

TEMSİL TEKTONİK GERİLİMLERİ:  
MIES VAN DER ROHE

İlayda Turan  
116823015

Fen Bilimleri Enstitüsü  
Mimarlık Tarihi Teorisi ve Eleştirisi  
Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi  
2019

TEMSİL TEKTONİK GERİLİMLERİ: MIES VAN DER ROHE

İlayda Turan

Lisansüstü Programlar Enstitüsü  
Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi  
Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi

2019

Temsil Tektonik Gerilimleri: Mies van der Rohe

Tensions Between Representation and Tectonics: Mies van der Rohe

İlayda Turan

116823015

**Tez Danışmanı :** Dr. Öğr. Üyesi Elif Kendir Beraha

.....İstanbul Bilgi..... Üniversitesi

(İmza) .....

**Jüri Üyeleri** Dr. Öğr. Üyesi Burcu Kütükçüoğlu

.....İstanbul Bilgi..... Üniversitesi

(İmza) .....

**Jüri Üyesi:** Dr. Öğr. Üyesi Haluk Uluşan

.....Mimar Sinan Güzel Sanatlar.... Üniversitesi

(İmza) .....

Tezin Onaylandığı Tarih : 27 Mayıs 2019

Toplam Sayfa Sayısı: 124

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Temsil
- 2) Tektonik
- 3) Mies van der Rohe
- 4) Strüktür
- 5) Kolaj

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Representation
- 2) Tectonics
- 3) Mies van der Rohe
- 4) Structure
- 5) Collage

## **TEŐEKKÜR**

Mimari temsil kavramı, lisans eğitimimden beri mimarlığa dair en çok ilgimi çeken alan olagelmiŐtir. Bir o kadar ilgimi çeken tektonik kavramıyla beni tanıştıran, tez çalışmaları sũrecinde, bana sabırla yol gũsteren, iyi bir araŐtırmacı ve akademisyen olarak da mesleki hedeflerimi koymamda bana ilham veren, gũleryũzlũ, sevgili hocam Dr. Elif Kendir'e sonsuz teŐekkũr ederim.

Hayatım boyunca meraklarımın peŐinden gitmemi destekleyen, her kararımda arkamda olan, enerji kaynağım sevgili annem ve babam, Gũlnur ve Bũnyamin Turan'a, tez hazırlık dũneminde motivasyon ve kahve desteğiyle beni yalnız bırakmayan Oğuz Torlak'a teŐekkũr ederim.

## ÖZET

Bu çalışma, Ludwig Mies van der Rohe'nin (1886-1969) "Baukunst" yani yapı sanatı teorisini, tektonik kavramı bağlamında Mies'in üretmiş olduğu temsiller üzerinden karşılaştırmalı olarak yorumlar. Tektonik kavramı ve Mies'in temsilleri arasında tanımlanan ilişkinin, onun ifadelerini ve yapılarını yorumlayabilecek bir çerçeve olarak kullanılabilmesi için, temsil ve tektonik kavramlarının daha genel anlamda mevcut tanımları toplanarak sınıflandırılmaya, ve tarihsel gelişimleri açıklanmaya çalışılır.

Mimari temsilin tarihsel gelişimini değerlendirmek ve Modern Dönemde geldiği noktayı anlamak, Mies van der Rohe'nin temsillerini yorumlamak açısından açıklayıcı olacaktır. Tektonik kavramı ise, Mies van der Rohe için doğrusal elemanların birleşim noktalarıyla bir araya geldiği ve hafif malzemelerle doldurulduğu "çerçeve sistemli bir yapı sanatı"na işaret eder. Tektonik ve temsil kavramları arasındaki ilişki Mies'in eserleri özelinde incelenirken, Mies'in yapı sanatı kuramı referans alınır.

Mies, mimarisinin tektonik ifadesini yapı sanatı olarak adlandırır. Yapı sanatında, çerçeveler oluşturma fikri ve geniş açıklıklı strüktürler, Mies'ci mekanın atmosferini oluşturan sistemdir ve dış dünyayla kurulan bir ilişkidir. Mies'in kariyeri boyunca tasarımlarını etkileyen kritik tektonik yaklaşım temiz açıklıklardır. 1926'dan sonra iç mekanda açıklıklar oluşturmaya odaklanır, 1930'larda ise Karlfried Graf Dürckheim (1896-1988) ile tanıştıktan sonra – Dürckheim Lao-Tzu felsefesini özümser – Mies mimari yaklaşımının yapıların maddeselliğinin ötesinde olduğuna işaret eder. Mimarisini, Lao-Tzu boşluklarının potansiyelini sorgulayarak ve minimalist çerçeveler oluşturarak, kendi deyimiyle "neredeysen hiçbir şey" formuna ulaştırmaya çalışır.

Mies van der Rohe mimarisi klasik tektonik kavramının dışında kaldığından, eleştirmenler yer yer Mies'ci tektoniği kararsız bulur. Mies farklı malzemelerin birleşim detaylarını göstermemeye çabalar, teknolojiyi ve endüstriyel malzemeleri kullanmanın önemine dikkat çeker ancak temsillerinde bunlar açık olarak görülmez. Açıklamaları ve üretimleri arasında yer yer zıtlıklar gözlemlenebilir. Bu bağlamda ilk bakışta mimari yaklaşımı tektonik açıdan kararsız olarak değerlendirilebilir. Strüktürün belirleyici olduğu, prensiplere dayalı, bir

yandan da atmosferik ve soyut olan, Mies’ci tektonik ifadeyi anlamak için, onun sözlü açıklamalarında yer bulmayan, ancak pratikte dikkat çeken temsilleri incelenir. Özellikle Modern Dönemde, mevcut temsillerinin dışına çıkan, dönemin sanat akımlarından etkilenmiş çizimler ve kolajlar, Mies’in tektonik yaklaşımına dair ipuçları bulundurur. Onun tektonik kavramı ve temsilleri arasında doğrusal bir ilişki kurmak mümkün değildir, yalnızca tek şekilde formüle etmek zordur ancak tam olarak bir ilişki olmadığını söylemek de yanlış olacaktır. Mies van der Rohe, teknik çizim, perspektif, fotomontaj ve kolaj gibi birden fazla tekniği aktif olarak kullanır. Bazen bir proje için bütün bu temsilleri ürettiği görülür ve her temsil tekniğiyle işaret etmek istediği ya da gizlemek istediği noktalar farklıdır. Bu bağlamda Mies’in tektonik yaklaşımı ve temsilleri arasındaki ilişki bir tür gerilim olarak adlandırılır.

Mies van der Rohe, kendi yapı sanatını gerçekleştirmek için, dışa dönük temiz açıklıkları içeren, tektonik olarak bütünleşmiş bir yapının en üst seviyesine – bu tez çalışmasındaki adıyla Mies’ci tektoniğe – yaşamındaki son büyük projesi olan, Yeni Ulusal Galeri yapısıyla kavuşur. Bu çalışmada, Mies’in yapı sanatının oluşumu, Mies mekanlarının karakterini oluşturan bileşenlerin ortaya çıkışı, mimarın kariyerindeki anahtar yapıların kendi temsilleri ile karşılaştırılması üzerinden analiz edilir.

## ABSTRACT

Ludwig Mies van der Rohe's (1886-1969) "Baukunst" theory is interpreted in terms of the tectonic and representations produced by Mies. In order to understand the relationship between the notion of tectonics and representations of Mies as a framework that can interpret his words and structures, the definitions of representation and tectonics are collected through their historical development.

Analyzing the historical development of architectural representation and understanding its position in the Modern Era will be illustrative in terms of interpreting the representations of Mies van der Rohe. Mies van der Rohe's concept of tectonics refers to a frame structure, where linear elements are combined with point details and filled with light materials. When examining the relationship between the concepts of tectonics and representation, Mies's art of building is taken as a reference.

Mies calls the tectonic expression of his architecture as the art of building. In the art of building, the idea of creating frames and structures with clear spans is the system that creates the atmosphere of the Miesian space and defines a relationship with the outside. Throughout his career, the critical tectonic approach that influenced Mies's designs has been the clear space idea. After 1926, he focused on creating clear spaces in interiors, and after meeting Karlfried Graf Dürckheim (1896-1988) in the 1930s, Mies pointed out that his architectural approach was beyond the materiality of buildings. Mies tries to convey his architecture to the "almost nothing," by questioning the potential of Lao-Tzu spaces and creating minimalist structural frames.

Since Mies van der Rohe's architecture falls outside the common conception of classical tectonics, critics sometimes find the Miesian tectonics ambivalent. Mies strives not to show the details of the joints of different materials, draws attention to the importance of using technology and industrial materials, but these ideas are not seen clearly in their representations. The contrasts between Mies's descriptions and productions can be observed occasionally. To understand the Miesian tectonic, which is atmospheric and abstract, based on the principles that the structure is decisive, it is examined over his representations that are

not found in their verbal explanations, but are striking in practice. Especially in the Modern Period, the drawings and collages influenced by the art movements of the period, which go beyond the present representations, give hints about the tectonic approach of Mies. It is not possible to form a linear relationship between Mies's tectonic concept and his representations, it is difficult to formulate it in one way only, but it would be wrong to say that there is not a relationship at all.

Mies van der Rohe actively uses multiple techniques such as technical drawing, perspective, photomontage and collage. Sometimes it is seen that he produces all these representations for a project, and each representation technique differs in the points it wants to reveal or hide. In this context, the relationship between Mies' tectonic approach and representations is defined as a kind of tension.

In order to realize his art of building, Mies van der Rohe regains the highest level of a tectonically integrated structure with extroverted clear space in the New National Gallery. In this study, the formation of Mies's art of building, the emergence of the components of Mies' spaces are analyzed by comparing the built expressions of specific key buildings of his oeuvre with their representations.

## İÇİNDEKİLER

1. TEMSİLİN TEKTONİĞİ, TEKTONİĞİN TEMSİLİ .....	1
1.1. TEMSİLİN İNŞASI .....	13
1.2. STRÜKTÜR, İNŞA VE TEKTONİK İFADE .....	33
2. MIES VAN DER ROHE MİMARLIĞINDA İFADE .....	37
2.1. TAHAYYÜL .....	49
2.2. TEMSİL .....	53
2.3. GERÇEKLİK .....	58
3. SOYUTLAMA VE İNŞA ARASINDA: MIES'E GÖRE "YAPI SANATI" .....	61
3.1. MIES'CI TEKTONİK .....	63
3.1.1. Strüktürden Detaya .....	63
3.1.2. Malzemenin İfadesi .....	72
3.1.3. Mies'ci Temsilin Tektoniği .....	79
3.2. BAĞIMSIZ ONİKS DUVAR .....	85
3.3. GRİD, BAZA VE ZAMANSIZ SOYUTLAMA .....	89
3.4. TEMİZ AÇIKLIKLAR, LAO TZU BOŞLUKLARI VE "NEREDEYSE HİÇBİR ŞEY" .....	92
4. STRÜKTÜREL GERİLİMLER: YENİ ULUSAL GALERİ .....	98
4.1. GERİLİMİN ÇÖZÜMLENMESİ .....	106
KAYNAKÇA .....	109

## ŞEKİLLER DİZİNİ:

Şekil 1.1. Berlin Özgür Bölge, Lebbeus Woods, (1990) .....	12
Şekil 1.2. Tektür-tür, Leon Krier, (1998).....	13
Şekil 1.3. Genova Köprüsü eskizi, Renzo Piano, (2018).....	16
Şekil 1.4. Morgan Kütüphanesi eskizi, Renzo Piano, (2006).....	16
Şekil 1.5. The Origin of Painting, Karl E. Schinkel, (1830).....	26
Şekil 1.6. The Origin of Painting, David Allan, (1773).....	26
Şekil 1.7. Brunelleschi'nin yaptığı deneyin bir çizimi.....	29
Şekil 1.8. Albrecht Dürer'in perspektif çizimi görselleştirmesi .....	30
Şekil 1.9. Camera Obscura'nın keşfine dair bir çizim .....	32
Şekil 1.10. Camera Obscura deneyinin bir görselleştirmesi .....	33
Şekil 1.11. Taşınabilir Camera Obscura çizimleri .....	34
Şekil 1.12. Aksonometrik perspektif çizimleri, Auguste Choisy, (1899) .....	35
Şekil 1.13. Proun serisinden örnekler, El Lissitzky, (1920-21) .....	36
Şekil 1.14. Modulor, Le Corbusier, (1945) .....	38
Şekil 1.15. Mimarlığın beş ilkesine dair eskizler, Le Corbusier, (1926) .....	38
Şekil 1.16. Instant City projesi için kolaj çalışması, Archigram, (1970) .....	39
Şekil 1.17. Instant City projesi için kolaj çalışması, Peter Cook, (1970) .....	40
Şekil 1.18. Plug-in City projesi için kolaj çalışması, Peter Cook, (1964) .....	41
Şekil 2.1. Meyer Villası için Madam Meyer'e yazılan mektup, Le Corbusier, (1925) .....	48
Şekil 2.2. Küçük Bir Şehir için Müze kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1942) .....	52
Şekil 2.3. Cam Gökdelen projesi eskizi, Mies van der Rohe, (1923) .....	54
Şekil 2.4. Hofhauser Evi projesi eskizi, Mies van der Rohe, (1935) .....	56
Şekil 2.5. Resor Evi projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1937) .....	57

Şekil 2.6. Tuğla Kır Evi projesi plan çizimi, Mies van der Rohe, (1923) .....	60
Şekil 2.7. Tuğla Kır Evi projesi perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1923) .....	61
Şekil 2.8. Tugendhat Evi plan çizimi, Mies van der Rohe, (1928) .....	63
Şekil 2.9. Tugendhat Evi iç mekan perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1928) .....	64
Şekil 2.10. Tugendhat Evi'nde bulunan Lehbruck'un Arkaya Bakan kadın heykeli fotoğrafı, Tugendhat Ailesi koleksiyonu, (1930) .....	66
Şekil 2.11. Tugendhat Evi iç mekan fotoğrafı, Tugendhat Ailesi koleksiyonu, (1930) .....	66
Şekil 2.12. Tugendhat Evi iç mekan fotoğrafı, (1930) .....	67
Şekil 2.13. Mimarlar Binası perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1950-56) .....	69
Şekil 2.14. Mimarlar Binası giriş merdiveni eskizi, Mies van der Rohe, (1950-56) .....	70
Şekil 2.15. Mimarlar Binası giriş merdiveni fotoğrafı, Nicholas İyadurai, (2011) .....	70
Şekil 3.1. Mies van der Rohe'nin yedi adet yapısının çizimleri, Detlef Mertins, (2011)...	75
Şekil 3.2. Mies van der Rohe'nin yapılarından cephe detayları, Peter Carter, (1974) .....	76
Şekil 3.3. Mies van der Rohe'nin Seagram yapısı fotoğrafı .....	77
Şekil 3.4. Mies van der Rohe'nin Commonwealth Apartmanları yapısı fotoğrafı .....	77
Şekil 3.5. Almanya'da bir kitle sporu fotoğrafı, (1930) .....	78
Şekil 3.6. Berlin'deki AEG fabrikasında çalışan kadın işçilerin fotoğrafı, (1906) .....	78
Şekil 3.7. Mies van der Rohe'nin Toronto Dominion Merkezi fotoğrafı, Steven Evans ...	78
Şekil 3.8. Barselona Pavyonu şantiyesinden bir fotoğraf, (1929) .....	79
Şekil 3.9. Barselona Pavyonu fotoğrafı, Gili Merin, (2011) .....	79
Şekil 3.10. Barselona Pavyonu iç mekan fotoğrafı .....	82
Şekil 3.11. Barselona Pavyonu avlu fotoğrafı, Valentina P., (2004) .....	85
Şekil 3.12. Barselona Pavyonu için fotomontaj çalışması, Mies van der Rohe (1929) ....	86
Şekil 3.13. Resor Evi projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1937) .....	91
Şekil 3.14. Resor Evi projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1937) .....	92

Şekil 3.15. Barselona Pavyonu içindeki oniks duvar fotoğrafı, (2011) .....	95
Şekil 3.16. Barselona Pavyonu eskizi, Mies van der Rohe, (1929) .....	97
Şekil 3.17. Mies van der Rohe'nin G Dergisi için hazırladığı bir yazı, (1923) .....	105
Şekil 4.1. Yeni Ulusal Galeri kesit çizimleri, Mies van der Rohe, (1962-67) .....	110
Şekil 4.2. Yeni Ulusal Galeri kesit çizimi, Mies van der Rohe, (1962-67) .....	111
Şekil 4.3. Yeni Ulusal Galeri giriş cephesi, (2015).....	112
Şekil 4.4. Yeni Ulusal Galeri eskizi, Mies van der Rohe (1962-67) .....	113
Şekil 4.5. Yeni Ulusal Galeri iç mekanı, (2015) .....	114
Şekil 4.6. Yeni Ulusal Galeri kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1962-67) .....	114

# 1. TEMSİLİN TEKTONİĞİ, TEKTONİĞİN TEMSİLİ

“Görünür kıl, sen olmasan, belki de hiç görülmeyeceği.”<sup>1</sup>

Robert Bresson

Görmeye hazırsak, harika. Bir tür görme ve görülme çağında yaşıyoruz. Çevremizde, sayısız görsel medya var. Görmek, görülmek, göstermek herhalde hiçbir çağda bu kadar yaşamın merkezinde olmamıştır. Gören özne ve görülen “şey” artık anlık olarak değişiyor. Bu da bizi her an fotoğraf çekmeye, görüleni bir görsel ile kayıt etmeye itiyor. Gündelik hayatımızdaki iletişim, sözlü ve yazılı alandan ayrılıp, neredeyse sadece görsel dile evrildi. Peki bu görüntüler çağında mimarlığın kendisi mi görülüyor yoksa araçları olan temsilleri mi? Mimari üretilere kimler bakar, kimler mimariyi nasıl algılar?

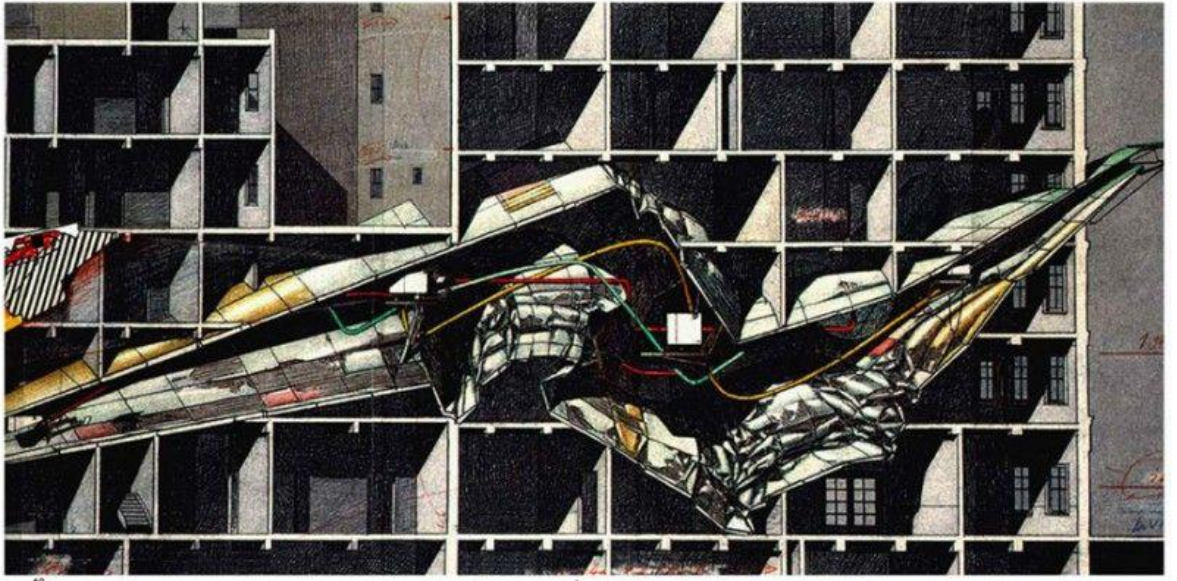
Bütün bu sorular bizi mimarlık düşüncesinin görülebilir alanına, yani mimari temsillere götürür. Leon Krier, “Mimarım, çünkü inşa etmiyorum.” der (Robbins, 1994 , s. 42). Fikirlerin iletişimi için ise çizimleri kullandığını söyler, minimum çizgi kullanımı aracılığı ile bir fikrin, bir nesne ya da peyzajın üretilebilecek en eksiksiz temsilini önerir (Krier, 2015). Modernizme eleştirel yaklaşımını, hem mekansal fikirleri, hem de karikatürleri üzerinden ifade eder. Temsilin eksiksiz olması iletişim bağlamında önemlidir. Krier’e göre inşa etmek yerine çizmekle yükümlü olan mimarın, eleştireliliğini de çizimleri ile vurgulaması şaşırtıcı değildir. Krier, söylediği ya da yazdığı şeylerin yanlış anlaşılabilirliğini ancak çizimlerinde bu yanlış anlaşılmalardan asla söz edilemeyeceğinden bahsederken (Krier, 2015), hiç şüphesiz mimarlığın gerçek iletişim dilinin de çizim olduğunu ve kendisinin de bu yolla fikirlerinin eksiksiz halini ifade ettiğine işaret eder.

Çizim yalnızca sosyal ya da teknik bir ifade değil aynı zamanda retorik araçtır (Robbins, 1994 ). Mimara yeni roller yükleyebilir, bir eleştirmen gibi daha az inşacı, daha çok fikir belirten bir aktör haline getirebilir. Çizim aracılığıyla üretilen bu retorik, mekansal üretimlerin dışında kitaplara geçebilir, müzelerde sergilenebilir. Krier’in yaptığı gibi dönemin mimari üretimlerini eleştirmenin dışında, çizimler ve temsiller aracılığıyla sosyal

---

<sup>1</sup> “Make visible what, without you, might perhaps never have been seen.”. Robert Bresson.

olaylar üzerine de yorumlar ifade edilir. Lebbeus Woods'un karma teknikle çalıştığı, Berlin Özgür Bölge<sup>2</sup> (1990) temsili, Berlin Duvarı'nın yıkımından sonra üretilir. Bu bağlamda söylem oluşturan bir temsildir. Mimari temsillerin, üreticisi ve görenine göre biçimlendirilmiş çıktılar olduğunu düşünürsek, mimarlığın varlık alanının, Rönesans ile birlikte yapı ve çizili nesnelere olarak, ikili bir yapı edindiği söylenebilir (Tanyeli, 2001, s. 8).

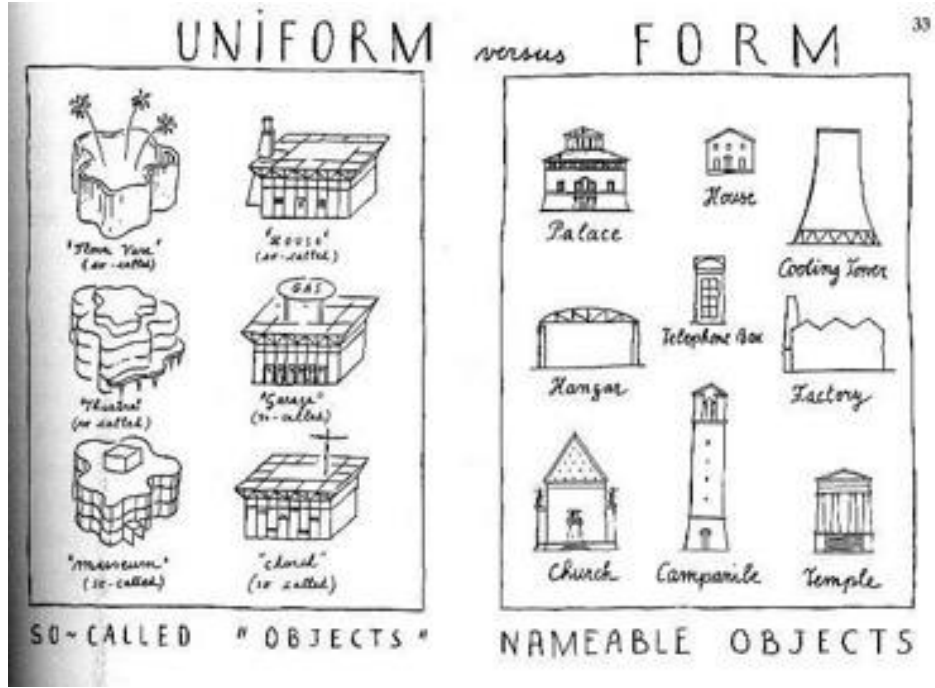


Şekil 1.1. Berlin Özgür Bölge, Lebbeus Woods, (1990)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Lebbeus Woods'un Berlin Free Zone temsili, bu çalışmada Berlin Özgür Bölge olarak Türkçeleştirilir.

<sup>3</sup> Lebbeus Woods'un Berlin Özgür Bölge temsili,

<https://www.domusweb.it/en/architecture/2005/01/19/lebbeus-woods-into-the-woods.html>  
[ erişim tarihi 12. 01.2019 ]



Şekil 1.2. Tektür - Tür, Leon Krier, (1998)<sup>4</sup>

Temsil etme süreci aynı zamanda bir çeviri ve okuma evresini de barındırır. Çevirisi yapılan mimarlık nesnesi bir yandan gerçeği temsil ederken, bir yandan da mimarlık alanındaki tasarımcı, fikir üreten aktörlerin, kullanıcı, müellif ya da inşa sürecine dahil olan diğer aktörlere yaptığı aktarımdır. Robin Evans, matematiksel olarak, çevirinin, bir şeyi değiştirmeden taşımak, aktarmak olduğunu söyler (Evans, 1997, s. 154). Ancak, böyle bir dil metaforu akla şunu getirebilir, farklı iki dil konuşan insanlar için, bir dili diğerinin anlayabileceği dile çevirmek, anlamsal kayıplara ya da bozulmalara yol açabilir.

“İmgeler ilk olarak orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü – böylece konunun eskiden başkalarının nasıl görüldüğünü de – anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi.” (Berger, 2014)

<sup>4</sup> Leon Krier çizimi, <https://www.thepolisblog.org/2012/09/conversing-with-sketches-of-leon-krier.html> [son erişim tarihi 12.01.2019 ]

Mimar, üretici bir aktör olarak, kendisi ya da tasarım ve inşa sürecindeki başka bir aktör için, fikir aşamasında görünür olmayan bir şeyi görünür hale getirmek üzere mimari temsili bir araç olarak kullanır, bir dil üretir. John Berger de, bu araçsallığı imgenin kalıcılığı üzerinden yorumlar. Temsiller – tasarımcı aktörün dışında bir izleyici varsa – izleyenin görebildiği, algılayabildiği kadardır. Ayrıca, bir fikre dair üretilen ilk temsiller ve gelişme aşamasında üretilenler, fikrin gelişimini özetler.

