

(POST) MODERN BİR MİT OLARAK IZGARA: EISENMAN'IN KAVRAMSAL MİMARLIĞININ BAŐI VE SONU

GRID AS A (POST) MODERN MYTH: THE BEGINNING AND THE
END OF EISENMAN'S CONCEPTUAL ARCHITECTURE

YRD. DOĐ. DR. YUSUF CİVELEK

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık Ve Tasarım Fakültesi
Bina Bilgisi Anabilim Dalı Mimarlık Bölümü
ycivelek@fsm.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4754-4737>

Öz: Bu yazıda Peter Eisenman'ın daha ismi bile yok iken başlattığı mimari yapısökümün kendisinin mitsel bir yapıya sahip olduğu savunulmuş ve mimarın mitsellikle olan ilişkisini nasıl gözden geçirdiği açıklanmaya çalışılmıştır. Eisenman henüz tam anlamıyla gerçekleşmemiş olduğuna inandığı Modernizme taze bir yol açmak için yeni bir tarihsel kırılma arayışını kariyerinin başlıca amacı haline getirmişti. Eisenman'ın tarihselciliği çözmek için kullandığı yöntem, biçim ve anlam arasında kurulmuş olan tarihsel ilişkileri "mitsel" kabul etmektir. Farklı zamanlarda Yapısalcılık, avangard sanat, Kavramsal Sanat, psikanaliz ve Yapısöküm gibi farklı etkilere maruz kalan kuramsal gelişiminde hiç kaybolmayan ama giderek belirginleşen bir şey, ızgara, uzun kariyeri boyunca mimarın sentetik ve eklektik kuramından kaynaklanan çelişkileri çözmek için kullandığı başlıca araç olmuştur. Başlangıçta mimarlıkta rasyonellik mitosunu sağlayan ızgara gerekmedikçe ortaya çıkmayan soyut bir yapı iken, daha sonra Eisenman'ın, kendi mimarlığının mitselliğinin varlığını ve yokluğunu aynı anda ima eden ve üslupsal diyebileceğimiz bir temaya dönüşmüştür.

Anahtar Sözcükler: Peter Eisenman, Kavramsal Sanat, Yapısalcılık, Yapısöküm, Mit, Izgara.

Abstract: In this study, it is claimed that the architectural deconstruction, started by Peter Eisenman when the term did not yet exist, was itself mythical; it also tries to demonstrate how the architect reviewed his relationship with mythicity. Peter Eisenman made the fundamental purpose of his career to create a new historical break in architecture in order to clear a fresh route for Modernism. Eisenman's method for deconstructing historicism was to regard

the historical connections between form and meaning as “mythical”. One thing, the grid, which became even more perceivable instead of disappearing in his theoretical evolution that was subjected to various effects at various times, such as Structuralism, avant-garde art, Conceptual Art, psychoanalysis and Deconstruction, has always been his main tool to solve the contradictions resulting from his synthetic and eclectic theoretical approach. Initially, the grid was an abstract structure which provided the myth of rationality. Later on, it became a theme which we may call stylistic, implying at the same time the presence and absence of the mythicity of his architecture.

Keywords: Peter Eisenman, Conceptual Art, Structuralism, Deconstruction, Myth, Grid.

Giriş

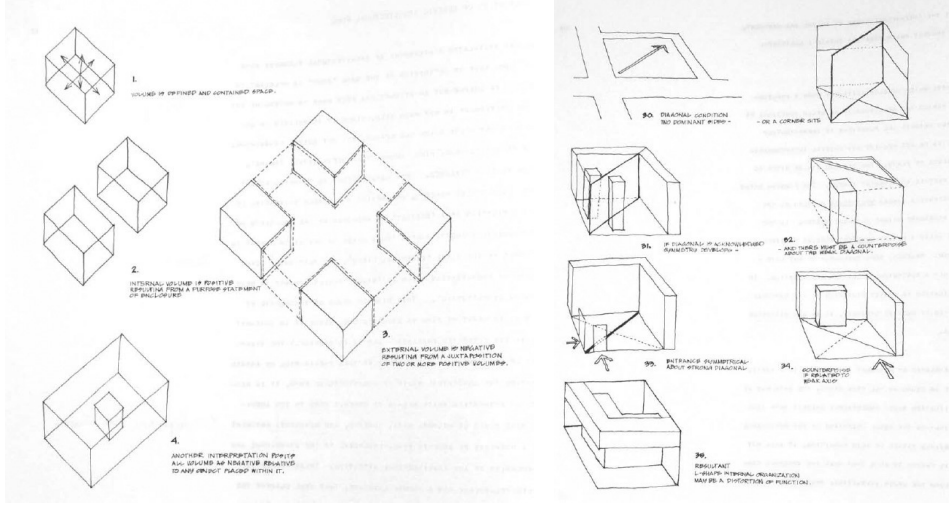
İnsanlık tarihi boyunca küçük bir pencereden bir şehre kadar bütün yapısal çevrenin kompozisyon ilkesi olarak kullanılmış olan çok az şey vardır. İzgaranın böyle bir ayrıcalığa sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Geleneksel halı dokumasında, pencere kayıtlarında ve hatta şehir planında karşımıza çıkan izgaranın maddî kültür tarihi içerisinde özel bir yeri olsa da, özellikle modernitenin etkisini hissettirdiği bir dönemde rasyonel bir tasarım anahtarı olarak karşımıza daha sık çıkıyor. Bu açıdan Peter Eisenman'ın mimarisinde izgara, rasyonel ve soyut bir anlamsız göstergeden, irrasyonel ve somut bir nesneye dönüşmesi bakımından mimarlık tarihinde özel bir yere sahiptir.

Peter Eisenman, Cambridge Üniversitesi'nde 1963 yılında tamamladığı doktora tezinde, Rönesans ve Modernizm arasındaki mimarlık tarihini eleştirel bir perspektiften ele alarak işe başlamıştı. Bunu yapmaktaki amacı, Klasik'in karşıtı olması gereken Modern'in mimarlıkta yapması gerekip de yapamadığını yapmak, yani mimarlığın kendi dışındaki değer yargılarıyla olan tarihsel bağını sorgulamak ve koparmaktı. Mimarın yıllar içerisinde kısmen olgunlaşan, kısmen de değişen düşüncelerine rağmen doktora çalışmaları sırasında belirginleştirdiği bu ülküden esaslı itibarıyla ayrılmadığını söylemek mümkündür. Mimarlığı zaman içerisinde yapısalcılıktan yapısökümcülüğe evrilmiş olsa da, her zaman çizgi ve yüzeylerden oluşan soyut, morfolojik dönüşümleri öne çıkardı. Eisenman'ın morfolojik/sentaktik dönüşümlerin kurallarını bulmaya çalıştığı kuramında izgara, aslında başlangıcında açıkça görünmeyen bir koordinat uzamıydı. Mimarlığı sadece kendine gönderme yapan, onu neredeyse dışı kapalı bir sistem olarak yeniden kurma ülküsünün 70'lerin sonunda dönüşüme uğradığını, bu sırada mimarın bilinçdışının irrasyonel bir etki olarak işe karıştığını ve rasyonel biçimlendirme (*gestaltung*) meselesinin giderek kaybolduğunu görüyoruz. Bu dönüşümün sonucunda Eisenman, Modernizmin devam ettirdiğine inandığı hümanizmanın değerlerini terk etme fikrine sadık kalmasına rağmen, yapısalcı paradigmayı terk ederek "yokluk" ve "muğlaklık"ın hâkim olduğu bir çevreyi öngörmeye başladı (Vidler, 1999, s. 138). Bu süreçte fizikî varlığa kavuşarak görünür olmaya başlayan izgaranın Eisenman mimarlığının gelişimi içerisinde "ne"liğini, başlattığı şeyin tarihsel olarak anlamını tespit etmek için sorgulamak gerekiyor. Bu yazıda, izgaranın Eisenman için başından beri mitsel bir tema olduğu ve mimarın kendi yarattığı bu temanın yine kendisi tarafından dönüştürüldüğü anlatılmaya çalışılacaktır.

