



Mimarlıkta Mit ve Metinlerarasılık: Eisenman'dan Fujimoto'ya Izgara

Yusuf Civelek

Yrd. Doç. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
ycivelek@fsm.edu.tr

ÖZET

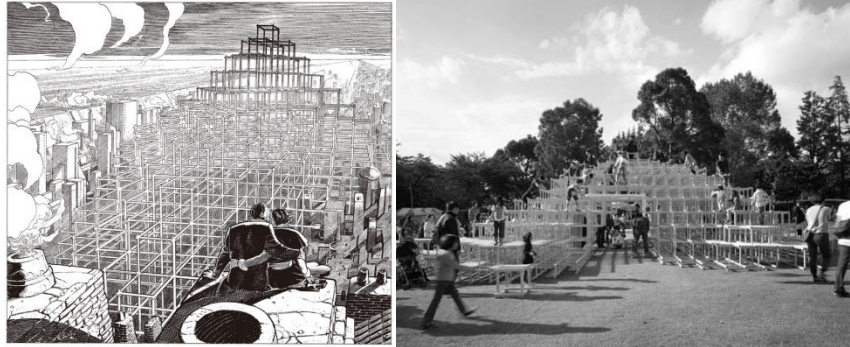
Son zamanlarda Uzak Doğu mimarlar arasında ızgara kafesi küçük bir trende dönüşmüştür. Kengo Kuma ve Sou Fujimoto gibi ismi duyulmuş mimarların başını çektiği bu trendin çıkışının, Belçika'da üretilmiş bir çizgi-roman olan *La Fièvre D'Urbicande*'in 2011 yılında Japonya'da yayınlanmasıyla bağlantılı olduğu görülüyor. Bu çizgi-romandaki ızgara, fantastik bir yapı olarak Peter Eisenman'ın mimarisinde ızgara kafesinin geçirdiği dönüşümü akla getirmektedir. 1960'larda yapısalci bir kuram geliştirmeye başlayan Eisenman, 1970'lerin sonuna geldiğinde kuramını oluşturan ızgara ve diğer unsurları, sanki bunların mitsel nitelikte olduğunu fark etmiş gibi, yapısöküme tâbi tutmaya başlamıştır. Bu süreç sonunda ızgara kavramsal bir nesne olmaktan çıkarak hem fizikî hâle gelmiş, hem de mitsel yapısını ifşa etmeye başlamıştır. Mimari bir yapının içinden aniden çıkıveren ızgara fantastik bir şey, bir hayalet olarak *La Fièvre D'Urbicande*'in da ana temasıdır. Japonya'da da ızgaranın kavramsal bir yaklaşım olarak değil de, bir fantastik imge olarak alıntılanmış olduğu söylenebilir. Izgarayla ilgili bütün bu gelişmeleri birbirine bağlayan yazılı ve görsel ortamlar, mimarlığın metinleşmesine aracılık etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Izgara, Urbicande, Eisenman, Kuma, Fujimoto, Urbicande, Mit, Metinlerarasılık

Izgara: Serbest Kalan Hayalet

2010'lu yılların başından itibaren ızgara kafesi, önce bir takım Japon mimarlar için, sonra da Uzak Doğu'nun genelinde küçük bir trend haline geldi. Son zamanlarda bir hayalet gibi dünyayı dolaşan bu şey, tuhaf bir şekilde yapılar, çizimler, resimler ve söylemler arasında niteliği kolay tespit edilemeyen ilişkiler tesis ediyor. Izgara kafesinin Japonya'daki macerasının onu meşhur eden Eisenman'ın doğrudan etkisiyle değil de, *Les Cités Obscures* serisinin 2011'deki Japonca baskısıyla (*Yamino Kuniguni/Karanlığın Ülkeleri*) başlamış olması dikkate değer.

