

**MİMARLIK VE SANAT:
ÇAKIŞIM BOYUTLARININ İRDELENMESİ**

Nil Ece BEKEN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ANKARA
OCAK 2007**

Nil Ece BEKEN tarafından hazırlanan ‘Mimarlık ve Sanat: akışım Boyutlarının İrdelenmesi’ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Dr. Adnan AKSU
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. T. Nur ÇAĞLAR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Esin BOYACIOĞLU

Üye : Yrd. Doç. Dr. Hakan SAĞLAM

Üye : Öğr. Gör. Dr. Namık ERKAL

Üye : Öğr. Gör. Dr. Adnan AKSU

Tarih : 31/01/2007

Bu tez, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını ayrıca aksi belirtilmedikçe yapılan tüm çevirilerin tez yazarına ait olduğunu bildiririm.

Nil Ece BEKEN

**MİMARLIK VE SANAT:
ÇAKIŞIM BOYUTLARININ İRDELENMESİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

Nil Ece BEKEN

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ocak 2007**

ÖZET

Tarih içinde zaman zaman gözlenen ayrılıklara karşın, mimarlığın da diğer tüm sanat dalları gibi kendine özgü araç ve yöntemleri kullanarak ürününü ortaya koyan bir iletişim yolu olduğu, diğer sanatlarla bir bütünü oluşturduğu tartışmasız bir gerçektir. Bu bütün içerisindeki bileşenler arası çizgiler, bazen kaybolarak birleşim, kesişim ve çakışmalar gibi farklı düzeylerde ilişkiler meydana getirmektedir. Mimarlık ve diğer sanat dalları arasındaki ilişkilerin dile getirmenin tespit etmek kadar zor oluşu ise aralarındaki eylemsel ve kavramsal yapışıklıkların varlığından kaynaklanmaktadır.

Bu çalışmada, mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki bağlantı, aralarında farklılaştıkları noktalar da olduğu göz önünde bulundurularak, çakışım düzeyinde tekrar ele alınmış; bahsedilen ilişkinin nasıl olduğu, elde edilen araştırma strüktürü doğrultusunda; tarihsel, disipliner ve üretimde süreçsel boyutlarda çakışım irdelemeleri yapılarak tartışılmıştır

Bilim Kodu : 802.1.099
Anahtar Kelimeler : Mimarlık, sanat, ortaklıklar, benzerlikler, çakışmalar
Sayfa Adedi : 155
Tez Yöneticisi : Öğr. Gör. Dr. Adnan AKSU

**ARCHITECTURE AND ART:
THE CROSS DIMENTIONS**

(M. Sc. Thesis)

Nil Ece BEKEN

**GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

January 2007

ABSTRACT

Despite some separations in history, without discussion it is true that architecture is a way of communication exposes its work by using its own means and methods, it constitutes integrity with all other arts. The boundaries between the components in this integrity sometimes constitute certain relationships in different levels as compositions, intersections and cross-overs by disappearing. To express the relationship between architecture and the other arts is as difficult as to determinate as a result of the presence of verbal and practical attach between them.

Consequently, in this research, the relation between art and architecture is dealed with in the level of cross-over by remembering there are points that they differ from each other and the relation that mentioned is discussed through the research structure by examining the cross-overs in dimensions of history, discipline and process in production.

Science Code : 802.1.099
Key Words : Architecture, art, partnership, similarities, cross-overs
Page Number : 155
Adviser : Inst. Dr. Adnan AKSU

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım süresince değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren hocam Öğr. Gör. Dr. Adnan AKSU'ya, yine çok kıymetli tecrübelerinden faydalandığım hocam Prof. Dr. Nur ÇAĞLAR'a, La Cambre Institute Supérieur d'Architecture'deki araştırmalarım süresince danışmanım olan Catherine WARMOES'ye, ayrıca eğitim hayatım boyunca manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme ve değerli arkadaşım T. Erbil İNCE'ye teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xii
SİMGELER VE KISALTMALAR	xvii
1. GİRİŞ	1
2. MİMARLIK VE DİĞER SANATLARIN BAĞLANTISI	3
2.1. Mimarlık: Sanat Kaleydoskopunda Mekân Organizasyonu	4
2.2. Sanat Bilimcileri Açısından Sınıflandırmada Mimarlık ve Diğer Sanatların Yeri	18
3. MİMARLIK VE DİĞER SANATLARIN İLİŞKİLENDİĞİ BOYUTLAR.....	25
3.1. Tarihsel Boyut.....	27
3.2. Disipliner Boyut.....	48
3.2.1. Sanatın diğer disiplinlerle ilişkisi	50
3.2.2. Sanatta toplumsal değer yargılarının rolü	54
3.2.3. Sanatta birlik olgusu	58
3.3. Üretimde Süreç Boyutu	59
3.3.1. Kılışsal çakışmalar	60
3.3.2. Kuramsal çakışmalar	95

Sayfa

4. SONUÇ	108
KAYNAKLAR.....	110
EKLER.....	118
EK-1 Daniel Liebeskind'e ait çalışmalar	119
EK-2 André Bloc ve Group Espace'a ait çalışmalar.....	123
EK-3 Hadi Bara çalışmaları.....	129
EK-4 Diller+Scofidio'ya ait çalışmalar.....	130
EK-5 Mathias Goeritz'e ait çalışmalar.....	132
EK-6 Gyorgy Kepes'e ait çalışmalar	134
EK-7 François Morellet'e ait çalışmalar	135
EK-8 Victor Vasarely'ye ait çalışmalar	136
EK-9 Richard Serra'ya ait çalışmalar.....	139
EK-10 Çeşitli sanatçı ve mimarların birlikte yer aldığı tasarım örnekleri	141
ÖZGEÇMİŞ.....	155

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. Terminolojik içerikleri gruplamasına örneklem	63

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. ‘Jinhua strüktürü’, Basel’deki Berover Park için bir eleman tasarımı, Herzog & de Meuron, 2004	9
Şekil 2.2. ‘Dairesel ve Op Art tarzında kaligrafik kompozisyon’ başlıklı çalışmalar, Muhammed Melehi, Fas	11
Şekil 2.3. ‘Müzikal Ritim’ adlı yapıt, yazı ustası Zenderudi, İran	11
Şekil 2.4. ‘Müzikal Eskiz’ adlı çalışmalar, Eric Mendelshon, 1923	14
Şekil 2.5. Shnönberg’in tamamlanmamış operası ve Yahudi Müzesi aksonometri çalışması.....	15
Şekil 2.6. Liege Tren İstasyonu eskiz çalışmaları, Santiago Calatrava, Belçika, 1996.....	16
Şekil 2.7. Immanuel Kant’a göre sanatlar arasında mimarlığın yeri	20
Şekil 3.1. Sanatların çakışım boyutları	27
Şekil 3.2. Habitable I, iç ve dış görünüş Andre Bloc heykel evleri, 1962	31
Şekil 3.3. a) Bauhaus bildirgesi kapak tasarımı b) Bauhaus Okul logosu	38
Şekil 3.4. Bauhaus Okulu maket fotoğrafı	48
Şekil 3.5. a) ‘Vitruvian adamı’, insan vücudunun oranları çalışması, Leonardo da Vinci b) ‘Modulor’ mimari oran sistemi çalışması, Le Corbusier.....	68
Şekil 3.6. ‘Selfridges Department Store’, eskiz çalışması, Future Systems, Birmingham, 1999–2003.....	82
Şekil 3.7. Üç boyutlu modellemede form arayış örnekleri	82
Şekil 3.8. ‘Grappa Nardini, Research&Multimedia Center’ tasarımı eskiz çalışması, İtalya, Massimiliano Fuksas, 2002–2004	84
Şekil 3.9. ‘Pilgrimage Church of Mary’, dış cephe eskiz çalışması, Gottfried Böhm, 1963–1968	85

Şekil	Sayfa
Şekil 3.10. Disney Konser Salonu eskiz çalışması, Frank O. Ghery, Los Angeles, 1988–2004	86
Şekil 3.11. ‘Selfridges Department Store’, üç boyutlu model çalışması, Future Systems, Birmingham, 1999–2003.....	87
Şekil 3.12. ‘Potsdamer Platz’ projesine ait sunumlar, Daniel Liebeskind.....	88
Şekil 3.13. ‘Slow House’ adlı tasarım çizimleri, Diller+Scofidio, 1990	89
Şekil 3.14. Freeman Evi planları, Frank Lloyd Wright, Amerika, 1924	93
Şekil 3.15. ‘Kunsthau Graz’, Peter Cook-Colin Fournier, zemin kat planı Avusturya, 2000–2003.....	93
Şekil 3.16. ‘Proun 1A: Bridge 1’ adlı guaj boya çalışması, stil: Suprematizm, El (Eliezer Markovich) Lizzitzky, 1919	97
Şekil 3.17. ‘Prouneraum/Proun Space’ adlı çalışma, litografi, stil: Suprematizm, El (Eliezer Markovich) Lizzitzky, 1923.....	97

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. ‘Growth ’ adlı bronz heykel çalışması, stil: Sürrealizm, Jean Arp, 1938, Fransa	8
Resim 2.2. ‘80 South Street Housing’, Santiago Calatrava New York, 2004.....	10
Resim 2.3. ‘Sulamith’ adlı tuval üzerine karışık çalışma, Anselm Kiefer, stil: Neo-Ekspresyonizm, 1983	12
Resim 2.4. ‘The Night Cafe’ adlı yağlı boya çalışması, stil: Post-Empresyonizm, Vincent Van Gogh, Fransa, 1888	12
Resim 2.5. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Philips Pavyonu için ‘Metastasis’ adlı stochastic (belirsiz strüktür olasılıklarının müzikal organizasyonu) kompozisyonu çalışması, Iannis Xenakis	13
Resim 2.6. Philips Pavyonu, Brüksel Dünya Fuarı, Le Corbusier, 1958.....	14
Resim 2.7. Liege Tren İstasyonu maket çalışması fotoğrafı, Santiago Calatrava, Belçika, 1996	16
Resim 3.1. Groupe Espace sergi etkinliği	29
Resim 3.2. ‘Positivo – Negativo’ adlı çalışma, Covered Plaza, Victor Vasarely, 1953–1954	29
Resim 3.3. Pécs Müzesi’nde dış mekân çalışması, Victor Vasarely Macaristan	30
Resim 3.4. Türk Pavyonu, Expo 58 Brüksel Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün tasarımı	31
Resim 3.5. Şadi Çalık çalışmaları Etibank rölyefi, 1955; ‘Minimum’ adlı, tek bir çizginin mekândaki anlamı üzerine bir model çalışması, 1957; Büyük Efes Oteli, Antik Ege Rölyefi, alçı pano üzerine pirinç şerit, İzmir, 1963; Şadi Çalık ve Cevat Şakir Kabaağaçlı ortak çalışma ürünü	32
Resim 3.6. Tavan freski, Il Gesù kilisesi, Giovanni Battista Gaulli, stil: Barok, İtalya, 1674–1679.....	33
Resim 3.7. Maria Sethe, eşi Van de Velde’nin tasarladığı kıyafetiyle, 1898	34

Resim	Sayfa
Resim 3.8. Trevi Çeşmesi, Giovanni Lorenzo Bernini, Roma.....	35
Resim 3.9. ‘Red House’, Philip Web, 1859	35
Resim 3.10. Julius Meier-Graefe için ofis, Henry van de Velde,1900.....	36
Resim 3.11. Alman Pavyonu, Uluslararası Barcelona Sergisi, Ludwig Mies van der Rohe, İspanya, 1929	37
Resim 3.12. Bir sergi için hazırlanan Wall House tasarımı poster, John Hejduc, 2001	38
Resim 3.13. ‘Simmons Hall’, Stephen Holl, MIT, 2003	39
Resim 3.14. Bellevue Sanat Müzesi tasarımı, Steven Holl, 2000	39
Resim 3.15. Meksiko uydu kenti kuleleri ve büyük ayı kule grubu (Mimar: Maria Pani, Şehir-Bölge Plancı: Louis Barragan, Sanatçı: Mathias Goeritz) boyanmış beton; beyaz, sarı, turuncu, 1957, 1968	40
Resim 3.16. ‘Universidad Central de Venezuela’, Fen Fakültesi, duvar çalışması, Fernand Leger, 1954.....	41
Resim 3.17. ‘Universidad Central de Venezuela’, Kütüphane, vitray çalışması, Fernand Leger, Venezuela	41
Resim 3.18. Ulrich Sanat Müzesi, ‘Personnages Oiseaux’ adlı duvar resmi çalışması, Joan Miro, 1977–1978.....	42
Resim 3.19. Ulrich Sanat Müzesi, ‘Personnages Oiseaux’ adlı duvar resmi çalışması Joan Miro, 1977–1978.....	42
Resim 3.20. Wormland mağazası cephe çalışması, Otto Piene, Köln, 1966.....	43
Resim 3.21. Neon ışıklı cephe çalışması, Gyorgy Kepes, Boston, 1950	43
Resim 3.22. ‘Corning Glass Building’, ‘Strüktürel Birleşimler’ adlı duvar resmi çalışması, Josef Albers, 1959.....	44
Resim 3.23. ‘Tilted Arc’ adlı heykel çalışması, Richard Serra, New York, 1981	45
Resim 3.24. ‘Torqued Ellipses’ adlı çalışma, Guggenheim Müzesi, Bilbao, Richard Serra.....	46

Resim	Sayfa
Resim 3.25. Colorado Hava kuvvetleri akademisi öğrenci şapeli (Mimarlar: Skidmore, Owings&Merrill, Sanatçılar: Judson Stüdyoları ve Walter Netsch) renkli cam pencereler, 1963	47
Resim 3.26. Rowayton Ulusal Kilisesi, Connecticut, Mimar: Joseph Salerno, 1962.....	47
Resim 3.27. ‘Guernica’ adlı yağlı boya çalışması, Pablo Picasso, stil: Kübizm, Fransa, 1937.....	51
Resim 3.28. Hitler’e ait ‘Reich’s Chancellery’, Albert Speer.....	51
Resim 3.29. Niuje Camii, Çin-İslam mimarisinin sentezi, Liao Hanedanı.....	54
Resim 3.30. Beyaz Bulut Manastırı, ‘Three Pure&Quiet Ones’ Salonu, Ming Hanedanı	55
Resim 3.31. Büyük Buda Pagodası, Bai-ju Manastırı	56
Resim 3.32. Chicago, denizden kent silueti	62
Resim 3.33. Tenerife Konser Salonu, Santiago Calatrava, İspanya, 2004.....	66
Resim 3.34. ‘Dinamismo’ adlı heykel çalışması, Antonie Pevsner.....	67
Resim 3.35. ‘London Bridge Tower’, Renzo Piano, Londra 2000–2009	69
Resim 3.36. ‘Casa Mila’, Antonio Gaudi, İspanya, 1906–1910.....	71
Resim 3.37. Disney Konser Salonu, Frank O. Ghery, 1988–2004.....	72
Resim 3.38. ‘Kunsthau Graz’, Peter Cook / Colin Fournier, Avusturya 2000-2003	73
Resim 3.39. ‘New Zollhof’, Ghery Partners, Düsseldorf, 1999	74
Resim 3.40. a) ‘Selfridges Department Store’ cephe detayı, Future Systems, Birmingham, 2003 b) ‘Selfridges Department Store’ cephesi, Future Systems, Birmingham, 2003	74
Resim 3.41. ‘Monument to the third international’ adlı çalışma, stil: Konstrüktivizm, Vladimir Tatlin, 1919-1920	75
Resim 3.42. Stadelhoven Tren İstasyonu, Santiago Calatrava, İsviçre.....	76

Resim	Sayfa
Resim 3.43. Lyon Satolas Havaalanı Tren İstasyonu, Santiago Calatrava, Fransa.....	76
Resim 3.44. Film karesinde, sinemada, fotoğrafta ve mimarlıkta kompozisyon, Playtime, Jacques Tati, 1967	78
Resim 3.45. Konser salonu, Mansilla+Tunon Architects, İspanya, 2002.....	78
Resim 3.46. ‘Rue Pelleport’, Frederic Borel, Paris, 1999.....	79
Resim 3.47. Sydney Opera Binası, detay, Jorn Utzon, 1973	83
Resim 3.48. Sydney Opera Binası eskiz ve maket çalışmaları, Jorn Utzon, Sydney, 1973.....	84
Resim 3.49. Sidney Opera Binası, model çalışması örneklerinden, John Utzon ve Ove Arup	86
Resim 3.50. ‘Ulusal Mimarlık Ödülleri 1988–2004’ sergisi, UIA 2005, İstanbul.....	92
Resim 3.51. İlhan Koman Retrospektif, Yapı Kredi Sanat Merkezi, İstanbul, 2005	94
Resim 3.52. ‘Proun Space’ adlı çalışma, orijinalin rekonstrüksiyonu, stil: Suprematizm, El (Eliezer Markovich) Lissitzky, 1965	97
Resim 3.53. ‘Köşe rölyefi’ adlı heykel çalışması, stil: Konstrüktivizm, Vladimir Tatlin, Rusya, 1915.....	98
Resim 3.54. Mynasnica Sokağı’nda yapı tasarımı, stil: Konstrüktivizm, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko, 1925.....	99
Resim 3.55. ‘Mercury Passing in front of the Sun’ adlı yağlı boya çalışması stil: Fütürizm, 1914.....	99
Resim 3.56. ‘Lines of Force of Boccioni’s Fist II’ adlı heykel çalışması, stil: Fütürizm, Giacomo Balla, İtalya, 1915.....	100
Resim 3.57. ‘The Dream Play’ adlı oyundan bir sahne, Thaddeus Thorp, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Ekspresyonizm.....	101
Resim 3.58. ‘Calvario’ adlı oyundan bir sahne, Lemue Ayers, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Realizm	102

Resim	Sayfa
Resim 3.59. ‘Pygmalion’ adlı oyundan bir sahne, A.S. Gillette, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Naturalizm.....	102
Resim 3.60. ‘Plastik uzaysal-geçici yapı’ adlı çalışmadan maket fotoğrafı, Jean Gorin, 1946.....	104
Resim 3.61. ‘Kompozisyon no.3’ adlı çalışma fotoğrafı, Jean Gorin	104
Resim 3.62. Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren, ev, maket Çalışması	105
Resim 3.63. Amsterdam Üniversitesi güney kampusü atrium tasarımı, Kağıt üzerine kalem , guaj ve kolaj, Theo van Doesburg - Cornelis van Eesteren, 1922–1923	106
Resim 3.64. ‘University Hall’ adlı çalışma, Theo van Doesburg, stil: De Stijl, Hollanda, 1923.....	107

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış bazı kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltma	Açıklama
ACSA	Association of College Schools of Architecture
A.D.M.M.A	Ankara Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
MIT	Massachusetts Institute of Technology
ODTÜ	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
TDK	Türk Dil Kurumu
TMMOB	Türkiye Mühendis ve Mimar Odaları Birliği
UIA	L'Union International des Architects
YEM	Yapı Endüstri Merkezi
YKY	Yapı Kredi Yayınları

1. GİRİŞ

Mimarlık ve diğer sanat dalları aslında baştan beri hep iç içe ve birliktedirler; fakat Modernizmle birlikte tüm sanatların diğerlerinden ayrışması doğrultusunda görüşler ortaya çıkmış ve bununla birlikte yine tüm sanatlar gibi mimarlığa da farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Bu durum, sanat ve mimarlık ilişkisi açısından bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir; fakat buna rağmen mimarlık ve diğer tüm sanatlar, birlikteliklerini bir gelişim içerisinde sürdürmektedirler.

Bugün sanat olarak tanımlananlar, sanata bakış açısı -mimari mekânın farklı kavramlar üzerinden okunmaya başlanması- dolayısıyla, mimarlığın içeriği ayrışarak yeni dallar, yeni meslekler oluşmaktadır. Sanat kavramı, giderek daha geniş bir olgu haline gelmektedir. Önceleri farklı sanat dalları tarafından kapsanan olgular artık özelleşerek yeni sanat dalları üretmektedirler. Tüm bunların nedeninin, sanatların hepsinde bulunan bazı ortaklıklar olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla da mimarlık ve sanat kavramlarının aralarındaki ilişkinin tekrar gözden geçirilmesi gerektiğine inanılmaktadır. Bu çalışmayla, bir sanat dalı olan mimarlığın, diğer sanat dallarıyla çakışan boyutlarının olduğu gerçeğine dayanarak bu ilişkilenemenin hangi boyutlarda nasıl gerçekleştiğini açıklanmaya çalışılacaktır. Mimarlık ve sanat ilişkisinin kurulmasında kullanılan yöntem, elde edilecek araştırma strüktürüdür ki bu yöntem aynı zamanda çalışmadaki arayışın temel sonucu olarak görülebilir.

Mimarlık-sanat çakışım boyutlarını irdelerken, mimarlık ve haricindeki sanatlarla kıyaslamalar ve benzetmeler yapılmakta; bunun için de *mimarlık ve diğer sanat dalları* söylemi kullanılmaktadır. Sanatlar arasındaki ortaklıklar ise *çakışım* söylemiyle ifade edilmektedir. Çalışma süresince kullanılan bazı kavramlara açıklık getirilmesi, anlamsal kargaşanın önlenmesi açısından önemli bulunmaktadır. TDK elektronik sözlüğünde; *çakışım* (coincidence, coïncidence, Koinzidenz) ‘çakışık olma durumu’ ile ifade edilmekteyken, *kesişim* (intersection, durschnitt) ‘arakesit’, örtüşme (overlapping), *örtüşüm* ise ‘anlam ya da kapsamca birbiri üzerine düşmek’ olarak ifade edilmektedir. Tanımlamalardan, kavramlar arasında hiyerarşik bir artışın söz konusu olduğu anlaşılabilmektedir. Sanatların, aynı başlık altında

toplanabilmelerine rağmen, her birinin sahip oldukları içerik dolayısıyla farklılaştıklarının hatırlanması gerekliliği, birbirine yaklaşan bu kavramlar arasından *çakışımın* seçilmesine yol açmıştır.

Tez içerisindeki farklı başlıklar altındaki saptamaların birçok yerde tekrarlanıyor olması açıklanmaya çalışılan çakışımın varlığını ve aslında basitçe ayrılmış gibi gözüken başlıkların birliktelik derecesini kanıtlar niteliktedir. Anlatım süresince kullanılan bağlantı, paralellik ve birliktelik gibi kelimeler mimarlığın başka bir veya birkaç sanat dalı ile ilişkisini fiziksel boyuttan çok temel, kavramsal boyutta ifade etmektedir.

Mimarlık ve sanat arasında mevcut birliktelikler ikinci bölümde, ‘Mimarlık ve Diğer Sanatların Bağlantısı’ başlığı altında, açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölüm olan ‘Mimarlık ve Diğer Sanatların İlişkilendiği Boyutlar’ başlığı altında ise mimarlık-sanat ilişkisinin hangi boyutlarda mevcut olduğu belirlenerek açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır. Bunun için, *tarih boyutundaki* ortaklıklar ve birlikteliklerden bahsedilerek, mimarlığın tarihi süreç içinde öğretilebilir hale gelmesiyle girdiği *disiplin boyutunda* diğer disiplinlerle olan ilişkisi irdelenmiş ve son olarak da ‘sanat yapma’ eyleminin bileşenleri olan *kuram-kılgı* kavramları etrafında *üretimde süreç boyutu* açıklanmaya çalışılmıştır. Anlatım süresince yapılan örneklemeler ve alt başlıklar, mimarlık öznesi göz önünde bulundurularak seçilmeye dikkat edilmiştir.

Elde edilecek araştırma strüktürünün, kullanılan yöntem doğrultusunda, çakışım boyutlarının neler olabileceği ve bu çakışımın nasıl gerçekleşebileceği konusunda öneriler getirebileceği ve mimarlık ve belli bir sanat dalını konu alan çalışmalarda da kurulacak bağlantı açısından oldukça yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Günümüz bakış açısıyla ‘mimarlık ve sanat: çakışım boyutlarının irdelenmesi’ başlığı altında yapılan bu çalışmanın içeriğinde, sanatlar arasında mimarlığın okunuşuna bir öneri getirebilme çabasının yatmakta olduğu da ifade edilmelidir.

2. MİMARLIK VE DİĞER SANATLARIN BAĞLANTISI

Mimarlık ve diğer sanatların yalnızca *sanat* başlığı altında yer aldıkları bilinerek dahi tüm sanat dallarının aralarında ortaklıklar, benzerlikler ya da zıtlıklar -kısaca bir takım bağlantılar- olduğu söylenebilir. Bu da sanat olmalarından başlayarak bu bağlantıların kurulmaya başlanabileceğini ifade etmektedir.

Noever (2002) şöyle der:

‘Sanat yapımı, bir çalışmanın var olabilmesi için neyin gerektiğinin, düşünce ve hislerin bir arada algılanmasının sonucudur. Bir sanatçı fikirsiz yahut prensipsiz değildir. Fakat bunlar; çalışma gelişmeden ve somutlaştırılmadan önce formüle edilemez. Yapım süreci ve onu oluşturanların tamamının kullanımı onu etkiler, (...) Fikirler, özellikler, malzeme ve yöntemler birbirlerini oluşturur.’

Her sanatçı, belli amaçlar doğrultusunda, çeşitli yöntem ve malzemelerle yoğrulan düşünce ve duygular sonucunda sanat yapıtları ortaya koymaktadır. Sanat yapma eyleminin somutlaştırılması ve sanatlara göre özelleştirilmesi mümkün olmasına karşın; başarıya ulaşmak açısından ‘bileşenlerin nitelikleri, sayıları, öncelikleri, önemleri, oranları, karşılıklı ilişkileri ile ilgili kuramlar bulmak, önceden formüller üretmek imkânsızdır’ [İzgi, 1999]. Sanat eseri tasarlandıkça oluşmaktadır ve tasarım çalışmaları paralelinde belli süreçler içerisinde oluşan her şey bu eseri etkilemektedir [Noever, 2002]. Birbirleriyle etkileşerek sanat yapıtını oluşturan tüm girdiler, çoğu zaman karşılıkları ya da benzerleri tüm sanat dallarında olan olgulardır. Sanat dallarının yöntem ve malzemelerinin birbirlerinden farklı olmalarına karşın temelde yatan benzerlikler farklı boyutlarda bazı çakışmaların sebeplerini oluşturmakta; birbirini oluşturma ve benzerliklerden doğan bu çakışmalar, konunun anlatımında karşılaşacak zorluk ve karmaşanın da temelinde bulunmaktadır.

Çinici’ye göre; belli bir mimari durumla ilgili bilginin bir kısmı, o durum ile ilgilenen veya ilgilenmiş disiplinlerden alınmaktadır. Sadece bilgi aktarırken bile başka sanat dallarını referans vermemek mümkün değildir [Dural, 1997]. Özellikle kavramlarla ilgili bilgisi olmayan kişilere belli kavramları aktarabilmek için sanatın oldukça yakın ve engin bir başvuru kaynağı olduğu yadsınamaz. Örneğin; mimarlıkta

ritim terminolojisini irdelerken müziğe değinmemek ya da kontrastı fotoğraftan bağımsız tartışabilmek oldukça zordur. Bu, mimarlığın disiplinler arası olma kavramının açıklanış şekillerinden biridir [Çinici, 1997].

Huck'ın (2002) aktardığına göre Judd şöyle der:

‘Sanatın büyük bir parçası, her şeyi bir arada tutar. (One big piece of art holds the whole thing together.)’

Başka bir deyişle; sanatın birçok bileşeni bulunmaktadır. Tüm bu bileşenler, beraberliklerini aşarak birliktelik, ayrılmazlık ilkeleri uyarınca kurgusal bütünü kavramsallık içinde oluşturmak üzere ortak, yeni ve tek bir kimlik yaratacak şekilde birleşirler [İzgi, 1999]. Bu da demektir ki; sanatlar anlamsal, duysal, görsel ortaklıklar barındırabildikleri gibi çeşitli boyutlarda da çakışabilmektedirler.

Bu bileşenler arasında mimarlık ve diğer sanatlar arasında çakışım boyutlarına ulaşabilmek için öncelikle sanatlar arasında mimarlığın yerine değinmek gerekmektedir.

2.1. Mimarlık: sanat kaleydoskopunda mekân organizasyonu

Başlık, ‘Architecture: organization of space in kaleidoscope of arts’, Germano Celant'ın ‘Architecture&Arts 1900–2004’ kitabının giriş kısmında mimarlık için yaptığı tanımlamadır. Sanatların bir arada kullanımının, tıpkı bir kaleydoskopdaki (çiçek dürbünü) gibi bileşenlerden oluşan çok çeşitli sonuçlar elde edilebilmesine yol açtığını ve mimarlığın da bu kaleydoskop içinde, bunun gibi bir yöntemle gerçekleşen bir mekân organizasyonu çabası olduğunu, ayrıca sanatlar arasındaki konumunun farklılığını ifade etmektedir. Böyle bir tanımın mevcudiyeti, daha ilk adımda mimarlığın diğer sanat dallarıyla bir arada ve aynı başlık altında olduğunu da kanıtlar niteliktedir.

Mimarlık diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında, ürününü oluştururken içinde bulunduğu problemlerin, etmenlerin ve koşulların oldukça farklı yönleri (bilim,

teknoloji, kültür, vb.) içerdğini görmekle beraber; öünde, bir sanat etkinlii olduu ve tüm sanat etkinlikleri gibi zihinselliğe dayanan bir eylem olduu anlaşılmaktadır [İzgi, 1999].

Mimarlık, tüm sanat dalları gibi, sosyal bir olgudur ve toplumdan ayrı düşünülmesi imkânsızdır. Mimarlığın yer aldığı ortam çok çeşitli etmenlerle şekillenmiştir ve burada mimarlıkla birlikte farklı birçok kavram da bulunmaktadır. Ayrıca bu ortam, tüm kavramların yalnızca bulundukları değil, aynı zamanda sergilendikleri bir alandır. Mimarlık haricinde, kavramlar tarafından şekillenen diğer sanatlar da bu alanda onunla birlikte yer almaktadırlar [İzgi, 1999]. İnsan merkezli bir olgu olarak sanatın yine insanla ilgili diğer şeylerle birlikte bulunması ve tüm sanatlarla da aynı ortamda karşılaşılması rastlantı değil, olağan bir durumdur. Tüm sanatlar arasında mimarlık, diğer sanatlara nazaran daha karmaşık ve pek de yüzeysel olmayan bağlantılar içermektedir. Dolayısıyla mimarlığın diğer sanatlarla benzerlikleri olduğu gibi farklılıkları da bulunmaktadır. Çeşitli alanlarda çakışmalar yaratan, tanımlanması oldukça zor olan bu ortaklıkların ve mimarlığı diğer sanatlardan ayırıtıran bağlantıların varlığını farklı sanatçıların bu konular üzerindeki görüşleriyle ispatlamak mümkündür:

Abercrombie (1984) şöyle demektedir:

‘Bir resmin gözümüze bir an ilişmesinden ve başka her şeyden uzak durabilir, istersek balenin ilk adımında kanal değiştirebilir, şiir okumamayı tercih edebiliriz ama her zaman söylendiği gibi ‘mimarlık’ kaçınılmaz sanattır. Yalnızca tüm çevreye saçılmamıştır, aynı zamanda muhtemelen orada uzun süre kalır. Onu sadece görmekle de kalmıyor aynı zamanda kullanıyoruz da: o bir amaç için inşa edilmiştir.’

İzgi (1999) ise şöyle demektedir:

‘Mimarlık yapıtının gerçekleştirilmesi, karmaşık, çok yönlü, çok boyutlu toplumsal dayanışma, katılım, girişim olgusuna dayanır. Bu potansiyelin farklı mesleklerle işbirliği yapılmasının sonucunda mimarlık yapıtı somutlaşır. (...) Topluma ve onun bireyi insana yönelme açısından bilimsel ağırlığı olan, yapısal kurgu strüktür ve donatı yönünden tekniğe ve mühendisliğe dayanan, biçim kütle ve mekân olgusu bakımından sanatsal etkinliği amaçlayan çok özel ve karmaşık bir sentez sonunda gerçekleşir.’

Güven (1993), Vitruvius'un şöyle dediğini ifade etmektedir:

'Tüm işlerde fakat özellikle mimarlıkta şu iki nokta vardır: kendisine anlam verilen ve ona anlamını veren. Kendisine anlam verilen, üzerinde konuşuyor olabileceğimiz bir konu, anlamı veren ise bilimsel ilkeler içeren bir gösterimdir. Bu yüzden mimar olduğunu düşünen birisini, her iki bakımdan da deneyimli olması gerektiği ortaya çıkar. Bu nedenle mimar hem doğal yeteneklere sahip hem de eğitime yatkın olmalıdır. Ne yetenek olmadan eğitim, ne de eğitim olmadan yetenekle kusursuz bir sanatçı yetişemez. Mimar eğitilmeli, kalem güçlü olmalı, geometri öğrenimi görmeli, iyi tarih bilmeli, filozofları iyi izlemeli, müzikten anlamalı, biraz tıp bilgisi bulunmalı, hukukçuların düşüncelerini bilmeli, yıldız bilim ve göklerin kuramı ile tanışıklığı olmalıdır.'

Mimarlığın, özellikle kaçınılmaz ve çok yönlü bir kavram oluşu, onun diğer sanatlardan daha karmaşık görülmesine yol açmaktadır. Örnekleyerek açıklamak gerekirse; bir ressamın sipariş üzerine iş yapabilir olması, onun bu resmi yapması için zorunlu bir neden teşkil etmemektedir. Eserin dayanıklılığı için bir takım strüktürel sınırlamalar da yoktur; yani ressamı biçimsel anlamda sınırlayan herhangi bir etmen mevcut değildir. Müzisyen ve şair için olduğu gibi diğer birçok sanatçı için de bu durum geçerlidir. Bu alanlarda da mutlaka uyulması gereken bir takım kurallar, kullanılması zorunlu araç-gereç mevcuttur; fakat bunların büyük bir kısmı o sanatın tanımlanması için gereklidirler [Kuban, 2002].

Kuban (2002) demektedir ki:

'Ressamın özgürlüğü bir evi gümüşten, taşıyıcı sistemleri tüyden yapabilen mimarın özgürlüğüdür. Müzikçi, kurallar ve çalgı aletlerinin çıkardığı seslerle sınırlıdır; fakat dağları mimari biçimler haline getirmek, onun özgürlük sınırları içindedir. (...) Bir benzetme yaparak yontucunun özgürlüğünü, biçim yönünden, temelleri çatısında bir bina yapabilen bir mimarınkine benzetebiliriz.'

Anlaşıldığı gibi; mimarlık karmaşıktır, yaşamda gereklidir ve farklı birçok kavramla ilişkilidir. Bundan dolayı sanatlar arasında daha farklılaşmış ve hatta zaman zaman da öne çıkmıştır. Kaçınılmazlık ise mimarlığın diğer sanatlara ortam yaratıyor olması dolayısıyla en azından fiziksel olarak onları kapsıyor olmasına neden olmaktadır. Bu noktada tekrar vurgulamak gerekir ki, bu tezde anlatılmak istenen çakışmalar, fizikselden öte algısal (anlamsal, kavramsal) ve eylemsel ortaklıklardır.

Abercrombie (1984) şöyle demektedir:

‘Mimarlık sadece nereye ve neden inşa edildiğinden değil inşa edilme olayından ötürü de karmaşıktır. Yalnız tek bir sanatçının çalışması değil büyük bir takım çalışmasıdır.’

Mimarlığın karışık görülmesine neden olan durumlardan bir diğeri, birçok bileşenden oluşmasından kaynaklanan karmaşıklığıdır. Zor çözümleri de beraberinde getiren bu karmaşık yapı, farklı alanlarda uzman birçok kişinin çoklu iletişim kurmasını gerektirir. Çalışma ile ilgili problemler, ancak tüm bu kişilerin işbirliği sonucunda çözümlenir ve bir sonuca ulaşılır.

Abercrombie’nin (1984), Schelling ve Langer’e kitabında yer verdiği gibi;

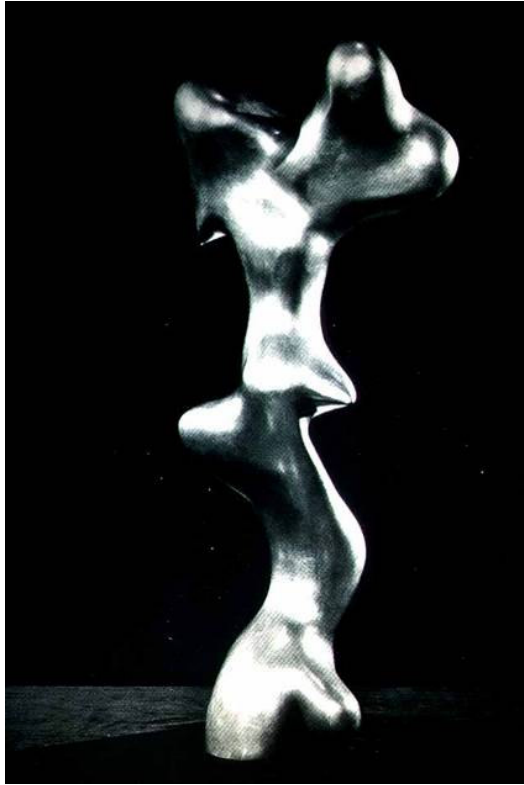
‘Mimarlık donmuş müziktir.’ (Architecture is frozen music.)

‘Ama müzik erimiş mimarlık değildir.’ (But music is not melted architecture)

İfade edilmekte olan, mimarlığın diğer sanatlara karşı karmaşıklığı konusuna bu alıntılar yardımıyla başka bir açıklık getirilebilir. Değilmiş olduğu gibi mimarlık kaçınılmaz sanattır. Hayatta kapladığı yer bile bu konuda oldukça büyük bir ipucudur. Bunun nedeni; işlevselliğinin ve gerekliliğinin diğer sanatlara nazaran daha fazla oluşudur. Mimarlık yapıtı bireysel ve toplumsal gereksinimleri de karşılaması için gerçekleştirildiğinden, sürecin başında düşünce ve öznellik bulunmaktadır. Tasarım, süreç boyunca varlığını sürdüren bu etkenlerin yanında; bulunduğu çevre, kullanılan malzeme, teknik, vb. ve uyum veya karşıtlık gibi ilkelerle de şekillenmektedir [İzgi, 1999]. Yapılan benzetmede, dönüşümün (Mimarlık donmuş müziktir. Müzik erimiş mimarlıktır.) söz konusu olmadığına ifade edilmesi, mimarlığın çok bileşenli yapısına atıfta bulunulduğu şeklinde yorumlanabilir. Mimarlığın müziğin birçok özelliğine sahip olması, müziğin de mimarlığın birçok özelliğine sahip olacağı anlamını taşımamaktadır.

Celant’ın, ‘heykelin kendine göre birçok potansiyelinin oluşu’ nedeniyle mimarlığı etkilediği yönündeki fikrine paralel olarak mimarlığın da yüksek potansiyelli bir sanat olduğu yorumu yapılabilir ve bu durum, mimarlığın zaman zaman diğer

sanatlardan ayrı tutuluşu, farklı duruşu için bir başka neden olarak görülebilir [Celant, 2004]. Açıklanan farklar, mimari eser ve diğer sanat eserleri karşısında hissedilen duyguların da farklı olduğu anlamına gelmemektedir. Küçük boyutta bir sanat ürünü ile bir yapının insan üzerindeki etkisi ve ona yararı açısından aynı özellikleri taşıyabileceğini düşünmek zordur; ama sanatsal eylemler arasında örneklenen kapsam ve özgürlükler ne kadar değişirse değişsin, yine de mimarlığa en yakın yaratma süreci yine sanatta bulunmaktadır [Kuban, 2002].



Resim 2.1. ‘Growth’ adlı bronz heykel çalışması, stil: Sürrealizm, Jean Arp, 1938, Fransa [usc.edu, 2007]

Sanat dalları arasında -özellikle strüktürel zorunluluklar açısından- mimarlığa en yakın olan heykeldir ve sahip olduğu bahsedilen ‘potansiyel’den dolayı mimarlığı etkileme yolunda yatkındır [Celant, 2004]. Heykelin üç boyutlu ve hacimsel oluşu, ayakta durabilmesi için gerekli statik kurallar onu mimarlığa yaklaştırmaktadır (Resim 2.1, Resim 2.2, Şekil 2.1). Öte yandan mimarlığın diğer sanatlardan özgün oluşunun, farklı tutuluşunun nedeni mekânla olan ilişkisinin boyutu olarak da

görülebilir [Gürer, 1990]. Örneğin; heykeltıraşın özgürlüğü, eserin yapılma zorunluluğunun kendine bağlı oluşu, mimarideki gibi işlevselliğin getirisi olan boş ve dolu kısıtlamalarının yalnızca sanatçının isteğine bağlı olması onu yine bir mimara göre özgür kılmaktadır [Kuban, 2002].



