İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ÇİZİM MİMARLIĞI:
MİMARİ BİR MOTİVASYON OLARAK ÇİZİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Funda TAN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

OCAK 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ÇİZİM MİMARLIĞI:
MİMARİ BİR MOTİVASYON OLARAK ÇİZİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Funda TAN
502101076

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nurbin Paker KAHVECİOĞLU

OCAK 2013

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502101076 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Funda TAN,** ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"ÇİZİM MİMARLIĞI: MİMARİ BİR MOTİVASYON OLARAK ÇİZİM"** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Nurbin PAKER KAHVECİOĞLU** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Arzu ERDEM** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ferhan YÜREKLİ .....
Maltepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : **17 Aralık 2012**
Savunma Tarihi : **21 Ocak 2013**

Aileme,

ÖNSÖZ

"Çizim Mimarlığı: Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim" isimli bu tez çalışması, 2004 yılından beri içinde bulunduğum mimarlık ediminin varoluşuna dair duyulan bir merak ve anlamlandırma kaygısıyla ortaya çıkmıştır.

Tez süreci boyunca güler yüzü, anlayışı ve desteğiyle yanımda olan, karışık zihnimi çözümlememde yardımcı olan ve yol gösteren danışmanım Doç Dr. Nurbin Paker Kahvecioğlu'na,

Lisans öğrenimim süresince ve sonrasında, ben ve ben gibi kendisine danışan herkese yardım etmiş olduğunu bildiğim, sonsuz isteği, özverisi ve en önemlisi tecrübesiyle bizlere yol göstermiş olan hocam Dr. Erdem Ceylan'a,

Tüm Kocaeli Üniversitesi öğretim elemanları ve çalışanlarına,

Son olarak her zaman sonsuz sevgi ve inançlarıyla yanımda olan, çok sevdiğim anneme, babama ve kardeşime çok teşekkür ederim.

Aralık 2012

Funda Tan
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xi**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY ..... **xv**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Amaç 2
1.2 Yöntem 2
1.3 Kapsam 4
2. TEMSİL VE MİMARİ TEMSİL **7**
2.1 Temsil Kavramı Üzerine 7
2.2 Mimari Temsil Üzerine 14
3. MİMARİ ÇİZİM **19**
3.1 "Çizim"in Doğuşu 20
3.2 Tarihsel Süreçte Mimari Çizim 23
3.2.1 Rönesans öncesi mimarlıkta "çizim" ritüeli 24
3.2.2 Rönesans görüşü ve perspektif 27
3.2.3 17. yüzyılda bilgi bilimsel kırılma ve sonrası, ortografi ve mekanizma 36
4. ÇİZİM MİMARLIĞI **49**
4.1 Modern Akımda Çizim 50
4.1.1 Aksonometri 51
4.1.2 Planın yüceltilmesi 59
4.1.3 Modern akımda çizimin değerlendirilmesi 66
4.2 "Çizim" Mimarlığı 68
5. SONUÇ **95**
KAYNAKLAR **101**
ÖZGEÇMİŞ **107**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : "The Treachery of Images" (İmajların İhaneti).. 14
Şekil 3.1 : David Allan, "The Origin of Painting" (Resmin Kökeni),1773 (solda) ve Karl Friedrich Schinkel, "The Origin of Painting", 1830 (sağda) 22
Şekil 3.2 : Città ideale, Ideal City, 16. yüzyıl..... 31
Şekil 3.3 : Brunelleschi deneyinin bir görselleştirmesi ve Florence Piazza San Giovanni'nin bir imajı..... 32
Şekil 3.4 : Albrecht Dürer'in perspektif mekanizması (solda) ve Öklik görme konisi çizimi (sağda)..... 33
Şekil 3.5 : Desargue çizimi (solda) ve Gaspard Monge çizimi (sağda)..... 42
Şekil 3.6 : Durand yatay kompazisyonlar. (Précis des leçons d'architecture,1803).. 45
Şekil 4.1 : Camera Lucida. 51
Şekil 4.2 : Durand çift kaçışlı perspektif. 55
Şekil 4.3 : William Farish izometrik perspekfif (solda) ve Jopling izometrik perspektif (sağda).....57
Şekil 4.4 : Auguste Choisy aksonometrik çizimler 59
Şekil 4.5 : Theo Van Doesbourg Aksonometrik perspektif (solda) ve Le Corbusier Dom-ino Konutu (sağda).....61
Şekil 4.6 : Mutfak standartları (Neufert). 62
Şekil 4.7 : Alman mekan verimliliği çalışmaları ilüstrasyonu, Architectural Record, 1929.....62
Şekil 4.8 :Çeşitli mekansal işlev diyagramları. Solda: Mekan ilişkisi diyagramı, William W. Caudill, Space for teaching, 1941. Ortada: Ortaokullar için fonksiyon tablosu, Architectural Forum, Aralık 1933. Sağda: Wesbrook Place İletişim merkezi mekansal ilişkiler diyagramı, 2011 66
Şekil 4.9 : Boullée, *Cénotaphe à Newton* (Newton Anıtı,1784) (solda), Ledoux, Chaux için ideal kent projesi, (1804) (sağda). 69
Şekil 4.10 : El Lissitzky, *Proun*, (erken 1920'ler).....69
Şekil 4.11 : Wittkower ve Colin Rowe diyagramları. Solda: Wittkower'in, Palladio'nun 11 villasının diyagramatik çizimi, Architectural Principles in the Age of Humanism,1949. Sağda: Colin Rowe diyagramatik karşılaştırma, üstte Le Corbusier Villa Stein, altta Palladio Villa Malcontenta, The Mathematics of The Ideal Villa,1947.....72
Şekil 4.12 : Eisenman mekan okumaları. Kaynak: Diagram Diaries 74
Şekil 4.13 :"Walking City" (yürüyen şehir), Warren Chalk, Frank Brian Harvey, Ron Herron, (1964).....77
Şekil 4.14 : Archigram şehir mega strüktürleri. Solda: Peter Cook, Taylor Woodrow Tasarım grubu için , Montreal Expo'67 Tower projesi, görünüş, 1963–1964. Sağda: Taylor Woodrow, Ron Herron, Londra ofis bloğu, 1964. 78
Şekil 4.15 : Archigram, "Instant City" (anlık şehir), 1968. Peter Cook, Dennis Crompton, Graham Foundation, Ron Herron, Gordon Pask1968.....80
Şekil 4.16 : Archigram dergi sayı 1, 1961 81

Şekil 4.17 : Archigram, Plug-in City (tak-sök şehir), Peter Cook, 1964 84
Şekil 4.18 : Constant Nieuwenhuys, New Babylon (Yeni Babil), 1959-1974 87
Şekil 4.19 : Constant Nieuwenhuys, New Babylon (Yeni Babil), 1959-1974 88
Şekil 4.20 : Zaha Hadid, The Peak Leisure Club, 1982-1983 91
Şekil 5.1 : Mimari çizimin tarihsel sürecinde belirlenen kırılma noktaları. 95
Şekil 5.2 : Rönesans kırılması..... 96
Şekil 5.3 : 17. yüzyıl kırılması. 97
Şekil 5.4 : Modern çağ kırılması..... 98

ÇİZİM MİMARLIĞI: MİMARİ BİR MOTİVASYON OLARAK ÇİZİM

ÖZET

Bu çalışmanın birinci amacı, "mimari çizim"i mimarlığın anlamlandırılmasındaki kırılmalarının önemli bir etkeni olarak araştırmaktır. İkinci amacı ise, 2. Dünya Savaşı sonrası mimarlığında, "çizim"in mimarlıkta anlamın arandığı bir motivasyon ve imalat alanı olarak ortaya çıkışını ve bu durumun potansiyellerini incelemektir.

Mimari çizimin, Rönesans'ta tasarımın eşlikçisi olarak doğmasıyla mimar ile inşa edilmiş ürün arasında ortaya çıkan yarılmaya odaklanılmıştır. Ortaya çıkan bu ayrımın gittikçe derinleşerek mimarlığın sembolik kapasitesinde bir eksilmeye yol açtığı gözlenmiştir. Çizimin indirgemeci potansiyeli, mimari mekânın da indirgenerek aşkın, bütünsel anlamlarından soyutlanmasına yol açmıştır.

Tezde, çizimin gelişim süreci dört kırılma noktası üzerinden incelenmiştir. Bunlardan birincisi doğrusal perspektifin geliştiği ve mimarlık alanında kullanılmaya başlandığı Rönesans dönemidir. Bu dönemde mimarlık, gelişen hümanist pratikler sonucu, inşa alanı dışındaki sanat ve zanaat formasyonlu pratisyenler tarafından yönlendirilir olmuştur. Dolayısıyla, çizim ilk defa mimari inşanın ön koşulu olarak ortaya çıkar. Bu durum mimarlığın sistemli bir disipline dönüşmesinde ilk adım olarak görülebilir. 16. yüzyıl sonlarında üçlü ortografik projeksiyonun gelişimi, bütünsel mimarlığı farklı yansıma düzlemlerine parçalamış, mimari yapmayı çizim üzerinden tanımlı bir eyleme dönüştürmüştür.

Batı kültüründeki dünyayı nesnel olarak ölçebilme arzusu mimari çizimin de bu yönde gelişmesine yol açmıştır. 17. yüzyıl sonrası bu gelişmeler tezde, saf rasyonel bir mimarlığın ortaya çıkmasında ikinci bir kırılma noktası olarak gösterilmektedir. Garpard Monge'un 18. yüzyılda geliştirmiş olduğu tasarı geometri, mimarlığı üçüncü boyutta ölçülebilir kılmıştır. Tasarı geometri, mimarlığın indirgenmiş temsilinin, inşa edilmiş ürünün birebir göstereni olarak algılanmasını sağlar. Dolayısıyla mimari mekân, temsilinin bedenselleşmesi sonucu, sembolik anlamından giderek daha fazla soyutlanmıştır. Nitekim Jean-Nicolas-Louis Durand'ın geliştirdiği gridâl yöntemin mimari mekânı yapı taşlarına indirgeyerek, tasarımı bir kombinasyonlar oyunu haline getirdiği gözlenmiştir.

Bu gelişmelerin sonucu olarak 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda mimarlık, tüm sezgisel, aşkın bütünsel anlamlarından sıyrılmış, programatik, fonksiyonel, pragmatist, rasyonel ve konstrüktif bir biçim edinmiştir. Modernizm akımının kucakladığı bu mimarlık biçimi tezde üçüncü kırılma noktası olarak gösterilmektedir. Monge'un tasarı geometrisi temelli aksonometrik projeksiyon, modernizmin tüm özelliklerini barındıran bir yansıma yöntemi olarak karşımıza çıkar. Diğer perspektif yöntemlerine benzemez biçimde plandan türetilen aksonometrik projeksiyon yapısal bir özellik taşımaktadır. Bununla birlikte bir ufuk çizgisinin olmayışı bu gösterim biçimini zamansız ve yersiz kılar.

Zaman ve yerden bağımsız bir mimarlık ortaya koyan modernist üretimin, savaş sonrasında krize girdiği görülmüştür. Özellikle mimari ve kent mekanının rasyonalist yaklaşımla aşırı determinist kurgulanışı, bireyin anlam ve özgürlük arayışını doğurur. Bu durum tezde dördüncü kırılma noktası olarak gösterilmektedir. 1960'larda Avrupa coğrafyasında farklı gruplar, benzer bir kaygıyla modern mimarlığa alternatif bir söylem geliştirme niyeti edinirler. Bu grupların ortak noktası, mimari mekânın yitirmiş olduğu sembolik anlamın farkındalığıdır.

Sonuç olarak 2. dünya savaşı sonrası dönemde "çizim"in, yalnızca gerçekliğin yerini alan bir araç olarak değil, yitirilmiş bir sembolik düzenin yerine geçecek ikincil bir anlamın arandığı ortam, imalât zemini olarak ortaya çıktığı gözlenmiştir. Çizimin pozisyonundaki bu kayma, mimarlık söylemlerinde de yeni fikirlerin doğmasına yol açmıştır. Tarihin aşkın, bütünsel, ön-verili anlamı yerine, modern hayatın içkinliği, çokluğu ve belirsizliği, buna bağlı olarak gelişen özgürlük ve sosyal ağ olgusu yeniçağın mekânının anlamı ve değeri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: mimari tasarım, çizim, anlam, temsil, Perez-Pérez-Gómez, çizim mimarlığı, modernizm, 60'lar mimarlığı.

PAPER ARCHITECTURE: DRAWING AS A MOTIVATION OF ARCHITECTURE

SUMMARY

The primary purpose of this study is to determine "architectural drawing" as an important factor of meaning breaks in architectural history by inquiring drawing in a historical relationship. And the second purpose of the study is to examine the emergence of architectural drawing as a motivation and production scope in postwar architecture and potentials of this situation.

Therefore, this study focuses the rupture between architect and built work which emerges with arise of architectural drawing as a companion of architectural design in Renaissance period. This split between architect and his work increasingly becomes profound and causes a loss in the symbolic capacity of architecture. The reductive potential of drawing isolates space from its holistic and transcendental meanings.

In this thesis, development of architectural drawing is inquired throughout four chronological breakpoints. First of these is the Renaissance period in which linear perspective has been developed and has began to used for projecting architectural ideas.

Unlike theological perspective understanding of preceding eras, linear perspective method reduces reality of the world to human optic from a transendental, holistic point of view. Moreover, in Renaissance period, architecture was directed by practitioners from art and craft disciplines. As a result of this, for the first time in history, architectural drawing emerged as a precondition for construction, hence, build and design actions of architecture, which couldn't be considered seperately before, broke down within Renaissance period. This situation can be seen as a first step of transformation of architecture towards a systematized discipline. In 15th century Leon Battista Alberti's translation and interpretation of Vitruvius's "De Architectura Libri Decem" and perspective experiments of architects like Filippo Brunelleschi, Filarete, Francesco Di Giorgo were another critical actions that cause architecture to become more systematic.

In late 16th century, the development of triadic (orthographic) projection fragmentizes holistic architectural space into different projection planes, by this way architecture transforms to an activity which is predetermined by two dimensional drawings.

The desire of measuring the reality of the world objectively in western cultures causes development of drawing towards same target. In this study, these conditions of 17th century Europe are demonstrated as a second breakpoint in architectural drawing history.

In 18th century Gaspard Monge's discovery of descriptive geometry rendered architecture measurable in three dimensions. With the illusion of descriptive geometry, reduced representations of architecture perceived as architecture itself. As a consequence, architectural space in a relationship with its representation became increasingly more isolated from its symbolic and iconic means. Following, Durand's grid method, which was an analysis of architectural types and forms, reduced space into its cells, by this way, architectural design became merely a combination game by which new forms constructed by bringing different types together.

As a result of these developments, in 19th and early 20th century, architecture becomes programmatic, functional, pragmatic, rational and constructive by eluding from its all intuitive, transcendental, holistic meanings. This condition, which embraced by modern movement, corresponds third breakpoint of architectural meaning.

In Modern era, axonometric projection which based on Monge's descriptive geometry, emerges and responds all necessities of modernist movement. Unlike other perspective methods, axonometric projection which is generated from a plan has a constructive characteristic. In addition, because of the absence of horizon within this representation method, it renders space without time and place.

Modernist production of space which is independent from time and place, suffers from lack of any symbolic meaning and falls into a crisis after Second World War. Especially, envision of architectural and urban space over deterministically, causes individuals need for a freedom, flexibility and meaning. These attempts are demonstrated as last break point of architectural meaning throughout development history of architectural drawing.

In 1960's, different groups around Europe intend to develop alternative discourse to modern movement with similar anxiety. The common aim of these groups is the search for a new meaning which they belive modern space has lost.

As a result, after the second world war architectural drawings becomes not only a medium that substitutes reality but also as a field in which a new architectural meaning, which can replace symbolic and iconic meanings of precedent eras, searched and produced. This shift of the position of architectural drawing in architecture field, engenders new ideas about architectural, urban and public space. In place of historical predetermined, transcendental meaning, inherent plurality and ambiguity of modern time arise as a value. Accordingly, a new understanding of independence and a social network comes out as a meaning of the new era.

Keywords: architectural design, drawing, meaning, representation, Pérez-Gómez, paper architecture, modernism, 60's architecture.

1. GİRİŞ

Mimarlık edimi, bugün anladığımız biçimiyle ortaya çıktığından beri gerek tasarım, gerek kuram ortamında eylemini ve form bulmuş ürününü meşrulaştırma eğiliminde olmuştur. Bugün karşımıza çıkan birçok mimari tasarım ürünü, kendini bir takım metaforlar, bağlamlar, kavramsallaştırmalar ile "anlam"landırarak sunmanın gereğini taşımaktadır. Anthony Vidler (2000), günümüz tasarımcısının yeni ve anlamlı mekan arayışı sonucunda mimari mekanın sürekli bir bükülmeye maruz kaldığının altını çizer. Özellikle bilgisayarlı tasarımın, bilgisayar ve internetin temsili mekanlarının hızlı değişken ortamlarında bu bükülme neredeyse günlük hale gelmiştir. Vidler, böyle bir durumda en yakın tarihli erken 20. yüzyıl formlarının bile bize, ilkel gözükmüyorsa dahi biraz antika gözüktüğünü ileri sürmektedir.

Bu bağlamda, tezde sürekli biçim değiştiren günümüz mimarlığının kendini meşrulaştırma zemini olan "**anlamlandırma**" üzerine bir araştırma sunmak istenmiştir. Böyle bir niyetle mimarlık kuramının tarihsel sürecine bakıldığında tarihte "**mimari çizim**"in mimarlığın sahasına girmesinin ve sonrasında mimarlık mesleği içinde edindiği yerin mimarlığın anlamsal kırılmalarında mutlak bir etkisi olduğu görülmüştür.

En temel olarak, bugün anladığımız manâda mimari çizimin, mimarlığın eylem alanı içinde olmadığı dönemde ilkel inşa edimi, yukarıda bahsedildiği gibi, bir sonradan anlamlandırma kaygısı taşımamaktadır. İnşayı yapan ile inşa edilen arasında dolaysız bir ilişkinin olduğu, batı coğrafyasının Rönesans öncesi mimarlığında anlam, bugün bizim kavradığımızdan farklı bir biçimde oluşmaktadır. Bu noktadan bakıldığında çizimin tıpkı Rönesans döneminde bir mimari temsil aracı olarak doğmuş olmasıyla yarattığı kırılma gibi mimarlığın tarihsel sürecindeki gelişimi ve dönüşümüyle başka anlamsal kırılmalara da yol açtığı görülmektedir.

Bu doğrultuda tezde, mimarlığın en etkin kendini sunma aracı olarak "çizim"in, mimarlıkta anlam tartışması ekseninde tarihsel süreçteki izi sürülecek, dönemsel olarak gerçekleşen mimarlık disiplini dışındaki sosyal, politik, ekonomik gelişmelere

nasıl tepki vererek dönüştüğü gözlenecek ve bu dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkan, mimari tasarım eylemi ve mimarlık kuramı üzerindeki etkileri su yüzüne çıkarılmaya çalışılacaktır.

Son olarak bu tez "mimari çizimler" üzerine değil; "mimari çizim" üzerine bir tezdir. Başka bir deyişle, "çizim" bir eylem ve aynı zamanda eylem alanı olarak varoluşsal anlamda ele alınacaktır. Bu anlamda dönemsel olarak yapılmış tüm çizimleri göstermek değil, belli örnekler üzerinden çıkarımlar elde etmek amaçlanmaktadır.

1.1 Amaç

Bu tezin en genel amacı mimari çizimin tarihsel süreçte izini sürerek onu mimarlık disiplini içindeki anlamsal kırılmaların önemli bir etkeni olarak tespit etmektir.

Bu doğrultuda Rönesans'tan günümüze yapılan bir çözümlemede, mimari çizimin bir temsil aracı, tasarımın grafik ifadesi olarak Rönesans'ta doğuşundan, erken 20.yüzyılda modern akımın krize girdiği ve birçok kuramcıya göre sona erdiği 1960'lı yıllara kadar tasarımda sonuç; net, ölçülebilir ve inşa edilmiş bir son ürün odaklı geliştiği gözlenmiştir. Bu gelişme modern öncesinde mimarlığa yüklenen, inanca ve sezgiye dayalı, bütünsel, aşkın bir anlamı giderek artan bir biçimde aşınmaya uğratmıştır. 60'lar sonrasında ise tersine bir dönüşümle çizim, bahsi geçen bütünsel anlamın yok olmuş olmasına dair bir farkındalıkla, mimarlıkta yeni bir anlam arayışının ortamı olarak doğar. Bu dönemde çizim, tasarımın salt aracı değil mimarlık bilgisinin üretildiği deneysel bir ortam, dolayısıyla tasarımın nesnesi olarak ortaya çıkmaktadır. Mimari çizimin bu yöndeki dönüşümü önceki dönemlerin aksine süreç odaklı bir mimarlığın oluşmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda, "mimari çizimin tarihsel süreçte izini sürerek onu mimarlık disiplini içindeki anlamsal kırılmaların önemli bir etkeni olarak tespit etmenin" bir alt kümesi olarak; mimari çizimi, 1960'lara kadar mimarlıkta anlamsal bir aşınmanın katalizörü, sonrasında ise tersine anlamın arandığı ortam olarak tespit etmek bu tezin ikinci amacıdır.

1.2 Yöntem

Bu çalışma, son yıllarda mimari çizim üzerine kaleme alınmış metinlerin söylemsel analizi, bununla birlikte mimarlık disiplininin imaj hafızasında kritik önem taşıyan

çalışmaların ve daha özelinde çizimlerin hipotezi desteklemek üzere yorumlanması üzerinde kurulmuştur. Bu doğrultuda tezin iskeletini Alberto Perez Pérez-Gómez'in çalışmalarının ve Erdem Ceylan'ın "Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram" isimli tezinin okuması oluşturmaktadır. Bunun bir dış halkasında mimari temsil ve çizim üzerine fikir üretmiş olan Anthony Vidler ve Robin Evans'ın çalışmalarından faydalanılmıştır.

Tez, genel olarak kronolojik bir tarihsel zemine oturmaktadır. Ancak mimari çizim tarihsel süreçte incelenirken, süre giden bir gelişmede ani değişimlerin, ileri yönlü önemli bir sıçramanın ya da gelişmenin tersi yönünde bir dönüşün yaşandığı anlar "kırılma" noktaları olarak belirlenmiştir.

Tezin bahsedilen kırılma noktaları üzerinde kurulmuş olması Foucault'nun tarih kuramının etkisinde ortaya çıkmıştır. Foucault felsefesinde batı toplumlarında 16. yüzyılın sonunda ve 17. yüzyılda yaşanan ve aydınlanma toplumunun oluşmasının temelini oluşturmuş bilgi bilimsel bir kırılmaya işaret etmektedir. Batı'nın neredeyse tüm disiplinlerindeki bilgi birikiminin çözümlenerek yeniden sınıflandırılmasına ve bilginin biçiminin değişmesine neden olmuş olan bu kırılmanın mimarlık disiplininde de geri dönülmez bir takım yarıklar oluşturduğu gözlenmiştir.[1]

Bu bağlamda mimari çizimin tarihsel sürecinde 17. yüzyıl bilgi bilimsel yarığı mimarlık disiplini için de bir kırılma noktası olarak kabul edilmiş, buradan hareketle mimari çizimin kendi sürecinde farklı kırılma noktaları da belirlenmiştir. 17. yüzyıl öncesinde mimari çizimin zihinsel bir pratik olan tasarımın grafik ifadesi biçiminde doğduğu zaman dilimi olan Rönesans dönemi tezde ilk kırılma noktası olarak gösterilmektedir. Bu dönem sonrasında sürekli dönüşen mimari çizimin 17. yüzyılda attığı büyük bir adımla disiplin içindeki konumu sabit ve değerli olmuştur. Bu doğrultuda, çizimin inşa'yı yapan usta ile inşa edilen ürün arasına bir daha hiç çıkamamak üzere yerleştiği Rönesans dönemi kırılması ve 17. Yüzyılda Avrupa coğrafyasında yaşanan bilgibilimsel kırılma tezin üçüncü bölümünde incelenecektir. Bu kırılmaların bir uzantısı olarak, lineer gelişmeye devam eden çizim için bir diğer kırılma noktası 19. ve erken 20. yüzyıl modernizmidir. 1960'larda ise, o zamana kadar lineer olarak gelişmiş olan mimari çizimin bir tersine çevrilmesi olarak

[1] Foucault felsefesine dair ileri sürülen bu genel söylem, Kelimeler ve Şeyler (1994) ve Bilginin Arkeolojisi (2011) kitapları kaynaklıdır.

okunabilecek yeni bir durum ortaya çıkmaktadır. Çizimin tarihsel evrilmesinde tersine bir kırılma olarak gösterilen bu dönem modernizim ile eleştirel ilişkisinden ötürü dördüncü bölümde birlikte ele alınacaktır.

Bu bağlamda tezde mimari çizim aşağıdaki dört kırılma noktası çerçevesinde incelenecektir:

1- Rönesans

2- 17. yüzyıl bilgibilimsel kırılma

3- 19. ve erken 20. yüzyıl modernizmi

4- 1960'lar ve sonrası

1.3 Kapsam

Zihinsel bir etkinlik olan tasarım ve onun temsili temelli mimarlık mesleğinin ortaya çıkmasından beri Batı toplumunda yaşanan gelişmeler, bugün bildiğimiz anlamda mimarlığın gelişmesinde daima öncül bir rol oynamıştır. Nitekim mimari çizimin gelişiminin ve yukarıda bahsedilen dört kırılmanın yaşandığı coğrafya Avrupa coğrafyasıdır. Dolayısıyla, tezde ele alınan söylemler ve çizimler Avrupa coğrafyası ve etkileştiği coğrafyalar (Amerika ve Rusya) ile sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda, Avrupa coğrafyasında Rönesans öncesinden başlayarak 1960'lara gelene kadar ve bu dönemin hemen ardından yine aynı coğrafyada mimari çizim alanında yaşanan gelişmeler bu tezin kapsamında ele alınacaktır.

Bu doğrultuda kurgulanmış olan tez, giriş ve sonuç bölümüyle birlikte beş bölümden oluşmaktadır. Mimari çizimin incelendiği üçüncü ve dördüncü bölüm öncesinde, bir temsil aracı olan mimari çizimin mimarlığı dönüştürme potansiyelini anlamak adına genel olarak temsil kavramının ve mimari temsilin içeriğinin ele alındığı bir bölüm bulunmaktadır. Sonrasında gelen üçüncü bölümde çizim genel olarak tarihsel bir süreçte ele alınacak, 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl modernizmine kadar gelen süreçte nasıl geliştiği incelenecektir.

Tezin dördüncü bölümünde ise çizimin bir tersine çevirme ile anlamın arandığı zemin olarak gösterildiği ve "çizim mimarlığı" olarak tanımlanan 1960'lar ve sonrasında yaşanan gelişmeler, çizimin indirgeyici bir gösteren, pratik ve faydacıl bir

araç olarak kullanımında en üst noktaya ulaşıldığı kendisinden bir önceki modernizm dönemiyle birlikte incelenmiştir.

Tezin sonuç bölümünde ise, mimari çizimin tarihsel süreçte incelenmesiyle belirlenen bulgular ve kırılmalar, bütüncül biçimde ele alınarak hipotezi desteklemek adına ortaya koyulmaktadır. Sonuç olarak, savaş sonrası dönemde çizimin hangi biçimde bir imalat ve motivasyon olarak ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır.

2. TEMSİL VE MİMARİ TEMSİL

Nasıl ki bugün mısır hiyerogliflerinin, yapıldığı dönemde yaşamış olan insanlar için taşımış olduğu manayı kavramamız mümkün değilse, o dönem bu hiyeroglifleri yapanların dünyayı nasıl gördüğünü de bütünüyle anlamamız mümkün olamaz. Bu doğrultudan bakıldığında temsiller onu yaratmış olanın dünya görüşüne dair ancak ipuçları verebilirler. Fakat, bununla birlikte, temsil kişinin dünya ile arasında bir mekana yerleşerek çevresine bakışını, algılayışını değiştirebilir. Bu bağlamda bir mimari temsil biçimi olarak mimari çizimin, mimarlık ediminin tarihisel süreci boyunca onu nasıl yönlendirdiğini anlayabilmemiz için temsil kavramının içeriğine dair bir çözümlemenin ihtiyacı doğmaktadır. Bu doğrultuda, bu bölümde "temsil" kavramının anlamı, biçimleri ve kullanımı üzerinde durulacaktır. Mimari temsilin mimarlıktaki yeri ve onu dönüştürme potansiyeline değinilecek, temsil araçları içerisinde "mimari çizimin" ayrıcalıklı ve güçlü konumuna dair bir tartışma açılacaktır.

2.1 Temsil Kavramı Üzerine

Temsil sorunsalı sanat, medya ve mimarlık gibi imaj üreten, kendini bir bu imajlar aracılığı dışında var edemiyor ya da iletemiyor olan disiplinlere dair tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Temsil kavramını bu manda anlamak ve tartışabilmek öncelikli olarak kavramın tanımının ve sınırlarının ne olduğunu düşünmeyi gerektirir.

Sanat tarihçisi Barbara Bolt, benzer bir kaygıyla birçok kuramcının ve düşünürün sanatın temsili bir pratik olduğunu söylediğini, ancak temsili tanımlama ihtiyacı gütmediklerini belirtir. Bolt'a göre 'temsil' dışsal bir imaj olduğu gibi, kişinin zihinsel aktivitesi, imgeyi zihinde canlandırma kapasitesinin kendisi de olabilir. [2] Yine Bolt'un aktarımıyla Heidegger; insanın temsili bir özne olarak fantezi

[2] Barbara Bolt, Art Beyond Representation : The Performative Power of the Image, GBR: I.B. Tauris, London,2004, s. 11-12.

kurduğunu ve imajinasyon *(imaginato)* içerisinde hareket ettiğini söylemektedir. Bu doğrultuda temsilin insanın evren ile kurduğu ilişkinin temelinde var olduğu söylenebilir.

Temsil kavramının yaygın anlaşılışı bir benzerlik ve yerine geçmeye karşılık gelmektedir. Nitekim dilimizdeki kullanımıyla Arapça kökenli bir kelime olan "temsil" kelimesinin etimolojik kökenine baktığımızda, emsal, masal, meselâ, misal gibi kelimelerin de kökeni olan ve 'benzeme, gibi olma' anlamına gelen 'misil' sözcüğünden türediğini görürüz.[3] Buradan anlayacağımız üzere temsiller doğu kültüründe, yoktan var olan olgular değillerdir. Her temsil başka bir temsilin ya da dünyevi gerçekliğin varlığından doğmaktadır.

Temsil sözcüğünün İngilizce karşılığı olan "representation" kökeninin ise Bolt, iki şekilde anlaşılabileceğini iletmektedir.[4] "*Re-presentation*" erken hristiyanlık dönemine kadar Avrupada, bir varlığın yerine geçen olarak anlaşılmıştır. Diğer bir ifade ile, önceden yaşanmış ya da mevcut bir durumun yeniden canlandırılmasıdır. Örneğin, erken Hristiyanlık dönemi İsa temsilleri yaşanmış bir olayın onun yüceliğine ithafen yeniden canlandırılması, yeniden sunulmasıdır (presentation). Rönesans sonrasında ve kartezyen düşünce sisteminde ise temsil daha çok bir yokluğun yerini almaktadır. Diğer bir ifade ile, olmayan, ya da yaşanmamış bir durumun canlandırmasıdır. Bu anlayışta temsil, bir yeniden-sunma (re-presentation) olmaktan çok bir model, bir ön bilgidir. Bu durum dünyayı anlama ve anlamlandırma sistemlerimizi de değiştirdiğini düşündüğümüz batı kültüründe Rönesans ile birlikte yaşanan kırılmaya referans vermektedir. Mimarlık alanında da temsil, benzer şekilde ilk defa, olmayan, henüz olmamış bir şeyi göstermek üzere ortaya çıkacaktır.

Tan Kamil Gürer, *"Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi"* isimli doktora tezinde, temsillerin çoğu zaman bize yaşadığımız gerçekliklerin dönüştürülmüş biçimlerini sunduklarını bunu yaparken de sunuş biçimlerini bize dayattıklarını ifade etmiştir.[5] Günlük hayatımızda konuştuğumuz yazdığımız dilden

---

[3] Sevan Nişanyan, Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, internet yayını, son erişim tarihi: Aralık 2012, http://www.nisanyansozluk.com/

[4] Barbara Bolt, Art Beyond Representation : The Performative Power of the Image, GBR: I.B. Tauris, London,2004, s. 16.

[5] Tan Kamil Gürer, Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ, 2003, s. 36.

grafiklere sembollere kodlara, resme kadar uzanan temsillerin dikkat çeken özelliği gerçekliği birebir aktarmıyor/aktaramıyor dönüştürüyor olduğudur.

Temsiller anlattıkları gerçeklik ile kendi aktardığı durum arasında sınırları belirli olmayan, değişken alan tanımlarlar. Bir temsilin aktarımının anlaşılması kendisinin dışında yer, zaman ve özne gibi başka bir çok parametreye bağlıdır. Bu bağlamda Gombrich neden farklı çağların ve milletlerin dünyanın görüntüsünü farklı resmettiğini, bizim şu anda dünyanın gerçekçi görüntüsü olarak kabul ettiğimizin, tıpkı Eski Mısır resimlerinin şu an bize gerçekçi gözükmemesi gibi, gelecek kuşaklar için ikna edici olup olmayacağını sorgulamaktadır.[6] Bu durum, günlük yaşamımızda sıkça kullandığımız sözcükler üzerinden tanımlanabilir. Örneğin, 'hayat' sözcüğü bir bir matematikçi tarafından matematik sembolleri ile ya da bir sanatçı tarafından resim yaparak anlatılabilir, ancak aktarılan aynı olmayacaktır.

Bununla birlikte temsillerin oluştuğu ortam, yalnızca dışsal bir ortam olmayabilir. Temsil bir terim karakter sembol ve benzeri şeylerle ifade etmek veya betimlemek olabileceği gibi; Bolt'un da altını çizdiği üzere, zihinde canlandırmak da temsildir. Gürer bu durumu iç temsiller ve dış temsiller olarak ikiye ayırmıştır. [7] Bu ayrıma göre bir uyarı olarak sunulan tüm temsiller; konuşulan söz, yazılı kelime, grafikler, resimler dış temsillerdir. Öyleyse akılda ve algı sisteminde dış temsillerin, dışsal gerçekliklerin ve içsel duygulanımların bir sonucu olarak oluşan tüm temsiller ise iç temsillerdir olmaktadır. "Nasıl ki dış temsiller gerçeklikleri birebir aktaramıyor dönüştürüyorsa, dışsal dünyaya ait bir duruma bağlı olarak iç dünyamızda oluşan temsiller de yine onu oluşturan durumla örtüşmeyebilir. Sözgelimi 'ağaç' kelimesi herkes için aynı gibi duyulan bir kavramı simgelemesine rağmen 'ağaç'ın kendisi değildir. Kişilerin iç dünyasında 'ağaç' kelimesinin oluşturduğu biçimler de birbirinden farklı olacaktır."

Dolayısıyla temsiller çok değişken ve belirsiz karşılıklardır. Oysaki günümüzde birçok alanda şeylerin (durumların ya da nesnelerin) birebir karşılıkları olarak algılanmaktadırlar. Barbara Bolt "temsilcilik" diye bir kavram tanımlar.[8] Temsilcilik, insan eylemleri için bir kaynak ve nesne olarak dünyayı sabitleyen, bilinen her şeyi

---

[6] E.H. Gombrich, Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictoral Representation, Phaidon Press, London, 1960, s. 3.
[7] Tan Kamil Gürer, a.g.e., s. 37
[8] Barbara Bolt, Art Beyond Representation : The Performative Power of the Image, GBR: I.B. Tauris, London,2004, s.

belli biçimlere sokan, sınırlarını çizen ve düşünülebilecek olanı önceden belirleyen bir düşünce sistemidir. Bu temsilci düşünce sistemi Descartes'ın 16.yüzyılda ortaya koyduğu felsefesinden gelen Kartezyen düşünce sistemiyle özdeşlik göstermekte kökenlerini bu düşünce sisteminden almaktadır. Bu sistemin oluşturduğu kırılmayı anlayabilmek için Foucault'nun felsefesinden yararlanmak gerekmektedir. Foucault, bu anlamda, bugün bilgiye ulaşmamızın kaynağı olan temsiller sisteminin, en temelinde "dil"in ve biyolojiden psikolojiye, iktisada kadar birçok disiplin çerçevesindeki insana ilişkin bütün bilgilerin, 16. yüzyılda yaşanan ani değişimlerin ürünü olduğunu ortaya koymaktadır.[9] Foucault düşüncesine göre, Avrupa epistemininde 16. yüzyıla kadar bilginin düzeni, benzerlikler yasasının egemen olduğu bir sistemdir. Misal, günlük hayatımızın en temel düşünceyi temsil etme aracı olan "dil", tarafsızlık içinde aşkın bir bilineni yansıtma özelliği göstermektedir. 16. yüzyılda bunun yerine "akıl" gibi soyut bir kavramın hükmü altındaki bir çözümleme tarzının geçtiği görülmektedir. Foucault şöyle der:

> *"Benzerlik, Batı kültüründe 16. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümlenme ve yorumlanmalarında büyük ölçüde egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görünen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur."*[10]

Ancak 16. yüzyılda bu benzerlikler sistemi derin bir kırılmaya uğrayacaktır. En basit biçimiyle açıklamak gerekirse, bu döneme kadar aşkın bir dilin temelini oluşturan benzerlikler dışarıda hiçbir durum kalmayacak şekilde gruplanıp kategorize edilerek gerçekte karşılık olmayan karşılıklar sistemi oluşturulmuştur. Foucault, bu kategorizasyon eylemlerinden birini ansiklopedinin icadı olarak göstermektedir.

> *"Ansiklopedi tasarısı, XVI. yüzyılın sonunda veya izleyen yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıktığı şekliyle, bu düşünceden kaynaklanmaktadır: dilin tarafsız unsuru içinde bilineni yansıtmak değil de -keyfi, ama etkin ansiklopedi düzeni olarak alfabenin kullanılması, ancak XVII. yüzyılınikinci yarısında ortaya çıkacaktır-*

---

[9] Erdem Ceylan, Foucault'nun gösterdiği bu yarılmaya ve bunun mimarlık disiplini üzerindeki yansımalarına dair daha derin bir araştırmayı "Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram" isimli tezinde sunmuştur.

