

■ “Mekân” ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani, toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine, cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkandır.

8

■ Eskiz hızlı ve devinimli yaratıcı fikirlerin kaydedilmesi için bir dış bellek oluşturur. Bir yandan yeni tasarım fikirlerinin oluşumunda etkilidir, bir yandan ise bu fikirlerin kaydedilmesini sağlar. Bu iki işlev birbirinden bağımsız gelişen süreçler olmak yerine birbirlerini tamamlar ve destekler.

23

■ Böyle yapmakla aslında ideal nesnel bir gerçeklik alanını yadsıymış olur ve öznel insan bilincinin gerçekliğin tek mekânı olduğunu da savlar. Gerçekliğe varmanın yolu basit ve dolayimsız insan deneyimine dönmektir, bunun gerçekleşeceği yer ise doğadır.

37

dosya 17

TMMOB MİMARLAR ODASI ANKARA ŞUBESİ

ARALIK 2009

mimarlık ve mekân algısı

- LEFEBVRE'İN ÜÇLÜ –ALGILANAN, TASARLANAN, YAŞANAN MEKÂN– DİYALEKTİĞİ 7
ADILE ARSLAN AVAR
- TÜRKİYE MİMARLIK AKADEMİSİNDE MEKÂN ALGISI VE BİLİMSELLEŞME: 1970'LERE YENİDEN BAKIŞ 17
TONGUÇ AKIŞ
- ESKİZLERİN KURGULANMASI VE ALGILANMASI ÜZERİNDEN MEKÂN İMGELEMİ 24
FEHMI DOĞAN
- MİMARİNİN GÖRSELLİĞİ VE TEMSİL 32
ÇAĞATAY EMRE DOĞAN
- ALGIDAN HAYAL GÜCÜNE: “RESİMSİ” İNGİLİZ BAHÇESİNDE DOĞA ALGISI VE KURGUSU 37
ERDEM ERTEN
- AÇIK PLANLI OFİSLERDE AKUSTİK KALİTE ANALİZİNDE “İŞİTSELLEŞTİRME” 47
KONCA ŞAHER
- DOKUNSALCILIĞIN MANİFESTOSU 51
F. T. MARINETTI



Mimarlık ve mekân algısı gibi kapsamlı ve çok katmanlı bir alana dair bir dosya hazırlama görevi heyecan verici olmanın yanında bu dosyaya katkı koyan herkesi mekânı algılama üzerinden yeniden düşünmeye sevk etti. Dosya ölçeğinin kısıtlı alanında mümkün olduğunca yeni ve birbirinden farklı alanları değerlendirmeye çalıştık. Uzmanlık alanları açısından farklı konumlardaki katılımcıların metinleri ile karşılaşmak hem öğretici, hem de zenginleştiriciydi.

Mimarlık alanında mekân algısı çeşitli katmanlarda incelenebilir. Bu bülten kapsamındaki metinler mekân algısının eğitim ve tasarım içindeki yerinin sorgulanması ve tarihsel anlamda mekân algısının politik, kültürel ve sosyal değişimini konu almaktadır. Bunlara ek olarak metinler, duyular kapsamında mekân algısını destekleyici ve kapsayıcı özelliklerin irdelenmesini konu alır. Metinler, ilk bakışta çok farklı alanlara referansla yazılmış görünseler de iki temel kaygıyı farklı ve tamamlayıcı şekilde işlemektedirler. Birincisi mekân algısının ne tek başına zihinle ne de tek başına çevreden dosdoğru edindiğimiz izlenimlerle açıklanabilecek kadar basit olmadığıdır. Aksine mekân algısını tarihsel, toplumsal, kavramsal, bilişsel ve biyolojik süreçler beraber oluşturur.

Katkı koyan yazarlar, bu katmanların etkileşimleri ve iç içe geçmelerini göz önüne alarak mekân algısına baktı. Mekân algısının farklı düzeylerde ele alınışlarında amaç, algının sadece basit ve edilgen bir biyolojik süreç olmadığını göstermektir. Buradaki metinler, 'algı parçalanamaz, indirgenemez ve aynı zamanda çeşitlidir', savından yola çıkarak mütevazı ölçekte ama geniş ufuklu bir yelpaze sunmaktadır. Bir diğer kaygı ise, modern dünyanın görme temelli mekân paradigmasıdır. Buna karşı, bu bülten bütünselci ve birlikte oluşan bir mekân algısının altını çizerek; bu kısıtlı bakışın mekân algısını indirgediğini ve negatif anlamda soyutladığını belirtir. Buradan hareketle metinler, mekân algısında görsel dışındaki diğer algıların da önemli olduğunu hatırlatır.

Bu doğrultuda oluşan dosya şu haliyle tam olmamakla birlikte, yukarıda vurgulanan temel kaygıların altını çizmeye çalışmaktadır. Geniş bir perspektiften bakıldığında aşağıdaki konu başlıkları bu dosyanın hazırlanmasında yol gösterici olmuşlardır. Bu konu başlıklarından bir kısmı bu dosyada ele alınamamış olmasına rağmen daha kapsamlı bir çalışmanın en azından bunları da içermesini salık veririz.

dosya

TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Adına
Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü
Nimet Özgönül

YAYIN KURULU
**Berin Gür, Cânâ Bilsel, Elvan Altan Ergut,
Emel Akın, Fatih Söyler
Serpil Özaloğlu,**

Dosya Koordinatörü
Cânâ Bilsel

Yayına Hazırlayanlar
Deniz Aygün

Grafik Tasarım
Harman Şaner Çakmak

Grafik Uygulama
Songül Düzgün

Konur Sokak No:4/3 Kızılay Ankara
Telefon:0 312 417 86 65 Fax:0 312 417 18 04
e-posta: info@mimarlarodasiankara.org
http://www.mimarlarodasiankara.org

ISSN 1309-0704

TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi tarafından
iki ayda bir yayımlanmaktadır.
6000 adet basılmıştır.Üyelere ücretsiz dağıtılır.
Burada yer alan yazıların içeriğinin sorumluluğu yazarına aittir.
Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.
Baskı tarihi: Aralık 2009

Baskı
Matsa Basımevi
İvedik Org. San. Matbaacılar Sitesi 558. Sk. No:42 Akara
Telefon: 0 312 395 20 54 (pbx)

a. Mekân algısının tarihsel değişimi:

- Mekân teorisinin mimarlık disiplinine girişi.
- Mekânın ve mekân algısının toplumsal olduğu varsayımıyla, farklı tarihsel dönemlerde mekân algısının dönüşümünün değerlendirilmesi ve mekânın üretimi ve tüketimi kapsamında algılanan, kavranan ve yaşanan mekânın yerinin Lefebvre üzerinden örneklerle tartışılması.

b. Mimarlık eğitiminde mekân algısının aktarım biçimleri:

- Mekân tasarımı sürecinde görsel algı ve imgelem arasındaki ilişkinin incelenmesi.
- Mimarlık eğitiminin başlangıcında karşılaşılan önemli sorunlardan bir tanesinin, öğrencilerin algılama biçimlerindeki sınırlılık olduğu kabulünden yola çıkarak, mimarlık eğitiminde öğrencilerin algısal duyarlılıklarının artırılmasında kullanılan yöntemler ve Gestalt vb. algı kuramlarının mimarlık ve tasarım eğitiminde kullanılmasının tartışılması.
- Türkiye mimarlık akademisinde mekân kavramsallaştırmalarının gelişimi ve bilimselleşme.

c. Mekân algısının tarih içinde şekillenen görsel duyu ile kavranması:

- Mekân algısının görsel boyutta kavranmasının tarihsel olarak incelenmesi ve görselliğin kurgulanmasında modernitenin rolü.

d. Mekân algısı içinde özellikle görsel olmayan duyuların yeri:

- Mekân algısının ağırlıklı görsel boyutta kavranmasının darlığına karşı, çok boyutlu mekân algısının irdelemesi.
- Dokunsallık ve sanat
- İşitsel yöntemlerin mimarlık disiplini içindeki yeri.

Yukarıdaki konu başlıklarını işlemek için, çeşitli ve nitelikli bakışları yansıtacak ve kapsayıcı metinler peşine düştük. Öncelikle bu alana temelde bütünlüklü bir teorik metni yorumlamak ile başladığımız dosyamızda, Lefebvre'nin mekâna bakışı bizim için temel referans kaynağı oldu. Farklı alanların ortaklığını kapsayıcı özgün teorik çerçeveyi Lefebvre'nin mekân teorisinde bulduk. Bu incelikli mekân teorisinin yorumlanması işini Adile Arslan Avar yükledi. Bu kapsamlı metin, Lefebvre'nin mekân üçlemesini temel alan ve kurgusu diğer metinlerde de hissedilen bir teori oluşturdu dosyamızda.

Ardından, Rönesans ve Romantizm gibi önceden belirlenmiş tarihsel dönemlere mekân algısı eşliğinde bakmaya çalıştık. Perspektifin ima ettiği algı değişimi, resimsinin belirlediği deneyim temelli tasarımları değerlendirirken, mekânın ve mekânın algısının tarihsel olarak farklılığını ortaya koymaya çalıştık. Modern

hayattaki görsel paradigmanın baskınlığından söz ettik. Sadece görsel algıya dayalı mekân algısının yeterli olamayacağından hareketle, bu aşamada eleştirel metinler üretmeye çalıştık. Uluslararası örneklerdeki çalışmalarını yansıtırken, mekân algısının değişiminin coğrafi olarak da çeşitlendiğini saptadık.

Mimarlık eğitimi ve uygulama alanındaki metinler ile birlikte zihinlerimizde oluşan mekân algısının üretim süreçlerini yansıtmaya çalıştık. Özellikle, mimarlık akademisinin bilimselleşmesi ile ortaya çıkan mekân algılarını farklı yöntemlerle ele alma biçimleri, Türkiye özelinde ortaya koyuldu. Bilinen mekân olarak çerçeveleyeceğimiz bu metin grubunda, mekân algısının farklı soyutlama biçimlerini yansıtmaya ve eğitim ve tasarım alanlarındaki mekân algısını değerlendirmeye çalıştık. Bu alanlardaki belirgin ve çeşitli tasarım süreci kavramsallaştırmalarını ve aktarımlarını sunduk. Mimarlık akademisinin değişen mekân algı biçimlerini ve bilimselleşmeyi tartışarak, bu çeşitliliği yansıttık.

Duyuların mekânla çakıştırılmasını tartışmayı sağlamak için ise, biri bilimsel biri ise sanatsal iki metni art arda koyduk. Bunu yapmamızdaki amaç, iki farklı duyunun mekân algısı çerçevesinde bambaşka yöntemlerle kavranabileceğini göstermekti. Dokunma duyusundan hareketle oluşan Dokunsalcılık Manifestosu ile sanatsal bir bakışı; işitme duyusundan yola çıkarak, akustik biliminden gelen verileri ele aldık. Mekân algısının duyular ile olan bağlantısını farklı amaçlarla yazılmış metinlerde yeniden düşünmeye ve kavramaya çalıştık.

Metinleri teker teker özetlersek;

Avar'ın, Lefebvre'in diyalektikten daha kapsamlı bir zemine oturan mekânsal üçlemesini tartıştığı metni, bu bültende yer alan yazılara bir nevi kavramsal bir arkaplan oluşturur. Lefebvre'e göre mekân, toplumsal olarak üretilir ve toplumsaldır. Her bir toplumsal oluşum, kendi mekânsal biçimlerini üretir. Yani mekân, bir toplumsal üretim(süreci)dir ve toplumun üretiminin hem sonucu hem de ön-koşuludur. Diğer yandan, mekân teorisi, toplum teorisi ve tersi de geçerlidir. Toplumsal/yaşanan mekân, algılanan ve bilinen mekân birbirinden ayrılamaz. Ancak bilimsel pratikler içinde "mekân"ın bilinen (conceived; conçu), algılanan (perceived; perçu) ve yaşanan (lived; vécu) boyutları birbirlerinden ayrılır-bunlar sırasıyla, fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânlara tekabül eder. Algılanan mekân, mekânsal pratiklerdir (spatial praxis) ve üretim ve yeniden üretimi içerir; günlük yaşam pratiği içinde ifade bulur. Bilinen mekân, mekân temsilleri (representations of space) ve kodlarla kurulmuş ve onlara indirgenmiştir ve üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin çelişkilerine tabidir; bu, mimarların, plancıların, yatırımcıların, coğrafyacıların, toplum mühendislerinin, yani mekânı temsillere ve soyutlamalara indirgeyenlerin ve böyle kullananların mekânıdır. Yaşanan mekân ise, karmaşık semboller ve anlamlarla kurulan mekândır (spaces of representation); aynı zamanda, yerleşik, hakim kodları kıran mekânsal pratikleri (bina işgalleri, 'illegal' konutlar vb) de içerir. Mekânın bir-biriyle diyalektik olarak ilişkili bu üç ayrılmaz boyutunun birbirinden ayrılması, ayrı ayrı ideolojik amaçlara hizmet eder. Lefebvre'nin kuramından hareketle, Avar buradaki ideolojik örtünün kaldırıldığını, çelişkili/diyalektik bir mekânsal üçleme-algılanan, bilinen ve yaşanan-aracılığıyla, mekânın toplumsal bir üretim (süreci) olarak, nasıl yeniden kavramlaştırıldığını gösterir.

Akış ise, mekân kavramının ve mekân tasarımının kendisinin Türkiye'de üniversite içerisinde nasıl bilgi nesnesi haline geldiğini, bir bakıma Lefebvre'nin ifadesiyle bilinen mekân haline geldiğini araştırır. Yazar, mekân algısı ile ilgili uluslararası literatürün 1970'li yıllarda Türkiye'nin mimarlık akademik camiası içinde nasıl yayıldığını ve benimsendiğini, bu kuramların ve yöntemlerin eğitim çerçevesinde mekâna dair özgün bilimsel açılımları nasıl tetiklediğini irdeler. Bu açılımlar yerel ölçekteki eğitim uygulamalarını değiştirdiği gibi, deneysellik stüdyolardan başlayarak arazi çalışmalarına kadar zengin bir yelpazede çeşitlenmesini sağlamıştır. Özellikle akademik camianın kendini tariflemeye, zenginleştirmeye ve özel uzmanlaşma alanlarını tanımlamaya başladığı bu dönemde mekân algısının konumunu irdelemek makalenin ana eksenini oluşturur. Bu doğrultuda, sırasıyla uluslararası ve ulusal bağlamı birlikte ele alarak bilimselleşmenin çerçevesini çizer. Buna ek olarak mimarlık eğitim alanında üç mekân tarifini ya da aracını irdeleyerek, mekân algısının ve bilimselleşmenin kesiştiği noktaları açığa çıkarmaya çalışır. Metin, geçmişe dönük değerlendir-

melerin ıskalandığı, birikimlerin yok sayıldığı günümüz mimarlık camiasında bu alanın yeniden anımsamasının gerekliliğini ortaya koyuyor.

F. Doğan ise bilinen mekânın tasarım sürecinde yine mekân temsilleri aracılığıyla nasıl kurgulandığına bakar. Bu metin mekânın kurgulanması sürecinde algısal ile zihisel olanın eskizler üzerinden nasıl diyaletik bir ilişkiye girdiğini açıklar. Mekânın imgelemesinin, özellikle çizimler aracılığıyla, Rönesans'taki gelişmelerle beraber, nasıl mimarlık pratiğinin ana unsuru olduğundan yola çıkarak, tasarım sürecinde eskizlerin ve eskiz yapmanın rolüne vurgu yapar. Bu vurgu, eskizin ve eskiz yapma sürecinin akılcılığın ve görgüculüğün farklı şekillerde dayattığı zihinsel olan ile algısal olan arasındaki ayrımın çarpıklığını işaret eder. Metin, dağılımlı biliş kuramlarının, klasik biliş bilimi kuramlarından farklı olarak öne sürdüğü şekilde, tasarım sürecinde eskiz yapmayı, bilişi zihnin ötesinde zihin ve etkileşim içinde olduğu düşünce araçlarıyla beraber anlamak gerektiğinden hareketle yorumlar. Yazar metin boyunca, özellikle tasarım çalışmaları ve biliş bilimi alanındaki eskiz ve imgeleme dair araştırmalardan referansla eskizin, çizgilerin yeni şekillerde algılanması ve yorumlanması, bu algı sonucunda yeniden keşfedilenlerin eskizle yeniden temsiline tasarımçıya yeni tasarım uzamları açtığını savlar. Ayrıca metin, iki ayrı konuya da temas etmektedir. Birincisi, yaratıcılık sürecinde sadece imgeleme dayalı biliş süreçlerinin dışsal temsil araçlarıyla sürdürülen tasarım süreçlerindeki bilişten farklı olduğu. İkincisi ise, eskizde farklı temsil araçlarının yaratıcılığı desteklemede ve şekillendirmede ne tür farklılıklar içerebileceğidir.

Ç. Doğan, moderliğin görsel rejimini ele alarak, tarihsel bir anlayışın modernlik ağırlıklı yönünü ortaya koyar. Modern kültürün üretim biçimi olarak düşünülen görme (vision), insan duyularının en ön plana çıkması ve önemlisidir. Martin Jay'e göre, "Rönesans ve bilimsel devrim ile başlayan modernite tereddütsüz göz-merkezcildir (ocularcentric)". İnsanın görme duyusunu, fiziksel bir etkinlik olarak algılamaya meyledilse bile, sosyal ve tarihsel bir üründür. Beden ve tını de içerir. Bu makale, Antik çağdan başlayarak kısaca görmeye dair kuramları özetledikten sonra, Rönesans'la beraber keşfedilen ve sonrasında hızla plastik sanatları olduğu kadar, mimarlık pratiğini de şekillendirecek olan perspektifi ve arkasında yatan epistemolojik kurguyu eleştirel bir bakışla irdeler. Özellikle Pérez-Gómez ve Vesely'den hareketle perspektifin baskın yorumunun nasıl da mitosunu göz ardı etmek pahasına "homojen, geometrik ve statik bir mekân anlayışı" doğurduğunun altını çizerek. Alternatif görselliklerin bu anlayışı değiştirebileceği savıyla, yazar bize son dönemdeki farklı temsil sistemlerinden, El Lissitzky, Eisenman ve Tschumi'den, örnekler verir.

Erten, metninde tarihte "resimsi" olarak yer alan bir mimarlık alanının özelliklerini mekân algısı perspektifi ile yansıtır. Gelişimi 18. Yüzyıl sonuna tarihlenen ve adeta bir peyzaj reçetesine dönüşüp, mimarlık tarihinin içine keskin çizgilerle yerleşmesi 19. yüzyıl ortalarına rastlayan "resimsi" İngiliz bahçesi, Kartezyen bir kompozisyonla oluşturulan Rönesans ve Barok bahçelerine alternatif bir yapıyla doğal çevre olarak ortaya çıkmakla kalmamıştır. Kıvrılarak akan yürüyüş yolları, ufka doğru açılan çayırı ve sanki insan eli değmemiş gibi görünen bitki örtüsü aynı zamanda içinde yürüyen insanın algısını sürekli uyarmak üzerine kurgulanmış bir bütündür de. Bahçenin içindeki insanın bedeninin yer değiştirmesi aynı zamanda ağaçların, gökyüzünün, suyun ve insan gözünün çerçeveleyebildiği tüm resimlerin de değişmesi demektir. Resimsi bahçeye dair kuramsal tartışmalar da, işte tam bu noktadan beslenir, yani algının sürekli değişen itkilerle uyarılması ve bunun evren içindeki insan üzerinde yaratacağı etki üzerine kuruludur ve salt biçimle ilgilenen bir sanat tarihi tartışmasının sınırları içinde kalmaz.

Mekânın bir bütün olarak algılanmasından hareketle akustiğin önemine simülasyon ağırlıklı bir çalışmayla Şaher'in metni vurgu yapmaktadır. Bu makale, işitselleştirmenin açık planlı ofislerde bir kalite gösterge aracı olarak değerlendirilmesini irdelemektedir. Metinde sözü edilen mekân 2600 m³ hacminde, yirmi çalışma ünitesi ve seksen çalışan bulunan açık planlı bir ofistir. Simülasyon kurgusunda ofisteki çalışanların %25'inin konuştuğu kabul edilmiştir. Öncelikle, her bir kişinin dinleyici noktasında işitselleştirmesi yapılmış ve daha sonra bu 20 'işitselleştirme' dinleyici noktasındaki arka plan gürültü etkisini verebilmek için mikslenmiştir. Ofiste aynı simülasyon kurgusu tavana akustik panelli bir aydınlatma sistemi uygulanması durumunda tekrar edilmiştir. Bu iki mimari kurgudaki arka plan gürültü işitselleştirmeleri müşteri için hazır-

lanmıştır. İşitselleştirmeler açık bir biçimde iki mimari kurgunun da farklı bir şekilde işitilebileceğini ortaya koymuştur. Bu projede işitselleştirme, müşteriye ofiste emici uygulaması gerekliliğini göstermede en etkili rolü oynamıştır. Sonuç olarak işitselleştirme değerlendirmesinin akustik kaliteyi göstermenin çok güçlü bir aracı olduğu gözlemlenmiştir. Buradan hareketle Şaher'in çalışması iki açıdan bu dosya içerisinde önemlidir. Birincisi mekân algısının farklı akustik düzenlemelerle nasıl iyileştirilebileceğine yaptığı vurgu ikincisi ise simülasyon yazılımları aracılığıyla algının da nasıl yeniden canlandırılabilirliği.

Üretim koşullarının modernliğin birçok alanını dönüştürdüğünü sezerek ve bu dönüşümden mekân algısının da kaçınılmaz olarak etkilendiğini kavrayarak okuyabileceğimiz Marinetti'nin ıskalanmış dokunsalcı manifestosu, yüzyıl başı, savaş arası dönemin heyecanını ve buhranını yansıttığı kadar, görsel algıya dayalı sanat üretimini de eleştiren bir metin olarak dosyaya dahil edilmiştir. Dokunmanın sınırlarının keşfedildiği ve dokunsala dair eğitimin de önerildiği bu manifestoyu bu dosyaya eklerken, Fütürizm'in günümüzden doğru eleştirilerinin de burada vurgulanması gerekir. Metin içindeki anlayışı olduğu gibi kabul etmek ve mekân algısını, modernlik özelinde sadece sanat alanı ile sınırlı bir şekilde tartışmak doğru bir akademik tavır değildir. Ek olarak, manifestonun kendi dinamiği içinde sarfedilen cümlelerdeki anti-entelektüel, anti-komünist, popülist, sosyal mühendislikçi, kadın karşıtı, hijyenik, dışlayıcı, homofobik tavır da dönemin İtalya'sında yerleşen anlayışın, kısacası Faşizm'in belirtileri ve o söyleminin birer parçası olarak görülme-lidir. Bu manifestonun değindiği farklı mekân algılarının, bu bağlamdan soyutlanarak tartışılabilirliğini düşünmüyoruz. Ancak, metnin dokunma duyusunu ele alışındaki heyecan ve işaret ettiği farklı noktalarla, mekân algısını bir boyutu ile zenginleştirdiğini, mekân algısındaki görmenin hakimiyetine karşı kritik bir kalkış noktası olarak bereketli katkılar sunabileceğini ve günümüzden bir bakışla yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Biliyoruz ki, yayınladığımız bu dosyanın, mekân algısının tamamını kavrayıcı bir niteliği yoktur, ancak bu yolda atılmış bir adımdır. Aynı konu yeni bakış açıları ile yeniden ele alınarak farklı biçimlerde yansıtılabilir. Metinlerle verilen bu kesitin oluşmasında emeği geçen tüm arkadaşlara ve bu nitelikli ortamı bizlere sınırsızca sunan Mimarlar Odası Ankara Şubesi'ne teşekkür ederiz.

LEFEBVRE'İN ÜÇLÜ –ALGILANAN, TASARLANAN, YAŞANAN MEKÂN– DİYALEKTİĞİ

Adile Arslan Avar, Yrd. Doç. Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

GİRİŞ

Lefebvre'in asıl ilgisi, "kendi içinde mekân" ya da "mekândaki şeyler" değil, gerçek *mekânın* üretimidir. "Mekânın üretimi", mekânı kendi içinde bir şey olarak alıp incelemekten öte, toplumsal bağlamına ve üretim süreçlerine yerleştirmeyi işaret eder. Mekân (ve zaman) *toplumsal* olarak üretilir. Yaşanan mekân (*l'espace vécu; lived space*), algılanan mekân (*l'espace perçu; perceived space*) ve tasarlanan mekân (*l'espace conçu; conceived space*)¹, *mekânın* üretiminin birbirinden ayrılmaz üç kurucu anıdır. Ancak bilimsel pratikler içinde "mekân"ın algılanan, tasarlanan ve yaşanan boyutları birbirlerinden ayrılmıştır—bunlar sırasıyla, fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânlara tekabül eder. Mekân, farklı boyutlarının soyutlanması ve bilimin sadece bunların temsiline indirgenmesiyle kavranamaz; birbirinden farklı, ancak ayrılmaz bu üç boyutunu kucaklayacak, bütünlüklü bir mekân teorisi gereklidir. Hemen belirtmeliyim, Lefebvre'in mekân teorisi, sadece kavramsal ve soyutlama düzeyinde kalmaz; Marksist bir mekân-politik projedir aynı zamanda: "Dünyayı değiştirmek için, mekânı değiştirmek gerekir".²

Lefebvre mekânın üretimini, farklı, ancak ayrılmaz üç kurucu boyutuyla, bir üçlü diyalektik (*dialec-*

tique de triplicité) süreç olarak tanımlar. Üçlü diyalektik aynı zamanda, mekân üretiminin üç anının bütün karmaşıklığı ile, toplumsal alana bütün düzeylerinden –maddi üretim, bilgi üretimi, anlamın üretimi– nasıl nüfuz ettiğini de gösterir. Bu yüzden Lefebvre, "algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân" üçlüsünü, mekânın üretiminin üç anını içerecek şekilde, yeniden kavramlaştırır: Mekânsal pratik (*la pratique spatiale; spatial practice*), mekân temsilleri (*les représentations de l'espace; representations of space*) ve temsil mekânları (*les espaces de représentation; spaces of representation*).³ Mekân diyalektik olarak bağlı bu üç boyutuyla bir (toplumsal) üretimdir.

Descartes'tan bu yana mekâna dair belirli bir bakış hâkimdir. Descartes'ın *res cogitans* ile *res extensa* ayrımından giderek, ya sadece maddi (*res extensa*) ya da Hegel'deki gibi mantıksal-epistemolojik soyutluk; ya Öklidci geometrideki gibi, koordinatlar, çizgiler ve düzlemlerle tanımlanan boş bir yüzey, ya da Kant'taki gibi, ampirik alandan koparılıp, bütün deneyimlerin ön koşulu, *a priori* mutlak kategoriler olarak tanımlanmıştır. Lefebvre, mekânla ilişkilenme ve mekâna tepki tarzlarının değil, ancak mekânı soyutlama tarzının geometrik ola-

Her bir üretim tarzı, kendine özgü mekânlar üretir. Dahası, üretim ilişkilerine toplumsal varlık kazandıran, mekânsal varlıklarıdır. Ancak, üretim tarzı ile üretilen mekân arasında tam bir karşılıklılık olmayabilir; feodalizmin çözülmesi ve ticaret kapitalizminin yükseldiği dönemdeki Rönesans kenti örneğindeki gibi, mekânları üreten, üretim tarzları arasındaki çelişkilerdir de. Diğer yandan üretim ilişkileri, mekânın üretimi sürecine, kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden mekânın, mekâna kazınmış bir tarihi vardır.

bileceğini vurgular.⁴ Soyut, zihinsel ve geometrik mekân kavramlaştırmamız ile somut, maddi ve fiziksel mekân algımız arasında karşılık vardır.

İster Einstein sonrası matematik ve fiziğin “zaman-mekân”ı olsun, ister sosyal bilimlerin mevcut işbölümüne göre tanımlanmış coğrafi, ekonomik, politik, global mekânlar, ister “mimari, plastik” ya da “edebi mekân”, “metinsel mekân”, “resim mekânı” gibi ayrımlar olsun, “mekân”ın çok farklı kullanımları ve kavramlaştırmaları, en fazlasından ideolojik amaçlara hizmet eder. Bu, sadece mekânın farklı boyutlarının ayrı ayrı ele alınmalarından kaynaklanmaz. Parçalanma ve kavramsal yer değiştirmelerin ayırt edici özelliği, ideolojik olmalarıdır. İdeolojik etki “rızaı güvence altına alır, yanlış anlamaları sürekli kılar ve daha da kötüsü, statükoyu yeniden üretir”.⁵

Bütünlüklü bir mekân teorisi, felsefe, doğa ve toplum bilimlerinde birbirinden ayrılmış fiziksel mekân (doğa), zihinsel mekân (mekânla ilgili mantıksal, biçimsel soyutlamalar ve temsiller) ve toplumsal mekânı (insan eylemleri ve çelişkilerin ve duyusal olguların mekânı), yeniden ilişkilendirecektir. Böylesi bir teori, mekânın kendisine, kendi içindeki mantığa ve kodlara değil, mekânın farklı

boyutlarına ve çelişkilerine bakarak, yani diyalektik olarak kurulabilir. Diğer yandan, Lefebvre’de “mekân bilimi”, hem felsefi hem pratik ve politik hem de stratejiktir: i) mekânın hakikatini ortaya koymalı; ii) epistemolojik, felsefi ve bilimsel disiplinlerin mekânı bölen, parçalayan tezlerine karşı olmalı; iii) bütün bunların iktidarla ilişkisini tersine çevirmelidir.⁶ Merrifield’in vurguladığı gibi, bütün bunları aynı anda gerçekleştirecek incelikli, anlamaya dönük bir kavramsal araç seti oluşturmuştur Lefebvre: Mekânsal “üçlü diyalektik”. Bu aynı zamanda, Mekânın Üretiminin (1974; 1991), “epistemolojik direğidir”.⁷

MEKÂNIN ÜRETİMİ

“Mekân” ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani, toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine, cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkandır. Sürekli diğer mekânlara uzanır ve geri döner, onlarla birleşir ya da çatışır. Bu akışlar, birleşmeler ve çatışmalar—ki, farklı zamanlarla olur—bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı üretir. Bir başka ifadeyle, (toplumsal) mekân, birçok boyutuyla, ona katılan, anlamlandırılan ve anlamlandırılmayan, algılanan ve doğrudan deneyimlenen, pratik ve teorik akışlarla üretilir.⁸ Mekân aynı zamanda, bir toplumsal üretim(süreci)dir ve toplumun üretiminin hem sonucu hem de ön-koşuludur. Bu süreci açığa çıkarmak, teoride yeniden kurmak için, “nesneden (mevcut mekândan) onu üreten, yaratan eyleme geri gitmek”, “üretim ve anlamlandırma sürecini yeniden kurmak” gerekir.⁹

Marx, üretilen objelerin—metaların—ötesine giderek, içinde üretildikleri toplumsal ilişkilerin hakikatine ulaşılabilirliğini göstermişti. Lefebvre de benzer şekilde, “mekândaki şeyler” yerine “mekânın üretimi”ne bakar. *Kapital*’in sunduğu, üretim, toplumsal emek ve belirleyicileri, yani diyalektik, somut-soyutlama, hem metaların hem de işaretlerin değişimi (exchange), kullanım ve değişim değerleri gibi teorik, analitik ve kavramsal araçlarla, mekânın da meta biçiminin politik ekonomisi geliştirilebilecektir.¹⁰ Metalar, bir kez pazarda değişime başladıklarında, tuhaf bir “şey-lik” niteliği kazanırlar. Esasında insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, “şeyler-arasındaki” fantastik ilişkiler haline gelir ve öyle algılanır. Değişim (exchange), emek süreçlerinde ortaya çıkan toplumsal ilişkileri, eylemleri ve sömürüyü bütünüyle kavramayı neredeyse imkânsız kılar. Bu maskeleyici etkiyi Marx,

fetişizm olarak adlandırır. Marx'ın "değişimdeki şeyler" yerine, "toplumsal üretim süreçleri" üzerine kavramsal ve politik vurgusu bu yüzdendir.¹¹

Üretimi vurgularken Lefebvre, Marx ile hemen aynı kaygıları taşır: Kapitalist toplumun kökenlerine gitmek, görünen olgular fetişizminin ötesine geçmek, "bütün kanlı dehşeti içindeki derin dinamiklerinin izini sürmek",¹² mekânın bütün biçimleri ve halleriyle, içsel dinamiklerindeki kapitalist toplumsal süreçlerin gizlerini ortaya çıkarmak. Elbette burada Lefebvre'in tarihsel materyalizmi ve diyalektik materyalizmi derinleştirme ve genişletme amacı da vurgulanmalıdır: Tarihsel materyalizm, sadece şeylerin ve emeğin üretimine ve bu üretimin ikili tarihine dayandırılmaz. Üretim kavramı, zamanın, mekânın, doğanın üretimini içerecek şekilde genişletilmelidir. Daha da ötesinde, hem mekânın üretimini, hem de bu üretimin ürününü, yani mekânı, metaları, nesneleri ve emeği içeren bir süreç olarak kavramlaştırmak gerekir.¹³

Her bir üretim tarzı, kendine özgü mekânlar üretir. Dahası, üretim ilişkilerine toplumsal varlık kazandıran, mekânsal varlıklardır. Ancak, üretim tarzı ile üretilen mekân arasında tam bir karşılıklılık olmayabilir; feodalizmin çözülmesi ve ticaret kapitalizminin yükseldiği dönemdeki Rönesans kenti örneğindeki gibi, mekânları üreten, üretim tarzları arasındaki çelişkilerdir de. Diğer yandan üretim ilişkileri, mekânın üretimi sürecine, kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden mekânın, mekâna kazınmış bir tarihi vardır.¹⁴ Ancak bu tarih, soyutlamalar, semboller, duyumsal deneyimler, anlamlar, bunların aralarındaki ilişkiler ve daha da ötesinde, bütün bunların toplumsal pratikleriyle bağlantılıdır. Ne mekân bilgisi, ne de daha doğanın zamansal ve mekânsal ritimlerinin, toplumsal pratiklerle dönüştürülmesinden başlayan tarihi, geleneksel ikilik diyalektiği ile kavranamaz; mutlak toplumsal üretim ve yeniden üretim süreçleriyle dolayımlandırılmalıdır.

