

129674

MİMARLIK ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mimar Tolga SAYIN

FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan

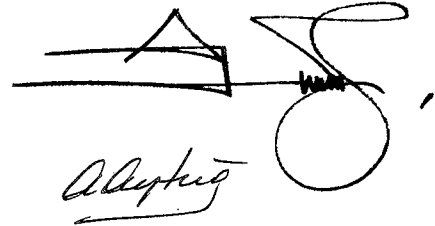
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Prof. Ali DÜZGÜN (YTÜ)



Prof. Dr. Zekai GÖRGÜLÜ

Prof. Dr. Ayfer AYTIĞ

129674

Ayfer

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ.....	i
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
1 GİRİŞ.....	1
2 ELEŞTİRİ KAVRAMI.....	3
2.1 Eleştirinin Tanımı ve Özellikleri.....	3
2.2 Edebiyatta Eleştiri Türleri.....	7
3 MİMARLIK ELEŞTİRİSİ	11
3.1 Mimarlık Eleştirisi.....	11
3.2 Mimarlık Eleştirisinin Tarihi.....	13
3.3. Mimarlık Eleştirisinin Temelini Oluşturan Bilimler	17
3.3.1 Yorumbilim (Hermeneutik).....	17
3.3.1.1 Yorumbilimin Gelişimi.....	18
3.3.1.2 Yorumbilim Açısından Anlam Kavramı.....	19
3.3.1.3 Yorumbilimde Nesnelleşme (somutlaşma) Çabaları.....	20
3.3.1.4 Yorumbilim ile Sanat İlişkisi.....	21
3.3.1.5 Modern Yorumbilimin Sorunları.....	22
3.3.1.6 Tarihselcilik.....	23
3.3.2 Estetik.....	26
3.3.3 Dilbilim.....	30
3.3.3.1 Dil Kavramı.....	30
3.3.3.2 Dilbilim Mimarlık ilişkisi.....	31
3.3.4 Göstergebilim	33
3.3.4.1 Mimari İletişim.....	39
3.3.4.2 Göstergebilim Sanat İlişkisi.....	44
3.3.4.3 Göstergebilim Mimarlık İlişkisi.....	46
3.3.4.4 Anlambilim.....	51
3.4 Mimarlık Eleştirisinin Bileşenleri.....	52
3.4.1 Eleştirmen.....	52
3.4.2 Mimarlık Eleştirisi Metni.....	56
3.5 Mimarlık Eleştirisinde Süreç.....	57
3.6 Mimarinin Yorumları.....	61
3.7 Mimarlıkta Eleştiri Metodları	64
3.8 Mimarlık Eleştirisinde En Çok Kullanılan Mimari Kavramlar	72

4	MİMARLIK ELEŞTİRİSİNİN ARAÇLARI.....	85
4.1	Mimarlık Bilgisi.....	85
4.1.1	Temel Mimarlık Bilgisi.....	86
4.1.2	Teorik Mimarlık Bilgisi	88
4.2	Mimari Değerlendirme	89
4.3	Mimari Analiz.....	91
4.3.1	Teorik Mekan Analizi.....	92
4.3.2	Pratik (deneyimsel) Mekan Analizi.....	92
5	MİMARLIK ELEŞTİRİSİNDE ÖZ.....	95
5.1	Mimarlıkta Anlam Kavramı.....	96
5.2.	Mimarlık Eleştirisinde Anlam	101
5.2.1	Anlamlandırma; Yorum, Aşırı yorum, Eksik Yorum(misreading).....	106
5.2.2	Tek- anlamlılık, Çok-anlamlılık.....	110
5.2.3	Düz anlam, Yan anlam.....	112
6	SONUÇ ve DÜŞÜNCELER.....	114
	KAYNAKLAR.....	119
	ÖZGEÇMİŞ.....	124

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 3.1 Göstergebilim şeması.....	39
Şekil 3.2 Genel iletim şeması.....	41
Şekil 3.3 Haberleşme bilgi iletimi kuramı şeması.....	43
Şekil 3.4 Tasarım ve eleştiri süreçlerinin şeması	59
Şekil 4.1 Mimari bilgi işleme modeli şeması.....	87



ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 3.1 Dil ve mimarlık arasındaki söylem parçaları, mekan öğeleri ilişkisi.....	32
Çizelge 3.2 Birtakım gösterge dizgeleri ile ilgili dizim ve dizge düzlemleri.....	37
Çizelge 3.3 Mimarlıkta dilin iki eksenini, ilişkiler düzlemi, sentagma ve paradigma.....	37
Çizelge 3.4 Tanımlayıcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	71
Çizelge 3.5 Kuralcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	71
Çizelge 3.6 Yorumlayıcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	71
Çizelge 3.7 Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve önerilenler.....	74
Çizelge 4.1 Maliyet ekonomisi ağırlıklı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	90
Çizelge 4.2 Performans ağırlıklı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	90
Çizelge 4.3 Karma değerlere dayalı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları.....	90

ÖNSÖZ

Yüksek lisans öğrenimime başladığım günden beri destek olan, düşünceleriyle bana yön veren beni destekleyen ve bana yardımcı olan Prof. Ali Düzgün' e;

Kaynak temini konusunda beni yalnız bırakmayan Yrd. Doç Dr. Çiğdem Baytin'a;

Yüksek lisans öğretimi sırasında birlikte olduğum ve fikir alışverişinde bulunduğum tüm öğretim üyelerine;

Bana her zaman destek olan aileme ve Begüm'e teşekkür ederim.

Bu tez 1999 Kasımı'nda aramızdan ayrılan sevgili babam Hüseyin Ayhan SAYIN'a ithaf olunur.



ÖZET

Bu çalışmada, mimarlığın geçmişe ve geleceğe yönelik değerlendirilmesini sağlayan eleştirinin sanatsal, bilimsel ve yapısal özelliklerinin ortaya konması amaçlanmıştır.

İkinci bölüm; eleştiri kavramına, özelliklerine ve amaçlarının yanı sıra, mimarlık eleştirisine ışık tutan edebiyat eleştirisine ayrılmıştır.

Üçüncü bölümde; mimarlık eleştirisinin mimarlıktaki yeri ve tarihi hakkında bilgi verirken, mimarlık eleştirisinin temellerini oluşturan bilimlerden bahsedilmiştir. Mimarlık eleştirisiyle ilgilenenlerin bu bilimler hakkında ön bilgiye sahip olmaları istenmiştir. Yorumbilim, (hermeneutik, hermetik) estetik, dilbilim, göstergebilim tez kapsamındaki bilimlerdir. Bunların yanında eleştirmen, eleştiri metni, eleştiri süreci, mimarının yorumları, mimarlık eleştirisinde kullanılan metodlar ve eleştirel metinlerde karşılaştığımız mimari kavramların başlıcaları incelenmiştir.

Dördüncü bölümde; mimarlık eleştirisinin, eleştirmek edimini gerçekleştirirken kullandığı araçlar olan, mimarlık bilgisi, mimari değerlendirme ve mimari analizin özelliklerinden bahsedilmiştir.

Beşinci bölümde; mimarlık eleştirisinde bulunması gereken özün varlığı ortaya konmak istenmiş; buna bağlı olarak anlam kavramı üzerinde durulmuştur. Düz ve yan anlamlardan bahsedilmiş, mimari ürünün içinde bulunduğu çok anlamlılık ve bunun sonucunda oluşan aşırı ve eksik okumaların etkileri üzerinde durulmuştur.

Altıncı bölümde; tez sonuçları ve konu hakkındaki düşünceler tartışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kritik, Eleştiri, Anlam, Çok-anlamlılık

ABSTRACT

In this study, it is aimed to put out the artistic, scientific, and structural characteristics of criticism which provides analysing the past and the future of architecture.

In the second chapter, besides the criticism concept and the characteristics of criticism; criticism of literature is also discussed.

The third chapter is informing the situation and history of criticism in architecture while examining the sciences in which the architectural criticism is established. It is aimed to give pre-knowledge about these sciences to whom interested in architectural criticism. Hermeneutic, esthetics, linguistic and semiology are the sciences that take part in this thesis. Besides these, critic, critical writing, critical process, architectural interpretation, architectural critical methods and architectural concepts in critical writings are also examined in this chapter.

In the fourth chapter, the means of architectural criticism during the critical action such as architectural knowledge, architectural analysis and architectural evaluation are stated.

The fifth chapter is about the existence of the essential that has to be found in the architectural products. According to this, "meaning" concept is mentioned. The polysemi state in which the architectural products exist, the effects of over-reading and misreading that are formed during the interpretation, and also denotation and connotation are discussed.

The sixth chapter discusses the results and the ideas about the subject.

Keywords: Critics, Criticism, Meaning, Polysemi

1 GİRİŞ

İnsanın yaşamında sosyal, kültürel, psikolojik açıdan önemli etkileri bulunan çevrenin oluşumunda mimarlara sorumluluklar ve görevler düşmektedir. Bu sorumluluk, mimarların iyi bir eğitimin yanı sıra, organizasyon becerisine, gözlem ve değerlendirme yeteneğine sahip olmalarını zorunlu kılmaktadır. Bu beceri ve yeteneklerin geliştirilmesi, iyileştirilmesi ve kontrol edilmesinin temelinde mimarlık eleştirisi yer alır. Mimarlığı diğer sanat ve bilim dallarıyla birbirine yaklaştıran, geçmişe ve geleceğe yönelik değerlendirmelerde bulunan eleştiri kavramını, doğrunun bulunmasına olanak sağlayan bazen de onu vurgulayan bir işaret olarak kabul edebiliriz.

Hayatımızın her anında kullandığımız “eleştirmek” edimi, mimarlık alanında mimarlık eğitiminin başlangıcından itibaren, meslek içinde bina tasarlama, yapım, kullanım ve işletim süreçlerinde de geçerli olmak üzere sadece mimari yapılar için değil kuramsal yaklaşımlar için de geçerlidir.

Ülkemizde yapay çevrenin oluşumundaki uygulamaların başarısızlığı, mimari çevrenin siyaset ve rant kısılcığında sıkışıp kalmış olması ve sonucundaki kontrolsüz yapılaşma, mimarlık pratiğinin iyileştirilmesi açısından güçlü eleştirilere ihtiyaç duymaktadır. Ancak mimarlık eleştirmenlerinin sayısı ülkemizde oldukça azdır.

Mimari yapıtları anlamak ve onları yorumlamak sadece mimar sıfatlı eleştirmenler değil birçok meslek grubundan insanların ilgi alanına girmektedir. Bu da mimarlık eleştirisini toplumun geniş bir kesimine ulaştırmaktadır.

Tüm bu olumlu etkilerine ve mimarlık mesleğindeki yerinin önemine dayanılarak tez konusu seçiminde mimarlık eleştirisine yönelinmiştir. Bu tez ile mimarlık eleştirisi hakkında ön bilgi vermek istenmiştir. Çalışma boyunca elde edilen bilgiler mümkün olduğu kadar bir sistem içerisine oturtulmaya çalışılmış, öncelikle de “eleştiri kavramı” üzerinde durulmuştur. Kuşkusuz “eleştiri kavramı” çok geniş bilimsel yelpazeye yayılmış, felsefi bir serüvendir. Ancak tez kapsamı gereği inceleme; “mimarlık eleştirisi” üzerine yoğunlaşmıştır.

Tez taslağının oluşumu sırasında ilk düşünceler mimari çözümlenme (analiz) üzerine yoğunlaşmıştır. Mimari çözümlenme, gerek tasarım sürecinde gerekse mevcut tasarımları

anlamada ve anlatmada yardımcı olurken, mimari ürünün mekansal verilerini ortaya koymakta ve bu veriler ışığında ürünün anlaşılabilmesi ve anlatılabilmesi için araç olmaktadır. Bu verilerin ortaya konusu beraberinde, kişisel düşünceleri de getirmektedir. Bu noktada, mimari yorumların ve düşüncelerin düzenlenerek, konuyla ilgilenenleri ya da ürünün yaratıcısını taraf alan yorumlar zincirine dönüşmesi bizi “eleştiri” kavramına dolayısıyla mimarlık eleştirisine götürmektedir. Eleştirinin tanımı, amaçları ve yararları, mimarlıkta eleştirinin yeri ve önemi ilk akla gelen araştırma alanları olmuştur.

Daha önce mimarlık eleştirisi üzerine yapılmış çalışmalarda mimarlık eleştirisinin diğer bilimlerle olan ilişkisini ortaya koyan yaklaşımların eksikliği göze çarpmaktadır. Bilim ve teknolojiyle iç içe olan mimarlığın eleştirisinin de bilimle iç içe olacağı kesindir. Mimarlık eleştirisi pozitif bilimlerden yararlanmasının yanı sıra mimarlığın “nesnelerin dili” olmasına bağlı olarak tarihi eskilere dayanan “sanat ve kapsamındaki yazın eleştirisi”nin temellerindeki birtakım bilimlerden etkilenmekte ve bu bilimlerle mimarlık arasında benzerlikler kurarak yararlanmaktadır. Bu tez kapsamında mimarlık eleştirisinin temellerini oluşturan bazı bilimler incelenmiştir. Bu bilimlerin sayısı artırılabilir. Geçmişten günümüze mimarlık eleştirisine yön vermiş bu bilimlerin başlıcalarının mimarlık eleştirisiyle bağlantılarını gözden geçirirken bilimler hakkında kısa bilgiler vererek, bazı noktalara dikkat çekmek istedim. Amacım, mimarlık eleştirisiyle ilgilenen okuyucunun bu bilimler hakkında ön bilgiye sahip olmasıdır. Tez kapsamında bu bilimlerin yanı sıra mimarlık eleştirisinin bileşenleri ve eleştiri metinlerindeki temel kavramlardan bahsedilmiş; eleştirinin amaca yönelik kullandığı eleştiri araçları ve üzerinde durulması gereken özün varlığı ortaya konmak istenmiştir.

2 ELEŞTİRİ KAVRAMI

2.1 Eleştirinin tanımı ve özellikleri

“Eleştiri heves ile kuşku, şiirsel yakınlık ile çözümleme arasındaki sahipsiz ülkede oturur”
(Colquhoun, 1990)

Colquhoun, şiirsel yakınlık kavramı ile eleştirinin sanatsal yönüne dikkat çekmek isterken, çözümleme kavramıyla da bilimsel ve gerçekçi yönüne işaret eder. Heves; eleştirmenin içindeki heyecan, onu ilgilendiği konu üzerine yoğunlaştıran bilme isteğidir. Kuşku; eleştirmenin ilgilendiği konunun doğruluğuyla ilgili duyduğu kararsızlıktır. Sahipsiz ülke eleştirinin bulunduğu noktadır. Kimi zaman edebî, sanatsal yönü; kimi zaman bilimselliği ağır basar.

Eleştiri için sözlük tanımı şöyledir:

- 1) Bir insanın; bir yapıtı, bir konuyu, doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek ereğiyle inceleme işi, “tenkit”
- 2) Edebiyatta, bir yazın ya da sanat yapıtını her yönüyle inceleyip açıklamak, anlaşılmasını sağlamak ve değerlendirmek amacıyla yazılan yazı türü, “tenkit, kritik”
- 3) Felsefede, özellikle bilginin temellerini ve doğruluk yönünü inceleme, sınama, yargılama. (T.D.K sözlüğü)

Tüm bu alanlar için bir tanım yaparsak;

“Eleştiri bir insanın, bir yapıtın, siyasal-toplumsal-bireysel herhangi bir konunun ya da davranışın doğru ve yanlış yanlarını belli değer ölçütlerine göre bulup ortaya koyma amacıyla yapılan inceleme işi; tanıma, anlama, ölçme, değerlendirme, yorumlama ve aktarma sanatıdır” diyebiliriz. (Gür, 1998a)

Bu tanımın ışığında eleştirinin çok geniş bir yelpazeye yayıldığını görmekteyiz. Temel olarak, eleştirinin var olabilmesi için, herşeyden önce bir “eleştiren” ve bir “eleştirilene” ihtiyaç vardır. Eleştiren doğal olarak bir kişi ya da kişiler topluluğudur ki bu kişilerin

özelliklerine daha sonra değineceğiz. Eleştirilen tarafında ise somut ya da soyut tüm olgular yer alabilir. Bir nesne –bu nesnenin mutlaka sanat ürünü olması gerekmemektedir-, herhangi bir alandaki düşünce, bir kişi, kişilere ait davranışlar, eleştirilebilir yani “eleştirilen” olabilir.

Kişisel ve toplumsal bağlamda eleştiri bir çeşit kendini kontrol etme, insanın ve toplumun kendisini açıklama ve kavrama yöntemidir. Bireyin kendi kendini eleştirmesinden başlayarak (özeleştiri), yani eleştirmenin eleştirilen konumunda olduğu durumdan, toplumsal bir eyleme dönüşebilir. Özeleştiri yapan eleştirmen kendine ait birtakım davranış ve düşünceleri kendi benliğinde sürekli yoruma ve değerlendirmeye tabi tutmaktadır. Örneğin; sanatçı kendi eserini yaratırken dinler, okur, bakar, izler – beğenir ya da beğenmez. Sanatçının öznel eleştirisinin doruk noktası yapıtına son noktayı koyuşudur. Sanatçılar yapıtlarını öznel değerlendirmelerle yaratırlar (Tasarım sürecinde eleştiri). Dolayısıyla eleştiri, yaşamımızın her anında işleyen bir değiştirme ve yönlendirme mekanizmasıdır. Bu yönlenme ve değişim özeleştiri de daha çabuk sonuç verirken, toplumu ilgilendiren konularda daha uzun zaman almaktadır. Eleştirinin toplumsal boyuttaki sonucuna bağlı olarak kültürel değişme; tarihin her döneminde bir kültürün kendi kendisiyle hesaplaşması ve kendini çağa uyarlamasıdır. Toplumların tarihi bellekleri ve ataletleri, başka bir deyişle gelenekleri, bu değişme hızını kontrol eder. Dışa açık toplumlar değişime hızla ayak uydururken, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı, kapalı toplumlarda değişim daha yavaş olmaktadır.

Barthes için eleştiri; “geçmişin ya da ötekinin gerçeğine bir saygı duymak değil, çağımızın anlaşılmasının kurulmasıdır.”(Usta,1996) Gür’ün ve Barthes’in tanımlarından da anlaşılabilceği gibi eleştiri geçmişe dönük bir işlem olmakla beraber, sadece geçmişle ilgilenen bir olgu değildir. Gelecekte beklenenimizle etkileşim halinde geçmiş ve bugünü değerlendirmemiz, yorumlamamız, açıklamaya çalışmamız içerisinde “eleştiri” olgusu vardır ve bu bizim geleceğe yönelik kararlarımızı etkiler. Usta’ya (1996) göre “anlamak ve açıklamak” geleceğe yönelik önceden kestirmeyle aynı anlama gelmektedir.

Eleştirinin tanımındaki, tanıma, anlama, ölçme, değerlendirme, yorumlama ve aktarma gibi kavramlara bağlı olarak toplum ve bireyle ilintili iki özelliğinin ortaya çıktığını görürüz. Eleştirmenin kendi düşünce yapısı, tanıma, anlama, yorumlama gibi süreçlerle eleştiriye “öznel” bir konuma getirirken; toplum içinde belirlenen bazı ortak kabuller eleştiriye, toplumsal bir platformda herkes tarafından anlaşılabilir bir konuma getirmektedir. Böylece eleştirinin altında yatan düşünce toplum gözüyle görülebilir hale gelerek nesnelleşir ve bu da

eleştirinin “nesnel”, kavramsal yönünü oluşturur. Eleştirinin nesnel yönü bilimsel açıdan açıklanabilir ve kavramsallaştırılabilirken, öznel yönü sanatsal olarak belirlemektedir. Yukarıda Colquhoun’un dediği gibi “sahipsiz ülke” sanat ile bilim arasındadır. Her ikisine de ait değildir. Bilim ve sanat arasında kalmış eleştiri hakkındaki saptamalarımızı özetlersek, eleştiri;

- Bir yorum yapma sanatıdır, çünkü öznellik eleştiriye bir kişisel yaratıcılık ve özgünlük katar. Sanat eseriyle kurulan doğal ve vazgeçilmez ilişkide daima kişisel eğilimler, benlikler belirir.
- Bir yargılamadır; tanıma ve anlama gibi zihinsel süreçleri gerektirdiği gibi nesnel ölçümler yoluyla yapılan değerlendirmeyi de kapsar. Bir yargı sistemi olarak eleştiri ampririk(deneysel) ya da kuramsal olabilir. Genelde ampriktir yani uygulamaya dönüktür. (Kuban, 1999, s: 94). Bu amprik değerlendirmenin ölçütlerini tarihten gelen göreceli ya da değişmez nitelikler taşıyan değer yargıları oluşturur.

Eleştirinin bilimsel mi yoksa sanatsal mı olduğu tartışması zaman zaman gündeme gelmektedir.

Her eleştiri bilimsel değildir ve olmak zorunda da değildir. Bilimsel eleştiri, bir yapıt üzerinde en kapsamlı inceleme sonucunda ortaya çıkan eleştiridir. Eleştirinin bilimsel olması “ideal eleştiri” olarak kabul edilebilir. Ancak bilimsel eleştiriye gelinceye kadar farklı eleştiri süzgeçlerinden de yararlanılmalıdır.

Eleştirinin bilimi ve sanatı içinde barındırdığını kabul ediyoruz. Bunların eleştiri içerisinde farklı tür ve amaçlara bağlı olarak ağırlıklarının değiştiğini görmekteyiz. Örneğin; ressamın çizdiği resim ile ilgili yaptığı özeleştiri de bilimsellik yoktur. (Fuat, 2001)

Nesnel bakış her zaman yeterli değildir, öznel bakış bazı detayları görmemize yardımcı olur ve öznel eleştiri nesnelliği de ortaya koyabilir.(Uçarol, 2002)

Eleştirinin yapısından kaynaklanan bazı zorluklar olduğunu görmekteyiz. “Öznellik” kavramı eleştiriye sanatsal yön katarak bir ölçüde göreceli bir yorum katmaktadır ve yorum kişisel bir olgudur. Eleştirmen ya bir profesyoneldir, ya bir tarihçidir, ya bir köşe yazarı ya da bir akademisyendir. Sonuçta bir geçmişi, birikimi olan ve bunlara bağlı olarak da belli değer

dizgeleri ve ideolojisi olan bir insandır. Eleştirmen, yorumlama görevini yerine getirirken bir olayı, bir olguyu ya da bir yapıtı kendi birikimleriyle okumakta (yorumlamakta) ve aktarmaktadır.(Gür, 1998a) Bu yorumlama “**koşullandırma**”yı yanında getirir.

Eleştirinin toplumsal bir eylem olması eleştiri metnini okuyan bir kesimin varolması demektir. Aynı zamanda okuyan kişi eleştirilen ürünün yaratıcısı da olabilir. Eleştirinin en çekinilen yanı şu veya bu kişiyi kınamak, şu veya bu yapıtı karalıyor olmak değil, eleştirmenin bilgi verdiği, aydınlattığı kesimi bir tür tartışmanın içine çekmesi yerine, tek türden ya da eş türden bir çevreye ya da bir mutlağa yönlendirmesidir; “koşullandırmasıdır”. Gür’ e (1998a) göre bu meşrulaştırıcı yöntemin bildirişim düzleminde büyük tehlikesi, medyatik dünyamızda sıradan vatandaşın “şeyleri” başkalarının filtresinden görmek zorunda kalmasıdır.

Bu bilgilere dayanarak;

Eleştirinin genel amaçları:

- Sanat yapıtını, okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmaktır.
- Sanatçıya yol göstermektir. Bunun için estetik kuralları, ölçütleri (kriter), yöntemleri saptarken başarılı sanat yapıtlarından yararlanır.
- Önyargılardan, kalıplaşmış açıklayıcı tekrarlardan kaçınarak, her yeni eser karşısında yenilenen çeşitlemeleri ve yorum ayrıntılarını bulmaktır.
- Temelde doğru ile yanlış birbirinden ayırarak; açıkça var olan bir durumu (toplumsal ilişkiler, eylemler, düşünceler, insan yapısı, çevre, ürünler vb.) çeşitli açılardan irdelemektir. Durumun anlamının, değerinin, bu sorunlara nasıl yaklaşılacağına belirlenmesi ve ne tür çözümlerin önerileceğinin ortaya konmasıdır.
- Bakış açılarının sorgulanması, dayanılan düşüncelerin geçerliliğinin insanın kültürel varlığı için taşıdıkları anlam değerinin tartışılmasıdır.
- Bir metnin (Bu metin yazılı, sözlü ya da nesne olabilir) içeriğini (özünü) saptamak ve anlamını açıklamaktır.
- Toplum bilimlerinde olsun, siyasette ve sanat dallarında olsun, geçmişin tanımlandırılması ve değerlendirilmesi olmaktan çok geleceğin iyileştirilmesidir.

Toplumsal ve sanatsal değerlerin öncelikleri ve ölçütlerinin tartışılması için bir platform hazırlamaktır.

- Kültürel bir amacı vardır; tıpkı bir eserin çevresini etkilemesi gibi, eleştirinin de tarihsel bir etki alanı bulunmaktadır.

Genel anlamda eleştiri kavramından bahsettikten sonra edebiyat eleştirisine değinilebilir. Edebiyat ve söylemleri, esas konumuz olan mimarlık ve eleştirisine ışık tutan ve etkileyen alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2 Edebiyatta Eleştiri Türleri

Genelde eleştiri, kendi başına ya da incelediği nesneyle sınırlı bir kategori olmayıp, estetik, ahlak, felsefe, ideoloji, tarih, toplumbilim, psikoloji, politika gibi kavramlarla ilişkili bir alandır. Bu ilişkiler eleştiriye kaçınılmaz olarak ideolojik bir boyut katmaktadır. Özellikle edebiyat eleştirisinde bu ideolojik boyutu belirlemek daha kolaydır. Birçok edebiyat kuramcısının da belirttiği gibi, edebiyat eleştirisine -yani metinlerin değerlendirilmesine- birden çok ve değişik açılardan yaklaşma olanağı vardır: Yazara yönelik, edebiyat ürününe yönelik ve okura yönelik bakış açıları.

Yazara yönelik eleştiri, tarihsel/toplumsal koşullara yönelik eleştiri, biçime yönelik eleştiri, okura yönelik eleştiri v.b. tanımlamalarda 'yönelik' deyimini; eleştirinin yöneldiği hedefi değil, ön plana aldığı nedensellik ögesini anlatmaktadır. Yazara yönelik eleştiride edebi metni açıklarken yazarın yaşamına ve kişiliğine özgü verileri açıklamak birinci eleştirel tutumken; yazarın psikolojik, kişisel özelliklerini aşır yapıtı, içinde yer aldığı toplumun tarihsel koşullarıyla açıklamak, ikinci eleştirel tutumu belirlemektedir. Bu nedenselci yaklaşımların yanı sıra edebi yapıtın iç ilişkilerinin, biçimsel-yapısal özelliklerinin irdelenmesi söz konusudur. Biçimi kendisinden başka hiçbir şeye başvurmadan değerlendirmek, özellikle çağımızda yapısalcılığın başvurduğu bir yöntemsel yaklaşımdır. Bir başka yaklaşım olarak sanat ürününü, okur üzerinde uyandırdığı tepkiler açısından (alımlama) değerlendirmek de mümkündür. (Yücel, 1985)

Edebiyatta temelde iki tip eleştiri ile karşılaşmaktayız; biçimsel ve anlamsal (içeriksel) eleştiri. Bu sınıflama Shumaker (1964) tarafından iç eleştiri ve dış eleştiri olarak yapılmıştır. (Gürsoy, 1995)

Dış Eleştiri; eleştirinin biçimsel boyutunu ele alır. Yapıtın içinde yer aldığı bütünün bir parçasını ele alarak, onu kendi dışında kalan verilere, dil ve töre kurallarına, çağdaşı başka yapıtlarla yakınlıklarına, tarihsel koşullara, yaratıcısının yaşamına göre değerlendirir. Biçimsel yönünde, yapıtın somut görülebilir, fiziksel özelliklerini, içeriğinde ise daha çok yorumlamaya açık, kişisel anlamaya dayanan taraflarını buluruz. Yapıtın biçimsel yönü üzerinde, bilimin doğasında bulunan nesnelleştirme isteği ve herkesin kolayca fark edebileceği ortak birikim yaratma sayesinde daha kolay uzlaşa sağlanabilir ve açıklanabilirken, yapıtın estetik, sanatsal, içerik kısmı, eleştirinin yoğunlaştığı, öznelliğin arttığı insan ruhuna yönelik bölüm olarak kalmaktadır.

Yücel (1991) ise dış eleştiriye şu şekilde sınıflar ve açıklar;

Olgusal eleştiri; yapıtı öncelikle tarihsel, toplumsal ve bireysel verilerle açıklar.

Tarihsel eleştiri; eserin yapıldığı tarihteki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olunması gerektiğini savunur.

Toplumsal eleştiri; nesnellik ve bilimsellikten daha uzak düşünceye yöneliktir. Eserin toplumun bir ifadesi olduğunu savunur.

Kaynak eleştirisi; yapıtın oluşmasındaki altyapının (düşünce, anlatım biçimi, konu vb.) nasıl ve neden oluştuğunu belirlemeye çalışır.

İç Eleştiri; eleştirinin içeriksel boyutunu oluşturur. Yeterli bir bütün olarak gördüğü eseri, kendi içinde bulunan öğeler arasındaki bağıntılara göre değerlendirir ve bu bağıntıları göstergelerle destekleyerek, yan anlamını sunmaya çalışır. Eleştiriye eserin bütününe yönelerek, somutlaştırmaya yönelik örneklemelemlerde bulunur. Bunu yaparken anlamsal boyutu, kavramsal açıdan çözümlenmeye çalışır. (Shumacher, 1964; Gürsoy, 1995) İçeriksel (yapıtın özüne yönelik) eleştirilerde nesnelleşme (bilimselleşme) çabaları temel sorun olarak belirmektedir. Dayanak (kriter) kavramı bu nesnelleşme süreci içerisinde ortaya çıkmaktadır. Eleştirinin bilimselleşmesi ve buna bağlı olarak somut bilgilere dayanması, tüm sanat türlerinde –özellikle mimarlıkta- eleştirinin temel taşlarından biri olan çözümlenmenin (analiz) önemini ortaya çıkartmaktadır.

Yücel (1991), iç eleştiriye iki sınıfa ayırır;

Oluşum eleştirisi; eserin oluşum sürecinin eleştirisi olarak açıklanabilir.

Duygusal eleştiri; eserin, yaratıcısının bir ruhsal yansıması olduğunu savunan, eserin toplumsal yapılarla kurduğu ilişkiyi, bireyle kurmaya çalışan eleştiridir.

Uçarol (2002), edebiyat eleştirisini “konuyu eleştirilme kapsamı” na göre üç ana grupta sınıflandırmaktadır:

- 1) İzlenimci eleştiriler
 - a) Günlüksenel eleştiriler (günce, eleştirel günlük)
 - b) Denemesel eleştiriler
- 2) İncelemesal eleştiriler
- 3) Bilimsel eleştiriler

İzlenimci eleştiri; günlüksel, sıcağı sıcağına gözlemlerimizin, yorumlarımızın yazımıdır. Parça parça notlardan oluşan bu eleştiride düşünsel anlamda çelişkiye düşüle bile, yazım dilindeki içtenlik ve güncellik ön plana çıkar. Genellemelere pek gidilmez. Genellemelerde değil, ayrıntılarda dolaştığı için daha açıktır. Kişisel görüşler ağırlık kazanır. Duygusallaşma ve buna bağılı koşullandırma mevcuttur ve izlenimlerle sınırlı kalır. Sözelimi; tiyatrodaki öznellik daha çok gündeme gelebilir, çünkü eleştirmen oyunu çoğunlukla bir kez izlemekte ve seyrederken elinde metin bulunmamaktadır. Eleştirisini kendi değer yargılarına göre yazmaktadır.

Türkiye’de en çok denemesel eleştiri yazılmaktadır. Bunların çoğı kısa, bol örneklı, yapıt tanıtma şeklindedir. (Uçarol, 2002)

İncelemesal eleştiri; bütünlük ve düzen içindeki yazının eksikliklerinin alıntılarla tamamlandığı, o konuyla ilgili önceki eleştiri yazılarıyla karşılaştırmaların yapıldığı, sanatçının özgeçmişinden ve bulunduğu çağıba bağılı olarak metin dışı bilgilerden yararlanılarak yapılan kapsamlı bir eleştiridir. Bilimsellik, nesnellik izlenimci eleştiriye oranla çok daha belirgindir ve yargıya varmak zorunlu hale gelir. İncelemesal eleştiri çalışma, araştırma, sabır ve zaman ister.

Bilimsel eleştiri; incelemesal eleştirisinin bir üst türü olarak değerlendirebileceğimiz akademik eleştirilerdir. Bu tür eleştirilerde bilim adamları özdenetimi daha çok göz önünde bulundurmaktadırlar, çünkü bu kesimde geleneksel araştırma yöntemleri, yerli ve yabancı bilgi birikimini kullanma ve kıyaslama çabaları, kurumsal olarak önde gelmektedir. Daha

önce tanımladığımız eleştiri türleri daha çok kendi içinde dönerken, bilimsel eleştirinin ufku açıktır.

Fuat(2001), eleştirinin bir sanat olarak bilimselleşmediğini, sanatla ilişkili bilimlerden yararlanmasının onu bilimsel gösterdiğini savunur.

Edebiyat eleştirisinin sınıflanmasına benzer sınıflandırmaları mimarlık eleştirisinde de görmekteyiz. Mimarlık eleştirisi metodlarında bunlara değineceğiz.



3 MİMARLIK ELEŞTİRİSİ

3.1 Mimarlık Eleştirisi

Kapsamı çok geniş olan eleştiri kavramını gözden geçirdiğimizde mimarlık mesleğinin her alanında yer aldığını görürüz. Mimarlık tarihinin eleştirel bir boyutu vardır. Yarışmalarda ve dergilerdeki proje değerlendirmelerinden mimarlık okullarındaki atölye çalışmalarına kadar birçok konu eleştiri kapsamına girmektedir. Bunun yanı sıra mimarlık eğitiminde, stüdyodaki eleştiri, öğrenci ve yönetici arasındaki tek iletişim yoludur. Bunun dışında tasarım yarışmalarının jürilerinde, tasarımcının işveren, belediye ve hatta kullanıcılarla olan diyalogunda eleştirel bir düşüncenin ve dilin varlığı kaçınılmazdır.

Mimarlık ürününün edebiyat, müzik gibi sanat ürünlerinden çok farklı bir teknolojisi, üretimi ve paylaşımı vardır. Dolayısıyla mimarlık ürününün değerlendirilmesi her ne kadar sanat eleştirisinin genel teknikleri, doğrularıyla buluşuyorsa da oldukça özgün bir durumu vardır. Belki de bu nedenle mimarlık eleştirmenlerinin çoğu özellikle mimarlar arasından çıkmaktadır. Mimarlık eleştirisi deyince belki de akla gelen ilk isimler medyadaki profesyonel yorumculardır. Bunlardan sonra ikinci sırayı kuşkusuz mimarlık tarihçileri alır.

Tıpkı edebiyat eleştirisinde olduğu gibi mimarlık eleştirisinde de eleştirmen, bir yapıyı açıklarken çıkış nedenlerine, onu biçimlendiren kaynaklara, çevreye başvurmaktadır. Verilerle hareketle nedensellik ilişkilerine girmekte ya da dönemin üslup özelliklerinden yararlanmaktadır. Bir başka eleştirmen, mimarın kişiliğinde o eseri değerlendirecek ipuçları bulmaya çalışır veya yapının sağladığı faydayı, kullanıcının tepkilerini kriter olarak alabilir. Yapının iç ilişkilerine, morfolojisine, biçim özelliklerine dayalı bir eleştiri yapabilir.(Yücel, 1985b)

Bütün bu yaklaşımlar mimarlık mesleğinin toplum ve mimarlara daha iyi anlatılmasında, mevcut gelişimin hızlandırılmasında, toplum ve mimarın yakınlaşmasında önemli rol oynamaktadır. Mimarlıkta eleştiri aynı zamanda mimarların kendi aralarında da bir köprü oluşturarak, birbirlerini, tasarımlarını tanımalarında yardımcı olmaktadır. Bu kültürel platform zaman zaman tartışmalara yol açar ve yeni fikirlerin oluşmasını destekler. Mimarlık eleştirisinin iletişimsel bir işlevi vardır.

Eleştirinin genel amaçlarında, bakış açılarının sorgulanması, dayanılan düşüncelerin geçerliliğinin, insanın kültürel varlığı için taşıdığı anlam değerinin tartışılması olduğu söylenmişti. Bu bağlamda mimarlıkta eleştiriden beklenen, fiziksel çevrenin oluşturulmasında yol gösterici anlamların, olguların, değerlerin ve nesnelere tartışılabilmesini ve bunların sonucunda da gelişime olanak tanıyacak düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamaktır.(Öğüt, 1989; Usta, 1996)

Mimarlık eleştirisi bir fikri, doğmakta olan yeni bir eğilimi ya da eski bir stili ve o eğilim ya da stillerin ürünleri olan yapıları incelerken, toplum ve mimarlık mesleği için ortak kavramlar ortaya çıkar. Mimarlık eleştirisi, yeni eğilimlerle ortaya çıkan yeni mimarlık dillerinin, toplum ve mimarlar arasında tartışılabilir ortak kavramlar çerçevesini çizer. Bu ortaklaşmalar zamanla gelişerek ortak bir dil oluşumunu sağlar.

Yücel'e (1985b) göre mimarlık eleştirisinin sınırları, mimarlık tarihçiliğinin ortaya koyduğu sınıflandırmalara göre çizilemez. Bir düşüncenin ya da bir ürünün tarih içinde kristalize olabilmesi için belli bir zamana ihtiyaç vardır. Bu kristalize olma işlemi mimarlık eleştirisinin de içinde bulunduğu bir katılım sürecini de yanında getirir. Bunun sonucunda;

“Metinler (yazılı ya da başka türlü) katılanın katkı ve katılımıyla yani Zeitgeist(çağın ruhuyla) varolurlar...Eğer yüzyılın değil de yüzyılların anlayışı ile varolmayı başarabilirlerse bunlardan “klasikler” diye söz ediyoruz.” (Gür, 1998a)

“Herhangi bir metnin (mimari ürün, sanat ürünü vb.) işleyişi, üretilme anının yanı sıra ya da üretilme anının yerine bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcının (okuyucu, gözlemci, eleştirmen vb.) oynadığı rol hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir” (Eco, 1991 s:16)

Eleştirme, yorumlama gibi kavramlar, bugün mimari ürünün değerlendirilmesi olarak tanımladığımız, alternatifler arasından seçme veya bir ürünü varsayılan bir alternatifle karşılaştırma işleminin eşi olarak kabul edilen temel unsurlardır denilebilir. Mimarlık eleştirisinin en önemli işlevi mimarlık ya da şehirciliği entelektüel, sosyal ve kültürel bağlamlara çekmektir. Bunu yapamazsak sadece şekilleri karşılaştırırız. (Oppenheimer,1999)

Eleştirinin biçimsel bağlamda kaldığı, içerikten (anlamdan) yoksun olduğu zamanlarda gelişmenin dinamiğinden söz etmek zordur.

Mimarlık eleştirisinin özneleri eleştirmenler, yaratıcı mimarların yanında mimarlık mesleğinin lokomotifleri konumundadırlar. Günümüzde mimarların eserlerini ortaya çıkaran ve onları tanıtan medyatik bir rol de üstlenmişlerdir. Yeni ve eski oluşumların çoğunun isim babalığını yapanlar, mimarlık tarihçileri ve eleştirmenlerdir. Bazı eleştirmenler de en az mimarlar kadar tanınırlar; Charles Jencks gibi.

Mimarlık eleştirisinin temellerini oluşturan bilimlere geçmeden önce mimarlık eleştirisinin geçmişine değinmek istiyoruz.

3.2 Mimarlık Eleştirisinin Tarihi

Tarihsel gelişim içinde mimarlık olgusu ve dolayısıyla mimarlık ürünü çeşitli biçimlerle açıklanmıştır. Açıklamalarda mimari ürünün tanımlanması bir takım kuramlar dizisine göre yapılmış ve mimarlık olgusunun yorumunda esas olan görüşler bu kurallara bağlı olarak sınıflandırılmıştır. Kısaca mimarlık eleştirisinin tarihine bakacak olursak, özellikle tarih yazımının mimari eleştirisiyle çoğu zaman çakıştığını görmek mümkündür. (Erkarslan, 1996)

Vasari'nin, ilk baskısı 1550 tarihini taşıyan "Sanatçıların Yaşamları" adlı yapıtı, sanat kuramı açısından olduğu gibi mimarlık eleştirisi alanında da ilk toplu ve sistematik çalışma olarak kabul edilir. (Yücel, 1985a) Yazarın amacı, sergilediği ve irdelediği sanatçı yaşamları aracılığıyla yeteneğin sırlarını sanat kuşaklarına açmaktır. Sanat tarihçisinin işlevi, tarihsel olguları betimlemekle kalmamakta; iyi ve kötü, güzel ve çirkin, yeterli ve mükemmel gibi estetik değerlendirmeler aracılığıyla geleceğin sanatsal üretimine de pragmatik* bir ışık tutmaya yönelmektedir.