[10] Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitapevi Yayınları, 1994, s. 46

bizatihi dünyanın düzenini kelimeler ve onların mekâna yerleştiriliş biçimlerinin zincirlenmeleri aracılığıyla yeniden kurmak."[11]

Foucault, geç 16. yüzyıl ve erken 17. yüzyıl Avrupasında yaşanan bu gelişmeleri geri dönüşsüz bir epistemolojik yarılma olarak gösterir. Nitekim, bilgi sistemlerinde gerçekleşen bu yarılma aydınlanma toplumunun ve ötesinde modern toplumun oluşmasının temelini oluşturmaktadır. Zygmunt Bauman, modernliğin en önemli başarısı olarak, dünyanın parçalanması ile övündüğünü iletmektedir. Bauman'a göre parçalanma modern'in gücünün ana kaynağıdır. Birçok sorunla lime lime olmuş dünya, yönetilebilen bir dünyadır.[12] Bauman, modernin sıkıca tutunduğu sınıflandırma ve adlandırma eylemlerini şöyle tanımlar:

"Sınıflandırmak, dünyaya bir yapı atfetmektir: Dünyadaki olabilirlikleri manipüle etmek; bazı olayları ötekilerden daha olası kılmak; olaylar rastgele değilmiş gibi davranmak ya da olayların rastgeleliğini sınırlandırmak veya tamamen yok etmektir."[13]

Bauman bu bağlamda gelişmiş, rasyonel, modern dilin, dünyanın düzeninin devamını sağladığını ileri sürmüştür:

"Dil, düzenin idamesi, rastgelelik ve olumsallığın reddi ya da bastırılması için uğraşır durur. Düzenli bir dünya, 'kişinin önünü gördüğü' (ya da başka bir deyişle, kişinin önünde neler olduğunu nasıl görebileceğini –nasıl kesin olarak görebileceğini- bildiği); kişinin, bir olayın olabilirliğini nasıl hesaplayacağını ve bu olabilirliği nasıl arttırıp azaltacağını bildiği; belli durumlar arasındaki bağların ve belli eylemlerin etkinliklerinin, geçmiş başarıların gelecektekilere kılavuzluk etmesini mümkün kılacak ölçüde aynı kaldığı bir dünyadır."[14]

Bauman, modern olanın salt düzenli ve rasyonel olanı talep ettiğini, kendi kategorileri dışında hiçbir oluşumu kabul etmediğini göstermektedir. Modernin, aydınlanma sonrası kurulu kartezyen dünya anlayışında hiçbir müphemliğe (belirsizliğe) tahammül yoktur. Dolayısıyla, batı toplumunda aydınlanma sonrası temsil sistemleri, kategorilere ayırma, sınıflandırma temelli belirlemeci, düzen kurucu ve dolayısıyla indirgemeci sistemler olarak ortaya çıkmaktadırlar.

---

[11] Michel Foucault, a.g.e., s. 74
[12] Zygmunt Bauman, Modernlik ve Müphemlik, Ayrıntı yayınları, 2003, s. 9-30.
[13] Zygmunt Bauman, a.g.e., s. 10.
[14] Zygmunt Bauman, a.g.e., s. 10.

Aydınlanma sonrasında insan ile ilgili bütün sistemlere etki eden bu durum, sanat ve mimarlık gibi disiplinlerin temsil anlayışlarının dönüşmesine yol açmıştır. John Berger, inanışlarımızın ve içinde bulunduğumuz durumun görme biçimimizi değiştirdiğini ifade etmektedir.[15] Başka bir deyişle, dönemlerin yaygın anlayışı sanatın ve mimarlığın yansıyan imgesini de belirleyecektir. Rönesans'tan başlayan bir kırılma ile sanat ve mimarlığın temsilleri yoğun olarak kendi dönemlerinin hakim görme biçimleri altında şekillenir. Resim sanatının temsilinin yukarıda bahsetiğimiz, dünyanın anlaşılışına dair hakim sistemin etkisi altında gelişmesine bir tepki olarak çıkan Rene Magritte resmi, imaj alanında aksine bir eylem olarak gösterilebilir. Magritte'in çalışmaları, Avrupa kültürünün temsil geleneğinin tersine bir eylemle, bir anlamda hakim görme/anlama biçiminin sınırlılığının bir işaretçisi, kanıtı olarak doğmaktadır. 60'lar sonrasında Foucault'nun felsefesinden etkilenen ve gerçekliğin algılanışı üzerine denemeler yapan Magritte, Foucault'un eleştirisine benzer bir eleştiriyi kurduğu imgeler üzerinden gerçekleştirmektedir.[16] Temsil sistemleri ve onların nesneleri arasındaki, başka bir deyiş ile "imgeler ve şeyler" arasındaki yarılmaya göndermede bulunur.

John Berger; Magritte'in resmi için şunları söylemektedir:

> *"Gerçek üstücü ressam Magritte "düşlerin anahtarı" adlı resminde sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan uçurumu yorumlamıştır. Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. İnsanların cehennemin gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde- ateşi her şeyi yutan kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur."*[17]

Berger burada, Magritte'in resmi üzerinden temsiller ile nesneler arasındaki derin yarılmayı gösterirken, ayrıca bu bölümün başında da ifade edilen temsiller ile anlam arasındaki ilişkiyi de dile getirmektedir. İmgeler ve şeyler, ya da sözcüklerle şeylerin aralarındaki bu derin uçurumdan dolayı, bunların özdeşleştirilmesi, Magritte'in

---

[15] John Berger, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, 1986.

[16] Nitekim aynı dönemlerde, "mimari çizim" alanında ortaya çıkan çalışmalar, tezde süregelen bir sistemin tersine bir kırılma noktası olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda Magritte'in çalışmaları mimari temsil disiplini dışındaki sanat alanında temsil sorunsalının 60'lardaki bir yankısını örneklemek adına ele alınmıştır.

[17] John Berger, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, 1986, s. 7-8.

birçok tablosunda saldırı hedefi olmuştur. James Harkness, Foucault felsefesiyle Magritte resmini ilişkilendirirken[18], Saussurecü dilbilimde sözcüklerin şeylere 'gönderim'de bulunmaması gibi, Magritte'in gerçeküstücülüğünde de ressamın görüntülerinin, egemen varlığı dolayısıyla bir model yada köken görünümü edinen herhangi bir şeye benzemediğini söylemektedir. [19] Geleneksel batı düşüncesinin dili nesnesinden ayıramamış olması gibi –dili nesnenin birebir karşılığı olarak kabul etmiş olması- resimde de görünümler ve görüntüler (imgeler) onlara esin kaynağı olan örneklerle (modellerle) özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak, Magritte'in canlandırma kuramı, farklı bir söylemsel ileri-sürüşü göz önüne serer. "Bu resmedilmiş görüntü, şu şeydir" sözü bunu açıkça göstermektedir.

Nitekim, Magritte'in *"The Treachery of Images"* (Şekil 2.1) isimli çalışması üzerine yazdığı yazısında Foucault, resimde nesnel bir varlık olarak "pipo"nun olmadığını ileri sürmektedir. Temsil burada nesnenin göstereni olmayarak kendisini özgürleştirmektedir.

> *"Kendisini adlandıran ileri-sürüş ile canlandırması gereken desene bölünüp ayrılması olanaksız olan "pipo"; formun ana çizgilerini sözcüklerin ipliğiyle ören bu hayalet pipo, kesinlikle ortadan kaybolmuştur. Piponun artık bir başına kalmış deseni, pipo sözcüğün her zaman belirttiği forma istediği kadar benzemeye çalışsın; metin bir okul kitabındaki alt yazının sadakatiyle çizimin altında istediği kadar uzayıp gitsin onların arasında boşanma ilamından başka bir şey, hem desene hem de metnin gönderimine karşı çıkan bir ileri sürüşten başka şey yoktur. Hiçbir yerde pipo yoktur."* [20]

Bu bölümün başından itibaren temsilin kavramsallaştırılmasına dair yorumları toparladığımızda ilk olarak, temsillerin bir özelliğiyle öznel bir takım göstergeler olduğu görülecektir. Temsil onu ortaya koyan kişinin çevresi ile kurduğu ilişkiyle birebir bağlantılıdır. Bununla birlikte bir temsilin farklı kişilerde uyandırdığı etki de mutlak suretle öznel ve çeşitlidir. Berger, imgenin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olduğunu iletmektedir:

---

[18] Burada özel olarak bahsedilen resim Magritte'in *"The Treachery of Images"* isimli çalışmasıdır.
[19] James Harkness, "Bu Bir Pipo Değildir"e Önsöz, içinde, Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, YKY, 2012, s. 13
[20] Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, YKY, 2012, s. 30

"Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. ... Bir fotoğrafa baktığımızda ne denli az olursa olsun fotoğrafçının sınırsız görünüm odaklarından o görünümü seçtiğini fark ederiz."[21]

Dolayısıyla, temsil başka bir yönüyle, kendi görme biçimini iletmektedir. Temsillerin görme biçimleri, hangi disiplin içinde yaratıldığına bağlı olmadan, tarihsel bir dönemin, dünya üzerindeki bir coğrafyanın, bir grubun ve ya benzeri oluşumların hakim görme biçimleri olduğunda, etkisindeki topluluğun ya da disiplin kuramının – örneğin, sürekli aynı TV kanalını izleyen bir topluluk ya da belli bir çizim türü temelinde gelişmiş, belli bir dönemdeki mimarlık kuramı- dünyaya dair görüşü üzerinde etkili olacaktır. Bu bağlamda, son olarak temsilin gücünün farkında olan bazı düşünür ve yaratıcıların, onu tersine çevirme, göstereninden koparma gibi arayışlarda bulundukları bu kısımda gösterilmeye çalışılmıştır.



Şekil 2.1 : "The Treachery of Images" (İmajların İhaneti). Alt yazı, "Bu Bir Pipo Değildir".

2.2 Mimari Temsil Üzerine

Mimarlıkta temsil en genel olarak mimarlığın inşa edimiş ürününün inşai nitelikte olmayan araçlarla betimlenmesi olarak tanımlanabilir. Gürer, temsilleri mimarların ya da tasarımcıların fikirlerini akıl dışında bir ortamda görebilmelerini, deneyimleyebilmelerini ve sunabilmelerini sağlayan araçlar bütünü olarak tanımlamaktadır.[22] Günümüzde mimari temsil araçları çizimler maketler, dijital ortamlar, hologramlar gibi geniş bir yelpaze oluşturmaktadırlar.

Mimari temsilin önemli bir özelliği inşa edilmiş ürünün dışında özerk bir bilgi alanı tanımlıyor olmalarıdır. Gürer, çalışmasında Silvetti'nin, mimarlık ürününün yalnızca

[21] John Berger, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, 1986, s.10
[22] Tan Kamil Gürer, Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ, 2003, s. 40.

inşa edilmiş ürün olmadığını, çizimlerin, maketlerin ve bu sürece yönelik birçok temsilin bir mimarlık ürünü olarak kabul edilmesi gerekliliğini savunduğunu aktarmaktadır. Silvetti, günümüz mimarlarının inşa etmediklerini, tasarlayıp çizdiklerini vurgulayarak, mimarlığın salt temsil etme eylemi olabileceğini ileri sürmektedir.[23] Benzer şekilde, Uğur Tanyeli, bugün mimarlıkta kullanılan bir çok temsil aracının Rönesans'dan beri mimarlık alanında kullanıldığını ve o zamandan beri disiplin içinde ikincil bir öneme sahip olmadığını aktarır. [24]

Mimarlıkta temsil araçlarının her dönem için gösterdiği yapıdan bağımsız bir değere, özerk bir alana sahip olduğu söylenebilir. Ancak mimari temsilin göstereniyle arasındaki ilişki, aradaki bağın kuvvetli ya da zayıf olma durumu dönemsel ve coğrafi olarak mutlak bir farklılık göstermektedir. Rönesans Avrupasında hazırlanmış, gösterileni algılanan gerçekliğe en yakın biçimde resmetme arzusuyla insan gözünün gördüğüne yakın perspektif temsillerle, aynı dönem Osmanlısında çizilen, insan görüşünden bağımsız ve farklı projeksiyonların üstüste bindiği temsilerin bağlamı ve görüş biçimleri birbirinden bağımsız değerlendirilmelidir. Benzer şekilde, farklı mimari temsil biçimlerine, kendi tarihsel sürecinde yüklenen değer ve anlam dönemsel olarak değişiklik göstermektedir. Türkan U. Uraz, benzer bir farklılığı şöyle dile getirmektedir.

> *"60'lı ve 70'li yıllardan hatırlayacağımız eli kuvvetli iyi perspektif çizen mimarın sanatçı kimliği yüceltilirken, paralel dik-izdüşüm metoduyla çizilen mimari çizimlere herhangi bir hatayı gizlemek için yapıldığı zannedilir diye ağaç bile koymamaya özen gösterilir, tasarlanan ürünün gerçekte ne ise o olarak çizildiği paftalar, bu oyunu oynamanın ahlakçı, dürüst, açık ve net yolunun göstergesi sayılırdı. Öyle ki, mimar adayına bunlar, eğitiminde öğretilir, mimarın kendisinin değil çizgisinin konuşmasının, bu nedenle çizgilerin kendisini doğru anlatmasının, ek bir açıklamanın olmaması gerektiği söylenirdi."*[25]

Bu alıntı iki farklı mimari temsil yönteminin, mimari tasarım etkinliğine olan bakışı nasıl farklılaştırdığını göstermektedir. Bunlardan birincisi serbest elle çizilmiş 60'lı

---

[23] Tan Kamil Gürer, a.g.e., s. 77.
[24] Uğur Tanyeli, Mimarlıkta Temsiliyet, Arredamento Mimarlık, Sayı 4, 2002, s. 76.
[25] Türkan U. Uraz, Mimar ve Temsil: Oyunda "Usta" veya "Kurban" Olmak, ya da…, Arredamento Mimarlık, Sayı 4, 2002, s. 78.

yıllar sonrasının popüler temsil biçimi olan ve yoğun bir soyutlamayı barındıran eskiz, diğeri ise modern dönem mirası bir temsil biçimi olan paralel izdüşüm yöntemidir. Uraz, yaygın olarak paylaşılan izdüşümsel temsil anlayışının önderliğindeki tasarım eğitiminin teknik resim derslerinde öğretilen standart çizim ile sınırlandırıldığını ve yaparken düşünme esaslı eskiz çalışmalarının hiçbir zaman yüksek sesle konuşulmadığını ve yok farzedildiğini iletir. Bu durum mimari temsil yöntemlerinin tasarım etkinliği üzerindeki etkisini açıkça göstermektedir. Gürer, çalışmasında, Robbins'in mimari temsilin kültürel bir olgu olarak mimarların dünya görüşünü yansıttığı; mimarlık ürününün tasarım sürecinde ortaya çıkışını etkilediği ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimari temsilin retorik bir nitelik kazandığına dair görüşlerini aktarmaktadır.[26] Bu doğrultuda, mimari temsilin, tasarımcının mimarlığa bakışını yönlendirdiği, onun mimarlığı anlamlandırma biçimini değiştirdiği söylenebilir. Nitekim Robbins, mimarlık kuramında ve inşa edilmiş ürününde de kırılmaların yaşandığı 20. yüzyılın ikinci yarısını, mimari temsilin retorik bir nitelik kazandığı dönem olarak göstererek bir anlamda bu görüşü desteklemektedir.

Dalibor Vesely'e göre günümüzde temsil, bazı disiplinlerde özgürleştirici bir alan olarak olarak kullanılmış, ahenk ve uyum göstermenin formülü olmuştur. Temsilin bu özelliği özellikle, yüksek derecede tutarlı olduğu ve bir taraftan göreceli olarak bağımsız olduğu alanlarda ortaya çıkmaktadır. İyi bir örnek olarak mimari tasarım alanında, çizimler, modeller ve farklı yansıma teknikleri ve daha geç dönemde ortaya çıkan daha çok sanal gerçeklik olarak bilinen dijital simülasyonlarla bu tutarlılık ve özgürlük eş zamanlı elde edilir. Simüle edilmiş gerçeklikler üzerine bugünkü tartışma, sanal gerçekliklerin gerçekliğin kendisinden daha gerçek olabileceğine dair bir inanışı teşvik etmektedir. Vesely'e göre disiplin içindeki tasarım ve kuramcılar bu bağlamda temsilin gücünü halen anlamamakta ısrar etmektedirler. Temsilin bu biçimde özgürleşmiş halinin modern ütopyaların ve ideolojilerin oluşumundaki bariz rolünün yanı sıra, serbestçe manipüle edilebiliyor oluşuyla artık bir kamusallık ve manifestolarla sınırlı kalmaz ya da başka bir deyişle bir kamusallığı ya da söylemi

[26] Tan Kamil Gürer, a.g.e., s. 78.

taşıma gerekliliği aranmaz. Dolayısıyla büyük ölçekli, ezici projelerin oluşmasının da bir anlamda ortamını ve etkenini oluşturmaktadır. [27]

Görülmektedir ki, mimarlık disiplini içinde temsil, tasarımın ve mimarlığın yönünü değiştirmiş ve mimarlığın ürünü üzerinde etken bir rol oynamakla birlikte mimarlığın ürününün ne olduğunun tartışmasını açacak kadar güçlü ve değişmez bir pozisyon edinmiştir. Buradan hareketle sonraki bölümde mimari temsil biçimleri arasında tarih boyunca mimarlıkta baskın bir role sahip olmuş olan çizime bakılarak, etkisinde mimarlığa yüklenen anlamın nasıl değiştiği, mimari tasarımın kendi tarihi boyunca hangi kırılmalardan geçtiği gösterilecektir.

[27] Dalibor Vesely, Archıtecture In The Age Of Dıvıded Representatıon: The Questıon Of Creatıvıty In The Shadow Of Productıon, MIT Press, 2004, s. 4-5.

3. MİMARİ ÇİZİM

> *"Benzeşmeyen bir benzeşimi, Ortaçağ sonrası ve Rönesans denen zamanın yapmaya çalıştığı gibi benzeşen bir benzeşimle temsil etmeye çalışmak, aslında imgenin dokunuşa dayalı izini ondan alarak imgeyi gerek gözden ve bedenden, gerekse imgenin ardında yatan aşkınlıktan yoksun kılmak anlamına gelir. Ne var ki adı geçen yoksunluk, yalnızca tanrısal aşkınlığın temsili için değil, aynı zamanda varoluşun tümüne dair temsiller için de geçerlidir."*
>
> *Zeynep Sayın**

Alberto Pérez-Gómez, mimari temsilin durumuyla ilgili kaygısal yaklaşımın 19.yüzyıldan özellikle Jean-Nicholas-Louis Durand'ın kitabı "*Precis des leçons D'architecture*"da (1805) belirlediği bilimsel metodolojiden miras olduğunu söyler.[28]

Bugün mimarlık camiası yaratımın, yapının tasarımının ve temsilinin -kökeni Durand'ın çalışmalarına dayanan- proje setlerine bağlı olduğunu kabul etmektedir. Bu proje setlerini, çoğunlukla mimarın kendisi, meslektaşı ya da müşteri ile ilişkilerinde kullandığı plan, kesit, görünüş düzlemlerindeki teknik çizimler ya da diyagramlar, perspektifler oluşturur ve setlerin mimari bir ürüne dair bütüncül fikri vermesi beklenir. Oysaki, imajlar arasındaki sentaktik bağlantılara dayalı bu indirgemeci temsillerin her biri, parçalanmış bütünün yalnızca bir parçasını gösterir. Mimarlığın böylesine parçalı temsil ortamında bir şiirsellik olup olmadığı, mimarlığın sanatla ve teknolojiyle olan ilişkisi Pérez-Gómez'in sormuş olduğu sorulardır.

Benzer şekilde tezin bu bölümünde, mimari çizimin mimarlık kuramı içerisindeki rolü incelenerek, çizimin, mimarlıkta anlam ile arasındaki ilişki ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Avrupa coğrafyasında gelişen mimari çizim, tarihsel süreçte ele alınacaktır.

---

[28] Alberto Pérez-Gómez, The revelation of order:Perspective and architectural representation, içinde, Kester Rattenbury (Ed.), This Is Not Architecture, Routledge, 2001, s. 3

* Zeynep Sayın, Tersten perspektif'e sunuş, 2001

3.1 "Çizim"in Doğuşu

Bugün anladığımız manâda mimari çizimin doğuşuna dair kırılma noktası bir çok kaynakta Rönesans olarak gösterilmektedir. Örneğin Uğur Tanyeli mimarlıkta temsiliyet sorunsalı alanı için Rönesans'ın bir milât oluşturduğunu, bugün bilinen tüm çizim ve betimleme tekniklerinin Rönesans'ta uyandığını, bununla birlikte mimarlığın modernite öncesinde tekil olan gerçekleşme ya da varlık alanının ikili bir yapı edindiğini söylemektedir.[29] Bu, mimari inşanın ön koşulu olarak çizimin doğmasıyla, inşa ve çizim olarak ayrışan ikili yapıdır. Tanyeli, bu noktada mimari-düşünsel etkinliğin (tasarımın) aynı zamanda doğuşuyla bu yapının üçlü (tasarım-çizim-yapım) olarak da okunabileceğine dikkat çekmektedir. Erdem Ceylan ise bu yarılma halini çizimin doğuşuna bağlı tasarım-yapım (inşa) ayrımı olarak okumakta, çizimi ise tasarıma eşlik eden, onun grafik ifadesi olarak, bu ikisinin "arasında" bir konuma yerleştirmektedir.[30] Böylece tasarım-çizim-yapım üçlüsü, mimarlığın yeni üretim süreci olarak ortaya çıkmıştır.[31] Hangi okuma biçiminden bakılırsa bakılsın mimari çizimin belirli normlar içine yerleştirilmesi, mimarlık edimindeki sarsılmaz yerini edinmesi açısından Rönesans'ın önemli bir kırılma noktası olduğu aşikârdır. Rönesans'tan başlayarak temsil, yerine geçtiği ya da sembolize ettiği mimarlığın inşa edilmiş nesnesinden bağımsız özerk bir alana yerleşir.

Ancak Rönesans'a gelene kadar olan dönemde de yapı yapanların çizime başvurdukları bilinmektedir. Nitekim mimarların karmaşık yapıları inşa edebilmek için mimarın kendisi, meslektaşı ya da müşteri ile iletişim kurabildikleri görsel bir foruma ihtiyaçları vardır. Antik Yunan'da tasarımı anlamak adına 3-boyutlu modellerin kullanıldığı, Mısır'da ise yapıma destek amacıyla teknik çizimlerin yapıldığı bilinmektedir.[32] Öyleyse mimari çizimin Rönesans'ta mimarlık ediminde kendine, inşaî üründen daha az öneme sahip olmayan bir konum edinmesini

---

[29] Uğur Tanyeli, Mimarisiz Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarisine, içinde, Meral Ekincioğlu (ed.), Daniel Libeskind, Boyut Yayın, 2001, s. 9

[30] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 56

[31] Bu yeni üretim süreciyle eş zamanlı olarak, sıralamanın tersine işleyen (yapı-temsil-zihin) bir bilgi edinme süreci oluşmuştur. Bu süreçte temsil tıpkı üretim sürecinde olduğu gibi "arada" konumlanarak bilginin merkezi, kaynağı özelliğini kazanır. Dolayısıyla eskinin aşkın bütünsel bilgisi yerine temsilin aracılığıyla edinilen yeni bir bilgi sistemi (epistem) doğmuş olur.

[32] Türkan U. Uraz, Mimar ve Temsil: Oyunda "Usta" veya "Kurban" Olmak, ya da…, Arredamento Mimarlık, Sayı 4, 2002, s. 79.

anlamak; çizimin özsel karakterini, varoluşunu ve dönüşümünü kavrayabilmeyi gerektirir.

Mimari temsil üzerine ortaya koyulmuş birçok yazında, çizimin doğuşuna dair Plinus'a (Pliny the Elder)[33] ait bir anlatı olan Diboutades hikâyesine rastlanmaktadır. Hikâye birçok yönden çizimin var oluşunu anlamada bize ipuçları verir. Kendra S. Smith'in de değindiği hikâyede, çoban Butades'in kızı (Diboutades), ayrıldığı sevgilisinin gölgesini üzerine düştüğü duvar yüzeyine sabitlemektedir. Onun profilini duvara çizer. Smith'in burada dikkat çektiği nokta mühimdir. Ayrılan sevgiliyi hatırlamanın birçok başka yolu olabileceğini belirtir Smith, ancak giden sevgilinin bir hatırlatıcısı olarak mesela, saçının bir parçasını saklamaz Diboutades, ya da parmak izini almaz. Onun bedeninin izini duvara sabitler. Ona ait bir görüntüyü, özellikle de bedeninin görüntüsünü böylece saklamış olur.[34] Smith'in burada altını çizdiği nokta, imajın hafızanın, hayal gücünün ve fantezinin üzerinde nasıl bir etkisi olduğudur. Giden sevgilinin hatırlatıcısı, hayal gücünü onun yokluğunda manipüle ederek ona ait fantezilerin oluşmasının itici gücünün çizim olması bunun bir göstergesidir. Stoichita, gerçek gölge gidene eşlik ederken, duvarda hapsedilen ve hep orada kalacak olan taslağının, bir varlığı imge durumunda ölümsüzleştirdiğini ve bir anı yakalayıp onu sonsuz kıldığını belirtmektedir. [35]

Evans 1986'da kaleme aldığı 'Translations From Drawing to Building' isimli yazısında aynı hikâyeyi aktaran iki resmi irdeler. Bu irdeleme diğer çizim biçimlerinden farklılaşan "mimari çizim"in karakteri üzerine açıklayıcı bir değerlendirmedir.

Resimler neoklasik dönem sanatçıları olan Schinkel ve Allan'a aittirler. Evans, o dönemde Allan'ın seçkin bir ressam Schinkel'inse daha çok mimar olarak tanındığına dikkat çekmektedir.[36] Ressam olarak tanınan David Allan'ın resminde (1773) (Şekil 3.1) Diboutades'in çizimine zemin oluşturacak kaplamalı bir taş duvarın çevirdiği iç mekân sahnelenmiştir. Duvara düşen gölgenin kaynağı, oturan sevgilinin başı ile aynı hizada ve bir kol mesafesi kadar uzakta konumlanan gaz lambasıdır. Karl Friedrich Schinkel varyasyonunda (1830) (Şekil 3.1) ise Allan'ın

[33] Milattan sonra 23-79 yılları arasında yaşamış Romalı yazar, filozof.
[34] Kendra S. Smith, Archıtects ' Sketches: Dialogue and Design, Oxford, 2008, s. 43.
[35] Victor I. Stoichita, Gölgenin Kısa Tarihi, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 16.
[36] Robin Evans, Translations From Drawing To Building and Other Essays, Architectural Association Publications, London, 1997, s. 163.

anlatımıyla tezat olarak olay mimari bir iç mekân yerine çalılık ve kayalık bir pastoral mekânda geçmektedir. Çizim işlenmiş bir taş yüzeyi yerine doğal bir kayalığın üzerine yapılır ve ışık kaynağı lamba değil doğal güneş ışığıdır. İki resim de hikâyeyi doğru aktarmakta ve çizimi bir yansımayı sabitleme fonksiyonu olarak göstermektedir.[37] Ayrıca iki resimde de gerekli elemanların kombinasyonu mevcuttur: ışık kaynağı, ışığın üzerine düştüğü nesne, nesnenin arkasında gölgenin düştüğü yüzey ve izi sabitleyen bir araç. Ancak Schinkel, bu gereksinimleri tamamlayan minimum yapay malzeme resmeder, ona göre doğa üzerinde insan tarafından bırakılan ilk iz ancak işlenmemiş bir kayanın üzerinde ilkel bir kömür kalem izi olabilir. Allan gösterisinde ise bu olayın geç, büyüleyici, romantik koşullarını sağlamak için bütün mimari elemanlar kullanılmıştır. Allan'da çizme olayı Diboutades'in kendi performansı iken, Schinkel'in resminde daha maskülen temsilin içindedir. Çizim eyleminin Schinkel'in resmindeki organizasyonel nitelikleri, Shinkelin çizimi mimarlıkla özdeşleştirmesinden kaynaklanır. Evans Schinkel'in resminde bir sosyal strüktür organizasyonundan ve hatta iş ve düşünce arasında bir ayrım olduğundan bahseder. "Mimarlık" öncesi bir durum betimlemesi vardır.



Şekil 3.1 : David Allan, "The Origin of Painting" (Resmin Kökeni),1773 (solda) ve Karl Friedrich Schinkel, "The Origin of Painting", 1830 (sağda)

Evans'a göre Shinkel'in yorumuyla anlatılan 'ilk çizimin' yapılışı olayı olduğundan, yapıdan önce gelmelidir. Bu sebeple herhangi bir mimari elemanla karşılaşılmaz,

[37] Robin Evans, Translations From Drawing To Building and Other Essays, Architectural Association Publications, London, 1997, s. 163.

çünkü çizim olmadan mimarlık olamaz. En azından, ancak geometrik tanımların çizgi değerleri üzerine kurulu bir klasik mimarlık olamaz. [38]

Evans'ın bu irdelemede vurgulamak istediği klasik dönem mimarlığında çizimin konumudur. Schinkel'in resminde çizim bölünmüş bir eylemdir, mimarlığın yapım ve tasarım arasında bir yarık olarak farklı ölçeklerde çeşitleyebileceği bir ulaşımıdır. Klasik dönem çizimine ait başka bir semptom da yine Schinkel'in resminden okunabilir. Allan yerel, noktasal çizimi deforme edebilecek bir ışık kaynağı kullanmaktadır. Schinkel ise güneşi kullanır, çünkü güneş ışınlarının birbirine paralel hareket ettiği kabul edilen çok uzak bir kaynaktır. Bu ışık kaynağı perspektifin ve paralel izdüşümün ve ona bağlı ortografik projeksiyon (plan-kesit görünüş üçlüsü) gelişiminde kritik rol oynayan bozulmasız yansımaya karşılık gelir.

Rönesans ile çizim, mimarlık alanında kendine özerk bir yer edinir. Klasik dönemde ise üretici bir güç elde edecektir. Resimde 20. yüzyıla kadar öznenin her zaman doğadan alındığını söyler Evans, –Diboutades hikâyesinde olduğu gibi- özne bir takım bozulmalara uğratılabilir; ancak her zaman temsilinden önde tutulur. Önceliklidir. Bu durum çizim temelli klasik mimarlık geleneği ve sonrasında bunun bir uzantısı olarak (kimi zaman tam tersi gbi gösterilmiş olsa da) erken 20. yüzyıl modern mimarlığı için meşru olamaz. Temsilin bilgisiyle üretilen mimarlıkta özne (mekân ya da yapı) çizimden sonra gelmiştir.[39]

3.2 Tarihsel Süreçte Mimari Çizim

Mimarlık ediminde kendine öznenin önünde bir yer edinen çizim, çizimin betimleyici geometrisi basitleştirilmiş bir nesnelleştirmeye ön ayak olur. Bu yansıtıcı araçlar 19. yüzyıl Avrupasını belirleyen ve bizim dünya düzenimize uzanan teknolojik dünya görüşünün ve batının felsefî geleneğinin kompleks bir ürünüdür. Bu sebeple Pérez-Gómez "çizim ve onun yarattığı koşullar basitçe geride bırakılabilecek bir durum değildir, daha derinlikli irdelenmesi gerekir" şeklinde bir görüş ileri sürmektedir.[40] Benzer şekilde, Mark Hewitt, Foucault'un aydınlanma boyunca düşüncenin yapısının nasıl değiştiğini göstermesine göndermede bulunarak,

---

[38] Robin Evans, a.g.e., s. 163-165.
[39] Robin Evans, a.g.e., s. 165.
[40] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 5.

"mimarın zihinsel etkinliğini anlayabilmek adına, tıpkı dil bilimcilerin, tarihçilerin, etimologların, dilin tarih boyunca düşünceyi etkileme biçimi hakkındaki şaşırtıcı açıklamaların üzerindeki örtüyü kaldırarak, dilin kullanımı, vokabüler, retorik ve yazı stilindeki değişiklikleri entellektüel tarih ile bağlantılar içerisinde inceledikleri gibi; mimarlık tarihçilerinin ve kuramcılarının da bir düşünme aracı olarak mimari çizimin tarihine benzer bir derinlikte bakmaları gerektiğini" söyler.[41] Dolayısıyla tezin bu bölümündeki çizimin tarihsel süreçte incelenmesi, bu görüşler bağlamında, çizimin yarattığı koşulları ve mimari düşüncenin (tasarımın) yapısı üzerindeki etkilerini tespit etmeyi amaçlamaktadır.

3.2.1 Rönesans öncesi mimarlıkta "çizim" ritüeli

Bugünün mimarlık dünyasında kavramsallaştırmalar ve görselleştirmeler genellikle fikir ile son yapı arasında birebir karşılıklar olarak kabul edilir. Pérez-Gómez, tasarım sürecinde çizimlerin, çıktıların, maketlerin, fotoğrafların ve bilgisayar grafiklerinin türlü türlü roller oynamasına rağmen inşa edilmiş yapının birebir çözümleyicileri ya da gerekli vekilleri olarak kabul edildiklerini, ancak bu temsil formları ile referans verdikleri dünya arasında her zaman görünmez bir mafsal noktası olduğunu söyler.[42] Pérez-Gómez'in mafsal metaforuyla aktardığı, bahsettiği temsil araçlarının ve özellikle mimari çizimin inşa edilmiş/edilecek gerçekliği ya da zihinde oluşan imajı yaygın olarak inanıldığı gibi birebir aktaramadığı, iki durum arasında bir kırılma yaşandığıdır.

Günümüzün profesyonel mimarlığının sürecinde yaygın olarak geleneksel çizim setleri (plan-kesit-görünüş, perspektif, v.s.) kullanılır. Vaziyet planından detay çizimlerine kadar geniş içerikle oluşturulan setler inşa edilecek yapıya dair nesnel ve kesin bir fikir oluştururlar. Öyle ya da böyle mimarın üretmekte zorunlu ve sorumlu olduğu bu çizimlerin, yapımda yanlış yorumlamaların oluşmaması için mutlak, net olmaları beklenir. Profesyonel mimarlar mimari çizimi bu ışıkta görürler.

Bugünün dünya düzenindeki bu durum, bu tezde de derinlikli olarak ele alacağımız Jacques-Nicolas Durand'ın "*Precis des leçons D'architecture*"da (Mimarlıkta

[41] Mark Hewitt, Representational Forms and Modes of Conception: An Approach to the history of Architectural Drawing, Journal of Architectural Education, Cilt:2, Sayı:39, 1985, s. 2-9
[42] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 3.

Kesinlik Üzerine Dersler, 1805) [43] tanımladığı çizim tekniğine dayanmaktadır. Avrupalı birçok düşünürün mimari çizim alanında Durand'ı milat olarak gördükleri 19. yüzyıldan, 20. yüzyıl modernizmine ve sonrasında (aksine duruşlar yaşansa da) modern düşüncenin günümüze kadar gelen teknik dünya anlayışında mutlak kontrol hem tasarım hem de yapım aşamasında esastır.

Pérez-Gómez, "Bu dünya düzeninin fonksiyonalist motivasyonları mimari çizimin faydacıl kapasitesini sembolik bir düzen oluşturma potansiyelinin üzerinde teşvik eder"[44] demektedir. Bu anlamda mimarlığın pragmatik, işleve yönelik kapasitesi, sembolik yani anlama yönelik kapasitesini aşmış, anlamdan işleve, ontolojik olandan fonksiyonel olana bir geçiş yaşanmıştır. Pérez-Gómez için sembolik bir düzen oluşturmak mimarlığı sanata daha yakın bir pozisyonda konumlandırarak, anlamı mimarlığın alanına sokmak manasındadır:

> *"Günümüz mimarlarının anlayışına göre, sembol ne buluş, ne keşif, ne mutlak doğruların, ne de aşkın teolojik değerlerin yeterli bir temsilidir. Onlara göre semboller sadece belirli tarihsel ve kültürel değerleri bedenselleştirir. Ancak biliriz ki binalar, geleneksel temsil yöntemleriyle kolayca yeniden üretilemeyecek deneyimsel boyutlar içerir. Yapım görevi anlamlı bir çevre, çağdaş insan aktiviteleri v.s. için sadece basit bir konumlanma değildir. Mimari temsilin sembolik bir düzeni bedenselleştirmesini beklemek, aslında onun, herhangi bir sanat dalı gibi davranmasını beklemektir. Mimarlığın görevi pragmatik barınaklar inşa etmek değil, insanın içsel derinliğini yansıtan fiziksel, biçimsel düzenler oluşturmaktır."*[45]

Bu alıntı mimari çizimin, Rönesans'tan başlayarak mimarlığın inşa edilmiş nesnesinin önüne geçmesi halinin ortaya çıkardığı bir semptomun farkındalığını anlatır. Bu semptom (bir rahatsızlığın, hastalık halinin belirtisi) mimarlığın pragmatik kapasitesiyle sembolik kapasitesi arasındaki yarılmaya işaret eder. Pérez-Gómez'in de üzerinde durduğu durum, aslında mimarlığın günümüzün modern

[43] Durand 1805'te yayınladığı bu kitabında mimari yapıya ait bileşenleri, basit modüler grid bir sistem üzerinde göstermiştir. Durand'ın bundan önceki dönemde bir bütün olarak algılanan yapıyı bu şekilde çözümlemesi modernin binayı endüstriyel bir ürün olarak ortaya koyacağı düşüncenin temelini oluşturur.
[44] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 6.
[45] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 6.

dünyasında insanın içsel derinliğini yansıtmaktan ne kadar uzak olduğudur. Evans, endişelerini şöyle dile getirmektedir:

> *"Düşünce son çizime doğru giderken, bir yer değiştirme yaşanıyor, eğer mimarlığı sanata daha yakın bir eylem olarak tanımlamak istiyor isek yalnızca onun birebir kendi nesnesi üzerinde çalıştığını düşleyebiliriz. Bu da günümüz mimarlığının içinde biçimlendiği politik, ekonomik, sosyal sınıf iddiasından vazgeçmemizi gerektirir. Mimarlık eğer bu biçimde yeniden tanımlansaydı daha az sorumlu, küçük, daha az öngörülebilir, daha az para eden ama çok daha iyi bir şey olabilirdi."*[46]

Bizim anladığımız manada, yani mimarlık ile onun nesnesinin arasına yerleşen ve mimarlığı aşkın ama alçakgönüllü bir eylem olmaya yönlendirmek yerine organizasyonel bir sürece dahil olması için koşulları oluşturan çizim, Rönesans'tan önce sıklıkla rastlanan bir durum değildir. Mimarlık, 16. yüzyıl'a kadar yapı ustasının inşaat öncesi üretiminden ve onun temsilinden çok inşaat sırasındaki pratiğine güvenilerek yapılmıştır. Ortaçağda mimarlar binanın tümünü önceden zihinlerinde canlandırmazlar ve ölçek kavramı bilinmezdir. Hewitt, "kesin olarak ölçülendirilmiş ve oranlanmış cephe çizimlerinin (ortografik projeksiyonu kullanarak) 14. ve 15. yüzyıllara ait gotik çizimlerde de çok az bulunduğunu" söylemektedir.[47] Gotik mimarlığın, -bütün ortaçağ pratikleri arasında en teoriye dayalı olanı- temel olarak bir inşa pratiği olduğu bilinmektedir. İnşaat alanında direkt olarak uygulanabilecek iyi kurulmuş gelenekler ve geometrik kurallar tarafından yönetilir. Bir binanın başlangıcından itibaren yapım, retorikler ve geometri ile sürdürülür, yapımı devam eden yapının cephesi üzerinden süren tartışmalarla görünüş yükselir. "Duvarcı ustası dünya üzerindeki tanrının şehrine ait bir modeli inşa etmekle sorumludur. Gotik katedrallerin çeşitli dışavurumları, farklı jenerasyonlardan çeşitli inşaat projelerinde çalışmak için Avrupa çevresine göç eden taş ustaları tarafından uygulanan farklı metotların sonucudurlar."[48] Bütün bu örnekler şunu anlatır ki orta çağ mimarlığında ve öncesinde inşa edilen işin mimari bir

---

[46] Robin Evans, Translations From Drawing To Building and Other Essays, Architectural Association Publications, London, 1997, s. 156-157.
[47] Mark Hewitt, Representational Forms and Modes of Conception: An Approach to the history of Architectural Drawing, Journal of Architectural Education, Cilt:2, Sayı:39, 1985, s. 2-9
[48] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 8.

fikirden olgunlaşması, bugün olan halinden çok daha az sistematiktir ve hatta mimari bir projeden oluşan ürünler çok daha az imtiyazlıydır.

