nedenlerin kavranarak ve keşfedilerek ortaya çıkarılması, öz olanın görülmesinden kaynaklanan bir

çözümlemedir. (bak bölüm II.5.1.2.) Söz konusu nedenlerin çoğunlukla biçimsel ve yüzeysel faktörler ile kavranamaz hale geldikleri de iddia edilebilir.

İki farklı görme biçimi kolaylıkla mimari tasarımda karşılık bulabilmektedir. Özün görülebilmesi, özellikle tasarım öncesinde var olan problemi açığa çıkarmak, tasarımı yönlendirecek kriterleri bulmak açısından oldukça önemlidir. Bu kriterler tasarımın savunabilirliğini sağlayacak ve güçlendirecektir. Ancak bunun tersine, var olan mevcut problemi kavramadan veya dikkate almadan izlenecek herhangi bir tavrın, bir öncekinin tersine rastlantısal nitelikler taşıyacağı da tezde önemle vurgulanan ayrımlardan biridir. (bak bölüm IV.4.4.3.)

Yukarıda vurgulanan iki farklı görme biçiminin anlatımdaki somut karşılıkları da birbirlerinden kolaylıkla ayırd edilmelerini sağlayan nitelikler taşırlar. Birincisinde diğer bir deyişle yüzeylerin görülmesinden kaynaklanan anlatımda, genellikle donuk ve zorlu bir çizgi hakimdir. (bak bölüm III.3.3.1.) Öz olanın anlatımında ise, çizginin daha özgün ve rahat bir nitelik kazandığı söylenebilir. (bak bölüm III.3.3.2.)

Mimari eğitimde özellikle dikkat çekilmesi gereken çizgideki bu ayırım, Steinberg'in bir karikatüründe benzer bir açıdan yorumlanmaktadır. (Şekil) Karikatürde, bir insanın çizdiği çizginin aşamaları anlatılmaktadır. Bu aşamalar aslında kişinin gözlemlerindeki değişimlerin yansımalarıdır. Çizgi önce, kişinin çevresinde gördüklerini anlatır. Bu nedenle daha özgün ve anlamlıdır. Ancak zamanla görülenler, var olanlar ihmal edilir ve çizgi donuklaşmaya başlar. Hatta Steinberg bu donuklaşmayı, insanın kendi kendisini sınırlaması, hapsetmesi ve giderek yok etmesi olarak yorumlar.

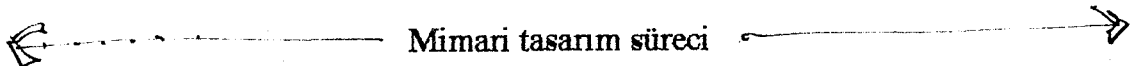
Steinberg'in karikatürüne getirilebilecek küçük bir yorum ile mimarlıkta adı geçen üç tür çizgi karşılaştırmalı olarak sergilenebilir. (Şekil) Karikatürde, 'görülenlerin çizgisi' bir zaman sonra yerini 'sınırlayan çizgiye' bırakmıştır. Bir diğer deyişle görülenlerin çizgisi zamanla tekrarlanmaya bu nedenle de anlam kaybetmeye başlamıştır. İşte bu noktada yapılacak olan, düşünmeye dayalı özgün bir eylem, sarmala girmeden önce yeni bir kapı açabilir. Kapının ardındaki çizgi ise, tasarım sürecini anlatan üçüncü çizgi türüdür. Çünkü artık tasarımcı kendi sözünü söyleyebilmektedir. O halde denilebilir ki, sarmala girmeyi engelleyen sadece ve sadece düşünme eylemi ve