Mimari temsiller, çoğunlukla mimarın zihnindeki fikri ifade eden çıktılardır. Tasarım süreci ilerledikçe, teknik çizimler oluşmaya başladıkça, bu temsiller inşa için kullanılmaya başladığında somut karşılığı görülmeye başlar. Ancak nihai sonuç ortaya çıktığında birkaç ilginç sonuçla karşılaşırız. Temsillerde görünenden bambaşka bir sonuç ortaya çıkabilir, temsillerde görünen detaylar, yapıyı çok dikkatli incelemek de görünmeyebilir ya da yapı temsillerde olması beklenen ne ise, tamamen aynı sonucu verebilir. Bazen de bir temsildeki fikri anlayabilmek için yapının tamamını dolaşmak ve fonksiyonu bağlamında deneyimlemek gerekir. Bütün bunlar, tasarım sürecinde üretilen temsilin niteliğine, amacına ve mimarın temsil ile aslında neyi hedeflediğine bağlıdır. Mimari temsiller yalnızca binanın nasıl görüneceğini göstermez, aynı zamanda nasıl tasarlandığını, hangi detayların dikkate alındığını, mimarın ne gibi arayışlarda olduğunu da anlatır. Bitmiş projenin sunumuna yönelik temsillerden farklı olarak eskiz ve tasarım temsilleri, tasarım fikirleri ve sürecine dair fikir verir.

Temsil, mimarlığın temel varoluşsal öğelerinden biridir. Mimari mekan üretimi, zihne düşen ilk fikir ile başlar ve bu fikir mimari temsiller aracılığıyla ifade bulur. Mimari mekan gereksinimi ise kullanılan materyal ve strüktürlerin sunduğu olanaklar çerçevesinde karşılanır. Mekanı oluştururken karşılaşılan problemler, işlevsel olanı ve mümkün olanı aramaya yönlendirir. Bu yönlendirme ile, fikrin oluşturduğu temel üzerinden öncelikle mimari temsillerle yanıt verilir. Temsilin mimarideki güncel durumu üzerinde çalışma yaparken tarihsel arka planına bakmak kaçınılmazdır. Geçirdiği dönüşümler bağlamında, temsil kavramını incelemek, bize onun algısal ve zihinsel kavranışı konusunda belirli açılımlar sağlayabilir.

Farklı temsil stratejilerinin, nihai ürünle ilişkisi açısından, bir çok mimarın temsil biçimi incelenebilir. Sözgelimi Renzo Piano'nun eskizleri incelendiğinde, iç mekandaki aydınlatma detaylarından, fonksiyonel fikirlere, yapının etrafıyla olan ilişkisinden, malzeme detaylarına kadar birçok şeyin düşünülmüş olduğunu görülür. Renzo Piano, strüktürel yaklaşım ve ifadecilik bağlamında Mies van der Rohe ile benzerlik gösterir, çelik gibi endüstriyel malzemelerle, toprak esaslı malzemeleri bir arada kullanır, geleneksel malzemeleri teknoloji ile harmanlar. “Mimar olarak sen bir sanatçısın, elbette bir sanatçıdan daha fazlasısın. Bir militan olman, bir şair olman, vizyon sahibi olman gerekir. Ama kesinlikle bir inşacı da olmalısın, her şey oradan başlar.” (Piano, 2012) derken, mimarın yalnızca tasarımcı, çizer değil aynı zamanda inşacı olduğunun altını çizmesiyle Mies van der Rohe'yi hatırlatabilir. Ancak bu iki mimarın benzer yaklaşımları nasıl ifade ettikleri incelenirse, temsil tekniklerinin ve kullanım amaçlarının ne kadar farklı olduğu görülür.

Renzo Piano mimarlığında bütüncül bir mimari yaklaşımdan ve buna paralel bir temsil üslubundan söz edilebilir. Eskizleri, bağlam ve detayları bir arada görmek veya parça parça çalışmak, hacim ve strüktür ilişkisini kurmak için kullanır. Çizimleri, – çoğunlukla kesit çizimleri – her zaman ağaç, peyzaj (doğa, sürdürülebilirlik, vb ilişkisi için) veya güneş (güneşe maruz kalma, gölgeler, vb) gibi bazı doğal unsurları içerir. Renkler farklı malzemelerin tanımlanmasına yardımcı olurken, çizgi kalınlıkları strüktüre dair fikir verir. Bazları ise yalnızca konsepti açıklar. Fakat hepsi etkileyici bir şekilde birer iletişim aracıdır.

Renzo Piano'nun çizimleri; konsept, detay, cephe, strüktür, sürdürülebilirlik gibi farklı yaklaşım başlıklarıyla rahatlıkla kategorize edilebilir. Bu bağlamda Piano'nun temsillerinin öncelikli olarak pragmatik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tasarımın hangi evresinde ise, o evrenin arayışı ne ise, temsilde bu arayışı görmek mümkündür. Piano, eskiz yaparken çizimlerin üzerine notlar alır. Bu notlar, malzemeye, uygulamaya ya da fonksiyona dair olabilir. Notlarla daha açıklayıcı hale gelen çizimler, aynı zamanda Piano'nun kendi fikirlerini, çizim yaparken geliştirebileceği bir platforma dönüşür.



Mimari temsiller, bir mekansal fikir üzerine çalışılan görsellerdir ancak yukarıda bahsedildiği gibi, bu mekansal fikrin bir yapı olarak inşa edildiği zaman temsilleriyle ne kadar ilişkili olduğu sorgulanabilir. Yapının inşa sürecinde kullanılan teknikler, uygulanan detaylar ve yapının malzemeleri bir araya geldiğinde, hepsinin kendi tekil ifadelerinin ötesinde, ortaya yeni bir etki çıkabilir. Bu noktada tektonik kavramından bahsetmek gerekir. Tektonik kavramı düşünüldüğünde, strüktürel prensipler, inşa süreci, malzemenin doğası ve tüm bunları deneyimlemek özne gibi, deneyimlenen mekanın algısına dair pek çok konu işin içine girer.

Fikrin yapıya evrilmesi sürecinde temsillerin işlevi önemlidir. Buna rağmen yalnızca eskiz ya da teknik çizim başlıklarına, yapı tektoniklerinden ayrı bir alana sıkıştırılır. Oysa temsil tartışmalarında tektonik boyutuna dair farkındalığın oluşması, yeni bir alan açılması, tektonik ifade ve temsilin birlikte irdelenmesi, beraberinde güçlü bir kuramsal altyapı ve pratik ilişkisi ortaya çıkaracaktır.

Bir yapının temsilleri ve tektonik ifadesi arasında bir ilişki kurmak için mimarı tanımak, yaklaşımlarını ve tasarım felsefesini anlayabilmek gerekir. Temsiller bütün bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde her zaman doğrusal bir ilişki kurulamayabilir. Renzo Piano rneğinde oldukça pragmatik, yapının strüktürel ve fonksiyonel özelliklerine dair üretilmiş temsiller görülür. Bu temsiller yapıyı zihinde oluşturmayı, yapı inşa edildikten sonra da yapıyla ilişki kurmayı kolaylaştırır. Bu, doğrusal sayılabilecek bir ilişkidir.

Bu alışma, mimari temsiller ile bu temsillerin üretildiği yapıların, tektonik süreç ve ifadeleri ile kurduğu ilişkiyi çözümlenmeye çalışır. Bu konu, mimari tasarım sürecinin ilk aşamasından, inşanın bitimine dek üretilen temsiller ve bu temsillerin içerik, yöntem ve amaçları ve tektonik çıktılar bağlamında var olan potansiyeli açığa çıkarma öngörüsü üzerine şekillenir. Mimari retim dili olarak kabul edilebilecek temsillerin anlamını ve tektonik ifadeler bağlamındaki işlevini irdelenmek için konu ile ilgili tanımların yapılması, zamansal dönüşüm ve kuramsal tartışmalar üzerinden konuya getirilen açılımların incelenmesi, bunların mimari tasarım ve inşa süreçlerinde etkili olup olmadığının ele alınması öngörülür.

Temsil ve tektonik kavramlarının ilişkisi incelenirken, Modern Mimarlık döneminin temsilcilerinden, kendine özgü bir üslubu ve spekülâtif sayılabilecek çıkışları olan Mies van der Rohe'nin seçilmesinin sebebi, çağdaşı mimarlardan farklı temsiller üretmiş olmasıdır. Mies<sup>7</sup> kolajlarındaki katmanlı yapı ve fotografik öğeler, tasarım ve inşa süreçlerine dair ürettiği temsillerin farklı tekniklerde olması, onu kendi döneminde farklı kılar. Mies'in temsilleri incelendiğinde, dönemselsel olarak farklılıklar gösterdiği ve her zaman yapılarıyla doğrusal bir ilişkisi olmadığı gözlemlenir. Bu değişkenlikten dolayı, çalışmanın başlığı bir ilişki değil gerilim olarak belirtilir. Mies'in kolaj ve perspektiflerinde, katmanlı bir yapı olduğu görülür. Kolajlardaki fotografik bileşenler ve ince çizgilerle oluşturulan arka planlar ayrı ayrı tektonik ifadelerle sahiptir. Ancak bir araya geldiklerinde yeni bir söz söylerler. Perspektiflerde ise çizgi kalınlıkları, karalama biçimleri ve odak noktalarıyla önemli olan noktalara belli belirsiz işaret edilir. Bu bağlamda Mies van der Rohe'nin temsillerinin de kendi tektoniği olduğu söylenebilir. Yapıların tektoniği incelenirken, temsillerin tektoniği de analiz edilir.

Çalışmada, sıkça kullanılan yapı, strüktür ve tektonik kavramları, Eduard Sekler'in<sup>8</sup> tanımları ile örtüşür. Strüktür Mies için hem teknolojik hem de soyut bir sisteme işaret ederken, yapı belirli malzemeler ve detaylarla bu sistemin inşa edilmiş hali olarak kullanılır. Tektonik ise, genel bir strüktürel konseptin inşa edildiğinde bizi etkileyen görsel sonucunun ürettiği ifadelerle işaret eder.

Eleştirmenler, Mies yapılarını görsel olarak belirli bir sistem içinde analiz edemedikleri durumlarda, Mies için yapı kavramının belirsiz olduğu ve yaklaşımının aldatıcı olduğu sonucuna varırlar. Örneğin Wolf Tegethoff, "camın tektonik olmayan doğası" açıklamasını kullanır (Tegethoff, 1989, s. 43). Kenneth Frampton Barselona Pavyonu'nda kirişsiz bağlanan kolonu, strüktürel çerçeveye ters düşmesi nedeniyle atektonik olarak tanımlar (Frampton, 1995, s. 177). Mies'in strüktür anlayışı, belirli bir mantıksal bağlamdaki sisteme

---

<sup>7</sup> Mies van der Rohe'den Mies olarak bahsedilmesinin sebebi, mimarlık literatüründe Mies olarak anılmasıdır.

<sup>8</sup> Tanımlar Sekler'in Structure, Construction, and Tectonics makalesinden alınır.

tabi değildir. Beton veya çelik kullanımına dayanan, sanayileşmiş bir sürecin yanı sıra detayları da içeren bir bütüne dayanır. Böylelikle, Mies'in geleneksel ve çağdaş yaklaşımı aynı potada eriten, özgün mekansal ve görsel yaklaşımı temsil ve tektonik kavramlarının ilişkisini incelemek için derin bir kaynak sunar.

Mies van der Rohe tasarımlarında kendi söylemlerinin de desteklediği gibi minimalist yaklaşımlar vardır ve Mies mimarisi X-ışını altındaki iskeletler ya da modern klasik cam kutular olarak anılır (Johnson, 1950 , s. 22). Bu mimarinin imgesi yıllardır, kusursuz saydamlık/geçirgenlik, sadelik ve temiz açıklıklar olarak nitelendirilir. Mies az konuşan bir mimar olarak bilinir, konuştuğundan daha az yazar. Sözel ifadelerinin azlığı sebebiyle yaptığı şey ile düşündüğü arasındaki ilişkiyi kurmak zordur. Söyledikleri ve mimarlığı arasında yer yer boşluklar kalabilir. Sözel olarak kendini bu denli az ifade etmesine karşın, Mies çizim konusunda oldukça tutkuludur ve teknik çizimleriyle hayranlık yaratır.

Mies binalarının çizim ve fotoğrafları – inşa sürecinde çekilmiş fotoğraflar dahil – onun mimarisine dair araştırma yapanlar tarafından sıkça kullanılır, fakat bu imajlar daha ziyade üzerinde çalışılan fikirlerin tamamlayıcıları niteliğindedir. Bu çalışmalarda yazarın çalışılan fikri anlatma hali, çizimlerdeki orijinal vizyonu bastırabilir. Öte yandan çalışmayı okuyan kişinin de fikirleri algılama yeteneği bu görsellerle sınırlıdır. Bu bağlamda Mies'in temsilleri, onun yapılarını ve fikirlerini anlamada hem bir kaynak, hem de sınırlayıcıdır. Daha geniş kapsamlı çıkarımlar yapabilmek için temsilleri, inşa teknikleri, Mies'in teknolojiye yaklaşımı, yapıların dönemsel ortak özellikleri ve tektonik çıktılar üzerinden okumak gerekir.

Mies mimarlığı üzerine bugüne dek önemli çalışmalar yapılmıştır. 1920'lerde başlayan mimari üretiminde, geniş bir bakış açısı ve farklı noktalara olan ilgi alanları ortaya çıkar. İlk monografisi 1947'de Philip Johnson tarafından Mies 61 yaşındayken yazılır. Devamında 50 ve 60'larda Mies monografileri Ludwig Hilberseimer (1956), Arthur Drexler (1960), Peter Blake (1960), James Speyer (1968) ve Ludwig Glaeser (1969) ile devam eder. Mies'e olan ilgi 70, 80'lerde devam eder ve günümüze dek sürer. Juan Pablo Bonta(1979), Franz Schulze

(1985), Wolf Tegethoff (1985), Fritz Neumeyer (1991) ve Werner Blaser (1996) Mies'in kariyerindeki farklı alanlar üzerine çalışır. Post-modern Dönemde ise Kenneth Frampton, Michael Hays, Rem Koolhaas, Robin Evans, Alice T. Friedman tarafından yazılan makaleler Mies mimarlığına farklı bakış açıları ile yaklaşır. Bunun yanında Detlef Mertins ve Stan Allen gibi araştırmacılar da bu çalışmanın konusu olan temsiller ve tektonik çıktılar üzerine Mies ile ilgili önemli çalışmalar yaparlar. Gevork Hartoonian ise Mies mimarlığına ontolojik açıdan yaklaşarak, karakteristik özelliklerini yorumlar. Yakın dönemde Claire Zimmerman (2006) temsil/ yeniden temsil<sup>9</sup> ve tektonik gerilimlerini inceler ve Mies'in ikonik yapılarını fotoğraflar üzerinden değerlendirir.

Geniş literatür ve araştırmalarda değinilen konuların karmaşıklığı göz önüne alındığında, yayınların bir çerçeve içinde sıralanması, Mies üzerine üretilmiş söylemler hakkında genel bir bakış açısı elde edilmesinde yardımcı olacaktır. Bu bağlamda metodolojilerine göre üç ana gruptan söz edilebilir.

İlk grup, geleneksel tarihsel araştırma yaklaşımlarını izler. Bu çalışmalar, ilk elden bilgi ve orijinal malzemelerin çeşitliliği üzerine kuruludur ve çoğunlukla belirli projeleri tanıtmaya odaklanır. Arşiv araştırmaları, örneğin sözlü anlatımlar, sergi katalogları veya Mies'in arkadaşları, meslektaşları ya da Johnson ve Speyer gibi kendisini tanıyan öğrencilerinin yazdığı/iletmediği erken dönem monograflar bu gruba dahildir.

Tegethoff'un son araştırmaları Mies'in 1920'lerden kalma ev tasarımlarını belgeler ve eldeki verilerle ilgilenmek için yeni kriterler belirler. Bu grubun eserleri, Mies'in mimarisini tanıtmaya ve Modern Mimarlık hareketinde usta bir kurucu olarak statüsünü oluşturmaya katkıda bulunur. Bu çalışmalar daha ileriki araştırmalar için birincil kaynaklar sunar ve Mies üzerine yapılacak çalışmaların temelini atar.

---

<sup>9</sup> Burada, İngilizce'de, mimari literatürde temsile karşılık gelen, "presentation" ve yeniden temsile karşılık gelen "representation" sözcükleri referans almır.

İkinci grup da birinci gruba yakından ilişkilidir. Bu grupta üretilen argümanlar birincil kaynaklara dayanır, ancak onları yorumlamaya yöneliktir. Örneğin Barta'nın Barselona Pavyonu'ndaki araştırması, Schulze'nin biyografisi ve Neumeyer'in Mies'in yazıları üzerindeki çalışması bu gruba dahildir. Bu grubun araştırması, Mies hakkındaki anlayışı tek yönlü olmaktan çıkarır, çeşitli yönere genişletir. Bu grubun öznel yorumları, ilk grubun nesnel ve gerçekçi argümanları için önemli bir destektir.

Mies hakkındaki araştırmanın giderek genişlemesi ile, incelenmemiş arşiv materyali çok azdır. Genişleyen bu bağlam, Mies'ci mimarinin tarihsel önemini araştıran üçüncü gruba önemli altlıklar sunar. Üçüncü grup, mevcut söylemleri yeni bakış açılarından inceler. Mies'i daha felsefi bir bağlamda okur ve birincil malzemelere eleştirel bir şekilde yaklaşır. Bu eğilimin antolojisinde en iyi örnek verilebilecek eserlerden biri Detlef Mertins'in "The Presence of Mies" kitabıdır (1994). Hays ise, tüm argümanlarını Mies'in Seagram binası için ürettiği bir eskiz üzerinden yaptığı okumayla kurar. Eskiz, keskin ve ritmik çizimlerle Hays'a göre "durumun opak bir reddi.. Manhattan gridinde birincil bir açıklık"tır (Hays, 1994, s. 236). Mertins Mies'in mimari yaklaşımını genel bakıştan özele doğru indirgeyerek detayları yorumlar. Strüktürel yaklaşımıyla yapıların fonksiyon ilişkisinden söz eder. Halihazır temsiller üzerinden yeni temsiller üreterek, Mies yapılarındaki tektoniğin temsillerini oluşturur.

Bahsi geçen üç grubun eserlerinin araştırması Mies van der Rohe kimliğini ve mimarlığını büyük ölçüde keşfeder ve açıklar. Neredeyse tüm yapıları kütleden en küçük detayına kadar incelenir, temsilleri defalarca basılır, tüm yazıları sözcük sözcük analiz edilir. Öyle ki, Mies imgesinin bu söylem alanında kendi cam binaları gibi aynı şeffaflıkta ve netlikte durduğu söylenebilir.

Çalışmanın ilk bölümü olan, Temsilin Tektoniği, Tektoniğin Temsili başlığı altında, öncelikle tezde, aralarında ilişki kurulan iki ana kavramı – temsil ve tektonik – tarihsel süreçleri bağlamında incelenir. Mimari temsilin, Rönesans dönemiyle birlikte ortaya çıkışı ve inşası sürecinde ortaya çıkan farklı temsil tipleri anlatılır. Tektonik kavramı ise,

etimolojik kökeni ve tarihsel süreçte tektoniği farklı şekillerde tanımlayan kuramcılarının tanımları üzerinden açıklanır. Bu iki kavram arası ilişki kurulurken, Mies van der Rohe'nin seçilmesinin sebebi açıklanır.

Mies van der Rohe Mimarlığında İfade adlı ikinci bölümde, mimari temsilin çeviri işlevinden söz edilir ve Mies'in üç farklı projesi bu kavram bağlamında, temsillerin amaçlarına göre değerlendirilir. Üçüncü bölümde, Mies van der Rohe yapılarının tektoniği, detaylar, strüktürel çözümler ve malzemeler üzerinden irdelenir. Farklı eleştirmenlerin yorumları dikkate alınarak, Mies'ci mekanın tektonik ifadesi tartışılır.

Çalışma, Mies'ci temsil ve tektonik ifadeler arası ilişkiler/gerilimler üzerinden devam ederken, bu gerilimin en üst noktası olarak ifade edilen, Berlin'deki Yeni Ulusal Galeri yapısı, dördüncü bölümde incelenir. Yapı detaylıca analiz edilirken, temsillerdeki maddesel ve soyut tüm bileşenler dikkate alınır. Gerilimin çözümlenmesi adlı son bölümde ise, çalışma sürecinin sonunda varılan sonuç açıklanır.

Bu tez çalışmasının tartışılan kavramlara farklı bir yaklaşım getirerek, algısal ve kuramsal açıdan akademik ortama katkı sunacak bir değerlendirme çalışması olacağını umuyorum.

## 1.1. TEMSİLİN İNŞASI

Gündelik yaşantımızda karşımıza çıkan bir çok şeyi temsiller aracılığıyla algılar ve anlamlar yükleriz. İletişim kurmak için kullandığımız dilden, jest ve hareketlerimize, semboller, grafik ve bir takım görsellere kadar temsil günlük yaşantımızın bir parçasıdır. Mimari temsile dair fikirlerin kesişim noktası, temsilin tasarım sürecinde ya da sonrasında bir bilinmeyi veya söylemi ifade etmek için kullanılmasıdır.

Tan Kamil Gürer mimari temsillerin, bize yaşadığımız gerçekliğin dönüştürülmüş bir biçimini sunduğunu ve bunu yaparken de sunuş biçimlerini bize dayattıklarını söyler ve her temsil biçiminin kendisine özgü bir söyleminin var olduğundan bahseder (Gürer 2004). Bu bağlamda temsil, ifade etmeye çalıştığı şeye dair bir dilde oluşur. Potansiyel gerçekliğin değişmesiyle beraber temsil de yeniden biçimlenir. Bu durumda temsil ne anlama gelir?

Temsil sözcüğü Türkçe’de ve karşılık geldiği diğer dillerde farklı anlam kümeleri ile ilişkilidir. Temsil, dilimizde tasvir etme, yerine geçme, işaret etme, sunum, adına davranma gibi anlamlara gelirken, İngilizce’deki representation sözcüğü ise yeniden ifade etme anlamı taşır.

Mimari temsiller, mimari düşüncelerin ve fikirlerin dışsallaştırılmasını sağlayan araçlardır. Zihindeki fikri düzenler ve onu bir başkasına aktarmaya yardımcı olurken, aynı zamanda bir tasarımcının fikrini, somut veya dijital olarak farklı medyalarda görüp, deneyimlemesine, analiz edebilmesine ve sunabilmesine olanak verir. Mimari temsile dair farklı yaklaşımları görmek mümkündür:

Ayşen Savaş, temsil kavramını henüz gerçekleşmemiş, inşa edilmemiş bir fikirle doğrudan ilişkili araçlar olarak tanımlar (Savaş, 2002). Tanyeli ise, mimarlıkta temsiliyet kavramını, mimarlık ürününü inşai nitelikte olmayan teknik araçlarla betimlemek anlamında kullanır. Dolayısıyla, bütün tasarım, projelendirme ve anlatım araçları temsiliyet araçlarıdır (Tanyeli, 2002).

Akın, mimari temsili, nihai ürünleri ve bu ürünlerin tasarım ve inşa süreçlerini ifade eden bir olgu şeklinde nitelendirir. Mimari temsillerin, tasarım ve inşa sürecinde gerçek nesnenin yerini aldığını, tasarımcının fikirlerini temsiller aracılığıyla oluşturduğunu savunur (Akın, 1986). Aykut Köksal ise, mimari temsillerin inşa edilecek olan üç boyutlu yapı ile, bu yapının iki boyutlu düzleme aktarılması arasında kurduğu ilişkiyi, mimarlık tarihinde önemli bir yere oturtur (Köksal, 2015).

Mimari temsil yöntemleri, mimari fikirlerin temel etkinlik alanını oluşturur. Çizim, maket, eskiz, üç boyutlu model ya da fotoğraflar yaygın kullanılan temsil yöntemleridir. Tasarım sürecinde, sürekli gelişen ve çoğalan mimari temsillerin, fikrin gelişmesindeki etkileri göz ardı edilemez ancak mekansal bir fikri ifade ederken neyi taşıyıp, neyi bıraktığı tartışılabilir.

Mimarlıkta mimari temsillerin üretimi, aynı şeyi tekrar tekrar söylemek değil, her seferinde yeni bir şey söylemektir. Çünkü mimari temsiller, mimari mekanın fikrini ifade etmekle görevlendirilmişlerse de, bu fikri her çevirişlerinde, fikrin oluşmasında etkin bir role ve önemli bir yere sahiptirler. Mimari temsiller inşa edilen yapı dışında bağımsız bir bilgi alanı oluşturur. Silvetti, bugünün mimarlarının yapı inşa etmediklerini, tasarım yapıp, çizdiklerinin altını çizerek mimarlığın yalnızca bir temsil eylemi olarak değerlendirilebileceğini ileri sürer (Gürer, 2004, s. 77).

Robbins mimari temsilin, kültürel bir söylem olarak mimarın görüşünü yansıttığını ve ürünün tasarım sürecindeki gelişimini etkilediğini söyler. Ayrıca Robbins'e göre mimari çizim 20. yüzyıldan itibaren bir retorik aracı haline gelir ve bu da mimara yeni bir rol yükler; daha az inşacı, daha çok sanatçı olurlar (Robbins, 1994 , s. 42).

Temsilin giderek özgürleşmesi ve temsil araçlarının çeşitlenmesi, bugünün mimarlığına daha geniş bir vizyon sunar. Temsillerin kolayca manipüle edilebilir olmasıyla da modern ütopya ve manifestolar oluşur. Vesely eskiye göre daha büyük ölçekli projelerin üretilebilmesini de temsilin bu gelişimine bağlar (Vesely, 2004, s. 4). Mimari temsillerin,

mimarlık tarihi boyunca nasıl roller üstlendiği ve anlamının değişimini görebilmek için temsilin tarihine göz atmak faydalı olacaktır.

Bugün konuşulan bağlamda mimari çizimin çıkış noktası, genellikle Rönesans olarak gösterilir. Uğur Tanyeli bilinen bütün çizim ve ifade tekniklerinin Rönesans ile başladığını söyler (Tanyeli, 2001, s. 4). Günümüzde inşanın ön şartı olan çizimin ortaya çıkışıyla, mimarlık alanında çizim ve inşa iki ayrı alan olarak ayrışır. Rönesans'tan önce de yapı yapanların çizimlere başvurduğu bilinir. Bir inşacının yapı yapabilmek için, birlikte çalıştığı diğer aktörlerle anlaşabileceği görsel bir platforma ihtiyacı vardır. Antik Yunan mimarisinde maketlerin bir çeşit temsil nesnesi olduğu, Mısır'da ise basit teknik çizimlerin kullanıldığı bilinir (Uraz, 2002, s. 79). Mimari çizimlerin Rönesansla birlikte, mimarlık alanındaki konumunun değişme sebebini anlamak gerekir.

Robin Evans, "Translations from Drawing to Building" makalesinde çizimin ortaya çıkışına dair bir çok kaynakta da geçen, Yaşlı Plinius'un Diboutades ve sevgilisi öyküsünü anlatan iki resimden bahseder. Öyküde, çamura biçim veren ilk Antik Yunan karakteri olarak bilinen Boudates'in kızı Diboutades, gidecek olan sevgilisinin gölgesini bir duvar yüzeyine çizer. Ayrılman kişiyi hatırlamanın başka yöntemleri de olabilir ancak Diboutades onun silüetini çizmeyi seçer. Sevgilisinin yokluğunda bu çizim onu hatırlatacak bir imgedir. Evans'a göre bu öykünün iki farklı ressam tarafından tasviri, mimari temsil ve inşa edilmiş mimarlık arasındaki ilişkiye dair iki farklı yaklaşımı gösterir.

