

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANABİLİM DALI  
MİMARLIK BİLİM DALI

## 21. YÜZYILDA MİMARİ FORMU ANLAMAK

Doktora Tezi

Tezi Hazırlayan:

**Tülay ŞAMLIOĞLU**

İstanbul, 2019

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANABİLİM DALI  
MİMARLIK BİLİM DALI

## 21. YÜZYILDA MİMARİ FORMU ANLAMAK

Doktora Tezi

Tezi Hazırlayan:

**Tülay ŞAMLIOĞLU**

Öğrenci No:

140867005

Danışman:

Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR

İstanbul, 2019

## YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “*21. Yüzyılda Mimari Formu Anlamak*” başlıklı çalışmamın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 07/08/2019

**Tülay ŞAMLIOĞLU**

## TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü *Mimarlık Doktora* öğrencisi **140867005** no'lu **Tülay ŞAMLIOĞLU**' un hazırladığı “*21. Yüzyılda Mimari Formu Anlamak*” konulu **DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 07/08/2019 günü saat 15:00'te yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin .....**KABUL**.....'ne **OYBİRLİĞİ/ÖYÇOKLUĞU**' yla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
<b>Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR</b> (Beykent Üniversitesi) (Danışman)	<b>BAŞARILI</b>	
<b>Prof. Dr. Ayhan USTA</b> (İstanbul Kültür Üniversitesi) (Üye)	<b>Başarılı</b>	
<b>Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU</b> (Karadeniz Teknik Üniversitesi) (Üye)	<b>Başarılı</b>	
<b>Prof. Dr. Ayşe Nilay EVCİL</b> (Beykent Üniversitesi) (Üye)	<b>Adayın çalışması doktora tezi için uygundur.</b>	
<b>Dr. Öğr. Üyesi Gamze Kaymak HEINZ</b> (Beykent Üniversitesi) (Üye)	<b>Başarılı</b>	



**Adı ve Soyadı** : Tülay ŞAMLIOĞLU  
**Danışmanı** : Prof. Dr. Şengül Öymen GÜR  
**Türü ve Tarihi** : Doktora Tezi, 2019  
**Alanı** : Mimarlık  
**Anahtar Kelimeler** : Kavram, Form, Boşluk, Beden, Akışkanlık, Sinematografik Yaklaşım

## ÖZ

### 21. YÜZYILDA MİMARİ FORMU ANLAMAK

*“Mimari dondurulmuş müziktir ...”*

*Goethe*

Geçmişten bugüne mimari formun değişim süreci izlendiğinde, yapıların görsel ve işlevsel yükümlülüklerinin, süreçle birlikte ne denli değiştiği gözlemlenmektedir. Mimari form ise bu süreçte değişimini herkesin rahatlıkla izleyebileceği bir ögedir. Teknoloji, sosyal etkenler, mimari uygulama ortamındaki yenilikler, interdisipliner etkileşimler, görsel talepler, popüler kültür ve kentsel politikalara kadar pek çok etkenin, mimari ortamda ne denli söz sahibi olduğu bilinmektedir. 20.yy ile mimarlıkta artık yeni bir dil kendini göstermeye başlamış, mimari tasarım ortamı da tüm bu etkenlerden beslenerek güçlü bir değişime uğramıştır. Bununla birlikte mimari, her geçen gün değişmiş, dönüşmüş, yeniden yapılanmış ve kendine yeni ifade biçimleri edinmiştir.

Çalışma, mimari formun bu yolculuğunda, değişip dönüşmesinde etken olan ve aynı zamanda üst okumalara imkan veren kavramları yorumlayarak sürece ışık tutmayı hedeflemiştir. Aynı zamanda form-kavram ilişkisini yakından ele alarak, süreçle ilgili yeni okumalara fırsat tanımış, mimari formun kendisinin bu kavramlara bir gösterge oluşturduğunu da ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu bağlamda çalışmada; Giriş, Yapılan Çalışmalar, Kavramsal Bağlamda Mekan, Kavramsal Bağlamda Form, Bulgular ve İrdeleme, Sonuçlar ve Tartışmalar gibi bölümlerden oluşmaktadır. Sonuçlar ve Tartışmalar bölümünde sunulan öneriler yeni çalışmalara ışık tutması açısından değerlidir.

**Name and Surname** : Tülay ŞAMLIOĞLU  
**Advisor** : Prof. Dr. Şengül Öymen GÜR  
**Type and Date** : PhD, 2019  
**Area** : Architecture  
**Key Words** : Concept, Form, Void, Body, Fluidity, Cinematographic Approach

## **ABSTRACT**

### **UNDERSTANDING THE 21<sup>ST</sup> CENTURY ARCHITECTURAL FORM**

*“Architecture is frozen music ...”*

*Goethe*

The process of the architectural form can be studied from the past until today. The visual and functional conditions of structures have changed over time.. Architectural form is an element that can be easily observed by everyone in this process. Technology, social factors, innovations in architectural practice, interdisciplinary interactions, visual demands, popular culture and environmental policies as well as many factors in the architectural environment where the place has a say are read into the form. In the 20th century, architecture began to show itself in a new language, and the architectural design environment underwent a strong changes by feedings of all these factors. Together, the architecture has changed, transformed and acquired new forms of expression.

The study aims to shed light on the commentators who have changed and transformed the architectural form on this line. At the same time, the process of collecting the form-concept relationship has given opportunity to new readings about the process, and the study aims to set the target of the architectural form itself as an indicator of these concepts. This directory is; Introduction, Structured Studies, Space in Conceptual Connections, Form in Conceptual Context, Results and Discussions.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	vi
<b>KISALTMALAR</b> .....	ix
<b>GİRİŞ</b> .....	1
Çalışmanın Konusu ve Önemi .....	2
Çalışmanın Amacı ve Kapsamı.....	4
Problemin Belirlenmesi .....	14
Araştırma Yaklaşımı ve Yöntem .....	17
Sinematografik Yaklaşım Modeli.....	23

### BİRİNCİ BÖLÜM YAPILAN ÇALIŞMALAR

<b>1. KAVRAM</b> .....	36
<b>2. FORM</b> .....	39
2.1. Modern Dönem ve Sonrası Mimari Form.....	44
2.2. Algısal Bağlamda Form .....	50
2.3. Kavramsal Bağlamda Form .....	54
<b>3. SINEMATOĞRAFİK YAKLAŞIM MODELİ VE ANALİZLER</b> .....	57
3.1. Analizler.....	59
Örnek 1. <i>Modern Dönem</i> ; Bauhaus, Walter Gropius .....	65
Örnek 2. <i>Modern Dönem</i> ; Villa Savoye, Le Corbusier .....	66
Örnek 3. <i>Modern Dönem</i> ; Şelale Evi, F.L.Wright.....	67
Örnek 4. <i>Modern Dönem</i> ; Cam Ev Philip Johnson .....	68
Örnek 5. <i>Modern Dönem</i> ; Unite'd Habitations, Le Corbusier .....	69
Örnek 6. <i>Modern Dönem</i> ; Lever Binası, SOM.....	70
Örnek 7. <i>Modern Dönem</i> ; Ronchamp Şapeli, Le Corbusier.....	71
Örnek 8. <i>Modern Dönem</i> ; Seagram Binası, Mies van der Rohe .....	72
Örnek 9. <i>Modern Dönem</i> ; Guggenheim Müzesi, F.L.Wright .....	73

Örnek 10. Modern Dönem; Chicago Federal Posta Ofisi, Mies van der Rohe .....	74
Örnek 11. Postmodern Dönem; Nagakin Kapsül, Kisho Kurukowa .....	75
Örnek 12. Postmodern Dönem; Ulusal Meclis Binası, Louis Kahn .....	76
Örnek 13. Postmodern Dönem; Denver Kütüphanesi, Micheal Graves ....	77
Örnek 14. Postmodern Dönem; Weisman Sanat Müzesi, Frank Gehry ....	78
Örnek 15. Postmodern Dönem; Shangai Poly Grand Tiyatrosu, Tadao Ando.....	79
Örnek 16. Postmodern Dönem; Sendai Mediatheque, Toyo Ito.....	80
Örnek 17. Postmodern Dönem; Seattle Kütüphanesi, Rem Koolhaas.....	81
Örnek 18. Postmodern Dönem; Casa de Musica, OMA.....	82
Örnek 19. Postmodern Dönem; Tiyatro Agora, UN Studio .....	83
Örnek 20. Postmodern Dönem; Royal Ontario Müzesi, Daniel Libeskind	84
Örnek 21. Postmodern Dönem; Bechtler Müzesi, Mario Botta.....	85
Örnek 22. Postmodern Dönem; Hotel Porta, Toyo Ito, İspanya, 2010 .....	86
Örnek 23. Postmodern Dönem; Markthall, MVRDV, Hollanda, 2014 ....	87
Örnek 24. Postmodern Dönem; Dior Evi, C. Portzamparc.....	88
Örnek 25. Postmodern Dönem; Via 57 West, BIG.....	89
Örnek 26. Postmodern Dönem; Beijing Kulesi, Zaha Hadid .....	90
Örnek 27. Postmodern Dönem; The Imprint Kompleksi, MVRDV, Korea .....	91
Örnek 28. Postmodern Dönem; Bocconi Üniversitesi Yurt Binası, SANAA .....	92
Örnek 29. Postmodern Dönem; Isenberg Okulu, BIG.....	93
Örnek 30. Postmodern Dönem; Mira Kulesi, Studio Gang .....	94
Örnek 31. Parametrik Dönem; Myzeil Alışveriş Merkezi, Fuksas.....	95
Örnek 32. Parametrik Dönem; Ordos Art Müzesi, MAD Architects .....	96
Örnek 33. Parametrik Dönem; Oct Müzesi, Pei-Zhu.....	97
Örnek 34. Parametrik Dönem; Admirant-de Blob, Fuksas Studio .....	98
Örnek 35. Parametrik Dönem; Hayder Aliyev Kültür Merkezi, Zaha Hadid .....	99
Örnek 36. Parametrik Dönem; Lyon Müzesi, Coop Himmelblau .....	100

Örnek 37. Parametrik Dönem; Milan Expo, Daniel Libeskind .....	101
Örnek 38 Parametrik Dönem; Harbin Opera Evi, MAD .....	102
Örnek 39. Parametrik Dönem; ARC Multimedia Müzesi, Asymptote....	103
Örnek 40. Parametrik Dönem; Morpheus Oteli, Zaha Hadid .....	104
3.2 Değerlendirme.....	105

## İKİNCİ BÖLÜM BULGULAR VE İRDELEME

<b>1. BEDEN</b> .....	112
1.1. Boşluk .....	117
1.2. Akışkanlık .....	125
<b>SONUÇLAR VE ÖNERİLER</b> .....	140
<b>KAYNAKLAR</b> .....	146
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Galleria Vittorio Emanuele, Duomo Meydanı, Milano, 2017.....	2
Şekil 2. Giza Piramitleri, MÖ 2560.....	5
Şekil 3-4. Santa Maria del Fiore Katedrali, Floransa, 1296.....	6
Şekil 5. The Basilica della Collegiata, Sicily, 1768.....	6
Şekil 6-7. Le Corbusier, Villa Savoye, 1931; United Habitation, 1952.....	7
Şekil 8-9. Farnsworth House, Mies van der Rohe, 1951; Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid, 2012.....	8
Şekil 10-11. Blob Wall, Greg Lynn, 2008; The Mountain of Carnisse, NOX, 2008..	9
Şekil 12-13. Foam / Manifold, Kohei Nawa, 2013.....	10
Şekil 14. Form Denemeleri, Tara Donavon, 2009.....	10
Şekil 15. Melting Memories, Refik Anadol, 2018.....	11
Şekil 16. Melting Memories, Refik Anadol, 2017.....	12
Şekil 17. Beden; Boşluk ve Akışkanlık İlişkisi.....	17
Şekil 18. Saussure'nin Modelinden Yola Çıkararak Gösterge-Kavram İlişkisi.....	19
Şekil 19. Sinematografi; Eadweard Muybridge, 'Transverse Gallop', 1887.....	21
Şekil 20. Mimarlıkta Sinematografik Yaklaşım Denemeleri.....	22
Şekil 21. Sinematografik Yaklaşım Modeline Gidiş.....	22
Şekil 22. Sinematografi-Görsel İmge İlişkisi.....	25
Şekil 23. Sinematografik Yaklaşım Modeli Referans Noktaları.....	27
Şekil 24. Sinematografik Yaklaşım Modeli ile Formun Kavramsal Analizi.....	28
Şekil 25. Glass House, Philip Johnson, 1949.....	29
Şekil 26. Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid.....	30
Şekil 27. Weeping Woman, Pablo Picasso, 1937.....	31
Şekil 28. 25. Kare Tekniği.....	33
Şekil 29. Kavram ve Sanat Nesnesi Arasındaki İlişki.....	38
Şekil 30. Asal Geometrik Formlar Kaynak: Onat, 1995.....	40
Şekil 31. Formda Boşaltma, Ekleme ve Parçalanma Kaynak: Onat, 1995.....	40
Şekil 32. Parthenon Tapınağı, MÖ 447.....	41
Şekil 33. Şekil / Ebat / Renk / Doku (Ching, 2007) Kaynak: Ching, 2007.....	42

<b>Şekil 34.</b> Konum / Yönelim / Görsel Sürdürüm .....	43
<b>Şekil 35.</b> Modern, Postmodern, Parametrik Dönem Form Oluşumları Eskizi .....	44
<b>Şekil 38-39.</b> Barcelona Pavillion Plan, Mies van der Rohe, 1929; Villa Savoye Plan Venturi, “Karmaşıklık ve Çelişki” adlı kitabında Postmodern Dönemi kendi ifadesiyle şöyle dile getirmektedir: .....	47
<b>Şekil 43.</b> Vitra Fire Station, Zaha Hadid, 1993 .....	48
<b>Şekil 44-45.</b> Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid, 2013; MyZeil, Massimiliano Fuksas, 2009 .....	49
<b>Şekil 46.</b> Kraliçe Nefertiti’nin Büstü Ve Ona Bakan Kişinin Göz Hareketlerinin Çizgisel Anlatımı .....	51
<b>Şekil 47.</b> Çizginin Biçimselliği .....	53
<b>Şekil 48.</b> Solist, Alberto Motacchini .....	55
<b>Şekil 49.</b> Modern Dönem / Postmodern Dönem / Parametrik Dönem Temsili Mimari Form Algısının Kavramsal Yorumu .....	110
<b>Şekil 50.</b> Beden; Boşluk-Akışkanlık İlişkisi .....	111
<b>Şekil 51.</b> Leonardo Da Vinci, Mona Lisa ve Vitruvius Adamı .....	112
<b>Şekil 52.</b> Francesco Giorgio ve Leonardo da Vinci Eskizi .....	113
<b>Şekil 53.</b> Düşünsel ve İşlevsel Boşluklar .....	119
<b>Şekil 54-55.</b> Geç Postmodern / Dekonstrüktivizm, Formda Boşluk .....	120
<b>Şekil 60-61.</b> Void; Yves Klein, Anish Kapoor , 2012 .....	121
<b>Şekil 64.</b> Mimari Form Üzerinden Entropik Süreç .....	124
<b>Şekil 67.</b> The Analysis of Beauty, William Hogart, 1753 .....	128
<b>Şekil 68-69.</b> Akışkan Formlar: Port Authority Gateway, Greg Lynn; Aquatic Center, Zaha Hadid .....	129
<b>Şekil 70.</b> Akışkanlık; Hareket-Yüzey-Süreklilik-Birim/Doku .....	130
<b>Şekil 71.</b> Semazen, Döngü .....	131
<b>Şekil 72.</b> İslam Mimarisi’nde Örüntü .....	133
<b>Şekil 73-74.</b> Gotik Mimari ve İslam Mimarisi Doku Örnekleri .....	133
<b>Şekil 75.</b> İslam Mimarisi; Morocco Pattern .....	134
<b>Şekil 76.</b> Akhavan Evi, İran, 1920 .....	135
<b>Şekil 77.</b> Hint Tapınakları Fraktal Geometrisi, Joye, 2007 .....	135
<b>Şekil 78.</b> Biomimetik Modellerde Süreklilik .....	136

<b>Şekil 79.</b> Pekişme; Lars Spuybroek.....	137
<b>Şekil 80-81.</b> Birim-Doku ve Akışkan Parametrik Yüzeyler.....	138
<b>Şekil 82.</b> Parametrik Dönem: Akışkan Form, Perm Museum, Asymptote.....	139
<b>Şekil 83.</b> Hareket Kavramının Süreçteki Değişkenliği.....	142
<b>Şekil 84-85.</b> Segmentasyon: Lars Spuybroek, Water-Experience Pavilion, 1997; Vision Machine Nantes, 2000.....	143
<b>Şekil 86.</b> Mimari Temsilin Entropik Süreci.....	144





## KISALTMALAR

**AA** : Architectural Assosation

**BWO** : Body Without Organs, Organsız Beden

**OWB** : Organs Without Body, Bedensiz Organ



## GİRİŞ

*“...Orada havaya üflenecek bir balon varken, mimariyi gören bir göz yoktur...”*

*MVRDV, 2017*

MVRDV adlı ünlü mimarlık firması, bu söylemlerinde, mimarinin yaşam içindeki yerini çok katmanlı bir bakış açısıyla ifade etmektedir. Her ne kadar büyük mimari eserler yapılsa ve ne kadar dikkat çekici olsalar da, tüm bunlar bireylerin dünyasında bıraktıkları izlerle algılandıkları şekillerde varolmaktadırlar.

Birey, her zaman yaşamın akışı içerisindeki harekete odaklıdır. Hareket ise deneyimi başlatan en önemli kavramdır. Deneyim duyularla başlar ve her deneyim bir duygulanımı doğurur.

Birçok sanat ürününde olduğu gibi mimaride de yapının diğer sorumlulukları dışındaki en önemli etkisi kişide bıraktığı izdir. Örneğin; Galleria Vittorio Emanuele gibi büyük bir kent meydanında gösteri yapan bir sokak sanatçısı, tüm turistleri etrafında toplamakta ve köpükten büyük balonlar oluştururken herkesin ilgi odağı olmaktadır. Arka plandaki büyük hikaye ise o anda sadece bu eyleme fon oluşturmaktadır. Mimari yaşam içerisinde eylemlerle bütünleşmektedir.

Yapılar, yaşamın akışına bir arka fon oluştururken, çoğu zaman bizde sadece hissettirdikleri ile varolmakta ve bununla birlikte mimari ürün bellekte, kişideki deneyimsel etkileriyle kodlanmaktadır. Bu kodlar deneyimsel olarak elde edilebildiği gibi bazen de sadece yapı görselinin kişide oluşturduğu etkilerle zihinde kalıcı hale gelebilir. Bu görsel deneyimlerle bellekte birikenler eş zamanlı olarak farkında olmaksızın sezgisel analiz ve okumalara yardımcı olurlar. Bu şekilde deneyimler sezgilerle, sezgiler ise kavramlarla buluşmaktadır.

Unutulmaz mimari yapılar gibi birçok mimari ürün bıraktığı izlenim, düşün, duygu ile bellekte yer almaktadır. Bellekte çoğu zaman kavramlarla ifade bulan yapıya dair deneyimlerimiz ise onları daha iyi analiz etmemize yardımcı olmaktadır.

### **Çalışmanın Konusu ve Önemi**

Çok eski bir disiplin olarak mimarlık; karmaşık, kompleks bir yapıya sahip, konstrüktif esaslara dayanarak yapılan işlevsel bir edimdir. Bu disiplin her zaman siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamla etkileşim içerisinde.

Mimarlık, toplumsal anlamda değişen koşullardan etkilenmektedir. Disiplinlerarası kompleks ve karmaşık bir yapıya sahip mimarlık için öne sürülmüş kuramlar genellikle entegre kuramlardır. Mimari herhangi bir disiplinin kuramı ile açıklanamaz ancak o kuramların bilinmesinde yarar vardır. Örneğin Vitruvius'tan beri bilinen pek çok kuram olmakla birlikte bunlar tarihsel süreçte değer, tip ve biçim değiştirebilirler (Vitruvius, 2005). Kentler mimari süreci anlatan bir tür film şeridi olup her yapı, tarihin izlerini taşımaktadır.



**Şekil 1.** Galleria Vittorio Emanuele, Duomo Meydanı, Milano, 2017

Modern Mimari değişim; siyasi ağırlığı (Örn.Benevolo 1971), işlevsel ağırlığı (Gropius 1935-1943; Loos 1913-) beraberinde getirirken Postmodern değişimler ardında biçimsel ağırlığı (Frampton 1980, 1995) getirmiştir.

Mimari formun zaman içerisinde değişen temsiliyle birlikte toplumsal anlamı da farklı bir noktaya gelmiştir. Mimarinin sosyal ve fiziksel sürdürülebilirliği, kent ile kurduğu bağ tartışılmakta, paralel olarak interdisipliner çalışmalar, yeni keşif alanlarına fırsat sağlamaktadır. Resim, Felsefe, Heykel, Enstelasyonlar, Moda ve Modern Sanatın birçok dalı ile kavramsal ve biçimsel buluşmalar yaşanmaktadır. Bu buluşmalar da farklı disiplinlerin etkileşimlerine ve yeni kavramların tartışılmasına olanak sağlamaktadır.

“Mimarlık bütün sanatların anasıdır.” diyen Hegel, mimarlığın diğer sanat dalları ile olan ilişkisinin önemini uzun zaman öncesinde vurgulamıştır (Hegel, 1994). Bu büyük etkileşim ortamı ise tüm sanat dallarında olduğu gibi mimari temsili de değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Modern sanatlar, resim, heykel, felsefe vb. alanlarla iç içe olup beslenen mimarlık, dijital sürecin de etkisiyle kendine yeni temsiller yaratmaya başlamıştır. Bu çalışma; temsili zamanla değişen mimari formun evrimine dair bir okumadır. Tezin özel alanı ise; 21. yüzyılda form üzerine söylemsel bir çalışma olmasıdır. Formun işlevden bağımsız ele alınabileceği, modern dönem sonrasının güçlü bir söylemidir.

Mimari form, son zamanlarda birtakım çarpıcı kavramlarla şekillendirilmektedir. Bu tez, son dönemde mimari formun hangi kavram ve söylemlerden etkilendiği, hangi doğrultuda çalışılabileceği üzerine geniş kapsamlı bir söylemdir ve başka bir konuda iddiası yoktur. Çalışmada, soyutlanmış olarak form ele alınmaktadır. Form, metaforik bağlamda ‘*Beden*’ kavramıyla nitelenmiş olup, 21. yüzyılda beden aldıği biçimsel haller, kavramsal bir bakışla birlikte yorumlanmaktadır. *Beden*, mimari form yani mekanın kabuğu iken, *Boşluk* ve *Akışkanlık* ise 21. yüzyılda bedenin aldıği hallerdir. Bu çalışma, 21. yüzyılda bedenin aldıği halleri iki ana kavram ve sinematografik bir algıyla yorumlamaktadır.

## Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

*"Bir zaman olan...  
Her zaman vardı...  
Şimdi var olan...  
Her zaman vardı...  
Olacak olan, Her zaman vardı..."*

*L.Kahn*

Mimarlıkta form ve formdaki değişimler, mimarlığın tarihsel sürecini de anlatmaktadır. Mimarlık ortamı sosyal ve teknolojik değişimlere bağlı olarak, mimarideki değişimleri zaman süreci içerisinde farklılaşan biçimlerle bizlere sunmuştur (Usta, 1994). Wöflin'in; "*sanat tarihinin bir form tarihi*" olduğunu vurgulaması da formun biçimlendiği etkenlerle birlikte tarihsel süreçteki önemini de anlatmaktadır (1985; Usta, 1994).

Toplumsal her türlü farklılaşma; sosyal-kültürel-ekonomik anlamda, yaşam tarzında dönüştürücü bir etken olmuş, dolayısıyla formu değiştiren ilk değişken olarak bu süreçte yer edinmiştir. Bugüne bakıldığında ise form, yüklendiği tüm işlevsel ve görsel kararların yanı sıra, bir düşünce aracı, bir fikir iletkeni haline bürünmüştür.

Corbusier, mimarlığın hafifletilmiş bir geometri olduğunu söylemektedir (Boudon, 2015). Buradan hareketle, geometrinin mimarlıktaki somut temsili olan formun, mimarlık için ne kadar önemli olduğunu da anlamaktayız. Onat'a göre form kavramı, mimarlık ürününün fiziksel ve toplumsal çevresiyle ilişkilerini belirleyen, işlevsel, mekânsal, tinsel, simgesel, anlamsal vb. yüklerle dolu bir olgudur (Onat, 1995). Zamanla değişerek ilerler, morfolojik, devingen bir değişim içerisinde olduğu izlenir. Form ve mekan temsilinin değişim süreci kültürden kültüre, primitif dönemlerden günümüze dek değişmiştir.

M.Ö. 3000 'lerde firavunların tanrısallığını ve gücünü ifade eden bir simge haline gelmiş Mısır Piramitleri'nde de görüldüğü gibi (Şekil 2) tarihte asal geometrilerden oluşan, genellikle sembolik ya da işlevsel gerekçelere dayanan bu mimari formlar, süreç ilerledikçe çeşitli etkenlerce deforme edilerek, fraktal ve akışkan geometrilerin popüler olduğu bir evrimden geçmektedir.



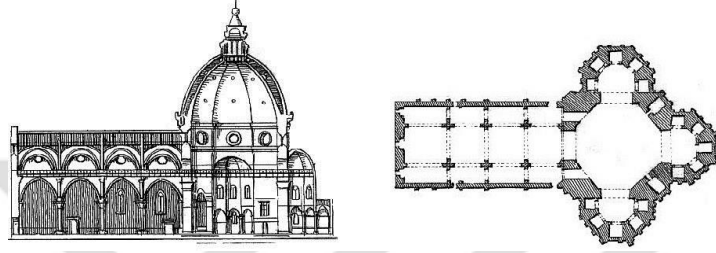
**Şekil 2.** Giza Piramitleri, MÖ 2560

**Kaynak:** <https://www.architecturaldigest.com/story/facts-never-knew-about-pyramids-of-giza>, 2019

Piramitler her ne kadar çarpıcı ölçeklerde olsa da, temsili olarak bir güç mesajı veren asal geometriler, artık bu mesajlarını farklı ekleme/boşaltma yönetimiyle oluşturulmuş çarpıcı geometrilere ya da akışkan / sıvı / fraktal geometrilere bırakmıştır. Formun ve taşıdığı dolaylı mesajların temsili de süreç içerisinde kabuk değişmiştir.

Gotik, Rönesans, Barok gibi dönemlerde ise mimari form temsili, klasik üsluplardan şaşmamıştır. Asal kütleler, kubbeler ve arkadlardan oluşan kompozisyonları izlemektedir. Plan anlamında da genel olarak yoğun simetri olduğu görülmektedir (Şekil 3-4).

Gotik'in insan ölçeğini hiçe sayan devasal kütleleri ve yüksek çan kuleleri ile oluşan yoğun kütlesek kompozisyonu, Rönesans ve Barok'ta biraz daha durgunlaşmış ve yükseklik açısından insan ölçeğine yaklaşmıştır. Yani mimari form temsili henüz asal kütlelerin deformasyona uğramamış, eklemeli kompozisyonlarıyla oluşmaktadır (Şekil 3-4).



**Şekil 3-4.** Santa Maria del Fiore Katedrali, Floransa, 1296

**Kaynak:** <https://www.tarihlisanat.com/ronesans/>, <https://www.tarihlisanat.com/floransa-katedrali/>, 2019

İlk biçimsel curve yani iç bükey - dış bükey yüzey hareketlerine de Barok'ta rastlanmaktadır. Yani biçimsel olarak çizginin ilk dalgalanması yani yüzeylerdeki floral referanslı bu hareketlere ilk kez; Barok Mimari Yapıları'nda rastlanmaktadır (Şekil 5).



**Şekil 5.** The Basilica della Collegiata, Sicily, 1768

**Kaynak:** <http://www.wondersofsicily.com/sicily-baroque.htm>, 2019



Sanayi Devrimi ile başlayan değişim dalgası endüstriyel bir süreci getirirken, toplumsal katmanda önemli değişimlere neden olmuştur. Bu değişimler dönemsel olarak farklılaşmış ve geline süreçte üretim-tüketim ilişkilerini yeniden tanımlarken, gün geçtikçe toplumsal gereksinimler daha da artmış ve sosyal hayat kentler için yeni talepler doğurmuştur. Tüm bu talepler ve beklentiler süreçte toplumsal değişimlere paralel olarak yenilenmiştir. Böylece değişen sosyal ortam gereği mimari de etkilenmiş, hizmete dönük bir mekansal anlayış gelişmiştir.

Le Corbusier, “Vers une Architectura / Bir Mimarlığa Doğru” adlı kitabında mimarlık tanımını; “Işık altında biraraya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu.” şeklinde yapmaktadır (2017). Yine aynı kitapta asal biçimlere dair övgüsünü şu şekilde belirtir: “Gözlerimiz biçimleri ışıktaki görmek için yaratıldılar; gölgeler ve ışık, biçimleri ortaya çıkarırlar; küpler, koniler, silindirler ve piramitler, ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli asal geometrik biçimlerdir.” (Corbusier, 2017).

Corbusier asal biçimlerin kavranabilme açısından güzel olduğunu söylerken, Mısır, Yunan ve Roma mimarlıklarını, prizmaların, küplerin, silindirlerin veya kürelerin mimarlığı olarak yorumlamak da ve böylece dönemin form algısına ışık tutmaktadır (Corbusier, 1923; Kurt 2012; Şekil 6-7).



**Şekil 6-7.** Le Corbusier, Villa Savoye, 1931; United Habitation, 1952

**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/574981/material-masters-le-corbusier-s-love-for-concrete>, 2019



Süreç içerisinde ise özellikle Modern Dönemi en iyi temsil eden isimlerden biri olan; Mies van der Rohe mimarlığı gibi yalın, zarif prizmatik kütlelerin esnek çözümleriyle gündeme gelen Pürist Mimari dildeki bu etkileyici yalınlık, günümüzde yerini oldukça dinamik ve iddialı formlara bırakmaktadır (Şekil 8-9).



**Şekil 8-9.** Farnsworth House, Mies van der Rohe, 1951; Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid, 2012

**Kaynak:** <https://essentialhome.eu/blog/mid-century-modern-icons-farnsworth-house-mies-van-der-rohe/>, <http://www.gashtiar.com/>, 2019

Gelinen noktada kentler de yeniden ele alınmaya başlanmış ve yapılar yeni kentsel sorumlulukları yüklenmiştir. Turizm ekonomisi gereği; marka kent politikaları, güç ve gösteriş rekabetleri, mimari ortamı da yapıya dair pazarlama stratejileri gibi alanlara çekmektedir. Böylece kentler sembolik yapılarıyla anılmakta, ilgi çeken yapılar ciddi bir turizm sirkülasyonu sağlamakta ve bu yapılar büyük reklam metaları haline gelmektedir. Böylece, kentsel yönetimlerin mimari hizmetten beklentileri ve talepleri de süreçle paralel olarak değişmektedir.

Kentsel politikalar, stratejiler, markalaşma süreçleri, popülerite, teknolojik ve ekonomik değişimler bu beklenti ve talepleri etkilerken, tasarımcıları farklı olanı arama keşfine, yani kapitalist bir yarışa itmştir. Gelinen süreçte sanat ve mimarlık ürünleri, iddia barındıran bir heykel hatta bir gösteri sanatı temsiline de bürünebilmektedir. Değişen ortam ve talepler, sanatta olduğu gibi mimarlıkta da tasarımcıları yeni arayışlara itmektedir.

Süreçte teknolojik araçların gelişmesi, yeni deneyim ortamları sağlaması, yenilenen bu taleplere cevap vermeyi hızlandırmış ve tasarımcılara deneysel ortamlar doğurmuştur. Dekonstrüktif süreçte, Einsenman gibi isimlerin forma dair deneysel çalışmalarında olduğu gibi yakın dönemde Greg Lynn (2003) ve Lars Spuybroek (2004, 2008, 2010) gibi isimler de form üzerinden bilinen geometrileri bozarak deneysel çalışmalar yapmaktadır (Şekil 10-11).



**Şekil 10-11.** Blob Wall, Greg Lynn, 2008; The Mountain of Carnisse, NOX, 2008

**Kaynak:** <https://www.nox-art-architecture.com/>, <https://www.iconeye.com/404/item/3382-greg-lynn-s-blob-wall>, 2019

Özellikle son dönemde, Modern Mimarinin temsilinde asal formlar ve köşeli çizgiler gitgide yerini eğriselliğin ön planda olduğu akışkan çizgilere, sıvı formlara ya da devasal büyük boşluklu, oldukça dinamik kütleli düzenlere bırakmaya başlamıştır.

Mimari, barınma kavramından söz edilen zamanlardan bu güne, kendi sürecinde bir değişim geçirmektedir. Bu değişim mimariyi oluşturan sosyal etkenlerin yanısıra teknolojik ilerlemelerle, temsil olarak formu ve dolayısıyla mekanı da oldukça etkilemiştir. Deneysel formlar ve mekanlar sanat ortamında da oldukça popüler hale gelmiştir.

İnterdisipliner pek çok çalışma, yeni keşif alanlarına fırsat sağlamaktadır. Resim, felsefe, heykel, enstelasyonlar, moda ve modern sanatın birçok dalı ile kavramların biçimsel buluşmaları yaşanmaktadır. Bu buluşmalar da farklı

disiplinlerin etkileşimlerine ve yeni kavramların tartışılmasına olanak sağlamaktadır (Şekil 12-13).



**Şekil 12-13.** Foam / Manifold, Kohei Nawa, 2013

**Kaynak:** <http://kohei-nawa.net/works/foam>, <http://kohei-nawa.net/works/manifold>, 2019

21.yy mimari ve sanat ortamına bakıldığında artık yeni mekansal keşifler, mekanın kavramsallaştırılmasına yönelik çalışmalar dikkat çekmektedir. Tasarımcılar, sanatçılar, felsefeciler mekanı keşfedilmeyen soyut boyutlarıyla irdelemek isterken özellikle deneysel bilgilerin önemi artmaktadır. Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, Kohei Nawa, Refik Anadol, Marcos Novak, Tara Donovan gibi birçok felsefeci, sanatçı ve mimarın çalışmalarında beden, form, mekan, malzeme üzerine ilginç söylemler ve de yeni mekansal arayışlar mevcuttur, deneysel form üretimleriyle özne-nesne etkileşimine dikkat çekilmektedir (Şekil 14).

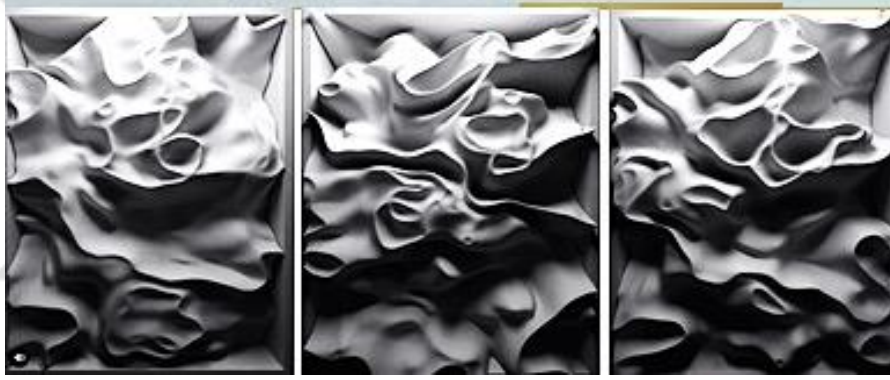


**Şekil 14.** Form Denemeleri, Tara Donovan, 2009

**Kaynak:** <https://www.frameweb.com/news/photo-essay-tara-donovan-exhibition>,  
<https://www.dailyartmagazine.com/untitled-unstructured-unbridled-tara-donovans-installations/>, 2019

Özellikle çeşitli enstelasyonlar da yeni form arayışları dikkati çekmektedir. Bu çalışmalara da benzer kavram havuzundan beslenir hale gelmiş, yakın süreçli birçok sergide, çeşitli malzemelerden, farklı yöntemlerle form denemeleri yapılmıştır. Dijitalleşme sanatın içerisine de girmiş, yeni sunum teknikleriyle kavramsal tabanlı yeni denemeler yapılmıştır (Şekil 15).

Birçok çalışma, formun ardındaki felsefi ve kavramsal süreçleri ön plana çıkaran yeni denemeler yaparak yeni arayışlara ışık tutmaktadır. Mimarlık ortamı da formun bu süreçte ne denli büyük bir değişime uğradığını son dönemdeki temsilinin değişimiyle yansıtmaktadır. Birbirinden beslenen alanlar sayesinde mimaride yeni bakış açıları, yeni kavramlar ve yeniden okumalar da önem kazanmıştır.

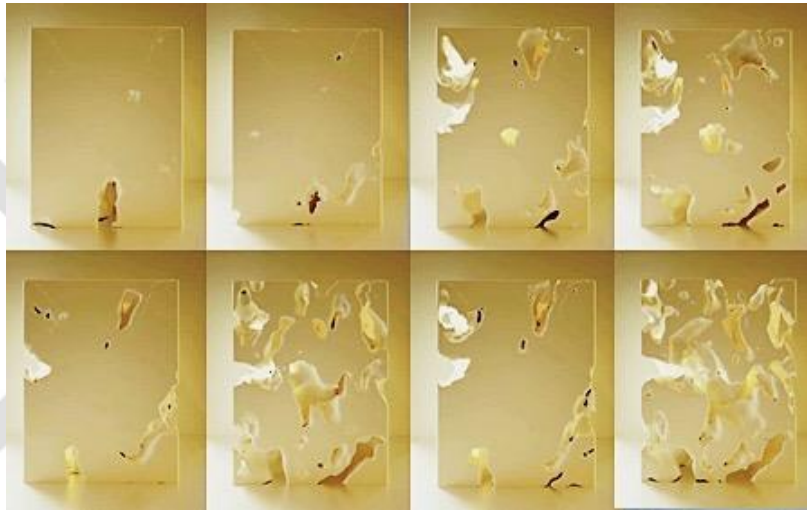


**Şekil 15.** Melting Memories, Refik Anadol, 2018

**Kaynak:** <http://refikanadol.com/>, 2017

Refik Anadol “*Melting Memories*” yani “*Eriyen Hatıralar*” adlı projesinde; insan beyninde anılara erişim esnasında ortaya çıkan dalgaları, çeşitli sensörler yardımıyla verilere aktararak, bu verilerden elde edilen grafiklerin dijital formlara dönüştüğü disiplinlerarası bir çalışmaya imza atmıştır. Veri tabloları, artırılmış veri heykelleri ve ışık projeksiyonlarından oluşan sergide hareketli dijital görseller, zaman içerisinde başlayan ve birbiri içerisinde akıp giden sıvı formlar dijital ekranlarda sunulmaktadır (Anadol, 2017; Şekil 15-16).

Çalışmalarını; mekana özel kamusal sanat ve parametrik heykeller ifadeleriyle tanımlayan Anadolu, kendi sitesinde yaptığı anlatımla sanatını ifade ederken birçok kavrama da mercek tutmaktadır; dönüşüm, çağdaş kültür, yeni estetik, dinamik mekan algısı, göçebe özne tepkisi ve etkileşimleri, alışılmadık mekansal yönelimler, mekansal değişimler, mekanın kavramsallaştırılması, formun inşaası gibi kavramların altını çizerken mimarlığın değişen bu kavramları nasıl kucakladığı sorusunu da sormaktadır. Sanatçının pek çok çalışmasının kavramsal alt yapısının dijital formlardan oluştuğu anlaşılmaktadır (Anadol, 2017).



**Şekil 16.** Melting Memories, Refik Anadol, 2017

**Kaynak:** <http://refikanadol.com/>, 2017

Tüm bunlarla birlikte formun devinimi hızla devam etmekte, kavramsal çalışmalar mimariye de gündem oluşturmaktadır. Birçok enstelasyon ve modern sanat ürününe konu olan kavramsal bakış, mimarının de popüler gündemi haline gelmiştir. Dijital araçlarla kavramsal metinler birleşerek etkileyici ürünler ortaya çıkmıştır.

Gelinen süreçte görülmedi ki, gerek sanat, gerekse mimarlık ortamı ciddi bir değişim rüzgarı yaşamaktadır. Yeni arayışlar ve teknolojiler, taleplerle birleşerek temsil sürecini ciddi anlamda etkilemiştir. Mimari ürün de bir sanat ürünü gibi, yapısal görevlerinin yanı sıra kentsel heykeller olma yolunda ilerlemektedir.



Temsil, tüm bu disiplinlerarası etkileşimlerin merkez noktasında olup, mekan-form devinimi bağlamında önemli bir değişim geçirmektedir. Kavramlar ise bu devinimi en iyi anlatan soyut ifadelerdir. Kavramlar ve kavramsal bağlamdaki araştırmalar güncel sanat ve mimarlık ortamının popüler tartışma konuları haline gelmiştir. Bu sayede disiplinlerarası sınırlar kaybolmaya başlamış, her disiplin başka alanlarla ortak bilgi ve deneyim havuzundan beslenir olmuştur.

20.yy sonrası mimari formun temsil süreci izlendiğinde, bu formal değişimin birçok tetikleyicisi olduğu gözlemlenmektedir. Aynı zamanda dijital teknolojinin yeni olanaklar sunmasıyla, deneysel çalışan mimarların yeni fikirlerinden tasarım ortamı hızla etkinleşmiştir. Hatta bazı mimarlık okulları yeni tasarım ortamlarına uyum sağlayan stüdyo çalışmaları da yapmaktadır (UPC/BarcelonaTech., 2019) .