Şekil 6.1. Çizginin iki farklı aşaması



Sarmal, 1964, Steinberg

100

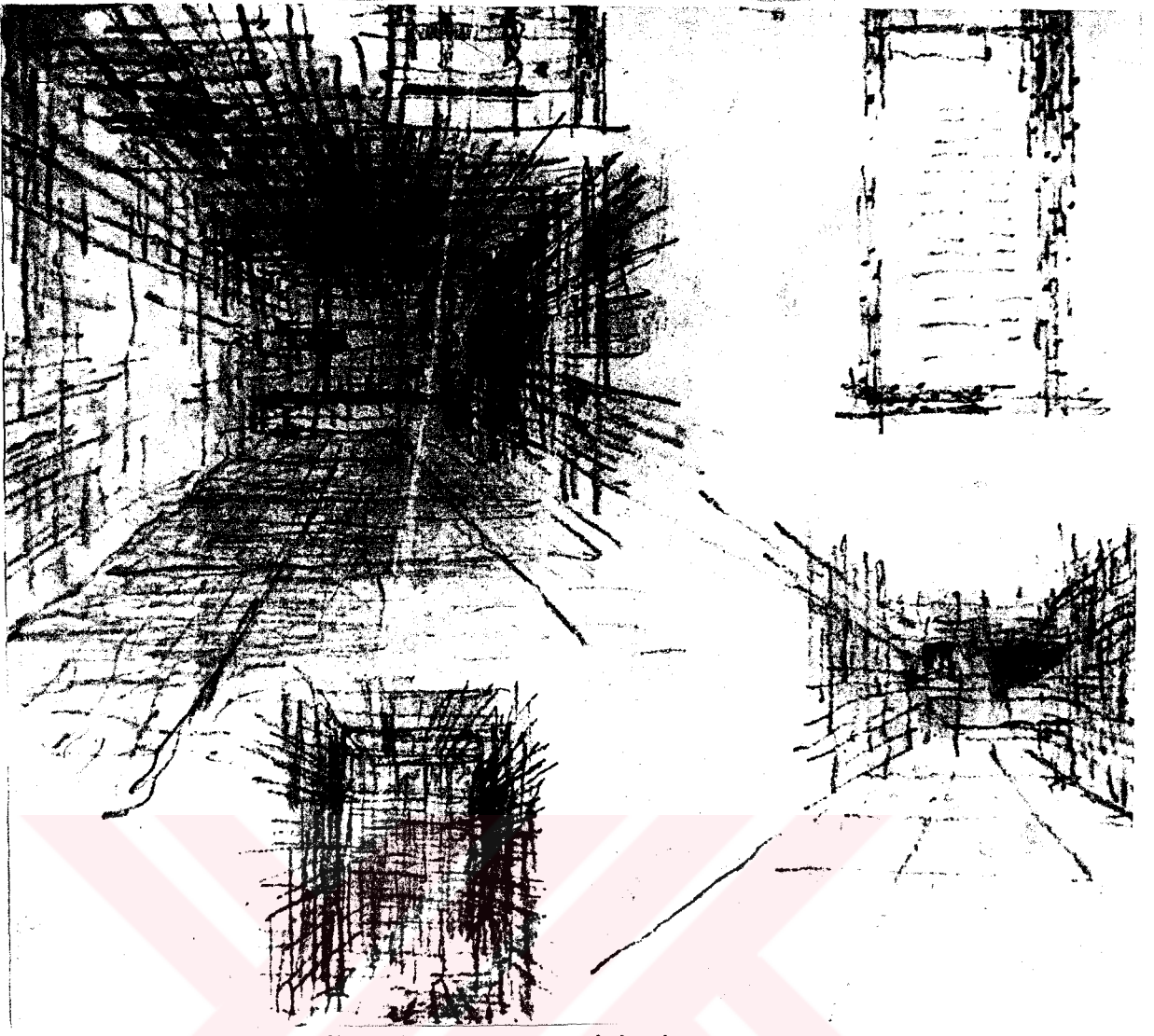


açtığı kapıdır. Bu kapı aynı zamanda mimarlığın tanımı veya mimarlığın başladığı nokta olarak da yorumlanabilir.

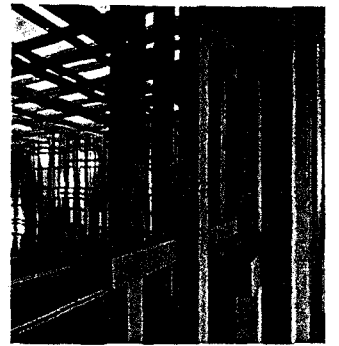
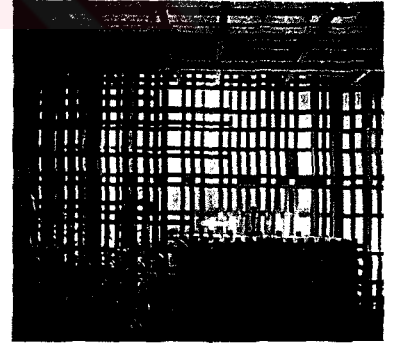
İnsanın kendisini sınırlayan, bir anlamda gelişmesini engelleyen çizginin, mimari tasarımda da var olduğu iddia edilebilir. Bu çizgi mevcut kurallara, ölçülere bağlı anonim çizgidir. Kuşkusuz ölçülere bağımlı çizgilerin mimarlıkta yeri ve gerekliliği tartışılmaz. Ancak, mimaride yalnızca bu tür çizginin önemli olduğunu, diğerinin anlaşılmaz bir takım karalamalardan ibaret olduğunu savunanlar, kuşkusuz mimarlığa biçimsel bir tavır ile yaklaşanlardır. Ancak vurgulanması gereken çok önemli bir nokta da şudur:

Yukarıda sözü geçen ve karalamalar olarak tanımlanan çizgi türü çoğu zaman yanıltıcı olabilmektedir. Çizginin etkileyciliğine kapılarak olması gereken içerik göz ardı edilebilir. Aslında bu durum yine tezde tartışılan biçimselliğin farklı bir örneğidir. Doğru düşünmeden kaynaklanmayan, özetle özü ve içeriği olmayan çizginin özellikle tasarımcıyı kendi ile ilgili yanılgıya düşmesini sağlayan bir tehlike içerdiği önemle vurgulanmalıdır.

