

**VENTURI'NİN KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ
YAKLAŞIMI İZLEMİNDE GÜNCEL TASARIM
KAVRAMLARININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI**

Nazmiye ÖZTÜRK

Sanatta Yeterlik Tezi

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2012

**VENTURİ'NİN KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ YAKLAŞIMI İZLEMİNDE
GÜNCEL TASARIM KAVRAMLARININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI**

Nazmiye ÖZTÜRK

SANATTA YETERLİK TEZİ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Doç. B.Burak KAPTAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2012

ÖZET

VENTURI'NİN KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ YAKLAŞIMI İZLEMİNDE GÜNCEL TASARIM KAVRAMLARININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI

Nazmiye ÖZTÜRK

İçmimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2012

Danışman: Doç.B.Burak Kaptan

Güncel tasarımın gelişimi için katılmış bir düzen önermek, topoloji sorularını öklidyen geometri yoluyla çözmeye çalışmak gibidir. Bu tür bir çaba yerine güncel ve çözüm odaklı arayışlar bir gelişimin tetikleyicisi olabilir. Bu düşünceyle bu çalışma, tasarımı kural, yöntem veya ilkelerle sınırlandırarak değil, esnek, değişebilen ve karma bir yaklaşımla tasarıma bakışın yeniden yapılandırılabilceği iddiasındadır.

Tasarımda, önceden belirlenmiş üst ölçekli/makro bütünlüklerden, çözümlenmiş/mikro bütünlüklere; kural, yöntem ve ilkelerden, tasarımcının sorumluluk üstlendiği özgürlük alanına; bağımlı değişkenlerden kavramsala ve kesinlikten belirsizliğin kabulüne doğru gelişim yoluyla yeni ve zengin bir dil oluşturulması gerekmektedir. Bu çalışmanın odağında yer alan tasarım kavramları, bu dilin gelişimi için gerekli bir araç olarak önerilmektedir.

Tasarım kavramlarının yeniden yapılandırılmasında ele alınan örnek kavram kaynağı Robert Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki isimli kitabıdır. Bu kitabın çözümlemesi sonucu bir yoğun metin ve kavram iskeleti elde edilmiş ve bu kavramlar örnek olarak yeniden yapılandırılmıştır. Uygulama aşamasında Karmaşıklık ve Çelişki'nin üç kurucu kavramından (dualite, yönlenme, eş kombinasyonlar) üç türev kavrama (ikiz, yüzey-bükey, strüktürel süreklilik) ulaşılmış ve tasarım olanakları araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

Güncel Tasarım, Tasarım Kavramları, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki.



ABSTRACT

RECONSTRUCTION OF CONTEMPORARY DESIGN CONCEPTS IN THE CONTEXT OF VENTURI'S APPROACH ON COMPLEXITY AND CONTRADICTION

Nazmiye ÖZTÜRK

Department of Interior Design

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, July 2012

Proposing rigid systems for the development of contemporary design is similar to an attempt to solve topology problems with the help of Euclidian geometry. Contemporary solution-focused pursuits can be the trigger of such development. In this thesis, flexible, changeable, and hybrid approaches to design - rather than limiting it with laws, principles and methods- are proposed to be the realm of reconstruction in design.

Design needs a new, rich vocabulary in which predetermined macro totalities dissolve into micro units; laws, methods and principles leave their place to designer's realm of responsible freedom; and a transformation takes place from bound variables to the conceptual, from exactness to ambiguity. The design concepts explored in this thesis are proposed as the means of development of such vocabulary.

The key source of reconstruction of design concepts in this work is Robert Venturi's book Complexity and Contradiction in Architecture. After a thorough analysis of the entire book, a frame of intense texts and concepts are reconstructed. As the practical aspect, three constitutive concepts in the book, duality, inflection, and equal combinations are transformed into three derived concepts, i.e. twin, surflexion, and structural continuity; and design opportunities emerging from them are implemented.

Keywords: Contemporary design, Design concepts, Complexity and Contradiction in Architecture.



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nazmiye ÖZTÜRK'ü "Venturi'nin Karmaşıklık ve Çelişki Yaklaşımı İzleminde Güncel Tasarım Kavramlarının Yeniden Yapılandırılması" başlıklı tezi 02 Ağustos 2012 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **İç Mimarlık Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. B. Burak KAPTAN
Üye : Prof. Dr. Aydan BALAMİR
Üye : Prof. Dr. Alper ÇABUK
Üye : Yrd. Doç. Dr. Aren E. KURTGÖZÜ
Üye : Yrd. Doç. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZGEÇMİŞ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TASARIMDA KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER.....	4
1. TASARIM ve KAVRAM İLİŞKİSİ.....	4
1.1. Kavram.....	6
1.2. Tasarım.....	7
2. TASARIMDA BAĞIMLI VE KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER.....	9
2.1. Bağımlı Değişkenler.....	11
2.2. Kavramsal Değişkenler.....	11
2.3. Tasarımda Bağımlı ve Kavramsal Değişkenler Sorunu.....	12
3. KAVRAMLARIN YENİDEN YAPILANDIRILMASINDA SÜREÇLER.....	13
3.1. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'nin Çözümleme Süreci.....	13
3.2. Kavram Yapılandırma Süreci.....	14
3.3. Yeni Kavram Türetme Süreci.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

ROBERT VENTURI VE MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ.....	15
1. ROBERT VENTURİ.....	16
1.1. Venturi'nin Mimari Çalışmaları.....	17



1.2.	Robert Venturi'nin Mimari Tasarım Anlayışının Tarihsel Önemi	25
2.	MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ.....	27
2.1.	1963 İlk yazım ve 1988 Basımı Karşılaştırması	28
2.2.	1963 İlk yazım'da Kavram ve İçerikler	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

‘MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ’DEN KAVRAM ELDE ETMEYE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

33

1. ÇÖZÜMLEME SÜRECİ

33

2. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ KAVRAMLARININ ÇÖZÜMLEMESİ. 36

2.1.	Müphem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto'nun Kavramsal Çözümlemesi ...	36
2.2.	Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk'in Kavramsal Çözümlemesi	38
2.3.	Anlam Belirsizliği'nin Kavramsal Çözümlemesi	41
2.4.	Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta “Hem O... Hem Bu...”(Both-And) Olgusu'nun Kavramsal Çözümlemesi	43
2.5.	Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öğeler'in Kavramsal Çözümlemesi	46
2.6.	Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışılabilir Öge'nin Kavramsal Çözümlemesi	49
2.7.	Uyarlanmış Çelişki'nin Kavramsal Çözümlemesi	53
2.8.	Yanyana Getirilmiş Çelişki'nin Kavramsal Çözümlemesi	55
2.9.	İç ve Dış'ın Kavramsal Çözümlemesi	56
2.10.	Zor Bütünün Kaçınılmazlığı'nın Kavramsal Çözümlemesi	59

3. KARMAŞIKLIK ve ÇELİŞKİ KAVRAMLARI.....

62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAM YAPILANDIRMASI

65

1. TASARIM İÇİN ALTERNATİF ÖN KABULLER.....

65

2. YAPILANDIRMA SÜRECİ

70

2.1.	Kavramların Gruplanması	70
2.2.	Kavram Gruplamasında Sınırların Genleştirilmesi	73



3. TASARIM KAVRAMLARI	76
3.1. Venturi Odaklı Kavram Grubu	76
3.1.1. Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction	77
3.1.2. Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted	77
3.1.3. Yanyana Getirilmiş Çelişki / Contradiction Juxtaposed	78
3.1.4. Alışıl gelmiş Öğe / Conventional Element	78
3.1.5. Zor Bütünlük / Difficult Whole	79
3.1.6. Düşük Nitelikli Ucuz Öğeler / Honky-tonk Elements	80
3.1.7. Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness	81
3.1.8. Girift / Intricacy	81
3.1.9. Az sıkıcıdır / Less is a bore	81
3.1.10. Çok, az değildir / More is not less	82
3.1.11. Müphem - Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward	82
3.1.12. Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects	83
3.1.13. Pitoresk / Picturesqueness	84
3.1.14. Dinginlik / Serenity	84
3.1.15. Sadelik / Simplicity	85
3.1.16. Basitleştirme / Simplification	85
3.1.17. Gerilim / Tension	85
3.2. Düşünsel Odaklı Kavram Grubu	86
3.2.1. Anlam Belirsizliği / Ambiguity	86
3.2.2. Hem o Hem Bu – Ya ya da / Both-and - Either-or	87
3.2.3. Dualite / Duality	87
3.2.4. Dışlama-İçerme / Exclusion- Inclusion	88
3.2.5. Yönlenme / Inflection	88
3.2.6. Düzen - Düzen Kırılması / Order - Breaking order	89
3.2.7. Paradoks / Paradox	90
3.3. Yapısal Odaklı Kavram Grubu	91
3.3.1. Bitişiklik-Çoklu Bitiştirme / Adjacency –Superadjacency	91
3.3.2. Süreklilik: Aşırı Yönlenme / Continuity: Extreme Inflection	91
3.3.3. Örgü Ritimleri / Contrapuntal Rhythms	92
3.3.4. Yan yana getirme / Juxtaposition	92
3.3.5. Üst Üste Yükleme / Superimposition	93
3.3.6. Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder	93
3.3.7. The Nature of Materials / Malzemenin Doğası	94



3.4.	İşlev Odaklı Kavram Grubu	94
3.4.1.	Çift İşlev / Double Functioning	95
3.4.2.	Esneklik / Flexibility	95
3.4.3.	Çok İşlevlilik / Multifunctioning	96
3.5.	Form Odaklı Kavram Grubu	96
3.5.1.	Biçim Bozulması / Distortion	97
3.5.2.	Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations	97
3.5.3.	Hibrit / Hybrid	98
3.5.4.	Başkalaşım-Metamorfoz / Metamorphosis	98
3.6.	Mekan Odaklı Kavram Grubu	99
3.6.1.	Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects	99
3.6.2.	Ara bölge / In-between realm	100
3.6.3.	İç ve Dış / Inside and Outside	100
3.6.4.	Artık alanlar / Residual spaces	101

BEŞİNCİ BÖLÜM

TASARIM UYGULAMALARI	102
1. KAYNAK KAVRAMLARIN ARAŞTIRILMASI	103
1.1. Dualite / Duality	103
1.2. Yönlenme / Inflection	105
1.3. Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations	109
2. ÜÇ TÜREV KAVRAM TASARIMI	111
2.1. İkiz	112
2.2. Yüzey Bükey	118
2.3. Strüktürel Süreklilikler	124
SONUÇ ve ÖNERİLER	129
EKLER	136
KAYNAKÇA	211



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Tasarımda Bağımlı ve Kavramsal Değişkenler	9
Tablo 2. Bağımlı ve Kavramsal Değişkenler Sorunu	12
Tablo 3. Pearson Evi Projesi 1957	18
Tablo 4. James B. Duke Evi 1959.....	18
Tablo 5. Deniz Kıyısında Bir Ev Projesi 1959.....	19
Tablo 6. North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası 1960	19
Tablo 7. Fdr. Anıt Yarışması 1960	20
Tablo 8. Philadelphia'nın Batısında Yer Alan Bir Lokantanın Yenilenmesi Projesi 1962	20
Tablo 9. Meiss Evi Projesi 1962	21
Tablo 10. Guild House Yaşlılar Evi 1960-63	21
Tablo 11. Vanna Venturi Evi 1962	22
Tablo 12. Anıtsal Çeşme Yarışma Projesi 1964	23
Tablo 13. Ohio Merkez Bölgesi için Üç Yapı 1965	23
Tablo 14. Copley Meydanı Yarışma Projesi 1966.....	24
Tablo 15. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki 1963 İlk yazım ve 1988 Basımı Karşılaştırması	28
Tablo 16. 1963 İlk Yazımının Bölüm ve İçerikleri.....	30
Tablo 17. Çözümleme Süreci ve Yoğun Metnin Elde Edilmesi	33
Tablo 18. Karmaşıklık ve Çelişki - Ortodoks Modern Mimarlık Kavram Karşılaştırması	37
Tablo 19. Müphem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto Yoğun Metin	37
Tablo 20. Karmaşıklık Ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk - Yoğun Metin.....	39
Tablo 21. Karmaşıklık ve Çelişki Yaklaşımında Ortam - Biçim - İçerik	41
Tablo 22. Anlam Belirsizliği - Yoğun Metin.....	42



Tablo 23. Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta “Hem O Hem Bu” (Both-And) Olgusu Yoğun Metin.....	45
Tablo 24. Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öğeler - Yoğun Metin	47
Tablo 25. Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışıl gelmiş Öğeler - Yoğun Metin	50
Tablo 26. Uyarlanmış Çelişki - Yoğun Metin.....	54
Tablo 27. Yanyana Getirilmiş Çelişki - Yoğun Metin.....	56
Tablo 28. İç Ve Dış - Yoğun Metin	58
Tablo 29. Zor Bütünün Kaçınılmazlığı - Yoğun Metin	60
Tablo 30. Karmaşıklık ve Çelişki Kavramları	63
Tablo 31. Ön Kabul 1: Tasarım Anlayışları Değişkendir	66
Tablo 32. Ön Kabul 2: Tasarımda Belirsizliğin Kabulü Gereklidir.....	66
Tablo 33. Ön Kabul 3: Tasarım Kavramları Türetilibilirdir	67
Tablo 34. Ön Kabul 4: Tasarımda Kavramlar Yoruma Açıktır	68
Tablo 35. Ön Kabul 5: Tasarımda Kavramlar Açığa Çıkarılmayı Bekler	68
Tablo 36. Ön Kabul 6: Tasarım Kavramları Güncel ve Geçerli Olmalıdır.....	69
Tablo 37. Kavram Yapılandırması.....	70
Tablo 38. Kavram Grupları.....	71
Tablo 39. Yan Yana Getirme – Üst Üste Yükleme - Çoklu Bitiştirme	93
Tablo 40. Dualite Türleri	104
Tablo 41. Tasarlama Sözel-Görsel Dönüşüm	112
Tablo 42. Tasarımda Güncel Gereklilikler ve Kavramlar.....	130
Tablo 43. Çalışmanın Yapısı.....	130
Tablo 44. Karmaşıklık ve Çelişki’de Orjinal ve Yoğun Metinlerin Karşılaştırması	133
Tablo 45. Tasarım İçin Alternatif Ön Kabuller.....	134

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1 Louvre Müzesi.....	4
Görsel 2 Bruder Klaus Şapeli.....	10
Görsel 3 Kavram Gruplarında Doğrudan ve Dolaylı İlişkili Kavramlar.....	75
Görsel 4 Tyrstan Edwards’ın Simetri Bozulması Üzerinden Yönlenme Örnekleri	107
Görsel 5 Tyrstan Edwards’ın Simetri ve Tekrar Üzerinden Yönlenme Örnekleri..	107
Görsel 6 Simetri içinde Asimetri’ye Venturi’nin Verdiği Örnekler	108
Görsel 7 Eş Kombinasyonlar Kavramı için Venturi’nin Verdiği Örnekler	110
Görsel 8 Dualite: Bir Bütünü Oluşturan Tamamlayıcı veya Karşıt İki Parçanın Uyumu	112
Görsel 9 İkiz - Tasarlama Süreci.....	113
Görsel 10 Uygulama-I: İkiz	114
Görsel 11. İkiz - Farklı Açılardan Görüntüler.....	115
Görsel 12. İkiz - Farklı Açılardan Görüntüler.....	116
Görsel 13. Uygulama I- İkiz – Farklı Malzeme Denemesi	117
Görsel 14. Yönlenme: Bir Yay Veya Eğrinin İç Bükey ve Dış Bükey Yön Değiştirmesi.....	118
Görsel 15. Uygulama II: Yüzey-Bükey Tasarım ve Üretim Süreci.....	119
Görsel 16. Yüzey-Bükey Levha Yönlendirme Süreci	120
Görsel 17. Uygulama II: Yüzey-Bükey	121
Görsel 18. Yüzey-Bükey Farklı Açılardan Görüntüler	122
Görsel 19. Yüzey-Bükey Farklı Açılardan Görüntüler	123



Görsel 20 Eş Kombinasyonlar: Parçalardan Birbirinden Farklı Grup Çeşitlemeleri Elde Etmek	124
Görsel 21. Strüktürel Süreklilik Tasarım ve Üretim Süreci.....	125
Görsel 22 Strüktürel Süreklilik Farklı Açılardan Görüntüler	126
Görsel 23 Uygulama III: Strüktürel Süreklilik	127
Görsel 24. Strüktürel Süreklilikte En Alt Birim	128

GİRİŞ

İnsanlık, günümüze değin yaşam mücadelesinden din savaşlarına, toplumsal sınıf ayrımından sekülerite ve bilimsel aklın egemenliğine, endüstrileşmeden teknolojiye doğru değişen türde birçok sorun oluşturarak, onları olgular haline getirmiştir. Her tarihsel dönem kendi zamanına özgü olgularla birbirinden farklılaşmış; biyolojik, toplumsal, ahlaki, entelektüel ve ekonomik boyutları olan bu olgular dönemsel sorunlar olarak ortaya çıkmıştır. Bir önceki dönemde rastlanmayan türde sorunlar, birikim ve deneyimlerin yetersizliğiyle karşılaşmış, yeni araçların geliştirilmesine yol açmıştır.

Bilimde hemen hemen her alanda dönemsel sorunların çözümlenmesine alternatif olabilecek yaklaşımlar geliştirilmektedir: Klasik Mantık alternatifi olarak 'Bulanık Mantık', Klasik Mekanik yerine gelişen 'Kuantum Mekanik', Öklidyen Geometrinin cevaplayamadığı soruları çözen 'Reiman Geometrisi ve Topoloji', Sosyolojinin göz ardı ettiği 'Gündelik Hayat Teorileri', Tarih'in başka türden ele alınabileceğinin kanıtlarını sunan 'Çizgisel Olmayan Tarih', Özne-Nesne Felsefesi ile kavranması olası olmayan fakat nitelik olgusunu açıklayabilen 'Nitelik Metafizik' bu alternatif yaklaşımlara verilebilecek örneklerden bazılarıdır.

Matematikteki kümeler konusuyla bilinen *Klasik Mantık*, kümeler arasında daha esnek bir yapı öneren ve belirsizlikleri kabul eden *Bulanık Mantıkla* yer değiştirmiştir. Bulanık Mantıkta birimler, nicelik miktarına değil kümeyle üyelik ilişkisi yüzdesine göre değer kazanır, bu mantıkta örneğin 2 sayısı 4'ten büyük olabilir. Bu mantık ayrıca, normal, bazı, hem o hem bu gibi sözel anlatımları da değer haline getirerek sayısal ve sözel değerlerden oluşan karma bir matematiksel sistem önererek, bilgiye en doğru ve hızlı ulaşma gereksinimine hizmet eden Veri Madenciliğinin temellerinin atılmasını sağlamıştır. Sadece bakış açısını değiştirerek geliştirilen bu örnekte olduğu gibi, bilgiye ulaşma, kesinlikten uzaklaşıp, belirsizlik ve yeniden üretilebilirlik çerçevesine evrilmektedir. Bu evrim bazı durumlarda kaçınılmaz olarak kavramların değişmesine neden olmaktadır.

Kuantum mekaniği de benzer bir şekilde belirsizliğin kabulü ve düşüncenin yeniden üretimi sayılabilir: "Klasik mekaniğin maddeyi makroskobik bir yaklaşımla



incelemesine karşın, kuantum kuramı maddeyi mikroskobik bir yaklaşımla inceler. 20.yyın başından itibaren atomların içyapıları araştırılmaya başlanmış ve klasik kuramların bu çalışmalarda yetersiz kaldığı görülmüştür...Broglie varsayımı ve Heisenberg belirsizlik ilkesi bilim dünyasında yeni ufukların doğmasına neden olmuştur. Max Planck'ın kuantum varsayımları ve Schrödinger'in dalga mekaniği ile birleştirilerek kuantum mekanik ortaya çıkmıştır... Bu kuram ile birlikte gözlenebilirlik, işlemci, özdeğer, beklenen değer, dalga fonksiyonu gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır” (Şenyel, vd, 2011:41). Klasik mekaniğin maddeyi açıklama biçimindeki yetersizliğinin kanıtı, ‘ışık’ gibi parçacık maddelerin tahmin edilemez ve belirsiz hareketleri karşısında alt ölçeklere inememesi ve üst ölçek düzeyinde kalmasıydı. Fakat kuantum kuramı bu tür maddeleri parçacık ve dalga gibi alt ölçek düzeyinde inceleyerek bugünün lazer teknolojisi gibi birçok gelişmenin tetikleyicisi olmuştur. Kuantum mekaniğinin ne olduğunu değil de farklılaşarak nasıl geliştiğini açıklayan yukarıdaki alıntı aynı zamanda, ‘kavram’ odaklı bu çalışma için de açıklayıcıdır. Eski kuramların yetersiz kaldığı durumlarda gelişen yeni kuramlar kendi sözcük dağarcığı ve kavramlarıyla birlikte gelişmektedir.

“Yaşamın tanımı değişti!” manşetiyle gazetelerde yer alan “arsenikle beslenen bakteri” haberi, bilim dünyasını yaşamın ne olduğu üzerine yeni bir bakış açısı ve tanımlama yapmaya zorlamıştır. NASA tarafından ABD'nin California Mono Gölü'nde keşfedilen bu yeni bir bakteri türü, çok güçlü bir zehir olan arsenikle beslenebilmektedir. “Bugüne dek başlıca 6 element yaşamın gelişimi için temel unsurlar olarak kabul ediliyordu. Bunlar karbon, hidrojen, azot, oksijen, fosfor ve kükürttten oluşuyor. Bu bakterinin keşfi ise bilimi yaşamın gelişimi için gerekli temel unsurları yeniden tanımlamak zorunda bırakıyor. Çünkü bakteri, fosfor yerine arseniğe maruz kaldığında da üremeye devam ediyor”.¹ Bu örnek karşısında iki tür bakış açısı söz konusu olabilir: Birincisi bu uç noktadaki keşif, istisna kabul edilerek yok sayılabilir, var olan açıklamalar hüküm sürer veya araştırmaya devam etmek için tanımları, kavramları yeniden gözden geçirme yolu seçilir. Bu bakış açılarından

¹ Milliyet Gazetesi 04.11.2010 tarihli haber: <http://milliyet.com.tr/yasamin-tanimi-degisti-yasam/magazinetay/04.12.2010/1322083/default.htm> (Erişim Tarihi:16.06.2012).

ilki şüphe ve rahatsızlık duygusunu beraberinde getirirken, ikincisi bilimsel araştırma aklının yeni sorular sormasını ve düşünce üretmesini sağlar.

Bilimin yeni sorular soran bu alternatif yaklaşımlarında, zamanın değişken doğası ve toplumun şimdiki zamana ait krizi okunabilir: Kesinleştirilmiş doğrular çözünerek, yeniden yapılanmayı bekleyen belirsizlikler haline gelmektedir. Bugüne ait sorunların temel kaynağı, günlük hayatta bireyden başlayan toplumsala uzanan statik ve dinamik etkilerin çatışması olarak özetlenebilir. Pirsig dinamik ve statik kavramlarını “kurşunkalem ve dolmakalem karşılaştırması” yaparak açıklamaktadır. Dolmakalemi statik, kurşunkalemi ise dinamik olarak nitelendiren Pirsig, dolmakalemle yazılan yazıların kalıcı olduğunu, kurşunkalemin ise değiştirilebilir, üst üste yeniden yazılabilir yazılar oluşturduğunu söyler (Pirsig, 1998:227). Dolayısıyla dinamik durum kendi değer sistematiğini kuramazken, statik durum ise sıkıcılık negatif etkisi altındadır. Statik ve dinamik biçimler, başka türden bakış açılarıyla yeniden yoğrulmaya gereksinim duymaktadır.

Mutlak doğruların tartışmasız kesinliğinin çözüldüğü, anlam belirsizliğinin kabul edildiği yeni bakış açılarıyla, tasarım, statik biçimlerden, dinamik kavrayış biçimlerine doğru yönelmektedir. Kesin ve merkezi kavramlar yerini hibrit kavramlara terk etmektedir.

Tasarım mesleklerinin kendi içlerine kapalı olarak kullandıkları terminoloji üzerinden gelişmiş olan tasarım anlayışı, melez, genel ve soyut dille yer değiştirmektedir. Sullivan’ın “Form işlevi izler” (Form follows function, Sullivan, 1896:403–9) sözünün, “Form iktidarı izler” (Form follows power, Ewen,1988:185), “Form hatayı izler”(Form follows failure, Petroski, 1994:22) veya “Form malzemeyi izler”(Form follows material, Ashby, 2010:104) gibi çeşitlemeleri türetilmiştir. Less is more / Az çoktur, yerini, Less is a bore / Az sıkıcıdır’a bırakmıştır.

Mimari tasarımda pratikten kuramsala doğru bir yol izleyen Robert Venturi eski anlayışlarının yeni olguları açıklamaktaki yetersizliği sonucu Karmaşıklık ve Çelişki kuramını geliştirmiş bir mimardır. Karmaşıklık ve Çelişki’de, Modernist mimarinin açıklayamadığı durumları irdelenmiş ve kendi doğasına özgü, yeni bir kavram grubu oluşturmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

TASARIMDA KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER

1. TASARIM ve KAVRAM İLİŞKİSİ

Bilimin tarihsel sürecinde istisnalar, nasıl alternatif yaklaşımların gelişimine neden olduysa, tasarımda alternatif yaklaşımlar da benzer dönemsel farklılaşmaları beraberinde getirmiştir.



GÖRSEL 1 LOUVRE MÜZESİ

Görsel-1'e bağlı olarak², eski ve yeni bileşenler arasında karşılaştırma yapılabilir. Her iki yapının da çok değerli olduğunu ve birinin diğerine yeğlenemeyeceğini ilk başta belirtmek gerekir. Bu karşılaştırma yapı bileşenlerinin kullanımı bazında yapılmıştır. Louvre müzesinin piramit girişi ve arkasındaki tarihi yapı, duvar, çatı, pencere, kapı gibi yapı bileşenlerinin birbirlerinden ne denli farklı kullanılabileceğine ilişkin bir örnektir. Piramit yapının simgesel bir giriş mi, bir kapı mı, yoksa bir çatı mı olduğu belirsizdir. Bu örnekte görüldüğü gibi geçmişten bugüne yapıyı oluşturan bileşenler tasarımcılar tarafından tekrar tekrar yorumlanmış, tasarımcının özgürlük alanı oldukça genişlemiştir.

Yapı bileşenlerinin biçimsel istisnalara doğru evrilmesi, onların dildeki anlam karşılıklarını da çözümdürmektedir. Örneğin Zaha Hadid veya Frank Gehry'nin herhangi bir mimari tasarımında duvar, kolon veya kiriş gibi birbirinden ayrılmış bileşenlerden bugün söz edilememektedir. Bu tür tasarımlarda duvarın nerede kolon veya perde haline geldiği, kirişin hangi düzlemde bir çizgiyi izlediği türünden belirlemeler yapmak yeterince açıklayıcı olmamaktadır. Bu bileşenleri bir araya getiren ilişkilerin ön planda olduğu yeni yaklaşımlar geliştirmek

²http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Paris_July_2011-27a.jpg (Erişim Tarihi: 16.06.2012).

gerekmektedir. Örneğin duvar, Le Corbusier'ye göre taşıyıcılık özelliğini kolona devrederek mekan bölücü ve cephe örgütleyici bir bileşen haline gelmiştir: “Taşıyıcı sistem ara tavanların yükünü alarak çatıya doğru yükselir. Her kat diğerinden tamamen bağımsız olacak şekilde, iç duvarlar gereken yerlere konabilir. Artık taşıyıcı duvarlar yerine sadece istenen her kalınlıkta perdeler vardır” (Le Corbusier, Jeanneret, 1991:83-84). Taşıyıcılar, çatı bahçeleri, zemin kat planının özgürce tasarımı, yatay pencere ve cephenin özgürce tasarımı, Le Corbusier'nin ‘Yeni Bir Mimarlığa Doğru’ işaret ettiği beş noktadır. Bu beş noktada yapı bileşenlerine getirdiği yeni tanımlarla tasarımcıya daha özgür bir alan açma çabası dikkat çekicidir. Bina yapımını da yeniden tanımlayarak “mimari yeteneğin özgürce kullanımı” amacına yönlendirmiştir. Le Corbusier tasarımcının yapabileceklerinin sınırlarını genişleten bu amacı, “mimarların çağı başlıyor” cümlesiyle vurgulamaktadır.

Bu uzantıda, tasarımlarını kişiselleştirerek yapan mimarlar bugün sayıca giderek artmakta, yapıtlar birbiriyle yarışmaktadır. Bu sürecin olağan sonucu olan temsil³ üretimi çoğu zaman eleştirilere hedef olmuştur. Pinheiro mimarlığın imgeye indirildiğini söyleyerek mekandan çok cephe tasarımının önemsendiğini söylemektedir: “Küreselleşen dünyada, mimarlık gösteriş dünyası olmuş, mimar iştah açıcı şekil ve biçimlerle yaratılan imgelerin üreticisi olarak görülmeye başlamıştır...Mimarlık parça ile bütün arasındaki ilişkinin yavaş yavaş yitirildiği, seyirlik ve imge egemen bir kültürün içinde kaybolmuş durumdadır” (Pinheiro, 2009:27). Mevcut tanımların değişmesiyle ortaya çıkan bu tür sorunlar, tasarımcının özgürlük alanının sorumsuzluğundan duyulan rahatsızlığa işaret eder. Le Corbusier'nin ‘Mimari yeteneğin özgürce kullanımı’ belirlemesinde özgürce kullanım, mimara keyfi bir alan açıyor gibi görünse de, yeni form ve imgeler önerilmesi tek başına yeterli olamamaktadır. Ortak tanım ve kavram şemsiyesi altında form üretmek yerine, kişisel kavram yapılandırması sorumluluğuyla geliştirilen form üretimi, kavram ve tasarımın bileşik bütünlüğüne yol açabilir.

³ Representation. Peter Eisenman bu kavramı mimarlığın temel bileşenlerinin doğurduğu bir sonuç olduğunu ileri sürer: “ Vitruvius'un mimarlığın aslen kullanışlılık, sağlamlık ve hoşluk olduğunu söylediğinden bu yana mimarlık, temsil ve böylece somutlaşma sorunuyla karşı karşıya gelmiştir” (Eisenman, 1997:242).

1.1. Kavram

Schopenhauer'a göre "kavramlar yalnızca insan usunda vardır. Kavramlar algılanamaz, olsa olsa düşünülebilir, yalnızca insanların kavramlar aracılığı ile ürettiği etkiler gerçekten deneyim nesnelere" (Schopenhauer, 2005:16). Sözlük tanımına göre ise kavram, nesnelere ya da olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarımdır.⁴ Kavramlar, soyuttur ve gerçek dünyada yoktur. Benzer olan fikirleri, insanları, olayları vs. gruplandırmak için kullanılan bir sınıflamadır.⁵ Schopenhauer'un İsteme ve Tasarım olarak Dünya kitabında açıkladığı gibi, kavramlar soyut olsa da, sanat ve tasarım yoluyla somutlaştırılabilir. Dış dünya, alguları yoluyla insan zihninde düşünce olarak vardır. İnsan zihninden bağımsız hale gelebilmesi için düşüncenin, ideanın ya da aktüalitenin, bir gerçeklik veya form kazanması gerekir.

Tasarımda her tarihsel dönem kendi kavramlar grubuna, sözcük dağarcığına sahiptir. Sözcükler veya kavramlar, belli bir zaman aralığında ve sözkonusu zamandaki gündelik hayatın anlatım biçimine göre anlam değiştirebilir veya ortadan kalkabilirler. Örneğin Barok Mimaride geometri odaklı kavramlar olan *sesqui* (geometrinin yarısı arttırılarak büyütülmesi), *partien* (paylaştırma, bölme), *tripartien quartas* (4x4 +3; bir nesnenin dört kere çeyrek parçaya bölünmesi ve bu parçalara üç tane daha eklenmesi), *sesqui-bitertial* (1:1 $\frac{2}{3}$)⁶ gibi kavramlar bugünün mimarları tarafından kullanılmamaktadır (Hersey, 2000:9-10). Kavramlar kullanıldıkları işlevini sürdürdükleri sürece geçerli olup, tarihsel dönemlere bağlı olarak tamamen ortadan kalkabilir veya anlam değiştirebilirler.

Zaman vektörüne bağlı olarak kavramların evrilmesi, sadece yeni kavramların türetilmesi değil aynı zamanda kavramlara yüklenen anlamlara ilişkin değişimin gerçekleşmesi sürecidir. Burada sözü edilen kavramları ikiye ayırmak olanaklıdır: anlam değişikliğine uğrayan kavramlar ve yeni türev kavramlar. Anlam değişikliğine uğrayan kavramlara işlevsellik, süsleme, simetri gibi tasarımda bilinen

⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi: 16.06.2012).

⁵ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavram> (Erişim Tarihi: 16.06.2012).

⁶ George Hersey, Barok Çağda Mimarlık ve Geometri (Architecture and Geometry in the Age of the Baroque) adlı kitabında bu kavramları örneklerle açıklamaktadır.



kavramlar örnek gösterilebilir. Bu kavramlar çağrışımsal anlamlar yüklenerek değişebilir fakat tamamen farklılaşmaz. Örneğin işlevsellik kavramı, esneklik ile birleşerek çok işlevlilik anlamında kullanılabilir. Yeni türev kavramlar ise çoğunlukla anlamı bilinmeyen ya da düşünülerek tahmin edilen, genellikle türetilmiş veya sözcük ekleme yoluyla elde edilmiş kavramlardır. Venturi'nin “nonstraightforward” / müphem kavramı yeni türetilmiş kavramlara bir örnektir. “Kusurluluk”⁷ kavramı gibi örnekler, güncel tasarımın kavramsallık kapsamında olduğunu göstermekte; tasarımcılar tarafından yeniden tanımlanan veya tanımlanmayı bekleyen bileşenlerle kavramlar arasındaki ilişkiye işaret etmektedir.

1.2. Tasarım

Tasarım, kuramcılar tarafından geliştirilmiş çok çeşitli tanımlara sahip olmakla birlikte⁸ tek cümle ile tanımlanması zor bir kavramdır. Le Corbusier, Venturi gibi önemli mimarlar, mimarlığın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda uzun tartışmalar açarak mimarlık üzerine yetkin söylemler geliştirmişlerdir. Ancak söz konusu iki mimar, tasarıma ilişkin belirgin bir tanım yapmazken Louis Kahn⁹, tasarımı kısa bir cümlede tanımlamıştır: “Tasarım düzen içinde biçim üretmektir” (Kahn, 1991:147). Kahn, bu tanıma “düzen” üst başlığı altına yer vermiştir. Düzenen katı bir düzeni kastetmediğini vurgulayan Kahn, söylemlerinde “tasarım”ı ancak belirsizlik ve bulanıklık eşliğinde tanımlanabilir bir kavram olarak görmüştür: “Mekanın doğasında ruh ve belirli bir biçimde var olma istenci yatar. Tasarım bu istenci yakından izlemeli. Bu nedenle çizgili boyanmış at zebra değildir. Demiryolu istasyonu bina olmadan önce sokak olmak ister” (Kahn, 1991:147). Kahn'ın tasarım açılımında iki nokta dikkat çekicidir: Birincisi tasarımı tanımlarken bir mesleğe işaret etmeyerek düzen ve biçim gibi olabildiğince genellenebilir kavramlar kullanması, ikincisi ise mekanın ve nesnelerin kendi iradesi, istenci olduğunu söylemesidir. Kahn'ın sözlerinden çıkarsanan bu iki nokta, tasarımın belirsiz bir alanı izlediğini göstermektedir.

⁷2012 Tasarım Bienali için türetilmiş bir kavram. www.iksv.org (Erişim Tarihi: 16.06.2012)

⁸ Adams, Alexander, Archer, Asimov, Briggs, Brooker, Fielden, Gregory, Jones, Matchett, Page, Reswick gibi kuramcılarının tanımlarının araştırıldığı kaynağa göre, tasarım tanımı, kişisel bakış açısı ölçüsünde farklılık göstermekte ve sabit bir tanım bulunmamaktadır (Öztürk, 2001:6 ve 128).

⁹ Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabında en çok alıntı yaptığı mimarlar Louis Kahn ve Alvar Aalto'dur.

Bu bağlamda, Kahn'ın "Ölçülemez olandan başlamak" kuramında (Kahn, 1986), Feyerabend'in Yönteme Karşı adlı kitabındaki ünlü "Paradigmanın değişikliğe uğradığı sıçrama zamanlarında akılcılık ihlal edilmiştir" sözünde (Feyerabend, 1999), Thomas Kuhn'un "Yeniden kuruluş, alanın en önemli kuramsal genellemeleriyle birlikte paradigma yöntemleri ve uygulamalarının da bir çoğunu değiştirir" sözünde (Kuhn, 2000:148), tasarım ve belirsizlik ilişkisi kendini göstermektedir. Venturi'nin David Jones'tan yaptığı alıntı olan "Kısaca, çelişkileri kabul etmek gerekir" sözünden anlaşılacağı gibi, bugünün dünyasında çelişkileri dışlamak anlamsız bulunmaktadır (Venturi, 1988:41).

Öncelikle tasarım kavramının gelişimine hizmet eden bu çalışma, mesleklerin gelişimini de kapsamayı amaçlamaktadır. Bundan dolayı mesleki hiyerarşiler değil, tasarlama yetkinliğinin kendisi ön plana çıkarılmıştır. Bu uzantıda, mesleklere kapalı olarak görülen bu kavramsal boyut (tasarım), tüm mesleklerin birbirini yükseltgeme amacıyla beslediği bir konumda yer alabilir. Her ne kadar mimarlık odaklı olsa da Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabı, İç Mimarlık başta olmak üzere diğer tüm tasarım disiplinleri için aydınlatıcıdır. Venturi, "İç, dıştan farklıdır"¹⁰ (Venturi, 1988:70) belirlemesine örnek olarak mobilya, yapı uzantısı nesnelere / build-in objects gibi konularında örnekler vermekte, genel bakış açısını desteklemek için resim, edebiyat, şiir gibi bir çok sanat alanından alıntılar ve örneklere başvurmaktadır. Bu noktada mimarlık odaklı olarak bilinen bu kitabın mesleki sınırlarının kesinleştirilmiş olmadığı, belirsiz olduğu söylenebilir.

Tasarım, mesleki disiplinlerin üstünde, kuram ve pratik kaynaşmışlığı ekseninde yer alan bir kavramdır. Dolayısıyla tasarım, bir mesleğe işaret etmemekte, mesleklerin icrasında zihinsel bir süreç olarak yer almaktadır. Bu sebepten ötürü bu çalışmada sözü edilen "tasarım" sözcüğü bir meslek değil bir kavram olarak kullanılmıştır.

¹⁰ "İç, dıştan farklıdır" belirlemesi, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabının İç ve Dış / Inside and Outside bölümünde yapılmaktadır.



2. TASARIMDA BAĞIMLI VE KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER

Tasarımın belirli bir alana ait bileşenlerin kurgusal olarak bir araya getirilmesi sorunuyla ilgilendiği söylenebilir. Örneğin grafik tasarımında, harf, sayı, işaret, logo, leke, renk, piktogram, imaj gibi bileşenlerin kompozisyon denge ve bütünlüğü söz konusuysen, mimarlıkta ve iç mekan tasarımında, çatı, döşeme, kolon, giriş, kapı, merdiven, duvar, pencere, sıva, mobilya, aydınlatma, aksesuar gibi bileşenlerin bir araya gelme sorununa kurgusal bir çözüm aranmaktadır.

Bileşenlerin bir araya getirildiği bu süreçte iki tür değişkenden söz edilebilir. Bağımlı değişkenler, bileşenlerin bir araya getirilmesinde tasarımcının bağımlı olduğu dışsal değişkenlerdir. Kavramsal değişkenler ise tasarımcının zihinsel üretimlerini kapsayan içsel süreçlerdir.

TABLO 1. TASARIMDA BAĞIMLI VE KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER

BİLEŞENLERİN KURGUSAL BİR ARAYA GETİRİLMESİNDE TASARIMSAL DEĞİŞKENLER	
Bağımlı Değişkenler	Kavramsal Değişkenler
<i>Gereksinimlere Bağlı İşlev/Program, Strüktür, Konstrüksiyon, Çevreye Bağlı Değişkenler, Ölçek Değişkenleri, Ekonomik değişkenler, Üretim Süreçlerine Bağlı Değişkenler Vs..</i>	<i>Kavramlar, İlişkisel Yeni Tanımlar, Örnek: Schulz - 'yerin ruhu' (genius loci) Louis Kahn- 'ölçülemez' (begin unmeasurable) Peter Zumthor 'Güzelliğin Sert Çekirdeği'(The hard core of beauty)</i>

Bağımlı değişkenler arasında Tablo1'de görüldüğü gibi, gereksinimlere bağlı program, işlev, strüktür, biçim, yer ve iklime bağlı ışık, çevre, topografya, ölçeğe bağlı boyut, büyüklük, üretime bağlı malzeme, teçhizat, araçlar gibi değişkenler sayılabilir. Daha genel anlatmak gerekirse bu kapsam, bileşenlerin bir araya getirilmesindeki gereksinim, çevre, ölçek, üretim gibi *nesnel* koşullara 'bağımlı' etken ve süreçlerin tümünü içermektedir. Kavramsal değişkenler ise daha *öznel* süreçler olup, Norberg Schulz'un 'yerin ruhu'ndan¹¹ veya Louis Kahn'ın 'ölçülemez'¹² olandan başlaması ya da Peter Zumthor'un 'güzelliğin sert

¹¹ Genius Loci, yerin ruhu anlamına gelir ve mekanın/space, yer/place niteliği kazanması olarak özetlenebilir (Norberg Schulz,1980).

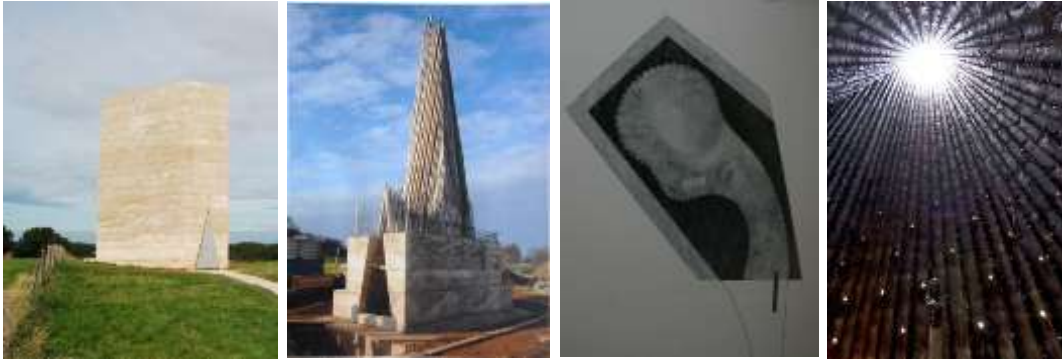
¹² Begin Unmeasurable, ölçülemezden başlamak anlamına gelir ve başlangıç noktasına dönmeyi ifade eder: "Kahn'a göre herhangi bir kuruma ilişkin bir yapı tasarlanırken o kurumu ilk olarak ortaya çıkaran gereksinimler göz önüne alınmalıdır (okul, hastane, kütüphane, işyeri vb.)", (Venturi, 2005:246) ve (Kahn, 1986).



çekirdeği'nde¹³ düşüncenin zihinde değil nesnede gömülü olduğunu söylemesi gibi kavram ve kişisellik odaklıdır. Kavramsal değişkenler kısaca tasarımcının zihinsel üretimidir. Bugünün tasarım ve ürünlerine bakıldığında bağımlı değişkenlerin organizasyonunu kavramsal değişkenlerin yönettiği görülmektedir.

Tablo 1'de 'özel ve nesnel' yerine 'kavramsal ve bağımlı' sözcüklerinin kullanılma sebebi, Pirsig'in Nitelik Metafiziğinde özne-nesne arasındaki kesinlikli ayrımın yetersizliğine işaret etmesidir (Pirsig, 2001:215). Bu değişkenlerin tasarımcı öznesi tarafından ele alındığı gerçeği, kesin bir ayrım yapılamayacağını ve bağımlılığın vurgulanması gerektiğini göstermektedir.

Bağımlı ve kavramsal değişkenler farklı özelliklere sahip tasarımsal değişkenlerdir. Bu değişkenleri daha ayrıntılı ele almak için, Peter Zumthor'un Bruder Klaus Şapeli'nin iç mekan tasarımı örnek olarak verilebilir. Almanya'nın batısında yer alan Bruder Klaus Şapeli, ilk bakışta dolu bir kütle görüntüsüne sahiptir. Bu mono-blok kütle, içinde mekan barındıran bir yapı imasından çok bir nesne görümü sunmaktadır. Şapel, kütselliğiyle dışarıya yönelmiş bir biçim kaygısına sahip olmamakla birlikte zengin bir iç mekan tasarımı sunmaktadır.



GÖRSEL 2 BRUDER KLAUS ŞAPELİ

Görsel 2'de¹⁴ görülen yapıyı oluşturan *bileşenler*, duvar, zemin, kapı ve penceredir. Duvar içeride ve dışarıda farklılaşmakta, kesiti değişmekte ve bildik

¹³ The hard core of beauty, güzelliğin sert çekirdeği anlamına gelir ve Zumthor bu düşüncüyü şu cümlelerle anlatır: "Mimarlık gerçekliği, mekan, hacim ve formlardan meydana gelen maddesel küttür. Fikirler sadece nesnelere içindedir ve onların dışında hiç bir fikir bulunmaz" (Zumthor, 1998:34).

¹⁴ Birinci fotoğraf: <http://www.beton-campus.de/2011/07/stampfbeton-bauen-mit-haenden-und-fuessen/> (Erişim Tarihi: 16.06.2012)

duvar imgesinden uzaklaşmaktadır. Zemin, mekan tasarımında alışlagelmemiş bir malzeme olan kurşunla kaplanmıştır (Baglione, 2007:151). Kapı, üçgen formunda ve standart kapı yüksekliğinden fazla boyutuyla farklılaşmaktadır. Pencere, gökyüzüne açılmakta ve kayan bir yıldızı çağrıştırmaktadır.

2.1. Bağımlı Değişkenler

Tasarımcının dışında bulunan değişkenler, üst başlıkta tanımlandığı gibi *bağımlı değişkenler* olarak adlandırılmıştır. Şekil 2’de görülen Bruder Klaus Şapeli örneği üzerinden devam etmek gerekirse, bu yapıda *bağımlı değişkenler*, yapının bulunduğu çevre - iklim, kısıtlı bütçe, işverene bağlı gereksinimler ve çevredeki kolay erişilebilir malzemelerdir. Şapel, Almanya’nın Köln kentine 50km uzaklıkta bulunan Machernich’teki Wachendorf köyünün tepelerinde yer alır¹⁵. Tarımla uğraşan çift Hermann Josef Scheidtweiler ve Trudel Scheidtweiler kendi arazilerinde iyi ve mutlu bir hayata teşekkür için "Brother Klaus"a adadıkları şapelin inşasında bizzat kendileri mimarla birlikte çalışmışlardır¹⁶. Kalıp olarak civardaki ormanlardan edinilmiş 120 adet ağaç kütüğü, betonarme için ise o bölgedeki sarı kum kullanılmıştır¹⁷.

Şapel örneğinden de anlaşılacağı gibi dışsal koşullara bağlı kısıtlama ve imkanlar bağımlı değişkenleri oluşturmaktadır. Tasarımcı bu değişkenleri dikkate alarak tasarımını gerçekleştirmektedir.

2.2. Kavramsal Değişkenler

Zihinsel üretimi kapsayan içsel süreçler, tasarımcıdan tasarımcıya farklılaşan *kavramsal değişkenler*dir. Şapel örneğinde, kavramsal değişken belirgin durumdadır. Peter Zumthor’un bu bağımlı değişkenlerin kısıtlayıcılığı ve olanaklarıyla iç mekan zenginliği oluşturması, tasarımın kavramsal değişkeni sayılabilir. Bu tasarımın kurucu kavramı “Güzelliğin sert çekirdeği”dir. Tasarımda, “kalın duvarların oluşturduğu kabuk” ve “yoğun etkilere sahip bir iç mekan” bu

İkinci Üçüncü ve Dördüncü fotoğraflar sırasıyla: Kalıp- Beton İlişkisi ve Yapının İnşa Süreci, Şapelin Planı, İç Mekanında Gökyüzü Penceresi (Baglione C., 2007).

¹⁵ <http://www.iconeye.com>, Erişim Tarihi: 17.06.2012.

¹⁶ <http://www.iconeye.com>, Erişim Tarihi: 17.06.2012.

¹⁷ <http://www.iconeye.com>, Erişim Tarihi: 17.06.2012.

kurucu kavramın iki bileşeni sayılabilir. İç mekanı elde etmek için kalıp olarak kullanılan ağaç kütüklerinin, yapı tamamlandıktan sonra yakılarak duvarlarda mistik bir etki yaratması, sert bir kabuk tarafından korunan yoğun bir içerik olarak görülebilir. Bruder Klaus Şapeli örneği, *bağımlı değişkenlerin, kavramsal değişken* tarafından nasıl dönüştürüldüğü ve sonuçta yapıyı oluşturan bileşenleri nasıl farklılaştırdığını ortaya koymaktadır.

2.3. Tasarımda Bağımlı ve Kavramsal Değişkenler Sorunu

Bağımlı ve kavramsal değişkenler arasında birbirini belirlemeye ve dönüştürmeye dönük bir ilişki bulunmaktadır. Modernizmin “form follows function”¹⁸ ve “less is more”¹⁹ tümceleri, bağımlı değişkenlerden biri olan işlevi ön plana çıkarmaktadır. Modernist tasarım anlayışında işlev, bütçe, çevre etmenler, işverenin gereksinimleri gibi bağımlı değişkenler, kavramsal değişkenleri belirlemiştir.

TABLO 2. BAĞIMLI VE KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER SORUNU

MODERNİST TASARIM ANLAYIŞI	BAĞIMLI DEĞİŞKENLER → KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER
GÜNCEL TASARIM ANLAYIŞI	BAĞIMLI DEĞİŞKENLER ← KAVRAMSAL DEĞİŞKENLER

Tablo 2’de görülen kavramsal ve bağımlı değişkenler arasındaki yön değiştirmeye, bu çalışmanın temel aldığı sorun özetlenmiştir. Bağımlı değişkenlerin organizasyonunu öneren modernist yaklaşım, bugünün dünyasının kavramsal değişkenler temelli yapısını çözümlenmekte tek başına yeterli olamamaktadır. Bu sorun aynı zamanda, tasarımın temsiller üretmesi²⁰, tasarım yoluyla güncel sorunları çözümlenmek, tasarımları anlamak, değerlendirmek ve değişkenlik karşısında konumlanmak konusundaki yeterliliklerin zayıflaması gibi birçok sorunun da kaynağıdır.

¹⁸ Form follows function, Louis Sullivan tarafından söylenmiş olup “Form işlevi izler” anlamındadır.

¹⁹ Less is more, Mies van der Rohe tarafından söylenmiş olup, “Az çoktur” anlamına gelmektedir.

²⁰ Representation (Eisenman, 1997:242).

3. KAVRAMLARIN YENİDEN YAPILANDIRILMASINDA SÜREÇLER

Modernist tasarım anlayışında kavramsallığa doğru bir akış varken, güncel yaklaşımlarda ise kavramsaldan bağımlı değişkenlere doğru bir akış vardır. Bu akışın yön değiştirmesinde etkili olan önemli isimlerden biri, mimarlık tarihindeki modernizm karşıtlığıyla bilinen Robert Venturi ve kitabı Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'dir.²¹ Venturi 1960larda yazdığı bu kitabında, biçimsel ve iki boyut ağırlıklı bakış açısı geliştirmesine rağmen, mimari bileşenlerin ilişkilene tarzlarına kavram bazında işaret etmektedir²². Bileşenler arası farklı her tür ilişkinin kavram karşılığını tartışan Venturi, kavramsal değişkenleri kendine özgü bir yolla yapılandırmıştır. Venturi, kavramları ön plana çıkarmış, yeni kavramlar kullanmış ve türetmiştir. Bu sebeple kavramsal değişkenlerin yapısına ilişkin önemli ipuçları vermektedir.

3.1. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'nin Çözümleme Süreci

Bu çalışmada amaç, kavram ve tasarım ilişkisini güçlendirmek, Venturi'nin Karmaşıklık ve Çelişki yaklaşımını irdeleyerek kavramsal değişkenlerin yapısına ilişkin ipuçlarını araştırmak, öneri bir kavram yapılandırmasıyla tasarım disiplinlerinin kavram dağarcığına katkıda bulunmaktır. Venturi'nin kullandığı kavramların açığa çıkarılma süreçleri de, tasarımın kavramsal boyutunu anlamaya dönük süreçlerdir. Öncelikle, Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'den çözümlemeler yoluyla yoğun metinler bütünü ve kavram iskeleti elde edilmiştir. Kavram elde etme ve çözümleme aşaması aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Kitabın çözümlemesinde²³ bu çalışmaya özgü katman bazında bir okuma yöntemi önerilmektedir: Herhangi bir kuramsal kitaba uyarlanabilecek bu yöntem, metnin öncelikle parçalara ayrılması, sonrasında katmanların ortaya çıkarılması ve en alt katmana ulaşılması olarak tanımlanabilir. Kavramlar temelinde yazılmış herhangi bir kitap, süzgeçten geçirir gibi okunabilir. Görseller, sonrasında görsellere bağlı metinler, metinde bulunan görsel olmayan örnekler ve son olarak da gövde metni eksiltiyle katmanlaştırılabilir ve sonuçta salt kavramlardan oluşan

²¹ Aldo Rossi ve kitabı Şehrin Mimarisi, Modernizm karşıtı söylemde öne çıkmaktadır.

²² Venturi'ye göre bir yapının giriş kapısı, "Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder" olabilir veya "Çift işlevli öge" bir yapıda olabileceği gibi bir oda veya bir detayda da bulunabilir (Venturi, 1988).

²³ Çözümleme aşamaları EK1-10'da yer almaktadır.



iskelete ulaşılabilir. Bu **yöntem** ile örnekler dışarıda bırakılarak yoğunlaştırılmış bir metin elde edilmiştir. Bu yoğun metin ve kavram iskeleti daha sonra başka alanlarda veya farklı sorunlar karşısında yeniden örnekler ve görseller aracılığıyla çözümlenebilir.

Çözümleme sürecinde söz konusu kitabın hem orijinal metni (Venturi, 1988) hem de Türkçe çevirisi (Venturi, 2005) kullanılmıştır. Bu araştırma esnasında Türkçe çeviride bazı yanlışlıklar saptandığından dolayı yoğun metinlerde bu çeviri üzerinden sözcük düzeltme yoluna gidilmiş²⁴, çalışmanın içinde geçen alıntılarda ise mevcut çeviri kullanılmamış, bu cümleler yeniden Türkçeye çevrilmiştir.

3.2. Kavram Yapılandırma Süreci

Kavram odaklı bu çalışma, Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabından yukarıda belirtilen yöntemle elde edilen yoğun metin ve kavramları kullanmaktadır. Kavramların Venturi'ye referanslı kalmaya devam etmemeleri, yeniden türetilbilmeleri için kapsayıcı bir grupta önerilmiştir. Değişkenliğe uyumlu bir yapı oluşturmak amacıyla yapılan belirlemeler eşliğinde kavramlar, anlam belirsizliğine izin verecek bir yeniden yapılandırmaya tabi tutulmuştur. Tasarım kavramlarının yapılandırılmasında, kavram açıklamalarının yer aldığı bir bölüm oluşturulmuştur. Bu bölüm, kavramların Venturi'den bağımsızlaştırılarak yeniden yapılandırıldığı ve açıklandığı bir bölümdür.

3.3. Yeni Kavram Türetme Süreci

Kavramların yeniden yapılandırılması, meslekler ve disiplinler arası ortak kullanılabilir bir kavram dağarcığı ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Yeniden yapılandırılan kavram dağarcığı ve yeni türev kavramlar, bu çalışmaya ait özgünlük boyutu olarak düşünülebilir. Tasarımın zihinsel üretim ve kişisel içerik boyutunun önemine, bağımlı ve kavramsal değişkenler başlığı altında yer verilmişti. Zihinsel üretim eşliğinde yeni kavramların türetilmesi ve tasarım uygulamalarına dönüştürülmesiyle sonlandırılan süreçte, pratikten kurama ve kuramdan pratiğe geçiş sağlanmıştır.

²⁴ En belirgin örnek “Nonstraightforward Architecture:A Gentle Manifesto”nun “Anlaşılması Güç bir Mimarlıktan Yana Nazik bir Bildiri” olarak çevrilmesidir (Venturi,1988:16), (Venturi,2005:17). Bu çalışmada bu çeviri yerine, “Mühem Mimarlık: Nazik bir Manifesto” çevirisi önerilmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

ROBERT VENTURI VE MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ

Mimarlık tarihinde, John Ruskin, Le Corbusier, Adolf Loos ve Robert Venturi kendi buldukları dönemden önceki dönemi eleştiren ve eleştirilerini kuram haline getiren mimarlar arasında öne çıkmışlardır. Karşı çıkışını kavramlar bağlamında gerçekleştiren bu mimarlardan John Ruskin, “Seven Lamps of Architecture” isimli kitabıyla, Loos “Ornament and Crime” isimli makalesiyle, Le Corbusier “Vers une Architecture” ile Venturi ise “Complexity and Contradiction in Architecture” ile mimarlık tarihinin önemli isimleri arasına girmişlerdir. John Ruskin, 1849’da ilk baskısı yapılan “Seven Lamps of Architecture”da, mimarlığın yedi ışığı olarak, kutsal / sacrifice, hakikat / truth, güç / power, güzellik / beauty, yaşam / life, hafıza / memory, sadakat / obedience kavramlarını, makine çağına eleştirel bir bakış açısıyla anlatmaktadır (Ruskin, 1977). 1908 yılında Adolf Loos tarafından yazılan “Ornament and Crime”²⁵, Art Nouveau ve Alman Werkbund’a karşı sert eleştirilerde bulunan bir yazıdır (Loos, 1991). 1923’de ilk baskısı yapılan “Vers une Architecture”²⁶ Beaux-Arts geleneğine karşı çıkan bir kitaptır (Le Corbusier, Jeanneret, 1999). Venturi tarafından 1963’de yazılan “Complexity and Contradiction in Architecture”²⁷ Modernist mimarlığı ‘ortodoks’²⁸ olarak niteleyen, bu yönde eleştiride bulunan ve karşıt kuram öneren bir kitaptır.

Bu tür karşı çıkış odaklı kuram ve manifestolar arasında, Venturi’nin karmaşıklık ve çelişki kuramı, günümüze diğerlerinden zamansal olarak daha yakındır ve dışlama değil kapsama amaçlı bir yaklaşımdır.

²⁵ Süsleme ve Suç (Loos, 1991).

²⁶ Bir Mimarlığa Doğru, (Le Corbusier, Jeanneret, 1999).

²⁷ Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, (Venturi,1988).

²⁸“Ortodoks Modern” terimi ilkin Amerikalı yazar Jane Jacobs tarafından kullanılmıştır. “Büyük Amerikan Şehirlerinin Doğum ve Ölümü” kitabında şehir planlamanın 1960lı yıllarda geçerli doğrularına bu terimi kullanarak karşı çıkmıştır: “Bu kitap mevcut şehir planlaması ve yeniden inşasına bir saldırı niteliği taşıyor.. Modern Ortodoks şehir planlaması ve yeniden inşasını şekillendiren ilkelere ve hedeflere yönelik bir saldırı bu”(Jakobs, 2011 :24).



1. ROBERT VENTURİ

Robert Venturi 1925 Philadelphia doğumlu Amerikalı bir mimardır. Venturi, Princeton Üniversitesi Mimarlık Bölümünden mezun olduktan sonra Eero Saarinen ve Louis I. Kahn ile birlikte çalışmıştır²⁹. 1950 yılında Princeton Üniversitesi'nden "Context in Architectural Composition" (Mimari Kompozisyonda Bağlam) isimli teziyle yüksek lisans derecesi almıştır. 1958 yılında VSBA (Venturi Scott Brown and Associates) mimarlık ofisini kurmuştur. Bu tarihten günümüze Denise Scott Brown ile birlikte çalışmalarını sürdürmektedir. VSBA tarafından tasarlanmış mimari ürünler arasında müzeler, sağlık merkezleri, kamusal, ticari, dini tesisler, toplu konutlar, eğitim binaları, kütüphaneler, restorasyon çalışmaları ve bunlar dışında kentsel tasarımlar, kampüs düzenlemeleri, uygulanmamış kavramsal çalışmaları, iç mekan proje ve uygulamaları, grafik tasarımlar ve sergi tasarımları vardır³⁰.

Venturi 1950'den günümüze çeşitli dergilerde yayınlanmış akademik çalışmalarını sürdürmektedir. Venturi'nin makale, atıf ve çeşitli kategorilerde ikiyüzü aşkın yayını bulunmaktadır. Venturi'ye atıfta bulunan ve ilgili bilgi veren çok sayıda kitap mevcuttur. VSBA'ı doğrudan konu alan kitaplar şunlardır: The Architecture of Robert Venturi (Venturi,vd,1989), Venturi Scott Brown & Associates: On Houses and Housing (Steele,1992), Venturi, Scott Brown and Associates- Works and Projects (Schwartz,vd,1995), Venturi, Scott Brown and Associates: Buildings and Projects, 1986-1997 (Moos,2000), Out of the Ordinary: Architecture/Urbanism/Design (Brownlee, 2001), Robert Venturi and Denise Scott Brown: Learning from Las Vegas: SuperCrit (Rattenbury,2007), Having Words (Scott Brown, 2011). Bu sayılan kitapların ilk beşi ağırlıklı olarak Venturi'nin mimari tasarımlarını son ikisi ise kuramsal çalışmalarını ele alır.

Venturi çoğu Denise Scott Brown ile birlikte olmak üzere yedi kitap yazmıştır: 1966'da yazdığı "Complexity and Contradiction in Architecture" (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) on altı dile çevrilmiş dünyaca ünlü bir kitaptır.

²⁹ <http://en.wikipedia.org/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

³⁰ <http://www.vsba.com>, Erişim Tarihi: 16.06.2012.

Bunun dışında 1972’de yayınlanan, sonrasında on iki baskısı bulunan ve çok sayıda çevirisi yapılmış “Learning from Las Vegas” (Las Vegas’ın Öğrettikleri), Las Vegas özelinde izlenimler ve örnekler ile mimari form ve ona bağlı anlam-simgeselliği anlatır. 1984’de yayımlanan “A View from the Campidoglio: Selected Essays” (Campidoglio’dan Bir Bakış: Seçme Yazılar), İtalya Roma’nın Capitol Tepesi olarak bilinen tarihi kentsel mekanın düşündükleri üzerine 1953-1984 tarihleri arasında yazılmış onyediyi içerir. “The Pritzker Architecture Prize 1991” (Pritzker Mimarlık Ödülü 1991) Pritzker ödülünü alan Venturi’nin çalışmalarının yer aldığı Hyatt Foundation sponsorluğunda basılan bir kitaptır. “Mother’s House: The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill” (Anne Evi: Chesnut Hill’deki Vanna Venturi Evinin Evrimi), 1997’de basılmış olup, Venturi’nin annesi için tasarladığı evin orjinal konstrüksiyon çizimleri ve fotoğrafları yer almaktadır. 1998 basımı “Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture” 1950’de yazdığı yüksek lisans tezinin de içlerinde yer aldığı çeşitli yazılardan oluşmaktadır. “Architecture as Signs and Systems” (İşaret ve Sistemler Olarak Mimarlık) çoğulculuk, sembolizm, ikonografi, popüler kültür ve gündelik peyzajlar üzerine çoklu kültürü ve manyerist mimarlığı savunan bir çalışma olup 2004 yılında yayımlanmış son kitabıdır.

1.1. Venturi’nin Mimari Çalışmaları

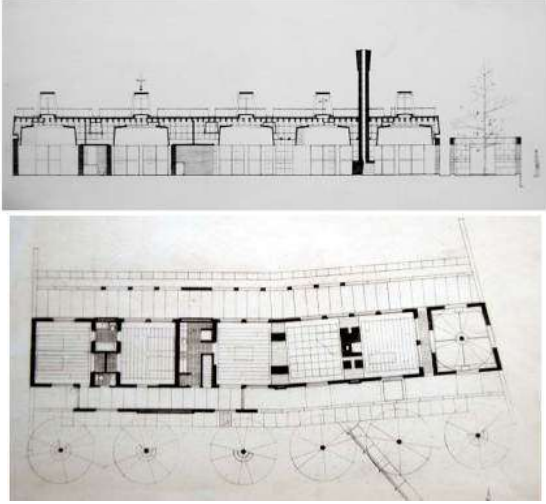
Venturi bireysel ve ortak toplam 175 inşa edilmiş yapıya imza atmıştır.³¹ Bu yapılar arasında müzeler, sağlık merkezleri, kamusal, ticari, dini tesisler, toplu konutlar, eğitim binaları, kütüphaneler, restorasyon çalışmaları yer almaktadır. Venturi, 2011’de sağlık sorunları nedeniyle meslek yaşamını bırakmıştır³²

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki’nin ilk 10 bölümlük kuramsal ağırlıklı kısmından sonraki bölümde yer alan yapı ve projeler Venturi’nin mimari çalışma örnekleri olarak ele alınmıştır. On iki projeden oluşan bu mimari çalışma örnekleri aşağıdaki gibi bir tablolar haline getirilmiş ve özetlenmiştir.

³¹ www.vsba.com (Erişim Tarihi: 16.06.2012).

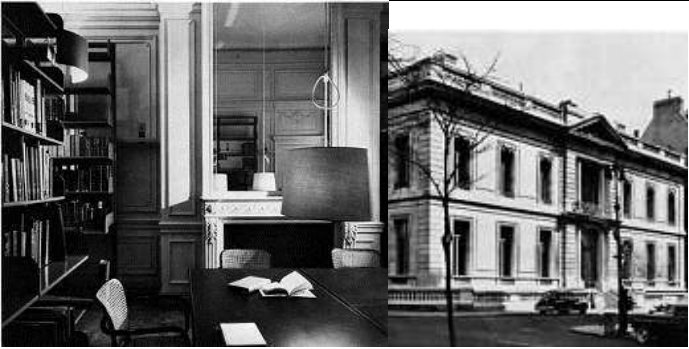
³² Bu çalışmayla ilgili görüş, yönlendirme ve izin almak amacıyla Robert Venturi ile 17.06.2011 tarihinde e-posta yoluyla bağlantıya geçilmiştir. Çalışmayla ilgili izne ihtiyaç olmadığını ve olumlu yönlendirmeleri bildirilen e-postadan ayrıca, emekliye ayrılacağı bilgisi edinilmiştir (Bkz: Ek-11).

TABLO 3. PEARSON EVİ PROJESİ,1957

Görseller	Kavramlar
 <p data-bbox="496 857 791 884">Kaynak: Venturi, 2005:174</p>	<p data-bbox="1082 533 1318 595">Mekânsal Katmanlar, İç-dış, Ara bölge.</p>

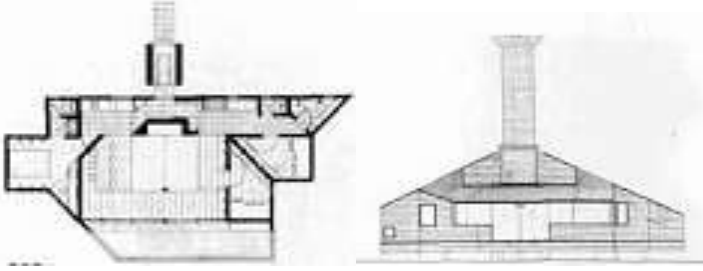
1957-66 tarihleri arasında bireysel ve ortak gerçekleştirilen on iki tasarımdan ilki olan ve Tablo 3’de görülen Pearson Evi, Chestnut Hill’de bulunur. Venturi, 1957’de tasarladığı Pearson Evi Projesi için “çalışmalarım arasında, çok sayıda çevre duvar düşüncesini yansıtan ender örneklerden biridir” belirlemesini yapmaktadır (Venturi, 2005:174). Venturi bu projenin tasarım düşüncesini anlatırken mekansal katmanlar, iç-dış ve ara-bölge kavramlarını kullanmaktadır. Çok sayıda çevre duvarların karşıt mekânsal katmanlar oluşturması bu projenin en belirgin özelliği sayılabilir.

TABLO 4. JAMES B. DUKE EVİ 1959

Görseller	Kavramlar
 <p data-bbox="469 1883 818 1910">Kaynak: Venturi, 2005:176-177</p>	<p data-bbox="1046 1599 1358 1765">Eski ve yeni arasındaki karşıt bileşenlerin yanyana getirilmesi yoluyla bir uyum yaratma</p>


Tablo 4’de görselleri ve tasarımın anahtar kavramları yer alan James B. Duke Evi, Venturi ve Cope-Lippincott Mimarlar tarafından 1959’da yapılmıştır. New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak yenilenen yapının tasarımı, Venturi tarafından “eski ve yeni arasındaki karşıt bileşenlerin yanyana getirilmesi yoluyla bir uyum yaratma” vurgusuyla anlatılmaktadır (Venturi, 2005:176).

TABLO 5. DENİZ KIYISINDA BİR EV PROJESİ 1959

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:179</p>	<p>Yönlenme, Ön ve arka cephelerin yan cephelerle hiyerarşisi, Asimetrik simetri</p>

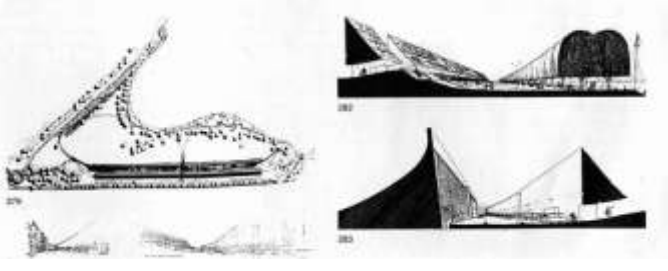
Tablo 5’deki “Deniz kıyısında bir ev projesi” 1959’da, okyanusa doğru yönlenmeyi vurgulamak amacıyla yan yüzleri olmayan bir konut tasarlama niyetiyle projelendirilmiş bir çalışmadır. Bu çalışma “yan yüzleri olmayan” bir ev projesidir (Venturi, 2005:178). Yönlenme, ön ve arka cephelerin yan cephelerle hiyerarşisi, asimetrik simetri, Venturi tarafından bu yapının anlatımında kullanılan kavramlardır.

TABLO 6. NORTH PENN VISITING NURSE ASSOCIATION MERKEZ BİNASI 1960

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:182</p>	<p>Hem basitlik hem de karmaşıklık iddiası</p>

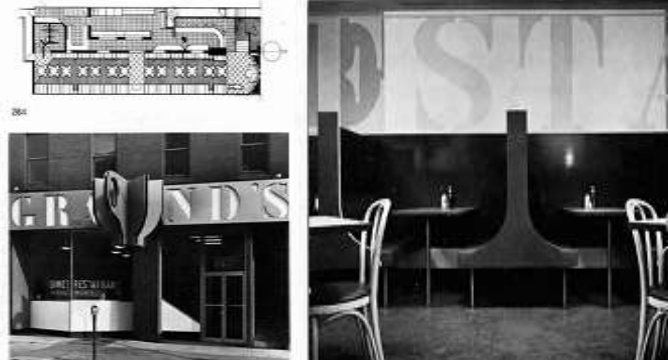
Tablo 6'daki çalışma ise Venturi ve Short tarafından North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası kısıtlı bir bütçeye rağmen hem basit hem de karmaşık olabilme iddiasıyla tasarlanmış ve inşa edilmiştir.

TABLO 7. FDR. ANIT YARIŞMASI 1960

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:184</p>	<p>Çok işlevlilik yoluyla farklı düzeylerde algılanma, Hem o hem bu</p>

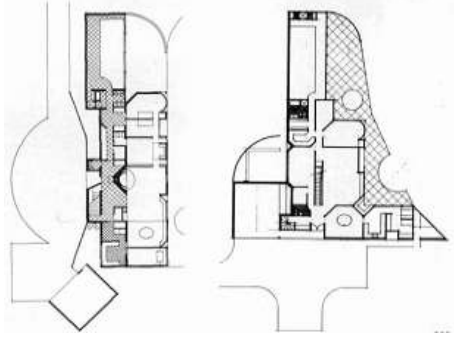
Tablo 7'de Robert Venturi, John Rauch, George Patton, ve Nicholas Gianopulos tarafından tasarlanan proje yer almaktadır. F.D.R. Anıtı yarışması için anıtsal, uzaktan fark edilebilen, çeşitli işlevlere cevap vermesinin getirdiği farklı düzeylerde algılamaya sahip bir tasarım önerisi olan bu projeyi Venturi, çok işlevlilik yoluyla farklı düzeylerde algılanma, hem o hem bu kavramlarını kullanarak anlatmaktadır (Venturi, 2005:183).

TABLO 8. PHILADELPHIA'NIN BATISINDA YER ALAN BİR LOKANTANIN YENİLENMESİ PROJESİ 1962

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:185-186</p>	<p>Çift ve tek nitelikli bileşenlerin yan yana getirilmesi</p>


Tablo 8’de görülen, Philadelphia’nın Batısında yer alan bir lokantanın yenilenmesinde, ince uzun bir dikdörtgen plana sahip yapının ön yüzü ve içeride var olan tam ortadan geçen uzun taşıyıcı duvar ikiliği ve çift - tek nitelikli bileşenlerin yan yana getirilmesi düşüncesiyle tasarlanmıştır. Venturi bu tasarımın anlatımında çift ve tek nitelikli bileşenlerin yan yana getirilmesi kavramına vurgu yapmaktadır (Venturi, 2005:185).

TABLO 9. MEISS EVİ PROJESİ 1962

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:189-190</p>	<p>Hem mahremiyet hem de içeriye bol güneş ışığı alabilme paradoksal sorununa çözüm arayışları</p>


Tablo 9’da yer alan Princeton’daki Meiss Evi projesinde, Venturi ve Short iki öneriyle, hem özel alan mahremiyetini koruyabilme, hem de içeriye bol güneş ışığı alabilme paradoksal sorununa çözüm aramışlardır (Venturi, 2005:188).

TABLO 10. GUILD HOUSE YAŞLILAR EVİ 1960-63

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:194</p>	<p>Alışlagelmiş öğelerin alışılmamış boyutta kullanımı</p>

Tablo 10'daki Philadelphia'daki Guild House Yaşlılar Evi'nde olağan oranlara sahip ancak olağandan çok daha büyük pencereler kullanılmıştır (Venturi, 2005:185). Venturi burada alışılmış bir öğenin alışılmamış boyutta kullanımı kavramını tartışmaktadır.

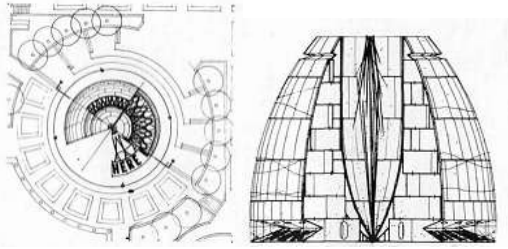
TABLO 11. VANNA VENTURI EVİ 1962

Görseller	Kavramlar
 <p data-bbox="496 1055 791 1086">Kaynak: Venturi, 2005:197</p>	<p data-bbox="1043 689 1358 853">Simetrik olmasına karşın asimetrik, iç ve dış mekânlar arasında yarı açık ara-mekânlar</p>

Tablo 11'de görülen Vanna Venturi Evi³³, Pennsylvania Chesnut Hill'de, 1962'de tasarladığı bir konut olarak, Venturi'nin en çok tanınan ve tasarım anlayışını belirgin olarak yansıtan yapılarından sayılmaktadır. Simetrik gibi algılanmasına karşın asimetrik olan, iç ve dış mekânlar arasında yarı açık mekânların bulunduğu bir yapıdır. Vanna House, Venturi tarafından şöyle anlatılmaktadır: “Bu yapı karmaşıklıkları ve çelişkileri tümüyle içinde barındırır: hem karmaşık hem basit, hem açık hem kapalı, hem büyük hem küçüktür; öğelerinin bazıları bir düzeyde iyi, bir başkasında kötüdür; düzeni, hem genel olarak tüm konutlarda ortak olan öğelere hem de özel olarak bu eve ait öğelere uyum sağlar. Yapıda birkaç farklı öğenin aracılığıyla yaratılan kolay bütün değil, belli sayıda birbirinden farklı öğenin aracılığıyla yaratılan zor bütün yeğlenmiştir” (Venturi, 2005:196).

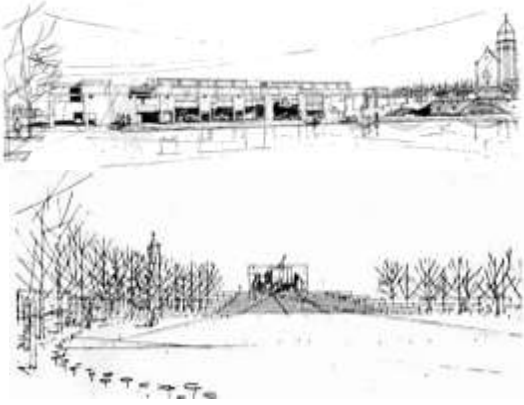
³³ Vanna Venturi Evi üzerine Venturi'nin 1997'de yayınlanan bir kitabı bulunmaktadır: “Mother's House: The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill” (Anne Evi: Chesnut Hill'deki Vanna Venturi Evinin Evrimi).