Resimler Allan ve Schinkel'e aittir. Evans, Schinkel'in 19. yüzyılda mimar olarak anıldığını, Allan'ın ise bir ressam olarak anıldığını söyler (Evans, 1997, s. 163). Diboutades'in öyküsünü iki sanatçı da kendi gözünden aktarır ve resimler incelendiğinde bariz bir mekansal farklılık görülür. Allan'ın yaptığı resimde (1773) Diboutades'in yaptığı çizime öyküdeki gibi bir altlık oluşturacak bir duvar ve mobilyalar bir iç mekanda resmedilir. Schinkel'in resminde ise (1830) olay açık bir alanda geçer. Mimari bir mekan değil, doğal bir ortam resmedilir ve Diboutades resmini bir duvara değil, bir kayanın üzerine yapar. İki

resimde de Diboutades'in çizim yapabilmesi ve bir gölge oluşması için birer ışık kaynağı – Allan'ın resminde gaz lambası, Schinkel'in resminde doğal ışık – vardır. Dolayısıyla iki resim de öykünün temasını aktarır. Evans'a göre Schinkel'in resminde – bugün bildiğimiz anlamıyla – mimarlık öncesi bir durum gözlemlenir.



Şekil 1.5. The Origin of Painting, Karl E. Schinkel, (1830)<sup>10</sup>,  
Şekil 1.6. The Origin of Painting, David Allan, (1773)<sup>11</sup>

Evans, Schinkel'in resminde olayın, yapıdan önce gelmesi gerektiğini söyler çünkü anlatılan, ilk çizimin ortaya çıkışıdır. Bir mimari öğeyle karşılaşılmasının nedeni çizimsiz bir mimarlık olamayacağı düşüncesidir. Burada, klasik dönemin mimarlık anlayışında çizimin yerine dikkat çekilir (Evans, 1997, s. 163)

<sup>10</sup> Karl Schinkel'in resmi, [http://aauerbach.info/research/drawing/index\\_fig\\_6.html](http://aauerbach.info/research/drawing/index_fig_6.html)  
[son erişim tarihi 06.11.2018]

<sup>11</sup> David Allan'ın resmi, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/29630/origin-painting-maid-corinth>  
[son erişim tarihi, 06.11.2018]

Aykut Köksal'ın dikkat çektiği gibi, Rönesans ile birlikte özne ve nesne kavramları birbirinden ayrılmaya başlar. Geleneksel dünyadan modern dünyaya geçilen bu süreçte yeni kodlar ve diller oluşur. Bu bağlamda mimarlık alanında da çizim öznenin yani inşacı aktörden bağımsız olarak kendine bir yer edinir ve geometrinin yeni kodlarıyla nesneleşir (Köksal, 2015). Alberto Pérez-Gómez “çizim ve çizimin getirdiği yeni koşulların kolayca geride bırakılmayacağını” söyler (Pérez-Gómez, 1997, s. 5).

Bugünün mimarlık dünyasında genellikle vaziyet planı, kat planı, kesit, görünüş gibi geleneksel hale gelmiş çizim setleri kullanılır. Bu çizimler çoğunlukla ölçekli olarak ve belirli teknik çizim kuralları dahilinde üretilir ve bu tip çizimler daha çok yapının inşasına yöneliktir. Robbins teknik çizim aşamasında, konsept çizimlerinin ölçekli hale geldiğini ve sürece dahil olan aktörler arasındaki sınırları çizdiğini söyler ve tasarımın inşa detaylarını ve biçimlerini içerdiğinden birer belge niteliği taşır (Robbins, 1994 , s. 44).

Mimarlık kavramıyla, onun üretimi olan inşa edilmiş yapı arasında bir yere konumlanmış olan çizim, 16. yüzyıla kadar çok kullanılmaz. O döneme kadar inşa aktörleri de bugünün aktörlerinden farklıdır ve tüm mimarlık süreci daha kolektif olarak işler. Sözelimi bezemeler heykeltraşa ya da o bezeme türünün ustasına bırakılır ve yapı ustası da tasarımdan, inşa bitimine kadar sürece dahildir. Ölçek kavramı da kullanılmadığı için bugün olduğu gibi planlı bir tasarım sürecinden bahsedilemez. Yalnızca Gotik mimarlık bağlamında bunun dışına çıkılır çünkü inşa sürecinde temel alınan bir takım gelenekler ve geometrik düzenler vardır (Köksal,2015).

Özellikle Avrupa ülkelerindeki mimarlık alanında, mimari temsiller üzerinden incelenen bu tip değişimler, dönem toplumunu şekillendiren tüm dinamikler üzerinde etkilidir. Mimarlığın yanı sıra, diğer disiplinlerde de gözlenen bu kırılmalar, toplumların sosyokültürel değişimleri üzerinden de gözlemlenebilir. Bu gelişmeler, dünyanın farklı coğrafyalarında eş zamanlı olmasa da farklı zamanlarda ortaya çıkar. Dolayısıyla bugünün mimarlığını ya da modern yaşam pratiklerini, kendinden önce olup bitenlerden bağımsız

düşünmek olanaksızdır ancak Rönesans ile birlikte ortaya çıkan pratikler her alanda köklü değişiklikler yaratır.

Rönesans döneminde Ortaçağın din kökenli cemaat anlayışı da yıkılarak, daha bireysel üretim biçimleri, aktörlerin bağımsız özneler olarak ortaya çıkmasına neden olur. Rönesans sanatında dış dünya gerçekliğine yaklaşma çabası doğar (Köksal, 2015). Aşkın bir görüşü temsil etme çabası, yerini insan gözünün görebildiği çerçeveye bırakır. Bu çerçeve yalnızca perspektifin doğuşunu değil, resim sanatının sergilenmesini de etkiler. Daha önce hep bir bağlam içinde sergilenen resimler, Rönesans ile birlikte çerçeve içinde sergilenmeye başlar (Köksal, 2015).

Çizgisel perspektif alanında ilk çalışmaları yapmış kişi F. Brunelleschi'dir. Ondan sonra gelen sanatçılar da Brunelleschi'yi merkezi perspektifin mucidi olarak görür. Brunelleschi Floransa bulunan Florence Piazza San Giovanni'nin, vaftiz odasını eşliğinden görüldüğü halini resmeder. Bir elinde yaptığı vaftizhanenin resmi, öteki elinde ise ayna tutar. Resmin üzerine, tespit ettiği kaçış noktasından bir delik açıp aynaya bakar. Delikten aynaya baktığında resmini, aynayı çektiğinde ise resmettiği binayı görür. Aykut Köksal, Brunelleschi'nin bu deneyini mimarlığın perspektif ve geometrinin denetimine girmesi olarak yorumlar (Köksal, 1994, s. 91).





Şekil 1.8. Albrecht Dürer'in perspektif çizimi görselleştirmesi<sup>13</sup>

İki boyutlu düzlemler üzerinde, üç boyutlu gerçekliğin temsil edilme çalışmaları giderek daha net bir mimarlık arayışı çalışmalarına yönelir. Vitruvius'un dönemin önemli mimarlık kaynaklarından biri olan kitabı, Mimarlık Üzerine On Kitap'ta plan çizimine karşılık gelen ikonografi, cepheye karşılık gelen ortografi ve üç boyutlu bir formun düzleme yatırılarak temsiline karşılık gelen skenografiden bahsedilir (Vitruvius, 2005 ). Bu çizim yöntemleri, günümüze kadar mimari temsil alanından çıkmaz ve plan, kesit, görünüş çizimleri olarak yer edinir. Kısaca söylemek gerekirse, Rönesans döneminde görme eylemi sistematize edilir ve mekansal derinlik görsel temsiller içinde görülmeye başlar ancak mimarlık alanında çizim halen yapı yapmanın ön şartı değildir.

17. yüzyıla gelindiğinde, Batı dünyasında yaşanan kırılmaların kökeninde, parçalamak, kavramların temeline inmek ve sınıflandırmak gibi yaklaşımların bütünü oluşturulan yaklaşım, zamanın önemli düşünürlerinden Descartes'ın bilgiye ulaşma metodudur. Doğru bilgiye ulaşmak için Descartes, dört aşamayı tamamlamak gerektiğini söyler (Descartes, 1998). Bu aşamalar; şüphe, analiz, sentez ve kontrol aşamalarıdır. Bu yöntem ile dönemin toplumlarında, mevcut bilgi sistemleri kolay anlaşılabilir hale gelir.

<sup>13</sup> Albrecht Dürer'in perspektif çizimi görselleştirmesi, <https://www.ijser.org/researchpaper/Early-Use-of-Projective-Geometry-in-Art.pdf>  
[son erişim tarihi 07.01.2019]

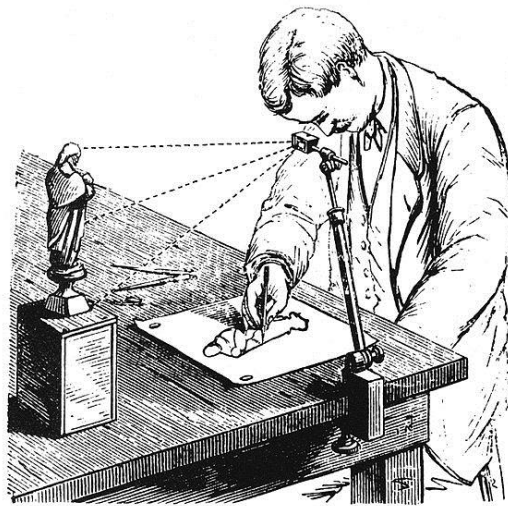
Erdem Ceylan, mimarlık bilgisinin yeni görselleştirilme biçimlerine vurgu yapar. Mimari nesnenin bileşenlerine ayrılması ve yeni geometrik metodlar üzerinden işlenmesi, plan, kesit ve görünüş temsilleri aracılığıyla “geleneğin gizli söylemleri”ne duyulan gereksinimi ortadan kaldırır (Ceylan, 2010, 113). Plan, kesit ve görünüş çizimleri, bir yapıyı algılamaya dair yeni bir temsil düzlemi sunar. Ceylan, mimarlık bilgisinin bu dönüşümü üzerine, dönemde mimarlık üzerine yazılan kitapların isimlerine ve içerik değişimlerine dikkat çeker. Buna örnek olarak da 1624’te Sir Henry Wotton tarafından yazılan Mimarlığın Öğeleri kitabını gösterir.

18. yüzyılda, Gaspard Monge askeri kökenli bir matematikçi olarak, bugün halen mimarlık okullarında okutulan temel derslerden biri olarak “tasarı geometri”yi geliştirir. Tasarı geometrinin ana ilkesi, dik izdüşüm yöntemidir ve Öklid sisteminin daha işlevsel, daha geniş uzay problemleri üzerine çalışmaya olanak veren bir türüdür. Mimari çizimlerin, üçüncü boyutta ölçülebilmesine olanak verir. Mimarlık epistemolojisinin işlevselleştirilmesi ve bilimselleştirilmesinde önemli bir katkısı olan Monge’un önderliğinde Fransa’da Politeknik Okulu (Ecole Polytechnique) kurulur. Ceylan’ın işaret ettiği gibi, birçok teknik alanın bir arada olduğu okul, dönemin bilimsel ve teknolojik uygulamalarına yönelik eğitimiyle, sanatsal ağırlıklı Güzel Sanatlar Akademisi (Académie des Beaux-Arts) eğitiminin karşıtı haline gelir (Ceylan, 2010).

19. Yüzyılın başlarında Politeknik Okulu’na Jean-Nicolas Durand gelir. Durand ilk kez çizimin, mimari fikri somutlaştırmanın ötesinde, onu düzeltmeye yaradığını söyler ve mimarın çizim aracılığıyla boşlukları algılayabildiğine, gerekli görürse onları düzeltebileceğine değinir (Vidler, 2000). Bu bağlamda, ilk kez bir düşüncüyü kağıda çizim yoluyla hapsetme fikrinden bahsedildiği söylenebilir. Durand, Politeknik’in o dönemki direktörü Monge’un isteği üzerine, yeni bir temsil modeli kurgular. Yeni temsil modeli, graf kağıdı üzerinde düzenlenmiş, nokta, çizgi ve düzlemlerden oluşur, aynı zamanda Monge’un metrik standardizasyonunu karşılar ve ekonomiktir (Vidler, 2000, s. 9).

Durand, çizimin mimarının doğal dili olduğunu söyler ve bir dilin anlattığı şeyi tanımlaması için, düşünceyle bir uyum halinde olması gerektiğini belirtir. Ona göre çizim, fazlalıklarından arınmış ve özgür olmalıdır. Ancak bu şekilde bir düşüncenin gelişimine yardımcı olabilir (Forty, 2000). Bugün konuşulan anlamda mimari çizim ve tasarımın temellerinde Durand'ın gösterilmesi şaşırtıcı değildir. İnsanlar, Rönesans'a kadar varoluşsal bir boşluğu doldurma çabasıyla mimari yapılara anlamlar yükler ancak Rönesans'tan sonra dini inançlardaki kırılma, bilginin yayılması ve sorgulanmaya başlamasıyla birlikte bu anlam yükleme çabası giderek azalır. 19. yüzyılda ise ekonomiye dayalı daha rasyonel bir mimari anlayış gelişir.

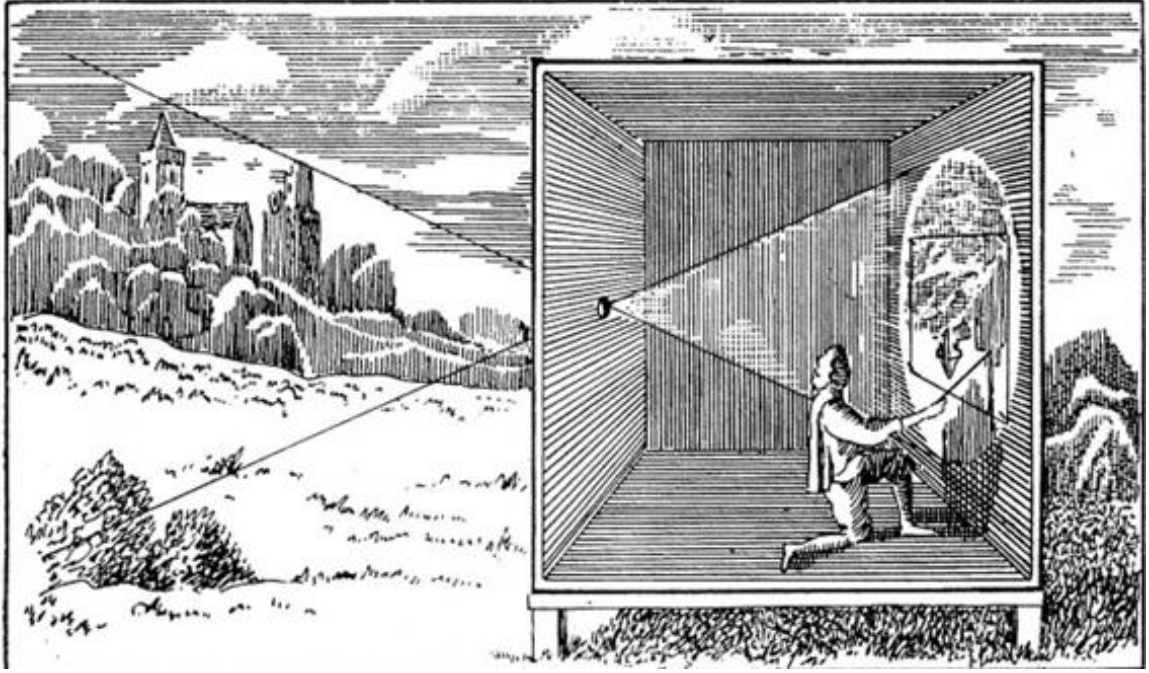
Sanayi gelişmelerin hız kazandığı 19. yüzyılda hem sanat, hem de mimari üretilere dair bir kesinlik ve bu kesinliğe dair gerçekçi temsil arayışı gözlemlenir. Dolayısıyla dönemin resim pratiklerinde kullanılan ve aksonometrik perspektif ile de ilişkilendirilebilecek bir 19. Yüzyıl keşfi olan *Camera Lucida*'dan bahsetmek gerekir. Pérez-Gómez'e göre çıkış kaynağı *Camera Obscura*'olan (Pérez-Gómez, 1997, s. 287) *Camera Lucida* latince aydınlık oda anlamına gelir. *Camera Obscura*'da olduğu gibi doğru perspektifi yakalamak için icad edilmiş bir araçtır. Çizilecek objeye çevrilmiş, içinde prizmatik bir takım mercekler olan bir aparat, görüntüyü küçülterek lense yansıtır, resmedecek kişi ise kağıda bu lensten bakar ve çizilecek görüntüyü ana hatlarıyla görebilir.



Şekil 1.9. Camera Obscura'nın keşfine dair bir çizim<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Camera Obscura görselleştirmesi, <https://artretreat.wordpress.com/2013/11/04/david-hockney-rediscovering-the-lost-techniques-of-the-old-masters/> [son erişim tarihi 21.11.2018]

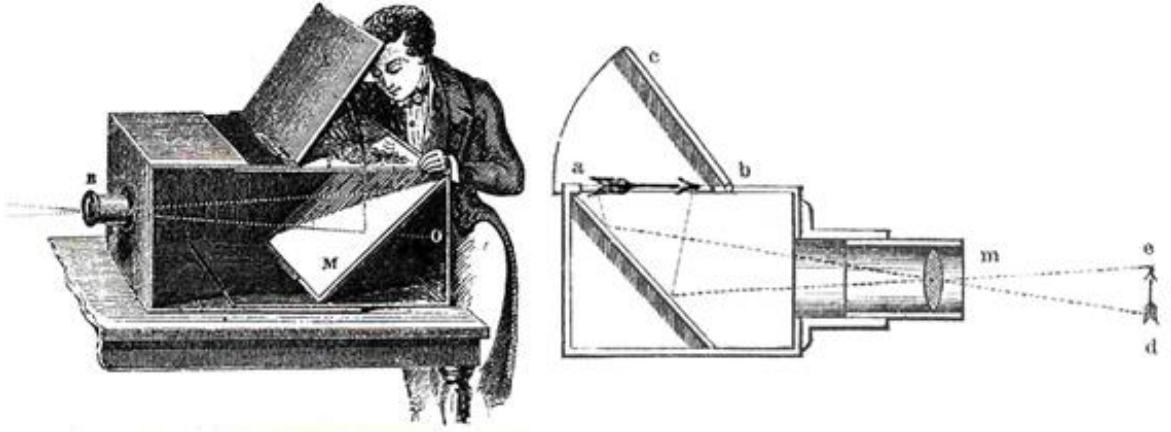
16. yüzyılda *Camera Obscura* fotoğraf makinesinin temellerini oluşturur. Tek ve küçük bir delikten ışık alan karanlık bir odada, ışık odanın içindeki bir duvar yüzeyinde bir görüntü oluşturur. Odanın içinde bu görüntüyü resmedecek kişi de bu görüntü üzerine bir kağıt koyarak yansımayı doğrudan resmedebilir ancak bir tamamen ters bir görüntüdür (Barthes, 1998).



Şekil 1.10. Camera Obscura deneyinin bir görselleştirmesi<sup>15</sup>

17. Yüzyılda karanlık odanın gerekliliğini ortadan kaldıran, taşınabilir yeni *Camera Obscura*'lar icad edilir.

<sup>15</sup> Camera Obscura görselleştirmesi, <https://the.me/is-photography-truth-or-fiction-reflections-on-hockney-lenses-cameras-and-vermeer/> [son erişim tarihi 21.11.2018]



Şekil 1.11. Taşınabilir Camera Obscura çizimleri<sup>16</sup>

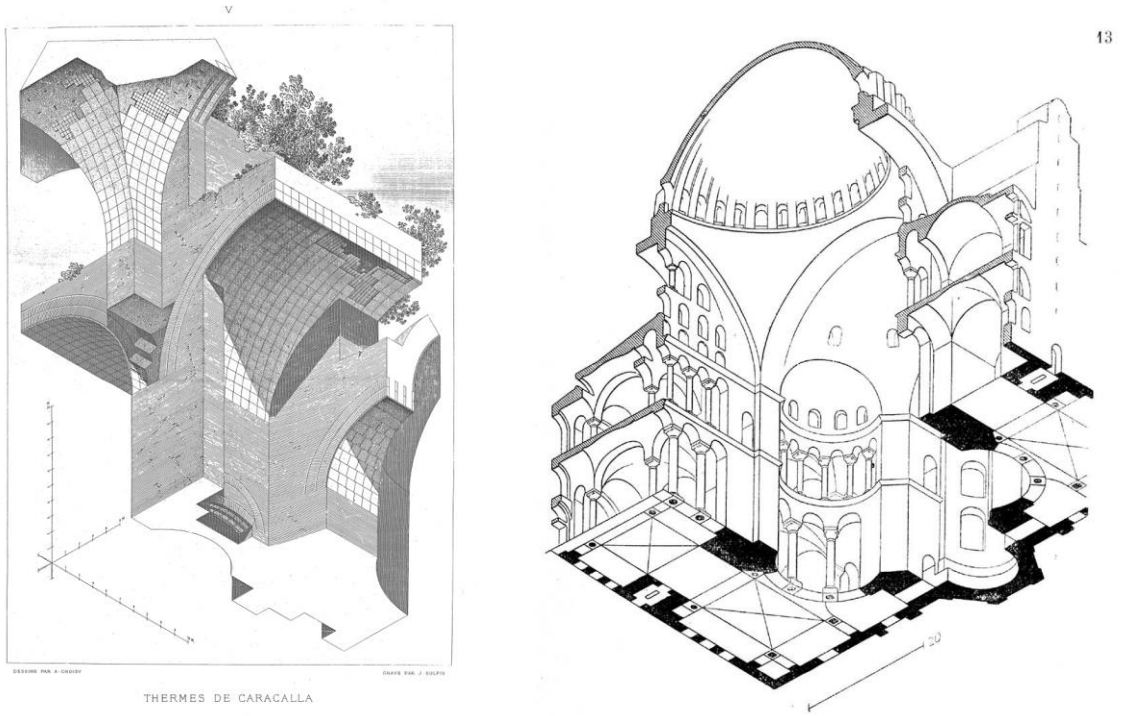
*Camera Lucida* açıkça, bir görüntüyü kopyalamak üzere tasarlanır. 19. yüzyılın bu icadı, özneye yani resmedene olan bağlılıktan kopar, yalnızca nesnenin gerçekçi temsiline odaklanır. Özne ve nesnenin tamamen ayrışması ve nesnenin merkeze alınması, öznel ve nesnelin ikiliğini oluşturur.

Bu dönemde Fransa’da perspektif üzerine birçok kitap yazılır (Pérez-Gómez, 1997, s. 301). Bu noktada perspektifin öznedenden bağımsızlaştırılma çabasının altını çizmek gerekir. Daha önce bahsedildiği gibi Gaspard Monge’un tasarımı geometrisi, mimarlık pratiği ve ortogonal mimari temsiller üzerinde büyük bir etki yaratır ve yeni bir temsil pratiğine ilham verir. Bu temsil aksonometrik perspektiftir. Aksonometrik temsil ile, nesne gözlemcinin bakışından bağımsız hale gelir ve kaçış noktasının sınırlamasından kurtulur ve nesnenin ölçüleri korunur.

Aksonometrik perspektif, 19. yüzyılda genellikle mühendislik okullarında öğretilir. Mimarlık pratiğinde ise Choisy aksonometrik projeksiyonu ilk kullananlardandır (Pérez-

<sup>16</sup> Taşınabilir Camera Obscura görselleştirmesi,  
<https://www.middleeastarchitect.com/camera-obscura-2> [son erişim tarihi 21.11.2018]

Gómez, 1997, s. 315). Mimarlık tarihi üzerine yayınladığı çalışmasında yapıları temsil edebilmek için aksonometrik projeksiyonu kullanır. Pérez-Gómez'e göre Choisy aksonometrik perspektif yöntemini kullanarak, yapıya dair tek bir görsel içinde plan, kesit ve görünüş çizimlerini gösterir (Pérez-Gómez, 1997, s. 315). Aksonometrik perspektif bu noktadan sonra, mimari yaratımlarda belirleyici bir temsil yöntemi haline gelir.



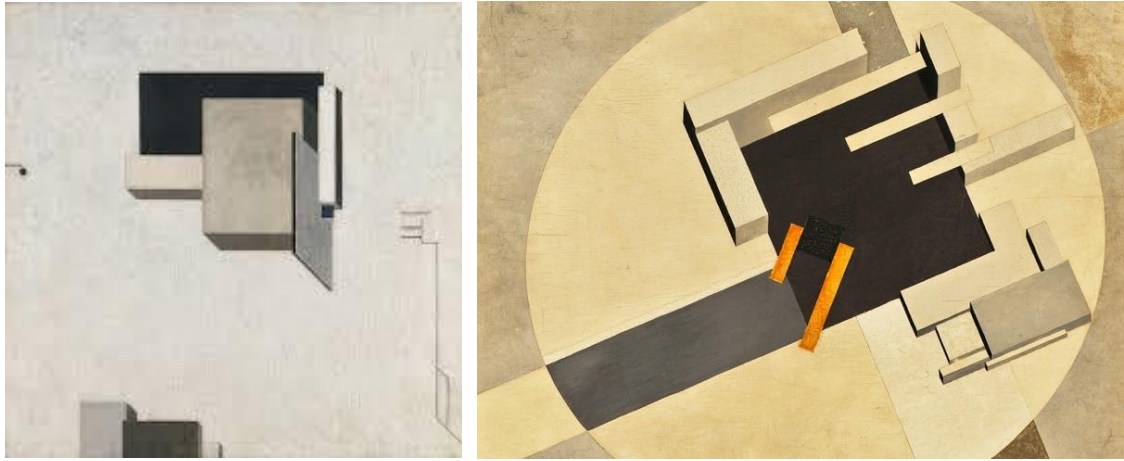
Şekil 1.12. Aksonometrik perspektif çizimleri, Auguste Choisy, (1899) <sup>17</sup>

19. yüzyılda önemli bir noktaya gelen aksonometrik perspektif Modern Mimarlık pratiğinin nesnel yaklaşımına uygun bir temsil aracı haline gelir. Modern Mimarlık dönemine girildiğinde plan çizimi önem kazanır. Bu dönemin plan çizimi anlayışı daha önceki dönemlere göre farklıdır. Bu farklılık diyagramlardan ve standart belirleyici çizim tiplerinden ileri gelir. Plan çalışmalarında fonksiyon analizlerini kolaylaştırmak adına kullanılan diyagramlar ve ergonomik standartlar için üretilen Neufert Yapı tasarımı gibi kitaplar, plan çizimlerinde etkili rol oynar. Bu bağlamda Avrupa'da Rönesanstan sonra ölçülebilir, öğretilebilir ve tekrar edilebilir bir takım tanımlar ve standartlar arayışı olduğunu

<sup>17</sup> Auguste Choisy'ye ait perspektif çizimleri, <http://www.mindeguia.com/dibex/Choisy-e.htm> [son erişim tarihi 10.12.2018]

söylemek yanlış olmaz. Nesnel, aşkın bağlamından kopmuş, ölçülebilir ve gösterilebilir Modern Mimarlık, temsil için de yeni bir dönem demektir.