Sonuç olarak mimari çizgi, soyut nitelikler taşısa da, mutlaka belirli doğrulardan kaynaklanan ve nesnel gerçekliğe dönüşebilen bir çizgi olmalıdır. Belki de bu gereklilik, mimariyi sanattan ayıran bir faktör olarak ileri sürülebilir. Leonardo Mosso'nun Torino'da tasarladığı bir şapel, soyut bir anlatımın somut bir gerçekliğe dönüşebileceğini yansıtan bir örnektir. Mimarın, tasarım sürecini yansıtan soyut anlatımları ilk bakışta, belirli bir hayal ürününün çizgideki duygusal karşılıkları olarak yorumlanabilir. (Şekil) Ancak Mosso'nun çizgilerindeki soyut değerlerin, inşa edilen mekanın bütününden, en küçük ölçekteki detayına kadar yansıtıldığı görülür. (Şekil) Eskizde verilmek istenen derinlik, anlam gibi mekan değerleri, somutlaşan mekanda aynen hissedilmektedir. Bu da anlatım ve gerçeklik arasındaki bağıntının kurulabileceğinin göstergesidir. Sunu da önemle belirtmek gerekir ki, mekanda somutlaşan çizgiler, aslında mimarın soyut çizgilerinin ardında en küçük detaya kadar düşünebildiğinin de kanıtıdır.



Şekil 6.2.1. Tasarım sürecini anlatan soyut eskizler
Torino' da bir kilise, Leonardo Mosso



Şekil 6.2.2. Kiliseden iç görünür

Mimari tasarımda anlatım- görme- düşünme bütünlüğü:

Tezde anlatım kavramına bağlı olarak dikkat çekilen konulardan bir diğeri de, mimari tasarımda üç temel bileşen olduğudur. Bu bileşenler;

- anlatım
- görme
- düşünme

kavramlarıdır. Tezde mimari tasarımdaki bu üç temel bileşen arasında mutlak bir bütünlüğün varlığı iddia edilir. (bak bölüm III. 6) Tasarımın niteliğini ortaya koymak amacı ile farklı seviyelerde yapılan bütünlük tanımlarından, parçanın bütün ile arasındaki bağıntı biçimine yönelik olan tanımlama, bu çalışmada esas kabul edilmiştir.

Kabul edilen tanımlamaya göre, bütünlük kavramı iki ana başlıkta açıklanabilir. Bunlar durağan bütünlük ve dinamik bütünlük olarak adlandırılır. Durağan bütünlük parçanın ve bütünün birbirlerinin varlıklarını, yapılarını, anlamlarını ve niceliklerini değiştirmeden oluşturdukları bütünlüktür. Bir anlamda parçaların yanyana gelerek veya yığın oluşturarak kurdukları bütündür. (bak bölüm III.6.1.1)

Dinamik bütünlük ise, parçanın ve bütünün birbirlerinin varlıklarını ve anlamlarını değiştirerek oluşturdukları bütünlüktür. Bu tür bütünlükte, bütünden ayrılan parça varlığını yitirir. Bütünün ise anlamı değişir. (bak bölüm III.6.1.2.)

Tezde yukarıda özetlenen iki farklı bütünlük kavramı, tasarımın temel bileşenleri olarak kabul edilen üç kavram; anlatım, görme ve düşünme kavramları arasındaki bağıntıda tartışılır. İki farklı bütünlük, tezin başından beri süregelen ikilemi mimari tasarım boyutuna taşıyan bir görev üstlenir ve tasarım yöntemlerinin yapılarını açıklamak için bir araç olarak kullanılır. Bu eşleştirme sonucunda söz konusu ikilem, iki farklı tasarım modelinde son bulur. Ulaşılan tasarım modelleri;

1. Biçime dayalı tasarım

2. Düşünmeye dayalı tasarım, olarak adlandırılırlar.

Düşünme:

Mimari tasarımda anlatım ve görme'den sonra üçüncü bileşen olan düşünme kavramı, yukarıda tanımlanan durağan ve dinamik bütünlüklerin paralelinde tanımlanır. (bak bölüm IV.2) Bu tanımlama, ulaşılan iki ayrı tasarım modelinin mimarının temeli olarak kabul edilen düşünme eylemi doğrultusunda karşılaştırılmasına olanak sağlar.