Bu materyalist müdahale, aynı zamanda, mekânla ilgili ideolojik örtünün kaldırılması için ilk adımdır. Toplum, ürettiği mekânlarda maddileşirken, aynı zamanda kendini de üretir. Elbette, yeniden üretim, sonraki üretimin koşuludur ancak, mekânın *yeniden üretiminden önce, üretilmesi* gerekir. Mekânın bir üretim olarak kavramlaştırılması, her şeyden önce, mekânın bütün boyutlarıyla, üretim ilişkilerine katıldığı ve içerildiği vurgusunu taşır. Böylece Lefebvre mekânı, metalar fetişizminin kalıntısı olacak şekilde düşünmek, "kendi içinde mekân" olarak ele almak yerine, sınıf ilişkileri de

dahil, mekânda gizli toplumsal ilişkileri açığa çıkarmaya, mekânın üretimine ve ona aktarılan çelişkili toplumsal ilişkilere dikkat çekmeye yönelir.¹⁵

Kapitalist toplumda, mekânın üretimi, herhangi bir başka meta üretimine benzer; her şey gibi, mekân da bir metadır. 16. ve 17. yüzyıllarda, Toskana ve Venedik gibi, her biri birer iş/eser (*œuvre*) olan kentler, kapitalizmle birer ürün/meta (*product*) haline dönüştürülmüşlerdir. Mekân artık, kapitalist birikim stratejilerinin bir parçası olarak üretilmektedir. Her bir toplumsal formasyon, üretim biçimi, kendine uygun mekânlar üretiyor ise, kapitalizmin mekânı *soyut mekân*dır. Yaşanan mekânın devlet ve sermaye için araçsallaştırılması ve metalaşmasının yolunu döşeyen soyutlama işlemleriyle, kodlar, temsillerle kurulmuştur. Ancak tıpkı meta gibi, "mekân" da *somut soyutlamadır*. *Soyutlamadır*, ancak şeylik niteliği nedeniyle değil; toplumsal maddiliğinden, kullanımından, ihtiyaçlardan, üretildiği eylemden koparılmış bir toplumsal "şey" olması nedeniyle. *Somuttur*, pratik bir gücü olduğundan.¹⁶ Aynı zamanda, bütün parçalama, birleştirme ve aynılaştırma işlemlerine rağmen, *çelişkili mekân*dır; çünkü kapitalist üretim ilişkileri, mekânın üretimine kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden, mekânın—binaların, anıtların, mahalle ve bütün kentin—karmaşık etkileşimleri ve gerçek dinamikleri, üretimine dahil olan bütün karmaşık ve algılanamaz süreçlerin kodlarının çözülmesi ve açığa çıkarılması gerekir.

Ancak, Lefebvre'in mekânın "kodlarının çözülmesi" ile kastettiği, semiyolojinin varsaydığı gibi, toplumsal mekânı, doğal mekân üzerine toplumsal pratiklerin bıraktığı izlerden, işaretlerden ibaret görmek ve bu izleri, dilsel ya da metinsel semboller gibi okumak ve yorumlamak değildir. Elbette "mekânın parçaları, söylemin parçaları gibi, karşılıklı içerme ve dışlama ilişkileriyle eklenmiştir".¹⁷ Mekân, aynı zamanda bir şeyleri *gösterir*, anlamlandırır ve hatta konuşur da. Ancak, yerleştiği daha geniş kentsel bağlamın toplumsal ve mekânsal pratiklerine dair bir şey söylemez; eşitsiz gelişim ve iktidar, mekânın gösterdiklerinin arkasında gizlenmiştir. Ayrıca, mekân, okunmadan önce, *üretilmiştir*; ve dahası, okunmak için üretilmemiştir. Mekânı söylemsel bir şey olarak alıp, dil ile ilişkisinden giderek, kodlarını çözmek, somut mekânı dil yoluyla soyutlamaktır. Toplumsal mekânı okuma-yazma pratiğine dayanarak dil ya da söylem olarak almak, en fazlasından aşırı bir biçimciliğe, bilgide ve pratikte tutarlılık ve kararlılığın fetişleştirilmesine götürecektir; "mekânın hakikati"ne değil.¹⁸ Mekân teorisi, elbette çoğu zaman yanlış

kurulmuş ya da ihmal edilen, mekândaki söyleme, söylemdeki mekâna ve mekânın söylemine dair ayrımlar yapacaktır. Ancak peşinde olduğu, “doğru mekân” değil, “mekânın hakikati”dir.

MEKÂNSAL ÜÇLÜ DİYALEKTİK

Felsefenin geleneksel ikili diyalektiği, yaşama eylemini oluşturan her şeyi yaşam, düşünce ve toplumdan uzaklaştıran, hiçbir maddiliği ve açıklığı olmayan, sadece zihinsel ve rasyonalitesi kendinden menkul ikili karşıtlıklar üzerinde işler. Karşıt bileşenler mutlak, felsefi kategorilerdir. Lefebvre’in diyalektiği, Marx’ın toplumsal pratik ve Nietzsche’nin sanat kavramlaştırmalarından giderek, Hegel’in “radikal eleştirisi”dir.¹⁹ Lefebvre’in, Marx ve Hegel’den farklı olarak yorumladığı çizgisel olmayan diyalektiği, elbette Hegel ve Marx’taki diyalektiği geri çağırır da, çelişkili ve aykırı olanı, teoriyi ve pratiği bir araya getiren ve her zaman toplumsal pratikler ve üretim ile bağlı, açık uçlu bir harekettir. Böylece, Merrifield’in işaret ettiği gibi, Lefebvre’in Marxist müdahalesiyle, Hegel’deki tekil ve evrensel, düşünce ve gerçeklik gibi soyut ve mutlak kategoriler, somut tarihsel içerikler kazanmışlardır.²⁰

İkili değil, daha başında üç-yanlı bir diyalektik önerir Lefebvre.²¹ Mekân da, üç kurucu ya da biçimlendirici anı—*algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan*—aracılığıyla, diyalektik olarak üretilir. Ne sadece biri ne de diğeri ile ne de sadece algılanan ve tasarlanan, somut ve soyut ikiliğinin çelişkileriyle. Onlardan ayrılmaz bir üçüncü, bir pratik dolaşım vardır: *Yaşanan*, toplumsal pratiklerle üretilen mekân.²² Toplumsal üretimin dolayımı olmaksızın mekân, geleneksel diyalektiğin ikili mantığı içinde hapsolacaktır. Başka bir ifadeyle, mekânsal diyalektikteki üçüncü, birbiriyle çelişen, soyut ve salt çelişki ve aşılma için, yani felsefi mutlak kategoriler olarak alınan iki bileşenin basitçe çözülmesiyle ortaya çıkmış değildir.²³ Burada Lefebvre’in amacı, bir diğerini yadsıyacak ya da aşacak bileşenleri basitçe, mekân bağlamına taşımak değil, aralarındaki ve kendi içlerindeki çelişkileri ve çatışmaları, toplumsal üretim pratikleriyle bağlantıları içinde açığa çıkarmaktır.

Böylece, mekânın üretiminde, birbirine diyalektik olarak bağlı, fakat iki-yanlı üç kurucu, biçimlendirici an çıkar ortaya: Bir yanda *mekânsal pratikler*, *mekân temsilleri* ve *temsili mekânları*; diğer yanda *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan* mekân. Lefebvre bu iki üçlüyü, bir yandan insan bedenini ve somut pratiklerini, bir yandan da toplumsal pratiğin bü-

Günlük yaşamda, konut ve işyerinin, ya da üretim sürecinde üretim ve değişimin birbirlerine bağlandığı mekânsal etkileşim ağları örnektir. Mekân temsilleri, dilin paradigmatic boyutuyla benzerdir. Söylem, kavramlaştırma, tanımlama, teori düzeyinde ortaya çıkar. Haritalar ve planlar, resimsel iletişim ve işaretler, mimarlık, planlama ve sosyal bilimlerin ürettikleri temsiller gibi, bir mekân temsili diğerine ikame edilebilir. Temsil mekânları ise, dilin sembolik boyutuyla benzerdir. Bir obje, bina, anıt, belirli bir yapı çevre gibi mekânların kendileri değil, yüklendikleri ilahi güç, logos, devlet, erillik ya da dişillik gibi, sembolik üretim ve anlamlandırma ile ilgilidir.

tününü kucaklayacak şekilde bağlantılandırmıştır. İlk üçlü, Lefebvre’in üç-boyutlu dil teorisine dayanır.²⁴ Lefebvre’in dil teorisinden giderek *mekânsal pratik*, dilin dizimsel (*sentagmatik*) boyutuyla benzerdir. Toplumsal eylem ve etkileşimin maddi boyutunu gösterir; bileşenlerin ya da eylemlerin eklemelenmesi ve bağlantılanmasıyla kurulmuş bir sistem olarak alınabilir.

Günlük yaşamda, konut ve işyerinin, ya da üretim sürecinde üretim ve değişimin birbirlerine bağlandığı mekânsal etkileşim ağları örnektir. *Mekân* temsilleri, dilin *paradigmatic* boyutuyla benzerdir. Söylem, kavramlaştırma, tanımlama, teori düzeyinde ortaya çıkar. Haritalar ve planlar, resimsel iletişim ve işaretler, mimarlık, planlama ve sosyal bilimlerin ürettikleri temsiller gibi, bir mekân temsili diğerine ikame edilebilir. *Temsil mekânları* ise, dilin *sembolik* boyutuyla benzerdir. Bir obje, bina,

anıt, belirli bir yapılı çevre gibi mekânların kendileri değil, yüklendikleri ilahi güç, logos, devlet, erillik ya da dişillik gibi, sembolik üretim ve anlamlandırma ile ilgilidir.²⁵

Lefebvre'in mekânın üretimi teorisinin ikinci esas kaynağı, Fransız fenomenolojisidir; *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşananı*, Bachelard ve Merleau-Ponty'den alır. Burada özellikle, Gaston Bachelard'ın, *yaşanan mekânın fenomenolojik analizi*, *Mekânın Poetikası* (1957) önemlidir; ancak, Merleau-Ponty'yi eleştirir: Fenomenolojisi, halen Kartezyen özne merkezlidir ve ben'in öznelliğinden kopmadığı için de idealisttir.²⁶ Bu yüzden, *yaşama* ve *yerleşme* vurgusu daha çok Heidegger ve Bachelard'a yakındır. Merleau-Ponty'nin gerçekleştirmediği materyalist bir fenomenoloji peşinde, diyalektik materyalist duruşunu kaybetmeme ısrarıyla, mekânın üretiminde epistemolojik vurguyu düşünen, eyleyen ve deneyimleyen öznenin, düşünce, eylem ve deneyimin toplumsal üretim sürecine kaydırır.²⁷

Ancak belirtmeliyim; her ne kadar, hem Schmid hem Lefebvre'in kendisi, mekân teorisi ile Bachelard bağlantısını, *Mekânın Poetikası* aracılığıyla kursalar da, Schmid'in sözünü ettiği, "öznenin, toplumsal üretim sürecine *epistemolojik dönüş*" Bachelard'ın epistemolojik tarih ve bilim felsefi çalışmalarında çok daha açık ve güçlüdür. Lefebvre'in materyalist müdahalesinin bir boyutu, önceki sayfalarda görüldüğü gibi, *Kapital*'in temel kavramlarını mekânlaştırarak, "mekânın politik ekonomisi"ni geliştirmek ise, diğer boyutu, "mekân"ı bir *üretim* ve *diyalektik bir süreç* olarak tanımlamaktır. Bir yanda, Lefebvre'in mekânı diyalektik bir toplumsal üretim süreci olarak kavramlaştırması; diğer yanda ise Bachelard'ın *hakikati* açık bir *diyalektik rasyonel hale geliş* olarak tanımlayıp, aklı, bilimi ve hakikati ortak bir bilimsel *emek* ve *işçilik* bağlamına yerleştirmesi, fenomenolojiye yaptıkları materyalist müdahale açısından bu iki düşünür arasında çok daha esas bir benzerlik olduğunu gösterir.²⁸

Lefebvre *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan*, toplumsallığın üç boyutuna, maddi, kavramsal ve sembolik üretime, *mekânsal pratik*, *mekân temsilleri* ve *temsil mekânları* aracılığıyla bağlar. Mekânı, hem somut bir maddilik, hem de bir kavram ve deneyim içerecek şekilde kavramlaştırır. Böylece mekân, aynı anda hem bireysel hem de toplumsal; hem insanın hem de toplumun kendisini üretiminde, yani bireysel ve toplumsal süreçlerde eyleyici ve kurucudur.

a) *Mekânsal pratikler*, belirli bir toplumun mekânını örten, kaplayan pratiklerdir; *algılanan mekân* ile doğrudan ilişkilidir. Diyalektik bir etkileşim içinde, bir yandan toplumun mekânının üretimi, bir yandan da baskılanması ve kullanılmasıdır. Belirli "bir toplumun mekânsal pratiği, mekânının deşifre edilmesiyle açıklanabilir".²⁹ Böylesi pratikler, üretim ve yeniden üretimi, kavramlaştırma ve eylemeyi, bilineni ve yaşananı kucaklar ve toplumsal tutunumun, sürekliliğin, ve mekânsal kararlılığın güvencesidirler.³⁰ Diğer yandan, günlük yaşam pratikleri içinde ifade bulurlar. Gündelik gerçeklik, daha geniş kentsel gerçeklik, bireyin gündelik yaşamı ile iş, özel hayat ve boş zaman için ayrılmış mekânlar birbirlerine, *algılanan mekân* içinde bağlanır. *Algı* fenomenolojinin anahtar kavramıdır ve her zaman bir öznenin *algısı*dır. Ancak Lefebvre, algının sadece özneye atfedilmesi ve düşüncede gerçekleştiği varsayımına son derece mesafelidir. Algıyı, mekânsal pratikler ve yaşanan ile ilişkilendirmesi; düşüncede değil, maddi olarak üretildiğini ve somut olanda temellendiğini vurgulaması bu yüzdendir.³¹

b) *Mekân temsilleri* soyut, tasarlanan mekânlardır. Ve daima ideoloji, iktidar ve bilgi ile eklenmiştir. Plancılar, mühendisler, mimarlar, yatırımcılar, coğrafyacılar, şehirciler ve benzeri profesyonellerin ve teknokratların mekânları *soyut mekânlar*dır. Bir diğer ifadeyle bu, "algılanan ve yaşananı *tasarlanan ile* tanımlayanlar"ın mekânıdır.³² Herkesçe bilinmeyen ve bu meslekler tarafından kullanılan ve üretilen işaretler, jargonlar, kodlamalar ve nesneleşmiş temsilleri içerir. Bilim (*savoir*), bir tür bilgi ve anlama (*connaissance*) ve ideoloji ile kurulmuşlardır. Rönesans'tan ondokuzuncu yüzyıla, ressamaların, mimarların ve teorisyenlerin mekân temsilleri, temsil mekânlarını baskılama ve tâbi kılmaya yönelmiştir. Mekân temsillerinde bir tür "görselleştirme mantığı"na göre, düşünsel ve görsel olana göre kurulmuş perspektif kuralları belirleyicidir ve, yüzyıllardır mimarlık ve şehircilik disiplinlerinde uygulanmaktadır.³³

Soyut mekân, kapitalist toplumun *baskın mekânı*dır, çünkü içsel olarak "üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin zorunlu kıldığı düzene ve bağlı olarak da bilgiye, işaretlere, kodlara ve 'karşıt' ilişkilere bağlıdır".³⁴ Mekânın sayısallaştırılması ile metalaşması yan yanadır. Kapitalizmin ilerlemesi soyut mekânı, mekânın sayısallaştırılmasını zorlar. Bu yüzden, "kapitalizme özgü mekân diye bir şey de vardır".³⁵ Kapitalizm ile soyut mekân arasındaki ilişki, Bauhaus'un özellikle homojen ve tekdüze devlet mimarisinde somutlaşmıştır. Yine,

Soyut mekânı üreten meslekler ve disiplinler, kapitalist devletin rasyonel temellerini oluştururlar. Bu yüzden Lefebvre, mekân temsillerinin, sermayenin mekânı olduğunu vurgular: “mekânın üretiminde esas rolü üstlenir ve özel bir etkisi vardır”.³⁸ Anıtlarda, kulelerde, fabrikalarda, ofis bloklarında ve elbette, “baskıcı mekâna içsel bürokratik ve politik otoriteryanizmde” nesnel ifadelerini bulacaklardır.

Bauhaus’da keşfedilen yeni planlama ve mekân temsilleri, kapitalizm ve soyut mekân arasındaki ilişkiye temel oluşturur. Bu aynı zamanda, zamana ve mekâna dair düşüncenin endüstriyel üretim, mimari ve kentsel araştırmalar gibi toplumsal pratiklere bağlanması demektir.

Kapitalizmde mekân üretimi, başka metalarda olduğu gibi, parçalanma ve aynılaştırma, “yeniden üretilebilir ve tekrarlanabilir olma yasası” ile tanımlanır. Diğer yandan, mekânın aynılaştırılması, farklılıkların silinmesi, ancak zorla yapılabilir. Soyutlama ve soyutlamanın pratik (toplumsal) kullanımına içsel şiddet, “indirgeme, işlevlerin ayrılması ve yerleştirilmesi, hiyerarşi ve ayırım ve bazen de estetikleştirme aracılığıyla” gerçekleşir.³⁶ Belirli bir uzmanın kurduğu indirgenmiş modeller—ki, şehircilik ve mimarlığın, bunun en temsil edici örneklerini sunduğunu vurgular Lefebvre—zihindeki indirgeyici pratikle tasarlanmış soyutlamalardır ve belirli bir düzen kurmayı ve bileşenlerini tanımlamayı gerektirir.

Diğer yandan indirgeme ve indirgemecilik, politik birer pratiktir. Her politik iktidar ve devlet, en başta, çelişkilerin indirgeyicisi olma peşindedir. Bilimsel alandaki indirgeme, politik iktidarın ve devletin hizmetindedir; ideoloji olarak değil ancak, kurulu bilgi (*savoir*) alanları olarak.³⁷ Soyut mekânı üreten meslekler ve disiplinler, kapitalist devletin rasyonel temellerini oluştururlar. Bu yüzden Lefebvre, mekân temsillerinin, sermayenin mekânı olduğunu

nu vurgular: “mekânın üretiminde esas rolü üstlenir ve özel bir etkisi vardır”.³⁸ Anıtlarda, kulelerde, fabrikalarda, ofis bloklarında ve elbette, “baskıcı mekâna içsel bürokratik ve politik otoriteryanizmde” nesnel ifadelerini bulacaklardır.³⁹

Şehircilik ve mimarlık projelerinde, *somut* ve *maddi (toplumsal) mekân*, *soyut mekân* ile yer değiştirir. Toplumsal/somut mekân, bilimsel ve teknik işlemlerle soyut mekâna dönüştürülürken en önemli araç, indirgemedir. Böylesi bilimsel işlemlerin bilimselliği, gerçekte sadece ideolojik örtüdür. Mimarın, yani “mekân üreticisi”nin—ki, hiçbir zaman yalnız başına değildir—hareket alanı, tasarım araçları ve tekniklerinin (kâğıt, mürekkep, bilgisayar, çizim programları...) mekânıdır. Bu “mekân”daki becerikli ve incelikli teknik eskizler, çizimler, düzeltmeler, dokunuşlarla, nesneleri ve “dokunulabilir dünyayı yeniden üretirler”. Oysa bu mekân, ‘gerçeğin’ kod-çözümü ve yeniden-kodlanmasını *zorlar*. Çok güçlü ve nüfuz edici bir şekilde kavramış bile olsa, çizim yoluyla kodlama ve kod-çözümü işlemleri içinde, ‘gerçek’ elinden kaçır ve mimar, “‘gerçek’ olduğuna inandığı bir yanlış ideallik içinde, *yansıtma (projection)* ve *proje*yi birbiriyle karıştırır”.⁴⁰ Gündelik olanın hemen tamamen indirgenmesinden sonradır ki, ancak o zaman yaşanan deneyime geri dönebilir. Sanki soyutlama düzeyinde gerçekleştirdiği projeler ile yaşananı ele geçirdiğini düşünür.⁴¹

Somut mekân, sakinlerinin mekânıdır; içeriği, “jestler ve patikalar, bedenler ve anılar, semboller ve anlamlar, arzular ve ihtiyaçlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalar...”dır. Bu, bilinçsiz, kendi koşullarını kavrayamayan kendiliğinden bir üretim-yaratım sürecidir. Ancak, bu somut, maddi üretimi, bakışın ve geometrinin soyut mekânına kopyalama peşindeki “düşünce” de yanlış anlar. Nesnesine—binalara ya da mahallelere—yukarıdan, uzaktan bakan tasarımcı, “objektif mekân” denilen şeyin, ideolojik ve baskıcı olduğunun farkında değildir. İşte bu yüzden Lefebvre, çizim ya da tasarımın, sadece birer gelişmiş kodlama becerisi ya da teknikten daha fazlası olduğunda ısrar eder. Tam da birer *temsil*, *soyutlama tarzı* olmaları nedeniyledir ki, “gerçek”in asıl içeriğine karşı seçicidir. Temsil ya da soyutlama, plan/proje, toplumsal koşullar bağlamına taşındığında, her zaman uzmanlaşmanın ötesine geçer; hatta ideolojik etkisi, “toplumsal talepleri çizgiler”.⁴²

Diğer yandan, tasarıma başlarken mimar, dışarıdaki şeyleri nokta ve çizgilerle önündeki “boş” ve nötr

çizim “mekânı”na aktarırken sanki bu “mekân” bütün bunları edilgen bir şekilde alıyordu. Ve sanki proje/plan, tamamlandığında, kâğıt üzerinde “masumca” duruyordu. Oysa arazide projeyi/pla-nı gerçekleştiren, buldozerdir. Toplumun farklı kesimleri, elbette eşitsiz şekilde ve özellikle de işçi sınıfı, mekân modellerinden paylarını almışlardır. Soyutlama ve indirgemedeki ikame ve yadsımanın ideolojik etkisi, mesleki becerilerle haklılaştırılan teknik argümanlar altına gizlenir ve ancak, gündeliğin, yaşanan deneyimin, praxisin başkaldırısıyla alt edilebilir.⁴³

c) *Temsil mekânları*, doğrudan yaşanan, gündelik yaşam içinde karmaşık kodlamalar ve yeniden-kodlamalarla, baskın soyutlamalara direnen ve onların örtük eleştirisini de içeren mekânlardır. Hâkim üretim ilişkilerinin zorunlu kıldıklarından başka şekilde üretilmişlerdir. Kullanıcıların ve orada yaşayanların karmaşık sembolleri ve imajlarıyla deneyimlenir ve “nesnelerin sembolik kullanımlarıyla, fiziksel mekânın üzerinde uzanır”.⁴⁴ Hayal gücü, anılar, rüyalar, sembollerle kurulmuştur; eylem ve tutkunun, yaşanan durumların yuvasıdır ve bu yüzden de doğrudan zamanla da ilişkilendirir. Akışkan, niteliksel ve değişkendir. Çok farklı, yönelimsel, durumsal ve ilişkisel biçimlerde tanımlanabilirler ancak, herhangi bir tutarlılık ve süreklilik, dayanım kuralına uymaz.⁴⁵

Temsil mekânı, toplumsal yaşamın yeraltı ve gizli yanlarına bağlanır. Düşünülmez, ancak hissedilir. Sadece yaşar. Yaşanan mekânda, zaten var olan-dan daha fazlası vardır, oradakinden daha fazlası konuşur. Mekân temsilleri onu asla tamamıyla ku-caklayamaz, bu yüzden, bütünüyle ifade edilemeyecek, soyutlanamayacaktır. Bulanık mekândır bu; öyle bulanıktır ki, düşünce ve kavramsallaştırma onu kullanmaya ve baskılamaya çalışır. Başka bir ifadeyle, yaşanan mekân, tasarlanan ve düzenle-nen mekânın müdahale etmeye, rasyonelleştirmeye ve sonunda da ele geçirmeye çalışacağı deneyim alanıdır. Mimarlar, plancılar, yatırımcılar ve diğerleri tam da bunun için uğraşırlar.⁴⁶

Ancak temsil mekânları, soyutlamaya, metalaşma-ya direnen mekânsal pratiklerdir. Bazen “tanımlamaktan daha fazlasını tanımlayan ve yapmayı arzulayan”⁴⁷ sanatçıların, filozof ve yazarların mekânıdır. Örneğin, Dadaist ve Gerçeküstülerin sanat işleri, başka türlü mekânların da mümkün olacağını gösterir. Diğer yandan, dışlanan farklılıkların mekânları, yeraltı ve gizli, “illegal” mekânsal pratikler de temsil mekânlarıdır. Yerleşik mekân temsillerine karşı ve, sermaye ve iktidar tarafından

Somut mekân, sakinlerinin mekânıdır; içeriği, “jestler ve patikalar, bedenler ve anılar, semboller ve anlamlar, arzular ve ihtiyaçlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalar...”dır. Bu, bilinçsiz, kendi koşullarını kavrayamayan kendiliğinden bir üretim-yaratım sürecidir.

baskılanan mekânların, onlardan geri alınıp, tekrar kullanılmasına dönük pratiklerdir bunlar. Burada mekânın değişim değeri değil, kullanım değeri önceliklidir. Üçüncü dünyanın gecekondu-ları, barriolar, favelalar, gayrimenkul spekülasyonları için bekletilen binaların işgal edilmesi, kapitaliz-min hakim mekân üretimi pratiklerini ihlal eden örneklerdir.

SONUÇ

“(Toplumsal) mekân, (toplumsal) bir üründür”. Lefebvre’in, mekânın fiziksel, zihinsel, toplumsal boyutlarını birbirine bağlayan, aynı anda hem betimleyici hem de analitik ve bütünsel; ne indirgemeci, ne tek yanlı belirlenimci, ne idealist olan mekân teorisi bu tezden hareket eder. Soyut mekân, sermayenin hâkimiyeti altında mekânın aynışması ve birleşmesine rağmen, nitelik ile nicelik, küresel/bütünsel ile parçalanmış, kullanım değeri ile değişim değeri, mekânın üretimi ile tüketimi arasında yadsımlar ve çelişkilerle tanımlanmıştır. Bu çelişkiler, günlük yaşam pratiklerinden, politik, estetik ve teorik alanlara kadar bütün düzeyleri kat ederler. Ancak, mekânsal pratikler yaşamı düzenlese bile, mekânın kendisine bir iktidar ve özerklik atfedilemez. Mekânsal çelişkiler, “mekânda, mekânsal düzeyde ortaya çıkan ve böylece, mekânın çelişkilerini biçimlendiren toplumun çelişkileridir”.⁴⁸ Kapitalizmin mekânları, bir yandan soyutlama ve temsillerle devletin rasyonel temellerini sağlamlaştırır, iktidar, ideoloji ve baskıya dönük araçsallaştırılır, bir yandan sermaye birikim süreçlerine katılırken; diğer yandan da, çelişkileriyle, farklı ve farklılaştırıcı pratiklerin de yuvasıdır.

Tasarlanan, algılanan ve yaşanan arasındaki ilişkiler sabit ve durağan değildir ve tarihsel olarak tanımlanmış özellikler ve içerikler sergiler. Mekâna dair bilgi, mekân üretimi süreçlerini kavramak zo-

rundadır. Teori, mekânın algılanabilir ve algılanamaz niteliklerini bilinebilir kılmalıdır. Hem ampirik hem de teorik araştırma gerektirecek böylesi bir çalışma, bir anlamda, mekânın üretiminin incelikli bir yeniden inşası olacaktır. Ve şüphesiz ki, hem somut ile soyut, mümkün olan ve olmayan arasında, hem de tekil ile tümel, yerel ile küresel, birey ve toplum arasında hareket etmeyi gerektirir.

Diğer yandan, Lefebvre'in üçlü diyalektiği, sadece soyut olarak ele alınırsa, politik ve analitik boyutlarını kaybeder.⁴⁹ Mekânın üretimine dair bilgi temelinde bir mekân bilimi (*savoir*) kurulabilir, ve bu bilim, kaçınılmaz olarak iktidar, temsil ve ideoloji ile bağlantılı olacaktır. Üretim de dahil, kavramlar zorunludur elbette; ancak kendilerine değil, "gösterdikleri gerçekliğe", yaşanan deneyime, pratiğe götürmeli, "radikal eleştiri" ile ilişkilendirilmelidir. Başka bir ifadeyle, özellikle politik bir mesele var ise, hem kendisinin hem de mevcut olanın eleştirisini aynı anda içeren bütünlüklü bilgi (*connaissance*) çok daha kıvrak ve keskindir.⁵⁰

Bu, bilginin zorunlu olarak *felsefede temellenmesi*, fakat aynı anda felsefenin de, hem "gerçekliğe" hem de "mümkün olana" açılması demektir. Böylece mekânın bilimi, belirli bir teorik konumun, değişim (*exchange*, *échange*) ve *baskılamaya* karşı *kullanımına* dönük de olacaktır. Bir yandan mekânın kendisine dair soyutlama tekniklerine dayalı kurulu bilgi (*savoir*) haline gelmeye direnen eleştirel bir bilgi anının (*connaissance*) gerçekleşmesini sağlarken; diğer yandan, mevcut soyut mekânın çelişkilerinin, *baskılanan* ve *yaşanan* mekânı sermaye ve devletten *geri almaya*, *kullanmaya* dönük pratiklerden yana çözülmesini destekleyecek ve ilerletecektir.⁵¹ Bu tür pratiklerle üretilen temsil mekânları, mümkün ve gerçekleştirilebilir olanı gösterir; bu yüzden de devrimci mekânsal üretimin mücadele alanlarıdır. Kapitalizmin mekânsal pratikleri ve soyut mekânları karşısında, temsil mekânları ve doğrudan *yaşanan* mekânlar yaratılmalıdır.

DİPNOTLAR

¹ H. Lefebvre, **The Production of Space**, İng. çev. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1991 [1974], s. 190.

² **a.g.e.**, s. 40; ayrıca bkz. C. Schmid, "Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic", **Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre**, der. K. Goonewardena ve diğerleri, Routledge, Londra, 2008, s. 27-45.

³ H. Lefebvre, **a.g.e.**, 1991, s. 1-2.

⁴ A. Merrifield, "Henri Lefebvre: A Socialist in Space", **Thinking Space**, der. M. Crang ve N. Thrift, Routledge, Londra, 2000, s. 171.

⁵ H. Lefebvre, **a.g.e.**, 1991, s. 8-9.

⁶ A. Merrifield, **a.g.e.**, s. 171, 175.

⁷ H. Lefebvre, **a.g.e.**, 1991, s. 110.

⁸ **a.g.e.**, s. 110, 113.

⁹ **a.g.e.**, s. 99-101, 336-337.

¹⁰ A. Merrifield, **a.g.e.**, 172- 173.

¹¹ **a.g.e.**, s. 172.

¹² **a.g.e.**, s. 36- 37, 128.

¹³ **a.g.e.**, s. 31, 46, 116.

¹⁴ **a.g.e.**, s. 90.

¹⁵ **a.g.e.**, s. 340-341.

¹⁶ **a.g.e.**, s. 131.

¹⁷ **a.g.e.**, s. 141-143.