18. y.y. aydınlanma çağının mimarlık kuramcılarında, örneğin Milizia, Le Muet ve özellikle Durand'da bu pragmatik amaç açıkça görülür. Her üç kuramcının da eleştirel tarih analizlerinin ürünü olan tipolojik sınıflandırmalar, hem bir biçimsel seçimin örnekleri hem de

* doğruluğu ve gerçekliği tek yanlı olarak yalnızca eylemlerin sonuçları ve başarıları ile değerlendiren öğretti

yeni mimar kuşaklarının yararlanmalarına açık birikim öğeleridir. Bu alandaki yaygın ve sistematik bir eleştirel etkinlikten söz etmek için aydınlanma çağı mimarlık kuramcılarını, giderek de 19. yüzyılı beklemek gerekecektir. Aydınlanma çağı ve sonrası eleştirmenleri için kuramsal birikim daha da genişlemiştir. 17. y.y. sonlarında Claude Perrault'un, Vitruvius kurallarının geçerliliğini sorgulamasından başlayarak, 18. y.y.'da Paris Yol ve Köprüler Okulu öğrencilerine yönelik Durand öğretilerine; Ledoux'nun klasik öğelere başvuran akılcılığından Boullée'nin "saf-biçimci" sıra dışı tasarımına; Labrouste ve Horta'nın yapı estetiğinden Choisy'nin mimariyi yapı mantığına indirgeyen tarih yazımına dek bir dizi tasarım ve tarih kuramı, bu dönemin "akılcı" düşünce çizgisini oluşturur. Geç-Hegelci Semper gibi eleştirmenler, 19. y.y. sonunun seçmeci ortamı içinde tarihi üslupların çatışması gibi bir sorunu bir diyalektik değişim süreci olarak yorumlamışlardır. Bunun yanı sıra, sanat yapıtının doğallığı ya da bir kültür ürünü olması, bu akılcılığa karşıt eleştirel düşünceleri de geliştirmiştir. (Yücel, 1985a) Pugin ve Ruskin gibi düşünür ve eleştirmenler, Rönesans'ın, klasik çağ biçimlerini yeni bir akıl ışığında yorumlayan seçmeci estetiğini temel olarak kabul etmemiş ve akıldan yola çıkarak soyut bir yapısal isteğe varmak yerine daha doğal malzeme ve 'kırsal' biçimler üretmeye yönelik bir estetik tanımlamışlardır. Bu kuramsal eleştirel düşüncelerin her biri tarihsel örneklere başvurmuşlardır. (Rönesans biçimleri ve gotik örnekler)

20. y.y.'ın başından itibaren, yargılayıcı olmaktan çok, incelemeye yönelik yorumlayıcı yeni bir eleştiri biliminin yani modern eleştirinin oluşturulması için harcanan çaba mimari eleştiri tarihi sürecinde en önemli rolü oynamıştır. Bu oldukça yavaş bir süreçtir. Bu dönem içerisinde yeni bilimsel kuram arayışları gözlenir. Başlangıçta bu arayışlar çoğunlukla nesnellik problemi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu çalışmaların sonucunda yazınsal eleştiri, metnin analizi üzerine pek çok kapsamlı teknik geliştirmiş ve eleştiride dilin kullanılmasının doğasından kaynaklanan problemler bu dönem içerisinde incelenmiştir. Üst dil konusundaki ilk çalışmaların bu döneme rastladığı görülür. (Erkarlan, 1996) 20. y.y. mimarlığının egemen biçimsel çizgisini, CIAM manifestoları ve Bauhaus öğretisiyle ortaya atılan, Le Corbusier ve Gropius gibi mimarların yapılarından çok metinlerinde açıklık kazanan ve en çok da uluslararası mimarlık akımının tüm dünya kentlerine yeni bir görünüm veren cephe ve mekanlarında çoğalan evrensel "rasyonalist" estetiği oluşturur. Bu rasyonalist tavır 1940'larda özellikle Almanya, İtalya, Sovyetler Birliği kaynaklı historisist/anıtsalcı karşıt eğilimler bir yana bırakılırsa ve bireysel ayrılıklar dışında 1960'lara gelinceye kadar ciddi bir tepkiyle

karşılaşmamıştır. 1960'lardan başlayarak çağdaş mimarlık hareketinin kendi içinde eleştiri ve itiraz sesleri duyulmaya başlar: Aalto ve Le Corbusier'in geç dönem yapıtlarından başlayarak Kahn, Stirling, Tange ve Japon metabolistlerin önerileri olsun, İtalya ya da A.B.D.'nin biçim ve geometrinin içerdiği olanakları –gereğinde tarihe yeniden başvurarak – araştıran eğilimleri olsun, son olarak da yöreselliğin olanak ve koşullarını –özellikle 3. Dünya Ülkelerinin çevre gerçeklerine bağlı olarak – kavramaya çalışan öneriler olsun, bu itirazın somut oluşumlarıdır. Aynı tepkiler, 60'lı ve 70'li yılların ütopyacı manifestolarında ve bir dizi kuramsal ve eleştirel mimarlık metninde kendini duyurmuştur. (Yücel,1982)

Mimarlıkta modernizmin eleştirisinin önemli dayanaklarından biri indirgemeci işlevsellik ise, diğeri soyut geometrik biçimlere dayanan tasarım anlayışıdır. (Akın, 1990) Modernizmin tarihten alınmış olsun olmasın her türlü bezemeyi yadsıyan bu anlayışının, iletişimi olanaksız kıldığı ve yapıları anlamak için hiçbir ipucu vermediği söylenir. (Jencks,2000)

20. y.y.'ın ilk yarısına egemen olan yenilikçi sanat ve mimarlık ideolojisi, tüm bu akımları, daha çok ürettikleri biçimlerin yansıttığı tarihi alıntılara bakarak “seçmeci” olarak mahkum etmiştir. Giderek yüzyıl ortaları aşıldığında yüzyıl başlarının “öncü” estetik mesajlarının aşınması, yeniden en koyu tarihçi –dirilmeci yaklaşımların oluşmasına neden olmuş, kimi eleştiriler de bu görüşlerin hizmetine girmiştir. Post-modernizmin hizmetindeki eleştiriler buna bir örnektir. Mimari eleştirinin yakın geçmişte gücünü R. Venturi'nin 1950'li ve 1960'lı yıllarda geleneksel mimariyi tekrar inceleyerek modernizme getirdiği eleştirilerden aldığı düşünülür. (Oppenheimer,1999)

İşlevciliğin ünlü adlarının bir yandan yeni biçim yaratma çabaları, öte yandan endüstriyi tek egemen olarak görmeleri, daha az tanınmış mimarların yaptıkları, giderek daha az yaratıcı sanat daha çok üretim süreci ağırlıklı uygulamaları, tek düze, genel geçer bir mimari üslupla sonuçlanmıştır. Kentleşme, sanayileşme, nüfus artışı piyasayı yapı üretimine egemen kılmıştır. Mimarlık düşüncesi kuramda kalmış mimari süreç, sanayiye tek karar verici olmaya yöneltmiştir. Böylece kuram masa başında yöntem araştırmasına dönüşmüştür. Giderek sistem analizi, bilgisayar teknolojisi, davranış bilimleri ve dilbilimin kavramları mimariye aktarılmıştır. Çağdaş eleştiri de bunun üzerine kurulmuştur. (Kuban, 1999, s: 96)

Bilimsel yeniliklerden politik toplumsal ütopyaya, plastik sanatlardaki akımlardan uzay teknolojisi ve tüketim imgelerine dek birçok alandaki oluşumlar 20. y.y. mimarlık eleştirisini

-değerlendirdiği tasarım ürünüyle birlikte- etkilemiştir. Pek çok örnek arasında, Einstein sonrası fiziğin yeni mekan-zaman kavramlarının, Giedion'un mimari mekan analizine etkisi; bunun sonucunda da Bruno Zevi'nin modernist organik mimari eleştirisine ulaşması gösterilebilir. Belirli tasarım normlarının çağdaş mimarlık ustalarının elinde nasıl uygulandığı, bir bakıma onlar gibi tasarlayarak değerlendirmeye yönelik bir yaklaşım olan "critica operativa", yani eylemsel eleştiri, Bruno Zevi için bir değerlendirme aracı olduğu kadar bir mimari tasarım eğitimi yöntemidir. (Yücel,1982)

Ülkemizde 20.y.y.'ın başlarında kimi mimar ve düşünürlerin eleştirel görüşlerine yayın organlarında rastlamaktayız. Sözelimi Arseven'in mimarlıkta Batı normlarına karşı ulusal temaları savunan eleştirel görüşleri; Jansen'in, Mimar Kemaleddin'in kimi yapıtlarını kent ölçeği açısından eleştirmesi, giderek edebiyatçıların, Yakup Kadri ve Tanpınar'ın çevreye ve mimarlığa duyarlı, eleştirel bakışlarını yazılarında yansıtmaları, eleştirel bir tutumun ilk belirtileridir. Öte yandan Sedad Hakkı Eldem'in gerçekleştirdiği akademideki Milli Mimari Seminerleri de, eleştirel tutumun gelişmesinde önemli payı olan mesleki örgütlenme çabalarından en etkili olanıdır denilebilir.

1950'li yıllarda Anadolu Sanatı Tarihi'ne yönelik araştırmalar, Eyüboğlu ve onu destekleyenlerin çabaları, Doğan Kuban'ın özgün bir mimarlık tarihi yazımına yönelik çalışmaları nesnel eleştiriye olanak vermiştir. Tarihsel dayanağını bu düşünsel ortamda bulan çağdaş mimarlık eleştirisinin ilk örneğinin ise, özellikle Bülent Özer'in yazılarında somutlaştığını görüyoruz. Mimarlık okullarımızdaki sayısal ve niteliksel gelişmelerinse yeni araştırmalara olanak sağlaması sonucu, 1970'i izleyen yıllarda 19. ve 20. yüzyıl Türk Mimarlığı'nın sistemli ve bilimsel bir araştırmaya konu olduğu görülmektedir. Bu analitik bilginin daha etkin bir eleştirel ortamın vazgeçilmez dayanağı olacağı kesindir. Ülkedeki süreli mimarlık yayınları alanında da belirli hareketler izlenmektedir. Bu hareketlilik her zaman uzun ömürlü olmasa da, böylesi bir çoğulcu ortam, bir eleştirel etkinliğin ön koşulu olarak görülmektedir.

Eleştiri, salt geleneğin sınırlılığını aşmak, kendi kendini ve kendi araçlarını geliştirmek için değil, yakınılan ortam koşullarını da iyileştirmek amacıyla artık vazgeçilmez olması gereken bir tarihsel ve düşünsel süzgeçtir. Daha iyi bir çevre ancak daha bilinçli tasarımla mümkündür. (Yücel,1985a) Günümüz Türkiye'sinde mimari eleştiri yapanların çoğu ya sanat

tarihi ya da mimarlık kökenlidir. Ancak son zamanlarda basının çevre konusundaki duyarlılığının artması üzerine, gazeteci kökenli yazarların mimari eleştiri niteliğinde sayılabilecek yazılar yazdığı görülmektedir. (Erkarlan, 1996) Bu yazarlara örnek olarak Oktay Ekşi, Savaş Ay, Serdar Turgut gibi isimleri verebiliriz.

3.3 Mimarlık Eleştirisinin Temellerini Oluşturan Bilimler

Eleştiride bilimselliğin olması gerektiğini kabul etmekteyiz. Eleştirmen, eleştirisinde bilimsel verileri kullanmaktadır. Eleştirinin bilimsel temeller üzerinde kurulması; inandırıcılığını ve nesnellliğini arttırmaktadır.

Bütün eleştiri türleri arasında en olgun ve yetkin örneklere yazınsal eleştiride rastlanır. Yüksek bir olgunluğa erişen yazınsal eleştirinin yapısalcı (constructivist) ve dilbilimsel (linguistic) teknikleri, anlambilimsel (semantic) kuramdaki temelleri mimari düşüncelerin altını çizmek amacıyla transfer edilmişlerdir. Yazınsal eleştirinin dil üzerine kurulmuş olması, nesnelere dili olan mimarlığın eleştirisini de yazınsal eleştirinin gelişimini destekleyen dil ve anlam üzerine kurulmuş bilimlerle buluşturmaktadır.

Mimari eleştiri için yazınsal dilin dışında başka alternatifler de denenmiştir. Örneğin, mimari eleştiriye görsel bir dil aracılığıyla gerçekleştirmek için fotoğraf kullanılmıştır. Ancak, sözel dilin görsel dilden daha etkin bir üst dil olduğu görülmüştür. (Erkarlan, 1996)

Eleştirinin temellerinin dayandığı, güç aldığı, bazen düşünce yapısından, kavramlarından yararlandığı bazı bilimlerden söz edebiliriz. Burada amaçlanan bu bilimlerden en önemlilerinin irdelenmesidir. İnceleme sırasında bilimlerin ortaya çıkışlarına ve eleştirinin temellerinde yer alış önceliklerine dikkat edilmiştir. Dikkat edilecek en önemli nokta açıklanan bilimlerde konu aldıkları şeylerin özlerini bulmaya yönelik çabalarıdır.

3.3.1 Yorumbilim (Hermeneutik,hermetik)

Hermeneutik, hermeneuen sanatı yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır.(Gadamer, 1995) Yorumbilimin konusu yazılı metinlerdir. Yazılı metinler daima bir kültürel boyut içerisinde yorumlanırlar. Kültürel dönüşümler dolayısıyla

Yorumbilimde meydana gelen dönüşümler ortaçağdan başlayarak izlenebilir. Ortaçağ sonlarından başlayarak edebiyat yeni bir tarz yakalamıştır. Artık yalnızca anlatıcı (narrative) değil aynı zamanda yazarın kendi yorumunu da içeren bir gelişim göstermiştir. Günümüzde yorumbilim, yorumlama yanında okunacak metinler hakkında yeni teknikler geliştirme gereğini duymuştur. Bu yön doğrultusunda dilbilime doğru bir yaklaşma söz konusudur. (Japp, 1995)

3.3.1.1 Yorumbilim'in Gelişimi;

Tanrı buyruklarını ölümlülere aktaran Hermes'in adından türetilmiş olan hermeneutik (yorumbilim) Platon'a göre sıradan bir düşüncenin değil, tanrı iradesinin ya da kral buyruklarının halkın anlayabileceği bir dile çevrilmesinden ibarettir. Ancak Geç Grekçe'de sözcüğün artık yavaş yavaş "bilgece aktarma" anlamına geldiğini; o günden bugüne de teolojik, filolojik, hukuki ve felsefi yorumbilimden söz edildiğini biliyoruz. (Gür, 1998)

Antik yorumbilimin merkezinde allegorik (kinaye yoluyla) yorumlama problemi yer alır. Burada amaç sözel ve sıradan anlamın ardında bulunduğu varsayılan esas anlamı ortaya çıkarmaktır. (Gadamer, 1995) Daha sonraki oluşumda allegorik yorum bırakılmış, nesnel konuya doğrudan yönelen her türlü öznel keyfilikten arınmış yeni bir yöntem gelişmiştir. 18. y.y.'a kadar teoloji ve filoloji içerisindeki görünümüyle yorumbilim hep kısmi kalmış ve öğretici (didaktik) amaçlara hizmet etmiştir. 18. y.y.'da teoloji yorumbilimi dogmatik* amaçlarla kullanmıştır.

19. yy'da ilk kez Schleiermacher yorumbilimi evrensel anlama ve açılama öğretisi haline getirmiş, tüm dogmatik yönlerinden çözmeye gayret etmiştir. Bu öğretilerde dilin rolü ön plana çıkmış ve yazılı esere bağımlı kalan filolojik** yorumlamanın sınırları aşılma istenmiştir. Schleiermacher'e kadar sadece metnin dogmatik anlamını ortaya çıkarmada kullanılırken, onunla birlikte tarihselciliğe giden yol açılmıştır. Schleiermacher ile birlikte yazı yanında, konuşma ve insanın başvurduğu diğer ifade formları da (dilsel olmayanlar da) yorumbilimin alanına girmiştir. (Japp, 1995)

* Deney bilgisini, deneye dayanan kanıtları yadsıyarak, kanıtlarını inanç öğretilerinden çıkaran (düşünce biçimi)

** Dil varlıklarını ve yazılı belgeleri dilsel ve tarihsel açıdan inceleme

Daha sonraları Dilthey (1833-1911) ile psikolojik / estetik yorumlama öğretisi yaygınlaşmıştır. Tekliğe sahip tinsel nesnelerin doğrudan kendilerinden hareketle ele alınmasını, yaşama hakkındaki bilgiyi yine yaşamdan çıkarma yöntemini, ontoloji (varlıkbilim) ve yorumbilimin bağımlı kuran Dilthey'den öğreniyoruz (Misch. 1995).

3.3.1.2 Yorumbilim Açısından Anlam Kavramı

Heidegger'in varoluş felsefesine göre "Varolmak anlamak demektir....Anlama insan varoluşunun temel hareketliliğidir". Yorumbilim, metin yorumuna dayanan filolojik çalışma yöntemi değil, bir metnin içinde sakladığı özün, istemin anlaşılması anlamında felsefi bir etkinliktir. Anlamanın objesi "öz"dür. Anlamanın parçadan bütüne ve bütünden parçaya doğru gidişi metodolojik bir hareket değildir. Tersine o anlamanın ontolojik bir yapı elemanını ifade eder. (Tunalı, 2001)

Yorumbilimciler anlama edimini farklı sınıflamalarla belirlemişlerdir; Schleiermacher anlamayı gevşek anlama ve sıkı anlama olarak ikiye ayırır. Sıkı anlamada anlaşılmalı olan şey bir konstrüksiyon* edimiyle anlaşılmalıdır. Gerçek anlama budur. Gevşek anlama çelişkili ve problematiktir. (Japp, 1995) Anlama, tinsel nesneleşmenin yeniden konstrüksiyonu olarak dile getirilir.(Habermas, 1995)

Dilthey, anlama ve açıklama yöntemi olarak "pratik felsefe" kavramını öne sürmüştür. Pratik felsefenin görevi bilimin bütünlüğü içinde insan yaşamının genelliğini ve akılsallığını nesne/konu kılan bir bilme tarzı ortaya koymaktır (Reidel, 1995). Böyle bir bilme tarzı, gelecekte beklenenlerimizle etkileşim içinde geçmiş ve bugünü değerlendirmemiz, yorumlamamız ve açıklamaya çalışmamızın bileşimi olan bir anlatım biçimini ortaya çıkarmaktadır. Anlama bu anlatımı izlemek durumundadır.

* **Konstrüksiyon kavramı** Yorumcu metindeki bazı şeyleri öne çıkarır, diğerlerini arka plana iter, bazılarını ise tamamen bastırır ve kendince yeni bir bütün oluşturur. Bu en yüksek derecede yapay bir konstrüksiyondur. Bu konstrüksiyon eski metnin bütünlüğünü gizler. Bu yeni bütün belirli bir bakış açısıyla bir konstrüksiyondur. Öyleyse konstrüksiyon önceden gerçekleştirilmiş bir elemeye ve bakış açısına dayalı bir dilsel kompozisyonudur. Gadamer'in ontolojik hermetiğinde "seçim yapma ve bütün içersinde seçilmiş öğelerin birbiriyle olan akışkan ilişkisini saptama yöntemi, her durumda, kendisini bir yorumlayıcı konstrüksiyon olarak gösterir." Schleiermacher'e göre her öğe diğer öğelerle özel bir tarzda belirlenebilir olduğundan, dil sonsuz bir konstrüksiyondur. (Japp,1995)

Dilthey, anlamayı ikiye ayırır;

Elementer anlamada tekil bir ifade ile bu ifadenin anlamı arasındaki bağı anlamak söz konusu iken yüksek anlamada bu gibi tekil ifadelerin oluşturduğu daha büyük bir bağlamı anlamak söz konusudur. (Reidel, 1995, s:85)

Elementer anlamada, ifade ve anlam arasında birinin diğerini izlemesi şeklinde bir ilişki yoktur. Tersine birbirine özgül şekilde bağlanmışlardır. Anlama daima, ifadenin kendisine değil ifadede kastedilene yönelir. Teknik anlamda, örneğin bir tahtanın testereyle kesilmesini doğrudan anlarız. Yorumlama ve açıklama “yüksek anlama”ya geçiş aşamasıdır. Bir başka deyişle, bilişsel/kavramsal yolla kişi veya toplumların geçmişine, koşullarına ve karakterine geri baktığımızda gerçekleşen üst düzey anlamadan yüksek anlama diye söz ediyoruz. Yüksek anlamada ifade ile ifade edilen arasındaki ilişki esastır. (Bu ilişkiyi dilbilim ve göstergebilimde de görmekteyiz) . Daima tümevarım söz konusudur. Yüksek anlama, “yeniden – kurma için (anlama için) gerekli olan elemanlara ulaşmayı mümkün kılan elementer anlamaya dayanır.”(a.g.y s:93) Yüksek anlama, bildik olan ile anlaşılmasız olan, yani bildik olanın alanı içinde bir belirsizliğin ortaya çıktığı anda harekete geçer. (Bollnow, 1995)

3.3.1.3 Yorumbilimde Nesnelleşme(somutlaşma) Çabaları

Dilthey, Hegel’den aldığı, ‘tarihsel ve anlaşılır dünya’ olarak nitelediği nesnel tin teorisinde genele ve içinde birbirimizi anladığımız bir “ortaklaşalıklar” ortamına yönelir. (Bollnow 1995)

“Ben nesnel tinden içinde bireyler arasında oluşan birlikteliğin kendini duyuusal dünyada nesnelleştirdiği değişik formları anlıyorum. Bu nesnel tin içinde, geçmiş bizler için şu anda devam etmekte olan şeydir. Nesnel tinin alanı yaşama stillerinden, hal, tavır ve ilişki formlarından, toplumu yapan amaç bağlamlarına, yani ahlak, hukuk, devlet, din, sanat, bilim ve felsefeye kadar yayılır....her sanat eseri ve tarihsel eylem, onları anlayacak olana bir birliktelik ile bağlı bulduklarından ötürü anlaşılabilirler... anlaşılmış olan herşey böyle bir birliktelikten çıkan aşinalığın, bir tanışıklığın damgasını taşır....bu birlikteliği kendimiz dokumuşuzdur ve bu yüzden onunla ilgili herşeyin imlem ve anlamını anlarız.” Dilthey (a.g.y,s:88)

Ona göre yüksek anlama “tarihsel ve anlaşılır dünya” olarak nitelediği bu ortaklaşalıklar ortamına yapılan zihinsel göndermelerle gerçekleşir. Bir insanın davranışlarını ya da bir yapıntıyı* anlamlandırmada başvurulan çerçeve işte bu nesnel tindir.(Gür, 1998a)

Anlama, kaynağını bu ortaklaşalıklar ortamında bulur. Dolayısıyla elementer anlama bile, ancak çeşitli kültür çevrelerindeki insanlar arasında mümkündür. Yani tarihsel olarak oluşmuş nesnel bir tin olmadan, elementer anlama da olamaz. Bir ortak gelenek olmadan, tümcelerin hareket kuralları ve zanaat usülleri olamaz. (Bollnow 1995)

Dilthey, ortaklaşalık kavramını özel bir anlamda ele alır: Ortaklaşalık, birbirleriyle aynı dil içinde iletişim kuran bir özneler grubu için aynı simgelerin özneler arası bağlayıcılığını ifade eder. Ortaklaşalık, çeşitli elemanların ortak işaretler içindeki harmonisini ifade etmediği gibi aynı sınıfa ait elemanların bu sınıfa aidiyetini de ifade etmez. (Habermas, 1995)

“Her tekil yaşam deneyimi bu nesnel tin alanı içinde bir ortaklaşalık yansıtır. Her sözcük, her tümce, her jest veya her nezaket kuralı, her sanat eseri ve her tarihsel olay, onu anlayana bir ortaklaşalıkla bağlı olduğundan dolayı anlaşılır. Tek insan hep ortaklaşalık küresinde yaşar, düşünür ve eyley; o ancak bu sferin içinde anlar... Yaşam birliklerinin/teklıklarının ortaklaşalığı, tin bilimlerinde özel/tekil ve genel arasındaki tüm ilişkiler için çıkış noktasıdır... Bu, anlama için koşulu oluşturan şeydir. Sadece sözcükler ve imler değil, hatta bunları tümceler içinde anlamlı kılan kurallar da, dilin ve düşünmenin ortaklaşalığını gerektirir. Elementer yorumlamadan başlayarak, anlam sürecini mümkün kılan ortaklaşalıkların çerçevesi sürekli genişler” (Habermas, 1995)

3.3.1.4 Yorumbilim ile Sanat İlişkisi

Dilthey sanat eserlerinin anlaşılmasında olduğu gibi, tüm tinsel oluşumların anlaşılmasında psikolojik yolu izlemeyi reddeder. Hermeneutik için önemli olan, bir eserin yaratıcısının psikolojisini anlamak değil, bizzat eserde ifade edileni anlamaktır. Her eser, her tinsel oluşum bir şeyin ifadesidir. Buna psişik olanın ifadesi olmak da dahildir.

* İnsan tarafından oluşturulan nesne

“ Sanatçının duyguları olarak bizde etki yaratan şey, bizim için nesneleşmiş ifadedir....Doğa bilimlerinin yanında bir grup bilim vardır ki, bunlar kendilerini, yaşamın kendisinden çıkan, nesnenin/konunun ortaklaşalığı dolayısıyla elde edilen bilgiler temelinde geliştirirler. Bu bilimler, tarih, ekonomi, hukuk ve devlet bilimlerini, dinbilimini, edebiyatı ve poetiği, mimariyi ve müziği, felsefi dünya görüşlerini ve felsefi sistemleri, nesne/konu edinen araştırma alanları ve psikolojidir. Bu bilimlerin hepsi aynı büyük olguyla ilgilenirler: insanlık. Onlar betimlerler ve anlatırlar, yargılara varırlar ve kavramlarını bu olguyla ilişki içinde oluşturup kuramlar geliştirirler... Ve böylece bu bilim grubunu, aynı olguyla ortak ilişkileri, yani insanlığı betimleyip bilme amaçları bakımından görme ve onları doğa bilimlerinden ayırma imkanı doğar” (Habermas, 1995)

Doğa bilimleri ve tin bilimleri arasındaki farkları Dilthey şöyle açıklamaktadır:

“Tin bilimleri doğa bilimlerinden şöyle ayrılır: Biri (doğabilimleri) nesnesine/konusuna, bilince dıştan, fenomen olarak tekil halde verilmiş olan olgular olarak sahipken; buna karşılık bu olgular diğerine (tin bilimleri) içten verili bir gerçeklik, bir yaşama bağlamı olarak nesne/konu olurlar. Buradan doğa bilimleri adına şu çıkar ki, bu bilimlerde doğa, sonuçlayıcı çıkarımlarla, hipotezler arasında bağ kurularak verili kılınır. Buna karşılık tin bilimleri, bu olgular içinde psişik yaşam bağlamını her yerde kaynak halinde verili bir bağlam olarak temele koyarlar. Doğayı açıklarız; tinsel yaşamı anlarız... Birincil olan yaşama bağlamıdır. Bu bağlamın tekil elemanlarının seçik halde ayrıştırılması ve bunlardan birinin veya birkaçının (bilme ediminde) başat kılınması sonra gelir. Aynı durum (iki bilim grubunda) yöntemlerin çok büyük ölçüde farklı olmasını gerektirir. Biz psişik yaşamı, tarihi ve toplumu, bunların (psişik yaşam elemanlarının —çev—) yardımıyla öğreniriz. Bunlar hatta doğa bilgisini de mümkün kılarlar” (Habermas, 1995)

3.3.1.5 Modern Yorumbilimin Sorunları

Japp’a (1995) göre hermeneutik tarihinde iki karşıt cephe vardır. İndirgeme hermeneutiği, çok-anlamlılığı reddeder ve görünüşteki çok-anlamlılığı metinde varsaydığı tek bir anlama indirger. Metnin nesnel yorumunu ortaya koyma iddiasıyla ortaya çıkar. Diğer yorumbilim pozisyonlarını ‘keyfi öznelcilik’ olarak niteler. Buna karşılık açıklama yorumbilimi çok-anlamlılığı (Bkz. Bölüm 5.2.2) kabul eder, hatta ona dayanır ve metindeki çok anlamlılığı

açıklamak ister. Açıklama hermeneutiği eserleri zaman içersinde değerlendirir. Ulrich Leo'ya göre, eseri önümüzde hiçbir zaman aynı eser olarak bulamayız; tersine o her defasında karşımıza başka bir şey olarak çıkmaktadır. (Leo, 1966; Japp, 1995) Modern hermeneutiğin ana sorunu görevinin indirgeme mi (nesnel yorum, tek-anlamlılık), açıklama mı (çok-anlamlılık) olduğu konusundaki tartışmadır.

Modern hermeneutiğin bir sorunu da uygulama sorunu yani onun bu pozisyonlardan hangisinden hareketle uygulanacağı sorunudur.

Japp'a göre hermeneutikleri zaman etkeni karşısında karşılaştığımızda şunu görürüz: Gadamer eserle yorumcu arasındaki zaman aralığını olumlayan bir yorumlama önerirken; Betti ve Hirsch zaman aralığını köktenci bir tavırla yorumlamanın dışına atarlar. Eserlerin zaman içinde geçirdikleri değişiklikler, zaten eserlerin kendi içlerinde yatan çok-anlamlılıktan kaynaklanır. 'Nesnel yorumlama' kabul edilemez. Nesnel yorumcu metnin çok-anlamlılığı içinden bir ayıklama yaparak bir tek-anlam çıkarmaya çalışacaktır. Bunun da eserin karmaşıklığına denk düşmeyeceği açıktır. Yazarın kendisini ifade etme tarzı ile aynı yazarın metni birbiriyle örtüşmez. Sorulması gereken soru: "Metnin anlamı nedir?" sorusudur. "Yazar bu metinde ne ifade etmek istemiştir?" sorusu birincisine verilen yanıtın sonra yanıtlanabilir. (Japp, 1995)

Goethe'nin kendisi Faust hakkında şöyle der:

"Faust'ta sergilemeye çalıştığım haliyle böylesine zengin, renkli ve yüksek derecede çok çeşitliliğe sahip olan yaşamı, bir ana fikrin incecik ipi üstüne sermeyi başarabilseydim, bu gerçekten harika bir şey olurdu."

Yorumcu tarihe yöneldiğinde, önünde eseri meydana getiren birey değil, sadece eser vardır ve o sadece metni okumaktadır. Mimarlık eleştirisinin geçmişe dönük ipuçlarını yakaladığı tarihselcilik kavramını incelemekte yarar görmekteyiz

3.3.1.6 Tarihselcilik

Mimarlık tarihini genel tarihten ya da sanat tarihinden ayıran bir özelliği vardır. Bu biraz da ele aldığı konunun özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Nasıl mimarlığın üç bileşeninden biri

işlevse (diğerleri biçim ve yapım) mimarlık tarihinin de bir işlevi vardır. Bu işlev mimarlık uygulamasına katkıda bulunmasıdır. (Alsaç, 1990) Mimarlık bir mekan oluşturma sanatı olarak hangi teknolojiyle yapılırsa yapılsın; mimarlık biçimleri ve anlamları incelenebilmektedir. Dolayısıyla teknolojisi ne olursa olsun eski mimari ürünlerden yararlanmak olasıdır. Mimarlık eleştirisinin de mimarlık tarihinden yararlandığı ve ilk mimarlık eleştirilerinin de tarihsel araştırmalardan çıktığı düşünülürse, tarih kavramı mimarlık eleştirisi için önemlidir.

Bilginin batı ülkelerinden ulaştığı geleneksel toplumlarda, toplumsal yapının yerellikten kurtulmasında, değişme sürecinde toplumların kendi tarih ve geleneklerini yorumlama biçimleri özgül bir yer tutmaktadır. Venturi' ye (1977) göre; gelenek, tarihsel bir anlam içerir ve geçmişin yalnızca geçmiş değil şimdiki zaman olarak da algılanması demektir. Yine Venturi (2001), "Karmaşıklık ve Çelişki" eserinin biçim üzerine olduğunu, oysa tarihsel canlandırıcılığı içeren bir üslup olarak post-modernizmin mimarlıkta simgeselcilikle bağdaştırıldığını; "Las Vegas'tan öğrenmek" adlı eserin simgeselcilikle ilgili olduğunu, ancak mimarının bir unsuru olan tarihsel üsluptan çok, kaba ve yaşayan ikonografiyi içerdiğini belirtir.

Tarihe bakış açılarından pozitif (yansız) bakış açısı, geçmişi nedensellik açısından değerlendiren tek yaklaşımdır. "Tarihselcilik" diye anılan pozitif bakış, tarihi olguyu başka olgu ve eylemlere yol açan bir olgu ya da eylem olarak yorumlar.(Cordan; Gür, 1999)

Tarihsel biçimleri* "*kendi durumunun bilincinde*" olarak kucaklayan sanat ürünü, gözlemcinin tarihsel durumunu bir biçimde iletebilmelidir. Bu bilinç yoksa biçimle anlam, biçimle içerik arasında doğal bir bağlantı varmış izlenimi ortaya çıkar. Biçem, anlam yaratmak için gösterilmiş bir çaba yerine, anlamı sabitleştirmek için bulunmuş bir çözüme dönüşür. Biçemi bu anlamda kullanan bir yapı, çok zengin bir biçim dili kullanıyormuş gibi görünür; ancak yaptığı önceden üretilmiş anlamların dilini kullanmaktadır.(Colquhoun,1991)

Le Corbusier, yeni mimarlık için yeni kurallar koyan tek modern mimardı.(a.g.y. s:50) Başlangıç olarak akademik geleneğin kural dizgesini alıyordu. Bu durum "beş nokta" da

* 1) Oluş deyiş ya da yapış biçimi, üslup

2) Bir sanatçıya, bir çağa ya da bir ülkeye özgü, teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği.üslup, tarz, stil

ortaya konan kurallarda açıkça ortaya çıkmaktadır. Örneğin; “pilotis” kullanımı, klasik podyumun ters çevrilmesiyle elde edilmiştir. Şerit pencereler klasik “aedicule” penceresinin karşılığıdır. Özgür plan, düşeyde sürekli olarak yapısal duvarlarla sınırlanan dağılım ilkesiyle çelişir.

“Mimarlık kendi geleceğini çağrıştıran biçimlerden yardım umuyorsa; kendini, geleceğe ait olan anlamların yeniden yorumlanmasına her zaman açık tutmalıdır. Mimarlık söylemi ve mimarlık eleştirisi böyle bir gelenek yorumuna oturtulabilir. Eleştiri yargıya varma işlevini yerine getirecekse mimari geleneğe ait düzgüleri elinde tutmalıdır.” Colquhoun

Gadamer’e göre anlama önyargılardan kaynaklanır, önyargılar geçmiş deneyimlerden çıkartılır. Geçmiş deneyimler ise kültürümüze dayanır. Bu tür kavramları oluşturan geleneği oluşturmak için, insanın içinde yaşadığı durumun ne olduğunu sorgulaması gerekmektedir. Gelenek, tarihsellik bilincinin bir süreklilik biçimidir. Bu açıdan bakınca ‘şimdi’ geçmiş değil; geçmiş tarih bilinci şimdi’yi belirler. Bir sanat yapıtını anlamak içinde bulunduğumuz tarihsel durumu, sanat ürününün tarihsel durumu içine yerleştirmek ve onda eritmektir. Bu anlamda sanat yapıtının ‘anlam’ ve ‘estetik değeri’ni somutlaştırabiliriz. (Tunalı, 2001)

Hiçbir kültür akımı, mimarlık olsun, diğer sanat dalları olsun geçmişinden ayrılamaz. Ona bağlıdır ve çevresinin de etkisi altındadır. Bu nedenle geçmiş şimdi ile ilişkili olarak anlaşılmalıdır. Geçmiş bilerek yeniyi yakalamada geçmiş gelecek için esin kaynağı olmalıdır. Mimarlık, bu bağlamda içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu kültürel bileşenlerin, diğer bir deyişle kendi içinde barındırdığı bildirilişimin “deşifre” edilmesi, algılanan içeriğin, özün yaratıcı tarzda yorumlanmasıdır.

“Modern mimari simgeyi araç ve işlevi vurgulamakta kullanmakla coğrafyasal, kültürel ve kentsel bağlamı görmezlikten geldi. Mekanı soyut ve biçimsel yorumladı. Mekan, mimarinin somut ve simgesel özü olarak gerek histografinin ve gerekse eleştirinin özü olma niteliğine kavuşturulmalıdır. Ama, bunu yapabilmek demek, gerek tarihinin, gerekse eleştirmenin anonim olanı okuması ve daha da önemlisi ona ulaşması demek olacaktır. Bunu yapamayan histografi ve eleştiri sınıfta kalır”. Gusevich (Gür, 1998a)

İçsel bağdaşım; iki yapıtın dış görünüşleriyle değil, onları ortaya çıkaran koşullar göz önüne alınarak değerlendirilmesidir. Mimari yorumlarda nesnel, malzeme, işçilik, coğrafi, iklimsel, ekonomik gibi koşullar irdelenmiştir. (Bkz. Bölüm 3.6) İlişki kurmak kopya etmek ya da yeni baştan ele almak değildir. Geçmişin veya başka ortamların başka kültürlerin yaratıcı anlarını, onların kendi yönelimi içinde yeniden ele geçirmektir. (Graudi)

Bu bağlamda mimarlık tarihi, kuramı ve eleştirisi iç içe geçmiş durumdadır.

Mimarlık tarihi, bugüne kadar mimarinin iki ayrı yorumu üzerine inşa edilmiştir. Birincisi mimarinin felsefi, toplumsal ve bilimsel görüşlere bağlı olduğunu kabul eder, evrimseldir. İkincisi ise akademik yöntemin içinden kaynaklanır, kanoniktir.(ünlü söylemler)

“...Her ne olursa olsun, tarih meşrulaştırıcı güçtür. Bugün kaos söylemi ne denli güçlü olursa olsun tarihin yapısal bir dizgesi, bir düzeni vardır.” (Colenbrander,1995; Gür, 1998a)

Mimarlık tarihi ve kuramı arasındaki boşluğu mimarlık eleştirisi doldurur. Bu konudaki argümanlar mimarlık eleştirmenleri tarafından yeniden ve yeniden yapılandırılırlar.

3.3.2 Estetik

Güzelduyu(sal) (esthetique) terimi, sanatlara ve yazın türlerine özgü bir söyleyiş biçimi olması oranında haklılık kazanmaktadır. Ama daha geniş bir anlamda terim, sözcüğün kökenbilimsel değerlerini de kapsamaktadır. Sözcük Yunanca’da “duyma yetisi” demektir ve aisthetos “duyulur, duyularla kavranabilir” sıfatının türevidir. Görüldüğü gibi, burada “esthétique” teriminin anlamı doğrudan “güzel”e değil; somut, elle tutulur şeylere uymaktadır. Valéry, “esthétique” sözcüğüne biçim verirken, bu kökenbilimsel değeri yeniden canlandırmıştır. (Guiraud, 1971, s:85)

Bir sanat ürünü ister mimarlık, ister edebiyat, resim, heykel olsun; eleştirmen, okur, gözlemci ya da kullanıcı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir değerlendirmeye alınır. Bu değerlendirme estetik biliminin alanına da girer. Estetik biliminde “estetik” sözcüğünü ilk olarak kullanan A.G. Baumgarten’e (1714-1762) göre estetik, açık seçik olmayan duyusal (sensitiv) bilginin bilimidir. Bir çeşit mantıktır. (Tunalı,2001)

Estetik'in ontik(varoluşsal) bütünlüğünün dört temel yapı elemanından oluştuğunu görmekteyiz. Bunlar; "Estetik obje"(sanat yapıtı), "Estetik süje" (sanat yapıtını algılayan kişi), "estetik değer" ve "estetik yargı"dır. Sanat yapıtı yaratıcısından ve süjesinden ayrı bir varlıktır. Süje, sanat yapıtı karşısında hoşlanma ve haz duygusu duyar. Bu estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Buna değer alanı diyoruz. Biz estetik değeri bir yargı halinde ifade ederiz. Burada estetik yargı alanı oluşur.

Eleştirinin değerlendirme, yargılama vb. temel özelliklerini içinde barındıran estetik biliminden mimarlık eleştirisinin de yararlanması doğaldır. Estetik bilimi bu dört yapı elemanını çözümler. Bu noktada bizi öncelikle ilgilendiren sanat yapıtı(estetik obje) çözümlemesidir. Sanat yapıtı çözümlemesinde bir takım estetik obje çözümlene yaklaşımları vardır. Farklı estetik düşünce sistemlerinin yaklaşımlarının değerlendirme ve yargılamada farklı yaklaşımları olacaktır.

Ontolojik estetik; estetik varlığın(sanat yapıtının) bütün olarak incelenmesini savunur. Ontik çözümlenmeye göre sanat yapıtı bilgi objesi olarak kabul edilir ve bir reel bir de irreal varlıktan oluşur. Reel(doğal) varlık nesnel olarak sanat yapıtının maddesel varlığıdır. İrreal varlık ise onun özü, anlamı ve kavramsal varlığıdır. Sanat yapıtı bu iki varlıktan oluşmasına ve heterojen olmasına rağmen aslında bir bütündür.

Marksist estetik; objenin öneminin doğal bir varlık olmasıyla değil, insan emeğinin ve etkinliğinin ona katılmasıyla, var olanın insansallaştırılmış bir obje olmasıyla elde edileceği görüşünü savunur. Başlangıçta obje yoktur. Üretim ile meydana getirilen, belli tarzda tüketilmesi gereken bir obje vardır. Salt doğa objesi ile insan etkinliğinin ürünü olan obje arasında önemli bir ayrım vardır. Estetik obje ister doğa parçası isterse sanat yapıtı olsun insan etkinliğinin bir ürünüdür ve toplumsal, tarihsel bir varlıktır. Estetik obje yalnız ürün olması bakımından değil, aynı zamanda onu kavrayabilecek, etkinlik sahibi bir süje için de tarihsel-toplumsal niteliktedir. Böyle bir anlayışın objesi olmayan sanat yapıtı bir obje olmaz, salt bir doğa varlığı haline indirgenmiş olur.

İnformatik estetik; psikolojik ve metafizik bir estetik değil, bilimsel, matematik ve teknolojik bir estetiktir. Bu estetik türü sanat yapıtıyla alıcı süje arasındaki iletişim ilgisini

ölçmek amacı ile ortaya çıkar. Çağdaş teknoloji, topluma yeni boyutlar ve bunlarla birlikte yeni sorunlar getirir. Sanat yapıtları, artık belirli sayıda azınlığa değil, bir yığına ulaşmaktadır. Sanat yapıtında bulunan mesajın yığına nasıl iletileceği sorunu bir ölçme sorununu ve bir matematik olasılık sorununu da beraberinde getirmiş olur. İformatik estetik, “information” kavramını “semantik” ve “estetik” olmak üzere ikiye ayırır. Eğer mesaj, mantıksal yapıda ve belirli bir amacı içeriyorsa semantik; duygusal, içsel yaşantıları içeriyorsa estetik niteliktedir. Bu ayrım, sanat yapıtlarının yapı çözümlerinde önemlidir.

Meta estetik; ekonomik temel üzerinde gelişir. Meta gereksinme ya da kullanılma değeri taşıyan bir varlıktır. Her meta, varlığının yanında bir de görünüşe sahiptir. Metanın bu görünüşü, duyusallığı ve estetik yanı meta estetik’inin içeriğini oluşturur. Buna göre, bir meta yalnız bir gereksinme varlığı değil duyusallığa dayanan bir bilgi objesi, estetik bir objedir. Fakat, bir meta yalnız estetik görünüşünden ötürü değil aynı zamanda kullanılma değerinden ötürü satın alınır. Estetik görünüş bir metanın ekonomik etkinlik içinde alıcı bulabilmesi için ortaya konan bir görünüşdür. Günümüzde meta üretenler metanın estetik niteliğine önem vermek gereğindedirler. Bu yeni bir bilim-sanat alanının doğmasına olanak sağlamıştır: “Endüstri tasarımı”. Örneğin; bir radyo aygıtı fonksiyonel olduğu kadar estetik olmalıdır. Estetik yenilik bir amaç değil, ekonomik ilginin gelişmesi için bir araçtır. Meta estetik tamamen kapitalist topluma özgü bir estetikdir.

Yapısalcı estetik: Genelde yapısalcılık ilk olarak Saussure’ün(1857-1913) dil’i kendi başına bir varlık; bir nesne olarak düşünme anlayışıyla doğar. Bu anlayış tüm tinsel dillerde bir devrim meydana getirmiştir. Dil’in kendine özgü bir göstergeler sistemi olarak yorumlanması oluşumun başlangıç noktasını oluşturur. Dil bir göstergeler sistemi (dizge)dir. Bu yaklaşımla dile, artık ne tarihsel ne sosyolojik, ne psikolojik ne de fizyolojik bakımdan yaklaşılamaz. Yapısalcılık bu düşüncelerden kaynaklanır.