Oldukça geniş bir araştırma alanına sahip olan düşünme kavramının literatürde genelde iki başlıkta değerlendirildiği görülür. Bu başlıklar 'yakınsak düşünme' ve 'ıraksak düşünme' olarak adlandırılırlar. Bu iki farklı düşünme biçiminin nitelikleri, aralarındaki farklılıklar incelendiğinde, tezde tartışılan biçimsel kaynaklı ve düşünsel kaynaklı tasarım modellerin de yapılarını destekleyecek veriler elde edilmiştir.

Yakınsak düşünme için öncelikli şart, var olan, belirli, hazır verilerin varlığıdır. Bunlar her tür bilgi, şema veya hazır biçimler olabilir. Bu nedenle yakınsak düşünmenin tekrara, taklide ve hatta ezbere bağlı olduğu ya da bunlara daha yatkın olduğu kabul edilebilir. (bak bölüm IV.2.1)

Iraksak düşünmede ise diğerinin tersine, düşünmeyi sağlayacak verileri tasarımcının kendisi oluşturur. Bir anlamda problemi ve çözüm için gerekli olan ipuçlarını kendisi keşfeder. Keşfetmek, bu tür düşüncenin temel belirleyicisidir. Bu nedenle de özgün ve daha da önemlisi taklit edilemeyen bir düşünme biçimidir. (bak bölüm IV.2.2)

Yukarıda temel ayrımları ile özetlenen iki farklı düşünme biçimi, adlarındaki yakınsak ve ıraksak sözcüklerinin sözlük anlamlarında da vurgulanan, birbirlerine karşıt iki kavrama ulaşırlar.

Yakınsak düşünme noktasaldır. Iraksak düşünme çizgiseldir. (Bak bölüm IV.2.1.1., bölüm IV.2.2.1.)

Noktasallık ve çizgisellik kavramlarının, tezin başından beri ulaşmayı hedeflediği tasarımda iki temel ayrımı, bilimsel bir tabana oturttuğu söylenebilir. Noktanın hareketsizliği, süreksizliği ve bitmişliği biçimsel kaynaklı tasarımı tanımlarken, çizginin hareketliliği, sürekliliği ve bitmemişliği de düşünsel kaynaklı tasarımı tanımlar.

Çalışmada tartışılan kavramlar, kabul edilen tanımlar doğrultusunda biçime dayalı tasarım; gelişmeye açık olmayan, kısır, çevresi ile bütünleşmeyen, tekrara ve hatta taklitle dayalı, adeta bağımsız bir obje gibi kendi çerçevesi içinde değerlendirilebilen bir tasarım yöntemi olarak tanımlanır. (bak bölüm IV.4.) Düşünsel kaynaklı tasarım ise, gelişmeye açık, çevre verileri ile bütünleşen, özgün, kendi kurallarını kendisi koyan bir tasarım yöntemi olarak tanımlanır. (bak bölüm IV.5.)

Buraya kadar daha çok teorik bazda gelişen tez, bu aşamadan sonra ulaştığı sonuçları literatürdeki örneklerle desteklemeyi amaçlar. Ancak mimarlık tarihinin pek çok döneminde, modern mimarlığın ünlü mimarlarında ve yüzyılın simgeleri haline gelmiş sayısız projede biçimselliğin izlerini, hatta tamamen biçimsel bir tavırı görmek, çalışmayı yeni bir aşamaya yönlendirir.

Biçim:

Tezde mimari tasarım sürecinde biçimsel davranışların varlığa dikkat çekmek ağırlıklı bir hedef olmuştur. Bu hedefe anlatım kavramının ağırlıklı olduğu uzun bir süreç ve araştırmadan sonra ulaşılmıştır. Böyle bir sürece hiç girmeden de, tezin ilk başında biçimin tasarımdaki yeri, önemi ve ağırlığı pek çok örnekle desteklenerek ortaya konulabilirdi. Kuşkusuz bu çok daha kolay bir yol olurdu. Ancak çalışmada diğer yol tercih edilmiştir. Bunun nedeni, söz konusu yol katedilirken geçilen aşamalar mimari tasarımın yalnızca biçimsel açıdan değil, pek çok farklı boyutlarda da tartışılabilmesine ve dikkat çekilmesine fırsat oluşturmak içindir.