Şekil 2.1. 'Jinhua strüktürü', Basel'deki Berover Park için bir eleman tasarımı, Herzog & de Meuron, 2004 [Tanyeli, 2006]

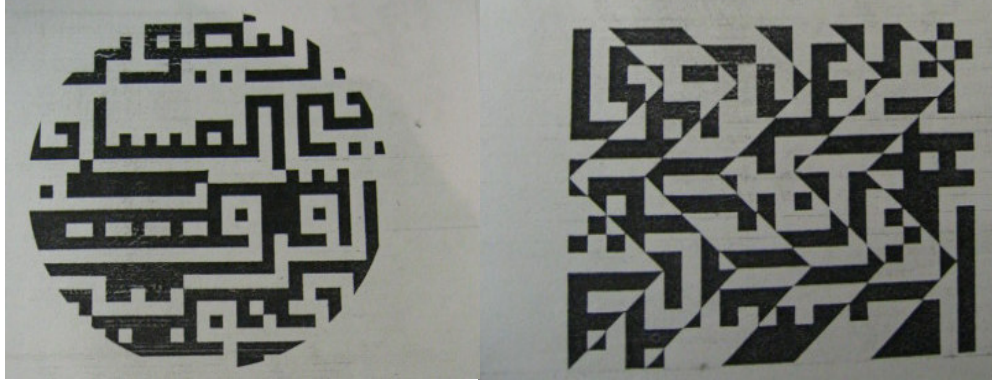


Resim 2.2. ‘80 South Street Housing’, Santiago Calatrava New York, 2004, [academics.triton.edu, 2007]

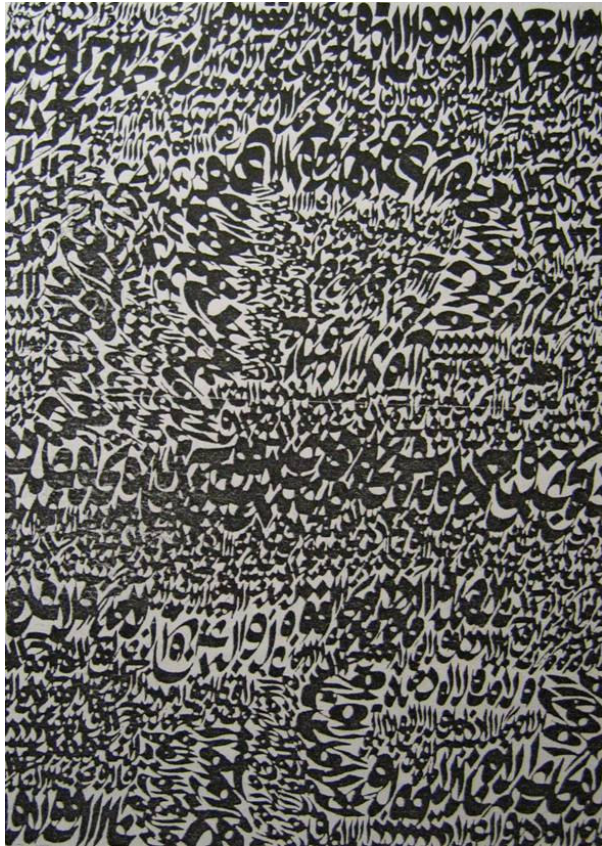
‘Mimarlık donmuş müziktir.’ tanımlamasında olduğu gibi bir sanat dalının bir başka ‘sanat dalı hali’ olarak tanımlanabiliyor olması, sanatların benzerliklerinden de öte bir durumu açığa kavuşturmaktadır. Konuya daha derinden bakıldığında keşfedilir ki, esin veren ve güdülere maruz kalan sanatlar sadece müzik ve mimarlık değildir. Sanatların birbirlerini bu derecede etkileyebilmeleri dolayısıyla da denebilir ki; sanat bir diğerine bulaşır [Celant, 2004]. Diğer bir deyişle sanatlar birbirlerini bütünlerler. Birçok sanat dalı bir diğeriyile kombine edilebilir; bazen en az biri öne çıkarken, bazen hepsi ön planda olabilir (Şekil 2.2).

Sanatta *bulaşımı* örneklemek için Zenderudi’nin bir eseri değerlendirildiğinde, yazı, müzikal ifade, ritim, grafik sanatın birbirlerini bütünleyerek bir resmi meydana

getirdikleri görülmektedir (Şekil 2.3). Zenderudi, bu sanat çalışmasıyla 20. Yüzyıl'ın evrensel soyut sanatıyla sıkı bir bağlantı kurarak, geleneksel yazı sanatını onu okuyamayanlar için bile genel geçer bir niteliğe kavuşturmuştur [Özer, 2000].



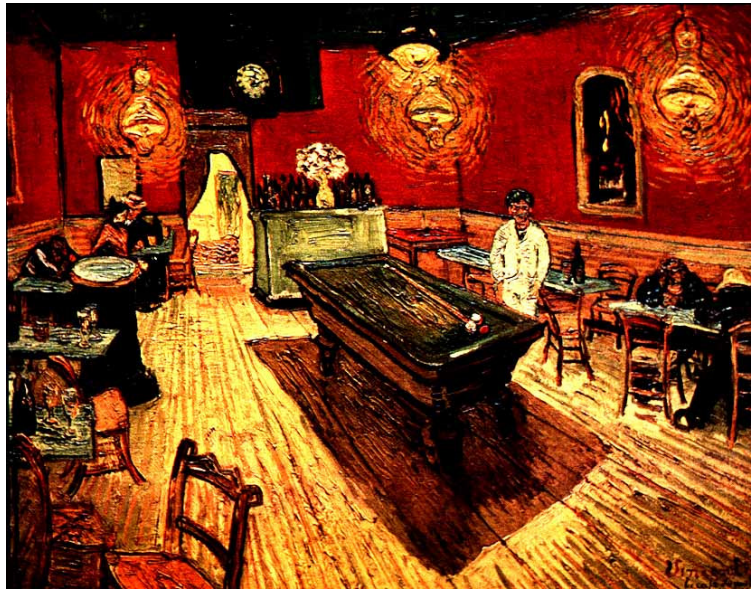
Şekil 2.2. 'Dairesel ve Op Art tarzında kaligrafik kompozisyon' başlıklı çalışmalar, Muhammed Melehi, Fas [Özer, 2000]



Şekil 2.3. 'Müzikal Ritim' adlı yapıt, yazı ustası Zenderudi, İran [Özer, 2000]



Resim 2.3. ‘Sulamith’ adlı tuval üzerine karışık çalışma çalışma, [Anselm Kiefer](#) stil: [Neo-Ekspresyonizm](#), 1983 [usc.edu, 2007]



Resim 2.4. ‘The Night Cafe’ adlı yağlı boya çalışması, stil: [Post-Empresyonizm](#), [Vincent Van Gogh](#), Fransa, 1888 [usc.edu, 2007]

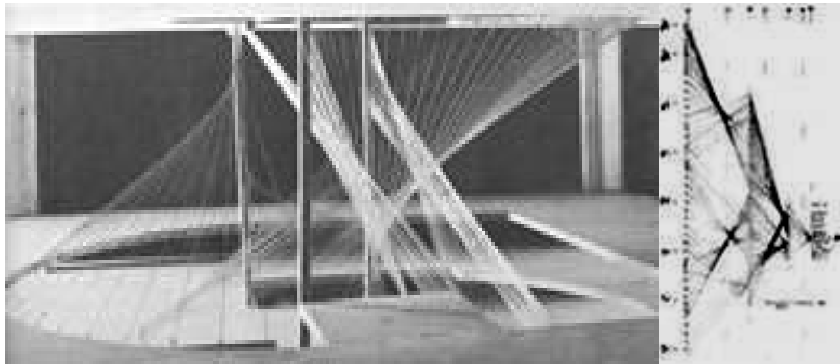
Berkus (2000) şöyle der:

‘Çoğu zaman, bir mekânı rahat ve heyecanlandırıcı hissettiren düzenleyici elemanlar kendi paralellerini sanatta bulurlar. Hem resim hem de mimarlık mekân düzenleme yaratıcılığıyla ilgilidir. Muhtemelen bir resim yapmakla aynı yolla bina tasarlamak

mümkün değildir ama bu çok farklı görsel deneyimi anlama ve kavrama yollarımızda benzerlikler bulunur. (...) Sanat için bir tutkum var ve inanıyorum ki mekân organizasyonu hakkında, resimlere bakarak en az yapı prensiplerine çalıştıgımdaki kadar öğrendim.'

'Düzenleyici elemanlar' ile anlatılmak istenenin; kolon, kiriş, duvar gibi yapı elemanlarından öte; mekân düzenleme yaratıcılığında rol oynayan, görselliği sağlayan anlama ve kavrama yollarının somutlaştırması olduğunu söylemek gereklidir. Bu yolların benzerliği ve varlığı konusunda da örnek olarak gösterilen resim-mimarlık ilişkisi açıklayıcı olarak görülebilir (Resim2.3, Resim 2.4). Hatta daha da ileri giderek bu benzerliğin bir sanatçının birden çok sanatı icra edebilip yine birden çok sıfat almasına yol açabildiğinden de bahsedilebilir. Anlaşıldığı gibi mimarlık ve diğer sanat dalları arasında her zaman önemli olan 'çapraz referanslar' bulunmaktadır [Shwarz, 1997].

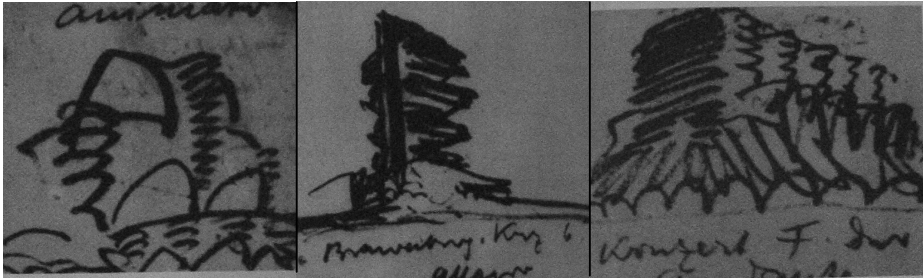
Mimarlığın, ilk bakışta, içinde yaşanan üç boyutlu mekân olarak tanımlanabilmesi, belki diğer sanat dallarından ayrı veya farklı tutulmasına neden olabilmektedir; fakat sanatların işlevlerinin dahi bazen üst üste gelmesi mümkündür. Bunun nedeni anlatılmak istenen çakışmalar, yani algısal ve eylemsel ortaklıkların varlığıdır. Tüm sanat dallarının birbirleri arasında ortak nitelikler mevcuttur. Bunlara verilecek en somut örneğin mimarlık-heykel olmasının yanında mimarlık-müzik arasında da bazı ortaklıklar bulunduğunu söylenebilmektedir [Scott, 1956] (Resim 2.5).



Resim 2.5. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Philips Pavyonu için 'Metastias' adlı stochastic (belirsiz strüktür olasılıklarının müzikal organizasyonu) kompozisyonu çalışması, Iannis Xenakis [itp.nyu.edu, 2007]



Resim 2.6. Philips Pavyonu, Brüksel Dünya Fuarı, Le Corbusier, 1958 [lib.umd.edu, 2007]

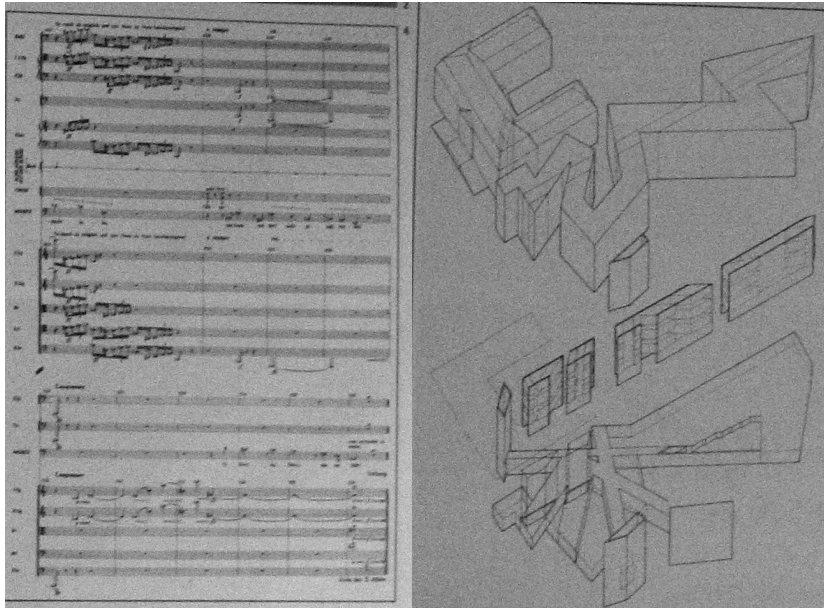


Şekil 2.4. 'Müzikal Eskiz' adlı çalışmalar, Eric Mendelshon, 1923 [Atalay, 2004]

Mimarlar, başka mimarlık ürünleri de olmak üzere birçok farklı kaynaktan esinlenmektedirler. Taklit etme riski dolayısıyla özellikle başka alanlardan ilham almak, mimari ürünün özgünlüğü açısından oldukça etkilidir. İlham alma kavramını, bir dilden başka bir dile çeviri ya da farklı alanların içeriklerinin birbirlerine aktarımı olarak açıklanabilir [Atalay, 2004].

1958 yılı Brüksel Dünya Fuarı Philips Pavyonu'nun; müzik, görüntü ve mimariyi bütünleştiren bir tasarım olduğundan söz edilebilir (Resim 2.6). Müzik ve mimarlık arasındaki aktarıma başka örnekler olarak Erich Mendelshon ve Daniel Liebeskind'in

çalışmaları verilebilir. Mendelshon, müziğin hissettirdiklerini mimarlığa dönüştürdüğünü ifade eder; müziğin iki özelliği olan harmoni ve kontrpuanla ilgilenmektedir (Şekil 2.4). Liebeskind ise müziğin farklı araçlarla sürdürülmesi gerektiğine inanmaktadır. Yahudi Müzesi tasarımında müziği formlara aktaran çalışmalar yapmak ve müziğin esaslarını- ritim, ölçü, vb.- mimariye taşımaya çalışmaktan öte, müziği, bittiği noktayı ele alarak tamamlamayı hedeflemektedir. [Atalay, 2004] (Şekil 2.5) (Bkz. EK-1).



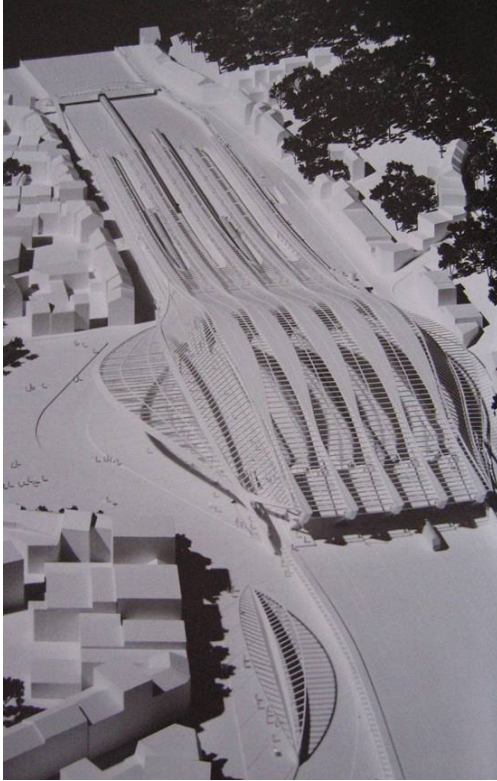
Şekil 2.5. Shönberg'in tamamlanmamış operası ve Yahudi müzesi aksonometri çalışması, 1989-1999 [Atalay, 2004]

Berkus, bir mimari ürün ortaya koyarken düşüncelerden hareket ettiğini ifade etmektedir. Birtakım gözlemler yaptığını ve onları kullanırken aslında çeşitli görselliklerin yer değiştirdiğini fark ettiğini; düşüncelerinin, gözlemlediği sanat eserleri ile birlikte ayrı yüzey ve hacimler olmaktan çıkıp hepsinin yapıya dönüştüklerini düşünmektedir. Ona göre yapıya dönüşenler, fikirler, semboller ve hareketlerdir ve onları görselleştirebilmenin tüm sanatçıların kullandığı teknikler arasında bir takım bağlantılar, paralelliklerin mevcut olduğunu savunmaktadır (Şekil 2.6, Resim 2.7). Tüm bunların yanı sıra yıllardır yazılan, çizilen, tartışılan sanat ve mimarlık kurallarının bile çiğnendikçe yepyeni, eşsiz mekân ve biçimlerle

sonuçlandığını gözlediğini söylemektedir ki; bunlar da yine sanatların ortak noktaları olduğunu belirtmektedir [Berkus, 2000].



Şekil 2.6. Liege Tren İstasyonu eskiz çalışmaları, Santiago Calatrava, Belçika, 1996 [Jodidio, 1998]



Resim 2.7. Liege Tren İstasyonu maket çalışması fotoğrafı, Santiago Calatrava, Belçika, 1996 [Jodidio, 1998]

Nalbantoğlu'na (1997) göre mimarlığın tanımı şudur:

‘İçinde kılıgısalıkla burun buruna yaşanan, gündelik yaşam/dil/düşünce düzeyinden ayrışırken hem bilim-teknoloji ve pazar ilişkilerince belirlenen hem de artık eskinin tékhnesinin (tekniğinin) yerine iğreti oturmuş, estetik düzleme de uzak kalamayan bir uğraş alanı.’

Bu tanıma yer veriliyor olmasının nedeni; konu açısından elde edilen birkaç noktanın varlığını kanıtladığının düşünülmesidir. İlk tümcede mimarlığın uygulama ile sürekli iç içe bulunuşu açıklanmaktadır ki; bu da mimarlığı diğer birçok sanattan ayrı konuma taşımada önemli bir role sahiptir. Örneğin çizim aşamasında kalmış olan bir mimari çalışmanın resim veya grafik tasarımdan farkı bulunmayabilir; ta ki kılınana kadar. Tanımın geri kalanı, mimarlığın çok fazla alanla ilişki içerisinde bulunuşunu ifade etmektedir. Bu da sanatların geri kalanıyla arasında değişken derecelerdeki farklardan birini teşkil etmektedir. Son tümcenin önemi ise; mimarlığın sanatla sürekli ‘flört’ içinde bulunduğunu kastediyor oluşudur [Nalbantoğlu, 2000]. Bu ifade, tezde kurulmak istenen doğrultuda bir ilişki düzeyini ortaya koymaktadır.

Baştan beri ifade edildiği ve anlatım açısından ayrılımlarında bir takım güçlükler çıkıyor oluşundan da anlaşılabilirdiği gibi mimarlık ve diğer sanatların, sadece sanat başlığı altında toplanabilmelerinden başka ortaklıkları bulunmaktadır. Denebilir ki; bir sanat dalı olan mimarlık ve diğer sanat dallarıyla ince sınırlarla ayrılmış bir bütün oluşturmaktadır. Aynı zamanda diğer sanatlarla işbirliği içerisinde; onlara var olma şansı tanımakta ve/veya onları kullanmaktadır. Mimarlık ve diğer sanat dalları, belli kırıma noktaları hariç, aslında baştan beri görsel, duysal, anlamsal, kavramsal, eylemsel ve süreçsel temelde birlik içindedirler. Bu birliktelikler birçok sanat dalının farklı kombinasyonlarıyla, farklı alan, mekân ve zamanlarda meydana gelmiştir ve meydana gelmeye devam etmektedirler.

Mimarlık ve diğer sanat dallarının açıklanmaya çalışılan bir takım ortaklıkları sebebiyle mimarlık ve diğer sanat dallarının, hangi boyutlarda nasıl bir araya gelmekte olduklarıyla ilgili bir takım çözümlemeler yapılması gerekmektedir. Sanatla ilgili farklı şemalardan çıkarılabilecek başlıklar, tüm sanatlarda bulunuyor olmaları açısından sanatlar arası bağlantıların kurulmasına yardım sağlayabilecek

olmalarına karşın, belli bir sistem kurulmadığı sürece mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki çakışmaların varlığı konusunda erişilmek istenen cevaplara ulaşılmasını sağlayamayacaklardır. Fakat birçok alanda olduğu gibi sınıflandırmalar yapmanın, sanat dalları arasındaki tüm ilişkileri de ortaya koyabileceği ve çeşitli sınıflandırmalardaki farklı bakış açılarının, farklı neden ve başlıkları ortaya çıkarabilecekleri düşünülmektedir.

Özer'e (2000) göre:

'Sanatların birbirlerinden farkını, sanatçıların topluma karşı sorumluluklarının farklı olduğunu hem sanatçıya, yani üreticiye, hem de topluma, yani tüketiciye, öğretebilecek olan doğru bir sınıflandırmadır.'

Konu açısından, farklı bir disiplin olan sanat bilimine başvurulup önce sanatın nasıl sınıflandırıldığıнын görölmesi; sanat dallarının sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğinin anlaşılıp aralarındaki ilişkilerin kurulabilmesi, mimarlık ve diğer sanatların ilişkilerinin tartışılabilmesi açısından oldukça gerekli ve önemlidir.

2.2. Sanat Bilimcileri Açısından Sınıflandırmada Mimarlık ve Diğer Sanatların Yeri

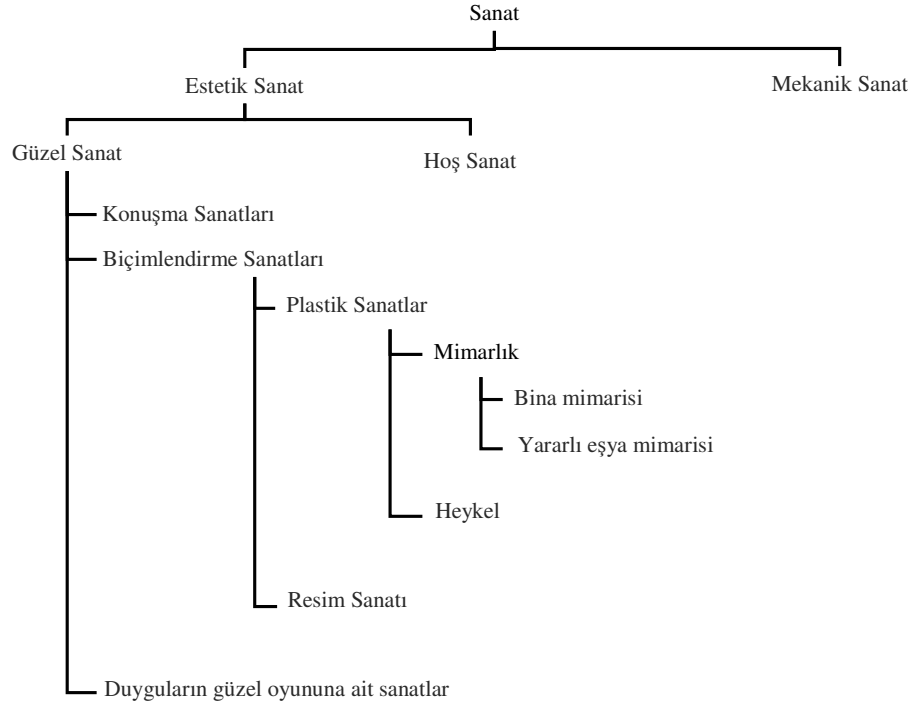
Mimarlığı sanat dalları arasında belli bir yere oturtabilmek için öncelikle sanatta çeşitli sınıflandırma yaklaşımlarının kısaca gözden geçirilerek, sanat alanında sınıflandırma eğilimleri ile ilgili bilgi edinmek gereklidir.

Mimarlık sıkça, önce ışık, renk ve yüzeyde görme ile ilgili farklılıklarla ilgili görsel sanatlar adı altında diğer sanat dalları ile birlikte sınıflandırılmıştır ama bu sınıflandırma yapılırken anlaşılmıştır ki; yalnızca çizim ve fotoğraflar dikkate alınmış, içinde yaşanan bir mekân yaratma durumu göz ardı edilmiştir. Bir bütün halinde bir yaratım gibi görünmesine karşın, sürekli belirtildiği gibi, mimarlığın bileşenleri oldukça fazladır. İçinde yaşarken veya ona bakarken bile hissedilen sıcak, soğuk, aydınlık, karanlık, sessizlik, gürültü, vs. mekânın sürekliliği içinde farklılıklar yaratmaktadır. Dolayısıyla ilk bakışta doğru gibi gözüken sınıflandırmanın daha bu

aşamada bile eksik kaldığı açıktır ve bu eksiklikler aslında mimaride en önemli parçalarından bazılarına denktirler [Mitchell, 1990].

Mimarlık bir bütündür ve bu bütünü oluşturan öğeler; ihtiyaç, amaç, yapım, mekân, biçim, malzeme, vb. gibi çok çeşitlidir; öğelerin yalnızca yan yana gelmesiyle değil bir bütün oluşturmasıyla meydana gelmektedir. İfade edildiği gibi, öğelerin bütün oluşturma süreci diğer bütün sanat dallarınınkinden daha karmaşık ve çeşitlidir. Bunun nedeni, mimarlığın sonuca ulaşırken onları da kullanıyor olmasıdır [İzgi, 1999]. Dolayısıyla mimarlık yalnız kendini oluşturan öğelerin fazla oluşundan değil, aynı zamanda sürecinden ötürü de karmaşıktır. Bir sanat çalışması yaratmak çoğu zaman daha tekilken; mimari tasarım, ancak birçok meslekten birçok insan arasında güçlü bir iletişim ağı ile örülü, tüm gereksimin ve fikirlerin ortaya konulabildiği bir program takip edilerek mümkün kılınabilir. Yapı, yalnızca sanattan ibaret değildir; aynı zamanda bilimi de içermektedir [Berkus, 2000]. İki bileşenle de doğru ve yeterli şekilde ilgilenerek iyi bir sonuca ulaşılabilir. Yalnız başına biri, hiçbir işe yaramaz; bu öğeler, temel anlamda mekân öznesi üzerinde yoğunlaşan mimarlık eylemini ancak bir aradayken bütünleyip zenginleştirebilirler [Scott, 1956]. Dolayısıyla denebilir ki; mimarlık, büyük bir takım çalışmasıdır [Abercrombie, 1984].

Sanat türleri arasında sınıflandırma yapabilmek için çeşitli görüşler ortaya atılmıştır; ama sanatlar arasında karşılaştırma yapmadan ve eksik nokta bırakmadan bunu gerçekleştirebilmenin gerçekten zor oluşu anlatıldığı gibi sanat deyince işin içine birçok bileşenin de katılıyor oluşundan anlaşılabilir. Alman filozofu Kant'ın bu konuya getirdiği çözüm, sanatları özellikleri ve fonksiyonlarına göre yerlerine oturtmaya ve aralarındaki ilişkileri de buna göre kurmaya çalışmaktır. Atmış olduğu bu adım, sanat bilimine ve yapımına önemli katkıda bulunmuştur. Ayrıca Kant'ın sanat dallarını ayırmaya değil sınıflandırmaya çalışma eğilimi tarihi süreç içinde sanatların birbirleri arasındaki alışverişin de fark edilmesini sağlamıştır. Alman filozofu, sanatı tabiat ve bilimden ayrı tutmuş sonra da zanaattan kesin şekilde ayırmıştır. Sanatı kendi içinde 'estetik sanat' ve 'mekanik sanat' olarak ikiye bölmüştür [Özer, 2000]. Kant'ın yapmış olduğu sınıflandırmada mimarlık, plastik sanatların iki temel dalından biridir (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Immanuel Kant’a göre sanatlar arasında mimarlığın yeri [Beken, 2006]

Belirtilmiş olduğu gibi; Kant’ın sanatları göreceli yargılara göre değil, özellikleri ve fonksiyonları bakımından yerlerine oturtma çabası, çalışmanın tarih içindeki öneminin sebebini oluşturmaktadır. Bu sınıflandırmanın, özellikle 20. yüzyılda öne çıkmış olan endüstri tasarımı alanı, ‘yararlı eşya mimarisi’ olarak adlandırılan kısmın bir uzantısı olarak değerlendirildiğinde, oldukça başarılı olduğu söylenebilmektedir [Özer, 2000].

Sınıflandırma çalışmasının doğru şekilde yapıldığında kategorilerin özelliklerini ve ilişkilerini de ortaya koyan bir sistem oluşu dolayısıyla bir sanat dalı olan mimarlığın diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinin irdelenebilmesi için öncelikle sanat dalları arasındaki sınıflandırma eğilimlerinden bir kaçının incelenerek sanatların sınırlarının farkına varılması gerekmektedir.

Özer’in (2000) ‘Kültür, Sanat, Mimarlık’ adlı kitabında ele aldığı sınıflandırmalardan yola çıkmak gerekirse:

‘Bugün artık her türlü görelilikten sıyrılarak objektif bir görüşten hareket eden sınırlandırmaların başlıca şu üç eğilimde yoğunlaştıklarını görmekteyiz;

- (1) Sanat türlerini doğrudan doğruya sanatların ismine göre ayırmak
- (2) Bunları hitap ettikleri duyular bakımından sınıflandırmak
- (3) Mahiyet ya da oluşukları malzeme açısından değerlendirmek’

İlki, oldukça rastlanan mimari, resim, heykel, müzik, dans, tiyatro, edebiyata -7 sanata- eklenen sinema ve fotoğrafı, son yıllarda da endüstri tasarımını da kapsayan bir sınıflandırmadır. Sanat türlerini isimlerine göre ayıran bu sınıflandırmada en önemli sorun, sanatların belirleyici nitelikleri veya farklarının hiçbir şekilde anlaşılamamasıdır. Bunun ötesinde, yoruma açıklık dolayısıyla da sınıflandırma içerisine dâhil edilen kavramlar, sınıflandırmanın gözlemleri ve algısına göre değişmekte ve bu görelilik dolayısıyla da ulaşılan rakamın da sabitlenmesi oldukça zorlaşmaktadır. Dolayısıyla çok değişken bir sınıflandırma olarak, birinci eğilimin geçerliliğinin pek fazla olamayacağı anlaşılabilmektedir [Özer, 2000].

İkinci eğilimde ise beş duyuya göre ayrılan beş sınıf mevcuttur; fakat farklı sanat dallarının aynı duyulara hitap edebilme durumu göz önünde bulundurulunca belirsizlikler yine birbirini izler. Örneğin heykel, resim gibi görsel sanatlar arasındaki sınırların nerede başlayıp nerede bittiğinin bu tür bir sınıflandırmadan anlaşılması olanaksızdır. Ayrıca birden fazla duyuya hitap eden sanatların mevcudiyeti göz önünde bulundurulduğunda da bu sınıflandırmanın yetersizliği açığa çıkmaktadır. Örneğin sinema görsel ve aynı zamanda işitsel (audio-visuel) bir sanat dalıdır. İlk yaklaşımla aynı şekilde, sanat dallarının belirleyicileri ve farklarının da bu tür bir sınıflandırmayla anlaşılabilmesi olanaksızdır [Özer, 2000].

Üçüncü eğilim doğrultusunda yapılan sınıflandırma, öncekilere nazaran çok daha iyi olmasıyla beraber, yine de bazı kısımlarda aksaklıklar barındırmaktadır. Malzeme ve nitelikler belirtilerek sanat dalları oldukça doğru yerlere oturtulmuşlardır. Kısıtlamaların olmayışı, fonksiyonlarda çakışmaların meydana gelmeyişi niteliklerin belirtilmesinden kaynaklanmaktadır. Ünlü Fransız sanat bilimcisi Charles Lalo, bu tarz bir anlayışla geliştirdiği sistemi, 1951’de, Psikoloji Dergisi’nde (Journal de Psychologie) yayımlamıştır [Özer, 2000].

Özer (2000) Lalo'nun sistemini şöyle aktarır:

'Lalo 7 tane strüktür ve süpra-strüktür alanı kabul eder:

- | | |
|----------------------------------|--|
| (1) dinleme, işitme | (müziğin tümü bu alana girmektedir) |
| (2) görme | (resim, desen, gravür, estamp-oymabaskı vb.) |
| (3) hareket teknikleri | (her türlü dans, bale ya da fiskyeler, ışık oyunları) |
| (4) eylem | (tiyatro, opera, sinema gibi insan eylemlerini esas alan, bunları duygusal yönden güçlü olarak, âdeti duygusal dürtüler halinde işleyip ortaya koyan dallar) |
| (5) inşaat teknikleri | (mimari, heykel, peyzaj, bahçe sanatları gibi) |
| (6) dil | (şiiir, edebiyatın tüm dalları) |
| (7) tat, koku, dokunma sanatları | (yemek sanatı, koku sanatı, dokunsal ve ısısal strüktürler). |

Aksadığı bahsedilen maddeler, 2 ve 5'tir. Görme sanatı olarak sadece iki boyutlu sanat dallarının değeriendirilmeleri ve inşaat teknikleri kategorisine mimari, heykel, hem de peyzaj ve bahçe düzenlemelerinin oluşu -her ne kadar inşai karakterleri olsa da- yanıltıcı ve eksik yaklaşımlardır [Özer, 2000]. Çünkü bir sanat dalının ana belirleyicilerinin birden fazla oluşu, sanatların bu sınıflandırmada da görelili olarak yer değıştirebilmesine neden olmaktadır. Örneğini; mimarlık, inşai karakterinin yanı sıra görsel bir karaktere de sahip bir sanat dalıdır; fakat buna rağmen 'inşaat teknikleri' arasında yer almaktadır.

Özer'in (2000) bu sınıflandırmadan yola çıkarak geliştirmiş olduğu yaklaşıma göre:

'Sanatları yaratma, üretme yöntemleri bakımından birbirlerinden kesinlikle farklı denebilecek şu 10 grupta toplamak mümkündür:

- (1) Mekân sanatları (yani ister iç, isterse de dış mekânı ilgilendiren, şu veya bu strüktürel sistemle belirli bir mekân düzeni gerçekleştirmeyi amaç edinen sanat dalları)
- (2) Hacim sanatları (heykel sanatını da içeren ve tüm 3 boyutlu sanat yapıtlarını kapsayan sanat dalları)
- (3) Yüzey sanatları (başta doğrudan doğruya pür resim sanatı gelmek üzere, fotoğrafı da içine alan 2 boyutlu sanatlar)
- (4) Ses sanatları (müziğinin çeşitli kolları);
- (5) Eylem sanatları (ana malzemesi insan ve toplum aksiyonundan oluşan tiyatro, sinema örneğii sanat dalları)
- (6) Dil sanatları (edebiyatın tümü)

- (7) Hareket sanatları (dans, bale gibi içeriğin ağır basan yönü hareket olan sanatlar)
- (8) Tat sanatları (yemek ve içmekle ilgili sanatlar)
- (9) Koku sanatları
- (10) Dokunma sanatları (yani dokunsal, ısısal nitelikleriyle etkili olan yapıtları geliştiren sanat dalları)

Özer, yapmış olduğu bu sınıflandırmada her sanat dalını kendini tanımlayan ögeye, malzemeye ve belirleyici ilgi alanına göre yerleştirmekte olduğunu ifade etmektedir. Örneğin, mimarlık, mekân sanatları kategorisinde yer almaktadır. Dolayısıyla mekân düzeni sorunu olarak mimarlık, yalnızca mimari, görsel sanat veya inşaat teknikleri sanatı olarak sınıflandırılmamıştır [Özer, 2000].

Bu çalışma açısından, mimarlık ve diğer sanatlar arasında baştan beri sözü edilmekte olan algısal ve eylemsel ortaklıkları ortaya çıkarabilecek bir yaklaşım elde edebilmek için bu sınıflandırmaya farklı bir yorum getirilebilir: Sanat dallarının, gerektiğinde, birden fazla başlık altına dâhil olabilmeleri, Özer'in ifade ettiği gibi; sanatların 'sorumluluk alanı ve kapsamının henüz sınıflandırma aşamasında açığa kavuşması' durumunu daha da netleştirir. Örneklerle açıklamak gerekirse; mimarlık, heykel gibi bir hacim sanatı olabilirken, aynı zamanda yüzey sanatını da kapsamaktadır. Bu, en başta tanımlı yapılan *örtüşüm* örneğidir; bu iki sanat arasında, yüzey kavramı örtüşmektedir. Örnek olarak mimarlık ve resim alındığında ise; yüzey kavramı bir *kesişim* örneği haline gelmektedir. Çünkü mimarlık ve heykel sanatlarının yüzeyi algılayış biçimleri, resme göre çok daha kapsamlıdır ve dolayısıyla birbirlerine oldukça benzemektedirler. Hacim sanatı olan heykel ve eylem sanatı olan dans mekâna ya da bir boşluğa ihtiyaç duyar ki; bu ikisini de onlara sağlayan mimaridir. Yine mimarlık; eğitim, aktarım, yorum ve tanımlamalar gibi kavramsal durumlarda dil sanatlarına başvurur. Bu ise sanatların sadece fiziksel birliktelikle ilgili bir durumdur. Başta söylendiği üzere mimarlık ve diğer sanatlar arasında birçok ilişki düzeyi mevcuttur.

Bu farklı yorum ile mimarlık ve diğer sanatlar arasında algı ve eylem açısından ortaklıklar olduğu, sanatların birbirleriyle olan ilişkilerinin sınıflandırma aşamasında

net olarak anlaşılabilmekte; mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki çakışım, kesişim ve örtüşüm ilişkileri de açığa çıkmaktadır

Yapılan tüm bu çıkarımlarla -özgürlükleri açısından ne kadar farklı olurlarsa olsunlar- mimarlık ve diğer sanat dallarının aralarında bir ilişki barındırdıkları çeşitli yollarla ifade edilmiş ve bu ilişkinin varlığı kanıtlanarak ne şekillerde meydana gelebileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada hedeflenen asıl noktaya ulaşabilmek için ise mimarlık ve diğer sanatların hangi boyutlarda ilişkilendikleri ile ilgili çıkarımların da yapılması gerekmektedir.

3. MİMARLIK VE DİĞER SANATLARIN İLİŞKİLENDİĞİ BOYUTLAR

Aralarındaki benzerlik ve paralelliklerin çakışımına yol açtığı düşünülen sanatların ortak noktaları hakkında ifade edilen görüşlerin belirlenmesiyle mimarlık ve diğer sanat dallarının çakışım boyutlarına ulaşabilmek mümkündür.

Dobbs'a (1999) göre:

‘Tüm sanat dalları belli yer ve zamana aittirler; istisna olarak, zamanından önce yani ilk yapılan eserler de yeniliklerin öncüleridir.’

Yer ve zamanla ilgili konuşulan, yazılan, deneyimlenen, vb. ne varsa hepsi sanat geçmişini oluşturmaktadırlar. Sanat adı altında olmak, mimarlık ve diğer sanatların ortak bir geçmişten gelmeleri demektir. Bu geçmiş de ele alınan iki özne, mimarlık ve diğer sanatlar, arasında bir çakışım noktası oluşturmaktadır. Bu çakışım noktası ise *tarihsel boyut* olarak adlandırılabilir.

Her alanda olduğu gibi sanat alanında da kavramanın, uygulamanın, sürekliliğin ve gelişimin doğru şekilde sağlanabilmesi için bir aktarım gereklidir ve bu aktarım eğitim yoluyla gerçekleşmektedir. Bauhaus ve kurulan diğer akademilerle sanat eğitiminin yapılır hale gelmesi, sanatın artık bir disiplin olduğuna işaret etmektedir.