Pérez-Gómez bu durumu şöyle anlatır:

> *"Çoklu tarzlar -Chartres katedralinde olduğu gibi- ya da uzlaşmış geometrik sistemler -Milan katedralinde ki gibi- tutarsızlık olarak değil, inşaat sürecinde ortaya çıkan strüktürel ya da sembolik problemlere karşı farklı tepkilerin katmanlaşması olarak kabul görüyordu."*[49]

Dolayısıyla, Rönesans öncesi dönemlerde tüm evrenin ve bunun bir parçası olarak mimari ürünün de kendi içinde, organik bir bütün olarak algılandığı ve çizim benzeri araçlarla parçalı bir biçimde temsil edilmediği görülmektedir. Çünkü organik ve bütün olan parçalandığında anlamını kaybedecektir.

3.2.2 Rönesans görüşü ve perspektif

Erken Rönesans boyunca mimarlığın, ritüel bir yapma eylemi olduğu geleneksel anlayış değişmez. Bütünüyle canlı sempatetik bir evren anlayışı, 16.yüzyıl ortalarına dek dominanttır. Bu anlayış, gerçekliğin düzenini birbiriyle bağımlı tek bir canlı evren olarak anlar. Ancak bu bağlam, Rönesans'ta ortaya çıkan sürekli mutlu, rasyonel bir hayatı isteyen, cennetin düzenlerini taklit eden sihirbaz mimarların manipülasyonuna açıktır. Bir kenti ya da bir yapının geometrik fizyonomisini yansıtmak, Rönesans öncesinde kehanetsel bir tavırken, bu dönemde oluşan paradigmal kaymayla birlikte birbirine bağımlı bir bütün olarak anlaşılan evren fragmanlara ayrılarak, geometrik tanımlanır hale gelmiştir. Bu dönüşüm çağdaş mimarların bugün kabul ettiği mimarlık pratiğinin başlangıcına işaret eder.

Batı kültüründeki mimarlık alanında onun temsili üzerinden okuduğumuz bu kırılmalar, toplumu oluşturan tüm yapılar üzerinde etkilidir ve evren anlayışının temelinde yaşanan farklılaşmadır. Kritik olarak, ne mimarlık alanında yaşanan bu kayma, ne de diğer disiplinlerde gelişen farklılaşmalar, toplumda paralel olarak gelişen sosyokültürel değişimlerden bağımsız olarak okunabilir. Tarihsel süreklilik içinde bir dizi gelişme çok katmanlı olarak farklı coğrafyalarda aynı ya da ayrı zaman aralıklarında ortaya çıkar. Dolayısı ile tarihin belirli bir diliminde belirli bir

---

[49] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 9.

coğrafyada kaynayan durumu, günümüzün özellikle sanatının ve mimarlığının, kendinden öncesi ile bağlarını koparmış bir başlangıç anı olarak göstermek de mümkün değildir.

Rönesansta beliren hümanist pratikler, resim sanatında köklü farklılaşmaları doğurmuştur. Bu pratiklerin kökenleri ortaçağda feodal düzen ve kölelik rejiminin etkisiyle kent ile kırsalın ayrışması, kentlerin zanaatçı ve ticaret yığınakları olarak belirmesine dayanır. Özellikle İtalya kent devletlerinde birçok farklı nedenlerden ötürü kapital birikim artmış, güçlenen kentlerde sınıflar arası iktidar çatışmaları alevlenmiştir. Günümüzde küresel ölçekte gelişen kapitalist pratiklerin tohumları da bu dönemlerde atılmıştır. Bu gelişlim Ortaçağ'ın din kökenli güçlü cemaat duygusu içindeki "birlikte inşa etme" biçiminden modernizmin "tutkulu birey"inin kuruluşuna geçiştir.[50] Bu hümanist ortam içinden yetişen düşünürler, filozofların antik çağdan beri varoluşsal bir problem olarak tartıştıkları görme fenomenini, resim sanatını kökten biçimde değiştirecek yeni bir bakış açısıyla ele alacaklardır.

Antik çağda ve ortaçağda birçok filozof, görme fenomenini tanımlamaya çalışmışlardır. (Platon, Aristo, Aquina'lı Thomas, Öklid, Robert Bacon) Pérez-Gómez, bu çağın perspektif anlayışının (perspectiva naturalis) Rönesans sonrasının doğrusal perspektif anlayışından (perspectiva artificialis) farklı olarak insan görüşüne açıklık getirmeye çalıştığını, bunun temsil ile ilgili olmaktan çok, tanrının var olma biçimlerini anlamakla ilgili olduğunu söylemektedir.[51] Antik çağda ve orta çağda mutlak görüş, bütünüyle kapsayıcı ve konuma göre değişmeyen, tanrıya atfedilen bir görüştür; insan görüşüyse, tanrının görüşünden bahşedilmiş mükemmel olamayan kusurlu bir görüş olarak anlaşılmaktadır. Pavel Florenski, Rönesans öncesinde görüşü yansıtma biçemlerini "Tersten Perspektif" isimli kitabında, özellikle kilise ikonaları üzerinden ele alır.[52] Ona göre, ikonaların doğrusal perspektife aykırı davranmaları ressamın içindeki pozitif gücün göstergesidir. İkonalar nesnesini ve nesnenin dinamiğini nesnenin görünür çizgilerinden çok daha güçlü ifade edebilen metafizik şemalar ile resmedilir ve onları benzersiz biçimde daha değerli kılan da tam olarak bu güçtür. Florenski, dünyanın doğrusal perspektifle yapılan temsilinin,

---

[50] Efe Korkut Kurt, Brunelleschi Modern Sanatçı Mitinin İlk Temsilcisi miydi?, Alanistanbul Galeri İnternet Yayını, http://alanistanbul.com/turkce/hakkinda-2/metinler, son erişim: Aralık, 2012

[51] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 10.

[52] Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 53

doğrusal perspektifle yorumlanışının onun kendi gerçekliğinden kaynaklanan asıl sureti, asıl doğru ifadesi olup olmadığını tartışmaktadır:

> *"Mısırlılarda ve (farklı anlamda da olsa) Çinlilerde perspektifin olmayışı, onların çocuksu deneyimsizliğe sahip olmasından çok, son derece eski sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu. Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını –perspektifin böyle bir iktidara sahip oluşu öznelciliğin ve iluzyonizmin ayırt edici özelliğidir- ilksel olarak reddetme tavrı , dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafizik uğruna gerçekleşir."*[53]

Florenski, sanatsal yaratımda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat müelliflerinin perspektifi "beceremememesinin" kesinlikle söz konusu olmadığını, aksine basitçe bunu kullanmak istemediklerini ileri sürer.[54] Ona göre dönemin yaratıcıları perspektiften farklı temsil ilkeleri kullanmak istemekteydiler ve bu ilkeleri kullanmak istemelerinin nedeni de, çağın anlayışına uygun olarak dünyayı, temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıydı.

Pérez-Gómez, Rönesans'a kadar ekseninden uzaklara kaymayan bu tanrısal görme biçimini doğrusal temsilin alanında çeken ilk kişi olarak Nicholas of Cusa'nın "De Visione Dei" (Tanrının Görüşü, 1453) metnine dikkat çeker. [55] Cusanus geometrik görüş ile kutsal temsil arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya girişmektedir. Gotik katedrallerdeki ikonların, çevresindeki her şeye dikkatle bakıyormuş ve yer değiştirmemize bağlı olmayarak bizi takip ediyormuş gibi görünmesini inceler. Buradaki önemli nokta, kutsal bakış ile insan arasındaki farkı ortaya ortaya koyuyor olmasıdır. Tanrı için görmek; duymaktan, tatmaktan, koklamaktan, dokunmaktan, algılamaktan ve anlamaktan ayrı bir şey değildir.

Cusanus dünyadaki derinlik deneyimini düzenleyen geometrik yansımaların prensiplerini kavrasa da, yakınsamanın her yerde birden bulunan merkezine, yalnızca tanrının erişebileceğini vurgular. Bu sebeple, sadece O gerçeklik vizyonuna yerleşir, insanlar tabi ki bu deneyimi paylaşamazlar; çünkü, bizim görüşümüz mükemmel

---

[53] Pavel Florenski, a.g.e., s. 51
[54] Pavel Florenski, a.g.e., s. 75
[55] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 17.

değildir.[56] Bu bilinçle mükemmelliği kutsal temsili amaçlamak, dünyayı insana sunulduğu şekilde inşa etmekten çok dünyayı bütünüyle kapsayan tanrısal görüşü erişilebilir kılan "ayna" imgesine ulaşmak olmalıdır.[57]

Rönesans ile birlikte gelişen hümanist akım ile perspektif görüntü, tanrısal görüşü erişilebilir kılan ayna gibi değil; Öklid'in görüş piramidiyle uyumlu olarak dünya ürerinde bir 'pencere' gibi düşünülmeye başlanmıştır. Doğrusal perspektif anlayışı, dünyanın gerçekliğini, tanrısal boyutundan koparıp, insan gözünden göründüğü haline indirgemekte ve gerçekliği bir pencereden bakma metaforu ile ilişkilendirmektedir. Pavel Florenski doğrusal perspektifin doğuşunda ilk olarak tiyatro sahneleri için kullanıldığına dikkat çekmektedir; dikkat çektiği nokta, yine doğrusal perspektife dair özsel bir yitim anlatır:

> *"Perspektifin asıl kökeni tiyatrodadır. Bunun nedeni teknik ve tarihsel bir olgu olarak perspektifi ilk kullananın tiyatro olması değildir yalnızca; temelinde çok daha derinlikli bir nedenin gücü yatar: Dünyanın perspektifle yapılan temsili tiyatraldir. Gerçeklik duygusu ve sorumluluk bilincini yitirmiş bir dünya görüşünün kaynağı da budur. Bu türden bir dünya görüşü açısından yaşam, artık edim değil sadece bir gösteridir."*[58]

15. yüzyılda doğrusal perspektif kendisini klasik optik geleneğinden uzaklaştıracaktır. Ancak ressamların çizgisel perspektiften artan etkilenmeleri, resimsel derinliğin geometrik sistematizasyonuna ya da perspektifin mimari yaratmanın öncülü olarak araçsallaştırılmasına bir yüzyıl kadar sonra uzanacaktır. "Bu dönemde ressamların deneyleri ve mimarların yaşam alanlarında geometrik bir düzen kurma endişeleri arasında önemli bağlantılar vardır. Ressamlar matematiksel derinliği ve hümanist kaygılardan gelen insan yaşantısına olan ilgilerini en açık biçimde mimari bir yerleşimde geçen bir hikâyeyi anlatan resimlerde gösterebilmektedirler. Hatta istisnai durumlarda, iyi tanınan 'Città ideale' (ideal şehir) (Şekil 3.2) tablosunda olduğu gibi, ressamlar kamusal alan mimarlığını

---

[56] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 17.

[57] Perspektif tarihi rönesans öncesi ayna, Rönesansta pencere ve sonrasında teleskop gibi metaforlarla tanımlanmaktadır. Konuyla ilgili bu türden bir incelemeyi, Samuel Y. Edgerton, "The Mirror The Window And The Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision Of The Universe" isimli çalışmasında sunmaktadır.

[58] Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 61.

öyküsüz, sanki yaşanmayı bekleyen skenografik zeminlermiş gibi sunmuşlardır."[59] Pérez-Gómez, metninde dönemin önemli isimlerinden biri olan hatta çizgisel perspektifin mucidi olarak da bilinmiş Brunelleskinin perspektif üzerine yaptığı çalışmaların resim sanatına dair kaygılardan çok mimari anlatım tekniği geliştirmek ile ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu dönemde dünya'nın fiziksel ve kültürel özelliklerini ölçmek Filippo Brunelleschi, Filarete, Francesco Di Giorgo gibi birçok mimarın kullandığı kritik ve yeni moda bir eylemdir. Artistik pratiklerin toplamı (resim, perspektif, mimarlık) dünyanın ölçülebilir gerçekliğini ortaya çıkarma azusuyla yönlendirilir.[60]



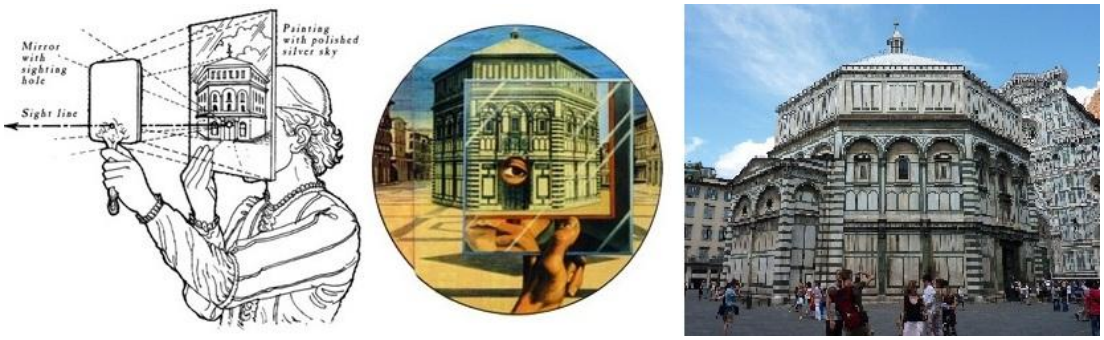
Şekil 3.2 : Città ideale, Ideal City, 16. yüzyıl

F. Brunelleschi, çizgisel perspektif üzerine deneyler yapmış ve kendisinden sonraki düşünürler tarafından merkezi perspektifi keşfeden kişi olarak atfedilmiştir. Küçük dikdörtgen ahşap panel üzerine Florence Piazza San Giovanni'nin (yetimler evi) ortogonal vaftiz odası'nın (Duomo) eşiğinden görüldüğü biçiminin simetrik temsilini resmeder. Paneli sıfır noktasından deler ve gözlemciden panelin arkasındaki delikten diğer eliyle tuttuğu aynada gördüğü panelin arka yüzüne bakarak temsilin tutarlılığını doğrulamasını ister. (Şekil 3.3) Böylece çizgisel perspektif, insan gözünün gördüğüne çok yakın bir yansıma biçimi olarak onaylanmıştır.

Bu deney üzerine doğan tartışmalarda Brunelleschi'nin neden bir ayna kullanmaya gereksinim duyduğu tartışılmıştır. Pérez-Gómez, Antonio Manetti'nin Brunelleschi'nin gözyüzü çizmek yerine yansıtıcı bir yüzey kullandığı söylemini iletmektedir.[61] Buradan hareketle, Hubert Damisch, Brunelleschi'nin gökyüzünü perspektifte basitçe temsil edemediğini, çünkü gökyüzünün geometrize

[59] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 23.
[60] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 27.
[61] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 27.

edilemeyeceğini kabul ettiğini söylemektedir ve bunu Brunelleschi'nin perspektife ilgisinin, resimden ziyade mimari ilgisinden kökeninin geldiğinin kanıtı olarak gösterir. Brunelleschi bu anlamda mimarlığın geometrize edilerek temsil edilmesinde bir başlatıcı olarak görülmektedir. Aykut Köksal, Brunelleschi'nin Yetimler Evi'ni mimarlığın geometri ve perspektifin denetimine girdiğinin bir göstergesi olarak görmektedir.[62]



Şekil 3.3 : Brunelleschi deneyinin bir görselleştirmesi ve Florence Piazza San Giovanni'nin bir imajı

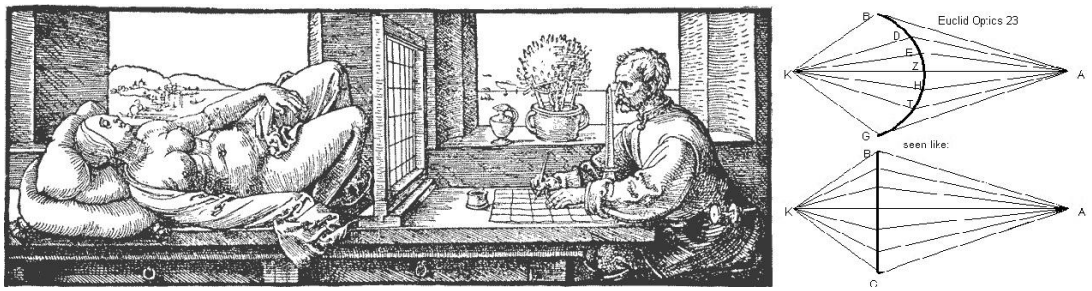
Dünyanın gerçekliğini bireycilik ve dolayısıyla ölçülebilirlik üzerinden anlayan Rönesans sanatçılarının ve mimarlarının en önemli kaynaklarından biri, Vitruvius'ün İÖ 1. yüzyılda yazdığı "Mimarlık Üzerine On Kitap"ıdır. (De'Architectura libri decem, De'architectura) Mimarlık kuramının kurucu metni olarak kabul edilen bu kitabı Leone Battista Alberti 15. yüzyıl ortalarında yeniden düzenleyip, yayınlamıştır. Vitruvius bu kitapta gözlemcinin pozisyonuna ve açısına göre meydana gelecek boyutsal bozulmaların farkındalığını göstererek, mimarlıkta optik düzeltmeyi tartışmaktadır.[63] Rönesans mimarlarının amacı da gözlemcinin pozisyonuna bağlı bozulmalardan kaçınmak, gözlemcinin sinestetik[64] algısına mükemmel düzenli oranlar iletmektir. Rönesans boyunca görsel algı dokunsallıktan öncelikli kılınmıştır. Pallasmaa, "Tenin Gözleri" isimli kitabında Alberti'den beri batı mimarlık kuramının birincil olarak görsel algı, uyum ve oran sorunları ile uğraştığını belirtir. Geleneksel kültürlerde beden inşaata kılavuzluk ederken 'Göz'

[62] Aykut Köksal, Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği, Arredamento Dekorasyon, sayı: 60, 1994, s. 91.
[63] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 20.
[64] Farklı duyuların aynı anda estetiksel algısı.

Rönesans ile birlikte mimarlık pratiğindeki günümüze kadar kaybetmeyeceği hegemonik rolünü elde etmiştir. [65]

Alberti, "De'architectura"da (De'Architectura libri decem, 1450) ressam ile mimar arasındaki farklılığı vurgulamakta, geometrik düzenli, kusursuz mimarlığın sözlüğünü ortaya koymaktadır. Alberti ve Brunelleschi'nin resim sanatı için geliştirdikleri ve Albertinin "De pictura" (1435) isimli kitabında tanımladığı "Construzione Legittime" (Doğru İnşa) kuralları, öncelikli olarak mimarlıkla ilişkilenmiş; böylece, mimari çizimin düzenli geometrisi, perspektif derinliğin belirmesini mümkün kılmıştır.[66] Dolayısıyla mimarlık displini dışından üreticiler olan –inşaat sırasındaki pratik ile ilgileri olmayan- Rönesans sanatçıları için "çizim" üretimlerini ortaya koydukları önemli bir alan olarak ortaya çıkar.

Perspektifin gelişim sürecindeki bir diğer kritik isim ise Albrecht Dürer'dir. Dürer, bozulmasız bir perspektif yakalayabilmek için doğayı kopyalamanın rijit bir metodunu geliştirmiştir. Pérez-Gómez, bir bakış noktası ve gridal olarak bölünmüş bir panelden oluşan Dürer'in "Underweysung Der Messung" (1525) isimli kitabında gösterdiği bu mekanizmasının tam olarak Öklid'in görüş piramidinin bir kesiti olduğunu ileri sürmektedir.[67] (Şekil 3.4) Bu bağlamda Dürer'in mekanizması 16. yüzyıl ortalarında gerçekliği bilimsel olarak nesnelleştirme çabalarının erken bir örneği olarak gösterilebilir.



Şekil 3.4 : Albrecht Dürer'in perspektif mekanizması (solda) ve Öklik görme konisi çizimi (sağda)

Bu noktada Pérez-Gómez, çizimin mimarlık alanında yarattığı yarılmaya dikkat çeker:

---

[65] Juhanı Pallasmaa, Tenin Gözleri, YEM Yayın, İstanbul, 2011, s.34
[66] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 23.
[67] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 34.

"Perspektif geometrik doğasını yenice tanımlanan çizgisellik ile paylaştı, çizimler efektif bir biçimde rönesans mimarlığını ortaçağın inşa geleneğinden bağımsız bir sanata dönüştürdü. Albertiye göre çizgisellik gelecekteki binaya dair bütünsel fikri (özellikle plan ve görünüş ile) mimarın zihninin gözüyle anlaşılmasını sağladı."[68]

Rönesans boyunca geometri, bir inşa tekniği olarak kullanılmıştır; ancak çizim, geometri kullanımını başka bir noktaya taşımaktadır. 16. yüzyıl ortalarında ve sonrasında insan varlığı hareket alanıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla, mimarların perspektife ilgisi bu dönemde deneyimlenen derinliğin geometrik boyutsallığını ortaya çıkarmak endişesine karşılık gelir. Başka bir deyişle çizim ile, ölçülebilir bir geometriye sahip imajlar elde edilmiştir.

Sonuç olarak, Rönesans'ta, sanatsal gelenekten gelen ressam-mimar tipi ortaya çıkmış, Rönesans'a kadar yapı ustalığı şeklinde yapıla gelen mimarlık, mimarlık disiplini dışındaki hümanist pratikler tarafından yönlendirilmeye, perspektif üretici bir araç olarak kullanılmaya ve mimarlık için yeni tanımlar getirilmeye başlanmıştır. Batı mimarlık kültüründe bu durum, mimarlık alanında tezin başında bahsedilen "yapı-tasarım yarılması"na karşılık gelir. 16. yüzyılda tanımlı, anlamlı ve bir sistematiğe sahip zihinsel etkinlik olarak tasarımın doğmasına yol açar. 16. yüzyıl'a kadar birbirinden ayrı düşünülmeyen ve mimarlığın birbirinden ayrı ama bir bütün oluşturan iki yüzü, tasarım–yapı ikiliği ayrışır.

Üç boyutlu bir gerçekliği iki boyutlu bir düzlem üzerinde gösteren ve mekanı bu araç üzerinden tanımlayan Rönesans sonrası disiplin içindeki yaratıcılar, giderek daha tanımlı, net bir mimarlık arayışı içinde, çözümlemeci çizimlere yönelecektir. Rönesans mimarlarının ana kaynağı olan Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine On Kitab"ında Vitruvius, yapının plan gösterimi olan "ichonographia"dan, cephe görüntüsünün gösterimi olan "orthographia"dan ve üç boyutlu bir biçimin düzlem üzerinde gösterimi olan "scenographia"dan söz etmektedir.[69] Bu üçlü çizim yöntemi, mimarlık alanına Rönesans ile dahil olmuş ve bir daha çıkmayarak günümüz mimarlığının da en genel temsil biçimi (plan-kesit-görünüş) olarak yer edinmiştir. Ayrıca Vitruvius, mimarlık düşüncesini tanımlı kıldığı insan vücudunun oranları yine

[68] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 23.
[69] Vitruvius, "Mimarlık Üzerine On Kitap, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Yayınları, 4. Baskı, 2005

Rönesans mimarları tarafından kullanılmak suretiyle Modern dönemde de Le Corbusier'in Modulor'una kaynak oluşturacaktır. Aykut Köksal'a göre:

> *"Vitruvius'un betimlediği antropomorfik oranlar düzeni mimari çizimin taşıyıcısı olan geometrinin, mimarlığın kendi gerçekliğinin dışında oluşturduğu bi metafor (eğretileme) örgüsü olarak ortaya çıkıyor ve Le Corbusier'nin Modulor'una dek uzanan bir çizgide belirleyicilik kazanıyor."*[70]

Vitruvius'u kendine kaynak alan Rönesans mimarlığı sorasında mimarlık, çizim gerçekliği düzleminde varolanla belirlenecek bir döneme girmiştir. Bu durum saf aklın, rasyonalist düşüncenin egemenliğine gidecek adımlar olarak okunabilmektedir.

Bu bağlamda yazısında, Gotik dönem mimarlığı, Rönesans mimarlığı ve Osmanlı mimarlığı arasında kısa bir karşılaştırmalı okuma yapan Köksal "Gotik dönemde antik çağda kullanılan mimari çizim tekniklerinin uygulanmamasına karşın, temsili değil ama inşaî gerçekliğin kendi özerk varoluşu ile son derece yetkin bir strüktüre ulaştığını, tüm tarımsal dönem mimarlığının doruk noktalarından birini yarattığını" söyler. "Bu yetkinlikte ve karmaşıklıkta bir strüktürün iki boyutlu düzlem üzerinde temsilinin zorluğunu, nitekim Villard de Honnecourt'un bugüne ulaşan çizimlerinin Gotik mimarlığın inşaî kuruluşunu aktarmaktan son derece uzak olduğunu" [71] bildirmektedir. Gotik mimarlığın tersine bir biçimde, Rönesans mimarlığında, yapısını inşaî gerçekliğin içinde var eden yapı ustasının yerine, mimarlığı resmetme eylemi olarak gören aynı zamanda bir ressam ve heykeltıraş olan mimar vardır. Yine Köksal'a göre "Osmanlı mimarlarının, bugüne ulaşan ve 15. yüzyıl'a kadar tarihlenen çizimlerinden öğrendiğimiz kadarıyla, sahip oldukları plan gösterimi bilgisini kullanırken, geometri ve perspektif kullanmamaları bir bilgi eksikliği değil, Osmanlı betimleme geleneğindeki model-gösterim ilişkisinin niteliğidir. Bu durum Osmanlı mimarlığının temel sorunsalını, mimari gösterimin, geometrinin dışarıdan taşıdığı sorunsal olmak yerine bir mekan ve inşa sorunsalı olmaya götürür. Doğan Kuban'ın Osmanlı ve Rönesans yapıları arasında yaptığı karşılaştırma bu bağlamda okunduğunda önemli saptamalar içermektedir. Köksal'ın aktarımıyla, Kuban, Osmanlı mimarlığında mekanın, Gotik mimarlıkta olduğu gibi 'sevkitabiiyle' ortaya çıktığını, Rönesans'ta ise 'evvela artistik olarak, proporsiyonel ve geometrik esaslara

---

[70] Aykut Köksal, Arredamento Dekorasyon, sayı: 60, 1994, s. 89-90.
[71] Aykut Köksal, Arredamento Dekorasyon, sayı: 60, 1994, s. 89-90.

uygun tasavvur edildiğini, sonra buna uygun bir strüktürle inşa edildiğini' belirtir. Rönesans mimarlığı da Osmanlı mimarlığı gibi bir kubbe mimarlığıdır, ne var ki, Rönesans'ta Osmanlı mimarlığında görülenin aksine, kubbenin mekân içinde, mekânla birlikte etkisi, bütünlüğü düşünülmemiştir. İki boyutlu düzlem üzerinde gösterim bilgisinin belirleyiciliği Rönesans mimarlığını mekan sorunsalından uzaklaştırmıştır."[72]

3.2.3 17. yüzyılda bilgi bilimsel kırılma ve sonrası, ortografi ve mekanizma

Mimarlık Rönesansta geometri ve matematiğe yakın bir entelektüel aktivitesi olarak görülmüştür. Bu dönemde sıkça kullanılmaya başlanan imaj ve imitasyon, düşünce ve kavrama yol açmış ve insanın "yaratıcı" olarak yeni keşfedilmiş gücü ile bağdaşmıştır. Böylece Rönesans boyunca mimarlık merkezi bir sanat olarak belirmiştir.

Bununla birlikte, Kate M. Luce, çizimin mimarlığın başlıca tasarım ve disiplin içi iletişim aracı olarak egemenliğinin ancak 16. yüzyılda, birbirleriyle birleşik bir sistem oluşturan üçlü ortografik (plan-kesit-görünüş) projeksiyonun inşanın ön koşulu olarak kullanılması ile başladığını, aynı zamanda bu çizimlerin, mimari tasarımın biçim temelli düşünülmesinin de başlangıcı olduğunu söylemektedir.[73] Luce, birlikte kullanımın özellikle altını çizerek bizim bugün mimari çizimden anladığımızın asıl kökeni olarak gösterir. Bu bağlamda antik mezopotamya döneminden kalma çizimsel bir betimleme olsa dahi, bu, antik dönemde mimari çizimin inşa öncesi bir etkinlik olarak yapıldığının kanıtı değildir.

Dolayısıyla, erken Rönesans mimarları, plan, kesit, görünüş olarak çizim yöntemlerine ayrı ayrı başvursalar da, 16. yüzyıl sonlarına kadar yapıyı üç boyutlu algılamak adına bu üçlüyü birlikte kullanmazlar. Ceylan'ın yorumuyla, gerek perspektifi mimari temsilin sahasında yeniden konumlandırarak, gerekse plan-kesit-görünüş üçlüsünden oluşan sistemli bir grafik ifade biçimini mimari tasarımın

[72] Aykut Köksal, a.g.e., s. 94.
[73] Kate M. Luce, Revolutions In Parallel:The Rise And Fall Of Drawing In Architectural Design, yayımlanmamış doktora tezi, The University of Michigan, 2009, s. 12

temsilinde merkezsel bir konuma yükselterek çizimi mimari tasarım sürecinin vazgeçilmez bir bileşeni haline getiren, geç Rönesans pratiğidir.[74]

Pérez-Gómez, geleneksel inşacı, ortaçağ şairi, operasyonel bir geometri kullanarak düşüncelerini inşaya çevirirken, (orijinal anlamında insan uzantılarını dışsal gerçekliğe aktarıyordu) Rönesans mimarının duvarları, açıklıkları ve kolonları mimari çizimin soyut diliyle; plan (iconographia), görünüş (ortographia), detay ve kesit olarak dile getirdiğini söyler.[75] Pérez-Gómez'e göre; Vitruvius çizimi, en iyi ihtimalle mimarlığın küçük –minör- bir parçası olarak anlamış; onun teorisi, mimarlığı oransal prensipler üzerinden açıklamıştı. Alberti ise; bildiğimiz kadarıyla, tasarım ile yapısallığı mimarlığın iki bileşeni olarak ilk ayıran kişi olmuştur. Tasarımın rolü yapıya ve onun bütün parçalarına oranlar belirlemek oransal ve güzel düzen yaratmaktır. Ancak, tasarım Alberti'nin zihninde inşanın aşkın anlamından ayrık değildir; bu yüzden çizim deney ortamı değil, mimari fikirlerin vücut bulmuş hali olarak algılanır. Dolayısı ile 16.yüzyıl sonlarına dek, Rönesans pratiğinde kişisel dışavurumun özerk alanı korunurken, mimari çizim yardımcı bir araç, sembolik bir niyet olarak anlaşılmış, bundan dolayı da, "yapı" ya da "anlam" her zaman öncelik olarak kabul edilmiştir.

Rönesans çizimi, grid ya da ölçek gibi araçlar kullanılarak az ya da çok kesinlik elde etmiştir. Ancak, çizimin yapının bir resmi, indirgenmesi ya da yapımı için ön bilgi aktaran nötr bir set olarak görülmediği açıktır. Pérez-Gómez'e göre böyle bir ortamda yol, perspektif metotları ve çizimleriyle pratiği kontrol altında tutabilen inşacının etkili bir tasarımcıya dönüşmesine kesinlikle açıktır. Bu tarihsel bulguda mühim olan, teorinin yalnızca bir metot olarak algılandığını ve çizimin teorinin hürmet edilmemesi gereken indirgeme aracı olarak anlaşıldığını gösteriyor olmasıdır. Başka bir deyişle, her ne kadar erken Rönesans döneminde dünyanın ölçülebilirliğine dair bir inanış, kesinlik arzusu ve bununla birlikte çizime doğru bir yöneliş vardıysa da 16. yüzyıl ortalarına kadar çizim yapı yapan ustayla mimarı kesin olarak birbirinden ayıracak bir hakimiyete erişmemiştir. Bunun da nedeni çizimin inşanın ön koşulu olarak algılanmaması olarak gösterilebilir.

---

[74] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 63

[75] Alberto Pérez-Gómez, Architecture as Drawing, JAE, Cilt: 36 Sayı:2, kış 1982, s. 2-7.

Ancak daha önce de görüldüğü gibi mimarlık disiplini kendi dışında yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerden doğal olarak bağımsız kalamayıp dönüşüme uğrayacaktır. Rönesans hümanizması ile başlayan insan merkezli düşünme biçimi – mimarlık alanında yaratıcı olarak bireyin keşfi- 16.yüzyıl sonlarında ve aydınlanma çağında gelişerek yeni bir boyut kazanır.

Bu dönemde Batı dünyasında yaşanan kırılmayı anlamak için Foucault'un gösterdiği yarılmayı hatırlamak gerekmektedir. Foucault, toplumların farklı benzerlikleri, tablolar aracılığıyla bir araya getirilerek temsilleri yarattığını söyler. Bu temsiller o toplumun dilini, kültürünü oluşturur. 'Şey'leri tasnif etmemizde kullandığımız bu benzerlikler, Batı kültüründe 16. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamışlardır.[76] Ancak Foucault, bu yüzyılda 'dil'in 'şey'lerin kendilerini birebir ilan edecekleri homojen işaretler toplamı olmaktan çıktığına işaret eder. 16. yüzyılın sonlarından başlayarak gelişen ve kökeni Rönesans hümanizmasına dayanan akılcı düşünce sistemi benzerliklerin zengin yapısını, bilgi biçimlerini düzene sokmak adına yeniden formüle etmiştir. Bu dönemin toplumsal yaşayışında da insanlar doğayı ve dili önceki zamanlardaki gibi görmeyerek kendilerine yeni bir takım kurallar ve yöntemler dayatmışlardır.

Batı düşünce sisteminde önemli bir epistemolojik kırılmaya neden olan bu durum, mimarlık alanında da, kendini çözümleme, sınıflandırma ve indirgeme olarak gösterecektir. Ceylan, durumu şöyle aktarmaktadır:

> *"Mimari nesne inşâsı sürecinin temel belirleyicisi olan zihinsel üretimin (tasarım etkinliği) Rönesans'tan itibaren vazgeçilmez eşlikçisi olan temsil (bir başka ifadeyle, çizim), epistemolojik yarılmanın dil (dilbilimi), doğa varlıkları (biyoloji) ve gereksinim ve arzu nesneleri (ekonomi) alanlarında dayatması suretiyle elde ettiği egemenliği mekânın ve yapıların örgütlenme alanına (mimarlık) da yansıtır. Böylelikle özgül bir bilgi alanı oluşturmaya başlayan mimari temsil bu işlem sırasında, bir yandan bu işlemin meşrûiyetini sağlayacak, öte yandan bu işlemi üst-anlatıların yıkılmaya yüz tuttuğu bir zamanın koşulları içinde zorlanmadan gerçekleştirecek, aşkın, sonsuza dek geçerli üst-anlatıların egemenliğindeki geçmiş yüzyılların sabit, değişmez, statik oluşumlarını aynı dilsel yapı içinde gösteren mimari temsil biçimlerinden*

[76] Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitapevi Yayınları, 1994, s. 46

farklı olan, sadece bir gerçekliği (mimari düşünce veya nesne) temsil etmenin ötesinde onun yapısal ve kökensel bağıntılarını, mekân içindeki devinimlerini, zaman içindeki dönüşümlerini, kendi içinde veya başka gerçekliklerle örgütlenme biçimlerini temsil edebilecek bir araca gereksinim duyacaktır."[77]

Ceylan burada mimarlığın, Gotik ya da Rönesans dönemlerindeki gibi aşkın, sorgulanmaz üst anlatıların egemenliğindeki bir durumdan, yapısal ve kökensel parçalara bölünmüş; bu haliyle de sistemleştirilerek anlaşılabilir ve öğretilebilir bir disipline evrildiğini göstermektedir.

Batı dünyasının bilgi sistemlerinde yaşanan kırılmanın temelinde yatan, mimarlık disiplininde de parçalamak, kökenine inmek, sınıflandırmak gibi eğilimlerin özünü oluşturan düşünce, dönemin etkin düşünürü Descartes'ın aktardığı gerçek bilgiye ulaşma yöntemidir.[78] Descartes, duygusal verilerle ya da sezgiyle elde edilen bütün bilgi biçimlerini reddetmenin yanında, doğru bilgiye ulaşmak için dört aşamadan geçilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Bu aşamalardan birincisi "şüphe" aşamasıdır. Descartes bu aşamada, önyargılardan ve acelecilikten dikkatle kaçınarak, oluşturulacak yargıda kesin ve net biçimde mevcut olduğuna emin olunmayan hiçbir şeyin yer almaması gerektiğini söyler. İkinci aşama, problemi, tetkikinde karşılaşılan her zorluğu çözümlemek için gerekli olan mümkün en küçük parçalara bölmek anlamına gelen "analiz" aşamasıdır. Üçüncü aşama, düşünceleri en basit ve kolay olanlardan başlayarak, yavaş yavaş ve adım adım daha karmaşık bir bilgiye ulaşmak için sıraya dizmek anlamındaki "sentez", ve sonuncusu, elde edilen verinin bir dökümünün yapılmasını ve hiçbir şeyin kaçırılmadığından emin olunmasını gerektiren "konrol" aşamasıdır.