TABLO 12. ANITSAL ÇEŞME YARIŞMA PROJESİ 1964

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:203</p>	<p>Çevre referanslara bağlı anıtsallık</p>

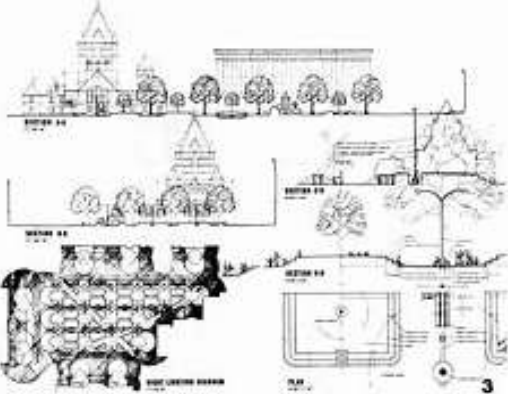
Tablo 12’de görülen Anıtsal Çeşme Yarışması projesi, 1964’de Venturi, Rauch ve Scott Brown tarafından heykelsi biçime sahiptir ve çevre etkenler gözetilerek tasarlanmıştır.

TABLO 13. OHİO MERKEZ BÖLGESİ İÇİN ÜÇ YAPI 1965

Görseller	Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:208-211</p>	<p>Eski ve yeni öğelerin yan yana getirilmesi bağlamında merkez bütünlüğü</p>

Tablo 13’deki Ohio merkez bölgesi için tasarlanan, belediye, dini tesis ve kütüphane kasaba merkezini yenileme gibi geniş bir planın başlangıcı olacak şekilde ele alınmıştır (Venturi, 2005:207). Bu üç yapı, eski ve yeni bileşenlerin yan yana getirilmesi bağlamında birbirlerini tamamlamaktadır.

TABLO 14. COPLEY MEYDANI YARIŞMA PROJESİ 1966

Görseller	Kurucu Kavramlar
 <p>Kaynak: Venturi, 2005:208-211</p>	<p>Mekanda Karşıt Kavram Örneği: Dolu meydan</p>

Tablo 14'deki Copley Meydanı Yarışması'nda Venturi, Rauch, Clark ve Jones tarafından hazırlanan projede, boş meydan yerine, ağaçlar ile dolu hale getirilmiş farklı bir meydan yorumu bulunmaktadır.

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'yi geliştirmesinde bu çalışmaların etkisini vurgulayan Venturi, bu çalışmaları Tablo 3 - 14'de görülen, mekânsal katmanlar, iç-dış, ara bölge, eski ve yeni karşılığı, yanyana getirme yoluyla uyum, yönlenme, hiyerarşi, asimetrik simetri, hem basit hem karmaşık, çok işlevlilik, alışılmış öğelerin alışılmamış boyutta kullanımı, merkez bütünlüğü, kavramlarını kullanarak anlatmaktadır.

Tüm bu çalışmalar, Venturi'nin mimarlık anlayışını ortaya koymaktadır. Venturi, modernizmle olan çatışmasını modernizmin ürettiği kavramlar düzeyinde değil, bu kavramları oluşturan zihinsel süreçle çatışma düzeyinde kurmaktadır. Bu sayede geleneksel olan³⁴la kurduğu ilişki, biçim tekrarından çok³⁵, ona dayalı kavram üretme haline gelmektedir. Tablo 3'den Tablo 14'e kadar görülen tasarımlarda Venturi, her tasarım için *bağımlı değişkenleri* dikkate alarak *kavramsallığı* ön plana çıkarmakta ve her tasarıma farklı kavramlarla yanıt vermektedir.

³⁴ Pre-Modern, moden öncesi.

³⁵ Postmodern tasarım anlayışındaki eklektisizm, doğrudan biçim tekrarına dayalıdır.

1.2. Robert Venturi'nin Mimari Tasarım Anlayışının Tarihsel Önemi

Mimarlık tarihinde birinci dünya savaşı sonrasındaki dönemde gelişen süsleme ve tarihsel simge karşıtlığı, 1960lara kadar sürmüş ve sonrasında yerini çoğulculuğa bırakmış olduğu bilinmektedir. Bu süreç içerisinde Modernist mimarlığın karşısında karmaşıklığı, çelişkiyi ve çoğulculuğu her yönüyle savunan en önemli muhalif mimar Robert Venturi'dir (Tanyeli,1991:xxı). Venturi'nin kitaplarındaki eleştirel tavrının, her ne kadar karşıtlık oluştursa da içinde bulunduğu ortamla uzlaşma arayan bir yönünün olduğu Uğur Tanyeli'nin şu ifadesinde yer almaktadır: "Gerek Karmaşıklık ve Çelişki gerekse Las Vegas'ın Öğrettikleri yazdıkları dönemde tam anlamıyla muhalif yapıtlardı Ancak...kurumsallaşmış muhalefet ortamında üretilmeleri nedeniyle, sisteme dıştan değil, içeriden eleştiri yönelttikleri unutulmamalıdır" (Tanyeli,1991:xxı). Tanyeli, Venturi'yi karşılaştırdığı Le Corbusier'nin eleştirel tavrının daha radikal olduğunu söyler.

Le Corbusier ve Venturi yazdıkları kitapların etki alanı doğrultusunda birbirleriyle karşılaştırılan mimarlardır. Le Corbusier, *Vers une Architecture*³⁶ ve Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*³⁷ ile kurulu düzene başkaldıran bireysel manifestolar yayınlamışlardır (Keskin, 1984:10). Aydan Keskin³⁸ bu iki mimarın mimari anlayışlarını şöyle karşılaştırmaktadır:

"Nasıl Le Corbusier asırlardır süren Beaux-Arts geleneğine karşı çıkmışsa, Venturi de yarım asra gelip dayanmış Modern Mimarlık geleneğini sarsmaya kalkıyor. (Burada her iki geleneğin de, tek bir üslup diliyle değil, tasarım felsefeleri ve biçime ulaşma yöntemleriyle iki ayrı dönemi belirlediklerini hatırlamak gerek)... Le Corbusier Yunan tapınağının sınırsız peyzaj içindeki heykelsi duruşundan, asal biçimlerinden etkilenmiş, klasik mimarlığı üslup öğelerinden soyutlayarak temelindeki platonik değerleri yüceltmişti. Venturi'nin ilham kaynağı ise İtalyan Kentidir; girift cephe biçimlenmeleri ve zengin simgeleriyle ortaçağ kenti. Birbirine zıt iki estetik anlayışın örnekleridir antikle ortaçağ. Biri ekleme-çıkarmaya pek elvermez; bütüne yapılacak herhangi bir müdahale, bütünün değerlerini tehdit eder. Diğeri ise, mantıksal düzenin elverdiği ölçüde ekleme-çıkarmayı kaldıracabilecek esnekliktedir (Keskin, 1984:10-11).

Le Corbusier'nin kendi dışında bir gerçeklik tanımayan tekilci bir inanç sistemi önerdiğini vurgulayan Keskin, Venturi'nin çoğulcu bir ahlak anlayışını

³⁶ Bir Mimarlığa Doğru, (Le Corbusier, Jeanneret, 1999).

³⁷ Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, (Venturi,1988).

³⁸ Aydan Balamir.

benimsediğini ve birbirleriyle çelişse de birlikte var olabilen çok sayıda inancı meşru kıldığını vurgulamaktadır (Keskin, 1984:12). Bu açılımlar ışığında her iki mimarın da yaşadıkları dönem içerisinde yaptıkları ve yazdıklarıyla hâlihazırdaki değerler sistemini değiştirdikleri ve yeni kavramlar sundukları söylenebilir.

Modernizm karşıtı bir söylem geliştirmesine rağmen Postmodernist olarak nitelenmesini kabul etmeyen Venturi, tarih iyi anlaşıldığında başarılı bir mimarlık yapılacağına inanır. Postmodern söylemin önemli isimlerinden Philip Johnson'ın 1950lerin sonunda Modernist mimarların tarihi bilmedikleri yönünde eleştirisi, Venturi'nin kendi tarihsel okumalarını geliştirmesine neden olmuştur (Kahl,2008:59). Sonrasında Venturi 1984'te, Postmodern bir mimar olarak sınıflandırılmaması gerektiğini söyleyerek çelişkili bir anlatımla mimarlık tarihine geçer. Venturi kendisini “batı mimarlığının klasik geleneğinde bir mimar” olarak görmektedir (Venturi,vd,1985:110). Venturi'nin, 1970'lere kadar postmodernizmin gelişimine katkıda bulunduğu, ancak sembol ve geleneği içeren hibrit bir mimarlık oluşturarak her proje için yeni bir başlangıçla tasarladığı ve kendine özgü çizgisiyle benzersiz olduğu anlatılmaktadır (Kahl, 2008:62).

Vinegard, Venturi'nin çalışmalarının Lyotard, Jencks, Hal Foster ve Fredric Jameson gibi postmodern kuramcılar tarafından ayrıntılı incelenmesinin yanında, eleştirilere de hedef olduğunu söylemektedir. Fred Koetter'in Learning from Las Vegas'ı yöntem açısından doğru olmadığı yönünde eleştirdiğine ilişkin Vinegard'ın aktarımı bulunmaktadır (Vinegar, vd, 2009:27). Neal Leach ise Venturi'yi mimari formları anlamdan yoksunlaştırdığı ve estetize ettiği (aestheticizing) yönünde eleştirmektedir (Leach, 1999:63). Bir diğer eleştiri, mimarlık kuramlarının önemli isimlerinden Alan Colquhoun tarafından yapılmıştır. Colquhoun, Venturi'nin eski binalardan uyarlanmış biçimsel yapıları kullanmasında, mimari çalışmalarına karşılık gelmeyen gerekçeler gösterdiğini tartışır: Vanna Venturi Evini “keyfi bir gramer içinde...öğrenilmiş bir oyun” olarak eleştirmektedir (Colquhoun, 1967:362). Venturi'ye yönelik tüm bu eleştiriler, bu çalışmanın ‘her tarihsel dönemin değişken doğruları olduğu’ savını desteklemektedir. Venturi'yi irdelemesine rağmen bu çalışmada da eleştirel bakış ve düşünce üretimi ön plana çıkarıldığından dolayı eleştirilere de yer verilmiştir.

2. MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ

Complexity and Contradiction in Architecture³⁹, “Le Corbusier’nin 1923’deki Vers une Architecture⁴⁰’ından bu yana mimarlık yazınının en önemli kitabı” olarak nitelenmiştir (Scully,1966:11). Modernist mimarlık söylemine karşı çıkararak karmaşıklık ve çelişkiyi meşrulaştıran bir kitaptır.

1950-60’lı yılların Amerika’sındaki toplumsal, politik ve ideolojik olarak çoğulcu bir ortama yayılı düşüncelerin Venturi tarafından karşıt bir tavırla yeniden dile getirildiği “Complexity and Contradiction in Architecture”⁴¹, kuramsal olduğu kadar düşünsel olarak da günümüzde halen tartışılan bir kitaptır. Mimarlığın anlam ve simgesellik boyutları yanında, program, konstrüksiyon ve konfigürasyon boyutlarını içermektedir.

Kitap toplam on bir bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla "Müphem Bir Mimarlık: Nazik Bir Manifesto", "Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk", "Anlam Belirsizliği", "Çelişkili Düzeyler: Hem o Hem bu Olgusu", "Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öge", "Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışılacagelmış Öge", "Uyarlanmış Çelişki", "Yan Yana Getirilmiş Çelişki", "İç ve Dış", "Zor Bütünün Kaçınılmazlığı" ve “Çalışmalar”dır.

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki’de konu akışı şöyle gelişmektedir: Venturi öncelikle karmaşıklık ve çelişki mimarlığını bir manifesto dili kullanarak ele alır. İkinci bölümde, karmaşıklık ve çelişkinin ne olmadığını anlatır. Basitleştirme ve yüzeysel etki arayışı olmayan karmaşıklık ve çelişki mimarlığının, üç ve dördüncü bölümlerde anlam belirsizliği ve hem o hem bu anlayışından türediği görülür. Sonraki dört bölüm boyunca mimari tasarımda karmaşık ve çelişkinin izini sürer. Son iki bölüm olan iç-dış ile zor bütünün kaçınılmazlığı, bütünlüğün önceden belirlenemeyeceğine ilişkin kanıtlar sunmaktadır. Çalışmalarına yer verdiği on birinci bölümde ise karmaşıklık ve çelişki mimarlığının izlerinin görülür olduğu on iki çalışma yer almaktadır.

³⁹ Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, (Venturi,1988).

⁴⁰ Bir Mimarlığa Doğru, (Le Corbusier, Jeanneret, 1999).

⁴¹ Jane Jacobs’un 1960’da kaleme aldığı “Büyük Amerikan Şehirlerinin Doğum ve Ölümü” adlı kitabı aktivist tavrıyla bu dönem için belirgin bir örnek oluşturmaktadır.



2.1. 1963 İlk yazım ve 1988 Basımı Karşılaştırması

The Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts sponsorluğunda gerçekleşen bir burslu proje olan “Complexity and Contradiction in Architecture” / Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki rapor olarak 1963’de tamamlanmıştır. Kitabın ilk baskısı 1966’da, sonrakiler 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1988’de yapılmıştır. 1988’deki baskı son düzenlemenin yapıldığı baskıdır.

1963 tarihli ilk ve tek daktilo yazımı Pensilvania Üniversitesi Kütüphane arşivinde koruma altında bulunmaktadır. Bu ilkyazımın dijital kopyası, araştırma aşaması sonucunda elde edilmiş, bu çalışmanın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişkinin basılı metni ve 1963 tarihli ilk daktilo yazımı karşılaştırması aşağıdaki gibidir:

TABLO 15. MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ 1963 İLK YAZIM VE 1988 BASIMI KARŞILAŞTIRMASI

	Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki 1988	Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki 1963
1	Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto Müphem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto	Preface Önsöz
2	Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme ve Pitoresk	Simplification and Picturesqueness Basitleştirme ve Pitoresk
3	Ambiguity Anlam Belirsizliği	Mannerism and Poetry Manyerizm ve Şiir
4	Contradictory Levels: The Phenomenon of "Both-And" in Architecture Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta “Hem o Hem bu” Olgusu	Paradox As Ordered Contradiction: Ambiguity and Tension Düzenlenmiş Çelişki Olarak Paradoks: Anlam Belirsizliği ve Gerilim
5	Contradictory Levels Continued: The Double-Functioning Element Çelişkili Düzeyler-Devam: Çift İşlevli Öğe	Irony: The Phenomenon of Both-And İroni: Hem o hem bu Olgusu
6	Accommodation and the Limitations of Order: The Conventional Element Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışlagelmiş Öğe	The Double-Functioning Element and The Vestigial Element Çift İşlevli Öğe ve İşlevini Kaybetmiş Öğe

7	Contradiction Adapted Uyarlanmış Çelişki	Contradiction Accommodated: Order and The Circumstantial Convention Uzlaşan Çelişki: Düzen ve Koşullara Bağlı Gelenek
8	Contradiction Juxtaposed Yan yana Getirilmiş Çelişki	Contradiction Contained: The Outside and The Inside Kapsayıcı Çelişki: Dış ve iç
9	The Inside and The Outside İç ve Dış	The Obligation Towards The Difficult Whole Duality, Inflection and Equal Combinations Zor Bütünün Kaçınılmazlığı Dualite, Yönlenme ve Eş Kombinasyonlar
10	The Obligation Toward the Difficult Whole Zor Bütünün Kaçınılmazlığı	The Unfinished Whole: Tautness and Non-Resolution Bitmemiş Bütünlük: Gerilimve Çözumsuzlük
11	Works Çalışmalar	

Tablo 15’deki karşılaştırmada 1963’deki başlıklarda aşağıdaki farklılıklar görülmektedir:

- ‘Anlam Belirsizliği’ yerine ‘Manyerizm ve Şiir’ başlığının kullanılması;
- ‘Paradoks’un anlam belirsizliği ve gerilimi içeren ayrı bir başlık oluşturması;
- Hem o hem bu olgusunun ‘İroni’ altında yer alması;
- Çift işlevli ögenin işlevini kaybetmiş ögeyle birlikte ele alınması;
- Uyarlanmış veya yan yana getirilmiş değil ‘Uzlaşan’ ve ‘Kapsayıcı’ Çelişki olarak ikiye ayrılması;
- İç ve dış’ın ayrı bir başlıkta yer almaması;
- Zor Bütünlükte doğrudan üç kavrama işaret edilmesi (Dualite, Yönlenme ve Eş Kombinasyonlar);
- Metnin Zor Bütünlükle değil, Bitmemiş Bütünlükle sonlandırılması

2.2. 1963 İlk yazım’da Kavram ve İçerikler

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki’nin 1963 ve 1988 karşılaştırmasını daha aydınlatıcı bir biçimde açıklayabilmek amacıyla, 1963’deki ilkyazım bölümlerinin içindeki kavram ve içerikler aşağıdaki tabloda verilmiştir:



TABLO 16. 1963 İLK YAZIMININ BÖLÜM VE İÇERİKLERİ

	Bölüm başlığı	Kavram ve İçerikler
1	Önsöz	Eserin bir parçası olarak Eleştiri Eleştiri aracı olarak çözümlenme ve karşılaştırma - Eliot Yavan olmayan bilgili mimar Gelenek ve bireysel yetenek-Eliot Geçerlilik, Sanatçının Tarafı Değişen Duyarlılığın Besini -Hitchcock Bağlam dışı Tarih Rastlantısal, Hayali sanatçı Rastlantısal, polemik eleştiri
2	Basitleştirme ve Pitoresk	Basitlik kültürü: pitoreskin formalizmi Bir reform tekniği olarak bariz basitleştirme ve propaganda Sınırlamaların rasyonelleşmesi olarak incelikli basitleştirme Seçmecî bir mimarlık teorisi Zorlanmış basitlik ve sadelik: az sıkıcıdır Sanat dilinin doğasındaki karmaşıklık: Albers Modern deneyimin doğasındaki karmaşıklık: Wright Hamlet'e karşı Uyumsuzluk tarafından gerçek -Heckscher Yeni simetrik pitoresk Yanlış karmaşıklık ve pitoresk İfade aracı olarak pitoresk Deneyimin sonucu olarak Karmaşıklık
3	Manyerizm ve Şiir	Mimaride manyerizmin devam eden geleneği Manyerist geleneğin şiirde geçerliliği: Elizabeth döneminin 'saf olamayan sanatı -TS Eliot 'Çoğul yorumlama' ve 'planlı uyumsuzluk': Kenneth Burke Paradox ve ironi: Cleanth Brooks Belirsizlik ve gerilim: William Empson Kararsızlık ve çoklu anlamlar. İyi karşısında kötü anlam belirsizliği Belirsiz olmamaya çalışmak
4	Düzenlenmiş Çelişki Olarak Paradoks: Anlam Belirsizliği ve Gerilim	Mimari paradoks olarak 'ama' bağlacı İçeriksel Paradoks: Deneyim ikilemleri Düzenin sınırları Anlatımsal Paradoks Dilin sınırları Algı ve kavrayışın yan yana gelmesi 'Ne gibi görünüyor' karşısında 'Nedir' Mimari anlam belirsizliğindeki 'ya da' bağlacı İçeriğin geçerli belirsizliği karmaşıklık ve çelişkinin gerçekliğini yansıtır İfadenin belirsiz geçerliliği zenginliği besler Çelişkideki Gerilim Yön Değiştirme, Oluş ve salınım Nesneler içinde gerilim, arasında ve içindeki ifade Gerilimdeki Canlılık
5	İroni: Hem o hem bu Olgusu	Modern mimarideki Ya-ya da sınırlamaları Hiyerarşi ve çelişkinin bir koşulu olarak hem o hem bu Derin Mimarlık Büyük düzen Bütün ve parça arasındaki çelişki İyi ve kötü Büyük ve küçük Kapalı ve açık Yönlü ve yönsüz Sürekli ve eklemelenmiş Yuvarlak ve kare





		Bölgesel ve yerel
6	Çift İşlevli Öge ve İşlevini Kaybetmiş Öge	<p>Çok işlevli bina: Bir bütün içindeki ölçek ve programda temel zıtlıklar 'Viyadük mimarisi Çok işlevli oda Özel mekânlar Galeriler ve dizili odalar yerine Üreyen Hiyerarşi Anlam Belirsizliği yoluyla Esneklik Modern mimaride Ayırma, dağılma ve özelleşme Malzemelerin Eklemlenmesi: 'malzemenin doğası' ve gölge Eklem Strüktür ve Barınağın Artikülasyonu: perde duvar strüktür ve mekanın artikülasyonu/eklemlenmesi: sütun Yapısal ve mekansal bir eleman olarak payanda Çift işlevli detay Ara bölgeler yöntemi Balon çerçeve İşlevini yitirmiş eleman: çift anlam, eski ve yeni Anlam zenginliği için gereksiz/fazlalık eleman</p>
7	Uzlaşan Çelişki: Düzen ve Koşullara Bağlı Gelenek	<p>Uzlaşan Çelişki: Adaptasyon ve uzlaşma merkezli çalışmalar hoşgörülü ve esnekler ve Doğaçlamayı benimser Tahmin, yeterli ve deneysel yanıt ile sonlanır İçeren Çelişki: Yan yana getirme ve şiddetli bitişiklik üzerinden çalışmalar zıtlıklar ve rakip kombinasyonları içerir Çözümlememiş bir bütünlükle sonlanır Düzen ve koşullara bağlılık: uyarlanmış çelişki Ekspresyonizm yerine uzlaşma için Biçim Bozma Uzlaşma için Elverişli Araç Düzen Kırılması için Önemli İstisna Koşullara bağlı diyagonal Koşullara Bağlı Güç: iç ve dış Bir düzen oluşturmak ve sonra yıkmak Düzen, zayıf değil güçlü yerinden yıkılır. Bütünlüğün içinde Doğaçlama Kontrol ve kendiliğindenlik Programı ve yöntemde düzenin sınırları Anlamı geliştirmek için (kontrast) ve saygınlığa katkıda bulunmak için (çeşit) düzen kırılması Kusur yoluyla kusursuzluk Düzene doğru zorunluluk: Abartılı düzen: kağıt üstünde geçerliliği olan mimarlık Koşullara bağlı olarak tadilat Düzen olarak Gelenek Klişenin değeri Canlı geleneğe doğru mimarın yükümlülüğü Geleneği geleneksel olmayan yolla kullanırsın Sıradanlığı sıradan olmayana dönüştür: Bağlamı değiştirmek anlamı değiştirmeye neden olur Standart olmayan standardizasyon Düzen ve Koşul değişkenliği olarak Standardizasyon ve çeşitlilik</p>
8	Kapsayıcı Çelişki: Dış ve iç	<p>Uyarlanmış Çelişki: hafif tedavi Kapsayıcı Çelişki: şok tedavisi Bütün içinde yanyana getirilmiş çelişkiler çatışma anlamına gelir Zıtlıkların yakınlığı gerilimi ifade eder Boyut zıtlıklarının yanyana getirilmesi olarak büyük düzen Ama benzer şekiller Kapsayıcı çelişki: dış ve iç Muhafaza eden iç'in geçerliliği: 'Bina barındıran bir şeydir '-Kahn İçerisi dışarıdan farklıdır: yaşam farklılıktır</p>

		<p>İç-mekansal ilişkiler: Mekan içinde mekan, nesne içinde nesne Karşıt iç mekanlar Rijit çerçeve içinde Kalabalık karışıklıklar Rijit cephe içinde Kalabalık karışıklıklar Benzer iç mekanlar Katmanlar ve astarlar Artık Alan, 'hizmet veren alan', cep Kötü mekanlar Dıştan içe tasarlama Arka önden farklıdır Nesne arkasında nesnelere Geçerliliği olan yanlış cephe Dış ve iç arasındaki fark olarak Mimarlık</p>
9	<p>Zor Bütünün Kaçınılmazlığı Dualite, Yönlenme ve Eş Kombinasyonlar</p>	<p>Basitlik üzerine Birlik Dışlama yerine İçerme 'Gerçekliği bütünlüğündedir'. -Heckscher. Zor Bütün Parçaların ortam sayısı Geçerli ikilik/dualite Dönüş/Yönlenme: kısmi işlevsel eleman: örtük süreklilik Parça sanatı Muğlaklık Konum, biçim değiştirme, ritim yoluyla yönlenme/dönüş Merkez dışı Kompozisyon Simetri içinde Asimetri Bütünlüğü artırmak için Dualiteyi çözmek için Anıtsallık Yönlenmiş bina Süreklilik: Aşırı yönlenme/dönüş Eş kombinasyonlar Baskın bağlayıcı İçerme Kapsayan Bütünlük Hiyerarşi: konfigürasyonların konfigürasyonları, algısal Strüktür</p>
10	<p>Bitmemiş Bütünlük: Gerilim ve Çözumsuzlük</p>	<p>Bitmiş form içinde Bitmemiş içerik Form ve içerik arasında geçerli ayırım 'Hatanın sezgisel değeri' Açık sistem Bir süreç olarak program. Dengeli bütünlük Gergin kompozisyon. Çözüm üzerinde havada asılı duruş. İnşa</p>

Tablo 16'da görülen kavram ve içerikler Karmaşıklık ve Çelişki'de tümüyle yer almamaktadır. Merkez dışı kompozisyon, çoğul yorumlama, planlı uyumsuzluk, ironi, derin mimarlık, bitmemiş bütünlük gibi bazı kavramlar ve birden fazla bölümde tekrarlanan kavramlar, Venturi tarafından son basımda elenmişlerdir. Yukarıdaki Tablo 16'da 'bir düzen oluşturmak sonra yıkmak', 'biçim bozma', 'önemli istisna', 'düzen bozulması' gibi ayrı başlıklarda yer alan kavramlar 1988 kavramlarında düzen-düzen bozulması olarak değerlendirilmiştir. Tablo 16, 1988 metnine ait kavramlarla karşılaştırıldığında, sayısal azalma olmasına rağmen kavramlarda yoğunlaşma ve sadeleşme görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

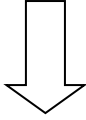

‘MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ’DEN KAVRAM ELDE ETMEYE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Bu başlık altında çalışmanın araştırma konusu olan kitabın içinde yer alan kavramların irdelendiği çözümlene ve değerlendirmeler yer almaktadır. Kavramlar, "Müphem Bir Mimarlık: Nazik Bir Manifesto", "Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk", "Anlam Belirsizliği", "Çelişkili Düzeyler: Hem o Hem bu Olgusu", "Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öğe", "Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışılabilir Öğe", "Uyarlanmış Çelişki", "Yan Yana Getirilmiş Çelişki", "İç ve Dış", "Zor Bütünün Kaçınılmazlığı" olarak sıralanmış, aşağıda açıklanan süreç tüm bu bölümler için gerçekleştirilmiştir.










1. ÇÖZÜMLEME SÜRECİ

Çalışmanın ekler bölümünde, Ek1’den Ek10’a sıralanan kitap sayfaları üzerinde, her bölüm için çözümlene yapılmıştır. Bu çözümlenelerde, orijinal metin, eksiltme yapılarak parçalara ayrılmıştır. İmajların ve metindeki ilişkili örneklerin eksiltilmesi yoluyla yoğunlaştırılmış metnin elde edilmesi sağlanmıştır. Bu dört aşamalı süreç aşağıdaki tabloda görülebilir:

TABLO 17. ÇÖZÜMLEME SÜRECİ VE YOĞUN METNİN ELDE EDİLMESİ

	Süreç Tanımı	Örnek
1	Orijinal Metin Okuması 	



<p>2</p> <p>Tanım ve kavramların işaretlenmesi (sarı renk)</p> 	<p>2. Introduction to a Case Study The British Publishing Process</p> <p>The British publishing process is a complex one, involving many different stages from the initial idea to the final printed book. It is a process that has evolved over time, and it is one that is constantly changing. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood.</p>  
<p>3</p> <p>Görsellerin çıkarılması (mavi renk)</p> 	<p>3. Introduction to a Case Study The British Publishing Process</p> <p>The British publishing process is a complex one, involving many different stages from the initial idea to the final printed book. It is a process that has evolved over time, and it is one that is constantly changing. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood.</p>  
<p>4</p> <p>Görsellerle ilişkilendirilmiş açıklamaların metinden çıkarılması (mavi renk)</p> 	<p>4. Introduction to a Case Study The British Publishing Process</p> <p>The British publishing process is a complex one, involving many different stages from the initial idea to the final printed book. It is a process that has evolved over time, and it is one that is constantly changing. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood. The process is a long one, and it is one that is often misunderstood.</p>  
<p>5</p> <p>Yoğun Metnin Elde Edilmesi ve Tekrar Yazımı</p>	<p>"Mimaride birbiryle çelişen çeşitli düzeylerdeki anlam ve kullanımlar, "ama" ve benzeri bağlaçlarla anlatılan karşıtlıkları ve paradoksları içerir. ...Kah'nın binaları hem brit betonam hem de citalı granitten yapılmıştır. Kentin herhangi bir caddesi, trafğe ayrılmış bir şeritler dizisi yönlendirilmiştir ama mekan olarak duragandır. "Ama" ve benzeri bağlaçları içeren bu türce dizisi program ve strüktürün farklı düzeylerinin birbiryle çeliştiği bir tasarım anlayışını tanımlar. Bu düzenlenmiş çelişkilerin hiçbirisi estetik bir araştırmayı temsil etmez, fakat paradokslar gibi onlar da geçici hevesler sonucu yaratılmamışlardır. Cleanth Brooks, Donne'ın sanatının "aynı anda iki farklı şey söylediğini" ileri sürer ve "ama" der, güntümüzde hiç kimse bunu yapabilecek yeteneke değildir, "ya biri ya öteki" geleneğine göre eğitildik ve "hem o... hem bu." anlayışının izin vereceği, daha ince ayırım ve düşünelere olanak sağlayan anlayış çevikliğinden yoksunuz. "Ya biri ya öteki" geleneği ortodoks modern tasarım anlayışının özelliği olmuştur: güneşlik yalnızca güneşten korunmaya yarar, taşıyıcı bir öge ender olarak aynı zamanda başka bir işlele sahiptir... İşlevlerin açıkça belirtirsinin ve yine uygun biçimde eklenmesinin "içermeyi"(hem o. hem bu...) amaçlayan karmaşık ve çelişkili bir tasarımsal anlayışla ilgisi yoktur; bunun adı olsa olsa "dışlayan" tasarımdır (ya o. ya bu.</p>

Tablo 17’de görüldüğü gibi süreç, öncelikle orijinal metnin okunması, tanım ve kavramların işaretlenmesi, ön plana çıkan görsellerin ve örneklerin işaretlenerek çıkarılmasıyla elde edilen çözümlene ve sonrasında yoğunlaşmış metnin tekrar yazımı ile sonlanmaktadır.

Tablo 17’de yer alan, *ilk okuma aşamasını* takip eden *ikinci aşama*, metnin irdelendiği ve kavramların işaretlendiği bir aşamadır. Bu aşamada sadece tanım ve açıklamaları bulunan kavramlar belirlenmiştir. Kavramlar sarı çizgilerle çerçevelenmiş, tanım ve açıklamaların ise altı çizilmiştir.

Üçüncü aşamada kitaptaki tüm görseller, yoğun bir metin elde etme amacıyla çıkarılmışlardır. Bu işlem görseller mavi renkte çerçevelenerek anlatılmıştır.

Dördüncü aşama metnin, görsellerle ilişkili parçalarının çıkarılması amacıyla yapılan bir okumadır. Venturi metnin içinde, görsellerle ilişkili çok sayıda örnek kullanmakta ve bunları parantez içinde sayılar aracılığıyla görsellerle doğrudan ilişkilendirmektedir. Bu ilişkilendirilmiş metin parçaları mavi renk çizgilerle çerçevelenmiş ve metinden çıkarılmıştır.

Son aşama olan yoğun metnin elde edilmesi, mavi çerçevelerdeki tüm görsel ve metin parçalarının çıkarıldığı, tekrar yazım aşamasıdır. Bu aşamada sarı çizgilerle işaretlenmiş kavram ve açıklamalar birinci çıktı, işaretlenmemiş olsa da metinden çıkarılmamış parçaların da dahil olduğu yoğun metin ikinci çıktıyı oluşturmaktadır. Elde edilen birinci çıktı, kavramları açıklamalarıyla beraber vermekte, ikincisi ise örnekleme ve görsellikten arındırılmış yoğun metni ortaya çıkarmaktadır.

Bu çerçevede, sonraki başlık altında tüm bu süreç ve kavramlar değerlendirmeleriyle birlikte görülmektedir. Öncelikle sırasıyla bölümde yer verilen konular sıralanmış, bu konular kısaca tanımlanmış veya özet niteliğinde genel değerlendirme yapılmış, metinden çıkarılan örnek ve görsellerin listesi sıralanmış ve son olarak da kavram yapılandırmasında yer alan kavramlara değinilmiştir.

2. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ KAVRAMLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Müphem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto'nun Kavramsal Çözümlemesi

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'nin bu ilk bölümünde, Venturi'nin Karmaşıklık ve Çelişki açılımı, mimarlığın hâlihazırda hem karmaşık hem de çelişkili boyutları, modernist mimarlıkla karmaşıklık ve çelişki mimarlığı karşılaştırması ve Venturi'nin mimarlığa ilişkin tercihleri yer almaktadır.

Bu ilk bölüm bir manifestodur. Venturi, bu manifesto kapsamında herhangi bir kavram için örnekleme kullanmamıştır. Kitap için bir giriş niteliği taşıdığından ve ayrıca bir manifesto mantığı ile yazılmış olmasından dolayı yoğun bir metindir. Ek-1'deki çözümlemede sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar, altı çizilen cümleler kavram yapılandırmasında yer almaktadır.

Kitabın düşünce özeti olarak okunabilecek bu manifestoda Venturi iki kutup belirler. Bu kutuplardan birincisi 'Ortodoks Modern Mimarlık', diğeri ise 'Müphem Mimarlık' ya da 'Karmaşıklık ve Çelişki Mimarlığı'dır.

Modern mimarlık paradigması karşısında, tekil ve karşıtımdan beslenen dolayısıyla bu ikincil pozisyondan güç alan bir kişisel tavır sergilemektedir. 'Severim' 'yeğlerim' gibi beğeni ve tercih ifadeleri bu kişisel tavrın izleridir.

Burada hem karmaşıklık ve çelişkinin, hem de ortodoks modern mimarlığın⁴² kendi kavram grubuna sahip olması dikkat çekicidir. Bu kavramlar birbirlerine karşıt kavramlar olup, Venturi'nin zaman zaman olumsuz anlam taşıyan kavramları olumlu anlamda kullandığı görülmektedir. Gereksiz, fazlalık anlamına gelen "redundant" veya dağınık anlamındaki "messy" sözcüğünün olumlu kullanımı buna örnek olarak verilebilir. Aşağıdaki Tablo 18'de söz konusu iki kutup arasındaki kavram ayrışması görülmektedir.

⁴² "Ortodoks Modern" terimi, temelde bir eleştiri ifadesi olup, modernizmi şekillendiren ilke ve hedeflere yönelik bir karşı çıkış anlamına gelmektedir (Jakobs, 2011 :24).



TABLO 18. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ - ORTODOKS MODERN MİMARLIK KAVRAM KARŞILAŞTIRMASI

Ortodoks Modern Mimarlık	Karmaşıklık ve Çelişki
Yalın / Pure	Hibrit / Hybrid
Arı / Clean	Uzlaşmacı / Compromising
Doğrudan / Straightforward	Çarpıtılmış / Distorted
Eklemlenmiş / Articulated	Anlamı Belirsiz / Ambiguous
Dışlayan / Excluding	Uyumlu / Accommodating
Basit / Simple	Fazla / Redundant
Dolaysız ve Açık / Direct and Clear	Aykırı ve Belirsiz / Inconsistent and equivocal
Açık Bütünlük / Obvious Unity	Dağınık canlılık / Messy Vitality

Venturi bu manifestoyla örnek veya görsel olmaksızın, mimarlık görüşünü açık bir dille anlatmaktadır. Bu nedenle bu bölümde metnin tamamına yer verilmiştir. Bu kapsamda yoğun metin aşağıdaki gibidir:

TABLO 19. MÜPHEM MİMARLIK: NAZİK BİR MANİFESTO YOĞUN METİN

"Ben mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi severim. Bu, ne yetersiz kişilerce yaratılmış yapılardaki tutarsızlıkları ve keyfilikleri, ne de resim gibi (pitoresk) görünümüleri ve ekspresyonistlerin o değerli çapraşıklıklarını seviyorum anlamına gelir. Benim sözünü etmek istediğim modern yaşantının ve sanatsal uygulamaların özünde olan zenginliği ve anlam belirsizliğini kendine temel alan karmaşıklık ve çelişkili tasarımıdır. Karmaşıklık ve çelişki kavramları mimarlık dışında her yerde, Gödel'in matematikteki temel uyumsuzluk kanıtından, T.S. Eliot'un "zor" şiir çözümlemesine ve Joseph Albers'in "resmin paradoksal niteliği" tanımına kadar her alanda benimsenmiştir.

Oysa mimarlık üç geleneksel öge olan kullanışlılığı, sağlamlığı ve hoşluğu içerdiği andan itibaren karmaşık ve çelişkili demektir. Bugünse programın, strüktürün, mekanik donatının ve anlatımın zorunlu istekleri, basit bağlamlardaki konularıyla tek yapılar için bile, daha önce düşünemeyecek ölçüde çok çeşitli ve çelişkilidir. Mimarlığın kent bölge plancılığında artan boyutları ve ölçeği de bu zorluklara zorluk katar. Ben bu sorunların tümüne hoş geldiniz der; belirsizliklerden yararlanmaya bakarım. Karmaşıklıkları olduğu kadar çelişkileri de kucaklayarak hem canlı hem de geçerli olana ulaşmaya çalışırım.

Mimarlar, *ortodoks* modernistlerin o katı dili karşısında daha fazla sinemezler. Ben nesnelerin "yalın" olanından çok kırma olanını, "başına buyruk" olanından çok uzlaşanını, "dosdoğru" olanını değil çarpıtılmışını, "açıkça dile getirilenini" değil anlamı belirsiz olanını, sapkın olduğu kadar kişilikdışı olanını, "ilginç" olduğu kadar can sıkıcı olanını, "tasarlanmış olandan çok alışlagelmiş olanını, dışlayandan çok uyuşanını, basit olandan çok bolca yinelenmiş olanını, yenilikçi olanı olduğu kadar eskil olanını, dolaysız ve açık olandan çok aykırı ve belirsiz olanını severim. Kısacası yaşamın canlı karışıklığını apaçık bir bütünlüğe yeğlerim. Sürekliliğin zaman zaman kesikliğe uğramasını benimser dualizmi tüm benliğimle savunduğumu ilan ederim.

Anlam açıklığından çok anlam zenginliğinden yanayım; bu belirli (explicit) işlevler için olduğu kadar örtük işlevler için de geçerlidir. "Birinden birini" değil "her ikisini birden",

beyazı veya siyahı değil, beyaz ve siyahı birlikte, bazen de griyi yeğlerim. Eğer mimarlık birçok düzeyde değişik anlamlar yaratabiliyor ve birçok yoruma yol açabiliyorsa biçim ve öğeleri aynı anda çeşitli biçimlerde okunuyor ve kullanılabiliyorsa, o geçerli bir mimarlıktır.

Fakat karmaşık ve çelişki üzerine kurulmuş bir mimarlıkta bütünlük üzerine özellikle yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk vardır; o da yapıtın doğruluğunun onun bütünlüğünde ya da bütünüün çağrıştırdıklarında aranması gerekliliğidir. Dışlayarak kurulan kolay bir bütünlükten çok, içererek ulaşılabilen zor bir bütünlük amaç edinilmelidir. Çok, az demek değildir." (Venturi,2005:17)

Tablo 19'daki yoğun metne bağlı olarak elde edilen kavramlar şunlardır: *Müphem-Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward, Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects, Çok, az değildir/ More is not less, Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness, Girift / Intricacy, Hibrit / Hybrid.* Sonraki bölümlerle birlikte bu manifestoda geçen kavramlar açıklığa kavuşmaktadır.

2.2. Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk'in Kavramsal Çözümlemesi

Bu bölümde Venturi karmaşıklık ve çelişkiyi ayrıntılandırmakta ve karşıtı üzerinden netleştirmektedir. Mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan 'Less is a bore' 'az sıkıcıdır' cümlesi bu bölümde söylenmiştir.

Bu bölüm genel olarak karmaşıklık ve çelişki yaklaşımının her yöne çekilebilir bir keyfilik taşımadığını vurgular. Önceki bölümde karmaşıklık ve çelişkinin tutarsızlık, keyfilik ve dışavurumcu çapraşıklıklarla ilgisi olmadığı belirtilmişti. Venturi bu bölümde bu ayrımın ayrıntılarına yer verir.

Modernist mimarları ortodoks (orthodox) olarak nitelemesi ve eleştirmesindeki temel neden, açık ve kolay anlaşılır olanı ülküleştirmeleri ve bu yolla içeren değil dışlayan bir tasarım anlayışını benimsemeleridir. Kitabın yazıldığı zamanda farklı bir durumla karşı karşıya olduğunu, farklı toplumsal gereksinimlere cevap vermek gerektiğini August Heckscher ve Paul Rudolph'tan yaptığı alıntılarla destekler. 'Less is more' / Az çoktur karşısında 'Less is a bore' / Az sıkıcıdır diyerek aşırı basitleştirme ve indirgemenin tatsız bir mimarlığa yol açtığını söyler (Venturi,1988:17). Basitleştirme ve pitoresk, mimari tasarımın iki boyutlu ya da fotoğrafta iyi görüntü vermesi için yapılması olarak özetlenebilir.

Ek-2'deki çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler yoğunlaştırılmış metinden çıkarılmış, sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir. Bu bölümde metinden çıkarılan parçalar, domestik mimarlık ve pavyonlar arasındaki benzetme örneği olarak Japon pavyonları, Johnson'ın Wiley Evi, sadelik örneği olarak Dor katedralleri, Minoru Yamasaki'nin çalışmaları ve son olarak da Alvar Aalto'nun Imatra Kilisesi örneği görselleriyle birlikte metinden aşağıdaki yoğunlaştırılmış metin elde edilmiştir:

TABLO 20. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ KARŞISINDA BASİTLEŞTİRME VEYA PİTORESK-YOĞUN METİN

"*Ortodoks* modern mimarlar, karmaşıklığa karşı yetersiz ve tutarsız bir ilgi gösterdiler. Geleneklerle olan bağlarını kopartıp her şeye sıfırdan başlama uğraşlarında, çeşitli ve karmaşık olanı gözden çıkararak temel ve kolay anlaşılır olanı ölküleştirtiler. Devrimci bir akımın savaşçıları olarak modern işlevlerin yeniliklerini coşkuyla selamladılar ancak sorunlarını göz ardı ettiler. Daha sonraları, reformcular olarak çeşitli gereksinimlerin içermelerini ve yan yana getirilmelerini değil, katı bir tutumla öğelerin birbirinden ayrılmalarını ve dışlanmalarını savundular. Modern akımın müjdecisi, "Dünyanın karşısındaki gerçek" sloganının sahibi Frank Lloyd Wright şöyle yazıyordu: "Basitliğin bulunuşu ban öyle önemli göründü ve ortaya çıkan yapıtlar öylesine uyumlu geldi ki... bunların modern dünyanın düşünce ve kültürünü değiştirip zenginleştireceğine inandım". Pürizm akımının ortak kurucularından olan Le Corbusier de aynı şekilde "açık olan ve anlam belirsizliği bulunmayan", "önemli temel biçimlerden" söz ediyordu. Birkaç ayrılkıncının dışında tüm mimarlar anlam belirsizliği kavramını fırlatıp attılar. Fakat bugün farklı bir durumla karşı karşıyayız: "Sorunlar eskiye göre daha çok sayıda, karmaşık ve çözümlerinin daha zor olmasının yanı sıra çok büyük bir hızla da değişiyorlar".

Onlara karşı August Heckscher'in tanımladığı gibi bir tutumu gereksinmekteler: "Olgunlaşan tüm insanlar, yaşamın yalın ve düzenlenmiş gibi görüldüğü bir anlayıştan, karmaşık ve akla aykırı geldiği başka bir anlayışa geçişler. Fakat özellikle bazı dönemler bu gelişime destek olabilirler; o zaman düşünsel ortamın tümü, yaşamın bu usa aykırı ve coşturucu görünümüyle derinden etkilenir... usçuluk(Rasyonalizm) düzenin ve basitliğin sonucudur fakat toplumsal dönüşüm zamanlarında yetersiz kalmıştır. Böyle anlarda dengenin karşıtlıklardan yaratılması gerekir. Böylece oluşan iç huzuru ortamı, karşıtlıklar ve belirsizlikler arasındaki gerilimi yansıtmak durumundadır. Paradoks olan eğilim birbirinden farklı gibi görünen nesnelere yan yana durmasına izin verir ve bu uyumsuzluğun kendisinden bir çeşit gerçek doğar".

Bununla birlikte basitleştirme amacıyla usçu çözümlere ulaşma çabaları hala güncelliğini korumaktadır fakat tartışmalar ilk zamanlardakinden daha fazla inceliklerle donanmıştır. Bunların hepsi Mies Van der Rohe'nin eşsiz karşıtlamı "less is more" tümcesinden türemiştir. Paul Rudolph, Mies'in bu tümcesinin nasıl bir anlam taşıdığını eksiksiz biçimde açıkladı: "Sorunların tümü birden asla çözülemez... Aslında yirminci yüzyılın özelliği, mimarların çözümlenmek istediği sorunlara karar verme konusunda katı bir seçim yapabilmeleridir. Örneğin Mies, olağanüstü binalar yapıyorsa; bu, yapının birçok yönünü göz ardı etmesinden ötürüdür. Eğer daha fazla soruna çözüm getirseydi yaptıkları çok daha az güçlü olacaktı".

"Less is more" öğretisi, mimarları sorunların karşısında ağılatır ve anlatımsal amaçlar için bunların bir bölümünün dışlanmasını aklar. Gerçekte bu öğretisi, mimarların çözeceği (çözmeyi istediği) sorunlara karar verme konusunda katı bir biçimde seçici (selective)

davranmasına izin verir. Oysa mimar “kendi dünya görüşünü izlemekte özgür bırakılacaksa” bu özgürlük, kuşkusuz, mimarın sorunları nasıl çözmesi gerektiğine karar vermesi konusunda olacaktır, yoksa hangi sorunların çözülüp çözülmeyeceğini belirlemede değil. Mimar ancak, yarattığı mimari yaşamdan kopma ve toplumsal gereksinimlere yanıt verememe tehlikesiyle karşı karşıya geldiğinde önemli noktaları dışlayabilir. Eğer bazı sorunlar çözülemez gibi görünüyorsa, o zaman niçin şöyle diyemesin: Mademki dışlayan değil içeren bir mimari için çalışıyorum, o halde çelişkiler, doğaçlamalar ve bunların yaratacağı bir takım gerilimler de olacaktır; ama önemli mi, bütün bunlara, içeren bir mimarlıkta yer vardır. Mies’in enfes pavyonları mimarlığa değerli katkılarda bulunmuştur, fakat dil ve içeriklerin katı bir dışlama işlemi sonucu oluşması bunları güçlü kıldığı gibi kısıtlar da.

...Her ne pahasına olursa olsun yapılan sadeleştirmeler, gereğinden fazla, aşırı bir basitleştirme ile sonuçlanır... aşırı derecede basitleştirilmiş bir yaşam programının taslağına dönüşür – siyah ve beyazdan başka bir şey tanımayan soyut bir kuram. Sadeliğe ulaşılmadığı zaman ortaya basitlik çıkıyor. Bağırın bir basitlikten tatsız bir mimarlık anlayışı doğuyor. “Less is bore”.

Tasarımda karmaşıklığa verilen önem, Louis Kahn’ın “sadelik için duyulan arzu” diye adlandırdığı olgu ile çatışmaz. İnsan ruhunu hoşnut kılan estetik sadelik, ancak iç karmaşıklıktan doğduğu zaman gerçekten değerlidir ve sıkıcı değildir.

Karmaşıklığın kendisi de, çözümleme sürecinin bir bölümünü oluşturan ve hatta karmaşık bir mimarlık anlayışına erişmek için yöntem olarak kullanılan sadeleştirmenin geçerliliğini yadsımaz. “Verili bir olayı, ancak verili bir ilgi açısından betimlediğimizde aşırı biçimde basitleştiririz”. Fakat çözümleme sürecinde yapılan bu çeşit bir sadeleştirme karmaşık sanata ulaşmak için kullanılan bir araçtır ve amaç olarak alınmamalıdır. Öte yandan, karmaşıklığı ve çelişkiyi temel alan mimarlık ille de “resim gibilik” (picturesqueness) veya öznel dışavurumculuk çizgisinde kabul edilmemelidir. Bugün eğer sanatımızın özelliği zengin bir anlatım değilse “dinginlik” de değildir; gerilimdir.

Biçim ve işlev ilişkisi (Form-function/hangisinin hangisini izlediği) konusundaki tartışmanın şimdilerde tavsamasına karşın bunların birbirine bağımlı olduğunu göz ardı edemeyiz.

Karmaşık bir mimarlık anlayışına ve ona eşlik eden çelişkilere karşı duyulan arzu, yalnızca günümüz mimarlık anlayışının bayağılığına ve çıtıpıtılığına karşı bir tepki değildir. Bu, manyerist dönemlerde takınılan ortak bir tutumdur: on altıncı yüzyılda İtalya’da veya klasik sanatın Helenistik döneminde ve bunun yanı sıra Michelangelo, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfly, Furness, Sullivan, Lutyens ve son olarak da Le Corbusier, Aalto, Kahn ve diğerleri gibi birçok tasarımcıda görülen bir davranış biçimidir.

Bugün bu tutum hem mimarlık hem de mimari programlar için yeniden geçerlidir.

Eğer mimarinin artan etkinlik alanı ve amaçlarının karmaşıklığı anlatılmak isteniyorsa, her şeyden önce mimarın kendi ortamını yeniden incelemesi gerekir. Basitleştirilmiş veya yüzeysel olarak karmaşılaştırılmış biçimler kesinlikle geçerli olmayacaktır. Bunun yerine, görsel algılamamanın belirsizliğinin özünde bulunan çeşitli çözümlerin bir kez daha benimsenip uygulanması gerekmektedir.

İkinci olarak, işlevsel sorunların giderek artan karmaşıklıklarının göz önüne alınması gerekir. Kuşkusuz burada sözünü ettiğim, çağımıza özgü, etkinliklerinin niteliğinden ötürü karmaşık olan işlevlerdir. Fakat boyutları sınırlı işlevler bile, eğer çağdaş yaşamın belirsizliklerinin anlatılması söz konusu olursa son derece karmaşıktır. Bir programın araçlarıyla amaçları arasındaki bu karşıtlık anlamlıdır. Örneğin, aya gidecek bir füzenin yapım programında uygulanan araçlar çok karmaşık bile olsa amaç basittir ve ancak birkaç çelişkiyi barındırır; öte yandan, bir yapının program ve strüktüründe kullanılan araçlar herhangi bir mühendislik projesinden çok daha basit ve teknolojik açıdan daha az incelmış bile olsa, amaç çok daha karmaşık ve özü bakımından belirsizdir” (Venturi,2005:18-22).

Yukarıda Tablo 20'deki yoğun metinde tanımları yer alan ve Ek-2'deki çözümlemede sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Sadelik / Simplicity*, *Pitoresk / Picturesqueness*, *Az sıkıcıdır / Less is a bore*, *Dışlama-İçerme / Exclusion-Inclusion*. Bu kavramlar çalışmanın sonraki aşamasında açıklanmaktadır.

2.3. Anlam Belirsizliği'nin Kavramsal Çözümlemesi

Önceki bölümde Venturi karmaşıklık ve çelişkiyi karşıtı üzerinden netleştirirken bu bölümde, karmaşıklık ve çelişkinin özündeki anlam belirsizliğini merkeze almaktadır. Böylelikle Venturi karmaşıklık ve çelişkinin belirsiz olduğu kadar sanatsal olduğuna da işaret eder.

Üçüncü bölüm olan anlam belirsizliği, genel olarak karmaşıklık ve çelişkinin sanatsal bir yaklaşım olduğu üzerinedir. Karmaşıklık ve çelişkinin tanımı bu bölümde verilmektedir: “Karmaşıklık ve çelişki, imge ve imgenin temsil ettiği şeyin yan yana gelmesinden doğan bir sonuçtur” (Venturi, 1988:20). Karmaşıklık ve çelişki bu bölümün başında ikiye ayrılmaktadır: “Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkinin *ikinci sınıflandırması* program ve strüktürün anlatımı olarak biçim ve içerikle ilgiliyken, *birincisi* ortamı dert edinir ve sanatta anlamın belirme süreci ve algıdaki paradoksal mirasa referans verir” (Venturi, 1988:20).

TABLO 21. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ YAKLAŞIMINDA ORTAM-BİÇİM-İÇERİK

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction in Architecture	
“Karmaşıklık ve çelişki, imge ve imgenin temsil ettiği şeyin yan yana gelmesinden doğan bir sonuçtur” “The complexity and contradiction that results from the juxtaposition of what an image is and what it seems”	
Ortam / The Medium (Paradoks ve sanatın anlamı /Paradox and meaning in art) <i>Anlam / Meaning</i>	Biçim ve İçerik / Form and Content (Strüktür ve Program / Structure and Program) <i>Kullanım / Use</i>

Yukarıdaki Tablo 21'de önceki alıntıya bağlı olarak, karmaşıklık ve çelişkinin iki yönü olan anlam ve kullanım boyutları gösterilmiştir. Bu tablodaki ayırım, sonraki çözümlenmeler olan ‘hem o hem bu’ ile ‘çift işlevli öge’de belirginleşmektedir. Ortam hem o hem bu ile kullanım ise çift işlevli öge ile eşleşmektedir.

Venturi anlam belirsizliğini şiir ve şairlerden örnekler vererek ve alıntı yaparak açıklar. J.Albers, T.S.Eliot, C.Brooks, W.Epson ve S.E.Hyman, anlam belirsizliğini netleştiren doğrudan ve dolaylı alıntılarla metinde yer almaktadır. Soyut ekspresyonizm, optik sanat ve pop-art, paradoksal içerik konusunda kullanılan görsel sanat örnekleridir.

Ek-3'deki çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler metinden çıkarılmıştır. Sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere ise kavram yapılandırmasında yer verilmiştir. Le Corbusier'in Savoie Villası plan çizimi, Vanbrugh'un Grimsthorpe'taki yapısı, Bernini'nin Propaganda Fide Sarayı, Vatikan'da Casino di Pio IV'ün, Lutyens'in Nashdom'daki yapısı ve L.Moretti'nin Roma'daki apartmanına ait fotoğraflar ve ilgili yazılar, çıkarıldığında yoğun metin aşağıdaki gibidir.

TABLO 22. ANLAM BELİRSİZLİĞİ – YOĞUN METİN

"Önceki bölümde mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki olgularını iki sınıfa ayırdık: ikincisinde bu nitelikler, program ve strüktürün anlatımı olarak biçime ve içeriğe bağlanırken, birincisinde aynı nitelikler mimarinin kendi özelliğinden kaynaklanmakta, algılamanın ve sanatsal anlamın belirme sürecinin özünde var olan paradoks sayesinde ortaya çıkmaktadırlar: yani karmaşıklık ve çelişki, imge ile imgenin temsil ettiği şeyin yan yana konmasından doğan bir sonuçtur. Joseph Albers, "fiziksel gerçek ile onun yarattığı psikik etki arasındaki uyumsuzluğu, sanatın kökeni olan çelişki" olarak adlandırıyor. Zaten anlam karmaşıklığının sonucu olan belirsizlik ve gerilim, resmin bir özelliğidir ve bu, eleştirmenlerin çoğunluğu tarafından kabul edilir. Soyut anlatımcılık (abstre ekspresyonizm) algılama işlemi sırasında her zaman var olan algısal anlam belirsizliğini göz önüne alır; Op sanatın (optik resmin) esası da, her an farklı etkiler yaratan *yan yana getirmelere* (juxtaposition) ve biçim ve anlatıma ilişkin anlamı belirsiz ikiliklere (dualite) dayanır. Pop ressamı da biçimlere usa aykırı içerikler verebilmek için algısal olanaklardan tümüyle yararlanarak anlam belirsizliği kullanmışlardır. Yazın alanında da eleştirmenler, sonunda, karmaşıklık ve çelişkiyi anlatım aracı olarak benimsediler. Onlar, mimarlık tarihinde olduğu gibi, yazında da tarzçı bir dönemden söz ederler, fakat mimarlık eleştirmenlerinin çoğunun tersine, bu akımın belli şairler aracılığıyla sürdürüldüğünü kabul ederler. Aslında bazıları çelişkinin, akla aykırı durumların ve anlam belirsizliğinin sahip olduğu niteliklerin, şiirin temel anlatım araçları olduğu konusunu uzun zamandan beri vurgulayagelmişler ve böylece Albers'in resim konusundaki görüşünü paylaşmışlardır. Eliot, karmaşıklık ve çelişkinin kullanıldığı Elizabeth dönemini "arılıktan uzak" olarak nitelendirir. Eliot şöyle der: Samuel Johnson'un dediği gibi "birbirine aykırı düşüncelerin yumuşatılmadan bir araya getirildiği" bir Shakespeare oyununda "çeşitli düzeyde farklı anlamlar iletilir". Başka bir yerde de şöyle yazar: John Webster olayı... bize, kargaşaya yönlendirilmiş yazınsal ve coşku dolu bir dehanın çok ilginç bir örneğini verir". Diğer eleştirmenler örneğin Kenneth Burke, "birden fazla yorum" ve düzenlenmiş aykırılıklardan" söz ederek, on yedinci yüzyıl doğaötesi şairlerin ve onlardan etkilenmiş modern şairlerin yapıtlarının yanı sıra birçok diğer yapının yapı ve anlamlarında var olan usa aykırı ve anlamı belirsiz unsurları çözümlemişlerdir. Cleanth Brooks, karmaşıklık ve çelişkinin kullanımının zorunlu olduğuna, onların sanatın

özünü oluşturdukları gerekçesiyle karar vermektedir: “Zaten şairleri birbiri peşi sıra, açık ve mantıklı bir basitliği değil de anlam belirsizliğini ve karşıtları kullanmaya iten nedenler, görkemli söz söyleyebilmenin (retoriğin) yarattığı aşırı gururdan daha önemli olmalıdır. Şair için kendi deneyimini, bir bilim adamının yaptığı gibi parçalara ayırarak, her parçayı ayrı ayrı tanımlayıp sınıflandırarak çözümlemesi yeterli değildir. Onun görevi, sonunda deneyimini birleştirip bize bunu sanki herkes kendi deneyiminde biliyormuşçasına duyumsatması, iletmesidir... Eğer şair... deneyiminin başka eşi olmadığını, olayın farklılığını tümüyle koruyarak abartmak zorunda ise o zaman paradokstan ve anlam belirsizliğinden yararlanması gereklidir. Bu yalnızca, yapay bir görkemle ve yüzeysel bir coşkuyla, tazeyken lezzetli olup artık bayatlamış aşaya yeniden tat vermek için değildir... bu bize, deneyimin bütünlüğünü koruyan, aynı zamanda yeni ve birleştirici bir sunuş aracılığıyla, deneyimin görünürde uyumsuz ve çelişkili öğelerinin üstesinden gelen bir kavrayış sunar”.

William Empson ‘Seven Types of Ambiguity’ (Anlam Belirsizliğinin Yedi Türü) adlı kitabında, şimdiye değin şiirde kusur olarak görülen belirsizliği.. temel bir şiirsel nitelik olarak ele alma yürekliliğini gösterdi”. Empson kuramını, Shakespeare’den alıntılarla destekleyerek, “anlam belirsizliğinin kralı bu adını bazı aydınların sandığı gibi düşüncelerinin karışıklığı veya söylevinin bulanıklığı nedeniyle değil, zekasının ve sanatının gücü ve karmaşıklığı nedeniyle kazanır” der.

Karmaşık ve çelişkili bir mimarlık anlayışı belirsizliklerle ve gerilimlerle doludur. Mimarlık biçim ve özdür – soyut ve somuttur – ve anlamını iç özelliklerinden olduğu kadar içinde yer aldığı özel bağlamdan da kazanır. Mimari bir öge aynı anda hem biçim ve strüktür, hem doku ve malzeme olarak algılanır. Bu karmaşık ve çelişkili değişken ilişkilerden mimari ortamın özelliği olan anlam belirsizliği ve gerilim doğar. Bu çeşit ilişkiler genellikle içinde “yoksa?” bağlacı bulunan soru tümceleriyle tanımlanırlar. İsteyerek yaratılmış olan anlatımdaki belirsizlik, mimari programda yansımakta olan deneyimin o zihin karıştırıcı özelliğini esas alır. Gayet doğaldır ki burada söz konusu olan anlam açıklığı değil anlam zenginliğidir. Empson’un da kabul ettiği gibi anlam belirsizliği iyi ve kötü olarak iki çeşittir: “...belirsizlik, bir şairi aklının karışık düşüncelerinden ötürü övmek yerine, onu bulanık düşüncelerinden ötürü mahkûm etmeye yarayabilir”. Bununla birlikte Stanley Edgar Hyman’a göre, Empson, belirsizliğe “şiirsel başarının toplandığı bölümlerde rastlanıldığını ve “gerilim” olarak adlandırdığı şiirsel etkinin kendisi olarak benimsenebilecek bir niteliğe yol açtığını” düşünmektedir. Bu görüşler mimarlık için de geçerlidir." (Venturi,2005:23-27)

Tablo 22’de yer alan yoğun metindeki tanımlara bağlı olarak elde edilen kavramlar şunlardır: *Anlam Belirsizliği / Ambiguity, Dinginlik / Serenity, Tension Gerilim, Paradoks / Paradox*. Bu kavramlar çalışmanın sonraki aşaması olan kavram yapılandırmasında açıklanmaktadır.

2.4. Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta “Hem O... Hem Bu...”(Both-And) Olgusu’nun Kavramsal Çözümlemesi

Önceki bölümde anlam belirsizliği, karmaşıklık ve çelişkinin özü olarak nitelenirken bu bölümde -sonraki bölümde de devam eden- çelişki düzeyler ele alınmaktadır. Hem o hem bu olgusu genel olarak dışlama ve içerme karşıtlığını

tasarım boyutunda tartışmaktadır. Ya-ya da olgusu dışlama, hem o-hem bu ise içerme ile eşleştirilmektedir.

Bu bölüm Anlam Belirsizliği'nde yapılan anlam ve kullanım ayrımının birinci düzeyidir. Hem o hem bu olgusu, çelişkili düzeylerin anlam düzeyiyken, çift işlevli öge ise kullanım düzeyidir.

Ya biri ya öteki geleneğine göre disipline edildiğimizi ve bunun dışlayıcı bir tutum olduğunu vurgulayan Venturi, mimari tasarımda da ya-ya da mantığını sorunların kaynağı olarak görür. Dışlamak yerine içermek gerektiğini savunarak hem o hem bu olgusunu yüceltir. Hem o hem bu olgusu, tarihi yapılardaki incelik dolu duyarlılığı görme, anlama çabasıdır. Bu olgu bir hayranlığın dile getirilişi gibidir.

Venturi hem o hem bu olgusunun dil ve cümle kurma yapısıyla ilişkisini şöyle anlatmaktadır: "Mimarlıkta birbiriyle çelişen çeşitli düzeylerdeki anlam ve kullanımlar, "ama" ve benzeri bağlaçlarla anlatılan karşıtlıkları ve paradoksları içerir... Kahn'ın binaları hem brüt betondan hem de cilalı granitten yapılmıştır. Kentin herhangi bir caddesi, trafiğe ayrılmış bir şerit olarak yönlendirilmiştir ama mekan olarak durağandır. "Ama" ve benzeri bağlaçları içeren bu tümceler dizisi program ve strüktürün farklı düzeylerinin birbiriyle çeliştiği bir mimarlık anlayışını tanımlar" (Venturi,1988:23). Bu bağlaçlar aykırı durumların yan yana gelişleri gözlemlendiğinde kullanılır. Dolayısıyla yapıta bakan kişinin, yan yana getirilmiş aykırılıkları gözden kaçırdığını bu tür bağlaçlar açığa çıkarmaktadır.

Ama ve benzeri bağlaçların rolüne ilişkin bu saptamaya bağlı olarak bu bölümde bakan kişi, kullanıcı, gözlemci ya da eleştirmenin anlam çıkarma sorumluluğu, önceki bölümlerle karşılaştırıldığında bütünüyle ön plandadır. Bu bölümdeki tarihi yapıt örneklerinin fazlalığı bakan gözün anlam çıkarma çabasına işaret etmektedir.

Ek 4'deki çözümlemeden de takip edileceği gibi, bu bölümden çıkarılan parçalar sırasıyla şöyledir: Le Corbusier'in Shodhan Evi, Savoie Villası, Barrington Court'un Tudor planı, Guarini'nin Torino'daki Meryemana Kilisesi, Lutyens'in Middleton Parkı Giriş Holü, Vignola'nın Bomarza Köşkü, Hawksmoor'un



Londra'daki St. George in the East Kilisesi, Michelangelo'nun Roma'daki San Pietro Kilisesi, Furness'in Pensilvanya Güzel Sanatlar Akademisi, Michelangelo'nun San Lorenzo Kütüphanesi, Vanbrugh'un Blenheim Sarayı, Hardouin-Mansard'ın Marly Şatosu, Bernini'nin Sant'Andrea al Quairinale, Borromini'nin San Carlo alle Quattro Fontane, yine Borromini'nin Re Magi Kilisesi, Ayasofya'da bir kolon başlığı, Neumann'ın Pilgrimage Kilisesi, Vittone'nin S. Maria di Piazza Kilisesi, Wren'in St.Staphen Walbrook Kilisesi, Soane'ın Exchenquer Mahkeme Salonu, Soane Evi, Müzesi, Murchia Katedrali, Hawsmoor'un Christ Kilisesi, Hove-Lescase'nin Philadelphia Savings Fund Society Binası, Fisher von Erlach'ın Karl Kilisesi, Cloth Belediye Binası ve Kulesi. Ek-4'de görülen çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler metinden çıkarılmıştır. Sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelerle birlikte yoğun metin aşağıdaki gibidir:

TABLO 23. ÇELİŞKİLİ DÜZEYLER: MİMARLIKTA “HEM O... HEM BU...”(BOTH-AND) OLGUSU – YOĞUN METİN

"Mimaride birbiriyle çelişen çeşitli düzeylerdeki anlam ve kullanımlar, “ama” ve benzeri bağlaçlarla anlatılan karşıtlıkları ve paradoksları içerir: ...Kahn'ın binaları hem brüt betondan hem de cilalı granitten yapılmıştır. Kentin herhangi bir caddesi, trafiğe ayrılmış bir şerit olarak yönlendirilmiştir ama mekan olarak durağandır. “Ama” ve benzeri bağlaçları içeren bu tümceler dizisi program ve strüktürün farklı düzeylerinin birbiriyle çeliştiği bir mimarlık anlayışını tanımlar. Bu düzenlenmiş çelişkilerin hiçbiri estetik bir araştırmayı temsil etmez, fakat paradokslar gibi onlar da geçici hevesler sonucu yaratılmamışlardır.

Cleant Brooks, Donne'un sanatının “aynı anda iki farklı şey söylediğini” ileri sürer ve “ama” der, günümüzde hiç kimse bunu yapabilecek yetenekte değildir, “ya biri ya öteki” geleneğine göre eğitildik ve “hem o... hem bu.” anlayışının izin vereceği, daha ince ayırım ve düşüncelere olanak sağlayan anlayış çevikliğinden yoksunuz. “Ya biri ya öteki” geleneği *ortodoks* modern mimarlık anlayışının özelliği olmuştur: güneşlik yalnızca güneşten korunmaya yarar, taşıyıcı bir öge ender olarak aynı zamanda başka bir işleve sahiptir... İşlevlerin açıkça belirtilmesinin ve yine uygun biçimde eklemlenmesinin “içermeyi”(hem o.. hem bu..) amaçlayan karmaşık ve çelişkili bir mimari anlayışla ilgisi yoktur; bunun adı olsa olsa “dışlayan” tasarımıdır (ya o.. ya bu).

Eğer “hem o hem bu” olgusunun kaynağı çelişkiyse, temeli, öğeleri farklı anlam düzeylerine göre sınıflandırarak onlara değişik değerler kazandıran hiyerarşilerdir. Böyle bir düzen aynı anda güzel ve çirkin, büyük ve küçük, kapalı ve açık, sürekli ve eklemlenmiş, yuvarlak ve kare, strüktürel ve mekansal öğeler içerebilir. Belirsizlik ve gerilime, çeşitli düzeylerde farklı anlamlar içeren bir mimarlık anlayışı ile ulaşılır.

Bu çeşit mimari örneklerin kavranması zordur, bu bir gerçek, fakat anlaşılması güç bir mimari anlayış eğer geçerli olmak istiyorsa içeriğinin ve anlamının karmaşıklığını ve çelişkilerini yansıtmak zorundadır. Çok sayıda düzeyin aynı anda algılanması gözleyicinin çaba göstermesine, çeşitli ikilemlerden geçmesine bağlıdır ve böylece kişi gördüğünü daha canlı bir şekilde algılar.

Aynı anda hem iyi hem kötü olan örnekler belki de, Kahn'ın o gizemli sözünü açıklayabilir: “mimarlık, iyi olduğu kadar kötü mekanlar da içermelidir”. Bir öğenin

görünürdeki akıl-dışılığı, bütünü sonuça ortaya çıkan realitesiyle yerinde ve haklı kılınacaktır; veya bir ögenin özellikleri bütünü çıkarına uygun biçimde diğerleriyle uzlaştırılacaktır. Bu çeşit uzlaşmalara karar vermek, tasarımcının en başta gelen görevlerinden biridir.

“hem o hem bu” olgusunun özünde var olan çift anlam çelişkilere olduğu kadar başkalaşımlara da (metamorfozlara da) yol açabilir. Çift anlamlı ilişkilerde çelişkili bir anlam diğerine baskın gelir, fakat karmaşık düzenlemelerde ilişki her zaman değişmez değildir. Bu durum özellikle, kullanıcı algısında geçerlidir: bir an için bir anlam baskın olarak algılanırken biraz sonra farklı anlam daha üstünmüş gibi görünür.” (Venturi,2005:28-46).

Tablo 23’den de anlaşılacağı gibi, hem o hem bu olgusu, anlam belirsizliğini açıklama araçlarından biridir. Bu olgunun bir hoşgörü ifadesi olduğu söylenebilir. Ek-4’de sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Metamorphoz Metamorphosis, Hem o hem bu Ya- ya da/ Both-and -Either-or*. Bu kavramlar çalışmanın sonraki aşaması olan kavram yapılandırmasında açıklanmaktadır.

2.5. Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öğeler’in Kavramsal Çözümlemesi

Bu bölüm Çelişkili Düzeyler konusunun devamlılığında anlam ve kullanım ayrımının ikinci düzeyidir. Çift işlevli öğeler, çelişkili düzeylerin kullanıma ilişkin boyutudur. Bu bölümde anlam sorunu yerini kullanım ve strüktürel özelliklere bırakır. Çift işlevli yapılar, tek bir odaya ve hatta detaya kadar incelenerek ölçekler arası çift işlevlilik sorgulanmaktadır.

Çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler yoğunlaştırılmış metinden çıkarılmıştır. Sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir.

Bu bölümde, çift işlevli öge ve hem o-hem bu ilişkisi, çok işlevli yapılar, çok işlevli oda, anlam belirsizliği yoluyla esneklik, strüktürel ve mekânsal öge olarak payanda, çift işlevli detaylar, eski ve yeni çift anlam, fazla öğeler yoluyla anlam zenginliği konuları yer almaktadır.

Venturi, çift işlevli öge konusu kapsamında 'form ve program'ı anlam ile eşleştirirken 'kullanım ve strüktür' ikilisini de işlev ile eşleştirir. Çelişkili düzeyleri bu eşleştirmeler çerçevesinde, anlama bağlı çelişkili düzeyler olan hem o hem bu ve işleve bağlı çelişkili düzeyler olan çift işlevli öğeler olarak ikiye ayırır. İşleve bağlı çelişkili düzeyleri de kendi içinde çok işlevli öğeler ve çift işlevli detaylar olarak

ayrıntılıdır. Çift işlevli öğelerin genel olarak modern mimari tasarımda yeri olmadığını vurgular. Tarihsel olarak modernist mimarlık öncesinde ise Roman ters kemerinin hem açıklık geçmesi hem de payanda görevi görmesi gibi birçok çift işlevli öğe örneği vererek çift işlevli öğe kavramını, 'kullanım ve strüktür' düzeyinde açıklar.

Rauschenberg Pilgrim tablosu, Katsura Villası, S. Maria in Cosmedin Kilisesi, Kahn'ın Pichards Tıp Araştırma Merkezi Binası, Palladio Valnarana Konağı, Pantheon, Gaudi. Sagrada Familia Kilisesi, Palladio II Redentore Kilisesi, St. Urban, Borromini S. Maria dei Sette Dolori kilisesi, Michelangelo Laurentian Kütüphanesi, Borromini'nin Propaganda Fide Sarayı, Lutyens'in İskoçya'daki Grey Walls Konağı, yine Lutyens'in Yorkshire'daki Gledstone Giriş Holü, Ledoux'dan Bourneville'de bir giriş kapısı tasarımı ve Vanbrugh'un Oxfordshire'daki Blenheim Sarayı bu bölümden çıkarılarak aşağıdaki yoğun metin elde edilmiştir:

TABLO 24. ÇELİŞKİLİ DÜZEYLER: ÇİFT İŞLEVLİ ÖĞELER – YOĞUN METİN

“Çift işlevli” öğe ile “hem o hem bu” olgusu birbirleriyle ilişkili de olsalar, aralarında bir ayrım vardır: “hem o hem bu” olgusu parçayı bütüne bağlayan ilişkilere daha fazla bağımlıyken çift işlevli” öğe daha çok kullanım ve strüktürün özellikleriyle ilişkilidir. “hem o hem bu” olgusu, çift anlamı çift işleve baskın kılar.

Çift işlevli öğeler, program ve biçim açısından karmaşık fakat güçlü bir bütün oluşturan yapılardır. Bu yapıların hepsi karmaşık ve çelişkili bir hiyerarşi gözetilerek tasarlanmışlardır; bir bütün içerisinde, ölçek devrim, strüktür ve mekân söz konusu hiyerarşinin temel öğeleridir. Bu yapılar aynı zamanda hem yapı hem köprü olmak isterler. Çok daha büyük bir ölçekte: bir baraj aynı zamanda bir köprüdür. Şikago'daki “loop” halkası hem bir ulaşım sistemidir, hem de kentin merkez bölgesinin sınırlarını belirlemektedir; Kahn'ın caddesine gelince, o “bir bina olmak ister” (Kahn sokağın sadece bir boşluk olarak değerlendirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır; ona göre sokak, sınırları çevresindeki binalarla belirlenen bir mekân olma eğilimindedir).

Çok işlevlilik, bir yapı için olduğu gibi bir oda için de geçerlidir. Bir odanın aynı zamanda veya farklı zamanlarda birçok işlevi olabilir. Kahn özel işlevlerin farklılaşan karışıklığını da göz önüne alır; odaları genel bir yöntemle, boyutlarına ve niteliklerine göre hiyerarşik biçimde sınıflandırarak onları birbirinden servis veren ve ana mekanlar, yönlendirici olan ve olmayan mekanlar diye adlandırarak ayırır; özel değil genel tanımlar kullanır... Daha kullanışlı olan, her biri ayrı bir işleve sahip olan geçit ve odalar düşüncesinin doğuşu ise 18.yyda olmuştur. Mobilyanın yapıyla birlikte inşa edilmesiyle programdaki işlevlerin birbirinden ayrılıp özelleşmesi Modern düşüncenin bir niteliğidir; bu nitelik, 18.yyda ortaya çıkan düşüncenin aşırı bir uygulaması değildir de nedir? Kahn örtük bir biçimde, böylesine katı bir özelleşmeyi ve böylesine sınırlı bir işlevliliği sorun olarak ortaya koyuyor. İşte bu bağlamda “biçim işlevi çağırılmaktadır”.

Çok amaçlı bir oda, modern tasarımcıları esnekliğe ilişkin kaygılarından kurtarabilecek bir çözümdür. Özel bir kullanıma değil de daha genel kullanımlara ayrılmış, hareketli bölmelere değil de yeri değiştirilebilen eşyalara sahip bir oda fiziksel bir esneklikten çok algısal bir esneklik yaratır ve bugünün yapıları için hala gerekli olan o değişmezlik ve süreklilik duygusunun algılanmasına olanak sağlar. Yerinde kullanılmış bir belirsizlik

yararlı bir esneklik yaratır.