Yukarıda iki farklı tasarım yönteminin temel ayrımları karşılaştırılırken çalışmanın düşünsel tasarımı desteklediği kolaylıkla anlaşılmaktadır. Ancak mimarlık tarihinin pek çok döneminde var olan ve özellikle tanınmış mimarlara ait sayısız biçime dayalı projede biçimsel bir eğilimin varlığını sergiler. (bak bölüm V) Sonuç bir çelişkidir. Tez bu çelişkinin nedenini tartışmaya açmayı hedefler.

Çalışmada biçime dayalı tasarım, antik dönemden günümüze farklı ölçeklerde ve niteliklerde geniş bir yelpaze içinde sergilenir. Bu aşamada mimarların ve farklı dönemlerin tasarımları yanyana getirilerek bir kolaj oluşturulmaktadır.

Örneklerin değerlendirilmesinde çalışmanın ilerleyen aşamalarında belirginleşen bir analiz yöntemi seçilmiştir. Bu yöntem mimari örneklerin plan, cephe ve üç boyutlu düzeylerde, bütünden en küçük parçaya kadar ortaya çıkarıldığı bir 'eklemeleme sistemi'ne dayanmaktadır. Bir eksene bağlı, yukarıdan aşağı, yapının bütününden en küçük birimine doğru katmanlar birbirine eklenmektedir. Bir anlamda bir fotoğraf makinasının zoom yapması gibi, bu analiz bazen bir kompleks bir mimari örneği, bazen bir odayı, bazen de bir banyonun plan, kesit ve üç boyutlu incelenmesini sergilemektedir. (bak bölüm V.3.2.1.2.1., Z.Hadid, J.Stirling proje analizleri)

Bu analiz yöntemi, bilgisayar, renk ve ton kullanımı gibi gelişmiş metodlarla çok daha ileri boyutlara götürülebilir.

2. Tezin kullanılabilirliği ve gelişebilirliği

Tez tasarım sürecine yönelik bazı kavramları, görüşleri ve eğilimleri gündeme getiren bir çalışmadır. Tasarımın düşünme boyutuna yönelmesi ve ortaya koyduğu problemin eğitim içindeki bir kesitten kaynaklanması tezin, mimari eğitim boyutunda da değerlendirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Bu çalışma bir eğitim tezi değildir. Ancak ortaya koyduğu problemlerin ve önerilerin eğitim alanında da tartışılması gerektiğini savunur. Tezin genel metni içinde zaman zaman karşılaşılan ve eğitim içindeki benzer sorunu örnekleyen fragmanlar, konunun eğitimden ayrı düşünülemeyeceğini vurgulamak amacını güder. Diğer bir deyişle bu fragmanlar tezi başından sonuna dek perde gerisinden izleyen bir öğrencinin ani çıkışları olarak da değerlendirilebilir.

Tezin sonucunda vurgulanan kavramlardan biri olan çok boyutlu düşünme, yalnızca mimarlık alanı ile sınırlandırılmaz. Söz konusu düşünme yönteminin insanın günlük yaşamında, olayları gözleme ve değerlendirme biçimine dek yönlendirebileceği ve yalnız mimarlıkta değil pek çok alanda etki olabileceği öne sürülebilir.

Bu çalışmada özellikle vurgulanan konulardan biri de, mimari tasarımda düşünmenin öğretilebilirliği ve öğrenilebilirliği konusudur. (bak bölüm III.4.4.2.) Farklı bir bakış açısı ile denilebilir ki, mimarlık kişiyi çok boyutlu düşünmeye yönlendiren

önemli bir faktör olarak kabul edilebilir. Kuşkusuz burada eğitim tartışılmaz bir rol oynamaktadır.

Çalışmada araştırılan başlıkların ve bulguların detaylı bir kesitte daha da geliştirilerek test edilmesi, özellikle düşünmeye dayalı tasarımın örneklenerek ve geliştirilerek ortaya konması daha sonra yapılacak çalışmalar için temel oluşturabilir.

3. Tezin ileriye dönük mesajları:

Tez ortaya koyduğu tasarım sürecine ait ikilemi, biçime dayalı tasarımın genel bir eğilim olduğunu vurgulayarak noktalar. Bu eğilimin nedenleri ise, belki de mimarlıktan öte, yaşamın tüm boyutlarında tartışılmalıdır. Pek çok mimari örnekte ortaya konulduğu gibi, tasarımda biçimsellik kolaycılığın bir sonucu mudur? Dikkat çekerek ilgiyi, popülerliği, mesleki iddiayı, hatta reklamı arttırmak için tercih edilen bir yol mudur? Yoksa olaylara yalnızca sınırlı ve tek boyutlu bakabilmekten mi kaynaklanır? Bu soruların veya iddiaların geniş boyutta tartışmalar açabileceği hatta pek çok mimarın karşı savlar üreteceği açıktır. Ancak bu çalışmanın da amacı böyle bir platform oluşturmaktır.

