

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN SENTAKTİK/SEMANTİK YAPISININ
KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Mimar Mehmet İNCEOĞLU

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“Yüksek Mimar”
Unvanı Verilmesi için Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17.02.1999

Tezin Savunma Tarihi : 22.03.1999

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ali ASASOĞLU

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Asım KADIOĞLU

Trabzon - 1999

ÖNSÖZ

Bu çalışma K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Yüksel Lisans Programında yapılmıştır.

Çalışmada, Postmodern söylemin siyasi, toplumsal, kültürel ve psikolojik açıdan incelenmesi; bu söylem içerisinde yer alan Yapıbozum'un (Dekonstrüktivizm) "dilsel olana atfettiği değerın sorgulanması, yarattığı karmaşanın anlaşılması sağlanmak istenmiştir.

Araştırmamda bana yol gösteren, büyük desteğini gördüğüm tez hocam Prof. Dr. Şengül Ö. GÜR'e, maddi ve manevi hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan aileme, ayrıca bana yardımcı olan herkese minnettarım.

Mehmet İNCEOĞLU

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET	VI
SUMMARY.....	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÇİZELGELER DİZİNİ	X
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş.....	1
1.1.1. Sorunun Belirlenmesi.....	1
1.1.2. Çalışmanın Amacı.....	2
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	4
2.1. Postmodern Dönemin Siyasi, Toplumsal ve Kültürel Açından İncelenmesi ...	4
2.2. Psikolojik Anlamda “Ötekilik”in Kimliği, Kişiliği ve Haleti Ruhiyesi.....	10
3. BULGULAR.....	17
3.1. Yapıbozum.....	17
3.1.1. Yapıbozumda “Dil”	17
3.2. Morfolojik Dil.....	32
4. TARTIŞMA.....	43
4.1. Postmodern ve Modern Örneklerin İncelenmesi	43
4.1.1. Örneklerin İncelenmesinde Kullanılan Kavramlar	43
4.1.2. Bütünlük Duyumu.....	43
4.1.3. Dinamik-Denge.....	44
4.1.4. Kaotik Denge.....	44
4.1.5. Bağlam.....	45
4.1.6. Organik Mimarı	45
4.1.7. Özdek	46
4.2. Modern	51
4.2.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentakslar	51
4.2.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	52

	Sayfa No
4.2.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar	53
4.2.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar	54
4.2.5. Örgütlenme Transformasyonlar: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	55
4.2.6. Örgütlenme Trnsformasyonları: Organik Sentakslar	56
4.3. Late Modern (Akılcı)	57
4.3.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentakslar	57
4.3.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	59
4.3.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar	60
4.3.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar	62
4.3.5. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar	63
4.4. Late Modern (Metaforik).....	64
4.4.1. Temel Biçimler / Temel Grigler: Dik Açılı Sentakslar	64
4.4.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	66
4.4.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar	68
4.4.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar	69
4.4.5. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar	70
4.5. Postmodern Semantik.....	72
4.5.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentakslar	72
4.5.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	73
4.5.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar	74
4.5.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar	76
4.5.5. Örgütlenme Transformasyonları: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	77
4.5.6. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar	79
4.6. Postmodern Sentaktik.....	80
4.6.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentakslar	80
4.6.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	81
4.6.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar	82
4.6.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar	84
4.6.5. Örgütlenme Transformasyonları: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentakslar	86
4.6.6. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar	88

	Sayfa No
5. SONUÇLAR.....	91
6. ÖNERİLER	95
7. KAYNAKLAR.....	97
8. ÖZGEÇMİŞ.....	104

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1. Alcatel'in 1987 tarihli bir reklamı küçülen dünya imgesini popüler biçimde vurguluyor	8
Şekil 2. Evler gibi sıkı.....	11
Şekil 3. Farnsworth Evi.....	51
Şekil 4. Price Tower	52
Şekil 5. The Monument, Joshua Tree.....	53
Şekil 6. Dominikaerinen Church	54
Şekil 7. First Insterstate World Center	55
Şekil 8. Hüssain-Doshi Gwfa.....	56
Şekil 9. Goodson Residence.....	57
Şekil 10. Tower of the Winds.....	59
Şekil 11. The Box, Culver City.....	60
Şekil 12. The Box, Culver City (perspektiv)	61
Şekil 13. Ariel City.....	62
Şekil 14. Getty Center.....	63
Şekil 15. Crystal Monolith.....	64
Şekil 16. Future Port City	66
Şekil 17. Future Port City	67
Şekil 18. Ucla Chiller Plant/Facilites Complex	68
Şekil 19. Towell Temporary Library	69
Şekil 20. Guggenheim Museum	70
Şekil 21. Multimedial Building.....	72
Şekil 22. Watari-um.....	73
Şekil 23. Qasr Al-Hokm Development.....	74
Şekil 24. Stuttgart Şehir Galerisi ve Tiyatro Binası	76
Şekil 25. Team Disney Binası.....	77
Şekil 26. Team Disney Binası (yan görünüş)	78
Şekil 27. Masterplan Parc Bit (Görünüş).....	79

	Sayfa No
Şekil 28. Masterplan Parc Bit (Vaziyet Planı)	79
Şekil 29. Art and Media Centre.....	80
Şekil 30. U.F.A. Cinema Complex.....	81
Şekil 31. Guardiola House	82
Şekil 32. Guardiola House (Kesit Görünüş)	83
Şekil 33. Goldberg-Bean Residence	84
Şekil 34. The Two Libraries, Jessue Campus (Maket Görünüşü).....	86
Şekil 35. The Two Libraries, Jessue Campus (Maket Görünüşü).....	86
Şekil 36. Reversible Destiny House	88
Şekil 37. Reversible Destiny House (İç Perspektiv Görünüş)	89

ÇİZELGELER DİZİNİ

Sayfa No

Çizelge 1. Fordist modernlik ve esnek postmodernliğin karşılaştırılması.....	15
Çizelge 2. Modern ve postmodern arasındaki farklılıklar	34
Çizelge 3. Yapıbozumda morfolojik anlam/parçalılık	37
Çizelge 4. Yapıbozumda morfolojik anlam/toplama (kolaj)	38
Çizelge 5. Yapıbozumda morfolojik anlam/ölümlülük - hiçlik	39
Çizelge 6. Yapıbozumda morfolojik anlam/belirsizlik	40
Çizelge 7. Yapıbozumda morfolojik anlam/kesiklik.....	41
Çizelge 8. Yapıbozumda morfolojik anlam/metaforik	42
Çizelge 9. Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve öneriler	43
Çizelge 10. Modern ve postmodern örnekler.....	48

ÖZET

İletişim teknolojisi, kültür, ekonomi, politika, sanatlar ve doğrudan bilimin de kendisi dahil olmak üzere yaşamın tüm alanlarında çok etkili bir rol oynadı.

Bu çalışmanın amacı dünya görüşü ve sanatının karşılıklı bağımlı olduğunu, aynı madalyonun karşıt ve tamamlayıcı yüzleri olduğunu kanıtlamaktır. Dolayısıyla, çalışmanın hedefi yaşamın değişik sferlerindeki en son gelişmeleri belirlemek; sanat ve özellikle mimarlığa yaklaşımları etki ettikleri nispette ve mimari uygulamalarla sentaktik ve semantik çözümlerde yansıdıkları biçimleriyle bu etkileri ortaya koymaktadır.

Kısacası, çalışma disiplinlerarası ve arakesit bir araştırmadır.

İlk bölümlerde, toplum, din, politika, ekonomi, sanatlar, özellikle edebiyat, konusundaki postmodern anlayış olarak nitelenebilecek gelişmeler incelenmiştir.

Daha sonraki bölümlerde mimarlığın son üç onyılının mimarlık ürünleri, plan, kütle, örgütlenme geometrisi (ki bunların ana kategorileri öklit, organik ve bunların karmaşık transformatasyonları ve dekonstrüksiyonları olarak alınmıştır); ve denge, düzen, süreklilik, bütünlük ve birlik gibi kavramlar cinsinden irdelenmiştir. Daha net olarak; Gür tarafından tarihte geri sürülen ve önerilen sosyo-morfolojik kavramlar mimarlıkta bugün ayırdedilebilir beş ana eğilime uygun olarak taranmıştır: Bunlar sürmekte olan modernizm, geç modernizm (uşçu ve metaforik), postmodernizm (sentaktik), postmodernizm (semantik)'dir.

Bu tezde zengin örnekler aracılığıyla yukarıdaki bölümlenmelerin ve ölçütlerin bugünün mimarlığındaki mevcut biçimlendirme ilkelerindeki temel farklara açıkça ayna tuttuğu ve postmodern mimarlığın postmodern değer ve düşüncelerle güçlü bir biçimde bağlantılı olduğu açıkça ve net biçimde kanıtlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, kültür, modernizm, postmodernizm, morfoloji, dizim, anlam.

SUMMARY

Comparative Analysis of Modern and Postmodern Architecture In Terms of Syntactic and Semantic Structures

Information technology played a very influential role in all aspects of life including culture, economy, politics, arts and science itself.

The purpose of this study is to prove that the worldview and the art building are interdependent and that they are the opposite but complementary sides of the same medallion. Therefore the aim of the study is to discern the recent concerns in various spheres of life; and to determine the basic changes in approaches to arts especially architecture, in so far as these changes are reflected in the syntactic and semantic solutions encountered in architectural applications.

Thus, this study can be considered as an interdisciplinary and interrelational research.

In the first chapters, recent evolutions, which can be termed as postmodern understanding of society, religion, politics, economics and arts, with special emphasis on literature, are examined.

In the following chapters architectural outputs of the last three decades are studied in terms of their approach to geometry of plans, masses and grids, (main categories of which are taken as Euclidean, organic and their complex transformations and de-constructions) and concepts of balance, order, constancy, totality and unity. To be more specific, certain socio-morphological criteria that are traced throughout history and proposed by Gur, are sought in congruence with five main discernible trends in effect today: Ongoing modernism, late modernism (rational), late modernism (metaphoric), postmodernism (syntactic), postmodernism (semantic).

Through rich examples it has been clearly and diligently demonstrated that the above pre-coding openly mirrors the basic differences in form giving in today's architecture and that the postmodern architecture highly and strongly correlates with postmodern values and thought.

Key Words: Technology, culture, modernism, postmodernism, morphology, syntax, semantics.

Bu çalışmanın amacı Yapıbozumcu'ların, anlam ve onun biçimi, biçim süreci konusunda yaptıkları analogileri ve bu gelişmelerin mimariye yansımaları sırasında oluşan morfolojik ve anlamsal dilin açıklanması ve daha anlaşılabilir ve iletişilebilir bir hale getirilmesidir.

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

1.1.1. Sorunun Belirlenmesi

I. ve II. Dünya Savaşlarının ardında yatan neden sanayi toplumlarının kendini kanıtlama ihtiyacıydı. 20. yüzyıl ortalarında gelindiğinde ise artık sanayi toplumu yerine bilgi toplumu gelmişti. Yani aydınlanma dönemi mantığı olan “emek/üretim” paradigması yerine bilgi düşüncesine geçilmesi, dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna gelmesi idi. Bu teknolojinin dili işgal ediydi. Bu işgal ile birlikte bilginin statüsünde de bir değişiklik olmuştu. Yani dilde; dilin performansı ve yüksek verimliliği sorgulanmasına başlanılıyordu. Kapitalizm düşüncesinde sermayenin sonsuz olana ulaşma isteği artık giderek dile uyarlanmaya başlıyor ve bu süreçte ana amaç cümleleri kodlanan; deşifre edilen gruplara ayrılan mesajlar haline getirmek, dönüştürmek, kısacası, çevrilebilir ya da karşılaştırılabilir olmayı dile dahil etmemek amaçlanıyordu. Batı dünyasında geleneksel siyasilerin yerine gelen “enformasyon” sahipleri bütünün belirlenmesi için öğelerin birbirleriyle karşılaştırılabilir ve çevrilebilir olmasını salık veriyorlardı. Böylece bilgi edinme süreci kişilere veya kurumlara bağlı kalma endişesi de taşımıyordu.

Artık bilim önce savunulduğu gibi “eşitliği sağlamak” amacını taşıyor, vatandaşlık bilinci, iyi eğitim almak, savaşları önlemek gibi soylu kavramlar ve düşünceler yerine; iyi bir meslek, çok kazanmak, iyi bir beceri edinmek gibi kavramlar ön plana çıkıyordu. Ortaya çıkan bilgi veya düşüncenin önceki gibi doğru mu, yanlış mı sorgulaması yerine yaşamda getirdiği ses ve etkinliğe bakılıyor. Buna en iyi örnek gen nakliyle ilgili son buluş olan ikiz canlı projesidir.

Kısaca modern dönemin, katılığı ve kesin tavırları yerine, modern’e bir başkaldırı niteliği taşıyan postmodernizm döneminde bu kesin tavır ve katılığın yerine “ironi ve eğlence üzerine kurulan bir manyerizm karşımıza çıkıyor” (Eco, 1986).

Postmodernizmin en çok tartışıldığı platform mimarlıktır. Çünkü soyut düşüncelerin somuta çevrilebildiği anlam mimaride yatıyor.

Bu arada Postmodernist düşünürlerin Amerika ve Avrupa savunucuları arasında bir çelişki ortaya çıkıyor. Avrupa düşünürleri Amerika'dakilerin ucuza tarih, kolayına kültür ürettiklerini söylüyorlar. Bunun altında yatan neden kapitalist sermayenin müthiş kazanma hırısı diğer bir deyişle hoş fantezileri ucuza mal edip; pahalıya satmak fikrini eleştiriyorlar. Buna Amerika kültürünün Avrupa etkinliğinden kurtulma çabası olarak da bakılabilir.

Dönemleri siyasi açıdan ele alacak olursak 20. yüzyıl başları; dünyaya yön veren iki insan, Hitler ve Stalin'in etkilerini taşımakta idi. Onların attıkları Nazilik ve Stalincilik temellerinin sarsılmasıyla; yeni arayışların fitili de ateşlenmiş oldu.

Modern ve Postmodern dönemlerin çatışmasını en iyi Borges açıklar;

“Aynaların dünyası ile insanların dünyasının birbirlerinden ayrı, bölünmüş olmadığı bir çağda, bir gece ayna halkı dünyayı işgal eder. Çıkan savaşın sonunda, Sarı Sultan'ın büyü gücü sayesinde ayna halkı alt edilir. Sarı Sultan işgalcileri aynalara hapseder; bundan böyle insanların kölesi yansımalarıdır. Ama bir gün gelecek büyü bozulup; ayna halkı özgürlüğüne kavuşacaktır” (Borges, Zeka, 1994).

Bu düşüncede ifade edildiği gibi modernin kökten reddettiği tarih, geçmiş, yaşam, süsleme v.b. gibi kavramlar Postmodernizm'de aynaları kırıp tekrar yaşama dönüyorlar.

Artık Modernizmin “ya öyle-ya böyle” katılığına karşılık Postmodernler “hem öyle- hem böyle” mantığına dayandılar. Jencks'e (Zeka, 1994) göre “çoğulculuk, tarihsellik, gelenek, retorik, ikonografi, renk konvansiyon, heykel hatta pek çok korkulan, süsleme bile” içeri alındı. Modernizm'deki bilimsel akılcılığa karşılık Feyerabend'un (Zeka, 1994) “Everything goes” (herşey uyar) sloganıyla da binalar “bir biçimler ve semboller repertuarı” oldular ve böyle olmakla da suçlandılar.

1.1.2. Çalışmanın Amacı

✦ Bilimde oluşan bu kesiklik, güvensizlik, belirsizliğin beraberinde; suretçiler ve yapı bozumcular (Postmodernler), bilimde oluşan bu boşluklar sayesinde modern mimarinin kavramlarını çürütme yoluna gitmişlerdir. Bu durumu, Şengül Ö. Gür'le yaptığımız bir söyleşide “...yani postmodernler bilim değil de, bilime benzetişim yapmaya başladılar...” şeklinde özetlemiştir. Sonuç olarak, Postmodernizmin her iki kolu da bilindik formların yaratıcı yıkımını gerçekleştirmişlerdir.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Postmodern Dönemin Siyasi, Toplumsal ve Kültürel Açından İncelenmesi

20. yüzyılın üçüncü çeyreğine girildiğinde merkez otorite veya iktidara ortak olan modernist hareketin katılığında, tekelciliğinden rahatsızlıklar duyulmasının belirtileriyle beraber, Postmodernizm hareket diye adlandırdığımız söylem yazılıp, çizilmeye başlandı. Kültürel dünyayı teknoloji, endüstri ve bilimin ışığında anlam kazandırmayı uman ilerlemeci ciddi, kesin ve katı hatlardan oluşan modernizm karşısında, alaycı olan Postmodernizmin doğumu gerçekleşti.

Postmodernizm; ileri kapitalist kültürün bir sonucudur. Edebiyatta, plastik sanatlarda, müzikte, resimde v.b. alanlarda düşünce olarak ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, parçalanmayı, pastiche, anarşiyi vurgulayan bir harekettir.

Bu çok parçalılık, çokseslilik dönemi ülkemizde de siyasi alanda etkisini gösterdi. Örnek; zıt görüşlere sahip partilerin iktidarı elde etmek pahasına bir koalisyon yoluna gitmeleridir.

+ Postmodernist felsefede vurgu içerikten biçime doğrudur. Marx'ın "emek-üretim" paradigmasını geride bırakarak, kapitalist ideolojiyi desteklemek zorunda kalarak, tümüyle taklit gerçeklilerin bir teknolojik kültürüne, oyununa ve enformasyonalizme doğru bir yönelimdir.

+ Marx'tan bir analogi alırsak; nasıl kapitalizmin en ileri aşaması komünizmin bir başlangıcı ise, en ileri kapitalist kültürü de post-kapitalist bir kültür yaratmanın aracıdır. "Bu ters çevirme gösterge (dil) ile şey, kültür ile toplumsal, siyasi ile ekonomi arasındaki ilişkidir. Bu çevrimle kültür göstergeleri yeni toplumsal biçimler, yeni düşünme tarzları, yeni tutumlar v.b. yaratan ve içeren bir konuma kayarlar" (Ryan, 1988).

Meta-anlatıdaki "maddi güç" artık bir "anlamlandırma gücü" haline gelir.

Toplumsal iktidarı işgal edenlerin halka uyguladıkları; maddi zorunluluk, toplum gerçekliliği ve sadeliği dayatırken başvurdukları zeminden, bu "anlamlandırma gücü" sayesinde, iktidarın bu dayanak olarak gördüğü zemin önemini yitirir.

Bu siyasal açılım Baudrillard, Lyotard gibi postmodern düşünürler tarafından değişik yollardan açıklanmaya çalışılmıştır.

†Lyotard (1982) bu siyasal baskıyı, akılla ve semantik içeriğin ya da anlamın içlemediği “dil”in sentaktik oyunu bastırma tarzıyla özdeşleştirir. Aklın retorik karşısındaki soyut idealitenin, “dil”in maddiliği karşısındaki ayrıcalığına karşı çıkan Derrida ve Kristeva düşünürlerle aynı görüşü paylaşır. Lyotard aklın, “dil”i gerektirmesinden ama buna karşılık kavramlarının görünüşte meta-retorik nitelikte olmasından kaynaklandığını göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı akıl, maddiliği ve üretkenliği oldukça düzensiz ve akla yakın olamayan bir anlam etkileri yaratma potansiyeli içeren “dil”e, oluşturucu bir şekilde bağlandığı sürece, iddia ettiği, düzenleyici işlemi yapamaz. Lyotard rasyonel düzenini ve iletişimsel yeterlilik ile bilimsel işlemselleştirmeciliği (sözcüklerin şeylere tercümesini) destekleyen, onların düzeni zayıflatan estetik dil, biçim ve figürasyon stratejilerine radikal bir siyasal potansiyel atfetmiştir.

Lyotard, 1968’lerin sol düşünürlerinin karşı çıktıkları iktidar düzenlerini yeniden ürettiklerini belirtir. Nasıl Yapıbozumcu’ların iktidar söyleminin ne söylendiğiyle değil, nasıl söylendiğiyle, söylenenlerin tasarlama ve yapılma tarzıyla ilgiliyse; geleneksel siyasetin içeriğiyle değil, “şimdi”siyle uğraşmak gerektiğini vurgulamıştır. Geniş örgütlerin bir kenara bırakılmasını ve gündelik yaşamın içinde bulunan kurumlarla ilgilenilmesinin bu siyasal baskıyı ortaya çıkarabileceğini savunmuştur.

Rasyonalizm’in bu biçimlerine karşı çıkılması doğal da, yalnız bu düşünüş tarzının da bir çeşit mistizm içerdiğini kabul etmemiz gerekir.

Lyotard’a göre (1982) göre kapitalizmdeki kişisel “kimlik”, bilinçdışı ve arzuya karşı bir ittifaktır. Bu ittifaka karşı mücadelenin tekilliklerin çoğulluğuna açık olunması kapsamında gerçekleştirilebileceğini savunur. Ancak Lyotard bu mücadele sonucunda trajik hiçbir sonuç kabullenilmeden mutlu bir sonuç ortaya çıkacağına inanarak yine bize bir meta-anlatı yapmıyor mu?

Akla yönelik bu eleştiri bazı noktalarda haklı olsa da bence istenileni (arzu edileni) verememektedir. Aynı zamanda Pre-kapitalist kültürdeki akla yönelik bu eleştiri iktidar gerçekleriyle belirlenen olumsuzluk ve demokrasiyi indirgeyen bir düzen ilkesine de karşıdır.

†Jean Baudrillard’da bu eleştiri Nihilizm’e doğru bir sapmayla karşı karşıyadır.

+ Baudrillard (1983) Derrida'dan fikirler alır. Toplumsal teoriye doğru genişletilen fikirler şunlardır:

- Temsil etme sistemlerinin (özellikle dilin) göndermeleri, temsil etme sistemlerinin dışında belirlenemez. Bir gösterge hiçbir noktada, kendisini bir göndergeyle ya da bir şekilde temsille sınırlı olmayan bir anlamla değiş tokuş etmez.

- Temsil, sanki sonradan eklenmiş bir şeymiş gibi nesnellikten ya da anlamdan sonra gelmez. İnsan zihninin bir nesnellik alanı tasvir etmesi bizzat temsili gerektirir ve aynı şekilde idealliğin ya da anlamın koşulu temsildir.

- Dilsel temsilin; her tözel terimin sistem içindeki tüm öbür terimlerle karşılıklı ilişkisiyle oluşturduğu bir farklılıklar sisteminden ibaret olmasından ötürü ve dilin pragmatik bağlamından ayrılamaz olmasından ötürü, nesnelliğin tasvir edilmesindeki ve anlamın iletilmesindeki belirsizlik imkanı asla tümüyle tasfiye edilmez. Dilsel birimler birbirlerine gönderme yapar ve onların şeylere ya da fikirlere gönderme yapılacak şekilde işlev görmelerine izin veren de budur. Böylece, gerçeklikte göstergeler ve şeyler arasında birebir tekabüliyetten ziyade göstergelerin dolaşımı söz konusudur.

Bu ilkeler ışığında toplumsal, siyasi ve tarihsel değerlere bir anlam kazandırılmaya çalışılır.

Artık modeller gerçekliğin bir sonucu değil, gerçekliği belirleyici bir konumdadır. İstikrarlı iktidar ya da söylem konuları artık yoktur ve belirlenemezler. Herşey yorumdan ibarettir. Medyanın gücü, geçişin var olmadığı sonucunu doğurmuştur. İmgeler ya da taklitler sürekli dolaşım halindedir ve bu oyun sadece "olan"ı belirler. Düzen bu oyunu yine varsayılan bir gerçekliğe indirger. Onun için nükleer caydırma da böyledir. Nükleer caydırma, bir toplum düzenini, tamamen tüm şansını, bir dengenin terörüne varan, bir terör dengesinin indirgenmiş taklididir. İmkan dahilindeki savaş, her iki tarafın da (hem komünizm hem de kapitalizm) iktidarını koruyan hileden başka bir şey değildir. Tüm siyaset tarzları, hatta demokratik biçimler bile katılım eşitliği varmış gibi davranarak yapılan, bir güdüp yönetme biçimidir. Tüm siyasal eylemlerin yararsız olduğu, adeta kutsanmalarına varan bu "anlamsızlıkları" neyin ifadesidir? Bence bu postmodernlerin sorunları çözmek yerine, sorunları kendi kendileriyle baş başa bırakma başarısıdır. Örneklersek; ülkemizdeki mollaların kendileri dışındaki tüm siyasetçilere "hepiniz günahkarsınız" sloganıyla saldırımları, ancak buna karşı bir çözüm yolu göstermeme kabiliyetlerine eş değerdir.]

Baudrillard (a.g.y.)'a göre bu dönem (dönemleştirme de modernist düşünceye aittir) artık taklit çağıdır. Taklitler hiçbir yerde gerçekliğe temas etmezler ve sonsuz dolaşım içindedirler. Medyanın montaj mantığı, artık doğru ve yanlış imge kavramlarını ortadan kaldırır. Yanlış imge artık varsayılan bir hakikat kadar doğrudur.

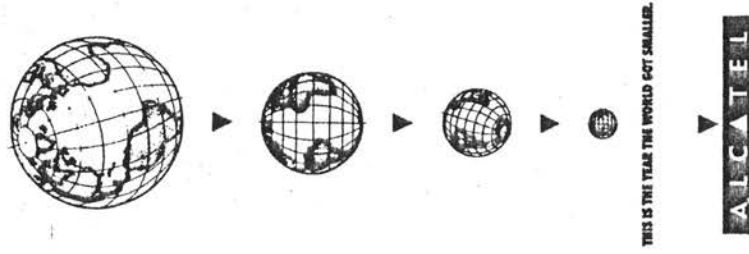
Herşeye rağmen Baudrillard'ın düşüncesi kitleler arasına Leninist olmayan bir siyasal potansiyel yerleştirdiğinden özerk bir boyut kazanmıştır.

Ülkeler bazında bu dönemler bence eş zamanlı yaşanmamıştır. Enformasyon çağının patronları, halen gelişmekte olan üçüncü dünya ülkelerinde, bu çağa ait iletişimin gelişmesinin ve kullanılmasının gerekliliği olan nesnelere, örneğin; elektronik eşyalar, bilgisayara ait monitör, bilgisayar çipleri v.b. eşyaların üretimini nasıl yaptırıyorlar? Üçüncü dünya ülkelerinde üretimde yer alan işçi sınıfının büyük bölümünü kadınlar oluşturur, çünkü onlar sendikalaşma ve diğer kendi haklarını savunabilecekleri kurumlardan yoksun kalabilirler (hani ürettikleri ve değer verdikleri "ötekilik" in savunulması nerede göremiyorum). Yine çok sevdiği medya aracılığıyla birçok üçüncü dünya ülkesinde sloganları "Bilgisayar çiplerini üret, elde ettiğin meta (para) ile, güzelleş". Ama sonuçta birçok kadın görme duyusunu kaybediyor. Acaba Enformasyon çağının patronları reddettikleri iktidar söyleminin dilini değiştirerek "Sarı Sultan"lığı (Bkz. I. Bölüm) kaptırmaktan mı kendilerini korumuş oluyorlar. Kısacası, "Yeniden üretim" nosyonu "üretim"i önemsizleştirmemiş, "dil" sel olarak değişime uğratmıştır.

Postmodernizmi anlayabilmek için "bilimsel devrime" tekrar geri dönülmesi gerekir. Çünkü o temel devrimdir; diğerleri ondan türer (Newton'un yer çekimi kanunu bulması, dinsel dünya ile, yaşanan dünya arasındaki kopuşu belirlemiştir), (Jeanniere, 1990).

Postmodernistler kültürel ve endüstriyel devrim üzerinde duruyor olsa da, kültürel kopuşun, 20. yüzyıl ortalarında gerçekleştiğini kabul etmemiz gerekir. İletişim ağının hızla gelişmesi, zaman-mekan sıkışmasına tepki olarak bakabiliriz. Bunun yansımaları 1980'li yıllardan sonra hissedebilmişizdir. Küçülen dünya imgeleri revaçtadır.

Ancak endüstriyel devrim yerine teknik (teknolojik) devrimden söz edebiliriz. Böylece teknik "yapı" vurgusu anlam kazanır. Teknik ilerleme ile emek örgütlenmesine getirilen yenilik, yani teknik "yapı"nın büyümesinden kaynaklanan ve dinamizmin alt-üst oluşuyla özetlenebilir. Enformasyon kullanımı böylece, modernleşme süreci içinde enerjinin büyümesine eşit, hatta ondan daha fazla bir anlam kazanabilir.



Şekil 1. Alcatel'in 1987 tarihli bir reklamı küçülen dünya imgesini popüler biçimde vurguluyor, (Harvey, 1997)

Evrenin matematiksel kurallarla tanıtlanabilmesi sonlu mu? sonsuz mu? olduğu, modern dönemde Fizik yasalarının sembolizmi terk etmesi, bizim positivist bilim ilkelerinin geçersizleşmesini kabullenmemiz oldu. “Bu belirsizlik ışığında da global sistemlerin tasarlanmaz olduğunu öğrenmemiz zor oldu” (Jenniere) Ancak ilkelerin geçersizleşmesi ışığında çoklarının “Yapıbozum” deneyimine, bazılarının da aynalı gözlüklerini takarak geçmişin herhangi bir anından gelişi güzel yararlanmasına tanık olduk.

Modernite nasıl neolitiğin sonu olduysa, Postmodernistlerin hesaba katmadıkları tarihsel dönemler de onların yanılgıya düşmelerine sebep olmuştur.

Postmodernite pozitif bilimin kesinliklerinin kaybolmasıyla genel belirsizliğe geçişin öyküsüdür. Bu belirsizlik anının korkusu, dinle anlam kazandı.

Kuşkusuz Papa'da (II. John Paul) Postmodernist bir kişiliği benimsemiştir. Geçmişin kutsallaştırılmış dünyasında taşıdıkları, temel değeri belirlemede yeterli olan sağlam zeminin yokluğunda, bu kaygı verici bir tablodur (Harvey, 1997). Ülkemizde de, kitlesel cemaatlerin doğuşu, tarikatların çoğalması iyi birer Postmodernist düşünceyi temsil ettiği kanısındayım.

Bu dönemde de kuşkusuz canlı, cansız herşey bir bunalım geçirmekte. Geri tepkimesi ne olur bilinmez.

“Bu durumda çokları Newton tipi dünya görüşünü benimsemeye devam ediyor. Fizikteki iki ayrı görüşün makroskopik, mikroskobik etrafında birleşmesi ile modern görüşün sonlanacağını savunanlarda var” (Feyerabend, 1979). Kesin olan modernitenin devam eden bir tarih süreci olduğudur.