Descartes'ın gösterdiği methot doğrultusunda 17. yüzyıl batı toplumunda evrene dair bütün karmaşık, aşkın bilgi sistemleri parçalanarak ve yeniden sınıflandırılarak, kolay kavranabilir biçimlere dönüşmüştür. Dolayısıyla, "mimarlık bilgisi de, nesnelerin tarafsız bir biçimde gözlemlenmesi, öğelerine ayrılması, matematiksel ve geometrik kurallar doğrultusunda işlenerek görselleştirilmesi (özellikle üçlü ortografik izdüşüm sistemi: plan-kesit-görünüş.) yoluyla ne 'geleneğin gizli

[77] Erdem Ceylan, a.g.e., s. 90.
[78] Rene Descartes, Discourse On The Method Of Rightly Conducting The Reason, And Seeking Truth In The Sciences,1637, Google Kitaplar Yayını (tam erişim), Son erişim: Aralık 2012, s. 61

söylemleri'ne, ne de 'deha'ya gereksinim duyulmaksızın kavranabilir ve öğretilebilir bir bilgiye dönüşecektir."[79]

Böylece, kartezyen çözümlemenin mimarlık disiplini içerisine yerleşmesiyle mimarlık kuramı daha bilimsel, nesnel ve aktarılabilir bir nitelik kazanır. Ceylan, mimarlık kuramının kazanmış olduğu bu yeni özellik doğrultusunda, bu dönemde mimarlık kuramı üzerine yazılan kitapların ad ve içeriklerindeki değişmenin altını çizmekte ve gelişmenin ilk ve en belirgin örneği olarak Henry Wotton'un "Mimarlığın Öğeleri" (The Elements of Architecture, 1624) adlı kitabını göstermektedir:

> "*Wotton kitabında, bilimsel modelini nesnelerin nötr bir biçimde gözlemlenmeleri ilkesi üzerinde temellendiren bilim adamı Francis Bacon'ın erken-modernist bilimsel yaklaşımından ve Descartes'ın bir bütünü daha iyi anlayabilmek için onu oluşturan öğelerine ayrıştıran bilimsel yönteminden hareketle mimari anlamda estetik-olanı aşkın, sonsuz, sabit ve değişmez bir evrensel düzene bağlılıktan kopartarak dünyevî-olanın içinde yararlılık ilkesi ekseninde deneyimlenebilir olana bağlar*."[80]

17. yüzyıldaki bu gelişmeler, mimarlığın Ceylan'ın da bahsettiği aşkın, sabit, sonsuz bir bütünsellikten gelen anlamında giderek daha hızlı bir azalmanın, yok olmanın ve mimarlığın bilimsel bir zemine yerleşmesinin kanıtı olarak gösterilebilir.

"Bu gelişmenin doğal sonucu mimarlık bilgisinin şantiyede ustadan çırağa aktarılan bir 'kutsal bilgi' veya atölyede deha aracılığıyla keşfedilen bir 'hikmet' olmaktan çıkarak, bir eğitim-öğretim sistematiğinin konusu haline gelmesidir."[81] Nitekim 1671 yılında Fransa'da, Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Académie des Beaux-Arts) kurulmasıyla mimarlık eğitiminin kurumsallaşmasının ilk adımı atılmış olacaktır. Böylece mimarlık kuram yazını da karmaşık, üst anlatılardan basitleştirilmiş ders kitaplarına doğru bir değişim göstermeye başlar.

18. yüzyıl sonuna doğru (1768) mimari plan ilkelerinin çizim problemleri üzerine çalışan bir matematikçi olan Gaspard Monge, daha sonra Durand okulunun (École

---

[79] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 113.
[80] Erdem Ceylan, a.g.e., s. 113
[81] Erdem Ceylan, a.g.e., s. 113

Polytechnique) temel disiplini haline gelecek olan "Tasarı Geometri" adını verdiği tanımlayıcı geometrik sistemi geliştirmiştir.

Pérez-Gómez, Monge'un geometrisinin Gérard Desargues'nün 17. yüzyılda geliştirmiş olduğu temel sistemin tamamlanmış hali olduğunu ileri sürmektedir.[82] Desargues sistemi temsile nesnel bir özerklik bahşeden ilk ataktır. Ancak, sonsuzluğun o dönem için yaygın felsefi ve teolojik anlaşılışı ve geleneksel zihinli zanaatçilerin, ressamların ve mimarların varlığı Desargues'ın sistemini çağdaşları için kabul edilemez kılmışlardır. Monge ise Desargues'ın sistemini geliştirerek tamamen nesnel bir yansıma metodu ortaya koyar.

Modern tasarı geometri, ortogonal koordinatların 3-boyutlu sisteminde temellenirken; Desargues'ın yansıtıcı geometrisinin temellendiği Kartezyen koordinat sistemi, temsil edilecek objeye bağlı olarak, hem ortogonal, hem de angular (açılı/eğik) olabilir. Desargues'ın 17. yüzyıl geometrisi bedensel/dokunsal deneyimin önceliğini modern geometrinin yaptığı gibi radikal biçimde kaldıramamıştır. Pérez-Gómez, bu durumun Desargues ve Monge sistemleri arasında esas bir ayrıma işaret ettiğini ileri sürmektedir.[83] Desargues'ın metodu referans sistemini tanımlanacak olanın gerçek hacmine bağlı gösterirken, esasen hacmin kendisinde gizli olan bir geometriyi ortaya çıkarır. Monge'un ortogonal sistemi ise, temsil edilen objeden bağımsız kılınmıştır. (şekil 3.5)

Rönesasns boyunca kullanılmış olan, üçlü ortografik projeksiyon adından da anlaşıldığı gibi; yatay yansımayla ve zemin düzlemiyle ilgili olan plan, dikey cephe düzlemiyle ilgili olan görünüş ve genellikle cephe yüzeyine içten bakan bir yansıma gösteren kesit olmak üzere üç çizim düzleminden oluşmuştur.[84] Bu üçlü çizim yöntenmi mimari çizimi uzayın üç eksenine (x,y,z) kitlemesiyle tasarı geometriyle benzemektedir. Dolayısıyla, bir nesneyi üç düzlem üzerindeki yansımaları üzerinden tanımlama probleminin, Monge öncesinde de mimarların kaygılarından biri olduğu söylenebilir. Ancak Pérez-Gómez'e göre; tasarı geometrinin icadı, bilinen metotların sistematizasyonundan öte bir durumdur.[85] Tasarı Geometri, Öklid geometrisinin

---

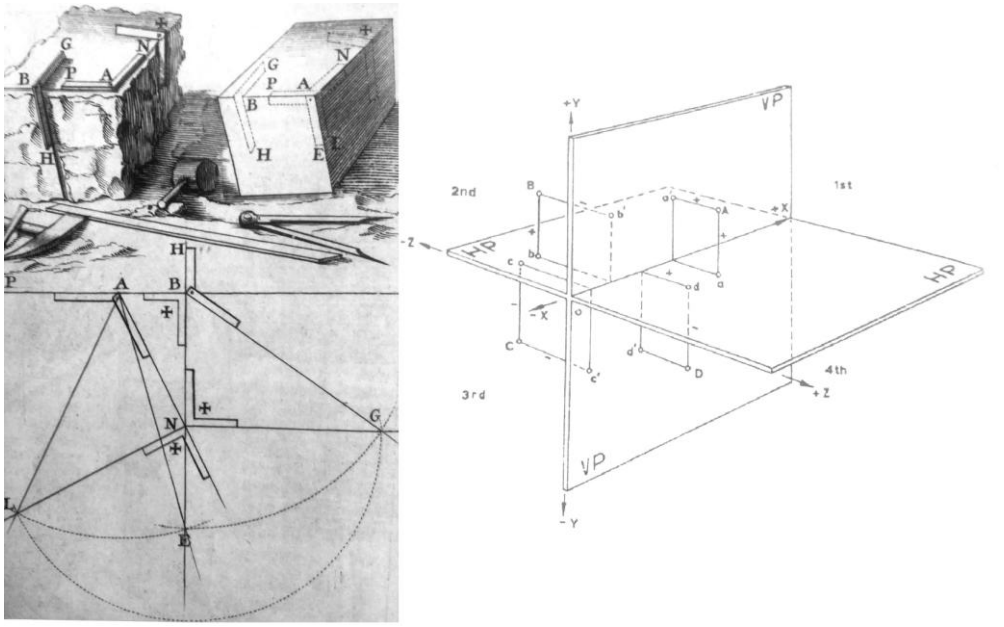
[82] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 71

[83] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 137.

[84] Kate M. Luce, bu üçlü çizim yöntemini ilk olarak Anatole Senkevitch'in dile getirdiğini ilettiği çizimin üçlü biçimi 'triadic form' olarak tanımlamaktadır.

[85] Alberto Pérez-Gómez, Architecture as Drawing, JAE, Cilt: 36 Sayı:2, kış 1982, s. 2-7.

işlevselleştirilmiş ve çok geniş problem alanlarına uygulanabilir ilk doğru sentetik türünü sağlamıştır. Mimari çizimi, üçüncü boyutta da ölçülebilir kılmıştır. Böylece yöntem, deneyimlenen dünyanın işlevselleştirilmesine giden yolu açmıştır. Sonrasında, sanayi devrimi boyunca bu kesin araç mutlak bir yer edinerek ve rasyonel gücün efektif bir enstrümanı haline gelecektir.



Şekil 3.5 : Desargue çizimi (solda) ve Gaspard Monge çizimi (sağda)

Pérez-Gómez'e göre, tasarı geometri, bina bilimini mümkün kılar. Tarihte ilk defa mimar, taş ustasına ya da halı ustasına, zanaat ya da inşa ile ilgili olmadan bir operasyon serisini çizimler aracılığıyla ya da kesin tasarım detaylarıyla dikte edebilmiştir.[86] Mimar artık kendisini kesin olarak inşa alanından özgürleştirmiş, ötesinde yapma eylemi üzerinde hüküm verici pozisyona getirmiştir. Bu durumu mümkün kılan, mimarlığa ait olan öğelerin çizim yöntemleri ile bilimsel bir kesinlik içinde çözümlenmesi ve derslerde öğretilebilir hale gelmesidir. Bu anlamda 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıla geçişteki gelişmeler, klasik çağ ile modern çağ arasında bir geçişe karşılık gelmektedir. Bu kırılmanın en önemli boyutu faydacılık, işlev ve saf geometri gibi olguların yüceltilecek olmasıdır.

Fransız Devrimi'nin ardından 1794-1795 yılları arasında, mimarlık bilgisinin bilimselleştirilmesinde önemli rol oynayan ve tasarı geometrinin temellerini atan Monge'un başkanlığında Ecolé Polytechnique okulu kurulmuştur. Ceylan'ın

[86] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 4.

aktarımıyla, birçok teknik bilimi (haritacılık, inşaat, yol, köprü ve demiryolu mühendislikleri, vb.) bünyesinde bir araya getiren okul, özellikle verdiği bilimsel temelli ve teknolojik uygulamaya yönelik eğitimle Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat ağırlıklı eğitiminin, karşıtı haline gelmiştir.[87]

19. yüzyılın başlarında Ecolé Polytechnique'e atanan Jean-Nicolas-Louis Durand, Monge'un tasarı geometrisinin ilk avukatıdır. Mimarlığı bilgi sisteminde klasik çağdan moderne geçişte yaşanan kırılmanın kilit taşı olan Durand'ın eylemi, mimari tasarımı 'kompozisyon' bağlamında sistemleştirmektir. Bu doğrultuda, mimarlığın öğelerine ait çözümlemeci çizimler üreterek, öğeler arasındaki soyut bağları temsil ortamının indirgeyici ara yüzüne hapsetmiştir. Durand, ayrıca tarihte ilk defa "çizimin mimari tasarım düşüncesini somutlamanın ötesinde onu düzeltmeye yarayan bir araç olduğunu söylemiş, tasarımcının çizim sayesinde boşlukları görebildiğine ve gerekli ise onları düzeltebileceğine değinmiştir."[88] Vidler, Durand'ın bu tavrıyla yine tarihte bir ilk olarak düşünceyi de kağıda hapsettiğini söylemektedir.

Durand, mimarlığın sadece gözü tatmin eden sanatsal bir kompozisyon olmadığını, geometrinin mimarlığın doğasında olduğu görüşünü savunmuştur. Politekniğin o zamanki direktörü Gaspard Monge'nin talepleri doğrultusunda yeni bir diyagramatik temsil modeli geliştirir. Bu model, yeni tanışılan "graf kâğıdı" üzerinde organize edilmiş, nokta çizgi ve düzlem kodlarından oluşmakta ve aynı zamanda Monge'nin metrik standartlaşmasının, basitliğin ve ekonominin gereksinimlerini karşılamaktadır.[89] (şekil 3.5 , 3.6)

Durand'ın, mimarlığı önceki dönemlerin verili anlamlarından sıyırarak geometrik biçimlerin kombinasyonuna indirgeyen çizimsel çalışmalarının biçimsel niteliği de, mimari çizimde soyutlamanın ve saf bir nesnelliğin öncülü olarak gösterilebilir. Durand'ın yöntemini Güzel Sanatlar Akademisi'nin tasarım yöntemiyle karşılaştırılmasını yapan Ceylan, "akademi eskizinde, birbirlerini örten izlerin üst üste birikmeleriyle yoğunlaşan 'kalınlaşmış' çizginin; Durand'ın önerdiği mimari öğeleri bir araya getirme yönteminin görsel şemalarında soyut, nötr, gereksiz

---

[87] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 113

[88] Anthony Vidler, Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation, Representations, sayı: 72 , Sonbahar, 2000, s. 1-20

[89] Anthony Vidler, a.g.e., s. 9

bulunan ayrıntılardan yalıtılmış ve sadece mimari düşünceyi olduğu gibi aktarmakla görevli olan, neredeyse şeffaf bir çizgiye 'inceldiğini' iletmektedir.[90]

Durand, "Précis des leçons d'architecture"da (1803) mimari çizimin sahip olması gereken özellikleri şöyle açıklamıştır:

> *"Çizim, mimarlığın doğal dilidir. Her dil, nesnesini tamamlamak üzere, ifadesi olacağı düşünceler ile mükemmel bir uyum içinde olmak zorundadır. Basit bir biçimde, kullanımı olmayan her şeyin, her taklidin düşmanı olan mimarlık için kullanılan çizim tipi, her tür zorluktan, gösterişten ve fazlalıktan/aşırılıktan özgür olmak zorundadır. Ancak ondan sonra tekil bir biçimde çalışmanın hızına ve rahatlığına ve düşüncelerin gelişimine katkıda bulunacaktır. Aksi halde, yalnızca eli hantallaştıracak, imgelemeyi tembelleştirecek, ve hatta yargıyı da sıklıkla yanlış kılacaktır"*[91]

Durand'ın bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi 19.yüzyıl başında mimari çizim hem mimarlığın dil'i olarak kesin bir ağırlık kazanmıştır, hem de Durand sözleriyle mimarlığın gereksiz bütün fazlalıklarından sıyrılması gerektiğini söyleyerek mutlak rasyonelliğe giden yolu çizmiş olur. Pérez-Gómez, "Durand'ın Ecolé Polytechnique'deki derslerinde yerleşmenin pragmatik gereksinimlerini ekonomik ve efektif anlamda karşılayan yapının hiçbir zaman başarısız olamayacağını söylediğini"[92] iletir. Durand'a göre yapı minumum giderle maksimum tatmin sağlamalıdır. Pérez-Gómez, "Durand'ın yazınlarında, mitsel ve metafizik kaygıların mimarlık teorisinden dışlanmış olduğunu, böylece mimarlığın Durand'ın oluşturduğu 'kompozisyon mekanizması gridi' ile kolaylaşan formal kombinasyonlar oyunu haline geldiğini, ve bu tasarım yönteminin stilin 'neden' tarafından kontrol edildiği, mutlak anlamın yoksunluk hali olduğunu"[93] söylemektedir. (şekil 3.5, 3.6)

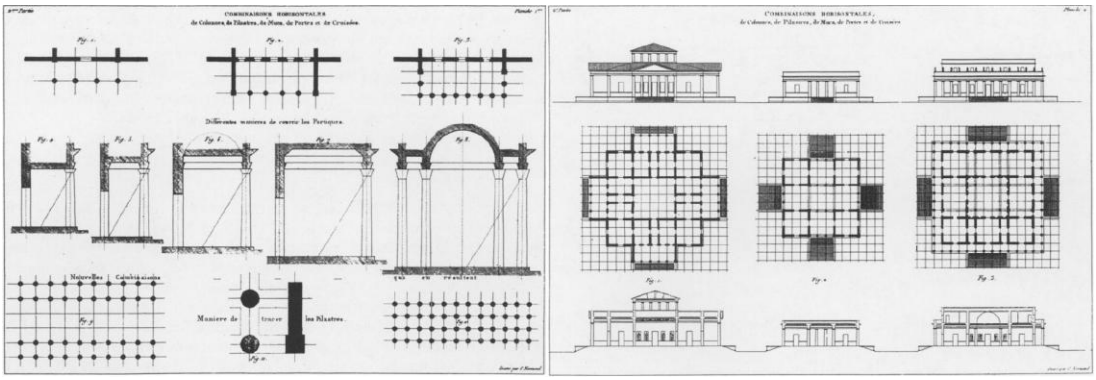
---

[90] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 129

[91] *Précis des leçons d'architecture* 'den aktaran Adrian Forty, *Words and Buildings*'den aktaran Erdem Ceylan, a.g.e. s.129

[92] Alberto Pérez-Gómez, Architecture as Drawing, JAE, Cilt: 36 Sayı:2, kış 1982, s. 2-7.

[93] Alberto Pérez-Gómez ,a.g.e., s. 6.



Şekil 3.6 : Durand yatay kompazisyonlar. (Précis des leçons d'architecture,1803)

Dolayısıyla, antik ve ortaçağ mimarlığının üst anlatılara dayalı bütünsel, aşkın, anlamlı bir mimarlık yaratma çabasından, Durand'ın 19. yüzyılın başındaki çalışmalarından sonra neredeyse bütünüyle vazgeçildiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda birçok tarihçinin ve kuramcının bugün bizim anladığımız mimari çizimin ve bunun bir sonucu olarak mimari tasarımın kökenini Durand olarak göstermesi makul bir yaklaşımdır.

Geleneksel patronaj ve tasarım-inşaat biçimlerinin ortadan kalktığı, inşa etmenin teknik görünümlerinin tasarımı belirleyici bir etken haline geldiği 19. yüzyıl koşullarında mimar, artık mimarlığın amacının toplumun kullanımı olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte bu dönemde dünyanın biçimini değiştirmede mühendisliğin ön plana geçmeye başlamasıyla mimar da, geçmiş dönemlerin tersine mimarlığın yapısal öğelerine, mekanizma ve temsillere yönelecek, zihinsel üretime önem addedecektir.[94] Pérez-Gómez, değişen 19. yüzyıl koşullarını şöyle nitelemektedir:

> *"Mimarlar ya sembolik bir düzen inşa etmedi ya da kasıtlı olarak kaçındı. Çünkü kendi ilkel rollerini sembolik düzen yaratıcısı olarak görmediler. Bu yüzden istekleri, dünyayı tüketim ve ekonomi tarafından dikte edilen steril insan dışı yapılarla doldurma göreviydi. Toplum görünüşte sembolik düzene ilgi duymamaktaydı. Bireyler baskıcı varoluşsal problemlerini, tersine sadece para ekonomisine odaklı, amaçlarını sorgulamadan mutlak rasyonelliğin illüzyonu altında yaşayarak, ebediyen ertelemeyi başarabilmekteydi."*[95]

---

[94] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 130.
[95] Alberto Pérez-Gómez, Architecture as Drawing, JAE, Cilt: 36 Sayı:2, kış 1982, s. 5.

Pérez-Gómez, bu sözleriyle mimarlığın anlamına dair önemli bir noktaya dikkat çekmektedir. Pérez-Gómez'e göre insan dünyada varoluşsal bir boşluk içinde varlığını sürdürmektedir. Burada dikkat çekici nokta, insanın antik çağlarda varoluşsal bir boşluğu tatmin etme arayışıyla mekana yüklediği anlamın Rönesanstan başlayarak giderek azalması ve 19. yüzyılda yerine para ekonomisine dayalı mutlak rasyonelliğe olan inancın geçmiş olmasıdır. 19. yüzyıl mimari mekanına niteliğini kazandıran en önemli parametre belki de mekanı anlamlandırmada yaşanan bu kaymadır.

Ceylan, aydınlanmadan 20. yüzyıl eşiğine kadar geçen süre zarfında ortaya çıkan, bahsi geçen tasarım eğilimleri arasında, iki yaklaşımın önemini vurgular. Bunlardan biri, mimarlığı Rönesans'tan gelen bir eğilimin etkisiyle sanat temelli bir düşünsel ve pratik üretim etkinliği olarak görme üzerinde temellenen Ecolé des Beaux-Arts'ın (Güzel Sanatlar Akademisi) yöntemidir. Beaux-Arts çizimde Durand benzeri diyagramların kesinliği ve eskizin muğlaklığı arasında kurgusal bir uzlaşma ortamına gitmiştir. Diğeri ise mimari nesneleri biçimlerine göre sınıflandıran ve bu sınıflandırma sonucu elde edilen öğeleri kompozisyon kavramı çerçevesinde mimari bütünle buluşturmayı öneren Durand'ın diyagramatik yöntemidir.[96] Burada vurgulanması gereken nokta, Güzel Sanatlar Akademisi'nin gelenekten gelen bir mimari yöntemin savunucusu olmakla birlikte Durand'ın diyagramatik yönteminden de tamamen bağımsız kalamamış olmasıdır. Pérez-Gómez, Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Académie des Beaux-Arts) bir yandan eskizi ve sanatsal çizimi ön plana alırken; bir yönüyle Durand geleneğini kompozisyon oluşturmak noktasında benimsediğini söylemektedir.[97] Nitekim, 17. yüzyıl klasik mimarlığında, sembolik bir düzen oluşturmak amaçlansa dahi, çizim olmadan mimarlık tahayyül edilemez. Bu doğrultuda, 17. ve 18. yüzyıl klasik mimarlığında hali hazırda, tıpkı günümüzün CAD teknolojileri kullarak teknik çizimler üreten tasarım süreci elemanları benzeri, mevcut yapıların ya da tasarımların mimar kordinasyonunda çizimlerini üreten "draughtsman"ler (drafter, çizimci) ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla, Durand sonrası dönemde de, mimari stil de doğal nedenlerden, aşkın anlamlardan ya da üst anlatılardan gelmez. Nedenselliğini kaybederek Gotik veya Klasik canlandırmacı ya da geçmiş tarzların karışımı biçiminde üretilir olmuştur.

[96] Erdem Ceylan, a.g.e., s. 121.
[97] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 4.

Pérez-Gómez, ilginç bir biçimde eğer biri fonksiyonalizmi, mimarlığın salt değişkenlerin kombinasyonu ve insan ihtiyacının matematize edilmesi olarak anlaşıldığı, indirgemeci bir tavır olarak algılıyor ise; bu yönüyle Beaux-Arts geleneğinin de Bauhaus gibi fonksiyonalist olduğunu ileri sürmektedir[98]

Pérez-Gómez'e göre, Durand'dan sonra bağlamlandırma paradigmatik bir problem haline gelmiştir. Mimarlar için anlamsal kaygı taşıyan herhangi bir stillin mutlak geçerliliği sorgulanmış ve mimarlık onun salt faydacı işlevine indirgenmiştir. Pérez-Gómez, bu dönemde mimarın sanat ile bilim arasında seçim yapmaya zorlandığını iletir. Bu ayrım, başka bir deyişle mutlak nesnelciliğin sorunlu aşırılığı ya da evrensel poetik mitin mutlak öznelliği arasında yapılması gereken bir tercihtir.[99]

Sonuç olarak; Batı dünyasının sanayileşme içinde olduğu, aydınlanmanın doruk noktasına ulaştığı 19. yüzyıl Avrupasında, mimarlık kemiklerine kadar kemirilmiş; mimarlık kuramı, mimarlığın anlamı adına, sadece teknolojik süreçlerden ve faydalardan bahsedebilir hale gelmiştir. Teknolojik dünya görüşünün, mimarlığın üzerinde ağır bir baskı kurmasına karşın, disiplin içinden alternatif, ancak cılız oluşumlar her dönemde olmuştur. Ancak, kapital ekonominin gerekleri karşısında mimarlık, giderek daha pragmatik, indirgenmiş ve salt fonksiyonel bir hal alacaktır. Pérez-Gómez, bazı mimarların faydacı deterministik strüktürlerini daha insani yapabilmek için yapılarına her zaman referansiyel süslemeler eklediklerini belirtir. [100] Ancak özsel bir yitimin karşısında mimari anlam, teknolojinin soyut düzeni olmadığı gibi, süsleme de değildir. Bu noktada mimari çizimin hızlandırdığı kırılmanın geri dönülemez olması önemlidir; dolayısıyla anlamın yokluğunun gerisinde kalan boşluk baki kalır.

Pérez-Gómez, mimarlığın yalnızca bilimsel gerçekliklerin aracı değil, bizim müphem, sonlu ve insani gerçekliğimize giden düzen olduğunu savunmaktadır. Örneğin, Durand yöntemi, kolonun insan bedeni olarak anlamlandırıldığı geleneksel konseptinin içini, onun silindirik, yük taşıyıcı bir maddeden başka bir şey olmadığını göstererek boşaltmıştır. Modern kişi, zamanla miti ve şiirselliği gerçekliğin ilkel ilhamı olarak görüp reddetmiştir. modern birey, duyarsız ve kördür. Bilimin

[98] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 5.
[99] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 5.
[100] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 5.

mantıksal açıklamalarını tercih etmiştir. [101] Çünkü bu durum, teknolojik gücün kaynağıdır. Rasyonel ve belirlemeci bir modern dünya, teknolojik ütopyayı bedenselleştirmiştir.

[101] Alberto Pérez-Gómez,a.g.e., s. 6.

4. ÇİZİM MİMARLIĞI

"Kendilerine aşk veya çöp öğütücü seçenekleri sunulduğunda, tüm ülkelerin genç insanları çöp öğütücüyü seçtiler."

*IS #1**

"Bir kimse, bütün organizasyonların dillerinin formlarına itiraz etmeden, oluşun bir organizasyonuna gerçekten itiraz edemez."

*Guy Debord***

"Mimar yalnızca olguları özümsediğinde, bilimi onaylayarak tarihin enstrümanı haline gelir."

*Colin Rowe****

19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde rasyonel anlamda olgunlaşmış olan mimari çizim endüstri ve teknolojik gelişimlerle birlikte mimarlığı saf formlara indirgemenin ileri noktasına ulaşır. Bu bölümde 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve bu tezde "çizim mimarlığı" olarak tanımlanan oluşum, kendi eylemlerinin hemen öncesindeki koşullarla birlikte incelenecektir. Nitekim bu oluşumun hemen öncesindeki modernist eğilimler, her ne kadar Rönesans'a dayanan kökenlerinden ayrı tutulamayacak olsa da, "çizim mimarlığı"nın bir tepki olarak doğmasında birincil etkendir. Benzer şekilde, Sarah W. Goldhagen, mimarlıkta coşkulu bir modernizm akımının ardından doğan tüm arayışları modernizm tepkisi olarak genelleştirmenin, tüm bu farklı eylemleri tek bir genel söyleme indirgediğinden ve bütün çeşitli eylemlerin farklı niyetlerini aşırı basitleşmiş biçimde aynı gösterdiğinden ötürü doğru olmamasının altını çizerek, bu eylemlerin çoğunun modern sonrası alternatif bir söylem geliştirme niyetinde olduğunun kabul edilebilir olduğunu söylemektedir.[102]

---

[102] Sarah W. Goldhagen, Rejen Legault, Introduction: Critical Themes of Postwar Modernism, Sarah W. Goldhagen, Rejen Legault (ed.) Anxious Modernisms, içinde, s. 11-24.

* Internationale situationniste (Sitüasyonist Enternasyonal) ilk sayısı. Kaynak: Şenol Erdoğan (ed.) Sitüasyonist Enternasyonal, Altıkırkbeş Yayın, 2008.

**Guy Debord, *"On the passage of a few persons through a rather brief period of time"*, 1959.

***Colin Rowe, *"Introduction to five architects"*, 1972

4.1 Modern Akımda Çizim

Colin Rowe, modernin saf formlarına bağlılık göstermiş; ancak, bu beyaz yapıların içinde yaşanılamayan durumuna karşı bir söylem geliştiren Newyork'lu beş mimar (Newyork Five - Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk and Richard Meier) üzerine kaleme aldığı yazısına[103] 1940'lı yıllarda modern mimarlığın yerleşik ve kurumsal bir hal aldığını bildirerek başlar. Ancak modern mimarlık bu kurumsal ve yerleşmiş hale geldiğinde orijinal anlamından çok şey kaybetmiştir. Öte yandan modern mimarlığın hiçbir zaman ikonik/sembolik içerikli bir anlama sahip olması beklenemez. Modernizm akımının mimarlığı doğası gereği insanın evren ile kurduğu dolaysız bağların dışavurumuna dair bu aşkın anlama sahip değildir. 1940'lı yıllarda modern mimarlık, program ve sosyal içeriğin dışavurulması, bu bağlamda mutlak rasyonel bir yaklaşımın ve 20. yüzyıl ekonomik koşullarının endüstriyel ürünüdür.

Colin Rowe'un 1972 yılında ortaya koyduğu bu çıkarımdan da anlaşılacağı gibi, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde modernizm akımının işlerliğini kaybettiği mimarlık çevrelerinde neredeyse hem fikir olunan bir durumdur. Tezin önceki bölümlerinde mimari çizime dair iki kırılma noktası gösterilmiştir. Bunlardan birincisi Rönesans diğeri ise 17. yüzyıl başlarında yaşanan ve mimarlığın bilgi alanında da çözülme ve sınıflandırma olarak kendini göstermiş, aydınlanma toplumunun da kökenini oluşturan bilgi bilimsel kırılmadır. 20. yüzyılın ortalarında karşımıza çıkan ve tezin ileriki bölümünde yine bir eşik noktası olarak incelenecek olan durum ise, her ne kadar kökenleri daha önce üzerinde durulduğu gibi daha derinlerde dayansa da, 18.yüzyıldan 19.yüzyıla geçişte yaşanan bir üçüncü kırılmanın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatürde birçok şekilde tariflenen bu tarih dilimi, çizim anlamında 'hümanizm'den 'fonksiyonalizm'e geçiş ya da modernist kırılma olarak nitelendirilebilir.

Colin Rowe'un en normatif biçimde "20. yüzyıl ekonomik koşullarının endüstriyel ürünü"[104] olarak tanımladığı modern mimarlık, diğer bir yandan çizgisel gelişen çizim geleneğinin de saf bir ürünü olma özelliği taşımaktadır. Başka bir deyiş ile,

---

[103] Colin Rowe, Introduction to Five Architects, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 72-85, Columbia,1998
[104] Colin Rowe, a.g.e., s. 72.

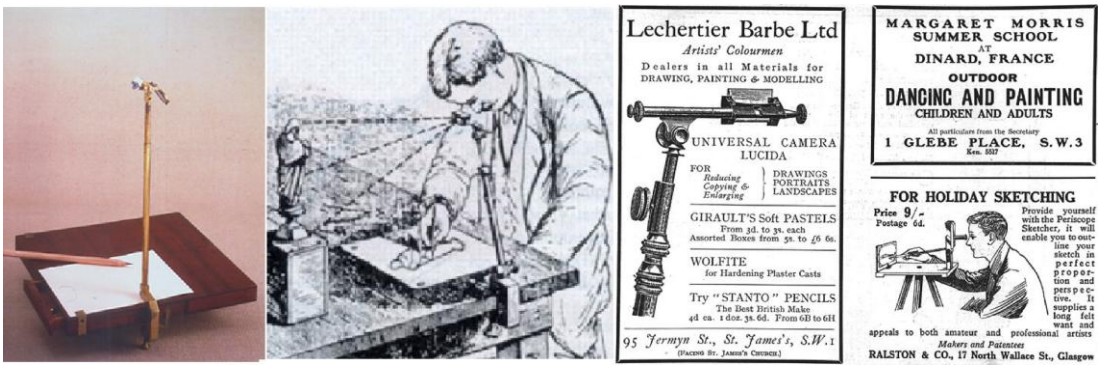
dönemin mimarlığı endüstrinin ve kapital ekonominin gerekleri ve bu gerekler doğrultusunda şekillenen bir çizim pratiğinin diyalektiği ile biçimlenmiştir.

Bu doğrultuda, bu başlık altında modern mimari pratiğin gelişmesinde önemli rol oynayan çizim türlerine bakılacak, dönemin diğer dinamikleri ile ilişkisi bağlamında mimarlık disiplini içindeki yerleri incelenecektir.

4.1.1 Aksonometri

Batı dünyasında sanayinin hızla geliştiği 19. yüzyıl başına bakıldığında, hem mimarlık pratiği hem de sanat pratiğinin dünya görüşünde bir kesinlik, kesin ve net olarak temsil edebilme arzusunun yer edindiği gözlenmektedir. Bu bağlamda mimarlık alanına dolaysız bir etkisi olduğu söylenemeyecek olsa da, resim pratiğinde kullanılmış olan ve bağlamsal açıdan aksonometrik çizimle de ilişkisi kurulabilen bir erken 19. yüzyıl icadına değinmek önemlidir.

Pérez-Gómez'in kökeninin Camera Obscura'dan geldiğini belirttiği[105] Camera Lucida, kişinin bir mercek arkasından resim düzlemine baktığında, karşısındaki resmedilecek görüntüyü yine bir takım merceklerden ve ışığın kırılmasından yararlanarak çizim düzlemine yansıtan bir araçtır. [106] (Şekil 4.1) Bu yönüyle Camera Lucida fotoğraf ile çizimin arakesitinde bir araç gibi düşünülebilir.



Şekil 4.1 : Camera Lucida.

"Camera Obscura"yı 1569'da güneş saati ya da Dürer'in penceresi gibi diğer perspektif araçları ile birlikte tanımlayan ilk kişi Daniele Barbaro'dur. Ancak Barbaro imajın oluşturulması için başka belli gerekliliklere ihtiyaç olduğuna inandığından, "Camera Obscura"nın imajının artist tarafından kopyalanabileceğine

[105] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 287
[106] Bu aracın tekniği, bir fotoğrafı üzerinden geçerek kopya kağıdına çizmek gibi düşünülebilir.

ya da kopyalanması gerektiğine inanmaz.[107] Pérez-Gómez, "Camera Obscura"nın formundaki ve büyüklüğündeki değişikliklere rağmen iki yüzyıl boyunca gelişme göstermemiş olduğunu, 17. yüzyıldaki birçok optik araç gibi pratik bir araç olmaktan öte bir merak aleti olarak kaldığını iletir. Ancak, 18.yüzyıl boyunca perspektifin doğallaştırılmasının ve bir o kadar İngiliz deneyselliğinin popülerliğinin sonucunda "Camera Obscura"ya olan ilgi büyümüş, bu alet doğanın görsel algısının strüktürel prensiplerini ortaya çıkarma yetisine sahip geçerli bir model olarak algılanmıştır. Bu gelişmelerin sonucu olarak 19. yüzyıl başında "Camera Lucida"nın keşfi dünyanın bilimsel, aracısız görüntüsünü resmetmek için büyüyen arzunun önemli bir doruk noktasıdır. [108]

"Camera Obscura"ya benzemez biçimde "Camera Lucida" açıkça görüntüleri kopyalamak için bir araç olarak tasarlanmıştır. Bu aracın belirlenen hedefi hiçbir çizim yeteneği olmayan herhangi birinin –sanatçı, bilim adamı ya da mühendis- bir imajı kesin olarak üretebilmesini sağlamaktır. Sosyal ve bilimsel alanda bu araç, hızla teleskop ve mikroskoplarla birleştirilerek dolaylı görüşün yapay bir kontrolü yaratılmış, örneğin panaromik peyzajların ya da vahşi hayvanların görüntülerini onları rahatsız etmeden çizmeyi olanaklı kılmıştır.

Pérez-Gómez, "Camera Lucida"nın izleyiciyi daha sonra gelecek olan sinematografinin büyüleyiciliğine hazırlayan sihirli sahne hilelerinin de kaynağı olduğunu söyler.[109] Pérez-Gómez'in bu yansıma araçları ile yapılmış görüntü oyunlarının (phantasmagoria) tamamıyla demokratik ve benlikli bir gözlemcinin -ki gözlemci, bu erken 19.yüzyıl sahne şovlarının öznesidir- varlığına dayanılarak kurgulanmış olduğunun altını çizmesi önemlidir. Çünkü eş zamanlı olarak pasif bir gözlemci, politik bir aktör ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyılın bu yeni öznesi, mutlak strüktürlerden ve klasik temsilin tiranlığından özgürleşmiş olarak doğar. Bu karmaşık durum perspektivizm (ister istemez göreceli bir bakışın özümsenmesi) ile objektivizmin (nesnel gerçekliği bulma arzusu) erken modern dönemdeki dikotomisinin yükselmesi olarak açıklanabilir.

19. yüzyılın bu yeni öznesi, mimari çizim alanında bir özneye olan bağlılıktan kopmuş, tamamıyla nesnenin gerçekliğini –böyle bir gerçeklik olduğu kabulü ile-

[107] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 283.
[108] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 287.
[109] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 290.

göstermeye dayalı çizim türleri doğurmuştur. Öznenin temsil alanından dışlanması, ilk defa öznel ve nesnelin dikotomisini doğurur. Ortaya çıkan bu yarılma, daha sonra üzerinde durulacak olan, modernizmin kendini, özellikle mimari temsil alanında kendisinden önceki geleneğin zıttıymış gibi gösterebilmesinin yolunu da açmıştır. Oysaki buraya kadar göstermeye çalıştığımız üzere "20. yüzyıl modernizm"i bir zıtlık değil lineer bir gelişimin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Ceylan, 19.yüzyıldaki durumu kendi bakış açısından şu şekilde ifade etmektedir.

> *"19. yüzyıl ile birlikte kapitalist sistem, çözümleme ve sınıflandırma aracılığıyla artık tüm özellikleriyle tanıdığı öğeleri (bilgi ve/ya nesne) –ki üretim sürecinin hammaddeleridirler- bir takım plan, program ve örgütlenme Şemaları doğrultusunda birleştirmek ve onlardan yeniden bir bütün –ki artık birer üründürler- elde etmek yoluna girmiştir."*[110]

Burada bahsi geçen çözümlemenin en önemli örneği, daha önceki bölümde gösterilen Durand'ın erken 19. yüzyılda yaptığı tip çalışmalarıdır. Sanayi yüzyılının kapitalist üretim hedefi içinde son ürün olan bütünleşmiş yapıyı kesin olarak ölçme arzusu ve yapı projelerinin kapsamlı temsilinin oluşturulması mimarlık teorisinde dominant hale gelmiştir. Dalibor Vesely, mimarlıkla teknoloji arasındaki yeni ilişki için öncelikli koşulların ilk olarak 17. yüzyılda geleneksel sembolik olanla yeni enstrümantal temsil –Ceylan'ın çözümleme olarak nitelediği- arasında bir boşluk açıldığında kurulmuş olduğunu gösterir. [111]

Bir yüzyıl sonrasında mimari düşünce, uzun geçmişinde her zaman bağımlı olmuş olduğu kendi temsil prensiplerini yeni geometrik temsillerle değiştirmiştir. Bu yeni geometrik temsil, Gaspard Monge'un tasarı geometrisidir. Pérez-Gómez, Durand'ın "Mecanisme De La Composition"unla (kompozisyon mekanizması) Monge'un yeni rasyonel ve özelleşmiş teorisini desteklediğini, böylece mimari temsili metafizik spekülasyondan özgürleştirdiğini bildirmektedir.[112] Bir önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, Durand yöntemi form üretmekte stilistik geleneğe dayanmak yerine, parçaların sentaktik ilişkisiyle kurulan mimari kompozisyona yer vermiştir.