Dekonstrüktivizm'in de öncülerinden olan Zaha Hadid'in ortağı Patrik Schumacher; Parametrik Manifesto adıyla yayınladığı manifestosunda, Parametrisim'in Modernizm'den sonraki yeni, büyük bir stil olduğunu, bununla birlikte Postmodern ve Dekonstrüktif sürecin bu yeni stile bir geçiş dönemi hazırladığını öne sürmektedir (Schumacher, 2008; 2018).

Parametrik Manifesto'da Schumacher; dijital araç ve gereçlerin tasarım ortamını nasıl değiştirdiğini, adeta üretimde tasarımcıya ortak olduğunu öne sürmektedir (Schumacher, 2008). Bununla birlikte Modernist Sürecin didaktik mekan algısı yerine, Parametrik sürecin mekanları farklılaştırdığını, adeta sarmal girdaplar, laminal akışlar halinde dalgalandığı sıvı dolu hacimlerin oluştuğunu dile getirmektedir (Schumacher, 2008; 2019).

Aynı zamanda yeni sürecin; asal geometrilere sahip net formlardan oluşmadığını ve sınırsız olduğunu söylerken çağdaş mimarinin, çağdaş toplumun yeni dinamizmini, karmaşıklığını örgütlemek gibi bir görevi olduğunu da öne sürmektedir. Yine Patrik Schumacher, Parametrik Manifesto'da, iç mekan olgusunun da dinamik, akışkan küme oluşumları şeklinde ele alındığını, bazen bir yüzey ve sıvı

kütleler halinde yaratıldığını söyler, yeni kavramsal çerçevelerin altını çizer (2008; 2018).

Modernizmin didaktik felsefesinden sonra gelinen süreçte, temsildeki değişim önemlidir. Özellikle son dönem mimari ürünleri incelendiğinde, tasarımcı söylemlerinin felsefi ve kavramsal bakış açıları da oldukça dikkat çekmektedir. Birçok mimari ürün çeşitli felsefilere ve kavram havuzlarından beslenerek yaratılmaktadır. Mimarın kavramlarını okumak ya da mimariyi kavramlarla yaratmak, güncel mimari tasarım ortamının en önemli iletişim aracı haline gelmiştir. Form adeta kavramla bütünleşik halde kendini ifade etmekte ve varılmaktadır.

Bu çalışma 20.yy sonrası mimari tasarım ortamında süregelen değişim rüzgarının, temsil boyutunu irdelemektedir. Gerek sanat, gerekse mimari ortamda varolan yeni form denemelerine bakıldığında, tasarımcıların kavramsal bakış açıları dikkati çekmektedir. Değişen form algısı, gerek görsel, gerekse kavramsal açıdan yorumlanmaktadır. Çalışma, güncel mimari ortamda form oluşumunu etkileyen kavramları ve söylemleri, mimarlık ürünü üzerinden bir üst okuma ile yorumlamayı hedeflemektedir. Mimarlığı bir dil, mimari ürünü ise bir söylem olarak kabul etmekte ve bu söylemin mesajı olan kavramları örneklerle tartışmayı amaçlamaktadır.

### **Problemin Belirlenmesi**

*“Mimari tasarımın kök kavramları değişiyor.”*

*Oxman, 2006*

Oxman “...kök kavramlar değişiyor...” diyerek mimari tasarım ortamındaki hızlı devinimi vurgularken, Deleuze ve Guattari gibi felsefecilere de dikkat çekmektedir (Oxman, 2006). Gelinen süreçte mimari temsilin değiştiği net olarak gözlemlenmektedir. Bu değişim ortamını tetikleyen parametreler bir yana, yeni

temsilin bize verdiği mesajların önemi de büyüktür. Özellikle dijital dönem mimarlığına dair söylemlerin pek çoğunda, tasarımcıların ve mimarların çeşitli kavramlardan yola çıktıkları da görülmekte ve temsil genellikle kavramsal bir bakışla yorumlanmaktadır (Schumacher, 2010; 2018).

Forma dair geçmişten bugüne pek çok tanımlama, formu etkenleriyle birlikte nitelemiştir. Onat formun salt biçimden oluşmadığını şu şekilde özetlemiştir: “Form kavramı, mimarlık ürününün fiziksel ve toplumsal çevresiyle ilişkilerini belirleyen, işlevsel, mekansal, tinsel, simgesel, anlamsal vb. yüklerle dolu olduğu bir olgudur.” (Onat, 1995).

Platon, temel geometrik biçimleri kolay tanımlanabilen biçimler olarak gösterirken, formların da çeşitli yollarla bu biçimlerden türetildiğini anlatmıştır (Ching, 2004). Form-Mekan tasvirlerine bir başka bakış ise şu şekildedir: “Form bir anlamda mekânın kabuğudur, mekân ise formun içerisine yarar katılmış biçimdir. Aralarında kimi zaman birinin diğerinin önüne geçmesiyle sonuçlanan bir ilişki mevcuttur.” (Şamlıoğlu, 2010, sf 15). Yani sosyolojik ve mekânsal gereksinimlerin değişmesiyle, kabuk da değişim göstermektedir.

“Architecture Composition” adlı çalışmasında ise *Krier*, mekan ve form arasındaki ilişkilere değinirken, formun geometrisinin esasında doğa yasalarını benimseyerek oluştuğunu vurgulamaktadır. Formun geleneksel tekniklerle oluşan strüktürel etkisinin, ilerleyen tekniklerle kırıldığını dile getirmektedir (Krier, 1988). Tüm bu tasvirlerde mimari formun biçimsel anlamda, etken bileşenlerinden bahsedilmektedir. Form kimi zaman saf geometrik formlardan oluşmuş, kimi zaman mekansal boyutuyla şekillenmiş, bazen doğadan, bazense yeni üretim teknolojilerinin opsiyonlarından türeyerek oluşturulabilmiştir. Formun tasarım sürecini etkileyen bunun gibi pek çok etken bulunmakta, mimari temsil dönemler içerisinde değişkenlik göstermektedir.

Popüler form algısı zamanla değişirken, geline nokta da mimari form, Modernizm’de olduğu gibi bilinen öncü yükümlülüğü işlevselliğin çok daha ötesinde



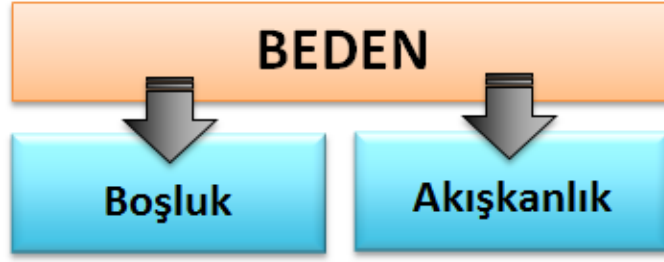
beklentilerle karşı kaşıya kalmıştır. Mimari form, yüklendiği tüm işlevsel ve görsel gerekçelerin yanı sıra, bir düşünce aracı, bir fikir ya da mesaj iletkeni olarak karşımızdadır.

Gelinen noktada, Deleuze'un; "Beden figürdür daha doğrusu figürün maddesidir." tasviri önemlidir. Mimari formun güncel anlamlarına ışık tutmaktadır (Deleuze, 2009). Formun beden olduğu yapıda, ruh ise anlamdır. Yeni temsilde formun anlamsal boyutu iddialı biçimsel vurgusu kadar etkindir. Bu anlam çözümlemesini yaparken en önemli araç ise göstergebilimsel açıdan anlamlandırma ile kavramsal bir çerçeve olmaktadır.

Çalışma mimari formun, güncel mimari literatürde yer alan yakın dönemli örneklerine dikkat çekerken, mimari formu belli ana kavramlarla biçimsel ve düşünsel olarak yorumlamaktadır. Formun biçimsel-işlevsel ve de anlamsal boyutuyla geçirdiği değişim sürecinde beslendiği bilgi havuzunu irdelerken, bu havuzdan süzülen kavramları yorumlamak istemektedir. Bu çalışma; temsili zamanla değişen mimari formun evrimine dair bir üst okumadır. Bu tezin özel alanı ise; form üzerine bir söylemsel çalışma olmasıdır. Formun işlevden bağımsız ele alınabileceği, modern dönem sonrasında güçlü bir söylemidir.

21.yy başlangıç alınarak gelinen zaman dilimi içerisinde, yapılan araştırmalar (Parametrisizm, Form, Dijital Süreç, Kavramsal Felsefe, Hareket-İmge, Organsız Beden, İçkinlik-Aşkınlık Düzlemi, Beden, Montaj, Transformasyon, Duyumsama, Algı ve Fenomenoloji vb.) okumalar, literatur taramaları, interdisipliner izlenimler, deneyimler sonucu mimari form, biçimsel olarak üç ana kavram başlığı ile ilintili olarak irdelenmiştir. Araştırmalar ve okumalar süresince, bu ana kavramlar formun biçimsel değişim sürecinde en çok karşılaşılan üç kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar:

- *Beden,*
- *Boşluk,*
- *Akışkanlık* olarak öne çıkmış ve çeşitli örnekler üzerinden irdelenmiştir (Şekil 17).



**Şekil 17.** Beden; Boşluk ve Akışkanlık İlişkisi

Çalışmada strüktürel çözümleme olarak; “*Beden*” kavramıyla formun ta kendisini betimlenirken, “*Boşluk*” ve “*Akışkanlık*” kavramlarıyla da, “*Beden*”in fazları betimlenmektedir. Bir metafor olarak düşünülen bu fazlar, tıpkı maddesel değişimin; katı, sıvı, gaz hale geçisi gibidir. Boşluk; katı hali, Akışkanlık; sıvı hali, tüm bunlar için bir üst okuma olan kavramsal analizler ise bir nevi gaz hali temsil etmektedir.

#### **Araştırma Yaklaşımı ve Yöntem**

*“Göstergebilimcilere göre mimarlık okunabilir bir metindir ...”*

*Hays, 2015*

Çalışma; mimarinin son dönemlerinde etkin olan ve kabuk değiştiren temsilini kavramlar yoluyla formu tartışmak istemektedir. Araştırmanın hedef aldığı süreç olarak, mimaride erken dönemleri kapsamayıp, ağırlıklı şekilde; *Postmodern*, *Dekonstrüktivist* ve *Parametrik* dönemlere konu olmuş bazı kavramlar ve 21.yy’dan günümüze literatürde yer almış örnekler üzerinden formu tartışmaktadır. Konularla ilgili kaynaklar ve literatür taranmış, dönemler içerisinde vurgulanan bağlantılı kavramlar toplanmıştır. Buna ek olarak; dönemler içerisinde dikkat çeken bazı örnekler bir üst okuma şeklinde, kavramsal olarak yorumlanmıştır.

Günümüzde görsel temalar ve soyut nesnelere üzerinden verilen mesaj trafiği artmış, gösterge analizleri ve dolayısıyla kavramsal bakış gitgide önem kazanmıştır. Mimari temsildeki değişimle birlikte formun da önemli bir gösterge olması ve verdiği mesajları okuyabilmek, güncel mimariyi ve mimarları anlamak açısından kavramsal okumalar sıkça başvurulan bir araç olmaktadır. Çalışma; mimarlık okumalarına dair bir yöntem olarak göstergebilim üzerinden örnekleri analiz ederek, kavramsal bir filtreyle değerlendirmiştir. Tam da bu bağlamda mimarlık ve göstergebilim kesiti üzerine Gür şöyle der:

*“Mimarlık bir gösterge dilidir. Mimariyi anlamak da onu dillendirmekten geçer. Mimarlık da tıpkı konuşulan diller gibi tarihsel ve olgusaldır. Gereksinmeden doğar, yapılarak, edilerek, yoğrularak, değer kazanarak var olur. Mimari dil geçmişten gelen kodları içeren biçimsel bir taslaksa mimari söz toplumsal bir olgudur, ikincil gösterenler dizgesiyle yan anlamlar taşır.”* (Gür, 1996, sf 18).

Her mimari temsil okunmaya sunulmuş bir eserdir. Tasarımcısının iletmek istediği mesajları görsel kullanıcıya bilişsel yolla iletir. Bu mesajlar alıcısı tarafından bellekte belli tümcelere ya da kelimelere yoğunlaşır. Kavramsal anlatım, bu yoğunlaşmanın bellekte ürettiği kodlardır. Göstergeler ise zihnimizde bir kavramı, durumu, eylemi ya da varlığı temsil eden durumlardır (Demir, 2009).

Forma dair her ne varsa; çizgi, geometri, ışık, renk, malzeme, boşluk, doluluk, kütsel hacim, yer ...vb. birçok özellik formun karakterini belirleyen öğelerdir. Bu görsel öğeler, algısal olarak formu okuyup, anlamlandırılmayı sağlarlar. Göstergebilimsel yaklaşım ise biçimsel okumaların anlamlandırılmasında ve kavramsal çözümlemede, semiyolojik bir yöntem olarak kullanılmaktadır ve bu yüzden görsel iletişimin ayrılmaz bir aracıdır.

20. yüzyılda ortaya çıkan bir bilim dalı olarak ‘Göstergebilim / Semiyoloji’ ye ilk ismini veren; İngiliz filozof John Locke’tur ve ‘gösterge’ kavramı farklı adlandırmalarla eski çağlardan beri kullanılmış olup göstergeler bilginin vazgeçilmez gereçleridir (Erkman, 2005).

Göstergebilim, yani diğer adıyla Semioloji, eski Yunanca’da semeion (gösterge) ve logia (söz, kuram) kelimelerinden türemiş ve Hipokrat tarafından”kanıt, belirti, semptom” anlamında da kullanılmıştır (Ünal, 2016).

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, göstergelerin nesnelere ilişkilerinden öte diğer göstergelerle ilişkilerine önem vermiştir. Ona göre gösterge; “kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı kavramlardan oluşmaktadır” yani gösterge anlamı olan fiziksel bir nesnedir (Aydoğdu, 2019; Şekil 18).



**Şekil 18.** Saussure'nin Modelinden Yola Çıkarak Gösterge-Kavram İlişkisi

**Kaynak:** <https://afyonluoglu.wordpress.com/2011/04/30/iletisim-anlam-ve-gostergeler/>, 2019

Mimari ürünler de birer gösterge olmaları sebebiyle, alıcısına ilettikleri birçok mesaj vardır. Bu mesajların anlamlandırılmasında kavramlar da önemli bir dil temsili oluşturmaktadır. Kavramlar, toplumdan topluma, kültürden kültüre, dilden dile ve hatta zaman içerisinde de değişim göstermektedir. Bu sebeple yorumlama biçimleri de öznellik gösterebilir.

Kimi zaman bu kavramlar, tasarımcıları tarafından sonuç ürüne bilinçli atfedilen bir kimlik oluşturup, bir mesaj kaygısı yüklendiği gibi, kimi zaman bir tasarlama yöntemi olarak kullanılmakta, hatta kimi zaman ise görsel kullanıcılarında bıraktığı izler doğrultusunda oluşan nosyonlar şeklinde varolmaktadır.

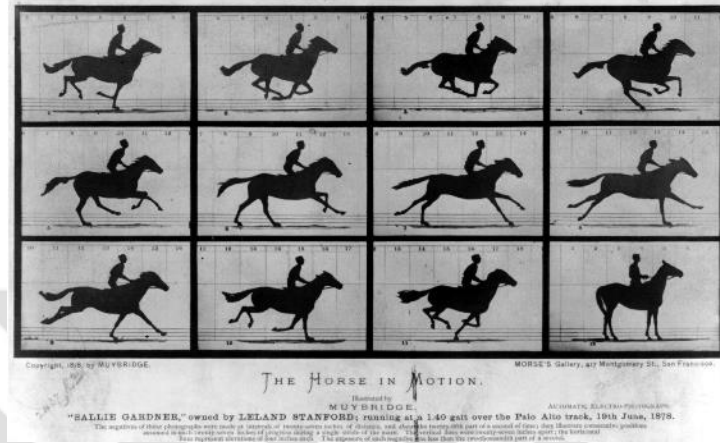
Çalışma; 20. yüzyıl sonrası mimarlık ortamına konu olan kavram havuzuna göstergebilimsel bir yöntemle mercek tutup, bu kavramları görsel metinlerle irdelemek istemekte ve böylece tartışılabilir hale getirmek istemektedir.

Görsel metinlerden kasıt, her yapı formunun görsel açıdan okunmaya değer bir edebi metin olmasından gelir. Bugün ki mimari ortamda varolan, tartışılan ve yeniden anlamlandırılan kavramlarla mimari formun yorumlanması bu çalışmanın hedefidir. Varolan kavramlara ve tasarımlarıyla dikkat çeken son dönem mimarilerine ışık tutmak ve bunları farklı parametrelerle irdelemek istemektedir. Böylece günümüz mimarisinin geldiği noktada, mimarinin etkilenim-etkileşim boyutu daha net görülebilir.

Göstergebilimsel bir teknik olarak Sinematografi'den yararlanmak (Şekil 19), imajların arkasındaki normları anlamlandırmak üzere bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Sinema, sinematografik yöntemleri kullanarak simgesel, felsefi ve kültürel mesajlar ileten yan anlamlar üretmektedir (Metz, 2012; Özdemir, 2014). İmajlar ve mesajlar üzerine kurulu sinematografi, algılara hitap etmektedir. Deleuze felsefe ve sinema arasında bir bağ kurmakta, her ikisinin de kavram, düşünce yaratma çabalarını vurgulamaktadır.

Yetişkin bu bağlamda, “Sinematografik düşünebilme, bir yandan verili unsurlarla birlikte hareket ederken aynı anda bu verili unsurların nasıl da aşılabileceğine odaklanmaktadır. Bu yönüyle sinematografik düşünebilme, kendisini süreçler içinde sürekli olarak yeniden inşa eden, yeniden üreten bir zihniyeti sergilemektedir.” demektedir (2011, sf 123). Bu noktada ‘Deleuze’un hareket-imge kavramı sadece sinemada mı vardır?’ sorusu akla gelmektedir (2014a). Mimarının bugün geldiği nokta düşünülürse, temsilin geçmiş dönemlere kıyasla biçimsel olarak nasıl hareket kazandığı izlenmektedir. Tam da bu noktada hareketin okunması açısından ‘kareleme’ ya da ‘eş zamanlı parçalama’ düşünülebilir. Deleuze sinemayı, hareketi herhangi bir anın eşit aralıklarla ve devamlılık izlenimi yaratmak üzere yeniden üreten sistemdir diye anlatmaktadır (Deleuze, 2014a; Yetişkin, 2011).

Sinematografik kurguda parça bütün ilişkisi temeldir. Yani ard arda gelen karelerle hareketin resmi çizilmektedir. “...antik çağlarda hareket, bir formun diğerine düzenlenmiş geçiştir, yani pozların ve ayrıcalıklı anların düzenidir...” (Şekil 19; Deleuze, 2014a, sf4).



**Şekil 19.** Sinematografi; Eadweard Muybridge, ‘Transverse Gallop’, 1887

**Kaynak:** Freidberg, 2006; Öztürk, 2014

Sinematografinin gelişimiyle de bu alanda birçok interdisipliner yaklaşımlardan bahsedilmektedir. Mimari alanda Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi gibi isimler mimari anlamda sinema-mimarlık üzerinden ilişkiler kurmuşlar, özellikle Rem Koolhaas her iki disiplininde ‘*olay örgüsü, dizi bölümü ve montaja*’ sahip olduğunu söylemiştir (Yeğin, 2019). Örneğin bir çalışmada, Sinematografik bakışla kentsel ölçekte bir kurgu üzerine kent kavramı ele alınmıştır (Demiştas, E., Aldemir, A., Akyaman, S., 2019). Çalışma parça-bütün ilişkisine dayalı olarak gelişmiş, kuramsal anlamda da sinema-kent ve mimarlık bağlamında bir denemedir (Şekil, 20). Yaratıcılık bağlamında tekil düşünce örgüsündense, çoklu düşünce biçimleri daha çok olasılık ve veri ortaya çıkarabilir. Birkaç kuram, kavram ya da teknikten alıntıyla oluşan ara kesitler yeni yöntemsel denemelere fırsat sunabilir.

Göstergebilimsel okumalar için bir yöntem önerisi olarak gösterilebilecek “Sinematografik Yaklaşım Modeli” (Şekil 21) form temsilinin süreç içerisindeki

değişimini okumamıza yardımcı olabilecek bir araçtır. Bu yöntemle form temsili görsel öğeler üzerinden, pratik bir şekilde parça-bütün ilişkisiyle okunarak, kavram süzmeleri yapılabilmektedir (Şekil 21). Bu çalışma kapsamında irdeleme yöntemi olarak sinematografik yaklaşım yöntemi benimsenmiştir.



**Şekil 20.** Mimarlıkta Sinematografik Yaklaşım Denemeleri

**Kaynak:** Demiştas, Aldemir, Akyaman, Yapı Dergisi, Sinematografik Makine, <https://yapidergisi.com/sinematografik-makine-kent/>, 2019

Sinema sanatının kullandığı, bir imge tasarlama aracı olarak “Sinematografi” aslında hareketin yazılımını sağlayan bir araçtır ve hareketli görüntülerle imgeler yaratmaktadır (Çekiç, 2006; Kuzubaşoğlu, 2014). Tıpkı fotoğraf gibi çoğaltılabilir bir nitelik taşıırken, gerçeklikten elde ettiği yanılsamalar üzerine kurgulanmaktadır ve insanın dünya karşısındaki görsel algılmasının bir nevi yeniden sunumudur (Çınar, 2008).

## GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMALAR

*Görsel tüm imgelere dair okumalar yapmak için bir araçtır...*

## SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIM

*Göstergebilimsel okumalar içerisinde, formu daha iyi okuyabilmek için bir yöntem önerisidir...*

## KAVRAMLAR

*Sinematografik Yaklaşımla, temsil üzerinden okunan imgesel öğelerdir...*

**Şekil 21.** Sinematografik Yaklaşım Modeline Gidiş

## Sinematografik Yaklaşım Modeli

Gözlem yapmak, az sayıdaki şeyi sistematik olarak görmek, temsilin karmaşık olan zenginliğini çözümleyebilmek ve herkesin anlayacağı bir ad alacak olanı görebilmek, birlikleri tanımlayabilmek için onları “göze göründükleri halleriyle” çözümlemenin gerektiğini söylemektedir (Tounefort, 1719, çev: 1956; Foucault, 2017).

Çözümleyebilmenin temel aracı olan analizler, algıların doğruluğu ve tutarlılığı açısından önemlidir. Analiz yapmak, bir ögeyi, nesneyi ya da maddeyi parçalamak, onun içindeki özü görebilmektir. Örneğin çekirdekli bir meyvenin çekirdeğini dışarıdan değil ancak onu parçalayabildiğimizde farkedebiliriz ya da bir atomun en küçük parçalarına onu parçaladığımızda ulaşırız. O halde analiz etmek yani parçalamak, doğru bilgiye ulaşabilmek açısından en önemli araçtır. Her madde temelde parçacıklardan oluşmaktadır. Maddenin özü ile ancak onu parçalayabildiğimizde karşılaşırız.

Maddeye dair anlamsal boyutuna ulaşmakta için de analizler gereklidir. Sonuçta biçimsellikler, anlamsallıklardan doğmaktadır. Dünyamız, farklı duyu evrenleri için birçok olanak sağlamaktadır ve Pythagoras’ın keşiflerince sayılar, fiziksel dünyanın özellikleri ve bizim uyum anlayışımız arasında ciddi bir bağlantı görülmektedir (Wilzec, 2017). Bu doğrudan bağlantı, analiz-imge-anlam için de geçerlidir. Newton bir bilme aracı olarak analiz ile ilgili olarak şöyle demektedir:

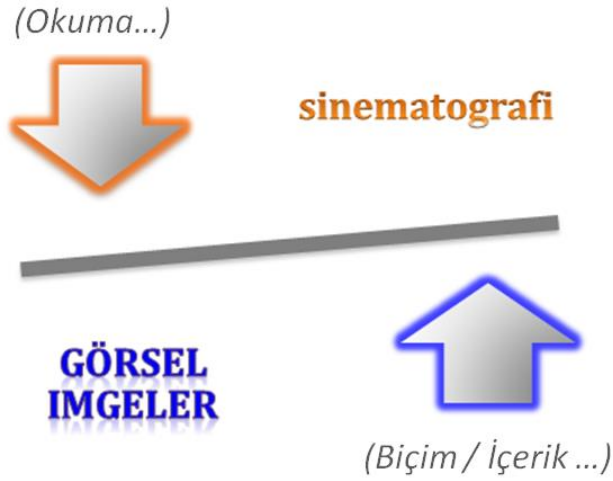
*“... Analiz yöntemiyle bileşenlerden öğelere, hareketlerden onları oluşturan kuvvetlere, genel olarak sonuçlardan onları oluşturan nedenlerine, belirli nedenlerden daha genel olanlarına gidebiliriz ...”* (Wilzec, 2017, sf6). Bir durumu yapı taşlarına indirgeyerek düşünmek, onu bilebilmenin, onun görünmeyen durumunu keşfedebilmenin en doğru yoludur. Bir imgeyi anlayabilmek adına seçilecek analiz yöntemleri değişkenlik gösterebilmekle birlikte, temelde parçalama bilinen en etkili analiz yöntemlerindedir.



Gestalt Psikolojisi, bütün-parça ilişkisi üzerine; algılanabilir bütünün, parçalarının sonucu ve hatta bunu da aşarak parçalarının toplamı ve bununla birlikte parçalarının konumuna, sayısına ve içsel özelliklerine bağımlı olduğunu söylemektedir (Venturi, 2005). Aristoteles ise, ikinin bir artı bir olarak iki parçadan oluştuğunu fakat iki sayının değerinin aynı olmayacağını, bunların müstakil varlıklar değil, kesitler ve bölmeler olduğunu söylemektedir (Aristoteles, 2018). Ayrıca, birden ikiye varılmakla bir tür hareket doğurabilir. “Öyleyse ilkin birimlerin eklenebilir olup olmadıklarını, eğer eklenebilir değil iseler, birbirinden ayırdığımız hangi seçenek gibi olduklarını incelemeli.” demekte ve parça-bütün analizlerinin önemini vurgulamaktadır (Aristoteles, 2018, sf 419). Bir parça-bütün ilişkisi olan ve parçalardan bütüne giderek hareketi oluşturan sinematografi kendi oluş biçimiyle de parçalıdır. Her parça kendi özünü taşımakta ve birleşerek bütünü oluşturmaktadır. Her parçanın kendi özelliği aynı zamanda bütüne aittir. Bu özellikler konumlanma sırasıyla bir hareketi oluşturmaktadır. Buradan yola çıkılarak anlaşılmaktadır ki, biri yani bütünü oluşturan her parçanın özü ve konumu, bütün için önem arz etmektedir. O halde nesneye ya da imgeye dair parçaları görebilmek için onu oluşturan enstantanelerden faydalanılabilir ve bu onu çözümlmek adına bir analiz yöntemi olarak da kullanılabilir.

Sinematografinin ontolojik yapısını anlamak için onu estetik algıyla değerlendirmek gerekmektedir. Sinematografinin yarattığı filmsel imgeler; görsel, kavramsal, sosyolojik, psikolojik, ekonomik, vb. analizlere tabi tutularak analiz edilebilmektedir (Çınar, 2008). Sinemadaki her görüntü, filmsel imgenin taşıyıcısı olarak bir göstergedir ve sinematografide biçim ile içerik en önemli ontolojik öğelerdendir (Çınar, 2008).

Sinematografik algı ise kavramsal analizler açısından önemlidir. Filozofların kavramlarla düşünce üretmesi gibi, yönetmenler de hareket-ime ve zaman-imgeler yoluyla görüntüler yani düşünceler üretmektedir (Yıldırım, 2019). Deleuze, hareket-imgeleri üç bölüme ayırmaktadır: algılanım-imgeler, duygulanım-imgeler, eylem-imgeler (Deleuze, 2014a).



**Şekil 22.** Sinematografi-Görsel İmge İlişkisi

Duygulanım, belirsizlik merkezi içindeki bir ifade hareketiyken, alımlanan hareket ile icra edilen hareket arasındaki ilişkiyi kurmaktadır, (Deleuze, 2014a; Yıldırım, 2019). Algılanım ise başlangıç hali ile geçilecek harekete doğru yönelinen hal aralığındaki durumdadır (Deleuze, 2014a). Buradan hareketle sinematografik bakış, bize hareketi okumamız açısından önemli bir araç olmaktadır. Farklı anlardaki durumların birleşimi hareketi, yani eylemi oluşturur. Sinematografik anlatıyı oluşturmak, hangi durumda olursa olsun bir anlatım biçimidir (Yıldırım, 2019).

Kavramlarla çalışan felsefeye karşı sinema hareket-imge ile çalışmaktadır ve aslında her ikisi de bir dışavurum olmakla birlikte sadece yapısal araçlar farklıdır (Deleuze, 2014a). Kavramsal analizler açısından sinematografik bakışın algılarımızı yönlendirdiği de gözlenmektedir.

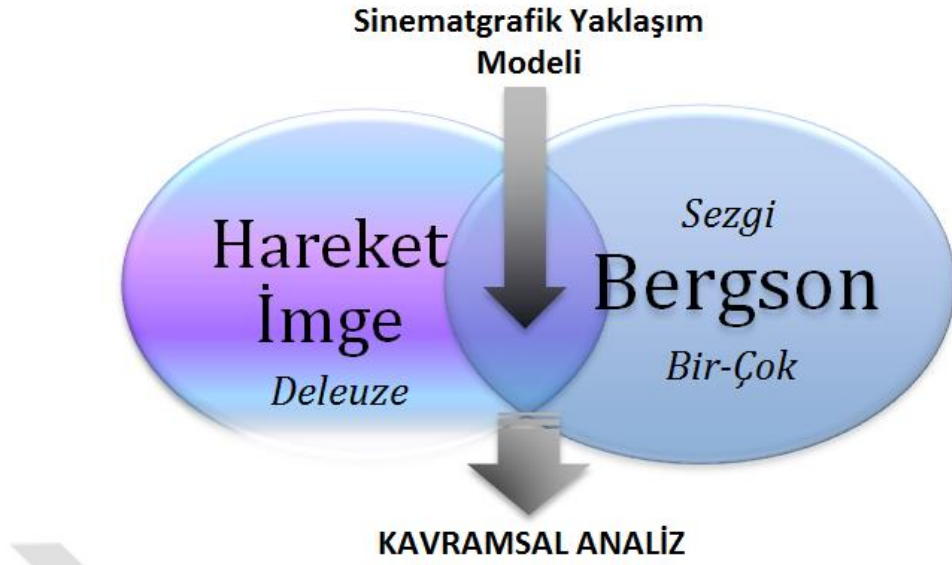
“Hareket-İmge” adlı kitabında sinematografi ve kavramları tartışan Deleuze, esasında sinematografik düşünebilmenein yani Sinematografik Yaklaşım’ın nasıl olabileceğini de derinlemesine irdemiştir. Deleuze “Hareket-İmge” de şöyle demektedir:

“... enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralığın ‘filmi’ oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (peliküli delenler Edison ve Dickson’dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumiere’in turnakları)... İşte bu anlamda sinema, hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir.” (2014a, sf15)

Deleuze, “Bergsonculuk”ta, bölünenin ve bölmelerin, sayının ve birimin karşılıklı uygunluğu olduğundan bahsetmektedir (2014b). “Uzay söz konusu olduğu sürece, bölmeyi istediğimiz kadar ileri götürebiliriz; bu yolla bölünen şeyin doğası değiştirilmiş olmaz...” demektedir (Bergson, 1896; Deleuze, 2014a). Tam da bu bağlam da, *Sinematografik Yaklaşım Modeli*’nin, Bergson’un bu parça-bütün ilişkisi yorumuna dayalı olduğunu görülmektedir.

Süreleri temsil eden parçalar, bütünde oluşan hareket ile bir imge yaratmaktadır. İmgeler ise birer zihin haritası şeklinde kodlanmaktadır. Bergson kavramlarıyla sinema üzerine çalışan Deleuze, süre felsefesinin sinemayı anlamak için önemli olduğunu vurgulamaktadır (Çınar, 2008). Bunu diğer görsel sanatları anlamak adına kullanmak da mümkündür.

Bergson, parçalara bölerek bütünü anlamaya çalışan bilimin akla dayanan bilinç anlayışındansa, kendiliğinden oluşan ve sezgiye dayanan bir bilinç anlayışından bahsetmektedir (Yetişkin, 2011). Deleuze, Bergson’un kavramlarını yeni bir terminolojiyle geliştirirken, varlığın süre, sürenin ise fark doğurduğunu anlatmaktadır (Deleuze, 2014b). O halde Sinematografik Yaklaşım Modeli’nin, Deleuze ve Bergson arakesitinde bir analiz modeli olması da mümkündür. Deleuze, enstantanelerin eşit aralıklı olmasından bahsetmekte ve hareketi algılamamızdaki sürekliliğin bu karelerin ard arda olan değişiminden kaynaklı olduğunu anlatmak istemektedir. O halde bu mimari forma yani bütüne dair bir yaklaşım metodu da olarak da kullanılabilir (Şekil 23).

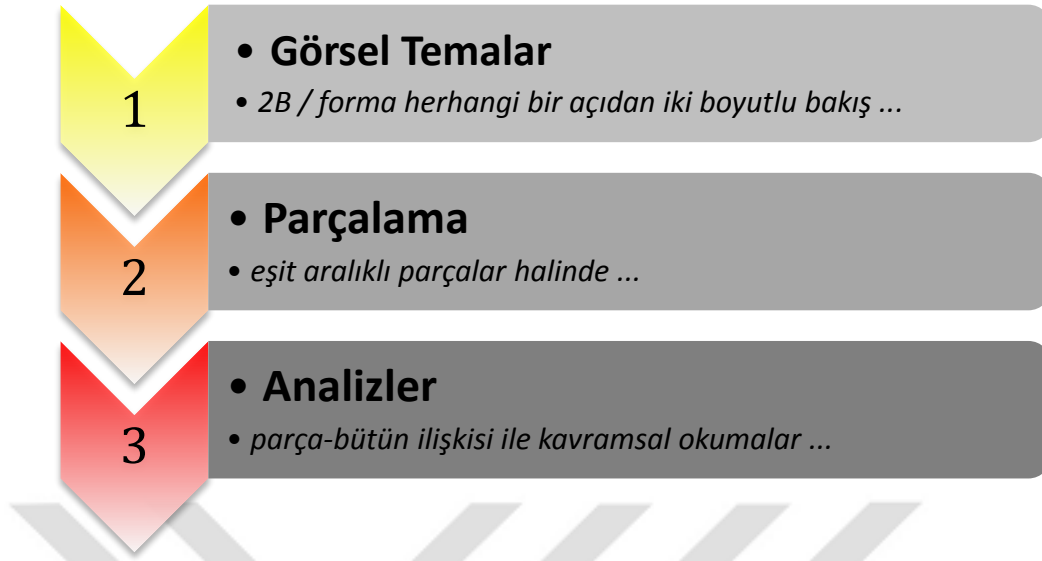


**Şekil 23.** Sinematografik Yaklaşım Modeli Referans Noktaları

Bütünü de eşit aralıklı enstantaneler halinde görmek, onu analiz boyutunda okumak açısından bir araç olabilir. Sonuçta bir film, onu oluşturan karelerin ard arda sıralanmasıyla oluşan hareketli bir kesit ise öz bu ard arda gelen karelerde saklıdır. Buradan hareketle, her yapı bir film olarak düşünülürse, yapı formu da enstantanelerin ard arda gelen kompozisyonuyla oluşan bir film şerididir. Öyleyse bu olanak kavramsal okuma yapılacak olan yapılara dair, özü sorgulamak açısından bir görsel analiz okuması olarak değerlendirilebilir. Sinematografik Yaklaşım Modeline göre analiz adımları şu şekilde olabilir:

1. adım: İki boyutlu görsel temalar üzerinden okuma yapılması,
2. adım: Görsel temaların eş karelerce parçalanması,
3. adım: Gerek parça-bütün ilişkisine dair, gerekse kıyaslı olabilecek kavramsal okumalar yapılması. Bu imkan aşağıda sunulan sinematografik yaklaşım modelinde görsel olarak açıklanmaktadır (Şekil 24).

Şekil 24' te Sinematografik Yaklaşım Modeli'ne dair adımlar belirtilmektedir.



Şekil 24. Sinematografik Yaklaşım Modeli ile Formun Kavramsal Analizi

Bu anlamda yöntemsel bir araç olarak Sinematografik Yaklaşım, biçimler ve form üzerinden de okuma yapılabilecek bir araçtır. Örneğin; ana ait bir görüntüyü eş dilimlerde farklı anlara bölümlendirdiğimizde, her bir karenin biçimsel anlamda birbirine eş/farklı oluşu, analizi yapılan görsel imgenin hakkında bilgiler vermektedir. Bu bilgiler aslında çizgisel vurgunun algısal yorumuyla paraleldir.

Modern Mimarinin net ve yalın temsillerinden biri olan Glass House (Şekil 25) sinematografik bir algıyla, eş dilimlere ayrıldığında biçimsel olarak formun her anda aynı kareyi izlettiğini görmekteyiz. Son kareye kadar her dilimde aynı görüntüyü veren temsil için izleyicisinde oluşan ilk algı her karenin birbirinin eş değeri olmasıdır. Her kare eşittir, düzenlidir.

Buradan okunacak öncelikli kavramlarsa; statik bir denge, durağanlık, yalınlık gibi durum hal belirten kavramlardır. Bu kavramlar aynı zamanda Modern Mimari Dönem için de söylenebilecek ortak kavramlar olmaktadır. O halde görsel imgelerin biçimsel durumları sinematografik bakışla analiz edildiğinde; onların birbirleriyle eş ya da farklı olma durumlarına göre de pek çok yorum

yapılabilmektedir. Wöfflin, kısımların bağımsızlığının organizmanın daha yetkin olmasına işaret ettiğini söylemektedir (Wöfflin, 2016). Buradan hareketle kısımları yani parçaları basil başına ele almak önemlidir.



**Şekil 25.** Glass House, Philip Johnson, 1949

**Kaynak:** <https://www.curbed.com/2018/11/19/18101553/philip-johnson-the-man-in-the-glass-house-review-mark-lamster>, 2019

Aynı yöntem bir başka yapı temsili üzerinden de denenebilir. Parametrik Dönem'e ait popüler bir yapı olan Heydar Aliyev Center, aynı sinematografik bakış yöntemiyle anlara dilimlendiğinde, her ana ait karenin farklı değerlerde olduğu gözlemlenmektedir. Hiçbir kare bir diğerinin aynısı ya da simetrisi değildir. Her karenin bu değişken hali, forma dair biçimsel okumalarda; hareket, değişim, dönüşüm gibi kavramları algılatmaktadır. Bu kavramlara bakıldığında ise Parametrik Dönem form temsili açısından ortak kavramlar olduğu izlenmektedir (Şekil 26).

Aynı zamanda sinematografik karelerde, eş değerlik taşımayan kareler bütününde, 'eş zamanlılık - 4.boyut' kavramı da izlenmektedir. Picasso, Kübizm'de tek bakış noktası yerine, çoklu bakış noktalarını aynı karede resmederek, iki boyutlu düzelemden üç boyutlu bir algı yakalamaya çalışmıştır. Delaunay ise eş zamanlılığı giderek giderek hızlanan bir kinetik hareket içinde aramaz, ona göre ışıklı, renkli

biçimler yaratıp bunları zamanın doğasında barındıran sarmallar ve helezonlar içinde aramaktadır (Deleuze, 2014a).



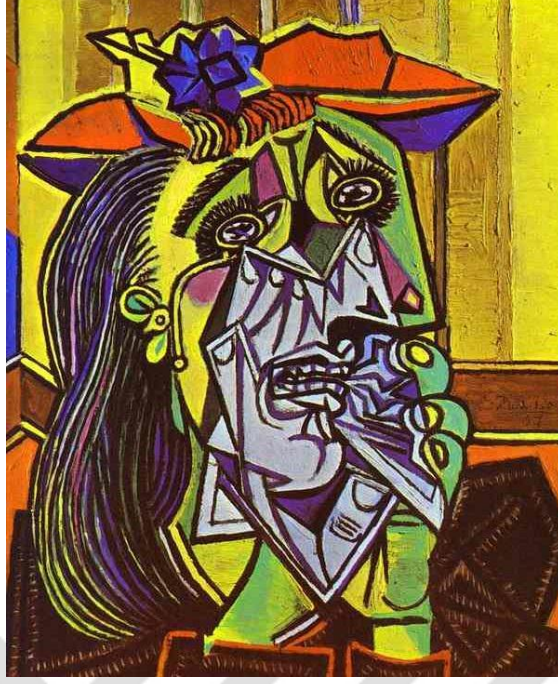
**Şekil 26.** Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid

**Kaynak:** <http://origanorestaurant.com/think-architecture/>, 2019

Picasso “Ağlayan Kadın” resminde (Şekil 27) görüldüğü üzere, bir kadın yüzünü adeta bir küpün yanal yüzeylerinin açılımı gibi her açıdan aynı düzelem üzerinde göstermiştir. Bu eş zamanlı tavır resimlerinde 4.boyut kavramını okumamızı sağlamaktadır. Tek noktadan farklı an görüntülerine, tek bir anda ulaşılabilirliği anlamlandırmaktadır. Hareketle birlikte zaman algısı yani “eş zamanlılık - 4.boyut” gibi kavramlar, Modern Dönem sonrası form temsilinde sıkça gözlemlenmektedir. Özellikle günümüzdeki Paramertik Dönem temsilleri için bir çok ayrı kavram okuması yapmak da mümkündür.

Sinematografik Yaklaşım Modeli ile mimari form üzerinden sezgisel - kavramsal okumalar yapılması, özü anlamak açısından önemlidir. Sezgi, “farklılaştırır” (parçalara bölme ve kesiştirme) ve “zamansallaştırır” (sürenin terimleriyle düşünme) bir yöntemdir (Deleuze, 2005).