Les Cités Obscures (Karanlık/Muğlak/Görünmez Kentler), Italo Calvino'nun benzer başlıklı metnini akla getiren ama iki Belçikalının (Benoît Peeters ve François Schuiten) özgün yaratımlarıyla fragmanlar halinde oluşturdukları fantastik bir dünyayı konu edinen bir seri çizim ve metnin ortak ismidir. Bu serinin çizgi-romanlarından biri olan 1985 tarihli *La Fièvre D'Urbicande*, Urbicande adlı kentte (Urbs/Kand= kent?) gerçekleşen doğaüstü bir olayı konu eder (Schuiten, Peeters, 1985). Bir ırmağın ikiye ayırdığı Urbicande'nin güney yakasını Eugen Robick adlı bir başmimar nizam ve intizamla şekillendirirken, kuzey yaka görece düzensiz, mimarsız yapılarla pitoresk bir görüntü arz etmektedir. Robick (Rubik küpüne bir gönderme?) şehir planındaki simetriyi sağlayabilmek adına tasarlamış olduğu yeni köprü'nün uygulanması için girişimlerde bulunsa da, şehir yönetimi toplumsal nedenlerle iki yakayı daha fazla birleştirmeye karşı çıkmaktadır. Tam da bu sırada "bir inşaat kazısında" bulunup topraktan çıkarılan ve çok sert çubuklardan yapılmış olan bir küb, mimarın çalışma masasında durduğu açıyla gün be gün büyümeye başlar ve - Eisenman'ın yapısöküm sonrası çalışmalarında yarattığı imgeye benzer şekilde - önüne ne çıkarsa çaprazlama içinden geçen, hafifçe yamuk bir ızgara kafesine dönüşerek kentin iki yakasına da yayılır. Bütün yerleşik düzeni bir anda alt üst eden bu olgunun sonucunda iki yaka arasında kendiliğinden meşru ve gayrimeşru ilişkiler meydana gelir. Bitki sapı gibi uzayıp kalınlaşan çubuklardan oluşan ızgara kafesi devasa büyüklüğe ulaştığında bir anda ortadan kaybolur. Eserin son sayfasında Robick, elindeki kübik bir taşı yontarak kendine yeni bir ızgara kafesi yapmaya çalışmaktadır. (Resim 1)



Resim 1. *La Fièvre D'Urbicande*'nin iki yakasını birleştiren ızgara kafesi (Benoît & Peeters, 1985: 67)

Resim 2. Mountain Gym Çocuk Parkı (http://www.suppose.jp/works/2013/05/mountain-gym_e.html)

Serinin Japonya'da ne kadar popüler olduğunu 2012 yılında yabancı çizgi-romanlara verilen Gaiman Ödülünün birinciliğini kazanmasından ve hemen ardından yazar Benoît Peeters ve çizer François Schuiten'in Japonya'yı ziyaretinden anlayabiliriz (<http://www.theobscurecities.com/home/>). Ödül jürisinin raporunda hikâyelerdeki asıl kahramanların insanlardan ziyade "buldukları alternatif dünyanın - ortamın,

mimarlığın, arkaplanın olduğu”nun belirtilmesinden de anlaşılacağı üzere, seride tasvir edilen yapısal çevre, *ukiyo-e* ve *manga* gibi güçlü bir resimli anlatı geleneği olan Japonya’da etkili olmuş olmalı.

(<http://archive.j->

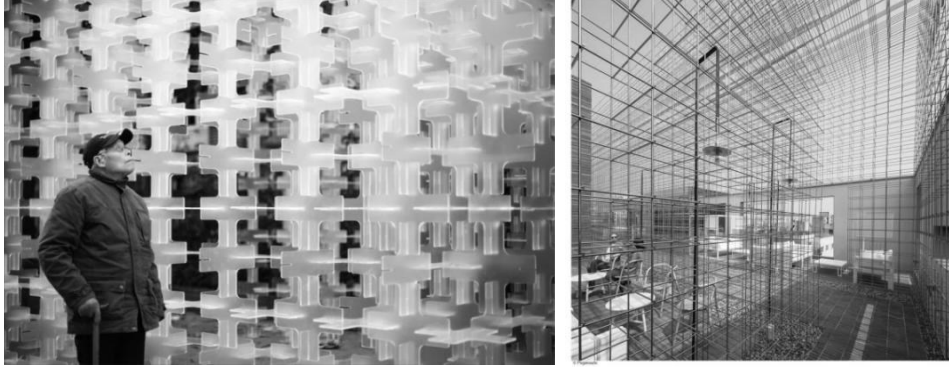
[mediaarts.jp/en/festival/2012/manga/works/16m_Les_Cites_Obscures/](http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2012/manga/works/16m_Les_Cites_Obscures/)).

“Urbicande’ın Ateşi”nde fantastik bir şey olarak beliren ızgara kafesinin Japon mimarların eserlerinde ilk ortaya çıkışını, 2012 yılında bitirilen “Mountain Gym” çocuk parkı ile başlatabiliriz. Suppose Design Office’in tasarladığı bu yapı, ahşap çubukların oluşturduğu ızgara kafesleriyle çocukların tırmanması için bir tepe şeklindedir. (Resim 2) Hemen hemen aynı zamanlarda “GC Prosth Museum Araştırma Merkezi”nde Kengo Kuma, 6X6 santimetrelik kare kesitli 2 veya 4 metrelik merteklerle 50X50 santimetrelik küpler oluşturmuştu. (Resim 3) 2013’te ise, Sou Fujimoto’nun 40X40 santimetrelik küpler oluşturan çelik çubuklardan inşa ettiği ve Urbicande’daki ızgara kafesine çok benzeyen bulutumsu ve tepemsi bir şekle sahip “Serpentine Pavilion” ile tanıştık. (Resim 4) Izgara trendi Uzak Doğu’da yayılmaya halen devam ediyor. En son 2016 yılında iki kere daha, biri Arup Associates’in Şangay’da inşa ettiği “Temporary Permanence Installation”da, diğeri ise Neri&Hu Design and Research Office’in Seul’da gerçekleştirdikleri Sulwasoo Ana Mağazası’nda görüldü. (Resim 5, 6) Çizgi-romanın fantastik dünyasında olduğu gibi, ızgara kafesinin bildik işlevsel ve biçimsel gerekçelerle şekillenmesi beklenen mimari yapılarda ortaya çıkıvermesi, eğlenceli olduğu kadar irkiltici de bir durum teşkil ediyor; sanki görülmemesi, hep gizli kalması gereken bir şeyin, bir hayaletin görünür olması gibi bir his veriyor.