Eisenman'ın Yapısalcı Tezi

Eisenman, doktora tezinde Modern mimarlıkta plan, cephe ve kütleyle dair biçim üretmenin rasyonel bir aracı olarak gördüğü izgarayı tanınmış mimarların bazı eserleri vasıtasıyla analiz etmişti. Bu analizler Gestalt psikolojisi yönteminin konusu olan düzlem ve hacimlerin sentaks ve gramere dayalı bir "sistemsel düzen" içerisinde biçimlenmesi, eklemelenmesi, sonuç olarak "öz" biçimlerin türevlerine dönüşmesini içeriyordu. "Bir "mutlak gönderge" olarak izgara ise, algılamanın yer çekimiyle bağlantısından kaynaklanan düşeylik ve yataylı-

ğin kesişimiyle meydana geliyor ve soyut kübik sınırlar olarak üç aksın belirlendiği Kartezyen koordinatlar vasıtasıyla hacmin/kütlelinin sonsuz uzam içinde fark edilmesini sağlıyordu¹ (Görsel 1, 2). Temel geometrik biçimlerden oluşan soyut mimari yapılar da üç koordinatın belirlendiği bu kübik hacme göre algılanıyor, ona göre değişimleri anlamlı hâle geliyordu. Eisenman, tezinde Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Alvar Aalto ve Frank Lloyd Wright gibi mimarların bir takım eserlerini bu fikirler doğrultusunda analiz ederken, bu mimarların neredeyse bilinçli olarak izgarayı bir mutlak gönderge olarak aldıklarını var saymıştı (Eisenman, 2006, s. 63-69).



Görsel 1. Peter Eisenman, 1963, Hacimsel Gestalt etütleri.

Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürich: Lars Müller Publishers, s. 58.

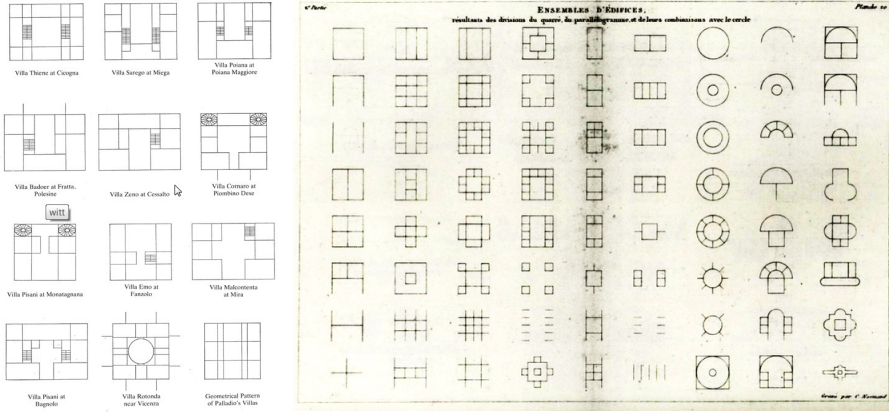
Görsel 2. Peter Eisenman, 1963, Diyagonallığın hacme etkisine ilişkin etüt.

Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürich: Lars Müller Publishers, s. 120.

Eisenman'ın mimarlık tarihinde izgaranın rasyonalizmle olan başına dair tespitleri, mimarlığı kavrayışı bakımından üzerinde durmaya değer. Ona göre Vitruviusçu mimarlık kuramı Rönesans'ta gelişmeye kapalı bir sistem içerisinde, aşkın bir güzellik arayışına hapsolmüştü. Andrea Palladio'nun simetrik akslara dayalı kompozisyon yöntemi, Aydınlanma Çağ'ında J. N. L. Durand'ın aynı yöntemi metafizik özelliklerinden ayırması sonucunda soyutlaşarak, Kartezyen uzamın hacimsel örgütlenmesinin plandaki ilk işaretlerini vermişti (Görsel 3, 4, 5). Ancak, rasyonalizmi öne çıkaran Durand'ın kuramsal yaklaşımı aşkın güzellik arayışından sıyrılmış olmasına rağmen, toplumsal fayda (kullanışlılık, sağlamlık, ekonomi) ile estetik (Neo-Klasik) biçimlerin sentezlenmesine hizmet eden bir başka "kapalı" kuramdı. Modernistler ise tarihsel imgeleri de atarak yapıları ilk defa soyut (platonik) biçimlerle

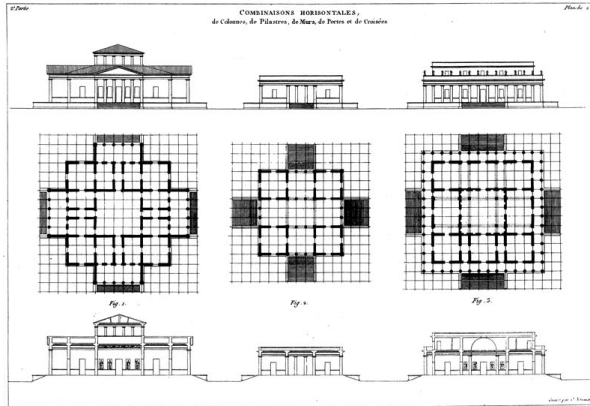
¹ Vidler'in (2012) da belirttiği gibi Eisenman volume kelimesini Le Corbusier'nin *Vers Une Architecture*'de (1923) kullandığı anlamda, "kütle" olarak kullanıyor.

oluşturmuşlardı. Ama aynı Modernistler, her ne kadar nesnellığı öne çıkarsalar da, hâlâ estetiğe dayalı öznellik yaklaşımları işe karıştırıyorlardı (Eisenman, 2006, s. 337-343). Uzamın örgütlenmesinde sürekliliği sağlamayı, yani iç-dış farkının iptal edilmesini amaçlamalarına rağmen, mimariyi Virtüvüysüç geleneğin bir özelliği olan estetik nesnelere göre görmeye devam ettiler. Halbuki yapısal çevrenin topyekûn tasarımı kapalı olmayan, değişkenliği esas alan “açık-uçlu” bir kuramı gerektirmekteydi (Eisenman, 2006, s. 347-351). Bu nedenle Modernizmin soyut biçim dilini olduğu gibi benimseyen Eisenman, önde gelen bazı Modernistlerin elinden çıkma birkaç tasarımı adeta zorla nesnel kurallara bağlayan kendi tez çalışmasını açık-uçlu kuram oluşturma yolunda bir ilk adım olarak görüyordu.



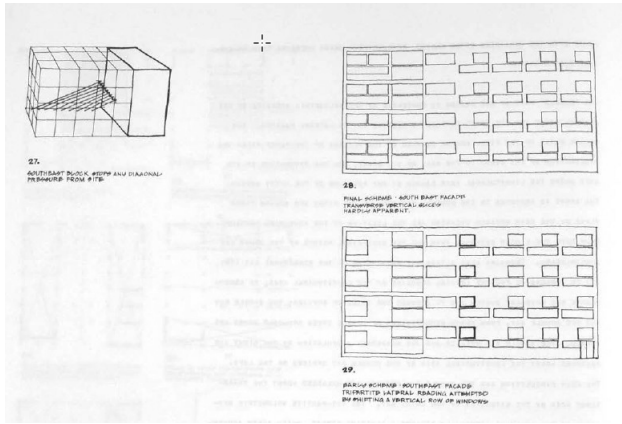
Görsel 3. Rudolf Wittkower, 1949, Palladio villalarındaki aks sisteminin etüdü. Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Warburg Institute, s. 73.

Görsel 4. J.N.L. Durand, 1802, Temel geometrik biçimlerin kompozisyonları. Durand, Jean-Nicolas-Louis (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt). Paris: Ecole Polytechnique, 2. Kısım, 20. Levha.



Görsel 5. Durand, 1817, Yatay Kombinasyonlar. Durand, Jean-Nicolas-Louis (1817). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt), 2. Kısım, 2. Levha.

Eisenman'ın daha sonraki yaklaşımının aksine yapısalcı bir rasyonelliğe sahip olan doktora tezinin doğrudan biçimlerle ilgili olması, aslında onun mimarlığa bakışının hiç değişmeyen bir yanını gösteriyor: “Batı düşüncesinde mimarlıkta tarihsel olarak aşkın, metafizik bir anlamı olduğu düşünülen bütün kuramsal ve biçimsel yapıların sorunlu olması.” Modern mimarlık söz konusu olduğunda Eisenman'ın mitsel kabul ettiği romantik fikirlere “toplumsal fayda” ve “devrimci mimarlık”ı da katmak gerekiyor (Eisenman, 1984, s. 154-173).² Bu açıdan bakıldığında Durand'ın 1802 tarihli ders kitabı *Precis*'de örneklerle gösterdiği, yapısal ve mekânsal unsurları bir izgara üzerinde temel geometrik biçimlerle kompozite etme yönteminin, bir dil olarak görülen “Klasik” mimariyi bütün metafizik yükünden arındırarak, sadece kültürel anlamını (*etiquette*) muhafaza eden işlevsel yapıları meydana getirmesi, Eisenman'ın Modern mimarlık bağlamında uygulamak istediği yönetime oldukça benziyor.³ Bu yöntem, klasikleşmiş biçimlerin kompozisyon kurallarının rasyonel bir yönetime bağlanması olarak özetlenebilir. Durand, Grek-Roma biçimlerini en soyut geometrilerine kadar çözüyor ve bunları akıldan oluşan bir izgara üzerinde tekrar birleştiriyordu (*combinaison*). Eisenman'ın tezinde bu yöntemin benzerini “klasik” Modernizm'in biçimleri için uygulamaya çalıştığını söylemek abartı sayılmaz. Böylece Durand'ın Neo-Klasik rasyonalizminin temelindeki iki boyutlu izgara, Eisenman'da nesnelliği Gestalt algılama psikolojisine dayandırılan, tarihsel olmayan soyut platonik hacimlerin üç boyutlu izgara kafesine dönüşmüş görünüyör (Görsel 6).