Önemle vurgulamak gerekir ki, çalışmada ileri sürülen çok boyutlu düşünme, kuşkusuz her türlü sayısal veriyi, bilgiyi, şemayı kesinlikle yadsımaz. Çünkü bu tür düşünmede sonuca ulaşabilmek için keşfe dayalı özgün bulguların yanında bilgiye dayalı verilerin de desteği şarttır. Sonuçta, mimari tasarımın temeli kabul edilen doğru düşünme ve akılcılık özgün bulgulara dayalı ancak bilgisel verilerle desteklenmiş bir düşünme biçimidir.

KAYNAKÇA

- AKIN, Günkut** (1990)
‘Venturi Postmodernizmi’, Mimarlık, Sayı: 241, Mimarlar Odası Yayınları
- AKSOY, Özgönül** (1977)
Biçimlendirme, Trabzon, K.T.Ü. Yayınları No: 83
- ANTONIADES, Anthony** (1992)
Poetics of Architecture, Theory of Design, New York, Van Nostrand Reinhold
- ARNHEIM, Rudolf** (1954)
Art and Visual Perception, ‘A Psychology of the Creative Eye, London, Univesity of California Press
- ARNHEIM, Rudolf** (1970)
Visual Thinking, London, Faber and Faber Limited
- AYDINLI, Semra** (1986)
Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, Doktora tezi, İstanbul
- AYDINLI, Semra** (1992)
Mimarlıkta Görsel Analiz, İstanbul, İ.T.Ü. Mim.Fak. Yay. Sayı:1502
- AYDINLI, Semra** (1994)
‘Mimarlık Eğitiminde Grafik Düşünce Becerisi ve Yaratıcılık’
Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım Semineri, İstanbul, YTÜ
- BACHELARD, Gaston** (1964)
The Poetics of Space, (Çeviri: Maria Jolas) Boston, Beacon Press
- BACON, Edmund** (1992)
Design of Cities, London, Thames and Hudson
- BENEVOLO, Leonardo** (1981)
Modern Mimarlığın Tarihi, Birinci Cilt: Sanayi Devrimi, (Çev: Tokatlı A.) İstanbul Yayınları

- BERGER, John** (1988-a)
Görme Biçimleri, (Çev: Salman Y.), İstanbul, Metis Yayınları,
No:27
- BERGER, John** (1988-b)
Siirin Saati, (Çeviri: Gönül Çapan), İstanbul, Adam Yayınları
- BISCHOFF, Ulrich** (1993)
Edvard Munch, Köln, Benedikt Taschen Verlag
- BLATTER J., MILTON S.** (1982)
Art of The Holocaust, London, Pan Books Ltd.
- BRECHT, Bertolt** (1990)
Sanat Üzerine Yazılar, (Çev: Şipal K.) İstanbul, Cem Yayınevi
- BÜYÜK LAROUSSE** (1991)
Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul, Milliyet Yayınları
- CHING, Francis D.K.** (1979)
Architecture: Form, Space and Order, New York, Van Nostrand
Reinhold Company
- COLLINS, Peter** (1965)
Changing Ideals in Modern Architecture, London, Faber and Faber
- COLQUHOUN, Alan** (1990)
Mimari Eleştiri Yazıları, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları
- CROCE, Benedetto** (1983)
İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, İstanbul, Remzi
Yayınları
- CURTIS, J.R. William** (1992)
Modern Architecture Since 1900, London, Phaidon Press
- ÇALIŞLAR, Aziz** (1983)
'Mimesis', Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, Altın Kitaplar Yayınevi
- DENEL, B** (1981)
Temel Tasarım ve Yaratıcılık, Ankara, ODTÜ Yayınları
- DESCARTES,** (1984)
Metod Üzerine Konuşma, (Çev: Sel S.) İstanbul, Sosyal Yayınlar
No:4