Aksonometrik perspektifin modern bir yaklaşımını Theo van Doesburg 1923'teki bir De Stijl sergisinde ortaya koyar. Daha öncesinde 1919'da El Lissitzky Proun çalışmalarında bu tekniği kullanır. Proun çalışmaları geometrik biçimlerden oluşan, mekan ile boşluk arasındaki bir ilişki kurma arayışında olan, mimari temsil ile resim arasında değerlendirilebilecek kompozisyonlardır.



Şekil 1.13. Proun serisinden örnekler, El Lissitzky, (1920-21)<sup>18</sup>

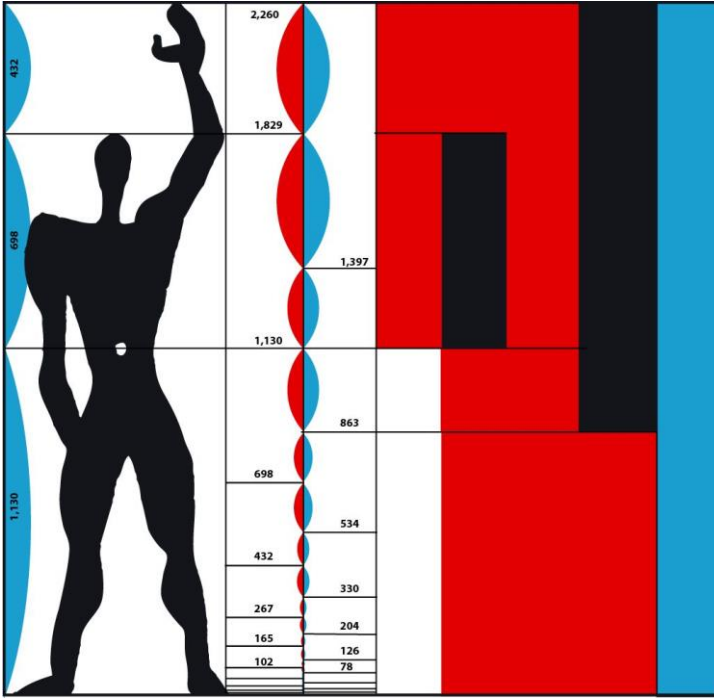
Diğer bir yandan sanayi ve teknolojinin hızla gelişmesi, toplu konut, okul, hastane gibi birimler mimarlık üretiminde ihtiyaç olarak belirlemeye başlar. Fonksiyonlar yoğunlaştıkça, Modern Mimarlığın minimal ve saf arayışlarını karşılamak zorlaşır. Endüstriyel gelişmeleri mimariye yansıtan en önemli mimarlık aktörlerinden biri de Le Corbusier'dir. Konutu içinde yaşanacak bir makine olarak gören Corbusier (Corbusier, 2011) grid sistemini ideal mekanların plan şemalarını kurgulayabilmek için kullanır. Ceylan bu durumu şöyle yorumlar:

<sup>18</sup> El Lissitzky'nin Proun serisinden örnekler, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/lissitzky/proun-1-c> [son erişim tarihi, 25.06.2019]

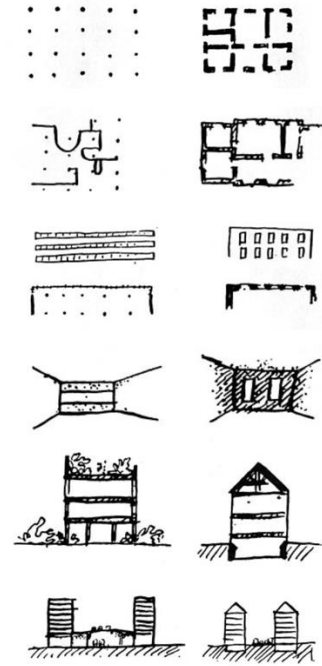
“Önceleri fabrikaya uygulanan, daha sonra ofis, hastane, okul ve konut gibi diğer bina tiplerine yayılan”, ideolojik bir görev üstlenen bir makine olarak mimarlık metaforu, tıpkı bir makinenin parçaları gibi “olması gerekenden daha fazla olmayan” bileşenlere ve aynı makinenin sürekli yinelenebilir olan ritmik işleyişine sahip bir bina ve şehir mefhumunun doğmasına, İkinci Dünya Savaşı’na dek ideolojik anlamda mimarlık kuram ve pratiğini yönetmesine (özellikle, Gropius önderliğinde yaygınlık kazanan işlev şeması veya baloncuk diyagramları (bubble diagram), ve kentsel işlevlerin ayrılmasına dayanan Corbusien zoning anlayışı), savaşın ardından ise dönemin ütopyik tasarımlarında merkezsiz bir konuma yerleşmesine (örneğin, mekanik Archigram ve biyolojik Metabolizm tasarımları) neden olmuştur.” ( Ceylan, 2002).

Bu temsil biçimi basit balon diyagramlarla başlar ve giderek gelişir. Tasarım sürecinde, baloncuk diyagramları, özellikle plan çiziminde her tekrar edildiğinde yeni işlevler ve çözümler sağlar. Ayrıca karmaşık, birden fazla fonksiyon çözümü gerektiren yapılar için kolaylık sağlayan bir temsil biçimidir. Belirli bir teknik gerektirmeyen, pragmatik bir yöntem olarak diyagram; çağın gerekleri bağlamında daha hızlı ve basit çözümlere olanak tanır.

Le Corbusier diyagramı, aynı zamanda kendi mimari yaklaşımını ve tasarım kriterlerini ifade etmek için kullanır. Planlamayı merkeze alması ve bunu da insan bedeni üzerinden ölçüler ile kurgulaması, ünlü Modulor çizimini akla getirir. Aynı zamanda ideal bir mimarlık için ilan ettiği “mimarlığın beş ilkesi” ni diyagramlar ile ifade eder.



Şekil 1.14. Modulor, Le Corbusier, (1945)



Şekil 1.15. Mimarlığın beş ilkesine dair eskizler, Le Corbusier, (1926)<sup>19</sup>

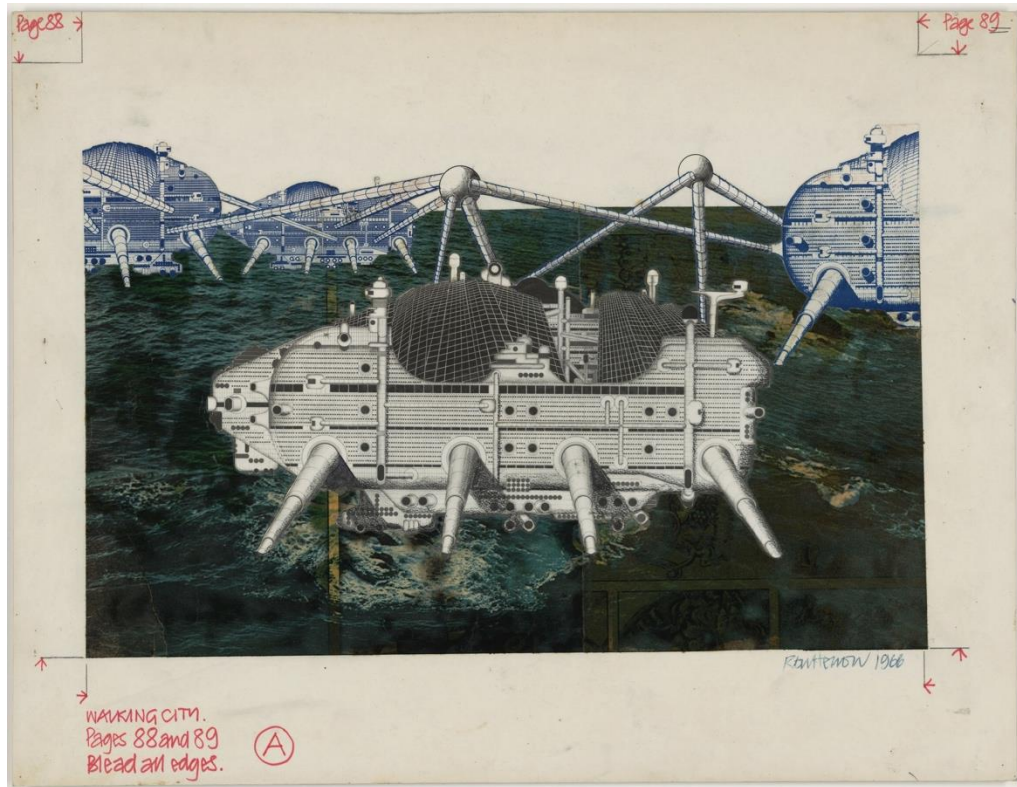
Bütün bu süreçlerin devamında, 1960'larda ortaya çıkan çizim mimarlığı kavramına da değinmek gerekir. Yeniden beliren, mimariye dair bir anlam arayışı halini, temsillerde de gözlemlemek mümkündür. Deneysel ve daha soyut temsiller, fotomontaj ve kolajlar temsili bir araç olmaktan koparmaya başlar.

1960'ların değişen sosyal yapısı, birey kavramının güçlenmesi ve gelişen teknolojinin gündelik hayata daha çok dahil olması, Yuri Gagarin'in aya çıkması gibi gelişmeler ve uzay çağı algısı, dönemin mimarlarını da heyecanlı bir arayışa sokar. Tam da bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan Archigram, mimari temsile yeni bir yaklaşım getirir ve sözlü ya da yazılı olarak değil, söylemini temsil üzerinden aktarmaya çabalar. Megastrüktürler ve

<sup>19</sup> Le Corbusier'in Modulor çizimi ve diyagramları, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home> [son erişim tarihi 07.03.2019].

ütöpik projelerle 20. yüzyılda önemli bir kırılma noktası oluştururlar. Tanyeli, 2005'te İstanbul'da yapılan Archigram sergisi için hazırlanan broşürdeki yazısında şöyle der:

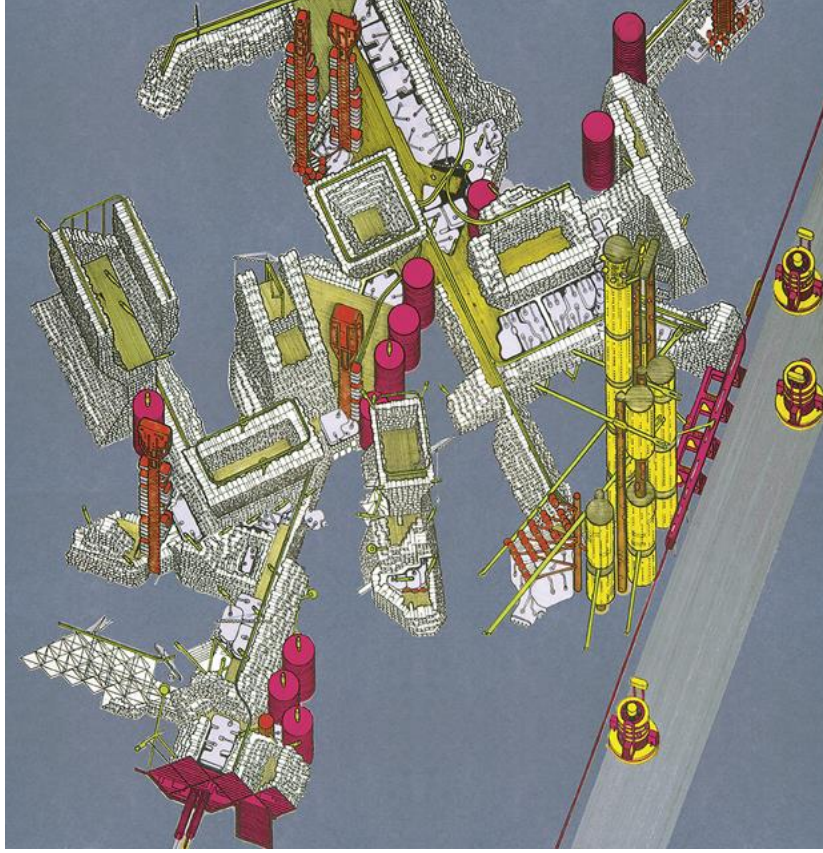
“Archigram mimarlıkta epistemolojik bir değişim, hatta devrim de yapmaktadır. Tarihte ilk kez olarak gerçeğin ve gerçeğin temsilinin yerine simülasyonunu yerleştirir. Archigram öncesi ütopyalarda ütopyacı (örneğin, Wright, Le Corbuser, Hilbersheimer) önerisini gerçekçi bir betimler toplamı olarak ortaya koyar. Onların tasarladıkları her şey olanak bulduğunda hemen gerçekleştiriliverecek projeler biçiminde sunulmuştur. Bu tür ütopyalarda henüz inşa edilmesi beklenmeyen, ama kısa vadede gerçekleştirilmesi öngörülen reel mimarlıkların temsili söz konusudur. Archigramın ütöpik önerilerinde ise ortada aslında birer proje yoktur, geleceğin farazi fiziksel çevresinin simülasyonları vardır.” (Tanyeli, 2005)



Şekil 1.16. Instant City projesi için kolaj çalışması, Archigram, (1970)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ron Herron, Instant City temsili <https://www.moma.org/collection/works/814> [son erişim tarihi, 12.04.2019]





Şekil 1.18. Plug-in City projesi için kolaj çalışması, Peter Cook, (1964)<sup>22</sup>

Bu örneklerde görülüyor ki, mimari temsil, 20. yüzyıl ile birlikte yalnızca bir yapının tasarımı ve inşası için gerekli olan bir çizimler bütünü değil, Edward Robbins'in de altını çizdiği gibi, bir söylem, motivasyon ve yeniden üretim alanı haline gelir (Robbins, 1994 ).

Mimarlar, ilk olarak Alberti'nin kuramsallaştırdığı biçimde, çizimle kendilerini temsil edip, eliyle değil zihniyle çalışan aktörlere dönüşür. Bütün bu gelişmelere paralel olarak, çağdaş mimarlardan biraz daha suskun olan Mies van der Rohe, ürettiği temsillerde farklılıklar yakalar, bir Modern Dönem mimarı olmasına rağmen, modern temsil tekniklerinin dışına çıkar. Dönemin Avangard sanatçılarıyla yakın ilişki içinde olduğu için, soyut üretimlerden, fotomontaj ve diğer yeni temsil tekniklerinden etkilenir. Hem Modern Dönem araçları olan

<sup>22</sup> Peter Cook, Plug-in City Temsili, <https://www.archdaily.com/399329/ad-classics-the-plug-in-city-peter-cook-archigram> [son erişim tarihi 12.04.2019]

plan, kesit ve görünüşler üretir, hem de fotomontaj ve kolajlar üzerinde çalışır. Gerçekçi ifadeler için ürettiği perspektif çizimlerinin yanı sıra, bilerek manipüle ettiği, bozulmuş perspektif çizimleri bulunur. Bu bağlamda temsil ve tektonik kavramları arasındaki ilişkiyi incelemek için Mies alışılmışın dışında bir külliyat sunar. Mies temsillerini, kullandığı malzemelere göre, tekniklere göre, amaçlarına göre farklı başlıklar altında değerlendirmek mümkündür. Ancak yapılarının tektonik ifadeleri ile ilişki kurabilmek adına, temsilleri tekniği üzerinden değerlendirmek daha açıklayıcı olacaktır. Zira mimarlığın amacının, dönemin ruhunu yansıtmaya gerektiğine inanan bir mimar için, sanat dünyasındaki gelişmeler ışığında temsil tekniklerinin değişimi de ilginçtir. Mies'in temsillerinin, çağın teknolojik kapasitesi, avangard estetiği ve içinde gizli olan Klasik mimarinin tektonik mirası (Allen, 2009) üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Bu üç dinamik aynı zamanda ilerleyen bölümlerde tartışılacak olan, Mies'in yapı sanatını anlamak adına da önemlidir.

## 1.2. STRÜKTÜR, İNŞA VE TEKTONİK İFADE

Tektonik Antik Yunan dilindeki *tekon* sözcüğünden gelir. *Tekton* marangoz ya da inşa eden anlamında kullanılır. Homer'in, genel anlamıyla inşa sanatını ifade etmek için tektonik terimini kullandığı görülür. Bu kavrama yüklenen ilk şiirsel anlam ise Sappho'nun *tekon* terimini zanaatçi ve şairin üstlendiği rol anlamında kullanmasıyla ortaya çıkar (Frampton, 1995, s. 3). Sözcüğe yüklenen anlamlar bakımından daha detaylı bir inceleme yapılırsa, sözcüğün bir evrim geçirdiği görülür. *Tekton*'un anlamı yapının inşa edilmesine yönelik bütün araçları, süreçleri ve sonucu işaret edecek biçimde genişler. Bir yapının tektonik ifadesi, onun strüktürel sistemi, malzemesi ve inşa biçiminden, yapısal özelliklerinin tamamından gelir. Mimari nesnenin yapımına dair tüm etkenler ve süreçler, detaylar, dokular, arsaya yerleşim, inşa sürecindeki aktörler ve bunların bir araya geldikten sonra oluşturduğu estetik ifade tektonik ifade olarak tanımlanabilir ve bu tema bağlamında tartışılabilir.

Tektonik sözcüğü aynı zamanda akla, etimoloji ışığında *tekhne*, teknik ve teknoloji terimlerini getirir. Demetri Porphyrios'a göre, Yunanlılar hem sanat hem de zanaat için aynı terimi - *tekhne* - kullanırlar çünkü sanatçıyı ve zanaatkarı birbirinden ayırmazlar. Yunanca'da *tekhne* yalnızca pratik el becerisine değil, bir tür bilgiye işaret eder; marangozluk, heykel, müzik, şiir, tıp, tarım ve mimarlık alanında üretilen ürünlerin, yapımındaki bilgiyi ifade eder. Porphyrios, teknolojinin sık sık doğaya (*physis*) aykırı bir kavram olarak kullanıldığını belirtir (Porphyrios, 2002, s. 131). Martin Heidegger, *tekhne*'nin yüzeysel anlamının ötesine geçerek, bu kavramı tanımlar:

“Sanat ve zanaati aynı şekilde adlandırmak Yunan pratiğinde olağan ve ikna edici olabilir ancak yüzeysel kalır; çünkü *tekhne* ne sanat, ne zanaat, ne de bugünkü tekniğin anlamını karşılar. Asla bir tür performans pratiği anlamına gelmez. *Tekhne* daha çok bir tür bilme biçimini işaret eder.” (Heidegger, 1971, s. 59)

Heidegger'e göre, bilmek, var olanı kavramak anlamına gelir; *tekhne* bilgi olarak: gizli olanın görünmesine, özellikle görünenin gizlenmemesini sağlar (Heidegger, 1971). Bu nedenle Heidegger, *tekhne*'nin bir yapma eylemi değil bir bilme biçimi olduğunu savunur. Ona göre yapı bir sanat ya da inşaat tekniği değil, bir meskendir. Almanca yapı anlamına gelen *Bauen* sözcüğünün "bir yerde kalmak" anlamına geldiğini belirttiği gibi, binanın amacı da ikamet etmektir (Heidegger, 1971, s. 146). İnşadan ziyade mesken/ikamet halinin yapının doğası olduğunu öne süren Heidegger, mimari tektoniğin özünün "*tekhne*"den ortaya çıktığına işaret eder ve *tekhne*'nin de bir açığa çıkma/çıkartma hali olduğunu altını çizer.

Heidegger nesnelere ortaya çıkışının şiirselliğini şöyle anlatır: "*Tekhne* açığa/ortaya çıkma haline, *poiesis* aittir, şiirsel bir şeydir... Dolayısıyla *tekhne* belirleyici olan şey yapım ya da el becerisi değildir. Bir açığa çıkarma halidir." (Heidegger, 1977, s. 13)

*Tekhne*'yi tanımlarken Heidegger'i referans alan Christian Norberg-Schulz, bir yapının varoluşsal amacını, bir alanı yer haline getirmesi yani verilen bir anlamdaki potansiyeli ortaya çıkarması bağlamında "*tekhne*"yi tanımlar. Norberg-Schulz'a göre, bir yapı somut bir kimlik ile varolduğundan anlamını ortaya koyar. "Orada durma hali ile, bir yapı onu çevreleyen her şeyin özelliğini ortaya koyar. Ona göre *tekhne* bir yerin şiirselliğinin plastik formlarla ifade edilidir (Norberg-Schulz, 2002, s. 51). Kenneth Frampton ise, *tekhne*'nin bilmeye dair değerinin açıklanması yoluyla, bir nesnenin varoluşsal durumunu hem bilmek hem de inşa hali üzerinden tartışır. Ayrıca *tekhne* nin terimi teknolojik olandan ayrı düşünülmemeyeceğini şöyle açıklar:

"1-Araçsal bir ihtiyacı doğrudan karşılamadan ortaya çıkan teknolojik bir nesne

2-Mevcut olmayan veya açığa çıkmamış/gizli bir element gibi kullanılabilen senografik nesne... Tektonik nesne iki şekilde ortaya çıkar. Bunlara ontolojik ve temsili tektonik diyebiliriz" (Frampton, 1996, s. 521)

Frampton'a göre, tektonik terimi bir sıfat olarak 1665'ten beri İngilizce'de "yapıya ait" anlamında kullanılır ve Bötticher ve Semper tarafından modern bir mimari anlam olarak ele alınır (Frampton, 1996, s. 521).

Özetle, tektonik terimi Kenneth Frampton'ın belirttiği gibi yapı sanatına atıfta bulunur (Frampton, 1995, s. 3). Etimolojik olarak *tekhne*, zanaat ve bilginin gerekli olduğu tüm üretim alanlarının şiirselliğine atıfta bulunmasına rağmen, tektonik, temel olarak mimari yapı sanatını işaret eder. Yapım olarak, marangozluk somut kütlenin yığıldığı büyük bir inşaat türünün aksine, daha ince parçaların birtakım bağlantı detaylarıyla birleştirildiği bir inşaat türüdür. Modern inşaat teknolojilerinin gereklerini yerine getirmek için, marangozluğun ana malzemesi olan ahşap, yerini çelik ve beton gibi malzemelere bırakır.

Literatürde, tektonik kavramına dair en net tanımlardan birini Eduard F. Sekler yapar. Tektonik, yapı ve strüktür gibi terimler kullanılarak tanımlanabilir çünkü tektonik de diğer iki terim de bir sistemin anlamına işaret eder. Eduard F. Sekler "Strüktür, İnşaat ve Tektonik"<sup>23</sup> makalesinde, birbirleriyle yakından ilişkili fakat birbirlerinden ayrı olan bu üç terimi tanımlar. Sekler'e göre yapı, malzeme seçimi ve kullanımına dayalı bir sistemin inşaat edilmiş halidir, strüktür ise daha soyut bir kavramdır ve kuvvetler düzenine dayanan bir sistemdir (Sekler, 1965, s. 89). Sekler yalnızca strüktür veya yapı ile tanımlanamayacak yeni bir kavramdan da söz eder, bu kavram tektoniktir.

Mitchell Schwarzer da tektoniği şöyle tartışır: "Tektoniği bir söylem/ ifade olarak görmek, işlevsellik ve yapısal gerçekçilik gibi kavramların yükselişi üzerine yazılan mimarlık tarihindeki bölümleri, yeniden yazma bağlamında önemlidir." (Schwarzer, 1995, s. 171)

Yapı dinamiklerinin ötesindeki tektonik ifade/niteliklerle ilgili olarak Gevork Hartonian, Heidegger'ci bir yaklaşımla tektonik yapıyı "yapmanın bilgisi" olarak değerlendirir ve tektonik bir yapının, matematiğe ve mekaniğe dayalı basit bir yapıdan ayrıldığını ifade eder. Hartonian, "yapısal elemanların, kendi rasyonelliklerini aşmış, başka bir anlam ortaya çıkartmalarından" bahseder. Ona göre, yapısal etkiler süslemeyle beraber daha güçlü bir

---

<sup>23</sup> Sekler'in makalesinin orijinal ismi Structure, Construction and Tectonics'tir.

tektonik ifadeye bürünür, bu bağlamda Hartoonian'a göre süsleme zorunlu hale gelir (Hartoonian, 1994, s. 40). Hartoonian'ın tektoniği yorumladığı gibi, *tekhne* ve inşa gibi kavramlarla aynı temelde, Kenneth Frampton, tektonik teriminin yalnızca yapısal ve maddi bir bütünlüğün ürünü değil, aynı zamanda şiirsel bir yapıyı ifade ettiğini savunur. Tektonik kuramında, Frampton tektonik ifadenin, teknik ve mekanik bilginin ötesinde şiirsel temsiline odaklanır (Frampton, 1996, s. 519).

Strüktürü ikincil olarak kabul eden Gottfried Semper'e göre cephe kaplamaları, strüktürel çerçevenin kendisinden ziyade ana rolü üstlenir. Semper'e göre "giydirmе" ve "maskeleyme" insanlık tarihi kadar eskidir ancak maskelenen ya da maskenin kendisi iyi olmadığında maske bir işe yaramaz. Semper malzemenin ustalığına ve mimarların yalnızca ustalıklı kullanım ile manevi ifadesi olan bir forma ulaşabileceğine dikkat çeker (Semper, 2011, s. 258). Semper tektoniği strüktür ve malzemenin yakın ilişkisi üzerine kuruludur.

Malzemeye odaklanan tektonik tartışmalarının tersine, Karl Bötticher'in *Kernform* ve *Kunstform* terimleri; geleneksel yaklaşımın tektoniği strüktürel yapı ve anlamlı temsil arasında bir ilişki üzerinden tanımladığını gösterir (Bötticher, 1984, s. 141). *Die Tektonik der Hellenen*'de Bötticher, tektoniğin iki bileşenini *Kernform* ve *Kunstform* olarak anlatır. Ana form yani kernform strüktürel olarak performans üretimine karşılık gelirken; sanatsal form yani kunstform sembolik ve sanatsal üretime karşılık gelir (Armağan, 2011). Ona göre Yunan tapınaklarındaki her mimari bir araya geliş, fiziksel bir fonksiyonu karşılamanın yanı sıra, çeşitli sembolik anlamlara da sahiptir. Yapıyı meydana getiren elemanların, yer çekimine karşı olan fiziksel performanslarının ve çeşitli sembolik anlamlar yüklenen imgeler haline gelen parçalarının anlamlı bir bütünlük oluşturması hali, Bötticher'in tektonik kuramını ikili bir kavram seti üzerinden tanımlamasına yol açar.