2.2. Psikolojik Anlamda “Ötekilik”in Kimliği, Kişiliği ve Haleti Ruhiyesi

Üretimden bağımsız olan hayali sermaye oluşumuyla ticari ve finansal hizmetlerin gelişmesi aynı ana rastlar. Kent insanının sembolik sermayeye, moda, tasarıma, kentsel yaşamın kalitesi gibi noktalarda yoğunlaşan ilgisini yepyeni bir yupi kültürünün doğmasına neden olur (Harvey, a.g.y.) .

Kentlerin bir çoğunda evsizlik, dışlanma ve yoksullaşma artarken savaş sonrasında “ötekilik” kavramı görülmemiş bir hızla üretilmiştir. Ne var ki üretilen bu “ötekilik”te birçok gelişme sağlıklı ve dengesiz bir duruma işaret ediyordu.

Coalition For the Homeless (1987) de evsiz, barksız, yoksulluğun, sesi “öteki”nin özgürlüğü şunu yansıtıyordu.

“37 yaşındayım. 52 gösteriyorum. Bazıları sokak hayatının rahat ve özgür olduğunu söylüyor (...). Oysa ne özgür, ne de rahat. Evet hiç para ödemiyorsun Ödediğin bedel, sağlığın ve akli dengen... İnsan bir oda, sıcaklık, bir dolap askısı, bir çekmece bir çorba içmek için sıcak bir yer aramaya devam ediyor. Özgürlük ne içinse onu aramaya”.

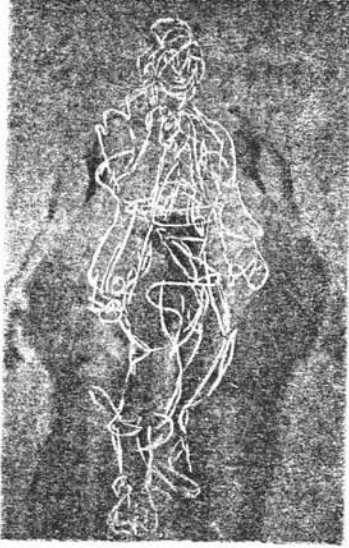
Ne yazık ki yanılısana fantezi ve gösterişin üst üste yığıldığı bir yaşamda zaten bunlar olağan karşılanıyordu. Bütün bu olumsuz, sağlıklı ve dengesiz oluşumlardan, toplumun bundan kayıtsız şartsız haz alması şeklinde sunulursa, bu imajdan faşizmin yararlanacağı kuşkusuzdur.

“...Bu da peşinden bir acı meyve gibi karizmatik politikayı ve ideolojik aşırılığı davet eder” (Harvey, a.g.y.).

Özellikle Huyssens (1984) “ötekilik” (sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar, azınlıklar, dinsel gruplar, kadınlar, işçi sınıfı v.b.) adına tekleştirilmiş bir sesle konuşma cüretini gösteren aydınlanmış bir modernitenin emperyalizmini yerden yere vurur. Huyssens bu farklılığı “ötekilik”i anlamaya yönelik bir açılımın bir dizi yeni toplumsal hareket (kadınlar, eşcinseller, siyahlar v.b.) açısından taşıdığı özgürlükçü bir potansiyelin altını çizmiştir. Ancak bu hareketlerin çoğu, “haleti ruhiye”nin değişmesine kesinlikle bir katkıları olsa da Postmodernist düşüncelere pek az kulak vermişlerdir. Hatta bazı feministler (Hartstock, 1987) Postmodernist düşünceye düşman kesilmişlerdir (Üçüncü dünyanın işçi sınıfı kadınlarını hatırlarsak).

Foucault (1972) “ötekilik” düşüncesini heterotopia kavramıyla incelemiştir. Heterotopia kavramı; çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünyanın olanaksız bir mekanda

bir arada var olmasını ya da yan yana gelmiş mekanları anlatır. Karakterler artık temel bir sorunu nasıl çözebileceklerini ya da meydana çıkarabileceklerini düşünmemekte ve şu sorulara yanıt aramaya zorlanmaktadırlar; Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak? (Psikolojide “es” her türlü düşüncelerimizdir ben (benlik, driver) ise yaşamda “es”lerimizi olanaklı, olumlu ve düzenli bir şekilde harekete geçirmemizdir). Kolajın öncüsü modernistler olsa da Postmodernistler küçük bir ekle montaj kolajı çok benimsemişlerdir. “Ötekilik” David Salle gibi Postmodern bir ressam tarafından “birbirleriyle bağdaşmaz kaynak malzemeler arasından seçmek yerine bir alternatif olarak bunları kolaj içinde bir araya getirmiştir” (Taylor, 1997).



Şekil 2. Evler gibi sıkı, (Salle, 1980)

Farklı ontolojik dünyaların çarpışması ve üst üste gelmesi postmodern sanatın özelliklerindedir.

Postmodern sanatın kadın vücudunu meta haline getirmesi doğal olarak feministlerin düşman olmasının nedenini birazcık olsun anlayabiliriz.

Pfiel (1988) daha da ileri giderek Postmodernizm alanının bütünü, “ötekiliğin düşmanlıkla dolu, oburca aç dünyasının damıtılmış bir gösterimi” olarak tanımlar. Bütünlüğü olan bir metinle değil belirgin bir kişilik ve duyarlılığıyla hiç değil, kim olduğunu bilmediğimiz, yerleştiremeyeceğiniz dillerden dökülen heterojen söylemlerin kesikli alanıyla karşı karşıyasınızdır. Bu kaos, tam da herşeyi çatısı altına alan mistik bir

çerçeve içinde kapsamadığı ya da özümsemediği ölçüde yüksek modernizmin klasik metinlerinden ayrılır” der.

Bütün bu “ötekilik” tabloları bizi Postmodernizmin en sorunlu olanına “kişilik”e götürür. İnsanları harekete geçiren düşünceler ve davranışlar konusundaki psikolojik varsayımlar modernist süreçteki anlayış olan yabancılaşma ve paranoya değil Postmodernist süreçteki söylemin parçalılığı, çokluğu ve istikrarsızlığı konusundaki kaygısı yüzünden artık “iz”ini kişilik konusunda belirli bir anlayışta “şizofren” tanısı şeklinde gösterir.

Jameson (1984) imleyici zincirinin kopmasını, “şizofren” tanısı ile deşer.

Jameson mekanın ve mekansal mantığın egemenliği altında bulunan bir kültürde zamanın, zamansallık dizimselin (Syntax) alabileceği biçim sorusuna geri döner.

Nitekim, eğer özne ön ve ard gerilimlerini çok katlı zamansalda aktif bir şekilde yayma ve geçmişiyle tutarlı bir yaşantı haline örgütleme gücünü kaybetmişse, böyle bir öznenin kültürel üretimlerinin “parça yığınları”ndan ve rastgele hetorejenin, parçalının, şans eserinin pratiğinden ayrı bir sonuç vermesi pek mümkün görünmüyor. Ne var ki bunlar tam da Postmodernist kültürel üretimin tahlilinde (ve yandaşları tarafından, savunulmasında) kullanılan ayrıcalıklı terimlerden birkaçıdır. Ama gene de olumsuz sıfatlardır bunlar; daha tüzel formülasyonlar metinsellik, écriture, ya da şizofrenik yazı gibi isimler taşırlar.

Jameson, Lacan’ın, şizofrenik tanımını kullanır. Bunu klinik anlamındaki doğrusallık derecesi olarak değil, kendi çalışmasına estetik bir model oluşturması bakımından yapılmış bir seçimdir.

Çok kısaca, Lacon “şizofren”i, imleyici zincirinde, yani bir ifade ve anlamı oluşturan birbirine bağlı dizimsel (syntagmatic) inleyenler dizisinde bir kopma olarak tanımlar.

Lacan’ın imleyici zinciri kavramının vazgeçilmez önkoşuluysa, Saussureyen yapılsacılığın temel ilkelerinden ve büyük keşiflerinden biri, yani anlamın imleyenle imlenen arasında, dilin maddeliğiyle, bir kelime veya bir isimle, onun gönderme yaptığı şey ya da kavram arasında birebir ilişki olmadığı önermesidir. Bu yeni görüşte, anlam imleyenden imlenene hareketten doğar. Bizim genel olarak imlenen diye adlandırdığımız şey bir ifadenin anlamı ya da kavramsal içeriği şimdi daha ziyade bir anlam etkisi, imleyenlerin kendi aralarındaki ilişkiden doğan ve dışa vurulan nesnel anlam serabı olarak

görülmektedir. İmleyenler arasında ilişki koptuğunda, imleyici zincirin halkaları kırıldığında, ayrı ve ilişkisiz imleyenler yığını haliyle, şizofreniyle karşılaşırız. Bu tür linguistik bozuklukta şizofrenin ruhu arasındaki bağıntı, ikili bir örme aracılığıyla kavranabilir. Birincisi, şahıs kimliğinin kendisi ve geçmiş geleceğin, önümdeki şimdiki zaman ile (belirli bir) zamansal birleşmenin eseridir ve ikincisi, bu tür aktif zamansal birleşmenin kendisi de, zaman içindeki yorumsama çemberinde ilerleyen dilin, ya da daha iyisi, cümlenin bir fonksiyonudur.

Jameson şizofren bir kızın güncesinden alıntılar yaparak estetik ya da kültürel sonuçlarını çıkarır.

“Olduğu günü çok iyi hatırlıyorum. Taşrada kalıyorduk, ben de bazen yaptığım gibi kendi başıma yürüyüşe çıkmışım...tahlil etmesi güç ama sonradan çok iyi tanıyacağım bir şeye ürpertici bir gerçekdışılık hissine yakın bir duygu. Sanki okulu artık tanıyamıyordum, bir... Eve, bahçemize koştum, “şeylerin çoğunlukla oldukları gibi görünmelerini sağlama” yani gerçekliğe dönme oyununa başladım. Daha sonraki gerçekdışılık hislerinin hepsinde mevcut olan o sınırlanamaz genişlik, düzgünlüğü unsurlarının ilk ortaya çıkışıydı bu”.

Jameson bunu; zamansallığın parçalanması zamanın bu anını onu odaklayabilecek ve bir uygulama (praxis) mekanı haline getirebilecek bütün faaliyet amaçlıklarından birdenbire azat ediyor; böylece tecrit olan bu an özneyi birden tanımlanamaz bir canlılıkla, gerçekten baş döndürücü bir algı maddiliğiyle, kendi girdabına çekiyor, ki bu da yalıtılmış haldeki maddi ya da daha iyisi, harfi imleyenin gücünü etkili bir şekilde dramatize ediyor. Artmış bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkan dünyanın bu veya maddi imleyen, burada endişe ve geçekliğin kaybı gibi olumsuz terimlerle anlatılan, ama pekala coşku, uçma, sarhoşluk veya sanrı kökenli (hallucinegic) yoğunluk gibi olumlu terimlerle de hayal edebileceğimiz, esrarlı bir duygu yükü taşıyor.

Gösteri zincirinde böyle bir kopuşun sonucu, insan yaşantısı “zaman içinde bir dizi saf ve bağıntısız durum şimdiki an”a indirgenmiştir.

Deleuze ve Guattari (1984) sözde mizahi yanları sergilemeleri içeren Anti-Oedipus'ta, şizofreni ile kapitalizm arasında “tek ve aynı ekonominin, tek ve aynı üretim sürecinin en derin düzeyinde hüküm süren bir ilişki” bulunduğunu, sonucunda... toplumumuz, aynen Prell şampuanı ve Ford marka otomobiller ürettiği gibi, şizofrenler de üretir; tek fark şizofrenlerin satışa sunulmamasıdır” derler.

Bu yazı mizahi olsa da, şizofrenler satışa sunulmayabilirler ama onlardan ödünç (Postmodernler hep böyle yapar) alınan düşünceleri Postmodernist mantığın kar karşılığı satılabileceğini düşünmeden edemiyorum. Nitekim sunacağım iki örnek bunun kanıtı için yeterlidir.

Kenny Scharf'tan alıntı yaparsak, yaptığı bir dizi resmin baş kahramanı Estelle'i zaman-mekan sıkışmasından kaçmak üzere tek yön gidiş biletiyle uzaya yollarken son sahnede kadın "Kendi başına eğlenmekte, uzayın derinliklerinde yol alırken dünyanın patlayarak yok oluşunu seyretmektedir". (Taylor, 1987)

Tamam bu biraz hayali bir durum. Ya gerçek hayattakine ne demeli;

Amstrad şirketinin genel müdürü Alan Sugar "eğer kitlesel olarak üretilmiş portatif nükleer silahlar için bir pazar olsaydı, onu da pazarlardık" diyor (Harvey, 1997).

Bu örnekler Postmodernin haleti ruhiyesi, kişiliği ve kimliği ilgili karar vermemizi kolaylaştıracaktır.

Ama yeni "haleti ruhiye" nin ne içerdiği konusu çok karışıktır. Modernist duyarlılık zayıflamış, yapıbozuma uğramış, kesinlik ve bitkinlik içinde olabilir ama onun yerini alan düşünce sistemlerinin iç tutarlılığı ya da anlamı konusunda net bir yargı yok. Doğrusu bu belirsizlik karşısında, varlığı konusunda hemfikir olduğumuz değişimin değerlendirilmesi güç bir hal alıyor.

Bu dönemin anlaşılabilir bir değer kazanmasının ilk adımı önce David Harvey tarafından başlatılmıştır.

Özetle söylersek, Harvey toplumların modern ve postmodern durumların ekstrem uçlarında değil kendilerine özgü arada bir yerlerde olduğunu kanıtlamıştır.

Böylece Postmodernde hayal ürünü, fantezi, maddi olmayan hayali sermaye, imgeler, gelip geçicilik, rastlantı, üretim tekniklerinde, iş gücü piyasalarında esneklik hakim konumdur. Varlığa ve yerel olana güçlü bir bağlılığa karizmatik politikaya, ontolojiye dönük ilgiye ve yeni muhafazakarlığın yücelttiği istikrarlı konumlara gereğinden fazla ilgi vardır.

Bence yapılan şudur; postun tüylü, yumuşak,okşayıcı zemini ters çevrilerek, içteki kaygan, kaypak zeminin öneminin gereğinden fazla vurgulanmasıdır.

Çizelge 1. Fordist modernlik ve esnek postmodernliğin karşılaştırılması,
(Harvey, 1997)

Fordist modernlik	Esnek postmodernlik
ölçek ekonomileri/bütünsel kod/hiyerarşi/ türdeşlik/ayrıntılı iş bölümü	çeşit ekonomileri/kişisel dil/ anarşi/ çeşitlilik/toplumsal iş bölümü
paranoya/yabancılaşıma/belirli sosyal konut/ tekelci sermaye	şizofreni/merkezsizleşme/arzu/evsiz barksız/girişimcilik
amaç/tasarlama/hakim olma/belirlenmişlik/ üretim/sermayesi/evrenselcilik	oyun/rastlantı/tükenme/belirsizlik/hayali sermaye/yerelcilik
devlet iktidarı/sendikalar/refah devletçiliği/ metropol	finansal güç/bireycilik/yeni- muhafazakarlık/kentsizleşme
etik/para meta/ Tanrı baba/maddesellik	estetik/ kaydı para/Ruhilkudüs/ maddesel olmayan
üretim/özgünlük/otorite/mavi yakalı/ avangardcılık/çıkar grubu olitikası/semantik	röprodüksiyon/pastiş/ekletizm/ beyaz yakalı/ticari mantık/ karizmatik politika/ retorik
merkezileşme/bütünselleşme/sentez/toplu pazarlık	ademi merkezileşme/yapıbozum/ antitez/yerel sözleşmeler
operasyonel iş yönetimi/ bütünselkod/ fallik/görev teklifi/köken	stratejik iş yönetimi/ kişisel dil/androjin/ görev çeşitliliği/iz
üst teori/anlatı/derinlik/kitle üretimi/sınıf politikası/teknik- bilimsel rasyonalite	dil oyunları/ımaj/yüzey/küçük deste üretimi/ toplumsal hareketler/çoğulcu ötekilik
ütopya/ruhu arındıran sanat/yoğunlaşma/ uzmanlaşmış çalışma/toplu tüketim	heterotopyalar/seyirlik/dağılma/esnek işçi/ sembolik sermaye
işlev/gösterim/gösterilen/sanayi/Protastan çalışma ahlakı/mekanik çoğalma	kurgu/kendine gönderme/ gösteren hizmetler/geçici sözleşme/elektronik çoğaltma
oluş/epistemoloji/düzenleme/kent yenileme/görel mekan	varlık/ontoloji/deregülasyon/kenti yeniden canlandırma/mahal
devlet müdahaleciliği/sanayileşme/ enternasyonalizm/kalıcılık/zaman	bırakınız yapsınlar/sanayisizleşme/ jeopolitik/gelip geçicilik/mekan

Kavramların hepsi bir bütün olarak ele alındığında kapitalizmde var olan politik-ekonomik, kültürel-ideolojik ilişkilerin tamamının yapısal bir betinlemesini oluştur. Bütünü bu biçimde görmek kavramların içindeki karşıtlıkların yanı sıra kavramlar arasındaki karşıtlıkları da yapısal bir bütünün içinde içsel ilişkiler olarak görmek demektir. Bu fikir

Postmodernistlerin kendi ölçülerine göre kabul edilemez olsa da (çünkü Lukacs türü
✓Marx'ist düşünürlerin hayaletini canlandırır ve Bertell Olmann'ın ileri sürdüğü tarzda bir
✦ içsel ilişkiler teorisine bağlanır) fikir anlamlıdır.

✓ Modernizm ve Postmodernizm kategorilerini, kapitalizmin kültürel çelişkilerini
✦ ifade eden bir dizi karşıtlığa dönüştürmemizin anlamı sağlanmış olur. İçsel ilişkiler
bileşkesinde, sabit bir kümelenmeden de kurtulmuş oluruz. Olay merkezi-ademi
merkezileşme, otorite-Yapıbozum,hiyerarşi-anarşi v.b vurgu arasında bir gidiş gelişin var
oluşudur (Harvey, a.g.y.).

3. BULGULAR

3.1. Yapıbozum

3.1.1. Yapıbozumda “Dil”

Dilin ve iletişimin doğası konusunda da Postmodernistler farklı bir teori benimseme eğilimindedirler. (Modernistler, söylenmekte olanla (gösterilen) bunun nasıl söylendiği (gösteren “araç” veya “medya”) arasında sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsaymışlardır.

Postmodernist düşünce (post-yapısalcı) ise “gösterilen ve gösteren”in sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürmüştür. Derrida'nın Martin Heidegger'i (1959) yorumlamasıyla başlayan “Yapıbozum”culuk bu noktada postyapısalcı düşünceye destekleyici yönde bir ivme kazandırmıştır. Yapıbozum'un felsefesini, konumdan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları “okuma”ya ilişkin bir tarz olarak görebiliriz. Metinler yaratan ya da sözcükleri kullanan yazarlar, daha önce karşılaşmış oldukları metinler ve sözcükler temelinde okuyucunun da aynı tarzda ele almak zorunda oluşudur.

Yapıbozum'da, yazılan şeyler kastetmek istediğimiz anlamla ilişkilendirilmezler, sözcükler kastedilenleri aktarmazlar. Artık hiç kimse (okuyucu ya da yazar) metne hakim değildir. Yapıbozumculuk, bu düşünceyi hiç şartsız kabullenmiştir.

Harvey yapıbozumculuğu (a.g.y.) “bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni başkası içinde eritmek ya da bir metni, bir başkası içinde inşa etmek” olarak tanımlamıştır.

Yapıbozumcu tarz ister yazıda, ister mimaride olsun, metnin yada imgenin alıcılara “ne tek anlamlı, ne de istikrarlı bir gösterim üretmeyi” salık vermiştir. Hem üreten, hem de tüketen “gösterim ve anlam” üretiminin içinde birliktedirler. Böylece iktidar söylemi de yapıbozuma uğratılmıştır.

Derrida'nın “ikili okuma” kavramını ve oluşturulan şizoid yapıyı (Hassan, 1985) aşağıdaki metin içinde anlaşılabilir. kılmaya çalışacağım.

“İkili okuma”; parçanın, kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması anlamına gelir. Parçanın, yeni bir bütün, farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması olarak, Derrida tarafından tanımlanmıştır.

ÇİN

Güneşten sonraki üçüncü dünyada yaşıyoruz. Üç numarada. Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor./ Bize saymayı öğreten insanlar çok nazik davrandılar./ Her zaman gitme zamanıdır./ Yağmur yağarsa, şemsiyen ya vardır ya yok./ Rüzgar şapkanı uçuruyor./ Güneş de doğar./ Keşke yıldızlar bizi birbirlerine tarif etmeseler; keşke bunu kendimiz yapsak./ Gölgenin önünden koş./ Hiç olmazsa on yılda bir göğü gösteren kız kardeş iyi bir kız kardeştir./ Manzara motorize./ Tren gittiği yere götürür seni./ Sular arasında köprüler./ Geniş beton düzlüklerde uçağa doğru başıbozuk yürüyen ahali./ Sen ortadan kaybolduğunda şapkanla ayakkabılarının neye benzeyeceğini unutma./ Havada yüzen sözcükler bile mavi gölge yapar./ Tadı güzelse yeriz./ Yapraklar düşüyor. Meseleleri izah et./ Lüzumlu şeyleri topla./ Hey biliyor musun? Neyi? Konuşmayı öğrendim. Harika./ Kafası tamamlanmamış kişi gözyaşlarına boğuldu./ Düşerken, benek ne yapabilirdi? Hiçbir şey./ Yat uyu./ Şortla harika görünüyorsun. Bayrak da harika görünüyor./ Herkes patlamalara bayıldı./Uyanma vakti./ Ama rüyalara alışsan daha iyi.

Bob Perelman, (Jameson, 1984)

Jameson'a göre bu ilginç fasılalar çalışması hakkında söylenebilecek çok şey var. En büyük paradokslardan biri de, burada bu bağlantısız cümleler arasından daha birleşik global bir anlamın yeniden doğması. Gerçekten de, garip ve gizli bir şekilde siyasal bir şiir olması ölçüsünde, Yeni Çin'in dünya tarihinde bir benzeri olmayan o bitmemiş büyük toplumsal tecrübesinin, iki süper güç arasında “üç numara”nın beklenmedik doğuşunun, kolektif kaderleri üzerinde yeni bir kontrole sahip insanların ürettiği yepyeni ve diri bir nesnelere dünyasının, ve her şeyden önce, yeni bir “tarih öznesi” haline gelmiş olan ve feodalizmle emperyalizme tabi kaldıktan sonra yeniden, sanki ilk defa inmişçesine, kendi sesiyle, kendisi gibi konuşan bir kollektivite olayının heyecanından birşeyler yakalıyor gibi...şizofrenik bağlantısızlık ya da écriture diye adlandırdığımız şeyin, kültürel bir üslup

olarak genelleştiğinde, nasıl şizofreni gibi terimlerin aklımıza getirdiği marazi içerikli bir zorunlu bir ilişki göstermekten çıkıp, daha neşeli yoğunluklara, tam da eski endişeleşme ve yabancılaşma duygularını yerinden ettiğini görmüş olduğumuz o aşırı coşkuya elverişli hale geldiğini keyifli bir üst-anlatı ile anlatmaya çalışmıştır.

Jameson daha sonra şiirin yapısal sırrını açıklamaya çalışır...şiirin Çin adıyla gönderme yapılan kavramla pek bir ilgisi yokmuş ...asında yazar Çin Mahallesi'nde gezinirken karşılaştığı ve idyogramatik başlıkları anlaşılabilir bulduğu (belki de maddi bir imleyen olarak algıladığı demeliydik) bir fotoğraf kitabını anlatıyor. Yani sözkonusu şiirin cümleleri Perelman'ın o resimlere uygun bulduğu başlıkları, gönderme yaptıklarıysa başka bir imge, başka bir namevcut metin ve artık şiirin bütünlüğü dilinde değil, kendi dışında, başka ve namevcut bir kitabın bağlı bütünlüğünde yer alıyor diyerek bu çalışmayı özetlemiştir (Burada Foucault'un (1984) heterotopia kavramını hatırlatmam da yarar görüyorum).

Foster (1983) şizofren tanısına ulaşabilmek için, durumu şu şekilde özetler. "süreklilik yalnızca üretimden tüketime doğru hareket ederken geride bıraktığı "iz"de belirir. Bunu sonucu; sabit gösterim sistemlerinin bütün yanlısamalarının sorgulanmasıdır".

Bu bulgular yeni bir şey değildir. Çünkü Ollman (1971) bunu şu şekilde belirtmiştir. "Marx kavramlarını ilişkisel biçimde kullanıyordu. Dolayısıyla değer, emek, sermaye gibi terimler, kapitalizmin bütünleştirici süreçleri ile başa çıkma amacıyla açık uçlu bir mücadele içinde, sürekli olarak birbirinden koparak bir araya geliyordu".

Post yapısalcıların reddettikleri, üst-dil, üst-anlatı, üst-teori olmaksızın ebedi ve evrensel hakikatler bu reddediler olmaksızın dile getirilmezler.)

"Üst-teori, bütünsel hakikatin bildirilmesi değil, kapitalizme hem genel olarak hem de günümüze damgasını vuran tarihsel ve coğrafi hareketleri kavrama yönünde bir çaba" olarak tanımlamıştır (Harvey, a.g.y.)

↳ Bütünsel alanı mahkum eden yazarlardan Foucault "iktidar-söylem" çoğulluğunu Lyotard "dil oyunlarını" postyapısal olarak göstermişlerdir.

↳ Foucault'un (1972) "iktidar-söylem" çoğulluğu hakimiyet ile bilgi arasındaki ilişki merkezi bir konumda yer alır. Toplumsal kontrolün sürdürülmesine yönelik teknik ve pratikleri kodlaştıran bilgi sistemleri (söylem) ile tikel yerelleştirilmiş hakimiyet (iktidar) arasında yakın bir ilişki olduğunu savunur. Hastane, okul, üniversite, herhangi bir büro v.b. bunların her biri herhangi bir sistematik sınıf hakimiyeti stratejisinden bağımsız olarak

Savaş sonrasında ekonomik büyümesi, kendi kendini sorgulamayı yeğlemesi, kaderi belirleyen bir durum oldu. 1970'lerden bu yana yaşanan süratli değişim beraberinde belirsizliği getirdi.

+ Belirsizlik dönemlerinde ne türden olursa olsun etikten, estetiğe dönüş daha belirgin hale gelir.

+ Zaman-mekan deneyimi değişmiş, bilimsel ve ahlaki yargıların bağıntısı konusundaki güven çökmüş estetik, etiğe galip gelmiştir.

+ İmgeler, anlatılara göre üstün bir konuma yükselmiş, gelip geçicilik ve parçalanma ebedi hakikatler ve bütünsellik politikası karşısında önem kazanmış ,dünyayı açıklama çabası, maddi politik ve ekonomik temellendirmelerden ziyade, özerk kültürel ve politik pratikler yönüne kaymıştır.

+ Ne var ki bu tarihsel gelişme, bu türden kaymaların yeni olmadığını, bunun tarihsel maddeci biçiminde açıklanabileceği, hatta Marx'ın kapitalist gelişme için önerdiği üst-anlatı ile teorileştirilebileceğini ortaya koymuştur (Harvey, a.g.y.).

Ekonomide meydana gelen değişim, emlak, finans ve iş hizmetleri dünyasını büyütüştü. İmaj, bilgi, kültürel estetik üretimine katılan kültürel kitle de bu büyümede kendi yerini aldı. Kentlerin politik-ekonomik temeli buna bağlı olarak da bütün kültürel değerlerin değişim geçirmesi kaçınılmazdı. Ekonomideki bu değişimi New York Times'ta Scardino (1987) şu şekilde belirtmiştir.

“Son yedi yılda New York borç üretim ve dolaşım aygıtı için 75 yeni fabrika inşa etti. Bu granit ve camdan yapılmış kuleler geceleri parıldarken... bu mesleğin yeteneklilerinin bir bölümü, hayal edilebilecek her ihtiyacı karşılayacak yeni borçlanma araçları yaratmakla meşguller... isim saymayla yetinecek olursak; sürekli dalgalanan oranlı kağıtlar, getiri eğrisi kağıtları, Çifte Döviz Bağı Kağıtlar, geçmişte Standart Oil Şirketinin hisselerinin alınıp satıldığı rahatlıkla piyasada dolaşıyor”.

Ekonomik değişim böyle olduğuna göre, bağlı bulunduğu siyasetin de bundan etkilenmemesi imkansızdı. Amerika'da yaşanan siyasi sahneyi “Harvey (a.g.y.) “politikanın medyatikleşmesi” olarak “imaj”ı politikanın en önemli malzemesi olarak özetlenmiştir.

kurulan mekanların örneğidir (Bizim Y.Ö.K. ile tanışmadığı belli). Her bir mekanda ne olup bittiği, herşeyi kapsayan genel bir teori aracılığıyla anlaşılmaz. Foucault'a göre "kafamızdaki faşizmi ortadan kaldırmak" için tek yol insan söyleminin açık niteliklerinin üzerinde durmak, herşeyi bunun üzerine inşa etmek, böylece yerleşmiş bir iktidar-söyleminin hüküm sürdüğü tikel (devlet) mekanlarında bilginin, üretilme, oluşturma tarzına müdahale etmek gerekliliğidir. Hiçbir iktidar ilişkisinin "direnişsiz olmaz" demekle Foucault örgütlü bastırmanın kurumlarına, tekniklerine ve söylemlerine karşı, yerleştirilmiş, bir direnişin geliştirilmesine ve yükseltilmesine zemin hazırlamaya çalışmıştır. Kapitalizme; onun çeşitli baskılarını yeniden tekrarlamayan bir biçim için, çok yönlü ve çoğulcu bir taarruzdan ibaret olması gerektiğini vurgular.

Lyotard (1984) modernizmi de çok meşgul etmiş olan "dil"i ele alır. Onu aşırı derecede merkeziz kılmaya çalışır. Toplumsal bağlar dilseldir ve tek bir iplik yerine belirsiz sayıda "dil oyunu"ndan dokunmuştur. Ona göre her birey bunların bir çoğunun kesiştiği bir köşe başında yaşar ve birey istikrarlı dil birleşimlerini kurmak zorunda değildir. Üstelik kurulan bu birleşimler de iletilebilir değildir. Toplumsal özne,artık dil oyunlarının çoğalması sonucunda ve sürecinde çözülmüş olur.