- DIDEROT, Denis (1984)**
Görenlerin Yararına Körler Hakkında Mektup, (Çev: Cemgil A.)
İstanbul, Sosyal Yayınlar No:6
- DONNIS, A. Donnis (1973)**
A Primer of Visual Literacy, Cambridge, The MIT Press
- EDMAN, Irwin (1977)**
Sanat ve İnsan, (Çeviri: Turhan Oğuzkan) İstanbul, İnkilap ve Aka
Yayınevi
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (1965)**
Villiam Benton, U.S.A.
- ERDOK, Neşe (1977)**
Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve Bakış- Espas İlişkisi,
İstanbul, İ.D.G.S.A. Yayın No: 70
- ERGİNÖZ, M.A. (1988)**
Jacques Couelle ve Ekolojik Mimari, Ankara, Kültür ve Turizm
Bakanlığı Yayınları:949
- ERTÜRK, Zafer (1987)**
'Mimarlıkta yaratıcılık', Yapı Dergisi, Sayı: 74
- FISCHER, Ernst (1992)**
Sanatın Gerekliliği, (Çev: Çapan Cevat) Ankara, İmge Kitabevi
Yayınları
- FRAMPTON, Kenneth (1992)**
A Critical History of Modern Architecture, London, Thames and
Hudson Ltd.
- FUCHS, Johannes (1966)**
'Eski Mısır'da Kör Hanende ve Sazendeler', Abbotempo, Kitap No:1
- GENÇ, A., SİPAHİOĞLU, A. (1990)**
Görsel Algılama, 'Sanatta Yaratıcı Sürec', İstanbul, Sergi Yayınevi
- GOLDSCHMIDT, G. (1992)**
Serial Sketching: Visual Problem Solving in Design, An
International Journal

- GOMBRICH, E.H. (1992-a)
'The Mask and The Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art', Art, Perception and Reality, London, The John Hopkins University Press
- GOMBRICH, E.H. (1992-b)
Sanatın Öyküsü, (Çev: Cömert B.) İstanbul, Remzi Yayınları
- GOMBRICH, E.H. (1992-c)
Sanat ve Yanılsama, (Çev: Cemal A.) İstanbul, Remzi Yayınları
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993)
Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Remzi Yayınları
- HARBISON, Robert (1991)
The Built, The Unbuilt and the Unbuildable, London, Thames and Hudson
- HESSELGREN, Sven (1975)
Man's Perception of Man-Made Environment, An Architectural Theory, Sweden, Dowden, Hutchinson and Rose, Inc.
- HOCHBERG, Julian (1992)
'The Representation of Things and People', Art, Perception and Reality, London, The Johns Hopkins University Press
- HOLGATE, Alan (1992)
Aesthetics of Built Form, Oxford, Oxford University Press
- İNCEOĞLU, Necati (1994)
'Mimarlıkta Düşüncenin Grafik Anlatımı- Çizerek Anlatma'
Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım Semineri, İstanbul, YTÜ
- İNCEOĞLU, Necati (1995)
Düşünme Anlatım Aracı Olarak Eskizler, İstanbul, Helikon Yay.
- İPŞİROĞLU, Nazan (1994)
Resimde Müziğin Etkisi, İstanbul, Remzi Kitabevi Yay.
- JENCKS, Charles (1980)
Late-Modern Architecture and Other Essays, London, Academy Editions
- JENCKS, Charles (1984)
The Language of Post-Modernizm, U.S.A., Rizzoli

- KAZANCAKİS, (1993)**
Zorba, İstanbul, Can Yayınları
- KLEE, Paul (1983)**
Çağdaş Sanat Kuramı, (Çev: Dündar M.) Ankara, Dost Kitabevi Yayınları
- KUBAN, Doğan (1990)**
Mimarlık Kavramları, İstanbul, Yem Yayınları
- KURAN, Abdullah (1988)**
'İtalyan Rönesans Mimarisi', Gergedan No:13
- LAMPUGNANI, V.M. (1989)**
Encyclopaedia of 20.th-Century Architecture, London, Thames and Hudson
- LE CORBUSIER, (1965)**
Towards a New Architecture, (Çeviri: Frederick Etchells) London, The Architectural Press
- LESNIKOWSKI, Wojciech (1990)**
The New French Architecture, New York, Rizzoli Publications
- LOWRY, Bates (1972)**
Sanatı Görmek, (Çeviri: Necla Yurtsever, Zahir Güvemli.) İstanbul, T.İ.B. Yayınları:119
- MAY, Rollo (1992)**
Yaratma Cesareti, (Çeviri: Alper Oysal). Metis Yayınları
- MEISS, von Pierre (1990)**
Elements of Architecture, From Form to Place, New York, Van Nostrand Reinhold
- MEYER, JJ de Lucio (1973)**
Visual aesthetics, London, Lund Humphries Publishers Limited
- MOLES, A. (1968)**
Information Theory and Aesthetic Perception, Chicago, University of Illinois Press