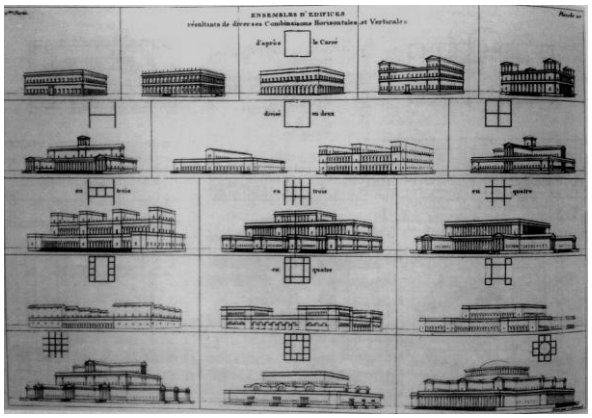
---

[110] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 171.
[111] Dalibor Vesely, Archıtecture In The Age Of Dıvıded Representatıon: The Questıon Of Creatıvıty In The Shadow Of Productıon, MIT Press, 2004, s. 17.
[112] Alberto Pérez-Gómez, Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, London, 1997, s. 298.

Monge'un tasarı geometrisinin yeni mekanı içinde yönetilen Durand mekanizması bir "nesnelleştirilmiş" matristir ve bu sonucunda "**aksonometrik projeksiyonun"** mekanını tanımlamıştır. Pérez-Gómez, niyetleri esaslı olarak farklı olsa da, Durand'ın teorisinin Lissitsky ya da Teo Van Doesburg gibi erken 20. yüzyıl yaratıcılarının tartışmasını ön-biçimlendirdiğini söyler.[113] Bunun sebebi, iki yaratıcının da, aksonometrinin üretici özelliğini kullanarak, modern konstrüktif mekanlar tanımlamış olmalarıdır.

Durand'ın mekanizması, 19. yüzyılda gelişen bir disiplin olan mühendislik ile mimarlık arasındaki benzeşmeyi vurgulayarak açıkça indirgeyici olma niyetindedir. Durand, kendi Boullêe ve Ledoux gibi öncüllerinin ve öğretmenlerinin temsil alanındaki artistik eğilimlerini[114] ve temsilin resimsel formlarının mimari kullanımını sorgulamıştır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Durand'a göre mimarlar anlam ile ilgili olmak zorunda değildir, eğer mimari program verimli bir biçimde çözüldüyse anlam mutlak olarak onu takip edecektir. Durandın bu söylemi 20. yüzyılın temel "form fonksiyonu takip eder" görüşünün de özünü oluşturmaktadır. Bunun sonucunda temsilin sulu boya veya benzeri herhangi bir sanatsal formu mimari çizim alanının dışına itilir. Durand'ın projelerinin özellikle kendi mekanizmasının modüler bir gridinin rehberliğinde ince ve kaliteli mürekkep çizgisiyle hazırlanmış değişmez, bozulmamış planlar, kesitler ve görünüşlerden oluştuğu görülmektedir. Burada amaç perspektif bakış noktasıyla ilişkilendirdiğimiz özneyi tutarlı biçimde reddederek projeyi –ürünü- en nesnel haliyle temsil edebilmektir. Pérez-Gómez, Durand'ın çalışmalarında yalnızca tek bir perspektif gösterim olduğuna dikkat çeker. "Precis"in 2. baskısına eklenmiş bu çalışmada yatay ve dikey kombinasyonların sonucunu göstermek için uzak çift kaçışlı perspektifler kullanılmıştır.[115] (Şekil 4.2)

[113] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 298.
[114] İkisi de Jacques-François Blondel'in öğrencisi olan Boullêe ve Ledoux çizim ortamını bir son ürün göstereni olarak kullanmaktan farklı olarak, yeni hatta ütopik denilebilecek mekanların arayışında kullanmışlardır.
[115] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 300.



Şekil 4.2 : Durand çift kaçışlı perspektif.

Pérez-Gómez, özneye karşı bir ilginin olamamasına rağmen 1820-1860 yılları arasında yalnızca Fransa'da perspektif üzerine en az 30 kitap basıldığını göstermektedir. Ancak, 19. yüzyıl perspektif çalışmalarında perspektifi özneden özgürleştirmenin yollarının arandığı vurgulamamız gerekir. Johann Maria Guaglio örneğin, "*A Practical Guide To Perspective With Applications To Architecture*"da perspektifin mimarlığa uygulanması dışında çok az perspektif çalışmasının nesneyi açıkça gösterdiğinde ısrar etmiştir.[116] Perspektif üzerine 19. yüzyıl yazılarında amaç; daha önce mimarlıkta hiç üretilmemiş tipte illüzyonistik çizimler üretmektir. 1836'da Arthur Parsey'nin tanıştırdığı 3 kaçışlı eğrilerden oluşan (curvilinear) perspektif, bu geleneğin uç örneklerindendir. Parsey kendi sisteminin "Perspective Rectified" (1836), "The Science Of Vision Or Natural Perspective" yazılarında perspektifin ve doğal görüşün önceki teorilerde ulaşılamamış olan bir sentezini elde ettiğini iddia etmektedir.[117] Pérez-Gómez, perspektifin daha nesnelleşmiş bu yeni biçimi için mualif seslerin her zaman varlığını belirtirken, modern mimarlığın nesnel mekanının kökeninin bu perspektif teorilerine ve tasarı geometriye dayandığını hatırlamanın önemini vurgulamaktadır. [118]

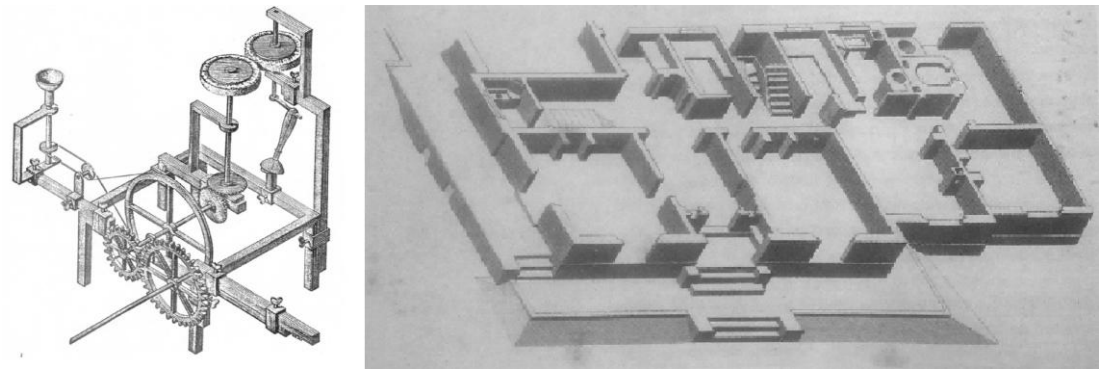
Monge'un geç 18.yüzyılda ortaya koyduğu tasarı geometri, yalnızca soyut matematiksel bir formülasyon olarak görülmemelidir. Monge'un amacının teknik ve inşa etme operasyonları için gerçek verimli, pratik bir araç sağlamak olduğunu belirttiği geometrik sistem, gerçekliği mutlak bir nesnellik ve kesinlikte tanımlama tutkusundan gelmektedir. Pérez-Gómez'e göre bu amacı tamamlamak için Monge,

[116] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 301.
[117] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 302.
[118] Bu muhalif duruşa örnek olarak bu dönemde John Ruskin yeni perspektif yönteminin, perspektif bozulma olduğunu söylemiştir ve kullanımını uygun bumamıştır.

efektif olarak Öklid geometrisini işlevselleştirmek zorundadır ve bu doğrultuda Öklid'in klasik bilimini soyutlamıştır.[119] Monge'un geometrik disiplini temsilin, evrensel olarak bütün sanat ve zanaatlara uygulanabilecek, ilk tamamıyla sentetik ve sistemli metodunu sağlamıştır. Monge'un yönteminin hedefi yukarıda belirtildiği gibi aslında bir temsil etme kaygısından çok teknik bir araç olabilme hedefinden beslenmiştir. Ancak, tasarı geometrinin temsil aracı olarak da başarısı ve bu yeni disiplinin endüstri teknolojisinin ve mühendisliğin gelişmesindeki araçsallığı 19. yüzyılda özümsenmiştir. Eş zamanlı olarak, izometri ve aksonometri, nesnelleştirilmiş temsiller olarak, Gaspard Monge'un tasarı geometrisinin ve sonrasında Durand'ın mekanizmasının açmış olduğu bu kararsız mekânı işgal ederler. Pérez-Gómez, bu gibi paralel projeksiyonlarının kullanılmasını eş zamanlı olarak daha önce de bahsettiğimiz pasif öznenin ortaya çıkmasına bağlamaktadır. Başka bir söylemle özneliğinden sıyrılmış nötr bir toplumun varlığı önemlidir. Toplum ancak yaşanılan mekanı, hem ekonomik hem de fiziksel bağlamda kutsallıktan uzaklaşmış, dünyanın ve doğanın sonlu sıradan mekanı olarak kabul ettiğinde bu projeksiyonlar paradigmatik temsiller olarak ortaya çıkmıştır.[120]

İzometri ile Aksonometri mimarlık disiplininde genellikle birbirine karıştırılan iki çizim türüdür. 18. yüzyılda izometri genelde çok uzak bir gözlemci gözüyle çizilmiş perspektifsel gerçekçi bir çizim olarak anlaşılmıştır. Bu bağlamda izometrik çizimler ortaya koyan William Farish, 3 temel doğrultuda ve aynı ölçekte uzanan çizgileri göstererek, bu metodun bir çok sebepten genel perspektife göre tercih edilebilir olduğunu söylemektedir (On isometrical perspektive, 1822). Joseph Jopling ise "The practice of isometrical perspective"de (1835), bu metodun başarısının onun çok farklı alanlara uygulanabilir olduğundan geldiğini vurgulamıştır: şehirler, yapılar, yapıların detayları, köprüler, kanallar, süslemeler ve mobilyalar, makineler, buhar motorları, modeller, bilimsel enstrümanlar v.b.[121] (şekil 4.3)

[119] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 304.
[120] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 309.
[121] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 309.



Şekil 4.3 : William Farish izometrik perspekfif (solda) ve Jopling izometrik perspektif (sağda)

İzometrik perspektif bir kübün temsili esaslı özel bir projeksiyon olarak tanımlanabilir. Bir kübik mekandan (bir mevcut apriori, ön koşul olarak) başlayarak yüzeylerin ortogonal açıları, 60 ve 120 derecelere alternatifleştirilerek yükselen biçimdir. Ancak şunu hatırlamak önemlidir, aksonometriye benzemez biçimde izometrik çizimler üçüncü boyutta herhangi bir gerçek ölçüyü içermez. Bu durum, izometrik çizimde halen mutlak bir nesnellikten söz edilemeyeceğinin göstergesidir. Jopling izometriyi savunurken onun nesnel yansıma ile öznel görüş arasındaki ilişkisinden etkilenir, ancak aksonometrik yansımayla ilgilenen yaratıcılar, Jopling'in ilgisini paylaşmamışlardır.[122] Buradan çıkarımla izometrinin kökeninin izi perspektif alanında Rönesans ile ortaya çıkan kesinlik arzusuna kadar geriye sürülebilirken, aksonometrik projeksiyonun katı biçimde 19. ve 20. yüzyıl Avrupa epistemolojisiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Sonuçta aksonometrik çizim, perspektif bir gösterim değil, sentetik bir tasarı geometri olarak görülmelidir.

İki boyutlu bir gösterimin bir ya da daha fazla aks etrafında döndürülmesiyle elde edilen aksonometrik çizimin ismi 'bir aks üzerinde ölçülebilir' anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ismi, aynı zamanda kesin ölçüyü vurgular. Ancak, ölçme bu defa iki boyutta değil, üç aks doğrultusunda verilebilir olmuştur. Perspektif kökenli, kübik mekanın izometrik yontulması ile elde edilen izometrik çizime benzemez şekilde, aksonometri genellikle plandan türetilen **konstrüktif** bir kavramdır.

Mutlak nesnel bir yansıma olan aksonometrinin diğer bir önemli özelliği, kendisini yerçekiminin bağından kurtarmış olmasıdır. Dolayısıyla gözlemcinin mutlak yokluğunda, ufuk çizgisi de yok edilmiş olduğundan soyutlama bir adım ileriye götürülmüştür.

---

[122] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 311.

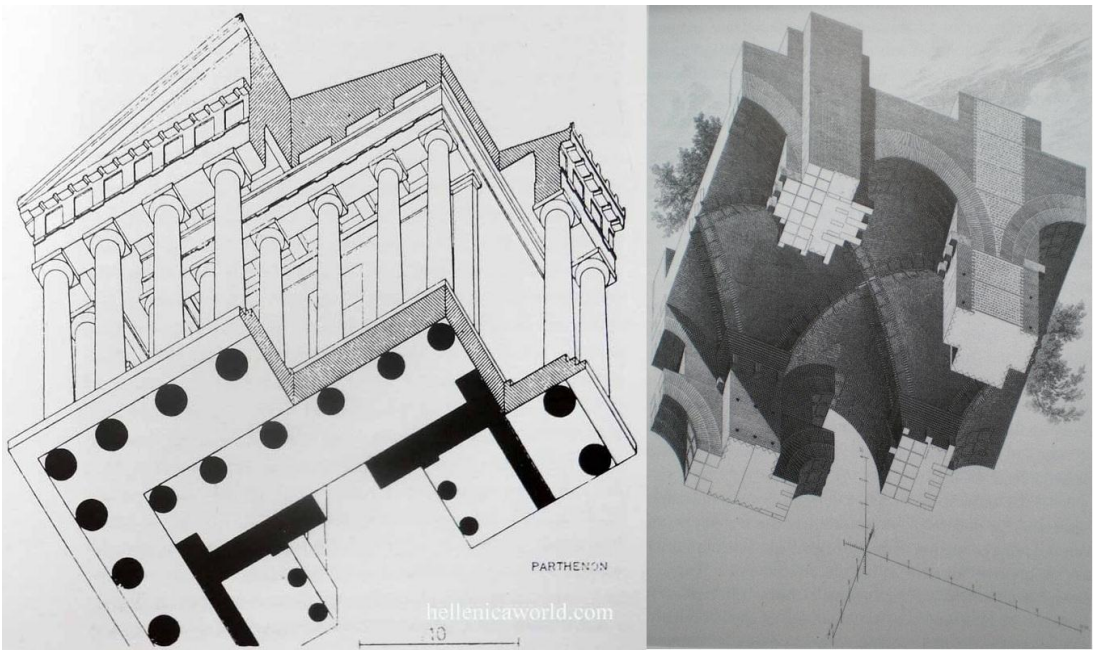
19. yüzyılda mühendislik okullarında kesinliği ve kullanışlılığından dolayı teknik bir araç olarak kullanılan aksonometrik çizimde görev artık görüngüleri temsil etmek değil, kesin ölçümlerle nesnelleştirmedir. Mimarlık dünyasında ise Auguste Choisy aksonometrik projeksiyonu yaygın olarak kullanan ilk yaratıcıdır.[123] 1873 -1899 yılları arasında yayınlanan mimarlık tarihi üzerine çalışmasında, tarihin önemli yapılarındaki prensipleri göstermek için sıklıkla solucan gözü bakışlı aksonometrik ve izometrik projeksiyonları kullanmıştır. Pérez-Gómez'e göre Choisy'nin tarih temsili için uygun bir form olarak aksonometriyi planlı seçimi aksonometrinin önceden gizli olan nesnel doğruluğunu görünür kılmıştır. Choisy, aksonometriyi kullanarak, binanın kendisiymiş gibi bir hareket içinde görselleştirilmiş tek bir imajın, bütün olan yapıyı parçalayan plan, kesit ve görünüş yansımalarının yerini alacağını gösterir. Pérez-Gómez, Choisy'nin teorisinin indirgemeci rüyanın doruk noktası olduğunu söylemektedir. [124] (şekil 4.4)

Mimar bundan sonra kendisini kavramsal yaklaşımdan inşa edilmiş ürüne kadar olan operasyonun tüm kontrolüne sahip, mutlak hakim olarak kabul eder. Nesnel doğru ile sınırlanmış bir sentetik tasarım eyleminin bu yeni temsil aracıyla ustası haline gelmiştir. Bununla birlikte aksonometrik çizimlerin 19.yüzyılda da kendilerini gölgeden kurtaramaması, Monge'un disiplini ve tasarı geometri üzerine yazılmış tezlerin sahiplerinin belirsizlikten kaçınmak için gölgenin kullanımında ısrar etmeleri ilginç bir durumdur.

Bu noktada Aksonometri ile öncülü olan perspektif yansımaların karşılaşmasında, geleneksel perspektif temsilindeki 'özne'nin her zaman aktif , bedenselleşmiş bir gözlemci olduğunun, doğanın ve dünyanın geniş düzenini özümsemeye ve düzenin parçası olarak kalmaya istekli bir özne olduğunun, Aksonometri'nin ise bedeninden ayrılmış, kişisel refahın, özgürlüğün ve zevkin takibindeki pasif bir gözlemciyi gösterdiğinin altını çizmek önemlidir. Özellikle erken 20. yüzyılda gözlemci ilk defa bedenin ve dünyanın çizdiği limitlerinden çözülerek bilinçli hale gelmiştir. Böyle bir öznenin varlığında aksonometri, hacim ve dokunulurluğu resimsel temsilin hiçbir önceki formunun yapamadığı gibi temsil ederek mutlak nesnel bir ortam çizer.

---

[123] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 315.
[124] Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., s. 315.



Şekil 4.4 : Auguste Choisy aksonometrik çizimler

4.1.2 Planın yüceltilmesi

Bir önceki kısımda, 19. yüzyıl başında Durand'ın çözümlemelerinin ortaya çıkardığı kararsız boşluğa yerleşen bir temsil aracı olarak aksonometri, modern mimarın nesnel bakış açısının uygun bir kanıtı olarak gösterilmiştir. Bununla birlikte aksonometrinin bir diğer önemli özelliği perspektif yansımalardaki gibi bir görüntüyü, tümel bir durumu resmetmemesi, tersine konstrüktif bir temsil biçimi olmasıdır.

Ceylan, aksonometrik perspektifin mimari temsil alanına girişini, 20. yüzyıl dönümündeki; parça-bütün, figür-zemin ilişkilerine yoğunlaşan ve analitik bir optik parçalama sonrası; sentetik bir kolâja dayalı Kübizm, mekânı geometrik öğelerin kompozisyonu ile kurma stratejileri geliştiren De Stijl gibi modernist akımların yanı sıra, endüstriyel üretimin sistemleştirmesini mekânsal üretime yansıtma düşüncesinde olan Le Corbusier gibi mimarlık ideologlarının modern-olanı algılama ve yorumlama tarzlarının "**bireşim**" yönteminin temsil biçimine dönüşmesi olarak yorumlamaktadır.[125]

Vesely, teknolojinin kültürünün yeni bir çağının evrensel metafizik kaynağı olarak yükselmesini, mimarlık yapmak ile ilgili bilinmeye değer her şeyin transparan

[125] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 200.

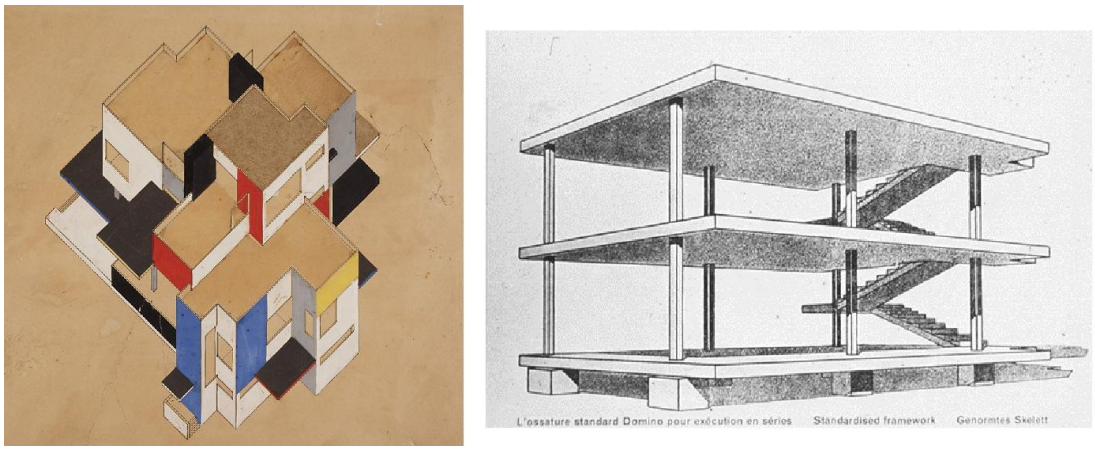
"**üretici**" bir bilgiye indirgenmesindeki son adım olarak göstermektedir.[126] Vesely'nin "üretici" olarak gösterdiği Ceylan'ın kapitalist üretim biçimine gönderme ile bir çözülme sonrası "birleşme" -ürünün ortaya çıkması- olarak gösterdiği örtüşmektedir. Bu bağlamda konstrüktif özelliği ile aksonometrik çizim bu "üretici" eylemin temsil alanındaki karşılığı olarak gösterilebilir. Nitekim Vesely, Modern öncesi mimarlık üretiminin "yaratıcı" modern üretiminse "üretici" nitelikte olduğunu söyleyerek Teo Van Doesbourg'un De Stijl manifestosunda modern mimarlığın nasıl olması gerektiğine dair yaptığı açıklamaların "üretici" tutuma örnek olarak göstermektedir. Vesely'ye göre üretici olan yaratıcı olana kıyasla hiçbir kültürel bağlam içermez. Bu anlamda, üretici nitelikteki modern mimarlık kültürel bağlamlarından sıyrılmış, teknik düşünce ile uyumlu olarak, fonksiyonel bir mekan ve verimli bir strüktür arayışı etrafında kurulmuştur. Bu doğrultudan bakıldığında Doesbourg'un mekansal üretimini aksonometrik perspektifler ile temsil etmiş olması nihai bir durumdur.

Ceylan'ın aktarımıyla, Somol'a göre, mekân ve strüktür kavramları üzerinde temellenen modern mimarlık kendini Theo van Doesburg'un aksonometrik çizimlerinde (şekil 4.5) mekânsal olarak, modern endüstriyel teknik ve stratejilerin savunucusu olan ve evi "içinde yaşamak için bir makine" olarak gören Le Corbusier'nin aksonometrik bir çizim olan Dom-ino konutu (şekil 4.5) tasarımında ise strüktürel olarak ifade etmiştir.[127] Daha basit bir söylemle Teo Van Doesburg'un aksonometrisinde modernin konstrüktif mekânının nasıl olacağı gösterirken, Corbusier'in çizimi ise modern yapının strüktürünü göstermektedir.

Bu, mekân ve strüktür ayrımının yanı sıra, 20. yüzyıl dönümünde modern mimarlık mekanın üretimi için de program, tip, fonksiyon gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Mimarlık kuramı, tiplere ve temel bileşenlerine ayrılmış mimari öğelerin kompozisyonu ve ortaya çıkan ürünün de endüstrinin sistemliliğine uygun olması ilkesini esas kabul etmiştir. Böyle bir ilke etrafında gelişen mimarlık kaçınılmaz olarak ergonomi, güvenlik ve benzeri kriterler gözetilerek üretilmiş bir takım net kurallara ihtiyaç duymuştur.

---

[126] Dalibor Vesely, Archıtecture In The Age Of Dıvıded Representatıon: The Questıon Of Creatıvıty In The Shadow Of Productıon, MIT Press, 2004, s. 20.
[127] Erdem Ceylan, a.g.e., 201.

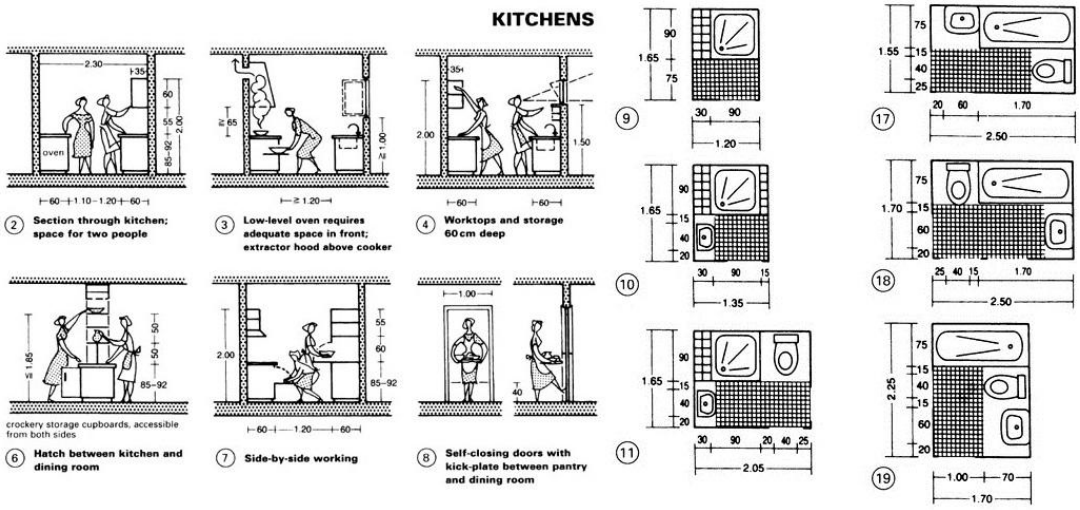


Şekil 4.5 : Theo Van Doesbourg Aksonometrik perspektif (solda) ve Le Corbusier Dom-ino Konutu (sağda).

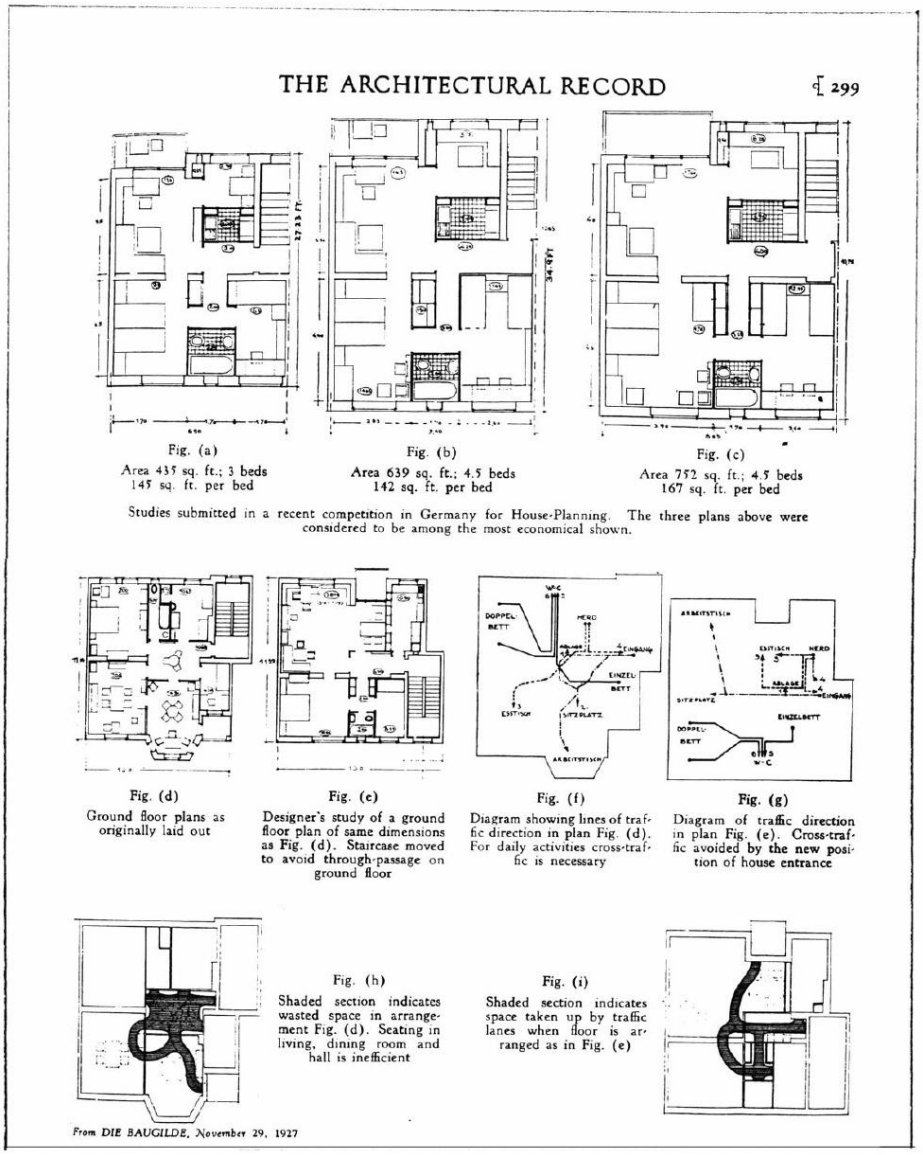
Bu noktada Ceylan, Mimari Grafik Standartlar altında konumlandırdığı bir seri çizim türüne dikkat çeker. Mekânın hangi koşullarla yapılandırılacağı hakkında normatif bir yön gösterici niteliğindeki bu basit çizimler; kitlesel endüstriyel üretimin her an değişmekte olan teknolojisi ve insan bedeninin değişmeyen ölçüleri ve gereksinimleri arasındaki bölgede ortaya çıkmış olan "standart" kavramı ekseninde örgütlenmiş, dolayısıyla dekoratif eklemelerden ve tarihsel üslûpların biçimsel özelliklerinden yalıtılmış, yapı detaylarının ölçülerini, boyutlarını, yapının öz-bilgisini görsel bir biçimde sınıflandıran diyagramlardır.[128] Bu diyagramlarının bir kaynakta toplanması da, kapitalist bir üretim sürecinde sıklıkla başvurulacak bir takım mimarlık el kitapları ortaya çıkarmıştır.[129] (şekil 4.6, 4.7)

Colin Rowe 20. yüzyılın bu mutlak rasyonel, kapitalist üretime entegre olmuş mimarlığının, kendisini "bilimsel" olarak sunduğunu ve bu yönüyle kutsadığını belirtmektedir. Dolayısıyla bu "bilimsel" mimarlığın, sonunda sembolik bir içeriğe olan ihtiyacın yerini aldığına inanılmıştır. Ancak Rowe, eleştirisinde modernin bu tavırla, gerçekte derin olarak duygulara hitap eden bir mimarlığı ortaya çıkaramadığını ileri sürmüştür.[130]

[128] Erdem Ceylan, a.g.e., 237.
[129] Bu el kitaplarından bu gün bile en çok başvurulanı Ernst Neufert"in Yapı Tasarımı Temel Bilgileri (Bau-Entwurfslehre, 1936) isimli kitabıdır.
[130] Colin Rowe, Introduction to Five Architects, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 72-85, Columbia,1998, s.74



Şekil 4.6 : Mutfak standartları (Neufert).



Şekil 4.7 : Alman mekan verimliliği çalışmaları ilüstrasyonu, Architectural Record, 1929.

Peter Eisenman, "post-fonksiyonalizm" isimli yazısında "humanizm" olarak adlandırdığı, mimarlıktaki modern öncesi çeşitli teorilerin içsel yerleşim ile – program ve onun materyalize edilmesi- ideal temaların form bulması arasındaki bir salınımdan doğan diyalektik bir zıtlık tarafından karakterize edildiğini söylemektedir. Başka bir söylem ile, modern öncesinde planın konfigürasyonsal önemi tek ve devamlı bir deneyimin iki kutbu olarak anlaşılmıştır. Eisenman'a göre endüstri öncesi dönemde (hümanist pratikteki) insanın nesnel dünya ile ilişkisin tip ve fonksiyonuna yatırımının iki durumu arasındaki bu denge sürdürülebilmiştir. Örneğin bir Fransız oteli mekânı odaların özenli bir sekansıdır. İçsel gereklilikten doğan mekânsal çeşitlilik, sert ve iyi oranlanmış dış cepheyle maskelenmiştir ya da İngiliz çiftlik evinde odaların resmi bir içsel sıralanışı resimsel dış kütlesine olanak verir. Birincisi programı içte ve cephenin tiplerinde selamlar, ikincisi bu incelikleri tersine çevirir.

Eisenman endüstrinin yükselmesiyle mimarlığın anlam alanında bu dengenin esaslı olarak bozulduğunu göstermektedir. [131] Bunda mimarlığın, daha karmaşık, fonksiyonel bir doğanın problemleriyle karşılaşmasının doğurduğu gerekliliklerin etkisi vardır. Özellikle hem konut alanında toplu yerleşme, hem de hastane, okul gibi hizmet birimlerinin ortaya çıkmasıyla, mimarlık artarak bir sosyal programlama sanatına dönüşmüş, fonksiyonlar daha karmaşık oldukça saf tipte bir mimari formu savunmak imkânsız olmuştur.

Bunun sonucunda, 19. yüzyılda ve devamı olarak 20. yüzyılda program kompleksliğe olgunlaştıkça, tip-form hızla anlaşılabilir ve gerçekleştirilebilir bağıntılara indirgenmiştir. Eisenman belki de yalnızca endüstriyel üretimin sistemleştirmesini mekânsal üretime yansıtmanın provokatörü Le Corbusier'nin bir ideal gridi bir mimari gezinti ile orijinal etkileşimin bedenselleşmesi olarak başarılı bir şekilde birleştirdiğinin altını çizmektedir. Plan ve form arasındaki dengedeki durumun bu kayması, Eisenman'a göre bir 50 yıl için, mimarların tasarımı aşırı basitleştirilmiş form fonksiyonu takip eder formülünün bir ürünü olarak anlamasına yol açmıştır.[132]

Corbusyen bakış, mekânı, mimarın plan dominasyonusya etki ve kontrol edebileceği bir ortam olarak görür. De Stijl ve Bauhaus gibi modernist akımlarında ise daha

---

[131] Peter Eisenman, Post-Functionalism, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 234-240, Columbia,1998, s. 236.
[132] Peter Eisenman, a.g.e., 237.

sonra plan ütopyasına dönüşecek olan, plan ideolojisinin varlığı gözlenmektedir. Eisenman'ın altınını çizdiği 20. yüzyıldaki ani program çeşitliliği ve karmaşıklığı, tip ve form arasındaki dengenin bozulmasına yol açarken bir yandan da bu karmaşık programlara temsil alanında da bir hâkimiyetin ihtiyacı doğar.

Ceylan, programın, 19. yüzyılın sonlarında Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitim sisteminde bir tasarlama yöntemi olarak planlamanın ana hatlarının belirlenmesinde kullanılmadığını belirtmektedir. Yanısıra bir çizim türü olarak planın biçimlenmesinin öncesinde işleyen bir mekanizma olarak da kullanılmamıştır. Zıt olarak akademi sisteminde program, tasarım sırasında devreye giren ve alışılagelmiş, geleneksel bir takım tecrübeler doğrultusunda anlam veya kimlik yorumlama üzerinde temellenen tasarım yöntemleri ve yeni gereksinimler doğrultusunda biçimlenmek zorunda olan mimari nesne arasında bir iletişim kanalı olma görevi üstlenen bir araçtır. [133]

Program, kapitalist üretim sisteminin işleyişi için kaçınılmaz bir ön-bilgi olarak planlama sürecine dahil olduğunda, bu programı görselleştiren diyagramatik çizimler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte programı planlamanın ön koşulu olarak gören ve onu en net şekilde konsantre bilgiye döken yeni temsil yöntemlerini kabul edemeyen Güzel Sanatlar Akademisi'nin anlam ve kimlik üzerine temellenen tasarım yöntemi gözden düşmüş, buna karşılık mühendislik-temelli mimarlık eğitimi veren okullardaki tasarım teknikleri ve temsilleri öne çıkmış ve bu yöntemler zamanın üretim teknikleri ve temsilleri ile paralel bir gelişme göstermeye başlamışlardır.