Sanat dil gibidir. Bu benzerlik, her ikisinin de birer gösterge olmasından ileri gelir.Çek formalist Mukorovsky de yapısalcı estetiği belirlerken, sanata ancak onun otonom bir göstergesi olması, yani yalnızca göstergebilimsel açıdan yaklaşılabileceğini savunur. Sanat yapıtı onu yaratan ya da algılayan süjenin ruh haline ya da maddi varlığına indirgenemez. Mukorovsky’e göre, sanat yapıtı üzerinde bir göstergebilimsel çalışma, sanat yapıtının çözümlenmesi bakımından bir zorunluluktur. Göstergebilimsel yaklaşım olmadan, sanat

teorisi, sanat yapıtını daima biçimsel bir kurgu ya da taklit olarak görecektir. Oysa yapısalcı yaklaşım ile tek yanlı yaklaşımlardan kurtularak yapısal bir çözüme kavuşmuş olur. (Tunalı, 2001, s:105)

Estetik obje(sanat yapıtı) çözümlemesinden sonra algılayan kişinin(süje) sanat yapıtına bazı değerler yüklediğini görmekteyiz. İnsan beğendiği, haz duyduğu şeylere değer yükler; güzel, yüce, trajik, komik vb. Değer, bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü anlamına gelir. Felsefedeki değer kuramı da birtakım şeyleri toplum yaşamında önem sırasına koyma amacına yönelik çalışmalardan oluşur.(Gür, 1998) Çevrenin mekansal organizasyonu olan mimarlık; mekan, anlam, iletişim ve zaman kavramlarıyla değer kazanır.(Aydınlı, 1996) Estetik değer tinsel varlığın(sanat yapıtının) ontik yapısının (irreel ve reel varlık) bütünüyle ilgilidir. Estetik değer doğrudan estetik objenin ontolojik analizi ile gün ışığına çıkarılabilir.(Tunalı,2001)

Estetik süje yüklediği değeri bir yargı ile belirtir. Olumlu ya da olumsuz bir sonuca varır. Estetik yargılar subjektif yargılardır. Örneğin “beğeni” yargısının dayandığı şey yalnızca haz duyma ya da duymama gibi subjektif bir duygudur. Beğeni, bir objeyi ya da bir obje tanımını ,bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla “bütün ilgilerden uzak” olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın objesine “güzel” deriz. (Tunalı,2001 s: 252) Beğeni yargısını, mimarlık eleştirisinin özü (bölüm 5) bölümünde “anlam” kavramı ile inceleyeceğiz.

Amerikalı psikolog James J. Gibson’un 1950’li yıllarda Gestalt psikolojisi çerçevesinde geliştirdiği, ekolojik optik kuramı, estetiğe yeni bakış açısı kazandırmıştır. Bu kuramda nesnel bilgilerin etkinleşip somut anlamlara dönüşmesinin ancak farklı düzeylerde bir yapılanma içinde gerçekleştiği ifade edilmiştir. Bu çerçevede en az altı anlam düzeyinden söz edilmiş olup bunların en alt sıralarında yer alan “işaret” ve “simgelerin” söz konusu süreç içinde gerçekleştiğini vurgulamıştır. O zamana kadar “Gestalt” psikolojisi çerçevesinde geliştirilen ve yalnızca çevrenin geometrik özelliklerini içeren belli “temel tasarım” kurallarıyla sınırlı olan estetiğin, ekolojik optik kuramıyla o zaman kadar ihmal edilen bir boyutu gündeme gelmiştir: “Simgesel estetik”

Biçimsel (formsal) estetik, fiziksel biçimin görsel özellikleriyle ilgili şekil, oran, ritim, ölçek, karmaşıklık, renk, aydınlanma, gölge, kompozisyon, düzen vb. konuları içeren bir alanıdır.

Simgesel estetik, biçimsel estetiğin aksine yapıların ve çevrenin insanlar tarafından duygu ve düşüncelerle ifade edilen “içerikleriyle” ilgilidir. (Nalkaya,2001)

3.3.3 Dilbilim

3.3.3.1 Dil Kavramı

Bir tür dil olmaksızın doğabilimleri ya da tinbilimleri düşünülemez. Bütün alanlarda bilgi, görüş ve düşünceler, bir dilin sağladığı anlatım olanaklarından yararlanılarak ortaya konmakta; ortak kültürümüze mal olmaktadır. Bir toplumun kültürü, değerleri, becerileri ve bütün bilgisi nesilden nesile aktarılırken kullanılan dil, bir takım iletişim mekanizmalarından sadece birisidir. Dil ister edebi yönüyle ister ürünlerin kendisi olarak karşımıza çıksın; her yönüyle kültürün bir alt sistemidir.

Dil, hem bir toplumsal kurumdur, hem de değerler sistemidir. Birey onu ne tek başına yaratabilir, ne de değiştirebilir. Özü bakımından ortaklaşa bir sözleşmedir. Bildirişim kurmak istendiğinde, buna tümüyle uymak gerekir. Ancak öğrenildikten sonra kullanılabilir.

Dil ve söz, dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure’de temel kavramlardır. Söz, özü bakımından bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir; önce konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatması için dil kodunu kullanabilmesini sağlayan birleşimlerden (söylem) sonra da bu birleşimleri dışa vurmasını sağlayan zihinsel-fiziksel düzeneklerden oluşur. Dil sözün sonsuz bir çeşitlilikle gerçekleştirdiği, bireylerin üstünde yer alan bir kural, temel türlerin oluşturduğu bir bütündür. Dil, sözün hem ürünü hem aracıdır. Tarihsel bakımdan, söz olguları her zaman dil olgularından daha önce ortaya çıkar. Dilin evrimini sağlayan sözdür. (Barthes,1999)

Her dilin kullanılış amacına göre çeşitli işlevleri vardır. Hepsinin başında dilin belirtme, bildirme ya da anlatma denen iletişim işlevi gelmektedir. Dilin, temel yapı taşları dediğimiz sözcükler, aslında birer simgedirler. Tüm simgeler gibi sözcüklerin kullanılışı da ortak anlaşma veya uzlaşmaya dayalı bir olgudur.(Yücel, 1981,s:7) Fakat farklı dili konuşan insanlar da bir arada yaşayabilmektedir. Dilin sınırsız yeni anlamlar üretme, bağıntılar kurma yeteneği bireylerde birbirinden farklı anlam dünyaları kurma olanağı sağlamaktadır. Bu

toplumlar için de geçerlidir. Kùltürleri birbirinden ayıran, sayısız çevre güçlükleri ve olanaksızlıkları doğuran yine dildir. Ancak, ortak bir kùltür temeli de bu olanaksızlıklar içinde kurulabilmiştir. (Kalpaklı, 1998,s:9)

3.3.3.2 Dilbilim Mimarlık İlişkisi

Mimari ürünün yorumlanması bir dil olgusunu gerekli kılmaktadır ve yorumcuları arasında bir iletişimi anlatmakta, bir göstergeler(bkz. Bölüm 3.3.4.1.) alışverişini tanımlamaktadır. Mimarlığın göstergeler alışverişi olarak yorumlanabiliyor olması mimarlık kuramını, dilbilim, iletişimbilim ve işaretilim (göstergebilim) ile buluşturur.(Kalpaklı, 1998)

Mimarlıkta dil, bir benzetme-analoji- yoluyla da olsa, 18 y.y.'dan bu yana başvuru olan bir kaynaktır. Bu benzetmeye bir yandan sömürgeci yayılmanın hızlandığı, yeni toprak ve kùltürlerin daha iyi tanındığı, öte yandan dil bilimin -bu kùltürel alışverişten kendisi de etkilenerek- filoloji evresinde gelişme göstermeye başladığı bir dönemde başvurulması rastlantı değildir. Her ne kadar çağdaş dilbilimin çatısı 20 y.y.'ın başlarında Saussure tarafından kurulur ve bu bilimi tüm nesnelere ve kùltür ürünlerinin incelenmesine yönelen göstergebilimin temelleri de bu arada atılırsa da, konunun mimarlık alanında güncel duruma gelmesi için 1950'lerin sonlarını; yani bir yandan göstergebilimin ilgi alanının giderek yaygınlaşmasını, öte yandan uluslararası stilin tüm yaşam çevresini oluşturmasını beklemek gerekmiştir. Bu tepki önce İtalya'da, İtalya'nın özel çevre ve kùltür sorunlarından kaynaklanarak "critica semantica" (anlam arayıcı eleştiri) adı verilen bir eleştiri dalgası olarak başlamıştır.

Mimarlık dil ilişkisi büyük ölçüde Barthes'ci bir göstergebilim anlayışından yani, tüm kùltür biçimlerinin ve etkilerinin anlam ileten göstergebilimsel katagoriler oluşturabilecekleri düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu da mimarlığın kendisinin bir dil olarak yorumunu getirmektedir. (Yücel, 1989; Kalpaklı, 1998,s:11) Eğer mimarlık alanında örnek vermek gerekirse; belli bir dönemin yapı tarzını "dil"e; bu tarz içinde gerçekleşen örnekleri de "söz"e örnek gösterebiliriz. Sözelimi, 17 y.y.'da mimarın tekil uygulaması ile o dönemin yapı tarzı arasında dildekine benzer bir ilişki vardır. Karar verici çevre olarak mimar ya da plancının eylemi bireysel olarak gözüküyorsa da, yine 17 y.y. yapı tarzının izlerini (Teknoloji, ihtiyaçlar, ihtiyaçlara cevap veriş biçimi. vb.) taşıyacaktır. (Gümüş;Şahin, 1982)

Bireysel anlamda, dilde tutarlılık varsa o yapının hangi mimara ait olduğunu bilebiliriz. Sözelimi, Mies, Wright ve Graves'i birbirinden hemen ayırabiliriz. Bir mimarideki dil bütünlüğünü, yapılarıdaki dil toplamı olarak tarif edebiliriz. Bu dil bütünlüğü, yani belli bir dönemde tarzların birbirine yaklaşarak yoğunlaşması o dönemin üslubunu oluşturur.

Dil ve mimarlık arasındaki ilişkiyi Floransa Mimarlık Okulu, yapı elemanlarıyla dilde bir dizgenin öğeleri olan sözcükler arasında bir benzerlik ilişkisi kurarak açıklar. Bu öğelerin mekan okuyucusu (eleştirmen, kullanıcı, gözlemci) için birer algılama nesnesi olduğunu ileri sürer.(Gümü;Şahin, 1982) Bu anlayış 1960'lı yıllara doğru yapı elemanları ve mimari mekanın öğelerinin, klasik olarak nitelediğimiz işlevlerinin yanısıra, duruma göre birer işaret, belirti ya da simge olarak görülebilmelerini getirir. Üstelik bu özellikler, mimari mekanın yalnızca tek tek öğeleri için değil, aynı zamanda bu öğelerin oluşturdukları düzen için de geçerli olabilmektedir. (Kalpaklı, 1998,s:64)

Castex ve Panerai, dil ve mimarlık arasında söylem parçaları, mekan öğeleri ve bunları düzenleyen kurallar açısından şu ilişkiyi kurmaktadır.(Yücel, 1981,s:35)

Çizelge 3.1 Dil ve mimarlık arasındaki söylem parçaları , mekan öğeleri ilişkisi

Dil		
Anlatı(Bölüm/paragraf)	Retorik/Kitle pozisyonu	Yapı Toplulukları
Tümce/Tümcecik	Dizim/Sentaks	Yapı/Yapı Bölümü
Anlam Ayırıcı(Fonem)	Biçimbilim	Mekan Birimi
Ses Titreşimi	Sesbilim/Yapı	Mekan Bileşeni
	Ses Fiziği/Malzeme Kimyası	Yapı Parçası/Yapı Malzemesi

Bütün bu yaklaşımlardan sonra günümüzde, bildirişim kuramı-kapsamında bütün nesnelere sanat nesnesi olsun veya olmasın okura konuşulan diller gibi mesajlar verdiğini artık kabul ediyoruz. Göstergebilimsel (semyolojik) gelişmeler bizi bu noktaya getirmiştir.

Dil, insanlar arasında iletişimi sağlayan sözlü ya da yazılı simgeler sistemidir. Saussure, başka koşullar ve olanaklara dayalı iletişim biçimlerini de göz önüne alarak insandaki bu doğal yeteneği dil yetisi (language) olarak tanımlamaktadır. Göstergebilim (semyoloji), bu genel dil

yeti aracılığıyla oluşturulabilen tüm iletişim biçimlerinin bilimidir. (Guiraud,1971) Herhangi bir “gösterenler” bütününden “metin” diye söz ediyoruz. Dilbilimin de kapsayıcı durumuna yükselen göstergebilim bir nesneye (metne) ya da anlatıya ulaşmayı başarmıştır. (Gür, 1998)

3.3.4 Göstergebilim (İşaretbilim, semioloji)

Genel anlamda göstergebilim, toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini(sistem) inceleyen, anlamlamayı ele alan bir bilim dalıdır.(dilbilim terimleri sözlüğü) Nesne ve biçimlerin anlam ve içeriklerini açıklamak, kültür ürünlerinin eleştirilerini yapmak işaretbilimin temel görevidir. (Kalpaklı, 1998, s: 1)

Göstergebilim, bir dizge (sistem, anlamlı ve yapılı bir bütün) oluşturan birimlerin aralarında bir bağıntının, bir kurallı dayanışmanın bulunduğu inandır. Anlamın benzer öğelerden değil, karşıt öğeler arasındaki ilişkiden doğduğu varsayımından hareket eder. Bu nedenle, insanın düşünsel, dilsel, kurmaca yaratımının en üst aşamalarında yer aldığı kabul edilen, yoğun anlam demetinden oluşmuş yazınsal/sanatsal ürünlere (sonuç) ve üretimlere (süreç) yaklaşırken bile, bu ürün ve üretimlerin yapısına uygun bir tutarlılık içinde çalışmayı ister. Göstergebilim daha geniş ve daha yalınlaştırılmış bir anlatımla, insanın, içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model geliştirir. Çevresini anlamaya çalışan herkes zaten bir ölçüde “gösterge avcısı”dır. (Rifat,1996) Daha fazla bir çabayla anlama süreci yöntemli bir biçime dönüştürülebilir. Bu yöntemi sağlayacak olan da göstergebilimdir. “Göstergebilim kendi içinde bir bilim değil, bilimler arası bir inceleme yöntemidir”(Greimas,1986; Yalçın, 1994)

Greimas ve izleyicilerine göre göstergebilim, dilsel anlamdan başlayarak, söylemsel içerik birimleri(söz) arasındaki bağıntılardan oluşan anlamlı bütünleri inceler. Ancak bu yapılaşma, dili oluşturan duyuşal tözün (yani gösterenlerin) yapısından bağımsız olarak, içeriğin yapısal bağıntılarında belirlenir. (Guiraud,1971) Yani, söylem kendisinin oluştuğu tümcelerden ayrı olarak anlam üretir.

Araştırmacılar, bilim adamları, öğretim üyeleri, yazarlar, şairler, çevirmenler, sanatçılar, eleştirmenler, siyaset bilimcileri, hukukçular, sinemacılar, müzik yorumcuları, mimarlar, reklam metni yazarları, vb. göstergebilimin yöntem, kavram ve terimlerden şu ya da bu

biçimde yararlanırlar. 1960'lardan günümüze, insanın düşünme mekanizmasının modelini belirlemeye çalışan göstergebilimin bugün artık tasarısının büyük bir bölümünü gerçekleştirdiğini ve alanının ne kadar genişlediğini görüyoruz. (Rifat,1996, s:18) Yapısalcı düşününün etkisiyle 1960'lardan bugüne değin büyük bir hızla gelişmekte olan göstergebilim konusunda tek bir kuramdan söz etmek mümkün değildir.

Mimarlık ile göstergebilim ilişkisine geçmeden önce göstergebilim ile ilgili kavramların irdelenmesinde yarar vardır. Gösterge kavramı ve göstergenin tözüne ve biçimine ilişkin temel kavramlar:

Gösterge (sign, işaret, belirtge) kavramı: İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, Fransızca, İngilizce vb.), çeşitli jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, müzik, vb., çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir(sistem). Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı görüntü vb.) gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genelde "gösterge" olarak adlandırılır. Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her şeyin biçim, nesne, olgusu vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir.

Saussure'e göre dilde gösterge "bir kavramla (anlamsal içerik) bir işitim imgesini (göstergenin ses yapısını) birleştirir ve bir dil dizgesi, bir dizi kavram ayrılığıyla birleşmiş ses ayrılığıdır." Gösterge, dilde yani dilin kullandığı gereçler üzerinde tanımlanmıştır. Dilbilim, dil dizgesini (sistemini), duyusal nitelikli bir yapılaşmadan (gösterenlerden) başlayarak betimleyebilmektedir. (Guiraud ,1971, s:9)

Saussure'e göre dil kavramları göstergelerden sadece birisi olduğu için dilbilim, tüm göstergeleri inceleyecek kadar kendini geniş tutan göstergebilim dalı olabilir. Bunun aksine Barthes, gösterge sistemlerinin (dizge) anlam aktarmasının dil aracılığıyla gerçekleşebileceğini ileri sürer. Dolayısıyla dilbilim ve göstergebilim arasında Saussure'ün tersine bir ilişki kurar. Kendileri de birer dil olan (moda dili, mimarlık dili vb.) göstergeleri incelediği için göstergebilim bir üst-dildir. Barthes nesnelere eleştirirken, günlük hayatın

toplumsal davranışlarından, kalıplarından, göstergebilimsel bakış açısından büyük ölçüde yararlanır.

Gösterge bir ifade eden öge “**gösteren**” ve bir ifade edilen öge “**gösterilen**” den oluşur. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı saymacadır. Örneğin; Bir nesne farklı dillerde farklı şekilde ifade edilebilir. Türkçe’de “ev” İngilizce’de”house” vb. Bu demektir ki, dilsel bir işaretin göstereniyle gösterileni arasında zorunlu herhangi bir bağıntı yoktur(nedensiz) . Masa dediğimiz zaman, ‘masa’ sözcük olarak bir dilsel işaret, bir göstergedir. Ama bu masa sözcüğüyle biz ‘masa anlamı’ nı ‘masa kavramını’ anlıyoruz. Masa sözcüğü bir dilsel işaret olarak, göstergenin ‘gösteren ögesini’ masa sözcüğünün dile getirdiği masa anlamı ise ‘gösteren’i oluşturur.

İşaretlerin belirtisel ya da simgesel olmayıp keyfi olmaları, dilin bir niteliği olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre gösterge yapısalcı anlayışa göre gösteren ve gösterilen parçalarından oluşan bir bütündür diyebiliyoruz. Dilin ögesi olan göstergeyi anlamak için gösteren ile gösterilen arasındaki yapısal ilişkiyi anlamak gerekir. Bu ögeler arasında doğrudan ve karşılıklı çağrışım ilişkisi vardır. Her sanat yapıtı bir göstergedir ve iki ana ögeye indirgenebilir. Bir gösterilenden kurulan göstergede, gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik(anlam)düzlemini oluşturur.

Göstergelerin sınıflandırılmasına ilişkin olarak Ch. S. Pierce’ün en önemli üçlü ayrımı şu şekildedir:

Görüntüsel gösterge (ikon); belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır: Söz gelimi geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşun kalemle çizilmiş bir çizgi; bir resim, bir fotoğraf vb.

Belirti; nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. Bir başka deyişle belirti, iki öge arasındaki gerçek bir çağrışıma dayanır. Örneğin; dumanın ateşi çağrıştırdığını, yani ateşin belirtisi olduğunu söyleyebiliriz.

Simge; yorumlayanın olmaması durumunda kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir. Bir başka deyişle simge, insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir göstergedir: Sözgelimi, doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir; çünkü bir

sözcük belirttiği şeyi yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur. Sonuçta gösterge, gösteren ile gösterilen arasında ki (kimi zaman sıkı, kimi zaman gevşek) bir bağıntı üstüne kurulmuştur

Nedenlilik; gösteren ile gösterilen arasındaki doğalarında, yani tözlerinde ya da biçimlerinde bulunan doğal bağıntıdır; Nedenlilik, benzeşimsel ya da denkleşimsel olabilir. Bu da gösteren ile gösterilenin ortak niteliklerinin bulunmasına ya da yakınlık bağıyla birbirini çağrıştırmalarına bağlıdır. En eksiksiz biçimiyle benzeşim bir 'betimlemedir'. Fotoğraf, portre tiyatro oyunu vb. Ama betimlemenin ikonik(resimgesel) değeri planda, haritada, yol panosunda vb. daha çizimsel hatta daha soyut bir biçim alır. Bir noktadan sonra gösterenle gösterilen arasında hiçbir bağıntı kalmamıştır. Gösterge nedensizdir. Dilsel göstergenin ayırt edici özelliği onun keyfi ya da nedensiz oluşudur. (Sağocak,2001) Örneğin, masa sözcüğüyle masa imgesi arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Eklemlilik: Göstergenin anlamlı oluşu varolma koşuludur. Ancak göstergelerin bazı öğelerinin eksiltilmesi onların anlamını değiştirmez. Örneğin trafik levhasındaki(gösteren) kamyonun sürücüsünün ya da dingilin çizilmemesi vb. Göstergenin gösteren kısmının anlamında zayıflama olmaz. Gösterenler eklemlenen, yani kendi aralarında kimi bağıntılar kuran sınıflar oluştururken, gösterilenler denkleşik bir yapı sunar. (Guiraud,1971)

Saussure dilsel göstergelerin belli bir yapı içinde bir araya geliş bağıntısı sentagma/dizim ve birbirlerinin yerine geçebilme bağıntısı olarak paradigma/dizge adını verdiği, iki ayrı ilişkiler düzlemi ayırt etmiştir.

Dizge (system, paradigma), olabilecek en yüksek bildirim içerir, ama burada göstergelerin bir anlamı yoktur; çünkü anlam, ilişkiden doğar. (Guiraud, 1971,s: 28) Bir dizge göstergeleri birbirlerine bağımlı olarak bütündür. Bu açıdan dizimselliği olanlar ve olmayanlar olarak ayırabiliriz.

Dizim (sentagma), söz zincirinde birbirini izleyen ve belli bir birim oluşturan anlamlı öğelerin birleşimidir. (Dilbilimleri sözlüğü, s:83) Örneğin; sayılar dizimseldir ama trafik levhaları yada lokanta menüsü değildir. Dizimselliği zamansal ve uzamsal olarak ikiye ayırabiliriz. Örneğin; müzikte, ışıklı belirtmelerde (işaret) göstergeler zamana bağlı ardışıklık içindedir. Resim, desen ve yazılı sunuşlar göstergeleri uzam içinde kullanır. Dizimselliği

karmaşık dizgeler de vardır; dans, sinema gibi. (Guiraud, 1971, s:48) Her dizge için dizimsel birimler birkez belirlendikten sonra, sıra bunların dizim boyunca birleşim ve düzenlenişlerini yöneten kurallarını bulmaya gelir. (Barthes, 1999)

Çizelge 3.2 Birtakım gösterge dizgeleri ile ilgili dizim ve dizge düzlemleri (Barthes,1999)

	Dizge	Dizim
Giysi	Bedenin aynı noktasında aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan parçalar ya da ayrıntılar öbeği: takke/bere/şapka vb.	Aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunması : Etek, buluz,ceket.
Besin	Bir yemeğin ,belli bir anlamla ilişkili olan seçildiği benzerlik ve ayrılıklar sunan yiyecekler öbeği: giriş yemeği, kızartma ya da soğukluk türleri.	Yemek boyunca seçilen yemeklerin gerçek zincirleşmesi: Bu mönüdür.
	Lokantadaki “mönü” her düzlemi de gerçekleştirir : Sözelimi geniş yemeklerin yatay okunuşu dizgeye , mөнünün dikey okunuşu dizime denk düşer.	
Mobilya	Aynı mobilyanın (bir yatak) üslup değişikliklerinin oluşturduğu öbek	Değişik mobilyaların aynı uzamda yan yana getirilmesi (yatak, dolap, masa vb.)
Mimarlık	Bir yapıdaki öğelerden birinin üslup bakımından gösterdiği çeşitlilik, değişik çatı, balkon, giriş, vb. biçimleri	Yapının bütünü içinde ayrıntıların birbirine bağlanması

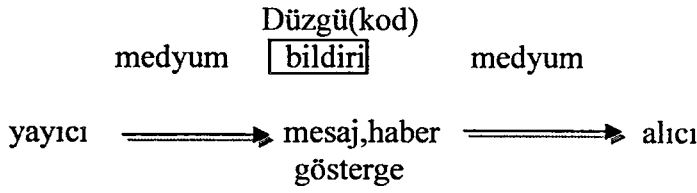
Bu bağıntıları bir bina için düşünürsek: Bir binayı oluşturan öğeler (kolon,kiriş,duvar,pencere vs) sentagma; birbiri yerine geçebilen öğeler de (örneğin çatıda :kiremit, eternit vs.) paradigma eksenini oluştururlar. (Gümüş; Şahin, 1982)

Çizelge 3.3 Mimarlıkta dilin iki eksenini, ilişkiler düzlemi, sentagma ve paradigma

	Paradigma(dizge)		
Sentagma(dizim)	Betonarme kolon	Briket duvar	Demir doğrama
	Taşıyıcı/tuğla duvar	Bölücü tuğla duvar	Ahşap doğrama
	Taşıyıcı prefabrik duvar	Bölücü prefabrik duvar	Alüminyum doğrama

Mimarlık eleştirilerinde karşımıza çıkan ya da çıkabilecek bazı göstergibilim terimleri incelersek; “Gösteren” yerine; ad, şifre, düzgü(code) “gösterilen” yerine ; işlem, bildiri, ileti(massage) sözcükleri ile karşılaşırız.

Göstergenin işlevi, bildiriler aracılığıyla düşünceler iletmektir. Bu iletim işlemi bir nesne (gösterge) ; göstergeler ve bundan dolayı bir düzgü(kod), bir iletim aracı ve doğallıkla bir yayıcı ve alıcı içerir.



Gönderici (yayıcı) bir bildirin kaynağında bulunan kişi ya da alettir. Koda(düzgü) uygun bildiriler, ifadeler üretir.

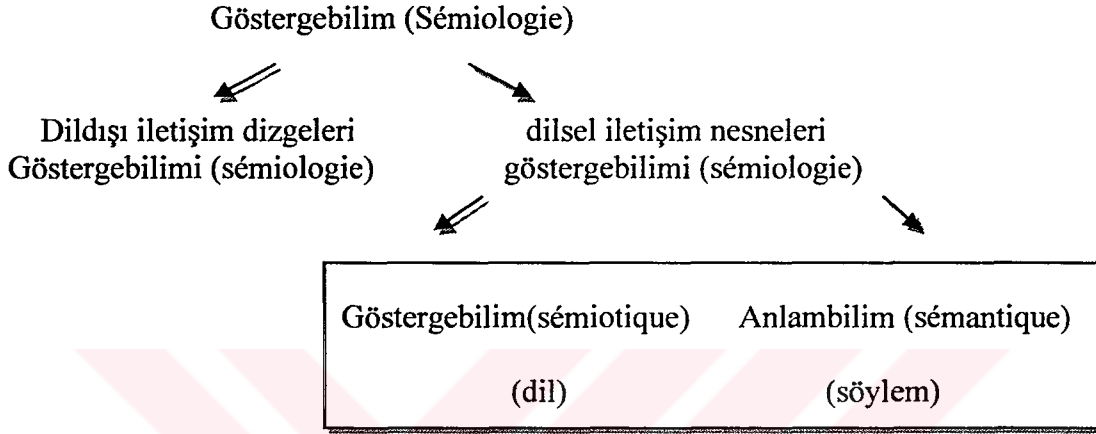
Düzgü (code); hem bir simge, gösterge ya da bilgiler sistemidir, hem de kurallar bütünüdür. Bir kod ilişkili kılınmış bir evrenden oluşur.(gönderenler evreni, gönderilenler evreni) Evrenlerin birinin içindeki bir küme ile ötekisi içindeki bir kümenin özel eşgüdümü göstergelyi oluşturur. İki kod, her göstergenin bir gösteren ve bir gösterilenden oluştuğu bir göstergeler sistemidir. (Krampen,1977; Kalpaklı, 1998) Kimi dilbilimciler (örn. R. Jakobson) dil/söz karşılığı yerine bildirişim kuramından aktardıkları düzgü/bildiri karşılığını kullanmışlardır. (dilbilimleri sözlüğü, s:90)

Bir bildiriye alan alıcı düzgüsünü de çözmek zorundadır. Bu da anlamını göstergelerden giderek bulmak demektir. Göstergelerin her biri anlamın belirli öğelerini, yani her göstergenin öteki göstergelerle bağıntılarını gösteren belirtileri içerir. (Guiraud, 1971, s:29)

Günümüzde doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve dilbilimin betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanıyla (semyoloji), bir dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü kuram geliştiren etkinlik alanını (semyotik) Türkçe’de aynı terimlerle belirtilseler de birbirinden ayırmak gerekir. Türkçe’deki göstergibilim terimi bu ikinci yaklaşımı ilk anlamıyla, yani göstergeleri inceleyen bilim dalı

amacıyla karşılaşmaz. Ancak göstergebilime, bunun yanı sıra bir de anlamsal üretim (anlamlama ya da anlamlandırma) olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran bir bilimsel yaklaşım anlamını da eklersek semiyotik'i de belirtmiş oluruz. (Rifat, 1996,s:12)

Bu doğrultuda (Hénault;Yalçın,1994) göstergebilimin sınıflamasını Türkçe karşılıklarıyla şu şekilde yapar:



Şekil 3.1 Göstergebilim

Greimas'çuların "Sémiotique" adı altında yaptıkları söylem çözümlerinin yoğunluğu çok geçmeden başka alanlarda da uygulanan göstergebilimin odağı durumuna gelmiş, giderek "Sémiotique" adı genel göstergebilimin adı durumuna gelmiştir. (Yalçın, 1994)

3.3.4.1 Mimari İletişim

Belirli bir iletişim sisteminde belirli bir işaretler sistemi kullanılır. İşaretler, bilgi iletişiminin en önemli öğeleri ve araçlarıdır. Bu yapılmazsa, yani söz konusu işaretler birbirleriyle sistemsel ilişkiler kurmazlarsa, onlardan yararlanılarak bir bilgi iletilemez ve iletilen bilgi çözümlenemez.

İletişim kuramı açısından, herhangi bir işaret sistemi kullanarak bilgi iletişimi; iletişim olayının nesnel ve işlemsel yapısına uymak koşuluyla, çok değişik biçimlerde ve değişik yollarla gerçekleşebilir. Einstein'ın görecelik (relativite) kuramını bir üniversite kürsüsünden ya da kitap yazarak insanlığa iletmesiyle, bir delikanlının aşkını, sevdiğine çiçek götürerek iletmesi arasında iletişim kuramı ve işaretbilim (göstergebilim, semiologie) açısından pek

büyük bir fark yoktur. Her ikisi de karşısındakine bir bilgi iletmekte ve işaret sistemi, bir “dil” kullanmaktadır.(Kalpaklı, 1998 s:16)

Konuşma dili söz konusu olduğunda, bir iletişim amacının varlığı açık seçik ortadadır. Dilin sözlü aşamada, konuşma düzeyinde kaldığı sürece, iletişim amacının zorunlu ve açık seçik olması, fakat sözcüklerin yazılı biçime dönüşmeleri halinde, bu iletişim amacının belki yalnızca görünüşte yok olması, bizi çok daha karmaşık bir konuya sanat aracılığıyla iletişim konusuna götürmektedir. Passeron(1962) bir tablonun ortaya çıkma , oluşturulma koşullarını inceledikten sonra, onun bir eşya olduğu için değil, birisine birşeyler aktardığı için var olduğu sonucuna varır. Resim başlangıçta bir iletişim aracı değil fakat bir anlatım aracı olmaktadır. (a.g.y, s:18)

Mimari ürünün değerlendirilmesi söz konusu olduğunda o ürünü tasarlayan mimar ve değerlendiren kişi arasında iletişim, ürünün kendisi yani bina aracılığıyla kurulmaktadır. Bunun için de her yönüyle ele alınması ve yaşanması gerekmektedir. Mimari ürünle – edebi ürün gibi- doğrudan ve sürekli tazelenen bir ilişki kurmak yanıltıcı ve olanaksızdır. (Uraz, 1999)

Mimari ürünler çevreyi uyarırlar, mesaj iletirler, farklı işlevsel türleri çağırırlar. Bu iletişim işlevleri mimarlık eleştirilerinde, anlamın ortaya çıkarılmasında da yardımcı olurlar. İletişim sürecinin işlevleri mimari iletişim sürecine uyarlandığında şu işlev grupları saptanabilmektedir. (Preziosi,1970,Kalpaklı, 1998) .

- 1.Göndergesel işlev;** bağlamsal çağrışımlara yönelme
- 2.Estetik işlev;** ortak kabullere dayanma...oran, ritim,renk, armoni vb.
- 3.Üst dil işlevi;** tarihsel göndermeler
- 4.Teritoryal işlev;** davranış ve eylem alanlarına sahne olma, kişiler arası ilişkiler, bölgeleme, sınırlandırma
- 5.Anlatımsal işlev;** bir tasarımcının belirli bir konuda kendine özgü mesajlar iletmesi.
- 6.Uyarı işlevi;** mimari nesnelere ya da mekanların belirli davranışlara sahne olurlarken bazı davranışları kısıtlamaları, bazılarını yönlendirmeleri.

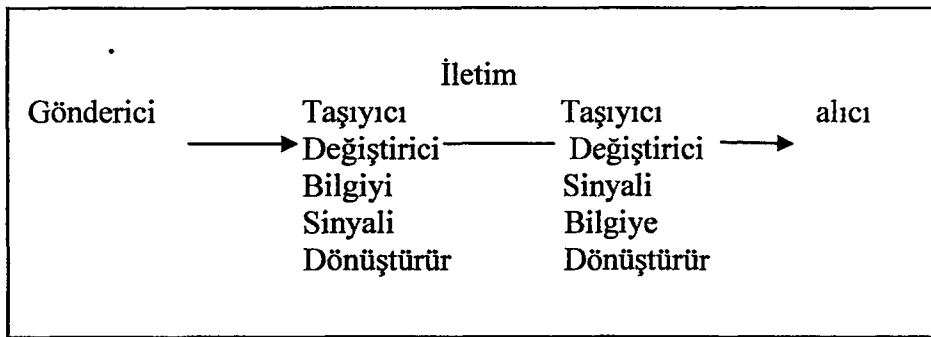
Mimari eleştirimen de iletim şemasında çözümleyici ve açımlayıcı olarak yerini almıştır. Mimarlık iletişimi döngüsü içerisinde mimarlık eleştirimeni pek tabii bir uzman, mimarlık mesleği dışından birisi gibi, kendini bir kullanıcı olarak görebilir. Kullanım aşaması mimari ürünün kullanıcıyla bulunduğu yani mimarlık ürününün mimarsız kendi başına anlam üretmeye başladığı aşamadır.

Mimarlığın da iletişim sistemi/ anlamlama sistemi olarak yorumlanabilmesi göstergebilimsel dilbilimsel yöntemlerin uygulama alanı olabilmesini mümkün kılmıştır. Mimarlık ürününün açıklanmasında, yorumlanmasında mimarlığa farklı, yeni bakış açıları getirmektedir. Göstergebilim, göstergeleri , gösterge sistemlerini ele alan çok değişik, kimi durumlarda da çelişkili yorumları kucaklayan gelişim içindeki bir daldır. Yöntem ve yorum çeşitliliğini ortaya çıkaran bu durum genellikle iletişim kavramının değişik biçimlerde yorumlanmasından kaynaklanmaktadır.

Her dilin kullanılış amacına göre çeşitli işlevleri vardır. Ancak hepsinin başında dilin belirtme, bildirme ya da anlatma denen iletişim işlevi gelmektedir. Aksoy,(1975) bu ilişkiyi basit bir biçimde



diyagramıyla açıklamakta, arkasından iletim olgusunun daha kapsamlı bir şemasını kurmaktadır.(Aksoy,1975 s:82)



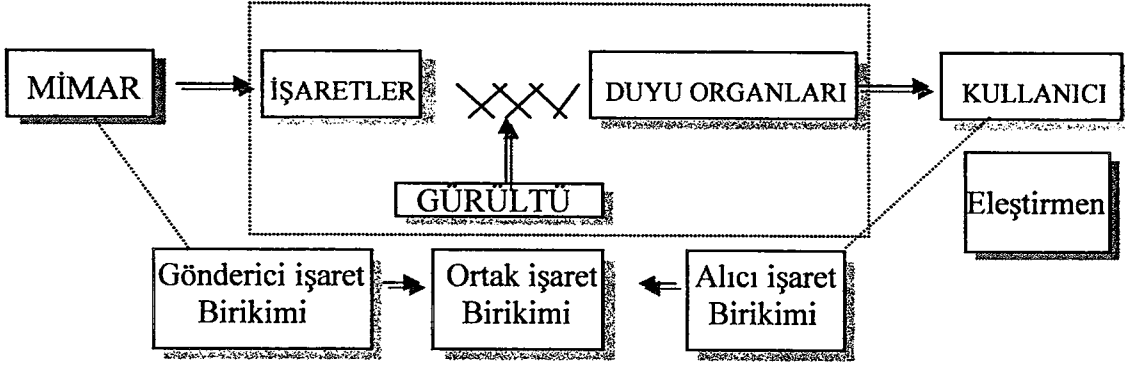
Şekil 3.2 Genel iletim şeması (Aksoy, 1975)

Genel olarak iletim veya iletişim olgusunu açıklayan bu şemayı, mimarlık ürününü algılayıp değerlendiren bir görsel kullanıcının içinde bulunduğu durumu açıklamakta da kullanmak olanaklıdır. Birey ve toplum arasında ileti görevi üstlenen mimarlık, mesaj aktarırken ve davranışları yönlendirirken, bir yandan da ondan etkilenmektedir. Böylesine döngüsel bir sürecin yaşandığı mimarlıkta bu diyalektiğin önemli bir iletişim boyutunun olduğu da gerçektir. (Asasoğlu, 1996) Bir iletişim aracı olan mimarlık, insan-çevre etkileşimleri bağlamında içi boşaltılmış kavramlarla yüzeysel olarak değil; biçimsel çabaların yanısıra simgesel-iletişimsel kodlarla özne-nesne diyalektiği bağlamında değerlendirilmelidir. (Aydınlı, 1996)

Kültür insan topluluklarının biriktirdiği, sakladığı ve aktardığı kalıtımsal olmayan bilgilenmeden oluşur.(Lotman, 1971; Sağocak, 2002) Mimarın bir mimari dil oluştururken toplumsal gerçeklerden ve kültürel değerlerden yola çıkması, yaratacağı mimari yapının kullanıcıyla daha kolay iletişim kurmasına olanak sağlayacaktır. Sağlam bir simgesel kurgu ve gösterge sistemi içinde oluşturulan dil, mimarlığın bir iletişim ortamı yaratmasında önemli rol oynar. Bu iletişim ortamında düşünce platformunu sağlayacak olan “mimarlık eleştirisidir.”

Kültürel farklılıklar, dinsel ve politik girişimler sonucu, iletişim ortamı yaratan her çevrenin bildiri(mesaj) alışverişi açısından yapısı farklıdır. Bu durumda bildiriler alıcının davranışlarını değiştirdiği oranda değer kazanırlar. Çevre ve insan arasındaki iletişimin döngüsel bir süreç olduğunu Winston Churchill şöyle dile getirir: “Biz yapılarımızı biçimlendiririz ve daha sonra onlar bizi biçimlendirir.”

Mimar tarafından tasarlanan mimari ürünün içersindeki işaretler (sign,gösterge) zaman ve mekanda iletilir. Mimari haberleşme olayında yaratıcı mimar ile kullanıcılar, değerlendiriciler arasında ortak kabullere (ortaklaşalıklar) dayanan bir işaretler sistemi iletilmektedir. Bu işaretlerin kullanıcılar tarafından benimsenebilmesi için ortak işaret birikimine ihtiyaç vardır. Toplum etkileri, gelenekler, ön yargılar, psikolojik etkiler, eskime vb. etkenler gürültüyü oluşturarak iletimin zayıflamasına neden olurlar. Burada kullanıcının mimar ile bağlantısı, ortak işaretlerin iletilmesine, mimar ile nesnenin bağlantısı bir tasarım ve gerçekleştirme faaliyetine, nesne ile kullanıcı bağlantısı ise algılama olayına yol açmaktadır. (Aksoy, 1975, s: 93-94)



Şekil 3.3 Haberleşme, bilgi iletimi kuramı şeması (Aksoy,1975)

Bu noktada mimar ve eleştirmen arasındaki ilişki mimar kullanıcı arasındaki ilişki ile benzerlik gösterir. Kullanıcı yerine eleştirmeni koyabiliriz.

Ortak işaretler birikimi iletişim biçimlerinden pek çoğunda önceden kararlaştırılmış biçimdedir. Ancak mimari biçimlendirme kararlarını da içine alan ve tüm güzel sanatları ilgilendiren estetik iletişim türünde tarafların farklı koşullanmaları nedeni ile ortak işaretler birikiminin gönderici ve eleştirmen arasında önceden kararlaştırılmış olması olanak dışıdır. Eleştirmen bu iletişim sisteminin kodunu deşifre etmek, bir başka deyişle; mimarın gerçek amacını yakalamak durumundadır. Ortak işaret birikimi ne kadar fazla, gürültü ne kadar az ise mesaj o kadar iyi anlaşılır.

Üretilen fakat aktarılamayan ya da aktarılmayan bilginin yararı yoktur. Hızla değişen ve gelişen dünyada üretilen bilgi kadar, bilgiyi iletmekte önem kazanmaktadır. Ana sistem olan toplumdan, onun bir alt sistemi olan üretim sistemine, oradan onun bir alt sistemi olan bilgi üretim sistemine, oradan da bilgi iletişim sistemine ya da sistemlerine varılmaktadır. Mimarlık eleştirisi bilgi iletişimini sağlamaktadır.

Eleştirel yaklaşımları bir bütünün parçaları, olarak düşündüğümüzde, sanatçı, yapıt, (ve içinde yer aldığı ortam) ve izleyiciden oluşan (eleştirmen) üçlüyü bir iletişim sistemi olarak ele almak, sanat yapıtını da bir mesaj olarak yorumlama mümkün olmaktadır. Değişik eleştiri yaklaşımları bu durumda iletişim ağının değişik bileşenlerine ağırlık veren parçacı yaklaşımlar olarak görülmektedir. Bu parçacı yaklaşımların tümü bir araya geldiğinde sanatsal olguyu -sanat yapıtını- bir tarihsel/estetik mesaj bütünü olarak değerlendirmek olanaklıdır.(Yücel, 1985)

3.3.4.2 Göstergebilim Sanat İlişkisi

Her gösterge bir uyarıcıdır. Uyandırdığı belleksele imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır. Gösterge hep bir anlam amacının belirtisidir. Bu amaç bilinç dışı da olabilir; bu da göstergebilimin alanını büyük ölçüde genişletir. (Guiraud, 1971, s:40)

Anlamlama belirli ölçüde düzgülüdür. Bir yerden sonra karşımıza öylesine açık dizgeler çıkar ki bunlara kolay kolay düzgü adını yakıştıramayız. Bunlar yorumbilgileri alanına giren sıradan yorum dizgeleridir. Kimi sanat bilimleri yüksek düzeyde düzgüleşseler de, bu mantık bilimleriyle sanat bilimlerini ayıran sınırdır. (a.g.y, s:41) Tanımlaması kesin çizgilere sığdırılamayan, nesnelleştirilemeyen, anlaşılması doğaları gereği kolay olmayan bazı dizgeler vardır.(yazınsal metinler, resim, mimarlık,vb.) Bu dizgelerin öncelikle ayrıntılı biçimde çözümlenmeleri ve yeniden yapılandırılmaları gerekmektedir. Böyle bir çabayı yerine getiren anlamlama göstergebilimi diye adlandırılan yaklaşımdır.(Rifat, 1996, s:12)

Her gösterilen karşısında yalnızca bir gösteren vardır. Her gösteren yalnızca bir gösteren anlatır. Uygulamada bir gösterenin birçok gösterenle anlatıldığı sanatsal düzgülerde resimgesel (ikonik) işlev gelişmiştir. (Guiraud, 1971, s:43-44) Salt betimlemeye dayalı olan sanatsal göstergeler, birer açık dizge niteliğinde yeni anlamlama biçimleri üretirler.