Yine Dobbs'a (1998) göre:

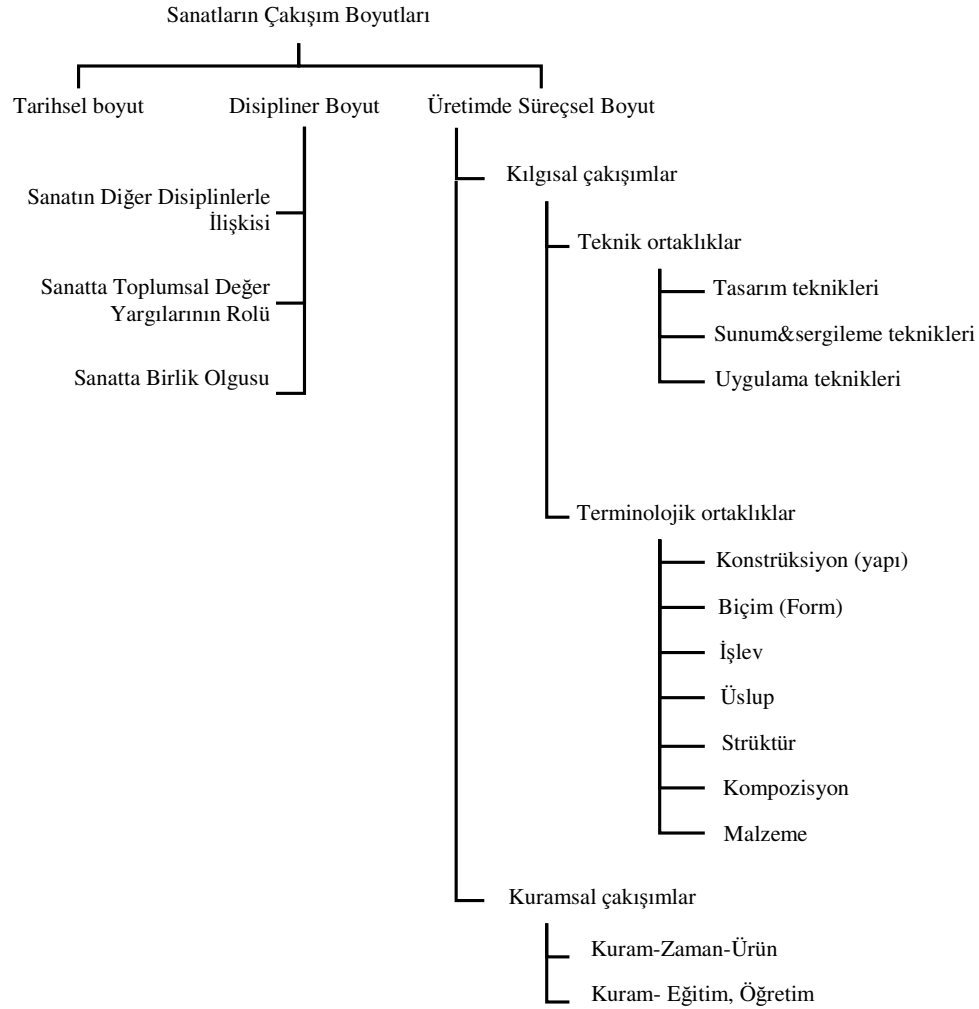
‘Sanat, insan merkezli bir bilim olduğundan insanı ilgilendirir ve bizi içine dâhil eder.’

Sosyal bir olgu olmanın getirisi olarak da insanla ilgili diğer başlıklar altında bulunmak sanat için kaçınılmaz hale geldiği gibi onu disiplinler arası ilişkilerin de bir parçası haline getirmektedir. Bu durumda, mimarlığın ve sanatların çakışım noktalarından bir başkasına ulaşılır: *disipliner boyut*. Sanatın disiplin olma durumunun sonucu olarak; disiplin ana başlığı altında yer alan diğer disiplinlerle ilişkisi, toplumsal değer yargılarının sanat üzerindeki etkisi ve ‘birlik olgusu’nun sanattaki yansımaları da irdelenmelidir.

Sanat tarihi sahnesinde sanatların ortaya çıkışları, hatta adlandırılışları bile eşzamanlı değildir. Fakat sanat tarihi boyunca oluşan kuramlar, tüm sanat dallarını etkilemektedir. Sanat, ancak bu kuramlardan da yararlanarak uygulamaya geçtiğinde ürününe ulaşabilmektedir. Bu bütün üretim süreci olarak tanımlanırsa; kavramsal ve üretimsel ortaklıklar dizisi, *üretimde süreçsel boyut* olarak adlandırılabilir. Üretim alanının *görsel* kimliğinden başka *düşünsel* bir arka planının da olduğu ve ortaklıkların her iki alandaki mevcudiyeti asla gözden kaçırılmamalıdır. Söz konusu sanat olduğunda da yapılan değerlendirmeleri *kuramsal ve kılğısal alanlardaki çakışmalar* başlığı altında yapabilmek mümkündür.

Kuramsal alandaki çakışmalar ise; çakışım ana başlıklarının, disiplinler boyut, tarihsel boyut ve üretimde süreçsel boyutun, düşünsel boyutta irdeleneceği *kuram-zaman-ürün* ve kuramsal boyutun, eğitim-öğretim ile ilişkisinin irdeleneceği *kuram-eğitim, öğretim* olarak ikiye ayrılmıştır. Kılğısal alan, mimarlığın gündelik dilden daha farklı bir terminoloji ve uygulamada belli yöntemler kullanıyor oluşu göz önüne alınarak *teknik ve terminolojik ortaklıklar* olarak ikiye ayrılıp irdelenmektedir. Teknik ortaklıklar da süreçsel aşamalar ve tümünü etkileyen *teknoloji* kavramı doğrultusunda; *tasarım, uygulama, sunum&sergileme teknikleri* olmak üzere üç başlık altında; terminolojik ortaklıklar ise birçok sanat dalının kullandığı terminolojilerinin benzerleriyle birlikte gruplanarak *konstrüksiyon (yapı), form (biçim), işlev, üslup, strüktür, kompozisyon, malzeme* olarak yedi alt başlık halinde incelenmektedir (Şekil 3.1).

İfade etmek gerekir ki; belirlenmiş olan bu üç çakışım boyutu arasından en önemli olan *Üretimde Süreçsel Boyut* başlığı altında anlatılanlardır. Bu kısımda açıklanmaya çalışılanlar; tasarımın doğasını oluşturan, belirleyici-betimleyici ilişkiler ve somut olguların ötesinde soyutların bulunuşunun da neden olduğu değişken, karmaşık, muğlak kavramlardı ve aslında tüm bunlar, tasarım alanını besliyor oluşları açısından eylemin doğasını oluşturmaktadırlar.



Şekil 3.1. Sanatların çakışım boyutları [Beken, 2006]

3.1. Tarihsel Boyut

Stokstad'a göre sanat; neyin, nerede, ne için hatta kim için üretildiğine, üretenin amacına, üründen beklenene; seyircinin, ürünün hem yaratıldığı andaki hem de şimdiki tepkisine bağlıdır. Bunların yanında sanatın, gözlem, eğitim ve beceriyle ilintisini; tüm bunları bize sunanın da sanat tarihi olduğunu ifade etmektedir. Bilindiği gibi sanat tarihinin çalışma alanı oldukça geniştir. Çeşitli zaman dilimlerinde insanların kendilerini nasıl ifade ettiklerini, fikir ve ideallerini aktarıklarını başka birçok disiplin ve çeşitli yöntem-bilimler üzerinde ilerleyerek

incelemekte ve bunu mekân-zaman-biçimsel analiz-kültür-kuram bağlamında bizlere sunmaktadır [Stokstad, 2005]. Diğer insanların bakış açılarının ve sanat eserlerinin anlaşılmasını sağlamaktadır [Dobbs, 1998]. Bunun için yapılması gereken, sanat tarihinin sundukları arasından ihtiyaç doğrultusundaki verilerin toparlanmasıdır. Mimari bir durumla ilgili bilgilerin önemli bir kısmını, önceden var olan benzer problemlerin özelliklerinden, çözümlerinden veya yöntemlerinden oluşan bir dağarcık sağlamaktadır ki; bu tür bilgiye kısmi olarak mimarlık tarihi vasıtasıyla ulaşılmaktadır [Çinici, 1997].

Aynı şekilde tarihsel boyuttaki çakışmaların da anlaşılabilmesi için tarihe bakıp bir sonuca ulaşmak gerekmektedir. Çalışma alanı çok geniş olan, akademik bir çalışma alanı haline gelen sanat tarihi, bugün diğer birçok disiplin ve çeşitli yöntem-bilimler üzerinde ilerlemektedir [Stokstad, 2005].

Sanat-mimarlık ve mimar-sanatçı karşılıklı ilişkisi ‘yapı eyleminin gelişimini tamamlayıp mimarlık eylemine dönüşmesiyle’ başlamış ve bu ilişkiler zamanla önem kazanmıştır [İzgi, 1999]. Bu demektir ki sırasıyla; öncelikle toplum katında bir mimar kimliği ortaya çıkmış ve mimari ürünün sanatsal ağırlıklı bir ürün olduğu benimsenmiş, sonunda da süreçler arası ilişkiler ortaya çıkmıştır.

Örnek olarak Mısır sanatı ele alındığında, ilk bakışta fiziksel birlikteliklerle oluşmuş gibi görünen eserler; aslında belli bir zaman ve yere ait kültürel, toplumsal ve dini normların yansımalarını içeren, sanatlar arasında ilişkiyi kavramsal açıdan da kurmayı başarmış örneklerdir. Dönemin toplumları, inanışlarına dayanarak ister istemez bu tür ilişkileri geliştirmişlerdir. Yöntem, yani sanat etkinliğinin türü, dolayısıyla tekniği, malzemesi ve uygulama yeri farklı olsa da tüm bunların yapılış amacı istenenlerin aktarım doğrultusunda betimlenme ve anlatılma çabasıdır [İzgi, 1999]. Bu tarz yaklaşımlara tarih içinde verilebilecek, hareket haline gelmiş örnekler mevcuttur.

Groupe Espace (mekân), 1951’de ortaya çıkan mimar, ressam, heykeltıraş André Bloc’un öncülüğünde sanatların sentezini amaçlayan bir harekettir (Resim 3.1).

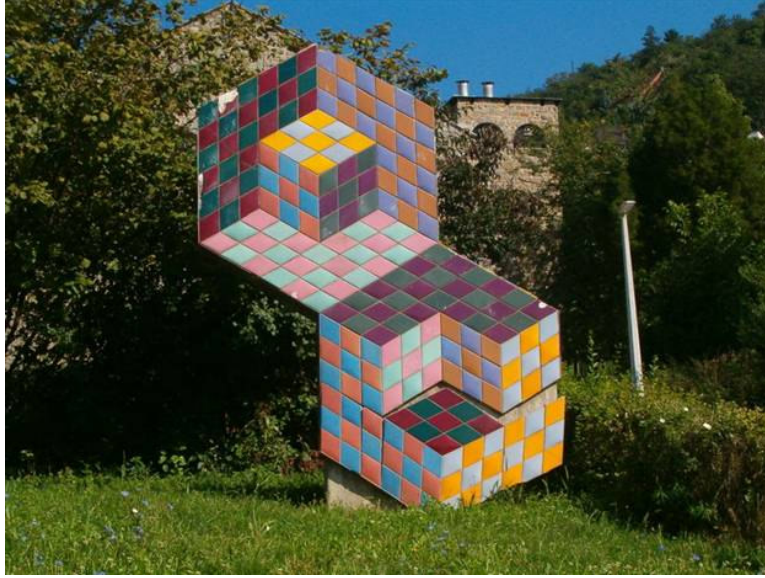
Bloc'a göre, mimarlık-resim-heykel ayrılmaz bir bütündür. Kendisi ortak yaratımlar için 1936'dan itibaren çeşitli topluluklar kurmuştur: 1936'da Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Laurens, Leger, Lip-chitz, Lhote, Le Corbusier, Maillol, Matisse, Picasso, Zadkine gibi ünlü kişilerle *Sanat için Birlik* topluluğunu kurmuştur; fakat mimaride etkili bir işbirliği sonucu elde edilememiştir. 1949'da Le Corbusier ile kurulan *Plastik Sanatların Sentezi için Birlik* grubu da başarısız olmuştur. Dolayısıyla Bloc, 1951'de André Brûyere, Arne Jacobsen gibi mimarlar, Jean Dewasne, Nicolas Schöffer, Victor Vasarely gibi plastik sanatçılardan başka, mühendislerden de oluşan *Groupe Espace*'la idealini gerçekleştirebilmeyi hedeflemiştir (Resim 3.2, Resim 3.3). Grup, ancak mimari ile tasarlanan plastik çalışmalarla ilgilenmektedir.



Resim 3.1. Groupe Espace sergi etkinliği [Ögel, 1977]



Resim 3.2. 'Positivo–Negativo' adlı çalışma, Covered Plaza, Victor Vasarely, 1953–1954 [worldviewcities.org, 2007]



Resim 3.3. Pécs Müzesi'nde dış mekân çalışması, Victor Vasarely Macaristan, [wikipedia.org, 2007]

Kuruluş bildirisinde amaç ve istekleri şöyle açıklanmıştır:

‘Sanat, fonksiyonel gereksinmelere ve insanların bütün isteklerine cevap vermelidir. Sanatta renk ve biçim, mimari ile çözülemez biçimde birleşmelidir.’

Bloc, Sculpture-Habitacle (Heykel-Ev) çalışmalarında mimariyi bir heykel kütlesi anlayışında uygulamış, heykelden mimariye bir yaklaşımı ifade etmiştir (Şekil 3.2). Amacı, anıtsal ölçüde bir heykelin aksine, mimarî kütle duyarlılığını zenginleştirmektir. André Bloc’un ölümü ile dağılan grup mimarlığı sanatsal sentezi yaratacak kavramsallıkta tanımlamış fakat kuramlarını uygulamaya dönüştürememiştir [Ögel, 1977] (Bkz. EK-2).

Türkiye’de de Hadi Bara çevresinde toplanan bu hareketin kanıtları Doğan Tekeli, Sami Sisa, Tuğrul Devres, Abdurrahman Hancı, Orhan Şahinler, Melih Birsell, Haluk Baysal, Utarit İzgi gibi birçok mimarın Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füreyâ Koral, İlhan Koman, Neşet Günel, Şadi-Müfide Çalık, Mustafa Pilevneli, Oya Koçan, Sevim Eti gibi sanatçılarla değişik yapıtlardaki birliktelikleridir [İzgi, 1999] (Resim 3.4, Resim 3.5) (Bkz. EK-3).



Şekil 3.2. Habitat 67, iç ve dış görünüş Andre Bloc heykel evleri, 1962 [Ögel, 1977]



Resim 3.4. Türk Pavyonu, Expo 58 Brüksel Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün tasarımı [expo58.org, 2007]



Resim 3.5. Şadi Çalık çalışmaları: Etibank rölyefi, 1955; 'Minimum' adlı, tek bir çizginin mekândaki anlamı üzerine bir model çalışması, 1957; Büyük Efes Oteli, Antik Ege Rölyefi, alçı pano üzerine pirinç şerit, İzmir, 1963; Şadi Çalık ve Cevat Şakir Kabaağaçlı ortak çalışma ürünü [archmuseum.org, 2007]

1919 yılında sentez-heykel-mimarlık kelimelerinin baş heceleri, *sinskulparkh* (senheymim) olarak gündeme gelen kavram ise, mimarlarla sanatçılardan oluşan ve amacı mimarlık ve heykelin sentezini yapmak olan bir komisyonun adıdır. Rus devriminin ardından, sanat ve mimarlık görüşlerini ve yaklaşımlarının yıkımı için ortam hazır hale gelmiş ve sanat dalı ve disiplinleri arasındaki ayrımlar anlamlı görünmemeye başlamışlardır. 1919 bitmeden komisyon, adını resim-heykel-mimarlık sözcüklerinin ilk heceleriyle *jivskulptarkh* (resheymim) olarak değiştirmiş, sentezini yapmayı amaçladıkları kavramlara bir üçüncüsünü -resmi- eklemişlerdir.

Rodchenko'nun en önemli temsilcilerinden olduğu bu yönelim, 1920'lerden sonra artık duyulmaz olmasına karşın etkili olmayı sürdürmüş ve Barok Dönemi'nden başlayarak geçerliliği sorgulanmayan sanat-tasarım-mimarlık arasındaki sınırların kaldırılmasına yönelik *gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat yapıtı) terimi icat edilmiş; konu mimari yapıt üzerinde gerçekleşen 'dallar arası üslupsal bütünleşme' olarak algılanmıştır. Hâlbuki Barok Dönem'de mimarlık, resim, heykel ve bezeme bazı

mimarlık eserleri üzerinde birbirlerinden koparılamayacak derecede bütünleşmişlerdir. (Resim 3.6, Resim 3.7) Roma'da, Trevi Çeşmesi'nde de olduğu gibi mimarlığın, heykelin ve hatta doğanın sınırları anlaşılamaz hale gelmiştir [Tanyeli, 2006] (Resim 3.8).



Resim 3.6. Tavan freski, Il Gesù kilisesi, [Giovanni Battista Gaulli](#), stil: [Barok](#), İtalya [1674–1679](#) [usc.edu, 2007]



Resim 3.7. Maria Sethe, eşi Van de Velde'nin tasarladığı kıyafetiyle, 1898 [Frampton, 1994]

Mimarlık ve diğer sanatların birliktelikleri ve çakışım boyutlarının olduğu konusunda tarihsel sahne kesitlerinden çokça örnek verebilmek mümkündür. Özellikle Rönesans'ta, mimari yapıt bünyesinde sanatsal sentezler gerçekleştiren sanatçıların var oluşunun ötesinde; Michelangelo ve Leonardo da Vinci örneklerinde olduğu gibi tek kişilikte birçok sanatçı kimliğine birden sahip üstün sanatçıların varlığı söz konusudur. Her ne kadar ressam, heykeltıraş veya mimar olarak adlandırılırsalar da resim, heykel ve mimarinin sınırlarını eskisinden daha yıkılmaz kılmak istemektedirler [Tanyeli, 2006]. Bu gibi sanatçıların, etkileyici yapıtlarıyla dönemlerinde yönlendirici de olmalarının yanı sıra, varlıkları mimarlık ve diğer sanatların çakışım boyutları konusunda somut kanıt niteliği taşımakta ve sanat eserleri, sanatçı komisyonları haricinde bir göstergenin varlığını ifade etmektedirler [İzgi, 1999]. Nitekim 19. yüzyılın ikici yarısından itibaren, Arts&Crafts ve Art Nouveau resim-heykel-mimarlık ve tasarım arasındaki sınırların hiçe sayıldığı tasarımlar ortaya koymuştur [Tanyeli, 2006] (Resim 3.9, Resim 3.10).



Resim 3.8. Trevi Çeşmesi, Roma, Giovanni Lorenzo Bernini [psych.fullerton.edu, 2007]



Resim 3.9. Red House, Philip Webb, 1859 [vivercidades.org, 2007]



Resim 3.10. Julius Meier-Graefe için ofis, Henry van de Velde, 1900 [bc.edu, 2007]

20. yüzyıl başlarında birçok alandaki gibi mimarlık alanında da değişiklikler meydana gelmiş ve bunun sonucunda mimarlık tekniğe, sadeliğe yönelmiştir. Mies bu yönelişi, *az çoktur* deyişiyle özetlemiştir (Resim 3.11). Yalın, teknolojik, ekonomik temelli, üst düzeyde işlevsel ve güzel yapıya ulaşabilme eğilimi kısa sürede benimsenmiş ve evrenselleşmiştir. Fakat ‘modern mimarlığın, yaygın olarak yapının estetik düzeyini sadece kendi asal kurgusuna bağlayan, her türden bezemeyi veya asal olmayan katkıyı dışlayan ilkesi’, yapının, çağlar boyunca heykel, resim veya plastik sanatların yer aldığı, beslendiği bir ortam durumundaki konumunu değiştirmeye başlamıştır. Diğer taraftan birçok mimar bu yolu benimsememiş, ünlü sanatçılara bezemeler veya sanatsal değeri yüksek çalışmalar yaptırarak özellikle iç mekânları zenginleştirmişlerdir [İzgi, 1999]. Bunların yanı sıra mimar olmayan bazı sanatçılar yapı yapma girişiminde bulunmuş ve daha da önemlisi dönemin ünlü sanatçıları yapıtlarıyla mimarlık literatüründe yerlerini almışlardır (Bkz EK-2).

Konuyla bağlantılı somut kanıtlardan bir başkası, sanat- zanaat entegrasyonunun peşi sıra birçok sanat dalının aynı doğrultuya yöneliminin söz konusu olmasıdır. Burada amaç, tüm sanat dallarının yöntem, malzeme, boyut, vb. farklı bileşenlerinin varlığına rağmen aralarında bir beraberlik olduğunu belirtmek ve tasarım ilkeleri

açısından bir birlik içinde olduklarını, temelde yatan duyuş, uygulanış ve düzenleri açısından var olan paralellikleri yakalamaktır. De Stijl akımının bu konuda başlattığı bir çalışma Bauhaus’da bilimsel temeline kavuşmuştur (Şekil 3.3). Aralarında ayrılık ve üstünlük eğilimleri görülen sanat-zanaat ve mimarlık arasında bulunan ortaklıklar *Temel Tasarım* adı altında toplanabilmiştir. Her dalda yapılan tasarımların başarısı, aslında sarmal halinde bulunan küçüklü büyüklü boyutların ilişkilenebilmesiyle doğrudan bağlanmıştır. Bauhaus’un yaptığı, bu çalışmada bir çakışım boyutu olarak kabul edilen *disiplinler* arasında yer alan ‘izm’lerin -sanat akımlarının- farklı zamanlarda öne çıkan, dönemlere ait izleri ve belli karakteristik özellikleri taşıyan, ama bir bütünün -sanatın- farklı şekilde yorumlanması olduğuna inanmak ve hepsini bir bütün olarak kabul etmektir [Özer, 2000].



Resim 3.11. Alman Pavyonu, Uluslararası Barcelona Sergisi, Ludwig Mies van der Rohe, İspanya, 1929 [gsu.edu, 2007]

Tüm bunların doğruluğunu kanıtlayan durum ise farklı eğilimlere sahip birçok sanatçının bu amaç doğrultusunda aynı çatı altında çalışabilmeleridir. Her açıdan, tasarım eyleminin özündeki temel birlikteliklerin farkına varılabilmektedir. Itten, Kandinsky ve Klee gibi sanatçıların bu düşüncelerden hareketle geliştirdikleri Temel Tasarım ilkelerinin de evrensel boyutta kabul görerek metot haline gelebilmesi yine bu düşüncelerin somut örnekleridir [Özer, 2000]. Yine de bu yaklaşımın, sanat dalları arasındaki sınırları açıkça kaldırmadığını da belirtmek gerekmektedir [Tanyeli, 2006].



a)



b)

Şekil 3.3. a) Bauhaus bildirgesi kapak tasarımı b) Bauhaus Okul logosu [Özer, 2000]

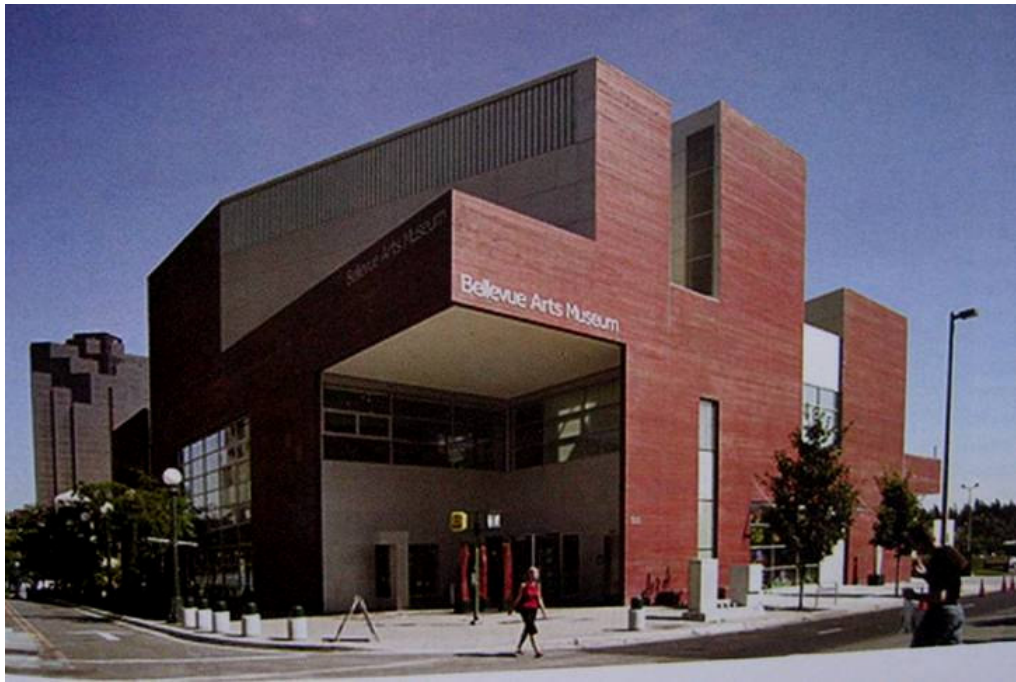
20. yüzyılın sonu, 21. yüzyılın başlangıcındaki dönemde ise; henüz kuramsal boyutta sınırlar yıkılamamış olsa da, sanat-tasarım alanları ve hatta diğer bilgi ve etkinlik alanları arasında sınır çizilemediği uygulama alanında oldukça net görülmektedir. Hejduc'un resim, şiir, mimarlıktan hangisini yaptığı; Steven Holl'un heykel mi mimarlık mı yaptığı, Diller ve Scofidio'nun enstalasyon mu yoksa mimarlık mı yaptığı gibi sorularla karşılaşılacak bir ortam oluşmuştur (Bkz. EK-4). Vattimo'nun değişine göre 'artık özerk bir sanat alanı yoktur.' Sanat ve tasarım alanlarının tanımları belirsizleşmektedir [Tanyeli, 2006] (Resim 3.12- Resim 3.14).



Resim 3.12. Bir sergi için hazırlanan Wall House tasarımı poster, John Hejduc, 2001 [archweb.cooper.edu, 2007]



Resim 3.13. ‘Simmons Hall’, Stephen Holl, MIT, 2003 [academics.tritron.edu, 2007]



Resim 3.14. Bellevue Sanat Müzesi tasarımı, Steven Holl, 2000 [Tanyeli, 2006]

Tanyeli (2006)’ne göre:

‘Sanatı, mimarlığı, tasarımı ezberimizdeki terimlerle konuşamaz ve üretmez olduğumuz bir çağda yaşıyoruz.’

Sanat dallarının birlikteliği ve sanatçılar arasındaki işbirliğinin kanıtları olarak, sanat eserinin yapı içinde veya yüzeyinde yer aldığı örneklerin yanında yapı bölümlerinin sanatçılar tarafından tasarlandığı örnekler de mevcuttur. Temel benzerliklerinin çokluğuna paralel olarak ise birlikteliklerin sıklıkla heykel, mimarlık ve resim arasında olduğu görülmektedir.

Mathias Goeritz'in 1957 yılında Mexico City'nin uydu şehrindeki beş kule çalışması ve Felix Candela Spor Sarayı önünde yer alan 'Büyük Ayı' adlı kule takımı anıtsal mimari boyutlarındaki heykeller olarak tanımlanabilirler (Resim 3.15). Goeritz, mimariyi sanat yapma gayesi doğrultusunda, mimari fonksiyonu olmayan plastikleri, birer mimari biçim gibi tasarlamıştır [Ögel, 1977] (Bkz. EK-5).



Resim 3.15. Meksiko uydu kenti kuleleri ve 'Büyük Ayı' kule grubu (Mimar: Maria Pani, Şehir-Bölge Plancı: Louis Barragan, Sanatçı: Mathias Goeritz) boyanmış beton; beyaz, sarı, turuncu, 1957,1968 [architectum.edu, 2007]

Ögel'in (1977) aktardığı gibi Goeritz der ki:

'San Gimignano'nun, kulelerini, New York'un gökdelenlerini düşündüm. Mimarların çoğu kulelerin sadece heykel olduğunu söylediler. Doğru. Ama benim için resim, plastik, duygusal mimaridirler.'



Resim 3.16. 'Universidad Central de Venezuela', Fen Fakültesi, duvar çalışması, Fernand Leger 1954 [ucv.edu, 2007]



Resim 3.17. 'Universidad Central de Venezuela', Kütüphane, vitray çalışması, Fernand Leger, Venezuela, 1954 [ucv.edu, 2007]

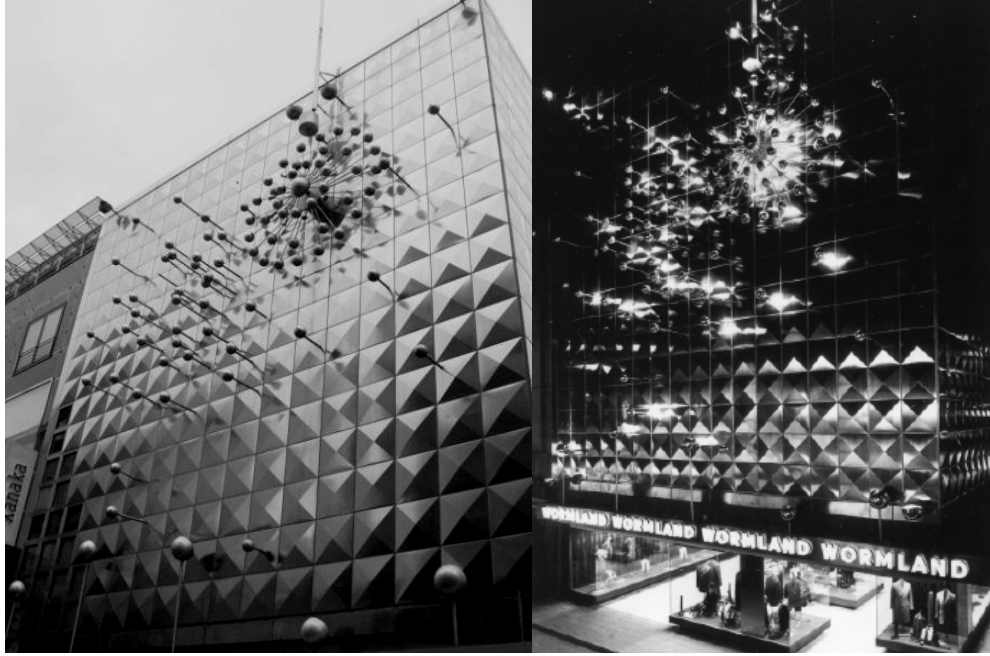
Fernand Leger ve Juan Miro'nun duvar resimleri, bir başka örnek olarak verilebilir (Resim 3.18, Resim 3.19). Büyük boyda tablolar gibi olan bu çalışmaların mimari ile ilişkileri onun yüzeyine bağlı olmalarıdır; fakat mimari yüzeyde bulunan resim ve kabartmalar artık serbest plastik gibi büyük boyutlar kazanmaktadır. Bir binanın yüzeysel biçimlenmesi, Piene'nin 1966'da Köln'deki Wormland mağazasına uyguladığı ışıklı cephe ve Kepes'in 1950'de Boston'da yaptığı neon ışıklı cephe örneklerinde olduğu gibi, yapı kütesini ve yapının kentteki varlığını etkilemektedir. Kepes'in deyiimi ile ışık artık bir heykel malzemesidir [Ögel, 1977] (Resim 3.20, Resim 3.21) (Bkz. EK-6).



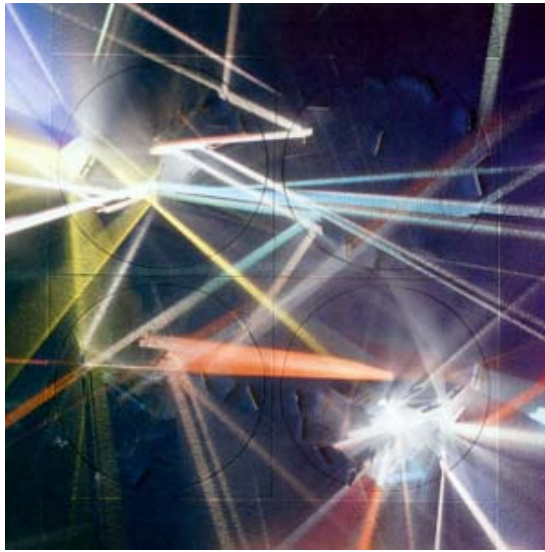
Resim 3.18. Ulrich Sanat Müzesi, 'Personnages Oiseaux' adlı duvar resmi çalışması, Juan Miro, 1977-1978 [wikipedia.com, 2007]



Resim 3.19. Ulrich Sanat Müzesi, 'Personnages Oiseaux' adlı duvar resmi çalışması, Juan Miro, 1977-1978 [wichita.edu, 2007]



Resim 3.20. Wormland mağazası cephe çalışması, gündüz ve gece görünümleri, Otto Piene, Köln, 1966 [Beken, 2006]



Resim 3.21. Neon ışıklı cephe çalışması, Gyorgy Kepes, Boston, 1950 [agria.org, 2007]

Op Art'ın şehir ölçeğinde uygulanması olarak görülebilecek eğilim ise binaların özellikle sağır cephelerinin veya tüm cephelerinin boyanmasıdır. François Morellet,

Paris, Plateau Beaubourg'taki evlerin arka cephelerinde mavi zemin üstünde kesişen düşey ve yatay kırmızı çizgilerle bir çalışma yapmıştır (Bkz. EK-7). Op Art sanatçısı Vasarely için de 'Renkli Şehir' tasarımı, sanatların entegrasyonunun simgesidir. Statik duvar ve yüzeyi yerine dinamik, etkili ve mimari ile düşünülmüş hareketli, yaşayan duvarlar, Vasarely'nin Paris'te mimar Jean Ginsberg ile yaptığı uygulamalarda mevcuttur. Vasarely'nin iddiası, 1954 yılında Caracas Üniversitesi'nde yaptığı seramik yüzeysel kompozisyon çalışmalarında da mimarinin ritmini benimsemek, biçimlerin değişimini ve fonksiyonlarını belirtmektir (Bkz. EK-8). Sanatçıya göre çevrede tüm sanatlar bağlanmaktadır; en mükemmel sentez, biçimleyici disiplinlerin mekân-biçim-renk gibi fonksiyonlarının birleşmesidir [Ögel, 1977].

Kübizm akımının sanatçılarından Robert Delaunay da mimari ile resim sentezi konusunda benzer görüşler ortaya koymuştur. 1939 yılında verdiği bir konferansta Delaunay, 19. yüzyılda mimariden ayrılmış olan resmin böylelikle yaşam fonksiyonunu yitirdiğine inandığını, rengin konstrüktif oluşumu sonuçlandırıdığını ve böylelikle resmin mimarinin derisi olduğunu ifade etmiştir. Delaunay mimari yüzeyde görüşlerini uygulama fırsatını da yakalamış, 1937 Paris Fuarı'nda demiryolları ve hava ulaşımı pavyonlarının duvarlarını resimleme ile görevlendirilmiştir.



Resim 3.22. 'Corning Glass Building', 'Strüktürel Birleşimler' adlı duvar resmi çalışması, Josef Albers, 1959 [cityreview.org, 2007]

Başka örnekler olarak, Josef Albers'in Harvard Üniversitesindeki tuğla duvar (1949/50), mermerden yontulmuş ve metal kaplanmış duvar kompozisyonu, Strüktürel Birleşimler adını taşıyan duvar çalışması, (New York City Corning Glass Building 1959), Rochester Teknoloji Enstitüsü laboratuvar avlusunun dış duvarındaki çalışması (Rochester. N. Y. 1967) ve Türkiye'den Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun duvar kompozisyonları da gösterilebilir [Ögel, 1977] (Resim 3.22).

Ortak sanat yaratmasına başka bir örnek olarak Richard Serra'nın kentsel bir meydanı ikiye bölen 'Tilted Arc' adlı heykel çalışması gösterilebilir (Resim 3.23). Diğer çalışmalarının çoğu gibi, minimal materyalleri maksimum etki elde edebilmek için kullanmıştır. Bu yay, Serra'nın çalışmalarının ve sanat anlayışının iki ilgi çekici yönünü işaret etmektedir: bir objenin insanları etkilemek için garip olması gerekmemektedir ve mekân bir duvar gibi sade ve tekil bir öge ile tanımlanabilir [archidose.org]. Benzer bir anlayışla Guggenheim Bilbao Müzesi'ndeki çalışması da örnek olarak gösterilebilir (Resim3.24) (Bkz. Ek-9). Görsel sanatların çevre ve teknoloji ile bütünleşmesi isteği, bazı denemelerle gerçekleşmektedir. Bahsedilen mekânsal yaratmalar, günümüz sanatında da bu potansiyelin varlığını göstermektedir [Ögel, 1977].

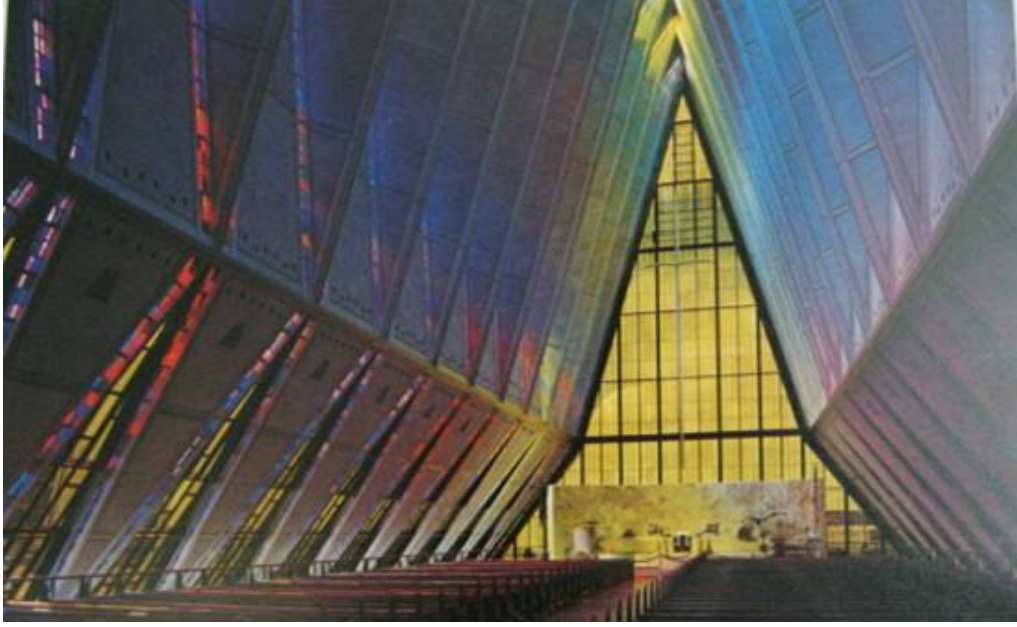


Resim 3.23. 'Tilted Arc' adlı heykel çalışması, Richard Serra, New York, 1981 [usc.edu, 2007]



Resim 3.24. ‘Torqued Ellipses’ adlı çalışma, Guggenheim Müzesi, Bilbao, Richard Serra, [georgetown.edu, 2007]

Mimarlık ve diğer sanat dallarının temel birlikteliği, sanatçıların birden çok sanat dalına hâkim olabilmelerini sağladığı, örneğin bir mimarın özel durumlarda yapı gibi heykeli, resmi vs. de kendi istediği gibi tasarlayabildiği ya da en azından düşüncesinde şekillendirebildiğini göstermektedir. Bunun dışında mimar, süreç içinde yine diğer sanatçılarla işbirliği yapmakta ve/veya onlara tasarımlarında yer ayırarak ilişkisini sürdürmeye devam etmektedir (Resim 3.25, Resim 3.26). Mimar-sanatçı birlikteliği yapıya değer katmakta, diğer yandan da mimar ve sanatçının kendi kimliklerinin de zenginleşmesini sağlamaktadır. Sanat yapıtının yaratılmasında bu işbirliğinin varlığı, fiziksel birliktelikten öte bir takım kavramsal birlikteliklerin varlığını da ifade etmektedir. Bu noktada mimarlığın hem bütün olarak bir sanatsal etkinlik olduğu, hem de diğer sanatların yer almasına olanak sağlayan bir ortam olduğu anlaşılmaktadır (Bkz. EK-10).



Resim 3.25. Colorado Hava kuvvetleri akademisi öğrenci şapeli (Mimarlar: Skidmore, Owings&Merrill, Sanatçılar: Judson Stüdyoları ve Walter Netsch) renkli cam pencereler, 1963 [Redstone, 1968]

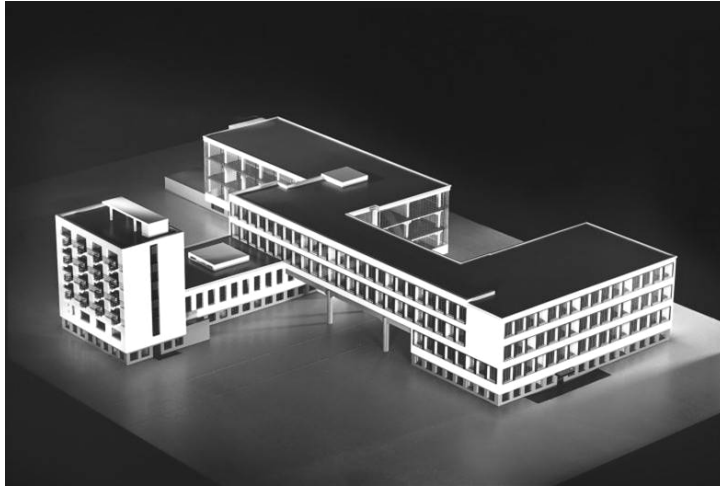


Resim 3.26. Rowayton Ulusal Kilisesi, Connecticut, Mimar: Joseph Salerno, 1962 [Redstone, 1968]

3.2. Disipliner Boyut

Sanat-mimarlık birlikteliği, bugün bile fakültelerde verilmekte olan Temel Tasarım (Basic Design) dersleriyle açıklanabilmektedir. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi; Walter Gropius tarafından oluşturulan Bauhaus tasarım enstitüsü bir uzaklaşma döneminin ardından sanat ve zanaatı birleştirme yoluna gitmiş ve mevcut tüm ayrılıkları artık ortadan kaldırmayı hedeflemiştir (Şekil 3.4). Bu çalışmada yapılan tüm açıklamaların da kabuledilegelen Temel Tasarım kökeniyle açıklanabilmesi mümkündür.