## 2. MIES VAN DER ROHE MİMARLIĞINDA İFADE

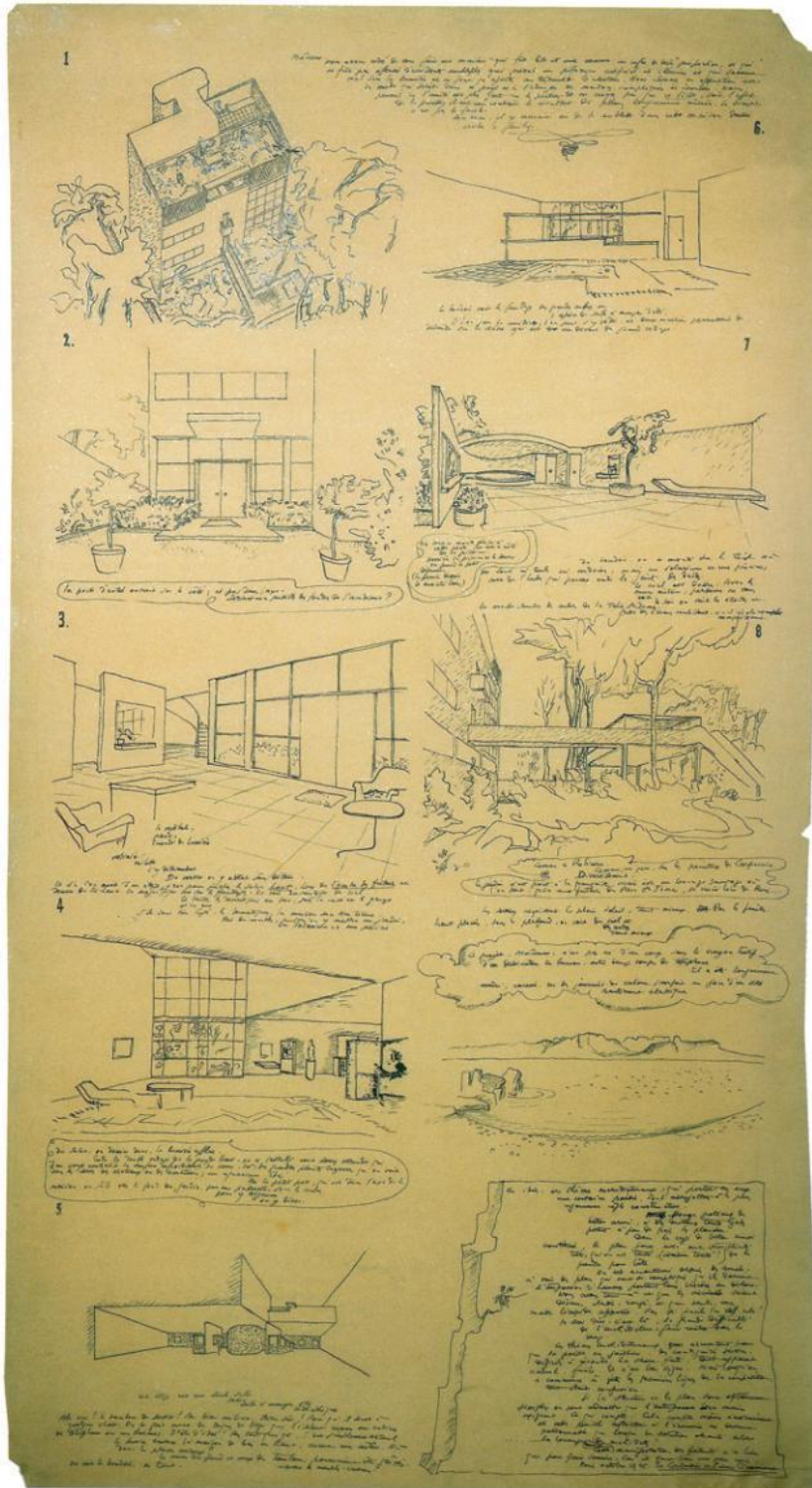
Temsil süreci, zihindeki fikri ifade etme, ona dair bir anlatı yaratmanın dışında çeviri eylemini de barındırır. Önceki bölümlerde altı çizildiği gibi, Robin Evans çevirinin, bir şeyi değiştirmeden aktarmak olduğunu belirtir. Evans, Çizimden Yapıya Çeviriler<sup>24</sup> makalesinde, mimari çizimin üretici gücünü tanımlamak için, “çeviri aracı” ifadesini kullanır. Evans, mimari çizimleri, baskın potansiyeli olan ve yapılı biçimlerin gelişmesine olanak verebilen bir araç olarak açıklar (Evans, 1997).

1990’larda, Joseph Rykwert ise, kavramdan temsile geçişi, mimarlıkta gerçekleşme, kararların uygulandığı bir alan ve mimari şiirselliğin temel bir unsuru olarak tanımlar ve dönüşüm döngüsü olarak adlandırır (Rykwert, 1998, 70). Alberto Pérez-Gómez ise bir yapının temsil edilmesi ve inşa edilmesi sürecini, çeşitli ara formlar içeren bir şiirsel çeviri olarak tanımlar (Pérez-Gómez, 1997, s. 217)

Mimari temsili bir dil olarak düşünürsek, ayrı diller konuşan insanlar arasında, bir dili diğerine çevirmenin, anlam kayması ve kayıplarını beraberinde getireceğini unutmamak gerekir. Bu analogi, Le Corbusier üzerinden bir örnekle incelenebilir. Corbusier müşterilerinden birine, çizimler içeren bir mektup yazar. Villa Meyer projesini anlattığı mektubunda, serbest el perspektif çizimleri kullanır. Çizimlerine birer numara verir ve genel görüşten, yakın plana giden bir anlatım oluşturur. Corbusier böylece, müşterisi için tasarladığı konutu, onun daha rahat anlayabileceği bir biçimde anlatır. Müşterisinin hayal ettiği konutu, mimari temsil aracılığıyla görünür hale getirir. Temsil kavramını, çeviri, anlatı ya da mimesis gibi kavramlar üzerinden değerlendirmek mümkündür. Ancak Mies van der Rohe’nin temsillerini çeviri kavramı üzerinden okumak daha anlamlı olacaktır çünkü Mies’in mimariye dair soyut fikirleri, sınırlı sözlü ifadeleri dışında ancak temsilleri üzerinden okunabilir.

---

<sup>24</sup> Evans’ın makalesinin orijinal ismi “Translations from Drawing to Building”’tir.



Şekil 2.1. Meyer Villası için Madam Meyer'e yazılan mektup, Le Corbusier, (1925)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Le Corbusier'nin Madam Meyer'e yazdığı mektup, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6402&sysLanguage=en-en&itemPos=40&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=> [son erişim tarihi 16.02.2019]

Neredeyse hiçbir mimar nihai yapının kesinliği ve netliği üzerinden, Mies van der Rohe'den daha güçlü tanımlanmaz. Çoğunlukla tektonik ifadenin netliği ve ödün vermeyen malzeme kullanımı, inşa fikriyle başlayan ve biten bir mimariye işaret eder. Mies sıklıkla biçim problemlerini reddettiğini, yalnızca yapının problemleriyle ilgilendiğinin altını çizer.

Mies'in tasarımlarında, çizimler değişkenlik gösterir. Bu yüzden çalışmanın çıkış noktası – ilk bakışta çok da kafa karıştırıcı görünmeyen – Mies'in çizimleri ve yapı uygulaması ile grafik tekniği arasında yer yer oluşan açıklıklardır. Her ne kadar Mies “kağıt mimarisi<sup>26</sup> değil gerçek yapı”yı (Blake, 1976, s. 155) tercih ediyor gibi konuşsa da, çizimleri mimari kariyerinde önemli bir rol oynar. Bir inşacı olarak imajı, kağıt üzerine aktarılan mimari mekanlardan ayrı tutulamaz.

Tasarım ve çizim arasındaki ilişkinin temelinde, çizimin mimarın fikrini temsil etmesi en temel noktadır. Bir fikrin zihne düşmesi ve kağıda aktarılması arasındaki geçici boşluk, çizimin sadece yaratıcı zihin için bir araç olduğu yanılsamasını düşündürebilir. Bu yanılsamayı destekleyen bir diğer düşünce ise mimarlığın özünün üç boyutlu mekan olduğu ve mimari fikirlerin ancak yapıyı deneyimlemekle anlaşılabilceğidir. Mies de “kağıt mimarisi değil gerçek yapı”<sup>27</sup> sözü ile bunu destekler. Christian Norberg-Schulz, 1958'de Mies'in Chicago'daki ofisini ziyaret ettiğinde, izlenimlerini şöyle açıklar:

“Her şey, kağıt mimarisi çizimlerinden ziyade inşaya işaret ediyordu. En önemli şey maketlerdi ve çizimler inşaat alanında kullanılan araçlardan başka bir şey değildi”. (Norberg-Schulz, 1958)

Ancak Mies'in kariyeri bize farklı bir hikaye anlatır. Çizim onun yaşam boyu tutkusudur. Tugendhat Evi (1928-30) için yaklaşık 700 çizim yapılır, bunlar çoğunlukla el çizimidir. Amerika'daki Resor Evi'nden geriye (1937-38) 800'den fazla çizim kalır. IIT yapısının kütüphane ve idare binaları için ise yine 800'ün üzerinde çizim vardır (Schulze, 1992).

---

<sup>26</sup> Kağıt mimarisi kavramı bu çalışmada İngilizce “paper architecture” kavramına karşılık kullanılır.

<sup>27</sup> Peter Blake'in The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright kitabından alıntıdır.

Mies van der Rohe, Modern Mimarlığın en iyi tasarımcılarından biri olarak kabul edilir. Mimarlık okuluna gitmeden, Bruno Paul ve Peter Behrens gibi mimarlık ofislerinde çalışarak kariyerine başlar. Mies'in eski öğrencisi ve Chicago'daki ortaklarından Edward Duckett Mies'in çok hızlı çizim yaptığını, neredeyse T cetveline dokunmadığını söyler (Duckett, 1998).

Mies'in çizime verdiği değer, IIT'de eğitim verdiği süreçte de görülür. Mimarlığı öğrenmek için önce görmeyi bilmek gerektiğine inanır. IIT'deki Mimarlık Bölümü için hazırladığı müfredatta, birinci sınıf öğrencilerinin görsel eğitim almasına önem verir. Dessau'daki Fotoğrafçılık Bölümü başkanı Walter Peterhans'tan, öğrencilerin gözünü ve tasarım reflekslerini eğitebilmek için bir görsel eğitim kursu açmasını ister. Öğrencilerin aldığı görsel eğitimin etkilerini “zihinsel yaklaşımda köklü bir değişim” olarak yorumlar (Blaser, 1977, s. 34).

Mies tasarımları hakkında çok az konuşur. Her ne kadar “kağıt mimarisi değil gerçek yapı”lardan bahsetse de çizim onun iletişim biçimidir. Mies'in ders notlarında, Goethe'nin “sanatçı yaratır, konuşmaz” alıntısı vardır<sup>28</sup>. Bu bağlamda kağıt mimarisi metaforik olarak, mimarlığın maddi yani inşai dünyasıyla bağdaşmayan bir platformken, kağıt üzerinde tasarlanan mekanlar – yani tasarıma dair temsiller – aslında gerçek yapıların birer parçasıdır.

Görünmez bir düşüncenin, kağıt üzerinde görünür şekillerde temsil edilmesi kolayca algılanamayabilir. Sözgelimi Mies'in cam evlerinde camın şeffaflığı ve geçirgenliği direkt olarak temsil edilmez. Camı yansımalar ifadeleriyle değil, hiç cam çizimi yapmayarak temsil etmeyi tercih eder. Bu noktada Mies'in kendi mimarisi için kullandığı, ilerleyen bölümlerde tartışılacak olan “neredeyse hiçbir şey” ifadesi akla gelir. Camın çizimlerdeki yokluğu, aslında varlığını temsil eder. Mimarın zihnindeki cam tahayyülü ve kağıt üzerindeki görseller, tasarım çizimleri analiz edilirken, Mies'in modern konut yaklaşımını anlamaya yardımcı olur.

---

<sup>28</sup> 1986'da yayınlanan Domus Dergisi'nin Temmuz/ Ağustos sayısında, Ludwig Mies van der Rohe: Lecture, Chicago, Evant and Date Unknown adlı yazıda, Mies'in yayınlanmış ders notlarından söz edilir.

Çizimler Mies için çok önemlidir. Çizimlerinin büyük bölümünü 1963'te, New York'taki Mies van der Rohe Arşivi'ni kuran Modern Sanat Müzesi'ne (MoMA) bağışlar. Arthur Drexler "Mies'in kendisinin" tüm çalışmalarının bozulmadan korunmasını açıkça istediğini hatırlatır. 1963-1968 yılları arasında 20.000 üzerinde eskiz, maket, kolaj ve çizim Modern Sanat Müzesi'ne aktarılır (Tegethoff, 1985, s. 6).

Mies çizimlerinde, grafit kalem, renkli kurşun kalem, mürekkep, karakalem ve ara sıra renkli pastel boya ve sulu boya kullanır. Ayrıca farklı kolaj teknikleri uygular. Mies genelde tasarımına planlardan ya da görünüşlerden değil, iç mekan perspektiflerinden başlar. Tugendhat Evi için yapılan ilk toplantıda, müşterilerine "bir evin cepheden değil, iç mekandan başlanarak inşa edilmesi gerektiğini" söyler (Hammer-Tugendhat, 2014, s. 5).

Mies'in 1920'lerdeki gökdelen projelerine dair ürettiği temsiller fotomontaj olarak adlandırılır. Daha sonraki görselleştirmelerinde ise fotoğrafların kesilip bir araya gelmesi; genelde sanat eserlerinin, ahşap, mermer gibi malzemeler hatta cam panellerin çoğaltılmasıyla oluşur. Bu temsilleri kolaj olarak adlandırmak daha doğrudur çünkü fotomontajın aksine mimari öğeler ayrı ayrı temsil edilmez. Bu bağlamda Mies'in gelenekseli ve dönemin avantgard stilini kendi üslubunda bir araya getirdiği söylenebilir.

Dönem sanatçılarıyla yakın ilişki kuran Mies kolaj ve resim sanatçılarının – Dadaistlerin – kendi içindeki çatışmalarına da tanıklık eder. Bu çatışmaları iyi gözlemlemeyi başaran Mies, dönemin yeni tekniklerinin sahip olduğunu potansiyelin de farkındadır. Yeni bir görsel ve kültürel üretimin arayışına giren Mies içinde bulunduğu çağın yeniliklerine ayak uydurmayı ve teknolojik ilerlemeyle paralel bir üretim yolunu seçer. Fotomontaj pratiği, Mies için hem mimari üretim için bir çalışma çerçevesi çizer, hem de temsil aracı olarak ona hizmet eder. Teknikten bağımsız olarak bir şekilde çizim yapmak, Mies'in çalışmalarında hep önemli yer edinir. Henüz erken fotomontajlarında, basit eskizlerinde de 40'lı, 50'li yıllarda çıraklarının yaptığı karakalem eskizlerde ve tüm diğer çizimlerde temsil edilen mimari, bazen yapının tam karşıt karakterini sergiler.

1942'deki Küçük Bir Şehir için Müze<sup>29</sup> projesi için yaptığı kolajda mimari hem oradadır, hem de kayıptır. Varlığı sadece yokluk ve ima edişlerle ortaya çıkar. Alan, kolaj malzemelerinin katmanlanması ile tarif edilir ve pencere kayıtları, arkadaki manzara fotoğrafının içinden kesilen boşluklarla temsil edilir.



Şekil 2.2. Küçük Bir Şehir için Müze projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1942)<sup>30</sup>

Mimari kurgu zar zor okunabilir bir iz üzerinden takip edilir. Kolaj ile temsil etme, bazen maddeselliğe çok işaret etse de aslında yapının mimarisi değil, arkadaki manzara somutlaştırılır. Malzemeler de zaten kolajda kullanılan gerçekçi fotoğraflar üzerinden temsil edilir. Mimari, arkadaki manzarayı çerçeveleme temsilinde kendi mekansallığını

<sup>29</sup> Projenin orijinal ismi Museum for a Small City'dir.

<sup>30</sup> Mies van der Rohe'nin Küçük Bir Şehir için Müze projesi için hazırladığı kolaj, <https://www.moma.org/collection/works/757> [son erişim tarihi 25.06.2019]

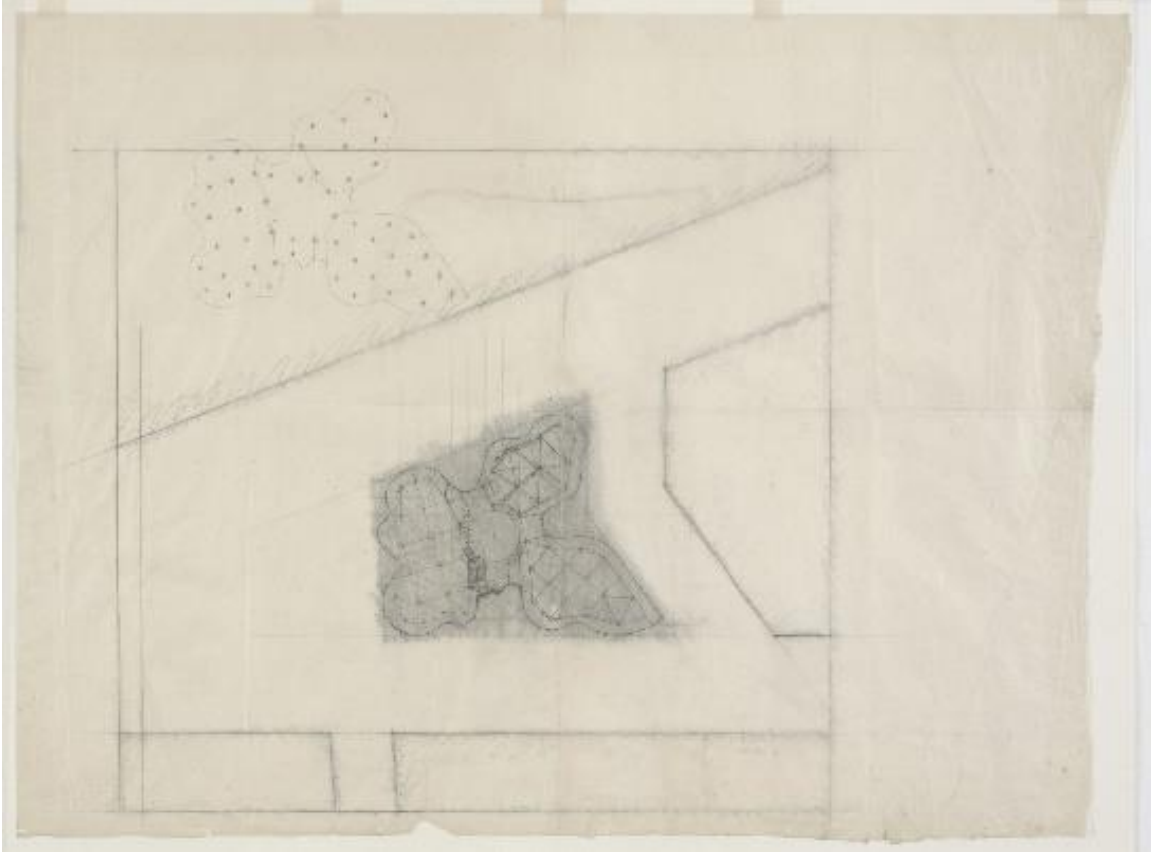
kaybetmeye başlar. Mies bu tip çalışmalarında karmaşık bir temsil ve yeniden temsil oyununa girer. Kolaj temsili kendi içinde soyut katmanlara ayrılabilir. Fotografik öğeler kendi içlerinde birer temsil nesnesi oldukları için mimari fikrin üç boyutlu haline ve maddeselliğe atıfta bulunurken, bir araya geldikten sonraki ifadeleri 2 boyutlu bir çerçeveleme üzerinden yeniden bir temsil üretir. Bu bağlamda Mies'in bu tip kolajlarının da tektoniği olduğu söylenebilir.

Bu kolaj daha uç noktada değerlendirilebilecek bir durumu temsil etse de, mimari mekanların çizimlerde temsil edilmediğini düşünmek gerekir. Keskin mimari çizimlerde genel olarak yokluğuyla ifade edilir. Mies'in çalışmalarında bir paradoks veya içsel çelişki gibi görünen şey, aslında bize mimari temsilin doğasıyla ilgili bir şey söyler. Mies maddeselliği yapının kendisine atfeder ve temsillerinde genellikle yapının kendisine özgü olan mekansal ruhu ve potansiyellerine dikkat çeker. Mies ilk zamanlarda kendisini bir inşacı olarak görür ve bu nedenle yapıları çizimler aracılığıyla temsil etmeye ihtiyaç duymaz. Mies'e göre çizimlerin doğrudan bir araçsallığı yoktur. Çizimler bir değişim veya dönüşüm alanıdır ve fikir ve nesne arasındaki aralıkta çalışır.

Mies mimarisi, tektonik ifadesinin netliği, tavizsiz malzeme seçimleri, temsillerin değişkenliğiyle paralel incelendiğinde, inşa fikriyle başlayıp biten bir mimariyi işaret eder. Mies'in biçimselliği ısrarla reddetmesi ve inşaya odaklanması da tasarım sürecine değil daha ziyade inşa sürecine ya da o fikre dair bir mimariye yöneliktir. Birçok tarihçi ve eleştirmen için, Mies inşa ve tektonik kavramlarında soru işaretleriyle anılır, dolayısıyla temsil konusunda da kararsız bir yere sahip olması şaşırtıcı olmaz.

1980'lerin ortalarından başlayarak Mies'in çalışmaları daha detaylı incelenmeye başlar. O dönemin makalelerinde Michael Hays, Manfredo Tafuri'nin yorumlarının ardından Mies'i erken Modernizm eleştirileri bağlamında inceler. Fritz Neumeyer Mies'in felsefi ve estetik kuramlardaki yerini ustaca toparlayarak *The Artless Word* kitabını yayımlar ve Mies'in – Neumeyer'e göre – dehasının altını çizer (Neumeyer, 1994). Barselona Pavyonu'nun yeniden incelenmesi bağlamında, Robin Evans Mies'i her şeyden önce üretim sürecinin

etkilerine odaklanan bir söz oyunları ustası olarak nitelendirir (Evans, 1990). 1992’de *The Presence of Mies* adıyla, Detlef Mertins tarafından düzenlenen bir konferansın yazıları, yine Mertins tarafından toplanıp aynı isimle kitaplaştırılır ve Mies çağdaşı olan sanat ve sanatçılar, savaş ve teknoloji gibi bir çok bağlamda eleştirilir (Mertins, 1994). Mies’in çizimleri ve yapı uygulamaları zaman zaman çelişkili, zaman zaman ise doğrudandır. Henüz erken kolajlarında, eskizlerinde ya da 1940-50’lerde yanında çalışanların yaptığı kurşun kalem çizimlerinde bazen yapının tam karşıt karakteri görünür. En bilinen örneklerden biri 1923’teki Cam Gökdelen<sup>31</sup> projesi için yaptığı eskizdir. Karakalem çizimdeki yumuşak ifade, camın kırılğan ve parlak yüzeyi ya da keskin kenarları temsil edilmez. Çizimde mimarinin fiziksel olarak içi boşaltılır, maddesel olmayan maddesel olandan daha fazla ifade edilmeye çalışılır.



Şekil 2.3. Cam Gökdelen projesi eskizi, Mies van der Rohe, (1923)<sup>32</sup>

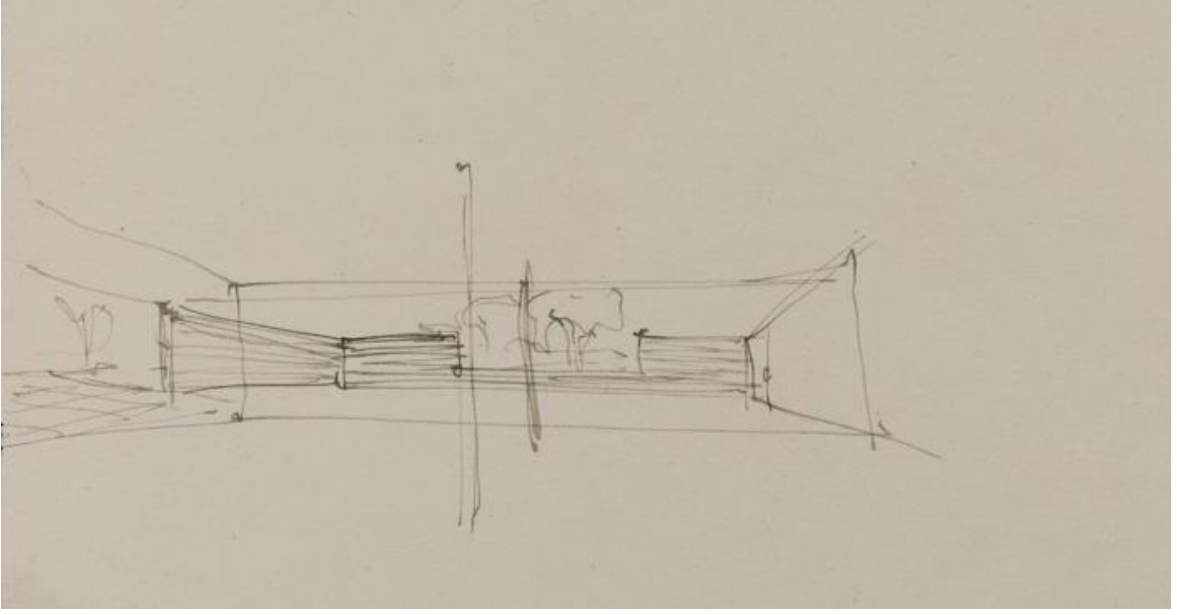
<sup>31</sup> Projenin orijinal ismi Glass Skyscraper’dır.

<sup>32</sup> Mies van der Rohe’nin Cam Gökdelen eskizi, <https://www.moma.org/collection/works/87496> [son erişim tarihi 25.06.2019]

Mies'in eskizleriyle ilgili olarak zorlayıcı olan noktalardan biri, perspektifsel bozulmalardır. Bu tip bir bozulma, daha tamamlanmış çizimleri ve eskizlerinde tutarlı bir şekilde belirgindir.

Tek veya çift /çoklu kaçış noktalarının kullanımıyla oluşturulan perspektif çizim kuralları, gözlemciye verilen belirli bir mesafe olduğunu varsayar. Gözlemin tasarlandığı 60° görüş açısı, bu gözlemcinin yerini tanımlar. Bu görüş açısı, görüntünün geometrileri ve görüntünün sabit doğasıyla ilgili olarak sahnenin tekilliğini pekiştirir. Rönesanstan beri, perspektif teknikleri sürekli olarak kullanılmakta iken, bu esnek olmayan geometrik yapının, mimarlığın mekansallığı hakkındaki belirli fikirlerin anlatılmasında yetersiz olduğu yargısına varılmıştır. Mimarlar da fikirlerini daha açık hale getirmek için perspektif çizimleri üzerinde bazı bilinçli bozulmalar yaratır.

Mies'in 1935'teki Hofhauser eskizi, böyle bir bozulma içerir. Burada, görüntünün sağ yarısı üzerinde merkezi olarak odaklanmış ve tek noktadan simetrik bir bakış açısına sahiptir, sahnenin sola doğru taşmasını sağlamak için görüş konisinin açısı dışına taşar. Görme alanının bu uzantısı, görüntünün gözlemcisinin dikkatini dağıtan bir alandır. Nereye bakması gerektiği belli değildir. Perspektif kurgusunun içine dahil olan gözlemcinin, gördüklerini belgelemek için başını çevirdiği fark edilir. Halbuki tek kaçırlı perspektif kurguda bakma eylemi sabittir. Bu hareket sayesinde görüntü, panoramik bir etki yaratır. Kolonların sıralanması da hareketin bu etkisini vurgular.