Lyotard bu çoğulluğu ve dil oyunlarını açıklarken Wittgenstein'in mecazından yararlanır. "Dilimiz antik bir kent gibi görülebilir, küçük sokaklardan, meydanlardan, eski ve yeni evlerden, farklı dönemlerde eklentiler yapılmış evlerden oluşan bir labirent. Bu labirent düz çizgiler halinde düzenli sokaklarla ayrılan ve birer iyi örnek oluşturan evlere sahip olan bir sürü yeni mahalle tarafından kuşatılmıştır.

Toplumsal düzeyde bu dil oyunlarının oluşturduğu esneklik sayesinde, her birimiz bulunduğumuz mekana ve duruma göre farklı bir dizi koda başvurabiliriz.

O zaman dil oyunlarının farklılaşmış bir biçimde sürülüşü söz konusuysa, kurumsal diller ve iktidarların varlığını kabul etmemiz gerekir. Bu heterojenlik yerel determinizmleri doğurur.

Bu tür yerel determinizmler "... çoğu" zaman belirli özgül bir kurumsal bağlam çerçevesinde (sözgelisi üniversite, hukuk sistemi, dinsel gruplar), belirli bir kültürel işbölümü alanında (sözgelisi mimarlık, resim, tiyatro, dans) ya da tikel mekanlarda (mahalleler, ülkeler v.b.) hareket eden, belirli bilgi ya da metin türlerinin hem üreticilerden hem tüketicilerden oluşan "yorum toplulukları" olarak anlaşılmuştur. Bireylerin ve

grupların, bu alanlarda kendilerine geçerli bilgi gibi şeyi karşılıklı olarak kontrol ettikleri ileri sürülür (Fish, 1980).

Lyotard ve Foucault kısaca, kuralları dile getirme konusunda en büyük esnekliği teşvik ederek her yöne eğilip bükülebilir günlük konuşmanın potansiyel olarak açık özelliklerine sahip olduğunu vurgulamışlardır. Bu açıklık sayesinde kurumların kendi sınırları içinde neyin kabul edilebilir, neyin kabul edilemez, olduğunu kesin hatlarla belirleyen katlıkları arasındaki, var olan görünüşteki çelişkiyi vurgularlar. Kurumların potansiyel dil hareketlerine dayattığı sınırlar hiçbir zaman gerçekliği vurgulamamıştır.

Yapıtın süreksizliği ve mecazı vurgulayan bir metne indirgenmesi ile birleştiğinde estetik ve eleştirel yargı açısından pek çok sorun yaratacağı aşıkardır. Yargıya ilişkin ve “söz”de tek standart da Yapıbozum tarafından reddedilir. Biçim özerk bir boyut kazanır.

Yapıbozumcular bir gösteriyi ancak ne kadar gösterişli olduğuna bakarak yargırlarlar.

Bu, okuma (alımlama) eyleminden ziyade yazma (yaratma) eylemiyle özdeşleşmek anlamına gelir. Ne var ki Huyssens (1984) Barthes’ın bu önerisini keskin bir alayla karşılar. Ona göre, Barthes, modernist ve burjuva yaklaşımının en posası çıkmış ayırımlarından birini yeniden ısıtıp önümüze sürmektedir; “ayaktakımı için daha düşük hızlar vardır, yani kitle kültürü; bir de metnin verdiği hazzın, “jouissance”ın “yeni çeşnisi” “entel” ile “avam” arasındaki bu ayırımın canlandırılması, çağdaş kültürel biçimlerin, “pop art” dolayısıyla popüler kültüre özümsemesi sonucunda değerden düşmesi gibi büyük bir soruna gözünü kapatmak anlamına gelir. Bu stratejinin özel olarak incelikli bir versiyonunu Barthes önermiştir. Yazar haz (plaisir) ile jouissance (bu Fransızca terimin en iyi çevirisi belki “yüce bir fiziksel ve zihinsel mutluluk” olabilir) arasında bir ayırımı giderek, kendi başına bırakıldığında çevremizdeki toplumsal manzarayı çöplüğe çeviren cansız kültürel nesnelere belirli bir tarzda bakma yoluyla bu ikinci, orgazmik etkiyi (burada Jameson’ un şizofreni tasviriyle yakınlığına dikkat edin) gerçekleştirmek için çaba göstermemizi önerir. Zamansallığın yitirilmesi ve anlık etki arayışı derinliğin yitirilmesini doğurur (Harvey, a.g.y.).

Jameson (1984, 1984a) postmodern mimarlığı “hedeflenmiş derinsizlik” olarak tanımlamıştır. Barthes “Jouissance”ı bu anı dengeleyen tek göstergedir. Yüzeylerin anlatımı, vurgunun sade ve yalın bir ifade de anlam alması sağlanır.

Anlık olana atfedilen değer; olayların, gösterilerin, oluşların, meydana gelen imgelerin, çağdaş dünyada ön plan çıkmış olmasındadır. Kültür üreticileri medyayı, yeni teknolojiler kullanmayı öğrenmiş ve sevmişlerdir. Artık mimari nesne ve mimar medyatik birer nesnedirler.

Vurgulanan gelip geçicilik, parçalılık modernizmin bu imgelerini daha da belirgin bir hale getirmekten öte başka bir şey yapmamıştır.

Popüler kültürle, kültürel üretimin arasındaki açıklığın daralması herhangi bir avangardist ya da devrimci bir iç güdü taşımaması postmodern reddettiği “medya”ya, ticariye ve piyasaya katıksız bir biçimde teslim etmiştir. Kültürel nesnelere üretenler (mimar v.b.) ile genel kamu (toplum) arasındaki ilişki daha yakın bir çerçevede içerisindedir.

Venturi vd (1972) mimari zevklerimiz Las Vegas’tan ya da Levittown gibi kötü şöhrete sahip kentlerden öğrenmemizi tavsiye ederken, nedenini de insanların bu çevreleri sevmeleri olarak göstermeleri, bence mimari zevklerde bir yanılgıdır. Işığın ve renkliliğin bol olduğu bu mimari göstergenin dışından çok (elbette parlaklık, renklilik, ışıklı cepheler insan algısını cezbetse de) insanların bu mimari nesnelere içine olup bitene hevesleridir (zevk, keyif, kazanma hırsı, vb.).

Aydın kültürünün zevk üzerindeki otoritesinin yüzyılın ortalarında yozlaşması bunun yerini; pop art, popüler kültür imgelerinin, gelip geçiciliğin, kitle zevkinin alması, kapitalist tüketicilerin sayısal olarak artması ile “kültürel kitle”de dediğimiz orta direk gündeme gelmiştir. İdealler ve sonuçlar iktidar söylemcileri için önem taşımaz. Tek değerleri bunun sonucunda elde ettikleri “kar”dır. Kayıtsız bir hoşgörüyü benimsemeleri hümanist düşüncenin Yapıbozumu olarak görülebilir.

Sanatın parçalanmışlığına, sanatın sadece ve sadece bir reklam konumuna indirgenmesine tepkiler olmaması imkansızdı.

Son birkaç yıldır görmekte olduğumuz, sanatın büyük şirket çıkarları için bütün bütüne devralınmasıdır. Sermaye modernizmin sanatında ne rol oynamış olursa olsun, şu an yaşanmakta olan olgu tam da kapsamı dolayısıyla yenidir. Şirketler sanatın her yönden esas hamileri haline gelmişlerdir. Büyük koleksiyonlar oluşturuyorlar. Her büyük müze sergisini onlar finanse ediyor... Müzayedeciler ödünç veren kurumlar haline gelmiştir, sanata borç teminatı niteliğiyle yeni bir değer kazandırıyorlar. Ve bütün bunlar eski ustaların değerinin enflasyona uğraması değil, sanat üretiminin kendisini etkiliyor... Büyük şirketler büyük miktarları ucuza kapatıyor, genç sanatçıların değerinin yükseleceği günlere

yatırım yapıyorlar... Geleneksel bir yapıda resim ve heykele dönüş, meta üretimine dönüş olur. Ben derdim ki geleneksel olarak sanat ikircikli bir meta statüsüne sahipti. Şimdi hiç ikirciksiz biçimde metadır (Crimp, 1987). *Las Vegas*

↳ Zevk kültürlerinin heterojenliğinin, yaşamda, odak noktası halini alması, mimarlığı da birleştirici bir üst-dil idealinden uzaklaştırmıştır. Mimari nesne ve mimar farklılaşmış söylemler çoğulluğunda sıkışmıştır. İletişim kaynaklarının çok çeşitlik içinde oluşu, mimarın, mimari dilini bireysel seçişi bunu ortaya koymaya yatkındır. Mimari nesnenin dili, mimarın herhangi bir dil oyununu kullanarak tarzını (biçimini) oluşturur. Postmodern düşüncede, mimari dilde dil oyunlarından ve parçalanmalardan nasibini alır.

Barthes (1975) kenti bir "söylem" olarak tanımlar.

↳ Leon Krier (1987) modernist kentsel tasarım planlamasını, tek işlevli bölgelemeye dayandığı için suçlar; ona göre zaman, enerji toprak israfına yol açtığı için modernist kent "anti-ekolojik" bir kent dokusu oluşturur. Yapıbozumcuların her saldırıya uğradıklarında yaptıkları gibi "iyi kent tanımını yapar", kentsel işlevlerin tamamı uygun ve hoş yürüme mesafelerinde sağlanır", der.

↳ Postmodernist mimarların birçoğu avangard karşıtıdır. Farklı durumlara; işlevlere, zevk kültürlerine uygun ürünlerini sadece tasarlarlar, sorunun çözümünün adı bile anılmaz. Mimari tasarım ve kent planlaması tamamen piyasasının isteğine tabidir.

↳ Kent bir söylemdir. Bu söylem "günümüzün algılama deneyimlerini sembolik ve çağrışıma dayalı, bölük ve parçalanmış bir kolaj olarak kavradığı kent artık gerçek bir mecazdır.

↳ Jencks (1984), Derrida'nın ikili okuma sisteminin bir analogisini yaparak; mimariyi ikili kodlama sistemine oturtur.

- Konuşma dili gibi yavaş değişen, klişelerle dolu, aile içinde kökleşmiş popüler ve geleneksel olan bir kodlama.

- Yeni işlevsel görevleriyle, yeni malzemeleriyle, yeni teknoloji ve ideolojileriyle aynı zamanda herşeyi hızla değişen bir toplumda, modern bir dil kazanması.

↳ Aldo Rossi (1982), Krier ve Jencks'ten farklı bir tipoloji ortaya koymuştur.

Rossi'ye göre Spekülasyon ve işlevsizleşme dolayısıyla yıkma, yok etme, istimlak ve kullanımda hızlı değişiklikler kentsel dinamiğin en kolay gözlenilebilen gösterileridir. Ama herşeyin ötesinde, görüntüler, bireyin hayat çizgisinin kesintiye uğradığını, kolektif hayatın gelişimine çoğunlukla hüznü verici ve güç bir katılım yaşadığını düşündürür. Bir

televizyon gibi konuları parçasal ve yüzeysel olarak tartışan, kapitalizmin sanatı haline gelen reklamlarla pekiştiren, sanatı metalaştıran, kentleri müzeleştirip satan, mimariyi medyanın kendisi haline getiren, derinlikten yoksun, “sözde” popüler kültürün değerine sığınarak seçkinliği ticari kar ile eşleştiren “şizoid” bir görüştür. Her önermesinin tarihte bir önceleyici olduğundan devrimcide sayılamaz”.

Kültürü üreten parçalı yapıların her birine özgürlük tanındığından parçalılık, süreksizlik, kolaj ile ilgili derinlikten yoksun her türlü imge Yapıbozucu söyleminin de parçası oluyordu . Postmodernin erken kolu, tarih sürekliliği içi boş “suretler” yaratarak zedelerken, ikinci kol doğrudan süreksizliği ve belirsizliği amaç ediniyordu.

Goldberger ve Giovanini (1988) Yapıbozum’u “karmaşa içinde bir ahlaki, politik ve ekonomik sisteme dahi şirazesinden çıkmış bir dünyayı yansıtmaya çabasıdır.”

+ Ama bunu öyle bir tarzda yapar ki, “insana yönünü şaşırttırır., kafasını karıştırır” ve böylece “biçim ve mekan konusunda alıştığımız algılama biçimlerini” altüst eder. Parçalanma, kargaşa, görünüşte düzenlilik olsa bile düzensizlik ana temalar olarak kalır (Goldberger, 1988; Giovanni,1988).

Dil bağlamına dönersek, Derrida, Saussure’u “yazıyı konuşmadan önce tutmasıyla ve böylece konuşma dillerini dışlamasıyla” ırk merkezli olmakla suçlar. Bunun doğru olup olmadığını anlamak için Saussure’un dil hakkındaki düşüncesine bakalım.

U İnsanın dilyetisini “dil” ve “söz” şeklinde ayıran Saussure anlam sorununu, bilinç fenomenlerine atıfla çözmeye çalışan, düşüncenin zamana ve mekana yayılmış tecrübelerin alışkanlığını sistematik bir şekilde örgütlenebileceğini ya da denetlenebileceğini savunan ayrıcalıklı bir düşünürün “eleştirisel” girişimlerine sağlam bir dayanak sunmuştur. Dili sözden ayırmak demek;

- Toplumsal olguyu, bireysel olgudan

- Temel olguyu ikincil, az çok da rastlantısal olgudan ayırmak demektir (Saussure 1985).

Bu da toplumsal düşüncedeki idealizm ve doğalcılık atıklarının aynı anda temizlenmesi için yönelinmesi gereken koşullardır.

U Dilin sözden ayrılması ile, dilin bireysel ve dolayısıyla kaprisli, ele avuca gelmeyen gerçeklerini ayrı bir organik toplumsal sistem olarak ele almak demektir. Dilin toplumsal, uzlaşımalsal yönüne ağırlık tanımak ve dilyetisinin, bireyin dışında kalan bölümünü katı bir “nesnel” incelemeye tabi tutmuştur.

Norris (1988) bu incelemeyi “yapısal dilbilimin felsefedeki en eski sorunlardan birini, öznelcilik sorununu ortadan kaldırmaya yönelik” bir yaklaşım olarak tanımlamıştır.

Artık anlam sorunu insan öznesinin dışında yeniden incelenebilir bir hale gelmiştir. Anlam da dilin temel birimi olan “gösterge” aracılığıyla incelenebilir.

Saussure (a.g.y.) dilsel gösterge ya da sözcüğü “gösteren” ve “gösterilen” imgesiyle zihnimizde uyanan kavramın “gösterilen” arasında nedensel bir ilişki olmadığını ve bu kavramla, kavramın gönderme yaptığı dış dünya arasında da nedensel bir bağ olması gerekmediğini belirtir.

Dil sistemi, içindeki göstergelerin kendi aralarındaki farklılığa yaslanan bir ilişkilerin ürünüdür ve bu ilişkileri sistematik bir şekilde incelemek, tekil göstergelerin tarihsel değişimlerinin peşinde koşulması yerine, göstergeler arasındaki ilişkilerin bir “yapı” şeklinde tasarlanacağını bir incelemesidir.

Böylece Derida’nın “gösterilen”; “gösterende olabilir” savı düşüncesi önemini yitirir.

Mars’ın “iyi mimar, kötü mimar” analogisini alırsak; Marx bu ayrım için; “Yapılara maddi biçim vermeden önce mimarın onları hayal gücünde ve düşüncesinde canlandırması” gerektiğini vurgulamıştır.

Sonuçta, hayal görmede, düşünmede, planlamada, akıl yürütmede yaşananlar maddi etkiler doğurur (Harvey, a.g.y.).


Gür (1998) Derrida’nın savını çok yersiz bulmuş ve “düşüncesi olmada ses, tasarımı olmadan mimari olabilir mi?” diye eleştirmiştir.

“Dil ve konuşmayı birbirinden katı bir şekilde ayırmak, hangisine öncelik verileceği ve işe hangisinden başlanacağı gibi, ilk bakışta ancak” keyfi” olarak çözümlenebilirmiş izlenimini yaratan bir sorun doğurur” diyor Derrida (1982)

Saussure, keyfi sözcüğünü, gösterenin seçimi tümüyle konuşmacıya bırakılmıştır diye bir şey ima etmemelidir... (sözün) varlığını sadece kullanım ve geleneksele bağlı değerler oluşturacaksa toplum gereklidir, birey kendi başına bir değer belirleyemez demiştir (Gür, 1998; Ellis, 1997).

Yapıbozumcular mantıksal açıdan eleştirilmeye karşıdırlar. O’nu başka durumlar gibi ifade etmeye betimlemeye çalışmamak boşunadır diyorlar. Nedenini ise, kendi görüşlerince “O” ne bir kuramdır. ne de bir kurama bağlıdır. Yapıbozumculuk bir kuram değil, bir “proje”dir, diyorlar. Derrida’nın 1989 “proje ve “mimari proje” nedir tanımlarına


baksak iyi olacağı kanısındayım (Tuhaftır ki ne zaman bir eleştiriyile karşılaşmalar kavramları tekrar yeniden tanımlama yoluna gidiyorlar!), (Gür, 1998).

 Derrida, dekonstrüksiyonu: “Bir araya getirmenin ve toplanmanın ne miktarda olduğunun konstrüksiyonist ve toplanmanın girişim sistemi” olarak tanımlanır.

Mimari proje için; “Burada mimari; okunamayan geleceğin projesidir. Okullarda hala bilinmeyen, tanımlanamayan bir stil, kaplanmamış bir alan, yeni paradigmaların keşfidir”.

“Projenin yıkımcılığı her alandadır. Projesiz bir mimari düşünülemez”.

“Hiç yıkıcı proje yoktur, hiçbir proje, proje basamağı için yıkım değildir”.

Proje mimarideki bütün soruları, programı , içeriği açıklamak zorundadır. Mimari eklerin yerini ne problem, ne de diğer şeyler alamaz”.

Mantık için: Gerçeğe giden yolda sadece mantığı kullanmanın, mantık yoluyla yapılan yaklaşımların geçerli olamayacağını, saklı gerçeklere bu şekilde ulaşamayacağını varsaymışlardır (Kırcı, 1994).

Bu sebepte kendilerinin bir tür yeni “farklı”, “başka mantıkla” tanımlanabileceklerini belirtmişleridir.

Ne var ki bu başka mantık bir türlü açıklanmıyor, söyleşilerinde ustaca geçiştiriliyor. Ya da bir nokta da tikanıp kalıyorlar (Buna daha sonra değineceğim).

Yapıbozumcular basit bir ya/ya da yapısı yerine, ne “ya/ya da “ne “hem/hem de” ne de “ne/ne de” diyen bir söylemi genişletiyorlar. “Ya da tersi” tersi diyerek söylemi bitiriyorlar.

“Ya da tersi”. Kullanılan bu retorik araç dinsel gizemciliğin kabul görmüş bir kavramıdır.

Sisirkumar’a göre “Gizemli yaşantı birbirini bütünleyen ve açıkça birbirbirine ters düşen ifade biçimlerine olanak tanır. Bunun nedeni, kabul edilen gerçeğin kendi karşıtını içermesidir” (Ellis 1997).

Bu “başka mantığı”, kullanılan retorik araçta tutunup kalıyor. Sorunun bırakın çözümünü, anlaşılmasına yönelik hiçbir ilerleme girişimi çabasını dahi barındırmıyor.

Ellis (1997) Derrida’nın “proje”sini ve “başka mantığı”nın tartışmaya açık olması gerektiğini ve eleştirilerini kabullenmesini şu iki görüşüyle ortaya koymuştur.

1. Derrida ve onu izleyenlerin, ister kuram denilsin, isterse denilmesin ve temellerindeki mantığın türü ne olursa olsun bildirileri ve savları, her yerde, her zaman

olduğu gibi yararlı ya da boşuna, inandırıcı ya da tutarsız, zorlayıcı ya da yapay, özgün ya da türemiş olup olmadıkları konusunda bir yargı ve sonuca varmak üzere tartışılabilir, irdelenebilir, ve çözümlenebilir.

2. Yeni bir görüş ortaya çıkıp oldukça geniş bir izleyici grubunun ilgisini çektiği zaman, o görüşün, dışındakiler ve eleştirmenler tarafından olduğu kadar içindekiler ve hayranları tarafından da geniş çapta tartışıldığını görmek herkesin çıkarınadır.

Derrida'nın Saussure'u ırkmerkezli olmakla suçlamasını Ellis kabul etmiyor. Derri'danın görüşlerini kendi yöntemiyle alt ediyor.

1. Batı geleneğinin Saussure'den önce yazı karşıtı ve konuşma yanlısı olduğunu,
2. Saussure'un hamlesinin yaygın ırkmerkezliliği gidermekten çok ve ırkmerkezli olduğunu ve

3. Saussure'un Batı geleneğine kararlı biçimde karşı çıkmaktan çok bu geleneği yayan kişi olduğunu, söylemek bir hatadır. Her üç konuda da Derrida'nın, Saussure'un rolü hakkında söyledikleri gerçeğin tam tersidir.

Ellis, Derrida'nın "Yazı kavramının daraltılmaz tek çekirdeği kalıcı bir gösterge olmasıdır" düşüncelerini ise dört maddeyle karşı çıkar (Bu bir başka deyişle, yazının konuşmadan önce geldiği savıdır).

1. Konuşma kesinlikle yazının icadından önce var oldu.
2. Dünyada hala yazılmasa da konuşulan diller var, ama konuşulmadan yazılan dil yok.

3. Yazmadığı halde konuşan çok sayıda insan var, ama konuşmadan yazan yok (konuşmayı üretmek için gerekli fiziksel yeteneklerden yoksun olmadıkça).

4. Yazmanın birçok farklı biçimi vardır, ama, inançları ne olursa olsun tüm dilbilimciler, genel kullanımdaki yazının hiçbir biçiminin dildeki herşeyi kaydetmek için yeterli olmadığı konusunda anlaşılır; tonlama, vurgu, perde ve diğer iletişimsel özellikler. En iyi yazı sistemleri, ilkede sadece farklı derecelerde eksik olması gereken dilleri simgeleme girişimidir.

Gür (1998) bu sava karşı çıkışını Derrida'nın "bu tanımı yaparken bant kayıtları yoluyla kalıcılık kazanan konuşmanın" sanki hiç bilincinde olmadığını vurgulamıştır.

"Dil-konuşma-yazı" üçlüsü Derrida'da "yazı-sesçil-yazım" olarak değiştirilmiştir.

Bence burada daha önce açıklamış olduğum "keyfi" kavramı bireysel olarak kullanılmıştır (Toplum yoktur, değeri de yoktur). Yani dil "yazı", konuşma "sesçil", yazı

“yazım” olmuştur. Gür (1998) “dil” in her ikisini de kapsadığından bu iddianın kökten başarısız ve saçma olduğu kanısındadır.

Kanımcı insanlar bazen (“es” ve “ben” in iflaslarında) saçmalamaya ihtiyaç duyarlar. Derrida bu düşüncelerini, aynı, geçmişte gerçeklikleri kanıtladığı haliyle şimdiye taşıyorsa, Habermas’ın deyimi havada kalırdı. (Gelip geçici, anlık olana atfedilen yeni değer, dinamizmin kutsanmasını kendisi, kirletilmemiş, lekesiz ve istikrarlı bir şimdiki zamana duyan özlemi ele verir). Derrida geçmişin gerçekliklerini (ta da tersi) popüler nosyonuna sığınarak, şimdinin zamanına, edebi platformda kendine bir etkinlik (kar) kazandıracak, imgelerinin doğru veya yanlış olduğuna bakmaksızın, sergilenen oyunun “mega-star” olma başarısını göstermiştir.

Derrida, Lyotard ve Foucault (daha önce belirttiğim gibi) ile aynı görüştedir. Kuralları dile getirmede günlük konuşmanın önemini aktarmaya çalışır. Hedefi “sözmerkezliliği” yapıbozuma uğratmaktır.

Derrida (1976) görünüşü şu şekilde ortaya koyar.

“... Sesbilgisel alfabetik yazıyla bağdaştırılan dil sistemi, oluşun anlamını var olma olarak belirleyen sözmerkezli metafiziğin üretildiği sistemdir. Bu sözmerkezlilik, bu tam konuşma dönemi, yazının konumu ve kökeni üzerindeki tüm özgür düşüncüyü her zaman, önemli nedenlerinden dolayı parantez içine almış, ertelemiş ve baskı altında tutmuştur”.

Saussure anlamın terimlerin zıtlığıyla, farklılıklarda yaratıldığını söylemişti “Anlam” Derrida da hiçbir açıklama yapılmaksızın “oyun” halini alır ve “anlamın oyunu”na kadar götürülür. Oyunun sonunda “sınırsız”. “belirtisiz” ve “sonsuz”u ima ettiği vurgulanır. Sonuçta, Saussure’un terminolojisi, “farklılık gösteren, gösterilen” yapıbozuma uğratılmıştır.

“Göstergelerin oyununun devam eden süreci” nosyonuna sözün veya gösterenin anlamının zamana bırakılmasıdır. Buradaki “anlatı”nın değer kazanması olasıdır. (Rastlantısal) “zaman”ın ne yönde gelişeceği belirsizdir. Her zaman hiçbir yerde hiçbir anlam ifade etmeyen “gösterge” neyi temsil ediyor sizce? (Bunun değeri ve ölçüsü (ya da tersi) Barbara Johnson (1980) tarafından ifade edilmeye çalışılmıştır).

“Dilin evrensel sorunsalı işgal ettiği uğrakta, bir merkezin yada kökenin yokluğunda...herşey söylem haline geldi” Derrida (1972).

Bunu Murph (1989) tehlikeli ve kaçınılması bir durum olarak görür ve “öyleyse varoluş dille oynanan bir oyundur., eti kemiği etkilemesi düşünölmeyecek bir oyun; kaygan, güvenilmez arzularla dolup taşan, her an irrasyonel etkilerin kucağında zevkle sürüklenmeye eğilimli, kirli kaçınılması bir gösterge” olarak tanımlanmıştır.

Ellis, eleştiride Derrida'nın etkisinden kaynaklanan eğilimlerin tutarlılığını ve yararlılığını aşağıda belirteceğim metinler ışığında inceler;

Eleştiride, felsefede ya da şiirin kendisinde, yapıbozumcu söylem, yapısı bozulan dilin gönderimsel konumunu temelinden sarsmaktadır (Miller, 1975).

Metinsel kuram ve incelemenin bir tarzı olarak çağdaş yapıbozumculuk, geleneğin içindeki herşeyi yıkmakta, gösterge ve dil, metin, bağlam, yazar, okuyucu, tarihin rolü, yorumlama çalışması ve eleştirel yazının biçimlerine ilişkin benimsenmiş düşüncelere soru açmaktadır (Leitch 1983)

Öğreniyoruz ki er ya da geç, yapıbozumculuk bütün eleştirisel okuma ve kuramsal yapıya düşman kesilecektir (Leitch 1983)

Bir karar verildiğinde, bir otorite ortaya çıktığında, kuram ya da eleştiri işleğinde, yapıbozumculuk sorgulayacaktır... Sonuçta, yapıbozumculuk geleneksel düşüncenin yeniden gözden geçirilmesine neden olacaktır (Fall 1980).

Yapıbozumculuk, yansızlığın benlik dışında bir yerde olduğu yanılısamasının altında yatan ustalık ve görüş birliğinin getirdiği rahatlığı bozar (Culler 1992).

Bir söylemin yapısını bozmak öne sürdüğü felsefenin nasıl sarsıldığını göstermektir.

Öyleyse, bir yapıbozum, metnin, herhangi bir ayrıcalıklı okuma önerisini reddeder. Yapıbozumcu eleştiri geleneksel eleştirinin koyduğu sınırları kesinlikle çiğner (Leich, 1979).

Geleneksel ve yapıbozumcu mantık arasındaki en belirgin ayırım, gücün kullanımına ve gücün beğeni üzerinde baskı kurmak için tahtından vazgeçmesine karşı tutumlarındaki farktır (Flieger, 1980).

Yapıbozumculuk, eğer geleneksel değerler ve kavramlar kabul edilirse, eleştirinin olması gereken herşeyin, etkin bir karşısındadır (Norris 1982).

Bu metinler vurgu ve terminoloji konusunda değişkenlik gösteriyor, ancak hepsinde ortak olan iki unsur var. Birincisi; yapıbozumculuğun, temelini sarsma, bozma, çiğneme, ya da gizemini bozma gibi çeşitli biçimlerde tanınan bir işlemi uygulaması ve

bütün olarak bu manzara, kentsel alanlarda bir tür kalıcılık niteliğiyle yansımaları bulur. Kolektif idarenin mimarı ilkeler dolayısıyla dile getirilmenin işaretleri olan anıtlar, kendilerini, kentsel dinamiğin birinci unsurları, sabit noktaları olarak ortaya koyarlar”.

Mimar bu düşünürler ışığında görüşlerini şu şekilde belirtir. “... anıtların anlamının ve ayrıca kentlerin kuruluşunun ve kentsel bir bağlamda fikirlerin aktarılışını ne demek olduğunun kavranmasında bir anahtar rolü görür... mimarın görevi, bir yandan kolektif belleğin ifadesi olan “anıtlar”ın üretimine “özgürce “katılırken, bir yandan da, neyin anıt olup olmadığının “her şeyin ötesinde kolektif ifadelerinin gizli ve dinmek bilmeyen iradesinde bulunabilecek” bir muamma olduğunu unutmamaktır. Rossi bu anlatışını “hayat tarzı” kavramıyla temellendirir: Bu kavram sıradan, insanların belli ekolojik, teknolojik ve toplumsal koşullar altında kurdukları sürekli bir yaşama biçimini ifade eder.

Rossi'nin bu mimari düşünceleri çok ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Umberto Eco (1986) “ürkütücü” mimarlık tabirini, diğerleri de bu mimaride faşist uzantılar bulunabileceğini ima etmişlerdir.

Gerçek olan şudur ki, Rossi mimarisi tarihsel bağlantılarını kurma sonucunu ciddiye almıştır. Bence bu düşünce ülkemiz mimarisi ve mimarının kimlik arayışı sorunlarından da birini oluşturur.

Postmodern mimari akımının sıradanlaşarak, popüler olana, işlevle birlikte kurguya, parçalanmaya, kolaja, eklektizme, gelip geçiciliğe, fantezi ve teslimiyetçiliğine karşı oluşturulan, en iddialı çıkış “Yapıbozum”dan gelmiştir.

Yapıbozumcular seçkin ve avangard mimari pratiğin gelişkin alanını, Rus konstrüktivistlerin modernist görüşlerini canlı bir Yapıbozumuna uğratarak o anı ele geçirmeye çalışırlar.