Çift işlevli öge modern tasarımda ender kullanılmıştır. Tersine modern mimarlık her konuda ayrımı ve özelleşmeyi desteklemiştir; programda ve kullanımda olduğu gibi, strüktürde ve malzeme kullanımında da. "Malzemelerin doğası" tek bir malzemeye çeşitli işlevler yüklenmesini engellemiştir; aynı biçim veya yüzey için de farklı malzemelerin kullanımı tabii ki aykırı kaçmaktır. Özgeçmişinde anlattığına göre Wright'ın ustasından ayrılması, Louis Sullivan'ın o kendine özgü bezemelerini ayırım gözetmeksizin pişmiş toprak metal ahşap veya tuğla üzerine uygulayarak duyarsızca kullanmasıyla başlamıştır. Wright'a göre "bir malzeme için uygun olan bir mimarlık başka bir malzemeye uygun değildir". Oysaki bazı mimarlar aynı yüzeyde farklı malzemelerin kullanımına veya iki farklı nesne için aynı malzemenin kullanımına karşı olan yaygın saplantının üstesinden gelmişlerdir.* Robert Rauschenberg'in "Pilgrim" adlı tablosunda, tuval üzerinde başlayan resim tuvalin önüne konmuş gerçek sandalyede devam eder ve böylece resimle eşya arasındaki ayrımı ve başka bir düzeyde de sanat yapıtının odadaki varlığını belirsizleştirir. Bu tür yapıtlarda, işlev ve anlam düzeyleri arasındaki çelişki oldukça hassastır ve çevre belli bir gerilime bürünmüştür.

Ancak strüktürel anlamda bir sadeleştirmeceye veya bir organisiste çift işlevli strüktürel biçim, biçim ve işlev ile biçim ve strüktür arasındaki tanımlanmamış ve belirsiz ilişkiden ötürü tiksindirici gelecektir. Buna karşılık Katsura Villası'nda (Kyoto) çekmeye çalışan bambu sapıyla basınca çalışan ahşap direğin biçimleri birbirine benzer. Geleneksel Japon mimarlığına olan yaygın eğilimine karşın, kanımca, Modern mimar her iki ögeyi de tehlikeli derecede benzer bulacaktır. Rönesansa özgü duvar ayağı ve taşıyıcı amaçlarla kullanılmayan diğer strüktürel öğeler de birçok düzeyde "hem o hem bu" olgusunu içerebilir. Taşıyıcı görevini ister görsün ister görmesin, yarattığı çağrışımlarla simgesel olarak hem taşıyıcı olabilir, hem de anıtsal bir düzenin bileşiminde ritmin ve ölçek karmaşıklığının yaratılmasına katkıda bulunduğu için bezeyici olabilir.

Biçimi malzemeye ve strüktüre göre özelleştirmesinin yanı sıra modern mimarlık, mimari öğeleri de birbirinden ayırır ve eklemeler. Modern mimarinin hiç bir zaman örtük (implicit) bir anlatımı olmamıştır.

Salt taşıyıcı olmayan biçimlerdeki gerilimi sezebilmek gerçekten çok olumlu bir şeydir. Öte yandan unutmamak gerekir ki taşıyıcı bir parçanın yüklendiği diğer işlev salt rastlantıya dayanmaz... strüktürel yüklerin gerektirdikleriyle mimari kullanım arasında bir uzlaşma sağlanır. Burada biçim işlevi çelişkili bir biçimde izler: materyal strüktürel işlevi izler; kesit işleve boyun eğer.

Ayrı olarak yapılan destek kemerin tersine *Roman ters kemeri* hem açıklık geçer hem de payanda görevi görür; Gaudi'nin ustaca buluşu olan eğik ayak payandalar, sürekli biçim oluşturarak hem tonozun yükünü taşır hem de itme kuvvetine karşılık gelir.

Çift işlevli öge bir detay da olabilir.

Alışlagelmiş mimari öğeler evrimsel bir gelişmenin belli bir aşamasını temsil ederler; değişikliğe uğramış kullanım ve anlatımlarında, hem eski hem de yeni anlamlarından bir şeyler içerirler. Arkaik diye adlandırabileceğimiz bir öge çift işlevli ögeye benzer.

Gereksiz bir öğeden farklıdır çünkü çift anlam içerir. Bu durum, çağrışımlarla su yüzüne çıkan eski anlamla, değişikliğe uğratılmış veya yeni (strüktüre veya programa ilişkin) işlevin ve yeni bağlamın yarattığı yeni anlamın hemen hemen belirsiz birleşiminin sonucudur. Arkaik öge anlam açıklığını özendirmez; tersine, anlam zenginliğini artırır. Bu, kentin değişiminde ve büyümesinde temel bir öğedir ve kendini kentin yeniden biçimlendirilmesi sırasında gösterir: bu tür çalışmalarda, eski binalar program ve simge açısından kendilerini yeni kullanımlara bırakırlar (müze ve elçilik binalarına dönüştürülen eski saraylar gibi). Böylece birbirine dolaşık eski sokak dokuları yeni işlevler ve farklı ölçeklerde devinimler kazanır.

Çift işlevli öğeler gibi gösterişli öğeler de azdır. Eğer ilki özünde bulunan belirsizlik yüzünden gazaba uğruyorsa, ikincisinden de *ortodoks* mimari anlayışın en azla yetinmeye tapan üyelerini günaha soktuğu için uzak duruluyor. Gösterişli bir öge, modası geçmiş olmasına karşın geçerli bir anlatım aracı olarak kabul edilir. Bir öge, belli bir bakış açısından salt gösterişli ve tumturaklı görünebilir ama eğer sağlam temellere dayanıyorsa, başka bir düzeyde de anlamı güçlendirerek zenginleştirecektir. Bezemenin işlevi büyük ölçüde ürünü gösterişli kılmaktır" (Venturi,2005:47-60).

Ek 5'deki çözümlemede sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Çok İşlevlilik / Multifunctioning, Esneklik / Flexibility, Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects /, Malzemenin Doğası / The Nature of Materials*. Bu kavramlar dördüncü bölümde açıklanmaktadır.

2.6. Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışlagelmiş Öge'nin Kavramsal Çözümlemesi

Karmaşıklık ve çelişkinin altıncı konusu kısaca, alışlagelmiş öğelerin alışlagelmemiş biçimde kullanılmasını, bu öğeleri dışlama yerine kapsanmasını önermektedir. Alışlagelmiş öğelerin tasarımdan dışlanmaması gerektiği vurgulanan bu konu çerçevesinde Venturi alışlagelmiş öğeleri yaşamın canlılığının bir parçası olarak görür ve dışlamaz. Düşük nitelikli ucuz öğeler / honky-tonk elements, klişeler clichés, alelaide nesnelere / commonplace elements, sıradan bayağı banal nesnelere banality - vulgarity alışlagelmiş öğelerdir. Bu öğeler günlük kullanım değerine sahiptir ve Venturi'nin yaklaşımı tarafından kapsanır: "Eğer alışlagelmiş öğeleri alışlagelmemiş bir bağlamda kullanır, sıradan nesnelere sıradan olmayan bir biçimde düzenlerse, onların bağlamlarını değiştiriyor demektir; hatta yepyeni bir etki yaratmak için klişeleri bile kullanabilir. Tanıdık nesnelere tanıdık olmayan bir bağlama oturtulduklarında, eski oldukları kadar yeniymiş gibi de algılanırlar" (Venturi,1988:43).

Alışlagelmiş öğelerin alışlagelmemiş bir bağlamda kullanımı, son konuda da tekrarlandığı üzere, parçaların ya da bütünü değil, birbiriyle bağdaşmasa bile parçaların arasındaki ilişkilerin kapsayıcı bütünlüğünü gözetir. Ek-6'da yer alan çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler, yoğunlaştırılmış metinden çıkarılmıştır. Sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir. Bu bölüm, uzun bir yoğun metne sahiptir. Sangallo'nun Montepulciano'daki Tarugi Konağı ve Care-Gianelli'nin Poggettone ve Pecora Viyadüğünün görselleri ve ilgili yazıları bu bölümün yoğunlaştırılmış metninden çıkarıldığında aşağıdaki yoğun metne ulaşılmıştır:

TABLO 25. UZLAŞMA VE DÜZENİN SINIRLARI: ALIŞILAGELMİŞ ÖĞE – YOĞUN METİN

“...Kısaca, çelişkileri kabullenmek gerekir”

"Geçerli bir düzen, karmaşık bir gerçeğin rastlantısal çelişkilerine uyum sağlayabilen düzendir. Kurallarını kabul ettirdiği kadar uyum da sağlar. Yani “denetimi ve kendiliğindenciliği”, doğruluğu ve rahatı” –bir bütün içerisinde doğaçlamayı- benimser. Bir takım nitelikleri ve uzlaşmaları hoş görür. Tasarımda kesin kurallar yoktur ama bir ürüne ya da yapıya her şey de uygulanamaz. Tasarımcı karar vermelidir; bu sırada yapacağı hassas değerlendirmeler onun temel işlevleri arasındadır. Neyin kaçınılmaz olduğunu, neyle uzlaşma olanağının olduğunu, neyin nerede ve nasıl anlatılacağını saptaması gereken kişi tasarımcıdır. O, belli bir düzen içerisinde, program ve strükture ilişkin tutarsızlıkları ne göz ardı eder ne de dışlar.

Şimdiye dek karmaşıklık ve çelişkilerin, program ve struktürden çok, ortamdaki kaynaklanan yönü üzerinde durdum. Şimdi ise programdan kaynaklanan ve yaşamın özünde var olan karmaşıklık ve çelişkileri yansıtan yönünü vurgulayacağım. Uygulamada her ikisinin de birbirine bağlı olduğu ortadadır. Çelişkiler, aslında tutarlı olan düzeni değişikliğe uğratan olağanüstü bir tutarsızlıktan veya düzenin kendi içindeki bazı tutarsızlıklardan doğabilir. Birinci durumda tutarsızlıkla düzen arasındaki ilişki, özel koşullar gereği ortaya çıkan kuraldışılıkları düzenle bütünleştirir, böylece düzen tutarsızlığı uyulmamış olur; veya o kendine özgü öge, düzenin diğer öğeleriyle yan yana getirilir. Burada bir düzen geliştirip sonra onun kurallarına aykırı davranıyorsunuz, fakat bu aykırılık güçsüzlüğün değil bir isteğin göstergesidir. Ben bu çelişkiyi “ uyulmamış çelişki” diye adlandırdım. Tutarsızlığın bütünle olan ilişkisini ise, son bölümde sözünü ettiğim “zor bütünün göstergesi olarak düşünüyorum.

Mies, “çağımızın insanı umutsuzluğa düşüren karışıklığından yola çıkarak bir düzen yaratılmasından yola çıkarak bir düzen yaratılması” gerekliliğinden söz eder. Fakat Kahn, “düzenle katı bir düzeni kastetmiyorum” demiştir. İşte bu ağırlıklı karışıklığa direnmemeli miyiz? Çağımızın karmaşıklık ve çelişkilerinin bağrından çeşitli anlamlar çıkarmamız ve şimdiki sistemlerin hepsinin öyle veya böyle sınırlı olduklarını görmemiz gerekmez mi? Sanıyorum bunlar, düzeni bozmamız için iki haklı gerekçedir: içeride ve dışarıda, programda ve çevrede ve aslında yaşamın her düzeyinde var olan çeşitlilik ve karışıklığın kabul edilmesi ve insanın yarattığı tüm düzenlerin özleri gereği sınırlı olduğunun bilinmesi. Koşullar ve durumlar düzene karşı koyduğu zaman düzenin boyun eğmesi veya bozulması gerekir: unutulmamalı ki kural dışı durumlar ve belirsizlikler tasarıma geçerlilik kazandırır.

Kuralları çiğneyerek anlamı güçlendirebiliriz: kuraldışı kuralı doğrular.

Hiç bir kusuru olmayan bir yapının yetkin hiçbir tarafı olamaz çünkü anlamı destekleyen şey karşıtlıktır. Sanatçı bir yaklaşımla gerçekleştirilen uyumsuzluk tasarıma canlılık getirir. Olasılıkları her an göz önüne alabilirsiniz ama bunlar bütünü denetleyemez. Eğer oportünizmi yadsıyan düzen, biçimciliği doğuruyorsa, düzeni yadsıyan oportünizm de kuşkusuz kargaşaya yol açar. Düzen çiğnenmeden önce var olmalıdır. Hiçbir sanatçı düzen rolünü, bir bütünü kendi özellikleri ve bağlamıyla ilişkisi içerisinde kavrama yöntemine indirgeyemez. " Bir sisteme bağlı olmayan sanat yapıtı yoktur" der Le Corbusier.

Gerçekte düzeni çiğnemeye duyulan doğal eğilim, onun abartılmasını haklı çıkarabilir. Geçerli bir biçimcilik veya bu bağlamda kağıt üzerinde yapılan mimarlık, bir düzenlemede özel koşulların yarattığı çarpıtmaları, özel çözümleri ve olağandışı durumları veya *yanyana getirilmiş* çelişkilerde var olan üstüstebindirmeleri (superimposition) dengeler.

Mühendislikte, özel koşulların yarattığı tutarsızlıklara karşı son derece yalın bir düzeni dile getiren yapı köprüdür. Struktürün üst bölümünü mutlak ve geometrik düzenini tek ve basit bir işlev belirler: araçlara düz bir yüzey üzerinden belli bir açıklığı geçme olanağı sağlamak. Bu arada, üst bölüm ile zemine olağanüstü bir uyarılma ile oturtulan struktürün alt bölümü arasında şiddetli bir karşıtlık oluşur; alt bölümde düzen, köprüyü, her birinin uzunluğu farklı ayaklar aracılığıyla uzunlu kısıklı kemer ayaklar sistemi - vadinin değişken zeminine uyar.

Tasarımda düzenden sadece belli bir düzeyde söz ettim: belli bir bütüne ait olup onun bir



parçasını oluşturan özel bir düzenden. Fakat tasarımda bir de *alışılagerlimler* vardır ve bu alışılagerlimler güçlü bir düzenin bir başka göstergesi olabilirler. Tasarımcı alışılagerlimleri kullanmalı ve onları canlı kılmalıdır. Yani demek istediğim, mimar alışılagerlimleri alışılagerlimedek bir biçimde kullanılmalıdır. Alışılagerlimden kastettiğim hem ürün öğelerinin hem de üretim yöntemlerinin alışılagerlimiştir. Alışılagerlimmiş öğeler, yapımı, biçimi ve kullanımı yaygın olan öğelerdir. Burada gayet ince ve zarif endüstriyel tasarım ürünlerinden söz etmiyorum. Dile getirmek istediğim, tasarıma ve üretime yönelik standart, artık tasarlayana bile anımsanmayan ürünlerin o geniş birikimi; hatta tasarımla çok az ilgisi olan sıradan, bayağı ve şatafatlı ticari öğelerdir.

Mimari düzende işporta malı öğelerin kullanımını haklı kılan şey, bu tür öğelerin varlığıdır. Onlar bizim sahip olduğumuz, kullandığımız nesnelere. Mimarlar bunlardan ötürü ağlayıp sızlanabilirler ve bunları görmezlikten gelebilirler, hatta yok etmeye çalışabilirler fakat bu öğeler böylece yitip gitmeyeceklerdir. Veya bu çok uzun bir süre alacaktır çünkü mimarlar onların yerini dolduracak güce sahip değildirler (ayrıca zaten onların yerini neyle dolduracaklarını da bilmezler) ve çünkü bu sıradan öğeler değişikliklerin ve iletişimin doğurduğu günlük gereksinimlere yanıt verirler. Bayağılığı, sıradanlığı, karışıklığı içeren eski klişeler yeni mimarlık anlayışımızın bağlamını oluşturmaya devam edecek, bu arada yeni mimarlık anlayışımız da bu klişelere bir bağlam oluşturmaktadır. Sınırlı bir bakış açısıyla yola çıktığımı kabul ediyorum fakat mimarların küçümsene eğiliminde olduğu bu bakış açısı, onların yüceltme eğiliminde olduğu fakat şimdiye dek gerçekleştirmediği ütöpk bakış açısı kadar önemlidir. Eskiye ve yeniye yararlı bir biçimde birleştiren kısa vadeli plan, uzun vadeli plana eşlik etmelidir. Mimarlık devrimci olduğu kadar evrimcidir de. Bir sanat olarak neyin ne olduğunu, ne olması gerektiğini, erişilebilir olanla ütöpk olanı tanımalıdır.

Tarihçiler, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında mimarların, strüktür ve yapım- üretim yöntemleriyle ilişkili teknolojik gelişmeleri, bunların tasarımı ilgilendirmediği ve ona yaraşmadığı bahanesiyle nasıl göz ardı etme eğiliminde olduklarını veya benimsemediklerini ortaya koymuşlardır; mimarlar gelişmelerin yerini sırasıyla yeni-gotik ile akademizmin yeniden canlanmasıyla ve el sanatları (Handycraft) akımıyla doldurmuşlardır. Bugün mimarlık anlayışımızda ve çevrede yaygın olarak kullanılan sıradan, bayağı ama yaşamsal olan öğeleri tümüyle dışlayarak o ileri teknolojimiz ile övünebilir miyiz? Bu mümkün müdür? Tasarımcı elinin altında bulunan yöntem ve öğeleri benimsemelidir. Ne zaman yeni olacağını umduğu biçimleri ve öncü olacağını umduğu teknikleri kendi başına araştırmaya kalksa, başarısızlığa uğrar. Teknik buluşlar tasarımcının gücünün ötesinde olan bir zaman yatırımı, beceri ve en önemlisi de para gerektirir; bu bizim ve bizimkine benzer toplumlarda böyledir. On dokuzuncu yüzyıl mimarlarının sorunu yeni buluşları mühendislere bırakmak değil, başkaları tarafından yapılmış teknolojik devrimi göz ardı etmektir. Bugünün tasarımcıları ise yeni teknikler bulma düşleri kurarken, var olan alışılagerlimleri kullanmada uzman olma sorumluluklarını ihmal ettiler. Hiç kuşkusuz mimarların sorumluluğuna ne üretileceği kadar, nasıl üretileceği de girer, fakat buluşlar yapma görevi ne üretileceğini bilmesi konusuna yönelik olmalıdır; onun deneyimi, ayrıntıların tekniğine değil, bütünün örgütlenmesine hizmet etmelidir. Tasarımcı yaratıcı olduğu kadar seçmesini de bilmelidir. İşte mimarlıkta alışılagerlimmişin kullanılmasını haklı çıkaran pragmatik nedenler bunlardır fakat bunların yanı sıra yapının anlatımına yönelik başka haklı nedenler de vardır. Tasarımcının asıl görevi, alışılagerlimmiş öğeler ile eskinin yetersiz kaldığı yerlerde, titiz bir biçimde seçtiği yeni öğeleri kullanarak yepyeni bir bütün örgütlemektir. Gestalt psikolojisi bağlamın, parçanın anlamına katkıda bulunduğunu ve bağlamdaki bir değişikliğin anlam değişikliğine yol açtığını söyler. Yani mimar parçaları düzenleme yoluyla, bu parçalar için bütün içerisinde anlamlı bağlamlar yaratabilir. Eğer alışılagerlimmiş alışılagerlimemiş bir bağlamda kullanır, sıradan nesnelere sıradan olmayan bir biçimde düzenlerse, onların bağlamlarını değiştiriyor demektir; hatta yepyeni bir etki yaratmak için klişeleri bile kullanabilir. Tanıdık nesnelere tanıdık olmayan bir bağlama oturtulduklarında, eski oldukları kadar yeniymiş gibi de algılanırlar.

Modernistler alışılagerlimmiş öğeleri çok sınırlı olarak uyguladılar. Bunları modası geçmiş veya bayağı diyerek tümüyle fırlatıp atmasalar bile, bunlardan yalnızca ilerici ve endüstriyel düzenin simgesi olarak bellediklerini kucakladılar. Fakat sıradan bir öğeyi,



kendine özgü tek bir bağlam içerisinde alışılmamış biçimde ender olarak kullandılar. Örneğin Wright, hemen hemen her zaman, o kişisel ve yenilikçi mimari yaklaşımını dile getiren, benzeri olmayan öğeler ve biçimler kullanmıştır. Öte yandan Wright'ın bile kullanmaktan kaçınmadığı Schlage madeni eşyaları ve Kohler'in boru donatıları gibi küçük öğeler, bunlarsız tümüyle tutarsız olduğu düşünülen yapılarının özel düzeni içerisinde bir takım yersiz uzlaşmalar olarak görüldüler.

Gropius ilk yapıtlarında endüstriyel dili temel alan biçimler ve öğeler kullanıyordu. Bu yolla standart üretimi tanıdı ve makine estetiğini oluşturdu. Örneğin pencere ve merdivenlerine esin kaynağı olan şey, zamanın yaygın fabrika mimarisiydi; aynı şekilde yapıları da fabrikaları andırıyordu.

Neredeyse alay dolu bir davranışla Le Corbusier, kendi mimarlığına seslenen incelenmiş biçimleri, sağdan soldan toplanmış nesnelere, thonet iskemlesi, büro koltuğu, dökme demir radyatörler gibi sıradan öğeler ve başka endüstriyel nesnelere yan yana getirmiştir. Ronchamp Şapel'inin doğu yönündeki duvarların penceresinde bulunan on dokuzuncu yüzyıl Meryemana yontusu, daha önce aynı yerde bulunmuş olan eski kilisenin kalıntılarından. Simgesel değerinin yanı sıra bu, yeni çevresinin kendine özel bir yoğunluk kazandırdığı sıradan bir yontuya örnektir.

Eliot'a göre şairler, "dilin o sürekli küçük değişimlerini, sözcüklerin sürekli olarak yeni ve beklenmedik birleşimlerle yan yana dizilmelerini" kullanırlar. Wordsworth, Lirik Şarkılar'ın önsözünde şöyle yazmıştır: "Günlük yaşamdan olay ve durumları (öyle seçmelidir ki) sıradan şeyler insan ruhuna sıradan olmayan bir bakışla sunulabilsin". Kenneth Burke ise "yersiz kullanımların yarattığı yeni ufuklardan" söz eder. Şiirde temel bir teknik gibi görünen bu kullanım bugün başka bir tür anlatım ortamında da ortamında da kullanılmaktadır: Pop ressamların sıradan nesnelere, bağlamlarını değiştirmek veya boyutlarını büyütme yoluyla alışılmamış anlamlar kazandırır. "Algılamada görecelik ile anlamda göreceliği için içine katmak yoluyla" eski klişeler yeni konumlarında, belli belirsiz biçimde hem eski hem de yeni, aynı zamanda hem sıkıcı hem de canlı olmak üzere zengin anlamlar kazanırlar.

Bu tür çelişkili anlamların değeri hem evrimci hem de devrimci mimari akımlarca tanınmıştır. James Ackerman, Michelangelo'nun "yeni bir biçim veya anlam vermeden eski bir motifi ender olarak uyarladığını, bununla beraber gözleyiciyi, yeni buluşların tadına varırken asıl kaynağı da anımsamasına zorlamak için, eski modellerin önemli özelliklerini her zaman koruduğunu" göstermiştir.

İronik olana yönelik alışılmalıklar hem tek ürünler hem de çevresel ürünler için uygun kullanımlardır. Mimarlık anlayışımızın gerçek durumunu ve kültürümüz içerisindeki yerini çok iyi ortaya çıkarırlar. Endüstri, mimari deneylerin değil pahalı endüstriyel ve elektronik araştırmaların masraflarını karşılamakta, hükümet ise devletçe yapılan para yardımlarını yaşamı daha canlı kılacak, zenginleştirebilecek tasarımlara değil hava ulaşımına, haberleşmeye ve ulusal güvenliğe yönelik yatırımlara yapmaktadır. Uygulayıcı mimar bunu kabul etmelidir. Daha basit bir deyişle, yapıtlarının bütçesi, tekniği ve programı kuşkusuz bugünden çok, yüz yıl öncesinin koşullarına uygundur. Tasarımcılar görevlerinin mütevazılığını saklamak yerine bunu benimsemeli ve Modernizmin ilk dönemlerindeki endüstriyel anlatımcılığa koşut olabilecek bir elektronik anlatımcılığı denemeyi göze almalıdırlar. Yinelemekte yarar var, mimarlar, en etken gücünü, büyük yatırımlarını, şık teknolojisini mimarının dışındaki alanlara yönelten bir toplumda, gerçek yerlerin ne olduğunu kabullenmelidir; bunun yanı sıra eski klişeleri –geçerli olan sıradanlıkları ve bayağılıkları- yeni bağlamlarda birleştirme görevini üstlenmelidir. İşte ancak bu yolla mimar, ironiyi kullanarak, toplumun ters yüz olmuş değerlerine karşı yerinmesini anlatabilir.

Mimarlık anlayışımızda ve kentte var olan işporta malı ıvır zıvır öğelerin, özellikle kısa vadeli bir bakış açısından gözlemlendiğinde, niçin kalıcı olduklarından ve niçin böyle bir yazgının benimsenmesi gerektiğinden söz ettim. Pop sanat, bu sıradan nesnelere kentlerimizin rastgele çeşitliliğinin ve canlılığının genellikle gerçek kaynağını oluşturduklarını göstermiştir, tüm görüntünün sıradanlığını ve bayağılığını yaratan şeyin de bu öğelerin niteliklerinin değil, mekan ve ölçüyle olan bağlamsal ilişkileri olduğunu göstermiştir.

Pop sanatın diğer bir önemli saptaması da kent plancılığının yöntemlerini ilgilendirir.

Alışıl gelmiş kent silüetinin sıradan ve bayağı olduğunu hırçın bir biçimde haykırınlar, var olan kent silüetindeki işporta malı ıvır zıvır öğeleri yok etmek, saklamak veya gelecekteki kent silüetinin dilinden dışlamak için titizce hazırlanmış yöntemler öneriyorlar. Fakat genellikle hem var olan görünümü zenginleştirmede, hem de onun yerine başka bir görünüm koymada başarısızlığa uğruyorlar çünkü gerçekleşmesi olanaksız olanı deniyorlar. Boylarından çok büyük işlere kalkışarak güçsüzlüklerini ortaya koyuyorlar; bu arada uzman olarak kabul edildikleri alandaki saygınlıklarını yitirme tehlikesiyle karşılaşmaktalar. Tasarımcılar kentte var olan veya önerilen alışıl gelmiş öğelerinde küçük düzeltmeler yaparak önemli etkiler oluşturamazlar mı? Alışıl gelmiş öğelerde değişiklikler yaparak veya onları var olan diğer alışıl gelmiş öğelere ekleyerek bağlamı çarpıtıp, çok az sayıdaki araçla en fazla etkiyi elde edebilirler. Aynı şeyleri farklı bir bakışla görmemizi sağlayabilirler.

Son olarak standartlaşmayı ele alacağım: standartlaşma da alışıl gelim gibi, güçlü düzenin başka bir göstergesi olabilir. Fakat alışıl gelimin tersine standartlaşma, hükmedici gücünden ve kabalığından kuşulanılmasına karşın, teknolojinin zenginleştirici bir ürünü olarak benimsenip Modern tasarımda uygulandı. Aslında korkulması gereken, standartlaşmanın kendisinden çok, onun çevre koşullarına uyarlanması düşünülmeden ve bağlama yaratıcı bir katkısı olmadan kullanılması değil midir? Düzen ve koşullar, alışıl gelim ve bağlam –standart ürünleri standart olmayan bir yöntemle kullanma– üzerine düşünceler, bizim süregelen “standartlaşma mı çeşitlilik mi?” sorununun çözümü için uygulamaya konabilir. Gideon, Aalto’nun “standartlaşmayı akla aykırılıkla bir araya getirdiğini ve sonunda yapılarında standartlaşmanın yönetici değil de köle olduğunu” yazmıştır. Ben Aalto’nun sanatının akıldışı değil çelişkili olduğunu –ve standartlaşmanın koşullarını, bağlamını ve kaçınılmaz sınırlamalarını usta ve sanatçı bir yaklaşımla değerlendirdiğini düşünüyorum” (Venturi,2005:61-67).

Tablo 25 yoğun metni değerlendirildiğinde, öncelikle düzen ve düzen kırılması sonrasında da alışıl gelmiş öğelerin tasarımda kullanım potansiyelleri ve son olarak standartlaşma ele alınmıştır. Standartlaşma ayrı bir kavram olarak değil, alışıl gelmiş öğe kavramı içinde değerlendirilmiştir. Ek-6’da görülen çözümlemelerde sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Düzen - Düzen Kırılması / Order – Breaking Order, Ucuz- Düşük Öğeler / Honky Tonk Elements*. Bu kavramlar dördüncü bölümde açıklanmaktadır.

2.7. Uyarlanmış Çelişki’nin Kavramsal Çözümlemesi

Bu konu kapsamında, koşullara bağlı biçimsel bir uzlaşma ve uyarlama yoluyla elde edilen çelişkili tasarımlar yer almaktadır. Venturi bu bölümde çok örneğe yer verdiği için Ek-7’de görülen çözümlemelerde mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler oldukça fazladır. Bu parçalar yoğun metinden çıkarılmış parçalar olup, sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir.

Bu bölümle beraber 'çelişki' ikiye ayrılmaktadır: uyarlanmış çelişki ve yan yana getirilmiş çelişki. Uyarlanmış çelişkinin, düzen ve düzen kırılması kavramları ile yakından ilişkisi vardır. Örneğin koşullara uyum sağlamak için simetri bir taraftan korunmaya çalışılırken bir taraftan bozulabilir. İç mekandaki ışık, simetrik cephe düzeninde simetrisinin bozulması için önemli bir gerekçe olarak görülmektedir.

Venturi uyarlanmış çelişkiyi 'hoşgörülü ve esnek' olarak nitelendirir. Aşağıda sıralanan örnekler, bu konunun hem geçmişte hem de güncel olarak gündelik hayatın içinde olduğunu göstermektedir.

Villa Pignatelli, Villa Palomba, Le Corbusier'in Chandigarh'daki Meclis Binası, Peruzzi'nin Massimo Konağı, Domegge'de bir konut, Ste Madeleine Kilisesi, Kahn'ın Trenton Halkevi, Lutyens'in The Salutation Evi, Mount Vernon Konağı, McKim-Mead-White'in Bristol'daki Low House Konutu, Richardson'ın Washington'daki Adams Evi, Mies van der Rohe ve Johnson'ın New York'daki Seagram Binası, Kahn'ın Philadelphia'da işyeri olarak kullanılacak bir gökdelen projesi, Aalto'nun Bremen'de Apartman Binası, Le Corbusier'nin Marsilya'daki Konut birimi, Aalto'nun Wolfsburg'daki Kültür Merkezi, Kahn'ın Goldenberg Evi Tasarımı, Mies van der Rohe'nin Avlulu Ev Tasarımı, Wright'ın Kaufmann Evi, Le Corbusier'nin Savoie Villası, Venedik'teki S. Marco Meydanı, Newyork'daki Times Meydanı, A.B.D.'nde bir otoyol ve yine A.B.D.'ndeki Developers' Houses bu bölümden çıkarılan parçalardır. Yoğun metin aşağıda yer almaktadır:

TABLO 26. UYARLANMIŞ ÇELİŞKİ – YOĞUN METİN

"Uyarlanmış çelişki hoşgörülü ve esnektir. Doğaçlamayı benimser. Prototipin (ilkörneğin) bütünlüğünün bozulmasını içerir –ve sonunda ortaya çıkan ilkörnek değil onun yaklaştığı ve daha değiştiği olur. Öte yanda, yan yana getirilmiş çelişki son derece katıdır. İçerisinde şiddetli karşıtlıklar ve uzlaşmaz zıtlıklar barındırır. Uyarlanmış çelişkiler tümüyle katıksız olmayan bir bütün oluşturabilirler. Yan yana getirilmiş çelişkiler ise bütünün gereğince çözümlenmesine engel olabilirler. Kahn, "koşullara uyum sağlamak tasarımın görevidir" demiştir. Koşullara bağlı çarpıtmanın yanı sıra başka uyarlama yöntemleri de vardır. Bu tür kılışal çözümlere, güçlü ve alışılgelelinmiş bir düzene dayanan, tasarımcısı belirsiz bütün ürünlerde rastlanır. Bunlar düzeni onunla çelişkiye düşen koşullara uyarlamada kullanılırlar: bu koşullar genellikle topografiktir. Bir başka uyarlama yöntemi de olaysal kuraldışlıklar yaratmak olabilir; bunun ustası Le Corbusier'dir. Savoie Villası'nın zemin katında mekanı ve dolaşımı olağanüstü koşullara uyarlamak için, açıklıkların aksını bir kolonun yerini değiştirip diğerini iptal ederek bozar. Le Corbusier bu anlamlı uzlaşma ile tasarımın hükmedici düzenliliğini daha canlı kılar" (Venturi,2005:68-85)

Tablo 26'daki yoğun metinde görüleceği üzere bu bölümden elde edilen kavramlar sınırlıdır. Ek-7'deki görsel ağırlıklı çözümlemede zaman zaman çıkarılan metinlerin içinde yer alan ve sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted, Biçim Bozulması / Distortion*. Bu kavramlar dördüncü bölümde açıklanmaktadır.

2.8. Yanyana Getirilmiş Çelişki'nin Kavramsal Çözümlemesi

Bu konu tasarımda koşullara bağlı zorunlulukların uzlaşma veya uyarlama olmadan, tüm karşıtlıklarıyla yan yana getirildiği çelişkili mimari tasarımlar ele alınmaktadır. Uyarlanmış çelişki, Yanyana getirilmiş çelişkinin yumuşatılmış halidir denebilir. Yanyana getirilmiş çelişkide birbirleriyle uyum sağlamaksızın yanyana getirilmesine rağmen bütünlük oluşturmayı başarabilen en az iki öğeden oluşmaktadır. Bu bölümde Yanyana Getirilmiş Çelişki ve Uyarlanmış Çelişki arasındaki fark bütünüyle açıklanmaktadır. Uyarlanmış çelişkide uyarlama yoluyla elde edilen bütünlük, yanyana getirilmiş çelişkide parçalar arasında uyum gözetilmeksizin elde edilir.

Le Corbusier'nin Ahmedabad'da bulunan Millowners Binası, Furness'in Clearing Evi, Popolo Konağı, Butterfield'ın All Saints Kilisesi, Michelangelo Farnese Sarayı, yine Michelangelo'nun San Lorenzo Kilisesi, Jefferson'ın Virginia Üniversitesi Binası, Granada Katedrali, Foligno Katedrali, Johns'un Üç Bayrak çalışması, Kudüs'teki Sepulchre Kilisesi, Peabody-Stearns'ın Manchester'daki Black House planı, Empire tarzı bir koltuk, Adler- Sullivan'ın Chicago'daki Opera Binası, Anonim İtalyan mimarisi örneği, Bramante'nin Vatikan'daki Belvedere Cephesi, Kahn'ın Salk Institute için tasarladığı toplantı salonu, Gloucester Katedrali, Portekiz'deki Tomar Manastırı, Michelangelo'nun Porta Pia'sı, Sullivan'ın Ulusal Ticaret Bankası Binası, Lutyens'in Liverpool Katedrali Projesi, Sigmond'un Berlin Kent Projesi, Lucca Katedrali, Strasbourg Katedrali, Notre-Dame Kilisesi, Chambord Şatosu, Gaudi'nin Casa Guell'i, Brazini'nin Forestry Binası, St. Maclou Kilisesi, Seaton Deleval, Zimmerman Wieskirche, Capitoline Müzesi Avlusu, Michelangelo'nun San Pietro arka cephesi, Cremona Katedrali, Cefalu Katedrali, Apollon Tapınağı, Middleton Parkı, Le Corbusier'nin Stein



Villası, Kaliforniya’da bir otoyol bu bölümden çıkarılan parçalardır. Çözümlemede (Ek-8) mavi çizgiler ile çerçevelenen örnek resimler ve metindeki ilişkilendirmeler çıkartıldığında aşağıdaki yoğun metin ortaya çıkmıştır:

TABLO 27. YANYANA GETİRİLMİŞ ÇELİŞKİ – YOĞUN METİN

"Eğer “uyarlanmış çelişki” hafif bir tedavi sistemi demekse, “yanyana getirilmiş çelişki” şok tedavisi anlamına gelmektedir. Değişiklikleri uyarlar, karşıtlıkları yan yana getirir: bu tür çelişkili ilişkiler kendilerini, uyumsuz ritimlerle, yönelimlerle, yan yana bulunmalarla ve özellikle benim *çoklu bitişirme* diye adlandıracağım –farklı öğelerin *üst üste yüklenmesi* - olgularla kendini gösterir.
Yanyana getirilmiş yönelimler, ritimsel karmaşıklıklar ve çelişkiler yaratır.
Çoklu bitişirme, dışlamaktan çok içermeyi amaçlar. Bu yöntem, başka yerlerde asla uzlaşmayan karşıt öğeleri birleştirebilir; bir bütün içerisinde karşıtlıkları içerebilir; geçerli olan non sequitur öğeleri uzlaştırabilir; ve değişik bağlamları kapsadığından bir çok düzeyde farklı anlamların dile getirilmesine olanak sağlar: alıştığımız şeyleri alışmadığımız bir tarzda beklenmedik bakış açılarından görmek. *Çoklu bitişirme*, kübizm’de ve saydamlığı uygulayan bazı *ortodoks* mimarlık örneklerinde sergilenen eşzamanlılık anlayışının bir çeşitlemesi olarak düşünülebilir. “Dingin” mimarlığın bir özelliği olan, önyüzün yapay zenginliğinin karşıtı olan gerçek zenginlik *Çoklu bitişirmeden* doğabilir.
Birbirinden uzak öğeler arasında da *çoklu bitişirme* söz konusu olabilir. Bu çeşit *üst üste yüklemeler*, kişi mekan içinde hareket ettikçe değişir. *Çoklu bitişirme*, salt *üst üste yüklenmiş* arasında görsel bağlantı kurmayla değil, bu öğeler gerçekten birbirlerine değdikleri zaman da gerçekleşir.
Kentlerimizde *yanyana getirilmiş* farklı ölçekte öğelere rastgeliriz, fakat bunlar bilinçli bir istek sonucu değil rastlantılar sonucu oluşmuşlardır." (Venturi,2005:86-108)

Bölüm çözümlemesinde sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Yanyana getirme / juxtaposition*, *Üst üste yükleme / Superimposition*, *Bitişiklik-çoklu Bitişirme / Superadjacency*. Bu kavramlar, dördüncü bölüm başlığı altında ele alınan kavramlar arasındadır.

2.9. İç ve Dış’ın Kavramsal Çözümlemesi

Bu bölümde iç ve dış, mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkinin bütünlüğe ulaşmasında en önemli gösterge sayılmakta ve ikisi arasındaki süreklilik tartışılmaktadır. EK-9’da yer alan çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler, yoğunlaştırılmış metinden çıkarılmıştır. Sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir.

Bu bölümde sırasıyla iç ve dış arasındaki karşıtlık, modernist mimarlığın bu karşıtlığa rağmen iç-dış sürekliliği konusundaki ısrarı, iç ve dış mekanlar arasındaki

anlatımsal farklılık, mekan içerisinde mekanın örgütlenmesi, iç ve dış katmanlar arasında çelişki, bağımsız katmanlar, artık mekanlar, ara bölgeler, iç ve dışın kentsel boyutu ve farklılaşmanın başladığı yer olarak duvar konuları yer almaktadır.

Venturi'ye göre 'iç ve dış', modernist anlayıştaki gibi bir süreklilik değil, birbirlerinden farklı karakterlere sahip bir bütünlüktür. Modernist mimaride iç ve dış sürekliliği, cam cephe yüzeyleriyle oluşturulan akan mekanların özelliğidir. Buradaki süreklilik, görsel olarak sağlanmasından dolayı, iç ve dış ayrımını ortadan kaldırır. Daha doğrusu iç mekan dışarıdan gözlenen haline gelir ve ortadan kalkar. Kullanımda farklılık olmasına rağmen bu tür bir görsel süreklilik günlük hayatta kullanım karşılığını bulamaz. Venturi "İçerisi dışarıdan farklıdır" (Venturi, 1988:70) sözünüyle farklılığa sahip bu kavramların karakter özellikleri korunarak bir bütünlük elde edilmesi gerekliliğini savunur.

Martini'nin Madonna del Calciano Kilisesi, Maritime Tiyatrosu, Wright'ın Evans Evi, Hardouin-Mansart'ın Marly Şatosu, S.Maria Maggiore Kilisesi, Soane'ın İngiltere Bankası, Bernini'nin St. Peter's Meydanı, Napoli'deki Plebiscito Meydanı, Piranesi'nin Sant' Angelo Şatosu, Richardson'ın Watts-Sherman Evi, Smithson'ın Wollaton Konağı, S. Maria della Pace, Le Corbusier'nin High Court Binası, Emmental-tipi konut, Hawksmoor'un Easton Neston Binası, Aalto'nun Caree Evi, Piranesi'nin Eski Hamamlar çalışması, Peru'da bir Kilise, Michelangelo'nun bir niş tasarımı, Rouen Katedrali, Adam'ın Syon Evi, Mısır'da Kapılar örneği, yine Mısır'da Horus tapınağı, Bernini'nin S. Maria dell' Assunzione, Albi Katedrali, Abbey Kilisesi, S. Marla in Canepanova, Rosati-Soria S. Carlo ai Catinari, Soane Evi ve Müzesi, Cuore Immacolata di Maria Santissima Kilisesi, Johnson'ın Misafirhane Binası, Kneses Tifereth İsrail Havrası, St. Stephen Walbrook Kilisesi, Neumann'ın Pilgrimage Kilisesi, yine Neumann'ın Abbey Kilisesi, Michelangelo'nun Sforza Şapeli, Giulia Villası, Kahn'ın Rochester'deki Unitarian Kilisesi, Stupinigi Sarayı, Chiara Kilisesi, Aalto'nun İmarta Kilisesi, Polonya Havrası, Aalto'nun Konser Podyumu, yine Aalto'nun Bremen'deki Toplu Konutu, Wright'ın Morris Mağazası, Westover Villası, Fischer Von Erlach'ın iki köşk planı, Raguzzi'nin S.Ignazio Meydanı, Arcadia Akademisi, S. Maria del Miracoli Tapınağı, Aalto'nun Baker House Yurt Binası, Courtonne'un Matignon Konağı ve



Maiano'nun Strozzi Konağı bu bölümde çıkarılan örneklerdir. Çözümlemede (Ek-9) mavi çizgiler ile çerçevelenen örnek resimler ve metindeki ilişkilendirmeler çıkartıldığında aşağıdaki yoğun metin elde edilmiştir:

TABLO 28. İÇ VE DIŞ – YOĞUN METİN

"Yaşayan bir organizmanın dışı genellikle oldukça yalınken, içi uzun süre anatomistlere zevk veren şaşılacak karmaşıklıkta strüktürel sistemler barındırır.

Herhangi bir bitkinin veya hayvanın biçimi sadece organizmanın içindeki genler ve bunların yönettiği stoplazmanın davranışıyla değil, genetik oluşumla çevre arasındaki etkileşim sonucunda belirlenir. Var olan bir gen, gövdedeki özgül bir belirtiden sorumlu değildir, ancak özgül bir çevreye karşı özgül bir tepki geliştirir.(Edmund W. Sinnott, The Problem of Organic Form).

İçerisi ile dışarıyı arasındaki karşıtlık, tasarımda çelişkinin ana göstergesi olabilir. Bununla beraber, yirminci yüzyılın en *ortodoks* görüşlerinden biri, ikisi arasında süreklilik sağlanmasını zorunlu kılar: içerisi kendini dışarıda anlatmalıdır. Aslında bu yeni bir şey değildir, yalnızca kullanılan araçlar yenidir. Örneğin Rönesans dönemi bir kilisenin içi dışıyla bir sürekliliğe sahiptir; duvar ayaklarının, kornişlerinin ve damlalıklarının içerideki dili, ölçek ve bazen de malzeme açısından dışarının dilinin hemen hemen tümüyle aynıdır. Tüm bunların sonucunda ortaya çıkan beklenmedik bir şey değildir: önemsiz karşıtlıklar ve ustaca yapılmış birkaç ayarlama.

Ortodoks modern mimarlığın, çağına yaptığı en gözüpek katkı iç ve dış mekan arasında sürekliliği sağlamak için kullanılan, akan mekan diye adlandırılan buluştur. Akan mekan, birbirleriyle ilişkili yatay ve dikey düzlemlerden oluşan bir mimarlık yaratmıştır. Kesintiye uğramayan bu düzlemlerin görsel bağımsızlığı eklenen saydam cam alanların yardımıyla düzenlenir: duvarlarda delikler oluşturan pencereler yok olur, bunun yerine, göz tarafından yapının olumlu bir ögesi olarak algılanması için duvar kesintiye uğratılır. Köşelere yer vermeyen böyle bir mimari anlayış, mekansal sürekliliğin varabileceği en uç nokta olarak gözüktür. İç ve dış birliği konusundaki bu vurgulama, içeriği ısı açısından dışarıdan bağımsız kılan yeni teknik donatılar sayesinde gerçekleşmiştir.

Fakat.. içerisi dışarıdan farklıdır.

Bağımsız katmanlar aralarında boşluklar oluştururlar. Aldo Van Eyck şöyle demiştir: "Mimarlık açıkça tanımlanmış ara mekanların örgütlenmesi olarak düşünülmelidir. Bu, o örgütlenmenin işleve ve o işlevin gerçekleştirileceği yere göre sürekli bir değişim içerisinde olacağı veya erteleneceği anlamına gelmez. Tam tersine, çağdaş bir kavram olan (buna hastalık da diyebilirsiniz) mekansal süreklilikten ve her türlü eklemlemeyi yok etme eğiliminden kurtulma anlamına gelir. Kısacası, dışarıyı ile içerisi, bir mekanla diğeri arasındaki(bir gerçeklikle diğeri arasındaki) geçişler, her iki tarafı neyin belirlediğini aynı anda ortaya çıkaran, tanımlanmış ara mekanlar aracılığıyla yapılmalıdır. Bu anlamda bir ara mekan, çelişkili uçların yeniden ikiz olgulara dönüşebileceği ortak alanlar yaratabilir". Artık alanlar bazen son derece biçimsiz olabilirler, ender olarak ekonomiktirler. Her zaman kendilerinden daha önemli bir şeye doğru yönlendirilmiş olarak ikinci plandadırlar. Bu alanların özünde bulunan sınırlamalar, çelişkiler ve gerilimler belki de Kahn'ın "bir yapı iyi olduğu kadar kötü mekanlar da içermelidir" ifadesini haklı kılabilir.

Tasarım anlayışımız yoğun karmaşıklıklardan nasıl yoksunsa, ağıdalı ve zengin yaklaşımlardan da o derece yoksundur. Modern mimarlık anlayışı bu gibi karmaşık mimari düşünceleri göz ardı etme eğilimindedir... çünkü bunlar... Modern mimarlık anlayışının biçim ve malzemenin hem ekonomik, hem de belirgin olması konusundaki isteklerini karşılamaz. Katı sınırlar içindeki yoğun karmaşıklık ki bu saydam bir yapı oluşturmaz- ürünün içeriden dışarıya doğru geliştiğini söyleyen Modern dogma ile çelişir. Kabuğun birden fazla tabakaya sahip olması ile içeriğinin dışarıdan farklı olmasını haklı kılan nedenler nelerdir? Wright, "nasıl bir bitkinin gelişimi toprağı tarafından belirleniyorsa, organik bir biçimin geliştirdiği strüktür de biçimin içinde bulunduğu bağlama sıkı sıkıya bağlıdır; her iki durumda da gelişim içeriden başlar" diye ifade ettiği

ilkesini ortaya koyduğunda, uzun bir geçmişe sahipti. Diğer Amerikalılar –o sıralarda sağlıklı bir davranış olarak- Wright’ı destekleyen savaş çılgınlıkları attılar: Greenough: Her çeşit yapının değişik işlevlerini genel bir biçimin içine hapsedmek, iç örgütlenmeyle hiçbir ilişki kurmadan salt göz zevki veya çağrışım uğruna dışarıdan algılanan biçimler sermek yerine, yapının merkezini çekirdek gibi kabul edip içeriden dışarıya doğru çalışalım. Thoreau: Şu anda tasarımda güzel bulduğum şey, yapının içeriden dışarıya doğru yavaş yavaş, içeride yaşayanların gereksinmelerine ve özelliklerine göre geliştirilmesidir. Sullivan: Mimar yapının doğal mantıksal ve şiirsel olarak, kendi özel koşullarına göre gelişmesine olanak sağlamalıdır. Dış görünümle iç gereksinimleri dile getirirler. Le Corbusier bile şöyle yazmıştır: “Planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış içeriğin sonucudur”.

Dış ve iç güçler arasındaki karşıtlık ve hatta çelişki, diğer alanlarda da vardır: Kepes şöyle demiştir: “Her olgu –fiziksel bir nesne, organik bir biçim, bir duygu, bir düşünce veya grup yaşantımız- biçimini ve özelliğini, birbirine karşıt eğilimler arasındaki çarpışmaya borçludur; fiziksel bir görünüm doğal oluşumlarla dış çevre arasındaki çarpışmanın ürünüdür”.

Yapıyı içeriden dışarı doğru tasarlamak, yapının mimarlığını oluşturan gerekli gerekliliklerin ortaya çıkmasını sağlamak demektir. İçerisi dışarıdan farklı olduğu için duvar –yani farklılaşmanın başladığı yer- mimari bir olguya dönüşür. Mimarlık, kullanımın iç ve dış güçlerinin kesiştiği yerde belirir. Bu iç güçler ve çevre güçleri hem genel hem özel, hem deterministik hem de rastlantısaldır. Dışla içi birbirinden ayıran duvar olarak mimarlık hem bu çözümün anlatımına, hem de bu çatışmanın sahnelenmesine dönüşür. İçle dış arasındaki farkın ortaya koyulmasıyla mimarlık, bir kez daha kapılarını bütünsel bir bakış açısına açar” (Venturi,2005:109-141).

Bölüm çözümlemesinde sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlar şunlardır: *Artık alanlar / Residual spaces, Ara bölgeler / In-between areas*. Bu kavramların açıklamalarına kavram yapılandırmasında yer verilmiştir.

2.10. Zor Bütünün Kaçınılmazlığı’nın Kavramsal Çözümlemesi

Bu sonuncu bölümde önceki bölümlerde tartışılan kavram ve sorunsallar bütünlük düşüncesine doğru bir sonuca bağlanmaktadır. Genel olarak çelişkinin bütünlükle olan ilişkisi ele alınmaktadır. EK-10’daki çözümlemede mavi çizgiler ile çerçevelenen metin parçaları ve örnek resimler, yoğunlaştırılmış metinden çıkarılmış, sarı çizgilerle çerçevelenen kavramlara ve altı çizilen cümlelere kavram yapılandırmasında yer verilmiştir.

Bu bölümde bütünlüğe erişmenin zorluğu, Gestalt Psikolojisi ve parça bütün ilişkisi, dualiteyi kullanan bir mimarlık, parçaların yönlendirilmesi, birleştirilmiş bütünlük-çok sayıda bütünlük, simetri içinde asimetri, farklı ölçeklerde yönlendirme sonucu bütünlük, süsleme sürekliliği yoluyla bütünlük, süreklilik ve kopukluk arasındaki paradoksal bütünlük, grup form, baskın bağlayıcı öge, eş kombinasyonlar konuları yer almaktadır.

Piero della Francesca'nın Flagellation of Christ tablosu, Kelly'nin Green Blue Red Tablosu, Louis'nin Teta tablosu, Sullivan'ın Farmers' and Merchants' Union Bank Binası, Martini'nin Madonna del Calcinaio Kilisesi, Birnau Kilisesi, Vanbrugh'un Blenheim Sarayı, Kent'in Holkham Konağı, Hatfield- Blickling Aston Konağı, Brazni'nin Buon Orphanage Yurdu, Roma'daki Popolo Meydanı, Palladio'nun Zeno Villası, Rokoko duvar şamdanı, Della Porta-Domenichino'nun Aldobrandini Villası, Jefferson'ın Monticello Konağı, Wren - Jones'un Kraliyet Hastanesi, Lutyens'in Lambay Şatosu, Wright'ın Unity Tapınağı, Machi Picchu duvarlar, Mobilya ayağı çalışmaları, Wright'ın Evans Evi, Cuvilies'nin Amalienburg Köşkü, Modena Katedrali, Soane'ın Langley Parkı Giriş Kapısı, Dor düzeni, Hawksmoor'un Christ Kilisesi, Fuga'nın S. Antonto ve S. Brigida Kiliseleri, S. Maria della Spina Kilisesi, Du Cerceau'nun Şatosu, Stanford Konağı, Vignola'nın Lante Villası, Bramante-Solari'nin S. Marla delle Grazie Kilisesi, Scharoun'un Berlin Filarmoni Salonu, Gaudi'nin Casa Guell'deki Tuvalet Masası, Aalto'nun sandalyesi, Jefferson'un Virginia Üniversitesi Binası ve A.B.D.'de Tipik bir cadde bu bölümden çıkarılan, dolayısıyla yoğun metinde yer almayan parçalarıdır. Çözümlemede (Ek-10) mavi çizgiler ile çerçevelenen örnek resimler ve metindeki ilişkilendirmeler çıkartıldığında aşağıdaki yoğun metin elde edilmiştir:

TABLO 29. ZOR BÜTÜNÜN KAÇINILMAZLIĞI – YOĞUN METİN

“Karmaşıklık ve uzlaştırmaya dayanan bir mimarlık bütünden vazgeçmez. Bu tür bir bütüne erişmenin zor olduğunu biliyorum ve onun yaratılmasına özel bir önem veriyorum. Benim üzerinde durduğum “gerçekliği kendi bütünlüğünde bulan” bir sanatta, yalınlıktan çok bütünlüğün amaç edinilmesi gerekliliğidir. Bu, dışlamaya başvurarak elde edilen kolay bir bütünlük değil, içerme yoluyla erişilen zor bir bütünlüktür. Gestalt psikolojisi, algılanabilir bütünü, parçalarının sonucu ve hatta bunu da aşarak, parçalarının toplamı olarak kabul eder. Bütün, parçaların konumuna, sayısına ve içsel özelliklerine bağlıdır. Herbert A. Simon'un yaptığı tanıma göre karmaşık bir sistem “birbirleriyle basit olmayan bir etkileşim içerisinde bulunan çok sayıda parça” içerir. Karmaşık ve çelişkili bir mimari bütünü ulaşılması zor yapan şey, birbirleriyle bağdaşmayan ilişkiler içinde olan veya algılanması güç kategorilere giren çok sayıda ve çok çeşitli ögenin içerilmesi zorunluluğudur.

Bu tür bir mimarlık, parçaların konumu söz konusu olunca, karmaşık ve farklı ama birbirleriyle uyum içinde bulunan ritimleri, basit ve tek olanlara karşı destekler. “Zor bütün”, farklı yönelimleri de içerebilir. Bir bütünü içindeki parçaların sayısı açısından incelediğimizde, aşırı iki uçtaki örnek -tek parçalı bütün ve çok parçalı bütün- en kolay kavrananlardır: tek parçanın kendisi bir bütündür; çok sayıda olana gelince bu da parçaların ölçek değiştirmeye ve hepsinin birlikte tek bir desen veya doku olarak algılanmaya yönelik eğilimlerinden ötürü bir bütün olarak kavranır. Bunlardan sonra gelip kolay algılanan ise üçlü bütündür. Üç, mimaride anıtsal bir bütün yaratan düzenlemelerde, parça sayısı olarak en çok kullanılan sayıdır.

Fakat karmaşık ve çelişkili bir mimarlık anlayışı, elverişsiz sayıda parçaları da kapsar ikili bir durumun söz konusu olduğu bütün veya değişik türde parçaların farklı yoğunluklarda bir araya gelmesi sonucu oluşan bütün. Eğer program veya strüktür, bir yapıda iki farklı ögenin birleşimini gerekli kılıyorsa, ancak ikiliği kullanan ve bütünüün bağrında çözüm arayan mimarlık böyle bir durumu çözebilir. İkilemleri saklamak amacıyla programı çarpıtan ve düzenlemeleri sakatlayan tutum, yapı ve planlamanın her ölçüğünde aşağı yukarı da olsa çözümlenmiş ikilikleri barındıran gelenek tarafından çürütülmüştür

Gestalt psikolojisi, parçaların sayı ve konumu kadar doğasının da algısal bütünü etkilediğini gösterir ve giderek daha üst bir düzeyde şu ayrımı yapar: bütünler arasında derece farkı vardır. Parçalar kendi içlerinde aşağı yukarı bir bütün oluştururlar veya başka bir şekilde söylemek gerekirse, onlar, şu veya bu derecelerde daha büyük bir bütünüün parçaları olabilirler. Parçanın özellikleri aşağı yukarı ayrıntılı olarak ifade edilebilir; bütünüün özellikleri de aşağı yukarı vurgulanabilir. Bütünüün gerekliliği, karmaşık düzenlemelerde, parçaların ayrı ayrı değerlendirilmesini dayatır. Trystan Edwards bunu yönlendirme ifadesiyle tanımlar.

Tasarımda yönlendirme, tek tek parçaların konum ve sayılarıyla değil her parçanın doğasının kullanılmasıyla mimari bir bütünüün araştırılma yöntemidir. Parçalar kendileri dışında bir şeye doğru yönlendirildiklerinde, bu işlem diğer parçalarla olan kendi ilişkilerini de kapsar: yönlendirilmiş parçalar, bütün içerisinde, yönlendirilmemiş parçalardan daha çok erir, bütünleşirler. Yönlendirme, bir taraftan süreklilik anlamına gelirken, diğer taraftan da çeşitli parçaları birbirinden ayırt etmenin bir aracıdır. Parçayı kullanma sanatını içinde barındırır. Bir parçanın geçerli bir parça olarak kabul edilmemesini belirleyen onun ne kadar ekonomik olduğudur, çünkü ancak bu tür bir parça kendi çapının ötesinde bir zenginlik ve anlam yaratır. Yönlendirme, birbiri peşi sıra gelen bloklardan oluşmuş bileşik yapılarda olası olan gerilimi yaratmak amacıyla da kullanılır. Yönlendirilmiş öge, çift işlevli ögenin tersine, kısmi işlevsel öge olarak adlandırılabilir. Böyle bir öge, kendi dışında başka bir nesneye bağımlı ve onun yönü doğrultusunda yönlendirilmiş olarak algılanır.

Simetrik bir bütün içerisinde asimetrik süslemelerin kullanılması (*yönlenme örneği*), Rokoko tarzında baskın motiflerdendir. Belli bir gerilim yaratan, daha büyük simetrik bir düzen içinde yer alan asimetrik parçalar.

Yönlendirme, bütünüü güçlendirmek için yaygın olarak kullanılır –ve anıtsallık güçlü bir bütünsel anlatım ve özel bir ölçek gerektirdiğinden, yönlendirme anıtsallığa ulaşmada da araç olarak kullanılır.

Eğer yönlendirmeler farklı ölçeklerde gerçekleştirilebiliyorsa –detaydan bütüne- o zaman bu işlem farklı yoğunluklar içerebilir. Küçük ölçekte bu yönlendirme, bütünüüğü güçlendiren bir sürekliliği ima eder. Aşırı derecede yönlendirme, sözcüğün tam anlamıyla sürekliliktir.

Karmaşık ve çelişkili bir mimarlık anlayışı, sürekliliğe ters düşen bir anlatım kopukluğunu kabullenebilir. Yönlendirilmemiş bir öge bir başkasını iğreti bir şekilde taşıyormuş izlenimi verebilir." (Venturi,2005:142-173).

Zor bütünüüğüün yoğun metninden elde edilen kavramları şunlardır: *Dualite / Duality, Yönlenme / Inflection, Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations, Bileşik İlişkiler / Contrapuntal Relationships, Simeti içinde Asimetri / Asymmetry within symmetry, Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder*. Bu kavramlar dördüncü bölüm başlığı altında açıklanmaktadır. Yukarıdaki Tablo 29'da görülen yoğun metinde her ne kadar altı kavram tanımlanıyorsa da bu kavramlardan *Dualite / Duality, Yönlenme / Inflection, Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations*, diğerlerinden daha belirgin açıklanmakta ve ön plana çıkarılmaktadır.

3. KARMAŞIKLIK ve ÇELİŞKİ KAVRAMLARI

Çözümleme süreci sonunda iki çıktı elde edilmiştir. Bu çıktılardan birincisi yoğun metin ikincisi ise kavramlardır. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'den elde edilen yoğun metin bütünü, bu çalışmanın disiplinler arası kullanıma hizmet edebilme amacına yönelik bir çıktıdır. Kavramlar ise, tasarımın dilsel gelişimine katkıda bulunma amacıyla, yeniden yapılandırma ve kavram türetmeye yönelik bir çıktıdır. Önceki birinci başlık altındaki çözümleme sürecinde görülen yoğun metinlerde, Venturi tarafından tanımlanan ve açıklanan kavramlar metnin içine gömülü olarak bulunmaktadır. Bu kavramlar, yoğun metinden sonraki paragraflarda belirtilmiştir.

Kavramlar bu sıraya göre; *Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction*, Müphem-Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward, Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects, Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness, Girift / Intricacy Çok, az değildir / More is not less, Basitleştirme/ Simplification, Az sıkıcıdır / Less is a bore, Dışlama-İçerme / Exclusion-Inclusion Sadelik / Simplicity, Pitoresk / Picturesqueness, , *Anlam Belirsizliği / Ambiguity*, Dinginlik / Serenity, Gerilim / Tension, Paradoks / Paradox, *Hem o hem bu Ya- ya da / Both-and -Either-or*, Metamorfoz / Metamorphosis, Hibrit /Hybrid, Çift İşlevli Öge / Double Functioning Element, Çok İşlevlilik / Multifunctioning, Esneklik / Flexibility, Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects, Malzemenin Doğası / The Nature of Materials, *Alışıl gelmiş Öge / Conventional Element*, Düzen Düzen Kırılması / Order – Breaking order, Ucuz- Düşük Öğeler / Honky tonk Elements, *Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted*, Biçim Bozulması / Distortion, Üst üste yükleme / Superimposition, *Yanyana Getirilmiş Çelişki / Contradiction Juxtaposed*, Yanyana Getirme / Juxtaposition, Bitişiklik ve Çoklu Bitiştirme / Adjacency and Superadjacency, *İç ve Dış / Inside and Outside*, Artık alanlar / Residual spaces, Ara bölgeler / In-between areas, *Zor Bütünlük / Difficult Whole*, Dualite / Duality, Yönlenme / Inflection, Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations, Örgü Ritimleri / Contrapuntal Rhythms, Süreklilik: Aşırı Yönlenme / Continuity: Extreme inflection, Baskın Bağlayıcı Öge / The Dominant Binder. Bu kavramlar aşağıda görüldüğü gibi tablo haline getirilmiştir.

TABLO 30.KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ KAVRAMLARI

	ANA KAVRAMLAR	ALT KAVRAMLAR
1	Karmaşıklık ve Çelişki Complexity and Contradiction	Müphem-Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects Çok, az değildir / More is not less Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness Girift / Intricacy Hibrit / Hybrid
2	Basitleştirme Simplification	Az sıkıcıdır / Less is a bore Dışlama-İçerme / Exclusion- Inclusion Sadelik / Simplicity Pitoresk / Picturesqueness
3	Anlam Belirsizliği Ambiguity	Dinginlik / Serenity Gerilim / Tension Paradoks / Paradox
4	Hem o hem bu Ya- ya da Both-and -Either-or	Metamorfoz / Metamorphosis
5	Çift İşlevli Öğe Double Functioning Element	Çok İşlevlilik / Multifunctioning Esneklik / Flexibility Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects Malzemenin Doğası / The Nature of Materials
6	Alışlagelmiş Öğe Conventional Element	Düzen - Düzen Kırılması / Order - Breaking order Düşük Nitelikli Ucuz Öğeler / Honky tonk Elements
7	Uyarlanmış Çelişki Contradiction Adapted	B biçim Bozulması / Distortion
8	Yan yana Getirilmiş Çelişki Contradiction Juxtaposed	Yan yana Getirme / Juxtaposition Üst üste yükleme / Superimposition Bitişiklik Çoklu Bitiştirme / Adjacency –Superadjacency
9	İç ve Dış Inside and Outside	Artık alanlar / Residual spaces Ara bölgeler / In-between areas
10	Zor Bütünlük Difficult Whole	Dualite / Duality Yönlenme / Inflection Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations Örgü Ritimler / Contrapuntal Rhythms Süreklilik: Aşırı Yönlenme / Continuity: extreme inflection Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder



Tablo 30’da Karmaşıklık ve Çelişki’nin ana kavramları ve alt kavramları görülmektedir. Yoğun metin bütününe bakıldığında Venturi’nin daha fazla kavram kullandığı görülmekte, ancak Tablo 30’da yer alanlar dışındaki kavramların açıklamaları Venturi tarafından yapılmamıştır. Arkaik, strüktür, program gibi dışarıda bırakılan kavramlar, genellikle cümle içinde geçen fakat tanımı veya örneği bulunmayan kavramlardır. Açıklaması olmayan kavramların dışarıda bırakıldığı bu tablo karmaşıklık ve çelişki yaklaşımının anahtar kavramları sayılabilir.

Venturi Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki’yi bu kavram yapısıyla anlatmaktadır. Tablo 30, bu açıdan karmaşıklık ve çelişki yaklaşımının iskeleti kabul edilebilir. Başka bir deyişle karmaşıklık ve çelişkiden, bu tabloda görüldüğünden daha fazla azaltma yapılamamakta, bu kavramlar bu yaklaşımı temel düzeyde özetlemektedir.

Tüm bu kavramların sentezlendiğinde; *Karmaşıklık ve Çelişki, basitleştirme, tutarsızlık veya keyfiyet değil, anlam belirsizliğini ve hem o hem bu olgusunu kabul eden bir dünya görüşüdür. Bu görüşün tasarımdaki karşılığı ise çift işlevlilik, alışlagelmiş ögenin alışlagelmemiş yolla kullanımı, uyarlama ve yanyana getirmedir. Karmaşıklık ve çelişki yaklaşımıyla tasarlanan bir bütünlük, iç ve dışın karakteristik farklılığını gözeten ve çoklu birlik oluşturmaya çabalayan zor bir bütünlüktür.*

Yukarıda özetlenen konu akışına ve Venturi tarafından belirlenmiş bu hiyerarşiye göre 10 ana kavram altında toplam 32 alt kavram yer almaktadır. Burada sıralanan kavramların Venturi’nin konu akışından bağımsız bir şekilde yeniden yapılandırılması olanaklıdır.

Bu kavramlar toplamı, tasarımın düşünsel ve sözel boyutlarını güçlendirme potansiyeli taşımaktadır. Kavramların tasarımda daha genel ve yaygın kullanımı için onları yeniden yapılandırmak gerekmektedir. Sonraki bölümde bu kavramlar, Venturi’nin konu akışından bağımsız ele alınarak ve irdelenerek yeniden gruplandırılacaktır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAM YAPILANDIRMASI

Üçüncü bölümde kavramlar, Venturi'nin karmaşıklık ve çelişki yaklaşımının uzantısıdır. Bu bölümle birlikte bu yaklaşımdan bağımsız bir gruplamayla kavramlar, daha genel ve kapsayıcı bir alana taşınmaktadır. Burada Karmaşıklık ve çelişki kavramları, yeniden yapılandırılarak mimarlık mesleğine bağımlı algılanışından uzaklaşmakta, tasarımın disiplinler üstü doğasına yaklaştırılmaktadır.

Tasarım tarihindeki yeniden yapılandırma önerilerinde, ön kabuller, yönlendirici ilkeler veya dayanak noktalarının önceden belirlendiği görülmektedir⁴³. Bu bağlamda bu çalışma için tasarıma ilişkin ön kabuller oluşturulmuştur.

1. TASARIM İÇİN ALTERNATİF ÖN KABULLER

Tasarımın doğasında belirsizlik ve değişkenlik olduğu ve tasarımı yöntem bazında kesinleştirme çabalarının geçersizliği günümüzde bilinen bir gerçekliktir⁴⁴. Bu bağlamda bu çalışmada elde edilen kavramların yeniden yapılandırılmasını başlatma olasılığı olan ön kabuller aşağıdaki gibidir:

- *Ön Kabul 1.* Tasarım anlayışları zaman vektöründe değişkendir.
- *Ön Kabul 2.* Tasarımda belirsizliğin kabulü gereklidir.
- *Ön Kabul 3.* Tasarım eklenilebilir, türetilebilir kavramlar üzerine kurulur.
- *Ön Kabul 4.* Tasarımda kavramlar yoruma açıktır.
- *Ön Kabul 5.* Tasarımda kavramlar açığa çıkarılmayı bekler.
- *Ön Kabul 6.* Tasarımda kavramlar, geçerli oldukları sürece güncel; güncel oldukları sürece geçerlidir.

⁴³“20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar” (Conrads, 1991) kitabında yer alan toplan 162 manifestodan çıkarsanmıştır. Bu manifestolardan başlıcaları: Le Corbusier“Yeni bir mimarlığa doğru: Yönlendirici İlkeler” (Conrads,1991:45), “Sanat için çalışma kurulu” (Conrads,1991:31), Hundertwasser “Mimarlıkta akılcılığa karşı Küf Manifestosu” (Conrads,1991:135), De Stijl “Manifesto-I” (Conrads,1991:26).

⁴⁴ Bkz. Birinci Bölüm Tasarım ve Kavram İlişkisi.



TABLO 31. ÖN KABUL 1: TASARIM ANLAYIŞLARI DEĞİŞKENDİR

Tasarım anlayışları zaman vektöründe değişkendir.	<i>Her tarihsel dönem kendi tasarım kavramlarına sahiptir ve kavramlar zamanın ruhuna göre değişkenlik gösterir.</i>	
	 <p>Berlin Olimpik Stadi, Otto March 1913.</p>	 <p>Beijing Olimpik Stadi, Herzog & de Meuron, 2008.</p>

Tablo 31'deki tasarım kavramlarının değişkenliğine ilişkin ilk belirleme iki önemli mimari yapıyla örneklenmiştir. Berlin ve Pekin'de bulunan bu iki Olimpik stadyum yapısı arasında neredeyse 100 yıllık bir zaman farkı vardır. İyi veya kötü (ahlak), doğru veya yanlış (mantık), güzel veya çirkin (estetik) gibi nitelermelerle birini diğerine yeğlemek yerine, bu iki yapıya, inşa edildikleri zamanın ruhunu taşıdıkları için eşit mesafede bakmak gereklidir. Bugüne ait mimarlığı anlama çabası için gerekli bu mesafe, Pekin Stadında yapısal bir çözünmeyi ve kavramsal bir yoğunlaşmanın görülmesini sağlar. Daha açık bir ifadeyle, Pekin Stadında, kolon, kiriş, duvar, çatı, pencere gibi bileşenler birbirine ayrışması güç bir şekilde birleşmiş ve tektonik⁴⁵ kavramı doğada sıklıkla örneklerine rastladığımız türden bir yoğunluğa ulaşmıştır.

TABLO 32. ÖN KABUL 2: TASARIMDA BELİRSİZLİĞİN KABULÜ GEREKLİDİR

Tasarımda belirsizliğin kabulü gereklidir.	<i>Kavramlar bir dönem ilke olarak kabul edilse bile zamanla belirsizleşebilir.</i>		
			
<p>Kitap Kapakları, http://books.google.com, 2012.</p>			

⁴⁵ Yapısal kaynaşmışlık.

Tablo 32’de tasarım ve belirsizlik ilişkisi örneklendirilmiştir. Önceki ön kabulde belirtilen değişkenlik uzantısında olan bu belirsizlik ön kabulü, kavramların değil zamanın bir özelliğidir. Kavramlar gereksinim olmadığı sürece eskimez ya da değişikliğe uğramazlar. İşlevsel oldukları sürece kullanılır fakat zamanın dinamiğine bağlı olarak eskiyebilirler. Sürekli tekrarlandığında bir sözcüğün anlamını yitirmesi gibi ‘Less is more’ (Az çoktur) da sonraki süreçlerde anlamını sıkıcılığa bırakmıştır. Tablo 32’deki üç kitap kapağı tasarımında kesinleşmiş bir doğru gibi görünen “Less is more” tümcesinin, zaman içinde nasıl belirsizleştiğini göstermektedir.

TABLO 33. ÖN KABUL 3: TASARIM KAVRAMLARI TÜRETİLEBİLİRDİR

<p>Tasarım eklenilebilir, türetilebilir kavramlar üzerine kurulur.</p>	<p><i>Kavramlar birbirleriyle bileşik hale getirilebilir ve yeni türev kavramlar ortaya çıkabilir.</i></p>  <p>David Report Dergisi, Ekim 2008, http://davidreport.com</p>
---	---

Tablo 33’de tasarımın değişken doğaya sahip kavramlar üzerine kurulu olduğu örneklendirilmiştir. David Report Dergisi’nde yer alan yeni türev kavramlar bu ön kabule aydınlatıcı örnekler vermektedir: günlük dilde kullanılan etkileyici/cool ve kültür/culture sözcüklerinden “Cooltural”, rasyonel / rational ve rönesans/renaissance’dan “Rationaissance”, sorumluluk/responsibility sözcüğünden “Responsibiz”, duyuşal/sensual ve aktif/active sözcüklerinin bileşiminden türetilmiş olan “Sensuctive” türev kavram örnekleridir. Barok mimarlıktaki geometri oluşturma kavramlarının birbirinden türetilmesi gibi⁴⁶, günümüz tasarımında da sözcükler birbirine eklenerek türetilmektedir.

⁴⁶ Birinci Bölüm, Kavram başlığı altında örneklendirilmiştir.

TABLO 34. ÖN KABUL 4: TASARIMDA KAVRAMLAR YORUMA AÇIKTIR

<p>Tasarımda kavramlar yoruma açıktır.</p>	<p><i>Gerçekleştirilen her tasarımda kavramlar yeniden yorumlanır.</i></p>  <p>Campo Baeza, Light is More, 2003.</p>
---	--

Tablo 34’de kavramların yorumlanabilirliği, tasarımcının özgürlük alanının genişlemesine ilişkin bir belirlemelerdir. Le Corbusier’in mimarların özgürce tasarımları gerektiği saptamasından bugüne genişlemiş olan bu özgürlük alanı keyfi bir sınırsızlık alanı değildir. Aksine tasarımcıya yeni kavram üretme ve yapılandırma sorumluluğu yüklemektedir. Tablo 34’de Campo Baeza’nın “Light is more / Işık çoktur” yorumu görülmektedir. Mimar bu yorumda “less is more” tümcesini, tasarımlarındaki “ışık” bileşeniyle yoğurmaktadır. Campo Baeza’ya göre ışık, tuğla veya beton gibi tasarlanabilir bir yapı malzemesidir.

TABLO 35. ÖN KABUL 5: TASARIMDA KAVRAMLAR AÇIĞA ÇIKARILMAYI BEKLER

<p>Tasarımda kavramlar açığa çıkarılmayı bekler.</p>	<p><i>Kitaplar, tasarım kavramlarını açığa çıkarmanın araçlarından biridir.</i></p>  <p><i>Tectonic Culture, 1995; Şehrin Mimarisi, 2003 Biçimin İşlevi, 2011</i></p>
---	---

Tablo 35’de tasarımın kavramlarla beslenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Kitaplar, kavramları açığa çıkarmanın en zengin araçlarından biridir. Bunun dışında sergi, bienal gibi etkinlikler diğer kavram kaynakları olarak görülebilir.

TABLO 36. ÖN KABUL 6: TASARIM KAVRAMLARI GÜNCEL VE GEÇERLİ OLMALIDIR

<p>Tasarımda kavramlar, geçerli oldukları sürece güncel; güncel oldukları sürece geçerlidir.</p>	<p><i>Kavramların güncelliği, geleceğe işaret etmeleriyle ve yaşamda geçerlilikleriyle ölçülür.</i></p>  <p>David Report issue 6/March 2007</p> <p>Future Luxury</p> <p>David Report Dergisi, Mart 2007, http://davidreport.com</p>
---	--

Tablo 36’da geleceğe işaret eden ve günlük yaşamda karşılık bulan kavramların güncel ve geçerli oldukları örneklenmektedir. Kavramların temel ilke haline gelmeleri veya getirilmeleri değil sürekli güncel tutulmaları amaçlanabilir. Başka bir deyişle tasarımda kavramlar, güncel oldukları sürece geçerlilik kazanırlar. Kavramların değişken doğasına örnek oluşturan Tablo 36’daki görsel lüks/luxury kavramının gelecekte değişeceğini ön görmektedir. Lüks/luxury kavramı bugün, maddi zenginlikten, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan az rastlanırlığa doğru anlam değiştirmektedir.

Benzer şekilde, karmaşıklık ve çelişkinin günlük dildeki olumsuz anlamları, Venturi tarafından olumlu yorumlandıktan sonra mimari tasarım için düşünce üretimine yol açmıştır. Tasarımda bugün işe yarar kavramların ilkeleştirilmemesi gerekliliği de buna dayanır. İlkeye ait statik yapıyı yöntem bazında sürdürmek yerine, düşünce üretimini devam ettirmek, yeni sorular sormak gerekmektedir. Bu çerçevede, yeni kaynaklarla değişebilir, türetilir, eklenir, çıkartılabilir veya çoğalabilir fakat ilkeleştirilemez oldukları tekrar vurgulanarak, Venturi’nin karmaşıklık ve çelişki yaklaşımından elde edilen kavramlar yeniden yapılandırılmıştır.

2. YAPILANDIRMA SÜRECİ

Kavramlar, tasarım için tek başına bir yapı olmaktan çok, alternatif bir tasarım yaklaşımına yönelik araçsal bir yapılandırma önerisidir. Başka bir deyişle bu yapılandırma önerisi, kavramların türetilebileceği bir ortam olarak görülebilir. Tohum ve toprak ilişkisinde olduğu gibi, bir tohum toprakta nasıl yeşerip bitki haline geliyorsa, kavramlar da bu yapılandırmada türetilip çeşitlendirilerek tasarım haline gelebilirler.

Tohum-toprak ve kavram-yapılandırma metaforu bağlamında, kavramları yeniden yapılandırmak demek, onları özel bir alandan genele doğru taşımak ve sürekli güncel tutmaya ve yenilemeye olanak sağlayacak sınır genişletmesi önermek demektir. Aşağıdaki Tablo 37’de bu yapılandırmanın iki bileşeni görülmektedir.