Şekil 2.4. Hofhauser Evi projesi eskizi, Mies van der Rohe, (1935) <sup>33</sup>

Çok bilinen kolajlarından biri olan Resor Evi için yaptığı kolajda (1939), ahşap kaplama duvar, Paul Klee'nin Renkli Yemek tablosu ve boydan boya panoramik cam ardından görünen manzara fotoğrafı vardır. Bu temsil montajla yeni bir bir araya geliş biçimine olanak verir. Her bileşenin kendi anlamını ayrı ayrı korurken, bireyselliklerini ve fotoğraf, baskı gibi farklı görsel üretim araçsallıklarını strüktürel ve oransal olarak bir araya getirip yeni anlamlar içeren bir temsil yaratır. Mies bütünsel yapıt ve *Gesamtkunstwerk* fikri ile ilk kez Behrens'in ofisinde tanışır (Kütükçüoğlu, 2008). İlerleyen dönemler de Resor Evi'nde olduğu gibi Behrens'ten öğrendiklerinin etkileri görülür. Bu çalışmaya belki *Gesamtkunstwerk* demek doğru olmayacaktır fakat ortak bir prensip içeren *Einheitskunstwerk* denebilir. Farklı sanatsal pratiklerin ifadelerin kendi mantıkları içinde bir araya geldiği, yeni öncü bir teknik olarak değerlendirilebilir.

Mies'in teknik çizim ve eskizleri, genel mekan organizasyonu ve strüktüre dair yaklaşımından izler taşırken, kolajları hem iç mekanlara, hem de yapıların tektonik ifadelerine dair fikir verir. Bu durumu Mies'in mimarlığa, mekan yaratma yaklaşımına

<sup>33</sup> Mies van der Rohe'ni Hofhouser Evi eskizi, <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/ludwig-mies-van-der-rohe-hofhauser/> [son erişim tarihi 23.02.2019]

bağlanabilir. Mies'in çabası dışa değil içe yöneliktir, ancak yaşayan bir iç mekanın yaşayan bir cephesi/dış mekân olduğunu savunur.

İç mekandaki bağımsız duvarlar ve bölücüler, bu bölücülerin arkasına konumlanan servis birimleri, olabilecek en küçük kesitli taşıyıcılar ve cam cephelerin, yapının dışını hem ayırması hem de içeriye dahil etmesi ile Mies temiz açıklıklara ulaşmayı amaçlar. Yeni Ulusal Galerî ve Resor Evi kolajlarında kullandığı tablolar iç mekandaki sergileme (Resor Evi'ni ev sahibi bağlamında değerlendirilirse, onun da bir sergi mekanına ihtiyacı vardır, çünkü ev sahibi çift tablo koleksiyoneridir) alanlarında yer alır. Bu kolajlarda tablolar bir yüzey üzerinde değil havada asılı olarak görünür. Burada Mies'in zihnindeki algıya dair bir ipucu vardır; tablolar bölücü duvarlar üzerinde sergilenmekten ziyade açık mekan fikrinde tabloların kendisi birer bölücü haline gelir.



Şekil 2.5. Resor Evi projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1937)<sup>34</sup>

Bu çalışmada, tektonik çıktılar ve temsiller arasındaki ilişkiler/gerilimler incelenirken ağırlıklı olarak Mies van der Rohe'nin kolaj çalışmalarına yer verilir. Mies'in özellikle iç mekânlara dair fikirlerinin, neredeyse fotografik gerçekliğe yakın temsilleri olan kolajlar, onun rasyonel strüktürleri ve soyut atmosferleri arasında bir köprü işlevi görür. Teknik

<sup>34</sup> Mies van der Rohe'nin Resor Evi kolajı, <https://www.moma.org/collection/works/749>  
[son erişim tarihi 10.03.2019]

Çizimlerde görünmeyen fikirler ya da incelikli olarak çizilen detaylar, onun kolajlarında görünür veya görünmez hale gelerek, bireyselliklerinin ötesinde bir bütünün parçası olur.

Bir yapıya dair temsil üretimi, inŒa tamamlandıktan sonra son bulmaz. Yapı inŒa edildikten sonra, fotoğraflanarak yeni temsiller üretilmeye devam eder. Bazen yapılacak fotoğraf çekimleri için iç mekanlar yeniden düzenlenir, çevresel bağlam yok edilebilir, yalnızca yapıya odaklanarak insansız ya da insan davranıŒlarının da kurgulandığı çekimler yapılabilir. Bu tip titiz çekimlerin amacı, tasarım sürecinde üretilen temsillerdeki, ideal mekanlara yaklaŒma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu noktada fotoğraflar, temsiller ile gerçeklik arasındaki boŒluęu doldurur. Mies ise kolajlarını, özellikle iç mekandaki atmosfer arayıŒını en baŒından fotografik katmanlar kullanarak oluŒturduęu için, temsilleri ile yapıların gerçekliği arasındaki boŒluk en aza indirgenir.

## 2.1. TAHAYYÜL

Bazen bir yapının görüntüsü, temsil edilen fiziksel objenin ötesine geçebilir. Burada ne olabileceğinin tasviri, inşa edilen yapıya eşit veya daha fazlasını temsil edilebilir. Bu temsiller mimarın, zihnindeki fikirlere dair ipuçları verir ancak çok fazla detay verilmediği takdirde, mekanların potansiyelleri temsilin izleyicisinin tahayyülüne kalır. Tuğla Kır Evi<sup>35</sup> projesi de bu tip projelerden biridir.

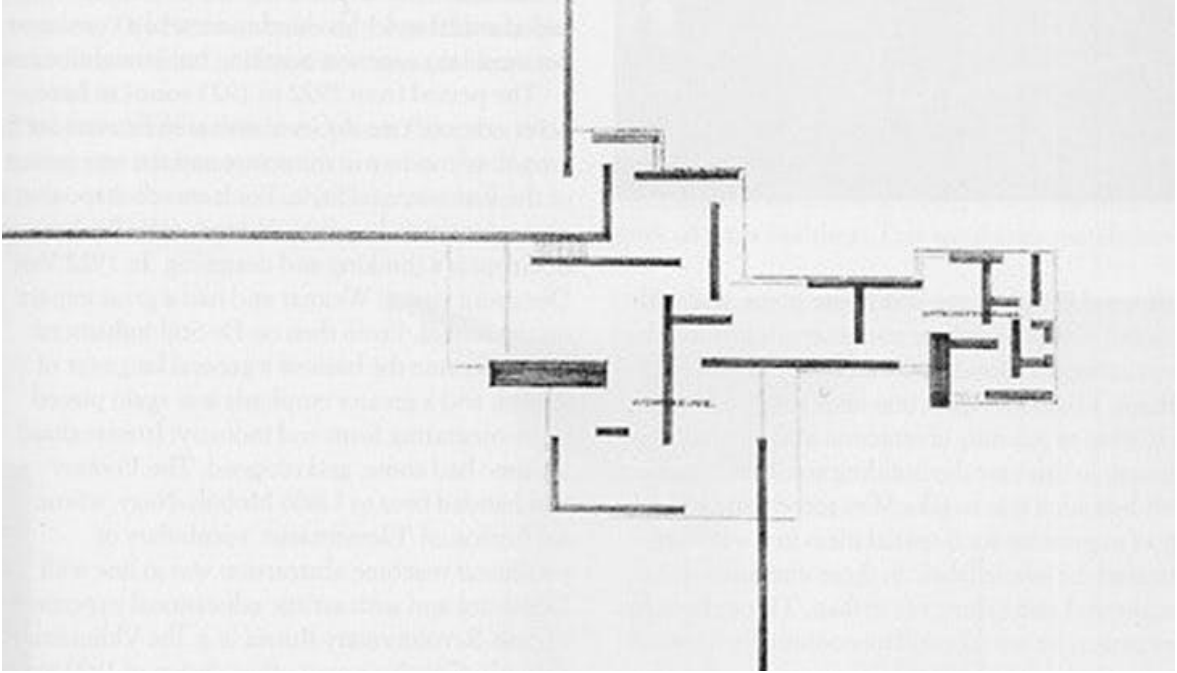
Tuğla Kır Evi (1924) projesinde, mekansal açıklıklar için yeni bir duvar düzenleme biçimi üzerinde çalışır ancak çizimlerinde dış duvarlar ve iç duvarlar arasında bir ayrım yoktur. 1936'dan sonra Alfred H. Barr 1918'de yapılmış Theo van Doesburg'un "Rus Dansının Ritmi" tablosu (1918) ve Tuğla Kır Evi projesini karşılaştırdığında, ikisi arasında bir bağlantı olduğunu farkeder (Mertins, 2002, s. 124). Bu benzerlik yalnızca görsel olarak incelendiğinde, Tuğla Kır Evi projesindeki planlama hakkında net bilgi vermeyen bu temsil soyut bir ifadedir. 1924 yılında Mies henüz bağımsız duvar fikriyle ilgili kesin prensiplere sahip değildir ancak yeni yapı türleri ve temsil teknikleri dener. Mies bir süre Theo van Doesburg ile kişisel olarak yakın bir ilişki içindedir, dolayısıyla ondan etkilenmiş olması da normaldir.

Mies'in Tuğla Kır Evi çizimleri, Van Doesburg ve Mondrian'ın başı çektiği neoplastik ifadeye yakın olduğundan, Mies üzerindeki etkilerine yönelik tartışmaları kökükler fakat Mies "Bir ev inşa etmek istediğimde, asla resim yapmam" (Carter, 1974, s. 180) diyerek kesin bir dille bu tartışmaları reddeder. Hilberseimer de "Mies van der Rohe'nin planları yalnızca mekan yaklaşımlarının göstergesidir.. yalnızca bir kısım, bir projeksiyon, üç boyutlu bir bütünün yatay bir kesitidir ve bu nedenle iki boyutlu resimlerle karşılaştırılamaz." diyerek bu tartışmaya Mies tarafından katılır (Hilberseimer, 1956, s. 42).

---

<sup>35</sup> Projenin orijinal ismi Brick Country House'tur.

Tuğla Kır Evi temsilleri incelendiğinde, bu temsiller kolajlardan farklı bir yön çizer. Bu çizimler açıkça işaret edici/gerçekçi çizimler değildir. Bir binayı detaylı olarak tanımlamak için gerekli spesifikasyonları içermezler. Ölçek, boyut veya yön gibi göstergeler yoktur. Duvar kalınlıkları, kapıların yerleri, döşeme kalınlıkları gibi tasarımsal ya da inşai detaylar yanlış veya belirsizdir, değişebileceğini öngörmek zor değildir. Üzerinde tam olarak çalışılmamış görünür. Bir çeşit “ilk eskiz”dir. Söz gelimi binanın üst kat planı eksiktir. Yerleşik formun özellikleri net değildir fakat tüm bu detaylar bu çizimlerin amacı değildir zaten. Temsil ettikleri yapıya bir vekil işlevi görürler. Yapıyla olan ilişkisi, bir resimdeki çizim taslağının resmin nihai haliyle olan ilişkisine daha çok benzer.

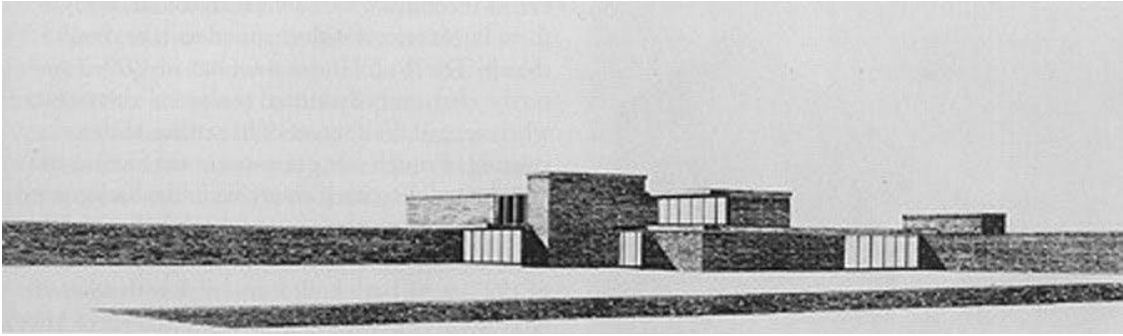


Şekil 2.6. Tuğla Kır Evi projesi plan çizimi, Mies van der Rohe, (1923)<sup>36</sup>

Bu temsillerin değerlendirilmesi gereken zeminin ayırt edici özelliği, inşaya dair herhangi bir prosedür içermemesidir. Bu zemin, işaret edici/belirleyici bir temsilden ziyade yaratıcı olarak değerlendirilebilir. Genellikle önceden özelleşmemiş, temsil edilen yapı elemanlarını veya özelliklerini – duvarlar arası geçişler gibi – ve bina dışarıdan incelendiğinde görülen

<sup>36</sup> Mies van der Rohe'nin Tuğla Kır Evi çizimi, <https://www.moma.org/collection/works/780> [son erişim tarihi 12.03.2019]

genel kompozisyonun algılanan yataylığı gibi herhangi bir özel bileşene ait olmayan nitelikleri gösterir. Bütün bunların yanında, temsilin yaratıcı kullanımı zemininde, Tuğla Kır Evi temsilleri binayı algılamak için yeterli değildir. Şematik gösterim olsa da merdiven yönelimi algılanamaz. Evin ana katının kapsamını tarif etmek ve üst kat planı olmadığından planı perspektifle eşleştirmek de zordur.



Şekil 2.7. Tuğla Kır Evi projesi perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1923)<sup>37</sup>

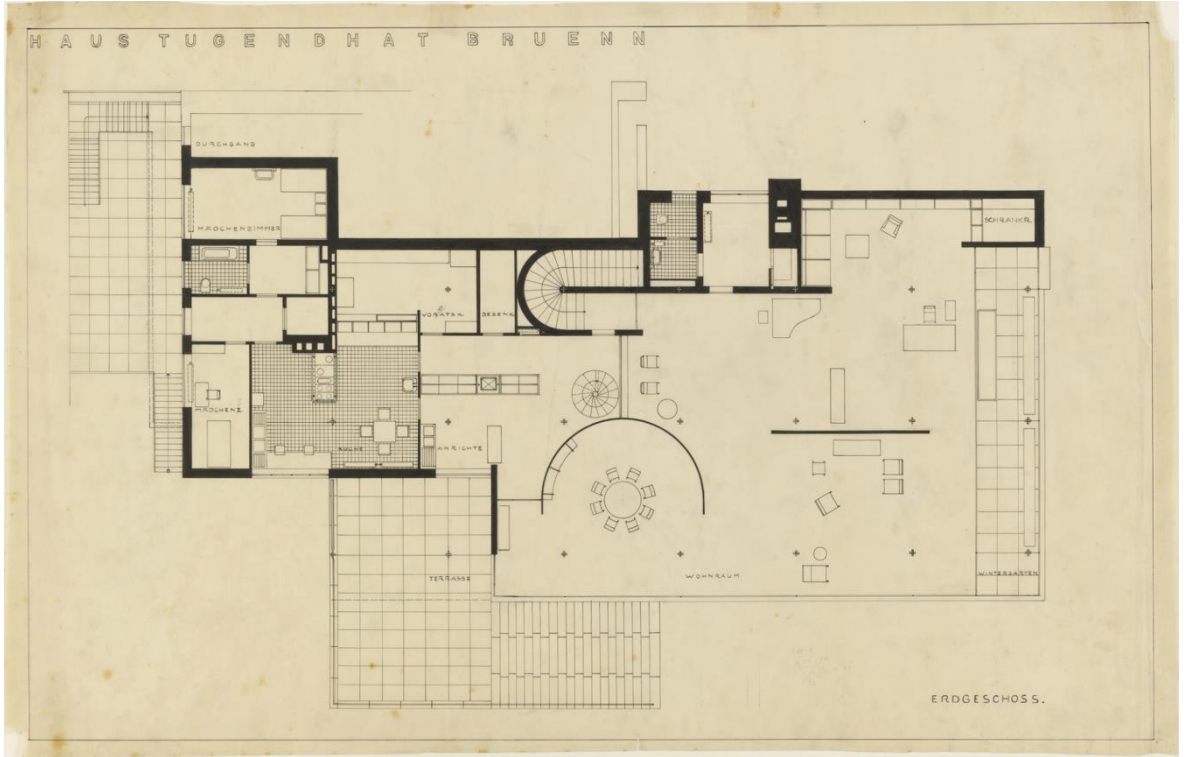
Tuğla Kır Evi projesinin bir benzeri, yine 1920'lerde, beton malzeme ile de denenmiş Beton Kır Evi projesidir. Yalnızca birkaç maket fotoğrafı ve bir sulu boya resmi bulunan bu projede de Tuğla Kır Evi projesi gibi Mies'in ilk temiz açıklıklarını yakalamaya çalıştığı ve bu arayışta malzemelerin yapısal özelliklerini sorguladığı söylenebilir. Bir takım mekansal tahayyüllerin, gerçekleşme yolundaki ilk adımları olan bu kır evi denemelerinde, Mies yeni bir mekan fikri peşindedir. Bağımsız odaları terk ederek, serbest duvarlarla açık bir plan şeması oluşturmaya çalışır. Sürekli iç mekan bağlantılarının olduğu bir alan tasarlar ancak bu tasarım, dış duvarlar da aynı malzemeden olduğu için onların çerçevesi içinde sınırlı bir açıklığa ulaşabilir. Aynı zamanda bu projede, tuğla hem bölücü duvar, hem de taşıyıcı duvar malzemesi olarak kullanılır. Dolayısıyla yığma sistemlerde kullanılan bir malzeme farklı biçimlerde kurgulanmış olur. Mekansal bir tahayyülün malzemenin inşai yapısı üzerinden sorgulanması bağlamında, Tuğla Kır Evi hem iç mekanın hem de malzemenin bağımsızlaşması adına, Mies van der Rohe mimarisinde oldukça yenilikçi bir tasarımıdır. Tek

<sup>37</sup> Mies van der Rohe'nin Tuğla Kır Evi perspektif çizimi, <https://archinect.com/features/article/133573310/completing-mies-van-der-rohe-s-brick-country-house> [son erişim tarihi 12.03.2019]

bir malzeme ve akışkanlık fikirleri, temsillerde de tek renk ve bu renkle elde edilmiş tek doku kullanılarak ifade edilir.

## 2.2. TEMSİL

Çek Cumhuriyeti, Brno'daki Tugendhat Evi (1928-1930), Grete ve Fritz Tugendhat çifti için tasarlanır. Mies bu yapıda, mobilyadan aydınlatmaya, hatta kapı tokmağına kadar neredeyse her detayı tasarlar. O dönem Mies ile ortak çalışan, iç mimar Lilly Reich bu projede, renk ve kumaş seçimlerinden sorumludur. Tugendhat Evi için kurulan internet sitesinde projeye dair 300 civarı çizim bulunur. Bu proje için tasarlanan Brno sandalyesi, Tugendhat sandalyesi ve X kahve sehпасı, o dönemde oldukça beğeni toplar.

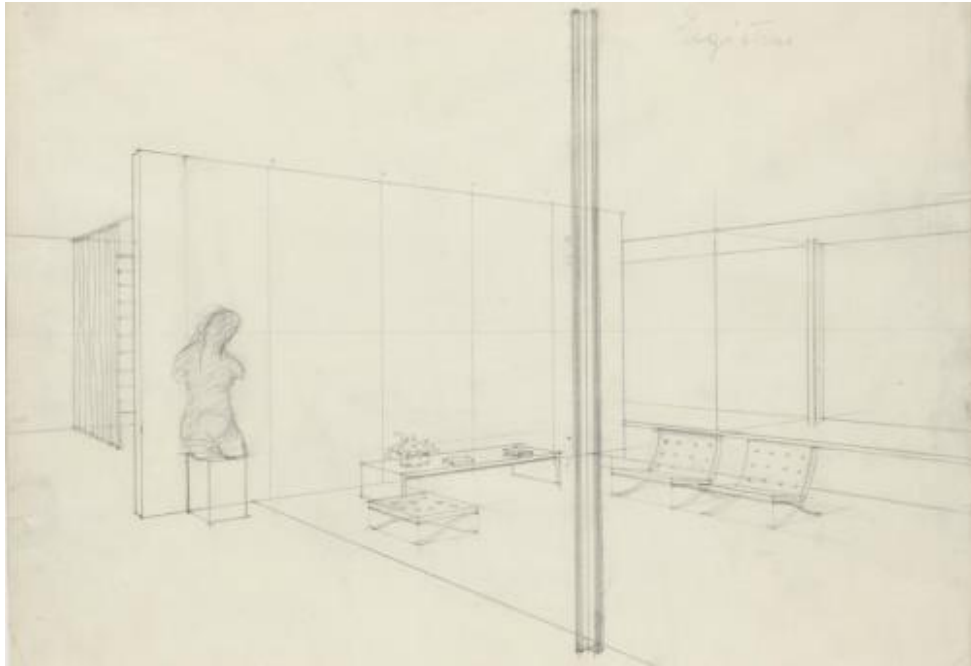


Şekil 2.8. Tugendhat Evi plan çizimi, Mies van der Rohe, (1928)<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Mies van der Rohe'nin Tugendhat Evi plan çizimi, <https://archinect.com/features/article/133573310/completing-mies-van-der-rohe-s-brick-country-house> [son erişim tarihi 15.04.2019]

Evin en önemli alanlarından biri, alt kattaki, manzaraya bakan yemek odasıdır. Kavisli, cilalanmış abanoz ağacından bir bölme, yemek yeme alanını batıya doğru çevreler ve onun yakınında, manzaraya paralel konumlandırılmış bir oniks duvar, ana alanları tanımlar. Oniks duvarın önündeki oturma alanında, Mies tarafından bu ev için özel olarak tasarlanmış birkaç mobilya bulunur. Bu projede Mies, daha önce sergi yapılarında kullandığı büyük cam yüzeyleri, kesintisiz bir manzara elde etmek için evin cephesinde kullanır.

Mies'in bu proje için çizdiği perspektiflerden birinde görünen ve son çizilen planda olmayan önemli olan bir detay ise bir kadın heykelidir. Yemek alanından oturma bölümüne doğru açılan perspektif çiziminde, bir kaide üzerinde duran bir kadın heykeli vardır. Mies'in bir çok iç mekan temsilinde olduğu gibi, artı biçimli bir çelik kolon ön plandadır. Bu kolon mekanın yüksekliğini anlayabilmek için bir fikir verir. Oniks duvara ise henüz karar verilmemiş gibi görünür, çünkü arkadaki abanoz ağacının dokusu çizimde işlenmiş olduğu halde, oniks duvarın dokusu işlenmez, yalnızca modüllerden oluşacak bir malzeme tahmini olarak belirtilir. Sandalyeler de henüz bu proje için tasarlananlar değil Barcelona sandalyeleridir.



Şekil 2.9. Tugendhat Evi iç mekan perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1928)<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Mies van der Rohe'nin Tugendhat Evi iç mekan perspektif çizimi, [http://www.scalararchives.com/web/ricerca\\_risultati\\_adv.asp?posizione=49&nRisPag=48&pagIniziale=1&pag](http://www.scalararchives.com/web/ricerca_risultati_adv.asp?posizione=49&nRisPag=48&pagIniziale=1&pag)

Mies için heykel önemlidir. Erken dönem sergilerde, Barselona Pavyonu, Küçük bir Şehir için Müze projelerinde heykel kullanır, hatta Barselona Pavyonu'ndaki heykel yapının bir çok fotoğraflarında görünür ve yapının sembolü haline gelir. Heykel Mies ve Reich'in iç mekanda bölücü duvar yapmadan, mekanları tanımlamak için kullandığı farklı zemin döşemeleri, bitki, oturma ünitesi gibi araçlardan biridir. Ancak heykel bu araçlar içinde farklı bir konumdadır. Heykel, hem insandır, hem değildir. İnsana kendini ve kendisinin ötesinde soyut bir dünyayı hatırlatır. Evin inşası tamamlandığında, Lehmbruck'un Arkaya Bakan Kadın (Maedchen, sich umwendend, 1913-14) büstü aynı noktaya yerleştirilir.

Tugendhat ailesinin, heykeli Mies'in perspektifte çizimindekiyle aynı büstü seçmesinin tesadüfi olup olmadığı bilinmez. Ancak duruşu ve yeri perspektiftekiyle aynıdır. Grete Tugendhat, 1969'daki bir konuşma sırasında, bu heykelin Mies tarafından çizimle kendilerine iletilen ilk "mobilya" olduğunu belirtir (Curtis, 2008, s. 13). Mies bir iç mekan çiziminde, oniks duvarın önüne yalnızca bir heykel koyar. Görünüşe göre Mies'in zihninde oniks duvar ve heykel, diğer mobilyalara gerek olmaksızın iç mekanın atmosferini anlatmak için yeterlidir. Mies için boş bir iç mekani bir heykelle dolu hale gelir.

Mies tarafından işaretlenen perspektifin göz seviyesi tam olarak heykelin gözünden geçer. Buradan perspektifin, heykelin yüksekliğine göre çizildiği anlaşılır. Mies, diğer mekansal bileşenlerden farklı olarak heykeli, daha yumuşak konturlarla çizer. Kalem taraması, kompozisyonun içinde bir zıtlık oluşturur ve heykelin organik profili mekanın katı geometrisini kırar. Heykelin baş kısmındaki eskiz çizgilerinin izleri, kafasının çelik kolona yönelmiş olduğunu gösterir. Mies'in heykelin başının yönünü değiştirdiği ve gözlerini oturma alanına çevirdiği tespit edilebilir. Heykelin bakış yönü konusundaki arayışı, heykelin duruşunun iç mekan atmosferinde önemli bir yeri olduğuna işaret eder. Heykel, yemek alanındaki koyu renkli abanoz duvarla vurgulanır. Barselona Pavyonu ve Tugendhat Evi karşılaştırıldığında, Mies'in duvarları heykelin ön veya arka planı olarak kullandığı görülür.

Tugendhat Evi Mies'ci mimarının karakteristik izlerini taşır. Cam cephe ve bağlantısız çelik kolonlar ve oniks duvar gibi önemli unsurların yanında, Mies'in bir heykel üzerinde özenle çalışması, iç mekanda plan üzerinde çözülemeyen farklı dinamiklerin arayışında olduğuna işaret eder. Bu arayışı teknik çizimlerde heykelin olmayışı, iç mekan perspektifinde ise mekandaki diğer bileşen farklı temsil edilmesi üzerinden anlaşılabilir. Tasarımın başından beri mekanda yer alacağı belli olan bir heykel, son noktada teknik çizimlerde görülmez. Belli ki, Mies van der Rohe için mekanın ruhunu oluşturacak soyut bileşenlerin temsil edildiği platform teknik çizimler değil, serbest el ile yapılan eskizlerdir. Perspektif çiziminde mekanda görünen, sonradan eklenmiş tüm mobilyalar, bölücüler ve taşıyıcı kesin çizgilerle ifade edilirken, en başından beri orada olan heykel keskin çizgiler yerine daha kararsız çizgilerle ifade edilir.



Şekil 2.10. Tugendhat Evi'nde bulunan Lehmbruck'un Arkaya Bakan kadın heykeli fotoğrafı, Tugendhat Ailesi koleksiyonu, (1930)

Şekil 2.11. Tugendhat Evi iç mekan fotoğrafı, (2010-18)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Fotoğraflar Penelope Curtis'in *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture* kitabından alınmıştır.