Ebedi değere uyguladığı Yapıbozum’u düşünceyle, Postmodernist mimari pratikleri bilinçli bir birleştirme yönünün olması, onu ilginç ve çekici kılar. Yapıbozumculuk saf biçim ve mekân araştırma felsefeleriyle de modernizmle bağdaşır bir yapı sergilemiştir. Mimaride var olan yapıntıyı (bina) bir birleşik bütün olarak değil, “birbirinden ayrı, birbirine ilgisiz kalan, bir bütünlük duygusuna ulaşmayan, çeşitli asimetrik ve bağdaşmaz okumalara konu olabilecek uyumsuz metinler ve parçalar olarak düşünürler.

Gür (1998) “Yapıbozum”u şu şekilde ifade etmiştir. “Kanımca da Yapıbozumculuk bir kuram olma özelliği taşımadığı gibi yapıcı eleştirisel yorumlarda değerlendirilmesi olanaklı olmayan, ciddiyetten uzak bir savdır. Üst-kuramsız bu önerme,

yapıbozuculuğun bu işlemi, geleneksel düşünceler, geleneksel kısıtlamalar, geleneksel mantık, otoriter okumalar, ayrıcalıklı okumalar, yansızlık yanılsamaları, ustalık ya da görüş birliği, bir metnin gönderimsel anlamı ya da yalnızca metnin öne sürdüğü ya da söylediği olarak düşünülen bir şey üzerinde uyguluyor olması (Ellis, a.g.y.).

Dil üzerindeki görüşlerden sonra bunları üreten düşünceler, “sorgulama” ve “sorunlaştırma” gibi kışkırtıcı ifadeler Derrida ve bazı uygulayıcı mimarlar tarafından kullanılır.

Herşeyden önce “sorgulama” ve “sorunlaştırma”nın ülkemizin büyük kentlerinin mimarisini bir bölümü için hiçbir savunulacak yanı yoktur. Mimarlarımızın birçoğunun mimari zevklerinin edilgen olduğu hesaba katılırsa ve mimarimizin de geçmiş değerlerin haricinde, bugün “sıfır” anlamında seyrettiği düşünülürse; hiçbir altyapı veya üst yapının belli bir değerinin olmadığı gecekondü bölgelerinde “sorunsallaştırma”nın ne gibi bir önemi olabilir?

Geçmişin şimdi de çok katlı, çok sesli çoğulluğunun aşırı birikimi biçiminde yer alan sahnede amaç; eskinin aşağılanması, hor görülmesi, çeşitli oyunların kurbanı olmasını sağlamaktır. Ama gerçek şudur ki yeni bir şey bulamamanın buhranıdır. Miras alınan herşey çok güzel paketlenir, birleştirilir (ya da tersi), dil oyunlarına gidilir ve karışım, kaotik bir çeşni oluşturularak, ona karlı bir pazar bulunmuştur.

Yapıbozumcu mimari tarzı için şu ifade de kullanılmıştır.

“Günümüzde gelişmiş ülkelerde yani bina talebi hızla düşmektedir. Bu ülkelerde nüfus artışının olmamasına bağlı olarak, fiziksel veya işlevsel olarak eskimiş binaların yıkılmayarak çağdaşlık doğrultusunda yeniden organize edilmeleri, programlanarak kullanılmaları yeni binaya olan ihtiyacı minimuma indirmektedir (Kırcı, 1994).

Yapıbozumcu mimarlar da ellerine geçirdikleri bu ganimetleri, biçimini bozarak, fırlatarak, yırtarak, parlatarak mimariye de saptırdıklarını, yönsüzlük duygusunu verdiklerini bunları yerliksiz hissi verebildiklerinde umutlu bir şekilde amaçlarına ulaşabiliyorlar mı?

Yapıbozumcular kendi anlamlarını, rahatsız edici olmakta bulurlar. Ürettiklerinin de sağlıklı olmasını beklemek hatadır.

Postmodernist düşüncelerinin hepsi bütün olup bitenleri kayıtsızca kabullenmesi hatta bundan mest (haz duymamız) olmamız gerektiğini öğütlerler. Yapıbozumcuların abileri (suretçiler) geçmişin hakikatlerine net bir “tecavüz”ü gerçekleştirirken, ikisinin de

bu kadar ön planda olmasının nedenleri ilginç terimler, çarpıcı deyişler, isyankar tavırlarla ve bu ruh haliyle yaptıklarını erotikleştirerek, sahneyi birçok farklı ekranla kaplayarak, olayı; karmaşık, anlamsız, belirtisiz, derinlikten yoksun kılmak için daha ılımlı bir gösteri olarak sunmaya çalışmasındadır. O kadar çok farklılığın bir araya gelmesinde “neden”i bile kaybediyorsunuz.

+ Mimarlar için bu kaos hali yabancı bir şey değil; acaba mimari ürünlerinin kullanıcılarının bir çoklarının cephesinden durumu nasıl?

+ Kesin olan bu varoluşun hakikatine hazırlıklı olmadıklarıdır!...

3.2. Morfolojik Dil +

Morfik alfabe, geometrinin kullanılan temel şekillerinden oluşur. Mimari morfik alfabe geometrinin bu hesaplanabilir, inşa edilebilir biçimlerinin artırılmasıyla çoğaltılabilir.

“...kare, dikdörtgen, daire v.b... Bunlar da tek başlarına özdeksel olmadıkları gibi tözden de yoksundurlar. Mimaride bu şekillerden “hece” veya “alfabe” diye söz edebiliriz (Gür, 1998).

Yapıbozumcular mimari morfik alfabeleri parçalayarak, yapısını bozarak, değişik alfabeleri bir araya getirerek (toplayıcı) kolajını, aynı alfabeyi üst üste, yan yana, dizerek ve açısını her defasında değiştirerek v.b gibi yöntemlerle göstergenin dilini oluştururlar.

Postmodernlerde mimari morfolojik dil, çoğu zaman eklektik bir tutum içerir, bunu bazen farklı kültürlerden gelen formatları veya kalıpları bir araya getirerek yaparlar. Onlarında bir montaj-kolajını oluştururlar. Parçalılık içerirler, bazı çalışmalar haddinden fazla detaycıdır. Zıt karakterlerdeki geometrik şekilleri birleştirerek binanın bütününde kesiklik oluştururlar. Biyolojik nesnelere analog yaklaşımlar sergilerler. Doğa düzeni ve yasalarına karşı çakararak onları alaya alırlar, ya da onları belirsiz ve düzensiz bir yapıntı içinde en olmadık biçimde vurgularlar.

Yapıbozumcu mimarlar biçimlerini ortaya koyarken genelde olumsuz düşünceleri, geleneksel strüktür ve kavram anlayışlarını bozma onları yok etme, yıkma v.b. kavramı onların mimarisinin ana temasını oluşturur.

Eisenman (1989) Leon Krier ile yaptığı bir söyleşide “...kalıcılıkla ilgili olan her söylem değiştirilmelidir... Mimarlar halen Palladian tarzı binaları işgal etmekle meşguller...

Ben ahlakla (etik) ilişkisi olmayan bir birey değil, etikle ilişkisi olmayan bir mimarım... Tarihsel binaları seviyorum ama onların bugün aynı şekilde inşa edilmesine karşıyım..."

Eisenman (1988) C. Jencks ile yaptığı söyleşide de "işlevin sembolizmine karşı olduğunu...işlevi (House I...X, XI diye giden) evlerinde tematik olarak işlediğini..." savunur. Yapıbozumcular işlevi de dışlamışlardır. Önemli olan onlar için mimarin dışsal cazibesidir.

Jencks (1989) onu herşeyin karşıtı (anti) olmakla suçlamıştır. Eisenman'ın eserlerinin bir yönsüzleşme duygusu içinde olduğunu belirtmiştir.

Bu yönsüzleşme sadece Eisenman'da değil diğer dekonstrüktivist mimarlarda da vardır. Yönsüzlükle oluşturulan biçimler, merkezsiz kılınarak "merkezsizlik" bir yere ait olmama duygusunu pekiştirir veya kalıcılık (anıtsallık) duygusunu yok etmeye çalışırlar.

Yapılarda oluşan sürekliliği karmaşıklık görüntüsü altında yok etmeye çalışırlar. Teknik açıdan yapılması imkansız gibi görünen yapılar tasarlayarak, gerçekleşmiş kanıtları alaya alırlar. Fiziksel çevrenin ürkütücü yanlarını, kaygılarını içsel bir dünyaya (hayalci, halisünasyon) dalarak giderirler. Böylece fiziksel dünyaya ile insanın psikolojik dünyası arasında bir ilişki kurabildiklerini varsayarak "anlam"ın kendine özgü anlamını yokederler. Bu tanımdan da anladığımız gibi ne o taraftandırlar ne de öbüründen, hep herşeyin arasında, ortasında (between) bir yerlerde varlıklarını sürdürürler.

Herhangi bir tarafta olmayarak belirsiz bir tabloyu benimserler. Belirsizlik durumunda onlar için her olay veya gerçek, metafor (mecaz) halini alır. Metaforların bir araya getirilmesiyle de gerçeği taklit ederler.

Göstergelerin, yapıbozumcular tarafından oluşturulan morfolojik halini bu bölümde Çizelge 3, 4, 5, 6, 7 ve 8'de sundum.

Çizelge 2. Modern ve postmodern arasındaki farklılıklar

MODERN VE POSTMODERN ARASINDAKİ FARKLILIKLAR		
	MODERN	POSTMODERN
SİYASET	<p>Politik söylem ciddidir. Üst-anlatı kullanılır. Etik değerler ön plandadır. Devrimci bir yapıyı benimser. Kapitalist düzenin patlama anı, risk durumu, düzenleme ve örgütlenme ile denetim altına alınır. Faşizm karşıtıdır. Sınıfsal mücadele hakim görüştür. İdeolojik amaç her sınıf için önemli bir değere sahiptir. Otoriter bir yönetim biçimi benimsenir. Mutlakiyet rejimlerinden çok Tikel anlayış benimsenir. Laik Demokratik bir anlayış savunulur. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki önemlidir.</p>	<p>Politik söylem estetikleştirilir. Anlatı en sıradan en yerel kelimelerle yapılır. Parçalık ve çokseslilik nedeniyle kimliksiz bir yapı benimsenir. Değişik imaj ve imgelerin çokluğu iktidarın anahtarıdır. Esnekliğin getirdiği altüst oluşlarla, yerelci ve milliyetçi akımların önü açılır. Yerel determinizm kabullenilir. Söylem eğlendirici olmaya meyillidir ve ciddiyet taşımaz. Kültürel kitle politik açıdan önem taşır. İktidarın görüşü ne olursa olsun, destekleyici bir çaba içerisindeyler. Farklı görüşler ve yapıya sahip olanlar iktidarı elde etmek için birleşme yoluna giderler. Radikal demokratik anlayış benimsenir.</p>
DİN	<p>Aydınlanma düşüncesiyle birlikte laik görüş benimsenmiştir. Devletten din ayırılır. Kutsal olan her şey saygısızca kirletilir. Etik görüş çerçevesinde insanlar ilişkilerini bilinçli bir düşünüm yoluyla ve kendi kimliğini de farklılıklarla kavrar. Gizemci söylem terkedilir.</p>	<p>Din bireyde yaşar. Belli grupların, parçaların sahiplenmesine kadar götürülür. Sahiplenmeyle birlikte maneviyat birincil gibi gösterilir. Ancak asıl hedef ikincil olan maddi göstergedir. Estetik görüşler bu söylemde de geçerlidir. Din hem vardır hem yoktur.</p>

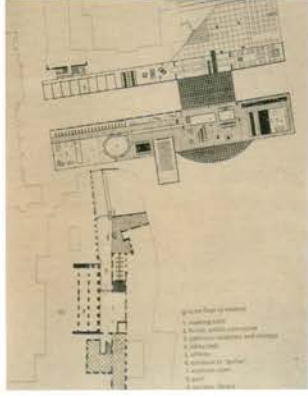
Çizelge 2'nin devamı

	MODERN	POSTMODERN
KÜLTÜR	Arzu, niyet, duygu ve ruh hali denetlenir. Üretilen nesnelere belli bir amaca yöneliktir. Nesnelere değeri paradır ve bu geleneksel toplulukları oluşturan bağları ve ilişkileri çözer. Maddi güç önceleri üretimi teşvike eder. İlişkiler çoğaldıkça kendi başına bir değer kazanır. Üretim topluma maledilir. Kapitalizm de varolan fetişizm arzulanmaz. Miras alınanlar kendi kendilerine bir değer taşır.	Arzu, niyet, duygu ve ruh hali kontrolden çıkmıştır ve denetlenmesi de istenmez. Üretilen nesnelere bir amacı yoktur. Taklit esaslı üretimde değer vardır. Gelenek ve tarih kurgusal olarak kabullenilir. Üretim etnik gruplara, yerel mahallere özgü yada bireyseldir. Fetişizm paganlaştırılır. Miras kültürü gelişmiştir. Bunlar iyi paketlenen ve kar getiren nesnelere olarak görülür. İmgeler gelip geçici bir rol üstlenir.
SANAT	Sanata toplum ilgisi dahil edilmeye çalışılır. Seçkin bir ifade hakimdir. Manevi değerlerin yerini alabilecek maddi değer üretimini gerçekleştirir. Amaç ideolojiktir ve temsilin değerinde biçimsele oranla içerik belli bir önem taşır.	Sanatın kendi reklamıdır. Üretilen sanat eseri veya ürün kendi vermek istediği mesaj yerine, nesneye kurgulanarak empoze edilen imajdır. İdeolojik düşünce hiç bir önem taşımaz. Temsilin içeriğinden çok biçimi, görsel durumu önem taşır.
DİL	Üst-dil, üst-anlatı, üst-teori hakim görüştür. Söylemler seçkincidir. Anlatılarda ideolojik amaç ifade edilir ve betimlenir. Kurallar çerçevesinde metin oluşturulur ve yabancılaşmayı ve paranoyayı barındırır. Üstünlük ve anlam hakim görüştür.	Üst-teori, üst-anlatı yadsınır. Anlatı mümkün olan en sıradan, en yerel sözler kullanılarak metin oluşturulur. Kurallar göz önünde bulundurulmaz. Dil oyunları hakim görüştür. Bu dil oyunlarından her nasılsa "adalet" kavramı etkilenmez. Metin şizofrenik bir ruh halini alır. Anlaşılmazlık hakim görüştür.

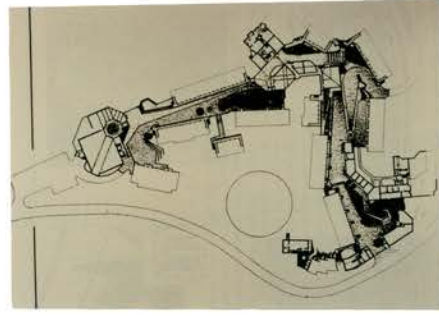
Çizelge 2'nin devamı

	MODERN	POSTMODERN
MİMARİ	<p>Mimari kent planlanır. Örgütlenme ve düzenleme yoluyla da hızla büyüyen kentin denetimi sağlanır. Rastlantısal yolu aranır. Morfolojik dil sade ve yalın bir biçimde ifade edilir. Kesinlik görüşü benimsenir ve parçalar bütünü oluşturur. Mimari yapıların da genelde homojen olması veya bu görüşü benimsemesi yeğlenir.</p>	<p>Mimari kentte planlamadan çok montaj-kolaj yoluyla her şey belirsiz ve düzensizdir. Rastlantı yoluyla kent ve mimari kent kendi kimliğini bulur. Sorunlar kendi kendileriyle başbaşadır. Morfolojik dil, parçalanmış, eklektik, kesikli ve kesinlik içermeyen tarzda kurgu yoluyla oluşturulur. Nesnelere bir anlamı yoktur. Heterojen olan her şey geçerli koşuldur.</p>
ENDÜSTRİ	<p>Makinalaşma, işlerin istihdamı, varlık koşullarının tabi kıldığı belirsizlik ve istikrarsızlık oluşumları normal karşılanır. Oluşan risk durumlarında bunlar denetlenir. İşbölümü, makina gücü, sermayenin emeğe karşı gücü arasında sıkı bir ilişki vardır. Sistem fabrika düzenine endekslenmiştir. Teknolojik ve organize edilmiş sistemler rekabetleri oranında değişiklik gösterirler. Sanayi toplumu ülkeler bazında önemli bir göstergedir. Modern sanayi; ılımlı faaliyet, refah, aşırı üretim, kriz ve durgunluk gibi dönemlere bölünür.</p>	<p>Sanayi toplumundan çok hizmet toplumu gelişme gösterir. Varlık koşullarını; belirsizlik, istikrarsızlık, güvensizlik oluşturur. Emek-üretim gücü zayıflatılır. Bilgiye dayalı maddi ilişkisellik önem kazanır. Rekabet piyasa koşuluna göre işler. Değer verilen ötekiler piyasa tarafından dışlanır. Piyasa bütünleşimi, zenginler ve özel tüketime hizmet etmeye yöneliktir. Hizmet de piyasayla birebir ilişki içerisindedir.</p>

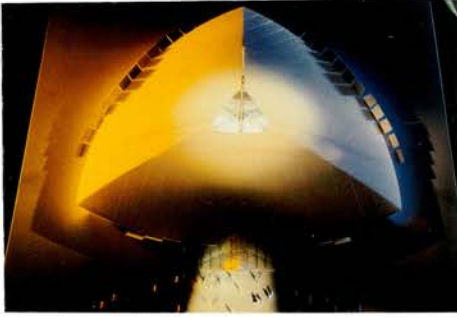
Çizelge 3. Yapıbozumda morfolojik anlam/parçalılık



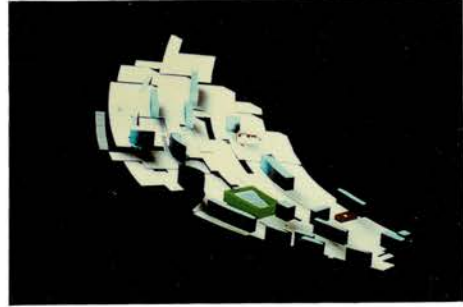
Hotel, Rem Koolhaas



Kresge Koleji, C. Moore



The Communicator, R. Kronenburg



Museum of Islamic Art, Z. Hadid

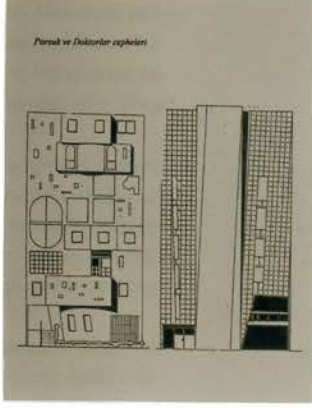


Museum of Islamic Art, R. Badran



UFA, Cinema Complex, C. Himmelblau

Çizelge 4. Yapıbozumda morfolojik anlam/toplama (kolaj)



Apartman, G. Perec



Victoria Albert Müzesi Eki, D. Libeskind



Capturing The Leisure Zeitgeist, J. Jerde



Museum of Islamic Art, C. Correa

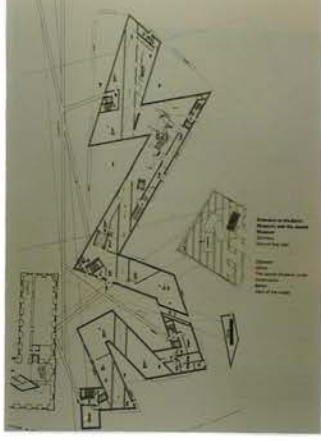


Nasunogahara Harmony Hall, H. Yatsuka



Building Berlin, A. Rossi

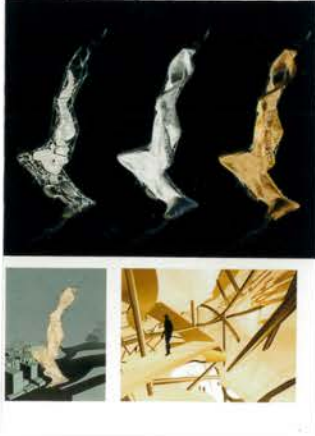
Çizelge 5. Yapıbozumda morfolojik anlam/ölümlülük - hiçlik



Berlin Yahudi Müzesi, D. Libeskind



Reversible Destiny City, M. Gins, Arakawa



Nox/Lars Spuybroek, Beachness, R. Ascott



Next Babylon, Soft Babylon, M. Novak



Projects "Z", J. Kaplicky



Chromata Antithesis Architecture

Çizelge 6. Yapıbozumda morfolojik anlam/belirsizlik



Apartman, C. Himmelblan



Cincinnati, P. Eisenman



Parc de Villette, B. Tschumi



Vacillating Objects, N. Spiller

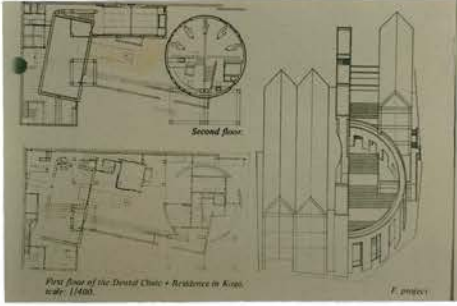


Unit Master, M. Weinstock

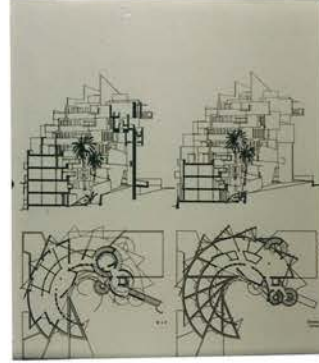


Culture Centre, Sea and Sky, R. Piano

Çizelge 7. Yapıbozumda morfolojik anlam/kesiklik



Dental Clinic, H. Hirai



Apartman, Z. Hecker



Loaf House, B. Nicholson



Housing Proposal, J. Bielski



Water Worlds, O.A. Nox



Experimental Housing, T. Spiegelhalter

Çizelge 8. Yapıbozumda morfolojik anlam/metaforik



Çatı Viyana, C. Himmelblau



İletişim Kulesi, N. Foster



Zirve, Z. Hadid



Steel Cloud, Asymptote,



Kapadokya Hotel, M. Karaaslan



Green Bird, A. Pond

4. TARTIŞMA

4.1. Postmodern ve Modern Örneklerin İncelenmesi

4.1.1. Örneklerin İncelenmesinde Kullanılan Kavramlar

Çizelgede yeri belirlenen, aşağıda açıklayacağım Gür'ün çalışmasından olduğu gibi alınmış kavramlarla ve örnekler benim beğenim doğrultusunda seçilmiştir.

Çizelge 9. Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve öneriler
(Gür,1998)

Modern	Modern sonrası	Önerilen
bütünlük	parçalılık	bütünlük duyumu
birlik	heteretopya	dinamik denge
düzen	düzensizlik	kaotik düzen
süreklilik	kopma	bağlam
doğa	kültür	organik mimari
biçim	içerik (öz)	özdek
sadelik/basitlik	karmaşıklık	varoluş

4.1.2. Bütünlük Duyumu

“Bütünlükten parçalılığa ve kopmalara doğru devindiğimiz bu değişim anları önemli anlardır. Yakın bilimde bütün kavramı anlam değiştirmektedir. Bir kavram anlam değiştirdiği zaman en çok anlamla doludur...Canlının evrimini “doğal seçim” yasası gibi basit bir yasaya dayalı olarak açıklayan Darwinizm,toplumun hareket yasalarını bulduğunu savunan Marksizm ve şimdilerde sosyo-biyolojinin toplumun genetik karakteri üzerine in;a

edilebileceği savıyla ortaya çıkan bilim adamları, bütünü parçalarının basit bir toplamı olarak açıklamaya eğilim gösterdiler.

Bu durumda bütün, parçalarının basit bir toplamı olan ve toplama işlemiyle açıklanabilen bir varlık değil, bir zamanlar Sartre'ın da dediği gibi, parçalarının kendi aralarındaki rastlantısal ilişkilerinin bütünü yapısında ani ve çok önemli değişiklikler ortaya çıkarabileceği karmaşık bir varlık olarak anlaşılmaktadır. En basit bir organizma ile evren bu anlamda benzer bütünlerdir...bütünden koparılmış işlevsel, biçimsel, mekansal parça, yaratıcının da okurun da zihninde bütün fikriyle ilişkilendirilmektedir. Bir yapıntının okurda estetik haz uyandırması, zihinsel süreçlendirme anında okur tarafından algılanan bütünlük duyumunun bir sonucudur. Bir başka deyişle, "iyi bütün" kopan ile koparılan, parça ile bütün, geçmiş ile gelecek arasında özdeksel olmayanın duyumsanan varlığıdır...önemli olan mimari nesnenin bütün mü, parçalı mı olduğu değil, bizim bütünü kavrayış biçimimizdir. Değişmekte olan da budur (Gür, 1998).

4.1.3. Dinamik-Denge

Evren, çeşitliliği kapsayan, sınırları bilinmeyen bir bütündür. Basit ve arı değildir ama kavgalı yapıların bir birikimi bir agregası da hiç değildir. Heterotopyalar Pascal'ı dahi ürküten sonsuz karanlığın mükemmelliğiyle yarışabilir mi? Yerinde duruyormuş gibi algılayabildiğimiz gizemli boşluğun dingin birliği ile heterotopyaların beceriksizliği nasıl kıyaslanır? Evrenin birliği dinamik, sürekli hareket halinde, mutlak olmayan mekan-zamansal birimlerin karşılıklı, çok boyutlu, kompleks ilişkilerinden oluşan, gözlemciyi de yapısına katan, yaratıcı bir birliktir (Ho,1997; Gür, 1998).

4.1.4. Kaotik Denge

Ürküten kaosun kendisi değil, bizim onun düzenini, biçimini ve yapısını algılayamayışımızın yol açtığı duygudur. Kaosa düşme ormanda kaybolmaya benzer; yapısını, kapsamını bilmediğimiz bir yer içinde yolumuzu bulamama endişesine benzer. Ama korku ormanın içkin bir özelliği değil, bir insani duyumdur.

Kaos kozmoz gibi bir birliktir, çokların birliği...

Evrenin bazı parçaları makine gibi işleyebilir. Ama bunlar kapalı dizgelerdir. Oysa evrendeki ilginç dizgelerin büyük çoğunluğu çevreleriyle enerji ve madde alışverişinde bulunan açık dizgelerdir. Değişme, düzensizlik (mutasyon) ve süreç ile fıkrıdarlar. Kaosta küçük karışıklıklar yapıbozucu dalgalar şeklinde büyüyerek niteliksel ve ani değişime neden olurlar. Kaos düşünürleri bu etkiyi genellikle “kelebek etkisi” şeklinde tanımlıyorlar. Çin’de bir kelebeğin kanadını çırpması Küba’da bir siklona bile neden olabilir (Gür, 1998).

4.1.5. Bağlam

Mimari nesnenin bağlamı, onu ortaya koyan mimarın, onu değerlendiren kullanıcının, genel okurunun, ülkenin sosyo-ekonomik koşullarının ve küresel varoluşunun, toplumdaki beğeni kalıplarının, genel eğilimlerin ve bunların değişme potansiyelinin ve binanın belirleyeni olan yakın fiziksel çevresinin oluşturduğu genel, sosyofiziksel ortamdır.

Bu cümleden olarak, süreklilik veya süreksizlik kararları salt görsel düzlemde verilecek kararlar değil, önemli etik kararlardır. Bu kararlar, mimarın ideolojisi, kuramı, artistik güdüleri ile eline verilen program ve dayatılan koşullar arasında bir tür optimizasyon sonucu ortaya çıkarlar (Gür, 1998).

4.1.6. Organik Mimarı

1. İnsanın etkinliklerine ve etkinliklere yüklediği anlamlara dayalı senaryoları olan,
 2. Bir yandan sosyo-kültürel yapıyı, aile yapısını ve kimliğini yansıtan, öte yandan iklim ve topografya ile bütünleşebilen,
 3. Biçimini doğa ve evrenin özelliklerinden alan,
 4. Bağlamının malzeme, renk ve dokusu ile bağdaşan (morfik dili diyalektik olabilir),
 5. Yaşamdaki değişim potansiyeline bağlı olarak değişebilen (esnek ve çok işlevli),
 6. Biraz romantik (romantik ilişki bilimle de kurulabilir) ve belki hâlâ biraz yöresel olan,
 7. Ekolojik ve sürdürülebilir olan,
 8. Kozmosun düzeni kadar kaotik bir düzeni olabilen,
- şeklinde açıklanabilir (Gür, 1998).

4.1.7. Özdek

Mimari ne içerik ne biçimdir. Hem içerik, hem biçimdir... Bu göstergenin özü teknik, strüktür/biçim, işlev, yarar ve anlamdır. Daha fazla indirgenemez.

Biçim bu özdeğe eşlemesiz olarak yapıştırılmıştır. Tıpkı sözün dile, dilin de sese konvansiyonlar yoluyla endekslendiği gibi, biçim işleve, anlam her ikisine endekslenmiştir. Strüktür, işlev ve anlamın zorunlu kıldığı bir biçimden söz edilemez. Zaten bana kalsa, biçim hep özgürdü. Şimdi daha da özgür...Yaşamın özü basittir. Başlangıç ve bitiş arasındaki sürenin özü aynıdır. Karmaşık olan varoluştur.

Varoluş bir farkındalıktır. İki canlı arasındaki fark yaşama bakma, kendini görme biçimlerinden ortaya çıkan varoluşsal farktır. Topluluklar için de bu böyledir.

Varoluş bilinçtir.

Kimlik insan yaşamının çok biçimliliğini ve çe;itliliğini kapsayan bir varoluş hali ise, bireysel varoluş kendi farklarının farkına varmak; toplumsal varoluş, kendi toplumunun farklarının farkında olur;tur.

Varoluş kimliktir.

Mimari nesnenin varoluşu mimarın farkındalığıdır: mimarın kendisini, nesnesini, toplumsal ortamını, okurunu sorgulama biçimi ve bunun için donatılmışlığıdır. Eğitimidir, deneyimidir. Nerede, ne, niçin gibi sorulara verdiği kuramsal ve etik yanıtlarıdır. Kendisi ve koşullarıdır...Başka türlü söylersek, mimari, toplumsal amacıyla dönüşmüş özdeksel bir dildir. Yaratma ve toplum arasında bir bağıntıdır. Bir işlevdir. Aynı çağda, aynı topluma ve aynı sorunsala örtülen anlatım ise mimarın pek de özgür olmayan biçim seçimidir. Tarih ve geleneğin baskısı altında belirlenir. Morfik yazının sözcükleri yeni anlam kombinasyonları içinde bile ikincil belleklerini sürdürürler. Yazısında toplumsal alanı seçme özgürlüğü olmayan mimarın kullanacağı dili seçmesi de ancak bir anlık özgürlüktür. Tarih bu seçimin sınırlarını belirler.