TABLO 37. KAVRAM YAPILANDIRMASI

KAVRAM YAPILANDIRMASI	
1. KAPSAYICI GRUPLANDIRMA Kavramların yeniden gruplanması	Kavramların sadece mimarlık alanında değil tüm tasarımsal alanlarda karşılık bulabilmesini sağlayacak şekilde kapsayıcı bir gruplandırma önerisi.
2. GENLEŞTİRME Sınırların genişletilmesi	Kavramların yeniden gruplanmasındaki sınırların, Alternatif ön kabuller eşliğinde genişletilmesi.

Tablo 37’de sıralanan gruplama ve genişletme, kavram yapılandırmasının iki bileşenidir. Gruplama, kavramların sadece mimarlık alanında değil tüm tasarımsal alanlarda karşılık bulabilmesini sağlayacak, kapsayıcı bir gruplandırma önerisidir. Genleştirme ise, alternatif ön kabuller eşliğinde, kavramların yeniden gruplanmasındaki sınırların, başka bir deyişle gruplar arasındaki kesin ayrımın ortadan kaldırılmasıdır.

2.1. Kavramların Gruplanması

Gruplama, kavramları, bir mesleğe referanslı veya özelleşmiş olmaktan çıkarma ve ortam haline getirme amacıdadır. Bu aşamada önceki bölümde elde edilen tüm kavramlar, genelleştirilerek herhangi bir tasarımsal alanda anlam bulan

bir doğaya doğru taşınmaktadır. Kavramları kapsayıcı bir gruplamaya tabi tutmak, onların daha yaygın kullanım alanına açılmasını sağlamaktadır.

Üçüncü bölümde kavramlar, Venturi'nin mimarlığa bakışını açıkladığı hiyerarşiye göre sınıflandırılmıştı. Bu hiyerarşiye göre 10 ana kavram ve 32 alt kavram bulunmaktadır.⁴⁷ Bu kavramlar, yapılandırma süreçleriyle ilişkilendirildiğinde ana ve alt kavramlar değişmektedir.

Kapsayıcı bir gruplama yapabilmek için genel grup adları kullanılmıştır. Aşağıda yer alan Tablo 38'deki gruplamada, kavramların anlam bazında ağırlıklarına göre dağılım yapılmıştır.

TABLO 38. KAVRAM GRUPLARI

Kavram Grubu	Kavramlar
Venturi Odaklı	Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction Yan yana Getirilmiş Çelişki / Contradiction Juxtaposed Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted Alışlagelmiş Öge / Conventional Element Zor Bütünlük / Difficult Whole Düşük Nitelikli Ucuz Öğeler / Honky tonk Elements Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness Girift / Intricacy Az sıkıcıdır / Less is a bore Çok, az değildir / More is not less Müphem - Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects Pitoresk / Picturesqueness Dinginlik / Serenity Sadelik / Simplicity Basitleştirme / Simplification Gerilim / Tension
Düşünsel Odaklı	Anlam Belirsizliği / Ambiguity Hem o hem bu Ya- ya da / Both-and -Either-or Dualite / Duality Dışlama-İçerme / Exclusion- Inclusion Yönlendirme / Inflection Düzen - Düzen Kırılması / Order - Breaking order Paradoks / Paradox
Yapı Odaklı	Komşuluk-Çoklu Bitiştirme / Adjacency –Superadjacency Süreklilik: Aşırı Yönlendirme / Continuity: Extreme Inflection Örgü Ritimler / Contrapuntal Rhythms Yan yana getirme / Juxtaposition

⁴⁷ Bkz: Tablo 30.

	Üst üste yükleme / Superimposition Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder Malzemenin Doğası / The Nature of Materials
İşlev Odaklı	Çift İşlevlilik / Double Functioning Esneklik / Flexibility Çok İşlevlilik / Multifunctioning
Form Odaklı	Biçim Bozulması / Distortion Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations Hibrit / Hybrid Metamorfoz / Metamorphosis
Mekan Odaklı	Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects Ara bölgeler / In-between areas İç ve Dış / Inside and Outside Artık alanlar / Residual spaces

Venturian Kavramlar grubu altında yer alan on yedi kavram Venturi tarafından anlam değişikliği yapılmış kavramlardır. Örneğin ‘dinginlik’ kavramı olumlu bir anlama sahip olmasına rağmen Venturi bu kavramı, doğası ve biçimlenmesinden ötürü etkisiz görmektedir: “Dinginlik... deneysel gerçekten kopuk yeni bir biçimciliği temsil eder... Bugün sanatımızın özelliği zengin bir anlatım değilse, ‘dinginlik’ de değildir; gerilimdir” (Venturi,1988:18). Bu gibi kavramlar taşıdıkları anlam dışında yorumlandıkları için ayrı bir başlık altında toplanmışlardır.

Düşünsel odaklı gruplama, temellerini felsefeden alan kavramları içerir. Aynı zamanda bu kavramların açıklamalarının felsefe sözlüklerinde yer alıp almadığına dikkat edilmiştir⁴⁸ Bunların çoğu, doğrudan form üreten kavramlar olmaktan çok, düşündürülen soru sorduran kavramlardır. Dualite ve paradoks antik çağa uzanan geçmişleriyle Tao, Zenon gibi filozofların düşüncelerine dayanırken, Hem o hem bu, Dışlama-içerme gibi kavramlar ise 20.yy’ın çoğulcu hayat politikasına dayanır.

Yapısal gruptaki kavramlar, yapma kökü gibi sonu –me, -ma ile biten sözcük ve sözcük öbekleridir. Kurma veya yapmaya işaret ederler ve hatta bazıları yöntem önerisidir. Venturi, bu kavramlardan yapma yolu olarak söz etmektedir

⁴⁸ Felsefe Sözlüğü (Cevizci, 1996).



“Wright, imalara dayanan bir süreklilik yöntemi uygulamıştır” (Venturi,1988:98), “Baskın bağlayıcı, parçalar arasındaki hiyerarşik ilişkinin bir diğer yoludur” (Venturi,1988:100). Bu grup, parça-bütün ve eklemleme üzerinden strüktür merkezli bir kavram grubudur.

İşlev bazlı kavramlarda, program ve iş-öge-zaman ilişkisi önemlidir. Venturi bu gruptaki kavramları, yararlılık ve kullanım kavramları eşliğinde anlatmaktadır: “Çok işlevli bir oda... daha genel kullanımlara ayrılmıştır... yerinde kullanılmış bir belirsizlik, yararlı bir esneklik yaratır” (Venturi,1988:34). Çift işlev, esneklik ve çok işlev bu grup altında yer alır.

Form merkezli gruplamada D’Archy Thompson’un form-çevre değerlendirmesi kullanılmıştır (Thompson, 1992). Thompson’a göre form, çevre değişkenleri kaydeder. Bu anlayışa göre ‘biçim süreçlerin sonucudur’ denilebilir ve böylelikle deformasyonlar da sürecin bir parçası haline gelebilir. Bu grupta, biçim bozulması, eş kombinasyonlar, melez ve metamorfoz yer almaktadır.

Mekansal Kavramlar ise mekan ilişkilerine bağlı ve programatik içerikli kavramlardır. Artık alanlar dışındaki üç kavram, yapı uzantısı nesnelere, ara bölgeler ve iç-dış, iç mekan odaklı bileşenlerin anlam çokluğunu ve değişimini ele almaktadır.

2.2. Kavram Gruplamasında Sınırların Genleştirilmesi

Kavram yapılandırmasının ikinci aşaması olan gruplama sınırlarının genleştirilmesi, yapılandırmaya esneklik kazandırma amacındadır.

Güncel tasarımda en belirgin özelliğin, bağımlı değişkenlerin kavramsal değişkenler tarafından belirlenmesi olduğu, bu çalışmada daha önce vurgulanmış⁴⁹ ve kavramsal değişkenlerin, tasarımcının kişisel içerik taşıyan zihinsel süreçleri olduğuna ve tasarımın, yöntem ve kesinlik alanında değil, müphem ve belirsiz⁵⁰ bir aralıkta

⁴⁹Kavramsal değişkenler ve bağımlı değişkenler konusu çalışmada “Birinci Bölüm, Tasarımda Kavramsal Değişkenler” başlığı altında yer almaktadır.

⁵⁰ Müphem/Nonstraightforward (Venturi,1988:16), Belirsiz/Ambiguity (Venturi,1988:20).

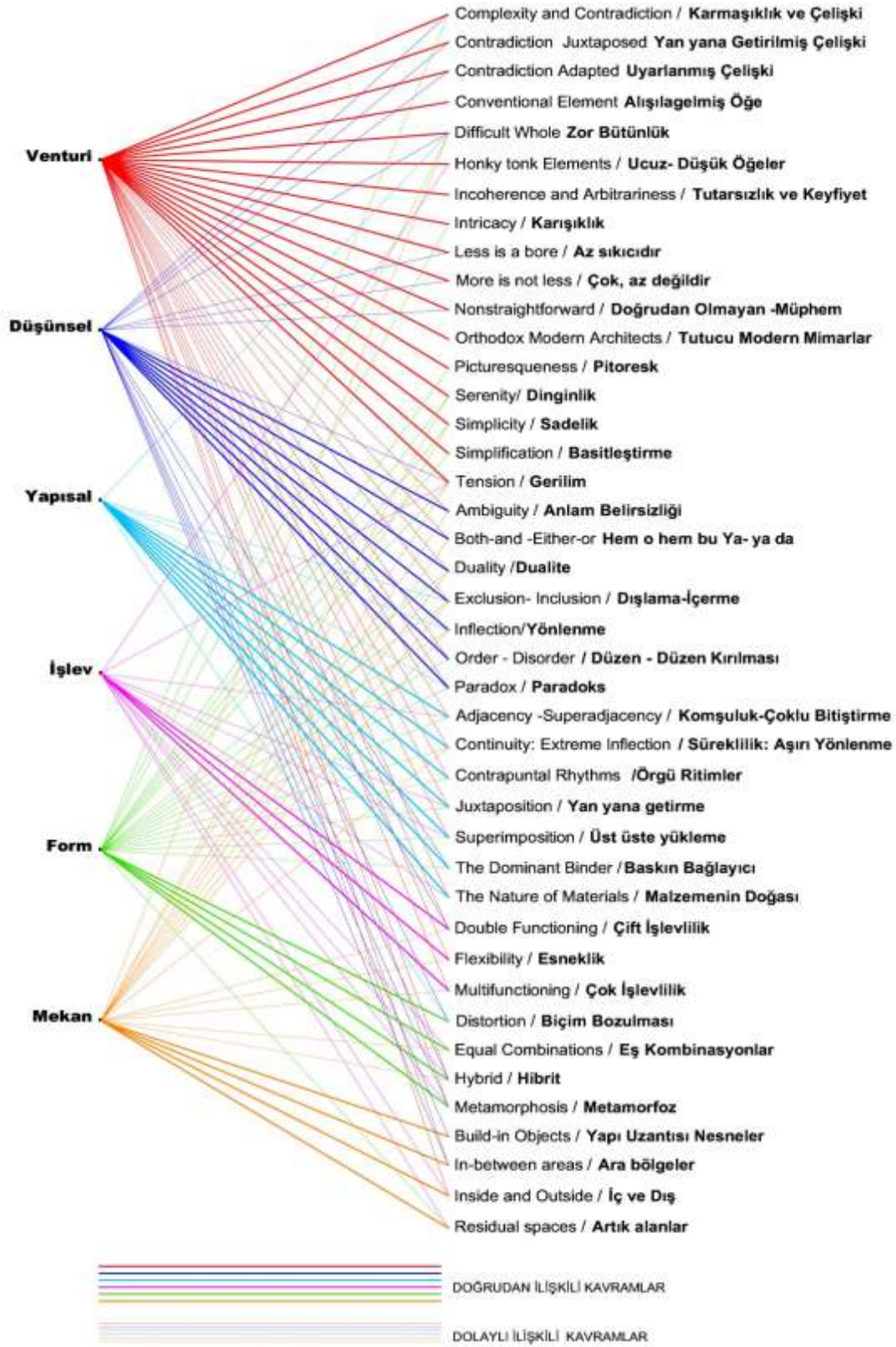
olduğuna ilişkin iki belirleme yapılmıştır⁵¹. Kavram yapılandırmasının esneklik taşıması gerekliliği bu belirlemelere dayanmaktadır.

Tablo 38’de görülen kavram gruplarında kavramlar, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış ve birbirleriyle ilgileri olmayan kavramlar gibi algılanmamaları gerekmektedir. Burada yer alan 42 kavram, gruplanmış olmalarına rağmen birbirleriyle ilişkili kavramlardır. Bundan dolayı gruplamanın sınırları genişletilmektedir.

Görsel 3’de Venturi Odaklı Kavram Grubu, *diğer tüm kavramlarla* dolaylı ilişki içindedir. Düşünsel odaklı kavram grubu ise, *karmaşıklık ve çelişki, yanyana getirilmiş çelişki, zor bütünlük, az sıkıcıdır, çok, az değildir, müphem - doğrudan olmayan, gerilim, çok işlevlilik, esneklik, yapı uzantısı nesnelere, ara bölgeler, iç ve dış, hibrit, metamorfoz* kavramlarıyla dolaylı olarak ilişki olduğu söylenebilir. Yapı odaklı kavramların, *zor bütünlük, dışlama-içerme, paradoks, biçim bozulması, hibrit ve metamorfoz* kavramlarıyla ilişkili olduğu; İşlev odaklı kavram grubunun, *düşük nitelikli ucuz öğeler, gerilim, çoklu bitişirme, yanyana getirme, üstüste yükleme, malzemenin doğası, eş kombinasyonlar, hibrit, metamorfoz, iç-dış ve artık alanlar* kavramlarıyla ilişkili olduğu; Form odaklı kavramların, *tutarsızlık ve keyfiyet ve ortodoks modern mimarlar gibi kavramlar dışında hemen hemen tüm kavramlarla* ilişkili olduğu; Mekan odaklı kavram grubunun ise, *zor bütünlük, dinginlik, sadelik, gerilim, süreklilik, eş kombinasyonlar, hibrit ve tüm düşünsel ve işlev odaklı kavramlarla* dolaylı da olsa ilişkilendirilebilirler. Görsel 3’deki dolaylı ilişkiler, yorumlamaya bağlı değişkenlik gösterebilir.

Görsel 3, kavram yapılandırmasında esneklik ve belirsizliğin kabulünü görselleştiren bir genişletme örneğidir. Kavramların ilişkilendirilmesinde kesin çizgilerle ayırım yapmak yerine, alt ilişkili kavramları da göstermek ve dikkati kavram ayırımından çok ilişkilere yönlendirmek amacını taşımaktadır. Bu yol örneğin ‘biçim bozulması’ kavramını hem biçimsel hem yapısal olduğunu gösteren bir esneklik sağlamaktadır.

⁵¹“Birinci Bölüm, Tasarımda Kavramsal Değişkenler” ve “Tasarım için Alternatif Ön Kabuller” başlığı altında bu iki belirlemeye yer verilmiştir.



GÖRSEL 3 KAVRAM GRUPLARINDA DOĞRUDAN VE DOLAYLI İLİŞKİLİ KAVRAMLAR

3. TASARIM KAVRAMLARI

Bu başlık altında yukarıdaki yapılandırmada yer alan 42 kavramın tanım ve açıklamalarına yer verilmiştir. Tablo 38’de görüldüğü gibi her kavram grubu kendi içinde harf sırasına göre dizilmiştir. Ancak bu yapıdaki hiyerarşi kesin çizgilerle ayrılıyor gibi görünse de birbirinden bütünüyle ayrılabilir bir yapı oluşturamamaktadır. Örneğin Dualite kavramı düşünsel kategoride yer alan bir kavram olmasına karşın, aynı zamanda biçim ve yapısal özellikleri de olan bir kavramdır. Form Odaklı Kavramlar içinde incelenen hibrit / hybrid, hem işlev, hem form, hem de yapıda karşılık bulan çok yönlü bir kavramdır.

3.1. Venturi Odaklı Kavram Grubu

Venturian Kavramlar grubu altında yer alan on yedi kavram Venturi tarafından olumlu veya olumsuz anlam yüklenmiş kavramlardır. Örneğin ‘dinginlik’ kavramı olumlu bir alma sahip olmasına rağmen Venturi bu kavramı, doğası ve biçimlenmesinden ötürü etkisiz görmektedir. Aynı olumsuz anlam yüklemesi Girift, Pitoresk, Basitleştirme kavramları için de geçerlidir. Olumlanan kavramlar ise Karmaşıklık ve Çelişki, Sadelik, Gerilim, Müphem kavramlarıdır. Bu gibi kavramlar taşıdıkları anlam dışında yorumlandıkları için Venturian başlığı altında toplanmışlardır:

- Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction
- Yan yana Getirilmiş Çelişki / Contradiction Juxtaposed
- Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted
- Alışlagelmiş Öge / Conventional Element
- Zor Bütünlük / Difficult Whole
- Ucuz- Düşük Öğeler / Honky tonk Elements
- Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness
- Girift / Intricacy
- Az sıkıcıdır / Less is a bore
- Çok, az değildir / More is not less
- Müphem - Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward
- Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects
- Pitoresk / Picturesqueness
- Dinginlik / Serenity
- Sadelik / Simplicity
- Basitleştirme / Simplification
- Gerilim / Tension

3.1.1. Karmaşıklık ve Çelişki / Complexity and Contradiction

Çelişki, birbirine aykırı düşen kavramların karşılaşması olarak tanımlanmaktadır.⁵² Farklı anlamları olmasına rağmen paradoks sözcüğü ile eş anlamlı kabul edilen “çelişki” için “hem doğru hem yanlış olan önerme tanımı” da kullanılmaktadır.⁵³ Karmaşık sözcüğü ise içinde aynı cinsten birçok öge bulunan, birbirine az çok aykırı birçok şeyden oluşan, mudil anlamına gelmektedir.⁵⁴

İlk algıları olumsuz olan bu kavramlar Venturi'nin yaklaşımında kaçınılması değil kabullenilmesi gereken olağan kavramlar vurgusuyla ön plandadır. Birden fazla ögeye işaret eden Venturi, mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkinin zaten var olduğunu fakat görmezden geldiğini söyler: “Mimarlık üç geleneksel öge olan kullanışlılığı, sağlamlığı ve hoşluğu içerdiği andan itibaren karmaşık ve çelişkili demektir. Bugünse programın, strüktürün, mekanik donatının ve anlatımın zorunlu istekleri, basit bağlamlardaki konumlarıyla tek yapılar için bile, daha önce düşünemeyecek ölçüde çok çeşitli ve çelişkilidir”(Venturi, 1988:16). Dikkate alınması gereken noktalar arttıkça tasarımlar da birden fazla ögeyi barındırarak karmaşılaşırlar. Çoğalan öğelerin bir arada bulunuşları, zaman zaman görsel zaman zaman anlamsal çelişkiler içerir. Karmaşıklık ve çelişki, Venturi'nin kitabının temel savının kurucu kavramlarıdır.

Karmaşıklık kuramı köken olarak Darwin'in Türlerin Evrimi teorisine dayanmakta ve kendi kendini organize eden sistemler⁵⁵ kuramıyla günümüze kadar uzanmaktadır (Batty, vd, 2011:22). Kaos ve estetik gibi kavramların bir arada kullanılmasına yol açan karmaşıklık kavramının bilim ve sanatı birleştirici bir kavram olduğu söylenebilir.

3.1.2. Uyarlanmış Çelişki / Contradiction Adapted

Bu çalışma kapsamında kabul edilen iki tür çelişki bulunmaktadır:

⁵² <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁵³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁵⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁵⁵ Self-Organized Systems

uyarlanmış çelişki ve yan yana getirilmiş çelişki⁵⁶. Uyarlanmış çelişki, koşullara uyum sağlamak için biçimsel farklılaşmayı göze alan tasarımlarla örneklendirilerek açıklanması gereken bir kavramdır. Bu kavramın düzen ve düzen kırılması kavramları ile yakından ilişkisi vardır. Örneğin koşullara uyum sağlamak için simetri bir taraftan korunmaya çalışılırken bir taraftan bozulabilir. Venturi uyarlanmış çelişkiyi 'hoşgörülü ve esnek' olarak nitelendirmektedir. Uyarlanmış Çelişki /Contradiction Adapted, bir kompozisyonda türdeş olmayan parçaların birbiriyle uyumlandırılarak bütünlük oluşturulmasıdır.

3.1.3. Yanyana Getirilmiş Çelişki / Contradiction Juxtaposed

Yanyana getirilmiş çelişki, hem doğru hem yanlış olan önerme anlamına gelen çelişkinin⁵⁷ türlerinden biridir. Parçalar arasındaki uyum ve bütünlük, yan yana getirilmiş çelişki ve uyarlanmış çelişki arasındaki temel farklılıktır.

Venturi bu çelişki türünü şöyle açıklamaktadır: "Aşırı yan yana getirme, dışlamaktan çok içermeyi amaçlar. Bu yöntem, başka yerlerde asla uzlaşmayan karşıt öğeleri birleştirebilir; bir bütün içerisinde karşıtlıkları içerebilir" (Venturi, 1988:61). Venturi, yanyana getirilmiş çelişki / contradiction juxtaposed kavramını, yanyana getirme / juxtaposition⁵⁸, bitişiklik-çoklu bitişirme / superadjacency⁵⁹, üst üste yükleme / superimposition⁶⁰ kavramları ile birlikte kullanır. Uyarlanmış çelişkiye uyarlama yoluyla elde edilen bütünlük, yan yana getirilmiş çelişkiye parçalar arasında uyum gözetilmeksizin elde edilmektedir.

3.1.4. Alışılmalı Öge / Conventional Element

Alışılmalı sözcüğü batı kökenli rutin sözcüğü ile eş anlamlı kabul edilmekte ve alışkanlıkla elde edilmiş olarak açıklanmaktadır.⁶¹ Alışılmalı Öge,

⁵⁶Uyarlanmış çelişki (Venturi,1988:45-55), Yanyana getirilmiş çelişki (Venturi,1988:56-69).

⁵⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁵⁸Yanyana getirme / juxtaposition: Bir kompozisyonda türdeş olmayan parçalarının yan yana getirilmesi ilişkisi.

⁵⁹Bitişiklik-çoklu bitişirme / superadjacency: Bir kompozisyonda türdeş veya türdeş olmayan parçalarının yan yana getirilmesinde aşırılık ilişkisi.

⁶⁰ Üst üste yükleme / superimposition: Bir kompozisyonda türdeş olmayan parçalarının üst üste getirilmesinde aşırılık ilişkisi.

⁶¹ <http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=rutin&kategori=terim&hng=md>
Erişim Tarihi: 16.06.2012.

uzlaşma ve düzenin sınırları kapsamındadır⁶². Bu kavram Venturi tarafından alışlagelmiş öğelerin tasarımdan dışlanmaması gerektiğini temel düşüncesi merkezinde ele alınmıştır. Venturi alışlagelmiş öğeleri yaşamın canlılığının bir parçası olarak görür ve dışlamaz. Düşük nitelikli ucuz öğeler / honky-tonk elements, klişeler / clichés, alelade nesnelere / commonplace elements, sıradan bayağı banal nesnelere / banality-vulgarity, alışlagelmiş öğelerdir. Bu öğeler günlük kullanım değerine sahiptir ve Venturi'nin yaklaşımı tarafından kapsanır: "Eğer alışlagelmiş öğeler alışlagelmemiş bir bağlamda kullanılır, sıradan nesnelere sıradan olmayan bir biçimde düzenlerse, onların bağlamlarını değiştiriyor demektir; hatta yepyeni bir etki yaratmak için klişeleri bile kullanabilir. Tanıdık nesnelere tanıdık olmayan bir bağlama oturtulduklarında, eski oldukları kadar yeniymiş gibi de algılanırlar" (Venturi,1988:43). Alışlagelmiş öğelerin alışlagelmemiş bir bağlamda kullanımı, parçaların ya da bütünün değil, parçalar arasındaki ilişkilerin tasarlanarak bütüne ulaşılmasıdır ve bir tasarlama yolu olarak bu çalışmada açığa çıkarılmıştır.

3.1.5. Zor Bütünlük / Difficult Whole

Bütünlük bir sanat terimi olarak "resim, heykel ve mimarlık yapıtlarında öğelerin uyumlu olarak bir araya gelmesi"dir.⁶³ Zor bütünlük ise Venturi'nin mimarlığa kazandırdığı kullanılan bir kavram olarak, parça ve bütün ilişkisinin farklı bir bakış açısıyla ele alınması olarak tanımlanabilir. Zor bütünlükte form, tasarımın başında belirlenmemektedir, parçaların birbiriyle ilişkisine göre form ortaya çıkmaktadır. Venturi bu ayrımı Gestalt psikolojisi yardımıyla açıklar: "Gestalt psikolojisi, algılanabilir bütünü, parçalarının sonucu ve hatta bunu da aşarak, parçalarının toplamı olarak kabul eder. Bütün, parçaların konumuna, sayısına ve içsel özelliklerine bağlıdır" (Venturi,1988,s:88). Bu bağlam içinde dualite / duality, yönlenme / inflection, eş kombinasyonlar / equal combination, çoklu birlik / multiple unity gibi kavramlar yer alır. Bütünlüğün baştan belirlenmesinin değil erişilmesinin önerildiği bu bakış açısında, zor sözcüğü, bütünlüğün önceden belirlenemeyeceğine vurgu yapmaktadır.

62 Uzlaşma ve Düzenin Sınırları: Alışlagelmiş Öğeler (Venturi, 1988:41-44).

63 <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

3.1.6. Düşük Nitelikli Ucuz Öğeler / Honky-tonk Elements

Honky-tonk, ucuz gece kulübü veya pavyon anlamına gelir ve kitabın çevirisinde ‘işporta malı’ olarak Türkçeleştirilmesi (Venturi,2005:64), nesne-mekan farklılığı açısından tartışmaya açık görünmektedir. İşporta malı, mekana değil nesneye işaret etmektedir. Bundan dolayı Venturi’nin nesne ve yapı arasındaki hem zamansal hem de ölçeksel farklılığı göz ardı ettiği gibi bir sonuca yol açabilir. Oysaki Venturi bu öğeleri mekan ve yapı bağlamında kullanmaktadır. Aksi takdirde kullanım ömrü kısa olan bir nesne ile kalıcı bir yapıyı aynı düzlemde tartmak gibi bir hata ortaya çıkar. *Honky-tonk elements*’i bu nedenden dolayı ‘düşük nitelikli ucuz öğeler’ olarak Türkçeleştirmek daha uygun olacaktır.

Düşük nitelikli ucuz öğeler, sıradan, genel-geçer, bayağı, banal, alelade, basmakalıp olabilirler ve alışlagelmiş öğeler arasında yer alırlar. Bu öğeler Venturi’ye göre günlük gereksinimlere yanıt verdikleri ve sadece var oldukları için kabullenilmesi gereken öğelerdir:

“Mimari düzende ucuz/düşük nitelikli öğelerin kullanımını haklı kılan şey, bu tür öğelerin varlığıdır. Onlar bizim sahip olduğumuz şeylerdir. Mimarlar bunlardan ötürü ağlayıp sızlanabilirler ve bunları görmezlikten gelebilirler, hatta yok etmeye çalışabilirler fakat bu öğeler böylece yitip gitmeyeceklerdir. Veya bu çok uzun bir süre alacaktır çünkü mimarlar onların yerini dolduracak güce sahip değildirler -ayrıca zaten onların yerini neyle dolduracaklarını da bilmezler- ve çünkü bu sıradan öğeler değişikliklerin ve iletişimin doğurduğu günlük gereksinimlere yanıt verirler. Bayağılığı, sıradanlığı, karışıklığı içeren eski klişeler yeni mimarlığın bağlamını oluşturmaya devam edecek, bu arada yeni mimarlık anlayışımız da bu klişelere bir bağlam oluşturacaktır” (Venturi,1988,s:42).

Venturi bu öğelerin yeni mimarlığın bağlamını oluşturacak şekilde kullanımını önerir. Ancak Mallgrave bu kullanımın pahalı bir tepki olarak değerlendirir. Mallgrave’e göre ucuz-düşük nitelikli öğeleri kullanmak, mimarların yaşadıkları toplumun yanlışlarına yönelik hayal kırıklıklarını ifade etmelerinin yollarından biridir (Mallgrave, 2005:402). Cahoone ise, var olan düşük nitelikli öğelerin başka alışılmış öğelere eklenerek ya da değiştirilerek bağlamını ikiye katlamanın, aynı şeyleri farklı yollarla görmemizi sağladığını ve bunun, minimum anlamlar yoluyla maksimum etki elde etmek olduğunu söyler (Cahoone, 2003:407).



3.1.7. Tutarsızlık ve Keyfiyet / Incoherence and Arbitrariness

Sözlükte tutarsızlık “İki önerme arasındaki bağlantıda ikinci birincinin sonucu gibi gösterilir, oysa gerçekte birinciden böyle bir sonuç çıkarılamaz” ifadesi ile açıklanırken, keyfiyet “İsteğe bağlı olan... Gerçeğe, akla, yol ve yöneme uymayan” anlamına gelir.⁶⁴ Tutarsızlık ve keyfiyet, Venturi'nin karmaşıklık ve çelişki kavramlarını netleştirmek için karşıt olarak kullandığı kavramlardır. Bu kavramlarla, Venturi düşüncesinin sınırlarını belirler: “Ben mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi severim. Bu, ne yetersizlik mimarlığının tutarsızlık veya keyfiliklerini, ne de pitoreskin (picturesqueness) ve ekspresyonizmin değerli karışıklığını seviyorum demektir” (Venturi,1988:16). Tutarsızlık ve keyfilik, karmaşıklık ve çelişkinin uç noktada algılanmasına dönük bir kaygıyla, daha kitabının ilk cümlelerinde birbirinden ayrıştırılmaktadır. Burada karmaşıklık ve çelişkinin, ilkesizlik veya kuralsızlık önermediği vurgusu ön plandadır.

3.1.8. Girift / Intricacy

Girift ve karmaşıklık, farklı kavramlar olmalarına rağmen günlük dilde çoklukla birbiri yerine kullanılmaktadır. Karışık bir sıfat olarak, düzensiz, dağınık anlamına gelirken⁶⁵, karmaşıklık, birden fazla ögenin ilk bakışta kavranamayan düzen ilişkisi içinde olduklarına karşılık gelir. Bu iki kavram bağlı oldukları öğelerin düzen ilişkisi temelinde birbirlerinden ayrılır. Girift, Venturi'nin kendi deyimiyile “sevmediği” kavramlardan biridir. Tutarsızlık ve keyfiyet kavramları ile aynı cümle içinde yer alır (Venturi,1988:16). Girift ve karmaşıklığın farkı, basitleştirme ve pitoresk bölümünde anlatılmaktadır (Venturi,1988:16). Girift, resim sanatının bir dönemi için geçerli olsa da, karmaşıklık ve çelişki mimarlığında Venturi'nin geçersiz saydığı bir kavramdır.

3.1.9. Az sıkıcıdır / Less is a bore

Less is a bore, mimarlık tarihinde Robert Venturi ile birlikte anılan ve Postmodernizme mal olmuş bir sözdür. Bu söz Mies Van Der Rohe'nin "Less is more" sözüyle birlikte tasarım ve mimarlıkta oldukça popülerdir. Venturi, bir

⁶⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁶⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

kavram olarak 'Less is a bore'u, Simplicity(Sadelik) ve Simplification(Basitleştirme) karşılaştırması yaptıktan sonra dile getirir: "...Her ne pahasına olursa olsun yapılan sadeleştirmeler, gereğinden fazla, aşırı bir basitleştirme ile sonuçlanır... aşırı derecede basitleştirilmiş bir yaşam programının taslağına dönüşür – siyah ve beyazdan başka bir şey tanımayan soyut bir kuram. Sadeliğe ulaşılmadığı zaman ortaya basitlik çıkıyor. Bağırان bir basitlikten tatsız bir tasarım anlayışı doğuyor. Az sıkıcıdır” (Venturi,1988:17). Sıkıcılık, düşünerek keşfetmek yerine hemen kavrayarak uzaklaşılan statik bir durumdur. Bu düşünceden yola çıkarak Less is a bore'un dinamik düşünceleri tetikleyen anlamlarla yüklü olduğu söylenebilir.

3.1.10. Çok, az değildir / More is not less

More is not less / Çok, az değildir, Venturi'nin Less is more / Az çoktur tümcesine Venturi tarafından verilmiş bir yanıtıdır⁶⁶. Serpil Merzi bu tümcenin karşılığı olarak “mimariye bir şey eklemek onun değerini azaltmaz” cümlesini önermektedir (Venturi,2005:17). Bu anlatım modern mimarlığın öncülerinden olan Mies van der Rohe tarafından söylenen "Less is more / Az çoktur" ile birlikte düşünüldüğünde içeriksel bir eleştiri açığa çıkmaktadır. "Less is more - More is not less" karşıtlığından paradoksal bir içerik türememektedir. Başka bir deyişle bu iki anlatım arasında karşıtlıkların uyumu söz konusu değildir. More is not less, modern mimarlığın karşıtlıkları kapsayamamasını eleştiren bir ifadedir.

3.1.11. Müphem - Doğrudan Olmayan / Nonstraightforward

Bu kavram Venturi tarafından türetilmiş kavramlardan biridir. Kitabın Türkçe çevirisinde "anlaşılması güç" olarak çevrilmiş olan bu kavramın, sözlük anlamı bulunmamakta ve birkaç sözcüğün bileşiminden oluşmaktadır: “Anlaşılması güç bir mimarlıktan yana nazik bir bildiri” (Venturi,2005:17). Açık olmayan bir anlama işaret etmesine karşın bu kavramın "anlaşılması güç" olarak çevrilmesi sakıncalıdır: bu çeviride kavramın açık anlaşılabilirlik / zor anlaşılabilirlik karşıtlığı olarak görülmesi, bu sözcük öbeğinde bulunmayan bir negatif yorum oluşturmaktadır. Nonstraightforward, anlamdaki güçlük derecesinden çok, doğrudan veya dolaylı,

⁶⁶ Venturi bu tümceyi “Müphem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto” başlığı altında kullanmaktadır. Venturi, 1988:16.

açık ya da açık olmayan gibi bir yönelme karşıtlığını içerir. Dolayısıyla müphem veya doğrudan olmayan olarak Türkçeye çevirmek daha uygun olacaktır.

"Nonstraightforward architecture" Venturi'nin manyerist tutumun özeti sayılabilir. Manyerist tutumu, Venturi şöyle açıklamaktadır: "Karmaşık bir tasarım anlayışına ve ona eşlik eden çelişkilere karşı duyulan arzu, yalnızca günümüz tasarım anlayışının bayağılığına ve çitipitiliğine karşı bir tepki değildir. Bu, manyerist dönemlerde takınılan ortak bir tutumdur" (Venturi,1988:19). Özer'in aktarımıyla Facillon'a göre "Manyerizm... klasikten sonraki tutumlardan ikincisidir. Gelişim bakımından soylu ve pozitif olandır. Manyerist davranış klasiğe başkaldıracak, şiddetli bir tepki gösterecektir. Başka bir deyimle, üstatların çizdiği yolun, formüle ettiği kuralların karşısına var gücüyle çıkacaktır" (Özer,1969:28). Manyerist tutum, mimaride, müzikte, resimde veya diğer sanatlarda klasikleşmiş her türlü formun reçete veya formül haline getirilmesine karşı çıkış tavrı olarak özetlenebilir. Nonstraightforward da manyerist bir tutum örneğidir.

3.1.12. Ortodoks Modern Mimarlar / Orthodox Modern Architects

"Ortodoks Modern" tamlamasını ilk kullanan Amerikalı yazar Jane Jacobs'dır. 1961'de yazmış olduğu 'Büyük Amerikan Şehirlerinin Doğumu ve Ölümü'⁶⁷ isimli kitabında kent planlamanın geçerli doğrularına, "Ortodoks modern kent planlama ve kentsel mimari tasarım"⁶⁸ ifadesiyle karşı çıkmıştır (Jakobs, 2011:24). Ortodoks Modern mimarlar, Venturi'nin kitabında olumsuz olarak nitelediği her türlü tutum, kavram veya tasarımın muhatabıdır: "Ortodoks Modern mimarlar, karmaşıklığı, yetersiz ve tutarsızca ele alma eğilimindeydiler" (Venturi, 1988:16). Kitaptaki tüm bölümlerde 'Karmaşıklık ve Çelişki'nin karşı tarafı olarak, katı bir tutumla öğeleri birbirinden ayıran, geleneklerle bağlarını koparan, kolay anlaşılır olanı yücelten, anlam belirsizliğini, karmaşıklığı ve çelişkiyi dışlayan, ya o ya bu düşünce geleneğini sürdüren, alışlagelmiş öğeleri nadiren kullanan, iç-dış arasında sürekliliği savunan kısaca katı bir üslup beraberinde dogmalar oluşturanlar 'Ortodoks Modern Mimarlar'dır. 1988 baskısının önsözünde Venturi Modern

⁶⁷ "The Death and Life of Great American Cities" Jakobs, 1961.

⁶⁸ "Orthodox modern city planning and city architectural design".



mimarlığa şöyle seslenir: "Genel olarak Ortodoks Modern mimarının sınırlamalarına, özel olarak da bütünlüğün, teknolojinin ya da elektronik programlamanın tasarımın araçları olduğu bahanesiyle yavan şeyler üreten mimarlara, 'gerçekte var olan karmaşayı saklamak için peri masalları üreten' ve sanatın ve yaşantının özünde olan karmaşa ve çelişkileri tümüyle hasıraltı edenlere..."(Venturi, 1988:14).

3.1.13. Pitoresk / Picturesqueness

Türkçede resimsi, resim gibi olarak kullanılan pitoresk⁶⁹, resim konusu olmaya elverişli görüntü anlamı taşır⁷⁰. Venturi'ye göre pitoresk ise, indirgeme ile eş anlamlıdır. "Karmaşıklık ve çelişki mimarlığı, pitoresk veya öznel ekspresyonizm demek değildir" (Venturi, 1988:18) cümlesinde belirtildiği gibi, karmaşıklık ve çelişki ile resim sanatında geçerli olan iki boyutlu görüntü ya da boyutsal indirgemenin birbirine karıştırılmaması gerekmektedir.

3.1.14. Dinginlik / Serenity

Atalet ile eş anlamlı kabul edilen dinginlik "devinim değişkenliğine karşı koyma özelliği" olarak tanımlanmaktadır⁷¹. Basitlik nasıl sadelik ile karıştırılmaması gereken bir kavramsa dinginlik de aynı şekilde sadeliğe çok yakın durmasına rağmen sadelik değildir. Sadelik Venturi'ye göre amaç haline getirilmeden ortaya çıkabilir ve tasarımcıdaki iç zenginliğin ürünüdür. Venturi, "Bugün eğer sanatımızın özelliği zengin bir anlatım değilse 'dinginlik' de değildir; gerilimdir" sözünde doğrudan, Minoru Yamasaki'nin dinginlik kavramı üzerine yaptığı açıklamada ise örnekleyerek, bu kavramın simetriye dayanan, resim gibi görünümlü bir mimarlığın öncülüğünü yaptığını söyler (Venturi, 1988:19). Minoru Yamasaki'nin yapılarında "hümanizm" bir nitelik olarak izini sürdüğü, insana baskı yapmayan binalar yaptığı söylenmektedir (Heyer, 1993:185). Benzer eğilimlerin günümüzde sürmesine rağmen, Venturi, dinginlik gibi bir kavramın, sözüne ettiği zamanın tasarım anlayışında, gerilim kavramı kadar etkili olmadığını vurgulamaktadır.

⁶⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁷⁰ <http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=pitoresk&kategori=terim&hng=md>

⁷¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

3.1.15. Sadelik / Simplicity

Yalın, arınmış ve gösterişsiz sözcükleriyle eş anlamlı olan sadeliği⁷², Venturi, basitleştirme karşıtlığı üzerinden anlatır. Sadeliğin ulaşılması gereken olduğu, ona ulaşılmadığında ise kendini amaçların önüne çıkararak bir basitlik ortaya çıktığını söyleyen Venturi, sadeliği şu cümle ile açıklar: “Zihinsel tatmin sağlayan estetik sadelik içsel bir karmaşıklaktan türediğinde geçerli ve derinliklidir.” (Venturi, 1988:17). Orijinal metinde “Aesthetic simplicity” ve “valid simplification” gibi çeşitlemelerle sadelik kavramı, Venturi’ye göre olumlu anlam taşımaktadır.

3.1.16. Basitleştirme / Simplification

Gereksiz ayrıntıları eleme anlamına gelen basitleştirmeyi⁷³ Venturi, pitoresk / Picturesqueness ile benzer anlamda kullanmaktadır. Basitleştirmeyi aynı zamanda rasyonellik kapsamında değerlendiren Venturi “Basitleştirme amacıyla rasyonel çözümlere ulaşma çabaları hala güncelliğini korumaktadır... Bunların hepsi Mies van der Rohe’nin eşsiz paradoksu “less is more” tümcesinden türemiştir” (Venturi,1988:16). Buradaki basitleştirmenin azaltmak anlamına geldiği göz önünde bulundurulursa, basitleştirme kavramının modernizmin azaltma yöntemine karşı bir eleştiri olduğu çıkarımı yapılabilir.

3.1.17. Gerilim / Tension

Gerilim “iki uçundan ters yanlara çekilen bir telin her noktasında, o iki güce karşı koyan güç” olarak tanımlanmaktadır.⁷⁴ Venturi için gerilim ve dinginlik kavramları birbirine karşıt kavramlardır. Dinginlik kavramının bugünün karmaşık dünyasında çözüm oluşturmak konusundaki yetersizliği, Venturi'nin Heckscher'den yaptığı alıntı ile netleşmektedir: "Sorunlar eskiye göre çok sayıda, çözümleri zor ve hızla değişiyor" (Venturi, 1988:16). Metinde gerilim kavramı ile ilgili doğrudan örnek verilmemiştir ancak metinde geçen manyerist tavır, paradoks, anlam belirsizliği gibi kavramların anlatımında gerilim sözcüğü Venturi tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.

⁷² <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁷³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.

⁷⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.



3.2. Düşünsel Odaklı Kavram Grubu

Düşünsel kavramlar başlığı altında yapılan gruplama, söz konusu kavramların düşünsel bir temele dayanıp dayanmamasına göre yapılmıştır. Burada yer alan kavramların çoğu, doğrudan form üreten kavramlar olmaktan çok, tasarım yönünde düşündürücü soru sorduran kavramlardır. Paradoks ve dualite antik çağa uzanan geçmişleriyle Tao, Zenon gibi filozofların düşüncelerine dayanırken hem o hem bu, dışlama-içerme gibi kavramlar ise 20.yy'ın çoğulcu hayat politikasına dayanır. Bu başlık altında yer alan kavramlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Anlam Belirsizliği / Ambiguity
- Hem o hem bu Ya- ya da / Both-and -Either-or
- Dualite / Duality
- Dışlama-İçerme / Exclusion- Inclusion
- Yönlenme / Inflection
- Düzen - Düzen Kırılması / Order - Breaking order
- Paradoks / Paradox

3.2.1. Anlam Belirsizliği / Ambiguity

Ambiguity'nin Türkçe karşılığı “bir kavram, anlatım ve ölçümün anlamca kapalı ya da çokanlamlı olma durumu”dur.⁷⁵ Aynı zamanda “bazı sözcük ya da terimler için iki ya da daha fazla anlama sahip olma, iki ya da daha fazla şekilde anlaşılabilme özelliği” anlamındadır (Cevizci,1996:159). Anlam belirsizliği sanat ve sezgiler ile bağlantılı bir kavramdır. Bu kavramı Venturi şiir ve şairlerden yararlanarak açıklar. Sanat ile mimarlık sezgisellik bağlamında paraleldir. Mimar yapıtında bir sanatçı sezgiselliğiyle belirsiz aralıklar bırakabilir. Sanatçı kendi deneyimini yapıtı yoluyla bize ileten kişi ise, tasarımcı da dış dünyanın kendindeki izlerini aralıklar bırakarak aktarır, ki böylece tasarıma bakan kişi, her bakışta farklı bir anlam keşfeder, sorular sorar, düşüncede niteliksel derinlik oluşur. Anlam belirsizliği tasarımda amaçlanamaz, başka bir deyişle anlam belirsizliği veya zenginliğinin tasarımsal bir başlangıç noktası değil bir sonuç olduğu söylenebilir.

⁷⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi: 16.06.2012.



3.2.2. Hem o Hem Bu – Ya ya da / Both-and - Either-or

Felsefede ikili düşünme tarzı olarak bilinen hem o hem bu “birbirini karşılıklı olarak dışlayan iki parçayı bir araya getirme tavrı. Buna göre gerçekliğin hem bir hem de çok, hem değişken hem de değişmez, hem dinamik hem de statik, hem aynı hem de farklı olduğunu öne sürmek ikili düşünme tarzı için iyi bir örnektir” (Cevizci,1996:364). Çelişkili düzeylerin birinci bölümü olan hem o hem bu olgusu, Venturi'nin anlam belirsizliğini açıklama araçlarından biridir. Venturi bu olguyu anlatırken cümle kurma yapısına ait bir tür formüle başvurur: "Mimarlıkta birbiriyle çelişen çeşitli düzeylerdeki anlam ve kullanımlar, “ama” ve benzeri bağlaçlarla anlatılan karşıtlıkları ve paradoksları içerir...Kahn'ın binaları hem brüt betondan hem de cilalı granitten yapılmıştır. Kentin herhangi bir caddesi, trafiğe ayrılmış bir şerit olarak yönlendirilmiştir ama mekan olarak durağandır. “Ama” ve benzeri bağlaçları içeren bu tümceler dizisi program ve strüktürün farklı düzeylerinin birbiriyle çeliştiği bir tasarım anlayışını tanımlar”(Venturi,1988:23). Bu düşüncenin izinde, sözlü anlatımlardaki ifadelerin anlam belirsizliğinin anlaşılmasında kullanılabilir olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle bir tasarımın sözlü anlatımında, eleştirisinde veya değerlendirilmesinde kurulan cümlelerdeki bağlaçlar, anlam belirsizliği konusuna ışık tutabilir.

Ya biri ya öteki geleneğine göre disipline edildiğimizi ve bunun dışlayıcı bir tutum olduğunu vurgulayan Venturi, mimari tasarımda da bu düşünceyi sorunların kaynağı olarak görür. Dışlamak yerine içermek gerektiğini savunarak hem o hem bu olgusunu yüceltir.

3.2.3. Dualite / Duality

Dualite, günlük hayatta bir bütünü oluşturan tamamlayıcı veya karşıt iki parçanın uyumu anlamına gelir (Gao,2000:xii). Dualite terim olarak matematik, mantık, psikoloji, fizik, elektrik ve mekanik bilimlerde farklı içeriklere sahiptir. Örneğin matematikte dualite çoğunlukla farklı sorunların simetrisine ilişkin bir terim iken (Gao,2000:xiv), fizikte dualite ışık gibi kuantum nesnelere hem dalga hem de parçacık gibi davranmasını anlatan bir terimdir (Gibbons,1992:152). Sanatta dualite özellikle Optik resimde belirgindir. Venturi Optik resmin temelinde dualite



olduğunu şöyle anlatmaktadır: “Optik resmin esası da, her an farklı etkiler yaratan yanyana getirme / juxtaposition ile biçim ve anlatıma ilişkin anlamı belirsiz dualiteye / duality dayanır.” (Venturi,1988:20). Buradan Venturi’ye göre dualitenin biçim ve anlatımdan doğan anlam belirsizliği olduğu söylenebilir. Tasarım kavramı olarak dualitenin ‘bir bütünü oluşturan tamamlayıcı veya zıt iki parçanın uyumu’ tanımıyla ele alınması yeni tasarımlara yol açabilir.

3.2.4. Dışlama-İçerme / Exclusion- Inclusion

Dışlama ve içerme sosyal sistem teorilerinde ayrıntılı olarak incelenen kavramlardır. Sosyal yaşam insanların içerme ve aidiyet aradıkları ilişkiler çerçevesinde rol oynar ve aynı ya da farklı, içerilen ya da dışlanan haline gelir (Abrams, 2005:2). Sistem teorileri ve poststruktüralist perspektifler, dışlama-içerme süreçleri ve sosyal, kültürel ve politik kimlik yapılandırması üzerinden bu kavramları tartışır. “Kimlik, sürekli tartışılan, dışlama gereksinimi üzerine inşa edilen bir sınıflandırma olarak görülür. Dahası, dışlanan da kimliğin inşa sürecine musallat olan kurucu öteki / dışarı / dışsallık olarak anlaşılır” (Baecker, 2002:3). Dışlama ve içermenin politik bir soru olduğunu ve belirsizlik korkusundan beslendiğini söyleyen Baecker, iç ve dış arasında kesin ve açık bir tanım yapma olasılığını sorgulamaktadır (Baecker, 2002:3). Venturi mimarlıkta katı bir tutumla öğelerin birbirinden ayrılmasını, dışlanmasını eleştirmekte ve mimari tasarımda değişen gereksinimlerin içerilmesini, eskileriyle yan yana getirilmesini önermektedir.

3.2.5. Yönlenme / Inflection

Inflection / inflexion, bükülme, eğilme, kıvrılma, yönlenme, çekim, büküm veya dönüm olarak Türkçeye çevrilebilir. Birden fazla anlama sahip olmakla birlikte öncelikle bir sözcüğün çekim ekleriyle değişen form çeşitliliği anlamıyla gramer terimi olarak kullanımı yaygındır.⁷⁶ Trystan Edwards yönlenmeyi tasarım ilkelerinden biri olarak kabul eder. Edwards, bu kavramın bu kavramı simetri ve simetri bozulması olarak iki eksenle parça-bütünü tartışan örnekler aracılığıyla anlatmaktadır (Edwards, 1921:137-140). Venturi, yönlenme kavramını benzer

⁷⁶<http://oxforddictionaries.com/definition/inflection?q=inflexion>, Erişim tarihi: 18.06.2012.

şekilde ele alır: “Bütünlüğe doğru özel bir yükümlülük, karmaşık kompozisyonlarda parçaların ayrışmasını teşvik eder; Tyrstan Edwards buna terim olarak ‘yönlenme’ diyor. Mimarlıkta yönlenme, tek tek parçaların konum ve sayılarıyla değil, her tekil parçanın doğasının kullanılmasıyla bütünlüğe ulaşılması yoludur” (Venturi, 1988:88). Yönlenmeyi bir yöntem tanımlar gibi tanımlayan Venturi, bu tanımlama sonrasında simetrik bir bütün içerisinde asimetrik parçaların kullanılmasına örnekler vermekte ve yönlenmenin detaydan bütüne farklı ölçeklerde gerçekleşebileceğine işaret etmektedir.

3.2.6. Düzen - Düzen Kırılması / Order - Breaking order

Düzen “Birçok öge arasında, çeşitli açılardan (zaman, mekan, mantık, estetik, ahlak vs. bakımından) kurulan uyumlu bağlantıya; belirli bir metodolojik ya da mantıksal plan gerektiren sistemden farklı olarak, bir şeye ilişkin formel ya da düzgün düzenlemeye; bir şeyin bir hiyerarşi ya da dizi içindeki yerine verilen ad” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1996:226). Düzen ve düzen kırılması, fizik biliminin parçacıl sistemler için kullandığı terimlerdir. Tasarım ve sanat kuramlarında Termodinamiğin yasalarından biri olan entropinin sıklıkla sözü edilir. Arnheim'in "Entropi ve Sanat: Düzen ve Düzen Kırılması Üzerine Bir Makale" isimli çalışması buna örnek olarak gösterilebilir.⁷⁷ Arnheim'a göre düzen, bir temel ilkeye dayalı olarak bileşenlerin bir kompozisyon oluşturmasıyla ortaya çıkarken, düzenli olmayan bir çevre, bileşenlerinin ilişkilerinin gelişigüzel olduğu ve bazı kurallar tarafından yönetilmeyen bir çevredir (Arnheim, 1971:5). Venturi düzen kavramını değil, geçerli bir düzeni tartışmakta ve bu iki kavramı içiçe geçmiş olarak düşünmektedir: "Geçerli bir düzen, karmaşık bir gerçeğin rastlantısal ilişkilerine uyum sağlayabilen düzendir. Kurallarını kabul ettirdiği kadar uyum da sağlar. Yani denetimi ve kendiliğindenciliği, doğruluğu ve rahatı, bir bütün içerisinde doğaçlamayı benimser. Bir takım nitelikleri ve uzlaşmaları hoş görür"(Venturi,1988:41). Bunun uzantısında, ‘düzen kırılmalarını kapsayan bir düzen’in geçerli bir düzen olduğu belirlenmesi yapılabilir.

⁷⁷Arnheim'in makalesinin orijinal ismi “Entropy and Art an Essay Disorder and Order” California Üniversitesi'nde 1971 yılında yayınlanmıştır.

3.2.7. Paradoks / Paradox

Paradoks, “genel inançlara aykırı düşen önermeye verilen ad”dır (Cevizci,1996:543). Yunanca karşıt, zıt anlamına gelen *para* ve fikir düşünce anlamına gelen *doxos* sözcüklerinin bileşimidir (Kutlusoy, 1995:18). Matematiksel ya da mantıksal anlamda, bir paradoks “ $x = y$ ve $x \neq y$ ” gibi çelişkili, ama kanıtlanmış bir önermedir (Bitlis, 2003:65). Sözlük anlamı *görünür, açık çelişki* olsa da, paradokslar çelişkiye rağmen ispatlanabilir doğrular olduğu için çelişki ile eşanlamlı sayılmazlar (Ricker III, 2006:2). Paradoks bir diğer tanıma göre, görünür geçerliliği olan, kabul edilebilir bir önermeden açıkça geçerli / kabul edilebilir nedenlerle ortaya çıkan geçersiz / kabul edilemez bir sonuçtur ve görünüşün gerçekliği ne kadar iyi kamufle ettiğine bağlı olarak derecelenir (Sainsbury, 1995:1). Paradoksların en yaygın bilinenlerinden biri olan yalancı paradoksu (“şimdi yalan söylüyorum” önermesi) doğruluk ve yanlışlığı birbirine göre değiştiği için dögüsel bir çelişkidir. Bu açılımlara bağlı olarak paradoksların sadece çelişkili önermeler değil aynı zamanda doğruluğu kabul edilmiş çelişkiler oldukları söylenebilir. Paradokslarda makul aşamalar makul olmayan bir sonuca yol açarak bir yanılsama oluşturur.

Venturi, paradoksun doğrudan tanımını yapmamakta, yaklaşımını açıklamak için paradoks sözcüğünü kullanmaktadır. Kitabının ikinci bölümünde Venturi, Heckscher’in “Paradoks olan eğilim birbirinden farklı gibi görünen nesnelerin yan yana durmasına izin verir ve bu uyumsuzluğun kendisinden bir çeşit gerçek doğar” cümlesine yer verir (Venturi,1988:16). Paradoks Anlam Belirsizliği bölümünde, algılamanın ve sanatsal anlamın belirme sürecinin özünde var olduğu vurgusuyla yer alır. Yine aynı bölümde Cleanth Brooks’tan “Eğer şair... deneyiminin başka eşi olmadığını, olayın farklılığını tümüyle koruyarak abartmak zorunda ise o zaman paradokstan ve anlam belirsizliğinden yararlanması gereklidir” alıntısını yapar (Venturi,1988:20). Dördüncü bölüm olan Hem o-hem bu olgusunda ‘ama’ ve benzeri karşıtlık anlatan bağlaçların paradokslara işaret ettiğini ve paradoksların geçici hevesler için yaratılmadığını söyler (Venturi,1988:23).



3.3. Yapısal Odaklı Kavram Grubu

Yapısal gruptaki kavramlar, yapma kökü gibi sonu –me, -ma ile biten sözcük ve sözcük öbekleridir. Kurma veya yapmaya işaret ederler ve hatta bazıları yöntem önerisidir. Bu grup, parça-bütün ve eklemleme üzerinden strüktür merkezli bir kavram grubu olup aşağıdaki başlıklardan oluşmaktadır:

- Komşuluk-Çoklu Bitiştirme / Adjacency –Superadjacency
- Süreklilik: Aşırı Yönlenme / Continuity: Extreme Inflection
- Örgü Ritimler / Contrapuntal Rhythms
- Yan yana getirme / Juxtaposition
- Üst üste yükleme / Superimposition
- Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder
- Malzemenin Doğası / The Nature of Materials

3.3.1. Bitişiklik-Çoklu Bitiştirme / Adjacency –Superadjacency

Bitişiklik / Adjacency, “nesnelere, davranışlar ya da deneyimlerin yer, zaman ya da her ikisi yönünden birbirine yakın oluşu” sözlük anlamına sahiptir⁷⁸ ve yanyana bulunma, komşuluk, komşugelik, bitişik olma anlamlarıyla Türkçeye çevrilebilir. Bitişiklik, yanyana getirme ve üstüste yükleme kavramlarıyla bağlantılıdır. ‘superadjacency’ Venturi tarafından türetilmiş sözcüklerden biri olup, kavram kaynağı ‘superimposition’dır (Venturi,1988:56). Yan yana getirmede / juxtaposition karşılıklı, üst üste yüklemede / superimposition dikey yön önemliyken, bitişiklikte / adjacency yakın mesafe ön plandadır. Bu kavramların hiyerarşisi yanyana getirme / juxtaposition başlığı altında yer almaktadır. Söz konusu kavramların ortak noktası üçünün de çelişki veya şartırcılık yaratmalarıdır.

3.3.2. Süreklilik: Aşırı Yönlenme / Continuity: Extreme Inflection

Süreklilik, 17.yüzyılda Leibniz tarafından oluşturulmuş metafizik bakış açıdır (The Law of Continuity) ve doğanın/uzayın sonlu olsa bile sonsuz, sıçramaların olmadığı süreklilikte olduğunu vurgulamaktadır (Russell, 2008:64).

⁷⁸ <http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=biti%FEiklik&kategori=terim&hng=md> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).



Zaman ve mekan boyutlarıyla süreklilik metafizik düşüncenin etkilediği tüm alanlarda açılımlara sahiptir. Günlük dilde de çoklukla kullanılan bu kavram, genel tekrarı anlatır. Tasarımda ise yönleneyle açıklanan kavramlardan biridir: “Ölçülü (ılımlı) derecelerde yönlene, bütünü güçlendiren örtük bir çeşit sürekliliğe sahiptir. Aşırı yönlene ise tam anlamıyla sürekliliktir” (Venturi,1988:96). Bu bağlamda parça-bütün ilişkisinde, aşırı ve uç noktada yönlendirilmiş parçaların süreklilik bütünlüğüyle sonuçlandığı söylenebilir.

3.3.3. Örgü Ritimler / Contrapuntal Rhythms

Contrapuntal (Türkçede kontrpuan) müzik alanında kullanılan terimlerden biridir ve sözlük tanımıyla çeşitli melodileri birbirine uydurma veya yatay çok sesliliklerdir.⁷⁹ 14.yy’da ortaya çıkan bu Latince kökenli kavram, noktaya karşı nokta veya notaya karşı nota anlamına gelen ‘*punctus contra punctum*’dan türetilmiştir (Jeppesen, 1992:3). Venturi bu kavramı parça bütün ilişkisi içinde zor bütünlük kapsamında ele alır: “Karmaşıklık ve çelişki mimarlığı, parçaların konumu düşünüldüğünde, basit ve tekil olanlar üstüne karmaşık ve örgü ritimleri destekler” (Venturi, 1988:88). Örgü ritimler kavramı tasarımda, iki ya da daha çok öğenin birbiriyle ritmik uyum sağlayan örgüler oluşturması tanımıyla kullanılabilir.

3.3.4. Yan yana getirme / Juxtaposition

Yan yana getirme olarak Türkçeye çevrilebilen juxtaposition⁸⁰, bir sanat terimi olarak, renk, form ve büyüklük olarak şaşırtıcı farklılıklar taşıyan öğelerin bir arada bütünlük oluşturmasıdır. Webb, eğreti veya eğlenceli fikirler keşfetmek için fotoğrafçılıkta kullanılan yaratıcı bir yaklaşım olarak değerlendirdiği bu kavramı ‘zorlu ilişkiler’ başlığı altında ele alır ve insanı gerçeğe gerçekdışı arasındaki tuhaf bölgeye girmeye zorladığını söyler (Webb, 2010:148). Yan yana getirme, çelişki doğuran kavramlardan olduğu için, Venturi tarafından üst üste yükleme / superimposition ve çoklu bitişirme / superadjacency kavramlarıyla birlikte kullanılır. Aşağıda bu üç kavramın birbirlerinden farkı görülmektedir:

⁷⁹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kontrpuan> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

⁸⁰ “Juxtaposition: the act or an instance of placing two or more things side by side” <http://www.merriam-webster.com/dictionary/juxtaposition> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

TABLO 39. YAN YANA GETİRME – ÜST ÜSTE YÜKLEME - ÇOKLU BİTİŞTİRME

Parça-Bütün İlişkisinde Yanyana Getirme, Üstüste Bindirme ve Çoklu Bitiştirme		
Yan yana getirme / Juxtaposition	Üst üste yükleme / Superimposition	Çoklu Bitiştirme / Superadjacency
Parçaların karşıtlığı yoluyla çelişki / şaşırtıcılık	Parçaların bir araya gelmesinde yön	Parçaların yakınlığı

Tablo 39’da görülen yakın ilişkili bu üç kavram, birbirlerinden küçük farklarla ayrılır. Yanyana getirme / juxtaposition parçalar arasında karşıtlık ilişkisinin çelişkili bütünlüğü iken, diğer iki kavram, parçalar arasında yön ve yakınlığa dayanmaktadır.

3.3.5. Üst Üste Yükleme / Superimposition

Superimposition, üst üste yükleme, getirme, birleştirme, bindirme gibi Türkçe sözcük karşılıklarına sahiptir.⁸¹ Bir ya da birden fazla ögenin üst üste gelecek şekilde bir araya getirilmesi anlamındadır. Fotoğraf sanatında bir teknik olarak bilinen bu kavram, aynı fotoğraf karesinde ölçek farklılıklarının şaşırtıcı bir etki yaratmasıdır. Wong’a göre form bütününe kendisi strüktürel çizgilerden oluşmadığı sürece her öge, strüktürel alt bölümler üreterek form bütünlüğü oluşturmak için genellikle bir diğerine gereksinim duyar ve üst üste bindirme pratik bir gereklilik haline gelir (Wong, 1993:90). Bu kavram strüktür bazında düşünüldüğünde yığma kavramını çağrıştırmaktadır.

3.3.6. Baskın Bağlayıcı / The Dominant Binder

Baskın bağlayıcı, “parçalar arasındaki hiyerarşik ilişki” de ortaya çıkmaktadır ve bir doku ya da düzen içerisinde baskın bir ögenin kendini belli etmesidir (Venturi, 1988:100). Zor bütünlüğü oluşturan kavramlardan biri olan baskın bağlayıcı öge örneğin simetrik düzenin tam ortasına eklenen üçüncü bir öge olarak kullanıldığında bütünlüğü vurgulayıcı hale gelir. Mimarlıkta kapı, giriş gibi bazı bileşenler özünde bu baskınlığı taşırlar.

⁸¹<http://oxforddictionaries.com/definition/superimpose?q=superimposition#superimpose> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).



3.3.7. The Nature of Materials / Malzemenin Doğası

Malzemenin doğası, mekân uzantısı nesnelere gibi modernist mimarlığın doğrularından biri olarak görülse de; malzemelerin kendilerine özgü doğaları olduğu gerçeğine dayanan bir kavramdır. Örneğin demiri şekillendirme süreci ahşabinkinden veya plastik malzemelerden farklıdır. Bir malzemeye özgü üretim süreci bir diğerinde ancak deneysel tasarım kapsamında uygulanabilir. Venturi malzemenin doğasına itaat etmek gerektiği düşüncesini bir saplantı olarak değerlendirir: "Malzemelerin doğası, tek bir malzemeye çeşitli işlevler yüklenmesini engellemiştir; aynı biçim veya yüzey için de farklı malzemelerin kullanımı tabii ki aykırı kaçmaktadır... Wright'a göre bir malzeme için uygun olan bir tasarım başka bir malzemeye uygun değildir... Oysaki bazı tasarımcılar aynı yüzeyde farklı malzemelerin kullanımına veya iki farklı nesne için aynı malzemenin kullanımına karşı olan yaygın saplantının üstesinden gelmişlerdir" (Venturi, 1988:35). Malzemenin doğasına sadık kalmak ve çift işlev / çok işlev arasında bir tercih yapmak gerekmektedir. Çok işlevlilik salt programda değil bir detayda da olabileceğine göre, konstrüksiyonun elde edildiği malzemede de üretim ve kullanım esnekliği gerekir.

3.4. İşlev Odaklı Kavram Grubu

Tasarımda işlev bağımlı bir yapıya sahiptir: iş-öge-zaman üçlüsü birbirinden bağımsız düşünülemez. Bu üçlü mimaride 'program'a karşılık gelir. Dolayısıyla bir tasarım ile geçirilecek zaman programı olarak düşündüğümüzde işlevin çok katmanlı doğası açığa çıkmaktadır. İşlev bazlı aşağıdaki kavramlar, bu çok katmanlılığa sahip kavramlardır:

- Çift İşlevlilik / Double Functioning
- Esneklik / Flexibility
- Çok İşlevlilik / Multifunctioning

3.4.1. Çift İşlev / Double Functioning

Çift işlev, kökeni 1820'lere dayanan bir müzik terimi olarak ortaya çıkmıştır.⁸² Biyoloji, dil bilim, bilgisayar, matematik gibi birçok alanda kullanılan bu terim tasarımda da formla ilişkili olarak tartışılan bir kavramdır. Bu çalışmada çift işlev, Çelişkili Düzeylerin ikinci bölümü olan çift işlevli öge de hem o hem bu olgusu gibi anlam belirsizliğini açığa çıkaran kavramlardan biridir. Hem o hem bu olgusu ve çift işlevli ögenin, her ne kadar ilişkili olsa da, birbirlerinden form ve program (anlam) - kullanım ve strüktür (işlev) ile farklılaşırlar: "Çift işlevli öge ile hem o hem bu olgusu birbirleriyle ilişkili de olsalar, aralarında bir ayrım vardır: hem o hem bu olgusu parçayı bütüne bağlayan ilişkilere daha fazla bağımlıyken çift işlevli öge daha çok kullanım ve strüktürün özellikleriyle ilişkilidir. Hem o hem bu olgusu, çift anlamı çift işleve baskın kılar" (Venturi, 1988:34). Venturi, çift işlevli öge konusu kapsamında 'form ve program'ı anlam ile eşleştirirken 'kullanım ve strüktür' ikilisini de işlev ile eşleştirir. Çelişkili düzeyleri bu eşleştirmeler çerçevesinde, anlama bağlı çelişkili düzeyler olan hem o hem bu ve işleve bağlı çelişkili düzeyler olan çift işlevli öğeler olarak ikiye ayırır. İşleve bağlı çelişkili düzeyleri de kendi içinde çok işlevli öğeler ve çift işlevli detaylar olarak ayrıntılandırır. Çift işlevli öğelerin genel olarak modern mimari tasarımda yeri olmadığını vurgular. Tarihsel olarak modernist mimarlık öncesinde ise Roman ters kemerinin hem açıklık geçmesi hem de payanda görevi görmesi gibi birçok çift işlevli öge örneği vererek çift işlevli öge kavramını, kullanım ve strüktür düzeyinde açıklar.

3.4.2. Esneklik / Flexibility

Esneklik "sınıflamada ya da benzeri bir çalışmada sonradan duyulacak gereksinimler için önceden göz önünde bulundurulmuş olanak"⁸³ anlamındadır. Esnekliğin fiziksel bir tür deformasyon olmasına rağmen, Venturi çift işlevli öge bölümünde bu kavramı kullanım-işlev dolayısıyla program çerçevesinde değerlendirir: "Çok amaçlı bir oda, modern tasarımcıları esnekliğe ilişkin

⁸² http://en.wikipedia.org/wiki/Double-Function_Form (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

⁸³ <http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=esneklik&kategori=terim&hng=md> (Kitaplık Bilim Terimleri Sözlüğü) (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

kaygılarından kurtarabilecek bir çözümdür. Özel bir kullanıma değil de daha genel kullanımlara ayrılmış, hareketli bölmelere değil de yeri değiştirilebilen eşyalara sahip bir oda fiziksel bir esneklikten çok algısal bir esneklik yaratır ve bugünün yapıları için hala gerekli olan o değişmezlik ve süreklilik duygusunun algılanmasına olanak sağlar. Yerinde kullanılmış bir belirsizlik kullanışlı bir esneklik yaratır" (Venturi, 1988:34). Bu ifadeler Venturi'nin, fiziksel esneklik / physical flexibility, algısal esneklik / perceptual flexibility ve kullanışlı esneklik / useful flexibility olarak esnekliğe ait ayrımlar yaptığını göstermektedir.

3.4.3. Çok İşlevlilik / Multifunctioning

Çok işlevlilik, birden fazla kullanım amacını sürdürme esnekliğine sahip mekânlar, konstrüksiyonlar veya nesnelere bir özelliğidir. Mimarlıkta sıklıkla rastlanan çok amaçlı salon gibi programlar bu kavrama örnek olarak verilebilir. Venturi çift işlevli öge konusunda bu kavrama işaret eder: "Çok işlevlilik, bir yapı için olduğu gibi bir oda için de geçerlidir. Bir odanın aynı zamanda veya farklı zamanlarda birçok işlevi olabilir" (Venturi, 1988:34). Dolayısıyla çok işlevlilik esneklik kavramıyla bağlantılı bir kavramdır. Çok işlevli bir ögenin aynı zamanda program bağlamında esnek bir öge olduğu söylenebilir.

3.5. Form Odaklı Kavram Grubu

Form odaklı grupta D'Archy Thompson'un biçim-çevre değerlendirmesi kullanılmıştır. Thompson'a göre biçim, çevre değişkenleri kaydeder (Thompson, 1992:236). Bu anlayışa göre 'biçim süreçlerin sonucudur' denilebilir ve böylelikle deformasyonlar da sürecin bir parçası haline gelebilir. Bu grupta, aşağıdaki kavramlar yer almaktadır:

- Biçim Bozulması / Distortion
- Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations
- Hibrit / Hybrid
- Metamorfoz / Metamorphosis



3.5.1. Biçim Bozulması / Distortion

Distortion, bir nesne, görüntü, ses, dalga veya bilgi ya da temsil formlarına ait orijinal biçimin bozulması anlamına gelir.⁸⁴ Biçim bozulması bir çeşit deformasyondur. Açılma (dilation), kayma (translation) ve dönme (rotation) ile birlikte Jeolojide dört farklı deformasyondan biri sayılan bozulma (distortion) için biçim değişikliği elzemdir (Hefferan, vd,2010:510). Wright'ın bu kavramı biyolojik bir analogide kullandığını Venturi tarafından alıntılanmaktadır (Venturi,1988:82). Bitki, gelişimi sırasında büyümenin genetik yapısından olduğu kadar çevresinden de kaynaklanan belirli biçim bozulmalarına uğrar (Venturi, 1988:82, Thompson, 1992:236). Biçim bozulması ve doğallık arasında kurulan bu benzetmeden, biçim bozulması kavramının olağan olduğu söylenebilir ve düzen kırılması kavramı gibi tasarımı geliştirici bir olanak olarak görülebilir.

3.5.2. Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations

Türkçe karşılığı birleşim olan kombinasyon⁸⁵, matematiksel bir terim olarak tasarım ile sonradan ilişkilendirilmiş kavramlardan biridir. “Birbirinden farklı nesnelerin her biri birden fazla da kullanılabilir birleşimlerinin sayısını bulma” anlamına gelmektedir (Smith, 1959:272). Kombinasyon, Türkçede yerleşik bir terim olduğundan dolayı birleşim sözcüğü yerine kullanılacaktır. Düzensiz bir grup içinde kaç farklı eşdeğer seçim yapılabileceğinin hesabı olarak bilinen kombinasyon, sadece matematikte değil birçok bilim ve sanat alanında farklı terim karşılığı vardır.

Mimarlık ve tasarım alanında bu kavram “Eş kombinasyonlar” olarak Venturi tarafından Karmaşıklık ve Çelişki’de kullanılmıştır: “Yönlendirilmemiş parçaların belirsiz hiyerarşik ilişkileri, daha zor algısal bir bütün yaratır. Böyle bir bütün parçaların eş kombinasyonlarının bileşimidir” (Venturi, 1988:101). Eş kombinasyonların Karmaşıklık ve Çelişki yaklaşımının anlam boyutunda hem o hem bu olgusuna karşılık geldiğini söylemektedir (Venturi, 1988:101). Kapsayıcılığın

⁸⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Distortion> (Erişim Tarihi: 19.06.2012).

⁸⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi: 19.06.2012).

hem o hem bu olgusunda önemi göz önünde bulundurulursa, eş kombinasyonların da kapsama yoluyla bütünlük oluşturduğu çıkarsanabilir.

3.5.3. Hibrit / Hybrid

Hibrit türlerin birleştirilmesi anlamındadır. Özellikle bitkilerin hayvanların türetilmesi anlamıyla biyoloji terimi olarak bilinir. Buradan diğer alanlara yayılmış bir kavramdır. Tasarımda hibrit, form dönüşümü (morphing) ile eş anlamlı kullanılır: “Form dönüşümü, bir objenin diğerine tekil bütünlük olarak dönüşmesidir... Örneğin bir küp dereceli olarak bir piramite dönüşebilir. Bakan kişinin için her zaman iki nesne vardır: transformasyonun uygulandığı orijinal kaynak ve transformasyonun son aşaması olacak sonuç nesne (hedef). Yine de teorik olarak bir durumdan (orijinal) diğer duruma (hedef) dönüşen sadece tek nesne vardır. Bu nesne her iki ana objenin karakteristiklerinin bileşimi olarak ‘hibrit’ objedir” (Terzidis, 2003:58). Hibritin ilk bakışta Metamorfoz ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak bu kavram metamorfoz gibi doğal süreçlerin değil, topolojik geometrinin yapay süreçlerinin izlendiği bir form değişimidir.

3.5.4. Başkalaşım-Metamorfoz / Metamorphosis

Türkçeye başkalaşım sözcüğü ile geçmiş olan metamorphosis biyoloji bilimi kökenli bir terimdir. Form veya şekil değiştirme anlamına gelir ve biyoloji biliminde canlıların gelişim süreçlerindeki değişimi tanımlamak için kullanılır (Kalman,2005:5). Metamorfozun edebiyattaki anlamı, Kafka'nın romanından merkezlenen çalışmalara yol açmıştır. Bu yöndeki bir tanıma göre metamorfoz, insan formundan hayvan formuna bedenin fiziki değişim / transformasyon geçirmesidir (Gallagher,2009:7). Mimarlıkta ise 1932’de Hugo Haring Organik konutu metamorfoz tanımı gibi anlatır: “Bir konutun da tümüyle bir organik yapı olarak geliştirilebileceği, iş uygulamasından doğacak biçimden ortaya çıkabileceği, diğer bir deyişle ‘insanın ikinci derisi’ ve dolayısıyla da bedensel bir uzuv olarak bakılabileceği çoğu kişiye inanılmaz gibi geliyor” (Haring,1991:108). Haring, bu gelişmenin kaçınılmaz olduğunu söyleyerek geometrik olan formdan organik forma geçiş önermektedir. Venturi ise, çelişki mimarlığı ve metamorfoz arasında şöyle ilişki kurmaktadır: "Hem o hem bu olgusunun özünde var olan çift anlam çelişiklere



olduğu kadar metamorfoza da yol açabilir. Çift anlamlı ilişkilerde çelişkili bir anlam diğerine baskın gelir, fakat karmaşık düzenlemelerde ilişki her zaman değişmez değildir" (Venturi,1988:32). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi metamorfoz, çift anlamlılık kapsamında bir kavramdır.

Tasarımda metamorfoz doğal sürece bağlı bir form elde etme yolu olarak kabul edilir ve form gelişim süreci içinde benzetme yoluyla başkalaşım anlamındadır. Metamorfozdaki form değişimi için en az iki aşama gerekli olup, sürecin tasarımı rastlantısallığı kapsamalıdır. Süreçte biri diğerine yol açan evreler, benzetme yoluyla doğal bir sürecin takip edildiği form soyutlamasıyla sonuçlanır.

3.6. Mekan Odaklı Kavram Grubu

Mekan kavramları iç ve dış mekan farkını tartışan kavramlardır. Yapı uzantısı nesnelere sabit veya hareketli mobilyalara işaret ederken, ara bölgeler iç mekan dışarısı arasındaki bölgelere değinir. Aşağıda listelenen bu kavramlar mekan bileşenlerinin anlam çokluğunu, değişimini ve iç mekanın dışarıdan farkını vurgular:

- Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects
- Ara bölgeler / In-between areas
- İç ve Dış / Inside and Outside
- Artık alanlar / Residual spaces

3.6.1. Yapı Uzantısı Nesnelere / Build-in Objects

Wright, bu kavramı Organik Mimarlık kapsamında ele almaktadır: "İskeleler, masalar, dolaplar, hatta bazen müzik aletleri bile binanın kendisine aittir" (Wright, 1991:13). Yapı konstrüksiyonunun bir uzantısı olarak tasarlanan mobilyalar ve nesnelere yapıyla birlikte inşa edilir. Bu sabit nesnelere yer değiştirmelerindeki zorluk mekânın programında da bir sabitliğe yol açar. Venturi bu yaklaşımın katı bir düşünceden kaynaklandığı yolunda bir yargıda bulunur: "Daha kullanışlı olan, her biri ayrı bir işleve sahip olan geçiş ve odalar düşüncesinin doğuşu ise 18.yüzyılda olmuştur. Mobilyanın yapıyla birlikte inşa edilmesiyle programdaki işlevlerin birbirinden ayrılıp özelleşmesi Modern düşüncenin bir niteliğidir; bu nitelik, 18. yüzyılda ortaya çıkan düşüncenin aşırı bir uygulaması değildir de nedir? Kahn örtük bir biçimde, böylesine katı bir özelleşmeyi ve

böylesine sınırlı bir işlevliliği sorun olarak ortaya koyuyor"(Venturi, 1988:34). İnşa sürecinde tamamlanan nesnelere yapının bir parçası haline geldiğinden mekanın kullanım esnekliğini etkiler ancak kullanımın sürekli değişkenlik göstermemesi gereken sabit programlı mekanlar da vardır. Örneğin mutfak ve banyo, sabit programlara sahip mekanlardır ve içinde bulunan eviye, lavabo, küvet gibi nesnelere yer değiştirmesi mobilyaların yer değiştirmesinden daha zordur. Bu tür mekanlarda yapı uzantısı nesnelere kavramı, standart nesnelere standart olmayan bir yolla yeniden tasarlanmaları için yol gösterici olabilir.