Bu dönemde programın giderek çeşitlenmesi sonucunda, mimarlığı tıpkı bir makinenin parçaları gibi, olması gerekenden daha fazla bir şey olmaması gerektiğini gösteren "makine olarak mimarlık" metaforu ortaya çıkmıştır. Bu mecazi fikir, önceleri fabrika yapılarına uygulanmış, daha sonra ofis, hastane, okul ve konut gibi diğer bina tiplerine yayılmıştır. Ceylan, yapıların ve daha genelinde tüm şehrin ritmik bir işleyişe sahip olmasını isteyen yeni metaforun ikinci dünya savaşına dek mimarlık kuram ve pratiğini yönettiğini söylemektedir. Özellikle ilk olarak Walter Gropius'un ortaya koyduğu işlev şeması diyagramları, en çok bilinen adıyla balon diyagramlar (bubble diyagram) bu metaforun çizim alanındaki karşılığı olarak

---

[133] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 181.

gösterilebilir. Bunun dışında aynı mecazi anlayış kentsel işlevlerin ayrılmasına giden Corbusyen "zon"lama nın ortaya çıkmasını sağlamıştır.[134]

Ceylan'ın aktarımıyla, Van Berkel ve Bos, "diyagram" terimin ve kullanımının 1940'lı yıllarda işlevselci kabarcık/baloncuk diyagramlarının Bauhaus kökenli Walter Gropius tarafından 1938 yılından 1952 yılına dek dekanlığını yürüttüğü Harvard Üniversitesi Tasarım Yüksekokulu"nun mimarlık eğitimi sistematiğine ve dolayısıyla tasarım pratiğine yerleştirilmelerinden önce özel bir kuramsal anlamının olmadığından söz etmişlerdir. (şekil 4.8) Ceylan şöyle tanımlar:

> *"Öyleyse diyagram, ancak mimari programın planlamanın ve mekânsal örgütlenmenin nasıl ve hangi ilkeler doğrultusunda gerçekleştirileceğini ifade edebilmeye, Aureli ve Mastrigli"nin ifadeleriyle, gelecek (bir başka deyişle, proje, ve hatta mimari nesne) hakkında tahminler yürütme performansı göstermeye başladığı andan itibaren mimarlık söyleminin kuramsal alanına dahil olmuştur."*[135]

Görünüş, kesit ve detaylardan çok az delil taşıyan, bu nedenle, örneğin Güzel Sanatlar eskizinin yoğunluğunu taşımayan, seyreltik ve soyut kabarcık/baloncuk diyagramının aynı zamanda düşünme ve tasarım esnekliği sağlayan bir temsil aracı olması, adım adım işlenebilir, geliştirilebilir, dönüştürülebilir bir yöntem sunması, ve çağın mekanizasyonu ile tasarımcının kişisel özgürlüğü arasında bir uzlaşı ortamı olarak tasarlanması onun mimarlık eğitiminde yaygın bir biçimde kullanılmasına neden olmuştur. "Her ne kadar bu dönemde belirginleşen işlev ve biçim arasındaki kopmanın, bir başka deyişle biçimi işleve bağımlı kılmanın sorumlusu olarak işlevsel kabarcık/baloncuk diyagramlarından yola çıkan bir mimari tasarım anlayışı görülse de, aslında gerçekleşmiş olan şey, plan olarak diyagramın (doğası gereği diyagramatik temsile yakın olan plan) tasarımın odağını dekoratif özellikler gösteren biçim ve görünüşten uzaklaştırmış olmasıdır."[136]

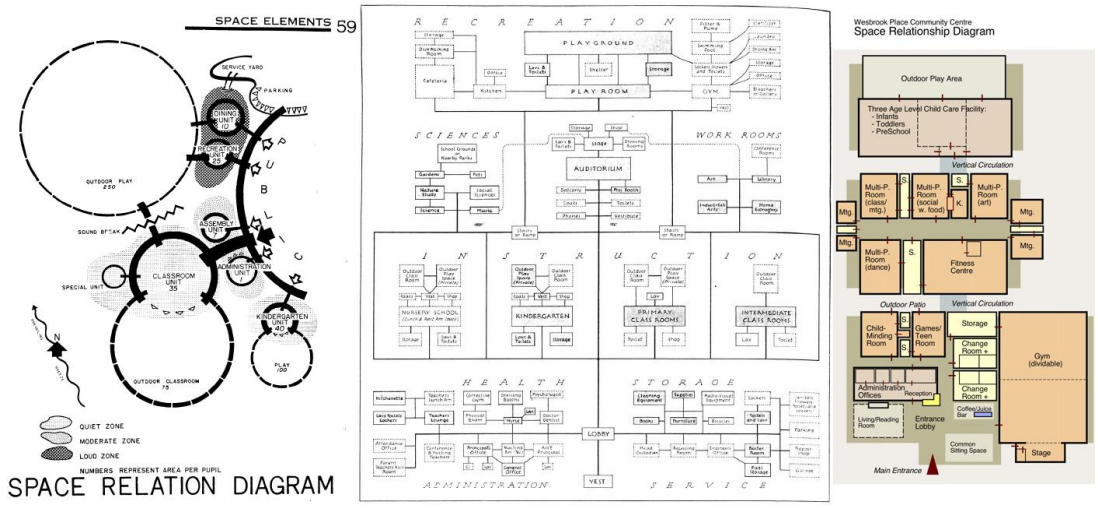
Ceylan'a göre, modern akımda tasarım, çıplak, soyut kabarcık/baloncuk diyagramlarından başlayan, adım adım ilerletilen, âdetâ her evrede daha fazla bilgiyle giydirilen, bir evrenin tamamlanmasını başka bir evrenin izlediği, geri

---

[134] Erdem Ceylan, a.g.e., 213.
[135] Erdem Ceylan, a.g.e., 226.
[136] Erdem Ceylan, a.g.e., 230.

dönüşe olanak tanımayan, bir makinenin montaj hattındaki üretimine benzeyen sürece indirgenmiştir.[137]

Bu noktada destekleyici biçimde Vidler; "Mimarlığın modernizm periyodu boyunca, mimari çizim ve onun ürünü, biri diğerinin sonucu olduğundan, körü körüne, diyagramlaşma eğilimindeki çizgisel bir geometriden beslenen kendi temsilinin peşinden gitiğini" bildirmektedir. [138]



Şekil 4.8 : Çeşitli mekansal işlev diyagramları. Solda: Mekan ilişkisi diyagramı, William W. Caudill, Space for teaching, 1941. Ortada: Ortaokullar için fonksiyon tablosu, Architectural Forum, Aralık 1933. Sağda: Wesbrook Place İletişim merkezi mekansal ilişkiler diyagramı, 2011

4.1.3 Modern akımda çizimin değerlendirilmesi

19. ve erken 20. yüzyıl boyunca teknoloji ve kapitalist üretim alanında yaşanan bir çok gelişme mimarlığın kuruluşunda bir çok parametreyi kökünden değiştirmiştir. Bunlar arasındaki en önemli kırılma bu dönem Avrupasında ortaya çıkan dünya ile arasındaki aşkın anlamsal bağını koparmış, kendini doğanın bir parçası olarak görmeyen, Pérez-Gómez'in gösterdiği biçimde pasif bir gözlemci olarak öznenin ortaya çıkmasıdır. Eş zamanlı olarak bu gözlemci mimari temsil alanından da dışlanır. Bu bağlamda mimarlık kapital üretimin isteğine en uygun biçimde giderek daha konstrüktif, parçadan bütüne giden temsiller ile aktarılarır. Özetle bu temsiller, Pérez-Gómez'in gösterdiği biçimde **"nesnel"** (öznesiz), Vesely'nin gösterdiği biçimde **"üretici"**, Ceylan'ın söylemiyle **"birleşimci**" temsillerdir.

---

[137] Erdem Ceylan, a.g.e., 230.
[138] Anthony Vidler, Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation, Representations, sayı: 72 , Sonbahar, 2000, s. 1-20

Bu bağlamda, modern temsil bu bölümde iki önemli çizim üzerinden incelenmiştir. Bunlardan birincisi zamansız, mekansız ve yer çekimsiz ortamlı ve yanı sıra konstrüktif bir özellik gösteren aksonometridir. Diğeri ise modernist akımın "plan" anlayışıdır. Bu bağlamda modern planı önceki dönemlerin plan çizimlerinden ayıran iki çok önemli alt çizim öğesine değinilmiştir. Bunlardan birincisi aşırı karmaşık bir programın ortaya çıkmasından ve bunun bütünüyle kavranabilmesi ve dolayısıyla bir tasarım girdisi olarak eyleme dahil edilebilmesi ihtiyacından doğan, programın konsantre bir bilgi olarak şemalaştırılması olan baloncuk diyagramlardır (bubble diyagram). Bir diğeri ise ergonomi ve güvenlik gibi kavramlar etrafında belirlenen standart gösterici klavuz tipler, klavuz tip çizimleridir. (Neufert örneği)

Bu bağlamda modern mimarlığı Vidler'in dile getirdiği gibi salt kendi temsilinin peşinden giden, saf ve rasyonel bir çizimin form bulmuş hali olarak tanımlamanın yanlış olmayacağı düşünülmektedir.

Şu görülmektedir ki, Avrupa kültüründe Rönesanstan başlayarak dünyaya ve evrene insanın zihiniyle kavrayabileceği, ölçülebilecek, gösterilebilecek, öğretilebilecek, kesin ve net tanımlar getirme arzusu vardır. Bu arzu insanı giderek çevresiyle kurduğu aşkın anlamsal bağlardan koparır, insan inançtan ve sezgiden gelen, bütünsel ve ön-verilmiş bir bilgiden giderek uzaklaşmıştır. Böyle bir uzaklaşma ve eş zamanlı evrene yeni bir tanım getirme arzusu giderek insanın günlük yaşamından bahsi geçen bütünsel, aşkın anlamı silerken, bir yandan dünyayı anlamak adına geliştirilecek temsilleri günlük hayatımızın içine sokmuştur. Dolayısıyla modern öncesi dünya ile kurulan ilişki bağlamında "anlam" ile "temsil" arasında ters orantılı bir ilişki olduğu söylenebilir. Şöyle ki, Rönesanstan başlayarak Avrupa coğrafyasında gerek mimarlık alanında gerekse günlük hayatta biri hızla dışlanır ve uzaklaştırılırken diğeri aynı hızla onun boşluğunu doldurmuştur.

Bu bağlamda rasyonellik, ölçülebilirlik, gösterilebilirlik anlamında modern dönem, temsilin bir altın çağı olarak ortaya çıkar. Ancak, aşkın bir anlamın yerini alacağı düşünülen ve 20. yüzyıl başında gerek toplum gerekse mimarlar tarafından coşkuyla kucaklanan bu yeni anlayış, özellikle iki dünya savaşı sonrasında krize girecektir.

4.2 "Çizim" Mimarlığı

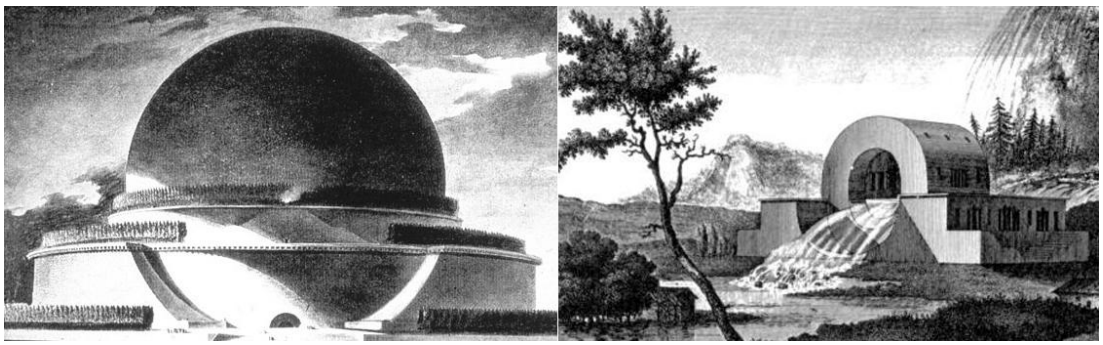
1960'lara gelindiğinde mimarlar, modernizmin içine girdiği krizin farkına varmış onun saf, rasyonel, verimli, ekonomik ama en iddialı ve açıklayıcı tanımıyla "ruhsuz" mekanlarına yeni bir anlam kazandırma arayışına girmişlerdir. 60'lı yılların post yapısalcı döneminde tecrübeli mimar, akademisyen ya da yeni mimarlık öğrencisi olsun birçok meslek insanının bu krizin farkında olduğu ve buna karşı bir söylem üretme çabasında olduğu gözlenir.

Burada önemli olan ve bu tezde esas olarak üzerinde durulan nokta, bir önceki bölümde açıklandığı gibi, şimdiye kadar mimari mekânda anlamın aşınmasına ters orantılı olarak gelişmiş mimari çizimin, modernin krize girdiği 60'lı yıllarda mekanın anlamına dair bir arayışın ortamı olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu dönemde mimari temsiller yalnızca nesneleri temsil etmekten öte dünyaya yeni bir bakış açısı önermişlerdir. Ancak, mimarlıkta sembolik bir anlamın yok olmasının yarattığı anksiyeteye bağlı ortaya çıkmış, "yeni bir anlam arayışı" olarak kavramsallaştırılan, çizim ortamında mekansal deney eylemleri, 60'lar sonrasında neredeyse ana akım bir tavır olarak karşımıza çıksa da, önceki dönemlerde de kimi yaratıcıların benzer ürünleri olmuştur.

18. yüzyılda Étienne-Louis Boullée ve Claude-Nicolas Ledoux'nun ütopyaya yaklaşan yeni kent çizimleri benzer bir tavra örnek olarak gösterilebilir. (Şekil 4.9) Bununla birlikte, erken modernizm döneminde, bir taraftan çizimi salt indirgemeci bir araç olarak kullanan, dolayısıyla mimari mekânın soyutlanmasının yolunu açan yaklaşımlar varken; diğer yandan, birebir mekanın içeriği/anlamınına dair arayışı barındıran çizim ürünleri bulunmaktadır. Özellikle De Stijl ve Suprematizm gibi akımların da etkilenmiş olduğu Rus Konstrüktif mekanı, bir yönüyle modernin indirgemeci özelliğini taşısa da, bu bağlamda ele alınabilir. Belkıs Uluoğlu'nun, "yeninin tastiklenmesi için proje" olarak açıkladığı, El Lissitzky'nin "Proun" olarak tanımladığı çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.[139] Lissitzky için sanal mekan yeni bir şeydir ve bu bağlamda üç boyutlu fiziksel mekandan ayrılmalıdır. Proun'lar bu doğrultuda, geometrik esaslı tasarım elemanlarının tanımlandığı, mekan/boşluk ve

[139] Belkıs Uluoğlu, Tasarımdan Dünya Mimarlığına, Kişi: El Lissitzky, Arredamento Mimarlık, sayı:122, Şubat, 2000, s. 29

zaman kavramları çerçevesinde bunların ilişkilerinin kurulduğu, resim ve mimari tasarım arasında bir takım kompozisyonlardır.[140] (Şekil 4.10)



Şekil 4.9 : Boullée, *Cénotaphe à Newton* (Newton Anıtı,1784) (solda), Ledoux, Chaux için ideal kent projesi, (1804) (sağda).



Şekil 4.10 : El Lissitzky, *Proun*, (erken 1920'ler)

Erken modernizm döneminde benzeri mekansal/deneysel eylemler varlığı kabul edilse de, belki de bir sonuç ürün, inşa edilmiş bir üç boyutlu fiziksellik odaklı olmasından, çizim ortamı, daha önece de belirtildiği gibi soyutlayarak ve indirgeyerek bilginin üretildiği bir ortam olarak kalmış ve bu tavır mekanın da indirgenmesine yol açmıştır. 60'lar sonrası üretimde ise, Lissitzky'nin de bahsettiği, çizimin sanal mekanı ile üç boyultu fizikselliğin arasındaki bağların çözüldüğü yoğun olarak görülmektedir.

[140] Belkıs Uluoğlu, Tasarımdan Dünya Mimarlığına, Kişi: El Lissitzky, Arredamento Mimarlık, sayı:122, Şubat, 2000, s. 29

Modern karşıtı en erken ve temelden söylem geliştirenlerden biri Colin Rowe olmuştur. Ceylan tezinde "Rowe'un çalışmalarının, 1960 ve 70'li yıllarda Aldo Rossi, John Hejduk, Robert Venturi'nin geç-modernist mekan okumalarında, bu mekanın yorumlanması ve işlenmesinde, özellikle Peter Eisenman'in modernin sentaktik mekansal dizgesinin altında yatan sembolik ilkelerin bir bağlama dönüşmesi doğrultusundaki biçimsel yaklaşımında ve Greg Lynn'in postmodernin biçimsel bağlarının yinelenmesi üzerinde kurulan dinamik biçimsel mimarlığının oluşmasında anahtar rol oynadığını" ileri sürmüştür.[141]

Rowe, eleştirisinde modern krizin son dönemde tehditkâr olduğunu, ancak bir bilim adamı erdemine ve keşifçi çocuğun isteğine sahip modernist mimarların umudunun bereketli olduğunu dile getirir.[142] Modern mimar Rowe'a göre, eskinin küllerinden yeni bir dünyanın yükseleceğine inanmıştır. Ancak bu umut gerçekleşmemiştir. Modern mimarlık, mimarın her zaman istediği gibi standartlaşmış ve basit, ulaşılır ve ucuz olduğunda ve dünyanın her yerinde hızla çoğaldığında, sonuçta içeriğinde aynı hızla değer kaybına uğramıştır. Şöyle söylemektedir:

> *"Modern mimarlık, stil olmayan bir stil yaratan çağın doğal sonucundan başka bir şey değildir. Bu bir stil değildir çünkü dışsal olaylara verilen nesnel reaksiyonların birikimiyle yaratılmıştır, bu yüzden özgün görünümlü, geçerli, saf, temizdir, kendi kendini yeniler ve devam ettirir. Nasıl bir tutkunun bu gibi bir durumun hala çevresinde dolanabildiğini anlamak güçtür. "*[143]

Rowe, modernin bu rasyonel tutumunun yanı sıra onun tarihin herhangi bir tekrarlamama, alıntılanarak kullanılmasını yaratıcılığın kesin başarısızlığı olarak görmesini eleştirmektedir. Ona göre modern mimarlık tekrarlamanın geleneği kurduğu geleneğin de nasırlaşmaya uzandığı fikriyle neredeyse kurumsal olarak "alıntılamayla" zıtlaşmıştır, ancak modernin içinde dahi öncüllerinin tip ve formlarının izini görmek elbette mümkündür.[144]

---

[141] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 248

[142] Colin Rowe, Introduction to Five Architects, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 72-85, Columbia,1998, s. 74.

[143] Colin Rowe, a.g.e., s. 79.

[144] Colin Rowe, a.g.e., s. 80.

Modernist düşünce, modern mimarın kendi öznel seçim sorumluluğunu azaltır, mimarın kendi özgür iradesinin yetişmesine izin vermez. Kendisini sürekli indirgeyen modernizm mimarlığında tasarım kombinasyonlar oyunudur ve ötesinde karar mimara ait olmaktan öte bilimsel ve tarihsel bir sosyal sürecin sonucudur. Rowe, modern mimarlıkta mimarlığın fonksiyonel ve teknolojik olgulardan basitçe mantıkla türetilmiş şey olmasına, yapı serilerinin sürekli yeni ve daha iyi bir dünyayı vurgulamasına duyulan gerekliliğe, mimarın kendi öznel fikrini geliştirmek yerine basitçe koşulların kurbanı olmasına karşı durmuş, formun tekrarının özgürlüğün yıkımı olduğu fikrine inanmayarak tersine mimarın tarihsel birikimden öğrenmesi gerektiğini savunmuştur.[145]

Bu düşünce bağlamında Rowe, anlamın geometrik ifadelerini bulma arayışı içinde mimarlığın bu kez kökenini değil ama biçimsel ilkelerini keşfetmek üzere hocası olan Wittkower'in[146] kare diyagramını örnek alarak, Palladio'nun yaklaşık 1550-1560 yıllarına tarihlenen Malcontenta Villası ile Le Corbusier'nin 1927 tarihli Garches'taki Stein Villası'nı planimetrik olarak ve cephe düzenlemeleri açısından karşılaştırır.[147] (şekil 4.11)

Colin Rowe ilk kez 1947'de Architectural Review'da yayınlanan "The Mathematics of The Ideal Villa" adlı yaptığı bu karşılaştırmada hacimlerin bölümlenmelerinde, aks aralıklarında ve hem x hem y yönünde belli tekrarlarda bir çok ortaklık olduğunu göstermektedir ve bunu farklı zamanlarda inşa etmiş bu iki mimarın da matemetiksel bir düzen, oran yakalama eğiliminde olmalarına dayandırmıştır.[148] Rowe'a göre iki tasarımcıda mimarlıkta anlamsal bir arayışta olmalarına ramen strüktürel gereklilikleri bahane olarak göstermektedirler.

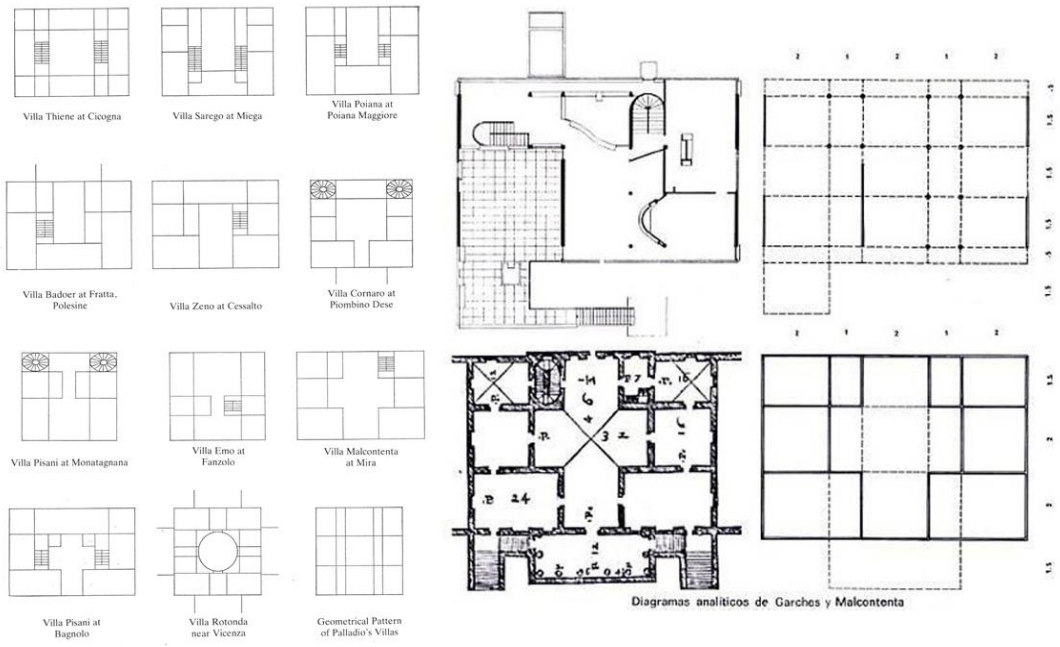
---

[145] Colin Rowe, Introduction to Five Architects, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 72-85, Columbia,1998, s. 83.

[146] Ceylan tezinde, Colin Rowe'un da hocası olan Wittkowerin, Palladio villalarında çözümlemeci mimari diyagramlar aracılığıyla Rönesans"ın mimari biçime ilkesel olarak yansıyan hümanist temellerini keşfettiğini iletmektedir, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 245

[147] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 246

[148] Burçin Kürtüncü, Diyagram: Mimarlıkta Bir Düşünme, Tasarlama ve Temsil Aracı, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ, 2012, s. 20.



Şekil 4.11 : Wittkower ve Colin Rowe diyagramları. Solda: Wittkower'in, Palladio'nun 11 villasının diyagramatik çizimi, Architectural Principles in the Age of Humanism,1949. Sağda: Colin Rowe diyagramatik karşılaştırma, üstte Le Corbusier Villa Stein, altta Palladio Villa Malcontenta, The Mathematics of The Ideal Villa,1947.

Colin Rowe ilk kez 1947'de Architectural Review'da yayınlanan "The Mathematics of The Ideal Villa" adlı yaptığı bu karşılaştırmada hacimlerin bölümlenmelerinde, aks aralıklarında ve hem x hem y yönünde belli tekrarlarda bir çok ortaklık olduğunu göstermektedir ve bunu farklı zamanlarda inşa etmiş bu iki mimarın da matemetiksel bir düzen, oran yakalama eğiliminde olmalarına dayandırmıştır.[149] Rowe'a göre iki tasarımcıda mimarlıkta anlamsal bir arayışta olmalarına ramen strüktürel gereklilikleri bahane olarak göstermektedirler.

Ceylanın aktarımıyla, Somol'a göre: bu karşılaştırmadaki soyutlama veya indirgeme derecesi öylesine yüksek ve tarihsel geçişlilik öylesine sorunsuzdur ki, Rowe'un çözümlemeleri nereye gidildiğinin önemi olmaksızın (tarih içinde) ileri ve geri gidebilmeye neden olacak kadar diyagramatik olmuştur. Rowe'un diyagramlarının aşırı soyutlukları mimari nesnelerin tarihsel değer veya yüklerden tamamen yalıtılmış bir biçimde incelenmelerini olanaklı kılmış, farklı tarihsel dönemlere ait mimari nesnelerin birbirleriyle karşılaştırılabilmelerini, böylelikle birbirleriyle

[149] Burçin Kürtüncü, Diyagram: Mimarlıkta Bir Düşünme, Tasarlama ve Temsil Aracı, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ, 2012, s. 20.

gizli/görünmez ilkeler temelinde bağıntılı oldukları iddiasının çizim aracılığıyla dillendirilebilmesini sağlamıştır.[150]

Mekanın anlamını tarihsel bir takım ilkelerde ve bunların görünmez ilişkilerinde arayan Rowe, çizimin ortamını tarihsel öğelerin çözümlemeci diyagramlarını oluşturmada kullanmıştır. Bununla birlikte Rowe'un çalışmalarına dikkat çektiği Newyork Five (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk and Richard Meier) yine çizim ortamında biçimsel ve bağlamsal arayış çalışmaları yapmışlardır. Rowe bu beş mimarın işlerini modernin yapamadığı; sanatın ve teknolojinin, sembolik iyi niyetin ve fonksiyonel gerekliliğin basit ve başarılı bir füzyonu (birleşimi) olarak görmektedir.

Rowe'a göre, bu beş mimarın işleri tek bir potada eritilemez. Eisenman Como'nun yeniden ortaya çıkması gibi görülür, Hejduk hem Paris kübistinin hem de Moskova konstrüktivizminin yakın ilişkisini ister, Gravein, Gwathmey ve Meier'in korbüzyen oryantasyonlarında ise karşı koyulmaz örtülü bir gözlem olduğunu söyler. Ancak bu beş mimar da, devrimsel ideolojiyi sıklıkla onaylamaktansa daha alçak gönüllü bir tavrı savunmuşladır. Kesin, gerçek bir değişimdense her kuşak için ayrıcalıklı olacak anlamlı bir mimarlık arayışına giderler. Yaratıcı bir kırılmaya dair kaygı taşımakla birlikte mevcut boşluğu kabul etmişlerdir. Rowe'un aktarımıyla, Whitehead bu grup işlerini: "alışılmış dokuların kullanımındaki yenilik, acayiplik" olarak nitelemiştir.[151]

Colin Rowe 'Beş Mimarın Takdimi' isimli yazısını şöyle bitirir:

> *"Bu beş mimar, ki bunlar bazen binaları "çizim" için bir mazeret olarak kabul eder görünürler, "çizim"leri binaların bir mazereti olarak görmek yerine, kabaca kol gücü ile yapmaya büyük ölçüde yakındır."*[152]

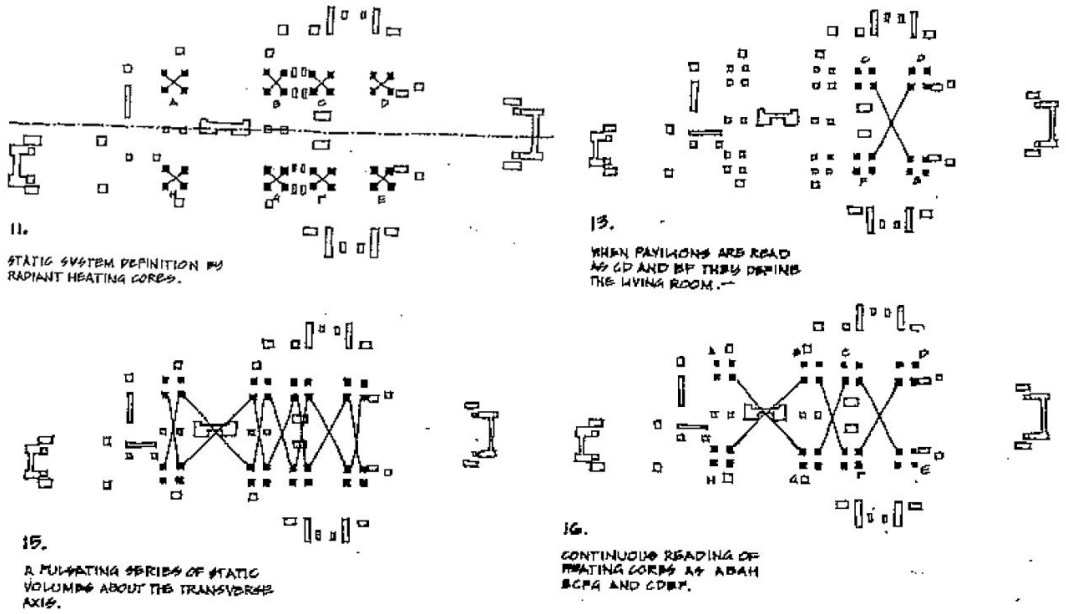
Burada kol gücüyle yapmaktan kastı ile mimarın nesnesiyle arasında ancak Rönesans öncesinde rastladığımız dolaysız ilişkiye yaklaştığını söylemek istediği anlaşılabilir. Bunun başlıca sebebi mimarların çalışmalarında çizim ile binanın konumunu tersyüz edip, çizim ortamını anlamın doğurtulduğu alan olarak anlıyor olmasıdır. Mimar-çizim-yapı arasındaki üçlü ve dolaylı ilişki, odağın inşa edilmiş üründen "çizim"

---

[150] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 246.
[151] Colin Rowe, Introduction to Five Architects, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 72-85, Columbia,1998, s. 84.
[152] Colin Rowe, a.g.e., s. 84

ortamına kaymasıyla -mimar ve nesnesi "çizim" biçiminde- 20.yüzyılın ikinci yarısına özgü bir dolaysızlık yakalanmak istenmiştir.

Ceylan bu beş mimardan biri olan Peter Eisenman'in özgün mimari yaklaşımla "diyagramın mekanik esnekliğini kompozisyon alanına dahil ederek, mimarlığın kendi içselliğinin diyagram aracılığıyla araştırılmasına yönelik bir yöntembilim geliştirmiş" olduğunu belirtir.[153] (şekil 4.12)



Şekil 4.12 : Eisenman mekan okumaları. Kaynak: Diagram Diaries

Eisenman bir yandan kendisi mimarlıkta teorik denemeler yaparken, aynı dönemde yine mimari bir anlam arayışında olan ve bunu salt "çizim" ortamı üzerinden kuran, ancak bu defa, tarihin tiplerinin, dokularının arasında arayarak değil, aksine ileri teknolojinin koşullarında biçimleneceğine inandıkları geleceğin mekânlarına dair önermeler geliştirerek yapan mimar ve grupları eleştirmektedir.[154]

Eisenman, Cedric Prize, Reyner Banham ve Archigram'ın yeni İngiliz devrimci fonksiyonalizmde temellen erken modern akımın mimarlığı taşıyabileceğine inandıklarını söylemektedir. Bu yeni tavır teknolojyi idealleştirerek savaş öncesi modernizminin aynı etik pozitivizmini ve saflığın estetiğini taşımaktadır. Ancak Eisenman'a göre daha önce Rowe'un da söylediği gibi tekrarlamayı yaratıcılığın

[153] Erdem Ceylan, Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram, yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU, 2010, s. 248-249.
[154] Peter Eisenman, Post-Functionalism, K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, içinde s. 234-240, Columbia,1998, s. 237.

ölümü olarak gören, ve ahlaki bir kriter olarak formel bir doğa üreten fonksiyonalizm çağdaş deneyim içinde daha fazla operasyonel olamaz.[155]

Archigram'ın çizim ortamında hayat bulan coşkulu mimarlığı, 1960'ların sosyal ve toplumsal çalkantılarıyla paralellik göstermektedir. Gelişen aile ve toplum yapısı, bireyin kendi tercih ve kararlarıyla var olma arzusu bu doğrultuda yaşanan üniversiteli genç ayaklanmaları, kadın ve azınlık haklarının aranışı, bununla birlikte ileri teknolojinin günlük yaşama dahil olması, Yuri Gagarin'in uzaya çıkması ve sonrasında "aya ayak basılması" ile gelen uzay çağına girildiği algısı, post-yapısalcı düşünürlerin (Derida, Foucault, Deleuze v.b.) fikirlerinin uyandırdığı yankı gibi durumlar bu dönemin genç mimarlarının yeni dünyaya dair yeni bir mimarlık ve anlam arayışına girmesini sağlamıştır.

Archigram böyle bir ortamda doğmuş ve söylemini söz ve yazıdan ziyade tanıdık ancak daha önce kullanılmamış biçimiyle çizimlerde oluşturmuştur. Erken dönem modern avangardından etkilenmiş olmakla birlikte, kendilerini modernin girdiği krize yine modern akımın kendi içinden ancak farklılaşmış önerilerle çözüm arayan ve erken brütalizm akımını kuran Smithson'lar (team 10) gibi gruplardan ayırırlar.[156] Sadler'a göre Archigram, erken 20'ler avangardını modernizme yeni bir hayat ışığı verme beklentisiyle teknolojiyi yeniden merkezde konumlayarak başarılı biçimde restore etmiştir. Böylece, Team 10'in başaramadığını yapmış, avangardı fütürist yaklaşımın içindeki vahşilik ve zihinsel düşünüş faaliyetleri ile yeniden ele almıştır.[157] Dolayısıyla, Archigram'ın fonksiyonalist ve teknolojiyi yücelten yaklaşımıyla modern geleneği sürdürdüğü söylenebilecek olsa da, çizim ortamında isyan içerikli bir söylem kurmuştur.

Eisenman'a göre operasyonel bir yöntem önermeseler dahi Archigram mimarlığında çizim'in anlamın da arandığı bir üretim alanı olarak doğmuş olması kritiktir. 60'larda ortaya çıkan Archigram ve benzeri grupların, örneğin Fransa'da durumcuların (Sitüasyonist Enternasyonal), İtalya'da Superstudio, UFO, Archizoom'un mimari imalatı temsil ortamında yapmalarıyla yeni bir üretim şekli ve anlam arayışı sundukları söylenebilir.

---

[155] Peter Eisenman, a.g.e., s. 237.
[156] Peter Cook, Archigram, Princeton Architectural Press, NewYork, 1999'dan aktaran, Bora Yasin Özkuş, Archigram: tekno-ütopya, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ, 2006, s.12
[157] Simon Sadler, An Avant-garde Academy, içinde, Architectures: Modernism and After, Andrew Ballantyne (ed.), 2003, s. 34-56.

Tezin önceki bölümlerinde de bahsedildiği gibi modern yarılma hayatı fragmanalara ayırmış, önceki dönemlerin aşkın, bütünsel anlayışı yerine, hayata dair sınırsız bir bölünmüşlük ve parçalar ortaya çıkarmıştır. Modernin yarattığı bu kriz bir olumsuzluk olarak algılanmış ve yeni araçlarla aşılması umulmuştur. Erken modernin yeni aracı, bölünme ile ortaya çıkan hayatın tüm çokluğunu bir takım sınıflamalara sokarak disipline etmektir. Bu bağlamda Bülent Tanju'ya göre bir anlamda tanrının kentinin düzeni (disiplini) yerine insanın kentinin düzeni (disiplini) kurulmuştur. [158] Ancak Tanju, ikinci bir duruma dikkat çekmektedir. Tanju'ya göre modern parçalı çokluk bütün disiplin, denetim ve türdeşleştirme girişimlerine basitçe çokluğuyla direnecektir. Bu bağlamda, 60'larda ortaya çıkan çizim ortamındaki mimarlık imalatlarının, modernin yarattığı krize, tam da modern bir eşlikçi olan çizimin, yukarıda bahsedilen çokluğun yaratılmasında kullanılarak, anlamsal bir çıkış yakalamıştır.

Bu bakış açısıyla, Archigram grubunun erken modernizmi selamlama sebebi, aynı zamanda reddetmelerinin de sebebi olduğu söylenebilir. Sadler: 1920'lerin sonunda gelişen avangarda göre archigram neo-avangardının üstünlüğünün, her tasarımın bir ilhamdan doğması olduğunu iletmektedir.[159] Archigram, modernin çizim ortamında idmana dayalı bir mimarlık mesleğine karşı isyan gösterir, onlara göre böyle bir mimarlık mesleği esas olarak mimar değil, tekniker üretecektir. Archigram'ın bu kaygısı, önceki bölümde anlatılan mimarı salt parçalardan bütün oluşturan sezgisel anlamsal ya da duyumsal niteliklerinden sıyrılmış edilgen bir role büründüren modern çizim araçları düşünüldüğünde –standart gösteren şemalar, bubble diyagramlar ve yapısal bir yansıma biçimi olan aksonometri- daha anlaşılabilir olacaktır. Sadler şöyle söylemektedir:

> *"Archigram mimarlık mesleğinin imajını yeniden alevlendirecek bir coşkuyla ve cömertçe kâğıtlara dokundu. Fakat çoğu için kağıttaki mimari projelerin kabul edilebilir, en azından akla yatkın sonuçlara –inşa edilmiş ürüne- uzanması önemliydi. Eğer Monaco Eğlence merkezi (Monaco Entertainments Centre) inşa edilmiş olsaydı –ve belki de Archgram mimarları tarafından detaylandırılmış olduğundan ve projenin muhtemel Parisli danışmanlarının 4*

[158] Bülent Tanju, Mekan-Zaman ve Mimarlıklar, Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez (ed.) Zaman-Mekan, içinde, s. 168-182, YEM Yayın, İstanbul. 2008 s. 172
[159] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 5

yıllık bir periyod boyunca, faydasız aylık saha ziyaretlerinden- Archigram'ın tarihteki yeri temel olarak farklı olabilirdi. Daha az fantastik olacaktı ve Archigram magazin okumanın anlamı, geleceğin yapılarının kehaneti olmaktansa yeni Archigram yapılarının müjdecisi olacağından üzerlerine olan bu eğilim çok daha dar olacaktı."[160]

Hadas A. Steiner, Ron Herron'un yürüyen şehir (walking city) çiziminin, yerkürenin yüzeyinde uzun bacaklı ortaya çıkışı ve ağır aksak yürüyüşüyle çizim ortamında belirmiş, üzerinde olmanın ve yerleşmenin hissedildiği gerçek bir illüzyon ya da alan araştırması olduğunu dile getirir.[161] (şekil 4.13) Olayın büyüsü mimarın kâğıdı kalemi kıvırıp bıraktığında yok olan bir ilüzyon olması ama aynı zamanda, bir takım diyagramlar üretmesi beklenen araçsal dünyada gerçekliğin bir simülakrını yaşatıyor olmasındadır. Archigram kurumunun tasarım pratiğindeki basmakalıp araçların ötesinde, hayali imajlar üretip bunların yayılmasıyla mimari bir kelime haznesi formüle etmiştir.



Şekil 4.13 : "Walking City" (yürüyen şehir), Warren Chalk, Frank Brian Harvey, Ron Herron, (1964)

Sadler'ın aktarımıyla Peter Cook 1972 de verdiği bir röportajda şöyle der:

"İnsanlar projelerle binalar arasında çok büyük ayrımlar yapar, fakat ben yapmam. Bizim bir çok projemiz çok ciddi ve bir çok inşa edilmiş yapı kötü bir şaka gibi."[162]

Archigram ve benzeri 60'lar gruplarının çizim ortamındaki üretimleri Tanju'nun, "Zaman-Meakan ve Mimarlıklar" isimli yazısında gösterdiği, modern üretimin ya

[160] Simon Sadler, a.g.e., s. 193
[161] Hadas A. Steiner, Beyond Archigram: The Structure of Circulation, Routledge, New York, 2009, s. 1-38
[162] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 4

nesneyi/mekanı ya da özneyi/öznel zamanı merkeze alan üretimlerinden farklılaşan, "zaman-mekan, özne-nesne ikiliği/karşıtlığı arasına sıkışmış bir içkinlik (dünyevilik) düzleminin üzerinde ilişkisel güçlerin (ilişkiler ağının) ve hareketin yer aldığı bir sınırsız, eksensiz, merkezsiz plato / düzlem" zemininde gerçekleşen bir üretim olan imalat şekline benzerlik göstermektedir.[163] Bu imalat biçiminin özelliği zamansal ve mekansal olarak ayrışmış ikili karşıtlık şemasından vazgeçilmesidir. "Bu anlamda temsiliyet temsil ettiğinin dışında üzerinde değil aksine onlardan ayrılmaz biçimde onlarla bir aradadır. Temsiliyet de bir düşünen imalattır. Bu perspektif, çoğulluğu ne özne ne de nesne üzerine inşa edilebilir. Daha çok bütün düşünen imalatın içsel olarak beklenmedik, ön görülmedik farklılıklar ürettiğini varsayan dinamik bir çokluk kavrayışından kaynaklanır." Dolayısıyla, Archigram çalışmaları, mimarlık geleneğinde belki de ilk defa çizimi önemli bir ilişkiler ve biliş ortamı, bir güç, ciddi bir söylem alanı olarak kullanıyor olmaları 20. yüzyıl mimarlığı için önemli bir kırılma oluşturmaktadır.