¹⁸ **a.g.e.**, s. 406. Yine Elden, Marx ve Hegel'deki aşma (*Aufhebung*) kavramı yerine Lefebvre'in, Nietzschegil "aşma" (*Überwinden*) kavramını aldığını belirtir. S. Elden, "Politics, philosophy, geography: Henri Lefebvre in recent Anglo- American scholarship", **Antipode**, cilt, 5, sayı, 33, 2001, s. 812.

¹⁹ A. Merrifield, **Metromarxism: a Marxist Tale of the City**, Routledge, New York, 2002, s.71-92.

²⁰ Belirtilmelidir ki, Lefebvre'in, mekânsal üçlü diyalektikten giderek, diyalektiğin yerine "trialektik"i koyduğu ya da tarihsel diyalektikteki "tarih" üzerine vurguyu, "mekân"ı kaydırdığı iddia edilir. Elden'e göre ise, Lefebvre'in teleolojik, çizgisel tarih kavramlaştırmasına eleştirisi, basitçe, "diyalektiğe bir üçüncüyü" ya da "mekânı eklemek" ya da vurguyu "zaman"dan "mekân"a kaydırmak şeklinde yorumlanamaz. Bu konunun daha geniş bir tartışması için bkz. S. Elden, **a.g.e.**, 812; E. Soja, **ThirdSpace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places**, Blackwell, Oxford, 1996, s. 60; R. Shields, **Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics**, Routledge, Londra, 1999, s.158.

²¹ H. Lefebvre, **a.g.e.**, 1991, s. 39.

²² Konunun daha ayrıntılı tartışması için bkz. H. Lefebvre, **a.g.e.**, 1991, s. 129; H. Lefebvre, **Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life**, İng. çev. S. Elden ve G. Moore, Continuum, London, 2004, s. 11-12. E. Kofman ve E. Lebas, "Lost in transposition—time, space and the city", **Writings on Cities**, der. ve İng. çev. E. Kofman ve E. Lebas, Blackwell, Oxford, 1996, s. 9-10.

²³ Lefebvre'in üç boyutlu dil teorisinde, i) *sentaktik* ya da *sentagmatik* boyut. Bu, klasik linguistikte gramerle tanımlanan, işaretler arasındaki ilişkileri, kombinasyon ve cümle yapılarını belirleyen biçimsel kuralları işaret eder. ii) *İşaretlerin*

kombinasyonu ya da bağlamları ile ilgili, *paradigmatik* boyut: her bir işaret, bir işaretler kombinasyonu içinde ortaya çıkar ve diğerleriyle kombinasyon içinde varolabilir. Her bir dilsel birim, daha alt birimler için bir bağlamdır ya da daha karmaşık birimler bağlamında ortaya çıkabilir. Bu, işaretlerin birinci sınıflandırması, metonimik işlemlere tekabül eder ve paradigmatik boyutla ilişkilidir. Ancak buradaki bir ikinci düzey de vardır: seçme (*selection*) ve ikame (*substitution*), bir işaretin başka birinin yerine koyulması ya da denk kabul edilmesi. Bu da, işaretlerin metaforik sınıflandırılmasıdır ve bir kodlama ve anlamlar sistemine, ya da paradigma'ya tekabül eder. iii) *Sembolik* boyut. Bir yandan matematikteki gibi biçimselleşmiş işaretleri, diğer yandan ise, yaşayan ve yaşanan dilden ayrılmaz; tamamen biçimselleştirilmesi ve kavramsallaştırılması mümkün olmayan belirsiz ve karmaşık imajlar, duygular, etkilimler ve anlamlandırılmalarla yüklüdür. Belirli bir toplumda semboller, toplumsal yapılara ve ideolojilere eklenir ve fetiş ve alegori olarak iş görürler. Böylece bireysel değil, toplumsal hayalgücünü temellendirirler. C. Schmid, *a.g.e.*, s. 35-36.

²⁴ C. Schmid, *a.g.e.*, 36-37.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (1945) (*Algının Fenomenolojisi*)'nde, "mekân", "zaman" ve "yaşanan dünya" (*monde vécu*) kavramlarını geliştirmişti. Yine Merleau-Ponty, algı ile kurulmuş fiziksel mekân ile kavramsal olarak bilinen geometrik mekân ve rüyaların, şizofreninin, sanatın mitik mekânını, yani yaşanan mekânı (*espace vécu*) ayırır. Diğer yandan, bilimsel semboller bir dünya deneyimine, yaşanan dünyaya gönderme yapar, yoksa, anlamsızdır. Bilim aynı zamanda algılanan dünyanın tanımlanması ve açıklanmasıdır da. Yaşanan ve algılanan dünya farklıdır. Bu, öznenin dünyası ile ilişkisi üzerinde temellenir ve öznenin bedeninde maddileşir. Bkz. C. Schmid, *a.g.e.*, s. 38-39.

²⁶ C. Schmid, *a.g.e.*, s. 40-41.

²⁷ Buradaki, Bachelard ve Lefebvre arasındaki, elbette Marx dolayımı bağlantılar, benzerlikler ve gerilimler, bu metnin sınırlarının ötesinde, daha ayrıntılı bir çalışma ve tartışma gerektirir. Kısaca ifade edersem; Bachelard, fenomenoloji de dahil, Kartezyen özne merkezli bilim felsefelerine ve bilgi teorisine, ve fenomenolojinin "şey" ciliğine ve nahif realizme karşı, akıl ve bilimin ancak ürettiklerine, ve sürekli yeniden üretildikleri tarzlara, yani bilimsel *işçiliğe* ve *ortak üretim pratiklerine* bakarak anlaşılabilirliğini savunmuştu. Bilgi, tekil varlıklara bağlanmış tekil bir düşüncenin, ya da bireysel bir çalışmanın değil, "bilim kenti"nde yoğun bir toplumsallaşma, sağlam temelli –ki, problemlerle kurulur- bir farklılaşma, her birinin ayrı rasyonalitesi olan disiplinlere bölünme talep eden bir emeğin sonucudur. Bachelard, geleneksel bilgi teorisi ve bilginin bireyselliği ütopyalarından kurtulmayı sağlayacak materyalizmini, bu *toplumsallaşma* ve *emeğe* dayandırır. Çünkü insan, ancak *emek içindeki* bir bilimsel düşüncenin öznesi olabilir. Diğer yandan, bilimlerin kendi sorularını içermeyen geleneksel düşünce tarihi ve bilgi teorisi ile bağlarını koparıp, bilimlerin kavramlarına, yani nesnelere, problemlerine, hakikatin kuruluşuna ve yeniden kuruluşuna bakmak gerekir, O'na göre. Bilim, bilimcilerin *ortak emeğiyle* üretilen, sürekli kesintiler ve kopuşlarla yol alan diyalektik bir rasyonalite işidir; önceden kurulmuş bir rasyonalitenin ya da sabit ilkelerin uygulanması değil. Bir başka ifadeyle, bir yandan, gündelik ve hayali olan arasında, bir yandan bilimin şimdisi ve tarihi arasında, diğer yandan da realizm ve rasyonalizm arasındaki gerilim içinde, kavramların sürekli düzeltildiği ve eleştirildiği,

süregiden bir *açık diyalektik rasyonel oluşturma*. G. Bachelard, *The New Scientific Spirit*, İng. çev. Arthur Goldhammer, Beacon Press, Boston, 1984 [1934], s. 3; G. Bachelard, *Le rationalisme appliqué*, Quadrige/ Presses Universitaires de France, Paris, 1986 [1949], s. 38; G. Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, Quadrige/ Presses Universitaires de France, Paris, 2000 [1953], s. 1-3, 105-107. Ayrıca bkz. A. Arslan Avar, "Poetik vs Noetik: Heidegger ve Bachelard'da Bilim", *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan: Symbolae in Honorem*, İletişim, İstanbul, 2008, s. 157-183.

²⁸ H. Lefebvre, *a.g.e.*, 1991, s. 38.

²⁹ *a.g.e.*, s. 33.

³⁰ C. Schmid, *a.g.e.*

³¹ H. Lefebvre, *a.g.e.*, 1991, s. 33.

³² *a.g.e.*, s. 38-41.

³³ *a.g.e.*, s. 33.

³⁴ *a.g.e.*, s. 126.

³⁵ *a.g.e.*, s. 289, 318.

³⁶ *a.g.e.*, s. 106-107.

³⁷ *a.g.e.*, s. 42.

³⁸ *a.g.e.*, s. 49.

³⁹ H. Lefebvre, *Writings on Cities*, der. ve İng. çev. E. Kofman ve E. Lebas, Blackwell, Oxford, 1996, s. 191.

⁴⁰ H. Lefebvre, *The Urban Revolution*, İng. çev. R. Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, s.182-183.

⁴¹ H. Lefebvre, *a.g.e.*, 1996, s. 191.

⁴² H. Lefebvre, *a.g.e.*, 2003, s. 182-183.

⁴³ H. Lefebvre, *a.g.e.*, 1991, s. 39.

⁴⁴ *a.g.e.*, s. 39, 41-42.

⁴⁵ *a.g.e.*, s. 39, 41-42.

⁴⁶ *a.g.e.*, s. 39.

⁴⁷ *a.g.e.*, s. 358.

⁴⁸ *a.g.e.*, s. 59-61; Andy Merrifield, *a.g.e.*, 2000, s. 173.

⁴⁹ H. Lefebvre, *a.g.e.*, 1991, s. 367-368.

⁵⁰ *a.g.e.*, s. 404-405.

KAYNAKÇA

Arslan Avar, A., "Poetik vs Noetik: Heidegger ve Bachelard'da Bilim", *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan: Symbolae in Honorem*, İletişim, İstanbul, 2008, s. 157-183.

Bachelard, G. **Le matérialisme rationnel**, Quadrige/ Presses Universitaires de France, Paris, 2000 [1953].

Bachelard, G. **Le rationalisme appliqué**, Quadrige/ Presses Universitaires de France, Paris, 1986 [1949].

Bachelard, G. **The New Scientific Spirit**, İng. çev. Arthur Goldhammer, Beacon Press, Boston, 1984 [1934].

Elden, S., "Politics, philosophy, geography: Henri Lefebvre in recent Anglo- American scholarship", **Antipode**, cilt, 5, sayı, 33, 2001, s. 809-825.

Kofman, E. ve E. Lebas, "Lost in transposition—time, space and the city", **Writings on Cities**, der. ve İng. çev. E. Kofman ve E Lebas, Blackwell, Oxford, 1996, s. 3-60.

Lefebvre, H. **Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life**, İng. çev. S. Elden ve G. Moore, Continuum, Londra, 2004.

Lefebvre, H. **The Urban Revolution**, İng. çev. R. Bononno, University of Minnesota Pres, Minneapolis, 2003 [1970].

Lefebvre, H. **Writings on Cities**, der. ve İng. çev. E. Kofman ve E Lebas, Blackwell, Oxford, 1996.

Lefebvre, H. **The Production of Space**, İng. çev. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1991 [1974].

Merrifield, A. **Metromarxism: a Marxist Tale of the City**, Routledge, New York, 2002.

Merrifield, A., "Henri Lefebvre: A Socialist in Space", **Thinking Space**, der. M. Crang ve

N. Thrift, Routledge, Londra, 2000, s.167-182.

Schmid, C., "Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three- dimensional dialectic", **Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre**, der. K. Goo- newardena ve diğerleri, Routledge, Londra, 2008, s. 27-45.

Shields, R. **Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics**, Routledge, Londra, 1999.

Soja, E. **ThirdSpace: Journeys to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places**, Blackwell, Oxford, 1996.

TÜRKİYE MİMARLIK AKADEMİSİNDE MEKÂN ALGISI VE BİLİMSELLEŞME: 1970'LERE YENİDEN BAKIŞ

Tonguç Akış, Öğr. Gör. Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

GİRİŞ

Mekân algısı konusu ile ilgilenen akademisyenler, mekân algısının çeşitliliği ve ilgili uluslararası literatürün 1970'li yıllarda Türkiye'nin akademilerinde çeşitli biçimlerde yayılması ve benimsenmesi ile, özellikle eğitim çerçevesinde mekâna dair özgün bilimsel açılımlar sunmuşlardır. Bu açılımlar, yerel ölçekteki eğitim uygulamalarını değiştirdiği gibi, deneysellik sınırlı çerçevesi içinde stüdyolardan başlayarak, giderek çok katmanlı alan/arazi çalışmalarına doğru zenginleşen bir yelpazedeki yeni çalışmaların oluşmasını ve çeşitlenmesini etkilemiştir.

Özellikle akademik topluluğun kendini tariflemeye, zenginleştirmeye ve özel uzmanlaşma alanlarını kurmaya başladığı bu dönemde, yani 1970'lerde, mekân algısının konumunu irdelemek bu makalenin ana eksenini oluşturur. Bu dönemin ele alınmasının önemi, Türkiye mimarlık alanının bilimselleşme kaygısının arttığı yıllara denk gelmesindedir. Bu yolla mimarlık akademisi içindeki mekân algısının da çeşitlendiği ve dolayısıyla, kendini bilimselleşme yardımı ile tanımlamaya başladığı söylenebilir.

Bu bağlamda, bütüncül bir bakışı barındıran Sistem Teorisi'nin etkilerinin mimarlık alanındaki izlerini sürmek olasıdır. Özellikle temel tasarım

alanında yaptıkları araştırmalar ile ön plana çıkan Bilgi Denel ve arkadaşları, mekân algısına değindikleri kitaplar ve stüdyodaki uygulamalarla birlikte akademisyenlere ve genç mimar adaylarına yol göstermişlerdir. Akademi içinde giderek yaygınlaşan çevresel psikoloji çalışmaları ile mekâna dair deneyler kurgulanmış; bununla birlikte mimarlık okullarında yeni yapı laboratuvarları inşa edilerek fiziksel mekân analizleri yapılmıştır. Kent içinde mücadele alanlarının belirmesi ile birlikte kent aktörleri incelenmiş, sosyal bilimlerle beslenen çalışmalarla stüdyonun sınırları zorlanmıştır. Tüm bu alanlar mimarlık akademisine hem bir girdi oluşturmuş, hem de mimarlığın kendine ait alanında (eğer böyle yalın bir alan varsa) birikime yol açmıştır. Mimarlığın bilimselleşmesi çabası kasıt, tam da anılan tarihlerde, sözü edilen birikimin oluşmasıdır; ve bu çaba, birikimi zenginleştiren çalışmaları kapsayan mimarlık akademisindeki kişilerin, içinde bulundukları ortama yaptıkları etkiye işaret eder. Bu çaba etkisini 1980'lerin başında da sürdürür.

Metin içinde, mimarlık alanının kendini bilimselleşme olgusu ile yeniden kurguladığı bir dönemin arka planı irdelenmeye çalışılacak ve mimarlık akademisi içinde mütevazı bir kesiti, mekân algısı çerçevesi yardımı ile yeniden kurmaya girişilecek-

tir. Mekân algısı kavramı ve bilimselleşme çabası elbette tarihsel olarak incelenmeyecek; fakat bu kavram ve çabanın tarihin bu bereketli kesitindeki önemi, etki alanı ve sınırları Türkiye kapsamında yeniden ele alınıp, farklı bir bağlamda bir araya getirilecektir. Kısaca, akademi üzerinde bu doğrultuda tariflenen bir bakış gezdirilecektir.

BAĞLAM: ULUSLARARASI ORTAM VE TÜRKİYE

Özetlemek gerekirse, 1970'ler olarak genelleyebileceğimiz ancak kökü 1950'lere ve 1960'lara dayanan zaman aralığı, Türkiye mimarlık ortamında bilimselleşmenin ön plana çıktığı dönem olarak göze çarpar.¹ Özellikle uluslararası ortamla ilişkilenen mimarlık ortamı akademik ürünleri de etkilemeye başlar. İkinci Dünya Savaşı sonu ile başlayan Soğuk Savaş ortamı, ABD'de üniversitelerde devlet merkezli araştırmalara pay ayrılmasına ve yeni teknolojik imkanlarla birlikte, bina yapımında ışık, enerji ve ısı laboratuvarlarının kurulmasına önayak olur.² Aynı dönemde DRS (Design Research Society – 1962), DMG (Design Methods Group – 1967), EDRA (Environmental Design Research Association -1968) adlı gruplar tasarım metotları temelinde beliren çalışmalar ile çevresel tasarım araştırmaları konusunda odak merkezleri ortaya çıkar.³ Kaynakların daralması daha rasyonel bina üretimine yol açarken, yaşanan enerji (petrol) krizleri (1973 ve 1979) de bu doğrultuda üretilen yapıların ekonomi ile ilişkilerinin tekrar düşünülmesini sağlar. Ekonomik optimizasyon, enerji korunumu ve iklimsel kontrol binaların üretim süreçlerini değiştirir.⁴

İhan Tekeli, bu dönemde Türkiye bağlamının uluslararası bağlamdan kimi noktalarda ayrıldığının altını çizerek.⁵ Mimarlık üretiminin *rutinleşmesi* ve *kurumsallaşmasına* ek olarak, Türkiye'de mimarlığın *sosyalleşmesinin* de bilimselleştirme çabalarında etkili olduğunu belirtir. Standartlaşma ve rasyonelleşmenin devlet politikasına etkilerini, Devlet Planlama Teşkilatı'nın 1963'deki 3. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda yapı üretim süreçlerini yeniden tariflemesinde arar. Korkut Boratav'ın analizlerinde de bu etki okunabilir.⁶ Özel sektörün ve Kamu İktisadi Teşekkülleri (KİT)'nin yayılması ile gelişen ekonomi, mimarlık üretiminin farklılaşmasını da beraberinde getirir. Yapı üretiminde daha akılcı yöntemlere ihtiyaç duyulurken, mimari kaprislere ve bireysel çıkışlara ekonomik olarak zeminin uygun olmadığı da görülür.

Sektördeki bu değişimin yansımaları akademik çevreyi de etkiler. *Rutinleşme* mimarlık alanında

kutsal mimarın konumunun sorgulanmasına önayak olur. Tasarımcının Karakutusu (*Black Box*) artık Türkiye'de de sorgulanmaya, Saydamkutu'ya (*Glass Box*) ulaşma çalışmaları ile tasarım süreci detaylı olarak incelenmeye başlanmıştır. Artık orkestra şefi olarak algılanan mimarın tanımı değişir. Mimarlık okullarında gerekli koşulları sağlayan herkes mimar olabilmekte, gündelik hayat içine sızan bu kişiler sıradan yapılar ile mekân üretimine katkı koymaya başlamaktadırlar.⁷ Bilgisayar ile birlikte tasarım yapabilme olanaklarının yavaş yavaş geliştiği bu dönemde, mimarlığın yeni teknolojik aygıtlarla programlanması, sayısallaştırılması ve görselleştirilmesi tartışılmaya başlanmıştır. Sistem Teorisi'nin farklı yorumları ile mimarlık alanına etkileri, tasarım olgusunun yeniden tartışılmasına önayak olur.⁸

Sadece mimarlık okulları değil, 1954 yılında kurulan Mimarlar Odası da giderek toplum içinde yerini almakta; kuruluşu 1969 olan Yapı Endüstri Merkezi (YEM) gelişmekte; 1971'de kurulan Yapı Araştırma Enstitüsü (YAE) ürünler vermekte ve raporlar sunmaya başlamaktadır. *Kurumsallaşma*, eğitim programları ile birlikte, ODTÜ temel tasarım eğitiminde olduğu gibi, bu alanda da yeni bir boyut getirir; inşa etme temelli staj çalışmaları ile Türkiye'nin çeşitli yerlerine noktasal etkiler ve yapılar bırakılır. 1979'da Yapı Bilimleri ve Çevresel Tasarım (YAPÇAT) lisansüstü programı açılmıştır.⁹ KTÜ'de (1976-Trabzon), ODTÜ'de (1977-Ankara) ve İTÜ'de (1978-İstanbul) Mimarlık Fakültelerinde ve Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde (1978-İzmir) "Mimarlık ve Eğitim" odaklı akademik toplantılar organize edilir; buralarda bilimsel olarak mimarlık eğitiminin rolü tartışılır. Ankara merkezli ÇEMBİL (Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği - 1979) önderliğinde, ancak diğer kentlerden katkılarla birlikte de, uluslararası çalışmalar paylaşılır, yayınlar üretilir.¹⁰ Bunun yanı sıra İTÜ'de Aydınlatma Laboratuvarının ve ODTÜ'de Güneşevinin kurulması bu tür kurumsallaşmalara örnek oluşturur.

Yine bu dönemde, yukarıdakilere paralel olarak, mimarın ve mimarlığın *sosyalleşmesi* konusunda da gelişmeler görülür. 1970'lerin politik ortamından beslenen toplumsal düşünme biçimleri, akademiye etkilemiştir. Kentsel aktör olarak mimarlar ve kent plancıları, artık devlet kadrolarında ve kent içinde politik ve bilimsel açılımlar ortaya koyarak toplumsallığa katkıda bulunurlar. Mimarlar Odası toplumsal hareketler içinde bir aktör olarak etkin hale gelmeye başlar.¹¹ 1971'de Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin ürettiği *Devrim için Teknik*

Eğitim raporunda, bütünsel bir kalkınma için teknik eğitimin olası diğer meslek alanlarıyla birlikte (mühendislik, planlama ve tasarım) düşünülmesi gerektiğinin altı çizilir. Mimarlar Odası dergisi *Mimarlık*'ta okuyuculara, TMMOB çatısının birleştiriciliği aktarılır.¹²

Tüm bu gelişmeler ve sosyal bağlam, mimarlık alanında bilimselleşmenin önünü açan ve akılcılığın zeminini kuvvetlendiren etmenler olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda, mimarlık alanının uluslararası ortamla kurulan bağlarla zenginleşmesi, ulusal ölçekte çalışmaların ortaya çıkmasına ve dolayısı ile mekân temelli açılımların da çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Özellikle ABD'den doktoralı öğretim elemanlarının mimarlık okullarına geri dönmesiyle, bu akademisyenlerin taşıdıkları yeniliklerin Türkiye mimarlık alanına yerleşmesinin etkileri yayınlarda takip edilebilir.¹³ ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği'nin olanaklarının kullanılması, Mimarlar Odası yayını olan *Mimarlık* dergisinde teorik ve pratik çalışmaların basılması ve yukarıda belirtilen mimarlık eğitimi üzerine akademik toplantıların organizasyonu, yeni fikirlerle Türkiye'deki mimarlık ortamının yenilenmesinin ürünü olan metinlerin ortaya çıktığı koşulları oluşturmuştur. *METU Journal of Faculty of Architecture* yine bu koşullarda olgunlaşan yayınlar arasındadır; ve *Çevre* dergisi de, bu yılların bir ürünüdür.¹⁴ Dergiler, kitaplar ve tartışma ortamları, mimarlığın ve özellikle mekânın daha bilimsel yöntemlerle kavranmasına ve akademide bir araştırma nesnesi olarak algılanmasına zemin oluşturur.

Bu kısa bağlam aktarımından sonra, mimarlık eğitiminde mekân algısında zenginleşmenin farklı ölçeklerdeki durumuna daha ayrıntılı göz atmak gerekir. Burada, stüdyo içi çalışmalar ve stüdyo dışı uygulamalar ayrımı yapılabilir. Bu noktada yapılabilecek mekân (*space*) ve çevre (*environment*) kavramsallaştırmaları ayrımı, bu yazının kapsamına girmemektedir. Zira bu zengin konuya dair aktarılacaklar ve tartışmalar başka bir araştırmanın konusu olabilecek kadar geniştir. Bu yazıda sadece, bilimsel yöntemlerin çeşitliliğine de dayanan mekân kavramsallaştırılmasına değinilecektir.

Mimarlık eğitim programında seçmeli dersler ile desteklenen bilimselleşme çabası ve mekân algısındaki farklılaşma, akademide kendini aşağıdaki şekillerde gösterir. Burada belirtilen başlıklar, elbette yoruma açık bir biçimde çoğaltılabilir ya da farklı isimlendirilebilir; ancak bu bağlamda, akademi içindeki mekân algılarına dair basit bir

sınıflandırma olarak okunması bilimselleşmeyi ve mekân algı farklılıklarını yansıtmada kullanılan bir çerçeve kolaylığı sağlamaktadır.

STÜDYODA BİRİM-MEKÂN

Mimarlık eğitiminin önemli beslenme kaynağı olan stüdyo ya da atölyedeki çalışmalar¹⁵, çoğu zaman öğretim elemanlarının ve öğrencilerin katkıları ile gelişir ve zenginleşir. Yardımcı derslerle desteklenerek kurgulanan mimarlık müfredatı içinde stüdyolar, zihinsel ve fiziksel üretimin mekânlarıdır ve mimarlık eğitiminin tamamlayıcı, olmazsa olmaz unsurlarıdır. Mimarlık stüdyolarının içeriği, seçilen proje konusu, problemler, teorik çerçeve, çalışma biçimi, öğretim elemanlarının tavırları da bu ortamın karakterini belirler. Yukarıda işaret edilen bağlamın etkisi de, o dönemde baskın teorik çerçeve ya da güncel akım olarak stüdyodaki ürünlerle de yansır.

Stüdyolarda, üzerinde çalışılan projelerde mekân kavramının kendisi kadar, mekânın analizi ve bu analizin stüdyo ortamına katkıları da mekân algısını etkilemiştir. Bu yeni çabanın stüdyodan içeri sızması, rasyonelliğin ve yukarıda tartışılmaya çalışılan rutinleştirmenin de mimarlık eğitime dahil olması anlamına gelir. Yaratıcı öznenin sınırları zorlanarak sentezlenen fikirlerin, analitik bir biçimde ortaya çıkması hedeflenir. Örneğin *Synectics* kavramı (tasarımı problem çözme sorunu olarak gören, yaratıcılığı bilimsel olarak incelemeye çalışan bir uygulamalar bütünü) ile bu doğrultuda işlenen çalışmalar, yaratıcılığın rasyonel temellerini araştırır. Bu çaba, bilimselliği tasarım alanına sokan bir tavırla doğrudan ilişkilidir.¹⁶ Bu doğrultuda Temel Tasarım¹⁷ alanında yapılan yenilikler özellikle ODTÜ'nün stüdyolarına dahil olur. Hiyerarşik olarak takip edilen nokta, çizgi, yüzey ve hacim çalışmaları mekân ile nihayetlenir. Örneğin, Denel'e göre mekân, işlev eklenen bir hacimdir. Bu yeni hacim, yani mekân, tüm mimari tasarımın birimi olarak ortaya konur.¹⁸ Süha Özkan'ın bir bildirisinde ise bu birim, matematiksel olarak ön plana çıkar.¹⁹ Adeta mimarlık tasarımının birimi, bilimsel olarak keşfedilmiştir ve bu da mekânın bizzat kendisidir. Bu tavır, tıpkı Yona Friedman'ın graf teoriyi irdeleyerek ortaya koyduğu ve soyutladığı mekânlar arası ilişkilerin tarifini çağırıştır.²⁰ Bu noktada yine Tekeli'ye referansla, dönemin tasarımı bilimselleştirme çabalarının altı çizilebilir.²¹ Sistem Teorisi'ne ve bu teorinin tasarım sürecine dair yorumlarına dayanarak açıklanmaya çalışılan tasarım, karakutudan saydamkutuya geçişin resmini sunar. Tasarımda, sanatta ve bilimde öznelere-

Dışarısının mimarlık alanına girdi oluşturduğu noktalarda daha karmaşık, indirgemeci olmayan, ancak anlamaya yönelik bir tavır ile mekâna bakış vardır. Mekân algısına sosyallik dahil oldukça ve mimarlık sosyal bilimlere yakınlaştıkça, fen bilimlerinin katı ve metodolojik yönelimli mekân algısı çeşitlenir. Bu toplumsal analizler ve raporlar mimarlık ile sosyal alan arasında bir köprü kurar ve mimarlığı toplumsallığa yaklaştırır.

rası (intersubjectivity) niteliğe işaret eden Tekeli, tasarım süreci konusunda zihin açıcı kategoriler ortaya koyar. Bunlara ek olarak Erdem Aksoy'un kitabı da tasarım süreçlerinin algılanmasında değerli düşünceler sunar.²² Kabaca söylemek gerekirse, bu çalışmalarda da tasarımın temel birimi yine mekân olarak belirir. Bu birim üzerinden yapılan soyutlamalar ile tasarım süreci irdelenirken, mekân ise kapalı ya da kontrol edilebilecek bir sistem içinde girdileri belirli bir veri olarak algılanır.

LABORATUARDA ÖLÇÜLEN-MEKÂN

Amprik çabaların mimarlık alanına dahil edilmesi de yine bu dönemde ortaya çıkar. İnsan ve çevre ilişkilerinin yeniden sorgulandığı, mekânın ve çevrenin birer insan ürünü (man-made environment) olduğu savı da bu deneylerin çerçevesini belirler. Mekânın aydınlanması ya da aydınlatılması, iç ve dış mekânda renk seçimleri, pencere boyutlarının ve mekân içindeki konumlarının yeri, kullanıcıların mekân içindeki yer seçimi bile artık Mimarlık Biliminin alanı içine dahil olmuştur.²³ Mahremiyet tartışmaları ve bunun sosyal araştırmalar ve psikolojik anketler ile incelenmesi, buna ek olarak gecekondudaki mekân paylaşımları da, yine bu dönemin ilgi alanına girer.²⁴ Mimari modeller üzerinden yapılan deneyler ve hatta birebir ölçekte üretilen Güneşevi laboratuvarı da, mimarlık öğrencilerinin bu amprik çabaya katılmasına ve bilimselliğin mimarlık içine, başka bir boyutta nüfuz

etmesine somut olarak olanak tanır.²⁵ Mimarlık alanı içinde yeni bir bilimsellik tanımını ortaya çıkarır. Güneşevinde yapılan testler ile artık mekân sadece mimari tasarım alanının değil, meteorolojinin, inşaat tekniklerinin, malzeme seçiminin de parçasıdır. Bu mekânlar psikolojik anketler ve fiziksel deneyler yardımıyla ölçülebilir, test edilebilir ve kayıt altına alınır.

Örnek olarak Vacit İmamoğlu'nun yaptığı çevresel psikoloji deneyleri ön plana çıkar. Ferahlık kavramı çerçevesinde oluşturulan psikolojik mekân değerlendirme ölçeği (space evaluation scale - SES) ve pencere açıklıklarının mekâna etkilerinin deneylendiği çalışmalar önemlidir. Mekân boyutları sabit tutularak, dışarıya açılan duvarda belirlenen pencere açıklıkları ile çeşitli mekân alternatifleri ortaya konur. Deneklerden bu mekânların daha önceden geliştirilen ölçeğe dayalı bir değerlendirme yapmaları istenir. Bu ölçekte kavram çiftleri, değerlendirme kısmını oluşturur. Denekler daha önceden verili kavram çiftleri ile oluşan bu ölçeğe göre mekânların ferahlığını değerlendirir. Yine bu doğrultuda bir çalışma, odaların mobilya düzeni ile ferahlık arasında ilişkiyi sorgulayan bir deneydir. Çeşitli mimarlar tarafından üretilen iç mekânlar, deneklere slaytlar halinde gösterilerek mekânın belirlenen ferahlık ölçeği psikolojik olarak değerlendirilir. Bu tip çalışmalar hem fiziksel çevre olarak mekânın irdelenmesini sağlar, hem de mimari tasarım yapacaklara bilimsel bir veri oluşturur.

Bu tip çalışmalarda araştırmacı, tıpkı bir kimya laboratuvarında deneyler yapan bilim insanı gibi çalışmaya soyunur. Mekânın ölçülebilir noktalarında deneyler oluşturur; modeller inşa eder ve belli soyutlamalarla deneklerine (olası kullanıcılar) bu mekânları deneyimletir. Steril sayılabilecek laboratuvarlarda, mekân olgusu indirgenerek ele alınır ve bilimsellik uğruna, aşamalı olarak soyutlanır.

DIŞARIDA SOSYAL-MEKÂN

Stüdyonun tasarım çalışmalarına zemin olmasının yanında, stüdyo-dışı olarak tarifledebilecek çalışmalar da artık tasarıma daha net girdiler sağlar. Elbette daha önceleri yapılan arazi gezileri stüdyonun içine dahil edilerek tasarım projeleri üretilir, ancak bu dönemde yukarıdaki çalışmalara ek olarak sosyal analizlerin de bu projelere girdi oluşturması sağlanmıştır. Dışarıdan kasıt, mimari proje oluşum aşamasında arazi görme ve arazi analizinden çok, araştırma alanlarının belirlenmesi, tanımlanması ve bu alanlarda sosyal araştırmaların sınırlarının değişmesidir. Kısaca burada, stüdyo sınırlarında kalma-

yan ya da okul sınırlarından taşan bir eğitim anlayışından söz etmekteyiz. Bu yönelim, yukarıda belirtilen mimarlığın sosyalleşmesine paralel olarak da takip edilebilir. Bu çaba, hem stüdyonun sosyal hayata yani dışarıya doğru taşması, hem de toplumsal olanın stüdyoyu belirlemesi olarak iki doğrultuda tanımlanabilir. İki anlamıyla da, mekânsal bir alışveriş belirir.²⁶

Bu alışverişin benzeri, Mimarlar Odası ile toplum arasında kurulabilir ve “*Mimarlar Toplum Hizmetinde*” sloganı ile simgeleştirilebilir. Toplum yararına dayalı raporların belirmesi bu döneme denk düşer. Kent toprakları sorunu, boğaz köprüsüne dair rapor da bu kapsamda düşünülebilir.²⁷ Kentsel alanlarda mücadeleye Mimarlar Odası da bilimsel katkı verir. Yukarıda anılan teknik eğitim için raporla birlikte, mimarlık alanında yapılan konferanslar, bir tür sosyalleşme ve birlikte hareket etme çabasının izlerini taşır.