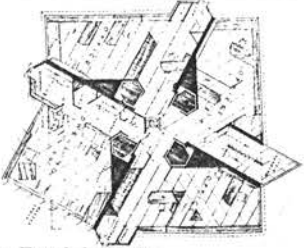
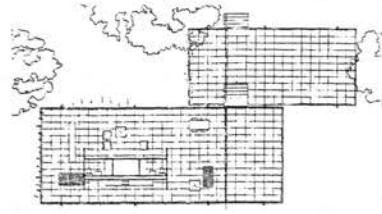
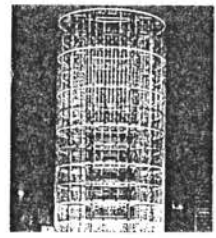
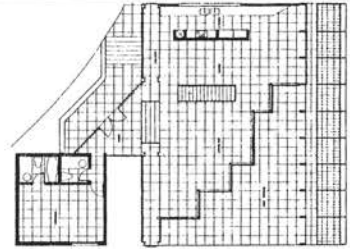
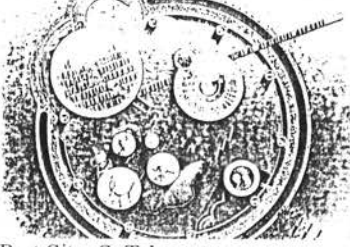
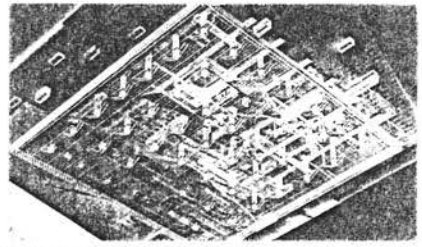
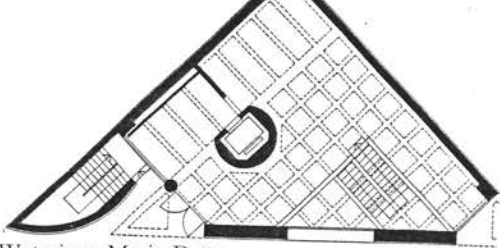
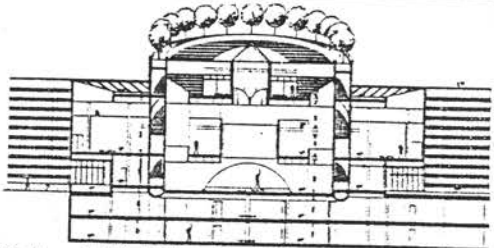
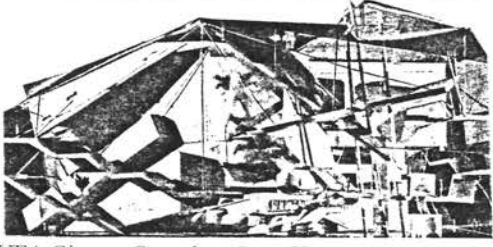
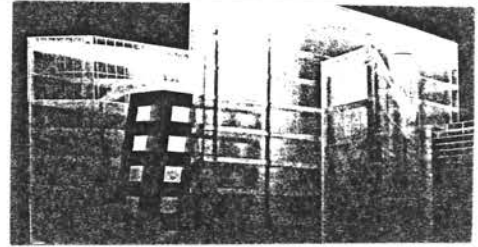
Ama herşeye karşın eşzamanlı mimarları birbirinden çok farklı kılan özellikler vardır. Buna biçem diyoruz. Biçem, dile getirilen bireysel bir yorumdur. Dilin ahlakı, tutarlılığı, doğallığı, havası, herşeyi...Biçem (tarz, manyer) karşısında çağ ortaklığı hiçbir şeydir.

Varoluş biçemdir, tarzdır (Gür, 1998).

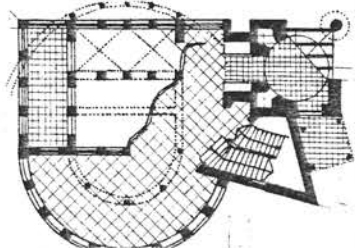

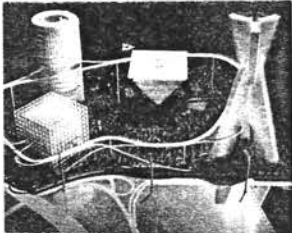

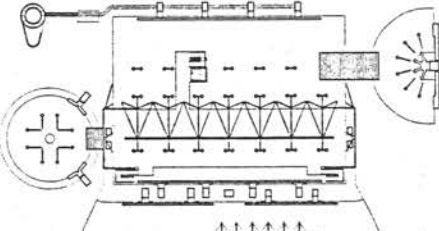

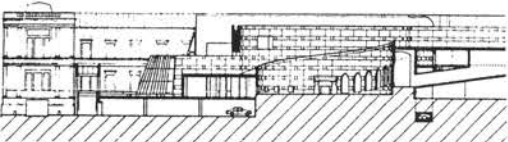
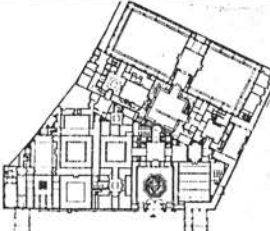
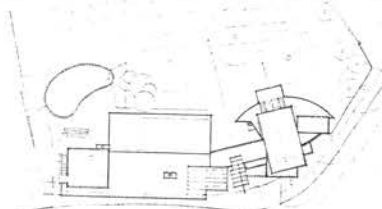
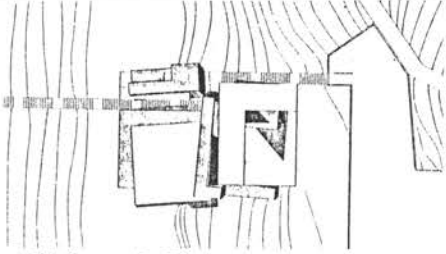
Gür (1998) önermiş olduğu kavramlar ışığında sunulan örneklerin incelenmesi;

Çizelge hazırlanırken kronolojik bir dizim içermemektedir. Örnekler sınıflanırken üç ana başlık altında toplanmaya çalışılmıştır. Bunlar; temel biçimler ve temel gridler, biçim transformasyonları, örgütlenme transformasyonlarıdır. Bu ana başlık altında sunulan örnekler de dönemlere ayrılmıştır. Yaşadığımız yüzyılın mimari dönemleri modern ve postmodern olarak tanımlandığından, modern dönemi kendi içinde ve sonradan kazandığı anlamlar dahilinde akılcı ve metaforik olarak sınıflandırıldıdırılmıştır. Postmodern dönemi de anlamsal (semantik) ve şeklen dizimsel (sentaktik) olarak ele alındı.

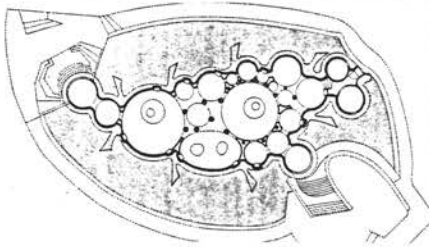
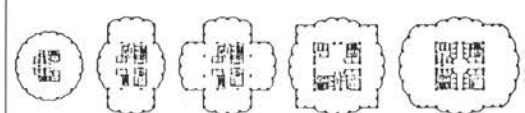
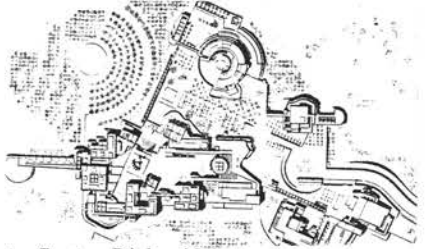
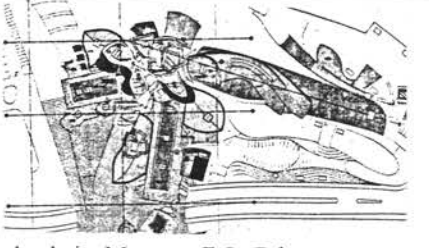

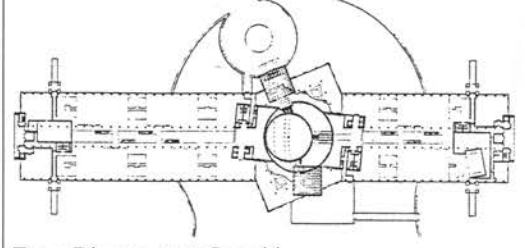
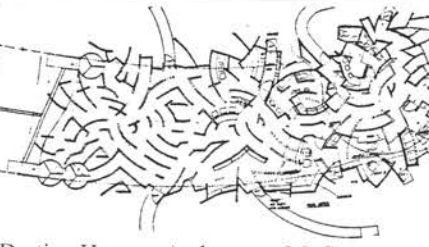
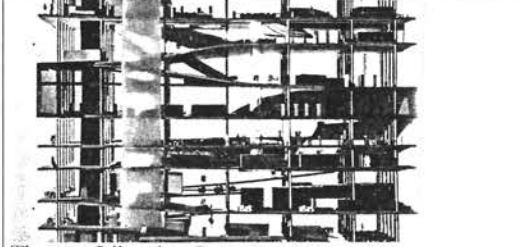
Çizelge 10. Modern ve postmodern örnekler

TEMEL BİÇİMLER/TEMEL GRİDLER		
	DAR AÇILI/GENİŞ AÇILI	DİK AÇILI
MODERN	 <p>Price Tower, Frank L. Wright</p>	 <p>Farnsworth evi, Mies V. Der Rohe</p>
LATE MODERN (AKILCI)	 <p>Tower of the Winds, Toyo Ito</p>	 <p>Goodson Residence, E.R. Niles</p>
LATE MODERN (METAFORİK)	 <p>Future Port City, S. Takamatsu</p>	 <p>Crystal Monolith, S. Takamatsu</p>
POST MODERN (SEMANTİK)	 <p>Watarium, Mario Batta</p>	 <p>Multimedial Building, Mario Botta</p>
POST MODERN (SENTAKTİK)	 <p>UFA Cinema Complex, Coop Himmelblav</p>	 <p>Art And Media Centre, Zaha Hadid</p>

Çizelge 10'un devamı

BİÇİM TRANSFORMASYONLARI		
	KOLAJ	BENZER BİÇİMLER
MODERN	 <p>Dominikaerinen Church, L. Kahn</p>	 <p>The Monument, Schweitzer BIM</p>
LATE MODERN (AKILCI)	 <p>Aerial City, Shoer Yoh</p>	 <p>The Box, Eric O. Moss</p>
LATE MODERN (METAFORİK)	 <p>Towell Temporary Library, Hodgetts+fung</p>	 <p>UCLA Chiller Plant, Wes Jones</p>
POST MODERN (SEMANTİK)	 <p>Stuttgart Centre, James Stirling</p>	 <p>Qasr Al-Hokm Development, Rames Badran</p>
POST MODERN (SENTAKTİK)	 <p>Goldberg-Bean Residence, F. Israel</p>	 <p>Guardila house, P. Eisenman</p>

Çizelge 10'un devamı

ÖRGÜTLENME TRANSFORMASYONLAR		
	ORGANİK	DİK AÇILI/GENİŞ AÇILI
MODERN	 <p>Hussain-Doshi Gwfa, B. Doshi</p>	 <p>Fint Interstate World Venter, Pei Coob Freed</p>
LATE MODERN (AKILCI)	 <p>Getty Center, Richard Meter</p>	
LATE MODERN (METAFORİK)	 <p>Gughenheim Musevm, F.O. Gehry</p>	
POST MODERN (SEMANTİK)	 <p>M. For Pare Bit, Sir Richard Rogers</p>	 <p>Team Disney, Arata Isozaki</p>
POST MODERN (SENTAKTİK)	 <p>R. Destiny Houses, Arakawa ve M. Gins</p>	 <p>The two Libraries, Rem Coolhaas</p>

4.2. Modern

4.2.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentaksılar



Şekil 3. Farnsworth Evi

Bina adı : Farnsworth Evi
Yapım yeri ve yılı : Illinois-ABD, 1945-1950
Mimarı : Mies Van Der Rohe

Mies, bütün yaşamı boyunca, mimarının üç temel boyutu ile uğraşmıştır;

- Nötralize edilmiş serbest mekan arayışı,
- Taşıyıcı yüzeyin ve iskeletin eklem ve ifade sorunları,
- Demir konstrüksiyonunun teknik çözümleri (Bilgin 1998).

Farnsworth evinde; Barselona pavyonu veya Tugendhat evinde kullanılan taşıyıcı iskeleti oluşturan “L” çelik profiller yatay ve düşeyde masfallar aracılığıyla birbirine bağlanırken, bu yapıda 1940’lı yıllarda; iki ayrı çelik parçasının birleşimine, hem de özünde hiçbir değişiklik olmadan, bu iki parça elemanın kaynakla birleştirilmek teknolojinin sunduğu yeni bir nimettir.

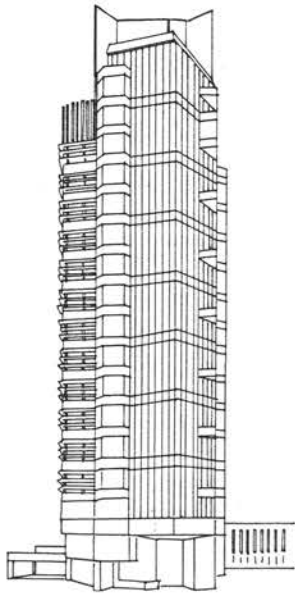
Mies’in yapısını W. Blaaser (1993) “Binanın ve asma cephelerin demir konstrüksiyonlarına indirgenmiş yapılar” olarak tanımlamıştır.

Artık özün bütünselleştirilmesiyle beraber, formal/algısal bütünlükleri vazgeçilebilirdi. Bununla Mies bu evi toprak zemine oturtmaktansa “öz”ün birleşmesiyle evin tabanının, zeminden kaldırılarak geleneksel bağlamda formal/algısal bütünlüğü ortadan kaldırmıştır. Bu mimarinin yerleşikliği veya konstrüksiyonun yok edilmesi değil, bağlı olunan metaforların yerinden edilmesidir. Yapıbozumların hala mimari nesnelere işlediği vurgu bu metaforlardan başka bir şey değildir.

Ev iki dikdörtgen esaslı plana ve modüler anlayışta bir yapıya sahiptir. Evin zemin plakalarından, teras olarak kullanılan üstü örtülmemiş küçük alanı yerden 1.75 m yükseklikte, ana mekan ise yerden terasa merdivenler masif kütle oluşturmaması için yatay plakalar haline getirilerek birbiri ile aralıklı olarak yerleştirilmişlerdir.

Yapının bütünü yalın ve basit bir biçimdedir. Mekanda iç ve dış birbirlerine karşı şeffaf bir tutum sergiler ve ilişki bir bütündür. Yani fiziksel çevre ile mekanın içle olan ilişkisi bu bağlamda neredeyse birebir bir ilişki kuracakmış düzeyine indirgenmiştir. Yapı, doğayla iç içedir. ancak doğanın organikliğine karşın bina kendisini keskin bir anlatımla ifade eder. Yapının dili yalın, varoluşu ise; Gür tarafından açıklanan sadelik, basitlik kavramlarını en iyi şekilde yorumlamaktadır.

4.2.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentaksalar



Şekil 4. Price Tower

Bina adı : Price Tower
Yapım yeri ve yılı : Chicago , 1950-1955
Mimarı : Frank L. Wright

Wright bu binayı daha önce tasarlamış olduğu hotel, ev, reasarch centerlerinin özellikle de St. Mark's Tower planının bir benzer çalışmasıdır. Wriht çalışmalarının gerçek anlamını bulmasını bu binayla olduğunu söylüyor.

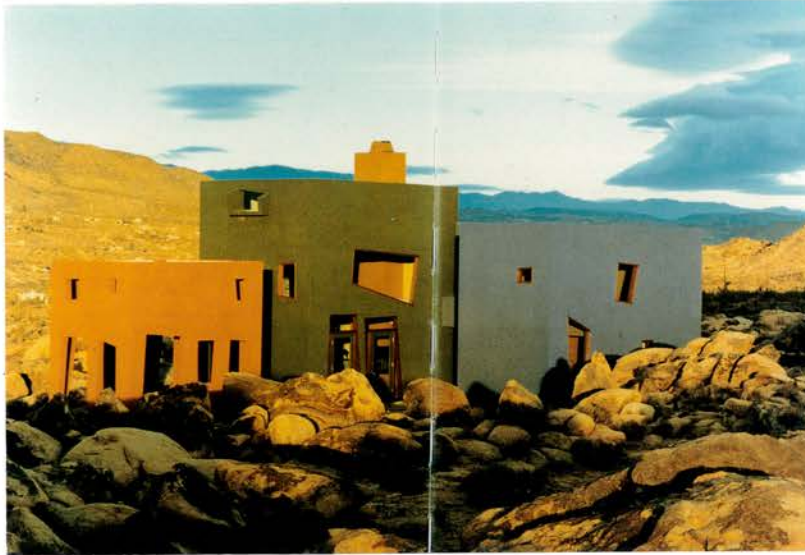
Binanın zemin katları alışveriş merkezlerini barındırır. Üst katlar ofis binalarını ve apartman dairelerini içerir.

Plan bütününde karedir. Dikdörtgen formların bu karenin içine yerleştirilmesi ve birbirlerinin örtüşdüğü alanlarının kesilmesi ile düzgün formların biçiminin bozularak, çapraz bir şekil oluşturulması ve bunların tekrarı ile kurgulanan plan tipini oluşturur.

Kare planın dışına taşan küçük parçaları, cephe düzlemine bir dinamizm ve canlı bir temsil gösterisi gerçekleştirmektedir.

Yapı, Wright'ın iş merkezi, otel v.b. çalışmalarının plan tipolojilerinin en gelişmiş örneğini oluşturur.

4.2.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar



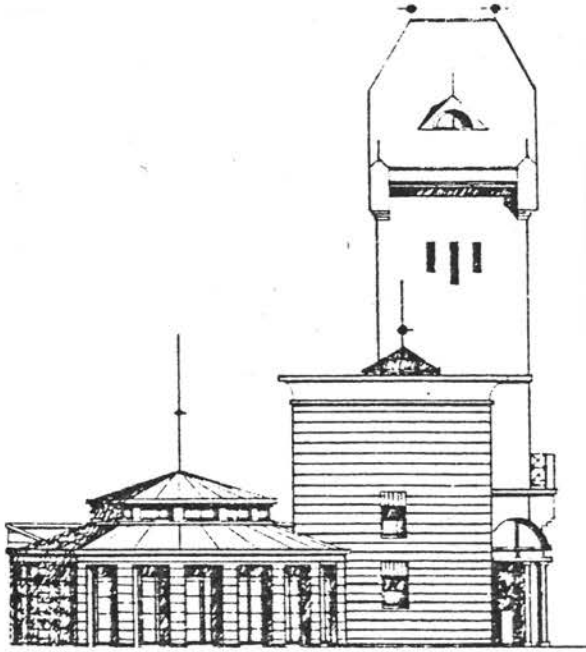
Şekil 5. The Monument, Joshua Tree

Bina adı : The Monument, Joshua Tree
 Yapım yeri ve yılı : Los Angeles, 1987-1990
 Mimarı : Schwitzer BIM

Bu yapı ;Los Angeles yakınlarında bulunan çölde Schwitzer şirketinin mimarları için, hafta sonu kamp yapıları içindir.

Tasarım benzer dikdörtgenlerin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Dikdörtgen yapıların düzgün prizmatik yapıları bozulmamıştır. Sadece cephede görsel olarak pencerelerin ve kapıların düzgün geometrisi boştur ve diğer binalardan ayrıdır. Buradan çöl manzarasını algılamak mümkündür. açıklıkların biçimini bozulmasıyla da hedeflenen çölün belirsiz düzeni vurgulanmak istenmiştir. Turuncu bina teras, veranda işlevi görür. Onun arkasında yer alan yeşil form yaşam odası (salon), daha arkadaki “L” biçimli mavi renkli dikdörtgen prizmada yemek odası, mutfak ve yatak odaları yer alır. Kullanılan renkler çölde mevcut olan renklerin bir benzerini oluştururlar. Yapı dinamiktir. Yapıdaki birleşimler ve ayrılık çölün topolojik yapısıyla benzeşmektedir.

4.2.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar



Şekil 6. Dominikaerinen Church

Bina adı : Dominikaerinen Church
 Yapım yeri ve yılı : Media-Pennsylvania,
 Mimarı : Louis Kahn

Proje plan geometrisinin kompleks yapılardan biridir. Modernist ütopyaadaki katı düzenlemelere karşı çıkılır. Kilisenin planında yer alan “U” biçimi rahibelerin odalarını içerir. Kare ve dikdörtgen formların karşı karşıya yerleştirilmesi ile iç mekan oluşturulur. Aynı zamanda plan içinde yarım daire ve üçgen gibi soyut geometrik biçimlerde kullanılmıştır. Bu biçimlerin bir araya getirilmesi ile hem cephe hem de plan düzleminde kolaj bir görüntü elde etmiştir.

4.2.5. Örgütlenme Transformasyonlar: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentakslar



Şekil 7. First Interstate World Center

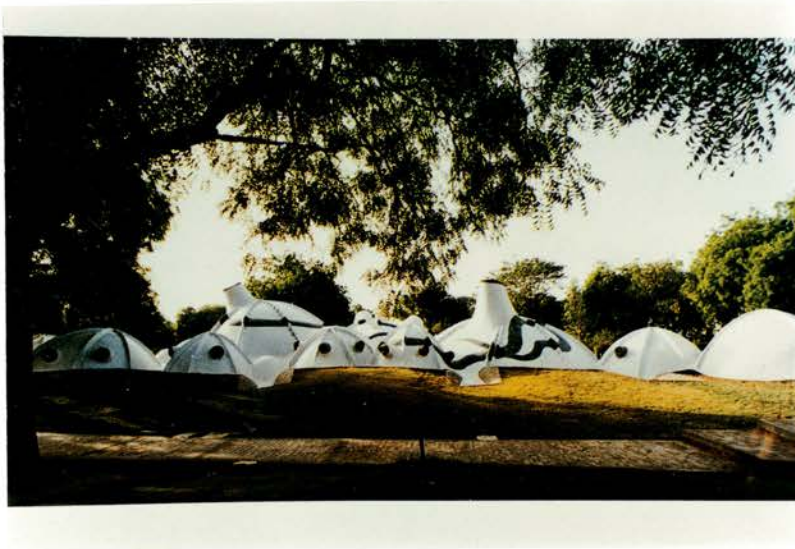
Bina adı : First Interstate World Center
 Yapım yeri ve yılı : Los Angeles, 1983-1989
 Mimarı : Pei Cobb Freed and Partners

Proje, 1926'da tamamlanmış Los Angeles Public Library'nin karşısında inşa edilmiştir.

Yapı bir dizi geri çekilmelerle, bir dairesel, bir diz formun merkezlerinin çalıştırılması ile oluşturulmuştur. Bununla amaçlanan kent içinde bir imge yaratma ve tarihi kütüphanenin önceliğini vurgulamaktır. Zemindeki dairesel form daha sonra ne dik, ne de dairevi biçimini korumuştur. Kulenin aşırı yüksekliği de görsel algısını tamamen güçleştirmiştir.

Yapının kendi biçimini bilinçsizleştirmesiyle tarihi kütüphanenin kimliğini korumuş ve açık alan içerisinde genişlemesine olanak tanımıştır. Yapının belli ölçekte açılan pencereleri ve renginin beyaz oluşu, bütünlüğünün sade, yalın bir hal almasını sağlamıştır.

4.2.6. Örgütlenme Trnsformasyonları: Organik Sentaklar



Şekil 8. Hüssain-Doshi Gwfa

Bina adı : Hüssain-Doshi Gwfa

Yapım yeri ve yılı : Ama dabad-Hindistan, 1993

Mimarı : Balkrishna Doshi

Balkrishna Doshi; Hindistan'lı, mimar, şehir plancısı ve yazardır. Eğitimi Avrupa'da tamamlamış ve tamamını gezmiştir. 1950'li yıllarda, Avrupa'da Le Corbusier ve Lovis Kahn ile bir müddet çalışmış, 1958'de kendi bürosunu açmış ve Hindistan'da modern hareketi başlatmıştır.

Bu yapı Doshi'nin daha önceden yapmış olduğu Environmental Planning and Technology'nin merkezinde yer alan ve M. Hussain adlı sanatçı için yapılmıştır. Doshi'ye göre bu form, bir rüya esnasında aniden ortaya çıkmış ve bütününde hiç ek yeri bulunmayan bir yapıdır. Bu bina üst üste katlanarak yapılan, yer altında elipsi andıran mekanlar (alanlar) içeren, mağarayı andıran tepelikler kümesinden ibarettir. Yapı betonarme olarak inşa edilmiştir. Görünen kısımları değişik ebatta küre yarımlarının eklem yerleri belli olmayacak şekilde bir araya getirilerek oluşturulmuş, geometrik bir formdur. İki adet taşıyıcı sistemden oluşur, dışta kendi kendini taşıyan kabuk ve içte ovaları birleştiren betonarme kolonlardır.

4.3. Late Modern (Akılcı)

4.3.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentaksılar



Şekil 9. Goodson Residence

Yapı adı : Goodson Residence
Yapım yeri ve yılı : Malibu, 1990-1993
Mimarı : Edward R. Niles

Yapı direk olarak okyanusla yüz yüzedir. Evin güneş ve okyanusun güzelliklerinde alabildiğince yararlanılması istenmiş ve tasarı ona göre hazırlanmıştır. Yapıldığı alan volkanik kayaların bulunduğu bir yerdedir. Evin depremle ve okyanusun istilasına uğraması mümkün olduğundan, evin ön kısmı zeminden 1.5 metre kadar yukarıda tutulmuştur. Büyük düzgün geometrik yamuk formuna sahip birinci bölüm olarak ikinci bölümde de düzgün kare formunda ikincil kütle ayrı olarak inşa edilmiştir. Zeminde bulunan mutfak ve salon mekanlarının cepheleri tamamen şeffaftır ve cam ana örtüyü oluşturur. Ev modern mimari düşüncesinde var olan yalın, basit formun kullanımının en iyi şekilde örneklemeindedir. Doğa ile iç ve dış birliktelik hedeflenmiş ve başarılmıştır. Cam örtülerinin bir kısmı güneş ışınlarını kesecek şekildedir. Bununla da çok güneşli bir günde bile dış doğanın dinamizminin seyredilmesini ve görüşün mükemmel, açık bir şekilde olması sağlanmıştır. Yamuk formun çelik çatısının bir kısmı camla kaplanmış bir kısmı da açık bırakılarak burasının teras veya balkon işlevi görmesi gerçekleştirilmiş aynı zamanda bu boşalma ile de binanın hantallığı giderilmiştir. Yamuk formun algısal bütünlüğü bozulmamıştır. Akılcı bir tasarım ve teknolojik olanaklarından yeterince yararlanılmıştır.

4.3.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentaksılar



Şekil 10. Tower of the Winds

Bina adı : Tower of the Winds
Yapım yeri ve yılı : Yokohama-Japonya, 1976-1996
Mimarı : Toyo Ito

Tower of the Winds binası yirmi yıl önce havalandırma su deposu olarak inşa edilmiş bir kuledir. Bu proje mevcut yapının yeniden modellendirilmesidir. Kulenin dış cephesi alüminyum panellerle, akrilik ayna vazifesi görecek şekilde kaplanmıştır. İki binden fazla lamba, bilgisayar destekli olarak gürültüye, rüzgara, ısıya göre değişkenlik gösterecek şekilde yerleştirilmiştir. Gün boyunca alüminyum paneller gün ışığını yansıtarak saf ve yalın silindir görüntüsünü vurgulamaktadır. Ancak akşam karanlığı vurduğunda lambaların aydınlatılması ile karşımıza bambaşka yaratılmış kaleisdokopik bir efektle karşı karşıya kalırız. Lambaların aydınlatılması ile birlikte alüminyum paneller transparan bir görüntü halini alır ve kule yalın silindir formunu kaybedip gecenin kendine sunduğu hakiki gerçeğe bürünür. Gecede sekiz değişik görüntü içerir. Görüntüler orada

çalınan müziğin ritmine, rüzgara, ısının değişikliğine de duyarlılığını koruyarak temsilini gösterişli bir edayla sunar. Toyo Ito bu projesiyle kafasında kurgulamış olduğu fikrini (Le Corbusier'in Domino evini bugüne nasıl aktarabiliriz) mevcut yapılarda formun aslı bozulmadan da değişken olabileceğini akıllıca kanıtlamıştır.