3.6.2. Ara bölge / In-between realm

İki durum ya da öge arasında anlamına gelen ara bölge kavramı mimarlıkta ilkin 1962'de Aldo van Eyck tarafından kullanılmıştır. Çocuk, Şehir ve Sanatçı: Mimarlık Üzerine Bir Yazı Ara Bölge⁸⁶ adındaki kitabında şu belirlemeyi yapmaktadır: "Ara bölgelerin farkında olmak elzemdir. Zihinsel araçlarımız, ilişkili anlamları kendiliğinden keşfetme yeteneğine henüz sahip değil. Eklemlenmiş her ara bölgenin anlamı aslen çoğuldur ve onların öyle olduklarını görmek zorunda kalacağız. Amacımız eşit güçte çoklu anlamdır" (Eyck, 1962:55). Tasarımda ara bölgeler isimli çalışmada ara bölgenin tanımının yapılmasının anlamaya yol açmayacağı ve bu kavramın ancak ilişkisel açıklamalarının örneklenebileceği vurgulanmıştır (Öztürk, 2007:8). Bu belirleme Eyck'ın sözleriyle ilişkilendirilirse, ara bölgeyi tanımlamak yerine gözlemlene ve yapma yoluyla anlamaya çalışmanın önemi ortaya çıkabilir.

3.6.3. İç ve Dış / Inside and Outside

Sözlük karşılıkları, iç ve dışın genellikle birbirine karşıt olarak algılanmakta olduğunu göstermektedir.⁸⁷ Modernist mimaride iç ve dış sürekliliği, cam cephe yüzeyleriyle oluşturulan akan mekanların özelliğidir. 1924'de 'Plastik bir Mimarlığa Doğru' makalesinde Doesburg "yeni mimarlık duvarları açmış ve böylece iç- dış ayrımını kaldırmıştır. Artık iç ve dış biri diğerine geçtiği için sonuçta elde edilen klasik olandan tamamen farklı yeni, açık bir zemin kat planıdır" demektedir

⁸⁶ The in-between realm, Eyck, 1962.

⁸⁷ İç:"dâhil, dış karşıtı"/ dış:"hariç, iç karşıtı" <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi: 19.06.2012).



(Doesburg, 1991:64). Venturi'ye göre 'iç ve dış', modernist anlayıştaki gibi bir süreklilik değil, birbirlerinden farklı karakterlerde bir bütünlüktür. Buradaki süreklilik, görsel olarak sağlanmasından dolayı, iç ve dış ayrımını ortadan kaldırır. Daha doğrusu iç mekan dışarıdan gözlenen haline gelir ve ortadan kalkar. Kullanımda farklılık olmasına rağmen bu tür bir görsel süreklilik günlük hayatta kullanım karşılığını bulamaz. Venturi "İçerisi dışarıdan farklıdır" (Venturi, 1988:70) sözüyle farklılığa sahip bu kavramların karakter özellikleri korunarak bir bütünlük elde edilmesi gerekliliğini savunur. Venturi aynı zamanda Le Corbusier'in "Planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış içeriğin sonucudur" sözünü aktarmaktadır (Venturi, 1988:82). İç ve dış, ne birbirine karşıt ne de sürekli olan kavramlardır. Bu iki kavram, birbirinden ayırtılmaksızın, farklı doğalara sahip iki bileşenden oluşan bir bütünlük olarak kabul edilebilir.

3.6.4. Artık alanlar / Residual spaces

Bütünlük tarafından dışarıda bırakılan alanlar artık alanlardır. Parça bütün ilişkisi içinde tanımlamak gerekirse artık alanlar, bütünlüğe katılamayan parçalardır. Dışarıda olmalarına karşın bütünlüğün gücünü arttırdıkları için Venturi tarafından ön plana çıkarılırlar: "Artık mekanlar bazen son derece biçimsiz olabilirler... Ender olarak ekonomiktirler. Her zaman kendinden daha önemli bir şeye doğru yönelmiş olarak ikinci plandadırlar. Bu mekanların özünde bulunan sınırlamalar, çelişkiler ve gerilimler belki de Kahn'ın 'bir yapı iyi olduğu kadar kötü mekanlar da içermelidir' ifadesini haklı kılabilir"(Venturi, 2005:110). Bunlar sadece form arayışıyla ilgili ve formun belirlediği artıklar değildir. Artık mekanlar tasarlanmış olanın kaçınılmaz olarak dışarıda bıraktığı, tasarımcısının karar önceliğinin bir sonucudur. Dolayısıyla çelişki ve gerilimler aynı zamanda da programla ilgilidir. Başka bir deyişle artık alanlar, zaman geçirilecek mekana ilişkin kurgularda alt tercihlerde iken, perspektifin bir parçasıdırlar. Bu paradoksal durum bir örnekle şöyle açıklanabilir: Caddelerin çevresindeki artık alanlar, yolda seyir halinde bir sürücü için manzara haline gelir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TASARIM UYGULAMALARI

Önceki bölümlerde, kavramların elde edilmesi⁸⁸ ve yeniden yapılandırılmasıyla,⁸⁹ tasarım ve kavram ilişkisi, kuramsal olarak geliştirilmiştir. Bu bölümde, kuramsal olan bu ilişki, uygulamalar ile irdelenmektedir.

Venturi'nin karmaşıklık ve çelişki kavramları hiyerarşisinde son konu olan Zor Bütünün Kaçınılmazlığı, önceki dokuz konunun sonuçlandırıldığı en önemli bölüm sayılabilir. Venturi şu sözlerle bu konunun nemini anlatmaktadır:

“Karmaşıklık ve uzlaştırmaya dayanan bir mimarlık bütünden vazgeçmez. Bu tür bir bütüne erişmenin zor olduğunu biliyorum ve onun yaratılmasına özel bir önem veriyorum. Benim üzerinde durduğum “gerçekliği kendi bütünlüğünde bulan” bir sanatta, yalnızlıktan çok bütünlüğün amaç edinilmesi gerekliliğidir. Bu, dışlamaya başvurarak elde edilen kolay bir bütünlük değil, içerme yoluyla erişilen zor bir bütünlüktür” (Venturi,1988:88).

Zor Bütünün Kaçınılmazlığı, kitabın Ek 13’de görülen 1963 ilkyazımında, üç kavram eşliğinde sunulmaktadır. 1963 ilkyazıma göre, zor bütünlüğün üç kurucu kavramı vardır: Dualite / duality, yönlenme / inflection ve eş kombinasyonlar equal combinations. Zor Bütünün Kaçınılmazlığı, karmaşıklık ve çelişkinin 10 ana kavramı arasında diğerlerini de kapsadığından dolayı, tasarım uygulamalarında yönlendirici kavram olarak seçilmiştir.

Zor Bütünün Kaçınılmazlığı altındaki üç kurucu kavram olan dualite, yönlenme ve eş kombinasyonlar, tasarım uygulamalarına kaynaklık etmektedir. Bu üç kaynak kavram bu bölümde ayrıntılı olarak irdelenmektedir. Kavramların en temel tanımları, başka alanlarda terim kullanım ve karşılıkları, Venturi dışında bu kavramlara kuramlarında ayrıntılı yer veren tasarımcılar, kavramı açıklamakta yararlı görülen örnekler araştırılmıştır. Birbirinden farklı bu üç kavramın geniş birer araştırması sayılabilecek aşağıdaki kaynak kavramlar bölümü, kavramlara ilişkin kesinleşmiş, sabit bilgi olmaktan çok tasarımcının tasarımlarını gerçekleştirmeden önceki araştırma aşamasıdır.

⁸⁸ Bkz. Üçüncü Bölüm: Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'den Kavram Elde Etmeye Yönelik Çözümleme.

⁸⁹ Bkz Dördüncü Bölüm: Kavram Yapılandırması.



1. KAYNAK KAVRAMLARIN ARAŞTIRILMASI

1.1. Dualite / Duality

Dualite, bütünü oluşturan tamamlayıcı veya karşıt iki parçanın uyumlu biraradalığı olarak tanımlanmaktadır⁹⁰. Çinli düşünür Lao Chi'nin Ying-Yang simgesinden başlayarak dualitenin ilk çağ felsefelerinden olduğu bilinmektedir. Lao Chi, Chuang Chi, Heraclitus ve Plato'dan, Mach, Maxwell, Einstein ve Bohr gibi Modern Fizikçilere uzanan dualite düşüncesi, günümüzde, optimizasyon, oyun teorisi, ekonomi bilimi, teorik fizik ve kimya, matematiksel programlama, kritik nokta teorisi gibi birçok güncel teori eşliğinde gelişmektedir (Gao, 2000:xii).

Dualite Venturi'ye göre anlam belirsizliği oluşturan zor bütünlük kaynaklarından biridir: “karmaşık ve çelişkili bir mimarlık anlayışı, elverişsiz sayıda parçaları da kapsar ikili bir durumun söz konusu olduğu bütün veya değişik türde parçaların farklı yoğunluklarda bir araya gelmesi sonucu oluşan bütün. Eğer program veya strüktür, bir yapıda iki farklı ögenin birleşimini gerekli kılıyorsa, ancak dualiteyi kullanan ve bütünün bağrında çözüm arayan mimarlık böyle bir durumu çözebilir” (Venturi, 1988:88). İki parçanın birleşiminden sonra Venturi parça sayısını artırarak üç ve daha fazla bileşenden oluşan zor bütünlüklere değinir.⁹¹



Venturi'nin dualiteye ilişkin bir diğer açılımı şöyledir: “Karmaşık ve çelişkili bir mimarlık ‘zor’ sayıda parçaları da kabul eder – dualite ve çoklu ortam dereceleri. Eğer program ya da strüktür, yapıya ait çeşitli ölçekler içinde iki ögenin bileşimini dayatıyorsa, bu dualiteyi kullanan ve dualiteyi bütünlük içinde çözüdüren bir mimarlıktır” (Venturi, 1988:88). Zor sayıda parçaların kapsanması Venturi'ye göre iki şekilde olanaklıdır: Çokluk / Multiplicity ve Dualite / Duality. Bu kavramlar ‘zor bütünlüğün’ iki temel kavramıdır. Dualitenin modern mimaride programı çarpıtma ve kompozisyon düzenini bozma pahasına maskelendiğini söyleyen Venturi, geleneğe bağlı geçmişte yapılan sanat ve mimarlık ürünlerinde dualitenin kabulünü ve benimsenmesini görmekte ve örneklemektedir.

⁹⁰ Dördüncü Bölüm Kavram Yapılandırması başlığı altında Düşünsel Odaklı Kavramlar arasında açıklanmış bir kavram olup Gao'nun tanımına yer verilmiştir (Gao, 2000:xii).

⁹¹ Üç ve daha fazla bileşenden oluşan zor bütünlük, Venturi tarafından eş kombinasyonlar ve yönelme ilişkisi üzerinden açıklanmaktadır.



TABLO 40 DUALİTE TÜRLERİ

Dualite I	Dualite II
Yanyana Getirilmiş İki Farklı Ögenin Bütünlüğü Yoluyla Dualite	Simetri Bütünlüğü Altında Farklılaşan İki Ögenin Oluşturduğu Dualite
 <p>Piero della Francesca, Flagellation of Christ. (Venturi, 1988,88)</p>	 <p>Farmers and Merchants Union Bank (Venturi, 1988,89)</p>

Tablo 40’da görülen örneklerden biri 1455 yılında Piero della Francesca tarafından yapılan Flagellation of Christ tablosu, diğeri ise Amerikalı mimar Louis H Sullivan’ın Farmers and Merchants Union Bank binasının ön cephesidir. Flagellation of Christ tablosu’nu Venturi açıklama yapmadan örneklemiştir. İki ayrı tablonun ön ve arka ilişkisi içinde yanyana getirilmesi diyebileceğimiz bu tabloda, önde olan insan figürleri daha büyük olmalarına rağmen bütünde daha az yer işgal etmekte, arkada İsa’nın Kamçılanması olayı ise geri kalan alanda çerçevesizdir. Farmers and Merchants Union Bank binasının ön cephesinde ise baskın simetrik öğelerin oluşturduğu düzenin, program gerekliliğini yerine getirmek amacıyla kırıldığı görülmektedir.

Venturi’nin verdiği bu örneklerde dualite iki açıdan belirginleşmektedir: Birincisi yanyana getirilmiş iki farklı ögenin bütünlüğü yoluyla dualite, diğeri ise simetri bütünlüğü altında farklılaşan iki ögenin oluşturduğu dualitedir.

Tablo 40’da görüldüğü gibi Venturi’nin verdiği örneklerden ilkinde dualitede bütünlük karşıtlık yoluyla kurulurken ikincisinde ise düzen kırılması yoluyla bir bütünlük oluşmaktadır. Bu iki dualite türü bir sentezin gerekliliğini göstermektedir.

Dualite, hem yanyana getirilmiş hem de asimetric simetriyi oluşturabilecek şekilde sentezlenerek bu çalışmada örneklenmiştir.

1.2. Yönlenme / Inflection

Bükülme, eğilme, kıvrılma, yönlenme, çekim, büküm veya dönüm olarak Türkçe çevirilerde yer alan Inflection/inflexion, esnetmek bükmek anlamındaki ‘flex’ kökünden türetilmiştir. Dilbilimin sözcük yapı ve formlarını inceleyen morfoloji dalında sözcük türetmede kullanılan temel terimlerden sayılır. Birden fazla anlama sahip olmakla birlikte öncelikle bir sözcüğün çekim ekleriyle değişen form varyasyonları anlamıyla gramer terimi olarak kullanımı yaygındır. Sözlük anlamıyla Yönlenme(inflection) dört farklı anlamdadır:

- Eğme veya bükme eylemi;
- Konuşmadaki tonlama ve ses değişimi;
- Sözcüklerin cinsiyet, sayı, zaman, kişi, ruh hali ve ses ayrımıyla veya ön ek, son ek, çekim eki gibi çeşitlemelerle form değiştirmesi;
- Bir yay veya eğrinin iç bükey ve dış bükey yön değiştirmesi.⁹²

Bu tanımlardan sonuncusunun işaret ettiği terim, geometride kalkülüs alanında kullanılır: Bükülme Noktası (Inflection Point) eğri üzerindeki bükeyliğin yön değiştirdiği noktadır (Steward, 2011:218). Bu tanım doğrultusunda yönlenme kavramı, tasarımın geometri ile ilişkisi ve form kapsamındadır. Yukarıdaki tüm tanımlar üzerinden çekim kavramının ‘tasarım dili’ ile ilişkili olduğu söylenebilir. Tasarım dilinden kasıt, yapma/oluşma biçimi diyebileceğimiz kişisel veya genel tarzlar olup, form, strüktür ve programın dil birliği oluşturmasıdır.

Dilbilimsel kavramlar ve tasarım ilişkisini ilkin Trystan Edwards tarafından kurulmuştur. 1921’de The Things Which Are Seen- A Revaluation of The Visual Arts (Görünen Şeyler-Görsel Sanatların Yeniden Değerlendirilmesi) isimli kitabında Çekim(inflection) kavramını tasarım alanında ilk kez kullanmış ve kuram haline getirmiştir.

⁹² <http://www.merriam-webster.com> (Erişim Tarihi:20.06.2012).

Tasarımın Grameri başlığı altında bir gruplama yöntemi öneren Edwards, nesnelere ve düşüncelere, madde ve akıl arasında temel bağlantılar bulunduğunu söyler (Edwards, 1921:137). Bu bağlamda, Sayı / Number, Noktalama Punctuation ve Çekim / Inflection olarak adlandırdığı üç kriteri alt sınıflara ayırarak tasarımın gramerini yapılandırır.

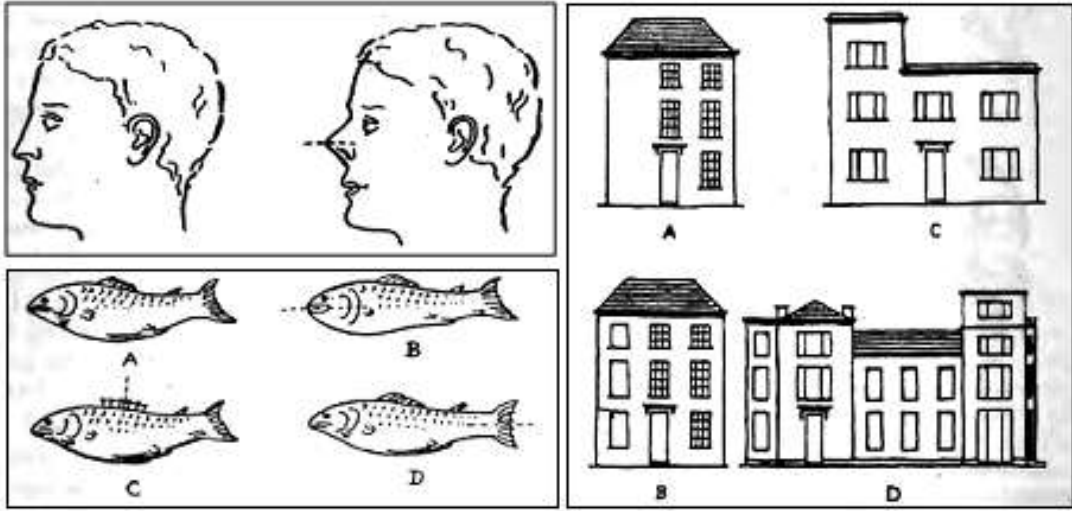
Yönlendirme'den bir tasarım ilkesi olarak söz eden Edwards, bu kavramın nesnelere ve düşüncelere uygulanabilir bir yargı kriteri sağladığını anlatarak başlar. İki ya da daha fazla nesnenin bir arada birbirleriyle benzer olsalar da kendi bireyselliklerini sürdürmeleriyle devam eder ve sonrasında dil yapısı ve bu kavram arasındaki bağlantıyı şöyle güçlendirir:

“Dilin yapısı çekim ilkesine uyum sağlamasaydı çökerdi. Şimdi bu çeşitlilik birliğinin konuşma formlarında nasıl gösterildiğini inceleyelim... İsimler, yüklem ve sıfatlar kesin bir istikrarı (stability) bir yandan korurken diğer taraftan düzenlemelere (modification) açıktır ve tam da bu istikrar, düzenlemelerle birleşerek ifadeyi olanaklı kılar. ‘Gör’ (see), ‘görür’ (sees), ‘görmüş’ (seen) sözcükleri birbirleriyle aynı sembolik düşüncenin benzerliğini yeterince gösterirler... Doğal olarak düzensiz yüklem vardır... Bu yüklem istisnadır ve genel kuralın geçerliliğini bozamaz. Özne çeşitlendikçe form da çeşitlenir fakat form çeşitlemeleri anlamın yitilmesiyle beraber öznenin ortadan kaldırılmasına neden olur... Nesnelere diğer nesnelere ilişkilerini göstermek için nasıl yönlendiklerine ilişkin çeşitli yollar vardır fakat bunun kısa bir tanımını yapmak neredeyse imkansızdır” (Edwards, 1921:193-194).

Edwards'ın kitabında sözcüklerdeki yönlendirmeyi tasarımda da bir gramer yapısı oluşturmaya doğru aktarması oldukça etkili bir anlatım ortaya çıkarmıştır. Düşünceler dilde, sözcük ve yazıyla anlatılırken, tasarımda form, şekil, biçim ve şemalara dönüşmektedir.

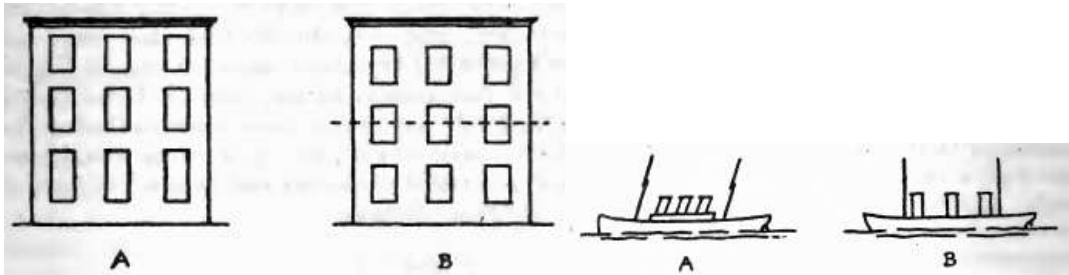
Nesnelere yönlendirmesini kısa tanımlarla değil, diyagramlar ve çizimlerle anlatan Edwards, bu anlatımlarda simetri ve simetri bozulması yolunu seçmiştir. Aşağıda bu grafik anlatım örnekleri görülebilir:





GÖRSEL 4 TYRSTAN EDWARDS'IN SİMETRİ BOZULMASI ÜZERİNDEN YÖNLENME ÖRNEKLERİ (Edwards, 1921:199-200)

Yönlendirme Edwards'a göre farklılık ve benzerliklere mutlak bir duyarlılık gerektirmektedir. Yukarıdaki Görsel 4'deki örneklerden mimari kompozisyonların A ve B figürlerinin karşılaştırmasında yapı cephelerinde gerekli olmasa bile pencereleri iz olarak cephede göstermeyi yönlendirme dengesi açısından önermektedir. C ve D arasındaki karşılaştırmada ise D'de görülen yapı bloğunun merkezinin kaymış ve simetrisinin bozulmuş olmasını yönlendirme etkisindeki güçlülük açısından C'ye göre daha dengeli bulmaktadır.



GÖRSEL 5 TYRSTAN EDWARDS'IN SİMETRİ VE TEKRAR ÜZERİNDEN YÖNLENME ÖRNEKLERİ (Edwards, 1921:201-204)

Görsel 5'de ise simetrik veya tekrarlı olmalarına rağmen yönlendirme sağlandığı örnekler verilmiştir. Gemi örneğinde A yönlendirme yoluyla hareketliliği anlatırken B'de yönlendirme yoktur ve hareket eden nesnelerin simetrik çiziminde durağanlık, yönlendirilmiş çiziminde ise hareket algılanır. Yapı cephesi örneğinde

ise B’de cepheye eşit dağıtılmış pencereler yönlenme oluşturmamakta, A’da ise yukarı doğru azalan pencere yükseklikleri simetrik olmalarına rağmen yönlenme oluşturmaktadır.

Tyrstan Edwards yukarıdaki örnekler gibi daha birçok grafik anlatımla yönlenme kavramını açıklamaktadır. Bu örnekler simetri ve simetri bozulması olarak iki ekseninde parça-bütünü tartışan örneklerdir.



GÖRSEL 6 SİMETRİ İÇİNDE ASİMETRİ’YE VENTURI’NİN VERDİĞİ ÖRNEKLER
(Venturi, 1988:92).

Görsel 6’da görüldüğü gibi Venturi de, Yönlenme kavramını Edwards ile aynı paralelde ele alır. ‘Zor Bütünün Zorunluluğu’ bölümünde bu kavramın tanımını yapar: “Bütünlüğe doğru özel bir yükümlülük, karmaşık kompozisyonlarda parçaların ayrışmasını teşvik eder; Tyrstan Edwards buna terim olarak ‘yönlenme’ diyor. Mimarlıkta yönlenme, tek tek parçaların konum ve sayılarıyla değil, her parçanın doğasının kullanılmasıyla bütünlüğe ulaşılması yoludur” (Venturi,1988:88). Bir yöntem olarak yönlenmeyi tanımlamasının hemen ardından simetrik bir bütün içerisinde asimetrik parçaların kullanılmasına örnekler verir ve yönlenmenin detaydan bütüne farklı ölçeklerde gerçekleşebileceğine işaret eder.

Görsel 6'da Rokoko Tarzı şamdandaki parçaların bir arada oluşturduğu bütünlük Venturiye göre abartılı ve bundan dolayı da gerilim doludur (Venturi, 1988:92). Bu örnekte süslemeler simetri içinde asimetrik olarak yönlendirilmiştir. Barok tarzı bir iç mekandan fotoğraflanmış diğer örnek de Barok'ta birleştirilmiş bütünlük olarak bilinir ve şamdan ile aynı kapsamda değerlendirilebilir.

Yönlendirme önceki bölümde yer alan sözlükteki kavramların bir çoğunu kapsayan önemli bir kavramdır. Yanyana getirme, üstüste yükleme, aşırı bitleştirme, komşuluk gibi yapı odaklı kavramlar aynı zamanda parça ilişkilerinde yönlendirmeyi de sağlarlar. Yönlendirme çok sayıda tasarım üretebilen kapsayıcı bir kavram olarak bu çalışmada örneklenmiştir.

1.3. Eş Kombinasyonlar / Equal Combinations

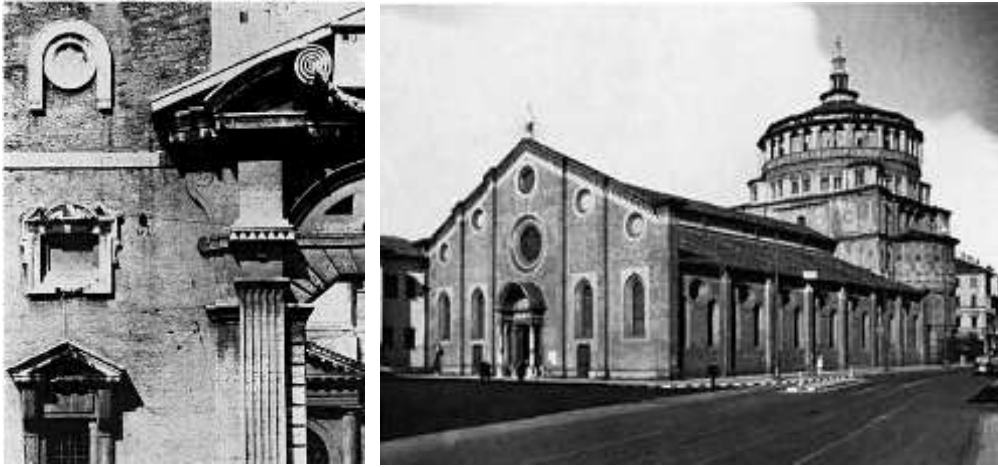
Eş kombinasyonlardan önce kombinasyon kavramını ele almak gerekmektedir. Kombinasyon, yine matematiksel bir terim olarak tasarım ile sonradan ilişkilendirilmiştir. Kombinasyon teorisiyle ilgili ilk bilimsel yayın Jacques Bernoulli (1654-1705) tarafından yapılmıştır. Latince'den çevrilmiş bu kitaba göre kombinasyon, birbirinden farklı nesnelerin her biri birden fazla da kullanılabilir şekilde bileşimlerinin sayısını bulmaktır (Smith, 1959:272). Matematikte bilinen haliyle, düzensiz bir grup içinde kaç farklı eşdeğer seçim yapılabileceğinin hesabı olarak özetlenebilir. Kombinasyon birleşim birleştirme gruplama gibi genel anlamlarıyla sadece matematikte değil kimya, ekonomi, din, resim, heykel, şiir gibi birçok alanda kullanılmaktadır. Eş kombinasyonlar ise birleşimi oluşturan öğelerin, bütünlük içinde eşit miktarda veya eşdeğer olmaları olarak tanımlanabilir. Mimarlık ve tasarım alanında bu kavram Venturi tarafından Karmaşıklık ve Çelişki'de kullanılmıştır.

Venturi eş kombinasyonların, yönlendirilmemiş parçaların belirsiz hiyerarşik ilişkisinden türediğini yönlendirmeye göre daha zor bir bütünlük olduğunu söylemektedir (Venturi, 1988:101). Eş kombinasyonlar, yönlendirilmeden farklı olsa da aynı amaca yönelik 'zor bütün' oluşturma yoludur.



Karmaşıklık ve Çelişki'nin anlam boyutunda Eş kombinasyonların hem o hem bu olgusuna karşılık geldiğini Venturi'nin şu sözlerle anlatır: “Eş kombinasyonlar hem o hem bu olgusuyla ilişkilidir ve çoğu örnek her ikisi için de geçerlidir ancak hem o hem bu olgusu özellikle mimarlıkta karmaşıklığa aitken, eş kombinasyonlar daha çok bütünlüğü gözetir” (Venturi, 1988:101). Hem o hem bu olgusunun ana özelliğinin dışlama değil, kapsayıcılık olduğu göz önünde bulundurulursa, eş kombinasyonların da bütünlüğü kapsama veya içerme yoluyla kurduğu söylenebilir.

Venturi zor bütünlüğün zorunluluğu bölümünde ele aldığı diğer kavramlar ile eş kombinasyonlar arasında ayırım yaparak kavramın daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır: “Eş kombinasyonlarla (equal combinations) oluşturulmuş bütünlük yönlendirmeye (inflection), baskın bağlayıcı öğeye (dominant binder), parçalar arasındaki kolay ilişkiye ya da süslemelerdeki sürekliliğe (motival consistency) bağlı değildir” (Venturi, 1988:101). Bu alıntıda işaret edilen yönlenme dışındaki diğer iki kavramın yapı dış cepheleri ile örneklenmesi dikkat çekicidir.



GÖRSEL 7 EŞ KOMBİNASYONLAR KAVRAMI İÇİN
VENTURI'NİN VERDİĞİ CEPHE ÖRNEKLERİ (Venturi, 1988:102).

Görsel 7'deki cephe örnekleri şu anlatım ile belirginleşmektedir: “Biri diğerine göre öne çıkmaksızın neredeyse eşdeğer çeşitlilikte biçimler (dikdörtgen, kare, üçgen, yay ve daireler) ve eşdeğer yönler (dikey, yatay, köşegen ve eğrisel) birbirleriyle aynı etkiye sahiptir” (Venturi, 1988:102). Yapı cepheleri söz konusu olduğu için dolayısıyla yüzeysel denilebilecek biçim ve yöndeki çeşitliliklerin eşitliği,

bir denge oluşturmaktadır ve bu denge kombinasyon olmasından daha çok bir kompozisyon dengesidir.

Özellikle uç noktada karşıt biçimler arasında birlik, bu biçimlerin yapı cephelerindeki iki boyutlu dengesi ve her parçanın bütünle olan ilişkisinde biçimsel denklik Venturi'ye göre eşdeğer kombinasyondur. Bu uzantıdaki örnekler de göstermektedir ki; Venturi eş kombinasyonlar kavramıyla ima ettiği bütünlüğü yüzey etkisine indirgemiş ve kompozisyon haline getirmiştir. Dolayısıyla iki boyutluluk Venturi tarafından ön plana çıkarılmış, bu kavramın üç boyuttaki potansiyelleri göz ardı edilmiş ya da örneklendirilmemiştir.

Eş kombinasyonlar da yönlenme gibi kapsayıcı bir kavramdır. Parçaların birleşimiyle oluşan bütünlüklere ilişkin kavramlarla birlikte düşünülmelidir. Süreklilik, çoklu birlik, örgü ritimler gibi kavramları kapsayarak üst başlık oluşturur. Bu kavram bu çalışmada strüktürel süreklilikler türeviyle yeniden tasarlanmıştır.

2. ÜÇ TÜREV KAVRAM TASARIMI

Kaynak kavramların araştırma aşamasından sonra bu kavramların sahip oldukları en temel tanım belirlenmiştir. Bu tanımın kavramın özünü anlatan kısa ve açıklayıcı bir tanım olmasına dikkat edilmiştir.

Yeniden tanımlanan kavram basit grafik bir anlatım haline gelebilmektedir. Kavramın görselleşmesi olarak nitelenen bu dönüşüm, sözel olanın görsel olana dönüştürülmesi sayılabilir. Bu sözel-görsel dönüşümüyle tasarımlar form haline gelmeye başlamıştır. Tasarımlar tamamlandıktan sonra türev kavramlar oluşturulmuştur. Burada türetilen kavramlar bu kez görselden sözele bir dönüştürmedir.

Bu işlemler tasarımın sözel ve görsel geçişlerinin olanaklı olduğunu ve tasarımın sadece görsellik değil aynı zamanda algılar arası geçişler eşliğinde örgütlenen bir süreç olduğunu göstermektedir. Tasarlama çok boyutluluğa ulaşabilmeyi sağlayan bu işlemler aşağıdaki tabloda sözel ve görsel dönüşüm başlığıyla verilmiştir.



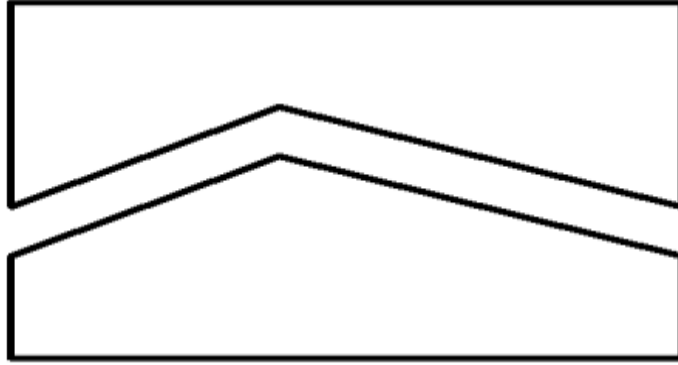
TABLO 41. TASARLAMADA SÖZEL-GÖRSEL DÖNÜŞÜM

Yeniden Tanımlama	Görselleştirme	Tasarlama	Yeniden Adlandırılma
Sözel	Sözel → Görsel	Sözel+Görsel	Görsel → Sözel

Tablo 41, dualite, yönlenme ve eş kombinasyonlar kavramları için ayrı ayrı uygulanmıştır. Dualite kavramı, birbirini tamamlayan ikili yapı olarak düşünülmüş, bu tanım kullanılarak oluşturulan tasarıma “İkiz” adı verilmiştir. Yönlenme kavramı, bir eğrinin yön değiştirmesi tanımıyla tasarlanmış “Yüzey-Bükey” kavramına yol açmıştır. Eş kombinasyonlardan ise tek modülün çoğaltılma potansiyellerinin araştırıldığı “Strüktürel Süreklilik” kavramı türetilmiştir. Bu türev kavramlar, kökenleri daha ayrıntılı açıklandıktan sonra tasarım uygulamaları eşliğinde aşağıdaki bölümlerde ele alınmıştır.

2.1. İkiz

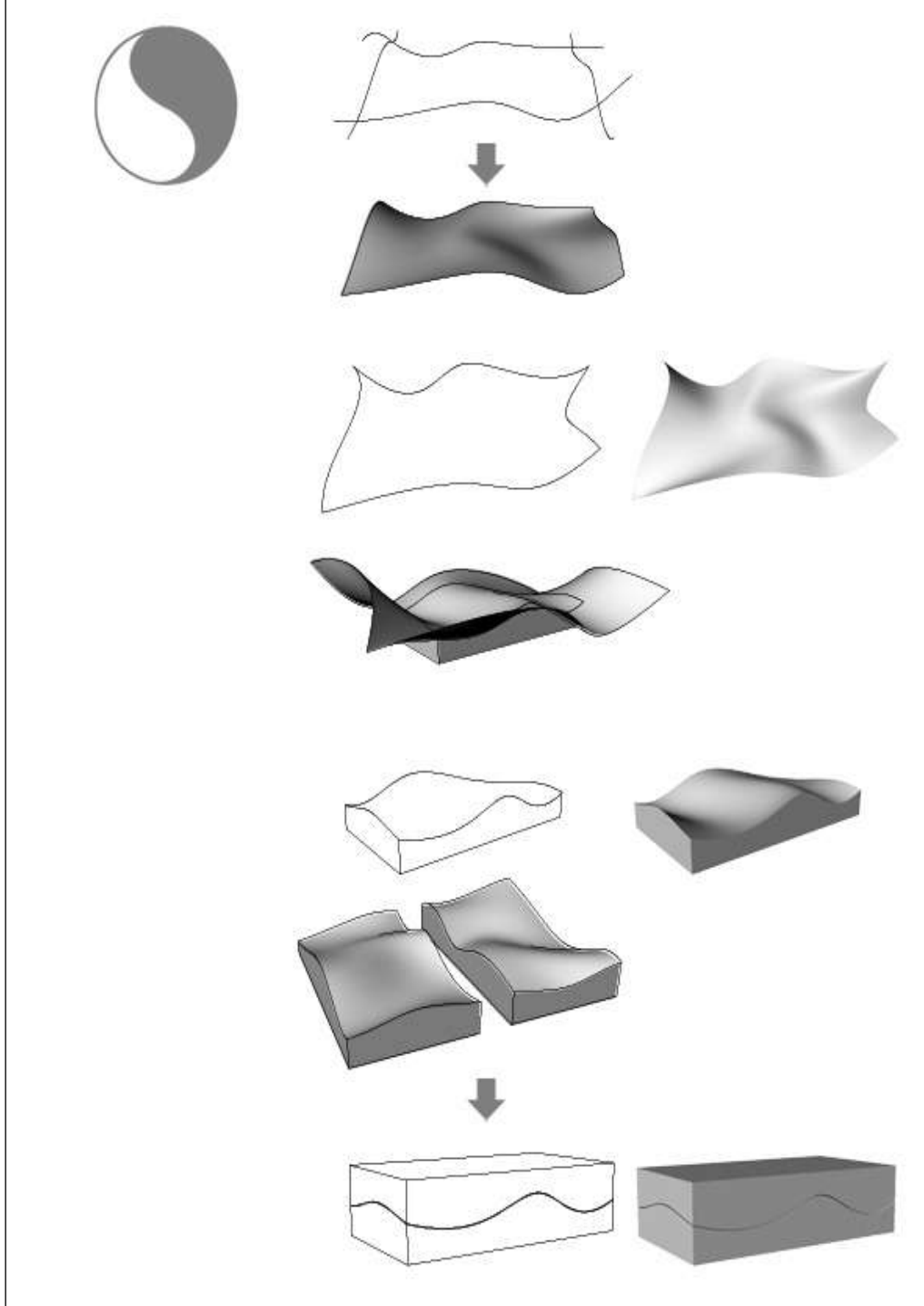
Dualite en temel anlamıyla ‘bir bütünü oluşturan tamamlayıcı veya karşıt iki parçanın uyumlu biraradalığı’dır. Bu ön kabul tanım nasıl görselleştirilebilir sorusuna yanıt aranmış, kavram görselleştirilmesi aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:



GÖRSEL 8 DUALİTE: ‘BİR BÜTÜNÜ OLUŞTURAN TAMAMLAYICI VEYA KARŞIT İKİ PARÇANIN UYUMLU BİRARADALIĞI’

Görsel 8, bir kavram ya da bir tanımın görsel hale getirilmesine örnek oluşturur. Burada görülen kavram görselleştirilmesi farklı biçimlenmelerle tekrar türetilbilir olup, burada çeşitlemeleri değil dualite kavramını ön plana çıkarmak amacıyla farklı çeşitlemelere yer verilmemiştir. Kavram görselleştirilmesine bağlı

olarak ve Görsel 8’deki iki dualite türünün bileşimi amaçlanarak bu kavramı üç boyutta araştırmak, sentez bir dualite bütünlüğüne yol açabilir. Bu doğrultuda Görsel 9 ve 13’de görülen tasarım uygulaması yapılmış, “ikiz” / twin kavramı türetilmiştir.



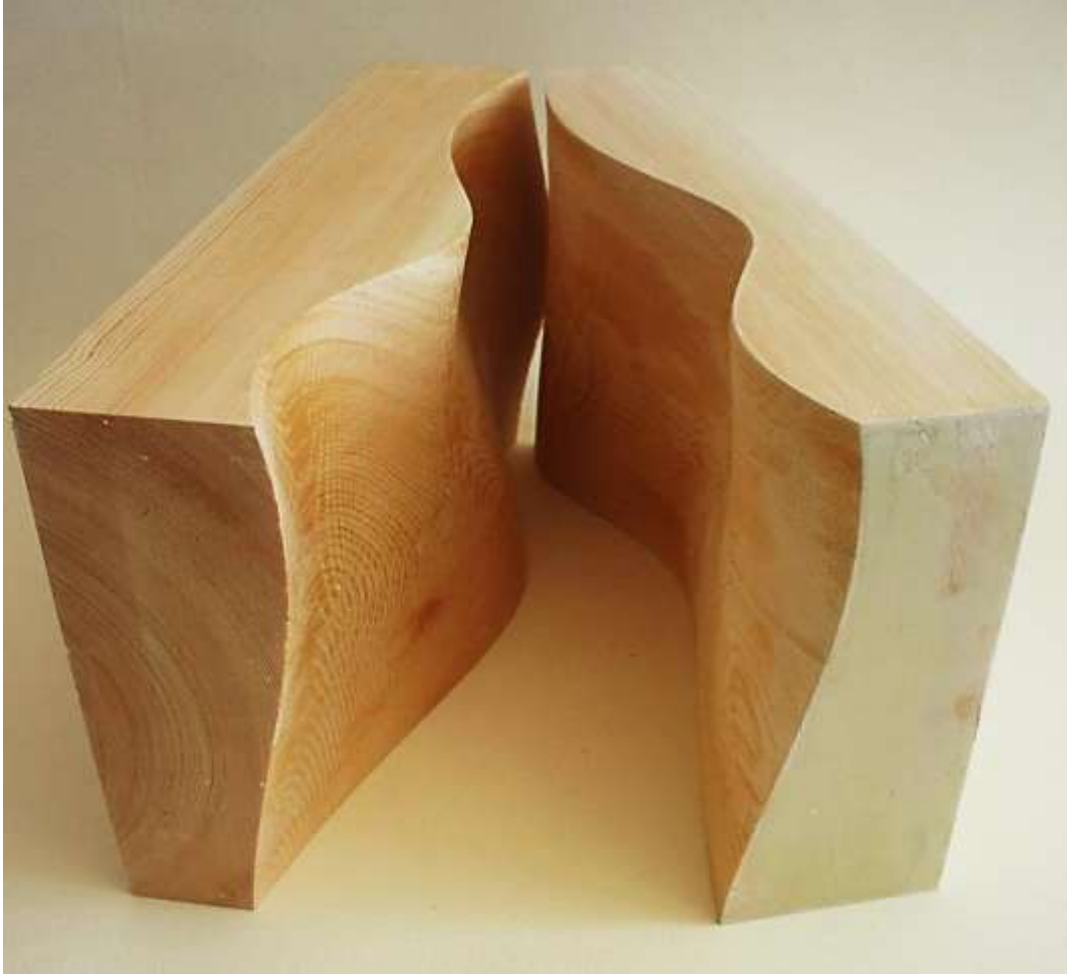
GÖRSEL 9 İKİZ - TASARLAMA SÜRECİ



GÖRSEL 10 UYGULAMA-I: İKİZ



GÖRSEL 11. İKİZ - FARKLI AÇILARDAN GÖRÜNTÜLER



GÖRSEL 12. İKİZ - FARKLI AÇILARDAN GÖRÜNTÜLER



GÖRSEL 13. UYGULAMA I- İKİZ – FARKLI MALZEME DENEMESİ

Görsel 9-13, yüzeyle başlayan bir tasarım süreci ve sonuç tasarımı anlatmaktadır. Düz olmayan herhangi bir yüzeyin iç ve dışı ayrı ayrı bakıldığında birbirinden şaşırtıcı derecede farklı görünür. Aynı yüzeyin pozitif ve negatif, paradoksal biçimde birbirinden kopuk algılanan geometrilere yol açar. İkiz, rastlantısal eğrilerle oluşturulmuş bir yüzeyin, göreceli iç ve dışı veya pozitif ve negatiftir. Ortaya çıkan iki parça, birbirlerinden uzaklaştıkça aralarında bağlantı yokmuş gibi görünür. Birbirlerine yaklaştırıldıklarında ise puzzle parçaları gibi birbirini tamamlayan bir bütünlük oluştururlar.

İkiz kavramsal tasarımının, lületaşı kullanılarak uygulanan bir çeşitlemesi 2010'da Eskişehir Valiliği Lületaşı Tasarım Yarışmasında (EK-14) ödül almıştır.⁹³

⁹³ http://www.eskisehir.gov.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=1262&Itemid=457 (Erişim Tarihi: 04.07.2012).

2.2. Yüzey Bükey

Yönlenmeyle ilgili açıklamaların ışığında ‘yönlenme kavramı nasıl bir tasarıma yol açabilir?’ sorusuna yanıt aranmıştır. Burada “Yüzey-Bükey” / Inflection of Surface kavramsal tasarımı bu soruya yanıt olarak üretilmiştir.

Yüzey bükey ‘yönlenme’ye bağlı olarak yapılmış bir kavramsal tasarım uygulamasıdır. Yönlenme ayrı ayrı parçaların yönlenecek bir bütünlük oluşturması dışında geometrideki *‘bir yay veya eğrinin iç bükey ve dış bükey yön değiştirmesi’* anlamıyla da ele alınabilir. Bu tanımın görselleşmesi aşağıdaki gibidir:



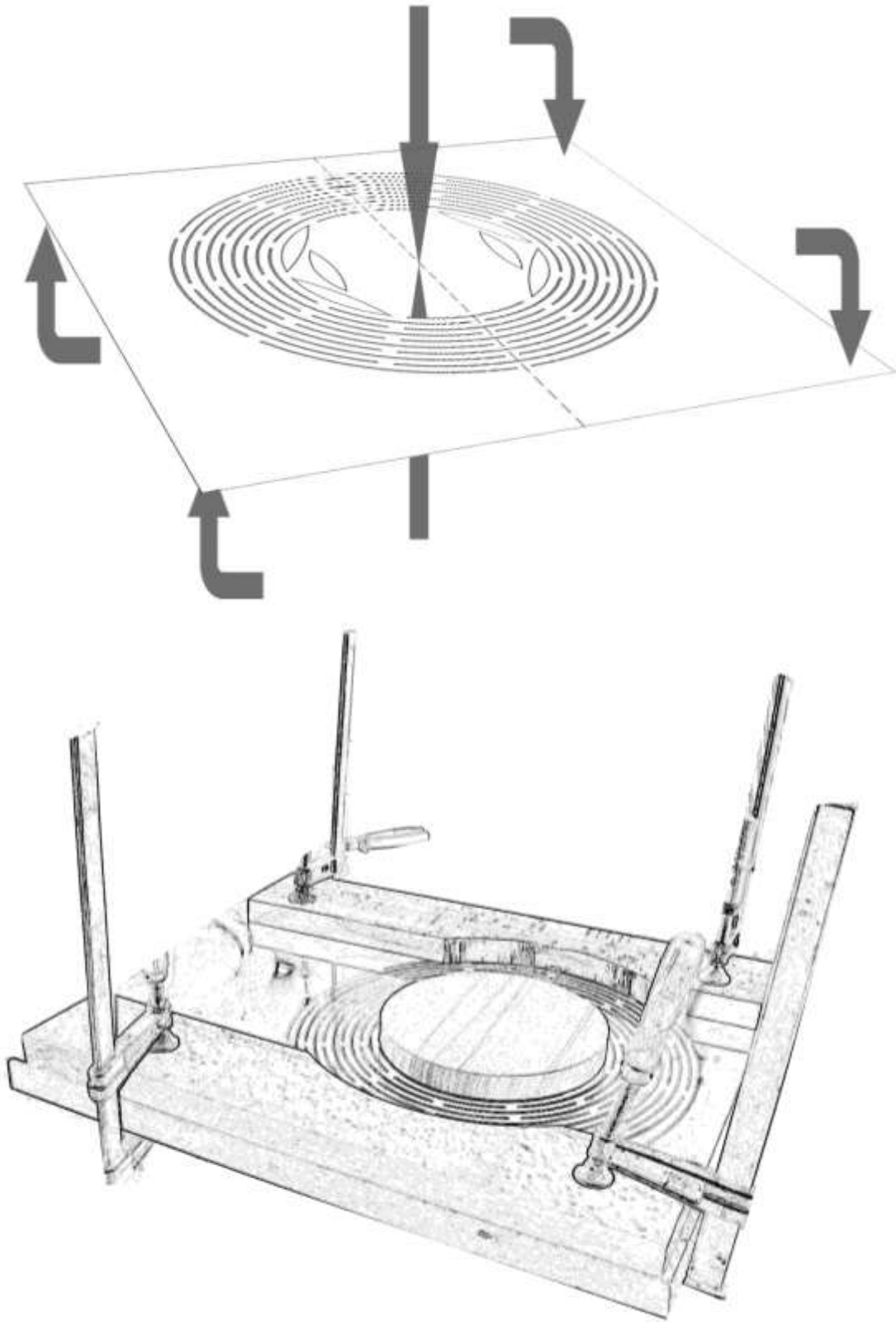
GÖRSEL 14. YÖNLENME: ‘BİR YAY VEYA EĞRİNİN İÇ BÜKEY VE DIŞ BÜKEY YÖN DEĞİŞTİRMESİ’

Görsel 14, bir kavram ya da bir tanımın görselleştirilmesine örnek oluşturur. Burada yönlenme, grafik anlatım haline gelmiş, kendi tanımından ve açıklamalardan uzaklaşmıştır ancak kavramdan tamamen koptuğu söylenemez. Görsel grafik anlatımda dilin etkisi sürmekte olduğu için yukarıdaki eğrisel çizgi, yönlenme kavramından izler taşımaya devam eder. Bu soyutlamayı yeniden ‘yönlenme’ olarak adlandırmak, süreci geriye işletmek demek olduğundan, yeni tasarım olanaklarını araştırmak ve bu esnada yeni kavramların ortaya çıkmasına olanak sağlamak gerekmektedir.

Bu doğrultuda Görsel 14’deki şemanın üç boyutlu çalışmaları, maketleri yapılmıştır. Bu tasarımın, elde veya bilgisayarda iki boyutlu çizim olarak geliştirilemeyeceği süreç içinde anlaşılmış, çalışmanın tüm süreçleri maket yapılarak ilerletilmiştir. Öncelikle kağıt maketlerle başlayan süreçte, asetat, pleksi, metal gibi levha malzemelerle denemeler yapılmış, sonuçta paslanmaz çelik levhanın formun kalıcılığını sağladığı ve kolay biçimlendirildiği görülmüştür. Ortaya çıkan tasarıma ‘yüzey-bükey’ adı verilmiştir.



GÖRSEL 15. UYGULAMA II: YÜZEY-BÜKEY TASARIM VE ÜRETİM SÜRECİ



GÖRSEL 16. YÜZEY-BÜKEY LEVHA YÖNLENDİRME SÜRECİ



GÖRSEL 17. UYGULAMA II: YÜZEY-BÜKEY



GÖRSEL 18. YÜZEY-BÜKEY FARKLI AÇILARDAN GÖRÜNTÜLER



GÖRSEL 19. YÜZEY-BÜKEY FARKLI AÇILARDAN GÖRÜNTÜLER

İki boyutlu olarak kabul edilen tüm levha malzemelerin üç boyut veya form kazanabilmesi, malzemeye uygulanan, katlama, bükme, kıvrıma gibi eylemleri gerektirmektedir. Bu eylemler eşliğinde malzeme boşaltmalar yapıldığında önceden tahmin edilmesi zor olan, şaşırtıcı sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

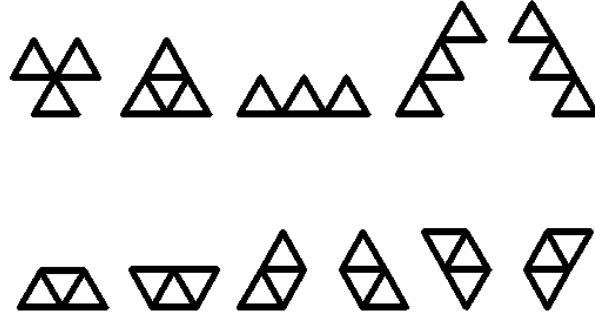
Yüzey-bükey, en alt birimi kendisi olan strüktürel bir bütünlüktür. Alt parçalardan oluşmayan bu tür bütünlüklerde, form ve strüktür birbirinden ayrıştırılamaz ve tamamıyla örtüşür. Yüzey-bükey, bu anlamda hem bir kabuk hem de bir iskelettir. Yüzey, çizgisel yırtıklarla sürekli yüzeylere ayrılarak karşıt kutba doğru akar ve bu akış, aynı yüzeyde karşılıklı olarak son bulur. Yönlenmenin tek yönde değil iki karşıt yönde gerçekleştirilmesiyle eğrisel boşluklar karşılıklı olarak dengelenir. Yüzeyin karşı simetrisinde bıraktığı boşluklar ayarlama gerektirmeksizin eşit dağılıma sahiptir. Yüzey-bükey, bu karşı simetrik yönlenmesinden dolayı biçimlendirmesi son derece kolay bir sürekli yüzey tasarımıdır.

Yüzey-bükey kavramsal tasarımının mekânsal olarak uyumlandırılmış bir çeşitlemesi, 2007 yılında HSBC Heykel Yarışmasında (EK-14) ödül almıştır.⁹⁴

⁹⁴ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=233192> (Erişim Tarihi: 04.07.2012).

2.3. Strüktürel Süreklilikler

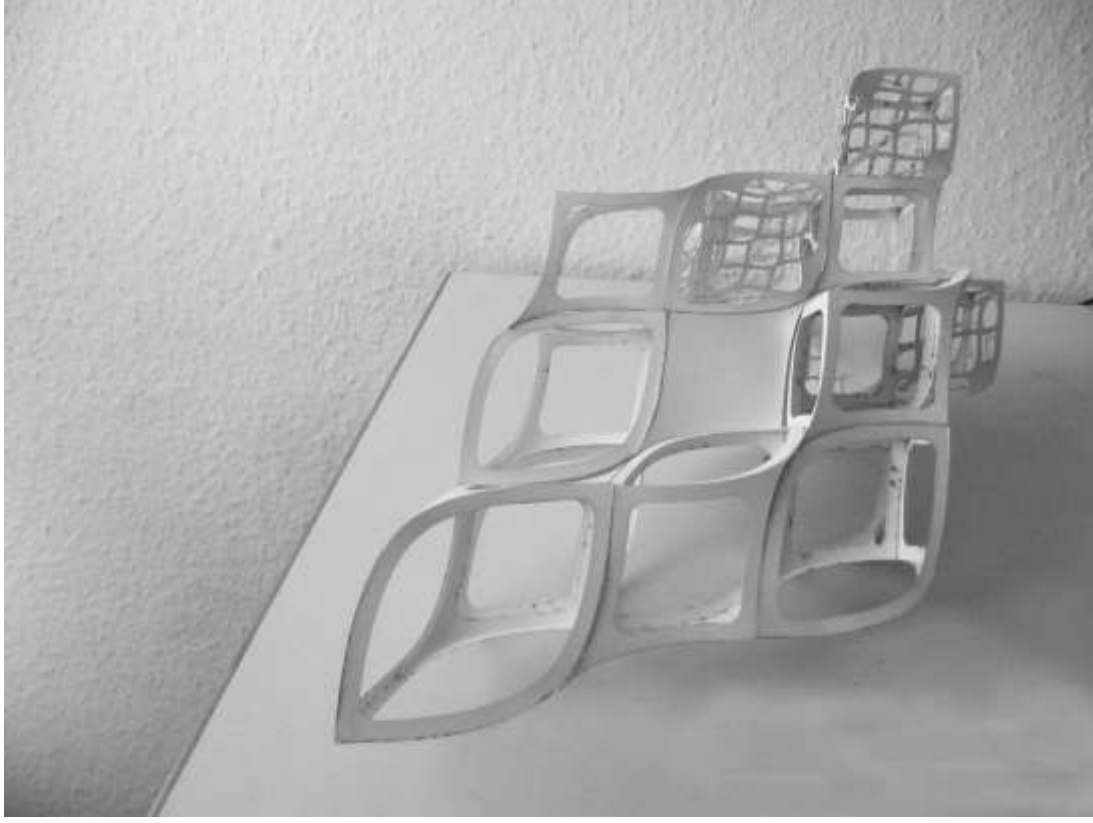
Eş kombinasyonları önceki bölümde bulunan tanımlamalardan daha geniş ve genel anlamıyla ele alarak üç boyut üzerinden tartışmak olanaklıdır. Eş Kombinasyonlar ‘*parçalardan birbirinden farklı grup çeşitlemeleri elde etmek*’ olarak tanımlandığında önceki belirlemelerden bağımsızlaşarak yeni tasarımlara yol açacaktır. Bu kısa tanımdan örneğin aşağıdaki gibi üç eşkenar üçgenden köşe veya kenar teması kuralıyla çeşitli kombinasyonlar elde edilebilir:



GÖRSEL 20 EŞ KOMBİNASYONLAR: PARÇALARDAN BİRBİRİNDEN FARKLI GRUP ÇEŞİTLEMELERİ ELDE ETMEK

Görsel 19’da eş kombinasyonlar görselleştirmesi görülmektedir. Görselde üstte yer alan dizide üçgenlerin köşe noktalarından teması, diğerinde ise kenar çizgilerinden temasıyla türetilmiş kombinasyonlarda anlam bazında yönlenme (inflection), yapı bazında ise çoklu bitişirme (superadjacency) açığa çıkmaktadır.

Bu çalışma öncelikle bilgisayarda üç boyutlu modelleme yoluyla geliştirilmiş, sonrasında kağıt maketlerle ilerletilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan tasarım yeniden adlandırılması düşünüldüğünde “strüktürel süreklilik” kavramına ulaşılmıştır. Strüktürel süreklilik, parçanın hem tek bir birim olarak hem de çoğaldığında da ayakta durmaya devam etmesidir. Tek başına ayakta duramayan bir öge de çoğalarak strüktürel bir süreklilik oluşturabilir. Kumaş, örgü veya zincirde gibi strüktürlerde süreklilik esnek bir yapıdadır. Başka bir deyişle tek başına ayakta duramayan bir birim çoğalarak bütün hale gelir ve esnek süreklilik oluşturur. Süreç sonunda, aşağıda Görsel 20, 21 ve 22’de görülen tasarım gerçekleştirilmiş ve birim çoğalma potansiyelleri araştırılmıştır.



GÖRSEL 22 STRÜKTÜREL SÜREKLİLİK FARKLI AÇILARDAN GÖRÜNTÜLER



GÖRSEL 23 UYGULAMA III: STRÜKTÜREL SÜREKLİLİK



GÖRSEL 24. STRÜKTÜREL SÜREKLİLİĞİ OLUŞTURAN BİRİM

Strüktürel süreklilik, Görsel 24'deki birimden çoğaltılmış kombinasyonlardır. Bu birim, kağıttan lazer kesim ve katlama yoluyla oluşturulmuştur. Uzun ekseninde birbirine 120° açı yapan eliptik yüzeylerin ve artık alanlarının birleşimi olan bu geometri, söz konusu ekseninde boşluksuz, üç yönde çoğalabilmektedir. Birleşmesi ön görülen iki birimden biri, ters yöne çevrilerek de çoğalma sağlanmaktadır. Böylece her birimin üç yönde, iki farklı çoğalma potansiyeli bulunur. Bu çoğalma potansiyelleri birbirinden farklı kombinasyonların oluşumuna olanak tanır.

Sürekliliği sağlayan en alt birim ne kadar fazla yanyana gelme, üstüste yükleme ve çoklu bitişirme sağlayabilirse o denli eş kombinasyon üretebilir durumdadır. Birbirinin aynı form ve strüktüre sahip geometrilerin çoğalmalarında genellikle statik bir tekrar olduğundan sıkıcılığı da beraberinde getirdiği düşünülür. Strüktürel süreklilik, tek bir birimden sıkıcı olmadan nasıl bir dinamik bütünlük oluşturulabileceğini gösterir.

Strüktürel süreklilik tasarımının lineer çeşitlemelerinden biri 2009 yılında Yaya Üst Geçitleri Fikir Projesi Yarışmasında (EK-14) ödül almıştır.⁹⁵

⁹⁵ <http://v3.arkitera.com/yp376-yaya-ust-gecitleri-fikir-projesi-yarismasi.html?year=&aID=2639>
(Erişim Tarihi: 04.07.2012).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Güncel bir tasarım yaklaşımı için bir arayış olan bu çalışma, tasarım ve bugünün dinamikleri arasında kavram odaklı geçişler önermektedir. Bu yaklaşımın önceki tasarım anlayışlarına karşı çıkararak daha üstün olmaya dönük bir iddiası olmadığı gibi, tüm zamanları kapsayacak geçerlilikte bir kuram olma iddiası da yoktur. Bu bir iddiasızlık değil, aksine bugüne ait tasarımın değişken doğasını izleme ve anlama kaygısının bir getirisidir. Bugün tasarımın en az gereksinim duyduğu şey, katılmış bir kuramdır.


Topoloji sorularını öklidyen geometri yoluyla çözmeye çalışmanın geçersizliği ortadadır. Topoloji, kare ve dairenin birbirinden farksız geometriler olduğunu ve birinin diğerine dönüşebileceğini söylemektedir. Topolojinin geometriyi ele alışındaki esneklik, bir kuralsızlık değil, bakış açısındaki kırılma olarak görüldüğünde anlaşılabilir hale gelmektedir. Bu çalışma, bu düşünceyle, tasarımı kural, yöntem veya ilkelerle sınırlandırarak değil, esnek, değişebilen ve karma bir yaklaşımla tasarıma bakışın yeniden yapılandırılabilmesi iddiasındadır.

Topoloji örneği üzerinden devam etmek gerekirse, kare ve dairenin birbirine denk geometriler olduğunu söylemek, onlara sayısal değil kavramsal olarak yani, birbirine dönüşebilir olup olmadıkları üzerinden bakmak demektir. Bu bakıştan ‘topolojik denklik’ kavramı ortaya çıkmıştır. Paralel bir düşünceyle, tasarım da kavram ilişkisi üzerinden farklılaşmıştır. Tasarım, üzerinde uzlaşmış ortalama düzeyden, entelektüel bir nitelik düzeyine doğru taşınma gerekliliğiyle karşı karşıyadır. Bu gerekliliğin doğurduğu sorunlar tasarım ve kavram ilişkisinin yeniden kurulması zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir.

Tasarımda mevcudu sürdürme ve belirlilik üzerine kurulu kavram doğası değişkenliğe doğru evrilmektedir. Bugün bağımlı değişkenlerle kavramsal değişkenler birbiriyle yer değiştirmekte ve kavramlar tasarımda yönlendirici hale gelmektedir. Bu çalışmada da güncellik bağlamında kavramlar, bugünün tasarım gerekliliklerine çözüm üretebilen alternatif bir araç olarak önerilmektedir.



TABLO 42. TASARIMDA GÜNCEL GEREKLİLİKLER VE KAVRAMLAR

<p>GÜNCEL TASARIMIN GELİŞMESİNDE SORUNLAR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Önceden belirlenen makro bütünlük • Tasarım alanını kısıtlayan kural, yöntem ve ilkeler • Bağımlı Değişkenlerden Kavramsala Doğru Tasarım • Kural, Yöntem ve İlkeler Yoluyla Sabitlik • Kesinlik • Yetersiz Kavram ve Sözcük Dağarcığı 	 <p>KAVRAMLAR</p>	<p>GÜNCEL GEREKLİLİKLER</p> <ul style="list-style-type: none"> • Parçalar ve aralarındaki ilişkilerin örgütlenmesi yoluyla bütünlük • Tasarımcının sorumluluk üstlendiği özgürlük alanı • Kavramsaldan Bağımlı Değişkenlere Doğru Tasarım • Esnek, Değişken, Türetilbilir fakat İlkeleştirilemez • Belirsizliğin Kabulü • Zengin Kavram ve Sözcük Dağarcığı
--	---	--

Tablo 42, güncel tasarımın gelişmesindeki sorunlar ve gereklilikleri özetlemektedir. Tasarım, önceden belirlenmiş üst ölçekli / makro bütünlüklerden, çözümlenmiş bütünlüklere; kural, yöntem ve ilkelerden, tasarımcının sorumluluk üstlendiği özgürlük alanına; bağımlı değişkenlerden kavramsala ve kesinlikten belirsizliğin kabulüne doğru geliştirilerek yeni ve zengin bir dil oluşturulmalıdır. Bu çalışmanın odağında yer alan kavramların bu dilin gelişimi için gerekli bir araç olduğu öngörülmektedir.

Kuram ve uygulama olarak ayrılan çalışmada kuramsal kısım üç bölümden, tasarım uygulamaları ise iki bölümden oluşmaktadır.

TABLO 43. ÇALIŞMANIN YAPISI

VENTURI'NİN KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ YAKLAŞIMI İZLEMİNDE GÜNCEL TASARIM KAVRAMLARININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI	
KURAMSAL KISIM	TASARIM UYGULAMALARI
<ol style="list-style-type: none"> 1. Tasarımda Kavramsal Değişkenler 2. Kavram Kaynağı Örneği <ul style="list-style-type: none"> • Robert Venturi ve Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki • Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişkiden Kavram Elde Etmeye Yönelik Çözümleme 3. Kavram Yapılandırması 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Kavram Kaynakları <ul style="list-style-type: none"> • Dualite • Yönlenme • Eş Kombinasyonlar 2. Kavramsal Tasarımlar <ul style="list-style-type: none"> • İkiz • Yüzey-bükey • Strüktürel Süreklilik

Tablo 43'deki çalışmanın yapısında, tasarım kavramlarının ele alındığı ilk bölüm eksiklik ve yetersizlik oluşturan durumlar üzerinden tasarımın neden kavram odaklı olması gerektiği ve nasıl olabileceğini tartışmaktadır. Bu bölümde tasarım, mesleki disiplinlerin üzerinde konumlandırılır. Mimarlık, iç mimarlık, grafik gibi meslekleri kapsayan ve bir araya getiren çatı, tasarımdır. Bu meslek alanlarının hepsinde bağımlı ve kavramsal tasarım değişkenleri vardır. Bugün kavramsal değişken veya kavramsal bakış, bağımlı olandan daha önceliklidir. Bu bağlamda kavram ve içeriklerin yoğun olduğu güncel tasarım yaklaşımları için çalışmalar yapılmalıdır. Bu bölümde tasarım kavramlarını, esnek, değişken, türetilebilir olarak görmenin, bu kavramları kural ya da ilke haline getirmeden yeniden düşünmeyi sağladığı sonucuna varılmıştır.

Tablo 43'de görüldüğü gibi bu çalışmada kavram kaynağı Venturi'nin karmaşıklık ve çelişki yaklaşımıdır. Bunun sebebi bu bölüm başlığında açıklanmakla beraber genel olarak, mimarlığın, önceden belirlenmiş olan bütünlüklerin merkezde olduğu modernist anlayışın mutlak bir doğru olmadığı düşüncesiyle Robert Venturi sayesinde karşı karşıya gelmesi denebilir. Modernist tasarım anlayışı nasıl tarihsel bir döneme karşılık geliyorsa, bugün geçerli değerler de gelecekte tarihsel bir dönemin geçici doğruları olarak nitelenecektir. Dolayısıyla tasarım, bağımlı değişkenlerin mutlak doğruları merkezinden uzaklaşmış, güncel kavramlar merkezine yerleşmiştir. Bu aynı zamanda önceki bölümde vurgulanan, tasarımın bağımlı değişkenlerden, kavramsal değişkenlere doğru yön değiştirmesidir. Kavram kaynağı örneği için yapılan araştırmada, öncelikle Venturi'nin yaşamı ve çalışmaları ele alınmıştır. Çalışmaya katkısı olacağı düşünüldüğünden dolayı, Venturi'nin mimari çalışmaları 1957-66 yılları arasındaki proje ve yapılarla sınırlandırılmıştır. Söz konusu mimari çalışmaların Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabıyla kavram bazında eşleştirmesi yapılmıştır. Araştırmalar sonucu ayrıca, Pensilvanya Üniversitesi Mimarlık Arşivinden Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'nin ilkyazımına ulaşılmıştır. Kitabın 1963'deki bu ilkyazımı ve son basımı arasında karşılaştırma yapılmış ve aşağıdaki sonuç ve belirlemeler elde edilmiştir:

- İlk yazım ve son basımda bölüm başlıklarında değişiklik vardır. Örneğin Üçüncü Bölümde; 1963’de ‘Manyerizm ve Şiir’, 1988’deki basımda ise ‘Anlam Belirsizliği’ başlığı kullanılmıştır. Bu başlıklardaki değişiklik konunun ele alınışındaki akışı da değiştirmiştir.
- İlk yazımda ‘Paradoks’, ‘İroni’ gibi bazı kavramlar konu başlığı olmuştur. ‘Paradoks’ kavramı burada anlam belirsizliği ve gerilimi içermektedir. Hem o hem bu olgusu ‘İroni’ altında yer alır. Bu kavramların ayrıntılı açıklamaları son basımda yer almamaktadır. Ayrıca İç ve Dış ayrı bir başlıkta yer almamakta, diğer konuların içinde irdelenmektedir. Venturi, ilk başta kavram odaklı bir çalışma yapmış ve bu kavram hiyerarşilerini sonradan değiştirmiştir.
- İlk yazımda karşıt kavramlar yanyana kullanılmıştır. Çift işlevli ögenin işlevini kaybetmiş ögeyle birlikte ele alınması ve son basımın son bölümü olan Zor Bütünlüğü, ilk basımda Bitmemiş Bütünlük başlığının takip etmesi karşıt kavramlara işaret etmektedir. Buradan bu metnin ilk başta sonuç odaklı olmadığı, kendisiyle tartışan bir diyalektikte sürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.
- İlk yazımda ‘Zor Bütünlük’ konusunun başlığında doğrudan üç kavrama, Dualite, Yönlenme ve Eş Kombinasyonlar’a işaret edilmiştir (EK-13). Dolayısıyla bu kavramların Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki’nin üç kurucu kavramı olduğu sonucuna varılmıştır.

Yukarıdaki belirlemeler genellendiğinde, tasarımın düşünsel boyutunu anlatmak için kullanılan kavramların sıralamasında ve hiyerarşik yapılarında amaca bağlı değişebilirlik olduğu söylenebilir. Bu değişken durum Venturi’nin kitabında oldukça belirgindir.

Robert Venturi’nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki isimli kitabı, bu çalışmada yeni bir okuma önerisiyle kuramsal bir metne dönüştürülmüştür. Böylelikle mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olan bu metnin, tasarım kavramlarını yeniden yapılandırmada örnek oluşturma potansiyeli açığa

çıkarılmıştır. Venturi'nin orijinal metni, mimarlık tarihi ağırlıklı, ikonografik, görsel okuma ve eleştiri merkezli, görseller ve örnekler eşliğinde açıklanan, kuramsal olduğu kadar tarihi altyapıya sahip, mimari yapıları okuma, anlama ve değerlendirme yetisini edindiren tamamlanmış bir metindir.

Elde edilen yeni metin ise, ikonografiden sıyrılmış, kavram merkezli, yeniden çözümlenmesi gereken, yeni okuma ve geliştirmelere açık, tasarım yapmayı ve hayal gücünü yeniliğe doğru tetikleyen yoğunlaştırılmış bir metindir. Aşağıdaki tabloda bu iki metnin birbiriyle karşılaştırılması görülmektedir:

TABLO 44. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ'DE ORJİNAL VE YOĞUN METİNLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ	KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ YOĞUN METİN
Mimarlık Tarihi Ağırlıklı Bir Metin	Kuramsal Bir Metin
İkonografik (ikonların tasvir ve tahlili) Kavramlar görseller yardımıyla açıklanır Tarihi yapıların görsel çözümlenmeleri Güncel yapıların görsel çözümlenmeleri	İkonografiden sıyrılmış Tüm görseller ve açıklamaları metinden çıkartılmıştır. Tarihi yapıların görsel çözümlenmeleri yok Güncel yapıların görsel çözümlenmeleri yok
Görsel Okuma-Eleştiri Mimari yapının ve kentin nasıl okunması, eleştirilmesi gerektiğine ilişkin örnekler eşliğinde saptama ağırlıklıdır.	Kavram Görselleştirilmemiş tasarım anlayışları ve kavramlarla düşünsel ağırlıklıdır
Her kuramsal açılım örnekler eşliğinde anlatılır.	Her cümle yeniden çözümlenmeyi bekler.
Görsellik eşliğinde açıklanan metin	Yoğunlaştırılmış metin
Kuram+ Tarihsel Altyapı	Salt Kuram
Açıkça tanımlanmış ve tamamlanmış .	Tamamlanmamış, yeni okuma ve geliştirmelere açık .
Tasarımları anlama ve değerlendirme yetisini artırır.	Tasarımı ve hayal gücünü yeniliğe doğru tetikler.

Tablo 44'de görülen bu karşılaştırma, kitabın sadece çözümlenmesinin değil aynı zamanda azaltma yoluyla sentezinin de yapılmış olduğunu göstermektedir. Venturi'nin Karmaşıklık ve Çelişki Yaklaşımı çok sayıda tasarım kavramının açıklandığı zengin bir kaynaktır. Buna benzer kaynaklardan bu çalışmada görüldüğü gibi daha etkin bir şekilde yararlanılabilir.

Kuramsal kısmın son ayağı, tasarım kavramlarının yeniden yapılandırılması örneğidir. Aşağıdaki tabloda yer alan belirlemeler ışığında güncel tasarımın gelişimi olanaklı görünmektedir:

TABLO 45. TASARIM İÇİN ALTERNATİF ÖN KABULLER

TASARIM İÇİN ALTERNATİF ÖN KABULLER
Tasarım anlayışları zaman vektöründe değişkendir.
Tasarımda belirsizliğin kabulü gereklidir.
Tasarım eklenilebilir, türetilebilir kavramlar üzerine kurulur.
Tasarımda kavramlar yoruma açıktır.
Tasarımda kavramlar açığa çıkarılmayı bekler.
Tasarımda kavramlar, geçerli oldukları sürece güncel; güncel oldukları sürece geçerlidir.

Tablo 45’de yer alan ön kabuller esnek bir yapı kurmak için belirlenmiştir. Tasarım kavramlarını yeniden yapılandırmak demek, sürekli güncel tutmaya ve yenilemeye olanak sağlayacak bir yapı önermek demektir. Bu ön kabuller örnek kavramların yapılandırılmalarını sağlamıştır. Tasarım kavramlarının yapılandırılması, sadece Karmaşıklık ve Çelişkiden edinilen kavram grubundan ibaret değildir aksine geliştirilmeye, eklenmeye açık, esnek bir yapıdır. Daha çok kitaptan benzer yollarla kavram çözümlenmelerinin yapılmasıyla, kavram merkezli sergiler yoluyla, tasarımcıların tasarımları eşliğinde yeni kavramlar ortaya çıkarmasıyla gelişebilir bir yapıdadır.

Tasarım uygulamaları Venturi’nin Zor Bütünlüğü oluşturma yolu olarak işaret ettiği Dualite, Yönlenme ve Eş Kombinasyonlar ve bunlardan türetilmiş üç tasarım ve üç kavramdan oluşmaktadır. Dualite’den ‘İkiz Bütün’, Yönlenme’den ‘Yüzey Bükey’ ve Eş Kombinasyonlar’dan ‘Strüktürel Süreklilikler’ türev kavram nesnelere üretilmiştir. Bu üç çalışma kavramların tasarıma nasıl dönüştüklerini örneklemektedir. Bu çalışmada önerilen yolla tasarım kavramlarına yenileri eklenmiş ve bu kavramlara bağlı uygulamalar aracılığıyla tasarım olanakları araştırılmıştır.

Çalışmayı oluşturan bu bileşenler tekrar ele alınarak aşağıdaki genel sonuç ve önerilere ulaşılmıştır:

- Güncel dinamikleri dışlayan değil kapsayan güncel tasarım yaklaşımları geliştirilmelidir.
- Mesleki veya disipliner terimlerden, mesleküstü veya tasarım temelli kavramlara geçiş sağlanmalıdır.
- Tasarımın kuram ve pratiği arasında yeniden köprü kurmak gereklidir.
- Kavram ve içeriklerin yoğun olduğu güncel tasarım için kavram odaklı çalışmalar yapılmalıdır.
- Tasarım kavramları, belirleyici, katılmış ve merkezi bir yapıdan kişisel ve kesinliksizliğe olanak tanıyan esnek bir yapıya evrilmelidir.
- Tasarımcılar bugün genişlemiş olan özgürlük alanında yeni kavramları yapılandırma sorumluluğunu üstlenmelidir.

Bu sonuç ve öneriler özetlenecek olursa, bugünün günlük yaşam formlarının dinamik doğası ve tasarım arasında ancak belirsizliğin kabulü ve esneklik yoluyla kurulan yapılandırmalar verimli olabilir. İstisnalar karşısında açıklama yapamayan her yapı dönüşerek güncel ve geçerli bir yapı haline getirilmelidir. Bu süreçte tanımlar ve kavramlar gözden geçirilmeli, alternatif ve karma bakış açıları geliştirilmelidir.

Tasarımın tekrar irdelendiği, kavramların gözden geçirildiği, türetildiği ve tasarıma başka türden bakış açılarının olanaklı olduğunu anlatan bu çalışma, güncellemenin, düşünce üretiminin ve tasarıma yol açacak olanakların artması yönünde bir çabanın ilk adımı sayılabilir.