Resim 3. GC Prosth Müzesi Araştırma Merkezi (<http://www.archdaily.com/199442/gc-prosth-museum-research-center-kengo-kuma-associates>)

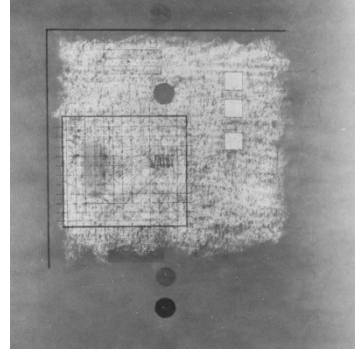
Resim 4. SerpentinePavilion (<http://www.archdaily.com/386292/2013-serpentine-gallery-pavilion-sou-fujimoto-photos-by-danica-kus>)



Resim 5. Temporary Permanence Installation (<http://www.archdaily.com/786564/urban-public-spatial-installation-arup-associates>)

Resim 6. AMORE Sulwhasoo Flagship Store (<http://www.archdaily.com/788282/amore-sulwhasoo-flagship-store-neri-and-hu-design-and-research-office>)

Merleau-Ponty, nesnelerin görüntülerinin zihinde canlandırılma sürecini inceleyen avangard sanatçıların, gerçekliğin daha hakikî bir temsilini ararken birçok "tutsak hayaleti özgür kılmış" olduklarından bahseder. Filozofun "özgür bırakılan hayalet"le ne demek istediği, Rembrandt'ın "Gece Bekçileri" tablosu (1642) ile Cézanne'ın "Sainte-Victoire Dağı" temalı bir suluboyasını (1900 c.) karşılaştırdığı paragrafta anlaşılıyor. İlk tabloda Yüzbaşı'nın elinin gerçekliği, onu uzam içinde konumlandıran perspektifin ve göğsüne düşen gölgenin meydana getirdiği bir kurgu sayesinde olabilmektedir. Bu kurgunun temelinde, ışığın fizikî özellikleri veya gözün optik yapısı gibi, görülen dünyanın içinde olan ama gerçek bir varlığı olmayan şeyler vardır. Rembrandt'da alenen görünmeyen bu şeyler, yani oyunun kuralları, Cézanne'da resmin neredeyse ta kendisini oluşturur. "Sainte-Victoire Dağı" tablosunda, önceden ışık, gölge, renk, çizgi, derinlik, netlik ve saire gibi unsurların tanımladığı figürlerin arkasında gizlenen kurallar, şimdi bir hayalet gibi görünür olmaya başlarlar. Böylece görme mekanizmasının ve dağa ait şekillerin bir görünüp bir kaybolarak meydana getirdiği kompozisyon, o dağın ressama görüldüğü ve "çoktan geçmiş olan" o "dünya anı" nı sürekli olarak yeniden meydana getirirler (Merleau-Ponty, 2012: 40-44). (Resim 7)



Resim 7. Paul Cézanne, "Sainte-Victoire Dağı", suluboya, 1900 c. (Merleau-Ponty, 2012, s. 16)

Resim 8. Robert Ryman, "Yellow Drawing Number 5", 1963 (Krauss, 1979, s. 57)

Krauss'un avangard sanatta bilinçaltına işlemiş mitsel bir tema olarak gördüğü ızgaranın yukarıda Merleau-Ponty'nin bahsettiği hayaletlerden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Krauss'a göre 19. Yüzyıldan beri sanatçılar arasında görünürlük, ışık ve renk analizlerinin alâmet-i fârikası olan ızgara, üzerinde hiçbir anlam barınmayan bir şekil olarak, kayıp bir kutsallığı arayan ama bir önceki yüzyıldan da kendini tamamen ayırmak isteyen 20. Yüzyıl avangardının yarattığı mükerrer bir temadır. Lévi-Strauss'un mitin kökenlerine ilişkin fikirlerini avangard sanatçıların bilinçaltını okumakta kullanan Krauss'a göre, geçmişten gelen hiç bir anlamın içine sığınamayacağı bir soyutlukta olan ızgara, sanatçının aynı anda ifade etmek istediği materyalizm ve ruhaniliğin zıtlığını her defasında görünmez hale getiriyor, yani bir çelişkiyi çözüyor olduğundan, mitsel niteliktedir (Krauss, 1979: 50-64). (Resim 8)