**Şekil 27.** *Weeping Woman*, Pablo Picasso, 1937

**Kaynak:** <https://www.pablocicasso.org/the-weeping-woman.jsp>, 2019

Beyin, diğer beş duyu organımızla eşgüdümlü çalışan bir mekanizmadır. Bu bağlamda sezgi yani duyuların içsel birlikteliği, beyin süzgeciyle bizi yönlendiren bir itici güçtür. Özellikle görsel imgeler üzerindeki okumalarımızda algılarımız, içsel dünyamız olan sezgiselliğimiz ve duysal yeteneklerimizle de beslenmektedir. Hatta kimi görsel metinlerin yönlendirdiği bilinçdışı algılanımımız farkedilmemektedir. Bu bağlamda en iyi örnekte, özellikle reklamcılık, sinema ve siyasal alanlarda bir tür manipüle yöntemi olarak sıkça kullanılan subliminal mesajlardır.

Biliçaltı mesajlar, normal algı seviyemizin altında kalan, bilinçli olarak farkedip sorgulayamayacağımız şekilde düzenlenen ancak beyinin yine de kaydettiği işitsel ya da görsel işaretlerdir. Fovea hareketleri denilen göz hareketleriyle, beyin aldığı bilgileri bilinçaltında depolamaktadır (Kestane, 2019). Aristotle, Farabi, Leibniz gibi isimlerin eserlerinde bilinçaltı okumalara dair, ilk etapta algılanamayan bu işaretlerin daha sonra bilinç düzeniye çıktıkları bilinmektedir. Tekrar yani süreklilik ise bu işaretlerin iletisinde bilinçdışı olarak etkin ve kalıcı olmasını



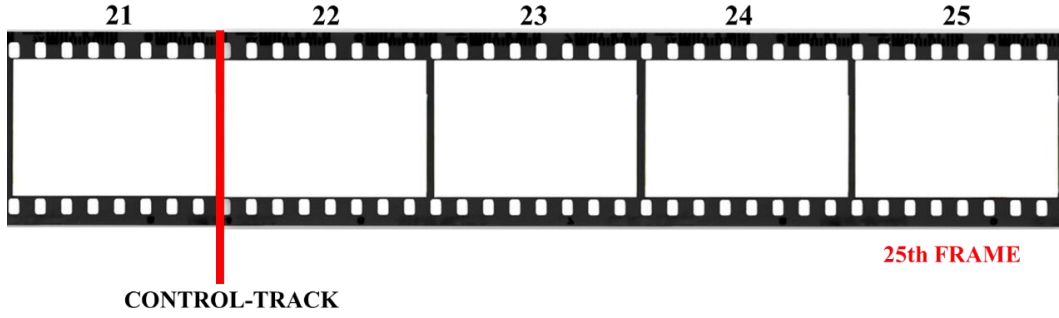
sağlamaktadır. Bu bağlamda çoğu zaman, görünen ve gizli mesaj olarak iki ayrı uyarıcıya maruz kalmaktayız.

Murphy, bu konuya ilişkin seminal çalışmalarında, bilinçaltı mesajlarının bellekten çıkarak nasıl ilham verici hale dönüşebildiğine dair görüşünü ortaya koyarken, bir bilinçaltı mesaj tekniği olarak 25.kare tekniği gizli mesaj içeren 24 karelik film makarasının sonuna eklenen, gizli mesak karesini anlatmaktadır (1963; Durmuş, 2017). Gözün belirli bir saniyede, 24 kareyi ard arda algılamasından yola çıkarak, 25.karedeki görüntüyü (Şekil 26) ilk etapta algılamasa dahi bilinçaltına attığı bilinmektedir (Durmuş, 2017).

Bütüne dair onu oluşturan her parçanın kendi kimyası, mesajları ve konumu aynı zamanda bütüne aittir fakat ondan bağımsız özellikler de taşımaktadır. Parçaları kendi mesajları üzerinden düşünmek, onu oluşturan hareket dizgisini görebilmek, bütünü doğru analiz etmemizi sağlamaktadır. Tam da bu noktada 25. kare tekniğinin bütünün kurgusu içerisinde sorgulanabileceği akla gelmektedir. Bu sorgulama, bütüne dair gizli mesajların neler olabileceğini düşündürmektedir. Bu gizli mesajlar bir sinema kurgusundaki gibi 25. karede saklanmak zorunda mıdır? Bu teknik sinema filmindeki zamansal örgüye aittir.

Mimari form üzerinden düşünülürse sabit bir zaman örgüsü söz konusu değildir, her formun kendine ait serbest bir zaman örgüsü vardır. O halde bu teknikten sayı değeri olarak 25. kareyi değil, hareket örgüsünü oluşturan karelerdeki gizli-saklı mesajları keşfetmenin vurgusu almak analiz açısından daha doğru olabilir (Şekil 28).

Durmuş, 25.kare efekti ile ilgili çalışmasında, bu tekniğin, yeniden okumalar için önemli olduğunun altını çizmektedir. Aslında metnin, imgenin görünmeyen (ikincil kavramlarının / kodlarının) daha iyi okunmasına ve irdelenmesine olanak sağlayabilmektedir (2017).



### Şekil 28. 25. Kare Tekniği

Kaynak: Durmuş,2017

Bu bağlamda, Deleuze metinleriyle de bağdaşan 25. Kare tekniği, anlık kesitlerdeki görünümünün altında yatan kavramların daha iyi algılanabilmesine olanak sağlayabilir. Gestalt Psikolojisi’de bu ilişkiyi desteklemekte; bütünün, parçalarının konumları ve içeriklerine bağımlı olduğunu bilinmektedir (Venturi, 2005). Buradan yola çıkılarak bütüne belki Postmodern denilebilecek bir tavırla, parçalayarak bakmak, ona dair çeşitli okumaların-çözümlemelerin ya da sorguların bir denemesi olabilmektedir.

Bu noktada önemli olan şu sorgudur; günümüz dijital süreciyle birlikte değişkenlik gösteren koşullarla duyu dünyamız, ona hizmet eden iletişim ortamı içerisinde bedensel ve algısal adaptasyonlarımız değişebilmekte midir? Sadece sinema üzerinden değil, gerçek hayatta maruz kaldığımız tüm görsel ve işitsel süreçlerdeki saklı kodlar, sadece 25.kare üzerinden mi okunmalıdır?

Bu bağlamda tüm tekniklerin ve söylemlerin bir ara kesiti alınmış, bir analiz yöntemi olarak genel bir bakışla, *Sinematografik Yaklaşım Modeli* daha serbest bir öneriyle kurgulanmıştır. 25 kareye bağlı kalmaksızın herhangi bir biçimsel değere sahip bir görsel metni ‘eş değer’ anlara ait kesitlerle bölerek yani ‘segmente ederek’ gözlemlemeyi, yorumlamayı önermektedir. Bu sayede formu oluşturan hareketin bileşenleri daha net görülerek daha doğru bir okuma yapılabilir. Çalışmada; örnekleme oluşturan görsel öğeler literatür üzerinden seçilmiş olduğundan sabit

karelere bağlı kalınamamıştır. Ancak örneklem alanı bu çalışmadaki gibi çok çeşitli lokasyonlardan seçilmeyecek çalışmalar için yöntem sabit bir kadraj üzerinden uygulanabilir.

Kullanılan görseller eş süreçlerle segmente edilmiş ve modelin en soyut haliyle analizler yapılmıştır. Bu bir yöntemsel denemedir ve model gelişmeye açıktır. Öncelikli hedefi mimari temsilin hareket örgüsünü biçimsel anlamlarda anlamak ve bunun üzerinden daha doğru bir kavramsal okuma yapabilmeye imkan sağlamaktır. Yöntem kullanıcısı tarafından hedeflediği bulgulara göre yorumlanabilir. Bu çalışma, mimari formun süreçteki değişimini, onu oluşturan parçalara indirgeyerek, hareket örgüsünü daha net görerek bunun üzerinden yapılan bir kavram süzmesiyle yorumlamayı ve gizli mesajları saptamayı amaçlamıştır.

Sinematografik Yaklaşım Modeli'nin faydaları:

- *Algısal olarak* formun bileşenlerini çözümlmek, daha iyi görebilmek,
- *Segmente* edilerek yani eş zamanlı karelere bölünerek bir okuması sağlanması algısal açıdan daha geniş kapsamlı bakmayı ve odaklanmayı sağlamaktadır,
- Hareketin eş zaman dilimlerinin izlenmesini sağlamakta ve bu sayede bir sinematografik imge gibi formu farklı boyutlarla düşündürebilmektedir,
- Bütünde hakim olmayan kavramların bedendeki izini, konumunu saptamaktadır sonuçta bu durum bütünü anlamak için önemlidir,
- Parçalara dair kavramların sorgulanması ve bütüne dair gizli mesajı bulmak açısından kolaylaştırıcı bir yöntemdir,
- Yöntem gelişebilirliğe ve farklı denemelere açıktır,
- Karelerin süreleri değiştirilerek (yani zaman aralığı değiştirilerek) bölünüp yeni okuma denemeleri yapılabilir,
- Seçilen fotoğraflar tek bir bakış noktasından seçilerek denemeler yapılabilir,

- Örnekleme alanı literature olmayan çalışmalar için yakın ölçek baz alınarak, tek bir kadrage ölçüsü üzerinden de analiz yapılabilir,
- Bu yöntem sadece form görseli üzerinden değil, plan düzlemi hatta cephe silüetleri üzerinden farklı denemelere açıktır,
- Sadece mimari form temsili değil, çeşitli form oluşumları içeren resim, heykel, kentsel ölçekte denemelere ve interdisipliner çalışmalara imkan verebilmektedir,
- Sinematografik temsili eş zamanlı karelerden yola çıkılarak bu yöntem bir farklı versiyon olarak sadece yatayda değil, düşeyde de eş zamanlı karelere bölünerek okumalar denenebilir,
- Yöntem sadece kavramsal bulgular için kullanılmayabilir, tüm okumalar özgün kurgularda olabilir, parça-bütün içerisinde okunabilecek tüm öğeler ve farklar bu yöntemin bulgusudur,
- Bu yöntem mimarlık eğitiminde de uyarlanarak proje ve temel tasarım derslerine adapte edilebilmekte ve pratik bir öğrenme metodu olarak kullanılabilir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## YAPILAN ÇALIŞMALAR

### 1. KAVRAM

Deleuze'a göre; insanın kaosla girdiği ilişki sonucunda; felsefe, sanat ve bilim doğmuştur. Kaos'a karşı alınan tavırda felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla, bilim işlevlerle çalışır (Deleuze & Guattari, 1995). Bilimin aracı fonksiyon iken sanatın duyum, felsefenin ise kavram olmuştur. Bu bağlamda kavramlar felsefi tabanlı metinlerin bir nevi özetidir.

Osmanlıca'da '*Mefhum, Tasavvur, Fehim, İdrak, Fikir Mana, Mahiyet*' gibi kelimelerde karşılık bulurken, Fransızca'da ise Concept, İngilizce Conception, eski Yunanca'da Logos gibi kelimelerle ifade edilmektedir (Hançerlioğlu, 2018).

*Kavram;*

- “Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon” (TDK, 2019),
- “Kavram, dünyadaki nesnelere ortak niteliklerine dayanan, dile özgü bir genelleme, bir soyutlamadır” (Aksan, 2019),

Cevizci kavramı; “Bir şeyin, zihindeki ve zihne ait tasarruru, soyut düşünme faaliyetinde kullanılan ve belli bir somutluk ya da soyutluk derecesi sergileyen bir düşünce, fikir ya da ide.” olarak açıklar (Cevizci, 2011).

Hançerlioğlu ise kavramın; “Türkçe'deki *yakalamak* ve *kavramak* kökünden türetildiğini söylerken, nesnel gerçekliğin insan beynindeki yansıması olduğunu da eklemektedir ve her kavram doğrudan ya da dolaylı nesnel gerçekliği içerir” demektedir (Hançerlioğlu, 2018). Bir başka tanımda '*kavram*' kendisine karşılık

gelen bilgi nesnesinin, “neliğini dile getirmeye yarayan” bir zihin içeriği olduğudur (Bravo, 2006).

Hegel, Felsefe Tarihi Dersleri’nde; kavramların hayalgücü ve düşünce özgürlüğüyle değil, doğada maddesel olarak var olduklarını da söyler ve mistik bir dille kullanıldığında kavramların doğanın ruhu olduğunu da ekler (Hançerlioğlu, 2018). Hançerlioğlu kavramların; bilimsel kavramlar ve bilimsel dışı kavramlar olarak ikiye ayrıldığını da ifade etmektedir, (Hançerlioğlu, 2018). Kavramlar soyut bir dünya içerisinde gibi görünse de, somutla bağlantılıdır, yani somutla bağlantılı soyutlardır (Hançerlioğlu, 2018).

Beşgen, kavramların nesnel gerçeklik gibi daima geliştiğini ve yenilendiğini söylerken adeta dönemler arasındaki algısal farklılıklara da ışık tutmaktadır (Beşgen, 2001). Örneğin aynı kavram, farklı stil ve dönemler içerisinde görülebilmekte ve de zamana göre yorumsal farklılıklar yansıtmaktadır. Yaşam devingen ve değişken bir şekilde devam etmektedir, bu süreçte değişen algılarla birlikte kavramlar da değişmekte, yeniden yorumlanmaktadır (Hançerlioğlu, 2018; Beşgen, 2001)

Kavramlar, somut öğeleri soyut yani sezgisel ya da duyuşsal bir boyutla ifade eden araçlardır. Kavramsal okumalar bizi görünenin ötesine götürebilecek, gerçekliği bulmamıza yardımcı olabilecek düşünsel öğelerdir. Bergson sezgisellikle ilgili olarak şöyle demektedir:

*“Sezginin ilk özelliği şudur:*

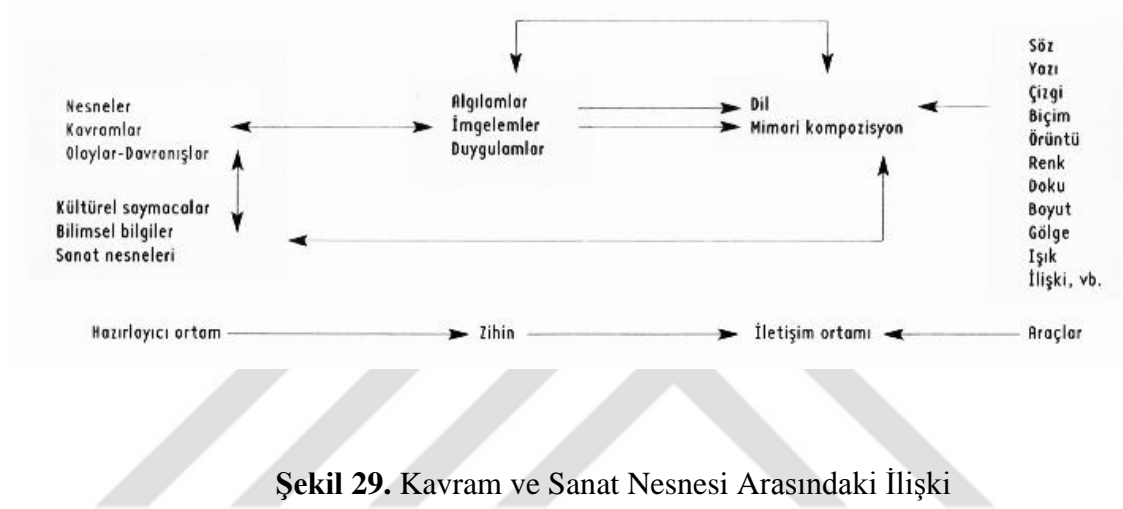
*Onda ve onun yoluyla herhangi bir şey başka bir şeyden gelmek ve çıkarsanmak yerine kendini olduğu gibi sunar, olduğu gibi verir...*

*Sezgi, nesnenin kendisinden nesnenin farkına, doğrudan verilenden dolaysız verilere, deneyimden deneyimin koşullarına dönüşür...*

*Deneyimi kuran, aslında sezginin ortaya çıkardığı eğilimlerdir...*

Bergsoncu sezgi, gerçek deneyimin koşullarının peşindedir... Bu temel fark başka farkları doğurur...” (Deleuze, 2014b, sf 16).

Gür, öğrenme kuramlarından bahsettiği çalışmasında ‘Yapısal Çözümleme’ ve ‘Kavram Üretme’ başlıklarından bahsetmektedir (2000). Gür, çalışmasında şunlardan bahsetmektedir (Şekil 29):



Şekil 29. Kavram ve Sanat Nesnesi Arasındaki İlişki

Kaynak: Gür, 2000

“... Kavram karmaşık yapıya sahip, en az iki (büyük olasılıkla karşıt) öz bileşeni olan bir yapıdır. Algılanabilir bir alan içinde olası dünyaları anlatır. Kavram üretme, doğrudan kavramlar yoluyla sorgulayarak öğrenme yöntemidir. Kavram cisimsiz bir yapıdır ama cisimlerde beden kazanır. Algılamın aidiyeti olan imgelem ise sanat ve mimarlığın kompozisyonlarında vücut bulurken mimari dile dönüşür. Dolayısıyla konuşulan dildeki algılam/adlandırma bağıntıları imgelem/kompozisyon bağıntılarını açıklamada kullanılabilir...” (Gür, 2000, sf 27)

Kavramlar, bir düşünme yöntemi olarak sadece felsefe alanında değil, günümüz sanat ve mimarlık ortamında da sıklıkla kullanılmaktadır. Sezgisel, görsel, düşünsel ve imgesel gibi yollarla yaratılabilecek kavramlar mimari tasarım sürecinde ve temsilin analizi sürecinde de düşünce aracı olmaktadır.

## 2. FORM

Aristoteles'in "morphe" ve "eidos" olarak ifade ettiği biçim, batı dillerinde daha çok "form" olarak ifade edilmektedir, (Hançerlioğlu,2005). Türkçe'deki anlamına bakıldığında ise;

- biçim, şekil ,
- birşeyin istenilen ve olması gereken durumu, gibi anlamlarla ifade edilmektedir (TDK, 2019) .

"Form" kavramıyla çoğu kez eşdeğer kullanılan "Biçim" yapının şeklini belirleyen bir kavramdır ve mimari biçim kavramı ise kütlenin veya boşluğun sahip olduğu biçimin bütünsel genel düzeni olarak tanımlanabilir, (Onat, 1995; Şamlıoğlu, 2010). Literatürdeki *Form ve Biçim* tanımlarına bakıldığında;

Hasol'a göre; "kullanım için gerekli koşullarla birlikte toplumsal ve fiziksel çevreye, yaşamın fiziksel, tinsel ve simgesel yönlerine ilişkin düşüncelerin nesnelleşmiş birer modeli" (2002) şeklinde tanımlanırken,













May ise psikolojik tanımlamayla; "Biçim, insanlarla birlikte varolur ve bir anlam ifade eder." der (May, 1990; Yakan, 1999).

Wrong ise plastik sanatlarda formu; "somut sanatlarda belli bir temanın plastik ve grafik olarak dile getirilişi" şeklinde ifade eder (Wrong, 1972).

Pythagorasçılar'da madde yerine form ön plandadır, yani gerçekliğinfarklı görünümlerini anlamının sayı, oran ve matematiğe dayandığını söylemektedirler (Hançerlioğlu, 2018).



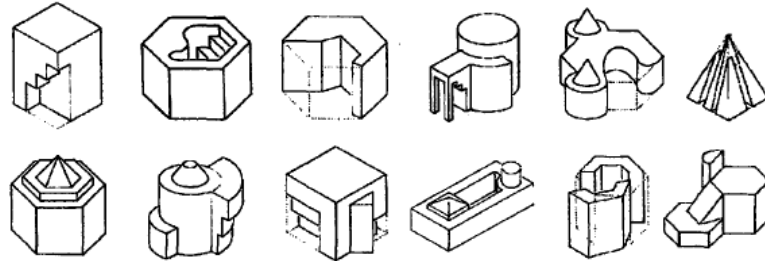
Onat ise; form ile çoğu kez aynı tutulan biçim kavramının; binanın kurulum ya da şeklini belirleyen bir kavram ve aynı zamanda boşluğun sahip olduğu biçimin bütünsel, genel düzeni olduğunu söyler (Onat, 1995). Asal formlara ve onlardan oluşturulan geometrilere değimmiştir (Şekil 30-31).

		Küp	Prizma	Piramit	Silindir	Koni	Küre
PLAN	Üçgen						
	Kare						
	Dikdörtgen						
	Çokgen - Daire						

**Şekil 30.** Asal Geometrik Formlar

**Kaynak:** Onat, 1995

Onat, geometrik asal formların işlenerek mimari formu oluşturduğunu (Şekil, 20) eklemeler, boşaltmalar ve parçalanmalar yoluyla mimarın bir heykeltıraş gibi ona biçim kazandırdığını söyler (Onat, 1995).



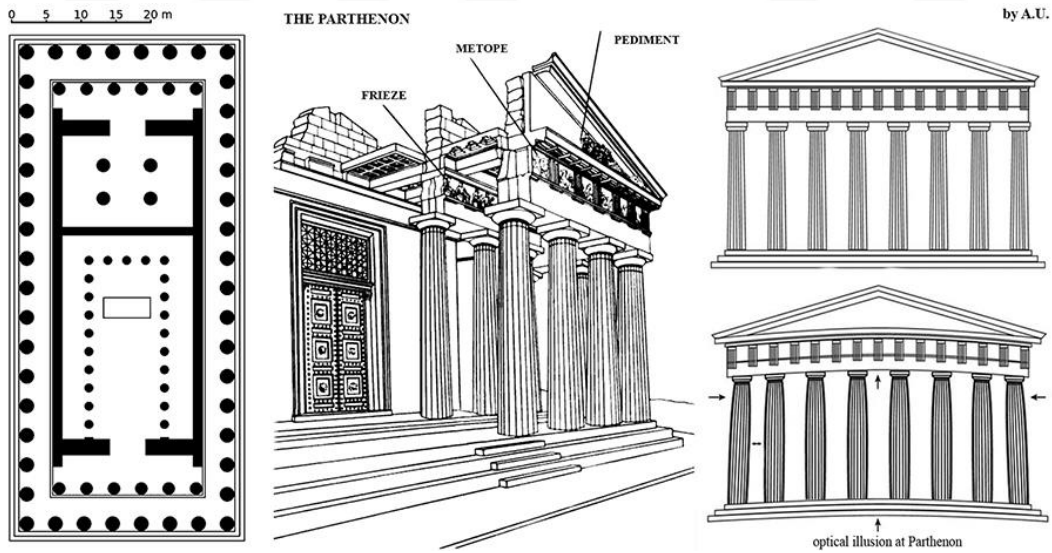
**Şekil 31.** Formda Boşaltma, Ekleme ve Parçalanma

**Kaynak:** Onat, 1995

“*Design and Form*” adlı kitapta *Itten*; forma dair, parçalanma, kombinasyon ve değiştirmenin, form açısından oldukça önemli olduğunu soylerken, bununla birlikte özgünlüğün; formun karakteri, büyüklüğü, kontrastlığı, çizgileri, dokusu, renkleri ve sanatsal bir ifadeyle bir araya getirişinde yattığını soylemektedir (Itten, 1987: Kaplan, 2003).

Platon, temel geometrik yani asal biçimleri kolay tanımlanabilen biçimler olarak göstermektedir (Ching, 2007). Birçok primitif ve erken dönem mimari yapısının da bu bağlamda olduğu da bilinmektedir.

Form-geometri-mimarlık bağlamında, antik dönemlerde, kare, daire ve üçgen, ön plana çıkan biçimler olmuştur. Bu biçimlerden türetilen formlar şeklinde yapılar gelişmiştir. Bu formlar ise tasarım anlayışı olarak güzel kabul edilmiştir. Asal geometrik formlar bu ve benzeri nedenlerle antik dönem mimarisine egemen olan formlardır (şekil 32).



**şekil 32.** Parthenon Tapınağı, M 447

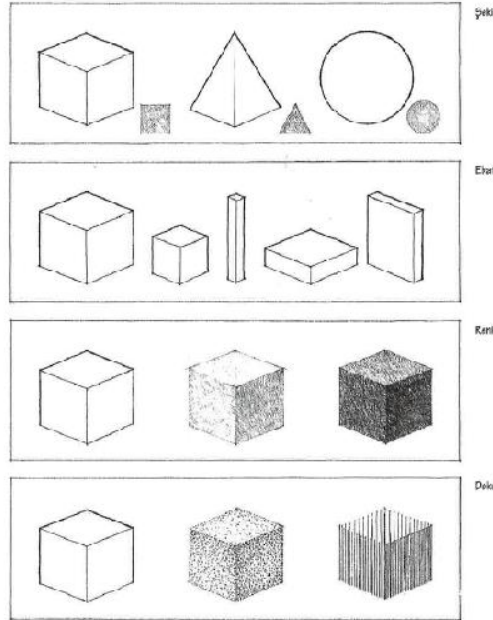
**Kaynak:** <http://arkeopolis.com/atina-akropolis/>, 2019

Onat formu asal geometriler üzerinden sınıflarken, Ching ve Krier ise formu;

- *düzenli-düzensiz formlar* (Ching, 2007),
- *geometrik-karmaşık formlar* (Krier,1988),

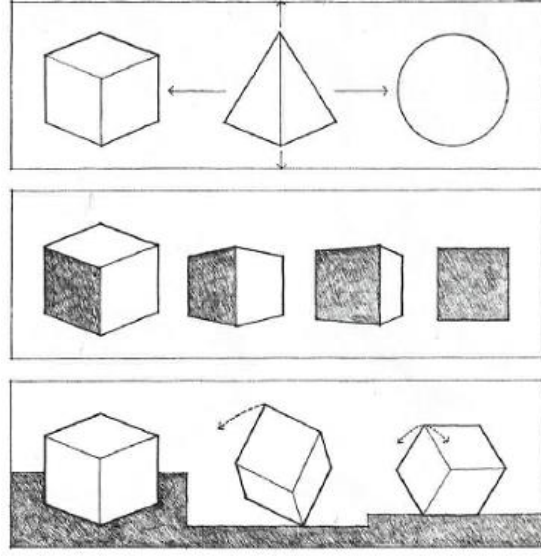
gibi başlıklar altında toplamışlardır. Bununla birlikte Ching, mimari biçimin, kütle ve mekan arasında bir temasta varolan ve aynı zamanda muğlak bir terim olduğunu söylemektedir (Ching, 2007). Ayrıca mimari formun algılanmasını sağlayan görsel özelliklerin de; Şekil, Ebat, Renk, Doku, Konum, Yönelim, Görsel Südürüm olduğunu da belirtmektedir (Ching 2007; Cordan, 2002; Şekil 34-33).

Form algısında önemli yeri olan bu maddeler ise bugün formun geldiği nokta açısından önemlidir. Özellikle; Doku, Ebat ve Görsel Südürüm bu süreçte formun temsilindeki ve algısındaki değişim açısından çok önemli değişkenler olmuştur.



**Şekil 33.** Şekil / Ebat / Renk / Doku (Ching, 2007)

**Kaynak:** Ching, 2007



**Şekil 34.** Konum / Yönelim / Görsel Sürdürüm

**Kaynak:** Ching, 2007

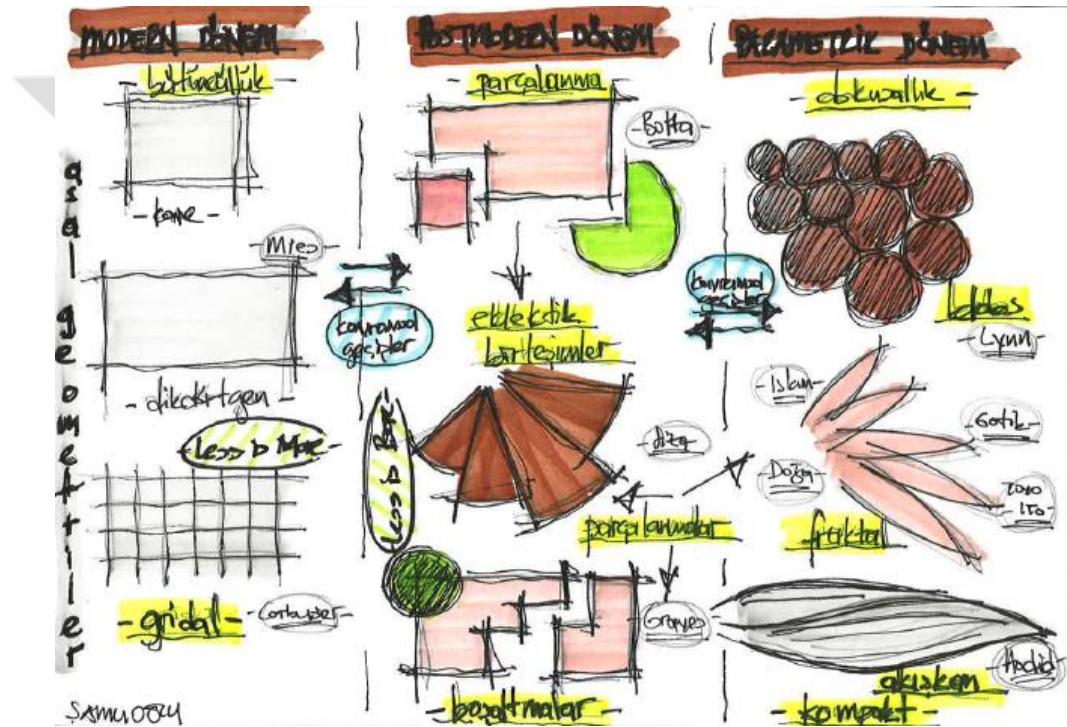
Noberg-Schulz, formu oluşturan elamanları; hacim, mekan ve yüzey olarak belirtmektedir (1963). Yüzeyle hacmi sınırlar, hacimler ise mekanı oluşturur. Form ve formun özellikleri, duysal algıların yani somut olmayan soyut fakat gözlemlenebilen aynı zamanda bir deneyim yaratan bu tür öğeleri bir tür fonksiyon olarak belirler ve bunlar mimarının bir tür fenomenolojik karşılığıdır (Schulz, 1971).

“Architecture Composition” da mekân ve form arasındaki ilişkiler sistemine, kompozisyon ve organizasyon ilkeleri doğrultusunda formların transformasyonuna değinilmektedir (Krier, 1988; Tavşan, 2000).

Krier kitabında formun geometrisinin esasında doğa yasalarını benimseyerek oluştuğunu vurgular. Tam da bu bağlamda adeta güncel form temsillerine değinen Krier; ayrıca formun geleneksel tekniklerdeki statik strüktür etkisinin, yeni tekniklerin ilerlemesiyle kırıldığını da dile getirir (Krier, 1988).

## 2.1. Modern Dönem ve Sonrası Mimari Form

Mimari formun tasarlama sürecindeki değişimler gözlemlendiğinde dönemsel olarak; *Modern*, *Postmodern* ve *Parametrik Dönem* için formun kütleleşme varoluşunun değişkenlik gösterdiği izlenmektedir. Günümüzdeki mimari temsili anlamak ve daha iyi okuyabilmek açısından, Modern Dönem ve sonrası mimari temsildeki değişimi ana hatlarıyla irdelemek gerekmektedir (Şekil 35).



Şekil 35. Modern, Postmodern, Parametrik Dönem Form Oluşumları Eskizi

Özellikle Endüstri Devrimi sonrasında gelişen süreçle birlikte toplumsal olarak büyük değişimler yaşanmıştır. Zanaat kültüründen hızlı üretim kültürüne geçilmiş, makineleşme ve standardizasyon süreçleri zaman/üretim denklemlerini önemli hale getirmiştir. Artık daha çok fonksiyon tabanlı bir mimari anlayış tercih edilirken ve Bauhaus'un da sürece eşlik etmesiyle yalnlık ve detay kavramları yapılarda fazlasıyla önem kazanmıştır. Sullivan'ın "Form Follows Functions", Corbusier'in "prizmalar geometrisi" (Boudon, 2015) ve Mies'in "Less is More"

cümleleri, dönemin temsil anlayışını oldukça iyi ifade eden iki mottodur (Şekil 37). Venturi, “Karmaşıklık ve Çelişki”de tutucu modern mimarların geleneklerle olan bağlarını kopartarak herşeyi sıfırdan kurgulama uğraşlarına ve basit olanı yüceleştirmelerine değinmekte ve Modernizm üzerine Wright’ın şu sözünden bahsetmektedir: “Basitliğin bulunuşu bana öyle önemli göründü ve ortaya çıkan yapılar öylesine uyumlu geldi ki... bunların modern dünyanın düşünce ve kültürünü değıştirip zenginleştireceğine inandım.” (2005).



**Şekil 36-37.** Barcelona Pavillion, Mies van der Rohe, 1929

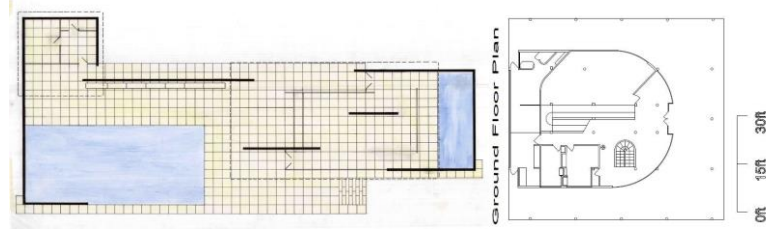
**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/574981/material-masters-le-corbusier-s-love-for-concrete>,  
<https://www.flickr.com/photos/pauljw/5255085015>, 2019

Modern Dönem; genel anlamda basit, asal, yalın, kübik formları esas alırken, işlevsellik kaygılarından ötürü formu deforme etme gibi bir çaba içerisine girmemişlerdir. Mimari temsilin oldukça sade bir ifade edindiği, böylece asal kütlelerin, gridal mantıkla çözümlendiği, fonksiyon ve malzeme bütünlüğünün önemsendiği görülmektedir. Dönem içinde sıklıkla olmasa da, Le Corbusier ve F.L.Wright gibi isimlerin irrasyonel formları da izlenmektedir (Usta, 1994). Fonksiyonalistlerin rasyonel formları tamamen işlev odaklıdır, strüktür ön plandadır (Usta, 1994). Püristlerden, Mies’in Barcelona Pavillion’u gibi yapılarıdaki kütleli zerafet ve esnek mekân çözümleri dikkati çekmektedir (Şekil 37).

Modern Dönem’ de Püristler; dikdörtgen formlarla esnek / çok amaçlı mekân olgusunu temel fikir edinmiş yalın mekanlar yaratmışlar, mekân organizasyonu anlamında irdelendiğinde oldukça az bölücü kullanmışlardır (Şekil



38-39). Bu tavır, mekânı ve eylemlerini özgürleştirdiği gibi aynı zamanda mekânın zaman içerisindeki dönüşümü açısından sürdürülebilirliğini de sağlamaktadır.



**Şekil 38-39.** Barcelona Pavillion Plan, Mies van der Rohe, 1929; Villa Savoye Plan  
**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/574981/material-masters-le-corbusier-s-love-for-concrete>, 2019

Modern Dönem sonrası, endüstrileşmenin de etkisiyle, bir disiplin ve çalışma dönemi geçiren ve 1960 sonrası hareketlenmeye başlayan toplumsal yapı, ekonomik ulaşılabilirliklerini deneme ve daha özgür bir yaşam formu peşinde olmayı amaçlamıştır. Postmodern Dönem’de ise yalınlığın aksine karmaşanın popülerliği izlenmektedir. Rasyonel formların yerini eklektik bir anlayış, tarihi ve kültürel referanslı, çeşitli ya da çok parçalı formlar almıştır (Usta, 1994). Denenmeyenleri deneme isteği, ulusların birbiri içerisindeki kültürel alışverişleri doğal olarak mimariyi de etkilemiştir. Modern Dönem’in didaktik form anlayışı yerine, çoğulcu ve rastlantısal bir anlayış tercih edilmiştir (Şekil 38-39).



**Şekil 40-41.** Katedral D’evry, Mario Botta, 1995; Denver Public Library, Micheal Graves 1996

**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/614986/spotlight-mario-botta/551acb17e58ece72dc000100-cathedrale-d-evry-e>, 2019

Venturi, “Karmaşıklık ve Çelişki” adlı kitabında Postmodern Dönemi kendi ifadesiyle şöyle dile getirmektedir:

*“Ben nesnelere ‘yalın’ olanından çok kırma olanını, ‘başına buyruk’ olanından çok uzlaşanını, ‘dosdoğru’ olanını değil çarpıtılmasını, ‘açıkça dile getirilenini’ değil anlamı belirsiz olanını, sapkın olduğu kadar kişilik dışı olanını, ‘ilginç’ olduğu kadar can sıkıcı olanını, ‘tasarlanmış’ olandan çok alışlagelmiş olanını, dışlayandan çok uyuşanını, basit olandan çok bolca yinelenmiş olanını, yenilikçi olduğu kadar eskil olanını, doğrudan ve açık olanından çok aykırı ve belirsiz olanını severim.” (Venturi, 2005, sf 17)*

Bununla birlikte Venturi, “hem o...hem bu...” olgusunun özünde var olan çift anlam çelişkilerine olduğu kadar başkalaşımlara yani metamorfozlara da yol açabilmektedir diye vurgular (2005). Mimari temsil bu dönemlerde izlendiğinde; Venturi’nin “Less is Bore” mottosu gibi tekil yalın, asal form çözümlerinden eklektik, karmaşık bir kompozisyon anlayışına geçilmiştir. Çok parçalılığı ve eklektisizmi de peşinde getiren dönemde tek ve belirli bir form algısı yoktur.

Dönem içerisinde, kütleli anlamda mimari temsil örnekleri gözlemlendiğinde; asal formlar çeşitli kompozisyonlarla bir araya getirilmiş veya deforme edilmiştir. Kimi zaman boşaltılmış, sembolik vurgulara dikkat çekilmiş, kimi zaman ise farklı kütleler bir araya getirilerek çoğulcu, çok parçalı, eklektik bir organizasyon tercih edilmiştir (Şekil 42).

Kütleli analizlere bakıldığında, asal formlara;

- *Eklemler,*
- *Parçalı Boşaltmalar,*
- *Parçalanmalar ve*
- *Yontma (Şekil 38) gibi teknikler uygulanmıştır.*





**Şekil 42.** Asal Formda Yontma ile Boşaltmalar (Onat, 1995); Casa de Musica, Rem Koolhaas, 2005

**Kaynak:** <https://randomarchitecturememories.com/home/dji-phantom-4-porto-casa-da-musica>, 2019

Özellikle Postmodern sürecin sonuna doğru (Dekonstrüktivizm), *yontma* tekniği ile boşaltmalar (Şekil 42) ve daha bütüncül bir mimari form anlayışı yeniden izlenmeye başlamıştır. Postmodern Dönem'in son döneminin güçlü vurgusu; Dekonstrüksiyon, erken dönemli Postmodern süreçteki eklektik tavrı toparlamış ve mimarlar formun sınırlarını zorlamaya başlamıştır (Şekil 43). Hızla gelişen bu süreç, birçok farklı mimari temsile ve mekan organizasyonuna örnek vermiş, mimari form anlayışı belli kabuller içerisinde özgürce sıyrılmıştır.



**Şekil 43.** Vitra Fire Station, Zaha Hadid, 1993

**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>, 2019

Dekonstrüksiyon adeta bugün ki Parametrik Dönem'e bir hazırlık dönemi olmuştur (Schumacher,2008; 2019). Einsenman'ın kavramsal çözümlenmeleri, Zaha Hadid'in, Rem Koolhaas'ın ve Fuksas'ın sınırları zorlayan form denemeleri ile mimari temsil yeni bir boyut kazanmıştır (Şekil 44-45).

Parametrik Dönem formun adeta bir sanat ürünü, bir heykel gibi tasarlandığı, belli kuralları ve sınırları tanımadığı, kendi varlığıyla simgesel bir öğeye dönüştüğü yeni bir dönemdir. Form analizlerine bakıldığında; temsili olarak kompakt bir form anlayışı izlenmiş olup fakat bu bütünselliğin kendi içinde de dinamik, değişken, hızlı ve kendinden üretken bir hal aldığı da gözlenmiştir (Şekil 44-45).



**Şekil 44-45.** Heydar Aliyev Center, Zaha Hadid, 2013; MyZeil, Massimiliano Fuksas, 2009

**Kaynak:** <https://bluprint.onemega.com/heydar-aliyev-zaha-hadid-architects/bluprint-architecture-zaha-hadid-architects-heydar-aliyev-cultural-center-azerbaijan-image-2/>,  
<https://www.archdaily.com/243128/myzeil-shopping-mall-studio-fuksas>, 2019

Formun temsilinin zaman içerisindeki transformatif hikayesine baktığımızda, son durağının bir öncekilerden çok daha farklı bir yerde olduğunu görebiliyoruz. Artık giydiği birçok görsel ve anlamsal kalıbı değiştirmiştir. Dolayısıyla işlevsel kabullerin dahi yerinden sarsıldığı yeni dönemde mimari form; yeni bir beden olarak karşımızdadır. Birçok bileşeniyle yeni bir ifade edinme, mesaj verme ve belki de zaman zaman eski bir üslubu yeniden canlandırmanın peşinde olan son dönem temsili, tasarım ortamına da yeni tanımlamalar ve yeni anlamlara / kavramlara yönelmektedir.