Görsel 6. Peter Eisenman, 1963, Casa Del Fascio etüdü.
Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*.
Zürich: Lars Müller Publishers, s. 306.

² Rowe (1975, s. 3-7), Avrupa'da sosyalizm ve devrimcilikle bağlantısı olan fikirlerin Amerika'da karşılığının bulunmadığını belirterek Eisenman ve diğerlerinin bu altyapıdan muaf olan anakronik bir modernizmi meydana getirmesini mevcut ironinin bilinçli olarak ele alınması olarak yorumlamıştır.

³ Durand'ın (1802) Vitruvius'un metnine sadık kalarak rasyonalizmi öne çıkarması dikkate değer. Meşhur Vitruvius üçlemesi olan kullanılışlılık, sağlamlık ve güzellik, Durand'da yine Vitruvius'un 6 tasarım ilkesinden biri olan ekonomi ile anlam kazanır. Ona göre güzellik ekonomik, kullanışlı ve sağlam yapının doğal bir sonucudur.

Hemen söylemek gerekir ki Eisenman'ın kompozisyon yönteminin Durand'inkiyle olan benzerliği indirgemecilik, elementarizm ve ızgara kullanımıyla sınırlıydı. Onun Gestalt ve göstergebilimin etkisinde ve avangard sanatın, özellikle Terragni ve Le Corbusier'nin estetiğiyle meydana getirdiği deneysel evlerde, ona göre aslında modern olmayan Modern mimarlığın temel tanımlayıcısı olduğuna inandığı "Klasik" bir fikir olan işlev-biçim ilişkisini geçersizleştirilmeyi amaçlıyordu (Eisenman, 1996, s. 236-239).⁴ İşlevin temsil edilmesini "sözde Modern" mimarlığın sürdürdüğü mitlerden biri olarak gören Eisenman için mimarlık, artık her hangi bir (hayali) gerçeği temsil ettiği farz edilen bir *simulacrum* olmaktan çıkarılmıyordu. Ama Eisenman bu temel fikrinde ısrar etmekle beraber, zamanla biçim üretiminin rasyonel olmayan yönüne de ağırlık vermeye başladı. 1984 tarihli bir makalesinde mimarlığın Klasik modelin aksine, kendinin dışındaki değerlerden bağımsız bir söylem olarak, anlam taşımayan, keyfi ve zamandan bağımsız olan şeylerin bir kesişimi olması gerektiğini iddia ederken, artık "yapısökümcü" olarak tabir edilen bir jargonla konuşmaktaydı (Eisenman, 1984, s. 166). Sentaktik yapının önceliğinin artık benimsenmediği, hatta söküldüğü bu evrede, kendince "gerçek Modernizmi" arayan Eisenman'ın göstergebilimsel ve morfolojik kuramını yapısöküme tabi tuttuğu söylenebilir. Bu sırada mimarın kuramsal yaklaşımının değişime uğramasına rağmen ızgaranın sanki bir üslup özelliği gibi belirginleşmesi bu tespiti desteklemektedir. Öyle görülüyor ki, Eisenman 60'lar ve 70'ler boyunca ürettiği kuramsal metinlerde ve yapılarda üzerinde durmuş olduğu mimarinin sentaktik unsurlarını, 80'lerin başından itibaren önceki var oluş nedenlerinin aksine, yani en derinde sabit duran bir şeyin dahi olmadığını göstermek için kullanmaya başlamıştır. Bu dönüşümün tam merkezinde duran ızgaranın Eisenman için neredeyse sembolik denebilecek bir anlamının olduğu anlaşılıyor ki, daha derin bir tahlile tâbi tutulunca bunun aslında mitsel bir tema olduğu ortaya çıkacaktır. Öyleyse ızgaranın Eisenman'ın mimarlığındaki dönüşümüne kısaca bir göz atmak gerekir.

Eisenman'ın kendinden başkasının tekrar etmesinin neredeyse imkânsız olan (açıkçası oldukça anlaşılmasız) dönüşümsel kompozisyonları, aslında en başından beri belli bir "yokluk" temasını işliyorlardı. Mevcut olmadığı anlatılmak istenen şey, mimari dilin herhangi bir anlatı ve onunla bağlantılı olan sembollerle olan ilişkisiydi. Bunun yerine sadece biçim dayalı sentaktik ilişkiler vardı. Göstergebilimsel işaretler, yani göstergeler olarak kabul edilen kolon, giriş, kapı, pencere, döşeme, duvar vs. gibi biçimler, mimar tarafından öncü Modernistlerden epey keyfi bir şekilde devşirilen bir sentaksa bağlı olarak akşar üzerinde birleştiriliyorlar, ama sentaksın yapısını ve işleyişini göstermek (notation) dışında (ki bu sadece bir varsayım) hiç bir anlam meydana getirmiyorlardı.

"Cardboard" evleri böylesi bir kuramın sonucu olarak meydana getirildiler.⁵ Frampton'un

⁴ İşlevselseliliğin Hümanizm'in tarihte görece geç ortaya çıkmış bir özelliği olduğunu ve hatalı olarak Modernizme hasredildiğini savunan Eisenman'a göre gerçek anlamda Modern mimarlık zaten hiç olmadığı için Post-Modern mimarlıktan da söz etmek doğru değildir.

⁵ Vidler (1999, s. 118), Eisenman'ın ev kavramıyla işe başlamasını manidar bulmuştur. Ev, mimarlığın nüvesi ve kökeni olarak, bütün unsurlarıyla anlamlarından arındırılmak amacıyla hedef seçilmiştir.

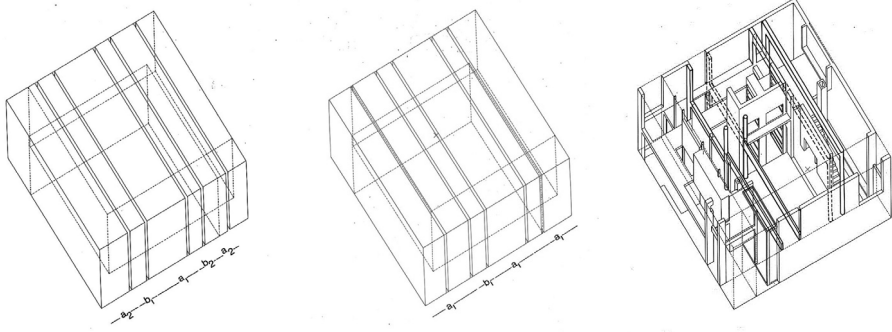
bu evlerin ilki olan House l'de (Berenholtz Museum, 1967) yerde izi olup da kendisi mevcut olmayan bir kolona, veya Eisenman'ın "derin yapı" dediği biçimlenme kanunlarının içinde işliyor olduğu üç boyutlu izgaranın kolon ve kirişler halinde yer yer açığa çıkmasına bakarak, Aydınlanma Çağı resmi ve mimarisine has "harabe" temasını görmüş olması, yukarıda bahsedilen "yokluk" meselesi bağlamında dikkate değer (Eisenman, 1975, s. 17).⁶ Söz konusu harabe temasının ayrıca mimarın tarihsel bir olgu olarak gördüğü tekil ve kübik mimari biçimle doğrudan bir ilgisi olduğu görülüyor. 1933'te yayınladığı meşhur kitabında Kaufmann (2002, s. 61-85), tek başına duran bu Palladyen kütlelerin Aydınlanma Çağı'nın devrimci mimarları Ledoux ve Boullée kanalıyla Le Corbusier'ye kadar ulaştığını iddia etmişti. Bunun ardından Wittkower (1949, s. 70-76), Alberti'nin kuramsallaştırmasıyla müzikteki ses aralığı düzeniyle de örtüşen metafizik sayının (numerus) belirlediği mimari biçimlendirmenin, Palladio'nun villa planlarında ABABA akslarında devam ettiğini göstermişti. Wittkower'ın öğrencisi ve Eisenman'ın doktora tezi yöneticisi olan Rowe (1976, s. 1-27) ise, aynı ABABA aks dizilimini Le Corbusier'nin eseri olan Villa Garches'da (Villa Stein/De Monzie) tespit etmişti.⁷ Son olarak Rowe'un ressam Slutzky ile birlikte yazdıkları bir makalede, Le Corbusier'nin aynı yapısının cephesinde - sentetik Kübizmin aynı düzlem üzerinde birbiri üzerine çakıştırılmış göstergeleri gibi - düzlemlerde kavramsal bir derinlik görmeye imkân veren bir "tabakalanma"nın olduğu iddia edilmişti (Rowe ve Slutzky, 1963, s. 45-54). Eisenman (1975, s. 17) ise House l'de ABABA akslarını ve bunların üzerindeki tabakalar ve diyagonal kaydırmalarla yarattığı farkları "görünüştaki mekân" ve "ima edilen mekân" arasındaki zıtlığı göstermek için yaptığını söylüyordu.⁸ Bu zıtlık, mekânı meydana getiren ama şekli olmayan "derin yapı"yı da görünür kılıyordu.⁹ Aynı şekilde aks ve düzlemlerde yaptığı kaydırmalar (shift), yapısal çevrenin işlev ve anlamla olan ilişkisini çözerek aynı amaca, yani yapısal çevreyi yepyeni bir gözle görmeye hizmet ediyordu (Eisenman, 1975, s. 17). (Görsel 7, 8, 9, 10).