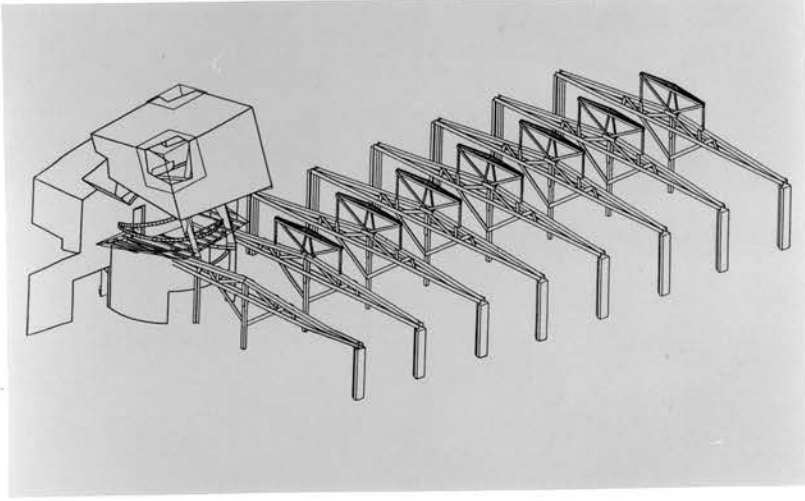
4.3.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar



Şekil 11. The Box, Culver City

Bina adı : The Box, Culver City
 Yapım yeri ve yılı : Califeornia, 1990-1994
 Mimarı : Eric Owen Moss

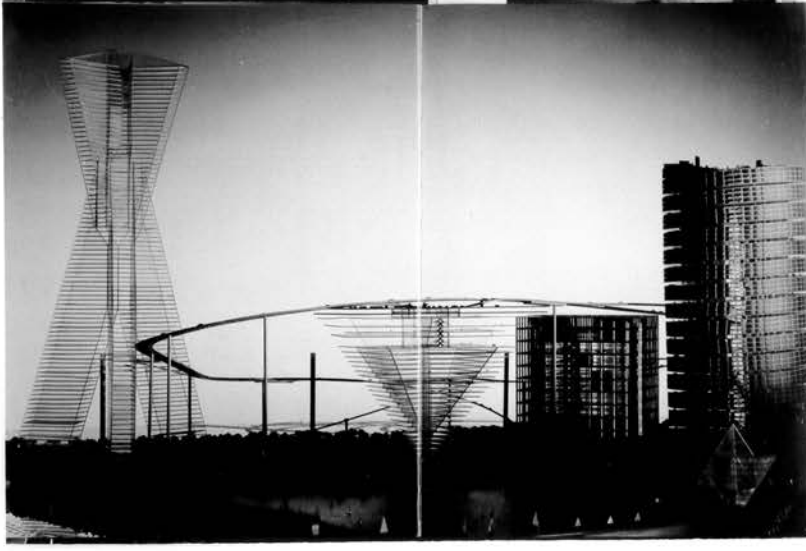
Bu binanın kıymetli bir mevkide ve kurallara uygun olarak, en yüksek verimle yapılmış olmasıdır. Aslında bir tır temizlik (yıkama-bakım) yerine ihtiyaç duyulmasındandır. Bu alanda Şehir İtfaiye Başkanlığı'nın mevcut binalarda uzatma ve yükseltilmesine izin vermeyişinden ana gövdenin uzunluğu kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Fakat mimar da iki şart öne sürmüştür; özel araç ve tırların binanın altına nereden gireceği ve anayola nereden çıkacağı, bir kongre salonu ve holü, aynı zamanda da yıkama yağlama ünitesinin yer alacağı mekanların esnek kullanımı bina yerleşiminden taşabileceğini belirtmiştir.



Şekil 12. The Box, Culver City (perspektiv)

Bina mevcut IRS yapısının içi boşaltılarak uçtan ve tekrar biçimlendirilmesiyle yapılmıştır. Kutu (the bo) bu binaya sonradan eklenmiş izlenimindedir. Kullanışsız bir açıyla binanın çatısına yerleştirilmiştir. Kutu üç bölümden oluşur; altta silindirik resepsiyon, üstte merdiven kovası, en üstte de kutu yer alır. Anlamını restoranda bir akış sağlamasıyla kazanır. Geleceğe ait bu tasarım Culver City’i farklı endüstriyel bir kavram kazanmasına neden olur. Siyah ve gri beton tonları farklı metalik parçaların ona değişik, alışık olmadığımız bir imaj kazandırmıştır. Yapı tamamen beton yüzeylere sahiptir yalnız iki köşesinden üç boyutlu parçalar alınmış ve bu yüzeyle camla kaplanarak yapının bütünlüğü korunmuştur. Eğik açıyla yerleştirilmiş bu kutu mevcut yapının monotonluğunu bozarak dikkat çekmektedir ve akılcı bir yaklaşımdır. Esas önemini ise 1994 Los Angeles depreminden ana yol güzergahının bu yapıyla bütünleşmesi sonucu kendi kendine bir değer göstergesi olmasındandır.

4.3.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentaksılar



Şekil 13. Ariel City

Bina adı : Ariel City

Yapım yeri ve yılı : Yokohama-Japonya, Tasarım (1990)

Mimarı : Shoji Yoh

Tasarım, Daikoku Pier semti Yokohama kentinde arazinin en iyi kullanımını örnekleyen bir küçük şehir gibidir. Kullanılan formlar; silindir, bir dikdörtgen prizma, ters çevrilmiş piramit ve sehpayı andıran bir üç açılık parçalanmış üçgendir.

Bu çalışma fikren Le Corbusier'in Paris için 1925'te önerdiği proje ile benzeşmektedir. Buradaki fark yolun zemininden kaldırılmış olmasıdır. Hatta yolun yüksekliği iki mimari nesneyi kuşbakışı görür. Yol çepeçevre binaları sararak zemine panoramik bir bakış sağlamaktadır. Yüksek katlardan yoldaki trafik lambaları, yolun işleyişi görülmektedir.

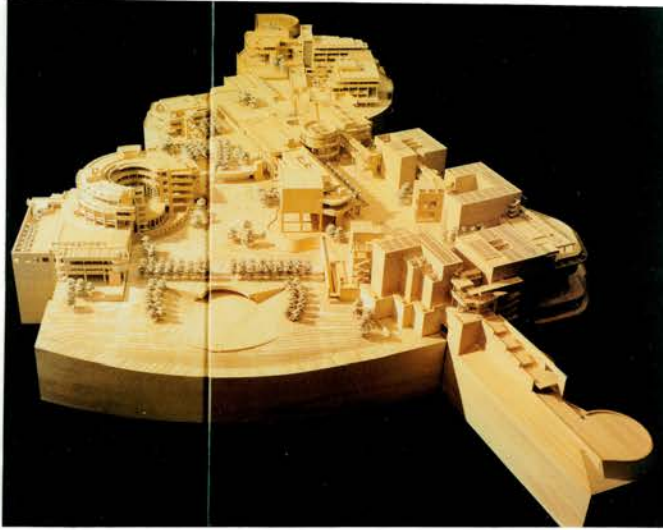
Yol ikili bir çeşitlilik içerir;

- Binaların etrafını saran ve alanın tamamını içine alan ana yol
- Binalardan giriş, çıkış ayarlı tali yollar

Farklı düzgün geometrik formların bir araya gelmesi yollarla birbirine bağlanması kolaj tekniğinin iyi bir kullanımını oluşturur. Le Corbusier'in projesindeki aynı tarz prefabrikbina görüntüsünün yerine farklı yalın geometrik şekiller kullanmıştır. Paris

projesinin gelişmiş bir versiyonu olmasıyla da tarihsel süreç içinde eskiye bir önermede bulunur. Teknolojik ve akılcı bir çözümün sunulması ile eskisinden daha üstündür. Binaların oturdukları taban alanı hiç parçalanmamış, bu mekanlarda yaşayanlara bir orman üstündeymişçesine mükemmel bir peyzaj sunulmuştur. Aynı zamanda sahil yakınında olduğundan deniz manzarası ile iç içedir. Deniz mekana ait bir göl gibidir. Mekanda gün boyu yeşil ve mavi el eledir. Plan ve cephe düzleminde izlenen katı tutum modernist hareketin özelliklerini taşımakla birlikte akılcı çözümüyle de modern tarzın farklı bir yorumu gerçekleştirmiştir.

4.3.5. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentaklar



Şekil 14. Getty Center

Bina adı : Getty Center

Yapım yeri ve yılı : Los Angeles, California-ABD, 1985-1997

Mimarı : Richard Meier

Getty Center 9.7 hektarlık bir alan üzerinde ve 44.5 hektar da konumlandırılmış bina alanlarını barındırır. 20. yüzyılın sonlarına doğru yaklaşırken bu kadar büyük bir alanın bir mimar tarafından biçimlendirilmesi, onu seçkin yapanın kanıtı olsa gerek.

Kompleks, Sanat Tarihine Giriş Programı, Güvenlik, Oditoryum, Tren İstasyonu, Eserleri Koruma Enstitüsü ve Eğitim programı, Restoran, Kafe, Tarihi Sanatlar, Ebedi İlimler, Latin ve Yunan Klasikleri, Müze binalarını içermektedir.

Binaların hepsi de yalın geometrik formlar ile oluşturulmuştur. Büyük kitlelerin hantallığının giderilmesi için her binanın kendi formuna ters düşmeyecek boşaltmalarla biçimin ana karakteri korunmuştur.

Kompleks bu kadar büyük alanda olmasına rağmen doğanın kalitesi tamamen kendi varlığını hissettirmektedir.

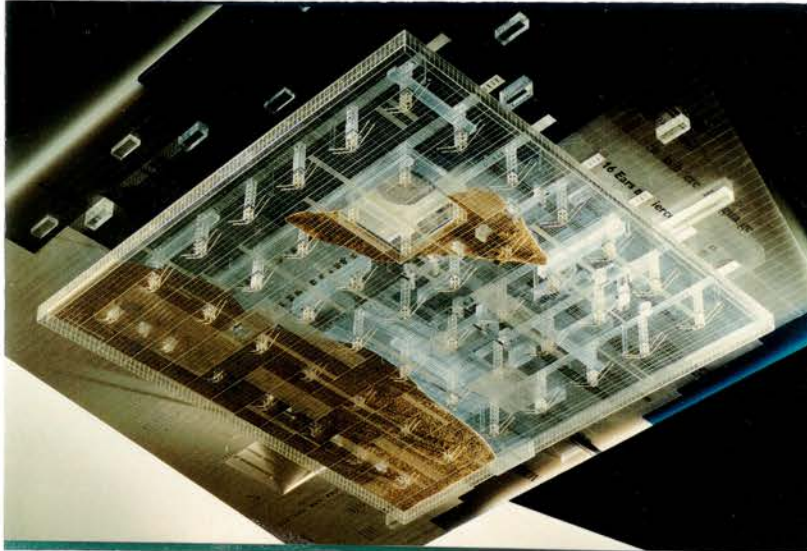
Yapılarda genel anlamda alışık olduğumuz bir strüktür inşa edilmiştir. Çoğunlukla doğayla zıt karakterlerdeki biçimleri içermesine rağmen doğayla organik bir bağ içerir.

Richard Meier (1997)kendi yapısını tanımlarken "...Benim düşüncemin gözü... Klasik anlamda bir strüktür. Zarif, nazik ve sonsuz, neticede anlaşılıyor olan, sakin, huzur içinde ve ideal, pürüzlü tepenin yamacından bir çeşit aristokratik strüktürünün manzarasını resmede. Bazen düşünüyorum manzara O'na yetişip geçiyor, bazen de strüktür yok oluyor ve manzaranın kendisi oluyor...".

Bu yapı şimdiden, tepede hakim konumda olmasına rağmen, manastır edasıyla şehre heyecanlı bir gösteri sunmaktadır.

4.4. Late Modern (Metaforik)

4.4.1. Temel Biçimler / Temel Grigler: Dik Açılı Sentakslar



Şekil 15. Crystal Monolith

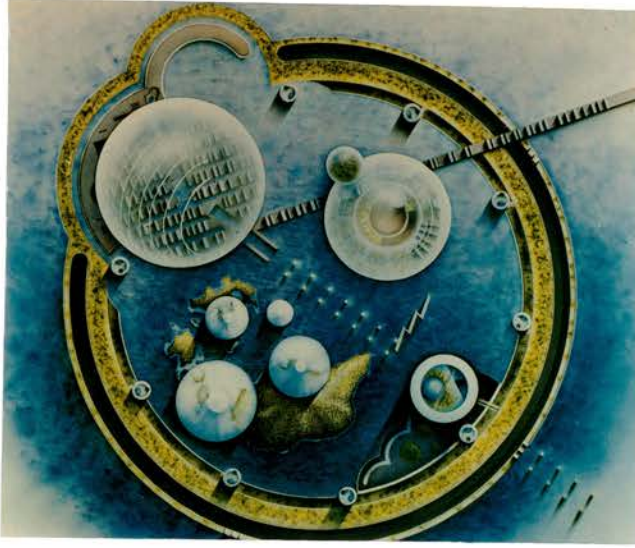
Bina adı : Crystal Monolith
Yapım yeri ve yılı : Yokohama-Japonya,
Mimarı : Shin Takamatsu

Crystal Monolith projesi hafızalarımızda her zaman akılcı bir yaklaşım olarak kalacaktır. Bir eğlence parkı olarak dizayn edilmiş olup, Yokohama Dizayn formunda sergilenmiştir. 450x450 x15m ebatlarında cam kutu şeklindeki, fikir bakımından yapay bir deniz olarak tasarlanmış ve zeminden 30m yukarıdadır. Bu proje başarıya ulaşırsa, önümüzdeki on yıl içinde kirletilmiş bir deniz manzarasıyla karşılaşmayacağız demektir.

Bu cam kutu maviliğiyle bir denizi andırmakta ve iç plan dizaynlarla da mikrociplerde bulunan şebeke ağını anımsatmaktadır. Tamamiyle geometrik bir formdur. Strüktel olarak Le Corbusier birçok projesinde uyguladığı zemin boşaltılarak zeminin yükseltilmesi fikrine bir gönderme olarak kabul edilebilir. Çevreye duyarlı olması bakımından anlamlı bir kabul görmektedir.

Elektrik ve onun parıltısı çoktan bugünü mimarlarını etkilemiştir. Las Vegas şehri Juliu ve Tokyo, pırlanta parlaklığını andıran tesirini çoktan kabullendikleri gibi, gelişen ve ilerleyen medya dünyası da bu çalışmalarını yapan mimariyle de öğrenmektedir. Yeni jenerasyon mimarların bu parıltılı dünyadaki kaynak bolluğunu iyi kullanıp, yayması da çifte sihir etkisiyle de günümüzü etkilemektedir. Bu yaratılan biricik ve eşsiz abide karşısında, mimarlar henüz keşfedilmemiş olanaklara da sahip oluyorlar. Hakiki ve elle tutulur formlara çarpan bu fikir (tercihen eksik olarak yaratılan bu formlar) yaratılan ruhani ve estetik açıdan gözden kaybolan bu formlar imajına endekslenmiştir. acaba bu yaratılan nesnelere ehemmiyet çıkışı, yüksekliği ve değişkenliği mekanı nasıl etkilediği mekanlar tarafından iyi değerlendiriliyor mu?

4.4.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar

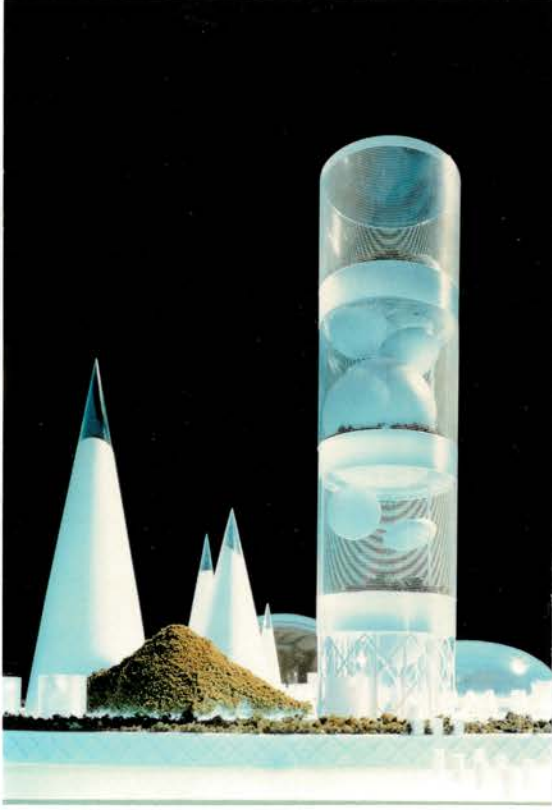


Şekil 16. Future Port City

Bina adı : Future Port City
Yapım yeri ve yılı : Okyanuslar, 2050 için hazırlanmış
Mimarı : Shin Takamatsu

Bu geleceğin liman şehri projesi, çok istenen fakat şu anki teknikle yapılamayan, tamamiyle denizde konuşturulacak olan havaalanı için tasarlanan ve 2050 yıllarında gerçekleşeceği tahmin edilen bir tasarıdır.

Tasarımdaki bu ikna edici dosya bizi gelecek bin yıllık bir süreçte ihtiyaç duyulan yeni teknolojilerin tatbikidir. Mimarlar zaman ve mekan değişkenliğinin hissedip kuvvetle muhtemel olacak olan ve yaşanacak devrin tecrübesini algılayarak, herkesten önce davranarak, şimdiden ilk deneylerini gerçekleştirmiş oldular.



Şekil 17. Future Port City

Kuşbakışı bir görüşte proje, insan gözünün kesik anatomisine benzer bir biçimi de sergiler. Görme duyumuz projede mecaz anlamındadır. Dairesel form içinde düzgün geometrik şekiller vardır. Tamamiyle şeffaf (transparan) içini gösteren cam bloklar, silindir, koni ve yarı bölünmüş küreler dış kalkan, koruyucu cepheleri oluştururlar. İşlevi gerçekleştiren kütleler bu koruyucu ve kalkan tabakasının içindedir. Tasarı, bilgiye ve teknolojik gelişime duyarlıdır.

4.4.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentaksalar



Şekil 18. Ucla Chiller Plant/Facilities Complex

Bina adı : Ucla Chiller Plant/Facilities Complex

Yapım yeri ve yılı : Los Angeles, 1987-1994

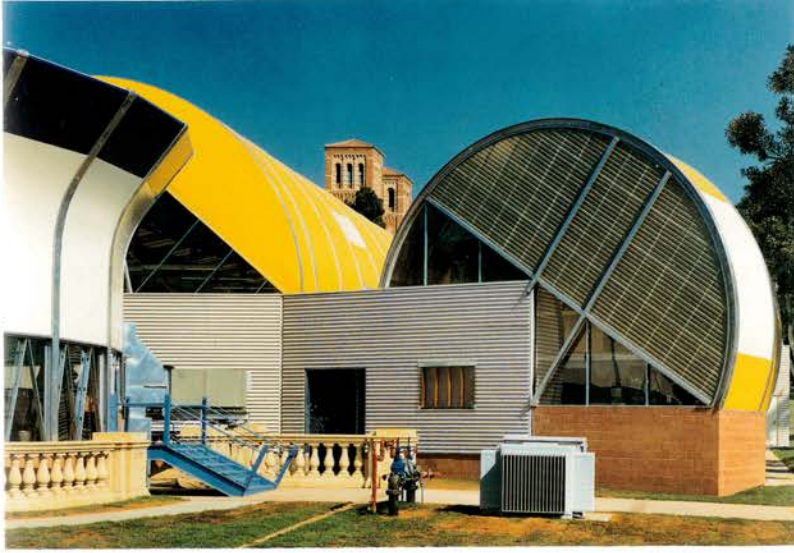
Mimarı : Wes Jones

Bu yapı Ucla kampüsünde (geçici kütüphane olarak yapılan) Towel Temporary Library yakınında, merkezi bir konumdadır. Tasarım ve işlev sorunlarına farklı bir yaklaşım gösterdiği için tesir edici bir strüktürel yapıya sahiptir. Bu santral yapısı, kampüsün soğuk su, ısı ve elektrik dağıtım işlevini görür. 140 metre uzunluğunda ve 40 metre yüksekliğindedir. Bu kampüste teknolojik gücün vaziyeti olarak kalacak olan bu devasal yapı modernist mimarinin makine paradigmasını tekrar canlandırıyor izlenimindedir. Projede, elektrik merkezinde bulunan çıkıntı bacalar, çubuklar yeni endüstriyel kelimeler olarak sakin üniversite caddelerine münasebetsizce girilmektedir. Geleceğin mimarlığı için teknolojik gelişmenin önemi; elektronik servet, (cisimleri, maddeleri) artık makinasal formlarla bir bütünlük ve bir birleşme içerisinde olacağının göstergesidir.

Ucla kampüsünde merkezi konumla ve devasal ölçüyle bu yapı dikkatleri üzerine topluyor. Ancak sınıfların bulunduğu, bina cephelerinde, dış yüz tuğlalarla kaplanarak

hileli (ilüzyonist) bir görüntüyle endüstriyel yapı imajını silmeye çalışmıştır. bu hile binanın yukarısına doğru bacalar ve çubukluklar gerçeği vurguluyorlar. İnsan görüş mesafesinde bina herhangi bir sivil yapıya eşdeğerdir.

4.4.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentaksılar



Şekil 19. Towell Temporary Library

Bina adı : Towell Temporary Library

Yapım yeri ve yılı : Los Angeles, 1991-1993

Mimarı : Hodget and Fung

Bina Brentwood kampüsünde (Ucla) merkezi bir konumda ve Powell kütüphanesinin yerine geçici olarak tasarlanmış bir binadır. Bu geçicilik üç ila beş yıl sürecek olan Powell kütüphanesinin sismik açıdan yenilenmesinin bitimine kadardır.

Tasarımda istenen; binanın dört adet zincir halkası gibi birbirine girmiş, üstü çadır biçiminde örtülmüş ve hiçbir yönden belirli bir görüntüsü olmayan bir biçim istenmiştir. Ekonomik bir çözüm olması gerekliliği ve aynı anda 500 öğrencinin binadan yararlanması istenilmiştir.

Sıralanmış blok tuğla duvarlar, beyaz ve altın rengi çadır örtüleri, metal strüktür cam kullanılarak oluşturulmuş ucuz ve etkileyici bir tasarımıdır. Mimarlar tasarımlarının

eğlence dünyasına yeni bir çözüm olabileceğini savunurlar. Geçici ve ucuz malzemelerden de güzel dizaynlar yapılabileceğini sergilemişlerdir. Yapıtı plan düzleminde elektronik bir çipe benzetilebilir. Teknolojik bir düşünüş, varlığını hissettirir. Bina dış cepheleriyle bilimsel laboratuvara, açıklılığının camla kaplanması yüzünden bir seraya da benzetilebilir. Strüktürde kullanılan çelik, cam, örtünün tenteleri, cephedeki küçük ayrıntılardan bir teknoloji ürünü olduğunu kabullenmemiz gerekir. Yalnız geçici bir yapı imajından söz edemeyebiliriz.

Dış cepheden bakıldığında iki adet büyük düzgün yapı olarak bırakılmış, çatı işlevi gören silindirler göze çarpar. bu formları yapıya ayrı bir heyecan katmıştır. gümüş rengi metal saç levhalar, cam yüzeyler, fırınlanmış tuğladan yapılan keskin hatlı duvarlar, silindirik formların sarı ve beyaz renkten oluşan örtüleri; cam yüzeylerin üzerine konulmuş yarı açıklıklı levhalar ve bunların şeklin doğrultusunda yönlendirilmesi, şekilsel farklılıklar, renk cümbüşü, metalik düzeyler yapıyı dinamikleştirir. Akılcı ve ekonomik bir çözüm, kompleksin bütünü itibariyle bir kolaj oluşturmuştur.

4.4.5. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar



Şekil 20. Guggenheim Museum

Bina adı : Guggenheim Museum

Yapım yeri ve yılı : Bilboa-Spain-1997

Mimarı : Frank O. Gehry

“Benim mimarlığa yaklaşmam farklıdır. Sanatçıların eserlerini araştırır ve esin aracı olarak kullanırım. Kendimi kültürün yükünden kurtarmaya çalışır ve eserlerimde yeni yollar araştırırım. açık uçlu birisi olmak istiyorum. Kurallar yoktur, doğrular ve yanlışlar yoktur. Neyin güzel, neyin çirkin olduğu konusunda şaşırılmış durumdayım”.

Frank O. Gehry

Proje 1997 yılında İspanya'nın Bilboa şehrinde hizmete açılmıştır. Alışılmış bir müze tarzının dışında, tipik bir Gehry eseridir. Aslında 1989 yılında tasarlanmış olduğu “Vitra International Museum” projesi, Bilbo'a da yapılan bu müzenin, bir ön hazırlığı biçimindedir. aradaki fark, Vitra projesi tamamiyle betonarme, Guggenheim ise çelik konstrüksiyon olarak inşa edilmiştir. Gehry eserlerinin hemen hemen tümüne strüktürel ifade yok sayılmıştır; organikler ve heykelsi bir yaklaşım içerisindedirler. Guggenheim, Bilboa'nın geleneksel ve rasyonel geometrik tarzıyla tam bir zıtlık göstermekte; durgusal, irrasyonel geometresiyle tam bir organik yaklaşımdır. Burada kullanılan geometrik parçalar sanki üzerlerine basınç varmış gibi, dans eder bir haldedir.

Bruno Zevi'nin 1937'de “Modern Mimarlığın dilinde önermiş olduğu hipotetik form anlayışına yakınlığıyla da göze çarpmaktadır. Hipotetik formrasyonel, organik parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Parçalar bütüne katılırken kendi kimliklerin korurlar, bütünde kendice özgün bir kimliğe sahip olur.

Yapı, irrasyonel, duygusal, ilginç, çarpıcı, özgün, tek ve taklit edilebilme yetisi de ortadan kaldırılmıştır. Bilboa şehir dokusundaki düzenin içinden yükselen, düzensizliği içeren bir yapıdır. Bunun için düzen içinde düzensizlik meydana getirilerek, bir kaos olma kimliği kazanmıştır. İlginçtir, çarpıcıdır, içsel ve dışsal form tam bir dinamizm içerir. Bu dinamik yapıyla bina kendi içinde kaotik bir denge içerdiğinin kanıtını sergilemektedir. Heykelsi formun, çelik konstrüksiyonla yapılmış olması, “High Tech” göstergesidir. Bu parçalı formun, dış yüzeylerinin titanyum gibi pahalı ve girilen risk sonucunda, neticede ve elde edileceğinin bilinmeyişi cesaret isteyen bir iştir. Ancak Gehry, Bilboa'da düşündüğünü yapmayı başarmıştır. Bu riskin göz ardı edilmesine neden olmuştur.

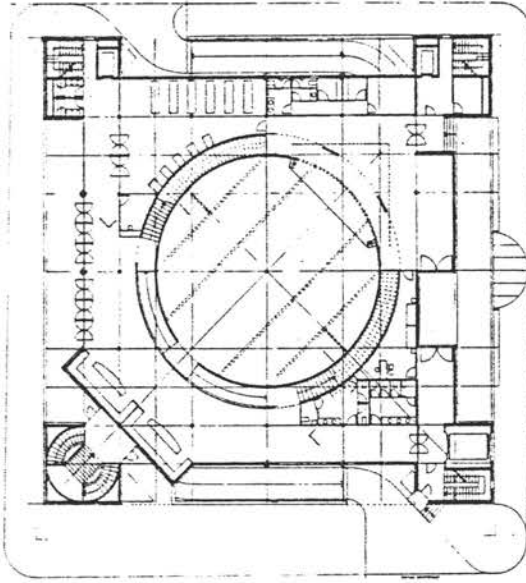
Guggenheim tıpkı, Sydney opera binasının Avustralya kıtasının sembolü olmuşa, bu da adı sanı dünyada pek bilinmeyen İspanyol şehrinin simgesi haline gelmiştir.

Yarı açık taşıyıcıları ve dış kabuğunun titanyumla kaplanarak parlak maden hissinin verilmesi ile metaforik olarak gerçekten tam bir “metal çiçek” imajını hak ediyor.

Yapı, manyerist bir yaklaşım olmasına rağmen, çağdaş ve moderndir.

4.5. Postmodern Semantik

4.5.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentakslar



Şekil 21. Multimedial Building

Bina adı : Multimedial Building

Yapım yeri ve yılı : Palermo-Italy, 1988

Mimarı : Mario Botta

Yapı plan düzleminde geometrik bir kareden yararlanılarak oluşturulmuştur. Karenin merkezini merkez olarak kabul eden düzgün dairesel formla, kare planının içi boşaltılmıştır. Dairesel boşluk aynı Roma dönemi yapılarında var olan atriumlarla benzer biçimde bu binanın boşluğunu (atrium) oluşturur. Romalılar atriumu sadece binaya ışık almak için kullanırken buradaki binada hem ışık, hem üst katlere ulaşmak için dairesel forma uygun merdivenleri, üst katlarda da galeri işlevi görevini yerine getirir.

Dış cephe düzleminde bina keskin hatlara sahiptir. Devasallığı ile de savunma kalelerini andırır, sagir cephenin varlığı da bunu pekiştirmiştir. Binanın alt katları dört taraftan boşaltılmıştır. Bu da insanların bu devasal binayı ezici bulmamalarını sağlamıştır. Dairesel form bina yüksekliğinden dışarı taşar ve kale burcu gibidir. Üstünde bulunan ağaçlar sayesinde de uzaktan bakıldığında bir tepenin en üst noktasını oluşturur.

4.5.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar



Şekil 22. Watari-um

Bina adı : Watari-um

Yapım yeri ve yılı : Tokyo-Japonya, 1985-1990

Mimarı : Mario Botto

Bina ikincil yol ile, ara yolun kesiştiği bir köşe başında, düzgün geometriye sahip bir zemin üzerinde inşa edilmiştir.

Plan düzleminde binayı, iki köşesi kesilmiş bir üçgenin, yamuk geometresi ile birde merdiven kovanını oluşturan yapısı bozulmuş dikdörtgen olarak iki parçadan olduğunu görebiliriz.

Ana cephe düzleminde yapıyı dört parçaya ayırabiliriz. İki adet simetrik yapıları bozulmuş dikdörtgen, asansör boşluğunun en üstünde yer alan, delikli, binanın üstüne eğik bir açıyla yerleştirilmiş silindir, merdiven kasasını oluşturan, bir yy çizen parçadır.

Bu yapıda Botta'nın, Japonya'nın Samuray savaşçılarında bir göndermede bulunduğunu varsayıyorum. En tepede yer alan eğik açıyla yerleştirilmiş, silindirik formu, savaşçının başlığını ve açılan delikleri de yüzünü vurguluyor. Gövdeyi ise; yapısı bozulmuş iki adet simetrik dikdörtgen parçalardan oluşturmuştur. Her iki parçada da oluşturulan nice yapay bant şeklindeki pencerelerinde, gövdesinin sağ ve sol taraflarına simetrik olarak yerleştirilmiş kılıçlarını, son olarak da, gövdesine dayanan ve yay çizen formun da kalkanlarını oluşturduğunu düşünüyorum.

Cephede oluşturulan, üç boşluğun ortasında yer alan ve diğer dikdörtgen boşluklardan daha büyük olması girişi simgelemiş gibi ama, bina girişinin ise yay çizen merdiven kovanının yanında yer alan dikdörtgen açıklardan verilmesiyle, bina girişi yanılasmaya uğratılmıştır.

4.5.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar



Şekil 23. Qasr Al-Hokm Development

Bina adı : Qasr Al-Hokm Development
Yapım yeri ve yılı : Riyadh, 1979-1992
Mimarı : Rasem Badran

Bu bina Şu anda Riyadh'ın merkezi bir konumundadır. Üç aŐamada gelişme tamamlanır. Buradaki birincil kitle diğer ikisini kapsar. Birinci aŐamada yönetimle ilgili Hükümet binası, ikinci aŐamada ise ticari ofis binalarını, geniş bir camiye ve adalet binasını barındırır. Badran bu binasında Najol mimarisinin sarı taş işçiliğini çok iyi kullanmıştır. Güney cephesi altı düz cepheden, kalın duvardan ve cephelerden oluşur. Buna karşılık kuzey cephesi tamamiyle dramatik bir anlayıŐı yansıtmaktadır. aynı zamanda girişleri adlandırır.