Göstergebilimsel nesnelere medyası renkler, kokular, tatlar, geometrik biçimler vb. olabilir. Birçok göstergebilimsel alandan dolayısıyla birçok göstergebilimden söz edilebilir. (a.g.y, s:12)

“Göstergeleri konuşurmayı ve anlamlarını bulmayı sağlayan bilgiler ve uygulamalar bütününe yorumbilim (hermeneutique) adını verelim. Göstergelerin yerlerini ayırt etmeyi, kendilerini gösterge yapan şeyin ne olduğunu belirlemeyi, bağlarını ve birbirleriyle zincirleme yasalarını tanımayı sağlayan bilgiler ve uygulamalar bütününe de göstergebilim diyelim: XVI. Yüzyıl, göstergebilim ile yorumbilimi benzetim yoluyla üst üste getirmiştir. Anlamı aramak, benzeşik şeyleri bulmak demektir. Göstergelerin yasalarını aramak da benzeşik şeyler bulmak, varlıkları betimleyen bilginin, yorumlanıp çözümlenmesi demektir. Göstergelerin konuştuğu dil ise, kendilerini birbirlerine bağlayan dizimbilgisinden başka

hiçbir şey anlatmaz.” M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris (a.g.y,s:54)

Mimarlık, müzik, söz-bilgisi, felsefe, vb. de denkleşik; yani anlamları birbiri üstüne gelebilecek ve birbirlerinin yerine geçebilecek düzgüler oluşturur. (a.g.y,s:54) İki temel anlamlama biçimi, yani benzeşimsel ve denkleşimsel anlamlama arasındaki ayrım, bir yandan bilim ile geleneksel bilginin, öte yandan da sanat ile bilimin aynı şeyler olmadıklarını ortaya koyar.

Güzelduyusal (estetik) gösterge_resimgesel ve benzeşimseldir. Güzelduyusal gösterenler de, duyuyla kavranabilir nesnelere. Güzelduyusal bildirinin, bizi anlama götüren o yalın geçişlilik işlevi yoktur; kendi içinde bir değer taşır; kendisi bir nesnedir, bir nesne bildiridir. (Mesaj). (a.g.y, s:86)

Sanatlar, doğanın ve toplumun betimlemeleridir. Bu betimlemeler gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir. Sanatlar medyayı (iletişim araçlarını) ve bunlara denk düşen düzgüleri (kod) kullanır. Ama bu ilk anlamlandırmadan sonra, kendileri de birer gösteren durumuna gelen gösterilenler üretir.

Bu göstergebilimsel yaklaşımın kaynağı, Rus biçimcilerin çalışmalarıdır. Bunlar, daha 20’li yıllardan başlayarak; yazınsal eleştiriyi içerik yapısının bir inceleme aracı olarak düşündüler. Rusya dışında fazla bilinmeyen biçimcilik, Prag Okulu dilbilimcileri tarafından yeniden ele alındı. Onlar, içeriklerin yapısına, değişik türlerle bağıntıları açısından yöneldiler. Aynı doğrultuda yapılaşmış gösterge dizgeleri olarak kabul edilen yazınsal izleklerle*, bunların anlamlama biçimlerini konu alan bir inceleme geliştirilmiştir.

Bu iki inceleme; yöntemlerini ve bilgi-kuramsal düzgu anlayışlarını dilbilimden alırken; antropoloji, toplumbilim gibi öteki insanbilimlerinin izlediği yolu izler. Bu *Çağdaş Eleştiri* anlayışı, böyle bir yazınsal göstergebilim, Anglosaksonların *New criticism*, Almanların *Literaturwissenschaft*, Fransızların *Nouvelle critique* dedikleri bir alanda, tam bir gelişme içindedir. (a.g.y, s:85-89)

* Bir sanat yapıtında işlenen ,geliştirilen ana düşünce , tema (TDK sözlüğü)

Sanat yapıtının işaretbilimsel (semiolojik) karakterinden Őu çıkar: Sanat yapıtı, daha önce onun bilgisel değeri, yani sosyal görünüŐlerin her zamanki bağlamı ile ilgisinin ne olduğu czlmeden önce hićbir yerde tarihsel ya da sosyolojik belge olarak kullanılamaz (Tunalı, 2001)

3.3.4.3 Göstergebilim Mimarlık İlişkisi

Semantik eleŐtiriyle baŐlayan mimarlık göstergebilim kuramları, bu kuramsal crceveyi ve yapısalcı yöntemi benimseyerek mimarlık olgusuna-değişik dilbilim ekollerinin görüşleri crcevesinde- yorumlar getirmeye calıŐtılar. Öte yandan göstergebilim, nesnelerin anlamlarını ve yeniden üretim koşullarını belirleyen kodların tarih içinde üretildiğini vurgulamaktadır. Böylece mimarlık göstergebilimi, işlevsellik, tarihle ilişkiler, mekan-biçim bağıntısı, toplumsal anlamların oluşması, mimari bütünlük gibi konularda, dilbilim ve yapısalcılık gibi bilimsel kategori ve görüşlerin iŐıęında mimarlığa ve mimari tasarıma yeni bir teorik açıklama boyutu getirmiştir. (Yücel, 1982) Bu boyut, mimarlık göstergebiliminin salt binalarda biten bir mimarlık ölçeğiyle sınırlı kalmadığı, konunun aynı zamanda kent ölçeğinde ele alındığıdır. Kent –ya da yerleŐme- mekanının göstergebilimsel analizi, bir yandan yöntem olarak diğer ölçeklerdeki analizlerin yapısalcı yöntemini kullanırken, öte yandan konuya toplumbilimsel, etnolojik ve tarihsel yorumlarda buluŐturma olanağı vermektedir.

“Őehir bir söylemdir; bu söylemde gerçekten bir dildir: Őehir sakinleriyle konuŐur; biz içinde bulunduğumuz kenti konuŐuruz.; bunu da orada yaşayarak orada dolaŐarak , ona bakarak yaparız.” (Barthes, 1999, s:268)

Eco, Hjelmslev’in göstergeye ilişkin Şemasını mimarlığa uyguladığında içerik düzlemine karşılık olarak işlevleri, anlatım düzlemine karşılık olarak mekanları gösterir. Scalvini, Eco’nun yaklaŐımındaki işlevin mimari alanda içerik değil amaç terimiyle ele alınabileceğini belirterek; gerçekte mekanı biçimleyen bir fiziksel kapalılık olmadan mekanın var olamayacağını savunur. Gösteren/gösterilen ilişkisini bina/iç mekan ilişkisine bağlayan Scalvini mimarlığı doğrudan dille karşılaştırmak yerine estetik işlev yüklenmiŐ sanatsal biçim olan edebiyatla karŐılaŐtırmayı önerir. (Kalpaklı,1998,s:68)

Preziosi, mimarlığı bir araç olarak kullanarak mimari kültürlerin (mekan modellerinin) evrimci analitik yorumuna başvurur ve bir çevre antropolojisi geliştirmeye çalışır.(Yücel, 1981, s 25) Minos (Girit) mimarlığı üzerinde yoğunlaştırdığı çalışmalarında D. Preziosi, maddesel mimari analiz ya da biçimsel analiz adını verdiği bir dizi analitik incelemeye başvurur. Farklı mimari geleneklerin oluşmasını sağlayan özellikleri belirlemek üzere geliştirdiği analizinde üç inceleme düzeyi oluşturmuştur.1) Esas biçimsel yapı analizi 2) İşaret değeri taşıyan öğelerin hiyerarşisi. 3) Malzemeye yönelik maddesel örgütlenme analizi.

Preziosi'nin biçimsel yapı analizinde biçim ve mekanın göstergebilimsel yorumunda başvurduğu kavram "mekan hücresi (space cell)" tanımıdır. Bu geometrik, boyutsal ve diğer fiziksel özelliklerden çok bir mekanı belirleyen topolojik oluşum özelliği ile tanımlanabilir. Az ya da çok tanımlanmış bir boşluk(mekan) olabileceği gibi boşlukla çevrelenmiş ve bir mekansal yoğunlaşma yaratan, dolu bir kütle de bir mekan hücresini oluşturabilir. Analiz bu tanımdan hareketle ve incelemenin ikinci bölümünde geliştirilen hiyerarşinin ayırt edici ölçütlerine dayanarak aynı mimari kültürün içindeki bir mekan sisteminin bir dizi karşılaştırmasını yapmaktadır. Bir mimarlık kültürünün mekansal düzeninin belirleyebilmek için mekanı oluşturan temel biçimsel öğelerin neler olduğunun ortaya konması (gösteren/gösterilen ilişkisinin aranması) analizin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Burada genel geçer yapı bileşenleri ya da gestalt öğeleri yerine sezgisel ve dilsel tanımlarının ortaya koyduğu öğelere başvurulmaktadır. Yani kolon demek anlamlı değil, kolonun mekansal kenarında mı olduğu, tek başına mı duvara gömük kuşatılmış mı olduğu önemlidir. Böylece belirleyici öğeler dilbilimsel olarak altında, üstünde, düşey-yatay gibi anlam içeriklerine göre tanımlanmaktadır. Dolayısıyla ele alınan mimari kültürün temel biçimleri ve biçimsel birimleri, göstergeleri özetlenebilmektedir. Bunların mekansal ayırt eden biçimsel öğeler halinde örgütlenmeleri o kültürü ve mekansal sistemini belirleyen hiyerarşik repertuarı oluşturmaktadır. (a.g.y, s 40)

Bir gösterge dili olan mimarlık, söyleminin anlatımını sağlayan yapı bileşenleriyle ve bu göstergelerin ardındaki çeşitli olgularla , olaylara gönderme yapar. Mimari bileşenler tıpkı sözler gibi kullanılış yerlerine göre çeşitli anlamlar taşıyabilirler.

Eco (1976) mimari kodların mimarlık dışı kodlara dayanabileceğini, ama bu kodların tarihsel kullanımının onların doğrudan çözülebilmemesine olanak verdiğini kabul eder. Elemanlar,

bileşenler eklemlemenin birimleridir ve dildeki ses birimlerinin karşılığı durumundadırlar. Onun ünlü sütun analizi yöntemin belirgin özelliğidir. (Kalpaklı, 1998, s 72) Eco'nun eleştirisi, "Sütun" karşısında kendi konumunu bağımsız olarak tarif etmekte, onların imajlarını parçalayıp yeniden kurmakla bu söylemin araçlarını deşifre etmekte, alışlagelen "apaçık" ve "doğal" algılamaya karşı, ona daha soğukkanlı yaklaşmanın, alternatif bir okumanın araçlarını üretmektedir.(Bilgin, 1985)

Bir mimari ögeyi hem onun biçimsel oluşumuna göre okumak,

Kolon: başlık/gövde/ayak

Başlık: dorik/iyonik/korentiyen/...vb.

Hem de yapısalcı bir parçalamayla, işlevsel çağrışımlarına bağlı olarak okumak olanaklıdır.

Kolon: düşeylik/yataylık

Düşeylik: üstle bağlantı/altla bağlantı

Üstle bağlantı: uzama(işlev devamı)

Sınırlama(işlevin tanımlanması)

Uzama: düşey olarak derinliğine

Gür(1998b), mimarlık göstergebilim ilişkisini Eco'nun örneğinden yola çıkarak şöyle açıklar:

Bir sütun başlığı bir sözdür; diziminde abakuslar, volutlar, doğa ve dini metin analogileri yer alabilir. Bu göstergelerin gösteren ve gösterilenleri konuşulan dilin göstergeleri gibi ayrılmaz bir eşleme ilişkisi içinde değildir. Bunlar gösteren ile gösterilenin bitleştirildiği eşlemesiz alt-dizgelerdir. Gösterilen gösterene zamanın pekiştirdiği imge ve kavramlar yoluyla eşlenmiştir.

Göstergebilimde gösterenin anlatım ve içeriğinden söz edildiği gibi; gerek gösteren, gerekse gösterilenlerin ayrı ayrı anlatım ve içeriğinden de söz edilmektedir. Örnekteki sütun başlığı özdeğinin gösterenler ve gösterilenler düzeyinde ayrı ayrı anlatım ve içeriğinden söz edilebilir Göstergebilimci Hjelmlev'in getirdiği bu yaklaşım da; ses düzlemini anlatım, anlam düzlemini de içerik olarak ele alır. Böylece iki düzlem ve dört bölüm saptanmaktadır:

Anlatımın tözü (aslı,kökü) ve anlatımın biçimi; içeriğin tözü ve içeriğin biçimi. (Rifat,1986,s:28)

Gösterenler düzeyinde ustanın taşı oymasında aletleri kullanma kuralları ve bunda gösterdiği beceri, dilde “s’ harfinin çıkarılmasındaki kuralları uygulamaya benzetilebilirse, ustanın bir dorik ya da iyonik sütun başlığını yerleşmiş kurallara göre uygulaması konuşulan dillerdeki dizgesel ve sesbilimsel kuralları uygulamaya benzer. Dolayısıyla, gösterenler düzeyindeki anlatımın tözü, örneğin abakusun ele alınışı, malzemesi, incelikleri, ustasının teknik yetkinliği ve dolayısıyla dönemi konusunda bir töz olabilir. Anlatımın biçimi dizimsel yani, mimari nesnenin yapıla geldiği şekliyle ve bize ulaştığı haliyle anlamamız gereken kurallardır Kompozit sütun başlığında abakusun volutları kucaklayışı vb.(Gür, 1998b)

Gösterilenler düzeyinde ise içeriğin tözü gösterilenin kavramsal ve imgesel yollarla yarattığı coşku ve düşüncelerdir: Bağbozumu, bereket bağışlanış, tanrının varoluşu, birlik, özgürlük, güçlülük gibi. Örneğin, volut yerine kullanılan abakus, bereket, gençlik, tazelik, narinlik demektir. Baasae’deki Apollon tapınağında dorik düzen içinde düzeni bozan ve tapınağın ortasında tek başına duran tarihteki ilk korent sütun Apollon’un inceliğini, zerafetini ve güzelliğini temsil eder. O, burada gösterenin biçimi içeriğin tözüne (kök,asıl) bir imada bulunmaktadır. Bir tanrısal düzen içinde Apollon’un kendine özgü nitelikleri abartı yoluyla vurgulanmaktadır.

İçeriğin biçimi, gösterilenlerin kendi aralarındaki dizgesel ilişkilerdir. ‘Töz dışında bir töze bürünmüşlüktür’(Barthes,1999). Bir göstergeler dizgesi kendi tözünden kaynaklı olan anlamlar dışında başkası için ve başkasına göre bir yarar niteliği de taşıyorsa, nesne kendini aşan, dışsal ve okuruna bağlı bir dizgesel ilişkiler bütünü içinde de yerini alır. Apollon’u temsil eden korent sütunun aynı anda taşıyıcı olma özelliği, ya da sırt yaslamaya elverişli olma özelliği gibi. Bunlara işaret eden göstergelere mimaride kullanım/yarar göstergeleri diyoruz. (Gür,1998b)

Gür’e (1998b) göre mimaride özdeksel olan içeriğin (gösterilenin) tözü değil; anlatımın (gösterenin) tözüdür. Bu bakımdan içeriğin tözünü sınıflamak ve yorumlamak felsefi bir serüvendir. Dolayısıyla da yalnızca “dilsel göstergeler”le anlatılabilir. Mimaride eleştiri bu nedenle de kaçınılmazdır. Ancak yukarıda belirtildiği gibi mimari töz, eşlemesiz sözcüklerden (örneğin, Batı geleneğinin beş sütun düzeni, gibi...), uzun-kısa tümcelerden

(formatlar örneğin Alberti Kapısı, Serlio Kemerli gibi...) ve paragraflardan (kalıplar, örüntüler) oluşur. Eşlemeli sözcük olarak niteleyebileceğimiz şeyler basit geometrik içi boş şekillerdir. Üçgen, daire, dikdörtgen vb. Bunlar, kendi başlarına özdeksel olmadıkları gibi tözden de yoksundurlar. Mimaride bu şekillerden alfabe' ya da "hece" diye söz etmek daha doğru olabilir. Ama kare plan, üçgen alınlık dendiğinde; kare plan bir kalıp, üçgen alınlık bir formattır.

Eşlemesiz göstergeleri olması mimarinin eleştirel yorumunu dilbilimsel açıdan güçleştirir. Bu durumda çözümlemede kullanılan üst-dilin kendi içinde tutarlı ve toplumun büyük kesiminin anlayabileceği biçimde olması şarttır. (Gür, 1998b)

Gür, göstergebilim kuramı çerçevesinde mimarinin kavramsal olarak açılımını aşağıdaki gibi yapmaktadır.

- 1 Sütunu ayakta ve dengede tutan dizge(sistem), gösterenin içeriği (statik ve teknik kurallar; malzeme; morfik alfabe)
- 2 Dizim ya da morfolojik ilkeler dizgesi: gösterenin anlatımı(dizim/sentaks) (strüktür ve form)
- 3 Anlam: gösterilenin içeriği (duygular, heyecanlar, coşkular)
 - a)Bireysel yan anlam (aracı: imge ve kavramlar)
 - b)Toplumsal ve kültürel yan anlam (aracı: simgeler)
- 4 Yarar (kullanım anlamı-düz anlam): gösterilenlerin anlatımı (biçim/işlev düzeni),
 - a)İnsan etkinliklerinin kabı olarak bina (statik ve dinamik antropometrik ölçütler; ergonomik ve proksemik veri ve ölçütler)
 - b)İnsan-toplum-kültür ilişkilerini dengeleyen bir kap olarak bina (psiko-sosyal kavramlarla ilgili veri ve ölçütler)
 - c)İnsan-çevre (canlı ve cansız doğa) ilişkilerini dengeleyen bir kap olarak bina (ekolojik, coğrafyasal ve kentsel bağlama ilişkin veriler ve uyum ölçütleri, vb.)
 - d)Kaynakları dengeleyen bir kap olarak bina (ekonomik olanaklara uyum, uygun teknoloji seçimi,doğal enerji kaynaklarına yönelme gibi kavramlar, vb.)

3.3.4.4 Anlambilim

Dilbilim, bildirişim kuramı, biçimsel mantık ve yapısal insanbilim dallarında ortaya çıkan kuramsal altyapı, mimarlıkta anlamlama dizgelerinin oluşturulmasına ve bunların eleştiri alanında kullanılmasında önemli rol oynamıştır.(Aydınlı,1996)

Simgesel anlamların öncelikle sosyo-kültürel değerler bağlamında saptanabileceği kabul edilirse, mimarlıkta görünenin altında yatan gerçek, örtük(kapalı) anlam ve bu anlamı yansıtan dil her zaman kolay anlaşılmaz ve bu dili anlamayan insanların, bazı amaçlar doğrultusunda yaratılan bir çevreyi de değerlendirmesi olanaksızdır.

Peirce' ın takipçisi Charles W. Morris (1901-1979) özellikle Foundations of the Theory of Signs (Göstergeler kuramının temelleri, 1938) ve Signs, Language and Behaviour (Göstergeler, Dil ve Davranış, 1946) adlı yapıtlarında bütün göstergelerin bir öğretisini ya da bir kuramını oluşturmaya çalışır. Tasarladığı bu genel göstergebilim kuramını da mantıktan yararlanarak üçe ayırır:

- 1)Sözdizim (sentaktik): Göstergelerin aralarındaki ilişkileri araştırır; göstergelerin birleşik göstergeler(bildiriler) oluşturmak için nasıl bir araya geldiklerini inceler; duyuşal etkinliğı olan simgenin maddesel /nesnel özelliklerini içerir.
- 2)Anlambilim (semantik): Göstergelerin belirttikleri anlamları, yani göstergeyle gösterilen arasındaki ilişkiyi inceler; toplumsal bilinçle kökleşen , imaj oluşturan anlamını içerir
- 3)Edimbilim (pragmatik): Göstergelerle bunları kullananlar arasındaki ilişkiyi inceler; gösterilen şeyin neden kaynaklandığına ilişkin bilgileri içerir. (Aydınlı, 1996; Rifat, 1996, s:25)

Anlambilim çalışmaları (mimari ürünün dilbilim, yapısalcılık gibi bilimsel kategorileri ve görüşler ışığında değerlendirilmesi) 1950'li yılların sonunda güncel bir boyut kazanmış ve tasarım sürecinin sistematize edilmesi yolundaki pozitif bilimsellik çabalarının yanı sıra ürünü açıklamaya yönelik bilimsel girişimler olarak farklı bir konumda yer almıştır. Mimarlık dil ilişkisi çerçevesinde gelişen ürüne yönelik bu tür üşlup ve mekan çözümlemeleri, Yücel'e (1981) göre bir tasarım mantığını dilsel açıdan kavrayabilme, gerçek ve yapma biçimlerin

sentaks ve anlam farklılıkları gibi konularda idealist bir eleştirinin her zaman sahip olamayacağı bir disiplin de getirmektedir. (Uraz, 1999)

Anlambilimsel çalışmalara yön veren mimarlıkla dilbilim arasındaki benzerlik, edebiyata ilişkin kurallarla bağlantı kurulmasını desteklemiştir.

Bir yapıya verilen anlamın bir kültür ortamında oluştuğu genel bir yargı olarak kabul edilebilir. Her kültür ortamı geçmişten sayısız izler taşır. Böylece tarih, yapıya anlamsal izler taşır. Bunlar işaret ve simgeler olurlar. (Kuban, 1998)

3.4 Mimarlık Eleştirisinin Bileşenleri

3.4.1 Eleştirmen

Mimarlık eleştirilerinde doğrudan doğruya eleştirmenin felsefi ya da politik seçimlerinden kaynaklanan ideolojik boyut, eleştirinin yönünü belirleyebilmektedir. (Yücel,1985) Marksist eleştiri, ulusalcı eleştiri ya da futurist, dadaist, teknoloji hayranı, post modernist eleştiri gibi. Bu ideolojik aşamada eleştiri çoğu kez öncülüğünü üstlendiği politik, ahlaki, felsefi ya da estetik tarafın polemik aracı olabilmektedir. Çağdaş mimarlardan Le Corbusier'nin modernizmi, Bruno Zevi'nin çağdaşlık ve organik tutumu ve Charles Jencks'in post-modernizmi yücelten eleştirileri akla ilk gelen metinler olmaktadır.

İdeolojinin bir meslek grubunun üyeleri için iki ana işlevi vardır:(Tanyeli, 1989)

- Eylemi yönlendirir.
- Yorum ve değerlendirmeler yapmaya olanak verir. Yani, hem çeşitli durumlarda üyelerin nasıl mesleki tavırlar almaları gerektiğini belirler, hem de mimarlık ürünlerinin irdelenmesi için bir düşünsel çerçeve sağlar. Bugün yapıları ve yapılacakları yönlendirebildiği gibi, geçmişte yapılmış ve halen yapılmakta olan her mimari davranışı ve ürünü de açıklayabileceği iddiasındadır.

İdeoloji sadece kendi çizdiği çerçeve içinde ve kendi tanımladığı ölçütlere göre “doğru” dur. Başka bir ideolojinin ölçütlerine göre yargılandığında yadsınabilir. Dolayısıyla, ideolojik bakış açısı değiştiğinde, tarihteki hiçbir mimari üslup ya da akımın diğerinden daha “doğru”

olduğunu kanıtlayacak bir ölçütün elde kalmayacağı açıktır. Buna rağmen ideoloji kendi ürününü ne denli taraflı yargılsa yargılasın, kendisi hakkında doğrudan bilgi vermektedir. Aynı ideolojinin başka dönemlerin ürünleri konusunda verdiği yargılar, onları irdelemek için kullanılabilir tutarlı hiçbir ipucu sunmaz. Bununla birlikte mimarlık ideolojisinin tek işlevi ürünlerin nasıl olmaması gerektiğine karar vermek ve kendi tasarlama yöntemini doğrulamak için taraflı yorumlar yapmak değildir. İdeoloji, mimari ürünün yanı sıra mimarın rol ve niteliklerine ilişkin idealleri de içermektedir. Her çağda ve toplumda böyle bir ideolojik biçimlenmenin söz konusu olduğu da söylenememektedir. Çünkü mimarlık ideolojisi toplumsal gelişmenin belirli bir aşamasında ortaya çıkmıştır. Mimarın birey haline gelmediği toplumlarda bir mimarlık ideolojisine gerek yoktur. Mimarlık ideolojisinin oluşmadığı yerlerde bireysellik, bireyselliğin olmadığı yerde de ideoloji dolayısıyla da, mimarlık söylemi ve eleştirisi yoktur.

“Mimariye yeni bir ideoloji gerektir. Oysa, yeni bir dünya kültürü oturmadan yeni bir ideoloji doğmaz. Bunun tersi de doğrudur. Bu durumda eleştirel yorumlar ivedilikle hızlandırılmalıdır. Eleştirmen tarihe rağmen geleceğin yanında olmalıdır.” (Gür, 1998a)

Geçmişten günümüze eleştiriye yön veren eleştirmenin üç önemli yaklaşımından söz etmek olasıdır.(Aydınlı, 1996) Birinci yaklaşım klasik felsefenin, nesnenin özünü nesnel açıdan tanımlamaya yönelik bakış açısıdır. İkinci yaklaşım, genel olarak mimarlıkta eleştiriye özneye yönelik bakış açısı çerçevesinde sürdürmektedir. Bu yaklaşıma göre eleştiri; beğeni yazgısı, haz duygusunun psikoanaliz ve toplumbilim bağlamında değer oluşturmasına dayandırılır. Üçüncü eğilim ise deneysel bir bakış açısını, psikoanaliz ve toplumbilimin yanısıra göstergebilimi içerir: diğer bir deyişle nesne ile öznenin diyalektik ilişkisini sosyo-kültürel açıdan sorgular.

Eleştirinin doğasında bulunan “öznel” özelliğine bağlı olarak her eleştirmenin kendi bakış açısı (perspektif) vardır. Bu bakış açısını dört başlıkta toplayabiliriz. (Watson, 1993; Keskin,2000,s:31)

Kişisel bakış açısı: Nesnelere kendi nesnel durumlarında değil bizimle olan ilişkileri çerçevesinde yorumlarız. Aynı amaçtan ya da aynı noktadan yola çıkarız, ama kişisel yapımız,

duygularımız tepkilerimiz ve isteklerimiz doğrultusunda bunların oluşturduğu perspektifle hareket ederiz.

Nesnel Bakış açısı: Eleştirmen, nesnelere nesnel açıdan oldukları gibi görmeye çalışır. Bilimsel yaklaşım, teorik yaklaşım nesnel bakış açısını gerektirir.

Geçirgen (Diaphanik) bakış açısı: Başkası adına konuşma şeklinde oluşan, kendi bilgisini aşan durumlarda başvurulmuş bir bakış açısıdır. Bir çeşit nesnel bakış açısıdır.

Disipliner (Diciplinary) bakış açısı: Çoğulcu bakış açısıdır. Belirli bir meslek grubunun anlayabileceği, ortak bir dil kullanan, sonuç olarak kişisel olmayan disiplinlerin çeşitliliğidir.

Kişisel bakış açıları öznel; nesnel perspektifler nesnel; geçirgen ve disiplinler perspektifler ise hem nesnel hem özeldir. Disipliner perspektif ve nesnel perspektif evrenseldir. Kişisel ve disiplinler perspektif konuya göre değişmezken, nesnel ve geçirgen perspektif konuya göre değişir.

Eleştirel anlamda göstergenin kendisiyle temsil ettiği nesne arasındaki ilişki, göstergenin yorum ilişkisidir. Eleştirmenin yorumsal yaklaşımları üç bakış açısından tanımlanabilir.(Kalpaklı,1998)

1. Yorum açık kalabilir. Göstergenin değişen şartlar ve zaman içinde farklı yorumlara maruz kalmasıdır. Örneğin; çok yönlü kullanıma açık bir mimari ürün, işlev esnekliği amaçlayan çok anlamlı bir mimari örtü yorumuna açıktır.
2. Yorum, bilgiye dayalı olabilir. Bu durumda yorum kuşkuya yer vermeyecek şekilde tek anlamlıdır. Örneğin bir binanın nesnel yorumu, onun ölçülebilir kullanım değerine dayanır.
3. Yorum tam bir bütün olabilir. Karmaşık bir bağlam içinde ulaşılan bileşke yorum. Örneğin; mimarlık dizgelerinin işlevsel teknolojik, bilimsel, ekinsel, tarihsel, siyasal, ekonomik vb. mimari ürünün kurallı yorum ilişkisidir.

Mimarinin yorumları bölümünde (bkz. bölüm 3.6) Zevi'nin mimari bakış açıları üzerinde durulmuştur.

Eleştirmenin sahip olması gereken özellikleri Gür (1998a) şöyle belirtir:

- Eleştirmenin görevi çözüm önermek değil problemlere işaret etmektir.

- Eleştirmenin çözümleme yeteneği olmalıdır. Çözümleme(analiz) yeteneğinin olmaması onu arşivciliğe götürür.
- Eleştirmenin olgusal olana bakarak bu tözden yapay bir çerçeve oluşturması, genellemelere ve basitleştirmelere gitmesi şarttır. Yapay çerçeve ya şu/ya bu mantığı üzerine değil hem o/hem bu mantığı üzerine inşa edilmelidir. Açıklamalar ve yorumlar geleceğin önden kestirilmesini gerektirirler.

Fuat (2001), eleştirmeni eleştirmen yapanın, kullandığı ölçütün doğruluğunun değil, onu kullanımındaki ustalığın olduğunu belirtir.

Biçim ancak içerik ve oluşturulacak yapının belirlenmesi açısından özellikle “öz”ün doğru tanımlanması ile elde edilebilecek bir çözümdür. Çünkü herhangi bir nesneyi tanımlamaya yarayan bilgiler, o nesnenin oluşumu ile ilgili olmayabilir. O zaman tasarımcı biçimi oluşturacak bir “öz”ü tanımlamaktadır, konsepti (anafikri) geliştirmektedir.

Konsept kavramı, yani tasarımcı tarafından ortaya konan genel tasarım düşüncesini, genel veya özel olsun, eleştirmen şu şekilde yorumlayabilir. (Erkarlan, 1996)

- Tasarımın başında oluşan genel bir fikir veya problemin analizinin sonucu olarak ortaya çıkan bir algılama,
- Projenin konumundan kaynaklanan zihinsel bir imge,
- Proje meseleleriyle ilgili ilke düzeyinde oluşturulan bir başlangıç grameri,
- Bina ihtiyacından proje çözümüne ulaşmak için tasarımın oluşturduğu strateji.

Eleştirmenin anafikri (konsepti) tasarımcının anafikrinden tümüyle farklı olabilir. (Erkarlan, 1996) Örneğin;

- Öncelikle eleştirmenin bu mimari ürünü eleştirmeye yönelten nedenler.
- Tasarımcının daha önce ortaya koyduğu veya hiç belirtmediği konseptlerin yeniden ele alınıp yorumlanması. Başka eleştirmenlerin aynı ürün hakkında yaptığı eleştirilerin tekrar gözden geçirilmesi. Bu ürüne ait yeni anlamların ve yeni kavramların çoğaltılması için geliştirilen bir eleştirel okuma

- Eleştirilen konular için geliştirilen bir başlangıç grameri. Sebepden sonuca uzanan bir yeni inceleme.

Eleştirmen, eğer mimarlık ürünün yaratıcısı değilse, eleştiri dili ile ürün arasında bir mesafe vardır. Fiziki nesnenin yerine söylemler hedef alındığında ve bu söylemler farklı disiplinlerin söylemleri ile kaynaşmış durumda ise, bu disiplinler arası ilişkiye bakmak amacı ile mesafe artabilir. Bu mesafe eleştirinin doğasından kaynaklanan eleştirmenin bilgisine, kapasitesine kısacası öznel durumuna bağlıdır. Bu aktarım sırasında eleştirmen kullandığı dili (üst-dil) donanımsız okurun anlayabilmesi için basit ve açıklayıcı hale getirmelidir.

Bollnow, (1995) eleştirel mesafe ve anlama arasındaki bağıntıyı şöyle tanımlar:

Anlama daima yabancı ve anlaşılmaz olanla sınırdadır ve daima ve anlaşılmayanla bağıntılı olarak mümkündür. Anlama, anlaşılmak istenilen ile araya uygun mesafe koymayı gerektirir.

Eleştirinin doğasından kaynaklanan “koşullandırma” özelliğini en az düzeye indirmek için bu bağlamda eleştiri söz konusu olunca gerek düz okur gerekse eleştirmen açısından dikkat edilecek birkaç nokta vardır:

1. Okur ürüne(yapıta) olanaklıysa birinci elden ulaşabilmelidir.
2. Okur yine olanaklıysa birden çok eleştirmeni okumalıdır.
3. Eleştirmen toplumda farklı değerlere sahip okurlar olabileceğinin bilincinde olmalı, onların yorumlarına ilişkin bilgiyi nesnel yollardan edinmeye özen göstermelidir. Bir başka deyişle eleştirmen eleştiri nesnesi içinde yazarın “tahmin okur”a ilişkin kodlarını da bulup okumalıdır.
4. Eleştirmen önce kendi değerlerini tanımalı, çağdaş değer dizgeleri (zeitgeist) ile tartmalı ve okura bulunduğu yeri belli etmeli, dayandığı ölçütlerdeki çeşitliliği ve hatta çelişkileri açıklamalıdır.(Gür, 1998a)

3.4.2 Mimarlık Eleştirisi Metni

Eleştirmenin kullandığı dilden genellikle üst-dil diye söz ediyoruz. Üst dil eleştiri nesnesinin göstergelerini betimlemek ve çözümlenmek amacıyla gene bu dilin öğeleriyle oluşturulan, aynı

konu dilinin bir parçası olan fakat konu dilini aşan ve kuşatan özgül bir dildir (Eco 1991; Yücel 1991).

Dilsel ifadeler (yazılı metinler) anlamı ortaya koymak için daha elverişli bir zemin oluştururlar. Yazılı eserler bir kez ortaya konulduktan sonra öznel koşullardan bağımsızlaşırlar, nesnelleşirler. Anlama nesnesi yazılı eser olarak bir kez saptandıktan sonra denetlenebilir bir nesnellik derecesine ulaşılabilir. Bu çerçevede, iyi bir mimari eleştiri bina tanımlama aşamasında, mimari nesnenin göstereninin içerik ve biçimi -bugüne kadar bina tanıtma yazılarında yapılarına benzer bir biçimde- illüstratif (resim, grafik ve fotoğraflarla desteklenen) yöntemlerle yapılabilir.

Bu aşamada binanın ortaya çıkış koşulları, mimarının kimliği ve hedefleri, yapım ve üretim süreci ve diğer yorumsuz aktarılabilen bilgiler verilebilir. Binanın yararı deneysel çalışmalarla desteklenebildiği ölçüde sağlam temellere dayandırılarak değerlendirilebilir. Fiziksel ve işlevsel konfor koşulları, güvenlik ve çevre bilinci kaygıları (mimari değerlendirme yaklaşımları) bu aşamada gündeme getirilebilir.

Binanın dizim ve anlamının irdelenmesi için; bina, geçmiş ile gelecek arasına yerleştirilerek eleştirmenin açıkça belirtilmiş değer ve normlarına dayalı olarak yorumlanabilir. Binanın tam olarak küresel tavırlar arasındaki yeri belirlenir. Gelecek için taşıdığı önem vurgulanır. Bu, küresel, yerel koşullar ve kentsel bağlama atıfla yapılabilir.

Kapsamlı bir mimari eleştiri metninin aynı anda tanımlayıcı, düzgüsel, değerlendirci ve yorumlayıcı olması gerekir.

Eleştirinin dili çeviri olamaz. Mimar, okur ve üst-okur (eleştirmen) yerleşik bir ortak dil ile kavramları tanımlamak durumundadırlar, aksi halde eleştiri metni anlaşılmaz. Asıl olan eleştirel yorumlarda bugün bir anlam ifade eden kavramlar ve bu kavramların tanımları üzerinde diğer okurlar ve eleştirmenlerin uzlaşmasıdır. (Gür, 1998)

3.5 Mimarlık Eleştirisinde Süreç

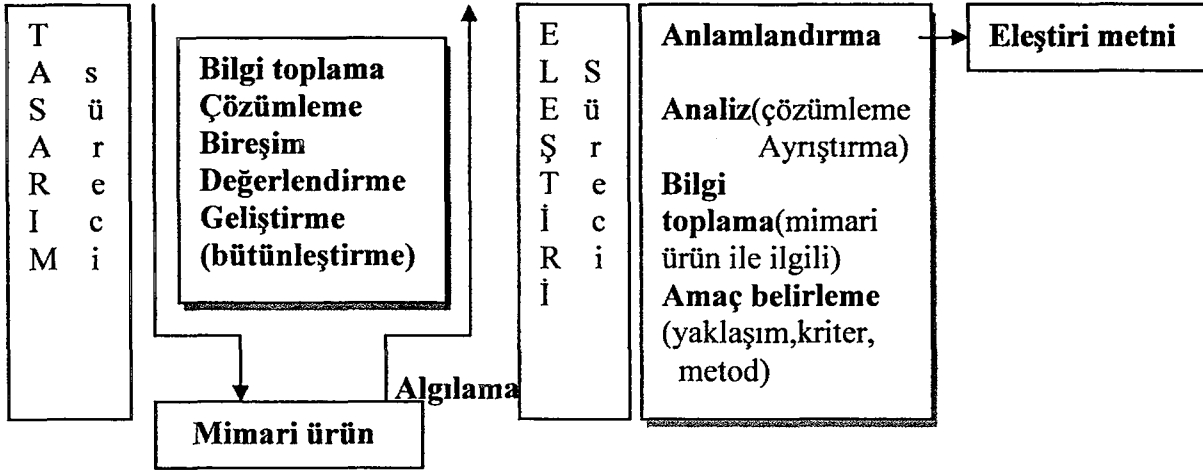
Gösterge dizgeleriyle, hemen her düzeyde, sürekli olarak anlatı üreten insanlar, hem bu anlatıları yaratırken hem de yaratılan anlamları kavramaya, anlamlarını “yakalamaya”

çalışırken değişik stratejiler uygularlar. Anlatı(metin) yaratırken yaşanan “anlam üretme” sürecinin karşısında, doğal olarak, anlatıları kavrarken yaşanan “anlam yakalama” süreci vardır.

Hangi düzlemde ve hangi düzeyde yaratılmış olursa olsun, aşamalı olarak karmaşıklaşan anlatıları çözümlmek, kavramak, yorumlamak, açıklamak ve eleştirmek de yeni bir üretim sürecini yaşamak, üretilmiş olan anlamların nasıl üretildiklerini yeniden yaşayarak sınıflamaktır. Mimari ürün eleştirilerinde, tasarım sürecinin tersten işlemesine benzer bir süreç yaşanmaktadır. Bu süreç mimarlık ürününü birimlere ayırmak, daha sonra bu birimleri biçimsel sınıflandırmalara sokmak ve bu birimlerin, modellerin birleşme ve değişme kurallarını bulmaktan oluşabilir. Bu sistematik süreç, bilindiği gibi tüm yapısalci (konstrüktivist) analizlerin yöntemini oluşturmaktadır. Yapısalci (konstrüktivist) mimari anlayış temelinde “parçalama” ve “yeniden biraraya getirme” ye dayanmaktadır. (Şenyapılı, 1999)

Tasarım süreci aşamaları genel hatlarıyla; bilgi toplama, çözümlme, birleşim, değerlendirme, geliştirme ve tasarımı bitmiş ürün aşamalarıdır.(Aksoy, 1975, s:33) Eleştirmen, bir bitmiş (uç) ürünü incelemek ve açıklamak istediğiyle, tasarımcının tasarım sürecinde geçtiği aşamalara geri dönerek, biçim ve içeriğe dönük ipuçları elde etmeye çalışır.

Eleştirinin yapılması içerisindeki bu ters işleyiş, tasarımcının önceden geçtiği yolları araştırmak, yaptıklarını yorumlamak amacını taşır. Tasarım sürecinde amaç belirlemek üzere toplanan bilgiler, çözümlme sırasında tanımlanarak, birbirleri arasında ilişki kurularak, gelecek birleşimlere yeni malzeme hazırlamaktadır. Birleşim aşaması tek tek değişkenleri yeni çözümlere ulaşmak için birleştirme aşamasıdır. Değerlendirme aşamasında birleşim çalışmaları sırasında oluşan seçeneklerden biri üzerinde yoğunlaşılır. Geliştirme aşamasıyla tasarım son halini almaktadır. Tasarımcı tarafından birçok bileşenin belirli bir dizge içerisinde bir araya getirilmesi ile oluşan bütün (mimari ürün) eleştirmen tarafından parçalanır, incelenir ve “onun gözüyle” tekrar bir bütün haline getirilir. Bu bütün mimari ürünün tıpatıp sureti değildir. O eserin bir yorumundan ibarettir.



Şekil 3.4 Tasarım ve eleştiri süreçlerinin şeması

Eleştiri sürecinin bir parçası olarak gören J. Joedicke, eleştiri için gerekli malzemenin her aşamada var olabileceğini savunur. (Joedicke, 1969; Aksoy, 1975). Böylece Joedicke'ye göre bilgi toplama, çözümleme, bireşim ve değerlendirme aşamalarından herbiri geliştirme ve eleştirme olmak üzere iki kesimin birleşmesinden oluşur.

Mimarlık eleştirisinde süreci oluşturan kavramlar süreç içerisinde birbirleriyle iç içe geçmiş durumdadır. Geri dönüşler ve atlamalar oluşabilir. Ürünün (bu ürün nesnel ya da söylem olabilir) eleştiri sürecini idealize edersek; algılama, mimari analiz, anlamlandırma (yorumlama) ve eleştiri metni olarak sıralanabilir.

Algılama; Schopenhauer' e göre "beynin, düşünsel bir ürün üretebilmesi için, duymasal bir veri alması gerekmektedir." Duyumun kaynağı; olaylar, olgular ve nesnelere oluşan tüm çevre ve insanın doğrudan kendisidir. Sanoff'un(1991) temel bilgilendirme kuramına göre mesaj iletişiminin aşamalarından dikkat, öğrenme, tanımlama, bellek ve anlamlandırma algılamaya bağlı olarak ortaya çıkan kavramlardır. (Aksoy, 1974; Gürsoy, 1995)

Gerçek algılama, enerji yayan duymasal gerçeklik ile onu alan duyularımız arasında bir 'iletişimdir'. Bir yandan anlam, bir yandan da duyu(m)ları anlatan "sens" teriminin yakından incelenmesiyle verimli sonuçlara ulaşılabilir. Eski kökenbilim açısından, "sentir" eylemi yani "yönlendirmek" algılanan nesne ile duyu organlarını bir çizgiye (böylece bir iletişime) koymak demektir. Bir ses duyumunun "sens"i işitme duyumu bir işitme duyumunun "sens"i de bir ses duyumdur. (Guiraud, 1971, s:40)

Anlama işlemi bir çeşit yorumlamadır. Geçmiş deneyimlerden yararlanır. Anlayışlardaki farklılık önceden edindiğimiz bilgilerle yakından ilişkilidir. Anlama hem açıklamayı , hem de açıklama ile ilgisi olmayan çağrışımları içerir. Açıklama ise kesinlikle yeni ve bilinmeyenin eski ve bilinene indirgenmesidir. İndirgeme sırasında anlama bozulabilir, ancak fikirler indirgenmeden yaşayamazlar. İndirgeme (reduction) bizim kavrama dizgemizi yöneten düşün modelini oluşturan bilgiye ve beklentiye dayanır. Dikkat, algıda farklı noktalara yoğunlaşmadır. Anlama ve dikkat birimleri belleğe bilgi girişini istemsiz olarak sağlarken, anlamadığımız ya da indirgeyemediğimiz bir olguyla karşılaştığımızda, bellekteki eski bilgilerle benzetişim yoluyla öğrenmeyi sağlarız. Bellekteki birtakım imgelerle yakınlık, benzerlik yakalanan ve yeni bir imge olarak belleğe yerleştirilen bu öğrenme işlemine tümevarım diyoruz. (Fındıkoğlu, 1988)

Anlama, nesne üstünde; coşku ise özne üstünde işler. Ama özellikle anlamak, yani nesnelere bir araya getirerek anlamakta birbirine bağlamak, algılanan duyuları düzene sokmaktır. (Guiraud, 1971, s:25)

Dilthey anlama sürecini şöyle dile getirir (Habermas, 1995)

“...kısacası anlama süreci, yaşamın kendi üstüne bükülerek kendi derinliği içinde kendini aydınlatması sürecidir. Öbür yandan biz, kendimizi de, kendimizin ve bir yabancı (diğer) yaşamın ifade tarzı içine taşıyarak anlarız...tin bilimleri, yaşama-ifade-anlama bağlantısı/bağlamı içinde kurulmuş olurlar.”