⁶ Frampton (1975, s. 13) aynı harabe etkisini İtalyan Modernistlerinde, mesela Terragni'nin Casa del Fascio'sunda gördüğünü belirtir. İlginçtir ki Derrida, 1990 yılında *Assemblage* dergisinde yayınlanan Eisenman'ı eleştirdiği bir mektubunda, mimarisinin gelecekteki bir geçmişin hatırasını taşıyan şimdije ait bir harabe olup olmadığını soracaktır. Bkz. Derrida, 1990, s. 11. Aynı yere referans veren Macarthur (1993, s. 121), bu mevcut olmayan zamanı "mitsel bir gelecek" olarak nitelemiştir.

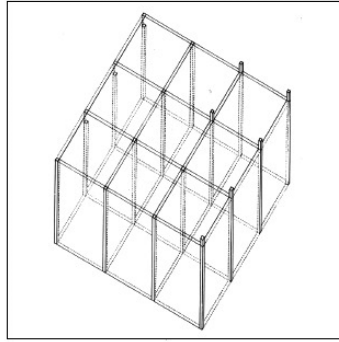
⁷ Rowe'un makalesi ("Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared") ilk olarak 1947'de *Architectural Review*'de yayınlanmıştır. Bu makaleyi içeren 1976 tarihli kitabında Rowe, Palladio'nun villaları ile ilgili "gözlemler" için hocası Wittkower'a teşekkür ederken onun 1949 tarihli kitabına referans verir.

⁸ İtalyan Manerizmi ile Modernizmi buluşturan bu yaklaşımın Eisenman'ın ele alışı kısa ama güzel bir şekilde ele alan bir makale için bkz. Vidler, 2002.

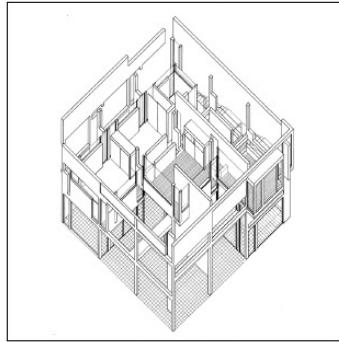
⁹ Eisenman'a göre maddeden (*substantial essence*) mahrum ve evrensel olan derin yapılar, indirgenemez biçimsel karşıtlıklar olarak (dolu/boş; merkezci/cizgisel) bazı dönüştürücü kurallar vasıtasıyla fiziki çevrenin kendisini (yüzey yapılarını) meydana getirirler. Derin yapı (*deep structure*), yüzey yapısı (*surface structure*) ve dönüştürücü gramer (*transformational grammar*) dilbilimci Noam Chomsky'den alınmış kavramlardır. Chomsky'ye (1965, s. 16) göre gramerin sentaktik bileşeni, her bir cümlenin semantik yorumu için bir "derin yapı"ya, fonetik yorumu için de bir "yüzey yapısı"na sahip olmak durumundadır. Gandelsonas (1968, s. 118), Eisenman'ın bu kavramları dilbilimden kendi kuramına aktarırken onları deforme ettiğini savunur. Ona göre dildeki yapılar ile mimari yapılar arasındaki farkları göz ardı etmek Eisenman'ın kuramının zayıflığını oluşturur.



Görsel 7-8-9. Peter Eisenman, 1967, House I için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4



Diagrammatic axon



Axonometry

Görsel 10. Peter Eisenman, House II için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Eisenman'ın yapısalcı mimarlık kuramının temelinde yatan metinlerin adeta modern kuramlar seçkisine dayalı olan ama sentezinin başarılı olduğu şüpheli bir eklektizm içerdiğini görmek gerekir. Rowe'un metinleri, başlangıç olarak Klasik ve Modern arasındaki bağı kurmasını sağlamıştı. Saussure'ün ve özellikle de Chomsky'nin dilbilimsel metinleri ise bilindiği gibi gösterge olarak biçimlerin sentaks ve gramerle ilişkisi konusunda temel kaynakları teşkil ediyordu. Arnheim'in biçimleri algılamaya getirmiş olduğu nesnel açıklamalar, özellikle parçanın bütünlüğe olan ilişkisi bağlamında mimarın baştan beri ilgilendiği görecelik meselesinde etkili olmuştu benziyor. Ancak onun hacim (*volume*) ve uzam (*space*) arasında kurduğu diyalektik ilişkide Gestalt'la sınırlı kalmayan bir başka bağlantı da görülebilir. Şöyle ki, Eisenman'ın House I için yazdığı metinde kullanmış olduğu "görünüşteki uzam" ve "ima edilen uzam" kavramlarının kökenini doktora tezinde, Newton'un "absolute space/relative space" karşıtlığına gönderme yaptığı yerde buluyoruz. Böylece "mutlak" uzamın mimari vasıtasıyla "görelî" hâle gelerek hacme, veya biçime dönüştüğünü anlıyoruz: "Hacim, sınırlandırılan ve kapatılan uzamın dinamik bir hâlidir" (Eisenman, 2006, s. 59). Mekân konusunda görelilik "dinamizm" bağlamında ele alınınca, hele İtalyan avangardlarını incelemiş biri söz konusu olduğunda, akla ister istemez Fütürist sanatçı Umberto Boccioni'nin görelî hareket/mutlak hareket kavram çiftini kendi Fütürist heykel çalışmalarının merkezine yerleştirmiş olması geliyor (Boccioni, 2009a, s. 139-142; 2009b, s. 187-194). Boccioni'nin uzamla ilgili fikirlerinin referansı Newton fiziği değil de Einstein'ın Görelilik Teorisi olsa da, Eisenman gibi onun da sonsuz uzayın "ideal" ve insan-ötesi mekânı ile, sınırlandırılmış insanî mekân arasında bir diyalektik kurmaya çalışmış olduğunu fark etmemek mümkün değil.¹⁰ Zaten birinin heykellerinde, diğersinin ise mimarlığında kayma veya dönme hareketi ima eden kurguları da buna işaret ediyor. Bu arada Van Doesburg ve Rietveld'in üç boyutlu ızgaralar meydana getiren renk düzlemlerine dayandırdıkları Neo-Plastisizm ile Eisenman'ın aksonometrik diyagramları arasında açık bir ilişki olduğu da gözden kaçmıyor. Kübizm, Konstrüktivizm, Neo-Plastisizm ve Fütürizm arasındaki bağlantıyı sağlayan zaman-mekân göreliliği meselesini (Krauss, 1977a, s. 39-67) Eisenman'ın zamanı (ve tabii ki insan bedenini) dışarıda bırakarak sadece yüzey ve hacimleri ilgilendiren sentaktik bir yapı olarak tekrar ele alması, onun eklektik/sentetik yaklaşımının avangard sanatın özekliğini amaçlayan mekanizmaları da kapsadığını gösteriyor.