Archigram çalışmaları modernin megastrüktür önerilerinin yeniden canlandırması gibidir, ancak Sadler'a göre uzlaştırıcı bir makullük içerirler. 1950'ler ve 60'larda tasalanan Louis Kahn'ın Philadelphia Tower (1954), ve Kisho Kurokawa'nın Sarmal Kulesi (1961) gibi diğer gelecek şehir megastrüktürleri arasında dayanışmanın ifadesidir.[164] (şekil 4.14)



Şekil 4.14 : Archigram şehir mega strüktürleri. Solda: Peter Cook, Taylor Woodrow Tasarım grubu için , Montreal Expo'67 Tower projesi, görünüş, 1963–1964. Sağda: Taylor Woodrow, Ron Herron, Londra ofis bloğu, 1964.

[163] Bülent Tanju, , s. 176
[164] Simon Sadler, a.g.e., s. 14

Sadler, Peter Cook'un bir erken Achigram tasarımı olan Plug-in City'nin (şekil 4.17) bitmemişliğin estetiği'nin, Avrupa ekonomisinin yeniden inşasında yaşanan inşaat patlamasından türemiş olabileceğini söyler. Özellikle 60'ların Londra'sında, perde duvarlar ve servis çekirdeklerinin Archigram çalışmalarına bir ivme kazandırdığı görülmektedir. Ancak, Archigram imajlarının çizim'in deneyselliğindeki müphemliği onların işlerine ana karakterini verir. Steiner'ın yorumuyla, ne Archigram dergisinin ne de önerdiği mimarlığın sabit bir biçimi olmamıştır. Archigram'ın mimari çizimleri inşa edilecek bir binaya ait çizim setlerinden başka bir şeydir. Hatta ilk defa mimari çizimler inşa edilmesi isten bir şeyin temsili değil ancak yine de içinde mimarlık bilgisinin birleştiği mimari bir pratiğin formu olarak doğarlar.[165] Archigram, binaları kaçılmaz olarak temsil etmektense, çizimin mimarlığın içinde bir başka zihinsel akışın özesi olabileceği bir yolu göstermektedir. 2005 yılındaki Archigram sergi broşüründeki yazısında Uğur Tanyeli'nin de grubun çalışmaları için benzer bir görüş ortaya koyduğu görülür:

> *"Archigram mimarlıkta epistemolojik bir değişim, hatta devrim de yapmaktadır. Tarihte ilk kez olarak gerçeğin ve gerçeğin temsilinin yerine simülasyonunu yerleştirir. Archigram öncesi ütopyalarda ütopyacı (örneğin, Wright, Le Corbuser, Hilbersheimer) önerisini gerçekçi bir betiler toplamı olarak ortaya koyar. Onların tasarladıkları her şey olanak bulduğunda hemen gerçekleştiriliverecek projeler biçiminde sunulmuştur. Bu tür ütopyalarda henüz inşa edilmesi beklenmeyen, ama kısa vadede gerçekleştirilmesi öngörülen reel mimarlıkların temsili söz konusudur. Archigramın ütopik önerileinde ise ortada aslında birer proje yoktur, geleceğin farazi fiziksel çevresinin simülasyonları vardır."*[166]

Archigram mimarlığı ve grup elemanlarının fantastik çizimleri, olağanüstü bir görsellikle mimari çizim'in geleneklerine referans verirken, onu tersine çevirmektedir. Kester Rattenbury, Archigram'ın fonksiyonun dominant olduğu Bauhaus kavramını şiddetle grafiksel fantastik ve hatta komik projeler üreterek tersyüz ettiğini söylemektedir.[167] Archigram yüksek mimarlığın ilkelerinden

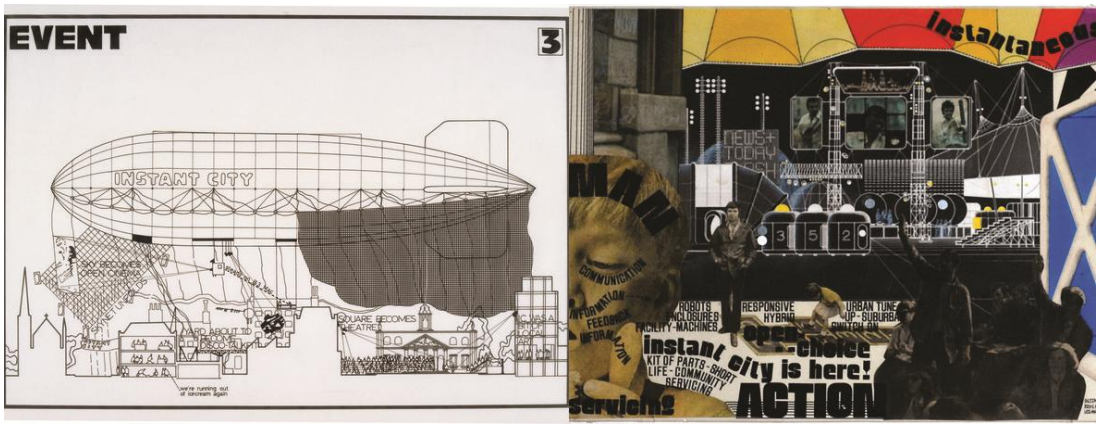
---

[165] Hadas A. Steiner, Beyond Archigram: The Structure of Circulation, Routledge, New York, 2009,s.11-13

[166] Uğur Tanyeli, Archigram Sergi Katalogu, Garanti Galeri, 2005

[167] Kester Rattenbury, Iconic Pictures, Kester Rattenbury(ed.), This Is Not Architecture, Routledge, London, 2002, içinde. s. 57-83.

kurtulmuş bir dünya görüşünü kucaklamıştır. Grubun kurduğu dünyanın elemanları geçicilik, elektronik, teknik yenilikler, reklam, taşıtlar, giyimler arabalar, farklı hayat biçimleri gibi çeşitliliklerdir. Mükemmel sanat işi ya da kesin betimleyici çizimler grubun amacına aykırıdır. Çizgi dizileri, kolaj karakterleri ve özgün çizimleriyle mükemmelin dominant olan kodlarına, formel bir üst kültür mimarlığına bir meydan okuma iletir. (şekil 4.15)



Şekil 4.15 : Archigram, "Instant City" (anlık şehir), 1968. Peter Cook, Dennis Crompton, Graham Foundation, Ron Herron, Gordon Pask

Peter Cook, çalışmaları için şöyle iletmektedir:

> *"Archigram'ın oluşmasında yer yüzündeki yapıların biçimleri kadar kağıt üzerinde de gerçekliğin kırılması ve var olduğu düşünülen biçimsel bariyerin aşılması önemliydi."*[168]

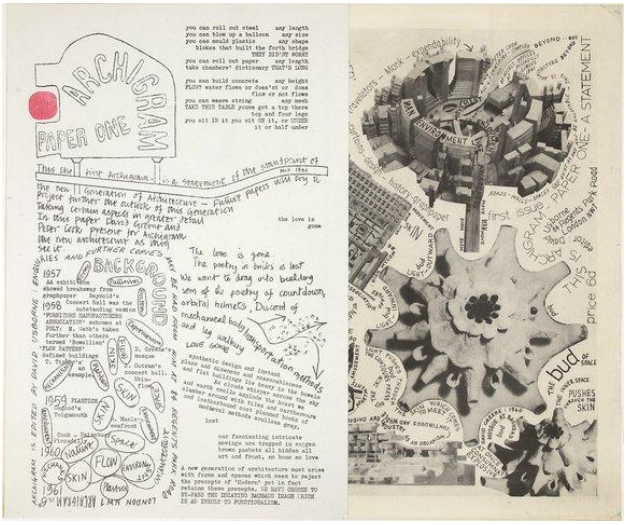
Dolayısıyla, grubun ilk hedefi mimarlığı onun dar bürokratik sınırlarından seçkinci bir estetik anlayıştan kurtarıp kültürel üretimin tüm safhalarına yaymak olmuştur. Bu bağlamda, Peter Cook 60'ların diğer önemli olayları gibi (kısa etekler, haplar, uzay seyahati) hatırlanmayı amaçlamış, mimarlığı 50'lerin Steiner'in değimiyle kurulmuş modasından uzağa kırma stratejisi geliştirmiştir.[169]

Archigram dergisini yayınlamalarının erken kararı, ne ana akım ne de avangard fikir birliği tarafından onaylanmayan projeleri gösterebilmek arzusundan motive olur. Bu doğrultuda iki sayfa olarak yayınlanmış ilk sayıda daha çok öğrenci ve yeni mezun mimarların projeleri yer almıştır. Değişen çevreyi temsil etme, meydan okuma gösteren kalın çizgili strüktürlü projelere el yazımı metin eklenmiştir.

---

[168] Peter Cook, Archigram, Princeton Architectural Press,1999
[169] Hadas A. Steiner, Beyond Archigram: The Structure of Circulation, Routledge, New York, 2009,s.23.

Bununla birlikte Archigram'ın bu muhalif tavrı tamamıyla özgün, tek başına bir eylem değildir. Bu radikal derginin yayınlandığı dönemde Britanya'da, istikrarsız, kararsız birçok yayın basılmaktadır. Benzer dergiler İngiltere'de daha önce de çıkmış, fakat 2. Dünya savaşı sırasında bağımsız yayınların basımı yasaklanmıştır. Ancak, yasakların kalkmasının hemen ardından birçok deneysel magazin filizlenmiş, yalnız mimarlık alanında Archigram benzeri çok sayıda periyodik dergi hazırlanıp basılmıştır. FOCUS (38-9) ve PLAN (43-51) bunlar arasında en önemlileri olarak gösterilebilir. Bununla birlikte Archigram'ın ilk sayısına benzer, öğrenci projelerine adanmış dergiler Bartlett ve Manchester gibi okullardan da yayınlanmıştır.[170] Dolayısıyla bu dönemde öğrenci grupları, o gün eksik olanın ne olduğuna dair kritiklerinde seslerini yükseltmeye başlamışlardır. Ayrıca savaş sonrası alternatif görüşlerini yayarken, profesyonel bir kriz olduğu algısı yaratmışlardır. (şekil 4.16)



Şekil 4.16 : Archigram dergi sayı 1, 1961

Yayınların bu denli artmasının, mimarlığın ne olduğu ve ne olmadığı üzerine anlamsal bir kriz yarattığı açıkça söylenebilir. Sadler, böyle bir ortamda biraraya gelen Archigram üyelerinin mimarlığın amacının yapılı ya da yapısız olsun bir olay olarak servis etmek olması konusunda anlaştığını iletmektedir. Sadler'a göre Archigram'ın başarılarından biri, değişen sosyal ve kültürel dokuya göre, kişiselliği ve tüketiciliği hatırlayarak, mimarlığı yeniden yönlendirmiş olmalarıdır.[171] Bu bağlamda Archigram'ın ilk projeleri eskimeye endeksli tüketici çağında harcanabilir binaların değişimine programlanan kullan-at mimarlığı ve insanların, teknolojinin ve

[170] Hadas A. Steiner, a.g.e., s. 6.
[171] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 194.

yaratıcı seçimlerin bir araya geldiği yaşayan şehir, kampüs mimarisi projeleridir. Bu doğrultuda en önemli temaları kişisel tercihler ve katılımcılık olarak ortaya çıkmıştır.

Reyner Banham 1966 kritiğinde beliren bu magazinleri ve söylemlerini kayda değer göstermiş, özellikle uzay çağını resmeden çizgi roman öyküselliğindeki Archigram'ın 4'ü temel inançlara dayalı bir doküman olmasının rolüne ek olarak, temsil tekniği, tipografisi, yazılı ve görsel dili tersyüz eden biçiminden dolayı, dönem magazinlerinin birincisi ilan ederek bir anlamda Archigram'ı 60'ların İngiliz neo-avangardı, Londra alternatif sahnesinin önde giden gücü olarak deklare etmiştir.[172]

Peter Cook, Archigram 4'ün girişinde şöyle yazar:

> *"Bizim dökümanımız bir uzay çizgi romanıdır; onun gerçekliği fantezidedir, tasarımda ve on yıl içerisinde hayatımıza girmiş yeni donanımların stilize edilmesinde… uzay çizgi romanlarındaki gelecek tasvirleri ile inşa edilen binalar arasında bir ilişki var mıdır? … Roket ve hoverkraft gibi nesnelerin yakın gerçekliği… yaşamlarımıza dinamik binaları sokabilecekler mi?"*

Archigram'ın modernden ödünç aldığı ancak bambaşka biçimlerde yeniden sunduğu teknikleri onların belirsiz mimarlığına karakterini vermektedir. Bu belirsizlik durumunun Archigram mimarlığının en öemli özelliği olarak altı çizilmelidir. Archigram mimarlığının belirsizliğinde mimari eylemin alanı çizime kayarken, odağı da sonuç'tan sürece, ilişkiselliğe, zaman içinde bir yayılmaya kaymaktadır. Uğur Tanyeli Archigram mimarlığındaki belirsizliği bilinçli bir eylem olarak değerlendirmektedir.

> *"Ütopya Archigram'da tasarı geometri araçlarıyla çizilmiş bir teknik belge değildir. Archigram'ın tasarımlarının yine bir gençlik alt kültürü yaratısı olan çizgi-romana olan borçluluğu bu bağlamda düşünülebilir. Benzerlik yalnızca morfolojik nitelikte kalmaz, tıpkı çizgi-romanda olduğu gibi Archigram projelerinde de fiziksel çevre görüntülerinden ötesi gösterilmez ve üzerine akıl yürütülmez. Dolayısıyla Plug-in City'nin teknik ayrıntılarını gösteren çizimler mevcut değildir: "instant city" ve "walking city"nin nasıl hareket edeceğinin*

[172] Hadas A. Steiner, a.g.e., s. 6.

ayrıntıları verilmez. Archigram böyle sorunları yanıtlamış gibi yapmanın, ütopyanın iç mantığını tahrip ettiğini fark etmiş olmalıdır."[173]

Tanyeli'nin burada altını çizdiği belirsizlikle aynı doğrultuda Sadler, Archigram'ın çalışmaları için belirsizliğin estetiği yorumunu yapar. Ona göre Archigram, mimarlığın varlığını tehdit eden belirsiz bir mimarinin yüzeysel biçimsizliğine rağmen mimari formu bulmuştur. Archigram mimarlığının karakteri için iki önerme ileri sürer; birincisi imajların sıcaklığı ve mizahlı olması, geleceğe dair mimarlığı sebep-sonuç ilişkisinden bağımsızlaştıran, çarpıcılığa doğru yönelten ve avangarda bir dönüş teşvik eden çizili uyarılar olması, ikincisi çağın tüketicilerinin gerçekten mimarlıktan ne istediğini sormuş olmasıdır.[174] Archigram'ın tüketimi yüceltmesi mimari mekanın anlamında bir zenginlik yerine tersine yok olma gibi gözükse de, grubun harcamayı savunmasının özünde çeşitliliği ve özgürlüğü arzulaması yatmaktadır.

Archigram'ın özgürlüğü, çeşitliliği, mutlak kontrol yenine öznel seçimleri yüceltmesi ve belki de en önemli olarak belirsiz bir mimarlık öne sürmesi onları avangardın tarihinde önemli bir konuma yerleştirmiştir. Bununla birlikte Sadler, Archigram'ın semptomlarının modernizmin neden öldüğü üzerine olmaktansa, birebir ölen modernizm üzerine olmasını eleştirmektedir.[175] Archigram, yaratıcı yeteneğin kısıtlanmamış egzersizinden gelen iletkenlikle, zevk için tasarlamaları, acımasız bir öz eleştiriyle cesaretlenmiştir. Bu durum onların dışarıdan gelen kritiklere ilgi göstermeyerek kendi iç kritiklerine yönelmesini sağlamıştır. Böyle bir ortamda Archigram, imajlarla gelişen artistik bir düşüncenin geleceğin mimarlığına anlam yükleyeceğine inanır ve kendini bir anlamda çevreden soyutlayarak sürekli imaj üretmiştir.

Peter Cook, erken bir Archigram projesi olan Plugin City (tak-sök şehir) çizimlerinin modernist gelenekten gelen 3-boyutlu görselleştirme yöntemleri olan aksonometrik ve izometrik çizimler[176] desteğiyle görselleştirilmiş olsa da nadiren mekanik çizgiler ve şablonlar kullanıldığını söylemektedir. Cook, Plugin City'nin iki erken Archigram projesinden geliştiğini iletmektedir. Bunlardan biri "The nottingham

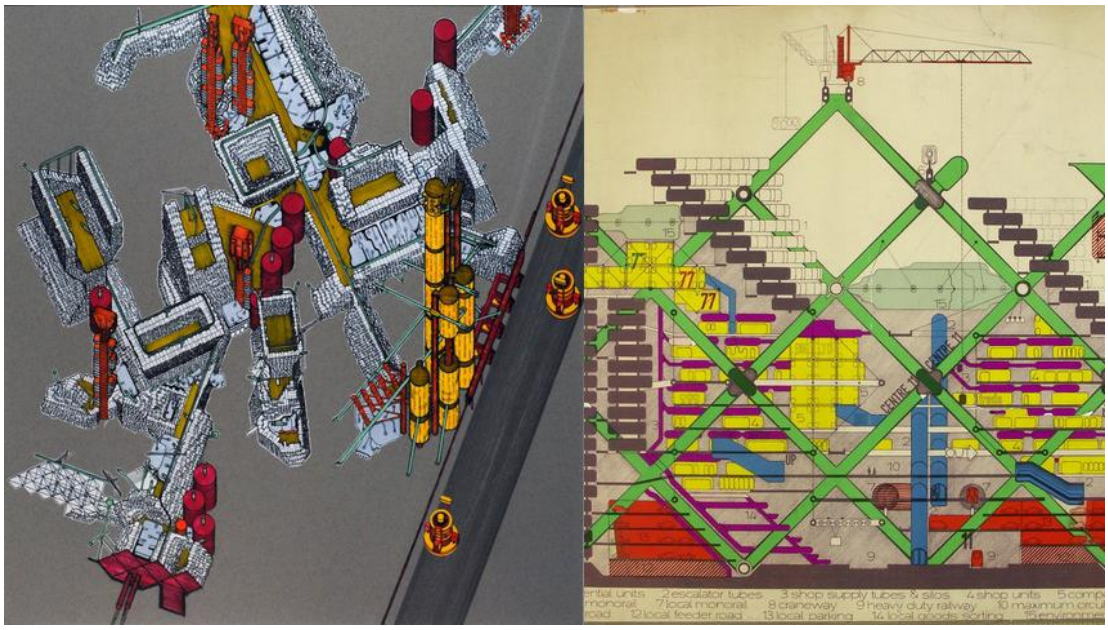
---

[173] Uğur Tanyeli, Archigram Sergi Katalogu, Garanti Galeri, 2005
[174] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 195.
[175] Simaon Sadler, a.g.e., s. 196.
[176] Peter Cook'un da hocası olan James Stirling'in 60'larda popüler olan aksonometrik çalışmaları özellikle Archigram çizimlerinde etkili olmuştur.

Shopping Viaduct" öteki ise "Montreal kulesi" tasarımıdır. (şekil 4.12) Bu doğrultuda Plugin City kokteyl çubuğu gibi bir önermeden çıkarak megastrüktür önerisiyle son bulmuştur.[177] Cook, üçüncü boyutta anahtar bir imaj yaratmak istediğini iletmektedir:

> *"İlk olarak graf kağıdına bir plan çizdim. Ancak sonunda çizimin yüzde altmışbeşi belkide el çizimi olmuştu.Bu karmaşık bir parçayı kontrol etmek için esastı. Başlangıçta şunu fark ettim, eğer her kapsülü şablonla çizseydim bu sonu gelmeyen bir iş olacaktı. Bu noktada serbest el kabiliyetime güvenmek zorundaydım. Ancak her şekilde (sembolik olarak) daha yumuşak olmayı gerektiren bir başka kategori vardı: kamusal alanlar için onları besleyen küçük hava tüpleriyle şişirilebilen kılıflar. Zıt olarak gezer vinç ve hava aracı pisti düz ve belirlenmiş olmayı gerektirecekti, kesinlikle burada serbestele yer yoktu"*[178]

Cook'un Plugin City çizimlerine dair bu aktarımı, mimarın çizim alanıyla kurduğu dolaysız ilişki bağlamında temsil ortamının bir motivasyon, bir imalat alanı olarak doğmasının bir örneği olarak görülebilir. Nitekim Cook, kitabında mimari çizimin mimari bir motivasyon olarak potansiyelini göstermektedir. (şekil 4.17)



Şekil 4.17 : Archigram, Plug-in City (tak-sök şehir), Peter Cook, 1964

[177] Peter Cook, Drawing: A Motive Force Of Architecture, John Wiley&Sons, West Sussex, 2008, s. 21

[178] Peter Cook, Drawing: A Motive Force Of Architecture, John Wiley&Sons, West Sussex, 2008, s. 21

Sadler'ın dönemin diğer 'son avangard'ı olarak gördüğü Sitüasyonist Enternasyonel'in çalışmaları ile karşılaştırmaktadır.[179] Sitüasyonistler[180] 60'larda CIAM ve fonksiyonalizm karşıtı görüş bildiren savaş sonrası ortamın yeni avangard gruplardan biri olarak gösterilebilir. Jean L. Violeau, Fransa'da ortaya çıkan bu grubun en temel olarak şiirselliğin, ancak şehirlerde canlı olduğuna inandıklarını bildirmektedir.[181] Bu bağlamda sitüasyonistler dergilerinin ilk sayılarında ve söylemlerinde şehir yaşamı ilgi çekici kılmak adına dönüşmeye ihtiyaç duyduğunu savunarak kentsel sorunları merkezi ilgi alanı yapmışlardır. Sitüasyonistler, hayatı ve sanatı tektipleştiren, 20. yüzyılın uzun ömürlü zorunluluklarını yeniden formüle etmenin olasılığının peşindelerdir.

Düşünsel yaklaşımı aktif olana ters-çevirmeyi, izleyiciyi katılımcı olmaya kışkırtmayı ve farklı disiplinler arasında bağlar yaratmayı hedeflemiş, sosyal ajitaston ve mimarlık arasında yakın bir korelasyon kurmaya çalışmışlardır. Sitüasyonist düşüncede oyun (jeu), dolaylılık (detournement) süreçleri öne çıkar. Bu bağlamlar, günlük hayatın özgürlüğü ve katılımcılığın, kolektif yaratımın savunulmasından doğmuşlardır. Çünkü, günlük hayatın özgürlüğü ve canlılığı için şehrin sürekli dönüşmesi gerekliliğini ileri sürer. Oyun ve dolaylılık bu dönüşümü sağlayacak olan kavramlardır. İnsanın bilinçli ancak ön-belirsiz katılımcılığı yeni bir kentsellik, kurulmuş durum (the situation construtie) fikrini uyandırmıştır. Bu düşüncede mimarlık yeni bir anlam kazanır. Mimarlık zaman mekan birikiminin, gerçekliğin modülasyonunun ve rüyaların doğurulmasının en etkili yoludur. Bu anlamda sitüasyonist görüş, savaş sonrası şehri için mimari fikirler ortaya koyacaktır.

Violeau, aynı dönemde gelişen, Archgram grubunu da etkilemiş olan, Smithsoların mimarlığının, sitüasyonistin ilham verdiği bir mimarlık olmasa da entelektüel kaynaklar üzerine, dönemin santsal avangardıyla çizilen bir mimarlık olduğunu belirtmektedir.[182] Sitüasyonistler gibi Smithsonlarında bir parçası olduğu Team 10, CIAM tutumunun ve her kişiselliği ötesinde her kimliği reddeden totalitarizmin eleştirisidir. Sokak hayatı, festival, oyun gibi kavramları içermesinden de

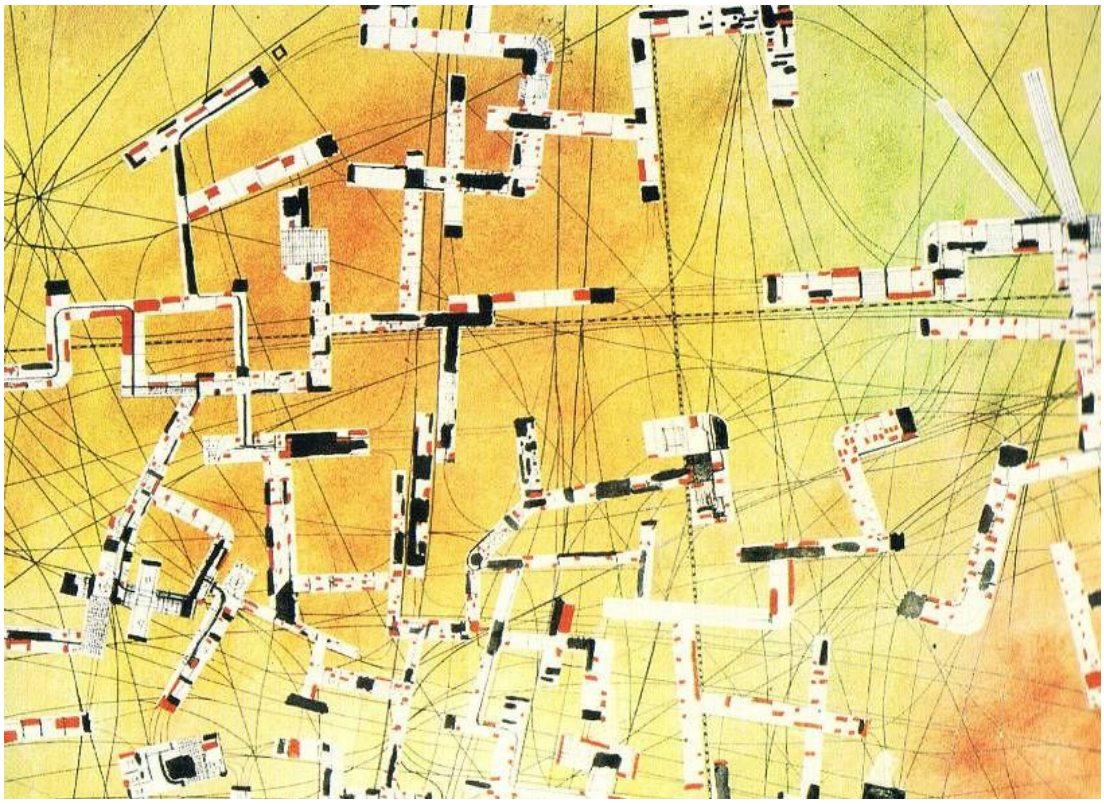
---

[179] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 197.
[180] Sitüasyonist Enternasyonal grubu Türkçede durumcular olarak da geçmektedir. Fransızca özgün adı: Internationale situationniste
[181] Jean L. Violeau, A Critique of Architecture: The Bitter Victory of the Situationist International, Sarah W. Goldhagen, Rejean Legault, Anxious Modernisms : Experimentation in Postwar Architectural Culture, içinde, s. 239-259.
[182] Jean L. Violeau, a.g.e., 239-259

anlayabileceğimz gibi, Team 10'in geliştirdiği fikirlerden bazıları Sitüasyonist düşünceye çok benzerlik göstermektedir. Fonksiyonalist düşüncenin kırılmasına dair atak gerçekleştirmişlerdir. Bu atak bir "öz" bağlamından doğar ve bireyi sosyal aktöre dönüştürürür. "Şehrin kalbi", "öze katıcı" ya da "fiziksel kalp" gibi söylemler ileri sürmüşlerdir. "Şehrin kalbi" yaşamın sosyal yönünün dışavurumunu ileten, iletken bir mekan ile insanın buluştuğu yerdir.

Violeau, bu yeni avangardın bir sosyal sütürüktürü reddetse de kendiliğinden sosyalleşen yapıya sahip olduğunu söylemektedir, bununa birlikte önemli bir noktaya dikkat çeker. Sitüasyonist mimarlık diğer gruplara benzemez biçimde mevcut sosyal sistemi reddetmektedir, tüm söylemleriyle sabit sosyal bir sistemin kırılması için bir ataktır. Dolayısıyla ne temel, ne de referansiyel olmadığından Violeau, Sitüasyonist bir mimarlığın olamayacağından, bu haliyle bir "oksimoron" olduğundan bahsetmektedir. Bununla birlikte Sitüasyonistlerin kuramsal yaklaşımını Constant'tan önce ve sonra olarak ayırmanın uygun olacağını ileri sürer.

Nitekim, Constant erken sitüasyonist düşüncenin mimari karşılıklarını "yeni babil" projesinde çizim ortamında inşa etmiştir. Constant'ın "yeni babil" projesi mimarlıkta anlam ve motivasyon ortamı olarak çizimin doğmasının bir diğer önemli karşılığıdır. Çizim, mimarlık bilgisi birikiminde kendine yer edinecek mimari manifestonun imalat mekanını oluşturmaktadır. (şekil 4.18, 4.19)



Şekil 4.18 : Constant Nieuwenhuys, New Babylon (Yeni Babil), 1959-1974

Sitüasyonistler için yaşanılan deneyimin bütününü elde etmek önemlidir. Erken Sitüasyonist Enternasyonal'in aktivitesi daha çok günlük hayat ve fonksiyonalizm bağlamında sürüklenmek ve kentsel yaya kavramları çevresinde kent hakkında yeni sorulardan yayılmıştır. Sonuçta, sitüasyonistler için kentsel canlılık ve hareket, etkileşim esastır. Sitüasyonist düşüncede bilgi, ancak bir etkileşim ile doğar. Constant'ın 'yeni babylon' projesi de bu bağlamda hiper mobil bir kentsellik önermektedir. Constant'ın çizim ortamındaki mimari imalatı sitüasyonist tutkunun, **mekanın yeni anlamının** vücut bulduğu alan olarak ortaya çıkmaktadır. Violeau Constant için, arzunun ve sosyal devrimin estetiğini geliştirdiğini söylemektedir.[183] (şekil 4.18, 4.19)

[183] Jean L. Violeau, a.g.e., 239-259



Şekil 4.19 : Constant Nieuwenhuys, New Babylon (Yeni Babil), 1959-1974

Sadler, uç solcu olarak tanımladığı Sitüastyonistler'in (durumcular) tüketimin dışında bir anlamın kısırlığında olan bir dünyada imajın tüketimin isteklerine cevap vermesinden dolayı Archigram'ın tersine daha çok imaj yerine başka bir teori ve taktik geliştirmiş olduklarını iletmektedir. Dünya'nın 'oyun'un ötesine uzanmasını istemişler, engellenmiş ekonmik akışın geleceğinde herkesin saf bir tüketici olabileceğini savunmaktadırlar.[184] Sitüasyonist düşüncede tüketici aynı zamanda üreticidir yani proleterya sınıfı kalır, ancak bu üreticinin marksist düşüncedekinden farkı bir makine dişlisi gibi çalışmak yerine "nesne" ile arasında anlamlı bir ilişki kurabiliyor olmasıdır. Böylece aynı zamanda saf bir tüketici olacaktır. Archigram ise birebir insanla ilgili olarak ana akım modernizminin ön-belirlenimciliği yerine kişisel 'seçim'i koymuştur. Grup bu bağlamda herkesi mimar yapan ve son noktada 'mimarlığı' yok eden bir eylem türü seçmiştir. Benzer bir "mimarlığın ve müellifin" yok olma durumunun sitüasyonizmde de olduğu söylenebilir. Sonuçta, ortak noktada, Archigram ve Sitüasyonistler 'yeniden keşfetmeyi' paylaşmışlardır. Her iki grup da yüzeysel bir söylemle dünyanın yeni nesnelliğini anlamlandırma eğilimindedirler.

Archigram, çizim anlamında Corbusier'den, Rus Konstruktivizminden ve Fuller'den beri savaş sonrasında en önemli mimari portfolyoyu ortaya koyar. Dolayısıyla, çalışmalarının grup üyelerinin okulu olan Londra Architectural Association'ı dönemin önemli mimarlık okulu haline getirmenin yanı sıra kendilerinden sonraki

[184] Simon Sadler, Archigram: Architecture Without Architecture, MIT Press, 2005, s. 197

nesile de ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Sadler, Rem Koolhas'ın bir Archigram hayranı olmadığını ama Architectural Association mezunu olmanın etkilerini ve ağırlığını taşığını kabul ettiğini aktarmıştır.[185]

Archigram'ın çizimsel keşifleri bugün mimari temsil sorunsalında; tarihselciliğin egemenliğine, mekânın ve toplumun mimari kontrolüne, mimarlığın çevresel tasarım ve en genelinde kültür ile ilişkisine ve mimari teknolojinin konumuna dair sorulara tanıklık önermektedir. Archigram, Sitüasyonist Enternasyonal (Constant) gibi gruplar zorlamış oldukları, ilerici mimarlar için mimarlıksız bir mimarlığın imkanlılığı olmuştur. Deneyimi onu hapsetmeden organize etmek onların çalışmalarında çizim ortamında sunulmuş ütopist fikirler olarak kalsa da, daha sonraki nesiller için gerçek bir mimarlık haline gelebilecektir.

Nitekim Architectural Association geleneğinden gelen Zaha Hadid, Bernard Tcshumi ve Rem Koolhas gibi mimarlar kariyerlerine gerçekleştirilmesi çok da mümkün olmayan, ötesinde mimari bir yapının temsilinden çok, soyut çalışmalar üreterek başlamışlardır. Bu gelenek çizim alanının bir imalat, anlam ya da amacın arayış alanı alanı olarak mimarlık disiplini içerisindeki durumunun sonraki yansımaları olarak görülebilir.

Hadid örneğin, 1982-83'de Honkong'daki "Boş Zaman Klubü" yarışması için hazırladığı "The Peak" isimli çalışması ile ün kazanmıştır. Kester Rattenbury, Hadid'in dünyada mimarlık sahnesindeki patlamasının kesin sebebini çizimleri olarak görmektedir.[186] Rattenbury'ye göre bunlar, dekonstrüktif çağ için süprematist geometriyi yeniden keşfeden renkli büyük, hayret verici çizimlerdir. (Şekil 4.20)

Rattenbury aktarımıyla, Aaron Betsky Hadid'in çalışmaları için söyle der:

> *"Onun, Honkong tepesi yarışmasının kazanan projesi, binlerce mimara ve tasarım öğrencisine, geliştirmekte olduğu tekniklerin mimarlığın yeni formu olduğunu kanıtladı. Proje, saf hedonistik formların lehinde, artan bütün programların ve artan dünyevi varoluşun artan talepleri üzerinde konumlandığı gibi, sahanın en yukarı noktasında konumlandı… O ittirdi, çok tepeye ayrıldı, böylece bir onla savaşabildi, sonraki günlerin tiranları gibi…*

[185] Simon Sadler, a.g.e., s. 197
[186] Kestar Rattenbury, Iconic Pictures, Kester Rattenbury (ed.), This Is Not Architecture, içinde, s. 57-91.

Onun çizimleri parçaları ve bölümleri ayırdı, yapının alanını ve programını patlattı. Hadid bir resimde klubün şehir merkezi haline gelen parçalarını gösterdi. Metropolün gökdelenlerinin aşağıda soyut düzlemlere dönüştü ve döndüğü, aktığı ve aslında tepe için yapı bloklarına dönüştüğü Honkong şehirmerkezi..''[187]

Betsky'nin anlatımında Hadid'in projesinin şiirselliği ve bu şiirselliğin çizimin sahasındaki varlığı dile getirilmiştir. Hadid ise Betsky ile yaptığı röportajında projesini şöyle anlatır:

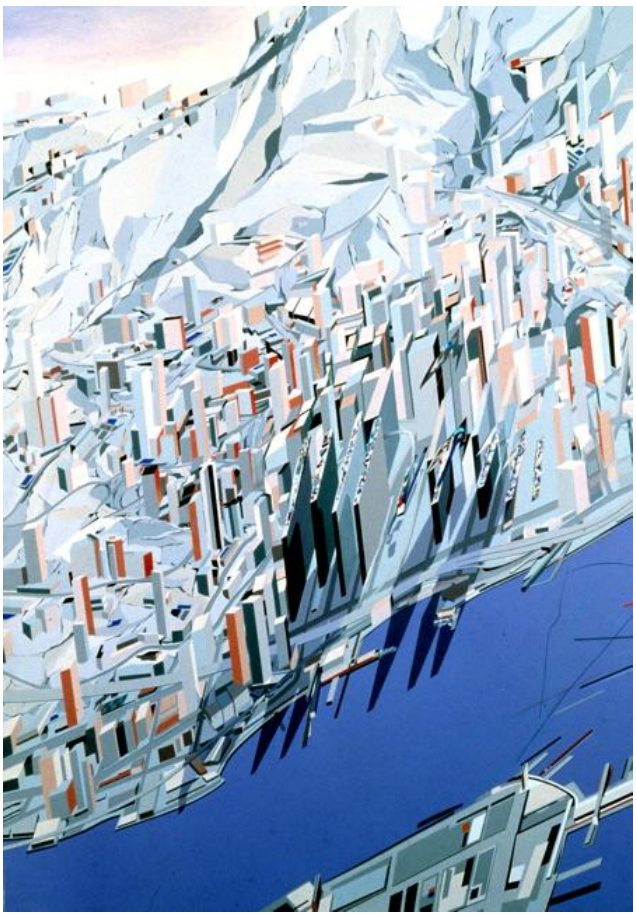
''Ben neredeyse inandım, sıfır yerçekimi diye bir şey olduğuna. Aslında şimdi inanabilirim yapıların yüzebileceğine. Yapamayacaklarını biliyorum, ama buna neredeyse inandım, tabi mühendisimi görene kadar.''[188]

Rattenbury Hadid'in kağıt şemalarının her zaman geniş olarak yayınlandığını fakat yakın zamana kadar (2000'lere) inşa edilmiş işlerinin çok küçük ve çok daha az sıklıkta olduğunu ve daha önemlisi her zaman bir kıyaslamadan acı çektiğini söylemektedir. Hadid'in mimarlığındaki çizim ile fiziksel durum arasındaki ayrılık olağan olarak ortaya çıkar ve tasarımın çizim ile fiziksel gerçeklik arasındaki yarılmanın içselleştirilmesiyle doğduğu söylenebilir. Rattenbury, benzer şekilde Hadid'in bir olağan üstü dünya ölçeğinde görünüşleriyle çizimlerin onun tasarım tekniğinin parçası olduğunu onaylamaktadır.