Şekil 2.12. Tugendhat Evi iç mekan fotoğrafı, Tugendhat Ailesi koleksiyonu, (1930)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Tugendhat Evi, iç mekan fotoğrafı <https://www.archilovers.com/stories/27352/iconic-houses-villa-tugendhat.html> [son erişim tarihi 27.04.2019]

## 2.3. GERÇEKLİK

Farnsworth Evi ve Mimarlar Binası<sup>42</sup>– Kraliyet Salonu olarak da bilinir – gibi temiz açıklıklar içeren büyük yapılarında, Mies günlük yaşam için gereken işlevsel alanları ikinci plana atıp, temiz açıklıkların öne çıkmasına çalışır. Örneğin her iki yapıda da dış duvarlar tamamen şeffaftır. Farnsworth Evi'nin asıl sahibi olan Dr. Farnsworth “dışarıdan her şeyi nasıl etkilediğini düşünmeden evime elbise askısı bile koyamıyorum” der (Abercrombie, 2000, s. 66).

Şeffaf dış duvarlar, iç mekanda serbestçe değişiklik yapmak veya bazı şeyleri gizlemek için kullanışlı olmadığından, buradaki boşluk işlevsel gereklilikleri karşılamaz. Mies bu konuda aldığı olumsuz yorumları şu şekilde cevaplar:

“Evet? Bir çok küçük odası olan kübik bir evde yaşamak istemem. Hyde Park'ta bir bankta oturmayı tercih ederim.” (Carter, 1974, s. 181)

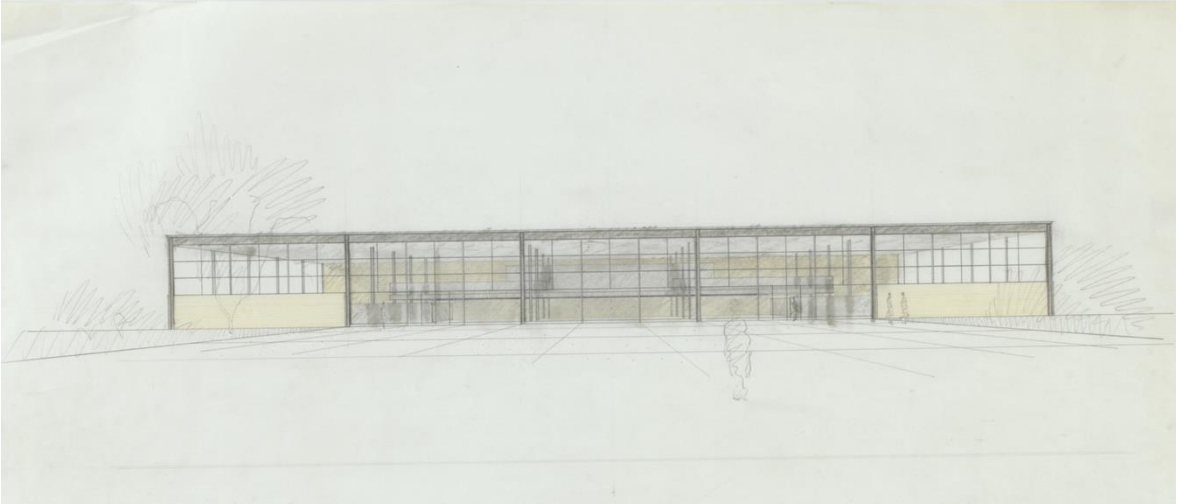
Mies, insanların bu temiz açıklıkları tatmin edici bulmamasına rağmen, doğaya açılan mekanları tasarlamayı tercih eder. Mies Mimarlar Binası'nın en eksiksiz, en rafine ve en basit binası olduğunu söyler ve bu yapıda manevi bir düzen olduğunu altını çizer. Çünkü bu yapının ana katı, mümkün olduğunca saf bir alandır. Mies bu yapının açıklığını geçebilmek için bir dış giriş iskeleti tasarlar. Bu iskeletin altına yaklaşık 36 x 67 metre (120 x 220 fit) bir tavan plakası asarak, Mies, dışarıdaki doğayı iç mekana taşıyan, camla kaplı bütünsel bir hacim elde eder. Mies van der Rohe, onun yapılarını çevreleyen doğanın değişen potansiyelinin altını çizmek için, Mimarlar Binası'nın çelik strüktürünü siyah boyadığını söyler. 1959'da BBC'ye verdiği bir röportajda şöyle konuşur:

“Yüksek cam yapılarımızda bile, bir dairedeyken, her saat başı değişen gökyüzü ve hatta değişen şehri görürsünüz”. (Carter, 1974, s. 181)

---

<sup>42</sup> Mies van der Rohe'nin Crown Hall yapısı, bu çalışmada Mimarlar Binası olarak Türkçeleştirilir.

Mies bu açıklamasında gökyüzünü değişen bir potansiyel olarak gördüğünü ifade eder. Mies Mimarlar Binası'nda, -ilerleyen bölümlerle detaylı olarak tartışılacak olan – çerçeveleme mimarisi ve çerçevelenmiş doğa arasındaki ilişkiyi geliştirir. Mies için strüktürel sistem, iç mekandan dış çevreyi algılayacak çerçeveler oluşturur. Çerçeveyi kömür grisi ile boyadığı gibi, aynı zamanda cam cepheyide iki farklı tip cam kullanır. Üst kısımlar tamamen şeffaf iken, alt kısımlar yarı saydamdır. İç mekanda bulunan biri, cephenin üst yarısından, gökyüzünü ve ağaçların üst kısmını görebilirken, yarı saydam camlar kentsel hareketliliği gizler ve iç mekanda sakin bir alan sağlar. Bu sakin ve geniş açıklığın sağlanabilmesi için, Mies detaylar ve malzemeler üzerine çok fazla zaman harcar.

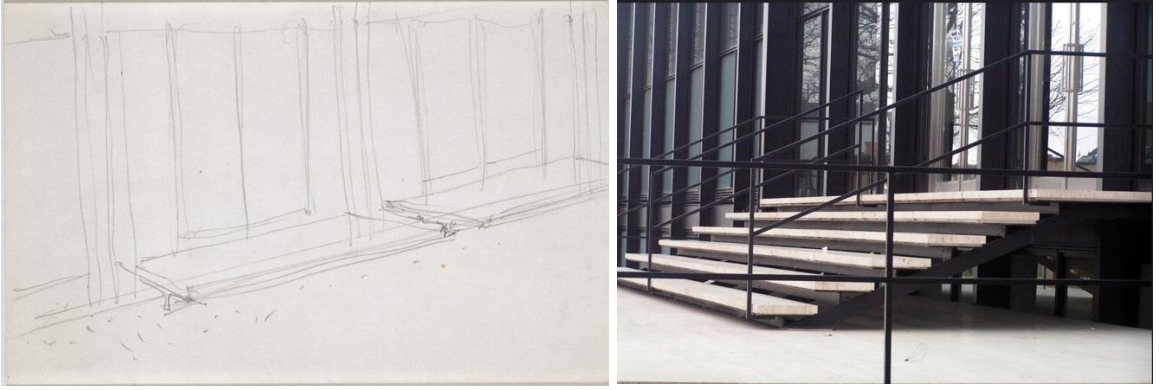


Şekil 2.13. Mimarlar Binası perspektif çizimi, Mies van der Rohe, (1950-56)<sup>43</sup>

Mimarlar Binası'nın görünüş perspektifinde dikkat çeken noktalardan biri, yapının geçirgenliğine yapılan vurgudur. Ağaç çizimleriyle perspektif iç içe girmiştir. Tugendhat Evi'ndeki heykel gibi, bu perspektifte de yapının keskin çizim tekniğinin aksine, insan figürleri ve ağaçlar karalama/eskiz olarak bırakılır. Cepheye yarı saydam olacak alt kısımlar kesin olarak belirtilir. Bir diğer nokta ise, ana taşıyıcıların, yapıyı çevreleyen büyük yer döşemeleriyle aynı gridi üçüncü boyutta sürdürmesidir. Dış mekana yapılan bir müdahale olarak yer döşemeleri, yapıyla bütünleşik olarak tasarlanır. Mimarlar Binası'nın dışarıdan

<sup>43</sup> Mies van der Rohe'nin Mimarlar Binası eskizi, <https://www.archilovers.com/stories/27352/iconic-houses-villa-tugendhat.html>  
[son erişim tarihi 12.05.2019]

sessiz, ve sade görünüşü bu temsilde de algılanır. Modüler şekilde tekrar eden çizgiler, malzemeler arası bağlantıları, pencere veya kapı açıklıklarını, bu açıklıkların etrafındaki çerçeveleri veya kolon ve kirişlerin strüktürel sistemini aynı anda temsil eder. Bütün bu bileşenlerin detayları ustalıkla çözüldüğü ve gizlendiği için, temsilde de görülmez. Yapının önünde yerden kaldırılmış olan girişe, traverten basamaklardan çıkılır. Bu basamaklar hava duruyor gibi görünür, altından ise dikkat çekmeyen, strüktürle aynı renk çelik taşıyıcı geçer.



Şekil 2.14. Mimarlar Binası giriş merdiveni eskizi, Mies van der Rohe, (1950-56)<sup>44</sup>  
Şekil 2.15. Mimarlar Binası giriş merdiveni fotoğrafı, Nicholas İyadurai, (2011)<sup>45</sup>

Mies'in temsillerinde öne çıkan detay tasarımları ve bütüncül olarak yapının çevresiyle kurduğu ilişkinin incelenmesi yapının genel karakterinde de kendisini gösterir. Mies en Mimarlar Binası'nda, daha gerçekçi temsiller üreterek kendi yapı sanatının - Mies'e göre rafine bir ürününe ulaşır. Mies'in giderek sadeleşen ve cam kutulara dönüşmeye başlayan yapılarında, temsillerinin de farklılaştığı ve bütünsel bir yaklaşımla üretildiği gözlemlenir. Temsillerin değişimi mekanı da değiştirir.

<sup>44</sup> Mies van der Rohe'nin Mimarlar yapısı eskizi, [https://www.moma.org/collection/?classifications=18&include\\_uncataloged\\_works=1&locale=en&page=7](https://www.moma.org/collection/?classifications=18&include_uncataloged_works=1&locale=en&page=7) [son erişim 12.05.2019]

<sup>45</sup> Mimarlar Binası giriş merdiven fotoğrafı, <https://www.flickr.com/photos/nichitecture/5730948072> [son erişim tarihi 12.05.2019]

### 3. SOYUTLAMA VE İNŞA ARASINDA: MIES'E GÖRE “YAPI SANATI”

Mies genelde mimarlık terimini kullanmaz, onun yerine yenilikçi mimarisi için 1923 Temmuz’unda ilan ettiği gibi yapı sanatı terimini kullanır.

“Tüm estetik spekülasyonları

Tüm doktrinleri } reddediyoruz.

Ve tüm biçimciliği

Mimarlık, çağın istencinin mekansal anlamda ifade edilmesidir...

Yaşayan, değişken, yeni.

Düneye değil, yarına değil, yalnızca bugüne biçim verilebilir.

Yalnızca bu, mimarlık yaratır.

Günümüzün olanaklarıyla, işin doğasından biçim yarat.

İşimiz budur” (Rohe, Teknoloji ve Mimarlık, 1991, s. 60)

Mies mimarlıktaki estetik odaklı formalist yaklaşımı reddederek, kendi yapı sanatı fikrini ilan eder. 1923 Ağustos tarihli el yazısında kendi yaklaşımının neden güncel bakış açılarıyla ters düştüğünü açıklar:

“Eskiden, sanatsal yaşan için odak noktası olan sanat-teknik dergileri, tamamen estetik bakış açıları sebebiyle, modern yapı sanatının, estetikten organik yapıya, biçimsel olandan inşai olana doğru geliştiğini kaydedemedi. Yaşadığımız zamanın karakteri, yapılar tarafından aktarılmalıdır. Yapılarımızı zamanın araçlarıyla biçimlendirmek istiyoruz.” (Rohe, 1991, s. 241)

Bu açıklamayla Mies’in herhangi bir estetik spekülasyon ve herhangi bir formalizmi reddettiği görüşüne varılabilir. Mies modern mimarların, dekorasyon üretmek yerine “işin doğasıyla değil, zamanın araçlarıyla” modern binaları biçimlendirmesi gerektiğini savunur.

Bu spekülâtif açıklamalara rağmen, Beatriz Colomina erken dönemde Mies'in yayınları ve projeleri arasında bir uçurum olduğundan söz eder (Colomina, 2014). 1924'te Bauhaus sanatçılarında Walter Dexel, Mies'in bahsettiği yeni mimarlıktan çok etkilenir ve Mies'den kendisi için bir konut tasarlamasını ister ancak Mies teslim tarihini sürekli erteleyerek işi geciktirir ve en sonunda projeyi teslim etmez. Benzer şekilde Sürrealist sanat koleksiyoncusu bir çift de – Charles ve Marie-Laure de Noailles- Mies'den bir konut tasarımı ister ancak sonuç alamaz (Colomina, 2014) . 1927'deki Weissenhof Konutları'na kadar somut bir gelişme olmaz. Mies uzun bir süre yayınlarındaki etkiyi yakalamaya çalışır. Mies'in 1920'lerde kullanmaya başladığı fotomontaj tekniği de belki bu gelişmelerin bir sonucudur. Cam Gökdelen projesinde olduğu gibi, temsillerinde gerçekçi bir görüntü elde etmeye çalışır.

Mies'in yapı sanatı yaklaşımı ilk bakışta basit ve yüzeysel görünebilir ancak ilerleyen dönemlerdeki projeleri incelendiğinde, temiz açıklıklı yapılarıyla, inşai sistemi ve malzemeler arasında güçlü bir ilişki kurduğu görülür. Çağdaş strüktürler ve iç mekandaki geleneksel malzemelerin bir arada kullanımı, birleşim detayları, eskiz sürecinden başlayıp, yapının inşası bitene dek süren belirli bir yapısal yaklaşım içinde değerlendirilebilir.

### 3.1 MIES'CI TEKTONİK

Mies van der Rohe'nin tektonik anlayışını analiz edebilmek için; öncelikle strüktür, malzeme ve mekan kavramlarıyla olan ilişkisini çözümlenmek ve bütün bunları nasıl bir organizasyonla bir araya getirdiğine bakmak gerekir. Mies'in tektonik mekanlar yaratma da yer yer bundan kaçınma çabası, onun yapı sanatının, techne ve teknoloji kavramları ile karşılaştırılmasıyla anlaşılabilir.

#### 3.1.1. Strüktürden Detaya

Önceden de belirtildiği gibi, Eduard Sekler, tektoniği yapı ve strüktüre dair referansların yanında bir "kuvvetler oyunu" (Sekler, 1965, s. 89) olarak tanımlar. Tektoniğin anlamını daha somut bir şekilde ortaya koymak için, Dor düzeniyle inşa edilmiş bir Yunan tapınağı olan Parthenon'u örnek verir. Sekler'e göre insanlar Dor düzeninde, yapıdaki yüklerin aktarımı ve kolonların destekleyici yapısını empatik bir şekilde hisseder (Sekler, 1965, s. 93). Parthenon'un Dor düzeni, malzemenin strüktürel netliğini tam olarak ifade edemese de görsel olarak yüklerin dağılımının dinamik etkisini hissettirir ve güçlü bir tektonik ifadeye sahiptir. Benzer şekilde Sekler, Mies'in mimarisinin de yapı ve strüktür sınırları içinde tanımlanmaması gerektiğini ifade eder.

"Mies'in bir dizi yapısında, köşe dönüşlerinin karşılaştırılması, bu iddiayı destekleyecektir çünkü strüktürel ya da yapısal dayanakları az olsa da, tektonik bir dil konuşur" (Sekler, 1965, s. 94)

Sekler Mies'in köşe detaylarında, strüktürel sistemin değişiminden bağımsız bir tektonik nitelik bulur. Sekler'in tektoniği Bötticher tektoniğinin ikili sistemi üzerine kuruludur; strüktürel form ve sanatsal form. Sekler güçler dağılımının ifadesine odaklanırken, Mies mimari düzende, mimari bileşenlerin kendilerine özgü ve uygun yerlerinde olmasının önemini vurgular. Mies'in köşe detaylarına ve Yunan Dor düzenine tektonik düzen bağlamında yaklaşırsa, köşe detaylarındaki strüktürel yaklaşım, tektonik ifadeyi ortaya çıkaran cephe sistemlerinden birine göre tekrar düzenlenebilir.

Mies 1928’de “Bir dönüm noktasındayız” der ve 1930’da “Bu yeni zaman gerçektir, biz kabul etsek de etmesek de var olacaktır.” diyerek söylediğinin arkasında olduğunu altını çizer (Rohe, 1991, s. 300). Mies, mekanikleşmeyi, standardizasyonu, değişen ekonomik ve sosyal koşulları dönemin gerçekleri olarak görür. Bu nedenle “Serbest güçlerin ustası olmamız ve onlara yeni bir düzen getirmemiz gerektiğini, yaşamın ortaya çıkması için bu serbestliğe izin vermemiz gerektiğini” söyler (Rohe, 1991, s. 300). Bu yaklaşımı Mies’in yapılarına da yansır. Mies kendi çağının büyük taleplerini bir şekilde gerçekleştirmek için, hem katmanlı hem de hiyerarşik bir organizasyonda yapılandırılmış yeni bir tektonik düzen yaratır.

Mies’in cephe kaplama düzeni, strüktürel çerçeve üzerine giydirilmiş, perde duvarların iç mekandaki sekansını gösteren, katmanlı bir organizasyonudur. Diğer yandan Mies, yapının bütününe dair detaylarla da hiyerarşik olarak ilgilenir. Mies düzeni, organizasyonun önüne alır ve şöyle açıklar:

“Düzen, organizasyondan fazlasıdır. Organizasyon bir amaç için yapılır, düzen ise bir anlam için. Bu da yapı sanatıyla ortak noktasıdır.”<sup>46</sup> (Rohe, 1991)

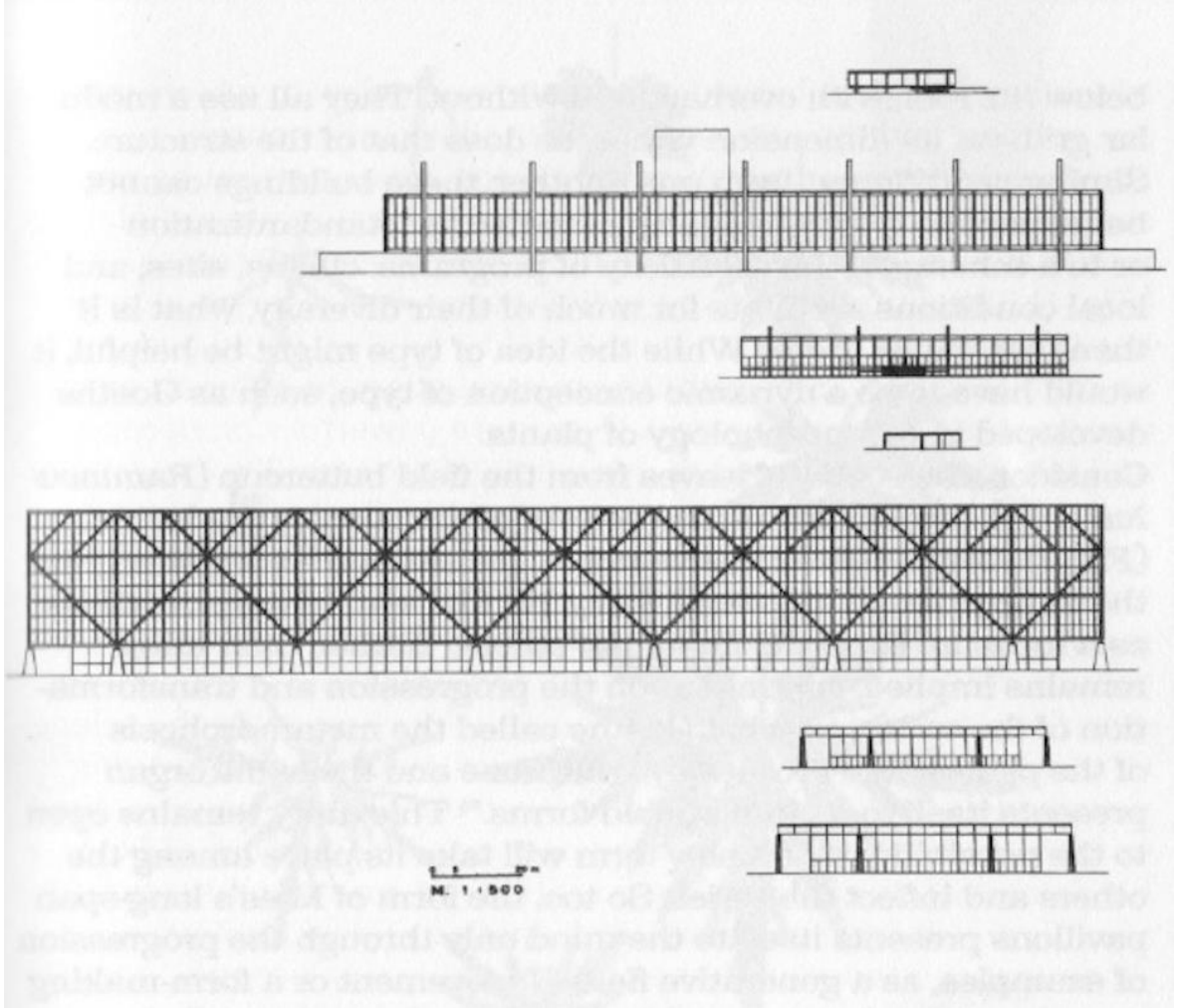
Mies için düzen, ona göre daha doğru şekilde oluşturulmuş bir tektonik düzene işaret eder. Buradaki tektonik terimi, doğrusal elemanların birleşimiyle oluşmuş ve hafif bir cephe kaplamasıyla güçlendirilmiş bir çerçeveleme sanatını anlatır. Düzen, Mies için anlamlıdır ancak yalnızca onun yapı sanatındaki gibi strüktürel sistemin iskelet yapısına dayanan bir ilişkisi varsa.

Detlef Mertins, Same Difference makalesinde Mies’in strüktürel yaklaşımından bahseder (Mertins, 2011, s. 276). En altta Yeni Ulusal Galeri olmak üzere, Mies’in farklı büyüklükte yedi adet yapısını aynı ölçekte çizerek karşılaştırır. Yapıların birbirine benzer tasarım

---

<sup>46</sup> Bu açıklamayı Fritz Neumeyer Artless Word kitabında yayımlar. Dersler için Notlar başlığı ile yayınlanan açıklamanın tam tarihi bilinmemekle birlikte, 1950 civarı olduğu tahmin edilir.

yaklaşımlarına dikkat çekmekle birlikte, farklı çevreler için küçük değişiklikler ve adaptasyonlar ürettiğini söyler. Mies'in yaklaşımına benzetme amacı taşır. Bu değişiklikler işleve veya yapının büyüklüğüne göre ortaya çıkar. Bu karşılaştırma ile çelik strüktürün bir tür cephe bezemesi olarak kullanıldığı görülür.

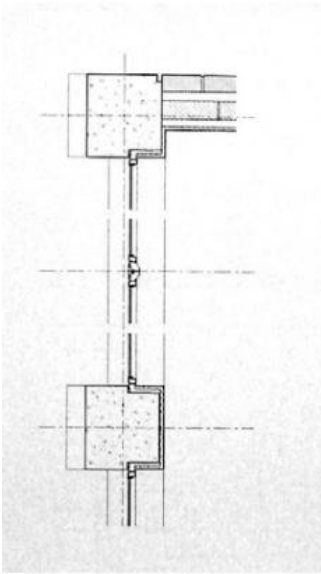


Şekil 3.1. Mies van der Rohe'nin yedi adet yapısının çizimleri, Detlef Mertins, (2011)<sup>47</sup>

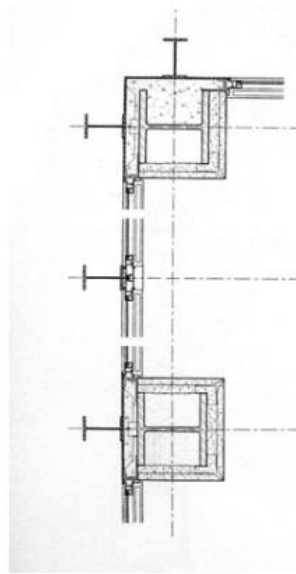
Mies, modern yaşamı gösterebilmek için açık alanlar içeren yeni bir cephe kaplama sistemi yaratır. Strüktürel ifadeye tek bir noktada bağlı kalmak yerine, perde duvarlar ve yapının iskelet sistemi arasındaki bağlantılarla tanımlanan yeni bir düzen oluşturmaya çalışır. Köşe detaylarının çeşitliği, taşıyıcı perde duvarların değişikliklerden kaynaklanır. Aynı zamanda

<sup>47</sup> Görsel, Detlef Mertins'in *Modernity Unbound* kitabından alıntıdır.

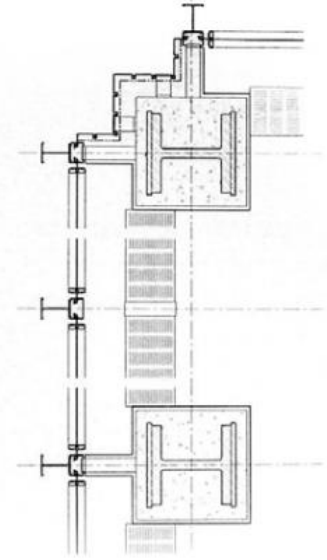
çeşitlilik, farklı kaplama sistemlerinden de gelir. Peter Carter, Mies'in yüksek yapılarının cephe çözümlerini üçe ayırır (Carter, 1974, s. 46). İlk tipte, cephe yüzeyi kolonlar ve kirişler arasında bir dolgudur. İkinci tipte, cam duvar, yapısal elemanlar arasına yerleştirilir ancak dış yüzeyi, çelik plakalarla bitişiktir. Üçüncü tipte ise, cephe ve yapısal elemanlar arasında sağır elemanlar, onun dışına ise bağlantı elemanlarıyla cam yüzeyler yerleştirilir. Lake Shore Drive ikinci tipte bir yapıdır. Commonwealth, Lake View Drive ve Charles Center ise üçüncü tipe dahildir. Mies'in ilk çok katlı yapısı olan Seagram ise yine üçüncü tiptedir.



**Tip 1**



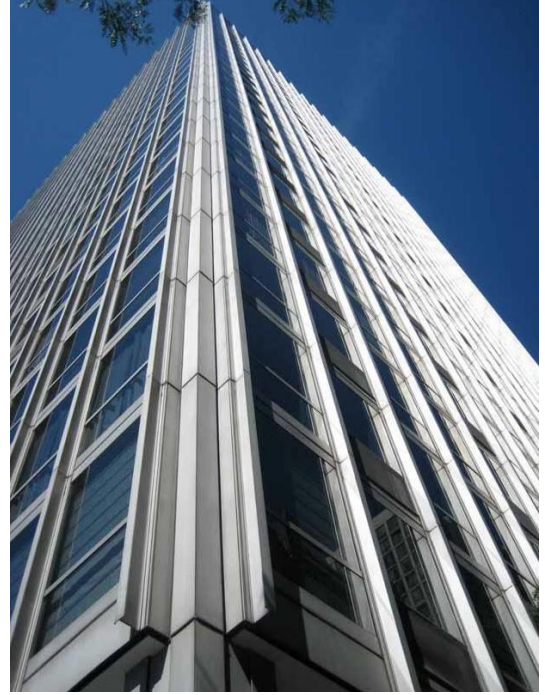
**Tip 2**



**Tip 3**

Şekil 3.2. Mies van der Rohe'nin yüksek binalarından cephe detayları, Peter Carter, (1974)<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Görseller Peter Carter'ın Mies van der Rohe at Work kitabından alınmıştır.