"Kavramsal" Mimariye Yöneliş

Yukarıda da belirtildiği gibi Eisenman, kaydırma (*shift*) tekniğini yapısalcı dönemde görelî olan vasıtasıyla mutlak olanı göstermek için kullanıyordu. Ama bu tekniğin, her hangi bir işlevsel veya sembolik anlamın mimari yapıların başlıca unsurları olan kolonlar, kirişler ve duvarlar üzerinde tutunmasına engel olmaya yönelik bir işlevi de vardı. Başlangıçta ızgara kafesi henüz tam olarak fizikî bir nesne olarak belirmemişti. Bu gerçekleştiği zaman ise Eisenman hem strüktür, hem de bezeme olarak ızgaranın "değişken" işaretini, mimarlığın

¹⁰ Tabii ki Eisenman'ın Boccioni'nin hâlâ kullandığı perspektife dayalı öznel hümanist mekânı benimsemiş olduğunu düşünülemez. Bu konuda bkz. Civelek, 2015, s. 522-535.

bu temel iki unsurunu, yani yapısal ve tezyinî dilini yapışöküme uğratmak için kullanacaktır (Macarthur, 1993, s. 102).¹¹ Bunun öncesinde Eisenman, Krauss'un (1977b, s. 68-81) kavramsal sanatın fotoğrafı ile ilişkisini tartışırken öne sürmüştüğü gibi, anlamın değişken bir işaretten (*index*)¹² ibaret olduğunu kabul etmiş ve mimarlıkta derin yapıları imleyen bir sentaks arayışından vaz geçmişti. Böylece hiçbir sabit anlamla ilişkisi kalmayan ızgara, Eisenman'ın mimarlığında anlamın sonsuz olarak ötelendiği bir muğlaklığın temel bileşeni haline gelmiş oldu. Bu noktada Eisenman'ın mimarlıkta her türlü anlamı reddeden, sadece biçimler arasındaki sentaktik ilişkileri önemseyen ve bu ilişkilerin dayandığı varsayılan derin yapıları göstermeye çalışan bir zamanlardaki yapısalcı kuramını artık "mitsel" kabul ettiğini düşünebiliriz. Eisenman "kabul etmese de", 1975'te Frampton'un House l'de (Berenholtz Museum) mitsel bir etki bulması,¹³ buna ilaveten Krauss'un 20. yüzyıl sanatında sürekli bir tema olan ızgaranın yapısının ruhanî ve maddî olanın aynı anda var olması çelişmesine istinaden mitsel bir özellik taşıdığını iddia etmesi, meseleyi iyice ilginç hale getiriyor. Frampton'ın gerekçesi House l'deki sütun düzeninin bozulmasının dil ile aynı kökleri paylaşan mitin sembolik yapısını anırtmasıyken, modern sanatçının bilinçdışını irdeleyen Krauss'un ki ise, modern sanat eserlerinde görünürde hiçbir anlatıyı içermeyen ızgarayı, mitin temel niteliği olan bir çelişki veya paradoksun hem varlığını, hem de çözümünü ima eden bir işaret olarak görmesidir.

Krauss'a göre 19. yüzyılda kutsallığın değer kaybetmesiyle sanat dinî duygular için bir sığınak hâline gelmişti. Bunun neticesinde sanatçı, aynı anda hem kutsal, hem de seküler olanı ifade etmenin yollarını arıyordu. 20. Yüzyıl'ın sanatçısı ise bir önceki yüzyılın sanatçısı gibi bu meseleyi açıkça ele almaktan adeta utanıyordu; işte tam bu noktada ızgara miti, çelişki bilinçdışına itilirken ortaya çıkıverdi. Çünkü 19. Yüzyıl'ın sonunda ışığın fizikî özelliklerini ve insanın ışık vasıtasıyla görünen gerçekliği öznel olarak algılamasını irdeleyen metinlerde ızgara, bilinçdışında sanatın maddî yapısını temsil eden bir sembole dönüşmüştü. Ama avangard ressamların, mesela Mondrian'ın veya Malevich'in metinleri pigmentlerden değil, zihinden, varlıktan veya ruhtan bahsediyordu. Demek ki ızgara, geçmişten gelen hiç bir anlamın içine sığınamayacağı bir soyutlukta olduğundan, sanatçının mecbur olduğu materyalizm ve ruhaniliği aynı anda ifade etme arzusunun çelişmesini görünmez hale getiriyor, yani çelişkiyi çözüyordu (Krauss, 1979, s. 54-64). Böylece Krauss, psikanaliz yöntemini uygulayarak ızgarada Lévi-Strauss'un (1955, s. 428-444; 1995, s. 50) mitin yapısıyla ilgili fikirlerine (nasıl ki mitin özünde bir kabilenin ortak bilinçdışına baskıladığı bir çelişkinin

¹¹ Eisenman'ın mimarisi için çoğunlukla kullanılan "kavramsal" (*conceptual*) terimi, 60'ların sonu ve özellikle 70'lerden beri sanat dünyasına hâkim olan kuramsal denebilecek bir kişisel düşüncenin her şeyden önce geldiği *Conceptual Art* akımıyla bağlantılıdır. Marcel Duchamp'ın 20. Yüzyılın başındaki çalışmalarının bu akımda öncü olduğu kabul edilir.

¹² Krauss, dildeki ben, bu, şu gibi kişi ve işaret zamirlerinin (*index*), 70'lerin sanat çalışmalarında öne çıkan fotoğrafın temel özelliği olduğunu söylüyor. Bu çalışmalarda anlamsız olan fotoğraf, içi sanatçının vereceği anlamla doldurulan değişken göstergelerdir (*shifter*). Eisenman House II'yi Krauss'la beraber çalıştıklarını ve bu makalenin ortaklığının bir sonucu olduğunu iddia etmiştir. Bkz. Brillembourg, 2011.

¹³ Frampton (1975, s. 13), Ernst Cassirer'in bir metninden (Language and Myth) yola çıkarak dilin ve mitosun kökenlerinin aynı olduğunu ve Berenholtz Müzesi'nin içerisindeki kolon akıllarında yapılan bozmaların dilbilimsel değil, mitsel olduğunu iddia etmiştir.

çözümünün amaçlanması yatar) uygun olan “çelişkinin varlığı-çelişkinin çözümünün iması”nın aynı anda bulunduğunu iddia etmiş oluyor.¹⁴

Dikkatini modern sanatçılara veren Krauss, 1979 tarihli bu makalesinde 1963'ten beri izgarayla uğraşmakta olan Eisenman'ın ismini anmıyor. Buna rağmen Krauss'un bahsettiği sanatçılardan Sol LeWitt'in üç boyutlu izgaralarını dikkate alarak, Eisenman'ın izgaralarının da, Krauss'un gündeme getirdiği bilinçdışına bastırılmış bir çelişkinin tekrar tekrar dışarı vurulmasından kaynaklanan “mitsel tema” değerlendirmesine uygun olduğunu söyleyebiliriz.¹⁵ Zaten Eisenman yapısalcı pozisyonunun 60'ların sonunda Krauss'un çağdaş sanat üzerine yazılarıyla ve Robert Morris ve Sol LeWitt gibi minimalist heykeltıraşların çalışmalarıyla yeni bir evreye geçtiğini kendisi söylüyor. 70'lerin başındaki Post-Strüktüralist okumalarını müteakip, psikanalizin mimarlığında söz sahibi olduğu 70'lerin sonunda bilinçdışına/bilinçaltına ulaşmakla bir ilgisi olduğu hissedilen suni arkeolojik kazıların (artificial excavation) “yer” meselesini çalışmalarına sokmaya başladığını da yine kendisinden öğreniyoruz (Brillembourg, 2011).¹⁶ Mimarın tasarımına 1983'te başladığı Ohio State Üniversitesi'ndeki Wexner Center for the Arts binasında, artık iyice dışarı taşarak kendi başına bir nesneye dönüşmüş olan üç boyutlu izgarayı şehrin ve kampüsün farklı ölçeklerdeki izgara planlarının çakışmasıyla ilişkilendirmesi ve vaktiyle yıkılmış olan bir kaleye ait fragmanları yeniden ve fakat izgara kafesinin görünmez bir parçasıyla sanki ortasından yarılmış gibi inşa etmesi, Eisenman'ın bu noktada bilinçdışı ve dolayısıyla mit ile mimarlığın ilişkisini benimsemiş olduğunu düşündürüyor.