Plan düzleminde bu binada üç ana dikdörtgenin varlığı sezilmekte ancak aradaki birleştirici alanı bozulmaya uğratılmıştır. En sondaki geniş bir avlu veya ön bahçe işlevi görmekte diğer ikisine geniş bir giriş imkanı sunmaktadır. Ana iki dikdörtgen içinde bir çok dik açılı Şekiller bir araya getirilerek planda bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Bu biçimlerden bazıları aynan tekrarlanarak süreklilik görünümü vermektedir.

Bozuma uğratılmıŐ ana dikdörtgen bir eski Roma yapısı imajında diğeri ise ona daha sonra eklenmiş yeni işlevleri olan Bizans yapıtına benzemektedir. Bu iki an formun birbirine Şu Şekilde çakıŐtırılması, tarihsel bir gönderme olarak kabul edilebilir. Aynı tarihsel gönderme binanın Güney cephesinde, Mısır mimarisinde rastlanan kentin dış surlarındaki sağır ve sade cephe anlayıŐı olgusu tekrarlanarak sağlanmıştır. Dış cephede mısır mimarisinin tipi sağır yüzeyli giriş cephesi sembolize edilmiştir. Cephe ve planda bu tarihsel göndermeler ile süreklilik ve bütünlük hissi verilmeye çalışılmıştır.

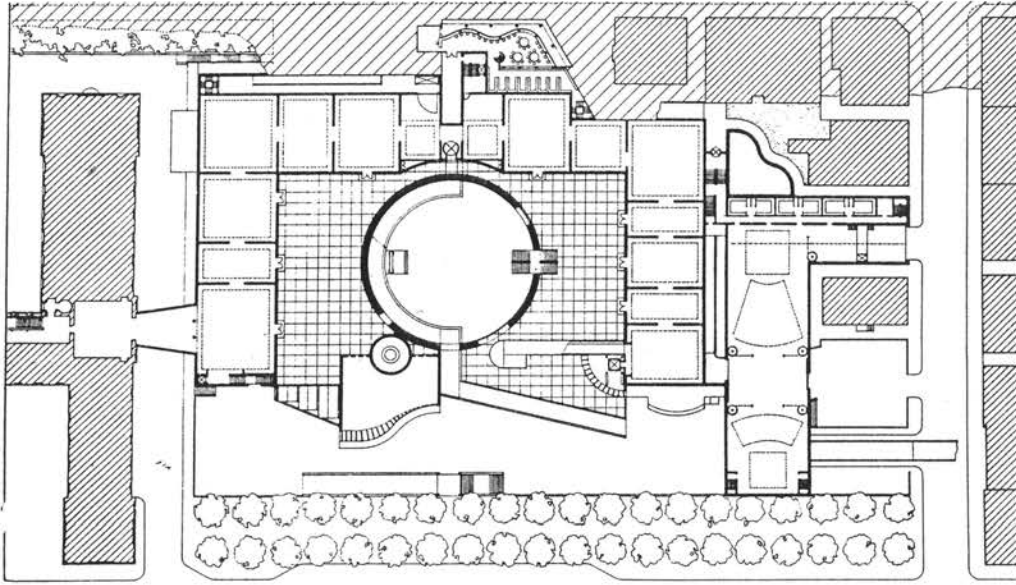
Plan düzleminde parçalanmaların bir araya getirilmesiyle bütün hissi verilmeye çalıŐılmıŐ ancak iç mekansak akış sağlanamamıŐ iki ana formda ulaşım ağı birbirine akmamakta ve dehlize benzeyen gizli bağlarla bütünleme sağlanmaktadır.

Dış cephede iklim koŐulları nedeniyle bina içerisinde doğal ışık çok büyük açıklarla ve kitlesel arası boşaltmalarla içeri alınmış. Bu da binanın dış yüzeyinde büyük alanlı ve sağır cephelerin olmasına yardımcı olmuŐ ancak mimarın değişik pencere olgusuyla dış kütle yüzeyine bu bağlamda çevresel, fiziki ve iklimsel dayatmaların getirdiği koŐulları aşarak iyi bir sonuç elde etmiştir.

Yapı içindeki griftliği hissettirmeyecek kadar monoton bir cephe anlayışıyla ele alınmıştır.

Binadaki, tarihsel göndermelerin oluşu, dikdörtgen prizmaların transformasyonlarının oluşu bu çizelgedeki yerini belirlemiştir.

4.5.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar



Şekil 24. Stuttgart Şehir Galerisi ve Tiyatro Binası

Bina adı : Stuttgart Şehir Galerisi ve Tiyatro Binası

Yapım yeri ve yılı : Stuttgart, 1977-1983

Mimarı : James Sirtling

Bina plan düzleminde düzgün şekilsel geometrisi bozulmuş dikdörtgen, daire, yamuk, kare formlarının bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Plan okunamayacak derecede karışıktır. Dışarıdan bakıldığında kemer pencereleri dorik sütunların vurguladığı bir girişle taş örme duvarlı cephe dikkatleri çekmektedir. Eski tapınaklara tarihsel bir gönderme niteliğini barındırmaktadır. kemerli pencerelerin belli bir oranda devam eden yükselişi yapıya ayrı bir dinamizm katmıştır. Alınlıklı pencereleri ile yapının bütününden ayrılan düzgün geometrik yapısıyla diğer bina 18. yüzyıl yapıtlarının bir taklidi gibidir.

Ayrı binaların birlikteliği, toplanması, farklı biçimlerin bir araya getirilişi kolajdır. Binayı formsal olarak bir kaleye de benzetebiliriz.

4.5.5. Örgütlenme Transformasyonları: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentakslar



Şekil 25. Team Disney Binası

Bina adı : Team Disney Binası

Yapım yeri ve yılı : Florida, 1989-1991

Mimarı : Anata İzosaki

Team Disney binası, Florida eyaletinde, Orlanda yakınındaki Lake Buena Vista'da kurulmuş olan Disney World'un yönetim binasıdır. Bina uzaktan bakıldığında etraftaki ağaçlar nedeniyle yeşil bir denizde seyreden gemiyi andırır. Binanın ana gövdesi hemen hemen ortadan parçalanmış gibidir. Geri kalan iki ana parçası büro katlarıdır. Orta kısımda bir yapı yükselmekte ve konik yapı, çevresinde kırılmış prizmalar sanki koniyle giriştikleri bir çarpışma sonucu farklı yönlere bakan prizmalar niteliğindedir. Silindir yapının içi tamamen boştur ve zeminin tabanı taşlarla oluşturulmuş ve koninin üstü açıktır. Bu açıklıkta bir ince uzun üçgeni anımsatan taş vardır. Koninin içe bakan yüzeyinde oluşturulan çizgilerle, taş birleştirilerek güneş saati oluşturulmuş. Koninin kendisi

tamamen budur. Burada koni ayrıca bir atrivm oluşturur. Bu klasik yapıya bir göndermedir. Saatte yaşamda var olan (çağdaş, antik, klasik) zaman olgusu vurgulanıyor.



Şekil 26. Team Disney Binası (yan görünüş)

Binanın giriş cephesinde bulunan gölgelik Disney'in çizgi kahramanı "Mickey Mouse" kulaklarının geometrik bir kopyasıdır. Bu da gölgeğin birden fala anlam yüklendiğinin bir kanıtıdır.

Binayı hemen hemen ortadan ikiye ayıran bu giriş kısmının geometrisi, çarpışmaları, karmaşasına ve dinamiğine rağmen ana gövde çok dingindir. Girişteki koni ve çarpıp açısını kaybeden prizmalar kontrast renklerle bezenmişlerdir. Bu renklendirmede amaç tasarımın gerginliği (başka tasarı ile benzeşmeme) ve çok kodlu bir anlam taşıdığıının göstergesidir. Tarihsel göndermeler çok anlamlılık, simgeleştirme ve gridlik tablodaki yerini belirlemiştir.

4.5.6. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentaksalar



Şekil 27. Masterplan Parc Bit (Görünüş)



Şekil 28. Masterplan Parc Bit (Vaziyet Planı)

Bina adı : Masterplan Parc Bit

Yapım yeri ve yılı : Majorca, Spain, ?

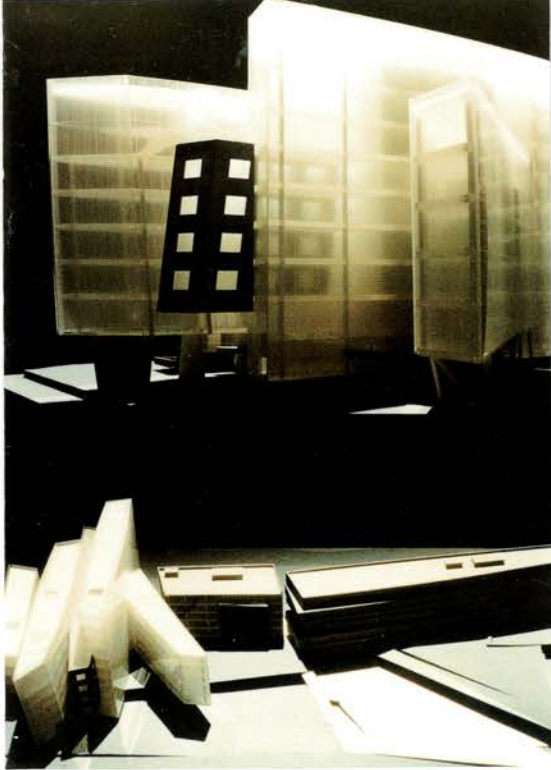
Mimarı : Sir Richard Rogers

Parc Bit, projesinde üç adet kendi ağırlığını (işlevlerini) görebilen küçük yaşam ünitesinden oluşur. Dengelenmiş ve devre halinde olan aktiviteler gün boyu, hatta bütün haftayı kapsar. Bu olanak şehirde yaşayanlar ve devamlı kullanıcılarına 24 saattir. Bütün sene boyunca da herkese açıktır.

Bu makine gibi kurulmuş şehir, çok farklı elementlerin birleşmesiyle oluşmuştur. Bu farklı elementlerin bir araya getirilmesindeki amaç; su sistemlerinin, ziraatin, hareketliliğin meydana getirilmesi ve sosyal yapının enerjiye dayalı olarak, mükemmel bir şekilde, birbirleri arasında çalışmalarını sağlamaktadır. Bu üç yaşam ünitesinden en uzak noktada dahi kolay yürünebilir ve tarif edilebilir olması buraya ayrı bir güzellik katar. Hem evlerin bulunduğu alanlarda, bu karışık kullanım, hem de sosyal aktivitelerin herkes tarafından kullanımının merkezsiz bir odağa yönlendirilmiş olması, bir rahatlık sağlamaktadır. enerjinin yeniden kullanılabilirliği, kendi mahallinde oluşturulmuş birimlerde sağlanır.

4.6. Postmodern Sentaktik

4.6.1. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dik Açılı Sentaksalar



Şekil 29. Art and Media Centre

Bina adı : Art and Media Centre
 Yapım yeri ve yılı : Düsseldorf-Almanya,
 Mimarı : Zaha Hadid

Bu proje ile eski Düsseldorf liman alanına hızlı bir ilerleme ve gelişme sağlanmak istenmiştir. Nehir kenarında yükselen çok büyük bir metalik üçgenin duvarı delip geçmesiyle oluşturulmuş olan yapının caddeden girişi geniş bir rampa ile sağlanmıştır.

Eğimli araziden yararlanılarak plaza en alt kısımda yer alır. Zeminde bitişik olan tabakada; kuzeyinde teknik stüdyolar, güney kısmında da mağazalar ve restoranlar yer alır. alt katlarda; teknik servis alanları zeminden yükseltilmiş olan duvarlarda sıkıştırılmıştır. Sinema da bu alan içerisindedir. Duvar cadde cephesinde doğrusal ve ufacak bir hat halinde gözüktür, içerisinde konser salonu barındırır ve cephesi betonarmedir. Nehir cephesinde yer alan özel şeffaf katlar bina dirseklerinden daha derinden olan masfallarla birleştirilmiştir. Döşemelerden bir serbest bırakılmış diğerlerinden ayrılmış izlenimini verir. Ayrılmış olan zemin daha sonra bir teras işlevi görür ve birleştirilmiş olan bloklara ulaştığında ise bir çarpıcı kara kutu halini alır.

Yapının alt katlarının sağrlığına ve hantallığına karşın bu kara kutunun etrafında sağlı sollu tamamıyla şeffaf dikdörtgen prizmalar yer alır. Bu prizmaların her biri basınç altındaymışçasına dik açılı olma özelliklerini kaybetmişler ve bilinçsiz hareketlerle eğrisel bir görüntü oluşturulur. Yapı bir dinamizm içerir. Üstteki katları ayrı ayrı dikdörtgen prizmaların birleşmesinden oluşturulmuştur. Parçaların şeffaflıkları nedeniyle bir bütün gibi algılamamıza neden olurlar, fakat bu bütünlük kara kutu tarafından kesintiye uğratılır.

4.6.2. Temel Biçimler / Temel Gridler: Dar Açılı / Geniş Açılı Sentakslar

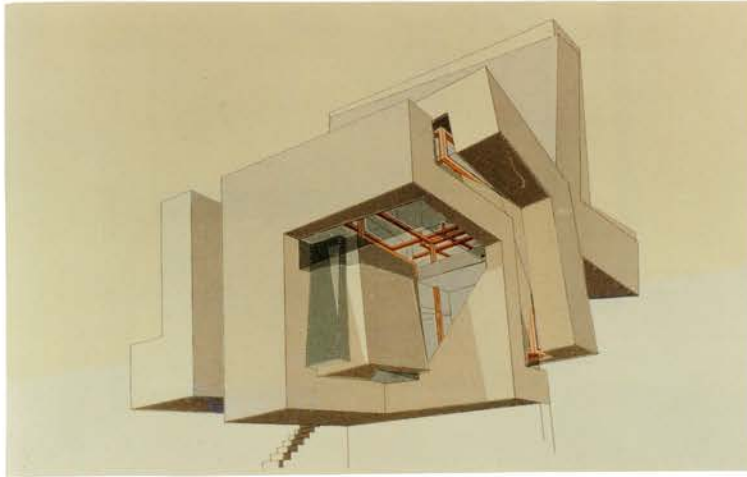


Şekil 30 U.F.A. Cinema Complex

Bina adı : U.F.A. Cinema Complex
 Yapım yeri ve yılı : Dresden,
 Mimarı : Coop Himmel Blau

Sinema kompleksinde, Dresden şehir manzarasında var olan üç bölgenin simgesel olarak birleşmesini temsil eden bir iç dizaynı kapsamaktadır. Üçgensel bir biçimde tasarlanmıştır. Formun ana cephesi içeriye gösteren (transparan) camlarla bir akvaryum gibi sarmalanmıştır. Seyirciler dışarıdan algılayabilen bu mekana, dinamik ve serbestçe yüzen, hatta yerçekimine meydan okuyan görünümünde olan tabakalara yerleştirilirler. Dış cepheler uçtan uca geçen bir ekran görüntüsü altında kıymetlice değerlendirilmiştir. Seyirciler içerideyken, dışarıdan gelip geçenler bu hareketlenmeleri ve filmde yar alan resimleri, ışıkları, renklerini, bunların değişimlerini çıplak gözle görmek mümkündür. Bununla bir çeşit açık davet niteliği sağlanmıştır. içerideki hareketlerin algılabirliği ve canlılığı, şehirde yaşayanlarla oradan geçen insanlara mekanın esas kullanıcıları ile ortakmış izlenimini, vermektedir. Bu şeffaflık iç ve dış algısını yok ederek dışarıdaki insanla içerideki insanı birleştirmektedir. Burada sinema izlenilen, seyirci izlenen sokaktakilerde izleyici konumuna düşmekten kendilerini alamıyorlar gibi. Havada asılıymış gibi duran plakalar dışarıdan bakıldığında bir rahatsızlık veriyor. Sanki her an eğimleri yönünde yere çakılacakmış izlenimindedir. Üç sinemanın yer aldığı bu formda, sinemaların aralarında herhangi bir bölücü nesnenin olmayışı kafaları biraz karıştırmaktadır.

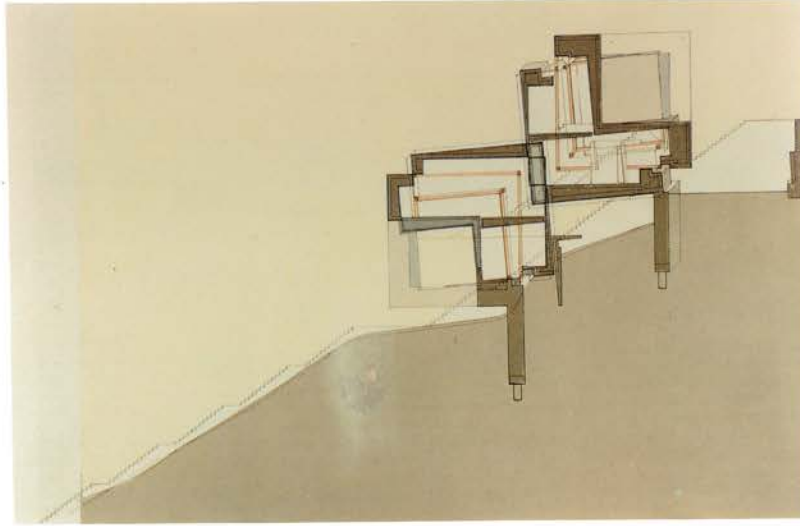
4.6.3. Biçim Transformasyonları: Benzer Biçimleri Tekrarlayan Sentakslar



Şekil 31. Guardiola House

Bina adı : Guardiola House
 Yapım yeri ve yılı : Santa Maria del Mar, 1988
 Mimarı : Peter Eisenman

Guardiola evine geçmeden önce Eisenman'ın 1.2.....11. şeklinde numaralandırılmış evlerinden bahsetmek gerekir ki bu projeyi daha iyi anlamamız sağlanmış olsun. Numaralı evler hem cephe hem de plan düzleminde küçük veya büyük türevleriyle aşırı parçalılık hissettirir. Bu parçalar dik açılı, yatay düzleme paralel ve eğik bir açıyla da bir araya gelebilirler. İç mekanın parçalarından bazıları belli bir açıyla dışarıya (cephe düzlemine) fırlatılarak çok tesadüfî çıkıntılar oluşturulur. Bu da cepheyi çok merkezli bir anlamla ifade edilmesini sağlar. Görüntü kimi zaman tam kapalı, yarı açık ve bütünüyle şeffaf cam yüzey şeklinde karşımıza çıkar. Rastlantısal çıkıntılar, parçalar ve objeler her açıdan algılanabilirlik oluştururlar.



Şekil 32. Guardiola House (Kesit Görünüşü)

Bu projede şekilsel boyuttan çok arazi kullanımı ve topos vurgulanmak istenmiştir. Roma döneminden beri ele geçen topos bilgilerine işaret edilmek istenmiştir. Bu yapı da Roma ordugahının doğaya karşı nasıl üstünlük kurduğunu anlatmak (Romalıların geçilemeyen nehirlerle köprüler kurmaları, büyük ve gösterişli karargahlarının inşası v.b.) istenmiştir. Geçmiş yaşam aile bugün ki arasında farklılık ve değişen koşulların sorgulanması yapılmıştır.

Guardiola evinde ana tema klasik zamandan beri “yere” işaret edileni anlamaktan geçiyor. Bu Platon’un Timacas’un da belirtilmiştir. “Birşeyin yerle, obje arasında veya tutanla, tutulan arasındaki birşey (ilişki) gibi belirtilmiştir” Platonda da anlatılan; “tutulan nesneyi” plaj üzerindeki kumlardır. Ama yüksek bir dalga veya erezyon bunu her an değiştirebilme yetisine sahiptir”. Bütün bu felsefi düşünüşten sonra evdeki manifesto; mantıkla ve irrasyonel arasındaki, obje/yer kavramıdır. Eisenman bunu arabesk olarak tanımlamıştır.

İçerik olarak doğal ile gerçek arasında, mantıkla kaos arasında bir yerdedir. Bu yapıda merkezin yokluğunu belirlemek için uluslararası figür ve iskelet yok edilmiştir. Kararlı tutumla, parçalar “L” ler ile belirginleştirilmiştir. Dış cephede, camla kaplanmış yüzeyler siyah ve beyaz gibi karşıt renklerle sabitleştirilmiş, uçan kırışlar, şaşırtıcı itici boşluklar, plan ve cephe düzleminde, zıt birbirine ters düşen açılarının kullanılması bu binanın en önemli özelliğidir. Ama benzer biçimlerden başka bir öge kullanılmamıştır.

Ev kullanıcılara göre değildir, her dileyen istediği gibi kullansın mantığı vardır. Eisenman evini hafta sonu tatil yapılabilecek bir mekan olarak tanımlar.

Projede kare planlar iç içe geçirilerek ana plana ulaşılmış. Parçalanmaya karşılık aslında yine kübikliğini koruyan benzer biçimlerle oluşturulmuştur.

Cephe ve plan, projenin bütününde yukarıda tanımlanan dinamizmi içerir.

4.6.4. Biçim Transformasyonları: Kolaj Sentakslar



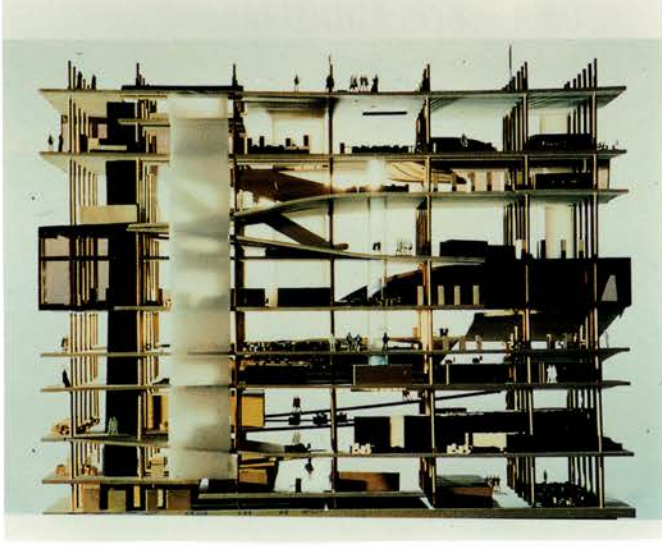
Şekil 33. Goldberg-Bean Residence

Bina adı : Goldberg-Bean Residence
Yapım yeri ve yılı : Hollywood Hills, 1991
Mimarı : Franklin Israel

Proje 1950'lerde Ranch stil (çiftlik yönetmek için yapılan) tarzında yapılmış eve yani mamari formlar eklenerek inşa edilmiştir. Daha önce ev, birbirinden farklı, birbirine zıt mimari stillerin itina ile seçilmiş tipik bir Los Angeles konutuydu. Franklin Israel yapıyı tekrar tasarlariken heykelsi bir kompozisyon kurgusundan yola çıkmıştır. Şöyle ki çok çeşitli malzemeler kullanılmıştır; alçı sıva, sedir kontraplakları, metal levhalar ve korlanmış taş parçaları ve tuğlalar. Evin girişini hafifçe meyilleştirilmiş, çelik üstüne cam levhalar yerleştirilerek dikkat çekici bir gölgelik oluşturulmuştur. Mevcut olan eve ve kavisli olan yola düzgün bir dizge içermeyen kavisli formlarla oynanarak karşılık verilmiştir. Ön yüzde (bina dışında kalan toprak alana) dört adet gri metal sütunlar dikilerek hem eklenti olan stüdyoya, hem de aşağı katta eklenti olan yatak odasına gölgelik olarak destek ve hizmet sağlanmıştır. Mimar kaçamaklı süslere kendince göz yuman bir dizaynla icat kabiliyetini sergilemiştir. Bu süsler bine çevresindeki farklı renkler ve farklı malzemelerin çeşitliliğinden en önemlisi mimari form, bu çeşitliliğe rağmen, heykelsi bir form imajı kazanmıştır. Bu da mimarın sanatsal kabiliyetinin bir göstergesidir.

Evde, galeri orijinal eve eklenmiş, fakat ıslah edilmiş bir strüktür ve tamamlanması kusursuz bir bütün elde edilmesini sağlamıştır. Bu bütünlük ana yatak odasından yükselen kuleye rağmen, birbirini tutan ve yapışık yeni, eski bina arasında kusursuz farklı bir birleşmeyle sağlanmıştır. Vaziyet planında da mimarın bütünlüğü ve çalışma ilhamı iç ve dış arasındaki ilişkisinde de bize bu bütün, kusursuz, yapışık ve birbirini tutan çalışması buna şahittir.

4.6.5. Örgütlenme Transformasyonları: Dik Açılı / Geniş Açılı Sentaksalar



Şekil 34. The Two Libraries, Jessue Campus (Maket Görünüşü)



Şekil 35. The Two Libraries, Jessue Campus (Maket Görünüşü)

Bina adı : The Two Libraries, Jessue Campus
Yapım yeri ve yılı : Paris-Fransa,
Mimarı : Rem Koolhaas

Rem Koolhaas, Paris'de, Sen nehri kıyısında bulunur. Jessue Üniversitesi kampüsünde yapılacak olan kütüphane kompleksi ile, radikal fikirlerini ortaya koymuştur. En büyük çıkışını gerçekleştirmiştir. Jusiev kütüphaneleri bir binadan çok şebeke ağını andırmakta, kampüste herşeyin düşünüldüğü bir merkez niteliği taşımaktadır.

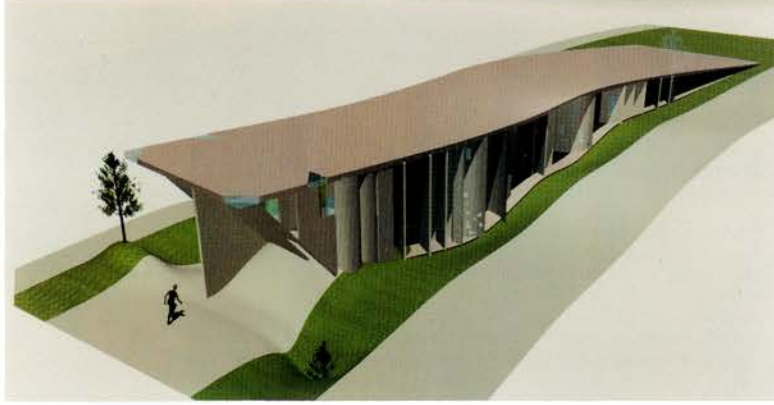
Bunlar içerisindeki platformlar, yer yer kesilerek bir sürekli döngü sağlanmıştır. Bina içerisinde kendini sanki bir şehrin sokağında yürüyormuşçasına hissetmemiz mümkün. Üst kata çıktığımızda sanki tepeden, altındaki mahalleyi, caddeyi seyrediyor gibi hissetmemizde olası. Bu yer yer kesilen, platformların eğimlerine karşıdan baktığımızda binanın mistik, ama uçan halı gibi görmemiz de mümkün. Bu platformların tek düzelikten kurtarılmış olması ve bu karmaşa içerisinde doğada ki gibi, bilinmeyene ilerlemek gibi bir şey. Burada bu yüzden doğanın organik akılcılığı ve gizemine bir analogi yaratmıştır.

Bu ayrıık iki kütle zeminin ortasından aşağı katmanında metro bulunmaktadır. Bilim ve araştırma laboratuvarları bodrum katlarında, okuma ve kitap araştırma salonları yukarı hatlarda mevcuttur. Bu da bu karmaşa ve bilinmezliğe rağmen oldukça etkileyici bir çözümdür.

Fakat bu yapılardaki parçalılığa, karmaşıklığa, belirsizliğe rağmen, kendi içinde bütünlük oluşturduğu muhakkak; mükemmeli arayan cansız bir beden gibi en azından, kullanıcıya hissettirdiği has ve ürperti, kullanıcının bütünlüğü daha iyi algılamasına yardımcı olacağı kesindir.

Tabi ki bireyin kendisinin anladığı anlamda binalardaki belirsizlik, karmaşa, platformların boşlukta uçan bir halı izlenimini vermesi, ayrı bir çözüm oluşu burada doğada var olan organik akılcılığı, yaşamamız sağlanmıştır.

4.6.6. Örgütlenme Transformasyonları: Organik Sentakslar



Şekil 36. Reversible Destiny House

Bina adı : Reversible Destiny House
 Yapım yeri ve yılı : Gifu, Japonya, ?
 Mimarı : Arakawa and Madeline-Gings

Arakawa'nın 1960'larda resmettiği çalışma günümüzde tekrar zihinleri meşgul etmeye başlamıştır. Madeline Gins'le yapılan işbirliği sonunda felsefi ve estetik unsurlar tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Kabul edilen standart durumlar bu projede (evlerde, ofislerde) sistemlerin şairane bir biçimde parlatılmasıyla tersine çevrildi. Maddi ve ehemmiyetsiz tutumlar, bozguna uğratılan zamanda tersine çevrilebilir talih evi ve ofisler farklı birer icatmış gibi tekrar karşımıza çıkabilirler.

Yapılan tasarımın hayata geçirilmesi Gifu'da olması planlanmış ve bu konuda da geçici bir anlaşma orta gelirli kullanıcılar için Reversible Destiny House projesinin inşasına karar verilmiştir.



Şekil 37. Reversible Destiny House (İç Perspektiv Görünüş)

Projede plan, tamamiyle labirent gruplarının rast gele birleştirilmiş izlenimindedir. Duvarlar dik ve keskin bir açıyla değil, oldukça geniş açılı yay parçalarının bir araya getirilmesiyle bölücü elemanlar olarak görevlendirilmişleridir. Yay parçaları yer yer birbirini keser ve alışık olmadığımız çok açılı mekanlar meydana getirmişlerdir.