Lévi-Strauss mitin kökenini yazı kullanmayan toplumlarda, insanın bilinçaltında gizli bir mekanizma, ve tecrübe ettiği dünyanın kaotik yapısından kaynaklanan ve ikilemler olarak beliren çelişkileri çözmek için yaratılmış hikâyeler olarak açıklamıştı. Mesela, Ödipus miti, üretildiğinden beri geçirmiş olduğu bütün değişimlere rağmen, insanın atasının topraktan türemiş olması fikri ile insanların iki insanın birleşmesinden doğması gerçeği arasındaki çelişmenin üstesinden, iki fikri de kendi içinde çelişkili hale getiren bir hikâyeyle gelmeyi amaçlamaktadır (Lévi-Strauss, 1955: 443). Veya; Güney Amerika yerlilerinin fantastik hikâyelerinde çeşitli şekillerde ortaya çıkan çiğ/ıslak ve pişmiş/kuru zıtlığının temelinde, gök ile yer arasındaki zıtlık yer almakta olup, birçok şey, ama özellikle yağmur, bu zıtlık çifti arasında arabuluculuk yapan bir unsurdur (Lévi-Strauss, 1964). Her ne kadar miti yazı öncesi dillerin hikâyelerinde aramış olsa da, Lévi-Strauss çağdaş toplumların mitoloji üretmeye devam ettiğini, mesela tarihyazımının mitolojik özellikler taşıdığını belirtiyor (Lévi-Strauss, 1995:41-43).



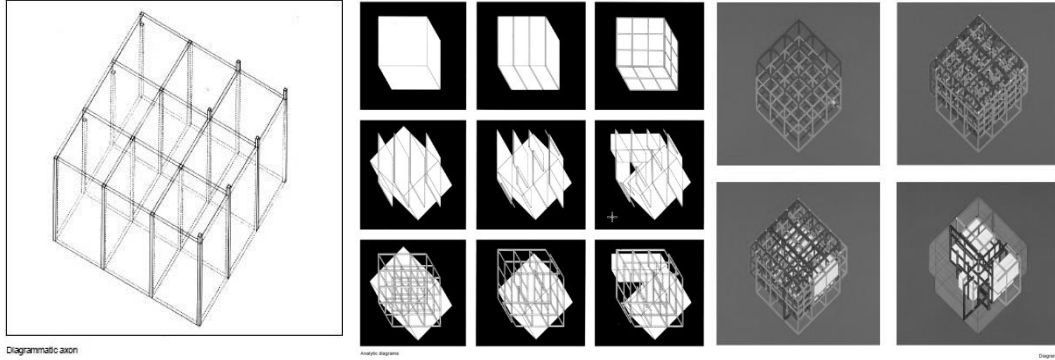
Eisenman, Mit ve Izgara

1963 tarihli doktora tezinde mimari biçimlerin teşkil edilmesinde rasyonelliğin indirgenemez özünü arayan Eisenman, bunu dilbilim, Gestalt psikolojisi ve Klasik ve Modern mimarlık tarihinin bazı unsurlarını keyfî olarak buluşturan, kendisinin “açık uçlu” dediği bir kurama dönüştürmeye çalışmıştı (Eisenman, 2006). Eisenman’ın birçok farklı söylemin unsurlarını (bir *bricolage* olarak) zıtlık çiftleri vasıtasıyla bir araya getiren metni, yani kuramı, Lévi-Strauss’un mite dair çözümlmelerine uymaktadır (iç/dış, yüzey/hacim, merkezci/doğrusal, vs.; sonraki yapısökümcü evresinde ise bunlardan bir tanesi öne çıkacaktır: mevcut/nâmevcut) (Lévi-Strauss, 1962: 3-47).

Bu açıdan bakıldığında, Eisenman’ın doktora teziyle başlayan yapısalcı kuramını mimarlıkta rasyonel ile irrasyonel, veya nesnel ile öznel arasındaki çelişkileri gidermeye çalışan bir hikâye olarak görmek mümkündür. Eisenman’ın tezinden özetleyerek yorumlayacak olursak, Rönesans’ta başlayan bu hikâye/tarih, şimdiki zamana doğru gelirken bu iki temel zıtlığın giderilmesi için başarısız olmuş çeşitli girişimleri içerir (ki bunları Eisenman (1984: 154-173) ileride kendisi “mitsel” olarak tanımlayacaktır): Palladio, villalarındaki rasyonel aks kurgusunu hayalî bir şeye, metafizik anlamı olan sayıya dayandırmıştır. 19. Yüzyılın başında metafiziği atan Durand, soyut akslarla kompozisyon yönteminin rasyonelliğini, ona dışarıdan anlamını vermesi öngörülen “toplumsal fayda” ile ilişkilendirmiştir. Tarihselci biçimlerden kendilerini koparmak isteyen Modernistler ise makinelerin estetiğini benimseyerek yine mimarlığın dışında kalan bir değeri temsil etmeye çalışmışlardır (daha sonra Eisenman (1996:236-239) bunun form-işlev ilişkisi miti olduğu üzerinde duracaktır). Yukarıda özetlenen “mitsel hikâye”de tekrar tekrar ortaya çıkan izgaranın, Lévi-Strauss’un yapısal olarak çözümlendiği mitlerde sürekli tekrar eden en küçük bileşenleri tanımlamak için kullandığı tabirle, bir mitem (*mytheme*) olduğunu söyleyebiliriz.