Hadid'in yönteminin kaynağı mimari çizimin 60'larda edindiği ters yüz edilmiş konumunun bir uzantısıdır. Temsil ortamının düşünsel bir mimari imalata, erken 20. yüzyıl modernizmindeki ve öncesindeki kullanımıyla tersine bir kullanıma alan sunması, mimari fikrin üretimi, yaratımın ve dönüşümün devamlılığı için mühim bir mihenk taşıdır. Ancak çizimin sanal ortamı ve fiziksel gerçeklik arasındaki geçişlilik muğlaktır. Nitekim burada önemli olan, temsil ile fiziksel gerçeklik arasındaki yarık değil, 1960'lar öncesine kadar mimarlık alanında bu bir yarılmanın göz ardı edilmiş olmasıdır. Bu yarılmanın mevcudiyeti kabul edildiğinde birbirinden ayrı ancak bağımsız olmayan iki imalat alanı içselleştirilmiş olacaktır. Mimarlığa bu açıdan

[187] Kester Rattenbury, a.g.e., s. 71.
[188] Kester Rattenbury, a.g.e., s. 71.

bakıldığında ve durumların potansiyelleri değerlendirilebildiğinde hem fiziksel hem de sanal mekâna dair yeni ufuklar açılabileceği düşünülmektedir.



Şekil 4.20 : Zaha Hadid, The Peak Leisure Club, 1982-1983

Sonuç olarak, 20. yüzyılın ikinci yarısında mimarlar modernizmin yaratmış olduğu mekan-anlam krizinden çıkış yolları aramışlardır. Mimari çizimin modernizm sürecindeki biçimi, bu döneme kadar özne ve onun algısından ayrı düşünülmeyen mekan temsilini, mekânı yer ve zamandan bağımsız bir düzlemde göstererek özne/nesne yarılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla mekan, zaman kavramı yok sayılarak nesnel tanımlı hale indirgenmiştir. Mimari temsilin disiplin içindeki nesnel ve nesnelliğin bir uzantısı olarak ölçülebilir/bilimsel varlığı, mimari mekandan tüm sembolik anlamların bir neden/sonuç ilişkiselliği sonrasında uzaklaşmasına sebep olur. 20. yüzyıl ortalarına gelindiğinde mimarlık çevrelerinde mekanın anlamındaki eksilmenin huzursuzluğu ortaya çıkmıştır. Mimari mekân, salt işleve karşılık gelecek pragmatik barınaklar olmanın ötesinde, insanın dünya üzerindeki varoluşuyla bağlantılı sembolik anlamın gereğini taşır. Ancak 20. yüzyıldaki anlam arayışı tarihin geleneksel imalat biçimine bir dönüş anlamına gelmez. 20. yüzyıl mimarları

bu bağlamda kendi zamanlarına içkin bir mekansal anlamı bulma arayışı içerisindedirler. 20. yüzyıla dair dünyevi bir anlamın arandığı zemin bu bağlamda önemlidir. Antik çağlarda mimar, aynı zamanda usta-inşacı olduğundan anlam, yapma sürecinin içinde belirmektedir. 20. yüzyılda ise mimarın eylem alanı inşaa alanından çizimin sahasına kaymıştır. Dolayısıyla yeni çağın mekanının anlamı çizimin simulasyon evreninde ortaya çıkmıştır. Tezin bu bölümünde anlamsal arayışın iki biçimde ortaya çıktığı görülmüştür. Bunlardan birincisi erken 20. yüzyıl formarında yitik olan bir aşkın sembolik anlamın bundan önceki çağlarda var olduğu ön kabulüyle, geleneğin tip ve formlarının anlamsal bir arayış içinde çizim ortamında çözümlemesi tavrıdır. Colin Rowe ve Eisenman, Michael Graves, Aldo Rossi bu yaklaşıma örnek olarak gösterilmiştir. Bir diğer atak ise, çağın ve geleceğin mekanına dair bir arayışa girmiştir. Modernin yarattığı anlamsal krizi yine modernin kendi araçlarıyla aşmak, başka bir deyişle, modernin kriz halini önceki çağların aşkın anlamlarıyla tamamlamaya çalışmak yerine, çağın içkin kaotik durumu içinde yeni birtakım anlamlı düzenler betimlemek eğilimindedirler.

Bu bağlamda Archigram, modernin hayatı fragmanlara bölen çokluğunu yeni çağın anlamı olarak çizmektedir. Mimarlık alanında modern çizim biçimleriyle kalıplara sıkışmış mimarın hareketini modernin çizim tekniklerini tersyüz ederek özgürleştirmiştir. Mimar, bir taraftan kuralların, sınıflandırmaların ve çizim tekniklerinin sınırların oluşturduğu katı kabuğu kırarak özgürleşirken, bir taraftan da kentsel yaşam üzerindeki dominant belirleyici rolünden de sıyrılmaktadır. Böylece kent de modern sınıflandırma, sınırlılık, zonlamalardan sıyrılmıştır. Aksine, Archigram mimarlığı ve çiziminde modernin kaotik durumu, belirsizliği, çeşitliliği, müphemliği ve canlılığı kutsanır ve çağın değeri/anlamı olarak addedilir. Bu bağlamda, Archigram çizimleri gerçek bir ilüzyon ya da araştırma alanıdır. Tanju'nun (2008) bahsettiği zaman-mekan, özne-nesne ikiliği arasına sıkışmış bir içkinlik düzleminde ilişkisel güçlerin ve hareketin yaratıldığı mimarlık imalatıdır.

Mimarlıkta modernizm sonrasında yaşanan mimarlık nedir?, ne değildir? tartışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan Archigram grubunun çizimleri, hem teknikleri (serbest el çizimler, kolajlar), hem de erken 20. yüzyıl avangardına benzemez biçimde inşa edilmemek üzere imal edilmiş olmalarıyla (ki böylece mimar nesnesiyle arasında bir yarılma oluşturan temsil ortamını nesneleştirerek yeni bir ilişkisellik yakalamıştır) mimarlıkta epistemolojik bir devrim oluşturmuşlardır.

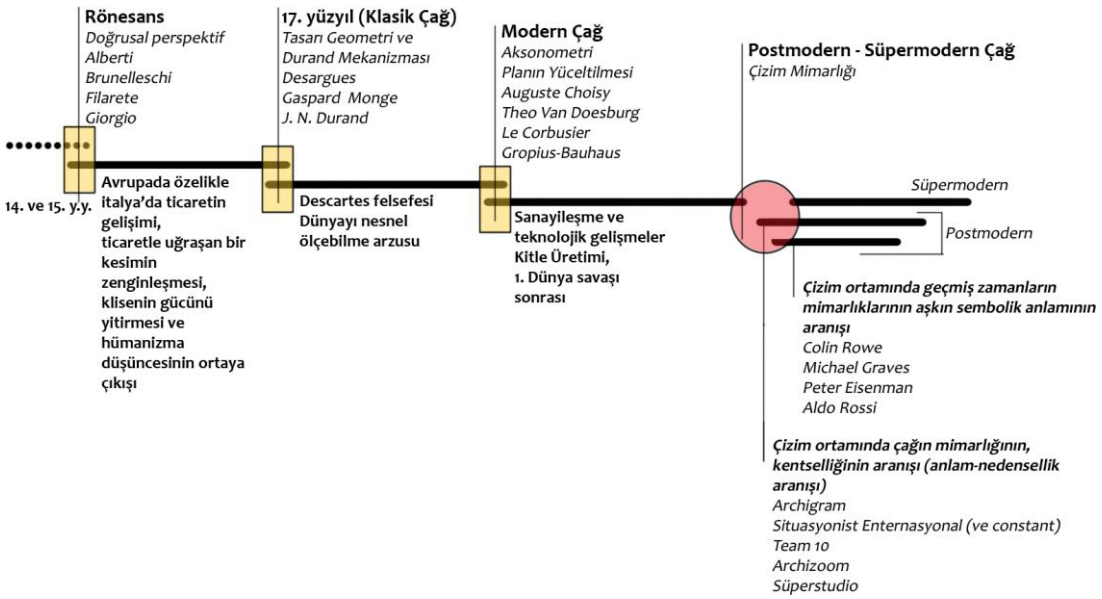
60'ların "çizim mimarlıklarında" ortaya çıkan en önemli olgu, belki de belirsizliğin/müphemliğin estetiğini göstermiş olmalarıdır. Mimarlık bilgisi ön-belirlenemeyen ilişkisellikten gelen anlık bir bilgi olarak anlaşılır. Bu modernist mimarlığın çizdiği tüm katılıkların bir anlamda yıkımıdır. Archigram'da bu doğrultuda çeşitlilik ve özgürlük isteği, öznenin özgür iradesi bağlamında tüketime bir yönelme vardır. Sitüasyonist Enternasyonal ise nesne-özne arasında yeni bir ilişki tanımlar. Özne, hem imal eden, başka bir deyiş ile, nesne ile anlamsal bağlarını yitirmeden üreten bir üretici, hem de saf bir tüketicidir. Böylece kent sürekli dönüşecek ve canlı kalacaktır. Bu bağlamda sitüasyonist düşüncede oyun, dolaylılık ve sürüklenme kavramları ortaya çıkmıştır. Mevcut tüm katı sosyal strüktürler reddedilerek, kendiliğinden sosyalleşen ilişkiler ağı önerilir.

Dolayısıyla 60'lar çizimi inşaa edilmiş nesnesinden bağımsız bir mimarlık bilgisi alanı ortaya koymuştur. Fiziksel üründen bağımsızlaşmış mimari çizimin göstermiş olduğu başka bir önemli durum, tezin ikinci bölümünde açıklamaya çalıştığımız, temsilin zaten özü gereği gerçeklikle hiçbir koşulda birebir örtüşmüyor olmasını, ortaya çıkarmış olmalarıdır. Rönesans'tan başlayan bir süreçte mimari mekân giderek daha detaylı ve parçalı bir biçimde temsili üzerinden tanımlanmaya başlamış ve bu durmum mekânın giderek daha çok indirgenmesine neden olmuştur. Böylece mekan 20. yüzyıla gelindiğinde işlevsellik dışında tüm niteliklerinden sıyrılmıştır. 60'lar çiziminin ise en basit şekilde temsil ile fiziksel gerçeklik arasındaki yarılmayı açığa çıkararak ve kabul ederek mekana "çokluğunu" geri verdiği söylenebilir.

5. SONUÇ

Bu tez boyunca mimarlık disiplini içindeki mekânın anlamına dair tartışmalar; "başka bir ifadeyle insanın dünyada varoluşu ve evren ile kurduğu ilişki temelinde, anlamlı mimarlık üretme eylemleri ve bu doğrultuda ortaya çıkan söylemler", mimari bir temsil aracı olan çizimin penceresinden irdelenmiştir. Bu inceleme sonucunda hedeflenen; bir yandan "mimari çizimin" tarihsel süreci boyunca mimarlığın anlamsal kırılmalarındaki etkisini gösterirken, diğer yandan 1960'lara gelindiğinde ortaya çıkan ve bu tezde "çizim mimarlığı" olarak tanımlanan durumun mimarlık epistemolojisinde yaratmış olduğu tersine kırılmayı göstermektir.

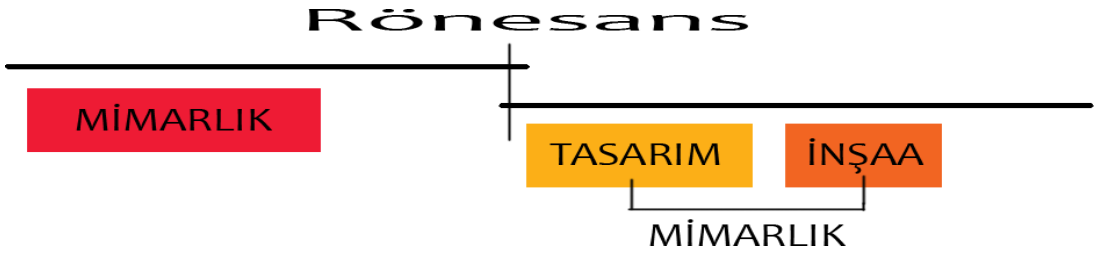
Rönesans'tan günümüze gelen süreçte, mimarlık kuramına yön vermiş olan Avrupa coğrafyasında üretilmiş 'mimari çizim'in, mimarlık disiplini içinde taşıdığı anlamların ve hangi biçimlerde dönüştüğünün incelenmesi, mimarlık kuramına dair bahsi geçen kırılma noktalarına da ışık tutmaktadır. Bu kırılmalar, gerçekleştiği zaman ve coğrafyanın sosyal, kültürel, politik ve ekonomik dönüşümlerinden bağımsız değildir. Bu doğrultuda tezde çizim, diğer disiplinlerde de köklü değişimlere yol açmış dört kritik dönem/kırılma ekseninde incelenmiştir. (Şekil 5.1)



Şekil 5.1 : Mimari çizimin tarihsel sürecinde belirlenen kırılma noktaları.

İlk olarak, “çizim”in bugün bizim anladığımız haline en yakın biçimiyle ortaya çıkması, tezin üçüncü bölümünün başında da gösterildiği üzere, Rönesans dönemine denk düşmektedir.

Bu dönemde Avrupa coğrafyasında doğrusal perspektifin gelişimi, dünyanın gerçekliğinin insan gözünden görüldüğü gibi algılanmasını sağlamış, ressamları doğal çevreyi ve ötesinde doğrusal perspektifin en iyi şekilde ortaya çıktığı mimari mekanı resmetmeye teşvik etmiştir. Rönesans’ta gelişen bu gibi hümanist pratiklerin sonucunda, inşa pratiğinin dışından, sanat ve zanaat formasyonlu bir mimar tipi ortaya çıkmış ve bunun da sonucu olarak, inşa öncesi tasarım pratiği gelişmiş ve ‘çizim’ kaçınılmaz olarak bu pratiğe eşlik eden bir grafik ifade, temsil aracı olarak mimarlık disiplinindeki yerini bir daha çıkmamak üzere almıştır. Mimari betimleme tekniklerinin (çizimin) Rönesansta uyanışı ile, bu dönem öncesinde aşkın bir inşaa edimi olan mimarlık, tasarım-yapım olmak üzere birbirini izleyen eylemlere parçalanmıştır.



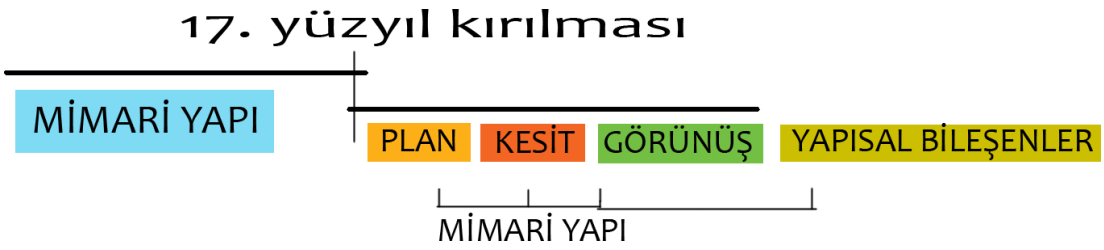
Şekil 5.2 : Rönesans kırılması.

Bunun bir sonucu olarak mimarlık için, Rönesans öncesinde zikredilmeyen ancak yapının sembolik anlamını oluşturan ve yapım sırasında ortaya çıkan bir takım kurallar sistemleştirilmeye başlanmıştır. Leon Battista Alberti, Vitruviüs’ün “Mimarlık Üzerine On kitabını”nı yeniden düzenleyerek bu yaklaşımın en önemli örneğini ortaya koymıştur (De Pictura). Dolayısıyla mimarlıkta anlam tartışmasının birinci kırılma noktası olan Rönesans’tan başlayarak, mimarlıkta sembolik bir anlamın giderek dışarı atılmasına neden olacak, dünyanın sistemleştirilme ve nesnel olarak ölçülebilme arzusunun ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu dönem sonrasında; çizim perspektif gösterimlerden plan ve cephe çizimlerine doğru bir gelişme göstermiştir. Aynı doğrultuda mimari mekânın, Rönesans döneminde halen üzerinde taşıdığı insanın dünya ile kurduğu bağın bir dışavurumu olarak ortaya çıkan aşkın ve ikonik anlam, lineer bir süreçte aşınmaya uğramıştır.

Böylece mimarlık, antik anlamından koparak, giderek çizim pratiği tarafından belirlenmeye başlar.

Yapının üçlü ortografik düzlemde gösterimi (plan-kesit-görünüş), inşa öncesi zorunlu bir durum olarak kullanılmaya başlar. Bir bütün olarak anlaşılan mimari mekânı, farklı projeksiyon düzlemlerine parçalamıştır. Foucault'nun gösterdiği 16. yüzyıl sonunda gerçekleşen ve aydınlanma toplumunun oluşumuna denk düşen, Avrupa epistemininde yaşanan yarılma ile dünyanın anlaşılışında köklü değişmeler yaşanmıştır. Tezde de, anlatıldığı gibi, bu bilgi sistemlerine dair bütün veriler, birbirinden ayrıştırılarak ya da çözümlenerek sınıflandırılmıştır. Sonrasında kurulan bir takım benzerlikler aracılığıyla net, sistemli, anlaşılabilir ve aktarılabilir; ya da diğer bir ifade ile nesilden nesile öğretilebilir, ancak sınırlı bir bilgi sistemi elde edilmiştir. Bu durum tezde mimarlıkta ikinci önemli anlamsal kırılma olarak gösterilmiştir.



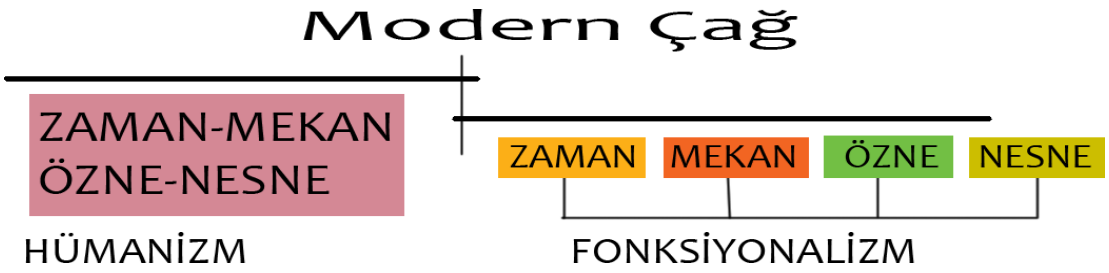
Şekil 5.3 : 17. yüzyıl kırılması.

Avrupada yaşanan bu gelişmelere benzer bir çözümleme, mimarlık alanında, 17. yüzyılda Desargues geometrik sisteminin ve 18. yüzyılda Gaspar Monge'un tasarı geometrisinin ortaya çıkmasıyla yaşanmıştır Gaspar Monge'un tasarı geometrisi, mimarlığı üçüncü boyutta ölçülebilir kılar. Bu yöntem, Monge'un takipçisi olan Durand'ın mimarlığı tüm aşkın, bütüncül, sezgisel anlamlarından sıyıran sisteminin gelişmesinin etkenidir. Durand, dönemin diğer disiplinlerinde gerçekleşen çözülmeye benzer şekilde mimarlığı, yapı taşlarına ve tiplere ayırarak, mimari formu sembolik anlamdan bağımsız birtakım kombinasyonlar sonucu elde etmiştir. 19. yüzyılın başlarına denk düşen bu gelişme mimari formun salt faydacıl motivasyonlardan kaynaklı biçimlenmesinin temeli olarak görülmektedir.

Mimarlık, antik dönemdeki nesilden nesile aktarılan ya da uzun ustalık-çıraklık süresinden sonra edinilen aşkın bir bilgi olma durumundan tamamen koparak, çizim üzerinden tanımlı gösterilebilir ve öğretilebilir bir bilgi haline dönüşmüştür. Bunun ötesinde "mimar", ilk defa yapı yapan usta üzerinde kesin ve net hâkimiyetini elde

etmiş, mimari yapı hiç bir belirsizlik barındırmayacak biçimde çizim ile tanımlanabilir hale gelmiştir. Bu da mekanın giderek daha endüstriyel bir ürün olarak algılanmasını sağlamıştır. Rasyonel anlayış, dünyanın kapitalist sistemine verimli bir uyum sağlayarak ve dünyaya dair tüm içeriği, kapitalin ekonomik çıkarlarını gözeterek indirgemiştir. Bu bağlamda da sürekli artan bir ivme ile sembolik anlama dair yok oluş gözlenir.

18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve mimarlığı üç boyutlu bir analitik uzaya hapseden bu düşünme biçimi, 19. yüzyıl boyunca gelişerek, 20. yüzyıl başlarında ise gelişen sanayinin gereklerini de karşılayabilecek rasyonel olarak tanımlı, bütün ikonik anlamından soyulmuş, saf geometrik biçimlerden oluşan bir "modern mimarlık" akımının doğmasının yolunu da açmıştır. Tezde üçüncü kırılma noktası olarak gösterilen modern dönemde mimari çizimin en önemli gelişimi, artık zamandan ve yerden bağımsız temsillerin ortaya çıkmış olmasıdır.



Şekil 5.4 : Modern çağ kırılması.

Aksonometrik perspektif, hem zaman ve mekandan bağımsız nesnel bir ortam sunmasıyla, hem de doğrusal perspektife benzemez biçimde plandan türemiş konstrüktif bir temsil biçimi olmasıyla modernin önemli bir aracı olarak ortaya çıkmıştır. Parçalarına ayrılmış mimarlığın konstrüktif bir biçimde yeniden bir araya gelmesi ve bu bir araya gelişin "makine estetiğini" andırır biçimde sistemliliği, modernizmin en önemli özelliklerindendir. Dolayısıyla, erken 20. yüzyıl mimarlığı herhangi bir sembolik anlamın tamamıyla dışarıya itildiği saf, rasyonel, pragmatist mekân üretiminin doruk noktası olarak gösterilebilir. Bu analyışın en önemli çizimsel etkenlerinden biri de planın yüceltilmesi ve bu bağlamda destekleyici plan şemalarının ortaya çıkması olarak gösterilmiştir.

Tezde ortaya konmaya çalışılan birinci hipotez, mimari çizimin, Rönesans'ta doğuşundan, modernizmin doruk noktasına ulaştığı 20. yüzyıl ortalarına kadar sürekli daha rasyonel; ancak, naif bir söylemle duygusal anlamından yoksun bir

mimarlığın katalizörü olarak ortaya çıktığıdır. Bu süreç boyunca, mimari çizim alanında geliştirilen yeni teknikler daima mimarlığın sembolik anlamında aşınma yönünde kırılmalara yol açmıştır.

Rönesans'a kadar mimarlık, inşa eden ve mekan arasında gerçekleşen dolaysız bir eylem biçimi olmuştur. Rönesansla birlikte yapı ustası ve inşa edilmiş ürün arasında yerleşen tasarım ve eşlikçisi olan 'çizim', mimarlığı öncesindeki zamanlarda sahip olduğu anlamından koparsa da; inşayı yapan usta, halen sahip olduğu aşkın bilgi birikimini korumaktadır. 17. yüzyıl sonrasında ise mimarlık, tasarımcı ve çizim arasındaki alanda tanımlanmaya başlayan bir eylem haline gelir. Çizim ortamı, giderek mimari tasarımın vuku bulduğu sanal bir ortam olarak mimarlık disiplininde aşırı değerli ve değişmez konumunu alır. Böylelikle, mimarlık disiplini içinde geri dönüşü mümkün olmayan bir eşiğin aşıldığı söylenebilir. Rönesans'tan başlayarak 60'lı yıllara kadar gelişen mimari çizimin bir diğer mühim özelliği de bu döneme kadar çizimin fiziksel bir gerçekliğin birebir göstereni olarak algılanıyor olmasıdır. (Baudrillard felsefesinden yararlanılarak iletilmeye çalışılırsa, gerçekliğin simülasyonu gerçekliğin yerini almıştır.)

Bugünün mimari biçim üretme sistemleri de benzer şekilde temsili, fiziksel gerçekliğin karşılığı olarak yansıttıklarında, ileri bilgisayar teknolojisi kullanıyor ve mimari temsilin adı çizimden başka boyutlara kayıyor olsa da; Aydınlanma sonrasında mimarlık disiplinindeki anlamıyla 'çizim' aracılığıyla üretilen biçimlerden anlamsal olarak radikal bir farklılık göstermemektedir. Günümüzün mekânı, 'çizimin' gösterdiği gelişim doğrultusunda temsil edilebilirlikteki ilerlemenin bir sonucu olarak "bükülerek" karşımıza çıkar.

Ancak, 1960'lı yılların mimarlığı ve mimari çizimi, bu tezde tam da bu doğrusal gelişme halinin tersine bir kırılma noktası olarak ortaya koyulmaktadır. Bu dönemde çizim, ikincil bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada simülasyon bir imalât alanı olarak ortaya çıkar. Fiziksel gerçekliğin yerini almak yerine, alternatif bir bilgi sistemi oluşturmuştur. Bu evrenin bilgisi yoğun olarak ilişkisellikten doğmaktadır. Geçmişin bütünsel aşkın anlamlarının yokluğunda, yeni bir anlamının arayışı ortaya koyulmuştur.

Anlamın yeniden aranması bir önceki bölümde gösterildiği gibi; erken 20. yüzyıl formarında yitik olan aşkın sembolik anlamın, bundan önceki çağlarda var olduğu ön

kabulüyle, geleneğin tip ve formlarının çizim ortamında çözümlemesi biçiminde; ya da çağın yeni dinamiklerininden gelen yeni bir anlamın çizim ortamında aranması şeklinde gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak, tezin ikinci hipotezi 60'larda ortaya çıkan mimari atakların (Archigram ve Sitüasyonistlerin yanı sıra, Archizoom, Superstudio, Team 10 de bu gruplar arasında sayılabilir) mimari temsil ile göstereni arasındaki yarılmayı ortaya çıkararak, başka bir deyişle, mimari temsili tersyüz ederek kullanıp, mimarlıkta yeni bir kavrayışı, bu döneme kadar sembolik bir anlamın yokoluşunun katalizörlüğünü yapmış çizim ortamında aramış olmalarıdır. Nasıl ki antik dönemde inşayı yapan ile inşa arasında dolaysız bir ilişki var ise; bu dönemde de, mimar ile çizim arasında dolaysız bir bağ kurulur. Geri dönüşü mümkün olamayan mimar ile inşa arasındaki dolaysız duruma, mimarlık ediminde odak noktası inşa edilmiş üründen çizime kaydığında ulaşılmış olur. Böylece mimar ile çizim arasındaki bu yeni kurulan ilişki ile 'çizim', mimarlığın bakir alanı olarak yeni bir konum edinir.

Temsilin hiçbir koşulda fiziksel gerçekliğin karşılığı olamayacağı, böyle bir kabulün mimari mekanın niteliğinde indirgemeye yolaçtığı, dolayısıyla temsil ile fiziksel gerçeklik arasındaki yarığın farkındalığı önemlidir. Böyle bir bakış açısıyla yaklaşıldığında çizim, ya da temsil, modern çokluğun yaratıldığı sınırsız bir motivasyon, deney ve imalât alanı olarak karşımıza çıkacaktır.

KAYNAKLAR

Ackerman, J. S. (2001). On the origins of architectural photography. Kester Rattenbury (Ed.), *This Is Not Architecture*, s. 26-37. Routledge, London.

Baudrillard, J. (2006). *Simülakrlar ve Simülasyon*, O. Adanır (çev.) Doğubatı yayınları, Ankara.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. İ. Türkmen (çev.). Ayrıntı yayınları, İstanbul.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). Metis Yayınları, 1986.

Bois, Y. A. (1981) *Metamorphosis of Axonometry,* Daidalos 1981 sayı:1, s. 41-58.

Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation : The Performative Power of the Image*. GBR: I.B. Tauris, London.

Ceylan, E. (2010). *Modern Bir Mimari Temsil Ve Performans Aracı Ya Da Mimarlıkta Diyagram*. Yayımlanmamış doktora tezi, MSGSU.

Colomina B. (2001). *Mahremiyet ve Kamusallık,* A. U. Kılıç (çev.). Metis Yayınları, İstanbul.

Conrads, U. (1991)**.** *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. S. Yavuz (çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Cook, P. (1999). *Archigram.* Princeton Architectural Press, New York.

Cook, P. (2008). *Drawing: The Motive Force Of Architecture*. John Wiley & Sons, West Sussex.

Descartes, R. (1637) *Discourse On The Method Of Rightly Conducting The Reason, And Seeking Truth In The Sciences*. Google Kitaplar Yayını (tam erişim). Son erişim: Aralık 2012

Eisenman, P. (1998). Post-Functionalism. K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, s. 234-240, MIT press, New York.

Eisenman, P. (1999). *Diagram Diaries*, Universe Press, New York.

Evans, R. (1984). In Front of Lines That Leave Nothing Behind. K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, s. 480-490, MIT press, New York.

Evans, R. (1997). *Translations From Drawing To Building and Other Essays*. Architectural Association Publications, London.

Florenski, P. (2001). *Tersten Perspektif*. Y. Tükel (çev.). Metis Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2011). *Bilginin Arkeolojisi,* V. Urhan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler - İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, M.A. Kılıçbay (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Foucault, M. (2012). *Bu Bir Pipo Değildir*. S. Hilav (çev.). YKY, İstanbul.

Goldhagen, S. W. (2001). Freedom's Domiciles: Three Projects by Alison and Peter Smithson. S. W. Goldhagen ve R. Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, s. 75-95. MIT Press, London.

Goldhagen, S. W. ve Legault R. (2001). Introduction: Critical Themes of Postwar Modernism. S. W. Goldhagen ve R. Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, s. 11-24. MIT Press, London.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictoral Representation*. Phaidon Press, London.

Pérez-Gómez, A. P. (1982). *Architecture as Drawing*. JAE, Cilt: 36 Sayı:2-Kış, s. 2-7.

Pérez-Gómez, A. P. (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science.* MIT Press, London.

Pérez-Gómez, A. P. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. MIT Press, London.

Pérez-Gómez, A. P. (2001). The revelation of order:Perspective and architectural representation. Kester Rattenbury (Ed.), *This Is Not Architecture*, s. 3-26. Routledge, London.

Pérez-Gómez, A. P. (2006). *Built Upon Love: Architectural Longing After Ethics And Aesthetics.* MIT Press, London.

Gürer, T. K. (2003). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ.

Harkness, J. (2012). "Bu Bir Pipo Değildir"e Önsöz, M. Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, s. 1-17. YKY, İstanbul.

Hewitt, M. (1985). *Representational Forms and Modes of Conception: An Approach to the history of Architectural Drawing*, Journal of Architectural Education, Cilt:2, Sayı:39-kış, s. 2-9.

Köksal, A. (1994). *Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği*, Arredamento Dekorasyon, sayı: 60, s. 87-96.

Kürtüncü B. (2012). *Diyagram: Mimarlıkta Bir Düşünme, Tasarlama ve Temsil Aracı.* Yayımlanmamış doktora tezi. İTÜ.

Lobsinger, M. L. (2001). Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace. S. W. Goldhagen ve R. Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, s. 119-139. MIT Press, London.

Luce, K. M. (2009). *Revolutions In Parallel:The Rise And Fall Of Drawing In Architectural Design*. Yayımlanmamış doktora tezi, The University of Michigan.

Nichols, J. (2004). *Nomadic Urbanities: Constant's New Babylon and the Contemporary City.* Graduate Journal of Asia-Pacific Studies, Cilt:4, Sayı:2, s. 29-52.

Pai, H. (2002), *The Portfolio and the Diagram – Architecture, Discourse, and Modernity in America*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri*, A. U. Kılıç (çev.). YEM Yayın, İstanbul.

Payne, A. A. (1994). *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism.* Journal of the Society of Architectural Historians, Cilt:53, Sayı: 3, s. 322-342.

Pierce, J. S. (1967) *Architectural Drawings and the Intent of the Architect.* Art Journal, Cilt: 27, Sayı:1-Sonbahar, s. 48-59

Rattenbury, K. (2001). Iconic pictures. Kester Rattenbury (Ed.), *This Is Not Architecture*, s. 57-91. Routledge, London.

Rowe, C. (1998). Introduction to Five Architects. K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, s. 72-85, MIT press, New York.

Sadler, S. (1998). *The Situationist City.* MIT Press, Cambridge.

Sadler, S. (2005). *Architecture Without Architecture*. MIT Press, Cambridge.

Sayın, Z. (2001). Tersten perspektif'e sunuş, P. Florenski, *Tersten Perspektif*, s. 2-35. Metis Yayınları, İstanbul.

Smith, K. S. (2008). *Archıtects ' Sketches: Dialogue and Design*. Architectural Press, Oxford.

Steiner, H. A. (2009). *Beyond Archigram: The Structure of Circulation.* Routledge, New York.

Steven, H. , A. P. Pérez-Gómez ve Pallasmaa, J. (2006) *Questions of Perception: Phenomenology in Architecture.* William Stout, London.

Stoichita, V. I. (2006) *Gölgenin Kısa Tarihi*. B. Aydın (çev.). Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Tanju, B. (2008). Mekan-Zaman ve Mimarlıklar. A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (ed.) *Zaman-Mekan*, s. 168-182, YEM Yayın, İstanbul.

Tanyeli, U. (2000). Simülasyon Çağında Mimarlık ve Woods. M. Ekincioğlu (ed.), *Lebbeus Woods*. Boyut Yayın, İstanbul.

Tanyeli, U. (2001). Mimarisiz Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarisine. M. Ekincioğlu (ed.), *Daniel Libeskind*. Boyut Yayın, İstanbul.

Tanyeli, U. (2002). *Mimarlıkta Temsiliyet*. Arredamento Mimarlık, Sayı 4. s. 76

Tanyeli, U. (2005). *Ait Olduğu Çağ Bağlamında Archigram*. Garanti Galeri Archigram sergi kataloğu (22 Kasım-31 Aralık 2005). İstanbul.

Uluoğlu, B. (2000). *Tasarımdan Dünya Mimarlığına, Kişi: El Lissitzky*, Arredamento Mimarlık, sayı:122, Şubat, 2000, s. 29

Uraz, T. U. (2002). *Mimar ve Temsil: Oyunda "Usta" veya "Kurban" Olmak, ya da…*, Arredamento Mimarlık, Sayı 4.

Vesely, D. (2004). *Archıtecture In The Age Of Dıvıded Representatıon: The Questıon Of Creatıvıty In The Shadow Of Productıon*, MIT Press, London.

Vidler, A. (1977). The Third Typology. K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, s. 284-295, MIT press, New York.

Vidler, A. (2000). *Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation*. Representations. sayı:72- Sonbahar, s. 1-20

Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press, London.

Violeau, J. L. (2001) A Critique of Architecture: The Bitter Victory of the Situationist International. S. W. Goldhagen ve R. Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, s. 239-259. MIT Press, London.

Vitruvius, (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap (4. Baskı)*, S. Güven (çev.), Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.

Wigley, M. (1988). The Translation of Architecture, the Production of Babel. K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, s. 658-676, MIT press, New York.

Wigley, M. (1999). *Constant's New Babylon.* Uitgeverij Press.

Wigley, M. (2001). *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. MIT Press.

Wood, P. (2002). *Drawing The Line: A Working Epistemology For The Study Of Architectural Drawing*, Doktora Tezi, The University of Auckland.

internet kaynakları

Nişanyan, S., *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, internet yayını, son erişim tarihi: Aralık 2012, http://www.nisanyansozluk.com/

Kurt, E. K., *Brunelleschi Modern Sanatçı Mitinin İlk Temsilcisi miydi?,* Alanistanbul Galeri İnternet Yayını, http://alanistanbul.com/turkce/hakkinda-2/metinler, son erişim: Aralık, 2012

Krikke, J., *Axonometry: A Matter of Perspective***.** http://ieeexplore.ieee.org/xpls/abs_all.jsp?arnumber=851742&tag=1 , son erişim: Aralık, 2012

Krikke, J., *A Chinese Perspective for Cyberspace? http://www.iias.nl/iiasn/iiasn9/eastasia/krikke.html* , son erişim: Aralık, 2012

Url-1, Clip/Stamp/Fold 2: The Radical Architecture of Little Magazines 196X - 197X http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/111-clip-stamp-fold-2-the-radical-architecture-of-little , son erişim: Aralık, 2012

Url-2, Drawing Architecture images, http://drawingarchitecture.tumblr.com/ , son erişim: Aralık, 2012

Url-3, Situationist International Online, http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html , , son erişim: Aralık, 2012

Url-4, The Diagram Debate, Or The Schizoid Architect, http://138.232.99.40/atg06/DiagramDebatecorr_textBL.pdf , son erişim: Aralık, 2012

Url-5, The Archigram Archival Project, http://archigram.westminster.ac.uk/ , son erişim: Aralık, 2012

Url-6, Superstudio Architectural Group (1966-1978) Design Museum Touring Exhibition, http://designmuseum.org/design/superstudio , son erişim: Aralık, 2012

Url-7, 1960s Utopian Groups, http://www.spatialagency.net/database/1960s.utopian.groups , son erişim: Aralık, 2012

Url-8, Team 10 Online, http://www.team10online.org/ , son erişim: Aralık, 2012

Url-9, L'Informe: mode d'emploi, http://www.frieze.com/issue/review/linforme_mode_demploi/ , son erişim: Aralık, 2012

Url-10, Wikipedia, Johan Huizinga, http://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Huizinga , son erişim: Aralık, 2012

Url-11, Wikipedia, Gérard Desargues, http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Desargues , son erişim: Aralık, 2012

Url-12, Wikipedia, Leon Battista Alberti, http://en.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti , son erişim: Aralık, 2012

Url-13, Wikipedia, Jean-Nicolas-Louis Durand, http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Nicolas-Louis_Durand , son erişim: Aralık, 2012

Url-14, Wikipedia, Filarete, http://en.wikipedia.org/wiki/Filarete , son erişim: Aralık, 2012

Url-15, Wikipedia, Filippo Brunelleschi, http://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi , son erişim: Aralık, 2012

Url-16, Wikipedia, Andrea Palladio, http://en.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio , son erişim: Aralık, 2012

Url-17, Wikipedia, Henry Wotton, http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Wotton , son erişim: Aralık, 2012

Url-18, Wikipedia, Gaspard Monge, http://en.wikipedia.org/wiki/Gaspard_Monge , son erişim: Aralık, 2012

Url-19, Wikipedia, Jacques-François Blondel, http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Fran%C3%A7ois_Blondel , son erişim: Aralık, 2012

Url-20, Wikipedia, Étienne-Louis Boullée, http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9e , son erişim: Aralık, 2012

Url-21, Wikipedia, Claude Nicolas Ledoux, http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Nicolas_Ledoux , son erişim: Aralık, 2012



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Funda Tan

Doğum Yeri ve Tarihi: Üsküdar, 1985

Adres: Şişli

E-Posta: fundatan@gmail.com

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Mesleki Deneyim ve Ödüller:

Ağustos 2009-Haziran 2010, Eti Design Office, İç Mekan Uygulama Şefliği
Aralık 2010- Temmuz 2011, Pimodek, Ofis Mimarı
Ocak 2012-….., Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Araştırma Görevlisi.
İzmit Sahili Peyzaj ve Kentsel Tasarım Proje Yarışması, Tuncer Çakmaklı Ekibi ile satın alma ödülü.

Yayın ve Patent Listesi:

Hereke Sümerbank Fabrikası Sunuşu, (Funda Tan, İrem Uslu) Docomomo_tr 2012, Kocaeli
Hereke Sümerbank Fabrikası İşçi Evleri Sunuşu, (Funda Tan, Doğancan Demir) Docomomo_tr 2012, Kocaeli