Köy araştırmalarının, daha açık belirtirsek, alan araştırmalarının, stüdyoya girdi olarak kullanılması YAPÇAT (Yapı Bilimleri ve Çevre Tasarımı)’nın ilk ürünlerinde belirgin olarak görülür. ODTÜ Mimarlık Fakültesinin 1976 yılındaki Kızılcaşar çalışmaları²⁸, Yassıhöyük’te 1965’de yapılan bir çalışmayı²⁹ takip eder. Çocukların köyde oynadıkları oyun kadar, kadınların köy evlerindeki mekân kullanımı da bilimsel araştırmanın bir parçasıdır. Akrabalık ilişkileri ve bunun mekâna yansımaları öğrenciler tarafından tartışılmaya başlanır.

Dışarısının mimarlık alanına girdi oluşturduğu noktalarda daha karmaşık, indirgemeci olmayan, ancak anlamaya yönelik bir tavır ile mekâna bakış vardır. Mekân algısına sosyallik dahil oldukça ve mimarlık sosyal bilimlere yaklaştıkça, fen bilimlerinin katı ve metodolojik yönelimli mekân algısı çeşitlenir. Bu toplumsal analizler ve raporlar mimarlık ile sosyal alan arasında bir köprü kurar ve mimarlığı toplumsallığa yaklaştırır.

SONUÇ

Yukarıda gruptağım çeşitli mekân algıları mimarlık akademisinin kimi noktalarında baskınlık kazanır ve kurumsallaşmaya başlar. Çoğu algılar, farklı ilgi alanlarından kaynaklanan yöntem farklılıklarında dolayı, kimileri de araştırma nesnelerinin belirlediği kapsam ölçüsünde birbirinden ayrılır ya da çakışır. İlginçtir ki, anılan dönemde iki dergide birçok çeviri de yayınlanır. *Mimarlık* dergisi içinde Christopher Alexander söyleşileri yer alır.³⁰ Bunun yanında, *METU Journal of Faculty of*

Architecture’da Geoffrey Broadbent, David Stea ve Amos Rapoport ile söyleşiler ve tartışmalar başlar.³¹ Alexander’ın Tasarım Metotları grubundan ayrılmasıyla, uluslararası akademik çevre ile eş zamanlı olarak yayımlanmayan yazılar ve bu kişilerin diğer çalışmalarının, akademi içinde yeterince eleştiri yazısı ile yankı bulmadığı görülmektedir. Günümüzde bu değerli birikimin etkisi ne yazık ki, aynı coşku ve kolektif çaba ile yürümemektedir. Mimarlık akademisi içindeki bilimselleşme çabası 1980 askeri darbesinin sonrasında üniversiteler içinde yaşanan yıkıma paralel olarak güç kaybeder. Elbette bu çabaların sönümlenmesi sadece doğrudan YÖK yasasına bağlanamaz ancak motivasyon eksikliğinin nedenleri arasında önemli bir yer tuttuğu söylenebilir.

Buna rağmen mimarlık akademisine yapılan katkılar anlamında, 1970’lerin mekân algısı tartışmalarına günümüzden bir bakışla tekrar göz atmak ve hatırlamak öğretici ve heyecanlandırıcıdır. Mekâna dair algıların çeşitliliğinin ve akademik alandaki geçmişinin farkında olmak, belki de günümüz mekân algısının ayrıntılı bir analizi için zemin oluşturabilir.

derginin sayfalarında söyleşilerle yer alır. Broadbent ile “Mimarlıkta Anlam”, Rapoport ile “Yöresel Mimarlık”, Stea ile “Çevresel Kavramalar: Algılama, Pozitivizm ve Katılım” konularında söyleşi metinleri yayınlanmıştır. Bkz. “An interview with Geoffrey Broadbent on Meaning in Architecture”, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 6, sayı 1, 1980; “An interview with Amos Rapoport on Vernacular Architecture”, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 5, sayı 2, 1979; “An interview with David Stea on 3-P’s of Environmental Cognitions: Perception, Positivism, Participation”, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 6, sayı 2, 1980.

DİPNOTLAR

¹ Bu tarihlerden önce bilimselliği tartışan çalışmalar, özellikle Türkiye bağlamında, metnin kapsamı dışındadır ve bereketli bir akademik çalışma alanı olarak yeni araştırmaları beklemektedir.

² P. Galison, , C. A. Jones, “Factory, Laboratory, Studio: Dispensing Sites of Production”, *The Architecture of Science*, der. P. Galison ve E. Thompson, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, s. 497-540.

³ N. Bayazıt, “Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research”, *Design Issues*, cilt 20, sayı 1, s. 16-29.

⁴ K. Frampton, "The Mutual Limits of Architecture and Science", **The Architecture of Science**, der. P.Galison ve E. Thompson, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, s. 353-373.

⁵ Bkz. T. Akış, "İlhan Tekeli ile Görüşme", **Teaching / Forming / Framing a Scientifically Oriented Architecture in Turkey between 1956–1982**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mine Özkar, 2008.

⁶ Bkz. K. Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi: 1923–2002**, İmge Yayınları, Ankara, 2005, s. 107–170.

⁷ Bu noktada 1970'lerde yaşanan özel okullar tartışması değerlidir. Zira burada bir pıtrak gibi açılan özel mimarlık okullarının eleştirisi önemlidir. İşhanlarının koridorlarında açılan okullarda mimarlık diplomaları verildiği tespiti Mimarlık Dergisi'nin haberler sayfasında yerini bulur. Bkz. "Yüksek Öğretim ve Büyükşehir Dışı Üniversiteler Sorunu", **Mimarlık**, sayı 12, 1972.

⁸ Biyoloji biliminden kaynaklı bu teori, anılan yıllarda bilimsel alanda araştırma yapanların da etkisinin hissedildiği bir teoridir. Parça-bütün ilişkisini sorgulayan, bütünü oluşturan elemanlar arasındaki ilişkileri tariflemeye ve sınıflandırmaya çalışan yapısalci bir bakış açıdır. Mimari tasarım etkinliğinin kapalı ya da açık bir sistem olarak ele alınması yolu ile tasarım metotları, tıpkı sistem tasarımı gibi ele alınmaya başlanmıştır. Bu konuda bir çok araştırma ve çeviri yapılmıştır. Yücel'in makalesi dikkate değerdir. A. Yücel, "Mimarlıkta Metodoloji / Sistemli Yaklaşımlar ve Mimarlık Eğitimi", **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973.

⁹ V. İmamoğlu ve diğerleri, **Mimarlık Bilimleri Bölümü Önerisi**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1976.

¹⁰ ÇEMBİL yayınları için bkz. **Mimarlıkta İkinci Kademe Eğitimi: Kuram, Araştırma, Uygulama** (1977), **Çevre Yapı ve Tasarım** (1979), **Tasarım ve İnsan Bilimleri** (1979), **Dolmuşun Öyküsü** (1981).

¹¹ B. Batuman, "Türkiye'deki Kentsel Politikanın Ortaya Çıkışı ve Bir Toplumsal Aktör olarak Kentleşme Uzmanları (1965-1977)", **Praksis**, sayı Güz, 2004.

¹² Bkz. "Ankara Şubesi Komisyon Çalışmaları, Türkiye'de Teknik Öğretim Sorunu", **Mimarlık**, sayı Ocak, 1971, s. 11–13. Komisyon üyeleri Yavuz Önen, Turan Tamer, Osman K. Akol, Erhan Erdoğan. Danışmanlar Şefik Uysal, Nusret Fişek, Bozkurt Güvenç, Mümtaz Soysal, Mehmet Özgüneş, Nejat Erder, Haluk Pamir.

¹³ Anılan döneme tanıklık etmiş olan akademisyenlerin konu hakkındaki yorumları için, bkz. "Süha Özkan ile Görüşme", "Vacit İmamoğlu ile Görüşme", "Mustafa Putlar ile Görüşme", "İlhan Tekeli ile Görüşme", **Teaching / Forming / Framing a Scientifically Oriented Architecture in Turkey between 1956–1982**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mine Özkar, 2008. Örneğin, Şengül Öymen Gür'ün de yurtdışındaki doktorası mimarlık ve sosyal bilimler üzerinedir. Bkz. Ş. Ö. Gür, **Social Sciences in Architectural Education: An Approach**, Yayınlanmamış doktora tezi, University of Pennsylvania, 1978.

¹⁴ Anılan dergilerin gelişimini kişisel olarak yansıtan bir görüşme için, Bkz. "Ali Cengizkan ile Görüşme", **Teaching / Forming / Framing a Scientifically Oriented Architecture in Turkey between 1956–1982**, Yayınlanmamış Doktora Tezi,

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mine Özkar, 2008.

¹⁵ Mimarlık eğitiminde stüdyo ve atölye kelimeleri kimi zaman aynı anlamda kullanılır. Uygulama biçiminde temel farklılıklar dolayısı ile bu noktada birbirinden ayırmakta fayda vardır. Atölye Mekânında, tashih ekolü olarak adlandırabileceğimiz yöntemle, yapılan öğrenci çalışmaları öğretim elemanları tarafından düzeltilir ve tıpkı sanatsal bir atölye de olduğu gibi yürütücü tarafından yön verilerek son ürün şekillenir. Hiyerarşik ve kuralcı (kanonik) bir yapı söz konusudur; bireysellik önplandadır. Daha önceden belirlenmiş bir sonuç ürüne dönük yönelim söz konusudur. Ancak, stüdyo ortamı bu durumdan farklı olarak düzeltme değil, geliştirmeyi ön plana alır. Bu doğrultuda, stüdyodaki çalışmalar eleştirilir ve çalışmaların çoğu grup halinde sürdürülür. Yürütücüler tarafından yapılan eleştiriler ve yorumlarla birlikte, ürünün çalışmayı üreten tarafından geliştirilmesi beklenir. Öğrenci ve öğretim elemanı arasındaki hiyerarşi daha az hissedilir ve daha çok eğitim ve tasarım süreci önemlidir. Bu iki ortam, kimi zaman iç içe de geçerek mimarlık eğitiminin omurgasını oluşturan çalışmaları belirler. Anılan yıllarda, özellikle ODTÜ Mimarlık Bölümü'ndeki uygulamalar, atölye ortamından daha çok stüdyo ortamına yakındır. Bkz. J. Lang, "Öğrenciler için Mimarlığa Giriş: Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek", **Temel Tasarım / Temel Eğitim**, der. N. Teymur ve T. Aytaç-Dural, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1998.

¹⁶ B. Denel, **A Method for Basic Design**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1979.

¹⁷ Temel Tasarım kavramını mimarlık alanında tartışmaya açan yayın Mimarlık Dergisi'nin 1966 yılında yayınlanan 33. sayısındır. Bu sayıda, Orhan Özgüner (ODTÜ) ve Bülent Özer (İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi – İTÜ Teknik Okulları)'ın yazıları ile öğrenci çalışmaları karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiştir. Bkz. B. Özer, "Temel Dizayn: Tarihçe, Felsefe ve gerekçesi"; ve ayrıca O. Özgüner, "ODTÜ'de Basic Design Uygulamaları", **Mimarlık**, sayı 33, 1966.

¹⁸ B. Denel, a.g.e.

¹⁹ S. Özkan, "The Concept of Multidimensional Space and its application to Design Process through an Irreversible Model", **Proceedings of the conference Interrelations among Theory, Research and Practice: Architectural Design, May 15–17, 1978**, der. N. Bayazıt ve M. İnceoğlu, İTÜ Yayınları, İstanbul, 1978.

²⁰ Y. Friedman, **Toward a Scientific Architecture**, The MIT Press, Cambridge, MA, 1975.

²¹ İ. Tekeli, "Tasarım Sürecini Bilimselleştirme Çabaları", **Mimarlık**, , 1976/3, s. 59-62.

²² E. Aksoy, **Mimarlıkta Tasarım, İletim ve Denetim**, KTÜ Yayınları, Trabzon, 1975.

²³ Bkz. V. İmamoğlu, "The Effect of Furniture Density on the Subjective Evaluation of Spaciousness and Estimation of Size of Rooms", der. R. Küller, **Architectural Psychology, Proceedings of Lund Conference, Stroudsburg, Pennsylvania: Dowden, Hutchinson and Ross. Inc.**, 1972, s. 341-352; V. İmamoğlu, "The Effect of Fame and Nationality of the Architect on Evaluation of Interiors by Beginner and Advanced Architecture Students", **Proceedings of the conference Interrelations among Theory, Research and Practice: Architectural Design, May 15–17, 1978**, der. N. Bayazıt ve M. İnceoğlu,

İTÜ Yayınları, İstanbul, 1978; ve V. İmamoğlu, T. A. Markus, "The Effect of Window Size, Room Proportion and Window Position on Spaciousness Evaluation of Rooms", **Proceedings of CIE Symposium on Windows and Their Functions in Architectural Design**, İstanbul, 1973.

²⁴ H. Pamir, "Privacy and Proxemics In Adolescence, .Symposium Buildings and the Development of Behaviour", **ISSBD Biannual Conference On Ecological Factors in Human Development**, University of Surrey, İngiltere, 1975.

²⁵ **Güneşevi: ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Bir Deneme, Araştırma Raporu 5**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1981.

²⁶ Bunlara ek olarak, ODTÜ staj çalışmaları doğrultusunda Türkiye'nin çeşitli noktalarında sosyal hizmet binaları üretilerek, Mekân üretimine doğrudan katılan bir eğitim modeli de belirlenmiştir.

²⁷ Bkz. **Kent Toprakları Sorunu**, Mimarlar Odası Genel Merkezi Yayını, Ankara, 1973; ve **Boğaz Köprüsü Üzerine Mimarlar Odası Görüşü**, Mimarlar Odası Genel Merkezi Yayını, Ankara, 1968.

²⁸ M. Turan ve V. İmamoğlu (der.), **Kızılcaşar: A Study in Observation**, Mimarlık Bilimi Stüdyosu, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1980.

²⁹ **Yassihöyük-A Village Study**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1965.

³⁰ Türkçe kaynaklar için Bkz. C. Alexander, "Sistemler Üreten Sistemler", A. Arel (çev.), **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973; ve M. Jakobson ve C. Alexander, "Christopher Alexander ile Yapılan bir Konuşma", C. Yetken (çev.), **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973.

³¹ Dönemin ses getiren akademisyenleri bu derginin sayfalarında söyleşilerle yer alır. Broadbent ile "Mimarlıkta Anlam", Rapoport ile "Yöresel Mimarlık", Stea ile "Çevresel Kavramlar: Algılama, Pozitivizm ve Katılım" konularında söyleşi metinleri yayınlanmıştır. Bkz. "An interview with Geoffrey Broadbent on Meaning in Architecture", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 6, sayı 1, 1980; "An interview with Amos Rapoport on Vernacular Architecture", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 5, sayı 2, 1979; "An interview with David Stea on 3-P's of Environmental Cognitions: Perception, Positivism, Participation", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 6, sayı 2, 1980.

KAYNAKÇA

Akış, T., **Teaching / Forming / Framing a Scientifically Oriented Architecture in Turkey between 1956-1982**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mine Özkar, 2008.

Alexander, C., "Sistemler Üreten Sistemler", Arel, A. (çev.), **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973.

"An interview with Geoffrey Broadbent on Meaning in Architecture", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 6, sayı 1, 1980.

"An interview with Amos Rapoport on Vernacular Architecture", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 5, sayı 2, 1979.

"An interview with David Stea on 3-P's of Environmental Cognitions: Perception, Positivism, Participation", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, cilt 6, sayı 2, 1980.

Batuman, B., "Türkiye'deki Kentsel Politikanın Ortaya Çıkışı ve Bir Toplumsal Aktör olarak Kentleşme Uzmanları (1965-1977)", **Praksis**, sayı Güz, 2004.

Bayazıt, N., "Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research", **Design Issues**, cilt 20, sayı 1, 2004.

Boratav, K., **Türkiye İktisat Tarihi: 1923-2002**, İmge Yayınları, Ankara, 2005.

Denel, B., **A Method for Basic Design**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1979.

Frampton, K., "The Mutual Limits of Architecture and Science", **The Architecture of Science**, der. Galison, P., Thompson, E., The MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

Friedman, Y., **Toward a Scientific Architecture**, The MIT Press, Cambridge, MA, 1975.

Galison, P., Jones, C. A., "Factory, Laboratory, Studio: Dispersing Sites of Production", **The Architecture of Science**, der. Galison, P., Thompson, E., The MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

Güneşevi: ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Bir Deneme, Araştırma Raporu 5, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1981.

Jakobson, M. ve Alexander, C., "Christopher Alexander ile Yapılan bir Konuşma", Yetken, C. (çev.), **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973.

Turan, M. ve İmamoğlu, V. (der.), **Kızılcaşar: A Study in Observation**, **Mimarlık Bilimi Stüdyosu**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, Haziran 1980.

Lang, J., "Öğrenciler için Mimarlığa Giriş: Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek", **Temel Tasarım / Temel Eğitim**, der. Teymur, N. ve Aytaç-Dural, T., ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1998.

Özer, B., "Temel Dizayn: Tarihçe, felsefe ve gerekçesi", **Mimarlık**, sayı Ağustos, 1966.

Özgüner, O., "ODTÜ'de Basic Design Uygulamaları", **Mimarlık**, sayı Ağustos, 1966.

Özkan, S., "The Concept of Multidimensional Space and its application to Design Process through an Irreversible Model, Proceedings of the conference Interrelations among Theory, Research and Practice: Architectural Design, May 15-17, 1978", der. Bayazıt, N. ve İnceoğlu, M., İTÜ Yayınları, İstanbul, 1978.

Tekeli, İ., "Tasarım Sürecini Bilimselleştirme Çabaları", **Mimarlık**, sayı 148, 1976/3.

Yassihöyük-A Village Study, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1965.

Yücel, A., "Mimarlıkta Metodoloji/Sistemli Yaklaşımlar ve Mimarlık Eğitimi", **Mimarlık**, sayı Nisan, 1973.

ESKİZLERİN KURGULANMASI VE ALGILANMASI ÜZERİNDEN MEKÂN İMGELEMİ

Fehmi Doğan, Yrd. Doç. Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Rudolf Arnheim¹, Gabriella Goldschmidt'in² eskizler üzerine yaptığı bir çalışmaya atıfla, eskiz yapmanın algıyla olan ilişkisine dikkat çeker.³ Arnheim'in Goldschmidt'in deneysel çalışması ve Mach'ın kavramsal açıklamalarıyla yanıt aradığı soru, zihinsel olan ile algısal olan arasındaki ilişkinin eskizler aracılığıyla nasıl kurulduğudur. Arnheim bu metinde şöyle yazar:

Tasarımcı eskiz yaparak zihnindeki imgeye bir de algıya özel bütün nitelikleri taşıyan görsel imgeyi ekler. Gördüğümüz diğer bütün somut nesneler kadar somuttur bu imge. Muğlak bırakıldığında dahi, bu muğlaklığı arzu edilen bir kesinlikle yapar. Zihnindeki imgeler zihnin iradesine bağlı olarak sadece geçiciyken, görsel imgeler nesnel olarak var olmaya devam ederler. Eskiz, tasarım sürecinin gelip geçici bir anına denk düşüyor olsa da, bu süreci tasarımcının neler yaptığını rahatça görebilmesi ve ne yöne gidilmesi gerektiğini düşünebilmesini sağlamak için duraksatır.⁴

Eskizin tasarım sürecinde öngörülen bir mekânın veya mekânlar dizisinin algılanmasındaki ve kur-

gulanmasındaki önemi pek çok çalışma tarafından vurgulanmıştır. Bu metin, ilgili çalışmalardan yola çıkarak eskizin mekân tasarımında imgelemi ve yaratıcılığı nasıl biçimlendirdiği konusunu tartışacaktır. Bu metinde zihinsel bir araç olarak eskizin rollerine vurgu yapılmaktadır. Bunlar sırasıyla *keşif ve araştırma*, *sınama*, *kayda geçirme*, *iletme*, ve *tarifleme* ve *yeniden tarifleme* olarak sayılabilir. Bu tartışma eksenini etrafında metin ayrıca iki konuya değinecektir. Birinci ve daha detaylı olarak işlenecek olan tema, yaratıcılığın eskizi oluşturan çizgisel bütünlerin algısıyla başlayan yaratıcı süreçten farklı olarak ya da onu bütünleyici bir süreç olarak, imgeleme ve imgelemdeki dönüşümlere dayalı yaratıcılıktan nasıl farklılaştığı konusudur. İkincisi ise eskizin, mekânı fiziksel özelliklerden farklı şekillerde imleyen diğer çizim türlerinden, örneğin diyagramdan, imgelemi biçimlendirmesi anlamında nasıl farklılaştığıdır.

Eskiz, tasarımcıların, genellikle yeni tasarım fikirlerinin oluşturulduğu ve geliştirildiği bir süreç olarak tariflenebilecek tasarımın ilk aşamalarında sonraki aşamalara göre daha çok başvurdukları bir araçtır.⁵ Genel hatlarıyla düşünüldüğünde eskiz yapma sürekli olarak değişen bir çalışma ortamı sunmasıyla tasarım fikirlerinin ve biçimlerin oluşmasına,

sınanmasına ve yorumlanmasına yardımcı olmaktadır. Eskiz hızlı ve devinimli yaratıcı fikirlerin kaydedilmesi için bir dış bellek oluşturur. Bir yandan yeni tasarım fikirlerinin oluşumunda etkilidir, bir yandan ise bu fikirlerin kaydedilmesini sağlar. Bu iki işlev birbirinden bağımsız gelişen süreçler olmak yerine birbirlerini tamamlar ve destekler.

Mimarlık tarihinden günümüze ulaşmış en erken çizim İsviçre’de St. Gall’de yapılması düşünülen bir manastırın planıdır (MS. 820 dolaylarında). Bu çizimle betimlenen, Benediktin tarikatının öncelikleri gözetilerek tasarlanmış ideal bir manastır planıdır. Asıl önemi ise, taşınabilir olması dolayısıyla bu önceliklerin tarikata bağlı farklı yörelere bildirilmesinde ve tekrarlanmasında oynadığı rolden gelmektedir.⁶ Rönesansla beraber ise çizim, eskiz ve eskiz yapma yoluyla sadece bir iletişim aracı olmanın ötesinde yeni mekânların tasarlanmasında ana araç haline gelmiştir. Tarihin bu evresiyle beraber çizim, inşa edilecek olanın daha önceden kurgulanması ve deneyimlenmesini olanaklı kılmıştır.

Tasarımda çizimin rolündeki bu değişim ve eskizin önemli bir araç olarak ortaya çıkışı Batı mimarlık tarihindeki bir başka gelişmeyle de çakışmaktadır. Mimarlar Rönesans ile beraber kendilerini inşacı ustalar grubundan ayırmayı ve daha çok entelektüel bir rol yüklenmeyi hedeflediler. Burada ilginç olan kırılma noktası, eskizin bu zihinsel imgelerin oluşması ve kaydedilmesinde oynadığı rolle tasarımın başlı başına bir pratik haline gelişidir. Bu dönem, mimarlık alanında kuramsal eserlerin yoğun olarak üretildiği ve mimarın inşa eden kadar, kuram kurgulayan biri haline geldiği bir dönemi işaret eder. Alexander⁷ ve Akın’ın⁸ da vurguladığı gibi, böylelikle mimarlık giderek sanat ve bilim gibi asıl olarak zihinsel bir pratik alanı haline gelecektir. Tasarım, inşa etmeden bağımsız ve farklı olarak yeni bir pratik alanı tarifleyecek; alanın temel düşünce araçlarından biri ise eskiz olacaktır.

Gerçekten de, Goldschmidt’in bize aktarttığı gibi, eskizin İtalyanca karşılığı olan *pensieri* Rönesans’ta ortaya çıkmış bir terim olup “düşünceler” anlamına gelmektedir.⁹ Arnheim’in belirttiği gibi, mimarlar fiziksel dünyanın biçimlenmesini amaçlarken bunu daha çok görsel algıya dayalı zihinsel imgeler üzerinden yapmaya başladılar.¹⁰ Böylelikle eskiz, daha yaygın ve etkin kullanılmaya başlanan, maket gibi diğer yeni temsil araçlarıyla beraber tasarımcılara bir düşünce ortamı sunarken yeni fikirlerin sınanmasını ve tartışmasını sağlayacaktır. Bundan sonraki bölümde eskiz üzerine yapılmış

Cross eskizin tasarımda neden önemli olduğuna dair altı neden sayar: tasarlanan nesnenin bir modeli olması, keşif ve araştırmada yardımcı olması, tasarımcıların bir soyutlama düzeyinden bir başka soyutlama düzeyine sıçramalarını sağlaması, esnekliği desteklemesi, ilgili bilginin belirlenmesi ve anımsanmasında yardımcı olması, tasarım probleminin yeniden tanımlanmasını kolaylaştırması ve yeni oluşan fikirlerin belirlenmesinde destekleyici olması.

çalışmalar irdelenecek ve bunlar üzerinden eskizin tasarımdaki rolü ve algı üzerinden zihinsel imgelem dünyasını nasıl desteklediği konu edilecektir.

ESKİZ VE ESKİZ YAPMA

Cross eskizin tasarımda neden önemli olduğuna dair altı neden sayar: tasarlanan nesnenin bir modeli olması, keşif ve araştırmada yardımcı olması, tasarımcıların bir soyutlama düzeyinden bir başka soyutlama düzeyine sıçramalarını sağlaması, esnekliği desteklemesi, ilgili bilginin belirlenmesi ve anımsanmasında yardımcı olması, tasarım probleminin yeniden tanımlanmasını kolaylaştırması ve yeni oluşan fikirlerin belirlenmesinde destekleyici olması.¹¹

Purcell ve Gero ise, biliş psikolojisi alanından imgelem ve işler belleğe dair kaynaklara referansla eskizin rolüne dair üç ana tema öne sürerler: eskizler “yeni bakış açılarının doğmasını” destekleyerek yeni yorumların yapılmasını sağlar, yaratıcı süreç içerisinde odak sıçramalarını destekler ve yeni bilgilerin keşfedilmesini kolaylaştırır.¹² Tasarım çalışmaları içerisinde Cross, Purcell ve Gero’nun bahsedilen çalışmaları kaynak taraması niteliğindedir ve, bu konuyla ilgilenenler için iyi birer başlangıç noktası oluşturmaktadırlar. Bu

konuda temel eserler ise Goldschmidt, Schön ve Goel'in çalışmalarıdır.

Nedir eskiz? Eskiz bir dışsal temsil aracı olarak tasarım düşüncesinin detaylarından daha çok ana unsurlarını içerir ve hızlıca bitirilen bir çizim edimini ifade eder. Örneğin, bir resmin ön taslak eskizleri, saçın rengi gibi o resmin rasgele özelliklerinden çok, vücutla ilişkili olarak başın nerede durduğu gibi yapısal özelliklerini içerir. Elbette rasgele ve yapısal özellikler bir resmin konusu ve ressamının niyetiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla saç rengi bir başka eskizde pekâlâ yapısal özellik gösterebilir ve duruş rasgele bir özellik olabilir.

Eskizler temsil araçları olarak ya bir soyut düşüncüyü ya da bir nesneyi gösterir. Bu iki uç arasında farklı eskizler farklı soyutluk ve somutluk derecesinde ya fiziksel nesnelere ya da soyut düşüncelere daırdır; ya da soyut ve somutu beraber imlerler. Böylelikle eskiz ve eskiz yapma aslında soyut ve zihinsel olanla, somut ya da bedensel ve fiziksel olan arasında diyalektik bir bağ kurar. Dolayısıyla bilgi kuramsal açıdan eskiz, diğer dışsal temsil araçlarından farklı olarak Descartes'ın beden- zihin ikilemini eskiz yapma süreci içerisinde ortadan kaldırır. Bir başka ifadeyle eskiz, hem içseli hem de dışsalı ya aynı anda ya da ardışık olarak temsil ederken bu ikisinin ayrılığını askıya alır.

Tasarım sürecinde eskizin kullanımı, akılcı ve görgül bilgi kuramlarıyla açıklanabilmenin ötesinde, zihinsel olan ile olmayanın sürekli iletişim içinde olduğu ve bunların birbirlerini sürekli olarak değiştirdiği bir temsiliyet dünyasını işaret eder. Eskiz, bir düşüncenin veya bir nesnenin temsili olarak her zaman yeniden ve yeniden yorumlanmaya açıktır. Yeniden yorum bazen eskizi oluşturan izlerden bir kısmına yeni anlambilimsel öğeler atfetmek veya bu izleri fiziksel olarak değiştirerek yeni anlamlar yüklemekle olabilir. Bu haliyle eskiz, Hutchins'ın dağılımlı biliş sistemlerinde tariflediği aracı temsil (*mediating structures*) araçlarına örnek oluşturur.¹³ Goel, Goldschmidt ve Schön başta olmak üzere tasarım çalışmalarındaki eskiz konulu araştırmalar tam da eskizin nasıl zihinsel olanla fiziksel olan arasındaki ilişkiyi kurduğu üzerinedir.

Peki eskizlerin nitelikleri nelerdir? Goel'e göre, eskizler yoğun, muğlak ve kolayca değiştirilebilen temsil araçlarıdır.¹⁴ Goel'in çalışması ünlü filozof Nelson Goodman'ın temsil sistemi üzerindeki çalışmalarına dayanır.¹⁵ Goodman herhangi bir temsil sisteminin yoğunluğunu o sistem içerisindeki her iki kastedilen (*referent*) arasında bir üçüncü-

sünün var olup olmamasıyla ölçer. Eğer bir sistem içerisinde bir işaretin imlediği nesne veya düşünce farklı bağlam ve zamanlarda farklılaşabiliyorsa o sistem, yoğun bir temsil sistemini ifade eder. Eskizin sunduğu çizim temsil sistemi gibi böylesi sistemlerde, işaretlerin değişmesi bunların imlediklerinin de kolaylıkla değişebileceği anlamına gelir. Goel ise, eskiz temsil sisteminin ayırık olmadığını –ki örneğin sayılar ayırık bir temsil sistemini ifade eder– ve buna eşlenik içsel temsil sisteminin de ayırık olmadığını savlar. Bir başka ifadeyle, ayırık temsil sistemlerinden farklı olarak eskiz, anlam sürekliliğini içeren bir anlamlar bütününe işaret eder. Böyle bir bütün içerisinde eskizlerdeki izler, algıdaki veya eskizdeki değişimlerle kolaylıkla başka anlamlara dönüşebilecek türdendir.

Goel'in çalışması şöyle temel bir soruyla başlar: Eskiz temsil sistemi neden tasarımın ön aşamalarıyla daha fazla ilişkilidir? Goel tasarım sürecini bir dönüşümler dizini olarak kurgular ve bu dizin içerisinde iki farklı dönüşümü olanaklı görür; birincisi yatayda, ikincisi dikeyde olmak üzere. Yatay dönüşümler -ki bunlar tasarım uzamını genişletici olmalarından dolayı yaratıcıdır- bir tasarım fikrinden bir başkasına sıçramayı ifade ederken, dikey dönüşümler, bir tasarım düşüncesinin geliştirilerek detaylandırılmasını anlatır. Goel deneysel çalışmasında katılımcılara beş değişik tasarım sorusu sormuş ve süreç boyunca kullanılan tasarım temsil sistemini farklılaştırmıştır. Katılımcılar ya kâğıt üzerinde kurşun kalemle eskiz kullanmışlar ya da bilgisayar tabanlı bir çizim programı kullanmışlardır. Bu çalışmada amaçlanan, kullanılan temsil sisteminin tasarım sürecine bir etkisinin olup olmadığını araştırmaktır. Katılımcıların performansları süreç boyunca gösterdikleri yatay ve dikey dönüşümlerle ölçülmüştür. Goel'in çalışmasının sonuçları, eskiz yapma durumunda yatay dönüşümlere bilgisayar ile çizim durumuna göre üç kat daha sık rastlandığını göstermiştir. Goel buradan hareketle eskizi yeni fikirlerin ortaya çıkışını hızlandırdığı için tasarımın ön aşamalarında önemli bir temsil aracı olarak görür.