Mimarlıkta öğrenme, mimarlık eğitiminde, mimarlık bilgisinin (Bkz. bölüm 4.1) öğrenilmesiyle başlar.

Mimari analiz; algılama süreci ile birlikte yürüyen, mimarlık bilgisini destekleyen ve ondan yararlanan somut görsel anlatımlardan yaralanan, aynı zamanda mimari eleştirinin sonuç aşamasında da eleştiriyi nesnel olarak ortaya koyan, kapsamlı bir süreçtir. (Bkz. Bölüm 4.3)

Anlamlandırma (yorumlama): Mimari anlamlandırmada, başvuru küresel ortaklaşalıklar ortamından zeitgeist (çağın ruhu); bir ulusa özgü olanından ise toplumsal-kültürel duyarlılık diye söz ediyoruz. (Gür, 1998)

Anlamlandırma, önce mimari ürünün anlaşılması sonra da anlamının ifade edilmesi sonucunda gerçekleşir. Dilthey, analiz ve yorumlama sürecini şöyle tanımlar. (Bollnow, 1995)

“Anlama, hem anlaşılması gereken şeyin içeriğinin ayrıntılarıyla incelenmesiyle, hem de bu içeriğin bilgisinin genel geçerliliği yönünden, açıklama (analiz) veya yorumlamada en yüksek yetkinliğine ulaşır”

3.6 Mimarinin Yorumları

Mimari eleştirinin yaşayan tarihi yöntemi, ampirik(deneysel), somut örneklerden başlayarak g, olayların zaman içerisinde gelişmiştir. (Zevi, 1990, s:64) Her yapıt çizgilerini coğrafi, jeolojik, topografik, iklimsel, sosyal, ekonomik, teknik, politik, askeri koşullar ve din, felsefe, töre, bilim ve sanat etkenlerinden alır. Bu etkenler plastiği oluşturan biçimleri saptarlar. (Divanlıoğlu, 1980). Ancak bir yapıdaki gerçeklik bu faktörlerin toplamında bulunur. (Özer, 1993)

Zevi (1990) yorumlamayı üç grup ve bunların alt başlıkları olarak toplar.

- İçerik (anlama yönelik) yorumları
 - Politik, felsefi ve dini, bilimsel, ekonomik ve sosyal, materyalist, teknik yorumlar
- Psiko-fizyolojik yorumlar
- Biçimci (formalist) yorumlar

Zevi bu yorumlarda mekan kavramı üzerinde özellikle durmaktadır. Mekansal yorumlamayı hepsinden üstün tutar ve diğer tüm yorumların ancak mekan bağlamında da yapıldığında gerçek amacına ulaşacağını savunur.

Zevi; politik yorumlamada mimarinin tarihin görüntüsü olduğunu, stillerin simgesini aradığını savunur. Politik olayların mimari üzerindeki etkilerinden bahseder. Mimari akımların temelindeki nedenleri arar.

“1453’te Türkler İstanbul’u alıyorlar ve çok sayıda Bizanslı sanatçı Avrupa ve İngiltere’ye göç ediyor. Kendileriyle beraber yüzyılların kubbe deneyimini de beraberinde götürüyorlar. İşte, üç yüzyıllık gotik çan kuleleri ve yükseltelerinden sonra, Britanya toprağında yükselen ve Saint-Paul katedralini taçlayan kubbelerin görünmesi...”

Felsefi ve dini yorumlamada dini inanç ve felsefi yaklaşımların mimarlık üzerindeki etkilerini belirtir. İnsanın felsefi anlayışı ile mekansal anlayışının beraberliğini arar.

“Rönesansın laiklik ve protestanlığı ifade etmesiyle birlikte Roma kilisesinin baş kaldırması ve gösterişliliğinin hümanist keskinliğe karşı olduğu barok mimariye geçmesi doğaldır.”

Bilimsel yorumlamada; mimarlığın diğer bilimlerle olan ilişkilerini ve sebep sonuç ilişkisini belirtir. Matematikteki buluşlarla mekansal anlayışların çakışmasını araştırır.

“Pozitivizm matematik ve geometrik görüşler ile mimari düşünce arasındaki paralelliği vurgular.... Kübizmin dördüncü boyutu olmadan, Corbusier’nin aklına, ne Villa Savoy’u sütunlar üzerine koymak ne de dört cepheyi eşitleyerek aralarındaki farkları yok ederek perspektif yapımının içeriğini sağlamak ve bunun yardımıyla her zaman hiyerarşik olarak düzenlendiği bir bakış noktası oluşturmak fikri gelmezdi. Aynı kübist buluşa Euclide geometrinin çöküşü ve Newton’un statik anlayışına zıt olarak mekanı hareketli bir başvuru noktasına bağıntılı tasarlayan modern fizik eşlik ediyorlardı. Modern matematikçiler tarafından açıklanan varlığın, mekan ve zaman, hedef birliği ve zamandaşlık kavramına Einstein’in katılımı olmasaydı; kübizm, neoplastizm, konstrüktivizm, fütürizm ve bunların türevleri gün ışığı görmeyeceklerdi.” (Zevi, 1990)

Ekonomik ve sosyal yorumda; yüzyıllar boyunca ekonomik ve sosyal alanlardaki değişimlerin mimariye yansımaları üzerinde durur.

“Mimari, ekonomik dizge ve sosyal kuruluşların özyaşam öyküsüdür....Washington Capitole’unun kubbesi, eşit aralıklı sütunlar üzerindeki bir tambura yaslanan yarım küre, yurttaşların eşitliğinin simgesi değil midir? New-York’un gökdelenleri şeytani bir fertçiliğin,

gölgelerini komşu konutların üzerine düşüren üretim birliklerinin egemenliğinin simgesi değiller midir?” (Zevi, 1990)

Materyalist yorumlamada; mimarinin daha çok maddeye bağlı özelliklerinden, doğayla olan etkileşimine dayalı gelişiminden bahseder.

“...Babil, Asur ve Pers mimarlığının renkliliğinin sebebi tuğla ve pişmiş toprak kullanımıdır....Grek mabedinde iç mekan yoktur, çünkü iklim dini törenlerin dışarıda yapılmasına olanak sağlar. Mısır’ da çatılar düzdür. Yunanistan ve Roma’da eğimleri azdır, fakat kuzeye İngiltere ve Norveç’e gidildikçe çatı eğimleri artar....Gotik neden kuzey ülkelerinde çok uzun bir zaman uygulanırken, güney bölgelerinde çok kısa bir dönem dayanabilmiştir? Çünkü güneyde güneş ışınları hemen hemen dik düşer, gölgelerin yarattığı zıtlıkların büyük etkisi yatay çıkıntılar ve kornişlerden türemelidir. Halbuki kuzey ülkelerinde, güneş daha ufka yakın ve ışınları daha teğetsel olduğundan düşey çizgiler, ışığın mimari öge olarak kullanılmasında daha etkilidir. Ruskin, mimarlığın temellerini arazinin doğası üzerinde kuruyordu: Arazi düz ve işlenmişse yalın biçimlerden oluşan mimari; güzel görünümlü ve ormanlık ise pitoresk mimari. Gök açık ise yatay mimari; kuzeydeki gibi gri ve bulutlu ise düşey mimari.”

DOKÜMANTASYON MERKEZİ
YÜKSELMEKTEKİ MİMARLIK

Teknik yorumlamada; mimari ürünün analizinde inşa tekniğinin önemini belirtir. Mimari biçimlerin teknik ile belirlenmediğini, biçimlerin daha önce aşılması bir tekniği tekrarladığını savunur. Kendi yönünden mekanların inşasının pratik yöntemini önerir.

“...Grek düzenleri profillerini arkaik mabedin ahşap elemanlarından alır ve onları mermer içinde yorumlar.”

Psiko-fizyolojik yorumlamada mimarinin ifade yönlerine değinmiştir. İki boyutlu geometrik elemanlardan yatay çizgi; süreklilik ve akla uygunluk. Düşey çizgi; sonsuzluk ve büyüklük. Doğru çizgiler; kararlılık, sertlik. Eğri çizgiler; duraksama, uysallık hissi, bezeme değerleri sunarlar. Helikoidal çizgiler; yükselmenin, kopmanın simgesidir. Elips, gözü yorar; onu devingen ve tasalı kılar. Üç Boyutlu elemanlardan, küp; bütünlüğü, kesin doğruluk hissini; küre ve yarım küre kubbeler yetkinliği sunar.

Biçimci eleştirinin anlamını çağdaş eleştirinin en büyük getirisi olarak görmektedir. Biçime ilişkin kavramların bilinmesi gerektiğini belirtir. Bu kavramların başlıcaları bölüm 3.8’de belirtilmiştir.

3.7 Mimarlıkta Eleştiri Metodları

Bir sanat ürününün bilimsel olarak eleştirel anlamda değerlendirilmesi için bir çok metod ve yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan bazılarının tek başlarına da olsa bazı sanat türlerini değerlendirmeye daha elverişli oldukları söylenebilir. Örneğin müziğin, yapısal-biçimsel bir değerlendirme için daha elverişli olduğu, buna karşılık tiyatronun bağlamsal (tarihsel-toplumsal) ve izleyiciye yönelik yanlarının ağır bastığı geçerli bir sav olabilir. Doğaldır ki sözlü- yazılı sanatlardan görsel ya da işitsel alanlara kaydıkça, sanat yapıtının üretiliş biçimi ve kendi “teknolojisi”, eleştirisinin özellikle dikkate alınması gereken önemli bir bileşeni olarak ortaya çıkmaktadır. Bireysel okuyucu tarafından izlenen bir edebi metin için kullanılacak eleştiri ölçütü, her çalındığında farklı yorumlara kavuşan müzik parçasından farklıdır. Zaman içinde değişik kullanımlara sahne olan ve yapımı da anonim ve teknolojik bir nitelik taşıyan mimarlığın değerlendirilmesi, bireysel bir yaratı olan resimden farklı boyutlar içerebilecektir.

Sanat eleştirisinin kullandığı yöntem ve benimsediği kuramsal yaklaşım, yöneldiği sanat nesnesinin teknoloji ve bağlı olduğu ideolojik seçimden kaynaklanabilen ideolojik boyutlar, mimarlık eleştirisinde de geçerliliğini korumakta; buna mimarlığın tarihi ve profesyonel özelliklerine bağlı başka zorluklar da katılmaktadır. (Yücel, 1985)

Attoe (1978) mimari eleştiriyi, akademik stüdyo çalışmalarındaki tasarım eleştirisi ve yayınlardaki eleştiri olarak iki genel kategoride görüp üç ana başlık altında toplamıştır.

- 1) Kuralcı (düzgüsel) eleştiri metodu
 - a) Doktriner eleştiri metodu
 - b) Sistemantik eleştiri metodu
 - c) Tipolojik eleştiri metodu
 - d) Ölçülebilir eleştiri metodu
- 2) Yorumlayıcı eleştiri metodu
 - a) Uyarıcı(davet edici) eleştiri metodu

- b) İzlenimci eleştiri metodu
- c) Savunmacı eleştiri metodu
- 3) Tanımlayıcı eleştiri metodu
 - a) Resmedici eleştiri metodu
 - b) Biyografik eleştiri metodu
 - c) Bağlamsal eleştiri metodu

Bu eleştiriler bitmiş ürün ve ürünün tasarlanma süreci gibi farklı bilgileri olan alanları kapsamaktadır. Akademik stüdyodaki eleştiriler, stüdyo ortamı mimari tasarım bilgisiyle beraber temel mimarlık bilgisinin öğrenildiği ve süreç içinde kullanıldığı; periyodik yayınlardaki eleştiriler ise, metinler yardımıyla bitmiş ürün üzerinden temel mimarlık bilgisinin değerlendirildiği eleştirilerdir. Burada kullanılan sınıflama tarihsel sürekliliğe bağlı kalmamaktadır. Gür'e göre hermeneutik evrime dayanılarak, yani nesnenin bir varlık olarak bütünlüğünden olgusalığına (varoluşuna) kayan felsefi odak ve toplumbilimsel, tinbilimsel ve en sonunda göstergebilimsel gelişmelerin sunduğu deneysel olanaklarla nesneden özneye kayan bakış açısı göz önünde bulundurulursa, Attöe'nun sıralamasını;

- 1.Tanımlayıcı eleştiriler,
- 2.Düzyüsel eleştiriler,
- 3.Yorumlayıcı eleştiriler, şeklinde düzeltmek evrimsel açıdan daha doğru olur. (Gür, 1998b)

Tanımlayıcı eleştiriler: Temel amacı; yargılamak ya da yorum yapmaktan çok mimari ve fiziki çevreyi ait var olanlarla ilişkilenmeye çalışmak, var olanı anlamak için gerekli temeli kurmaktır. Mimari magazinlerde sıkça tanık olduğumuz yorumsuz yapı tanıtımlarla örneklenebilir. Bu tip eleştirilerde eleştirmenin deneyimine bağlı olarak insan davranışı binada okunabilir. Yapının oluşum süreci aktarılabilir. Mimarın tutum ve anlayışı hikaye edilebilir ve mimarın kendi değer dizgeleri, anı ve anekdotlarla aktarılabilir. Bitmiş ürün üzerinde yapılan eleştirilerdir. Anlamaya temel oluşturan unsurların çeşitliliği, tanımlayıcı eleştiri metodlarını da çeşitli kılmaktadır:

1) Resmedici (Depictive) eleştiri: Kriter kullanmadan, eleştiri nesnesinin tasarım ve yapım sürecini resmeder veya biçim özelliklerini ortaya çıkarır. İnsanla ilişkisini kurar. Binayı ve fiziksel çevreyi ayrıntılı bir şekilde inceler.

a) Statik unsurlara dayalı eleştiri: Binanın kendisinin basitçe tanımlanmasına dayalı, eleştirmenin detaylara olan hassasiyeti ve deneyim yelpazesinin genişliği ile anlam

kazanan, sonuçta iyi ya da kötü yargısına varmayan eleştiri metodudur.

- Bu metodla iletişim ortamının aktarım biçimleri olan fotoğraf, diyagram, ölçü, sözlü aktarım vb. araçlar ancak bir arada kullanıldığında iyi bir tanımlama yapabilirler. Aksi halde tek tek elemanların dökümanlanmasından öteye gidemez. Aktarılan kişiyi, elemanlar arası ilişkiler hakkında da bilgilendirerek mimari yapının bir bütün olarak algılanabilmesini sağlayamazlar.
- Kullanılan medyatik araçların katkısıyla aktarılanın, mimari olgunun özel yönleriyle ilintilenmesi ve bu yolla çevresine daha bilinçli yaklaşması sağlanabilir.
- Ele alınan unsurlardan biri üzerinde yoğunlaşılması, eleştiriye savunucu eleştiri türüne yaklaştırabilir ve amacından saptırabilir.

b) Dinamik unsurlara dayalı tanımlayıcı eleştiri: Binanın dinamik ve değişken yapılı olarak algılanmasına dayalı, “kullanım” üzerinde yoğunlaşan eleştiri metodudur. Yer verilen unsurlar aracılığıyla aktarılanın bir kullanıcı olarak, bilinç düzeyinin yükseltilmesine katkı sağlayabilme olasılığı vardır. Ele alınan unsurlardan birinin yoğunluk olarak diğerlerinden öne çıkması ya da geride kalması, eleştiri türünün de amacından sapması tehlikesini beraberinde getirmektedir.

c) Sürece yönelik unsurlara dayalı tanımlayıcı eleştiri: Binaın o şekilde olmasını doğuran süreçlerin açığa çıkarılması üzerinde yoğunlaşan, süreçteki yanlışlıkları zamanında gidererek, olumlu değişim yaratmada etkin rol oynamayı amaçlayan eleştiri metodudur.

- Bu metodla olumsuzluklar doğru zamanda alınan önlemlerle giderilebilirken, kamu oyunun bilinçlendirilmesi gibi bir fayda da sağlanabilir.

2) Biyografik (Biographical) eleştiri: Binaın oluşumunda tasarımcıya ait olan bireysel faktörlerin (hayat hikayesi, özel hayata ait detaylar, daha önceki mimari ürünler vb.) ortaya konmasıyla daha derin bir anlamaya ulaşılacağı fikrine dayalı eleştiri metodudur. Eleştirilen ürünün yaratıcısının daha önceki ürünleriyle olan ilişkisini ve benzerliklerini ortaya çıkarır. Biyografik eleştirilerde yer verilen hayat hikayeleri, tasarımcının program yorumunu anlamayı kolaylaştırıcı bir unsur olmakla birlikte; eleştirinin sonuçta mimari ürünleri değil, yaratıcılarını tanıtan metinlere dönüşmeleri ve dolayısıyla mimarlık disiplinine değil, medyatik ortama hizmet eder konuma gelmeleri tehlikesini bünyesinde barındırmaktadır.

3) Bağlamsal (Contextual) eleştiri: Binaın, içinde tasarlandığı ve yer aldığı sosyal,

politik ve ekonomik bağlamı, mimari olgunun bu bağlamla olan karşılıklı etkileşimini ortaya koymaya çalışan eleştiri metodudur.

- Araştırma, bilgi ve analiz tabanına dayalı olan bağlamsal eleştiriler, mimari olgu üzerine çok geniş tabanlı bilgi gerektiren değerlendirmeler sunmakta, dolayısıyla aktarılanın da nitelikli ancak dar bir kitle olması durumunu beraberinde getirmektedir.

Çizelge 3.4' de tanımlayıcı eleştiri metodları, temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları gösterilmiştir.(Dinç,1996)

Düzyüsel (kuralcı) eleştiriler: Temel amacı ele alınan mimari yapıyı, dış dünyada var olduğuna inanılan kalitesine ya da başarısına ulaşılabilir bir prensip (ya da prensipler bütünlüğü) ile karşılaştırmak, bu prensibe uygunluğu bağlamında yapı üzerinde yargıda bulunmaktır. Belirli standartlara dayandırılabilen, eleştiriye kurallar içerisinde yürüten eleştirilerdir.

a) Doktriner eleştiri: Amaca ulaşmada, o günün şartlarıyla, binayı yargılamanın tek yol olduğuna inanır ve oluşan kriterlere göre sonuca varır. Amaçları karşılamada tek bir kritere (sayısallaştırılmamış prensiplere) dayanan, objektif ölçüme yer vermeyen eleştiri metodudur. Modern mimari hareketi'nin "biçim işlevi izler" sloganı birçok doktriner eleştiriye temel prensip olmuş örnektir. Bu doktrinler dönemin teorilerini ya da söylemini oluştururlar. Bu yaklaşımdaki dar bakış açısı eleştirinin yetersiz kalmasına sebebiyet verir.

- Tek bir prensibe dayandığından, -izm'ler gibi kalıplara ve uç noktada yer alan yargılara ulaşmaya eğilimlidir.
- Kabul ettiği tek bir prensiple diğer yorum olanaklarını baştan reddeden doktriner eleştiri, tek yönlü ve tek taraflıdır. Tasarımcıya ve okuyucuya tek bir doğru yol göstermekle, belirleyiciliği ve sonuç yargıları çok güçlü olan bir eleştiri olarak yorumlanabilir.
- Kullanılan doktrinlerin objektif olarak ölçülemeyişleri, her zaman sloganımsı biçimlerle ifade edilemeyişleri ve tek bir kritere bağlılığın doğru/yanlış formülasyonlarını güçlendirmesiye doktriner eleştirinin en başta gelen uygulama sorunudur.

Düzyüsel eleştiriler içinde mimarlık tarihinde en alışkın olduğumuz doktriner eleştirilerdir. Bunlar mimarinin kanonlarına dayalıdır.

b) Dizgeli (sistematik) eleştiri: Amaçları karşılamada tek bir prensip yerine, bir faktörler ve prensipler bütünlüğünü kriter olarak alan, mimarının çok yönlülüğüne ve insan ihtiyaçlarının karmaşıklığına karşılık gelmeye çalışan eleştiri metodudur. Fonksiyonelliğin ve işlevselliğin önem kazandığı; mimari ürünün özelliklerini değerlendirmek için belirlenen sisteme dayanan, kurgu, kompozisyon vb. kavramlarla şekillenir ya da binadan bağımsız olarak saptanmış, siyasi, ekonomik, dini vb. yorumların bir arada kullanıldığı bir sisteme göre kurulur. Formalist metod olarak kabul edilir. Ürünlerin stil, dönem vb. ortak sınıflanmalarına olanak tanır.

- Sistemik eleştirilerde, kullanılan sistemin mimari yapı dışında, çoğunlukla mimari teori alanında geliştirilmiş olması, yapılan eleştirinin içeriğinin de ele alınan yapı dışındaki alan(lar)a kayabilmesi sorunu beraberinde getirmektedir.
- Sistemi oluşturan unsurlardan birinin üzerinde diğerlerinden daha fazla yoğunlaşılması, eleştiriyi sistemiklikten doktrinallığe, dolayısıyla da çok yönlü bakıştan tek yönlü bakış ve yargıya taşıyabilmektedir.

Dizgeli eleştiriler genellikle bir ya da birkaç boyutu içermekle mimari tözü tam olarak ortaya koymakta güçlük çekmektedirler.(Gür, 1998b)

c) Tipolojik eleştiri: Strüktürel, fonksiyonel ve form tipleri üzerine kurulmuştur. Bu sınıflamalar arasında karşılaştırmalar yapar. Biçimsel organizasyon, yapısal sistem, insan ihtiyaç kalıplarına karşılık gelme vb. durumlar yapılar arasında benzerlik kurmada kullanılan başlıca genellemelerdir. Eleştirel kriter, tip özelliğinin hangi nedenle o üründe var olduğunun saptanmasıdır.

- Tipe dayalı eleştiriler, ele alınan yapıyı, orjinalite ve prototip olma kriterine göre yargılamaya, dolayısıyla da ele alınan tipe dayalı nitelikleri sorgulamaktan uzaklaşmaya eğilimli oldukları oranda, aktarılanın da bu yoldaki beklentilerini karşılamaktan uzaklaşabilmektedir.
- İletişim ortamı yoluyla yayılan tipe dayalı eleştiriler, tasarımcılar için minimal çözüm ve temel standartlarla sınırlı kalma, bunların ötesine geçme arzusunun sınırlanması gibi kısıtlayıcı durumlar yaratabilmeye elverişlidir.
- Doğru yapılan tipe dayalı eleştiriler, tiplerin geliştirilmesi yolunda teşvik edici, onaylayıcı, yol gösterici rol oynayabilme potansiyeline sahiptir.

Gür,(1998b) tipolojik eleştirilerin mimari eleştirilerde yeter koşul olmadığını ve bunları

daha çok insan eylemlerine kap olan binalarda, işlev ve biçim örtüşmeleri bağlamında dün/bugün karşılaştırmalarına ışık tutacak biçimde kullanılabilceğini öne sürer.

d) Ölçüye dayalı (ölçülebilir) eleştiri: Teknik, fonksiyonel ve davranışsal amaçlara hizmet eden normlara ya da sayısallaştırılmış standartlar dayalı eleştiri metodudur. Estetik ve maliyetin uygun birlikteliği normu ya da mekansal büyüklük standartları en çok kullanılan ölçüm araçlarıdır. Araştırma ve tezlerde, bilirkişi raporlarında daha sık rastlanan eleştiri türleridir. Eğitici ve öğretici oldukları yadsınamaz ama adlarından da anlaşıldığı gibi derin yapıların sayısallaştırılabilen nitelikleri üzerine eğildikleri için doğal olarak parçasaldırlar. Doktrin,sistem tip gibi niteliksel kriterlerin yanı sıra, ölçülebilir teknik normların varlığını, niteliksel kriter boyutunu da değerlendirmeye dahil eder.

- Ölçüme dayalı eleştirilerde ölçüm teknikleri, kayıt ve bulguların amaçlara doğrudan hizmet eder nitelikte olmayışı, eleştiride yer verilen yarguların güvenilirlikleri üzerinde doğrudan etkili olmaktadır.

Çizelge 3.5’de kuralcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konuları gösterilmiştir.(Dinç,1996)

Yorumlayıcı eleştiri: Temel amacı, objektif kanıttan çok, akla yatkın subjektif ifadelerle dayanılarak eleştirinin aktarıldığı, bireylerin yapı hakkındaki düşüncelerini eleştirmenin düşüncelerine paralel hale getirmektir. Bugüne değin yapıldıkları biçimiyle üçe ayrılabilirler (Attoe, 1978; Göldeli, 1981; Dinç 1996; Gür, 1998b)

a) Uyarıcı (davet edici, açığa çıkarıcı) eleştiri: Bir disipline ve rasyonel argümana sahip olmayan, daha çok görsel malzemeyle renk ve anlam kazanan, eleştirmenin binayı “deneyimlenmesi” sonucu sahip olduğu hisleri aktarılan ilettiği ve onda aynı hisleri uyandırmanın yollarını sözlü ve görsel malzemeyle aradığı eleştiri metodudur. Okurda uyarıcı tepkiler oluşturmak amacıyla grafik anlatım ve fotoğraflarla ürünü destekler. Eleştirmen, kendi bakış açısını okura aktararak, kendisi gibi düşünmeye çağırır.

- Özellikle medyanın görsel elemanları üzerine kurulu olan açığa çıkarıcı eleştiriler, iletişim ortamının en önemli unsurlarından biri olan imaja yönelik değerleri ön planda tutması ve bu yolla aktarılanı etki altına almayı hedeflemesiyle, mimari disiplinden çok medyaya hizmet eder bir konumdadır.

b) İzlenimci eleştiri: Ele alınan binayı, üzerinde araştırma yapılabilir ve

eleştirmenin kendi sanat yapıtı olan eleştirisinin yazılabildiği bir malzeme olarak ele alan, daha çok provoke edici imajların çeşitli teknikler (fotoğrafla manipülasyon, sözel söylem, binanın betimlenmesi vb.) aracılığıyla yaratıldığı, okuyucunun objektif bir analize varmasını zorlaştırıcı bir eleştiri metodudur. Eleştiri nesnesinin değil eleştirenin ön plana çıktığı, eğretilmelere dayanan, kullandığı dilin estetiğine önem veren eleştiridir. Belirgin bir davet yerine görsel malzeme (illüstrasyon) yardımıyla okura aynı izlenimi verir.

- Eleştirmenin, aktarılan provokatif imajlarla ulaşma yolunda olduğu izlenimci eleştiriler, eleştirmeni bu çabasında kendi yaratıcılığını, ikna edici gücünü sonuna kadar kullanması yolunda desteklemekte; ortaya çıkan eleştiri ürününü de mimarlık disiplininden çok, medyatik ortama ve eleştirmenin kendisine hizmet eder kılmaktadır.

c) Savunucu eleştiri: Eleştirmenin yargıdan çok binaya ait memnuniyetini ifade ettiği, bu ifade de yöntem olarak mecaz kullanma, yaşantıyı aktarma, başka disiplinlerle karşılaştırma, farklı açıdan bakma gibi teknikleri kullandığı ve sonuçta aktarılanın yargısını kendi yargısına dahil ettiği eleştiri metodudur. Diğer disiplinlere gönderme yaparak mimarının olgusal bütünlüğünden çok yapay çerçeveler temel alınarak, eğretilmeler ve benzetişimler yoluyla yapılan eleştirilerdir. Yapılan eleştiride durum ortaya konur, örnekler verilir ve sonuç iletilir. Rasyonel olmaya çalışır.

- Savunucu eleştiriler, amaçları gereği aktarımlarını seçici, izole edilmiş ve yanlı kılmak zorundadırlar. Bu durum aktarılanı kendi yargısını oluşturmada özgür bırakmayan, ona kendi değerlerini empoze eden bir iletişimsel görünüm ortaya koymaktadır. Amaç, okuru yönlendirmek, hatta kışkırtmaktır. Nesnel olma iddiası yoktur. Öznel yorumlardan oluşur.

Çizelge 3.6'da Yorumlayıcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konuları gösterilmiştir.(Dinç,1996)

Çizelge 3.4 Tanımlayıcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konuları (Dinç,1996)

Tanımlayıcı Eleştiri Metodları Temel Özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında Konuları	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Statik Unsurlara dayalı Eleştiriler	Fizik çevresinin tanımlanmasına dayalı olma Eleştirmenin deneyim zenginliği ve hassasiyetine dayanma	Teknikler yardımıyla özel yönlerin bilinç düzeyine çıkarılması Vurgu yoğunluğu ile farklı eleştiri türlerine kayabilme/ amaçtan sapma,yüzeysel kalma tehlikesi
B Dinamik Unsurlara Dayalı Eleştiriler	Kullanım üzerinde yoğunlaşma Değişkenliğe dayalı olma	Özel yönlerin bilinç düzeyine çıkarılması ve paylaşılması Vurgu yoğunluğu ile farklı eleştiri türlerine kayabilme
C Sürece Yönelik Unsurlara Dayalı Eleştiriler	Oluşum süreçleri ve bunların niteliklerine dayanma	Olumsuzlukları giderici ,önlem alıcı rol oynayabilme
D Biyografik Eleştiriler	Tasarımcının bireysel unsurlarına dayanma	Tasarımcı üzerinde yoğunlaşma
E Bağlamsal Eleştiriler	Sosyal, politik ve ekonomik bağlama dayanma	Bağlamı ele geçirmenin zorluğu

Çizelge 3.5 Kuralcı (normatif) eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konuları (Dinç,1996)

Normatif Eleştiri Metodları Temel özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında Konum	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Doktrinal Eleştiriler	Sayısallaştırılmış Prensiplere Dayanma	-izm'lere kayma tehlikesi tek yönlülük vetek taraflılık öznelilik
B Sistemik Eleştiriler	Faktörler ve prensipler bütünlüğüne dayanma	Mimari dışı alanlara ve doktrinalliğe kayabilme tehlikesi
C Tipe Dayalı Eleştiriler	Yapılar arası genel benzerliklere dayanma	Orjinalite ve prototip olma kavramlarına kayma tehlikesi .Tasarımcıyı sınırlama Tipin geliştirilmesine yardımcı olma
D Ölçüye Dayalı Eleştiriler	Sayısallaştırılmış standartlara ve normlara dayanma	

Çizelge 3.6 Yorumlayıcı eleştiri metodları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konuları (Dinç,1996)

Yorumlayıcı Eleştiri Metodları Temel Özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında Konum	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Savunucu Eleştiriler	Mecaz, yaşantı aktarma, farklı disiplinlerle karşılaştırma bakış açısı farkı vb. tekniklere dayanma	Seçici, izole ve yanlı aktarım
B Sistemik Eleştiriler	Deneyim aktarımı ve görsel malzemeye dayanma	"İmaj"a yönelik olma
C İzlenimci Eleştiriler	Binayı salt bir çıkış noktası olarak ele alma, provoke edici imajlar yaratma	Eleştirmenin değil eleştirenin ön plana çıkması, manipülasyon tekniklerinin yoğun kullanımı

3.8 Mimarlık Eleştirisinde En Çok Kullanılan Mimari Kavramlar

Kavramlar, herhangi bir yapı olgusunun tanımı, değerlendirilmesi ve eleştirilmesi için bazı basit ilkeleri belirlemektedir. Değerlendirme, yapının meydana gelme sürecinde ortak ve nesnel özelliklere uyumu açısından yapılabilir. Bu değerlendirme yeteri kadar geniş bir çerçevede yapıldığı zaman, gözlenen mimarlık olgusu ve eleştirisi için de yol gösterici olacaktır.(Kuban, 1999, s:80)

Panofsky (1915), eleştirideki özel problemlerin özel tanımlara gereksinimleri olduğunu söyler. Bir mimari uç ürün ancak sanatın genel kavramları doğrultusunda algılanabilir. Genel kavramlar bir çeşit genel gramerdir. Durumu bir çeşit formüle indirgerler.

Mimarlık alanındaki hızlı değişim, eleştirisinin de kendini yenilemesini zorunlu kılmaktadır. Bu açıdan mimarlık eleştirisinde her geçen gün yeni kavramlar oluşmaktadır. Eleştirilerde kullanılan ya da karşımıza çıkan kavramların hepsini incelemek olanaksızdır. Bu bölümde ele alınacak kavramlar en çok kullanılanlardır.

Eleştirel okuma çoğu zaman mimari uç ürünün kavramsal düzeyde incelenmesini gerektirir. Bu uç ürünü sadece onun biçimsel özellikleri düzeyinde incelemek bizim disiplinimiz için önemli olan problemlerin yanıtını vermez. Yapının biçimlenmesi, bir dizi tasarım yöntemleri biçimleri ve teknikleri düzeyine indirgenmelidir. Kavramsal çerçeve olarak adlandırdığımız bu yöntem eleştiriyi bir kavramsal okuma düzeyine indirgememizi önerir. Eleştirmen yapının kendi çekirdeğinde bulunan kavramları hangi bakış açısından ele aldığını açıkça tanımlayarak tartışır. Bu belirgin çerçeve bir yandan sözel dilin eleştiride kullanılmasına ilişkin problemleri ortadan kaldırmayı amaçlarken, diğer yandan da kavramsal düzeyde incelemeyi hedef almaktadır.

Kavramsal çerçevenin her terimi açıkça tanımlanmalıdır. Bir üst-dil oluşturmada kavramsal çerçevenin bu özelliği önem kazanır. Her eleştirel metin bir anlamda kendi sözlüğüne gereksinim duyar. Bu sözlüğün amacı metinde bir konsepti anlatan sözcüklerin tanımlanmasıdır. Schulz, gibi bazı eleştirmenler bu yöntemle mevcut kavramsal çerçeveyi önceden oluşturarak metni kavramlar ile daha anlamlı kılar ve daha etkin bir eleştirel araç haline dönüştürür. (Erkarlan, 1996)

Mimari eleştirinin dayanabileceği kavramsal çerçevede, mimari eleştiri ve buna bağlı mimari analiz sırasında mimari ürünün fiziksel, anlamsal ve estetiksel özelliklerine bağlı kavramlar ortaya çıkmaktadır.

Yakınlık, kapsama, girişim, birleşim, bölünme, izleme, süreklilik, sarma, iç içe girme, sıralanma, tekrar, kontrast, egemenlik (Aksoy, 1973; Gürsoy, 1995) doğruluk, kapalılık, hareket, simetri, derecelenme.vb. kavramlar örnek gösterilebilir.

Kütle oranlarından bahsedilirken bir bütün içinde tasarlanmış kütlelerin birbirleriyle yakınlıkları, bölünmeleri, birleşmeleri, binanın dengesi tanımlanmaktadır. Yineleme, karşıtlık, egemenlik gibi kavramların da temelini oluşturan benzerlik kavramıdır. Kompozisyonda yan yana gelen öğelerin bir düzen oluşturması sırasındaki geometrik ilişkiler, öğelerin nokta çizgi ve koordinatlar dizgesi gibi temel verilerine göre oluşur.

Tschumi(1994), kavram karşıtlıklarının gerçekleri ifade etmediğini, karşıtlığı oluşturan iki kavramın aslında birbirini tamamlayan, birbirine geçmiş durumlar olduklarını anlatır.

“Avant-garde bıkmadan zulümleri tartışmıştır; düzen ve düzensizlik, yapı ve kargaşa, süs ve saflık, mantıksallık ve duygusallık. Bu basit karşıtlıklar, mimarlık teorisini öyle kaplamıştır ki, bu karşıtlıkları oluşturan kavramlar, zihinsel eğilimlerin içeriğini belirler olmuştur. Örneğin; püristlerin biçimi düzenlemelerine karşın, Art-nuoveau'cuların organik duygusallığı, Bahrens'in biçimin etiğini savunmasına karşı, Olbrich'in biçimsizliği vurgulaması.”
(Tschumi)

Mimari ürünün soyut özellikleriyle ilgili olan kavramlar; anlamı, simgeselliği, estetik değeri, özgünlüğü, çağdaşlığı, renk seçimi ve konforudur. (Gürsoy, 1995 ,s:48)

Gür, (1998c) kavramları bugün var olanlar arasından belirlemiş ve önem sırasına göre incelemiştir. Kavramların; göstergenin içeriği, gösterenin anlatımı (dizimi), gösterilenin içeriği(anlamı) ve gösterilenin anlatımı ile ilgili kavramlar olarak en az dört grupta toplanabileceğini belirtir.

Bunların birincisi teknik kodlar ve mimarinin morfik alfabesi ile ilgili kavramlardır. Bu kavramlar mimarinin en az tartışılır, en nesnel kavramlarıdır. Mühendislik, matematik ve geometriden en gelişmiş haliyle alınıp kullanılırlar. Sözgelimi; betonarme keşfedilmeden asma cephe kavramı doğamazdı.

Gür, (1998c) çalışmasında modernizm ve modern sonrasında karşımıza çıkan kavramlara günümüz için önerilerde bulunur.

Çizelge 3.7 Modern ve öncesi/modern sonrası kavramlar ve önerilenler (Gür,1998c)

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

Bütünlük: Mimarlık eylemi sonuç olarak kurgusal bütünlüğe ulaşan bir ürünün başka bir deyişle mimarlık yapıtının elde edilmesini amaçlar. Tüm bileşenler bütünü kavramsallığı içinde onu oluşturmak üzere yeni ve tek bir kimliği yaratacak şekilde birleşirler. (İzgi, 1999)

Vitruvius'a göre bütünlük parçanın bütüne simetri ilişkisi içinde sağladığı uyumdur.(armoni)
"Kusursuz bina doğadaki nesnelere gibi kusursuz simetrik ilişkiler içinde varolur."

Bütünlük, bir mimari yapıtın tüm parçalarıyla kaynaşmış ve ayrılmaz bir uyumluluk halidir. Parçalarından herhangi biri alındığında, diğer parçalar arasındaki uyum ve parçaların tüm yapıt ile olan uyumu, oramı bozulur.

Paladio'ya göre, parçaların kendi aralarındaki ve bütünüle olan ilişkilerindeki uyum ve tutarlılıktan doğan biçim güzeldir. (Gür, 1998c)

Venturi'ye(1977) göre karmaşa ve çelişki üzerine kurulmuş bir mimaride bütünlük üzerine özellikle yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk vardır; o da yapının doğruluğunun, onun bütünlüğünde ya da bütünün çağrıştırdıklarında aranması gerekliliğidir. Mies'in "Less is more" tümcesini kastederek "Dışlayarak kurulan kolay bir bütünlükten çok, içererek ulaşılabilen zor bir bütünlük amaç edinilmelidir. "More is not less" (Mimariye bir şey eklemek onun değerini azaltmaz.) demektedir.

Parçalılık: Modernizm sonrası (post modern) dönemde bütünlük karşıtı tepkileri dört kümede toplayabiliriz.(Gür, 1998c)

- İşlevsel bütünlüğe karşı
- Biçimsel bütünlüğe karşı
- Zamansal bütünlüğe karşı
- Zaman- mekansal bütünlüğe karşı tepkiler.

İşlevsel bütünlük bina içindeki işlevlerin doğru bir şekilde işlemesi iken, buna karşı tavrı olarak akışı kesme, zedeleme ve şaşırtma gibi post-modern tepkiler bütünlüğe karşı tepkilerdir. Eisenman'ın 2. evinde yatak odasının tam ortasına isabet eden kolon ya da 6. evinde işlevi olmayan merdiven gibi.

Her mimari işlevin bina içinde bütün gibi davranabileceği kabul edilebilir ve bunun da post modern mimarların parçalama ve koparma yöntemleriyle bütünlük fikrine karşı çıkışlarını makul görebilir. Gehry'nin çabası, modern mimaride bütünlük kavramı ile eşitlik kavramı birleştiğinde ortaya çıkan eşit parçaların tek düzeliğine bir tür başkaldırı ve dikkat çekme çabası olarak algılanabilir.(Gür, 1998c)

Zamansal kopmalar (anakronizma) Robert Venturi öncülüğünde ortaya çıkan Charles Moore, Robert Stern, Michales Graves gibi mimarların tarihi kodlardan bir takım "ödünç almaları" yapılarını anlamlandırmaya çalışmaları şeklinde algılanabilir (çokların birliği). Ancak bu tavrı tarihe bir geri dönüş değildir.

Mekan-zaman bütünlüğüne iç-dış birliği demek de mümkündür. İç mekan ile dış mekan kabuğu arasındaki biçimsel kopmalar post modern bir tavidir. Tek düze mekanları kuşatan süslü cepheler buna örnek gösterilebilir.

Bütünlük duyumu: Geçmiş üç yüz yılda bilim adamları bütünü parçaların basit bir toplamı olarak açıklamaya eğilim gösterdiler. Ancak yakın tarihte fizik, matematik, genetik gibi bilimler canlı organizmaları ve evreni karmaşık (kompleks), dinamik, kendini örgütleyen, doğrusal olmayan, raslantısal sistemler olarak açıklamaktadırlar. Bu yapı, bütünün parçalarının kendi iç dinamikleri sayesinde, ani değişimler gösterebileceğini ortaya çıkarır.

Doğrusal (lineer) olmayan karmaşık/dinamik yapılar fikri mimaride Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi , Peter Eisenman'ın Cincinnati'deki Aronoff Tasarım ve Sanat merkezi ve Daniel Libeskind'in Yahudi Müzesi ile örneklenebilir.(Gür, 1998c)

Birlik: Mimaride ritim gibi hassas dengelerin, biçim kütle hiyerarşilerinin insan algısında oluşturduğu bir duyumdur. Tüm duyuların insan zihninde eşit düzeye indirildiği ve nötürleştiği noktadır.

Birlik kavramının nesnel açıklanması tam olarak yapılamaz. Birlik kavramı, yapı denem senteze bütünlük veren bir niteliktir. Bunun gerçekleşmesi, yapının kavranabilen öğelerinde ve bütününde aranan özelliklerin birbirleriyle çelişmemesine bağlıdır. Üslupta bütünlük olamaması birlik etkisini zayıflatır. (Kuban, 1998)

Zevi (1990)' ye göre her düzenleme birliksel bir karaktere sahip olmalıdır. Düzenleme üst üste getirmek değildir. Birbiriyle tıpatıp aynı iki mimari nesne yan yana ya da üst üste geldiğinde birlik oluşturmazlar.

Heteretopya: Birleştirici ortak bir kural olmadan elemanların karakterlerini koruyup yanyana olabildiği bir düzendir. Farklı kimliklere hoşgörü gösterme anlamı taşır.