Eisenman'ın kendi mitselliğinin farkındalığı sadece bir varsayım olsa da, mimarisinin ku-ramsal gelişiminde izgaranın mitselliği daha kolay savunulur ve ispatlanır bir gerçek olarak önümüzde duruyor. Eisenman doktora tezinden itibaren izgara matrisi içinde biçim yaratımını bir süreç olarak görüyordu. Deneysel Evler'inde de çizimlerini bu süreci anlatır şekilde, yani diyagramlarla meydana getirmişti. Yapı ise sadece bir sonuçtu; çizimlerin aşamalarının bilgisini örtük olarak taşıyor, ama sürecin izlerini taşımıyordu. Zamanla çizimler yapıda karşılığı olmayan kendilerine has bir “fiziki” varlığa sahip olurken, yapılar da çizimlerin gerçekleştirdiği sürecin izlerini göstermeye başladılar. Bu değişimdeki amaç, kavramsal sanatta olduğu gibi, çizimlerle yapının arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinin iptal edilerek

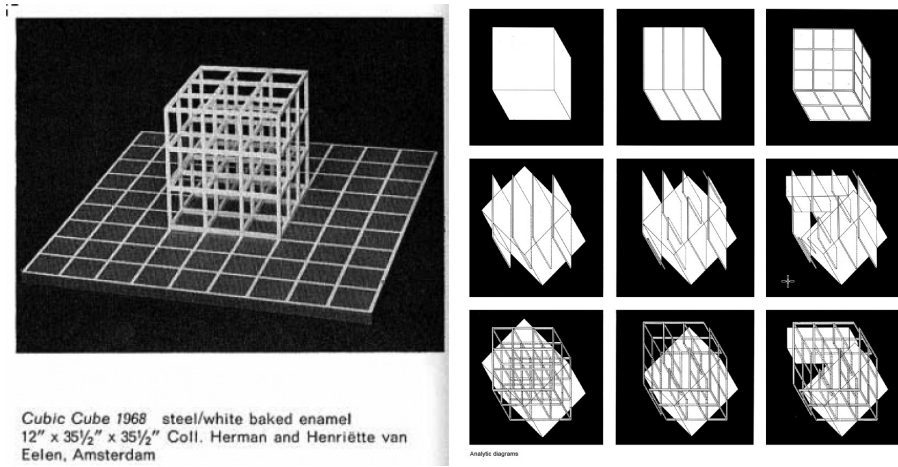
¹⁴ Bunun yanında Sennett (1999, s. 65-66), izgara kent planlarının Mezopotamya'da ortaya çıkışında yer alan kesişen iki çizgiden oluşan “haç” biçiminin antik Yunan ve Roma'da bir medeniyet sembolüne dönüşmüş olduğunu, ama özellikle Roma kent planında dinsel bir anlamının olduğunu hatırlatarak bu biçimin mitsel arka planına işaret eder.

¹⁵ Sol LeWitt'in 1970'teki Haags Gemeentemuseum sergisinin kataloğunun Eisenman'ın House VI çizimlerini etkilediği iddia edilmiştir. Bkz. Luscombe (2014, s. 575).

¹⁶ Eisenman'ın LeWitt ve diğer başka kavramsal sanatçılara referans verdiği bir makalesi için bkz. Eisenman (1970, s. 1-5). Bu makale sadece dipnotlardan ibaret olup, metnin kendisi “yok”tur. Luscombe (2014, s. 575), Eisenman'ın LeWitt'in kavramsal sanatla ilgili bir makalesini okuduktan sonra 1971 yılında kendi makalesini yeniden ele aldığını (Notes on Conceptual Architecture, *Casabella*, 359/360, s. 48-58) belirtir.

kavramsal (*conceptual*) olan ile algısal (*perceptual*) olan arasında bir geçişkenlik yaratmak, yani çizimler fizikîleşirken gerçek fizikî yapıların da kavramsallaşmasını sağlamaktı (Luscombe, 2014, s. 588). Bu sayede gerçek olduğu kadar sanal bir varlığa da kavuşacak olan yapısal çevre üzerinde fenomenolojik tecrübenin hâkimiyetine son verilecekti. İşte tam da bu noktada Eisenman için ızgaranın işlevi değişmeye başladı.

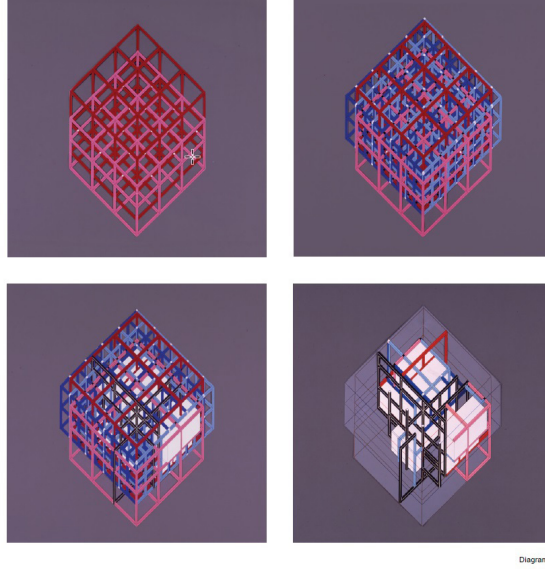
Eisenman'ın derin yapılarla yüzey yapıları arasındaki biçimsel ilişkileri kurgulamak için bir matris olarak kullandığı ızgara, özellikle LeWitt'in çalışmaları sayesinde değişime uğrayarak kavramsal/algısal zıtlığını muğlaklaştırmakta önemli bir rol üstlenmiştir. House II'da (1969-70) aksonometrik olarak ifade edilen 9 parçalı küpten çıkan ızgara kafesinin ilk defa House III'de (1969-71) fizikselliliği ifade eden kalınlıklarla gösterildiğine şahit oluyoruz. House IV'un (1971) çizimlerinde ise bu "fizikî" ızgaranın kendi başına bir nesneye dönüştüğünü görüyoruz. Bir sonraki House VI'nin çizimleri (1972-5) ise iç içe geçmiş fizikî ızgaramaların değişken anlamlamalar (*signification*) ürettiği kavramsal bir sanat üretimi olarak karşımıza çıkıyor (Luscombe, 2014, s. 579-595). (Görsel 11, 12,13) Bu şekilde meydana getirilen kavramsallaştırmaların mimari yapılarda kendi sürecini de gösterecek şekilde ortaya çıkmasının, yapılarda ızgaramaların çeşitli şekillerde görünür olmasını bir zorunluluğa dönüştürdüğü görülüyor.



Görsel 11. Sol LeWitt'in 1970 tarihli Haags Gemeentemuseum kataloğundaki bir çalışmasının (Cubic Cube, 1968) görseli.

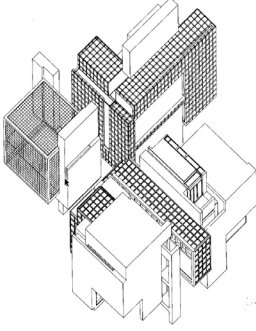
Luscombe, Desley (2014). Architectural Concepts in Peter Eisenman's Axonometric Drawings of House VI. *The Journal of Architecture*, 19 (4), s. 577.

Görsel 12. Peter Eisenman, 1971, House III için aksonometrik çizimler.
Peter Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4



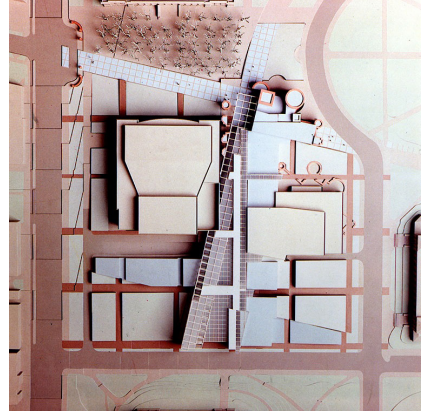
Görsel 13. Peter Eisenman, 1975, House VI için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Izgaranın görünür olması, mimarın 70'lerin ikinci yarısında ve 80'lerin başında tasarladığı House X (1975), IBA Social Housing (1981-5) ve özellikle Wexner Center for the Arts (1983-89) gibi yapılarla başlamıştır. (Görsel 14, 15, 16, 17) House X'de mimarın amacı, doktora tezinden gelen, başta merkezilik olmak üzere ilk analogiyi oluşturan kavramların çözülmesiydi. Bu amaç doğrultusunda, mesela haçvari biçimin dört tarafındaki dört küpün sürekli olarak dönüştürülmesi ve ortadaki kuvvet merkezinin bir boşluğa (*void*) çevrilmesi gerekiyordu. Bunun gerçekleştirilmesi eskiden gelen diyagramatik yöntem vasıtasıyla olsa da, yapıda bu sürecin izlerini göstermek de amaçlanmıştı. Belki de bu nedenle pencere doğramaları ve tel kafesin örgüsü şeklinde de olsa, izgara ilk defa bir bütünlük içerisinde görünür olmuştur. Yine aynı şekilde diğer iki yapıda da izgara, çizgi veya kafes olarak çeşitli sökmeler ve yeniden bağlamalarla dolu bir etkileşim sürecinin bir kalıntısı gibi duruyor. Bu süreçte izgaranın, kendi için var olan bir şey haline gelerek, kısmen çizimlerde kalan ve fiziki dünyada algılanamayana, kısmen de alenen görünen nesnelere kavramsal olanla algısal olan arasındaki muğlaklığa hizmet etmeye çalışırken, mimarın kişisel üslubuna ait estetik bir nesneye dönüştüğü söylenebilir. Bu değişim, Eisenman'ın mimarlığın "yer"le olan bağına yönelik ilgisiyle de paraleldir.