## 2.2. Algısal Bağlamda Form

*“Görme bizi dünyadan ayırır, diğer duyular ise birleştirir...”*

*Pallasma, 2011*

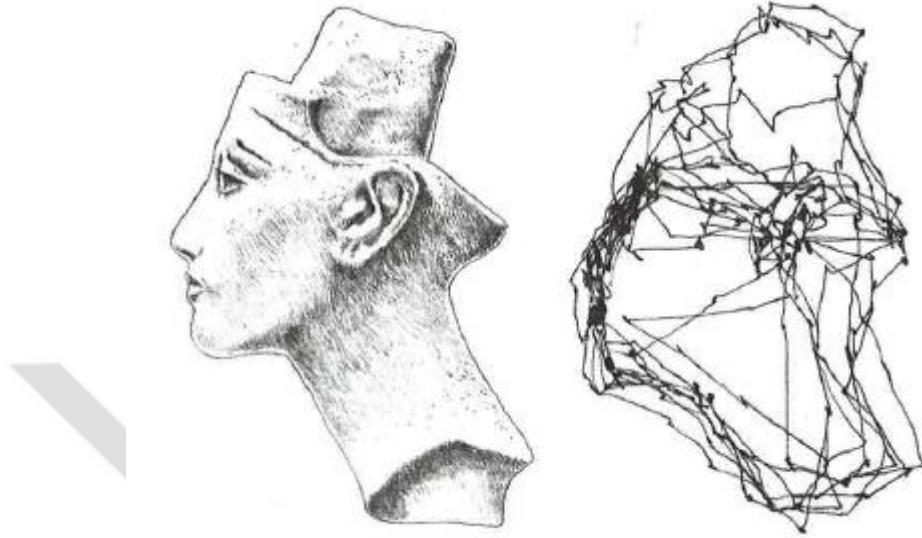
Herakleitos fragmanlarında görme ile ilgili olarak; Aristoteles’in bu duyuyu, en soylu duyu olarak kabul ettiğini, Platon’un ise görmenin insanlığa verilen en büyük armağan olduğunu söylemektedir (Pallasma, 2011). Bunu ise şöyle açıklar; görme eyleminin maddi olmayan bilme biçimleri sayesinde ana en çok yaklaşan olduğunu ifade etmektedir (Flynn, 1993; Pallasma, 2011). Yine Rönesans’ta beş duyu; en üst duyu olan görmeden, en alt duyu olan dokunmaya kadar sistematik ve hiyerarşik bir şekilde anlatılmaktadır (Pallasma, 2011).

Harvey; Greklerle başlayarak gözmerkezci bir paradigmanın, bilgi, hakikat ve gerçeklikle ilgili görme kaynaklı, görme-merkezli bir yorumunun Batı kültüründe egemen olduğunu söylemektedir (Harvey, 2010). Yani görme duyusunun diğer duyular üzerindeki egemenliği batı dünyasında etkin olmuştur.

Pallasma, Tenin Gözleri’nde; diğer duyularımızın görmeye olan üstünlüğünü vurgularken, aslında görsel imgelerin ardındaki soyut gerçekliği de ifade etmektedir. Bu soyut gerçeklikler bizim için kavramsal dünyaya açılan bir havuzdur. Pallasma yine gözün, beden ve diğer duyularla iş birliği içinde olduğunu söylemektedir (Pallasma, 2011). Her görsel imge, tinde bir duyguya, her duygu da bir kavrama işaret etmektedir. Merleau-Ponty de bu bağlamda her resim kuramının metafiziksel varoluşunun olduğunu altını çizerek, görsel imge ve anlamsal boyuta ışık tutmaktadır (Pallasma, 2011).

Çizgiler ve noktalar, görsel imgeleri okumamızda bize yardım eder. Çizgi biçimleri, nokta yoğunluğu ya da yönü, imgenin kavramsal boyutu hakkında bir bilgi oluşturmaktadır. Nefertiti Büstü’nde görüldüğü üzere, göz hareketleri yüzeylerin

değişim gösterdiği yani dalgalandığı, derinleştiği bölümlerde yoğunlaşmaktadır (Şekil 46).



**Şekil 46.** Kraliçe Nefertiti'nin Büstü Ve Ona Bakan Kişinin Göz Hareketlerinin Çizgisel Anlatımı

**Kaynak:** Ching, 2007

Bergson imgeleri görünürlikle sınırlamamaktadır (Deleuze, 2014b). İmgeler yeniden yaratılmış görünümüdür ve her imgede bir görme biçimi yatmaktadır (Berger, 2016). Fotoğrafların aslında mekanik kayıtlar olmadığı ve sınırsız görünüm olanakları arasından seçilen kareler olduğu, her karenin aslında bir anlam barındırdığı da bilinmektedir (Berger, 2016).

*Ponty*; her parçanın içerdiğinden daha fazlasını yansıttığını belirtmektedir (2016a). Beyin, görüntüler üzerinden biçimsel vurgularla bilinçdışı okumalar yapabilmektedir. Her türlü sanatın sezgi olduğunu söylemekte olan Croce ise; ölçü, denge, ritm, harmoni gibi tasarım kavramlardan oluşan biçimin algılanmasındaki nosyonları vurgulamaktadır (Ersoy, 2002). Bunlar biçimin sezgisel boyutunu ifade etmektedir. Görsel imgeler ve bu imgelerin kompozisyonları, insan beyninde çeşitli

nosyonlarla eşleşmekte, bir fikir, bir duygu oluşturmaktadır. Yani görünenin ardındaki anlamların yani sezgisel boyutun yansıyandaki karşılığı nosyonlardır.

Bauhaus'ta Moholy Nagy'nin "Hareket Algısı" ve Kandinsky'nin "Point and Line to Plane" adlı kitapları, görsel algı ve görsel dil grameri adına önemli eserler olmuştur (Kaplan, 2003). Bununla birlikte, biçim ve örüntü gibi öğeler *Gestalt Algı Psikolojisine* göre de temel alınan öğelerdir ve bütünü tanımlamak için yeterli değillerdir derken aynı zamanda Bergson'nun görsel analizlere dair sadece görüntüyü ele almamızın yeterli olmayacağı savını da desteklemektedir (Kaplan, 2003; Deleuze, 2014a). Gestalt kuramı bir psikoloji kuramı gibi görünse de görsel algı üzerine yoğunlaşmış ve doğadaki nesne ve olayların bütünsel incelendiğinde algılanabildiğini öne sürmektedir (Kaplan, 2003).

Biçimselliğin algısal-sezgisel olarak anlamlandırılmasına dair bir başka örnekten ise Wöfflin "Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler"de bahsetmektedir. Wöfflin, Gotik üslup için Lübke'nin onun "spritüalizmin bir dışavurumu", Semper'in ise "değerli taşlarla süslü bir skolastik" olduğunu söylediğinden bahsetmektedir (Wöfflin, 2016).

Görsel okumalar üzerine söylenen tüm söylemlerden anlaşılmaktadır ki; formun, çizginin, hatta noktanın biçimsel hali, kullanım yoğunluğu, maddesel özellikleri (renk, değer, vs gibi) kişide belli etkiler yaratmaktadır (Civcir, 2015). Örneğin düz çizgiler durağan, spiral çizgiler akışkan ve zigzag çizgiler dinamik bir algı yaratmaktadır (Şekil 47). Bununla birlikte, incelik, kalınlık, yorgunluk gibi biçimselliği değiştiren kavramlar, algıyı da etkilemektedir.

Formun bu algısal-sezgisel boyutu düşüncesel olarak kavramsal bir dille ifade edilmektedir. Sezgisel algılar duyular yoluyla bizde kompozisyonları oluştururlar (Tunalı, 1989). Örneğin; Wöfflin, biçime dair en son ve en gizemli belirleyicininin

ahenk olduğunu söylemektedir ve “ahenk”i; açık seçik farklılaşmış bir çeşitliliğin canlı ve hareket içinde olan birliği şeklinde açıklamaktadır (2016).



**Şekil 47.** Çizginin Biçimselliği

**Kaynak:** Cıvcir, 2015

Bu bağlamda, görsel imgelerin, sezgisel ve deneyimsel yollarla beyinde kodlandığı görülmektedir. Hareket ise bu kodların en önemli belirleyicisidir. Göstergebilimsel metotla yapılan analizlerin arka planı da buraya dayanmaktadır.

Lacan, “gerçek, sadece simgeselleştirilemeyen, simgeselin dışında bırakıldır” derken, Zizek ise “...simgeselleştirilmeye direnen sert, nüfuz edilmez çekirdek hem de kendi içinde hiçbir ontolojik tutarlılığa sahip olmayan saf hayali bir kendiliktir...” demektedir (Baudrillard, Chomsky, Foucault, McLuhan, Lacan, Postman, Zizek, S., 2015, sf 313). Bu bağlamda, görsel öğelerin anlamsal ve

psikolojik boyutları, nesnenin gerçeğidir ve algılar yoluyla bir ifade aracı olan kavramlarla bizi bu gerçekle buluşturmaktadır.

### 2.3. Kavramsal Bağlamda Form

*“Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır.”*

*J.Gasquet, Cezanne, 2016b*

*“Göz bedenle ve diğer duyularla işbirliği yapar...”*

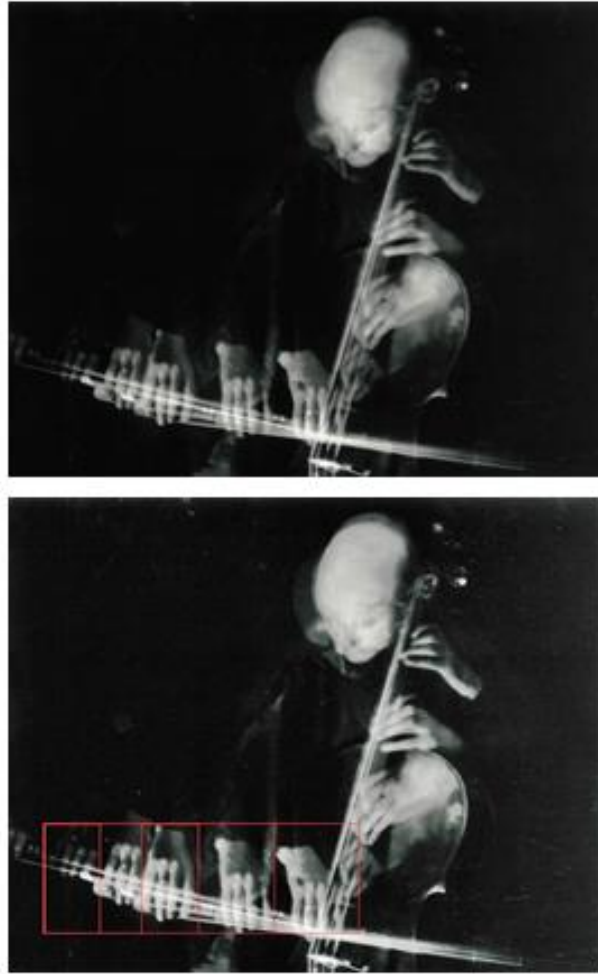
*Pallasma, 2011*

Kant, estetik fikirlerin kavrama eklenmiş bir hayal gücünün temsili olduğundan söz etmektedir (Johnson, 1993). Bu şekilde, göstergebilimsel okumalarla edindiğimiz sezgisel bilgiler bizi her fotoğrafın anlamsal boyutuna götürmektedir. Kavramsal analizler, önce bütünü tüm parçaları ile tanıyabilmeyi amaçlar, sonra da parçalarla bütüne tekrar hakim olur. Yani analiz ve sentez, çözümleme ve birleşim birbiriyle bağlantıdır (Hançerlioğlu, 1993; Beşgen, 2001).

Kavramsal analiz, bir çözüm yöntemi olması sebebiyle aynı zamanda bir tür soyutlama olmaktadır. İmgenin görsel özelliklerinden geçer, anlamsal boyutunu, dilbilimsel köklere yönlendirir. Kavramsal analizler, kavramlaştırmada son bulur. Beşgen ise kavramlaştırmayı şöyle ifade etmektedir: *“Gösterme ya da anlatma yoluyla yapılan kavramlaştırmalar sonucu ortaya çıkan kavramlar, aralarında eşitlik ya da benzerlik bağı bulunan nesnelere ya da olgulara karşılık gelen özel ya da genel adlardır.”* (Beşgen, 2001, sf 66).

Kavramlaştırma yani kavram kurma, işaretlere anlam verme ve de anlamlarını saptamak iken, kavramlaştırmak bir tür anlam verme, anlam verme ise tanımlayabilmek yani bir tür adlandırmadır (Hançerlioğlu, 2018).

1960'ların sonunda ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve felsefecilerle birlikte bugün Modern Sanat dalları içerisinde de oldukça popüler olan kavramlar, kavramsal bakış; sorgulayan bireyin, kendini ve fikrini özgürce ifade etmesi açısından da oldukça değerli ve demokratik bir ifade biçimidir (Beşgen, 2001). *Kavramlar* ve *Kavramsallaştırma* bir tasarım ve düşünme aracı olarak görsel temalı disiplinler açısından önemlidir.



**Şekil 48.** Solist, Alberto Motacchini

**Kaynak:** <https://www.estorickcollection.com/exhibitions/futurism-and-photography>, 2019



Görsel öğelerin kavramsal analizleri, izleyicisinin zihninde oluşturduğu imgelerle bağlantılıdır. İmgeler, nesnenin sadece hayalini değil, bu hayale bağlı olarak hayalin çağrışım yaptığı zihin içeriklerini de göstermektedir (Bravo, 2006). Bu imgeler, biçimsel öğelerin sezgisel boyutuyla buluşur. Örneğin; Motacchini'nin Solist (Şekil, 48) adlı fotoğrafındaki anlık karelerin ard arda olan görünümü onu izleyende hareket izlenimi oluşturmaktadır. Oysa ki fotoğraf sabittir ancak elin farklı anlardaki, farklı biçimlerinin birleşimi zihinde *hareket* kavramıyla buluşmaktadır. Görünenin yani nesnenin ardındakini sorgulamak aynı zamanda görüntüye, imgeye, nesneye anlam da katabilmektedir.

Hays, görüntüleme ve kavramsallaştırma yoluyla mimarın maddi nesne yapımının tek başına sağlamadığı bir duyuşsal doyuma erişebileceğini söylemektedir (2015). Göstergebilimsel yaklaşımlarla bu duyulanım ve anlam çözümlemeleri yapılarak nesnenin görünmeyen boyutu anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Deleuze Hareket-İmge'de; Epstein'in '*Iyrosophie*' kavramından bahsetmektedir (Deleuze, 2014a). *Iyrosophie*, "Bilginin nesnesini oluştururken, aklın ve hislerin birbirini dışlamadan aynı anda devrede olduğu bir düşünme tarzıdır." (Epstein, 1922; Deleuze, 2014a). Buradan hareketle, kavramlaştırma/kavramsal düşünme bir *Iyrosophie*'dir. Nesnel somut gerçekliğin, öznel biçimlendirmesidir. Yani aklın ve hislerin süzgecindeki bir yorumudur. Kişiselliği, özgün ve kreatif olabilmesine de bir sebeptir. Bu yönüyle de yeni bulgulara kaynak doğurmaktadır.

Form algısına dair yapılabilecek tüm okumaların sonucu olarak bu sezgisel metinler, kavramsallaştırmayla son bulmaktadır. Mimari, form temsili üzerinden irdelendiğinde, dönemseller olarak pek çok kavram analizi yapılabilmektedir. Modern Dönem, Postmodern Dönem ve Parametrik Dönem olarak dönemler irdelendiğinde de mimarının temsili üzerinden, kütleşel biçimlenmenin göstergelerle okunabilecek birçok kavram vardır.

### 3. SINEMATOĞRAFİK YAKLAŞIM MODELİ VE ANALİZLER

“Düşünceyle görüntünün ötesine geçip, varlığın hareketsiz birliğini kavrarız...” Deleuze, 2014

“... Mimarlığın organizması, deyim yerindeyse, gelişmiştir, kullandığı pratik gözlem sayısı çok artmıştır, çok daha bilgili ve çok daha karmaşık, dolayısıyla çok daha narindir...” Viollet le Duc, 2015

Deneyimin sunduğu hareketin, görüntünün kendisi olduğunu söyleyen Deleuze, Bergson’un bazı kavramları yeni bir terminolojiyle yorumladığını anlatmaktadır (2014a). *Varlık, Süredir* ama *Süre* ise *Fark’tır* diyerek aynı zamanda sürelerin, farkları doğurduğunu vurgulamaktadır (Deleuze, 2014a). O halde her an kesiti bir varlık, her varlık ise bir farklılık doğurmaktadır.

Deleuze, Bergsonculuğun üç temel bileşeninin şunlar olduğunu söylemektedir (2014b):

- Tarihsel Eleştiri,
- Bütüncül Metin Okuması,
- Kavram Yaratımı (2014).

Buradan hareketle söylenebilir ki, *Sinematografik Yaklaşım Modeli*; bir tarihsel eleştiri, bir öz okuması ve bir tür kavram yaratımı olabilmektedir. Gözün okuduğu her bir an, yani kareler bir fark doğurabilmektedir ya da tam tersi olmaktadır. Her an bir zaman dilimi olduğuna göre, süreler hareket farklarını da doğurmaktadır ya da tam tersi de mümkündür.

*Sinematografik Yaklaşım ile analiz edilen Form temsilleri;*

1. Bütün (*imge*),
2. Parça (*imgeyi oluşturan parçalar- sinematografik kareler*),
3. Sübliminal Kare (*imgeyi oluşturan parçalar içerisinde arka kavramı yani gizli mesajı taşıyan kare/kareler*)

üzerinden kavramsal olarak okunmuştur. Böylece dönemler arasında mimari form temsiline dair biçimsel ve kavramsal değişimler izlenmiştir.

Yönteme dair temsil görselinin seçildiği *cephe* ya da *nokta* ve görselin bölündüğü eş karelerin sayısı, analiz sonucunu etkilememektedir. Bu bağlamda önemli olan nokta kavramsal bir derin okumanın yapılabilmesidir. Görsel seçimi açısından en önemli kriter; form biçimlenişinin en iyi okunabileceği noktadan seçilmiş olmasıdır.

Sinematografik karelerin bölünmesindeki değişmez ise karelerin eşit aralıklarda yani eş süreçler içerisinde bölümlendirilmesidir. Bu şekilde *parça-bütün* ilişkisi içerisinde analiz edilen temsil biçimlenişi daha derin bir okumaya fırsat sunabilmektedir. Birbiri ardına eklenen parçalar yani kareler ile parçalardaki hareketi böylece hareketteki kavramı okumaktayız. Terzidis hareketin bir pozisyon ya da zamanla yer değiştirme olduğunu söylemekte ve tasarımcının tüm bu anları organize eden kişi olduğunu söylemektedir (Terzidis, 2003). Bununla birlikte bazı yapıları “hareketin dondurulmuş görüntüsü” olarak tanımlamaktadır (Terzidis, 2003).

Özellikle parçalardaki hareketin yani temsilin zaman boyutundaki değişiminin zaman boyutunda ne gibi değişkenlikler gösterdiğini de görmekteyiz. Yapıların varolma biçimleri olan form biçimlenişine ait anlık kesitleri oluşturan karelerdeki değişkenliklerin içerdiği arka kodlar ve kavramlar, mimari form temsilindeki değişimi, beslendiği kavramları göz önüne sermekte ve geliştirilebilecek çalışmalara da imkan vermektedir.

### 3.1. Analizler

Modern Dönem ve sonrasına ait literatürde yer alan, rastlantısal seçilmiş 35 örnek üzerinden *Sinematografik Yaklaşım Modeli* ile görsel ve kavramsal analizlere dayalı olarak incelenmiştir. Form temsilinin değişim süreci, kavramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Örneklemin seçildiği dönemler;

- *Modern Dönem* 'den 10 örnek,,
- *Postmodern Dönem ( Dekonstrüktizm Dönemi)* 20 örnek,
- *ve Parametrik Dönem* 10 örnek,

olmak üzere üç ayrı dönem temsilinden toplam 30 örnek seçilmiştir. *Postmodern Dönem* uzun sürmesi sebebiyle bu süre siliminden 15 örnek seçilmiştir. Her dönemden mimari literatüre damgasını vuran örnekler seçilmiş ve analizleri yapılmıştır. Bu bağlamda, form temsilinin değişkenliğinin daha hızlı gözlenebilmesi açısından örneklem seçiminin büyük çoğunlukta kamusal yapı grupları üzerinden olmasına dikkat edilmiştir. Yapı görselleri; *Geometri, Bütün ve Parça* başlıkları altında irdelenmiştir.

*Geometri*: Formun geometrisini tanımlayan başlıktır. Temsil ana hatlarıyla, geometrik olarak; *Asal* ve *Heykelsi* olarak iki kavramla nitelenmektedir.

- *Asal*: Asal formlardan türetilmiş ve asal formların ufak değişimlere rağmen okunabildiği biçimsel kompozisyonlar,
- *Heykelsi*: Asal form algısı çeşitli tekniklerle kaybolmuş adeta bir sanat ürünü gibi olan serbest formlar ise *Heykelsi* olarak adlandırılmıştır.

Biçimlenişi daha iyi anlatabilmek adına, form temsilinin oluşumuna dair başka sıfatlayıcı kavramlar da kullanılmıştır. Yapılan okumalardan yola çıkarak formun geometrik yapısına dair kavramlar oluşturulmuştur (Ching, 2007; Deleuze, 2014a, 2014b; Krier; 1988; Onat, 1995; Schumacher, 2008, 2010, 2011; Şamlıoğlu, 2010). Okumalardan yorumlanan kavramlar güncel geometrileri de kapsayacak şekilde, Geometrik olarak aşağıdaki gibi nitelenmiştir.

- *Parçalı (Biçimlendirmeye dair),*
- *Ekleme (Biçimlendirmeye dair),*
- *Boşaltmalı (Biçimlendirmeye dair),*
- *Düzensiz (Asal Geometriler için konumlanmaya dair),*
- *Yontma (Biçimlendirmeye dair),*
- *Katlamalı (Biçimlendirmeye dair),*
- *Akışkan (Biçimlendirmeye dair)*
- *Kompakt (Biçimlendirmeye dair)*

*Bütün* ve *Parça* kavramları ise geometri bütünü ve onu oluşturan eş zaman aralıklı parçaları anlatmaktadır (Deleuze, 2014a, 2014b). Sübliminal kare ise 25. kare tekniğinden yola çıkılarak, herhangi bir sabit kare konumu gözetmeksizin, mimari forma yani bütüne dair olan gizli mesajın kavramsal bağlamda sezgisel bir okumasıdır.

- *Bütün:* Form temsilinin bütününde gözlenen sezgisel kavramları anlatmaktadır.
- *Parça:* Form temsilinin *Sinematografik Yaklaşımla* parçalandığı karelerde gözlemlenen, bulunduğu kareye ait değişkenliği anlatan sezgisel kavramları anlatmaktadır.
- *Sübliminal Kare:* Bütün-Parça üzerinden bir tür üst okuma başlığıdır. Metaforik olarak temsili 25. karenin anlamından yola çıkılarak, forma dair sübliminal mesajın yani ilk etapta algıya girmeyen ama vurgulu

kavramın sezgisel olarak okunduğu temsili bir karedir. 25. karedeki gibi mesaj sabit bir kare konumlandırması gözetmez, gizli mesaj/kavram bütünü oluşturan herhangi bir karede hatta tüm karelerde okunabilir. Yönteme uyarla ön plana çıkmayan *arka kavramın* tespit edildiği kare olarakta değerlendirilebilir. Her formda tespit edilmesi gibi bir zorunluluk da yoktur. Bu okuma tamamen sezgisel ve kişiseldir.

Tüm başlıklar başlıkları altında belirlenen kavramlar yapılan araştırmalar ve okumalar sonucunda elde edilen kavram havuzundan derlenmiştir. Modern, Postmodern (Dekonstrüktivizm Dönemi'ni kapsayacak şekilde) ve Parametrik Dönem temsilleri incelenerek çeşitli kavramların dönemlerce, incelenen yapılarda varolduğu / varolmadığı ya da tekrarı izlenmiştir.

Yapılan okumalardan (*Aristoteles, 2018; Ballantyne, 2014, Benjamin, 2006; Berger, 2016; Deleuze, 2009, 2014a, 2014b, 2015, 2017; Foucault, 2017; Gatens, 2017; Gür, 2006, 2014; Hogart; 1753; Johnson, 1993; Oxman, 2006; Merleau-Ponty, 2016a, 2016b; Pallasma, 2011; Porter, 2006; Samlioglu, 2010; Schumacher, 2008, 2010, 2011; Shar, 2013; Terzidis, 2006; Venturi, 2005; Wölfflin, 2016; Zizek, 2013*) yola çıkarak, mimari form biçimlenişini niteleyebilecek kavramlar, öznel bir yorumla ele alınmış ve analizler buna uygun olarak okunmuştur.

Analizlerde, form temsilleri üzerinden *Parça-Bütün* başlıklarında okunan kavramların ele alınış biçimlerine uygun olarak, kısaca öznel tanımlamaları şöyledir:

- Akış:* Bir bölgede, çizgisel sürekliliğin bir yöne doğru ilerleme hareketi,
- Akışkanlık:* Formun genelinde hakim olan akış hali,
- Asimetri:* Simetri eksenince bölünen bütünün parçalarının eş olmaması durumu,
- Aks kayması:* Referans çizgisinin yer değiştirmesi,

*Bitmişlik*: Süreklilik sağlama imkanı vermeyen, sonlanmış biçim,  
*Boşluk*: Bölgesel ya da birimsel sadece işlevsel olmayan boşaltmalar, yokolmalar,  
*Bütüncüllük*: Bütün, tekil olma durumu,  
*Büyüme*: Kütleli artış,  
*Büzülme*: Boyutsal küçülme, daralma, bir noktaya doğru toplanma,  
*Bükülme*: Hayali ya da varolan bir eksen etrafında dönüş hareketi,  
*BWO: Body Without Organs* kavramından yola çıkılarak, ağ-örüntü şeklinde, belirsiz, serbest yayılarak büyüyen form temsili,  
*Çatışma*: Konum ve yönelim zıtlıkları,  
*Çizgisel Süreklilik*: Akış halindeki sonsuz çizgisel durum,  
*Çökme*: Bölgesel çukurlaşma,  
*Değişkenlik*: Biçimin, dokunun süreçsel, bölgesel değişimi,  
*Denge*: Karşılıklı iki durumun denklik hali,  
*Dinamizm*: Kinetik, canlı bir hareket hali,  
*Dokusallık*: Eş özellik gösteren bölgesel yapı,  
*Durağanlık*: Formun bir mesnete bağlı, statik, kompozisyon olarak hareketsiz olma durumu,  
*Eş zamanlılık*: 4. Boyut, farklı boyutların aynı anda gözlemlenebilmesi,  
*Hareket*: Ötelenme, ögenin yer değiştirme durumu,  
*Heykelsilik*: Form biçimlenişi heykele benzer biçimde olma, bir sanat yapıtına benzeme durumu,  
*Hız*: Sürat, güçlü akış ya da hareket durumu,  
*Hiyerarşi*: Ögeler arasındaki derecelenme durumu,  
*Homojenlik*: Tüm yüzeylerin eşdeğer olma hali,  
*İllüzyon*: Yanılsama, algıda güçlük hali, varolanı farklı algılama,  
*İzolasyon*: Tecrit, yalıtma, saklama durumu,  
*Geri Çekilme*: Ögelerin yerleştiği eksenden bölgesel kayma eylemi,  
*Gerçeküstülük*: Gerçek dışı, rüya-düş hali olma durumu,  
*Göç*: Ögelerin, birimlerin ardısıra hareket etmesi, yer değiştirmesi,  
*Güç*: Baskın olan öge, genele hükmetme hali,  
*Kaos*: Karışıklık, kargaşa, tanımsız bir düzen hali,

*Kaplama: (Covering)* Strüktürün dokusal bir yüzeyle kaplanması,  
*Katlama:* Forma ait ayrıtların görünür olması ve açılması, origami,  
*Kompakt:* Bütünsel, katı ve tek parça form,  
*Kopma:* Parça halinde bölünme ya da bağlı olduğu düzelemde ayrılma durumu,  
*Kırılma:* Açısal değişimler,  
*Kıvrım:* Dalgalanma biçimi, bükülme,  
*Manipülasyon:* Kendini değiştirme, saklama, yönlendirme, varolan durumun dışına çıkarma,  
*Metamorföz:* Hücrenel akışın değişerek ve dönüşerek başka bir oluşa doğru varması,  
*Mesnet:* Ağırlık noktası,  
*Montaj:* Hareket-imge kurgusu, eylemlerin dönüşümlü sıralaması,  
*Netlik:* Öğelerin belli bir ilişki sırasına göre olan dengeli kompozisyonu,  
*Odak:* Algıda ilk seçilen, dikkat çeken olma durumu,  
*OWB:* Zizek tanımıyla, birbiriyle uyumsuz iki alan arasındaki karşılaşmanın hatlarını çizme çabasıdır, çalışmada Boşluk ile ilişkilendirilmiştir,  
*Örüntü:* Ağ, aynı düzende yayılarak ilerleme hali,  
*Parçalanma:* Bir bütünün parçaları, bir bütünün parçalanması,  
*Parçalılık:* Farklı bütünlere oluşma hali,  
*Rizom:* Hiyerarşik olmayan yatay ağlar örümü, kök metaforu,  
*Ritm:* Öğelerin bir oran ya da sıra ile birbirini izlemesi,  
*Saydamlık:* Şeffaf, görünür olma hali,  
*Segmentasyon:* Eş özelliklerde parçalara ayırma hali,  
*Simetri:* Bir eksence bölünen bütünün parçalarının eş olması durumu,  
*Soyut Makine:* Adeta kendi organizması olan makine benzeri dijital bir beden,  
*Süreklilik:* Biçimin sonlanmamış hali, devamlılığa imkan verme,  
*Süpriz:* Beklenmeyen hareket,  
*Taklit:* Benzeşmeye çalışma hali,  
*Tekrar:* Birimin ritmik dizimi,



*Yansıma:* Saydam ya da parlak yüzeylerden ayna etkisi veya iç mekanın okunması durumu,

*Yontma:* Formu *Kübist* bir tavırla biçimlendirme,

*Yoğunluk:* Bir bölgede toplanma, birimsel artış,

*Yönelim:* Bir bölgeye doğru akma, hareket etme,

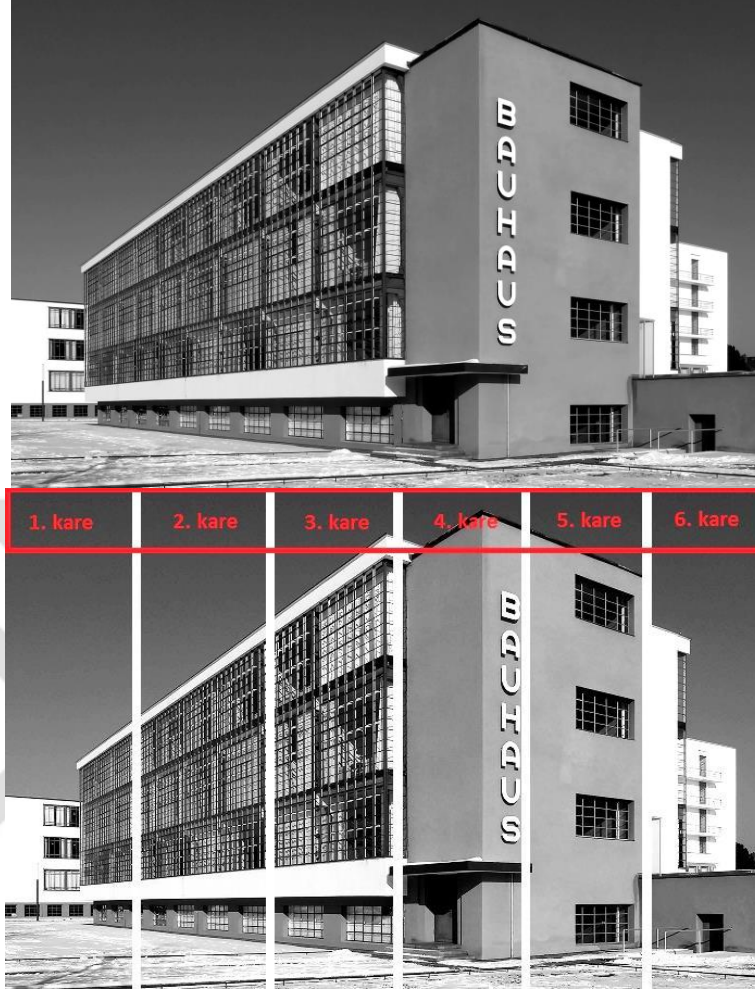
*Yükseliş:* Düşey boyuttaki artış,

*Yer-Yön Değiştirme:* Varolan konumunu ve koordinatlarını değiştirme,

*Vurgu:* Bütünde öne çıkan parça.

'*Sübliminal kare*' başlığındaki okumalar, yapıya göre değişmekle birlikte parça ölçeğinde ele alınmış, zaman zaman öznel ve kişisel bir yorum barındırmakla birlikte yine kimi zaman kavramsal listeden bağımsız, farklı tanımlamalar içermektedir.

Örnek 1. *Modern Dönem*; Bauhaus, Walter Gropius, Almanya, 1926

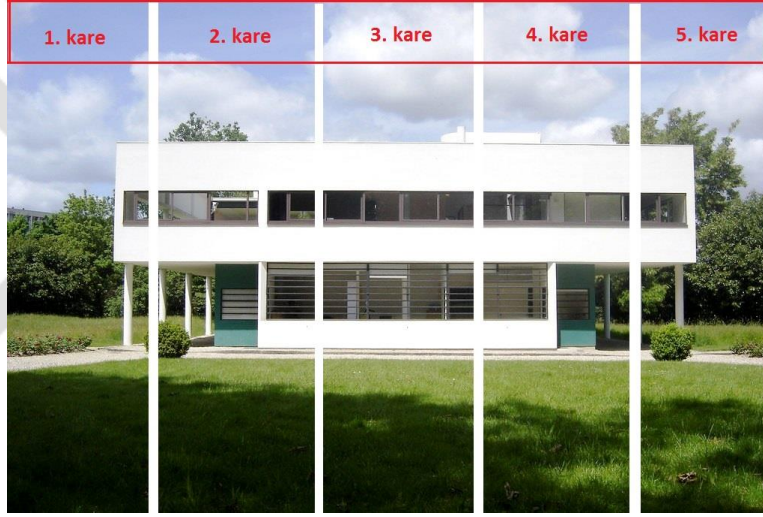


**Kaynak:** <https://oliverlins.com/stories/bauhaus-dessau/>, 2019

Modern Dönem'e ait *Bauhaus* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** Asal
- **Bütün:** Durağanlık, Bütüncülük, Geçirgenlik, Tekrar, Simetri, Netlik
- **Parça:** Geçirgenlik (1. 2. ve 3. kare)
- **Sübliminal Kare:** (4,5) Düşey Vurgu

**Örnek 2.** *Modern Dönem;* Villa Savoye, Le Corbusier, Fransa, 1931

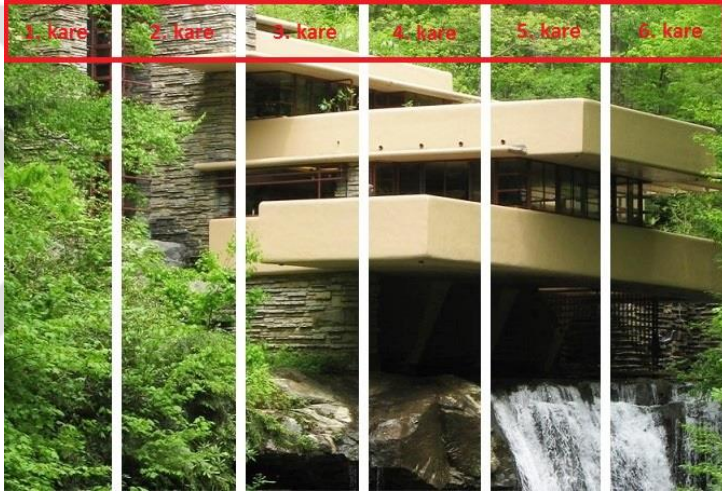
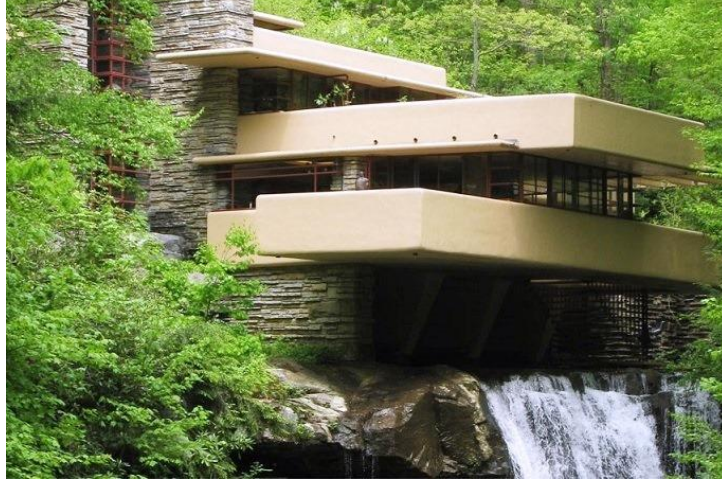


**Kaynak:** <https://www.flickr.com/photos/patrick314/340023660>, 2019

Modern Dönem'e ait *Villa Savoye* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Geçirgenlik, Tekrar, Simetri, Netlik*
- **Parça:** *3. karede bir referans çizgisi olmak üzere tüm kareler simetrik olarak eşdeğerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -

**Örnek 3.** *Modern Dönem; Şelale Evi, F.L.Wright, USA, 1939*



**Kaynak:** <https://www.summitinnresort.com/fallingwater/>, 2019

Modern Dönem'e ait *Şelale Evi* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Hareket, Tekrar, Aks Kaydırma, Netlik*
- **Parça:** *Yer-Yön Değiştirme ( 3. ve 4. karede kütleli değişim), Odak (5. ve 6. kare)*
- **Sübliminal Kare:** -



**Örnek 4.** *Modern Dönem;* Cam Ev, Philip Johnson, USA, 1949



**Kaynak:** <https://www.arkitektuel.com/cam-ev/>, 2019

Modern Dönem'e ait *Cam Ev* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Geçirgenlik, Tekrar, Simetri, Netlik, Saydamlık, Yansıma, İllüzyon, Homojenlik.*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,3,4,5) İllüzyon*

**Örnek 5.** *Modern Dönem;* Unite'd Habitations, Le Corbusier, Fransa, 1952



**Kaynak:** <https://www.bdonline.co.uk/inspirations/richard-cottrells-inspiration-unite-dhabitation-de-briey-france/5091029.article>, 2019

Modern Dönem'e ait *Unite'd Habitations* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** Asal
- **Bütün:** Durağanlık, Bütüncüllük, Güç, Dokusallık, Tekrar, Simetri, Netlik, Boşluk
- **Parça:** Dokusal Değişkenlik (1-2. , 3.,4-5-6.kareler)
- **Sübliminal Kare:** (7) Dokusal Hareketin Bitişi, Sonlanma

**Örnek 6.** *Modern Dönem;* Lever Binası, SOM, USA, 1952



**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/61162/ad-classics-lever-house-skidmore-owings-merrill>, 2019

Modern Dönem'e ait *Lever Binası* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Tekrar, Simetri, Netlik, Saydımlık, Yansıma, Geçirgenlik, Homojenlik*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -



**Örnek 7.** *Modern Dönem;* Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, Fransa, 1954



**Kaynak:** <https://archinect.com/news/article/91841795/le-corbusier-s-ronchamp-chapel-vandalized>, 2019

Modern Dönem'e ait *Ronchamp Şapeli* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Eklemeli*
- **Bütün:** *Durağanlık, Heykelsilik, Parçalılık*
- **Parça:** *Yönelim, Odak (3. ve 4. kare), Asimetri (1.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(3-4) Odak*



**Örnek 8.** *Modern Dönem*; Seagram Binası, Mies van der Rohe, USA, 1958

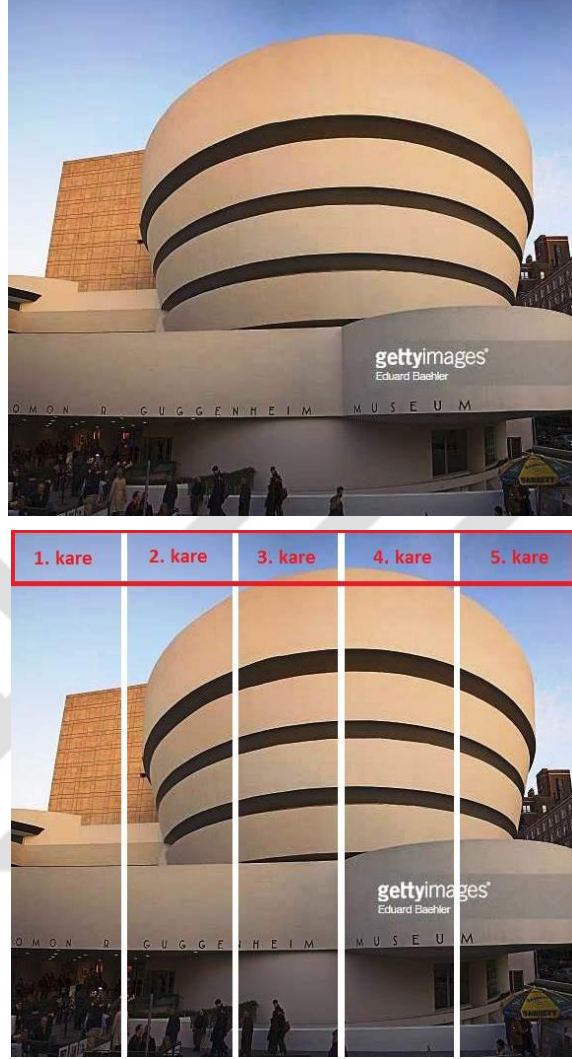


**Kaynak:** <https://tr.pinterest.com/pin/263249540695355089/?lp=true>, 2019

Modern Dönem'e ait *Seagram Binası* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncülük, Tekrar, Simetri, Netlik, Homojenlik.*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -

**Örnek 9.** *Modern Dönem;* Guggenheim Museum, F.L.Wright, USA, 1959

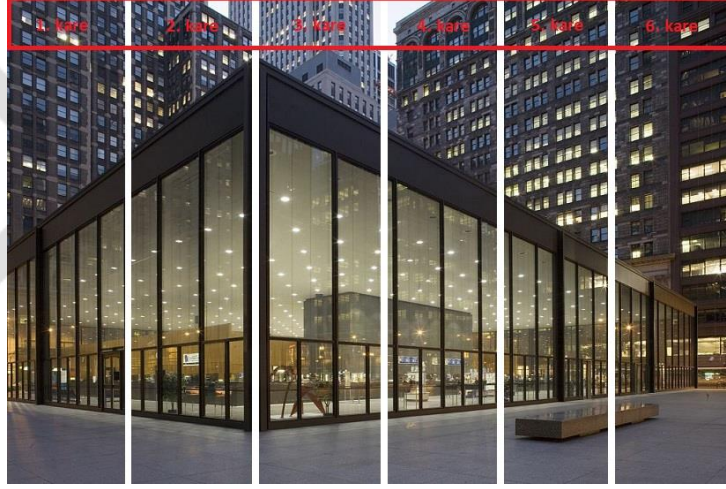


**Kaynak:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/front-view-of-the-guggenheim-museum-in-manhattan-news-photo/480471053>, 2019

Modern Dönem'e ait *Guggenheim Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncülük, Tekrar, Simetri, Netlik, Homojenlik.*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -

**Örnek 10.** *Modern Dönem*; Chicago Federal Post Office, Mies van der Rohe, USA, 1973



**Kaynak:** <https://www.metalocus.es/en/news/what-mies-did-not-see-done-federal-center-chicago>, 2019

Modern Dönem'e ait *Chicago Federal Posta Ofisi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Prizmatik*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Tekrar, Simetri, Netlik, Saydamlık, Geçirgenlik, Yansıma, Homojenlik*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -

**Örnek 11.** *Postmodern Dönem*; Nagakin Kapsülü, Kisho Kurukowa, Japonya, 1972



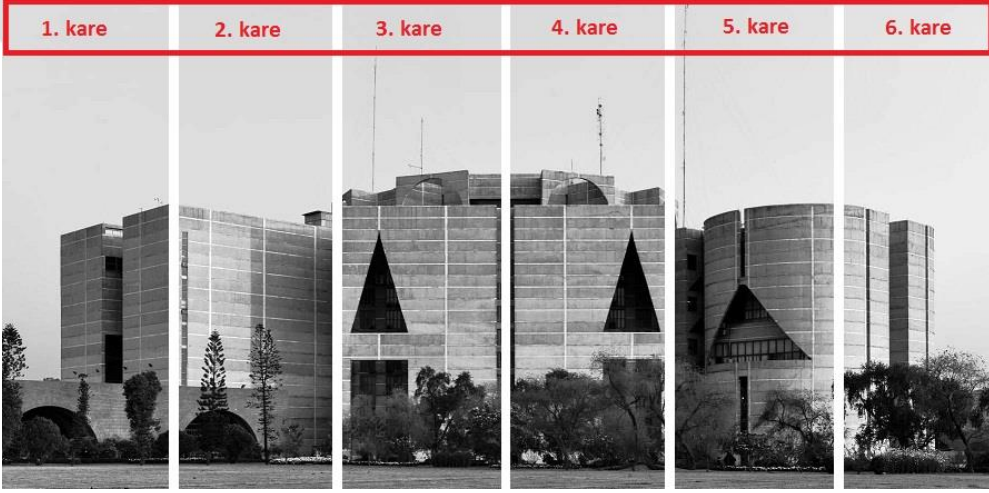
**Kaynak:** <https://www.architravel.com/architravel/building/nakagin-capsule-tower/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Nagakin Kapsülü* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Parçalı*
- **Bütün:** *Tekrar, Simetri, Dokusallık*
- **Parça:** *Yer-Yön Değişirme, Değişkenlik (3.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(3)Yer-Yön Değişirme*



**Örnek 12.** *Postmodern Dönem*; Ulusal Meclis Binası, Louis Kahn, Bangladeş, 1983

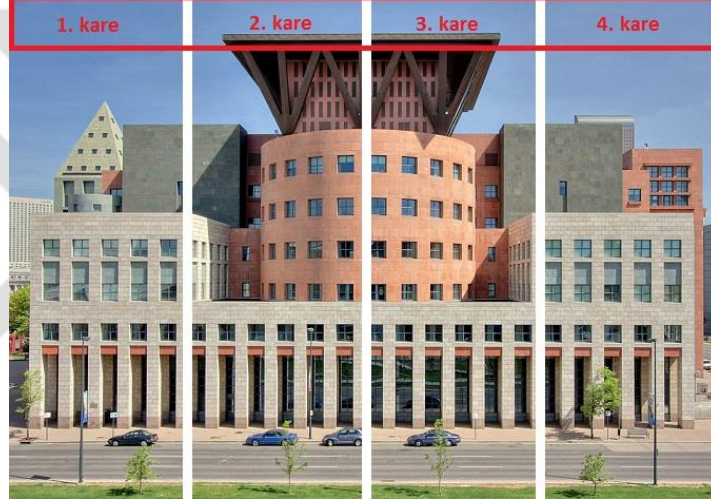


**Kaynak:** <https://divisare.com/projects/396431-louis-kahn-cemal-emden-national-parliament-of-bangladesh, 2019>

Postmodern Dönem'e ait *Ulusal Meclis Binası* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Parçalı-Eklemeli*
- **Bütün:** *Durağanlık, Parçalılık, Denge, Tekrar*
- **Parça:** *Vurgu (3. ve 4.kare), Boşluk (3.,4. ve 5. kare), Yönelim (1. ve 5.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,5) Yön Belirleme*

**Örnek 13.** *Postmodern Dönem*; Denver Kütüphanesi, Micheal Graves, USA, 1990

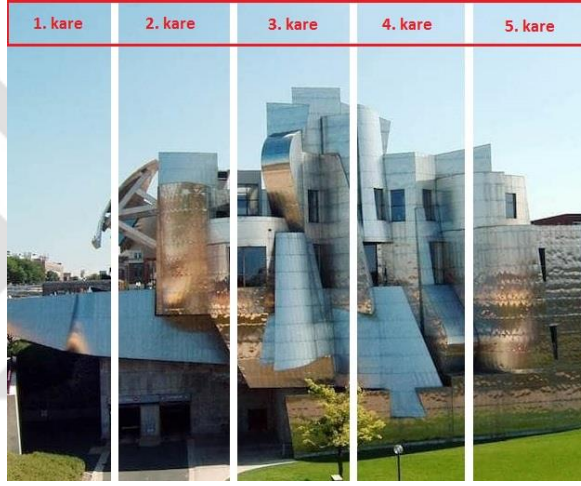
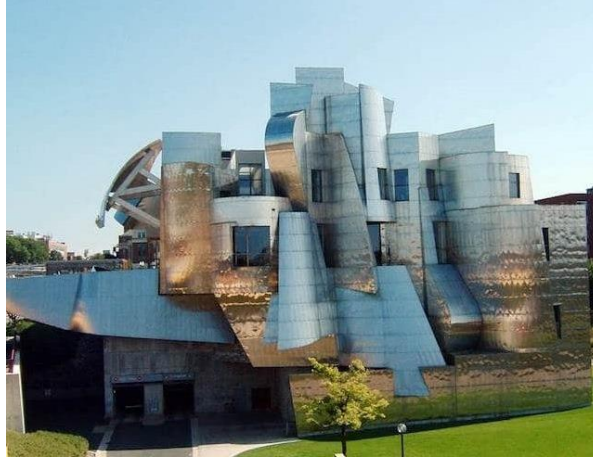


**Kaynak:** <https://www.flickr.com/photos/summerspot/2521288081>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Denver Kütüphanesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/ Eklemeli-Parçalı*
- **Bütün:** *Durağanlık, Parçalılık, Tekrar, Geçirgenlik, Dokusallık, Karmaşıklık, Boşluk, Denge*
- **Parça:** *Asimetri (1. ve 4.kare), Vurgu (2. ve 3. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1) Asimetrik Vurgu*

**Örnek 14.** *Postmodern Dönem*; Weisman Sanat Müzesi, Frank Gehry, USA, 1993



**Kaynak:** <https://mymodernmet.com/frank-gehry-building/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Weisman Sanat Müzesi* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Parçalı*
- **Bütün:** *Hareket, Parçalılık, Heykelsilik, Kıvrım, Kırılma, Kaos, Eş Zamanlılık, Dokusallık, Manipülasyon, İllüzyon, Montaj, Tekrar.*
- **Parça:** *Odak (3. ve 4.kare), Yoğunluk (3. ve 4. kare), Boşluk (1.ve 2.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1.2)Boşluk*



**Örnek 15.** *Postmodern Dönem*; Shangai Poly Grand Tiyatrosu, Tadao Ando, Çin, 1998



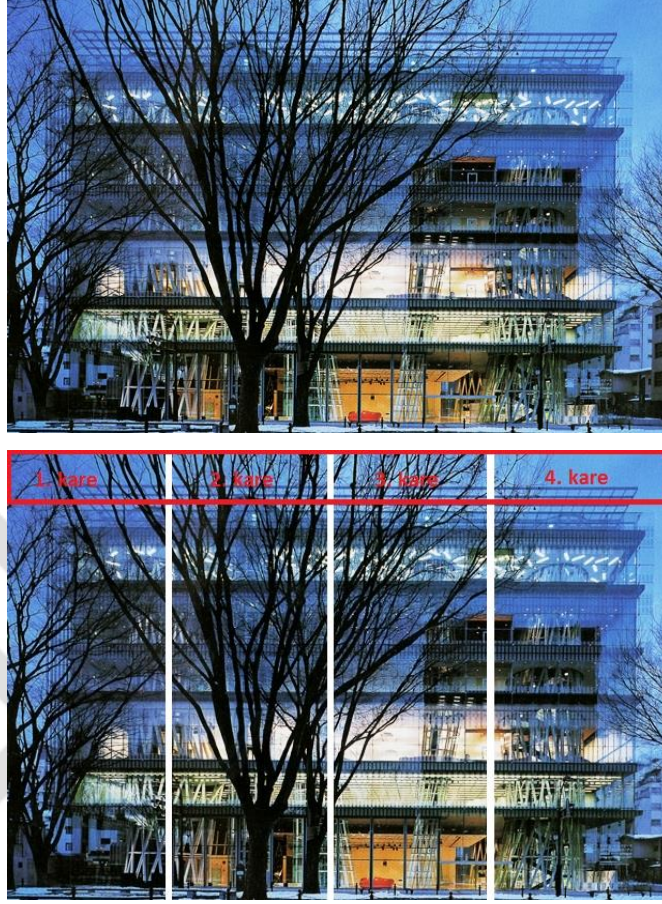
**Kaynak:** <https://www.dezeen.com/2017/01/13/poly-grand-theatre-tadao-ando-shanghai-china-yueqi-li-photography/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Shangai Poly Grand Tiyatrosu* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Boşluk, Dokusallık, Güç, Geçirgenlik*
- **Parça:** *Boşluk, Kopma, Vurgu, Odak, OwB (2.,3.,4. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(2,3,4) OwB*



**Örnek 16.** *Postmodern Dönem*; Sendai Mediatheque, Toyo Ito, Japonya, 2001

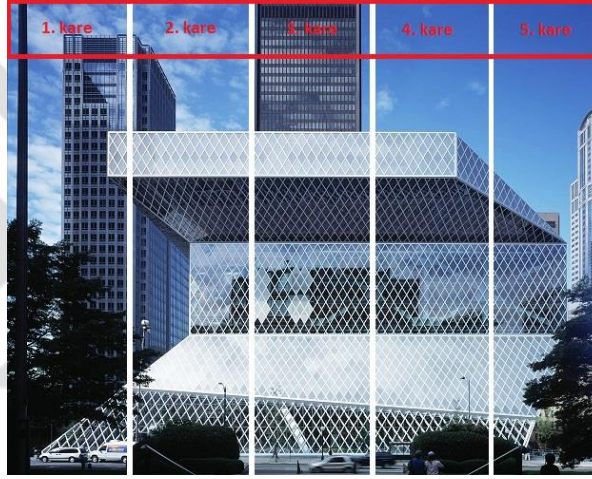


**Kaynak:** <https://www.dezeen.com/2017/01/13/poly-grand-theatre-tadao-ando-shanghai-china-yueqi-li-photography/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Sendai Mediatheque* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncülük, Saydamlık, Yansıma, Geçirgenlik, Simetri, İllüzyon, Kaplama, Manipülasyon, Homojenlik.*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,3,4) Manipülasyon, içeride varolanı saklama, iç-dış karşıtlığı*

**Örnek 17.** *Postmodern Dönem; Seattle Public Library, Rem Koolhaas, USA, 2004*

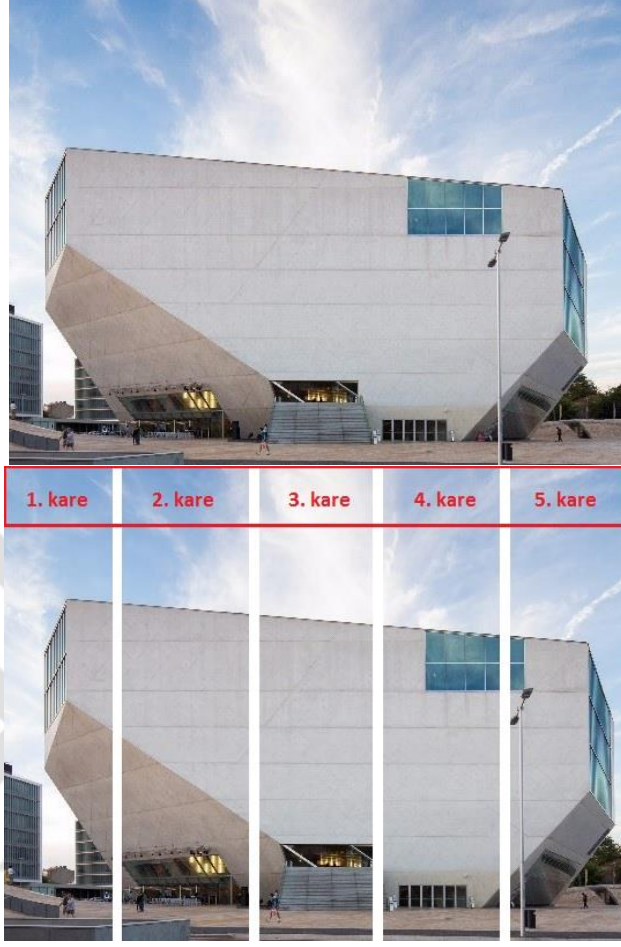


**Kaynak:** <https://www.e-architect.co.uk/seattle/seattle-public-library>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Seattle Public Kütüphanesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Yontma-Katlamalı*
- **Bütün:** *Hareket, Dinamizm, Parçalanma, Boşluk, Dokusallık, Dönüşüm, Eş Zamanlılık, Geri Çekilme, Kırılma, Geçirgenlik, Saydamlık, Soyut Makine, Yansıma, Manipülasyon, İllüzyon, Kaplama, Homojenlik.*
- **Parça:** *Geri Çekilme (2. ve 5.kare), Eş zamanlılık (4. ve 5.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(4,5) Eş zamanlılık*

**Örnek 18.** *Postmodern Dönem; Casa de Musica, OMA, Portekiz, 2005*



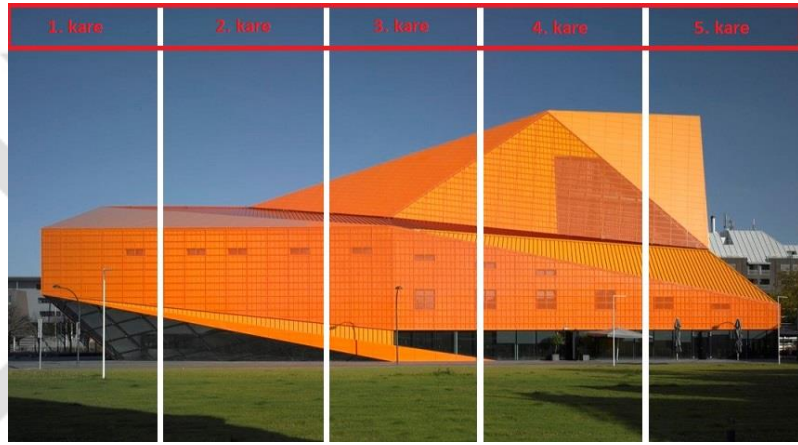
**Kaynak:** <https://www.archilovers.com/stories/26086/casa-da-musica.html>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Casa de Musica* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir :

- **Geometri:** *Heykelsi/ Yontma-Katlamalı*
- **Bütün:** *Durağanlık, Heykelsilik, Bütüncüllük, Kırılma, Katlama, Eş Zamanlılık, Manipülasyon*
- **Parça:** *Odak (1. ve 2. kare), Yontma, Eş zamanlılık, Boşluk, Kopma (1.,2.,3. ve 5.kare), Mesnet (3. ve 4. kare), Yönelim (1. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(3) Boşluk - Formun iddialı hareketi içerisinde manipüle olmuş bir giriş boşluğu*



**Örnek 19.** *Postmodern Dönem;* Tiyatro Agora, UN Studio, 2007

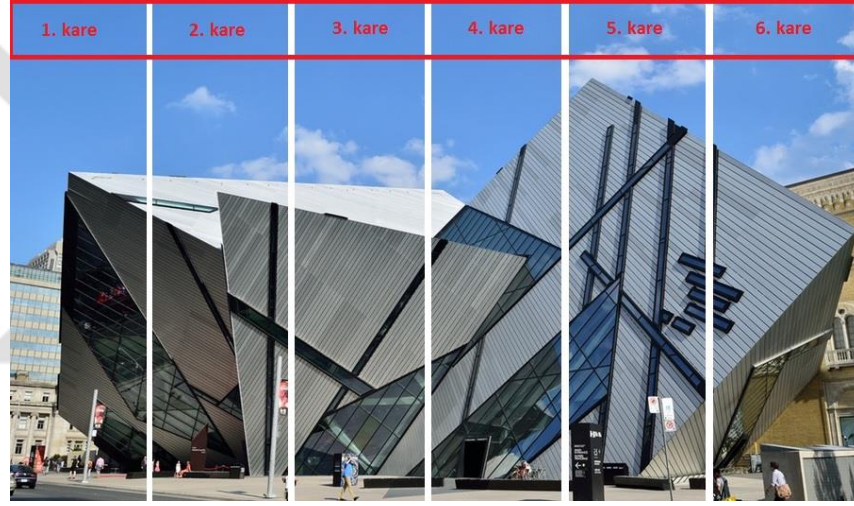


**Kaynak:** <https://www.e-architect.co.uk/seattle/seattle-public-library>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Theatre Agora* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** Heykelsi/ Yontma-Katlamalı
- **Bütün:** Hareket, Heykelsilik, Parçalanma, Dinamizm, Katlama, Kırılma, Kaplama, Eş Zamanlılık, Manipülasyon, Soyut Makine, İllüzyon, Homojenlik.
- **Parça:** Boşluk, Kopma (1. ve 2. Kare), Geçirgenlik (1.,2.,4.ve 5. kare), Yükseliş (5. kare), Mesnet (4.-5. kare), Yönelim (1. kare)
- **Sübliminal Kare:** (4) Mesnet – Denge Noktası

**Örnek 20.** *Postmodern Dönem*; Royal Ontario Müzesi, Daniel Libeskind, 2007

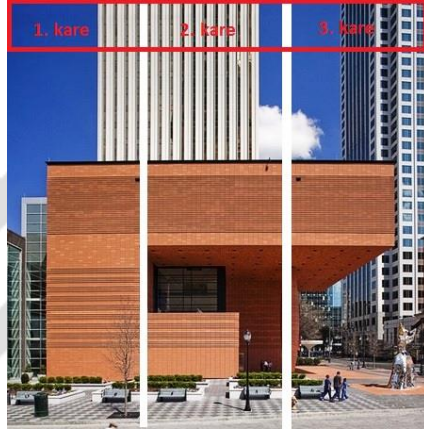


**Kaynak:** <https://www.azuremagazine.com/article/rom-crystal-10-years-later/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Royal Ontario Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Düzensiz*
- **Bütün:** *Hareket, Dinamizm, Heykelsilik, Parçalılık, Çatışma, Kırılma, Montaj, Yer-Yön Değiştirme*
- **Parça:** *Yönelim (1.2.ve5. kare), Eş Zamanlılık (6. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2) Güç-Yönelim Baskısı*

**Örnek 21.** *Postmodern Dönem;* Bechtler Müzesi, Mario Botta, USA, 2009



**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/522034/bechtler-museum-of-modern-art-mario-botta>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Bechtler Museum* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** Asal/Boşaltmalı
- **Bütün:** Boşluk, Geçirgenlik, Kopma
- **Parça:** Odak, Boşluk, Yönelim , Kopma, OwB (2. ve 3. kare), Mesnet (1.kare)
- **Sübliminal Kare:** (2,3) OwB



Örnek 22. *Postmodern Dönem*; Hotel Porta, Toyo Ito, İspanya, 2010

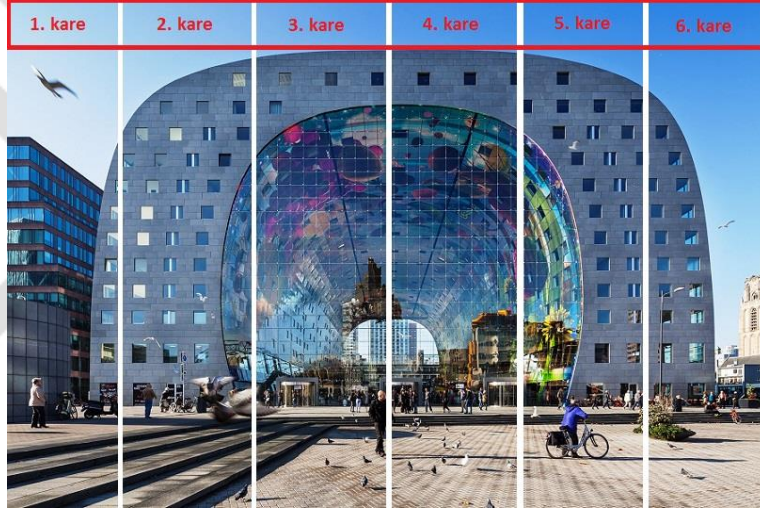


**Kaynak:** <http://reise-foto-journalist.com/porta-fira-towers-in-barcelona-von-toyo-ito/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Hotel Porta* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Dokusallık, Kaplama, Tekrar, Simetri, Homojenlik*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -

**Örnek 23.** *Postmodern Dönem*; Markthall, MVRDV, Hollanda, 2014



**Kaynak:** <https://snazzie.nl/blogs/op-de-markt-koken-bakken?locale=en>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Markthall* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal /Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Boşluk, Dokusallık, Saydımlık, Yansıma, Geçirgenlik, Simetri, Netlik, Güç, Denge*
- **Parça:** *Odak, Boşluk, OwB (3. ve 4. kare), Dokusallık (2. ve 5. ve 6.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(3,4) Derinlik*



**Örnek 24.** *Postmodern Dönem*; Dior Evi, C. Portzamparc, Kore, 2015

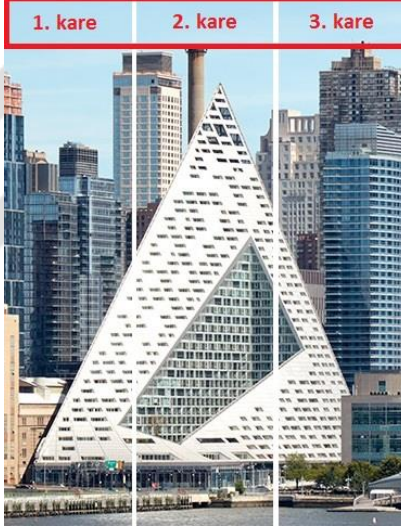
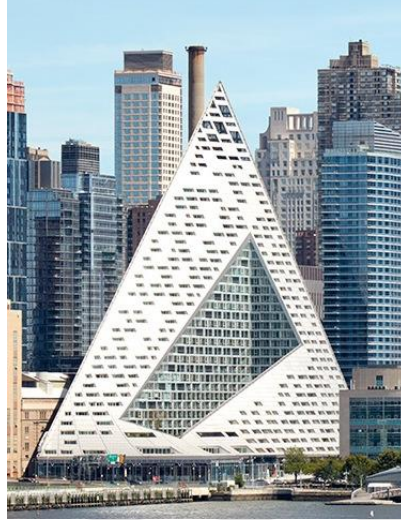


**Kaynak:** <https://civil808.com/gallery/picture/>, 2018

Postmodern Dönem'e ait *House of Dior* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Parçalı*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Boşluk, Eş Zamanlılık, Tekrar, Dokusallık, Kıvrım*
- **Parça:** *Boşluk (2. Kare)*
- **Sübliminal Kare:-**

**Örnek 25.** *Postmodern Dönem; Via 57 West, BIG, USA, 2016*



**Kaynak:** <https://www.urdesignmag.com/architecture/2019/04/17/isenberg-school-of-management-business-innovation-hub-big-bjarke-ingels-group/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Via 57 West* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Boşluk, Eş Zamanlılık, Dokusallık*
- **Parça:** *Boşluk, Yükseliş, Mesnet, Odak, Kopma, OwB (2. Kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(2) OwB*

**Örnek 26.** *Postmodern Dönem*; Beijing Kulesi, Zaha Hadid, Çin, 2018

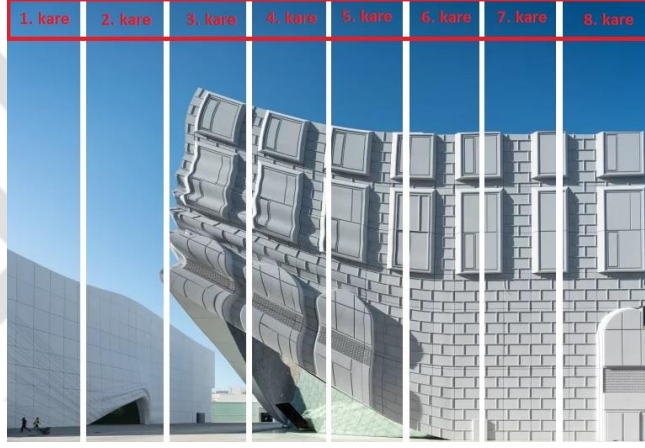


**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/877375/zaha-hadid-architects-unveil-worlds-tallest-atrium-under-construction-beijing-china>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Beijing Kulesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/ Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Boşluk, Geçirgenlik*
- **Parça:** *Boşluk, Odak, OwB, Bükülme (2. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(2) OwB*

**Örnek 27.** *Postmodern Dönem; The Imprint, MVRDV, Korea, 2018*



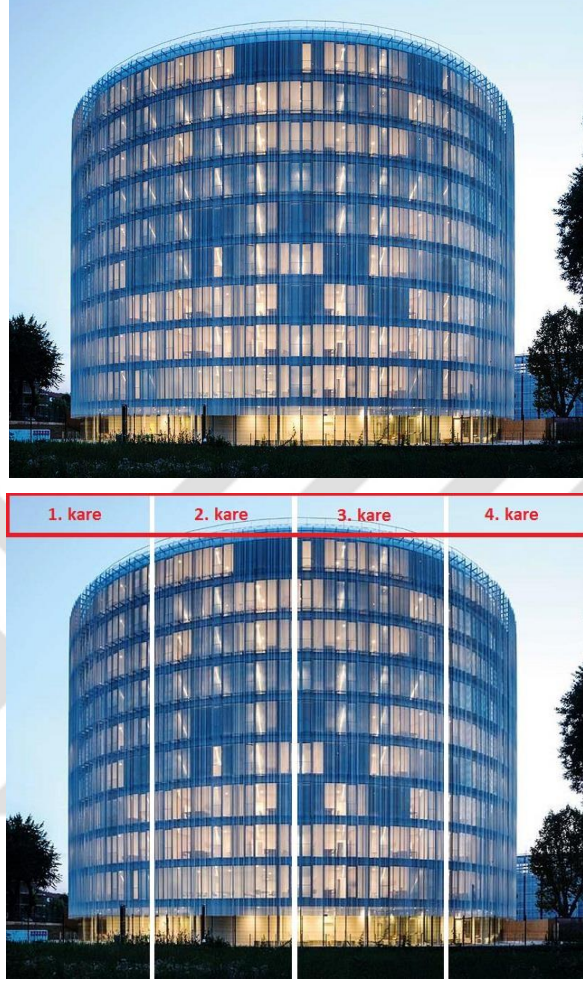
**Kaynak:** <https://www.designboom.com/architecture/mvrdv-paradise-city-imprint-gold-entertainment-complex-incheon-korea-09-21-2018/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *The Imprint* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Taklit, Gerçeküstülük, Boşluk, Manipülasyon*
- **Parça:** *Akış (2.ve 3.kare), Boşluk (2.,4. ve 5. kare), Yönelim, Odak, Büzülme (3. ve 4. kare), Kopma, Boşluk, Metamorfoz (3.,4., ve 5.kare), Montaj (3.,4.,5.,6., ve 7.kare), İllüzyon (3. ve 4..kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(3,4) İllüzyon*



**Örnek 28.** *Postmodern Dönem;* Bocconi Üniversitesi Yurt Binası, SANAA, İtalya, 2019



**Kaynak:** <https://www.sancoct.com/en/realizzazioni/campus-bocconi/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Bocconi Üniversitesi Yurt Binası* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal*
- **Bütün:** *Durağanlık, Bütüncüllük, Geçirgenlik, Kaplama, Yansıma, Simetri, Netlik, Homojenlik*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir*
- **Sübliminal Kare:-**

**Örnek 29.** *Postmodern Dönem; Isenberg Okulu, BIG, USA, 2019*



**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/915263/isenberg-school-of-management-business-innovation-hub-big, 2019>

Postmodern Dönem'e ait *Isenberg Okulu* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Parçalı*
- **Bütün:** *Hareket, Dinamizm, Segmentasyon, Akış, Tekrar, Dokusalılık, Dönüşüm, Geçirgenlik, Göç, Manipülasyon*
- **Parça:** *Hareket (2.,3.,4.,5. kareler), Hız (2.-5. kareler arası), Saydamlık (4.,5. kareler), Eş Zamanlılık (2. ve 3.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(2,3) Kopma -Yer düzleminden ayrılma hali*

**Örnek 30.** *Postmodern Dönem; Mira Kulesi, Studio Gang, USA, 2019*



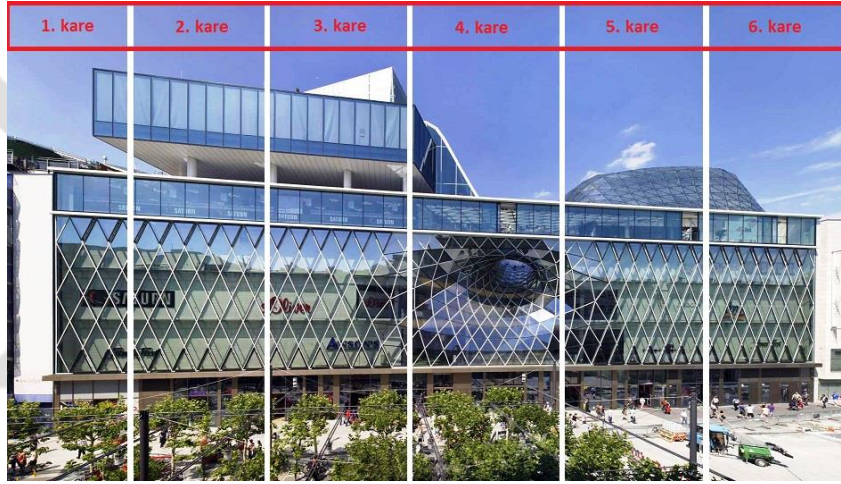
**Kaynak:** <https://www.dezeen.com/2019/04/29/mira-studio-gang-san-francisco-topping-out/>, 2019

Postmodern Dönem'e ait *Mira Kulesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Düzensiz*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Hareket, Göç, Akış, Dokusallık, Bükülme, Illüzyon, Tekrar, Dokusallık, Montaj*
- **Parça:** *Tüm kareler eş değerdir.*
- **Sübliminal Kare:** -



**Örnek 31.** *Paremetrik Dönem;* Myzeil Alışveriş Merkezi, Fuksas, Almanya, 2009



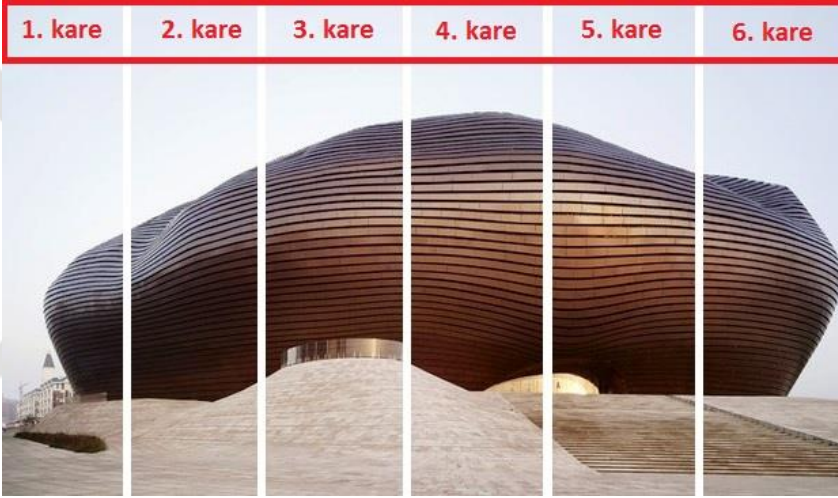
**Kaynak:** <http://www.kardorff.de/en/project/my-zeil-frankfurt,2019>

Postmodern Dönem'e ait *Myzeil Alışveriş Merkezi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Eklemeli-Boşaltmalı*
- **Bütün:** *Bütüncüllük, Akış, Örüntü, Tekrar, Dokusallık, Parçalılık, Soyut Makine, Yansıma*
- **Parça:** *Boşluk, Çökme, Odak, Akış, Göç, Metamorfoz, OwB (4. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(4) Göç*



**Örnek 32.** *Parametrik Dönem;* Ordos Sanat Müzesi, MAD Architects, Çin, 2011

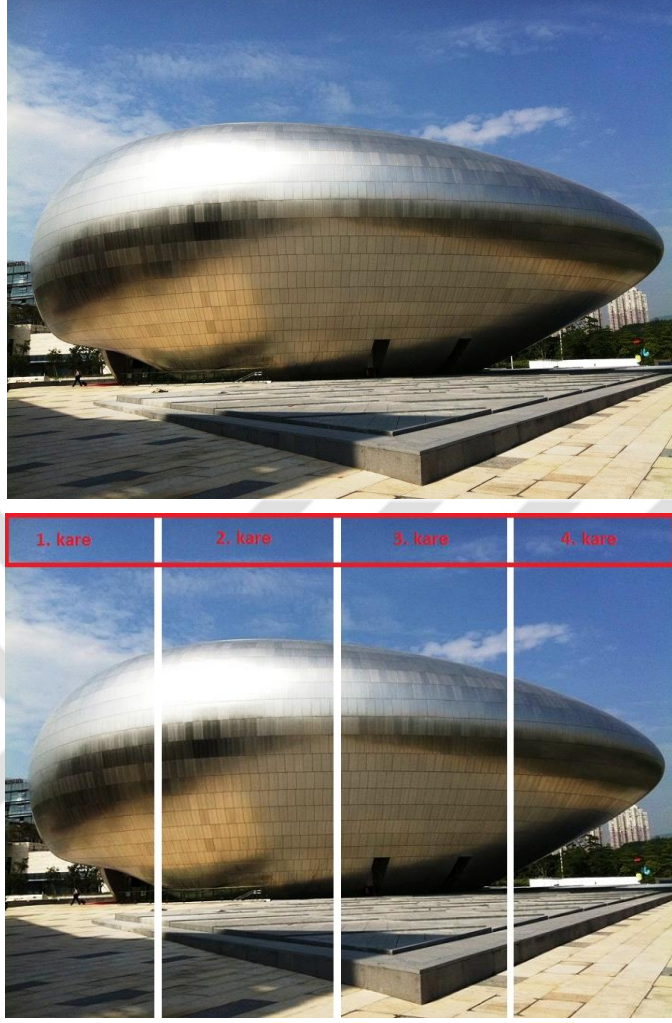


**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/211597/ordos-art-city-museum-mad-architects,2019>

Parametrik Dönem'e ait *Ordos Sanat Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Kompakt-Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akışkanlık, Bütüncülük, Tekrar, Dokusallık, Hız, Kaplama, Bitmişlik, İzolasyon, Güç, Soyut Makine, Segmentasyon, Homojenlik, Manipülasyon*
- **Parça:** *Mesnet (4.kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,3,4,5,6) Soyut Makine*

**Örnek 33. Parametrik Dönem;** Oct Müzesi, Pei-Zhu, Çin, 2011

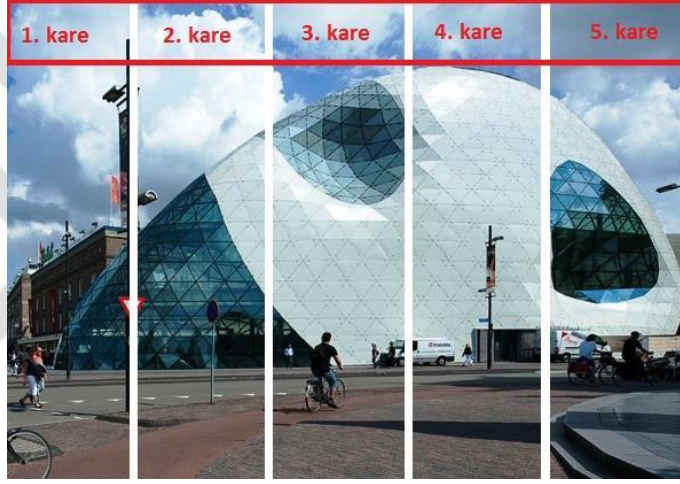


**Kaynak:** <https://www.frameweb.com/news/oct-design-museum-by-studio-pei-zhu>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Oct Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** Heykelsi/ Kompakt-Akışkan
- **Bütün:** Heykelsilik, Akışkanlık, Bütüncüllük, Hız, Kaplama, Örüntü, Bitmişlik, İzolasyon, Güç, Homojenlik, Manipülasyon
- **Parça:** Yönelim (4., kare), Mesnet, Yansıma (2. kare)
- **Sübliminal Kare:** (3,4) Hız

**Örnek 34.** *Parametrik Dönem; Admirant-de Blob, Fuksas Studio, Hollanda, 2011*

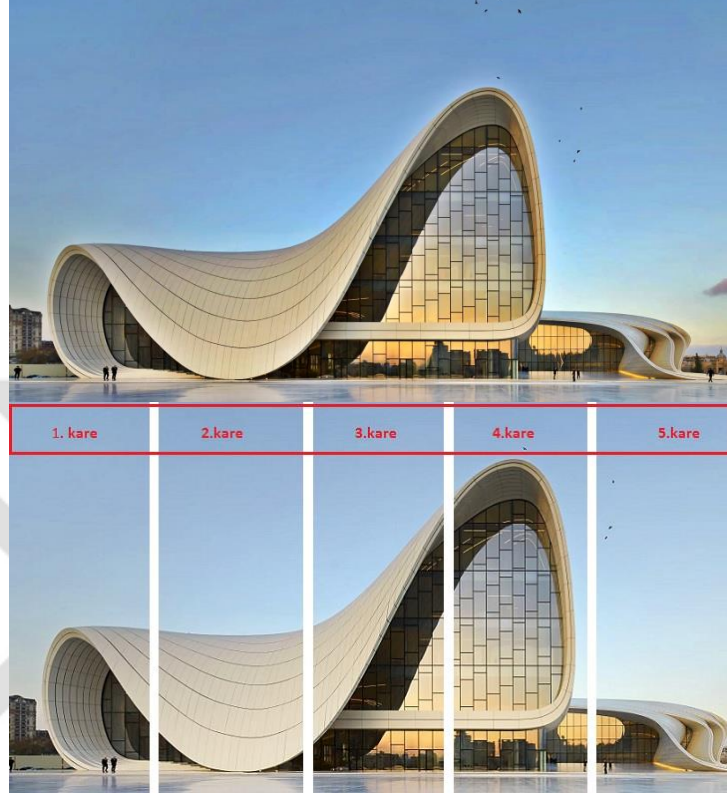


**Kaynak:** <https://www.australiadesignreview.com/architecture/interview-massimiliano-fuksas/>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Admirant-de Blob* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Kompakt-Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Bütüncüllük, Çökme, Tekrar, Dokusallık, Kaplama, Bitmişlik, Örüntü, Soyut Makine, İzolasyon, BWO*
- **Parça:** *Çökme, Metamorfoz (3. ve 5. kare), Yükseliş, Mesnet (4. kare), Odak (3.kare), Yönelim (1. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1) Yönelim*

**Örnek 35.** *Parametrik Dönem;* Hayder Aliyev Kültür Merkezi, Zaha Hadid, Azerbaycan, 2013



**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Heydar Aliyev Kültür Merkezi* yapısı üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Kompakt-Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akışkanlık, Hareket, Hız, Değişkenlik, Dokusallık, Örüntü, Çizgisel Süreklilik, Ritm, Bitmişlik, Hiyerarşi, Montaj, Eş Zamanlılık, BWO*
- **Parça:** *Saydamlık (3. ve 4.kare), Yükseliş, Odak, Güç, Vurgu (4.kare), Eş zamanlılık (1. ve 5. Kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(4) Güç*