- MONTAIGNE, (1960)**
Denemeler, (Çeviri: Eyüboğlu S.), İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
- MULLER, Joseph- Emile (1972)**
Modern Sanat, (Çev: Toprak M.) İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları
- MURRAY, Peter (1991)**
The Architecture of the Italian Renaissance, London, Thames and Hudson
- ÖZER, Bülent (1983)**
Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri', Yapı Dergisi, Sayı: 51
- PALMER, Frederick (1972)**
Visual Awareness, London, B T Batsford Limited
- PETER, John (1994)**
The Oral History of Modern Architecture, U.S.A., Abrams Publications
- PLATON (1986)**
Dialoglar, İstanbul, Remzi Yayınevi
- RASMUSSEN, S. Eiler (1986)**
Experiencing Architecture, Cambridge, The M.I.T. Press
- READ, Herbert (1974)**
Sanatın Anlamı, (Çev: İnal G., Asgari N.) İstanbul, T.İ.B. Kültür Yayınları
- RICHARD, Lionel (1991)**
Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi
- ROSE, Gillian (1996)**
'Mimariden Felsefeye Postmodern Suçortaklığı' Birikim Dergisi, Sayı: Şubat
- RUDOLFSKY, Bernard (1964)**
Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, New York, Doubleday and Company
- RUSSELL, Bertrand (1994)**
Batı Felsefesi Tarihi, (Çev: Sencer M.) İstanbul, Say Yayınları

- SAARINEN, Eliel (1985)
The Search For Form In Art and Architecture, New York, Dover Publications
- SAN, İnci (1977)
Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık, T.İ.B. Yayınları
- SCHON, D.A., WIGGINS, G., (1992)
'Kinds of Seeing and Their Functions in Designing', Design Studies, Vol:13, No:2
- SELÇUK, Turhan, (1979)
Söz Çizginin, İstanbul, Milliyet Yayınları
- SÖZEN, M., TANYELİ, U. (1986)
Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Remzi Yayınları
- STEINBERG, (1984)
Saul Steinberg, Sanatı ve Çizgileri, Ankara, Yarı Yayınları
- STORR, Anthony (1992)
Yaratma Dürtüsü, (Çeviri: Babacan İ.) İstanbul, Yayınevi Yayınları
- SUMMERSON, John (1980)
The Classical Language of Architecture, London, Thames and Hudson Ltd.
- SUNGUR, Nuray (1992)
Yaratıcı Düşünce, İstanbul, Özgür Yayıncılık
- ŞENTÜNER, Ayşe (1993)
'Mimaride Estetik Olgusu Üzerine Kavramsal, Kuramsal ve Deneysel Bir İnceleme, Yapı Dergisi, Sayı: 139
- THOMSEN, C.W. (1994)
Visionary Architecture, Germany, Prestel-Verlag
- TİMUÇİN, Afşar (1984)
Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları, Başlangıçtan Yeniçağa Düşünce Tarihi, İstanbul, De Yayınları
- TRACHTENBERG, M
HYMAN, I (1986)
Architecture From Prehistory To Post-Modernizm, London, Academy Editions

- TUNALI, İsmail** (1989)
Estetik, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları
- TÜMER, Gürhan** (1980)
'Bir Araştırma: İlk Gün Çizimleri', Yapı Dergisi, İstanbul, Sayı: 37
- URAZ, Türkan** (1994)
'Eskizler- Tasarımda Beyin ile Elin Diyalogu', Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım Semineri, İstanbul, YTÜ
- URAZ, Türkan** (1990)
'Mimari Tasarımda 'Concept', Yapı Dergisi, İstanbul, Sayı: 107
- VELİOĞLU, S** (1978)
Akıl Hastası ve Sanatçı, İstanbul, Y. Yayınları
- VENTURİ, Robert** (1991)
Complexity and Contradiction in Architecture, London, The Architectural Press
- VENTURİ, Robert** (1993)
Las Vegas'ın Öğrettikleri, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları
- VITRUVIUS,** (1993)
Mimarlık Üzerine On Kitap, Çeviri: Suna Güven) Şevki Vanlı Yayınları
- WINTER, John** (1993)
'Provocative Pyrotechnics', Architectural Review, June
- WITTKOWER, Rudolf** (1952)
Architectural Principles in the Age of Humanism, London, Alec Tiranti Ltd.
- YALINAY, Ş.** (1994)
'Mimari Anlatımın Estetikleşmesi', Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım Semineri, İstanbul , YTÜ
- YANAR, Hüseyin** (1994)
Mimari Tasarımda Ritmik Örgü ve Kurgunun Değerlendirilmesi ve 'Ritmik Volümetri'nin Yeri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü

YOLAL- DYER, Yaprak (1994)

‘Mimarlık Eğitiminde Yaratıcı Süreç- Mimari Anlatım’, Bilgisayar Ortamı ve Mimari Anlatım Semineri, İstanbul, YTÜ

ZEVİ, Bruno (1990)

Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, (Çev: Divanlıoğlu, D.) İstanbul, Birsen Yayınevi

