

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIKTA DÜŞÜNÜMSEL BİR TARİHYAZIMI
ÖNERİSİ:
TASARIM YOLUYLA ARAŞTIRMA

DOKTORA TEZİ

Haluk ULUŞAN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Sorunları Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ahmet Tercan


TEMMUZ 2017


Haluk ULUŞAN tarafından hazırlanan MİMARLIKTA DÜŞÜNÜMSEL BİR TARİHYAZIMI ÖNERİSİ: TASARIM YOLUYLA ARAŞTIRMA adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Doç. Dr. Ahmet TERCAN


Tez Yöneticisi


Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Doç. Dr. Ahmet TERCAN 

Üye : Prof. Dr. Haydar KARABEY 

Üye :Yard. Doç. Dr. Ayşegül KURUÇ 

Üye : Prof. Dr. Nur ESİN 

Üye : Doç. Dr. Yüksel DEMİR 

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

ÖNSÖZ

Bu çalışma tüm diğer doktora çalışmaları gibi birçok farklı safhadan geçerek nihai halini aldı. Meslek pratiğinde geçen 7 yılın ardından başladığım akademik kariyerimde birçok farklı sorunsal ilgimi çekse de, bunların içerisinde en merak uyandırıcı bulduğum, mimarlığın tarihyazımı ve pratiği arasında kendi içimde bir türlü uzlaştıramadığım derin kopuşlar oldu. Henüz yeni mezun bir mimar olduğum dönemden bu çalışmanın teslim sürecine kadar geçen sürede yürüttüğümüz entelektüel sohbetler ve sorduğu huzursuz edici sorular ile önce yüksek lisans tezimin, sonra da bu doktora tezinin oluşmasına gerek düşünsel, gerek de manevi anlamda çok önemli katkılar sunmuş olan sevgili hocam Erdal ÖZYURT'a teşekkürü borç bilirim. Araştırmanın bir türlü muğlaktan kurtulamayan çetrefilli yanlarını hem daha iyi anlamama, hem de daha belirli sınırlar içinde yazmama olanak sağlayan, eleştirileri ve yorumları ile ilerlememi, net bir metin üretebilmemi mümkün kılan jüri üyeleri Prof. Dr. Haydar KARABEY, Yard. Doç. Dr. Ayşegül KURUÇ, Prof. Dr. Nur ESİN ve Doç. Dr. Yüksel DEMİR'e yardım ve katkılarından ötürü minnettarım. İçine düşmekten kendimi alıkoyamadığım kuramsal sarmallardan pratik önerileri ve güçlü içgörülerini ile çıkmamı kolaylaştıran, anlayış ve sabırla çalışmam boyunca bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Ahmet TERCAN'a emekleri ve katkıları için teşekkürlerimi sunarım.

Doktora süreci boyunca yoğun çalışma tempomu anlayışla karşılayan ve her bakımdan kolaylaştıran, hayata farklı bir gözle bakmamı sağlayan, bana başka bir insan olmayı öğreten sevgili eşim Katharina Anna ULUŞAN-Thomas'a bitmeyen sevgisi ve sağladığı konfor için çok şey borçluyum. Son olarak benden maddi-manevi hiçbir desteği esirgemeyen, süregelen ve hep süregidecek eğitim hayatım boyunca bana ellerindeki tüm olanaklar ile destek olan sevgili annem Ayla ULUŞAN ve sevgili babam Halil ULUŞAN'a teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmayı, geçtiğimiz aylarda kaybettiğimiz sevgili ağabeyim ve hocam Recai Ersin AYNAN'ın sonsuz ve aydınlık hatırasına adıyorum.

Haziran 2017

Haluk ULUŞAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR LİSTESİ	iii
ÇİZELGE LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
1 GİRİŞ	1
1.1 Amaç	5
1.2 Kapsam-Yöntem	5
2 TASARIM-ARAŞTIRMA-BİLGİ	8
2.1 Geleneksel İle Modern Arasında: Tasarım-Zanaat İkiliği	8
2.1.1 Genel Bir Kavram Olarak Tasarım	13
2.1.2 Bilimsel Tasarım Talepleri	17
2.1.3 Tasarım ve Bilgi Arayışı: Konumlar	20
2.2 Araştırmak	25
2.2.1 Dönüşümler	28
2.2.2 Melezleşmeler	31
2.2.3 Benzeşme ve Farklılıklar: Araştırma ve Tasarım Problemleri	32
2.3 Bilgi: Kopuşlar	37
2.3.1 Eylemde Bilmek: Gereçlendirilmiş Doğru İnanç / Pratik Bilinç	43
2.3.2 Kişisel Bilgi: Örtük Bilgi/Açık Bilgi	47
2.3.3 Yeni Bir Bilgi	51
2.4 Yöntem: Tarihyazımında Düşünüm	56
2.4.1 Düşünümsel Pratik(Reflective Practice)	60
3 MİMARLIKTA DÜŞÜNÜMSEL TARİHYAZIMI	64
3.1 (Otonom –Araçsal) Araştırma ile Düşünüm	65
3.1.1 Aldo Rossi: Şehrin Mimarlığı	65
3.1.2 Rem Koolhaas: Eleştirel Faydacılık	75
3.2 Temsil-Kuram ile Düşünüm	86
3.2.1 Peter Eisenman: Zayıf-Mimarlık	86
3.2.2 Bernard Tschumi: İhlal Ve Ayrışma	104
3.3 Eylem İle Düşünüm	122
3.3.1 Peter Zumthor: Bilgi Nesnesi Olarak Author/Auteur Mimarlık	122
3.3.2 Jean Prouve: Zanaatkâr Bir Modern	130
3.4 Bölüm Sonuçları	136
4 SONUÇ: DÜŞÜNÜMLER	142
5 KAYNAKÇA	152
6 EKLER	172
7 ÖZGEÇMİŞ	184

KISALTMALAR LİSTESİ

- NASA** : The National Aeronautics and Space Administration
ETH : Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
ABD : Amerika Birleşik Devletleri
IAUS : Institute of Architecture and Urban Studies
OMA : Office for Metropolitan Architects
SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
AMO : Architecture Media Organization
FOA : Foreign Office Architects
CASE : The Conference of Architects for the Study of the Environment
MoMA : Museum of Modern Art
AA : Architectural Association School of Architecture
CIAM : Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
CNAM : The Conservatoire National des Arts et Métiers
MIT : Massachussets Institute of Technology
Syf. : sayfa
Et al. : et alia
Ing. : İngilizce
Fr. : Fransızca
Alm. : Almanca
Tür. : Türkçe
Lat. : Latince
Yun. : Yunanca

ÇİZELGE LİSTESİ

Tablo 1: Wolfgang Jonas'tan üç tasarım araştırması sınıflandırması..... 23



ÖZET

Bu çalışmanın amacı mimarlığın tarihyazımı etkinliğinde kuram ile pratikler arasında yaygın kabul gören kopukluğu ele alarak, tasarım eylemlerinin bilgi arama biçimlerini mimarlık kuramının üretiminde araçsallaştırmaktır. Mimarlığın bir meslek konumuna erişmesini takiben terk ettiği yapma-etmeye dayalı bütünsel icra biçimi, Modern-öncesi mimarlık pratiğinin iç tutarlılığına karşı Modern dönemde kuramsal ve eylemsel olmak üzere iki işlem alanı oluşmasına, tasarımın mesleki bakımdan bağımsız ama kuram ile ilişkisinde istikrarsızlaşan bir surete bürünmesine neden olmuştur.

Sezgisel edimlerle işleyen Rönesans öncesi tasarım pratiği, eylem yoluyla aktarılıyor, akıl ve bilimsel bilgi tahakkümü tarafından henüz çözündürülmemiş bir halde bulunuyordu. Bu bütünsel etkinlik kendi içerisinde tutarlılığa ve toplumda bir karşılığa sahipti. Toplumun üzerinde uzlaştığı kural ve ölçütlerden oluşmuş, geleneksel yapıdaki bir uygulama alanı olarak kendine özel bir bilgi türü ile sadece eyleme dönük bir karakteri vardı. Oysa özellikle temsil araçlarının ortaya çıkışını takiben nesnesi ile bağıntısı kopmaya başlayan tasarım, Rönesans sonrasında, ancak özellikle de Modernizm içerisinde zihinsel bir eylem suretine bürünür. Bu konum beraberinde tasarıma yönelik akıl yürütmelerin, söylem ve kuramların ortaya çıkışını getirmiştir. Ancak kendi üzerine düşünürken dahi ikame ettiği yöntemler hep disiplin dışı bir alandan getirilerek yöntem olarak tartışmanın merkezine yerleştirilir.

Çalışmanın birinci amacı, mimarlığa mimarlık pratiğinin kendisi üzerinden anlaşılma ve değerlendirilme yolunu açacak türden bir araştırma biçimi, bu araştırmanın neticesinde nitelikleri açıklanacak olan tasarıma özgü bir bilgi türü ve bu bilginin ortaya konuşunda yine tasarımın kendi içerisinde gelen konumların araçsallaştırılmasıdır. Tasarımın eylem ve kuramı arasındaki, yukarıda tanımlanan 'epistemolojik kopuş', doktora çalışmasının ele aldığı ve kavrayışına konu ettiği esas mesnet noktasıdır. Kendi üzerine yapılan araştırmalarının nesnesi konumundan özne durumuna geçen tasarım, düşünsel bir tutum benimseyerek bu araştırmalarla daha önce üretilmemiş bilgilere erişim sağlayabilecektir.

Anahtar Kelimeler: tasarlayarak araştırma, tarihyazımı, tasarım bilgisi, örtük bilgi, açık bilgi, düşünüm

SUMMARY

The aim of this study is to instrumentalize the forms of knowledge search of architectural design activities in the production of architectural theory by addressing the widely accepted disjunction between theory and practice in architectural historiography. The former practice-based holistic execution style, that architecture abandoned upon being granted the status of an independent profession has caused during the modern era the formation of two diverse -theoretical and practical- fields of operation against the internal consistency of the pre-modern architectural practice and forced design to become unstable in its relation to the theory despite its professional independence.

The design practice before Renaissance, that operated with intuitive actions and which was not yet dominated by reason and by the pursue of scientific knowledge, had an internal coherence and correspondence among the society. This operation area which consisted of rules and norms that are commonly accepted by the society, has had its own specific knowledge category and was in a practice-based character. But the design, which had lost its connection with its object due to the emergence of representation tools, became an increasingly mental activity after the Renaissance but more increasingly during the Modernism. This position brought together the emergence of reasoning, discourse and theories towards design. However, even when thinking about itself, the methods that design substitutes are always brought from other disciplines and positioned into the center of the discussion as a method.

The first aim of the study is to establish a research paradigm that will lead to the understanding and evaluation of architectural practice through architecture itself, defining and establishing a design-specific type of knowledge to be characterized by the result of this research, and the instrumentalization of positions deriving from design itself by presenting this knowledge. The 'epistemological break' described above between the practice and the theory of design is the main bearing point that this dissertation addresses. If design can become subject instead of being the object in research processes about itself, then it could provide access to knowledge forms which can not be produced with known forms of inquiries.

Keywords: research through design, historiography, design knowledge, implicit knowledge, explicit knowledge, reflection

1 GİRİŞ

“Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağız ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.”

Walter Benjamin, Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, 1940

Bu çalışmanın konusu mimarlık kuramı ve onun üretiliş biçimidir. Ancak mimarlık gibi uygulama yanı ile var olmuş bir alanda kuram diye nitelendirdiğimiz şey nedir? Tanyeli, bu çelişkili yapıyı mimarlık düşüncesinin kendisine atfeder ve onu iki kategori altında değerlendirir. Bunlardan ilkinde mimarlığı özne olarak, ikincisinde ise nesne olarak ele alan düşünce yer alır. Mimarlığın özne olması, onun üzerinde toplumsal mutabakat sağlanmış etkinlikler toplamı olarak kavranmasını, cisimleşmesini, yapımını konu alan düşünce biçimidir. Burada mimarlık bilgisi ontolojik bir alana karşılık gelmeye başlar, amacı mimarlık yapmaktır. Oysa mimarlık düşünsel bir etkinlikte nesne halini aldığı anda amaç onun uygulanışından ziyade anlaşılmasıdır. Bu düşüncenin mimarlık bilgisini yeniden ürettiği söylenebilir (Tanyeli, 2011, p.225). İlk sınıfta yer alan düşünce, kökenlerini kimi düşünürlerin Rönesans'a, kimilerinin ise 18. yüzyıla dayandırdığı bir kopuş anına değin zanaat kimliğini korumuş olan mimarlığın bilgisinin sezgisel ve yapma-etme eylemine içkin bir halde yer aldığı kabulüne dayanır. “Nesne ile bilgisinin (hayat ile temsilin) bir tür şeffaflık ilkesi uyarınca birbirleri ile eş ve aynı olabileceklerine” dayanan ve sabitleşmiş bir verili bütün olan bu kavrayış, mimarlığı biçimle ilgili sistemlerin etkisi altındaki bir meslek olarak sunar (Tanju, 2008, pp.174-75). Hayata içkin ve doğal bir bütünsellikte tezahür ettiği kabul edilen bu türden bir *bilgisi-kendinde-içkin* yapma hali, Modernizmin özne ile nesneyi birbirinden kopuk kavrayan düşünce dünyasında bir parçalanışa tabi olur. Bu ayrışma,

kendisi üzerine düşünen bir mimarlık pratiğinin ve ondan doğan kuramsal temellerin gerekçesidir.

Mimarlığı nesne olarak ele alan ikinci türden düşünce, bu çalışmanın da konusu olan ve mimarlığın kendisini kavraması ile meydana getirilmesi amaçlanan kuram ile önemli yakınlıklar barındırır. Artık bu düşüncede söz konusu olan, saf betimsel bir bilgi değildir. Bu türden bir kuram kavrayışı mimarlık bilgisini bir üst-anlatı olarak belirlemez, onunla karşılıklı bir ilişki içindedir ve oluş¹ halinde kalır. Yapma-etme amaçlı değil, anlama amaçlı bir düşünceye karşılık gelen bu konum, eylemi kullanarak mimarlıkta bilgi süreçlerinin nasıl işlediğini çözümlenmek ile karakterize olur.

Mimarları, mimarlık nesnelere ve üretim süreçlerini anlamaya ve kuram içerisinde konumlandırarak tarihin konusu haline getirmeye teşebbüs edildiğinde bir takım sorunlar belirir. Mimarlık düşüncesinin barındırdığı sorunlardan belki de en belirgin olanı bir tasarım nesnesinin yaratılış sürecinin anlaşılması, bu nesnenin içerdiği bilginin çözümlenmesi ve elde edilen bulguların son kertede nasıl araçsallaştırılacağı ile ilgilidir. Bu bilgi, süreçlerden ve ürünlerden mi edinilmeli, yoksa kaynağa, yani yaratıcı özneye mi başvurulmalıdır? Ve böylesi bir başvuru hangi yöntem ile veri toplayacak, topladıklarını nasıl bir “kuram” haline getirecektir? Üretilen bu kuram kim tarafından, hangi amaçla kullanılacak, kuvveden fiile geçişte ne derece etkili olabilecektir?

Böyle bir bilginin işlerlik kazanması kuşkusuz ki zorunlu değildir. Durağan bir yapıda, üzerinde başka kuramların inşa edilebileceği bir halde birikebilir. Ancak mimari tasarım üzerine akademik bir çalışma yapıldığında, ortaya konan bilginin yeni, işlevsel ve iletişim kurabilir olma gibi koşullarla mücadele etmek zorunda olduğu ortaya çıkar. Bu meyanda üretilen çalışmaların tümü *mimarlık tarihi ve kuramı* başlığı altında toplanagelmıştır. Ve sorunlardan bir diğeri de bu nitelemenin kendisinde yatar. Çünkü mimarlığın tarih nesnesi haline gelen yapıları ürünleri sosyal bilimlerin konu ettiği tarih olguları gibi incelenebilmek için yeniden inşa edilme zorunluluğu ile karşımıza çıkmazlar. *Colosseum* yüzyıllar önce yapılmış olmasına rağmen hala şimdinin, bu varlık düzleminin bir parçasıdır. Aynı şey şu an üretilen çağdaş mimarlık nesnelere için, inşa edilişlerinin üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra da geçerli olacaktır.

¹ Bu oluş hali Deleuze ve Parnet’in tanımını anırtır (1990, s. 16-17): “Oluş asla taklit değildir, gerçekte adil de olsa ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer. (...) oluşlar ne taklit görüntüleri, ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünlerdir. Düğünler daima doğaya karşıdır. Düğünler bir çift’in tersidir. İkili işleyişler yoktur: (...) En az fark edilenler oluşlardır. Bunlar sadece belli bir yaşamda içerilen, belli bir üslupta anlatabilinen hareketlerdir.”

Mimarlık tarihi, nesnesi ile aynı zaman düzleminde bulunur ve tarihyazımı pratiği bakımından bu çok zorlu bir durumdur (Tanyeli, 2011).

Yaşama ilişkin sorunlara çözümler üreten, mekân sunan pratiklerin önemli bir kısmı tasarım etkinliği içerisinde yer alır. Rönesans öncesi dönemde bu etkinliklerin tamamı zanaat pratikleri içerisinde konumlanıyor, tasarlamak ile üretmek aynı meydana getirme eyleminin eşdeğer bileşenleri olarak kavranıyordu. Vitruvius'un ürettiği metinlerden bu yana mimarlığın kuramsal bir temeli olduğu bilinir, ancak bu temelin pratikten kopmasının Vitruvius'a değil daha ziyade "tasarım" kavramının "yapı olmayan" şey olduğunu bildiren Alberti'ye, 15. yüzyıla kadar geri gittiği söylenebilir (Forty, 2000, p.137). Bu noktadan itibaren karşımıza çıkan yeni mimar tipi, inşaat ile tasarımı dolaysız biçimde iç içe geçmiş biçimde kavrayan Ortaçağ ustasından zihinde kurguladığı yapıyı temsil etme becerisi ile ayırır; tasarlamayı başka bir üretim alanına taşıyan ve temsil araçları üzerinden ifade ederek nesnesinden koparan bir konuma yerleşir (Ceylan, 2010, p.48). Bu durumun sonuçları mimarlık tarihyazımı geleneğinde yaygın olarak tartışılmıştır. Tasarlamak eylemi yapı yapmaya henüz o yapıyı inşa etmeden, zihin düzleminde başlamak anlamına; *tasarım* kavramı ise hem bu üretimi yöneten ve yönlendiren betimleyiciler hem de nesnenin kendisine karşılık gelir. Böylece daha önce tek bir eylemin içerisinde ergimiş halde bulunan tasarlamak ve inşa etmek, birbirlerinden ayrılmaya başlar, eğitim kurumlarının yaygınlaşması ile de başka özneler tarafından icra edilmeye başlanırlar. Forty, mimarlığın kurgulanışını niteleyen zihinsel âlem ile cisimleşmesini belirten zanaat âlemini birbirinden ayırma eğiliminin zirve noktasını 20. yüzyıl başında mimarlık eğitiminde gerçekleşen değişim ve dönüşümlere dayandırır (2000, p.137). Bu zirvenin ardında yatan, kuşkusuz Rönesans boyunca mimarlığın kuramsallaştırılmasına yönelik olarak üretilen metinler, açılan eğitim kurumları ve *uomo universale*(evrensel insan) figürünün tarih sahnesinde belirerek aşındırdığı disiplinler sınırlardır. Temsil alanının yapım alanından ayrı bir üretim, daha soyut bir meydana getiriş ile tahayyül etme olanağı sunması tasarıma zanaat konumundan fazlasını, zihinle yapılan daha seçkin bir konumu bahşetmiş olur.

Bu kopuş bir tercüme zorunluluğunu, daha önce birlikte var olmuş iki alan, tasarım ve kuram, arasında yeniden ama bu defa çatışkılı, yer yer muğlak ve asla tam olmayan ilişkinin yeniden kurulması sorununu ortaya çıkartır. Tercüme etmek iletme; Latince *translatio* bir şeyi bir yerden diğerine taşımak anlamına gelir. Bir şeyi değiştirmeden başka bir dile aktarmaktır (Eyüboğlu, 1989). Oysa tasarım ile kuram arasındaki aktarımlarda hep bir şeyler yiter gider. Gizil bir alan mahfuz kalır. Evans,

mimarlığın nesnesine doğrudan müdahale edemediği bir ortamda zuhur eden özerk bir düşünsel alana dönüştüğünü ve bunun onu resim ve heykele göre daha şanssız kıldığını tartışır. Bu kavrayışa göre inşa etmek, neredeyse her zaman en yoğun eylem alanıdır, düşünce tasarlasa da; son kertede nihai biçim şantiyede gerçekleşir, cismen var oluş orada başlar (Evans, 1996, p.156).

Böylelikle mimarlığın mesleğe dönüşmesinin ardından eylem bilgisinden ayrışmasına, tasarım nesnesinin tarih düzleminde tarihçi özne ile aynı düzlemde bulunmasından doğan ontolojik ve epistemolojik kaygıya ve son olarak da tasarımın düşünsel bir etkinlik kazandıktan sonra temsil ile nesnesinden maddi anlamda kopuşuna değinilmiş oldu. Ancak son bir önemli nokta da, eğitim kurumlarındaki derslerde tasarım, araştırma ve kuramın birbirlerinden yaygın biçimde ayrı olarak ele alınışıdır. Tasarım dersleri uzunca bir süre ve belki yer yer bugün bile, stüdyolarda 'icracı' mimarlık hocaları tarafından; mimarlık tarihi ve kuramı ise özerk ve çoğunlukla da stüdyonun işleyişine dâhil olmayan bir birim tarafından yürütülmektedir. Tarihyazımı bu kurgu içerisinde bir taksonomi görevi üstlenmiş gözükür; yürütülen araştırmalar ise nadiren mimarlık ve tasarım pratiği ile düşünsel bağlar kurar; bunun yerine diğer disiplinlerden-ağırlıklı olarak da sosyal bilimlerden- kavramlar ve bağlamlar ikame ederek yol almaya çalışır. Bunun içindir ki mimarlık kuramı giderek felsefe ve diğer sosyal bilimlerle iç içe geçer, yazılan doktora tezlerinin sosyal bilim alanında mı, mimarlık alanında mı yazıldığı giderek belirsizleşir. Tanyeli "felsefi bir disiplin olan etiğin" böyle bir kavrayışla "mimari etik" düsturuna bürünebildiğini; mimarlıkta ve tasarımda neyin yapılabildiğini ve neyin yapılmaması gerektiğini anlatan bir tür sınır tanımları halini geldiğini söyleyerek bu tutumu eleştirir (2011, p.223). Öte yandan mimarlığı konu alma iddiasındaki diğer tür çalışmalar ise bir tür betimsel bilgi üretmek bunun mimarlık kuramı olduğunu, ya da bir söylem ortaya koyarak bunun kuramsal bir boyut taşıdığını öne sürerler. Bu söylem büyük oranda ideolojiktir, ortaya konan betimsel bilgiler ise bu ideolojiyi meşrulaştıran birer yönerge görevi görürler.

Mimarlıkta tarihyazımı, mimarlık tarihçesinin büyük bir bölümü boyunca mimarlığa özgü düşünsel biçimlerle yeteri kadar ilişkili olmamıştır. Tarihyazımı mimarlık üzerine ardıl bir düşünme etkinliğini ve bu düşüncenin *bireşimini* gerektirdiğinden, genel kabuller içerisinde bilimsel bir etkinlik olma iddiasını taşır. Bu savın meslek çevreleri, genel okuyucular ve bilim çevreleri açısından henüz tatmin edici bir yere varamamış oluşu mimarlık düşüncesinin sorunlu kavranışından, tarihyazımı etkinliğinin mimarlığı nesne konumuna hapsedişinden ve klasik bilimsel bilginin mutlaklığına olan yaygın inançtan kaynaklanır.

Mimarlığın geçtiğimiz yüzyıl boyunca süregiden mesleki otonomi arayışı, kendisini tarihyazımı sahnesinde nadiren dile getirmiştir. Mimari tarihyazımının ontolojik ve epistemolojik sorunları her şeyden önce mimarlığın bilgisi, nesnesi ve kendi süreçleri arasındaki mesafeden kaynaklanmaktadır. Bu bileşenleri mimari tarihyazımında mimarlığın kendi edimlerinin kavrayış biçimleri ile ele almak bu çalışmanın da yönelimini ve özgün katkısını ortaya koymuş olacaktır.

1.1 AMAÇ

Bu araştırma bir tasarım kuramı yazma girişimi olmaktan ziyade tarihyazımı pratiğinin kendi üzerine *katlandığı düşünsel* bir çalışma olma iddiası taşıyor. Araştırmanın omurgasını teşkil eden izlek, bilginin nesnesi ve müellifi olarak mimarlık kavrayışı altında, “ölüleri diriltten, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek isteyen” ve bunun gibi daha nice sapmayı ve kaymayı aşmaya çalışan geçmiş tarihyazımı geleneklerine bir art-okuma denemesi yolu ile bir karşı çıkış olarak anlaşılmalıdır.

Bilgi nesnesi olarak mimarlık kavrayışı, başka türden bir tarihyazımına olanak sağlayabilecek potansiyeller barındırır. Bilimsel araştırmanın sadece yaygın olarak bilinen yüzü değil, aynı zamanda sınırlarının da zorlandığı alanlardaki kaymalar ve sapmalar tartışılabilirse, tasarım etkinliğinin kendi üzerine yürütülen araştırmalara katkıda bulunabilecek bir karakteri olabileceği düşünülebilir. Bu türden bir bilgi ve araştırma kavrayışı, klasik bilimsel araştırmanın karşısına hem çeşitli benzerlikler, hem de büyük farklılıklar ile çıkar. Amaçlanan, mimarlığın bilimselliğini kanıtlamaktan ziyade mimarlıkla üretilen bilgiyi sayısız diğer bilgi biçiminden biri olarak özgün yanlarıyla ortaya koymak; tasarımın teorik temellerine farklı bir bakış açısı önermek; mimarlığa has bir bilme biçimini tarihyazımı etkinliğinde dolaşıma sokabilmek üzere kurgulamaktır.

1.2 KAPSAM-YÖNTEM

Mimarlıkta tarihyazımı için girişilecek bir yöntem önerisi -disiplinin tüm bağımsızlığına rağmen- bilimsel araştırmanın temel kurallarına ve prensiplerine dair bulgular, eleştiriler ve dönüşümler sağlayacak, yeni tartışmalara olanak tanıyacaktır. Böylesi bir inceleme bilinen tarih boyunca süregiden bir gelişimi betimlese de, çalışmanın kapsam alanı özellikle 20.yüzyıl ortasından günümüze kadar tasarım-araştırma ilişkisinin geçirdiği değişimler ve tezahürleridir.

Çalışmanın genel çerçevesi iki aşamadan oluşur. Bunlardan ilki, tasarım, bilgi ve araştırma başlıklarının tarihsel arka planları ve geçirdikleri dönüşümü ele alacaktır. Bu üç olgunun çalışmada konumlanışını yöneten düşünce, benzeşme ve kopuş noktalarının anlaşılması, ürettikleri gerilimlerin kavranması ve mimarlıkta tarihyazımının kullanımına sunularak dolaşıma sokulmasıdır. Kuramsal çerçevenin ilk başlığı olan tasarım, mimarlığın zanaattan mesleğe evrimini, temsil ve düşünsel etkinliklerin uygulama alanından kopuşunu ve tasarım etkinliğinin süreç, doğa ve yapısını içerir. Araştırma başlığı altında özellikle nesne ile öznenin kopuşu, klasik bilimsel araştırma kavrayışının nesnel bilgi arayışı ve kavramın günümüze değin geçirdiği dönüşüm tasarımıyla olası kesişmeleri içerisinde soruşturulur. Son başlıkta bilgi, klasik bilim kavrayışındaki konumundan günümüze kadar geçirdiği kopuşlar ile ele alınacaktır. Bilmenin hâkim bilimsel konular tarafından ihmal edilen sezgisel yanları çalışmanın bilgi-bilimsel örgüsü içerisinde dolaşıma sokulurken, pratik bilinç ve eylemde bilmenin kuramsal temellerinde mimarlıkla bilmenin gerekçeleri soruşturulur. Bilgi başlığı, olgunun tasarım araştırmalarına da yaygın biçimde konu olan örtük ve açık türlerini ve düşününsel tarihyazımında araçsallaştırılması hedeflenen bir bilgi paradigmasına dönük 20.yüzyıl ortasından bu yana ortaya konmuş girişimleri ele alarak mimarlıkta neyin, nasıl bilinebileceğine dair düşünümle çalışmanın kuramsal geri planının ilk kısmının sınırını çizmiş olur. Teorik çerçevenin sonuç bölümünde tasarım, bilgi ve araştırma olgularını uzlaştıran bir kavram olarak *düşünüm* ele alınacaktır. Bu bölüm mimari tarihyazımında bir yöntem önerisi olarak imlenen kavramın kuram ile pratik arasında bir etkileşim noktası olarak konumlandırılmasına dönük bir girişimdir.

Çalışmanın ikinci bölümü, düşününsel bir tarihyazımının mimarlıkta nasıl işlerlik kazanacağı sorusu çerçevesinde farklı dönemlerin, yöntemlerin ve düşünce dünyalarının mensubu olan altı mimarın mesleki etkinliğini eleştirel bir okumaya tabi tutar. Bu sorgulayışın sınır ve ölçütleri, bir önceki bölümdeki kuramsal temeller içerisinde ele alınan bilgi, tasarım ve araştırma kavramlarının konumlanışlarını benimser. Mimarlık tarihi alanındaki doktora çalışmalarında yaygın olarak benimsenen yaklaşımlara bir eleştiri olarak, bu bölümde incelenen mimarlar tarihsel sıralama, üslup, yaşamöyküsü gibi olgulara göre değil, düşününsel tarihyazımı pratiğinde araçsallaştırılan kavramlara göre tematik olarak seçilmiş ve ikili gruplar halinde *eylem*, *kuram* ve *araştırma yoluyla düşünüm* başlıkları altında ele alınmıştır. Bu meyanda Rem Koolhaas ile Aldo Rossi çalışmalarında irdeleyen pratiklerin baskınlığı dolayısıyla *araştırma yoluyla düşünüm*, Peter Eisenman ve Bernard

Tschumi ise etkinliklerinde temsil ve metnin diğer bileşenler üzerinde kurduğu iktidar dolayısıyla *kuram yoluyla düşünüm* başlığında incelenirler. Son başlık olan *eylem ile düşünümde* ise ürettikleri bilginin kişisel ve gizil doğası, çalışmalarına herhangi bir kuram ya da soruşturma ile değil, dolaysız bir şekilde tasarım ve uygulama üzerinden girişen Jean Prouve ve Peter Zumthor yer almaktadır. Bu sınıflandırma hem bir alt-üst edişe hem de bir yeniden-yazım yöntemine işaret eder. İncelenen mimarların pratik ve kuramsal arka planlarının eylem, araştırma ve kuram düşünümü temalarında ortaya konusu, mimarlığın kendi düşünsel ve pratik süreçleri üzerinden kurgulanan bir eylem araştırması, ya da bir art-okuma yöntemini örnekler.

Bir doktora çalışmasının sunduğu kısıtlı alan ve konu bütünlüğünün tarihyazımında kalması gerekliliği kapsamın dikkatli kurgulanışını ve yer yer kimi soyutlamalara başvurulmasını gerekli kılmıştır. Kuramın pratik ile ilişkisini soruştururken mimari tasarım etkinliğinin bilgi üreten ve araştıran bileşenlerinin ortaya konması hedeflenmiştir. Bu meyanda sorunun tanımlanışı ve kuramsal arka plan çalışmanın ilk bölümünde, örneklenişi ve işlerliği ise ikinci kısımda ele alınacaktır. Son bölüm, önceki kısımlarda elde edilen bulgular ve izlenimler ışığında yürütülen *düşünümlerden* oluşmaktadır.

Epistemolojik incelemenin zaman boyutu, kronolojik tarihyazımının mimarlık ile kurduğu çatışkılı ilişki nedeniyle eleştirilir ve metinde sınırlı yer bulur. Buna ek olarak yüzyıl ortasındaki sistem kuramları ve sibernetik yaklaşımları çalışmanın arkaplan araştırmasında bilgilendirici biçimde yer alırken, mimarlığın pratik bilgisi, örtük-açık bilgi ayrımları ve bu ayrımları aşmaya yönelik girişimler merkezde kalmaya devam eder.

Çalışma, ilişki kurduğu tarihyazımı paradigması ile uyumlu olarak, sınıflandıran, betimleyen, durağanlaştıran değil; bozunduran, yeniden-yazan ve soruşturan bir dil ile kaleme alınmıştır. Ele alınan konuların okunuşu ve yorumlanışları için “düşünüm” dışında bir üst-başlık seçilmeyişi, mimarlığın kendi kendisini kavramasına dönük girişimin bir parçasıdır. Destekleyici kuramlar felsefe ve sosyoloji içerisindeki bağlamları ile mimarlık için gerekli hale geldikleri yerlerde, incelenen mimarın onları araçsallaştırdığı konularda açıklanmış olsa da bu çalışma mimarlığın mimarlıkla okunması ve tasarım bilmelerinin tarihyazımında yöntem haline getirilişinden fazlası olarak görülmemelidir. Çalışmada konu bütünlüğünün sağlanması için gerekli olan, ancak incelemenin kendisi için ikincil konumda kalan kuramsal çerçeveler en sonda yer alan EKLER kısmında özetlenmiştir.

2 TASARIM-ARAŞTIRMA-BİLGİ

Kuşkusuz ki tarih boyunca hiçbir zaman, tasarım yapmak ve uygulamak günümüzde olduğu kadar çeşitli olanaklara sahip olmamıştı. Oysa mimarlığın tarihi ve teorisi, -en azından belgeleme anlamında- insanların tarihiyle neredeyse yaşıt olmasına rağmen onunla aynı zenginliğe sahip olmayı henüz başaramamıştır. Çalışmanın amacı bu ereği gerçekleştirmek değil, çizilen kapsam içerisinde bunun nedenlerine öncelikle ışık tutmak; sonrasında ise tasarım eylemleri ve ürünlerinin tarihyazımına konu edildiklerinde tabi olmak durumunda oldukları 'okunma' ve 'anlaşılabilir' hale getirilme biçimlerine süreçleri ve biliş türlerinden türeyen bir yaklaşım sunmaktır.

Uzlaşmaz gözüken iki kavramı(araştırma ve tasarım), birbirleri ile etkileşim içerisinde bir üst-dil olarak konumlandırma savı, doğal olarak bu kavramların arasındaki yarılmanın tarih içerisinde bir noktada henüz mevcut olmadığı kabulünü de beraberinde getirir. Bu kabul, bir takım kopuşlar barındırır.

Başlıktaki üç kavramdan ilki olan 'tasarım', bu kopuşlara ilişkin önemli verileri kendi tarihsel gelişim dağarcığında barındırır.

2.1 Geleneksel İle Modern Arasında: Tasarım-Zanaat İkiliği

"Mimarlığın dünyanın en eski mesleği olamayacağına gelenek çoktan hükmetmişse de kadimliğinden kuşku duyamayız."

Spiro Kostof (1977)

Mimarların bilinen varlığı İ.Ö. 3000 yıllarına dayanır. Mimari etkinliğin varlığını kanıtlayan grafik temsiller ise bundan da eskidir. İ.Ö. 7000 yıllarına kadar geri giden Çatalhöyük yerleşkesinin konut duvarlarından birinde yer alan plan şeması buna örnektir (Kostof, 1977, p.v). Ancak bu dönemde mimarlıktan henüz bir meslek olarak söz edilemez. Mimarlığı ve tarihini-diğer tüm tarihyazımı etkinliklerinde olduğu gibi- tek bir düzlem üzerinde yassılarak düşünmek yaygın bir eğilimdir (Tanyeli, 2011). Böyle bakınca mimarlık, insan varlığı ile aynı yaşta bir meslek gibi kavranır; tüm etkinlikleri mimari tasarım adı altında değerlendirilir. Oysa mimarlık kendi bilgisini üreten ve bu bilgiyi kendi iktidar alanı haline getiren özgül bir meslek olarak

doğmamıştır. Bunun çok farklı nedenlerinden ilki tasarımın kendi tarihsel akışı içerisinde gerçekleşen bazı dönüşüm, bozunum ve çeşitlenmelerdir. Mimari tasarım bir takım kırılma noktalarından geçerek bugünkü halini almış, bugün ise bir sonraki halini almaya devam etmektedir.

Mimarlık pratiği modernleşme dönemi içerisinde, “boşluk olarak mekânın (ve zamanın) yeniden-düzenlenmesi, -doldurulması, -disipline edilmesi sürecine katılır” ve bu “katılımın artan bir sonucu olarak”, bir meslek halini alır (Tanju, 2008, p.174). Peki, bu nasıl olur?

Rönesans öncesindeki geleneksel dünyada mimarlık bilgisi, ağırlıklı olarak ustadan çırağa aktarılan pratik bir karakterdeydi. Köksal, bu dönemdeki kültürel üretimi hem doğal; yani kendi içinde tutarlı ve dizgesel bir tüm oluşturan, hem de toplumsal; yani iletişim kurabilen ve toplumun üzerinde uzlaştığı değerlere sahip olmakla betimler (2009, p.11). Aşkın üst-anlatıların² belirleyiciliğinde güdümlenen bu dönemde inşa etmek ve tasarlamak, yani yapma-etme ile zihinsel etkinlik henüz bir bütündür. Pratik temelli, Modern-öncesi tasarım etkinliği, temsilin mimarlıkta araçsallaştırılması ile epistemolojik bir değişim geçirir. Mimari temsil bir yandan üretimin cisimleşmesini açıkça biçimlendirirken, diğer yandan özgül bir bilgi alanı üretmeye başlar (Köksal, 2009, p.18). Bu bilgi, mimarlığın zanaata dayalı ‘vücuda getirme’ etkinliği ile imgelemde kurgulama/tasarlama arasında belli bir mesafe oluşmasına, mimarlık pratiği içerisinde giderek artan ve güçlenen zihinsel etkinliğin bağımsız bir ontolojik alan tanımlamasına neden olur. Tanyeli, temsil düşüncesini dönüştüren Alberti’ye kadar mimarlığın “toplumun üzerinde uzlaştığı doğrulardan oluşan” geleneksel bir “yapma bilgisi”ni içerdiğini öne sürer (2011, p.231). Ceylan ise tasarımın düşünsel özerkliğinin Avrupa’da bilim, sanat ve kültür alanında gerçekleşen köklü değişimlerin etkisi ile 13. yüzyıl Rönesans Dönemi’nde temellendiğini tartışarak bu görüşe iştirak eder (2010, p.47). Buna göre daha önce verili bir üst-yapı ve aşkın bir bütün içerisinde biçimlenmiş olan, evrenselliği tüm toplum tarafından kabul gören bilgi yapıları üzerinden işleyen üretim süreçleri, zihinsel(soyut) etkinlikler tarafından bozunuma uğrattılır. Diğer bir ifade ile; zihinde tasarlananlar ile sahada inşa edilenler farklı *epistemelerin* etkinlikleri haline gelirler; bunu mümkün kılan ise mimari temsilin

² Aşkın, üst-anlatısal (transcendent, ing.) bilgi anlayışı karşılığını Platon’un mağara metaforunda bulur. Mağaranın girişinde yanan ateş, sırtı dönük bir biçimde mağaraya zincirlenmiş insanın, ateş ile mağara arasından geçen gerçeklerin gölgelerini görmesine olanak tanır. Fiziksel dünya bu ‘suretlerden’ ibaret, gerçeğin dışarıda olduğu bir ‘idealar’ dünyasıdır. Bu kavrayışa göre algılanan nesnelere “gerçek dünyanın ancak sönük birer imgesi olabilirler”. Bu dönem bilginin henüz işlevsel bir nitelikte olmadığı, felsefenin ve düşünsel etkinliklerin bu dünya ile öteki dünya arasındaki ilişkiyi kurmaya odaklandığı, ‘sezgisel’ bir tahayyüle karşılık gelir (Reichenbach, 1993, s. 170-171).

sunduğu olanaklardır. Söz konusu olan, kendinde-gerçek-şeyleri, yani evrensel hakikati³ aşkın bir merkez(örn. Tanrı ya da onun yeryüzündeki temsilcisi kişi veya kurum) ya da sezgi⁴ tarafından edinmek yerine uslamlama yoluyla keşfetmek ve temsil halinde aktarmaktır.

Vitruvius, Roma İmparatoru Caesar Augustus'un eski ve yeni yapılar hakkında bilgi sahibi olabilmesi için mimarlık üzerine bilinen ilk kuramsal metni ürettiğinden bu yana Batı mimarlık düşüncesinde bazen sınıflandırıcı, bazen betimleyici, bazen de yönlendirici bir yazınsal etkinliğin var olduğu öne sürülebilirse de, tasarım bilgisi ile donanmış mimar-özne ilk olarak Rönesans'ta yerleşik bir hal alır (Leach , 2010, p.14). Geleneksel dünyadaki zanaata dayalı mimarlık bilgisi kuramsal değil, cisme ve eyleme dayalıydı. Örneğin Gotik dönem öncesinde inşa edilmiş olan kiliseler, kendilerini temsil eden, nesnelere aracılığıyla dolaysızca kavranabilecek türden yapılarıydı. Dönemlerinin toplumsal değer dağılımı içerisinde anlaşıyorlardı (Panofsky, 1991, pp.21-22). Örgütlenmiş bilgi modellerinin henüz var olmadığı bu dünyada, mimarlık kendi alanının gerçekliklerini bugünkü anlamıyla kuramsal bir 'bilgi' biçiminde kurgulayabilmiş değildi. Eseri üreten çağın tüm toplumsal eğilim ve örgütlenmeleri tüm belirtileriyle nesnede temsil ediliyordu. Bu anlamda temsilin ortaya çıkışı düşüncenin kodlanabilmesinin, gerçeğin kendisi dışında bir yerde verili olabilmemesinin yolunu açmış, genel bakış noktasını bilimsel bir konuma taşıyarak yeni bir mimar tipi⁵ üretmiştir (Panofsky, 1996, pp.16, 40).

Artık özne mertebesine yükselmeye hak kazanan bu yeni mimarın eylemde ve toplumda içkin bilgisi, kendi tahakkümündeki bir bilgi alanı ile yer değiştirmiştir. Bu bilgiye ulaşmanın tek yolu ise çağın ruhu gereği akıl ve bilimsellikten geçmekteydi. Giedion, 15. yüzyılda perspektifin ortaya çıkışının, nesnelere Ortaçağ kavranışlarını tamamen dönüştürdüğünü tartışır. Beş asır sürecek bu kavrayışa göre cisimlerin düz bir yüzeye çizgisel perspektif ile üç boyutlu aktarımlarında kesin biçimleri ve

³ Modern-öncesi toplumlarda gerçeğin kolektif bir karakter kazanması toplumsal mutabakata bağlıdır. Söz konusu olan Platonik bir dünyadır. Vilem Flusser tasarım etkinliğini "teknoloji yoluyla doğayı aldatmak" olarak nitelerken bunu insan yapımı nesnelere yoluyla gerçekleştirdiğimizi tartışır. Flusser Platonik bir sava göre, kuramsal olarak soyut biçimleri(İdeaları) somut dünyaya aktarma etkinliğinin tasarımın tanımı olduğunu öne sürer. Platon'a göre bu aktarım esnasında sanatçılar ve teknisyenler(mimarlar) İdea'lara ihanet ederek onları bozundurlar (Flusser, 1999, s. 17).

⁴ Bilgiye ulaşma yolunda fizik-üstü(metafizik) olanı bir anda, dolaysız olarak kavramaya yarayan sezgi, Aydınlanma'dan sonra akla bırakır (Flusser, 1999).

⁵ "Bu „mimar“ tipi, aşkın üst-anlatsal çerçevenin tanımladığı sahada, masonik/taş ustalığına dair kapalı örgütlenmeler içerisinde nesilden nesile aktarılan geleneksel bilgilerin, âdet ve teamüllerin doğrultusunda inşaat ile doğrudan ilgilenen Ortaçağ yapı ustasından, inşaat-dışı sanatsal pratikler (resim, heykel, vb.) kökenli olması nedeniyle ve inşa edilecek olanı önceden zihninde tasarlamak ve bu tasarımı çeşitli temsil araçları (çizim, modeller, vb.) ile ifade etmek suretiyle mimarlığı pratik olanın ötesinde zihinsel bir üretim alanına açmasıyla ayrılır." (Ceylan, 2010, s. 48)

çevreleriyle ilişkileri önemli bir rol oynamamaktadır. (Giedion, 1963, p.31). Mimarlığın soyut bir kavranışa, kurmaca bir dile ve ikonografiye doğru olan yolculuğunun başlangıcına da işaret eder. Zira Brunelleschi, *Yetimler Evi* projesinde perspektifi mimari temsil aracı haline getirişi ile “mimarlığın çoktan unutulmuş olan Antik Çağ’daki metafora dayalı kurgusunu” Rönesans’ta yeniden dolaşıma sokar (Köksal, 2009, p.22). İnşa gerçekliği ile temsil gerçekliğinin bu yolla birbirinden ayrılışı, biçimlerin cisimde değil betimde gerçekleşmesi, ikili bir yapı yaratmış olur. Aykut Köksal, mimari gerçeklikle onun temsillerinin bir arada ya da özerk olarak var oluşlarını mimarlık tarihinin Doğal Diller Çağı’ndan Kurmaca Diller Çağı’na geçişi olarak niteler. Dik izdüşüm(ortografik)⁶ temsilleri aracılığı ile teknik bir gerçeklik ve zihinsel bir alan edinen mimarlık, epistemolojik bir dönüşüm geçirerek bir meslek alanı olma yolunda önemli bir adım atmış olur. Düşünsel etkinlikler(tasarım) ile üretim etkinlikleri(inşaat) artık iki ayrı ortamda gerçekleşirler (pp.22-24).

Rönesans’ta gerçekleşen bu gelişmeler sonradan Klasik ve Modern dönemde de yansımaları bulacak olan farklı ama birbiriyle ilişkili iki düzlemde önem teşkil eder. Bunlardan ilki şeyler ile gösterimlerinin arasındaki bağıntının çözünümüne uğramasıdır. Nesnel ve gösterimleri/temsilleri kendi tahakkümlerindeki özgül bilgi alanlarına sahip olmaya başlamıştır. Ve bu dönemde Leon Battista Alberti *De re aedificatoria libri decem* (Mimarlık Üzerine On Kitap) isimli eserinde “tasarımın inşaat/yapı olmayan şeyi konu aldığı” öne sürerek bu durumu örnekler (Forty, 2000, p.137). Adrian Forty 16. yüzyılın sonlarında tasarım edimini zihinsel kurgulara, dünyevi kurallara ya da bilimsel düşünce temsillerine eş tutan farklı çalışmaları⁷ tasarımın özerkleşmesinin erken örnekleri olarak listeler (Forty, 2000, pp.136-37). Binalar (inşa) ile temsiller (tasarım) arasındaki bu ayrışma, 17. yüzyıla gelindiğinde nesnel aklın hâkimiyetini iyiden iyiye hissettirmesi ile bilimsel temeller edinmeye başlar. Böylece mimar, soyut düşünebilme ve düşündüğünü temsil edebilme becerisini edinmesinin ardından geleneksel yapı ustasından daha üst bir mertebeye erişerek bilimsel bir konum ile ödüllendirilir (Forty, 2000, p.136) .

⁶ Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap’ta yapıların planimetrik izdüşümünden *iconographia*, cephe görünüşlerinin temsillerinden *ortographia*, üç boyutlu gösterimlerden ise *scenographia* olarak söz ederken Antik Çağ’daki geometri kavrayışının Rönesans temsil biçimleri ile benzerlik gösterdiğini belgeler. Köksal, bu temsil biçimlerinin Ortaçağ’da unutulduğunu, bu dönemde mimari çizimin fiziksel gerçeklikleri temsil etmekten uzak olduğunu tartışır (2009, s. 19-20).

⁷ Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola della cinque ordini d’architettura* (1562); John Shute, *The First and Chief Grounds of Architecture* (1563); Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, (1568)

Tasarım ve mimarlık 18. ve 19. yüzyıllarda önce Aydınlanma'nın, sonra da endüstrileşmenin etkisi ile yine bir takım dönüşümlere maruz kalır. Bu yüzyıllarda gerçekleştirilen kuramsal çalışmalar daha çok mimarlığı meşrulaştırma, ya da onun üzerinde bir zamanlar kendiliğinden oluşmuş olan toplumsal mutabakatı kurma çevresinde konumlanır. Jacques-François Blondel'in 1777 tarihli *Cours D'architecture* ve Jean-Nichola-Louis Durand'ın 1805 tarihli *Précis des lecons d'architecture donnees a l'ecole polytechnique* (Politeknik Okulu'na Özgü Mimarlık Dersleri) gibi eserleri doğa ile mimarlık arasında benzeşmeleri vurgulayarak mesleğe toplumsal meşruluk arayan çalışmalara örnek verilebilir. Diğer taraftan, uygulama yapan mimarlar da pratik etkinliklerine dayanan yayınlar yapmaya başlarlar. Nicholas Ledoux'nün 1804'te kaleme aldığı *L'Architecture considerée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (Sanat, Ahlak ve Mevzuat Açısından Mimarlık) ve Eugene-Emmanuel Viollet-Le-Duc'ün 1872'de *Entretiens sur l'architecture* (Mimarlık Üzerine Görüşler) bunlara iki erken örnek teşkil eder (Yüncü, 2008). Çok geniş fasılalarla gerçekleşen bu dönüm noktaları, mimarlık bilgisinin arada kalan sürede sözlü ve temsili olarak aktarıldığını göstermektedir.

18.yy sonu, 19.yy başlarında, Ecole des Beaux-Arts ve Ecole Polytechnique gibi enstitülerin kurulması Batı geleneğinde mimarlık bilgisinin üretim ve iletim biçimlerini kökten değiştirir. Mimarlığın özgül bir bilgi üretmeye başlaması ve temsil ile zihinsel bir alana giriş yapması, pratik olanın şantiyede öğrenilmesine, eyleme dayalı olmayan kavramsal bilginin ise akademiler ve üniversitelerde öğretilmesi ile sonuçlanır. Forty bunun tasarımın özerk bir disiplin olarak yerleşik bir hal almasında başlıca etmen olduğunu tartışır (2000, p.138). Mimarlık artık el emeğine dayalı bir iş değil, zihinsel statü kazanmış bir 'üst-meslek'tir. Bilgi, uygulamadan değil, ilkelere aktarılan bir tür doktrine dönüşür.

Tüm bu gelişmelerin ardında yatan nedenlerden biri de mimarlığın soyutlama geleneğidir. Ots'a göre mimarlık, bilhassa da Modern Mimarlık, soyutlama ile birçok şekilde ilişki kurmuştur. Soyutlama bir düzen kazandırma girişimi olarak doğal bir insan ihtiyacıdır (2011, p.27). 18.yüzyıldan itibaren bilim ile mimarlık arasında kurulmaya çalışılan bağıntı da soyutlama yoluyla olur. Forty, Aydınlanma öncesinde bilim ile mimarlık arasında doğrudan bir ayırım olmadığını, zira henüz sözünü ettiğimiz yarılmanın tam olarak gerçekleşmemesinden ötürü başvurulması halinde bilimsel metaforların mimarlıkta ikame edilmesinin totolojik bir sonuç doğurmuş olacağını öne sürer. Forty, 20. yüzyıl mimarlığında bilimsel metaforların sık kullanılmasını ise Modernizm'in bilimsellik iddiasının tersine bundan duyulan kuşkuyla bağlar (2000,

p.101). Tasarımın kazandığı özerklik ile nesnesinden kopuşu, soyutlamalar yoluyla bilimsel mecazlara başvurarak söylem üretmeye çalışmasına, bir rejim haline gelmesine neden olur. Bu soyutlama refleksi, özünde aşkın bir merkezin(Tanrı'nın, ilahi düzenin) yerine diğerinin(ağlın ve bilimin) ikame edilmiştir.

Sezgisel bilmeden, eylemin erdem ve yönelimselliğinden kopuş, anlık ve dolaysız kavrayışı dönüştürmüş ve zayıflatmış olmalıdır. Daha önce Antik Çağ'da ortaya çıkan, ancak Ortaçağ'da unutulmuş olan, Rönesans ve Aydınlanma ile ise yerini nesnel bilgiye bırakan ilahi aşkınlık, temsil üzerinden üretilen söylemler ve bir ilerleme söylencesi ile ikame edilir. Nesne geleneksel dünyada aşkın olana ulaşmak için bir araç iken, temsilin tahakkümündeki modern dünyada bir amaca dönüşür ve bilgi ikincil bir kipte kalarak semantik boyuttan pratikleri yöneten bir söyleme, ilahi aşkınlıktan bilimsel aşkınlığa, kısaca bugün bildiğimiz anlamı ile Batı ideolojisine doğru bir kayma geçirir. 2. Dünya Savaşı'na kadar geçen sürede mimarlığın söylem rejimini belirleyen akılcılık, işlevselcilik, verimlilik gibi kavramlar ve tipoloji araştırmalarının kaynağı bu ideolojidir. Kurumsallaşan eğitimin merkezlerinde üretilen bu dünyevi aşkınlık(bilimsellik), geleneksel dünyada hüküm süren ve sözel olmayan bedensel bilme biçiminin yerini alır.

Bu dönüşüm içerisinden bakıldığında tasarlamak, zanaat kimliğini terk ederek özerkleşen bir zihinsel etkinlik halini alırken kendisine özel bir bilgi alanı inşa eder ve günümüze karmaşık süreçlerin izleri ile ulaşır. Simgesel temsil biçimlerinin yerine kendi soyutlama dilini koyan tasarım etkinliği, nesnenin üretiminde sabit bir bileşen halini alırken, eşzamanlı olarak bu üretim etkinliği ile arasına ontolojik bir mesafe koyar; inşa etmenin simülasyonu haline de gelir. Modernizm ideallerinin çöktüğü 2. Dünya Savaşı sonrasında çok disiplinli bir süreç içerisine eklenerek endüstri toplumunun bir parçası haline gelmeye çalışarak varır. Bütünlükler tektoniklere parçalanır, Modern-öncesi bilgi yerini önce nesnel bilgiye, sonra aşkın Modernist anlatılara ve en sonunda bunların da parçalanması ile ortaya çıkan melez yapılara bırakır.

2.1.1 Genel Bir Kavram Olarak Tasarım

Bu arka plan incelemesi, sorunu tasarım ile araştırmanın olası kesişimleri hakkındaki tartışmaya geri getirir. Yaygın kullanımı göz önüne alındığında tasarım kavramına içkin bir takım çelişkiler ve tanımlama güçlükleri ortaya çıkar. 20.yüzyıl ortalarına gelindiğinde, savaştaki yıkımlar ve insan kaybı ile yorgun coğrafyaların yeniden imarı, gündelik yaşamın yeniden tesis edilmesi, tasarım ve mühendisliğin toplum içerisindeki

rolünü ve üzerinde uzlaşmış değerler dizisini dönüşüme uğratar. Bunlardan başat olanı tanım ile ilgilidir, zira meslekler giderek parçalanmakta, kendi içlerinde uzmanlık alanlarına bölünmektedir. Tasarım da benzer şekilde kendi içerisinde alt kümelere, hatta bazen türel aynıları farklı olan ancak tasarım kavramı altında sınıflandırılan etkinlik alanlarına ayırdıkları da görülür⁸.

Tasarım, ya da ilk kez Vasari tarafından kullanılan *disegno* sözcüğü bütün görsel sanatların temelini işaret ediyordu. Yaratıcı kavramsallaştırma safhasını betimleyen bu tanım, resim, heykel ve benzerlerini üretmeden hemen önceki ana işaret eden bir deha anı, bir safhadır. Buna göre tüm sanatçılar yaratıcı eylemleri ile tasarıma iştirak ediyorlardı (Leach, 2010, p.10). Klasik dönemde tasarım sözcüğünün semantik boyutu kuşkusuz daha derin ve geniştir. Adrian Forty, İngiliz mimar Howard Robertson'ın *Mimari Kompozisyonun İlkeleri (Principles of Architectural Composition, 1924)* isimli kitabını yeniden düzenleyerek *Modern Mimari Tasarım (Modern Architectural Design, 1932)* başlığı ile yayımlayışının, tasarım kavramının mimarlık etkinliğinin bütününü içermeye başlamasına örnek olduğunu belirtir (Forty, 2000, p.136).

Günümüzde ise "tasarım" kavramı aşırı ve kontrolsüz olarak dolaşımdadır. Neredeyse otonom bir varlık kazanan bu kullanım, konu üzerine yürütülen tartışmalarda bir tanım sorununu ortaya çıkarmaktadır. Wittgenstein tasarım kavramının birçok başka sözcüğün ardından kullanılarak farklı bağlamlara yerleştirilebildiğini, bu kullanımlar arasında ortak bir tözün yokluğundan ötürü 'tasarımlar' arasında tek bir özden kaynaklanan bir benzerlikten ziyade ancak bir 'akrabalık' olabileceğinden söz eder (1953, pp.66-67).

Giorgio Vasari'ye atıf yapan başka bir kuramcı olan Jonathan Hill ise *Hunting the Shadow-Immaterial Architecture* başlıklı çalışmasında tasarım(*disegno*) sözcüğünün neo-Platonist kuramlardan gelen ve İtalyan Rönesansı'nda temellenen kökenlerine işaret eder ve kavramın bir düşünce ile bir nesne arasındaki bağ olduğunu öne sürer (2003, p.165). Vasari'ye göre "tasarım zihinsel kurgularımızın ve başkalarının hayal edip düşüncelerinde biçim verdiği şeylerin görsel ifadesinden ve temsillerinden başka bir şey değildir (1960, p.205)⁹."

⁸ Felsefeci ve kentsel planlamacı Prof. Dr. Donald Schön, bu durumu giderek özelleşen mesleki bilgi rejimlerine bağlayarak, bir kriz olarak niteler. Toplumun mesleklere ve onların özel bilgisine olan inançlarının sarsılmaya başladığını tartışarak, pozitivist bilimlerin sezgisel süreçlere yönelik kuşkulu yaklaşımını eleştirir. (Schön, 1991)

⁹ İlk basım: G. Vasari, 1565., *The Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, 2. Basım: 1568

Tasarım kuramcısı John Chris Jones tasarımın güncel tanımlarından birkaçını aşağıdaki gibi sıralar (2009, p.78):

- Fiziksel bir yapıya uygun düşecek doğru bileşenleri bulmak (Alexander, 1963)
- Hedef odaklı problem çözüm etkinliği (Archer, 1965)
- Belirsizlik karşısında hata bedeli yüksek kararlar verme etkinliği (Asimow, 1962)
- Sonuçtan emin oluncaya dek gerçekleştirmek istediğimiz şeyi henüz yapmadan önce simüle etmek (Booker, 1964)
- Ürünü verili bir durumla ilişkilendirerek memnuniyet sağlamak (Gregory, 1966)
- Belirli bir koşul dizisinin gerçek ihtiyaçları için en uygun çözümün üretilmesi (Matchett, 1968)
- Var olan gerçeklerden gelecek olasılıklara hayali sıçrama (Page, 1966)
- Daha önce var olmayan faydalı ve yeni bir şeyi meydana getiren yaratıcı etkinlik (Reswick, 1965)
- Karmaşık zihinsel etkinliklerin bir arada yürütülüşü ile insan yapımı şeylerde değişim yaratmak (Jones, 1992)

Tasarım kavramı ve nitelediği etkinlik, kendine özel anlamını neye gönderme yaptığından ziyade diğer alanlarla olan farklılıklarından alır. Zanaat, sanat, mühendislik gibi kavramlar ile taşıdığı farklılıklar onu vurgular. Diğer birçok kavram gibi, tasarım da muğlaklıklara işaret edebilir, çünkü farklı anlamlar barındırır (Walker , 2009, p.42):

1. Bir sürece(tasarım pratiği etkinliğine)
2. Bir sürecin sonucuna(eskiz, tasarım, plan, model)
3. Tasarım eylemi neticesinde üretilen ürünlere(tasarlanmış ürünlere, binalara)
4. Ya da bir ürünün genel niteliğine, görünüşüne(bu ürünün/yapının tasarımını seviyorum)

Günümüzde mimarlığı da içine alan tasarım disiplinlerinin doğasının artan teknolojik olanaklar, toplumsal beklentiler ve postmodern yaşam reflekslerinin getirdiği ikonografik talepler ile giderek karmaşıklaştığı, süreçlerinin birbirlerinden ayrılarak mikro-meslekler halini aldığı görülür. Bu durum ve diğer birçok etmen, bir tasarım araştırması disiplinin oluşmasını tetiklemiştir. Ancak araştırma nosyonunun tasarım ile beraber anılması birbiri ile uzlaşmaz kabul edilegelmiş olan iki alanın birbiriyle çatışması anlamına da gelir. Tarihyazımı düzleminde bu tartışmalar mimarlığın ve

daha genel çerçevede tasarımın, ilk olarak hangi yöntemlerle tasarım etkinliğinde bulunması ve üretim yapması gerektiği, ikinci olarak ise epistemolojik temelde etkinliği yönetecek bilgi rejiminin nasıl oluşacağı hakkında birbiriyle bağdaşmayan görüşler arasında sıkışmasına neden olur.

Gui Bonsiepe tasarım araştırmasının artan önemini aşağıdaki gibi tartışır (2007, p.27):

1. Karmaşık tasarım sorunsalları, paralel yürütülecek bir araştırma olmaksızın çözülemeyecek bir hale geldi. Tasarım öncesinde yürütülen veri toplama işlemini, soruşturmaları, araştırma olarak niteleyip nitelemeyeceğimiz başka bir sorudur. Ancak tasarım eyleminin ortaya attığı sorular, cevaplanmalarına yönelik arayışın ürettiği bilgi ile neticelenir.
2. Eğitim kurumlarında tasarım alanının ağırlık kazanması akademik yapılara ve geleneklere uyum yönünde baskı yaratmaktadır. Akademik kariyer yapmak ve belli pozisyonlara gelmek isteyen kimselerin bunun için unvan yolunda araştırma çalışmaları yürütmeleri, Bourdiou'nun deyimini ile "bu sembolik kapitale sahip olmaları" en önemli koşul haline gelmiştir.

Herhangi bir entelektüel disiplinin ilk koşulu, araştırma konusunun ya da nesnesinin sınırlarını belirlemek ve onu olabildiğince kesin bir şekilde tanımlayabilmektir (Walker , 2009, p.43)., Bruce Archer, tasarım araştırmasını insan yapımı nesnelere (artifaktları) biçimlendirmek için ya da bu nesnelere içkin bilginin(tasarım, kompozisyon, yapı, amaç, değer ve anlam) ortaya konması amacıyla yapılan sistematik araştırma biçimi olarak betimlediğini belirtir (Archer, 1965).

Özellikle İngilizce konuşulan coğrafyalarda, tasarım araştırmasının en önemli temsilcileri mimarlık ve mühendislik bilimi alanlarından çıkmaktadır. Dolayısıyla ilgi, yapıların ve nesnelere üretiminde rasyonel yöntem ve süreçler geliştirmeye dönük olmuştur. Tasarım araştırmalarının çoğunlukla sistem teorisyenleri, eylem araştırması uzmanları ya da makine mühendisleri tarafından yürütülmüş oluşu belki de bu sistematik arayışın mimarlık ve ürün tasarımı ile olan kesişimini zayıflatmış, ona soyut bir karakter kazandırmış olabilir. Böylelikle tasarım araştırmalarına hız veren motivasyonlardan birinin mesleki, diğerinin ise akademik olduğu söylenebilir. (Bonsiepe, 2007, p.28).

Bilişsel tabanlı eylemler(araştırma) ve kısmen bilişsel, kısmen ise sezgiye dayanan eylemler(tasarım) arasındaki gerilim bu noktada belirginleşir. Buradan tasarım

eylemnin bilişsel bir karakter barındırmadığı sonucu çıkartılmamalıdır. Farklılıklar bir yana, tasarım ile bilim arasında gizli bir yakınlık, yapısal bir benzerlik vardır. Yenilikçi tasarımcı da, yenilikçi bilim insanı da Amerikalı filozof Kantorovich'in deyiimi ile "kurcalamak" (*tinkering*) etkinliğinde bulunur (Kantorovich, 1993). Gerek eğitim kurumlarındaki derslerde, gerekse gündelik mesleki yaşamda bilişsel süreçler tasarım eylemine giderek artan bir şiddette rücu etmektedir. Farklılıklar sorunların ele alınış ve çözüm süreçleri ile iletilebilirlik koşulu içerisinde tabi tutuldukları değerlendirmelerde ortaya çıkmaktadır (Bonsiepe, 2007, p.28). Bu durum tasarım düşüncesinde bilimin rolünün dönüşümüne yakından bakıldığında daha iyi anlaşılabilir.

2.1.2 Bilimsel Tasarım Talepleri

Bilim ile tasarım birbirlerinden gerekçeli olarak ayrışmaktadır. Zira her biri kendi dünyevi amaçlarıyla ilgilenir. Geleneksel tanıma göre bilim insanı var olan olguları anlamaya ve sentezlemeye odaklanırken, mimar kullanılabilir binalar ya da yaygın mimarlık ve tasarım terminolojisiyle 'artifaktlar (insan yapımı nesnelere, ürünler)', yaratmayı hedefler (Forty, 2000). Bu bilim insanının çalışmasının analitik, tasarımcınıninkinin ise türeten, jenerik bir eylem olarak nitelendirilişini beraberinde getirir.

Yaygın kabule göre tasarımcı, dünyayı tasarlanabilirlik açısından gözlemlerken, bilim insanı bilişsel bir çözümleme peşindedir. Dolayısıyla yenilikçiliği farklı bakış açılarından, başka içeriklerle kovalarlar. Oysa tasarımcı da bilim insanı da yeni bir bilgi üretir. Ancak bu bilginin iletişim kapasitesi ve niteliği bilimdenkinden farklıdır.

Mimarların özellikle 19.yy sonu, 20.yy başlarından itibaren verdikleri eserler incelendiğinde, önemli bir çoğunluğunun, pratik tecrübelerden hareketle ortaya konmuş olan öznel görüşleri barındırdığı görülür. Araştırma kurumunun mimarlık alanını da kapsaması 20.yy ortalarını bulduğundan, meslek etkinliği ile bilgi arayışı arasındaki kopukluğun temellerinden bir diğerini mimarlığın bu noktadan itibaren giderek hızlanan 'akademizasyonu' ve buna bağlı olarak sürekli gelişen ancak uygulama alanına rücu edemeyen bilgi dağarcığı teşkil etmektedir (Neuckermans, 2004). Watson ve Grondzik, akademisyenler ile uygulama yapan mimarlar arasındaki iletişim kopukluğuna dikkat çekerek bu hususun altını çizerler (Watson & Grondzik, 1997). Hemen hemen tüm mimarlık fakültelerinde bulunan doktora programları, kuramsal çalışmaların yaygınlaşmasına olanak verirken bu çalışmaların profesyonel

hayatla son derece kopuk oldukları da göze çarpar. Oysa günümüzde ise bilim ve tasarım arasındaki ilişkiyi konu alan tartışmalar giderek kuvvetlenmektedir.

Bilimsel tasarım talebinin kökenleri aslında 20.yy. başlarına dayanmaktadır. Bu girişimler yaygın görüşe göre iki farklı nesil olarak değerlendirilir. Bunlardan ilki tasarımı bilimleştirmeye çalışan sistemci yaklaşımlar olmuştur (Bayazıt, 2004, p.63). De Stijl'in öncülerinden Theo van Doesburg içinde bulunduğu çağın sanatta her türlü öznel spekülasyona karşı olmayı gerektirdiğini, yalnızca hayvanlara mahsus gördüğü spontanlığı kabul edemeyeceğini ve artistik oyunların bir kenara bırakılmasını dikte ettiğini söylerken, yeni bir ruhun vücuda gelmesinden ve nesnelere meydana getirebilmek için nesnel bir sisteme, yeni bir yöntem ihtiyacı duyulduğunu söylemekteydi(Doesberg, 1974). Birçok teorisyen bu söylemi tasarımı bilimselleştirme girişimine bir örnek olarak göstermektedir (Bayazıt, 2004a). Kuşkusuz, bu yaklaşımda Bauhaus ekolünün tasarıma yöntemsel bir temel oluşturma girişimleri ve kapanışından sonra içerisinde yetişen akademisyenlerin tüm dünyaya yayılmalarının etkisi büyüktür. Le Corbusier'nin bilimi ve makineleri kutsayan kuramları yine bu döneme rastlamaktadır. Jeodezik küre biçimli yapıları ve deneysel tasarımlarıyla ünlü mimar Buckminster Fuller de 1960lı yılları "tasarım biliminin on yılı" olarak nitelendirmiştir (Bayazıt, 2004).

1962'de Londra'da gerçekleştirilen "Tasarım Yöntemleri Konferansı (*The Conference of Design Methods*)" tasarım yöntemlerinin ve tasarımın bilimsel araştırma içerisindeki konumunun önemli bir konu olarak ortaya çıkışını simgeler. 20.yy. ortalarından itibaren eğitim kurumlarında mimarlık araştırmalarının iyiden iyiye kurumsallaşmasını takiben tarih teorisine, eleştiri, yapımların teknolojileri veya eğitim gibi konularda uzmanlık derecesi gittikçe artan akademik yayınlar üretilmeye başlanmıştır (Jones & Thornley, 1963). İngiliz mimar Christopher Alexander'ın 1963 yılında Harvard Üniversitesi'nde mimari tasarım yöntemleri üzerine bilinen ilk doktora tezini tamamlanması ile mimarlık araştırmaları kurumsallaşarak akademik nitelik kazanmıştır (Alexander, 1964). Alexander, çalışmasında tasarıma işlemsel bir edim olarak yaklaşarak kullanıcı ihtiyaçlarını parçalar halinde ele alıyor, bunları sıralayıp birbirleriyle uyumlu olma ya da olmama durumlarına göre bir diyagram içerisinde çözümlüyordu (Bayazıt, 2004a). 1965 yılına gelindiğinde "tasarım bilimi(*design science*)" kavramı Gregory tarafından ilk kez ortaya atılır (Jones, 1992). Yine dönüm noktası olarak nitelenebilecek organizasyonlardan biri de Portsmouth'da 1969 yılında Geoffrey Broadbent ve Anthony Ward tarafından organize edilmiş olan *Mimarlıkta Tasarım Yöntemleri(Design Methods in Architecture)* isimli sempozyumdur (Bayazıt, 2004a).

Geoffrey Broadbent'e göre sempozyum, tasarım yöntemleri konusunda sayısal görüşler benimseyen davranışçılar ile tasarımın insani boyutu ile ilgilenen ve kendisinin de dahil olduğu varoluşçular arasında bir tartışma ortaya koyabilmeyi başarabilmiştir (Broadbent, 1981, pp.309-28).

Ulm Hochschule für Gestaltung geleneğinden gelen Horst Rittel'e göre bu yıllarda tasarımın bilimsel araştırmaya gittikçe daha sık konu olmasının ana nedeni dönemin büyük heyecan yaratan NASA projelerinde kullanılan yaklaşımların tasarım alanlarında dolaşıma sokularak 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan kalkınmaya muhtaç tablonun tersine çevrilebilmesi umududur (1972).

Bu dönemde ortaya çıkan 'sistemik tasarlama yöntemleri' Rittel tarafından *birinci nesil* olarak nitelenmiştir (Rittel, 1972). Sistemci yaklaşım tasarımı parçalar halinde ele alıp, bunların bütünle olan ilişkilerini görel ve çok disiplinli bir biçimde incelemektedir. Bu yöntem içerisinde sözler, matematik semboller tasarımcının düşüncelerini açık(dışsal) hale getirmek için kullanılır (Bayazıt, 2004, p.64). Bu indirgemeci yaklaşım, savaş sonrasında ortaya çıkan seri üretim ihtiyacının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Findeli'ye göre tasarım süreçlerinin günümüzde dahi yaygın olan rasyonel kavranışı temelde bu yöntemlere dayanır (2001). Klasik paradigma olarak da adlandırılabilir olan bu anlayış, maddeci ve mekanik bir görüş üzerinde temellenir. İnsan yaşantısının ve onun karmaşık örüntüsünün çelişkileri karşısında yetersiz kalmasından dolayı sert eleştiriler almıştır. Bunlardan en belirginini ise aynı yaklaşımın davranışçı geleneğini temsil eden ve doktora çalışmasıyla bu konuda çığır açmış olan Christopher Alexander'dan gelmiştir. 1970li yılların başında, mensubu olduğu Open University'den istifa ederek tasarım yöntemi konusunda kendisinininkileri de içeren tüm çalışmaları 'entelektüel bir oyun' olarak niteleyen bir manifesto yayınlamıştır (Alexander, 1971). Bu noktadan sonra davranışçılığa ve bütün yaşamı mantıksal bir örüntü dili içerisine oturtmaya kalkan girişimlere karşı olduğunu ilan etmiştir (Jones, 1992, pp.32-64).

Sonraki yıllarda, tasarımın çeşitli sistemler altında işlemlerini öngören ilk nesil yöntemlere karşı ikinci nesil tasarım yöntemi arayışları çıkmıştır. Nigel Cross, Horst Rittel'in tasarımda yöntem arayışlarının farklı dönemlerini nesil kavramı ile nitelemesinin, ardından gelenleri yeni yollar aramaya sevk ettiğini tartışır (Cross, 1993). İlk nesil tasarım yöntemleri doğa bilimlerinden gelen yöntemleri tasarıma uygulamaya çalıştığı için meslek çevreleri tarafından birçok noktada yetersiz bulunuyordu. Bunların karşısına sezgi ve deneyim üzerine kurulmuş olan ikinci nesil

yöntemler çıkmıştır. Bu yeni yaklaşım Bauhaus, Ulm gibi okullardan türemiş olan önceki geleneklerin önemini kabul ediyor, ancak onları indirgemeci olmakla itham ediyordu (Rittel, 1972). Bunlar ağırlıklı olarak kullanıcıyı ve kullanımı dikkate alan, kültürü ve insan deneyimini merkezine konumlandıran kuramların etkisi altında gelişmelerini sürdürmüşlerdir (Turan, 2008, p.9).

Takip eden yıllarda yürütülen araştırma ve kuramsal etkinlikler tasarıma özgül bir bilgi alanı tanımlamayı hedeflemiştir. Royal College of Arts, 1979 yılında “Genel Eğitimde Tasarım” (*Design in General Education*) ismiyle yürüttüğü araştırma projesinin bu konuya örnek olabilecek raporunda tasarımın merkezi kaygısı yeni fikirler bulmak ve gerçekleştirmek olarak nitelenir. Aynı çalışmada tasarımın kendi bilinecek şeyleri, onları bilme biçimleri ve bu bilgiyi üretme yolları olduğu da tartışılır (Cross, 2006, pp.11-13). Bu gelişmelerde önemli rol oynayan faktörlerden bir tanesi aynı dönemde bilgi kuramında ve araştırma paradigmalarında gerçekleşen değişikliklerdir. Bu değişimlere, tasarım problemleri ve bilimsel problemlerin yapılarına ilerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde değinilecektir. Ancak, tasarım sorunsallarının karmaşık yapıları gereği sistem ve model yaklaşımları ile uyumsuzluklar barındırdığını belirtmek mümkündür. Karmaşık ilişkiler ve ölçülerek sistematikleştirilmesi her zaman mümkün olmayan problem bileşenleri tasarım araştırmalarının ağırlık noktasını doğa bilimlerinden sosyal bilimlere, son 20 yıl içerisinde ise giderek artan bir biçimde tasarım için tanımlanması talep edilen bir üçüncü araştırma alanına kaydırmıştır.

2.1.3 Tasarım ve Bilgi Arayışı: Konumlar

“Benim görüşüme göre resim yaparken aramak anlamsızdır. Önemli olan bulmaktır. Bütün ömrü boyunca gözlerini yere dikmiş bir halde kaderin önüne çıkartacağı not defterini arayan adam kimsenin ilgisini çekmeyecektir.

İşlemekle suçlandığım türlü günah arasında en asılsız olanı, işimde kendime belirlediğim asıl hedefin araştırmanın ruhu olduğudur. Resim yaptığım zaman, amacım ne bulduğumu göstermektir, ne aradığımı değil... Sanatta niyetler yeterli değildir ve İspanyolcada dediğimiz gibi; sevgi nedenlerle değil gerçeklerle ispatlanmalıdır.

Araştırma fikri sanatı sık sık boşluğa düşürmüş ve sanatçının ruhsal çalkalanmalarda kendisini kaybetmesine neden olmuştur. Belki de Modern sanatın temel kusuru budur. Araştırmanın ruhu, Modern sanattaki nihai ve olumlu bileşenleri tam olarak anlamayanları zehirleyerek onları görünmez ve bu yolla resmedilemez olanı resmetmeye teşebbüs ettirdi.”

Pablo Picasso-1923 (de Zayas, 1980, p.315)

1923 yılında verdiği bu az bilinen söyleşisinde Picasso, 1906-1907 tarihli *Les Femmes d'Alger* isimli tablosu için kullandığı referans

malzemelerini(Barselona'daki Redlight bölgesine dair görsel izlenimler, Louvre Müzesi'nde gördüğü heykeller, Cezanne'ın Mont-Sainte-Victoire'sı ve Matisse'in çalışmaları) tarif etmektedir. Christopher Frayling Picasso'nun, referans arayışını araştırma olarak nitelemez, ressamın aklındaki eylemin tek amacının bitmiş bir tablo üretmek olduğunu belirtir. Picasso'nun içinde araştırma ruhu varsa bile amacı farklıdır; araştırmayı görsel niyete eş tutar, kendini bir araştırmacı değil uygulayıcı olarak niteler. (Frayling, 1993, p.2). Frayling, Picasso'nun yürüttüğü referans toplama çalışmasını Herbert Read'in sanat eğitiminde kullandığı 'sanat için araştırma'(research for art) kategorisinde değerlendirir. Bu kategori, sanat yoluyla araştırma(research through art) ve sanat hakkında araştırma(research into art) olarak adlandırdığı diğer iki tür araştırma türünden kesin bir şekilde ayırır (Keel, 1969, p.49). Christopher Frayling "Research in Art and Design"(Sanat ve Tasarımda Araştırma) isimli makalesinde araştırma biçimleri ve tasarım hakkında tartışmalar yürütürken popüler kültürdeki sanatçı, tasarımcı ve bilim insanı imgelerinden Feyerabend'in bilim insanının yöntem ve bilgi karakteristikleri hakkında yürüttüğü tartışmalara kadar geniş bir düzlemde hareket eder. Frayling'e göre, bilim insanı çalışmalarında düzenli olarak varsayımlara ve öndeyilere başvurur. Bu, tıpkı tasarımda olduğu gibi çoğunlukla sözlü ya da yazılı olarak açık bir halde ifade edilemeyen örtük bir bilgi biçiminde geri planda gerçekleşir. Açık bir hale geldiğinde ise her zaman bir kısmı örtük halde kalır. Deneyci bilim insanları ile yaratıcı sanatçıların sezgi, hayal gücü ve zanaat pratiği kullanma noktalarındaki ortaklıklarından söz ederken, sanatçıların da bilimsel denilebilecek denemelerine Leonardo Da Vinci gibi örneklerle ışık tutmaktadır (Jones, 1980). Frayling buradan hareketle tasarım alanında yürütülen araştırmaları Herbert Read'in terminolojisine uyarlayarak aşağıdaki gibi sınıflandırır (1993, p.4):

- Tasarım hakkında araştırma
- Tasarım için araştırma
- Tasarım yoluyla araştırma

Frayling tasarım hakkındaki araştırmayı en sık rastlanılan araştırma biçimi olarak tanımlamaktadır. Tarihsel, estetik ya da tasarım ve sanatın çeşitli kuramsal perspektiflerine(sosyal, ekonomik, politik, etik, kültürel, gösterge çözümlene vb.)yönelik araştırmalar bu kategoriye girmektedir. Tasarımı, nesnesi olarak değerlendiren araştırma biçimine örnek olarak gösterilebilir. Çoğu doktora ve yüksek lisans çalışması bu kategoride değerlendirilir (Frayling, 1993, p.5).

Tasarım ve sanat yoluyla araştırma ise ikinci en geniş araştırma kategorisini temsil eder. Bir malzemenin bir tasarım nesnesi içerisinde değerlendirilmesi, daha önce kimsenin denememiş olduğu bir teknolojik ürünün üretilmesi ya da tasarım stüdyolarında yürütülen türden bir eylem araştırması içerisinde pratik bir deneyimin adım adım belgelenmesi bu sınıftaki araştırmalar altında değerlendirilebilir (Frayling, 1993, p.5). Kenneth Agnew bu türden araştırmalarda ortaya çıkan ürünün sıklıkla kendi üretimine dair temel belgelemeden yoksun oluşunun en büyük sorun olduğunu belirtir (Agnew, 1993).