Mimarlık tarihinde gördüğü sonu gelmez “temsil etme” arayışını mitsel bir hikâye biçimine sokan Eisenman, sonunda dilin sentaktik yapısını analogik olarak kullanarak, biçimin dışarıyla, yani anlamla olan ilişkisini keser. Modernistlerin hem yüzeysel, hem de hacimsel kompozisyonlar için kullandıkları izgara ise, Eisenman’ın kuramında yapısal çevrede sentaktik ilişkilerin gerçekleştiği görelî uzamın koordinatlarını (düşey çizgi/yatay çizgi zıtlığı) vermekle sınırlı olacaktır (Eisenman, 2006). Eisenman, dilbilimci Chomsky’den (1965) devşirdiği kavramlarla kuramının asıl yapısını oluşturmaya çalışmıştır: buna göre maddî bir özü olmayan ama evrensel olan derin yapılar, indirgenemez biçimsel karşıtlıklar olarak bazı dönüştürücü kurallar vasıtasıyla fizikî çevrenin kendisini meydana getirirler. Zıtlık çiftlerinden oluşan “derin yapılar”dan biri olan izgara, “dönüşümsel gramere” tâbi olarak yapısal çevreyi biçimlendirirken, yani “yüzey

yapıları”nı oluştururken, mimariyi kendinin dışındaki bir şeye bağlayacak anlam üretimine engel olur. Böylece, daha önce rasyonellikle güzellik, toplumsallık, estetik veya işlev arasında çelişkili bir arabuluculuk yapan ızgara, şimdi Eisenman için rasyonellikle tekil ve bağımsız mimari biçimlerin çelişmesini gideren bir şeye dönüşmüştür.



Resim 9. P. Eisenman, House I için aksonometrik çizim
(<http://www.eisenmanarchitects.com>)

Resim 10. P. Eisenman, House II için aksonometrik çizim
(<http://www.eisenmanarchitects.com>)

Resim 11. P. Eisenman, House VI için aksonometrik çizim
(<http://www.eisenmanarchitects.com>)

Ancak zaman ilerledikçe başlarda sentaktik ilişkilerin soyut uzamını oluşturan bu görünmez ızgaranın birden bire iyice görünür olmaya, her şeye sirayet etmeye ve diğer yapısal unsurları bastırmaya başladığını görüyoruz. Bu sırada, yani 1970'lerin başında, Eisenman mimarlığın gerçek özerkliği için kavramsal olanla fizikî olan arasındaki farkı muğlaklaştırmaya çalışırken, ızgarayı hem soyut ve işlevsiz, hem de fizikî ve estetik bir nesne olarak kullanıyordu (Luscombe, 2014: 575). House II'da (1969-70) başlayan ve House VI'de (1972-5) tamamlanan süreçte ızgara kafesi çizimlerde olduğu kadar yapılarda da giderek fizikîleşirken, soyut kavramsal nesne ile estetik fizikî yapı arasındaki zıtlık da muğlaklaşıyordu. (Resim 9, 10, 11) 70'lerin sonuna gelindiğinde ise Eisenman daha önce kendisinin kurmuş olduğu ve zıtlıklar üzerine bina ettiği kuramsal dünyayı yine kendisi yapısöküme tâbi tutmaya başladı. Bunu yaparken de psikanalizden faydalanarak "suni kazı" (*artificial excavation*) kavramını geliştirdi.

(<http://bombmagazine.org/article/5991/peter-eisenman>)

Daha önceleri, mimari biçimleri "aşkın anlam" gibi, "işlev" gibi mitsel yüklerinden arındırmayı amaçlarken, şimdi kendi yarattığı mitleri "kazarak" gün ışığına çıkarıyor ve teşhir ediyordu. Bu sürecin sonunda çelişkileri görünmez kılan ızgaranın kendisi bir fragmana veya bir kalıntıya dönüştü ve her şeye sirayet ederek tezyinî (*ornamental*) hâle