**Örnek 36.** *Parametrik Dönem;* Lyon Müzesi, Coop Himmelblau, Fransa, 2014

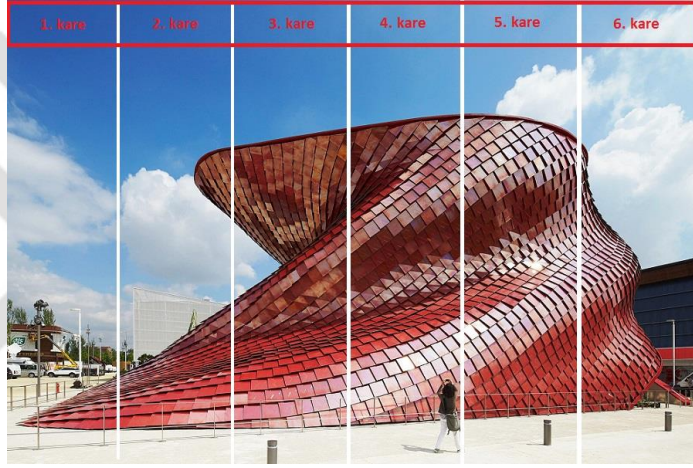


**Kaynak:** <https://aasarchitecture.com/2015/06/musee-des-confluences-in-lyon-france-by-coop-himmelblau.html/>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Lyon Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/ Parçalı*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Bütüncüllük, Hareket, Dinamizm, Kırılma, Geçirgenlik, Boşluk, Çökme, Soyut Makine, Kaos, Dokusallık, Montaj*
- **Parça:** *Çökme, Odak, Metamorfoz (2. ve 3. karede), Geçirgenlik (2. ve 3. karede)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,3,4) Soyut Makine*

**Örnek 37.** *Parametrik Dönem;* Milan Expo, Daniel Libeskind, İtalya, 2015

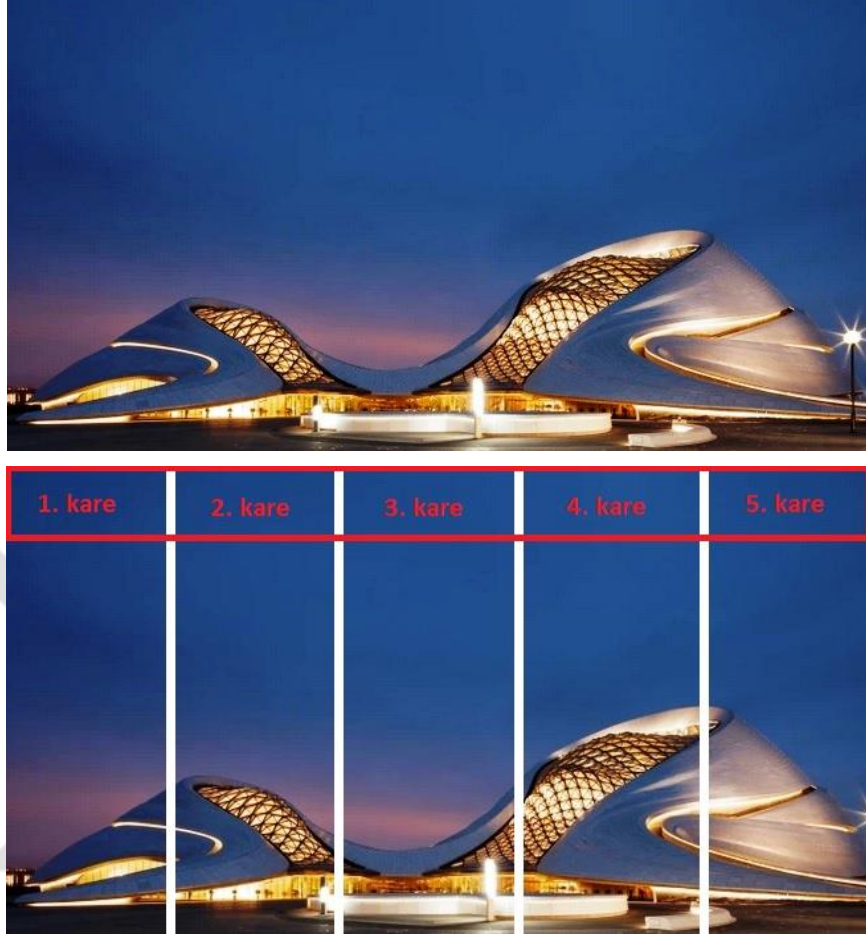


**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/627994/vanke-pavilion-milan-expo-2015-daniel-libeskind/5549911de58ece61f2000051-vanke-pavilion-milan-expo-2015-daniel-libeskind-photo>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Milan Expo* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akışkanlık, Bütüncüllük, Hareket, Hız, Örüntü, Çizgisel Süreklilik, İzolasyon, Tekrar, Dokusallık, Kaplama, Bitmişlik, Bükülme, Metamorfoz, Rizom, Montaj, Eş Zamanlılık, Manipülasyon, BWO*
- **Parça:** *Yükseliş (2. ve 3. kare) Metamorfoz (1. kareden -6. kareye), Büyüme (1. kareden -6. kareye), Odak (2. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,3,4,5,6) BWO*

**Örnek 38.** *Parametrik Dönem; Harbin Opera Evi, MAD, Çin, 2015*



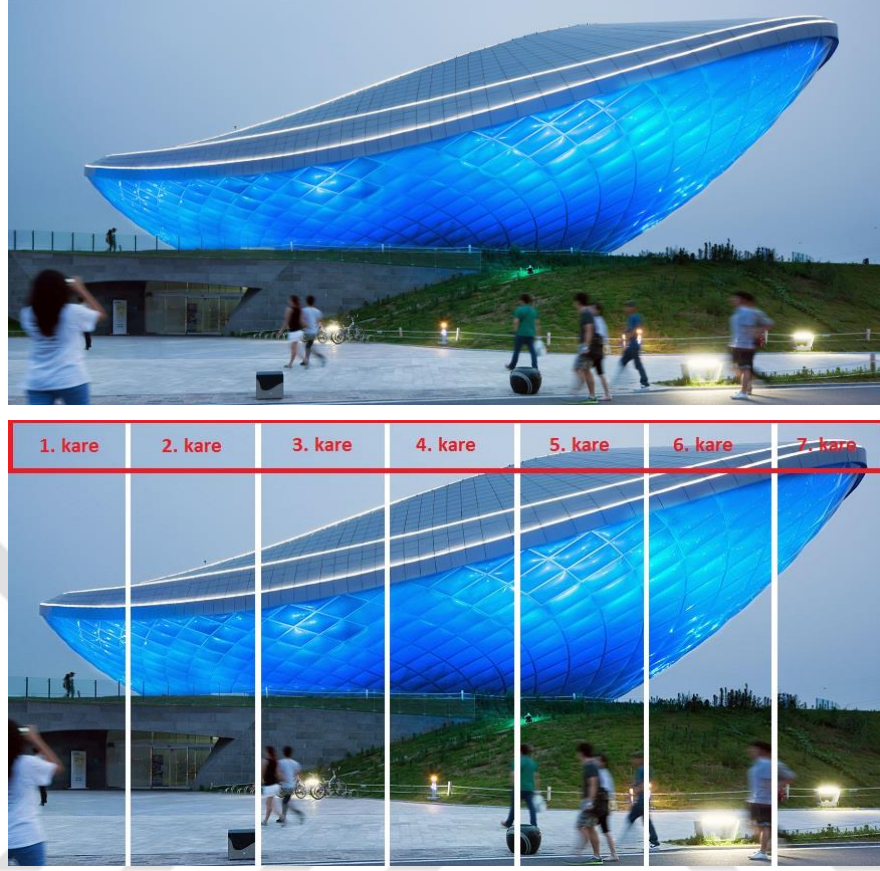
**Kaynak:** <https://divisare.com/projects/378745-mad-architects-pawel-paniczko-harbin-opera-house#lg=1&slide=14>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Harbin Opera Evi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akışkanlık, Hız, Kıvrım, Geçirgenlik, Örüntü, Dokusalılık, Çizgisel Süreklilik, Bitmişlik, Hiyerarşi, Hız, BWO*
- **Parça:** *Boşluk (2. ve 4., kare), Güç (4. ve 5. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(1,2,4,5) Hız*



**Örnek 39.** *Parametrik Dönem;* ARC Multimedia Müzesi, Asymptote, Kore, 2015



**Kaynak:** <https://www.asymptote.net/>, 2018

Parametrik Dönem'e ait *ARC Multimedia Müzesi* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Heykelsi/Kompakt, Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akışkanlık, Bütüncüllük, İzolasyon, Soyut Makine, Örüntü, Dokusallık, Tekrar, Bitmişlik*
- **Parça:** *Yönelim, Odak (7. Kare), Kopma (6.ve 7. kare)*
- **Sübliminal Kare:-**



**Örnek 40.** *Parametrik Dönem; Morpheus Oteli, Zaha Hadid, Macau, 2018 (U 77)*



**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/896433/morpheus-hotel-zaha-hadid-architects/5b22972af197cc06de000020-morpheus-hotel-zaha-hadid-architects-photo>, 2019

Parametrik Dönem'e ait *Morpheus Oteli* üzerinden Sinematografik Yaklaşım Modeli ile form analizi sonucu; eş süreli enstantaneler arasında çizgisel akışa dair şu kavramlar izlenmiştir:

- **Geometri:** *Asal/Boşaltmalı-Akışkan*
- **Bütün:** *Heykelsilik, Akış, Örüntü, Dokusallık, Çizgisel Süreklilik, Soyut Makine, Tekrar, Bitmişlik*
- **Parça:** *Boşluk, Hiyerarşi, Geçirgenlik, Akış, Ritm, Odak, Montaj, Metamorfoz, OwB (2. kare)*
- **Sübliminal Kare:** *(2) OwB-Montaj*

### 3.2 Değerlendirme

*Modern, Postmodern ve Parametrik Dönem* içerisinde izlenen form temsilleri analizleri yapılarak, temsile dair izlenen kavramlar belirlenmiştir. Bu bağlamda süreçlerdeki biçimsel ve kavramsal değişkenlikler saptanmış, gerek mimari form temsilinin güncel süreci, gerek bütünleştiği kavramsal havuz, gerekse dönemsel değişimler izlenmiştir.

Dönemler arasında kesişen kavramlar olduğu gibi, sadece bir dönem içerisinde beliren kavramlar da gözlemlenmektedir. Örnekleme, her ne kadar rastlantısal seçilmiş olsa da, dönemine ait popüler örnekler taranarak seçildiği için dönemini yansıtmaya açısından bu kavramların tekrarı, temsil üzerindeki söylemi açısından da önemlidir. Dönemlere göre izlenen kavramlar şöyledir:

- Modern Dönem: *Bütüncüllük, Dokusallık, Durağanlık, Geçirgenlik, Homojenlik, Netlik, Simetri, Saydamlık, Tekrar, Yansıma.*
- Postmodern Dönem: *Akış, Boşluk, Bükülme, Bütüncüllük, Dinamizm, Eş Zamanlılık, Heykelsi, Hareket, Homojenlik, Dokusallık, Gerçeküstülük, Geri Çekilme, Geçirgenlik, Göç, İllüzyon, Karmaşıklık, Kaos, Kaplama, Katlama, Kıvrım, Kırılma, Kopma, Manipülasyon, Montaj, Odak, Parçalılık, Parçalanma, Saydamlık, Segmentasyon, Tekrar, Yansıma, Yer-Yön Değiştirme, Yoğunluk, Yontma, Yönelim, Vurgu.*
- Parametrik Dönem: *Akışkanlık, Akış, Boşluk, Bitmişlik, Bütüncüllük, Çizgisel Süreklilik, Çökme, Dokusallık, Eş Zamanlılık, Güç, Hareket, Hız, Homojenlik, İzolasyon, Kaplama, Kompakt, Manipülasyon, Metamorfoz, Montaj, Örüntü, Ritm, Segmentasyon, Soyut Makine, Tekrar, Yönelim.*

Örnekler üzerinden yapılan kavramsal analizler sonucu, çeşitlilik açısından en çok kavram okumasının Postmodern Dönem sürecinde olduğu gözlenmiştir. Dekonstrüktivizm Dönemi de Postmodern çatısı altında değerlendirilmiştir. Bazı kavramlar her dönemde tekrar ederken, bazı kavramlar ise tek dönem içerisinde görülmüştür. Dönem içerisinde bir kavramın, tek bir örnek üzerinden okunması söylemsel olarak dikkate alınmamıştır.

Özellikle örnekler üzerinden tekrar eden ve form üzerindeki biçimsel etkisi büyük olan kavramlar, saptamalar açısından önemli kabul edilmiştir. Kavramsal analizler üzerinden özellikle şu yorumlar öne çıkmaktadır:

- Modern Dönem analizleri sonucunda; geometrik olarak genelde asal formların kullanıldığı görülmüştür.
- Postmodern Dönem'in çoğulcu anlayışıyla form üzerinden daha çok kavram okunur olmaya başlamıştır.
- Modern Dönem sonrası form temsilleri izlendiğinde özellikle *Hareket* kavramı dikkati çekmektedir. Form temsili *Durağanlık*'tan sıyrılmıştır.
- Özellikle Postmodern süreçte *Parçalılık* ve *Parçalanma* kavramları ile birlikte beliren *Hareket / Dinamizm*, Parametrik Dönem temsillerinde *Hız* kavramına dönüşmüştür.
- Modern Dönem'de asal form kullanımıyla öne çıkan *Bütüncüllük* kavramı, Postmodern Dönem'in başlarında görülmemekle birlikte sonlarına doğru yani Dekonstrüktivizm'de açılımlarıyla oluşturulan, *Boşluk*'lu formlarda ve Parametrik Dönem'de ise tek bir çizgisel akışla biten *Akışkan* formlarla kendini göstermiştir. Özellikle *Kompakt* form anlayışı Parametrik Dönem'de izlenmiştir.
- Yine Modern Dönem sonrası nadiren asal form kullanımı görülse de, çeşitli tekniklerle oluşturulan *Heykelsi* formlar dikkati çekmektedir.
- Az da olsa üç dönem temsilinde de asal geometriler görülmekle birlikte; Modern Dönem'de salt yalın bir asal form anlayışını,

Parametrik Dönem’de çoklu kurgu ve sembolik öğelerle biçimleniş takip ederken Parametrik Dönem’de asal geometriler yine *Akışkan* çizgilerle biçimlendirilmiştir.

- Geç Postmodern ve Parametrik Dönem süreçlerince mimari formda; *Montaj*, *Eş Zamanlılık* ve *Segmentasyon* kavramları gözlenmeye başlanmıştır.
- *Segmentasyon* kavramı özellikle Parametrik Dönem formlarının biçimleniş açısından önemlidir. Bu bir tür *Parçalılık* olmakla birlikte özellikle *Akışkan* ve *Kompakt* geometrili formların kurgusunda görünmeyen bir strüktürel kavramdır.
- Postmodern ve sonrası dönemlerde dikkat çeken *Boşluk* kavramı, *Geçirgenlik* ve bazen *Kopma* kavramlarıyla paralel izlenmiş olup, Parametrik Dönem’de de etkisini devam ettirmektedir.
- Boşluk kavramı form üzerindeki işleniş açısından Modern Dönem temsillerinde daha çok işlevsel gerekliliklerle tasarlanmış olup görsel olarak pek dikkat çekmezken Postmodern Dönem temsillerinde *Yontma* ve *Kopma*, Parametrik Dönem temsillerinde ise *Akışkan* çizgilerle, bazen de *Çökme* kavramıyla yeni bir boyut kazanmıştır.
- Parametrik Dönem’le birlikte *Akışkanlık* kavramının form bütününe hakim olduğu gözlenirken, çoğu zaman *Hız*, *Örüntü* ve *Çizgisel Süreklilik* ile birlikte seyretmektedir.
- Parametrik Dönem içerisinde öne çıkan *Kompakt* formlar ise *İzolasyon* kavramıyla birlikte seyretmektedir.
- Yine Parametrik Dönem’de *Metamorfoz* ve *Çökme* kavramları dikkati çekerken, biçimsel sürdürülebilirliği zor olması nedeniyle *Bitmişlik* kavramı da gözlenmektedir.
- *Kaplama* kavramı yani bir teknik olarak “*Covering*” her üç dönemde görünür olsa da özellikle *Kompakt* formların öne çıkması ve *Örüntü* oluşumuyla birlikte gerçek anlamda Parametrik Dönem’de tam karşılığını bulmuştur.
- *Dokusallık*, yine her dönemde izlense de, ele alınış biçimiyle farklıdır. Modern Dönem’de genel olarak cephe kurgusundaki strüktür ve

malzemenin simetrik düzeniyle okunurken, Postmodern Dönem’de ekleme-boşaltma – kırılma yoluyla bir doku seyretmiş, Parametrik Dönem’de ise *Örüntü*’ nün bir ağ halinde yapıyı kaplamasıyla yüzey oluşturmuştur.

- *Odak* ve *Vurgu* kavramları genel olarak Boşluk kavramının okunduğu karelerde seyretmiştir.
- Özellikle Parametrik dönem’de seyreden *Çökme* kavramı, aslında bir Geçirgenlik olmayan bir *Boşluk*’tur.
- Çoklu birimlerden oluşan yapısal kompozisyonlardaki farklı hareketlerin *İllüzyon* oluşturduğu görülmüştür.
- Formun geometrik olarak yükseldiği noktalarda *Mesnet*, yüksekliğin azaldığı ve formun incelendiği noktalarda *Yönelim* kavramları okunmuştur.
- *Boşluk* kavramının en az olduğu çoğunlukla *Kompakt* yapılarda Manipülasyon kavramı öne çıkmıştır.
- Serbest akışkan çizgilerden oluşan formlarda *Metamorfoz* kavramına rastlanmıştır.
- Akışkanlık, formlarda Boşluk ve Çökme kavramlarının gözlendiği karelerde Metamorfoz kavramı da gözlenmiştir.
- Postmodern Dönem içerisinde, *Kırılma* ve *Katlama* kavramları izlenen formlarda genel olarak *Eş Zamanlılık*’ta izlenmiştir.
- Geç Postmodern’de başlayarak, Parametrik Dönem’de *Soyut Makine* kavramı da izlenmeye başlanmıştır.
- *BWO - Body Without Organs* yani Organsız Beden kavramına sadece Parametrik Dönem temsillerinde rastlanmış ve genelde form bütününde izlenmiş bir kavramdır.
- Özellikle Modern Dönem örnekleri ve bazı örnekler üzerinden *Sülimal Kare* okuması yapılmamıştır.

*Sinematografik Yaklaşım Modeli* ile yapılan analizler sonucu kavramlar form üzerinden daha derin analiz edilebilmiş, bütünde etkinliği olmayan kavramlar parçalarda okunabilmiş, forma dair zamansal süreç ve biçimlenişteki değişimin birincil faktörü olan hareketin seyri daha iyi izlenmiştir. Bu analizler de bizim temsil ve değişim süreciyle ilgili daha doğru yorumlar yapabilmemizi sağlamıştır.





Şekil 49. Modern Dönem / Postmodern Dönem / Parametrik Dönem Temsili Mimari Form Algısının Kavramsal Yorumu



## İKİNCİ BÖLÜM

### BULGULAR VE İRDELEME

Yapılan analizler sonucu, mimari form temsilinin geldiği güncel noktada, biçimleniş üzerinde dikkat çekici iki önemli kavram olduğu görülmektedir. Postmodern süreçle başlayan dönemde, sadece işlevsel değil, görsel etkisinin daha önde olduğu *Boşluk* kavramı ve Parametrik Dönem’le dijital sürecin getirisi olan *Akışkanlık* kavramları, mimari temsilin biçimlenişindeki görsel etkinlikleri sebebiyle oldukça dikkat çekicidir. Analizi yapılan temsillerde, diğer izlenen kavramların pek çoğunun bu iki kavrama bağlı olarak geliştiği, yerleştiği hatta bu iki kavramı oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Mimari temsil geldiği noktayla birlikte günümüzde adeta yaşayan bir canlı organizmayı anımsatmaktadır. Hareket kavramının birçok boyut kazandığı temsil ile görülmektedir ki onu *Beden* metaforuyla anlatmak ve ona bu filtreden bakmak, temsilin gerek bugün ki gerekse ileride gideceği noktayı yorumlayabilmeye katkıda bulunmaktadır. Formun kendisi bir *Beden* ise beden üzerindeki biçimleniş yani hareketin kurgusundaki iki önemli kavram *Akışkanlık* ve *Boşluk*’tur (Şekil 50). O halde temsile bu iki kavramı irdeleyerek bakmak, güncel mimariyi anlamak açısından önemlidir.



Şekil 50. Beden; Boşluk-Akışkanlık İlişkisi

## 1. BEDEN

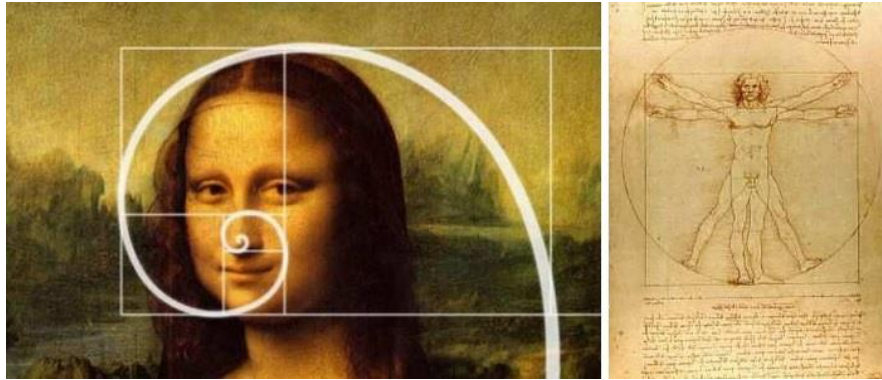
*“İnsan bedenini, deneyim dünyasının merkezi yapar.”*

*Merlau –Ponty, 1965*

*“Bedenin organı yoktur, düzeyi ya da eşikleri vardır. Beden hareketin kaynağıdır.”*

*Deleuze, 2009*

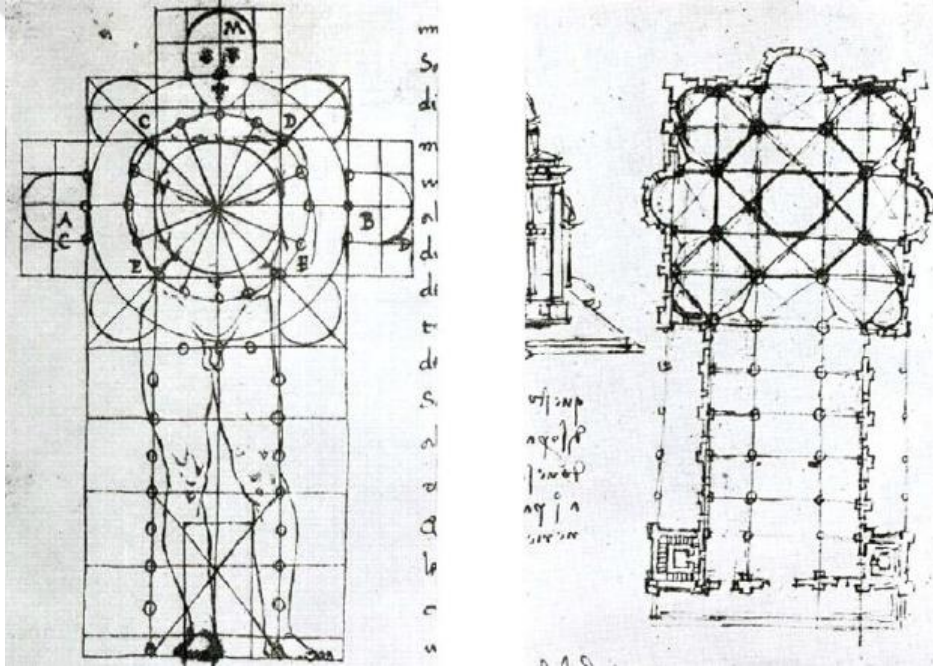
Beden, somut anlamda varlığı kapsayan/kapatın/koruyan hacimdir. Her canlının ya da her nesnenin varolduğu somut halini yansıtır. Bir canlı için, ruhun dışı yansıyan, görünür olan biçimidir. Ruhun ve beynin yönlendirdiği hareket zinciriyle yaşamsal sürekliliğini devam ettirir. Birçok felsefi varoluş sorunsalı üzerine düşünürken varoluşun somut izi olan Beden'e dair söylenmiş söylemler, onun çok boyutlu halini algılamamız açısından değerlidir. Beden, hareketin somutlaştığı bir araçtır.



**Şekil 51.** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa ve Vitruvius Adamı

**Kaynak:** <https://dergipark.org.tr/download/article-file/358123>, 2019

İnsan bedeni ve ilişkili olduğu birçok kavram, matematiksel boyutlarıyla (güzellik, uyum ve denge gibi kavramlarla) ‘Vitruvius Adamı’ ile Leonardo Da Vinci gibi pek çok sanatçı ve düşünürü konu olmuştur (Şekil 49). Da Vinci bununla birlikte çeşitli beden uzuvlarını araştırarak bulduğu oranları “ilahi oran” olarak adlandırmıştır (Esi, 2019). İnsan bedeni, böylece Da Vinci’ nin ‘Altın Oran’ çizimlerinden Le Corbusier’in ‘Modular’ oranlamasına kadar referans noktası olmuştur. Vitruvius’ta mükemmel bina yaratmanın, insan bedeninin oranlarını yapıya yansıtarak olacağını savunmaktadır (Birsöz, 2015). Tschumi ise beden ile ilgili olarak “Mimarlık, bedenin hareketi ile mekanın etkinleştirilmesine ilişkindir.” şeklinde anlatmaktadır (Khan, Hannah, 2008; Birsöz, 2015).



**Şekil 52.** Francesco Giorgio ve Leonardo da Vinci Eskizi  
**Kaynak:** Stedman,1979; Birsöz, 2015

Giorgi’nin kilise eskizlerine bakıldığında (Şekil 52), kilise eskizinde de bedensel oranları referans aldığı ve bununla birlikte Rönesans eskizlerinde, çizimlerin üzerine insan figürleri yerleştirilmiş karelerden oluşan ızgaralar görülmektedir (Ballantyne, 2014; Stedman, 1979; Birsöz 2015). Bununla birlikte *Pallasma*, beden ve mekan ilişkisini anlatırken bedenin geleneksel kültürlerde

inşaata öncülük ettiğini söylemektedir (2011). Böylece ‘*Beden*’ in mimari tasarım ilişkisi açısından geçmişte de önemli bir kavram olduğu görülmektedir.

Günümüzde ise beden, mimari ve kavram üzerine özellikle *Deleuze* ve *Guattari*, *Merleau-Ponty* *Pallasma* gibi düşünürlerin yorumlarını görmekteyiz. Deleuze, bir bedenin herşey olabileceğini söylemekle birlikte, bir *bedeni oluşturan parçacıklar* arasındaki yani *biçimleniş unsurları* arasındaki *hız ve yavaşlık*, *devinim* ve *dinginlik* ilişkileri kümesine bedenin boylamı dendiğini ifade etmektedir (Deleuze, 1970; Ballantyne, 2014). Tam da bu noktada çalışmada yer alan analiz yöntemi olarak *Sinematografik Yaklaşım Modeli* akla gelmektedir. Deleuze; bedenin biçimleniş unsurları olan parçacıklara, beden ve parçacıklar arasındaki hareket odaklı ilişkilere değinmektedir. O halde burada her yapı için bir *Beden* metaforu gerçekleşmektedir. Bedenler, bedenleri oluşturan parçacıklar ve bu parçacıklar arasındaki hareket bazlı ilişkiler anlatılmaktadır. Çalışmanın, Sinematografik Yaklaşım Modeli ile *Beden* ve parçaları üzerinden okuma tekniği de bu yoruma dayanmaktadır.

Merleau-Ponty’de; “*Bedenimiz hem nesnelere arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir.*” demektedir ve duyuşal deneyimlerin bedenin varolma biçiminin yapısında bütünleştiğini söylemektedir (Merleau-Ponty, 1964; Pallasma, 2011, sf 27). Bedeni algılamanın çok yönlü bir durum olduğundan bahsedilmekte ve onu vareden öğelerin sadece somut değil, soyut boyutuyla düşünülmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Bu noktada ise akla bedenin soyut boyutunu temsil eden kavramlar gelmektedir.

Pallasma ise duyuşal deneyimin, beden yoluyla daha doğrusu bedenin ve insanın varolma yapısında bütünleştiğini söylemektedir (2011). *Bedenlerimiz* ve hareketlerimizin, çevreyle sürekli etkileşim içinde olduğunu, dünya ve kendiliğinden birbirine sürekli bir bilgi akışı sağlayarak, birbirini tanımladığından bahsetmektedir (Pallasma, 2011). Yani hareket-beden ilişkisiyle okunanlar ‘*Beden*’ i anlamamız için

önemlidir ve bu ilişki özne-nesne arası deneyimsel-sezgisel bir bilgi akışı sağlamaktadır.

Deleuze ve Guattari, “*Beden*” kavramına bir de makineler üzerinden bakmak gerektiğini ve onun neler yapabileceğinin buradan yola çıkılarak sorgulanabileceği de önermektedir (Ballantyne, 2014). Bu öneri yine parça-bütün / uzuv-beden ikiliklerini akla getirmektedir. Deleuze ve Guattari yorumuyla *Beden*, üretim ve tüketim süreçlerine katılır, iç ve dış dünyası vardır, kendi içiyle ve çevresiyle bağlantılar kurmaktadır (Ballantyne, 2014).

Tüm bunlarla birlikte Deleuze, ‘Organsız Beden (BWO-Body Without Organs)’ kavramına da değinmektedir. “*Organsız Beden, herşeyi uzaklaştırdığımızda geriye kalan şeydir*” şeklinde açıklanmaktadır (Ballantyne, 2014, sf 36-38). Ön kavrayışların, bilişlerin, koşullandırmaların, edinimsel durumların ve tasarım biçimlenmesinden önceki sağduyasal beklentilerin dışarıda tutulduğu durumdur, özel bir form olarak dayatılmaz, maddesinin doğasıyla kendinden türemektedir (Ballantyne, 2014). Organsız Beden esasında organları olmayan bir beden değil, sadece organizması yani organların organizasyonu yoktur, belirsizdir ve zamansal geçiş sağlayandır şeklinde açıklanmaktadır (Deleuze, 2009). Akışkan formlar da bu bağlamda birer organsız beden değil midir?

Bu noktada şu yorumu yapmak yanlış olmayacaktır. Her temsil bir beden ise, organsız beden; temsil tasarımına dair şartlı koşullardan ve zorunluluklardan en çok arınmış bedendir. Kendinden türeyen ve kendi maddesinden yayılan olmasıyla da akla *Parametrik Dönem* temsilleri gelmektedir. Tek bir dokusallığın serbest bir form anlayışıyla, pek çok dayatmadan özgür olarak, kendi maddesiyle oluşturduğu ağlarla büyüyen temsillerin, bu oluş biçimi de birer *Organsız Beden* sayılmaktadır.

Zizek, Deleuze’un Organsız Beden’i için şöyle demektedir: “...Onun mücadele ettiği şey organlar değil organizmadır, her biri kendi işleviyle ‘kendi yerinde’ olan bir hiyerarşik-harmonik organlar bütününe bir bedenin



*eklemlenmesidir... Birbiriyle uyumsuz iki alan arasındaki bir karşılaşmanın hatlarını çizme çabasıdır.”(2013, sf 28).*

Bedene dair söylenebilecek bir başka kavram olarak “*Aşkınsal*” Zizek tanımıyla: “*Karşıtlıkların (aşkınsal+amprik) paradoksal bir biçimde çiftleştirilmesi, kurulan ya da algılanan gerçekliğin deneyiminin ötesinde (ya da daha ziyade altındaki) deneyim alanına işaret eder.*” olarak ifade edilmektedir (2013, sf 35).

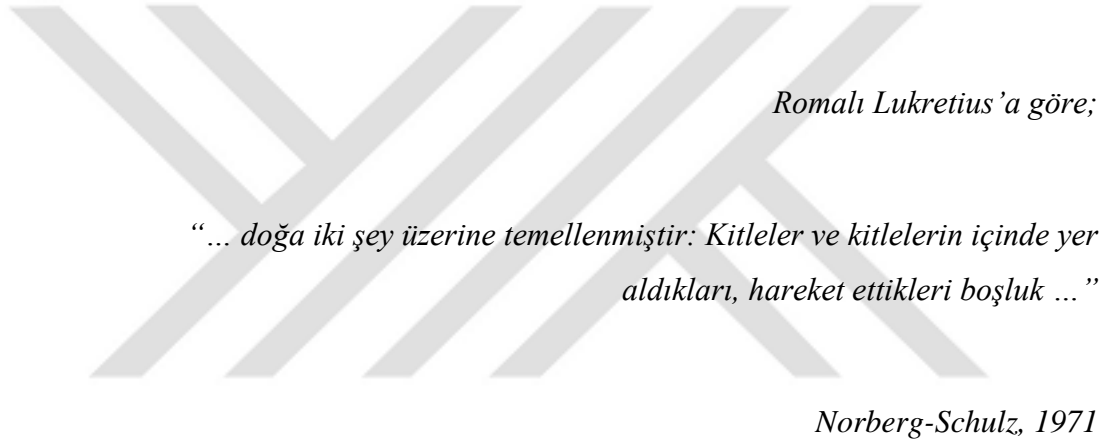
Organsız Beden, bazı kavram karşıtlıklarını kendi içerisinde eritir, hiyerarşik bir düzene karşıdır. Ayrıca Bacon ve Artaud’un *Organsız Beden* üzerine kesişim kümeleri için Deleuze; “*organsız beden ten ve sinirdir, üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga kat edilir, duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkiyen kuvvetlerin buluşması gibidir.*” demektedir (2009, sf 49). Bu tasvirde tam olarak bir ten, bir ağ örümü şeklinde yayılan parametrik formlara işaret etmektedir.

Zizek, Deleuze’a dair yaptığı aktarımda: “*Onun arzu akışı organsız bedenken, Lacan’ın dürtüsü bedensiz bir organdır.*” diyerek, arzunun dürtüyü ve dolayısıyla hareketi temsil ettiği noktada bir başka kavramı öne çıkarmaktadır (2013, sf 17). O halde Lacan’ın dürtüyü bir *bedensiz organ* olarak tanımlaması, özellikle son dönem parametrik yapılarında da gördüğümüz, kendinden türeyerek oluşan, yine kendinden varolan sıradışı bölgesel dürtüler yani hareketlerin bedendeki ani varoluşlar olan *Boşluk* kavramı ile örtüşmesi mümkün değil midir?

Deleuze, dilin bedenleri ses taklidiyle değil bükün (bükülme) ile taklit ettiğini, bedenlerin ise dili organlarla değil bükülmelerle taklit ettiğini anlatmaktadır (Deleuze, 2015). Bedenlerin sözcüklerle bütünleştiğini ve bir tavır takındığını dile getirir, yani söz dizimleri bedenlerin ifade almasında önem taşımaktadır ve bütünleyicidir. Akıl yürütme dilin, pandomim ise bedenin işlevidir diyen Deleuze, tek başına temsilin sadece bir dışsal andırma ya da benzerlik ilişkilerinden ibaret olduğunu söylemektedir (Deleuze, 2015). O halde bedeni yani temsili anlamlı yapan şey de onun dilidir.

Temsilde, bir dil olarak kabul edebileceğimiz kavramlarla okunan beden, *Postmodern* ve *Parametrik* dönemler içerisinde edindiği görsel ifadelere bakıldığında, önceki döneme kıyasla genel olarak iki önemli kavram dikkat çekmektedir. Özellikle *Boşluk* ve *Akışkanlık* kavramları, Parametrik Dönem içerisindeki oluş biçimleriyle oldukça dikkat çekici hale gelmiştir. Bir kavramı anlayabilmek için onu alt kavramları ve destekleyici kavramlarla anlamak gerekmektedir.

### 1.1. Boşluk



*“Boşluk ve doluluk her ne kadar birbirlerinin zıt halleri olsalar da, birbirlerini var ederler, birinin oranı diğerinin oranını hep etkileyen ve tetikleyen olur... Her soru ile başka bir tasarım tetiklenir, boşluklar ve doluluklar arasındaki denge ve dengesizlik her seferinde bu yeni sorularla yeniden kurulur. Bazısı bu durumu bağırarak anlatır, bazısı ise fısıldayarak. Boşluklar ve doluluklar arasındaki düello ise hiç bitmez.” (Kuloglu, 2013, sf 204)*

Boşluk, varlığın mevcudiyetini yitirdiği noktada başlamaktadır. Bir yokolma ve hiçleşme, özgürleşme halidir. Varlık süredir, süre ise farktır (Deleuze, 2005). O halde *Boşluk*, süre ve zaman tanımına karşıdır. Kendi “yok”luğunda birçok kavramlardan bağımsızdır ancak bir beden içerisinde nitelenebilir, görünür olabilir ve yorumlanabilir.

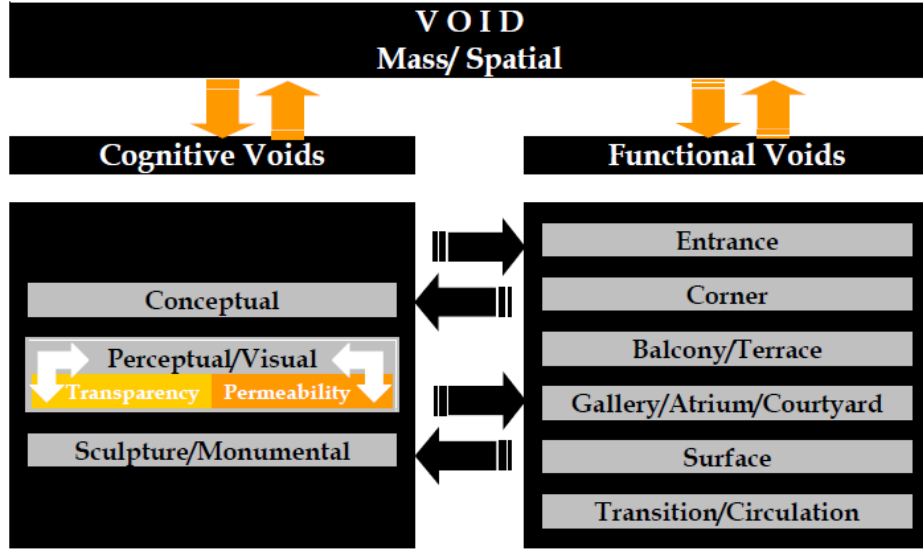
Boşluk kavramsal olarak '*sonsuzluk, hiçlik, sınırsızlık*' gibi büyük boyutlarda algılanırken, mimaride ise, "insan ölçeğine" bağlı algılanan, sınırlandırılmış ve "mimari" özellikler taşıyan bir kavram olarak anlatılmaktadır (Şamlıoğlu, 2010). Mekansal anlamda *Boşluk* için yapılan tanımlamalara bakılırsa;

- "bizi çeviren üç boyutlu bir boşluk",
- "mimari olarak biçimlendirilmiş boşluk"
- "içinde yaşanan, insanı doğal çevreden ayıran boşluk" (Zevi, 1990; Rasmussen, 2000; Kuban, 1998; Gülmez, 1996; Şamlıoğlu, 2010) olduğunu ifade etmektedir.

Boşluk kavramının hareketle olan bağına ilişkin olarak, '*Boşluk*' u yadsıyan Descartes hareketinin, maddenin temel niteliği olarak tanımladığından, Epikuroscar'ın ise hareketi, evrenin temeli olarak nitelendirdikleri boşluğa bağlı yorumladıklarından bahsetmekte ve Romalı Lukretius'un "doğa iki şey üzerine temellenmiştir: Kitleler ve kitlelerin içinde yer aldıkları, hareket ettikleri boşluk." alıntısına değinmektedir (Norberg-Schulz, 1971; Gülmez, 1996; Hançerlioğlu, 2005; Arslan, 2008; Şamlıoğlu, 2010).

Şamlıoğlu, Boşluk'un mimari form üzerindeki etkisini Düşünsel Boşluklar ve İşlevsel Boşluklar olarak iki başlık ve alt başlıklarıyla yorumlamıştır (2010). Antik Dönem ve Modern Mimari Dönem dahil dikkat çeken işlevsel boşluk ve mekan yaratma anlamında ele alınan boşluk kavramı bugün gelinen dönemde apayrı bir boyut kazanmıştır (Şamlıoğlu, 2010).

Şamlıoğlu'nun "Düşünsel Boşluklar" olarak bahsettiği başlık ise temsilin giderek biçim değiştirdiği ve gelinen bu süreçte temsile dair bedeni biçimlendiren önemli bir öge olarak ele alınmıştır (2010; Şekil 53).



**Şekil 53.** Düşünsel ve İşlevsel Boşluklar  
**Kaynak:** Şamlıoğlu, 2010; Kuloğlu, Şamlıoğlu, 2012

Boşluk kavramına felsefi perspektiflerden bakmaya devam edersek, *Foucault*, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias” çalışmasında; çağımızda mekanın kendi form, doku ve biçimlerini bize sunduğuna, fenomenologların ise bize boş ve homojen bir alanda yaşamadığımızı öğrettiğine değinmektedir (1997). Foucault, özellikle yaşadığımız dünyaya dair “içine birşeyler yerleştirebileceğimiz bir boşlukta yaşamıyoruz” der (1997). Buradan anlaşılmaktadır ki bir ‘yer edinebilme, kök salma’ hatta ‘var edebilmenin’ gerçekleşebilmesi için bir “boşun” gerekmektedir. Giderek kavramsal açıdan daha çok gündemimize oturan *Boşluk*, belkide Postmodern sürecin yoğunluğuyla gelen karmaşayla bu ‘oluş’ un kendi antitezi olmuştur ve ‘boşun’ olarak bir yeniden varedebilme çabasıdır.