Son konum olan tasarım için araştırma, Picasso'nun araştırma olmaktan ziyade referans toplayarak son ürüne hazırlanmak olarak örneklediği türdür. Bu araştırmanın son ürünü yapay bir nesnedir. Düşünce ve bilgi bu nesneye gömülü haldedir. Amaç sözlü anlamdan ziyade görsel anlamda iletişim kurabilen bir bilgi türüdür. Bugün tasarım konusunda fazla irdelenmemiş, bilgi-kuramsal temelleri halen kurulma aşamasında olan bu üç araştırma biçiminden son ikisi; yani tasarım yoluyla ve tasarım için araştırmadır. Geleneklerin ve alışkanlıkların dışında bir yaklaşım, bu araştırma türlerindeki muammayı çözümlenerek yeni bilgi türlerine olanak sağlayabilir (Frayling, 1993, p.5).

Frayling'in sınıflandırmasında bazı muğlaklıklar göze çarpar. Beat Schneider, tasarımın kendi kuram ve pratiğini sürekli geliştiren bir disiplin olduğunu tartışarak Frayling'in *tasarım hakkında araştırma* ile *tasarım yoluyla araştırma* türlerini benimser, *tasarım için araştırma* kategorisini ise reddeder (2007). Friedman ise Christopher Frayling'in *tasarım yoluyla araştırma* başlıklı kategorisinin yeterince örneklenmediğini, Herbert Read'in eğitim kuramından muğlak bir şekilde alıntılandığını söyleyerek bu savı eleştirir. Tartışmasının bir yerinde böyle bir kategorinin belki de olmadığını, pratiğin araştırma olabilmesi için gerekli koşullar üzerinde bir mutabakat olmadığını belirtir (Friedman, 2003). Birbiriyle çelişen bu görüşleri ele alan Wolfgang Jonas, Christopher Frayling'in sınıflandırmasını Tablo 1'de görüldüğü gibi farklı alternatifler ile karşılaştırıp, çelişen görüşleri uzlaştırmaya koyulur (Jonas, 2007, p.191).

Tablo 1: Wolfgang Jonas'tan üç tasarım araştırması sınıflandırması

	Tasarım hakkında araştırma	Tasarım için araştırma	Tasarım yoluyla araştırma	Yorumlar
Frayling (1993)	-tarihsel araştırma -estetik ya da algısal araştırma - çeşitli kuramsal konum, bakış vb. (ekonomik, politik, etik, kültürel, ikonografik, teknik, malzeme, strüktür)	-son ürün yapay bir nesnedir. -düşünce ve bilgi nesneye gömülüdür. -görsel ya da ikonik karakterde olduğu için sözlü iletişime uygun değildir.	-belirginliği az ama yine de tanımlanabilir - malzeme araştırmaları -icat çalışmaları; daha önce düşünülmemiş bir teknoloji üretmek ve sonuçlarını sunmak -eylem araştırması(araştırma günlükü araştırma adımlarını tarifler.)	Tutarsız ve muğlak sınıflandırma -Tasarım yoluyla ve tasarım için araştırma ile çok sayıda ortak nokta içeriyor. Sadece eylem araştırması Findeli ile ortak noktası olabilir.
Findeli (1998)	-tasarım etkinliği ile tasarım araştırması ayrımı -tasarımın kurama katkısı düşük ya da hiç yok	-uygulamalı bilim olarak tasarım(kuram yok) - karmaşık ve kapsamlı projeler	-kuram ve eylemin uzlaşısı(güçlü teori) -gömülü, sezgisel ve durumcu(Sartre) kuram: Bu türden araştırmalar, tasarıma özel epistemolojiler benimsedikleri(proje temelli düşüncükleri) için özgün bir tasarım kuramı ortaya koyabilirler.	Epistemolojik ve semantik olarak en net sınıflandırma Findeli'ye aittir.
Jonas (2007)	-tasarım hakkında araştırma dışsaldır, nesnesini belli bir mesafede tutar. -araştırmacılar bilimsel olarak çalışan gözlemcilerdir -tasarım felsefesi, tasarım tarihi, tasarım eleştirisi bunlara örnektir.	-tasarım için araştırma dışarıdan işler. -sürece belirli yerlerde destek olur. -araştırmacılar tasarımcılara bilgi kaynağı olarak hizmet ederler. -sağlanan bilgi ancak belirli bir süre için geçerlidir, çünkü tasarımın değiştirmek istediği bir gerçekliği ele alır.	-Tasarım yoluyla araştırma tasarım ve araştırma süreçlerinin birbirlerine içkin oldukları anlamına gelir. Tasarımcılar/araştırmacılar araştırma nesnesi ile kurulan bağlantılarda ve araştırmanın kurgulanmasında müdahildirler. Rittel'in kurguladığı "lanetli problem" tanımı buna potansiyel bir örnektir.	Findeli'nin sınıflandırması kullanılıyor.

Jonas'ın vurguladığı esas nokta tasarımın bilgi doğasının bir öğrenim süreci oluşu; diğer organizmaların hayatta kalabilmek için geliştirdikleri biyolojik mekanizmalar ile taşıdığı benzerliktir. Bu anlamda Kant'ın aşkın ve zorunlu *a priori* olgusunun bilginin evrim modeli ile yer değiştirmesi gerektiğini önermektedir. Bunun tasarım bakımından anlamı bilginin bir döngü içerisinde, deneme-yanılma yoluyla eylemde edinildiğidir. Böylece buluş bağlamı (eylem) ile gerekçelendirme bağlamı (düşünme) birbirleri ile

karşı karşıya getirilmez, tabloda görüldüğü gibi iç içe geçirilir (Riedl, 2000). Eylemin bilen tavrı ne indirgemeci, ne tümevarımcıdır; nesnesini (bu nesne süreçtir) buluşsal/sezgisel olarak kavrar, eylem ve müdahaleler ile kullandığı *kuramın/bilmenin/öndeyinin* göçebe ya da yerleşik oluşuna karar verir (Jonas, 2007, p.194).

Bu tartışmadaki faktörlerden biri de bilgi nesnesinin belirlenışıdır. Nigel Cross tasarım araştırmasının nesnelere üç farklı kategoriye ayrılabilceğini tartışır (Cross, 1999):

1. Tasarım bilgisi her şeyden önce insanlarda, aktörlerde bulunur. Haliyle en fazla tasarımcılarda, ancak bir nebze kadar her bireyde tasarım bilgisine rastlanır. Tasarlamak doğal bir insan yetisidir. Tasarım araştırmasının dolaysız nesnelere ilki insanın tasarlama yetisidir. Bu yaklaşım, tasarım davranışının ampirik soruşturmasını beraberinde getirir, ancak tasarım becerisinin doğasına ilişkin kuramsal düşünme ve *düşünmeleri* de içerir. Cross bunu *tasarım epistemolojisi* olarak niteler.
2. Tasarım düşüncesi ayrıca tasarım süreçlerinin kendisinde içkindir. Tasarlama taktikleri ve stratejileri bu hususta veri sağlarlar. Tasarım süreçlerinin araştırılması, tasarımcıyı destekleyen tekniklerin uygulanışı ve gelişimleri bu alanda yer alır ve Cross tarafından *tasarım praksiyolojisi* olarak nitelenir.
3. Tasarım bilgisinin üçüncü ve son kaynağı nesnelere ve ürünlerin kendileridir. Açık hale getirilmemiş ve biçim kazanmamış olan nesne bilgisini ihmal edersek çok büyük bir veri kaynağını görmezden gelmiş oluruz. Biçimsel bilgiyi açık hale getirmek bu noktada tasarım araştırmasının görevidir. Biçim ve kurgunun kuramsal ve tasarım morfolojisi bakımından soruşturulması birçok gizli bilginin ortaya çıkmasına olanak tanıyacaktır. Cross, nesne biçim ve kurgularının soruşturulmasını *tasarım fenomenolojisi* olarak adlandırır.

Bu indirgemeci taksonomi aydınlatıcı olsa da, tasarımı bilimin taklidine ve anlaşılmaz bir etkinliğe dönüştürmemelidir. Bilgiye yönelik bir niyet taşımadığında yaratıcı pratiklerin araştırma yöneliminde olmadığı Picasso örneğinde açıkça görülür. Ancak ardından gelen tartışmalar bu etkinliklerin bir bilgi ürettiğini teyit etmektedir. Bu bilginin arayışında yaratıcı edimlerin işlerlik kazanması için araştırma ediminin tüm dönüşüm ve başkalaşımlarıyla incelenmesi, sınırları ihlal eden, melezleşen türlerine değinilmesi gerekmektedir.

2.2 ARAŞTIRMAK

Araştırma bu çalışma içerisinde tasarım bağlamında konu alınacaksa da, daha önce tasarımda meydana gelen kopuşların bir benzerinin araştırma ve bilginin aranışında da meydana geldiğinden söz edilebilir. Bu ayrışmalar öncelikle araştırma kavramının tanımlarından kaynaklanır.

Araştırmak aramaktır ama onunla eş anlamlı değildir. Araştırmak hedef odaklı ve kurgulanmış aramadır. Uluslararası Batı bağlamı içerisinde araştırma eylemi genel olarak bilim ile bağlantılı konumlandırılır ve belli bir bilmeyi, bilgi gelişimini farklılaşmış gözlem, deney, düşünme veya yorumlama aracılığı ile bir plan dâhilinde aramak olarak tanımlanır. Belli bir düzen çerçevesinde yapılan belgeleme, dilbilimsel çeşitlemelerle farklı kuramlara mafsallanma ve disiplinler arası anlaşılabilirlik, geleneksel bilim dünyasında araştırma ediminin ölçütleri olarak kavranır(Chalmers, 2007, pp.23-25, 131-138).

Bilimsel araştırma yöntemsel ve sistemlidir, amacı yeni bulgu ve bilgi elde etmek olduğu gibi, uygulama problemlerini çözmek için de, bir hedefe planlı ve düzenli ilerleyiştir (Böhme, 1980, p.14). Bilimsel araştırmanın sonuçları iletilebilir ve sınanabilir. Araştırma bilgi arayışında iki temel sorunsal çevresinde işlem yapar, tartışılır ve değişim geçirir. Bunlardan ilki bilginin doğası, kapsamı ve kaynağını ele alan bilgi kuramı(epistemoloji) düzlemidir. Yöntem olarak Antik Çağ'dan bu yana çeşitli eksenler üzerinde hareket etmiş olsa da genel hatlarıyla sürdürülen tartışmalar eşliğinde tümdengelim(dedüksiyon) ve tümevarım(indüksiyon) ile sonradan Charles Sanders Peirce tarafından geliştirilmiş olan ve kökenleri Aristoteles'e kadar geri giden dışa-çekim(abdüksiyon) yöntemleri bilgi kuramında kullanılan temel öğelerdir. Bunlardan en sonuncusu, içerisinde açıklayıcı bir önermenin adım adım oluşturulduğu olayı betimler (Peirce, 1974-1979, p.106). Bu gelenek çözümün kendisinden ziyade sürece odaklı olduğu için tasarım ile daha çok ilişkilendirilmektedir.

Araştırmak, her zaman bulgu kazanımı demektir. Ondan gelen sınanabilir ve iletilebilir veriler kuram inşasına olanak tanır. Araştırmanın ve bilginin temel sorunsallarından diğerini 'özne-nesne problemi'¹⁰, ve bununla bağıntılı olan araştırmanın 'sormak' ve 'dikkatli aramak' şeklindeki, farklı yorumları oluşturur. Gözlenen ve gözlemlenen ilişkisinin kökenleri Antik Çağ'dan bu yana süregelen varlıkbilimsel(ontolojik)

¹⁰ "Bilgi terimi için temel oluşturan, bilgi öznesi ve bilgi nesnesinin verili özellikleri arasındaki başarımlardan oluşan bağlam, tarihsel olarak 'özne-nesne' sorununu teşkil eder." (Mittelstrass, 1980-1996, s. 375)

tartışmanın içerisinde yer alır. İlerideki bölümlerde değineceğimiz tepki modelleri bir yana konacak olursa, Aydınlanma Çağı'ndan bu yana birikerek gelişen ve Batı medeniyetinin gerçeği arama yönteminin ana iskeletini oluşturan klasik bilimsel yöntem özne ve nesnenin ontolojik olarak ayrılığına, ikisinin birbirlerinden tamamen bağımsız bir biçimde var olmalarına dayalıdır (Turan, 2008, p.18). Araştırma kendi nesnesini ne kadar tanımlar ve kendi nesnesi tarafından ne derecede belirlenir? Klasik bilimsel araştırmalarda nesne ve özne birbirlerinden ayrı kavranırlar. Araştırmacı nesneyi dışarıdaki bir bakış noktasından gözlemler. Buna karşın özne ve nesne arasında bir bağlantı, 'duyusal araştırma' tarafından tanımlanır ve talep edilir (Nischik, 1978, p.2).

Sezgisel, duyumsal araştırmanın tanımını yapmak, akli(rasyonel), anlaşılabilir araştırmanın tersine, oldukça zordur. Her iki araştırma biçimi de yapısal farklılıklarından bağımsız olarak dolaysız bir bilgi üretirler. Buna karşılık rasyonel araştırma, anlamak/tanımlamak/algılamak ile ilgili olan ve "ikinci dereceden üst-yeterlilik" olarak tanımlanan bir bilgi daha üretir. Bunun anlamı, bilimsel araştırmanın sonuçları kadar, yöntemleri ile süreçlerini de yansıtmayı ve ikincisini iletmesi zorunluluğudur (Mittelstrass, 1980-1996, p.533). Araştırmanın bir sonucu da bulgudur ve bilgiyi olanaklı kılar. Ancak bilgi aynı zamanda deneyim sonucunda da oluşur. Bununla mimarlığın problemi tanımlanmış olacaktır. Çünkü mimarlığın bilgisi hem araştırma hem de bireysel deneyim üzerine kuruludur.

Araştırma ve bilim geleneği(paradigmaları, ortak-duyu) bu bağlamda analitik ve yorumcu(ve bunların melezliğinden doğan üçüncü türler) olmak üzere epistemolojik ve ontolojik düzlemde yarılmalara tabi olmuştur. Bilimsel araştırmanın güncel kavranışında araştırmanın hem bir kavram olarak, hem de bugün kendisinden anlaşılabilir bakımından tarihsel olarak inşa edilmiş bir yapı olduğu yeterli derecede göz önüne alınmamaktadır. Her ikisi de zaman içerisinde dönüşüme uğramıştır ve ileride de değişmeye devam edecektir.

Bu, kendisini hâlihazırda araştırma(Alm. "*Forschung*", İng. '*Research*') ve bulgu(Alm. '*Erkenntnis*', İng. '*cognizance*' – '*knowledge*') sözcüklerinin ilk ortaya çıktığı Batı dillerindeki etimolojik kökenlerinde göstermektedir. Almanca '*Forschen*' sözcüğü orta-yüksek Almandaki, 'soruşturmak' ve 'araştırmak' anlamlarına gelen '*vorschen*' sözcüğünden türemiştir. Talep etmek, gerektirmek, araştırmak ve sormak anlamlarına gelen Latince'deki '*poscere*' sözcüğü ile karşılaştırılabilir (Kluge, 1989, p.367). Başlangıçta hukuk ve teoloji alanlarında kullanılmıştır. Başka dillerde araştırmaya

karşılık gelen sözcükler 17.yy'da Fransızca'da ortaya çıkan '*recherche*' ve İngilizcede ilk olarak 19.yy'da ortaya çıkan '*research*' sözcükleridir (Jaeger, 2005, p.1057). Sözcük Alancada 18.yy ortalarına kadar çoğul olarak ('*Forschungen*') kullanılmıştır. Duyusal verilerin somut olarak toplanması anlamına gelmekteydi ve ancak bundan sonra, tekil olarak kullanılan, etkili anlatım tarafından desteklenen, bulgunun mutlak eşanlamlısına ve neredeyse bilimin(bilgi ve bilim ideali) kendisine denk düşen bir kavrama dönüşmüştür (Jaeger, 2005, p.1056).

Sözcüğün dilbilimsel incelemesinde karşımıza çıkan Fransızca "rechercher" ve ondan türemiş olan İngilizce '*research*' kavramları çözümlendiğinde ise, terimin kapsamı daha iyi anlaşılır. 'Aramak', 'yakından incelemek' anlamlarına gelen "*rechercher*" kelimesindeki re- eki bir yinelemeye işaret ederken, '*ercher*', '*archer*' sözcüğü 'peşine düşmek', 'çıkarmaya çalışmak', 'araştırmak' anlamlarını barındırmaktadır (Url-1, 2015). Buradan hareketle araştırmak, verilenlerin en yalın birleşimi ile 'yineleyen arama eylemi' olarak tercüme edilebilir. Dilimizdeki kullanımı Anadolu Türkçesinde XIV. yüzyılda yazılı kaynaklara geçmesine kadar uzanan 'aramak' sözcüğü, halk ağızlarının hepsinde o zamandan bu yana 'inceleme', 'yoklamak' anlamında kullanılmıştır (Eyüboğlu, 1989). Dönüştürülük, düşünüm ve sıklık bildiren -ıştır ekini alarak 'araştırmak' biçimine bürünmüş ve bugünkü biçimini kazanmıştır (Nişanyan , 2015).

Araştırma kavramının kendisindeki ve anlamındaki dönüşümler giderek artan profesyonelleşme ve disiplinlerin bunu izleyen özelleşmesi ile bağlantılıdır. Bu dönüşümler ile Immanuel Kant'ın teorileri süreç olarak birbirleriyle kesişir. Kant, araştırmacının ağırlık noktası olarak akli gösteriyor ve buna bağlı olarak 'yeni bir insan tipini', yani 'araştırmacıyı' betimliyordu. Bu durum duyumsamacı geleneğin reddine ve bilginin rasyonelleşmesine sebep olmuştur.¹¹

Bilgiye ilişkin en çok tartışılan konular güncel felsefenin temelini oluşturur. Bu tartışmalar 16.yy'da Avrupa'da başlamıştır (Jaeger, 2005, p.443). Araştırmacının tarihi gibi, bilginin tarihi de akılcılığa(rasyonalizme) yönelmiş kesintisiz gelişim ve duyusal

¹¹ Arı Aklın Eleştirisi'nin ikinci baskısındaki önsözde deneysel(ampirik) doğa bilimlerinin başlangıcına atıfta bulunuyordu. Galileo'nun, Toricelli'nin buluşları ile beraber bütün doğa araştırmacılarına bir ışık doğmuştu. "Aklın sadece kendi tasarımlarına dayanan yaratılarını kavradığını, yargılarının prensipleri ile değişmez yasalara bağlı olarak ilerlediklerini ve doğanın sorularını cevaplaması gerektiğini anladılar." Bilimsel doğa gözleminin aklın yasaları yoluyla açıklanması ile onun yardımıyla kurulmuş olan ve bilim insanını doğanın 'hâkimi' konumuna yükselten deneydeki doğrulama birbiriyle bağlantılıdır. Etki alanı sadece öğrencinin duyumsayan gözlemi ile değil, daha çok akıl vaat eden, planlı bir şekilde yönlendirilmiş kişisel deneyim ile sınırlandırılmıştır. Her şeyden önce bu ikinci belirleyici bileşen üzerinden bakıldığında, araştırma pozitif bilimsel çalışmanın kabul görmüş bir biçimi olarak görülebilir; yürütücüsü 'yeni bir insan tipini', araştırmacıyı temsil etmektedir. (Nischik, 1978, s. 1-2)

olanın reddi ile belirlenmiştir. Aydınlanma'ya ve Kant'a kadar geçen sürede her şeyden önce bilginin inancın boyunduruğundan kurtarılması öne çıkar.¹²

Araştırma kavramının gelişimi ve değişimi için deneycilik(ampirizm) ile akılcılık(rasyonalizm) arasındaki ikilik merkezi bir rol oynar. Bunlardan sonuncusunun kökeni Decartes'a dayanır ve 'tek mümkün bilgi modeli' hakkındaki bilgi kavrayışını savunur. Buna karşın deneycilik(ampirizm) 'bilgi için deneyimin önemini' vurgular. Bu ikilikle beraber bilginin kökenleri akılcı(rasyonalist) bakış açısından düşünülmekte, deneyci(ampirik) bakış açısından ise ağırlıklı olarak 'duyularda' yatmaktadır (Brockhaus, 1996, p.534). Deneycilikte araştırma nesnesine yaklaşım duyular üzerinden gerçekleşirken, akılcılıkta bu, düşünce/akıl üzerinden gerçekleşir. En geç Kant'tan bu yana araştırmanın iskeleti akılcı(rasyonalist) temeller üzerine oturmaktadır.

2.2.1 Dönüşümler

Önceki bölümde sözü geçen rasyonalist model, edindiği büyük baskınlık yüzünden tam anlamıyla bir direnç ile karşılaşmamıştır, ancak özellikle son 50 yıldan bu yana genelgeçerliliği sorgulanmaya başlanmıştır. Yaratıcılığın ve doğaçlama anının rolleri ile bilimin dünyayı açıklamadığı, daha çok onun bir kısmını inşa ettiği tespitleri tartışmaya katılmıştır. Bu duruş yapısal gerçekçiliğin(konstrüktif realizmin) analitik bilim kavrayışına itirazdır. Yapısal gerçekçilik bilimsel araştırmayı kendi inceleme nesnesini önce kurgulayan/inşa eden bir süreç olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda öne çıkan, Avusturyalı filozof Fritz Wallner'in ortaya atmış olduğu, her disipline özel 'mikro dünyalar' kavrayışıdır¹³. Yapısal gerçekçiliğin merkezi söylemi 'sadece inşa ettiğimiz şeyi' anlayabileceğimiz, bunların dışında kalan şeyleri kavrayamayacağımızdır (Wallner & Agnese, 1997, p.23). Bunun anlamı, bilginin sadece kendi eylemimiz ve manipülasyonumuz sonucunda oluşabileceği olacaktır.

Bilimsel araştırmanın gerçeğin inşa edilmiş bir biçimi, bilginin de bir sürecin sonucu olarak kavranışı, ilgili disiplinin gerçek ile ilişkisi sorunsalını ortaya koyduğu için

¹² Kant'ın "gerekçelendirilmiş doğru inanç" kavrayışı ilerleyen bölümde ele alınacaktır.

¹³ "Doğa bilimsel araştırma bir şeyin tanımını ortaya koymaz, her zaman yapıcı(konstrüktif) bir konumdadır. Örneğin laboratuvarlarda çalışan insanlara baktığınızda, ya da sadece gözlemleyip aynı zamanda onlarla görüşmeler yaparak çalışmalarını tartıştığınız zaman, bu insanlar hiçbir zaman kendiliğinden bir şey tanımladıklarını söylemezler. Bir şey tanımlamamaktadırlar. Tanımlamak ideolojidir. (...)Fizik kuramcılarının kuramsal buluşlarının, yani Einstein'ın deyişiyle fantezilerinin, yardımıyla bizim yapısal gerçekçilikte "mikro dünya" dediğimiz şeyi inşa etmektedirler. Bilim insanları deneycilerin çalışmalarından aldıkları verileri inşa eder, bunları birbirine bağlar, bir çerçeve(framework), serbest bir şekilde icat edilmiş olan mantıklı bir yapı içerisine yerleştirirler. Bunun nesnellikle, tanımlamayla bir ilgisi yoktur, ama doğal olarak büyüleyicidir."- (Wallner & Agnese, 1997, s. 21)

mimarlar açısından özellikle önemli bir anlam taşır. Farklı araştırma biçimleri, aynı zamanda insan merakının farklı biçimlerini de tanımlarlar (Camartin, 1991). Bununla iddia edilen, sosyal bilimlerin dünyayı açıklamak, doğa bilimlerinin ise ispatlamak istedikleridir. Bunların ikisi de gerçeğe tanıma açısından yaklaşırken, mimar gerçekliğe tasarlanabilirliği üzerinden yaklaşır. Bu şekilde sosyal bilimlerle doğa bilimleri yeni bilgiler ve bulgular, mimarlıktaki tasarlama süreci ise yeni deneyimler üretir (Bonsiepe, 2004, p.16). Gui Bonsiepe'nin bu tezine Nigel Cross da bilimin analitik, tasarımın ise konstrüktif olduğunu söyleyerek katılır (Cross, 1980, p.18). Ancak yapısal gerçekçilik özellikle de böyle farklılıklara karşı kendini 'bilimin de tasarladığını' söyleyerek savunmuştur. Bilimin akılcı kavranışında sorgulanan şeylerden biri de bu iddiaya içkin göreliliktir. Albert Einstein veya Max Planck, teori ve kavramların, gerçeğin bilimsel suretinin imkânsızlığının kurmacaları olduğunu tartışırlar (Feyerabend & Thomas, 1984, pp.190-91).

Bilimin dünyanın suretini çıkartma/gösterme ya da inşa etme becerilerinin sorgulanışı, 'eylemle' ilgili soruları da beraberinde getirir. Deney, klasik bilim teorisinde bilgi kazanımı için merkezde yer alır. Bununla birlikte belli bir sonuca götüren süreçlere ve bununla bağıntılı olarak 'yapmanın' kendisine yönelik ilgi giderek artmaktadır.¹⁴ Michael Hagner bu süreçte vurgunun sonuçtan araştırmanın biçimi ile ilgili sorulara kaydığının altını çizer¹⁵. Bu süreçlerle ve bilimdeki uygulama ile bunları bilmeyenler için anlaşılabilir kılma maksadıyla hesaplaşmış olan Fransız sosyolog Bruno Latour'un çalışmalarına da bu bağlamda değinilebilir (Latour, 1988, p.50).

Deney, bu şekildeki bir değerlendirmede, artık bir kuramın doğrulanması rolünden ziyade kuramın uygulanması rolünü üstlenir. Teori bu yolla, müdahil olmayan mesafeli duruşundan bir şeyler yitirerek uygulamanın bir parçası haline gelir. Bu bakış açısı 1983 tarihli "*Representing and Intervening*" kitabı ile deneyin anlamını teorisinin sadece sınanması değil, aynı zamanda uygulaması olarak betimleyen Ian Hacking tarafından aşağıdaki gibi açıklanır (Hacking, 1983, p.31):

¹⁴ "1950li yılların sonlarından beri bilim teorisi, kuramların kendilerinden önce gelenler üzerine inşa edildiği savı yerine bilimsel bilginin dönüşümü ile ilgilenmeye başladı. Bilimsel bilgi içerisine kodlanmış olan kuramları dikkate almak yerine, deneysel bilgiyi ve uygulama olarak bilimi dikkate alarak, erken dönemine nazaran daha güçlü bir şekilde bilgi teorisi, dil felsefesi ve metafizik gibi geleneksel felsefi soruşturmalar ve tartışmalarla ilişki kurmaktadır." (Bartels & Stöckler, 2007, s. 7)

¹⁵ "Mesele artık bilim insanlarının ne söyledikleri ve bilimsel sonuçlar olarak ne sunduklarından ziyade, o noktaya nasıl geldikleri, ne yaptıklarıdır. Ve artık önemli olan mantıksal, akli bir düşünme yolunun ya da kuramın nasıl yeniden inşa edileceğinden ziyade bilimsel pratiğin anlaşılır olmayan, yan yollarla ve öngörülemezliklerle çevrili arazisinin ölçülmesidir." (Rheinberger, Hagner, & Wahrig-Schmidt, 1997, s. 341)

"Bilimin iki amacı olduğu söylenebilir: kuram ve deney. Kuramlar dünyanın nasıl olduğunu betimlemeye çalışırlar. Deneyler ve devamındaki teknolojik gelişmeler dünyayı değiştirirler. Bizler tanımlar ve müdahale ederiz. Müdahale etmek için tanımlarken, tanımlarımız ışığında müdahale ediyoruzdur."

Hacking bununla uygulamanın oynadığı rolü sadece teknik bir bileşen olarak değil, aynı zamanda bilginin üretimi ve aynı oranda gerçeğin etkilenişi ya da inşası biçiminde ortaya koymuştur. Bu duruş sayesinde 17. ve 18.yy'ın deneyciliği ile yeniden ilişki kurulabilmektedir.

Uygulamanın bu (yeniden) keşfine paralel olarak bilimdeki uygulamalarda akılcılığı ikincil bir konuma yerleştiren modeller ortaya çıkar. Daha önce değinilen "tinkering", yani yaklaşık olarak 'denemek' anlamına gelen¹⁶ ve bilim insanı ve tasarlayanların paylaştığı bir edimi tanımlayan kavram bunlardan biridir. Bu durum, bilginin sözlü(mitik) ve bilimsel olmak üzere iki farklı biçimi olduğunu öne süren Claude Levi-Strauss'un uydurma/mitik/sözlü ve teknik düşünme ayrımı için de geçerlidir. Levi-Strauss bu ayrımı brikolör ve mühendis karşılaştırması ile açıklar.¹⁷

Böylece, her ne kadar bilimsel araştırmada uygulama doğaçlama olabilse ve bir el işine dayansa da, nihayetinde bundan çok daha fazla bilimsellik ölçütlerini karşılamak ve bir kuram tarafından açıklanmak zorunda olduğu belirginleşir. En azından bu noktada mimarlıktaki tasarım süreci bilimsel araştırmadan ayrılır. Tasarım süreci ve bilgisi belirli bir dereceye kadar iletilebilir durumda değildir, buna karşılık araştırma bu ölçütleri karşılamak durumundadır. Bilimdeki bu inşa etme ve uygulama vurgusundan hareketle bazı yazarlar bilimi bir tasarım biçimi olarak tanımlarken, bilimin mimari tasarımla yakınlık barındırdığını öne sürerler. Örneğin Ranulph Glanville, bilimsel araştırmanın bir tasarım eylemi olduğunu iddia eder.¹⁸

Sonuç olarak uygulama ve bilgi arasındaki ilişkiye dair şu söylenebilir: Ya bilgi uygulamayı yönlendirir, ya da uygulama bilgi meydana getirir. Aralarındaki bağıntı

¹⁶ Bu kavram, filozof Kantorovich tarafından ortaya atılmıştır (Bonsiepe, 2004, p.17).

¹⁷ İhtiyacı olan kuramı kendisi inşa eden; daha ziyade uygulamalı sanatlar ve zanaat alanında kullanılan brikolör kavramının açıklaması için: "Teknik düşüncedeki zanaatta olduğu gibi, mitik/söylensel/esatiri düşünce de entelektüel alanda parlak ve öngörülmemiş sonuçlar ortaya çıkartabilir. Öte yandan imalatın esatiri yaratıcı(poetik) karakteri genelde fark edilir: Zanaatkâr, çok fazla sayıdaki çeşit çeşit iş yapmak durumundadır; ama mühendisten farklı olarak kendisini, yapılacak her projeye göre planlanıp temin edilmesi gereken hammadde ve aletlere erişimi olup olmamasına bağımlı kılmaz." (Levi-Strauss, 1997, s. 29-30)

¹⁸ "Bilimsel araştırma(kuramsal ya da deneysel) bir tasarım eylemidir. Biz deneyler tasarlarız, ama biz aynı zamanda bu deneyleri yaparken tasarımcı gibi de davranırız. Ortak noktalar bularak(basitleştirmek) deneyler yoluyla icat ettiğimiz nesne ve deneyimleri tasarlarız ve bunları bir örüntü içerisinde nasıl birleştireceğimizi tasarlarız(açıklayıcı prensipler, kuramlar). Bu örüntülere baktığımız zaman onlardan yeni örüntüler üretiriz-kuramlarımız hakkındaki kuramlar. Böylece, bilim yaparak öğreniriz." (Glanville, 1999, s. 10)

artık çizgisel değil, daha ziyade çapraşık nedensellikler ile temsil edilebilir. "Bilgi ve uygulama çok kademeli olarak örgütlenmişlerdir. Süreçlerinin yürütücüleri önemli durumlarda(her zaman olmasa bile) hem bireyler, hem de birbiri içerisine geçmiş sistemlerdir" (Mandl & Gerstenmeier , 2000, p.222). Bu ilişkinin karmaşıklığı ve anlamı özellikle mimarlıkta belirgin bir şekilde okunabilir.

2.2.2 Melezleşmeler

Bilimsel araştırmanın kendi içerisinde de kanonlara uymayan modeller oluşmaktadır. Bunlar melez sistemler olarak nitelenebilir. *Action research* veya Türkçe adıyla *eylem araştırması* bunlardan biridir. Eylem araştırmasının kökeni Kurt Lewin'in çalışmalarına dayanır¹⁹; spiral ya da çember şeklinde biçimlenmiş olan, 3 fazlı bir model üzerine kurulmuştur: '*Look, Think, Act*'(*Gözlemle, Düşün, Uygula*) (Stringer, 2007, p.8). Lewin 1939'daki bir makalesinde sosyolojide de fizik ya da kimyadaki bilimsel deneyler ile aynı nitelikte deneyler yapabilmeyi mümkün olduğunu öne sürer (Lewin, 1997, p.112). Ancak sıkça yapılan bir yanlışlığı önlemek için, eylem araştırmasının *tasarım yoluyla araştırma* olmadığını altını da çizmek gerekir. Eylem araştırması, belirli bir problemin cevabı olan bir tasarımı (çoğunlukla sosyal) bir eylem bağlamında işleme koyabilen, doğuran araştırmadır.²⁰

Benzer şekilde sosyal bilimlerden türemiş olan melez araştırma yöntemlerinden birini de gömülü kuram(*grounded theory*) oluşturur. Daha açık bir tanımla 'deneysel verilerden türetilmiş olan kuramların' çözümlenmesi, karşılaştırılması ve sentezlenmesi yoluyla yürütülen bir araştırma biçimidir (Stringer, 2007, p.13). Araştırma alanının henüz yerleşik bir kuramsal altyapısının olmadığı durumlarda uygun bir kuramsal çerçeve oluşturma girişimidir. Bu yöntemde de uygulama önemli bir rol oynar. Gömülü kuram, 'uygulamalı, etkileşimli yürütülen eylem' olarak tanımlanabilir (Stringer, 2007, p.14).

¹⁹ "Eylem araştırması ile ana akım sosyal bilimler araştırması arasındaki birkaç on yıldır süren ayrışma her zaman böyle değildi. Esasen, eylem araştırması sert sosyal bilimlerden(örneğin Kurt Lewin ve John Dewey'in deneyselciliklerinden) türemiştir. Berg, 2008, s.7-8). Lewin'in hedefi daha az biçimsel olan ve araştırma nesnesi ile daha güçlü bir bağıntısı olan bir araştırma biçimi geliştirmekti: 'Eylem araştırması orijinal olarak ana akım deneysel araştırmanın bir uzantısı ve geliştirilmiş sürümüydü. Ancak deneyi daha az biçimsel, manipülatif ve daha katılımcı yaparak, kısa süre sonra o zamanın ana akımını oluşturan sosyal araştırma eğilimlerine yabancılaşmıştır. Araştırmacı ile araştırılan arasındaki temel ayırımı ve diğer birçok şeyin yanı sıra insanın 'gerçek' bilimlerde erişmeye çalıştığı türden bir nesnelliği sağlayacağı farz edilen şu sözde 'bağımsız değişkenlere' meydan okumuştur.', (Berg & Eikeland, 2008, s. 7-8)

²⁰ "Eylem araştırması, araştırma veya incelemelerde, insanlara belirli bir problemi çözmek üzere sistematik faaliyete geçmeye olanak tanıyan, ortak çalışmaya dayalı bir yaklaşımdır." (Stringer, 2007, s. 8)

Kuramsal olmayan, sezgisel bir tür araştırma yoluyla bilgi üreten diğer bir soruşturma biçimi ise estetik araştırmadır. Bu konuda Helga Kaempff-Jansen şu açıklamayı yapar (2001, p.12):

"Estetik alanında soyut düşünme eylemine mecbur olmayan bir bilgi biçimi olduğu yönünde büyük bir inanç olduğu görülüyor. Bu inanç duyusal bir bilgi vaat etmektedir: Sadece duyulara mecbur olan-görüp çizerek, duyup çalarak, hissedip şekil vererek, kokusal hazlarla ve duyu-motor deneyimlerle bağlantılı olarak, soğuk aklın ötesine uzanan bir bilgi biçimine erişmek mümkün olmalıdır."

Duyusal araştırma olarak da adlandırılan bu yaklaşım, kendisini 'yaratıcı/sanatsal eylemde' ifade eder (Mittelstrass, 1980-1996, p.513). Alman filozof Gottlieb Baumgartner'in estetik kuramlarına dayalı olarak kurulmuştur ve araştırma anlayışı dolaysız bir nesne-özne ilişkisine dayanır. Aynı zamanda akılcı(rasyonel) araştırmaya dayanan yanları da olduğu belirtilmelidir ki, bu da bağımsızlığını göreceli hale getirir.²¹

Benzer tartışmalara değinen Michael Gibbons klasik ve melez araştırma yöntemleri arasındaki farkları ortaya koyarken bilgi kazanım biçimlerinin iki farklı kipi bulunduğunu öne sürer. Bunlardan birincisi ilke olarak disiplinle ilgili ve gelenekselken, ikincisi disiplinler-arası ve kullanım biçimine bağımlıdır.²² İkinci bilme kipi Gibbons'ın çalışmasında doğrudan doğruya mimari araştırmanın açıklanması olarak nitelenmiştir. Yine de kitabın neredeyse hiçbir amaç beyanı üzerinden hareket etmiyor olduğunu belirtmek gerekir. Bu hususta zaten birçok eleştiri almıştır. Klasik araştırma tanım ve eylemlerinde gerçekleşen dönüşümler ile melezleşmeler tasarım ile araştırmanın dayanışma kurmasına olanak tanıyabilecek türden potansiyeller barındırır. Ancak bu iki edimin benzerlik ve ayrışmalarının önemli bir bileşeni de problemlerinin yapısıdır.

2.2.3 Benzeşme ve Farklılıklar: Araştırma ve Tasarım Problemleri

Christina Schumacher, "*Ist Architektur Wissenschaft?*"(Mimarlık Bilim Midir?) isimli makalesinde araştırmanın bilim için taşıdığı anlamı, tasarılmanın mimarlık için taşıdığını tartışır. Yani tasarım, kendisi yoluyla mimaride bir yeninin meydana getirildiği, bilimsel araştırmanın mimari bir muadilini ortaya koyar. Mimarların tasarım

²¹ "İlk olarak bir soru çok önemli gözükmektedir: yaratıcı eylem ile bilimsel düşünmenin bir arada olabilirliği ve bilgi sorusu." (Kampf-Jansen, 2001, s. 3)

²² "Birinci bilme kipinde problemler belli bir topluluğun büyük ölçüde akademik ilgisi tarafından belirlenen bir bağlama göre belirlenip çözümlenmektedir. Buna karşıt olarak ikinci kipte bilgi bir uygulama bağlamında üretilir. İlk kip disipliner, sıra-düzenli, türdeş ve ataletliken, ikinci kip disiplinler-arası, eş-düzenli, eş-türelli ve süreksizdir. İkinci kip düşünümseldir. Belirli ve sınırlandırılmış bir problemin çözümünde işbirliği yapan, daha kapsamlı, daha geçici ve daha heterojen uygulayıcı kümelerinden oluşur." (Gibbons, 1994, s. 3)

pratiklerini tarif ederken araştırma semantiğinde sıkça rastlanan bazı terimlere başvurdukları görülür. Mimarlar durumları 'analiz' ederler, tasarımlarında 'incelemeler' yürütürler ve eskizler aracılığıyla projenin sonuçlandırılmasıyla 'sınanacak olan' 'sorunsal' ve 'önergeleri' ortaya koyarlar. Buna karşın Schumacher, Amerikalı tasarım araştırmacısı Buchanan'a atıfta bulunarak tasarım problemlerinin geleneksel bilimde ele alınan problemlerden farklı oluşuna dikkat çeker (Schumacher, 2001, p.2).

Araştırma ve tasarım olgularının tarihsel arka planından günümüze kadar geçirdiği değişimler tartışma konusu olmaya devam etse de, tasarımcının görevinin de tıpkı bilim insanları gibi problem çözmek olduğu söylenebilir (Fischer & Ostwald, 2003). Bu tanımın farklılaştığı nokta ise çözülmesi gereken problemin bilim dallarındaki problemlerden nerelerde farklılaştığıdır. Tasarlama esnasında söz konusu problemlerin doğası genellikle tasarımın kendisine özgüdür.

Nobel ödüllü ekonomist Herbert Simon, 1940'lı yıllarda Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık öğrencilerine verdiği derslerden, neredeyse 20 yıl sonra kaleme aldığı bir makalesinde söz ederken, *"kendisini bir öğretmenden çok farklı bir inancın gerçek müritlerine vaaz veren bir misyoner gibi hissetmiş olduğunu"* belirtir (1957, p.198). Simon, mühendislik ve mimarlık eğitimlerinin daha az mesleki, daha fazla bilimsel içerik barındırması gerektiğini savunuyor, Mies van der Rohe, Bauhaus ustaları gibi dönemin öncülerini putlaştıracak derecede örnek alan, usta-çırak ilişkisi üzerinden eğitim veren kurumları yukarıdaki sözler ile eleştiriyordu.

Simon, *The Sciences of the Artificial* isimli çalışmasında "tasarım bilimini" tasarım disiplinlerine özel bir araştırma alanı olarak nitelemektedir (Simon, 1969). Bu çalışma, özünde pedagojik bir reform önerir. Simon, akademik saygınlığın düşünsel olarak katı, analitik, formüle edilebilir ve öğretilebilir konular talep ettiğini, oysa geçmişte tasarım ve yapay nesnelere hakkında bilinenlerin düşünsel olarak muğlak, sezgisel, formüle edilemeyen bir tarif niteliğinde olduğunu tartışır (1969, p.135).

Disiplinler-arası bir alan olarak ele alındığında tasarımın, sanat, bilim ve teknoloji bilgilerini birbirleri ile ilişkilendirebileceğini öne süren görüşlere sık sık rastlanır (Mäkelä, 2007, p.158). Bu önerideki amaç, tasarımın yetileri aracılığıyla doğaya yönelen bilimlerden farklı olarak gelecekte orada olması gereken yapıyla; yani tasarlanarak bir amacı yerine getirecek olan yapay nesne ile ilişki kurabilmesidir. Bu da onun, özü itibarıyla bütün uzmanlık alanlarının temeli olmasını sağlar. Simon, tarihsel ve geleneksel olarak bilim disiplinlerinin doğal şeylerin nasıl olduklarını ve nasıl işlediklerini açıkladıklarını, buna karşılık mühendislik okullarının yapay şeylerle

ilgili eğitim verdiklerini; arzulanan özelliklere sahip nesnelerin nasıl tasarlanıp yapılacaklarını öğrettiklerini ileri sürer. Fakat profesyonel olarak tasarım yapanlar sadece mühendisler değildir. Bu dünyayı değiştirmek isteyen herkes bir biçimde tasarım yapar. Bu şekilde ortaya konduğunda mesleki eğitimin çekirdeğinde tasarım yer alır; doktorlar, sosyal bilimciler de mimarlar ve mühendisler kadar tasarım yapıyor olurlar. Simon, buna rağmen doğa bilimlerinin yapayın bilimlerini okullardan sürdürdüğünü, çünkü savaş ve makine çağında 'katı' gerçeklerin tasarımın 'soyut ve yumuşak' gerçeklerine göre daha cazip gözüktüğünü tartışır (1969, p.111). Önerdiği *tasarım bilimi*, tasarımı, belirli bir amacı yerine getirecek kriterlerin mantık içerisinde aranması olarak tanımlar. Karar verme süreçlerinin indirgenerek analizlerinin yapılması, verilen durumdan arzu edilen duruma gidiş için gereken adımların mantık bilimi içerisinde belirlenmesi; tasarımı bir problem çözme etkinliğine indirger. Bu kavrayış biçimi yapay zekânın temellerini de atmıştır (Simon, 1969, pp.122-23).

Simon'a göre yapay dünya iç ve dış çevrenin tam ortasındaki ara yüzeyde konumlanır. Görevi birincisini ikincisine uyarlayarak/uydurarak amaçlanan şeyi gerçekleştirmektir. Bilim, bu dünyanın nasıl olduğunu açıklarken, tasarım nasıl olması gerektiği ile ilgilenir (Cross, 2007) (Bayazıt, 2004a).

Yapayın Bilimleri, tasarım kuramcılarında politika ve diğer sosyal bilim uzmanlarına kadar çok geniş bir çevreden sert eleştiriler almıştır. *Yapayın Bilimleri*, mimarlık, mühendislik ve ürün tasarımı süreçlerinin bilgisayar programları tarafından yürütülebileceğini savunurken, sosyal planlama konusunda daha ucu açık bir süreç önermekteydi. Simon, mimarlar ve mühendislere teslim etmediği yargı hakkını ve tecrübeyi, sosyal planlamacılar için önemli görüyordu (Huppertz, 2005).

Victor Margolin, Herbert Simon'un 'tasarım bilimi' kuramına 1960'lı yılların eleştirel kültürü içerisinde bakarak, Herbert Marcuse gibi kuramcılarının Amerikan askeri endüstrisine yönelttikleri eleştiriler ışığında karşı çıkar (2002, p.238). Tomás Maldonado ise bütün 'sistemcileri' yanlı olmakla suçlayarak, indirgemeci tasarım yöntemlerinin politik olarak erkçi bir tavır ortaya koyduğunu savunur (Maldonado, 1970, pp.21-26). Hem Marcuse'nin hem de Margolin ve Maldonado'nun eleştirileri, Simon'un problem çözme modelini, yalnızca teknik akılcılığa dayanmakla, insan zihnini kültürel ve tarihsel tartışmalardan soyutlayarak bilgileri işleyip optimize eden bir işlemci olarak kurgulamakla itham eder.

Tasarım metodolojileri konusunda söz sahibi olan önemli kurumlardan Ulm School of Design üyesi Horst Rittel, tasarımın tartışmaya açık bir süreç olarak anlaşılması

gerektiğini savunmaktaydı. Tasarım süreçlerinde sosyal ve politik aktörleri dışarıda bırakan teknokratik bir problem çözme modeli olarak 'tasarım bilimi' kuramını indirgemeci buluyordu (Rittel, 1984). Rittel ve California Berkeley Üniversitesi'nden Melvin Weber'in tanımıyla bilimin ele aldığı sorunsallar 'evcilleştirilmiş (*tamed*)' problemlerdir. Beraber kaleme aldıkları, Herbert Simon'un kitabı ile aşağı yukarı aynı zamana denk gelen 1969 tarihli *Dilemmas in a General Theory of Planning* (Genel Bir Planlama Teorisindeki Çelişkiler) isimli makalelerinde buna alternatif modeller önermekteydiler (Rittel & Webber, 1973). Mühendislik ve doğa bilimlerinin iyi tanımlanmış problemlerine karşılık, ikinci kategoride 'iyi tanımlanmamış' (*ill-defined*) problemler yer alır (Hayes, 1978). Bu problemlerin tanımları ve çözümleri problem çözme eylemi öncesinde belirsizdir. Rowe, birçok tasarım probleminin bu kategoriye ait olduğunu tartışır (1991, p.40).

Problem kategorilerinin sonuncusu Rittel ve Webber tarafından tanımlanmıştır. Bu tanıma göre tasarım sorunsalları 'lanetli (*wicked*) problemler' olarak adlandırılırlar. (Rittel & Webber, 1973) Hiçbir zaman kesin bir tanımları olmadığı gibi, çözümleri de belirsizdir. Problemin tanımı için her zaman yeni sorular sorulabilir ve bunu takiben eldeki sorunsal yeniden formüle edilebilir. Probleme getirilecek tanım, aynı zamanda uygulanacak çözüm yollarını da dayatır. Çözümler ise hiçbir zaman doğru ya da yanlış olarak değerlendirilemezler. Her zaman başka bir alternatif olabileceği gibi, her çözüm önerisini geliştirmek hep mümkündür. Bu da problemin sonlu olma durumunu ortadan kaldırır. Birçok tasarım sorunu da bu kategoriye girer. Bu kategori iyi tanımlanmamış problemlerin sonraki aşamasını temsil eden bir alt sınıf niteliğindedir.

Richard Buchanan konuya ilişkin yürüttüğü tartışmasında bir 'tasarım biliminin olanaksızlığından' söz eder ve tasarımın özel olanla ilgilendiğini, özel olana ait bir bilimin ise olmadığını ileri sürer (Buchanan, 1992, p.17). Rittel ve çağdaşlarının problem türleri modeli, araştırmanın bilimsel pozisyonunun anlaşılmasına da olanak sağlayacaktır. Tasarıma yönelik araştırma yöntemlerinin günümüze kadar gerçekleşen değişimleri, bu konuda benimsenen farklı pozisyonları ve konu başlıklarını ortaya koymaya olanak sağlar. Buradan tasarım yapma eyleminin önemli bir kısmının eldeki problemi tanımlamaktan oluştuğu sonucu çıkartılabilir. Bu bağlam içerisinde tasarım yetisi, iyi tanımlanmamış problemleri çözme becerileri olarak görülür.

Herbert Simon problem çözme konusunda bugün dahi en çok alıntılanan kuramcılarının başında gelmektedir (Piirainen et al., 2010). Simon'un rasyonel problem çözme

modeli sık sık Donald Schön'ün 'düşünümdeki eylem/düşünerek yapmak' (*reflection-in-practice*) kuramı ile karşılaştırılır. Donald Schön çizgisel ve teknik bir problem çözme sürecine karşı çıkar. İlerideki bölümlerde daha detaylı ele alınacak olan bu yöntem, hem mesleki uzmanlığa hem de sezgiye aynı anda ve eşdeğer rol tanınması bakımından tasarım yöntemi modelleri içerisinde çığır-açıcı olmuştur (Soo Meng, 2009, p.60) (Turan, 2008, p.27).

Rittel ve Weber'in 'lanetli problemler' kavramı bilgiye dönük bir takım soru işaretleri doğurur. Tasarım akılcı bir etkinliğin önemli bileşenlerini kendisinde bulundursa bile, deneme-yanılma süreçleri ile de yakından ilişkilidir. Simon'un 'tasarım bilimi' modelinde dışlanan, ama tasarımın bir başka önemli karakteristiği olan yargı, yakın zamanlı bir çalışmada çok yönlü ve karmaşık bir eylem olarak 'tasarım yargısı' kavramı olarak yeniden sahneye çıkmıştır. Nelson ve Stolterman, estetik ve etik değerlendirmeleri de dâhil ederek "*tasarım yargısının tasarımdaki her türlü düşünsel arayışın akılcı karar alma mekanizmasının ayrılmaz bir ortağı olduğunu*" iddia ederler (Nelson & Stolterman, 2012, p.157).

Boland ve Collopy ise tasarımı değerli kılan şeyin, problemi belirleme ve çözme noktasında özelleşmiş bir 'tasarım tavrından' kaynaklandığını tartışır (Boland & Collopy, 2004). Bütün bu tartışmaların içerisinde bir bilme ve yapabilme becerisi olması gerekir. Reckwitz pratiği, birbirleriyle bedensel, zihinsel, nesnel ve kullanımları, anlamaya yönelik bilgi, yapma bilgisi, duygusal durum ve motive eden bir malumat gibi farklı biçimlerde etkileşim halinde bulunan çok bileşenli rutinleşmiş bir davranış olarak tanımlar. Bu sav, uygulamanın bedeni, zihni, nesnelere, bilgiyi, kuramı, süreç ve işleyişi ve temsili içerisinde bir bütün olarak barındırdığını, bunlardan herhangi birinin diğerlerinden soyutlanarak tartışılmayacağını vurgular (2002, p.249).

Pratik temelli problemlere ilişkin önemli bileşenlerden bir diğeri de nesnelere. Reckwitz, nesnelere tıpkı bedensel ve zihinsel eylemler gibi, pratiğin ayrılmaz bileşenleri olduklarını, bir uygulama yapmanın çoğu kez belirli araçları kullanmak olduğunu tartışır (2002, p.252). Doğadaki nesnelere, araçlara ya da belli bir uygulama bilgisi ile üretilmiş olan nesnelere dikkat etmek, kurallara dayalı sistemci bir tasarım pratiği ile yaratıcı ve dinamik bir tasarım süreci arasındaki farkı belirler (Knorr-Cetina, 2001, p.187). Bu gereçler somut nesnelere olmak zorunda değildir; örneğin mimarların tasarım etkinliklerinde farklı temsil biçimleri, mecazlanmalar, zanaat dinamikleri vb. şekilde tezahür edebilir.

Schatzki ise, pratiğin akla kıyasla daha ayrıcalıklı bir duruma getirilmesinin bilgi temelinde bir dönüşüm gerektirdiğini de belirtir. Bu öneriden anlaşılacağı üzere, bilgi ve hakikat artık zihnin kendiliğinden şeffaf bir şekilde önünde beliren mülkleri değildir. Bilgi ve gerçek, bilimsel olanlar da dâhil olmak üzere, insanlar ve dünyanın düzeni arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Bu türden bir bilgi sıklıkla da tek bir bireye ait olmaktan ziyade belli bir grubun ve onların somut örgütlerinin mülkü haline gelmektedir (2001, p.12). Söz konusu olan, betimsel ve örtük olan iki türlü bilgi ve bunların uygulama içerisindeki başarılı döngüsüdür (Brown & Duguid, 2001, p.204). Bu yeni bilgi talebindeki dönüşüm çalışmanın kurgusu açısından büyük önem teşkil etmektedir ve bir sonraki bölümde incelenecektir.

2.3 Bilgi: Kopuşlar

Buraya kadar, tasarım ve araştırma konularının gelişim ve kopuşları, mimarlık tarihyazımı içerisindeki konumları üzerinden incelendi. Bilgi olgusunun çalışma içindeki konumu da benzer türden kopuşların kavranması ile anlaşılabilir. Bilginin süreksiz doğasına yakından bakma girişimi, Fransız filozof ve toplumbilimci Michel Foucault'nun *tarihsel-epistemolojik yarılma* kuramını ön plana çıkarır.

Post-yapısal kuramlardan önceki bir ara durağı temsil eden Foucault, *bütünsel tarih* düşüncesini ve onun çizgisel işleyişini reddeder. 20.yüzyılın yaygın tarihyazımı geleneğini kurmacı olmakla itham eder ve kuramını *soykütüğünü* çıkarmaya koyulduğu 'süreksizlikler' üzerine inşa eder. Alun Munslow çeşitli tarihyazımı geleneklerini incelerken Foucault'nun da eleştirisine konu olan konstrüktif tarih bilgisinin üretiminde rol oynayan altı anahtar ilkeyi aşağıdaki gibi sıralar (2000, p.64):

- 1- Şimdi gibi geçmiş de gerçektir ve "hakikat" çıkarım yoluyla bu gerçekliğe ilişkin delillerden "inşa edilebilir".
- 2- Olgular yoruma muhtaçtır; bunda tümevarım kadar tümdengelim de değişmez bir rol oynar.
- 3- Olgu ve değer arasında belirgin bir ayrım vardır.
- 4- Tarih ve kurgu aynı değildir.
- 5- Bilen ve bilinen arasında bir ayrım vardır.
- 6- Hakikat bakış açılarına göre değişmez.

Foucault'daki tarih ve bilgi kavrayışı, *şimdinin* ve *mutlak olanın* iktidarına yöneltilmiş bir itirazdır²³. Bütünsel tarih adını verdiği ve sert bir şekilde eleştirdiği örüntüyü büyük olay ve kişilere odaklanması ve tarihin esas anlatması gereken toplumsallıkları ve karmaşıklıkları örtbas etmesi yüzünden mahkûm eder. Eleştirdiği zaman düşüncesinde her şeyin ideal bir başlangıcı, sonu ve aşkın bir kaynağı vardır. Foucault kurguladığı *genel tarih* kavrayışı ile hiçbir verili sabitin ve özün, mümkün dünyayı bütün nesneliliğiyle açıklayacak bir kuram meydana getiremeyeceğine işaret eder ve tarihin çeşitli kopuşlarının toplum, iktidar ve özne çevresinde biçimlenen, merkezilikten ziyade yayılcı bir karakterde olan ve çeşitli belirleyicilerin yarattığı bir örgüden meydana gelen bir 'genellik' olduğunu öne sürer (Hubbard et al., 2004, p.124). Çeşitli arşivler olarak ele alınan ve genelgeçer tarih nesnelilerinden ziyade toplumun çeşitli tikelliklerini betimleyen hapishane, akli hastalıklar ve bilginin kendisi gibi başlıklar altında kurgulanan incelemeler, *arkeolojik kazılara* tabi tutularak katmanlar ve oluşlar halinde kurgulanmıştır. Bu oluşların mekânda farklı sıklık ve şiddetlerde tezahür ettiklerini tartışan Foucault, bu anlamda mekânların tarihleri ile beraber tarih mefhumuna da bir mekânsallık katmıştır. Bu kavrayış, çalışmada hedeflenen düşünümsel tarihyazımı için de önemli belirleyicilerden biridir.

Foucault, dolaysız şimdinin ontolojik alanı dışında yer alan olayların ve dönüşümlerin izlerini sürer. Bu izlerin oluşturdukları *söylem örüntüleri* içerisindeki düşünsel ve pratik üretimlerin oluşum koşullarını, birbirlerine eklemeye, kararsızlaşma, donuklaşma, yeniden akışkanlık kazanma biçimlerini, meydana geliş, tedavülden kalkış, yok-oluşları ve nedenleri ile bir erken-yapı-sökümüne tabi tutar. Buradaki 'söylemsel örüntü' kavramı, bir düstur, slogan ya da döneme ait bir dilden ziyade tüm bilimlerdeki uzmanların bir ortak-duyu çevresinde anlaşmak üzere kullandıkları tarihsel, kategorik, hiyerarşik, yapısal ve kurumsal bir mantık sistemi çevresinde örgütlenen bilgi ve kuram rejimidir (Peet , 2005, p.201).

Foucault'nun Nietzsche felsefesinden ikame ettiği *soykütük* kavramı, tarihin bir gerekircilik dökümü olmadığını, zorunluluklardan oluşan bir bütün teşkil etmediğini ve aslında çeşitli çekişmeleri barındırdığını gözler önüne sererek geçmiş ile şimdiki hem yan yana hem de ayrı bir konuma yerleştirdiği bir yöntem halini alır (Urhan, 2007,

²³ Foucault *Bilgi'nin Arkeolojisi*'nde bu duruma şöyle değinir: "... diyelim ki, geleneksel biçimi içinde tarih geçmişin *anıtlarını* belleğine yerleştirmek, onları *döküman* haline dönüştürmek ve çoğunlukla, kendiliklerinden sözlü olmayan ya da söylediklerinden başka olan şeyi sessizce söyleyen bu işaretleri konuşurmak girişiminde bulunuyordu; tarih, *dökümanları* günümüzde *anıt* haline dönüştüren, ve insanlar tarafından konulmuş işaretlerin çözüleceği yerde, ayırmanın, gruplandırmanın, anlamlı kılmanın, ilişkiye sokmanın, birlikler halinde kurmanın sözkonusu olduğu bir elemanlar kitlesini gösteren şeydir." (Foucault, 1999, p.19)

p.101). Birbiriyle nedensel ya da soykütüksel herhangi bir ardılık barındırmak zorunda olmayan olaylar ve ilişkisiz bilgiler bütünü olarak nitelediği tarihi (Peet , 2005, p.201), bir tür ayırma işlemine tabi tutar; söküme uğratır. Evrensellik iddiasındaki bütüncül ve türel bilgi hegemonyalarını bilinçli olarak silikleştirerek, yeraltındaki bilgileri araçsallaştırır ve bu yolla modernleşmenin nedenselliklerindeki karmaşık örüntüleri kopuşlar üzerinden okur (Said, 1999, p.189). Teşhis ettiği bir sorunun ortaya çıktığı kopuş/yarılma anına kadar geriye doğru izini süren Foucault, olay anını bulduktan sonra günümüze değin geçirdiği dönüşümleri incelemek amacıyla bu kez ileriye doğru bir sentez etkinliğine girer. Bu anlamda Descartes felsefesinin sentez aşamasını andırır, ancak onu da söküme uğratarak analiz değil, sentez kısmına, başlangıç değil, gelişim kısmına odaklanır.

Metinlerinde yaygın olarak rastlanan *episteme* kavramı belirli bir zaman aralığındaki hâkim bilimsel kabulleri, bilimsel pratiği belirleyen üst-anlatıları, kurallar toplamını, neyin bilgi olup, neyin olamayacağına karar veren yargıları, kültürel *kodlanmaları*, özne ya da özneler tarafından cisimleştirilmiş bilinç oluşumlarını, gündelik yaşama ilişkin kavramsal çerçeveleri ve doğruları tanımlayan *a priori* kabullerin toplamıdır (Peet , 2005, p.202). Foucault'ya göre *epistemik kopuşlardan* oluşan tarih, bu süreksizlik kavrayışından bakıldığında birbirinin yerine geçen *epistemeler* barındırır. Örneğin araştırma biçimlerinde 20.yüzyıl ortasından itibaren meydana gelen değişimler, tasarımın temsil biçimlerinin ortaya çıkışından sonra geçirdiği dönüşümler, zanaat içerisinden mimarlık mesleğinin çıkışı, bu türden *episteme* değişimleridir²⁴. Epistemoloji ise bu bilgiyi nesnesi yapan bilişsel harita ya da rejim olarak görülmelidir. Bilginin kökeni, yapısı, bilinebilirliği, bilinemezliği, bilen ile olan ilişkisi, sınırları,

²⁴. Foucault incelemelerini yaparken çalışmasını üç olgu üzerine kurgular. Bunlardan söylem örüntüleri ve izler olarak açığa çıkardığı tarihsel katmanlar bilgi başlığı altında işlem görürler. Mimarlığın yukarıdaki paragrafta tanımlanan epistemi tam olarak bu türden bir olguya karşılık gelir. Sözcüklerin, göstergelerin, söylemlerin ürettiği, dünyevi (aşkın-olmayan) bir bilginin izlerini sürerken, inceleme nesnelere görsel ya da sözlü olarak şekillenmiş karmaşık biçimler olduğu görülür. Dışsal etkiyi, yani iktidarı, dışarıya, öteki olarak kavramsallaştıran Foucault, bu nosyonu çalışmalarında yöntem olarak kullanır ve inceleme nesnelere iktidar üzerinden çözümler. Tarihsel oluşumlar maruz kaldıkları güç ilişkileri, görünürde basit özne-nesne ilişkilerini aşan karmaşıklıkta ağ örüntüsü biçimindeki kuvvetlerin yapıları ile ele alınırken, herhangi bir diğeri ile girdiği ilişki düzleminde bir süreksizlik hali ile kavranır. Farklı bilme biçimlerinin, betimsel/betimsel olmayan bilgilerin ve üretiliş biçimlerinin aralarındaki değişim, yani tarihyazımı eğilimleri bu türden bir iktidar öznesi olabilirler. Son bileşen ise düşününceyi içi, yani soykütük denilen arzu kavramıdır. Kurduğu ağ biçimindeki ilişkiler ile sürekli güce ve gücün kaynağına bağlı olan düşünce, kendi üzerine katlanarak düşünümde/refleksiyonda bulunmaya kalkıştığında düşünemediği bir alan ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda onun arzu yönelimini temsil eder. (Deleuze, 2003)

olanaklarını tanımlamakla birlikte Foucault'nun arkeolojik kazıya tabi tuttuğu yeraltı konuları ile çalışmalarının merkezine koyduğu alandır²⁵.

1966 tarihli *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* isimli çalışmasında, Batı kültürü içerisinde iki önemli tarihsel/epistemolojik kopuşa işaret eder. Bu yarılmalar aşağıdaki gibidir (Foucault, 2001, pp.46, 63, 96-101):

- 1- Rönesans ve Klasik dönem arasında (17. yüzyıl ortalarında)
- 2- Klasik ile Modern dönem arasında (18. yy. sonları ile 19. yy. başlarında)

Descartes tarafından ilkeleri konan Kartezyen akılcılığa yönelttiği eleştiride Foucault, Rönesans ile ortaya çıkan bu akımın Hümanizm yoluyla bireyi evrensel bir metafizik içerisine hapsedtiğini, Aydınlanma ideali ile ortaya çıkan modernleşmenin ise bir tek-tipleştirme baskısı yarattığını öne sürer (Burke, 1993, p.63). Felsefe ve sosyoloji ile kurduğu yoğun ilişki bağlamında mimarlık da bilim ve araştırma kurumları gibi kendisine toplumsal bir zemin arar ve hâkim oluşları bünyesinde toplar. Benzer şekilde mimarlık tarihi de öne çıkardığı isimler ve olaylar ile çizgisel bir akış ortaya koymaya dönük bir eğilim sergiler. Mimarlığın işleyiş biçimleri, ifade türlerinin ve dilinin başkalaşimleri, yapma-etme bilgisinin dönüşen aktarım biçimleri bu meyanda mimarlık temel alanındaki *epistemolojik kopuşlar* olarak karşımıza çıkar. Evrensellik iddiası ile bir türdeşliğe sürükleyen bu dönüşümler²⁶, ihtiyaç duydukları ideolojik kurumları üniversite, akademiler ve mimarlık büroları gibi mesleğin öğretildiği ve icra edildiği oluşumlarda, sözcülerini ise çeşitli mimarlık (Le Corbusier, Jean Prouve, vb.) ve tarihyazımı(Nikolaus Pevsner, Heinrich Wölflinn, Sigfried Giedion vb.) paradigmalarının öncülerinde bulurlar.

Foucault'nun kavrayışında bilginin üretimi ve sentezlenmesi süreksizliklerden oluşur. Elde edilen bilginin bir süreliğine katılaştığını, sonra yeniden istikrarsızlaşarak oluş halindeki başka bir bilgi ile yer değiştirdiğini, güncellendiğini, katmanlaştığını tartışır. *Kelimeler ve Şeyler*'de Rönesans'taki bilgi rejimini benzerlik/Platonik mimesis ile

²⁵ Bilgi Foucault'nun felsefesinde bir iktidar alanıdır ve modern iktidar ile ilişki içerisindedir. Politik iktidar ile bilgi süreçleri arasındaki ilişkileri çözümlenmeye tabi tutarken, çeperlerde kalmış etkinliklerin içerisinde iktidarın çekişme alanı olarak bedeni mekânsallaştırır. (Peet , 2005, s. 186)

²⁶ Said'in ifadesiyle: "belirli birtakım metinlere akademisyenlerin, eğitim kurumlarının, hükümetlerin otoritesi eklenebilir... En önemlisi, böylesi metinler yalnızca bilgi üretmekle kalmaz, betimlemek üzere ortaya çıktıkları gerçekliğin kendisini de yaratabilirler. Bu bilgi ile gerçeklik, zamanla, bir gelenek ya da Michel Foucault'nun deyişiyle bir söylem üretir. Bundan üreyecek metinlerden belirli bir yazarın yaratıcılığı değil, bu gelenek ya da söylemin varlığı veya baskınlığı sorumludur gerçekte..." (Said, 1999, pp.104-05)

özdeşleştirirken²⁷, 17.yüzyıldaki kopuşun nesnel aklın analitik(Rene Descartes'ın Kartezyen sistemi) aşındırıcı gücü ile ortaya çıktığını öne sürer (2001, pp.45-47). Bu düşünce ile artık görsel rejim, benzeşme temsil ve aşkın olana yönelik olan uzanım yerini dolaysız gerçeklik olan *bilimsel bilgiye* bırakır²⁸. Mimarlık düşüncesi, ürünleri ve pratiği için temsil gereksinimi ortadan kalkmış değildir, ancak bilginin tahakkümü bu etkinliklerin temsiline olanaklarına göre yeniden düzenlenerek işlemeye başlamalarını beraberinde getirmiştir.

Zanaat nesnesi içerisindeki bilgiyi tüm dolaysızlığıyla yapma-etme içerisinde araçsallaştıramaz, bilgi hem düşünce hem de nesne temelinde bir çekişme alanı haline gelir. Klasik çağda mimarlığın geçirdiği düşünsel değişim, aşkın olanın cisim bulması ile gerçekleşen, kişiden kişiye aktarılarak, pratik yolu ile kazanılarak üretilen ve iletilen bilginin yerini keşfetmeye, gizil olanı açığa çıkarmaya odaklanan ve düşünsel temelde üretimini gerçekleştiren bir tasarım etkinliğinin doğuşu demektir. Bu noktadan itibaren artık 'kendinde-şeyler' yoktur. Ancak henüz Rönesans'tan gelen değer sistemleri varlıklarını sürdürür, oysa Klasik dönem ile Modern dönem arasındaki geçişte esas kırılma gerçekleşecektir; "...şeylerin kendi üzerlerine kapanarak artık kendi anlaşılabilirliklerinin ilkesi olmak²⁹" dışında herhangi bir varlığı reddedip temsil mekânını terk etmeleri, Foucault için insanın Batı bilgi alanına giriş yaptığı anı niteler.

Önceki bölümlerde tasarım başlığı altında detaylı olarak ele alınan bu durum, mimarlıkta öncelikle nesnelere ve temsillerinin bir bütün halinde ve aşkınlık iddiası ile varlıklarını sürdürürken aralarında bir kopuş gerçekleşmesi biçiminde tezahür eder (Vidler, 2000, p.10). Bilgi konumunda ise bu, hem özgül bilgi alanlarının ortaya

²⁷ Benzerlik 16. yüzyıl Rönesans'ında simgelerin anlamlandırılmasına, metinlerin çözümlenmesine, örtük ve açık bilmeye ve temsillerine; yani kültürün gerek duyduğu iletişime olanak sağlayan güçlü bir araçtı. Bu türden temsillerin zayıflaması, simgenin simgelediğinden bağımsızlaşarak bir anlam alanına karşılık gelmelerine neden olmuştur (2001, s. 45).

Foucault bu durumu şöyle ortaya koyar: "Dünya kendi üzerine dolanmaktaydı: yeryüzü gökyüzünü tekrarlamakta, çehreler yıldızlarda yansımakta ve bitki insana yarayan sırlarını sapsarlarında geliştirmekteydi. Resim mekânı taklit etmekteydi. Ve temsil –ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu veya dünyanın aynası; her dil onun kendini haber verme biçimine bu başlığı koyuyor ve onun konuşma hakkını böyle formüle ediyordu." (2001, s. 45)

²⁸ Foucault bilgi rejimlerinin çevrelerindeki kavrayış biçimlerini, dili, kültür üretimini ve ifadesini, teknik aklı, ekonomi ve pratikleri tahakkümü altına alarak şekillendirdiğini, bilgi kuramları ile düşünürlerin bu rejimleri açıklamakla, hangi ölçütler ve benzeşimler çevresinde örgütlenerek oluştuklarını ortaya koymakla yükümlü olduklarını tartışır (Kılıçbay, 2001, p.18).

²⁹ Foucault, bu yarılmanın henüz oluşan genç bilim dallarında, gramer, dilbilim ve biyolojide gerçekleştiğini tartışır. Her şeyin taksonomik bir sınıflandırmaya tabi tutulduğu bir dönem olduğu düşünüldüğünde, 17. ve 18. yüzyılda gerçekleşen bu kopuş daha anlamlı bir hal alır (Kılıçbay, 2001, pp.22-23).

çıkışına, hem de Kartezyen aklın tahakkümüne karşılık gelmiştir³⁰. İkinci kopuşta temsil bağımsızlığını ilan ederken, gösteren ve gösterilen bir daha kavuşmamak üzere birbirinden ayrılırlar. Şeyler ile onları işaret eden kodların kopuşu şeylerin bilimsel bir bilgi nesnesi haline gelmesine, göstergelerin ise kendilerine ait bir anlam alanı çevresinde gösterdikleri bir şey olmaksızın iktidar kazanmaları ile sonuçlanır (Eisenman, 1984, p.156). Bu sorun mimarlıkta bugün bile ancak 'anlamın hükümdarlığı' altında üretim yapılabilen bir pratikle sonuçlanmıştır. Bu türden bir pratik, gizil süreçler ve çözümlenmeye muhtaç nesnelere ortaya koymuş, araştırma ve bilgi bakımından tasarımı şifresi kırılması gereken bir 'kara kutu' haline getirmiştir. Foucault'nun bilgi rejimlerine dönük süreksizlik düşüncesi, tasarım içerisinde bu kopuşları kavrama girişimindeki aydınlatıcı anlara işaret etme olanağı sağlayabilir. Bu ayrışma anlarından hareketle önerilen düşünümsel tarihyazımı yönteminin mimarlık kuramındaki olası geçerliliği ve savları, ileriye doğru sentezci bir edim ile ortaya konabilecektir.

Bilgi ve öznel bilinç ile doğrudan ilişki kuran tarih kavrayışı, olguları tek bir merkeze çekmek yerine parçalara ayırıp dizilere yerleştirir. Foucault birbirinden kopuk olguları *söylem* kavramında bir araya getirir. Önerdiği *episteme* içerisinde bilgi, söylem niteliğindeki bir uygulamaya özgüllük kazandırır ve kendisini bu özgüllüğün niteleyeni haline getirir (Foucault, 1999, p.233). Böylece bilgi zamanın akışıyla devinen bir halde bulunmuş olur. Ağ-örgüsü biçiminde bir oluş ile yayılırken diğer eylem, bilme ve varlıklarla ilişki kurar. Foucault söylemsel pratiklerin özleri ile ilgilenmez, onların oluş hallerine, sınırlarına, gerçekleşebilme koşullarına odaklanır ve mümkün bilginin eylemler ile kurduğu ilişkiyi ele alır (1987, p.52). Bu pratikler hakikat nitelikleriyle değil, sapma, tutum ve teklikleri ile de içeren farklı biliş konumlarını ve durumlarını içeren süreçler olarak kavranırlar (Foucault, 1999, pp.47-65). Bu niteleme tasarımın ürettiği bilginin eylem halindeki oluşumu ile karşılaştırılabilir. Söylemsel pratik bilgiyi değil *bilme* halini, yani bir tür gücüllüğü içerir. Michel Foucault bilgi(*connaissance*) olgusunu öznelliği ve bilinci de içerebilecek bir yoğunluk, bilme (*savoir*) halini ise öznenin iştirak ettiği söylemsel pratiklerde içkin tutum, konum ve biliş hallerinin tümü olarak niteler. Bilme, bilginin mümkün tüm koşullarının tarihsel olarak belirlendiği yer halini alır (Foucault, 2013). Bu kavrayış tasarımın pratik bilinç ve icra biçimleri ile önemli

³⁰ Bilginin soyutluk kazanması ve bir nesnelere sisteminin oluşması bu dönemin sonuçlarıdır. Nesnelere aralarındaki ilişkilerin açığa çıkartılması amacıyla yapılan sınıflandırmalar, mimari nesnelere tip temelinde taksonomik olarak düzenlenmeleri, yapı elemanları ve aralarındaki ilişkilerin belli kurallara bağlanması gibi etkinlikler mimarlık kuramlarının temelini atmıştır. Viollet Le Duc'ün çalışmaları buna örnek gösterilebilir (Ceylan, 2010).

benzerlikler barındırabilir; doğru ve yanlış nitelermelerinden özgürleşmiş başka türden bir bilgi pratiğine olanak tanıyabilir.

2.3.1 Eylemde Bilmek: Gerekçelendirilmiş Doğru İnanç / Pratik Bilinç

“*Ars sine scientia nihil est* -Bilimsiz sanatın (kuramsız pratiğin) hiçbir değeri yoktur.”

(Ackerman, 1949)

Tarihçi Peter Burke bilginin tanımını yapmanın, gerçeğin ne olduğu sorusunu yanıtlamak kadar zor olduğunu belirtir (Burke, 2001, p.12). 15.yy başlarında Milano Katedrali inşa edilirken çıkan bir anlaşmazlık esnasında duvar ustaları yapının mimarına bilim ile sanatın başka olduklarını, inşaatta geometri biliminin yeri olmadığını söyleyerek onu küçümsediklerinde, cevap olarak yukarıda alıntılanan cümleyi işitmişlerdi (Burke, 2001, p.91). Bu enstantane aynı zamanda çalışmanın temel sorunsallarından birini, kılısal (pratik) bilgi ile kuramsal (teorik) bilgi arasındaki ayrımı da betimlemektedir. Tasarımla üretilecek bilgiye giden izlekte, bilgi ile veri; yani *nasıl olduğunu bilmek* ve *ne olduğunu bilmek* düsturları birbirlerinden farklı kavranır. Burke, bu farklılığı *sanat ve bilimden ziyade pratik ve kuram* arasındaki ikiliğe yakın gördüğü *ars* ile *scientia* kavramlarını kullanarak niteler (Burke, 2001, p.13).

Betimsel bilginin pratik bilgi ile olan kadim çekişmesi, Aydınlanma ve özellikle de Kant ile beraber ilginç bir hal alır. Kant'ın kökenleri Platon'a kadar giden gerekçelendirilmiş doğru inanç ve bilimsel bilme arasındaki ilişkiye dair görüşleri betimsel bilginin doğasibakımından aydınlatıcıdır. Kant bir inancın bilimsel bilgi teşkil edebilmesi, ancak ve sadece onun altında yatan yargının öznel olarak inanılabilecek kadar ikna edici olması ve uygun bir inanç dizisi ile uyumlu olmasına bağlıdır. Böylece Kant için bir yargının bilimsel bilgi olabilmesi kendiliğinden bir betimselliğe, yani *apriori* bir karaktere sahip olmasına, ahenkli olduğu bir dizi başka inançla çelişki barındırmamasına ve önermenin doğru olmasına bağlıdır (Hanna, 2004). Bilimsel düşünce akademik araştırmada giderek baskınlaştıkça, bu tanım da bilgi kuramında yaygın hale gelmiştir.

Kant, gerekçelendirilmiş doğru inancı nesnellik ve yanlışlanabilirlik ile ilişkilendirerek onu, bilimsel düşüncenin iki temel kavramı üzerinde kurgulamaktadır. Bu durum, bilimsel düşüncenin daha henüz o tarihlerde bile betimsel bilgi ile nasıl iç içe kaynaştığını gösteriyor olması bakımından dikkat çekicidir. Daha önce tanımlanan

klasik bilim geleneğinin amacı bu betimsel bilgidir. Her ne kadar bazı eleştiriler almış olsa da³¹, betimsel bilginin doğası için kabul gören en yaygın anlayış gerekçelendirilmiş doğru inançtır. Bu kurama göre bilgi için gereken üç koşul vardır. Bunlardan birincisi, bir önermenin doğru olmazsa bilinmeyeceğidir. İkinci koşul öznenin doğruluğuna inanmadığı bir önermeyi bilemeyeceği, sonuncusu ise bu inancı bilen öznenen bağımsızlaştırmak için inancın bir gerekçeye ihtiyaç duyacağıdır (Steup, 2005). En basit tanımıyla ortaya konacak olursa bilgi; bilen (insan) ile bilinen şey (nesne) arasında kurulan bağıdır veya bu bilişsel süreç neticesinde ortaya çıkan üründür (Mengüşoğlu, 1983, p.51).

Kant'tan iki milenyum önce Platon, bilgi diye nitelendirebileceği tek şeyi *episteme* adı altında, 'gerekçelendirilmiş doğru inanç' olarak tanımlamıştı (Platon, 2010, pp.226, 621). Bu tek başına sanıdan fazlası; *logos'un* (aklın) da dâhil edilmesiyle temellendirilmiş olan doğru bir sanı, yani inançtır (Çilingir, 2008). Platon'un üç varsayımından ilkinde göre bilgi duyumdur, ikincisinde göre sanı, üçüncüsünde ise aklın dâhil olmasıyla kanıta dayanan sanıdır. İdeaların bilgisinin (*episteme*) yanında doğru olmayan, yeterince haklılaştırılmayan inanca da sanı (*doksa*) der (Platon, 2014, p.155). Platon'a göre bilgi, algı, doğru sanı, ya da kanıta dayanan doğru sanı değil, sadece *episteme*, yani temellendirilmiş doğru sanı (*alethes doksa meta logou*) olabilir. Böylece daha İlkçağdan itibaren sanı, kanaat veya inanç anlamına gelen *doksa*'ya karşılık, doğru, kesin, güvenilir, bilimsel bilgi anlamlarına gelen *episteme* sözcüğü kullanılır (Güzel, 2003).

Platon'un bilgi kavrayışı doğrudan ve dolaylı bilme arasında bir fark götme de, yürüttüğü tartışmalar betimsel olmayan bilginin doğasına ilişkin tartışmaları başlatmış olur. Bilginin kazanımında uygulamanın, sezginin ve sanının vurgulanması deneyim bilgisi konusunda yeni soruşturmaları doğurmuştur. Bilhassa 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan felsefi yorumlama yöntemleri deneyimin doğasını anlamının dünyayı anlamaya koşut olduğunu öne sürerek Aristoteles'in tanımları üzerinden pratik bilgi kuramının temellerini atmıştır (Bernstein, 1983, p.34). Platon'un halefi Aristoteles düşünsel yetilerin arasında bir bölünme önererek bilmenin farklı biçimlerini açıklamayı olanaklı kılmıştır. Bu kavrayışa göre, kendisini yineleyen her uygulama bir deneyim üretir. Eğer bu uygulama araştırma olarak tezahür ederse,

³¹ En dikkate değer itiraz için bkz: (Gettier, 1963).

neticede oluşan bulgularda bilgi ile deneyim arasında pek bir ayırım yapılamaz. Bu özellikle mimarlık hususunda önem arz eder.