Temel Tasarım, geçmişi Bauhaus'a dayanan, belli dayanaklara göre planlanmış ve bilinçli olarak uygulanmakta olan bir kuramdır. Temel Tasarım'ın ne olduğunu, neye yaradığını ve bugün ne gibi bir gereklilik taşıdığını, felsefenin dayanak noktalarının neler olduğunu en iyi şekilde anlayabilmek için Özer'in (2000) kitabında yer verdiği, 1919 yılında Weimar'da yayımlanan Bauhaus bildirgesinin bir kısmına göz atılabilir.



Şekil 3.4. Bauhaus Okulu maket fotoğrafı [wikipedia.org, 2007]

Conrads (1991) şöyle aktarır:

‘Görsel sanatların yöneldiği esas nokta yapının bütünüdür. Söz konusu sanatlar eskiden mimariyi yücelten bir fonksiyona sahiptiler. Bugünse birbirlerinden ayrılmış, kopmuş durumdadırlar. Bir araya getirilmeleri bütün sanatçıların yeni baştan el ele vermelerine bağlıdır. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapıyı bütün olarak

görmek, değerlendirmek zorundadırlar. *Salon Sanatı* haline gelerek mimari esprisini kaybeden yapı ancak bu yoldan tekrar adı geçen ruha kavuşabilecektir. (...) O halde, zanaatçıyla arasında mağrur bir tahta perde yaratan sınıf ayrıntıları düşüncesinden arınmış yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. Mimariyi, heykeli, resmi bir bütün halinde kapsayabilecek, günün birinde yepyeni bir inancın kristal sembolü halinde milyonlarca işçinin ellerinde göğe yükselecek geleceğin mimarisini beraberce tasarlayıp kuralım.'

Bildirgenin süslü cümlelerinin ardında Bauhaus'un temel fikri -sanatla zanaat, öte yandan da çeşitli sanat kolları arasında varılması gereken birleşme, bütüne gitme yani entegrasyon zorunluluğu- yatmaktadır. Sanatla zanaatın entegrasyonunda amaç, sanat eserinde kuram ve uygulamayı birbirinden ayrılmaz hale getirmek, tasarlanma ve üretim aşamalarını bölünmez bir bütün halinde görebilmektir. Özetlemek gerekirse; tüm sanat dalları için Temel Tasarım kaçınılmazdır. Günümüzde de hemen hemen her zanaat ve sanat dalında etkin oluşu bunun göstergesidir [Özer, 2000]. Ayrıca; sanat eğitiminin kurumsallaşması bir dönüm noktasıdır ve sanatın artık bir disiplin olduğunu ifade etmektedir.

İnsan bilimleri ve mimarlığın temel ilişkisi de ilk kez Bauhaus zamanında vurgulanmış ve bu çalışmalar günümüze yaklaştıkça içerikleri zenginleşmiştir. [Balkan, 2003]. Mimarlık, doğa içinde yer alışı ve doğal kaynakların bir değerlendirme biçimi olması nedeniyle *doğal ortamın* tüm olanak ve sınırlamalarını, oluşumuna insanın katıldığı bir etkinlik oluşu itibariyle *insan* kavramının kapsadığı bütün boyutları kapsamaktadır. Yapı üreten bir uğraş alanı olarak *üretim* olgusunun bütün verilerini; sosyal niteliklerini içermesi nedeniyle *toplum yapısının* bütün özelliklerini; tasarlayıcı ve kullanıcı arasında bir bilgi alışverişi süreci olarak da toplumun *kültür düzeyinin* göstergesi olan sosyal değerleri de içermektedir [Arcan ve Evci, 1999]. Dolayısıyla, mimarlık-toplum ilişkisi; antropoloji (insanbilim), coğrafya ve demografi (nüfusbilim), sosyal psikoloji, sosyoloji; mimarlık-kültür arasındaki ilişki; etnoloji, linguistik (dilbilimi), etnografi, ekoloji (çevrebilim), arkeoloji ile; mimarlık-insan ilişkisi ise antropometri, ergonomi, etoloji ve psikoloji gibi farklı birçok disiplin alanıyla ilişki içerisinde olmasını gerektirmektedir [Balkan, 2003].

3.2.1. Sanatın diğer disiplinlerle ilişkisi

Sanatın disiplin olması artık *disiplinler* başlığı altındaki başka bilgi dallarıyla -başka düzenlerle- de ilişki içine girmesi demektir ve bu ilişki sanat için oldukça gereklidir. Örnek vermek gerekirse, tasarım eğitimine başlarken Numbers'ın (1993) saptadığı bazı yöntemlere değinilebilir:

Bu uygulama; peyzaj, içerik, kültürel olaylar, şiir, film, edebiyat, etik, felsefe, politika, vb. hakkında birçok konunun araştırma ve uygulaması etkisi altında kalınarak keşfedilmiş ve yararları görülerek geliştirilmiştir. Asıl nokta mimarlık öğrencilerini sadece mimari kuramlara, geçmiş örneklerle değil her şeyle ilgilendirmekte yatmaktadır. Öğretebilmek için öğretim görevlilerinin öğrencilerle daha çok ilgilenip onları bir kez bale, opera, dağ gezintisi, politika mitingi veya bir şiir dinletisine götürerek bile daha çok şey öğretebilecekleri esas alınmaktadır. Burada asıl olan öğrencileri teşvik etmek sonra da çeşitli tartışmalarla olaylara dâhil olup olmadıklarını takip etmektir. Tüm bunların nedeni sanatın birçok kavramla ilişki içinde olması, tasarımın da bu kavramlar hakkında fikirler edinmeden doğru noktalara parmak basamayacağını bilmesidir [Numbers, 1993].

Açıklamak gerekirse; sanatı oldukça etkileyen *dini inanışlar* üzerinden örnekler verilebilir. Mısır medeniyetinde hâkim olan ölümden sonra yaşam inanışı mimarlık-heykel-resim sanatlarının birlikteliğinin somut örneklerinden birinin elde edilmesine yol açmıştır. İslam dini ise Tanrı'yı kavramsal ve tek varlık olarak kabul etmektedir. Batı anlayışındaki resim ve heykel sanatı dışlanmış. Kuran'daki buyruklar, biçimsel aktarım yerine hat sanatı ve sözle iletilmiştir. Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinin başyapıtları olan camiler, medreseler ve türbelerde de bu özellik açıkça görülmektedir. Bütün bu yapıtların kurguları yalındır. Yazı (hat), geometrik, stilize sanatsal özgünlükteki bezemeler; taşıyıcı öğelerde, kubbe strüktüründe, taç kapı ve eyvanlarda tavan-duvar yüzeylerinde vb. kısımlarda yoğunlaşmaktadır [İzgi, 1999].

Başka birçok kültürde sanatkarlar; savaş, toplumsal adaletsizlik gibi *politik* konularla da ilgilenmektedirler [Lanier, 1982]. Picasso'nun İspanyol iç savaşı sırasında

Guernica şehrinde yapılan katliamı konu alan bir çalışma yapması veya Speer'in Adolf Hitler'in mimarı unvanını alarak onun için yapılar inşa etmesi gibi örnekler tarih içinde çokça mevcuttur (Resim 3.27, 3.28). Bunların yanında mimarının inşa edilmiş *felsefe* olduğu da savunulmaktadır. Dolayısıyla felsefeyi ve felsefenin kullandığı tüm yöntemleri de bünyesinde barındırmakta olduğu ifade edilebilir. *Tarih* ise geçmişte meydana gelen tüm bu olayları kanıtlara dayanarak düşünsel yapıda yeniden kurma amacıyla hareket eden bir disiplin olarak kişileri bulunmadıkları yerlere ulaştırabilmeyi hedeflemektedir.



Resim 3.27. 'Guernica' adlı yağlı boya çalışması, Pablo Picasso, stil: Kübizm, Fransa, 1937 [usc.edu, 2007]



Resim 3.28. Hitler'e ait 'Reich's Chancellery', Albert Speer [wikimedia.org, 2007]

Mimarlık, insanı içermekte, içinde eylemler gerçekleştirilen, bulunulan ve kullanılan alanı tariflemektedir [Schwardz, 1997]. Sanatçının çalışmasını bulunduğu veya gözlemleyip araştırdığı ortamlar doğrultusunda şekillendirdiği de düşünüldüğünde mimarlığın sosyal bir olgu olması kaçınılmazdır. Bütün bilimlerle uğraşan onları meydana getiren varlığın da insan olduğu göz önüne alındığında aslında tüm bilimlerin de insan merkezli olgular olduğu kavranır [Mengüşoğlu, 2000]. Açıklanmaya çalışılan, tüm bu karmaşanın özünde insan olduğu, her kavramın birbirine çözülmemesine dolanmış olmasının temel sebeplerinden birinin *sosyoloji* disiplini olduğudur.

Sanat disiplinin kolları için bu durum yine söz konusudur. Yani sanatlar da kendi aralarında etkileşim içindedirler ve birbirlerini bütünlemektedirler. Celant'ın daha önce değinilmiş olan ifadesiyle 'sanatlar birbirlerine bulaşmaktadır.' Heykel, resim, sinema ve fotoğraf bu bulaşıcılığa tanıklık etmenin bazı yaratıcı ve somut yollarıdır [Bagnasco, 2004]. Sanatların bulaştığı yer ise *toplumdur* [Celant, 2004]. Yani toplumsuz sanat olmaz ve dolayısıyla sanatın sosyal bir olgu olması kaçınılmazdır. Yaşamla sanatın iç içe olması demek sanatın sosyal bir olgu olması, diğer sosyal ve disiplinler olgulardan etkilenmesi demektir. Bunun sonucunda da sanat alanında çeşitli melezliklere rastlanmaktadır.

Berkus'un da (2000) ifade ettiği gibi:

'Bir mimarın çalışması da hayatın her köşesinden bağlantıları işler. Çalışmalarında geçmişten ve şimdiden resimler, heykeller, edebiyat, tiyatro gibi farklı alanlarla ilgilenip düşüncelerinde yoğunlaşan fikirleri mimari boyuta aktararak, mimari tasarımlara çevirirler. Yani aslında değişik birçok alandaki düşüncelerden çağrışım yoluyla mimari ifadeler elde ederler.'

İfade edilmekte olan bu çağrışım, belli normlara bağlanamamakla birlikte yine de disiplinler arası bir ilişkinin mevcudiyetini kanıtlamaktadır.

Aron'un (2004) kitabında Comte'a yer verdiği gibi:

'Geçmiş dikkate alındığında bilimler, insan düşüncesini teoloji ve metafiziğin vesayetinden kurtarmıştır. (...) Şimdi dikkate alındığında hem yöntemleri, hem genel

sonuçlarıyla toplumsal kuramların yeniden düzenlenmesinin belirlenmesine yardım etmelidirler. Gelecekte dikkate alındığında, bir kere sistematize olduktan sonra, türümüzün etkenliği yeryüzünde sürdükçe, toplumsal düzenin sürekli düşünsel temeli olacaktır.’

Disiplinler bir takım düzen ve temel oluşturucu unsurlardır ve mimarlık eylemi sırasında diğer disiplinlerden yararlanmanın gerekliliği, önemi ve kaçınılmazlığı budur. Disiplinler ayrıca sanat çalışmalarının birbirleriyle karışabilmesi için yararlı yollar sağlar ve onlara muhtemel anlamlarını yüklerler. Bazı disiplinler sanat çalışmalarının belli özelliklerine yönelmişlerdir. Fakat sanat, yalnızca kendine yönelen disiplinlerle değil; tüm disiplinlerle iç içedir. Her disiplin, sanat eserine farklı bakış, anlayış ve değer açısı kazandırmaktadır. Farklı alanlardaki gelişmeler, sanat alanının daha etraflıca anlaşılmasına yardımcı olmaktadır [Dobbs, 1998]. Yani tüm sanatlar, sanatla ilgili disiplinler haricinde; antropoloji, sosyal çalışma, siyaset bilimi, ekonomi, psikoloji, estetik, kültür, edebiyat, eleştiri, yeni disiplinler ve daha birçok başka düzenle ilişki içindedir ve tüm hiyerarşi bu karmaşa içinde meydana gelmektedir. Anlaşıldığı üzere, sanatta, disiplinler arası (inter-discipliner) ve çoklu disiplinler (multi-discipliner) durum mevcuttur. Koşulların malzeme oluşunun yanı sıra veri ve kısıtlamalar da sağlamaları kaçınılmazdır. Sanatçı ister istemez bu koşullar içinde bulunmakta; koşullar, birbirlerini etkiledikleri gibi sanatçıyı da etkilemektedir. Bu etkileşimin sonuçları da kaçınılmaz olarak aynen veya zıt olarak sanat çalışmalarına yansımaktadır.

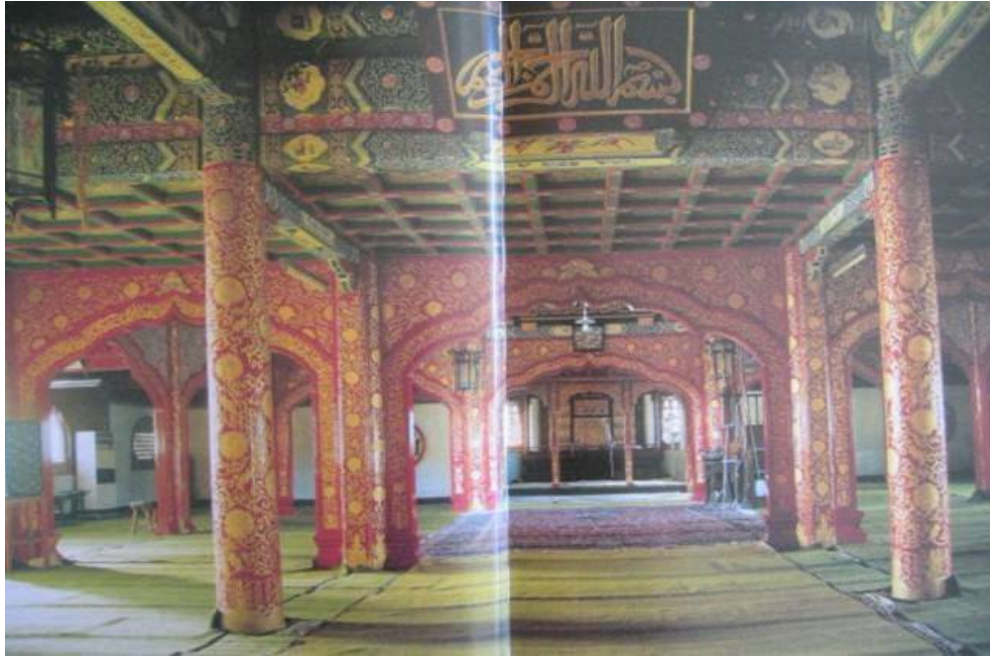
Geçmişte var olmuş, şimdi var olan veya gelecekte var olacağı düşünülen tüm koşulların sanatı etkilediği ve onun malzemesi olduğu Croce tarafından da ifade edilmiştir. Can alıcı nokta sanatçının tüm bu verilere hâkim olup eserini kişisel bakış açısı doğrultusunda sentezleyebilip bir bütüne ulaşması ve bu bütünü sanat düzeyine çıkarabilmesidir. Sonucun ne derece başarılı olduğunun kuramsal belli güzellik ölçütlerine bağlılığı tartışılrsa da en azından kültürel bir çerçeve içinde değerlendirildiği söylenebilir [Kuban, 2002].

3.2.2. Sanatta toplumsal değer yargılarının rolü

Kuban (2002) kitabında Frankl'ı şöyle aktarmaktadır:

‘Bir mimari üslup bir kültür olgunluk çağına eriştiğinde başlayabilir. Güzel sanatların onları ifade edebilmesi için felsefe, din, politika ve bilimin -bütün bir Rönesans düşüncesinin- hazır olması gerekiyordu.’

İzgi’ye göre, sanat ve dolayısıyla mimarlık düzeyinin yükselmesi, sanat kültürünün elde edilip yaygınlaşması, sanatın ve sanatçının kaderi; bilincin tüm kesimlerde yaygınlaşarak toplumsal boyuta ulaşması, toplumsal bilincin çok yönlü, yaygın bir birikim potansiyeli oluşturması, potansiyelin katılımcı işbirlikçi yönlendirici özendirici eyleme dönüşmesine bağlıdır. Tüm bu ilişkiler, karşılıklı etkileşimle gelişmektedir. Tekrarlamak gerekir ki; mimarlık tüm bu tanımlamaların birlikteliğine, içiçeliğine, ayrılmazlığına dayanan ve tümünü içeren bir sentezin gerçekleşmesidir [İzgi, 1999]. Toplumun o zaman dilimi içerisindeki yaşam felsefesi ve biçimini oluşturmakta ve yansıtmaktadır. Dolayısıyla, mimarlık ürünlerinin ve söylemlerinin de toplumun bir kültürel ürünü olduğu söylenebilir.



Resim 3.29. Niujie Camii, Çin-İslam mimarisinin sentezi, Liao Hanedanı [Dazhong, 2000]

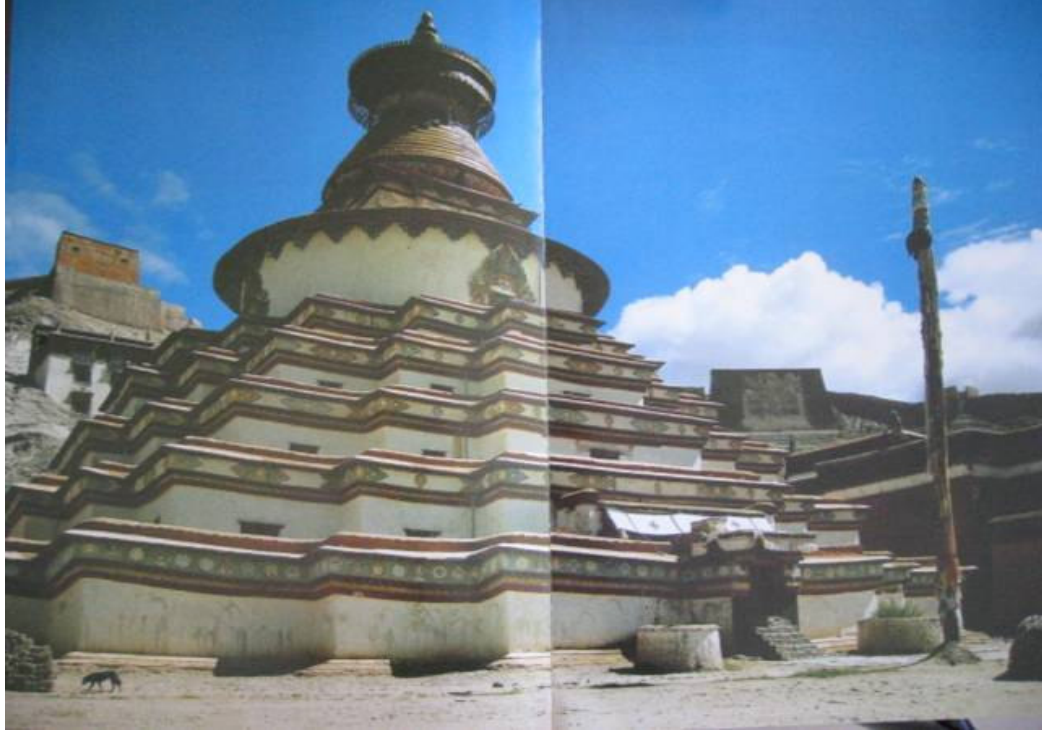
Kültür, birikime dayalı bir yaşam biçimidir; insan ve insan toplulukları, yaşam biçimlerine dayalı bu birikimlerini mimari söylemde ve kentlerde yaşatmakta ve yansıtmaktadırlar. Mimarlık eylemi toplumsal olay ve davranışların dışında, dolayısıyla kültürün dışında düşünülemez. Bu nedenle toplumsal organizmada görülen değişimlerin mekâna ve onun söylemine yansımaları kaçınılmazdır [Utkutuğ, 1997]. Aynı toplum bireylerinin bile farklı inanışlara sahip olması dolayısıyla mimari tasarımda görülen farklılıklara örnek olarak, Çin’de bulunan İslam, Budizm ve Taoizm inanışlarına ait tapınaklar gösterilebilir (Resim 3.29-Resim 3.31).



Resim 3.30. Beyaz Bulut Manastırı, ‘Three Pure&Quiet Ones’ Salonu, Ming Hanedanı [Qiao, 2001]

Kuban (2002) şöyle der:

‘Mimarın ve genellikle sanatçının yeni bir insan örneği olarak kabulü, neoplatonik düşüncenin etkisi altında, Rönesans’la ortaya çıkmıştır. Rönesans mimarisinin temelini atanlardan biri olan Leone Battista Alberti, sanatçının bir atölyeden yetişmesi gerekmediğini, birçok sanatları kuramsal bir düzeyde bilmesinin yeterli olduğunu ileri sürmüştü. Matematikğin egemen olduğu bir evren düzeninde, sanatın da akıl yoluyla bilinen temelleri olmalıydı.’



Resim 3.31. Büyük Buda Pagodası, Bai-ju Manastiri [Wei, 2000]

Mimarlık bahsedildiği gibi insan merkezli olduğundan yerine getirmesi gereken görevler de toplumla ilişkilidir ve bu görevler, toplum hazır olup gereksinim duydukça gerçekleştirilmektedir. Bu da demektir ki; diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi mimarlık da felsefe, din, politika vb. disiplinlerle ve diğer sanat dallarıyla yani tüm toplumsal değerlerle iç içedir. Bu disiplinlerle beslendiği için etkilenmekte, kendi diliyle onları etkilemekte, dile getirmekte veya onlara tepki vermektedir. Mimarlık bu şekilde toplumdan aldıklarını da kendi diliyle tekrar -o anki veya gelecekteki- topluma aktarmaktadır ve bir yandan da toplumsal değer yargılarına bağlı olmanın sonucu olarak niteliksel değişimlere uğramaktadır. Mimarlıkta her devir; belli bir zaman dilimi içinde geçerli sosyo-ekonomik yapının, düşünce akımının, inanışın ve üretim teknolojisinin sonuçlarının görüldüğü evrelerdir [İzgi, 1999]. Örneğin; Mısır toplumuyla ilgili her alanda bilinenler yok sayılsa bile yapılar ve diğer tüm sanat eserleri Mısır'ı anlatmayı durdurmayacaklardır. Abercrombie'nin ifadesiyle mimarlık, 'sonsuz bir dildir' [Abercrombie, 1984].

Özer'e göre mimarlıkta en küçük mekân düzeninde dahi disiplinler arası ilişkinin sağlam tutulması esastır. Ciddi anlamda etkili ve başarılı olabilmek için ekonomik, teknolojik, fonksiyonel, politik, duygusal, vb. bağların koparılmaması, aksine tüm disiplinlerle sıkı bağların kurularak sorumlulukların bilinmesi ve takım çalışmasının geliştirilmesi gerekmektedir [Özer, 2000].

İzgi'ye (1999) göre de:

'Kültür düzeyi yükselen, bilinçlenerek, sorumluluklarını aktif katılım ile karşılaması gerektiğine inanan toplum, sadece barınma veya gelir sağlama amacına yönelik, doğal değerleri, çevre kurgusunu sömüren, yok eden yapılar yerine çok farklı değerlerin geçerliliği olduğu mimarlık yapıtlarının doğuşunda pay sahibi olur.'

Toplum bireyleri, yapı eylemi için koymuş oldukları sınırlamalar doğrultusunda çoğunlukla geleneklerine uygun biçimde, dolayısıyla uygun mekânlarda, yaşama istegindedirler. Toplum her ne kadar kültür gereksinimlerinin yönünü, özelliklerini, ayrıca malzeme ve kullanım sınırlarını ortaya koysa da bu kadar belirleyicinin yanında yine de mimara birçok seçenek arasından seçim yapabilme özgürlüğü kalmıştır [Kuban, 2002].

Özer'in (2000) kitabında yer vermiş olduğu Thurnwald'a göre ise:

'Kültür bir tutumdur.'

Toplumlar, bu tutum doğrultusunda hareket etmektedirler. Bazı renkler, biçimler, ölçekler, vb. onlar için sembolik değerler taşımaktadır. Ayrıca sade bir ev isteyen insandan başka, sıra dışı kurallar barındıran biçimler, ölçekler, vb. gibi mimariyi etkisi altına alabilecek değer yargılarına sahip insanlar da mevcuttur. Bunların her zaman akılcı olmasını beklemek çok doğru değildir; çünkü anlatıldığı gibi bu durum, kültürün birey ve toplumdaki yansımaları olarak değer yargılarını nesnelleştirmektedir. Bu değer yargıları, anlatıldığı gibi fiziksel, ekonomik, biyolojik, teknik, vb. etkenler haricinde mimarın içgüdülerini sınırlayan bir kategoriye de meydana getirmektedirler. Bu kategori, toplum tarafından kabul edilirlikle doğrudan ilintilidir ve bu özelliğe sahip bir mimarının üst düzeylere ulaşma olasılığı tarihte de görüldüğü üzere çok daha yüksek olabilmektedir. Bunun

yanında koşullarla uyumlu olmak, onlara karşı çalışmaktan da çoğu zaman daha kolaydır [Kuban, 2002].

Tüm bunların ardında mimar, tasarımının barındırdığı işlev ve kullanıcı davranışları arasında farklar olabileceğini gözeterek bir yandan da kullanıcının mutlu olabileceği bir mekân yaratma çabası içindedir. Dolayısıyla kullanıcıyı tasarımına uymaya zorlamayıp onların benimseyebilecekleri ve sahip çıkabilecekleri bir ortam yaratmaya çalışır. Bunun yapılabilmesi için de çağının gereklerinin bilinmesi ve kullanıcı istekleriyle uyum içinde olunması gerekmektedir [Kuban, 2002]. Dolayısıyla ortamdaki koşullar, kurallar ve düzenle ilişki içerisinde olunabilmelidir. Bunun sonucu olarak da belli zaman ve yere bağlı yapılar meydana gelmekte, bireylerin kişilikleri, istekleri, duyguları, öncelikleri, alışkanlıkları nesnelleşmekte ve mimari toplumsal bir portre haline gelmektedir [Berkus, 2000].

3.2.3. Sanatta birlik olgusu

Günümüzde, mimar ve mimari terimleri tanımlamaya çalışırken birçok kişinin, sık sık orkestra şefi-orkestra yönetimi ya da senfoni bestecisi-senfoni bestesi benzetmelerine başvuruyor olmaları aslında gerçekten yerinde kullanımlardır. Çünkü tüm örneklerdeki asıl sorun ‘çokluk içinde birliği, birlik içinde de çokluğu sağlayabilme becerisi’dir [Özer, 2000].

Birlik olgusu, estetiğin eski özelliklerindendir ve felsefenin bir koludur. Birlik olgusunun sanatın şartı olduğu da hemfikir olunan bir konudur. Tüm eylemlerin doğru sonuçlanabilmesi için birlik veya bütünlük şarttır. Önceki adımlarla çelişen herhangi bir durum veya düşünce, eylemler arasında birlik beraberlik olmadığını göstermektedir. Bir işteki başarı ise birlik doğrultusunda çalışmayı gerektirmektedir [Noever, 2002].

Mimarlıkta birlik kavramı da bu gibi bir olguyu anlatmak için kullanılmaktadır. Bir mimari eser karşısında insanın hiçbir karmaşıklık olmadan belli bir duygu ve düşünceye sürüklenmesi, ahenkli bir seyrediş, uyum; tamamlanmışlığın ve yapının

birlik ve bütünlük içinde olduğunun ifadesidir. Tanımlamada bir takım nesnelliklerin yer almıyor oluşundan da anlaşılacağı gibi, bu kavramın açıklamasını yapmak, sanat ve mimarlık hakkındaki birçok kavramınki gibi oldukça zordur. En somut söylem; birliğin, ‘yapı denen senteze bütünlük veren bir nitelik oluşu’ ve bütünde kavrananların birbirleriyle çelişmesinin birlik etkisini zayıflatacağıdır [Kuban, 2002].

Birlik kavramından sanatta ve tabii mimarlıkta birçok bileşenin olduğu anlamı da çıkarılabilir; aynı zamanda sanatın, çalışma içerisinde anlatılan tüm bu bileşenlerle uyum/zıtlık düzeni içinde çalışması gerekliliğinin bir ifadesi olarak da yorumlanabilir. Böylece mimarlığın, birlik olgusuna sahip tüm kavramlar gibi kendi içlerindeki karmaşaya etraflarını da dâhil ettikleri ve aynı zamanda çevreye de dâhil oldukları ispatlanabilir.

3.3. Üretimde Süreçsel Boyut

Sanat yapmak, düşünsel ve eylemsel süreçler gerektirmektedir. Sanatçı, amacını ortaya koyduktan sonra ilgili araştırma ve çalışmaları sürdürürken yapması gerekenler yavaş yavaş zihninde/eskizlerinde şekillenir ve artık düşünsel aşamadan uygulamaya -kılğısal aşamaya- geçiş başlar. Üretim süreci denerek anlatılmak istenen sanat yapma eyleminin tamamıdır. Yani, belirlenen amaç ve istekler doğrultusunda meydana gelecek olan ürünün(eserin) bütünüünün oluşum aşamaları olan *düşünsel kimliğin* belirlenmesi ve onunla bağlantılı bir *görsel kimliğin* oluşumudur.

Sanatla ilgilenen, onun hakkında öğrenmek istedikleri bulunan herkes, sanat çalışmasının önceki kesitleriyle ilgilenir. Bu nokta, sanatçının yapmak istediği hakkında öğrenmek istenenleri ve kuramsal bağlantıları içerir. Sanatçılara göre kuram ve sanat arasında anlamsal açıdan beraberlik vardır; çünkü evrenin bir kesitini göstermeyi amaçladıkları çalışmalarında bunu sözler, renkler, vs. ile anlatmaya çalışırlar. Bu, kuşkusuz, kuramdır. Yani sanatta kuram, sanatçının kendi gözüyle evreni görüp yorumlaması, neyi nasıl anlatacağının gerekçesidir [Uygur, 1996].

Kuramsal yanın, sanatta tek başına olmasının imkânı yoktur. Çünkü kelimenin değişik dillerdeki kökenlerinden de anlaşılabilceği gibi sanat *yapılır*. Latince ‘ars’ yapmasını bilmek, beceri, ustalık anlamlarından türmekte ve ‘güzel sanatlar’ı adlandırmakta kullanılmaktadır. Fransızcadaki ‘l’art’, ‘les Arts’; İngilizcedeki ‘art’, ‘the fine arts’, ‘work of art’ gibi sözcükler de çeşitli malzemelerin işlenerek bir ürün ortaya konması durumunu nitelemektedirler. Almancada da sanat ‘kunst’, yapmaktan ‘können’ türetilmiştir. Türkçede ise ‘sanat’; Arapça ve Osmanlıcadan gelen ‘sınaat’, ‘sanayi’, ‘zanaat’tan yani ‘meydana getirme’ kelimesinden gelir; bunun için gerekli beceriyi ve sonuçta elde edilen yapıtı yansıtmaktadır. İnsana gelince, o da ‘artist’tir. Dolayısıyla sanatçı işçi, yapıcı, eylemcidir [Uygur, 1996].

Tüm bunlar demektir ki; sanat çalışmasından önceki kesitler, özellikle sanatçıyla ilgili durumlar -eşit ağırlıkta olmasa da- kuramsallığı da eylemselliği de barındırmaktadır. Sanatı bunlardan birine indirgemek de kesinlikle doğru olmaz. Sanat bir eylem durumundayken, aynı zamanda da anlayıp anlatan, görüp bilen, bakıp düşünen, bulup derinleştiren, saptayıp sergileyen bir kuram ortamıdır. Dolayısıyla sanat ürünleri, hem *kuramsal* hem de *kılgısal* (eylemsel) olarak nitelendirilmelidir. Bu nitelendirmelerin tek başlarına sanat ürününü tümüyle yansıtmaları yetersiz olduğu gibi, aşamalar süresince de ayrılmaları neredeyse imkânsızdır. Ayrıca üretim sürecinde diğer sanat dallarının birbirleri tarafından da kullanıldıkları durumda bu süreçlerin birbirleriyle daha da kaynaşmalarının kaçınılmaz olduğu konusunu da vurgulamak gerekir. Sonuç olarak, hangi aşamadan söz edilirse edilsin sanat, ‘kuram ve kılğı’ bütünüdür [Uygur, 1996].

3.3.1. Kılğısal alandaki çakışmalar

Kılğısal açı, sanatın *yapmak* kısmıdır; sanat eserinin oluşabilmesi için düşünce aşamasında gerçekleşen bütün yoğunlaşmanın belirlenip belgelenmesidir. Bu durum hemen her konuda hâkimiyet gerektirmektedir. Bu hâkimiyetin yalnızca kuram boyutunda oluşunun yetersiz kaldığı ifade edildiği gibi sonuca ulaşabilmek için bilinenleri uygulama boyutuna taşımak gerektiği de belirtilmelidir. Aksi takdirde bir sonuç elde etmek imkânsızlaşır. Her şey düşünsel temelde değerlendirildiğinde, eser

artık kavramsal olarak tamamlanıp *kılgısal* olmaya hazırdır. İstenen doğrultuda sonuca ulaşıldığında ise artık sanat eserinin gerçekleşmesi mümkün olur [İzgi, 1999].

Kılgısal alan söz konusu olduğunda, anlatılmış olan tüm sosyal şartların yanında, bir mimari çalışmanın genel kompozisyonu ve stilini belirleyen en etkili faktörlerden bir diğeri, yapı malzemesinin ve konstrüksiyonun *teknolojisi*dir. Bunları kuramsal olarak bilmenin ötesinde, mimari açıdan rasyonel kullanımlara da doğru şekilde yaklaşmak gereklidir. Bir sanatçı, ancak kombinasyon ve deneylere başladığında her birinin tasarımında yaratabileceği olasılıkları görmeye başlar. Bir mimar da yapı teknolojisine yalnızca strüktürel açıdan bakmamalıdır. Disiplinlere ve diğer sanatlara hükmedebildiği gibi yapı teknolojisi olasılıklarına da hükmetmelidir. Ancak bu şekilde, malzemenin de getirileriyle, yepyeni formlar ve yapısal yaklaşımlar elde edilebilir [Leonidov, 2004].

Kuramsal öğreti kılıgsala dönüşürken gerekli kavramlardan biri olan teknoloji, eserin kimliğini ve *işlevini* belirlemede büyük önem taşımaktadır. Hatta zaman zaman teknoloji ve tasarım kavramları ayrılmaz hale gelebilir. Mimarlık ürününün tasarımındaki felsefe, tasarımcının yetenekleri kadar toplumun ürettiği ve/veya kullandığı teknoloji girdisi de önem taşımaktadır [Utkutuğ, 1997]. Örneğin, evrimsel süreç içinde mimarlık, bulunduğu döneme ve onu üreten toplumların yapısal özelliklerine bağlı olarak hatta aynı çağda bile coğrafya, bölge, şehir hatta mahalleler arasında farklılıklar göstermektedir [İzgi, 1999]. Bu durumda teknolojinin, bazen *üslup* yaratıcı etken niteliğinde bir belirleyici oluşu da gözden kaçırılmamalıdır [Özer, 2000]. Üslup ve teknoloji etkileşiminin sonucunda ise farklı ifade şekilleri ortaya çıkabilir.

Mimarlık, tarihi süreç içerisinde ‘bezeme veya bezenmiş mekân’dan ‘enerji üreten organizma’ya kadar birçok tanımlamaya ulaşmış bazen de ‘sanatsal etkinlik’, ‘makine benzeri teknik bir ürün’, ‘endüstriyel bir süreç’, ‘işlevselliğin biçimsel sonucu’, ‘bilimsel bir olgu’ vb. kavramlarla da değerlendirilmiştir [İzgi, 1999]. Tasarım sürecinin tamamında teknolojinin varlığı ve belirleyici bir konumda olduğu yadsınmamaktadır. Sahip olunan teknolojik olanaklar sanat eserine damgasını

vurur. Çünkü teknoloji, toplumların ulaştığı uygarlık düzeyine bağlıdır ve sanatçı sahip olduğu teknolojik olanaklar içinde çalışmaktadır. Biçimin meydana gelmesinde *malzemeyi* istenen doğrultuda değiştirebilmek mevcut teknoloji ve araçlara bağlı olduğundan teknoloji, *biçimin* de sınırlarını belirlemektedir. Örneğin, mimariye çelik *strüktürün* dâhil olmasıyla kent silüetlerinde gökdelenler görülmeye başlanmıştır (Resim 3.32). Yeni malzeme ve tekniklerin gelişimi, her alanda olduğu gibi elde edilen ürün üzerinde önemli etkiler yaratmakta ve yapım sınırlarını belirlemektedir [Kuban, 2002].



Resim 3.32. Chicago, denizden kent silueti [academics.triton.edu, 2007]

Mimarlık; kılğısal süreçte de sanatla sürekli ‘flört’ içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu süreçte de ortaklıklar mevcuttur. İkinci bölümde bahsedilmiş olduğu gibi, mimarlığın kılğısal aşamada kullandığı, sanatsal ürünün oluşumunu sağlayan belli uygulama yöntemleri ve terminoloji göz önüne alınarak, kılğısallık açısından mimarlık ve diğer sanat dallarının çakışım alanlarını oluşturan *teknik ortaklıklar ve terminolojik ortaklıklar* başlıkları elde edilmiştir.

Terminolojik ortaklıklar

Sanat eseri, içinde bir fikri, bir düşünceyi barındırır ve bu fikri anlatabilmek için sanat eserinin oluşumunda bazı terimler kullanılmaktadır. Sanatçı, bu terimlerden yararlanarak çalışmasına seçtiği tema doğrultusunda yön verir. Mimarlık ve diğer sanatlarda eser oluşturabilmek için kullanılan bu terimler arasında da ortaklıklar bulunmaktadır.

Konuyla ilgili yazılı kaynaklara -mimari süreçte evreler, estetik değerler, ilişkiler konulu yazılara- göz gezdirildiğinde genellikle en çok karşılan terminolojik ifadeler birçok sanat dalının kullandığı terminolojilerinin benzerleriyle birlikte gruplanarak ilgilenilmesi gereken asıl başlıklara ulaşılabilir [Vural, 1979] (Çizelge 3.1).

Çizelge 3.1. Terminolojik içerikleri gruplamasına örneklem [Beken, 2006]

<i>İşlev</i>	<i>Form</i>	<i>Malzeme</i>	<i>Üslup</i>	<i>Strüktür</i>	<i>Kompozisyon</i>
Gereklilik	Malzeme	Strüktüre uyum	Tarihi referans	Dayanıklılık	Renk
İhtiyaç	Yüzey	Doku	İfade	Modül	Şekil
Kütle	Ölçü		Bezeme		Ritim-Tekrar
	Oran				Denge
					Zıtlık-Uygunluk

Birbirlerine çok yakın anlamlı veya aralarında benzeşen kavramların bir araya toplanmış olmalarına rağmen, bu çalışmanın tümünde bulunan kavramsal yapışıklığın bu noktada da mevcut olduğu görülmektedir. Form; işlevi de kompozisyonu da strüktürü de kapsayabilir ya da strüktür üslubu, formu ve işlevi kapsayabilir. Belirlenen başlıkların birbirleri arasındaki ilişkiyi açıklamak, beraberlik sınırlarının anlaşılabilmesi açısından yararlı olacaktır:

İşlev, tasarımın ortaya çıkmasındaki gerekliliktir. *Formu* oluşturan faktörlerden biridir. Formun kendi içinde, çevresinde ve kullanıcısıyla uyum içinde olabilmesi *ölçü* kavramına bağlıdır. Formu oluşturan faktörlerden biri de *malzemedir*.