Görsel 14. Peter Eisenman, 1975, House X için aksonometrik çizim.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Görsel 15. Peter Eisenman, 1981-5, IBA Toplu Konutları, Berlin.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

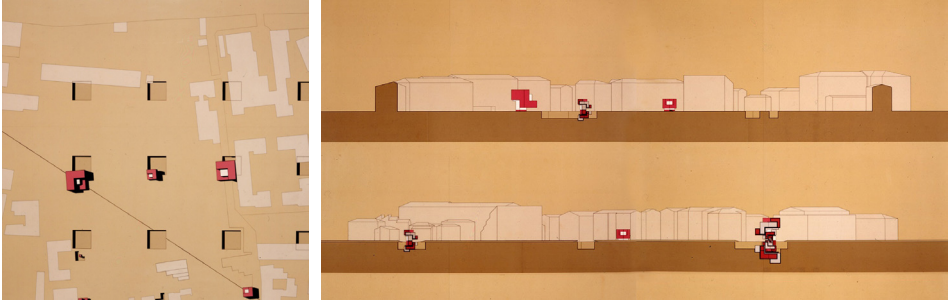


Görsel 16-17. Peter Eisenman, 1983-9, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Bir fikir çalışması olan Venedik'teki Cannaregio (1978) projesinde Eisenman'ın dilbilimsel operasyonlarının yerini metinsel operasyonların aldığını ve özerk mimarlık ülküsünün dönüşerek "suni kazılar" vasıtasıyla yerle bağlantı kurmaya açıldığını görüyoruz.¹⁷ Burada Eisenman'ın kendi kuramı açısından getirdiği yenilik (ki bu yenilik Taylor'a (1992, s. 261) göre Modernizmi ve Post-Modern tarihselciliği aynı anda bozmaktadır) arazinin mevcut bağlamını önemsemezken geçmişin gerçek ve hayalî mevcudiyetlerini aynı anda dikkate almasıdır (Mastrigli ve Toti, 2014, s. 247). Le Corbusier'nin Venedik'teki uygulanmamış hastane projesinin izgarası, Eisenman'ın kendi House X biçimi ile birlikte, belki bir metinlerarası ilişki kuracak şekilde "yeniden yazılan" yerde tekrarlanmıştır. (Görsel 18, 19) Bu du-

¹⁷ Eisenman bu noktada artık dilbilimin mimarlık için analog bir model olabileceğine dair inancını kaybettiğini, mimarlığın dışında değil, içinde kalmaya karar vererek onu bir metin gibi ele almaya başladığını söylemiştir. Bkz. Ansari (2013).

rumda dile olan inancını kaybeden Eisenman'ın neden içinde sentaks ve gramer yapılarının düzenlendiği bir matris olan ızgarayı hala kullandığı sorusu önem kazanıyor. Cannaregio'da ızgara, yerin geçmişisiyle bağlantılı ama tarihselci olmayan bir imgeye dönüşmüştür. Öyle ki, farklı zaman ve mekânlardan devşirilerek getirilen bu imge, metinlerde yaşayan hatırasıyla suni bir bağlam oluşturmakta, bu oyun sayesinde yerin kendine haslığını meydana getirirken bile onu bağımsızlaştırabilmektedir. Ancak burada bir başka önemli nokta, Eisenman'ın psikanaliz seanlarında mimarlığının bilinçdışıyla bağlantısının zayıf olduğunu ve bu nedenle yüzeysel kaldığını fark ettiğini belirtmiş olmasıdır. Bu fark edişin neticesi de Cannaregio projesidir. Mimara göre kavramsal olan bu proje, yine de yerle ilişki kurabilmiş kentsel özellikler taşımaktadır (Ansari, 2013). Bu sayede, bilinçdışında yapılan kazıların ortaya çıkardığı Eisenman'ın kavramsal mimarisinin dayandığı mitsel temalardan birinin ızgara olduğu netlik kazanıyor. ızgara, mimarın sürekli zıtlık çiftlerinden (iç/dış, yüzey/hacim, merkezci/doğrusal, vs.) oluşan erken kuramının çelişkilerinin, özellikle de öznel kavramsal yaklaşımı ile, aradığı nesnellik arasındaki çelişkinin çözümü için yarattığı, veya geçmişten devralarak sürdürdüğü, sürekli tekrar eden bir mitsel temadır. Öyleyse mimarın bu mitsel temayı yapısökümcü evresinde neden ve nasıl sürdürdüğünü anlamak gerekiyor.



Görsel 18-19. Peter Eisenman, 1978, Cannaregio Kent Meydanı Tasarımı, Venedik. Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Wexner Center'da soyutluğunu kısmen yitirerek kampüs planının, şehir planının ve eyaletin farklı ölçeklerdeki ızgaralarıyla "sunî" bir bağlamsal ilişkiye sokulan ızgarayı açıklamak için ne Eisenman'ın doktora teziyle başlatmış olduğu mimari biçimlerin şekillenmesine ilişkin kuramsal yaklaşımı, ne de 70'lerde ızgarayı avangard ve yeni avangard sanatın özerkliğini taklit edecek şekilde kavramsallaştırması yeterli olabilir. Wexner'dan itibaren stüktürel kaftesten, döşeme, tavan, duvar, kapı ve pencere motiflerine, merdivenlerden, iskelelere ve peysaj unsurlarına kadar yapısal çevreye tamamen hâkim olan ızgara, artık neredeyse bir bezemeye dönüşmüştür (Taylor, 1992, s. 263). Sanki bunun farkındaymış gibi Eisenman'ın projelerinde ızgaranın giderek daha da serbestleştiğini ve bezeme gibi yüzeyselleşerek derin yapıların varlığını değil, bunların yokluğunu imleyen, demistifiye edilmiş bir kalıntı gibi kullanıldığına şahit oluyoruz. Hatta fizikî varlığının olmaması gereken ızgaranın görünür olmasının onu tuhaf, hatta fantastik kıldığı ve sürrealist üretimlere yaklaştırdığı bile söylenebilir.

Eisenman'ın bastırılan irrasyonel yönü, bilinçdışından bilince, yani yüzeye çıktığında ifadesini yine ızgarada bulurken, bir zamanlar bilinçli olarak yapısalcı bir kuramın soyut ve ciddi unsuru olan ızgara, şimdi serbest bırakılan sevimli bir hayalet gibi her değdiği yerde kendini bırakmaktadır. Belki de diyalektiğini kaybederek yok olma işaretleri veren bu şeyin City of Culture of Galicia projesinde (1999) amorf biçimlerin üzerindeki varlığı, bir hayvanın sırtında taşıdığı evrimsel geçmişinin kalıntısı gibidir (Görsel 20). Yapıda topoğrafyanın devamı gibi çıkıp inen yamaçların mekânın esas tanımının bedeninin fenomenolojik tecrübesinden geçtiğini ima etmelerine rağmen, zihnen tecrübe edilecek kavramsal mimarinin başlıca işareti olan ızgaranın sonuçta kaçınılmaz olarak bir estetiğe, Post-Modern bir bezemeye dönüşmüş olmasını, Eisenman'ın mimari bilinçdışı olan anti-humanist bir modernizmi, yani "gerçek" mimariyi arayışının dışı vurumu olarak görmek mümkündür.



Görsel 20. Peter Eisenman, 1999, Galiçya Kültür Kenti / City of Culture of Galicia. Santiago de Compostela.

Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Sonuç

Mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan ızgara, Aydınlanma Çağı'nın sonunda, pozitizmin temellerinin atıldığı okullardan biri olan Ecole Polytechnique'te askerî mühendislere mimarlık dersleri veren Durand'ın geliştirdiği pratik tasarım metoduyla, rasyonalizmin alamet-i farikası haline gelmişti. Durand'ın ızgarayı kullanarak oluşturduğu soyut aks sistemi, "anamlı" her hangi bir sabit ölçü veya orandan bağımsız olması bakımından tarihsel bir kırılmaya işaret ediyordu. Modern Hareket'in temel ilkelerinin sorgulandığı bir zamanda mimarlık eğitimini alan Peter Eisenman, tarihselciliğe tekrar dönmek yerine, henüz tam anlamıyla gerçekleşmemiş olduğuna inandığı Modernizme yeni bir yol açmak için Durand'ın gibi bir tarihsel kırılma arayışını kariyerinin başlıca amacı haline getirdi. Uzun yıllar boyunca "anlam içermeyen" bir mimarlık kuramı geliştirmeye çalışan mimarın, büyük siyasî, toplumsal veya ekonomik ideallerle ilişki kurmaya yanaşmayan günümüzün ana akım küresel prestij mimarlığının gelişimde bir rol oynadığı açıktır. En azından onun 19. Yüzyıl'dan beri, yani "Klasik" üslubun/üslupların çöktüğü zamandan beri, modernliğin üslubunu arama ça-

basının yapısökümünü hızlandırdığını söyleyebiliriz. Eisenman'ın Modernizmin devam ettirdiğine inandığı tarihselciliği çözmek için önemli bir anahtar vardı: biçim ve anlam arasında kurulmuş olan tarihsel ilişkileri "mitsel" kabul etmek. Bu yazıda Eisenman'ın daha ismi bile ortada yok iken başlattığı mimari yapısökümün kendisinin mitsel bir yapıya sahip olduğu savunulmuş ve bunun gelişimi, mimarın mitsellikle olan ilişkisini nasıl gözden geçirdiği, açıklanmaya çalışılmıştır.

Her halükarda, mimarın sentetik ve eklektik kuramından kaynaklanan çelişkileri çözen temel unsur, ızgara olmuştur. Başlangıçta, Durand'ın yönteminde olduğu gibi, mimarlıkta rasyonellik mitosunu sağlayan ızgara, gerekmedikçe ortaya çıkmayan soyut bir derin yapı strüktürü iken, daha sonra rasyonellik dahil her türlü sabit anlamı sökmeye gerektiğinin farkına varan Eisenman'ın kendi mimarlığının mitsel yapısının varlığını ve yokluğunu aynı anda gösteren ve üslupsal diyebileceğimiz bir nesneye dönüşmüştür. Eisenman'ın yapısökümcü evresinde ızgaranın artık kendinden başka hiç bir şeyi imlemeyen bir şeyden, ikonografik ve sembolik anlamlarla dolu her şeye dönüşmesi dikkat çekicidir. Bir zamanlar dilbilimsel bir analogiyle mimari biçimlerin oluşumunu gerekçeleyen rasyonel bir sisteminin evreni, her şeyin görünmez iskeleti olan ızgara, şimdi tam tersine artık her yerde görünen tek şey olarak her türlü anlamlamayı hem imâ edip, hem de sökmeye yarayan anti-diyalektik bir şey, bir oyun hâline gelmiştir. Aslında Eisenman'ın nihâî hedefinin değiştiği söylenemez; hedefine ulaşmak için kullandığı mekanizmanın, karşısında durduğu hümanizma tecrübesinin dayandığı değerler gibi mitsel olduğunun farkına varmış ve onu tamamen terk edecek yerde değersizleştirerek kullanmak istemiştir. Yani ızgara Eisenman'da hâlâ mitsel bir temadır; ama bu mitsel temanın mitselliği, aynı diğer temel mimari temalar gibi (şekil/zemin, strüktür/bezeme, biçim/işlev, soyutlama/figürasyon, vs.) diyalektiğini kaybederek anlamsızlaşmış ve sökülmüştür. ızgara, artık rasyonel ve irrasyonelin çelişkisini çözen bir mitsel tema değildir; yapı ile yapısöküm arasındaki ve aslında "mit" ile "gerçek" arasındaki çelişkiyi çözmek isteyen, daha doğrusu, sonsuza dek erteleyen bir mitsel temadır.

Kabul etmek gerekir ki, Eisenman gibi Batı'da yeni bir avangardizmi arayan mimarlık çevreleri, Modernizm dahil olmak üzere geçmişin kural ve biçimlerinin geçerliklerini yitirdikleri bir mimarlık ortamını, en azından küresel "prestij mimarlığı" açısından gerçekleştirmiş bulunuyorlar. Bu mimarlığın ortak noktası daha önceki dönemlerdeki gibi bir üslup (style) arayışı değildir; aksine, formun sürekli olarak yenilenmesi ve daima "şimdi"ye bağlı kalması gerekir ve bu nedenle geçicilikle özdeşleşir. Bazılarının "söylem sonrası mimarlık" olarak nitelediği bu durum, Eisenman'ın elli yıllık çabasını bir yönüyle önemli kılıyor. Ömrünü "gerçek" bir modern mimarlık kuramına vakfetmiş mimarın gelinmesine yardım ettiği noktada, kuramın kendisi anlamını yitirmiş bulunuyor. Halbuki Eisenman'ın mimarlığı dönüştüren kuramı, yukarıda mitsel tarafları ortaya konmuş olan dinamik bir söyleme dayanıyordu. Bu tespit, mimarlığın her zaman bir tür dil olarak var olduğunu, aynı sebeple varlığını sürdürmek için dilsel/mitsel bir yapısı olması gerektiği fikrini gözler önüne seriyor.

Kaynakça

- Ansari, Iman. (2013). Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity. Erişim: 24.08.2016. <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>
- Boccioni, Umberto. (2009a). The Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting (1913). Lawrence Rainey vd. (Haz.). *Futurism: An Anthology*, s. 139-142. New Haven: Yale University Press.
- Boccioni, Umberto. (2009b). Absolute Motion+Relative Motion=Dynamism (1914). Lawrence Rainey vd. (Haz.). *Futurism: An Anthology*, s. 187-194. New Haven: Yale University Press.
- Brillembourg, Carlos. (2011). Peter Eisenman by Carlos Brillembourg. *BOMB Magazine*, 117. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/153jqZ
- Chomsky, Noam. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The MIT Press.
- Civelek, Yusuf. (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi? *Megaron*, 10/4, s. 522-535.
- Derrida, Jacques. (1990). A Letter to Peter Eisenman. *Assemblage*, 12, s. 6-13.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt). Paris: Ecole Polytechnique.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. (1817). *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique* (1. Cilt). Paris: Firmin Didot.
- Eisenman, Peter. (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Eisenman, Peter. (1996). Post-Functionalism. Kate Nesbitt (Haz.). *Theorizing A New Agenda for Architecture*, s. 236-239. New York: Princeton Architectural Press.
- Eisenman, Peter. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 21, s. 154-173.
- Eisenman, Peter (1975). House I 1967. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 15-25. New York: Oxford University Press.
- Eisenman, Peter. (1970). Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. *Design Quarterly*, 78/79, s. 1-5.
- Frampton, Kenneth. (1975). Frontality vs Rotation. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 9-13. New York: Oxford University Press.
- Gandelsonas, Mario. (1998). Linguistics in Architecture. K. Michael Hays (Haz.). *Architectural Theory since 1968*, s. 112-123.. Cambridge: The MIT Press.

Kaufmann, Emil (2002). *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome*. Paris: Editions de La Villette.

Krauss, Rosalind E. (1979). Grids. *October*, 9, s. 50-64.

Krauss, Rosalind E. (1977a). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.

Krauss, Rosalind E. (1977b). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, s. 68-81.

Lévi-Strauss, Claude. (1995). *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

Lévi-Strauss, Claude. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68/270, s. 428-444.

Luscombe, Desley. (2014). Architectural Concepts in Peter Eisenman's Axonometric Drawings of House VI. *The Journal of Architecture*, 19/4, s. 560-611.

Macarthur, John. 1993. Experiencing Absence: Eisenman and Derrida, Benjamin and Schwitters. John Macarthur, (Haz.). *Knowledge and/or/of Experience*, s. 99-123. Brisbane: Institute of Modern Art.

Mastrigli, Gabriele ve Toti, Alessandro. (2014). Operative Differences: Eisenman, Tafuri and the Lesson of Piranesi. *SAJ*, 6, s. 238-255.

Rowe, Colin ve Slutzky, Robert. (1963). Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta*, 8, s. 45-54.

Rowe, Colin. (1975). Introduction. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 3-7. New York: Oxford University Press.

Rowe, Colin. (1976). *Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press.

Sennett, Richard. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam* (S. Sertaboğlu, C. Kurultay Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Taylor, Mark C. (1992). *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vidler, Anthony. (1999). *Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Vidler, Anthony. (2012). Palladio Reassessed by Eisenman. *The Architectural Review*. Erişim: 24.08.2016 goo.gl/bR2A35

Wittkower, Rudolf. (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Warburg Institute.