Aristoteles'in etik anlayışı, Hans Georg Gadamer'in "Hakikat ve Yöntem" isimli kitabında üç başlıkta incelenmektedir (2009). Gadamer, ilk olarak *phronesis*(sağgörü, erdem) kavramının, teknik beceri anlamına gelen *techne* ile ilişkisini sorgulayarak aralarındaki davranış farklarını ortaya koyar. Zanaatkâr, teknik beceriyi o esnada her ne yapıyorsa onu meydana getirmek, yani bir erek için kullanırken, doğru davranmak isteyen bir kişi bunu ahlak bilgisini kullanarak yapar. Gadamer, ahlak bilgisinin teknik beceri gibi elde edilemeyeceğini, ancak kişinin ahlak bilinci ile hareket ettiği özel bir durum içerisinde edinilebileceğini tartışır (2009, p.70). Ahlak bilgisi ile teknik beceri, ikinci olarak amaçlar ve araçlar noktasında içerdikleri farklar bakımından incelenir. Teknik beceri belli bir amaca erişmek için belli araçlara ihtiyaç duyarken, ahlak bilgisi amaç ve araçlarda kişisel müzakereleri kullanır. Buradan hareketle ahlak bilgisi hiçbir zaman *episteme* karakteri taşıyamayacak, ancak uygulandığı zaman edinilebilecektir (Gadamer, 2009, p.72). Gadamer üçüncü olarak ahlak bilgisi ile kavrayışın ilişkisini tartışmaktadır. Aristoteles'e atıfla erdem/sağgörünün yanında kavrayışın olduğunu iddia etmektedir. Bu tartışmayı daha da ileri götürerek "kavrayışın ahlak bilgisinin bir erdemi olduğunu" belirtir. Buna göre belirli bir durumu kavrama sürecindeki bir insan, durumdan 'bağımsız' değildir, ondan etkilenmeden kalamaz (Gadamer, 2009, pp.75-81).

Gadamer bu tartışma ile beraber Aristoteles'in oğluna yazmış olduğu *Nikomakos'a Etik* isimli kitabındaki ahlak tezini felsefi hermenötik alanına taşıyarak, pratik felsefesinin kökenlerini Aristoteles ile ilişkilendirir.

Nikomakos'a Etik'in altıncı kitabı 'düşünsel yetiler/erdemler' ile ilgilidir. Bunlar kişilik yetileri/erdemleri ile beraber ruhun yetilerini/erdemlerini teşkil eder (Aristoteles, 1994, p.327). Aristoteles beş düşünsel erdemden söz etmektedir; sanat ya da teknik beceri(*techne*), bilimsel bilgi(*episteme*), sağduyu/sağgörü/pratik akıl(*phronesis*), bilgelik(*sophia*) ve doğrudan kavrayan akıl(*nous*). Bunlar ya bilimsel ya da hesaplamalı(pratik) yeti altında sınıflanırlar. Bilimsel yeti değiştirilemez doğrularla ilgilenir, zorunlu olarak var olan, ilk prensiplere, yani teorik bilgiye dayanan nesnelere ilgilenir. Hesaplamalı yeti ise pratik doğrularla, değişkenlerle ilgilenir, bir düşünce yürütme, mütalaadır (Bowyer, 1970, p.123). Sezgisel akıl, ya da sağgörü 'yapmanın' bilgisidir. Eylem(*praxis*) için gerekli araçların seçilmesidir. Akıl, bilim tarafından asla erişilemeyecek olan ilk prensipleri(aksiyomları) bulmamızı sağlayan yetenektir. Ve

son olarak bilgelik akıl ile bilimsel bilginin bireşimi, bilginin en üst halidir (Aristoteles, 1994, pp.333-43).

Aristoteles bu sınıflandırma ile insan eylemlerinin açıklanmasında özel bir bilgi türü ortaya koymuş olmaktadır. Pratik bilinç insan zihninin bilimsel, sanatsal ya da soyut yetileri aracılığıyla doğrudan nail olunabilecek bir bilgi biçimi değildir, kendine ait bir evreni vardır. Seçimlerle ilgili olan, değişkenlere ilişkin bilgidir. Yapıp-etmek ve üretmek arasındaki fark ve insan eylemlerinde seçimlerin önemi bu bilgi biçimi ile ilişkilidir. Aristoteles eylemde bulunmak/davranmak(praksis, prattein) ve üretmek/yaratmak(poiein ya da technein)³² arasındaki farkı ortaya koymuştur. Eylemin maksadı kendisidir, eylemi iyi yapmak üzerine kuruludur. İyi yapmak ise seçimle başlar. Üretmek/yaratmak ise her zaman bir amaca bağlıdır (Hughes, 2013, p.118). Aristoteles bu ikiliği bilhassa inşa etmek/yapı üretmek üzerinde açıklarken, yeteneğe ilişkin soruları da konuya dâhil etmektedir (Hughes, 2013, p.120). Pratik düşünce biçimi 'gerçeğe eylem ışığında erişmek' ve 'doğru arzuya karşılık gelen gerçeği' aramaktır (Aristoteles, 1994, p.329).

Düşünsel yetilerin bu sınıflandırması oldukça dikkat çekicidir, çünkü betimsel olmayan başka bilgi türleri önermektedir. Şayet Platon'un gerekçelendirilmiş doğru inanç tanımı Aristoteles'in bilimsel bilgi(episteme) dediği bilgi ile ilişkili ise, teknik beceri(techne) ve pratik bilinci(phronesis) ihmal etmektedir. Aristoteles, pratik bilinci ortaya koyarak ve insan eylemlerini yöneten yetiyi tanımlayarak pratik felsefenin temellerini atmıştır. Bu bilginin geri planda bırakılmasının sebeplerinden biri zihnin tüm katmanlarının erişimine her zaman açık olmayışı ve onu betimsel bilgiden ayıran örtük karakteridir. Pratik felsefe betimsel bilginin dışında örtük olan bilgi biçimlerini de anlamaya çalışmaktadır. Karşılığını fenomenoloji(görüngübilim) ve hermenötikte(yorumbilim) bulmuş olan bu bölünme, Husserl, Heidegger ve Gadamer'in kuramları, eylem araştırması(*action research*) ve Donald Schön'ün dönüşlü/düşünümlü pratik(*reflective practice*) tezleri aracılığıyla araştırma ve bilimsel bilgiye yeni bakış açıları sağlamıştır. Eylem araştırması ve Donald Schön'ün

³² Burada vurgulanan, Antik Çağ'da Aristoteles'in ortaya koymuş olduğu pratik yaşamdaki eylemlere dair ayrımlardır. Kendimiz ve bizi çevreleyen evren hakkında yargılarda bulunmamıza yardımcı olan kategorilerden poiesis(poiein, pro-durre, technein; varlığa getirme) ile praksis(prattein; eylemde bulunma, 'yapıp etme') şeklinde, birbirlerinden amaçlarının farklılığı ile ayrılırlar. Buna göre praksis kavramının merkezinde iradenin dolaysız bir dışavurumu, poiesis kavramında ise üretmek meydana çıkartmak, bir şeyin var olmamaktan var olma durumuna getirilmesi yer almaktadır. Poiesis burada Aristoteles'in etik sistemindeki tanımlamalara göre saklı, gizli, ya da örtük olmama, açığa çıkarma anlamına gelen bir hakikat niteliği taşımaktadır. Aristoteles bu meydana poiesis kavramına praksis kavramından daha yüksek bir değer addetmektedir. (Agamben, 2014)

düşünümsel pratiği ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır. Ancak öncesinde, bilgiye dönük bu kavrayış yöntemlerinin gerekçe ve temelleri için örtük bilgi ile açık bilginin niteliksel farklarına da değinmek gerekir.

2.3.2 Kişisel Bilgi: Örtük Bilgi/Açık Bilgi

Macar biyo-kimyager ve filozof Michael Polanyi var olan bilgi ile herhangi bir önemli buluş ya da yenilik arasında bulunan 'mantıksal bir boşluk' tarif eder. İçinde bulunduğumuz durumla ilgili olgusal bilgimiz ne kadar detaylı olursa olsun, mantıksal gerekçelendirme arayışı ya da var olan bağlamların kesintisiz ve yinelemeli olarak geliştirilmeleri bu boşluğu kapatmaya yeterli olmaz. Onu aşmak için bir 'aydınlanma' anı gereklidir. Araştırmacının yeni bir bağlam düşlediği ve onu incelemeye değer bir konu olarak önerdiği bir deha anı gerçekleşmelidir. Polanyi, "*bu aydınlanma anının gerçekliğin başka bir kıyasına ayak bastığımız bir atılım anı olduğunu ve araştırmacıların bu tip anlarda bütün mesleki hayatlarını riske attıklarını*" tartışmaktadır (1958, p.123). Bu deha anı birçok bakımdan tasarım sürecini anımsatmaktadır. Öte yandan mevcut durum ile aranılan durum arasındaki sözü edilen 'mantıksal boşluk' çok büyük olduğu zaman araştırmacıların yardımına yine tasarımcılar yetişmiştir. Bu görüş, tasarımın, gerçekle ilişki kurmanın benzersiz bir yolu³³ olduğunu savunur[(Nyman, 1993)'dan aktaran: (Aura et al., 2002)].

Aristoteles'in sağgörü(*phronesis*) kavramı ile ilgili önceki tartışmalar dikkate alındığında bilincin erişimine açık olmayan ve belli bilişsel süreç ve davranışları yöneten bir bilgi türünün kökenlerinin İ.Ö 4.yy'a kadar geri gittiği söylenebilir. Bu tartışmalar felsefenin kuruluşundan bu yana süregelse de, başarılı bir biçimde 'örtük bilgi' adında kavramsallaştırılması Michael Polanyi tarafından 20.yy ortasında yapılabilmektedir. 1958 tarihli *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* isimli kitabı, ortaya koyduğu 'kişisel bilgi' kavramının bilgi-kuramsal kurgusuna yönelik bir tartışmadır. Çalışması, Rönesans'tan bu yana süre gelen nesnellik geleneğine yönelttiği bir eleştiri niteliği taşır (Polanyi, 1958). Her düşünsel eylemin örtük bir bileşeni olduğunu ve bu eylemin tüm boyutlarıyla kavranabilmesinin bu örtük bileşenin tanınması ve anlaşılması ile mümkün olabileceğini tartıştığı kuramında, "farkındalık", "problem-çözümü", "düşünsel güzellik", "düşünsel tutku" ve "alt-algi" kavramsallaştırmalarıyla örtük bilmeyi derinlemesine tartışmaktadır (Smith, 2003)..

³³ Tasarımın kendine özgü bir bilgi üretilip üretilmediği, şayet üretiyorsa bu bilginin nasıl tanımlanıp teşhis edilebileceği genel bir tartışma konusu olmayı sürdürür. Nigel Cross bilmenin tasarımcı hali(*designerly way of knowing*) kavramı ile böyle bir özgül bilgiye işaret eder (Cross, 2001).

Polanyi bir görevin yerine getirilişinde rol oynayan biri merkezi, diğeri ikincil olmak üzere, iki tür bilinç/farkındalıktan söz eder. İnsanın bir çiviyi duvara çakarken merkezi farkındalığının yapılan görevde, yani çivinin duvara çakılmasındayken; eldeki çekiç, çevredeki etmenler, çekicinin hızı gibi bileşenlerin ikincil farkındalık tarafından işlem gördüğünü belirtir. Merkezi farkındalık ikincil bileşenlere doğru kaydığında, genelde görevi yapmakta başarısız olunur. Şayet bu iki farkındalık biçimi bir arada değerlendirilecek olursa bir tür özbilinçlilik seviyesine erişilecek, yapılan eylemin nasıl yapıldığına ilişkin düşünümde bulunmak mümkün olabilecektir (Polanyi, 1958, pp.55-57). Eğer dikkat soyutlanmış parçalara yönelirse, idrak etmeksizin kavranacaklardır, ancak parçaların ötesinde bütünle olan ilişkileri merkeze alınırsa 'kavranarak' farklarına varılacaktır. Bu türden bir bilinçli/yarı bilinçli olma hali, tasarım süreçlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Arka planda işlem gören geçmiş yaşantılar, görsel bilgi dağarcığı gibi bilincin alt katmanlarında yer alan bileşenler tüm mimarların tasarlama eylemlerine etkide bulunur. Polanyi'nin tartıştığı bütün ve parçalarına yönelik dikkat değişimleri düşünsel eylemler için de geçerlidir. Eğer eylem merkeze alınırsa, görevin farklı tekil bileşenleri ikincil bir farkındalığa tabidirler. Bunun tersi de aynı şekilde geçerli olduğu için, eylemde düşünüm esnasında örtük olarak bilinebilen eylemlerimizin farklı katmanları ile ilgili daha fazla bilgiye sahip olabilmek mümkün olabilir. (Polanyi, 1961(1969), pp.128-33).

Polanyi, çağdaş öğrenme kuramları temelinde üç öğrenme süreci tanımlar. Bunlardan ilki deneme yanılma yoluyla yapılan oyunla-öğrenmektir(*trick-learning*). Buna icat aşaması da denebilir. İkinci süreç gözleme dayalıdır ve işaretlerle öğrenmek(*sign learning*) olarak nitelendirilir. Son öğrenme safhası ise örtük(*latent*) öğrenmedir. Bu safhada keşfedilen ve gözlemlenenler yorumlanır. Polanyi bu analizden hareketle problem ve problem çözme tanımlarına varmaktadır. Bir problemi görmenin, tıpkı bir ağaç görmek, bir matematik teoreminin kanıtını görmek gibi, bilgiye bir katkı olduğunu tartışmaktadır (Polanyi, 1958, p.120). Burada kastettiği hiçbir şeyin birinin kafasını kurcalayana ve merakını uyandıranı kadar bir problem ya da keşif olamayacağı ve keşfin, ancak bir insanı bir problemin yükünden kurtarıyorsa keşif olabileceğidir. (Polanyi, 1958, p.122)

Polanyi'nin ortaya koyduğu yönelimsellikte karşımıza tıpkı Schopenhauer'de olduğu gibi 'istem' kavramı çıkmaktadır. Ancak bundan da önemlisi, Polanyi bilgiyi epistemolojisinde bir eylem olarak tanımlamaktadır. Kişisel ve örtük bilgiye yönelik olan uğraşı ve iki tür bilinç türü ile açıklamaları bu bilme eylemini açıklamakla ilgilidir. Bu şekilde herkesin "söyleyebileceğinden daha fazlasını bildiğini", yani "bilginin bilme

süreci olarak çok daha iyi betimlenebilecek bir eylem olduğunu” tartışmaktadır (Polanyi, 1961(1969), p.131).

Polanyi’ye göre bilgi bir eylem olarak tanımlandığı için problemi tanımlama ve çözme bilme eyleminin de temel bileşenleridir. Burada önsel bilgi problemin tanımlanmasında başat bir rol oynar. İncelenmek üzere doğru soruların sorulması araştırmacının arka planı ve öncülerin o araştırma konusundaki yorumları ile yakından ilgilidir. Bunlar hep beraber kişisel önsel bilgiyi oluştururlar. Bu problem alanı, Polanyi’nin ‘düşünsel tutku’ ve ‘düşünsel güzellik’ dediği kavramları koşut olarak sunar. Düşünsel tutku araştırmacıyı belli bir görüngüyü sorunsallaştırıp çözmek üzere motive eder ve bu görüngüyü çözmek üzere duyulan istek “kişisel bir bilme eylemidir.” (Polanyi, 1958, p.149). Bu kavramlar Kant’ın deney-üstü estetiğini çağırır.

Polanyi, 1965 yılında kaleme aldığı *The Structure of Consciousness* başlıklı makalesinde örtük bilmeyi bir stereoskopik fotoğraf(iki ayrı görüntüden oluşan üç boyutlu fotoğraf) ile örneklendirmektedir. Burada ifade edilen haliyle örtük bilmenin işlevsel, anlamsal ve görüngüsel olmak üzere üç karakteristik bileşenli bir yapısı vardır. Önümüzde bir stereoskopik fotoğrafın olduğunun merkezi olarak bilincindeyken, ikincil bilincimizde iki farklı fotoğraf olduğunu biliriz. Buradaki ikincil farkındalık işlevseldir. Önümüzde olmayan bir şeyi aramamızı sağlamaktadır. İkinci adımda iki görüntüyü zihnimizde bir araya getirerek bireşimlerinden üç boyutlu fotoğrafı, yani anlamlarını oluştururuz. Bu adım anlamsaldır. Son adımda bu tepkime bileşenlerin görünümünde sahip olmadığı bir nitelik yaratır. Bu kısım ise görüngü ile ilgilidir. Bunlar, merkezi bilincimizdeki nesneyi bilme sürecimizin, nesnenin barındırdığı özelliklere ikincil farkındalığımızı yönelterek ortaya çıkardığımız üç kısımdır. Üç boyutlu görüntünün nasıl oluştuğunu açık bir şekilde ifade edebilmek mümkün değildir. Bu örtük bir şekilde bilinir. Fotoğrafların görüntüyü nasıl oluşturduklarını açıklamak mümkündür. Ancak fotoğrafların zihinde üçüncü bir görüntüye evrilen bireşimi bir deneyimdir ve örtük bir bilme eylemi neticesinde ortaya çıkar. Polanyi, bunun bir göz aldatmacası olması halinde bile kanıt ve ispatlarla çökertilemeyeceğini, çünkü tümdengelim işleminden ziyade bir birleştirme süreci olduğunu tartışır (1965(1969), p.212).

Değinilmesi gereken noktalardan biri de açık ve örtük çıkarımlar arasındaki ‘geri döndürülemezliğe’ dayalı farktır. Üç boyutlu görüntüyü zihin bir kez oluşturduktan sonra, artık görmemek mümkün değildir. Polanyi bunu Piaget’nin motor-duyu eylemler ile açıklar (1965(1969), p.212). Mimarlık öğrencilerinin stüdyoda tasarım

yaparken ilk eskizlerindeki fikirlerden tamamen farklı fikirleri denemekte zorlanmalarının sebeplerinden birinin bu olduğu öne sürülebilir. Oysa daha tecrübeli mimarlarda bu sürecin belli bir noktaya kadar kontrol edilebildiği gözlemlenir.

Polanyi'nin amacı örtük bilgiyi açık hale getirmek değildir. Tersine, böyle bir bilgiyi betimselleştirmenin mümkün olmadığını tartışır (Polanyi, 1964(1969), pp.155-56). Örtük bilginin mimari tasarımdaki önemi iki boyutta tartışılır. Bunlardan ilki örtük bilgi ve ilintili bağlamların mimarlık bilgisinin anlaşılmasında ve tasarım eylemi neticesinde üretiminde sağlayabileceği yollar üzerinedir. İkincisi ise örtük bilginin mimarlık bilgisinin aktarımına nasıl fayda sağlayabileceği ile ilgilidir. Örtük bilginin aktarımında "alt-algı" kavramı büyük önem taşır. Lazarus ve McCleary tarafından yapılan şartlandırma deneyleri, deneklere görsel referanslar ile bilinçaltı üzerinden pratik bilginin nasıl aktarıldığı, Polanyi tarafından bu duruma örnek olarak kullanılmıştır. Lazarus buna alt-algı adını vermiştir. Psikologlar tarafından "farkında olmadan öğrenmek" olarak tanımlanmaktadır. Polanyi şayet farkında olmadan öğrenmek mümkünse, farkında olmadan keşfetmenin de mümkün olduğunu iddia etmektedir (1964(1969), pp.142-44).

Bu türden bir alt-algı kavramı mimari tasarım pratiği için büyük önem teşkil etmektedir. Bir tasarım eylemini tamamen betimsel olarak açık bilginin kavramları, anlam birimleri haline getirmek olanaklı değildir. Tasarım eylemi bir problemler ve buluşlar dizisidir. Daha da önemlisi, mimarlık eğitimini normatif olarak formüle etmek olanaklı değildir. Eğitim kurumlarının çoğunda, mimarlık öğrencileri hocaları tarafından usta-çırak ilişkisine benzer bir biçimde belli bir olgunluk noktasına doğru rehberlik alırlar. Tamamen örtük bir eğitim olmasa da, mimarlık eğitiminin büyük bir kısmı Donald Schön'ün düşünömlü söyleşi şeklinde örneklediği iletişim biçimi üzerinden yürür (Schön, 1991). Teorik derslerin çoğunda yapılar gösterilir, üzerine incelemeler yapılır, geziler düzenlenir. Öğrencinin okul dışında mimarlık ile ilgili araştırma ve görsel dağarcığını geliştirme çabası da bu esnada önemli bir rol oynar. Polanyi'nin insanın düşünsel eylemlerindeki örtük boyutu incelemesine benzer şekilde, tasarım pratiğinin yapısının incelenmesi eylemlerin doğasını, bilgisini ve bu bilginin üretimini anlamaya olanak sağlayabilir. Polanyi örtük bilginin kendisine içkin olduğunu, oysa açık bilginin her zaman örtük bir boyutta anlaşılıp uygulanması gerektiğini anlatır. Buna göre bütün bilgiler ya örtüktür ya da kökleri örtük bilgiye dayanır. Tamamen açık bir bilgi düşünölemez (Polanyi, 1964(1969), p.144).

Uygulamadaki başarımın malzeme, araç ve süreçlerden oluştuğunu tartışan Polanyi, bilimsel buluşların bu üçüne ilişkin bilgimizi katkıda bulunduğunu söylerken, teknolojik icatların yeni uygulama prensipleri getirdiğini belirtir (Polanyi, 1958). Açık bilgiye olanak sağlayan, ona anlam ve içkinlik düzlemi tanıyan örtük bilgiyi zihnimizin temel gücü haline getirmemizi önerir. Örtük bilginin biçimselleştirilmesi (tasarımda) sezgiye ve düşünceye yeni boyutlar kazandıracaktır. Ancak, düşünceye betimsel kurallar aracılığıyla tam hâkimiyet sağlanabileceği düşüncesi kendi içerisinde çelişkili, yanıltıcı ve kültürel olarak yıkıcıdır (Polanyi, 1964(1969), p.156). Örtük bilme, geleneksel bilim paradigmaları içerisinde hâkimiyetini sürdüren betimsel bilgiden farklı bir bilgi biçimidir. Polanyi ‘nasıl yapılacağını bilmek (*knowing-how*)’ kavramını ‘ne olduğunu bilmenin(*knowing-that*)’ yetmediği yerlerde dünyayı insan eylemleri bağlamında kavrayışın temeline oturarak, farklılaşmış bilgi kuramlarına temel oluşturan bir bilme tanımlamış olmaktadır.

2.3.3 Yeni Bir Bilgi

Önceki bölümlerde ele alınan dönüşümler, mimarlığın kendisini kavrayışında gerçekleşen *epistemolojik yarılma/lar* olarak görülebilir. Kuram ile tasarım arasındaki boşluğa yerleşebilecek araştırma biçimleri, yaygın kabullerden farklı bir bilgi gereksinimini doğurur. Bu paradigma³⁴ değişikliği talebi, ortaya konacak bilginin niteliği ile ilgili soruları beraberinde getirir. Araştırma ya da alışıl gelmiş şekilde bilimsel araştırma ile ilişkili olan rasyonel ve metodik incelemede, tasarımın kendini kavrayışından ve iletişim biçimlerinden ender olarak bahsedilir (Eisinger, 2008). Özellikle 19.yy’dan bu yana pozitivistimin hâkimiyeti altında bulunan bilimsel araştırmanın, mimari tasarımı konu aldığıda ürettiği bilgi daha çok mimari tasarımın iyileştirilmesi, anlaşılması ya da sistematize edilmesi için araçsallaştırılırken, tasarım eyleminin içerisinde üretilen bilgi genelgeçer ve öznel kabul edilmiş ve bilimsel itibara

³⁴ Thomas Kuhn, birbiri ile rekabet eden farklı bilimsel yaklaşımlara ‘paradigma’ adını vermiştir. Yapısalcı dil biliminden ödünç alınmış olan bu kavram, birçok veri içerisinde aralarında rastlantısal olmayan bir bağıntı olan bir grubu ya da diziyi belirleme, çağırma ve yeniden üretmeye yarayan kural anlamına gelir. Kuhn tarafından belli bir bilimsel geleneğin olguları sorgulamak ve ilişkiler örüntüsünü bağıntılarına göre kümelendirmek için kullandığı açık ya da örtük inanç, kural, değer yargısı ve araçları kapsayacak şekilde daha geniş bir anlamda kullanılmış ve neredeyse adıyla özdeşleşmiştir (Kuyuş , 1982, s. 23). Bilim tarihinde ilerleme sağlayan bilgi atılımlarının bir tür evrensel ölçüt ile değil, kendi içinde tutarlı yaklaşımların birbirleri ile çatışmasından doğan kavramsal devrimlerle gerçekleştiğini belirtir. Devrimlerin gerçekleşmediği zamanlara ‘olağan bilim’ dönemi adını veren Kuhn, devrimlerin bir buhran sonucu ortaya çıktıklarını, bilimsel sorulara aranan cevapların ‘olağan bilim’ paradigmaları tarafından verilemediği zamanlarda Darwin’in evrim kuralına benzer bir mekanizma ile bazı bilim insanlarının başka türlü düşünmeye, bir paradigma değişikliğine eğilim gösterdiklerini, belli başarılarla beraber bir grup oluşturarak yeni bir paradigmayı meydana getirdiklerini tartışmaktadır. (Kuhn , 1982, pp.110-54)

layık görülmemiştir (Groat & Wang, 2002, p.107). Şayet tasarım bir araştırma bileşeni olacak birikime³⁵ sahipse, bilgi-kuramsal temellerini nerede kurmalıdır?

Bu soruna eğilen sosyologlar 1970li yılların sonlarında ilk kez, bilimsel bulguların üretimini yerinde incelemek üzere laboratuvarların içine girerek her türden günlük bilimsel pratiği gözlemlerler. Soruşturmaları, bilimsel bulguların doğal olguların basit 'nesnel' tasvirlerini temsil etmediklerini, daha ziyade, karmaşık sosyal etkileşim süreçleri ile 'inşa' edildiklerini göstermiştir. Dikkatle incelendiğinde, bilim insanının laboratuvardaki meşgalesi, bazı noktalarda atölyedeki mimarın meşgalesini andırabilir (Schumacher, 2001, p.26). Ancak bir araştırma yöntemi olarak mimarlığın fevkaladelikleri, bilimsellikle ilişkilendirilen nesnellik, evrensellik ya da yöntemsellikte yatmaz. Aldo Rossi gibi örneklerin çalışma yöntemlerini bilimsel araştırma yöntemlerinden ayıran şey, öznel yaratıcılıklarında yatar. Mimarlık ile bilimin bu zıtlığına fon olarak kullanılan, 'katı' bilimlerin sözde istisnasız nesnelliği ve evrenselliğine bilim sosyolojisi kuşku ile yaklaşmaktadır (Schumacher, 2001, p.27). Bu görüşe iştirak eden Denise Scott-Brown mimarlığın belli aralıklarla 'bilimcilik' tarafından taciz edildiğini belirtir. Brown, bu duruma karşı sezgisel ve deneysel, değişken, sürprizlere açık bulgu süreçlerine daha kararlı yaklaşan ve hümanist biyolog Lewis Thomas'ın paradigmasını temel alan bir duruş önerir. (Schumacher, 2001, p.27).

Tasarlamak ve araştırmak arasındaki kademeli farklardan fazlası kendisini bu süreçlerin eylemlerinin amaçlarında gösterir³⁶. Yaratıcılığın tahayyülleri ve onunla bağıntılı olan hayal gücü, sezgi ve fikir gibi olgular bireysel tasarlama eyleminin ve tasarımın oluşumunun değerlendirilmesinin araçları olarak ölçüt oluştururlar (Jäger, 2007, p.24). Yaratıcı düşünceler, hayal gücü ve deneyim, bilgi ve duyguların etkileşimi, bilimde olduğu gibi keşif ve icatların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynarlar (Zeisel, 2006, pp.34-36). Yaratıcılık bir probleme ya da göreve alışlagelmemiş, daha evvel düşünülmemiş araçları içeren bir çözümün

³⁵ Son birkaç yüzyıllık gelişmelere bakıldığında farklı disiplin alanlarının yavaş yavaş bağımsızlaşarak kimlik kazanmalarında iki ortak nokta göze çarpar: 1- Sınırları yaklaşık olarak belli bir inceleme alanı 2- Bu alana uygun araştırma yöntemi ve teknikleri. Bu nitelikleri kazanan bir çalışma giderek bağımsızlığını artırarak bilgi üretme gücünü elde etmektedir (Yıldırım, 1973, p.52).

³⁶ Lindsay bilimi insan deneyim ve yaşantısının açıklanması, bir yaratma ve anlama eylemi olarak niteler (Lindsay, 1963, p.7). Bu tanım çok geniş kapsamlı olması dolayısıyla eleştirilebilir. Öte yandan ünlü fizikçi Albert Einstein bilimi düzensiz duyu verileri ile mantıksal düşünme arasında bir uygunluk sağlama çabası olarak (Einstein, 1940), 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Bertrand Russell ise gözlem ve gözleme dayalı akıl yürütme yoluyla önce dünyaya ilişkin olguları, sonrasında ise bunları birbirine bağlayan yasaları bulma çabası olarak tanımlamıştır (Russell, 1997, p.8). Bu tanımların doğayı, yani olgu dünyasını merkez alarak yapıldıkları söylenebilir.

uygulanmasını açılar. Mevcut bulgular, düzenler, eylemsel ve düşünsel problem çözümleri çiğnenerek "yeni" olan yaratılır (Lenk, 2000, pp.75-77).

Tasarıma karşın bilim, ağırlıklı olarak genelgeçerliği kovalar. Campbell, "*What is Science?*" isimli kitabında bilimi herkesin üzerinde hemfikir olabileceği yargıları konu alan bir çalışma olarak nitelendirmektedir. Campbell'in sözü geçen yargılar için öne sürdüğü herkesin üzerinde hemfikir olabilmesi koşulu, öznel ve tek seferlik olguların bilim dışında tutulması gerektiği telkinini içerir (2012 , p.27). Oysa örneğin mimari tasarım, ağırlıklı olarak o ana kadar gerçekleşmemiş olan bir mekânın önceden düşünülmüş ve belirlenmiş bir işleve göre gerçekleşmesini hedefler. Tasarlayan eylemler yapılı-mekânsal yaşam dünyasının biçimlendirilmesine ve değiştirilmesine yönelik ve uygulamaya dönük olarak konumlanır. Makine mühendisliği gibi tasarım ve uygulama ile aynı anda ilgilenen disiplinlerin uygulama odaklı araştırmaları ile bir bağıntısı ve paralelliği bulunsa bile, mimarlığın son ürünü başka bir ağırlık noktasına; tekil bir mimari nesnenin ya da kentsel bağlamın tek seferlik bir durum içerisinde oluşturulmasına odaklanır (Bonsiepe, 2009, pp.16-18).

Tasarım süreci ile üretilen bilginin doğasına dönük soruşturmalar, Glanville'in "*knowledge for*"(mimarlık için bilgi) ve "*knowledge of*"(mimarlık hakkında bilgi) ayrımında içerilir. Glanville bu yolla mimarlık için bilgiyi mimarlık üzerine bilginin yerine koyarak özel bir mimarlık bilgi biçimi belirlemeye çalışmaktadır (Glanville, 1999). Her ne kadar bu ayırım çok isabetli olsa da, tamamen anlaşılabilir değildir. Tasarım bilgisi, her şeye rağmen zihnimizde mimarlık üzerine bilgi üzerinde de temellenir ve önemli bir kısmı da (toplumsal) mutabakatlarla meydana gelir (Mandl & Gerstenmeier , 2000, p.222).

Bertrand Russell, *Felsefe Sorunları*(*The Problems of Philosophy*) başlıklı kitabında bir bölümü, "*knowledge by acquaintance*"(tanıma yoluyla bilgi) ve "*knowledge by description*"(betimleme yoluyla bilgi) olarak tanımladığı iki bilgi türünün farklarını ortaya koymaya ayırır (Russell, 1994). *Tanıma yoluyla bilgide*, herhangi bir iletim biçimi yoluyla edinmediğimiz, dolaysız bir bilgi vardır³⁷. Buna karşılık, *betimleme*

³⁷ "Bir şeyin varlığından, herhangi bir çıkarım sürecinin ya da 'doğru bilgisinin' aracılığı olmadan dolaysız olarak haberimiz varsa onu tanıdığımızı söyleyeceğiz." (Russell, 1994, p.41)

yoluyla bilgi, bir nesnenin tasviri yoluyla edindiğimiz bilgidir³⁸. Bu konuya daha sonraki bir örneği Gilbert Ryle "*The Concept of Mind*" isimli kitabında "*knowing how*" (nasıl yapılacağını bilmek- beceri/sezgisel) ve "*knowing that*" (ne olduğunu bilmek-açık bilgi) arasında yaptığı ayrımı sunar. 'Nasıl bilgisi', insanın açıklayamayacağı örtük bir bilgi türüken, 'ne olduğu bilgisi' iletilebilir türden açık bir bilgidir.³⁹ Bu iki tür olgu, 'beceri' ve 'bilgi' olarak tercüme edilebilir. Mimarlık bilgisine dönük genel tartışma içerisinde sıklıkla bu ayrıma işaret edilir⁴⁰. Benzer şekilde sosyolog Anthony Giddens'in çalışmasında da deneyime yönelik sorgulama, kuramsal ve uygulama bilinci ayırımında yer bulur. Kuramsal olan, sözlere dökülebilen, uygulamalı olan ise dökülemeyen bir bilinci tanıtlar.⁴¹

Buraya kadar tanımlanan ikilikler, araştırma yoluyla edinilen ile deneyim yoluyla edinilen bilgi türleri arasında bir ayırım yapmayı gerektirmektedir. Uygulama tarafından üretilmiş bilgi türlerine verilebilecek bir örnek, Richard Sennett'in 'yapmak düşündürmek', biçimindeki önermesidir (2008, p.8). Sennett'in *kavrayış* olarak nitelediği bu kuram, bir şeyin tinsel ve bedensel kavranışları arasında göze çarpan paralellikleri açıklar (2008, p.203).

³⁸ "Buna karşı, masayı bir fiziksel nesne olarak bilişim dolaysız bilgi değildir; masanın görünüşünü yapan duyu-verilerini tanıma yoluyla elde edilmiştir. Duyu-verilerinden şüphelenme olanağı bulunmamasına karşın, saçmalığa düşmeden, masa diye bir şey olup olmadığından şüphelenebileceğimizi daha önce görmüştük. Masa hakkındaki bilgimin tümüne "betimleme yoluyla bilgi" diyeceğiz. Masa, "şu ve şu duyu-verilerini doğuran fiziksel nesnedir". Bu, masayı duyu verileri yoluyla betimliyor. Masa üzerine herhangi bir şey bilmek için, onun, kendi tanıdığımız şeylerle bağlantısını kuran doğrulan bilmek zorundayız: "Şu ve şu duyu-verilerinin bir fiziksel nesnenin etkisinin sonucu olduğunu" bilmemiz gerek. Bizim, içinde dolaysız yoldan masanın bilgisine vardığımız hiçbir zihin durumu yoktur; masa üzerine bütün bilgimiz, gerçekte, bir doğru bilgisidir ve tam deyişle masanın gerçekte ne olduğu bizce bilinmekte değildir. Biz bir betimleme biliyoruz, bir de bu betimlemenin uygulanabileceği tek bir şey olduğunu, bu şeyin ne olduğunu doğrudan doğruya bilmemekle birlikte, biliyoruz. Böyle bir durumda da bu nesne üzerine bilgimizin betimleme bilgisi olduğunu söylüyoruz." (Russell, 1994, p.41)

³⁹ "Bir şeyin ne olduğuna dair bilgi, açık bir bilgi türü olup, tavsiye, süreç ya da örgütlenmiş kurallar biçimindeki geleneksel bilgi şeklinde ifade edilebilir. Ya da örnek verecek olursak; bir mimar, 4 kişilik bir aile için yapılacak bir evin (geleneksel olarak) kaç metre kare olacağını bilir. Öte yandan "bir şeyin nasıl yapılacağına ilişkin bilgi" açık bir bilgi haline getirilemez. Bu bizim bildiğimiz ama dile getiremediğimiz 'örtük' bilgidir. Mimarın 'nasıl bilgisi' çok sayıda yapıyı planlamak, tasarlamak ve inşa etmekten, kuralların arasında ustaca taktikler bulmaktan, kuralları daha büyük faydalar için tesadüfi ve kendiliğinden alt-üst edebilmesinden edindiği tecrübeden gelir." (Cross, 1980, pp.25-26)

⁴⁰ "Biyo-kimyager ve filozof Michael Polanyi, 1958 yılında ilk kez, sessiz bir bilgi türü olarak 'örtük bilgi'yi tanımlamıştır. Söz konusu olan, ne ifade edilebilen, ne de bilimsel bir araştırmaya dönüştürülebilene bir bilgidir. Burada sözü edilen bilginin birikimi, ya da kümelenmesidir." (Heymann, 2005, p.30)

⁴¹ "Uygulayanların uygulamaları ve bunlara ait uygulama sebepleri üzerine bildikleri şeyler-yani bilinçlilikleri(knowledge-ability)- büyük ölçüde uygulama bilincinde yer alırlar. Bu pratik bilinç, toplumsal yaşamların içerisinde öğrenilen şeyler gibi, uygulayanların üstü kapalı biçimde bildiği ama hiçbirini kuramsal olarak ifade etmek mecburiyetinde olmadıkları şeyleri içerir." (Giddens, 1986, p.36)

Araştırma⁴² olarak mimarlık, müstakil olarak diğer bilgi biçimleri ile kıyaslanamayacak olan türden bir bulgu ve bilgi üretir. Bu sürecin tekil noktası ve aynı zamanda da sonucu 'mekânsal bilgidir'. Bu 'mekânsal icat bilgisi', açıklayıcı, yöntemsel ve koşullu bilgiye kıyasla mimara sürekli yeni durumlar için çözümler üretme yeteneğini kazandırır; deneyimler üzerine kuruludur ve diğer bütün bilgi biçimlerini de şart koşar (Gerber et al., 2010, pp.3-12). Bu türden bir bilgi, tasarım, uygulama, metinler, temsiller ve mekânın manipülasyonu yoluyla oluşur ve ancak belli koşullar altında sözlü olarak iletilebilir. Tasarlayan da bu olayı ancak sınırlı ve belli koşullara bağlı olarak söze dökülebilir. Sürekli üst üste binen ve sabit bir pozisyon benimsemeyen düşünme biçimlerini sözsüz iletişim araçları(çizim, maket, eylem/performans vb. temsil biçimleri) ile bir araya getirilir ve ürünün ortaya çıkmasını sağlarlar. Bu beceriler bir tasarımcıda çok daha fazla gelişmiş olsa da herkes tarafından gündelik hayatta bir miktar kullanılır. Öyleyse söz konusu olan tasarım bilgisi hem özelleşmiş, hem de genelgeçer bir karakterdedir (Gänshirt, 2007, pp.81-195).

Bu düşünceler bizi mimarlıkla üretildiği kabul edilen bilgi ile 'görsel bilgi' arasında paralelliklere götürür. Bu bağlamda söz konusu olan, 'mantıksallığın hegemonyası' altındaki bilginin ayrıcalıklı konumunun kırıldığı, 'simgesel' ve 'resimsel' olana doğru bir sapmadır (Bonsiepe, 2004, p.24). Bu sapmanın hedefi, görüntülerin hem üretilmesini, hem de tüketilmesini mümkün kılan özel bir tür bilginin tanınması ve kabulüdür. Bilgi, temsil yoluyla biçim kazanır, somutlaşır, şekil alır ve kavranabilir hale gelir (Dombois, 2005, p.45). Netice, kendine has bir biçimi olan bir bilgi ya da "görüntüleri kullanabilmek, yorumlayabilmek ve üzerlerine konuşabilmek için görsel bir ehliyet, yani yetenek ya da görgüdür (Rauhut, 2005, p.9). Resim gibi mekân da, hem üretimi, hem de iletimi bakımından, bizim nazarıımızda aynı şekilde bağımsız bir bilgi biçimi olarak anlaşılmalıdır. Philippe Boudon mimarlıkta 'soyut mekânın' yokluğundan söz ederken mimari mekânı terimlerle kavrama ve tasvir etme olanağının eksikliğine işaret eder⁴³.

⁴² Araştırma belirli bir problemi çözmek için gerekli araç ve yöntemleri arama ve bir mekânda belirli bir hedefi/niyeti gerçekleştirme olarak anlaşılmalıdır. Bu niyet, sınanabilir olan/olma iddiası taşıyan bilimsel bir teori ile sağlıklı bir biçimde karşılaştırılmaz. O daha çok kişisel niyetlerden ve mekân programı, teknik ve kanuni kısıtlamalar gibi tanımlı verilerden meydana gelir. (Gerber et al., 2010, p.31)

⁴³ "Mimar, kuramsallaştırırken hep tereddüt eder. Mimar kuramı hep mimari nesnelere kurmanın pratik bir yolu olarak kullandığı için, bu kuramı nesne olarak oluşturmayı neredeyse hiç akıl etmemiştir. Başka disiplinler gerçeklikteki paylarını anlamalarına yardım edecek bir başvuru mekânını yavaş yavaş kavramsallaştırdılarsa da, mimarı ilgilendiren parça büyük bölümüyle somut mekân olduğu için, mimar kendi yordamını bilmesini ve ölçmesini sağlayacak kavramsal bir mekân soyutlayamadı somut mekândan." (Boudon, 2015, p.43)

Nigel Cross, mimarların bilgisinin sadece süreçte değil, aynı zamanda ürünlerinde de mevcut olduğunu vurgulamaktadır.⁴⁴ Ancak süreçte bulunan bilgi, üründe bulunan bilgiden başka bir sınıfa aittir. Süreçteki bilgi izleyicide, 'mekânsal şifre/kural/tüzük' denilebilecek olanın mevcut olmasını şart koşar. Oysa ürün üretim süreci ve enstrümanları hakkında pek az şey sunar ve sembolik okuma gibi sayısız okuma biçimleri üzerinden bilgisini iletir⁴⁵. Mimari tasarım sürecinde yer alan kademelere birçok girdi farklı düzeylerde katılır. Örneğin *düşünüm* esnasında mimarın bilgi ve uygulama dağarcığı kadar arka planı da duruma dâhil olur. Bu arka plan hem kişisel deneyimleri hem de yinelenen mimari yaratım süreçlerinin meydana getirdiği deneyimi kapsar. Bunlardan ilki, mimariye kişisel bakış açısını teşkil ederken, sonuncusu ise mimarlara her yeni tasarım görevinde yapmanın belirli bir deneyimine yeniden başvurabilme olanağı tanır (Gerber et al., 2010, p.24).

2.4 Yöntem: Tarihyazımında Düşünüm

“Mevcut kuramlar zorunlu hakikat konumunu üstlendikçe, hata sürekli kendini olumlar”
(Bachelard, 1938)

Tasarım ve araştırma olgularının dolaylı ve dolaysız farkları, iki etkinliğin aynı eylemde içerilmesinde kavramsal bir yöntem önerisini zorunlu kılar. Tasarım süresince dolaşımda olan, sonucunda ortaya çıkan ve üründe içkin olan bilgi türlerinin yer yer gizil ve kişisel doğası, tasarlayan eylemin kendisine bir mesafe koyarak kendi üzerine düşünmesini, bir tür temaşada bulunabilmesini gerektirir. *Düşünüm (reflection)* kavramı bu noktada önem kazanır. Hermenötik(yorumbilimi) içerisinden çıkmış olan *düşünüm* kökenlerini Hegel ve Kant'ın geliştirdiği bir hakikat arayışı biçiminden alır. *Düşünümsel Modernizm*, Giddens tarafından Modernizmin kendisi üzerine düşünülen kipi olarak nitelenmiştir (Giddens, 1998).

⁴⁴ "Buraya kadar tasarlama sürecinde tasarlayanın bilme biçimlerine yoğunlaştım. Ancak aynı oranda önemli olan bir bilgi alanı daha tasarımın 'ürünlerinde' mevcuttur." (Cross, 2006, p.9)

⁴⁵ "Bu noktada ek olarak Florian Dombois'in İsviçre'deki burs enstitüleri KTI, SNF ve DORE'ye 'araştırma sonuçlarının sözel olmayan ifade biçimlerini' de kabul etmeleri yönündeki talebine dikkat çekmek gerekmektedir. Bunun anlamı 'başvuru biçimlerinin tasarımın özel bilgisine uyarlanmasıdır.' Bu talep, böyle başka biçimdeki bilgileri meşrulaştırmanın ve açıklamanın zorluklarını göstermektedir. (Dombois, 2005, pp.50-51): aktaran (Gerber et al., 2010, p.24)

Düşünüm kendi üzerine düşünme halini, kendini hem nesne hem özne haline getirme edimini işaret eder⁴⁶. Temellerini Frankfurt Okulu atmıştır. İnşa edilmiş bir Marksizmin pozitivizmi eleştirmek üzere araçsallaştırılmasına dayanan *düşünümsellik*, bir ideoloji eleştirisi değil, tutucu Marksizmin rasyonel kiplerinin ideoloji yorumuna⁴⁷ yapılmış bir itirazdır.

Bu eleştirinin en önemli bileşenlerinden biri, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun *habitus*, *doksa* ve *düşünümsellik* kavramlarında içerilir. Bourdieu hemen tüm metinlerinde ideolojinin gündelik yaşam pratiklerine etkiyen işleyişlerini çözümler. *Bir Pratik Kuramı Taslağı* (*Outline of a Theory of Practice*) başlıklı kitabında (1977) ortaya attığı *habitus* kavramı, alışkanlığa dayalı edimlerin anlık ortaya çıkışları esnasında derinlerde kök salmış gizil kurallar ve değerleri yeniden üretmelerini betimler (Eagleton, 2015, p.20). Böylece *habitus* bireyin sosyal edimlerinde kazandığı⁴⁸ ve aynı zamanda oluşumunda rol oynadığı bir dizi kimlik haline gelmiş olur (Leladakis, 2000, p.112). *Habitus* John Searle'ün *eylem halindeki niyet*, Noam Chomsky'nin *derin yapı* kavramlarına yaklaşır (Bourdieu & Wacquant, 2004, p.27).

Bu eylem niyetini içermeyen, yaşantıdan bağımsız, tek başına bir mimarlık bilgisi yoktur. Bir kurgu olarak ortaya çıkan kuram, bir pratik halinde yaşamla uzlaşma

⁴⁶ Fransızca *réflexion* sözcüğü Türkçede "düşünüm" ile karşılanabilirse de, Fransızca sözcüğün köken olarak ifade ettiği bir kendi üzerine dönmüş olma (Lat. re-flectere) anlamını akılda tutmamız gerekir. "Düşünüm (*Reflection*, İng., *Besinnung* Alm.), *Besinnung*, alm. anımsama (*recollection* İng.), düşünüm (*reflection* İng.), irdeleme (*consideration* İng.), düşünüp-taşınma (*deliberation* İng.) anlamlarında kullanılır. *Reflection* İng, Latin dilinde, *reflectere*, geriye eğilmek/geri kıvrılmak/geriye yönelmekten (*to bend back* İng.) türetilir. Sözcüğün anlam bakımından eksiklikleri vardır. Heidegger'in tasarımılamak (*to represent*) veya önüne koymak (*to set before*) anlamlarında kullandığı *vorstellen'e* Alm. yakın yan anlamları uygunsuz bir şekilde kendi bünyesinde taşır ve zihnin kendisini gözlemlemesi imasında bulunabilir. Heidegger'e göre *Besinnung*'un anlamlarından düşünüm; yönelmişlik ve peşinden gitme içeren belirgin bir yan anlamdan yoksundur. Bu sözcük, his (*sinn* Alm., *sense* İng.) ve anlam (*meaning* İng.) ile birbirine dolanmıştır ve aynı zamanda "soruşturmaya değer olan şeye dingin, sakin bir "teslimiyettir" (Heidegger, 1998, p.13) aktaran: (Sayın, 2007, p.4)

⁴⁷ Bunlara bir örnek olarak: "Marksist kuramcı Althusser Marksist felsefeyi "bilgi üretimlerinin kuramı, bilgiyi ise kuramlar-arası bir ilişki olarak görür. Bilimsel kuramsal etkinlikler bilimsel bilgi üretirken-, diğer kuramsal etkinlikler ideolojiktir; ideolojik bilgi üretirler. Althusser, bu farklılaşmayı kuramsallaştırmak için Gaston Bachelard'ın bilimsel bilgi ve toplumun ortak akıl arasında öngördüğü tam ayrışmayı nitelerken kullandığı *epistemolojik kopuş* düsturunu benimser. Buna göre *ortak akıl* dolaysız, epistemolojik engellerle örülü bir halde bulunur ve ideolojiktir. Althusser ideolojinin bir kuram türü olduğunu kabul eder, ancak onu ikincil görür. Gerçeklikle kurulan hayali bir ilişkinin temsili olarak ideolojik kuram, yanlış bir bilinç ya da hata değil bilakis nesnel bir gerçeklik, somut bir pratiktir, ancak bilimin dışında kalan rastlantısal, pratiko-sosyal işlevler tarafından yönetilir. Bu kuram olguları belirlerken onların anlaşılmasına yarayacak kavramları gizler; başkalaşım ya da gelişimden ziyade kendi ideolojik döngüsünün tekrarı haline gelir. Nesnel gerçekte bilimsel bilgisi ancak nesnelere uygun bağlamlarını kurgulamak üzere onların dolaysız varlıkları ile olan bağ kopartılırsa mümkün olabilir. Bu zor engeli aşınca, bilimsel nitelik taşıyan kuramsal pratikler muazzam bir içe-dönüklük, bilişsel bir otonomi kazanacak, doğrulanabilirliklerini kendileri dışındaki bir belirleyicinin onayına sunma ihtiyaçları ortadan kalkacaktır." (Althusser & Balibar, 1971, pp.59-60) aktaran (Hays, 1998, p.112)

⁴⁸ "Öznel beklentilerin ve nesnel şansların diyalektiği, toplumsal dünyanın her yerinde işbaşındadır ve çoğu zaman, birincilerin ikincilere göre ayarlanmasını sağlama eğilimi gösterir" (Bourdieu & Wacquant, 2004, p.121)

sağlamak durumundadır. Yapma/yıkma/yeniden yapma her defasında uygulama olarak tezahür eden bir bilgi alanıdır. Bu bütünlük ise ideoloji çerçevesinde örgütlenir, ortak-kabul haline gelir⁴⁹. İdeolojinin Bourdieu kavrayışındaki önemi kuramsal ve eylemsel olan arasındaki yarığı bünyesinde barındırmamasıdır. Kuramsal ve pratik bileşenlerin önemli roller üstlendiği sanılar, inanılar, bütünler, görüşler, bilgilerin birbirleri ile bağlandığı düzen olarak davranışlar üzerinde yönlendirici etkisi vardır. Söylemsel bir örüntü(Foucault) olan ideoloji, dil sentakslarından oluşmuş bir kuram karakteri taşıırken hem uygulama, hem de kuram arasında bir yerde konumlanır (Uygur, 2012, pp.89-94).

Pierre Bourdieu'ya göre Marksizm'in Kartezyen kavranışı ile ideolojiyi eleştirmek, kuram ile pratik, eylem ile bilinçlilik arasında mümkün tüm etkileşimleri sorunlu hale getirir (Wolfreys, 2000). Bu sorunun aşılmasında kullandığı araçlardan bir diğeri olan *doksa*, genel içeriğinin dışında; bireylerin eylemleri esnasında farkında olmadıkları, pratiklerinin mantığına içkin inançlar seti anlamında kullanılır (Eagleton, 2015, p.221). *Habitus* ve *doksa* kavramları Bourdieu'nün kendiliğinden bilgi ile bilimsel bilgiyi birbirine zıt konumlandırışında bir arabulucu olarak *düşünümselliği* önermesine yol açar (Bourdieu & Wacquant, 2004, p.36). Düşünümsellik araştırmacının *habitusuna* düşünümsel bir karakter kazandırmasıdır. Böyle bir tarihyazımı, "bilimcinin epistem-merkezçiliğine karşı sürekli tetikte kalarak" (McGuigan, 1997, p.54), zanaat niteliğinde bilme biçimlerine olanak tanıyabilir. Karakayalı, Bourdieu'nun düşünümsel yöntemini "nesnelleştiricilikten uzaklaş, ama bilim ve epistemolojiden vazgeçme" şeklinde özetler (Karakayalı, 2007, p.233).

Eleştirel kuram ve bilhassa Bourdieu, bilimselliğe karşı bir bilimsizleşme önermez. Bilimin her türlü nesnel bilgi ile özdeşleşmesine ve öznenin bu bütünlükten dışlanmasına, sosyal hayatın bilim mantığına göre kurgulanmasına karşı çıkar. Toplumun doğa bilimlerine özgü yöntemlerle incelenmesine karşı çıkmak, mimarlıkta bilimsel bilgi ile sözlü olmayan bilginin arakesitinde düşünmeye giden yolda aydınlatıcıdır. Bilgi nesnesi olarak mimarlık, içerdği örtük bilgiyi biçime dönüşmüş içerik olarak barındırır. Burada nesne ile kurulacak ilişkinin yanı sıra, süreç ile kurulacak ilişki de önemlidir. Descartes duyularımıza değil aklımıza başvurarak gerçekleri ortaya çıkartabileceğimizi savunurken, modern düşünce rejiminin imge ile hakikat, duyumsanabilir ve düşünülebilir ayrımını kurgulamıştı. Oysa mimariyi *keşfedebilmek*, içindeki gizil örüntüleri ve bilgiyi açık hale getirebilmek için zihin ile

⁴⁹ Jean François Lyotard bu kabulleri "meta-anlatı" ya da "üst-anlatı" olarak niteler. (2000, pp.11-12)

beden ayrışmasının aşılmasına, çokluklara ve bunların okunabilmesine ihtiyaç vardır. Eleştirel kuram bu anlamda düşünülür olanın duyulur olanın üzerinde kurduğu iktidara vermiştir⁵⁰.

Diana Agrest ve Mario Gandelonas'a göre mimarlıkta bilgi üretimini ele alan kapsayıcı bir kuram, ancak bir kültür içerisindeki farklı pratiklerin aralarındaki geçilmez sınırları sistemli bir şekilde yıkmakla ve farklı kültürlerle, zamandaki farklı noktalara bakmakla mümkün olabilecektir. Jung'un dediği gibi "dışarı bakanlar düş görecektir, yalnız içeri bakanlar aydınlanacaktır". *Episteme* ve *doksa* arasındaki süreksizlik ancak bu türden bir eşzamanlılıkla mümkün olabilecektir (Hays, 1998, p.112)

Hillier olasılığı varlığa, soyutu somuta, biçimi edime dönüştürmek olarak nitelediği mimarlığı anlamak için kuram ile eylem bütünlüğünün düşünümsel dayanağını irdelemek gerektiğini tartışır (Hillier, 1996, p.12). Frankfurt Okulu temsilcilerinden Habermas'a göre kuram, ruhun kendisini evrenin düzenli salınımına içkinleştirilmesi ve benzeştirilmesi için bir araçtır (Habermas, 1993, p.96). Sanatı kendi içinde bir evren olarak değerlendiren Schelling, ifadeden anlama doğru çizgisel bir gidişten söz ederken mimarlık gibi 'plastik sanatlarda' nesnenin sadece ideali temsil etmekle kalmayıp aynı zamanda kendisi olduğunu savunur (Soykan, 2006, p.115). Kuramsal bilginin yaşama pratiği içerisinde değerlendirilmesi amacı ile kuramın pratiğe dönüşümü, Habermas'ın kavramlarıyla 'ilginin yönlendirdiği bilgi' türüdür (Habermas, 1993, p.95), düşünümsel bakış ise böylesi bir bilginin yaşama(bu çalışmada mimari tasarıma, nesnesine ve öznesine), yaşantının koşullarına ait olduğunu ve ondan damıtılması gerektiğini savunur. Düşünümselliğin amacı da öznenen nesneye doğru sanat, nesneden özneye doğru bilim ayrımının ötesinde özne(süje, bilen) ile nesne (obje, bilinen) kopuşunu aşmak olarak görülmelidir⁵¹.

⁵⁰ "Bugün bütün karışıklık, kendini bilmeyen, kendini nesnellikle karıştıran bir öznelikten kaynaklanıyor. – Teoride örtük olarak varsayılan iyilik fikri, düşüncenin zorunlu olarak refleksiyon ânını da içermesi olgusuna dayanır. Bu refleksiyon ânı eylemleri yumuşatır. Tıpkı imgelemin, başka şeylerin yanı sıra, biyolojinin o çok eski zamanlardaki cürümlerinin de ürünü olması gibi -ki bu cürümlerin şeytani veçhesinden soyunmasını sağlayan da yine imgelemdir- teori de anti-mitolojik bir an barındırır bünyesinde. İnsan düşünmeye başladığında artık etrafa körü körüne saldırmaz. Düşünen kişi yumrukla tepki vermez, önüne geleni yalayıp yutmaz. Açlık, hiddet ve saldırma araştırma düşünce yoluyla sokulan bu ara an, her şeyin iyi olacağı inancının kökenini oluşturur. Araçlar amaçlarla karşılaştırılırken, bütün körlüğün ve dolaysızlığın askıya alınmasına vesile olan bir şey çıkar ortaya mutlaka. Doğaya hükmedebilmek için, düşünmek zorundayım. Ama düşünerek, eyleminin nesnesi ile kendi arama, buradan çıkıp her ikisinin de ötesine geçmeye çalışan bir araç sokarım. Bir anlığına durup da avını yiyip yemeyeceğini düşünen vahşinin gestus'u, teleolojik olarak şiddetin sonunu da barındırır." (Adorno & Horkheimer, 2014, p.13)

⁵¹ Özne-Nesne ikiliğini ve bu dönemin diğer düşünce akımları, Ek-1'de açıklanmıştır.

2.4.1 Düşünümsel Pratik(Reflective Practice)

Düşünümün farklı ve araçsal bir kipini, onu teknik akılcılığın bir eleştirisi olarak dolaşıma sokan Donald Schön'ün eylemde düşünüm olgusu oluşturur. Çalışmanın kuramsal şemasının son bileşeni olan *düşünümsel pratik* kuramı, mimarlık ile düşünüm ediminin ilişkilendirilişinde sağladığı kavram setleri bakımından temel bir rol oynar. Schön'ün tanımladığı 'düşünümlü eylem' temellerini eylem araştırması(*action research*) üzerinde temellendiren bir kuramdır. Önceki bölümlerde yürütülen pratik bilgi ve mekânsal bilgi tartışmaları ışığında, belirli bir bilginin eylem süreci içerisinde/sonucunda bilinmesi olarak düşünülebilir.

Schön 1983 tarihli kitabında örtük bilgiye güçlü bir şekilde atıfta bulunmaktadır. Mesleki uzmanlaşmanın epistemolojik kökenlerinde 'teknik akılcılık' ismini verdiği kavramın yattığını savunan bu kuram, mesleki bilginin giderek daha çok uzmanlaşmasının artan bir krize neden olduğunu savunmaktadır. Teknik akılcılık mesleki pratik içerisindeki problem çözme eyleminin bilimsel kuram ve tekniğin uygulanmasıyla katı bir mantıksallık haline hale gelmesi demektir (Schön, 1991, p.21). Bu örgütlü bilgi dağarcığını özelleşmiş, katı bir şekilde sınırlandırılmış, bilimsel ve standartlaştırılmış olarak niteleyen Schön, mesleki bilgideki 'güven krizini' bilgi ile pratiğin bu ayrımı ile ilişkilendirmektedir. Sorun, kesin olarak tanımlanmış olan bilimsel ve kuramsal bir bilginin problem durumlarına uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Bilimsel bilginin uygulanışı, iddia ettiği kadar sistemli olamadığı için mesleki bilgi gizil bir karakter kazanmaktadır. Schön'e göre bu gizemleşme durumu, hem teknolojik programın hem de meslek sahibinin sıra dışı bilgi iddiasının mistik addedildiği radikal bir eleştiri' geleneği doğurmuştur (1991, p.288).

Donald Schön, eylem esnasında düşünüm kavramını düşünümümlü pratik düşüncesinin merkezine yerleştirmiştir. Bu düşünceye göre: "*Bir insan eylem esnasında düşünümde bulunuyorsa pratik düzlem üzerinde bir araştırmacı haline gelmektedir.*" (Schön, 1991, p.68). 'Eylemde düşünüm' teknik akılcılığın yetersizliklerine bir alternatif sunmaktadır. Ancak burada sözü edilen yansıtma/düşünüm biçiminin 'uygulamada öğrenilen üzerine sonradan yapılan düşünümünden' farklı olduğu belirtilmelidir. Birçok insan bir durumu ele aldıktan sonra daha sakin bir anda geriye dönerek eylem ve duruşlarını gözden geçirir ve kendilerini gelecek durumlara hazırlarlar.

Düşünümlü pratik eylemdeki örtük, sezgisel süreçlere ilişkin bir epistemolojidir. Kimi uygulayıcılar belirsizlik, kararsızlık, benzersizlik ve değer çelişkisi durumlarında

düşünümlü pratiği sorunlu duruma uygularlar. Teknik akılcılıktaki, bir görevin yerine getirilişinde amaç ve araçlar arasındaki nedensel ilişkiye karşıt olarak, 'eylemdeki düşünüm' bu ilişkinin doğasını sürekli yeniden değerlendirdiği gibi, araç ve amaçların doğasını da kesintisiz olarak yeniden değerlendirmektedir (Schön, 1991, p.49). Araç ve amaçlar arasındaki ilişkinin bu yeniden değerlendirilişi sorunlu durumlardaki sorunların yeni bir çerçeveye oturtulmasına olanak tanımaktadır (p.68). Dolayısıyla artık odak noktası sadece problem çözümü değil, aynı zamanda onunla eşdeğer bir biçimde problemin tanımlanmasıdır.

Schön önermesini çalışmasının akışı içerisinde örneklendirdiği birçok meslekte alışıldık durumlarla desteklemektedir. Tasarım konusunda verdiği örnek ise bir mimarlık eleştirmeni(Quist) ile bir mimarlık öğrencisi(Petra) arasındaki konuşmadır. Bu meyanda eylemdeki düşünümü tartışırken, mimarlık eğitimine de ışık tutmaktadır. Bu konuşmaya benzer şekilde, tasarımcı ile bir tasarım durumu arasındaki etkileşimi 'düşünümlü söyleşi' olarak tanımlamaktadır. Bu türden bir söyleşiyi protokol adıyla kavramsallaştırmaktadır. Protokolün üç ana boyutu vardır; "tasarım alanı", "sonuçlar" ve "duruş değişiklikleri". 'Tasarım alanı' tasarımcının diline ve eylemlerine yön veren arka planına atıfta bulunur. Her eylem, sürecin sonraki bölümlerine etki eden "sonuçları" vardır. Bu sonuçlara yanıt verirken, tasarımcı, 'düşünümlü söyleşinin' sürdürülebilmesi adına "duruşunu değiştirme" konusunda özgür olmalıdır (Schön, 1991, pp.95-104).

Schön bu protokol biçimiyle, 'teknik akılcılıktaki' araç-amaç ilişkisinin nedenselliğinin yerine 'eylemdeki düşünümün' daha geniş bir kavramsallaştırmasını öne çıkartmayı amaçlamaktadır. Kullandığı protokol tasarımcının örtük bilgisine dayanmaktadır. Yukarıdaki terminoloji ile bu protokolü açıklayacak olursak, ilk kısım olan 'tasarım alanı', problemin tanımlanmasını oluşturur ve tecrübe ile ilgilidir. Her eylemin ilerleyen süreçte bazı sonuçlarını bilmek ikinci boyuttur. Son olarak tasarımcı, önceki eylemlerinin doğurduğu yeni problemlere göre duruşunu değiştirebilmelidir. Tasarımın akışını bu şekilde bir eylemde düşünüm ile yürütebilmek 'tasarımın etki alanlarının', bütün eylemlerin 'neticelerinin' ve 'duruş değişikliklerinin' aynı anda farkında olmayı gerektirir (Schön, 1991, p.79). Bu eşzamanlı 'farkındalık' Michael Polanyi'nin örtük bilgi kuramındaki 'farkındalık' bağlamı içerisinde anlaşılabilir (1964(1969), p.143).

Stephen Newmann düşünümlü pratiğin üç bileşenini tanımlamıştır. Bunlardan birincisi yukarıda betimlenen 'eylem ile bilmektir'. İkinci bileşen ise 'eylemde düşünündür'.

Üçüncüsü ve en karmaşık olanı ise 'eylemde düşünümün kendisinin düşünümüdür'. Newman'a göre Schön bunu birçok biçimde uygulamadaki araştırma ya da düşüncenin kendisine yöneltilmesi olarak karakterize ederek, eylemin ortasında meydana çıkarttığımız kavrayışlarla temasa geçme olayı olduğunu tartışmaktadır. (1999, p.149)

Araştırma ile uygulama arasındaki ilişki de, bilgi ile uygulamanın düşünümlü pratik yoluyla birleşmelerinden ötürü yeniden tanımlanmaktadır. Schön dört farklı tipte düşünümlü araştırma tanımlar. Bunlardan ilki çerçeve analizi, yani sınırların belirlenmesi, ikincisi görsellerin, kategori şemalarının, olayların, öncülerin ve örneklerin analiz edilip tanımlanması anlamına gelen "dağarcık oluşturma araştırması", üçüncüsü görüngüyü araştırma yöntemleri ve kapsayıcı teoriler anlamındaki "eylem bilimi" ve sonuncusu ise eylemdeki düşünümün kendisidir (1991, p.309). Burada bahsedilen "eylem bilimi", eylemdeki düşünümün genelleştirilmesi açısından önem teşkil etmektedir. Böylece mesleki uygulamalarda genel bir tavır haline gelecektir (Schön, 1991, pp.351-53). Düşünüm yoluyla pratik ve araştırma yöntemi, mesleki uzmanlık uygulamalarındaki bilginin üzerindeki gizemi kaldırmaya yönelik bilgi-kuramsal bir çerçeve önermektedir.

Donald Schön'ün kuramı bazı eleştirilere maruz kalmıştır. Örneğin Newmann, pratik bilgiyi daha geniş bir kavramsal çerçeve ile tanımlamayı önerirken, pratik felsefeyi işaret eder. Newmann ayrıca Schön'ün eylem esnasında bilme tartışmalarını Wittgenstein'in dil felsefesindeki anlam üzerine tartışmaları (Wittgenstein, 1953) ile karşılaştırarak bu türden bir bilgiye yanıltıcı akıldan ziyade gözlem yoluyla ulaşılabileceği yönünde çekincelerini dile getirir (Newman, 1999, p.158). Gilroy ise düşünüm ile eylem esnasında bilmenin sonucunda oluşacak bir bilginin, kendisinin de düşünümüne tabi oluşunu eleştirir. Yani düşünüm süreci döngüsel bir sonsuz haline gelmektedir (1993, p.130). Newman ise bunun bir nebze de olsa kabul edilebilir olduğunu, ancak bütün bu değerlendirmenin bir felsefe tartışması içerisinde yer alması gerektiğini savunarak 'düşünümlü pratik' yerine 'eleştirel pratik' (Tomlinson, 1995), veya 'pratik felsefe' (Elliott, 1991, p.51) kavramlarını önermektedir. Her iki kavram da felsefenin günlük sosyal aktivitelerden kopuk, akademik bir disipline dönüşmek zorunda olmadığına işaret etmekteydi (Elliott, 1991, p.51).

Düşünüm kavramının gelişimini, Donald Schön'ün kuramında araçsallaşarak bilgi-kuramsal bir pratik işleyiş halini alış ve bu yönetime yöneltilmiş eleştirileri not ettikten sonra, bu kavramın doktora çalışması içerisindeki kullanımı belirginleşir. Bu olgular

eşliğinde çalışmanın bir sonraki safhasında mimarlıkta tasarım ile kuram ikiliğini kendilerine özgü yöntemlerle aşan mimarlar ele alınacaktır. Bu incelemelerde iki tür düşünüm öne çıkar. Bunlardan ön-etkin ya da önsel düşünüm mimarın uygulamasına temel aldığı kuramsal arka planın oluşturulmasını niteler. Schön'ün kuramındaki çerçeve analizi ve dağarcık oluşturma şeklindeki düşünüm ile benzerlikler taşır. İkinci tür olan etkin düşünüm ise eylem esnasında veya nesne üzerinden bilgi üretimini nitelerken, üretilen bilginin uygulanabilirliğine de işaret eder. Bu kavramın Schön'ün kuramındaki karşılığı eylem bilimi ile eylemdeki düşünüm olacaktır.



3 MİMARLIKTA DÜŞÜNÜMSEL TARİHYAZIMI

Önceki incelemeler ışığında çalışmanın bir sonraki adımını çeşitli dönem ve o döneme ait mimarlıkların, bilgi biçimlerinin ve bilgi-bilimsel konumların temsilcileri olan mimarlara ve etkinliklerine dönük bir *art-okuma* oluşturacaktır. İncelenmek üzere belirlenen mimarlar ait oldukları düşünce dünyası içerisinde şu şekilde nitelenebilirler: Bilginin ve ilerlemenin tanrısal güçler ile taçlandırıldığı yüzyıl başı döneminin mimari temsilcileri içerisinde Jean Prouve; Modern Hareket'in biçimlerin sessizliğine ve tipolojik geleneklere yenik düşmeye başladığı dönemin temsilcilerinden Aldo Rossi; mimarlığın içine düştüğü anlam krizlerinden çıkış yolu aradığı dönemde metafor-temsil-kuram üçgeninde etkin olan Bernard Tschumi; kuram ile pratiğin en belirgin etkileşimini ortaya koyan ve temsilin sınırlarını sorgulayan Peter Eisenman; mimarlığın piyasa dinamikleri ile iç içe geçerek ihtiyaç duyduğu bilgiyi ve meşruluğu kapitalizmin içerisinde türetmeye başlamasını haber veren Rem Koolhaas ile virtüöz mimarlık düsturu ve yeni fenomenoloji temsilcisi, mekânsal bilginin en ezoterik biçimlerini ortaya koyan Peter Zumthor incelenecek olan isimlerdir.

Ele alınan mimarların seçilmesinde rol oynayan etmenlerin başında tasarım pratikleri ile/içerisinde bir değişiklik yaratma motivasyonu taşıyor oluşları ve bu değişiklik arzusunun mesleki etkinlikleri ile bilgi üretmelerini sağlamış olması gelmektedir. Doktora çalışmasının geleneksel tarihyazımına takındığı eleştirel tutum, ele alınan örneklerin kronoloji, üslup, biçim, dil gibi herhangi bir taksonomiye göre 'sıralanmamış' olmalarında gözlemlenmelidir. Buna göre incelenen örnekler tasarım etkinliklerinde izlenen 'yoğunlaşma noktalarına' göre üç başlık altında incelenecektir. Etkinliklerinin son kertesinde ortaya çıkan bilginin örtük doğası, kuram ile aralarına koydukları belirgin mesafe nedeniyle Zumthor ve Prouve *tasarım-uygulama ile düşünüm*; metinsellik, temsil, kuramsal temeller ve sınır ihlalleri ortaklığında/ayrışmasında Eisenman ve Tschumi ise *temsil-kuram ile düşünüm* başlığı altında incelenecektir. Son başlık ise geleneksel tarihyazımında bir arada sınıflandırılması olanaksız iki ismi, Rem Koolhaas ve Aldo Rossi'yi *araştırma ile düşünüm* kavramı altında inceleyecektir. Yürütülen soruşturmalarda araçsallaşan *ön-etkin düşünüm*, *etkin düşünüm*, *araştırma*, *uygulama*, *tasarım* ve *bilgi* kavramları

genelgeçer anlamları ile değil, daha önceki bölümlerde açıklanan kabuller ve arka plan soruşturmalarındaki içerikleri ile kullanılmıştır.

3.1 (OTONOM –ARAÇSAL) ARAŞTIRMA İLE DÜŞÜNÜM

Aldo Rossi'nin mimarı otonom bir araştırmacıya dönüştüren yöntemi ve Rem Koolhaas'ın verili kentsel bağlamları faydacı bir kavrayışla sloganlara/senaryolara/reklamlara dönüştürerek araçsal bir soruşturmaya tabi tutuşu, bu çalışmada *ön-etkin düşünüm* diye kurgulanan kuramsal arka plan oluşturma çabası çevresinde iki mimarın mesleki etkinliğini buluşturmaktadır. Farklı dönemlerin ve farklı kavrayışların bu renkli özneleri, etkinliklerine öndeyiler meydana getirmek için mimarlık pratiklerinin soruşturan bileşenlerine düşünüm düzleminde işlerlik kazandırırken, amaçları birbirlerinden son derece farklıdır. Koolhaas'ın pragmatist kavrayışlarının, eleştirel kuramı aşmaya yönelik aşındırıcı girişimlerinin bir tarihyazımı pratiği içerisinde kullanılması, belki de Tafuri'nin "araçsal tarihyazımı" diye nitelediği etkinlik ile uzaktan benzeştirilebilir. Diğer yandan Rossi'nin otonom araştırmacı mimarı, kentin mimarlığını sonraki mimarlıklar için çözümlerken hem bir biçim dili kurar, hem de kendi özelinde bir yöntem arar. Her iki mimarda da *ön-etkin düşünüm* güçlü bir şekilde öne çıkar. Koolhaas'ın "büyüklük" ve "yoğunluk" gibi arayışları, Rossi'de "kalıcılık" "anıtsallık", "otonomi" kavramları başka amaçlarla, ama benzeşen kavrayışlarda araçsallaşırlar.

3.1.1 Aldo Rossi: Şehrin Mimarlığı

1968 olayları, Vietnam Savaşı ve Saigon Saldırısı tüm dünyayı değiştirdiği gibi mimarlığın kavranışını da değiştirir. Modernizmin ürettiği yarılmalar, ilerleme takıntısı ve tek-tipleştiriciliklerin ideolojik boyutu artık tüm belirginliğiyle açığa çıkmıştır. Dada esinli Sitüasyonist-Enternasyoneller Guy Debord, Adorno ve Horkheimer'in öğretileri eşliğinde modernizm doktrinin tahtını sallamaya başlarken, Marksist kuram, William Morris'in anti-endüstrileşme sloganları ile Herbert Marcuse'nin ortaya koyduğu teknokratik anksiyete arasında titreşerek gidip gelen bir aşındırıcılık ile teknolojik ilerleme şiarına oldukça kuşkulu yaklaşıyordu (Mallgrave & Goodman, 2011, p.22). Artık kopuş ve yarılmaları aşma arayışı iyiden iyiye gün yüzüne çıkmış olsa da, Modern Hareket'e karşı kolektif bir cephe savaşından henüz söz edilemez. Daha ziyade birden çok cephede yürütülen ve farklı, hatta yer yer örtük, yer yer Modern

Hareket'in yöntemleri ile örtüşebilen, onun kılığına girebilen, algıyı bozunduran ve bir üst-anlatıyı olanaksız kılan çok kanallı bir söylem ve kuram dönemine girilmiştir. Bu dönemin erken dönem yazınsal ürünlerine bakıldığında hiçbiri modernist geleneği bekleyen kırılmaya işaret etmez. Ancak mimarlığın içinde bulunduğu anlam krizi⁵² Rossi gibi postmodern mimarlarda yeni arayışlar olarak karşılık bulur.

Düşünüm(ön-etkin)

1931 Milano doğumlu Rossi, kendi kuşağının en etkili mimarlarından ve kuramcılarında biri olarak kabul edilir⁵³. Milano Politeknik'teki mimarlık eğitimine devam ederken Ernesto Nathan Rogers'tan *Casabella-continuita* dergisinde yazmak üzere davet alır. Dergideki etkinliği boyunca toplam 31 makale kaleme alır, bunların içerisinde kitap incelemeleri, tarihe ve farklı gündem maddelerine ilişkin dosya yazıları gibi geniş bir yelpaze bulunur. 1959 yılında doktorasını tamamlar ve Milano'daki bürosunu açar. 1960 yılında akademik kariyere adım atar, 1965'te mezun olduğu üniversitede çalışmaya başlar⁵⁴. Bu yılların ilk döneminde mimari üretimi düşüktür; Adolf Loos esinli Villa ai Ronchi(1960) ve Segrate şehir meydanındaki anıtsal süs havuzu (1965) ortaya koyduğu yapıtların en önemlileridir. Bu anıt, geniş silindir ayakları ve öne doğru kabartılmış üçgen alınlığı ile Rossi'nin temel biçimlere olan ilgisini ve Marc Antoine Laugier'in sadeliğe dayalı geleneğine duyduğu yakınlığı haber verir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.24).

Rossi'nin kapsamlı mimari külliyatının temelini, yayımladığı metinlerde ele aldığı mesleki araştırma, bulgu ve bilgi biçimleri oluşturur. Bunun önemli bir kısmını *Casabella-continuita*'daki yazın faaliyetleri oluşturur. Rossi'nin etkinliğindeki dönüm noktası 1966 tarihinde yayınladığı "Şehrin Mimarisi" [İt. *L'architettura della citta* (1966), İng. *Architecture of the City*(1982)] isimli kitabıdır. 1981 yılında ise "Bilimsel Bir Yaşamöyküsü"(İt. *Autobiografica Scientifica*; İng. *A Scientific Autobiography*) başlıklı kitabı yayımlanır (Rossi, 1981).

⁵² Mimarlığın anlam krizi için çalışmanın sonundaki EK-1'e bakılabilir.

⁵³ Rossi 1990 tarihinde Pritzker Mimarlık Ödülü'ne layık görülmüştür. Yazdığı kitaplar ve ürettiği yapılar, üniversitede verdiği dersler ile kendisinden sonraki çok sayıda kuşağı etkisi altına almıştır.

⁵⁴ Aldo Rossi 1963'te Arezzo Kentsel Tasarım Okulu'nda Ludovico Quaroni'nin asistanlığını yapmaya başlar, devamında kariyerini Venedik Mimarlık Fakültesi'nde Carlo Aymonino'nun asistanı olarak sürdürür. 1970 yılında Milano'daki kadrosu kalıcı hale gelir, 1972-74 yılları arasında da ETH Zürih'te misafir öğretim üyesi olarak çalışır. Bu dönem yeni-rasyonalist mimarlık kuramını kamuya açıkladığı dönemdir. 1975 yılında Venedik Üniversitesi'nde tasarım bölümünün başına geçer ve ABD, Japonya gibi ülkelerde eğitim faaliyetlerinde bulunur. İki ünlü kitabının yanı sıra 1976'da "La citta analoğa"(Analog Şehir) isimli güçlü bir metin de yayımlamıştır (Mallgrave & Goodman, 2011, pp.23-27).

Şehrin Mimarisi'nin henüz giriş bölümünde kentsel artifaktlar ve kent kuramı ele alınır ve Rossi'nin kenti farklı mimarlıkların toplamından oluşan bir resim olarak değil, bizzat mimarlığın kendisi olarak gördüğü gözlemlenir. Rossi şehri mimari bir kurgu olarak görür ve oluşumunu kapsayan zaman içerisinde yavaşça inşa edildiğini, farklı etmen ve aktörlerin etkisiyle kolektif bir artifakt olduğunu savunur. Rossi, özel ile evrensel, bireysel ile kolektif olanın karşıtlığında şehrin ve yapısının özünü mimarlığında görür. Böylelikle tipolojik araştırma ile mimari tasarımı birbirleri ile karşılaştırır, analiz ile tasarım arasında bir etkileşim meydana getirir ve tarihsel olmayan, nesnel kural ölçütlerini izleyen bir bilimsellik iddiasında bulunmuş olur (Lampugnani, 2003, p.51).

Aldo Rossi'nin "Bilimsel Bir Yaşamöyküsü" (*A Scientific Autobiography*) başlıklı kitabı ise kendi kişisel gelişiminin mimari üretimi için ne anlama geldiğini ortaya koyar. Aldo Rossi'nin deneyim dağarcığı sözü geçen yazılı metinlerden, çizimlerinden ve son olarak inşa edilen kendi yapıları üzerine yürüttüğü düşünüm süreçlerinden oluşur. Bu çok katmanlı etki seçkisi bir gerilim alanı yaratarak çalışmalarının tamamına homojen bir yorum getirilmesini neredeyse olanaksız kılar.