Goel'in sonuçlarından hareketle; eskizin sunduğu bu yoğun, muğlak ve kolayca dönüşebilen ortam aslında tasarımcılara geniş algısal geri çağırım ipuçları sunmakta ve bu ipuçları tasarımcıların çok katmanlı bilgi ve örnek dağarcıklarına sahip uzun süreli belleklerine erişimlerinde yardımcı olmaktadır. Goel'e göre sembollerin yoğun dizini tasarım uzamı içerisinde olasılıkların çabuk ve istenmeden göz ardı edilmesini önler; sembollerin muğlaklığı tasarımın ilk aşamalarında anlamların erkenden sa-

Eskizler temsil araçları olarak ya bir soyut düşünceyi ya da bir nesneyi gösterir. Bu iki uç arasında farklı eskizler farklı soyutluk ve somutluk derecesinde ya fiziksel nesnelere ya da soyut düşüncelere dairdirler; ya da soyut ve somutu beraber imlerler. Böylelikle eskiz ve eskiz yapma aslında soyut ve zihinsel olanla, somut ya da bedensel ve fiziksel olan arasında diyalektik bir bağ kurar.

bitleşmesine engel olur ve kolay dönüşüm tasarım fikirlerinin birbirlerine evrimleşmesinin etkinliğini açıklar. Bu üç özellik birlikte tasarım fikirlerinin yatayda çoğalmasını ve yaratıcılıkta sıçramaların mümkün olmasını sağlar. Tasarım uzamının genişletilmesinde eskizlerden yola çıkarak oluşturulan algısal ipuçları tasarımcı belleğindeki diğer örnekleri harekete geçirir. Muğlaklık yine eskizlerin algılanışında farklılıkları olanaklı kılar. Son olarak, esneklik eskizlerin kâğıt üzerinde değiştirilmesiyle gösterdiklerinin de ya da anlamlarının da değişebilmesini olanaklı kılar. Böylelikle, Goel'in çalışması eskizin nasıl bir keşfetme ve araştırma aracı olabileceğini açıklar.

Goel'in tasarım sürecini açıklamak üzere önerdiği yatay ve dikey dönüşümler, daha başka araştırmacılar tarafından da kavramsal olarak kullanılmıştır. Bunlardan biri Suwa ve Tversky'nin çalışmasıdır.¹⁶ Suwa ve Tversky deneyimli tasarımcılar ile üst sınıf tasarım öğrencilerinin eskizlerini çözümlerken tasarım süreci boyunca kavramsal olarak birliktelik gösteren tasarım hamleleri ile odak sıçramalarını, gözlenen tasarımcıların eskizlerini sınıflandırarak araştırırlar. Bu sınıflandırmada kavramsal olarak süreklilik gösteren hamleler, tasarımda Goel'in önerdiği dikey dönüşümleri; odak sıçramaları ise, yatayda dönüşümleri ifade eder. İki araştırmacı çalışmanın sonucunda deneyimli tasarımcıların tasarım kararlarının daha uzun süreklilik gösterdiğini ve daha çok olduğunu vurgularlar.

Suwa ve Tversky'nin bulguları ayrıca, odak sıçramalarının eskizlerde yeni algılanılan izlerle ilişki-

lendirilebileceğini gösterir. Deneyimli tasarımcıların verilen kararların sonraki aşamalarda belirecek sonuçlarını daha iyi görebildiklerini savlarlar. Burada eskizde yeni olarak saptanan unsurlar kavramsal düzeyde yeni düzlemlerin ve karar silsilelerinin gözden geçirilmesini sağlar. Ancak beklenilenin tersine bu çalışma, deneyimli tasarımcıların tasarımın ilk aşamalarında yatayda olduğu kadar dikeyde de dönüşümlere başvurdıkları ve gereksiz ve hızlı fikir değiştirmediklerini gösterir. Tasarımcıların kararlarında yatayda ve dikeyde bir denge olduğu sonucuna, bir grup tasarımcının kararlarını ve hamlelerini haftalarca izleyen McGown ve Green de varmıştır.¹⁷

Peki eskiz yapma nasıl bir edimdir? Goldschmidt, eskiz yapmanın “olduğu gibi görme” ve “öteki gibi görme” olarak iki farklı düşünce biçimini içeren diyalektik bir süreç olduğunu vurgular.¹⁸ “Olduğu gibi görme”, biçimsel savları ifade eder, diğer bir deyişle görsel düşünmeyi; “öteki gibi görme” ise, görsel olmayan savları işaretler, ya da sözel düşünmeyi. Goldschmidt, tasarımcıların tasarım sürecinde yaptıkları eskizlerini ve sözel anlatılarını “olduğu gibi görme” ve “öteki gibi görme” şeklinde kodlayarak yaptığı bir protokol analizinde, eskiz yapmanın aslında bu iki düşünme biçimi arasında birbirini izleyerek sürdüğünü savlar. Goldschmidt bu çevrimsel süreci “eskiz yapmanın diyalektiği” olarak adlandırır. Burada sözü edilen argüman, eskiz yapmanın getirdiği bu çevrimsel sürecin “öteki gibi görme” aracılığıyla yeni çıkarımların oluşturulmasına; “olduğu gibi görme” yoluyla ise yeni yorumların oluşmasına olanak sağladığıdır. Bu sürecin çevrimsel oluşu önemlidir. Çünkü, yeni yorumlar ancak eskizlerdeki yeni çıkarımlardan yola çıkarak yapılmış yeni eskizler aracılığıyla olur. Yeni çıkarımlar da aynı şekilde yeni yorumlardan yola çıkarak yapılmış eskizler yardımıyla mümkün olur.

Daha sonraki bir çalışmada Goldschmidt, eskizi tariflerken, tasarım düşüncesinin hem görsel boyutunu, diğer bir deyişle biçimsel boyutunu, hem de tanımsal boyutunu, yani kavramsal boyutunu vurgulamak üzere E. Fishbein'in “biçimsel kavram” fikrini kullanır.¹⁹ Eskiz, tasarım düşüncesinin algıya dayalı görsel boyutunu ve kavramsal boyutunu bir araya getirerek “bir şeyi bir başka şey olarak” görebilmeyi olanaklı kılar. Goldschmidt bunu “etkileşimli betimleme” olarak adlandırır. Goldschmidt bir mimarlık öğrencisinin tasarım sürecine dayalı olgu çalışmasında ise, öğrencinin rasgele attığı kendi imzasından hareketle, kavramsal bir tasarım düşüncesine nasıl vardığını gösterir. Bu çalışmada

Eskiz, daha soyutlaştığı, yani mekânın fiziksel özelliklerinden çok, karakterine ilişkin soyut kavramları ifade etmeye başladığı ve kendisini oluşturan elemanlarının (çizgilerin) sayısının daha azaldığı durumlarda şematikleşir. Böyle durumlarda eskiz, diyagram olarak da ifade edilebilir ki, diyagramı oluşturan öğeler gidecek mekânı değil, mekânı şekillendiren soyut kavramları işaret ederler.

görsel olanla kavramsal olan arasındaki diyalektik sürecin nasıl da “kâğıt üzerindeki eskiz ve zihindeki betimleme arasındaki etkileşimle” mümkün olduğunu gösterir.²⁰

Yine bir başka çalışmasında Goldschmidt, yeni bir tasarım sürecini (*Delft protokolü*) bu sefer farklı şekilde kodlayarak açıklar.²¹ Bu kodlamada, tasarım sürecindeki her görsel müdahale zaman içerisinde yeni bir durumu gösterirken tasarımcının sözel ifadeleri tasarımdaki işlemcileri ifade eder. Böylelikle Goldschmidt bütün tasarım sürecini görsel ve kavramsal müdahalelerden oluşan bir ağ olarak ifade eder. Goldschmidt tasarım sürecinin bu ifadesi aracılığıyla bize tasarımın ilk aşamalarında görsel ve algısal olan ile kavramsal olan arasındaki sıçramaların sonraki aşamalara göre ne kadar sık olduğunu gösterir. Bu çalışma, eskizin algısal olanla kavramsal olan arasında nasıl aracı bir temsil olarak işlev gördüğünü ve böylelikle tasarımda araştırmayı ve keşfetmeyi desteklediğini açıklar. Goldschmidt’in çalışmalarından hareketle, eskizin tasarım fikirlerinin sınanması yoluyla deneme yapılmasını desteklediğini de söyleyebiliriz. Ayrıca eskiz, içsel ve dışsal temsil araçları arasındaki bağı kurmasıyla, izlerin yeni yorumlarını ve fikirlerin yeni temsillerini olanaklı kılar.

Schön’ün tasarım sürecinde “dönüşümlü söyleşi” olarak adlandırdığı eskiz yapma Goldschmidt’dekine benzer bir vurgu taşır.²² Schön, tasarımcının eskiz yaparak kâğıt üzerinde

yeni ve farklı biçimler gördüğünü ve bunların imlediği farklı fikirler oluşturduğunu savlar. Schön, tasarım sürecini, halihazırda var olanlardan yola çıkılarak ve onlarla sürekli iletişim içinde bir “dünya inşa etmek” olarak betimler.²³ Bu süreç, yine Goldschmidt’e benzer bir şekilde, diyalektik bir süreçtir ve zaman içinde “görme/çizme/görme” olarak yayılır. Tasarımcının algısı ve çizdiği, sürekli olarak algılanan ve çizilen üzerinden tekrar tekrar şekillenir. Schön’de “görme” salt algısal olmaktan öte, kâğıt üzerindeki izlerden hareketle anlamlar inşa etmeyi ifade eder. Schön bir tasarım öğrencisinin ve bir tasarım stüdyosu sorumlusunun arasındaki süreci incelerken bize, görme/çizme/görme sürecinin nasıl işlediğini gösterir. Bu süreçte öğrenci ve stüdyo sorumlusu arasında sözel ama daha çok görsel iletişime dayalı diyalog, eskizlerin yeniden yorumlanmasını ve yeni yorumların yeniden eskiz aracılığıyla gösterilmesini sağlar. Her yeni çizim bu süreç içerisinde yeni bir idrak anını işaretler. İdrak, niyet edilenin eskiz yoluyla gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğinin sınanmasını ve kasıtsız olanın eskiz yapma sonucunda yeniden değerlendirilmesini içerir. Kısaca, Schön için fikirlerin sınanmasını ve araştırılmasını eskiz sağlar. Schön ayrıca eskizin tasarım sürecinin kendisini bir ön planlama olmaksızın yapılandırdığını da savlar. Görme/çizme/görme diyalektiği, bir plan olmaksızın tasarım kararlarının birbiriyle alakalı olarak verilmesini ve değerlendirilmesini sağlar. Böylelikle tasarımcı sürecin karmaşıklığını bertaraf eder.

Eskiz tasarım sürecinde verilen kararların bir anlamda kaydı olarak da algılanabilir. Bu haliyle eskiz sadece zihinde olanın temsili veya dışa vurumu olarak algılanmamalı. Bunu yaptığı zaten apaçıktır. Ancak tam da zihinsel dışa vurumu esnasında eskizin yeniden yorumlanabiliyor ve üzerine müdahale edilebiliyor olması zihinde olanın da dönüşümünü ve gelişimini olanaklı kılar. Karmiloff-Smith çocuklarla yaptığı araştırmalarında yaratıcılığın çocuklarda nasıl da dışavurumla daha da pekiştirilebileceğini göstermiştir.²⁴ Çocuklar, özellikle eskiz yoluyla dışavurumla yaptıkları çizimleri yorumlayabilme yeteneğine ulaşırlar ve bu yorum içsel değerlendirme süreçleriyle zihindeki temsillerin de değişmesini sağlar. Karmiloff-Smith bu dışsallaştırmayı öğrenmenin de önemli bir aracı olarak görür.

Karmiloff-Smith’in çalışmasından yola çıkılarak, eskiz aracılığıyla zihinsel dışavurumunun tasarım öğrencilerinin karar ve müdahalelerini de şekillendirebileceği öngörülebilir. Oxman’ın çalış-

ması tam da bunu araştırmaktadır.²⁵ Oxman bu çalışmasında, 15 tasarım öğrencisinden kendilerine verilmiş plan örneklerini çizim aracılığıyla soyutlayarak yeniden çizmelerini istemiştir. Öğrenciler yeniden çizim sürecinde, planların daha önce farketmedikleri özelliklerini görebilmişlerdir.

Buraya kadar açıklanmaya çalışılan nokta, eskizin zihindekinin dışsallaştırılması ve temsiliyle beraber, müdahalelerin ve bu müdahaleler sonucu yeni ortaya çıkacak özelliklerin zihinde yeni fikirleri tetikleyebileceğidir. Temel kabul zihnin tek başına bunu gerçekleştirmesinin zor olduğudur. Zihinsel imgelem çalışmalarında bu savı destekleyen ve desteklemeyen bulgular mevcuttur. Örneğin Finke, zihnin herhangi bir dışsallaştırma aracı olmadan, verili biçimlerden yola çıkarak birleştirme yoluyla yeni yorumlara ve fikirlere varabileceğini savlar.²⁶ Verstijnen ve Hennessey'nin çalışmaları tam da bunu sınar.²⁷ Yaptıkları araştırma da Verstijnen ve Hennessey tasarımcıların kağıt kalem kullanmadan biçimleri yeni şekillerde bir araya getirebildiklerini ve yeni biçimler oluşturabildiklerini göstermiş ancak, verili biçimlerin bütününe veya belirli parçalarına odaklanarak aynı biçimlere sadece zihin aracılığıyla yeni anlamlar getiremediklerini göstermiştir. Çalışmalarının sonucunda zihindekinin eskizle dışavurumunun biçimlerin yeniden yorumlanabilmesine olanak tanıdığını savlarlar. Bu sonuç zihinsel imgelem alanında Chambers ve Reisberg'in sonuçlarıyla paraleldir.²⁸ Chambers ve Reisberg, deney katılımcılarına birbiri üstüne bindirilmiş iki ters üçgen gösterildiğinde bu biçimi sadece zihin aracılığıyla başka şekillerde oluşturamadıklarını göstermişken; Finke, deneklerin kendilerine "J" ve "D" harfleri verildiğinde, sadece zihinlerinde bu harfleri birleştirerek yeni biçimlere ulaşabildiklerini göstermiştir. Böylesine bir yeni yorumlamada, müdahaleye gerek olmadan iki harf birleştirilebilirken; bir önceki örnekte, zihin üst üste binmiş iki ters üçgeni, yeni biçimlerde ayırabilmeyi becerememektedir.

Buradan hareketle Verstijnen ve Hennessey, tasarımda yaratıcılığın yukarıdaki her iki edimi de içerdiğini savlar. Bu iki edim, zihnin biçimleri birleştirerek yeni biçimlere ulaşabilme özelliği ile biçimlerin eskizler yoluyla yeniden yapılandırılmasıdır. Mimari tasarımın ana unsuru olan mekân organizasyonunun karmaşıklığını düşündüğümüzde, zihnin tek başına yapabileceklerinin sınırlı olduğunu söyleyebiliriz. Temel biçimlerin hayal edilmesi ve birleştirilmesinde zihnin tek başına yeterli olabileceği düşünülse de, mekân tasarımı sadece biçimlerin birleştirilmesinden ötesini, ye-

niden ve yeniden sınanmalarını gerektirir. Yukarıda özetlenen çalışmalarda vurgulandığı üzere bu, zihindekinin eskiz gibi temsil araçlarıyla dışa vurumunu ve bunların, bu temsil araçları üzerinden müdahalelerinin, algı yoluyla tekrar zihinde yeniden yorumlanmasını gerektirir.

SONUÇ

Şimdiye kadar anılan çalışmalarda eskizin yaratıcılık için rolü ve önemi kabul edilmekle beraber, yaratıcılığın bu çalışmalarda ima edildiği gibi sadece kendiliğinden gelişen ve rastgele giden bir süreç olmadığını vurgulamak gerekir. Tasarım sürecinin belli aşamalarında, şimdiye kadar öne sürülenden farklı olarak, tasarımcılar sürekli eskiz yaparak ve bunları yeniden yorumlayarak vakit geçirmezler. Bazı durumlarda da sürecin, diyagram gibi eskizden farklı temsil araçlarıyla yönlendirilmesi olanaklıdır.

Eskiz, daha soyutlaştığı, yani mekânın fiziksel özelliklerinden çok, karakterine ilişkin soyut kavramları ifade etmeye başladığı ve kendisini oluşturan elemanlarının (çizgilerin) sayısının daha azaldığı durumlarda şematikleşir. Böyle durumlarda eskiz, diyagram olarak da ifade edilebilir ki, diyagramı oluşturan öğeler giderek mekânı değil, mekânı şekillendiren soyut kavramları işaret ederler. Burada anlatılmaya çalışılan, son zamanlarda çoğunlukla diyagram mimarlığı olarak ifade edilen ve diyagramın kendisinin mekânı oluşturucu öğe olarak alındığı mimarlık anlayışının içerdiğinden farklı bir diyagram anlayışıdır.²⁹ Burada diyagram, eskizden farklı bir şekilde mekânı ve mekân organizasyonunu oluşturan fikri veya fikirleri temsil eder. Bunun örneklerini Steven Holl'un ve Louis Kahn'ın mimari çizimlerinde sıkça görmek mümkündür. Öyleyse diyagramların kağıt üzerinde müdahaleyle değiştirilmeleri, belki de eskizlerin değişimlerinden daha da güçlü tasarım sıçramalarına karşılık gelebilir. Çünkü böyle müdahaleler sadece biçimsel değişimleri değil, bu biçimlerin doğrudan temsil ettiği kavramları da değiştirir.

Eskizin dışsal bir temsil aracı olarak yaratıcılığın hızlı ve sürekli değişen dönemlerine uygun olduğunu pek çok çalışma göstermiştir. Bu özelliği ile, zihinde olanla algısal olan arasındaki diyalektik düşüncüyü desteklediği ve perçinlediği söylenebilir. Bunun yanında, tasarım sürecinde yaratıcılığın görece daha bilinçli olarak yönlendirildiği durumlarda, diyagram benzeri daha soyut temsil araçları tasarım uzamında keskin sıçramaları olanaklı kılabilir.

Sonuç olarak bu metin, eskiz gibi görsel algı aracılığıyla idrak edilen dışsal temsil araçlarının tasarımda mekân imgelemine nasıl desteklediği konusunu işlemiştir. Bu tartışma boyunca, tasarımın diyalektik bir döngü içinde görsel algı ve zihinsel imgelemin etkileşimiyle ilerlediği vurgulanmıştır. Tasarım sürecinde eskiz yapma, algısal ve zihinsel beraber ve etkileşimli olarak içermesiyle de, akılcılığın ve görgülcülüğün farklı şekillerde dayattığı zihin ve algı arasındaki ayrımın çarpıklığına da vurgu yapar.

DİPNOTLAR

¹ R. Arnheim, "Sketching and the Psychology of Design", **Design Issues**, cilt 9, sayı 2, 1993, s. 15-19.

² G. Goldschmidt, "The dialectics of sketching", **Creativity Research Journal**, cilt 4, sayı 2, 1991, s. 123-143.

³ Arnheim bu ilişkiyi Ernst Mach'ın algı üzerine temel eseri *The Analysis of Sensation*'dan hareketle kavramsallaştırır.

⁴ R. Arnheim, **a.g.e.**, s. 17.

⁵ Bkz. – V. Goel, **Sketches of Thought**, MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

– McGown, G. Green ve P.A. Rodgers, "Visible ideas: information patterns of conceptual sketch activity", **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 431-453.

⁶ H. De la Croix ve R.G. Tansey, **Gardner's Art Through the Ages**, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980.

⁷ C. Alexander, **Notes on the Synthesis of Form**, Pion Press, London, 1964.

⁸ Ö. Akin ve C. Lin, "Design protocol data and novel design decisions", **Design Studies**, cilt 16, sayı 2, 1995, s. 211-236.

⁹ G. Goldschmidt, **a.g.e.**

¹⁰ R. Arnheim, **a.g.e.**

¹¹ N. Cross, "Natural intelligence in design", **Design Studies**, cilt 20, sayı 1, 1999, s. 25-39.

¹² A.T. Purcell ve J.S. Gero, "Drawing and the design process", **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 389-430.

¹³ E. Hutchins, **Cognition in the wild**, MIT Press, Cambridge, Mass, 1995.

¹⁴ V. Goel, **a.g.e.**

¹⁵ N. Goodman, **Ways of Worldmaking**, Harvester Press, Hants, Sussex, 1978.

¹⁶ M. Suwa ve B. Tversky, "What do architects and students

perceive in their design sketches? A protocol analysis", **Design Studies**, cilt 18, sayı 4, 1997, s. 385-403.

¹⁷ A. McGown, **a.g.e.**

¹⁸ G. Goldschmidt, **a.g.e.**

¹⁹ G. Goldschmidt, "On Visual Design Thinking: The vis kids of architecture", **Design Studies**, cilt 15, sayı 2, 1994, s. 158-174.

²⁰ **a.g.e.** s. 174.

²¹ G. Goldschmidt, "The designer as a team of one", **Design Studies**, cilt 16, sayı 2, 1995, s. 189-209.

²² D. Schön, "Designing as reflective conversation with the materials of a design situation", **Research in Engineering Design**, cilt 3, sayı 3, 1992, s. 131-147.

²³ D. Schön, "Designing: rules, types and worlds", **Design Studies**, cilt 9, sayı 3, 1988, s. 181-190.

²⁴ A. Karmiloff-Smith, "Constraints on representational change: evidence from children's drawing", **Cognition**, cilt 34, sayı 1, 1993, s. 57-83.

²⁵ R. Oxman, "Design by re-representation: a model of visual reasoning in design", **Design Studies**, cilt 18, sayı 4, 1997, s. 329-347.

²⁶ R. Finke, **Creative Imagery: discovery and invention in visualization**, Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1990.

²⁷ I.M. Verstijnen ve J.M. Hennessey, "Sketching and creative discovery", **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 519-546.

²⁸ D. Chambers ve D. Reisberg, "Can mental images be ambiguous?", **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, cilt 11, sayı 3, 1985, s. 317-328.

²⁹ Böyle bir metin için bkz. A. Vidler, "Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation", **Representations**, sayı 72, 2000, s. 1-20.

KAYNAKÇA

Alexander, C., **Notes on the Synthesis of Form**, Pion Press, London, 1964.

Akin, Ö., ve Lin, C., "Design protocol data and novel design decisions", **Design Studies**, cilt 16, sayı 2, 1995, s. 211-236.

Arnheim, R., "Sketching and the Psychology of Design", **Design Issues**, cilt 9, sayı 2, 1993, s. 15-19.

Chambers, D., ve Reisberg, D., "Can mental images be ambiguous?", **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, cilt 11, sayı 3, 1985, s. 317-328

Cross, N., "Natural intelligence in design", **Design Studies**, cilt 20, sayı 1, 1999, s. 25-39.

De la Croix, H. ve Tansey, R.G., **Gardner's Art Through the Ages**, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980.

Finke, R., **Creative Imagery: discovery and invention in visualization**, Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1990.

Goel, V., **Sketches of Thought**, MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

Goldschmidt, G., "The dialectics of sketching", **Creativity Research Journal**, cilt 4, sayı 2, 1991, s. 123-143.

Goldschmidt, G., "On Visual Design Thinking: The vis kids of architecture", **Design Studies**, cilt 15, sayı 2, 1994, s. 158-174.

Goldschmidt, G., "The designer as a team of one", **Design Studies**, cilt 16, sayı 2, 1995, s. 189-209.

Goodman, N., **Ways of Worldmaking**, Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978.

Hutchins, E., **Cognition in the wild**, MIT Press, Cambridge, Mass, 1995.

Karmiloff-Smith, A., "Constraints on representational change: evidence from children's drawing", **Cognition**, cilt 34, sayı 1, 1993, s. 57-83.

McGown, A., Green, G., ve Rodgers, P.A., "Visible ideas: information patterns of conceptual sketch activity", **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 431-453.

Oxman, R., "Design by re-representation: a model of visual reasoning in design", **Design Studies**, cilt 18, sayı 4, 1997, s. 329-347.

Purcell, A.T., ve Gero, J.S., "Drawing and the design process". **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 389-430.

Schön, D., "Designing: rules, types and worlds", **Design Studies**, cilt 9, sayı 3, 1988, s. 181-190.

Schön, D., "Designing as reflective conversation with the materials of a design situation", **Research in Engineering Design**, cilt 3, sayı 3, 1992, s. 131-147.

Suwa, M. ve Tversky, B., "What do architects and students perceive in their design sketches? A protocol analysis", **Design Studies**, cilt 18, sayı 4, 1997, s. 385-403.

Verstijnen, I.M., ve Hennessey, J.M., "Sketching and creative discovery". **Design Studies**, cilt 19, sayı 4, 1998, s. 519-546.

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

MİMARİNİN GÖRSELLİĞİ VE TEMSİL

Çağatay Emre Doğan, Doktora Öğr., Binghamton University, Graduate Program in the History and Theory of Art and Architecture

“Günümüz mimarlık kültürü esas olarak görsellik-
le ilgilidir: imge olarak mimarlık, estetik bir obje
olarak mimari çizim, postmodern tasarımın en can
alıcı nağmesi olan mimari mimari gibi *gözükme*
dir fikri ve kuramsal söylemin somut yapılara çevi-
rimi hep bu tasayı anlatır.”¹

GÖRSELLİK VE MODERNLİĞİN GÖRME REJİMİ

En çok kabul gören ve en güvenilen insan algısı
olan görme, pek çok bilgi türünün üretimine temel
oluşturur. Görmenin öncelikli yeri sanatta olduğu
kadar felsefede veya bilim tarihinde de defalarca
vurgulanmış ve eleştirilmiştir. Martin Jay, Rönesans
ve Aydınlanma’yla başlayan modernlik serüveni-
nin oküler merkezli olduğunu söyler.² Oküler ya
da görme merkezli oluşun temel varsayımı görme
gücünün ışığın fiziki etkinliğinden öte toplumsal
ve tarihsel bir olgu olduğudur. Göz ışığın girdiği
ve görüntüler oluşturan edilgin bir mercek sistemi
değil bedenleri ve ruhları kapsayan toplumsal sü-
reçlerin bir sonucudur.³

Görme yetisi üzerine teoriler antik çağlardan gü-
nümüze değin insan anatomisi, gözün fizyolojisi,
fiziki, matematiksel ve geometrik açıklamaları da
kapsayan geniş bir alana yayılır; görsellik bilimsel
bilgi gibi felsefeyle iç içe geçer.⁴ Örneğin atomcu-
lar görüntünün nesneden her yöne doğru yayılan
ince filmlerin göze girmesiyle oluştuğunu söylü-

yorlardı.⁵ Burada görüntü nesneden kaynaklanı-
yordu ve düşünceler de algılar gibi dışarıdan giren
imgeler [*eidola*] sayesinde vardı.⁶ Epikür görün-
tüyü nesnelerden yayılan ince katmanların oluş-
turduğunu söylüyordu ki bunun adı Lukretius’ta
simulacra idi.⁷ Nesnelerle aynı boydaki kopyala-
rının göze nasıl girdiği sorusuna cevap geometri-
cilerden geliyordu ama bir farkla: bunu yaparken
Öklid görüntünün nesnelerden değil gözden kay-
naklandığını (*extramission*) ima ediyordu. Ortaçağ
bilim adamlarından İbn-i Heysem ve Kindi ışığın
retinaya çarpmasını Öklidin Optika’sındaki geo-
metrik modeller ve Galen’in göz fizyolojisi çalış-
malarını birleştirerek açıklayan ve Kepler’in teori-
sine en çok yaklaşanlar olmuşlardı.

Perspektifin nesnel gerçekliği iki boyutlu bir yüzey-
de temsil etme aracı olarak görme teorileriyle olan
ilişkisi açıktır. Bilim tarihinin kurduğu anlatının
aksine, antik çağ görme teorilerini değerlendiren
Panofsky, perspektifi evrimsel bir bilimsel gelişme-
ye değil, böyle bir görme ve temsil etme sistemi-
ne ihtiyaç duyulup duyulmamasına bağlıyordu.⁸
Panofsky’nin buna ilişkin yorumu mekân kavra-
yışının sistematik olmayışıdır. Antik çağ görme
teorilerinde nesneler, perspektifte olduğu gibi bir-
birlerine ve bulundukları mekânın koordinatlarına
boyutsal bir ilişki sistemiyle bağlı değildir; aksine
sonlu bir kap içinde yan yana duruyor gibiydiler.⁹
Rönesans perspektifindeki bütünsellik ve uyum,

görme biçiminin ve mekân anlayışının mekân deneyimiyle temsiliyet biçimlerini kaynaştırdığı noktadır. Perspektifte estetik ve teorik mekân birleşir ve algılanan mekânı yeniden biçimlendirir.¹⁰ Yani sanattaki görme ve nesnelerin temsil edilme biçimi, felsefi dünya görüşüyle koşuttur. Söz konusu olan çizgisel perspektifte ampirik dünyanın bir soyutlaması matematiksel bir sisteme göre yeniden organizasyonudur. Özne deneyim bir anlamda bir modele adapte olur.¹¹

Martin Jay perspektifi aynı zamanda matematiksel bir sistemin dünya üzerine hakim olacak biçimde uygulanması olduğunu söyler. Burada bahsi geçen Kartezyen aklın ve perspektifin birleşmesidir. Öznenin deneyimi matematiksel bir modele bağlanarak nesneleşir; daha doğrusu deneyim aşkın özneye bağlanır. Kartezyen akılcılık perspektifle birleştiğinde matematiksel modelin dünya üzerinde bir egemenlik aracına dönüşür. Bakan gözü ayrıcalıklı, tarihten bağımsız, bedenden ayrılmış, dünyayı uzaktan gözleyen bir özne konumuna dönüşür.¹² Jay'e göre birbiriyle yarışan ve çelişen sistemlerin varlığı, Kartezyen perspektifçiliğinin modernliğin baskın görme rejimi olma özelliğini değiştirmez.¹³ Oysa bu yazıda vurgulanmak istenen alternatif görselliklerin olduğu ve bunların potansiyelinin yeterince tüketilmediğidir. Örneğin, Alberti'nin görme konisinden sonra ortaya çıkan çalışmalar Rönesans perspektifinin sanıldığı gibi tutarlı ve homojen bir bilgiye dönüşmediğini gösterir. Varchi veya Della Porta'nın yazdıklarına bakılırsa baskın olan teori 15. yüzyıl İtalyası'ndaki Aristoculuk çerçevesinde oluşan *intromission* yani görüntünün içeri alınmasıyla oluştuğu bilgisiyken; *extramission* ve *atomism* aynı ölçüde etkinliğini sürdürmüştür.¹⁴

Görselliğin önemli bir özelliği de oluşturduğu bilgi kuramsal modeldir. Crary, Kepler'in retina üzerinde oluşan imgeler teorisinin etkisiyle oluşan *camera obscura* modelinin nesnel dünyanın doğru imgesinin, iki boyutlu yüzeyde temsilinin aracı, aynı zamanda paradigmatik bir ifadesi olduğundan bahseder.¹⁵ Düşünen ve dış dünyayı algılayan öznenin içerisini de tarif eden karanlık oda görgülcü olan için dış dünyanın imgeleriyle aydınlanan iç dünyayı, akılcı olan içinse algılanan gerçekliğin aklın ve mantığın süzgecinden geçmesini temsil ediyordu.¹⁶ Akılcılığın dünyanın zihindeki temsilleri üzerinden anlaşılması, bir içerisi ve dışı tanımlamak, Kartezyen düşüncenin retina ya düşen imgelerin akıl tarafından tespit edilmesine dayanması modern bilgi kuramının temelini oluşturacaktır.¹⁷ Flynn modernliğin egemen bilgi

Rönesans perspektifindeki bütünsellik ve uyum, görme biçiminin ve mekân anlayışının mekân deneyimiyle temsiliyet biçimlerini kaynaştırdığı noktadır. Perspektifte estetik ve teorik mekân birleşir ve algılanan mekânı yeniden biçimlendirir.¹⁰ Yani sanattaki görme ve nesnelerin temsil edilme biçimi, felsefi dünya görüşüyle koşuttur.

kuramının üç özelliğini listeler: birincisi temellerini Antik Yunan'da gözlem nesnesine müdahale etmeden tefekküre dalmak anlamındaki *theoria* kavramından alan bağımsız ve tarafsız bir gözlemcidir.¹⁸ İkincisi egemen bakışın, nesnenin açık seçikliğine ve şeffaflığına dayanmasıdır.¹⁹ Son olarak da aydınlanmanın ideali olan öz-bilince ve aklın egemenliğine olan vurgudur.²⁰

MİMARİDE GÖRSELLİĞİN KRİZİ

Deneyimin görselliğe indirgenmesi hatta bizzat görsellik, mekân üzerine düşünen birçok kent ve mimarlık kuramcısının eleştirisine hedef olmuştur. Tensellik, bedensel mimari, zamansallık, bakış açılarının çokluğu gibi sorunlar kökenini doğrudan mekânsal pratikten alır. Bu eleştirilerin en önemli çıkış noktasını fenomenoloji oluşturur. Bir diğeri, mimarinin şeyleşmesi ve metalaşması diyebileceğimiz objeye dönüşmesidir. Pérez-Gómez ve Pelletier perspektif tarihinin iç içe geçen, birbiriyle örtüşen ve tekrar eden temalarını araştırdıkları kitaplarında algılanabilir dünyayı nesnel temsillere indirgeyen akılcı optik bilgi kuramını eleştirirler. Mimarının tahayyülü ve gerçekleşmesi, en temel aracının gelişmesini takip eder: bilgi kuramsal sistemlerin tarihsel değişimine koşut bir dönüşüm sergileyen mimari çizimi. Perspektif, tarihi fikirlerin ve kavramların rekabetine; çeviriler, anlam kaymaları ve etimolojik değişimlere sahne olan epizodik anlardan oluşur. Buna rağmen Pérez-Gómez için deneyimi hiçe sayan homojen, geometrik ve statik bir mekân anlayışı, uzun ve karmaşık perspektif tarihi boyunca ortaya çıkan alternatifler, uyumsuzluklar ve çatışmalara rağmen süre giden bir krizin işaretidir.²¹ Mitosun dışlanması ve lo-

Mimarinin bütün sembolik ve kozmolojik referanslarından sıyrılması ve teknik bir meseleye indirgenmesi, tasarımın deneyimden uzaklaşması ve soyut bir seviyeye varması anlamına gelir. Mimari temsil, mimari sürece dahil olarak düşünülmesi gereken bir olgudur; salt sonuca ulaşmak için kullanılan bir araç değil.

gosun egemenliği, akılcılık ve verimliliğin bütün varoluşsal soruları bastırması pahasına gerçekleşmiştir.²² Mimari, kural koyucu bir metodoloji ile verimlilik ve akılcılık gibi prensiplere ulaşma sevdasına dönüşür. Varılan nokta dünyanın bir resim gibi nesneleşmesidir. Akılcı bir düşünürün önerisi, deneyimi aklın süzgecinden geçirmek yani zihindeki temsillerle dış dünya verileri arasında mutlak bir kontrole ulaşmaktır.²³ Akılcı optik bilgi kuramı şuna dayanır: dış dünyadan gelen sonsuzca uyarımdan duyulan rahatsızlık ve görseli tamamen zihinsel bir şemaya göre yeniden kurmak.²⁴

Mimarinin bütün sembolik ve kozmolojik referanslarından sıyrılması ve teknik bir meseleye indirgenmesi, tasarımın deneyimden uzaklaşması ve soyut bir seviyeye varması anlamına gelir. Mimari temsil, mimari sürece dahil olarak düşünülmesi gereken bir olgudur; salt sonuca ulaşmak için kullanılan bir araç değil. Ulaşılması hedeflenen maddi sonucun bina olduğunu varsayıyoruz. Hâlbuki temsilin kendisi mekân üzerine düşünmenin ve düşünce üretmenin yani sürecin bir parçasıdır. Çizimi ve temsili mimarlığın tamamen dışında düşündüğümüzde; yani yeni form arayışı, verimlilik ve etkin planlamanın aracı, gerçekliği en güvenilir biçimde temsil etmenin yolu olarak gördüğümüzde, süreç ve ürün arasındaki bağ da kopmuş oluyor. Görsel bilgi kuramının ortaya çıkardığı ayrım bir anlamda krizin de kökeninde yatıyor.