geldi. House X (1975), IBA Social Housing (1981-5), Wexner Center for the Arts (1983-89), City of Culture of Galicia (1999-) gibi sonraki birçok tasarımlarında Eisenman'ın artık ızgarayı mitselliği fark edilmiş olan ve yapısöküme tâbi tutulan bir mitsel tema olarak kullandığını söyleyebiliriz. (Resim 12, 13) Mimarın yapısökümcü yeni pozisyonunda yeni fizikî ızgara, şimdi bir kalıntı/tezyinat/hayalet gibi mevcut/nâmevcut muğlaklığına hizmet ederek, daha önceki "derin yapı" mitinin yapısöküme uğratıldığı bu yeni zıtlık çiftinde bir arabulucu olarak tekrar ortaya çıkmış bulunuyor. Eisenman'ın kariyerindeki bu değişimi filozof Jacques Derrida ile çalışmaya başlamasına borçlu olduğu biliniyor. Derrida'ya göre Batı metafiziği merkez, mevcudiyet ve varlık gibi temel şartlara bağlı olan epistemeyi köken olarak kabul etmiştir. Hâlbuki böyle bir köken yoktur. Kökenin boşluğunu dil doldurmuştur. Dilde anlam (*signified*) sadece farklılıklardan oluşan bir sistemden doğduğu için gerçekte mevcut değildir. Böylece her şey söylemden ibarettir. Mitler de böyledir; anonim olan bu söylemlerin gerçek öznesi, yazarı yoktur (Derrida, 1978).



Resim 12. P. Eisenman, IBA Social Housing (<http://www.eisenmanarchitects.com>)

Resim 13. P. Eisenman, Wexner Center for the Arts
(<http://www.eisenmanarchitects.com>)

Söylem Olarak Mit ve Mimarlık Medyası

1980'lerin başındaki tasarımlarda, özellikle Wexner Center'da ızgaranın Eisenman'ın kuramsal mimarlığında tuhaf ve tekinsiz bir şeye dönüşmeye başlaması, onun fantastik bir şey olarak fark edilmesiyle aynı zamana denk gelmiştir. Eisenman'ın eserlerini çizgi-romanların dünyasından Uzak Doğulu mimarların eserlerine taşıyan bu ilginç gelişmenin neticesinde, ızgara yukarıda bahsedilen işlerde bambaşka anlamlara bürünecektir. Uzak Doğulu mimarların ızgarayı kuramsal bir perspektiften değil de, çarpıcı bir imge olarak, yani fantastik tarafıyla benimsemiş oldukları açıktır. Bu işlerde ızgara, anlamı tasarımcının söylemine göre sürekli değişen bir nesne olarak beliriyor. Mesela Prostho Müzesi'nde Kuma'nın ahşap ızgara kafesine verdiği anlam, geleneksel bir Japon el sanatının (*Sidori*) yeniden yorumlanması olarak geleneksel insan-yapı ilişkisini yeniden tesis edebilmektir. Eskiden beri ahşap oyuncaklar yapagelen bir köyde uygulanan, çivi ve metal parça kullanmadan birleştirme tekniğini uyguladığını iddia eden mimara göre,

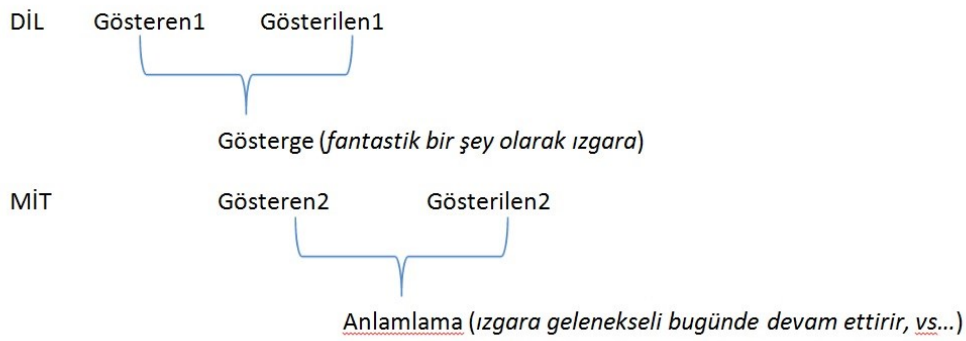


böylelikle el işi ile mimarlık arasındaki eski bağ yeniden tesis edilmiş olmaktadır.(<http://www.archdaily.com/199442/gc-prostho-museum-research-center-kengo-kuma-associates>). Suppose Design Office'in MountainGym oyun parkında gerçekleştirdikleri ahşap ızgara kafesi isminden de anlaşılacağı gibi bir dağ, yani tırmanılacak bir yükseltiyi işaret eder. Diğer taraftan yine bir dağa benzeyen Serpentine Gallery'nin çelik ızgara kafesi, Fujimoto'ya göre "insanın kendini mimarlık ve tabiat arasında bir yerde hissetmesine yol açan, organik ile soyut arasındaki sınırları eriten bir strüktürel sistem"dir (<http://www.archdaily.com/384289/serpentine-pavilion-sou-fujimoto>). Bu arada Şangay'daki polikarbonat ızgara, Çin'de "yaşlıların satranç alışkanlığı"na, Seul'deki pirinç ızgara ise Asya'da "mitolojik bir anlamı olan fener"e atfedilmiş. (<http://www.archdaily.com/786564/urban-public-spatial-installation-arup-associates>; <http://www.archdaily.com/788282/amore-sulwhasoo-flagship-store-neri-and-hu-design-and-research-office>).