Rossi'nin çalışmalarını iki ana ve bunlardan ikincisinin devamı niteliğinde olan bir üçüncü alt dönem içerisinde ele almak, onun tasarım ile araştırma arasında kurmaya çalıştığı etkileşimin daha net incelenmesini sağlayabilir. İleriki kısımlarda Rossi'nin iki büyük kitabı ve akademik etkinliği esnasında onu deneyimleme şansı bulan öğrencilerin yorumları kadar yaptığı yapılar ve teşkil ettikleri anlam, çeşitli isimlerle beraber ürettiği çalışmalar ve bunların mimarlık kuramı ve pratiği için getirdiği değişiklikler ele alınacaktır. Her ne kadar Rossi'nin etkisi dünya çapında hissedilmiş olsa da ETH dönemine odaklanmak kuramcı, mimar ve eğitmen olarak Rossi'nin ürettiği bu etkinin bilgi, deneyim ve tasarım kesişmesindeki bir fragmanını inceleyerek araştırmanın edinmek istediği bulguları ortaya çıkartmasını olanaklı kılacaktır.

Rossi'nin kuramsal ilişkisi İtalyan rasyonalizminin yanında Antik Roma ve modern tasarım prensipleri ile de yakından ilişkilidir. Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri ve Ernesto Nathan Rogers gibi etkilerine maruz kaldığı isimlerin yanı sıra mimarlık düşüncesinin gelişim ve dönüşümünde rol oynayan sergi ve etkinlikler gibi dönüm noktaları da yer yer bu incelemeye dâhil olmak durumundadır.

İlk Dönem

Rossi'nin *Şehrin Mimarisi* başlıklı kitabı 1960lı yılların durgun olan kuram dünyasına taze bir nefes getirir (Rossi, 1982). Bu araştırma birden çok (çoğunlukla da Marksist) öncüyü takip eder; Giuseppe Samona, Leonardo Benevolo ve Aymonino bunlara

örnek olarak nitelenebilir⁵⁵. Birçok Fransız coğrafyacının çalışmasını referans alan çalışma, dönemin modern plancılarının gelenek ve inançlarına güçlü savlar ile karşı çıkar. Rossi'nin misyonu kendisinin de sonradan dile getirdiği gibi "zamanüstü bir tipolojiye ait sabit kanunları" aramaktan başka bir şey değildir (1981, p.15).

Aldo Rossi kitabında özel olarak Avrupa kentlerine odaklanır. Bu kent mimari bileşenleri ve kültürel fizyonomisi ile açıklanır. Böylesi bir vurgu her kenti deneyimlenen "bilinci" ile dolduran "artefakt(insan yapımı nesne)", "kalıcılık", "anıt", "hafıza", "yer" gibi çeşitli eleştirel kavramların meydana çıkartılışına olanak tanır. Kentsel artefaktların yapısı ya da tekillikleri, sanat ile ilişkileri, tipoloji soruları çalışmanın farklı başlıklarında karşımıza çıkarken anıtlar ve kalıcılık düşüncesi kuramsal boyutları ile incelenir, işlevselcilik ve Modern mimarlık doktrinlerine sert eleştiriler yöneltilir (Rossi, 1982).

Bir bütün halinde bunlar bir kenti oluşturan temel bileşenlerdir ve onun akan zaman boyunca kalıcılığını koruyabilmesini sağlarken ritüellerine kaynaklık ederler. Tipoloji kavramı Rossi'nin savının merkezinde yer alır. Bu anlamda "tip", kavramını "bir şeyin kopyalanmasına ya da mükemmel taklit edilmesine olanak tanıyan imgesinden ziyade bir elemana ilişkin, bir ögenin, sonradan üretilecek modele kural olacak tasavvuru" olarak tanımlayan Neo-klasist mimar Antoine Chrysostome Quatremere de Quincy'nin izinden gider⁵⁶. Zaman-ötesi kentsel tiplere dönme gerekliliği, Rossi'nin hem Atina Şartları'nın tasarım pratiklerine hem de "naif fonksiyonalizm"e karşı önerdiği başat savı haline gelir. Rossi'ye göre bunlardan ikincisinin savunucuları mimari biçimi otonom değerinden mahrum bırakarak tasarımı bir mekân organizasyonunun program şemasına indirgermişlerdir. Rossi bu düşüncüyü (Max Weber'i anıştırarak) kentsel tasarımın ticarileşmesine benzetir. Bunun karşısına yerleştirilen geleneksel tip ise tarihsel değerlendirmelerin yeniden mimari tasarım içerisinde yer almasına olanak tanır ki bunlar Rossi'nin düşüncesinde mimarlığın "özü" bakımından hem hayatidir hem de ona en çok benzeyenlerdir. Rossi endüstri öncesi ya da 18. yüzyıl kentsel tasarım strateji ve biçimsel diline dönüşü açık bir biçimde dile getirmese de, örtük bir biçimde ima eder. Bu, kendisini takip eden mimarlar tarafından ileriki dönemlerde geliştirilecektir (Mallgrave & Goodman, 2011, pp.23-27).

⁵⁵ Giuseppe Samonà, L'urbanistica e l'avvenire della città (1959), Leonardo Benevolo, Le origini dell'urbanistica moderna (1963), and Carlo Aymonino, La città territorio (1964), La formazione del concetto di tipologia edilizia (1965), and Origini e sviluppo della città moderna (1965)] aktaran (Mallgrave & Goodman, 2011, p.25)

⁵⁶ (Rossi, 1981, p.41): Rossi bu tanımları Quatremère de Quincy'nin Dictionnaire historique d'architecture (1832) isimli eserinden alıntılar.

Rossi kitabı ile mimari kent analizine hassas biçimde kurgulanmış bir temel önerir ve bu önerisi mimari tasarım pratiğinde başat bir araç haline gelir. Mimar kent içerisinde otonom bir araştırmacıya, kent ise mekânsal bilginin kaynağına dönüşür. Bu bilgi, mimari ölçütler içerisinde belli kabuller ile iletilebilir ve sınanabilir bir hal alır. Aldo Rossi, *Şehrin Mimarisi* ile tüm zamanlar için geçerli bir kaynak üretmeye çalıştığını, savaştan önce karşılaşma alanını gezen bir komutan gibi konu üzerine bulabildiği tüm kitapları okuyup, tüm Avrupa kentlerini yaya gezip tipolojilerini ve kuramını meydana getirmeye çalıştığını anlatır (Rossi, 1981, p.30). Mimarlık için bir otonomi talep ederken tasarım özgürlüğünü korumak Rossi için esas teşkil eder. Yöntemi bağlayıcı değildir, kişisel algı ve yorumu özgür bırakır⁵⁷.

Tasarım

Şehrin Mimarisi'nin yayımlandığı 1966 yılında, Aldo Rossi Giorgio Grassi ile beraber San Rocco Konutları için açılan yarışmaya hazırlanıyordu. Bu proje onun büyük ölçekli tipolojik çalışmalarının ilk örneğidir.

1969 yılında Aymonino, Rossi'yi ilk büyük işini, Gallaratese isimindeki Milano'nun hemen dışında yer alan büyük konut yapısını tasarlaması için davet eder. Rossi bu davete koridorlu, son derece sert bir prizmatik tasarım ile karşılık verir. Tafuri Rossi'nin De Chirico'yu andıran esinlenişinden etkilenmiştir. Yapıyı "zaman tarafından terk edilmiş, mekânlarda hareketsizleştirilmiş" diye nitelerken, "geometrik bloğun kutsal hassasiyetini, ideolojiyi ve yeni bir yaşam stili öneren tüm ütopyaları aştığı" için neredeyse övmektedir (Tafuri, 1989, p.136) (Tafuri, 1998, p.163). Rossi'nin biçimsellikten özverili fedakârlığı, ya da daha doğrusu vazgeçışı, mimarın başka dünyalara aitmiş gibi duran ve çok övgü alan San Cataldo Mezarlığı'na yaptığı ekte kullandığı ilkel tipoloji ile daha da ileri taşınır. Burada biçimlerin antik sessizliği Rafael Moneo'nun sözleri ile "artık soğuktan korunmaya ihtiyacı olmayan" insanlar için biçilmiş bir kaftan gibidir (Moneo, 1998).

Grassi de Rossi'nin izinden giderek 1967 yılında, *La costruzione logica dell'architettura*(Mimarlığın Mantıksal İnşası) isimli kitabı ile rasyonalizmin soykütüğünü ortaya koyuyor, "mimarlığın bilimsel araştırmaya tabi tutulup

⁵⁷ "Bu yolla düşündüğüm zaman şunu anlarım; kendilerini ve kendilerini anlatmak için kullanacakları işleyiş biçimlerini ifade etmek üzere karşımda olan nesnelere özellikle ilgimi çekerken bir şeyin gerçekleşmesi için gerekli olan operasyonların normal akışına engel olan başka bir karanlık mekanizmanın varlığının da gayet farkındayım. Bu özgürlük problemine ait bir durumdur; benim açımdan bu özgürlük meslekte de geçerlidir. Tam olarak nasıl bir özgürlük olduğunu bilmiyorum ama onu ayakta tutabilmek için daima imkânlar bulmayı başarabildim." (Rossi 1981 s.17)

bileşenlerinin akılcı ve iletilebilir bir temelde sınıflandırılmasını" öneriyordu⁵⁸. Rossi ile Grassi'nin bu çabaları mimarlığa biçimsel tipolojileri bağlamında bir denge kazandırmayı hedefliyordu. Böylelikle 1967 yılında İtalyan kuramına yeni yönünü verecek temeller atılmış oldu. Geriye bir tek bu temele politik bir nitelik kazandırmak olmuştu. 1968 olayları bu ihtiyaca en uygun cevabı vermiş olur⁵⁹. *Şehrin Mimarisi*'nde ortaya konan kuramsal bileşenler Rossi'nin bu dönemde ortaya koyduğu projelerinde gözlemlenir. Tipoloji, kalıcılık ve kolektif hafıza gibi olguların yanında tarihsel referansları çağdaş biçimlere büründürerek tasarım yöntemine dâhil edişi yaklaşan ikinci döneminin habercisidir.

Düşünüm(etkin)

Rossi bu nitelikteki tasarımlarını açıklama şansını 1973'te gerçekleşen 15. Milan Triennial'inin küratörlüğünü üstlendiğinde elde eder. Sergi, bir mimarlık panayırı olarak birçok genç tasarımcıya ün kazandırırken, içinde barındırdığı en önemli etkinlik, "*architettura razionale*" (rasyonel mimarlık) ismini taşıyan ve artık bir manifesto halini alacak olan sergi kataloğunun bizzat kendisidir.

Rossi polemiği bizzat kendisi başlatır ve tipolojiyi ile rasyonalizmi bugünkü karmaşık sorunlara verilmiş muğlak cevaplardan ayrı bir yere koymaya, "daha somut bir çalışma biçimi" olarak nitelemeye girişir⁶⁰. Kataloğun en can alıcı noktası Massimo Scolari'nin "*Avanguardia e nuova architettura*" (İng. *Avant-Garde and New Architecture*, Tür. *Avangart ve Yeni Mimarlık*) isimli makalesidir. Scolari yeni rasyonalist hareketi tarihsel olarak konumlandırmaya çalışarak ona *La Tendenza* (İng. *trend*, Tür. *eğilim/akım*) ismini veriyordu. Scolari bu yeni eleştirel hareketin izlerini 1960lı yıllarda İtalya'da ortaya çıkan kent tartışmalarına, *Casabella Continuita* ile Rossi, Ernesto Rogers ve Vittorio Gregotti'yi de barındıran Milano Politeknik mimarlık çevrelerine kadar geri götürür. Eğer Rossi'nin 1966 tarihli kitabı *La Tendenza* için kader anı ise, 1968 politik olayları bu konuları mercek altına getiren olgular olmuştur.

⁵⁸ Grassi'nin tipolojik el kitabı, esin kaynağını 17. ve 18. yüzyılda yayımlanmış benzer kitaplardan (Pierre Le Muet, Charles Etienne Briseux ve Roland Freart de Chambray) alır ancak biçim araştırmalarını Heinrich Tessenow, Ludwig Hilberseimer ve Alexander Klein'in konut ve kentsel tipolojilerine yakın konumlandırır. Bu isimler o zamanlar az bilinen erken modernistlerdendi. (Grassi, 1967, pp.11,107)

⁵⁹Buna aracılık eden isim ise Manfredo Tafuri'den başkası değildi. Aynı yılın başlarında Venedik'e taşınmış, Istituto Universitario di Architettura di Venezia'daki yönetimi devralmaya hazırlanıyordu. Venedik'teki kurum, kentin ünlü mimarlık okuludur. Birkaç yıla kalmayacak, Rossi ile Tafuri Milan-Venedik arasında gidip gelen kuramsal bir aks oluşturacaklardı. Tafuri'nin yayımlanan erken dönem metinleri için bkz. (Ciucci, 1995) aktaran (Mallgrave & Goodman, 2011, pp.27-29)

⁶⁰ Kataloğun diğer bir bölümü Ernesto Rogers, J.J.P. Oud, Adolf Loos, J.A. Ginzburg, Giorgio Grassi ve Hans Schmidt'in metinlerinden kısımlar içeriyor, hepsi de güncel tipolojik tartışmaların esin kaynağını 1920li yıllarda bulduğunu destekleyerek savı güçlendiriyorlardı (Rossi, 1973, p.17).

Bu dönemde Tafuri'nin mimari otonomideki ısrarı, onun da *Tendenza*'nın en tutkulu savunucularından biri olarak görülmesi ile neticelenir (Scolari, 2000, pp.133-34).

Rossi'nin tipolojik yaklaşımları bir öze dönüştürme çabaları hem yeni avangartın mimarlık kuramına kabul edilmeyişini hem de mesleğin burjuva kirlenişinin mimarlığın küresel ölçekte yeniden keşfi ile aşılma anını simgeler (Scolari, 2000, pp.136-37). Bu doğrudur, çünkü Rossi'nin asal biçimlerden oluşan sessiz nesnelere dünyası da tıpkı Tafuri'nin tarihyazımı gibi⁶¹, artık teknolojik ilerleme bağlamında düşünce yürütülmesine izin vermemektedir ve mimar herhangi bir Modernist kaynağa yönelirken artık kuşkusuz daha seçici olmak zorundadır. Bu ideolojik arka kapı Doğu Almanya'nın yeni kenti Halle ve Berlin'deki Karl-Marx-Bulvarı gibi planlama tipolojileri ile kendine yer bulur (Mallgrave & Goodman, 2011, p.29). Bunların kazandıkları çağdaş meşrulukta tasarımların politik renginin rolü yadsınamaz. Daha genel anlamda *La Tendenza* özel biçimlerden ziyade tarihsel tiplere olan sıkı bağları, kente odaklanması, kentsel morfolojisi, anıtsallığı ve tabii ki Platonik biçimleri ile nitelenir⁶².

Rossi kuramsal ve pratik etkinliğini başlattığı kamusal tartışma ile taçlandırarak mimari tasarımın kendisini kavrayışında ve bilgi üretmesinde ideal bir düşünüm biçimi geliştirmiş olur. Dönemin felsefi ve politik ortamının da buna uygunluğu mimarın ürettiği bilginin kolektif bir tarihyazımına konu oluşuna yol açar.

İkinci Dönem

Rossi, *Şehrin Mimarisi'nin* yayımlanışının üzerinden yaklaşık yirmi sene sonra *Bilimsel Bir Yaşamöyküsü* başlıklı kitabını 1981 yılında basıma sunar. İtalyan mimar kitabında mimarlık ile yüzleşmesine ışık tutar ve tasarım yaklaşımlarının nasıl değişiklikler geçirdiğini anlatır. Bir paradigma değişikliği söz konusudur. Tasarım

⁶¹ Tafuri 1973 yılında yayımladığı "Mimarlık ve Ütopya" [İt. Progetta e utopia (Tafuri, 1973), İng. Architecture and Utopia (Tafuri, 1976)] başlıklı popüler kitabında kullandığı Rorschach-vari inceleme yöntemini Max Weber, Walter Benjamin ve Karl Mannheim'ın sosyoloji kuramları ile güçlendirirken, arkadaşı Massimo Cacciari'nin "negatif düşünce" düsturunu da dışarıda bırakmamıştır. Bu yeni ve bunaltıcı ışık altında Dada'nın "değerlerin kutsallığını kirletişini" ya da Benjamin'in "auranın sonunu" ilan edişi gibi olgular, "yıkıcılıkları, olumsuzla yüzleşme becerisini göstererek sınırsız bir gelişim potansiyelini ortaya çıkartan bir tahliye vanası görevini üstlenecek tamamen başka türden bir rasyonalizmi" doğurduğu için, artık irrasyonel süreçler olarak değerlendirilemezler (Tafuri, 1976, p.56). Dönemim serpilen iki tasarım stratejisi de-göstergebilim ve kompozisyon biçimciliği- kapitalin tam tahakkümü altında oldukları için devrimcilik anlamında başarısızlığa mahkûmdurlar. Eğer göstergebilimin sembolizm arayışı mimarlığın anlamını çoktan yitirmiş olduğunu apaçık kabul etmeksé, New York Beşlisi gibi mimarların biçimci yaklaşımları da benzer şekilde ticari pazar güçleri tarafından tüketilme kaderlerinden kurtulamazlar. Mimarın ve eleştirmenin bu durumda oynayabileceği tek bir rol kalır: anakronik "tasarım umutlarının" hayatta kalmasını sağlayan yanılısamalar rolündeki "basiretsiz ve etkisiz efsaneleri ortadan kaldırmak" (Tafuri, 1976, p.182). Böylece mimarlık, şimdi belki de postmodernlerin önerdiğinden daha da gaddar bir biçimde, insan çabasıyla dünyayı daha yaşanabilir bir hale getirme düşlelerinden tamamen yoksun bırakılır.

⁶² Scolari bu savını desteklemek için Gregotti'nin Orientamenti nuovi nell'architettura italiana (New Directions in Italian Architecture) başlıklı 1969 tarihli kitabını alıntılar (Scolari, 2000, p.127).

pratiğinde bilgi ve deneyim kavramları çok daha belirgin ve sık yer bulmaya başlamıştır. Kitap mimarın geç dönem çalışmalarına ışık tutarken, bu çalışmalarda hüküm süren analogi yöntemini açıklamaya koyulurken Rossi'nin üniversitedeki öğretim etkinliklerini de içerir. Kişisel duygu dünyasının tasarımı belirleyen bir bileşen olarak mimarlığa dâhil edilişi bir altlık oluştururken analogi yöntemi bu duyguların kör ediciliğine karşı bir tür nesnellik önlemi olarak vazife görür (Rossi, 1981, p.57):

“Belki de sadece analogilerden; kendini başka şeyler ile tanımlamaktan oluşan tasarım, tekrar kendisine geri dönecektir[...]. Tasarım, bağıntılardan, hatıralardan, görüntülerden oluşan bu ağı takip eder, ama son raddede şu ya da bu çözümü ortaya koymak zorunda olduğunun farkındadır. Bir tarafta benzetilen, gerçek ve karanlık bir nesne olarak varlığını sürdürür; çünkü üzeri, benzeyen tarafından örtülmüştür.”

Bu analogileri giderek daha fazla ve her seferinde daha güçlü bir biçimde tasarım pratiğine dâhil eden⁶³ Rossi, farklı disiplinlerle mimarlık arasında türettiği mecazlarla mimari eserlerde içkin olan enerjinin şeylerin farklı deneyimlenmesi için hareket alanı yarattığını öne sürer. İtalyancadaki *tempo* sözcüğünün hem kronoloji hem de atmosfere karşılık gelen ikili anlamından hareketle onu malzeme ve enerjiden türeyen potansiyel bir düzenleyici kural addederek her yapımda mevcut bulunduğunu tartışır⁶⁴. Rossi'nin bu döneme kadar süren etkinliği farklı, ama birbirleriyle etkileşen iki düşünce içermesi bakımından önemlidir. Mimar ilk döneminde mimarlık disiplinine tekrar bilimsel bir temel kazandırmaya çalıştığını, ikinci kerte de ise mimarlığı çözümlenerek ya da unutmaya çalışarak bu iki durum arasında bir akrabalık yaratmayı amaçladığını belirtir. Buna göre mimarlığı gerçek özü ile ortaya koymak demek problemi bilimsel bir biçimde ortaya koymak ve onu avangart düşüncenin geçen yıllar içerisinde biriktirdiği her türlü üst-yapıdan, anlatıdan, retorikten ve sloganlardan arındırmak demektir. Rossi mimarlığın içinde bulunduğu söylenceleri, efsaneleri her seferinde biraz daha çözümlenerek onu tekrar uygulamalı sanat ve mühendislik sanatı arasındaki konumuna yerleştirmek gerektiğini tartışır (Rossi, 1981, p.149).

Rossi'nin *Bilimsel Bir Otobiyografi* kitabından sonra gelen ve ikinci döneminin devamı niteliğinde olan üçüncü tasarım dönemi daha ziyade kendisini alıntıladiği bir etkinliği

⁶³ “Böylece bunlar beni, benim için ilk olarak birbirine işaret ederek nesneye yakınlaşan olasılıkların ve tanımların sahası anlamına gelen analogi düşüncesine yaklaştırdı. Birbirlerini tren makası gibi kesiyorlardı.” (Rossi, 1981, p.149)

⁶⁴ Burada ilginç olan, Max Planck'ın Rossi'ninki ile aynı ismi taşıyan biyografik eserinde bahsettiği 'enerjinin korunumu yasasının' mimarı derinden etkilemiş olmasıdır. Max Planck A Scientific Autobiography ismini taşıyan 1948 tarihli eserinde, bir duvar işçisinin büyük bir güç harcayarak bir evin çatısına taşıdığı taşın, yeni yerinde barındırdığı potansiyel gücü sınırlama olmaksızın izleyene aktardığını, ancak günün birinde yerinden kurtularak yere düştüğünde bu durumun ortadan kalktığını tartışır (Planck, 2007); aktaran (Haepke, 2013, p.54).

niteler. Geç dönem projeleri bir nevi ikinci dönemde ortaya koyduğu kendi biçimsel vokabülerinin yeniden üretimidir. Bunlar içerisinde en önemlileri *Internationale Bauausstellung-IBA* fuarı için 1987 yılında Berlin’de gerçekleştirdiği yapılarıdır.

Uygulama

Rossi'nin tasarladığı yapıların uygulaması tasarım pratiğinde belirlenen ilkeleri takip eder. İlk döneminde ortaya koyduğu rasyonalizm kavrayışına yaslanan saf bir biçimcilik hüküm sürerken, ikinci dönemde malzemeye yüksek bir duyarlılık ve renk kullanımı göze çarpar. Üçüncü dönem tıpkı tasarım başlığında olduğu gibi ikinci dönemin güçlendirilmiş devamlılığı niteliğindedir. Kuram ve pratik etkileşimi uygulamanın niteliğini doğrudan etkiler. Rossi’de kuramı cisimleştiren ve gözlemlenmesine olanak tanıyan bir olgu olarak beliren tasarım, aynı zamanda onu güçlendirmiş ve geliştirmiştir. Bir vaat gibi doğrudan ortaya konmamış ve söylem düzleminde imalarla yürütülmüş olsa da, inşa edilen yapı seçkinde kuramın bütün zenginliği, etkinliği ve bağlamı hissedilebilir (Lampugnani, 2003, p.53).

Rossi'nin yürüttüğü farklı düşünüm süreçlerinde uygulamanın büyük bir rol oynamadığını belirtmek gerekir. ETH'dan öğrencileri Jacques Herzog ve Pierre de Meuron, Aldo Rossi'nin ölümü dolayısıyla çıkartılan *Werk, Bauen+Wohnen* dergisinin 1997 yılındaki özel sayısına verdikleri söyleşide Rossi'nin yöntemlerinin rahat ve çekici olmalarına rağmen, kendi yolunu arayan genç mimarlar için tehlikeler barındırabileceklerine dikkat çekerler (Herzog & de Meuron, 1997). Bu yorumdan, Rossi'nin yönteminin uygulanışından ziyade sorgulayış biçimlerinin ve bilgi/bulgu üretme becerisinin daha büyük önem teşkil ettiği sonucu çıkarılabilir. Dergiye katkı veren diğer öğrencileri⁶⁵ arasında da Rossi'nin kavrayışının ve önerdiği araçların

⁶⁵Yine Rossi'nin öğrencilerinden Miroslav Šik, Rossi'nin geniş etkisinden söz ederken, onu dört dalı olan bir ağaca benzetir (1997, p.44):

“Rossi ağacımın en başta dört tane yeşil dalı vardı. Bugün bunlardan üçü kurudu, dördüncüyü koruyup bakımını yapmayı sürdürüyorum. Benim için Rossi demek ilk olarak *Italianita*, yani tarz dolu bir şey, Akdeniz kokusu demek... Rossi ikinci olarak rasyonellik ve bilimsellik demektir. Mario Campi ve sonrasında Rossi'nin dersleri için yaptığımız tipolojik ve morfolojik kent analizleri göstergebilimle yer değiştirdi. [...] üçüncü dal tam dört sömestir boyunca yeşil kaldı; duyuşallıkla, zevkle ve zanaatkâr alçakgönüllülükle dolu bir zamandı. Genç bir kent analizcisi olarak incelediğiniz şey, sömestir sonunda daima “Rossiyen” bir proje olarak ortaya çıkıyordu.[...]Dördüncü dalın üzerinde bugün hala kısmen oturuyorum. Her mimarlığın kendi kentinden ve tarihinden oluşan arkaplan önünde sahnelendiği, kendini geleneklerle ölçtüğü ya da onları diyalektik olarak reddettiği, tüm şehir mimarlıklarının kendi kalıbı, yüzyıllar boyunca etki eden kalıcılıkları olduğunu; öğrenciliğinde bunları ilk kez Rossi'den duydum. Bugüne dek kendimi şehir mimarisine minnettar hissettim. Bunda kentin benim için daha heterojen veya daha çok karşıtlık barındıran bir hal almış olması ya da zamanın temposunun beni içine hapsediği yoğun sisin bir önemi olmadı. Onun analogi kavrayışının oldukça dar sınırları vardı ve Rossi'de olduğu gibi bizlerde de tutkularımız ve eğilimlerimiz tarafından dikte ediliyordu. Bu yüzden ‘citta analoga’ kavramı daha uzun zaman yanlış olmamayı sürdürdü...”

bulgu, hafıza ve analiz düzleminde inandırıcı bir kentsel çözümlene yöntemi kurduğu, kent çeperleri için uygun olmasa bile bilimsel geçerliliğini koruduğu görüşü yaygındır (Concolascio & Beatrix, 1997, p.42).

Diğer bir yorumda ise Rossi'nin araştırma biçimi icat olarak nitelenir. Yine ETH'dan öğrencisi olan Max Bosshard, Rossi'ye kuramsal soruşturmalarının projelerine hangi biçimde etki ettiği ya da metinlerindeki kuramsal eğilimlerin hangi projelerinde görünür olduğu sorulduğunda mimarın hep alındığını, kuram ile tasarım arasında çizgisel türetilmelerin olmadığını vurguladığını belirtir. Bosshard'a göre Rossi'nin stüdyosunda her tasarım yine de prensiplere ve kurallara dayanmaktadır. Analizden tasarıma geçiş, Rossi'nin didaktik biçimde kurgulanmış dersinde bulguların ve deneyimlerin tasarım eğilimleri biçiminde yoğunlaşmaları ile sağlanmıştır. Bosshard'ın aktardıklarına göre bu stüdyo kurgusunda tasarım düşüncesi mimari çalışmanın bir anlamda turnusol kâğıdı haline gelerek yoğun bir biçimde tartışılmakta ve çok farklı yorumların ortaya çıkışına olanak tanımaktadır (Bosshard, 1998, p.43). Bu yorumlar eşliğinde Rossi'nin kuram ve tasarım arasında salınan etkinliği tasarım yöntemlerinde izlenebilir. İlk döneminde tipolojik tasarımlar merkezde yer alır, ikinci döneminde ise analogi, bir yöntem olarak belirleyicidir.

Bilgi

Aldo Rossi'nin mimari etkinliği bu inceleme ışığında sorgulandığında, bulgu kazanımı, bilgi ve bilgi biçimleri arasında şöyle bir akış gözlemlenir: İlk döneminde şehir analizi yöntemi tasarımın başlayabilmesi için arzulanan bulguları sağlar. Ancak yine de tasarım, analizin bütün baskınlığına karşın otonomisini büyük oranda muhafaza eder. Rossi'nin bu dönemde uygulanan tasarımları bilgi ve bulgu döngüsünün önemli bir bileşeni olduklarını gösterirken, ikinci dönemde bu durum değişir; bilginin yapıdaki varlığı daha gizil bir karakter kazanır. Rossi de daha sonra birçok farklı metin ve konuşmasında mimari sürecin tasarım sekansından sonra büyük oranda sona erdiğini belirtmiştir. Yapılı gerçeklikten kazanılan bulgular böylece bir sonraki projenin tasarım adımlarını belirlemektedir. Saf biçimciliğin etkisi altındaki ilk dönemde uygulanan projelerden kazanılan bulgular doğrudan bu soyutlama kavrayışı ile kendi içlerinde anlamlıdır ve sonraki dönemde Rossi'nin iletmek istediği, malzeme ve renk tarafından belirlenen atmosferi üretme çabası ile güçlü bir yüzleşmeye dönüşürler. Bu, Rossi'nin analogi yönteminde sabit bir bileşen halini alır (Gerber et al., 2010, pp.52-53).

Şehrin Mimarisi'nin güçlü etkisi altındaki ilk döneminde Aldo Rossi, ağırlıklı olarak ön-etkin bir kuramdan istifade eder; bu kuram tasarıma doğrudan uygulanabilir niteliktedir. Ancak tasarım süreci ilerledikçe kişisel deneyimlerinin, zihninde canlandırdığı bu üretim yöntemi ile çatışkılar ürettiğini tespit eder ve tasarımda zaman zaman temel aldığı kuramsal veya kişisel prensibe aykırı sonuçlara varır (Rossi, 1981). Eşzamanlı olarak uygulama da biçimsel dile etki eden bulgular üretir. Bu etki kendisini Rossi'nin Boullée'ye yaklaşan asal geometrik biçimlere duyduğu yakınlıkta ve bunları tasarımlarının temel yapı taşları haline getirişinde hissettirir (Reichlin, 1998).

Rossi ikinci döneminde bir yandan *Şehrin Mimarisi*'nde tariflenen kolektif hafıza düşüncesini tartışmaya devam ederken, diğere yandan da kendi yaşmööyküsel geçmişini tasarımın bileşeni haline getiren analogi yöntemini kurar. En başta benimsediği kent analizi yöntemi ve sonraki döneminde ortaya koyduğu tasarımda analogi yöntemi-ve bunların çeşitli karışımları- ile ardıllarında derin etkiler bırakmıştır. İlginç bir biçimde, Rossi'nin yolundan giden genç mimarların çoğu onun asal biçimlere duyduğu tutkuyu bir kenara bırakırken yöntem temellerini kendi çalışmalarında kullanmaya devam etmişlerdir (Gerber et al., 2010, p.53).

3.1.2 Rem Koolhaas: Eleştirel Faydacılık

Hollandalı mimar ve kuramcı Rem Koolhaas, Aldo Rossi'nin idealizmine ve mimara otonom araştırmacı kimliği bahşeden konumuna karşılık, kuramını ve düşünüm edimini mimarlığı piyasa dinamiklerine adapte etmek için araçsallaştırmıştır. Arkasından gelen birçok isme etki eden Rem Koolhaas'ın mimarlık etkinliğini fazla bina üretmediği, ancak yoğun kuramsal üretimde bulunduğu 1980li yıllar başlarına kadar olan ilk dönem ile günümüze kadar süregelen ikinci dönem biçiminde incelemek mimarın farklı konumlarının anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

İlk Dönem

Düşünüm(etkin)

Aslen gazeteci olan Rem Koolhaas, aynı zamanda–her ne kadar sadece bir defalığına da yapmış olsa- senaristtir. *Architectural Association*'a 1968-72 yılları arasında devam ederek mimarlık eğitimi alır. Sıradışı tasarımları henüz bu yıllarda ortaya çıkar. Jürileri hayrete düşüren projelerinden biri “*The Berlin Wall as Architecture*” başlığı ile “mevcut bir yapının”, ya da psikolojik bir cephe hattı olan bir

alanın araştırılması olmuştur (Neumeyer, 1990). Yine aynı dönemde Elia Zenghelis ile gerçekleştirdiği “*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*” başlıklı bir diğer şaşırtıcı çalışması Ivan Leonidov’un Ural Dağları’nda gerçekleştirdiği 1930 tarihli çizgisel kent projesinden esinle Londra merkezinin büyük bir dilimini iki duvar arasına alarak ayrı bir kent haline getirmeyi öneriyordu. Bu kentin gelecekteki sakinleri -ya da mimarisini sevebilecek kadar güçlü olanlar- gönüllü mahkûmlar haline gelerek sıkı disiplinli kent yaşamı ile mücadele edeceklerdi. (Koolhaas, 1991, p.162). Kentte, bireylerin, çiftlerin ve daha büyük grupların çeşitli hazlarını gerçekleştirmek için gidebileceği sauna ve benzeri tesislerin bulunmasının yanı sıra radyoların ansızın gizemli bir biçimde bozulması ve haber kavramının alaya alınışı gibi olgulara rastlanır (Koolhaas & Zenghelis, 1973, p.44). Rem Koolhaas’ın Londra’da Adolfo Natalini ile tanışarak Superstudio’un alaycılığına yakınlık duyduğu bu projenin her hücresinde yankılanır (Gargiani, 2008, p.5).

Koolhaas 1973 yılında vaktinin bir kısmını Kenneth Frampton tarafından misafir araştırmacı olarak davet edildiği Cornell Üniversitesi’nde, kalanını ise Eisenman’ın kurduğu IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies)’ta kullanıyordu (Mallgrave & Goodman, 2011, p.150). Aynı yıl Gerrit Oortuus ile birlikte Ivan Leonidov’ın 1933 tarihli üç kule projesi hakkındaki makalesini yayımlamış (Koolhaas & Oortuus, 1974), ardından da projeyi konu alan bir sergi açmıştır (Frampton & Quilici, 1981). Yine Zenghelis ile kaleme aldıkları “City of Captive Globe” başlıklı diğer bir makalede ikili, soyut mimari yapılar yoluyla birbirine rakip ideolojileri monte ettikleri çok katlı granit bloklardan oluşan bir kentsel merkez önermiştir. Bu kentin silüetinde gerçekleşecek her değişim tasarladıkları yapılarda içerilen kuramlardan birinin başarısız olarak çöküşünü simgeleyecekti (Koolhaas, 1994a, p.294). Her iki makale de Koolhaas’ın yine IAUS’taki etkinliği esnasında kaleme aldığı 1978 tarihli *Delirious New York* başlıklı kitabının ön hazırlığı niteliğindedir.

Modaya uygun bir şekilde “*Retroactive Manifesto for Manhattan*” alt yazısı ile yayımlanan *Delirious New York, Manhattanism* diye tabir edilen yaşam stiline yaptığı vurgu bakımından çarpıcıdır⁶⁶. Koolhaas kitabında zihin ürkütücü ve basit bir karşı tez öne sürer: Sıkışıklık modern yaşamı son derece olumlu etkilemektedir. Şayet 20. yüzyıl boyunca ortaya çıkan Avrupa kuramları herhangi bir kanıt aramaksızın manifestolara teslim olmuşsa, Manhattan’ın problemi tam olarak bunun zıddıdır:

⁶⁶ Jean-Louis Cohen akademik ve mesleki kuramın süregiden basmakalıp laflarından sıkılan Koolhaas’a bir defasında “dingin provokatör” diye seslenmiştir (Cohen, 1991)

Manhattan'da dağlar kadar kanıt (bina) vardır, ancak bunların hiç manifestosu yoktur. Kent yine de kendisini izleyen mimarlığa duyduğu esriklikten ilham alır (1994, pp.9-10). Koolhaas Manhattan'ın sağlayabileceği derslerin bastırıldığını, ihmal edildiğini, akademi, müzeler ve meslek tarihçileri tarafından görmezden gelindiğini öne sürüyordu.

Rem Koolhaas Manhattan'ın eksik belgesini (manifestosunu) üretmek için özellikle yaratıcı araçlara başvurur, Coney Island, gökdelen, Rockefeller Center, Salvador Dali ve Le Corbusier üzerine tarihsel bölümler yazar. Ancak eğlenceli doğasına ve nükteli metinlerine rağmen kitabın akademik keskinliği ve çarpıcılığı gözardı edilmemelidir. Gökdelenleri konu aldığı bölümde Manhattan'ın mimarlık anlayışının kökenlerine iner, bu konuyu ele alan tüm tarihsel araştırmaları kolaylıkla geride bırakır. Bölgede yer alan yapıları içeren katalog sadece detaylı bilgiler sunmakla kalmaz, 1920li ve 1930lu yılların gösteriş ve yaygarasının ardındaki Hugh Ferriss, Raymond Hood gibi isimlerin kişilikleri hakkında da önemli veriler yansıtır. Waldorf-Astoria ile Empire State Binası'nı ve bunlardan ilkinin ikincisine dönüşümünü ele alan bölüm Koolhaas'ın yazınsal bilgi ve sezgisinin belirtisidir. Yeniden yapılabir hayli genişletilen Waldorf-Astoria, henüz bir gökdelen değil bir olaylar dizisi; kuralları, birbirleri ile başka yerde asla karşılaşamayacak insanlar arasında tesadüfi çarpışmalar üreten sibernetik bir evrendir. Dikey bir biçimde kültürlere göre düzenlenmiş çok sayıda mutfağı dünyanın farklı yerlerine ait gastronomik tadımlara ev sahipliği yapmak üzere düşünülmüştür (Koolhaas, 1994, p.148). Koolhaas, benzer şekilde Le Corbusier'yi de, bilhassa onun makine uygarlığının potansiyel başarıları ve talepleri doğrultusunda yeni şehirler inşa etme takıntısını hedef alarak sert bir yeniden değerlendirmeden geçirir. Ona göre bu hayal trajedi ile sonuçlanmaya mahkûmdu çünkü Corbusier'nin önerdiği ideal şehir zaten Manhattan'da mevcuttur (Koolhaas, 1994, p.251).

İkinci Dönem

Tasarım

Delirious New York 1978 yılında yayımlandığında Koolhaas ve ekibi henüz pek tanınmıyordu. 1975 yılında eşi Madelon Vriesendorp, arkadaşları Elia ve Zoe Zenghelis ile beraber OMA'yı (*Office Metropolitan Architects*) kurmuştu, ancak pek iş yapamıyorlardı. OMA 1981 yılında Hollanda Parlamento Binası'na yapılacak ek için açılan yarışmayı kazansa da, bundan bir sonuç çıkmadı. Benzer şekilde 10 farklı mimar ile beraber Paris'teki Parc de la Villette'ye katılımlarından da bir netice alamadılar. İlk kez "sıkışıklık" kavramını cisimleştiren bu projede 40-50 kadar farklı

etkinliği koridorlar biçiminde düzenleyerek yatay bantlar halinde tüm alana yayan tasarımları, bu bantların arasına serpiştirilmiş büfeler, barlar ve restoranlar da içeriyordu (Koolhaas, 1996, p.14). Bu dönemde Hague'de yer alan Ulusal Dans Salonu(1980-87) işini alarak ilk büyük projesine imza atan OMA, Avrupa'nın en yoğun çalışan ofislerinden bir haline gelecektir.

Koolhaas'ın bulunduğu konuma varışı basit olmaz. 1980li yılların ortalarında Paris'te tasarladığı bir villada Le Corbusier'nin erken dönem konutlarından çok da farklı olmayan, onun mimarlığa önerdiği beş kuralı benimseyen bir tasarım tavrını benimser. Villa Savoye'yu neredeyse olduğu gibi alarak ikiye ayırır, pembe ve gümüş rengi karışımı bir metal ile kaplar, sonra da iki kütleli betonarme bir perde ekseninde çarpıştırır. Stanley Tigerman'ın 1986'da düzenlediği bir mimarlık sempozyumunda yapıyı sunduğunda orada bulunan tanınmış mimarlar şaşkınlık ve hayalkırıklığı yaşarlar⁶⁷.

Koolhaas kendisine yöneltilen eleştirileri zaman içerisinde haksız çıkartmışsa da, 1980lerin son yıllarından itibaren tarihten alıntı yapmayı bırakır ve mimarlığın program bileşenine odaklanır. Benimsediği iki yeni yöntem vardır. Bunlardan ilki bir cenini andıran, içine bir sürü işlev tıkıştırılmış gökdelenler tasarlamaktır. Karlsruhe'deki Center for Media Technologies ve Zeebrugge Feribot Terminali için 1989 yılında geliştirdiği projeler bunu örnekler (OMA et al., 1995). Koolhaas'ın benimsediği ikinci yöntem devasa ölçekli tek bir yapıda Manhattan benzeri bir kentsel yoğunluk ile küçük bir evren yaratmaktır. 1992 tarihli projelerden Hague'daki belediye binası ya da Rotterdam Kunsthal bu stratejiyi betimler. Her iki yöntemin kökeni de *Delirious New York*'a uzanır. Kitapta yer alan *Downtown Athletic Club* isimli ünlü bölüm 38 tane platformun düşeyde üst üste çakıştırılması ile farklı programlardan meydana gelen bir kolaj oluşturur. Bu platformlar üzerinde çok çeşitli etkinliklerin yanında arzulanacak seksüel insan birleşmeleri üreten ve yoğunlaştıran "Yapısalcı Sosyal Yoğunlaştırıcı" (*Constructivist Social Condenser*) bulunmaktadır. Bu erkekler kulübünün dokuzuncu katında "çıplak bir halde boks eldivenleri ile istiridye yiyen" bekârlar bulunabilmesinin sebebi, bunların doğa-karşıtı program tarafından yeni türden kent sakinleri, ya da

⁶⁷ Michael Graves yapının nostaljik içeriğinden etkilenmemiştir, Eisenman ise alaycı bir şekilde Koolhaas'ı eşzamanlı olarak hem ağırbaşlı hem de hayalperest olmaya çalışmakla itham eder. En keskin tepki Rafael Moneo'dan gelir; Koolhaas'ın modernist biçim kanunlarını duygusuz bir biçimde kullanarak saptırışını ukala bir yalnızlık olarak niteler. Moneo'ya göre Koolhaas belki de modern mimarlığın savunmaya değecek bir dilimini savunuyordur, ancak bunu zayıf bulur. Koolhaas çalışmasının modern mimarlığı savunmadığını, projesinin "kolektif hafızada kalan bir takım kalıntıların hasadı olarak görülmesi gerektiğini" söyleyerek yanıt verir. Moneo yine de ikna olmaz; Koolhaas'ı yeteneğini kullanmamakla, üstü kapalı mimari ironiler ile kendisini tarihin sınırhoylarına adamakla itham eder ve yalnız kalacağını yineler (Tigerman, 1987, pp.168-73)

“metropolitanitler” olarak biçimlendirilmiş olmalarından kaynaklanır (Koolhaas, 1994, pp.152-58).

Koolhaas için Manhattan Atletik Kulübü gökdelenlerle dolu kayıp bir cennet bahçesinin parçasıdır; 1980li ve 90lı yıllar boyunca yürüttüğü çalışmaların çoğu bu cenneti yeniden ihya etme çabaları olarak görülebilir. Bunun anlamı şudur: Koolhaas en azından kendi binalarında “*Manhattancılık*”ın özgürleştirici potansiyelini cisimleştirmeye çalışır. Aslında *Manhattancılık* düşüncesinin temelleri Koolhaas’ın yirmi yıl önce kaleme aldığı *Delirious New York* kitabında ortaya konmuştur. Mimar bu kitapta ele aldığı fikirlere şimdi yeniden başvuruyor oluşunu “aynı döllenen ikinci hamilelik” olarak betimler (Zaera-Polo & Koolhaas, 1993, p.8). Erken 20. yüzyıl Manhattan’ında gözlemleyip belgelediği yaratıcı sıkışıklık stratejisini bu dönemde ürettiği bina ve kent ölçeğindeki projeler ile takip eder.

Karlsruhe’deki Centre for Media Technologies yapısı Downtown Athletic Club’daki serbest kesit düşüncesi üzerinde temellenir, birbiriyle benzeşmeyen programları ve mekân tiplerini basit bir konteyner içerisinde toplar. Proje yakından incelendiğinde Koolhaas’ın eski araştırmalarını yeni projeye tercüme ederek düşüncelerinin gecikmiş ama doğrudan bir uygulamasını gerçekleştirmiş olduğu öne sürülebilir. Yine de Koolhaas’ın geçmiş düşüncelerinden yaptığı bu alıntıya daha tektonik bir biçimde yaklaştığını ve geniş açıklıklı strüktürleri denediği görülür. Derli-toplu prizmatik kütlelerin dev projeksiyon ekranları ve düzensiz açılmış pencere gruplarıyla kaplı cephesi dış düzenleme ile çok katmanlı iç organizasyon arasındaki çekişmeyi ortaya koyarak Downtown Athletic Club’ı çağırıştırır (OMA et al., 1995).

Zeebrugge Feribot Terminali de bu inceleme dizisini sürdürür, ancak kendine model aldığı örnek Downtown Athletic Club değil kitapta diğer bir bölüm olan Coney Island’daki gizemli “Globe Tower”dır. Bu hayali proje, içinde ulaşım altyapı birimleri bulunan geniş bir taban üzerinde kaynaşmış bir kule ve küre biçimlerinden oluşan kütlelerin içinde istiflenmiş bir dizi hedonist işlevden oluşuyordu (Koolhaas, 1994a). OMA’nın tasarladığı Zeebrugge Terminali de bir küre ile koniyi birbiri ile kaynaştırarak Kuzey Denizi kıyılarında esrarengiz bir işarete dönüştürüyor, bir kuleyi anıştırarak kumarhane, yüzme havuzu, sinema ve otelden oluşan dünyevi eğlence işlevlerini içeriyordu. Tabanında Coney Island’daki kurmaca projeye benzer şekilde ulaşım

bağlantıları yer alıyordu (OMA et al., 1995). Eğer inşa edilmiş olsaydı, bu yapı OMA'nın en benzersiz biçim araştırmalarından biri olacaktı⁶⁸.

Koolhaas'ın bu yapısındaki biçim dili, 1988 tarihli "*Deconstructivist Architecture*" sergisine katılımına ilişkin sonradan yaptığı bazı yorumları hatırlatır. Sergide meslektaşlarının candan benimsedikleri biçimciliği reddeder, sosyal parçalanmayla ve parçalara ayrılmış mimari biçim arasında kurdukları analogileri sıkıcı ve naif bulur. Koolhaas mimarın yapacak bu kadar çok iş varken entelektüel bir konuma geri çekilmesini hatalı görür. Meslekten bu kadar çok şey talep eden bu dönemin tadının çıkartılması gerektiğini, beklentileri sistematik olarak boşa çıkarmanın çok tehlikeli olduğunu savunur (Zaera-Polo & Koolhaas, 1993, pp.29-30).

Koolhaas'ın tasarım yaklaşımının meslektaşlarından ayrışıklığı bilhassa Lahey Belediye Binası için 1986 yılında açılan yarışmada ödül kazanan projesinde gözlemlenir. Tasarlanan yapı tek bir kütle içerisinde farklı programlar barındıran üç paralel kuşağa ayrılarak bunların farklı yükseklikleri ile yoğun bir kentsel silüet oluşturur (OMA et al., 1995). 1992 yılında tamamlanan Kunsthal Rotterdam projesinde de çeşitli mekân tipleri ve programlar dâhili bir yaya yolu çevresinde kurgulanmıştır. Yapı yükseltilmiş bir bulvar ve bir park arasında yer alır ve bir kenarı yan yola bakar. OMA binayı parçalayan kamusal bir rampa önererek ana girişi oluştururken aynı zamanda mevcut yolun korunmasını da sağlar. Binayı oluşturan bağımsız kütlelerde sergi salonları, restoran ve Koolhaas'ın "çelişkili deneyimler sekansı" adını verdiği spiral bir sirkülasyon elemanı bulunur (Levene & Cecilia, 1996, p.74). Bu yapıda Koolhaas'ın erken döneminde benimsediği Modernist parodiler de gözlemlenir; Mies van der Rohe'ninkileri andıran bir cephe bulvara bakarken siyah çelikten bantları ile Berlin'deki Yeni Ulusal Galeri'yi hatırlatır (Levene & Cecilia, 1996, pp.75-76).

OMA'nın kentsel tasarım çalışmalarında Manhattan referansları bazen oldukça dolaysız bir şekilde bulunur. Örneğin 1991 tarihinde Paris'teki *Grande Axe*'a yapılacak ek için açılan yarışmaya sundukları projede, La Defense'tan büyük dilimleri yıkarak yerine Manhattan izgarası yerleştirmeyi önermişlerdir (Kippnis, 1996). Bu strateji OMA'nın 2008 yılında Dubai Waterfront City için hazırladığı projede tekrar ortaya çıkar. Önerilen yapay adada Koolhaas yıllardır özlemine çektiği, sıfırdan ideal ve

⁶⁸ Daha sonradan, Robert Somol biçim projeler ile şekil projeler arasında bir fark bulunduğunu söyleyerek ilkini Peter Eisenman'a, ikincisini Rem Koolhaas'a addeder. Zeebrugge gibi "şekil projelerinin" dolaysız, ve grafik karakterde olduklarını (Eisenman'ın) metinsel binaları kadar zorlu olmadıklarını öne sürer. (Somol, 2004)

ızgaraya bölünmüş bir Manhattan'ı yaratma şansını bulur (Mallgrave & Goodman, 2011, p.184).

Düşünüm(Etkin)

1990lı yıllarda mimarlıkta ortaya çıkan en dikkat çekici ve beklenmedik gelişme faydacılıktır⁶⁹. Rem Koolhaas bu stratejinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Seri bir şekilde ortaya koyduğu kışkırtıcı yapıları, projeleri ve yayınları ile Koolhaas ve ofisi OMA, Eisenman'ın otonom biçime bahsettiği kutsallığın tam kalbine saldırır. Koolhaas'ın temel savına göre mimarlar kapitalizmin gücüne karşı koymak yerine bu gücü ele geçirip ondan istifade etmelidir. Robert Somol ve Sarah Whiting bu yaklaşımı pratik bir yöntem; yani mimarlığın ekonomik pazar ile bağlantısını kendi canlılığı ve dönüşüm potansiyeli için kullanan ön-alıcı bir kavrayış olarak nitelerler (2002, p.75).

Jeffrey Kipnis 1996 yılında biraz da dalga geçerek, Koolhaas'ı propaganda yeteneği ve belki de dikkat çekici personasından ötürü dönemin Le Corbusier'si olarak niteler. Bu tespit o kadar da yanlış değildir. Her iki mimar da tarafsız ve özensiz detaylar üretmekle itham edilmiş, her ikisi de mimarlıklarından ziyade propaganda becerileri ile öne çıkmışlardır. Koolhaas'ın kıvrak ve kışkırtıcı yazım üslubu çeşitli aforizmalarla, retorik sorularla ve kısa beyan cümleleri ile işlenmiştir. Bu, Le Corbusier'nin L'Esprit nouveau'daki özlü ve tesirli manifestolarını anımsatır; tek farkı İsviçreli mimarın dürüst devrimci coşkusunun eğlenceli bir tonla yer değiştirmesidir. Bu kuram, post-yapısalcı felsefeler ile cebelleşmek istemeyen insanlara, özellikle de büyük proje işleri alabilmenin cazibesine teslim olmuş mimarlara doğrudan hitap etmiştir(Kipnis, 1996).

Dikkatle kurgulanmış kuramsal mesafeden sınırsızca faydacı katılıma geçiş 1990lı yıllarda hüküm süren akılcılık karşıtı coşkunluktan ayrı düşünülemez. Maastricht Kriterleri sonrası farklı ülkelere yayılan demokratikleşme furyası, Asya'nın yükselen ekonomisi ve internet kullanımının patlamasının küresel ekonomiye yaptığı doping mimarlara ve mimarlığa olan talebi artırır. Mimarlar da bu fırsatı kaçırmazlar. Michael Speaks bir konuşmasında "firma mimarlığı" kavramını ortaya atar. Bu mimarlık

⁶⁹ Bu döneme post-eleştirel kuram dönem adı verilebilir. Önceki ana-akım mimarlık kuramlarından bazıları, bilhassa politikadan ve disiplin-dışı kuramlardan beslenen 1960lı ve 1970li yılların düşünceleri, giderek geçersiz ve gereksiz görülmeye başlanır. Tepki birçok noktadan gelir. Eleştirel bölgeselcilğe artan ilgi, Frampton'ın tektonik kültürü giderek daha popüler hale getirmesi yeni bir kentsel ve bölgesel bağlam üretmiş, mimarlığın detaylara duyduğu sempatiyi tazelemiştir. Yapı-sökümünün biçimsel karmaşıklığı yerini daha sade ve dingin biçimlere bırakırken, doku ve malzemeye duyulan yakınlık güçlenir. Bu dönem cinsiyet, ırk, sınıf eşitliğinin farkındalık kazandığı, çevre sorunlarının gündem yaratmayı başarabildiği bir zamanı simgeler. (Mallgrave & Goodman, 2011, p.184)

eskisinin aksine kendine dönük değildir, daha ziyade bir ticaret meselesidir ve bir işletme gibi yönetilmesi gerekir. Akademinin rolü artistik ifade ya da biçimin üretilişini öğretmek değil, pratiğe yönelik araştırma yapmak olmalıdır. Mimarlık firma ve işletme düşüncesinin yoz dünyasından daha fazla geri durmamalı, bilakis kendisini saldırgan bir biçimde araştırma tabanlı bir işletmeye dönüştürmelidir⁷⁰.

Bu durumun açık bir örneği olan Koolhaas'ın üniversitelerde öğrencileri ile yürüttüğü düşünce egzersizleri (düşünümler), Asya'da şişen metropol fenomenlerinden Roma İmparatorluğu'na, alışveriş, tüketim ya da SSCB'nin devlet güdümlü ekonomisine kadar çeşitli konuları ele alarak bunlarda gizli kalmış mimari dersleri ortaya çıkartmaya koyulur. Koşulları verili oldukları halleriyle incelemeyi esas alan bir yöntem kullanarak yargıda bulunmayı mümkün olduğu kadar erteler ve bu bulguları kullanarak kenti dönüştürmenin yeni yollarını önermeye çabalar. Bunu yaparken ekonomik, sosyal ve teknolojik kavrayışları kendi çıkarına kullanmak esastır (Koolhaas et al., 2000) (Chung et al., 2001).

OMA ile Rem Koolhaas'ın ortaya koyduğu pragmatizme karşın mimarın tasarım pratiğinde uygulamanın, tasarımlarını besleyen esas kaynak olan düşünüm ve kurama göre çok daha geri planda yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Bu konumlanış Koolhaas'ın OMA'ya paralel bir düşünce kuruluşu olarak 1996 yılında *Architecture Media Office-AMO*'yu kurması ile iyice belirgin hale gelir. Prada için bir dizi lüks butik tasarımı ve pazarlama stratejisi araştırması yürütmek üzere ortaya çıkan bu kuruluş tasarım danışmanlığı, markalaştırma, medya, politika, sanat, sergiler, yayıncılık, grafik tasarım ve "araştırma" ile gevşek bir ilişki üzerinde temellendirilmiştir. Böylelikle mimarlık "iş" mimarlık "düşüncesinin" bir kipini içerecek şekilde genişletirken, inşa etme pratiğinden ayrılmıştır. Koolhaas sonradan, kuruluşun hedeflerini açıklarken mimarlığın çok aptal olduğunu ancak yine de mimarlık dendiğinde meslek dışı çevrelerde bir saygı uyandığını belirtir. Ona göre AMO, biçim, şekil ve uyumluluğun üzerimize her gün yağan vahşi bilgi dalgasına dayanabileceğine ilişkin umudun silik hatırasını cisimleştirir. Belki de mimarlık aptal olmak zorunda değildir. Koolhaas mesleğin inşa etme zorunluluğundan kurtarıldığında herhangi bir şey hakkındaki bir

⁷⁰ Doktorasını Marksist kuramcı Fredric Jameson danışmanlığında tamamlamış olan Speaks, hocasının öğretilerine sırtını dönerek 1997 yılında Berlage Enstitüsü'nde yaptığı bir konuşmada yeni kentsel yaşamın üretimine giden yolun biçimlerin canlılığına değil, pratiğin canlı biçimlerine odaklanmaktan geçtiğini, OMA gibi firmaların kente etki eden güç ve akımları kullanarak şehri dönüştürdüğünü, bu akımları Eisenman gibi Amerikalı avangartların yaptığı şekilde biçim-güdümlü taklit ya da temsil etmeye çalışmadıklarını öne sürer (Speaks, 1998, p.30).

düşünme biçimini ya da ilişkileri, oranları, bağlantıları, etkileri ve her şeyin diyagramını temsil eden bir disiplin haline gelebileceğini öne sürmektedir (Koolhaas, 2004, p.20).

Koolhaas bu yolla kuramın süren değerine duyarlılık gösterirken her şeyin diyagramı olacak bir mimarlık ve pratiğin/uygulamanın dayatmalarından kurtarılmış bir mimar düşüncesi önerir. Faydacı düşünceye doğru gerçekleşen evriliş Koolhaas'ın görüşüne göre kurama yöneltilen bir saldırı değil, daha ziyade mimarlık kuramının eleştirel düşünce sonrası yeni bir kavrayış ile baştan tanımlanışıdır. Bu görüşe göre verili olduğu haliyle kavranan dünya hakkında yürütülecek spekülasyonlar, mimarlığın felsefe, dilbilim ya da sosyal bilimler tarafından kodlanmış sistemler ile speküle edilmesinden çok daha faydalıdır.

Koolhaas'ın bu görüşleri pek çok eleştiri alır. Eisenman çevresi mensuplarından Sanford Kwinter Hollandalı mimarın öne sürdüğü savları güvenin suistimali olarak görür (1999, p.62). Dave Hickey "post-"eleştirel" bir dünyanın post-kuramsal ve post-entelektüel olacağından, mimarın ya akademisyen ya da işadamına dönüşerek mesleki etkinlikten kopacağından çekinir (2007, p.100). Diğer yandan Robert Somol ve Sarah Whiting gibi isimler içinde bulunduğumuz yeni dünyayı "yansıtan" bir mimarlığın "eleştirel" bir mimarlığa göre bu dünyada daha fazla gelişme şansına sahip olduğunu, bu mimarlığın eleştirel rolünde sakin ve rahat kalıp halefi gibi toplumun değerlerine direnmek için yanıp tutuşmayacağını öne sürerek Koolhaas'ı bir manada olumlarlar (Somol & Whiting, 2002, pp.73-77). Her ne kadar çevresini kendisine izdüşüren bu mimarlığın ille de kapitalizme teslim olmak anlamına gelmeyeceği itiraf edilse de, bu kavrayışın getirdiği özgürlük ile birçok mimarın uzun süredir mücadele ettikleri ve kendilerini ekonomiye katılmaktan kısmen alıkoyan tabuları yıkmaya başladıkları görülecektir.

Rem Koolhaas'ın kuramsal ve pratik etkinliği boyunca ürettiği metinsel ve görsel bilgiyi yayımlama, propagandasını yapma alışkanlığı hiç zayıflamamıştır. 1990lı yılların ortalarına gelindiğinde OMA en yoğun dönemine ulaşmıştı. Koolhaas 1995 tarihinde grafik tasarımcı Bruce Mau ile birlikte kendi metinlerinden ve projelerinden oluşan *S, M, L, XL* başlıklı kitap yayımlar. Kitap grafik bir güç gösterisidir. Tam sayfa görselleri, farklı yazı tiplerinin heterojen karışımı kullanılarak üretilmiş metinleri, çok katmanlı grafik dili ve sinematik bir ritm duygusu ile mimari metinlere yeni bir standart getirirken, *Delirious New York*, farklı proje çalışmaları, sergi ve etkinlik organizasyonları ile beraber Koolhaas'ın düşünüm sürecinin büyük bir kısmını oluşturur.

Bilgi

Ekonomik pazarın güçlerine coşkulu bir kucak açış Koolhaas'ın bilhassa *Delirious New York* kitabında benimsediği konum ile uyumludur. Rem Koolhaas kendisini asla bir kuramcı olarak nitelemez, daha ziyade kurama ilgi duyan, mesleğin koşul ve potansiyellerini tam olarak incelemek isteyen bir mimar olduğunu öne sürer (Zaera-Polo & Koolhaas, 1993, p.31).

Koolhaas'ın ürettiği bilginin önemli bir kısmı kuşkusuz yaptığı yayınlarda, kavramsal projelerinde ve sergilerde, spekülatif kuruluşu AMO'nun kurama dönük kavrayışlarında ve ürettiği *araçsal kapitalist* mimarlık pratiği ile onun mekânsallıklarındadır. *S, M, L, XL* bu bilginin önemli bir kısmını barındırır. 1400 sayfalık dev bir fasikül olan kitapta yapılar kronolojik ya da tipolojik olarak değil, kitabın isminden de anlaşılacağı üzere büyüklüklerine göre sıralanmışlardır. Projeler, aralarına serpiştirilen metinler, grafik aforizmalar ve tüm kitap boyunca akan bir sözlük ile beraber düzenlenmişlerdir (OMA et al., 1995).

Kitapta yer alan makaleler Atlanta'ya yapılan bir araştırma gezisinin sonuçlarından Koolhaas'ın "Potemkin Metropolis" adını verdiği Singapur'un kapsamlı bir kentsel hikâyesine, küreselleşme olgusu ile "Jenerik Kent" (*Generic City*) gibi kavramlar üzerine yürütülen düşünelere kadar geniş bir yelpazede çeşitlenir (1995, pp.1248-57). Bu rehber kitabın merkezi bir makalesi bulunduğunu söylemek güç olsa da, "*Bigness, or the Problem of Large*" başlıklı metin kendisini usulca OMA'nın geçen yıllar boyunca biriktirdiği tasarım ve kuram dağarcığının bir tür yarı-manifestosuna doğru yoğunlaştırır (pp.494-516).

Delirious New York'taki savlarını bir kez daha ele alan Koolhaas erken 20. yüzyıldaki elektrik, asansör, yapısal çelik, havalandırma gibi teknolojik buluşların binaların sürekli daha büyük yapılabilmelerine olanak tanıdığını ve giderek kompozisyon, sekans ve cephe-iç mekân ilişkisi gibi geleneksel mimari kavramları giderek zayıflattığını öne sürer. En önemli savı ise, bir binanın belirli bir büyüklüğe ulaştıktan sonra kendisini içine yerleştirildiği kentsel dokudan bağımsızlaştırdığıdır. Mimarlar bu duruma genelde "sökerek ve çözüdürerek" ya da büyük programları montaj ve fragmanlaştırma yoluyla daha küçük ve birbiriyle uyuşmayan tekilliklere parçalayarak yanıt vermeyi tercih ediyorlarsa da, Koolhaas başka bir çözüm önerisi getirir. Bu, "Bütün ve Gerçek Olan" (*The Whole and the Real*) adını verdiği; farklı etkinlikleri/olayları tek bir yapıda/konteynerda sıkıştırarak birbirleriyle serbest etkileşime girmelerine izin verme, yani bir tür "program simyası" meydana getirme

yöntemidir. İçsel zenginlikleri ve çeşitlenmeleri ile bu yapıların bizzat kendilerinin kentsel bir karaktere dönüşeceklerini, klasik kenti içselleştirip belki de en sonunda yerine geçeceklerini öne sürer. Rem Koolhaas “büyüklük” konseptinin günümüz küresel koşullarının ürettiği *tabula rasa* ortamında hayatta kalabilecek mimarlığı üretmenin tek yolu olduğunu ve bu mimarlık karakollarının “post-mimarlık peyzajının simgeleri” olacaklarını vahiy eder (OMA et al., 1995, pp.502-15).

Koolhaas’ın bir mimarlık ünlemi olarak imlediği “büyüklük” kavrayışı ekonomik pazarın yaratıcı yıkım kapasitesine dönük soğuk bir kabulleniş, klasik kentin ölümünün ilanı, yıkıcı modernleşme karşısında mimarlığın geçerliliğinin devamına dönük isyankâr bir çağrıdır. Mimarın mekânsal manifestosu bu kavramda içkindir. Metinleri ve spekülâtif tasarımları, sloganları, bağlamı alt-üst eden, geleneksel yasakları yersiz-yurdsuzlaştıran inşa pratiği Koolhaas’ın “büyüklük” kavramında yoğunlaşır. Mimarlık için icat ettiği yeni araçsallıktan son derece memnun olan mimar, mesleğin ideolojik hareketler ve çoktan tükenmiş sanatsal akımlar ile olan zorlama bağlarını koparmak için onu harekete geçirir. Bu vazgeçiş ve idealizm karışımı ile ne geçmişin estetik projelerine ne de saf dijital ve sanal olana sığınmanın vaat ettiği tam özgürleşmeye başvurmaksızın ileriye doğru bir yol önermiş olur. Koolhaas tasarım ve kuramsal etkinliği yoluyla ürettiği bilgi ve moment üzerinden ülkesinde bir mimarlık devrimi başlatmıştır. Dalga dalga yayılan tasarım kavrayışı ve kuramları, FOA, West8, MVRDV ve UN Studio gibi günümüzün birçok ünlü mimarlık ofisine ilham kaynağı olmuştur. (Mallgrave & Goodman, 2011)

Koolhaas inşa etmeyi tahtından indirirken, mimarlara küresel ekonominin içerisinde kendilerine yer bulabilmeleri için bir yol göstermiş olur. Mimarlar en sonunda anlamı gizli ve otonom biçimler üretme zorunluluğundan kurtulmuşlardır. Bina üretmeyi reddederek kapitalizmin gücüne direnmek ya da çalışmalarını farklı ideolojik kamplara göre şekillendirip aidiyet kurmak zorunda olmaktan çıkarlar. Yalnızca pek az mimarın gerçek anlamda içselleştirebildiği hâkim kuram seçkisini süzgeçten geçirerek en uygun olanı aramak zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Koolhaas’ın 1990lı yıllarda mimarlara armağan ettiği bu görece pejoratif özgürlük, 2000li yıllarda yeni bir şekil alan dünyanın gerçekliği ile bir kez daha yüzleşmek zorunda kalır.

3.2 TEMSİL-KURAM İLE DÜŞÜNÜM

Bernard Tschumi ile Peter Eisenman'ın yok-cisim mimarlığı, tasarımlarını uygulamaları olarak değil, mimarlıklarının kuram ve temsil ile kurduğu ilişkinin diğer bileşenlere baskın oluşu biçiminde kavranmalıdır. Eisenman'ın metinsel mimarlığına karşılık Tschumi'nin metinler-arası aşmaları iki mimarı hem yakınlaştırır hem ayırıştırır. Hem Peter Eisenman, hem Bernard Tschumi mevcut kavrayışları, kavramları ve pratikleri kararsızlaştırmayı, merkezsizleştirmeyi, Modernizmin girilmesini uzun zamandır yasakladığı mecralarla melezleştirmeyi ve barındırdıkları uzlaşmaz gözüken ikilikleri kaynaştırmayı hedefler. Bernard Tschumi'nin metafor kullanımı, metin ve kolajlar ile bağlam ve bağlamsızlıklar üretmesi, Peter Eisenman'ın yerleşik durumlara karşı arada kalan, görmezden gelinen anlam alanlarını öne çıkartması, metni nesneye baskın hale getirerek süreçleri ve düşünceleri öne çıkartması iki mimarın ortak karakteristiklerinden birkaçıdır. Dilbilimi, post-yapısal düşünce ve temsil biçimlerinin(diyagramlar, yapı-sökümcü çizimler, bilgisayar modelleri vb.) semantik boyutları ile araştırma ve bilgi üretmede araçsallaşması Peter Eisenman ile Bernard Tschumi'nin bir başlık altında değerlendirilmelerini olanaklı kılar. Her iki mimarda da düşüncenin temsili, bir kuramdan biçime giden yolculuk(her zaman inşa edilmiş yapı şeklinde olmasa da) ön plandadır.

3.2.1 Peter Eisenman: Zayıf-Mimarlık

Amerikalı mimar Peter Eisenman mimarlık sahnesini son 50 yıldır etkilemeye devam etmektedir. İnşa ettiği az sayıdaki yapının yanı sıra gerçekleşmemiş tasarımları, sayısız makalesi ve kitapları ile uzun yıllar boyunca birçok kuşaktan mimarın görüşlerini şekillendirmiş olan eğitim faaliyetleri ona önemli bir etki alanı tanımıştır.

Eisenman'ın çalışmalarının özünü oluşturan soru kuram ile uygulama arasındaki karşılıklı ilişkidir. Peter ve Alison Smithson'ın çalışmalarından bahsederken mimar olmanın özünün bir dizi fikre duyulan bağlılık- yani felsefi bir konum- ve bu düşünceler tarafından üretilen, onları temsil eden ve cisimleştiren bir çalışma olduğunu öne sürer (1971, p.80). Eisenman'ın düşünce dünyasının bir özeti bu savda gizlidir. Düşünceler ile nesnelere arasındaki ilişki bir karşılıklılık içerisinde başka türden bilgiler üretir.

Eisenman akademik araştırma yapan mimarların en erken örneklerinden biridir. Cambridge Üniversitesi'nde felsefe alanında(o zamanlar bu üniversitede mimarlık doktorası yapabileceği bir bölüm yoktu) yaptığı doktora çalışması kuramsal konuları ele alma isteğinin bir göstergesidir (Eisenman, 1963).

Peter Eisenman'ın çalışmaları üç dönem altında sınıflandırılabilir (Gerber et al., 2010, p.56).

- 1- Bunlardan 1963-1978 yılları arasındaki ilk dönemde Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Noam Chomsky'nin üretici dilbilimi ile kavramsal ve minimal sanattan etkilenmiştir.
- 2- İkinci dönem 1978 yılından yaklaşık olarak 1986 yılına kadar geçen süreyi kapsar. Bu dönem Derrida'nın post-yapısalcılığı ile Amerikan postmodern edebiyatın etkisindedir ve "metin" kavramı tarafından biçimlendirilir.
- 3- Üçüncü ve günümüze kadar halen süren dönem ise "blurring" (bulanıklaştırma), "pli" (kıvrım), organik biçimler ve yivli mekân ile düz mekân arasındaki ayırım gibi daha kuramsal pozisyonların tahakkümü altındadır. Bu dönemde Peter Eisenman'ın çalışmalarını biçimlendiren en önemli kuramsal etmenler Gilles Deleuze ve Maurice Blanchot'nun teorileridir.

İlk Dönem

Düşünüm(ön-etkin)

Eisenman, doktora hocası Colin Rowe ile yaptığı geziler esnasında 1920li ve erken 1930lu yılların "ilk kuşak İtalyan Rasyonalistleri"nin, özellikle de Guiseppe Terragni'nin mimarlığı ile tanışır. Bu gezilerden elde ettiği izlenim ve bulgular, sonradan "*The Formal Basis of Modern Architecture*" başlığı ile 1963 tarihinde Trinity College'da kabul edilen doktora tezine dönüşecektir (Eisenman, 1963). Çalışmasında tamamen biçimin analitik özelliklerinden türetilen bir kuram oluşturma çabasına girişir. Bu özellikler hacim(mekânın barındığı yer), kütle, yüzey ve harekettir. "Dizge" ve "gramer" gibi kavramlar tartışmalarında büyük bir rol oynar ve sembolizmi temsil eden her şeye duyduğu isteksizliğin başlangıcını oluşturur. Terragni'nin *Casa del Fascio* (Faşistler Evi) isimli yapısı incelemelerinde öncelikli olarak öne çıkar. Bu küpün soyut bir biçimde yerleştirilmiş düzlemleri Eisenman'ın gizli aksları, geri çekilmiş düzlemleri ve vektörleri soyut kavramsal diyagramlara dönüştürüşünde bir anahtar rolü oynar. Aslına bakılırsa, Eisenman biçimin rasyonel okunuşuna olanak tanıyacak bir yol aramaktadır (Martin, 2002).

Takip eden yıllarda Eisenman Amerika'ya dönerek Michael Graves ile beraber Princeton Üniversitesi'ne katılır, Henry Millon, Stanford Anderson ve kuzeni Richard Meier ile beraber *Conference of Architects for Study of the Environment(CASE)* isimli grubu kurar (Mallgrave & Goodman, 2011, pp.30-37). CASE grubunun başarısı Eisenman orkestrasyonunda 1969 yılının Mayıs ayında organize edilen "Five

Architects” (Beş Mimar) isimli sergidir. Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk ve Richard Meier’den oluşan bu grup sonradan New York Beşlisi (*New York Five*) ve Beyazlar (*The Whites*) gibi ünvanlar alacaktır (Wittenborn, 1972). Zaman içerisinde CASE ile arasındaki mesafe giderek büyüyen Eisenman 1966’da MoMA yöneticisi Arthur Drexler’e yeni bir enstitü kurma fikrini götürür ve böylece *Institute of Architecture and Urban Studies (IAUS)* kurulur (Mallgrave & Goodman, 2011, pp.32-33).

Tasarım ve Uygulama

1967 yılında Eisenman ilk mimari projesini gerçekleştirme şansını bulur ve bu andan itibaren kuramı ile pratiği birbirinden ayıramaz hale gelir. *House-I* olarak da bilinen Princeton’daki Barenholtz Pavyonu bu karşılıklılığı inşa eden yapıdır. Eisenman sonradan tasarım düşüncelerini açıklarken; ürettiği biçimin ardında yatan türetici fikrin *cardboard architecture* (kâğıt/karton mimarlığı) -Frank Lloyd Wright’ın 1931’de Le Corbusier’nin düzlemsel ve detay yoksunu mimarlığını betimlemek için kullandığı pejoratif bir kavram⁷¹ olduğunu belirtir (Eisenman, 1972a). Peter Eisenman bu kavrama kucak açarak onu, “estetik ve işlev bağlamında seyreden mevcut biçim kavrayışımızın odağını bir notasyon sistemi ya da işaretleme olarak biçim düşüncesine kaydırmak” içeriği ile yeniden üretir (Eisenman, 1972a, p.15). Sonradan Rosalind Krauss bu niyeti Eisenman’ın “yapının fiziksel kılıfını tüm işlevlerin (örn. kolon destek ‘anlamına’ gelir) ve tüm semantik ilişkilerin (tuğla, sıcaklık, sağlamlık vb. ‘anamlara’ gelir) yükünden kurtarmaya çalışması” olarak özetler. Krauss’a göre Eisenman yapıdan çıkardıkları yerine ‘model’ düşüncesini biçim üreten bir fikir olarak ortaya atar ki, bu fikir gerçek strüktürlerin ve malzeme özelliklerinin dayatmalarından özgürleşmiştir (1987, p.180).

Düşünüm(etkin)

Eisenman 1970li yılların başlarında ürettiği birkaç makale ile fikirlerini derinleştirir. *Casabella* için 1970 yılında kaleme aldığı bir metinde doktorasına atıfta bulunarak Le Corbusier’nin Modernizm metaforlarını kullanarak tasarım duyarlılıklarını işlev ve strüktürden semantik boyutta sembol ve ikonlara kaydırışını, Terragni’nin Faşistler Evi’nde mimarlığı-bilhassa cephenin “bir dizi düşey düzlemin tek bir yüzey tanımlayacak şekilde yerleştirilişi” üzerinden mekânsal düzenin bu ön yüzden bakıldığında geriye çekilmiş gibi göstermesinin- dizgesel bir âleme taşıyışıyla

⁷¹ Bkz.Frank Lloyd Wright, “The Cardboard House,” Princeton Üniversitesi’nde konferans, (Wright & Pfeiffer, 1992) içerisinde yeniden basım

karşılaştırır (Eisenman, 1970, p.38). Aynı dönemde kaleme aldığı başka bir metninde ise stratejisini “kavramsal sanat” ile karşılaştıran Eisenman, bunun Venturi’nin “pop-art” stratejisine karşı kavramsallaştırılmış bir yöntem olduğunu savunur (Eisenman, 1971a).

Beyazlar (The Whites) grubunun ateşli bir savunucusu olan Colin Rowe 1970li yılların ortalarına gelindiğinde, “The Collage City” başlıklı kitabı ile tarihselciliğe ve çoğulcu dile kucak açar (Rowe, 1991). Yine aynı dönemde eski IAUS mensubu Arthur Drexler öncülüğünde MoMA’da gerçekleşen *The Architecture of Ecole des Beaux-Arts* isimli sergi ve ardından yayımlanan sergi kataloğu Eisenman’ın temsil ettiği Neo-Modernizm karşısında Postmodernizmin güç kazanmasına işaret etmektedir (Drexler, 1977). Eisenman bu gelişmeler karşısında “*Post-Functionalism*” başlığını taşıyan bir metin kaleme alarak başka bir tartışma alanı açar. Son gelişmelerin yeni bir postmodernizm türünü bildirdiğini savunur ve bunun nihayet ortaya çıkmış olmasından, sorunun ‘olgunlaşmış’ oluşundan duyduğu rahatlama söz eder. 1973 Milan Triennali ile Drexler’in Beaux-Arts sergisini iki kutba yerleştirirken bunlardan ilkinin mimariyi otonom bir disiplin haline getirmeye çabalayan diğerini ise tarihi kucaklayarak geleceği mahkûm eden etkinlikler olarak betimler. Ancak Eisenman’ın her iki kutbu da halen biçim(tıp) ve işlev(program) ilişkisi üzerinden tartışma yürüttükleri için benimsemediğinin, her iki etkinliği de Rönesans’ın epistemolojik kısıtları içerisinde değerlendirdiğinin altını çizmek gerekir. İster 1920li yılların aşırı indirgemeciliği, isterse de Banham gibi isimlerin teknolojik idealizmi içerisinde olsun, işlevselcilik Eisenman tarafından her durumda pozitivizmin bir türü olarak görülmüştür (Eisenman, 1976).

Eisenman Batı düşünce dünyasında 19. yüzyıl civarlarında gerçekleşen eleştirel bir dönüşümden-hümanizmden modernizme geçişten- bahseder. Ancak görüşüne göre mimarlık bu dönüşümün etkilerine henüz katılmamıştır. Müzik, edebiyat gibi diğer sanat dalları soyutlama, atonalite ve zaman-dışılık gibi post-hümanist kavramların tadını çıkarırken, mimarlık biçim-işlev ikiliğinde sabit kalmıştır. Bunun altında halen insanı biçimin yaratılışında kaynak unsur olarak gören inanç yatar. Eisenman Foucault’ya atıf ile bu yeni “*episteme*”yi “*post-functionalism*” adını verdiği, biçimi önceden var olan bir geometri olarak görme ya da tersine, biçimi, anlamı daha basit bir koşula dayanmayan ve atıfta bulunmayan işaretler dizisi olarak okuma eğilimini kendi çıkarına kullanan bir tür ‘modernist diyalektik’ ile hizalar. “*Post-functionalism*” kavramı böylelikle insanın dünyanın merkezindeki aracı olmadığı bu ‘yokluk’

durumunu kabul eder. Mimari bakımdan bu, üzerimize düşen yeni bir bilinç halidir (Eisenman, 1976).

Eisenman'ın metni iki bakımdan büyük önem arz eder. Bunlardan ilki mimarın İtalyan Rasyonalizmi ile ve New York Beşlisi ile kuramsal bakımdan yollarını ayırmasıdır. İkincisi ise Avrupa post-yapısal kuramı ile yeni oluşan yakınlığıdır (Mallgrave & Goodman, 2011, p.50).

Bilgi

Kâğıt mimarlığı Eisenman için biçimin üretimine katkı sunan mantıksal, üretken ama bir o kadar da 'anlamdan' yoksunlaştırılmış soyut süreçlere işaret eder. Örneğin House I projesinde bu "derin strüktürleri" meydana getirebilmek için önemli stratejiler benimser. Bu kavram Noam Chomsky'nin dilbilimsel kuramından Eisenman'ın mimarlığına ithal edilmiştir. Louis Martin, Eisenman'ın Chomsky'nin "derin yapıları" (Chomsky, 1957) ile ilk kez 1969 yılında, ona House II işini veren Richard Falk,'un önerisi sayesinde tanıştığını belirtir (Martin, 2002, p.549). Bu stratejilerden ilki beyaz ya da tarafsız renkler ve düz dokular kullanarak geleneksel anlamın mümkün mertebe kısılmasıdır. İkinci strateji strüktürün maskelenmesi, yani House I'e özel durumda kolon ve kirişlerin yük taşımayan gramer elemanlarına dönüştürülmesidir. Bu çarpıtılmış strüktürel işaretler eşzamanlı olarak tasarımın altında yatan kavramsal yapıya dikkat çekmeyi hedefler. Bu yapı zaman zaman muğlaklıklar diğer vakitlerde ise kendi yokluğunu sergileyerek anlamın yokluğunu güçlendirir. Böylelikle, eğer Le Corbusier Villa Savoye'da belli başlı biçimleri transatlantik gemileri çağrışımları için araçsallaştırıyorsa, Eisenman'ın da biçimlerin dizgesel organizasyonunu(dilerseniz gramer de diyebilirsiniz) tüm semantik ve sembolik referansların bilinçli olarak men edilmesi için kullandığı söylenebilir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.33). Yapı, bu yolla inşa edilmiş bir kuram haline gelir, hem bilgi hem de eleştiri üretir.