EKLER

Ek-1. Mühem Mimarlık: Nazik Bir Manifesto.....	137
Ek-2. Karmaşıklık ve Çelişki Karşısında Basitleştirme veya Pitoresk	138
Ek-3. Anlam Belirsizliği.....	139
Ek-4. Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta “Hem O Hem Bu ” (Both-And) Olgusu	143
Ek-5. Çelişkili Düzeyler: Çift İşlevli Öğeler	149
Ek-6. Uzlaşma Ve Düzenin Sınırları: Alışlagelmiş Öge	153
Ek-7. Uyarlanmış Çelişki.....	157
Ek-8. Yanyana Getirilmiş Çelişki	163
Ek-9. İç ve Dış.....	170
Ek-10. Zor Bütünün Kaçınılmazlığı.....	180
Ek-11. Vsba ile Email Yazışmaları.....	191
Ek-12. Pennsylvania Üniversitesi Mimarlık Arşivi ile Email Yazışmaları.....	193
Ek-13. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki – 1963 İlk yazım	195
Ek-14. Yarışma Projeleri.....	206

EK-1. MÜPHEM MİMARLIK: NAZİK BİR MANİFESTO

1. Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto

I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art. Everywhere, except in architecture, complexity and contradiction have been acknowledged, from Gödel's proof of ultimate inconsistency in mathematics to T. S. Eliot's analysis of "difficult" poetry and Joseph Albers' definition of the paradoxical quality of painting.

But architecture is necessarily complex and contradictory in its very inclusion of the traditional Vitruvian elements of commodity, firmness, and delight. And today the wants of program, structure, mechanical equipment, and expression, even in single buildings in simple contexts, are diverse and conflicting in ways previously unimaginable. The increasing dimension and scale of architecture in urban and regional planning add to the difficulties. I welcome the problems and exploit the uncertainties. By embracing contradiction as well as complexity, I aim for vitality as well as validity.

Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than "pure," compromising rather than "clean," distorted rather than "straightforward," ambiguous rather than "articulated," perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting," conventional rather than "designed," accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality.

I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer "both-and" to "either-or," black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once.

But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less.

EK-2. KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ KARŞISINDA BASİTLEŞTİRME VEYA PİTORESK

2. Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness

Orthodox Modern architects have tended to recognize complexity insufficiently or inconsistently. In their attempt to break with tradition and start all over again, they idealized the primitive and elementary at the expense of the diverse and the sophisticated. As participants in a revolutionary movement, they acclaimed the newness of modern functions, ignoring their complications. In their role as reformers, they puritanically advocated the separation and exclusion of elements, rather than the inclusion of various requirements and their juxtapositions. As a forerunner of the Modern movement, Frank Lloyd Wright, who grew up with the motto "Truth against the World," wrote: "Visions of simplicity so broad and far-reaching would open to me and such building harmonies appear that . . . would change and deepen the thinking and culture of the modern world. So I believed."²¹ And Le Corbusier, co-founder of Parisism, spoke of the "great primary forms" which, he proclaimed, were "distinct . . . and without ambiguity."²² Modern architects with few exceptions eschewed ambiguity.

But now our position is different: "At the same time that the problems increase in quantity, complexity, and difficulty they also change faster than before,"²³ and require an attitude more like that described by August Heckscher: "The movement from a view of life as essentially simple and orderly to a view of life as complex and ironic is what every individual passes through in becoming mature. But certain epochs encourage this development; in them the paradoxical or dramatic outlook colors the whole intellectual scene. . . . Amid simplicity and order rationalism is born, but rationalism proves inadequate in any period of upheaval. Then equilibrium must be created out of opposites. Such inner peace as men gain must represent a tension among contradictions and uncertainties. . . . A feeling for paradox allows seemingly dissimilar things to exist side by side, their very incongruity suggesting a kind of truth."²⁴

Rationalizations for simplification are still current, however, though sadder than the early arguments. They are expansions of Mies van der Rohe's magnificent paradox, "less is more." Paul Rudolph has clearly stated the implications of Mies' point of view: "All problems can never be solved. . . . Indeed it is a characteristic of the twentieth century that architects are highly selective in determining which problems they want to solve. Mies, for instance, makes wonderful buildings only because he ignores many aspects of a building. If he solved more problems, his

buildings would be far less potent."²⁵

The doctrine "less is more" bemoans complexity and justifies exclusion for expressive purposes. It does, indeed, permit the architect to be "highly selective in determining which problems [he wants] to solve." But if the architect must be "committed to his particular way of seeing the universe,"²⁶ such a commitment surely means that the architect determines how problems should be solved, not that he can determine which of the problems he will solve. He can exclude important considerations only at the risk of separating architecture from the experience of life and the needs of society. If some problems prove insoluble, he can express this: in an inclusive rather than an exclusive kind of architecture there is room for the fragment, for contradiction, for improvisation, and for the tensions these produce. Mies' exquisite pavilions have had valuable implications for architecture, but their selectiveness of content and language is their limitation as well as their strength.

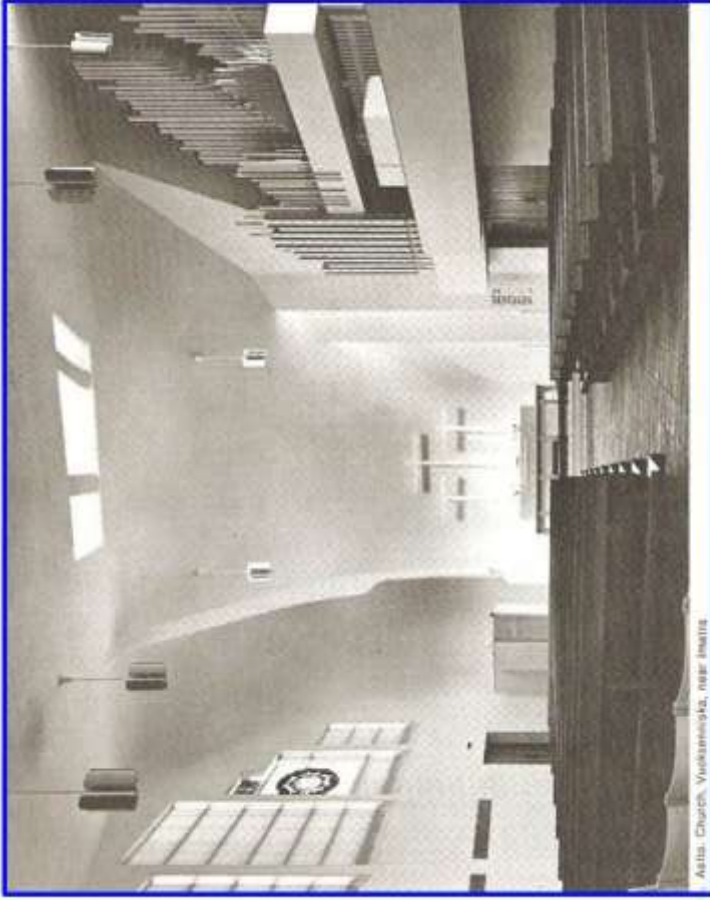
I question the relevance of analogies between pavilions and houses, especially analogies between Japanese pavilions and recent domestic architecture. They ignore the real complexity and contradiction inherent in the domestic program—the spatial and technological possibilities as well as the need for variety in visual experience. Forced simplicity results in oversimplification. In the Wiley House, for instance (1), in contrast to his glass house (2), Philip Johnson attempted to go beyond the simplicities of the elegant pavilion. He explicitly separated and articulated the enclosed "private functions" of living on a ground floor pedestal, thus separating them from the open social functions in the modular pavilion above. But even here the building becomes a diagram of an oversimplified program for living—an abstract theory of either-or. Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore.

The recognition of complexity in architecture does not negate what Louis Kahn has called "the desire for simplicity." But aesthetic simplicity which is a satisfaction to the mind derives, when valid and profound, from inner complexity. The Doric temple's simplicity to the eye is achieved through the famous subtleties and precision of its distorted geometry and the contradictions and tensions inherent in its order. The Doric temple could achieve apparent simplicity through real complexity. When complexity disappeared, as in the late temples, blandness replaced simplicity.

Nor does complexity deny the valid simplification which is part of the process of analysis, and even a method of achieving complex architecture itself. "We oversimplify a given event when we characterize it from the standpoint of a given interest."¹⁰ But this kind of simplification is a method in the analytical process of achieving a complex art. It should not be mistaken for a goal.

An architecture of complexity and contradiction however, does not mean picturesqueness or subjective expressionism. A false complexity has recently countered the false simplicity of an earlier Modern architecture. It promotes an architecture of symmetrical picturesqueness—which Minoru Yamasaki calls "serene"—but it represents a new formalism as unconnected with experience as the former cult of simplicity. Its intricate forms do not reflect genuinely complex programs, and its intricate ornament, though dependent on industrial techniques for execution, is dryly reminiscent of forms originally created by handicraft techniques. Gothic tracery and Rococo rocaille were not only expressively valid in relation to the whole, but came from a valid showing-off of hand skills and expressed a vitality derived from the immediacy and individuality of the method. This kind of complexity through exuberance, perhaps impossible today, is the antithesis of "serene" architecture, despite the superficial resemblance between them. But if exuberance is not characteristic of our art, it is tension rather than serenity that would appear to be so.

The best twentieth-century architects have usually rejected simplification—that is, simplicity through reduction—in order to promote complexity within the whole. The works of Alvar Aalto and Le Corbusier (who often disregards his polemical writings) are examples. But the characteristics of complexity and contradiction in their work are often ignored or misunderstood. Critics of Aalto, for instance, have liked him mostly for his sensitivity to natural materials and his fine detailing, and have considered his whole composition willful picturesqueness. I do not consider Aalto's Imatra church picturesque. By repeating in the massing the genuine complexity of the triple-divided plan and the acoustical ceiling pattern (3), this church represents a justifiable expressionism different from the willful picturesqueness of the haphazard structure and spaces of Giovanni Michelucci's recent church for the Autostrada (4).¹¹ Aalto's complexity is part of the program and structure of the whole rather than a device justified only by the



Aalto Church, Vuokatti, Finland, 1952

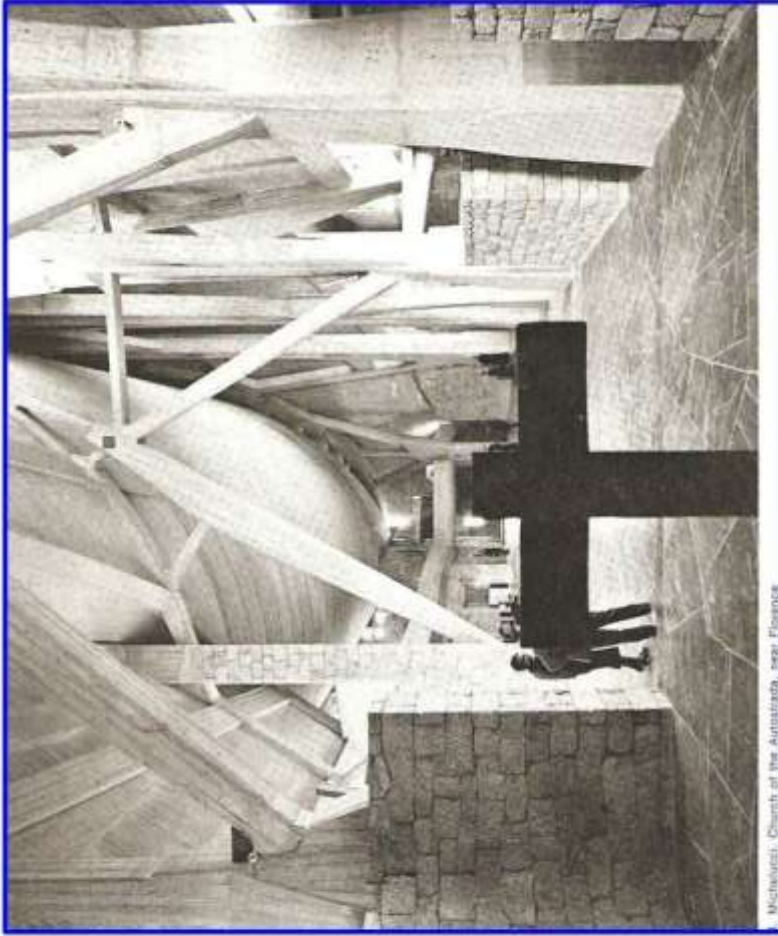
desire for expression. Though we no longer argue over the primacy of form or function (which follows which?), we cannot ignore their interdependence.

The desire for a complex architecture, with its attendant contradictions, is not only a reaction to the banality or pretentiousness of current architecture. It is an attitude common in the Mannerist periods: the sixteenth century in Italy or the Hellenistic period in Classical art, and is also a continuous strain seen in such diverse architects as Michelangelo, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, some architects of the Shingle Style, Furness, Sullivan, Loryens, and recently, Le Corbusier, Aalto, Kahn, and others.

Today this attitude is again relevant to both the medium of architecture and the program in architecture.

First, the medium of architecture must be re-examined if the increased scope of our architecture as well as the complexity of its goals is to be expressed. Simplified or superficially complex forms will not work. Instead, the variety inherent in the ambiguity of visual perception must once more be acknowledged and exploited.

Second, the growing complexities of our functional problems must be acknowledged. I refer, of course, to those programs, unique in our time, which are complex because of their scope, such as research laboratories, hospitals, and particularly the enormous projects at the scale of city and regional planning. But even the house, simple in scope, is complex in purpose if the ambiguities of contemporary experience are expressed. This contrast between the means and the goals of a program is significant. Although the means involved in the program of a rocket to get to the moon, for instance, are almost infinitely complex, the goal is simple and contains few contradictions; although the means involved in the program and structure of buildings are far simpler and less sophisticated technologically than almost any engineering project, the purpose is more complex and often inherently ambiguous.



Michelozzi: Church of the Annunziata, see Florence

*I have visited Giovanni Michelozzi's Church of the Annunziata since writing these words, and I now realize it is an extremely beautiful and effective building. I am therefore sorry I made this unsympathetic comparison.

EK-3. ANLAM BELİRSİZLİĞİ

3. Ambiguity

While the second classification of complexity and contradiction in architecture relates to form and content as manifestations of program and structure, the first concerns the medium and refers to a paradox inherent in perception and the very process of seeing in art: the complexity and contradiction that results from the juxtaposition of what an image is and what it seems. Joseph Albers calls "the discrepancy between physical fact and psychic effect" a contradiction which is "the origin of art." And, indeed, complexity of meaning, with its resultant ambiguity and tension has been characteristic of painting and amply recognized in art criticism. Abstract Expressionism acknowledges perceptual ambiguity, and the basis of Optical Art is shifting juxtapositions and ambiguous dualities relating to form and expression. Pop painters, too, have employed ambiguity to create paradoxical content as well as to exploit perceptual possibilities.

In literature, too, critics have been willing to accept complexity and contradiction in their medium. As in architectural criticism, they refer to a Mannerist era, but unlike most architectural critics, they also acknowledge a "mannerist" strain continuing through particular poets, and some, indeed, for a long time have emphasized the qualities of contradiction, paradox, and ambiguity as basic to the medium of poetry, just as Albers does with painting.

What called the art of the Elizabethans "an impure art,"¹⁷ in which complexity and ambiguity are exploited: "in a play of Shakespeare," he said, "you get several levels of significance"¹⁸ where, quoting Samuel Johnson, "the most heterogeneous ideas are yoked together by violence."¹⁹ And elsewhere he wrote: "The case of John Webster . . . will provide an interesting example of a very great literary and dramatic genius directed towards chaos."²⁰ Other critics, for example, Kenneth Burke, who refers to "plural interpretation" and "planned incongruity," have analyzed elements of paradox and ambiguity in the structure and meaning of other poetry besides that of the seventeenth century metaphysical poets and those modern poets who have been influenced by them.

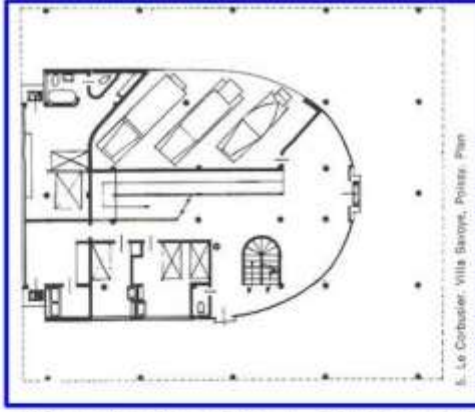
Cleanth Brooks justifies the expression of complexity and contradiction by their necessity as the very essence of art: "Yet there are better reasons than that of rhetorical vainglory that have induced poet after poet to choose ambiguity and paradox rather than plain discursive simplicity. It is not enough for the poet to analyze his experience as the

scientist does, breaking it up into parts, distinguishing part from part, classifying the various parts. His task is finally to unify experience. He must return to us the unity of the experience itself as man knows it in his own experience. . . . If the poet . . . must perforce dramatize the oneness of the experience, even though paying tribute to its diversity, then his use of paradox and ambiguity is seen as necessary. He is not simply trying to space up, with a superficially exciting or mystifying rhetoric the old stale stockpot. . . . He is rather giving us an insight which preserves the unity of experience and which, at its higher and more serious levels, triumphs over the apparently contradictory and conflicting elements of experience by unifying them into a new pattern."²¹

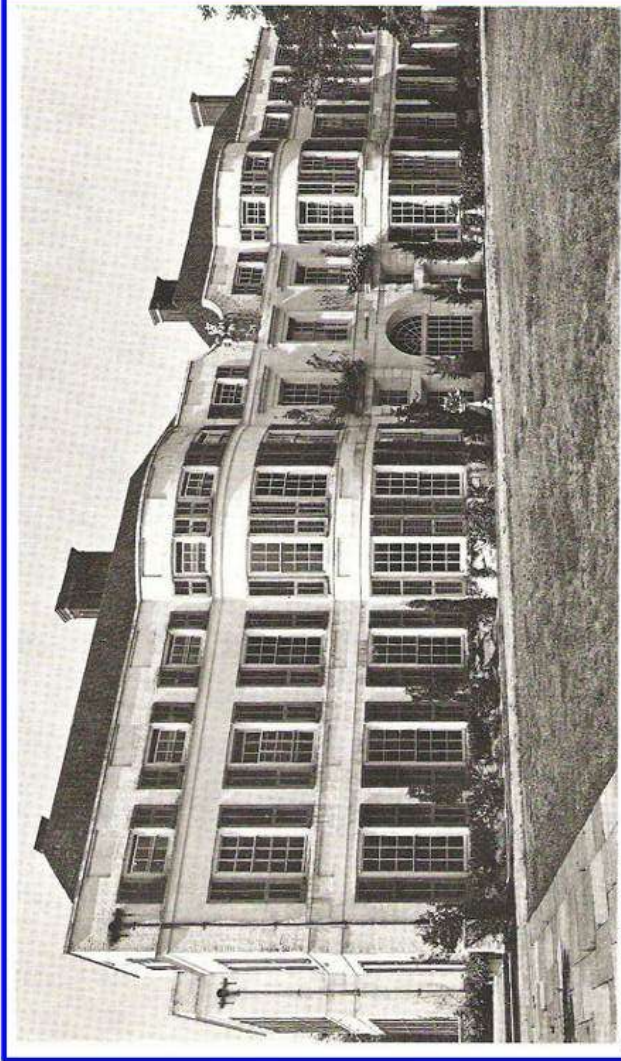
And in *Seven Types of Ambiguity* William Empson "dared to treat what [had] . . . been regarded as a deficiency in poetry, imprecision of meaning, as poetry's chief virtue . . ." Empson documents his theory by readings from Shakespeare, "the supreme ambiguity, not so much from the confusion of his ideas and the muddle of his text, as some scholars believe, as simply from the power and complexity of his mind and art."²²

Ambiguity and tension are everywhere in an architect's nature of complexity and contradiction. Architecture is form and substance—abstract and concrete—and its meaning derives from its interior characteristics and its particular context. An architectural element is perceived as form and structure, texture and material. These oscillating relationships, complex and contradictory, are the source of the ambiguity and tension characteristic to the medium of architecture. The conjunction of "with a question mark" can usually describe ambiguous relationships. The Villa Savoye (5): is it a square plan or not? The size of Vanbrugh's fore-pavilions at Grimsthorpe (6) in relation to the back pavilions is ambiguous from a distance: are they near or far, big or small? Bernini's pilasters on the Palazzo di Propaganda Fide (7): are they positive pilasters or negative panel divisions? The ornamental cove in the Casino di Pio IV in the Vatican (8): is it more wall or more vault? The central dip in Lutyens' façade at Nashdom (9) facilitates skylighting: is the resultant duality resolved or not? Luigi Moretti's apartments on the Via Parisi in Rome (10): are they one building with a split or two buildings joined?

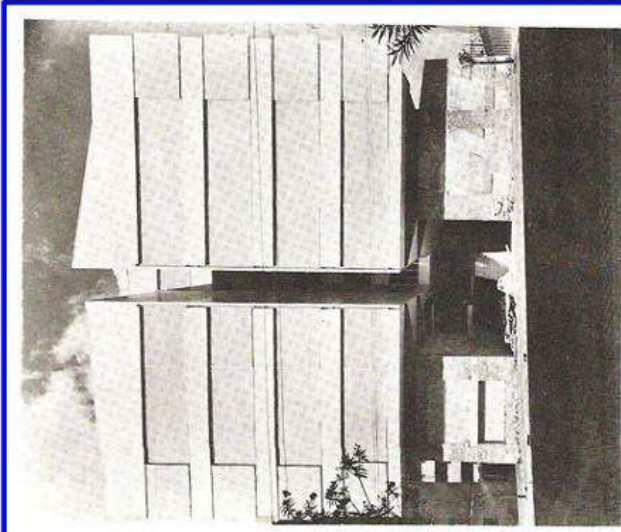
The calculated ambiguity of expression is based on the



5. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, France



9. Lutyens, Nashdom, Taplow

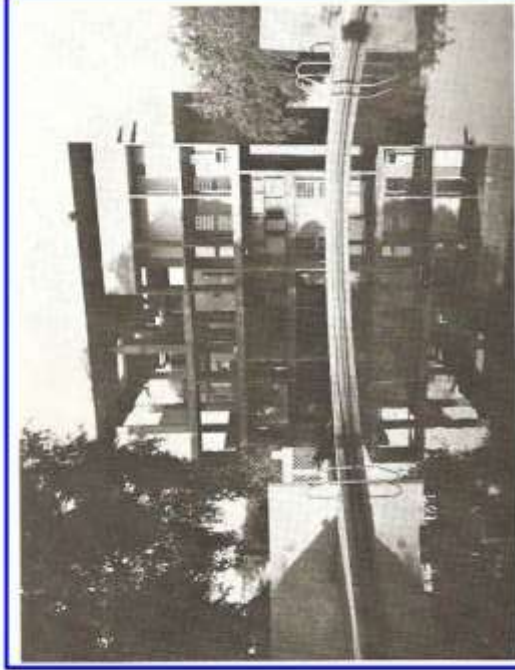


10. Moretti, Apartment Building, Via Parioli, Rome

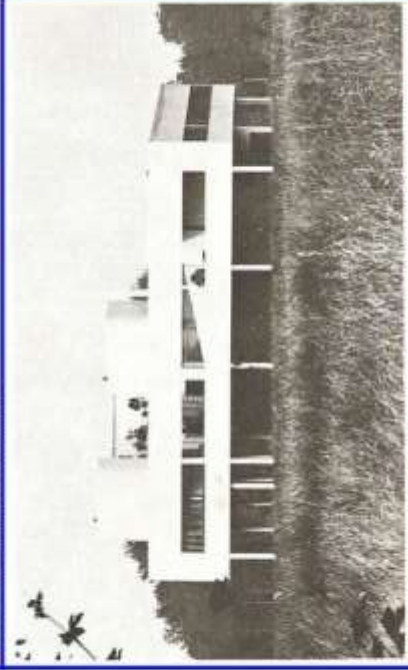
confusion of experience as reflected in the architectural program. This promotes richness of meaning over clarity of meaning. As Empson admits, there is good and bad ambiguity . . . [ambiguity] may be used to convict a poet of holding muddled opinions rather than to praise the complexity of the order of his mind.”²⁴ Nevertheless, according to Stanley Edgar Hyman, Empson sees ambiguity as “col- lecting precisely at the points of greatest poetic effective- ness, and finds it breeding a quality he calls ‘tension’ which we might phrase as the ‘poetic impact itself.’”²⁵ These ideas apply equally well to architecture.

EK-4. ÇELİŞKİLİ DÜZEYLER: MİMARLIKTA HEM O HEM BU (BOTH-AND) OLGUSU

kavramlar ve tanımlar
 çıkartılan parçalar



11. Le Corbusier, Shodhan House, Almaty, USSR



12. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy

4. Contradictory Levels: The Phenomenon of "Both-And" in Architecture

Contradictory levels of meaning and use in architecture involve the paradoxical contrast implied by the conjunctive "yet." They may be more or less ambiguous; Le Corbusier's Shodhan House (11) is closed yet open—a cube, precisely closed by its corners, yet randomly opened on its surfaces; his Villa Savoye (12) is simple outside yet complex inside. The Tudor plan of Barrington Court (13) is symmetrical yet asymmetrical; Gaxizim's Church of the Immaculate Conception in Turin (14) is a duality in plan and yet a unity; Sir Edwin Lutyens' entrance gallery at Middleton Park (15, 16) is directional space, yet it terminates at a blank wall; Vignola's façade for the pavilion at Bomarzo (17) contains a portal, yet it is a blank portico; Kahn's buildings contain crude concrete yet polished granite; an urban street is directional as a route yet static as a place. This series of conjunctive "yets" describes an architecture of contradiction at varying levels of program and structure. None of these ordered contradictions represents a search for beauty, but neither as paradoxes, are they caprice.

Cleoth Brooks refers to Donne's art as "having it both ways" but, he says, "most of us in this latter day, cannot. We are disciplined in the tradition either-or, and lack the mental agility—to say nothing of the maturity of attitude—which would allow us to indulge in the inter distinctions and the more subtle reservations permitted by the tradition of both-and."²⁸ The tradition "either-or" has characterized orthodox modern architecture; a sun screen is probably nothing else; a support is seldom an enclosure; a wall is not violated by window penetrations but is totally interrupted by glass; program functions are exaggeratedly articulated into wings or segregated separate pavilions. Even "flowing space" has implied being outside when inside, and inside when outside, rather than both at the same time. Such manifestations of articulation and clarity are foreign to an architecture of complexity and contradiction, which tends to include both-and rather than exclude either-or.

If the source of the both-and phenomenon is contradiction, its basis is hierarchy, which yields several levels of meanings among elements with varying values. It can include elements that are both good and awkward, big and little, closed and open, continuous and articulated, round and square, structural and spatial. An architecture which includes varying levels of meaning breeds ambiguity and tension.

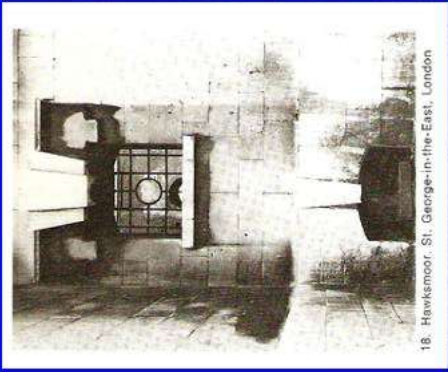
Most of the examples will be difficult to "read," but abstract architecture is valid when it reflects the complexities and contradictions of content and meaning. Simultaneous perception of a multiplicity of levels involves struggles and hesitations for the observer, and makes his perception more vivid.

Examples which are both good and bad at the same time will perhaps in one way explain Kahn's enigmatic remark: architecture must have bad spaces as well as good spaces. Apparent irrationality of a part will be justified by the resultant rationality of the whole, or characteristics of a part will be compromised for the sake of the whole. The decisions for such valid compromises are one of the chief tasks of the architect.

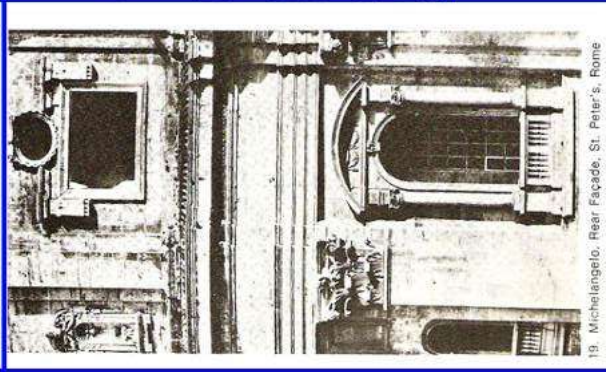
In Hawksmoor's St. George-in-the-East (18) the exaggerated keystones over the aisle windows are wrong in relation to the part: when seen close-up they are too big in relation to the opening they span. When seen farther back, however, in the context of the whole composition, they are expressively right in size and scale. Michelangelo's enormous rectangular openings in the attic story of the rear façade of St. Peter's (19) are wider than they are high, so that they must be spanned the long way. This is perverse in relation to the spanning limitations of masonry, which dictate in Classical architecture that big openings, such as these, be vertically proportioned. But because one usually expects vertical proportions, the longitudinal spanning expresses validly and vividly their *relative* smallness.

The main stair in Frank Furness' Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia (20) is too big in relation to its immediate surroundings. It lands on a space narrower than its width, and faces an opening narrower than its width. Furthermore, the opening is bisected by a post. But this stair is ceremonial and symbolic as well as functional, and it relates to the hall immediately beyond the opening, to the whole building, and to the great scale of Broad Street outside. The outer thirds of Michelangelo's stair in the Laurentian Library vestibule (21) are abruptly chopped off and lead virtually nowhere: it is similarly wrong in the relation of its size to its space, and yet right in relation to the whole context of the spaces beyond.

Vambrough's end bays in the central pavilion of the entrance façade of Blenheim Palace (22) are incorrect because they are bisected by a pilaster: this fragmentation produces a duality which decreases their unity. Their very



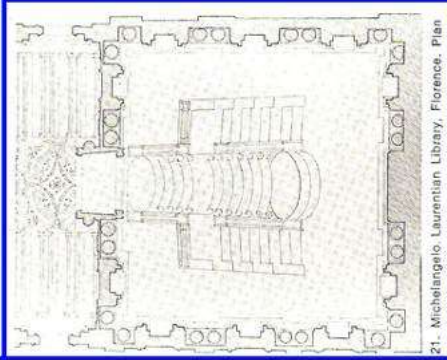
18. Hawksmoor, St. George-in-the-East, London



19. Michelangelo, Rear Façade, St. Peter's, Rome



20. Furness, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia

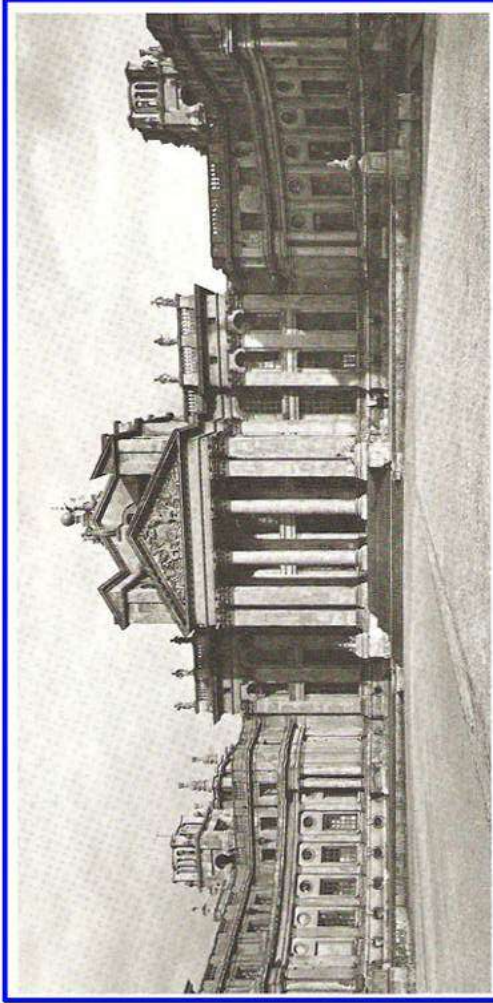


21. Michelangelo, Laurentian Library, Florence, Plan

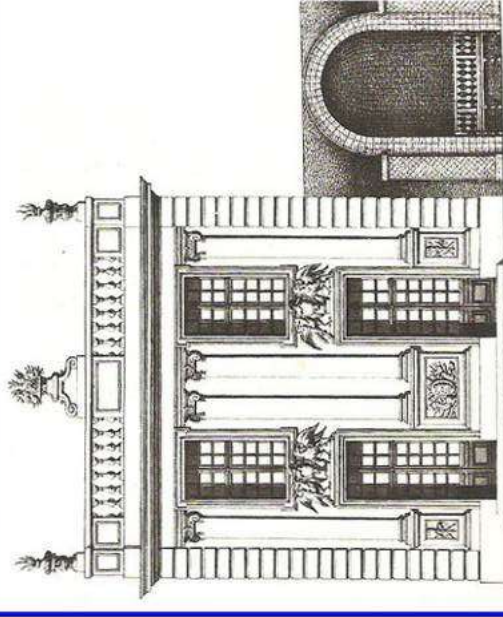
incompleteness, however, reinforces by contrast the center bay and increases the overall unity of this complex composition. The pavilions which flanked the château at Marly (23) contained a similar paradox. The compositional duality of their two-bay façades lacks unity, but reinforces the unity of the whole complex. Their own incompleteness implied the dominance of the château itself and the completeness of the whole.

The basilica, which has mono-directional space, and the central-type church, which has omnidirectional space, represent alternating traditions in Western church plans. But another tradition has accommodated churches which are both-and, in answer to spatial, structural, programmatic, and symbolic needs. The Mannerist elliptical plan of the sixteenth century is both central and directional. Its culmination is Bernini's Sant' Andrea al Quirinale (24), whose main directional axis contradictorily spans the short axis. Nikolaus Pevsner has shown how pilasters rather than open chapels bisect both ends of the transverse axis of the side walls, thereby reinforcing the short axis toward the altar. Borromini's chapel in the Propaganda Fide (25) is a directional hall in plan, but its alternating bays counteract this effect: a large bay dominates the small end; a small bay bisects the center of the long wall. The rounded corners, as well, begin to imply a continuity of enclosure and a central-type plan. (These characteristics occur in the courtyard of San Carlo alle Quattro Fontane too.) And the diagonal gridlike ribs in the ceiling indicate a multidirectional structure as much like a dome as a vault. Hagia Sophia in Istanbul is equivocal in a similar way. Its central dome on the square bay with pendentives implies a central type church, but its two apses with half-domes begin to set up a longitudinal axis in the tradition of the directional basilica. The horseshoe plan of the Baroque and neo-Baroque opera house focuses on the stage and the center of the auditorium. The central focus of the elliptical plan is usually reflected in the ornamental ceiling pattern and the enormous central chandelier; the focus toward the stage in the directional distortion of the ellipse and partitions between the surrounding boxes as well as in the interruption of the stage itself, of course, and the seating in the pit. This reflects the dual focus in the program of the gala theatre: the performance and the audience.

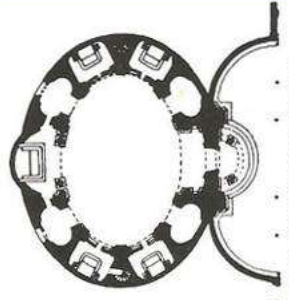
Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane (26) abounds in ambiguous manifestations of both-and. The



22. Vanbrough. Blenheim Palace, Oxfordshire



23. Hardouin-Mansart. Pavillon, Marly. Elevation



24. Bernini. Sant' Andrea al Quirinale, Rome. Plan

kavramlar ve tanımlar
 çıkartım parçaları

almost equal treatment of the four wings implied in the plan suggests a Greek cross, but the wings are distorted toward a dominant east-west axis, thus suggesting a Latin cross, while the fluid continuity of the walls indicates a distorted circular plan. Rudolf Wittkower has analyzed similar contradictions in section. The pattern of the ceiling in the articulations of its complex mouldings suggests a dome on pendentives over the crossing of a Greek cross (27). The shape of the ceiling in its overall continuity distorts these elements into parodies of themselves, and suggests rather a dome generated from an undulating wall. These distorted elements are both continuous and articulated. At another scale, shape and pattern play similarly contradictory roles. For example, the profile of the Byzantine capital (28) makes it seem continuous, but the texture and vestigial patterns of volutes and acanthus leaves articulate the parts.

The pedimented porch of Nicholas Hawksmoor's St. George, Bloomsbury (29), and the overall shape of its plan (30) imply a dominant axis north and south. The west entrance and tower, the interior configuration of balconies, and the east apse (which contained the altar) all suggest an equally dominant counter axis. By means of contrary elements and distorted positions this church expresses both the contrasts between the back, front, and sides of the Latin cross plan and the duo-directional axes of a Greek cross plan. These contradictions, which resulted from particular site and orientation conditions, support a richness and tension lacking in many purer compositions.

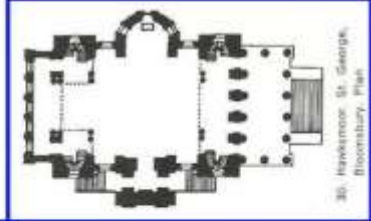
The domed basilica of Vierzeinheligen (31) has a central altar under a major dome in the nave. Nikolaus Pevsner has vividly contrasted its series of domes, which are distorted and superimposed on the Latin cross plan, with the conventional placing of a single dome at the crossing. This is a Latin cross church, which is also a central-type church because of the unusual position of the altar and the central dome. Other late Baroque churches juxtapose the square and the circle. Bernardo Vittone's elements—ambiguously pendentives or squinches—in the nave of S. Maria di Piazza in Turin (32) support what is both a dome and a square lantern. Hawksmoor juxtaposes mouldings in rectangular and elliptical patterns on the ceilings of some of his churches. They create contradictory expressions of both central and directional-type churches. In some rooms of the Palazzo di Propaganda Fide (33) a straddling



28. Capital, Hagia Sophia, Istanbul



29. Hawksmoor, St. George, Bloomsbury



30. Hawksmoor, St. George, Bloomsbury, Plan

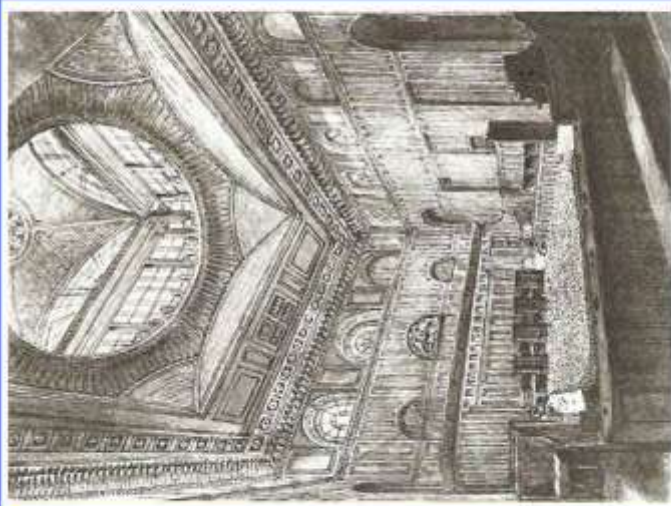
arch in the corners allows the space to be rectangular below and continuous above. This is similar to Wren's ceiling configuration in St. Stephen Walbrook (34).

In the ceilings of his secular chambers (35) Sir John Soane glorifies in spaces and structures both rectangular and curvilinear, and domed and vaulted. His methods include complex combinations of vestigial structural shapes resembling squinches and pendentives, oculi, and groins. Soane's Museum (36) employs a vestigial element in another dimension: the partition in the form of suspended arches, meaningless structurally yet meaningful spatially, defines rooms at once open and closed.

The façade of the cathedral at Murcia (37) employs what has been called inflection to promote largeness yet smallness. The broken pediments above the shafts are inflected toward each other to help suggest an enormous portal, appropriate spatially to the plaza below and symbolically to the region beyond. Storyed orders within the shafts, however, accommodate the scale of the immediate conditions of the building itself and its setting. Bigness and smallness are expressed at once in a characteristic Shingle Style stair through distortion in width and direction. The risers and treads remain constant, of course, but the widening of the run at the bottom accommodates the spacious living-room hall below, while the narrower run at the top relates to the narrower hall above.

Precast concrete construction can be continuous yet fragmentary, flowing in profile yet surfaced with joints. The contours of its profiles between columns and beams can designate the continuity of the structural system, but the pattern of its grouted joints can designate the fragmented method of its erection.

The tower of Christ Church, Spinalfields (38), is a manifestation of both-and at the scale of the city. Hawksmoor's tower is both a wall and a tower. Toward the bottom the vista is terminated by the extension of its walls into kinds of buttresses (39) perpendicular to the approaching street. They are seen from only one direction. The top evolves into a spire, which is seen from all sides, spatially and symbolically dominating the skyline of the parish. In the Bruges Cloth Hall (40) the scale of the building relates to the immediate square, while the violently disproportionate scale of the tower above relates to the whole town. For similar reasons the big sign sits on top of the Philadelphia Savings Fund Society Building, and yet



35. Soane, Court of Eusebius, Palace of Westminster, London. Interior perspective.

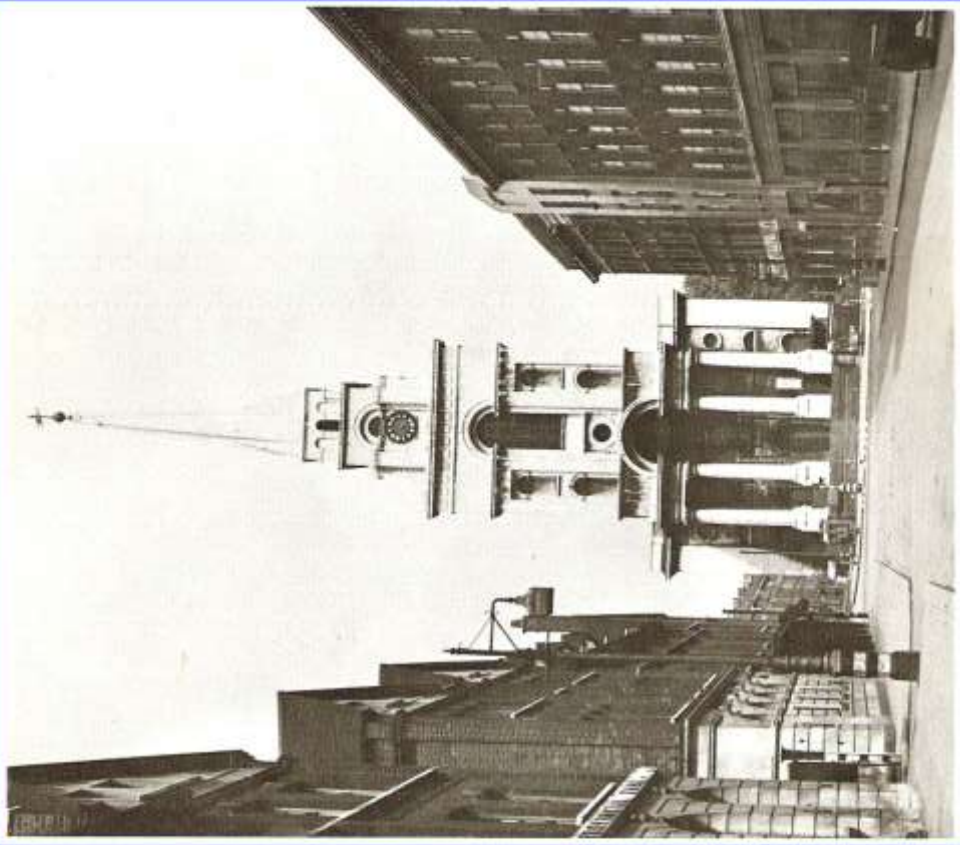


36. Soane, Banqueting House and Museum, Lincoln's Inn Fields, London. Interior perspective.

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

it is invisible from below (41). The Arc de Triomphe also has contrasting functions. Seen diagonally from the radial approaches other than the Champs Élysées, it is a sculptural termination. Seen perpendicularly from the axis of the Champs Élysées, it is spatially and symbolically both a termination and a portal. Later I shall analyze some organized contradictions between front and back. But here I shall mention the Karlskirche in Vienna (42), whose exterior contains elements both of the basilica in its façade and of the central-type church in its body. A convex form in the back was required by the interior program; the urban space required a larger scale and a straight façade in front. The disunity that exists from the point of view of the building itself is contradicted when the building is seen in relation to the scale and the space of the neighborhood.

The double meanings inherent in the phenomenon both-and can involve metamorphosis as well as contradiction. I have described how the ornamental spire of the tower of Christ Church, Springfield, evolves into a directional pavilion at its base, but a perceptual rather than a formal kind of change in meaning is possible. In equivocal relationships one contradictory meaning usually dominates another, but in complex compositions the relationship is not always constant. This is especially true as the observer moves through or around a building, and by extension through a city: at one moment one meaning can be perceived as dominant; at another moment a different meaning seems paramount. In St. George, Bloomsbury (30), for instance, the contradictory axes inside become alternately dominant or recessive as the observer moves within them, so that the same space changes meaning. Here is another dimension of "space, time and architecture" which involves the multiple focus.



30. New York. Christ Church, Spitalfields.

EK-5. ÇELİŞKİLİ DÜZEYLER: ÇİFT İŞLEVLİ ÖĞELER

5. Contradictory Levels Continued:
The Double-Functioning Element

The double-functioning element and both-and are related, but there is a distinction: the double-functioning element pertains more to the particulars of use and structure, while both-and refers more to the relation of the part to the whole. Both-and emphasizes double meanings over double-functions. Before I talk about the double-functioning element, I want to mention the multifunctioning building. By this term I mean the building which is complex in program and form, yet strong as a whole—the complex unity of Le Corbusier's La Tourette or the Palace of Justice at Chandigarh in contrast to the multiplicities and articulations of his Palace of the Soviets project or the Armée du Salut in Paris. The latter approach separates functions into interlocking wings or connected pavilions. It has been typical of orthodox Modern architecture. The incisive separations of the pavilions in Mies' design for the urban Illinois Institute of Technology can be understood as an extreme development of it.

Mies and Johnson's Seagram Building excludes functions other than offices (except on the ground floor in back), and by using a similar wall pattern camouflages the fact that at the top there is a different kind of space for mechanical equipment. Yamasaki's project for the World Trade Center in New York even more exaggeratedly simplifies the form of an enormous complex. The typical office skyscrapers of the 20's differentiate, rather than camouflage, their mechanical equipment space at the top through architecturally ornamental forms. While Lever House includes differently-functioning spaces at the bottom, it exaggeratedly separates them by a spatial shadow joint. In contrast, one exceptional Modern building, the P.S.F.S. (41), gives positive expression to the variety and complexity of its program. It integrates a shop on the first floor and a big bank on the second with offices above and special rooms at the top. These varieties of functions and scales (including the enormous advertising sign at the top) work within a compact whole. Its curving façade, which contrasts with the rectangularity of the rest of the building, is not just a cliché of the '30's, because it has an urban function. At the lower pedestrian level it directs space around the corner.

The multifunctioning building in its extreme form becomes the Ponte Vecchio or Chernoceaux or the Futurist projects of Sant' Elia. Each contains within the whole contrasting scales of movement besides complex functions.

Le Corbusier's Algerian project, which is an apartment house and a highway, and Wright's late projects for Pittsburgh and Baghdad, correspond to Kahn's visdard architecture and Fumihiko Maki's "collective form." All of these have complex and contradictory hierarchies of scale and movement, structure, and space within a whole. These buildings are buildings and bridges at once. At a larger scale: a dam is also a bridge, the loop in Chicago is a boundary as well as a circulation system, and Kahn's street "seems to be a building."

There are justifications for the multifunctioning room as well as the multifunctioning building. A room can have many functions at the same time or at different times. Kahn prefers the gallery because it is directional and nondirectional, a corridor and room at once. And he recognizes the changing complexities of specific functions by differentiating rooms in a general way through a hierarchy of size and quality, calling them servant and major spaces, directional and nondirectional spaces, and other designations more generic than specific. As in his project for the Trenton Community Center, these spaces and by paralleling in a more complex way the pre-eighteenth century configurations of rooms en suite. The idea of corridors and rooms each with a single function for convenience originated in the eighteenth century. Is not Modern architecture's characteristic separation and specialization of program functions within the building through built-in furniture an extreme manifestation of this idea? Kahn by implication questions such rigid specialization and limited functionalism. In this context, form evokes function.

The multifunctioning room is a possibly truer answer to the Modern architect's concern with flexibility. The room with a generic rather than a specific purpose, and with movable furniture rather than movable partitions, promotes perceptual flexibility rather than physical flexibility and permits the roughness and permanence still necessary in our building. Valid ambiguity promotes useful flexibility.

The double-functioning element has been used infrequently in Modern architecture. Instead, Modern architecture has encouraged separation and specialization at all scales—in materials and structure as well as program and space. The nature of materials has precluded the multifunctioning material, or, inversely, the same form or surface for different materials. Wright's divergence from his master began, according to his autobiography, with Louis Sulli-

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar



42. Heurichsborg, Altona, 1933



41. Katarra Villa, Köln

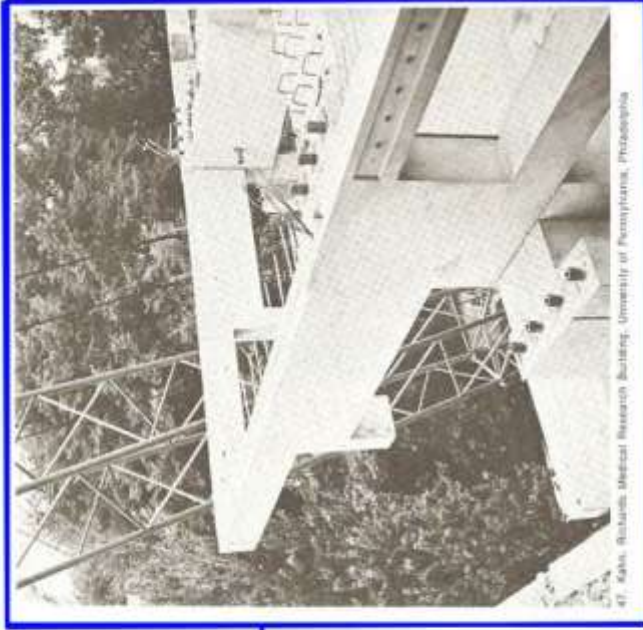
kovanımlar ve fanımlar
 çıkartılan parçalar

only incidentally in relation to other columns or elements. But the alternating piers in the same nave are intrinsically double-functioning. They enclose and direct space as much as they support structure. The Baroque piers in the chapel at Fresnes (46), residual as form and redundant as structure, are extreme examples of double-functioning elements which are structural and spatial at once.

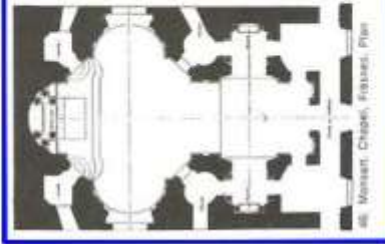
Le Corbusier's and Kahn's double-functioning elements may be rare in our architecture. The brise-soleils in the Unité d'Habitation in Marseilles are structure and porches as well as sunscreens. (Are they wall segments, piers, or columns?) Kahn's clusters of columns and his open piers "harbor" space for equipment, and can manipulate natural light as well, like the rhythmically complex columns and pilasters of Baroque architecture. Like the open beams in the Richards Medical Center (47), these elements are neither structurally pure nor elegantly minimum in section. Instead, they are structural fragments inseparable from a greater spatial whole. It is valid to sense stresses in forms which are not purely structural, and a structural member can be more than incidentally spatial. (However, the columns and the stair towers in this building are separated and articulated in an orthodox manner.)

Flat plate construction consists of concrete slabs of constant depth and varied reinforcement, with irregularly placed columns without beams or caps. To maintain a constant depth, the number of reinforcing bars changes to accommodate the more concentrated structural loads in the constant, beamless section. This permits, in apartment houses especially, a constant ceiling profile for the spaces below in order to accommodate partitions. Flat plates are structurally impure: their section is not minimum. The demands of structural forces are compromised because of the demands of architectural space. Form follows function here in a contradictory way: substance follows structural function, profile follows spatial function.

In some Mannerist and Baroque masonry construction the pier, pilaster, and relieving arch about evenly make up a façade, and the resultant structure, like that of the Palazzo Valmarana (48), is bearing wall and frame at once. The relieving arches in the Pantheon (49), in this case not originally part of the visual expression, similarly generate a wall structurally double-functioning. In this context the Roman basilica, Gaudi's Sagrada Família (50), and Palladio's Il Redentore (51) are totally different from the



47. Kahn, Richards Medical Research Building, University of Pennsylvania, Philadelphia



48. Mannerist, Chapel, Fresnes, Plan

Gothic basilica (52). In contrast to the segregated flying buttress, the Roman countervault spans as well as buttresses, and Gaudí's subtle invention of the tilted pier-buttress supports the weight of the vault as well as buttresses the thrust in one continuous form. Palladio's buttresses are also broken pediments on the façade. A flying buttress at S. Chiara in Assisi forms a portal for the piazza as well as a support for the building.

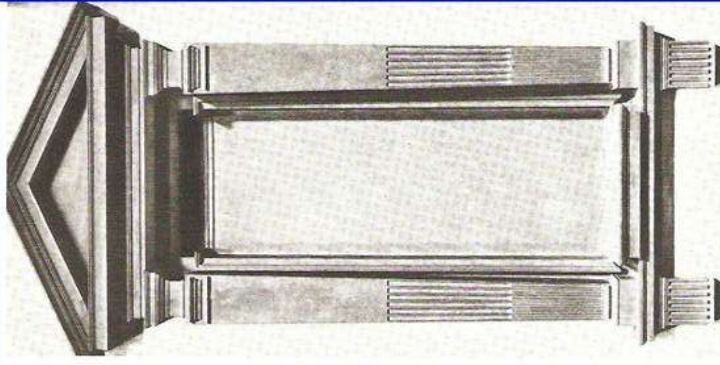
The double-functioning element can be a detail! Mannerist and Baroque buildings abound in drip mouldings which become sills, windows which become niches, cornice ornaments which accommodate windows, quoin strips which are also pilasters, and architraves which make arches (53). The pilasters of Michelangelo's niches in the entrance of the Laurentian Library (54) also look like brackets. Borromini's mouldings in the rear façades of the Propaganda Fide (55) are both window frames and pediments. Luydens' chimneys at Grey Walls (56) are literally sculptural entrance markers as well, a dado at Gledstone Hall (57) is an extension of a stair riser in the same room, and the stair landing at Nashdom is also a room.

The balloon frame, which has been traced by Siegfried Giedion, becomes on all levels. Structurally and visually it evolves from a separate frame to a skin which is both structural and sheltering: to the extent that it is made up of 2 x 4's, it is frame; to the extent that the 2 x 4's are small, close together, and braced and meshed by diagonal siding, it becomes skin. These intricate characteristics are evident in the way penetrations are made in it and in the way it is terminated. The balloon frame is another element in architecture which is several things at once. It represents a method between two pure extremes, which has evolved from each of them until it has characteristics of both.

Conventional elements in architecture represent one stage in an evolutionary development, and they contain in their changed use and expression some of their past meaning as well as their new meaning. What can be called the vestigial element parallels the double-functioning element. It is distinct from a superfluous element because it contains a double meaning. This is the result of a more or less ambiguous combination of the old meaning, called up by associations, with a new meaning created by the modified or new function, structural or programmatic, and the new context. The vestigial element discourages clarity of meaning; it promotes richness of meaning instead. It is a

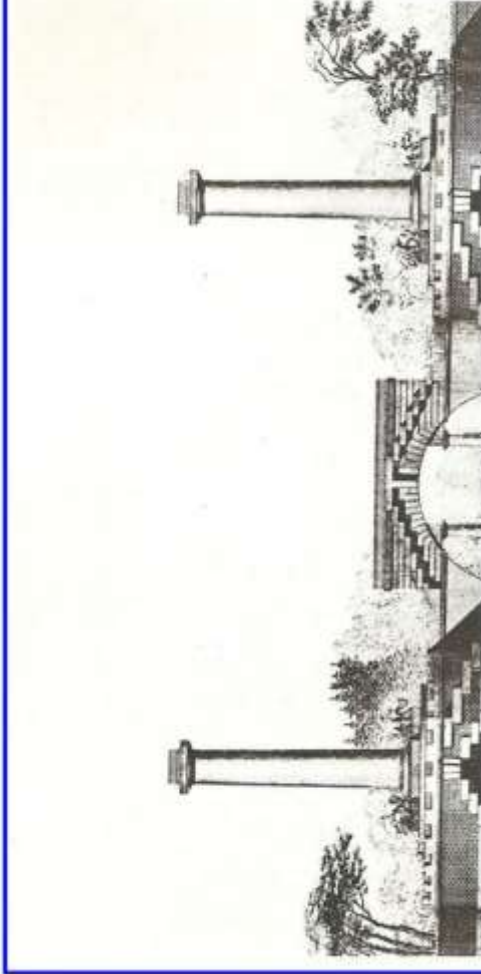


53. Borromini, S. Maria del Sette Dolori, Rome



54. Michelangelo, Laurentian Library, Florence

kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



58. Ledoux, Project for a Gateway, Bourgneuf

basis for change and growth in the city as manifest in remodeling which involves old buildings with new uses both programmatic and symbolic (like palazzi which become museums or embassies), and old street patterns with new uses and scales of movement. The paths of medieval fortification walls in European cities became boulevards in the nineteenth century, a section of Broadway is a piazza and a symbol rather than an artery to upper New York state. The ghost of Dock Street in Philadelphia's Society Hill, however, is a meaningless vestige rather than a working element resulting from a valid transition between the old and the new. I shall later refer to the vestigial element as it appears in Michelangelo's architecture and in what might be called Pop architecture.

The rhetorical element, like the double-functioning element, is infrequent in recent architecture. If the latter offends through its inherent ambiguity, rhetoric offends orthodox Modern architecture's cult of the minimum. But the rhetorical element is justified as a valid if unmoderated means of expression. An element can seem rhetorical from one point of view, but if it is valid, at another level it



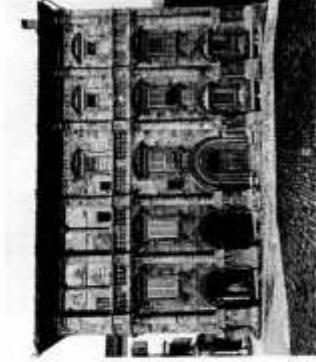
59. Vanbrugh, Blenheim Palace, Oxfordshire

enriches meaning by underscoring. In the project for a gateway at Bourgneuf by Ledoux (58), the columns in the arch are structurally rhetorical if not redundant. Expressively, however, they underscore the abstractness of the opening as a semicircle more than an arch, and they further define the opening as a gateway. As I have said, the stairway at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts by Furness is too big in its immediate context, but appropriate as a gesture towards the outside scale and a sense of entry. The Classical portico is a rhetorical entrance. The stairs, columns, and pediment are juxtaposed upon the other-scale, real entrance behind. Paul Rudolph's entrance in the Art and Architecture Building at Yale is at the scale of the city; most people use the little door at the side in the stair tower.

Much of the function of ornament is rhetorical—like the use of Baroque pilasters for rhythm, and Vanbrugh's disengaged pilasters at the entrance to the kitchen court at Blenheim (59) which are an architectural fanfare. The rhetorical element which is also structural is rare in Modern architecture, although Mies has used the rhetorical I-beam with an assurance that would make Bernini envious.

EK-6. UZLAŞMA VE DÜZENİN SINIRLARI: ALIŞILAGELMİŞ ÖĞE

 kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



82. Saragolla, Palazzo Tarugi, Montepulciano

ultimate limitation of all orders composed by man. When circumstances defy order, order should bend or break; anomalies and uncertainties give validity to architecture.

Meaning can be enhanced by breaking the order; the exception points up the rule. A building with no "imperfect" part can have no perfect part, because contrast supports meaning. An artful discord gives vitality to architecture. You can allow for contingencies all over, but they cannot prevail all over. If order without expediency breeds formalism, expediency without order, of course, means chaos. Order must exist before it can be broken. No artist can belittle the role of order as a way of seeing a whole relevant to its own characteristics and context. "There is no work of art without a system" is Le Corbusier's dictum.

Indeed a propensity to break the order can justify exaggerating it. A valid formalism, or a kind of paper architecture in this context, compensates for distortions, expediences, and exceptions in the circumstantial parts of the composition, or for violent superimpositions in juxtaposed contradictions. In recent architecture Le Corbusier in the Villa Savoye, for example, accommodates the exceptional circumstantial inconsistencies in an otherwise rigid, dominant order. But Aalto, in contrast to Le Corbusier, seems almost to create the order out of the inconsistencies, as can be seen in the Cultural Center at Wolfsburg. An historical example will perhaps help to illustrate this relation of order and exception. The appliqué of arches and pilasters on the Palazzo Tarugi (60) maintains itself against the sudden impositions of "whimsical" windows and asymmetrical voids. The exaggerated order, and therefore exaggerated unity, along with certain characteristics of scale, are what make the monumentality in the Italian palazzo and some of the work of Le Corbusier. The circumstantial oppositions in their compositions, however, are the secret of their kind of monumentality—that which is neither dry nor pompous. Although Aalto's order is not quite so easily grasped at first glance, it involves similar relationships of order and the circumstantial.

In engineering it is the bridge (61) that vividly expresses the play of exaggeratedly pure order against circumstantial inconsistencies. The direct, geometric order of the upper structure, derived from the sole, simple function of conveying vehicles on an even span, strongly contrasts with the exceptional accommodation of the structural order below, which through distortion—the expedient device of

6. Accommodation and the Limitations of Order: The Conventional Element

In short, that contradictions must be accepted.*

A valid order accommodates the circumstantial contradictions of a complex reality. It accommodates as well as imposes. It thereby admits "control and spontaneity," "correctness and ease"—improvisation within the whole. It tolerates qualifications and compromise. There are no fixed laws in architecture, but not everything will work in a building or a city. The architect must decide, and these subtle evaluations are among his principal functions. He must determine what must be made to work and what it is possible to compromise with, what will give in, and where and how. He does not ignore or exclude inconsistencies of program and structure within the order.

I have emphasized that aspect of complexity and contradiction which grows out of the medium more than the program of the building. Now I shall emphasize the complexity and contradiction that develops from the program and reflects the inherent complexities and contradictions of living. It is obvious that in actual practice the two must be interrelated. Contradictions can represent the exceptional inconsistency that modifies the otherwise consistent order, or they can represent inconsistencies throughout the order as a whole. In the first case, the relationship between inconsistency and order accommodates circumstantial exceptions to the order or it juxtaposes particular with general elements of order. Here you build an order up and then break it down, but break it from strength rather than from weakness. I have described this relationship as "contradiction accommodated." The relationship of inconsistency within the whole I consider a manifestation of "the difficult whole," which is discussed in the last chapter.

Mies refers to a need to "create order out of the desperate confusion of our time." But Kahn has said "by order I do not mean orderliness." Should we not resist becoming confused? Should we not look for meaning in the complexities and contradictions of our times and acknowledge the limitations of systems? These, I think, are the two justifications for breaking order: the recognition of variety and confusion inside and outside, in program and environment, indeed, at all levels of experience; and the

* David Jones, *Epoch and Artist*, Chilton Press, New York, 1959.

kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



61. Carr and Cassatt, Population and Forest Victoria Victoria, Australia del Soto, Bologna Firenze Scocron

elongated or shortened piers—accommodates the bridge to the uneven terrain of the ravine.

A play of order and compromise also supports the idea of renovation in building, and of evolution in city planning. Indeed, change in the program of existing buildings is a valid phenomenon and a major source of the contradictions I am endorsing. Many compositions that acknowledge circumstantial exceptions, like the Palazzo Tarugi, result from renovations that maintain an expression of the whole. Much of the richness of the Italian urban scene at eye level results from the tradition of modifying or modernizing every several generations the commercial ground floor interiors, for example, the family stlyish contemporary bars, located in the frames of old palazzi. But the building's original order must be strong. A good deal of clutter has not managed to destroy the space of Grand Central Station but the introduction of one foreign element casts into doubt the entire effect of some modern buildings. Our buildings must survive the cigarette machine.

I have been referring to one level of order in architecture—that individual order that is related to the specific building it is part of. But there is convention in architecture, and convention can be another manifestation of an exaggeratedly strong order more general in scope. An architect should use convention and make it vivid. I mean he should use convention unconventionally. By convention I mean both the elements and methods of building. Conventional elements are those which are common in their manufacture, form, and use. I do not refer to the sophisticated

products of industrial design, which are usually beautiful, but to the vast accumulation of standard, anonymously designed products connected with architecture and construction, and also to commercial display elements which are positively banal or vulgar in themselves and are seldom associated with architecture.

The main justification for honky-tonk elements in architectural order is their very existence. They are what we have. Architects can bemoan or try to ignore them or even try to abolish them, but they will not go away. Or they will not go away for a long time, because architects do not have the power to replace them (nor do they know what to replace them with), and because these commonplace elements accommodate existing needs for variety and communitation. The old clichés involving both banality and mess will still be the context of our new architecture, and our new architecture significantly will be the context for them. I am taking the limited view, I admit, but the limited view, which architects have tended to believe, is as important as the visionary view, which they have tended to glorify but have not brought about. The short-term plan, which expediently combines the old and the new, must accompany the long-term plan. Architecture is evolutionary as well as revolutionary. As an art it will acknowledge what is and what ought to be, the immediate and the speculative.

Historians have shown how architects in the mid-nineteenth century tended to ignore or reject developments in technology when related to structure and methods as unconnected with architecture and unworthy of it, they subtr-

ity of meaning,"³² old clichés in new settings achieve rich meanings which are ambiguously both old and new, banal and vivid.

The value of such contradictory meanings has been acknowledged in both evolutionary and revolutionary architecture—from the collages of fragments of post-Roman architecture, the so-called Spolium architecture in which column capitals are used as bases, for instance, to the Renaissance style itself, where the old Classical Roman vocabulary was employed in new combinations. And James Ackerman has described Michelangelo as "rarely adopting a motif [in his architecture] without giving it a new form or a new meaning. Yet he invariably retained essential features from ancient models in order to force the observer to recollect the source while enjoying the innovations."³³

Ironic convention is relevant both for the individual building and the townscape. It recognizes the real condition of our architecture and its status in our culture. Industry promotes expensive industrial and electronic research but not architectural experiments, and the Federal government diverts subsidies toward air transportation, communication, and the vast enterprises of war or, as they call it, national security, rather than toward the forces for the direct enhancement of life. The practicing architect must admit this. In simple terms, the budgets, techniques, and programs for his buildings must relate more to 1866 than 1966. Architects should accept their modest role rather than disguise it and risk what might be called an electronic expressionism, which might parallel the industrial expressionism of early Modern architecture. The architect who would accept his role as combiner of significant old clichés—valid banalities—in new contexts as his condition within a society that directs its best efforts, its big money, and its elegant technologies elsewhere, can ironically express in this indirect way a true concern for society's inverted scale of values.

I have alluded to the reasons why **honky-tonk elements** in our architecture and townscape are here to stay, especially in the important short-term view, and why such a fate should be acceptable. Pop Art has demonstrated that these commonplace elements are often the main source of the occasional variety and vitality of our cities, and that it is not their banality or vulgarity as elements which make for the banality or vulgarity of the whole scene, but rather their contextual relationships of space and scale.

Another significant implication from Pop Art involves

method in city planning. Architects and planners who peevishly denounce the conventional townscape for its vulgarity or banality promote elaborate methods for abolishing or disguising honky-tonk elements in the existing landscape, or, for excluding them from the vocabulary of their new townscapes. But they largely fail either to enhance or to provide a substitute for the existing scene because they attempt the impossible. By attempting too much they flout their impotence and risk their continuing influence as supposed experts. Cannot the architect and planner, by slight adjustments to the conventional elements of the townscape, existing or proposed, promote significant effects? By modifying or adding conventional elements to still other conventional elements they can, by a twist of context, gain a maximum of effect through a minimum of means. They can make us see the same things in a different way.

Finally, **standardization** like convention, can be another manifestation of the strong order. But unlike convention it has been accepted in Modern architecture as an enriching product of our technology, yet dreaded for its potential domination and brutality. But is it not standardization that is without circumstantial accommodation and without a creative use of context that is to be feared more than standardization itself? The ideas of order and circumstance, convention and context—of employing standardization in an unstandard way—apply to our continuing problem of standardization versus variety. Giedion has written of Aalto's unique "combination of standardization with irrationality so that standardization is no longer master but servant."³⁴ I prefer to think of Aalto's art as contradictory rather than irrational—an artful recognition of the circumstantial and the contextual and of the inevitable limits of the order of standardization.

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

tuted in turn Gothic Revivalism, Academic revivalism or the Handicraft Movement. Are we today proclaiming advanced technology, while excluding the immediate, vital if vulgar elements which are common to our architecture and landscape? The architect should accept the methods and the elements he already has. He often fails when he attempts per se the search for form hopefully new, and the research for techniques hopefully advanced. Technical innovations require investments in time and skills and money beyond the architect's reach, at least in our kind of society. The trouble with nineteenth century architects was not so much that they left innovation to the engineers as that they ignored the technical revolution developed by others. Present-day architects, in their visionary compulsion to invent new techniques, have neglected their obligation to be experts in existing conventions. The architect, of course, is responsible for the how as well as the what in his building, but his innovating role is primarily in the what; his experimentation is limited more to his organization of the whole than to technique in the parts. The architect selects as much as creates.

These are pragmatic reasons for using convention in architecture, but there are expressive justifications as well. The architect's main work is the organization of a unique whole through conventional parts and the judicious introduction of new parts when the old won't do. Gestalt psychology maintains that context contributes meaning to a part and change in context causes change in meaning. The architect thereby, through the organization of parts, creates meaningful contexts for them within the whole. Through unconventional organization of conventional parts he is able to create new meanings within the whole. If he uses convention unconventionally, if he organizes familiar things in an unfamiliar way, he is changing their contexts, and he can use even the cliché to gain a fresh effect. Familiar things seen in an unfamiliar context become perceptually new as well as old.

Modern architects have exploited the conventional element only in limited ways. If they have not totally rejected it as obsolete or banal, they have embraced it as symbolic of progressive industrial order. But they have seldom used the common element with a unique context in an uncommon way. Wright, for instance, almost always employed unique elements and unique forms, which represented his personal and innovating approach to architecture. Minor elements,

like hardware by Schlage or plumbing fixtures by Kohler of Kohler, which even Wright was unable to avoid using, read as unfortunate compromises within the particular order of his buildings, which is otherwise consistent.

Gropius in his early work, however, employed forms and elements based on a consistent industrial vocabulary. He thus recognized standardization and promoted his machine aesthetic. The inspiration for windows and stairways, for instance, came from current factory architecture, and these buildings look like factories. Latter-day Mies employs the structural elements of vernacular American industrial architecture and also those of Albert Kahn with unconscious irony: the elegant frame members are derived from standard steel manufacturers' catalogues; they are expressed as exposed structure but they are ornament on a fire-resistant frame; and they make up complex, closed spaces rather than the simple industrial spaces they were originally designed for.

It was Le Corbusier who juxtaposed objets trouvés and commonplace elements, such as the Thonet chair, the officer's chair, cast iron radiators, and other industrial objects, and the sophisticated forms of his architecture with any sense of irony. The nineteenth century statue of the Virgin within the window of the east wall of the Chapel at Ronchamp is a vestige from the former church which stood on the spot. Besides its symbolic value, it represents a banal object of sculpture vividly enhanced by its new setting. Bernard Maybeck is the unique architect in recent times to employ contradictory combinations of vernacular industrial elements and eclectic stylistic elements (for example, industrial sash and Gothic tracery) in the same building. Using convention unconventionally is otherwise almost unknown in our recent architecture.

Poets, according to Eliot, employ "that perpetual slight alteration of language, words perpetually juxtaposed in new and sudden combinations."²⁹ Wordsworth writes in his preface to the *Lyrical Ballads* of choosing "incidents and situations from common life [so that] ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect."³⁰ And Kenneth Burke has referred to "perspective by incongruity."³¹ This technique, which seems basic to the medium of poetry, has been used today in another medium. The Pop painter gives uncommon meaning to common elements by changing their context or increasing their scale. Through "involvement in the relativity of perception and the relativity

EK-7. UYARLANMIŞ ÇELİŞKİ

□ kavramlar ve tanımlar
□ çözümlenmiş parçalar

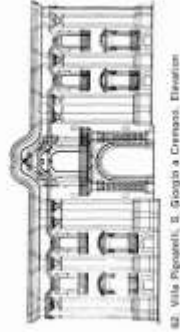
7. Contradiction Adapted

The façades of two eighteenth century Neapolitan villas express two kinds, or two manifestations, of contradiction. In the Villa Pignatelli (62) the mouldings, which drip, become strange courses and window heads at once. In the Villa Palomba (63) the windows, which disregard the bay system and puncture the exterior panels, are positioned by interior needs. The mouldings in the first villa adapt easily to their contradictory functions. The windows of the second villa clash violently with the panel configurations and pilaster rhythm: the inside order and the outside order are in an uncompromisingly contradictory relation.

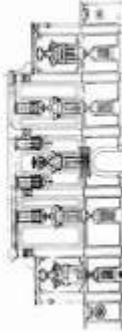
In the first façade contradiction is adapted by accommodating and compromising its elements; in the second façade contradiction is juxtaposed by using contrasting, rectructured, or adjacent elements. Contradiction adapted is tolerant and pliable; it admits improvisation. It involves the disintegration of a prototype—and it ends in approximation and qualification. On the other hand, contradiction juxtaposed is unbending. It contains violent contrasts and uncompromising oppositions. Contradiction adapted ends in a whole which is perhaps impure. Contradiction juxtaposed ends in a whole which is perhaps unresolved.

These types of contradiction occur in the work of Le Corbusier. Contrasts in the plans of the Villa Savoye (5) and the Assembly Building in Chandigarh (64) correspond to those in the elevations of the Villa Pignatelli and the Villa Palomba. In the Villa Savoye the positions of some of the columns in the rectangular bay system adjust slightly to accommodate to particular spatial needs—one column is moved, and another removed. In the Assembly Building although the grid of columns also adjusts to the exceptional plastic form of the assembly hall, in the juxtaposition of the hall itself and the grid, they do not adapt—the juxtaposition is violent and uncompromising not only in plan but also in sections, where it appears to have been thrust violently into the grid (65).

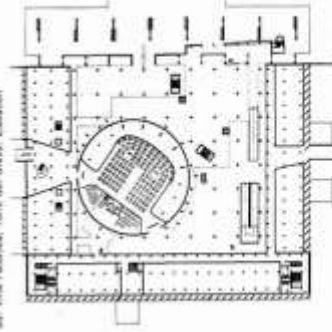
Kahn has said: "It is the role of design to adjust to the circumstances." The interior rectangles of Palladio's palace plans are frequently distorted into nonrectangular configurations in order to adjust to the Venetian street patterns. The resultant tensions give a vitality to the buildings not apparent in their ideal counterparts illustrated in the *Quattrocento* (66). In the Palazzo Massimi (66) a curving rather than an angular distortion accommodated the façade to the street, which also curved before it was changed in the



62. Villa Pignatelli, E. Giugino & Crescenzo. Elevation



63. Villa Palomba, Torre del Diavolo. Section



64. Le Corbusier. Assembly Building, Chandigarh. Plan



66. Le Corbusier. Assembly Building, Chandigarh. Section

 kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar

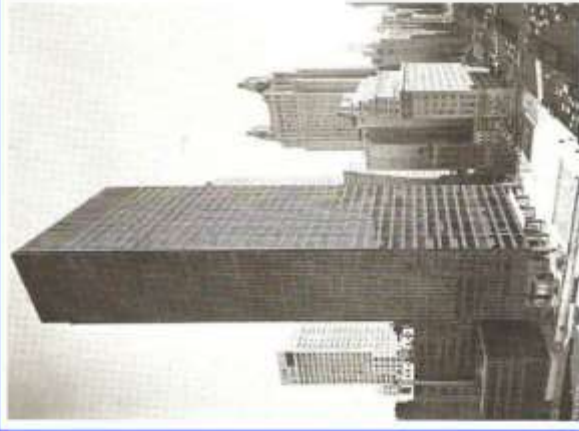
racy. The chapel wing at Versailles is an eventful exception beyond the scale of columns or windows. Through its position, form, and height it contributes a vitality and validity to the dominant symmetrical order of the whole, a vitality conspicuously lacking at Caserta, for example, where the exterior order of the enormous and complex palace is entirely consistent.

In Modern architecture we have operated too long under the restrictions of unbending rectangular forms supposed to have grown out of the technical requirements of the frame and the mass-produced curtain wall. In contrast- ing Mies' and Johnson's Seagram Building (74) with Kahn's project for an office tower in Philadelphia (75) it can be seen that Mies and Johnson reject all contradictions of diagonal wind-bracing in favor of an expression of a rectilinear frame. Kahn once said that the Seagram Building was like a beautiful lady with hidden corsets. Kahn, in contrast, expresses the wind-bracing—but at the expense of such vertical elements as the elevator and, indeed of the spaces for people.