Dinamik denge: Evrenin birliği, dinamik, sürekli hareket halinde, mutlak olmayan mekan zamansal birimlerin karşılıklı, çok boyutlu, karmaşık ilişkilerinden oluşan, gözlemciyi de yapısına katan, yaratıcı bir birliktir.(Ho, 1997; Gür, 1998c) Dinamik denge birlik ve heteretopya arasında zaman zaman bir diğerinden ötekine yaklaşan bir orta yol niteliğindedir. Düzene bağlıdır.

Düzen: “Düzen, bir yapının bölümlerinin herbirine gereken önemi vererek tümünün oranlarına, bakışlımlı bir uyum gerektirir. Düzenleme, öğelerin yerli yerine konmasını ve yapının özelliğine göre yapılan ayarlamalar sonucunda oluşan zarif etkiyi içerir.” (Vitruvius, s:9)

Yapay düzenlerin amacı belirsiz, anlaşılır, okunur ve ulaşılabilir kılma, aklın gözüyle görülebilir hale getirmektir. (Gür, 1998c) Düzeni sağlayan etkenler, tekrar(tam değişken, simetrik vb.), benzerlik, ritim, yakınlık, ortak örtü, ortak zemin, yönelme (boşluğa/doluluğa), sıra ve seri oluşturma, derecelenme, egemenlik, denge(simetrik, asimetrik, hiyerarşik), zıtlık çeşitlilik, karmaşıklık, çelişki ve kaos gibi kavramlardır.

Düzenler biçimsel örgütlenme kavramlarına bağlı olarak en katı ve kesin olandan esnek, değişken, dinamik ve kaotik olana doğru sıralanabilirler.(Gür, 1998c) Yapı bozucu (dekonstrüktivist) düzenler zıtlık, aşırı karmaşıklık, çelişki ve dengesizlik gibi yollarla düzenlerin anlamını sorgularlar. Egemenlik, hiyerarşik, asimetrik denge, değişkenlik, zıtlık ve karmaşıklık, hareketli bir bütünlük yaratarak “dinamik düzen”leri oluştururlar. Sabit oranlara dayalı klasik mimari “simetrik düzen”le açıklanır. Simetri ve düzen gereksinmesine en iyi karesel ve dairesel biçimler cevap verir. (Gür, 1996 s:59)

Her düzen içine birbirinden farklı parçaları alır. Düzen bu parçaların çokluğuna, bunun yanında çoklukta birliğine dayanır. Bundan ötürü her sanat yapıtında “çokluğa dayalı bir birlik” söz konusudur.(Tunalı, 2001)

Düzensizlik: “Estetik devrimler insanları sorumsuzluğa ve kolaya kaçmaya kışkırtırlar. (Borges, 1990; Gür, 1998c) Tasarlamamak ya da Bernard Tschumi’nin problemleştirmek gibi kavramları düzensizliğin savunucusudur. Okuru tanıdık ve bildik olana karşı şaşırtma eğilimi içeren bu kavram kaos ile sınırdışlık içerir.

Kaotik, çoğulcu düzen: Çoğulcu ortam çeşitli, net akımların olduğu ortamdır. Kaotik ortamda düşünce karmaşası vardır. (Tekeli,1990) Tekeli;

“Türkiye’de kaotik bir ortamın olmasının iki nedeni olabilir. Bunlardan bir tanesi dünyada da kaotik bir ortam vardır ve bu bize yansır.. İkincisi, dünyada çoğulcu bir ortam vardır, ve

bu Türkiye'ye geçerken kaotik bir hale gelebilir. Bu durum o ortamı tam anlamıyla alacak ,algılayabilecek felsefi temellerin, birikimlerin yeterince gelişmemiş olmasından kaynaklanabilir. Bu makro sorunun çözüm yolu ciddi eleştiridir, eleştirel yaklaşım içinde bundan arınmak gereklidir. Her akımı netleştirmeye çalışmak gerekir.” demektedir.

Önemli olan kaosun yapısını, düzenini ve biçimini anlamaktır. Kaosta küçük karışıklıklar yapıbozucu dalgalar şeklinde büyüyerek niteliksel ve ani değişime neden olurlar. (Gür, 1998c) Kaotik düzenden çoğulcu düzene ve dinginliğe geçiş istenir.

Kaotik ortamı “çoklukta birlik” ile karıştırmamak gerekir; çünkü bu ideolojide düzen, denge uyum, çelişki, ritim, birlik ve bunun gibi kavramlar vardır ve bunu ancak usta sanatçılar başarıyla yaparlar.

Süreklilik: Post modern dönem mimarlarının bir kısmı tarihçilik ve serbest stil seçmecilik yollarını deneyerek geleneksel stil ve formatlarına geri dönmüştür. Diğer tarafta dekonstrüktivistler (yapıbozucular) tarih ve gelenekten tamamen kopmuşlardır.

Mimarlık yapıtı, kütle ve mekânın birliktelik, ayrılmazlık ilkesiyle karşılıklı olarak birbirlerini etkileyen, biçimlendiren, süreklilik ve bütünsellik olgusuna dayanır.(İzgi, 1999)

Mimari, süreklilik kazanabilmek için geçmişinden yararlanır, önemli olan geçmişten özün çıkarılmasıdır.

Kopma (süreksizlik): Tarihten, gelenekten, bağlamdan uzaklaşmadır.

Bağlam: Mimari nesnenin bağlamı, onu ortaya koyan mimarın, onu değerlendiren kullanıcının, genel okurunun, ülkenin sosyo-ekonomik koşullarının ve kültürel varoluşunun, toplumdaki beğeni kalıplarının, genel eğilimlerin, bunların değişme potansiyelinin ve binanın belirleyeni olan yakın fiziksel çevrenin oluşturduğu genel, sosyo-fiziksel ortamdır.(a.g.y).

Doğa: Doğacılığı yansıtan mimari biçim doğadaki gibi kökünü yaşamdan alır. Sanatlarda doğacılık sanatçının kimliğinin ön plana çıkmadığı bir tavırla özdeşleştirilir.

Kültür: Toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği, bilgi inanç, sanat, gelenek görenek, alışkanlık ve becerileri içeren karmaşık bir bütündür. Yaşayış ve düşünüş tarzımızda, günlük işlerimizde, sanatta, edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesidir.(Özer, 1993) Doğa ile başa çıkmada bir grup insanın geliştirdiği değer ve kurallardır. (Gür, 1998c)

Organik mimari: Doğacılığı yansıtan mimari biçim, doğadaki gibi kökünü yaşamdan alır. Organik mimari söyleminde özü budur. Uyum, karakter ve birlik kavramları organik mimari söyleminin biçimsel esasını oluşturmuştur. İçten dışa doğru, nedensellik içinde gelişen mimaridir. Gür'e (1998c) göre organik mimari:

- İnsanın etkinliklerine ve etkinliklere yüklediği anlamlara dayalı senaryoları olan,
- Bir yandan sosyo-kültürel yapıyı, aile yapısını ve kimliğini yansıtan; öte yandan iklim ve topografya ile bütünleşebilen,
- Biçimini doğa ve evrenin özelliklerinden alan,
- Bağlamının malzeme, renk ve dokusuyla bağdaşan,
- Yaşamdaki değişim potansiyeline bağlı olarak değişebilen(esnek ve çok işlevli), biraz romantik ve belki hala biraz yöresel olan,
- Ekolojik ve sürdürülebilir olan,
- Kozmosun düzeni kadar kaotik bir düzeni olan, şeklinde açıklanabilir.

Biçim: Modern mimari dönemlerde baskın gelenek ve normlarla tanımlanan işlev, modern mimarlar tarafından insanın zorunlu biyolojik etkinlikleri olarak anlaşılmış, planlarda etkinlik örüntüleri olarak yorumlanmış; biçim de bu tanıma kuşatmıştır. Binanın simgesel önemiye, modern mimaride sıklıkla göz ardı edilmiştir. Oysa, bugün mekanın varoluşsal olduğunu kabul ediyor, onu çağrışımlar ve simgeler yoluyla, insanla tinsel olarak bütünleşen bir örgütlenme olarak algılıyoruz. (Gür, 1996)

Yapıbozucu mimarlar “yalın olmayan yaşamın biçimi de yalın olamaz” demekte; biçime karşı içeriği vurgulayarak biçim transformasyonları ile oynayarak dinamizm ve karmaşıklık üzerinde çalışmaktadırlar.(Gür, 1998c)

İçerik (Öz): Öz kavramı, mimari nesnenin siyasi ve dini sistemlerle kurulan ilişki düzenine ve binanın okur için anlamıdır.(a.g.y) Modern mimarlar işlevi evrensel geçerliliği olan akılcı

bir dogma gibi yorumladılar. Binanın içerik ve anlamını toplumsal belleğe dayalı olarak tanımlamadılar. Yapı sanatında öz, bir özdeğe kavuşturulmak zorundadır.

Öz, estetik bakış açısından, sanatçı tarafından yorumlanmış ve değerlendirilmiş, gerçeklikteki belli olguların imgelere yansımalarıdır. Sanatçının işlediği konu belli bir biçimi belirlemez. Konu, sanatçının yorumu ile öz aşamasına yükselebilir. Sanatçı tasarımlarını duyguların ve düşüncelerin eleğinden geçirir. Bir sanat ürününün gerçekliği toplumsal gerçeklikle aynı değildir. Var olan gerçeklik karşısında sanata düşen görev, bu gerçekliğin imgesi olmaktır.(Gür,1998c) Öz biçim ile dile gelir. Sanat yapıtının gerçekliğini kazanabilmesi için biçim ile dilinin tanımlanması gerekir. Biçimin işlevi özün düzenlenmesidir. Bu nedenlerle biçimlendirme araçları yapının özünden bağımsız olarak değerlendirilemez. Öz devingendir, biçimden hızlı gelişir. Örneğin; 19'yy mimarlığı sanayi devrimi sonucu yeni fonksiyonlar ve yeni yaşam biçimleri ortaya çıktığında, yeni öze karşılık yeni biçimler oluşturulamamış sonuç olarak 19' y.y. neo-klasizmi doğmuştur.

Özdek: Mimari özdeksel bir göstergedir. Bu göstergenin özü teknik, biçim, işlev, yarar ve anlamdır. Biçim işleve, anlam hem biçime hem de işleve bağlıdır. Strüktür, işlev ve anlamın zorunlu kıldığı bir biçimden söz edilemez.(a.g.y)

Yalınlık/ Basitlik: Basitlik, ortada görünen birçok ayrıntının arkasında yatan temel ve ana hatlardır. Yalınlık ilkesinin temellerini Corbusier ve Ozenfant, 1918 yılında "biçimsel saflık" (purizm) ideolojisi çerçevesinde ortaya koymuşlar ve yapıtlar vermişlerdir. Alman elemantarizmi, de stijl, fütürizm ve kübizm modernitenin ressam ve mimarlarını, özü yansıtmaya arayışı içinde arıtma, soyutlama ve yalınlık ilkelerinden yararlanmaya yöneltmiştir. Yapım kolaylığı, üretim ekonomisi ve etik nedenlerle modernizmin dayanağı haline gelmiştir.

"Mimarlıktaki araştırmalarımız bizi yalınlığın keşfine ulaştırdı. Büyük sanat -bunu tekrarlamaktan asla yorulmamalıyız- yalın biçimlerle elde edilmiştir. Tarih gösterir ki, zihin yalınlığa doğru yönelmek eğilimindedir. Bir yargı ve seçim sonucu olarak yalınlık ustalığın bir göstergesidir... Yalınlık bir seçim, bir ayırım, bir kristalleşmedi; amacı ise 'saflıktır'."
Corbusier (Kortan,1999b)

Karmaşıklık: Yapı bozucu mimarlar parçalanma, bozgunculuk, yanılısma, dinamizm, abartma, ritim bozma, ilüzyon farklılık gibi morfolojik yöntemlere baş vurmuşlardır. Modernizmde yer alan kavramlara karşılık yeni kavramlar ortaya attılar. Akıl yerini bozgunculuk(akıldışı); ciddiyetin yerini alaycılık; belirliliğin yerini belirsizlik; soyutlayıcılığın yerini toplayıcılık; bütünlüğün yerini parçalılık; sürekliliğin yerini kopma; uyumun yerine karşıtlık ve çelişki; olgunun yerini kurgu; yalınlığın yerini simgesellik; kavramın yerini metafor; gerçeğin yerini suret, yanılısamalar almıştır.

Varoluş; kimliktir, bilinçtir, biçemdir, tarzıdır.

Uyum/Armoni): İki ya da daha fazla öğenin birlikli bir bütün meydana getirmek üzere birleşmeleri ya da bütün içinde erimeleridir. Bu anlamda uyum bütün güzellikler için geçerlidir. K. Riezler'e göre güzellik, varlıkta karşıtların gerilimine dayanan uyumdur, canlılıktır. Sözcüğü bir tablonun güzelliği, renk ve biçimlerin birbiriyle ilgisinden doğan bir uyuma dayanmaz; tersine hareket ve hareketsizlik, ağırlık ve hafiflik gibi karşıtlıklarının gerilimine dayanan bir uyumu gösterir. E. Landman'a göre uyum deyince; "Elemanlardan gelişigüzel meydana gelen bir biçimsel ilgiyi değil, tersine onu meydana getiren temel elemanları anlarız". (Tunah,2001)

"Armoni öğelerin ayarlamalarındaki güzellik ve uygunluktur...Uygunluk, bir yapıtın yeniliklerle geçerli ilkelere göre yapıldığında beliren biçem mükemmelliğidir." (Vitruvius, s:10)

Mimari yapıt (sanat yapıtı) genelliği ve tümelliği yansıtan bir bireysel varlıktır. Bu varlık içine aldığı karşıtların birliğine ve uyumuna dayanır. Sanat yapıtı bir yapıyla biçim bir yapıyla içerik ve öz öğelerinden oluşur ve harmoni, bu temelde, biçim ve öz sorununu içine alır.(Tunah, 2001)

Eğer uyum, mekanla ilgili zamansal elemanların bir bütün içinde erimesi olarak kavranıyorsa, o zaman uyumun temelinde "çoklukta birlik" bulunur. Sözcüğü; Leonardo'nun tablosu "Kralların Secdesi" inde ayrıntılara dikkat edersek, bir figürler çokluğu ile karşılaşırız. bütün bu figürler çokluğunu bir üçgen kompozisyonu içine o şekilde yerleştirilmiştir ki, biz bu çokluğu tablodan, kompozisyondan aldığımız bir birlik izlenimi içinde erimiş olarak kavrarız.

Denge, Zevi'ye göre "biçimsel olmayan eksensiz mimarideki simetri"dir. Bunu Wright'ın şelale evi için yaptığı yorumuyla açıklar:

"Şelale Üstündeki Ev'in ikinci katının terası birinci kattakine göre merkezlendirilmemiştir. Fakat açık bir sundurma ve şöminenin düşey ögesi kütleleri dengeler. Bu böyle olmasa sanki birşeyler eksilmiş, sanki bir kenara doğru eğilmiş ve sanki bir kolumuz kesikmiş gibi fiziki olarak tedirginlik hissederiz..."

Çevresinden etkilenen insanın davranışlarındaki değişiklikler ve bu davranışlardan ortaya çıkan yeni gereksinmelere göre tasarlanan çevrenin özellikleri, birbirini dengeleyen iki farklı süreçtir. Bu iki süreç arasındaki denge –hangi davranışın nasıl bir çevrede uzlaşma yarattığı– insan çevre ilişkisinin niteliğini belirler. "Bildirişim estetiği" denilen bu çağdaş teoriye göre insanı etkileyen bildiri, basit ve özgün olan düzen ve düzensizlik arasındaki doğru denge kurulduğu zaman güçlü olabilmektedir. Bildirilerin azlığı, çokluğunun, karmaşıklığının, özgünlüğünün hangi durumlarda estetik ürün vermeye başladığı önemlidir. Mimari kodların incelenmesi, diğer bir deyişle tepkiye neden olan etkinin özelliklerinin ortaya konması, eleştirel bir boyut taşımaktadır.

Kisho Kurokava da 21. y.y' a girerken birleşme ve kaynaşma (symbiosis) kavramına yönelmek gerektiğine dikkat çekmiş; zaman ve mekânın, insan ile teknolojinin ilişkisini zıtlıkların dengeli birlikteliğinde sorgulamıştır. (Aydınlı, 1996)

Ölçü ve oran: Mimari yapıtta ölçünün gerçek birimi insandır. İnsanla yapı arasında olduğu gibi yapıyla çevre arasında da ölçü kavramı söz konusudur. Oran; soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal ilişki veya bütünle onu meydana getiren elemanlar arasındaki ilişki anlamına gelir. Orana mimari estetiğin tek yaratıcısı olarak bakıldığı olmuştur.(Kuban, 1998)

En çok önem verilen oran yapının genişliğiyle yüksekliği arasındaki orandır. Herhangi bir oranın etkisi uygulandığı yüzey ve kütlelerin diğer özelliklerine bağlı olarak değişir. Bir yapının genel oranlarını etkileyen özellikleri arasında dolu ve boş kısımların düzenlenmesi ve yapının bileşenlerinin ışık gölge değerleri de sayılabilir.

“Oran; birlik, denge, vurgu, zulük, uygunluk ve ritim niteliklerine erişmek için bir binanın dilimlenmesini sağlayan yoldur.... Ölçü; mimari değerlendirmede belli başlı ögedir. Fakat eğer insan her şeyin ölçüsü ise ve ölçüsüz bir oran kurmak olanaksız ise, bir oran araştırması yapmadan bir ölçü saptamak da o kadar olanaksızdır. ” Zevi (1990)

Ritim: Bir biçimsel düzende, benzer öğelerin veya öge gruplarının birbirini izlemesidir. İlkel strüktür tasarımı içinde ritmik olgu, benzer taşıyıcıların kullanılmasıyla ortaya çıkar. Yapımsal zorunluluklarla birbirine benzeyen yapı öğelerinin kullanılması ritmi getirir. Ritmik oluş estetik yargılardan önce yapı eyleminin doğal gelişmesi içinde ortaya çıkmıştır.(Kuban, 1998) Tekrar eden öğelerinin sayısı ve tekrar eden öğelerin zaman mekan içindeki sürekliliği olmak üzere iki etmen ritmin etkisini sağlar ve yoğunluğunu saptar.

Ritim zaman boyutuyla bağlantısı olan bir özellik olarak, mekanda hareket, mekanda yönelme gibi oluşları da etkiler. Örneğin, gotik mekanın ritmik taşıyıcıları ona yönsel gerilimi verir. Bütün diğer olgular gibi ritmik olgunun kendi içinde estetik bir niteliği yoktur; fakat tanımlanabilir, hatta sayısal olarak ifade edilebilir olması, mimari kompozisyonun değerlendirilmesinde bir eleştiri aracı olmasını sağlamaktadır.(a.g.y)

Simetri: Mimarlık tarihinde çok sayıda öğeyle oluşan kompozisyonlarda tüm ya da kısmi simetri uzun süre uygulanmıştır. Mimari kompozisyonda simetri çok basit durumlar dışında işlevsel ya da strüktürel zorunluluklar sonucu değil; biçim kaygısıyla arandığı için, çoğu kez tasarımın diğer koşullarıyla karşılaşır. Simetride de bir bütünün parçaları arasındaki düzen söz konusudur. Simetri deyince bir figürün, bir bütünün parçalarının aynı ölçüye dayalı düzeni anlaşılır. Onda üyelerin bölünmesi, denge, tekrar ve kontrast gibi düzen elemanları birleşir. Simetrinin özellikleri şöyle sıralanabilir.

- Simetri duyuşsal alanla; özellikle görme duyusuyla ilgilidir.
- Simetri, bir bütünün iki yarısının aynı anda kavranmasına dayanır ve bu da ancak mekan içinde olur.

Zamana ait bütünler(müzik, edebiyat) aynı anda değil, art arda kavrandıkları için simetrik düzen aranmaz. Burada kullanılan simetri kavramı simgesel ya da benzetme olarak kullanılabilir.(Tunalı,2001)

“Simetri aksenal karakterli yapıların dengesidir... Asimetrik yapılar birlik ilkesini yanıtlamak için denge yasasına uymalıdır.. tüm simetrik mekanlar mutlaka güzel değildir, hiçbir yönde harekete çağırılmaz ve buradan bize denge ve kontrol sağlar.” (Zevi, 1990)

Zıtlık; “Birlik bir eşitliğin değil, zıt öğelerin birleşmesinin sonucudur... Düşeylerin yatayların; boşlukların dolulukların; sivri ve yumuşak biçimlerin ve hacimlerin, kütlelerin aralarındaki zıtlıkları kullanarak anlatımı gereklidir.” (Zevi.,1990)



4 MİMARLIK ELEŞTİRİSİNİN ARAÇLARI

Mimarlık eleştirisi, mimarlığın tinbilimsel yönlerinin yanı sıra fen bilimlerinden de çok yararlanması sebebiyle geniş kapsamlı ele alınması gereken bir kavramdır. Eleştirel bir düşünce ortaya konurken onun alt yapısında belirli bir bilgi birikiminin olması gerekmektedir. Bilgi dayanağı olmayan bir eleştiri düşünülemez.. Eleştirmen düşüncesini daha anlaşılır kılmak için çözümlenmelere ve değerlendirmelere ihtiyaç duyar. Düşüncesini geliştirmek ve somutlaştırmak için bazı “eleştiri araçları”ndan yararlanır. Bu noktada da mimari analiz ve mimari değerlendirmeye baş vurulabilir. Bu araçlar eleştiri metodlarının birçoğunda kullanılmaktadır.

Analiz kriterleri ve bunlardan doğan kavramlar bütünü (kompozisyonun) algılanmasını ve yorumlanmasını kolaylaştırıcı unsurlardır. Fakat bunların en başında kullanılan araç bilgidir. (teori) Mimarlık eleştirisinde ise bu genel bilgiye “mimarlık bilgisi” eklenir. Kapsamlı bir mimarlık eleştirisinin yapılabilmesi için mimarlık bilgisine ihtiyaç vardır.

4.1 Mimarlık Bilgisi

Gadamer (1960) ve Habermas (1968) “kuram” sözcüğünün “theoros”tan geldiğini anımsatırlar. Theoros, Yunan kentlerinin kutsal şenliklere gönderdiği temsilciye verilen addır. Theoros, kelimenin gerçek anlamıyla bir izleyicidir; theoria yoluyla, yani izleyerek kutsal şenlikte yerini alır. Felsefede theoria evren üzerinde düşünme anlamında kullanılmıştır. İnsanın kendi benliği, kendini gerçekleştirdiği süreç ve bu sürecin ürünü olan kültür üstüne düşünmeye başlamasıyla kuramla eleştiri arasındaki ilişki belirginleşir. Sözde bilgi kuramlarından farklı olarak, gerçek bilgi kuramı eleştireldir. Çağdaş eleştirel kuram, bilgi kuramını tekrar ortaya çıkarmıştır.(Aközer, 1990)

Bilginin tarihselliğini ortaya çıkaran, sorular ve yanıtların değişken sürekliliğidir. Gadamer’ e göre “insan bu değişken sürekliliğe sürekli maruz kaldığı için, bir sorunun ve ona verilen yanıt olarak bilginin, mutlak yeni bir başlangıcı tarihsel olarak imkansızdır.”(Japp, 1995)

Gürsoy (1995), çalışmasında Newell ve Simon (1972) tarafından geliştirilen bilgi üretim sisteminin mimarlık ve mimarlık eleştirisiyle yakından ilişkili olduğunu savunur. Sistemde amaç bilginin algılam, yorumlanması sonucu ürünün ortaya çıkışını ve belli tepkiler

sonunda, yeni bilgi üretiminin elde edilmesini açıklamaktır. Buradan yola çıkarak geliştirilecek mimari bilgi işleme modeli; mimari eleştiri hakkında bilgi aktarımı, bilginin algılanması ve anlamlandırılması sonucu mimari eleştiri metodunun oluşumunu açıklamaktadır. Metodun kuralcı olmasındansa yoruma dayalı olması gerektiği ve metotta öznel bir yaklaşımla elde edilecek bulguların nesnel bir tabana oturtulması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu modelde eleştiri iki farklı bakış açısından incelenmiştir. İlki; eleştirinin daha soyut kavramlar ile açıklanabilen sanatsal yönü, diğeri matematiksel bir mantık çerçevesi içinde düşünülen bilimsel yönüdür. Eleştiri konusunda yeterli bilgi aktarımı sonucunda, bilgilerin algılanıp anlamlandırılması ve metodun ortaya çıkmasını açıklayan Mimari Bilgi İşleme Modelinin ilk aşamasının (analiz aşaması) şekil 4.1'de şematik anlatımı görülmektedir.

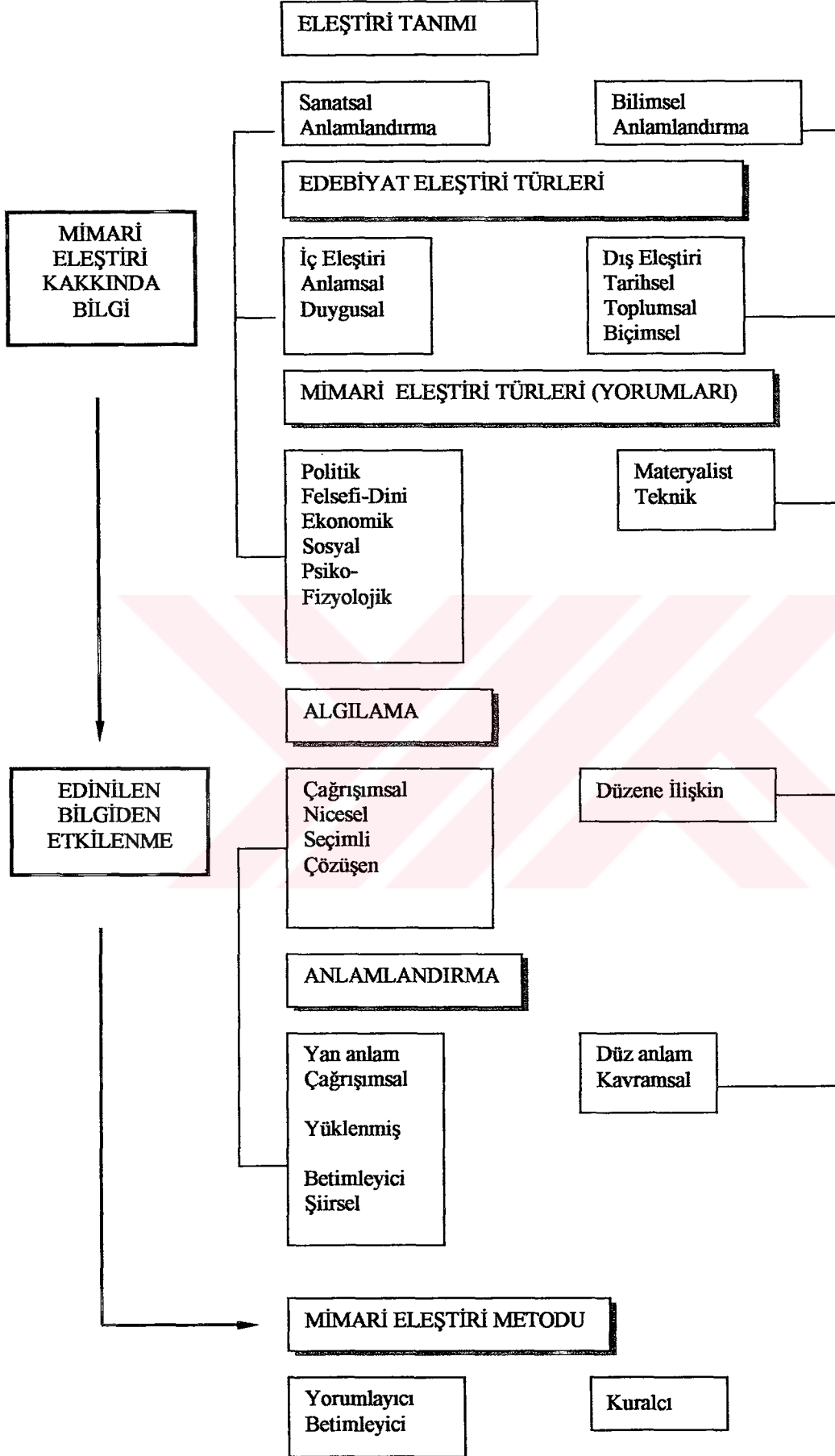
Mimarlık eleştirisi sürecinde bu bilgiler kullanılır. Bu bilginin elde edilmesi bir süreç gerektirir. Mimarlık bilgisini, mimarlık mesleğinin teorik ve pratik alanlarda devamlılığını sağlayabilmek için gerekli olan bilgiler olarak tanımlayabiliriz. Gerek lisans, lisans üstü ve doktora programlarındaki tasarım bilgisi, programlama bilgisi, normatif bilgiler, teknik bilgiler; gerek meslek içi eğitim alanındaki bilgi iletişimi mimarlık bilgisini oluşturur ve sürekliliğini sağlar. Tanyeli, (1999) mimarlık bilgisini iki ana katagoride sınıflar:

- Reel bilgi(Temel bilgi)- Yapma edimi
- Kuramsal (teorik) etkinlik

4.1.1 Temel Mimarlık Bilgisi

Reel(gerçek) mimarlık bilgisi Tanyeli'ye göre, mimarlığın toplumsal faaliyetler dizisi olarak gerçekleşmesi için gerekli olan her şeyi içermektedir. Temelde, mimarlık hakkında tarihsel süreç içindeki inşa etme eylemiyle öğrenilen ve öğretilen bilgileri kapsar.

Mimarlık lisans eğitimi içinde, sistemleştirilmiş mimarlık temel bilgisiyle karşılaşırız. Yapı bilgisi, mimarlık nesnesinin sürekliliğini sağlayan yapı bileşenleri problemlerini, strüktürel



Şekil 4.1 Mimari bilgi işleme modeli şeması (Gürsoy,1995)

ve konstrüktif problemleri çözmeye yarayan, insan konforunu sağlamaya yönelik bilgileri; bina bilgisi, insan eylemleri, ergonomisi, psiko-sosyal ihtiyaçları ve mimarlık nesnesinin çeşitli bağlamlardaki ilişkilerini ve mimarlık tarihi bilgisi, mimarlık mesleğinin teorik ve pratik alanlardaki evrimsel gelişimini kapsar.

Mimari bilginin nesnesi, tarihsel olarak belirlendiği gibi, mimarlığın kendisidir. Mimari bilgi soyut işlevlerden değil, somut biçimlerden oluşur. (Colquhoun,1991)

Ürünün, tasarım öncesinde ve sonrasında karşılaşılan problemlerin somut, grafik, eskiz, görsel ve ikonik ifadelerle temsil edilmesi, yaratıcı grubun (mimar, mühendis, vb.) söylemiyle gösterilenlerin (içeriğın) somut olarak üretildiği alanlar, mimarlık ürününün yapım aşamasından önce nesnelleştirilmesi çabalarıdır. Tanyeli (1999) bu alanların temel bilgiyle kullanılmasını “praksis” kavramı olarak tanımlar.

“Praksis, yapı üretimi ve uygulama gibi en bildik mimari icra türlerini içermenin yanı sıra, her türlü mimari temsiliyet araç ve nesnelere ve burada “reel mimarlık bilgisi” diye adlandırdığımız yapma edimini yönlendirmeye, ona yol göstermeye, doğruyla yanlış ayırmaya yönelik tüm düşünsel konstrüksiyonları kapsar. Mimarlık söylemi de bu anlattığımız konstrüksiyonlardan biridir.” (Tanyeli, 1999)

Tanyeli’ye göre bu alanların iki işlevi vardır;

- Mekan, bu düzeyde mesleki temsil mekanizmalarının içeriği olur, gözlemlenir, hatta bilimsel araştırma tekniklerinin nesnesi olur.
- Temsil faaliyeti, kendi biçimini mekana yansıtır, onun biçiminin yerine geçer.

Temsiliyet araçları; görsel ifade teknikleri, sözlü ifadeler ve yazılı tanımlamalar ve eleştiriler şeklinde olabilir.

4.1.2 Teorik Mimarlık Bilgisi

Mimarlık teorisi, kabaca mimarlığın varoluşunu, işleyişini, diğer alanlarla (ideoloji, politika, sosyoloji, felsefe, psikoloji, ekonomi) olan ilişkisini açıklamaya çalışan bir pratiktir. Aynı zamanda mimarlık tarihi, eleştiri ile iç içe çalışan analitik ve deneysel bir etkinliktir. İnsan eylemlerini yönlendirmekle beraber eylemleri açıklamaya çalışırken, yoğun bir düşünme ve

anlama çabası gerektirir. Düşünme eyleminin üst düzeyde olduğu disiplinler ile ilişkilidir. Dilbilim veya felsefenin teorik modelleri mimarlık teorisinde tartışılan ve mimarlık söylemlerinde öykünülen disiplinler olmuşlardır.

“Habermas’ın da dediği gibi kuram(teori); dünyanın, onu bilenlerden bağımsız bir yapısı olduğuna dair ontolojik kabulü esas alır. Dolayısıyla, kuramcı onun farkına varmadan önce de dünya aynı biçimde zaten işlemektedir” (Tanyeli, 1999)

Mimarlık bilgisi, mimarlık teorisi ve mimarlık eleştirisi arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlayabiliriz:

Her eleştirel çaba aynı zamanda, içeriğine bakılmaksızın, teoriktir. Teorik çalışma sadece analizden oluşmaz, sezgisel olarak problemi ortaya atar, problemin tanımını yapar, toplumsal işleyişe bağımlı bilginin bağlarını ortaya koymak için model oluşturur. Eleştirel çalışma bu şekilde model oluşturmak zorunda değildir. Eleştiri, her zaman üretilmiş bir bilgi veya nesneye bağımlıdır. O nesnenin arkasındaki temel bilgi ve söylemi inceler. Teori içinse diğer bağımsız teorilerle beraber anlamaya çalıştığı dünya belirleyicidir. (Keskin, 2000)

4.2 Mimari Değerlendirme

Eleştirinin bir çeşit değerlendirmeyi içerdiğini daha önce belirtmiştik. Mimari değerlendirme bilimsel bir yaklaşım olup mimarlık eleştirisinin yararlandığı bir takım analizleri de kapsar. Mimarlık alanında başlıca iki temel değerlendirme alanı vardır.(Sey; Tapan, 1976, s:33) Bu değerlendirme alanlarından biri, mimari ürünün oluşumundaki, yani tasarım süreci içindeki değerlendirme, biri de salt uç ürünün değerlendirilmesi ile ilgili alandır.

Mimari eleştiri, pragmatik yararlarının yanı sıra, aynı zamanda kendi eleştirel araçlarını da geliştirmek durumundadır. Çok farklı bilimsel-felsefi ve teknik alanlarda dayanak araması, biraz da bu gerekliliği karşılamak içindir. Kimi yapı incelemelerinde ve yarışma değerlendirme çalışmalarında ortaya çıkan bu gelişmiş nesnel yöntemlere başvurma arayışının birçok örneği vardır. Ele aldıkları kriterlerin bilgisine dayanan değerlendirme yaklaşımları, temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamındaki konumları çizelge 4.1, 4.2 ve 4.3’ de verilmiştir.

Çizelge 4.1 Maliyet ekonomi ağırlıklı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları (Dinç,1996)

Maliyet- Ekonomi Ağırlıklı Değerlendirme Yaklaşımları/ Özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında konumları	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Maliyet Fayda analizi	Ölçülebilir "fayda" kavramına dayanma	Nesnellik ve nicelik, salt ekonomiklik, Faydaları dönüştürülmesinde uzmanlık bilgisi gerektirme
B Değer Analizi	Fonksiyon ve fonksiyon maliyetini esas alma	Nicelik ,ekonomiklik, uzman bilgisine ihtiyaç duyma
C Maliyet-Etkililik Analizi	Girdi-çıkıtı dengesine dayanma	Nicelik ,ekonomiklik, uzman bilgisine ihtiyaç duyma
D Kullanım Maliyeti	Kullanıma ait değişen değerlere dayanma	Nicelik ,ekonomiklik, uzman bilgisine ihtiyaç duyma
E Kompaktlık	Teknik performans değerine dayanma	Nicelik ,ekonomiklik,teknik/ uzman bilgisine ihtiyaç duyma

Çizelge 4.2 Performans ağırlıklı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları (Dinç,1996)

Performans Ağırlıklı Değerlendirme Yaklaşımları Özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında Konum	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Mekan Standartları	Mimariye bir büyüklük bileşimi olarak bakma,geçerli olan standartlarla karşılaştırma	Tek yönlü ve sınırlı bakış açısı
B Mekansal Performans Testleri	Mekansal performans ve kullanıcıya olan etkilerine dayanma	Kullanıcı -yapı iletişimini kurma ve geliştirme

Çizelge 4.3 Karma değerlere dayalı değerlendirme yaklaşımları temel özellikleri ve iletişim ortamı bağlamında konumları (Dinç,1996)

Karma Değerlere Dayalı Değerlendirme Yaklaşımları Özellikler ve İletişim Ortamı Bağlamında Konum	Temel Özellikler	İletişim Ortamında Konum
A Fayda Değeri Analizi	Kullanıcı verilerine dayanma . Fayda, fayda koşulları ve faydayı sağlayan mekansal niteliklere dayanma . Ağırlıklı sonuçlar çıkarabilme	Seçici, izole ve yanlı aktarım
B Kullanıma Dayalı Değerlendirme	Teknik fonksiyonel ve davranışsal performanslara dayanma . Değerlendirmeye sistematik yaklaşım, pratiklik	İstenilen düzey ve nitelikte kullanıcı-bina-değerlendirici iletişimi,çok yönlülük ve kolay aktarılabirlik, uzmanlık alanlarına yer verme, aktarılanı bilinçlendirme
C Çevre Değerlendirme Modeli	Bina türü ve kullanıcı tipine yönelik bilgi edinme amacı taşıma .Nicel/nitel unsurlar arası bağıntıları açığa çıkarabilme.Projeksiyon yapmaya olanak tanıma	Bina-kullanıcı değerlendirici iletişimi,çok yönlülük, uzman bilgisine yönelik olma,aktarılanı bilinçlendirme

Tasarım yöntemleri alanında 1960'lerden sonra çıkan bu yaklaşımlar son değerlendirmelerde yine öznel tercihlere başvurma gereği duysalar bile, bu tekniklerin mimari eleştirinin çok boyutluluğu karşısında onun nesnellik anlayışına belirli katkıları olduğu kuşkusuzdur.(Yücel, 1985a)

4.3 Mimari Analiz (çözümleme)

“Çözümleme, mimarinin öğelerinin ayrıştırılması anlamına gelir; tüm sanatların asıl amacı olan bütünleşmeye tümüyle karşıt da olsa benim sık sık kullandığım bir yöntemdir... böyle bir ayrışma tüm yaratıcı eylemlerde var olan bir süreçtir ve ne yapıldığının anlaşılması açısından gereklidir.” (Venturi,1977)

Mimari uç ürün eleştirilerinde, “mimari temel bileşenler”in oluşturdukları kompozisyonlara, bileşenlerin malzemelerine, biçimlerine, konumlarına ve yüklendikleri anlamlara göre, bazen tek tek bazen grup halinde bazen bir bütün ürün olarak çeşitli bağlamlarda ve tekniklerde analizler yapılmaktadır. Bu temel bileşenler; tanımlı alan, yükseltilmiş alan (platform), alçaltılmış alan, duvar, işaret, odak, engel, çatı ya da örtü, direkler ya da kolonlar, yol, açılımlar rampa ve köprü şeklinde sıralanabilir. Bu analizler mekanı anlamaya ya da anlatmaya yada eleştirel anlamda yapıtın özünü çözmeye yönelik, yapıtı tanıtıcı ve yapıtın kavranmasını kolaylaştırıcı olabilir. Bu analizlere görsel anlamda desteklenmiş (illüstrasyon) olarak dergilerdeki proje tanıtımlarında, yarışma projelerinde rastlamaktayız. Analizi yapanın mekânın içinde bire bir bulunmadan; eldeki görsel malzemelerden yararlanarak yaptığı bu tür analizlere “teorik mekân analizi” denilebilir.. Bu malzemeler çeşitli çizimler, grafikler, film, fotoğraf, vb. ürünü tanıtıcı görsel malzemelerdir.

Bir mimari yapıtın temel tasarım dilini anlamaya yönelik mimari analiz ve değerlendirme, kapsamına göre görsel anlatım ve grafik yöntemleriyle başlıca üç yolla desteklenebilir (Leupen vd.,1997)

İndirgeme (Reduction); görsel anlamda bir yapıtın salt geometrik formlara indirgenerek belirtilmesi, detaylardan arındırılarak okuyucuya sunulmasıdır.

Ek yapma (Adittion); bazı çizimlerde tasarımın daha iyi anlaşılabilmesi için çizimlere gerçekte olmayan yardımcı çizimler eklenmesidir.

Ayrıştırma (Demontage); çizimde objelerin birbirinden ayrılarak, parçaların daha net

görünmesini sağlar.

4.3.1 Teorik mekan analizi

Eleştirmenin mekânın içinde bulunmadan, o mekânla ilgili bilgileri görsel ve yazılı kaynaklardan elde ettiği ve buna bağlı olarak yaptığı mimari analizdir. Mimari bir ürün, biçim, strüktür, geometri, sirkülasyon, program dağılımı, mekân ilişkileri şemaları, mimari objeler, kütle perspektifleri, doluluk-boşluk vb. bir çok açıdan incelenebilir ve ürünün mimari analizi yapılabilir. Bu analizler grafik anlatımlarla desteklenebilir.

Teorik mekan analizi bize yapıyla ilgili görsel bilgilerin aktarılmasında yardımcı olan, yapının anlamını kavramaya yönelik bir eleştirel araçtır. Bu görsel eleştiri aracı bizim mimarlık eğitimimiz boyunca ve meslek içinde karşı karşıya olduğumuz ve kullandığımız bir yöntemdir. Bu yöntem, yapıyla ilgili yeterli bilgi edinildiği takdirde, mekân içinde bulunmadan yapılabildiği için çok fazla kullanılmaktadır.

4.3.2 Pratik(deneyimsel) mekan analizi

Mimarlıkta zaman; yani dördüncü boyut, mekân kavramı ve eleştirisinde önemli bir etkidir. İnsanın mekân içerisindeki hareketi, onun mekânı farklı zamanlarda, mekân değiştirici öğeler sayesinde farklı şekillerde algılamasına, yorumlamasına ve eleştirmesine sebep olur. Eleştirmenin birebir içinde bulunarak, yani mekânı tam anlamıyla hissederek, mekân değiştirici öğelerden etkilenerak (ışık, renk, doku, sıcaklık, koku, büyüklük, zaman) yaptığı analizi “pratik mimari analiz” olarak tanımlayabiliriz. Kuşkusuz; ideal bir mimari yapıt(ürün) eleştirisi, mekânla birebir ilişkide bulunularak ve onu tam anlamıyla hissederek yapılan pratik mimari analiz ve buna bağlı mimari eleştiridir. Sözgelimi; Zevi'nin ancak birebir mekân içinde bulunulduğunda (deneyim) yapılabilecek yorumlarından bir tanesi;

“...Bir nef içine girdiğimiz zaman ve kendimizi uzun bir sütunlar perspektifi içinde bulduğumuzda , içgüdüsel olarak ona doğru gitmeye başlarız, çünkü bu mekânın niteliği öyle gerektirmektedir. Hareketsiz kalsak da, gözümüz perspektif yönüyle çekilmektedir ve hayalimizden bu yolu izleriz.” (Zevi, 1990)

Ancak bu koşulları yakalamak çoğunlukla mümkün olmamaktadır ve eleştirmen pratik mekan analizi yapamamakta; daha çok görsel kaynaklara dayanan biçim eleştirisine yönelmektedir. Her iki durumda da eleştiri metni, yapıtın kendisi haricinde yaratıcısı hakkında ve daha önceki yapıtları hakkında, eleştirilen yapıtın yaratıldığı dönem ve özellikleri hakkında yapılan araştırmalar ile bilimsel olarak desteklenmelidir.