Görüldüğü gibi bu konstrüksiyonların gerçekle ilişkisinin zayıflığı, tamamen keyfi ve yeni söylemler için adeta boş bir sayfa gibi olmaları, Krauss'un 70'lerde fotoğraf ile sanatın ilişkisi bağlamında ele aldığı, anlamı keyfi olarak yaratılan göstergesi akla getiriyor. Krauss, dildeki ben, bu, şu gibi kişi ve işaret zamirlerinin 70'lerin sanat çalışmalarında öne çıkan fotoğrafın temel özelliği (*index*) olduğunu göstermişti (Krauss, 1977). Bu çalışmalarda anlamsız olan fotoğraf, içi sanatçının vereceği anlamla doldurulan değişken göstergelerdir (*shifter*). Öyleyse Uzak Doğu'daki işlerde - Derrida'nın anlamı doğuran bir merkezin mevcut olmadığı tezine uygun şekilde - dilin farklara dayanan yapısı, bir söylem, veya bir mit şeklinde ızgaranın içini doldurmaktadır. Ama bu söylemlerin Lévi-Strauss'un mit kuramında olduğu gibi çelişkileri çözmek amacıyla üretilmiş olması dikkat çekicidir: Urbicande'ın Ateşi'nde ızgara iki şehrin zıtlığını çözüyordu; Kuma'nın söyleminde insanın bireysel kapasitesi ile sanayileşmiş yapı üretimi arasındaki farkı, Fujimoto'da mimarlık ile tabiat arasındaki zıtlığı gideriyor. Arup Associates'in Şangay'da inşa ettiği geçici yapıda ve Neri & Hu Design and Research Office'in Seul'deki mağazasında ızgara için ürettikleri söylemler dikkatle düşünüldüğünde, bunların küresel kültür ve tüketim toplumu ile geleneksel yapılar arasındaki çelişkiyi çözmeye yönelik oldukları ortaya çıkıyor.

Mimarlık söz konusu olduğunda, söylem ve yapı olarak iki farklı gösterge sisteminin olması, işi karmaşıktırıyor. Burada ilk gösterge sistemi olarak ızgara imgesini kabul edersek, ona atfedilen bütün kavramsal yapıların, yani söylemlerin mitselliği oluşturduğunu görebiliriz. Bunun yanısıra, ızgaranın bir imge (fotoğraf veya resim) olarak alıntılanıp üzerine bir söylem giydirilmesi durumu, Barthes'in çağdaş mitlerle ilgili çözümlemesine uymaktadır. İmgenin söylemle birleşmesine dayanan çağdaş mitler,

Barthes için küçük-burjuva idealleriyle birleşmiş kitle kültürünün bağımlı olduğu izlenceleri anlamlandırma süreçlerinin mekanizması olarak, birincisini adeta gasp eden ve ondan faydalanan ikinci bir dil, yani bir "üst-dil"dir (*metalangue*). Barthes'ın 1957'de yaptığı bu çözümleme bugün için de geçerliğini koruyor olabilir. Buna göre, Saussure'un gösterge bilim kuramının gösteren/gösterilen çiftinin meydana getirdiği gösterge, izlence toplumunda yeni bir hayata başlayarak mitin yeni gösterenine dönüşür. (Barthes, 1998: 117) Böylece ikincil gösteren/gösterilen çiftinin ürettiği anlamlama (*signification*) miti meydana getirir. (Şekil 1)



Şekil 1. Barthes'ın mit çözümlemesine göre ızgara göstergesinin analizi

Sonuç

Barthes'ın ikincil anlamlama süreciyle açıklanabilecek izlence-izleyici ilişkisinin, Uzak Doğulu mimarların yukarıda bahsedilen eserlerinde de mevcut olduğu söylenebilir. Bu mimarların eserlerinde kullandıkları ızgara, Batı kökenli, egzotik, metafizik ve mitsel özellikler ima eden yarı fantastik bir imge olarak yabancı bir şeyken, üzerlerine eklenen söylemleriyle tanıdık ve anlamlıymış gibi görünen bir mitsel dile kavuşur. İmge ve söylem arasındaki ilişkinin keyfiliği açısından bakıldığında akla çağdaş mitleri Barthes'ın (1998: 133) dramatik bir ifadeyle "konuşan cesetlere" benzetmesi gelse de, mimarlıkta ızgara kafesinin son elli yıllık hikâyesini dikkate alınca, görmek gereken başka bir şeyin daha olduğu ortaya çıkıyor. Tekrar, mitlerin olduğu kadar alıntılarının da bir özelliğidir. Kabul etmek gerekir ki, yukarıdaki kısa hikâyenin de gösterdiği gibi medya, mimarlığın meydana geldiği, yaşandığı ve -postmodern eleştirinin sevdiği bir tabirle - tüketildiği bir mecra olarak imge ile söylemin buluşmasına aracılık ediyor. Serlio ve Palladio gibi Rönesans yazar-mimarlarının metinleriyle başlayan ve giderek gelişen bu olgu, pek farkında olmasak da bugün mimarlığı önemli bir ölçüde metinleştirmiş durumdadır.