Pérez-Gómez gibi Vesely de krizi sembolizmin, metafizik geleneğin ve kozmolojik dünya algısının ortadan kalkması ve bölünmüş bir temsiliyet sisteminin ortaya çıkmasına bağlar. Bütün kozmolojik ve metafizik bağlarından kopan mimarlık ya teknik

bir alana sıkışır ya da kişisel bir beğeni meselesine indirgenir.²⁵ Pallasmaa da evrendeki varoluşsal deneyimi göz ardı eden dünyayı bir resme indirgeyen ve şeylere dışarıdan bakan seyirciler haline gelmemize neden olan “retinal mimari”yi eleştirirken duyuların etkileşimini ve tenselliğin etkin olması gerektiğini söyler.²⁶ Pallasmaa’ya göre maddi ve plastik özelliklerinden uzaklaşan, zanaattan kopan mimari seyirlik bir dekora dönüşür; tektonik mantığın otantikliğinden uzaklaşır.²⁷ Şöyle der Pallasmaa: “Günümüzde mimarının entelektüel ve kavramsal boyutlarına yapılan aşırı vurgu fiziki, duysal ve cisimleşmiş özünün yok olmasına daha da katkıda bulunur.”²⁸ Mekânizasyon öncesi zanaat üretiminde üretim tekniği nesnenin imgesinden ayrı düşünülemezdi.²⁹ Bu eleştirilerin ortak noktası insan ve evren arasındaki bir bütünleşme, kozmolojik bir düzen ve uyumun bozulmasıdır.

SONUÇ YERİNE: ALTERNATİF GÖRSELLİKLER

Mimariye özgü görselliğin önemli bir farkından bahsetmekte yarar var: bu da mimari çizimin nesnesinin önceli olduğu gerçeği. Bu anlamda mimaride görsellik eleştirisinin birbiriyle örtüşen iki boyutu var: imgenin nesnesinden kopması, *techné* özelliğinin, *poiesis*’in ortadan kalkması, insan-doğa ilişkisinin kozmolojik bütünlüğünü kaybetmesine dolayısıyla mimarinin hem üretim hem de algılanmasındaki deneyimin parçalanmasına yol açıyor. Mimaride görsellik sorunsalı özetle temsilin ve deneyimin birleştiği noktayı aramaktır diyebiliriz. Bu parçalanma ve bölünmüşlük, görsel olanın ya da maddi olmayanın maddi olan üzerinde, aklın beden üzerinde, imgelerin gerçeklik üzerine uyguladığı bir şiddet şeklinde kendini gösteriyor. Sennett ızgara planından, Lefebvre kentsel mekânın temsillerinden bahsederken aynı noktayı vurguluyordu. Ama geline nokta hala insani ve mimari bir öz arayışının beyhudeliğini, bu beklentinin yol açtığı kaybolan bütünsel bir dünyaya duyulan özlem olmadan da alternatiflerin bulunabileceğini gösteriyor. Hatta üst anlatıların önünü kolay kapatamayacağı potansiyellerin yine görsellikle işleyen, temsiliyet düzleminde, eleştirel ya da kurucu yaklaşımlarla sergilendiğini; bir bakıma alternatif görselliklerin zaten üretilegeldiklerini söyleyebiliriz.

Mimari pratiği dönüştüren görsellik eğilimlerinden bahsetmekte yarar var. Bunun zemini temsil şekillerinde yapılan denemelerdir. Mimari, heykel ve resim arasında bir zeminde ne olduğu çok da anlaşılmayan, havada yüzen soyut objelerin aksonometrik temsilleriyle dördüncü boyutu yakalama-

nın peşindeki El Lissitzky'i düşünelim. 1919-1927 arasında ürettiği, *PROUN*³⁰ adını verdiği bir dizi kolaj ve çizimde, El Lissitzky, sadece resmin iki boyutlu yüzeyini ve sanat objesi olma özelliğini yadsımıyor aynı zamanda mekân deneyimindeki dönüşümün temsiliyet biçimlerindeki arayışla koşutluğunu da örnekliyordu. Perspektifin sabit bakış açısını sorgulayan, geometrik projeksiyonun merkezini sonsuzluk olarak kuran paralel çizgileriyle, aksonometri, kaçış noktasını resim yüzeyinin hem arkasında hem de önünde yer alan sonsuza yerleştirmenin aracıydı. Tanrısal sonsuz, perspektifteki kaçış noktası yerine temsile girmeyen sonsuzluk olarak kuruluyordu. Yves Alain-Bois'ya göre statik bir bakış açısının yerini alan aksonometri polimorftur ve belli bir derecede muğlaklık barındırır.³¹ Yine aksonometri üzerine düşünen Reichlin, "mimarinin imgesinin mimariye ihaneti" dediği şeyin aynı zamanda modernliğin bir sorunu olduğunu belirtiyordu. Eisenman'ın *The House El Even Odd*'da kendine dert edindiği bu paradoks algılanabilir ve deneyimlenebilir mekânsal gerçeklik ile kavramların sanallığı arasındaki karmaşık ilişkiler ve ayrışmadır. Mimarinin ilgi alanının bitmiş üründen onu şekillendiren sürece ve kavramlara kaydığı örneklerdir bunlar.³² Aksonometrinin kullanımı bu yönüyle bir temsil sistemi olmanın ötesinde eleştirel bir yapım sürecinin parçası haline gelir.

1970'lerde Bernard Tschumi'nin uğraştığı, montaj ve filmsel temsili kullandığı *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) projesini³³ düşünelim. Bu proje salt kuramsal kaygıların mimari temsil sorununa ilişkin deneylerle aktarıldığı bir örnek değildir.³⁴ Kurgu mimari programı örgütlemek için kullanılır. Montajın özelliği hareketi ve olayı içerecek bütünsel temsillerin ve tasarımların aksine, parçalı yeni bir notasyon tekniği geliştirmeye çalışması, tıpkı sinemada olduğu gibi deneyimin parçalılığını ön plana çıkarmasıdır. Anlatılan olay kare kare gösterilir. Ve anlatıya giren her mekân kullanılan grafik anlatımla ilişkiye girer. Farklı grafik anlatım teknikleri birbiri üstüne katlanır: konvansiyonel mimari çizim, plan, kesit, perspektif mekânın sınırlarını; bir tür dans notasyonu kahramanların hareketini; ve fotoğraflar olaylara tanıklığı gösterir. Mimari temsilde yapılan denemeler, sadece Tschumi'nin Durumculardan (*Les Situationistes*) ve 68 olaylarından etkilenecek oluşturduğu "olay mimarlığı" kavramının ifade aracı değildir. Temsil biçimlerinde, mimarlık disiplininin sınırlarını zorlamak, aynı zamanda metinselliğin, fotoğrafın, soyut diyagramların, filmin, müziğin en az olaylar kadar mekânın oluşumunda etkin birer araç olduklarını gösterir.

Burada kısaca ve basitleştirerek bahsedilen örneklerin ortak özelliği her ne kadar maddi, tensel, bedensel, duyuşsal olana vurgu yapsalar da, mimarinin görsellik ve üretim rejimini hedef alsalar da, bunu yaparken yine temsiliyet düzlemini seçmiş olmalarıdır. Görsel mimari eleştirilerinin aradığı otantik bir öze ulaşma arzusu karşısında pek çok örnek yeni bir hakikat kurmak yerine sorgulayıcı, negatif bir konum alır. Yineleyelim, Modern mimarlığın hakim olduğu dönem ürünlerinde bile var olan alternatif görselliklerin otantik bir öz arayışı uğruna göz ardı edilmemesi gerekiyor.

DİPNOTLAR

¹ Andrea Kahn, "The Invisible Mask", *Drawing/Building/Text: Essays in Architectural Theory* içinde, der. Andrea Kahn (New York: Princeton Architectural Press, 1991), s. 85.

² Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and Visuality* içinde, der. Hal Foster, Seattle, 1988, s. 3.

³ Hal Foster, "Preface", *Vision and Visuality* içinde, s. ix.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology Image Text Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, s. 9

⁵ D.C. Lindberg, "Science of Optics" *Reappraisals of the Scientific Revolution* içinde, der. Lindberg ve Westman, Robert S., Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1990, s. 329.

⁶ Lindberg, D., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, s. 2.

⁷ Epikür alıntılıyan Lindberg, "Science of...", s. 339.

⁸ E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1993, s. 30.

⁹ a.g.e., s. 44

¹⁰ a.g.e.

¹¹ a.g.e.

¹² Jay, a.g.e., 1988, s. 10.

¹³ Jay, "Scopic Regimes of Modernity", s. 19. Aynı kitapta yer alan makalesinde Svetlana Alpers perspektif dışında Barok'taki görsel aşırılığın ve Flaman sanatındaki betimsel gerçekçiliğin en az perspektif kadar etkin olduğunu savunuyordu.

¹⁴ Thomas Frangenberg, "Perspectivist Aristotelianism: Three Case-Studies of Cinquecento Visual Theory",

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, sayı 54, 1991, s. 137-158.

¹⁵ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision*

and Modernity in 19th Century, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1991.

¹⁶ John Locke, **An Essay Concerning Human Understanding**, alıntılan Crary, s. 41-42.

¹⁷ Richard Rorty, **Philosophy and the Mirror of Nature**, Princeton: Princeton University Press, 1979, s. 45

¹⁸ Thomas Flynn, "Foucault and the Eclipse of Vision" **Modernity and the Hegemony of Vision**, der. David M. Levin, Berkeley: University of California Press, 1993, s. 274.

¹⁹ Flynn, a.g.e., s. 274-275.

²⁰ a.g.e.

²¹ Pérez-Gómez, **Architecture and the Crisis of Modern Science**, s. 5.

²² Pérez-Gómez, a.g.e., s. 4.

²³ Rorty, a.g.e., s. 45.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, alıntılan D. Judovitz, "Vision, Representation and Technology in Descartes", **Modernity and the Hegemony of Vision** içinde, University of California Press, Berkeley, London, 1993, s. 63.

²⁵ Vesely, a.g.e., 236.

²⁶ Juhani Pallasmaa, "An Architecture of the Seven Senses", **Questions of Perception: Phenomenology of Architecture**, William Stout, San Francisco, CA, 2006, s. 29.

²⁷ a.g.e.

²⁸ a.g.e.

²⁹ Gevork Hartoonian, **Ontology of construction: on nihilism of technology in theories of modern architecture**, Cambridge University Press, NY, 1994, s. 15.

³⁰ Rusçada, "Yeni olanın onaylanması projesi" anlamına gelen kelimelerin baş harflerinden oluşan isimdi PROUN.

³¹ Yves-Alain Bois, "Metamorphosen der Axonometrie" **Daidalos**, cilt 1, sayı Eylül, 1981.

³² Bruno Reichlin, "Spiegelungen Wechselbeziehungen zwischen Konzept, Darstellung und Gebauter Architectur", **Daidalos**, cilt 1, sayı Eylül, 1981, s. 66.

³³ Bernard Tschumi, **The Manhattan Transcripts**, St. Martin's Press, New York, 1981.

³⁴ Bernard Tschumi, **Questions of Space: Lectures on Architecture**, Architectural Association, London, 1990, s. 13.

KAYNAKÇA

Bois, Y.A., "Metamorphosen der Axonometrie" **Daidalos**, cilt 1, sayı Eylül, 1981, s 40-58.

Crary, J., **Techniques of the Observer: On Vision and Moder-**

nity in 19th Century, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1991.

Flynn, T., "Foucault and the Eclipse of Vision", **Modernity and the Hegemony of Vision**, der. David M. Levin, University of California Press, Berkeley, 1993, s. 273-286.

Foster, H., **Vision an Visuality**, Seattle, 1988.

Frangenberg, T., "Perspectivist Aristotelianism: Three Case-Studies of Cinquecento Visual Theory", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, sayı 54, 1991, s. 137-158.

Hartoonian, G., **Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture**, Cambridge University Press, NY, 1994.

Jay, M., "Scopic Regimes of Modernity", **Vision an Visuality** içinde, der. Hal Foster, Seattle, 1988.

Judovitz, D., "Vision, Representation and Technology in Descartes", **Modernity and the Hegemony of Vision** içinde, Berkeley, London: University of California Press, 1993, s. 63-122.

Kahn, A., "The Invisible Mask", **Drawing/Building/Text: Essays in Architectural Theory**, der. Andrea Kahn, New York, Princeton Architectural Press, 1991.

Lindberg, D., **Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler**, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

Lindberg, D.C., "Science of Optics" **Reappraisals of the Scientific Revolution** içinde, der. Lindberg ve Westman, Robert S., Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1990, s. 321-60.

Mitchell, W.J.T., **Iconology Image Text Ideology**, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Pallasmaa, J. ve diğerleri **Questions of Perception: Phenomenology of Architecture**, William Stout, San Francisco, 2006.

Panofsky, E., **Perspective as Symbolic Form**, Zone Books, New York, 1993.

Pérez-Gómez, **Architecture and the Crisis of Modern Science**, MIT Press, Camb., Mass., 1983.

Reichlin, B., "Spiegelungen Wechselbeziehungen zwischen Konzept, Darstellung und Gebauter Architectur", **Daidalos**, cilt 1, sayı Eylül, 1981.

Rorty, R., **Philosophy and the Mirror of Nature**, Princeton University Press, Princeton, 1979.

Tschumi, B., **Questions of Space : Lectures on Architecture**, Architectural Association, London, 1990.

Tschumi, B., **The Manhattan Transcripts**, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York, 1981.

ALGIDAN HAYALGÜCÜNE: “RESİMSİ” İNGİLİZ BAHÇESİNDE DOĞA ALGISI VE KURGUSU

Erdem Erten, Yrd. Doç. Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Gelişimi 18. yüzyıl sonuna tarihlenen ve adeta bir peyzaj reçetesine dönüşüp mimarlık tarihinin içine keskin çizgilerle yerleşmesi 19. yüzyıl ortalarına rastlayan “resimsi”¹ İngiliz bahçesi Kartezyen bir kompozisyonla oluşturulan Rönesans ve Barok bahçelerine alternatif bir yapıyı doğal çevre olarak ortaya çıkmakla kalmaz. Kıvrılarak akan yürüyüş yolları, ufka doğru açılan çayırırları ve sanki insan eli değmemiş gibi görünen bitki örtüsü, aynı zamanda içinde yürüyen insanın algısını sürekli uyarmak üzerine kurgulanmış bir bütündür de. Bahçe içindeki insanın bedeninin yer değiştirmesi aynı zamanda ağaçların, gökyüzünün, suyun ve insan gözünün çerçeveleyebildiği tüm resimlerin de değişmesi demektir.

19. Yüzyıl başında geçen resimsi bahçenin kuramsal tartışmaları da bu noktadan beslenir, yani algının sürekli değişen itkilerle uyarılması ve bu tasarlanmış küçük evren içindeki insan üzerinde yaratacağı etki. Salt biçimle ilgilenen bir sanat tarihi tartışması resimsi bahçeyi anlamakta kısıtlı olacaktır.

John Locke ve sonrası deneyimci düşünürlerin yapıtlarıyla ortaya çıkan bilgikuramsal (epistemolojik) dönüşüm aklın, sanatın ve sanat içerisinde doğanın kavramlaştırılmasını da dönüştürmede etkili olur. Locke’un insanın bilgiye nasıl ulaştığına dair yaptığı önermeler adım adım romantik bir

duyarlık ve bunun sanattaki yansımalarının ortaya çıkmasına da yol açar. Amerikalı kültür tarihçisi Ernest Tuveson’a göre bu epistemolojik dönüşümün temel sonucu evrene ve dolayısıyla doğaya yönelik yeni bir kavrayışın ortaya çıkmasıdır.² Bu kavrayışı romantik sanatın temellerini de atan, hayal gücünün akıldan bağımsız çalışan bir meleke, bir insani özellik olduğuna inanılması ve sanatın akıldan çok algı üzerinde etki üretecek şekilde kavramsallaştırılması izler.

Locke’a göre insan düşüncesinin yapı taşlarını ve dolayısıyla bilgiyi, deneyim içerisinde edinilen basit algısal girdiler oluşturur. Bu basit algısal girdiler zihin tarafından işlenerek daha karmaşık olanları oluşturmak yolunda kullanılırlar. Örneğin, yaratıcı düşüncesini saf aklın yaptığı çıkarsamalarla bulan ve algının izlenimlerini yanıltıcı bulan Kartezyen aklın yerine, Locke tamamen algısal deneyime yaslanarak bilgiyi üreten bir aklı koyar. Böyle yapmakla aslında ideal nesnel bir gerçeklik alanını yadsımış olur ve öznel insan bilincinin gerçekliğin tek mekânı olduğunu da savlar.

Gerçekliğe varmanın yolu basit ve dolaylımsız insan deneyimine dönmektir, bunun gerçekleşeceği yer ise doğadır. Öznel bilincin gerçekliğin tek mekânı olduğu ve doğanın algısal izlenimlerin ana kaynağı haline geldiği bir kavrayış çerçevesi ahlâka ilişkin sorulara herhangi bir yanıt içermez. Locke’a göre

din de algıyla ulaşılabilen karmaşık kavramlardan biridir ama ahlaki değerlerin bu tür bir kavrayışın içerisinde nasıl varolabileceği, ya da bu değerlerin nasıl türetilebileceği üzerine herhangi bir yargısı yoktur. Tuveson'a göre Locke'u izleyen yazarlar, onun çizdiği çerçeveyi yorumlayarak geliştirmişler, insanın basit deneyimleri içerisinde ahlaki değerlere ulaşabileceğini öngörmüşler ve yaratıcı fikrine algı yoluyla varabilecekleri çıkarımında bulunmuşlardır. Yani yaratıcıya ulaşmanın yolu onun izlerini doğada aramaktan geçmektedir.

Böylelikle Locke'un kurduğu bilgikuramının yorumu bir tür "doğaüstü" doğa anlayışını da birlikte getirir. Eğer algı her tür bilginin yapıtaşlarını sağlıyorsa, tinsel duyumun ve ahlaki değerlerin kaynaklarını da doğada aramak gerekir. Aydınlanma sonrası doğa bilimlerindeki gelişmelerin de desteğiyle doğa evrensel, değişmez çalışma kanunları ve düzeni olan, kusursuz bir kurguyla çatılmış bir makine olarak görülmeye başlanır, örneğin Newton'ın kütle çekim kanunu gibi. Yani öznenin ideal ahlaki gelişime erişmesi kendisini doğaya açmasıyla mümkün olacak, doğayla uyumlu bir ilişki kurmaya çalışması onu tinsel anlamda yüceltecektir.

Romantik dönemde son derece önem kazanan "yüce" (*sublime*) kavramı aynı anlayışın bir sonucu olarak ortaya çıkmış, tanrısal olanın doğa üzerinden özneye iletişim kurduğu ve "yüce" olanı yansıtmaya özelliğinin doğanın bu işlevi taşıyan yüzü ya da dili olduğu savunulmuştur.

Zihin bilgiye ulaşırken dış etkilere maruz olduğundan ya da dış etkilerden beslendiğinden tin zarar görmeye de gelişmeye de aynı derecede açıktır, dolayısıyla bu etkilerin ortaya çıktığı yer olan doğa insan bilincinin etkin biçimleyicisidir de.

Bu nedenle "bozulmamış doğa"nın ya da ideali-ze edilen doğanın tini bozulma ve kirlenmeden arındıracağı düşünülür. Doğanın içinde ve doğayla uyumlu olma, doğanın uyumunu gözleme ve öğrenme, ve yoğun bir doğayla özdeşleşme duygusunun aynı uyumu öznenin benliğine de taşıyacağı öngörülür.

Romantik yazının bir bölümü bu nedenle vahşi doğa içindeki insanı yüceltir, onun uygarlığın kirleticilerinden uzakta bulunmakla daha ileri bir varoluşu sürdürdüğünü savlar.

Örneğin Rousseau'nun "İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma"sı

(1755) ya da "Emile"i (1762) bu anlayışa örnek verilebilecek bir içeriğe sahiptir. Romantizm öncesinde tekinsiz, güzel olmayan ve insana memnuniyet vermeyen bir doğa anlayışı yerine romantizm tarafından tanrısal, ruhu yücelten ve uyumlu olan bir doğa anlayışı konur.

Locke sonrasında, zihin birbirine herhangi bir hiyerarşi içinde bağlanmamış melekelerden oluşur şekilde kavranır ve aklın zihni yöneten konumu bir tarafa bırakılır. Hayal gücüyle algının çevreden derlediği izlenimlerden ahlaki değerler türeten bir meleke olarak görülür. Yani Locke'un tinsel etkinin nasıl ortaya çıktığı sorusunu yanıtsız bırakışı hayal gücünün zihne ahlaki değerler devşiren bir meleke olarak görülmesi sonucu aşılmıştır. Hayal gücü akıldan bağımsız hareket etmektedir ve ruhu iyileştiren, geliştiren bir güce sahiptir. Akla dayalı herhangi bir etkinlik olmaksızın tini uyar-makta, tinsel haz sağlamakta, adeta doğadan ahlaki değerleri ayırıştırıp tine ulaştıran bir kutsal işlev görmektedir. Yani tinsel kurtuluş hayal gücünün yardımıyla ve doğa yoluyla ulaşılabılır olmuştur. Resimsi üzerine yazılanların büyük bir bölümünün yayımlandığı 18. yüzyıl sonunda akıldan çok hayal gücü önemsenmeye başlanır.

Böyle bir doğa ve zihin kavrayışı sanat ve sanatçının rolünün değişmesine ve yepyeni tanımlar kazanmasına yol açar. Algısal olana ve algının eğitsel rolüne atfedilen değer, sanatı hayal gücünü öznel deneyim üzerinden etkilemeye yönelir; sanat artık aklın ürettiği kurallarla oluşturulan bir etkinlik olmaktan ve nesnel gerçekliğin aktarıcısı olmaktan çıkmıştır. İnsan deneyimi sanatın ana nesnesidir. İdeale öykünme ya da ideali resmetme yerini ilişkilendirmelerin ve çağrışımların yaratacağı etkiye bırakır. Hayal gücünün akıldan bağımsızlaşması ve estetik etkinin aklın süreçleriyle bağlantısız olarak düşünülmesi etkinin ve etki yaratmanın kendi başına bir amaç olmasına yol açar.

Bunun sonucu olarak "yüce" doğanın insan zihni üzerinde yarattığı ve sanatın tin üzerinde yaratmaya çalıştığı etki açısından "güzel"den çok daha önemli bir estetik kategori haline gelir. "Yüce" kavramının doğadaki kaynaklarına bakıldığında, tinsel olanın biçimsel olarak ideal ve akılcı açıklanabilecek bir düzene sahip olmadığı görülür. Bu nedenle biçimle tarif edilemeyen bir uçsuz bucaksızlık ve zihnin doğanın sınırsızlığını kavramakta çektiği güçlüğü yüksek değer atfedilir. "Yüce" kavramının doğadaki karşılığının zihnin gücünü arttırdığı benimsenir. "Yüce" doğa ve fizik ötesi olanı kavramanın aracı olur ve sonsuz olanı simgeler.

Bu kavrayış sanatçının doğanın sağladığı izlenimleri yüksek bilinç düzeyinde kavrayabilen ve aktarabilen özne olarak görülmesini de beraberinde getirir. Romantik sanatçı bir duyular ustasıdır ve bu duyuları seçmede bilinçli bir kontrole de sahip değildir. Hayal gücü yoluyla zihinde sadece akılla oluşturulamayacak imgeler türetebilir ve bir şekilde tinsel bir yaratının da ortaya çıkmasını sağlar. Şiirsel deha ancak hayal gücünün yetkinliğini neredeyse bir ayna gibi yansıtabilen sanatçıya atfedilir.

Bu dönemde şiirsel dehanın ortaya çıkışı ve sanatçının biçimlenişinde doğanın rolü hayati denebilecek önem kazanmıştır. En dolayimsız ve bozulmamış imgelere erişebilmek için sanatçının “el değmemiş” ya da “dokunulmamış” doğaya yakın olması gerekmektedir. Bu nedenle kültür ve gelenek “deha” için bir ayakbağı haline gelir ve sanatçının toplumdan uzak durması, kendini toplumdan kopartması neredeyse bir zorunluluk halini alır.

Locke sonrası dönemde doğa, sanat ve sanatçı kavrayışının dönüşümüne yönelik bu kısa gözden geçirmenin “resimsi” üzerine yapılan 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı tartışmalarında resimsi bahçeyi anlamak için bir geri plan oluşturmasını umuyorum. “Resimsi” bahçe ya da peyzaj üzerine yapılan tartışma genellikle Lancelot “Capability” Brown’un neredeyse bir model haline getirdiği tasarım anlayışına ve Brown döneminde hâkim olan doğa ve sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır.³

Capability Brown (1715-1783) 18. yüzyıl İngiltere’sinin şüphesiz en başarılı peyzaj tasarımcısıydı. Brown’un “capability” yani “yetenek” ya da “yeti” takma adını almasında en önemli etkenin tasarladığı bahçelerin ya da yerlerin yetenekleri olduğuna inanması ve onun tasarım yaparken bu “yetenekleri” açığa çıkardığını vurgulamasıydı. Tasarladığı doğa parçaları William Hogarth ve Edmund Burke’ün estetik kuramlarının uygulamaları olarak görülebilir.

Locke sonrasında Hogarth ve Burke estetik etkinin nedenlerini maddi özellikler üzerinden açıklamaya giriştiler. Örneğin kıvrılan çizgi Hogarth’a göre güzelliğin çizgisi, Burke’e göre örneğin yuvarlak, pürüzsüz, küçük olma, adım adım çeşitlilik gösterme güzel olanın özellikleriyken, karanlık “yüce” olanın nedenlerindendi. Neredeyse pürüzsüz görünecek şekilde biçilmiş, göz alabildiğince uzanan çimenlikler, kıvrılarak akan nehirler, genellikle vadileri setlerle kapatarak oluşturduğu sakin, dal-

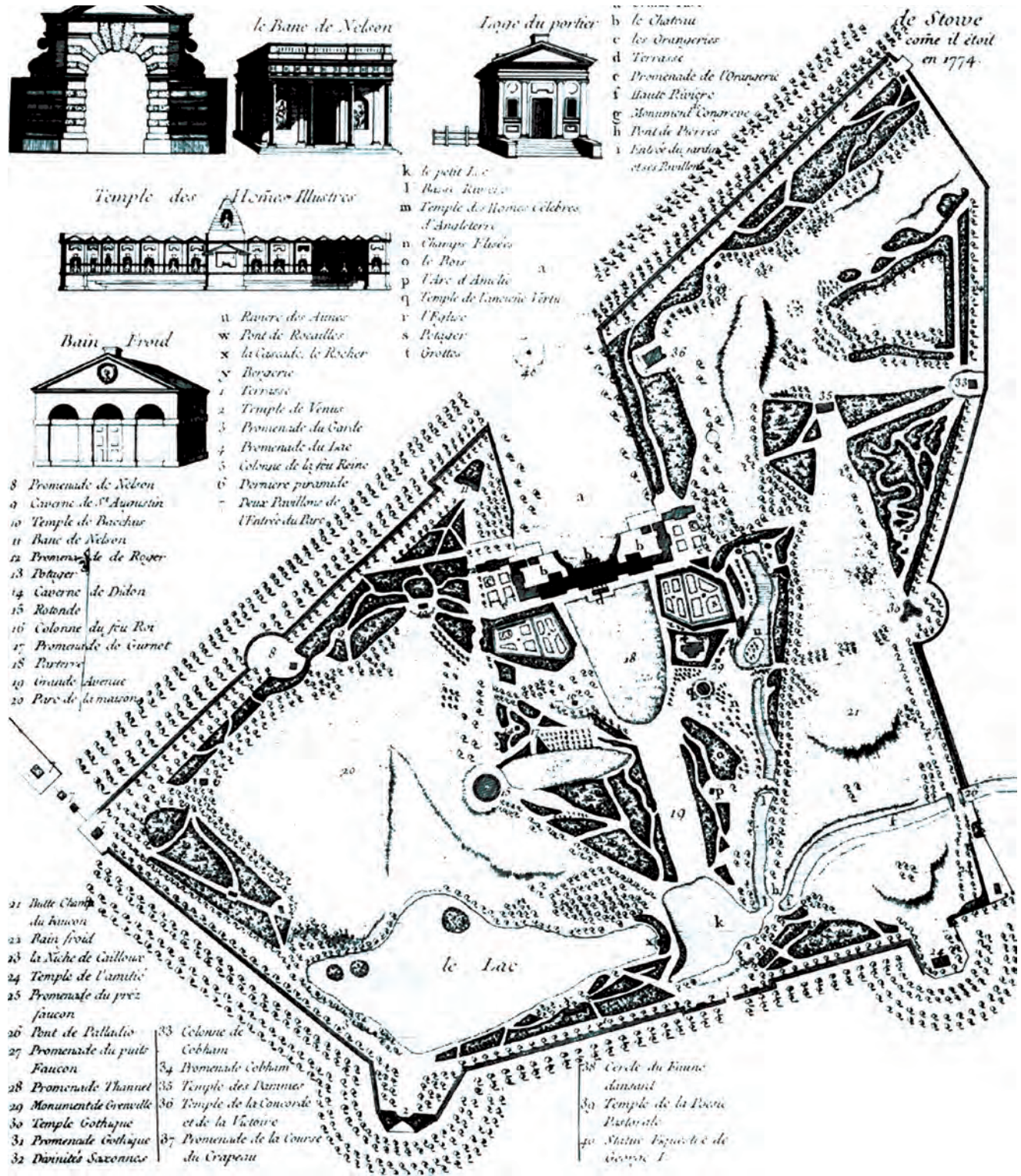
gasız yapay göletler Brown peyzajlarının hemen sayılabilecek önemli öğeleriydi.