İkinci Dönem

Düşünüm(ön-etkin)

1980li yılların ortalarına gelindiğinde post-yapısalcılık tartışmaları postmodernizm kuramının önüne geçmiştir. Derrida'nın kuramı İngilizceye fasılalı olarak tercüme edilmiş bu da Anglo-Sakson ve Avrupa kuramı arasında ilginç bir yarılma yaratmıştır. Avrupa'da postmodernizm ve post-yapısalcılık aynı paranın iki yüzü olarak

görülürken, Amerika'da postmodernizm diğerinin öncelidir⁷². Bu durum özellikle mimarlık çevrelerinde hissedilir.

Aynı dönemde Michael Hays metinlerinde mimarlığın otonomi ile tam katılım arasında bir yerde bulunması gerektiğini öne sürer. Hays'e göre bu yeni "eleştirel mimarlık" hâkim kültürün kendini onaylayan, uzlaştırıcı eylemlerine dirençli olmalı ama eşzamanlı olarak yerin ve zamanın durumsallıklarıyla bağıntı kurmayan saf bir biçimciliğe de indirgenememelidir (Hays, 1985).

Bu dönemde Pier Aldo Rovatti ile beraber "zayıf düşünce" (weak thought) kavramını ortaya atan Gianni Vattimo'nun konumu önem arz eder (Vattimo & Rovatti, 2012(1983)). Geleneksel metafiziğin "güçlü düşünce" biçimini eleştiren Vattimo, hermenötik yorumlara dayalı incelemelerin, az yargıda bulunan, uygunsuz rasyonalizm biçimleri önermemek için çaba harcayan, Kartezyen referans noktalarından kaçınarak Heidegger'in *Verwindung*(iyileşme, nekahet) ve *Andenken*(hatırlama, hafıza, yeniden düşünme) erdemlerine yakın bir konumda bulunan karakterini öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda hem Hegelci hem de Marksist kuram güçlü diyalektik çiftlerin "aşılmasını" (Heidegger'deki karşılığı ile *Überwindung*) talep ederken, Vattimo'nun yanıtı daha güçsüz bir fiil olan *Verwindung*'ta, bir hastalıktan yavaş ve zayıflatılmış bir iyileşme sürecine işaret eden kavramda yatmaktadır. Böyle bir süreç geçmiş gelenekleri başka bir üst-anlatı ile yer değiştirmek yerine, onlara uygun saygıyı göstermeyi beraberinde getirir (Vattimo & Rovatti, 2012(1983)).

Post-yapısalcı düşüncenin bu farklı anarşizmi, kısa süre içinde İspanyol kuramcı Ignasi de Sola-Morales'in *Weak Architecture* isimli metni ile mimarlığa aktarılır (Morales, 1987). Buna göre hâkim kültüre direnecek olan yeni mimarlık sabit referanslar ve epistemolojik temellerden arındırılarak zayıflatılacak ve önceki savlarından kurtulacaktır. Sola-Morales'in görüşüne göre *zayıf mimarlık*, bir 'olay

⁷² Daha önce Lyotard'ın üst-anlatılara yönelttiği kuşku, Marksist kurama ve eleştirel kurama cepheden yapılmış bir taarruzdu. Hal Foster bu konudaki 1983 tarihli *The Anti-Aesthetic* başlıklı kitabında modernizmi yapı-bozumuna uğratarak statükoya meydan okumak isteyen bir postmodernizm ile modernizmi reddederek statükoyu kutsayan bir postmodernizm arasındaki farkı ortaya koyar; bunlar "direnişin postmodernizmi" ile "tepkinin postmodernizmi"dir. (1983, p.xii)

Hal Foster'ın kitabındaki önemli makalelerden birini kaleme alan Frederic Jameson, "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu" başlıklı metni ile Adorno'nun estetiğine, Debord ve Baudrillard'ın öngörülerine hak verir. Postmodernizmin önemli bir olay olduğunu itiraf ederek bu olgunun estetiğini "pastiş ve şizofreni" olarak belirlediği ikiz strateji ile betimler (Jameson, 1983, pp.125, 113). Jameson'ın yeni olguyu modernizmin kurulu düzeni içinde bu ideolojinin kendisi kadar yıkıcı ve tehlikeli görmediği açıktır. Yine de merakına yenik düşerek postmodern imgeler tarafından yer yer baştan çıkartılır, hatta Venturi ve Scott Brown'ın çalışmalarına bile yakınlık duyabildiği anlar göze çarpar. Postmodern yaklaşımların kapitalist mantığa karşı çıkabilmesinin bir yolu olması gerektiğini tartışır (Jameson, 1983, pp.124-25). [Jameson'ın Venturi ve Scott Brown hakkındaki yorumları için bkz. (Jameson, 1984, p.2)]

mimarlığı', kinayenin, herhangi bir estetik sistemden yoksun olanın, tasarlanmasıdır (1997, pp.56-70). Böylece sadece 20 yıl içerisinde, 1968'in isyan dolu sokaklarının gürültülü taleplerinden, daha geçici ve daha belirsiz bir dünyaya geçiş yapılmış olur (Mallgrave & Goodman, 2011, p.131).

Mimarlığın post-yapısalcı kipi, kuram ve uygulama ikiliğinin aşılmasında Peter Eisenman'ın önemini daha da artırır. Eisenman Tschumi'nin Paris'te edindiği politik aktivizme göre daha dolaylı bir yolu takip etmiştir. 1960lı yılların sonunda Paris'te öğrenim görmüş olan Mario Gandelsonas ve Diana Agrest ile olan arkadaşlığı, Eisenman'ın kuram ve pratiğinin biçimlenişinde önemli rol oynamıştır. Agrest ilk olarak 1976 yılında yayımlanan "*Design vs. Non-Design*" başlıklı metninde Anglo-Sakson göstergebilimin post-yapısalcı bir eleştirisini kaleme alır. Göstergebilimin mimari anlamın incelenişinde bir araç olarak kullanılmasını eleştirir. Önerdiği alternatif yöntem "*non-design*" adını verdiği, mimarının farklı kültürel sistemler ya da ideolojiler arasındaki akışkan ilişkiler yoluyla okunması yöntemidir. Modernizmin, kültürel etkileşimde kullanılacak metaforları sınırlandırarak giriştiği ideolojik indirgemeye karşın, mimarlığın daha kapsamlı bir okunuşunun imgelerini seçilmiş metaforlardan oluşan hâkim bir sistemde aramadığını, daha ziyade "sosyal metinlerde" ya da gündelik yaşamda bulunduğunu öne sürer. Böylece, mimarlık ihtiyaç duyduğu "anlam yoğunluklarını" bu rakip kültürel metinlerin açık uçlarında –bakışmalarda, vücut dilinde, sokakta, ritüellerde ve bir "süsleme olarak insanlarda- çalışarak bulacaktır (Agrest, 2002, pp.209-12).

Tasarım-Uygulama

Agrest'in makalesi özel bir önem teşkil eder, çünkü Eisenman bu dönemde Rowe'un kitabı, ardından da MoMA'daki Beaux-Arts Sergisi üzerine ürettiği düşünceleri ile kuramsal bir dönüm noktasındadır. Daha önce söz edilen *Post-Functionalism* başlıklı metni de bu dönemde ortaya çıkmış, Eisenman'ın mimarlık pratiğinde iki başat strateji ortaya koymuştur. Bunlardan ilki biçimi, var olan bir geometriyi ya da asal bir kütleyi dışarıdan okunabilir bir dönüşüme tabi tutarak meydana getirmektir. İkinci strateji ise biçimi zaman-dışı ve düzen-dışı bir bakış açısından kavramak ya da merkezi bir organizasyona ya da referansa bağlı olmayan bir fragmanlar dizisi olarak ortaya koymaktır (Eisenman, 1976). Eisenman'ın erken dönemlerinde ortaya koyduğu üretici ev tasarımları bu yöntemlerden ilkini, 1976 yılında aldığı House X tasarım işi ise ikinci yöntemi simgeler (Mallgrave & Goodman, 2011, p.133).

İlginç olan Eisenman'ın *House X*'in gerçek mantığını 1980li yıllara kadar ortaya koyup çeşitlendirememiş oluşudur. Bu Derrida'nın düşüncelerinin henüz yaygınlaşmamış olması ile ilişkilendirilebilir. Bu yıllarda tasarımdan söz ederken tasarım düşüncesinin temelini merkezi bir boşlukta, varoluşsal bir hiçlikte, bir tür omurgasız yapıda bulunduğunu, ne kalp, ne merdiven ya da herhangi bir hümanist referansta aranmaması gerektiğini; yani her türlü değer barındıran kökenin reddi anlamına geleceğini belirtir (Eisenman, 2006, p.73). Kompozisyonunu çevreleyen diğer 'parçaların' harabe, yıkıntı ve çöküş metaforlarını çağrıştırdıklarını belirten Eisenman, tasarladığı konutu kendi akılcılığına ve kusursuzluğuna duyduğu inancı artık sürdüremeyen modern insana atfeder; böylelikle mimarın temel tasarım stratejisi de çözümdürmeye, edebiyat eleştirmenlerinin "yapı-bozumu" adını verdikleri etkinlikle analog bir ilişki kuran eyleme dayalı hale gelir (Eisenman, 1982, pp.34-36).

Geçmişte kullandığı tasarım yöntemlerine atıfla, geometrik kütlelerin düzlem ve ayrıtlarını bilinçli olarak yer değiştirmeye, dönüştürmeye, başkalaştırmaya dayalı süreç-odaklı biçim üretimlerine ait dönemin artık kapandığını kabul etse de, bu bütün düşünce sistemini ve kodlama biçimlerini terk ettiği anlamına gelmemelidir (Eisenman & Bedard, 1994, p.121). Eisenman için tasarım, hangi yöntemi izlerse izlesin, keşfe dayalı bir yolculuktur. Derrida'nın "izler" ya da anlam kalıntıları olarak nitelediği ve açık olarak ifade edilmemiş şeylerin mimarlıktaki karşılıklarının ve onları tasarımlarının bir parçası haline getirmenin peşindedir.

Eisenman düşüncesindeki bir diğer önemli başkalaşım noktası 1978 tarihli Cannaregio projesidir. Bir yarışma projesi olan Cannaregio'ya Eisenman'ın yanı sıra beş mimar daha katılmıştır. Bölge için yeni kentsel çözüm olanaklarını keşfetmeyi amaçlayan yarışmanın 19. yüzyıldan kalma sanayi yapılarını barındıran alanı, kuzeybatısına Le Corbusier'nin önerdiği gerçekleştirilmemiş hastane projesi ile tanınmaktadır (Rowe, 1991). Eisenman yarışmaya son derece kavramsal kurgulanmış üç metinle katılır. Bunlarla Modernizmi (gelecek nostaljisi), tarihsel Postmodernizmi (geçmiş nostaljisi) ve bağlamsalcılığı (anın nostaljisi) sert bir şekilde eleştirir. Birinci metnin eşliğinde Le Corbusier'nin daha önce hastane tasarımında kullandığı ızgara sistemini Cannareggio'nun neredeyse bütününe yayar, üzerinde 18 adet nokta ya da 'boşluk' oluşturarak, "geleceğin konutları ya da potansiyel mezarları için alanlar" başlığı ile imler. Bununla akılcılığın içi boş halini ortaya koymayı hedefler. Alana çakıştırdığı ikinci metin (ağırlıklı olarak yarattığı boşluklara yakın alanlarda) farklı ölçeklerde tasarlanmış bir dizi ölü, içi dolu kütlede oluşur. Bunlar bağlamsal ilişkilerin reddini temsil ederler. Üçüncü metin ise bütün alanı bir baştan diğerine yaran

diyagonal bir aksı, “simetrinin topolojik eksenini” içermektedir. Bununla önerilen, “bir şeyin, örneğin hafızanın o koyu gölgesinin, yerden püskürebileceği, ilelebet yeraltında kalmaya devam etmeyebileceğine” dönük kışkırtıcı bir kehanettir (Bedard, 1994a, p.47). Bu üç metinle beraber gözden kaçırılmaması gereken Eisenman’ın aslında alan için hiçbir konut önermemiş oluşudur. Projesi tamamen kavramsalıdır.

Şayet Cannaregio Eisenman’ın “kurmacalara” duyduğu tutkuyu açığa vuruyorsa, o zaman Berlin için Jacquelin Robertson ile birlikte önerdiği 1981 tarihli *City of Architectural Excavation*(Yapay Kazı Kenti) başlıklı projesi bu tutkunun en ileri taşınmış halidir. Berlin’in Friedrichstadt Bölgesi’ndeki bir alan için tasarlanan projede Eisenman, mevcut sokaklara zayıf göndermeler içeren bir Merkatör Izgarası’nı alana çakıştırarak bir “yok-hafıza” örgüsü üretir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.134). Izgara kayrak taşından yapıma duvarlardan(temellerden) oluşan bir ağı temsil etmektedir ve alanı çevreleyen Berlin Duvarı ile aynı yükseklikteki (tam olarak 3,3m) geçitler tarihsel duvarların sembolik ve fiziksel varlığını ‘yok etmeyi’ sağlayan bir araç olarak kurgulanmıştır. Çeperdeki birkaç konut dışında-ki bunlardan biri inşa edilmiştir alanın iç kısmı bir arkeolojik site taklidi olarak tamamen boş bırakılmıştır (Bedard, 1994b, p.78).

Eisenman’ın tasarımlarının had safhada muğlaklık barındıran sembolik doğaları hem mimarın psikanalize duyduğu hayranlıktan, hem de hâkim ve birbirine rakip tasarım yöntemlerini eleştirme arzusundan kaynaklanır. Bunlardan ilki Postmodernizm olgusudur ve Eisenman tarafından “fetiş nesnelere” duyulan arzudan çok az fazlası olmakla itham edilir (Bedard, 1994a, p.73). Figür-zemin bağımlılığını bozundurarak eleştirdiği diğer yaklaşım ise Colin Rowe’un yöntemidir (Eisenman & Bedard, 1994, p.119).

Yine de Eisenman’ın kurmaca tasarımlarında belirleyici olan şeylerden biri mesleki etkinliğini genişletme arzusudur. Berlin’deki yarışmaya gönderdiği tasarım, Venedik’tekinin aksine sadece kurgu değil aynı zamanda gerçek yapılar da içeren bir plandır ve ilk büyük yapısını inşa etmesi ile sonuçlanmıştır. Takip eden sene Ohio’daki Wexner Merkezi için açılan yarışmayı kazanır ve kariyerinde bir sıçrama gerçekleşir. 1980li yıllarda benimsediği ölçekle oynama, yineleme, kendini andırma ve süreksizlik gibi tasarım yöntemlerinin tümü mimarlığın klasik geleneğini yıkmayı, ya da kendi post-yapısalcı kavrayışıyla “değerlerin kökenlerini, insan-merkezcilik kavramını ve estetik nesneyi kararsızlaştırmayı” hedefler (Eisenman, 1986, p.44). Analog planları üst üste çakıştırmak ya da ölçekleri ile oynamak, farklı malzemeleri farklı ölçeklerde

yan yana, üst üste getirmek bu amaca ulaşmak için geometrik parselasyon(yineleme), mecazi başkalaşım (kendini anıştırma), ve biçimlerin fragmanlarına ayrılması (süreksizlik) yöntemlerini kullanmak anlamına gelmektedir (Bedard, 1994b).

Düşünüm(etkin)

Eisenman bu dönemdeki metinlerinde “klasik” başlığı altında değerlendirdiği ve Modern mimarlığı da içeren tasarım pratiğinin 15. yüzyıldan günümüze kadarki serüveninin üç masalın etkisinde süregeldiğini tartışırken, bu kurmacaları Baudrillard dağarcığını kullanarak temsil, akıl ve tarih olarak niteler (Baudrillard, 1982, p.83). Bunlardan temsil, anlamı cisimleştirmekle; mantık, gerçeği kodlamakla; tarih ise zamansızlık tasarımını değişiklik fikrinin saldırılarından korumakla yükümlü addedilir. Foucault'nun epistemolojik yarılmalarına karşılık gelen, nesnenin dolaysızlığını ortadan kaldıran bu kurmacalar Eisenman'ın mimarlık yoluyla mimarlığı tahakküm altına alan kurmacaları hedef alışı, onu yeniden dolaysız, 'saf' bir nesneye dönüştürme girişimini ve bunun bilgisini özetler niteliktedir (Eisenman, 1984).

Eisenman Rönesans döneminin doğal ya da kutsal köken düşüncesini de, Modern mimarlığın *Zeitgeist* takıntısını da reddederken, köken, başlangıç, son gibi ideallik barındıran noktaların tümünü mahkûm eder. Önerdiği, kurmacalardan arınmış bir mimarlık değil, kurmaca olduğunu kabul eden, çoktan ölmüş bir hakikatin yerini almaya çalışmayan, yani simülasyon olmayan bir mimarlıktır. Tüm yarılmaların ve kendisi dışındaki referansların ötesine geçecek aşkın bir mimarlık, metin gibi okunmaya müsait, aynı zamanda okuyucusunu da bu metni okumak üzere kurgulayan bir tasarım olmalıdır. Bu sav, görüntü olarak mimarlık tasavvuru yerine “metin olarak mimarlık” düşüncesini önerir. ‘Yazılan’ nesnenin kendisi, yani kütlesi ve hacmi değil, ‘kütteleştirme eyleminin’ doğrudan kendisidir. Bu düşünce mimarlık eylemine mecazi bir boyut kazandırır. Tasarım bu yolla kendi okunuşuna başka türden bir gösterge sistemi ile işaret eder ki; bunlar *izlerdir*⁷³. *İzler* gerçek anlamda

⁷³ Burada öne sürülen mimarlıkta *iz* düşüncesi Derrida'nın ne temsili bir nesne, ne de temsil edilecek bir gerçeklik olamayacağını ileri sürüşü ile benzerlik taşır. Mimarlık bir görüntü ve soyutlanmış bir varlık yerine bir farklar sistemi olarak kavranır ve temsil edilirse bir nesne yerine metne dönüşür. İz bu farklar sisteminin görsel olarak cisimleşmesi, yön barındırmayan hareket kayıdır; bize verili nesneyi önceki ve sonraki hareketlere göre bir ilişkiler sistemi olarak okuma imkânı tanır. İz düşüncesi Jacques Derrida'nın kavramı doğrudan “*differance*”(kalıcı fark) düşüncesi ile; yani “şimdiyi” bir varlık olarak soyutlamanın olanaksız olduğu savı ile bir arada kullanışından ayrı düşünülmemelidir. “Hareketin varlığı ancak her anın geçmiş ve geleceğin izleri ile işaretlenmiş olduğu kavranırsa anlaşılabilir. Şimdideki an ne geçmiştir ne de gelecek. Şimdiki an verili bir şey değildir, daha ziyade geçmiş ile geleceğin ilişkilerinin bir ürünüdür. Eğer hareket olacaksa, varlık fark ve gecikme tarafından çoktan işaretlenmiş olmalıdır (Culler, 1982, pp.94-95). Varlığın asla basit bir mutlaklık olmadığı düşüncesi tüm sezgisel inançlarımızla çelişir. Eğer kendisi bir farklar sistemi olmayan, tabiatı gereği anlamlı bir varlığın olması olanaksızsa, o zaman önsel olarak anlam yüklenmiş bir köken de olamaz. [Aktaran: (Eisenman, 1998, p.536) dipnot 19]

okunmazlar, ortada bir okuma etkinliği olduğuna ilişkin dūřunceyi ve okumanın bir zorunluluk olduğunu işaret etmekten başka bir görevleri yoktur. *İzler* yalnızca okuma edimine işaret ederler⁷⁴. Eisenman'ın *iz* diye nitelediği, kısmi bir gösterge ya da bir gösterge fragmanıdır, nesne halinde bulunmaz.

Bilgi

Böyle bakınca *iz*, bir tür gerçeklik simülasyonu haline de gelmez; o bir yok-simülasyondur çünkü önceki gerçekliğinden farkı ortaya koymaktan ekinmez. Gerçek olanı canlandırmaz, ancak geçmişte ya da gelecekteki bir gerçekliğine içkin olan eylemi temsil eder ve kayıt altına alır. Bu gerçekliğin gerçeklik değeri *iz*inkinden daha az ya da çok değildir. *İz* daha eski bir mimarlığın, toplumsal ilişkilerin ya da işlevlerin görsel temsili olacak bir gerçekliği biçimlendirmekle ilgilenmez, kendi içsel süreçlerini işaretlemeyle ilgilenir. *İz* tasarım güdülenmesinin kaydıdır, eylemin geçmişidir, başka bir nesne-kökenin görüntüsü değildir.

Bu durumda, "klasik-olmayan" mimarlık kendi okuyucu kimliğinin farkında olan bir okuyucu tipini içermeye başlar; okuyucu artık sadece izleyici değildir. Herhangi bir harici değer sistemine mesafe koymuş olan yeni bir okuyucu tipi önerir ki bu özellikle mimarlık tarihi alanı için geçerlidir. Böyle bir okuyucu beraberinde kendi okuyucu kimliği dışında önsel bir okuma becerisi taşımaz. Bunun anlamı okuyanın önceden mimarlığın ne olması gerektiği ile ilgili bir bilgi edinmemiş oluşudur. Oranlar, dokular, ölçekler ve benzeri niteliklerde n kabulleri yoktur (Eisenman, 1986). "Klasik-olmayan" bir mimarlık, kendisini bu önyargılar yoluyla anlaşılır kılmaya çaba gstermez⁷⁵.

Eisenman mimarlık "okuyucusunun" yeterliliğini, bilme hissi ile inanma hissini birbirinden ayırma kapasitesi ile niteler. Herhangi bir zamanda, bilginin koşulları daima felsefi koşullardan daha derindedir ve aslında felsefeyi edebiyattan, bilimi büyüden, dini mitlerden ayırmakta son derece faydalıdırlar. Bu yeni beceri sadece okuma kabiliyetinden, nasıl okuyacağını bilmekten ve daha da önemlisi mimarlığı

⁷⁴ Mimarlığı daima okuyageldik. Geleneksel olarak okumayı teşvik etmemiştir ancak tepki vermiştir. Burada rastlantısallığın kullanımı anlama değil daha ziyade sürecin koşullarına referans vererek izlerin okunuşunu teşvik etmek-yani yorumlamanın tersine herhangi bir değer ya da önyargı olmadan saf okumayı kişkırtmaktır. (Eisenman, 1998, p.536)

⁷⁵ "nceleri değerin *a priori* bir dili olduğu, mimarlığın içinde bir şiirsellik bulunduğu kabul ediliyordu. Artık mimarlığın sadece dil olduğunu söylüyoruz. Hangi dili okuduğumuzu bilsek de bilmesek de onu okuruz. Fransızca bilmeden Fransızca okuruz. Birinin samaladığını ya da gürültü yaptığını anlarız. Okumayı ve şiiri anlamayı öğrenmeden de bir şeyin bir dil olduğunu biliyoruzdur." [(Eisenman, 1998, p.537) dipnot 24]

nasıl metin olarak (ancak deşifre etme gerekliliği olmadan) okuyacağını bilmekten gelir (Eisenman, 1998, p.534). Bu okumanın yeni “nesnesi” kendisini metin olarak ortaya koyabilme, bir okuma etkinliğini mümkün kılabilme becerisine sahip olmalıdır. Eisenman’ın önerdiği mimari kurmaca “klasik” diye nitelendirdiği mimarlıkların kurmacasından, temel varoluş koşulunun metin olmasından ve okunma biçiminden kaynaklanması ile ayrılır: yeni okuyucunun ister rasyonel bir kökenin temsili isterse de oran, ahenk ve düzeni yöneten evrensel bir değerler dizisinin cisimleşmesi olsun, nesnedeki hakikatin doğasına artık vakıf olmadığı kabul edilecektir. Ancak daha da önemlisi, hakikatin şifresini zmenin bir önemi kalmamıştır artık; basitçe söylemek gerekirse, bu bağlamda dil, anlamlara görev bahşeden bir kod olmaktan çıkmıştır. Okuma etkinliği her şeyden önce okunanın dil olduğunu kabul etmektir. Okumak da böyle bakıldığı zaman bir anlam ya da ifade düzlemi olmaktan çok bir gösterim düzlemidir (Eisenman, 1998, p.534).

“Son” ve “başlangıç” kavrayışlarının artık var olmadığını nermek⁷⁶ demek, değerlerin başlangıç ve sonlarının da artık var olmadığını önermek demektir. Bu da başka türden zaman-üstü bir mekân buluşu önermek anlamına gelecektir. Bu zamanüstü mekân bugünün, şimdinin tam ortasında yer alacak, herhangi bir ideal gelecek ya da geçmiş tahayyl ile belirlenmiş bir ilişki kurmaya çalışmayacaktır. Şimdide yer alan mimarlık yapay bir geçmiş ve geleceksiz bir şimdi icat etme süreci olarak görülmelidir (Eisenman, 1998, p.534).

⁷⁶ Eisenman metnini Franco Rella’nın aynı başlıklı makalesi ile karşılaştırır ve bunun bir tesadüf olduğunu, “kendisinin “başlangıç” ve “son” kavramlarını tamamen başka amaçlarla kullandığını belirtir. Rella şimdiki zamanı zamanın son ağı olarak nitelemekte ve ilerlemenin paradoksal sonucunun eşzamanlı olarak hem ilerleme arzularını hem de geçen zamanın ve telafi edilemez kaybın hüznünü ve yükünü taşıdığını ne sürer. Sonuç geçmişte olduğu şeyi sevmeyen ancak bunun sonlanışını seven bir kültürdür. Şimdiyi, var olmayı, değerşimi ve bu yolla hiçbir şeyi sevmeyen Rella’nın makalesi günümüzde zamana karşı olmak yerine zamanla birlikte olacak şekilde tasarlayıp inşa edebilmenin mümkün olup olmadığını sorgular. Hem zamanla ilişkiyi koparmayıp hem de geçmişe dönmeye abalamadık kendi çağında yaşayabilme ihtimalini arzu eder. Bu olasılığı yeniden üretmek için önerdiği mekanizma efsanedir. Efsaneyi kurmacadan farklı görür ve bu fark da Eisenman’ın kendi makalesi ile Rella’nınki arasında farklı gördüğü yandır. Efsane, geleneksel değer yüklü insanların dünya görüşünün bir kısmını açıklamaya yarayan görünürde tarihsel olayların öyküsüdür ve zaman-üstü ya da açıklanamaz olaylara değer ve tarihsellik katar. Rella kurmacayı gerçeği andırıdığı için, sadece gerçeğin görünüşünü yarattığı için reddeder. Efsane geçmişe dönmeye çalışmak yerine, bizi yalnızca daha erken, daha az sorunlu bir anksiyete durumuna yerleştirerek yeni bir başlangıç üretmeye çalışır. Ancak bir efsane ilerlemenin ürettiği paradoksu dindiremez (Rella, 1984)’dan aktaran (Eisenman, 1998, p.537). Efsane ve kurmacanın yerine Eisenman’ın sonun ve başlangıcın sonu düsturu bir dissimlasyon/yok-simülasyon/simlasyonsuzlaşma önerir. Bu, ne bildiğimiz anlamdaki gerçekliğin simülasyonudur, ne de inanç sistemlerinin kökenler, dönüşüm ve sonlardan meydana gelen eş derecede korkunç yapılarına başvuran alternatif bir gerçek önerisidir. “Klasik’in Sonu” anksiyete durumunun muhafaza edilmesinde ısrarcıdır. Eisenman zm olarak, kurmacayı öz-dşnml/kendisi üzerine düşünen bir anlamda, bir gerçek simülasyonu önermek yerine kendi kurgusallığını besleyen, kökenleri ve sonları olmayan bir süreç olarak önerir. (Eisenman, 1998, p.537), dipnot 25

Eisenman'ın bu dönemdeki projelerine bu kavrayışla, yani bir metin ürünü, kurmaca ve izler bağlamında üretilmiş mekânsal bilgiler olarak bakmak gerekir. Berlin'de gerçekleştirdiği projesine dâhil ettiği kalıntılar gerçek kalıntılar değildir, kurgulanmışlardır, yani bir buluş niteliği taşırlar (Breslin, 1988, p.109). Benzer şekilde Wexner Center da eski bir silah deposunun kalıntılarının bulunduğu bir alanda konumlanır, ancak beklendiği gibi Eisenman bunları projesine dâhil etmez. Eisenman'ın çalışmalarının ikinci kısmını niteleyen dekonstrüktif/yapısökümcü dönem, mimarın kutsalı, doğalı ve son olarak da bilgiyi aşmaya çalıştığı bir mimarlık pratiğini niteler. Dekonstrüksiyon 'arada' olandır –çirkinde içkin olan güzel, rasyonelde yatan akıldışıdır- bastırılmış olanı, gerçekten dirençli olanı açığa çıkarmak ister, metinselliği yırtıp yarar, sistemi yerinden eder. Gerçekten yapıbozumcu olan mimarlık huzursuzluğu açığa çıkartır, arada kalana eklemlenir (Papadakis & Cook, 1989, pp.7, 88-90).

Üçüncü Dönem

Düşünüm(ön-etkin)

Eisenman'ın kuram ile pratik arasındaki kesişim noktasındaki çalışmalarının en dikkat çekici dönemi 1990lı yıllarda ortaya çıkar. Gilles Deleuze'ün 1988 tarihinde Fransızca yayımlanan *Le Pli* (Kıvrım) isimli metni 1993'te İngilizce'ye çevrilir. Deleuze'ün kuramları yapıbozumunun etkisini kaybettiği bu yıllarda hızla düşünce dünyasını etki altına alır. 18. yüzyıl filozoflarından Gottfried Leibniz'in Deleuze tarafından kutsandığı ve Barok Dönem'in en önemli düşünürü addedildiği kitapta *barok*, tarihsel bir dönem olarak değil, herhangi bir tarihsel ana bağımlı olmayan araçsal bir işlev olarak kavranır. Deleuze barok düşünce biçiminin kıvrımlar, katlanmalar ve dönmüş yüzeyler üreterek sonsuzluğa uzanabileceğini, Leibniz'e göre kıvrımın evrenin en temel yapı taşı olduğunu oluşturduğunu öne sürer. Bu sava göre evren sayısız kıvrımın üst üste binmesinden meydana gelen bir *oluştur*. Kıvrım ve katlama tekniği tüm ayrılık ve çatışmaları kapsayıcı bir bütünde uzlaştırabilme becerisi ile "Klasik Dönem" kavrayışının ikilikler üzerinden işleyen mantığına karşı çıkar. Bu düşünme biçimi klasik düşüncenin yıkımı ile değil bükümü ile neticelenir; tıpkı klasik tapınakların barokta bükülmesine ve kıvrılmasına benzer bir süreç işler (Deleuze, 1993, pp.81-82). Deleuze'ün önerdiği hem hakiki anlamda, hem de metafizik bir kıvrımdır. Barok kıyafetlerin giyen ile bir olan binlerce kıvrımına da, maddeden oluşan dış dünya ile ruhun iç dünyası arasında aracılık eden kıvrıma da aynı derecede önem bahşeder (Deleuze, 1993, pp.34-35, 121).

Kıvrım düşüncesi, biçimin sürekliliği ile olduğu kadar, metafizik bağlamı ile de mimarlarda önemli karşılık bulmuştur⁷⁷. Peter Eisenman'ın yapılarını çevresi ile sentez (anti-tez) halinde ele alışı, yerden gelen etkiler altında bükülüp, kıvrılıp, kırılarak dönüşen saf biçimleri benimseyişi ve dış etkileri içselleştiren mimarlık pratiği *kıvrım* düşüncesini içselleştirir. 1980li yılların sonunda Wexner Center'ın tamamlanmasının ardından bulunmuş, yeniden üretilmiş ya da bazı durumlarda kazılarak gün yüzüne çıkartılmış koşulların başat rol oynadığı alanlarda yer alan bir dizi proje üretir. Berlin'deki 1992 tarihli Max Reinhardt Gökdeleni farklı türlerden birçok işlevi 34 katlı bir Mobius Bandı içerisine yerleştirir. Yapının biçimi kıvrılarak bozunmuş ve şişirilmiş bir zafer takını andırır. Eisenman yapının katlanmış biçiminin "aynı anda birçok yer olan bir alanı temsil ettiğini" ve "kentin kararsız parçacıklarını kaleydeskopik bir sıraya sokarak ortaya koyduğunu" belirtir (Machado & El-Khoury, 1995, p.80).

Jeffrey Kipnis Eisenman'ın yerde verili etmenleri dönüştüren ve projesine katan düşüncesini "birleştirme" kavramı ile özetler, geleneksel bağlamcı yaklaşımların tersine, Eisenman'ın mevcut koşullara yanıt verdiğini, onları dâhili bir topoloji, biçim ve mekânsal karakterden doğan dönüşümlerle başkalaştırarak ikinci dereceden yeni koşullar ürettiğini tartışır. Kipnis bu tasarım yaklaşımının alanda mevcut bulunan mimari kipleri güçlendirmek yerine, baskı altına alınmış, kenara itilmiş ya da o ana kadar yok sayılmış olan verileri ortaya çıkarttığını, onları çoğalttığını belirterek birleştirilen elemanların katlanarak yeni bir bağlam kurguladığını belirtir (Kipnis, 1993, pp.45-46).

Tasarım-Uygulama

Eisenman'ın tasarım düşüncesinde yerleşmiş modellere yapılmış kültürel bir itiraz hüküm sürer. Frankfurt'taki Rebstockpark için yaptığı 1991 tarihli yarışma tasarımını betimlerken farklı türden medyanın ve olayların –örneğin konserlerin- topluma ve onların mekânlarına etkilerinden ve bunun mimarlık pratiğinde içerilmesinden söz eder. Önceki dönemlerinde benimsediği kentsel tasarım paradigmasını durağan bularak mahkûm eder; figür-zemin ilişkisine fazla bağlı kaldığı için günümüzdeki etkinlik kentinin ihtiyaçlarına yanıt vermesini olanaksız görür. Eisenman'ın bu noktadan sonra benimsediği pratik hem Deleuze'den hem de matematik alanındaki

⁷⁷ Örn. Eisenman'ın öğrencisi ve eski asistanı Greg Lynn, Hollier'in mimarlığı kesin ve bütünleştiren bir disiplin addedişine belirsizliği ve rastlantısallığı kucaklayan bir metin olarak mimarlık fikri ile karşı çıkar (Lynn, 1993). Saf ve fotoğrafsı biçimleri reddederek belirsiz biçim üretimini öne çıkartırken, kıvrımı birbiri ile uzlaşmaz prçaların sürekli bir karışma (oluş) içerisinde ahenk(sizlik) ile bir araya getirilişi olarak niteler (Lynn, 1993).

kaos kuramından beslenir, tasarımı bir köksap, düzlemler ve boyutlar arası sıçrayan bir diyagram olarak kavrar. Muğlaklaştırma, yerinden etme, *zayıf kentsellik* gibi kavramlar dil, politika ve felsefe alanlarından mimarlık içerisine taşınarak bir yandan eleştirdiği figür-zemin ilişkisini melezleştirir, diğer yandan ise dekonstrüksiyon yöntemini takip ettiği yıllarda kullandığı katmanlaştırma yaklaşımını tedavülden kaldırır (Gerber et al., 2010, p.59). Eisenman'ın görüşüne göre böylesi bir yerinden edişte yaratılan *yeni* mimarlık, *eski olmayan* anlamında değil, daha ziyade eskinin bulanıklaşmış ve yerinden edilmiş bir hali olarak tezahür eder. Bu hafif odaklanamamışlık aynı anda hem eski, hem de yeni olanı yerinden etme veya bulanıklaştırma potansiyeline sahiptir ve sadece Deleuze'ün *kıvrım* düşüncesinde bulunur (Eisenman, 1993, p.60). Bu anlamda kıvrım hem sürecin hem de ürünün içerisinde meydana gelmiş bir yaşantı, bir olay halini alır.

Eisenman'ın mimarlığında diyagram farklı bilgi boyutlarının bir araya geldiği ve başkalaşmış yeni bilgiler ürettiği jenerik bir ortam sunarken, eşzamanlı olarak bir temsil biçimi halini de alır. Colin Rowe'un bedensel-biçimsel olanı manevi-metinsel olanın üzerinde tutuşuna, diyagramın biçim ile metin arasındaki konumu ile itiraz eder (Somol, 1999, p.8). Geleneksel temsil biçimlerinin tersine Eisenman'ın mimari tasarımlarında diyagram elle tutulur nesne, gerçek yapı ve mimarlığın içselliği arasında bir aracıdır. Söz ile biçim arasında yerli-yurdlu hale gelir. Tasarımında hüküm süren prensip eşgüdümlü ve eşzamanlı olarak hem kuram hem de yöntemdir; nesne hep en son önceliğe sahiptir (Eisenman, 1999, p.27).

Eisenman'ın henüz *kâğıt mimarlığı* döneminde uygulamanın bulgu ve bilgi üretimi için herhangi bir önemi olmadığı ortaya çıkar. Tasarım düşüncelerinin birçoğu hayata geçmemesine rağmen mekân, pratik, kuram ve bağlam bakımından önemli veriler üretmiş, ardıllarını etkisi altına almıştır. Yapılarının ise çok azı zamanın baskısına karşı koyabilmiş, örneğin Wexner Center inşa edilmişinden kısa bir süre sonra büyük bir bakımdan geçmek durumunda kalmıştır (Eisenman, 2006).

Eisenman'ın uygulama/gerçekleşmelerinin önemi geleneksel anlam kavranışlarını, inşa biçimlerini, tekniğin dayatmalarını, strüktür, plan ve işlev ilişkilerini askıya almaları, kararsızlaştırmaları, *yersiz-yurdsuzlaştırmaları*dır. Kurduğu karmaşık geometriler yapının kendisi üzerinden değil, meydana getiriliş biçimleri üzerinden söz söyler. Üçüncü döneminde de bu anlayış değişiklik göstermemiştir.

Düşünüm(etkin)

Eisenman'ın mimarlık alanının dışındaki kuramlara başvuruşu kendisi tarafından özellikle sosyal bilimler alanındaki belli özel düşünce ve fikirlerin henüz mimarlık alanına rücu etmemiş oluşuyla meşrulaştırılır. Bu yolla eleştirdiği duruma "Varlığın Metafiziği" ya da "Klasik" ya da "Hümanizm" nitelemesini yapar (Gerber et al., 2010, p.55). Bir yanda Jacques Derrida'ya, diğer yanda ise Michel Foucault'ya referans vererek ürettiği çalışmaları Eisenman'ın kuramsal eklektizmine işaret eden önemli bir veridir ve bu çalışmada merkezi olarak konumlanacaktır.

Eisenman bu eleştirisini ilk olarak erken dönem konut projeleri ile formüle eder. Sosyal bilimlerdeki Modernizmin yaşadığı devrimin henüz mimarlık alanında karşılığını bulmadığını göstermeyi hedefler. Eisenman'ın savına göre mimarlık, modernlik durumunun yarattığı içkin belirsizlik ve yabancılaşma ile yüzleşen bir düşünce dizisi olarak kavranabilecek türden uygun bir modernlik kuramına henüz sahip olabilmeyi başaramamıştır. (Eisenman, 1988, s.7) Dolayısıyla bu "gecikmeyi" mimarlık ve kentsel tasarım alanlarındaki çalışmaları ile telafi etmeye çalışır.

Peter Eisenman çalışmalarını belli temel prensiplerin sürekli genişletilip geliştirilmesi üzerine konumlandırır. Bu temel prensipler sonraki süreçte sürekli yeni konseptler ve kuramlar boyunca zenginleştirilir. Bu işlemler esnasında eski konsept ve yaklaşımlar ya geçerliliklerini kaybederler ya da yeni etkilere uyarlanırlar. Burada söz konusu olan "affect" (etkilenim/duygulanım), "archeology", "trace"(iz), "aura", "syntax"(dizge), "güçlü ve zayıf biçim", "dislocation"(yerinden oynatma) "decomposition"(ayırışma), "blurring" (bulanıklaştırma), "in-between" (arada olma), "graft"(nakil/aş), "text" (metin), "writing"(yazmak), "author"(yazar), "indexical"(dizinsel) vb. gibi kavramlardır (Gerber et al., 2010, p.56). Bundan ötürü çalışmalarını ve kuramsal konumlarını açıklamak oldukça zordur. Buna ilave olarak çalışmaları vurgulu medya kullanımı ve kendi mizansenleri ile karakterize olur. Yukarıdaki tematik paradigma değişimlerinin her defasında ya öncülüğünü yapmış, ya reddetmiş, ya da önceden bildirerek gerçekleştirmiştir.

Peter Eisenman'ın çalışmalarında geçirdikleri sık paradigma değişikliklerine rağmen, açıkça görülebilen bir motif vardır. Bu motif kuram ve biçim arasındaki ilişkiyle, bir düşüncenin belirli bir biçim dili içerisinde hayata geçirilmesiyle ve bunlarla bağıntılı olarak *mimetik* temsillerin eleştirisi ile ilgilidir. Eisenman'ın çalışmalarını üzerinde inşa ettiği kuramsal temellerin karmaşıklığı yöntem sorununu ortaya çıkarır. Söylem ve tasarım tüm eleştirileri hem geri püskürtüyor hem de onlara meydan okuyor gibidir.

Eisenman'ın çalışmalarına eşlik eden çok katmanlı kuram, ele aldığı unsurları hem derinleştirip hem de vurguladığı için meydan okuma olarak görülmelidir. Eisenman böylesi “açık uçlu” bir kuramın avantajlarının kuşkusuz ki bilincindedir ve bu kuram içerisinde -amacına hizmet ettiği sürece- her tür incelemeyi destekler; kuramını yorumların alanını genişletmek için ve niyetlerini dışarıdan okunamayacak biçimde bozunduran bir örtü olarak kullanır. Çalışmasının farklı ve üst üste binen etkiler tarafından belirlendiğini kendisi de şu sözlerle vurgular: “Bunların içerisinde bükülen çok fazla şey var, nesnelere katılan tek şey Derrida değildir (Gerber, 2012).”

Peter Eisenman çalışmalarının önemli bir kısmını kuramsal bir senkretizm üzerinde inşa eder ve bu yapının içerisinde hangi etkileri alarak bireştirdiğini ayırt etmek kolay değildir. Bu sebepten ötürü çalışmalarında kuramın oynadığı rol diğer her şeyden daha fazla önem kazanır. Eisenman ile yakın bir dostluğu olan Philip Johnson bir demecinde, bu kuramın tasarlamak için ‘bir koltuk değneği’ vazifesi görmekten fazlasını yapmadığını, aynı görevi herhangi başka bir şeyin de görebileceğini öne sürmüştür⁷⁸. Ulrich Schwarz ise Eisenman'ın metinlerinin sonlanmış düşünce yapıları olmadığını, sürekli oluş halinde bulduklarını, yer yer gücül konumda kalmaya devam ettiklerini belirtir. Schwarz'a göre Peter Eisenman'ın çalışma biçimi birçok anlamda deneyseldir ve sürekli gelişmeye devam eder. Bu da ödünç aldığı kuramlarla serbest bir şekilde oynamasını zorunlu kılar (Schwarz, 1995, p.34). Böyle bir mimarlık pratiğinde kuram dönüştürülebilir/başkalaştırılabilir bir araçtır, asla sabit bir arkaplan olarak kalmaz. Bir gereç olmanın yanı sıra birçok kez üretimin kendisine temel de oluşturur. Eisenman'ın kendisi de sıklıkla, bir kuramcı değil, mimar olduğunun altını çizer (Eisenman, 1987, p.172). Smithson'ların kitabına yaptığı bir yorumda metnin sarıhlığından ziyade neşesi ve ruh halinden ötürü zevkli bir okuma vaat ettiğini belirtir (Eisenman, 1971, p.76). Benzer bir yorum Eisenman'ın kendi metinleri için de söylenebilir. Metinlerini tarif olarak değil, buluş aracı olarak kavrar, eşdeğerli ve eş-yönlü olduklarını, hangisinin analiz, hangisinin sentez olduğunu çoğu zaman kendisinin de unuttuğunu, kaybettiğini ya da bilerek bulanıklaştırdığını belirtir. Buna göre metinlerine ne olduğunu değil ne olabileceğini söyleyen *tabular rasalar* olarak üretilmişlerdir (Eisenman, 1987). Yazmak, tasarlamının ayrılmaz bir parçası haline gelir ve bir uygulama biçimine dönüşür. Metinler, tasarım ve projelerle beraber

⁷⁸ Philip Johnson: “(...) Ezbere okuduğu şeylerin çoğunu aslında anlamıyor. O gerçekten de en büyük martavalcıdır. Ancak ve işte esas nokta da budur, o bir kuramcıdan daha iyidir. Bir sanatçıdır. Fakat tıpkı Mies'in teknolojiye, Hannes Meyer'in proleteryağa ihtiyaç duyduğu gibi, o da sanat yapabilmek için kurama ihtiyaç duyar. Tasarlamak korkunç derecede zordur. Hepimiz koltuk değneklerine ihtiyaç duyarız. Ve Peter'in değneği aklıdır.” (Seabrook, 1991, p.127)

ayrıştırılmayacak bir analiz ve sentez bütünlüğü meydana getirirler. Buna uygun şekilde kuram ile tasarım neredeyse bütünleşir. Kuram hem tasarıma giriş hem de aynı tasarım üzerine düşünür; onun çerçevesini çizer. Ancak Eisenman'ın tasarım "altyazıları" ne dolaysız bir yönerge, ne de kesin bir tanım niteliği taşıyamayacak kadar soyutturlar.

Bilgi

Eisenman'ın mimarlık pratiğinde bilginin doğası kuramın değeri ile ölçülmelidir. Mimarın ürettiği metin miktarına bakıldığında kuram ile kurduğu ilişkinin bilinçli ve nesnel olduğu izlenimi uyanır. Ancak Eisenman kuramının öznel ve tesadüfi olduğunu, keşiflerinin yaptığı yanlış okumalara, hatta yanlış şeyin okumasına dayalı olduğunu, bilmeden yaptığı bu çapraşık okumaya gerekli meşruluğu Deleuze'ü ve onun *kıvrım* kuramını okuduktan sonra kazandırabildiğini belirtir (Gerber, 2012). Bu söylemin doğruluğundan şüphe edilebilir. Ancak metinlerin tıpkı maketler gibi birer tasarım aracı olduğu ya da tasarımların meşrulaştırılması için kullanıldıkları açıktır. Kuram tasarımın bir parçası haline gelmiştir. Eisenman yeni biçimlere yeni bir metin üreterek varır, belli etkenleri ve faktörleri kendi mimarlık kavrayışı üzerinden yüzleşmeye çağırır. Kuramsal kavrayış tarafından üretilen bilgi bu tür kuramların ele alınışında ve tasarıma dâhil edilmişinde bir tür üst-yeterlilik üretir. Ancak aralıksız paradigma değişikliğinin yöntemin kontrol edilmesini olanaksız kıldığını da itiraf etmek gerekir. Eisenman'ın tasarımları belli bir kuramın uygulaması olarak görülebilirler. Bu da projelerinin deneysel karakterini ve maketlerle yaptığı sayısız denemeyi açıklar. Ancak sanal bilgisayar modelleri, diyagramlar ve gerçek maketlerle yeterince çalıştıktan sonra kuramının geçerli ve uygun gerçekleştirilme biçimini belirler. Diyagram, *kıvrım* düşüncesi kadar olmasa da, kuramdan bir tasarım yöntemi üretme sürecinde etkin bir rol oynar (Somol, 1999).

Tasarım sorunsalına daha önce orada olmayan bir bilgi ile yanıt ürettiği için, Eisenman'ın tasarım çalışmaları araştırma olarak nitelendirilebilir. Bu sorunsal biçim ile içerik arasında olduğu kadar, yapı ile yer arasında da güçlü bir biçimde verilidir. Eisenman'ın sürekli farklı çalışma kipleri benimsemesi ve köklü değişiklikler yapışı bu sorunsallara farklı bakış açılarından yaklaşmaya çalışan deneyler olarak görülmelidir. Eisenman'ın niyeti çeşitli kuramsal kavrayış ve dünya görüşlerini tercüme etme isteğinde yatar. Bunu gerçekleştirmek için durmadan yeniden icat ettiği araç ve gereçlerle aralıksız olarak çalışır. Diyagram, maket ve bilgisayar modelleri ile

tasarımılaştırıldığı bu bilginin uygulanabilirliği sonuçlarda değil süreçlerde, yüksek değeri ise Eisenman'ın niyetlerini gerçekleştirilmesine yarayacak araçları ve yöntemleri sürekli sorgulamasında yatmaktadır.

3.2.2 Bernard Tschumi: İhlal Ve Ayrışma

Eisenman'ın 1980li yıllarda benimsediği tasarım düşüncesindeki metinsellik, Tschumi'de başka türden bir karşılık bulur. Tschumi de Eisenman'a benzer şekilde post-yapısal düşüncenin etkisindedir, ancak tasarıma farklı açılardan yaklaşır (Martin, 1990). Tschumi 1968 olayları esnasında Paris'te yaşamaktadır, sonrasında Londra'ya taşınarak AA'de ders vermeye başlar. Reyner Banham ve Archigram'ın okuldaki ağırlıklı etkisi belirgindir. Tschumi "Kentsel Politikalar" ve "Mekânın Politikası" isimli dersleri yürütür, Paris'te edindiği politik aktivizmi bu yolla sürdürür (Damiani, 2003). Tasarım düşüncesini ise 1975 ile 1991 yılları arasını kapsayan geniş bir zamanda kaleme aldığı çeşitli metinlerle açıklar. Kendi döneminin birçok temsilcisi gibi modern mimarlığın gerçekleştirmeyi başaramadığı vaatlerinden yakınır, bunun altında yatan gerekçeleri ararken vurgusu hep *mekân* kavramı ve içerisinde gerçekleşen *olaylar* üzerindedir. İşlev ile biçim arasındaki uzlaşma arayışları üzerinden kavradığı geçmiş mimarlık tahayyüllerini kendi radikal perspektifi içerisinde mimarlığın tüm çelişkilerini kabul etmeye davet ederek yeni bir mimarlık düşüncesi önerir.

Bernard Tschumi'nin kaleme aldığı metinler üç dönem halinde kümelmiştir. Bunlardan ilk grup mekânı konu alır, ikinci dönemde hedeflediği, program ve işlev düşüncesinin kararsızlaştırılması, biçim ile süregiden çelişkisinin mimarlığın hizmetine sunulmasıdır. Tschumi'nin Vilette Parkı için açılan yarışmayı kazandığı dönemde kaleme aldığı metinler, mimarın yapışökümünü tam manasıyla temel tasarım düşüncesi olarak benimsediği üçüncü dönemi simgeler. Bu dönemde ürettiği metinlerde kararsızlaştırdığı kavramların hangi yollarla yeniden bir araya gelerek mimarlık olacağını betimler. Foucault'nun post-yapısalcı, Freud ile Lacan'ın psikanalitik kuramlarından istifade eder (Tschumi & Walker, 2006). Bernard Tschumi başlığı bu çalışma içerisinde Vilette Parkı projesi öncesinde sadece kuramsal çalışmalar ürettiği ilk dönem ve park yarışmasını kazanması sonrasında 'kuramını tasarlayıp inşa etme fırsatı' bulunduğu ikinci dönem olarak incelenecektir.

Düşünüm (Ön-etkin)

Birinci Dönem: Olay-mekân

-Çelişki

Tschumi kendisi üzerine düşünen mimarlığın mekânda diğer her şeyden daha çok mevcut olan kaçınılmaz bir çelişkinin esiri olduğunu belirtir: Mimarlık eşzamanlı olarak mekânın doğasını sorgulamayı ve mekânsal bir pratiği deneyimlemeyi nasıl başaracaktır? (Tschumi, 1994, pp.27-29)

Denis Hollier tarafından Georges Bataille'ın metinlerini yorumlarken kullanılan *piramit* ve *labirent* ayrımı Tschumi'nin söyleminde ve kuramında önemli yer bulur (Hollier, 1989, p.73). *Piramit* akıllı, ideal mekânı, temsil eder. Buna karşılık *labirent* duyuşal deneyimi kuran gerçek mekândır. Mimarlığın içinde bulunduğu en büyük çelişki içinde zuhur ettiği ortamının diğer her şeyden daha fazla "mekânsal" oluşu ve bu mekânsallığın gerçek bir mekânı duyuşal bakımdan deneyimlerken aynı zamanda o mekânın doğasının sorgulanışını olanaksız hale getirişidir. Tschumi buna kendi mesleki etkinliği içerisinden ve Adorno'nun kuramından esinle bir direniş mimarlığı önererek yanıt verir. Radikal mimarların(Archizoom vb.) ve rasyonalist (Rossi ekolü) mimarların kavramsal mekân yaklaşımlarını inceler (Celant, 1972). Alman düşünce dünyasından Gestalt kuramı ve Bauhaus'un erken dönem kuramlarına başvurarak savının altyapısını kurar. *Piramit* düşüncesinin temsil ettiği mimarlık zihindeki bir yapıdır, maddeselliğinden arındırılmış kavramsal bir etkinlik, bir disiplindir. Yer yer dilbilimsel ve morfolojik varyasyonlara başvurur. Oysa *labirent* duyulara odaklanır, mekan ile pratikler arasındaki ilişkiyi sorgular, aşılabilir bir şekilde algıyı bozundurur, çünkü gözlemci/deneyimleyen mekânın içindedir. *Piramit* tüm bunlara yukarıdan bir bakış sağlama iddiasındadır; ancak bu asla gerçekleşmez. Tschumi bu iki kavramın çelişkili doğasını uzlaşmaya davet eder, çelişkiyi mimarının kullanımına sunarak ondan bir yoğunluk ve değer üretmeyi önerir (1994, pp.28-29).

Tschumi zihin ile sezgi, gerçeklik ile temsil arasındaki bu ayrışmanın sanal olduğunu⁷⁹, mimarlığın ontolojik biçiminin soyutlaşması (piramit) ile mimarlığın

⁷⁹ Mekânın içerisindeyken mekâna dışarıdan bakan bir nesnellığe dönülmesini olanaksız gören Tschumi, piramidin, yani aklın tahakkümünün olanaksızlığının altını çizer. *Piramidin* tersine deneyimin karanlık köşeleri bir *labirentten* çok da farksız değildir. Tüm duyular, tüm duygular güçlenmiş de olsa genel bakış burada mümkün değildir. Labirentin içerisinden nasıl çıkılacağı bilinmez. Zaman zaman duyulan bilinçlilik halinin de pek faydası yoktur, zira *labirentteki* algı, dolaysızlık öngörüsü ile işler. Hegel'in algı anı ile deneyim anı arasında yaptığı klasik ayrımın (insan bilincinin algılanan nesneden yeni bir nesne üretmesi) tersine, bu metaforik labirent ilk algı anının deneyimi bizzat barındırdığını öne sürer. Hollier'in Bataille üzerine yazdığı kitapta Leibniz'den Bacon'a kadar tüm düşünürlerin kuramlarının *labirentin*

deneyim mekanının (labirent) mimarlığın *düşünüm* yolunu seçmesi durumunda bir araya getirilebileceğini öne sürer. Mimarlık bunun için toplumun/hâkim kültürün/kapitalizmin ondan beklediği biçimi reddetmelidir⁸⁰. Eğer rolü toplum tarafından tanımlanmayacaksa, mimarlığın kendisi tarafından tanımlanır. Tschumi, bu tanımın bugünkü ontolojik kuram-duyusal deneyim kutuplaşmasında mimarlığın eş derecede ayrıcalıklı kavramlarının; bir konsept olarak maddesel olmayan mimarlık (piramit) ile bir varlık olarak mimarlık(labirent) arasındaki zıtlığın anlaşılmasından başlaması gerektiğini savunur (1994, pp.45-47).

Labirentin gerçek önemi ve mekânsal deneyimi başka bir yerde yatar. *Piramit*, yani mimari nesnenin analizi, biçimlerine ve bileşenlerine ayrılışı, bunların hepsi özne sorunsalından koparılmış işlemlerdir. *Labirent* kişiseldir ve dolaysız bir deneyimdir. Hegel'in(1920) *Erfahrung* kavrayışına karşı çıkan ve Bataille'in *iç deneyim* konseptine yakınlaşan bu dolaysızlık, duyusal zevk ile akli uzlaştırır. Bu türden bir uzlaşma ayrılmış kavramlar arasında yeni karşılaşmalar önerir, mimarlığın homojenlikleri arasında yeni ilişkilermeler getirir. Bilgi ile pratik bu düşüncede uzlaşma bulurken zorlanmayacaktır. Mimarlık işlev-biçim, neden-sonuç gibi klişe ikiliklerle mücadele etmeli, hem oluşum sürecine, hem de içinde gerçekleşenlere yani deneyime odaklanmalıdır. Bernard Tschumi bu deneyimi hem mekânın gerçekliğinin hem de tasarımın geçerliliğinin koşulu haline getirir (1994, p.50).

-İhlal

Tschumi mimarlığın ikilikleri aşabilmesi için ihlal kavramını ortaya atar. İhlal etmek sınırları göstermek açısından pratik bir yan barındırır da, eşzamanlı olarak sınırları vurgulama işlevini de içerir. Yasak olan deneyim, tasarımın kuramla ilişki kurması ihlaldir, ancak sınırları yıkmayacaktır (Bataille, 1987, p.66).

Mimarlık kuramını tüm etkinliği boyunca talimattan öteye gidememekle, daha da önemlisi bu talimatların dışına çıkılması ihtimalini sorgulamamakla suçlar. (Tschumi,

içinden çıkabilme arzusu üzerinden kurgulandığını ve bilimin bu çıkışı sağlayacak araç olarak görüldüğüne işaret eder. Oysa Bataille bu yorumu reddederek bilimin *labirenti* banal bir hapisaneyeye çevirdiğini, iç deneyimin tek çıkış yolu olduğunu öne sürer. İnsan *labirentin* içinde olup olmadığını asla bilemez, çünkü labirenti asla tek bir bakış ile kavrayamaz. Burada sadece içeri ya da dışarı açıldıkları bilinmeyen bazı yarıklar bulunur. Tschumi *labirent* ile *piramit* arasındaki çelişkinin kavramsal mekan ile deneyimlenen mekan arasındaki zıtlama, akıl ile sezgi arasındaki avangart ikiliklere benzediğini ve mimari temel bileşenlerin kararsızlaştırılması ile aşılabileceğini belirtir (Tschumi, 1994a, p.46).

⁸⁰ Tschumi mimarlığın kendisinin dışındaki bir takım amaçlardan doğan ihtiyaçlarda aranmaması gerektiğini, mimarlığın kendi modelini üretmesini önerir. Ancak bu model sadece zihinsel kurguları içerip mekân deneyimini, mimarlığın pratik yanlarını ihmal ederse mimar piramit içine hapsolan, malzemelere dokunmadan onların biçimlerini düşleyen aşkın bir özne, tasarım da bir *cosa mentale*(zihinsel yapı) haline gelecektir (Tschumi, 1994a, pp.37-39).

1976, p.67) . Mimarlığın doğasının sürekli sorgulanışı, mimarlığın neyi, nasıl temsil etmesi gerektiği, nasıl üretileceği gibi sorunsallar kuram ile günlük deneyim arasındaki yarılmayı daha da belirginleştirir. Tschumi'nin çelişkilere duyduğu yakınlık, onları mimarlığa davet edişi kuram ile pratik arasındaki yarılmanın aşılmasında elzem bir rol oynayabilecek potansiyeller içerir.

Mimarlığı tanımlayan akıl ile duyumsallık arasındaki paradoks, aklın mutlak kontrolü ve sezginin sapkın arzusu arasında gider gelir. Öznel deneyimin inşa edilmesine içkin tavır, hiçbir kuramda tam belirtilemeyecek kadar çelişkilidir. Temsilin soyut dili, düşüncenin tahakkümü deneyimi, deneyimin çelişkileri de fikirdeki mekânı baskılar. Böyle bir ikilik üzerinden kurgulanınca -tasarım-kuram ikiliği de buna benzer-mimarlıkta hep tamamlanmamış bir şey vardır. Ya gerçeklik, ya da konsept es geçilmek durumunda kalır. Bu eksikliğin, mimarlığın eksik bileşeninin tamamlanabilmesi için Bataille'in *Eroticism* isimli metninden ödünç aldığı ölüm ve erotizm kavramlarını araçsallaştıran Tschumi, insanoğlunun ölüm ve seksüel üreme yasaklarını aşamadığının altını çizer, bunları mimarlıktak, yasaklarla karşılaştırır (Tschumi, 1980). Modernizmin baskıladığı çürümeyi, gerçek deneyimi, tekrar yapıların bedenlerine, mimarların zihinlerine davet eder⁸¹. Aklı da duyuların yanında yer almaya çağırır. Tasarımlar ile deneyimin olanaklı/olanaksız ayrışmasında mimarlık, kişisel ve evrensel dünyaların imgeleri olarak karşımıza çıkar. Erotizmin tasarımları da aşırılıktan duyulan hazza vardığı için mimarlık ile aynı statüye, aynı anlama aynı işleve sahip olur. Bir mimari eylem aşırılık düzeyine yükselene kadar yoğunlaştırıldığında hem tarihin hem de kendi dolaysız gerçekliğinin ortaya konuşunda tek mümkün yol haline gelir (Tschumi, 1976, pp.70-71).

Mimarlık anı, mimarlığın hem ölüm hem yaşam haline gelebildiği, mekânın deneyimi ile mekânın konseptinin/kavramsal mekânın bir olabildiği o anda gizlidir. Mimarlık kendisine çizilen sınırları yok etmemelidir, sürekli ihlal ederek, çürümeyi ve erotizmi, ölme halini görünür kılarak bu sınırları genişletmelidir. Mimarların eğitimle edindikleri tasarım paradigmaları da bu ihlale konu olmalı, tasarımın içine gizledikleri, tabu haline

⁸¹ Yaşamın son safhalarında artık seks üreme için değil seksin kendisi içindir. Erotizm de üreme olmadan seks düşüncesi üzerine kurulu olduğu için yaşamdan ölüme doğru gerçekleşen hareket erotiktir; erotizm ölüme değin yaşamı onaylar. Her toplum mimarlıktan kendi ideallerini yansıtmalarını bekler. Mimarlar ve kuramcılar toplumun beklentisine nadiren karşı çıkarlar. Oysa mimarlığın gerçek deneyimi binalar çürümeye başladığında ortaya çıkar. Modernizm çürümeyi ve ölümlü bastırmış, ancak amacına uygun olan kısmını görünür kılmıştır. 1965 yılında Villa Savoye'ı ziyaret edenlerin yapının duvar yazıları ile kirlenmiş, umumi tuvalet halini almış mekânlarından duyduğu rahatsızlıkla başlattıkları ve yapının restore edilmesiyle sonuçlanan süreci bu konuya örnek olarak sunar. Toplum, ölümünün üzerinden çok zaman geçmiş, Parthenon gibi iskeletlere bakmaktan rahatsız olmaz, ama çürüme sürecinin kendisi mimarlığın bedeninde görünür olduğunda bunu kabullenemez(Tschumi, 1976, p.73).

gelmiş kurallar deşifre edilerek sürekli çiğnenmelidir. *Piramit ve labirent* ihlal yoluyla kutsal bir anda yakınlaşıp birleşebilecektir. İhlal beraberinde sınırlarda çeşitlenmeler ve yeniden tanımlamalar getirir. Kabul görmeyen genellikler bu yolla aşılabilecektir (Tschumi, 1976, pp.76-78).

-Haz

Tüm bu zıtlıkların ardında yatan Apollo'nun etik ve ruhani zihin peyzajları ile Dionysius'un erotik ve duysal itkilerinin efsanevi gölgeleridir. Cerrahi kesinlikleri ile mimari tanımlar olanaksız alternatifleri destekleyip güçlendirirler: bir yanda zihne ait bir şey olarak mimarlık, soyutlaşmış ve kavramsal bir disiplin suretinde tipolojik ve morfolojik varyasyonlar sunar; diğer yanda ise deneye dayalı bir olay olan mimarlık duyulara odaklanarak mekân deneyiminin altını çizer. Tschumi'nin kavrayışında mimarlık ancak rahatsız edici yanılsama sanatında ustalaştığı, herhangi bir zamanda başlayıp bitebilecek kırılma noktaları üretebildiği derecede ilginçtir. Kuşkusuz mimarlığın hazzı mimarlık insanın mekânsal beklentilerini karşıladığı, mimari düşünceleri cisimleştirdiği, kavram ve arketipleri zekâ, yenilik, karmaşa ve ironi ile ortaya koyduğu zaman ortaya çıkar. Yine de özel bir tür haz vardır ki çatışıklardan ortaya çıkar; bunu mekânın duysal hazzı ile düzenin hazzının çatışması üretir (Tschumi, 1977, pp.214-15).

Mimarlık kuramı ve tarihine yönelik yoğun ilgi, ille de geçmiş dogmalara körü körüne itaat edişlere geri dönülmesi anlamına gelmemelidir. Tam tersine mimarlığın hazzı en yasak mimari eylemlerde yatar, sınırlar saptırılıp kısıtlar ihlal edildiğinde ortaya çıkar. Mimarlığın başlangıç noktası çarpıtma, biçim yitimidir; mimari çevreleyen evrenin yerinden edilidir. Yine de bu denli nihilist bir duruş ancak görünürde böyledir: konu edilen şey yıkım ve yok ediş değildir, aşırılık, farklılıklar ve kalıntılardır. İşlevselci dogmaları aşmak, göstergebilim sistemlerinin, tarihsel öncülerin ya da geçmişteki sosyal veya ekonomik kısıtların biçim verdiği ürünlerinin ötesine geçebilmek illa ki yıkıcılıkla ilgili bir konu değil, daha ziyade mimarlığın erotik kapasitesini en tutucu toplumların ondan beklediği biçimleri bozundurarak muhafaza edebilmektir (Tschumi, 1977, pp.215-17).

-Sınırlar

Mimarlık, pratiğin, tarihin ve kuramın kendisine koyduğu sınırları yer yer ihlal ederek zorlamak durumundadır. Mimarlıkta sınır-aşımı çalışmaları, ayrık tasarımlar tarihte sık sık ortaya çıkar ve mimarlığın varoluş koşuludurlar. Ancak mimari temsilin hızlı yayılımı bu sınırları daraltarak tasarımın en belirgin taraflarına yönelik dikkati

zayıflatmıştır. Tschumi'nin görüşüne göre bu nedenden ötürü mimarlık kabul gören fikirlerin sözlüğü haline gelmiş, heterodoksilere rastlanmaz olmuştur (1994c, p.101).

Sınırdaki yapıların azlığı mimarlık tarihinin mesleğin doğası ve bilgisi ile ilgili araştırma yapma ve eleştiri kapasitesini düşürür. Mimarlığı bir bilgi biçiminden biçimlerin bilgisine indirger (Tschumi, 1994c, pp.103-05). Bu tarih kavrayışında Foucault'nun tonları yankılanır. Sınırları zorlayan eserlerin, *kâğıt mimarlığı*, anlatı, öykü, şiirsellik gibi yaftalanışı bu bakışta Modern mimarlığın ideolojik doktrinlerine benzettir. Tschumi bunların tarih ve kuram bakımından incelenmeleri gerektiğini, önemli bilgiler barındırdıklarını tartışır. Böylesi bir tarih mimarlık olgusunun merkezinde yer alacaktır (p.106).

Mimarlık kuramının nadiren kendi kavramsallığını sorguladığını tartışan Tschumi, şimdiye kadar hüküm sürmüş olan kanaat ve aforizmaların varlıklarını sürdürmüş olsalar bile değişikliğe uğradıklarını belirtir İşlev-biçim, tip-program, kavramsal-deneyimlenen mekân gibi çatışan ikiliklerin mimarlığın doğasına içkin olduklarının kabul edilmesi ile bir *olay* ve *sınır-aşımı* gerçekleşeceğini savunur. Ele aldığı sınır tanımı, yapılmış nesnede çığneden düzenlerin yeni düzenleri meydana getirdiğini, yani bir düşünüm biçimi olduğunu ima eder⁸².

Kavramsal mekân ile bağlamın sınırları aşarak bir araya gelme ihtimali, mimarlığı sadece yapı, artistik bir ilave veya bir kurmaca olmaktan kurtaracaktır (Tschumi, 2004, p.11). Oskar Schlemmer'in mimik danslarının koreografilerini andıran, oluş, akış ve olay zenginliği tarafından betimlenen ara-mekânlar mimarlığın içinde bulunduğu *stasisi* aşabilir. Konsept ya da kavramı içeren, tasarım süreci ile eylem, yapma süreci birbirlerinden kopuk kategoriler değildir, aralarındaki ilişki bir ağ gibi sürekli değişir, dönüşür, oluş halinden taviz vermez. Mimarlık bu noktada yapı yapmanın ve

⁸² Modernizmin biçim ile işlevin arasındaki nedenselliği kurmakta başarısız oluşu, mimarlığın avangart dönemde biçimi kendisinin nedeni haline getirişi kadar, azımsanmayacak sayıda programın kendileri için tasarlanmamış yapı tiplerinde yaşamlarını sürdürmeyi başarmış olmaları da bu durumu güçlendirir. (Tschumi, 1994c, pp.108-15)

yapmamanın ötesine geçerek kendisi haline gelir⁸³. Mekân deneyimi, inşa pratiği ve tasarlama arasındaki mesafenin aşılmasında önemli fırsatlar sunabilir⁸⁴.

-Şiddet

Bernard Tschumi mimari düzen ile beden arasında bir şiddet ilişkisi olduğunu, ikisinin de kaçınılmaz olarak kendilerini diğerine dayattığını savunur. Bu bir ilişki yoğunluğudur. Eylemlerin de mekânları, mekânların eylemleri olduğu kadar nitelendirdiğini/vasıflandırdığını, mekân ile eylemin ayrılamaz olduklarını ve düzgün hiçbir mimari yorumun, çizimin ya da notasyonun bunu dikkate almayı reddedemeyeceğini gösterir. Beden, mimari düzenin saflığını bozar. Eğer bedenler mimari mekânları kirletiyorsa, tam tersini düşünmek de mümkündür: Geniş kalabalıklara dar koridorların uyguladığı şiddet, yapıların kullanıcılarına dönük sembolik ya da fiziksel şiddeti bu türden bir çatışmaya neden olabilir mi? Mimarlık kuramı neden bu türden zevkleri tanımayı reddeder ve mimarlığın göze zevk veren şeylerden ibaret olduğunu, bedeni rahatlatması gerektiğini savunur durur? (Tschumi, 1994, pp.122-25)

Mekân ile beden arasında, av ile avcı arasındaki ilişki gibi, birinin diğeri ile karşılaşmadan idame ettirdikleri bir sürü mekanizma ve gereksinim vardır. Mekân ile programların birbirlerinden bağımsız oldukları durumlarda bir aldırıışsızlık stratejisi göze çarpar. Tıpkı mimari düşüncelerin işlev kaygılarından bağımsız olması gibi, olaylar kendi iç mantıklarını, mekânlar ise bir diğeri sürdürürler. Gerrit Rietveld'in evi mimari dilin uygulandığında eşsiz bir örnekken, içerisinde yaşamak son derece konforsuz olabilir. Başka zamanlarda ise mekân ile olay birbirlerine tamamen bağımlı hale gelir ve birbirlerinin önkoşullarını belirlerler. Mimar bu durumda senaryoyu yazan, sahneyi kuran ve aynı zamanda oyuncularını yöneten kişidir. Tüm kararları o verir. Erken 20. yüzyılın ideal mutfağı buna bir örnektir (Tschumi, 1994b). Mekân ile

⁸³ Tschumi program yerine olayı önerirken işlev ile tip arasında yeni bir neden-sonuç ilişkisi oluşturmaya çalışmaz. Modernizmin tektipleştirici kodlaması ve Postmodernizmin ikili kodlamasına karşı metinlerarasılığı, mimarlığı çok karmaşık bir insan etkinliği yapan heterojen söylemleri, hareket-duyusal deneyim ve kavramsal akrobasisleri önerir. İndirgemeci kuramların ötesine geçiş böyle mümkün olacaktır (1994c, p.117).

⁸⁴ "Sınır kavramı Joyce'un Bataille'in ve Artaud'nun pratiklerinde mevcuttur; hepsi de felsefenin ve felsefe-olmayanın, edebiyatın ve edebiyat-olmayanın limitlerinde çalışmışlardır. Bugün ise dikkat Jacques Derrida'nın dekonstrüktivist kuramına dönmüştür ve bu yaklaşım da limit düşüncesine ilgi gösterir: konseptlerin en titiz ve içselleştirilmiş tutumla dışarıdan incelenerek bu konseptlerin ve tarihlerinin baskı ve gizleme olarak neler barındırdıklarını ortaya çıkarmak. Böyle örnekler mimarlıkta da limit kavramının sorgulanması gerektiğine işaret eder. Kendi aldığım hazzın yapıları, tarihin ya da günümüzün yüce eserlerine bakarak değil, daha ziyade onları söküme uğratarak meydana geldiğini hatırlatırlar. Orson Welles şöyle der: 'Mimarlığı sevmiyorum, mimarlığı meydana getirmeyi seviyorum.'" (Tschumi, 1987, p.120)

program arasında bir çatışma olduğunda ise karşılıklı ihlal gerçekleşir. Ancak mekânlar eylemler tarafından nitelendiği kadar eylemler de mekânlar tarafından nitelenir. Biri diğerini tetiklemez, her biri bağımsız olarak var olur. Sadece kesiştikleri zaman birbirlerini etkileme gücüne sahiptirler. 18. yüzyıl hapisane tipolojisi 20.yüzyıl belediye konağına dönüştüğünde bu kaçınılmaz olarak kurumlar hakkında eleştirel bir tespit belirtmiş olur⁸⁵.

Mimarlık ve olaylar gerek açık, gerek örtük biçimde olsun, sürekli ve karşılıklı olarak birbirlerinin kurallarını ihlal ederler. Bu kurallar ya da düzenlenmiş kompozisyonlar sorgulanabilir olsalar bile referans noktası olmayı sürdürürler. Bir yapı kendisini hükümsüz kılacak etkinlikler için referanstır. Bir mimarlık kuramı, yine kendisinin mümkün kıldığı kullanımı tarafından tehdit edilen bir düzen kuramıdır. Tam tersi de aynı şekilde geçerlidir. Şiddetin mimari mekanizmaya dâhil edilmesi en nihai noktasında mimarlığın hazzını amaçlar. Şiddetin herhangi bir biçimi gibi, mimarlığın şiddeti de değişiklik ve yenilenme şansı barındırır. Herhangi bir şiddet gibi, mimarlığın şiddeti de *Dionysusçudur*; anlaşılması gerekir, çelişkileri devinimli bir tutum ile korunmalı, çatışkı ve uyumları muhafaza edilmelidir (Tschumi et al., 1981, p.44).

-Olay

Tschumi, Modernizmden Postmodernizme değin tüm mimarlık tarihinin gizliden gizliye bir üsluplar tarihine dönüştüğünü savunur. Bu sapkın tarih biçimi göstergebilimden "yorum katmanlarını okuma" becerisini ödünç almıştır ancak mimarlığı yüzey işaretlerinden oluşan bir sisteme indirgeyerek *mekân* ile *olay* arasındaki karşılıklı, vurdumduymaz ve hatta çatışmalı ilişkileri feda etmiştir (Tschumi, 1994, p.130) (Tschumi, 2004).

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı isimli metninde Walter Benjamin aralıksız titreşen imajların kendisinde yarattığı etkiyi tarif edişini alıntılar (Benjamin, 1993). Gianni Vattimo'nun metin üzerinde yaptığı bir incelemeyi alıntılaman Tschumi, imajların yeniden üretiminin onlarda yarattığı *aura* kaybının onları

⁸⁵ Verili, sözde otonom bir mekâna tahsis edilen çelişkili program, mekâna yeni anlamlar katar. Olay ve mekân kaynaşmazlar, birbirlerini etkilerler. Sistine Şapeli uzun atlama sporu için kullanılsaydı, mimarlık alışlagelmiş iyi niyetlerine teslim olmayı bırakırdı. Kısa bir süreliğine ihlal gerçeklik kazanır ve çok güçlü olurdu. Ancak kültürel beklentilerin ihlali bir süre sonra kabul edilir. Tıpkı şiddet içeren sürrealist kolajların reklam sloganlarına ilham vermesi gibi, çiğnenen kural günlük hayata montajlanır, dâhil edilir, ya sembolik ya da teknolojik motivasyonlarla. (Belki bir süre sonra ritüel halini alarak orijinal içeriği ve etkisinden kopar, ta ki bu yeni yerleşik kural da eskikip, yerine yenisi bir ihlalle gelinceye kadar. (Tschumi, 1994b, p.130)

birbirleriyle yer değiştirebilir hale getirmesini, mimarlığın durumu ile karşılaştırır (Vattimo, 1992, pp.47-150). Saf enformasyon çağında bir imajın değerli olabilmesinin tek yolu bir çok yaratabilmesinden geçer. Benzer bir çok modern metropolde de vardır. Her şeyin gereksiz ve önemsiz olduğu bu atmosferde bu tür bir huzursuzluk ve panik deneyimi aynı zamanda yabancılaşma (Un-zu-hause-sein, Unheimlichkeit) da demektir. Benjamin'e göre estetik deneyim, bu yabancılaşmayı canlı tutmaya dayanmaktadır. Güven, aşınalık ve emniyet hisleri ile karşıtlık oluşturan bu kavram Benjamin'in incelemesinde mimarlığın tarihsel ve felsefi açmazlarına tam olarak karşılık gelmektedir (Tschumi, 1994d, p.245).

Mimarlık deneyimi bir yabancılaşma yaratmalı mıdır? Örneğin, bir tür sanat mı olmalıdır? Yoksa evde hissettiren(*heimlich*) koruyucu bir his mi doğurmalıdır? Megapolde mimarlık yapmak, alışılmedik çözümler üretmek anlamına da gelir. Kurulu düzenin huzur, konfor ve emniyet taleplerine göre hareket etmek artık tek başına yeterli değildir. Olanaksız bir sürekliliği ve tümlüğü kutsayan nostaljik girişimlerin tersine, araştırma kentsel çoktan bir olay yaratmak, çarpışma ve ayrışmalarla kentsel deneyimi hızlandırmak ve yoğunlaştırmayı hedefler (Tschumi, 1994d, pp.246-51).

Tschumi'nin tasarım kavrayışının geri planı bu düşüncede ve AA'de öğrencileriyle yürüttüğü çalışmalarda belirginleşir. Programa yönelttiği sorular mekânsal olayların son derece abes bir şekilde bozundurulmasından doğacak olanakları soruştururken, biçimi dil ile ilişki içine sokar. Bazı durumlarda ise bunun tam tersini yaparak mekânı en alışılmadık kurgular içerisinde ele alarak olayların nasıl dönüştüğünü anlamaya ve bunları temsil ederken hep yan-yanalık ve üst-üstelik içerisinde bakmaya, sekanslar halinde ortaya koymaya çalışır. Mimarlık eylemler için bir fon olmaktan çıkar, eylemin bizzat kendisi olur (Tschumi, 1994e, pp.146-48).

Tasarım

İkinci Dönem: Ayrışma-Aracılar-Birleşme

Tschumi bu dönemde mimarlığı, yaklaşık 50 hektarlık park alanı üzerinde çizgilerin, noktaların ve yüzeylerin şiddetli ve erotik çakışması ile Parc de La Vilette özelinde belirli bir metodolojik bağlama yerleştirirken, bu yöntemi psikanalizden, yani başka bir

kuramsal alandan türetilir. Yapısökümü ile bozundurduğu 26 adet kırmızı kübü, *folie*⁸⁶ (çılgınlık) adı ile her 120 metrede bir kesişen Kartezyen akslı ızgaranın düğüm noktalarına yerleştirir. Bu ızgarayı keserek tüm alanı baştanbaşa kateden kıvrımlı yol, kırmızı "sinegram" serisini sürekli bir sistem haline dönüştürür; Tschumi'nin önceki dönemde *biriktirdiği kuramsal arka planı cisimleştirir* (1987, p.vi).