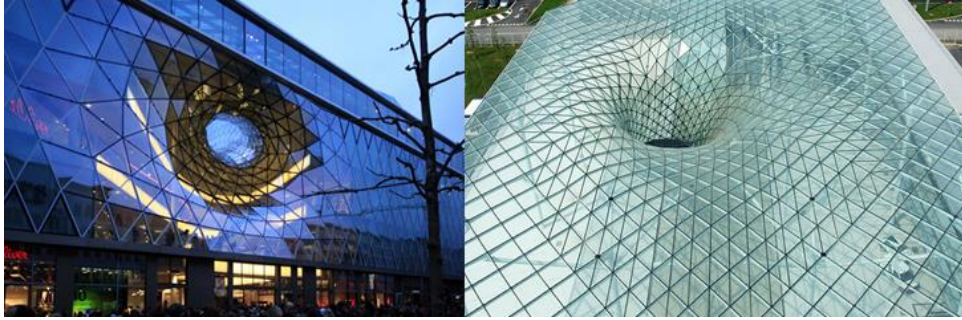
Süreçler izlendiğinde, Geç Postmodern / Dekonstrüktif süreçte örnek olarak değerlendirilebilecek Bjarke Ingels yapılarından bazılarının; ortogonal, hatta kartezyen geometrilerle oluştuğu ve mimarın devasal boşluklar oluşturma çabasıyla yapı-bozum gerçekleştirdiği izlenmektedir (Şekil 54-55). Bununla birlikte izlenen dönemlerde yeni bir ‘Boşluk’ yaratma kavramı olarak ‘Geri Çekilme’ kavramı da dikkat çekmiştir (Şekil 52-53).



### Şekil 54-55. Geç Postmodern / Dekonstrüktivizm, Formda Boşluk

**Kaynak:** <http://inspirationist.net/a-frame-for-the-celebration-of-contemporary-art-film-and-performances/>, <http://planphilly.com/eyesonthestreet/2016/05/10/bjarke-ingels-on-building-at-the-navy-yard-design-dreams, 2019>

Parametrik Dönem’de ise temsil tanımlı biçimini tamamen kaybetmiş olarak kendi akış hareketiyle rastlantısal olarak biçimlenmiştir. Bu nokta ‘Akışkanlık’ kavramının etkin olduğu kartezyen formun eridiği bir fazdır. Parametrik Dönem’le birlikte yeni boşluk oluşturma teknikleri yani kavramlarının ortaya çıktığı görülmüştür. Böylece akışkan geometrilerde ‘Boşluk’ta kendi biçimselliğini değiştirmiştir (Şekil 56-56).

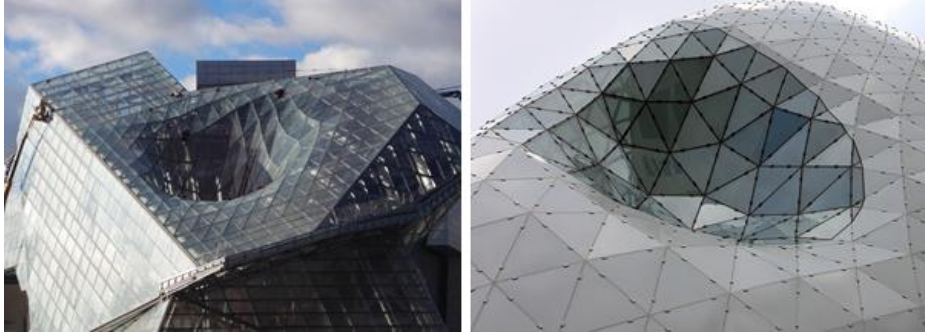


### Şekil 56-57. Parametrik Dönem; Formda Boşluk

**Kaynak:** <https://www.architravel.com/architravel/building/myzeil-shopping-mall/>, <https://thefunambulist.net/architectural-projects/spinoza-episode-7-applied-spinozism-architectures-of-the-sky-vs-architectures-of-the-earth, 2019>

Boşluk kavramı üzerinden düşünmeye devam edersek bu dönemde izlediğimiz akışkan (ortogonal olmayan) formlar üzerinde bir biçimleniş, bir tür yeni boşaltma tekniği olarak “Çökme” kavramına da rastlamaktayız (Şekil 58-59). Çökme de, Parametrik Dönem’de, bir tür bölgesel boşluk yaratma çabası olarak karşımıza

çıkılmaktadır (Şekil 58-59). Buna “*invisible void-görünmez boşluk*” denebilir. Bu biçimlenişle *Boşluk*, akışkan bedenlerin içinde manipüle edilmektedir.



**Şekil 58-59.** Çökme Kavramı ile Formda Boşluk Oluşturma

**Kaynak:** <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/musee-des-confluences>,  
<https://www.flickr.com/photos/transphormetic/4606157181>, 2019

Miraj Ahmad ve Martin Jameson’ın, AA’de yürüttüğü ders ve diploma projelerinde kavramsal çalışmalara yer vermesi ve özellikle form-formsuzluk / boşluk bağlamında kavramlara değinmeleri dikkat çekmektedir (Ahmed, M., Jameson, M., 2019). Hiç birşey olmamak yerine “Boşluk” birşeydir, daha çok hayalgücü ve olasılığa imkan tanımaktadır, simgesel ya da minimalin ötesinde bir kullanım değerine sahiptir ayrıca “formsuzluk” gibi kavramları anlamak açısından araştırılması kilit bir noktadır (Ahmed, M., Jameson, M., 2019).



**Şekil 60-61.** Void; Yves Klein, Anish Kapoor , 2012

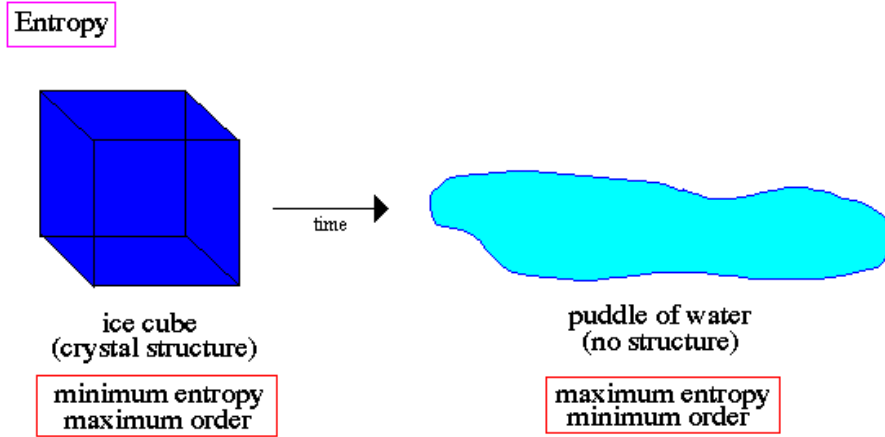
**Kaynak:** [https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13\\_Brief2010-11.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13_Brief2010-11.pdf), 2019



AA'de, "The Void" adlı çalışmalarında kavramla ilgili olarak boşluğun hem varlığı, hem de yokluğu aynı anda barındırdığını öne sürmekte ve özellikle doğu felsefesinde önemli bir yeri olan sıfır kavramıyla birlikte nihilizm, entropi, sıfır, tabula rasa, uzatma, abartma, yeniden yapılandırma, pozisyon ve katı-boşluklu inversiyonlar gibi kavramlarla da bağlantılı olduğunun altı çizilmektedir (Ahmed, M., Jameson, M., 2019).

Miraj Ahmad ve Martin Jameson kendi söylemlerinde tam olarak da bu çalışmanın bulgularına değinmektedir. Form-Beden, Formsuzluk-Akışkanlık ve Boşluk güncel olarak mimari temsil üzerine irdelenen kavramlar olmuştur.

Bu bağlamda Ahmad ve Jameson 'ın çalışmasına tekrar bakıldığında Boşluk ile ilgili olarak bahsi geçen kavramlar; hareket, entropi ve nihilizm dikkat çekicidir (Ahmed, M., Jameson, M., 2019; Şekil 62). Boşluk, hareket için bir özgürlük alanı yaratır. Forma dair hareketi okuyabilmemiz için birimlerin, uzuvların dahi pozisyon değiştirmesi gereklidir. Bir pozisyon değişikliği için boşluk şarttır.



### Şekil 62. Entropi, Düzen- Düzensizlik

**Kaynak:** [https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13\\_Brief2011-12.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13_Brief2011-12.pdf),  
[https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13\\_Brief2010-11.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13_Brief2010-11.pdf), 2019

Burada daha ilginç olanı entropidir. Bir termodinamik yasası olan entropi, kainattaki herşeyin kendi varlığını minimum enerjiden, maksimum düzensizliğe çekmek istemesiyle başlar (Okkol, 2019). Deleuze, kendi oluşturduğu kavramsal tabanlarında da entropiyle ilgilenmekte ve özellikle “Fark ve Tekrar” da bu termodinamik süreci anlamak için “yoğunluk” kavramına değinmektedir, yoğunluktaki farklılıkları anlatmaktadır (Deleuze, 2014; Deleuze, 2017; Clisby, 2017). Deleuze, çeşitliliğin akılda olduğu gibi doğada da indirgenme eğiliminde olduğunu örneklemektedir (Deleuze, 2017; Şekil 63).



**Şekil 63.** Entropik Süreç

**Kaynak:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/06/18/varligin-ve-yoklugun-yasasi-entropi/>, 2019

Canlılar dahil herşey bozulma yani düzensizlik eğilimindedir ve akış tek bir yön doğrultusunda ilerlemektedir. Birşeyin eskimesi, yaşlanması, çürümesi, soğuması, sıcaktan soğuğa akış hatta zamanın akması gibi birçok eylem entropik bir süreci gösterir, tek yönlüdür. Bu süreç sonunda maddesel sıfırlanmaya varmaktadır. Boşluk, varlığına tam olarak bu maddesel sıfırlanma noktasında başlatmaktadır.

Dünyadaki her canlı, nesne hatta duygu dünyamız dahi entropik sürece dahildir. Entropik harekette tek yönlü bir akış vardır ve kurulan tüm düzenlerin, düzensizliğe doğru aktığı anlaşılmaktadır. Entropi yani bu enerji tüketimi aslında evrensel bir süreçtir.

Görüldüğü gibi entropik süreç, nesnelere üzerinden okunmak istenirse, belli bir zaman dilimi içerisinde biçimsel bir bozulmaya, maddesel boşluklar oluşarak parçalanmaya ve yokoluşa gitmektedir. Tam da bu noktada akla gelen mimari temsildeki değişimin entropik bir süreç geçirdiğidir.

Görülmektedir ki mimari temsildeki değişim süreci de, biçimleşme ve kavramsal yapısı açısından entropik sürece dair fazlar ve kavramlarla benzerlikler göstermektedir. Boşluk ise bu entropik sürecin hazırlayıcı olmuştur (Şekil 64).



Şekil 64. Mimari Form Üzerinden Entropik Süreç

Entropik süreçte temel nokta parçalanma ve “Boşluk” a yani sıfır noktasına gitmektir. Bu aşamanın son basamağı ise “Akışkanlık” tır. Temsil yeni biçimleşmeyle ortogonal olmayan bir forma bürünmeye başlamıştır (Şekil 64).

Bu bağlamda şu yorumu yapmak doğrudur: Modernizm ile başlayan süreçte katı bir cisim olarak nitelenecek temsil, postmodern süreçte parçalanmaya başlamış, bedeninde büyük boşluklar açmıştır. Bedendeki bu parçalanma ya da boşaltmalar kartezyen formların ilk faz değişimidir ve entropik süreci izlediğimiz ilk aşamadır.

## 1.2. Akışkanlık

“... Herşey akar ...”

*Herakleitos*

“Akışkan mekanlar bir senfonidir ...”

*Marcos Novak*

*Akışkanlık* kavramı İngilizce; ‘fluidity’, ‘mobility’ gibi kelimelerle ifade edilirken, sözlük anlamı olarak:

- “kolayca akma özelliği olan” ,
- “akışkan olma durumu” vb. tanımlarla açıklanmaktadır (TDK, 2017).

Akışkan maddeler; akma eylemini gerçekleştiren, zor sıkıştırılabilen ve buldukları hacmin fiziksel özelliğini, şeklini alabilen maddelerdir.

Latince ‘*quae fluit*’ yani ‘herşey akar’; Herakleitos’un akma eylemini vurguladığı güzel bir sözdür. Herakleitos bu sözünde maddenin fazlarından yani somut boyutundan ziyade, soyut anlamdaki içeriğine ışık tutmuş aynı zamanda madde-zaman ilişkisini de vurgulamıştır.

Akışkanlık durumu; zaman boyutu ile varolan ve de maddenin süreç içerisinde formunun, kimyasal yapısının değiştiği bir eylemdir. Maddenin bünyesindeki değişimi ve hareketi anlatan bir kavramdır. “Süreklilik, Doku, Yüzey, Fark-Tekrar, Hareket, Hız, Zaman, Göç” gibi kavramlar “Akış”ı oluşturan, onu niteleyen kavramlardır. Bir başka tanımlamada ise Engin akışkanı; uygulanan gerilme altında sürekli olarak şekil değişimine uğrayan ve gerilmenin birim zamandaki şekil değişimi ile aynı olduğu maddesel bir tür faz olarak tanımlamaktadır (Atayıl, 2018).

Akma eylemi, sadece maddesel fazlar üzerinden değil, aynı zamanda soyut kavramlar ve de biçimsel öğeler üzerinden de izlenebilir. Dolayısıyla ‘akışkanlık’ kavramı bedenın dili dans, müzik, resim, heykel sinema, edebiyat gibi birçok disipline ve modern sanat ürününe de konu olmaktadır (Şekil 65).



**Şekil 65.** Flow Dans, Bedensel Akış

**Kaynak:** <https://tr.pinterest.com/pin/281404676686609060/>, 2019

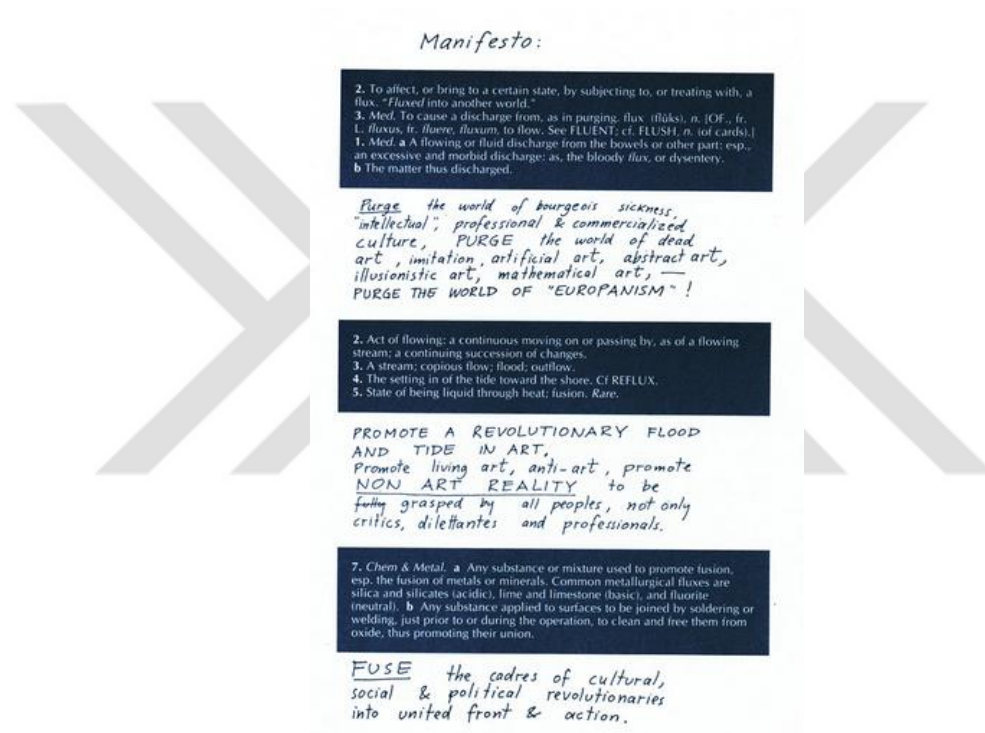
Akışkanlık kavramının en iyi anlatıldığı araçlardan biri insan bedeni iken, bundan en çok yararlanan sanat dalı ise dandır. Toplumlar, bedensel devinimleriyle kültürlerel yapılarını, ifade biçimlerini yansıtır (Gürey, Adıgüzel, 2013). Tasarımda form ve biçim de aynı şekilde bir ifade aracı olmaktadır. Dans, Paulson’a göre; “Hissetmek, anlamak ve iletişim kurmak için hareketin araç olduğu bir sanat dalıdır.” (Özevin, Bilen, 2011).

Dansta sanatın dili beden iken, bedenın aldığı formlar aynı zamanda duygu ve düşüncelerin sözel olmayan bir ifade araçlarıdır. Dans, mekan içerisindeki hareketlerin oluşturduğu bir tür kompozisyondur (Çelik, 2005). Özellikle bedensel hareketleriyle bir akış oluşturan dansçılar, bale ve bazı modern dans figürleriyle akan bir ritm ve devinim sayesinde, soyut –kavramsal anlatımların kompozisyonlarını oluşturmaktadırlar.

Tarihte ise akışkanlık kavramının sanat ile yollarının kesiştiği önemli bir yer ise “Fluksus” anlayışı olmuştur. Fluksus; ilk olarak Amerikalı sanatçı George Maciunas’ın, 1963’te yayınladığı manifestosunda (Şekil 66); ölü, soyut, illüzyonist sanat dünyasını tasviye etmek, burjuva sanat dünyasını ve ticari kültürü temizlemek,

kapitalizmin dayattığı unsurları reddetmek, sanatın estetik boyutu ile birlikte etik boyutunun öneminin altını çizmek gibi bir anlayış deklare edilmektedir.

Maciunas, sözcüğün kelime anlamı olarak isim, fiil, sıfat halinde toplam onyedini farklı anlam içerdiğini keşfetmiştir. Kelime olarak “fluks”; akış, akıntı, arındırma, hareket, kabarma, kaynaşma, yükseliş ve çıkış gibi birçok anlamı içerisinde barındıran bir sözcüğü anlatmaktadır (Maciunas, 2018).



Şekil 66. Fluxus Manifesto, 1963

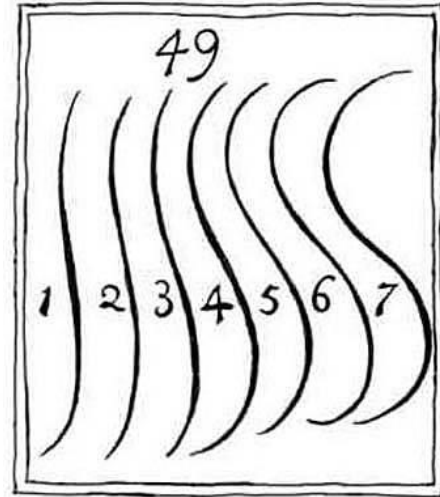
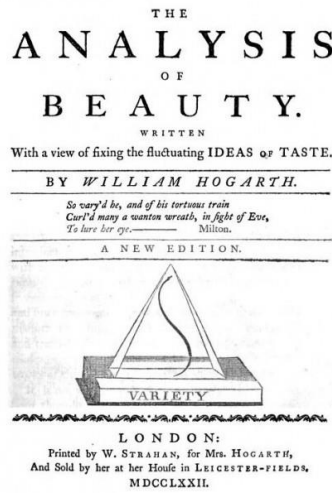
Kaynak: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>, 2018

Fluksus bununla birlikte birçok sanat dalının birbiriyle kaynaştığı, harmanlandığı, sanat dallarının birbiriyle benzerlik gösterdiği, ara sınırların eridiği, son derece özgür, sanatçının birikim ve yaratıcılığına odaklanan bir anlayıştır. Fluxus'un bu düşünsel temelindeki esneklik, sınırların kalkması ve özgür bakış açısı, bugün ki sanatsal ve mimari ortamdaki form algısında biçimsel bir gövde bulmaktadır. Yapılan araştırmalardaki analizlerde, kelimenin içerdiği anlamları ve onu niteleyen söz öbeklerini desteklemektedir.



Form ve güzellik kavramlarına değinen Hogart; “The Analysis of Beauty” (Şekil 65) adlı çalışmasında güzelliği, doğadaki nesnelere ve bedende aramak gerektiğini öne sürmektedir (Hogart, 1753; 2019). Hogart, forma dair tanımlamalarında “serpentine line” adı verilen, boşlukta “sallama, sarma ve bükme” hareketi yapan bir çizgiden bahsederken, sallama hareketi yapan çizgiler için ‘güzelliğin çizgisi’ adını kullanmaktadır (Hogart, 1753; Şekil 67).

“Serpent line” için ise “zerafetin hattı” tanımını yapan Hogart bu iki çizginin form oluşumunda en önemli çizgiler olduğunu söylerken, güzelliği üreten çizgiler olduğunu da öne sürmekte ve aslında “Akışkanlık” kavramının önemini vurgulamaktadır (Hogart, 1753; 2019).



Şekil 67. The Analysis of Beauty, William Hogarth, 1753

**Kaynak:** <https://digital.eca.ed.ac.uk/gap-in-air/2014/10/30/the-analysis-of-beauty-by-disinformation/>, 2019

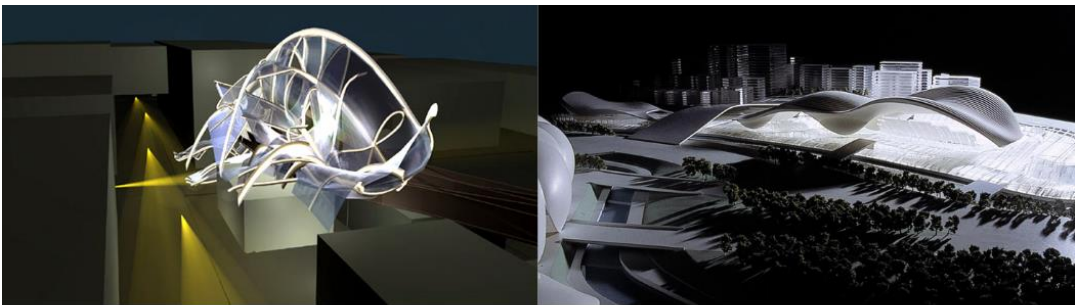
Denebilir ki geometrik şekillenmeler, salt bir geometri değişimi olmanın çok ötesinde birçok anlam barındırmaktadır. Hızla gelişen teknolojiyle birlikte bilgisayar destekli tasarım süreci, mimarlıkta topoloji, zaman ve parametrelere dayalı bir mekânsal tasarım sürecini yaşatmaktadır (Lynn 1998; Buchanan, Lambert, 2005). Günümüzde ise kartezyen biçimler ve köşeli çizgiler giderek yerini Hogart’ın

tanımıyla bu eğriliikle birlikte akışkan algılanan çizgilere yani “*zerafet hattı*”na bırakılmaktadırlar (Hogart, 1753; 2019).

“Akışkanlık” kavramı günümüzde mimari temsile de yansımıştır. Formların yaratım sürecinde, tüm sanat dalları ve mimari ortam birbirinden etkilenmekte, tasarım dünyası kendi içerisinde paralel bir süreç izlenmektedir. Temsil, Modern ve erken Postmodern süreçte izlenen kartezyen tavırlardan vazgeçmeye başlamış, teknolojik yeniliklerle birlikte daha özgür bir tasarım ortamına geçiş sağlanmıştır.

Kısa sürede popülerite kazanan yeni görselleştirme araçları sayesinde bu akışkan çizgiler öncelikli olarak tasarım ve sanat dünyasında uygulanabilirliği kolay olduğundan rahat gövde bulmuştur. Yeni malzemelerle birçok ürün tasarımı katı geometrilere akışkan geometrilere geçiş yapmıştır. Parametrik Dönem’le mimari de ortogonal olmayan bu akışkan formlara adapte olmaya başlamaktadır.

Akışkanlık kavramının mimari temsile dair yorumlandığı çalışmalar (Şekil 68-69), son dönem tasarım ortamının popüler görselleştirme araçları sayesinde, “nurbs” adı verilen eğrilerle tasarlanan parametrik formlar başlığı altında değerlendirilmektedir. Novak “Liquid Architecture - Sıvı Mimarlık”, Terzidis “Kinetik Forms”, Lynn “Blob Architecture” gibi biçimsel başlıklarla güncel mimari gündeme hakim olmaya başlamıştır (Novak, 2019; Terzidis, 2003, 2006).



Greg Lynn: Port Authority Gateway, New York, 1995

Zaha Hadid: Aquatic Center, London, 2005-09

**Şekil 68-69.** Akışkan Formlar: Port Authority Gateway, Greg Lynn; Aquatic Center, Zaha Hadid

**Kaynak:** <http://wiki.arch.ethz.ch/asterix/pub/MAS0607/MasColloquia/Lecture01.pdf>, 2019

Algoritmik tabana dayalı formlarla, yaratıcılığın sınırları zorlanırken tasarımcılar bu biçimsellikteki sıradışı formları, dikkat dağıtıcı ve yön kaybettirici olarakta değerlendirmekte ve Novak sıvı mimaride mekanı da bir senfoni metaforuyla tanımlamaktadır (Novak, 2018). Senfoni; süresi boyunca değişmekle birlikte, hala sabit ve de tekrarlanabilir bir nesne olarak varolmaktadır ayrıca sıvı mimaride mekanın ard arda gelişerek devam eden bir senfoni olduğunu da dile getirmektedir (Novak, 2019).

Tüm bu betimlemelerle birlikte, tasarım metodlarını anlatan Novak, Transarchitecture, Sıvı Mimari (Liquid Architecture), Navigable Music (Gezilebilir Müzik), Yaşanabilir Sinema (Habitable Cinema) gibi kavramlara da değinmektedir (Novak, 2019). Ayrıca Novak, tüm bu algoritmik kompozisyonlarıyla kullanıcısının da deneyimleyebileceği sanal dünyalar yarattığını öne sürerken bununla birlikte birçok ifadesinde; Hareket (mobilities), Parçalanma (fragmentation), Şekillenme (Morphosis) gibi kavramları vurgulamaktadır (Crang, 2004).

“Akışkanlık” kavramını anlamak için onu meydana getiren bu kavramlara da değinmek gerekir (Şekil 68). Akışkanlık; kesintisiz yüzeylerin akmasıyla oluştuğuna göre burada kesintisizliği ifade eden süreklilik kavramına ihtiyaç vardır.



Şekil 70. Akışkanlık; Hareket-Yüzey-Süreklilik-Birim/Doku

Birşeyin sürekli olabilmesi için ise tekrar etmesi, bir desenin, bir dokunun oluşabilmesi için bu iki ögenin olması gerekmektedir. Birimlerin tekrarı dokuyu, dokunun sürekliliği ise yüzeyleri oluşturmaktadır. Bu sayede form ya da biçim hareketlenerek akışkan olmaktadır.

Birçok disipline ‘Süreklilik’ bir değerine aktarılan ve ilişki kuran süreçleri tanımlanırken kullanılır. TDK’ya göre “devamlılık” yani “devamlı olma durumu” olarak anlatılırken, Erçin ; "sıfır hafıza olmayan, arketipe ihtiyaç duyan ve gösterge üzerinden kendini ifade eden öncül bir kavram" olarak anlatmaktadır (Erçin, 2014). Farklı disiplinlerce ise birçok tanıma sahip olsa da “sürekli – kesintisiz” olma halini temsil eden bir kavramdır. “Sürerlik” fiilinden gelen kavram, matematikte ise kesintisiz eğrileri temsil etmektedir.

Mimaride ise süreklilik; biçim – öz ilişkisiyle zaman içerisinde aktarılan bağlamsal bir olgu olmuştur. Mekansal süreklilik tipolojilerin oluşmasında da etken olmuştur. Tekrar eden ve aktarılan, durumlar, deneyimler, yere bağlı mekansal bilgiler, ilişkiler, gelenekler, biçimler ve kavramlarla karşımıza çıkmaktadır. Kavram aynı zamanda biçimsel karakteri sorgulanınca kütle, yüzey, oran, çizgi, örüntü-ağ gibi başka kavramlarla da ilişkilendirilebilmektedir. Sürekliliğin sağlanması için bir akış ve döngü gereklidir.



**Şekil 71.** Semazen, Döngü

**Kaynak:** [http://www.semazen.net/show\\_text\\_main.php?id=243&menuId=76,\\_2019](http://www.semazen.net/show_text_main.php?id=243&menuId=76,_2019)

Kendi içerisinde anlamsal ve de biçimsel bir matematik oluşturur. Süreklilik, aynı zamanda “sonsuzluk” ve “döngü” kavramlarıyla da ilişkilendirilebilir. Sonsuza giden, sonsuzluğu işaret eden bir yol biçimidir. Birçok mistik söylem ve İslam

tasavvufu, sonsuza akan bir döngüyü işaret etmektedir. Bu döngü bir yoldur ve ilahi aşktır, varlığın başlangıcının ve sonunun yine tanrı olduğu ifade edilmektedir (akt.Çelebi, 2015; Şekil 71).

İslam Tasavvufu'nda önemli yeri olan semazenlerin evrensel dönüşleri olan semada akma döngüsü sürekli bir manevi akışı anlatmaktadır. Aynı zamanda semazenin giydiği giysiden, harekete hepsinin bir anlamı vardır. Yani anlamsal bir boyuta sahiptir. Sema alanı daireseldir ve kainatı simgeler. Semazenin kollarını bağlaması tanrısal birliği, iki yana açması kainatı kucaklamayı, gökyüzüne dönük sağ eli tanrıdan aldığını, sol eliyle yeryüzüne dağıtmayı simgeler. Semazenlerin bu akışı ve birlik bilinci İslam Sanatı'nda da net bir biçimde görülmektedir.

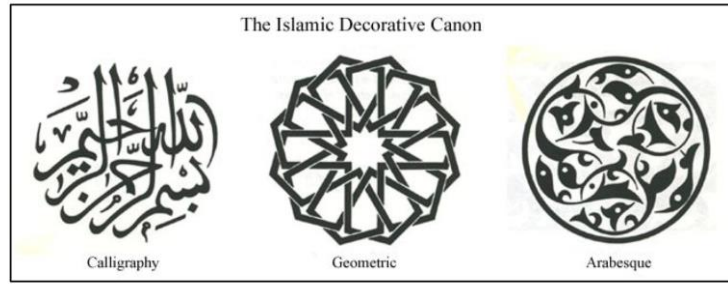
Figüratif öğeleri reddetmesiyle bir nevi doku sanatı halinde yaygınlaşmış İslam Sanatı akışkanlığa ve sürekliliğe en iyi örnek oluşturacak sanatlardan biri olmuştur (Bayru, 2019). Bu bağlamda *Akışkanlık* kavramını, mimari form anlamında ilk ve en iyi yorumlayan isimlerden biri olarak Zaha Hadid ve Patrik Schumacher'in, Heydar Aliyev Kültür Merkezi; kavramsal açıdan akışkanlığın mimari temsilde bedenleştiği en popüler örneklerden biri olmuştur.

Zaha Hadid ve Patrik Schumacher; yapıya dair açıklamalarında, kavramın bölge için yeni olmadığını, aslen İslam Mimarisi'ndeki dokusal yüzeylere de atıfta bulunduğunu, bununla birlikte bu mimarinin; “satırlar, ızgıralar, sütunlar, dizilerin ormandaki ağaçlar gibi sonsuzluğa uzandığını” aynı zamanda “hiyerarşik olmayan bir mekan algısı” üzerine de kurulu olduğunu dile getirmektedirler (Fairs, 2019; Schummacher, 2018)).

Projede en zor bölümün; yüzey oluşumu olduğunu söylerken, “sürekliliği olan, homojen, kesintisiz bir yüzey” elde etme amaçlarını anlatmaktadırlar (Fairs, 2019; Schummacher, 2018). Böylece Parametrik Dönem için ‘akışkan beden’in yapı taşları olan kesintisiz-sürekli dokularla, yüzeyler bu yeni mimarinin en önemli öğelerinden birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda akışkanlığın daha iyi anlaşılması açısından Yüzey / Doku İlişkisi'ne bakılabilir. Parametrik Dönem mimari temsillerinde önemli

bir özellik olarak öne çıkan sürekli dokular, akan yüzeylerin tarihte *Gotik* ve *İslam Mimarisi* 'nde de sıkça kullanılan iki önemli kavram olduğu da dikkati çekmektedir.

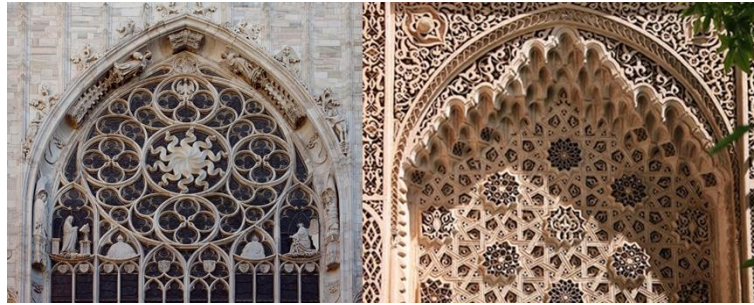
Tarihi İslam Mimarisi'nde; özellikle kaligrafik ve dekoratif desenler halından duvarlara, duvarlardan tavanlara, tavanlardan kubbeye kesintisiz olarak ilerlemektedir. Kesintisiz bir sürekliliği olan bu dokusal anlayışı farklı bir dille yorumlayan tasarımcılar, bu tarihi mimarlık anlayışıyla bir ilişki de kurabilmeyi amaçladıklarını söylemektedirler (Schummaher, 2018; Şekil 72).



**Şekil 72.** İslam Mimarisi'nde Örüntü

**Kaynak:** <https://oss.adm.ntu.edu.sg/jlau019/405-2/>, 2019

Sürekli yüzeyler; dokuların sürekli/kesintisiz olarak çoğalması ile meydana gelmektedir. Üç boyutlu ve dokunma duyusu ile algılanabilecek yüzeylere sahiptirler. Dokusal sürekliliği olup iki boyutta kalan yüzeyler ise desenleri oluşturur (Şekil 73-74).



**Şekil 73-74.** Gotik Mimari ve İslam Mimarisi Doku Örnekleri

**Kaynak:** <https://www.architecturaldigest.com/story/geometric>,  
<https://www.architecturaldigest.com/story/geometric-patterns-islamic-art>, 2019



Geleneksel sanat ve mimaride ise dokusal yüzeylere sıkça rastanmaktadır. Gotik Mimari yüzeylerden, İslam Mimarisi'ne pek çok farklı doku örneği önümüze çıkmaktadır (Şekil 75). İslam Mimarisi'nde de pek çok eserin ve yapının, gerek dokusal niteliği, gerekse desen örgüsü oldukça dikkati çekmektedir. Hatta kaligrafi bile kendi içerisinde bir desen örgüsüne sahiptir, süreklidir (Şekil 72).

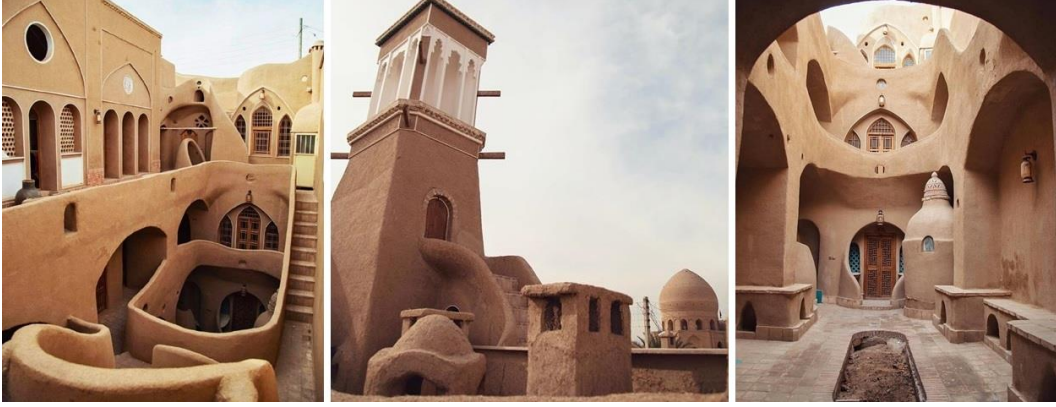


Şekil 75. İslam Mimarisi; Morocco Pattern

**Kaynak:**<https://www.architecturaldigest.com/story/geometric-patterns-islamic-art>, 2019

Doku, belli bir *birimin / birimlerin* bir düzen, bir matematiğe göre *tekrar* ederek biraraya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu birimler; bazen birebir aynı iken bazen iki birimin yan yana gelmesi ya da birimin dönüşerek tekrar etmesiyle yani süreklilikle meydana gelmektedirler.

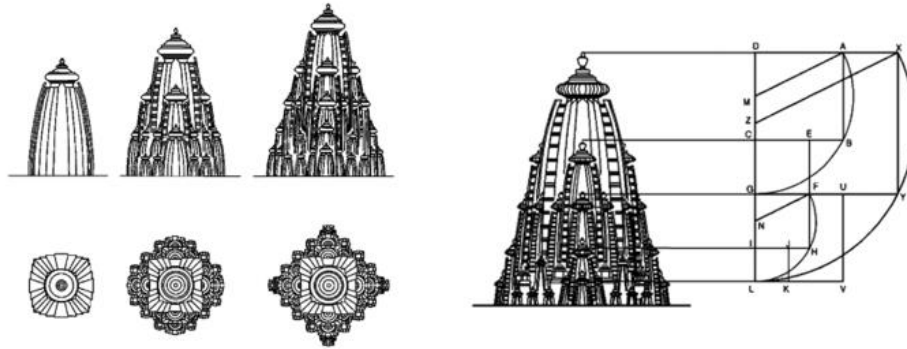
İslam mimarisi'nde doku ve yüzey anlayışı süreklilik için en güzel örneklerdendir ve 'Akışkanlık' kavramı bu geleneksel mimarinin ilk dönemlerden beri olmazsa olmazıdır (Şekil 76). Bununla birlikte İslam Mimarisi; Gotik Sanatı'ndaki bezeme anlayışıyla 'dokusal süreklilik' i, yer yer Barok Sanatı ve Art Nouveau'daki 'kıvrım'ın özetle akışkanlığı kendi bünyesinde harmanlayan bir sanat olması sebebiyle önemlidir. Işık ve renk gibi değişkenler, dokunun algılanmasını değiştirir. Aynı şekilde geometrik ve organik biçimler de dokusal etkiyi kuvvetlendirmekte ya da zayıflatabilmektedirler (Erbek, 2006).



**Şekil 76.** Akhavan Evi, İran, 1920

**Kaynak:** <https://i.pinimg.com/originals/9c/bb/59/9cbb59ce0696b87ef3925f85aec19704.jpg>,  
<https://tr.pinterest.com/pin/579134833311355952/>, 2019

Hindu Tapınaklarında kendi kendini tekrar eden, sürekliliği olan, kendine benzeyerek büyüyen birimlerin, kendi formunu yarattığını söyleyen Joy, bunun aynı zamanda kozmosun bir yansıması olduğunu da vurgulamaktadır (Joye, 2007; Hogart, 2019; Şekil 70). Joye çalışmalarında, tabiatın insanlar üzerindeki olumlu etkilerinin doğanın kendisinden değil, fraktal unsurlardan olup olmadığını tartışmaktadır (2007b; Majalinse, 2019; Şekil 77).



**Şekil 77.** Hint Tapınakları Fraktal Geometrisi, Joye, 2007

**Kaynak:** <https://spatialexperiments.wordpress.com/2016/09/18/fractal-geometry-in-nature-and-architecture/,2019>

Sanatta; resim, mozaik, heykel, işleme, dokuma gibi pek çok alanda dokunun ve desenin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ressam Gustav Klimt'in çalışmaları; desen, doku örgüsü kapsamında verilebilecek en iyi örnekleri barındırmaktadır. Bununla birlikte sınırsız kapsamlı tüm kavramların doğadan referans alındığı düşünülürse (Deleuze, 2017) güncel tasarım ortamında birim-doku ilişkisiyle referans alınan başka bir nokta ise doğadır. Doğa yola çıkılarak birçok tasarım yapılmakta ve yeni kavramlar türemektedir. *Biyomimikri* kavramı adı altında doğadaki biçimlerin ve dokuların sistematüğinden yola çıkılarak *Biomimetik* dokular ve formlar üretilmektedir (Şekil 75).