Capability Brown, bu nedenle, Hogarth ve Burke tarafından güzele ait olan kaliteleri birebir doğal peyzaja aktarmakla ve bunu belli kompozisyon kuralları ve basit bir formüle indirgemekle suçlanmıştı. Çünkü Brown’ın tasarım anlayışı güzel olmanın kurallarını uygulamak adına bazen doğal olanı tanınmaz derecede değiştirmeyi de içine alıyor, bazı arazilerde Brown hatırı sayılır derecede radikal müdahalelerde bulunabiliyor ve yere özel bazı nitelikleri ortadan kaldırabiliyordu.

Brown’un tasarımlarının İngiliz aristokrasisi ve büyük toprak sahipleri için bu denli popüler olma nedeni Rönesans dönemi ve sonrasında devam edegelen bahçe anlayışını doğal öğeleri ağırlıklı olarak kullanarak ortadan kaldırması ve aynı zamanda André Le Nôtre tarafından Fransa’da hakim kılınan ve en önemli örneği Versailles sarayının bahçesi olan anlayışa güçlü bir karşıt üretmesiydi (Bkz. Resim 1 ve 2).

John Dixon Hunt’a göre geç Rönesans döneminin bahçesi sembolik olarak okunması gereken imgelerle donatılmış, anlamını izleyicinin deşifre ettiği bir bahçedir. Rönesans dönemi kompozisyon kurallarına uyarak oluşturulan ve tasarımı teatral araçlarla da desteklenen bahçe bir temaşa alanı olarak kurgulanmıştır.⁴ Allegorik heykeller, genellikle antik çağ şiirlerinden alıntılarla oluşturulan yazıtlar, anıtlar, tarihi kişiliklere adanmış tapınaklar, görsel yanılsamalar yaratan perspektif kurguları, çeşmeler, fiskiyeler ve bahçede yer alan maskeli balolar bu temaşanın imgeleriydi. Stowe bahçelerindeki *Elysian Fields* 18. yüzyılda tasarlanana dek Rönesans ve sonrası dönemi bahçesinin geometrisi dik açıların hükmettiği bir geometri olarak kaldı. Sembolik Rönesans dönemi bahçesinden Brown bahçelerine doğru olan dönüşüm, *Elysian Fields*’da doğanın kendi geometrisinin ya da doğal olanın geometrisinin yinelendiği kıvrımlı yollar, dalga dalga çimenlikler ve araziye serbestçe dikilmiş ağaçlarla başladı. (Bkz. Resim 3 ve 4)

Brown’un bahçelerinde bu sembolik içerik ortadan kaldırılmıştı, ya da (belki böyle söylemek çok daha doğru olur) doğal olanın kendisi bir simgesel içeriğe dönüşmüştü. Bahçe, ziyaretçisinin farklı duygu durumlarına ulaşmasını tetikleyecek şekilde kurgulanmış ve deyim yerindeyse “çıplak”tı; yani tapınak replikaları ya da harabeler yerine “salt doğa” vardı. İzleyici ya da ziyaretçi doğayla baş başa bırakılıyordu. Tabii ki buradaki doğa peyzaj

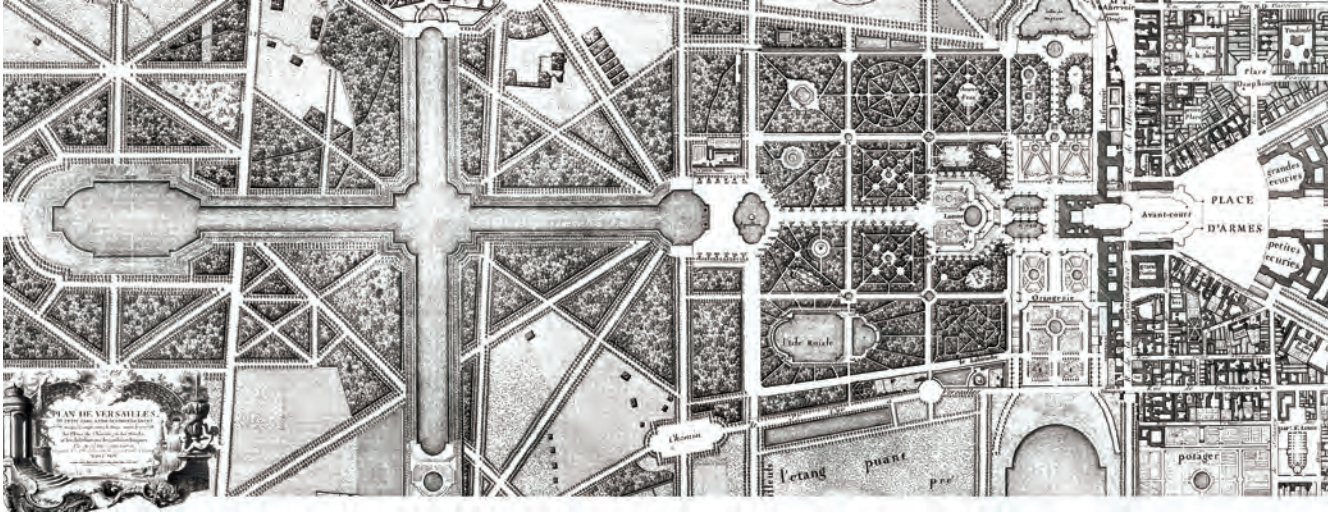


Resim 1. Stowe, 1774'teki durumu gösterir plan, Le Rouge, Détails des nouveaux jardin a la mode (1776-88), cilt 4, 18.

tasarımcısının kurguladığı bir doğaydı ve neredeyse sembolik bahçenin geometrisi kadar da kontrol altındaydı. Bu dönüştürülmüş doğanın "doğal" olana benzerliği sınırlı bir takım kodlamalarla oluşturulmuştu ve Brown'un pek çok bahçesinde az önce bahsettiğim kıvrılan yollar ve nehirler, bü-

yük ve ufka doğru açılan çimenlikler ve göletler olarak o yerin özelliklerini dikkate almadan da yinelenebilmekteydi (Bkz. Resim 5).

Brown'la neredeyse eş zamanlı yaşamış olan William Gilpin'in (1724-1804) "resimsi" üzerine



Resim 2. Versailles, Parisli coğrafyacı Abbé Delagrive tarafından çizilmiş olan ve 1746ya tarihlenen plan.

yazdığı *Cumberland ve Westmorland'da... Resimsi Güzellik Üzerine Gözlemler* (1786) (*Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty [...] of Cumberland and Westmoreland*) adlı kitabında da Brown'un doğayı radikal anlamda dönüştürebilen tavrına muhalif bir duruş sergilenir. Gilpin'e göre resimsi güzelliğin "doğanın bulunduğu gibi ve biraz da ressamın yardımıyla" resmedilmesi sonucu ortaya çıkacağı savlanır. Yeniden inşa etme yerine, koruyucu ve "gerektiği derecede" yenilemeci bir tavır öğütlenir. Gilpin'in yolculuklarında yaptığı gözlemlerin ağırlıkla dile getirildiği kitaplarda hem resimsi güzelliğin peşindeki gezgine öğütler verilir hem de doğaya karşı bir tür estetik tavır biçimlendirilir. Gezgin doğanın içinde bir tür güzelliğin peşindedir, doğa parçalarını adeta durmaksızın yeni çerçevelerin ya da fotoğrafçı diliyle "kadrāj"ların içine almak üzerine kurulu bir ilişki kurar doğayla.

Bir din adamı da olan Gilpin özellikle neredeyse doğanın bir parçası haline gelmiş olan harabeleri insanın doğaya yeniden döneceği ve bütünleşeceği durumu çağırıştırıyor olmaları açısından önemser. Harabe bir yandan insanın kaçınılmaz sonunu, diğer yandan insanın cennetten kovuluşunu çağırştırmakta ve dünya üzerindeki gelip geçiciliğini de toz olup yokolana değin anıtlıştırmaktadır. Doğanın bir türlü biçimsel kalıplar içine sığdırılamayan ve insan zihni tarafından kavranamayan, ama onu amansızca çevreleyen sonsuzluğunun da hatırlatıcısıdır harabe.

1794'te Uvedale Price'ın *Resimsi Üzerine Deneme'si* (*Essay on the Picturesque*) ve onun kitabında dile getirdiği savlara destek amacıyla aynı zamanda yakın arkadaşı olan Richard Payne Knight tarafından kaleme alınan *Peyzaj: Didaktik*

bir Şiir (*The landscape: a didactic poem in three books addressed to Uvedale Price*) yayınlandığında bu iki yazar artık bir model haline gelmiş olan Brown bahçesine karşı muhalif bir ittifak oluştururlar (Bkz. Resim 6).⁵

Hem parlamento üyesi olan hem de toplumda beğeni eğitimi geliştirmek ve eski Yunan ve Roma sanatları üzerine yapılan araştırmaları desteklemek üzere kurulmuş olan *Society of Dilettantes* üyesi olan Price ve Knight, bu yapıtlarda ve sonrasında ortaya çıkan tartışmada Brown'un müdahaleci tavrına karşı, doğaya minimum müdahale etmeyi öngören bir peyzaj yaklaşımını öngörürler. Yazılarında bulunduğu hali ya da "vahşi" hali büyük ölçüde korunan (*nature as found*) ve kendi gelişim araçları ile dönüşmesi öngörülen bir doğa tasarımını savunurlar. Peyzaj tasarımcısını doğanın kendiliğinden nasıl dönüştüğünü öğrenmeye ve zaman içerisinde kendiliğinden nasıl değişeceğini tasarlamaya çağırırlar. Bu iki yazar da doğaya minimum müdahale etmeyi öngörürken doğayı kendi kendini sürdürme becerisi olan bir sistem olarak anlar ve insanın bu uyumun içerisinde yer alması gerektiğini düşünür.

Kendini Burke'ün takipçisi ve öğrencisi olarak gören Price, resimsi kavramını Burke'ün ünlü eseri *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) üzerine yaptığı bir saptamadan hareketle tanımlar. Price'a göre Burke'ün çizdiği çerçevede resimsi yüce ve güzelin arasında bir estetik kategoridir. Güzelin ya da yücenin özellikleri arasında resimsiye atfedilen çeşitlilik, karmaşıklık, pürüzlülük, ayrışma ya da çürüme halinde olma, rastlantısal olma gibi özellikler yoktur.



Resim 3. Elysian Fields'dan Temple of Ancient Virtue'ya bakış, Stowe, Buckinghamshire, yazarın fotoğrafı



Resim 4. Elysian Fields'dan Temple of Ancient Virtue'ya bakış, Stowe, Buckinghamshire, yazarın fotoğrafı

Buna rağmen resimsi olan hem güzelden hem de yüceden farklı bir estetik haz sunmaktadır ve bu nedenle de yeni bir kategoriye ihtiyaç vardır. Price'ın çabası resimsi kavramı üzerinden insanın doğa ile kurduğu farklı bir ilişki olduğu savına dayanır ve aslında bunun tanımlanması ile de ilgilidir.

Price'ın modelini tam anlamıyla benimsemese de, Knight'a göre estetik haz ya da estetik doyum bütün bu özelliklerin doğada uyum içerisinde var olmasından kaynaklıdır. Price'a verdiği destekte Knight, iyi peyzaj tasarımının Price'ın da kitabında önerdiği gibi bu türün ünlü ressamlarının tuvallerine aktardığı peyzajlara öykünerek yapılması gerektiğini söyler. Price ve Knight'a göre sanatçının tuvale yansıttığı doğa manzarasında görülen deha ve beceri ancak üst düzey ve karmaşık bir doğa kavrayışı ile olasıdır. Gözle görünür bir çabanın karşılığı olmayan, rastgele olageldiği düşünülen ya da insan eli değmeden ortaya çıkan güzelliğin nedeni Price'a göre doğanın kendisinin bu beceriyi içermesidir.

Yani doğayla ideal uyumu yakalamanın yolu doğanın görünmez yöntemini araştırmak ve öğrenmektir. İnsan tarafından üretilen idealist bir model doğaya müdahalede kullanılmamalıdır. Peyzajın içinde yer alan insan yapısı binalar dışında sanatçının doğaya her türlü müdahalesi doğanın kendi gelişiminden ayırt edilmeyecek derecede gizli kalmalıdır. Resimsi bahçenin doğası içinde hareket eden özneye her adımda yeni bir haz sunmalı,

yeni resimler görmesine neden olmalı, insanı doğayla olan ilişkisi üzerine yeniden düşündürmelidir de.

Price denemesinde adeta bir tür sinematografik deneyim tanımlar. Evet bahçe resimsidir ama tek bir resme benzemez, hareketle yepyeni bir sürü resmi türeten bir üretkenliği de vardır.

Bu konuda Price'ın en çok önemseydiği ressamlar Thomas Gainsborough (1727-1788) ve Salvator Rosa'dır (1615-1673). Price, Gainsborough'nun nehir peyzajlarında ya da Salvator Rosa'nın vahşi doğa resimlerinde insan elinin değip ehlileştirmediği ideal doğa parçaları görür. Gainsborough'yu defalarca Foxley'deki arazisinde konuk eden Price kitabında bahsettiği ilkeleri bu arazide denemiştir de.

Peyzaj tasarımı konusundaki düşünceleri ve Brown'a olan karşıtlıkları konusunda hemfikir olsalar da, Knight on yıl sonra 1804'te *Beğeni İlkelere Üzerine Çözümlemeci Bir Sorgulama (Analytical Inquiry into the Principles of Taste)* adlı eserini yayınladığında Burke'ün modelini ve Price'ın "resimsi" kavramını bir estetik kategori olarak ayırmasını reddeder.

Ciddi Bir Rousseau ve Condillac okuyucusu olan Knight özellikle Condillac'ın Locke'un epistemolojik çerçevesini tartıştığı *Traité des sensations*'daki (1754) düşüncelere eserinde önemli yer verir.



Resim 5. Blenheim Palace bahçesinde, Capability Brown'un 1764 yılı ve sonrasında nehrin önünü bir setle keserek oluşturduğu göl ve arka planda Blenheim Palace.



Resim 6. B.T. Pouncy tarafından Richard Payne Knight'ın The Landscape şiiri için ve Brown peyzajlarını eleştiren karşılaştırmalı gravürler, 1794

Ona göre estetik haz tamamen kişinin psikolojik durumu ve karşı karşıya bulunduğu yapıt ya da doğa parçasının onda yarattığı çağrışımlardan kaynaklanmaktadır. Bu çağrışımlar kişinin bireysel deneyimleri sonucunda oluşturduğu birikimler ve hayal gücünün gelişimiyle ilişkili olarak değişiklik gösterirler.

İnsanın doğa ile olan ilişkisi modern hayatın karmaşıklığı nedeniyle aşırı derecede zedelenmiş, kopmuştur. Burada modern hayatla kastedilen endüstriyel devrimin eşliğindeki ve aydınlanma sonrası Avrupa'da sürmeye başlayan hayattır. Sanat ve bilim, güçleri ancak doğaya karşı kullanılmadığında iyi addedilebilirler. Knight için ideal beğeni 4. ve 5. yüzyılda ve antik Yunan uygarlığında gelişmiş olan beğenidir ve antik Yunanlıların doğayla kurmuş oldukları ilişki onun gözünde ideal bir ilişkidir. Kendi çağının Avrupası bu kusursuzluğa sadece yaklaşabilir ama ulaşması mümkün değildir. Andrew Ballantyne'a göre Knight, Claude Poussin'in resmettiği hayali Arkadya manzalarındaki mitoloji kahramanlarının doğayla olan ideal birlikteliklerini özlemektedir ve bu ideali kendi

tasarlayıp inşa ettiği *Downton Castle*'ın peyzajla kurduğu ilişkide de yansıtmıştır.⁶

Hızlı bir toplumsal ve endüstriyel dönüşümün tehdidini her geçen gün daha yakından hisseden Price ve Knight resimsi bahçeye ideal bir kurgu ararlar.

Bunun için doğa onlara bir sığınak oluştururken, resimsi bahçenin tasarımı doğanın içleştirilmesi için aracı görevi görür. Bu tehdit en çok, Fransız devrimi ve ideolojisinin İngiltere'ye sıçraması halinde toprak sahibi sınıfların arazilerini yitirebilecekleri korkusu ve endüstriyel devrimin giderek daha fazla doğa parçasını ortadan kaldırması, ormanların yok olması ve doğanın yüzünün her geçen gün biraz daha değişmesinde somutlaşır. Knight'a göre modern hayat antik Yunan'dan sonra sadece bir geriye gidişin, bir çöküşün ürünüdür.

Ona göre dünya üzerinde *Apollo Belvedere*'nin güzelliğinden duyulan hazzı artık sadece bir Mohawk savaşçısının doğallığı verebilir.⁷ Mohawk savaşçısının her hareketi adeta bilinçaltında bulunan bir zarafetle kurgulanmıştır ve bu zarafet savaşçının doğayla kurduğu ilişkinin sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Resimsi bahçe aynı zamanda modern hayatın getirdiği kopuşu iyileştirecek olan doğaya dönüşün de mekânıdır.

Hem Price'a hem de Knight'a göre resimsi bahçenin tasarımı için rehber, Brown'un modelinde doğal gibi görünse de sürekli tekrar edildiğinden adeta basmakalıplaşmış olan biçimsel kurallar değil, doğanın kendisi, emsallerse en ustaca yapılmış kır manzalarıdır. Bahçedeki değişmezlik, ya da görünmez değişim, dinginlik ve uyum evrensel bir huzurun da simgesidir.

Rönesans sonrası dönemdeki bahçeden İngiliz bahçesinin neredeyse bir model olarak benimsendiği Brown dönemi bahçesine geçişi ve Brown modelinin eleştirisini bir de bahçenin içindeki insanın algısı açısından inceleyerek bu gözden geçirmeyi tamamlamak istiyorum.

Sembolik bahçe doğal nesnelerle insan yapısı nesnelerin bir arada bulunduğu ama doğal olanın düzeninin insan yapısı olanın düzeniyle belirlendiği bir bahçedir. Öznenin dışındaki doğa, bahçe için biçimsel bir model ya da kurgu sağlamaz, akılcı ideal bulunan bir düzen doğal öğeleri (ağaçlar, çalılar ya da çim yüzeyler vs. olsun) biçimlendirir. İnsan yapısı bu doğa izleyicinin deneyimlediği ve şifresini çözdüğü bir ideal düzene sahiptir. Bu tür peyzajın içinde özne kendisini yaşadığı dün-

ya ile ilgili eğiteceği düşünülen bir grup didaktik imgeyi okuyacak bir durumdadır. Teatral araçlar ve etkilerden ve bahçeyi süsleyen pek çok sanat ürününden beslenerek bahçe bir tür drama sahnesine dönüşür. İzleyici ancak kendisi de izlenen konumunda olduğunda bu sahnenin bir oyuncusu haline gelir. Sahnenin kalıcı oyuncularını yazıtlar, anıtlar, bahçenin geometrisi ve özneye sunulan her tür allegorik araçtır. Bu allegorileri çözerek özne aydınlanmaktadır, ama çözebilmek için belli bir eğitsel birikime sahip olmalıdır ve öznenin bu nesnelerden alacağı iletilerde öznenin bağımsızdır.

Brown dönemi İngiliz bahçesinde ise özneye biçilen rolün büyük ölçüde değiştiğini görürüz. El değmemiş doğa (*nature as found*) olmasa da sembolik bahçeyle karşılaştırıldığında biçimsel anlamda neredeyse tamamen doğal bir görünüşü vardır. Son derece yumuşayan geometrisi, ipeksi bir örtüye benzeyen ve dalgalanarak açılan çimenlikleri, ağaçların dikkatlice biraraya getirilip çerçevelediği uzak perspektifler, dingin büyük su hacimleri ve kıvrılan nehirler bahçenin tanımlayıcı asal unsurlarıdır.

Sembolik bahçede okunması ya da şifresinin çözülmesi için özneye sunulan türde bir içerik ortadan kaldırılırken, özne doğayla başbaşa bırakılmıştır. Yani sadece doğal olanın sesleri, görüntüleri, kokuları, dokunuşları ve yarattığı çağrışımlar bahçenin içeriği olmaya başlar. Bu tür bir bağlam özneyi içe dönmeye ve derin düşünceye yönlendirir. Doğa ve özne hem karşı karşıya hem iç içedir. Sembolik bahçenin sunduğu allegorilerin yerine bahçe ve özne arasındaki ilişki doğanın hallerinin biçimlediği bir ilişkiye dönüşür. Özne bahçeyi her ziyaretinde, duygu durumuna ya da bahçenin durumuna (yani gökyüzünün rengi, havanın sıcaklığı, rüzgarın sesi ya da sertliği ağaçların yaprak döküşü ya da çiçek açışı gibi) göre farklı deneyimler yaşar. Özne adeta Locke deneyimciliğinin ideal öznesidir ve bahçedeki deneyime neredeyse boş bir tuval kadar açıktır.

Brown sonrası resimsi bahçe Brown bahçesi ile bazı biçimsel öğeleri paylaşıyor olsa da onu Brown bahçesinden ayıran en önemli özelliği, bu biçimsel öğelerin bahçenin bulunduğu yerin ruhundan türetilmiş olma zorunluluğudur. Bu tür bir tikellik özneye her zaman doğanın tikel ve biricik bir parçası içinde bulunduğunu söyler ve Brown tarafından pek çok yerde benzeri üretilmiş bir topoğrafya değildir söz konusu olan. Özne bir tür ideal güzelliğin içinde değildir, doğanın karmaşıklığı her

adımda biraz daha açıklığa kavuşurken, güzelliği çerçevelemek ve hissetmek öznenin girişimine bırakılmıştır. Bahçe özneye kendi sınırları üzerinden doğanın bütünlüğüne ulaşma fırsatını sunmalıdır, özne özlediği gerçek evindedir, çünkü bahçe doğanın kendisidir. Brown dönemi bahçesinde de olduğu gibi özne kesintilerle de olsa hareket halindedir. İçe dönme, derin düşünce ve bir yandan da görsel haz bu deneyimin önemli parçalarını oluşturur. Özne bu deneyim sırasında resimsi olanı algılamının ve resimsi olanı çerçevelemenin de hazzını deneyimler.

Doğanın içinde ve doğayla iletişim halinde olmanın verdiği haz bir tür tinsel doyum ve zenginleşme de sağlar. Bu tür bir bahçede doğanın içinde saklı olanı öznel yorumla anlama şansı da vardır ve bunu bahçeyi tasarlayanlar değil doğanın kendisi sunmaktadır. Doğayla bir tür bütünleşme onun sırlarına vakıf olma endişesi özneyi doğada hareket etmeye ve bulunmaya güdüler. Artık bahçeyi tasarlayanın çizdiği kıvrımlı yolların sayesinde doğa içindeki yolculuk sadece uzamamaktadır, yolların kıvrılmasının nedeni doğal olanın sadece kıvrımlı yollara olanak veriyor olmasındandır. Özne doğanın içerisinde ve doğayla bütünleşiyor olmakla bir kurtuluşun peşindedir, doğadan aldıklarının yardımıyla kültür ve gelenekle alınan ve Aydınlanma döneminde ağırlıkla mahkum edilen pek çok değeri benliğinden sileceğine inanmakta, bir tür sağlama yaşayacağını düşünmektedir.

Örneğin Gilpin harabeye bakan gezginin doğanın yavaş ama kaçınılmaz şekilde dönüştürücü gücünü hissedeceğini ve bir tür ahlaki gelişme yaşayacağını düşünürken, Price doğadaki yavaş ama uyumlu bir yandan da dengeli dönüşümün Britanya'nın siyasal yapısının ideal dönüşümü ile ilişkilendirebileceğini düşünür.

Rönesans dönemi sonrası bahçeden Brown ve sonrası dönemdeki bahçenin gelişimine baktığımızda insanın çeki düzen verebileceğine inandığı bir kaos olarak baktığı doğayı giderek sonsuz karmaşıklıkta ve kendi kendine yeten bir sistem olarak algıladığını görebiliriz; bahçenin tasarımıdaysa insanın doğanın önünde eğilişinin karşılığını bulduğunu. Endüstriyel devrimin hız kazanmasıyla bu tür bir tartışmanın neredeyse tamamen ortadan kalktığını da düşünebiliriz, bahçe kentin ya da banliyönün ortaya çıkışında yeniden dirildiğini de. Bu karmaşıklığı anlıyor olmak bir yandan doğaya giderek daha fazla saygı ve korkuyla yaklaşmayı getirdiği gibi bir yandan da doğaya ilişkin bilgiyi daha fazla maddi kazanca dönüştürmeyi getirmektedir. Do-

ğaya ne kadar yakın olmaya çalışırsa insanoğlu bir o kadar uzak mı düşmektedir yoksa?

DİPNOTLAR

¹ Picturesque sözcüğü resmetmeye değer, ya da resme benzer anlamlarını taşımanın yanında bir sanat tarihi terimi olarak da kullanıldığından Türkçeye pitoresk olarak da aktarılmıştır. Ben özellikle İngiliz bahçesi tartışmalarına köken vermiş olan “resmedilmeye değer olma” ya Claude Lorraine ya da Nicolas Poussin gibi ressamların doğa manzaralarına öykünmekle ilişkili olarak “resme benzeyen” anlamında “resimsi” sözcüğünü kullanmanın uygun olacağını düşünüyorum.

² Ernest Lee Tuveson, **The imagination as a means of grace; Locke and the aesthetics of romanticism**, Gordian Press, New York, 1974.

³ “Brown, Lancelot”, **Encyclopædia Britannica. 2009. Encyclopædia Britannica Online**, <http://www.search.eb.com/eb/article-9016690>, 8 Kasım 2009.

⁴ John Dixon Hunt, **Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture**, MIT Press, Cambridge, MA, 1994.

⁵ Bkz. Richard Payne Knight, **The landscape: a didactic poem, In three books. Addressed to Uvedale Price, esq.**, Printed by W. Bulmer & co. and sold by G. Nicol, London, 1794. Ayrıca bkz. Sir Uvedale Price, **An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape**, printed for J. Robson, London, 1794.

⁶ Andrew Ballantyne, **Architecture, landscape, and liberty: Richard Payne Knight and the picturesque**. Cambridge University Press, Cambridge; New York, 1997.

⁷ Apollo Belvedere, M.Ö. 350 yılına tarihlenen Yunanlı heykeltıraş Leochares tarafından yapıldığına inanılan ve klasik dönem antikitesinin en önemli heykellerinden biriydi. Rönesans döneminde yeniden keşfedildi ve 18. yüzyıl ortalarında estetik kusursuzluğun ideal dışavurumu olarak kabul edildi. “Leochares.” **Encyclopædia Britannica. 2009. Encyclopædia Britannica Online**, <http://www.search.eb.com/eb/article-9047805>, 10 Kasım 2009.

KAYNAKÇA

Tuveson, E. L., **The imagination as a means of grace; Locke and the aesthetics of romanticism**, Gordian Press, New York, 1974.

Hunt, J. D., **Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture**, MIT Press, Cambridge, MA, 1994.

Knight, R. P., **The landscape: a didactic poem, In three books. Addressed to Uvedale Price, esq.**, printed by W. Bulmer & co. and sold by G. Nicol, London, 1794.

Price, U., **An essay on the picturesque, as compared with the**

sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape, printed for J. Robson, London, 1794.

Ballantyne, A., **Architecture, landscape, and liberty: Richard Payne Knight and the picturesque**, Cambridge University Press, Cambridge; New York, 1997.

Andrews, M., **The search for the picturesque : landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760-1800**, Stanford University Press: Stanford, 1989.

Andrews M. ed., **The picturesque : literary sources & documents**, Helm Information, Robertsbridge, 1994.

Burke, E., **A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, and other pre-revolutionary writings**, Penguin Books, London; New York, 1998.

Gilpin, W., **Three essays: On picturesque beauty; On picturesque travel; and On sketching landscape: to which is added a poem**, printed for R. Blamire, London, 1794.

Hogarth, W., **The analysis of beauty**, Scholar Press, London, 1969.

Hussey, C., **The picturesque : studies in a point of view**. F. Cass printing, London, 1983.
Repton, H., **A letter to Uvedale Price, Esq.**, Printed for G. Nicol, London, 1794.

Turner, R., **Capability Brown and the eighteenth-century English landscape**, Weidenfeld and Nicholson, London, 1985.

Watkin, D., **The English vision : the picturesque in architecture, landscape, and garden design**, John Murray, London, 1982.

AÇIK PLANLI OFİSLERDE AKUSTİK KALİTE ANALİZİNDE “İŞİTSELLEŞTİRME”

Konca Şaher, Akustik Danışmanı, Principal Acoustic Consultant - Atkins Acoustic Noise & Vibration, Epsom, England

GİRİŞ

Son yıllarda oda akustiği modelleme programları gerek akustik danışmanlık ve gerekse akademik alanda değişik oda tiplerinin değerlendirilmesinde son derece yaygın bir pratik haline gelmiştir. Oda akustiği modellemesi bir odada sesin davranış biçiminin oda henüz inşa edilmeden önce simüle edildiği bir uygulamadır. Oda akustiği modelleme programları herhangi bir üç boyutlu mimari tasarım için bir çok objektif akustik parametre sonuçları vermektedir (çınlama süresi, ses basınç düzeyi vb). Ancak mimarlar çoğunlukla akustik program tarafından üretilen bu parametreleri iyi bilmemekte ya da bu parametrelerin değerlendirilmesinde zorluk yaşanmaktadır.

Bu nedenle bina akustikçileri ile mimarlar arasında (gerek akademik ortamda gerekse mimari akustik danışmanlık pratiğinde) daha güçlü ve kavranabilir bir aracın gerekliliği kaçınılmaz olmaktadır. Bu anlamda, ‘işitselleştirme’ oda akustiği kalite değerlendirmelerinde çok güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşitselleştirme bize her hangi bir odada herhangi bir pozisyondaki akustik deneyimi simüle etme sansını vermektedir. ‘İşitselleştirme’ aynı zamanda bir Mekânın inşa edilmeden önce içindeki akustik kalitenin değerlendirilmesi açısından da oldukça güçlü bir araç olabilmektedir. Bu sayede bir Mekân inşa edilmeden önce Mekândaki akustik

sorunları görebilmemiz mümkün olmaktadır (çınlama süresinin uzunluğu ya da kısalığı, odaklanma noktaları, istenmeyen yankılanmalar vb.).

Akademik alanda ve mimari akustik danışmanlık pratiğinde akustik parametrelerin sübjektif olarak değerlendirilmesiyle ilgili talep gün geçtikçe artmaktadır. Bu makalenin ilk kısmında, işitselleştirmenin açık planlı bir ofis yapısında akustik kalite değerlendirilmesinde kullanılması işlenmektedir. Müşteri (mimar) tasarladığı açık planlı ofisteki akustik ortamın ‘işitselleştirme’sini özellikle talep etmiştir. Müşterinin özellikle odaklandığı nokta arka plan gürültüsü olmaktadır. Makalenin ikinci kısmı açık planlı ofisin mimari özelliklerini ve kullanılan malzemeleri tanımlamaktadır. Üçüncü kısım ise varolan tasarımdaki işitselleştirme için yaratılan simülasyon kurgusunu tartışmaktadır. Makalenin dördüncü kısmında ise akustik iyileştirmeye yönelik önerilen yeni tasarımın simülasyonu tartışılmaktadır.

80 KİŞİLİK AÇIK PLANLI OFİS

Müşteri, 780 m² taban alanına ve 2600 m³ hacme sahip bir açık planlı ofis tasarlamıştır. Ofis yirmi çalışma istasyonu ve toplam seksen çalışan için tasarlanmıştır. Ofisin planı Resim 1’de gösterilmektedir. Ofisin tavanı beton, duvarları boyalı ve zeminini ince bir halıyla kaplıdır. Masalar ahşap olup,

Müşteri, varolan tasarımda kendi seçimi olan malzemelerle birlikte bu açık planlı ofis için akustik kalite analizi yapılmasını istemiştir. Bu şekildeki bir açık planlı ofiste ana akustik sorun arka plandaki gürültü olmaktadır. Bu nedenle bu tasarımdaki arka plan gürültüsünün 'işitselleştirme'si yapılmıştır. Resim 1 ofisteki çalışma ünitelerinin yerleşim planını göstermektedir. Ofisteki her bir çalışan potansiyel bir gürültü kaynağı olarak işaretlenmiştir.