Teknolojinin gelişimiyle form-malzeme-strüktür ilişkisinin de geliştiği görülmektedir. Belli bir sistem içinde gelişerek biçimi oluşturan olgu *strüktürdür* ve birim-modül-sistem ilişkisi içindedir [İnan, 1998]. *Kompozisyon* ise; strüktür, form, malzeme ve ölçüyü, işlev kavramı dâhilinde bir bütün haline getirmektedir. Sanat öğelerini sınıflandırmak ve tanımlamak için kullanılan, bu temel bilgi ve içerikleri, mimarlık bağlamında kapsayan terim ise *yapı(konstrüksiyon)*'dur.

Yapı (Konstrüksiyon)

Rodchenko (2004) şöyle der:

‘Çağdaş sanatın kardeşleri; deneyim, amaç, yapı, teknoloji, matematik ve haberdarlıktır. Amaç; malzeme, çalışma planı, organizasyon, ekonomi, konstrüksiyondur.’

Yapı, parçalar organizasyonudur. Görülebilir ve inşa edilebilir, bilinçli ve kurulu bir organizma demektir [Rodchenko, 2004]. Alıntıda sıralanan tüm sözcükler, içeriğin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. İçerik, çalışmanın; yaratıldığı sosyal, politik, dini ve ekonomik koşullar; sanatçının amacı, görenlerin alımı(algılaması) ve tabii sanatçı ve seyirci için anlamı bağlamında oluşan sonuçtur [Stokstad, 2005].

Schwards (1997) ise şöyle der:

‘Yapıların konuşmaları gerektiğine inanıyorum.’

İfade edilmek istenen insan-yapı ilişkisidir. Yani sanat eseri olarak yapının kullanıcısıyla iletişim kurabilmesinden bahsedilmektedir. Bu iletişim, hem ihtiyaç ve isteklerin karşılanabilmesi hem de sanatçının yaptığı çalışmayla ifade etmek istediği ve iletmeyi düşündüğü mesajın aktarılabilir olması demektir. İletişimin kurulabilmesini sağlayan başlıkları açıklamak, iletişimin yapısını ve tüm sanatlarda bu başlıkların varlığını keşfedebilmek açısından önem taşımaktadır.

İşlev

İşlev, kullanım veya işleyiş bakımından amaca uygunluk olarak tanımlanabilir. Mimarlıkta işlev; amaç, gereklilik ve uygunluk kavramlarını içermektedir. Ayrıca tasarım amacına cevap verebilecek ölçüyü, biçimi, kullanılacak malzemeyi, strüktür ve kompozisyonu da etkilemektedir [Arcan ve Evci, 1999].

Mimarlık eyleminin evrelerinde kapsam açısından aktif olsa da olmasa da yapının doğuşunu etkileyen, yönlendiren gerçekleştirmenin en geniş anlamdaki nedeni ihtiyaç ve onu karşılayan işlevselliktir [İzgi, 1999]. İçinde barındırdığı işlev kavramı, mimarlığı insan yaşamına yaklaştırmaktadır [Tunalı, 2002]. İnsan yaşamının başlangıcından bu yana giderek yükselen ihtiyaç düzeyi paralelinde, işlevler de çoğalarak süregelmiştir. Bu noktada da ihtiyaç-işlev toplumsal düzeyle ilintilidir denebilir. İşlev, biçim-ölçü ile ilgili ipuçlarını sağlar; yapım yöntemi ve yapım malzemesi de tasarımcıyı strüktüre ulaştırır [İzgi, 1999].

Mel'nikov'un (2004) dediği gibi:

'Bir çellonun işlevine kim karar verir? Bu enstrümanın işlevi bize ahşaptan yapılması gerektiğini söyler, plastik çellolar belki ilerde yaratılabilecek olsa da. İşlev bize çellonun 4 teli olması gerektiğini söyler, gerçi ben eskiden 6 telli çelloların olduğunu da duymuştum. Bunların ötesinde işlev kişisel istekleri de ifade edebilir. Örneğin sizin için bir ev tasarlıyorum. Şu an belli bir yaştasınız ama 20 yıl içinde daha da yaşlanacaksınız. Yaşamınızla birlikte işlevsel ihtiyaçlarınız da değişecek ve hala aynı evde oturmak isteyeceksiniz. Hayır, işlev tüm cevapları veremeyebilir'.

İşlev, gereklilik dolayısıyla yapılan her sanat çalışmasında bulunan bir kavramdır. Fakat mimarlıkta etki alanı, diğer sanat dallarındakinden oldukça farklıdır, çünkü işlev, mekân kavramını da beraberinde getirmektedir. Bu farklılık mimari alanda işlevi, zaman zaman birçok etmenin belirleyicisi konumuna da sürükler. İşlev, heykel ve mimarlığın aralarındaki farkın nedeni olarak tanımlanabilmektedir; ama tek başına mimari eylemlerin tümünü de belirleyememektedir. Sadece nesnel olarak saptanacak işlevsel verilerin değerlendirilmesinin yetersizliğini belirtmek için, işlev kavramının zaman içinde dönüşüp değişebileceğini de vurgulamak gereklidir.

Matt Taylor'un web sitesinde yer verdiği temel mimari kriterler tablosunda işlevle ilgili başlıklarının altındaki anahtar sözcükler; kullanım, etki, alan kullanımı, esneklik, uyum, boyut, teknoloji, bütünleşmek, yenilenme, düzendir.

Form (Biçim)

Form; çizgi, şekil, renk, doku, hacim, kütle, alan, kompozisyon niteliklerini kapsamaktadır. Biçimsellik terimi kullanıldığında 'formla ilgili olma durumu' ifade edilmek istenir. Tüm bu özellikler de biçimsel öğeler olarak bilinmektedir [Stokstad, 2005].

Genel olarak form (biçim), nesnelere ayırt edici özelliklerini kazandıran maddi öğeler kurgusuyken, mimarlık yapıtının biçimi de aynı şekilde onun ayırt edilebilme özelliğini oluşturan maddi öğeler kurgusudur (Resim 3.33, Resim 3.34). Bir biçimin elde edilme sürecinin tümüne yapım adı verilir ve yapım süreci başladığı andan itibaren tasarlanmakta olan ürün biçimle somutlaşmaktadır [İzgi, 1999]. Bu ifadeden hem formun tanımını hem de aslında biçim-içerik olarak ayrılabilirdiği düşünülen iki ana başlığın aslında keskin çizgilerle ayırlamamakta olduğu da anlaşılabilmektedir.



Resim 3.33. Tenerife Konser Salonu, Santiago Calatrava, İspanya, 2004 [academics.triton.edu, 2007]



Resim 3.31. ‘Dinamismo’ adlı heykel çalışması, Antonio Pevsner [ucv.edu, 2007]

Celant (2004) şöyle demektedir:

‘Sanat ve mimarlık arasındaki ilişki imge ve görünüşle olan ilişkilerinde yatmaktadır.’

Form, özellikle heykel, resim, gibi görsel yönden ağırlıklı sanatlarda ön plandadır. İfadesel olarak oldukça önem taşımaktadır. İçerikle uyumu açısından parça-bütün ilişkisi içinde oldukları söylenebilir. İfade edildiği gibi görsellikle bağlantılı tüm sanat dallarında formun önemi büyüktür. Fakat tüm sanat dalları, form terimini içlerinde farklı şekillerde barındırmaktadırlar.

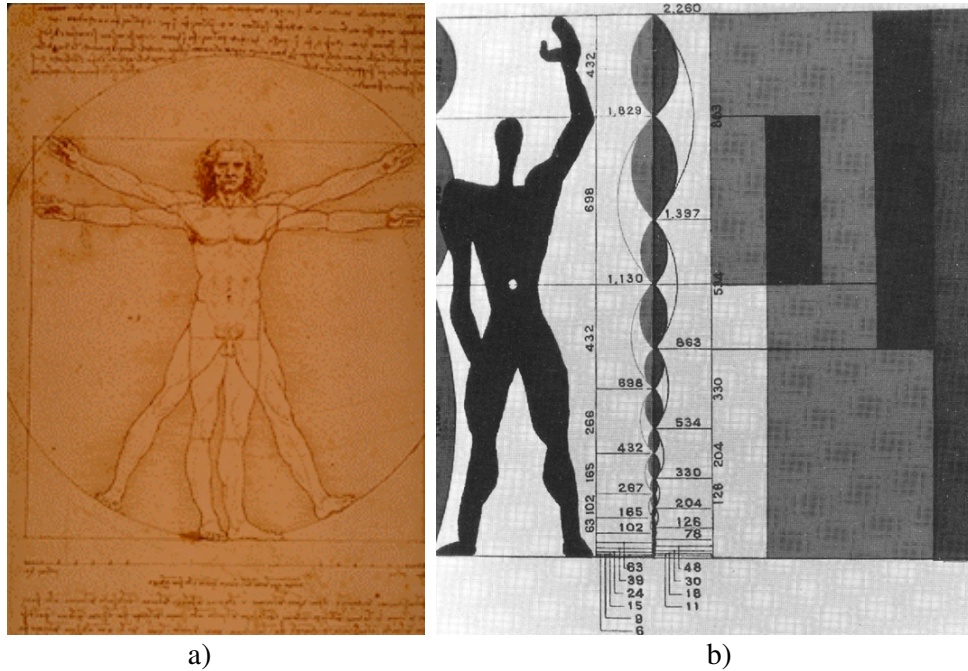
Mimaride biçimin, mekâna ek olarak heykelin, resmin, vb. tüm niteliklerini de içerebileceği görülür. Yukarıdaki alıntı ilk bakışta yalnızca görüntüsel anlamda bir ilişkiden bahsediyor gibi görünse de aslında mimarlığın da diğer birçok sanat gibi biçimle ilgili olduğunu belirtmektedir ki; bu çalışma boyunca görüldüğü gibi aslında başlıklar halinde sunulan çakışım alanları da kendi aralarında sürekli kesişmektedirler. Dolayısıyla sadece imgeden bahsetmek bile algısal ve hatta eylemsel ilişkileri peşi sıra getirebilmektedir. Geline nokta yine üretim süreci boyunca her şeyin birbirine bağlı olmasının sonucu olarak anlaşılabilir. Öte yandan,

biçimin estetik boyutunun üslup tartışmalarının da ana konusu olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir [Kuban, 2002].

Taylor'un biçimle ilgili anahtar sözcükler fayda, parça-bütün, tekrar, simetri, hafıza, çizgi, düzlem, hacim, kendinden, yerden, doğadan bahsetme, sayı, anlam, gelenek, güç, alışkanlık, semboldür.

Ölçü

Tasarım ve uygulamada ölçü, göreceli de olsa, mimarlık yapıtının kurgusunu, standardını, kalitesini belirleyen bir kavramdır. Form, işlev ve ölçü kavramları arasında mevcut olan neden-sonuç ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır [Arcan ve Evci, 1999]. Biçimlerin farklı boyutlarda kullanılışı, farklı etkilerin elde edilmesiyle sonuçlandığından, ölçü, önemli tasarım unsurlarındandır [Divanlıoğlu, 1997].



Şekil 3.5. a) 'Vitruvian adamı', insan vücudunun oranları çalışması, Leonardo da Vinci [cs.umd.edu, 2007] b) 'Modulor' mimari oran sistemi çalışması, Le Corbusier [uic.edu, 2007]

Ölçü kavramının içinde *oran* kavramı da barınmaktadır. Oran, biçim veya mekânın boyutları arasında bulunan matematiksel ilişkidir [Divanlıoğlu, 1997]. Bu kavramda ilişki; insan-yapı, yapı parçalarının birbirleri ve yapı-çevre boyutlarındadır. Mimarlığın evrensel sürecinde orantının güzelliğe ulaşan yolla bağlantısı kuramsal olarak tanımlanmaya çalışılmış, araştırmalar, denemeler yapılmış ve bu yolla başarıya ulaşan örnekler de elde edilmiş olmasına karşın bunların, güzelliğin elde edilmesinde kesin basamaklar olarak görülmemesi gerektiği vurgulanmalıdır [İzgi, 1999] (Şekil 3.5).



Resim 3.35. ‘London Bridge Tower’, Renzo Piano, Londra 2000-2009 [academics.triton.edu, 2007]

Yapı elemanlarının birbirlerine, hatta boşluklara oranı önemlidir. Örneğin kısa bir elemanın kendisinden daha kısa veya uzun başka bir eleman yanındaki etkisi bambaşkadır (Resim 3.35). Farklı boyutlar birbirlerini etkiler ve birlikte ölçü düzenleyici bir işlevleri bulunur [İzgi, 1999]. Mimarlık yapıtının meydana getirilmesinde ölçü ve oran işlevsel ve tinsel açıdan insan yapısı ve yaşamıyla uyum

sağlamalıdır. Yapıtların ölçüleri insan ve toplumları da etkisi altına almakta ve hayatlarını belli düzenlere sokmaktadır. Yaşanan mekânın ölçüsü; sınırları, esnekliği, hareket imkânını, kısacası çevreyi belirler. İnsan ölçeği bir birimdir, ama tek önemli nokta değildir. Zaman, yer ve toplum; çalışma ölçeklenirken göz önünde bulundurularak özel durumlarda normal değerler aşıp simgesel-anıtsal bir boyuta ulaşılabilir; fakat mimarlıkta ölçünün insan üzerindeki duygusal ve psikolojik etkisi mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.

Farklı şekillerde de olsa, sanat dallarının hepsinde ölçü kavramı ile karşılaşılmaktadır. Miktar, derece gibi nicel kavramlar ifade edişinin yanı sıra, örneğin edebiyat ve müzikte hecelerin, notaların sayıları ve bulundukları aralık ile ilgili anlamlar da taşımaktadır. Sanat dallarının uğraşı alanlarının farklılığı nedeniyle ölçü kavramının sanatlar arasındaki önem sırası da değişmektedir fakat her şekilde düzenleyici bir rol oynamaktadır.

İnsan ölçeği, altın oran, modüller, ritim Taylor'un tablosunda bu başlık altında kullandığı anahtar sözcüklerdir.

Üslup

Üslup en geniş anlamda bir sanatçının, grubun, akımın, dönemin ayırt edilebilirliğini, özgünlüğünü oluşturan; süreç boyunca sanat yapıtında somutlaşan etmenler ve değerlerdir. Üslubun kökeninde bir başka üsluba tepki yaratan bir düşünce yer almaktadır. Sanatçı özgünlüğünün tanımlanmasını sağlayan bir kavram olarak edebiyat alanına da sıçramıştır. Tarz terimi geçerlilik kazanmış ve plastik sanatlara da hâkim olacak şekilde yaygınlaşmıştır. Mimarlık tarihinde büyük üslupların gelişme sürecinde çoğu kez işlevsel ve güzelin birlikteliğini görmek olasıdır [Kuban, 2002]. Fakat yine vurgulamak gereklidir ki; bu birliktelik, sonuca ulaşabilmek için kesin yöntem olarak her zaman yeterli olamamaktadır.

Görüş, belirtme, anlam, bakış açısı, dönüşüm, tema, ifade, alışkanlık ve dogmaların dışında durmak, gerçek, sosyal referanslar, tutarlılık, tarihsellik, vb. Taylor'un üslubu ifade etmede kullandığı anahtar sözcüklerdir.

Bezeme (Süs ve detay)

Bezeme, kavramsal olarak yapının kurgusal oluşumu ve yapımı ile doğrudan bağlantılı olmayan, varlığında zorunluluk bulunmayan ek katkıdır. Sanatçı, tasarım sürecinde işlev, tema, vs. ile çalışmasını sürdürerek anlatmak istediğini anlatabilir. Bazen de bununla yetinmeyip -kimlik özelliklerinin yaşanan ortama aktarma isteğine bağlı olarak- çeşitli yollardan tasarımı dekore edebilir. Bu dekorasyon eğilimi aynı zamanda çalışmanın yeri ve içinde yaşanan zamanı belirleyici özellik de taşımaktadır.



Resim 3.36. 'Casa Mila', Antonio Gaudi, İspanya, 1906-1910 [columbia.edu, 2007]

Bezemenin, Barok, Rokoko, Art Nouveau üsluplarında mimarlık yapının işlevsel, strüktürel değerlerinin önüne geçen, hatta onları maskeleyen tek görüntüsel değer olarak öne çıktığı, Gaudi örneğinde olduğu gibi, yapının asal öğelerini veya tümünü kapsamına alacak şekilde, biçimsel olarak doğadaki örneklerden esinlenen bir davranışa dönüşmesinin oldukça özel bir durum olduğu; belirtilmelidir [İzgi, 1999] (Resim 3.36, Resim 3.37).

Üslup sanat dallarının tümünde geçerli bir kavramdır. Sanat, ifadesiz olmaz ve üslup da bir ifade yöntemidir ve belli bir durumda, zamanda ve yerde yaşandığını belirtmektedir. Özen, tarihi referans, sembol, güzellik, uyum, değişim, referans, vb. Taylor'un kullandığı anahtar sözcüklerdir.



Resim 3.37. Disney Konser Salonu, Frank O. Ghery, Los Angeles 1988–2004 [Mathewson, 2006]

Malzeme

Sanat çalışmasının yapıldığı 2 veya 3 boyutlu; boya, fotoğraf, baskı, heykel, mimari çizim (plan, kesit, görünüş, perspektif), taş, elik gibi materyallerdir [Stokstad, 2005].

Malzemeler, sanatların görsel dilbilgisi (temeli) için gereken temel öğelerdir. Bu elemanlar zaman zaman oldukça sade, zaman zamansa bir o kadar karmaşık kullanılıp sanat eserini meydana getirmede çok çeşitli roller oynayabilirler. Aslında başlangıç noktasından itibaren, tasarım süreci ilerledikçe, çeşitli problemlerle yoğrulup olmaları gereken kimliğe bürünürler (Resim 3.38- Resim 3.40).



Resim 3.38. ‘Kunsthaus Graz’, Peter Cook-Colin Fournier, Avusturya 2000–2003 [Sewing, 2004]

Malzeme, hemen her sanat dalında akla somut materyalleri getirir. Dans, müzik gibi sanat dallarında ise malzeme, vücut dili veya müzikal dil olarak ifade edilebilir. Fakat tüm sanat dallarında malzeme, işlev gibi biçimi belirleyici role sahiptir.

Tasarımda strüktürel olanaklar, kullanılan malzeme ile de sınırlıdır. Dolayısıyla kullanılacak malzeme; işlev, ölçü ve biçim kadar önemlidir [Arcan ve Evcı, 1999].



Resim 3.39. 'New Zollhof', Ghery Partners, Düsseldorf, 1999 [Phaidon, 2004]

Dürüstlük, doku, renk, yer, bakım, strüktüre uyum, yan anlam Taylor'un Malzeme için kullandığı anahtar sözcüklerdir.



a)



b)

Resim 3.40. a) 'Selfridges Department Store' cephe detayı, Future Systems, Birmingham, 2003 b) 'Selfridges Department Store' cephesi, Future Systems, Birmingham, 2003 [wikipedia.org, 2007]

Strüktür

Biçim meydana gelmeden önce bir tasarı olarak vardır; malzemeyi salt malzeme olmaktan kurtarır ve bunun için de bir iskelete, strüktüre, ihtiyaç duymaktadır. Anlaşıldığı gibi strüktür, biçimin genel tasarımıyla alakalı, biçimle bağlantılı bir kalıptır. Hatta bazen strüktür ve biçim ayırt edilememecesine çakışabilmektedir (Resim 3.41, Resim 3.42). Öte yandan strüktür, malzeme ve yapım yöntemleriyle sınırlıdır [Kuban, 2002]. Özellikle heykel ve mimarlık bu konuda oldukça fazla ortak nokta taşımaktadırlar.

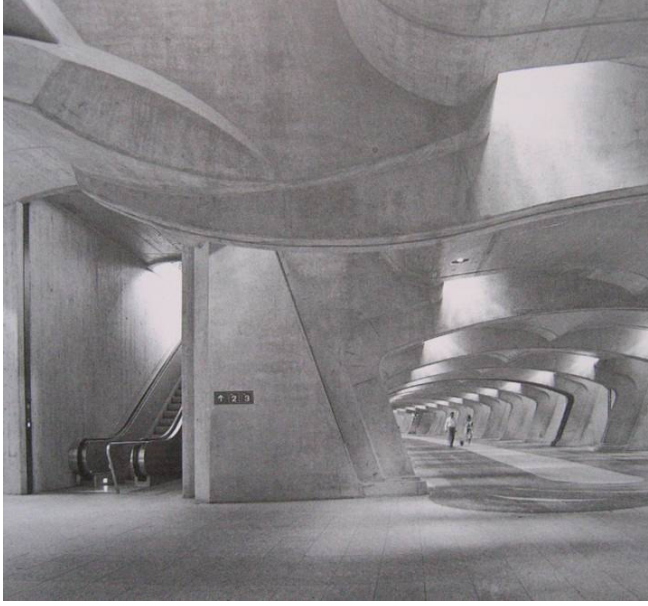


Resim 3.41. ‘Monument to the third international’ adlı çalışma, stil: konstrüktivizm, Vladimir Tatlin, 1919-1920 [usc.edu, 2007]

Modül

Modül, tüm yapının oluşumunu şartlandıran, yapının çeşitli bölümlerini ortak ölçü değerlerine bağlayan ve tasarımı sınırlayan birimdir. Modüllerin kullanımı hız, tasarruf, kalite getirirken tekdüzelik ve sıradanlığı da kaçınılmaz şekilde peşinden sürükleyebilir. Modül, endüstri çağı dolayısıyla standart ölçülere ulaşmış ve birçok

yapıda kullanılır hale gelmiştir. Ölçü açısından belli kurallar olmasına karşın malzeme, biçim ve işlev açısından çeşitlilikler barındırabilmektedir [İzgi, 1999] (Resim 3.43).



Resim 3.42. Stadelhoven Tren İstasyonu, Santiago Calatrava, İsviçre [Jodidio, 1998]



Resim 3.43. Lyon Satolas Havaalanı Tren İstasyonu, Santiago Calatrava, Fransa [Jodidio, 1998]

Strüktür kavramı, mimarlığa en yakın anlamda, özellikle heykelde bulunmaktadır fakat çalışmanın ana hattı, yapısı -planlandığı ve etrafında oluştuğu omurga anlamında da- diğer sanat dalı çalışmalarında yer alır. Anlaşılacağı gibi çalışmanın veya çalışma kurgusunun temeli olarak nitelendirilebilmektedir. Dolayısıyla her iki anlamda da oluşumun önemli şartlarındandır.

Taylor'un strüktürle ilgili anahtar sözcükleri; uyum, ekonomi, sağlamlık, yapılabirlik, ifade, malzeme, onarım, tekrar kullanım, yaşam döngüsüdür.

Kompozisyon

Kompozisyon, tasarım öğelerinin bir bütün oluşturacak şekilde tasarım anlayışı çerçevesinde bir araya gelmeleridir. Kompozisyonda elemanların kendi aralarında, çevreleriyle ve kullanıcıyla oranı; dengesi ve birliği oldukça önemlidir [Vural, 1979].

Sanat eserinin kurgusunda kompozisyon, kilit kavramdır ve bütünü oluşturan, kurguda yer alan tüm parçaların, amaca yönelik olarak bir araya getirilmelerinin örgütlenmesidir. Mimarlık sürecinde ise işlevsel açıdan mevcut ilişkiler zincirinin mekânsal ve kütleli bütünsellikte bir yapıya dönüşmesi, biçimler yaratma ve biçimler arası ilişkiler kurma eylemidir. Üç boyutlu düzen içinde yer alacak kütle veya kütlelerin yapısal ve mekânsal kurguları ile ilgili her türden ilişkinin, örgütlenmesi, düzenlenmesi, sanatsal düzeye ulaşması kompozisyonun özünü oluşturmaktadır [İzgi, 1999].

Yeni şeyler yaratmak ancak yeni ifade şekilleriyle mümkün olur. Resmedilen yaratımların gücü -diğer yaratımlar gibi- yeni ifadesel olasılıkların tekrar tekrar yakalanmasına bağlıdır. Kompozisyon, biçimin gelişimidir ve forma paralel bir sürece bağlı olarak ilerler [Rodchenko, 2004]. Piramit örneğindeki gibi, en yalın geometrik biçimin bile çevredeki konumu, ölçüleri, oranları, içinde bir mekân yaratılması, yüzeylerin sağır veya saydam olması, yakın çevre ile ilgili ilişkilerinin düzenlenmesi bile bütünlük açısından ele alındığında kompozisyona etki eden

kararlardır [İzgi, 1999]. Bu yaratım, bilim ve modern teknolojinin olanaklarına hâkim olarak sürmektedir.



Resim 3.44. Film karesinde, sinemada, fotoğrafta ve mimarlıkta kompozisyon, Playtime, Jacques Tati, 1967 [Celant, 2004]



Resim 3.45. Konser salonu, Mansilla+Tunon Architects, İspanya, 2002 [Phaidon, 2004]

Kompozisyon; mimarlık, heykel, resim, müzik gibi değişik sanat alanlarında evrensel yaygınlıkta geçerli olan ortak bir kavramdır ve tasarım boyutunda olduğu gibi sunuş

boyutunda da etkindir [İzgi, 1999] (Resim 3.44-Resim 3.46). Mimari kompozisyonla ilgili bunun gibi temel etmenler, onu hem düzenleyici hem ifade edici çaba olarak tanımlamaya yardımcı olur. Dolayısıyla bu iki yönü yanıtlayan becerileri gerektirir. Bu çift karakterlilik de tasarım süreci öğretme girişimlerini somutlaştırabilen bir durumdur [Pearce ve Toy, 1995].



Resim 3.46. Rue Pelleport, Frederic Borel, Paris, 1999 [Phaidon, 2004]

Tüm bu terminolojinin yanı sıra mimari güzelliğin uyduğu ileri sürülen denge, uyum ve başka kavramlar vardır. Fakat bunların tanımları, ölçü, biçim, vb. gibi kolayca yapılamamaktadır. Bahsedilmiş olan terminolojiler, Temel Tasarım içeriğinde bulunan ve üzerlerinden eğitim yapılmakta olan başlıklardan bazılarıdır. Bu ölçütlerin tamamının olmasının doğru bir ürünü garantilemediği, ya da onları bir çalışmada toplayamamanın da başarısızlıkla sonuçlanacağı söylenemez. Genel olarak

tasarımdaki bütünlük özelliğinin bu kavramları kapsadığı ve iyi bir tasarımın her şeyi kavrayan bir bileşimin bütünlüğünde her zaman açıklanamayacak, farklı aşamalarda üzerinde düşünülen, kararlar alınan, sanatçı bakış açısı ve kişiliği doğrultusunda ifade farklılıklarını barındıran bir süreç sonucunda çıktığı ve ortama göre de göreceli olduğu ifade edilebilir [Kuban, 2002]. Sonuç, bir bütün olmalı ve sonucun zaman, kültür, kullanıcı ve yaratıcısı ile ilgili ifade edecekleri olmalıdır.

Teknik ortaklıklar

TDK elektronik sözlüğünde ‘kılgısal yapabilme gücü’ ve ‘kuramsal bilginin uygulanması’ olarak tanımlanan teknik, aynı zamanda çalışmanın yapıldığı yöntemdir. Teknik, bir ürünün iyi yorumlanabilmesi, tasarımın mümkün olduğunca doğru gerçekleşebilmesi ve tasarımcının düşüncelerini doğru şekilde aktarabilmesi için gerekli faktörlerdendir [İnan, 1998].

Mimarlık birçok bileşeni barındıran bir yapıya sahip olduğu için tasarım süreci boyunca oldukça fazla etmen doğrultusunda kararlar almak ve sıkça geri beslemeler yapmak gerekir. Bu etmenler aynı zamanda tasarım süreci sonunda elde edilecek ürün niteliğini belirleyici rol oynamaktadırlar. Ayrıca her aşamada kurulması gereken ilişkilerin varlığı da atlanmamalıdır [Celant, 2004]. ‘Disipliner boyut’ başlığı altında anlatıldığı üzere ekonomik, psikolojik, sosyolojik, estetik, teknolojik vb. ihtiyaçlara göre yapılması gerekenler vardır [Aksoy, 1975]. Bu tür verilerin göz önüne alınması, teknik açıdan sınırlayıcı ve belirleyici yöntemler olarak algılanabilir. Belirtmek gerekir ki; terminolojiler adı altında toplanan, kavramların ifadesi için kullanılan terimler, bu üretim süreci içerisinde yer alan somutlaştırıcı yöntemler olarak da değerlendirilebilirler.

Öznenin mimarlık olduğu göz önünde bulundurularak, mimarlık ve diğer sanatlar arasında yöntemsel ortaklıkların neler olduğunu, mimari üretim süreci aşamaları genel olarak irdelendiğinde elde edilecek başlıklardan yola çıkarak belirleyebilmek mümkündür.

İzgi'ye (1999) göre:

‘Tüm sanatlarda olduğu gibi, mimarlıkta birbirinden farklı, ancak birbirini tamamlayan üç ayrı evre yer alır: Tasarım, gerçekleştirme, eyleme geçiş.’

Bunlar, mimari açıdan adlandırıldıklarında ise elde edilecek alt başlıklar; *tasarım*, *uygulama* ve *sunum&sergileme* teknikleri olacaktır.

Tasarım teknikleri

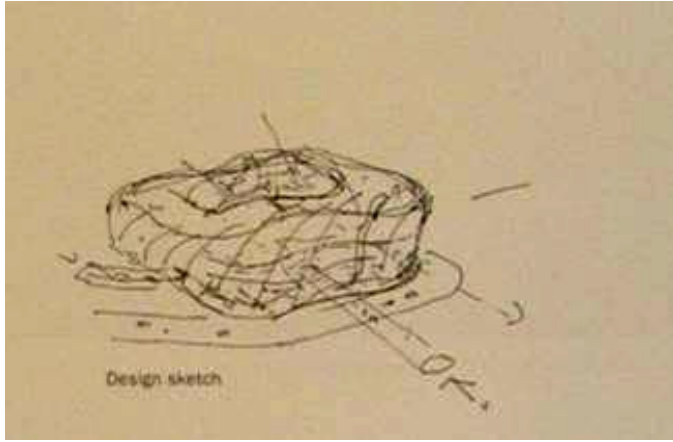
Öncelikle, mimari tasarım değil, *tasarım* kavramı üzerinde konuşulduğuna dikkat çekmek gerekir. Bunun sebebi, tasarlanan her ne olursa olsun tasarım kavramının aynı oluşudur. Mimari ve sanatsal anlamda kullanılan temel tasarım tekniklerindeki ortaklıkların Bauhaus’a dayandığından önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Amaca göre özelleşip değişebilse de fikir olarak tasarlama eylemi, aslında çoğunlukla pek de farklı olmayan bileşenler etrafında dönmektedir.

Tasarım; ihtiyaçlar doğrultusunda belirlenen işlevleri ve istekleri yerine getirecek olan bütünün kurgusunda yer alan tüm öğelerin ve çevresinin kavramsal, işlevsel, biçimsel, strüktürel, eylemsel, vb. özelliklerinin yine ihtiyaçlar doğrultusunda yorumlanarak, belirlenmesi ve belgelenmesidir. Tasarım, zihinde tasarımılandır [Güngör, 1972]. Fakat elde edilecek yapının, kendisi ve çevresiyle bir bütün olarak zihinsel anlamda olduğu kadar görsel anlamda da inşa edilmesi gereklidir [İzgi, 1999]. Aksi takdirde, yapılabirlik açısından birçok sorunla karşılaşılabilir.

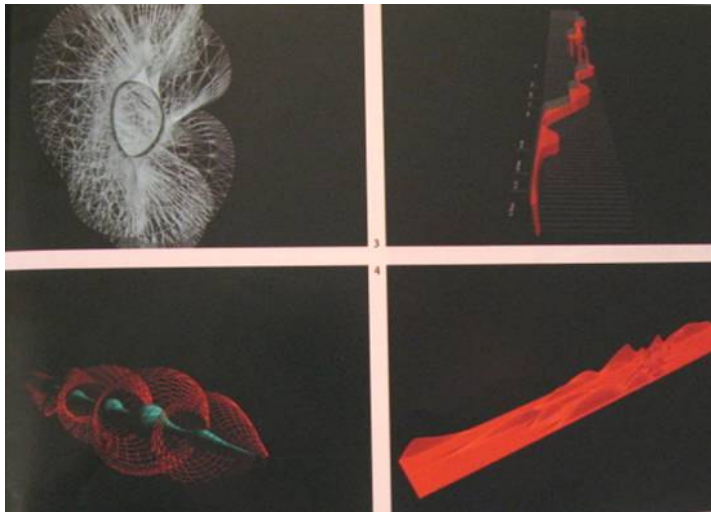
Mimarlık eyleminin başlangıcı, boş alandır [Mitchell, 1990]. Yapılacak tasarımda kullanılacak yöntemler, bu alana bağlı koşullarla sınırlanmıştır. Farklı alanlarda, farklı yöntemlerle farklı sonuçlara ulaşabilmek mümkündür. Olasılıklar bir yandan da tasarımcının becerileriyle kısıtlanır. Mimar, aydınlıkta hacim ve yüzeyle çalışıp değişik ölçekler, bakış açıları, hareket ve durumlar belirleyerek biçimler yaratmaktadır [Schwardz, 1997].

Tasarımda seçimler, kararlar, bazı riskler ve sorumluluklar; dolayısıyla da yaratıcılık hat safhadadır [İzgi, 1999]. Bunları gerçekleştirebilmek için bazı tekniklerden

faydalanmak gereklidir. Tüm bu yapılanlar, tasarımın her açıdan aşama aşama değerlendirilebilmesi, amaca uygunluğunun ölçülebilmesi ve bazen zihnin yeterli olmadığı noktalarda çalışmaya görsellik katarak denemeler yapılması için gereklidir. Dolayısıyla denebilir ki; tüm bu teknikler, yapılan çalışmalarla elde edilecek ürünün o ana kadar tasarlanan kısmının, amaç doğrultusundaki kurgunun ne kadarını gerçekleştirdiğini, kendi içinde ve çevresinde yarattığı etkiyi sınamak için yapılan değerlendirmeler olarak, sonuçla (oluşacak ürünle) bağlantı kurma yöntemleridir (Şekil 3.6, Şekil 3.7).



Şekil 3.6. 'Selfridges Department Store', eskiz çalışması Future Systems, Birmingham, 1999–2003 [Sewing, 2004]



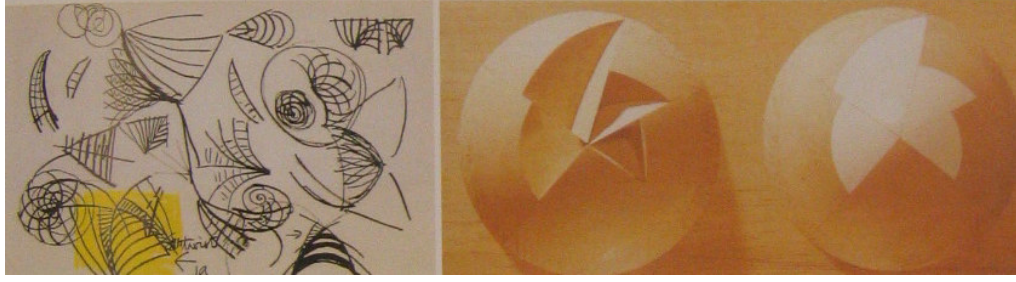
Şekil 3.7. Üç boyutlu modellemede form arayış örnekleri [Aksoy,2004]

Tasarım aşamasında, öncelikle amaçla bağlantılı bilgiler toplanır; sonra toplanan bilgiler, mevcut bilgi birikimi, amaç ve istekler doğrultusunda çeşitli çözümler üretilir. Bu *gözlem* ve *analiz* aşamasını, *sentez* ve *değerlendirmeler* izler. Birçok değerlendirme sonucunda, çözümler arasından amaçla en iyi bağlantı kurabilen üzerinden ilerlemeye devam edilir [Aksoy, 1975]. Geri beslemelerle çok kez tekrar edilen sentez ve değerlendirme aşamalarını *karar verme* aşaması izler. Tüm bunların sonunda; amaç, fikir ve isteklerin barındığı ayrıntılı bir sonuca, yani tasarıma ulaşılır [İnan, 1998]. Tasarımı yapan kişi, bu aşamalarda problemleri de sırayla görerek çözüme doğru adım adım ilerler [Bayazıt, 1994].

Tasarım aşamasındaki görsellik, sanat dalı ile ilgili olarak değişiklikler gösterebilir. Müzikte notaların kâğıda dökülmesiyle, mimaride eskizler veya üç boyutlu çalışmalar yapılması olabilir. Ayrıca, örneğin mimarlıkta, üç boyutu kavrayabilmek ve hayal edebilmek için yöntem olarak heykel, çeşitli maketler, bilgisayar programlarındaki modellemeler; ritim, ahenk gibi kavramların ifadesi için müzik; çizim içinse resim sanatı kullanılabilir. Yani, çeşitli sanatların yöntemlerinden faydalandığı gibi, diğer sanatların herhangi biri veya birçoğu da yöntem olarak kullanılabilir. Tasarımda karşılaşılan bazı iki ve üç boyutlu çalışmalar irdelendiğinde, bu tekniklerin ve kavramların daha iyi anlaşılabilmesi mümkün olacaktır.

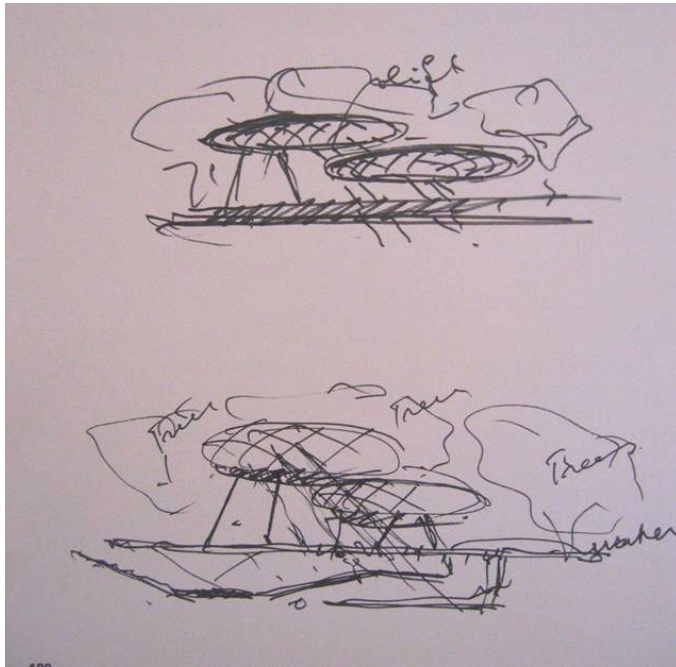


Resim 3.47. Sydney Opera Binası, detay, Jorn Utzon, 1973 [Sewing, 2004]



Resim 3.48. Sydney Opera Binası eskiz ve maket çalışmaları, Jorn Utzon, Sydney 1973 [Sewing, 2004]

Tasarım sürecinin barındırdığı gözlem, analiz, sentez, değerlendirme ve karar verme yöntemleri için ortaya konabilecek kavramlar; eskiz, çizim, maket ve çeşitli üç boyutlu çalışmalardır (Resim 3.47, Resim 3.48). Bunların yanı sıra, süreç boyunca belirlenen kavramsal ilişkiler ve soyut olguların biçimselleşebilmeleri için, terminolojik ortaklıklar başlığı altında incelenen -oran, doku, renk, ışık, strüktür, form, vb.- kavramlardan da yararlanılabildiği gibi diğer sanat dallarına özgü yöntemlere ve sanat dallarının kendilerine de başvurulabilir [İnan, 1998].