Saf görsel biçim eleştirisinin mimarlık tarihinde önemli bir yeri vardır fakat yetersizdir. Geoffrey Scott psiko-fizyolojik geleneği izlerken çizgilerden, düzlemlerden, hacimlerden, kütlelerden söz etmenin önemli olduğu fakat bunun mimarının gerçek değerini göstermediği kanısındadır. Mimarın esas konusu mekan yapısı olduğuna göre mekanın irdelenmesi, analiz edilmesi ve halkın anlayabileceği sözcüklerle de eleştirilmesi gerekir. (Yavuz,1999)

Mimari akımlar, mimarideki asıl değerlerin hacim ve mekanla ilgili olduğunu savunur. Rasyonalist akım hacim, organik anlayış ise mekan kavramını ön plana çıkarmıştır. Mimari eleştiride temel yargımızın dayanağı sağlayacak faktör bizi çevreleyen, kapsayan iç mekan olmalıdır.(Özer, 1993)

İç mekanın önemini ve eleştiri metodunu Zevi (1990) şöyle açıklar:

“...Mimari bir makine işi değil bir sanattır ve projenin yaratılması ve eleştirilmesi için hazır olan metinleri veren mimari kuramlar, ona kendi yargısını getirir. Her yönden, bizim hareket hissimize seslenen mekansal değer binaların güzelliğinde her zaman önemlidir... Mimarının has ve özgün değeri iç mekandır. Hacimsel, plastik ve dekoratif tüm diğer öğeler, mekansal değere göre kendi değerlerine (ona eşlik etmeleri, vurgulamaları, bozmaları) bağlı olarak binanın yargılanmasına girerler. Mekansal değer, faydalı değeri yani boşlukları ilgilendiren öğelere bağlıdır.”

Binaların genel olarak mekansal eleştirisini yaparken şu yaklaşık sırayı izlememizi önerir.(a.g.y)

- 1) Ürbanistik, yani söz konusu binanın içinde türediği bir yandan da yeni bir nitelik kazanmasına yardım ettiği mekanın analizi.
- 2) Salt mimari değerlerin, başka bir deyimle mekan tanımının ve iç mekanla ilgili yaşantıların değerlendirilmesi

- 3) Hacmin, mekanı çevreleyen duvarlar ve bütününün incelenmesi
- 4) Dekoratif elemanların analizi
- 5) Ölçeğin yani binanın ölçüleriyle insan ölçüsü arasındaki bağıntının değerlendirilmesi

Velioğlu (1996), mekansal sorunların analizinde eleştiri için yararlı olabilecek bir yaklaşım önerisinde bulunmaktadır. “Üçlü formülasyon” olarak tanımladığı bu yaklaşım; tek yapı, yapılar grubu ya da kentsel tasarım ölçeklerinde kullanılabilecek bir modeldir. Formülasyon, yapılar ve dış mekandan oluşan mekansal kurgunun;

- Hareketin organizasyonu: Yaya ve araç dolaşımı ile ilgili tüm problemler ve iç sirkülasyon, oryantasyon problemleri;
- Mekanın organizasyonu: Mekansal karakterle ilgili tüm oransal, boyutsal, fiziksel özellikler;
- Kullanım organizasyonu: İşlev seçimi, işlevlerin yanyana gelişleri, yer, kat ve kotlara dağılımları ile ilgili tüm problemler bağlamında üçlü bir örtüşme içerecek şekilde irdelenmesi biçimidir.

Bu noktada önemli husus, fiziksel kurgunun, hareketin, mekanın ve aktivitenin organizasyonu bağlamlarında örtüşük olarak tutarlılık içermesidir.

5 MİMARLIK ELEŞTİRİSİNDE ÖZ

Mimarlık eleştirisinin birbirinden bağımsız düşünülemez iki aşamada gerçekleşebileceği söylenebilir. Bunlar, bir mimari ürünün dayandığı temel düşüncenin (anafikir) tartışılması, ki biz buna “öz” diyebiliriz ve bu düşünce ile düşüncenin gerçekleştirildiği biçim ya da biçimlerin ilişkisinin tartışılması aşamalarıdır. Burada önemli olan nokta, aynı düşüncenin (özün) birden fazla biçim ve stille ifade edilebileceğidir. Eleştiriden beklenen, biçimin simgelediği gerçekliğin açığa çıkarılıp tartışılmasıdır. (Öğüt,1989)

Gür’e göre (1998) eleştirilerde eleştiri nesnesinin özü kilit noktasıdır. Bu özden yola çıkarak mimari nesnenin ontik(varoluşsal) bütünlüğünü, tarihselliğini ve yaşam felsefesini (olgusallığını) -Türkçe’de varoluş deyimini ile rahatlıkla ifade edilebilir-, buradan varlığın tarihsel sürekliliğini (arkitipsel yapısını), varolan haliyle bütünlüğünü (biçim ve strüktürünü) ve olgusal özünü (davranışını) anlayabiliriz.

Mimari öz çok karmaşık bir gösterenler ve gösterilenler (bkz.bölüm 3.3.4) bütünüdür. Onun için bugüne dek denenen eleştiri yolları parçasal kalmış ve dil bütünlüğü sağlanamamıştır. (Gür,1998a) Mimari eleştirinin yol, yöntem ve dil sorunları mimarinin entegre ve/veya etrafında hemfikir olunmuş bir kuramı olmayışından kaynaklıdır. Bu nedenle Gür (1998a), mimariyi, felsefe, kuram ve tarih bağlamlarında irdelemekte yarar olduğunu savunmaktadır..

Öz ile biçimin birbirine etki sorunu ilk olarak ortaya atan Aristo’dan bu yana pekçok düşünür ve sanatçı, biçimi sanatın ögesi, özü ise tam gerçekliği yansıtmayacak yardımcı bir öge saymışlardır. Bu düşünürlere göre gerçeğin özü salt biçimdir.(Onur; Üstün, 1999) Özün mü yoksa biçimin mi egemen olduğu yalnızca sanat alanında değil, felsefe de doğa bilimlerinde, ekonomide vb. dallarda daima tartışılan bir konudur.(Doğan, 1998)

Çağdaş estetik, tanım gereği, sanatın özünün kuramsal yolla açıklanamayacağını ileri sürer. Heidegger’e göre sanat inceleme ve çözümleme konusu olamaz. Biçimcilik kuramında da sanat yapıtının, dış dünyadan ve gerçek yaşamdan uzaklaştığı ölçüde biçimin mükemmelliğe ulaşacağı öngörülür. Marksist estetik, özü temel öge, biçimi ise özü dile getiren öge olarak tanımlar. Bilimsel estetik, öz ile biçim arasında diyalektik bir ilişki olduğunu kabul eder. (Onur; Üstün, 1999)

Maddeci dünya görüşüne göre, öz ve biçim nesnel gerçekliğin gelişimini belirleyen iki ögesidir ve birbirinden ayrılamaz.

“...Biçim dediğimiz şey sadece maddenin belli bir kümelenişi, belirli bir şekilde düzenlenişi ve belirli bir dengeye oturmasıdır: biçim, temel tutucu yönsemeyi. maddenin bir süre için sabit bir duruma geçmesini açıklayan sözdür. Oysa öz kimi zaman belirsiz, kimi zaman bir devrim içinde durmadan değişir: biçimle çatışır biçimin sınırlarını yıkar.”* E.Fischer

Bir konunun, tarihsel verilere uygun ve tarihin işleyişi doğrultusunda ele alınmadıkça, yani gerçek anlamını kazanmadıkça özünün ortaya çıkmayacağını kabul etmekteyiz. Ancak konunun doğru bir anlam kazanıp öz konumuna geliş sürecinin, sanatçı tarafından bir biçim çabasıyla tanımlanabileceği; özün sanat yapıtlarında belirleyici öge olmakla birlikte tek başına bir sanatsal(estetik) etki yaratmayacağı; estetik etkinin özün gerektirdiği biçimleniş sonucunda ortaya çıktığı açıktır. Öz ve biçim böylece diyalektik bir çatışma sonucunda sanat yapıtını meydana getirmiş olur. Sanat yapıtının bu iki ögesinden birine verilecek fazla önem; biri adına bozulacak denge, sanatın yoksullaşması, giderek kaybolması sonucunu doğurur. Özü yakalamak mimari ürünün yüklendiği anlam ya da anlamları bulmaktır.

5.1 Mimarlıkta Anlam kavramı

Mimarlık ürününün eleştirisinde onun altında yatan tözün** ve oluşturduğu üst dilin varlığı ön plana çıkarılmak istenmektedir. Eleştirinin temelinde ürünün özüne inilmeye ve bilinmeyenlerin ya da farkında olunmayanların ortaya çıkarılmasına çalışılır.

Mimari mekanı, gerek iletişim kuramı, gerek işaret bilim; gerekse dilbilim açısından irdelerken, anlam kavramı bunların sonucu, amacı, hedefi olarak ortaya çıkmaktadır. (Kalpaklı,1998)

Anlam kavramına günlük dil açısından bakarsak; anlamın sözlük “anlamı”:

- 1) Bir sözcükten, bir sözden, bir davranış ya da olgudan anlaşılan şey; bunların anımsattığı düşünce yada nesne

* belli bir amaca ya da sonuca yönelen , etkinliğe dönüşmeyen etki gücü (TDK sözlüğü)

** değişenlerin özünde değişmeden kaldığı varsayılan idealist kavram, cevher (TDK sözlüğü)

- 2) Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da yapıtın anlatmak istediği şey olarak verilmektedir. (TDK sözlüğü)

Kalpakkı (1998), bu tanımın nesnel ve işlemsel bir tanım olmadığını savunur. Bir şeyi anlamamanın; aslında, o şeyin kendisinden genellikle daha üst düzeyde olan başka bir şeyle bağlantısının, ilişkisini sağlayabilmek olduğu söylenebilir. Öyle ki, bir nesne, bir durum, bir olgu, bir davranış ya da bunları gösteren bir işaret, bir belirti, bir simge, herhangi bir başvurma (referance) çerçevesi içinde ya da bu biçimde oturtulabildiği zaman anlamlı sayılır. Yoksa, tek başına ele alınan herhangi bir şeyin anlamlı ya da anlamsız olduğunu saptamak olanaksızdır. Anlam, herhangi bir şeyin bir üst düzeyde bir çerçeveye veya çerçevelere oturtulmasıdır. Bu çerçeveler kademelidir. Ne kadar fazla olursa anlamı o kadar yoğunlaşır. (Tümer, 1999) Yani başka bir deyişle bir şeyin anlam kazanıp kazanmaması, daha üst düzeyde bir başvurma çerçevesi bulup bulmamasına bağlıdır.

- Mimari , tasarım, yapım ve kullanım sürecine dahil olan tüm katılımcılar için ayrı ayrı anlamlar ifade eder.
- Bir binanın anlamı, o binanın bir takım referans çevreleriyle, bağlamlarla, kurduğu ilişkidir.
- Bir binanın birden çok anlamının olması referans çevrelerinin yani , felsefi, fiziksel, işlevsel, ekonomik gibi anlam düzeylerinin çok olmasından kaynaklanır.

Toplumsal açıdan baktığımızda anlam; toplum veya bireyle olan ilişkinin kendisinden doğar. (Cengizhan ,1999,s:22) Anlam, nesnenin kendisinde olmayan bir şeydir. Farklı toplumların anlama ve bakış açılarındaki farklılardan doğar. O yüzden biraz da bilgiye ve araştırmaya dayanır. (Tümer,1999) Bunu bir örnekle açıklamak mümkündür. Eyfel Kulesi'nin anlamını düşünelim.

Literatürde nesnenin anlamını bize taşıyan iki dolaylı ögeden söz edilmektedir. (Nalkaya,2001) İşaret (gösterge) ve simgeler. Bu iki kavram arasındaki nüans şöyledir. İşaret kavramı, bir nesnenin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki (değişmeyen) varlığını belirtir. Simge ise sözel anlamda, nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan araçtır. Buna “çağrışımsal anlam” ya da “duyusal anlam” da diyoruz.

Her yapı gerek kullanıcılar ve sahipleri, gerekse ondan değişik biçimde etkilenen insanlar için belli değerler ve anlamlar ifade eder. “Eyfel Kulesi neyin simgesidir?” sorusuna, bilgi ve araştırmaya dayanarak; Eyfel Kulesi’nin çelik strüktürün, yeni estetiğini simgelemekte olduğunu biliriz ya da öğreniriz. Bu toplum ve bizim için bir anlam yaratır. Eğer burası sizin için önemli bir yerse sözgelimi; sevgilinizle yemek yediğiniz bir yerse sizin için kişisel bir anlamı vardır. Sonuçta; bağlantılar ne kadar çoğalırca anlam o kadar artar. Yukarıdaki gibi aşırı duygusal bir yaklaşımda mimari etkinlik veya mimari işlevsellik olamaz. O zaman anlam mekanını mimarisinden değil mekanın kullanıcı, eleştirilenle olan birebir ilişkisinden doğar. (Konuralp,1999 s:35) Ancak her bina için bu referans çerçevelerini çoğaltamayız. Sözgelimi Ayasofya’yı ekonomik açıdan irdeleyemeyiz. (Tümer, 1999, s:33)

Bunu anlambilim açısından değerlendirirsek; bir işaretler sisteminde, her işaret, ancak, o sistemi oluşturan öteki işaretlerin her birine göre farklılaşmasıyla anlam kazanır. Çağdaş anlambilim, dolaysız, kendiliğinden oluşan, durağan bir anlam kavramını kabul etmemektedir. (Kalpaklı,1998 s:86)

Bütün bunlardan sonra anlamın toplumsal ve/ veya kişisel olabileceğini ve hatta “anlam”ın; zaman ve ortama bağlı olarak sürekli değişim gösterebileceğini söyleyebiliriz.

Anlam kavramına sanat eseri ve sanatçı ilişkisi açısından baktığımızda; sanatçı, bir nesneyi yaratırken o nesneyle bütünleşir ve var oluşunun bir parçası olur. Bir insanın ürettiği nesneye anlam vermesi ve onu beğenmesi, kendisini o nesneyi yaratırken aynı zaman da kendisini de yaratmış olmasındandır.(Yoldaş,1999, s:55) Sanat yapıtıyla ve onun yaratıcısı açısından “anlam”ı incelediğimizde; bir sanat yapıtını yaratırken sanatçının, sanat yapıtıyla özdeşleşerek ona anlam yüklediğini görmekteyiz.

Sanat yapıtıyla, gözlemci, kullanıcı ya da okur ilişkisine döndüğümüzde; okurun, sanatçının yüklediği anlamlara karşılık bulamamakta ya da okur farklı anlamlandırmalara yöneldiğinde; sanatçı ve sanat ürünü arasındaki ilişkiyi doğru kuramamaktadır. Yanlış, eksik anlamlandırmalar, okurun eseri “beğenmemesine” sebep olmaktadır. Bu anlamların ortaya çıkarılmasında ve doğru bir şekilde okura aktarılmasında eleştirmene toplumsal bir görev düşmektedir.

Mimarlık eleştirisinde, bu noktada “beğeni” kavramından ve “anlam”la olan ilişkisinden söz etmekte yarar vardır.

Bir sanat yapıtının (bizim üzerinde durduğumuz mimari ürün) anlamının toplum ve bireyle olan ilişkiden doğması ve bu ilişkinin sürekli olması ve toplumsallaşması “beğeni”yi oluşturur. Beğeni`ye güzeli değerlendirme yetisi denebilir (Kortan,1999,s:21) Mimarlığın beş duyuya hitap etmesi beğenide kriterlerin yalnız akımsal çizgilere değil, ekonomi teknoloji ve konfora da dayalı olmasını zorunlu kılar. (Talu,1999, s:160) Ortak kültür yoksa bu kavramlar yok olur. (Gürsel,1999, s 25)

Ürettiğimiz şeylere anlamlar yükleyerek kendimizce anlamlandırmaktayız.(Özbay,1999, s:21) Bu noktada anlam ile beğeni çakışktır. Anlamlandırdığımızı aynı zamanda beğeniriz.

- Anlam üretim sürecine bağlantılıdır. Beğeni ise daha çok tüketimle ilgilidir. Mesela bir şeyi beğenip alırız. Bu bir çeşit tüketimdir.(Gürsel,1999, s:25)
- Anlam düşünsel dünyayla, beğeni görünür formlar dünyasıyla ilgilidir..(Balamir, 1999, s:30)

Kortan,(1999, s:56) binaların anlattıklarını belli bir kültür düzeyine çıkmış insanların tam olarak anlayabileceklerini, Türk toplumu gibi heterojen toplumlarda ortak beğeninin olmayacağını ancak belki kültürlerinde ortak noktaların yakalanabileceğini savunmaktadır.

Bir insanın bir tasarımı beğenmesi ondan estetik haz alması sonucunu doğurur. Tschumi`ye (1994) göre “Mimarlıkta haz mimarın tasarım anında mekanı deneyimlenmesidir. Zihinsel olanla deneyimsel olanın , ideal olanla gerçek olanın aynı anda açığa çıkmasıdır.”

Tschumi, mimarlıkta hazzın zıtlıkların hem içinde hem dışında varolabileceğini iddia etmektedir. Bunu kanıtlarken analiz yöntemini kullanmaz. Ona göre metin (mimari ürün) herhangi bir tez antitez ya da sentez yerine birbiriyle gevşek ilişkili parçalardan oluşur. Bu parçalar aynı zamanda okuyucunun mekansal deneyiminin gerçekliği içinde değerlendirilir. Mekan hazzı kelimelerle ifade edilemez. Yaklaşık olarak bir tür deneyimdir. Ona göre geometri ve düzenin hazzı kavramların hazzıdır. Zihinseldir. Bilinçlilik halidir. Çoğuna göre mimarlık zihnin bir ürünüdür. Resimsel ya da deneyimsel bir sanat olmaktan çok geometriktir. Bu tür bir bakış, mimarlığı düzenlilik problemi haline indirgemektedir. Ne

mekan ne de geometri hazzı tek başına mimarlığın hazzı değildir. Tschumi anlamla ilgili düşüncesini şöyle açıklar.

“Birinin kendisini başka birşeymiş gibi göstermesi, zevk verir. Mimarlığın baştan çıkarıcı maskeleri; cepheler, arkadlar, meydanlar, kavramlardır. Maskeler gibi, gerçek olduğu varsayılan şey ile onu deneyimlenen kişi arasında bir perde indirilir. Bu nedenle bazen mimari maskenin ardındaki gerçekliği okumak isteği doğar. Biçim maskeleri , sosyo-ekonomik bilgi sistemlerini; düşünce maskeleri, metaforik bilgi sistemlerini gizler. Anlamın her çözülüşü, gerçeğe ulaşmanın imkansızlığını ispatlar. Maskelerin ardında karanlık ve biçimsizlik vardır; mimarlığın hazzı budur.”

Açıklama olgulara ve kesinliğe dayandığı için anlamın kavranmasında yetersiz kalır. Doğa bilimlerinde farklı olarak insana ilişkin bilimlerde “açıklamak “ değil yorumbilimin anahtar kavramı olan “anlamak” söz konusu olmalıdır. Bakış açısına göre farklılaşan ve bitmeyen bir süreç olan anlamak açıklanmaya göre gerçekliğin daha fazla boyutuyla kucaklanmasına olanak sağlar. (Akın, 1990)

Fiziksel çevrenin genel olarak insan için iki farklı anlamından söz edilebilir. “Açıklayıcı(denotativ) anlam”; bir yapının ya da çevrenin ne işe yaradığı (işlevsel olarak) sorusunun yanıtını ararken, “çağrıştırıcı(connotative)”; anlam belli bir yapı ya da çevre bağlamında işlevin yerine getirilmesine yönelik tercihlerde hangi kalite, karakter ve değer ölçülerinin söz konusu olduğunu gösteren belirti ve ipuçlarını ilgilendirir. Çağrıştırıcı anlam açısından üslup, stil, tarz gibi aşağı yukarı aynı anlama gelen kavramların özel bir önemi vardır.(Venturi,1977; Nasar; 1997; Nalkaya,2001)

Ortada bir toplum olduğu sürece formun kullanım süreci kendine ait bir simgesel anlama dönüşür. Kişinin fiziksel çevrenin belli formsal özellik ve kalıplaşmış görsel ilişkilerini önceden öğrenmiş olması, anlamlandırılmaya konu olan çevrenin belli unsurlarına belli anlamlar vermesine katkıda bulunur. Eleştirmenin bu unsurlara dikkat etmesi eleştiri açısından yararlı olacaktır. Fiziksel çevreler yükledikleri anlamları yayan bazı unsurlara sahiptirler:

Formun pratik ve simgesel işlev ilişkileri: Bu bağlamda örneğin, Venturi iki çeşit yapıdan söz eder:

1 Simgesel işlevi, pratik işlevinden bağımsız çalışan, "Açıklayıcı" cephe unsurlarıyla ifade edilen "Pano" yapılar ve

2 Pratik ve simgesel işlevleri aynı yapısal bütün içinde ifade edilen "Heykel" yapılar.

Mekanın boyutsal ve tanımsal unsurları: Belli mekanların farklı önemdeki farklı kullanıcı ve kullanımlar için farklı şekillerde boyutlandırılıp tanımlanması.

Mekanın yada formun yüzeysel doku karakterlerini oluşturan malzemenin cinsi, kalitesi, doğallığı ya da yapaylığı : Belli kalitelerde belli malzeme cinslerinin belli mekanlar ya da kullanımlar için tercihi konusunda geliştirilmiş olan kuralcı yaklaşımlar bütün tasarımcıların yabancı olmadığı bir konudur.

Işık: Farklı yön, güç ve uzaklıktaki kaynak ve renk unsurlarıyla farklı simgeselli olan ışık etkinlikleri yaratılması

Renk: Araştırmalar farklı olayları ifade de ve sosyal normları belirleme de kullanılan renk tercihinde kültürel farklılaşmalar olduğunu ortaya koyar. Ayrıca renklerin kültürlere göre değişen simgesel öneminden de söz edilebilir.

Nesne olmayan unsurlar: Fiziksel çevrelerin, belli toplumlar ve alt kültür grupları içi farklı anlamlar taşıyan yer, kişi, zaman ve süreç tanımlarıyla fiziksel çevre oluşumlarını etkileyen belli kişi, tarihi olay, politik karar ya da süreç vb. ilgisi ve yakınlığı bu çevrelerin isimlerine simgesel içerik kazandırır. (Nalkaya, 2001)

Mimarlıkta anlamın gerçek yerini Özer(1993) şöyle açıklar;

"Bir binanın cephe ve duvarları ne kadar güzel olursa olsun , alt tarafı bir kutu bir kılıf olmaktan ileri gidemezler içerikse(anlam) ancak ve ancak iç mekanda aranmalıdır... Başarılı mimari bizi iç mekanıyla kendisine çeken, yücelten manevi boyunduruğuna alan bir mimaridir...Önemli olan iç mekan düzeni yetersiz bir binanın hiçbir zaman mimari olamayacağıdır. " (Özer, 1993, s:182)

5.2 Mimarlık Eleştirisinde Anlam

Anlam, şimdi ile ilgili durumlardan kaynaklanan, geçmiş ile şimdiyi birleştirip geleceğe katan bir olgudur. Şimdiye ait doğrular, gerçek olabilir; ancak geçmişe ait yapının anlamı, şimdinin ona yüklediği sorulara verdiği yanıtlarla belirlenir. Gelenekle, eleştirmenin ufku arasındaki karşılaşmada dil ortak bir zemin oluşturur. (Sahil, 1999)

Dil ve mimarlıktaki anlamlar arasında onları düzenleyen kurallar açısından paralellik kurulduğunda kent ya da bina öğeleri bir edebiyat metni gibi yoruma yani çoğul okumalara açıktırlar. Bir metin ya da mimari ürün, mimari eleştirilerde okurun (eleştirmenin) niteliğine bağlı olarak farklı anlamlar ve yorumlar yüklenebilir, hatta aşırı yorumlara uğrayabilir. Daha önce belirttiğimiz gibi eleştirmenlerin, (bölüm 3.4.1) bireylerin kişisel bilgileri ve birikimlerine bağlı olarak farklı noktalarda yoğunlaşmaları, bunun belli bir anlamlandırma çeşitliliği sağlaması, aslında anlamsal faaliyetin kolay tüketilmeyişinin nedeni gibi gösterilmektedir.

Aydınlı'ya (1996) göre mimarlıkta temsili gerçeklik ya da ideal yapılara gerçeklik kazandırılması çabaları eleştiri anlam boyutundan soyutlamaktadır. Oysaki insanların içinde buldukları mekanlarla olan zengin ve karmaşık ilişki daha özlü ve derin konulardan kaynaklanmaktadır. Bu öz anlam taşıyan mimari bileşenler ve onların kullanıcıda uyandırdığı kavramları, imgeler arasındaki ilişkiyi yansıtır. Örneğin; post modern mimarlık, mimarlığın bir anlam taşımasının geçmiş deneyimlerle bağının yeniden kurulmasının ve bunu ifade etmekle toplumsal içeriklerde mimarlık düşüncesinin yeniden gerçekleşmesinin uğraşısını vermektedir.(Onur; Üstün, 1999) Post-modern mimarlar çağımızın zengin anılar ve simgelerle dolu çoğulcu bir çağ olduğunu benimseyip anlığımıza olduğu kadar duygularımıza da seslenen bir mimarlık yaratmaya çabalamışlardır. Ancak post modernin pratikte kapsamlı bir toplum, siyaset, ekonomi ve kültür kuramı ortaya koyamaması ve oturacak bir toplum modelini bulunmayışı, post modern sanatın yerini bulamamasına sebep olmaktadır. Buna bağlı olarak aydın ve seçkinler, kültürel mirasa, otantik dile ve kültüre özgü mimari dil olarak yorumlanan bina geleneğine geri dönmüşlerdir.(Cordan; Gür,1999)

Gür'e (1999) göre post modern arayışlarda anlam taşıyıcı biçim ve öğeler, kullanım anlamının da ötesinde, ulusal ve bölgesel farkların ortaya konmasında araçtır. Gür (1999) örnek olarak post modern bir cephenin başarılı olmasının yalnızca taşıdığı anlamlarla ilgili olmadığını biçimsel mantığı ve yapısıyla da değerlendirildiğini belirtir ve anlamı, özü olmayan bir binanın olamayacağını savunur.

Yeni bir biçimin ortaya çıkışıyla birlikte onu anlatabilmek için bir benzetme düzeni, bir metafor aranır. Bu benzetme genel bir kabul görürse yaygınlaşır ve ortak bilgi olur. Bu bilgi içerik (anlam) biçim ilişkisini açıklar. Yani semantik bir nitelik taşır. Bu mekanizmanın her zaman böyle olduğunu düşünmek doğru değildir. Sıradan mimari hemen anlaşılır ve okunur.

Bir üslubun sürekliliği içinde bir yapının okunması ortak kültür özelliği sayılır oysa yepyeni bir biçimin okunması olanaksızdır. Genellikle yapının anlattığı şey mimarinin sözcükleri olan mimari öğelerin alışılmış düzenler içinde karşımıza çıkmaları, yani bilinen bir sentaks içinde yerlerini almalıdırlar. Yeni bir sentaks(dizim) yeni bir anlam demektir. Bu anlam yeni bir işlevi yansıtabilir. Genel olarak yapının simgeselliği de bu işlevin uzun sürekli varlığına bağlıdır. Bu süreç içinde simgeleşebilen biçim statüsünü işlevin sosyal içeriğinden alır. Venturi, bir örtülü yer ve bir simge oluşun mimarinin varlığının temel bileşenleri olduğunu savunmaktadır ve mimar belli bir amaca hizmet edecek bir yapıyı yaparken işte bu yeni simgenin potansiyelini taşıyan bir şeyayı yaratmaktadır.(Kuban, 1999,s:98)

Mimarlık toplumsal bir dildir. Davranış biçimini belirler. Dil, bir gösterge sistemi olarak ele alınırsa, bu sistem gösteren (form) ve gösterilen (kavram) arasındaki ilişkiyi açıklar . Bu ilişki sonucunda ortaya çıkan “anlam”dış dünyada ki somut ya da beyindeki soyut gerçekliğin gösterildiği simgelerle yeniden kurulan bir kurgudur. Mimarlıkta yorumlanan dil ve anlam, anlamının iç-yapı ögesini oluşturur. Bundan dolayı aralarında neden sonuç ilişkisi vardır. İçinde bulunduğumuz mimari çevrenin bizimle konuşması onu var eden düşünceyi ortaya çıkartan sorular sordurtması güçlü bir dilsel kurguya sahip olduğunu gösterir.(Aydınlı, 1996)

Anlam ile biçim arasındaki neden sonuç ilişkisi koptuğu zamanlarda, bireyin görünüşünde ya da tasarladığı herhangi bir üründe alışılmışın dışında bir biçim; biçimin anlam ile kurduğu gerçek bir ilişkinin sonucu olan özgünlük ya da biçim ile anlam arasındaki çarpık bir ilişki “kitsch”(bayağılık) olarak karşımıza çıkar. Göstergenin özü boşalmıştır. Gösterge artık bir başka nesnenin yerini tutan nesne değil, sınırsızca çoğaltılabilen bir taklittir. (Sağocak,2001) Kitsch’in en belirleyici özelliği öykünülen imgenin ait olduğu gerçeklik ile kullanıldığı bağlamdaki gerçeklik arasında kurulan sahte ilişkidir. Gerçeği, görüldüğü biçimiyle anlamını ve değerlerini sorgulamadan, salt varolduğu gerekçesiyle estetize eden kitsch’in amacı, insan bilincini bu gerçeğe ilişkin temel sorunlardan uzak tutmaktır. Bu da “eleştiri” ile amaçlanan tutumun tam karşıtıdır.(Öğüt,1989) Post modernizm’in sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırı yok etmesi, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki ayrımı çökerterek, üslupçu keyfilik ve kodların oyuncu biçimde harmanlanması yakın dönemde kitch’i doğurmuştur.

Kitsch kavramı “estetik açıdan başarısız” biçimindeki ifadeyle eşanlamlı değildir; estetik kalitesinin özel bir türünü niteler. (Tanyeli, 1989b) Kitsch olgusunu anlamayı sağlayan ilk temel yargı, onun modern çağa ve modern toplumlara özgü bir gerçek olduğu

doğrultusundadır. İlk olarak 18. y.y.' in sonlarına doğru Batı Avrupa'da beliren önemli toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle ortaya çıkmıştır. Zevk bireysel bir özellik değil, aksine toplumsal nitelikte bir estetik normlar sistemidir. Dolayısıyla söz konusu normlar sistemini yıkan her gelişme kaçınılmaz olarak "kitsch"i doğurur. Bugün yoksul ülkelerin yerli kitsch'i bir yönsüzlüğün, bir anlamda çaresizliğin sonucudur. Oysa zengin ülkenin kitsch'i egemen modernist sanat ve modernist estetiği yadsıyan bir karşı estetik ve karşı sanattır. (a.g.y)

Post-modernizmle birlikte 1980 sonrası Türkiye'sinde mimarlıkta ve sanattan anlamayan varlıklı insanların beğenileri, yalınlığı yoksulluk olarak kabul ederken şatafata gösterişe, abartıya, bayağılığa (kitsch) çeşitliliğe rağbet etmişlerdir. (Kortan,1999b)

20. y.y. mimarisinin anlam kavramı doğrultusunda diyalektik bir yol izlediği görülmektedir. 1930'lu yıllara kadar genel bir rasyonalist biçim dili, savaş yıllarında çoğunlukla kağıt üstündeki sübjektif formlarla gündeme gelmiştir. (Gülseren,1999) İlk modernistler soyut kavramları tarihten kopmanın ifadesi olarak gördüler ve bu yolla yeni duyarlılıklar, mimari mekana o zaman kadar bilinmeyen boyutlar getirerek yeni anlamlar kazandırdılar. (Koolhaas, 1996) Modern Mimarlık Hareketi'nin katı öğretisine ve onun evrenselci ürünlerine karşı yapılan en ciddi eleştiri, bu mimarlığın tekdüze ve anlamdan yoksun, yabancılaştırıcı çevreler yarattığı, dolayısıyla öncü mesajının yok olduğu görüşüdür. Çevrede anlamın araştırılmasını gündeme getiren bu görüş mimarlığı, anlam ve dil konularını maddi kültür ürünlerine uygulamaya çalışan bilimsel öğretilerle, yani dilbilim, anlambilim ve göstergebilim gibi konularla buluşturmaktadır.(Yücel, 1982) Eco, 20'y.y modern mimarlığının savunduğu biçimin işlevi izlemesinin mimarlıkta zorunlu bir nedensellikten kaynaklandığını .ancak, biçimin yalnızca işleve bağımlı olamayacağını, işlevin bir kültür bağlamı içinde belirlendiğini, bir işlevin değer kazanması için kültürel işlevlerle etkileşim içinde olması gerektiğini belirtir. (Onur; Üstün, 1999)

1960 sonrası mimarlık yaklaşımında tarihten biçim aktarmaya duyulan ilgi dolaylıdır. Öncelik anlam arayışındadır. Tarihsel biçimlerin kendiliğinden anlam taşıdığı varsayımından yola çıkılarak bu tür biçimlerin yapıda kullanılmasının ona anlam katacağı düşünülmüştür. Oysa anlamın sürmesi yeni söylemler üretilmesine bağlıdır. Tarihten gelen herhangi bir biçime ilgi kaybaldığı zaman onun üzerin yeni bir söylem oluşmaz ve biçim terk edilir. İlginin yitirilmesi ve söylem oluşmaması doğru orantılı ve karşılıklı etkileşimli bir süreçtir. Eskimiş

bir söylemle tarihsel bir biçimi yaşatma olanağı yoktur. Söylem hep güncel olmalıdır. Bu nedenle içinde bulunulan zamanın ideolojisine eklenmeyi zorlayacak bir içerik(anlam) gerekir.(Akın, 1990)

Mimarlıkta anlam tarihi, yapı biçimleri üzerine oluşturulan söylemlerin tarihidir. Ancak tarihte hiçbir zaman tüm toplum için geçerli tek bir anlamın söz konusu olduğu düşünülmemelidir. En kolektif anlamalarda bile toplumsal katmanlara bağlı olarak farklı söylemler oluşur. Örneğin birer birlik, toplumsal bütünleşme simgesi olan kubbe veya merkezi plan, hükümdar tarafında kendi egemenliğini pekiştirme bağlamında; kıtlık ekonomisinin duyarlı dengesinde yaşayan halk tarafındansa, tanrısal güce boyun eğme bağlamında yorumlanmıştır. Özellikle rönesanstan başlayarak, anlam toplumsal değil sınıfsaldır. Ayrıcalıklı sınıfın farklılaşma isteği, sıradan insanlara hiçbir iletişim kurma olanağı vermez. 19. yy burjuvasinde de amaç aynıdır. (Akın, 1990)

Bu gelişmelere paralel olarak Türk Mimarlığında 19'y.y'a kadar kimlik sorunu olmamış, batılılaşma hareketinin sonucu olarak kimlik sorunu doğmuştur. Türk mimarisinde 1900 sonrası dönemde; 1. ulusal Mimari (1908-1930) döneminde eklektisist bir tavır görülür. Daha sonraki 10 yıllık dönemde(1940-1950) rasyonalizmin etkisindeki dönemi 2.Ulusal Mimarlık Devri takip eder. Bu sefer geçmişin sivil Türk Mimarisi'nden yararlanan anlam bulma çabaları görülmektedir. 1950'li yıllardan sonra Türkiye'nin politik yaşamında A.B.D ile diyaloga girmesi evrensel mimariye yönelmede Amerikan yorumu etkin olmuştur.1960'lar da demokratikleşme süreci içerisinde "mimarlığın ne olduğu" üzerinde yeniden düşünölmeye başlanmıştır.

Bugün mimarlığın içeriği farklı anlamları içermekte ya da anlamın kopuşunu, çöküşünü savunmaktadır.(Sahil, 1999) Mimarlıkta "öz" olması gerektiğine inanmayan ve işlevden çıkan biçimler yarattıklarını söyleyen mimarların, geometrinin etkisinden yararlanarak görsel beğeni uyandırmaya çalıştıklarını görüyoruz. Modernizmde "Tasarımı yöneten yapının işlevidir" ilkesini, modern sonrasında "Tasarımı yöneten tasarıma verilmek istenen temel anlamdır" ilkesi almıştır.

5.2.1 Anlamlandırma; Yorum, Aşırı Yorum, Eksik Yorum (misreading)

Anlamlandırma, tarihsel kültürel kodların belirlediği biçim diline sahip bir mimari yapıt içinde kullanıcının algılama – kavrama-yorumlama adımlarına bağlı olarak, yapıt ile ilişkiye girmesi, karşılıklı etkileşim içinde olmasıdır. Bu nedenle biçimsel öğelerin yardımıyla kodlanan “anlam”, tarihsel, kültürel, ideolojik iletiler taşıyan biçimsel öğeler ile öznel/alımlayıcı/okuyucu/izleyici arasındaki alımlama ilgisinin döngüsel bir sonucu olarak ortaya çıkar. Anlatı; yaratırken yaşanan “anlam üretme” sürecinin karşısında, doğal olarak anlatılan kavrarken yaşanan “anlam yakalama” sürecini açıklar.(Aydınlı Hatipoğlu,1997; Sahil,1999) Anlam yakalama sürecini “anlamlandırma “olarak kabul edebiliriz.

Mimarlığı öncelikle fiziksel bir işlev karşılama yükümlülüğü dışında diğer sanatlardan farklı kılan ve anlam konusundaki tavrını belirleyen asıl ayırım, çok daha büyük bir kitlenin değerlendirilmesine açık olmasıdır. Bu özelliğin, onun anlam konusunda oldukça kısıtlı bir alanda hareket etmesine veya bu alanın dışına çıktığında yadsınmasına neden olmaktadır. Oysa anlam doğası gereği sınırlanamayan bir nitelik taşır. Yine de tarih boyunca anlama ussal sınırlar koyma çabası vardır.(Akın, 1990)

Anlam kavramının iç yapısına bakacak olursak; Anlam kavramı kendi içinde, belli bir sıra düzen (hierarchie) gösterir. Bu kavramın belli bir noktaya gelip o noktada anlamsızlığa dönüşmemesi için, sıra düzenin gittikçe gelişmesi başvurma çerçevesinin ya da çerçevelerinin gittikçe genişlemesi gerekmektedir. Her yeni bilgi, her yeni buluş, bu gereksinimi biraz daha arttırmakta ve onun düzeyini biraz daha yükseltmektedir. İşte bundan dolayı, bilgimizin sonsuz olarak artmayacağını kabul edersek, anlamında bir sınırı olacağını ve eninde sonunda bir anlamsızlıkla karşılaşacağımızı kabul etmemiz gerekir.(Kalpaklı, 1998, s: 84)

“Bir mimari ürünün sonsuz sayıda yoruma açık olabileceği düşüncesini benimseyerek, yorumların sonsuzluğunun mimarın mı, ürünün mü, yoksa eleştirmenin mi amacına bağlı olduğuna henüz karar vermiş olmak demek değildir.” (Eco, 1991, s:25)

Gerçek bir anlam zenginliği, ürünün yalnız bir alıcıda uyandırdığı yorumlama çeşitliliği ve derinliğiyle ilgili olmak zorundadır. Yoksa farklı alıcılara bağlı anlam çeşitliliği -ki postmodern söylem bunun bazen gülünç olabilen örnekleriyle doludur- ürünün

anlamlandırma ve yorumlama bakımından zengin olduğunun göstergesi olmamakta, aksine çoğu kez kolay beğeni ve heyecanı körükleyen biçimsel özelliklerin varlığını ve anlam düzenlerinin sığılığını ima etmektedir. (Uraz, 1999)

Yorumlamanın sanatçının amacına bağlılığını ilke olarak öne süren bir göstergebilimle uyum içinde olan sanatsal metinlerin sonsuz yorumlanabilirliğine ilişkin bir estetiğin varlığından söz edilebilir; öte yandan sanatçının amacına bağlılığı yadsıyan ve daha çok yapıtın amacına hak tanıyan, ürünün tek anlamlı yorumuna ilişkin bir göstergebilim de var olabilir. Sanatçının kesinlikle tek anlamlı olarak tasarladığı bir ürün, sonsuz kez yorumlanabilir bir biçimde okunabilir. Herhangi bir kişi sanatçının sonsuz kez yorumlanmasını istediği bir ürünü tek anlamlı olarak yorumlayabilir. Son olarak, gerçekten ürünün amacı açısından çeşitli yorumlara açık olan ürün, en azından dilin kurallarına uyulduğunda, tek anlamlı bir ürün gibi okunabilir. Sanat yapıtıyla ilgi kuran, onu kavrayan ve onu alımlayıcı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi inceleyen ve yapısalcılığı temel alan (Tunalı, 2001) alımlama estetiği, yapıtın (ürünün) zaman içerisinde kendisine getirilen yorumlarla zenginleştiğini öne süren yorumbilim ilkesini benimser, ama metne getirilen yorumların, metnin amacının öz niteliğiyle ilgili bir varsayımla bağlantılı olması gerektiğini de yadsımaz.

Eco'ya göre sanat yapıtı başta sanatçının imgelediği biçimde algılayabileceği şekilde bir objedir. Sanatçının beklentisi bu biçimin onun meydana getirdiği biçimde algılanması ve haz duyulmasıdır. Yani sanatçının ona yerleştirdiği izlenimler ve duygular kapalı bir bütünlüktür. Bu, yorumu ortadan kaldırmaya yönelik bir düşüncedir. Oysa sanat yapıtının kavranmasında onu algılayanın katkısı Eco'ya göre Platon'dan beri bilinir. Sanat yapıtları sınırsız yorumlara açık durumdadırlar. Onlar "açık sanat" yapıtlarıdır. Rönesans'la birlikte Modern sanat düşüncesi bu şekilde doğmuştur.(Tunalı,2001)

Yorumların sonsuzluğu yazarın, yapıtın veya okurun amaçlarına bağlıdır. Bu nedenle iyi bir yorumlama göstergebilimcisi (ya da eleştirmen) metin içinde okurun amacına ilişkin belirtileri arar ve değerlendirir. Çünkü başka her türlü yorum, bildirinin ilk anlam düzeyi olan "gerçek anlam" düzeyinin önceden tanınmasına dayanır ve her metnin bir gerçek anlamı vardır (Eco, 1991). Bu da metnin kurgusundan çıkar. Bu noktada nesnenin grameri (dizimi) önem kazanır. Anlam ve yarar çıkarsamaları buna göre yapılacaktır.