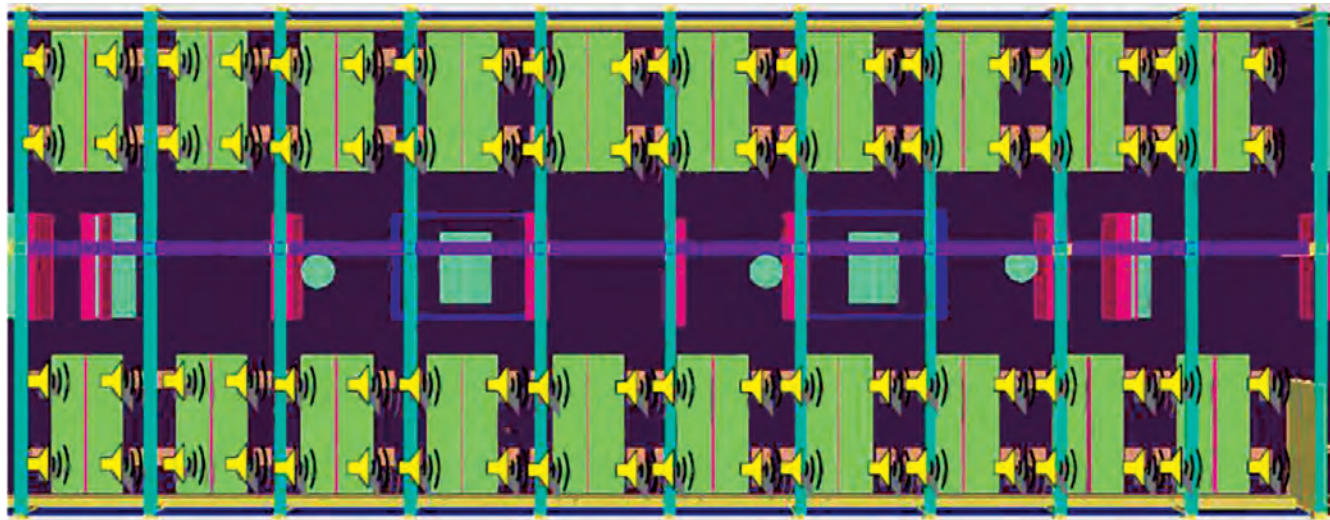
İşitselleştirme - Varolan tasarım (Mimarlardan gelen ilk tasarım)

Varolan tasarım için ofisin akustik ortamı ODEON oda akustiği modelleme programında simüle edildi. Ofisin üç boyutlu geometrik modeli mimarlar tarafından sağlandı. Mimarlar tarafından oluşturulan model geometrik olarak çok detaylı oldu-

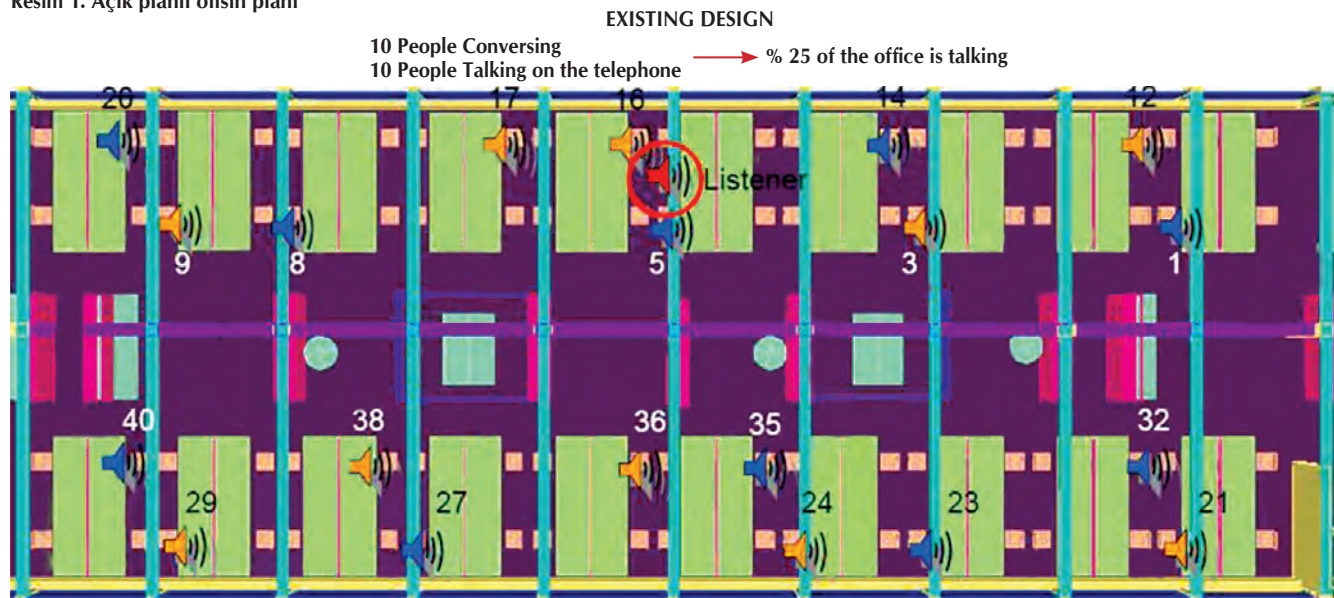
ğu için yüzeyler akustik modelleme programına uygun olacak biçimde sadeleştirildi. Daha sonra model ODEON programına taşındı. Yüzeylere atanan malzemelerin emicilik katsayıları verili olarak ODEON malzeme listesinden seçildi.

Arka plan gürültüsünün modellenmesi oldukça zor bir modellemedir ve bir çok araştırmanın da konusu olmuştur. Bu ofiste belirli bir dinleyici pozisyonunun ve çeşitli gürültü kaynaklarının belirlendiği bir simülasyon kurgusu önerilmektedir.

Bu kurguda belirlenmiş bir dinleyici noktası vardır. Bu nokta dinleyicinin ofisteki akustığı deneyimlediği noktadır. Bu nokta Resim 2’de ‘*listener*’ (dinleyici) olarak gösterilmektedir. Daha sonra bu ofisteki bir çalışma gününde ortalama olarak ofisteki insanların %25’inin aynı anda konuştuğu kabul edilmiştir. Bu orana göre, dört kişilik bir çalışma ünitesinde her dört kişiden en azından birinin konuştuğu varsayılmıştır. Ayrıca aynı anda konuşan ofis çalışanlarından yarısının birbiriyle, diğer yarı-



Resim 1. Açık planlı ofisin planı



Resim 2. Varolan tasarım için simülasyon senaryosu: ofisin %25'i konuşuyor.

sinin da telefonda konuştuğu öngörülmüştür. Bu kurgu Resim 2’de gösterilmiştir. Mavi ses kaynağı işaretiyle gösterilen çalışanlar ‘*conversing people*’ yani birbiriyle konuşan çalışanlardır. Turuncu ses kaynağı işaretiyle gösterilen ‘*people talking on the phone*’ yani telefonda konuşan çalışanlardır.

Her bir çalışan (bir gürültü kaynağı olarak) için ‘*listener*’ pozisyonunda, odanın ‘*steorofonik oda akustiği tepkisi*’ (*binaural room acoustic impulse*) ile yansımaz odada kaydedilmiş bir konuşma sinyali evrişime (*convolution*) sokulmuştur ve her bir çalışan için bir ses dosyası oluşturulmuştur. Evrişimde (*convolution*) kullanılan yansımaz odada kaydedilmiş ses sinyalleri yazarın Delft Teknoloji Üniversitesinde Yansımaz Oda Laboratuvarında kendi kaydettiği sinyallerdir. Kullanılan bu yirmi değişik sinyalin hepsi de aynı kayıt süreci içinde kaydedilmiştir ve bu nedenle farklı sinyaller arasında herhangi bir normalleştirme yapılmasına gerek kalmamıştır.

Her bir çalışan için ‘*listener*’ pozisyonunda işitselleştirme ODEON’da gerçekleştirilmiştir. Daha sonra bu yirmi işitselleştirme örneği açık planlı ofiste ‘*listener*’ pozisyonunda arka plan gürültü etkisini oluşturacak biçimde mikslenmiştir.

ODEON’daki standart ‘*BB93 Normal Human Speech Directivity*’ (Konuşma Yönelim Katsayısı) her bir gürültü kaynağına yani çalışana atanmıştır. Bu konuşma yönelim katsayısı ANSI 3.5:1997’de tariflenmiştir. Konuşma seviyeleri tipik olarak konuşmacının dudaklarına 1 metre mesafedeki ses basınç seviyesi olarak ifade edilir. ANSI 3.5:1997’de 125 Hz’den 8k’ya kadar yedi frekans bandı için uygun olarak seviyeler belirlenmiştir. Ancak *conversing people* için bu standarttan 5 dB daha düşük bir seviye uygulanmıştır. Aynı şekilde *people talking on the phone* içinse 10 dB daha düşük bir seviye uygulanmıştır. Bunun sebebi ofis ortamında insanların standart bir metre değerlerine göre daha sessiz konuşmalarıdır. Aynı şekilde telefondaki ko-

nuşmalarda da ofis ortamındaki konuşmalarından daha sessiz konuştukları kabul edilmiştir. Bu durum çeşitli ofislerde yazarın yaptığı deneyler sırasında ölçümlenmiştir.

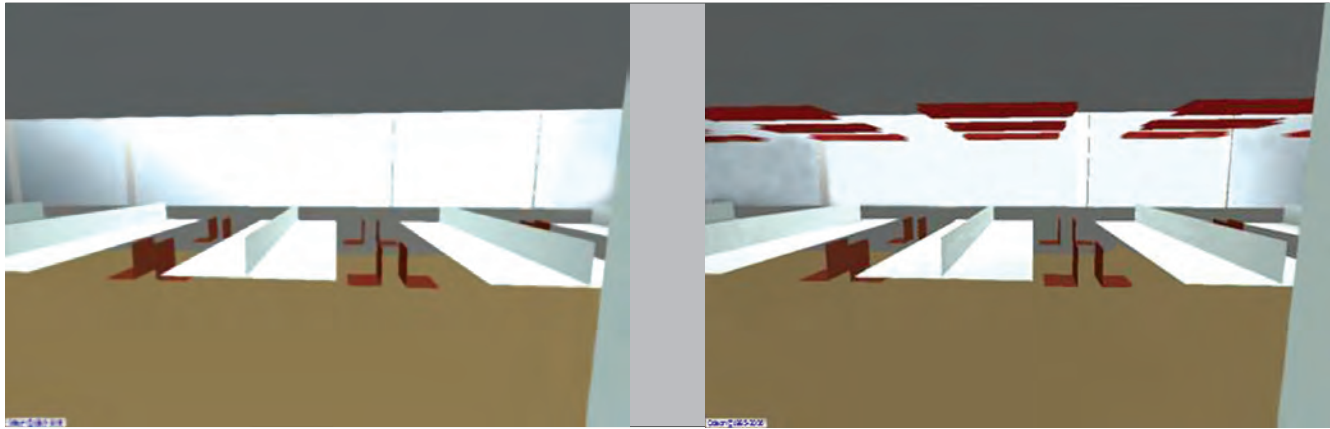
Bu ofiste hesaplanmış çınlanma süresi (orta frekanslar için) 0.79 saniyedir. ODEON’da hesaplanmış çınlanma süreleri aşağıdaki Tablo 1’de sunulmaktadır.

	125	250	500	1000	2000	4000
Varolan tasarım	1.25	1.20	0.95	0.76	0.60	0.52

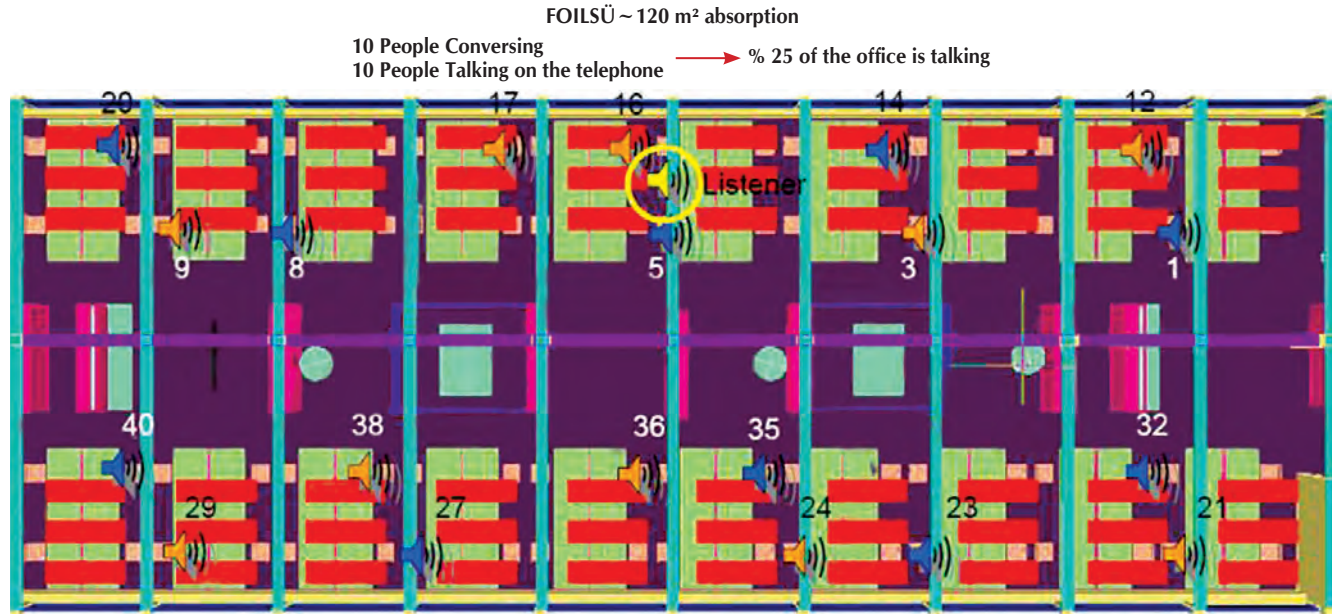
Tablo 1. Varolan tasarım için hesaplanmış çınlanma süreleri (frekanslara göre dağılım)

BS 8233: *Sound Insulation and Noise Reduction for Buildings – Code of Practice* konuşma için kullanılacak değişik hacimlerdeki odalar için çınlanma süreleri üzerine öneriler veren bir standarttır. Burada tavsiye edilen çınlanma süreleri odaların dolu olmadığı durumda ve 500 Hz içindir. Yine aynı standarda göre hacmi 2000 m³’ü aşmayan odalar için çınlanma süresi bir saniyenin altında olmalıdır. Bu ofis yapısı 2000 m³’ten daha yüksek bir hacme sahip olmasına rağmen bu standardın bu ofis için uygulanabilir olduğu kabul edilmiştir. Bu durumda varolan tasarım BS 8233 standardına göre çınlanma süresi bakımından tatmin edicidir.

Ancak, çınlanma süresinin göreceli olarak uzun olması ve standardı tatmin etmesine rağmen müşteri *listener* pozisyonundaki ‘İşitselleştirme I’ durumunu dinlediği zaman ofisteki akustik ortamdan memnun olmamıştır. İşitselleştirmeler arka plan gürültü seviyesinin yüksek olduğu ve bu seviyenin *listener* pozisyonunda rahatsızlık verici olduğunu göstermiştir. Kötü olarak değerlendirilen akustik ortamda emici yüzeylerin az oluşunun etkili olduğu gözlemlenmiştir. Bu ofiste geleneksel olarak tavana uygulanan akustik malzemenin uygulanması mümkün değildir. Mimar beton tavanı ısıtma ve



Resim 3. Üç boyutlu ODEON imgesi: varolan tasarım (sol) ve üç boyutlu ODEON imgesi:(sağ)



Resim 4. Akustik iyileştirme simülasyon senaryosu: Ofistekilerin %25 i konuşmaktadır.

soğutma stratejisinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle geleneksel emici tavan panelleri yerine etkili bir akustik iyileştirme yöntemi bulunması gerekmektedir.

İşitselleştirme-Akustik İyileştirme

Tavana akustik panelli bir ışıklandırma sistemi uygulandı. Her bir iş istasyonunun tepesine üç adet ışıklandırma sistemi konuldu. Varolan ilk tasarıma kıyasla toplam 120 m² ekstra emici yüzey eklenmiş oldu. Resim 3 varolan tasarım ve ışıklandırma sisteminin eklendiği tasarımların ODEON'dan elde edilen üç boyutlu imgelerini göstermektedir.

Makalenin bir önceki kısmındaki işitselleştirme kurgusu ofiste tavana akustik panelli bir ışıklandırma sisteminin konulmasıyla tekrar edildi. Resim 4'te *listener* dinleyici pozisyonu ile çalışanların *conversing people* ve *people talking on the phone* şeklindeki ofisteki dağılımı gösterilmektedir.

Ofisteki çınlama süresi orta frekanslarda 0.64 saniyeye düştü. Çınlama süreleri Tablo 2'de gösterilmektedir.

	125	250	500	1000	2000	4000
Akustik iyileştirme tasarımı	1.19	1.01	0.76	0.64	0.53	0.47

Tablo 2. Akustik iyileştirme tasarımı için hesaplanmış çınlama süreleri (frekanslara göre dağılım)

Müşteri, dinleyici pozisyonundaki 'İşitselleştirme I' durumunu dinledi ve akustik ortamı varolan tasarıma oranla çok daha tatmin edici buldu. İşitselleştirme I - akustik iyileştirme uygulanan tasarımda, arka plan gürültüsünün seviyesinin daha

düşük olduğunu gösterdiği gibi aynı zamanda bütünde akustik kalitenin de daha tatmin edici olduğu deneyimleme fırsatını sundu. İşitselleştirme aynı zamanda gerçek deneyime çok yakın bir şekilde akustik ortamı deneyimleme şansını sağlamış oldu. Müşteri ofiste akustik iyileştirmeye yönelik yeni tasarımın gerekliliğine işitselleştirmeleri dinledikten sonra karar verdi.

SONUÇLAR

Müşteriye varolan tasarım ve akustik iyileştirme yapılmış tasarım olmak üzere her iki tasarım için hazırlanmış işitselleştirmeler dinletilmiştir. Sonuçlar müşteri için akustik iyileştirme yapılan tasarımda varolan tasarıma göre akustik ortamda nasıl bir iyileştirme olduğunu göstermiş ve bunu deneyimleme imkanı vermiştir. İşitselleştirme modellerinin gerçekçiliği bu makalenin konusu değildir. Ancak karşılaştırma amaçlı kullanıldığında işitselleştirme akustik ortamdaki farklılıkları ortaya koyması bakımında çok güçlü bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açık ofis örneğinde akustik panelli aydınlatma sistemi uygulaması gibi tasarım kararları alınırken işitselleştirme ana akustik kalite göstergesi olarak kullanıldı.

KAYNAKÇA

Rindel, J.H., Evaluation of room acoustic qualities and defects by means of auralization. **148th Meeting of the Acoustical Society of America**, San Diego, California, 2004.

ANSI 3.5:1997-Methods for calculation speech intelligibility index.

BS8233:1999 "Sound Insulation and noise reduction for buildings – code of practice."

DOKUNSALCILIĞIN MANİFESTOSU*

F. T. Marinetti, *Milan*

Milan'da 1909 yılında kurduğumuz Fütürizm, dünyaya Müzeden, Akademiden ve Duygusallıktan nefret etmeyi sundu; ve dünyaya eylem-sanatı, bunaklığa karşı gençliği savunmayı, mantıksız ve çılgın yaratıcı dehayı kutsamayı, makineleşmenin, hızın, müzik salonunun sanatsal duyarlılığını ve modern yaşamın anlık yorumlanmasını; kelime özgürlüğünü, plastik dinamizmi, gürültü-şarkıcılığı, sentetik tiyatroyu sundu. Fütürizm bugün kendi yaratıcı çabasını giderek katlar durumda.

Geçen yıl, Antignano'da, Amerika kıtasının kaşifi Amerigo Vespucci'ye atıfla isimlendirilen cadde-nin, kıvrımlı sahillerin bulunduğu yerde, Dokun-salcılığı icat ettim. İşlikleri zapteden işçilerin kızıl bayrakları dalgalandı.

İyotlu denizyosunu döşeklerinin üzerinde ipeksi deniz yüzeyinin kayalar, köpüklü makaslar, bıçak-lar, usturalar tarafından yırtıldığı suda çıplaktım. Doğurgan ve enerjik soluğu yayan esnek çelik de-nizin içinde, bedenim çırılçıplaktı. Denizin ağzına kadar deha dolu kadehinden içtim. Güneş, uzun yakıcı ışınlarıyla, bedenimi diriltti ve yelkenlilerle şişmiş alnımın gemisini civataladı. Tuzlu ve sıcak taş kokulu bir işçi sınıfı çocuğu, dokunsal levhama baktı ve gülümsedi:

"Küçük gemiler yaparak eğleniyor musun?"

Yanıtladım: "Evet, insan ruhunu bilinmedik sulara yönlendirecek bir tekne yapıyorum."

İşte benim yansımalarım, bir yüzücünün yansıma-ları: Büyük Savaş'tan inceliksiz ve ilkel bir çoğun-luk çıkageldi, sadece maddesel mutluluğa erişmey-le meşgul. Ancak, düşünürlerden ve sanatçılardan oluşan duyarlı ve berrak azınlık, olasılıkla savaşın insanlığa yüklediği trajik zahmetlerinden dolayı derin ve gizemli hastalığın etkilerini gösteriyorlar. Bu hastalık, kendini hüznü bir kayıtsızlık, dişil bir nerasteni (sinir argınlığı), umutsuz kötümserlik, kayıp içgüdülerden kaynaklı kararsızlık ve mutlak irade noksanlığı olarak gösteriyor.

Kaba ve ilkel çoğunluk, komünist cennetin dev-rimci fethine doğru kendini hışımla savurmuş, mutluluk sorununa saldırıp sorunun yalnızca mad-di iştah ve gerekliliklerin tatmini ile çözülebilece-ğine ikna olmuşlardı.

Entelektüel azınlık, ironik olarak bu nefessiz ça-bayı küçümser; kendi ayrıcalığı ve sığanlığı olmuş dinin, sanatın ve aşkın eski zevklerinden mahrum hayatı, ki nasıl zevk alacağını unutmuştur, vahşi

bir sınamaya sürükler, ve kendini ince bir kötümserliğe, cinsel altüst oluşa, ve kokainin, afyonun, eterin ve benzerlerinin sanal cennetine terk eder. O çoğunluk ve bu azınlık, ikisi birden Gelişimi, Uygarlığı, hızın, rahatlığın ve hijyenin Mekânîk güçlerini, yani kısaca Fütürizmi, geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki hayal kırıklıklarının sorumlusu ilan eder.

Neredeyse herkes nefret edilen kentlerden geçmişteki dalgın, yavaş ve dayanışmacı ilkel hayata bir dönüşü talep eder.

Biz Fütüristler olarak, savaş sonrası döneminin dramını cesaretle karşılarız ve çoğunluğun yapacağı tüm devrimci saldırıların yanındayız. Ama, sanatçıların ve düşünürlerin oluşturduğu azınlığa avazımızın çıktığı kadar haykırırız: Yaşam her zaman haklıdır! Hayatı sahte cennetlerle öldürmeye çalışmak anlamsızdır. Saçma eski ilkel hayatlara dönme fikrini düşünmekten vazgeçin. Toplumun yüce güçlerini ve hızın mücevherini suçlamaktan sakının. İnsanlığa yeni ve verimli tatlar sunmak için savaş sonrası hastalığı iyileştirin. İnsan yığınlarını yok etmektense, onları kusursuzlaştırın. İnsanların iletişimini ve birbirine geçişgenliğini yoğunlaştırın. Aşkta ve dostlukta sınırları ve mesafeleri kaldırın. Tüm gücümüzü ve güzelliğimizi hayatın iki temel yürüyüşüne ortak edelim: Aşk ve dostluk.

Bütün cinsleri birleştiren erotik ve duygusal olgularda ve çok karmaşık olmayan dostluk olgusundaki dikkatli ve geleneksel olmayan gözlemlerimde anladım ki, insanlar gözleri ve ağızları ile konuşurlar. Ancak gerçek samimiyeti yakalayamazlar çünkü ten duyarlılığından yoksun kalan bir düşünce aktarımı çabası sığ kalır.

Gözler ve sesler iletişim halindeyken, temel olan dokunma duyusu neredeyse hiçbir zaman iletişim sağlamaz, çarpışmaz, toslamaz, birbirine geçmez, dolanmaz, sürtünmez. Dolayısı ile düşünce aktarımlarının devamı için el sıkmayı, öpüşmeyi ve çiftleşmeyi de kullanmak ve dönüştürmek gerekir.

Bir yandan, dokunma duyumun yoğun bakımına yöneldim, arzulamanın ve düşünmenin karışık olgularının yerini saptamak için bedenimdeki farklı noktalarda dokunma duyumu denedim, özellikle ellerimin avuçlarında. Bu eğitimin kendisi yavaş ama kolay, zira bu eğitim sonrasında tüm sağlıklı bedenler ilginç ve kesin sonuçlar verebilirler.

Diğer yandan, sağlıksız duyarlılıklar, bedenın zayıflıklarından doğan heyecan ve belirgin kesinlik,

süresiz ve güvensiz bir biçimde büyük bir dokunsal güce daha zor ulaşır. Birinci dokunsal eğitsel ölçeği yarattım, bu aynı zamanda Dokunsalcılık ya da Dokunma Sanatı için dokunsal değerlerin ölçeğidir.

Birinci ölçek, Yüzey; dokunmanın dört farklı kategorisiyle

Birinci kategori: oldukça güvenli dokunma, soyut, soğuk.

Zımpara kağıdı,

gümüş-kaplı kağıt.

İkinci kategori: ısısız dokunma, ikna edici, akıl yürütme.

Yumuşak ipek,

İpek kumaş.

Üçüncü kategori: heyecanlı, ılık, nostaljik.

Kadife,

Pireneler'den yün,

Yün,

İpek-yün kumaş.

Dördüncü kategori: neredeyse rahatsız edici, sıcak, kararlı.

Gözenekli ipek,

Kıvrımlı ipek,

Süngerimsi elbise.

İkinci Ölçek, Hacimler

Beşinci kategori: yumuşak, sıcak, insan.

Süet,

Atkuyruğu ya da köpek saçı,

İnsan saçı,

İnce floş.

Altıncı kategori: sıcak, duygusal, ateşli, etkili.

Bu kategorinin iki alt dalı var:

Kaba demir,

Yumuşak fırça,

Sünger,

Tel fırça,

Pelüş,

İnsan ya da şeftalı tüyü,

Kuş tüyü.

Bu dokunsal değerlerin ayırımından sonra şunları yarattım:

1. Dokunma Sanatı konferanslarında ve ortak-dokunma etkinliklerimizde sunulacak Basit Dokunsal Levhalar.

Daha önceden belirttiğim dokunsal değerleri akılcı bir uyum ve zıtlık karışımları ile oluşturdum.

2. Soyut ve manalı dokunsal levhalar (el yolculukları).

Bu dokunsal levhalar, ellerin merakla gezineceği dokunsal değerlerden oluşur ve renkli patikalar ve talepkar duyarlılıkların sıralı deneyiminden oluşur. Ritmi gevşek, ahenkli, kargaşalı düzenlemeler ile kesin yönelmeler sağlar.

Sudan-Paris adlı levhalarımın birinde, Sudan'ı anlatırken kaba, yoğun yağlı, dikenli, yanıcı dokunsal değerler (süngerimsi malzeme, sünger, zımpara kağıdı, yün, fırça, tel fırça); Denizi anlatan kısımda, kaygan, metalik, taze dokunsal değerler (gümüş-kaplı kağıt); Paris'i anlatan kısımda yumuşak hassas okşama dokunsal değerler, sıcak ve soğuk (ipek, kadife, tüyler, kuş tüyü) kullandım.

3. Karşı cinsler için dokunsal levhalar.

Bu tip levhalarda, dokunsal değerlerin kompozisyonu kadın ve erkeğin ellerinin birbirlerine bağlandığı dokunsal bir yolculuğa çıkmalarına ve bunu değerlendirmelerine izin verir. Bu tip levhalar oldukça çeşitlidir ve karşıt donanımlı duyarlılıklarla desteklenmiştir ki, bunlar karşıt duyarlılığın daha yoğun hissedilmesini sağlar. Bu dokunsal levhalar satranç oyununun merhametsizliğinin yerini alır.

4. Dokunsal yastıklar.

5. Dokunsal koltuklar.

6. Dokunsal yataklar.

7. Dokunsal tişörtler ve elbiseler.

8. Dokunsal odalar.

Dokunsal odalarda, zeminler ve duvarlar büyük dokunsal levhalardan oluşacaktır. Aynaların dokunsal değerleri, akan su, kayalar, metaller, fırçalar, hafif elektriklenmiş kablolar, mermerler, kadife ve çıplak kadın ve erkek ayaklarına çeşitli hazlar sunan halılardan oluşacaktır.

9. Dokunsal sokaklar.

10 Dokunsal tiyatrolar.

Dokunsalcılık için düzenlenmiş tiyatrolarımız olacak. Oturan izleyiciler, uzun ve dolambaçlı dokunsal kurdelelerle birlikte dokunsal duyarlılığı farklı ritimlerde algılayacaklar. Bu kurdeleler dönen küçük tekerleklere yerleştirilip, müzik ve ışık eşliğinde sunulacak.

11. Özgürlük içinde doğaçlanan kelimeler için dokunsal levhalar

Dokunsalcı, kendi duyarlılığını yansıtan bir el yolculuğunu aktaracak. Serbest çağrışım ile harmanladığı doğaçlamayı ritim, ölçü ve sentakstan sıyrarak yapacak. Bunu mümkün olan en az insani öge ile gerçekleştirir. Doğaçlama yapan dokunsalcının gözleri kapalı haldedir, ancak ışık veren bir projektör ile çevrili olması daha iyidir. Dokunsal duyarlılığı henüz gelişmemiş çaylakların da gözleri kapatılır. Esaslı dokunsalcılarda projektör tamamiyle açıktır çünkü karanlık, duyuların haddinden fazla yoğunlaşmasına ve soyutlanmasına neden olur.

Dokunma duyusunun eğitimi.

1. Uzun süre elleri eldiven içinde bırakmak gerekir ki bu yolla beyin ellere pekçok farklı dokunma arzusunu işlesin.

2. Okyanusta suyun altında yüzülür. Su akış yönü ve değişik sıcaklıklar birbirinden ayırt edilir.

3. Her akşam zifiri karanlıkta, yatak odasındaki eşyalara dokunularak birbirinden ayırt etmeye

çalışılır. Goriziya'da 1917'de yer altı karanlığın-
daki deneyimle gerçekleştirdiğim ilk dokunsal
deney buydu.

Dokunsal duyarlılığı keşfettiğim sanılmasın, zira
Rachilde'nin *Jongluese* ve *Hors Nature*'ünde çok
önceleri neşeli formlarda bulunmaktaydı. Başka
yazarlar ve sanatçılar da dokunsalcılığın farkın-
daydılar. Plastik sanatlarda dokunsalcılık çoktan-
dır mevcuttur. Sevgili heykeltıraş ve ressam arka-
daşım Boccioni, tıpkı bir dokunsalcı gibi 1919'da
Başın ve *Pencerenin Füzyonu* adlı eseriyle dokun-
sal yoğunluğu ve değeri demir, porselen ve kadın
saçı ile açığa çıkarmıştı.

Benim tarafımdan ortaya konan dokunsalcılık plas-
tik sanatlardan farklıdır. Resmi ve heykeli birleştir-
me yolu ile ortaya çıkan çaba ile de ilgisi yoktur, ki
bundan hiçbir şey kazanmayacağı gibi çok şey kay-
beder. Dokunsal levhalarda, renk çeşitliliği kaygı-
sından mümkün olduğunca sıyrılmak gerekir, bu
plastik izlenimden kaçınılmalıdır.

Dokunsal değerleri küçümseyen ressamlar ve hey-
keltıraşlar için özellikli dokunsal levhalar üretmek
zordur. Dokunsalcılık daha çok genç şairler, piya-
nistler, yazarlar ve tüm erotik, berrak ve kuvvetli
mizaçlar içindir.

Dokunsalcılık nihayetinde plastik sanatlarla bir-
likte yapılan çalışmalardan ve hastalıklı şehvetten
kurtulmalıdır. Basit olarak dokunsal uyumu hedef-
lemeli ve ten ile insan arasındaki ruhsal iletişimi
mükemmelleştirmeden öte çalışmalara girişmeli-
dir.

Beş duyunun tanımlanması rasgeledir ve bir gün
çeşitli ve yeni duyuları keşfedip, dökümünü tuta-
cağız. Dokunsalcılık işte bu keşife katılacaktır.

Çeviri: Tonguç Akış

* Ocak 1921'de, Paris *Theatre de L'Oeuvre*'de ve Cenevre
World Exposition of Modern Art'da okunmuş, *Comoedia* der-
gisinde de basılmıştır.

KAYNAKÇA

[http://www.peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/mani-
festo_of_tactilism.html](http://www.peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html)