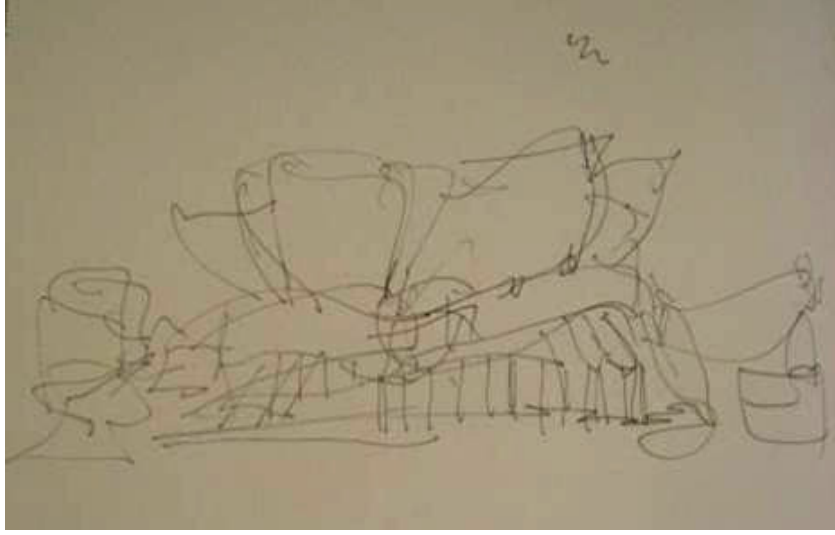
Şekil 3.8. 'Grappa Nardini, Research&Mutlimedia Center' tasarımı eskiz çalışması, İtalya, Massimiliano Fuksas, 2002–2004 [Molinari, 2006]

Çalışmanın büyük bir kısmı, tasarım aşamasında yapılmaktadır. Tasarım süresince amaç doğrultusunda toplanan veriler, belirlenen ihtiyaçlar ve kısıtlamalar, bilgi birikimi sayesinde çeşitli eskiz çalışmaları yapılır [Vural, 1979]. Görüş ve düşünce, çizimin yaratıcı sürecinde bir araya gelmektedir. Sanatçı da düşüncelerinin nasıl somutlaşabileceğini kavramak amacıyla özellikle çizime başvurur [Ching, 2003] (Şekil 3.8). Amaç doğrultusunda oluşan soru ve sorunlarına karşı geliştirdiği fikirleri kullanarak çizim, maket, vb. yöntemlerle ürününü görselleştirir [Bayazıt, 1994].



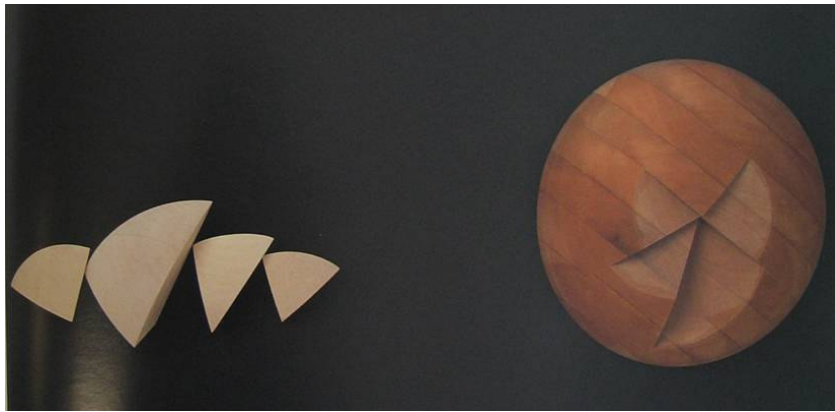
Şekil 3.9. ‘Pilgrimage Church of Mary’, dış cephe eskiz çalışması, Gottfried Böhm, 1963–1968 [Sewing, 2004]

Düşüncelerin görselleştirilmesi açısından tasarımın önemli parçası olan eskiz, bir grafik düşünme aracıdır. Tasarım aşamasında gözlem ve analiz sonunda oluşan birikimin, sanatçının kendine dönük bir iletişim yolunu, eskizi, kullanarak grafik olarak ifade edilmesidir [İnceoğlu, 1995]. Dolayısıyla bu çalışmalar, sentez ve değerlendirme aşamalarına geçiş olarak da tanımlanabilir. Aslında düşünsel açıdan daima üçüncü boyutta düşünülen tüm çalışmalar, iki boyutlu çalışmalar aracılığıyla görsel olarak da algılanabilir hale getirilir [Vural, 1979] (Şekil 3.8-Şekil 3.10).



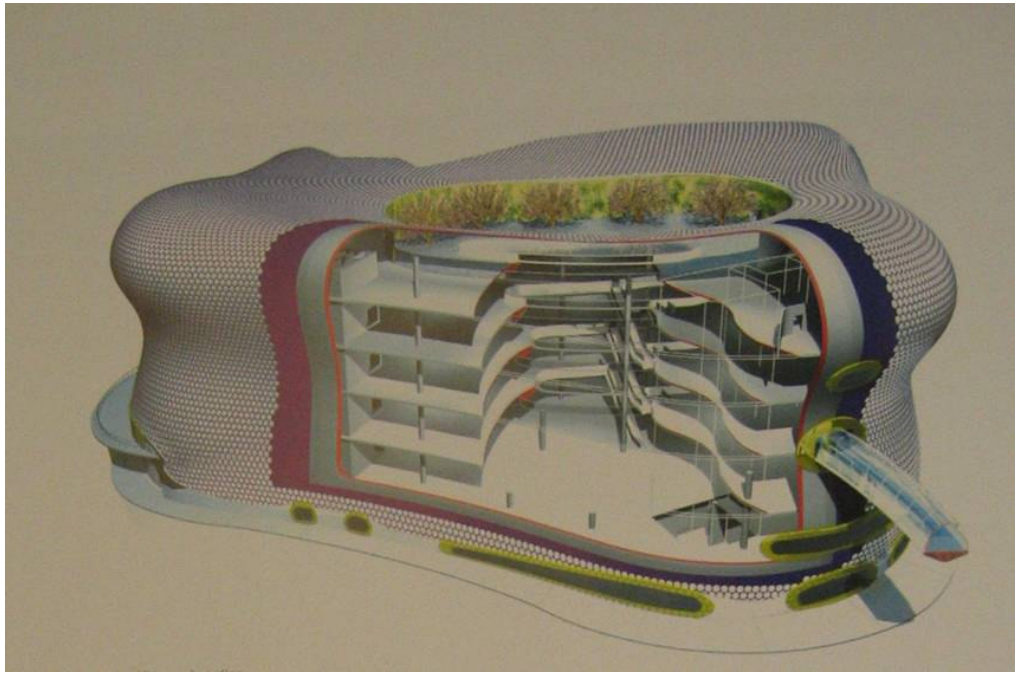
Şekil 3.10. Disney Konser Salonu eskiz çalışması, Frank O. Gehry, Los Angeles, 1988–2004 [Sewing, 2004]

Çalışma belirli bir aşamaya geldiğinde ise; üçüncü boyuta sahip sanat eserlerinde, çalışma aşamalarını deneyimleyebilmek için gerçekleştirilen küçük ölçekte taklitlerle, çeşitli model ve maketlerle alıştırmalar yapmak henüz tasarı aşamasındaki çalışmayı somutlaştıran bir yöntemdir. Üç boyutlu çalışmalar, tasarım sürecindeki bir ürün için oldukça gereklidir. Sonuçla bağımsız da olsa bir bağlantı kurarak, oluşacak sanat çalışmasına görsel ve dokunsal biçimde götüren tematik, plastik, görsel strüktürdür (Resim 3.49, Şekil 3.11).



Resim 3.49. John Utzon ve Ove Arup, Sidney Opera Binası, model çalışması örneklerinden [Celant, 2004]

Bunlar, sayısız değişkenin yayılabileceği bir sürece doğru atılan iki ve üç boyutlu adımlardan bazılarıdır [Celant, 2004]. Bu yöntemlerle düşünce aşamasında saptanan bazı veriler nesnelleştirilerek sonuca ne kadar yakın oldukları test edilebilmekte ve elde edilen aşamalar farklarla da olsa görselleşip boyut kazanmaktadır. Bu ön üründe, tasarımın belli bir noktaya ulaştığı göz önünde tutularak, çevresine yapacağı etkinin, ileteceği mesajın, algılanış şeklinin değerlendirilmesi; kendi içindeki durumu hakkında da düşünüp yapılabileceklerin kestirilmesi tasarımın önemli bir aşamasıdır.



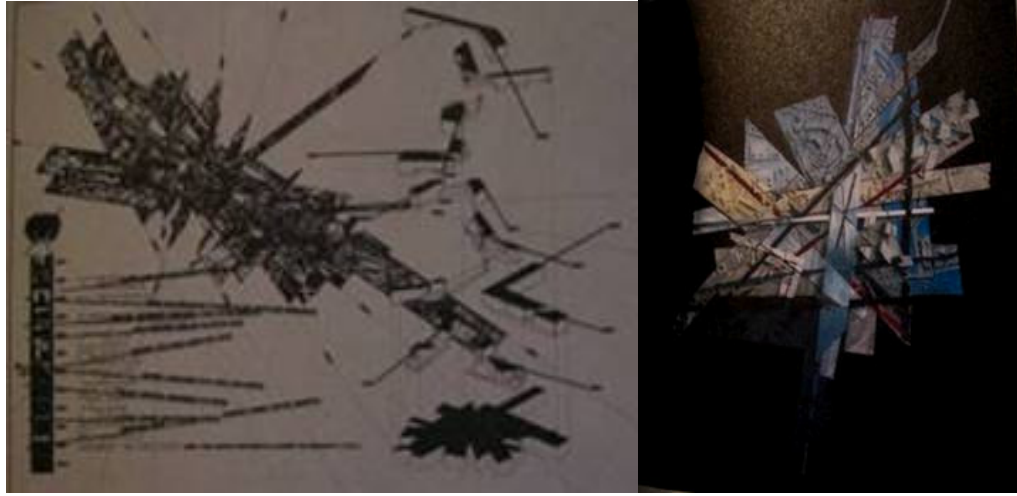
Şekil 3.11. ‘Selfridges Department Store’, üç boyutlu model çalışması, Future Systems, Birmingham, 1999–2003 [Sewing, 2004]

Sanat dallarının, tasarım evrelerinde değerlendirilmesinde resim için iki boyutta çalışmak yeterliyken, heykel ve mimarlık gibi sanat dallarında çalışmaları üçüncü boyuta da taşımak gereklidir. Bu iki sanat dalında üç boyutlu bir çalışma elde edebilmek için nesneler kullanılırken, sinema gibi yine üç boyuta dayalı bir sanat dalında da üç boyutlu nesne, mekân ve kişiler perdede ikinci boyuta indirgenmektedir. Aynı zamanda değerlendirme için kullanılan elemanlar da farklıdır; müzikte ses, resimde eskiz, heykelde model, vb. Örneklerden de

anlaşılacağı gibi genel olarak aynı yapıda olan tasarım teknikleri süreç içinde yer değiştirebilmektedirler.

Sunum&Sergileme teknikleri

Tasarımın her şeyi yeteri kadar dile getirebilecek anlamda görselleştirilmesi sunumdur. Sunum teknikleri, sanat ürününün çeşitli ifade yöntemleridir. Mimarlık ve diğer sanat dalları arasındaki ortaklık, ifade şekillerinde de açığa çıkmaktadır. Uygulama aşamasından bir önceki basamak olan bu aşamada, tanıtım ve betimleme amacı doğrultusunda birçok yöntem kullanılabilir. Bu yöntemler, sanatsal bir çalışmanın, aşamaları boyunca birçok kez gerek sanatçının kendisine gerekse başka kişilere ifade edilebilmesi için gerekir. Bu anlamda sunum&sergileme kavramlarının ön uygulama olarak da nitelendirilebileceği belirtilmelidir.



Şekil 3.12. 'Potsdamer Platz' projesine ait sunumlar, Daniel Libeskind [Ekincioglu, 2001]

Sunum&sergileme aşamasında ifade edici çaba ön plandadır (Şekil 3.12). Seçilen yöntem oldukça önemlidir; çünkü yanlış bir seçim aktarımın istenilenlerin doğru şekilde aktarılamaması anlamına gelmektedir. Sanatların genelinde, sunum ve sergileme için ortak yollar olarak çizim, animasyon, maket, vb tasarım teknikleri kullanılabilirken; enstalasyon, sinema, müzik, edebiyat, dans gibi diğer sanat

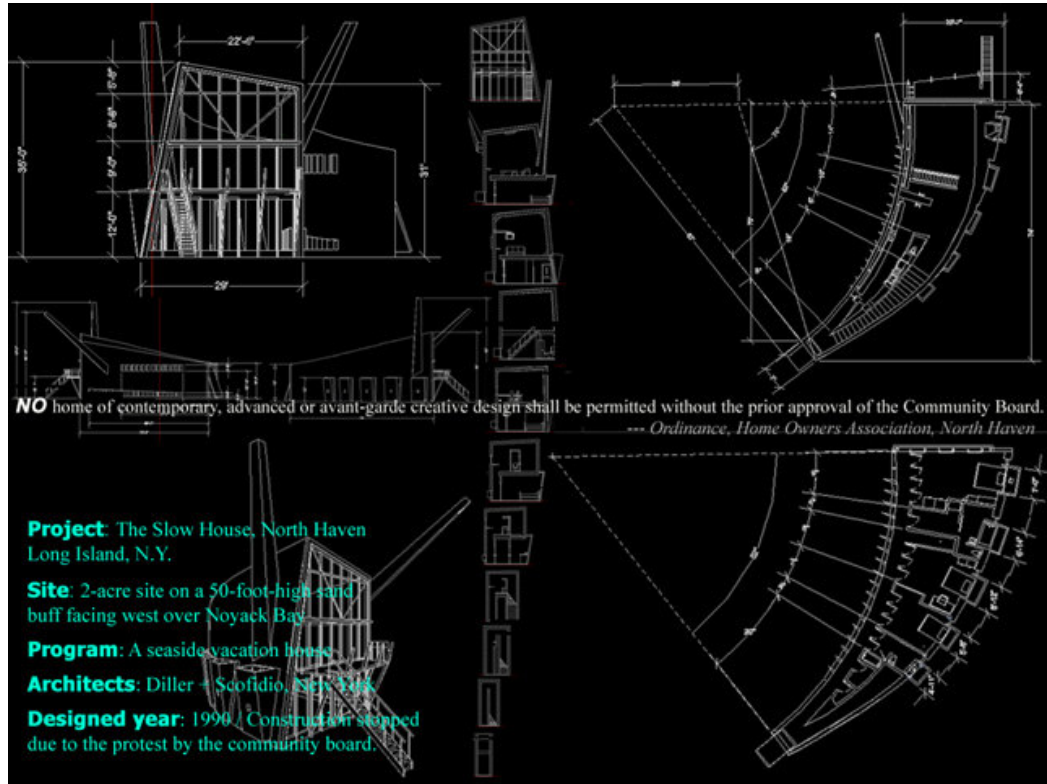
dallarına da başvurulabilir. Bütün bu çabanın nedeni; iletmek istenen mesajın, yapılan seçimlerin, kullanılan yöntemlerin, kısacası tasarım tamamının sebepleri ve sonuçlarıyla doğru şekilde aktarılabilmesidir

Ching'in (2003) dediği gibi;

‘Yaşama ilişkin yaratıcı bir süreç olan çizme eylemi
Nasıl bir biçim alırsa alsın, temelde çizim, bir görüş ve ifade aracıdır.’

Ve Ching'in (2003) kitabında Kandinsky'e yer vermiş olduğu gibi;

‘Nokta – durak- çizgi
Devingenliğin yarattığı, içten canlandırılmış gerilim.
Bu iki öge- karışimleri ve bileşimleri- sözcüklerle erişilmesi mümkün olmayan kendi dillerini geliştirirler.’



Şekil 3.13. ‘Slow House’ adlı tasarım çizimleri, Diller+Scofidio, 1990
[columbia.edu, 2007]

Çizim, tasarım tekniği olduğu gibi aynı zamanda bir sunum&sergileme tekniğidir (Şekil 3.13). Sanat dallarının çoğunda çizim yöntemi kullanılarak görüş ve düşüncelerin ifadesi sağlanabilmektedir. Terminolojik başlıklardan biri olan *kompozisyon* grafik ifadeye bağlı sanat dallarında hem tasarım boyutunda hem de sunuş boyutunda etkindir. Müzik, edebiyat gibi sanatlarda ise beste, metin ve düzenleme anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla kompozisyon, hem düzenleyici hem ifade edici olarak rol oynamaktadır.

Taut’a (1938) göre:

‘...çok kere güzel bir binadan bahsederken onun bir musiki gibi olduğunu, bir resim gibi güzel göründüğünü, kuvvetli bir ifadesi bulunduğunu, tıpkı bir devlet gibi uygun taksimatlı olduğunu söyleriz. Bunun da sebebi iyi bir şey için doğrudan doğruya bir tarif bulunamayışıdır. Duygularımız lisana gelmek istiyor ve işte böyle bir takım lirik ve şairane tabirlerde ifade buluyor.’

Shepherd’a (1994) göre de:

‘Katedraller yalnızca binalar değildir. Onlar somut yakarıcıdır.

Yapılar drama oluştururlar.’

Bu alıntılarda ifade için bir sanat dalı olan *edebiyatı* kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, yapıların drama oluşturduğunu söylerken yine bir sanat dalı olan *tiyatroya*, katedrallerin somut yakarıcılar yani insanlar olduğunu ifade ederken de bir önceki çakışım boyutunda yer alan *din* disiplinine gönderme yapılmaktadır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür: bir mekân müzik, resim, edebiyat, vb. sanat dallarıyla ifade edilebilir veya Liebeskind gibi bir sanat eserinin devamı olarak da nitelendirilebilir.

Ön uygulamanın, uygulama ile aşamasal açıdan ne kadar yakın olduğu sanat dallarına göre farklılık gösterebilmektedirler. Resim, mimarlık, heykel gibi görsel yönden ağırlıklı sanat dallarının sunum&sergileme aşamalarında eserin mutlaka uygulanması gerekmeyebilir. Özellikle mimarlık gibi uygulama boyutu diğerlerinden oldukça farklı olan sanat dallarında, bilhassa ekonomi ve işgücü açısından, sunum&sergilemede eserin ön uygulamasını yapmak neredeyse imkânsızdır. Tiyatro, dans, müzik gibi sanat dallarında ise, çalışmanın yeterliliğine bağlı olarak,

sunum&sergilemesi yapılan eserlerin neredeyse uygulama aşaması ile aynı seviyede olabilmeleri mümkündür.

Uygulama teknikleri

Uygulama, elde edilen tüm verilerin bir araya getirilerek bütünleştirilmesiyle elde edilen sonucun gerçekleştirilmesidir [Arcan ve Evci, 1999]. Bu noktada tasarım aşamasında elde edilen ve sunum&sergileme aşamasında bir anlamda test edilen düşüncelerin dönüşümü tamamlanmaktadır. Öz veya tema, tasarım ve sunum&sergileme aşamaları ile terminolojik ortaklıklar başlığı altında anlatılan kavramlar biçimselliğe aktarılarak yapılan tüm çalışmaların aldığı son şekle, sonuca ulaşılır [İnan, 1998]. Sanat eseri, ancak bu aşamada, kavramsal olarak tamamlanıp uygulandığında söz konusudur.

Tasarımın beş duyuyla algılanabilir olması da uygulama olarak adlandırılabilir. Somut niteliğe ulaşan tasarım, gerçekleştirilmesinin nedeni olan işlevleri uygulandıktan sonra karşılamaya başlar. Uygulamanın amacı, gerçekleştirilen tasarımın toplumla ve birey olarak toplumu oluşturan insanla, sanat eserinin karşılıklı iletişim kurarak yakınlaşması, bütünleşmesidir. Bu noktada uygulama, sanat eserinin gerçekleşmesi, ürünün ortaya konmasıdır. Böylece geçilmiş olan tüm aşamaların sonucuna ulaşılmaktadır.

Bazı sanatlarda uygulama ile sergileme kavramları, bu çalışmanın öznesi olan mimarlıkta olduğu gibi, anlamsal olarak çakışabilmektedir. Bir mimari çalışmanın uygulanmış olması aynı zamanda yapıldığı yerde, örneğin kentte, sergileniyor olması olarak da görülebilir. Kent ve bileşenleri hem yaşanılan hem de sergilenendir. Çünkü içinde insanı, yani yaşamı barındırır. Kentin, 'sahnesel potansiyeli' vardır [Celant, 2004]. Dolayısıyla mimari uygulama, aynı zamanda mimari sergileme sayılabilir.

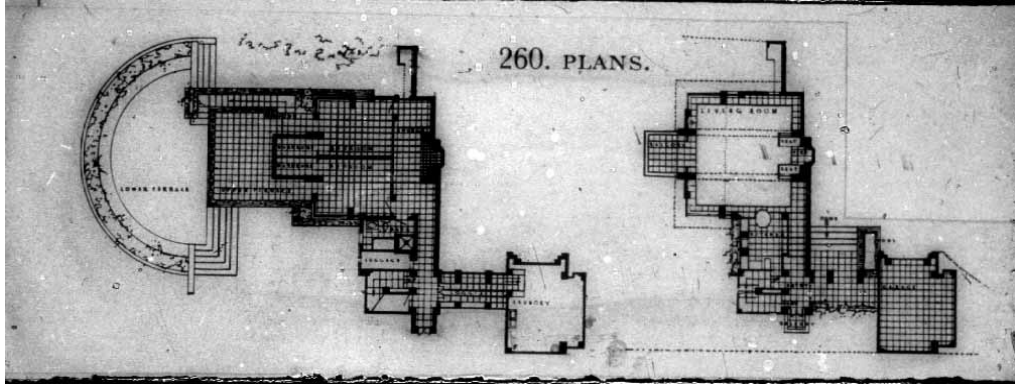
Resim ve heykel, şehir mekânında; mimarî yüzeylerde, yani iç ve dış duvarlarda, serbest duran perde duvar ve meydanlarda, parklarda ve açık alanlarda farklı biçimler ile yaşamaya devam etmektedirler [Ögel, 1977]. Belirtildiği gibi sergilemedeki iki

tarafı ilişki Őu Şekilde de söz konusu olabilmektedir; mimari mekân veya boŐluklar bulunan/sergilenen sanat eserleri tarafından kullanılırken, mimarlık da bir yandan kendini sergiler ve sanat eserini mekânsal katkı açısından bünyesinde barındırmaktadır (Resim 3.50).

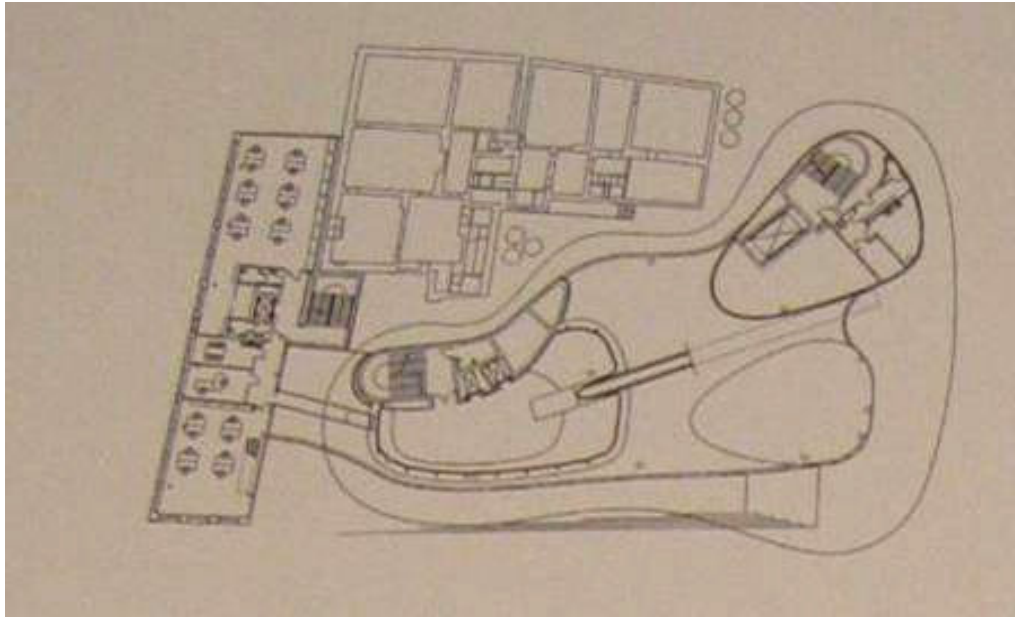


Resim 3.50. ‘Ulusal Mimarlık  d lleri 1988–2004’ sergisi, UIA 2005, İstanbul [Beken, 2005]

Mimarlık ve diğer sanat dalları arasında uygulama aşamasında da ortaklıklar mevcuttur. Tasarım, sunum&sergileme yöntemleri, amaçlanan doğrultuda işlevsel ve duygusal değerlere sahip tamamlanmıŐ bir kurgunun ifade edilebilmesi için kullanılmaktadır. Örneğin  izim, sanat dallarında düşünsel ve temsili bir teknik oluşunun yanında, bir kurgunun iki boyutlu sisteme aktarılması için ifadesel bir teknik olarak da kullanılmaktadır. Mekânsal ifadeler bu Şekilde gerçekleŐebilir; çizim yapılamaması halinde ise tasarlananların resim veya bir heykelden hatta sadece bir düŐünceden farkı kalmaz. Dolayısıyla uygulama aşamasındaki fark; çizimin, mimari tasarımın ger ekleŐebilirli inin göstergesi oluşudur (Şekil 3.14, 3.15).



Şekil 3.14. Freeman Evi planları, Frank Lloyd Wright, Amerika, 1924 [usc.edu, 2007]



Şekil 3.15. 'Kunsthaus Graz', Peter Cook-Colin Fournier, zemin kat planı Avusturya 2000-2003 [Sewing, 2004]

Sanatın diğer dalları, uygulamaya çeşitli şekillerde dâhil olabilirler. Örneğin, müze tasarımlarında mimar, asıl sanat nesnelerinin sergilemesi ötesinde bir dizi ilişki kurmak zorundadır. Genel olarak sanat ve alan arasındaki ilişki kadar; kent, toplum, birey ve nesne arasındaki ilişki, nesne, birey, ışıklar arasındaki ilişki ile de bağlantı kurabilmelidir [Noever, 2002]. Bu noktada örneğin, enstalasyon sanatı veya iç mimari kriterler devreye girebilmektedir. Yerleştirme sanatı olarak adlandırılan bu

sanat, mimarın çalışma alanına diğer tasarımlarda olduğundan daha baskın şekilde girebilmektedir (Resim 3.51).



Resim 3.51. İlhan Koman Retrospektif, Yapı Kredi Sanat Merkezi, İstanbul, 2005 [Beken, 2005]

Sanat dalları, başka bir sanat dalına ait yöntemlerden de yararlanabilir. Mimarlıkta, resim ve heykele mahsus araçlar da kullanılarak çok çeşitli sonuçlar elde edilebilir; daha önce de ifade edildiği gibi mimar, hünerine, zamana ve amaca bağlı olarak birçok sanatı kendi amacı doğrultusunda çekip kullanabilmektedir. Tarihte görüldüğü gibi Barok, Art Nouveau, Rokoko dönemlerinde bezeme-süsleme ağırlıklı katkılar bazen mimarlık yapıtının kurgusunu etkilemiş, aşın yüklemeler onun dekoratif niteliğe dönüşmesine yol açmıştır. Sanatlar amaçlarını aşan bir şekilde kullanıldıkları zaman sonucun kullanılan sanatların ürününe dönüşebilme tehlikesi mevcuttur. Diğer sanatlardan istenildiği şekilde yararlanabilmek, söz konusu sanat ancak amaç doğrultusunda ön planda tutulduğunda gerçekleştirilir [Taut, 1938].

Kılgısal çakışimler başlığı altında yer alan tüm ortaklıkların kuramsallıkla olan bağlantılarının, bölüm içinde sıklıkla ortaya çıktığı göze çarpmaktadır. Çünkü tüm anlatılanlar, tasarımın *temel* gerekleridir. ‘Üretimde süreçsel boyut’ başlığı altında

değerlendirilen *kuram-kılgı* bağlamı, bütünü oluşturmaktadır. Her sanat dalının kendine özgü araç ve yöntemleri mevcutsa da üretim süreçleri içerisindeki başlıkların -doğru şekilde kavranıp uygulanabildikleri sürece- birçok sanat dalında karşılaşılan ortak basamaklar olarak değerlendirildikleri; sanat dallarının, mimarlığın bünyesinde ‘onun parçası, bütünleyici ögesi’ olabildikleri ifade edilmiştir [Taut, 1938].

3.3.2. Kuramsal Çakışmalar

Kuramsal boyut, *düşünsel* arka plandır. Bu aşamada sanat ürününün; çevresine, çevresindeki insanlara kullanıcılarına olan etkisi, iletmek istediği mesaj ve algılanış biçimi bakımından birçok seçenek bulunmaktadır. Sanatçı, hat safhada yaratıcılık düzeyi içerisinde amacı doğrultusunda yaptığı denemelerle bir takım seçimler yapıp kararlar almaktadır [İzgi, 1999]. Belirtmek gerekir ki; sanat eseri henüz gerçekleşmemiş olsa da kuramsal aşamada yine sanattan bahsedebilmek mümkündür.

Temel Tasarım içeriği incelenerek mimarlık için geçerli bazı olguların diğer sanat dalları için de geçerli olabilecekleri anlaşılmış, bu kavramlara ancak belirli bir yer ve zaman eklendiğinde, sonucun (ürünün) belli kişi, toplum ve kültürleri ifade eder hale geldiğinden bahsedilmiştir. Ürünün tanımlanması, değerlendirilmesi ve eleştirilebilmesi gibi konular hakkındaki gerekli bilgilerin yalnızca uygulama yoluyla elde edilmesi oldukça zordur. Bu sebeple sanatçının kendini, çevresini ve çağını anlayabilmesi ve anlatabilmesi için bilgi edinme sürecinin kuramsal öğretilerden geçmesi şarttır [Kuban, 2002]. Kuramlar, mimari sorunların tümünü içeren kapsamlı ve birleştirici felsefe görevine sahiptirler [Balkan, 2003].

Kuramsal alandaki çakışmalar; çakışım ana başlıkları olan ‘disipliner boyut, tarihsel boyut ve üretimde süreçsel boyut’un, düşünsel boyutta irdeleneceği *kuram-zaman-ürün* ve kuramsal boyutun, eğitim ve öğretim ile ilişkisinin irdeleneceği *kuram-eğitim, öğretim* olarak ikiye ayrılmıştır.

Kuram-zaman-ürün

Kuramsal alan, mimarlığın düşünsel boyutudur. Sanatta kuramsal alandan bahsedildiğinde, geçerliliğin -her sanat dalında olduğu gibi- mimarlık için de kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Mimarlık, kavramsal olan boyutta da diğer sanatlarla ortaklıklar barındırdığı gibi aynı zamanda onlarla ilişki içerisinde de olabilmektedir.

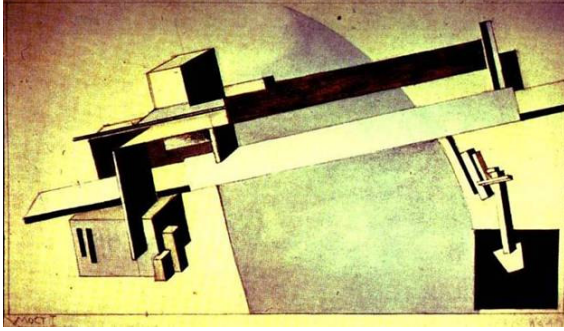
Mengüşoğlu'nun (2000) dediği gibi;

'Sanatçı da, filozof ve bilim adamı gibi bir insandır; onu çevreleyen dünya da bir ve aynı dünyadır; fakat bu bir ve aynı dünyanın her çağda gösterdiği bir özellik vardır; işte sanatçı bu özelliği kavrar ve somut olarak bize bildirir. Fakat asıl büyük sanatçı, yalnız bu özelliği kavramakla yetinmez; aynı zamanda insansal olanı, her zaman olup biteni ya da olması olası olanı da birlikte kavrar. Yapıtı tarih üstü, ölmez yapan bu özelliğidir.'

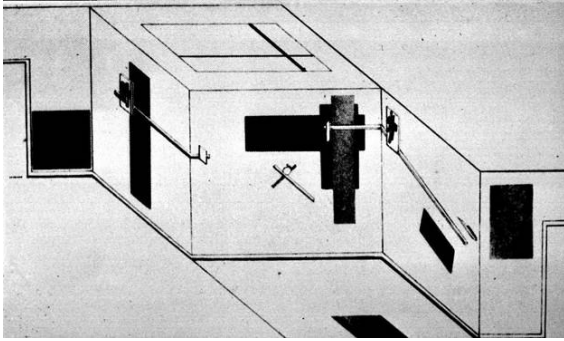
Sanat çağa özgüdür; çünkü sanat, insan merkezli bir olgudur ve insan da zamanla değişerek farklı istek ve ihtiyaçlarla yaşamını sürdürmektedir. Bu değişim yine toplumun bir üyesi olan sanatçının da kavrayışını ve kavrayış alanını değiştirip zamanın belirleyicilerini eserlerine yansıtmasını gerektirir. Zaman zaman sanatçılar, çağın gereklerini aşarak yeniliklerin öncüsü olmuşlardır. Tüm sanatçılar gibi mimarlar da farklı bakış açılarıyla hareket etmiş ve mimarlık bileşenlerinden bir veya birkaçını öne çıkararak ona yoğunlaşmışlardır. Bu tarz önyargılarla çalışmaya başlayınca da tasarımlarında o noktalar öne çıkmaya başlamış ve strüktür, işlev, vb. ağırlıklı üsluplar oluşmuştur. Örneğin; İslam mimarlığı bazen bezemesel olarak tanımlanmış; Gotik dönemde strüktürün ifadesi birinci plana çıkmış; çağdaş mimarlık ise işlevi baş tacı etmiştir [Kuban, 2002].

Her çağda değişik yönleriyle ortaya çıkan bu kavramlar; sanat akımlarının, kuramların ve manifestoların oluşmasını sağlamaktadır. Sanat akımları tasarım alanlarının sınırlarını belirlemekte, yönlendirmektedir ve tabii tasarım isteğe ve amaca bağlı olarak bu sınırların içinde ya da dışında kalabilir (Şekil 3.16, Şekil 3.17, Resim 3.52). Mimarlık da diğer sanatlar gibi sanat akımlarını takip etmektedir; çünkü

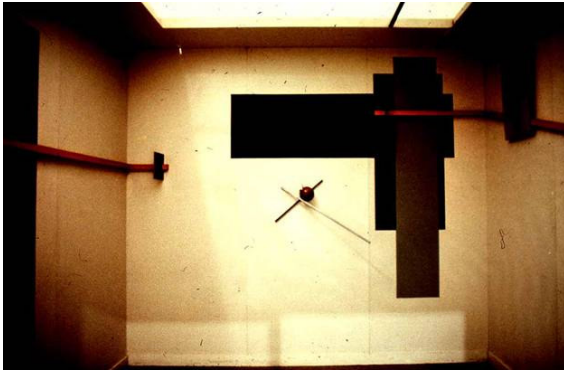
tasarım alanları buradan beslenip bulunulan çağa ait teknik, malzeme ve yöntemlerle yine o döneme ait ihtiyaçları karşılamaktadır [Mengüşoğlu, 2000].



Şekil 3.16. 'Proun 1A: Bridge 1' adlı guaj boya çalışması, stil: Suprematizm, [El \(Eliezer Markovich\) Lissitzky, 1919](#) [usc.edu, 2007]



Şekil 3.17. 'Prouneraum/Proun' Space adlı çalışma, litografi, stil: Suprematizm, [El \(Eliezer Markovich\) Lissitzky, 1923](#) [usc.edu, 2007]

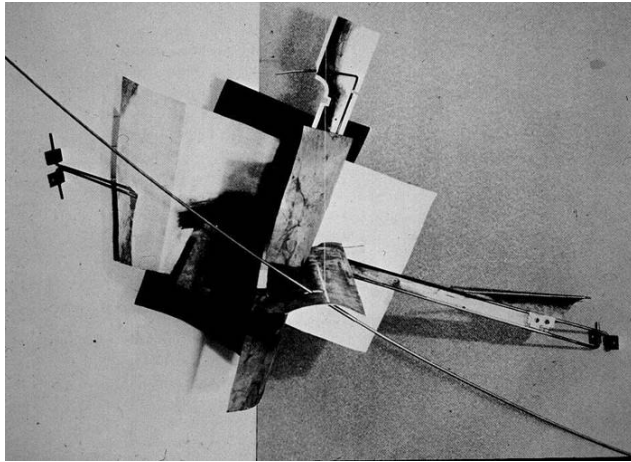


Resim 3.52. 'Proun Space' adlı çalışma, orijinalin rekonstrüksiyonu, stil: Suprematizm, [El \(Eliezer Markovich\) Lissitzky, 1965](#) [usc.edu, 2007]

Özer'e (2000) göre:

'Bauhaus denilen pota; kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, neoplâstisizm, süprematizm gibi akımları devrin bileşenleri halinde esas bütüne, devir esprisine götüren birtakım yollar olarak kabul edecektir. Bu amaç doğrultusundaki çaba da yine o dönemden gelmektedir: Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi modern sanatın ayrı eğilimlere sahip en ünlü kişiliklerinin aynı çatı altında, aynı amaçla son derece verimli çalışmalarda bulunabilmeleri ancak yukarıdaki anlayışla gerçekliğe kavuşabilmiş bir olaydır. Başka bir deyimle, 'tasarlama' eyleminin özüne mikrokosmosuna inerek sanatçılar fikir birliğine varabilmişler ve realiteye hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bütün eğilimlerin temelde birleştiğini ispatlamışlardır.'

Söz konusu sanat akımlarının 'devrin bileşenleri olması', sanat akımlarının toplumsal değerlerle beslendiğini dolayısıyla o devirdeki tasarımları -sanat eserlerini- etkilediğini ortaya koymaktadır (Resim 3.53-Resim 3.56). Dolayısıyla değişik kültürlerin sanatlarını incelemek öğrencilerin yalnızca sanat hakkında değil aynı zamanda insanlarını da anlamalarını sağlamaktadır. Örneğin; Sung hanedanı Çin parşömen çizimlerini incelemek, titizlikle çizilmiş peyzajlar, büyülü dağlar, göller, bahçeler şeklinde göze çarpan doğaya duyulan derin saygıyı açığa çıkarmakta; dolayısıyla belli zaman ve yerin sanatının çalışılması bu kültürdeki insanların öğrenciler tarafından anlaşılmasını sağlamaktadır. Farklı toplumlardaki sanatların amaç ve felsefeleri incelendikçe dünya, birçok perspektiften görünmeye başlamaktadır [Dobbs, 1998].



Resim 3.53. 'Köşe rölyefi' adlı heykel çalışması, stil: Konstrüktivizm, Vladimir Tatlin, Rusya, 1915 [usc.edu, 2007]



Resim 3.54. Mynasnica Sokağı'nda yapı tasarımı, stil: Konstrüktivizm, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko, 1925 [usc.edu, 2007]



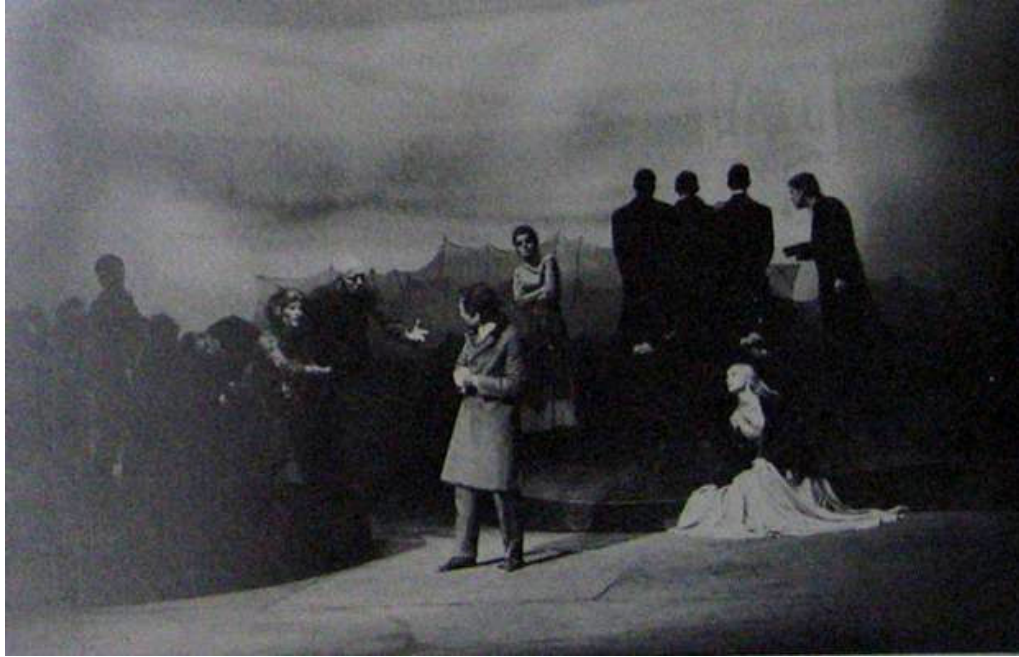
Resim 3.55. 'Mercury Passing in Front of the Sun' adlı yağlı boya çalışması [Giacomo Balla](#), stil: [Fütürizm](#), 1914 [usc.edu, 2007]



Resim 3.56. 'Lines of Force of Boccioni's Fist II' adlı heykel çalışması, Giacomo Balla, stil: Fütürizm, 1915, İtalya [usc.edu, 2007]

Sanat alanında insan-nesne arasındaki bağ -bilim alanındakinin aksine- her çağda yeniden ele alınarak yeni ilişkiler ve yeni sonuçlar elde edilebilmektedir. Sanat için bu ilişki -sanatçı ve nesnesi arasındaki bağ- kişiden kişiye de değişiklik göstermekte; fakat hiçbir zaman -bilgi alanında olduğu gibi- terk edilmemektedir. Sanatta eski olandan yararlanma olmasına karşın, yine de yeni, bireysel nitelik taşıyan yapıtlar yaratılmıştır. Örneğin, Mimar Sinan, Ayasofya olmasaydı belki Süleymaniye'yi yapamazdı; fakat bu, Süleymaniye'nin Ayasofya'nın kopyası olduğu anlamına gelmemektedir. Ayasofya'yı birçok insan görmüş ama sadece Mimar Sinan ondan yararlanabilip Süleymaniye'yi yaratmıştır. Ya da bugün hiç kimse Raffaello'nun resim sanatını devam ettiremeyecektir; çünkü o ressam, belli bir bakış açısı, geleneği, felsefesi, teknik vb. belli başarıları olan bir insandır ve kendi çağının içinde mevcut, resimle ilgili problemleri ele alıp işleyerek eserlerini yaratmıştır. Fakat bugünün ressamı tamamen başka bir düzen ve düzey içinde bulunmaktadır. Her sanatçı, içinde yaşadığı çağın kültürünün insanıdır ve mevcut olanaklardan yararlanarak ve ona ancak bireysel bir damga vurarak sanat eseri yaratabilmektedir [Mengüşoğlu, 2000].