Çılgınlık (*folie*)⁸⁷ La Vilette Kentsel Parkı'nda sabit bir referans noktasıdır. 20.yüzyılın tipik bir durumunu; kullanım, biçim ve sosyal değerler arasında kopma ve ayrılmaları simgelemektedir. Delilik kavramı ile *folie* ancak belli koşullarda ve dikkatle ilişkilendirilebilir. Buradaki amaç inşa edilmiş *çılgınlığı* tarihsel çağrışımlarından arındırarak daha geniş ve soyut bir düzleme yerleştirmek, ona otonom bir nesne statüsü kazandırarak gelecekte yeni anlamları kendi bünyesine kabul edebilmesini sağlamaktır⁸⁸.

La Vilette projesinde bir biçimselleştirmeden, bir çözüm eyleminden söz edilebilir. Tschumi, psikanalitik bir durumda duygu nakli fragmanlarının hastadan terapistte aktarılışını mimari bir duruma uyarlamış olur. Çözüm, yeniden bir araya gelişin gerçekleşeceği bir desteğin inşa edilmesini gerektirmektedir. *Folie* noktaları bu çözülmüş mekânın odak noktası haline gelir, ortak payda gibi işler, kendisini nesnelere, olaylar ve insanlar arasındaki ilişkilerden oluşan bir sistem olarak gerçekleştirir. Bir enerjinin oluşmasına olanak tanıyan bir yoğunluk noktasına dönüşür. Bu noktalar yerinden edilmiş gerçekliğin parçalarının idrak edileceği, duygu nakli yerleridir (Tschumi, 1994f, pp.176-77).

*Foliel*lerden oluşan noktalı ızgara yeni oluşumlar için bir yer sunar. *Foliel*er yeni işaretler; duygu nakli aşılardır. Bu nakil aşmaları mekâna erişim sağlar: Mekânda yer

⁸⁶ Yarışmayı kazanmasının ardından bir yetkili Tschumi'ye *folie* sözcüğünü daha az kışkırtıcı başka bir sözcükle değiştirmesini teklif etmiş ancak mimar bağıntısını kaybedeceğini belirterek bu teklifi reddetmiştir. (Bernard & Derrida, 1985, p.25).

⁸⁷ "Folie Fransızca'da "çılgınlık" anlamına gelir. Aynı zamanda yoğun bitki örtüsüne gizlenmiş küçük yapılar için kullanılsa da anlamı-yapılı nesneye uygulandığında dahi İngilizce'deki *folly* sözcüğünden radikal biçimde farklıdır. *Folly* genelde 18.yüzyıldaki küçük evlere verilen addır. Sebebi küçük olmaları değil, popüler mizahtaki bir kelime oyunudur. *Folie* düşüncesi doğrudan çılgınlık ile ilgilidir. O zamanlarda akıl hastaları *Hospital de petite maisons*'da (Küçük Evler Hastanesi) kalıyorlardı. -Bir Parisyen cinasının ne ilk ne de son vakası..." (Gallet, 1972) aktaran: (Tschumi, 1994, p.266) dipnot 1

⁸⁸ Michel Foucault *Deliliğin Tarihi*'nde çılgınlığın felsefi, sosyolojik ve psikanalitik doğada sorular üretiş biçimini inceler. Tschumi'ye göre delilik, mimarlığa ilişkin bir soruyu da ortaya atar. Bir yanda "normallik" (iyi mimarlık, tipolojiler, Modern Hareket dogmaları, rasyonalizm ve diğer "-izmler") mimari bileşenlerin kombinasyonunda ya da "genetiğinde" bulabileceğimiz tek olasılıktır. Diğer yanda ise, tüm ortaklaşmaların kendi olumsuz uçlarını imlemek için akıl hastalarına, sapkınlara ve suçlulara ihtiyaç duyduğu gibi mimarlığın da kendi aşırılarına ve yasaklarına ihtiyacı vardır. Böylelikle yapılı âlemin faydacılığı ile kavramların mutlaklığı arasındaki süregiden salınımın gerçekliğini tescil etmiş olur. (Tschumi, 1994f, p.174)

alan ve yeniden diriltilecek olan biçime bir kararsızlık ile başlanır. *Folieler* sembol ve gerçeklik, mekân ve zaman arasında bir diyalektik oluşturarak hayali olanın inşa edilebilmesinin mümkün kılındığı 'boğum' noktaları oluştururlar. La Villette Parkı bu yolla nesnelere idrak edebilmek için mekânlar sunar. Kendisini tüm tespit etme kipleri için montaj yapan bir mekanizmaya dönüştürür(Tschumi, 1994f, p.180). Tschumi'nin sistem olarak ızgarayı seçmesi konseptten ziyade stratejik bir karardır. Tüm ızgaralar, nokta, çizgi ve yüzey, eş derecede önemlidir ve her biri mimarın daha önce yürüttüğü araştırma projelerinde üretilen metinlere denk gelir. Üç otonom sistemin üst üste düşürülüşü herhangi bir kompozisyonu olanaksız kılar, farklılıkları korur ve herhangi birinin diğerinin önüne ya da üzerine çıkmasına izin vermez. Yaratıcı ve aşkın özne olan mimar ortadan kalkar. Mimar yan yana gelişleri organize eden özne olarak⁸⁹ varlığını sürdürür. Projeye rastlantısallık ve açık uçluluk katar⁹⁰.

Tschumi çeşitli edebiyat eleştirilerinden ve yapısal dilbilimi kuramından yararlanarak ürettiği tasarımlarında dönüşüm biçimleri (mekanik- dizgesel, üst-metinsel, vb.) benimser (Tschumi, 1994f, p.183). Georges Perec veya Raymond Queneau gibi isimlerin metinlere uyguladıkları türden bir dizi dönüşüm ve permütasyon yöntemini Vilette'de de kullandığını belirtir⁹¹. Bu karıştırma tekniği, 'bulaştırma'(*contamination*) adını alır ve sayısız farklı biçimde tezahür eder. La Vilette'deki dönüşüm ve başkalaştırmalar, sürrealistlerin *exquisite corpse* adını alan çalışmalarına üstünkörü bir benzerlik taşır. Tschumi, bu bağıntıları daha iyi tanımlayacak benzetmelerin Dziga Vertov'un ya da Sergei Eisenstein'in sinemadaki eserleri ile Queneau'nun edebiyat çalışmaları veya J.S Bach'ın başlangıç temasındaki sonlu varyasyonlarda bulunduğunu belirtir (1994f, pp.180-81).

⁸⁹ Günümüzün delirmiş koşullarının fragmanlaşması, bu fragmanların kaçınılmaz olarak yeni ve beklenmedik yeniden gruplaşmalarını beraberinde getirir. Uyumu bir bütüne bağlı olmaksızın ve geçmişlerinden kopuk bir halde bulunan bu otonom fragmanlar kuralları Klasizm ya da Modernizm tarafından belirlenen bir dizi permütasyon ile yeniden birleştirilir. Kombinasyon fikrini her yeni mimarlık temel almak durumundadır, ürettiği biçim de böylesi bir birleştirmenin ürünü olacaktır. Mimarlık böyle kavrandığında kompozisyon, işlevsel kısıtlamalar ve biçimsel kaygıların bir sentezi olmaktan çıkar artık; daha ziyade bir dizi dönüşümsel ilişkiden oluşan bir süreç halini alır (Tschumi, 1994f, pp.179-80)

⁹⁰ "Kuşkusuz soyut bir aracı olan ızgara sistem mimari gösteren(biçim) ile gösterilen(program) arasındaki ayrışmayı ortaya koyar. Fonksiyonalist doktrine yapılmış bir itiraz manifestosudur. Program ile mimarlık arasındaki nedenselliği reddeder. Buna ek olarak ızgara sistemi tek bir mimarın virtuositesini kabul etmeyen nadir sistemlerdendir. Mekânsal organizasyonu kimsenin imzasını taşımaz. Bir başlangıç işareti yoktur, seri tekrarlanışları ve görünürdeki anonimliği onu paradigmatik bir 20. yüzyıl biçimi haline getirmiştir yine de. Hümanist yaratıcılık savını reddetliği gibi, ideal kompozisyonların kapalılığını ve geometrik eğilimleri de reddeder. Düzenli ve tekrarlı sınır işaretlerine rağmen, yine de sonsuz bir yoğunluk alanına işaret eder: hiyerarşik bir merkezden yoksun, tamamlanmamış, sonsuz bir uzantıdır". (Tschumi, 1987)

⁹¹ Permütasyonların oyunu Manhattan Transcripts'te nesne, olay ve kişilerin aralarındaki yer değiştirebilirliğine işaret eder. Postyapısalcı metinler kadar farklı film montaj teknikleri de kuramsal bir tutumla La Vilette'de uygulanacak olan prensibi ortaya koyarlar (Tschumi, 1994f, pp.180-81).

Amaç, mimari ölçütleri yapıbozumuna uğratarak mimarlığı yeni akslar doğrultusunda yeniden inşa etmek ve bu yolla Modernist doktrinlere muhalefet etmektir. Böylelikle mekân, hareket ve olaylar kaçınılmaz biçimde mimarlığın minimum tanımının parçası haline gelirler. İşlev, biçim ve sosyal değerler arasındaki güncel ayrışma nesne, hareket ve eylem arasında yer değiştirebilen türden bir ilişkiler ağı olarak mimarlık tanımının bir bileşenine dönüşür. Bu tutumda program da mimarlığın dâhili bir yapı taşıdır ve programın her parçası katı cisimlere içkin permütasyonun bir bileşeni haline gelir. Tschumi'nin tutumunda açıkça hissedilen kuramsal bir motivasyonun yanında yeni ilişkilerin icadı –ki bu yeni *oluş*ların hepsi erotiktir- mimarlığı söylemekten aciz olduğu şeyleri söylemeye zorlayan ısrarlı bir ihtiyaca karşılık gelir (Tschumi, 1994f, pp.185-86).

La Villette'de böylesi birleştirici bir araştırmanın temelini kurabilmek için Tschumi'nin ilk düşündüğü yöntem mimari öncülerin özel metinlerini başlangıç alarak alana ve programa adapte etmektir. Diğer strateji ise yapılmış örnekleri ihmal edip tarafsız bir matematik konfigürasyondan ya da ideal topolojik konfigürasyonlardan (ızgara, lineer ya da eşmerkezli) gelecek dönüşümler için başlangıç noktası olarak istifade etmeye dayanmaktadır. Bu iki strateji arasında temel bir ayırım bulunur. İlk durumda tasarım bir dönüşümün ürünüdür. İkinci durumda ise tasarım bir çıkış noktası, yani kaynağın ta kendisidir. Tasarım bir düşünce sürecinin sonucu olmak yerine, uzun dönüşüm süreçlerinin başlangıç noktasını imler ve yavaşça yapılı gerçekliğe rehberlik eder. (Tschumi, 1994f, p.187)

Tschumi, La Vilette'de belirsizliğin üzerinden bir kurgu oluşturmaya çalışmıştır. Kullandığı düzenleyici yapı kullanımdan bağımsız, hiyerarşiden uzak, biçim ve mimarlık arasındaki nedenselliğe muhalefet bir tutumdadır. Benimsediği yöntemi *biçimsel yeniden yazım*, *çapraz biçemleştirme* olarak niteler. *Strüktürsüzleştirme*⁹², *çakıştırma*⁹³, *çapraz-programlama*⁹⁴, gibi yöntemler barındıran bu dönüşüm ilişkileri dizisi, güncel koşullarımızın analizi ile bir yerinden edilmişlik ortaya koyar ve gelecekte olası yeniden gruplaşmalar için imkanlar sunar. Bu yolla, maddenin partiküllerinin

⁹² “Strüktür sonsuza kadar tekrarlanan bir ızgara olduğunda anlamı ne olabilir?” (Tschumi, 1994d, p.249)

⁹³ Tschumi, The Manhattan Transcripts'in(1981) ilk bölümlerinde kullandığı araçları sinema kuramı ve *nouveau* romandan aldığını belirtir. Manhattan Yazmaları'ndaki strüktür(ya da çerçeve) ile biçim(ya da mekân), olay(ya da işlev), beden(ya da hareket) ve kurmaca(ya da anlatı) arasındaki ayrımlar sistematik olarak muğlaklaştırılarak çarpışmaları, bozunmaları, fragmanlaşmaları vb. sağlanmıştır (Tschumi, 1994d, p.251).

⁹⁴ “Eğer mimarlık hem kavram ve deneyim, hem mekân ve kullanım, hem de strüktür ve yüzeysel imaj ise o zaman bu kategorileri birbirlerinden ayırmayı bırakmalı ve hiçbir hiyerarşi olmadan eşi benzeri görülmemiş mekân ve program kombinasyonlarında kaynaştırmalıdır. Çapraz-programlama, öte-programlama, programsızlaştırma...” (Tschumi, 1994d, p.254)

uzayda rastlantısal olarak toplaşarak yeni yoğunluk noktaları oluşturmaları gibi, yer değiştirmelerin fragmanları da yeni ve beklenmedik ilişkilerde asambrajlar oluşturabilecektir (Tschumi, 1994f, pp.188-93).

Uygulama

Bernard Tschumi, 1983 yılında içlerinde Leon Krier ve Rem Koolhaas'ın da bulunduğu mimarlar grubunu Parc de la Villette tasarımı için açılan yarışmada mağlup edene kadar pek tanınmamıştır. Okul arkadaşlarından birçok İngiliz mimar Postmodernizmi benimserken, o mimarlık etkinliğinin devrimciliğini ve retorik olma zorunluluğunu vurgulamıştır (Martin, 1990).

Bernard Tschumi kuram ile uygulama ikileminde uygulamayı inşa etmek olarak kavramaz. Mimari gerçekliğe erişmek, yani bina yapmak, mimarlık kuramının bir ürünü olmasına rağmen aynı zamanda onu mağlup eder⁹⁵. Kuram ile pratik diyalektik bir ilişki içerisinde olsalar da, mekânda kavramın bir tercümesi bulunmaz. Sorgulanışı tarafından tanımlanırken, mimarlık her zaman bir eksikliğin, tamamlanmamışlığın ifadesi haline gelir. Ya gerçeklikten ya da genel fikirden yoksun kalır. Buna sessiz kalmayı reddederek mimarlığın doğasına içkin olan çelişkiyi kabul etmek, filozoflara mimarlığın konusunu, yani seni ve beni değiştirdiği için, bilim insanlarına ise bilimin konusunu tekil olmaktan çıkarttığı için kabul edilemez gelecektir (Tschumi, 1994a, p.49).

Uygulama ancak mimarlığın tanımlarını zorlayan yapılar söz konusu olduğunda önemlidir. Mimarlığın çizim olmadan var olamamasının, mimarlığın metinler olmadan var olamaması ile aynı şey olduğunu öne sürer. Yapılar çizimler olmadan inşa edilmişlerdir, ancak mimarlık salt inşa etme sürecinin ötesine uzanır. Yüzyıllar boyunca oluşmuş olan karmaşık kültürel, sosyal ve felsefi talepler mimarlığı kendi içerisinde ve kendisi için bir bilgi türü haline getirmiştir. Nasıl tüm bilgi türleri farklı türden söylem biçimleri kullanıyorsa, inşa edilmiş olmaları gerekmeksizin, bizleri mimarlığın durumu (polemikler ve kaygılar) hakkında çağlarının güncel yapılarından çok daha isabetli bir biçimde bilgilendiren anahtar mimari ifadeler vardır. Piranesi'nin hapisane oymaları, Boullée'nin suluboya anıt resimleri mimari düşüncüyü ve onunla ilişkili pratiği derinden etkilemiştir. Benzer şeyler mimari metin ve kuramsal pozisyonlar için de söylenebilir. Bu kavrayış yapıları âlemin dışlanması anlamına

⁹⁵ "Hem deneyimleyip hem de deneyimlediğimiz üzerine düşünemeyiz. Köpek fikri havlamaz, mekân fikri mekân deşildir "aktaran (Tschumi, 1972)

gelmez, küçük ölçekli deneysel doğadaki yapılar zaman zaman benzer bir rol üstlenmişlerdir (Tschumi, 1987).

Tschumi, inşa etme zorunluluğunun mimarlığın ayrışmalarını derinleştirdiğini birçok metninde dile getirir. Uygulama, sürecin kendisi olarak kavranmalıdır. Ve bu süreç klasik programın kararsızlaştırılması(yersiz-yurdsuzlaştırılması), cereyanların (olayların) güçlendirilmesi, öğelerin katmanlaştırılıp istiflenmesi ile üretilen bir bozunmanın tasarımıdır. İnşa etmekten çok yaratıcı bir yıkımı ya da yok-yapımı, birleştirmeden önce ayırmayı temel alan bu eylemler haritası bir anlamda üç boyutlu bir bilginin inşa edilişi olarak görülebilir.

Düşünüm(Etkin)

Tschumi'nin çalışmalarından türeyen bilgi, kitaplar, metinler, sergiler, anarşist posterler ve La Vilette gibi söylem barındıran, süreci ve anlatıyı kendisinde cisimleştiren yapılar olarak karşımıza çıkar. 1981 tarihli *The Manhattan Transcripts* başlıklı kitabı, Tschumi'nin Eisenstein'in sinema senaryolarına ya da Laszlo Moholy-Nagy'nin sahne yönergelerine atıfla bir tür 'okuma makinesi' olarak kaleme aldığı en önemli kuramsal çalışması ve mimarlığındaki *düşünüm* noktasıdır. Kitap 1976 ile 1981 arasında gerçekleştirdiği bir dizi serginin neticesi olarak ortaya çıkmıştır (Tschumi, 1981). Bu görsel roman park, sokak, kule, yapı bloğu gibi bölümlere ayrılır, Michelangelo Antonioni'nin 1966 tarihli *Blow Up* filmi çağrışımlar şeklinde bir cinayet sahnesi ile başlar (Damiani, 2003, p.169). Bu kitap sonraki dönemde üreteceği projelerin anahtarı gibidir.

Buna ek olarak AA'de verdiği "*Theory, Language, Attitudes*" isimli ders, kentle ilgili kuramsal düşünceler(Baudrillard, Lefebvre, Adorno, Lukacs ve Benjamin) ile fotoğraf, kavramsal sanat ve performans sanatı tarafından beslenen duyarlılığın karşılığı üzerine konumlanıyordu. Eleştirel kuram ile görsel olan arasında üretilen çatışkı aslında aynı zamanda Tschumi'nin *metinler-arasılık* üzerinden kurguladığı bilgiyi örnekler. Bu çalışmalar sonunda ortaya çıkan, kendi düzenleri ve mesleki bağlamlarından tamamen farklı kodlamalar ile bir mekâna yerleştirilmiş olan metinler, teyp kayıtları, filmler, manifestolar, storyboard sıraları, hayaletvari figürlerin fotoğraflarıydı. Fotoğrafın bunlar içerisinde özel bir yeri vardır: Mimari çizimde ileri sürülen gerçeklik iddiası bu yapay belgelemede sıklıkla manipülasyona uğrattılıyor, maharetli sahnelemelerle, karakterlerle ve tümleyici ilişkiler içerisinde farklı kurgulara olanak tanıyordu (Tschumi, 1994e, pp.142-43).

Öğrenciler dikkatle seçilmiş 'gerçek' mekânlar içerisinde kurmaca programlar sahneleyip bunları bütüncül fotografik sekanslar halinde çekerek mimari girişimlerinin kanıtı olarak sergiliyorlardı. Mimarlığa yönelik her yeni tutum öncelikle kendi temsil kipini sorgulamak durumundaydı. Kentsel yaşamın eleştirel incelemesini ele alan diğer çalışmalar daha ziyade metin biçimindeydiler. Bu çalışmaların tümü editoryal süreçten geçerek "*A Chronicle of Urban Politics*" başlığı ile yayımlandılar; böylelikle mimarlık sözleri, mimarlık işleri haline geldi. Neticede kitle iletişiminden, modadan ve popüler dergilerden gelen etki mimari program tercihlerini etkilemektedir. Çalışmaların çoğunu etkisi altına alan dramatik hislerle beraber sinematik araçlar geleneksel betimlemelerin yerini almıştır. Mimarlık mekânların söylemi/kuramı olduğu kadar olayların kuramı/söylemi haline gelmiştir (Tschumi, 1994e, p.149).

Benzer şekilde *Architecture and Disjunction* isimli kitabı, kuramsal geri planını ve tasarım dilinin oluşmasından sonraki düşünümsel etkinliklerini bir soykütük biçiminde ortaya koyar. Yapısal ve post-yapısal dilbiliminin kuramları ile mimarlığını başkalaştıran ve mimari gelenekleri yersiz-yurdsuzlaştıran Tschumi, metinleri, yapıları ve çizimleri ile iletilebilir nitelikte ancak karmaşık bir bilgi türü ortaya koymuştur.

Bernard Tschumi'nin piramit-labirent ikiliğini aşma girişimleri iki tür düşünüm karşılık gelir. İlki bu yarılmayı ortadan kaldırmak üzere kullandığı eleştirel kuram ve post-yapısal metinler ve sergiler ile yazınsal alt yapısını kurguladığı önsel yolculuktur. Bu yolculuk bir meyanda tasarım ile iç içe geçmiş bulunur. Okumalar ve tasarım etkinliği birbiri üzerine katlanır ve karşılıklı destekler. İkinci düşünüm türü ise araştırma çizimleri, biçim bozundurma eskizleridir.

Bilgi

Villette Parkı kuramsal bir yapı olduğu kadar, inşa edilmiş bir kuramdır⁹⁶. Tschumi'nin maksadı Manhattan Transcripts'te ortaya attığı saf matematik formülleri uygulamalı matematiğe dönüştürmektir. Bu yapıbozumu yoluyla gerçekleştirilir. Yapılı gerçeklerin kısıtları araştırmasını hem sınırlandırmış hem de geliştirmiştir. Politik ekonomik ve teknik kısıtlar teorik argümanların giderek daha da güçlü hale gelmesini gerektirmiştir.

⁹⁶ Folie olgusu ile beklenmedik ve tesadüfi olanı, faydacı ve tutkulu olanı eşzamanlı olarak değerlendirmeye alan ve önceleri mimarlık dünyasından irrasyonel olma gerekçesiyle sürgün edilenleri rasyonel hale getirecek bir kuram oluşturmayı amaçlar. Bu hedefine ulaşabilmek için ayrışma, duygu nakli gibi olgulara, postyapısal dilbilimindeki kararsızlaştırma ve bozundurma yöntemlerine başvurur. (Tschumi, 1994f, p.176)

Ancak proje 'inşa edilmek' zorunda olduğu için aynı zamanda bir zorunluluk da vardır. Tschumi'nin genel mimarlık kavrayışının aksine, bu kez her çizim inşa edilmek durumundadır. Yine de ürettiği kuram pratik ile güçlü bir etkileşim içinde var olabilmıştır.

Ancak projenin asıl amacı karmaşık bir mimari orgaizasyonu geleneksel kompozisyon, hiyerarşi ve düzen kurallarına ihtiyaç duymadan inşa edebilmenin mümkün olduğunu göstermektir. Farklı konseptlerin yan yana gelişleri ve üst üste çakışmaları, programın dekonstrüksiyona uğraması, kendi ima ettiği ideolojiye bizzat kendisinin karşı çıkışının sağlanmasıdır. Mimarlığın dekonstrüksiyonu ise geleneklerinin söküme uğraması, hem mimarlıktan hem de başka alanlardan-felsefeden, sinemadan, edebiyattan ya da sanattan- alınmış düşüncelerin bir arada kullanılmasıdır. Tıpkı farklı düşünce alanlarındaki sınırların yavaş yavaş ortadan kalkması gibi, mimarlıkla bu disiplinler arasındaki sınırların da kalkabileceği bu proje ile gösterilmek istenir. Modernist ikiliklerin metinler-arasılık içerisinde tahrip edilişi, her şeyden önce teori ile uygulama arasındaki tarihsel yarılmayı hedef alır.

Günümüzün kültürel koşullarının yersiz-yurdsuzlaşması ve fragmanlaşması Tschumi'de kurumsallaşmış kategorilerin ortadan kaldırılması ile karşılık bulur. "Post-hümanizm" adını verdiği mimarlığı ile modernitenin doktrinlerini eleştirir, bütünsel mimari biçimi merkezsizleştirip ayrıştırarak, düzenleri, teknikleri ve süreçleri yok-yapımcı bir düşünümeye tabi tutar (Tschumi, 1987).

Tasarım düşüncesi biçimcilikten alabildiğine uzaktır. İşaretlerin tarihsel motivasyonlarını vurgulayarak, durumsallıklarının altını çizerek ve kültürel kırılğanlıklarını ortaya çıkararak tarihsel öz unsurları geriye iter. Bu, Tschumi'nin radikal dönem diye nitelediği günümüzde tanımladığı mimari ayrışmalar ile kopma ile yüzleşebilecek bir tasarımdır. Bugün bu kavramların dikkat çekici bir yer değiştirmesini gözlemlememiz sadece işlevselci kuramların değil ancak aynı zamanda mimarlığın kural koyucu(normatif) işlevinin de ortadan kayboluşuna dikkat çekmektedir (Tschumi, 1987).

Tschumi'nin önerdiği mekân (bilgisi), sinema, metin ve dilbilimi üzerinde konumlanır. Buna göre herhangi bir mimarlık sekansı en az üç tür ilişki barındıracaktır. Bunlardan ilki dönüşümcü sekans, bir araç ya da bir süreçtir⁹⁷. İkinci ilişki, yani mekânsal sekans

⁹⁷ Tschumi'ye göre mimari çizimlerin alışıldık bir kipi hâlihazırda dönüşüm sekansını örnekler. Şeffaf eskiz kâğıdından yapılan ardışık diziler birbiri üzerine konarak çalışılır. Her biri düşüncenin varyasyonunu içeriyordur. Takip eden her yeniden değerlendirme düzenleyici prensibe giden yolu belirler ya da bu prensibi rafine eder. Bu süreç ağırlıklı olarak sezgiseldir, öncüllere ve alışkanlıklara dayanır. Bu sekans

tarih boyunca sabit kalmıştır; tipolojik öncülleri boldur, morfolojik varyasyonları sonsuzdur. Sosyal ve sembolik çağrışımlar ise üçüncü ilişkiyi karakterize eder ve buna program sekansı adı verilir (Tschumi, 1994g, p.153)

Mimarlık bu sekansların dizgelerinden oluşur. Ve önemli olan sekansların biçimi ya da türü değil, birbirleri arasındaki ilişkilene biçimleridir. Mekân, olay ve hareket: Herhangi bir sekansın nihai anlamı bu üçü arasındaki ilişkiye bağlıdır. Dönüşüm, mekân ve program (olay, *event*) olarak sınıflandırılan bu sekanslar üst üste, iç içe düşerek, kaynaşarak, farklılaşarak öngörülemez bir mimarlık üretirler. Bu öngörülemezliğin planlanması, bir tür yersiz-yurdsuzlaştırma, Tschumi'nin kavrayışında tasarım yapmak anlamına gelir (1994g, p.163).

Rabıta bozan, ayrıştıran ve yeni assemblajlar meydana getiren bu mimarlık:

- Sentez kavramını ayırıcı ya da çözümdürücü analiz uğruna reddeder.
- Kullanım ile biçim arasındaki geleneksel karşıtlığı iki kavramı üst üste çakıştırarak bağımsız şekilde mimari analizin yöntemlerine tabi tutar.
- Yöntem olarak çözünümü, çakıştırmayı ve kombinasyonu vurgular. Böylelikle tüm mimari sistemin dinamiklerini tetiklemesini, limitlerini zorlarken yeni tanımlar ortaya koymasını sağlar.

Ayrışma konsepti statik, otonom ve yapısal mimarlık görüşü ile çelişir, ama onu tamamen reddetmez. Mekân ve zamanda sistematik çözümler üreten ve mimari elemanın ancak programa ilişkin eleman ile birleştiğinde işlevini yerine getirebildiği sabit ve mekanik işlemler önerir. Bu tutum içerisinde ayrışma, mimarlığı üretmek için sistematik ve kuramsal bir araç haline gelir (Tschumi & Walker, 2006).

Bu kavrayışla yıkıma uğratılan mimari ve felsefi konseptler hemen yok olmazlar, fragmanlaşarak başkalaşırlar. Parçalanışı yeni kavramlara veya yapılara yol açacak şekilde sürekli sökülüp yerinden oynayan eski bir doku içinde sürekli kopmalar (epistemolojik kırılmalar) meydana gelir⁹⁸. Mimarlıkta bu tür ayrışmalar hiçbir anda herhangi bir kısmın bir sentez ya da kendine yeterli hale gelemeyeceğini işaret eder; her kısım bir sonrakine işaret eder, her inşa dengesizdir, başka bir insanın izleri

aynı zamanda dönüştürücü kural seti ve farklı mimari bileşenlere dayalı olarak kurgulanabilir. Dizgesel dönüşüm böylelikle, süreç kendi sonucu haline gelebildiği ölçüde kendi kendisinin nesnesi haline gelirken dönüşümlerin toplamı en az nihai dönüşüm kadar önem arz eder. Bu gereçler mekânların olduğu kadar programların dönüşümüne de uygulanabilir (Tschumi, 1994g, p.154).

⁹⁸ Bu tartışmadan, Tschumi'nin betimsel bir kuram değil, temsili duyumsayan ve öne çıkartan, sürekli dönüşüm halinde olan bir mimarlık kuramı ürettiği tartışılabilir: "İnşaları temsil etmek ya da temsili inşa etmek... Çağımızın sorusu budur. Einstein'ın dediği gibi: Bilimsel bir gerçek yoktur, sadece geçici temsiller, sürekli hızlanan temsil sekansları vardır (Virilio, 1993)." aktaran (Tschumi, 1994h, p.222)

tarafından oluşturulurlar. Aynı zamanda bir olayın ya da programın izleri tarafından meydana getirilir. Buradaki hedeflerden biri de yeni kent ve mimarlık konseptini anlayabilmektir (Tschumi, 1987).

Tschumi, mimarlık kuramının var olan şeylerden-mekân, beden, hareket, tarih-bilgilenmek için istifade ederken hiçbir koşul altında bu faktörlerden herhangi birine tek başına indirgenemeyeceğini belirtir. Çağdaş mimarlığın ve hâkim kuramın yayılımını, benlik yitimini ve mülksüzleşmesini şizofreni ile karşılaştırır. Şizofren var olabilmek için başka bir varlık kipinde saklanır, bedeninin dışında yaşar ve kökenlerini kaybeder, koruyucu sınırlarını yitirir, kimliği ve kişisel tarihinin bir kısmı silinir gider. Şizofrenide öznenin gerçekle ilişkisini tamamen bozan bir şey olur ve içerik biçim ile boğulur. Şizofren sözcükleri ve şeyleri kendilerininie ait kökenlere bakmaksızın aynı düzlem üzerine yerleştirir. Bu şizofreni Tschumi'nin kavrayışında pejoratif değil, üreken bir konumda yer alır (1994f, p.175).

Tschumi'nin buluşlarının rastlantısal doğası onu Eisenman'dan farklılaştırır. Ve gerçekleştirdiği düşünümün etkin türü bu karşılaştırma ile betimlenebilir. 1985 yılında La Vilette'nin proje yöneticisi Eisenman'a parkta yer alan bahçelerden birini tasarlama işini verir ve Derrida ile beraber çalışmasını ister (Cohen, 1994). Takip eden iki yıl boyunca Derida ve Eisenman *Chora L Works* başlıklı metinde Eisenman'ın en kışkırtıcı çalışmaları üzerinde işbirliği yaparlar (1997). Derrida Platon'un *Timeaus*'undan ödünç aldığı *chora* (kap, alıcı) fikrinden hareketle projeye katkısını ilk başta bilinçli olarak sınırlı tutar (Broadbent & Glusberg, 1991, pp.77-79). Ancak sonradan mimara posta yoluyla bir eskiz gönderir (Bedard, 1994, Şekil 68). Tschumi'nin düşünüm sürecinde Derrida ile kurduğu yakın ilişkinin tersine Eisenman kuramı ilk başta içselleştiremez, Tschumi'nin Derrida ile beraber ürettiği senaryo ile projenin bulunduğu tarihi alan arasında bir takım mecazlar önerir. Çalışması Venedik'teki Cannaregio projesinden de esinler taşımaktadır. Sonuç olarak projesi parkın küçük bir köşesine sığacak biçimde küçültülür (Mallgrave & Goodman, 2011, p.140).

Derrida Architectural Association'ın Londra'da 1986 yılında La Vilette yarışması için organize ettiği bir sergide Tschumi'nin kırmızı *folielerinin* anlamı yapıbozumuna uğratıp onu yerinden etmesini ve kararsızlaştırmasını memnuniyetle karşılar. 'Mimarlığın çölü' ve 'mimari yazma eyleminin sıfır noktası' olarak nitelediği kırmızı düşünüm noktalarında yazma eyleminin kendisini kaybedip kaybetmeyeceğini, herhangi bir ideal son, estetik aura, kural koyucu ya da hiyerarşik prensip veya sembolik

gösterim içermeyecek, soyut, tarafsız, insaniyetsiz, kullanışsız, barınılamaz ve anlamsız kütleler üretip üretmediğini sorar. Konuşmasının devamında kendi yorumlarını reddederek *foli*elerin daha ziyade metafizik bir mimarının son kertede yok edici, hiççi tekrarının ötesinde kendi doğrulanışlarına katkıda bulunup teyit ettiklerini belirtir. Ona göre Tschumi'nin bozunmuş küpleri sonsuza kadar çirkinleştirilmiş, duvarlar arasına kapatılıp ucuz bir mezara ya da nostaljiye gömülmüş bir enerjiyi yeniden canlandırmaktadırlar (Derrida, 1986, p.11).

3.3 Eylem İle Düşünüm

İncelemenin son ikilisi, eylemde düşünümü örnekleyen Jean Prouve ve Peter Zumthor'dur. Prouve ve Zumthor birbirlerinden oldukça farklı dönemlerin, kavrayışların mimarlarıdır. Aralarında, teknoloji, düşünce ve toplum koşulları bakımından bir uçurum olduğunu öne sürmek yanlış olmayacaksa da, benzeştikleri nokta eylemde düşünüm etkinlikleridir. Düşünümsel tarihyazımı kapsamında Zumthor ve Prouve'nin aynı başlık altında bulunabilmesini sağlayan, süreçlerinden ve ürünlerinden çıkan bilginin örtük karakteri ve kişisel arka planlarının tasarım pratiklerinde oynadığı güçlü roldür. Tüm diğer derin farklılıkları bir yana konacak olursa, meslek pratiklerinin araştıran bileşenleri Zumthor'da tasarımdan uygulamaya, Prouve'de uygulamadan tasarıma giden bir süreç biçiminde cisimleşir. Bu türden bir mimarlık etkinliği her şeyden önce ürünü ile ön planda olduğundan ötürü gizil bir bilgi içerir. Zanaat ile yakın ilişki kurmalarını sağlayan kişisel öyküleri bu bilginin niteliğine bir eylem bileşeni katarken, aynı zamanda onun kodlanışını da benzeştirir, onları mimarlığın temel eylemleri üzerinden yürüttükleri düşünüm sürecinde buluşturur.

3.3.1 Peter Zumthor: Bilgi Nesnesi Olarak Author/Auteur Mimarlık

Peter Zumthor sadece kariyeri ile değil aynı zamanda dikbaşı, modayı reddeden tasarım anlayışı ile de çağdaş mimarlık sahnesinde önemli bir role sahip olmuştur⁹⁹. İsviçre'nin Basel şehrinde dünyaya gelen mimar, zanaata güçlü bir inanç duyan geleneksel bir Avrupa ailesinin mensubu olarak babasının atölyesinde çalışmaya

⁹⁹ Mimarın aldığı diğer ödüller: Heinrich Tessenow Medaille(1989); Internationaler Architekturpreis für Neues Bauen in den Alpen(1992 ve 1995); Erich Schelling Mimarlık Ödülü(1996); Bündner Kulturpreis(1998); Mies van der Rohe Ödülü(1999); Thomas Jeffersen Foundation Mimarlık Madalyası(2006); Spirit of Nature Wood Mimarlık Ödülü(2006); Prix Meret Oppenheim, İsveç Kültür Bakanlığı Ödülü(2006); Arnold W. Brunner Memorial Price in Architecture, American Academy of Arts and Letters(2008); Premium Imperiale, Japan Art Association(2008); DAM Preis für Architektur in Deutschland(2008. ve Pritzker Price(2009 (Haepke, 2013, p.378)

başlar, diğer yandan da meslek yüksekokuluna devam ederek marangozluk eğitimi alır (Zumthor, 2001, p.21).

Aldığı zanaat eğitimi Zumthor'un entelektüel iştahını ve tasarıma duyduğu ilgiyi beslemeye yetmemiştir. Önce Basel Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda iç mimarlık eğitimi alır, meslek hayatı boyunca kendisine eşlik edecek olan çizim ve anlatım tekniklerine hâkimiyet kazanır, mobilya dersleri ile malzemeyi daha yakından tanıma şansı bulur (Zumthor & Signer, 2009, p.47). Basel'deki eğitiminin ardından bir yıllığına New York'ta bulunan Pratt Enstitüsü'ne devam eden Zumthor burada endüstri tasarımı ve şehircilik konularında farkındalık kazanır (Zumthor, 2003, p.107). Mezuniyetini takiben 1967'de Basel'a geri dönen mimar, dönemin politik ortamının mimarlığı biçimlendirme girişimlerine kayıtsız kalarak Graubünden Eyalet Koruma Kurulu'nda çalışmaya başlar, restorasyon ve rekonstrüksiyon işleri ile ilgilenir. Uzunca bir süre tarihi konutlar, koruma alanlarında yapılaşma ve yerel İsviçre mimarisinin analizi konularında tecrübe edinen Zumthor, malzeme hakkında önemli bilgiler elde eder, sanat ve mimarlık kuramına gittikçe daha çok ilgi duymaya başlar (Achleitner, 1998, p.206).

Zumthor'un 1978 yılında ETH Zürich'te koruma, yenileme ve rölöve konularında dersler verdiği bilinmektedir (Hauser & Zumthor, 2007, p.78). Bu dönemde ETH'da Aldo Rossi etkisi güçlüdür. Zumthor'un sonradan bir yöntem olarak benimseyeceği resimlerle düşünme/düşünüm, Rossi'nin "*Autobiografica Scientifica*" (Bilimsel Bir Otobiyografi) isimli kitabında betimlediği imgelerle düşünme biçiminden¹⁰⁰ aldığı ilham ile şekillenir (Zumthor, 1998a, p.100).

1979 yılında Haldenstein'da kendi mimarlık bürosunu kuran Zumthor, ilk döneminde koruma ağırlıklı projeler ve ahşap yapılar inşa eder (Zumthor, 1998a) (2001, p.21). Öncelikli amacı mimarlığın düşük bulunduğu mevcut kalitesini yukarı çekmektir (Meier, 1992, p.44). 1990lı yıllar boyunca mimarlık pratiğini ele geçiren piyasacılık ve faydacılığın meslek pratiğinin gücünü zayıflatması bu yılların sonunda yüksek zanaat becerileri ve malzeme ahengi barındıran eleştirel bölgeselci, minimalist karakterdeki mimarlık nesnelere artan bir ilgi doğurmaktadır. Bu dönem Zumthor'un da isminin

¹⁰⁰ A *Scientific Autobiography* isimli eserinde Rossi, daha sonraki tasarım, düşünce ve esinlenişine etki edecek olan yaşam-öyküsel olay ve anıların (görüntülerin) peşinde koştuğu fenomenolojik arayışını tasvir eder. Sanat eserlerini, şehirleri, peyzajları ya da binaları gözlemlemesi ya da algılaması yoluyla hissettiği kişisel deneyimlerini okuyucuya anlatmaya çalışır, bilimsel sunumları izledikten, mimarlık ve sanat kuramlarını okuduktan sonra kendisinde teşhis edebildiği değişiklikleri ayrıntılı bir şekilde aktarır. Anlatısındaki odak noktası tüm bunların mimarlığına olan etkisidir. (Rossi, 1981)

giderek daha çok duyulmaya başlamasına, nihayetinde de 1998 yılında Carlsberg Mimarlık Ödülü'nü kazanmasına olanak tanır.

Tasarım

Zumthor'un mimarlık pratiğinde çıkış noktası düşünüm ya da uygulama değil, tasarımıdır. İsviçreli mimar bir kuram ile çalışmadığını, doğrudan tasarım ile işe koyulduğunu¹⁰¹ belirtirken, çıkış noktası olarak zihnindeki görüntüleri işaret eder. Bunlar hafızasında yer etmiş olan ya da bir yer veya program hakkında düşünerek zihninde canlandırdığı imgeler, görsel bağlamlardır: “*Görüntüler mimari tasarım için bir araçtır. (Resimler) belki de benim en temel aracım ve hatıra resimlerde saklıdır.*” (Zumthor, 1998a, p.90). Zumthor bu sözleriyle bir çalışma yönteminden söz etmektedir (p.90). Projelerinin duyusallığı ile ünlenmiş bir mimarın bu şekilde zihinsel görüntülerden söz ediyor oluşu ilk başta çelişkili gözükabilir. Ancak Zumthor'un söz ettiği şey yatırımcı projelerinde karşımıza çıkan ticarileşmiş mimarlık temsillerinde yer alan türden afiş niteliğindeki resimler değil, daha ziyade duyusal, zihinden türeyen, somut resimlerdir¹⁰². Bu resimlerde önemli olan biçimlerin görüntüsü değil, daha ziyade kendi kanunları içerisinde bir bağlamdır¹⁰³. Resimlerin keskinleşmesi ile yaratıcılık gelişmeye başlar. Daha önce orada olmayan ve mimarın daha önce düşünemeyeceği bir şey meydana getirilir. Zumthor bu süreci “gerçeklik yaratımı” olarak niteler (Zumthor, 2006a, p.72). Böylece, Zumthor'daki tasarım pratiğinin bir dönüşüm ve başkalaşım süreci olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu başkalaşım gerçeğin resme ve onda içkin bir hatırıya ve bu hatıranın bir proje içerisinde tekrar ama bu sefer farklı bir gerçeğe dönüşüp cisimleşmesidir. Zumthor bunu *narin bir keşif süreci* olarak niteler (Zumthor, 1997, p.11).

¹⁰¹ “Hiçbir zaman teori ile işe koyulmam ve esasında iyi bir mimarlık gözlemcisi olduğum da söylenemez. Tasarıma giden yol benim için bugüne kadar gizemini korumuştur. Kötü bir yapıya duyduğum öfke ile de başlayabilir, bulanık bir ya da binlerce fikirle de... Ve sıklıkla da ilk ortaya çıkan içsel bir resimdir. Güçlü bir şekilde hatırlanan bir ruh hali-çoğunlukla çocukluğumdan gelen bir iyi olma hissi. Bir soruna ne kadar safça yaklaşabilirsem, o kadar iyidir. Düşünüp, çizerek bir süre sonucun nereye çıkacağıyla ilgili çabalarım. Kendimi, şeylerin ancak ne olmak istedikleri anlaşılabilirdikten sonra teknik bakımdan çözülebileceklerine olan güvenim ve bilgim tarafından baştan çıkarılmaya bırakmalıyım” (Meier, 1992, p.46)

¹⁰² “ Ve şimdi ortaya çıkan bu iç resimler, düpedüz resim oldukları için, yaratılacak nesnenin derhal bir sürü yüzünü gösterirler. (Bu resimler) bütüncüldür, renklidir. Soyutlanma yoktur, somutturlar. Analitik düşüncenin tersine, resimler sentezcidir, bütüncüldür. Resim, başlangıçta kavradığımdan çok daha fazlasını içerir. Resimlerimi anlamayı ve isabetli bir tasarımda düzenlemeyi yavaş yavaş öğreniyorum. Ama başlangıçta hep resim olmuştur.” (Zumthor, 2006a, pp.61-63)

¹⁰³ “(Bu) başlangıçta bulanık bir resimdir ve binlerce duyu izlenimlerinden ve niyetlerden oluşur ve giderek bir eve, mimarlığa dönüşür. Resim daha en baştan kendi maddeselliğine, kendi kanunlarına, kendi kurallarına sahiptir.” (Zumthor, 1998a, p.93)

Bu keşif sürecinde en önemli belirleyici Zumthor'un gerçeğe kurduğu ilişki ve yüzleşmedir. Başlangıçta zihindeki bir görüntüden ibaret olan bir şeyin mimarlığa dönüşerek gerçeğin bir parçası haline gelmesini hedefler. Bir yer üzerinde yaratılacak nesnenin bu iç görüntüye karşılık gelmesi gerekir. Zumthor gerçeklikten belirli anlarda özellikle etkilendiğini belirtir. Bir görüntü karşısında etkilenmiş, güzelliğini duyumsarken, içinde bir etkileşim meydana geldiğini ve dışarıdaki görüntü ile eşzamanlı olarak içeride, zihninde de ona karşılık gelen bir resim meydana geldiğini tarif eder (Zumthor, 2006a, p.60). Tasarımları gerçeğin bu sihirli hali ile zihindeki resim arasındaki etkileşimden meydana getirilir. Zihindeki imge gerçekliğe dönüştürülmeye çalışılırken ölçüt atmosferdir. Ve bu görüntüler gerçeklik kazandıktan sonra sadece gerçeğin kendisini değil, görme alışkanlıklarını da değiştirirler. Buna göre yapı, meydana getirildiği yerde önce bir beden etkisi yaratır, sonra düşünce haline döner, imgeleşir, insanların, izleyenlerin zihninde görüntü haline gelerek duyumsanır. Bu bedenin biçimi kendi anlamına sahiptir ve yabancıyı yönlendirir. Mimarlık hem gerçeklikte hem de zihinde görüntüler meydana getirir ve onları dönüştürür (Zumthor, 2006a, pp.69-70). Zumthor'da meydana gelen gerçeklik bir bedendir ve bu beden diğer bedenlerle çevrelenmiştir (pp.74-75).

Zumthor'un tasarım düşüncesinde görüntülerin bu denli yer tutması Rossi etkileri barındırır. 1990lı yıllarda kaleme aldığı "Mimarlığı Düşünmek" (*Architektur Denken*) isimli kitabı Aldo Rossi'nin aynı yıllarda verdiği söyleşilerle aynı başlığı taşır¹⁰⁴. Zumthor'un görüntülere verdiği önem yazdığı bu kitapta güçlü bir şekilde vurgulanır (Zumthor, 1998, p.1):

"Mimarlığı düşündüğüm zaman, gözümde resimler canlanır. Bu resimlerin çoğu eğitimim ve mimar olarak çalışmamla ilgilidir. Bu resimler, mimarlık hakkında zaman içerisinde edindiğim mesleki bilgiyi içerirler. Diğer resimler ise çocukluğumla ilgilidir. Hayatımın, üzerinde düşünmeksizin mimarlığı deneyimlediğim ilk anını hatırlıyorum. Ve sanırım o kapı kolunu, kaşığın sırtı gibi biçimlendirilmiş olan o metal parçasını elimde hissettiğimi..."

Zumthor'un kaleme aldığı bu pasajda Rossi'nin tasarımı analogi üzerinden tanımlayışının etkileri hissedilir. İtalyan mimara göre analogi ile meydana gelse de, tasarım yine kendisine döner; bağıntılardan hatıralardan oluşan bu ağı takip eder, ama son kertede bir çözüm halini alarak cisimleşir (veya bir söz söyler), benzetilen ise gerçek ve karanlık bir nesne olarak benzeyenle örtülerek varlığını sürdürür (Rossi,

¹⁰⁴ Adı geçen söyleşiler: Aldo Rossi, "Architektur Denken", Bernard Huet ile söyleşi: Zodiac, Sayı: 6, 1991; Aldo Rossi, "Architektur Denken", Bernard Huet ile söyleşi: Werk, Bauen+Wohnen, Sayı: 10, 1993, s.6-13; Aldo Rossi "Architektur Denken", Bernard Huet ile söyleşi: Aldo Rossi. Architekt, Berlin Sanat Galerisi Kataloğu, 1993, s.15-28

1981, p.57). Nesnelerin olma eğiliminde buldukları ve izleyene ilettikleri dolaysız varlıkları Zumthor'un tasarım kavrayışında bir manifesto halini alarak algı ve deneyim üzerinden gerçek bir mekân ve bu mekâna has bir bilgi türetir.

Bu üretim bir kuramı merkezine almaz, daha ziyade gerçeği gözlemlemek ister; gördüklerini, deneyimlediklerini, üzerinde yürüdüklerini, dokunduklarını, işittiklerini ve kokladıklarını kaydeder ve mimarlık haline getirir (Zumthor, 1996). Yer ile girişilen bu yüzleşme ve bu yüzleşmenin kışkırttığı görüntüler Peter Zumthor'un Vals'de inşa ettiği 1996 tarihli termal kaplıca tesislerinde belirgindir. Mimar dağların arasından Vals'e doğru süzülen yolun kenarlarındaki heyelan ve çığ tünelleri ile barajları gözlemler; bunları güçlü mimari yapılar olarak betimler ve bu mühendislik yapılarının dağların ve suyun gücüne karşı koyuşunun aynı gücü ifade edişleri ile sonuçlandığını tartışır. Zumthor, bu yapıların iç mekânlarının çok güçlü bir etki yaptığını, bazılarının katedralleri anıştırdığını söyler (Hauser & Zumthor, 2007, p.25). Bu görüntüler sonradan "dağ, taş ve su" üçlemesine ve onlarla ilintili mekân eylemlerine indirgenecektir. Taş içerisinde, taş ile, dağın içini oyarak inşa etmek, dağdan dışarı çıkan bir kütle meydana getirmek, dağın içinde olmak gibi Vals Termal Kaplıcaları'na biçim ve malzeme dilini kazandıran bağıntılar bu görüntülerden türetilir (Zumthor, 1997, p.11). Bu tasarım kavrayışında görüntülerin üstlendiği görev ruh halleri, atmosferler ve süreçler-şu durumda taşın içinde olmak ve taşı oymak gibi koşullar için örnek sunmalarıdır. Zumthor mimarlığında görüntüler biçimsel referanslar olarak kullanılmazlar.

Çizim ve maketler Peter Zumthor'un mimarlık pratiğinde tasarım sürecinin ayrılmaz bileşenleri olarak görülmelidir. Mimar, çizmeyi bir araştırma süreci¹⁰⁵ olarak tarif eder. Vals örneğinde çizim, farklı mekân düzenlemelerinin, kütlelerin ve iç boşlukların, açıklıkların ve yoğunlaşmaların, tekrarların ve çeşitlenmelerin sınındığı bir araç olarak karşımıza çıkar (Hauser & Zumthor, 2007, p.38). Vals'in ön tasarımlarına bakıldığında, kısmen renkli bir dizi eskiz karşımıza çıkar. Bunlar yapının blokları arasındaki farklı büyüklük ve düzenleme ilişkilerinin, kaplıcanın boşluklarını incelemek için yapılmış çizimlerdir. Çizime benzer şekilde maket de Zumthor'un tasarım pratiğinde önemli bir rol oynar. Bu maketler genelde çok büyük ölçekte ve mümkün mertebe gerçek yapıda kullanılacak malzemedan üretilirler. Böylece malzemenin

¹⁰⁵ "Çizim, herhangi bir mimari örnek olmaksızın yapılan oyuna benzer bir araştırma çalışmasıdır. Kütle etütleri esnasında geliştirdiğimiz kompozisyon düşüncelerini araştırırken onları spontane bir çizimle ifade edip üzerinde konuşarak anlamaya çalıştığımızda duyduğum güçlü bir özgürlük hissini hatırlıyorum." (Hauser & Zumthor, 2007, p.38)

duyusal özellikleri olabildiğince önceden sınanmış olur. Vals Termal Kaplıcaları için uygulama projesi ölçeğinde bir maket yapılarak yıkanma alanı temsil edilmiştir. Su dolu çelik kaplar içerisinde yüzen taş blokların içerisine konan don önleyici sıvı ile tüm kaplıca havuzları mavi renkte ışıdamaktadır. Kaplıcanın içini gösteren bu maket tüm dünyada sergilenmiş, farklı dergiler için fotoğraflanmıştır. Tasarımda sonradan gerçekleşen birçok değişime rağmen bu fotoğraflar mekânın taş, ışık, su, yansıma ve renk oyunları ile oluşturulan atmosfer kalitesini çok doğru yansıtmaktadır (Hauser, 2007, p.57).

Uygulama

Görüntüleri gerçeğe eklemlenecek veya onu dönüştürecek şekilde biçim ve mekân haline getirmek zanaatkarlık düzeyi yüksek, teknik hassasiyete sahip bir uygulama sürecini gerektirir ve Zumthor bu pratik ile özdeşleşmiştir. Şeylerde içkin olandan başka bir düşüncenin var olmadığını belirtirken altını çizdiği, nesnelerin doğalarının anlaşılmasına dönük tükenmez ilgisidir¹⁰⁶. Zumthor'un amacı yapay(insana ait, doğadan türemeyen) bir eylem ile üretilecek olan nesnenin yapaylığını alarak bu nesneyi günlük yaşam ve doğal nesneler dünyasına uyarlamak, böylelikle hakikatin nesnelerin kendisinde yattığına dair inancı¹⁰⁷ üretebilmektir (Zumthor, 1998, pp.36-37). Görüntülerden yola çıkan bu mimarlık yapma-etmenin¹⁰⁸, tekniğin, mekân ve malzeme manipülasyonunun mimarlığıdır (Steinmann, 1994).

Vals Termal Kaplıcaları'nda taş malzemenin ele alınış biçimi yeni bir konstrüksiyon tekniğinin icadını gerektirmiştir. Yapı inşa edilene kadar bölgede çatı kaplaması olarak kullanılan bir tür granit bu tasarımın en az mekânların kendisi ve biçim kadar ana dinamiği haline getirilir. Bir üst-anlatı niteliğinde her şeyi yöneten bir düşünce yerine, nesnelere malzemelerde içkin olan bir düşünce tüm yapıda hüküm sürer. Şeylerin sadece görünür olmaları değil, oldukları gibi görünmeleri temel alınır. Heidegger'in mekânın ve yerin(dünyanın ve göklerin, tarıların ve ölümlülerin) özlerini ortaya çıkartmak için inşa etmeyi, meydana getirmeyi koşul olarak sunuşu, Zumthor'un

¹⁰⁶ "Beni ilgilendiren ve hayal gücümü yöneltmek istediğim, şeylerden kopmuş teorilerin gerçekliği değil, bu barınmayı hedefleyen, somut tasarım görevinin gerçekliğidir. Bunlar, anlam ve duyusalılık için çaba harcayan, niteliklerini başarılı, insanı barındırabilecek bir yapının kıvılcımını tutuşturabilmek için hayal gücümle işlemeye çalıştığım yapı malzemeleri-taş, kumaş, çelik, deri...-ile binayı ayağa kaldırmak için kullandığım, konstrüksiyonların gerçeklikleridir. Mimarlığın gerçekliği, biçim, kütle ve mekâna dönüşenler gibi somut olanlar, yani onun bedenidir. Nesnelere dışarıda bir düşünce yoktur." (Zumthor, 1998b, pp.36-37)

¹⁰⁷ Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan pratik bilinç kavrayışı ile Zumthor'un yapay nesnede ürettiği doğallık inancı arasında ontolojik bir benzerlik olduğu öne sürülebilir.

¹⁰⁸ Bu çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan pratik bilinç kavramı Zumthor mimarlığında belirgindir.

mimarlığı şeylere özgü niteliklerden o niteliklerin toplamının fazlası olacak şekilde ortaya çıkarışında güçlü bir şekilde yankılanır. Alman filozofun kuramındaki üretmek (alm. *hervorbringen*), Yunanca kökenli tektonik ile kök akrabasıdır ve başlangıcı *techne* kavramında yatar. Bu sanat, ya da zanaat değildir. Zumthor bu noktada başkalaşır. Tıpkı Heidegger'in kuramında olduğu gibi Zumthor'da da *technen*¹⁰⁹ karşılığı bir şeyi verili olduğu haliyle orada bulunanın içerisinde meydana getirmek, ortaya çıkartmak demektir (Heidegger, 1991, p.100). Peter Zumthor'un tasarım pratiğinde merkezde yer alan tektonik, nesnenin özüne karşılık gelenin meydana çıkartılışı, sadece görsel değil cisim özellikleriyle de duyuşsal algılanışı olanaklı kılan bir yapının üretimidir (Schwarz, 2000, p.133).

Zumthor'un teknik duyarlılığı yapının konstrüksiyonunda da belirgindir. Taş duvarlar karkas sistem ile tavanlardan ayrılarak oyulmuş bir mekân duygusu yaratır. Işık süzülerek şeritler halinde kütlelerin arasından zemine düşer, kütlelerin tektonik ilişkisi malzeme ve ışık-gölge ile¹¹⁰ kesinleştirilmiş olur. Bunlar en başta eskiz ve makette ortaya çıkan düşüncelerin yapıya yansımalarıdır. Hassas konstrüksiyon, detaylar, kendi çarpıcı nitelikleri bulunan malzemelerin kullanımı ve bunlar arasındaki etkileşim mimarın bilinci ile eyleminin tek bir cisimde nesneleşmesini mümkün kılar (Hauser & Zumthor, 2007, p.93).

Bilgi

Zumthor'un mimari üretim sürecinde ortaya çıkan bulgu kişiseldir ve iletilmesi güçtür. Zumthor bazen ortaya çıkan son ürünün ilk yaptığı eskizlere benzerliğini kendisi de şaşkırtıcı bulur (Meier, 1992, pp.47-48). Bu bilginin oluşum sürecini, yapının sunduğu deneyimi, atmosferi kesin olarak planlamanın olanaksız olduğunu, kendisini ve tasarım sürecini ancak geriye dönük olarak gözlemleyebildiğini itiraf eder. Bunun anlamı yapının, zaman boyutu ile beraber düşünülmesi; geçen zaman ile giderek daha çok kendisi haline geldiğidir (Zumthor, 1998a, p.93). Yöntemlerinin deneysel olarak ilerleyişini sürdürdüğü, inşa ettiği her yapı ile kendi tasarım kavrayışını derinleştirerek yaklaşımlarını daha iyi anlama şansı bulduğu söylenebilir. Bu süreçleri

¹⁰⁹ Dilbilimsel olarak *techne* ve yapma, hazırlama, üretme anlamındaki *poiein* bir araya gelerek *poietike techne*'yi meydana getirirler. Bu söz öbeği, yaratıcı eylem yoluyla üretmek anlamına gelir. Böylece *poietika*'nın anlamının, taklit etmek ya da kopyalamak anlamındaki mimesis'ten farklılaşarak yaratıcılık anlamındaki *poiesis*'e daha yakın olduğu anlaşılır (Till, 2003).

¹¹⁰ Zumthor'un tasarım anlayışında gölge ışıktan daha önemli bir yer tutar. Bunun kökleri Jun'ichiro Tanizaki'nin *Gölgeye Övgü* isimindeki 1930 tarihli kitabında yatar. Tanizaki Japonya'nın Batı yönelimli modernleşmesine karşı söylemler geliştirirken, Japon estetiğinin kılavuzu olarak ışık ve karanlığı ele alır. (Tanizaki, 1993, p.33)

yöneten üslup değildir, zaten yapılar arasında böyle biçimsel bir birlik de bulunmaz. Her proje, her tasarım görevi yeni bir katkı ile birikerek tek bir bilinç bedenindeki yerini alır. Ve Zumthor her bir proje ile hem tasarım hem de uygulama araçları üzerinde daha büyük bir hâkimiyet kurar, tecrübe kazanır. Bu sürecin ismi icat etmek değil, keşfetmek ya da ortaya çıkartmaktır¹¹¹. Her uygulamada bu araçlar hakkında yeni bir şey öğrenir ve projenin gerçekleştiriliş süreci keşif sürecinin kendisi haline gelir. Her yeni bağlam yeni malzemeler ve yeni bir ortaya çıkarma süreci ile ele alındığı için Zumthor'un çalışmalarını taklit etmek ve öngörmek zordur. Burada ortaya çıkan bulgu denenebilir ve iletilebilir nitelikte değildir. Yöntem ve yaklaşımları en had safhada kişiseldir ve yapma, zanaatkâr eğilimler yoluya belirlenir. Zumthor bunu betimlercesine akılcı ve akıldışı an arasındaki ilişkiden söz ederken genelde bu çekişmenin akıldışı olan tarafından kazanıldığını itiraf eder¹¹².

Düşünüm(etkin)

Peter Zumthor yaklaşımlarını ve mimari tasarım kavrayışını genelde kısa ve öz yazılmış metinlerle tarif edip açıklamaya çalışır¹¹³. Bu metinlerde hüküm süren izlenim, kendi tasarım sürecine ilişkin kesin bir betimsel bilgisi olmadığı ve sürecin kendisi için daima keşfedilemez kalacağına ilişkin bir inanıştır (Meier, 1992, p.47). Yine de kitapları ve metinleri bu gizil süreçlerin çerçeve koşullarını anlamak için iyi referanslar sunarlar. *Atmosferler* başlığı ile kaleme aldığı 2006 tarihli kitabı ve kitabın alt başlıkları, içerisindeki görsellerin düzenlenişi ve konuların sıralanışı çalışmalarının içeriğine ve akış biçimine ışık tutar. Bu, kısmen metafizik düzlemleri ile kullanıcılara 'varlık' (Zumthor, 1998, p.15), 'ruh hali' ve 'atmosfer' üzerinden dokunan (Zumthor,

¹¹¹ Zumthor'un bu husustaki konumu "Mimarlığı Düşünmek" isimli kitabının "Güzelliğin Sert Çekirdeği" başlıklı bölümünde Amerikalı lirik şair Wallace Stevens'in bir şiirinden yaptığı alıntıya yazdığı yorumlarda hissedilir: "Stevens için gerçeklik aranan hedeftir. Kendi sözleriyle, gerçeküstücülük onu etkilemez, çünkü o, keşfetmeden icat eder. "Bir midyeye akordeon çaldırmak icat etmek demektir, keşfetmek değil.", demektir. Williams ve Handke'den bildiğime inandığım ve Edward Hoppers'ın resimlerinden hissettiğimi sandığım bu temel fikir burada tekrar karşımıza çıkmaktadır: Sadece şeylerin gerçekliği ve hayal gücü arasında bir sanat eserinin kıvılcımı tutuşur." (Zumthor, 1998b, pp.36-37)

¹¹² "Zumthor mimari tasarımın mantıklı ve dosdoğru hedefe götüren çizgisel bir olay olmadığını belirtir. Hem rasyonel, ama aynı zamanda irrasyonel esinlenişler tarafından da yarıda kesilen, geliştirilen, rahatsız edilen, hızlandırılan bir süreçtir ve asla tek başına zihinsel bir çalışma değildir. Zumthor tasarımın "duygular ve akıl arasındaki sürekli etkileşim olduğunu" ve tam olarak da bu sıra ile işlediğini öne sürer. 'Esas olan' şey duygular, esinlenişler ya da daha az ciddi bir ifadeyle karındaki his aracılığı ile oluşur, sonra akıl tarafından kontrol edilir, tüketici bir entelektüellelikle tartılır, reddedilir, düzeltilir, iyileştirilir ve tamamlanır. Son kertede özgür bir şekilde karar verenin her zaman 'karındaki his' olduğunu söyler." (Sack, 1997)

¹¹³ "Peter Zumthor kendi alanının görüngübilimcisidir. Her işe sıfırdan başlar. İster yapıda, ister kuramda olsun, süsleme onda kuşku uyandırır. Süslü, tantanalı bir kuram için çaba harcamaz. İnşa eder. Ve inşa ettiğini gerçekten kastediyordur." (Meier, 1992, p.44)

2006), onları ve çevrelerindeki gerçekliği dönüştürerek bir anlamda algı ve kavrayışlarını yeniden koşullayan bir tasarım anlayışına işaret eder.

Zumthor'un bu yolla sürekli daha iyi kavradığı şey, dünyayı gözlemlemek ve onu görüntüler yoluyla soruşturarak projelerinde kullanacağı iç görüntüler elde etmektir. Bu anlamda onun bir kuramcı değil, daha ziyada bir fenomenolog, bir yorumcu olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Goethe'nin İtalya seyahati ile ilgili görüşleri bu konuya ışık tutar. Yazarın İtalya seyahatine çıkarken kuramcılığını değil görme merakını yanına aldığını, görmek ve deneyimlemek istediğini belirtir. Şeylerin kendisine etki etmesine izin verir. Zumthor da tam olarak böyle bir yöntem izlemek istediğini söyler. Deneyimlediği ve algıladığı şeyi ilk olarak gözlemlemek ister. Bir fenomenolojiyi, görüntülerin incelenişini benimser. (Zumthor, 2006a, p.59)

Böylece İsviçreli mimarın araştırmasının ağırlıklı olarak gözlem, keşif ve yapmakta, bir yandan tasarımın çizen maket yapan bileşenlerinde, ancak diğer yanda da uygulamada yattığı öne sürülebilir. Elde ettiği bilgi büyük oranda kişiseldir ve deneyim üzerinde temellenir. Bu yolla ürettiği tasarım bilgisi, uzamsal bilmeler, eskizlerde, büyük ölçekli maketlerde gömülüdür. Bu tasarım araçları onun resimlerden ürettiği çeşitli nitelikleri mekâna işlemesine yararlar. Bu bilginin önemli bir kısmı şiirsel bir dille yazılmış metinlerinde de bulunur ve bilgisinin uygulanabilirliğine, iletilebilirliğine kısmen katkı yapar.

3.3.2 Jean Prouve: Zanaatkâr Bir Modern

Jean Prouve mesleğine yön veren en büyük etmen babasını örnek alışıdır. Aynı zamanda *Ecole de Nancy*'nin de belirleyici olduğu gelişimi boyunca çağın ruhunu takip ederek kendi zamanına ait bir çevre yaratmayı kendine hedef belirlemiştir. Bu motivasyonun merkezinde mimarın çocukluğu yer alır. Bir yanda tüm tekniğin etkisi altına aldığı bilimsel ilerleme, diğer yanda malzemelerle yapılan çalışmalar, işleniş biçimlerini öğrenmek ve bu malzemeleri kullananların çalışmalarını, esin kaynaklarını, düşüncelerini gözlemlemek eğitim sürecinin temel bileşenini meydana getirir. Tekniğin olanakları içerisinde doğru olanı seçmek ve yapılacak işi yalnızca şevki kırmaması için değil, aynı zamanda olanaksız gözükeni ütopyalara rağbet etmeden tasarlayabilmek için durmadan çalışır (Prouve et al., 1971, p.10).

Uygulama

Jean Prouve'nin mimari etkinliği yapı bileşenlerinin bizzat kendisi tarafından üretilmesine dayanır. Bu üretim süreci mimarın kavrayışında tasarımı belirleyen ana etmendir. Sadece üretilen, uygulanan ve monte edilebilen şey daha ileri bir noktaya doğru geliştirilebilir¹¹⁴. Böylece uygulamadan başlayan tasarım etkinliği, takip eden yaratıcı sürecin bir nevi üst başlığı niteliğini kazanır. Bu pek alışılmadık yaklaşımının temelleri ailevi koşullarında ve kişisel gelişim sürecinde yatar.

8 Nisan 1901 tarihinde Paris'te doğan mimarın babası çok yönlü bir zanaatkâr, ressam ve heykeltıraştır. Yakın dostu Emile Galle'un Jean Prove'nin doğduğu yıl kurduğu Ecole de Nancy'nin hedefi "Bölgesel Sanat Endüstrileri Birliği" (*Alliance provinciale des industries d'art*) haline gelmekti. Bu hedefi gerçekleştirmek için farklı disiplinlerden üreticileri, zanaatkârları, mimarları, entellektüelleri, akademisyenleri ve sanat eleştirmenlerini aynı çatı altında toplamıştı. Sanat ile beraber gündelik eşyalardan oluşan büyük bir seçki geleneksel zanaat süreçleri ve endüstriyel imalat biçimleri ile yakın bir ilişki içerisinde, geniş bir kesime hitap etmek üzere tasarlanacak ve üretilcekti. Olağanüstü faal Galle'un vafiz oğlu Prouve böyle bir çevrede yetişir ve burada yeşeren çeşitli fikir ve düşüncelerin çoğunu sonraki etkinliklerinde kullanıp geliştirmeye devam eder. Emile Robert'in Enghien'deki atölyesinde demirci olarak eğitim alan Prouve, takip eden iki yıl boyunca Paris'teki Szabo isimli demircinin atölyesinde mesleki uygulama eğitimini tamamlar. Daha sonraki dönemde yaptığı askerliği boyunca da Ecole des Beaux-Arts'ın Nancy'de gerçekleştirdiği sergilere kendi ürünleri ile katılır. 1924'te kendi atölyesini açtığı zamandan itibaren ise birçok başka sergiye katılır, işletmesini modernleştirir ve çeşitli mimarlarla yakın ilişkiler kurarak onlara farklı biçimlerde hizmetler sunar¹¹⁵. 1929 yılından bu yana tasarlanan mobilyaların seri bir biçimde üretildiği atölyesini 1931 yılında genişletip büyütür. Prouve çocukluğundan itibaren mühendis olmayı düşlemektedir. Bu onun tasarım düşüncesini biçimlendiren teknoloji merakını ve endüstri hayranlığını açıklamaktadır. Yıllar sonra yaptığı bir söyleşide modern arabalar ve uçaklar yapmayı düşlediğini anlatırken ürettiği mobilyaların estetik bileşenlerinin geri planını da açıklamış olacaktır (Sulzer & Sulzer-Kleinemeier, 1995, p.23). 1935-36 yıllarında mimarlar E. Beaudouin ve M.Lods ile beraber Buc'deki Roland Garros Uçak Kulübü üzerinde çalışma fırsatı

¹¹⁴ "İnsan sadece gerçekleştirebileceği şeyleri inşa etmelidir. (...)" (Prouve et al., 1971, p.11)

¹¹⁵ Örneğin 1927 yılında Haus Reifenberg (mimar R. Mallet Stevens) için ürettiği korkuluk bunlardan biridir. (Prouve et al., 1971)

bulur. En çok ses getiren çalışması 1935-39 yılları arasında aynı mimarlar ile beraber gerçekleştirdiği Clichy'deki *Maison du people* pazar alanıdır (Gerber et al., 2010, p.38).

Prouve savaş yıllarında atölyesinde ihtiyaçlara yönelik üretim yaparak direnişe katılır. Kısa süreliğine Nancy'nin belediye başkanlığını dahi yapar. 1947 yılında Atelier Jean Prouve Maxeville'e taşınır. Buradaki altyapı olanakları atölyesinin üretimi için daha uygun gözükmektedir. Bir alüminyum doğrama firması 1949'dan itibaren sermayesine ortak olur ve belli ürünler özel olarak temsil edilmeye başlanır. Bir takım anlaşmazlıkların ardından sona eren ortaklık, Prouve'nin idealindeki üretici-tasarlayan eşzamanlılığını bir daha gerçekleştirmek üzere sonlandırır. Sonraki dönemde çeşitli firmalara farklı cephe ve yapılar üretir (Gerber et al., 2010, p.38).

Prouve'nin bu noktaya kadar ürettiği bilginin zanaat arka planı, yapma-etme etkinliğinden geldiği söylenebilir. Eğitimini de benzer bir paradigma üzerinden edinen Prouve'nin ortaya koyduğu pratik bilgi türü aynı zamanda sürekli ilerleyen sanayileşmeye beslediği pozitif yaklaşım tarafından da desteklenir¹¹⁶. Sık sık beraber çalıştığı Charlotte Perriand 1983 yılında verdiği bir söyleşide Jean Prouve'nin zanaatı eğitim ile birleştiren özgün bir örnek olduğunu ve bunların her ikisine de eşit derecede ağırlık verdiğini belirtir (Touchaleaume, 2006, p.5). Jean Prouve'nin çalışmaları sadece malzemelere-demirci ustası olarak eğitim görmüş olması dolayısıyla her şeyden önce metallere- değil, aynı zamanda üretim yöntemleri ve en çağdaş iş gereçleri/makinelerine ilişkin çok sağlam temellere de dayanan bilgiler üzerinde kurgulanmıştır. Nancy'yi çevreleyen gelişme bölgesinin coşkulu ruh hali, yayılıp serpilerek ekonomik pazar ile beraber üretimine en az endüstriyel sanat ve zanaatın 1900 yılında Paris'te gerçekleşen fuardaki zafer alayı kadar olumlu katkıda bulunur. Le Corbusier'nin küçümsemelerine karşın Prouve, kuşkusuz kendi döneminin tipik bir temsilcisidir (Prouve et al., 1971, p.176). Tasarımcı kimliğini hem mimar hem mühendis nitelikleri taşımasının yanı sıra bu iki disiplinin birbirleri ile temas etmekten duydukları kaygıyı bertaraf edebilmiş olması da önemli ölçüde belirlemiştir.

Tasarım

Prouve'ye göre ortaya konacak her nesne öncelikle konstrüktif bir düşünce gerektirir. Jean Prouve'nin birincil niyeti bir tasarım sürecinde yer alan üretim koşullarını birbirleri

¹¹⁶ "Günümüzde binalar dışında tüm ürünler özelleşmiş kurumlar veya gene farklı atölyeleri kendisinde özetleyen sanayi tarafından gerçekleştirilmektedir". (Prouve et al., 1971, p.12)

ile kaynaştırarak tek bir düşünce düzlemi ve tek bir eylem haline getirmektir. Biçim, estetik analizin tahakkümünden ziyade içsel özelliklerden, strüktürden ve doğru kullanımdan türemiş olmalıdır (Cohen, 2005, p.49). Tasarım/zihinsel kurguların uygulamadan kopuk olmasına kesin olarak karşı çıkar (Prouve et al., 1990, p.53). Prouve'nin tasarım süreci çizim tahtasında gerçekleşmez, daha ziyade pratik üretim süreçlerinin gözlemlenmesinden, deneme-yanılma yolu ile eyleme dökülmesinden doğar ve beslenir. Bu gözlemlerde işlevselliğin yanı sıra işlenecek malzemenin özelliklerine odaklanır. Teknik buluşun mantığı yapım biçiminin her köşesinde yankılanır. Bu nedenden ötürü Maxeville atölyelerinde üretilen prototipler bir planlama aracı olarak biçimin gelişimine üretimin tasarıma dâhil oluşu ile olanak tanıyan gereçler haline gelirler. Jean Prouve'nin kendisi de inşa ederken sürecin akışını şöyle özetler (Prouve et al., 1971, p.13):

“1- Bir yapı ya da mobilya için fikrin ortaya çıkışı

2- Teknik eskizler eşliğinde, uygulamayı yapacak iş arkadaşları ile diyalog

3- Prototip ya da maket

4- Değerlendirmeler, denemeler, kullanım denemeleri, iyileştirmeler

5- ve son olarak bir çizim, üretim planının ortaya çıkışı. Sonsuza kadar devam eden çizim süreci prototipten çok daha pahalıdır.”

Bu şiarlar ışığında yapıların fragmanları değil küçük asamblejalarının oluşturulması gerekir. Jean Prouve tarafından savunulan yaklaşımın en uygun kullanımı ancak Maxeville'deki gibi özel durumlarda mümkündür. Kendi fabrikasında gerçekleştireceği endüstriyel üretim mimar için çok büyük önem arz eder. Bu uygulama biçimi atölyede çeşitli gerilimler de üretmiş, Prouve'nin Maxeville'deki etkinliğine son vermesi ile sonuçlanmıştır. Deneysel ve yaratıcı teknik ile süregiden temsiller, fikir yürütmeler ve nesne ile süreç arasında gidip gelen düzenli düşüncüler ile diğer tüm üretim biçimlerinden daha belirgin biçimde araştırma etkinliklerini anırtır (Gerber et al., 2010, p.38).

Prouve'nin kendi atölyelerine has bu koşullar kendilerini ekonomik olarak da belirgin hale getirirler. 50li yılların başlarında Prouve'nin atölyesi sürekli büyüyüp kapsamını genişletirken, eşzamanlı olarak işletmenin karlılığı azalmış ve finansal bakımdan kritik bir noktaya varmıştır. Araştırma/geliştirme ile üretim/seri üretim kısımlarının birbirlerinden ayrılmasını ve kapasite artışını hedefleyen ek yapıların inşa edilişi ilk başlarda çözüm gibi gözükse de sonraları Prouve'nin ortaya koyduğu teknik ruhun

kayboluşu ile neticelenmiş ve bir çöküşe varmıştır (Vegesack, 2005, p.123). Prouve'nin tasarım etkinliği boyunca hiçbir mimarı takip etmediği söylenebilir. Kendisini işçileri ve fabrika koşulları ile özdeşleştirmiştir. Teknik kısıtları aşmak için her zaman pratik çözümlerden yana olmuştur.

Düşünüm

Bilgi ve yenilik Jean Prouve için fabrikalardan gelmesi gereken olgular olarak karşımıza çıkar. Bu düşünce yapısından hareketle etkinlik ve üretiminin kuramsallaş(tırıl)masına her mecrada karşı çıkmıştır. Başka mimar ve mühendislerin çalışmalarını ele alışında da kuramsal ve soyutlamaya dayalı analizlere rağbet etmemiş, daha ziyade çizim ve grafik incelemelere başvurmuştur. Dönemine ait yapıları ve nesnelere parçalarına ayırarak sistematize ederek kavrayışını doğrudan nesnenin pratik doğasından üretir. Yine de Jean Prouve'nin bu analizlerinin ve sistematikleştirme girişimlerinin kuramsal bir düşünüm karşılık geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu düşünüm biçimi şu noktalarda belirginleşir:

Prouve'nin tasarım etkinliğini kuramsal bir düşünüm içerisinde ilk kez ele alışını 1953 tarihinde CIAM Kongresi için yaptığı çalışmalarında öne çıkar. J. Belmont ve M. Silvy ile beraber önceden belirlenmiş çerçeveler içinde cepheler hem bütün hem de detaylarıyla anlatılıyor, çizimlerle temsil ediliyordu. Bunun yanı sıra mimarlar ayrı bir sergi standında ağırlıklı olarak kolajlardan oluşan bir dil ile tekniğin ve ekonominin gündelik hayattaki önemini vurgulayan çalışmalar sergilemişlerdir (Vegesack, 2005, p.33). Örnek yapılardan çizimler içeren plakalar yapıların endüstrileşmesi gerekliliğine işaret ederken, Prouve'nin başından beri savunduğu tezleri ortaya koyuyordu. Bu noktada prefabrikasyon ile endüstriyel inşaatın birbirlerinden ayrıldığı gözlemlenir. Bunlardan ilki hiçbir zaman Prouve'nin hedefi olmamışken, ikincisi bütün tasarım pratiğinin çıkış noktasıdır. Sergide sunduğu çalışmalar Prouve'nin ürettiği kuramı çizimler ve ürünler yoluyla çok açık bir şekilde ortaya koyuyordu.

Jean Prouve 1958 yılında *Conservatoire National des Arts et Metier*(C.N.A.M)'da hoca olarak görev alır. Uygulamalı sanatlar bilim dalının başına geçerek eğitim faaliyetleri yürütür. Haftalık olarak yürüttüğü ve yüksek ilgi gören derslerinde tahtaya yaptığı eşsiz çizimler ile uygulamanın kurama önceliğini görselleştirir, yöntem ve içerik bakımından destekler. Ürettiği bilginin doğrudan aktarımı yerine tasarım tavrını ve yapısal prensipleri açıklayan örnekleri kullanmayı tercih eder (Vegesack, 2005, p.29). Bu anlamda uygulamanın bir düşünüm sürecine tabi tutulduğu ve elde ettiği bulguların

iletilebilir hale getirildiği söylenebilir. Prouve'nin CNAM'daki etkinliği 1970 yılına kadar sürmüştür (Prouve et al., 1971).

Prove'nin kuramsal düşünümünde üçüncü faz Benedikt Huber ve Jean-Claude Steinegger ile beraber çalışmalarının monografisinden oluşan kitabın yayımlanışına karşılık gelir. Hem bu yayındaki metinlerde hem de sonradan Vitra Tasarım Müzesi'nin kataloğunda kendine yer bulacak çeşitli söyleşilerinde kapsamlı uygulama ve tasarım bilgisini ortaya koyar (Prouve et al., 1971). Kitapta Prouve'nin ürettiği *Strüktür Alfabeti* ilk kez yer bulur. Uygulamadan gelen kazanımlarını sistematize ederek kuramsal bir yüzleşme gerçekleştiren mimar, alfabede yer alan sistemleri geçen yıllar boyunca geliştirmiş, bunların üretim süreçlerini de şematik eskizlerle açıklamayı ihmal etmemiştir. Ancak bu noktada dahi kuramdan ziyade uygulamaya dayalı bir düşünümden söz etmek gerekir. Kendi dönemindeki mimarlar için oldukça alışılmadık bir çizgiyi izleyen Prouve, ne mimar ne de mühendis olmayışını, *bir fabrika adamı kimliği* ile açıklar.