Unutmamak gerekir ki imge ve söylem, reklamlarda, filmlerde veya afişlerde olduğu gibi yapılarda doğrudan bir arada görülemezler. Mimari yapıların arkasındaki fikirleri açıklamaya yönelik söylemler özellikle görsel ve yazılı, basılı veya dijital ortamlar



(medya) vasıtasıyla imgeyle buluşurlar ve esasen başka mimarların algılarını şekillendirmeye yöneliktirler. Konumuz olan ızgaraya baktığımızda, başta bir "hayalet" olarak nitelendirdiğimiz bu şeyin aslında çeşitli metinlerde veya metinsel ortamlarda tekrar tekrar kullanılan bir "alıntı" da olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Kısacası ızgara göstergesini eşsüremlili (sinkronik) olarak değerlendirirsek, bir trend olarak bize göstereceği şey yapısöküm sonrası küreselleşen dünyada mimarlık söyleminin bir zamanlar sahip olduğu farz edilen ethos ve telosunu yitirdiği, çoğunlukla "konsept" adı verilen bir çarpıcı imgeyi zorunlu olarak açıklama gayreti güden düşünce fragmanlarına dönüştüğüdür. Halbuki ızgarayı Eisenman'ın en başta doktora tezinde yapmış olduğu gibi artsüremlili (diyakronik) bir perspektiften ele alırsak, bu sefer bize metinlerarası (*intertextual*) bir gösterge olarak görünecektir (Aktulum, 2000). Bu makalenin bir metin olarak yaptığı şey de aslında budur; yani ızgaranın metinlerarasılığının tespit edilmesi, hatta geliştirilmesi. Belki de mimarlığın, özellikle de çağdaş mimarlığın zamana ve ortama bağlı olmayan gönderme, alıntı veya öykünmelerden oluşan metinlerarası özellikleri sayesinde, onu sürekli geçiciliğe mahkûm eden eşsüremlilikten kurtulması ihtimal dışı değildir.

KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Barthes, R. (1998). *Mythologies*, (çev. AnnetteLavers), New York: Hilland Wang.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge: The MIT Press.
- Derrida, J. (1978). "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", (çev. R. Macksey, A. Bass), *Writing and Difference içinde*, Chicago: University of Chicago Press, S. 278-293.
- Eisenman, P. (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*, Zürih: Lars Müller Publishers.
- Eisenman, P. (1984). "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End", *Perspecta*, Sayı 21, S. 154-173.
- Eisenman, P. (1996). "Post-Functionalism", (ed.) K. Nesbitt, *Theorizing A New Agenda for Architecture içinde*, New York: Princeton Architectural Press, S. 236-239.
- Krauss, R. (1977). "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Sayı 3, S. 68-81.
- Krauss, R. (1979). "Grids", *October*, Sayı 9, S. 50-64.
- Lévi-Strauss, C. (1955). "The Structural Study of Myth", *The Journal of American Folklore*, Cilt 68, Sayı 270, S. 428-444.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Mythologiques: le Cru et le cuit*, Paris: Librairie Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée Sauvage*, Paris: Librairie Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Myth and Meaning*, New York: Schocken Books.



- Luscombe, D. (2014). "Architectural Concepts in Peter Eisenman's Axonometric Drawings of House VI", *The Journal of Architecture*, Cilt 19, Sayı 4, S. 560-611.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*, (çev. A. Soysal), İstanbul: Metis.
- Schuiten, F., Peeters, B. (1985). *Les Cités Obscures: La Fièvre D'Urbicande*, Brüksel: Casterman.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://www.theobscurecities.com/home/> (Erişim tarihi 9 Eylül 2016)
- http://archive.jmediaarts.jp/en/festival/2012/manga/works/16m_Les_Cites_Obscures/ (Erişim tarihi 9 Eylül 2016)
- <http://bombmagazine.org/article/5991/peter-eisenman> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)
- <http://www.eisenmanarchitects.com> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)
- http://www.suppose.jp/works/2013/05/mountain-gym_e.html (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)
- <http://www.archdaily.com/199442/gc-prostho-museum-research-center-kengo-kuma-associates> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)
- <http://www.archdaily.com/384289/serpentine-pavilion-sou-fujimoto> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)
- <http://www.archdaily.com/786564/urban-public-spatial-installation-arup-associates> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016);
- <http://www.archdaily.com/788282/amore-sulwhasoo-flagship-store-neri-and-hu-design-and-research-office> (Erişim tarihi 24 Ağustos 2016)