Kuramlara, zamanında olduğu gibi şimdi ve gelecekte de ihtiyaç olacaktır. Çünkü bu kuramlar sanat tarihinin evreleridirler ve geçmişe olduğu kadar şimdiye ve geleceğe de ışık tutmaktadırlar. Ayrıca sanat, zanaat ve mimarlık alanlarının ‘kuramlar’ ortak paydasında birleşmesi üslup, birlik ve beraberlik sağlamaktadır. Bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse; ekspresyonist bir senaryoda izleyicinin, oyuncunun ne hissettiği ve duyumsadığını; düşünce ve hislerini dramatik yollarla ifadesinin yanı sıra sahnedeki müzik, ritim, ışık, gölge, dekor, vs. ile de anlaması önemlidir; konstrüktivist bir oyunda ise ortam oyundan çok sahneye ait olmalıdır [Gillette, 1967] (Resim 3.57- Resim 3.59). Ekspresyonizm; edebiyatta, ekspresyonist edebiyat tiyatrodaki, ekspresyonist tiyatro da sahne tasarımında yansımalarını göstermişlerdir. Bu zincirin birçok farklı çeşitte kurulabilmesi pek tabii mümkündür.



Resim 3.57. ‘The Dream Play’ adlı oyundan bir sahne, Thaddeus Thorp, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Ekspresyonizm [Gillette, 1967]

Sanat biliminin kuramsal alanda tüm bu anlatılanlarla ilgili öğretileri mevcuttur; dolayısıyla bu alanın, bilgi aktarımıyla ilişkisinin de ele alınması mümkündür.



Resim 3.58. 'Calvario' adlı oyundan bir sahne, Lemuel Ayers, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Realizm [Gilette, 1967]



Resim 3.59. 'Pygmalion' adlı oyundan bir sahne, A. S. Gilette, Iowa Eyalet Üniversitesi, stil: Naturalizm [Gilette, 1967]

Kuram-eğitim, öğretim

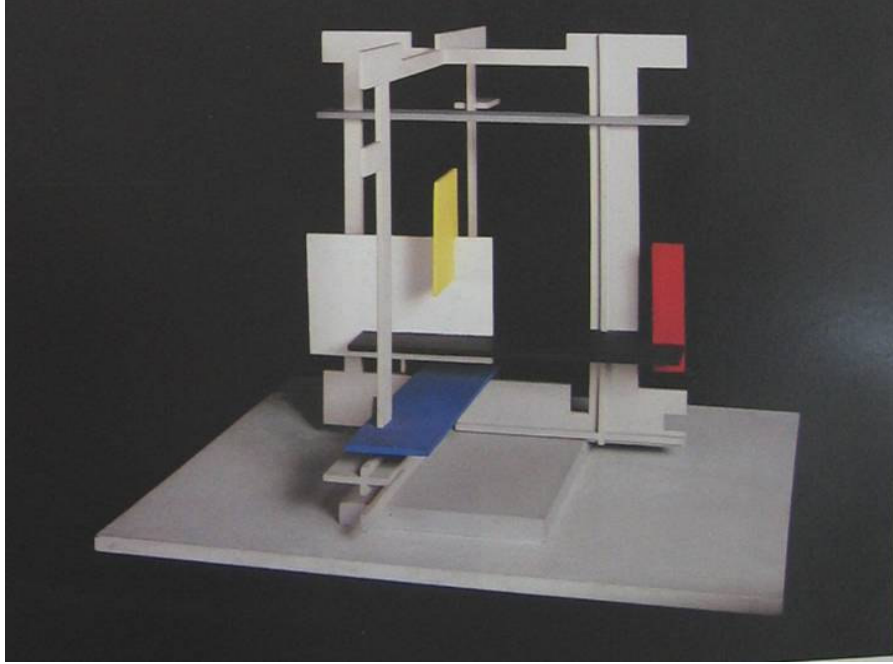
Sanatta eğitimin, kuram ve uygulamayı bir araya getirdiğinden daha önce bahsedilmiştir. Sanat eğitiminin kuramsal yönüne dayanarak başka açıklamaların elde edilebilmesi de mümkündür.

Sanat eğitimi, her dalda olduğu gibi, bu alanda öğrenimin artması, yorum yapabilmek, deneyim kazanabilmek, yaratıcılığın geliştirilebilmesi, sanatsal süreçlerin kavranabilmesi ve sanatın toplumdaki yerinin anlaşılabilmesi, vb. için gereklidir. Temel bilgi, beceri, anlayışı sağlayan, sanatçıya sanat eserleri hakkında deneyim kazandıran yine sanat disiplinleridir. Bu da ancak farklı malzemeler, yöntemler kullanarak farklı konular doğrultusunda tasarım çalışmaları yaparak, sanat eserleri üzerinden tartışarak sanatın yeri, görevi hakkında eleştiriler yaparak, sanat tarihi hakkında bilgi edinerek ve yine araştırarak, farklı eserler üzerinden, sanatın önemi ve anlamını estetik anlamda incelenerek yapılabilir. Temel eğitimde karşılaşılan görsel kültür de (resimler, çizimler, heykel, mimari, film, vb.) öğrenilecek, kullanılacak ve yararlanılacak ifadesel içerik taşımaktadır ve tüm bunlar ancak temel eğitimle gerçekleşmektedir [Dobbs, 1998].

Temel eğitimin amacına ulaşabilmesi için soyut bir halde havada kalmaması, esas amaçla daima bağlantılı bulundurulması gerekmektedir. Bu disiplinden beklenen başarı, sanatçının gerçek örnekleri biçimlendirirken karşılaşılabileceği problemleri oldukça geniş bir alanda ve birçok ihtimali göz önünde bulunduran tutarlı soyut araştırmalar sistemine bağlayabilmesiyle orantılıdır.

Önemli bir başka nokta da üzerinde çalışılan sanat dalının asal ögesinin ne olduğunu unutmamaktır. Aksi halde elde edilecek çalışmalar amacından şaşıp rahatlıkla başka bir yöne doğru kayabilir. Örneğin; mimaride asal öge mekândır. Tüm çalışmalar mekân doğrultusunda değerlendirmedikleri takdirde, ulaşılan sonuçların yanlış veya şaşırtıcı olması kaçınılmazdır. Bir mimari yapıtın, başka bir sanat dalı gibi değil de, kendi ölçütlerine göre oluşabilmesi ancak böyle bir tutumla mümkün kılınabilir. Temel eğitim çalışmalarında yöntem belli bir sanat dalına yönelik olmalı, sanatçının

farklı dallara karşı sorumluluk gözetebilme yeteneğini de geliştirmelidir. Aksi takdirde sanat dalları arasındaki farkların göz ardı edilmesiyle oluşan karmaşada sorumluluklar karışıp belirlenebilme ve betimlenebilme olanaksız hale gelebilmektedir [Özer, 2000].

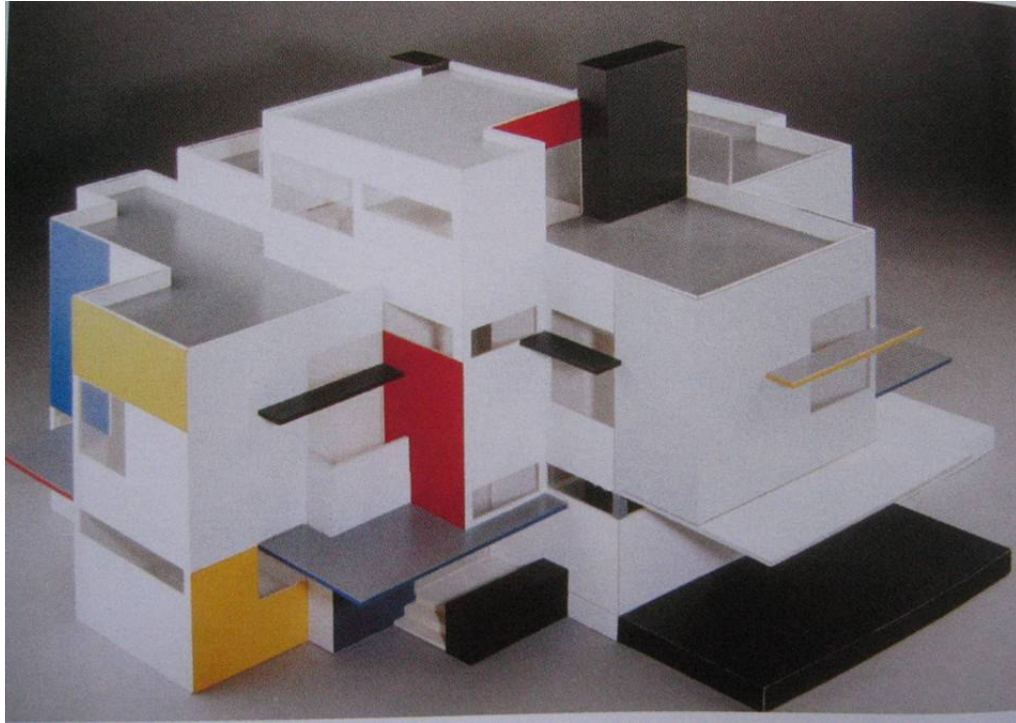


Resim 3.60. ‘Plastik uzaysal-geçici yapı’ adlı çalışmadan maket fotoğrafı, Jean Gorin, 1946 [Celant, 2004]

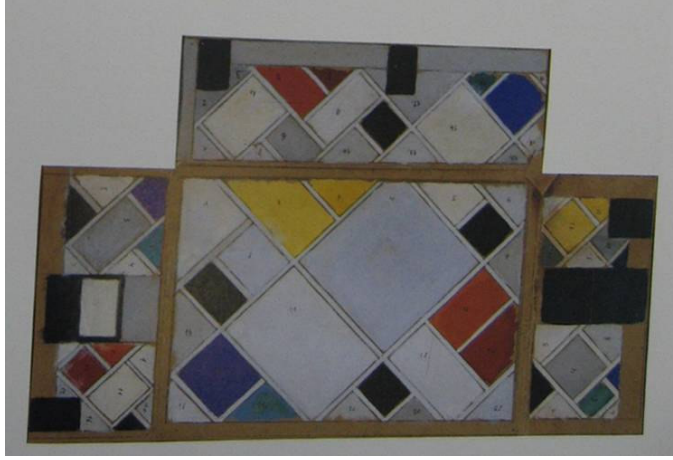


Resim 3.61. ‘Kompozisyon no.3’ adlı çalışma fotoğrafı, Jean Gorin [Celant, 2004]

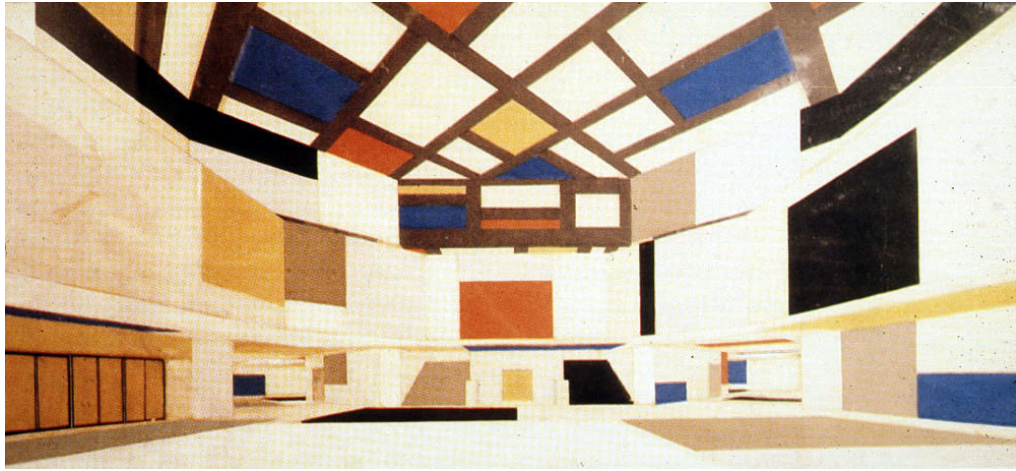
Bu kadar ince çizgilerle birbirlerinden ayrılan sanat dalları çalışmalarının da birbirleriyle bazı evrelerde çakışabilme durumu çalışma evrelerinde görülebilmektedir. Örneğin, mimaride tasarım süresince resim, grafik tasarım, heykel, vb. gibi çalışmalar elde edilebilir veya sanatlar arası geçiş adı altında bu tür çalışmalar, tekrar yorumlanıp mimari niteliklerle donatılarak onlara mekânsal nitelik kazandırılabilmesi mümkün olabilir (Resim 3.60-Resim 3.64). Tasarımda terminolojilerin birbirleriyle ilişkisi de bu noktada devreye girmektedir. Yine örnek olarak; mimarlıkta mekânsal düzenlemenin ağırlıkla düzlem ve hacimden oluşması yüzeysel, hacimsel ve mekânsal ilişkiler arasında önem artışına sebep olmaktadır. Sanatların sınıflandırılması ile ilgili bölümde de görülmüş olduğu gibi bu ilişkiler önem sıralarına göre dizildiklerinde ifade edilen sanatlar arası sınırların ve içeriğin belirlenmesinde de büyük rol oynamaktadırlar [Özer, 2000].



Resim 3.62. Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren, ev, maket çalışması, 1923 [Celant, 2004]



Resim 3.63. Amsterdam Üniversitesi güney kampüsü atrium tasarımı, kağıt üzerine kalem, guaj ve kolaj, Theo van Doesburg-Cornelis van Eesteren, 1922–1923 [Celant, 2004]



Resim 3.64. 'University Hall' adlı çalışma, Theo van Doesburg, stil: de Stijl, Hollanda, 1923 [usc.edu, 2007]

Temel Tasarımın içeriğinin belirlenmesi, teknik ve terminolojik ortaklıklar başlığı altında gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Özetlemek gerekirse; konu hakkındaki genel bilgiler ve sanatçı olmanın yeterli kalabilmesi; bu çalışmanın tümünde anlatılmaya çalışılan; objeye nasıl bakılması gerektiğinin bilinmesi, alınan eğitim ve çalışmalarda kullanılan yöntem ve süreçlerin benzerliği, ayrıca yine sanatın sosyal bir olgu olmasından insana odaklanması gibi durumlardan kaynaklanmaktadır. Birçok alanda da olduğu gibi sanat alanında da kendine özgü yöntemler, bakış açıları mevcuttur;

fakat genel olarak bakış ve ele alış açısının benzerliği bu farklılıkları göz ardı etmeden kavrayış bütünlüğü sağlamak için yeterli olmaktadır.

Temel Tasarımın, kuramlar dendiğinde karşılaşılan temel kavramlardan biri olduğu anlaşılmıştır. Temel eğitim, tüm sanatların ortak yanlarını irdeleyip, temel ilkelerin sanatçının zihninde oluşmasına katkıda bulunmakta ve bir sanat eserinin tasarımında, irdelenenlere rahatlıkla hükmedebilip eseri oluşturmak için sanatçıya yardımcı olmaktadır. Eğitim sürecinde geçirilen aşamalar, uygulama sürecine kadar yapılan alıştırmalar olarak da değerlendirilebilirler. Bu alıştırma kombinasyonlarının, aynı kural ve verilerin bile birbirinden farklı ürün yaratımıyla sonuçlanması ve eğitimin tüm aşamalarında öğrencilerin kendi aralarında ve öğretmenleriyle yaptığı paylaşımlarla artışının söz konusu olduğu da ifade edilmelidir.

Kılgısal çakışmalar başlığı altında irdelenen bazı temel ilkelerle alt başlıkların, mimarlık ve diğer sanatlar arasında kuramsal boyutta da çakıştığı yine göze çarpmıştır. Bu da demektir ki eser oluşurken gelişen düşünceler arasında yapılan geri beslemelerden sadece biri veya sanat dallarının bazen diğer sanat dallarını kullanmaları bile birçok ilkenin getirisinden kaynaklanabilmektedir. Bu kılgısal ve kavramsal yapışıklığın, aynı zamanda mimarının diğer sanat dallarıyla olan örtüşmelerinin açıklandığı bu tezde farklı bölümlerde mevcut tekrarların nedenini de oluşturduğu belirtilmelidir.

4. SONUÇ

Tobey'in (2004) aktardığı eski Çin atasözünün ifade ettiği gibi:

‘Bir resmi hissetmek, ona bakmaktan daha iyidir.’

Bir çalışmanın sanat düzeyine ulaşabilmesi için, bir takım beğeniler ve gereksinimlerin sonucu olmaktan öte, başka çalışmalardan ayırt edilir izler taşıyan ve aynı zamanda bunları yansıtabilen bazı özelliklere sahip olması gerekir. Bu izler, elde edilen çalışmanın çevresine/çevresindekilere ifade ettiği, açıklanması bazen zor, bazen de olanaksız olan özgün değerlerdir ve bunları sanatsal değer olarak adlandırmak mümkündür [İzgi, 1999].

Sanat çalışmaları, bahsedilen özgün değerlere, farklı alanlarda ve yine sanat alanındaki bazı kavramları kendi alanlarına aktararak sahip olabilmektedirler. Mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki *çakışım*ların irdelenmesiyle tüm bu metafor ve benzeşmelerin somut kavramların yanı sıra soyut kavramları da içerdikleri anlaşılmıştır [Atalay, 2004]. Görülen veya hissedilen, sanat ve sanatla ilgili soyut/somut, net/muğlâk birçok kavramın benzeşmesinin veya aynılığının, sanatların bazı boyutlarda çakışıyor olmasından kaynaklandığı; mimarlık ve diğer sanat dallarının barındırdıkları kavramların çakışıyor olma durumunun da ifade edilmeye çalışılan *çakışım boyutlarını* ortaya çıkardığı görülerek, ortaya çıkan neden-sonuç ilişkisi bağlamında belirlenen boyutlarda irdelemeler yapılmıştır.

Mimarlık ve diğer sanat dalları arasındaki çakışımın neler olduğu ve nasıl gerçekleştikleri, mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki birliktelikleri belirler. Sanatlar arasında görsel benzerliklerden başka anlamsal, kavramsal ve eylemsel ortaklıklar mevcuttur. Sanatla ilgili her şeyde bu şekilde ortaklıklar bulunmakta ve kavrayışa, kişiye, tasarımcıya bağlı olarak da içeriğin algılanış şekli değişebilmektedir. Her sanat dalının ifade şeklinin ve belirleyicilerinin farklı oluşu bir yana, mimarlığın kendi dışındaki sanatlardan ilham alıyor olması, onlara ilham vermesi ve aynı zamanda diğer sanatlar için bir ortam oluşturuyor olması, diğerlerine nazaran daha karmaşık bir çalışma olmasına yol açmaktadır.

Sonuç olarak, bir sanat dalı olan mimarlığın diğer sanat dallarıyla ince sınırlarla ayrılmış bir bütün oluşturmakta olduğu ve bu bütünün parçalarının günümüzde bazı boyutlarda çakışmayı hala sürdürmekte oldukları anlaşılmıştır. Elde edilen çalışma strüktürü, ortaklıkların hangi boyutlarda ve ne şekilde gerçekleştiğini göstererek bir *sonuç* niteliği taşımakta ve çalışmanın başında var olduğu öne sürülen mimarlık ile diğer sanat dalları arasındaki çakışım, yine bu kurgunun sağlanabiliyor oluşu ile *kanıtlanmaktadır*. Anlatılmaya çalışılanların nedeni, sonucu ve kanıtı olarak görülen bu kurgu ile aynı zamanda sanat ortamında çokça tartışılan, fakat doğrudan ilgili kaynakların oldukça az olduğu bir konuya da açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, bu araştırma strüktürü önerisinin, mimarlığın tüm sanatlar arasındaki yeri hakkında bir fikir verebileceği gibi aynı zamanda bu konudaki düşüncelere katkı sağlayabileceği, mimarlık ve belli bir sanat dalını konu alan çalışmalarda da kurulacak bağlantı açısından oldukça yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Abercrombie, S., 'Architecture As Art: An Esthetic Analysis', *Van Nostrand Reinhold Company*, New York, 7, 8, 10, 11,166 (1984)

Aksoy, E., 'Mimarlıkta Tasarım, İletim ve Denetim', *Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları*, Trabzon, 12, 33, 40, 41 (1975)

Arcan E.F.ve Evci F., 'Mimari Tasarıma Yaklaşım Bina Bilgisi Çalışmaları 1', *Tasarım Yayın Grubu*, İstanbul, 14, 15, 17-19 (1999)

Aron, R., 'Sosyolojik Düşüncenin Evreleri', *Bilgi Yayınevi*, İstanbul, 11 (2004)

Atalay, O., 'Müzik ve Mimarlık', *Arredamento Mimarlık*, 5: 73-82 (2004)

Bagnasco, A. , 'Preface', Architecture&Arts 1900–2004, *Skira Press Office*, Milano, önsöz, (2004)

Balkan, E. A., 'Mimarlık Eğitiminde İnsan Bilimlerinin Önemi', Mimar.ist'ten Seçmeler Mimarlık Eğitimi Yazıları, *TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Yayınları*, İstanbul, 46,47 (2003)

Bayazıt, N., 'Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlana Notlarına Giriş', *Literatür Yayınları*, İstanbul, 18,76,208 (1994)

Beken, N. E., Arşivinden (2005,2006)

Berkus, B.A., 'Art Architecture Parallels Connections' *Watson-Guption Company*, New York, önsöz, 3, 11, 107 (2000)

Ching, F.D.K., 'Mimari ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç: Çizim', *YEM Yayınları*, İstanbul, 35 (2003)

Celant, G., 'Architecture&Arts 1900-2004', *Skira Press Office*, önsöz, 3, 202, 203, 213, 405, 406, 407, 413 (2004)

Conrads, U., '20. yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar', *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, İstanbul, 36 (1991)

Çinici, C., 'Mimarlık ve Müzik - Neden ve Nasıl', Mimarlık Eğitimi ve..., *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları*, Ankara, 138,139 (1997)

Dazhong, S., 'Ancient Chinese Architecture, Islamic Buildings', *Springer Press*, Newyork, 2 (2000)

- Divanlıoğlu, D., 'Tasar'ın Öge ve İlkeleri', *Birsan Yayınevi*, İstanbul, 2, 48, 50 (1997)
- Dobbs, S. M., 'Learning in and Through Art', *The Getty Education Institute for the Arts Press Office*, New York, 3, 9, 11, 12, 41, 55, 71–92, 110–113 (1998)
- Dural, T. A., 'Mimarlık Eğitimi ve Tiyatro', Mimarlık Eğitimi ve..., *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları*, Ankara, 143 (1997)
- Ekincioglu, M. 'Çağdaş Dünya Mimarları 12, Daniel Liebeskind', *Boyut Matbaacılık*, İstanbul, 31, 35, 92 (2001)
- Frampton, K. 'Modern Architecture: a critical history', *Thames&Hudson Publishers*, London, 96 (1994)
- Gillette, A.S., 'An Introduction to Scenic Design', *Harper&Row Publishers*, New York, 151, 174–176 (1967)
- Güngör, H.İ., 'Temel Tasar', *Çeltüt Matbaacılık*, İstanbul, 2 (1972)
- Gürer, L., 'Temel Tasarım', *İTÜ Yayınları*, İstanbul, 129 (1990)
- Güven, S. 'Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap', Çeviri Editörü, Dr. Suna Güven, *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, İstanbul, 4 (1993)
- Huck, B., 'A Sense of Proportion', Donald Judd Architecture, [Hatje Verlag Publishers](#), United Kingdom, 35 (2002)
- İnan, Ç. 'Soyut ve Somut Tasarım Olgusunda Tasarım Yöntemleri', *Maltepe Üniversitesi Yayınları*, İstanbul, 2, 9, 14, 16, 19, 24, 27, 28, 33, 45 (1998)
- İnceoğlu, N., 'Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler' *Helikon Yayınları*, İstanbul, 7,8 (1995)
- İzgi, U., 'Mimarlıkta Süreç Kavramlar İlişkiler', *YEM Yayınları*, İstanbul, 33–37, 85, 180–186, 189, 171, 172, 176, 177, 197–201, 216–221, 218 (1999)
- Jodidio, P., 'Santiago Calatrava', *Taschen Press Office*, Köln, 84,85,142,143 (1998)
- Kuban, D., 'Mimarlık Kavramları (Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş)', *YEM Yayınları*, İstanbul, 10–13, 17, 21, 21–27, 58–61, 75–77, 80 (2002)
- Lanier, W., 'The Arts We See', *Teachers College Press*, New York, 15 (1982)
- Leonidov, I., 'The Palette of the Architect', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 148 (2004)

Mathewson, C.C.M., 'Frank O. Ghery 1969-today, 21 works', *Feierabend Press*, Berlin, 180 (2006)

Mel'nikov, K., 'The Creators Words', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 174 (2004)

Mengüşoğlu, T., 'Felsefeye Giriş', *Remzi Kitabevi*, İstanbul, 216–220 (2000)

Mitchell, W.J., 'Logic of Architecture', *MIT Press*, Cambridge, 1 (1990)

Molinari, L., 'Massimiliano Fuksas Works and Projects 1970-2005', *Skira Press Office*, Milano 180 (2006)

Nalbantoğlu, H.Ü., 'Çizgi Ötesi Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık', *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları*, Ankara, 85 (2000)

Nalbantoğlu, H.Ü., 'Mimarlık Eğitimi, Sosyoloji... ve Ötesi', Mimarlık Eğitimi ve... *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları*, Ankara, 51 (1997)

Noever, P., 'Donald Judd Architecture', [Hatje Verlag Publishers](#), United Kingdom, 8, 24, 85–95 (2002)

Numbers, J., 'Beginnings in Architectural Education, Proceedings of the ACSA/EAAE Conference', *ACSA Press*, Prague, 72, (1993)

Ögel, S., 'Çevresel Sanat', *İTÜ Mühendislik Mimarlık Fakültesi Yayınları*, İstanbul, 8–16 (1977)

Özer, B., 'Kültür, Sanat, Mimarlık', *YEM Yayınları*, İstanbul, 9, 28–34, 39,40, 43–46, 48, 180, 314–330 (2000)

Pearce M.ve Toy M., 'Educating Architects', *Academy Editions*, United Kingdom, 72 (1995)

Phaidon, 'Atlas of Contemporary Architecture', *Phaidon Editions*, 376, 396, 462 (2004)

Qiao, Y., 'Ancient Chinese Architecture, Taoist Buildings', *Springer Press*, Newyork, 10 (2001)

Redstone, L.G., 'Art in Architecture', *McGraw-Hill Book Company*, New York, önsöz, 44, 52 (1968)

Rodchenko, A., 'Notes on Composition', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 176 (2004)

Rodchenko, A., 'Slogans Discipline: Construction', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 178 (2004)

Rodchenko, A., 'Conclusion on Concepts of Construction and Composition', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 178 (2004)

Scott, G., 'The Architecture of Humanism', *Doubleday Press Office*, New York, 168 (1956)

Sewing, W., 'Architecture: Sculpture', *Prestel Press*, Münih, 6, 51-53, 122-125 (2004)

Shepherd, P., 'What is architecture? An essay on landscapes, buildings and machines', *The MIT Press*, London, 96,97 (1994)

Shwarz, H., 'Media Art History: Media Museum', *Prestel Press*, Munich, giriş (1997)

Stokstad, M., 'Art History', *Pearson Education*, New Jersey, giriş, 13–15, 37, 38 (2005)

Tanyeli, U., 'Resheymim', *Arredamento Mimarlık*, 2: 46,47, 50-55, 58, 63 (2006)

Tunalı, İ., 'Tasarım Felsefesine Giriş', *YEM Yayınları*, İstanbul, 31 (2002)

Taut, B., 'Mimari Bilgisi', *İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları*, İstanbul, 4–11, 13–24 (1938)

Tobey, M., 'Selected Notes', Architecture&Arts 1900-2004, *Skira Press Office*, Milano, 371 (2004)

Utkuğ, Z., 'Mimarlık Eğitimi ve Teknoloji', Mimarlık Eğitimi ve..., *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları*, Ankara, 115-119 (1997)

Uygur, N., 'Kuram-Eylem Bağlamı Çözümleyici Bir Felsefe Denemesi', *YKY*, İstanbul, 125–130 (1996)

Wei, R., 'Ancient Chinese Architecture, Buddhist Buildings', *Springer Press*, Newyork, 81 (2000)

Vural, T., 'Mimaride Basic Design ve Strüktür İlişkisi', *A.D.M.M.A. Yayınları*, Ankara, 2-5, 3-1, 3-7 (1979)

İnternet: Türk Dil Kurumu <http://tdkterim.gov.tr/terim.php?kelime=%E7ak%FD%FE%FDm> (2007)

İnternet: Türk Dil Kurumu <http://tdkterim.gov.tr/terim.php?kelime=kesi%FEim&hng=md> (2007)

İnternet: Türk Dil Kurumu <http://tdkterim.gov.tr/terim.php?kelime=kesi%FEme&hng=md> (2007)

İnternet: Türk Dil Kurumu <http://tdkterim.gov.tr/terim.php?kelime=%F6rt%FC%FE%FCm&hng=md> (2007)

İnternet: University of South California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/321bg.jpg> (2007)

İnternet: Triton College Faculty <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/new%20buildings.html> (2007)

İnternet: University of South California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/825bg.jpg> (2007)

İnternet: University of South California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/228bg.jpg> (2007)

İnternet: New York University <http://itp.nyu.edu/~ras4425/project/> (2007)

İnternet: University of Maryland Libraries <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1958bru.html> (2007)

İnternet: World View Cities http://worldviewcities.org/caracas/sublime_2.html (2007)

İnternet: Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely (2007)

İnternet: Expo 58 Nostalgie www.expo58.org=http://users.skynet.be/rentfarm/expo58/foreignsection/index.htm (2007)

İnternet: Museum of Architecture http://www.archmuseum.org/galeri_resimler.asp?id=11&exid=4#1 (2007)

İnternet: Museum of Architecture http://www.archmuseum.org/galeri_resimler.asp?sayfa=3&id=11&exid=3#15

İnternet: University of South California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/045bg.jpg> (2007)

İnternet: California State University, Fullerton http://psych.fullerton.edu/navarick/tr_evi.jpg (2007)

İnternet: Boston College http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/symbolist/vandevelde.html (2007)

Internet: Boston College http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/symbolist/images/vandevelde_meier-graefe.jpg (2007)

Internet: Boston College http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/symbolist/images/vandevelde_dress.jpg (2007)

Internet: Georgia State University <http://www2.gsu.edu/~wwwher/courses/8690/german/> (2007)

Internet: The Cooper Union <http://archweb.cooper.edu/exhibitions/hejduk/house02.html> (2007)

Internet: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/escudero.htm> (2007)

Internet: <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/22023> (2007)

Internet: <http://www.heute-online.org/nachtleben/artikel39252?sname=tfcms1obj&iid=133032> (2007)

Internet: Ciudad Universitaria de Caracas <http://biblioteca.ciens.ucv.ve/modmural2.jpg> (2007)

Internet: Universidad Central de Venezuela, Historia de la Biblioteca Central <http://www.sicht.ucv.ve:8080/biblioteca/historiag22.htm> (2007)

Internet: Ulrich Museum of Art <http://webs.wichita.edu/?u=ulrich> (2007)

Internet: Wikimedia <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Murals> (2007)

Internet: <http://www.agria.org/eger/program/feny/index.html> (2007)

Internet: <http://www.pac-milano.org/ing/hungary99/kepes.jpg> (2007)

Internet: Midtown Book <http://www.thecityreview.org/fif717.html> (2007)

Internet: Georgetown University http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/ImageLibrary/Serra/Titled_Arc-Cor-ten-steel-1981-above.jpg (2007)

Internet: University of South California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/819bg.jpg> (2007)

Internet: A dose of architecture <http://www.archidose.org/Apr00/041000.html> (2007)

Internet: Public Broadcasting Service http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big1.html (2007)

Internet: Georgetown University <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Serra/Bilbao-Guggenheim-Serra.jpg> (2007)

Internet: Georgetown University <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Serra/Serpent-Guggenheim.jpg> (2007)

Internet: Institut für auslandsbeziehungen http://www.ifa.org/kunst/nbi/dprojekte_3.htm (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/ascc/projects/comm544/library/images/744bg.jpg>. (2007)

Internet: Wikipedia http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/7a/Neue_Reichskanzlei_exterior_color.jpg (2007)

Internet: Triton College Faculty <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/arch.html> (2007)

Internet: University of Maryland http://www.cs.umd.edu/hcil/pubs/presentations/Mobisys-2004-Boston-2_files/frame.htm#slide0121.htm (2007)

Internet: University of Illinois at Chicago <http://www.uic.edu/classes/arch/arch430/projects/4b-modulor.htm> (2007)

Internet: Columbia University <http://www1.cs.columbia.edu/~sedwards/photos/kyle200403/kyle200403-Pages/Image28.html> (2007)

Internet: Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Selfridge_Exterior2.jpg (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/ascc/projects/comm544/library/images/301.html> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/ascc/projects/comm544/library/images/302.html> (2007)

Internet: Walkerart <http://design.walkerart.org/detail.wac?id=2103&title=&style=images> (2007)

Internet: Columbia University <http://www.arch.columbia.edu/Students/Fall99/Tsuji.Shingo/> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/ascc/projects/comm544/library/images/590.html> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/304bg.jpg> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/306bg.jpg> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/305bg.jpg> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/300bg.jpg> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/285.html> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/283.html> (2007)

Internet: University of Southern California <http://www.usc.edu/schools/annenberg/as/projects/comm544/library/images/724bg.jpg> (2007)

Internet: University of South California <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/resource/gallery/BJM1.htm> (2007)

Internet: Bilkent Üniversitesi <http://sanat.bilkent.edu.tr/interactive.m2.org/Sculpture/HBara.html> (2007)

Internet: Wikipedia http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:AubergenvilleUsine_Renault01.jpg (2007)

Internet: Encyclopedie Audiovisuelle de l'art Contemporain <http://imagoart.club.fr/morellet.htm> (2007)

Internet: Center Pompidou <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Musee.nsf/AccrochageWeb?readform&RestrictToCategory=1N5&sessionM=&L=1> (2007)

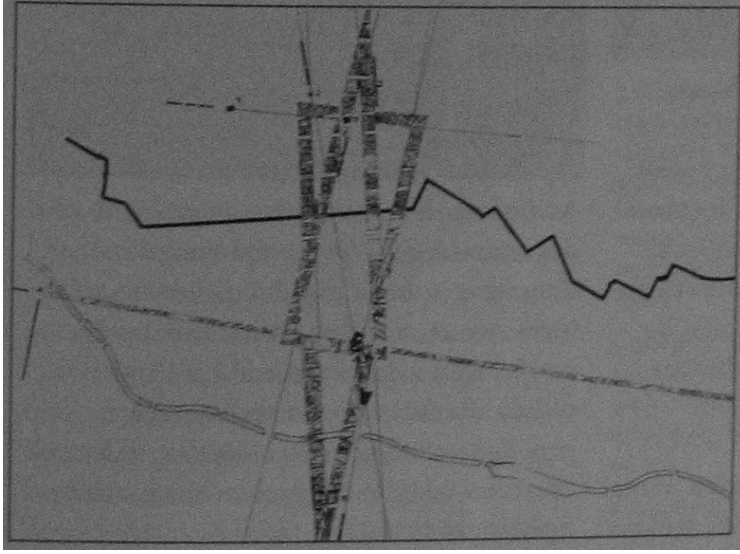
Internet: Center Pompidou <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Divers.nsf/FichPedParEspace/1N5S08?OpenDocument&salle=1N5S08=salle&Key=1N5&sessionM=&L=1> (2007)

Internet: http://joelle.fourcaulx.free.fr/dossiers/dossiers.php?id_dossier=641&idparent=55 (2007)

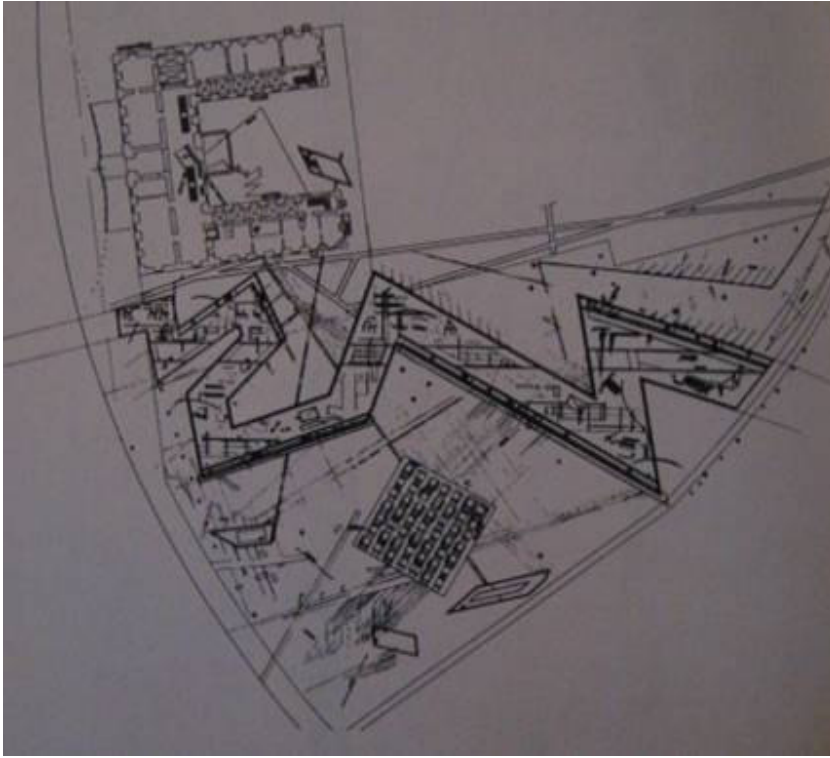
Internet: <http://www.andante.com/articl/article/cfm?id=15252> (2007)

EKLER

EK-1 Daniel Liebeskind'e ait çalışmalar



şekil 1.1. Yahudi Müzesi yerleşim konsepti [Atalay, 2004]



şekil 1.2. Yahudi Müzesi yerleşim planı [Atalay, 2004]

EK-1 (Devam) Daniel Liebeskind'e ait çalışmalar



Şekil 1.3. Yahudi Müzesi'ne ait çalışmalar [Ekincioglu, 2001]



Şekil 1.4. Yahudi Müzesi maket fotoğrafı [Ekincioglu, 2001]

EK-1 (Devam) Daniel Liebeskind'e ait alışmalar



Resim 1.1. Yahudi Müzesi iç mekan fotoğrafı [Ekincioglu, 2001]



Resim 1.2. Yahudi Müzesi cephesinden görünüm, Daniel Liebeskind, Berlin, 1997 [fcit.usf.edu, 2007]

EK-1 (Devam) Daniel Liebeskind'e ait çalışmalar



Resim 1.3. 'Saint François d'Assise' adlı opera eseri, sahne tasarımı, 2002 Daniel Liebeskind [andante.org, 2007]



Resim 1.4. 'Saint François d'Assise' adlı opera eseri, sahne tasarımı, 2002 Daniel Liebeskind [andante.org, 2007]