Bilgi

Jean Prouve'nin konstrüktif ve süreç odaklı tasarım yaklaşımı, bilgisini üretimin rasyonelleşmesine aktarmasına olanak tanır. İş akışlarını sürekli iyileştirip, detaylandırarak adeta rafine eder ve bu yolla tasarım ve uygulamanın eşzamanlı ve eşdeğer hale gelişinden sürekli yeni bulgular kazanır. Tasarımın kalitesi konusunda Prouve'nin başvurduğu ilk yargı üretim ve montajı gerçekleştirenlerden gelecek görüş ve geri dönüşler olur. Kullanıcı ve mimarlık eleştirmenleri ancak sonraki sıralarda yer alacaktır (Vegesack, 2005, p.117). Elde ettiği bilgi ve bulgulardan ürettiği birçok patente sahip olmuştur. Bu düzlemde teknik, ama aynı zamanda da mekânsal olarak nitelenebilecek bilgisinin başkalarına aktarılmasından söz edilebilir.

Bilgisinin arka planında Ecole de Nancy'nin payı kuşkusuz yadsınamaz. Farklı üretici, mühendis ve meslek dallarından oluşan karma ekip Ecole de Nancy'yi sanat ve zanaatın güçlü etkisinin hissedildiği bir eğitim kurumu haline getirmiştir. Bunda sadece uygulamanın ağır basan payının değil aynı zamanda bilgi üretimine katkı sunan çeşitli çevrelerden entelektüellerin beraberlerinde getirdikleri *düşünüm* geleneğinin de büyük rolü olduğu söylenebilir. Jean Prouve'nin kendisi okulda okumamıştır, ancak bu uygulama tarafı akademik yanına ağır basan çevrenin içerisinde büyümüş, her iki yanın arasındaki bilgi alışverişinin nimetlerinden faydalanmıştır. Bu mesleki formasyonda aile çevresinin de önemli payı vardır. Eşi, babasının rektörlüğünü yaptığı

Ecole des Beaux Arts'ta eğitim görmüş ve ilerleyen yıllar boyunca tasarım etkinliğine eşlik etmiştir. Buna ek olarak erkek kardeşleri, yeğenleri, oğulları ve kızı atölyelerinde çeşitli görevler üstlenmiş, yoğun iş yüküne ortak olmuşlardır. Burada da bir paylaşım kültürü, bilgi alışverişi, yani düşünüm anlayışı göze çarpar (Gerber et al., 2010, pp.38-39).

3.4 BÖLÜM SONUÇLARI

Bu çalışmada düşünümsel tarihyazımı ve tasarlayarak araştırma olgularına konu edilen mimarların incelenişi tasarımcının kişisel geri planının, zaman içerisinde benimsediği ve geliştirdiği yöntemlerin ve kuramların mimari tasarım ve bilgi üretimi süreçlerine etkisini ortaya koyuşu bakımından çarpıcıdır. Bundan da önemlisi mimarlığın öncül isimlerinin bireysel tasarım süreçlerinin bulgu üretiminde ve bu bulgulardan meydana gelen bilginin ortaya konuşunda oynadığı rol ortaya konmuş olmaktadır.

Ele alınan mimarların şahsi geçmişlerinin tasarım süreçlerine önemli bir etkisi bulunduğu göze çarpar. Üretilen bilgi, düşünüm biçimleri, tasarım ve uygulama başlıklarının her mimarlarda herhangi bir hiyerarşiye bağlı kalmaksızın farklı bir vurguya ve yere sahip olması dikkat çekicidir. Her mimar bu düğüm noktalarının tümüne temas etmez, bazıları sınırdan kalır, bazıları ise bunlarla topolojik bir ilişki kurar. Benzer şekilde ilişkinin yoğunluğu da değişkendir. Genelde göze çarpan ise, her mimarda bu başlıklardan bir ya da iki tanesinin diğerlerine oranla ağırlık kazandığıdır.

Örneğin Rossi'nin tasarım kavrayışında kuramın ağırlıklı rolü yadsınamaz, tasarlamak sonra gelir. Eisenman'ın mimarlığında ise kuram ile tasarım eşzamanlıdır ancak eşdeğer değildir; kuram ağır basar. Bernard Tschumi ve Eisenman'ın yaklaşımı, kuram ile yakınlıkları bakımından benzeşir, ancak Eisenman'ın metinsel mimarlığı Tschumi'de metinler-arası bir mimarlık olarak karşılık bulur. Bunların içerisinde en sıradışı örnek Rem Koolhaas'tır, kuram Koolhaas'ın mimarlığında önce ön-alıcı bir rol oynar, Eisenman'a benzer şekilde tasarımla eşzamanlı olarak üretime katılır, ancak başlangıç noktası dolaysız olarak verili olan bulgular, afroz edilmiş olan banal ama etkili kuvvetlerdir. Kuram bir anlamda bunları meşrulaştırıp araçsallaştıran bir ortam vazifesi görür. Peter Zumthor'un doğrudan tasarım ile başladığı üretim sürecine zihinsel imgeler ve ontolojik bir felsefe kadar kendi kişisel arka planı ve karakter özellikleri de eşlik eder. Mimar imgesi ile yapı imgesi bir anlamda üst üste çıkarılır.

Prouve ise kuramın ya da tasarımın varlığını neredeyse reddeder, doğrudan üretim/uygulama ile sürece girer.

Burada ilginç olan, kuram, üretilen bilgi, düşünüm, tasarım ve uygulama başlıklarından herhangi biri mimarın pratiğinde ağırlık kazandıkça, kalan başlıklara adanan dikkat ve kurgunun bu ağırlıkla orantılı olarak azalıyor oluşudur. Eisenman bu konuda belirgin bir örnektir; tasarımlarının uygulanışı onu neredeyse hiç ilgilendirmez. Peter Zumthor'un üretiminde ise tasarım ile uygulama eşdeğer bir ağırlığa sahiptir, ancak düşünüm ve kuramsal tartışmalara dönük güçlü bir ilgi de göze çarpar.

Mimarların eğitim geçmişleri ve diğer disiplinlere duydukları kişisel ilgi, mimari tasarımın temel yapı taşlarına ve onun araştıran karakteristiklerine genel bir bakış kazanmalarını sağlar. Örneğin Zumthor'un marangozluk eğitimi görmüş olması ve müziğe, kavramsal sanata ilgisi mimarlığında yankılanır. Tschumi'nin yapısal dilbilim ile olan kuramsal yakınlığı, Derrida ile olan arkadaşlığı ve politik aktivizmi mimarlığına etki eder. Eisenman'ın mimarlık eğitiminin hemen ardından doktora yapmış olması kuramsal sorunlara duyduğu ilgiyi derinleştirmiştir. Felsefe ve edebiyat ile olan ilişkisi mimarlığına doğrudan etki eder. Benzer bir durum Rossi'nin kent coğrafyası ve tarih ile kurduğu yoğun ilişki için de söylenebilir. Koolhaas'ın mimarlık eğitiminin yanında gazetecilik ve senaristlik gibi iletişim alanlarında çalışmış olması mimarlığını bir tür dönüştürücü propaganda aracı haline getirmiştir. Bu mimarlar içinde eğitim bakımından en ayrıksı olan Prouve'dir; zanaat eğitimi üzerinden tasarım arka planını oluşturmuştur, ancak mimarlık ve sanat öznelerinin ağırlıkta bulunduğu bir çevrede büyümüş olması üretiminde önemli bir belirleyicidir. İncelenen altı mimarın ortak noktası her birinin meslek pratiklerine meslek dışı sayılabilecek alanlardan bulgular getirerek ürettikleri bilgiyi geliştirmeleri ya da başkalaştırmalarıdır. Bu durum onları geçerli düzenleri, gelenekleri ve yöntemleri sorgulamaya iterek kendi mesleki kavrayışlarını mimarlığın araştıran bileşeni bağlamında geliştirmeye devam etmelerini sağlamıştır.

Mimarların düşünüm üzerinden işleyen pratiklerinde kullandıkları kuramsal araçlar da çeşitlilik gösterirken, metinlerde yer yer belirtilir. Eisenman ve Tschumi'nin diyagramlara diğerlerine göre daha çok önem atfettiği görülür. Eisenman'da doğa bilimleri bağlamından pratiğe ve kurama taşınan diyagram jenerik bir karakterde tasarımın safhalarından birine karşılık gelirken, Tschumi'de daha sentezci ve sonuca daha yakın bir aşamada ortaya çıkar. Eisenman'da sanat ve mimarlık kuramının önde gelen isimleri belirleyici etkilere sahiptir. Bunlardan Colin Rowe diyagram düşüncesini

yeniden tanımlayarak ona mimarlıkta önemli bir rol bahşetmiştir. Eisenman'ın son dönem çalışmalarında bu etki güçlü bir şekilde hissedilir. Eisenman henüz erken dönemlerinde bilgisayar yazılımları ile yakından ilgileniyor, hatta meslek pratiğinde kullanılabilecek kimi programların geliştirilmesine doğrudan katkıda bulunuyordu. Tschumi ise yapısal ve post-yapısal dilbilim kuramlarını mimarlığında araçsallaştırırken, çeşitli edebi metin ve romanları, bazen de matematik formüllerini tasarım gereci olarak görür. Bunun yanında eleştirel kuramın öğretilerinden, analizci-çözümlemeci-sentezci çizimlerden de faydalanır. Koolhaas'ın kapitalist kent dinamiklerini araçsallaştırdığı ve çalışmalarında görsel malzemelerin bir altlık görevi gördüğü gözlenir. Kaleme aldığı kurgusal metinlerine de tasarım yaparken sık sık geri döner. Rossi'nin ilk döneminde kullandığı araçların başında kent planları ve çizimleri gelir. Bunlar bir analiz aracı olarak kavranırlar. Üretim sürecini tamamlayan diğer bir bileşen ise kendi ürettiği 'bilimsel' araştırma yazılarıdır. Burada kentin kendisinin bir araç, mimarın ise otonom bir araştırmacı haline geldiği koşullar tanımlanır. Prouve ise zanaat yolu ile ürettiği prototipleri bir tasarım aracı haline getirir; endüstriyel üretim biçimleri tasarım sürecinin varış noktası değil başlangıç noktası haline getirilirler. Peter Zumthor maket ve eskiz gibi klasik tasarım araçlarını genişletip geliştirerek, farklı ölçek ve niteliklerde yeniden üreterek mimari nesnenin atmosfer özelliklerini içerecek şekilde başkalaştırmayı dener.

İncelemeye konu olan mimarların her biri mimari yönelimlerini gerçekleştirmek için kullanacakları yöntem ve araçları aktif olarak aramayı sürdürmüşlerdir. Mesleki etkinliklerindeki her uygulama girişiminin (eskiz, yapı, prototip, çizim ya da metin) bir deney karakterinde gerçekleştiği ve bulgu ürettiği görülür. Bu bulgular yaklaşım, yöntem ve araçlarını biçimlendirip rehberlik edecek sentezlenmiş bir bilgiye dönüşmüştür. Örneğin Eisenman'ın diyagramlar ile ilgili denemeleri sonradan bir kitaba dönüşür; diyagramlar hem tiplerine göre sınıflandırılır, hem de tüm mesleki etkinliği süresince gerçekleştirdiği üretime ışık tutan bir araç haline gelirler.

Üretilen bilginin benimsenişi, mimarın bu bilgiyi biçimselleştirmek için kullanımında olan araçlarla beraber ele alınmalıdır. Sadece sözlü iletimin mümkün olabildiği durumların çoğunluğu göz önüne alındığında, bu çalışmada yürütülen inceleme başka alternatifler sağlar: Prouve mesleki pratiğinden meydana gelen mekânsal bilgiyi üretim süreçleri biçiminde biçimselleştirmek için patentleri kullanır. Rem Koolhaas kentsel tasarım stratejilerini *Content* başlıklı 2004 tarihli kitabında hayali patentler çeklinde biçimselleştirir. *S, M, L, XL* başlıklı sıradışı külliyat ise grafik bir manifestodur, tüm düşünüm süreci bütün bileşenleri ile beraber Koolhaas'ın "büyüklük" kavramı

çevresinde taksonomik olarak serimlenir. Tschumi'nin ürettiği diyagramlar, yapı-bozumcu çizimler ve bunu cisimleştiren yapılar ürettiği mekânsal bilginin vücut bulmuş hali olarak görülebilir. Peter Eisenman pratiğinde üretilen bilgi karşımıza diyagramlar biçiminde çıktığı gibi, metinler olarak da ortaya konur. İlginç olan kuramsal metinler ile diyagram temsillerinin içerik bakımından nadiren yan yana geliyor oluşudur. Eisenman daha ziyade şiirsel kuramının kurucusu olarak görülebilir. Bu teori önermeler ve kuramsal inşalar/kurmacalar yoluyla iletilebilir. Benzer şekilde, yaptığı maketler de gerçekleşen projeden kısmen başkalaşmış bir karakterde ortaya konurken projede bulunmayan fazladan bir içeriği cisimleştirir, üretilen bilginin iletiminde bir araç halini alırlar. Bundan dolayıdır ki Peter Eisenman'ın kimi maketleri modern sanat müzelerinde sergilenmektedir. Bu maketler bir tür paralaks kavranış içerirler. "Doğru" gözüktükleri ve bağlamı tüm yanlarıyla ifade edebildikleri tek bir bakış noktası vardır; bu yolla mimarlığın temsiline pratiğe etkisinin altını çizmiş olurlar. Aldo Rossi ise ürettiği bilgiyi aynı zamanda tasarım yöntemini de ifade eden davetkâr çizimler ve kolajlar ile nesneleştirir. Kullandığı ikinci bir iletişim aracı ise kitapları ve bilimsel metinleridir. Peter Zumthor ürettiği bilgiyi çizimleri ve büyük ölçekli maketlerle tasarladığı *atmosferlerin* temsili ifade ederken, yazdığı kitaplarda kendi projelerinden ziyade tasarımını yönlendiren görüntüleri ve Heidegger gibi düşünürlerin felsefesinin tasarım kavrayışı ile kesişimlerini açıklar.

Araştırma karakteristiği taşıyan bir tasarım kavrayışının ürettiği mimarlık bilgisinin iletilmesi, somut biçimi ve menzilin belirlenmesi halen incelemeye gereksinim duyan bir konudur. Yine de çalışmanın bilgi, araştırma ve tasarıma dönük kuramsal yaklaşımı ışığında mimarlığın farklı düşünüm biçimleri ile bir araştırma karakteri taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak bazı sapmaları, önemli ayrımları belirtmek gerekir.

Örneklerin de ortaya koyduğu gibi mimarlık tüm diğer araştırmalar gibi kendi bilgisini üretir. Bu bilgi şeyleri ele alırken daha etkili ve bilinçli bir kavrayışı ve üretme biçimini beraberinde getirir. Ancak mimarlığın ürettiği bu bilgi iletilebilirlik ve uygulanabilirlik noktalarında diğer alanlarda üretilen bilgiye kıyasla bazı farklılıklar da barındırır. Klasik bilimsel araştırma denetlenebilirlik ve yanlışlanabilirlik/doğrulanabilirlik gibi ölçütler üzerinden değerlendirilirken tasarım yoluyla yürütülecek araştırma bu ölçütlere sınırdan ve ancak ölçülü olarak yaklaşır, çoğunlukla da dışında kalır.

Mimarlığın yapma-etme bilgisi mekân tasarlamak ve üretmenin yanında birçok farklı biçimde zuhur eder. Mimari araştırmanın tanımını bu denli zor yapan onun neredeyse

asla mümkün olmayan sözlü/yazılı iletişimi ile ürettiği bulguların ve bilgilerin yine de uygulanabilir olması zorunluluğu arasındaki çelişkidir. Mimarlığın bir bilim olamayacağı ancak birçok farklı bilgi biçiminden biri olarak kabul edilmesi gerekliliği bu soruşturma ile açık hale gelmiştir.

Bu çalışma içerisinde araştırma genel kavranışı ve çok katmanlılığı içerisinde incelenerek bilimsel araştırmanın rasyonalizmin tahakkümü altındaki tahayyüllerinin sorgulanışı için yeni modeller hedeflendi. Bu deneme, yeni düşünme biçimlerinin yapma-etme ve deneyim sorunsalını vurguladığını ve uygulamanın bilim ile güçlü bir bağı olduğunu ortaya koydu. Buradan hareketle bilgi ve bulgunun sadece eylem ile üretildiği, bu eylemin biçiminin bilginin biçimine doğrudan etki ettiği öne sürülebilir.

Örneklerde mimari tasarım sürecinin nasıl bir mekânsal bilgi ürettiği ve bu bilgiyi nedenli iletebildiği açık bir şekilde ortaya konmaktadır. Mimari tasarım döngüsünü sayısız defa takip eden bir mimarın, sürecin kendisi ve belli niyetleri gerçekleştirme olanakları üzerine bilgi kazandığı ve ürettiği görülmektedir. Bu bilgi ancak başka mimarlara iletilip onlar tarafından uygulanabilirse araştırma bulgusu olarak nitelendirilebilir. Mimari bilginin iletişim kurma kapasitesi her şeyden önce araçların ve yöntemlerin geliştirilmesinde ve düşünümünde yatmaktadır. Bunun anlamı mimarlıkta araştırma için koşullardan birinin mimarın -sözcüklerle tam olarak ifade etme şansı bulunmasa bile- kendi eylemi ile yüzleşmesi olmasıdır. Bu da yine, her zaman sözlü ifadesi mümkün bulunmasa da, mimarın bir niyeti olmasını şart koşar. Bu niyet tasarlayanın kendi kurgu ve amaçlarını, tasarımlarını mimarlık içerisinde mekânsal olarak gerçekleştirmeyi istemesiyle oluşur. Bu model evrensel geçerlilikte bir tasarım yöntemi belirtmez. Ancak her mimarın kendi tasarım yöntemini zaman içerisinde meydana getirdiğini ve bu yöntemin bilinçli olarak niyetleriyle örtüştüğünü varsayar. Herhangi bir niyetin peşinden gitmeyen, hiçbir şeyi değiştirmek ya da iyileştirmek istemeyen ve bu amaçla mimarlığı ve kullandığı araçları sorgulamadan geçirmeyen bir mimarlık araştırma da yapmıyor demektir. Böyle bir mimarlığın araştırmaya gereksinim duyması için hiçbir neden yoktur.

Böylece üretilen bilginin uygulanabilirliğinin koşul oluşu ve bu koşulun yöntem ve araçların geliştirilmesi ile sağlanabileceği gerçeğinin yanı sıra; bir diğer koşul olan araştırma niyeti olmadan mimari tasarım pratiğinin ancak mekânsal deneyim üreteceğini söylenebilir. Araştırma istemi mimarın amaçlarını gerçekleştirmesine katkıda bulunacak kişisel araç, teknik ve yöntemlerin geliştirilmesi gerektiğinde kendisini gösterir. İncelenen mimarların tümü mimarlıkta oynadıkları önemli rolü

ürettikleri çarpıcı mimarlık kadar, kendi amaçlarını gerçekleştirmek için taşıdıkları araştırma iradesi, bu irade ve tasarım pratikleri yoluyla ürettikleri bilgi ve bu bilgiye yer yer iletişim becerisi kazandırmalarına borçludurlar. Bu bilginin kendilerinden sonraki mimarları etkileme, onlar tarafından benimsenme gücü bir anlamlılık ölçütü olarak kabul edilecek olsaydı, mimarlıkta yüksek niteliğin bir araştırmanın var oluşuna bağlı olduğu iddia edilebilirdi.



4 SONUÇ: DÜŞÜNÜMLER

Uğur Tanyeli mimarlığın işlevler tasarladığını, biçimler, binalar, anlamlar ürettiğini, lavrayışları dönüştürdüğünü ve çeşitli mücadele alanlarına olanak tanıdığını tartışır (2017, p.158). O halde, mimarlık tarihi ne yapar? İndirgenerek ifade edilecek olursa, günümüzde mimarlık tarihinin, akademik pratiğini üniversitelerde, enstitülerde, müzelerde ve araştırma kurumlarında karşımıza çıkan araştırma ve eğitim faaliyetleri olarak değerlendirebilir, doktora öğrencilerinin ürettiği tezler ile akademisyenlerin yazdıkları kitap ve makaleler biçiminde niteleyebiliriz. Tarihçinin asil görevi-her ne kadar bunları da yapıyor olsa da- binaları, mimarları betimlemek, yaşamöyküsel anlatılar, açıklamalar ve özelleşmiş yorumlamalar üretmek değildir. Tarihçi mimarlığın bilgisinin üretildiği ve eylemin mümkün hale geldiği daha geniş koşullarla ilgilenmek durumundadır: ideolojik, tarihsel ve dünyevi biçimleri içerisinde çoklu kültür katmanları olduğu kadar eylemin doğasını yöneten bilgiyi de ele almak durumundadır (Leach , 2010, p.22).

Mimarlık tarihinin çoğunlukla mimarların hegemonyası altında geliştiği de yadsınamaz gerçeklerden biri olarak karşımıza çıkar. Çoğunlukla lisans eğitiminden hemen sonra yazılan tezler ile bağımsız bir disiplin olmaktan çok mimarlığın kendi tanım alanı içerisinde yer alan bir alt disiplin gibi belirir. Peki, yazarlar ve bu konuya ilgi duyanlar sadece mimarlar mıdır? Yerel tarihçilerden çeşitli başka disiplin temsilcilerine kadar birçok aktör, yapıları çevreyi konu alan tarihi incelemeler kaleme alırlar. Bunların kurama katkısı azımsanmayacak kadar büyüktür.

Ancak burada ortaya çıkan sorun daha kroniktir. Arkeologlardan çeşitli diğer meslek dallarının mensuplarına değin mimarlık tarihine ilgi duyan ve üretimine katkı sunan araştırmacıların ancak pek azı mimarlık tarihyazımının disiplinleşme sürecinde oluşmuş, oluşmakta, çözülmüş, çözünmekte olan entelektüel geleneklerine, yöntem ve yaklaşımlarına ilgi duymaktadır. Oysa mimarlık tarihi bir kronoloji ya da döküm sorunsalından ziyade bir tarihyazımı sorunudur (Leach, 2010, p.5). Ve karşımızdaki en çetrefilli sorun, hem derin bir kavramsal boyut hem çok güçlü bir teknik akılcılık barındıran mimarlık pratiğinin bir tarihyazımı içerisine giren ve girmeyen kısımları, girenlerin hangi üst çatki çerçevesinde düzenlenecekleri konusu değil midir? Mimarlık tarihinin gerçekleşmeyen tasarım aşamaları ile ilgilenmeyeceği öne sürülebilir; ancak

bu en iyi olasılıkla kısmen doğru olacaktır. Çeşitli nedenlerle değiştirilen tasarımlar mimarlık değil midir? Anıtkabir olarak inşa edilen yapı kadar, yarışmaya katılan diğer projeler de tarihin nesnesi haline gelmemiş midir? Ya da benzer şekilde Eisenman'ın Berlin'de Checkpoint Charlie için ilk önerdiği fikir, gerçekleşmiş olandan daha mı az önemlidir? Gerçekleşmiş olsa da olmasa da, tasarım etkinliği sonucunda ortaya çıkmış bir bilgi, söylem düzeyinde de kalsa mevcut olmayı sürdürür.

Bildiğimiz tarihyazımı geleneğinin temelleri Giorgio Vasari'nin *La Vite dei piu eccelenti pittori, scultori ed architettori* (Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı) başlığıyla 1550 tarihinde yayımlanan kitabında atılmıştır (Vasari, 1991). Vasari Rönesans Dönemi'nin ünlenmiş sanatçıların ve mimarların yaşamöyküsü kaydını kaleme alır. Modern sanat tarihinde bir paradigma dönüşümü anlamına gelen bu kitap, sanatçı ve zanaatkarların yapıtlarını betimler; bunlar aslında bugünkü mimar tanımına uygun düşen insanlardır. Vasari'nin kitabı sanatçı olarak mimar düsturunu biçimlendiren tarihyazımı tezidir. Bu mimar öznesinin sanatsal eğilimi ve motivasyonları dönemin sanat yaşamına ışık tutar ve eserlerinde cisimleşir. Bu dönemden itibaren tarihyazımında sanat eseri sanatçıdan bir parçayı, özü hep beraberinde taşır. Bu, Benjamin'in de dediği gibi tarif edilmesi zor bir kavram olan *aura* da olabilir. Böyle bir tarihsel kavranış tarihyazımında bilimsellik, nesnellik ve bilginin kaynağı sorununu gündeme taşır. Bilim ile sanatın genel kesişimindeki tarihsel ilişki, mimarlıktaki yapma-etme gibi, pratik eylem bilgisi temelinde gidip gelmiştir.

Geleneksel olan ile modern olanda gerçekleşmiş olan ayrışma ve kopuşlardan ilk bölümde söz edildi. Eylem bilgisinde pratik bilincin henüz tasarlamadan eylemi yönetmeyi sağlayacak miktarda bilgi birikimi sağlamış olduğu durumlar çeşitli sanat ve zanaat örneklerinde açıklandı. Sanatçıların kendi eylem biçimleri vardır ve bu eylem biçiminin doğası ileilmeye uygun değildir. Taklit edebilmek için yapanın yanında olmak gerekir. Burada eylem hem geleneksel olana, sezgiye ve pratik bilince, hem de rasyonel bileşene tabidir. Bu durum bütün bilimlerde aynıdır. Laboratuvar stajlarına neden ihtiyaç duyulur? Çünkü çeşitli uygulama biçimlerinin öğrenilmesi gerekir. Deneyin ne olduğu bu noktada önem kazanır. Deney hâlihazırda bilinen bir kuramın sınanması mıdır, yoksa bir kuramın uygulanması mıdır? Yaygın görüş bir kuramın uygulanışı olduğunu öne sürer. Bir fizik kuramı en başlarda zihindeki bir hikâyeye benzer. Sonra laboratuvara gidilir ve deney yapılır. Kuramların uygulanması bazen başarılı olur, bazen de başarısız olur. Oyun yazarları kurguladıkları karakterlere ilişkin bir tahayyüle, sahnede nasıl işleyeceklerine dair bir fikre sahiptirler. Oyunun sahnelenişi kuramın uygulanışına benzer; bazen başarılı olur, bazen olmaz.

Başarısız olan sahneleme ihmal edilip yeni bir deneme yapılırsa bile, önceki denemeden edinilen bilginin/bulgunun yeni girişimde kendine yer bulacağı açıktır.

Aynı şey mimarlık için de söylenebilir. Mimar zihninde yapının nasıl olması gerektiğini canlandırır. Sonra inşa edilmeye koyulduğunda üretilen yapı bu kurguya her zaman uymayabilir. Her üç durumda da, -fizik deneyi, tiyatro oyunu ve bir yapı tasarımında- uygulamanın gerçekleşmesi ile tasarım bağıntısı arasında çok güçlü ve çapraşık keşişimler vardır. Tasarım sürecinin uygulama ustalığından bağımsız düşünülmesi (uygulamanın ve tasarımın tanımlar bakımından farklı ve çeşitli kavranışları olabileceği kabul edilmekle birlikte) kuşku bir durum yaratır. Bilginin üretimi her zaman sembol ilişkilerinin dönüşümünü şart koşmaz mı? Neticede bilgi kazanımı durduk yere başlamayacaktır ve bu sürecin her zaman bir uygulama hızı vardır. Belli bir tür uygulamayı gerçekleştirirken, belli bir biçimde düşünülür ve belli bir biçimde tepki gösterilir. Ressam ustasından renkleri ve fırçaları kullanmayı, hâkim üslubu öğrenir. Bu yolla belli bir uygulama bilgisine sahip olur ve bu bilgiye cevap verir. Bu bilgiyi kendi kişisel yorumundan geçirerek yine fırça ve renkleri içeren, ama kendisine has, dönüşmüş bir uygulama bilgisi ile ustasından daha farklı resim yapacaktır. Bu aynı üslubun icrası bile olsa, hatta sınır noktasında kopya çalışması olduğunda dahi yine bir farklılık, özgünlük içerir. Müzik eserlerinin icrasında bu durum daha belirleyicidir. Bazı durumlarda eserin yorumu en az kendisi kadar önem arz eder.

Ve belki bu mimarlık için de biraz böyledir. Bina yapmanın belli bir yöntemi öğrenilir ve bir noktadan sonra bu adeta hücrelere işler. Bu noktadan itibaren mimar artık inşa etmek ve tasarlamakla ilgili örtük bir bilgiye sahiptir. Bu bilgi nesnel ve evrensel olma iddiasında değildir. Her mimar inşa etme ve tasarlamaya özgün biçimde yanlış ve eksik bilgiler ile yaklaşır. Bu bilginin *değerli yanlılığı* onu biricik kılmaz mı?

Mimar sahip olduğu bu bilgi ile nasıl bir tepkimeye girecektir? Ya da bu bilgiye bir tepki göstererek farklı bir yapı yapma biçimi aramaya koyulacak mıdır? Eğer bir arayış içerisinde olarsa, ürettiği yeni bilgiyi uygulayıp bir yapı haline getirecek midir? Bunu Kuhn'un paradigma değişikliği ile ya da Badio'nün şemaları ile açıklamak mümkünse de, genelgeçer bir ifadeyle bazı mimarların/insanların edindikleri bilgi ile böyle bir tepkimeye girerek yeni bir yapma biçimi icat ettikleri görülür. Bu bilimde de böyledir. Bu nedenden ötürüdür ki, bir gün geometri düz yüzeyler üzerinde değil bir küre üzerinde düşünölmeye başlanmıştır. Tüm süreç bir soru ile başlar. Burada öznellik ile nesnellik bir etkileşime girmişlerdir, çünkü bilgi kolektif bir hale bürünmüştür. Bir dönem boyunca herkes geometriyi Euclid gibi yüzeyde tahayyül etmiştir. Ve önemli

sayıda ressam Henri Matisse gibi resmetmiş, Goethe gibi yazmıştır. Ancak bir soru sorulduğu, kolektif bilginin yersiz-yurdsuzlaştığı bir an vardır. Nesnellik ile öznellik arasındaki ilişki, bireyin kolektif bilgiye karşı takındığı davranış ile, kendini ve o bilgiyi yenileyerek ortaya yeni bir paradigma koyma becerisine göre değerlendirilmelidir. İlk tepki özne de olsa, başarılı olduğu noktalar arttıkça nesnelleşip kolektif bir biçime bürünecektir. Tasarım ile araştırmanın mimarlık tarihyazını içerisinde araçsallaşması belki henüz bireysel ve özne bir niteliktedir. Ancak bu birgün kolektif hale gelmeyeceği anlamına gelmez. Gökdelenler de bir zamanlar ütopyalar âlemine ait değiller miydi?

Mimari araştırmadan söz ederken dikkat çekilmesi gereken diğer bir konu mesleğin diğer bilim dalları ile yapmak durumunda olduğu işbirliğinin mimarlığın araştıran bileşenlerini muğlaklaştırdığıdır. Mimarlık fakültelerinde matematik, fizik, kimya gibi dallar da araştırmalar yürütülmektedir. Peki, bir tasarım hocası neyi araştırmalı ve nasıl araştırmalıdır? Ya da araştırmalı mıdır? Projenin toplumsal benimsenebilirliği onun doğru ve yanlışlığının üzerine çıkar ve mimarlık biraz da bu gerekçelendirilmişlik düsturu ile tanımlanabilir. Mimarlığın yargıları klasik bilimin yargılarından farklı tezahür eder, süreçleri öznedir, ne yaptığı değil nasıl yaptığı öne çıkar, kendi öz doğası içinde sınanabilir bir bilgi üretmez. Mimarlığı sanat ile aynı gizil düzleme mahkûm etmek yerine, araştırmanın doğasını yeniden tanımlamak bu duruma bir alternatif sunabilir. Diğer bir olasılık da mimarlıkta araştırmanın tasarım yapmaya karşılık geldiğini söylemek olabilir. Bu türden bir araştırma bilimsel olmamasına rağmen yine de bir değeri olmalıdır. Sorun, bu değer nasıl belirleneceği ile ilgilidir.

Burada akla Frayling ile başlayan ve sonra daha ileri götürülen, bugün mimarlık fakültelerinde de sık sık rastlanan tasarım yoluyla anlama, tasarım araştırması, tasarlayarak araştırma gibi tanımlamalar gelir. Rem Koolhaas'ın öğrencileri ile yürüttüğü çalışmalar mimarlık yolu ile verili koşulları anlamaya iyi bir örnektir. Tümüyle akılcı olmak zorunda olmayan, daha ziyade yaratıcı bir yaklaşım ile bir konuyu ele alarak düşünümde bulunmak, incelemeler yapmak ve bulguları geliştirerek bilgiye bir adım daha yaklaşımak bu süreci tanımlar.

Eğer araştırma kurumlarında doğa bilimleri için kontrollü ortamlarda yürütülen deneyler ilk başta kuramsal ve tamamen bilimsellik iddiası ile başlamış olsaydı hiçbir ilerleme sağlanamazdı. Sonuç daima kuram ile pratik arasında karşılıklı bir değiş-tokuştan türer. Einstein'ın görelilik kuramının kuramsal olarak geliştirildiği öne sürülebilir, ama bu Einstein'ın daha önce hiçbir deney yapmamış olduğu anlamına gelmez. Bu söylem mimarlık pratikleri ile bilimdeki deney olgusu arasında bir analogi

kurmaktan ziyade zihinde tarihsel olarak oluşan bilginin yapma ile anlama arasındaki etkileşimden türeyeceğini vurgular.

Bu tartışmada belirleyici olan noktalardan bir diğeri yöntemin ortaya konabilir ve iletilebilir oluşuna dönük beklentidir. Önceki bölümlerde yapılan klasik tanımı ile araştırma, aramaktır, ama onunla eşanlamı değildir; belli bir yöntem çerçevesinde aramaktır. Bu yöntem anlatılır ve diğeri de bu yöntemi takip ederse, araştırma öznenen bağımsız olarak sürdürülebilir. Eğer yöntem takip edilmezse, araştırmada yer alınamaz. Bu, kuşkusuz bir spekülasyondur. Bilimde sürekli yenilik peşinde koşulsa da, ilk beklentinin mevcut yöntemleri kullanmak yönünde olduğu açıktır. Oysa sanatta kullanılan yöntem ve yenilikçilik arasındaki ilişki farklıdır. Yöntem takip edildiğinde bir üslubun mensubu olunur. Uzun süre sadece üsluba bağlı kalmak sıkıcı addedilebilir. Neredeyse her sanatçıdan mevcut üslubu başkalaşıma uğratıp dönüştürmesi, bir yenilik yaratması beklenir. Bilimde ise bu sadece istisna isimlerden beklenir, onların adları tarihte okunanlardır.

Buradan hareketle keskin bir ayırım yapıp bunlardan birinin sanat, diğeri bilim olduğu, bilimin yöntemi takip ettiği, sanatın ise etmediği öne sürülecek olursa bu ayırımın belli kesişim noktalarında muğlaklaştığı hatta silindiği görülecektir. Bilimin çok yenilikçi olduğu ve her yeni kuram sahibinin akıldışı olmakla itham edildiği dönemlerde yeniliğin sahipleri bir tür sanatçı muamelesi görmemişler midir? Sonradan yerleşik hale gelen kuram yeni bir yöntem dönüşmüştür. Sanatta da taklitçilerin hüküm sürdüğü dönemler olmuş, bunlar da bilimin genelgeçer haline benzer bir ortam üretmişlerdir. Mimarlık da bunlardan farklı düşünülemez. Her matematikçiden Gaspard Monge olması beklenmez. Ancak her mimar biraz Eisenman olmak durumundadır, en azından beklenti bu yöndedir. Neyin araştırma, neyin sanat, neyin mimarlık olduğu konusu biraz da bu yenilik baskısı ile isteğinin vurgusunda ve ideolojide yatar. Ancak burada değişen paradigma birinci dereceden mimarlığın pratiği ile değil, mimarlık bilgisi ile ilgilidir.

Tasarlayarak araştırma başlığında sorulan bir soru da araştıran ile tasarlayan arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağıdır. Araştırmayı yürüten ve ondan edindiği bulguları tasarımda araçsallaştıran veya tasarımın kavranışına, tarihyazımının kullanımına sunan aynı kişi olmak durumunda mıdır? Başkasının ürettiği yeni bulguları kendisi için kullanamaz mı? Bu çalışmada incelenen isimler genel hatları ile kendi araştırmalarını yürütmüşlerdir. Rossi gibi örneklerin yöntemleri başkaları tarafından da kullanılmıştır ama netice aynı mimarlık olmamıştır. Peter Zumthor'un

kitabını okuyup, yapılarını gezip onun yapılarının benzerini üretmek, aynı atmosfer niteliklerini elde etmek mümkün olabilir mi?

Bu soruların cevapları kısmen huzursuz edici olabilir. Mimarlık fakültelerinde tasarım profesörleri ile tarih ve kuram profesörleri uzunca bir süredir kendi köşelerinde çalışmalarını sürdürmektedir. Kuramsal ve tarihsel dersler ile tasarım stüdyoları arasındaki ayrışma, bu araştırmanın konusu olan yarılmalar ile aynıdır. Kuram ile tasarımı aynı düzlemde buluşturan kurumların -ki bunlardan biri temel tasarım dersleri ile Bauhaus ekolüdür- başka boyutlarda farkındalıklar yarattıkları önceki bölümde incelenen mimarların eğitim faaliyetlerinde yer yer örneklendi. Bu kopuşta rol oynayan faktörlerden biri yinelenebilirliktir. Mimarlığın tarihyazımında yinelenebilir olan ile olmayan tıpkı sanat tarihinde olduğu gibi birbirinden ayrılmış halde bulunur. Bir şeyin sürekli oluşu -bu bir yöntem ya da üslup olabilir- oldukça güçlü bir değerlendirme ölçütü haline gelmiştir¹¹⁷. Bir mimar yeni bir fikir çevresinde bir yapı, bir durum tasarlıyor, ancak bunu nasıl gerçekleştirdiğini anlatamıyorsa, düşünüm yapmadığı ya da ürettiği bilginin tam anlamıyla açık nitelikte olmadığı söylenebilir. Bu tekil bir durum olduğunda ve bir kırılma gerçekleşmediğinde tarihyazımı genelde bunu ihmal eder ve rafa kaldırır. Ancak bir mimar bir sürü yapı yaparsa ve kendine ait bir döneme girmiş olursa, adı da örneğin Peter Zumthor ise, o zaman bir şeyler sürekli hale gelmiş demektir. Nasıl inşa ettiğini açıklayamasa bile artık tarihyazımının konusu haline gelir.

Zumthor örneği burada çarpıcıdır, çünkü yapıları arasında bir üslup birliği yoktur, ancak onları bir yeraltı nehri gibi yöneten, mimarın düşünüm süreci ve bu sürecin sonucunda ortaya çıkan, örtük de olsa, bir bilgi vardır. Bu bilgiyi özgün kılan, Zumthor'un tasarıma başlarken bilgidan arınma çabası olabilir. Bilim tarihinde üslup kavramının bilim ile güçlü bir bağlantısının bulunduğu tarihsel dönemlere değinilir. Buna göre Rönesans öncesinde yöntemin yerine kullanılan üslup kavramı, bir sürekliliği ve yinelenebilirliği işaret etmekteydi. Bir hesaplama biçemi, bir deney biçemi mevcuttu (Crombie, 1994). Bu, deneylerin ve hesaplamaların, bilimdeki işlemlerin yinelenebilir olduğuna işaret eder. Kavramın bu geçmişi, sanatlardaki, mimarlıktaki üslup ile bilimdeki yöntemi birbirlerine yaklaştırarak bir değerlendirme ölçütü haline getirmiştir ki; mimarlık okullarında tasarım ve kuram derslerinin kopukluğunun bir bileşeni de oluşan bu atalettir. Eğer bir meydana getiriliş tekrarlanabiliyorsa, açıklanabilse de açıklanamasa da bu oluşun bir özü vardır. Bu öz,

¹¹⁷ “Şayet tarih yazılacaksa, araştırdığımız şeylerde hikâyesi olacak kadar ayırt edilebilir ve değiştirilebilir tutarlılıkta faktörler bulmak zorundayız. [...] Üslup böyle karakteristiklerin birliğidir.” (Ackerman, 1991)

bilimde tekrarlanabilirliği, mimarlıkta ise ontolojik bir durumu, bilgi nesnesi olarak meydana getirilişi niteler. Burada mesele mimari tarihyazımını tarifleyici, sınıflandırıcı, hareketsizleştirici karakterinden kurtarmak ve ona sınır-aşımı noktalarında tasarımın bilme/sorma biçimlerini kullanarak mimarlığın kendi mecrasında bağlam ve bilgi üretebilme yeteneğini kazandırmaktır. Neyin yapı, neyin mimarlık olduğunu bildirmeye dalmış olan mimari tarihyazımı, hangi nesnenin ve sürecin örnek niteliğinde hangisinin ise patolojik karakterde olduğunu bildiren bir doktrin metni olmaktan çıkmak zorunda değil midir? Bu değişimin eğitim kurumlarından başlaması gerektiği Tschumi'nin ihlal çağrısında, Koolhaas'ın Harvard'daki stüdyosunda, Rossi'nin ETH'da yarattığı devinimde yankılanır.

Andrew Leach "*What is Architectural History?*" başlıklı kitabında mimarlık tarihyazımında herhangi bir yöntem şeması kullanmanın üretken olmadığını savunur (2010, p.43). Mimarlık tarihini dönemlere, üsluplara, tekniklere, biyografilere, coğrafyalara, disiplin-dışı etkinliklere göre sınıflandırmak bu yöntem şemasının bir tezahürüdür. Tüm yerlerde, eşzamanlı olarak ve sayısız farklı biçimde tezahür eden bir mimarlık, tarihyazımından bir görelilik talep etmez mi? Bütün bilginin tek bir yerden tek bir bakış noktasından üretilmesi yerine her mimarlığın bilgi ve araştırma bileşenleri üzerinden art-okunuşu o mimarlığın kendi dinamikleri ile kendisini kavradığı göreliliği üretemez mi? Varsayımsal ama olanaksızlığı apaçık ortada olan sonsuz geçmiş ve zaman-üstü şimdi düşüncesi Eisenman'ın mimari pratiği ve metinleri ile yıkıma uğrattığı olgudur.

Tasarım eylemi sürecinde ortaya çıkan bilginin niteliği ve sonraki safhalardaki kullanımı kadar tarihyazımındaki kullanımı da burada önem kazanır. Ve bu çalışmada da merkezde yer alan bir soruya geri dönmek gerekir. Araştırma safhasından tasarım safhasına, tasarım safhasından araştırma kavrayışa nasıl geçilecektir? Bir mimarlık pratiğinde hem tasarım hem araştırma nasıl yapılabilir ve buradan üretilen bilgi tarihyazımının konusu haline nasıl gelebilir? Bu noktada bilgi ile veri kavramlarının birbirlerinden ayrı değerlendirilmesi de ayrı bir önem arz eder. Neufert'in sunduğu matematiksel veriler tasarım sürecini yer yer hızlandırabilir, ancak buna bilgi değil *enformasyon/veri* demek daha uygun düşecektir. Bu tür veri dağarcıklarının aynı zamanda hareketsizleştirici ve kısıtlayıcı bir etkisi de olduğu açıktır. Benzer şekilde güncel inşa pratiklerinde danışmanların mimarların tasarımlarına sağladığı girdiler de aynı sınıfta değerlendirilebilir. Teknik veri denilebilecek türden bir cephe danışmanlık hizmetinin, mimari tasarımın bu çalışmada konu edilen eylem, kuram ve araştırma edimleri ile yürüttüğü düşünüm sürecinde rol aldığı söylenemeyecektir.

Analizin tüm yöntemselliğine rağmen, tasarım yeniliğin dinamizmini içerir. Sorduğu sorulara cevap ararken kullandığı inceleme yöntemleri çok katmanlı, sınır-ötesi ve hangi ölçütlere tabi olacağı tam belirli olmadığı için tasarımın araştırma biçimi çok daha ilginçtir. Tasarlayan mimar aynı zamanda araştırma yapmalı mıdır ve ihtiyaç duyduğu bilgiyi klasik bilimsel ölçütlere uyumlu hale getirmeli midir? Bu sorunun alt-metni araştırma ile tasarım arasındaki ilişkinin ne denli özgül olması gerektiği olacaktır. Ve bu araştırma ne denli rastlantısal olabilir? Mimar tasarımı değiştireceğini önceden düşünmediği bir şeyi öylece kullanmış olamaz mı?

Bu durum sürecin geri beslemesi ve öznenin kendi bilinci ile ilgilidir. Eğer tasarım sürecinden önce açık bir bilgi türü amaçlanıyor ve aranıyorsa, o zaman bu bilgiye amaçlamadan ve bilmeden tasarıma etkimesine izin verilen deneyimler de dâhil olabilir. Bu sorunlar ele alınan örneklerde yer yer ortaya konmuş olsa da daha detaylı incelemeleri gerektirdiği açıktır. Böylece mimarlık araştırmasının en büyük zorluğu/ölçütü ortaya çıkar; bu ölçütü nesnel anlamda ortaya koymanın olanaksızlığı mimarlıkta düşünümsel araştırmanın kendisi ile girdiği düşünüm sonucu ürettiği genel-geçer bilgi, ya da üst-metindir. Ve bizzat bu bilgi de açık halde bulunmaz, tüm mimarlar bir biçimde örtük olarak bilirler ki başka bir mimarın tasarım sürecine ilişkin bilgi, metin, verilerin hiçbiri o mimarın çalışmasının tekiliğini üretmeye yetmez. Ancak amaçlanan da zaten bu değildir. Eisenman'ın kurmacalara kendilerini gizlememeleri için meydan okuyuşu, Tschumi'nin metinler-arasılık ile ürettiği gerilimler ve çarpışmalar gibi, mimarlık da araştırmaya kullandığı araştırın dinamiklerin mimarlık içerisinden türeyen şeyler olduğunu, önceden öngörülebilir olma zorunluluklarının tasarım pratiğinde bir kurmacadan ibaret olacağını dikte ederek meydan okuyabilir. Peter Zumthor'un ürettiği bilginin örtük kalması ya da Eisenman, Tschumi gibi metinselliğe başvurmaması onu mimari tarihyazımında daha önemsiz yapmaz, tasarım pratiğinin araştırın bileşenlerini zayıflatmaz. Tersine ortaya konan bilginin içerdiği süreçler ve kavrama biçimleri diğer örneklerle eşdeğerde tekil bilişler/bilmeler meydana getirir. Bu tekilliklerin ortaya çıkartılması ve araştırın pratiği ile ilişkilerinin anlaşılması, yöntem ve üslupların hareketsizleştirici doğasına direnç gösterilebilmesine, mimarlığın kendisi üzerinde düşünümde bulunarak başka bir tarihyazımına olanak tanınmasına giden yolda önemli bir adım olacaktır.

Mimarlık tarih ve kuramının ideal bir sona yönelik, çizgisel ya da nedensel ilişkiler ile yazılmaması bir başlangıç noktası olabilir. Uğur Tanyeli mimarlığı şimdiye dek tahakküm altında tutmuş olan biçim ideolojisinin yerini süreç ideolojilerine bıraktığını belirtirken, biraz da bu noktaya işaret eder (2017, pp.311-12). Süreç burada nesnenin

kuvveden fiile geçişini sağlayan tüm eylemleri niteler. İdeoloji ise öznenin bilişsel yol haritasıdır (Tanyeli, 2017, p.312). Bu yaklaşım aynı zamanda bu çalışmanın da ana savlarından birisini nitелеmektedir. Eisenman'ın altını çizdiği sonuç ürünün yokluğu ve 'ideal bir sonun' sonunun çoktan gelmiş oluşu gibi, sürecin ya da pratiğin ön planda olduğu bu kavrayışta ürün bir rastlantı olmasa da bir *oluş, vuku buluştur*. Prouve gibi sürece üründen başlayan bir zanaatkârda bile, düşünüm etkinliği baştaki ürün ile sondaki ürün arasındaki süreci kararsızlaştırır, olumsuzluk barındırır. Kuşkusuz ki, değişen sadece mimarlık pratiği değil, onun kavranışıdır. Böyle bir düşünce dünyasında ne özcülüğe, ne de nedenselliğe başvurulmaz, süreç de nesneye giden yürünmesi zorunlu yol değildir. Düşünümü konu alan bölümde incelenen mimarların tasarım süreçlerinin çizgisellik ve dolaysızlık değil, daha ziyade bir ağ-örgüsü gibi çapraşık ve her yönde eylem sıçramaları içerişi bunu örnekler.

Tüm bu yazılanlarla çalışmanın hedefleri ve önerileri ortaya konmaya çalışıldı. Bitirirken çalışmanın ne olmadığı ve neleri önermediğini belirtmek gerekmektedir. Tasarlayarak araştırmanın düşünümü merkeze alan bir tarihyazımında araçsallaşması mimarlığın kendisine özerk bir bilgi rejimi inşa etmesi, diğer bütün etmenleri dışarıda bırakması olarak görülmemelidir. Toplum ve kullanıcı mimarlık nesnesinin en büyük anlam kaynağıdır ve mimarlık diğer disiplinlerle işbirliğini bir kenara bırakmamalı, ancak kuşkusuz, yeniden tanımlamalıdır. Bu çalışma mimarlık kuramının meydana getirilişinde kurumsallaşmış yapıları kararsızlaştırmayı, onları durağan halinden mimarlığın kendi doğasında bulunan oluş haline yakınlaştırmayı hedeflemektedir. Çatışkılarının arasında tek defalık ve rabita bozan bir netice olan mimarlık ürünü, formüllere, önsel yapma bilgilerine ve tariflere indirgeyemeyecek kadar karmaşıktır ve kültür ile girift bir halde bulunur. Çalışma mimariye bir otonomi vererek onu bütün çapraşıklıklarından arındırmaya arayışında değildir.

Düşünümsel tarihyazımı önerisi bir bilimsellik girişimi olarak kavranmamalıdır. Çalışmanın değerlendirilmesinde, üçüncü bölümün sonuç kısmında işaret edildiği gibi; mimarlığın bir bilim olamayacağı ancak birçok farklı bilgi biçiminden biri olarak kabul edilmesi gerekliliği göz önünde bulundurulmalıdır. Bilim ve sanat ile yapılan karşılaştırmalar mimarlık ile bu alanlar arasında benzerlikler icat etmeyi, mimarlığı uygulamalı bir bilime dönüştürmeyi, mimarlığın bilgisinin zihin-mekân-zaman eksenlerinde bir inşa olduğunu inkâr etmeyi değil, mimarlığın bilme örüntülerinin doğasına ışık tutmayı hedeflemektedir. Mimarlığa nesnel bir kavrayış kazandırmak, mekânsal nitelikleri, anlamları, gücüllükleri ve deneyimleri bilimsel bilgi haline dönüştürmeye girişmek indirgemeci bir yaklaşım olmaya mahkûmdur. Mimarlık

pratiğinin doğasındaki belirsizlikler, bilgisinin kişisel ve örtük boyutları yaratıcı bir yıkımı, bilgi ve etkinlik alanları arasında bir aracılığı gerektirmektedir. Sonuçların süreç, olguların oluş haline geldiği yeni bilgi kavrayışlarında mimarlığın kendi kuramının üretiminde daha fazla söz sahibi olabilmesi için düşünüm, potansiyeli olan bir yöntem olarak belirlemektedir.

Netice olarak ortaya çıkan, nesnellik ve evrensellik iddiasında bulunmayan, yer yer kişisel ve örtük olan bilgiye yönelik bir tür art-epistemolojidir. Düşünüm bu noktada süreç ile eş-güdümlülük ve eşzamanlılık olanakları tanıyabilmesi ile tarihyazımında önemli bir araç haline gelebilir. Mimari tasarım bilgisini/mekânsal bilgiyi araştırma içerisinde bir aracıya dönüştürmek sekanslar halinde devam eden klasik bilimsel araştırma biçimini değil, çok katmanlı ve daha uzun bir döneme yayılı bir araştırma/sorgulama biçimini işaret eder. Sadece öznel dağarcığın motivasyon ve öncelikleri değil, tasarım etkinliğinin ve hatta yapıların anahtar bileşenleri, anlam alanları da araştırma sorularına dönüştürülebilir. Burada seçici bir dikkat rol oynamaktadır. Tasarım esnasında parçalı bir dikkat tekil bileşenlere tek bir ürünü meydana getirmek üzere odaklanır. Mümkün etkilerin tümünün sürece katılarak ürettiği çeşitlilik tasarım sürecine etkir, ona eşzamanlı olarak hem inceleyen hem teşhis eden hem de sürükleyen bir potansiyel kazandırır. Düşünüm burada etkin olarak kendi üzerine katlanma, kendisini bilme hali olarak belirir. Bu türden bir tasarım bilgisinin nesnede değil süreçte içkin olduğu açıktır. Çözümleşiinde tasarıma eşlik eden bilincin katmanlarına ancak kısmen açık, bulguya yönelmiş bir düşünme rol oynar. Bu yönelim ve düşünümsel tutum tarihyazımında pratiklerin ve söylemlerin kuram düzleminde buluşabilmelerini, olanaklı kılar.

5 KAYNAKÇA

Achleitner, F., 1998. Questioning the Modern Movement. In *Peter Zumthor: A + U Architecture and Urbanism Extra Edition*. Tokyo: A+U Publishing. syf.206-12.

Ackerman, J., 1949. Ars sine nihil est. *Art Bulletin*, 12, syf.84-108.

Ackerman, J., 1991. 'Style'. In *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Culture*. Cambridge: MIT Press. syf.227-37.

Adorno, T.W., 1984. *Aesthetic Theory (1970)*. Çev. C. Lenhardt. London: Routledge.

Adorno, T. & Horkheimer, M., 2014. *Teori ve Pratik Üzerine-Bir Tartışma 1956*. Çev. O. Kılıç. İstanbul: Metis Yayın.

Agamben, G., 2014. *Yaratmak, Üretmek, Çalışmak*. [Online] (E-skop-Sanat Tarihi ve Eleştiri Bülteni, çev. Gen, E.) Available at: <http://www.e-skosyf.com/skopbulten/sanat-ve-emek-yaratmak-uretmek-calismak/1913> [Accessed 13 Ekim 2016].

Agnew, K., 1993. The Spitfire: Legend or History? An argument for a new research culture in design. *Journal of Design History*, 6(2), syf.121-30.

Agrest, D., 2002. Design versus Non-Design. In M. Hays, der. *Architectural Theory since 1968*. Cambridge MA: MIT Press. syf.200-13.

Akarsu, B., 1994. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Akarsu, B., 1998. *Çağdaş Felsefe-Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Alexander, C., 1963. The Determination of Components for an Indian Village. In Jones, C.J. & Thornley, D., eds. *Conference on Design Methods*. Oxford, 1963. Pergamon Press.

Alexander, C., 1964. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Alexander, C., 1971. The State of the Art in Design Methods. *DMG Newsletter*, 5(3), syf.3-7.

Althusser, L., 1978. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Y. Alsıf. İstanbul: Birikim Yayınları.

Althusser, L., 1985. *For Marx*. Brewster, Ben der. New York: Verso Classics.

Althusser, L. & Balibar, E., 1971. *Reading Capital*. Çev. B. Brewster. New York: Pantheon.

Archer, B., 1965. *Systematic Method For Designers*. London: Council of Industrial Design.

Archer, B., 1981. A View of the Nature of Design Research. In Robin, J. & Powell, J., eds. *Design: Science: Method-Proceedings of the 1980 Design Research Society Conference*. Guilford, 1981. Westbury House.

- Aristoteles, 1994. *The Nichomachean Ethics*. Çev. H. Rackha. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Asimow, M., 1962. *Introduction to Design*. New York: Prentice-Hall.
- Aura, S., Katainen, J. & Suoranta, J., 2002. Theory, Research and Practice: Towards reflective relationship between theory and practice in architectural thinking. *Nordisk Arkitekturforskning*, (1), syf.74-81.
- Baird, G., 1969. La Dimension Amoureuse' in Architecture. In C. Jencks & Baird, eds. *Meaning in Architecture*. London: Design Yearbook Limitder. syf.78-99.
- Bartels, A. & Stöckler, M., eds., 2007. *Wissenschaftstheorie*. Paderborn: Mentis Verlag.
- Barthes, R., 1993. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. M. Rifat & S. Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R., 1998. Death of the Author. In Barthes, R. *Image, Music, Text*. Çev. S. Heath. New York: Noonday Press. syf.142-48.
- Bärtschi, H.-SYF., Schnebli, D. & Verwijnen, J., 1997. Viele Mythen, ein Maestro : Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi. *Werk, Bauen + Wohnen*, 84(12), syf.37-44. [Accessed 22 Mayıs 2016].
- Bataille, G., 1987. *Eroticism: Death and Sensuality (L'Érotisme-1957)*. Çev. M. Dalwood. London: Marion Boyers Publishers.
- Baudrillard, J., 1982. The Orders of Simulacra. In *Simulations*. Çev. SYF. Beitchman, SYF. Foss & SYF. Patton. New York: Semiotext(e). syf.81-169.
- Baudrillard, J., 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Çev. I. Hamilton. London: Sage Publications.
- Baudrillard, J., 1996. *The System of Objects*. Çev. J. Benedict. London: Verso.
- Bayazıt, N., 2004a. Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research. *Design Issues*, 20(1), syf.16-29.
- Bayazıt, N., 2004. *Endüstriyel Tasarımcılar İçin Tasarım Metodları*. İstanbul: Birsen Yayınları.
- Bedard, J.-F., der., 1994a. Cannareggio. In *Cities of artificial excavation : The work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Rizzoli. syf.46-72.
- Bedard, J.-F., der., 1994b. The City of Artificial Excavation. In *Cities of artificial excavation : the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Eizzoli. syf.72-104.
- Bedard, J.-F., der., 1994. *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Rizzoli.
- Benjamin, W., 1969. *Illuminations: Essays and Reflections*. Çev. H. Zohn. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W., 1993. Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. In Benjamin, W. *Pasajlar*. Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. syf.46-76.
- Berg, A.M. & Eikeland, O., eds., 2008. *Action Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Bernard, T. & Derrida, J., 1985. *La Case Vide: La Villette*. Çev. K. Linker. London: Architectural Association.

- Bernstein, R., 1983. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Boland, R. & Collopy, F., 2004. Design matters for management. In R. Boland & F. Collopy, eds. *Managing As Designing*. California: Stanford University Press. syf.3-18.
- Bonsiepe, G., 2004. Von der Praxisorientierung zur Erkenntnisorientierung oder: Die Dialektik von Entwerfen und Entwurforschung. In HGK Basel, der. 1. *Design Forschungssymposium*. Basel, 2004. Swissdesignnetwork.
- Bonsiepe, G., 2007. The Uneasy Relationship Between Design and Design Research. In R. Michel & J. Schiller, eds. *Design Research Now-Essays and Selected Papers*. Basel: Birkhäuser Verlag. syf.25-41.
- Bonsiepe, G., 2009. *Entwurfskultur und Gesellschaft-Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie*. Basel: Birkhauser Verlag AG.
- Booker, SYF.J., 1964. Konferans Kitapçığına Sonsöz. In Booker, SYF.J., der. *Conference on the Teaching of Engineering Design*. London, 1964. Institution of Engineering Designers.
- Bosshard, M., 1998. Erforschung als Erfindung. *Werk, Bauen+Wohnen*, 85(1/2), syf.43.
- Boudon, SYF., 2015. *Mimari Mekan üzerine-Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*. Çev. A. Tümertekin. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Bourdieu, SYF., 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Çev. R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, SYF. & Wacquant, L., 2004. *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev. N. Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowyer, C., 1970. *Philosophical Perspectives for Education*. Illinois: Scott, Foresman Publishing.
- Bozkurt, N., 1995. *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Böhme, G., 1980. *Alternativen der Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Breslin, L., 1988. An Interview with Peter Eisenman. *The Pratt Journal of Architecture*, 2, syf.106-10.
- Broadbent, G., 1969. Meaning into Architecture. In C. Jencks & G. Baird, eds. *Meaning in Architecture*. London: Barrie and Rockcliff Publishing. syf.50-75.
- Broadbent, G., 1981. *The Morality of Design-Design: Science Method*. Guilford, Surrey: IPC Business Press Ltd.
- Broadbent, G. & Glusberg, J., eds., 1991. *Deconstruction: A Student Guide*. London: Academy Editions.
- Brockhaus, 1996. *Die Enzyklopaedie*. 17th der. Berlin: DUD-EV.
- Brown, J.S. & Duguid, SYF., 2001. Knowledge and Organization: A Social-Practice Perspective. *Organization Science*, 12(2), syf.198-213.
- Buchanan, R., 1992. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, 8(2), syf.5-21.
- Burckhardt, L., 1997. Bildungsbrocken aus Italien. *Werk, Bauen + Wohnen*, 84(12), syf.43.

- Burke, S., 1993. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burke, SYF., 2001. *Bilginin Toplumsal Tarihi*. Çev. M. Tunçay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Camartin, I., 1991. Die Geisteswissenschaften, Relikt der Vergangenheit oder Rezept für die Zukunft? In Schweizerische Hochschulkonferenz, der. *Wissenschaft und Forschung Ek-50*. syf.43-54.
- Campbell, N., 2012. *What is Science?* New York: Dover Publications. (ilk basım:1921 Londra).
- Celant, G., 1972. Radical Architecture. In E. Ambasz, der. *Italy: The New Domestic Landscape*. New York: Museum of Modern Art. syf.382-83.
- Ceylan, E., 2010. *Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram*. İstanbul: MSGSÜ FBE(yayımlanmamış doktora tezi).
- Chalmers, A., 2007. *Wege der Wissenschaft-Einführung in die Wissenschaftstheorie*. Berlin: Springer.
- Chomsky, N., 1957. *Syntactic Structures*. New York: Mouton.
- Chung, C.J., Inaba, J., Koolhaas, R. & Leong, S.T., eds., 2001. *Great Leap Forward/Harvard Design School Project on the City*. Köln/Cambridge: Taschen/Harvard Design School.
- Ciucci, G., 1995. The Formative Years. *Casabella*, (619-620), syf.13-25.
- Cohen, J.-L., 1991. The Rational Rebel, or the Urban Agenda of OMA. In J. Lucan, der. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press. syf.9-21.
- Cohen, J.-L., 1994. The Architect in the Philosopher's Garden: Eisenman at La Villette. In J.-F. Bedard, der. *Cities of artificial excavation : the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Rizzoli. syf.219-26.
- Cohen, J.-L., 2005. Hands that see: The CNAM Lectures (1958-71). In A.v. Vegesack, C.D. d'Ayot, B. Reichlin & V.D. Museum, eds. *Jean Prouve : the poetics of technical objects*. Portchester : Art Books International.
- Concolascio, E. & Beatrix, M.-C., 1997. Bilder gegen Rhetorik. *Werk, Bauen + Wohnen*, 84(12), syf.42.
- Crombie, A., 1994. *Styles of Scientific Thinking in European Tradition*. London: Duckworth.
- Cross, N., 1980. Design Method and Scientific Methods. In Robin, J. & Powell, J., eds. *Design: Science: Method-Proceedings of the 1980 Design Research Society Conference*. Surrey, 1980. Westbury House.
- Cross, N., 1993. A History of Design Methodology. In M. de Vries & N. Cross, eds. *Design Methodology and Relationships with Science (Nato Science Series D:)*. Dordrecht: Kluwer Academic Publications. syf.15-27.
- Cross, N., 1999. Design Research: A Disciplined Conversation. *DesignIssues*, 15(2), syf.5-10.
- Cross, N., 2001. Designerly Ways of Knowing: Design Discipline vs. Design Science. *Design Issues*, 17(3), syf.49-55.
- Cross, N., 2006. *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer Verlag.

- Cross, N., 2007. Editorial: Forty Years of Design Research. *Design Studies*, 28(1), syf.1-4.
- Culler, J., 1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Çilingir, L., 2008. *Bilim Felsefesi Ders Notları*. [Online] (Dicle Üniversitesi) Available at: <http://www.dicle.edu.tr/Contents/eb14cd4e-c691-491f-9b59-0093514c9403.pdf> [Accessed 17 Haziran 2016].
- Damiani, G., der., 2003. *Bernard Tschumi*. New York: Rizzoli.
- Damiani, G., der., 2003. *Bernard Tschumi*. New York: Rizzoli.
- Dant, T., 1991. *Knowledge, Ideology and Discourse: A Sociological Perspective*. London: Routledge.
- de Zayas, M., 1980. Pablo Picasso-Statement 1923. In Watson, F. *The Arts Vol.3*. New York: Arno Press. syf.315-29.
- Deleuze, G., 1993. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Çev. T. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., 2003. Michel Foucault'nun Temel Kavramları Üzerine. In D. Lapoujade, der. *İki Delilik Rejimi-Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. syf.252-71.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 2008. *A Thousand Plateaus-Volume 2 of Capitalism and Schizophrenia*. Çev. B. Massumi. New York: Continuum Books.
- Deleuze, G. & Parnet, C., 1990. *Diyaloglar*. Çev. A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Derrida, J., 1976. *Of Grammatology*. Çev. C.G. Spicak. Baltimore: John Hopkins.
- Derrida, J., 1986. Point de folie-maintenant l'architecture. In Tschumi, B. & Derrida, J. *La Case Vide: La Villette*. Çev. K. Linker. London: Architectural Association. syf.10-11.
- Derrida, J. & Altuğ, T.(., 1996. Postmodern Dil Durumu. *Felsefe Tartışmaları*, 19(5), syf.11.
- Derrida, J. & Eisenman, SYF., 1997. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: Monacelli Press.
- Dilthey, W., 1997. *Hermeneutiğin Doğuşu*. Çev. D. Özlem. İstanbul: Kent Basımevi.
- Doesberg, T.v., 1974. Towards a Collective Construction (1923). In B. Joost, der. *Theo van Doesburg*. New York: Macmillan.
- Dombois, F., 2005. Das Design am Übergang von Naturwissenschaftlicher und künstlerischer Forschung. In *Forschungslandschaften im Umfeld des Designs*. Zürich, 2005. Swiss Design Network.
- Drexler, A., 1977. Preface. In Drexler, A., Chafee, R., Levine, N. & van Zanten, D. *The Architecture of the École des beaux-arts*. New York: Museum of Modern Art (MoMA). syf.6-13.
- Eagleton, T., 2015. *İdeoloji*. Çev. M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U., 1991. *Alımlama Göstergelimi*. Çev. S. Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Eco, U., 1992. *Açık Yapıt*. Çev. F. Özemre. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Eco, U., 2003. Function and Sign: The Semiotics of Architecture. In N. Leach, der. *Rethinking Architecture-A reader in cultural Theory*. New York: Routledge. syf.181-202.
- Einstein, A., 1940. The Fundamentals of Theoretical Physics. *Science*, (91), syf.487-92.
- Eisenman, SYF., 1963. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- Eisenman, SYF., 1970. From Object to Relationship: The Casa del Fascio by Terragni. *Casabella*, 344(Ocak), syf.38-41.
- Eisenman, SYF., 1971. A review of Allison and Peter Smithson's *Ordinariness and Light*. *Architectural Forum*, 133, syf.76-80.
- Eisenman, SYF., 1971a. Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition. *Casabella*, 359-360(The City as an Artifact), syf.48-58.
- Eisenman, SYF., 1972a. Cardboard Architecture: House I. In G. Wittenborn, der. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Moma. syf.16.
- Eisenman, SYF., 1972. Cardboard Architecture. In SYF. Eisenman ve diğ., eds. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Oxford University Press. syf.15-17.
- Eisenman, SYF., 1976. Post-Functionalism. *Oppositions*, 6(Sonbahar), syf.1-5.
- Eisenman, SYF., 1982. *House X*. New York: Rizzoli.
- Eisenman, SYF., 1984. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Pespecta*, 21, syf.154-73.
- Eisenman, SYF., 1986. The Beginning, the End and the Beginning Again. *Casabella*, 520/521(Ocak/Şubat), syf.44-46.
- Eisenman, SYF., 1987. Misreading Peter Eisenman. In Eisenman, SYF. *House of Cards*. New York: Oxford University Press. syf.167-86.
- Eisenman, SYF., 1988. Blue Line Text. *Architectural Design*, 58(7/8), syf.6-9.
- Eisenman, SYF., 1993. Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism [1991]. In Eisenman, SYF. *Re: Working Eisenman*. London, Academy Grousyf. syf.58-61.
- Eisenman, SYF., 1994. *The Cities of Artificial Excavation*. New York: Rizzoli.
- Eisenman, SYF., 1998. The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of The End. In M. Hays, der. *Architectural Theory since 1968*. Cambridge MA: MIT Press. syf.522-40.
- Eisenman, SYF., 1999. *Diagramm Diaries*. London: Thames&Hudson.
- Eisenman, SYF., 2006. *Tracing Eisenman: Complete Works*. New York: Rizzoli.
- Eisenman, SYF. & Bedard, J.-F., 1994. Conversation with Peter Eisenman. In J.-F. Bedard, der. *Cities of artificial excavation : the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Rizzoli. syf.118-30.
- Eisinger, A., 2008. Stop Making Sense. In R. Geiser , der. *Teaching design research*. Basel: Birkhauser Verlag AG. syf.12-25.
- Elliott, J., 1991. *Action Research for Educational Change*. Buckingham: Open University Press.

- Evans, R., 1996. Translations from Drawing to Building(1986). In SYF. Johnston, der. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association Publications. syf.153-93.
- Eyüboğlu, İ.Z., 1989. *Türkçe Kökler Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Feast, L., 2006. *The Science of Multiplicities: Post-Structuralism and Ecological Complexities in Design*. Wellington: yayımlanmamış y.lisans tezi, Victoria University.
- Feyerabend, SYF. & Thomas, C., eds., 1984. *Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Verlag der Fachvereine.
- Findeli, A., 1990. Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago(1937-46). *Design Issues*, 7(1 (Autumn)), syf.4-19.
- Findeli, A., 1998. A Quest for Credibility: Doctoral Education in Research in Design At The University of Montreal. In Buchanan, R., Doordan, D., Justice, L. & Margolin, V., eds. *Doctoral Education in Design 1998-Proceedings of the Ohio Conference*. Ohio, 1998. The School of Design, Carnegie Mellon University.
- Findeli, A., 2001. Rethinking Design Education for the 21st Century-Theoretical, Methodological and Ethical Discussions. *Design Issues*, 17(1).
- Fischer, G. & Ostwald, J., 2003. Knowledge Communication in Design Communities. In R. Bromme, F. Hesse & H. Spada, eds. *Barriers and Biases in*. Hollanda, Kluwer Academic Publishers. syf.1-32.
- Flusser, V., 1999. *The Shape of Things*. Londra: Reaktion Books.
- Forty, A., 2000. *Words and Buildings-A Vocabulary of Modern Architecture*. Londra: Thames and Hudson Ltd.
- Foster, H., 1983. Postmodernism: A Preface. In H. Foster, der. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press. syf.ix-xvi.
- Foucault, M., 1987. *Söylemin Düzeni*. Çev. T. Ilgaz. İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M., 1999. *Bilginin Arkeolojisi*. Çev. V. Urhan. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M., 2001. *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Çev. M.A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M., 2013. *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. Çev. F. Taylan. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Frampton, K. & Quilici, V., eds., 1981. *Ivan Leonidov (IAUS catalogue 8)*. New York: Institute of Urban and Architecture Studies.
- Frayling, C., 1993. Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), syf.1-5.
- Friedman, K., 2003. Theory construction in design research: criteria: approaches, and methods. *Design Studies*, (24), syf.507-22. Available at: http://www.antle.iat.sfu.ca/courses/iat834/resources/Friedman_03_TheoryConstruction.pdf [Accessed 29 Haziran 2016].
- Gadamer, H.G., 2009. *Hakikat ve Yöntem 2.Cilt*. Çev. H. Arslan & İ. Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gallet, M., 1972. *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*. London: Narrie and Jenkins.
- Gänshirt, C., 2007. *Werkzeuge für Ideen*. Basel: Quart Verlag.

- Gargiani, R., 2008. Studies at the Architectural Association School of Architecture of London: 'Berlin Wall as Architecture' and 'Exodus'. In *Rem Koolhaas / OMA (Essays in Architecture)*. London: Routledge. syf.3-13.
- Gerber, A., 2012. Gerber, Andri, Interview with Peter Eisenman, 5. Dezember 2003. In *Theorie der Städtebaumetaphern: Peter Eisenman und die Stadt als Text*. Zürich: Chronos.
- Gerber, A., Unruh, T. & Geissbühler, D., 2010. *Forschende Architektur*. Luzern: Quart Verlag.
- Gettier, E., 1963. Is Justified True Belief Knowledge? *Analysis*, (23), syf.121-23.
- Gibbons, M., 1994. *The new production of knowledge-The dynamics of science and research in contemporary societies*. London: Sage Publishing.
- Giddens, A., 1986. *The Constitution of Society*. California: University of California Press.
- Giddens, A., 1998. *Modernliğin Sonuçları*. Kuşdil, Ersin der. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giedion, S., 1963. *Space, Time and Architecture*. 4th der. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilroy, SYF., 1993. Reflections on Schön: An epistemological critique and a practical alternative. In SYF. Gilroy & M. Smith, eds. *International Analyses of Teacher Education*. Abingdon: Carfax Publishing Company. syf.125-42.
- Glanville, R., 1999. Re-searching Design and Designing Research. *Design Issues*, 13(2), syf.4-16.
- Grassi, G., 1967. *La costruzione logica dell'architettura*. Padua: Marsilio Editori.
- Greco, J. & Sosa, E., eds., 1999. *The Blackwell Guide to Epistemology*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Gregory, S., 1966. *The Design Method*. London: Butterworths.
- Groat, L. & Wang, D., 2002. *Architectural Research*. New York: John Wiley & Sons.
- Güzel, C., 2003. Platon'un Bilgi Görüşü. *Hacettepe Edebiyat Dergisi*, 20(2), syf.105-15.
- Habermas, J., 1993. *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*. Çev. M. Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hacking, I., 1983. *Representing and Intervening-Introductory topics in the philosophy of natural science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haepke, N., 2013. *Sakrale Inszenierungen in der zeitgenössischen Architektur: John Pawson-Peter Kulka-Peter Zumthor*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hanna, R., 2004. *Kant's Theory of Judgement*. [Online] (Stanford Encyclopedia of Philosophy) Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/kant-judgment/> [Accessed 20 Haziran 2016].
- Harvey, D., 2014. *Postmodernliğin Durumu*. Çev. S. Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, S., 2007. Entwurf. In Hauser, S. & Zumthor, SYF. *Peter Zumthor: Therme Vals*. Zürich: Scheidegger & Spiess. syf.56-61.
- Hauser, S. & Zumthor, SYF., 2007. *Peter Zumthor Therme Vals*. Zürich: Scheidegger and Spiess.

- Hayes, J., 1978. *Cognitive Psychology: Thinking and Creating*. Illinois: Home-wood Publishing.
- Hays, M., 1985. Critical Architecture: Between Culture and Form. *Perspecta*, 21, syf.15-29.
- Hays, M., 1998. Introduction to Linguistics in Architecture. In M. Hays, der. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge MA: MIT Press. syf.112-13.
- Hegel, F., 1920. *The Philosophy of Fine Arts*. Çev. F.SYF.B. Osmaston. London: Graham Bell and Sons.
- Heidegger, M., 1991. Bauen Wohnen Denken (1951). In U. Conrads & SYF. Neitzke, eds. *Mensch und Raum. Das Darmstaedter Gespraech 1951 mit den wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset (Bauwelt Fundamente)*. Braunschweig: Birkhaueser Verlag. syf.88-102.
- Heidegger, M., 1998. *Bilim ve Düşünüm: Bilim Üzerine İki Ders*. Çev. H. Hünler. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Herzog, J. & de Meuron, SYF., 1997. Die Votreile der Sinnlichkeit. *Werk, Bauen + Wohnen*, 84(12), syf.41.
- Heymann, M., der., 2005. *'Kunst' und Wissenschaft in der Technik des 20. Jahrhunderts-Zur Geschichte der Konstruktionswissenschaft*. Zürich: Chronos Verlag.
- Hickey, D., 2007. On Not Being Governder. In W. Saunders, der. *The New Architectural Pragmatism: A Harvard Design Magazine Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press. syf.94-101.
- Hill, J., 2003. Hunting the Shadow-Immaterial Architecture. *Journal of Architecture*, 8, syf.160-72.
- Hillier, B., 1996. *Space is the machine: A configurational theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollier, D., 1989. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Çev. B. Wing. Cambridge: MIT Press.
- Hubbard , SYF., Kitchin, R. & Valentine, G., 2004. *Key Thinkers on Space and Place*. Londra: Sage Publications.
- Hubbard, SYF., Kitchin, R. & Valentine, G., eds., 2004. *Key Thinkers on Space and Place*. London : Sage.
- Hughes, G., 2013. *The Routledge Guide to Aristotle's Nichomachean Ethics*. London: Routledge.
- Huppatz, D.J., 2005. Revisiting Herbert Simon's 'Science of Design'. *Design Issues*, 31(2), syf.29-39.
- Husserl, E., 1995. *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. Çev. T. Mengüşoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jaeger, F., 2005. *Enzyklopaedie der Neuzeit*. Weimar: Metzler Verlag.
- Jäger, D., 2007. *Schnittmuster-Strategie : eine dialogische Entwurfslehre*. Berlin: Cottbus Teschische Universitaet (doktora tezi).
- Jameson, F., 1983. Postmodernism and Consumer Society. In H. Foster, der. *The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press. syf.111-26.

- Jameson, F., 1984. The Cultural Logic of Late Capitalism. In *POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. syf.1-55.
- Jay, M., 2001. *Adorno*. Çev. Ü. Oskay. İstanbul: Der Yayınları.
- Jencks, C., 1969. Semiology and Architecture. In C. Jencks & G. Baird, eds. *Meaning in Architecture*. London: Design Yearbook Limited. syf.10-25.
- Jencks, C., 1980. The Architectural Sign. In G. Broadbent, R. Bunt & C. Jencks, eds. *Signs and Symbols in Architecture*. New York: John Wiley and Sons. syf.71-118.
- Jencks, C., Bunt, R. & Jencks, C., eds., 1980. *Signs, symbols and architecture*. New York: John Wiley and Sons.
- Jonas, W., 2007. Design Research and its Meaning to the Methodological Development of the Discipline. In R. Michel, der. *Design Reserch Now-Essays and Selected Projects*. Çev. R. Benson. Berlin: Board of International Research in Design, Birkhauser. syf.187-207.
- Jones, T., 1980. Leonardo. *Research in the Visual Fine Arts*, (13), syf.89-93.
- Jones, J.C., 1992. The Design Methods Reviewder. In S. Gregory, der. *The Design Methods*. 2nd der. New York: Wiley & Sons Publishing. ilk basım: 1966 Londra.
- Jones, J.C., 2009. What is designing? In H. Clark & D. Brody, eds. *Design Studies-A Reader*. Oxford: Berg Press. syf.77-80.
- Jones, J.C. & Thornley, D.G., eds., 1963. *Conference on Design Methods*. New York: Pergamon Press.
- Kampf-Jansen, H., 2001. *Aesthetische Forschung, Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft*. Köln: Salon Verlag.
- Kantorovich, A., 1993. *Scientific Discovery-Logic and Tinkering*. New York: State University of New York Press.
- Karakayalı, N., 2007. Bourdieu, Adorno ve Sosyolojik Düşüncenin Sınırları. In *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları. syf.227-55.
- Karatani, K., 2006. *Metafor Olarak Mimari*. Çev. B. Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Keel, J., 1969. Herbert Read on Education through Art. *The Journal of Aesthetic Education*, 3(4), syf.47-58. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3331429> [Accessed 13 Şubat 2017].
- Kılıçbay, M.A., 2001. Önsöz. In Foucault, M. *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. İstanbul: İmge Kitabevi. syf.1-24.
- Kippnis, J., 1993. Towards a New Architecture. *Architectural Design Profile 102 (Folding in Architecture)*, 63(3/4), syf.40-49.
- Kippnis, J., 1996. El ultimo Koolhaas / Recent Koolhaas. In R. Levene & F.M. Cecilia, eds. *OMA-Rem Koolhaas, 1992-1996(El Croquis 79)*. Madrid: El Croquis. syf.26-37.
- Kluge, F., 1989. *Etymologisches Wörterbuch*. Berlin: de Gruyter Verlag.
- Knorr-Cetina, K., 2001. Objectual Practice. In T. Schatzki, K. Knorr-Cetina & E. von Savigny, eds. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Londra: Routledge. syf.184-98.
- Koolhaas, R., 1991. Sixteen Years of OMA. In J. Lucan, der. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press. syf.162-64.