Eleştiri konusunda Fish, bir metnin “anlamını” değil “ne yaptığını” ele almak gerektiğini öne sürmektedir. Fish’e göre daha kesin olarak metnin anlamı, aslında okura ne yaptığıdır. Anlam yerini okuma faaliyeti içinde bulur.(Usta, 1996)

Buna karşılık, değişik “yapıbozma” (dekonstrüktivist) uygulamaları, alıcının girişimini ve metnin giderilemeyen anlam belirsizliğini vurgular. Metin bu yolla yorumsal sapmayı başlatan bir uyarı olup çıkar.(Eco, 1991, s:27)

Sözün yazarından bağımsız anlam ürettiği kabul edilirse, bugün eleştiri, yazarın ve aynı anda okurun metne yerleştirdiği anlam sonsuzluğunu tüketme şeklinde anlaşılabilir. (Eco, 1991)

Anlamsal (anlamlandırıcı) yorum ile eleştirel (göstergebilimsel) yorum arasındaki farkı Eco (1991 s:32) şöyle belirtir: Anlamsal yorum, metnin çizgisel olarak gerçekleşmesi karşısında alıcının ona anlam yüklemesinin sonucudur. Eleştirel yorumdaysa tersine metnin hangi yapısal nedenlerle şu ya da bu anlamsal yorumu üretebileceği anlatılmaya çalışılır. Bir metin anlamsal olduğu kadar eleştirel de yorumlanabilir. Mimarlık gibi genellikle estetik işlevi olanlar her iki tip yorumu öngörürler. Mimari eleştirilerde amaç; okurun yapıttan ne anlam çıkardığının salt aktarılması değil, mimari nesneye varoluşsal bütünlüğünü veren yapısal ve olgusal (yaşayan) kurgunun, hangi özelliklerinden dolayı ne gibi anlamalara yol açtığının aktarılmasıdır. Bu nedenle bir mimari eleştiri yazısı olabildiğince nesnel değerlere de temellendirilmek zorundadır

Eco (1997), “Yorum ve aşırı yorum” adlı denemesinde yorumlamanın sınırlarını tartışır. Todorov’un bir edebiyat metnine yönelik değerlendirmesinin altını çizer. Todorov metni , “yazarın sözcükleri okurların ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibarettir” şeklinde yorumlar. Bu noktadan hareketle Uraz(1999), metnin mimar ya da yazar ve gözlemci ya da okur arasındaki tüketime açık yani her tarafa çekilir konumunun ortaya çıkacağını belirtir.

Yorumun sınırlarını belirlemek amacıyla Eco,(1991, s: 23), üç tür amaç belirler.

- Yazarın (mimarın) amacı
- Metnin (mimari ürünün) amacı
- Okurun (eleştirmen, gözlemci,kullanıcı) amacı

Anlam aramada tartışma her şeyden önce şu iki program arasında şekillenmektedir.

- Metinde, Yazarın(mimarın) ne söylemek istediğini aramak gerekir.(mimari ürün mimarın diliyle okunmalıdır.)
- Metinde, metnin(mimari ürün)ne söylediğini (yazarın [mimarın] amaçlarından bağımsız olarak) aramak gerekir.(mimari ürün mimarından bağımsızdır ve kendi dili vardır.)

Bu karşıtlığın ikinci ögesi benimsendiğinde Eco'ya göre ;

- Metinde, metnin ne söylediğini, metnin kendi bağlamsal tutarlılığına ve gönderdiği anlamlama dizgelerinin durumuna başvurarak araştırmak gerekir. Dilin metinler biçiminde düzenlediği soyut dinamiğin, kendine özgü yasaları vardır ve bu soyut dinamik yazarın isteğinden bağımsız olarak anlam üretir.
- Metinde, alıcının(eleştirmenin) orada ne bulduğunu, alıcının kendi anlamlama dizgelerine ve/ya da arzularına başvurarak araştırmak gerekir.

Yazarın amacı ile, metni kendi yorumları doğrultusunda (öznellik, koşullandırma; eleştirinin özellikleri) kullanan okurun yanı sıra metnin amacı, bunları düzenleyen bir üçüncü olasılık olarak ortaya çıkar. Yazarın amacı, bulunması hedeflenen yegane geçerli yorum olarak kabul edilmesine rağmen, ortaya çıkması her zaman kolay olmamaktadır. Bu durumda metin yazarın amaçlarına çok da kolay indirgenemese bile okurun amacının ve niteliğine sınırlama getiren bir anlam kaynağı olarak belirir. Bu yaklaşımıyla Eco, yorumun aşırı olması kadar, sınırlı okuma veya eksik okumaya (misreading) da karşıdır.

Modern sonrası yaklaşımlar tasarım olgusunu bilinen popüler anlam-beğeni repertuarının yalnızca tekrarlanması işine indirgemiş, ürünün niteliği (ve amacı) her türden kullanıcının iştahını kabartacak şekilde, yakıştırma boyutuna varan aşırı yorumlamalarla desteklenerek, mimarın amacının örtülmesi durumu göz ardı edilmiştir. Bundan en büyük payı da mimari eleştiri almıştır. Örneğin 1988'deki Dekonstrüktif Mimarlık Sergisi'nin kataloğunda Wigley, Gehry'nin evi için "dışarı patlama" ifadesini kullanırken, bu özellik Gehry tarafından "içermek ve dokunulmamışlık" olarak açıklanır ve hatta dokunulmamışlık ile nasıl dekonstrüktif olunabildiği sorgulanır (Glusberg, 1991; Uraz, 1999)

Anlamlandırma konusundaki yakıştırma ve aşırı yorumlamalar yalnızca sıradan kullanıcı ya da popülist eleştirmenlerin işi olmamakta, mimarların kendi ürünlerine yönelik değerlendirme

ve açıklamaların da oldukça yanıltıcı olabildiği ileri sürülmektedir. Johnson (1994), binaya ait belirli işaret veya görsel ipuçlarının tasarımcının bu işi tarif ederken kullandıklarından farklı olduğunun ve gerçekte bunların o işin tasarlanması sırasında başvuru biçimsel özelliklerle hiç de ilgili olmadığını üstünde durur.

Bütün bunlar ürünün amacının, her tür değerlendiriciye yönelik olarak çok boyutluluğu ve çeşitliliğini açıklamakta; değerlendirme sürecinde kişinin-eleştirmen, mimar, gözlemci ya da kullanıcı olsun- ne denli kaygan bir zeminde gezindiğini doğrulamaktadır. Mimarın amaçları ürünün amaçlarını tanımlayabildiği ölçüde, ürünün amacının kısıktığı bu özgürlüğe bir sınırlama getirmek mümkün görünmektedir. Bu nedenle öncelikle tasarımcının amaçlarının ortaya konulması, sağlıklı bir değerlendirme ya da eleştiri ortamının hazırlanması bakımından önemli olacaktır. Burada Colquhoun'un (1990) görüşlerini paylaşarak eleştirinin amacının methetmek ya da yermek değil, yapıtın görünümündeki orijinalliğin ardında yatan ideolojik çerçeveyi açığa çıkarmak olduğunun da altını çizmek gerekir.

Bu eleştiri anlayışı, eleştiriye bilimsel, estetik ya da etik bir yargılamayla eş tutan yaygın bir görüşün aksine yargılayıcı değil, sergileyici bir işlev taşımaktadır (Dostoğlu, 1990; Uraz, 1999)

Mimarlık eleştirmeninin girişimi, mimarlık ürününün amacı üzerine bir tahmin yürütmekten ibarettir. En sonunda bu yorumların metinsel tutarlılığın sınanmasından geçirildiğinde, ürünün, bir bütün olarak, yorumları onaylanması gerekir yani ürün bu yorumları (tahminleri) hiçbir noktada yadsımamalıdır.

5.2.2 Tek- anlamlılık , Çok -anlamlılık

1960'lardan sonra okur-yazar ikilisiyle ilgili kuramların sayısı özellikle göstergebilimciler sayesinde artınca hermeneutikte nesne-özne ilişkileri çerçevesinde polisemi (çok anlamlılık) ön plana çıkmıştır. (Gür, 1998)

Zevi tek anlamlılık ve çok anlamlılığı bir örnekle ifade eder:

"Teknik yorum mimarının tüm anıtlarına uygulanabilen doğru bir yorumlamadır...Teknik yorumda iki anlamlılık yoktur, çünkü o mimarının sürekli bir elemanıdır. Bunun aksine

sağlamlılık kazanmak için binanın alt kısmının üst kısmından daha kararlılık göstermesinin gerekli olduğu statik gerçek dediğimiz Belcher'in tezlerinden birini alırsak bu bir yorum mudur? Bu bir çift anlamlılıktır, çünkü tüm yapıların uymadığı bir yasa önermektedir..." (Zevi, 1990)

Jenks, modern mimarının "tek değerliliği" dediği şey üstünde durur. Tek değerli yapı tek bir tema üstünde ısrar edip onu kuruluşuna egemen hale getirerek biçimin basitliğini öne çıkaran yapıdır. Bu genelde tekrarlama yoluyla elde edilir. Tek değerlilik aynı zamanda dışlama demektir. Jenks'e göre post modernizm, çok değerliliği yani bütün mimarının her zaman doğası itibariyle simgesel olduğu gerçeğinin farkına varılmasından başka bir şey değildir. (Connor, 2001)

"Modernler, tipolojik modellere dayanan bir tasarlama yöntemi kullandılar ve sanayi devriminin ileri teknolojisiyle ilgili yorumlarına dayanan bir mimari ikonografi geliştirmişlerdir." Venturi

Mimarının dili modernistlerin sandığı gibi arketipsel ve mutlak biçimlerin bir dili değildir. Mimarının dili, birbiriyle kesişen dil ve iletişim yapılarının çok daha geniş bir alanın da parçasıdır. Bu modernist mimari bütünlük anlayışına açıkça meydan okur. Le corbusier'e göre mimari yapı, kendi çizgi, yüzey ve kütleleriyle indirgenmiş terimlerle anlaşılması gerekirken, Jenks'e göre bu soyutlamalar, her zaman kendilerine anlam veren bağlamlar içinde bulunur.(Connor,2001)

"Bir eser daima çok-anlamlılık konumu içerisinde bulunur." (Barthes, 1967; Japp, 1995)

Simgesel dil kullanımlarının iki işlevini ayırt etmek gerekmektedir. Çok anlamlılık (polisemi) ilk ve genel işlevi, dilin tümceler düzlemi üzerinde temellenen zenginliğini mümkün kılması ve zenginliği garanti etmesidir." (Henle, 1969; Japp, 1995) Ancak çok anlamlılığın ikinci işlevi, paradoksal olarak, dili işlevliğinden uzaklaştırma işlevidir.

Modern edebiyatta da algılanması gereken bu fenomende; dil, çok anlamlılığın ikinci işlevi içinde, günlük dilin pratik amaçlara bağlı iletme/bildirme/aracılık etme işlevini terk eder ve kendisini, kendi yasallığı içinde dışlaştırır. " (a.g.y) Derrida 'ya göre:

“Yazı işaret/sinyal olarak öldüğünde, dil olarak doğar....o (dil) artık doğal , biyolojik veya teknik bir iletişim aracı ortamı olmaktan çıkmıştır” (Derrida, 1972; Japp, 1995)

5.2.3 Düz-anlam, Yan anlam

Mimarlıkta eleştiri; özne, nesne arasındaki iletişim süreci bağlamında yapıldığında dile ilişkin anlam üretmeye yönelik faktörler.

- Düz anlam taşıyan bağlamsal koşullar (fiziksel sosyal psikolojik ve kültürel çevre koşulları)
- Yan anlam taşıyan kavram/düşünce (tasarımı yönlendiren ana tema; anlam)
- Tasarım kurgusu: Görsel dil grameri/form

olarak saptanabilir. (Aydınlı, 1996)

Mimarlıkta iletişim kavramını biraz daha açmak gerekirse yapısal ilişkileri temsil eden dizge(düz-anlam)ve bunların biraraya getiriliş yollarını anlatan dizim (yan-anlam) anlam süreçlerinin dilsel çözümlenmelerle ayrıntılı incelenmesine olanak sağlamaktadır. Düz anlam ve yan anlam kavramlarını irdelersek;

Her göstergenin, biri içerik düzlemi (gösterilen) diğeri anlatım düzlemi olmak üzere, iki bağıntıyla oluştuğunu daha önce belirtmiştik. Bu ilişkinin ikili olduğu yalın hale düz anlam diyoruz. Düz anlam gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. (Örneğin”ağaç” sesiyle ağaç kavramı arasında olduğu ya da mimarlıkta yapının işlevi gibi.) Düz anlam belli bir kültür çerçevesi içinde tüm toplumun üzerinde anlaşma sağladığı ve gündelik iletişimde bir göstergesi görür görmez otomatik olarak akla gelen ilk anlamdır.

Mimari çalışmaların düz anlamları ise işlevlerdir. Mimari yapının, kullanıcının yaşamına ilişkin gereksinmelerin karşılanması, toplu yaşayış içinde biçimlenmiş olgusu gibi düşünceleri kapsar. (Gürsoy,1995)

Yan anlamlarsa sanat ve biçimsel anlatımın, mimarlığın simgesel değerlerini ortaya koyduğu anlam türüdür. Sanatsal düzgüler, biçimsel değişiklikler ve yan anlam olanaklarını kullanırlar. Bir ressam portreyi gerçekçi izlenimci, kübist vb. yaklaşımlarla işleyebilir. Burada bile göstergelerin çok anlamlı oluşunun, düzgülerin değişik olmasından ileri geldiği anlaşılacaktır. Göstergelerin çok anlamlılığı ile bildirinin çok anlamlılığını karıştırmamak gerekir. Çok

anlamli gosterenin anlam belirsizligi baglam icinde ortadan kalkar. Gosteren ve gosterilen arasindaki yan anlamsal bag su sekillerde karşımıza cikabilir.

- **Gosteren düzleminin kendi icinde bir gosterilen ve bir gosterenden olusan başka bir gosterge ile kurulması:** Buna gündelik konuşma dilinde mecaz (metafor) demekteyiz. Örneğin bir 'inek' sözcüğü olağan kullanımı dışında, bir insanı nitelemek için kullanılırsa bu durum ortaya çıkar. Böylece birinci düzlem (inek sözcüğü ile inek imgesi) düz anlam dizgesini, onun gosterenini oluşturduğu ikinci düzlem ise yan anlam dizgesini oluşturur.
- **Gosterilen düzleminin kendi icinde bir gosteren ve gosterilenden oluşması:** Bu durum, herhangi bir şey "üzerine" konuşmaya başladığımızda ortaya çıkar. Örneğin şehircilik söylemi, şehrin bir "üst-dil"ini (metalanguage) oluşturur. Böylece bir üst-dil, var olan bir gosterge sistemi üzerine kurulan ikinci bir gosterge sistemi niteliğini taşır. Mesleki söylemler bu türden üst-dilleri oluşturduğu gibi, günlük konuşma dili de üst-dillerin oluştuğu bir alandır.
- **Hem gosteren hem de gosterilen düzleminin kendi icinde gosteren ve gosterilenlerden oluşması:** Her gosterge bir yan anlamlar ve üst-diller zinciri içinde yer alabilir. Örneğin mimarlık, mekanın bir üst dilini oluştururken, kendisi de mekanın bir ögesidir. Böylece hem mekan üzerine bir "konuşma"dır, hem de mekanın yerine geçen "konuşma"dır.(Gümüş;Şahin, 1982)

Sözel dilin mimarideki eleştirel okumaya adaptasyonu sırasında karşımıza çıkan en önemli problem yan-anlamdır. Eleştirel bir okuma için ihtiyacımız olan sözcükler düz anlamlar ve nesnel sözcükler değildir. Eleştirel yazın ancak her terimi eleştirmenin yan anlamlarını açıkça ortaya koyabiliyorsa bir iletişim yolu olur. (Erkarlan, 1996)

6 SONUÇLAR ve DÜŞÜNCELER

Mimarlık eleştirisinin diğer eleştirilerde olduğu gibi sanatı ve bilimi içinde barındıran; mimariyi anlatırken, anlarken ve yorumlarken bilimsel temellerin yanında mimarlık teorisini ve bilgisini kullanarak yargıda bulunduğu ve bunu yaparken eleştirmenin kişisel düşünce yapısının ve özneliğin önemli olduğu belirtilmişti. Özneliğin, eleştirmenlerin bakış açılarına bağlı olarak okuru bilinçli ya da bilinçsiz koşullandırmasıyla ve eleştiriye sanatsal yön verişyle eleştirilerin en cazip yönü olduğu kanısındayım.

Mimarlık eleştirisinin bilgi iletişimini sağladığına, iletişimsel düşünce platformu oluşturduğuna, eleştirilerin kendilerini kolay anlatabilme ve bu yolla da etkileme amacı taşıdığına; bunu yaparken ortak bilgi birikiminden yararlandığına değinildi. Ortaklaşık, birbirleriyle aynı dil içinde iletişim kuran bir özneler grubu için aynı simgelerin özneler arası bağlayıcılığını ifade ederken, bu ortak dilin yanında ortak bir kavramsal çerçeve gerekecektir. Kavramsal çerçeve mimarlığın kendine özgü çözümlerini sorgularken, öte yandan mimarlık mesleğinin genel problemlerini tartışır. Mimarlık tarihi süresince oluşan ve mimarlık eleştirisi içinde kullanılan bu kavramların başlıcalarına tez içersinde yer verildi. Bu kavramların çoğu mimarlık mesleği içinde bulunan herkesin tanıdığı ve fikir sahibi olduğu kavramlardır. Ancak; bunlara sürekli yenilerinin eklendiğini düşünürsek, bunu takip edecek çalışmalarda yeni kavramlarla karşılaşacağımız açıktır. Bu çalışmayı izleyecek yeni araştırmalarda bu kavramsal çerçevenin genişlemesini umuyorum. Çünkü her eleştirel metin bir anlamda kendi sözlüğüne gereksinim duymaktadır ve bu çerçeveyi oluşturan her terim açıkça tanımlanmalıdır. Eğer bu tanımlama yapılamazsa, eleştirilerin sadece eleştirmenler arasında anlaşılabilen, topluma ulaşamayan metinler olarak kalacakları fikrine katılıyorum.

Tarihsel ve yöresel çağrışımlara başvurmak, yeni mecazlar üretmek, kendi dışında üretilen yeni dillerin kurallarını kullanmak, ya da yepyeni yapısal kurallar(sentakslar) yaratmak gibi seçenekler arasında gidip gelen mimarlığın sağlam bir değerlendirmesinin yapılabilmesi ve tutarlı bir eleştirisinin gerçekleştirilmesi için, mimarlığın, tarih, toplumbilim ve dil bağlamlarında yorumlanmasını gerekeceğini; günümüzde, bildirişim kuramı kapsamında bütün nesnelere sanat nesnesi olsun veya olmasın okura konuşulan diller gibi mesajlar verdiğini kabul ediyoruz. Göstergibilim bir yazınsal nesneye ya da anlatıya ulaşmayı başarmıştır. Daha fazla bir çabayla anlama süreci yöntemli bir biçime dönüştürülebilir. Dilbilimin de kapsayanı durumuna yükselen göstergibilimin yöntem arayışlarında belirgin

bir rol alabilir. Bölüm 3’de sunduğumuz bilimlerden yorumbilim (hermeneutik ya da hermetik) tarihsel gelişim içersinde dilbilim ve göstergebilime göre daha öncelikli bir sıradadır. Bilim olup olmadığı halen tartışılan estetik, dilbilimi ve göstergebilimi temelde etkilemiştir. Ayrıca, estetiğin güzeli değerlendirme, yorumlama ve yargılamadaki bilimsel yaklaşımları açıktır. Getirdikleri düşünce yapılarıyla mimarlık eleştirisine yön veren, mimarlık eleştirisinin nesnelleşmesini, daha iyi anlaşılabilmesini sağlayan bu bilimlerin faydaları yadsınmaz. Örneğin; yorumbilimin getirdiği “ortaklaşalık” kavramı eleştirinin üzerinde kurulduğu kavram çerçevesine zemin olmaktadır.

Mimarlık bilgisi ve kültürüne sahip olmayan birisinin mimarlık eleştirisi yapmasının sakıncalı olduğu kanısındayım. Ancak yeterli bilgi ve kültüre sahip mimarlık eleştirisi yapanların da mutlaka mimar olması beklenmemelidir, çünkü insanların yaşamları üzerinde bu denli etkiye sahip mimarlık olgusu hakkında her insanın bir yorumu olacaktır. Buna bağlı olarak toplumun beğenisi eleştiriye ortak edilmelidir. Mimarlığın yalnızca yapılar demek olmadığı, o yapılarda yaşananlar ve o yapılardaki yaşamın da mimarlık ilişkisi olduğu kabul edilmelidir. Orada yaşayanlar, mimarlık dilini anlamasalar bile, yaşamlarında neyin eksik ve neyin aksadığını bilirler.

Bunların yanında, mimarlık eleştirisinin somutlaşmasına(nesnelleşmesine) yardımcı olan, kişisel yaklaşımları azaltan bazı araçları eleştiri metninde, kullanılan metoda bağlı olarak zaman zaman görmekteyiz. Mimarlık bilgisi eleştirmenin elinde fikir ve düşüncelerini savunabileceği ve aktarabileceği bir araçtır. Mimari değerlendirme ve analiz, çeşitli grafikler, şekiller, tablolar, fotoğraflar vb. görsel malzemelerle eleştiriye anlaşılır kılmaktadır. Bölüm 4’te sunulan; mimari değerlendirme yaklaşımlarını, mimari analizi ve mimarlık bilgisini mimari eleştirinin kullandığı araçlar olarak görmekteyim.

Bölüm 5’te mimarlık eleştirisinin özü olan “anlam” kavramı incelenmişti ve anlamın çeşitli bağlamlarda ne ifade ettiğini ortaya konmaya çalışıldı. Her mimari ürünün ardında anlam olup olmadığı, mimarın her tasarımında belirli bir anlamı arayıp aramadığı tartışılmaktadır. Her mimari yapının, bir anlamı, özü olacağı fikrine katılıyorum. Bundan dolayı tasarlama tekniklerini anlam üretme teknikleri olarak da tanımlanmaktadır. Ancak ürünü açıklamak ile ondan farklı anlamlar üretmeye çalışmak aynı şeyler değildir. Çünkü birincisi, eleştirilen objenin tek anlamı ve yorumu olduğuna inanmayı gerektirirken, ikincisi olguları pekçok metafor ve göstergenin bileşimi olarak kabul eder. Bu da eleştirinin ucu açık sonsuz yorumlar

zincirine dönüşebileceği sonucuna varır. Eleştirmen, teorik olarak sonsuz yorumda bulunabilir. Kuşkusuz pratikte bu olamayacaktır. Eleştiride biçimin simgelediği gerçeğin ortaya konmasının, temel hedef olması gerektiğine inanıyorum.

Mimarlık eleştirisi, herşeyden önce ürünü açıklamaktansa ürünün birbirine geçmiş farklı anlamlarını açığa çıkarmayı ve bu anlamları çoğaltmayı hedeflemelidir. Bunu yaparken mimarlık eleştirisinde iki karşıtlıkla karşılaşmaktayız. Bir tarafta, anlam ararken mimarın ne söylemek istediğini aramak gerektiğini yani mimari ürünün mimarın diliyle okunacağını, ancak bu okumanın sağlıklı olabilmesi için mimarın daha önceki yapılarındaki tavrı, kuramsal yaklaşımlarının bilinmesi gerektiği fikrine karşılık, diğer tarafta, mimari ürünün mimarından bağımsız bir dili olduğu ve göstergeleriyle anlamlar üreteceği unutulmamalıdır. Mimari metinde, metnin (mimari ürün) ne söylediğini mimarın amaçlarından bağımsız olarak da aranmalıdır. Buna ek olarak metinde, eleştirmenin orada ne bulduğu, eleştirmenin kendi anlamlama dizgelerine ve/ya da arzularına bağlı olarak oluşmaktadır.

Mimari ürüne yönelik okuma ve yorumlamalar, tasarım bilinci, estetik duyarlılık ve giderek çevre bilincini oluşturan bir eğitim ortamının önemli bir parçasıdır. Mimari eleştiri bu ortamı besleyen ve yönlendiren vazgeçilmez bir boyut olarak her düzeyde okura (kullanıcıya) ulaşmak ve özellikle ülkemizde bunun yollarını bulmak zorundadır. Mimari ürünler, bilinçsiz okumalara ve aşırı yorumlamalara karşı yalnız bırakılmamalı; mimarların yaptıklarını daha çok anlatmaları düşündükleri kadar yazmaları ve konuşmaları gerekmektedir.

Mimari iletişimde mimar tarafından üretilen ve mimarlık ürününe yüklenen anlamların ve mesajların kullanıcı tarafından ne derece anlaşıldığının belirlenebilmesi için mimari eleştirinin bina tasarımı bittikten hemen sonra; uygulanmadan önce yapılması olumlu olacaktır. Bu eleştiriler “mimarlık eleştirmenleri önderliğinde” tarafsızca yapılarak topluma sunulmalı, toplum bilgilendirilmelidir. Toplum eleştirinin içine çekilmelidir. Örneğin Paris’teki Louvre Müzesi’nin bahçesine yapılacak Cam Primit’in 1/500 maketi tasarım aşamasının ertesinde halkın beğenisine sunulması mimarlık eleştirisinde katılımın en güzel örneklerinden biridir.

Mimari eleştiride sadece biçimsel gelişmeye ait görsel değerlendirmelere dayanılarak yapılan soyut yorumlamaların çeşitli sakıncalar içerdiğini, bu sakıncaların gelişmenin sadece biçimsel yönden ve bir takım soyut genellemelere, formüllere dayanarak ele alınmasından

kaynaklandığı fikrine katılıyorum. Bunun ötesinde 20 yy ve geleceğin mimarisi, sosyal, ekonomik ve teknik faktörlere bağlanmadığı, değişimin somut nedenleri açıklanmadığı, biçimlerle belirleyici faktörler arasındaki ilişki kurulmadığı takdirde bu yorumlar şemalaşıp, evrenselleşerek, geçmiş dönemlerde de olduğu gibi gelecek dönemlerde de yeni taklitçi akımlar doğmasına sebep olabilir.

Mimarlık eleştirmeninin girişimi, mimarlık ürününün amacı üzerine bir tahmin yürütmekten ibarettir. En sonunda bu yorumların metinsel tutarlılığın sınanmasından geçirildiğinde, ürünün, bir bütün olarak, yorumları onaylanması gerekir yani kendi içinde tutarlı olmalıdır. Bir mimarlık ürünü yapısı gereği çok anlamlılık içersinde bulunduğu ve bu çok anlamlı ürünün çeşitli bağlamlarda incelenmesi, yorumlanması sonucunda olası anlamlar ortaya çıkacağı ve bu anlamlar içersinde elemeler sonucunda olası anlamların azaltılabileceği açıktır. Bunun yanında mimari eleştirilerde amaç; sadece okurun yapıttan ne anlam çıkardığının salt aktarılması değil, mimari nesneye varoluşsal bütünlüğünü veren yapısal ve olgusal (yaşayan) kurgunun, hangi özelliklerinden dolayı ne gibi anlamalara yol açtığıın aktarılmasıdır. Bu nedenle bir mimari eleştiri yazısı olabildiğince nesnel değerlere de temellendirilmek zorundadır. Bunun gerçekleştirmek için mimarlık eleştirisinin bölüm 4.3' te tanımladığımız pratik mekan analizini esas alan ancak teorik analizin illüstratif özelliklerinden de yararlanan bir yöntem geliştirebilir. Bu yöntem yaklaşımlarının bunu izleyecek çalışmalarda geliştirilmesini umuyorum.

Günümüz mimarlık eleştirisinin karşı karşıya bulunduğu, bugünün yeni modernist eğilimi; mekansal algı etkilerini kaldırmaya yönelik teknoloji bazlı bir mimarlıktan kaynaklanmaktadır. Görünen ve görünmeyen, algılanabilen ve algılanmayan, anlamı açık olan ile bulanık olan arasında uyumlu bir zıtlık ortaya çıkmaktadır ve yeni nitelikli malzemelerle yepyeni bir mimari sergilenmektedir. Buna karşılık günümüz Türkiye'deki çarpık kentleşmenin doğurduğu tüm yapıların bir anlam taşıma amacıyla üretilmediği açıktır. Mimarının ya da inşa edenin (çoğunun mimarı yoktur) mesaj verme kaygısı olmadığı bu yapılar, kendi kendilerine "anlamsızlığın anlamını üretmektedirler." Bilgisizliğin, sorumsuzluğun, dengesiz gelişmenin anlamını bize somut olarak anlatmaktadırlar. Oysa mimarlığın amacının, bir sanat, olarak topluma mesaj vermek olduğunu kabul ediyoruz.

Eski yada yeni bütün 20 .yy. manifestoları ve düşünceleri, yerine oturmamış bir toplum düzeninin de, yeni yorum ve değerlendirmelere açık konularını korumaktadırlar. Özellikle

3. Dünya Ülkeleri'nde sorun bu düşüncelerin hangi bağlamda tartışılacağıdır. Bu da mimarini ötesinde bir kültür ve politika sorunudur. Bu ortamı mimarlık eleştirisin sağlayacağı fikrine katılıyorum.

Tüm bunlar mimarlık ürün ya da mimarlık teorisinin özünün bulunmasına yönelik çabalaradır. Yapıt ya da düşüncenin altında yatan “anlamın” kavranması ve anlatılması eleştirinin başlıca amacı olmalıdır.. Unutulmamalıdır ki mimar çizdiği her çizginin hesabını verecek kadar bilinçli olmalıdır.

Şevki Vanlı'nın (1967) dediği gibi “*Eski ve yeni yapıları eleştirmek, onların zaman ve mekan içindeki yerlerini araştırmak, yalnızca mimarlara değil, her şeyin esas yapıcısı olan topluma da ortak şuur getirecektir. Tarihin öğreticiliği bu yoldan sağlanacak, yeni deneyler yine bu yoldan ortak deney kimliğine girebilecektir. Derine inmeden yapılacak yargılar, bizi, başarılı sayılabilecek bazı yapıları beğenmeye götürebilir. Fakat köklü ve zengin bir kültüre sahip olan bir ülkede, varılmak istenilen dünyayı ortaya koymak için bu başarıların yersiz olduğunu, daha pek çok sorunumuzun bir düzen içine dahi oturtulamadığını görüyoruz. İnsan varolma sorumluluğunun hesabını vermek zorundadır*”.

Bir amaca yönelmiş çabalarımızın belki de en çok yararlanacağı yol; deney, ardından eleştiri yoludur. Mimarlık adına yapılan her yapı bir bakıma deneydir. Bunun bir kişinin deneyi olmaktan çıkarak, bütün bir toplumun deneyi olması durumu, o toplumun ilerlemesini sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akın, G., (1990), "Venturi Postmodernizmi", Mimarlık Dergisi, 3/90, s:55-58
- Aközer, E.,(1990) "Kuram nedir?" Mimarlık Dergisi, 3/90, s: 50-51
- Aksoy, E.,(1975), Mimarlıkta Tasarım İletme Denetim, Gün Matbaası, İstanbul,1975
- Alsaç, Ü.,(1990), "Mimarlık Tarihinin Zararları" Mimarlık Dergisi, 1/90, s:64-66
- Andersen, K.,(1999) "Analysis, Kurt Andesen Checks Out the Future", Architectural Record, 12/99, s: 86-87
- Asasoğlu, A.,(1996), "Mimarlıkta Eleştirinin Güçlendirilmiş İletim Ortamında Tasarı Sürecine Katılımı"Yapı ve Yaşam Uluslararası Kongresi, Bildiri Kitabı, Bursa, 1996, s:281-290
- Attoe, W, (1978), Architecture and Critical İmagination , John Wiley and Sons, Chichester
- Aydınlı, S.,(1996) "Mimarlıkta Eleştiriye Fenomenolojik Bir Yaklaşım"Yapı ve Yaşam Uluslararası Kongresi, Bildiri Kitabı, Bursa, 1996, s:293-301
- Balamir,A.,(1999), "Arena" ,Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999
- Barthes, R., (1999), Göstergebilimsel Serüven , Kaf Yayıncılık, Mehmet Rifat, Sema Rifat(çev), 4.Basım,,1999
- Bektaş, C.,(1967), Mimarlıkta Eleştiri , Literatür Yay., İstanbul, 2001
- Bilgin, İ., (1985), "Eco'nun Sütun Eleştirisi Üzerine", Mimarlık Dergisi, 1/85, s:19-20
- Bollnow, O.,F.,(1995), "İfade ve Anlama" Hermeneutik(Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D.Özlem(der ve çev), Ark Yay., Ankara, s:85-121
- Cengizhan, A., (1999), "Arena" Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999
- Colquhoun, A., (1990), Mimari Eleştiri Yazıları, A. Cengizhan (çev), Ş. Vanlı Mimarlık Vakfı Yay.
- Connor, S.,(2001), Post-modenist Kültür, Şahiner, D.(çev),1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Cordan, Ö.; Gür, Ş. Ö., (1999), "Kimlik ve Farklılık Arasındaki Paradoksal İlişki İçinde Mimar-Anlam-Beğeni Kavramları", Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999
- Demirbaş, M. ; Kandil, M.,(1999), "Tuncay Çavdar Mimarlığında Anlam Boyutu", Mimar/Anlam Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999

Dinç, P.,(1996),”Kullanılagelen Mimari Eleştiri ve Değerlendirme Yöntemlerinin Günümüz İletişim Ortamı Bağlamında İrdelenmesi” Yapı ve Yaşam Uluslararası Kongresi, Bildiri Kitabı, Bursa, 1996, s:269-278

Divanlıoğlu, H.D.,(1980), “Mimarlıkta Biçimlerin Oluşma Etkenleri”, F.B.E, Doçentlik Tezi , Y.T.Ü.,İstanbul

Düzgün, A., (2000), “Mekan analizi I – II”, Yüksek Lisans Dersi, Ders Notları, yayınlanmamış.

Eco, U.,(1991), Alımlama Göstergibilimi , S. Rifat (çev), Düzlem Yay., İstanbul

Eco, U.,(1997),Yorum ve Aşırı Yorum , K. Atalay (çev), Can Yay., 2. Basım, İstanbul

Erkarlan, Ö.,(1996),) “Mimari Uç Ürünün Eleştirisi Üzerine Bir Yaklaşım: Kavramsal Çerçeve Yöntemi”Yapı ve Yaşam Uluslararası Kongresi, Bildiri Kitabı, Bursa, 1996,s:303-311

Fındıkoğlu, S.,(1988),”Mimarın ve Tasarım Bilgisinin Kavramsallaşması Üzerine” ,Yapı Dergisi, 88,YEM, İstanbul , s: 36-39

Fuat, M., (2001), Eleştiri Üstüne , Adam Yayınları,1. Baskı, İstanbul, 2001

Guiraud, P., (1971), Göstergibilim ,Prof. Dr. M.Yalçın (çev), İmge Kitabevi, 2. Baskı, 1994,Ankara

Gadamer, H.,G.,(1995) “Hermeneutik”, Hermeneutik(Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay., Ankara, s:9-28

Gadamer, H.,G.,(1995) “Dilthey’in Tarihselciliğin Güçlüklerinde Dolanışı”, Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay., Ankara, s:153-187

Gür, Ş.,Ö.,(1996), Mekan Örgütlenmesi ,Gür Yay., Trabzon

Gür,Ş.,Ö.,(1998a), “Mimariyi Eleştirmek”Yapı Dergisi, 194, YEM, İstanbul, s:56-67

Gür,Ş.,Ö.,(1998b), “Mimariyi Eleştirmek (2)”Yapı Dergisi, 195, YEM, İstanbul, s:49-56

Gür,Ş.,Ö. ,(1998c), “Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (1)”, Yapı Dergisi, 196, YEM, İstanbul, s:48-64

Gür,Ş., Ö.,(1998d), “Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (2)”, Yapı Dergisi, 197, YEM,İstanbul, s:65-80

Gür,Ş., Ö.,(1998e), “Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (3)”, Yapı Dergisi, 198, YEM,İstanbul, s:75-83

Gür, Ş., Ö. ,(1999), “Tartışmalar-2”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:186

- Gürsoy, Y., (1995), "Mimarlık Eleştirisi Üzerine Geliştirilen Metod Yaklaşımının 1985 Sonrası Binalarında Uygulanması " F.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü, İstanbul
- Gülşen, A.,(1999), "Son dönem mimarlık eğilimleri ve Anlam-Beğeni kavramlarının Türk Mimarisindeki Yansımaları", Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM ,İstanbul,1999
- Gürsel, Y.,(1999), "Arena", Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:24
- Habermas, J., (1995), "Dilthey'in Anlama Kuramı:Ben-Özdeşliği ve Dilsel İletişim" Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay., Ankara, s:125-150
- İzgi, U., (1999), " Mimarlıkta Süreç, Kavramlar-İlişkiler", YEM yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1999
- Japp, U.,(1995), "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat" Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay.,Ankara, s:207-277
- Jencks,C., (2000), "Critical Modernism in the Twentieth Century" Architectural Design, Vol 70, No 4 S: 94-99
- Kalpaklı, Ü.,(1998), "Mimarlık Göstergesi-Nesne İlişkileri (İşaret-belirti-Simge) Üzerine Bir İnceleme", F.B.E Doktora Tezi, Y.T.Ü., İstanbul
- Keskin, Y.,(2000), "Farklı Mimarlık Eleştirilerinde Ortak Kabulların Araştırılması", F.B.E Yüksek Lisans Tezi , İ.T.Ü , İstanbul
- Kuban, D.,(1999), Mimarlık Kavramları , YEM yayınları, 5. Basım, İstanbul, 1998,
- Konuralp, M., (1999), "Arena", Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999
- Koolhaas, R., (1995), S,M,L,XL , Rem Koolhaas and The Monacelli Press Inc.,New York,1995
- Koolhaas, R., (1996), "Bigness", Önen, Zeynep(çev) Mimarlık Dergisi, 272, s:21-26
- Kortan, E.,(1999a), "Arena", Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:21
- Kortan,E.,(1999b), "Mimarlıkta Estetik Değerler", Yapı Dergisi, 211,YEM, İstanbul,1999, s:63-68
- Leupen vd., (1997), Designing and Analysis, Von Nostrand Reinhold , Newyork,1997
- Misch, G. ,(1995), "Tin Bilimleri Kuramı İçinde Yaşama Felsefe Düşüncesi", Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay.,Ankara, s:29-49
- Misch, G. ,(1995), "Yöntem Problemi: Hermeneutik ve Ontoloji", Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay.,Ankara, s:191-204

Nalkaya,S.,(2001), “Çevresel Tasarımda Simgesellik”,Yapı Dergisi, 233, YEM, 2001, s:41-48

Onur, A.,Z; Üstün,E.Ş,(1999), “ Mimaride Anlam ve Sınırlı Örneklerle 1980 sonrası Türk Mimarlığı”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999

Oppenheimer, A, (1999), “Listening to: Critics”, Architectural Record, 01/99, s:68-73

Öğüt, N., (1989), “ ‘Eleştiri’ nin Eleştirisi”, Mimarlık Dergisi,5/89, ,Mimarlar Odası, s:34-35

Özbay,H., (1999), “Arena”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:21

Özer, B.,(1993), Yorumlar , YEM yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1993

Riedel, M., (1995),”Wilhelm Dilthey’ da Teorik Bilme ve Pratik Yaşama Kesinliği Bağıntısı” Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, D. Özlem(der ve çev), Ark Yay.,Ankara, s:29-49

Rifat, M., (1996), Göstergibilimcinin Kitabı, Düzlem Yay., İstanbul

Sağocak, A.,M.,(2001), “Göstergededen Görüngüye Mimarlık”, Yapı Dergisi, 238, YEM, s:39-46

Sağocak, A.,M.,(2002), “Kültür Metninden ‘Yaşantı’ya Mimarlığı Anlama ve Yorumlama”, Yapı Dergisi, 243, YEM, s:40-42

Sahil, S.,(1999), “1980-1990’lı Yıllarda Kadri Atabaş Mimarlığı”, Mimar/Anlam Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999

Sey, Y.; Tapan, M. (1976), “Değerlendirmede temel sorunlar ve Mimarlıkta Değerlendirme”, İ.T.Ü YAK, 1976/ sayı 11

Şenyapılı,Ö.,(1999), “Mimarlık(yapılarının) Anlam(sızlığını)Beğeni(yormuyuz?)”, Mimar/Anlam/ Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999

Tanyeli,U., (1989a), “Mimarlıkta İdeolojik “Amentü”, Mimarlık Dergisi,4/89, Mimarlar Odası, s:78-81

Tanyeli,U., (1989b), Panel : “Çağdaş Mimarlık Akımları ve Türkiye Mimarlığı Sempozyumu Paneli”, Mimarlık Dergisi, 1/90, Mimarlar Odası, s:48-53

Tanyeli,U., (1999), “Mimarlık Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek”, Mimarlık Dergisi, 10/99,289,Mimarlar Odası, s:38-41

Tekeli, İ.,(1990),”Dünyadaki Toplumsal, Bilimsel, Teknolojik Gelişmeler” , Mimarlık Dergisi,3/90,,Mimarlar Odası, s:38-45

Talu, E.,(1999), “Mimar, Anlam, Beğeni konusunda İzlenimlerim ve Düşüncelerim, ”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:156-161

- Tunalı, İ., (2001), Estetik , Remzi Kitabevi, 6. Baskı, İstanbul, 2001
- Tümer, G.,(1999), “Arena”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:32
- Tschumi, B., (1994), “Tschumi’de Haz Meselesi”, Fidanoğlu E.A. (der ve çev), Mimarlık Dergisi, 277/97, s:36-43,
- Uçarol, T.,(2002), “İzlenimsel eleştiri”,Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, 59 ocak-şubat ,2002, s:101-105
- Uraz, T., U., (1999), “Mimari Ürünün Değerlendirilmesi: Yakıştırmalar ve Gerçek”, Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999
- Usta, G., K.,(1996), “Bir İletişim Biçimi Olarak Eleştirinin mimarlık Eğitimindeki İşlevi” Yapı ve Yaşam Uluslararası Kongresi, Bildiri Kitabı, Bursa, 1996, s:337-344
- Yavuz, Y., (1999), “Arena” Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:53
- Yoldaş, A.,(1999), “Arena” Mimar/Anlam/Beğeni Sempozyumu, YEM , İstanbul,1999, s:55
- Yücel, A., (1981) , “Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu”, F.B.E. Doçentlik Tezi, İ.T.Ü., İstanbul
- Yücel, A., (1982), “Sunuş: Mimarlık,Çevre,Anlam ve Mimarlığımız Üzerine ”, Mimarlık Dergisi, 11-12/82, s:3-7
- Yücel, A., (1985a), “Mimarlık Eleştirisi ”, Mimarlık Dergisi, 1/85, 211,s:9-13
- Yücel, A., (1985b), “Sunuş: Mimarlıkta Eleştiri Boyutu”, Mimarlık Dergisi, 5-6/85, 211,s:30-34
- Yücel, A., (1985c), “Türkiye’de Mimarlık Eleştirisi”, Mimarlık Dergisi, 1/85, 211,s:26-30
- Vanlı, Ş., (1967), “Mimarlıkta Eleştiri”, C. Bektaş, Önsöz, Literatür Yay., İstanbul, 2001,
- Velioglu, S.,(1996) “Hareketin, Mekanın ve Kullanımın Organizasyonu”, Mimarlık Dergisi, 270/96,Mimarlar Odası s:37-39
- Venturi, R.(1991), Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki , Serpil Merzi Özaloglu(çev),Şevki Vanlı Mimarlık Vakfi Yayınları, 1.Basım,
- Venturi,R.(2001) “Kahrolsun Postmodernizm”, Derya Nüket Özer(çev), Yapı Dergisi, YEM, 239, s:28-29,2001
- Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap , Suna Güven (çev) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfi Yayınları, İstanbul ,1993
- Zevi, B, (1990), Mimariyi Görmeyi Öğrenmek ,: Prof.H.D.Divanlıoglu (çev), Birsen Yay.,İstanbul,1990

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	30.04.1975	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1987 -1993	Kocaeli Özel Seymen Lisesi
Lisans	1994- 2000	Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fak. Mimarlık Bölümü