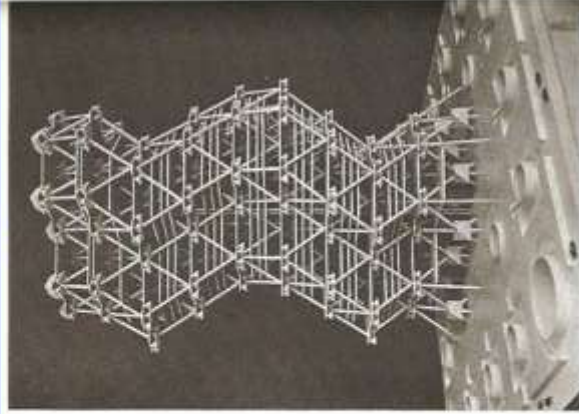
In many works of Le Corbusier and Aalto, however, a balance, or perhaps a tension, is achieved between the rectilinearity of standard techniques, and the diagonal which expresses exceptional conditions. In his apartments at Bremen (76), Aalto has taken the rectangular order of Le Corbusier's basic dwelling unit, which makes up his high-rise apartment slabs (77), and distorted it into diagonals in order to orient the dwelling unit toward the south for light and for the view. The north-facing stairs and circulation areas remain strictly rectilinear in plan. Even in the most extreme units an essential rectilinearity and regularity of space is maintained. And in Aalto's Wolfsburg Cultural Center (78) the rectangular configuration of the whole composition is barely maintained as he organizes the necessarily diagonal shapes of the auditoriums.

This is different from Kahn's Goldenberg House project (79) where the exceptional diagonal is in part an element of the structural pattern and partially spatial, to make a series of spaces that go around the corners of the building continuously, rather than one side overlapping the other.

Mies allows nothing to get in the way of the consistency of his order, of the point, line, and plane of his always complete pavilions. If Wright camouflages his circumstantial exceptions, Mies excludes them: less is more. Since 1940 Mies has not used a circumstantial diagonal, and in



74. Mies van der Rohe and Johnson, Seagram Building, New York



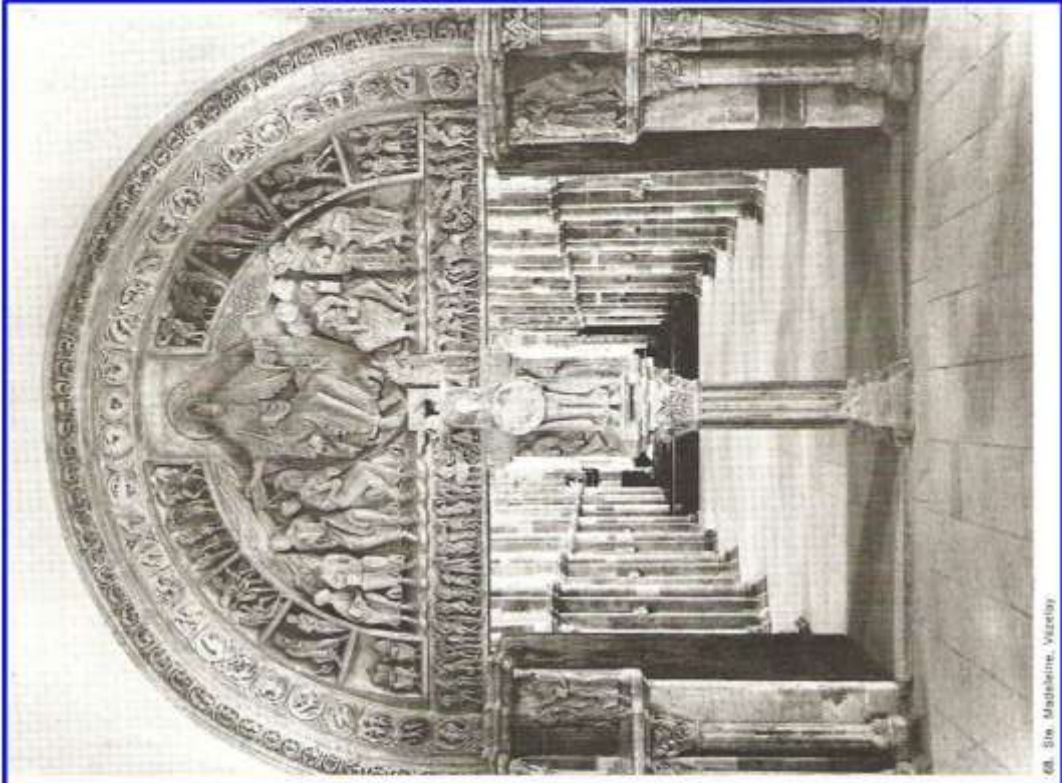
75. Kahn, Project for an Office Tower, Philadelphia, Model



67. House, Domingo

nineteenth century. In the typical gambrel roof the need to accommodate living space within a roof angle essentially determined by drainage and structural functions results in an eloquent distortion of the original gable. These examples are distinguishable from the expressionistic distortions of Rococo or of German Expressionism where the distorted is not contrasted with the undistorted.

Besides circumstantial distortion, there are other techniques of adaptation. The expedient device is an element in all anonymous architecture that is dependent on a strong conventional order. It is used to adjust the order to circumstances which are contradictory to it; such circumstances are often topographical. The bracket on the house at Domingo (67) is a device that expedites the tense transition from symmetrical façade to symmetrical gable and at the same time accommodates the asymmetrical overhang on the right side. A vivid play of order and the circumstantial is, in fact, a characteristic of all Italian architecture, with its bold contradictions of monumentality and expediency. The ornamented post in the center of the inner portal at Vézelay (68), which is a shore for the lunette, interrupts the axis to the altar. It is an expedient device made eventful. Kahn's uniquely deep beams over the great span of the gymnasium in the project for the Trenton Community Center are exceptional devices to maintain the consistency of the domes of the roof. They are made manifest in plan by the filled-in-columns that support them (69). Luryens' work abounds in devices: the split at the side of the house called The Salvation in Sandwich (70), is an expedient device which is spatial. By introducing natural illumination at the



68. St. Magdalene, Vézelay

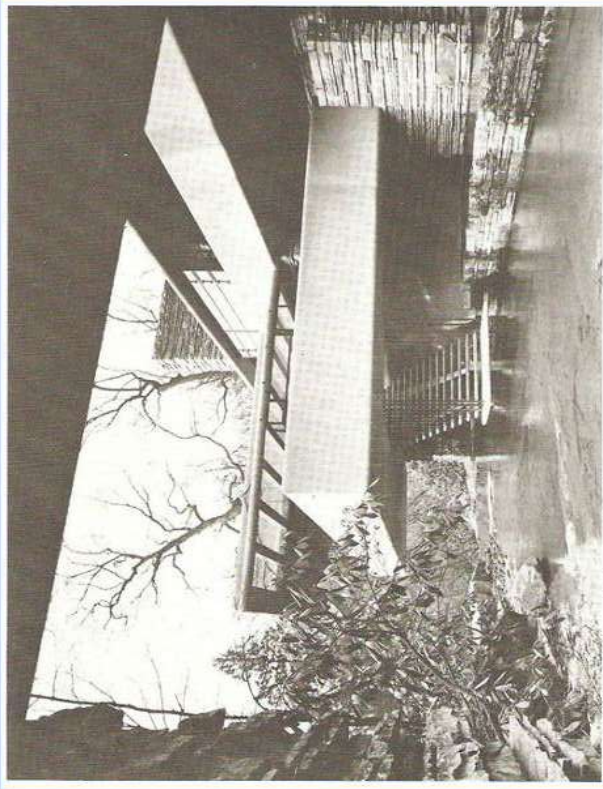
□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

his series of courthouse projects of the 1930's (80) the diagonal is a function of the free plan rather than a condition of the circumstantial. Because the diagonal is dominant rather than exceptional and loosely contained in its rectangular frame, there is little tension between the diagonals and the rectangles. The diagonal chords of the trusses in Mies' large-span buildings are, of course, not circumstantial exceptions.

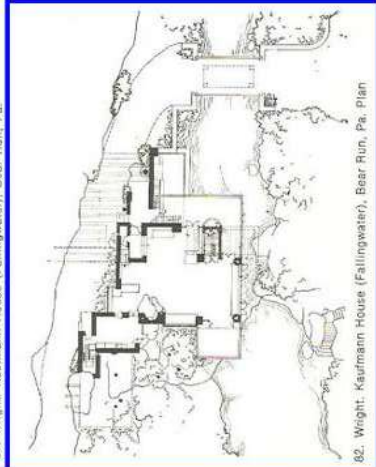
In the Villa Savoye, again, the exceptional diagonal of the ramp is clearly expedient in section and elevation (12) and allows Le Corbusier to create a strong opposition to the regular order of column bays and envelope. This attitude contrasts greatly with that of Wright, whose insistence on horizontal continuity at the expense of all else is well known. Even in the unusually exposed stair at Fallingwater (81) Wright suppresses all diagonals: there are no strings or railings, but only the horizontal planes of the treads and the vertical lines of the rods from which the stair is hung. Similarly, in the interior (82) Wright hides the stairs between walls (as he does in virtually all his houses), while Le Corbusier glories in the expressed diagonals of the ramp and the continuous diagonal of the spiral stair (5, 83). We have already seen how Le Corbusier accommodates architecture intimately to the exceptional needs of the automobile in the Villa Savoye (84). But Wright's order allows no inconsistencies: the bridge is perpendicular and analogous to the order of the house and the curving path of the automobile is not recognized. The driveway is like a path in the woods begrudgingly dotted in plan (82, 85). That the car can turn is almost fortuitous.

The diagonal when suggested by circumstances inside or out, is seldom discordant. It hides within the order or else it dominates the composition as a motif. In the Vigo Schmidt House project the diagonal becomes part of the overall triangular module. In the David Wright House the whole building becomes a diagonal ramp. In the Guggenheim Museum, where the diagonal spiral is the dominant motivial order in a more complex program, the rectangular perpendicular form does express exceptional circumstances. Inside the vertical order of the structure, and particularly of the shaft containing toilets is expressed in order to provide a stable measure for the converging spiral ramp.

Aalto, then, adapts the order to the circumstantial exception symbolized by the diagonal. So does Kahn in the examples given, although in the early schemes for the



81. Wright, Kaufmann House (Fallingwater), Bear Run, Pa.



82. Wright, Kaufmann House (Fallingwater), Bear Run, Pa. Plan

■ kavramlar ve tanımlar
■ çıkarılan parçalar



71. Mount Vernon, Fairfax County, Va.

central stair landing, it breaks the order and promotes surprise in the classical prism of the house. (In some of Jasper Johns' painting the device is similarly made explicit by arrows and notation.)

Le Corbusier today is a master of the eventful exception, another technique of accommodation. He breaks the order of the bays in the ground floor of the Villa Savoye (5) by moving one column and removing another, as I have shown, to accommodate exceptional circumstances involving space and circulation. In this eloquent compromise Le Corbusier makes the dominant regularity of the composition more vivid.

The exceptional location of windows, like the eventful exception in columns, usually produces an altered symmetry. For example, the windows at Mount Vernon (71) do not follow an exact symmetrical pattern. Instead, the window pattern is the result of earlier renovations, and it breaks the dominant order of the central pediment and symmetrical wings. In McKim, Mead and White's Low House (72) the blatantly exceptional window positions in the north façade contradicted the consistent symmetrical

order of the outside shape to admit the circumstantial complexities of its domestic program. The very subtly distorted relationships of the windows in H. H. Richardson's house for Henry Adams in Washington (73) reflected the particular circumstances of the private functions inside, yet they maintained the regularity and symmetry demanded by the public function of a monumental building on Lafayette Square. Here the subtle compromise between order and circumstance, outside and inside, and private and public functions, produced ambiguous rhythms and vibrant tensions in the façade.

The varied openings in the Palazzo Tarugi (60), exceptional in form and position, break the dominant pilaster order of the outside in typical Italian fashion. Lewis Mumford, in a seminar at the University of Pennsylvania in 1965, compared the exceptional window positions in the south façade of the Doges' Palace with Eero Saarinen's windowed façade of the American Embassy in London. The dominant consistent rhythms in the Embassy building tend to deny the circumstantial complexities within its modern program and to express the dry purity of a civic bureauc-

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

capitol at Dacca an extreme rigidity predominates, despite the huge size and complexity of the project. Le Corbusier juxtaposes the exceptional diagonal. Mies excludes it. Wright hides it or surrenders his whole order to it: the exception becomes the rule.

These ideas are applicable to the design and perception of cities, which have more extensive and complex programs, of course, than individual buildings. The consistent spatial order of the Piazza S. Marco, for example (86), is not without its violent contradictions in scale, rhythm, and textures, not to mention the varying heights and styles of the surrounding buildings. Is there not a similar validity to the vitality of Times Square (87) in which the jarring inconsistencies of buildings and billboards are contained within the consistent order of the space itself? It is when honky-tonk spills out beyond spatial boundaries to the no-man's land of roadtown, that it becomes chaos and blight. (If in *God's Own Backyard* Peter Blake had chosen examples of roadside landscape for his book which were less extremely "bad," his point, at least involving the banality of roadside architecture, would ironically have been stronger.) It seems our fate now to be faced with either the endless inconsistencies of roadtown (88), which is chaos, or the infinite consistency of Levittown (or the ubiquitous Levittown-like scene illustrated in figure 89), which is boredom. In roadtown we have a false complexity; in Levittown a false simplicity. One thing is clear—from such false consistency real cities will never grow. Cities, like architecture, are complex and contradictory.



86. Piazza S. Marco, Venice



87. Times Square, New York

EK-8. YAN YANA GETİRİLMİŞ ÇELİŞKİ

8. Contradiction Juxtaposed

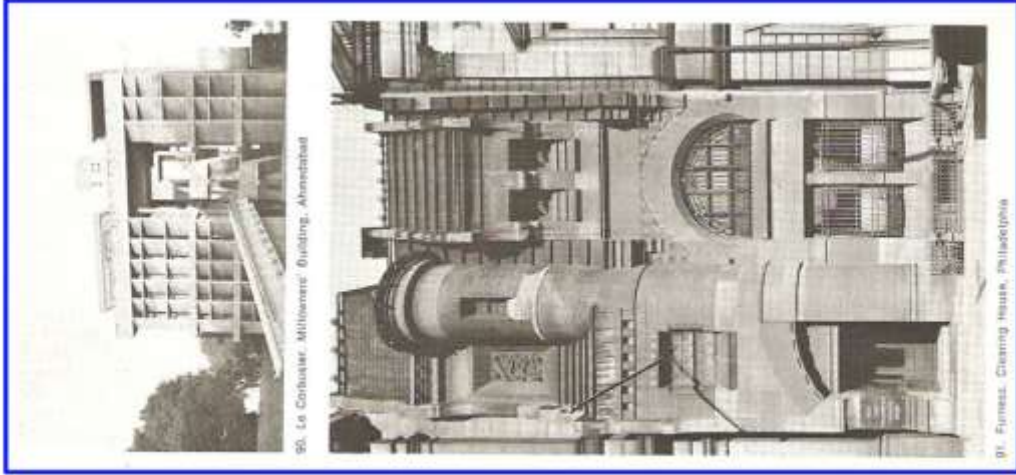
The party moved on, but deviated a little from the straight way, in order to glance at the ponderous remains of the temple of Mars Ultor, within which a convent of nuns is now established,—a dove-cote, in the war-god's mansion. At only a little distance, they passed the portico of a Temple of Minerva, most rich and beautiful in architecture, but woefully gnawed by time and shattered by violence, besides being buried midway in the accumulation of soil, that rises over dead Rome like a floodtide. Within this edifice of an antique sanctity, a baker's shop was now established, with an entrance on one side; for, everywhere, the remnants of old grandeur and divinity have been made available for the meanest necessities of our day.*

If "contradiction adapted" corresponds to the kid glove treatment, "contradiction juxtaposed" involves the shock treatment. The Villa Pignatelli (62) *adapts variations*, but the Villa Palomba (63) *juxtaposes contrasts*: its contradictory relationships become manifest in discordant rhythms, directions, adjacencies, and especially in what I shall call **superadjacencies**—the superimpositions of various elements.

Le Corbusier supplies a rare modern example of juxtaposed contradictions in the Millowners' Building in Ahmedabad (90). From the important approach from the south, the repetitive pattern of the brise-soleil invokes rhythms which are violently broken by the entrance void, the ramp, and the stairs. These latter elements, consisting of varying diagonals, create violent adjacencies from the side and violent superadjacencies from the front, in relation to the rectangular static floor divisions within the boxlike form. The juxtapositions of diagonals and perpendiculars also create contradictory directions: the meeting of the ramp and stairs is only slightly softened by the exceptionally large void and by the modified rhythm of the elements at that part of the façade. But these contradictions in the visual experience are even richer when you move closer and penetrate the building. The adjacencies and superadjacencies of contrasting scales, directions, and functions can

* Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1961.

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar



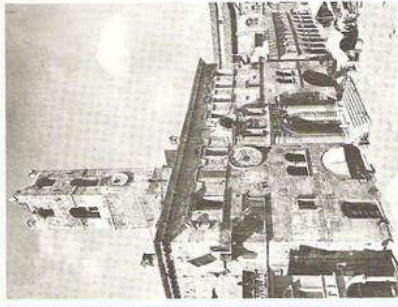
90. Le Corbusier, Millowners' Building, Ahmedabad
91. Furness, Clearing House, Philadelphia

make it seem like a miniature example of Kahn's viaduct architecture. In Le Corbusier's Palace of the Two Assemblies at Chandigarh (65) the conical assembly hall jammed into the rectangular grid represents a more three-dimensional superadjacency of a very violent kind.

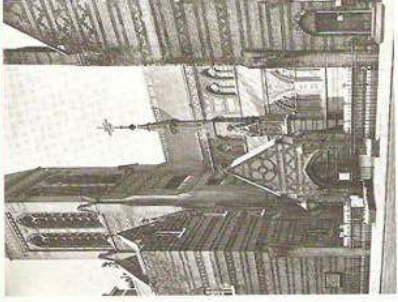
The city street façade can provide a type of juxtaposed contradiction that is essentially two-dimensional. Frank Purness' Clearing House (91), now demolished like many of his best works in Philadelphia, contained an array of violent pressures within a rigid frame. The half-segmental arch, blocked by the submerged tower which, in turn, bisects the façade into a near duality, and the violent adjacencies of rectangles, squares, lunettes, and diagonals of contrasting sizes, compose a building seemingly held up by the buildings next door: it is an almost insane short story of a circle on a city street. All these relationships of structure and pattern contradict the severe limitations associated with a façade, a street line, and contiguous row houses.

The rectangular face of the Palazzo del Popolo in Ascoli Piceno (92) illustrates juxtaposed contradiction that comes from repeated renovation rather than from the innumerable stroke of a single architect. This façade teems with the violent adjacencies and superadjacencies of open and closed arcades, continuous and interrupted string courses, big and little windows, "porte" and "portone," and clocks, cartouches, balconies, and store fronts. All of these produce broken rhythms and reflect the contradictory dualities of public and private, ordered and circumstantial scales. The unfinching wings and striped patterns of Butterfield's All Saints Church, Margaret Street, London (93), clash when they come together. The relative independence of the form of the parts, despite their closeness, is a most significant example of contradiction juxtaposed as distinct from contradiction adapted.

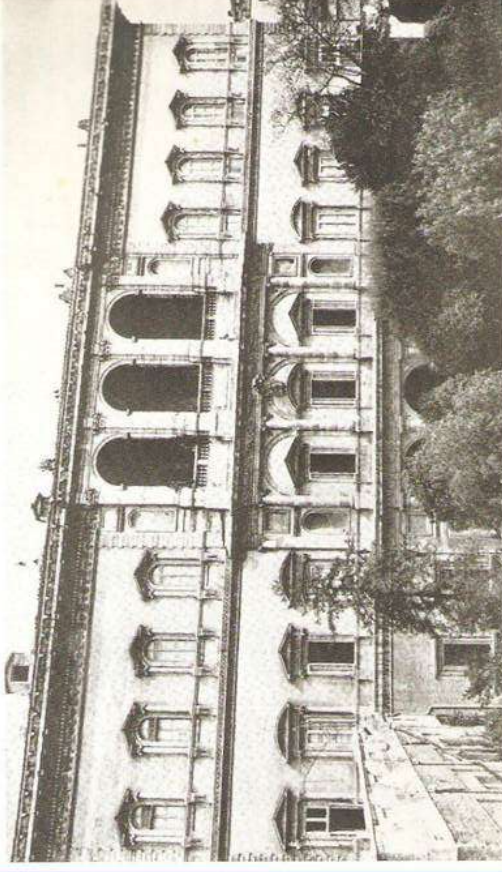
It is the texture of Mannerist rustication which clashes in the same way when it abuts the precise detail of the classical orders in a Renaissance façade. But Michelangelo's loggia in the center of the upper floor of the rear façade of the Palazzo Farnese in relation to the walls adjacent to it reflects a more ambiguous kind of contradiction (94). Giacomo della Porta's exceptional central elements on the floor below—pilasters, arches and architrave—vary only slightly in rhythm and not at all in scale, and the transition from the typical window bays on each side to the middle bays is consistent in detail and scale. The openings of



92. Palazzo del Popolo, Ascoli Piceno



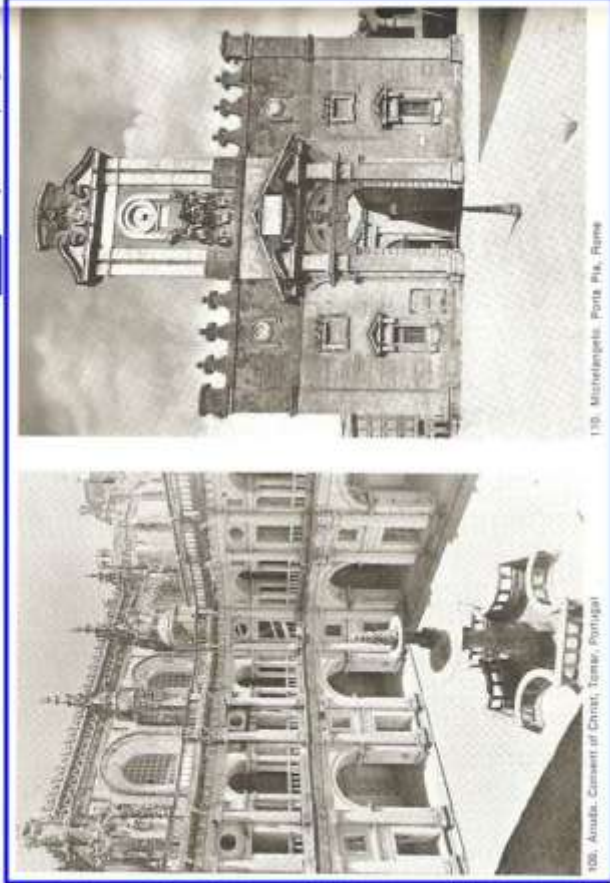
93. Butterfield, All Saints Church, Margaret Street, London



94. Michelangelo, Rear Façade, Palazzo Farnese, Rome

□ kavramlar ve tanımlar

□ çıkarılan parçalar



110. Michelangelo's Porta Pia, Rome

108. Anida, Convent of Christ, Tomar, Portugal

Vignola's sculptural superimposition of portal and portico in his pavilion at Bomarzo (17) and the armatured pilasters of the entrance facade of the Belén church in Cuzco are perhaps intriguing solecisms, but the complex superadjacencies in the cloister façades at Tomar (109) compose a wall validly containing spaces within itself. The multiple layers of columns—engaged and disengaged, large and small, directly and indirectly superimposed—and the profusion of superimposed openings, architraves, and horizontal and diagonal balustrades create contrasts and contradictions in scale, direction, size, and shape. They make a wall-containing spaces inside itself. I shall return to this kind of valid redundancy in the next chapter concerning the difference between the inside and the outside.

The diverse structural elements that surround the great door in the Porta Pia (110, 111) are superimposed for ornament as well as structure. It abounds in redundant and rhetorical superadjacencies of a kind of ornament that is "about" structure. The vulnerable edges of the opening are protected by rusticated trim at the sides. Superimposed on the trim are pilasters that further define the sides of the door and support, together with the scrolled brackets above, the heavy complex of the pediment. This important opening is made eventful in the bearing wall by additional juxtapositions. The diagonal pediment protects the rectangular inscription block and the inverse segment of the sculptural garland which, in turn, plays against the curve of the semicircular relieving arch. The arch is at the head of a series of redundant structural spanning elements, including the horizontal lintel, which in turn relieves the flat arch, which is a continuation of the rusticated trim. Brackets or corbeling, which decrease the span, are suggested by the diagonals of the top corners of the opening. The exaggerated keystone is superimposed on the flat-arch, the lintel, and the remainder of the arch.

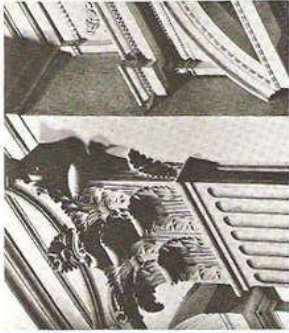
In their complex relationships these elements are in varying degrees both structural and ornamental, frequently redundant, and sometimes vestigial. In the almost equal combination of nonaxonal, vertical, diagonal, and curve they correspond to Sullivan's violently superimposed frames around the bull's-eye window of the boxlike Merchants' National Bank in Grinnell, Iowa (112).

In Lutyens' project for Liverpool Cathedral (113) the scattered minute windows seen as black dots impose themselves in an independent pattern on the symmetrical, monu-

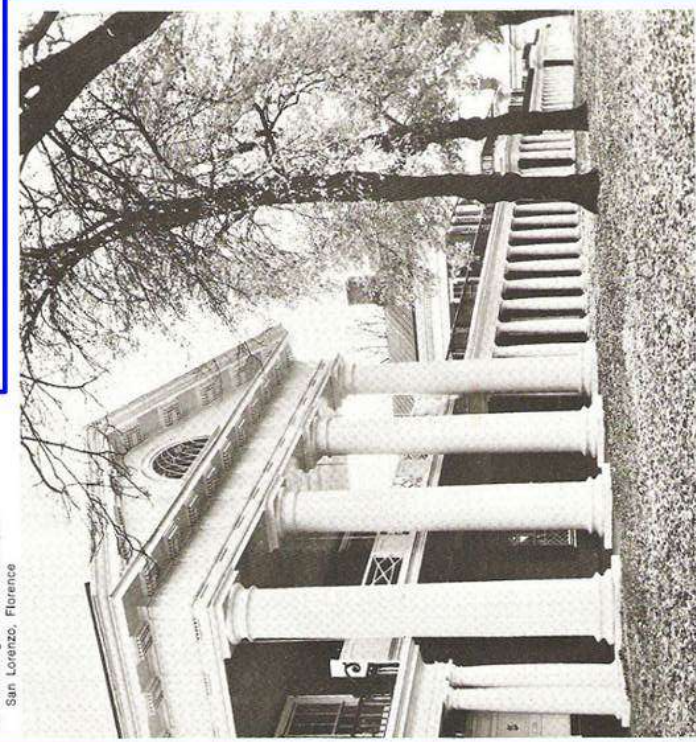
Michelangelo's loggia above are violently contrasting in scale and rhythm with the typical elements to the sides as well as in the higher floor elevation which they imply. The pilasters also, because of their elevation and height, violently break the frieze below the cornice; and the cornice itself recedes rather than advances to match the projections and boldness of the elements below it. The scale of this cornice is smaller because of the increased rhythm of the modillions, yet the modillions themselves (lions' heads) are identical to those on the other cornice and the mouldings are continuous throughout. Similarly ambiguous combinations of contradictions both juxtaposed and adapted, occur in the intermediate bays within the niche.

In Michelangelo's Medici Chapel in San Lorenzo (95) the almost furniture-like scale of ornament of the marble elements within the bays about the very big scale of the giant order of pilasters. Classical orders make for another kind of contrasting adjacency when the giant order is juxtaposed on the minor order and the proportion is constant regardless of size. Jefferson's combinations of column sizes at the University of Virginia (96) contradict the maxim that every magnitude requires its own structure. But the juxtapositions of elements contrasting in size yet proportional in shape, like the pyramids of Gizeh, characterize a primary technique of monumentality. In the cathedral façades at Granada (97) and Foligno (98) the adjacencies of varying-sized circles, semicircles, and triangles in the giant arched openings, and at Eastbury (99) Vanbrugh's openings and pediments, and at Eastbury (99) Vanbrugh's windows upon which they are superimposed, create a strange tension not unlike that exploited in Jasper Johns' paintings of superimposed flags (100). The guest house which stood behind the Low House by McKim, Mead and White was a miniature imitation of that house in its distinctive overall form.

Besides these violent adjacencies there are contrasts of direction within the whole. The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (101), much renovated, and Aalto's Cultural Center at Wolfsburg (78), pre-renovated, so to speak, contain walls and series of columns with contradictory directions of almost equal intensity. The wings and projections of the Shingle Soyle house called Kraggyde in Manchester-by-the-Sea (102) are less contained within a dominant perimeter, but nevertheless include a multiplicity of directions, especially in elevation.



95. Michelangelo, Medici Chapel, San Lorenzo, Florence

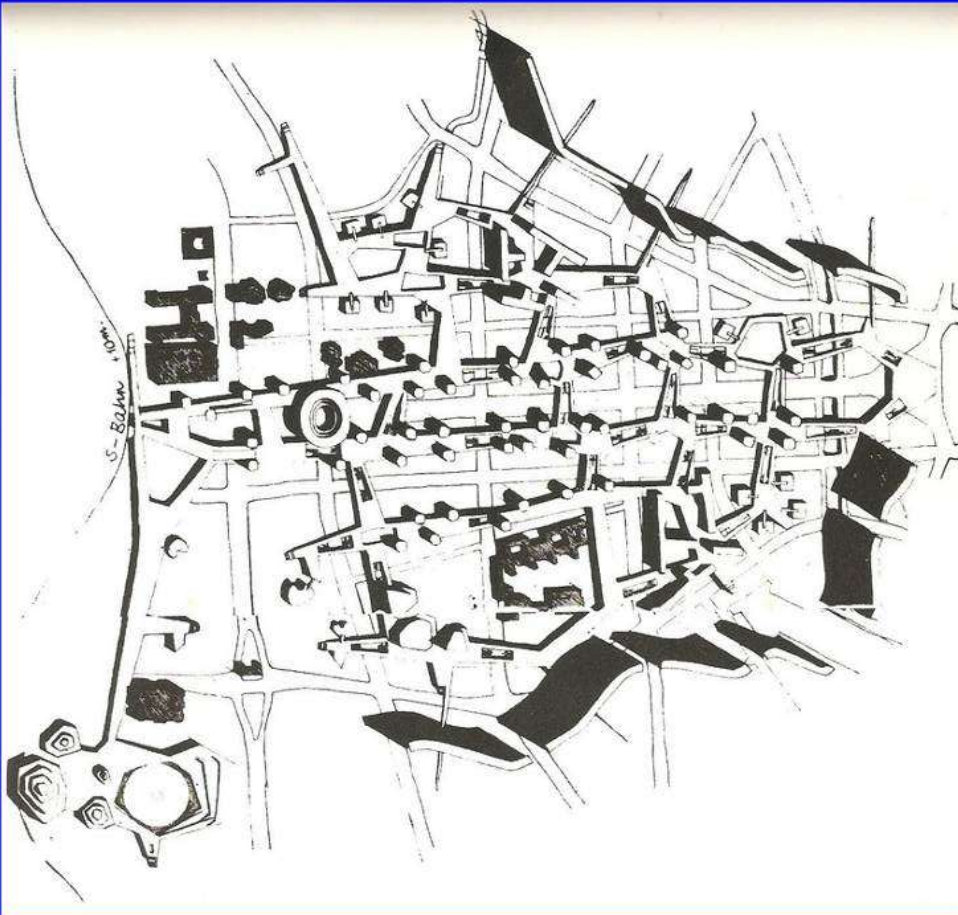


96. Jefferson, University of Virginia, Charlottesville

mental forms of the whole building. The pliable pattern of little windows accommodates service areas required for upkeep of the building and creates human scale that contrasts with the rigid monumentality. In Philadelphia the gridiron street pattern of the local scale of circulation is superimposed upon the resultant diagonal avenues which correspond to the regional scale of circulation in the city because they originally connected the center with the outlying towns. These juxtapositions create unique, residual, triangular blocks containing unusually shaped buildings, which give the city visual variety and quality. The "squares" in Manhattan formed by the unique diagonal intersections of Broadway—for instance, Madison, Union, Herald, and Times Squares—became events each with its individual character, which added vitality and tension to the overall gridiron of that city. The almost inevitable contradictory diagonal of the railroad tracks in the typical American gridiron town of the plains also vividly implies the contrasting scale of the whole region. The nineteenth century American "elevated" which was juxtaposed above the street for Berlin (114) which proposed a multi-level city with large-scale circulation elevated above the local traffic. In this kind of superimposition the degree of separation lies between the changing, almost incidental superimpositions of forms that are very separate in space and the interpenetration of superimpositions on the same plane. Superadjacencies at this intermediate degree are closely related but not touching, like the configuration of a separated lining. They are also rare in Modern architecture.

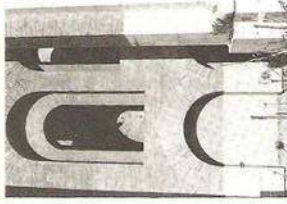
The Romanesque arcades on the cathedral at Lucca (115), the Gothic traceries of the cathedral at Strasbourg (116), or the interior of the choir at Notre Dame, Paris (117), the Renaissance galleries at Chambord (118), or the outside second floor colonnettes of Gaudi's Casa Batlló (119), or the columns in the gallery inside his Casa Güell (120), are all disengaged and superimposed on contrasting window patterns. The big public-scale and the rigid order outside contrast vividly with the small private-scale patterns required within. This play of layers of openings is sometimes discordant in rhythm and scale: Vanbrugh's giant arched opening at Eastbury (99) and Armando Brazini's in the Forestry Building at the E.U.R. site in Rome (121) illustrated the same kind of superadjacency on the inner and outer walls, but Brazini's was rhythmically discordant.

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

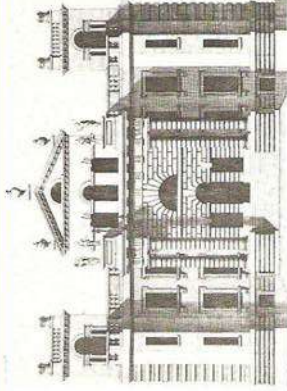


114. Sigmund, Plan for the City of Berlin, 1958

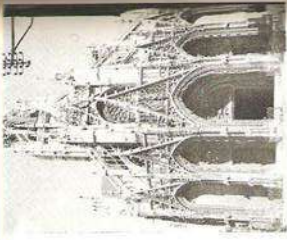
kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



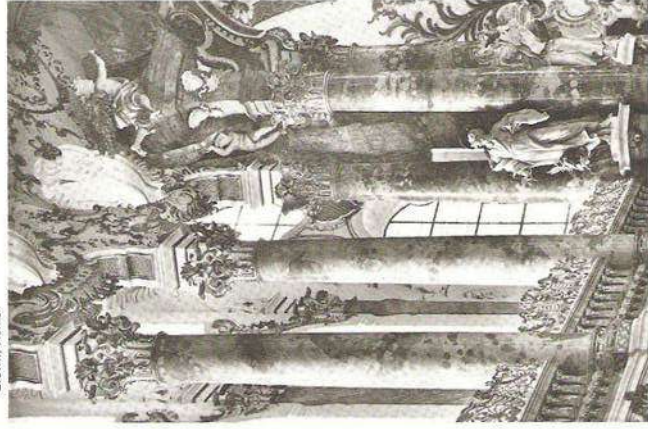
121. Brasini, Forestry Building, E.U.R., Rome



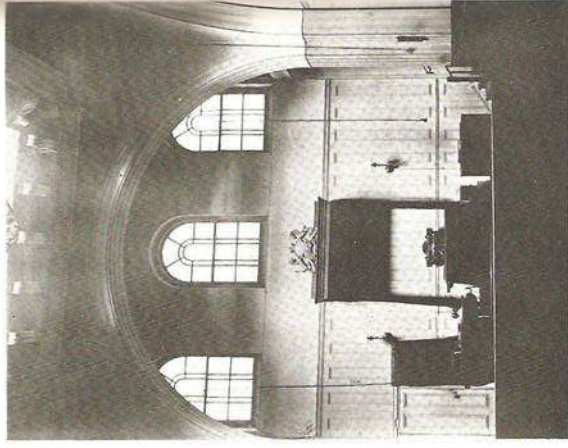
122. Vanbrugh, Seaton Delaval, Northumberland, Elevation



123. St. Maclou, Rouen



124. Zimmermann, Wieskirche, Steingaden, Bavaria



125. Soane, Insolvent Debtors' Court, London

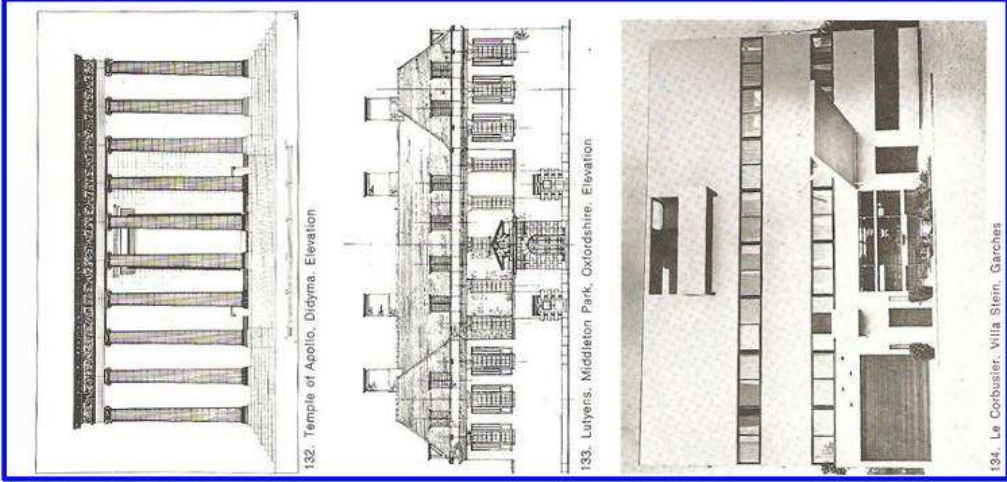
On Vanbrugh's entrance facade to the kitchen court at Blenheim (59), disengaged columns, which frame the grand opening, are discordantly superimposed upon the windows that make up part of the regular rhythmic pattern behind. The same thing happens at Seaton Delaval (122), where the disengaged columns block some of the windows. The facade of St. Maclou, Rouen (123), is made up of layers of diagonal elements—traceted pediments, roofs, and buttresses—differing in function though analogous in form. These juxtapositions are relatively separated in comparison with the facade of Il Redentore (51), whose ambiguously superimposed diagonals are broken pediments and exposed buttresses at the same time.

Other buildings contain similar degrees of spatial superadjacencies on the inside taking the form of extremely articulated or separated linings. In the choir of the Wieskirche (124) the colonnade, which runs closely parallel to the walls, makes changing rhythmic juxtapositions against the pilasters and window openings of the walls. Soane's interior arch in the Insolvent Debtors' Court, London (125), makes a more contradictory superadjacency against the windows of the wall almost immediately beyond.

In Modern architecture contradictory juxtapositions of scale involving immediately adjacent elements are even rarer than superadjacencies. Such a manipulation of scale is seen in the accidental collage of the colossal head of Constantine and the lowered shutters in the courtyard of the Capitoline Museum (126). Significantly, it is usually in non-architectural configurations (127) that such contrasts in scale occur today. In another context I have referred to the adjacencies of giant and minor orders in Mannerist and Baroque architecture. In the rear facade of St. Peter's (128, 129) Michelangelo makes an even more contradictory contrast in scale: a blank window is juxtaposed with a capital bigger than the window itself. In the cathedral facade at Cremona (130) there is a violent adjacency of little arcades and an enormous rose window high up. This reflects within the building both the scale of the building itself and the scale of the town it dominates so that the building accommodates the close view and yet commands from a distance. In the cathedral at Cefalù (131) the symbolically important mosaic figure of Christ is correspondingly big in relation to the other ornament. The enormous central door, which is equal to the giant scale of the columns of the portico of the Temple of Apollo at Didyma (132), con-

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar

trasts with the little side doors of the same façade. Like Lutyens at Middleton Park (133), Le Corbusier in the Villa Stein (134) contrasts the scale of the entrance and service doors. This contrast is intensely vivid, not because they are adjacent, but because the doors have equivalent positions in an essentially symmetrical façade. In the Casa Guell (135) Gaudí superimposes the large door for vehicles and the little door for pedestrians. A vivid tension evolves from all these juxtaposed contradictions. Sometimes close changes of scale are encountered in our cities, but these usually occur more through accidents than design like the vestigial Trinity Church on Wall Street or some juxtapositions of expressways and existing buildings (136), which are perversions of the hyperproximities of little houses and grand cathedrals or city walls in medieval cities. Some city planners, however, are now more prone to question the glibness of orthodox zoning and to allow violent proximities in their planning, at least in theory, than are architects within their buildings.



EK-9. İÇ VE DIŞ

9. The Inside and the Outside

The external configuration is usually rather simple, but there is packed into the interior of an organism an amazing complexity of structures which have long been the delight of anatomists.

The specific form of a plant or animal is determined not only by the genes in the organism and the cytoplasmic activities that these direct but by the interaction between genetic constitution and environment. A given gene does not control a specific trait, but a specific reaction to a specific environment.*

Contrast between the inside and the outside can be a major manifestation of contrastation in architecture. However, one of the powerful twentieth century orthodoxies has been the necessity for continuity between them: the inside should be expressed on the outside. But this is not really new—only our means have been new. The Renaissance church interior, for instance (137), has a continuity with its exterior; the interior vocabulary of pilasters, cornices, and drip moldings is almost identical in scale and sometimes in material with its exterior vocabulary. The result is subtle modulation, but little contrast and no surprise.

Perhaps the boldest contribution of orthodox Modern architecture was its so-called flowing space, which was used to achieve the continuity of inside and outside. The idea has been emphasized by historians ranging from Vincent Scully's discovery of its early evolution in Shingle Style interiors to its flowering in the Prairie House and its culmination in De Stijl and the Barcelona Pavilion. Flowing space produced an architecture of related horizontal and vertical planes. The visual independence of these uninterrelated planes was scored by connecting areas of plate glass: windows as holes in the wall disappeared and became, instead, interruptions of wall to be discounted by the eye as a positive element of the building. Such cornerless architecture implied an ultimate continuity of space. Its emphasis on the oneness of interior and exterior space was permitted by new mechanical equipment which for the first time made the inside thermally independent of the outside.

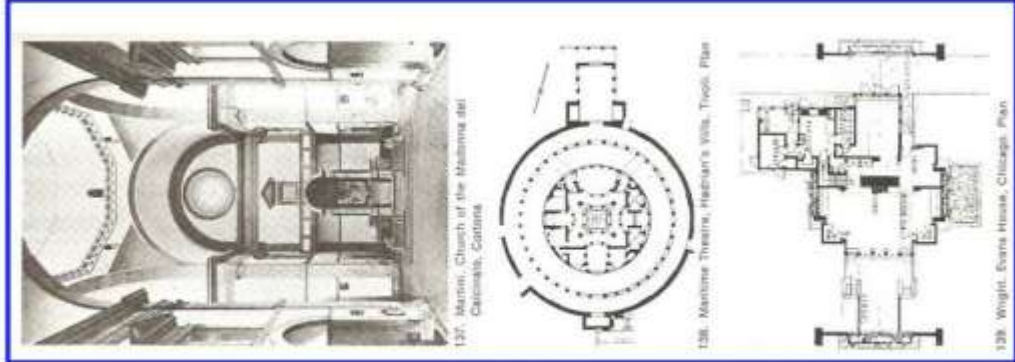
* Edmund W. Sinnott, *The Problem of Organic Form*, Yale University Press, New Haven, 1963.

But the old tradition of enclosed and contrasted inside space, which I want to analyze here, has been recognized by some Modern masters, even if it has not been much emphasized by the historians. Although Wright did in fact "destroy the box" in the Prairie House, the rounded corners and solid walls of the Johnson Wax Administration Building are analogous to the diagonal and rounded corners of Borromini's interiors and those of his eighteenth century followers—and for the same purpose: to exaggerate a sense of horizontal enclosure and to promote the separateness and unity of the interior space by the continuity of the four walls. But Wright, unlike Borromini, did not puncture his continuous walls with windows. That would have weakened the bold contrast of horizontal enclosure and vertical openness. And it also would have been too traditional and structurally ambiguous for him.

The essential purpose of the interiors of buildings is to enclose rather than direct space, and to separate the inside from the outside. Kahn has said: "A building is a harboring thing." The function of the house to protect and provide privacy, psychological as well as physical, is an ancient one. The Johnson Wax Building fosters a further tradition: the expressive differentiation of the inside and outside spaces. Besides enclosing the inside with walls, Wright differentiated the interior light, an idea with a rich evolution from Byzantine, Gothic, and Baroque architecture to that of Le Corbusier and Kahn today. The inside is different from the outside.

But there are other valid means of differentiating and relating inside and outside space which are foreign to our recent architecture. Eitel Saarinen said that just as a building is the "organization of space in space. So is the community. So is the city." I think this series could start with the idea of a room as a space in space. And I should like to apply Saarinen's definition of relationships not only to the spatial relationships of building and site, but to those of interior spaces within interior spaces. What I am talking about is the baldacchino above the altar and within the sanctuary. Another classic building of Modern architecture, again admittedly not typical, illustrates my point. The Villa Savoye (12) with its wall openings which are significantly, holes rather than interruptions, restricts any flowing space rigidly to the vertical direction. But there is a spatial implication beyond that of enclosure which contrasts it with the Johnson Wax Building. Its severe, almost square exterior

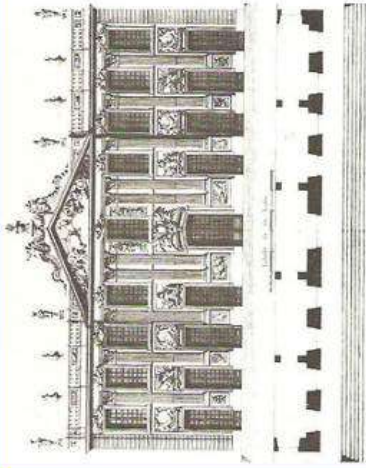
□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar



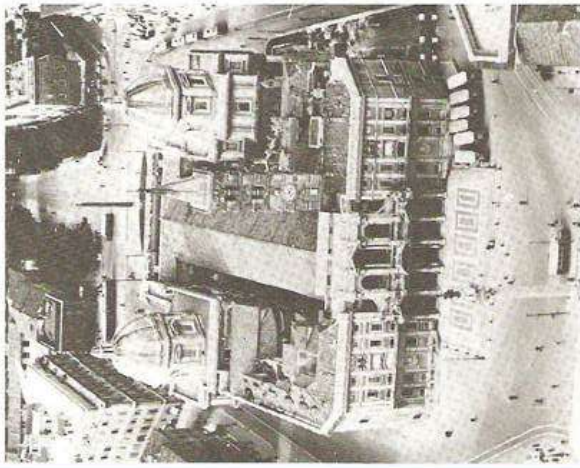
surrounds an intricate interior configuration glimpsed through openings and from protrusions above. In this context the tense image of the Villa Savoye from within and without displays a contrapuntal resolution of severe envelope partly broken and intricate interior partly revealed. Its inside order accommodates the multiple functions of a house, domestic scale, and partial mystery inherent in a sense of privacy. Its outside order expresses the unity of the idea of house at an easy scale appropriate to the green field it dominated and possibly to the city it will one day be part of.

A building can include things within things as well as spaces within spaces. And its interior configurations can contrast with its container in other ways besides those of the Villa Savoye's. The circular perimeters of bearing wall and colonnade in Hadrian's Maritime Theatre at Tivoli (138) produce another version of the same spatial idea. Even Wright, although only by suggestion, contains the interior intricacy of his Evans House (139) with a rectangular envelope implied by the sculptural corner posts. At the other extreme, the intricacies within the plan of the typical Tudor manor, Barrington Court (13), for example, are hidden, maybe excessively and expressed only incidentally, if at all, on its rigid, symmetrical façades. In another symmetrical Tudor plan the kitchen balances the chapel. The intricacies revealed in section in the chateau at Marly (140, 141) are a concession to light and convenience inside. Because they are not expressed on the outside, the interior light is surprising. Fuga's walls wrap around S. Maria Maggiore (142), and Soane's walls enclose the distorted intricacies of courtyards and wings of the Bank of England (143) in the same way and for similar reasons: they unify outside, in relation to the scale of the city, the contradictory spatial intricacies of chapels or banking rooms which evolved in time. Crowded intricacies can be excluded as well as contained. The colonnades at St. Peter's (144) and at the Piazza del Plebiscito in Naples (145), respectively exclude the intricacies of the Vatican Palace complex and the city complex, in order to achieve unity for their piazzas.

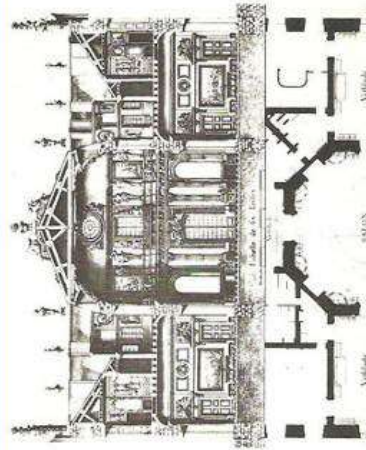
Sometimes the contradiction is not between the inside and the outside but between the top and the bottom of the building. The curving dome and drum on pendentives in Baroque churches protrude beyond the parapets of their rectangular bases. I have already mentioned in the P.S.F.S. skyscraper the curved base, rectangular shaft, and angled



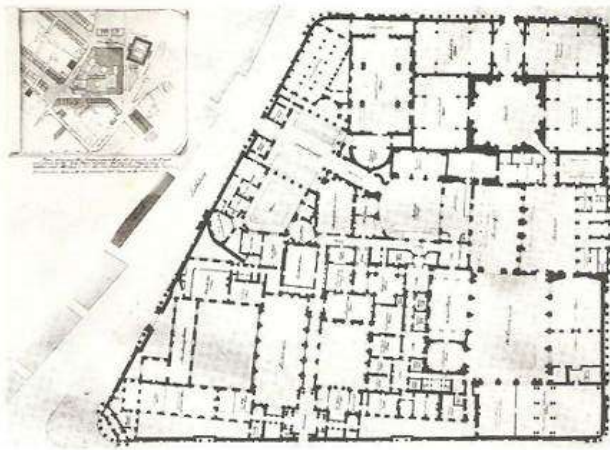
140. Hardouin-Mansart, Chateau, Marly. Elevation



142. S. Maria Maggiore, Rome



141. Hardouin-Mansart, Chateau, Marly. Section



143. Soane, Bank of England, London. Plan

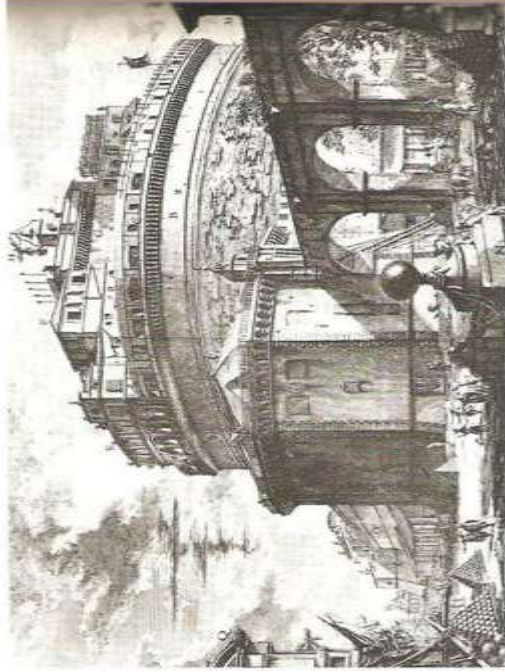
□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkartılan parçalar



144. Bernini, Piazza, St. Peter's, Rome, Plan



145. Piazza del Plebiscito, Naples



146. Piranesi, Castel Sant'Angelo, Rome, Veduta di Roma

top as manifestations of multiple functions contained within the building (41). In the Castel Sant' Angelo (146) the rectangular elements evolve from a circular base. The Romantic roof-scapes of Richardson's Watts-Sherman House (147) and the multidomed trulli of Puglia (148) contrast with the severe exterior perimeters of their lower walls. From the outside, the space within a space can become the thing behind a thing. The enormous clerestory of Wollaton Hall (149) reads as a big-scale thing behind a smaller-scale thing. In S. Maria della Pace (150) the superimposition of enclosing elements, which are successively convex, perpendicular, and then concave, become contrasting things behind things to work transitions between the outside and the inside.

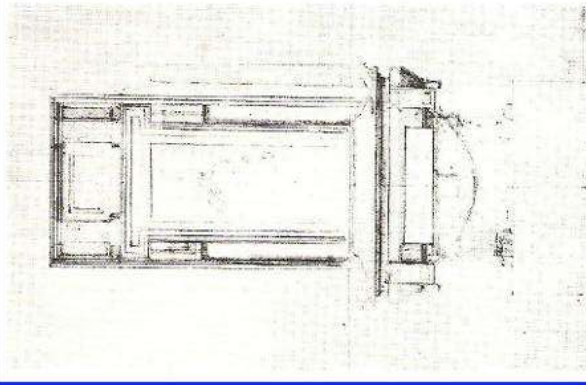
Essentially, Le Corbusier's plan of the Villa Savoye exemplifies crowded intricacies within a rigid frame. Some of the plans of his other houses of the '20's suggest starting with the frame and then working inward. Similar things happen in elevation in his High Court Building at Chandigarh (151). Like the rear of McKim, Mead and

White's Low House (72), but at another scale, it contains intricacies within a rigid façade. The severe roof and wall envelope of the house contain complex spaces and floor levels which are expressed by varying window positions. Similarly, the single, sheltering gable of the Emmental-type house in Switzerland (152), and the constant shed of Aalto's Maison Carrée (153), contradict the interior spaces below. And similar tensions in the rear façade of McVernon (71) result from the contrast of the severe pedimented envelope and the irregular window positions. In the side façade of Hawksmoor's Easton Neston (154), the windows are positioned by particular interior requirements in defiance of its horizontal order. Crowded intricacy within a rigid frame has been a pervasive idea. It exists in such diverse examples as a fantasy of Piranesi (155) and the composition of a Michelangelo niche (156). More purely expressive examples are the façades of the parish church in Laampa, Peru (157), and the chapel entrance in Fontainebleau (158), which contain enormous pressures within their borders like a Mannerist painting.

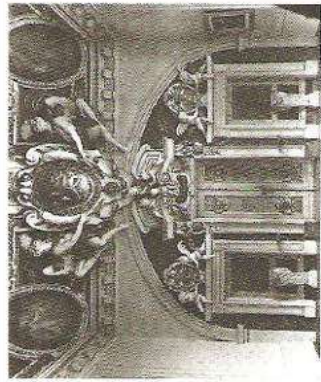
Containment and intricacy have been characteristic of the city as well. Fortified walls for military protection and the greenbelt for civic protection are examples of this phenomenon. Contained intricacy might be one of the viable methods for dealing with urban chaos and the endlessness of roadtown; through the creative use of zoning and positive architectural features it is possible to concentrate the intricacies of roadtowns and junkyards, actual and figurative. And like the sculpture which consists of compressed automobiles by John Chamberlain and the photographs through telescopic lens in Blake's *God's Own Junkyard*, they achieve an ironically compelling kind of unity.

Contradiction between the inside and the outside may manifest itself in an unattached lining which produces an additional space between the lining and the exterior wall. Plan diagrams (159) illustrate that such layers between the inside space and the outside space can be more or less contrasting in shape, position, pattern, and size. Diagram 159a illustrates the simplest kind which is analogous and attached. A different material inside, wainscoting in this case, provides the contrast. The Byzantine mosaics inside the chapel of Galla Placidia represent a lining attached but contrasting in richness of texture, pattern, and color with the drab brickwork of the exterior. The pilasters, arches, and arches of Renaissance walls, such as Bramante's facade in the Belvedere Court in the Vatican, can imply layers while the colonnade of the loggia of the south facade of the Louvre makes spatial layers. The colonnettes in the interior of the cathedral at Rouen (160) or the disengaged pilasters in the anteroom of Syon House (161) represent more detached kinds of layers also, but their subtle contrast to the outside depends more on scale than on form and texture. The lining becomes semidetached in Percier and Fontaine's curtained bedroom at Malmaison, which is derived from a Roman military tent. The graduated series of symbolic doors at Karnak (162) are multiple linings in relief similar in two dimensions to the generic idea of nests of toy eggs or wooden dolls. These doors within doors, like the multi-framed doors in Gothic porches, differ from multi-pedimented Baroque openings, which juxtapose triangular and segmental shapes.

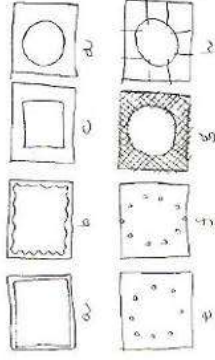
The graduated series of things in things or enclosures within enclosures which characterize the Egyptian temple carry out in space the motif of the multi-framed doors at Karnak. The series of walls at Edfu (163, 164) are de-



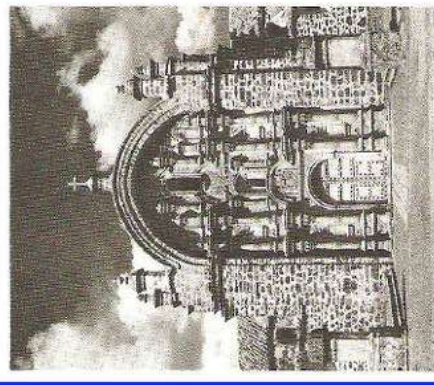
156. Michelangelo. Drawing for a Niche



158. Rosso and Primaticcio. Chapel Entrance, Fontainebleau



159. Plan diagrams



157. Parish Church, Lampa, Peru

layers. Kahn employs detached layers on the outside: he "wraps ruins around buildings." In the project for the Meeting House for the Salk Institute for Biological Studies (107) he juxtaposes in plan circles within squares, and squares within circles. According to Kahn, inside glare will be counteracted by the juxtaposition of apertures, contrasting in size and shape, in the double-layered walls. Kahn has talked of the modification of light more than the spatial expression of enclosure as his reason for the contrasting layers. Luryens' motif of the circle in the square appears in his stairs with round wells within square rooms.

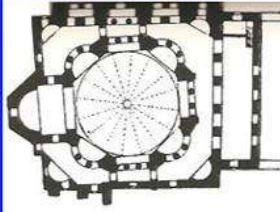
In the vestibule of S. Croce in Gerusalemme (176) and in the interiors of SS. Sergius and Bacchus (177) and of St. Stephen Walbrook (34) it is the series of columns which define the inner, detached and contrasting layer of enclosure. These supports, along with the domes above them, make the intraspatial relationships of the interior. St. Stephen Walbrook is a square space containing an octagonal space at the lower level (178). Its squinch-like arches, at the intermediate level between the columns and the dome, make a transition to the dome above. Similarly, in *Vierzehnheiligen* (31) the piers along with the domes define curving spaces within the rectangular and hexagonal walls of the perimeter. But the inner layers are less independent than those in St. Stephen. In plan as well as section, the curve sometimes touches the outer wall and becomes common with it (179). Both the plan and section of *Neresheim* in Southern Germany (180) show that the complex curves of the inner circle sinuously infect as they near the outer oval. These intraspatial relationships are at once more complex and more ambiguous than those of St. Stephen Walbrook's.

Layers are implied in Michelangelo's *Sforza Chapel* in S. Maria Maggiore (181, 182) in the violent penetrations of rectangular space and curved space in plan and of barrel vaults, domes and niche-vaulting in section. The ambiguous juxtapositions of these two kinds of shapes as well as the implied intense compression and enormous scale of the flatly curved spaces (which by implication extend beyond the actual enclosure) give this interior its peculiar power and tension (183).

Detached linings leave spaces in between. But the architectural recognition of the in-between varies. Edfu is almost all layers. The residual spaces are closed and dominate the small space at the center. St. Basil's (184) is like a



176. Gregorini and Passalacqua. S. Croce in Gerusalemme, Rome



177. SS. Sergius and Bacchus, Istanbul. Plan



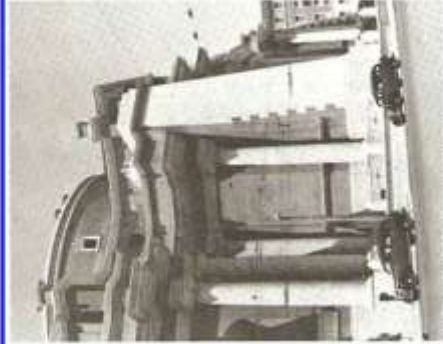
178. Wien. St. Stephen Walbrook London. Plan

kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



sashed linings. The outer linings enhance the enclosed inner spaces by making them seem protected and mysterious. They resemble the layers of fortifications in medieval castles, or the spatial nest in which Bernini contained his little Pantheon, S. Maria dell' Assunzione at Ariccia (1655). The same tensions occur between the hovering layers of the enclosing sanctuary screens and the outer walls of the cathedral at Albi (166) and other cathedrals in Catalonia and the Langueadoc. The multiple domes of the Baroque represent, in section, layers which are analogous but detached. Through their central oculi, one can see spaces beyond spaces. In the project by the Asson Brothers (167), for instance, the inner dome with its oculi marks high windows, thus producing surprising effects of light and a more complex space. On the exterior the upper dome increases the effect of scale and height. In their Abbey church at Weitenburg (168) the clouds of the frescoed upper dome, which are viewed through the oculi of the lower dome, increase the sense of space. In S. Maria in Canepanova in Pavia (169) the effect of the layered dome is seen on the outside rather than the inside.

The multiple domes of the S. Cecilia Chapel in S. Carlo ai Catinari in Rome (170) are detached and con-



172, 173. Interior, Church of the Queen Immaculate of Maria Santissima, Rome

trasting in shape. Beyond the oval oculi of the lower dome is seen a rectangular space flooded with light, containing a sculptural quartet of musical angels. Beyond this zone, in turn, flows an even more brilliant oval lantern. Soane uses interior domes in square spaces even in small areas like the breakfast room at Lincoln's Inn Fields (171). His fantastic juxtapositions of domes and lanterns, squinches and pendentives, and a variety of other ornamental and structural shapes elsewhere (35) work to enrich the sense of enclosure and light. These layered structural-ornamental elements are sometimes vestigial (almost in a two-dimensional pattern), but they give the complex effect of actually detached spatial layers. Armando Brazini's neo-Baroque church of the Coere Immacolata di Maria Santissima in Rome (172, 173) has a quasi-circular plan containing a Greek cross plan. The Greek cross plan is reflected on the outside in four pedimented porches marking the ends of the cross. These porches, in turn, are made convex to accommodate to the circular plan. In Modern architecture Johnson has been almost unique in emphasizing multiple enclosure in plan and section. The canopy inside his guest house in New Canaan (174) and the Soanian canopy within the synagogue in Port Chester (175) are both inner



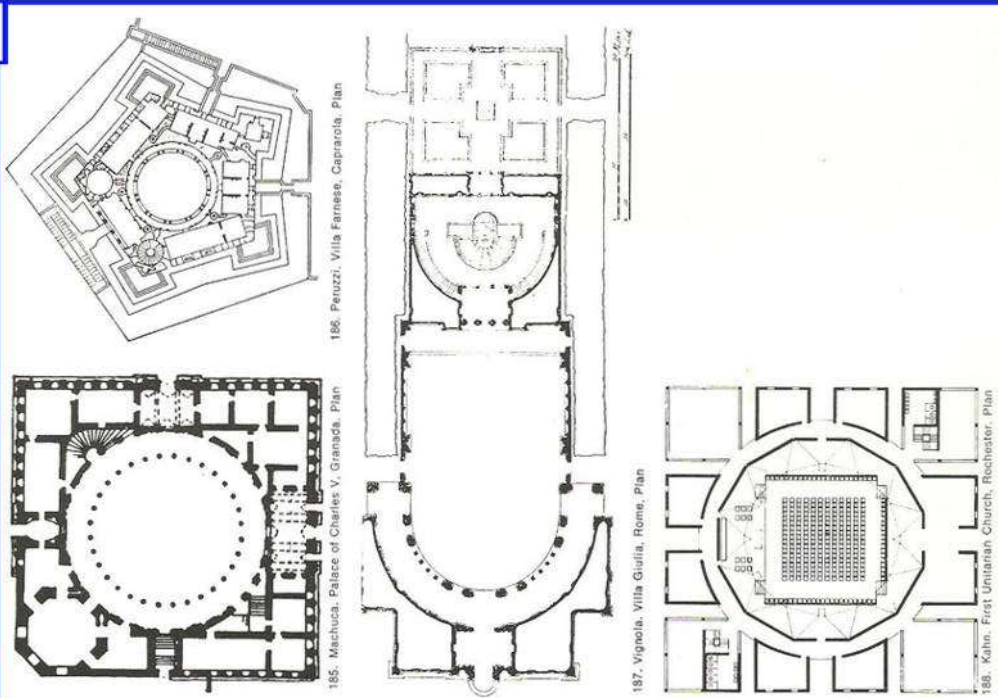
174. Johnson, Guest House, New Canaan, Tuckahoe



175. Johnson, Guest House, Israel Bynagogue, Port Chester, NY.

series of churches within a church. The intricate maze of residual spaces inside results from the proximity of the chapels to each other toward the center, and the closeness of the wrapping wall toward the outside. In Charles V's palace at Granada (185), the Villa Farnese at Caprarola (186), and the Villa Giulia (187), the courtyards dominate because they are large and their shapes contrast with the shape of the perimeters. They make the primary space; the rooms of the palaces are leftover space. As in the preliminary scheme of Kahn's Unitarian Church in Rochester (188), the residual spaces are closed. In contrast, the linkings of columns and piers in SS. Sergius and Bacchus, St. Stephen Walbrook, Vierzehnheiligen, and Neresheim define residual spaces which open on the dominant spaces, although they are separate from them in varying degrees. In the Stupinigi Palace (189) because the dominant space is so open, the distinction between dominant and residual spaces in the main hall is ambiguous. In fact, the inner lining is so open that there remains only a vestige of a central inner space, indicated by four piers and the very complex vaulting patterns of the ceiling. The complex oculus and other openings of the inner dome in S. Chiara, Brà (190, 191), define residual space, which is open in order to elaborate space and manipulate light. The detachment of the inner and outer window openings in Aalto's Imatra Church (192) similarly modifies light and space. The use of this method is unique in recent architecture.

The wooden vaulting of seventeenth century Polish synagogues (193), which imitates masonry, makes closed linings in the upper section. In contrast to the previous examples their residual space is closed. Closed poché determined primarily by exterior spatial forces rather than the inherent structure of the form is almost unknown in Modern architecture except for Aalto's unique Concert Podium (194) composed of a wood skin-frame structure, which directs sound as well as space. Residual space in between dominant spaces with varying degrees of openness can occur at the scale of the city and is a characteristic of the fora and other complexes of late Roman urban planning. Residual spaces are not unknown in our cities. I am thinking of the open spaces under our highways and the buffer spaces around them. Instead of acknowledging and exploiting these characteristic kinds of space we make them into parking lots or feeble patches of grass—no-man's lands between the scale of the region and the locality.



Residual space that is open might be called "open poché." Kahn's servant space," which sometimes harbors mechanical equipment, and the poché in the walls of Roman and Baroque architecture are alternative means of accommodating an inside different from the outside. Aldo van Eyck has said: "Architecture should be conceived of as a configuration of intermediary places clearly defined. This does not imply continual transition or endless postponement with respect to place and occasion. On the contrary, it implies a break away from the contemporary concept (call it sickness) of spatial continuity and the tendency to erase every articulation between spaces, i.e., between outside and inside, between one space and another (between one reality and another). Instead, the transition must be articulated by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between space in this sense provides the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena."³⁰

Residual space is sometimes awkward. Like structural poché it is seldom economic. It is always leftover, inflected toward something more important beyond itself. The qualifications, contrasts, and tensions inherent in these spaces are perhaps cogent to Kahn's statement that "a building should have bad spaces as well as good spaces."

Redundant enclosure, like crowded intricacies, is rare in our architecture. With some significant exceptions in the work of Le Corbusier and Kahn, Modern architecture has tended to ignore such complex spatial ideas. The "utility core" of Mies or early Johnson is not relevant because it becomes a passive accent in a dominant open space, rather than an active parallel to another perimeter. Contradictory interior space does not admit Modern architecture's requirement of a unity and continuity of all spaces. Nor do layers in depth, especially with contrapuntal juxtapositions, satisfy its requirements of economic and unequivocal relationships of forms and materials. And crowded intricacy within a rigid boundary (which is not a transparent framework) contradicts the modern tenet which says that a building grows from the inside out.

What are the justifications for multiple enclosure and for the inside's being different from the outside? When Wright expressed his dictum: "an organic form grows its structure out of conditions as a plant grows out of the soil, both unfold similarly from within,"³¹ he had a long proce-

dent behind him. Other Americans had advocated what was at the moment a healthy thing—a needed battle cry:

Greenough: Instead of forcing the functions of every sort of building into one general form, adopting an outward shape for the sake of the eyes or association, without references to the inner distribution, let us begin from the heart as a nucleus and work outward.³²

Thorstein: What of architectural beauty I now see, I know has grown gradually from within outward, out of the necessities and character of the indweller.³³

Sullivan: [The architect] must cause a building to grow naturally, logically, and poetically out of its condition. . . . Outward appearances resemble inner poet.³⁴

Even Le Corbusier has written: "The plan proceeds from within to without; the exterior is the result of an interior."³⁵

But Wright's biological analogy is self-limiting, because the development of a plant is influenced into particular distortions by the particular forces of its environment as well as by its genetic order of growth. D'Arcy Wentworth Thompson saw form as a record of development in environment. The inherently rectangular order of structure and space of Aalto's apartment house in Bremen (76, 195) yields to the inner needs for light and space toward the south, like the growth of a flower toward the sun. But generally speaking, for Wright the exterior and interior space of his invariably isolated buildings was continuous, and as he was an urbanophobe, the suburban environment of his buildings, when specifically regional, was not so particularly limiting spatially as an urban context. (The flowing plan of the Robie House, however, adapts to the constriction of the back sides of its corner lot.) Wright however, I believe, refused to recognize the setting that was not sympathetic to the direct expression of the interior. The Guggenheim Museum is an anomaly on Fifth Avenue. But the Johnson Wax Building perhaps makes a negative gesture toward its indifferent urban environment by dominating and excluding it.

Contrast and even conflict between exterior and interior forces exist outside architecture as well. Kepes has said: "Every phenomenon—a physical object, an organic form, a feeling, a thought, our group life—owes its shape and character to the duel between opposing tendencies; a physical configuration is a product of the duel between

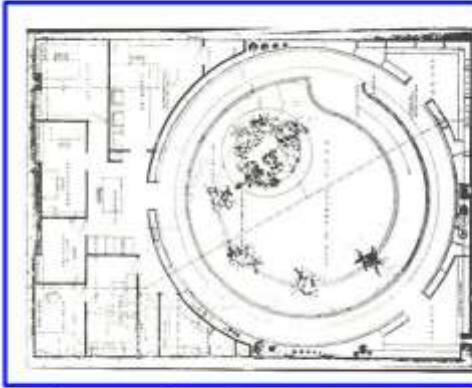
native constitution and outside environment.”⁴³ This interplay has always been vivid in the concentrations of the urban environment. Wright’s Morris Stone (196, 197) is another one of the exceptions he was confident enough to make. Its strong contradictions between the inside and the outside—between the particular, private and the general, public functions, make it a traditional urban building rare in Modern architecture. As Aldo van Eyck says: “Planning on whatever scale level should provide a framework—to set the stage as it were—for the twin-phenomenon of the individual and the collective without resorting to arbitrary accentuation of either one at the expense of the other.”⁴⁴

Contradiction, or at least a contrast, between the inside and the outside is an essential characteristic of urban architecture, but it is not only an urban phenomenon. Besides the Villa Savoye and obvious examples like the domes-tic Greek temples of the Greek Revival which were examined expediently with series of cells, the Renaissance villa such as Hawksmoor’s Easton Neston or Westover in Virginia (198) juxtaposed symmetrical façades on asymmetrical plans.

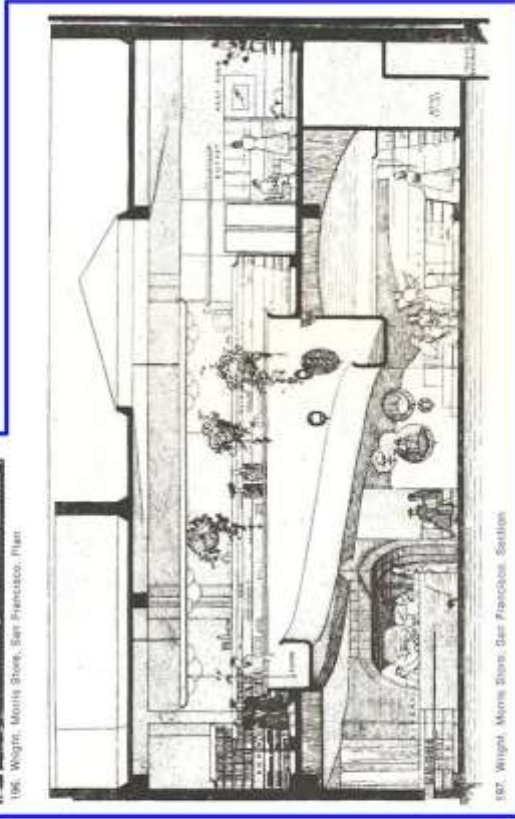
Contradictory interplays between inside and outside spatial needs can be seen in the following examples in which the front and the back contrast. The diagram (199) illustrates six general cases. The concave façade in the Baroque church accommodates spatial needs that are specifically different on the inside and the outside. The concave exterior, at odds with the church’s essential concave spatial function inside, acknowledges a contrasting exterior need for a spatial pause in the street. At the front of the building outside space is more important. Behind the façade the church was designed from the inside out, but in front it was designed from the outside in. The space left over by this contradiction was taken care of with pöcht. The plans of the two pavilions by Fischer von Erlach (200) illustrate through the concave curves in one the inside-dominant space and through the convex curves in the second the outside-dominant space. The concave façade of Lutyens’ Grey Walls (56) accommodates an entrance court whose curve is determined by the turning radius of a car, and which concludes the vista of the approach. Grey Walls is a rural Piazza S. Ignazio (201). The concave exterior of Aalto’s studio at Munkkiniemi (202) shapes an outdoor amphitheatre. These examples produce residual spaces inside.

Fischer von Erlach’s Karlskirche (42), mentioned ear-

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar



196. Wright, Morris Stone, San Francisco, 1917

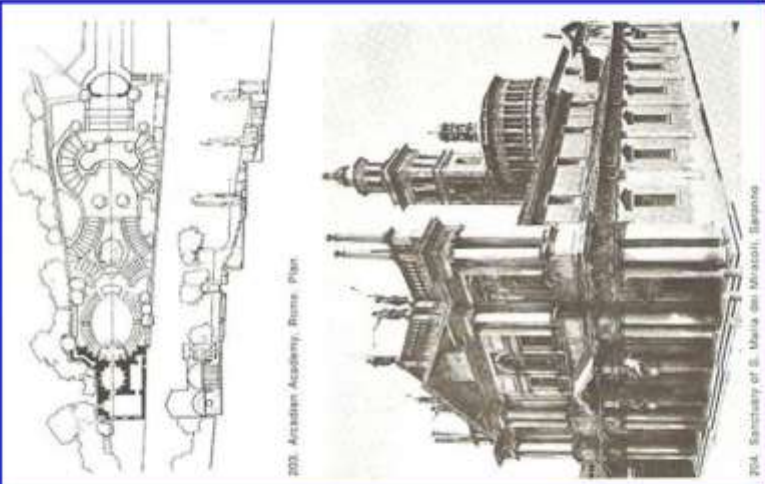


197. Wright, Morris Stone, San Francisco, Section

lier, combines a small oval church with a large rectangular façade that accommodates to its particular urban setting by means of a false façade rather than by juché. The concave façade of the garden pavilion of the Afagadian Academy in Rome (203) is in even more contradictory contrast to the villa behind it. The façade has been given its particular size and shape in order to terminate the terraced garden. In the Sanctuary of Saronno (204) there is contradiction in style as well as in scale between the façade and the rest of the building.

In the Baroque church the inside is different from the outside, but the back is also different from the front. American architecture, and especially Modern architecture with its antipathy to the "false front," has emphasized the freestanding, independent building even in the city—the building which is an isolated pavilion rather than one which reinforces the street line has become the norm. Johnson has called this the American tradition of "plop architecture." Aalto's dormitory at M.I.T. (205) is exceptional. The curving front along the river and its fenestration and materials contrast with the rectangularity and other characteristics of the rest: exterior as well as interior forms, of use and space and structure vary back and front. And the P.S.F.S. building, which is a tower, has four different sides, because it recognizes its specific urban setting: party walls, street façades—backs, fronts and corner. Here the freestanding building becomes a fragment of a greater exterior spatial whole, but the typical freestanding building of Modern architecture, except for some surface treatment and screens, which act to de-emphasize the spatial enclosure or to recognize orientation differences, seldom changes front and back for exterior spatial reasons. To the eighteenth century, also, this was a conventional idea. The ingenious double axis hotel in Paris (206), even in its originally more open setting, accommodated outside spaces differently at the front and back. With similar justification, Hawksmoor's, Easton Neston (154) yields a tense disunity between front and side. The discontinuous elevation on the intimate garden side away from the long axis, accommodates varieties of spaces and levels inside and necessities of scale outside. The side elevation of the Strozzi Palace (207) anticipates its hidden position on a side alley.