Resim 1.5. 'Saint François d'Assise' adlı opera eseri, sahne tasarımı, 2002 Daniel Liebeskind [andante.org, 2007]

EK-2 André Bloc ve Group Espace'a ait çalışmalar



Resim 2.1. 'Habitacle II' adlı deneysel mekân çalışması, André Bloc, iç mekân fotoğrafı, 1964 [Tanyeli, 2006]



Resim 2.2. 'Habitacle II' adlı deneysel mekân çalışması, André Bloc, 1964, [Tanyeli, 2006]



Resim 2.3. 'Sculpture-Habitacle' adlı çalışma maketi, plaster, André Bloc, 1950'ler [cnac-gp.fr, 2007]

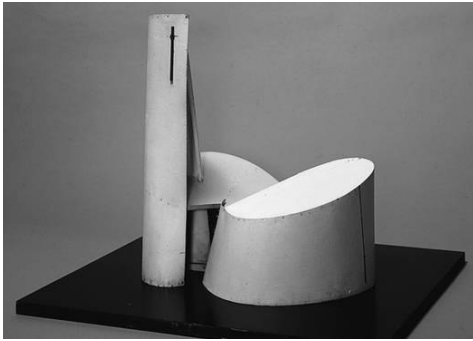
EK-2 (Devam) André Bloc ve Group Espace'a ait çalışmalar



Resim 2.4. 'Habitacle' adlı maket çalışması, plaster, André Bloc, 1962 [cnac-gp.fr, 2007]



Resim 2.5. 'Carboneras Habitation' adlı çalışma maketi, plaster, André Bloc, İspanya, 1964–1966 [cnac-gp.fr, 2007]

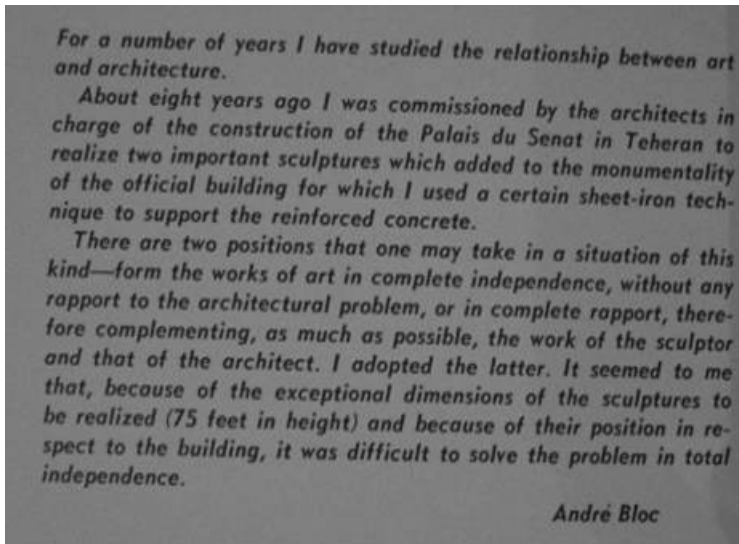


Resim 2.6. Paris bölgesi için kilise tasarımı maketi, kontrplak, Andre Bloc&Claude Parent (mimar), 1959 [cnac-gp.fr, 2007]

EK-2 (Devam) André Bloc ve Group Espace'a ait çalışmalar

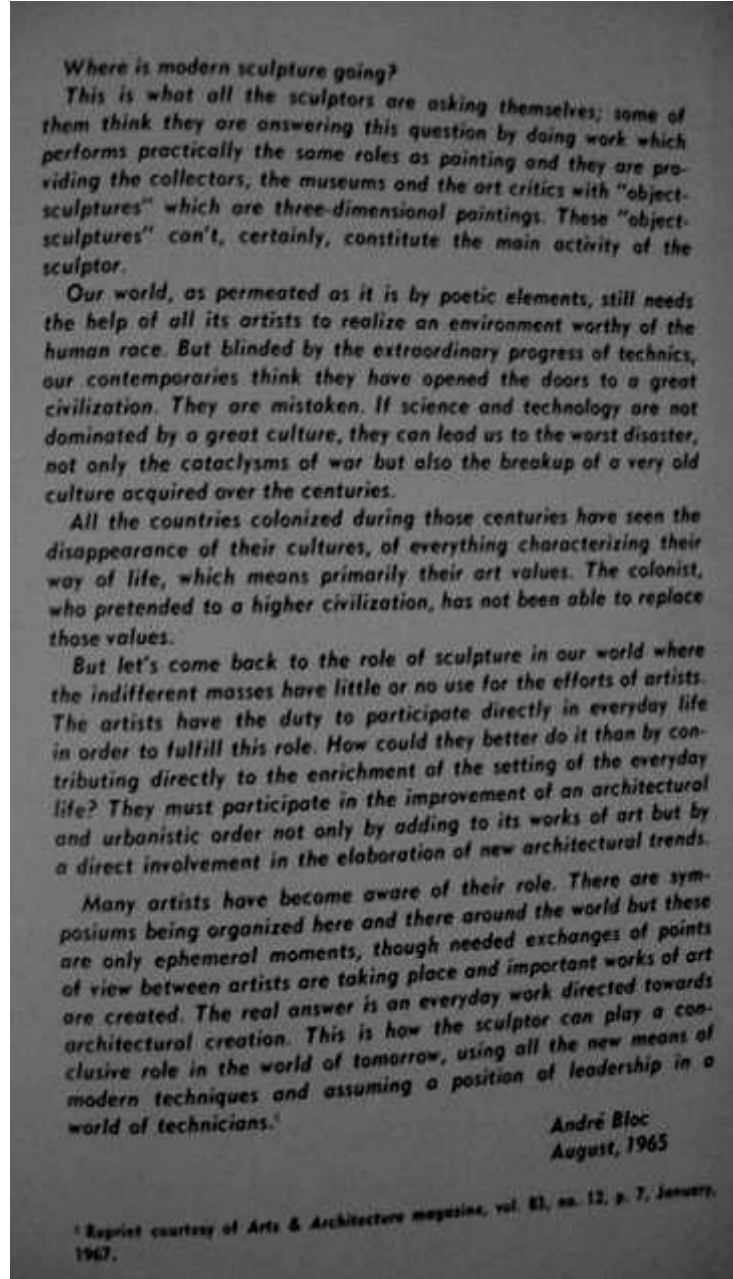


Resim 2.7. Senato Sarayı, Mimarlar: Foroughi&Chinai, Sanatçı: Andre Bloc, (metal kolon), Tahran, 1961, Fotoğraf: Thomas Gugini [Redstone, 1968]



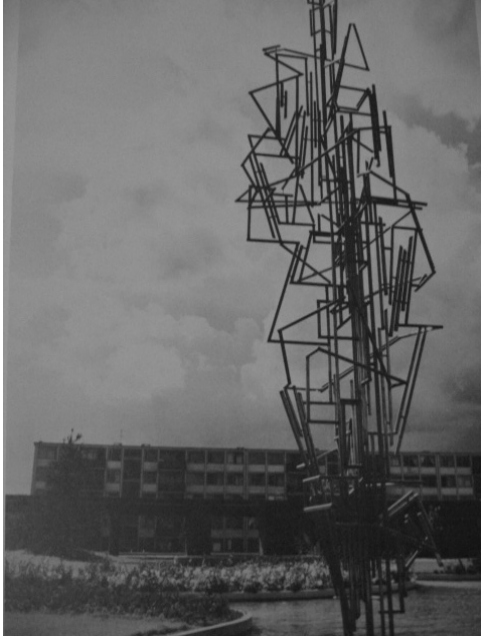
Resim 2.8. Sanatçının çalışma için yaptığı yorum [Redstone, 1968]

EK-2 (Devam) André Bloc ve Group Espace'a ait çalışmalar



Resim 2.9. Sanatçının modern heykel konulu bir makalesi [Redstone, 1968]

EK-2 (Devam) André Bloc ve Group Espace'a ait alışmalar



Resim 2.10. Konut, Mimarlar: M. M. Marcel Lods&Beuffe, Sanatçı: Andre Bloc (metal heykel), Marly, Fransa, 1960, Fotoğraf: Etienne Bertrand Weill [Redstone, 1968]



Resim 2.11. Renault binası cephe alışması, Edgar Pillet&Andre Bloc, Flins, 1952 [wikipedia.org, 2007]

EK-2 (Devam) André Bloc ve Group Espace'a ait alışmalar



Resim 2.12. 'Mame Factory', Andre Bloc, Bernard Zehrfuss, Jean Prouvé, Edgard Pillet, Tours, 1950 [joelle.fourcaulx.free.fr, 2007]

EK-3 Hadi Bara alışmaları



Resim 3.1. ‘Metal heykel’ adlı alışma, Hadi Bara, 1954 [sanat.bilkent.edu.tr, 2007]



Resim 3.2. ‘Kucaklařanlar’ adlı alışma, Hadi Bara, 1954 [sanat.bilkent.edu.tr, 2007]

EK-4 Diller+Scofidio'ya ait çalışmalar



Resim 4.1. 'Suitcase studies' adlı çalışma, Diller+Scofidio, 1991 [walkerart.org, 2007]



Resim 4.2. 'Slow House' tasarımının üç boyutlu modelleme çalışmaları Diller+Scofidio [columbia.edu, 2007]

EK-4 (Devam) Diller+Scofidio'ya ait alışmalar



Resim 4.3. 'Slow House' tasarımına ait üç boyutlu modelleme alışmaları
Diller+Scofidio [columbia.edu, 2007]



Resim 4.4. 'Slow House' tasarımına ait üç boyutlu modelleme alışmaları
Diller+Scofidio [columbia.edu, 2007]



Resim 4.5. 'Slow House' tasarımına ait üç boyutlu modelleme alışmaları
Diller+Scofidio [columbia.edu, 2007]

EK-5 Mathias Goeritz'e ait çalışmalar



Resim 5.1. Meksiko uydu kenti kuleleri, ön çalışma, Mathias Goeritz [artfacts.edu, 2007]

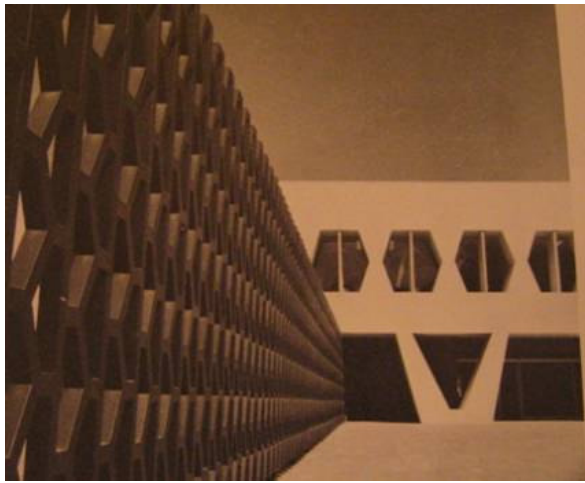


Resim 5.2. Meksiko uydu kenti kuleleri, ön çalışma, Mathias Goeritz [artfacts.edu, 2007]

EK-6 (Devam) Mathias Goeritz'e ait çalışmalar

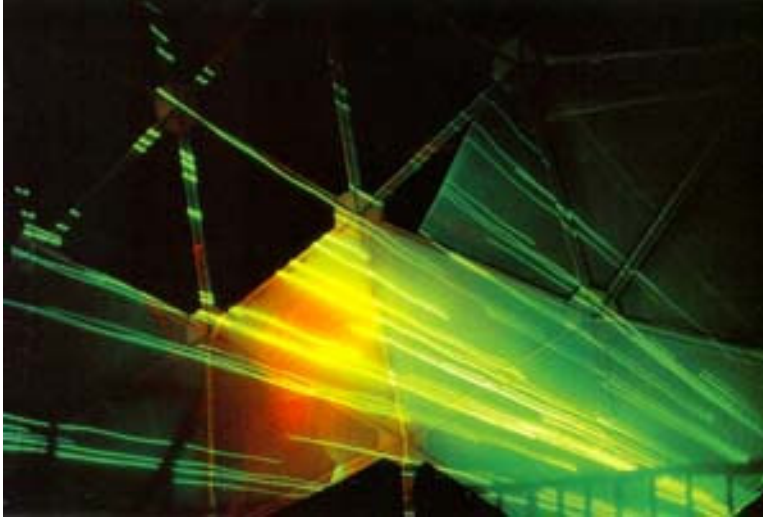


Resim 5.3. Meksiko uydu kenti kuleleri (Mimar: Maria Pani, Şehir-Bölge Plancı: Louis Barragan, Sanatçı: Mathias Goeritz) boyanmış beton; beyaz, sarı, turuncu, 1957 [heute-online.org, 2007]

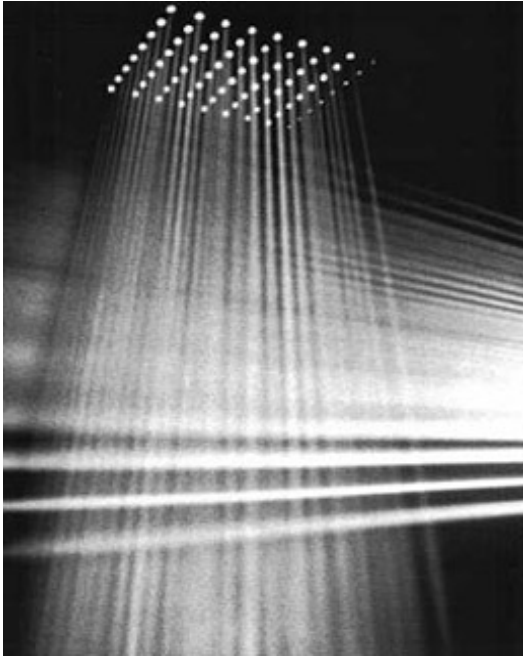


Resim 5.4. Smith, Kline&French Laboratuvarları, Mimarlar: Richardo Leoretto, Carlos Hernandez, Romiro Alatorre, Noe Castro, Sanatçı: Mathias Goeritz (demir ızgara), 1965, Fotoğraf: Kati Horna [Redstone, 1968]

EK-6 Gyorgy Kepes'e ait çalışmalar



Resim 6.1. Işıklı cephe çalışması, Gyorgy Kepes [pac-milano.org, 2007]



Resim 6.2. 'Luce programmata' adlı fotoğraf çalışması, 1969 [pac-milano.org, 2007]

EK-7 François Morellet'e ait çalışmalar



Resim 7.1. Paris Plateau Beaubourg'taki evlerin arka cephelerinde yapılan çalışma, François Morellet, 1960 [imagoart.fr, 2007]

EK-8 Victor Vasarely'ye ait alışmalar



Resim 8.1. 'Bi-forme' adlı heykel çalışması, metal-cam, Victor Vasarely, 1962
[cnac-gp.fr, 2007]

EK-8 (Devam) Victor Vasarely'ye ait alışmalar



Resim 8.2. 'Hommage à Malevitch' adlı heykel çalışması, alüminyum, Victor Vasarely, 1963 [cnac-gp.fr, 2007]



Resim 8.3. 'Malevitch'e övgü' adlı seramik kompozisyon alışması, 'Ciudad Universitaria de Caracas', Victor Vasarely, 1954 [wikipedia.org, 2007]

EK-9 Richard Serra'ya ait alışmalar



Resim 9.1. 'Tilted Arc' adlı heykel alışması, Richard Serra, Jacob Javits Meydanı, New York, 1981 [georgetown.edu, 2007]



Resim 9.2. 'Tilted Arc' adlı heykel alışması, Richard Serra, Jacob Javits Meydanı, New York, 1981 [pbs.org, 2007]

EK-9 (Devam) Richard Serra'ya ait alışmalar



Resim 9.3. 'Torqued ellipses' adlı alışma, Richard Serra, Guggenheim Bilbao Müzesi [georgetown.edu, 2007]



Resim 9.4. 'Torqued ellipses' adlı alışma, Richard Serra, Guggenheim Bilbao Müzesi [georgetown.edu, 2007]



Resim 9.5. 'Torqued ellipses' adlı alışma, Richard Serra, Guggenheim Bilbao Müzesi [georgetown.edu, 2007]

EK-9 (Devam) Martha Shwarz'a ait çalışmalar



Resim 9.6. Şehir Bölge Plancısı Martha Shwartz'ın aynı meydanda yapmış olduğu düzenleme, 1989 [pbs.org, 2007]



Resim 9.7. Şehir Bölge Plancısı Martha Shwartz'ın aynı meydanda yapmış olduğu düzenleme, detay, 1989 [pbs.org, 2007]

EK-10 Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri

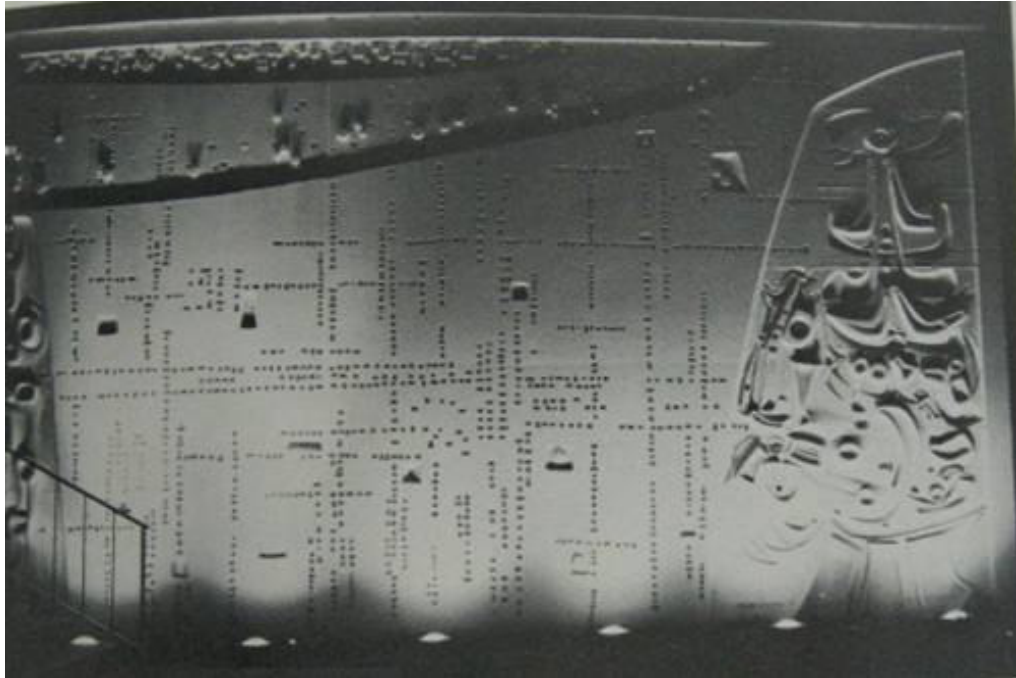


Resim 10.1. Loeb Öğrenci Merkezi, Mimar: Max Abramovitz, Sanatçı: Reuben Nakian (Alüminyum heykel çalışması), Fotoğraf: Stanley Salingson New York Üniversitesi, New York, [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri

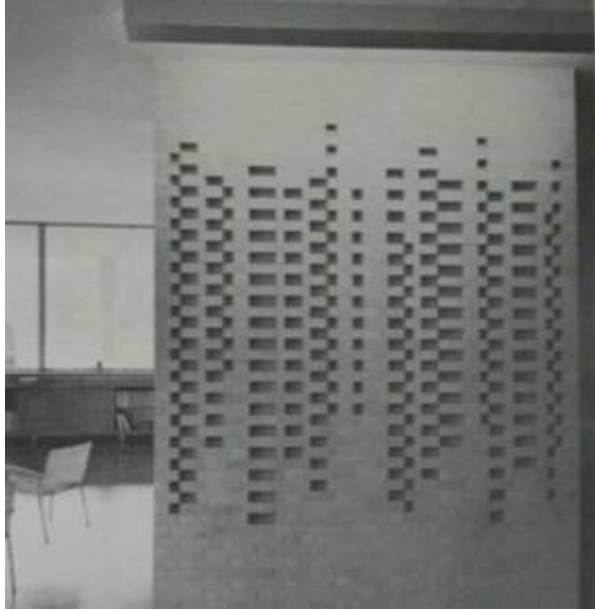


Resim 10.2. 'Graduate Center', Harvard Üniversitesi, Mimarlar: Walter Gropius, Norman C. Fletcher, Louis A. McMillan, Benjamin Thompson, Robert S. McMillan, Sanatçı: Richard Lippold, (Heykel), 1963, Fotoğraf: Fred Stone [Redstone, 1968]

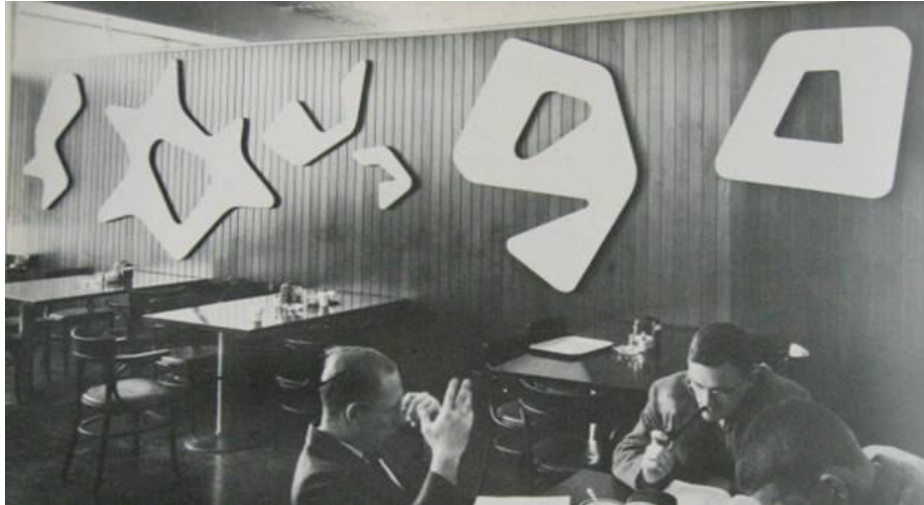


Resim 10.3. Russel Olt Öğrenci Merkezi, Anderson Koleji, Mimarlar: Johnson&Richard, Sanatçı: Robert Youngman, (beton prekast paneller), 1964, Fotoğraf: Robert Youngman [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.4. ‘Graduate Center’, Harvard Üniversitesi, Mimarlar: Walter Gropius, Norman C. Fletcher, Louis A. McMillan, Benjamin Thompson, Robert S. McMillan, Sanatçı: Josef Albers, (tuğla baca), 1949, Fotoğraf: Robert Damora [Redstone, 1968]



Resim 10.5. ‘Graduate Center’, Harvard Üniversitesi, Mimarlar: Walter Gropius, Norman C. Fletcher, Louis A. McMillan, Benjamin Thompson, Robert S. McMillan, Sanatçı: Jean Arp, (Ahşap Rölyef), 1949, Fotoğraf: Fred Stone [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.6. 'Graduate Center', Harvard Üniversitesi, Mimarlar: Walter Gropius, Norman C. Fletcher, Louis A. McMillan, Benjamin Thompson, Robert S. McMillan, Sanatçı: Joan Miro, (Duvar Resmi), 1963, Fotoğraf: Harvard Üniversitesi haber ofisi [Redstone, 1968]

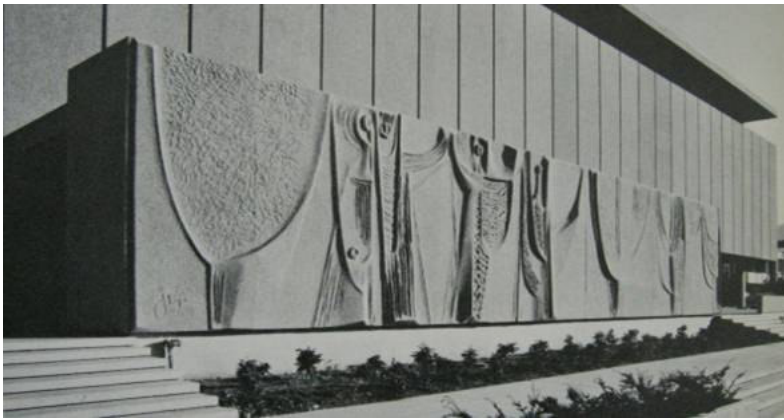


Resim 10.7. Florida Eyalet Üniversitesi derneği, Mimarlar: Forrest M. Kelly, Jr., Sanatçılar: Leon Mead-Ralph Hurst (oyma paneller), 1964, Fotoğraf: Evan Streetman [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.8. Massachusetts Teknoloji Enstitüsü Şapeli, Mimarlar: Eero Saarinen&Assc. Anderson, Beckwith&HAible, Sanatçı: Theodore Roszak (çan kulesi), 1955, Fotoğraf: Balthazar Korab [Redstone, 1968]

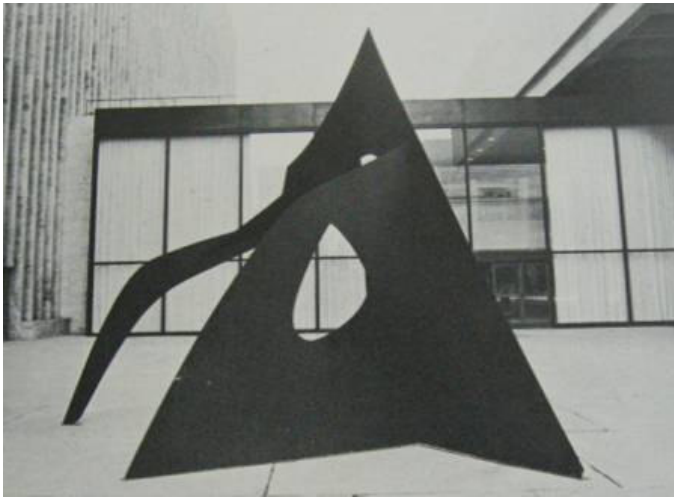


Resim 10.9. Salt Lake Şehri Halk Kütüphanesi, Mimarlar: Edwards&Daniel, Sanatçı: Jo-Roper (Döküm-Rölyef), 1964, Fotoğraf: Ed Hunt [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri

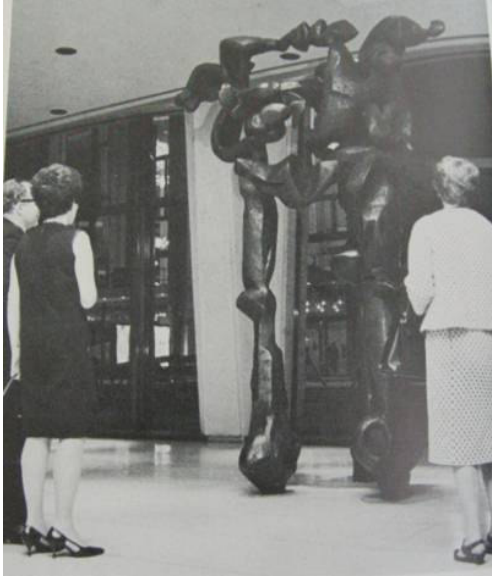


Resim 10.10. Chicago Kent Merkezi, Mimarlar: C.F. Murphy Assc, Skidmore, Owings&Merrill, Loeb Schlossman Bennett&Dart, Sanatçı: Pablo Picasso (Heykel), 1967, Fotoğraf: Ezra Stoller Assc. [Redstone, 1968]



Resim 10.11. Lincoln Sanat Merkezi, Mimarlar: Skidmore, Owings&Merrill, Sanatçı: Alexander Calder, (blok heykel), New York, 1964, Fotoğraf: Lincoln Sanat Merkezi [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri

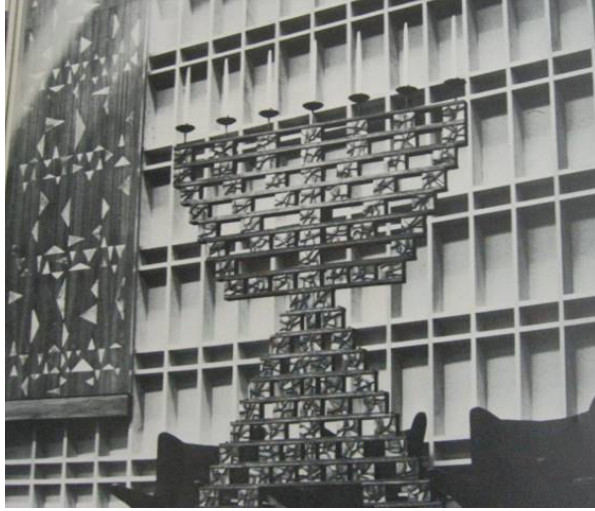


Resim10.12. Lincoln Sanat Merkezi, Filarmoni Salonu, Mimarlar: Harrison & Abrahamovitz, Sanatçı: Dimitri Hadzi (Mozart'ın telli kuartet'inden esinlenilerek tasarlanan bronz döküm heykel), 1964, Fotoğraf: Bob Serating [Redstone, 1968]

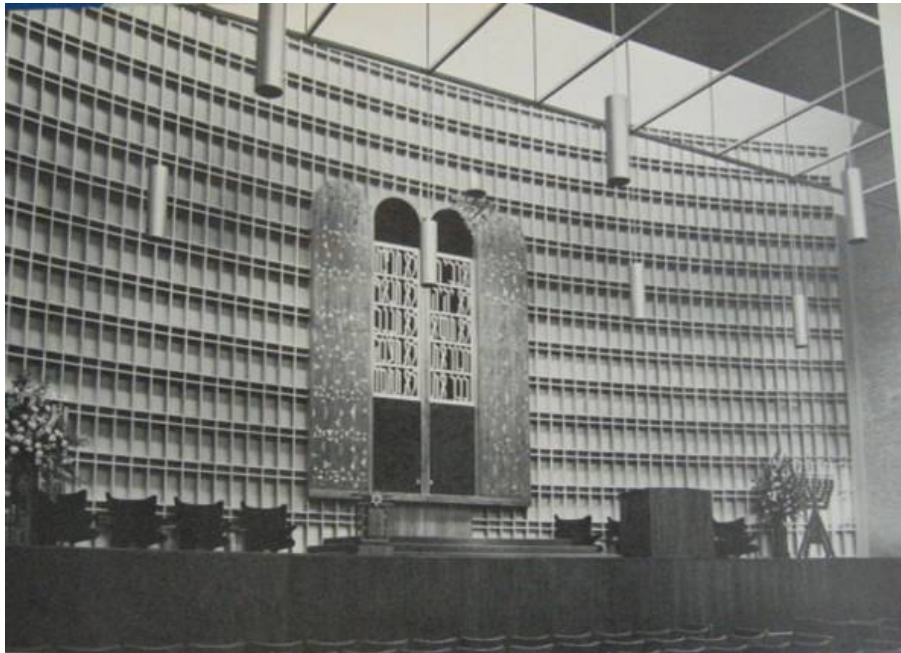


Resim 10.13. Bowling Green Eyalet Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar: Carl Bentz-Ohio Eyaleti Mimari Bölümü, Sanatçılar: Dun Drumm Stüdyosu (duvar rölyefi), Ohio, 1966, Fotoğraf: Bowling Green Eyalet Üniversitesi [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.14. Oheb Shalom tapınağı, Mimarlar: The Architects Collaborative, Inc. Walter Gropius, Leavitt Assc., Sanatçı: Gyorgy Kepes (menorah), 1961, Fotoğraf: The Architects Collaborative [Redstone, 1968]



Resim 10.15. Oheb Shalom Tapınağı, Mimarlar: The Architects Collaborative, Inc. Walter Gropius, Leavitt Assc., Sanatçı: Gyorgy Kepes (ark), 1961, Fotoğraf: Joseph W. Molitor [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.16. American Republic Sigorta Şirketi, Mimarlar: Skidmore, Owings & Merrill, Sanatçı: Aleksander Calder (heykel), Iowa, 1964, Fotoğraf: Larry Day [Redstone, 1968]



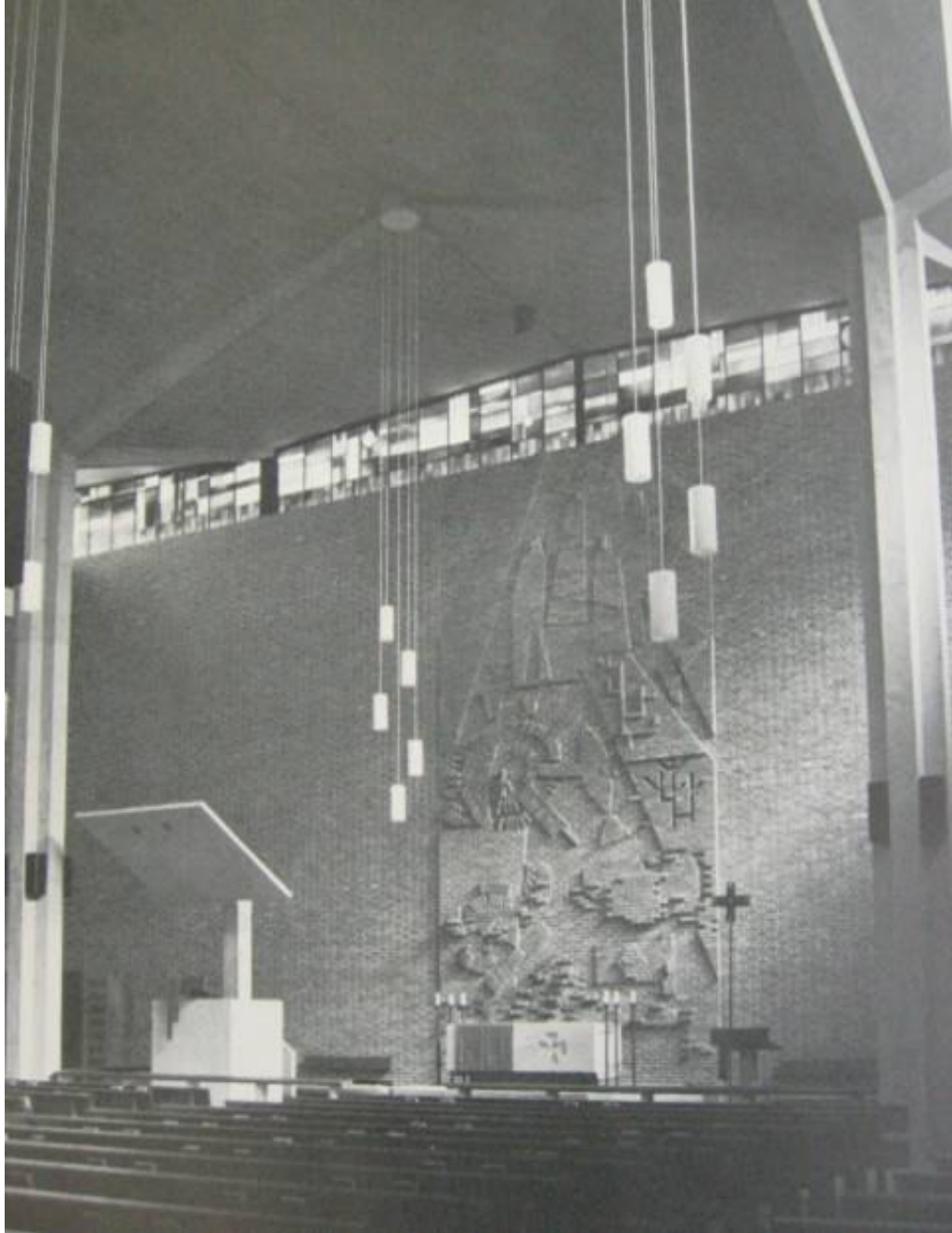
Resim 10.17. Weter Memorial Kütüphanesi, Mimar: Durham Anderson&Freed, Sanatçı: Harold Balazs (mozaik panel), Seattle, 1963, Fotoğraf: Hugh N. Stradford [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.18. Lincoln Sanat Merkezi, Filarmoni Salonu, Mimarlar: Harrison & Abrahamovitz, Sanatçı: Richard Lippold (asılı, metal heykel), 1962, Fotoğraf: Bob Serating [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.19. First Lutheran Kilisesi, Mimarlar: Harold Spitznogle&Assoc., Sanatçı: Robert Aldern (tuğla duvar) 1965, Fotoğraf: Joel Strasser [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.20. Guatemala Bankası, Mimarlar: Jorge Montes Cordova-Raul Minondo, Sanatçı: Roberto Gonzales Goyri (rölyef), Guatemala, 1964, [Redstone, 1968]



Resim 10.21. Casino Vina Del Mar, Mimar: Francisco Domique Errazuriz, Sanatçı: Maria Carrelío (duvar çalışması) 1961, Fotoğraf: Maria Carrelío [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri

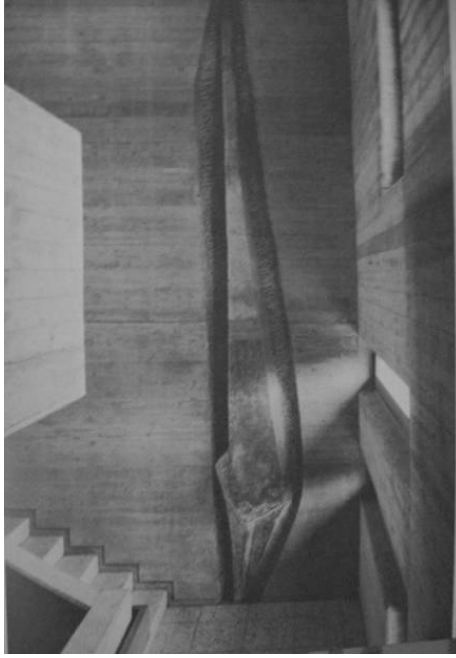


Resim 10.22. İsrail Müzesi, Mimarlar: Frederick J. Kiesler, Armand Bartos, İsrail, 1965, Fotoğraf: W. Braun [Redstone, 1968]

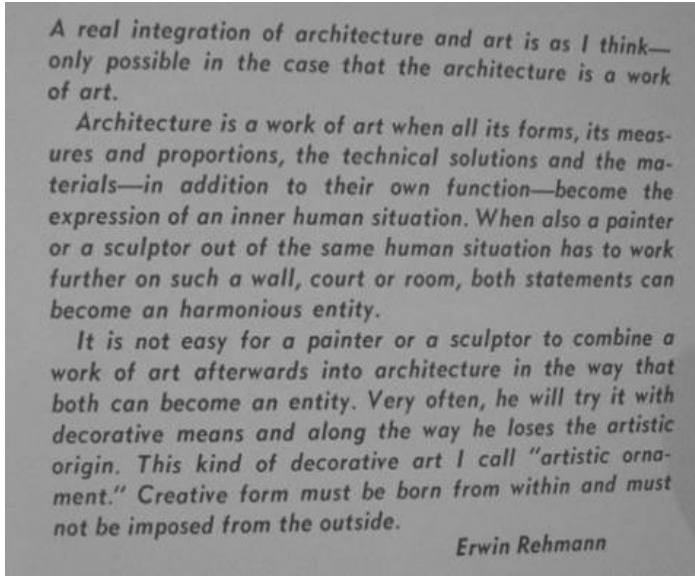


Resim 10.23. Yad Vashem (Altı Milyon Yahudi anısına), Mimar: Arjeh El-Hanani, Sanatçı: David Palombo&B. Shatz (bronz kapı) İsrail, 1961, Fotoğraf: Louis G. Redstone, [Redstone, 1968]

EK-10 (Devam) Çeşitli sanatçı ve mimarların aynı tasarımda yer aldığı çalışma örnekleri



Resim 10.24. Staufen Koleji, Mimarlar: Lehmann&Spogler&Morf., Sanatçı: Erwin Rehmann (Rölyef), İsviçre, 1964, Fotoğraf: A. Leoni [Redstone, 1968]



Resim 10.25. Sanatçının heykel ve mimarlık konulu makalesinden bir bölüm [Redstone, 1968]

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : BEKEN, Nil Ece
 Uyuğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 10.06.1982 Samsun
 Medeni hali : Bekar
 Telefon : -
 Faks : -
 e-mail : nlcbkn@mynet.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /Mimarlık Bölümü	2006
Lisans	Gazi Üniversitesi/ Mimarlık Bölümü	2004
Lise	Özel Samsun Koleji	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2006	Medi Mimarlık	Mimar

Mesleki Ödüller

Yıl	Yarışma	Ödül
2004	EAAE Yaşlılar Evi Öğrenci Yarışması	Mansiyon
2004	Archiprix Öğrenci Yarışması	-
2005	Eskişehir Tepebaşı Belediye Binası Yarışması	Mansiyon
2005	Antalya Konyaaltı Kent Meydanı Tasarım Yarışması	-

Yabancı Dil

İngilizce (Upper-Intermediate)
 Fransızca (Intérmédiare)