- Koolhaas, R., 1994a. The City of the Captive Globe, 1972. In *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: Monticelli Press. syf.294-96.
- Koolhaas, R., 1994. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: Monacelli.
- Koolhaas, R., 1996. *Rem Koolhaas: Conversations with Students*. Houston: Rice School of Architecture.
- Koolhaas, R., 2004. *Content*. Köln: Taschen.
- Koolhaas, R., Boeri, S. & Kwinter, S., 2000. *Mutations*. Barcelona: ACTAR.
- Koolhaas, R. & Oorthuys, G., 1974. Ican Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow. *Oppositions*, Ocak(2), syf.95-103.
- Koolhaas, R. & Zenghelis, E., 1973. Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture. *Casabella*, June(378), syf.42-45.
- Kostof, S., 1977. Önsöz. In S. Kostof, der. *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. New York: Oxford University Press. syf.v-viii.
- Köksal, A., 2009. Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği. In *Anlamın Sınırı-Mimarlık, Kent ve Sanat Yazıları 1*. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları. syf.18-27.
- Krauss, R., 1987. Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman. In SYF. Eisenman, R. Krauss & M. Tafuri, eds. *House of Cards*. New York: Oxford University Press. syf.166-84.
- Kuhn, T., 1982. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Çev. N. Kuyaş. İstanbul: Alan Yayınları.
- Kuyaş, N., 1982. Önsöz. In Kuhn, T. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Çev. N. Kuyaş. İstanbul: Alan Yayınları. syf.1-40.
- Kwinter, S., 1999. FFE: Le Trahison des Clercs (and other Travesties of the Modern. *ANY*, 24, syf.61-62.
- Lampugnani, V.M., 2003. Die Architektur als poetische Wissenschaft. In *Aldo Rossi-Die Suche nach dem Glück: Frühe Zeichnungen und Entwürfe*. München : Prestel. syf.46-55.
- Latour, B., 1988. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Leach, A., 2010. Foundations of a modern discipline. In *What is Architectural History?* Cambridge, Malden: Polity Press. syf.9-41.
- Leach, A., 2010. *What is Architectural History?* Cambridge, Malden: Polity Press.
- Leladakis, K., 2000. *Toplum ve Bilinçdışı*. Çev. A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lenk, H., 2000. *Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Levene, R. & Cecilia, F.M., eds., 1996. *OMA-Rem Koolhaas, 1992-1996 (El Croquis 79)*. Madrid: El Croquis.
- Levi-Strauss, C., 1997. *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lewin, K., 1997. *Resolving Social Conflicts and Field Theory in Social Science (1939)*. California: APA.
- Lindinger, H., der., 1991. *Ulm Design: The Morality of Objects, Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-68*. Cambridge: MIT Press.

- Lindsay, R.B., 1963. *The Role of Science in Civilization*. New York: Harper and Row.
- Lynn, G., 1993. Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple. *Architectural Design*, 102(Mart/Nisan), syf.8-12.
- Lynn, G., 1993. Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies. *ANY*, 0(0), syf.44-49.
- Liotard, J.-F., 1979. *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*. Çev. G. Bennington & B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Liotard, J.F., 2000. *Postmodern Durum*. Çev. A. Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- Machado, R. & El-Khoury, R., eds., 1995. *Monolithic Architecture*. München: Prestel Verlag.
- Mäkelä, , 2007. Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice-led Research. *Knowledge Technology and Policy*, 20(3), syf.157*163.
- Maldonado, T., 1962. Notes on Communication. *Uppercase*, (5), syf.5-10.
- Maldonado, T., 1970. *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*. New York: Harper and Row Publishing.
- Mallgrave, H.F. & Goodman, D., 2011. *An Introduction to Architectural Theory-1968 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Mandl, H. & Gerstenmeier, J., eds., 2000. *Die Kluft zwischen Wissen und Handeln*. Göttingen: Hogrefe.
- Marcuse, H., 1955. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: The Beacon Press.
- Marcuse, H., 1964. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
- Margolin, V., 2002. The Two Herberts. In Margolin, V. *The Politics of the Artificial-Essays on Design and Design Studies*. Chicago, University of Chicago Press. syf.234-44.
- Martin, L., 1990. Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory. *Assemblage*, 11, syf.23-35.
- Martin, L., 2002. *The Search for a Theory in Architecture: Anglo-American Debates, 1957-1976*. Princeton: Princeton University Press.
- Matchett, E., 1968. Control of Thought in Creative Work. *The Chartered Mechanical Engineer*, 14(4).
- McGuigan, J., der., 1997. *Critical Theory and Cultural Studies: The Missed Articulation*. London, Sage.
- Meier, M., 1992. Peter Zumthor: Architektur der Gelassenheit. *Du: Zeitschrift der Kultur*, 52-Tendenzen: neuere Architektur in der deutschen Schweiz, syf.44-59.
- Mengüşoğlu, T., 1983. *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Merleau-Ponty, M., 1994. *Algının Fenomenolojisi*. Çev. M. Atıcı. İstanbul: Afa Yayınları.
- Mittelstrass, J., der., 1980-1996. *Enzyklopaedie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Cilt 2: C-F*. 2nd der. Weimar: Metzler Verlag.

- Moneo, R., 1998. Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery. In M. Hays, der. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press. syf.105-35.
- Morales, I.d.S., 1987. Arquitectura Dedil/Weak Architecture. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 175(Ekim-Aralık), syf.614-23.
- Morales, I.d.S., 1997. *Topographies of Contemporary Architecture*. Çev. G. Thompson. New York: MIT Press.
- Morris, C.W., 1939. Foundations of the Theory of Signs. In O. Neurath, R. Carnap & s.C. Morr, eds. *International Encyclopedia of Unified Science Vol. 1, No.2*. Chicago: Chicago University Press. syf.91,99,108.
- Munslow, A., 2000. *Tarihin Yapısökümü*. Çev. A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nelson, H. & Stolterman, E., 2012. *The Design Way: Intentional Change in an Unpredictable World : Foundations and Fundamentals of Design Competence*. Cambridge MA: The Mit Press.
- Nesbitt, K., 1996. Introduction. In K. Nesbitt, der. *Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press. syf.16-71.
- Neuckermans, H., 2004. Nurture and nature of architectural research. In *ARCC/EAAE Montreal Conference on Architectural Research*. Leuven, 2004.
- Neumeyer, F., 1990. OMA's Berlin: The polemic Island in the City. *Assemblage*, (11), syf.36-53.
- Newman, S., 1999. Constructing and Critiquing Reflective Practice. *Educational Action Research*, 7(1), syf.149.
- Nischik, M.-T., 1978. 'Forscher'-Eine etymologische Studie, unter Berücksichtigung von Konrad von Megenbergs 'Buch der Natur'. In A. Diemer, der. *Konzeption und Begriff der Forschung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain. syf.1-6.
- Nişanyan , S., 2015. *Sözcüklerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. [Online] Available at: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=bi%C3%A7em> [Accessed 24 Haziran 2015].
- Nyman, K., 1993. Omaehtoisen arkkitehtuurintutkimuksen. *Arkkitehti* , 4(5).
- OMA, Koolhaas, R. & Mau, B., 1995. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press.
- Ots, E., 2011. *Decoding Theoryspeak- An Illustrated Guide to Architectural Theory*. London and New York: Eoutledge-Taylor & Francis Grousyf.
- Özlem, D., 1994. *Metinlerle Hermeneutik(Yorumbilgisi) Dersleri 1-2*. İzmir: Prospero Yayınları.
- Page, J.K., 1966. Konferans Raporu. In *Building for People*. Londra, 1966.
- Panofsky, E., 1991. *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*. Çev. E. Akyürek. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Panofsky, E., 1996. *Perspective as Symbolic Form*. Çev. C. Woods. New York: Zone Books.
- Papadakis, A. & Cook, C.B.A., eds., 1989. Deconstruction: A Review of the Tate Gallery Symposium. In *Deconstruction Omnibus Volume*. New York: Rizzoli. syf.88-91.

- Peet , R., 2005. *Modern Geographical Thought*. Malden: Blackwell Publishing.
- Peirce, C.S., 1974-1979. CP 5.172. In A. Burks, der. *Collected papers of Charles Sanders Peirce, Volume V, Pragmatism and Pragmaticism and Volume VI, Scientific Metaphysics*. Cambridge MA: University Harvard Press. syf.105-07.
- Petersen, W.E., 2005. *Design as Seven Steps of Deterritorialization*. [Online] Available at: <http://www.tii.se/reform/inthemaking/files/p16.pdf> [Accessed 15 December 2016].
- Piirainen, K., Gonzalez, R. & Kolfschoten, , 2010. Quo Vadis, Design Science? – A Survey of Literature. In Winter, R., Zhao, J.L. & Aier, S., eds. *Global Perspectives on Design Science Research. DESRIST 2010. Lecture Notes in Computer Science*. Berlin, 2010. Springer-Verlag.
- Planck, M., 2007. *A Scientific Autobiography*. Philosophical Library.
- Platon, 2010. *Diyaloglar*. Çev. T. Aktürel. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon, 2014. *Theaitetos*. Çev. F. Akderin. İstanbul: Say Yayınları.
- Polanyi, M., 1958. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge.
- Polanyi, M., 1961(1969). Knowing and Being. In M. Grene, der. *Knowing and Being: Essays by Michael Polanyi*. Chicago: The University of Chicago Press. syf.123-37.
- Polanyi, M., 1964(1969). The Logic of Tacit Inference. In M. Grene, der. *Knowing and Being: Essays by Michael Polanyi*. Chicago: The University of Chicago Press. syf.138-58.
- Polanyi, M., 1965(1969). The Structure of Consciousness. In M. Grene, der. *Knowing and Being: Essays by Michael Polanyi*. Chicago: The University of Chicago Press. syf.211-24.
- Prouve, J., Guidot, R. & industrielle, C.d.c., eds., 1990. *Jean Prouvé « constructeur » / conception Raymond Guidot, Alain Guiheux-(Renzo Piano Building Workshop kapsamında 24 Ekim 1990 tarihli sergiye ait katalog)*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
- Prouve, J., Huber, B. & Steinegger, J.-C., eds., 1971. *Jean Prouve*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis.
- Rauhut, B., 2005. Grusswort(Önsöz). In A. Beyer & M. Lohoff, eds. *Bild und Erkenntnis, Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*. München: Deutscher Kunstverlag. syf.1-13.
- Reckwitz, A., 2002. Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), syf.243-63.
- Reichenbach, H., 1993. *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Reichlin, B., 1998. Unberechenbar, unnachahmlich. *Werk, Bauen+Wohnen*, 85(1/2), syf.37-40.
- Rella, F., 1984. The Age of the End and the Age of the Beginning / Tempo della ifne e tempo dell'inizio. *Casabella*, 489/499(Ocak-Şubat), syf.106-08.
- Reswick, J., 1965. *Prospectus for Engineering Design Centre*. Ohio: Case Institute of Technology.
- Rheinberger, H.-J., Hagner, M. & Wahrig-Schmidt, B., eds., 1997. *Raeume des Wissens, Repraesentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie Verlag.

- Riedl, R., 2000. *Strukturen Der Komplexitat : Eine Morphologie Des Erkennens Und Erklarens*. Berlin: Springer Verlag.
- Rıfat, M., 1992. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rıfat, M., 1996. *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rittel , H. & Webber, M., 1973. Dilemmas in a General Theory of Planning. *Policy Sciences*, 4(2), syf.155-69.
- Rittel, H., 1972. Son of Rittelthink: The State of Art in Design Methods. *The DMG 5th Anniversary Report. DMG Occasional Paper* , 1(7.2), syf.143-47.
- Rittel, H., 1984. Second-generation Design Methods. In N. Cross, der. *Developments in design methodology*. Chichester: Wiley & Sons Publishing. syf.317-27.
- Rossi, A., 1973. Introduction. In *Architettura Razionale: Xv. Triennale di Milano Sezione Internazionale di Architettura*. Milan: Angeli. syf.13-23.
- Rossi, A., 1981. *A Scientific Autobiography*. Çev. L. Venuti. Cambridge MA: MIT Press.
- Rossi, A., 1982. *The Architecture of the City*. Çev. D. Ghirardo. Cambridge MA: MIT Press.
- Rowe, SYF., 1991. *Design Thinking*. New York: MIT Press.
- Rowe, C. & Koetter, F., 1979. *Collage City*. New York: MIT Press.
- Russell, B., 1994. *Felsefe Sorunları*. Çev. V. Hacıkadiroğlu. İstanbul: Kabalcı.
- Russell, B., 1997. *Religion and Science*. 2nd der. Oxford: Oxford University Press.
- Rykwert, J., 1960. Meaning and Building. *Zodiac : International Magazine of Contemporary Architecture*, 6, syf.193-96.
- Sack, M., 1997. Über Peter Zumthors Art zu entwerfen, also zu denken. In Zumthor, SYF. *Drei Konzepte: Thermal Bad Vals, Kunsthaus Bregenz, 'Topographie des Terrors' Berlin*. Luzern: Edition Architekturgalerie. syf.69-76.
- Said, E., 1999. Michel Foucault 1926-1984. *Duğu-Batı Düşünce Dergisi*, (9), syf.185-94.
- Said, E., 1999. *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. Çev. B. Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saussure, F.d., 1985. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. B. Vardar. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Sayın, T., 2007. *Mimari Tasarım Eğitime Bütüncül /Metaforik Bir Yaklaşım*. İstanbul: MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi).
- Schatzki, T., 2001. Introduction: practice theory. In T. Schatzky, K. Knorr-Cetina & E. von Savigny, eds. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Londra: Routledge. syf.10-24.
- Schneider, B., 2007. Design as Practice Science and Research. In R. Michel, der. *Design Research Now*. Basel: Birkhaeuser Verlag. syf.207-19.
- Schön, D., 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. London: Basic Books.

- Schumacher, C., 2001. Dogged by the model of science: Ist Architektur Wissenschaft? -Ein wissenschaftssoziologischer Beitrag zu einer hundertjehrigen Debatte. *Tec21*, 127(13), syf.25-28. [Accessed 07 October 2015].
- Schwarz, U., 1995. *Pete rEisenman: Aura und Exzess -Zu rÜberwindung der Metaphysik der Architektur*. Viyana: Passagen Verlag.
- Schwarz, U., 2000. Dis-location. Aspekte der architekturtheoretischen Rezeption Heideggers zwischen 'Ort' und ' Ereignis'. In E. Führ, der. *Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phaenomenologie der Architektur*. Münster: Waxmann. syf.121-38.
- Scolari, M., 2000. New Architecture and the Avant-Garde. In M. Hays, der. *Architecture Theory since 1968*. Çev. S. Sartarelli. Cambridge MA: MIT Press. syf.153-87.
- Seabrook, J., 1991. The David Lynch of Architecture. *Vanity Fair*, (Ocak), syf.74-79, 125-129.
- Sennett, R., 2008. *Zanaatkar*. Çev. M. Pekdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sik, M., 1997. Vier Zweige. *Werk, Bauen + Wohnen*, 84(12), syf.44.
- Simon, H., 1957. *Models of Man: Social and Rational- Mathematical Essays on Rational Human Behavior in a Social Setting*. New York: Wiley & Sons Publishing.
- Simon, H., 1969. *The Sciences of the Artificial*. Massachusetts MA: MIT Press.
- Smith, M., 2003. *Michael Polanyi and tacit knowledge*. [Online] (The Encyclopedia of Informal Education) Available at: <http://infder.org/mobi/michael-polanyi-and-tacit-knowledge/> [Accessed 21 Mayıs 2016].
- Somol, R., 1999. Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. In Eisenman, SYF. *Diagram Diaries*. London, Thames&Hudson. syf.6-25.
- Somol, R., 2004. 12 Reasons to Get Back in Shape. In B. McGetrick & R. Koolhaas, eds. *Content*. Köln: Taschen. syf.86-87.
- Somol, R. & Whiting, S., 2002. Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism. *Perspecta*, 33, syf.72-77.
- Soo Meng, J.C., 2009. Donald Schön, Herbert Simon and The Sciences of the Artificial. *Design Studies*, 30(1), syf.60-68.
- Soykan, Ö.N., 2006. *Schelling: Yaşamı, Felsefesi, Yapıtları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Speaks, M., 1998. It's out there. the Formal Limits of the American Avant-Garde. *Architectural Design profile no 133, Hypersurface Architecture*, 68(5/6), syf.26-31.
- Spitz, R., 2002. *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground : the Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Çev. I. Klavina. Stuttgart: Edition Axel Menges.
- Steinmann, M., 1994. Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutsch Schweiz. In M. Gilbert & K. Alter, eds. *Construction, Intention, Detail. Fünf Projekte von fünf Schweizer Architekten, Ausst.-Kat.* Austin/Zürich/München/London: University of Texas. syf.8-25.
- Steup, M., 2005. *Epistemology*. [Online] (Stanford Encyclopedia of Philosophy) Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/epistemology/> [Accessed 01 Haziran 2016].

- Stringer, E., 2007. *Action Research*. Newbury Park CA: Sage Publications.
- Sulzer, SYF. & Sulzer-Kleinemeier, E., eds., 1995. *Jean Prouve: The Complete Works 1917-1933 (1923-1933)*. Berlin: Wasmuth Verlag.
- Tafuri, M., 1973. *Progetto e utopia*. Bari: Laterza & Figli.
- Tafuri, M., 1976. *Architecture and Utopia*. Çev. L. La Pena. Cambridge MA: MIT Press.
- Tafuri, M., 1989. *History of Italian Architecture 1944-1985*. Çev. J. Levine. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tafuri, M., 1998. "L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language". In M. Hays, der. *Architecture Theory since 1968*. Çev. V. Caliandro. Cambridge MA: MIT Press. syf.146-74.
- Tanizaki, J., 1993. *Lob des Schattens*. Zürich: Manesse Verlag.
- Tanju, B., 2008. Mekan-Zaman ve Mimarlıklar. In A. Şentürer, Ş. Ural, F.U. Sönmez & Ö. Berber, eds. *Zaman-Mekan*. İstanbul: Yem Yayın. syf.168-85.
- Tanyeli, U., 2011. *Rüya, İnşa, İtiraz*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tanyeli, U., 2017. Biçimi Değil, Süreci Tasarlamak. In *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis. syf.302-18.
- Tigerman, S., der., 1987. *The Chicago Tapes*. New York: Rizzoli.
- Till, D., 2003. Poetik. In G. Ueding, der. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Niemeyer Max Verlag. syf.1304.
- Tomlinson, SYF., 1995. *Understanding Mentoring: reflective strategies ofr school-based teacher preparation*. Buckingham: Open University Press.
- Touchaleaume, E., der., 2006. *Jean Prouvé: Les Maisons Tropicales*. Paris: Editions Eric Touchaleaume, Galerie 5.
- Tschumi, B., 1972. Henri Lefebvre's 'Le droit à la ville'. *Architectural Design*, (Eylül), syf.581-82.
- Tschumi, B., 1976. Architecture and Transgression. *Oppositions*, 7, syf.63-78.
- Tschumi, B., 1977. The Pleasure of Architecture. *Architectural Design*, 47(3), syf.214-18.
- Tschumi, B., 1980. Architecture and Limits (1). *Artforum*, 19(4), syf.36-44.
- Tschumi, B., 1981. *The Manhattan Scripts: Theoretical Projects*. New York: St. Martin's Press.
- Tschumi, B., 1987. *Cinegramme Folie: Le Parc de la Villette*. New York: Princeton Architectural Press.
- Tschumi, B., 1987. Disjunctions. *Perspecta*, (23), syf.108-19.
- Tschumi, B., 1994. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press.
- Tschumi, B., 1994a. The Architectural Paradox (1975). In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. rev. der. Cambridge MA: MIT Press. syf.27-53.
- Tschumi, B., 1994b. Violence of Architecture. In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press. syf.121-41.

- Tschumi, B., 1994c. Architecture and Limits (1981). In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press. syf.101-18.
- Tschumi, B., 1994d. Six Concepts. In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press. syf.227-59.
- Tschumi, B., 1994e. Spaces and Events. In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press. syf.141-53.
- Tschumi, B., 1994f. Madness and the Combinative. In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press. syf.173-91.
- Tschumi, B., 1994g. Sequences (1983). In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge Ma: MIT Press. syf.153-71.
- Tschumi, B., 1994h. De-, Dis-, Ex-. In Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge Ma: MIT Press. syf.215-27.
- Tschumi, B., 2004. *Event Cities-3: Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge MA: MIT Press.
- Tschumi, B., Koolhaas, R. & Plattus, A., 1981. Violence of Architecture. *Artforum*, (1), syf.40-52.
- Tschumi, B. & Walker, E., 2006. *Tschumi on Architecture: Conversations with Enrique Walker*. New York: Monacelli Press.
- Turan, A.Z., 2008. *Tasarımı Anlamada ve Açıklamada Bütünsel Bir Model*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi).
- Uğur, T., 2017. İşlev-Biçim Paradigması. In *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis Yayınları. syf.139-63.
- Urhan, V., 2007. Michel Foucault ve Bilgi/İktidar İlişkinin Soykütüğü. *Kaygı-, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 9, syf.97-106.
- Url-1, 2015. *Online Etymology Dictionary: research*. [Online] Available at: <http://www.etymonline.com/index.php?search=design&searchmode=none> [Accessed 11 Kasım 2015].
- Uygur, N., 2012. *Kuram-Eylem Bağlamı: Çözümleyici Bir Felsefe Denemesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vasari, G., 1960. *Vasari on Technique*. Çev. L. Maclehose. New York: Dover Publications.
- Vasari, G., 1991. *The Lives of the Artists (1550, rev. 1568)*. Çev. J.C. Bondanella & SYF. Bondanella. New York: Oxford University Press.
- Vattimo, G., 1992. *The Transparent Society*. Cambridge MA: Polity Press.
- Vattimo, G. & Rovatti, SYF.A., eds., 2012(1983). *Weak Thought [Il pensiero debole(1983)]*. Çev. SYF. Carravetta. New York: Suny Press.
- Vege sack, A.v., der., 2005. Portchester: Art Books International.
- Vidler, A., 2000. Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. *Representations*, 72, syf.1-20.
- Virilio, SYF., 1993. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Walker, J., 2009. Defining The Object. In H. Clark, der. *Design Studies-A Reader*. New York: Berg Publishing. syf.42-49.

- Wallner , F. & Agnese, B., eds., 1997. *Von der Einheit des Wissens zur Vielfalt der Wissensformen*. Viyana: Wilhelm Braumüller.
- Watson, D. & Grondzik, W., 1997. Strategic Research Agenda-An Informal Survey. In *Architectural Research Centers Consortium Spring 1997 Conference*. Georgia-Atlanta, 1997.
- Wiggershaus, R., 1995. *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*. Çev. M. Robertson. Cambridge: MIT Press.
- Wittenborn, G., der., 1972. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: MoMA.
- Wittgenstein, L., 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Wolfreys, J., 2000. In Prespective: Piere Bourdieu. *International Socialism Journal*, 87(2), Available at: <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj2/2000/isj2-087/wolfreys.htm> [Accessed 12 Mayıs 2017].
- Wright, F.L. & Pfeiffer, B.B., 1992. *Frank Lloyd Wright Collected Writings Vol-2: 1930-1932*. New York: Rizzoli.
- Yıldırım, C., 1973. *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yüncü, O., 2008. *Research by Design in Architectural Education*. Ankara: ODTÜ Fen ve Uygulamalı Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi).
- Zaera-Polo, A. & Koolhaas, R., 1993. Finding Freedoms (Interview). *El Croquis*, (53), syf.6-31.
- Zeisel, J., 2006. *Inquiry by Design : Environment/Behavior/ Neuroscience in Architecture, Interiors, Landscape and Planning*. New York: WW Norton & Co.
- Zumthor, SYF., 1996. Das spezifische Gewicht der Architektur, , Ein Gespraech mit Peter Zumthor. *archithese*, Eylül-Ekim(5), syf.28-33.
- Zumthor, SYF., 1997. *Drei Konzepte: Thermal Bad Vals, Kunsthau Bregenz, 'Topographie des Terrors' Berlin*. Luzern: Edition Architekturgalerie.
- Zumthor, SYF., 1998a. Bilder befragen-Lynette Widder ve Gerrit Conforius ile söyleşi. *DAIDALOS*, (68), syf.90-101.
- Zumthor, SYF., 1998. *Architektur Denken*. Basel: birkhaeuser Verlag.
- Zumthor, SYF., 1998b. Der harte Kern der Schönheit. In Zumthor, SYF. *Architektur Denken*. Basel: Birkhaeuser Verlag. syf.29-39.
- Zumthor, SYF., 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt-Heide Wessely ile söyleşi. *Detail*, 41(1), syf.20-27.
- Zumthor, SYF., 2003. *Peter Zumthor: Kunsthau Bregenz*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje.
- Zumthor, SYF., 2006a. Körper und Bild-21 Haziran 2005 tarihli ETH Zürich sunumunun derlenmiş özeti. In R. Konersmann, SYF. Noever & SYF. Zumthor, eds. *Zwischen Bild und Realitaet-Architekturvortraege der ETH Zürich*. Zürich: GTA Verlag. syf.58-75.
- Zumthor, SYF., 2006. *Atmosphaeren, architektonische Umgebungen, die Dinge um mich herum*. Basel : Birkhaeuser Verlag.
- Zumthor, SYF. & Signer, D., 2009. "Projekte machen, die Moden überleben" : in der neuen Architektur vermisst Peter Zumthor oft die durch Licht und Schatten erzeugte

schöne Atmosphäre-David Signer ile söyleşi. *Du* 796, 796-Licht: Wenn Schein zur Kunst wird(69), syf.46-51.



6 EKLER

Ek-1: Mimarlıkta Anlam Krizi: Yapısalcılık, Göstergibilim, Görüngübilim, Yorumbilim, Post-Yapısalcılık ve Özne-Nesne Birliğine Dönük Arayışlar Üzerine:

Mimarlık, özellikle de Modern mimarlık toplumu ile iletişiminin zayıflığı konusunda çok eleştiri almıştır. Daha önce sözü geçen birçok isimle beraber sözdizimi(sentaks) ve anlambilimi(semantik) kavramları sık sık anılmış olsa da mimarlıkta biçimin anlamı ile ilgili tartışma çok kadim bir sorundur. Mimarlık bilgisine hümanist bir kozmolojinin yön vermesi Antik Yunan'dan Klasik Dönem'e, Fransız Mimarlık Akademisi'nin Batı kuramının savlarını sağlamlaştırarak biçimin anlamını mimarlık kuramı içerisinde iyi tanımlanmış bir alan haline getirmesine kadar tahakkümünü devam ettirmiştir. 1970lerde de varlığını sürdüren anlam krizi, özellikle Postmodern mimarlık tartışmaları ile beraber daha detaylı ve iyi düşünülmüş bir model geliştirme çabalarına sahne olmuştur.

Dil temelli yaklaşımlar

Anlama ve yorumlama kuramlarında özne-nesne dikotomisini aşma girişimlerinde ilk odağı dil temelli yaklaşımlar oluşturur. Dilin(langue) daha az değişebilir kuralları ile konuşmanın (parole) daha esnek ve bireysel yanlarını ayırt ederek işaret ve anlam arasındaki ilişki üzerinden 1916 tarihli *Course of General Linguistics* isimli kitabı ile göstergibilimi kuran İsviçreli kuramcı Ferdinand de Saussure bu konuda öncü olmuştur. Saussure'ün ardından gelen Charles Sanders Peirce mantıksal bir dil analizi önermiş, bu önerisi Charles W. Morris tarafından üçayaklı ve daha detaylı bir modele dönüştürülmüştür. Morris 1938 tarihli *Foundations of the Theory* isimli kitabında dilbilimi analizini sözdizimi, anlambilimi ve kullanışlılık olmak üzere üç alana ayırır. Bunlardan sözdizimi işaretler arasında yorumcudan bağımsız olarak bulunan ilişkiler, yani dilbilgisidir. Anlambilimi ise bunun tersine işaret ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ele alır. İşaretin nesnelere ilişkisinin bu kavranışı sonradan mimarlığa da yön verecektir. Son alan olan kullanışlılık ise işaretler ile yorumcular(gözlemciler) arasındaki ilişkiyi konu eder (Morris, 1939).

Morris'in kuramları bu dönemde açılan bazı mimarlık okullarının programlarına yön vermesi bakımından önemlidir. Laszlo Moholy-Nagy'nin Chicago'da kurduğu Institute of Design'da bizzat ders verir. Her insan etkinliğinin belli bir gösterge yapısı ile incelenebileceğini öne süren "entelektüel bütünleşme" yöntemini bu üniversitenin programına kazandırır (Findeli, 1990). Bu dönemde çeşitli filozoflar ve eğitimciler tarafından hayata geçirilmeye çalışılan "birleşik bilim" paradigması, Morris'in 1930lu yılların ortasından bu yana aktif olarak içerisinde yer aldığı bir harekettir. Morris'in eğitim faaliyetleri Almanya'da Bauhaus ekolünde eğitim yapan ve daha önceki bölümlerde ele alınmış olan Ulm Hochschule für Gestaltung'un 1953 yılında kuruluşuna kadar geniş bir etki yaratır (Spitz, 2002). Otl Aicher ve Tomas Maldonado gibi isimlerin liderliğinde göstergibilim geleneğini takip eden okul, 1968 yılında kapanıncaya dek sibernetik, bilgi teknolojileri, sistem kuramı ve ergonomik gibi geniş bir ders yelpazesi sunar (Lindinger, 1991). Maldonado da öncülleri Horkheimer ve Adorno gibi telekomünikasyonun baştan çıkartıcı gücü karşısında heyecan duymakta, tasarımın en derin etkilerine değin araştırılması gerekliliğini benimsemektedir. Bu

hedef mimarların dilbilimi, psikoloji ve sosyoloji ile doğal olarak modern göstergebilim konularında eğitilmelerini talep eder (Maldonado, 1962, p.5).

Mimarlıktaki erken örnekler yapı ve tasarım bileşenleri ile dil arasında analogiler kurmak yoluyla ilerlemiştir. Dilbilimsel bir kavram olan gösterge; gösteren ve gösterilenden oluşan bir sistem olarak bir kurguyu ya da tasarımı izleyicide inşa eden bir 'aktördür' (Akarsu, 1994, p.90). Gösterge, özneye gösterilenin bir imgesini kurmasında yardım eder. Gösterenler anlatım, gösterilenler ise içerik düzleminde yer alırlar (Barthes, 1993, p.43). Mimari nesnede anlatım düzeyi yapının çeşitli yapısal özellikleri(ritim, renk, kütle ilişkileri) veya ikinci dereceden duyusal özellikleri(koku, tat, vs.) ile ortaya konurken, içerik düzleminde tasarım düşüncesi, metaforun ardında yatan örtük bilgiler, ideolojiler, bilgi rejimleri bulunur. İçerik kodlanmaları olarak da nitelendirilen bu bileşenler tasarım girdisi olabilecek her şeyi içerir (Jencks, 1980, p.74).

Saussure'ün kurguladığı dil-söz diyalektiğinden¹¹⁸ hareketle Broadbent (Broadbent, 1969, p.51) biçimin içerdiği bileşenleri bir dil, bunların bir araya gelerek oluşturdukları tekillikleri ise söz olarak niteler. Dil temelinde mimarlığın çözümlenmesinde diğer bir kip ise dilsel öğeleri birleştiren bağıntı kurallarının kullanımınıdır. Bu kurallar dizim(sentaktik biçimler) ya da çağrışım(bellek düzlemindeki metaforlar) esaslarına göre düzenlenmiş olabilirler (Saussure, 1985, pp.133-34). Barthes göstergedeki bağıntılara göre sınıflandırılmış türlerin(anlamlama ve yan-anlamlama) yanı sıra (Barthes, 1993, p.46), göstergenin kendi bağıntısı değil çevresi üzerinden ele alınışında 'değer' kavramını öne çıkarır (Barthes, 1993, p.50). Charles Sanders Peirce'in bu değer kavramı üzerinden nesne-ortam-yorumcu arasında kurduğu çağrışım sistemini¹¹⁹ kullanan Broadbent, tasarımda pragmatik, analogik, kanonik ve tipolojik¹²⁰ olmak üzere dört farklı yaklaşımdan söz eder.

Mimarlığı anlama ve yorumlama dil üzerinden yapılan çözümlenmenin bir taksonomi ve sistemleştirme olduğu söylenebilir. Göstergebilimde insan "*homo semioticus*" (göstergebilim insanı) haline bürünerek dünyanın ve diğer insanların kendisi için taşıdığı anlamı bir söylem içinde inşa etmeye çalışır (Rıfat, 1996, p.10). Göstergebilim söylem, anlatı ve temel yapı olmak üzere üç düzeyde işler. Bunlardan ilki söylemler arası örüntüleri araştırırken anlatıların sözbilimsel(retorik) boyutlarını irdeler. Temel yapı çözümlenmesi ise önceki iki düzeyde saptanan yakınlık ve örüntüler arasında bir mantık keşfetmeye çalışır. Yapı taşlarının kendisi değil, aralarındaki ilişki öne çıkar. Bu yolla parçalarına ayırıp bozunduruğu yapıyı yeniden kurgular; inşa eder (Rıfat, 1996, pp.27-36).

Mimarlık ile göstergebilimin işbirliği Postmodernizmde önemli bir karşılık bulur. Bu süreç içerisinde Venturi gibi isimler göstergebilim ile tasarımı uzlaştırma arayışında olanların başında yer alırken, Joseph Rykwert gibi isimler rasyonel ölçütlerin tasarımı belirlemesine muhalefet eder, mimarlığın sosyolog, antropolog ve psikologların araştırmalarına dikkat ederek mimarlığın duygusal gücüne odaklanmalarını önerirler. Medyadaki işaretlerin anlaşılmasının insanın dünyadaki yerini nasıl tanımladığının

¹¹⁸ Dil kişinin kontrolü dışında belleğine aktardığı bir ortak-duyu sözleşmesidir. Bir kısmı rastlantısal ve dilemseldir. Bireysel değişikliklere karşı bir direnç gösterir. Söz ise bireysel bir seçime dayalı olarak ortaya çıkan(Deleuze'de virtüellikten edimselliğe) bir eylem ürünüdür. Dil söz içerisinde hem bileşen hem de araç görevini üstlenir (Saussure, 1985, p.16).

¹¹⁹ Belirti-ikon-sembolden oluşan bu sistemde ikon görsel göstergeye, gösterdiği şeyi doğrudan temsil eden şeye karşılık gelir Belirti gerçek bir çağrışımdır. Simge ise yorumcu olmadığında anlamsızdır, uzlaşma ile anlam kazanır (Rıfat, 1992, pp.21-22)

¹²⁰ Tipolojiler kültürel koşullarla ilintilidir ve simge alanında yer alırlar. analogi ve kanonlar benzerlik ilişkisi dolayısıyla ikon, pragmatik tavır ise doğrudan çağrışıma dayalı anlam iletisini öne çıkardığı için belirti/indeks alanındadır (Jencks et al., 1980, p.328)

çözülmesi konusundaki öneminin, göstergebilimin çevre araştırmalarında fayda sağlayabileceğinin altını çizirken, bunun ancak daha geniş bir çerçevede mümkün olduğu konusunda uyarılar yapmaktan da geri durmazlar. Bu anlamda göstergebilime ve anlam konusuna başka bir noktadan destek verirken, Rossi'nin tipolojik rasyonalizmine şiddetle karşı çıktıkları görülür (Rykwert, 1960). Bu dönemde Umberto Eco gibi isimlerin de mimarlık ile göstergebilim işbirliğine önemli katkıları olur. Eco mimari nesneyi çeşitli kodlara (teknik, dizgesel, semantik) ayırarak yapı bileşenlerini teknik, tipolojileri dizgesel (sentaktik), biçem, ideoloji, işlev gibi etmenleri ise semantik kodlar altında sınıflandırır (Eco, 2003). Charles Jencks ve George Baird'in önerdikleri Saussure ekolündeki mimari göstergebilim paradigması, tasarım dilini iki bileşen halinde düşünürken gösteren ve gösterilenler arasında düşünülenden daha çeşitli, mecazlı, metonimli, muğlak ve retorik karakterde işaretlere dikkat çeker (Baird, 1969). Charles Jencks, mimarlıkta göstergebilimsel (semiyotik) bir üçgen tanımlar ve her zaman algılanan şey olarak bir gösteren, içerik olarak sunulan bir gösterilen ve bunların temsilinden oluşan bir göstergeden söz eder (Jencks, 1969, p.15). Jencks anlamların özel bağlamlara, geleneklere ve basit rastlantılara göre değişebildiklerini ve kendi içlerinde kararsız halde bulduklarını öne sürer. Göstergebilimde öne çıkan anlamlama (*sinestezik*) göstergebilim metinlerde anlamların birbirlerine eklenerek nasıl üretildiğini ve süreçleri soruşturur. Yapısalcılık ile post-yapısalcılık arasında bir ara alandır. Mimarlık alanında da "okuma" (bu çalışmadaki kapsamıyla "art-okuma") çağrışıma dayanan ve özne-nesne yarılmasını ortadan kaldıran, kuram-eylem arasındaki ikiliği anlamaya fayda sağlayabilecek bir yöntemdir. Alımlamada 'açık yapıt' kavramı bulunur. Nesne/yapıt, alıcının yorumu ile bütünlünen bir taslak, bir eskizdir (Eco, 1991, p.20). Olup bitmiş değil, sürekli oluş halinde ve duyumsamaya davet eder bir tavidir (Eco, 1992).

Anlamların cephelerinin daima ve anlık olarak bir çöküş ve çatışma halinde olduklarını bildiren bakış açısı takip eden yıllarda ortaya çıkacak olan post-yapısalcı kurama işaret etmeye başlar (Jencks, 1969).

Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram

Çok sesli, art-modern bir mimarlığın hüküm sürdüğü 1970li yıllar bu aşırı bolluğu yer yer onaylayan, yer yer de eleştiren farklı türden mimarlık paradigmaları üretir. 1980li yıllara gelindiğinde artık bir kuram çağı da başlamıştır. 1960lı yıllardan bu yana giderek üst üste yığılan farklı kuramsal model ve konular bu dönemde bir patlama yaşarken bunda akademik çevrelerin soyut kavramlara bahsettikleri öncelikli konular önemli rol oynar. Marksizm, göstergebilim, fenomenoloji, psikanaliz, postmodernizm ve eleştirel kuramdan her birisi bu potansiyelin meydana gelişinde üzerine düşen rolü oynamıştır. 1980'den itibaren sahneyi post-yapısalcılık ve yapısökümü alır. Bunlar birçok yönüyle Postmodern mimarlık fenomeninden ayrılır, özellikle post-yapısalcılık Frankfurt Okulu ve Fransız yapısalcı kuramlarına dayalı olarak Alman ve Fransız düşünce dünyası çerçevesinde gelişmiştir.

"Frankfurt Okulu" diye adlandırılan kurum, 1924 yılında Felix Weil tarafından Frankfurt'ta kurulmuş olan "*Institute of Social Research*"dür (Wiggershaus, 1995). Rus ve Alman Devrimleri'ni takip eden yıllarda bu türden sol yönelimli bir grubun ortaya çıkmasının dönem için alışılmış bir durum olduğu söylenebilir. Devrim ruhunun dönemin sorunlarına çözüm olabilmesi için gerekli eğitimi sağlama görevini üstlenen kurumun kimliği 1930lu yıllardan itibaren tutucu Marksizmin ekonomik determinizmini reddeden Max Horkheimer'in yönetimi ele alışıyla değişmeye başlar. Çok daha çeşitli bir araştırmacı yelpazesi ile donatılan enstitünün temel araştırma konusu kültür haline gelir. Gerçi Marksist kuram kurumun programında halen başat bir rol oynamaktadır,

ancak etki alanı Friedrich Nietzsche'nin put yıkıcı düşünceleri ve Freud'un psikanalitik kuramları ile değişime uğrar (Mallgrave & Goodman, 2011).

Nazilerin yükselişinin ardından kısa bir süreliğine kapanan kurumun ünlü isimlerinden Erich Fromm, Herbert Marcuse ve Theodor Adorno çalışmalarını Amerika Birleşik Devletleri'nde sürdürürler. Kurumun diğer bir saygıdeğer üyesi Walter Benjamin ise 1940 yılında İspanya sınırında intihar edişine kadar Avrupa'da çalışmaya ve yayınlar yapmaya devam eder. Yüzyıl ortasına gelindiğinde Frankfurt Okulu'nun etkisi Avrupa ve Amerika'da hissedilmeye başlar. "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eserinin Yeniden Üretimi" isimli makalesi ile Walter Benjamin sinema ve fotoğraf gibi teknolojilerden ötürü klasik sanatın "aura" kaybından söz eder, geleneksel ritüel değerlerinden kopuşu ve Marksist bir tabirle burjuva kültürü tarafından gasp edilmesine işaret eder (Benjamin, 1969). Aynı dönem Herbert Marcuse'nin "Eros ve Uygarlık"(1955) isimli kitabı yayımlanır (Marcuse, 1955). Freud'un "Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları" başlıklı kitabında ele alınan konulara göndermede bulunan Marcuse, birbirine rakip insan güdülerinden *eros*(yaşam ve şehvet) ile *thanatosu*(ölüm ve saldırganlık) inceler ve bunlardan ilkinin kapitalist kültürün üretken ve uymacı güçleri tarafından bastırıldığını varsayar. 1964 tarihli "Tek Boyutlu İnsan"da ise bu incelemesini daha da derinleştirerek modern kültürün teknolojik dayanaklarının kişisel özgürlüğü hem kendi çıkarına kullandığını hem de yıkıma uğrattığını öne sürer (Marcuse, 1964). Marcuse önderlik ettiği Kuzey Amerika öğrenci gösterileri ile Amerika'nın "Yeni Sol" hareketinin en önemli figürü haline gelir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.125).

Ancak 1970li ve 1980li yıllara en büyük etkiyi yapacak olanlar yine de Horkheimer ve Adorno'dur. 1947 tarihli "Aydınlanma'nın Diyalektiği" isimli kitapları "eleştirel kuramın" ilk ciddi yorumudur ve Batı aklının sürekli ilerleme efsanesini kovalayarak kendi kendisini yok etme düsturunu ele alır. Kapitalizmin Marx'ın öngördüğü gibi kendisini yok etmek yerine kitlesel tüketim toplum halini alarak son derece dayanıklı ekonomik bir sisteme dönüşmesi, bunu mümkün kılan "kültür endüstrisinin" eleştirisini gerekli kılıyordu. Medyanın rolü bir onay merci haline gelmiştir.

Bunun estetik kuramdaki karşılığı doğal olarak pek olumlu olmamıştır. Kültür üretimi bu tüketim itkisi ile sapkınlaşmış, sanat da görünürde yolun sonuna varmıştı. Horkheimer ve Adorno bundan kaçışın sanatın otonom ve toplumsal hale gelmesiyle mümkün olduğunu, yaratmanın kendi dilini, tekniklerini ve becerilerini geliştirmesi gerektiğini savunuyor, ona burjuva topluma karşı çıkarak toplumun tamamına mal olmasını öğütüyorlardı. Sanat topluma karşı koyabildiği müddetçe yaşamaya devam edecektir (Adorno, 1984, p.321). Bu kavrayışla sanat, bir direniş eylemidir. Bu direniş kendini Schönberg'in atonalitesinde, Kafka'nın kasıtlı üretilen mübalağalarında veya Paul Klee'nin çizgisel düşüncelerinde cisimleştirir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.125). Adorno'nun eleştirel kuramı sıklıkla bir Modernizm savunusu addedilir, 20.yüzyıl başındaki kimi avant-garde yaklaşımların desteklenişi ile karşılaştırılır. Ancak 1960lı yıllara gelindiğinde Alman eleştirel kuramı Fransız eleştirel kuramı ile karşılaşır. Daha önce sözü edilen Saussure'nin yanında insan zihninin kültürden bağımsız olarak ikili kurallarla yönetildiğini ve bunların kavranabileceğini öne süren Claude Levi-Strauss gibi kuramcılar bu ekoldendir. Oysa '68 olayları ile bu ekolden de çatlak sesler çıkmaya başlar. Roland Barthes'ın 1968 tarihli "Yazarın Ölümü" başlıklı metni tüm özü ile mutlak olarak bilinebilecek bir metnin varlık ihtimalini sorgularken, metnin okuyucusunun kaçınılmaz olarak kendi anlam(lar)ını inşa ettiğini tartışır (Barthes, 1998). Artık post-yapısalcı etiketle nitelendirilebilecek olan Michel Foucault ise 1966 tarihli "Kelimeler ve Şeyler" başlıklı kitabında Rönesans'tan bu yana bilimsel kavranış kalıplarının arkeolojisini kendine görev edinir. Batı düşüncesine yön veren üç farklı *episteme*, ya da diğer bir deyişle kültürel ve tarihsel olarak kabul

görmüş verili kabuller, sıralarken bunların neyin doğru neyin yanlış olduğu konusundaki yargılarımızda oynadığı başat rolü temellerinden sarsar (Foucault, 2001). Üç yıl sonra, 1969 yılında yayımlanan “Bilginin Arkeolojisi”nde ise hâkim *epistemeler* düşüncesini bir kenara bırakarak bilginin tarihini söylem şemaları üzerinden okur; bunları toplum, kültür, ilgili kurumlar ve farklı türden otorite odakları tarafından belirlenen insan etkinliklerinin karmaşık bir ağı olarak betimler. Böylesi bir arkeoloji önceki bölümde ele alındığı gibi başlangıçtan ve merkezi bir strüktürden, daha da önemlisi mutlak bir ahlaki gerçeklikten kasıtlı olarak yoksun bırakılmıştır (Foucault, 1999).

Benzer bir epistemolojik anarşi Jean Baudrillard’ın metinlerinde de görülür. “Nesneler Sistemi”(1968) ve “Tüketim Toplumu”(1970) başlıklı kitaplarında tüm serbest pazar tüketiminin kültürel kodlanışlardan türediğini ve tüketilen nesnelerin yeni dönemde bireye kimlik, değer ve aidiyet tanıdığını, dolayısıyla toplumsal düzlemde bir “simge değeri” taşıdıklarını tartışır (Baudrillard, 1996). Çarpıcı olan, modern toplumun hizmet ve ürünlerin üretimine, postmodern toplumun ise gerçek için “simülasyonuna” ya da “üst-gerçekliğine” binaen inşa edildiğini öne sürüşü ve bunu eleştirel kuram geleneği içerisinde medya ve diğer ‘gerçeklik’ aktarım biçimlerine bağlayışdır. İmgeler ve sembollerin sonsuz oyunu artık gerçek dünyaya bağlı değildir, sınırsızca dünyayı temelden sarsmakla meşguldürler. 1976 tarihli “Simgesel Değiş-Tokuş ve Ölüm” başlıklı kitabında bu süreci, modern toplumun kendisini üzerinde inşa ettiği ikon ve sembollerin gerçeğin yerini almaları ile ad edindikleri bir kavram olan *simülakların* ‘üçüncü düzeni’ olarak niteler (Baudrillard, 1993, p.74). Artık üst-gerçeklik gerçekliğin, kopya ise nesnenin yerini almıştır. Bu baştan çıkarıcı aşırıbolluk, bir meyanda yazılımların evet-hayır biçimindeki kodlanma biçimlerinin insanın günlük hayatında her durum karşısında kullandığı başat karar alma biçimi haline gelişidir. Karar verilecek konu ise tüketimdir. Bu iletişim bağımlılığının mimarlığın kendisi ve bilgisinde bir paradigma haline dönüşmesi ise kaçınılmaz bir hale gelir.

Postmodernizmin karşıtlarının yanında “Postmodern Durum” başlıklı 1974 tarihli çalışması ile Jean François Lyotard bu kavramı popüler bir hale getirir ve postmodernizm yoluyla bilginin konumunda gerçekleşmesi kaçınılmaz olan bir değişimden söz eder. Bilginin sayısal ortama taşınmasının sosyal bilimleri geçersiz kılacağını öne sürerken bilimsel bilginin çok talep gören bir meta haline geleceğini savunur. Ancak ele aldığı diğer bir sorun, bilimsel bilginin geleneksel olarak bir üst-anlatı tarafından desteklenmesi, yani Aydınlanma geleneğidir. Lyotard’da postmodern dünya üst-anlatılara kuşku ile yaklaşan ve dolayısıyla bunları herhangi bir inanç sistemine eşitleyerek tahakkümüne son veren bir olgu olarak kurgulanır (2000, p.xxiv). Lyotard’ın postmodernizm savının gücü basitliğinden gelir. Oysa Derrida’nın ortaya attığı dekonstrüksiyon/yapı-bozumu yöntemi bugün bile karmaşık doğasını korumaktadır.

Dekonstrüksiyon

Doktora çalışmalarını Husserl’in fenomenolojisi üzerine yürüten Derrida, Nietzsche, Freud ve Saussure’ün kuramlarından kapsamlı alıntılar yapar. İlk kez 1969 yılında yayımlanan “Gramatoloji Üzerine” (Fr. *De la grammatologie*, Ing. *Of Grammatology*) başlıklı kitabında ortaya ne felsefi bir önerme, ne de bir üst-anlatı sunar. Önerisi “yakından okuma” yoluyla yapılacak eleştirel bir yöntemdir (Derrida, 1976). Metinleri bir yapı-bozumuna uğratarak önceden amaçlanmamış ya da gölgede kalmış anlamları ve beraberlerinde taşıdıkları gizli hiyerarşileri ortaya koymayı hedefler. Levi-Strauss ve hatta Jean-Jacque Rousseau’nun metinlerini uzun uzadıya incelerken, yazarların sadece ikiliklerle çalışmakla kalmadıklarını, aynı zamanda bir

kavramı diğerine yeğleyerek yazdıklarını öne sürer. Saussure'ün metinlerinde dilbilimcinin konuşmayı yazmaya üstün tutuşuna işaret edişi bu incelemelerde ortaya konan ilginç yanlardan biridir. Derrida'ya göre Rousseau da doğal haldeki insanın iyi olduğunu ancak kültürün ilerleyişi ile ahlaksızlaştığını öne sürer.

Bu noktadan itibaren tasarımın araştırma içerisinde araçsallaşması yolunda özne-nesne yarılmasını sorunlaştıran son yaklaşım *yapı-sökümü/yapı-bozumu/dekonstrüksiyon* olarak ortaya çıkar. Aşkın, dışsal ve kutsal düzenden insan merkezli dünyaya geçişi simgeleyen Aydınlanma'nın karşısına merkezsiz ya da çok merkezli düşüncelerle çıkar. Akıl bir oluş halinde, bütün değil parçalı, çelişkili ve görecelidir. Post-yapısalcılığın bir tezahürü olan *yapısökümü* Derrida tarafından toplumsal ve siyasal olaylardan dolayı dil göstergesinin yitiminden doğan krizi aşmak üzere ortaya atılır. Heidegger felsefesindeki *Dekonstruktion* kavramı üzerinden getirdiği yorum yapısökümünün temellerini oluşturur (Harvey, 2014, p.65). Yapısökümü tüm gelenekler ve parçalı yapılardaki antagonizmaları ortaya çıkarmak üzere metne ya da mimari nesneye yönelir. Terry Eagleton'a göre gösterge-nesne-ayrımını aşan yapısökümü, göstereni gösterilenden kopartır; artık anlam göstergede değildir (Nesbitt, 1996, p.38). Bu kavrayışta anlam gizlidir, belli-belirsiz bir şekilde vardır ve asla bütün olarak kavranamaz (p.34). Gösterenlerden ziyade gösterilenlerin ve aralarındaki ilişkinin öne çıktığı bu kavrayışta, anlam yüzeye, duyuşsal olana çekilir. Yapının önemini kaybetmesi, merkezsizleşmesi ile sonuçlanır. Bu türden bir kurguda merkez kavramı sabit değildir, sonsuz ve türel olmayan göstergeler birbirlerinin yerini alarak kalıcı bir merkezsizlik yaratırlar.

Kimlik (nedir?) ve farklılık (ne değildir?) sorularının yanıtları anlamı oluşturur ve sürekli ertelenerek yoruma tabi tutulur. Derrida bunu farklılık/ayrım (difference) ve erteleme (deferral) anlamlarındaki Fransızca sözcükleri bireştirerek elde ettiği *differance* (ayırım) sözcüğü ile anlatır (Derrida, 1976). Yapısökümü yapısökümüne uğrattığını olumlar, kendisini onun üzerinden kurgular.

Bu türden okumaların hepsi bağlamı kuracak bir 'üst-dil' gerektirir. Yapısalcılığa kadar sürecek yolda mimarlığı anlama ve yorumlama olanağı sunarken mimarlık ve sanat nesnesine bağımsız bir varlık sunarak onu kurulacak diyalogun tarafı haline getirirler. Merkezsizlik, metinler-arası bağıntılar ve diyaloglar bu biçimde özne-nesne ilişkisine dayalı üretilmiş kavramlardır ve mimarlık nesnesinin yorumcunun izlenimiyle oluşan iletişim boyutunu güçlendirmeyi hedeflerler. Bu iletişim boyutunda ise söylem ön plana çıkar.

Modernizm gerçekliği ikiye bölerek "ya o, ya da bu" şeklindeki zıt kavramları üretirken, mimarlık nesnesinin tasarım üzerinden anlaşılması "hem o, hem bu" türünden uzlaştırıcı bir eşzamanlılık, çoğulluk ve aynı zamanda süreksizlik gerektirir. Söylemler bir dönem için hâkim olan bilgi rejimlerinin, üzerinde uzlaşmış ortak-yapıların yönerge biçiminde sunulmuş sözlü halleridir. Modernizmin söylemi, post-yapısalcılığın söylemi gibi kavram çiftlerinden anlaşılacağı üzere söylemler zamanda süreksizdirler. Metinde hiçbir öge diğerine gönderme yapmadan işleyemez. Zamansal şimdinin sürekli ertelenişi mekân ile zamanın ayrımını temsil eder (Derrida & Altuğ, 1996). Konuşma ile yazma (retorik ile poetik) arasındaki fark yapısökümünde ortadan kalkar. Metin bir açık yapıttır ve okunması asla sona ermez.

"İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun; biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye teşvik eder (Harvey, 2014, p.67)."

Yapısökümü metinler-arası bir okumadır. Okuyucu metni daha önce karşılaşmış olduğu metinler ve sözcükler eşliğinde yapar. Böylece bu örüntü kendi yaşam dünyasını kurar. Yazılan hiçbir şey kast edilen ile aynı değildir ve olamaz. Bir metne

hâkim olmaya çalışmak sonsuz bir çabadır, her okuma yeni bir metindir. Derrida'nın ortaya koyduğu söylem bir kolajdır. Bir metni içselleştirmek için onu bozmak ve anlamları savurmak gerekir, söz ile dilbilgisi arasındaki çelişkinin barındırdığı farklı yorumlar ancak bu yolla ortaya konabilir (Rıfat, 1992, p.36).

Farka dayalı olarak okunacak biçim-içerik, mimari nesnede dildeki poetik(yazıbilimsel) boyut gibi kendine atıflı, kendiyile bağıntı içerisinde ancak merkezsiz/çok merkezli, aşırı ve çoğul olması dolayısıyla devingendir (Karatani, 2006, p.100). Söylem ve metin üzerinden yapılan kırma, ayırma, parçalara bölmenin ürettiği farklılıklar problem topolojisinin iyi tanımlanması ile bütüncül bir okumaya olanak tanıyabilir. Derrida'nın konu ettiği şey kullanılan dağardaki yanlı taraflar değildir; daha zorlu bir şeyi, yani Batı düşüncesinin ana gövdesinin tarihsel olarak akıl-merkezci bir şekilde hep seçilmiş bir odak etrafında inşa edildiğini tartışır. Bu merkez zaman zaman Platonik *idea*, bazen kabul edilmiş bir geçek ya da hurafe, bir üst-anlatı ya da Tanrı inancı şeklinde tezahür eder. Ve neticede bu merkez kendisine bir "öteki" bulur, onu marjinalleştirir, bu aşırı uçlar üzerinden dünyayı kavrayış biçimimizi inşa eder. Böylece bir kavramın varlığı(örneğin Modern mimarlık), üslupları geçmişten izler olarak görülebilecek olan bir diğerinin "yokluğunu" perdeler(19. yüzyıl canlandırıcılığı gibi). Böylece üç çeyrek yüzyıl boyunca kayırılmış olan Modernizm, ancak tarihselcilik düşüncesi ile, yani kendi "ötekisi" üzerinden tanımlanabilir. Böyle bir kavrayışla bakılınca Postmodernizmin tarihsel eklektisizmi kendi bünyesine kabul edişinin ardından, kendisine zıt olan ötekisi(Modernizm) üzerinden isimlendirildiği göze çarpar. Derridacı yapı-bozumu, öncelik kazanmış kavramları kararsızlaştırır ve merkezsizleştirir, böylece altlarında yatan ve üzerinde inşa edildikleri hiyerarşiyi tersine çevirir. Yapı-bozumu en aşırı noktasında kadar götürüldüğünde dünya ile ilgili bütün önermeleri yıkıma uğratarak bizi akut bir sessizliğe ve karar veremez hale mahkûm etmekle suçlanmıştır. Bu da politik ve akademik çevrelerin çoğu için ölümcül bir illettir (Mallgrave & Goodman, 2011, p.128).

Post-yapısalcı kuram en şiddetli karşılığını bu çalışmada da ele alınan mimarlardan Bernard Tschumi ve Peter Eisenman'da bulmuştur. Göstergibilim bir köken ve dizge önerdiyse, post-yapısalcı ve yapıbozumcu ekol bu köken düşüncesine onu yerinden ederek, süreçsiz ve merkezsiz bir hale getirerek karşı çıkmıştır. Anlamın kararsızlaştırılması, temsilin kimlik değiştirmesi ve sürecin çoğul kanallar üzerinden ilerleyişi mimarlık bilgisinin doğasının değişimine, bu bilginin kavranışına ve iletilişine ilişkin büyük değişiklikleri, bir paradigma değişikliğini de beraberinde getirir. Mimari aş, sinema kuramları, haz ve olay, oluş gibi kavramlar, bir sonraki ekolün kuramlarına ve onun mimarlıktaki yansımalarına temel teşkil eder.

Özne-Deneyim-Yaşantı Temelli Yaklaşımlar:

Mimarlığın özne-nesne bütünlüğünde kavranmasında bağlam ve süreçlere odaklanan, özneyi merkeze alan kurgular görüngübilim(fenomenoloji) ve yorumbilim(hermenötik) olarak ortaya çıkar. Bunlardan ilki temellerini Husserl felsefesinden alır. Husserl varlıkların ilk ve asıl anlamı inşa edici özlerine inmek isteyen bir yöntem arayışındaydı. Bu temel bileşenler ne öznenen ne de nesneden kaynaklanır, daha ziyade her ikisini de içeri alan kuramsal bir akış içerisinde çözümlenirler (Bozkurt, 1995, p.50). Platonik nakli hakikat(nouemenon) ile duyular dünyası arasındaki ayırım bilinç yoluyla çözülür. Özne merkezde, nesnelere ise 'fenomenolojik araç'tadırlar. Husserl zaman ve mekândaki imge ve olaylar için kullanılan görüngü kavrayışının yanına, bu iki eksenden bağımsız olarak var olan oluşları, öz görüngüleri de ekleyerek bunlara yönelik indirgemeci fenomenolojisini kurar. Ayrıca alma olarak adlandırdığı bu yöntem, tarihsel, ontolojik ve ideal olmak

üzere üç biçimde tezahür eder. Bunlardan ilki görüngünün tüm tarihsel bağlamını, ikincisi var olup olmamasını, üçüncüsü ise zaman ve uzaydan soyutlanmasını yöntem olarak benimser (Akarsu, 1998, p.158). Saf bilinç alanı olarak *yönelmişlik(intentionality)*, içkin verilere ulaşabilmek için algıyı nesneye çevirmek anlamına gelir. Bir şeyi ancak saf bilince ait bu veriler hakikat olarak sunabilir (Husserl, 1995, p.23). Sürecin yaşanması bu durumun koşuludur. Aşkın bilinç nesnelere duyusal görüyle kavrar (Akarsu, 1998, p.162). Bunun mimarlığın bilgiye dönüşmesinde ne anlama geldiği açıktır. *Sürekli birliktelik, yönelmişlik* Husserl felsefesinde duyusal izlenimleri aşar, bilinçli bir farkına varma, düşünce ve zihindeki görüngü ile özün kavranması olarak gerçekleşir.

Görüngübilimin diğer bir önemli temsilcisi Maurice Merleau-Ponty ise fenomenolojik betimleme adını verdiği yöntem ile herhangi bir yargıda bulunmadan dile getirmek, olan biteni dolaysızca aktarmayı özün kavranışı olarak niteler (Merleau-Ponty, 1994, p.14). Merleau-Ponty fenomenolojisi dünyanın örtük, dile getirilmeyen yönünü gerçek yaşamın içinden, algılanan yön ile elde etmenin mümkün olduğunu öne sürer. Algı bütün edimlerin düzlemidir, insanın dünyadaki tinsel ve maddi varlığı deneyim örüntüleri ile gerçeği ve anlamı ortaya koymaktadır. Bu aynı zamanda ontoloji(varlıkbilim) ve yorumbilim(hermenötik) ile kesişen, nesnellik ile özneliği birbiri içerisinde çözümlenen *apriori bir bilim* ortaya koyma çabasıdır. Fenomenolojik dünya saf bir varlık dünyası değil, özneler arasındaki deneyim ortaklıkları ve zincirlenmeler ile ortaya çıkan anlam bütünüdür (Merleau-Ponty, 1994, pp.31-55).

Özne merkezli yaklaşımların ikinci kolu tarihselci bilim felsefesi içerisinde İbni Haldun'dan Dilthey ve Gadamer'in katkılarına kadar gelişimini sürdürmüş olan yorumbilimdir (Özlem, 1994, p.6). Bu yaklaşıma göre insan kendi kurgusu olan ve içinde var olduğu tinsel bir dünyanın gerçekliğine yine 'tinsel bir bilim' yoluyla erişebilir (p.9). Yorumbilimin öncülerinden Dilthey, her çağın kendine kurduğu tinsel bir yaşam tarzı ve bunu belirleyen koşullar olduğunu, her dönemin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini savunur (p.23). Yorumbilim tarihsel relativizmi önsel olarak kabul ederek, görüngübilimin dolaysız kavrama biçimleri ile çelişir. Her iki alan da yaşantı üzerine kuruludur. Mimari çevrenin betimlenmesi, 'okunması' ve süreçlerinin açık hale getirilmesinde yaşantı, özne ile nesne arasındaki zaman-mekân etkileşimlerini vurgulayan bir kavrayış olarak öne çıkar. Dilthey'in felsefesi ifade ve anlama süreçlerini eşzamanlı, dıştan verili işaretlerden yola çıkarak içsel olanı bilme süreci olarak kurgular (1997, p.93). Mimari ifade de bir yönüyle o an tezahür eden gerçekliğin bir dışavurumu, düşünce rejimlerinin, süreçlerin, kavramların dışa yansımalarıdır. İfade aynı zamanda yaşantıların sanat ile somutlaşması, pıhtılaşmasıdır. Burada anlam yine parça-bütün yapısalcılığını takip eden, tarihsel bağlamlardan türeyen bir kurgudur.

Bu düşünce düzleminin mimarideki karşılığı eleştirel bölgeselciliğin ardından ortaya çıkan mimari tasarım paradigmasının Heidegger tarafından 1951 Darmstadt Sohbetleri esnasında sunulan "Bauen, Wohnen, Denken" (İnşa etmek, Barınmak, Düşünmek) isimli makalesindeki köklerinde yatar. Heidegger metni ile insanın kendisi için bir ev yapması ve bir yerde yaşamasının kendisi için ne anlama geldiğini sorgular. İnşa etmek, oturmak ve düşünmek, insanın kendisine bir yaşam alanı yaratması ve bir yere aidiyet üretmesini sağlayan eylemlerdir. İnsanın düşünme eylemi, yere ait deneyimleri ile yakından ilişkilidir. Bunun başlıca nedeni insanın yerde var olması ve dünya ile olan ilişkisini yer üzerinden kurması ya da daha da genel bir ifade ile dünyada barınmasıdır. *İnşa etmek(Bauen)* sözcüğünü dilbilimsel bir çözümlemeye tabi tutan Heidegger, kelimenin türediği *bu*an sözcüğünün *kalmak, ikamet etmek* anlamlarına geldiğini belirterek, inşa etmenin insan *varlığının (Dasein)* somut bir biçimi olduğunu öne sürer (Heidegger, 1991, p.89). Buradan hareketle inşa

etmek bir *Dasein* biçimidir ve yerleri şeyler aracılığı ile ortaya çıkartır, yaratılan aidiyetle tekil deneyimde meydana gelmelerini sağlar. Heidegger'in yorumbilimsel-varlıkbilimsel bu bakış açısı mimarlığın aşmaya çalıştığı özne-nesne ayrılmasına önemli bir ışık tutar. Heidegger'e göre inşa etmek yerin ve mekânların özlerini, meşhur dörtlemesini-toprak, gökyüzü, tanrısallarve ölümlüler-himaye eden şeyler aracılığıyla ortaya çıkartmaktan, meydana getirmekten başka bir şey değildir. Heidegger'in kuramını takiben, üretmek mimarlığın özünü oluşturur. Diğer yandan da "üretmek"(alm. *hervorbringen*) ile Yunancadaki "tektonik" arasındaki kök akrabalığı bu savı destekler niteliktedir. Her iki sözcüğün de *techne* köküne kadar izi sürülebilir (Heidegger, 1991, p.100):

"Bu (techne) Yunanlılar için ne sanat ne de zanaat anlamına geliyordu. Daha ziyade bir şeyi bu ya da şu, böyle ya da başka bir biçimde hazır bulunanın içerisine getirmek, ortaya çıkartmayı anlatmak üzere kullanılan bir sözcüktü. Yunanlılar 'techne'yi, üretmeyi, bu meydana çıkartmak içerisinden kavramaktaydı. Böyle kavranan techne, eskiden bu yana mimarlıktaki tektoniğin içerisinde gizli bir şekilde varlığını sürdürmektedir."

Buradan hareketle teknik ve tektonik bir nesnenin/şeyin özüne karşılık gelenin meydana çıkartılması, üretilmesine karşılık gelir. Bu öz, mimarlığın üretimi esnasında ortaya çıkan saf olgu, sadece tasarlama etkinliği ile kavranabilecek, ne tek başına özünde ne de nesnede verili bulunan bir bilgiye karşılık gelmez mi?

Göstergebilim ve dil araştırmaları mimarlığın içine düştüğü anlam krizine getirmeye çalıştığı çözümlerin ilk ayağını oluşturur. Her ne kadar birçok kuramcı tarafından eleştirel bir kılığa büründürülmeye çalışılmış olsa da, erken göstergebilim ile mimarlığın ortaklığı 20. yüzyılın en sevilen etkinliği olan Modern mimarlık eleştirilerinin başka bir kipini teşkil etmekten öteye gidememiştir.

Bu döneme paralel gelişmeye devam eden özne-nesne kaynaşmasına dayalı yorumbilim geleneği önce Pallasmaa, daha sonra ise İsviçre Rejyonalizmi ekolünden Herzog & de Meuron ve Zumthor gibi mimarlarda karşılık bulup gelişerek günümüzde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Düşünümün ve mimarlık bilgisinin gizil doğasının mimarlık yoluyla araştırılmasının önemli bir kısmı bu ekolün içerisinde kendisine yer bulur.

EK-2: İçkinlik, Oluş, Kıvrım, üzerinden tasarım ve araştırma: Deleuze Felsefesi

Düşünüm bir Modernite kipi olsa bile, aynı zamanda Modernizmin getirdiği yarılımlara dönük bir eleştiridir. Tasarımın karmaşık ağ-örüntüleri tek ve sabit bir varlık düşüncesine dayanmayan, öğrenme ve bilme kiplerinin çeşitliliğini olumlayan ve ağaç biçiminde indirgemeci kurgu şemalarından ziyade çok daha esnek ve devingen bir kavrayışı gerektiren bir araştırma ve bilme biçimini gerektirir. Düşüncesini çeşitlilik, fark, oluş, arzu, karşılaşma, içkinlik ve kavramların süreksizliği gibi postulalara dayandıran Fransız post-yapısalcı filozof Gilles Deleuze'ün çalışmaları bu noktada çalışmanın kavramsal şemasının tamamlayıcı bir ayağını oluşturur.

Tasarımda üretilen ve kullanılan örtük bilginin doğası, her ne kadar açık hale getirilirse getirilsin, bu etkinliğin bir kısmının her zaman gizil kalacağını ve söylem/kuram haline getirilemeyeceğini dikte etme eğilimindedir. Bu noktada Deleuze felsefesinin içkinlik

düzlemi¹²¹(*plane of immanence*) kavramı mimarlık düşüncesi ve pratiğindeki hiçbir noktada sabitlenemeyen *göçebe* halin farklılaşmalar, pıhtılaşmalar, melezlenmeler, katmanlaşmalar, yıkılmalar, kopuşlar ve yeniden *oluşlar* halindeki süreksizliklerine ışık tutarak mimarlığın tarihyazımında kendi kendini kavramasına; *kendi üzerine katlanmasına(fold)*, ve düşünüm halinde kendisini hem nesne hem özne, hem bilen hem bilinen hale getirmesine giden yolda kolaylaştırıcı bir rol üstlenebilecektir. Deleuze bilgi ve anlam üzerinden yürüttüğü sorgulamada kavramlar üzerinden Modernizmin yıkıcı ama yarattığı yıkımın yerine daha tutarlı olanı koymayan konumunu eleştirir. Aşkın merkezden verilmiş bir bütün olarak kavranan pre-modern bilginin ve anlamın, modernlik tarafından aşkın bir nesnelğe -Deleuze kavramı ile içkinlik düzlemine- yerleştirilişinin bilginin tarihsel, toplumsal oluş ve eğilimlerini, gündelik gerçekliğe karşılık gelmeyen bir kavramsallık ve sınıflandırma ile indirgemeye tabi tutulmasına karşı çıkar. Hakikatin bileşenleri olan bu olgular, sezgi ile kavranış olanağını(Bergsoncu sezgi kavramı) yitirmiş haldedirler. Dolaysız kavrayış yitip gitmiş, yerine yıkıcı ve ağaç biçiminde bir kurgu gelmiştir. Özgürleştirici olması gereken bu kavrayış(özne-nesne ayrılığına dayalı Kartezyen sistem ve ondan türetilen ard-akımlar), vaat ettiği ödülü, (dolaysız ve nesnel bilgiyi) olanaksız ve okunmaz hale getirir. Deleuze buna alternatif bir biliş türü önerir. Bu türden bir içkinlik eleştirisi, Deleuze tarafından bilgi ve anlamın gerçekliğinin kendi öz niteliksel değerlendirmelerinden hareketle, köken soruşturmalarına karşı çıkarak, soykütüklerinin herhangi bir yerden başladığı kabulüne dayalı olarak sınırları belirsiz, iç içelikten ziyade yan yanalık ve oluş halindelik biçiminde kurgulanabilmesi amacıyla ortaya konur. Bir üst-kavramın koruyuculuğuna ve sınıflandırmasına ihtiyaç duymayan ve her türlü dışsal ölçütü reddeden böyle bir bilgi ve bilme biçimi tek seferlik durumların kendi farklılıklarını keşfetmenin, kendileri üzerinden kavranmalarının önünü açar. Kendi içyapıları, kural örüntüleri, dönüşüm, yıkım, çelişki, süreksizlik ve katmanlaşmaları ile var olabilen bilgi ve anlam, böyle bir kuram içerisinde evrensel değil özgül bir nitelik kazanır ve mimarlık açısından değerlidir (Deleuze & Guattari, 2008).

Deleuze birçok kavramı ikame ederken, Modernizmin indirgemeci hiyerarşisini temsil eden ağaç modelinin karşısına 'köksap'(rhizome) modelini çıkarır. Önerdiği bir *olay felsefesidir*. Bilgi rejimini ve zihni coğrafya, yer gibi kavram mecazlanmaları ile ikame ederek mekânsal bir tartışma yürütür, yaklaşımı bu çalışmanın tezlerinden biri olan mekânsal bilginin üretimi bakımından örnekleyicidir. Kavramsal bir haritalama yöntemi ile aralarındaki karmaşık bağıntı ve örüntüleri ortaya koymaya çalıştığı disiplinleri ve bilgi alanlarını konumsuzlaştırarak (yersiz-yurdsuzlaştırarak) süreksizliklerine ışık tutar. Kartezyen düşünce sisteminin karşısına çıkardığı topolojik uzay, tekliklere çoğulluk, aşırı-belirlenmişliklere belirsizlik ve heterojenlik, evrenselliğe devinim, gerçekliğe sanallık ve hiyerarşiye ağlanma/ağ-örgüsü ile yönelttiği alternatifler bilginin üretim biçimlerindeki ara alanların kavranmasına olanak tanırken, melezlenmelerin/melezleşmelerin kavramsallaştırılmasını mümkün kılar. Bu özellikleri bünyesinde barındıran tasarım pratiği ve söylemi/kuramı ile araştırmacının kesişim alanı, Modernizmin ardından insanın artan bir ihtiyacı haline gelen farklılaşma ve farklılaştırma ihtiyacına epistemolojik düzlemde karşılık verir.

Buradan mimarlık düşüncesine ve onun araştırma içerisinde araçsallaşmasına dönülecek olursa, Deleuze'ün köksap modelinin tasarım süreçlerini anlamada,

¹²¹ Freudyen arzu Deleuze felsefesinde başat bir rol oynar. İçkinlik düzlemi bilinç düzlemidir. Düzlemin kendisi her türlü paradigmayı içeren toplumsallık, ruhsal eğilimleri barındırır ve makro düzey olarak adlandırılır. Düzlemin üzerinde hiçbir sistematik örüntüye bağlı olmayan somut ve soyut oluşlar (kavramlar) vardır. Hızlanan, yavaşlayan, pıhtılaşan, çözünen, süzülen, devinen güçler herhangi bir eksen bağıntısı içermeksizin arzu makinesini meydana getirirler (Ceylan, 2010).

önerdiği sürekli yapım/yıkım/yeniden yapım etkinliğinin ise anlamın ve bilginin inşasında önemi çarpıcıdır. Deleuze felsefesinin kurgusu içerisinde tüm düşüncelere addedilen mekânsallık, mimari düşünce için de geçerlidir. Gerek nesnenin soyut zihinsel bir konstrüksiyon halinden cisimleşmesi, gerekse bu cismin ve onu oluşturan sürecin bilgi oluşumuna içkinliği herhangi bir köken araştırmasına ihtiyaç duymaksızın kendi örtüklüğü içerisinde iletilebilir bir hale gelecektir. Doğası gereği soyut olan kavramın günümüz tasarım pratiğindeki iktidarı Deleuze'ün kavramları mekânsal ve zamansal kavrayışı göz önünde alındığında tasarımdaki bilgi bileşeni için belirleyici hale gelir. Deleuze kavramların birbirlerine eklemlenmeleri gerektiğinden, onların yerler, bölgeler ve olaylar olduklarından söz ederken ilksel ve evrensel bir felsefeyi reddeder, bunun yerine *olay felsefesini* koyar (Hubbard et al., 2004, pp.103-04).

Modern-öncesi bilgi, aşkın ve merkezi bir dış tarafından aktarılırken, modern dönemde benzeşme üzerinden bir kökene bağlı olma, kültürel, toplumsal ve teknolojik bileşenlerin bilgi akışları ile karıştığı ve kendi kendisine yabancılaştığı bir döneme evrilir. Deleuze bu kavramları kendi kendilerine yabancılaştırarak(yersiz-yurdsuzlaştırarak) modern-öncesi kendiliğinden kavranış halleri ile yeraltı disiplinlerindeki izlerini sürer. Mimarlık düşüncesi ve pratiğinin yaşamın her alanındaki göçebeliği, böyle kurgulandığında farklılıkların üretimine olanak verecek olaylar etkisinde değerlendirilebilir. Özellikle Aydınlanma'dan bu yana başka disiplinlerden ikame ettiği yöntem ve kavramlarla kendi anlam ve bilgi alanlarını üretmesi, Deleuze'ün yöntemi ile benzerlik taşımaktadır.

Deleuzecü bakış içerisinde Batı mimarlık tarihi, beş yersiz-yurdsuzlaşma evresinden geçer (Petersen, 2005, p.1):

- 1- Zanaat ile mimarlığın farklılaşması ile mimarlığın bir meslek alanına dönüşmesi. Bilgi, pratik ve sezgisel kavrayıştan, akli alana 'göçer.' Bu dönem Rönesans'ın ürettiği kırılma ile ortaya çıkar.
- 2- Zanaat lonca örgütlenmeleri çözünür. Endüstri Devrimi ile üretim fabrikalara kayarak, üretimin mekânlarında 'yerleşik'(yerli-yurdlu) bir hal alır.
- 3- Mimarlığın akılcı işleyişi, makine metaforları üzerinden Modern Mimarlık içerisinde biçimleştirmeye girişi, mimarlık tarihyazımının üçüncü göçebeliğine karşılık gelir. Mimari nesne bir mübadele alanı, bir tür sentez meydanı halini alır. Nesne biçim ve işlev arasında katmanlaşır.
- 4- Geç kapitalizm dönemi, iletişim çağının aşındırıcılıkları doğrultusunda mekânların işlevlerden kopuşunu ve yeni bir kimlik arayışını getirir. Mimari nesne bir ağ örüntüsü şeklinde örgütlenen toplumun yeni kuruluşuna ayak uydurarak bir bağlantılar sistemi biçiminde çevresi ile bütünleşmeye çalışır. Bilgi nesnede içkin, ancak zihinde üretilendir. Yarılmaya sürer. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise bu dönem tasarımın sibernetik etkisindeki dönüşümü, bilginin bir tür araç halinde içkin kalması ile neticelenir. Mekânsal performans belirleyicidir.
- 5- Kavramlar yersiz-yurdsuzlaşmanın öznesi olarak sahne alırlar. Giderek tekilleşen tasarım nesnesi, çevrebilim, etik gibi alanları kendi içerisinde puhtılaştırarak soyut karakterini sürdürmeye çalışır. Aşırı-kodlanma bir kavram ile yersiz-yurdsuzlaştırılır.

Deleuze belli bir oluşumun, değerler dizisinin, teknik kültürün ve pratiklerin işleyiş biçimlerini açıklarken katmanlanma/katmansızlaşma/yeniden-katmanlanma kavramlarını kullanır. Buna göre davranış biçimleri, bilme halleri, araştırma, arayışlar, düşünce, inanç, dil gibi bileşenlerin tümü sürekli bir akış halindedir. Geçici olarak sabitlenir, katmansızlaşma ile çözünümüne uğrar, yeniden katmanlanma ile ise dönüşürler. Dildeki bozunumların bir süre sonra kalıcılık kazanarak yadsınmadan kullanılması buna örnektir.

Bu üç aşamalı süreç Rönesans'ta özgül bilgi alanının oluşumu, Aydınlanma'da teknik aklın hâkimiyeti ve Modernite'de işlev-biçim birlikteliği ile 20.yüzyıl ortalarından günümüze sistemci yaklaşımlar ve dönüşümleri olarak yansıtıldığında, mimarlıktaki sabit/yıkım/yeniden oluşum sürecine ışık tutar. Deleuze'e göre katmanlaşma, alttaki bir devinimin işlevsel yapıların ortaya çıkmasına olanak sağlayacak şekilde geçici olarak kalıcılık kazanmasıdır (Feast, 2006, p.48). Tasarım içerisinde bilginin aranışı da benzer bir

süreç geçirmiş, öncelikle yönergeler üretmeye yönelik işleyen tarihyazımı geleneği, önce sınıflandırmaya, devamında söylem üreten bir karaktere yönelmiş, 20. yüzyıl ortalarında tasarımı otonomlaştırmaya çalışmış, bugün ise ara alanlardaki oluşların peşinde yeniden sezgisel kavrayışlara ve tekil okumalara geri dönmüştür. Katmanlar sabitken alttaki bir oluş yüzeye çıkmış, katmansızlaşmayı, yani yıkımı tetiklemiş ve yeniden üretime olanak tanımıştır (Deleuze & Guattari, 2008, p.553). Bu meyanda mimarlığın barındırdığı gücül olma potansiyeli, onun araştırma kapasitesini de niteler. Deleuze'ün ortaya koyduğu sabitleşemeyen devinim, katmanlaşma ve köksap olma hali tasarım etkinliğinin düşünüm biçimlerini nitelemesi bakımından önemli bulunarak burada açıklanmıştır.



7 ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Haluk ULUŞAN
Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul /1981
E-Posta: halukulusan@gmail.com
Lisans: MSGSÜ Mimarlık Bölümü (2007)
Y.Lisans: İTÜ FBE Mimari Tasarım Programı (2011)
Görev Yeri: MSGSÜ Öğretim Üyesi (2012 Şubat- ...)