Designing from the outside in, as well as the inside out, creates necessary tensions, which help make architecture. Since the inside is different from the outside, the wall



203. Académie Academy, Rome. Plan

204. Sanctuary of S. Maria dei Miracoli, Saronno

—the point of change—becomes an architectural event. Architecture occurs at the meeting of interior and exterior forces of use and space. These interior and environmental forces are both general and particular, generic and circumstantial. Architecture as the wall between the inside and the outside becomes the spatial record of this resolution and its drama. And by recognizing the difference between the inside and the outside, architecture opens the door once again to an urbanistic point of view.

EK-10. ZOR BÜTÜNÜN KAÇINILMAZLIĞI

10. The Obligation Toward the Difficult Whole

... Toledo [Ohio] was very beautiful.*

An architecture of complexity and accommodation does not forsake the whole. In fact, I have referred to a special obligation toward the whole because the whole is difficult to achieve. And I have emphasized the goal of unity rather than of simplification in an art "whose... truth [is] in its totality."¹⁵ It is the difficult unity through inclusion rather than the easy unity through exclusion. Gestalt psychology considers a perceptual whole the result of, and yet more than, the sum of its parts. The whole is dependent on the position, number, and inherent characteristics of the parts. A complex system in Herbert A. Simon's definition includes "a large number of parts that interact in a non-simple way."¹⁶ The difficult whole in an architecture of complexity and contradiction includes multiplicity and diversity of elements in relationships that are inconsistent or among the weaker kinds perceptually.

Concerning the positions of the parts, for instance, such an architecture encourages complex and contrapuntal rhythms over simple and single ones. The "difficult whole" can include a diversity of directions as well. Concerning the number of parts in a whole, the two extremes—a single part and a multiplicity of parts—read as wholes most easily: the single part is itself a unity, and extreme multiplicity reads like a unity through a tendency of the parts to change scale, and to be perceived as an overall pattern or texture. The next easiest whole is the trinity: three is the commonest number of compositional parts making a monumental unity in architecture.


But an architecture of complexity and contradiction also embraces the "difficult" numbers of parts—the duality, and the medium degrees of multiplicity. If the program or structure dictates a combination of two elements within any of the varying scales of a building, this is an architecture which exploits the duality, and more or less resolves dualities into a whole. Our recent architecture has suppressed dualities. The loose composition of the whole used in the "binuclear plan" employed by some architects right after the Second World War, was only a partial exception to this rule. But our tendency to distort the program and to sub-

verts the composition in order to disguise the duality is referred by a tradition of accepted dualities, more or less resolved, at all scales of building and planning—from Gothic portals and Renaissance windows to the Mannerist façades of the sixteenth century and Wren's complex of pavilions at Greenwich Hospital. In painting, duality has had a continuous tradition—for example, in compositions of the Madonna and Child and of the Annunciation; in enigmatic Mannerist compositions such as Piero della Francesca's *Flagellation* (208); and in the recent work of Ellsworth Kelly (209), Morris Louis (210), and others. Sullivan's Farmers' and Merchants' Union Bank in Columbus, Wisconsin (211), is exceptional in our recent architecture. The difficult duality is prominent. The plan reflects the dissected inside space which accommodates the public and the clerks on different sides of the counter running perpendicular to the façade. On the outside the door and the window at grade reflect this duality: they are themselves bisected by the shafts above. But the shafts, in turn, divide the lintel into a unity of three with a dominant central panel. The arch above the lintel tends to reinforce duality because it springs from the center of a panel below, yet by its oneness and its dominant size it also resolves the duality made by the window and the door. The façade is composed of the play of diverse numbers of parts—single elements as well as those divided into two or three are almost equally prominent—but the façade as a whole makes a unity.


Gestalt psychology also shows that the nature of the parts, as well as their number and position, influences a perceptual whole and it also has made a further distinction: the degree of wholeness can vary. Parts can be more or less whole in themselves, or, to put it in another way, in greater or lesser degree they can be fragments of a greater whole. Properties of the part can be more or less articulated; properties of the whole can be more or less accented. In the complex compositions, a special obligation toward the whole encourages the fragmentary part or, as Trysan Edwards calls it, the term, *inflection*.¹⁷

Inflection in architecture is the way in which the whole is implied by exploiting the nature of the individual parts, rather than their position or number. By inflecting toward something outside themselves, the parts contain their own linkage: inflected parts are more integral with the whole than are uninflected parts. Inflection is a means


208. Piero della Francesca, *Flagellation of Christ*, ca. 1455-60



209. Ellsworth Kelly, *Green*, Blue, Acid 1964



210. Morris Louis, *Pheta* 1960



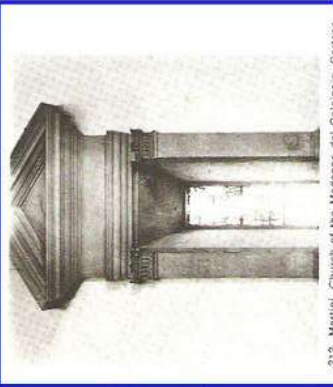
* Gertrude Stein, *Gertrude Stein's America*, Gilbert A. Harris, ed., Robert B. Luce, Inc., Washington, D. C., 1965.

kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar

of distinguishing diverse parts while implying continuity. It involves the art of the fragment. The valid fragment is economical because it implies richness and meaning beyond itself. Inflection can also be used to achieve suspense, an element possible in large sequential complexes. The inflected element can be called a partial-functioning element in contrast to the double-functioning element. In terms of perception it is dependent on something outside itself, and in whose direction it inflects. It is a directional form corresponding to directional space.

The interior of the church of the Madonna del Calcinaio in Cortona (137) is composed of a limited number of elements which are uninflected. Its windows and niches (212), pilasters and pediments, and the articulated elements of its altar, are independent wholes, simple in themselves and symmetrical in form and position. They add up to a greater whole. The interior of the pilgrimage church at Birnau in Bavaria (213), however, contains a diversity of inflections directed toward the altar. The complex curves of the vaults and arches, even the distortions of the pilaster capitals, inflect toward this center. The statues and the multitude of fragmental elements of the side altars (214) are inflected parts, asymmetrical in form yet symmetrical in position, which integrate into a symmetrical whole. This subordination of parts corresponds to Wölfflin's "unified unity" of the Baroque—which he contrasts with the "multiple unity" of the Renaissance.

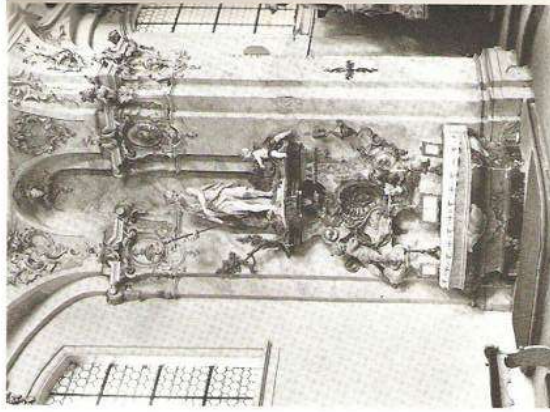
A comparison of the entrance fronts of Blenheim Palace (215) and Holkham Hall (216) illustrates the use of inflection on the exterior. Holkham Hall achieves an extensive whole through the addition of similar wholes which are always independent: most of its bays are pedimented pavilions which could stand alone as single buildings—Holkham Hall could almost be three buildings in a row. Blenheim achieves a complex whole through fragmental parts, separate but inflected. The last two bays of the central block, when taken alone, are dualities incomplete in themselves. But in relation to the whole they become inflected terminations to the central pavilion, and a confirmation of the pedimented center of the whole composition. The piers at the corners of the porch and the broken pediments above them are also terminal inflections, similarly reinforcing the center. The bays at the far extremities of this enormous façade form pavilions which are not inflected. They are perhaps expressive of the relative inde-



212. Marini, Church of the Madonna del Calcinaio, Cortona



213. Thumb, Church, Birnau, Lake Constance, Bavaria



214. Thumb, Church, Birnau, Lake Constance, Bavaria

pendence of the kitchen and stable wings. Vanbrugh's method of creating a strong whole in such a large and diverse if symmetrical façade follows the traditional Jacobean method of the century before: at Aston Hall (217) the wings of the forecourt façade and the towers, parterred pediments, and windows inflect in position and/or shape toward its center.

The varying configurations of the wings and windows, roofs and ornaments of the orphanage of the Buon Pastore near Rome (218, 219, 220) are an orgy of inflections of enormous scope similar to the scale of Blenheim. This neo-Baroque complex by Arnando Brzozzi, (bizarre in 1940 and admittedly questionable for an asylum for little girls) astonishingly composes a multitude of diverse parts into a difficult whole. At all levels of scale it is an example of inflections within inflections successively directed toward different centers—toward the short façade in the front, or the anticlimactically small dome near the center of the complex, with its unusually big cupola. When you stand close enough to see a smaller element of inflection, you sometimes need to turn almost 180 degrees to see its counterpart at a great distance. An element of suspense is introduced when you move around the enormous building. You are aware of elements related by inflection to elements already seen or not yet seen, like the unraveling of a symphony. As a fragment in plan and elevation, the asymmetrical composition of each wing is wrought with tensions and implications concerning the symmetrical whole.

At the scale of the town, inflection can come from the position of elements which are in themselves uninflected. In the Piazza del Popolo (221) the domes of the twin churches confirm each building as a separate whole, but their single towers, symmetrical themselves, become inflective because of their asymmetrical positions on each church. In the context of the piazza each building is a fragment of a greater whole and a part of a gateway to the Corso. At the smaller scale of Palladio's Villa Zeno (222) the asymmetrical positions of the symmetrical arched openings cause the end pavilions to inflect toward the center, thus enforcing the symmetry of the whole composition. This kind of inflection of asymmetrical ornament within a symmetrical whole is a dominant motif in Rococo architecture. For example, on the side altars at Birran (214), and on the characteristic pairs of scones (223), or sidebars, doors, or other elements, the inflection of the rocaille is part of an



asymmetry within a larger symmetry that exaggerates the unity yet creates a tension in the whole.

Direction is a means of inflection in the Villa Akkodiani (224). Its front is articulated into additive parts or bays, but the unique diagonals of the fragmentary pediments on the end bays tend to direct the ends toward the center, and unify that dominating facade. In the plan of Monticello (275) the enclosing diagonal walls inflect the extremities toward the center focus. In Siena the distortion of its facade inflects the Palazzo Pubblico (226) toward its dominating piazza. Here direction is a method of confirming the whole rather than of breaking it, as in the case of contractions accommodated. Baroque details, such as complex pilasters in the end bays of a series of pilastered bays, become devices of inflection because they create variations in rhythm to reemphasize a sequence. Such methods of inflection are largely used to confirm the whole—and since monumentality involves a strong expression of the whole, as well as a certain kind of scale, inflection becomes a device of monumentality as well.

Inflection accommodates the difficult whole of a duality as well as the easier complex whole. It is a way of resolving a duality. The unifying towers on the twin churches on the Piazza del Popolo resolve the duality by implying that the center of the whole composition is located in the space of the bisecting Carlo. In Wien's Royal Hospital at Greenwich (227) the inflection of the domes by their asymmetrical position similarly resolves the duality of the enormous masses flanking the Queen's House. Their inflection further enhances the centrality and importance of this diminutive building. The unresolved dualities of the end pavilions facing the river, on the other hand, reinforce the unifying quality of the central axis by their own contrasting duality.

The French chevet contrasts with the blunt termination of the English Gothic choir, because it inflects to terminate and enhance the whole. In the church of the Jacobins in Toulouse (228) the inflection of the chevet tends to resolve the duality of the nave, which is blotted by the row of columns. Theapse in Furness' library at the University of Pennsylvania similarly resolves the duality formed by the arched interior wall opposite. One column bisects the nave at the end of the Late Gothic parish church at Dillingham (229), a hall-type church, but the juxtaposition of the central bay and window behind, which evolve



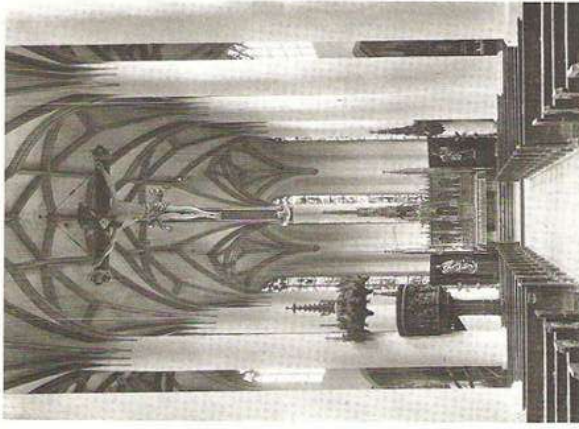
kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar

from the complex vaulting above, resolve the original duality. The directional inflecting of the side walls of the nave of the parish church in Rimella (230) counteracts the disunifying effect of the two bays of the nave. Their inflection toward the center increases enclosure and strengthens the whole. A minor intermediate bay also binds the major bays together.

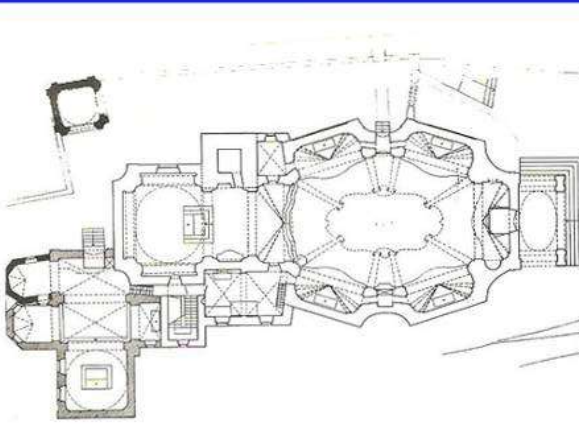
Lutyens' work abounds in dualities. The duality of the entrance façade of the castle at Lambay (231), for instance, is resolved by the inflecting shape of the opening in the juxtaposed garden wall. In contemporary architecture rare examples of inflection are found in the vestigial broken pediments of Moretti's apartment house on the Via Parioli (10). They partially resolve the duality of the pair of wings which distinguish sets of apartments. The subtly balanced duality of Wright's Unity Temple (232) is devoid of inflections unless the directional entrance pedestal is one.

Modern architecture tends to reject inflection at all levels of scale. In the Tugendhat House no inflecting capital compromises the purity of the column's form, although the shear forces in the supported roof plane must thus be ignored. Walls are inflected neither by bases nor cornices not by structural reinforcements, such as quoits, at corners. Mies' pavilions are as independent as Greek temples; Wright's wings are interdependent but interlocked rather than independent and inflected. However, Wright, in accommodating his rural buildings to their particular sites, has recognized inflection at the scale of the whole building. For example, Fallingwater is incomplete without its context—it is a fragment of its natural setting which forms the greater whole. Away from its setting it would have no meaning.

If inflection can occur at many scales—from a detail of a building to a whole building—it can contain varying degrees of intensity as well. Moderate degrees of inflection have a kind of implied continuity that affirms the whole. Extreme inflection literally becomes continuity. Today we emphasize our opportunities to express the literal continuities of structure and materials—such as the welded joint, skin structures, and reinforced concrete. Except for the flush joint of early Modern architecture, implied continuity is rare. The shadow joint of Mies' vocabulary tends to exaggerate separation. And Wright, especially, articulates a joint by a change in profile when there is a change in



229. Parish Church, Dingolfing, W. Germany

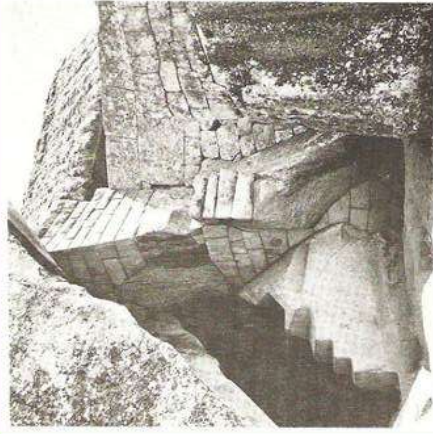


230. Parish Church, Rimella, Plan

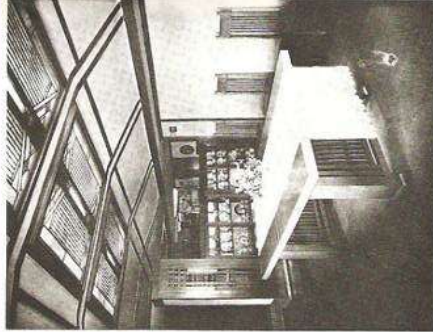
material—an expressive manifestation of the nature of materials in Organic architecture. But a contrast between expressive continuity and real discontinuity of structure and materials is a characteristic of the façade of Saarinen's dormitory at the University of Pennsylvania. In section its continuous curves defy the changes in materials, structure, and use. In the precise walls of Machu Picchu (233) the same profile continues between the built-up jointed masonry and the rock in situ. The arched shape of the opening of Ledoux's entrance at Bourneville (58) spans two kinds of structure (corbelled and arched) and two kinds of material (rusticated masonry at the top and smooth masonry at the bottom). Similar contradictions occur in Rococo furniture. Cabriole legs (234) disguise the joint and express continuity in their shape and ornament. The continuous grooves common to the leg and the seat-frame imply a continuity beyond inflection which is somewhat contradictory to the material and the structural relationship of these separate frame elements. The ubiquitous rocaille is another ornamental device for expressive continuity common to the architecture and furniture of the Rococo.

Some of Wright's early interiors (235) parallel in the motif of the wood strip the rocaille-filled interiors of the Rococo (236). In Unity Temple and the Evans House (235) these strips are used on the furniture, walls, ceilings, light fixtures, and window mullions, and the pattern is repeated on the rugs. As in the Rococo, a continuous motif is used to achieve a strong whole expressive of what Wright called plasticity. He employed a method of implied continuity for valid expressive reasons, and in ironic contradiction to his dogma of the nature of materials and his expressed hatred of the Rococo.

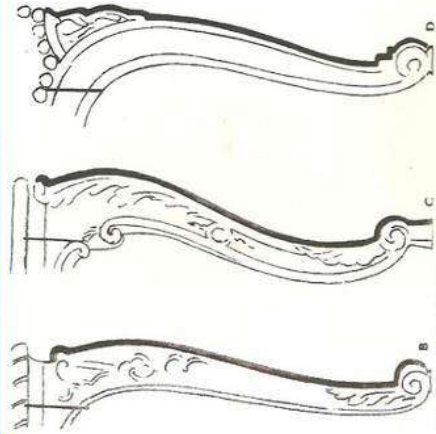
On the other hand, an architecture of complexity and contradiction can acknowledge an expressive *microcontinuity*, which belies a certain structural continuity. In the choir screen in the cathedral at Modena (237), where one uninflected element precariously supports another in its visual expression, or in the abrupt abutments of the uninflected wings of All Saints Church, Margaret Street (93), a formal discontinuity is implied where there is a structural continuity. Soane's Gate at Langley Park (238) is made up of three architectural elements totally uninflected and independent; besides the dominance of the middle element, it is the sculptural elements which are inflected and which give unity to the three parts.



233. Walls, Machu Picchu, Peru



235. Wright, Evans House, Chicago



234. Studies for Cabriole Legs

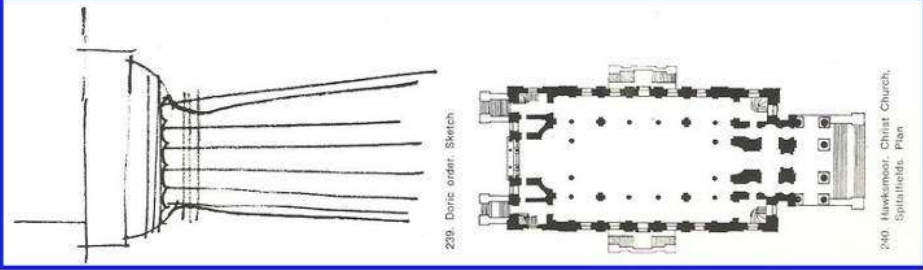
The Doric order (239) works a complex balance among extremes of both expressive and structural continuities and discontinuities. The architrave, the capital, and the shaft are noncontinuous structurally but only partially noncontinuous expressively. That the architrave sits on the capital is expressed by the uninflected abacus. But the echinus in relation to the shaft expresses structural continuity consistent with expressive continuity. The horizontal and vertical elements of Saarinen's T.W.A. Terminal and Frederick Kiesler's Endless House are without structural contradiction: they are continuous everywhere. However, precast concrete that is assembled offers ambiguous combinations of continuity and discontinuity, both structural and expressive. The surfaces of the Police Administration Building in Philadelphia include patterns of shadow, joints separating precast elements whose curving inflections, however, evolve continuous profiles—a paradoxical play of continuity and discontinuity inherent in the expression and the structure of the architecture.

A kind of implied continuity or inflection is inherent in Maki's group form. This, the third category in the designation of complex architecture he calls "collective form," includes "generative" parts with their own "links," and wholes in which the system and unit are integral. He has referred to other characteristics of group form which indicate some of the implications of inflection in architecture. A consistency of the basic parts and their sequential relationship permit a growth in time, a consistency of human scale, and a sensitivity to the particular topography of the complex.

The "group form" contrasts with Maki's other basic category, the "mega-form." The whole, which is dominated by hierarchical relationships of parts rather than by the inherent inflective nature of the parts, can also be a characteristic of complex architecture. Hierarchy is implicit in an architecture of many levels of meaning. It involves configurations of configurations—the interrelationships of several orders of varying strengths to achieve a complex whole. In the plan of Christ Church, Spitalfields (240), it is the sequence of orders of supports—higher, lower, and middle; large, small, and medium—that make the hierarchical whole. Or in a palace façade of Palladio (48), it is the juxtapositions and adjacencies of parts (pilasters, windows, and mouldings) and the contrasts of large, small, and relatively important that conduct the eye to the whole.

The dominant binder is another manifestation of the hierarchical relationships of parts. It manifests itself in the consistent pattern (the thematic kind of order) as well as by being the dominant element. This is not a difficult whole to achieve. In the context of an architecture of contradiction it can be a doubtful panacea, like the fallen snow which unifies a chaotic landscape. At a scale of the town in the Medieval period it is the wall or castle which is the dominant element. In the Baroque it is the axis of the street against which minor diversities play. (In Paris the rigid axis is confirmed by cornice heights, while in Rome the axis tends to zigzag and is punctuated by connecting piazzas with obelisks.) The axial binder in Baroque planning sometimes reflects a program devised by an autocracy, which could easily exclude elements that today must be considered. Arterial circulation can be a dominant device in contemporary urban planning. In fact, in the program the consistent binder is most often represented by circulation, and in construction the consistent binder is usually the major order of structure. It is an important device of Kahn's viciant architecture and Tange's collective forms for Tokyo. The dominant binder is an expediency in renovations. James Ackerman has referred to Michelangelo's predilection for "symmetrical juxtaposition of diagonal accents in plan and elevation" in his design for St. Peter's, which was essentially a renovation of earlier construction. "By using diagonal wall-masses to fuse together the arms of the cross, Michelangelo was able to give St. Peter's a unity that earlier designs lacked."

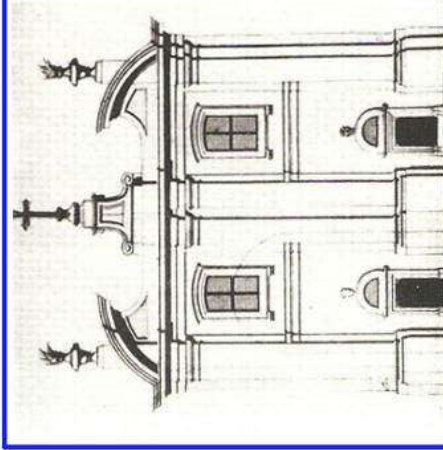
The dominant binder, as a third element connecting a duality, is a less difficult way of resolving a duality than inflection. For example, the big arch unambiguously resolves the duality of the double window of the Florentine Renaissance palazzo. The façade of the double church of S. Antonio and S. Brigida by Fuga (241) is resolved by inflected broken pediments—but also by a third ornamental element, which dominates the middle. Similarly, the façade of S. Maria della Spina, Pisa (242) is dominated by a third pediment. In plan the domed bays of Guarini's church of the Immaculate Conception in Turin (14) are inflected in shape, but they are also resolved by a minor intermediate bay. The ornamental pediment at the center of the elevation of Charleval (243) is also a dominant third element, as are the gable and the stair at the front of the farmer's house near Chiert (244)—similar, in this context, to the



239. Doric order. Sketch

240. Hawkmoor, Christ Church, Spitalfields. Plan

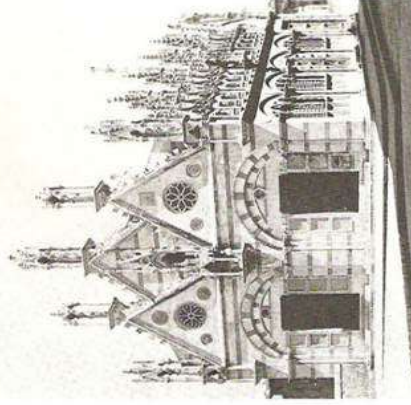
kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar



241. Fuga, Church of S. Antonio and S. Brigida. Elevation study

function of the stair to the entrance of Stratford Hall, Virginia (245). There is no inflection in the composition of the Villa Lanze (246), but an axis between the two equal pavilions, which focuses on a sculpture placed at a cross-axis, dominates the twin pavilions as a third element, thus emphasizing a whole.

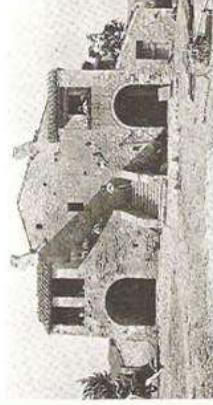
But a more ambiguously hierarchical relationship of uninflected parts creates a more difficult, perceptual whole. Such a whole is composed of equal combinations of parts. While the idea of equal combinations is related to the phenomenon both-and, and many examples apply to both ideas, both-and prefers more specifically to contradiction in architecture, while equal combinations refer more to unity. With equal combinations the whole does not depend on inflection or the easier relationships of the dominant binder, or motival consistency. For example, in the Porta Pia (110, 111) the number of each kind of element in the composition of the door and the wall is almost equal—no one element dominates. The varieties of shapes (rectangular, square, triangular, segmental, and round) being almost equal, the predominance of any one shape is also precluded,



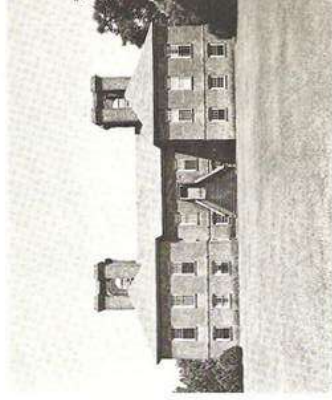
242. S. Maria della Spina, Pisa



243. Du Cerceau, Château, Chartreuse. Elevation



244. Farmer's House, near Chieti



245. Stratford Hall, Westmoreland County, Va.



246. Vignola, Villa Lanze, Romagna. Plan

and the equal varieties of directions (vertical, horizontal, diagonal, and curving) have the same effect. There is similarly an equal diversity in the size of the elements. The equal combinations of parts achieve a whole through superimposition and symmetry rather than through dominance and hierarchy.

The window above Sullivan's portal in the Merchants National Bank in Grinnell, Iowa (112), is almost identical to the Porta Pia in its juxtaposition of an equal number of round, square and diamond-shaped frames of equal size. The diverse combinations of number analyzed in his Columbia Bank façade (groups of elements involving one, two, and three parts) have almost equal value in the composition. However, there the unity is based upon the relation of horizontal layers rather than on superimposition. The Auditorium (104) exploits the complexity of directions and rhythms that such a program can yield. The simple semicircles of the wall ornament, structure, and segmental ceiling covers counteract, in plan and section, the complex curves of the proscenium arches, rows of seats, balcony slopes, boxes, and column brackets. These, in turn, play against the rectangular relationships of ceilings, walls, and columns.

This sense of the equivocal in much of Sullivan's work (at least where the program is more complex than that of a skyscraper) points up another contrast between him and Wright. Wright would seldom express the contradiction inherent in equal combinations. Instead, he resolved all sizes and shapes into a motival order—a single predominant order of circles or rectangles or diagonals. The Vigo Schmidt House project is a consistent pattern of triangles, the Ralph Jester House of circles, and the Paul Hanna House of hexagons.

Equal combinations are used to achieve a whole in Aalto's complex Cultural Center at Wolfsburg (78). He does not disperse the parts nor make them similar as Mies does at IIT. As I have pointed out before, he achieves a whole by combining an almost equal number of diagonal and rectangular elements. S. Maria delle Grazie in Milan (247) works equal combinations into an extreme form by contrasting opposite shapes in its exterior composition. The dominant triangle-rectangle composition in the front combines with the dominant circle-square composition in the back. Michelucci's church of the Autostrada (4), like the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (plan only

illustrated in 101), consists of almost equal combinations of contrasting directions and rhythms in columns, piers, walls, and roofs. A similar composition is that of the Berlin Philharmonic Hall (248). The plastic forms of indigenous Mediterranean architecture (249) are simple in texture, but rectangles, diagonals, and segments are blatantly combined. Gaudí's dressing table in the Casa Guell (250) represents an orgy of contrasting dualities of form: extreme inflection and continuity are combined with violent adjacencies and discontinuities, complex and simple curves, rectangles and diagonals, contrasting materials, symmetry and asymmetry, in order to accommodate a multiplicity of functions in one whole. At the scale of furniture, the prevalent sense of the equivocal is expressed in the chair illustrated in (103). Its back configuration is curving and its front is rectangular. It is not dissimilar in its difficult composition to Aalto's bentwood chair illustrated in (251).

Inherent in an architecture of opposites is the inclusive whole. The unity of the interior of the Imatra church or the complex at Wolfsburg is achieved not through suppression or exclusion but through the dramatic inclusion of contradictory or circumstantial parts. Aalto's architecture acknowledges the difficult and subtle conditions of program, while serene architecture, on the other hand, works simplifications.


However, the obligation toward the whole in an architecture of complexity and contradiction does not preclude the building which is unresolved. Poets and playwrights acknowledge dilemmas without solutions. The validity of the questions and vividness of the meaning are what make their works art more than philosophy. A goal of poetry can be unity of expression over resolution of content. Contemporary sculpture is often fragmentary, and today we appreciate Michelangelo's unfinished Pietàs more than his early work, because their content is suggested, their expression more immediate, and their forms are completed beyond themselves. A building can also be more or less incomplete in the expression of its program and its form.

The Gothic cathedral, like Beauvais, for instance, of which only the enormous choir was built, is frequently unfinished in relation to its program, yet it is complete in the effect of its form because of the motival consistency of its many parts. The complex program which is a process, continually changing and growing in time yet at each stage at some level related to a whole, should be recognized as




247. Bramante and Solari, S. Maria delle Grazie, Milan

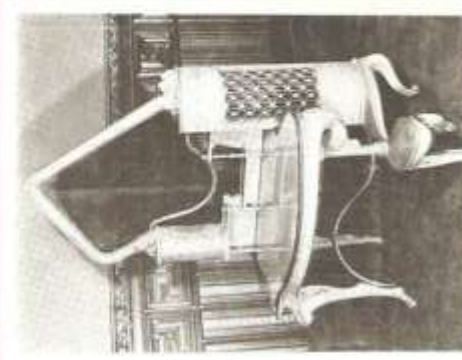
kavramlar ve tanımlar
 çıkarılan parçalar




18. Süleymaniye, Philadelphia Hall, Berlin, Pagan



20. Mısır, İskender



20B. Osmanlı Ortodoks Eski, Casa Giusti, Bevezio



21. Aldo Rossi and Michel Desi, 1923-33

essential at the scale of city planning. The incomplete program is valid for a complex single building as well.

Each of the fragmental twin churches on the Piazza del Popolo, however, is complete at the level of program but incomplete in the expression of form. The uniquely symmetrically placed tower, as we have seen, inflects each scissoring toward a greater whole outside itself. The very complex building, which in its open form is incomplete, in itself relates to Mukli's "group form," it is the antithesis of the "perfect single building" or the closed pavilion. As a fragment of a greater whole in a greater context this kind of building relates again to the scope of city planning as a means of increasing the unity of the complex whole. An architecture that can simultaneously recognize contradictory levels should be able to admit the paradox of the whole fragment: the building which is a whole at one level and a fragment of a greater whole at another level.

□ kavramlar ve tanımlar
□ çıkarılan parçalar



532. Jefferson, University of Virginia, Charlottesville

In *God's Own Junkyard* Peter Blake has compared the chaos of commercial Main Street with the orderliness of the University of Virginia (252, 253). Besides the irrelevancy of the comparison, is not Main Street almost all right? Indeed, is not the commercial strip of a Route 66 almost all right? As I have said, our question is: what slight twist of context will make them all right? Perhaps more signs more contained. Illustrations in *God's Own Junkyard* of Times Square and roadtown are compared with illustrations of New England villages and archaic countryside. But the pictures in this book that are supposed to be bad are often good. The seemingly chaotic juxtapositions of booky-book elements express an intriguing kind of vitality and validity, and they produce an unexpected approach to unity as well.

It is true that an ironic interpretation such as this results partly from the change in scale of the subject matter in photographic form and the change in context within the frames of the photographs. But in some of these compositions there is an inherent sense of unity not far from the surface. It is not the obvious or easy unity derived from the

dominant binder or the motival order of simpler, less contradictory compositions, but that derived from a complex and illusive order of the difficult whole. It is the taut composition which contains contrapuntal relationships, equal combinations, inflected fragments, and acknowledged dualities. It is the unity which "maintains, but only just maintains, a control over the clashing elements which compose it. Chaos is very near; its nearness, but its avoidance, gives . . . force." In the validly complex building or cityscape, the eye does not want to be too easily or too quickly satisfied in its search for unity within a whole.

Some of the vital lessons of Pop Art, involving contradictions of scale and context, should have awakened architects from prim dreams of pure order, which, unfortunately, are imposed in the easy Gestalt unities of the urban renewal projects of establishment Modern architecture and yet, fortunately are really impossible to achieve at any great scope. And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disdained, that we can draw the complex and contradictory order that is valid and vital for our architecture as an urbanistic whole.

EK-11. VSBA İLE EMAIL YAZIŞMALARI

Regarding your book Complexity and Contradiction in Architecture

Nazmiye ÖZTÜRK

Gönderildi: 16 Haziran 2011 Perşembe 10:45
Kime: info@VSBA.com
Ekler: complexity-example.jpg (678 KB) ; WITH_DESIGNComplexity and ~1.doc (59 KB)

Dear Venturi and Scott Brown

I am writing this email in order to ask your advice for my PhA thesis. My thesis is focused on your book Complexity and Contradiction.

My main argument is that if we subtract historical examples and images from your book we will reach pure philosophy and new terminology which evokes new ideas and designs for not only architecture but also other design disciplines.

As you know there are a lot of design schools still teach Bauhaus Design Principles from 1920's. I think we need different terminology to understand and discuss today's architecture rather than Basic Design Principles. I prefer to use "non-basic-design" to express this idea. Starting with this point I examined Complexity and Contradiction and found an intensive philosophy which can be dissolved to all design areas. I see your text such a construction that composed of pieces. There are historical iconographic piece, counter-modern architecture ideas piece, what we should do piece and supportive ideas piece. I would like to reach intensive text and concept glossary from these pieces. **If this is acceptable for you about my subtraction the examples from the text I think it will be useful for all departments of design education.**

My first question is whether I can study this thesis with your permission or not. The second one is your ideas and advices about the argument and aim of this study.

You can find my webpage below and the example text as an attachment.

I am looking forward to your response.

Best Regards

Nazmiye Ozturk

<http://academy.anadolu.edu.tr/xdisplayx.asp?kod=1&acc=naozturk>

EK-11. (DEVAM) VSBA İLE EMAIL YAZIŞMALARI

RE: Regarding your book Complexity and Contradiction in Architecture

Judy Glass [REDACTED]

Gönderildi: 17 Haziran 2011 Cuma 21:26

Kime: Nazmiye ÖZTÜRK

Dear Nazmiye Ozturk,

Thank you for writing and for your interest in Robert Venturi's book, Complexity and Contradiction in Architecture. Unfortunately, Mr. Venturi is in the process of retiring and is not able to correspond with you directly on the subject.

If I am understanding your request, you do not need permission to study and analyze Mr. Venturi's book according to your thesis. To further your research, you may want to be in communication with the Architectural Archives at the University of Pennsylvania. They have all the original notes as well as the manuscript for the book, if you have opportunity to come view them. This is the person to contact:

Mr. [REDACTED]

(USA)

PH: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

And, if you have not yet done so, please view our complete bibliography on our website, www.vsba.com, which includes writings by Mr. Venturi and Ms. Scott Brown as well as by others. Many of their books are still in print and available for purchase either online or in bookstores. You might also find used copies of the current as well as the out of print books online or in your library.

Best wishes for your project's success,

Judy Glass

Disclaimer - June 17, 2011

This email and any files transmitted with it are confidential and intended solely for Nazmiye ÖZTÜRK. If you are not the named addressee you should not disseminate, distribute, copy or alter this email. Any views or opinions presented in this email are solely those of the author and might not represent those of Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. Warning: Although Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. has taken reasonable precautions to ensure no viruses are present in this email, the company cannot accept responsibility for any loss or damage arising from the use of this email or attachments.

EK-12. PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ İLE EMAIL YAZIŞMALARI

Regarding the book Complexity and Contradiction in Architecture

Nazmiye ÖZTÜRK

Gönderildi: 23 Haziran 2011 Perşembe 13:28

Kime: William Whitaker [REDACTED]

Bilgi: Buğru Han Burak KAPTAN

Dear William Whitaker

I am one of PhA students at Anadolu University, Turkiye. As you can see my argument and aim below my thesis is focused on the book Complexity and Contradiction in Architecture. Judy Glass from VSBA gave me your address in her reply email.

I would like to ask for if you have digital copies of the original notes and everything useful for my research could you please send me via email. I try to come view them myself but it seems not possible to do it nowadays. I have limited time to finish the research. Therefore your support and help is substantial for the thesis.

I am looking for your reply.

Thank you in advance

Best Regards

Nazmiye Ozturk

RE: Regarding the book Complexity and Contradiction in Architecture

Nancy Thorne [REDACTED]

Gönderildi: 23 Haziran 2011 Perşembe 20:16

Kime: Nazmiye ÖZTÜRK

Bilgi: William Whitaker [REDACTED]

Dear Nazmiye,

Bill Whitaker has asked me to assist you with your research request.

I am sorry to tell you that Robert Venturi's notes and manuscript for Complexity and Contradiction in Architecture have not been scanned. We have a large amount of archival material related to the book, which is available for researchers in the Architectural Archives. From your description of your thesis, we see that it is important for you to come here to study these archives in person. We suggest that you will need at least a week studying Venturi's archives related to the book.

Coming here is the only good option you have. But if you discover that it is absolutely impossible for you to travel here, I will try to give you a limited amount of help. Please understand that we do not have sufficient staff to do research for you. We cannot decide for you which materials you need to see. You would need to narrow your request to very specific materials and you would have to pay to have those specific materials scanned for you.

Be assured of our warm encouragement as you pursue your research. I hope we will see you here soon.

Best wishes,

Nancy

Nancy Thorne, CA

Archivist / Cataloguer

Architectural Archives of the University of Pennsylvania

EK-12. (DEVAM) PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ İLE EMAİL YAZIŞMALARI

From: Nazmiye ÖZTÜRK [REDACTED]
Sent: Tuesday, June 28, 2011 9:55 AM
To: Nancy Thorne
Subject: YNT: Regarding the book Complexity and Contradiction in Architecture
Dear Nancy,

Firstly thank you very much for your email. I am doing my best to get a permission from my university for visiting your archives. But in Turkey we have a lot of procedure i think it takes time to be decided.
From manuscript i need the first part of the book which contains ten topic titles without the part of works. In the book it is (from Nonstraitforward Architecture to the Obligation towards the Difficult Whole) about 70 pages. Is it possible for you to scan them? I understand from your email you have limited time and i guess in the manuscript, page numbers are more than the book. But initially it is OK for me just writings not image pages. And would you mind send me the list of documents that i can see if there are the essential ones in it for my further research?
I am looking forward to your answer
Best wishes,
Nazmiye

Kimden: Nancy Thorne [REDACTED]
Gönderildi: 29 Haziran 2011 Çarşamba 23:05
Kime: Nazmiye ÖZTÜRK
Bilgi: Michael J Shoriak; William Whitaker
Konu: RE: Regarding the book Complexity and Contradiction in Architecture

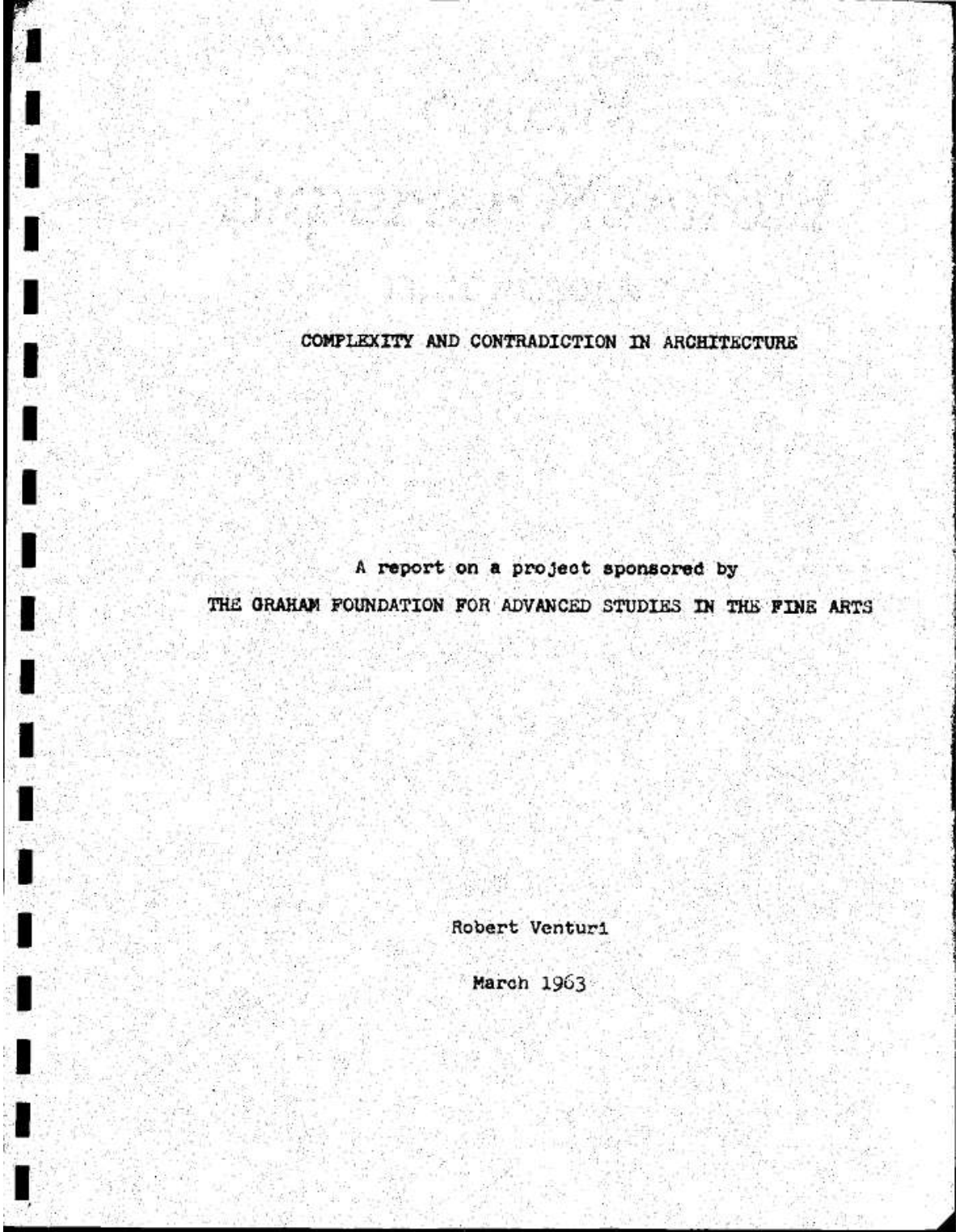
Dear Nazmiye,
I have talked carefully about your request with my colleague Michael Shoriak, who is in the midst of cataloguing Venturi's papers. We have several manuscripts of the book, without dates. The hand-written manuscript materials are very fragile and of inconsistent size and shape, pieced together with deteriorated tape. These are only available to researchers on-site in the Architectural Archives; they may not be copied. The typed manuscript materials show only minor variations from the published text and may not be very useful to you.
We could copy for you one of the typed manuscripts. We make a minimum charge for remote researchers of \$250. This fee includes copies up to 100 document pages. I would send you an invoice for the fee. After we receive payment, we would make your copies and send them by Internet.
But if we did that, you would probably not learn much from a typed manuscript alone. The essential components of Venturi's thought in this book were developed through several years of teaching. His notes for those courses are directly related to the book. Sadly, we cannot give the time to copy for you enough of the other materials to give you a significant insight into the development of Venturi's thought. And if we did, you would have to pay us as much as the cost of a trip to Philadelphia from Turkey. It is nearly impossible for you to make a smaller selection of materials to be copied. There are 3 large boxes of materials you would need to study in detail if you were here. It would be useless to send you lists because Venturi's folder titles were written for himself; they will not tell you enough to permit you to evaluate the importance of what is inside.
I wish I could give you an encouraging reply, but I know that an honest reply will help you more. Let me know whether you want us to copy one of the typed manuscripts for you.

Best wishes,
Nancy
Nancy Thorne, CA
Archivist / Cataloguer
Architectural Archives of the University of Pennsylvania

RE: Regarding the book Complexity and Contradiction in Architecture
Nancy Thorne [REDACTED]
Gönderildi: 18 Temmuz 2011 Pazartesi 21:18
Kime: Nazmiye ÖZTÜRK
Bilgi: Michael J Shoriak [REDACTED]

Dear Nazmiye,
Thank you for your fax. I have charged your card. We will make your copies and I will send via YouSendIt. I will let you know when I am about to send, probably sometime this week.
Best wishes,
Nancy

EK-13. MİMARLIKTA KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ – 1963 İLK YAZIM
(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)



PREFACE

Criticism as a part of creation

Analysis and comparison as tools of criticism -Eliot
The learned architect who is not dry

Tradition and the individual talent -Eliot

Valid bias of the artist
Food for changing sensibility -Hitchcock

History out of context

The incidently visionary artist

Incidently polemical criticism

b

SIMPLIFICATION AND PICTURESQUENESS

The cult of simplicity: the formalism of picturesqueness

Blatant simplification as a technique of reform and propaganda

Subtle simplification as a rationalization of limitations

An architectural theory of selectivity

Forced simplicity and simpleness: less is a bore

The inherent complexity of the language of art: Albers

The inherent complexity of modern experience: Wright versus Hamlet

Truth by incongruity -Heckscher

The new symmetrical picturesque

False complexity and picturesqueness

Picturesqueness as a goal of expression

Complexity as a result of experience

MANNERISM AND POETRY

The continuing tradition of mannerism in architecture

Its recognition in poetry:

The 'impure art' of the Elizabethans: T.S. Eliot

'Plural interpretation' and 'planned incongruity':
Kenneth Burke

Paradox and irony: Cleanth Brooks

Ambiguity and tension: William Empson
Indecision and multiple meanings
Good versus bad ambiguity
Trying not to be ambiguous

PARADOX AS ORDERED CONTRADICTION: AMBIGUITY AND TENSION

The conjunctive 'yet' in architectural paradox

Paradox of content:

The dilemmas of experience
The limitations of order

Paradox of expression:

The limitations of language
The juxtapositions of perception and conception
What seems versus what is

The conjunctive 'or' in architectural ambiguity

Valid ambiguity of content reflects the complexities
and contradictions of reality
Valid ambiguity of expression breeds richness

Tension in contradiction

Shifting, becoming and oscillation

Tension within things, between things and within expression

Vitality in tension

(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)

IRONY: THE PHENOMENON OF BOTH-AND

The limitations of either-or in Modern architecture

Both-and as a condition of hierarchy and contradiction

Abstruse architecture

The giant order

Contradictions between parts and whole

Good and bad

Big and little

Closed and open

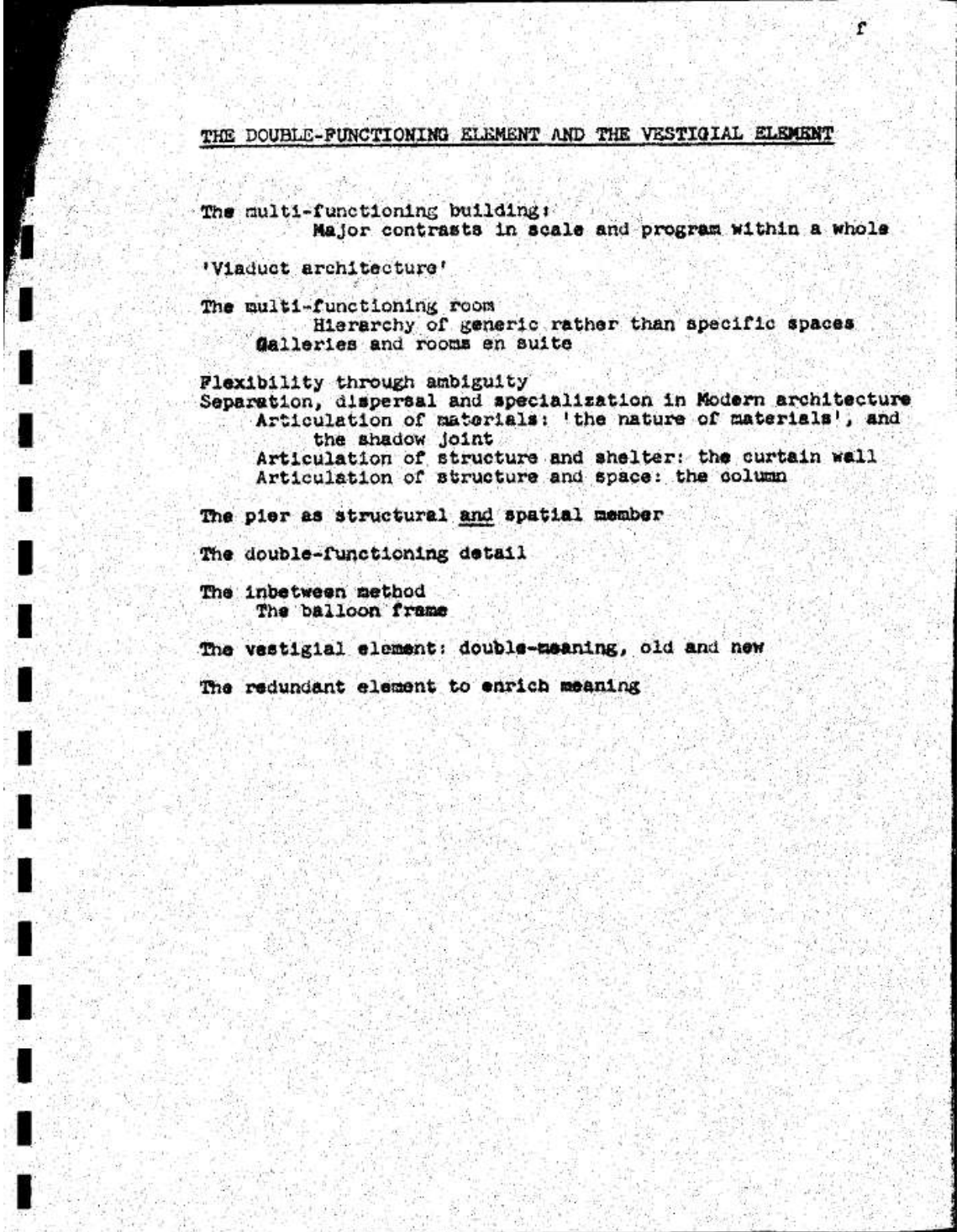
Directional and non-directional

Continuous and articulated

Round and square

Regional and local

(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)



(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)

8

CONTRADICTION ACCOMMODATED: ORDER AND THE CIRCUMSTANTIAL,
CONVENTION

Contradiction accommodated:

Works through adaption and compromise
it is tolerant and pliable and it
admits improvisation
it ends in approximation, qualification
and experimental response

Contradiction contained:

Works through juxtaposition and violent adjacencies
it contains contrasts and competing combin-
ations
it ends in a whole unresolved

Order and the circumstantial: contradiction accommodated
Distortion for compromise rather than expressionism
The expedient device for accommodation
The eventful exception for breaking the order

The circumstantial diagonal

The circumstantial force inside and outside

You build up an order and then break it down
You break an order from strength rather than weakness
Improvisation within a whole
Control and spontaneity

The limitations of order in program and method

You break the order to enhance meaning (contrast) and
to contribute grace (variety)

Perfection through imperfection

The obligation towards order:

Exaggerated order: valid paper architecture

Renovation as circumstantial

Convention as order

The value of the cliché
The architect's obligation towards vivid convention

You use convention unconventionally

You make common things uncommon:
Change in context causes change in meaning

Unstandard standardization

Standardization and variety as order and the cir-
cumstantial

(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)

CONTRADICTION CONTAINED: THE OUTSIDE AND THE INSIDE

Contradiction accommodated: the kid-gloves treatment
Contradiction contained: the shock treatment

Juxtapositions of contradictions within a whole mean clashes

Adjacencies of contrasts express tension

The giant order as adjacencies of contrasting sizes
but analogous shapes

The outside and the inside: contradiction contained

The validity of enclosure inside: 'a building is a
harboring thing' -Kahn

The inside is different from the outside: vive la difference

Intra-spatial relationships:

The space within a space, the thing within a thing

Contrasting interiors

Crowded intricacies within a rigid frame

Crowded intricacies within a rigid face

Analogous interiors

Layers and linings

The residual space, the 'servant space', the poche
Bad spaces

Designing from the outside in

The back is different from the front

Things behind things

The valid false facade

The discontinuous side

Architecture as the difference between the outside and
the inside

(KAYNAK: PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK ARŞİVİ)

1

THE OBLIGATION TOWARDS THE DIFFICULT WHOLE:
DUALITY, INFLECTION AND EQUAL COMBINATIONS

Unity over simplicity

Inclusion rather than exclusion
'Its truth is in its totality' -Heckscher

The difficult whole

The medium number of parts

Valid duality

Inflection: the partial-functioning element: implied continuity
The art of the fragment
Suspense
Inflection through position, distortion, rhythm
The center outside the composition
Asymmetry within symmetry
As a device of monumentality to increase unity
To resolve duality
The inflected building

Continuity: extreme inflection

Equal combinations

The dominant binder

Inclusion

The contained whole

Hierarchy: configurations of configurations, perceptual
structure

THE UNFINISHED WHOLE: TAUTNESS AND NON-RESOLUTION

Unfinished content within finished form:
A valid split between form and content.
The "heuristic value of error"

The open system

The program as a process

The poised whole

The taut composition

Poise over resolution

The Erectheum



HSBC BANK ESENTEPE BİNASI HEYKEL YARIŞMASI

28610



Gündelik hayatın geometrik karşılığını arayacak olsak bulamayız, çünkü şekilsizdir. Süren bir akış, hareketi, rastlantısallığın yönlendirdiği tahmin edilemezliği taşır gündelik hayat... Düzen olarak bir karşılığını bulabiliriz ki bu statik değil dinamik düzendir.

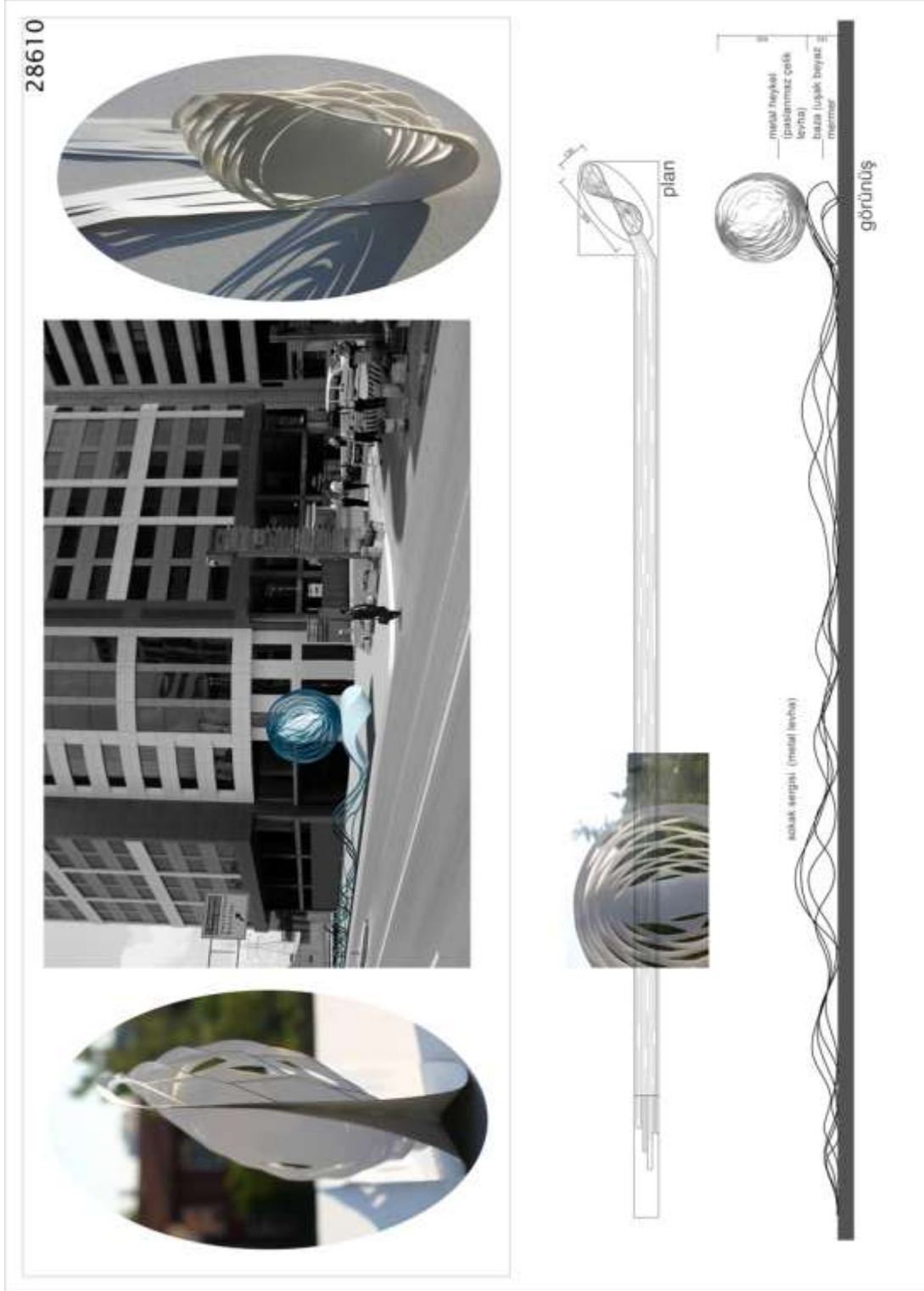
Terör ise, sanılının aksine, tanımlı geometrisi olan, statik bir düzen içerir. Terör, nitelik metafizikinde, ne biyolojik ne toplumsal ne ahlaki ne de entelektüel bir karşılığını bulamaz ve bundan dolayı "iyi"den uzaktır.

Gündelik hayat ne kadar akışkan ve sürekliliğe sahiptir. Gündelik hayatın çoğulluğuna karşın terör, planlandığı ana odaklanmıştır ve monobloktur. En önemli amacı ve sonucu gündelik hayatı kesintiye uğratması ve onun akış yönüne müdahalesidir.

Bu öneri, terör karşısında gündelik hayatı yüceltme çabası olarak okunabilir: gündelik hayat terörden sonra yön değiştirir ve terör karşısında toplumsal hareket olarak belirir. Bu, mağduriyet karşısında birlik olmama, "iyi"ye olan inancın yönlendirdiği gücün dayanışmasıdır. Terör karşısında dayanışmanın sınırları, dalga dalga yayılır ve bütün dünyanın desteklediği ortak bir değer haline gelir. Bu düşüncelerle, alan için önerilen bu heykelin strüktürel düzeni sadece dinamik değil, sadece statik de değildir, hem dinamik hem statik bir düzen içerir ve dayanışmayı temsil eder.



EK-14. YARIŞMA PROJELERİ (devam)

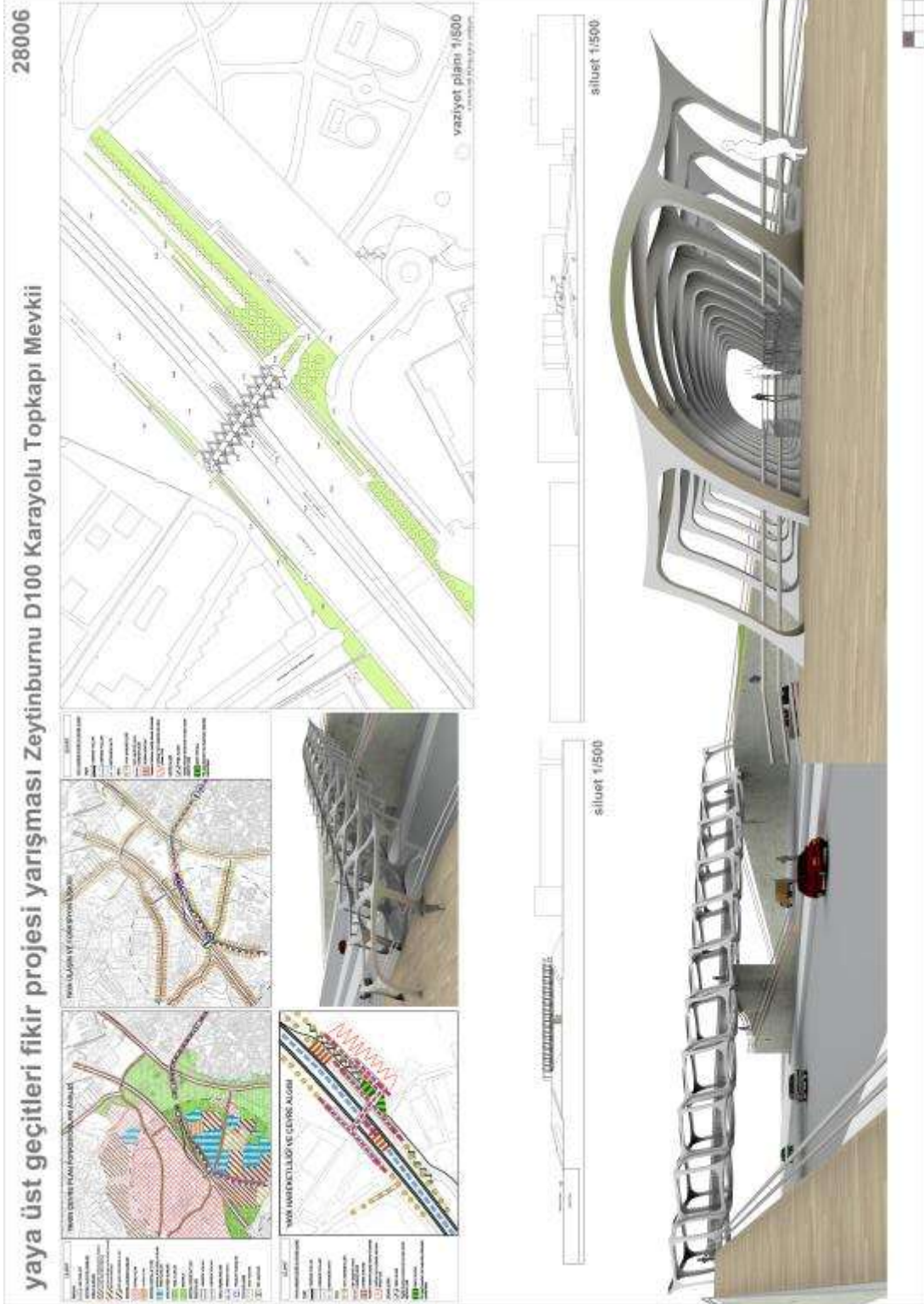


EK-14. YARIŞMA PROJELERİ (devam)



Bu tasarım Eskişehir Lületaşı Müzesi'nde sergilenmektedir.

EK-14. YARIŞMA PROJELERİ (devam)



KAYNAKÇA

- Abrams D. Hogg M.A. Marques J. A. (2005) *The Social Psychology of Inclusion and Exclusion*, New York : Psychology Press.
- Arnheim, R. (1971) *Entropy and Art an Essay an Disorder and Order*, Berkeley: University Of California Press.
- Ashby, M., Kara, J., (2010) *Materials and Design*, Amsterdam: Butterworth-Heinemann Elsevier.
- Baecker, D. (2002) *Inclusion/ Exclusion*, Stuttgart: Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.
- Baeza, C., Frampton,K., Blanco, M., (2003) *Light is More*, New York: Tf Editores Publication.
- Baglione C., (2007) Nel Silenzio, *Casabella*, Sayı: September – 758.
- Batty M., Marshall S, (2011) The Origins of Complexity Theory in Cities and Planning, *Complexity Theories of Cities Have Come of Age: An Overview with Implications to Urban Planning and Design*, (Editör: Portugali, J., Meyer H, Tan, E.) Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Bitlis, B., (2003) Paradokslar, Garip Döngüler ve Escher, *Matematik Dünyası Dergisi*, Ocak Sayısı.
- Brownlee, D., (2001) *Out of The Ordinary: Architecture/Urbanism/Design*, Yale University Press.
- Cahoone L. E., (2003) *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Second Edition, UK: Blackwell Publishing.
- Cevizci, A., (1996), *Felsefe Sözlüğü*, Ankara:Ekin Yayınları.
- Colquhoun, A., (1967) “Robert Venturi”, *Architectural Design* XVII August.



Conrads, U., (1991) *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Çeviri: Sevinç Yavuz, Ankara: Şevki Vanlı Yayınları.

Doesburg, T., (1991) *Plastik Bir Mimarlığa Doğru, 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: U. Conrads) Çeviri: Sevinç Yavuz, Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.

Edwards, T.A., (1921) *The Things Which Are Seen- A Revaluation of The Visual Arts*, London: Philip Allan Co.

Eisenman, P., (1997) *Zones of Undecidability, Anybody –Anyone Corporation*, (Editör: C. Davidson) Cambridge: The MIT Press.

Eyck, A., (1962) *The Child, The City and the Artist: An essay on Architecture The in-between realm*, Amsterdam: Sun Publishers.

Ewen, S., (1988) *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*, New York: Basic Books.

Feyerabend, P., (1999) *Yönteme Karşı*, Çeviren: Ertuğrul Başer, İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Frampton, K., (1995) *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, USA: The MIT Press.

Gallagher, D., (2009) *Metamorphosis*, Amsterdam: Rodopi B.V.

Gao, Y.D., (2000) *Duality Principles in Nonconvex Systems: Theory, Methods, and Applications* Springer Books.

Gibbons, P., (1992) *Physics*, New York: Barron's Educational Series.

Haring, H., (1991) *Organik bir Yapı Olarak Konut, 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: Conrads, U. Çeviren: Sevinç Yavuz) Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.



- Hefferan, K., O'Brien, J., (2010) *Earth Materials*, John Wiley & Sons.
- Hersey G., (2000) *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago: University of Chicago Press.
- Heyer, P., (1993) *Architects on Architecture*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Jacops, J., (1961) *The Death and Life of Great American Cities*, The Modern Library, Random House.
- Jacops, J., (2011) *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, Çeviren: Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Jeppesen, K., (1992) *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of The Sixteenth Century*, New York: Courier Dover Publications.
- Kageura, K., (2002) *The Dynamics Of Terminology: A Descriptive Theory of Term Formation and Terminological Growth*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Kahl, D., (2008) "Robert Venturi and His Contributions to Postmodern Architecture" *Oshkosh Scholar*, Volume III, 4.
- Kahn, L.,I., (1986) What Will Be Has Always Been, "*The Words of Louis I. Kahn*", (Editör: Richard Saul Wurmann) New York: Access Press Ltd and Rizzoli.
- Kahn, L.,I., (1991) 1960 Louis I. Kahn: Düzen..., *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: Conrads, U. Çeviren: Sevinç Yavuz) Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.
- Kalman, B., (2005) *Metamorphosis Changing Bodies*, USA: Crabtree Publishing.
- Keskin, A., (1984) Modern Mimarlığın Ötesi Dosyası: "Popüler Kültürün Çoğulcu Estetiğine Oldukça Elitist Bir Yaklaşım", *Mimarlık Dergisi*, Eylül Sayısı.

Kuhn, T., (2000) *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çeviren: Nilüfer Kuyaş, Beşinci Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Kutlusoy, Z. (1995) Sonu Başına Çıkan Çıkmaz Sokak?! İşte Paradokslar, *Bilim ve Teknik Dergisi*, Mayıs Sayısı.

Le Corbusier, Jeanneret, P., (1991) Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: Conrads, U. Çeviren: Sevinç Yavuz) Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.

Le Corbusier,(1999) *Bir Mimarlığa Doğru*, Çeviren: Serpil Merzi, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Leach, N., (1999) *Anaesthetics of Architecture*, Cambridge, Mass: MIT Press.

Loos, A., (1991) 1908 -Adolf Loos: Süsleme ve Suç, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: Conrads, U. Çeviren: Sevinç Yavuz) Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.

Mallgrave, H. F., (2005) *Modern Architectural Theory: A Historical Survey 1673-1968*, UK: Cambridge University Press.

Moos, V.S., (2000) *Venturi, Scott Brown and Associates: Buildings and Projects, 1986-1997*, New York: The Monacelli Press.

Moussavi, F., (2011) *Biçimin İşlevi*, Çeviri: Pelin Derviş, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Norberg-Schulz,C.,(1980) *Genius Loci: Towards A Phenomenology of Architecture*, New York: Academy Editions.

Otto, F., Rasch B., (2001) *Finding Form - On the Way to an Architecture of the Minimal*, 3. Edition, Bayern: Deutscher Werkbund Bayern.

Özer, B., (1969), *Bakışlar*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.



- Öztürk, N., (2001) Tasarım Sürecinde Yaratıcılık Yöntemlerine Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Yayın Yeri: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İçmimarlık Ana Sanat Dalı.
- Öztürk, N., (2006) Tasarımda Ara Bölge Arayışları, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Yapı Anabilim Dalı.
- Petroski, H., (1994) *The Evolution of Useful Things*, New York: Alfred A. Knopf.
- Pinheiro, V., (2009) Yeni Bir Mimari Kimliğe Doğru, *Dosya 15: Mimari Tasarım Eğitimi*, (Çeviren: Pınar Dinç) TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dergisi, Ağustos Sayısı.
- Pirsig, R., M., (1998) *Lila – Ahlakın Sorgulanması*, Çeviren: Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pirsig, R., M., (2001) *Zen ve Motorsiklet Bakım Sanatı – Değerlerin Sorgulanması*, Çeviren: Süha Sertabiboğlu, Üçüncü Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rattenbury, K., (2007) *Robert Venturi and Denise Scott Brown: Learning from Las Vegas: SuperCrit*, Routledge.
- Ricker, H., (2006) A Contradiction is Not a Paradox, *The General Science Journal*, 2006-8.
- Rodel, S., (2008), *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*, MSA Thesis, Washington State University School Of Architecture.
- Rossi, A., (2006) *Şehrin Mimarisi*, Çeviri: Nurdan Gürbilek,, İstanbul Kanat Kitap Yayınevi Yayınları.
- Ruskin, J., (1977) *Seven Lamps of Architecture*, Sixth Printing, New York: The Noonday Press.

Russell, B., (2008) *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, New York: Cosimo, Inc.

Sainsbury, R.M., *Paradoxes*, UK:Cambridge University Press, (1995)

Schopenhauer, A., (2005) *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Çeviren: Levent Özşar, İstanbul: Biblos Kitabevi.

Schwartz, F., Vaccaro, C., (1995) *Venturi, Scott Brown and Associates, Works and Projects*, New York: GG Publishing.

Scott Brown, D. (2011) *Having Words*, London: AA School Publications.

Scully, V., (2003) *Modern Architecture and Other Essays*, Princeton University Press.

Smith, (1959) *A Source Book in Mathematics*, New York: Courier Dover Publications.

Steele, J., (1992) *Venturi Scott Brown & Associates: On Houses and Housing*, Academy Editions / St. Martin's Press.

Steward, J., (2011) *Single Variable Calculus*, USA, CA: Brooks/Cole Cengage Learning.

Sullivan, L.,(1896) “*The Tall Office Building Artistically Considered*”, Lippincott’s-57.

Şenyel,M., Aybek,Ş., (2011) *Kuantum Fiziği*, Fen Bilgisi Öğretmenliği Fizik, Ünite No:3 Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.

Tanyeli, U., (1993) *Post-Modern Söylem ve Las Vegas’ın Öğrettikleri*, *Las Vegas ’ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği*, (Yazarlar: Venturi, R., Scott Brown.D., Izenour, S., Editör: Uğur Tanyeli, Çeviren: Serpil Merzi Özaloğlu), Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.



- Terzidis, K., (2003) Hybrid Form, *Design Issues*: Volume 19, Winter No:1.
- Thompson, D.W., (1992) *On Growth and Form*, Cambridge University Press.
- Venturi, R., (1984) Modern Mimarlığın Ötesi Dosyası: Çağdaş Kuşağın Palladio'su, Çeviri: Şükrü Kocagöz, *Mimarlık Dergisi*, Eylül Sayısı.
- Venturi, R., (1988) *Complexity and Contradiction in Architecture*, 7. Edition, NewYork: The Museum of Modern Art, Graphic Society Books.
- Venturi, R. (1991) *The Pritzker Architecture Prize 1991*, Los Angeles, California: Jensen & Walker.
- Venturi, R., (1996) *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture : A View From The Drafting Room*, Cambridge: MIT Press.
- Venturi, R., (2005) *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, Editör: Ali Cengizkan, Çev: Serpil Merzi Özaloğlu, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Venturi, R., Scott Brown.D., (1985) *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, NewYork: Icon Harpe.
- Venturi, R., Scott Brown.D., (2004) *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*, Belknap Press of Harvard University Press.
- Venturi, R., Scott Brown.D., Izenour, S., (1977) *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, New York: MIT Press.
- Venturi, R. Scott Brown.D. Izenour, S. (1984) Modern Mimarlığın Ötesi Dosyası: "Çirkin ve Sıradan Kuramı ve İlişkili Karşıt Kuramlar", (Çeviri: Kenan Şahin), *Mimarlık Dergisi*, Eylül Sayısı.
- Venturi, R., Scott Brown.D., Izenour, S., (1991) *Las Vegas'ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği*, (Editör: Uğur Tanyeli, Çev: Serpil Merzi Özaloğlu) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Venturi, R. Scully V. Mead, C. (1989) *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico Press.

Venturi, R. Scully V. (1997) *Mother's House: The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Diane Publishing Company.

Vinegar,A. Golec, M. (2009) *Relearning from Las Vegas*, Minnesota Press.

Webb, J. (2010) *Design Principles*, New York: AVA Publishing.

Wong,W. (1993) *Principles of Form and Design*, USA: John Wiley and Sons.

Wright, F. L., (1991) *Organik Mimarlık, 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Derleyen: U. Conrads) Çeviri: Sevinç Yavuz, Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.

Zumthor, P. (1991) *Thinking Architecture*, Basel Boston Berlin: Birkhause Publishers for Architecture.

Zumthor, P. (2001) *Güzelliğin Sert Çekirdeği Arredamento Mimarlık*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, Sayı:2001-4.

INTERNET KAYNAKLARI

http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Louvre_Museum (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:James_B_Duke_House_001.JPG (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://milliyet.com.tr/yasamin-tanimi-degisti/yasam/magazindetay/04.12.2010/1322083/default.htm> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.marvelbuilding.com/vanna-venturi-house.html/venturivanna2> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.museomagazine.com/#SCOTT-BROWN-VENTURI> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.springerlink.com/architecture-and-design/books/> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://acnet.pratt.edu/~arch543p/readings/Arnheim.html>, Aug. 2001 (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://htcexperiments.org/2008/10/10/visiting-the-widows-of-late-modernity> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://davidreport.com> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.iksv.org> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.kdm.anadolu.edu.tr/vt/index.html> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.merriam-webster.com/> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.vsba.com> (Erişim Tarihi: 18.06.2012).

<http://www.books.google.com> (Erişim Tarihi: 18.06.2012)

<http://www.beton-campus.de/2011/07/stampfbeton-bauen-mit-haenden-und-fuessen/> (Erişim Tarihi: 16.06.2012).

<http://www.iconeye.com> (Erişim Tarihi: 17.06.2012).

[http://www.eskisehir.gov.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=1262
&Itemid=457](http://www.eskisehir.gov.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=1262&Itemid=457) (Erişim Tarihi: 04.07.2012).

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=233192> (Erişim Tarihi: 04.07.2012).

[http://v3.arkitera.com/yp376-yaya-ust-gecitleri-fikir-projesi-
yarismasi.html?year=&aID=2639](http://v3.arkitera.com/yp376-yaya-ust-gecitleri-fikir-projesi-yarismasi.html?year=&aID=2639) (Erişim Tarihi: 04.07.2012).