Evin özellikleri Arakawz ve Madeline Gins tarafından şu şekilde tarif edilmiştir:

“Yaşam odasından mutfaka girmek birkaç saatinizi alabilir. Taraçalar planda üstün bir konumdadır. Talihin değeri tersine çevrilebilir ve konuşulabilir. Girişler sadedir. Duvarlarda içe dahil edilmişlerdir. Ruhi anormalliğin sohbeti, gövde ile taraça arasında bir yerdedir, bununla liderlik vasfı belirsiz kılınır. Sabırsız bir tutum ve terbiyesizce labirentle plan çalıştırılır. Labirent merkezleri kendi merkezlerini hareket ettirdiler. Birbirinden farklı çalışan labirentler üs üste getirilmiştir, gelseler bile duvarlarının atılmasıyla farklı labirent kümeleri yaratılmıştır. Mutfak cephesinin aynen bahçeyi taklit etmesi düşünülmüştür. Mutfak veya yaşam odasının bir parçası, yatak odası veya banyodan görünebilir. Bazı odalar tekrar görünüşte kalacak, zift gibi siyah renkle duvarları boyanarak algısı yok edilecektir. Hiçbir şey evin kendi kendine ayakta kalmasına mani olmayacaktır. zemin oturumunda bol çeşitlilik sunulabilir. Bilinçaltımızla yaşayan gün elimizin altında olacaktır. Zemin ne zaman ki strüktürn yükselmesine olanak tanımazsa, o vakit strüktür basamak basamak yükseltilecek, kesinlikle ani ve sert kesiklik oluşturulmayacaktır. Kullanım ve rahatlık dikkate alınacaktır. Çizgilere has bu hacimlerin deneylerinin iyi bir

gramersel açıdan incelenmesiyle “rokoko” tarzı moderne tekrar geri çağrılabilir. Müşterek bir cemaate ait oturumlar veya üç ufuklu olarak geliştirilebilecektir. Bazı evlerin küçük modelleri, insanların önceki gibi yaşadıkları ve kendi köylerindeki evlerinin versiyonlarını kullanıcılar üretebilirler.

Bürolarda ise içeri girmeden önce erkekler odasından (wc) geçerek büronun içine geçebilirler.

Kullanıcılar kendilerine güven duydukları kadar evlerine ve ofislerine de güven duyacaklar neticede güven duygusu kendi başına bir değer olacaktır. Kullanıcı kendisini benliğiyle başbaşa bırakacak ve bir yaşam için ev bedel olabilecektir.

5. SONUÇLAR

İçinde bulunduğumuz dönem; modernizmin tarihinin hayali bir hedefe doğru mantıksal bir açılım olarak yorumlayan ve dışlamalar dizisine dayanan tek yönlü bir modernizmin çelişkilerini, olumsuzluklarını, gerilimlerini ve kendi “ileriye doğru hareketine karşı olagelen içsel direnişleri anladığımız bir dönem oluşudur. Postmodernistler her ne kadar modernist ütopyayı; can sıkıcı, ölmekte olan bir durum olarak onun başarılı örneklerinden ziyade başarısız olanlarına atıfta bulunarak yerseler de, Postmodernizm modernizmin mimari kavramlarına analogide bulunarak, onları yüceltmış, anlamlarını pekiştirmiştir.

Nostaljik yapısıyla bence bu yaşanan; belirsiz, karmaşık, çok katlı, çok sesli, melankolik, bunalımlı ruh haliyle bu dönem modernitenin içinde ver olan romantiğin bir çeşit versiyonudur diyorum.

+ Romantizm her zaman modernizmi (modernite) ihlal etmek için her türlü kılıfa girmiştir. Bu çoğunlukla analogi ve ironi biçimindedir ve bugünkü yaşananlarında bir özetidir. (Analoji: Sonsuz evreni ve görünüşü, sonlu bir dil dizgesiyle açıklama girişimidir. Evrenin kopyası “dil”de anlam bulmaya çalışır. Rönesans’tan bu yana hermeneutiğin çeşitli akımlarla beslenerek yorum bilgisi olarak “ortak bir dil” ol+ma çabasıdır. Elbette istisnai durumlar analogideki boşlukların dokularını oluşturur. Analoji beraberinde, ahenk ve uyumu getirir. İroni ise bu bütünü ve uyumu parçalar.)

İroni, değişik anlamlarla karşımıza çıkar, etikten çok estetik düşüncelere önem verir. Belirsizliği, düzensizliği, anlamsız sözlere dönüşen bir kavrama kadar da götürdüğü olmuştur.

Aydınlanma çağıyla birlikte var olan eleştirel, ütöpik, devrimci geleceğe uzanımlı aklın var olmasıyla, romantikler eleştirel aklın, eleştirisini yapmışlardır. Bu bir tür modernitenin kendi kendini içsel olarak yadsımasıdır.

Octavio Paz (1989) bu durumu şöyle özetler;

+ “Analoji mitle (modern) bütünleşmiştir, özü ritmidir, yani ortaya çıkma ve kaybolmaları, ölümleri ve dirilmeleri çevirimsel zaman haline getirir; ironi, imgelenin ve duyarlılığın hükümdarlığında eleştirinin tezahürüdür; özü, sonu ölüme varan kesintisiz

zamandır. İnsanların ve tanrıların ölümüne...Analoji, ütöpik geleceğinin kutsanmasının benzeri olan tarihin kesintisiz zamanın karşısına, mitin çevrimsel zamanını koyar; ironi ise, olumsuzluktaki yenilgiyi tanrıların ve mitlerin çoğulluğunu, tanrıyı ve yarattıklarının ölümünü onaylayarak mitsel zamanı parçalar..."

Artık günümüzün duyarlılığı, ritim ve uyum içinde olmalıdır.

Giovannini Vattimo (1988) "ortak dil"i;

"...Yapısalcı düşüncenin telosu, gözlemleyen bilincin kurallar uyarınca birbirine bağlanmış düzenleri kanıtlamak ve bu düzenlere sahip olmakken, Yorumbilgisel düşünce gözlemleyen ve gözlemlenenin her ikisinde de bir ufuğa ait oldukları geçeceğini" vurgulamıştır.

Üstelik eleştirileriyle Marksizmi de hedefleyen muhafazakardır (a priori). Düzenle uyuşmaya yatkındır. İleriye gitmesi düşlenilen insanın üretim yerine teksir esaslı bir durgunluk olarak ele alınması gereken bir durum olur (Habermas, 1990).

Yapılması gereken şey, o doğrultusunu her zaman saptamış, bildirilmiş olan tarihsel yola devamdır...modernite devam eden tarihsel bir süreçtir (Habermas, a.g.y.).

"...Çünkü 19. yüzyılda belirginleşe kadar günümüze kadar farklılıklarla gelen modernite eleştirisinin felsefi dışa vurumları süzgeçten geçirildiğinde ana çizginin modern episteminin reddine kadar uzanan eleştiriye kovaladığı bulunur. Bunlar modern epistemi öznenin, dilsel göstergeyi dili kullanan öznenin atfettiği anlam olarak ele alan yaklaşımın eleştirileridir (Benhabib, 1984).

"Bu kopuş yalnızca Descartes'ten değil, Bacon, d'Alembert, Condorcet, Diderot, v.b. çalışmalarında ortaya çıkan varsayımlar antikiteden farklı bir dünyanın oluştuğunun kanıtlanması için yeterlidir. Artık bilgelik değil, sağlıklı yaşamak ve bundan haz alınması gerektiğidir...Bir denetim nesnesi olarak kavranan dünya; insanın bilgi ararcılığıyla yoğurabileceği bir evren sunmaktadır...Bundan böyle insanın bileşsel yanının, tüm duygulanımsal yönelimlerden köklü bir şekilde ayrı tutulmasının zamanı gelmiştir...Kopuş radikaldir radikal olmasına rağmen episteminin derinleştirilmesinin yanı sıra, Aydınlanma çağının düsturunu yeniden, yine antikiteden bulup çıkarmıştır" (Hunder, 1986; Pippin, 1991).

Nietzsche (1989) bu durumu "insan sandığından çok daha artisttir" diyerek özetlemiştir.

Postmodernizm elbet birçok farklılığı barındırır. Ama bu bildik, tanıdık paradigmaların parçalanmış şekilleridir.

Parçalanmalarla bir bütünü anlamanın veya onu denetlemenin daha da iyisi her zaman her yerde adaletli ve eşit davranacağını benimsemenin yanlış olacağını daha önce belirtmişim. Şu anda her alanda var olan belirsizlik ve düzensizlik işleyişinin durumu tehlikededir ve içsel durumunun geri tepkimesini Yapıbozumcular gibi zamana bıraktık...Ama bu güvenilecek olan bir tutum sergilemez, parçaları birbirleriyle olan ilişkilerinin nasıl yönleneceğini kestirmek zordur. Düzensizlikte bir düzen olabilir ama bu düzensizlik içinde varolan belirsizlik anının iyi sonuçlar doğurmayacağı kesindir. Aslında Postmodernistlerin suçladığı ve bundan dolayı zevk aldığı modernistler; şu anda yaşamaya başladığımız gibi patlamaya yakın kapitalist durumu denetim altına almayı başarmışlardır. Örneklersek;

Kapitalizm de hızlı bir kentsel değişim sonucu ortaya çıkan ve birbirini kesmekte olan süreçleri, başarılı bir şekilde kentsel yaşamı örgütleyerek, oluşan mekanı da bir düzen içinde var etmişlerdir.

Sonuçta üst-teoriden vazgeçilemez. Tarihte örnekleri bulunan; zor durumlarda kullanılan temel jest; Lyotard'ın dil oyunlarından etkilenmeyen "saf adalet" kavramı gibi, birçok Postmodernist düşünür ve uygulayıcı gibi politik sessizlik durumlarının çoğalmış olmasının kanıtı olarak Harvey (1990) bize sunmuştur.

Eglaton (1987) Lyotard'ı eleştirirken;

"...Postmodernizmi tarihi çöpe atan, akılcı tartışmayı reddeden, politikayı estetikleştiren ve herşeyin kaderini hikayeyi en iyi anlatıların karizmasına bağlayan bir irrasyonelizm..." olarak görmüştür.

Postmodernizmde herşey imaja endekslenmiştir. Sanatı, bütünüyle reklamdır. O'nun getirisi olan kar ikinci plandadır., kalıcı ve sürekli olmanın varlık değer göstergesi de o'dur.

Enformasyon sahipleri sanata, bilime üniversitelere, hayır kurumlarına sponsor olurlar. Sonucunda yaşanan şimdide iyi imaj ve yer etmesinin kaygısıdır, bu.

Küresel düzeyde; finans holdinglerinin, hayali sermayenin çeşitli şekillerde ortaya çıkışı, çeşitli şekillerle üretilmesi, günümüzün iletişiminin gerekliliği olan bilgisayar ve elektronik gelişiminin en üst düzeyde tutulmasını mümkün kılmıştır. Yapıbozumcular, mimari nesnelere de gördüğümüz "high-tech" gibi var olan sistemleri kullanarak,

iletişimin hızla gelişen sürecini anlamaya çalışmışlar ve mimari göndergelerinin morfolojik dili de bunun kodlandırılması ve şifrelenmesinden oluşur.

Kullandıkları anlamın özgür oyununun (gelişmiş ülkelerin birçoğunda iyi iş yapmıştır) sonucu şudur; “anlam”ın anlamsızlığına kadar götürülerek oluşturulan minimalist bir çalışmadır. Her ne kadar bazı uygulayıcılarının “...modernizm bitmemiştir... modernizmin başlangıcındayız...mimarinin anayazıtını baştan yazacağız” gibi ağdalı, skandal yaratıcı sözlerden oluşsa da kullandıkları retorik “ironi”yi göklere çıkartır (Paz 1989). Baudelaire “ironi”yi büyük talihsizlik, “ölüm” olarak tanımlamıştır (M. Küçük 1994). Ölüm anından veya ölümün ardından bir sonuç beklemek boşunadır.

Takdir edilmesi gereken, mimaride “suretçiler” gibi taklit ağırlıklı bir çalışma yerine, mimari nesne üretiminde, düşüncenin ve hayal gücünün varlığının Dekonstrüktivistlerde hissedilir olmasıdır. Modern mimarın esaslarının “sorgulanması” hoş ancak “sorunsallaştırma”nın herhangi bir iyi mantıksal açılım yönünün olmaması üzücüdür.

Şiirsel mekan için;

“...Zamanın bir akış olarak değil de, yaşanmış yer ve mekanların anıları olarak canlandırıldığı doğru ise...tarih, yerini gerçekten şiire, zamanda mekana bırakmamalıdır...” (Bachelard, 1964).

Yukarıdaki metinden yapıbozumcuların şiire (ve şiirsel mekana) verdikleri önem anlaşılmaktadır. Ancak şiirsel yapıtı veya bilgiyi oluşturmak ve aktarmak zordur. Şiirsel olanın her ne kadar üretici olduğunu kabul etsek de şiirsel göstergenin ürettiği “kavram”ın anlaşılabilirliği veya tartışılabilirliği, öğrenilen “kavram olarak elde edilmesi her birey için farklıdır. kavramların birbirleriyle ilişkileri boşlukta asılı kalır, boşluktaki bilginin de kimseye faydası olmaz. Sonucunda bilgi kendi tekdüzeliğinden kendi kendini parlatır, küçük parçalara ayrılır, bu parçalarda daha büyük parçalar tarafından kendilerinin adaptasyonuna zorlanır. Boşlukta oluşmuş olan “kavram”da yok olur. zaman ve mekan için “varlık/yokluk” kavramlarına analogide bulunursak,zaman; varlıksız, Mekan; yokluktur. Zaman yerini mekana bırakmışsa, yok olan mekanda var olan zaman nedir? Neyi ifade eder? (Ya da tersi).

Gerçekliliği kurgulayanlar hatadadır. Gerçek, gelecek içinde var olan, onunla anlam kazanacak bir değerdir. Gerçek üretilemez, ancak yorumlanması mümkündür.

4. Yarar (kullanım anlamı-düz anlam): gösterilenlerin anlatımı (biçim/işlev düzeni)
- a. İnsan etkinliklerinin kabı olarak bina (statik ve dinamik antropometrik ölçütler, ergonomik ve proksemik veri ve ölçütler)
 - b. İnsan-kültür-toplum ilişkilerini denetleyen bir kap olarak bina (psiko-sosyal kavramlarla ilgili veri ve ölçütler)
 - c. İnsan-çevre (canlı ve cansız doğa) ilişkilerini dengeleyen bir kap olarak bina (ekolojik, coğrafyasal ve kentsel bağlama ilişkin veriler ve uyum ölçütleri v.b.)
 - d. Kaynakları dengeleyen bir kap olarak bina (ekonomik olanaklara uyum, uygun teknoloji seçimi, doğal enerji kaynaklarına yönelme gibi kavramlar v.b.) olduğunu ifade etmiştir.

Bu kurallar çerçevesinde mimar ve ürettiği nesnelere bireye, toplumsal olgulara, tikel (devlet) olgulara, yararlı, anlamlı, işlevli olan bir yapı içermelidir.

Mimarın varoluşunun sorunlu olduğu ülkemizde (eğitimi, yetkinliği, becerisi, rastlantısala bağlı seçim) mimarın kendi mesleğine, meslektaşına uluslararası düzeydeki mimarlık kavramlarına saygı göstermesi gereklidir.

Varolduğumuz çağda, şimdi de, onu mümkün kılan yaşamda her zaman boşluk, belirsizlik dönemi olabilir. Mimar yukarıdaki ilkeleri bir sorumluluk bilinciyle taşıyor olmalıdır.

6. ÖNERİLER

Mekan üretimini anlayabilmek için Lefebvre'nin (1974) oluşturduğu ve kitabında teşhis ettiği üç boyutuna bakmamız yararlı olacaktır.

1. Maddi ve mekansal pratikler, mekan içinde ve aracılığıyla üretimi ve yeniden üretimi sağlayacak biçimde gerçekleşen fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşimleri ele alır.

2. Mekan gösterimleri, ister günlük sağduyu diliyle, ister mekansal pratiklerle uğraşan akademik disiplinlerin (mühendislik, mimarlık, coğrafya, planlama, toplumsal ekoloji vb.) bazen anlaşılmaz diliyle olsun, maddi pratikler hakkında konuşulmasına ve bunların anlaşılmasına olanak kazandıran bütün göstergeler ve anlamları, kodlar ve bilgileri kapsar.

3. Gösterim mekanları, mekansal pratikler için yeni anlam ya da olanaklar hayal eden zihinsel icatlardır (kodlar, göstergeler “mekansal söylemler”, ütöpik planlar, hayali peyzajlar, hatta sembolik mekanlar, özgül mimari çevreler, resimler, müzeler v.b. türden maddi yaratılar).

Buradan anlaşılın üretilen mekanların, mimari dilinin anlaşılabilir düzeyde olması gerektiğidir. Ya suretçilerdeki gibi, “herşey uyar” zihniyetiyle eklektik bir yapı olur çıkar, ya da yapıbozumcularınki gibi anlaşılmaz, sağlıksız bir yapı ya da şizofrenik bir metin olur.

Eleştirel düzeyde de üst-teori yadsınamaz veya dışlanamaz.

“...Eleştirmenin de, okur ve mimarisinin (nesnelerin) anlaşılabilirliğini sağlamak içinde küresel düzeyde bir “ortak dil” kavramlarını sözcelendirmesi şarttır...”

Gür (1998) gösterge bilim kuramı çerçevesinde mimarının;

1. Bütünü ayakta ve dengede tutan dizge, gösterenin içeriği (statik ve teknik kurallar; morfik alfabe).

2. Dizim, ya da morfolojik ilkeler dizgesi; gösterenin anlatımı (strüktür ve form).

3. Anlam gösterilerinin içeriği (duygular, heyecanlar, coşkular)

a. Bireysel yanamlam (aracı:imge ve kavramlar)

b. Toplumsal ve kültürel yanamlam (aracı simgeler).

8. ÖZGEÇMİŞ

Mehmet İNCEOĞLU 1972 yılında Karacasu'da doğdu. İlk öğrenimini Işıklar İlkokulu'nda, İzmir Özel Fatih Kolejinde Hazırlık, Nazilli Sümer Ortaokulu ve İzmir Atatürk Lisesi'nde tamamladı. 1991 yılında girdiği Karadeniz Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nden 1995 yılında mezun oldu. 1996 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. Halen yüksek lisans eğitimine devam etmekte olup, İngilizce bilmektedir.

7. KAYNAKLAR

- Antithesis Architecture, Choramata, A. D., 68, 3/4 (1998) 82-85.
- Ascott, R., "Nox/Lars Spuybroek, Beachness", A. D., 68, 11/12 (1998) 34-37.
- Bachelard, G., The Poetics of Space, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 246.
- Badran, R., Museum of Islamic Arts, A. D., 68, 7/8 (1998) IV-V.
- Khan, H. U., Contemporary Asian Architects, Taschen, Italy, 1995
- Barthes, R., The Pleasure of The Text, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 75.
- Baudrillard, J., Simulations, Çeviren Küçük, M., Post Modern Siyaset, Modernite Versus Postmodernite, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 304-305.
- Benhabib, S., "Epistemologies of Postmodernism, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara, 205.
- Bielski, J., Housing Proposal, A. D., 68, 3/4 (1998) 54-57.
- Borges, J.L., Müze, Çeviren: Akal, C.B. ve Özden, E., Postmodernizm, Gergedan Yayınları, 1987, İstanbul, 8.
- Anonim, Vatarı-um: Yapıdan Seçmeler 4, Kültür Yapıları, Yem Yayınları, 1994, İstanbul, 146-149.
- Coalition For The Homeless, New York City: Forgotten Voices, Unforgettable Dreams, Çeviren: Savran. S., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 366.
- Correa, C., Museum of Islamic Arts, A. D., 68, 7/8 (1998) VI.
- Crimp, D., "Art in The 80s: The Myth of Autonomy", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 80.
- Culler, J., On Deconstruction, Ithaca, 1982, 86.
- Deluze, G. ve Guattari, F., Anti-Oedipus: Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 70.
- Derrida, J., Fifty-Two Aphorism for a Foreword, Deconstruction Omnibus Volume, A. D., (1989) 67-69.

- Derrida, J., *Of Grammatology*, Çeviren: Bakırer, H. A., *Postmodernizme Hayır*, Doruk Yayınları, 1997, Ankara, 31-46.
- Derrida, J., *Structure, Sign and Play in The Discourse of The Human Sciences*, Çeviren: Küçük, M., *Modernite Versus Postmodernite*, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara, 199-224.
- Derrida, J., *Positions*, Çeviren: Küçük, M., “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”, *Modernite Versus Postmodernite*, II. Basım, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 199-224.
- Dubost, J. C. ve Gonthier, J. F., *Art and Media Centre, Architecture For The Future*, Italy, 1996.
- Dubost, J. C. ve Gonthier, J. F., *Reversible Desting House, Architecture For The Future*, Italy, 1996.
- Dziewurski, M., *Virgin Megastore*, *A. D.*, 68, 1/2 (1998) VII-IX.
- Eagleton, T., “Awakening From Modernity”, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 237.
- Eco, U., *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, *Nachschrift Zum “Namen der Rose”*, Çeviren: Zeka, N., *Postmodernizm*, II. Baskı, Kıyı Yayınları, 1994, İstanbul, 17.
- Eco, U., “Function and The Sign: An Introduction to Urban Semiotics”, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 106.
- Ellis, M.J., “Postmodernizme Hayır”, Çeviren: Bakırer, H. A., *Doruk Yayınları*, 1997, Ankara.
- Eisenman, P., “An Architectural Design Interview by Charles Jencks”, *A.D.*, 58, 3/4 (1988) 48-62.
- Eisenman, P., *Guardiola House, Deconstruction II*, *A. D.*, 58, 1/2 (1989) 56-62.
- Eisenman, P., “Peter Eisenman Versus Leon Krier”, *My Ideology is Better Than Yours*, *A.D.*, Special Volume For Article (1989) 7-18.
- Feyerabend, P., *Contre La Methode, Esquisse d’une theorie anarchiste de la Connaissance*, Çeviren: İnam, A., *Yönteme Hayır*, Ara Yayınları, 1989, İstanbul.
- Fish, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 63.
- Flieger, J. A., “The Art of Being Taken by Surprise”, *SCE Reports*, 8 (1980) 57.

- Foster, H., The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 68.
- Foucault, M., The Foucault Reader Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 60-64, 338-340.
- Foucault, M., Power/Knowledge, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 60-61.
- Gehry, O. F., The Guggenheim Museum, A. D., 67, 9/10 (1997) 29-35.
- Gins, M., Arakawa., The Architectural Body In A Reversible Destiny City, A. D., 68, 11/12 (1998) 42-45.
- Giovannini, J., "Breaking All The Rules", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 119.
- Golderberger, P., "Theories as The Building Blocks for a New Style", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 119.
- Gür, Ş.Ö., "Mimariyi Eleştirmek", Aylık Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi, Yapı 194, Ocak 1998, 56-57.
- Gür, Ş.Ö., "Mimariyi Eleştirmek - 2", Aylık Kültür, Sanat ve Yapı 195, Şubat 1998, 49-55.
- Gür, Ş.Ö., "Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar - 1", Aylık Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi, Yapı 196, Mart 1998, 48-56.
- Gür, Ş.Ö., "Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar - 2", Aylık Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi, Yapı 197, Nisan 1998, 65-80.
- Gür, Ş.Ö., "Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar - 3", Aylık Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi, Yapı 198, Mayıs 1998, 75-83.
- Gür, Ş.Ö., Dominikaerinen Church, Mekan Örgütlenmesi, Gür Yayıncılık, 1995, Trabzon, 64.
- Habermas, J., "Modernity: An Incomplete Project", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 359.
- Habermas, J., "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Çeviren: Naliş, G., Postmodernism, II. Basım, Kıyı Yayınları, 1994, İstanbul, 31-44.
- Hadid, Z., Museum of Islamic Arts, A. D., 68, 7/8 (1998) VII.
- Halal, W., The New Capitalism, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 197-199.
- Hartstock, N., "Ret Hiking Modernism, Minority Versus Majority Theories", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 64.

- Harvey, D., *The Condition of Postmodernism*, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul.
- Hassan, I.Q., "The Culture of Postmodernism", Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 58, 59, 372.
- Heidegger, M., *An Introduction to Metaphysics*, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 65.
- Himmelblau, C., *U.F.A. Cinema Centre*, A. D., 68, 5/6 (1998) 94-95.
- Hundert, E.J., "A Cognitive Ideal and its Myth: Knowledge as Power in The Lexion of The Englightenment", Çeviren: Küçük, M., *Modernite Versus Postmodernite*, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara.
- Huysens, A., "MAPPING The Post-Modern", Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 45-134.
- Isozaki, A., *Team Disney Binası*, Yapıdan Seçmeler 6, Çağdaş Mimarlar-1 (1995) 90-103.
- Ito, T., *Tower of The Winds*, *Architecture For The Future*, Italy, 1996.
- Jameson, F., "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", Çeviren: Zeka, N., *Postmodernizm*, II. Basım, Kıyı Yayınları, 1994, İstanbul, 59-116.
- Jameson, F., "The Politics of Theory: Ideological Positions in The Post-Modernism Debate", Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 52, 58, 60, 69, 71, 74, 76, 80-293, 318-385.
- Jeanniere, A., *Etudes*, 1970, s. 499-510, *Modernite Nedir?*, Çeviren: Tural, N. ve Küçük, M., *Modernite Versus Postmodernite*, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 15-25.
- Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Çeviren: Savran, S., *Postmodernliğin Durumu*, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 104.
- Jerde, J., *Capturing The Leisure Zeitgeist*, A. D., 68, 1/2 (1998) 68-71.
- Jodidio, P., *Towell Temporary Library*, *Contemporary California Architects*, Italy, 1996.
- Jodidio, P., *Goldberg-Bean Residence*, *Contemporary California Architects*, Italy, 1995.
- Johnson, B., "Nothing Fails Like Success" Çeviren: Bakırer, H. A., *Postmodernizme Hayır*, Doruk Yayınları, 1997, Ankara, 18-19.
- Jones, W., *Ucla Chiller Plant/Facilities Complex*, *Contemporary California Architects*, Italy, 1996.
- Khan, H. U., *Hussain-Doshi Gufa*, *Contemporary Asian Architects*, Italy, 1995.

- Kaplicky, J. ve Levene, A., Projets "Z", *l'architecture d'aujourd'hui*, 318 (1998) 63.
- Kırcı, N., Ortaoyunu ve Karagöz ile Dekonstruktivizm Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, 1994, Trabzon.
- Koolhaas, R., The Two Libraries, Jessue Campus, Architecture For The Future, Italy, 1996.
- Krier, R., "Tradition-Modernity-Modernisms: Some Necessary Explanations", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 85-86.
- Kronenberg, R., Apicalle Associates The Communicator, *A. D.*, 68, 9/10 (1998) 72-77.
- Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Basım, Vadi/Toplum Yayınları, Ankara, 1994.
- Lash, S. ve Urry, J., The End of Organized Capitalizm, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 200-201.
- Lefebvre, H., La Production del'espace, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 246-247.
- Leitch, V. B., Deconstructive Criticism, New York, 1979.
- Leitch, V. B., "The Book of Deconstructive Criticism", Studies in The Literary Imagination 12, New York, 1979.
- Lyotard, J., The Postmodern Condition, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 60-63.
- Lyotard, J.F., Drift Works, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 301-305.
- Meier, R., Getty Center: "Richard Meier", Philip Jodidio, Germany, 1995.
- Miller, J. H., "Deconstructing The Deconstructors", *Diocritics* 5 (1975), 30.
- Murph, J.W., Postmodern Social Analysis and Criticism, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara, 222.
- Moss, O. E., The Box, Culver City: Architecture For The Future, Italy, 1996.
- Nicholson, B., Loaf House, *A. D.*, 69, 1/2 (1999) 74-77.
- Nietzsche, F., İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çeviren: İnam, A., Ara Yayınları, 1989, İstanbul, 99.

- Niles, E. R., Goodson Residence: Contemporary California Architects, Italy, 1995.
- Norris, C., Deconstruction, Theory and Practise, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Basım, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 119-224.
- Novak, M., "Next Babylon, Soft Babylon", A. D., 68, 5/6 (1998) 20-29.
- Paz, O., Şiir ve Modernite, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Basım, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara, 88-103.
- Pei, C., First Interstate World Centre, Yapıdan Seçmeler 6, Çağdaş Mimarlar - 1 (1995) 74-75.
- Pfeil, F. Postmodernism as a "Structure of Feeling", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 65.
- Piano, R., Cultural Centre, The Architectural Review, 205, 1222 (1998) 30-35.
- Piano, R., "Debis Site Potsdamer Platz, Berlin", The Architectural Review, 205, 1223 (1999) 38-39.
- Pippin, R.B., Modernism as a Philosophical Problem, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994 Ankara, 208.
- Pond, A. ve Miller, D., Green Bird, l'architecture d'aujourd'hui, 318, 1998, 64-65.
- Rogers, S. R., Outrage, The Architectural Review, 203, 1214, 1998, 35.
- Rogers, S. R., Master Plan Parc Bit, Architecture Fro The Future, Italy, 1996.
- Rohe, D. V. M., Farnsworth Evi: Arredamento, Mimarlık Dergisi, 5, Boyut Yayın Grubu (1998) 92-95.
- Rossi, A., Architecture and The City, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 104-105.
- Rossi, A., Building Berlin, The Architectural Review, 205, 1223 (1998) 28-30.
- Ryan, M., Theory, Culture And Society, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/ Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 298-315.
- Saussure, F., Genel Dilbilim Dersleri, Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/ Toplum Yayınları, 1994, İstanbul, 224.
- Scardino, A., "What, New York City Worry?", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 365-366.
- Schweitzer, B., The Morument, Joshua Tree, Contemporary California Architects, Italy, 1995.

- Spiegelhalter, T., Experimental Housing, The Architectural Review, 203, 1214 (1998) 80-81.
- Spiller, N., Vacillating Objects, A. D., 68, 11/12 (1998) 56-59.
- Swyngldouw, E., "The Socio-Spatial Implications of Innovations in Ludustrial Organisation", Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 202-205.
- Takamatsu, S., Crystal Monolith, Architecture For The Future, Italy, 1996.
- Takamatsu, S., Future Part City: Architecture For The Future, Italy, 1996.
- Taylor, B., Modernism, post-Modernism, Realism, Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 65, 311.
- Thompson, R., Wishart House, A. D., 68, 7/8 (1998) 65.
- Vattimo, G., "Ortak Dil Olarak Yorumbilgisi", Çeviren: Küçük, M., Modernite Versus Postmodernite, II. Baskı, Vadi/Toplum Yayınları, 1994, Ankara, 172-180.
- Venturi, R., Scott-Brown, D. ve Izenour, S., Çeviren: Savran, S., Postmodernliğin Durumu, I. Basım, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, 54, 77, 86, 101.
- Weinstock, M., Architectural Assocaition, London, Diplomat Units 9, Unit Master, A. D., 68, 3/4 (1998) II-III.
- Yatsuka, H., Nasunoganara Harmony Hall, A. D., 63, 7/8 (1993) 90-91.
- Yoh, S., Ariel City: Architecture For The Future, Italy, 1996.
- Zeka, N., Postmodernizm, II. Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.