**Şekil 78.** Biomimetik Modellerde Süreklilik

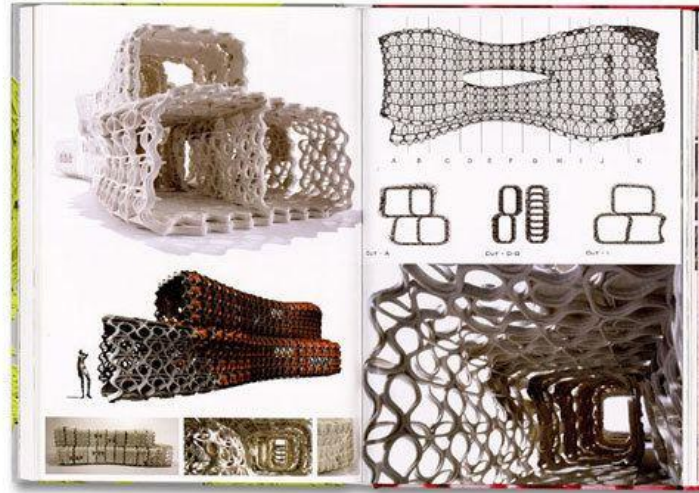
**Kaynak:** <http://avciarchitects.com/tr/dogadan-ilham-alan-tasarimlar/>, 2019

Matematiğin yanı sıra, fizik, kimya, fizyoloji ve akışkanlar mekaniği gibi değişik alanlar üzerinde önemli etkiler yaratan yeni bir geometri sisteminin doğmasına da yol açmıştır. Parçalanmış benzer özellikteki, düzenli-düzensiz ayrıntılar, desenler, git gide küçülerek tekrarlanır (Gülova, 2013).

Deleuze, "Her şey, her zaman içinde aynı şeydir, yalnızca tek bir zemin vardır ve her şey derece yoluyla birbirinden ayrılır, her şey tarzlarda farklılaşır." demektedir (Deleuze, 2017, sf 88). Aslında herşey zaman içerisinde kabuk değiştirmekte ve kök kavramlarını tarihten almaktadır. Kültürel normlar zamanla değişikliklere uğrasa da öz kuşaktan kuşağa aktarılır.

Quincy ise bu aktarım sürecini şöyle ifade etmektedir: "Her şey bir öncülüğe sahip olmalıdır. Herhangi bir türde hiçbir şey, yokluktan gelmez. Her şey bir şeyden

gelir. Bu insanın icatlarının tümü için geçerli olmalıdır." (Bingöl, 2007). Deleuze ve Guattari, filozof Dupreel' in "*pekişme*" kuramının da altını çizmektedir (Ballantyne, 2014). "Hiçbir ölçü ya da fasıla dayatması olmaksızın, ayrıksı ritimlerin bir üst üste gelişi, ritimler-arasılığın içeriden eklemlenmesi vardır" (Dupreel, 1933, 1939, 1961; Ballantyne, 2014, sf 56). Pekişme yani tekrar etme, dokusal ilerleyişin yüzeyleri oluşturması için şarttır.



**Şekil 79.** Pekişme; Lars Spuybroek

**Kaynak:** [https://www.naibooksellers.nl/architecture/design-methods/the-architecture-of-variation-research-and-design.html?\\_\\_store=english&\\_\\_from\\_store=default](https://www.naibooksellers.nl/architecture/design-methods/the-architecture-of-variation-research-and-design.html?__store=english&__from_store=default), 2019

Dokular pekişerek yüzeyleri oluşturmaktadırlar, parametrik tasarım anlayışının birimden strüktüre ilerleyen düzeni de bu şekilde gelişmektedir. Deleuze ayrıca Fark ve Tekrar'da "tekrar edenin biliminden başka bilim yoktur." diyerek anlamsal boyutunun önemini de vurgulamaktadır (Deleuze, 2017).

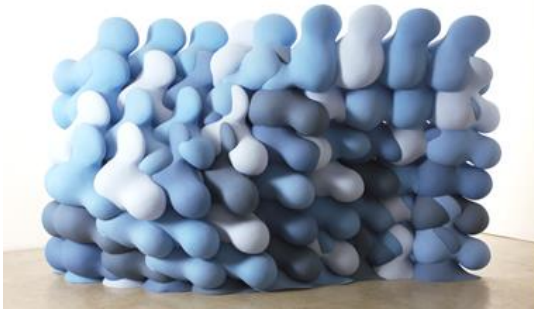
Sadece dokuların tekrarı değil, kavramların tekrarı, dönemsel öğelerin tekrarı, zaman içerisindeki dönüşü, tekrarlayarak yeniden yapılanması o öğenin varlığını pekiştirmektedir. Bu anlamda ilk bahsettiğimiz, bir eksen etrafında dönen semazen döngüsünü hatırlarsak, bunun da eylemin bir tekrarı, aynı zamanda metaforik olarak teslimiyetin yani anlamın da pekişmesi olduğunu görmekteyiz.



Bu noktada Zaha Hadid ve Patrik Schumacher'in parametrik mimarinin strüktürel köklerinin İslam Mimarlığı'na dayandığı söylemi, bu iki dönem kavramlarının örtüşmesiyle ve iki dönemin yapısal anlamda “ağ-örüntü” şeklinde büyüyerek akmasıyla doğrulanmaktadır (Schummaher, 2019).

Akışkanlık kavramının alt kavram kümeleri olan '*Hareket, Süreklilik, Doku, Tekrar-Pekişme...*' parametrik dönem temsillerinin olmazsa olmaz kavramlarıdır çünkü 'yüzey' oluşumu beden için en önemli olgudur. Parametrik Dönem'de akışkanlığı sağlayan esas parçacık birimdir, birimler ardarda oluşturdukları eklemlenmelerle büyüyerek gelişmekte ve bedeni oluşturmaktadır .

Digital mimarinin de etkisiyle artık yüzeyde kalan dokular, Greg Lynn gibi mimarlarca üç boyutta tasarlanmaya başlanmış ve doku sadece bir maske değil, yapının ta kendisi olmuştur (Şekil 80-81).



**Şekil 80-81.** Birim-Doku ve Akışkan Parametrik Yüzeyler

**Kaynak:** <https://parametricwood2011.wordpress.com/2011/01/12/gridshells-and-pseudo-gridshells/yas-marina-hotel-yas-island-abu-dhabi-4/>, <https://msd.unimelb.edu.au/events/material-form-panel-discussion>, 2019

Akışkanlık kavramıyla Parametrik dönemde temsil, entropik sürecin izlenmesini daha da kolaylaştırmıştır. Zaman tek yönde akarken kartezyen formlar giderek eriyerek serbest bir hal almıştır, o halde bu da bir entropi değil midir? Mimari form, ortogonal yaklaşımdan tamamen özgürleşmiş ve kendinden gelişen serbest bir biçimsel anlayışa bürünmüştür (Şekil 83).



**Şekil 82.** Parametrik Dönem: Akışkan Form, Perm Museum, Asymptote

**Kaynak:** [https://www.arch2o.com/perm-museum-asymptote,\\_2019](https://www.arch2o.com/perm-museum-asymptote,_2019)

Yapılan araştırmalar sonucu akışkanlığın biçimsel ve anlamsal boyutunun köklerini tarihten beslediği görülmekte ve Parametrik temsilin olmazsa olmaz bir kavramı olduğu anlaşılmaktadır. Bu yeni *Akışkan* tavır, aynı zamanda Hogart'ın bahsettiği (1753) güzelliğin eğrisel (yani akışkan) çizgilerle tanımlandığını anlatan söylemini de akla getirmektedir. Bu durum estetik ve güzellik kavramlarının algısal açıdan değişimini de göz önüne sermektedir.



## SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu tez çalışması 21. yüzyılda değişen mimari form temsilini daha iyi anlamak amacıyla yapılmış bir çalışmadır. Öncelikli olarak Deleuze ve Bergson gibi felsefecilerin bakış açılarından ve de kavramlarından referans alarak ortaya çıkarılmış Sinematografik Yaklaşım Modeli ile dönemlere ait temsiller üzerinden kavram okuması yapmak amaçlanmıştır. Bu okuma sonucunda ise temsil olan bedenın biçimsel ve kavramsal değişim süreci gözlenmiştir.

Sinematografik Yaklaşım Modeli'nin ilk hali bu çalışma ile denenmiş olup, gelişebilir ve uyarlanabilir bir yöntemdir. Bu yöntemle, parça-bütün ilişkisi üzerinden bedeni bir sinema sahnesi olarak kabul edip, hangi parçalardan ve kavramlardan oluştuğu izlenmiştir. Bu şekilde okuma yapmanın en önemli avantajı; bütünde etkin olmayan ancak temsilde varolan kavramları daha iyi görebilmek ve parçalar arası ilişkiyi analiz edebilmektir. Buradaki en önemli nokta "hareket"i yani "oluş biçimi"ni okuyup, sorgulamaktır. Çünkü hareket diğer pek çok kavramın bir üst okumasıdır.

Deleuze ve Bergson, kavramsal okumalar ve imgeler açısından, "hareketli ve hareketsiz kesitler"ın önemini vurgulamaktadır. "Bütün" bir ilişkiler sistemidir, o da aslında süredir. Her süre içerisinde ayrı bir öğeyi yani imgeyi barındırmaktadır. Böylece her formda zamansal bir süreye sahiptir.

Form ya da imge;

- Bu süre içerisinde hangi noktada, kaç hareket ya da kaç eylem gerçekleştirmiştir?
- Hangi zaman diliminde değişmiş ya da durağanlaşmıştır?
- Harekete dair değişkenler nedir?
- Boşluk, Çukur, Geri Çekilme gibi formu deforme eden kavramlar hangi zaman diliminde varolmaktadır?

gibi pek çok soru üzerine yöntem yeni yorumlara ve denemelere açıktır. Hatta bu çalışma gibi başka kavramsal analizler, tek bir kavram etrafında yorumlanarak yapılabilir ve d?nemsel olarak tek bir kavram sorgulanabilir. Sinematografik karelerin eş değer s?releri değiştirildiğinde sonuçlar farklılaşabilir, sonuçta her okuma ayrı bir deneysel bilgidir. Mimari formu okumak için ilginç ve gelişmeye açık bir y?ntemdir.

Bu alışma ise amacı olan mimari formun temsildeki biçimsel ve kavramsal yapısındaki değişimi sorgulamak ?zere yola çıkmış ve temsilde varolan ?n/arka kavramları Sinematografik Yaklaşım Modeli ile yakalamayı amaçlamıştır. Y?ntemin de etkisiyle analiz sonucu ?n/arka kavramlar şeklinde iki kademedede belirmiştir. G?r?lmektedir ki, bazı kavramlar formun b?t?n?nde g?r?n?r ya da b?t?ne hakim olurken, bazı kavramlar arka planda kalmış sadece parça seviyesinde değerlendirilebilmiştir. O halde bedene dair yapılan okumalar için “?n/arka kavram” yorumunun yapılması yanlış olmayacaktır. Son d?nemde bazı kavramların ve ?gelerin manip?le edildiği g?r?lm?řt?r.

Ballantyne “Bir yapı için biçim bulmak benlikte biçim bulmayla benzerlik taşımaktadır.” derken, benlik için ?z? , kişi yi kendi yapan ?zellikleri kastetmektedir (2014). O halde yapının benliği de kavramlardır ve biçimsellik benlikle paraleldir. Kavramsal analizler sonucu kavramlar d?nemlerce şekillenmiş, d?nemler arası farklar g?z ?n?ne çıkmıştır. Arnheim, formun sadece işlevi kolaylaştıran fiziksel ?zelliklerden oluşmadığını, onun işlevini algısal bir ifadeyle dile çevirdiğini s?ylemektedir (Heath 1991; Johnson, 1993).

Temsildeki değişimin gerek biçimsel, gerek kavramsal yani anlamsal boyutu daha net g?r?n?r olmuştur. Modern d?nem sonrası form temsili biçimsel ve kavramsal anlamda çok çeşitlilik g?stermiştir. Parametrik D?nem’de ise yeni

kavramlar temsil ile buluşmuştur. Postmodern Dönem’le birlikte beliren “Hareket” kavramı dönemler arası sürekli değişkenlik göstermiştir (Şekil 84).



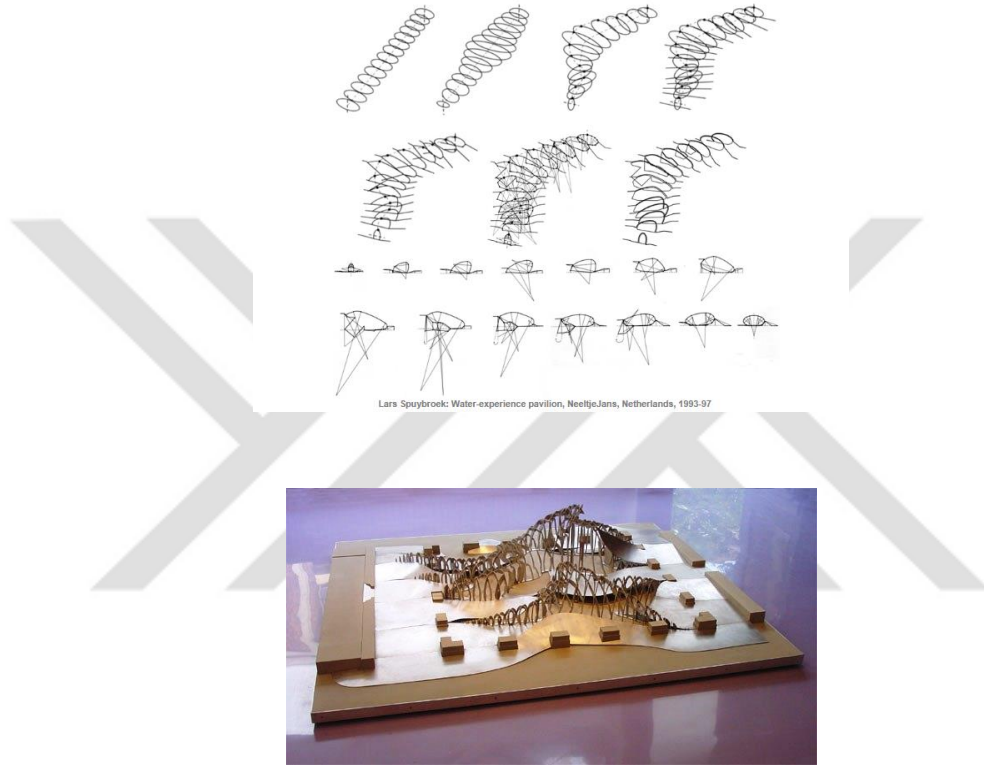
**Şekil 83.** Hareket Kavramının Süreçteki Değişkenliği

Hareket kavramının süreçteki değişimi bedenini değiştirmeyi sağlayan temel kavramdır. Erken Postmodern dönemde sadece parçalanmayla hareket algısı oluşturan form temsil bedeni, Dekonstrüktif dönemle dinamik bir algıda seyretmiş, Parametrik dönemde akışkan seyirde ve bazen hız ile temsil göstermiştir.

Buradan yola çıkılarak Modern sonrası bedenini biçimlenişi en çok etkileyen üst kavram hareket olmuş, hareketin parçalanmasıyla oluşan “Boşluk” forma biçimsel anlamda ciddi deformasyon ve yeni bir beden oluştururken ilerleyen dönemde orthogonal hatların eğrilerle kırılması “Akışkanlık”ı da getirmiştir.

Akışkanlık kavramının alt kavramı olmasa da bedendeki strüktürünü oluşturan “Segmentasyon” kavramı son dönem Parametrik formlarında da oldukça etkindir. Postmodern dönemin sonlarına doğru ve Parametrik Dönem’de geometrik ve biçimsel anlamda bazı bedenleri oluşturan önemli bir kavram olarak seyretmektedir. Segmentasyon bir tür dilimleme yani parçalamadır ancak bu

parçalama postmodern süreçtekinden daha farklıdır (Şekil 85-86). Segmentasyonda birim tekrarlarken hareket eksenini değiştirebilir, bununla birlikte birim biçimsel olarak kendi özelliğini kaybetmeyecek şekilde bir transformatif süreç geçirebilir. Böylece akışkan formun iskeleti oluşmaktadır. Segmentasyon, Sinematografik Yaklaşım Modeli için de referans bir kavramdır.



**Şekil 84-85.** Segmentasyon: Lars Spuybroek, Water-Experience Pavilion, 1997;  
Vision Machine Nantes, 2000,

**Kaynak:** <https://www.galerievivid.com/fotopagina/spuybroek13.htm>

Dönemler arasında “Boşluk” kavramı biçimsel ve anlamsal değişimlere uğramıştır. Temsili yani bedeninin biçimselliğini etkileyen tüm alt ve yan kavramların özü bu iki kavramda nitelenmiştir. Böylece, analizler sonucu son dönem mimari form temsilinde biçimleniş üzerinde etkin, en dikkat çekici iki kavramın, Boşluk ve Akışkanlık olduğu saptanmıştır. Büyük çoğunlukta izlenen kavramlar, bu iki kavramla bağlı olarak şekillenmektedir. Ayrıca dönemsel olarak Boşluk kavramının da biçimleniş ve anlam değiştirdiği gözlenmiştir. Bu bağlamda anlamsal olarak; Boşluk kavramının Lacan’ın tanımıyla Bedensiz Organ (OWB) kavramıyla,

Akışkanlık kavramının ise Deleuze'un Organsız Beden (BWO) kavramıyla ilişkili olduğu da söylenebilir. Bedenin biçimlenmesindeki diğer tüm kavramları da onun alt kavramları olarak değerlendirmek mümkündür (Şekil 87).



Bulgulardaki en dikkat çekici nokta ise temsildeki değişimin entropik bir süreci anlatmasıdır. Bu durum akla mimari temsilin nasıl bir sıfır noktasına gittiğini ya da gidip, gitmeyeceği sorularını getirmektedir. Modernizm'den sonra tam olarak parçalanma ve erime fazına varan beden "Entropi"yi anlatmaktadır. Formun geleceğine dair en düşündürücü olan bulgu ve kavram entropi olmuştur. Beden gerçekten sıfır noktasına varacak mıdır? Buradan hareketle mimari formun geleceğine dair çeşitli ön görüşlerde bulunmakta mümkün olabilir. Çalışmanın varmak istediği nokta da temsilin zaman sürecindeki görsel ve anlamsal boyutunu irdelemektir. Bu açıdan "Bulgular ve İrdellemeler" sonucu görünür olan "Entropik Süreç" temsilin geleceğine dair anlamsal ve görsel tabanlı pek çok ön görüşü oluşturabilir.

Çalışmanın felsefi kavramlardan beslenmesi ve interdisipliner bakış açısıyla bulgulara dair çeşitlilik sağlamış ve ilginç sonuçlar saptanmıştır. Mutlaka her okuyucu kendine farklı yorumlar katabilir ancak bu durum zaten bu tez çalışmasının bir talebidir. Geçmişini ve bugününü değerlendiremediğimiz bir durumun geleceğine dair söylemde bulunmak doğru değildir. Bu çalışmanın kreatif yönü geçmişe, varolan sürece dair bir tespit ve geleceğe dair öngörüler oluşturabilecek olması, düşündürücü ve yenilikçi bakış açısı sağlamasıdır. Mimari bedenini, mimarlığın gidebileceği noktaları konuşabilmek için değerli bir tespittir.





## KAYNAKLAR

**Aristoteles, çev: Sev, G., 2018b.** Metafizik, Pinhan Yayınları, İstanbul.

**Baudrillard, Chomsky,N., Foucault, McLuhan,M., Lacan, Postman,N., Zizek, S., edit: Nurdoğan, R., 2005.** 21.yy İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Kadife Karanlık, Su Yayınevi, İstanbul.

**Ballantyne, A., 2014.** Mimarlar için Deleuze ve Guattari, Yem Yayın, İstanbul.

**Başer, A., 2015.** Logo-Marka İlişkisinde Form Ve Renk Anlayışının Göstergibilimsel Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

**Benjamin, A., 2006.** Surface Effects: Borromini, Semper, Loss, The Journal of Architecture Vol 1.

**Berger, J., 2016.** Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul.

**Bergson, H., 1896.** Matter and Memory. Zone Books, NYC.

**Besgen, A., G., 2001.** Estetik Ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma / 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler, Doktora Tezi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

**Bingöl, Ö., 2007.** Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji, M.S.G.S.Ü., Doktora Tezi, İstanbul.

**Birsöz, A.B.Ş., 2015.** Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Arayüz Olarak Dans, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Bravo, H., 2006.** Hayal, İmge, Kavram. İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Boudon, P.,çev: Tümertekin, A., 2015.** Mimari Mekan Üzerine, Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme. Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Can, H., 2006.** Aristoteles'te Katharsis Kavramı. FLSF Dergisi Sayı 2, 63-70.  
<http://www.flsfdergisi.com/sayi2/63-70.pdf>
- Carroll, N., 2012.** Sanat Felsefesi, Ütopya Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A., 2011.** Felsefe Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A., 2017.** Felsefe Tarihi, Say Yayınları, İstanbul.
- Ching, F.D.K, 2007.** Biçim, Mekân ve Düzen, Yem Yayın, İstanbul.
- Collins, J., 2005.** Introducing Derrida, Third Edition, Icon Books, United Kingdom.
- Corbusier, L., çev: Merzi, S., 2017.** Bir Mimarlığa Doğru (Vers Une Architecture), Yapı Kredi Yayınları, 10.baskı, İstanbul.
- Cordan, Ö., 2002.** Mimari Formun Kavramsal Analizi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon.
- Crang, M., 2004.** Urban Morphology and the Shaping of the Transmissible City. In: Graham, S. The Cybercities Reader, London.
- Clisby, D., 2017.** Intensity in Context: Thermodynamics and Transcendental Philosophy, Deleuze Studies, Vol 11, Edinburg University Press, UK.
- Çelik, E. 2005.** Dansta Güncel Yaşamın İvmesi, (Momentum of The Moment), T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Bale Programı Yüksek Lisans Tezi,  
İstanbul.

**Çınar, C., 2008.** Sinema Estetiğinde, Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı,  
Yüksek Lisans Tezi, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

**Civcir, E., 2015.** Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri, Akademisyen Kitabevi,  
Ankara.

**Deleuze, G., 1970.** Spinoza: Philosophie Pratique, Press Universitaires de France,  
Paris.

**Deleuze, G., Guattari F., 1993.** Felsefe Nedir?, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

**Deleuze, G., 2006.** Kıvrım (Leibniz ve Barok) , Bağlam Yayınları, İstanbul.

**Deleuze, G., 2009.** Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı, Norgung Yayınevi,  
İstanbul.

**Deleuze, G., 2011.** Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, Continuum.

**Deleuze, G., 2014a.** Sinema I, Hareket-İmge, Norgung Yayınevi, İstanbul.

**Deleuze, G., 2014b.** Bergsonculuk, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

**Deleuze, G., 2017.** Fark ve Tekrar, Norgung Yayınevi, İstanbul.

**Durmus, S., 2017.** 25th Frame Effect Of Architecture: Text And Rhetoric, IJAUS  
International Journal of Architecture and Urban Studies, Vol2, 1, 12-19.

**Durmusevic, S., Ciftcioglu O., 1988.** Fractals in Architectural Design. Mathematics  
and Design. Javier Barrallo the university of the Basque Country.

**Ercin, B., L., 2014.** Çağdaş Mimari Tasarımda/Tasarım Sürecinde Süreklilik Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

**Foucault, M., 1984.** Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory, pp.330-336. Routledge, NYC.  
<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

**Foucault, M., 2017.** Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitabevi, Ankara.

**Habermas, J., 1994.** Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, Necmi Zeka (Ed.), Postmodernizm, (Çev.Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan), Kıyı Yayınları, s.31-44, İstanbul

**Hançerlioğlu, O., 2005.** Felsefe Ansiklopedisi / Kavramlar ve Akımlar Cilt I (A-D), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Hançerlioğlu, O., 2018.** Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Harvey, D., çev: Sungur, S., 2010.** Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.

**Harvey, D., 2012.** Asi Şehirler, Metis Yayınları, İstanbul.

**Hays, K. M., çev: Atmaca, V., Demirhan, B., 2015.** Mimarlığın Arzusu, Geç Avangardı Okumak, MIT, Mimarlığın Arzusu, Geç Avangardı Okumak, MIT, Yem Yayın, İstanbul.

**Hegel, G.W.F., 1994.** Estetik – Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1. Payel Yayınevi, İstanbul.

**Itten, J., 1987.** Design and Form, Thames & Husdon, Germany.

**Hogart, W., edit: Davis, C., 1753.** The Analysis of Beauty, MDCLIII, London.

- Eroğlu, T., 2017.** Dans Kavramı ve Dansın İşlevi, IASSS – International Journal of Social Science, 60, p.215-226.
- Foster, H., 2011.** Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Flynn, T.R., 1993.** Bölüm 10; “Foucault and Eclipse of Vision” , David Kleinberg-Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, The University of California Press, London.
- Friedberg, A., 2006.** The Virtual Window: From Alberti to Microsoft. Cambridge and London: The MIT Press.
- Gatens, M., 2017.** İmgesel Bedenler, Etik, Güç ve Bedensellik, Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Germaner, S., 1997.** Barok Üslup. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi1, İstanbul.
- Germaner, S., 1997.** Gotik Üslup. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi2, İstanbul.
- Gestalten, edit by Hobeika, N., 2015.** Liquid Spaces, Scenography, Installations and Spatial Experiences, Gestalten Publish, Berlin.
- Görğenli, M., 2015.** Çevre Psikolojisi, İnsan Mekan İlişkileri, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Güngör, E., 1982.** İslam Tasavvufunun Meseleleri, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Gür, Ş., Ö., 1996.** Mekan Örgütlenmesi, Gür Yayın, Trabzon.
- Gür, Ş. Ö., 2000.** Mimarlıkta Temel Eğitim Dersi Uygulaması, Mimarlık Dergisi, 293, s25-34, İstanbul.
- Gür, Ş. Ö., 2006.** Saydımlık ve Rafael Vinoly, YEM Yayın, İstanbul.

- Gür, Ş. Ö., 2014.** Mimari Güncellemeler, Nobel Yayınları, İstanbul.
- Gülmez, F. G., 1996.** Boşluk Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Gülova, D., 2013.** Mimarlıkta Doğaya Yönelim ve Biomimari, Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gürer, L., 1970.** Temel Dizaynda Görsel Algı, İTÜ, İstanbul.
- Gürer, L., 1990.** Temel Tasarım, İTÜ, İstanbul.
- Jencks, C., 1997.** Theories and Manifestoes, Academy Editions, London.
- Johnson, P., A., 1993.** The Theory of Architecture, Concept, Themes & Practices. Reinhold, NY.
- Joye, Y., 2007a.** Architectural Lessons From Environmental Psychology: The Case of Biophilic Architecture, Review of General Psychology, Vol11, No4, 305-328.
- Joye, Y., 2007b.** Fractal Architecture Could Be Good for You. *Nexus Network Journal*, Vol. 9, No. 2, p. 159-382
- Kabaş Ö., 1990.** Aloş için Doku, Dokun ve Form , Sanat Çevresi, 136, 4-7, İstanbul.
- Kahn, L. 2005.** “Olacak Olan Her Zaman Vardı”, çev. B. Altınsay, A. Yücel, Selçuk Batur İçin Mimarlık Yazıları, Editörler: A. Arel, E. Gürsel, S.Özkan, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, s. 164-174, Ankara.
- Kalmık, E., 1974.** Tabiatta ve Sanatta Doku, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, H. B., 1999.** “Modernite, Sosyal Bilimler ve Disiplinlerarasılık Olanığı Olarak Görsellik”, Doğu Batı: Mayıs-Haziran-Temmuz, sayı 7.



- Khan, O., & Hannah, D., 2008.** Performative/Architecture an Interview with Bernard Tchumi. *Journal of Architectural Education*, 52-58.
- Kaplan, S., 2003.** “Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması”, Anadolu üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kortan, E., 1992.** Mimarlıkta Teori ve Form, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, Ankara.
- Krier, R., 1988.** Architectural Composition, Academy Edition, London.
- Kuban, D., 1998.** Mimarlık kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, Dördüncü Basım, YEM Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D., 2015.** Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler, Doğan Kuban Yazıları Antolojisi, 1.Cilt, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Kuloglu, N., Şamhoğlu, T., 2012.** Perceptual and Visual Void on the Architectural Form: Transparency and Permeability, *Architectonica*, 131-137.
- Kuloglu, N., 2013.** Boşluğun Devinimi: Mimari Mekandan Kentsel Mekana, Iconarp, *International Journal of Architecture and Planning* Volume 1, Issue 2, pp:201-214.
- Kurt, T.T., 2012.** Mimarlıkta Eski (Geleneksel) ve Yeni (Modern) İkileminde “Süreklilik” Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, KÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Karabük.
- Kuzubaşoğlu, M., 2014.** Mekan Tasarlama, Temsil, Deneyimleme Yöntemi Olarak Sinematografik Kavramlar. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri, İstanbul.
- Le Corbusier, 1999.** “Bir Mimarlığa Doğru”, Le Corbusier: Vers une Architecture, Çeviri Editörü, Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Loos, A., çev: Tümertekin, A., Ülner, N., 2014.** Mimarlık Üzerine, Janus Yayınları, İstanbul.
- Lynch, K., çev:Başaran, İ., 2014.** Kent İmgesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Martin, R., 2010.** Utopia's Ghost, Architecture and Postmodernism Again, University of Minnesota Press, USA.
- May, R., çev:Soysal,A., 1990.** Yaratma Cesareti, Metis Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Chomsky, N., Foucault, McLuhan, M., Lacan, Postman, N., Zizek, S., edit: Nurdoğan, R., 2005.** 21.yy İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Kadife Karanlık, Su Yayınevi, İstanbul.
- Merleau-Ponty, 1964.** "Translators Introduction", "Sense and Non-Sense" içinde, Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M., 2016a.** Algının Fenomenolojisi, İthakiYayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M., 2016b.** Göz ve Tin, Metis Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M., 2017.** Algının Önceliği, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Merrifield, A., Negri, A., Bayat, A., Harvery, D., Wacquant, L., amaros, M., Torlak, S., 2014.** Mekan Meselesi, Tekin Yayınları, İstanbul.
- Metz, C. , çev. Adanır, O., 2012.** *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Mevlana, C.R. akt:Çelebi, V., 2015.** Mesnevi, Doğan Kitap, İstanbul.
- Nietzsche, F., 1878.** Human All to Human, Cambridge University Press, Cambridge.
- Norberg-Schulz,C., 1963.** Intentions in Architecture, Camb., Mass., MIT Press , USA.
- Norberg-Schulz, C., 1971.** Existence, Space and Architecture, Praeger, New York

**Norberg-Schulz, C., 1984.** Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli.

**Odabaşı, H.A., 2002.** Grafikte Temel Tasarım, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.

**Onat, E., 1995.** Mimarlık, Form ve Geometri, YEM Yayın, İstanbul.

**Oxman, R., 2006.** Theory And Design In The First Digital Age. Design Studies, 27(3), 229-265.

**Özdemir, Ş., 2014.** Marka İletişiminde Görsel İmajlar Ve Kültürel Dönüştürüm Aracı Olarak Sinema: Siinematografik İmajların Analizi. Doktora Tezi, Süleyman demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Isparta.

**Rasmussen, S.E., 2000.** Experiencing Architecture, MIT Press, USA.

**Russel, B., 1983.** Mantıksal Ataomculuk, TDK Yayınları, Ankara.

**Özevin, B., Bilen, S., 2011.** Yaratıcı Dans. Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

**Öztürk, S., S., 2014.** Mekân-Zaman Kavramının Sinematografiye Bağlı Değişkenler Doğrultusunda Mekânin Üretilmesindeki Rolü, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

**Rasmussen, S., E., 2000.** Experiencing Architecture, MIT Press, USA.

**Rossi, A., 1983.** Architectural Design Edition, ADAM, M. “Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi”, Mimarlık Dergisi 1984, Sayı 7-8, s.20-28, İstanbul

**Pallasma, J., 2011.** Tenin Gözleri, Yem Yayın, İstanbul.

**Porter, T., 2006.** An Illustrated guide to Architectural Terms ArchiSpeak, Spoon Press, New York.

- Sacks, Curt., çev: SCHÖNBERG,B., 2010.** World History of Dance, Lavergne, TN USA.
- Schumacher, P., 2008.** Parametricism as Style - Parametricist Manifesto, London,  
<https://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm>
- Schumacher, P., 2010.** The Parametricist Epoch: Let the Style Wars Begin, AJ-The Architects' Journal, 231, 16.
- Schumacher, P., 2011.** The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture, Volume I, Wiley, West Sussex.
- Sevinç, U., 2006.** Mimari Cephede Dokusal Etkilerin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, İstanbul.
- Shar, A., 2013.** Mimarlar için Heidegger. Yem Yayın, İstanbul.
- Soykan, Ö.N., 2015.** Estetik ve Sanat Felsefesi, Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Spencer, D., çev: Terzi, A., 2018.** Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Spuybroek, L., 2008.** The Architecture of Contunuity, Essays and Conversations, V2 Publishing, Rotterdam.
- Steadman, P., 1979.** The Evolution of Designs: Biological analogy in architecture and the applied Arts. Cambridge: Cambridge U P.
- Şamhoğlu, T., 2010.** Mimari Formda Boşluğun Keşfi, KTÜ Fen Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.

**Şamlıoğlu T., Kuloğlu N., 2009.** The Concept of Void as Spatial Effect, Livenarch IV (RE/DE) Constructions in Architecture, 4th International Congress, Livable Environments and Architecture, Proceedings Volume I, Vizyon Printing Center, Trabzon, 145-162.

**Şentürk, L., 2006.** Deleuze ve Mekan, Doxa-Mekan Tasarım Eleştirisi Dergisi, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

**Tavşan, C., 2000.** Mimari Form Analizi İçin Bir Yöntem araştırması: Çağdaş Mimarlık Akımlarına Bağlı Son Dönem Müze Yapılarında Uygulanması, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon.

**Terzidis, K., 2003.** Expressive Form, Spon Press, New York.

**Terzidis, K., 2006.** Algorithmic Architecture, Routledge, London.

**Tournefort, çev: 1956, 1719.** Isogogage in Rem Herbariam, Paris.

**Tunalı, İ., 1989.** Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Tunalı, İ., 2000.** Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı Yayın, İstanbul.

**Türkyılmaz, Ç., 2015 .** Teki Hesaba Katmak: Leibniz'de Bireysellik, Olay ve Güç. Vira Verita

**Usta, A., 1994.** Anadolu Türk Mimarlığında Form Analizi, KTU Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon.

**Venturi, R., çev: Özaloğlu, M., 2005.** Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Moma, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.

**Viollet-le-Duc, E., çev. Tümertekin, A., 2015.** 19. Yüzyılda Gotik üslup Üzerine, Janus Yayınları, İstanbul.

**Vitruvius, 2005.** Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.

**Wong, F., J., 2010.** The Text of Free-Form Architecture: Qualitative Study of the Discourse of Four Architects. Design Studies 31(3):237-267.

**Wölfflin, H., çev: Örs, H., 1985.** Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Wölfflin, H., 2016.** Mimarlık Psikolojisine Öndeğişler. Janus Yayıncılık, İstanbul.

**Wilzec, F., 2017.** Güzel Bir Soru: Doğanın Derininde Yatan Tasarımı Arayış, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.

**Wrong, T., 1972.** Van Nostrald Reinhold, Principles of Two Dimensional Design, , New York.

**Yakan, Ş., 1999.** Mimari Form Oluşumuna Etki Eden Girdiler ve Tarihsel Süreç İçerisinde Form Olgusunun İrdelenmesi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

**Yetişkin, B., E., 2011.** Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. İletişim Fak. Dergisi, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/212152> .

**Yıldırım, C., 1991.** Bilim Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Yıldırım, O., 2019.** Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme. Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.



**Zevi, B., 1960.** Architettura in Nuce , 1960, Venice, s.125'ten aktaran Özgür Bingöl, 1993.

**Zevi, B., 1990.** Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, çev. H. D. Divanlıoğlu, Birsen Yayınevi, İstanbul.

**Zizek, S., 2013.** Bedensiz Organlar. Monokl Yayınları, İstanbul.



## İNTERNET REFERANSLARI

**Ahmed, M., Jameson, M.,** The Void, 2019, AA Architectural School, [https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13\\_Brief2011-12.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13_Brief2011-12.pdf)

**Ahmed, M., Jameson, M.,** Formless, 2019, AA Architectural School, [https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13\\_Brief2010-11.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2010/int13_Brief2010-11.pdf)

**Afyonoğlu, M.** İletişim, Anlam ve Göstergeler, 2019, <https://afyonluoglu.wordpress.com/2011/04/30/iletisim-anlam-ve-gostergeler/>

**Aksan, D.** Kavram Nedir, Türk Edebiyatı, 2019, <https://www.turkedebiyati.org/kavram-nedir>

**Anadol, R., 2017.** Melting Memories, <http://refikanadol.com/>

**Archidaly, 2019** <https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects>

**Atayıl, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019.** <http://www.yildiz.edu.tr/~atayil/Bolum1.pdf>

**Bayru, E., Semazen, 2019** [http://www.semazen.net/show\\_text\\_main.php?id=243&menuId=76](http://www.semazen.net/show_text_main.php?id=243&menuId=76), 2019

**Demıştaş,E., Aldemir, A., Akyaman, S.** Yapı Dergisi, Sinematografik Makine, 2019, <https://yapidergisi.com/sinematografik-makine-kent/>

**Fairs, M..** Heydar Aliyev Center was "an incredibly ambitious project" says Zaha Hadid, 2019. <https://www.dezeen.com/2014/07/01/designs-of-the-year-2014-zaha-hadid-saffet-kaya-bekiroglu-interview-heydar-aliyev/>

**Esi, A.,** Matematik ve Sanat, 2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/358123>

**Hogart, W.,** The Analysis of Beauty” by Disinformation, Gap In The Air; A Festival Of Sonic Art, 2019. <https://digital.eca.ed.ac.uk/gap-in-air/2014/10/30/the-analysis-of-beauty-by-disinformation/>

**Kestane, S.,** Sübliminal Mesaj Nedir, 2019. <http://kisi.deu.edu.tr//serpil.kestane/subliminal.pdf>

**Kuloglu, N.** Boşluğun Devinimi: Mimari Mekandan Kentsel Mekana, Iconarp, sf 204 .[http://www.mekandar.com/tr/bo%C5%9F-odaar%C5%9Fiv-2011/bo%](http://www.mekandar.com/tr/bo%C5%9F-odaar%C5%9Fiv-2011/bo%20)

**Maciunas, G.,** Manifesto, 2018.  
<http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>

**Majalinse,** Spatial Experiments Wordpress, 2019.  
<https://spatialexperiments.wordpress.com/2016/09/18/fractal-geometry-in-nature-and-architecture/>

**Novak, M.** TransVienna, 2019.  
<http://www.archilab.org/public/2000/catalog/novak/novaken.htm>

**Novak, M.,** "Liquid Architectures in Cyberspace" from "Cyberspace: First Steps" edited by Michael Benedikt, 2019,  
<https://www.zakros.com/liquidarchitecture/liquidarchitecture.html>

**Okkol, A.,** Onto Dergisi, 2019.<http://www.ontodergisi.com/entropi-ve-insan-dogasi/>

**Platt, H., K.,** Heydar Aliyev, Arcspace, 2019  
<https://arcspace.com/feature/heydar-aliyev-center/>

**Schumacher, P.** Parametricism, 2018.  
<https://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm>,

**Schumacher, P.** Parametric Manifesto, 2019.  
<https://www.patrikschumacher.com/Texts/The%20Meaning%20of%20MAXXI.html>,

**Takvim.** Sübliminal Mesaj Nedir, Sübliminal Mesajın Anlamı, 2019,  
<https://www.takvim.com.tr/guncel/2018/03/16/subliminal-mesaj-nedir-subliminal-mesajin-anlami>, 2019

**UPC/BarcelonaTech University,** 2019.  
<https://www.talent.upc.edu/ing/estudis/formacio/curs/200500/master-degree-parametric-design-architecture/>,

**Uysal, T.** Fotoğrafçılar İçin Dijital Sinematografi Atölyesinin Kurulması Ve Eğitim Modelinin Geliştirilmesi Projesi, 2019,  
[https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/doc\\_bap/yayınlar/dijital\\_sinematografi.pdf](https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/doc_bap/yayınlar/dijital_sinematografi.pdf)

**Yeğın, M.** The Void Mag, Sinema-Mimarlık ve Rem Koolhaas, 2019,  
<http://thevoidmag.com/mimar/sinema-mimarlik-ve-rem-koolhaas/>



## ÖZGEÇMİŞ

Trabzon doğumlu Tülay Şamlıoğlu, ilköğretim, lise ve üniversite eğitimine aynı Trabzon'da devam etmiş, 2007 yılında KTÜ Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. Ardından aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Aynı zamanda birçok mimari projede tasarımcı mimar olarak çalışmış, paralel olarak bazı Avrupa projeleri, sivil toplum kuruluşu projeleri ve organizasyonlarında da görev almıştır. 2010'da “*Mimari Formda Boşluğun Keşfi*” adlı yüksek lisans tezini Prof. Dr. Nilgün Kuloğlu danışmanlığında tamamlamış, 2011'de akademik çalışma hayatına araştırma görevlisi olarak başlamıştır. 2012, Domus Academy, Living & Interior Design bölümünde “XXI.Century Living & Interior Design” alanında eğitim almış, 2014'te KTÜ'de başladığı doktora eğitimini, 2019'da Beykent Üniversitesi'nde Prof. Dr. Şengül Öymen GÜR danışmanlığında tamamlamıştır.

Halen akademik hayata İstanbul'da üniversitelerde; Mimarlık ve İç Mimarlık Bölümleri'nde yürüttüğü derslerle devam ederken, aynı zamanda birçok iç mekan projesinde tasarımcı mimar olarak görev almıştır. Aynı anda bu süreçte çeşitli kongre ve eğitimlere de katılmıştır.

Mimari ilgi alanları: Mimari Tasarım, İç Mekan Tasarımı, Tasarım, Kavramlar ve Felsefe, Yaratıcılık ve Eğitim, Mimarlık Tarihi, Sanat Tarihi, Tasarım Tarihi, Çağdaş Mimari ve Mimarlık Tarihi, Yenileme, Kent Kimliği ve Markalaşma, Interdisipliner Projeler. Aynı zamanda amatör olarak soyut resim, moda, fotoğrafçılık/styling ve müzik ile de amatör olarak ilgilenmektedir.

**Tülay ŞAMLIOĞLU**