Şekil 3.3. Mies van der Rohe'nin Seagram yapısı fotoğrafı <sup>49</sup>

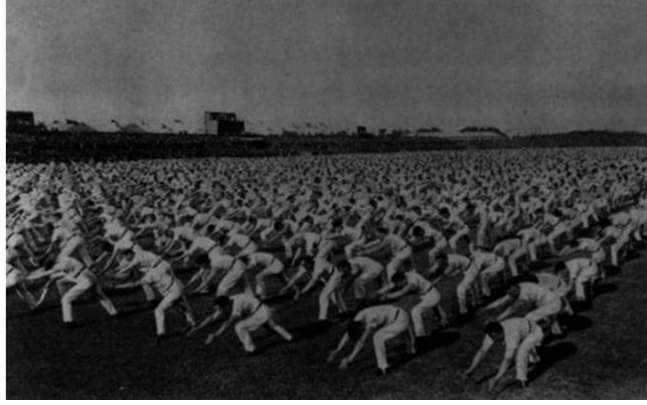
Şekil 3.4. Mies van der Rohe'nin Commonwealth Apartmanları yapısı fotoğrafı<sup>50</sup>

Mies'in bir çok yüksek yapısının üçüncü kategoriye girdiği düşünülürse – üçüncü tip cephenin strüktürden en bağımsız olduğu tip- Mies'in, yüksek yapılarda daha çok cephe biçimlenmesine odaklandığı söylenebilir. Detlef Mertins, Mies'in Toronto Dominion Merkezi yapısındaki cepheyi, “bir kitle süsü” olarak tanımlar (Mertins, 1994, s. 66). Mertins cephe fotoğrafını fabrika işçileri ve bir grup sporcunun fotoğrafıyla karşılaştırır ve Sigfried Kracauer'in 1927'de yapmış olduğu bir gözlemi hatırlatır. Kitlesele eğlenceler, spor etkinlikleri ve büyük kent yaşamının her alanına yayılmış kitlesele etkinlikler de Kracauer'e göre birer kitle süsüdür. Kalabalık bir grup insanın belirli tekrarlar içinde bir arada sembolik bir görüntü yaratır. Benzer şekilde Mies de teknolojinin ve endüstrinin görülebilirliğini sağlar ve onları yeniden düzenleyerek birer kitle süsü halinde kullanır.

---

<sup>49</sup> Seagram yapısı fotoğrafı, <https://www.archdaily.com/59487/ad-classics-860-880-lake-shore-drive-mies-van-der-rohe> [son erişim tarihi 11.04.2019]

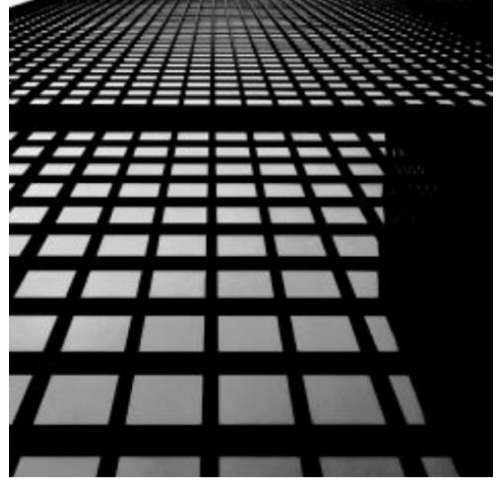
<sup>50</sup> Commonwealth Apartmanları fotoğrafı, <http://usmodernist.org/vanderrohe.htm> [son erişim tarihi 11.04.2019]



Şekil 3.5. Almanya’da bir kitle sporu fotoğrafı, (1930)



Şekil 3.6. Berlin’deki AEG fabrikasında çalışan kadın işçilerin fotoğrafı, (1906)



Şekil 3.7. Mies van der Rohe’nin Toronto Dominion Merkezi fotoğrafı, Steven Evans <sup>51</sup>

Mies van der Rohe, açık bir şekilde, yani malzemelerin kullanımı veya yeni inşa yöntemlerinin geliştirilmesinden önce, düzen ve detayın önemini vurgular ve malzemenin işlenme şekline, malzemeyi tanımanın önemine işaret eder. Mies’in yapıyı detaylandırması tüm yapının hiyerarşik düzeni ile ilgilidir. İdeal düzen ilkesiyle, organik düzen ilkesinin karşıtlığına dikkat çeker:

“İdealist düzen ilkesi, ideal olana ve biçim üzerine aşırı burjuvaziyi yaparak, ne basit gerçekliğe ne de uygulanabilir anlamlara hitap etmiyor. Bu nedenle, organik düzen ilkesini, parçaların birbirleriyle ve bütünlüğe başarılı şekilde ilişkilenmesini sağlamanın bir yolu olarak vurgulamalıyız.”

<sup>51</sup> Görseller Detlef Mertins’in The Presence of Mies kitabından alıntıdır.

Mies, mimari teknolojiye dayalı sanayileşmiş yapının entelektüel ama resmi de olan özelliklerini öngörüyor gibidir. Yeni teknolojiye dayalı mimarinin içinde bulunduğu süreci anlayabilmek için, Mies tüm yapıyı birleştirebilecek ve yapının değerini sanatsal bir seviyeye ulaştıracak organik düzeni savunur:

“Yapı sanatı, en basit biçimlerinde bile hala bir amaca dayanır ancak yüksek manevi varlık alanından, saf sanat alanına uzanır.” (Blaser, 1977, s. 52)

Mies için, yapı yapmak, yapı sanatıdır. Bu sanatı zanaatvari bir detaylandırmayla yaratmaya çalışır. Edward R. Ford’a göre, bir anlamda, ustalık öldüğünde, detay doğar. Ford, Mies’i, işçilik ve zanaata takıntılı ve iyi detaylandırma yapan bir mimar olarak tanımlar ve Mies’in Barselona Pavyonu yapısını örnek göstererek, detaylandırma çalışmalarına dikkat çeker (Ford, 1990, s. 7). Yapının inşasındaki iskelet kaba olduğu için Mies bir hassaiyet sağlayacak şekilde, sıva, taş ve cam, kaplama gibi düzlemsel malzemeleri dikkatli bir şekilde kullanır. Ford, bu kaba olandan net ve hatasız giden yapısal ilkeyi, ustalık hiyerarşisi olarak tanımlar.



Şekil 3.8. Barselona Pavyonu şantiyesinden bir fotoğraf, (1929)<sup>52</sup>  
Şekil 3.9. Barselona Pavyonu fotoğrafı, Gili Merin, (2011)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Barselona Pavyonu şantiyesinden fotoğraf, <http://miessociety.org/mies/projects/> [son erişim tarihi 23.03.2019]

<sup>53</sup> Barselona Pavyonu fotoğrafı, <https://gir.rs/icons-of-20th-century-ludwig-mies-van-der-rohe/> [son erişim tarihi 23.03.2019]

Vittorio Gregotti de detayın yapıyla ilişkisine şöyle değinir:

“Açıkçası detay, mekanik olarak herhangi bir genel konseptle bağı değildir ancak böyle bir konseptle yapısal ilişki içinde olması gerekir. Detay yalnızca genel kararları ilan etmek için mevcut değildir; aksine, bu tür kararlara doğrudan biçim verir, fiziksel varlıklarını ifade eder ve farklı parçaların açıkça ifade edilebilir ve tanınabilir olmasını sağlar.” (Gregotti, 1996, s. 56)

Mies van der Rohe'nin, ürettiği temsillerde de detay çalışmaları diğerlerinden farklı bir konumda bulunur. Kolaj ve iç mekan perspektiflerinde genellikle mekanın atmosferine odaklanır ve daha serbest teknikler kullanır. Renk, malzeme dokusu, ışık ve gölge kullanır. Detay çizimleri ise inşaya yöneliktir ve genelde kurşun veya mürekkepli kalem ile kesin çizgilerle ifade eder. Yukarıda bahsi geçen köşe detayları üzerine de cephe sistemleri ile birlikte çalıştığı görülür ve bütünsel yaklaşımı temsillerinde de algılanır. Mies kendi yaklaşımıyla organik detaylar yaratımının altını çizer ve gerçek inşa yoluyla, birden fazla algıya hitap eden bir atmosfer yaratmak için organik detaylar üzerinde incelikle çalışır.

Mies için mekansal deneyim, onun tektonik yaklaşımının nihai hedefi olabilir ancak detaylandırma da yalnızca bir araç değildir, Mies mimarisinin felsefesini somutlaştıran, organik düzenini fiziksel boyutta düzenleyen önemli bir parçadır. Düzen ve detaylandırma Miesci tektoniğin temel özelliklerindedir.

Christian Norberg-Schulz, Mimarlar Binası ve Mannheim Tiyatrosu'nun inşası arasındaki benzerliğe dikkat çeker ve Mies'e yeni olasılıkları denemek yerine, aynı yapı ilkesini tekrar etmesinin sebebini sorar. Mies detayın önemine dikkat çekerek yanıtlar:

“Kendimizi şu anda mümkün olan inşa tekniğiyle sınırlandırıyoruz ve onun tüm detaylarını netleştirmeye çalışıyoruz. Bu şekilde gelecekteki gelişmeler için bir temel oluşturmak istiyoruz.” (Norberg-Schulz, 1958, s. 338)

Mies'in temiz açıklıklarının tektoniğini tüm ayrıntılarıyla ifade ederek ve zamanın inşai imkanlarına dayanan bir bütün halinde yorumlayarak, modern yaşam tarzını esnekliğine uygun potansiyelleri olan mekanlar amaçladığı söylenebilir. Çelik strüktürler, teknik ve soyut değerlerin birbirine entegre olduğu bir düzeni somutlaştırır. Bu düzen Mies'e göre organik bir düzendir ve 1923'ten<sup>54</sup> itibaren kurgulamaya çalıştığı tektonik çerçevelerini ve yapı sanatını şekillendirir.

---

<sup>54</sup> Mies 1923'te G Dergisi'nin 1. Sayısında yayınladığı manifestoda, mimarlığın çağın ruhunu yansıtmayı gerektiğini söyler.

### 3.1.2. Malzemenin İfadesi

Mies van der Rohe'nin yapı sanatını anlamak için malzemeye olan ilişkisini tektonik açıdan incelemek gerekir. Mies yapılarının gizemli yapısı ve kesintisiz bağlantıları, bazı eleştirilenlerce atektonik olarak değerlendirilse de minimalist yaklaşımları tutarlılığını korur. Kenneth Frampton Barselona Pavyonundaki kolonu atektonik olarak nitelendirirken:

“Le Corbusier’in yalın pilotisi gibi, bu (Barselona) kolonun başlığı da tabanı da yoktur. Her iki kolon tipi de aslında destek fikrinin soyutlamasıdır çünkü her iki durumda da hiçbir giriş bağlantısının ifade edilmemesi nedeniyle, yatay taşıyıcılık hareketi iletilir. Her iki durumda da tavan düz kesintisiz bir düzlem olarak ele alınır. Burada kirişsiz modern yapının taşıyıcı çerçevesinin bastırıldığını görürüz.... Bu bağlamda hem Villa Savoye hem de Barselona Pavyonu atektonik olarak görülebilir.” (Frampton, 1995, s. 177)



Şekil 3.10. Barselona Pavyonu iç mekan fotoğrafı<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Barselona Pavyonu iç mekan fotoğrafı, <https://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe> [son erişim tarihi 23.03.2019]

Frampton, Barselona Pavyonundaki çelik kolonun düz tavandaki kirişle bağlantısı görülmediği, “tabanı ve başlığı olmadığı” için soyut ve atektonik olarak görür. Frampton’ın tektoniği atektonikten ayırma kriterlerine bakıldığında birkaç soru akla gelir. Birincisi, bir mimarlık ürünü strüktürü ifade etmiyorsa atektonik midir? Mies van der Rohe bağlamında, tektonik bileşenlerin yapıda gizlenmiş olması Mies’in kendi tektonik yaklaşımını geçersiz kılar mı?

Frampton’ın Mies’in yapı sanatına dair farklı bir bakış açısını değerlendirmeden önce, Edward Ford tarafından öne sürülen ve detaysız/kesintisiz bağlantıdan bahseden başka bir bakış açısı ele alınabilir.

“Mies çalışmalarında, özellikle çelik strüktürlerde birleşim noktalarını yok etmek için olağanüstü uzunluklara çıktı. Elbette Mies, özellikle çelik strüktür ile çalışmasıyla ünlüdür ve yine Mies bağlantıları açığa çıkartmasıyla da ünlüdür ( farklı malzemelerin birleşimleri), ancak bu yalnızca tuğlanın çelik ile birleşimi gibi noktalarda ortaya çıkar; çelik ve çeliğin birleşim noktaları kesintisiz ve görünmezdir.” (Ford, 1990, s. 267)

Aslında Mies, birleşim yerlerini bir şeyle örterek ya da kaplayarak değil, gömülü çentikli birleşimler tasarlayarak uygular. Bu boşluklu detaylara “açık detay<sup>56</sup>” der (Ford, 1990). Mies, yalnızca belirli koşullarda açık detaylar uygular: zemin ve tavan arasında, strüktür ve taşıyıcıların arasındaki dolgu bölücüler arasında ve aynı yüzeydeki farklı malzemeler arasında.

İnşai bir bakışla değerlendirilecek olursa, yalnızca görsel bir birleşim değildir, aynı zamanda zamanla oluşacak deformasyon nedeniyle oluşabilecek çatlakları da önler. Çelik-çelik birleşimi gibi aynı malzemeler arasındaki bağlantılarda ise, mimar, kaynak kullanır. Mies, Ford’un dikkat çektiği gibi, çelik iskelet arasındaki bağlantıyı, malzemenin doğrusallığını, strüktürün görsel bağlantısının önünde tutmak için bu şekilde gizler. Mies çelik elemanların

---

<sup>56</sup> Mies van der Rohe’nin birleşim detayları için kullandığı İngilizce “reveal” sözcüğü, bu çalışmada açık detay olarak Türkçeleştirilir.

doğrusallığını şöyle vurgular:

“Çelik kirişlerimiz düz olarak doğdu, değil mi? Onları bükebilmek için büyük bir çaba harcamak gerekir.” (Rohe, 1968, s. 452)

Görünüşe göre Mies, eklenerek uzayan doğrusal parçalara sahip olmak istemez, bu nedenle birleşim detaylarını gizler. Mies açık detayı, birleşimin kendisini değil malzemeyi vurgulamak için kullanır. Açık detay, iki farklı malzeme arasında gömülü bir boşluk halini alırken, aynı iki malzeme arasında minimum aralıkla bağlantı yokmuş gibi bir form alır. Mies açık detaylarını dikkatlice kurgulayarak, çeliğin maddeselliği üç boyutlu mekanda hissettirmek ister. Başka bir deyişle, taşıyıcılık fikrini ya da klasik kolon stilini temsil eden biçimlerden ziyade, malzemenin bireysel tektoniğini ortaya çıkarmaya çabalar. Malzeme zarif bir şekilde form alır ancak Mies’in taş binalar için yaptığı yorumdaki gibi doğal karakterini korur: “ne kadar doğal bir ifadeleri var!” (Rohe, 1947, s. 193). Gevork Hartoonian Mies’in kullandığı malzemeleri “malzemenin gerçekliği” olarak tanımlar.

“Sembolik ve temsili içeriğin mimari nesneden damıtılması, soyutlama sürecini meşrulaştırır. Tasarım stratejileri sonucunda duvar ve kolon yeni anlamlar kazanır. Miesci dilde, duvar malzemesinin kendi gerçekliğine indirgenir.” (Hartoonian, 1994, s. 75)

Açık detayların amacı, özünde malzemenin kendi ifadesini ortaya çıkartmaktır. Birleşim detayları gösterildiğinde, iki farklı malzemenin kendi doğal ifadelerini kaybetme ihtimali, bir arada yeni bir etki yaratma potansiyeli ya da yüzeyin görsel bütünlüğünün bozulabilmesi gibi ihtimallere karşın bu detaylar gömülü çentiklerin ardına gizlenerek malzemenin kendisi vurgulanır. Açığa çıkarılan şey, malzemenin doğal ifadesidir. Önceki bölümlerde tartışılan, Heidegger’in *Tekhne*’ye dair söylemleri de, Mies’in amacını destekler. Heidegger var olanın gizlenmemesine, şiirsel bir açığa çıkarma haline referans verirken, Mies’in atektonik bir mermer duvarının, aslında kendi bağlamında güçlü bir tektonik ifadeye kavuştuğu söylenebilir.

Açıkçası, Mies'in mimarisi "çok"tan ziyade "az"dır. Daha "az" olmak için, Mies tasarımlarında soyutlamalar kullanır. Bu soyutlama sürecinde, tasarıma dahil olan dinamiklerin bazı özelliklerinden -duyusal özelliklerden ya da geleneksel kullanım alanlarından- sadeleştirilmesi gerekir. Robin Evans, Mies'in kullandığı mermer, oniks gibi malzemelerin, "renk, parlaklık, yansıtıcılık ve ışığın emilimi" gibi derinliksiz yüzeysel özelliklere indirgenliğini savunur. Mies'in mimarisini soyut resim üzerinden anlatır ve onu iki boyutlu bir ürüne indirger (Evans, 1990, s. 63)<sup>57</sup>. Bununla birlikte, Mies'in tektonik yaklaşımından uzak durur; ancak Mies'in yapı sanatı yapıya dairdir. Mies kendisini resim ve tasarım kavramlarıyla ifade etmekten uzak durur.

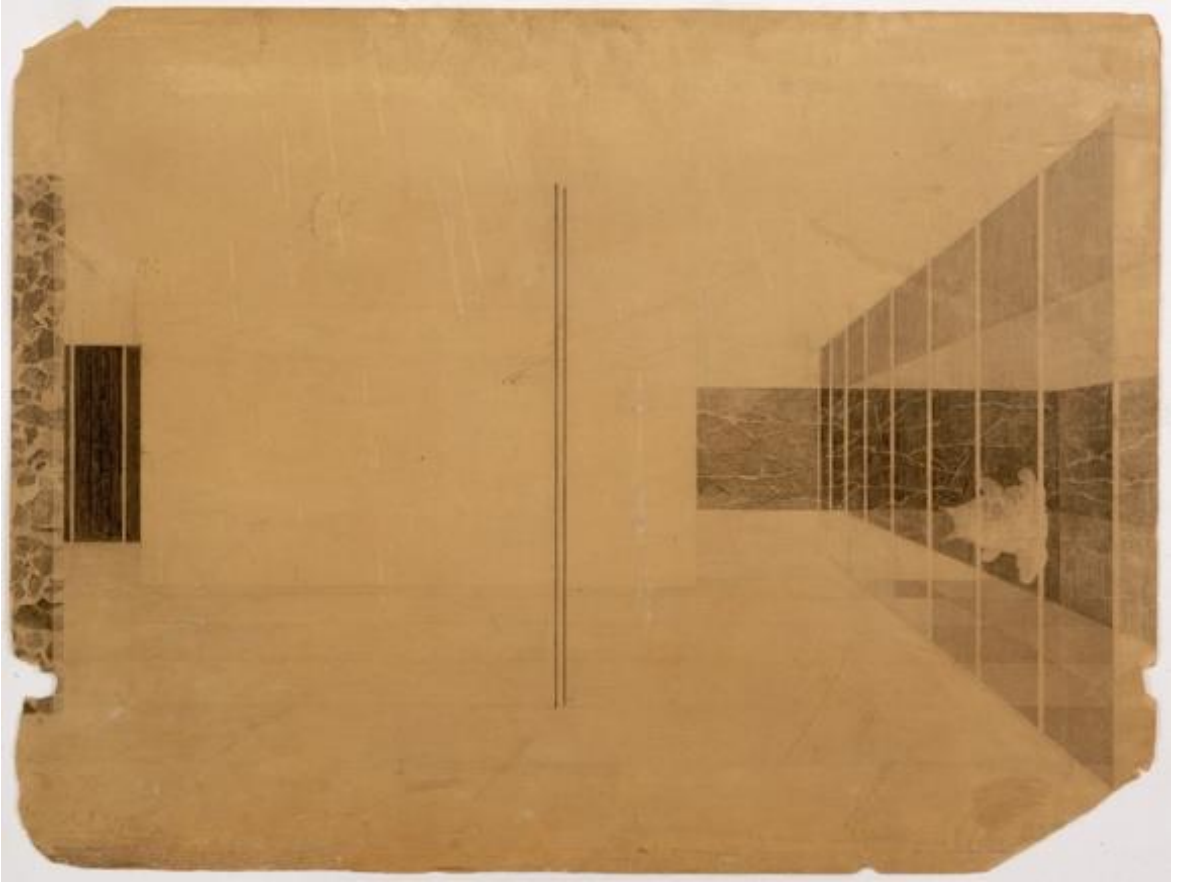
"Tasarım sözcüğünü sevmeyiz. Bu her şey ve hiçbir şey demektir. Pek çok kişi, bir tarak tasarımından tren istasyonu planlamasına kadar her şeyi yapabileceğine inanır. Biz yalnızca inşa ile ilgileniriz. Mimarlık sözcüğündense inşa sözcüğünü kullanmayı tercih ederiz ve en iyi sonuçlar inşa/yapı sanatından alınır." (Norberg-Schulz, 1958, s. 100)



Şekil 3.11. Barselona Pavyonu avlu fotoğrafı, Valentina P., (2004)<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Bu çalışmada, Robin Evans'ın Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries makalesinde vardığı ana yargılara ve eleştirilere değil, yalnızca iç mekandaki malzeme kullanımı ve bu malzemelerin etkileri bağlamında tartıştığı fikirlere referans verilir.

<sup>58</sup> Barselona Pavyonu avlu fotoğrafı, <https://www.flickr.com/photos/littlevale/2841939145> [son erişim tarihi 23.03.2019]



Şekil 3.12. Barselona Pavyonu projesi için fotomontaj çalışması, Mies van der Rohe (1929)<sup>59</sup>

Robin Evans'ın söylemi, Barselona Pavyonu'nun iç mekanında gözlenebilir. Mermer duvarın sağırlığına rağmen, yüzeyinin son derece düzgün ve parlatılmış olması, ona yansıtıcı bir etki kazandırır. Cam yüzeyler ise malzemenin karakteri gereği yansıtıcıdır. Bu iki yüzeyin karşılıklı olması, yansıma etkisini artırır ve aslında Evans'ın bahsettiği iki boyutlu yüzeyler, karşılıklı yansımalar üreterek bir derinlik etkisi yaratır. Mekan içindeki boşluklar tam simetrik olmasa da karşılıklı yansımalarla simetrik bir etki kazanır. Bu etki, Mies'in bu yapıya dair hazırladığı bir kolajda da görülür. Ancak kolajda daha belirgin olan, camın yansıtıcı etkisidir. Dokulu traverten dış duvarlar, doğal ışık etkisiyle hafif bir gölge kazanır ve cam yüzeyden yansır. Bu temsilde dikkat çeken başka bir nokta ise merkezde duran çelik taşıyıcıdır. Yalnızca cam yüzeyin başlangıç ve bitiş çizgisiyle derinlik kazanan zemin ve tavan, çelik taşıyıcı ile net bir yükseklik kazanır. Ancak çelik taşıyıcının herhangi bir bağlantı

<sup>59</sup> Mies van der Rohe'nin Barselona Pavyonu fotomontajı, <https://www.moma.org/collection/works/87528> [son erişim tarihi 23.03.2019]

noktası yoktur ve mekanda süzülür gibi görünür. Aynı zamanda çelik taşıyıcı kolajın tam ortasındadır ve görseli simetrik olarak ikiye böler.

Mies çelik malzemeyi, tektonik bağlamında, doğrusal strüktürel çerçeve elemanları olarak kullanır. Mies'in "tüm malzemeler, biz onlardan ne yapıyorsak odur" açıklaması (Neumeyer, 1994), malzeme ile olan ilişkisindeki en temel yaklaşımdır. Yapıları geometrik ve bezemesiz olduğu için malzeme seçimine, dengeli oranlara ve titizlikle üretilmiş detaylara oldukça bağlıdır. Her malzemenin bir karakteri olduğunu ve eğer kullanılacaksa bu karakterin özenle anlaşılması gerektiğini söyler. Onun için bu, el işçiliği gerektiren üretimlerde de, yeni teknolojilere bağlı üretimlerde de geçerlidir. Bu yüzden mermer, oniks, traverten gibi doğal malzemelerle, krom, cam, çelik ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeleri bir arada kullanır.

Mies van der Rohe için kırmızı tuğla iki ana işlevi yerine getirir. Bir yandan, yapıyı malzeme aracılığıyla doğayla ilişkilendirir, diğer yandan insan aklının bir ifadesidir. Mies erken dönem çalışmalarında bir taşıyıcı duvar olarak, daha sonra bir cephe malzemesi ve son olarak da bölücü duvar olarak, Tuğla Kır Evi projesinde ise bu üç fonksiyonda da tuğla kullanır. Bu bağlamda yer yer, tuğla malzemeyi de kendi bağlamından koparıp yığma yapı tekniğinde kullanılan malzemeyi, farklı bir şekilde kurgular.

Cam malzeme Mies'in gündemine, 1920'lerin başında Friedrichstrasse'deki Cam Gökdelen projesiyle girer. Bu yapıda, cephenin gerisinde kalan taşıyıcı grid ve cam cephe vurgulanır. Çevreyle ve insan ölçeğiyle olan ilişkinin kurulduğu pencere elemanı, uluslararası stilin bir ifadesi olarak yerini tamamen cam bir cepheye bırakır. Mies bir cam maket üzerinde denemeler yaptığını ve kısa sürede arayışının bir ışık gölge oyunu değil, yansılardan oluşan zengin bir etkileşim olduğunu söyler.

Duvarın soyutlanması ve iç mekan ile yapının çevresi arasında engelsiz bir bağlantı kurulması, önce Barselona Pavyonu'nda denenir ve Farnsworth Evi'nde bu konsept kusursuz

halini alır. Mies şeffaflığı iki açıdan yorumlar: birincil anlamıyla ışık geçiren malzemelerin bir özelliği ve mecazi anlamda, farklı alanların aynı anda algılanabileceği mekansal bir düzenleme aracı olarak. Ofis ve çalışma mekanları üzerindeki en belirgin etki, ilk olarak Lake Shore Drive ve Lake View yapılarında görülen perde duvarın değişimidir. Bununla birlikte yeni asma cephe sistemi için ilk girişim New York'ta Seagram Binası'nda görülür. Mies cephe modülünü iç organizasyon sistemiyle bağlamayı başarır. Grid sistemle oluşturulmuş modüler cephe panelleri, iç mekan planlamasında da uygulanabilir bir düzendedir.

Mies yapılarında malzeme, strüktürel olarak çağın ruhuna referans verirken, cephede yapının etrafıyla ilişki kurma biçimini tanımlamaya yardımcı olur. İç mekanı dışarıya açar ve bütünleştirici bir etkiye sahiptir. İç mekanlardaki malzemeler ise strüktürlerin rasyonelliğinden farklı olarak, serbest açıklıkların potansiyellerine ve mekansal atmosfere hizmet eder.

### 3.1.3. Mies’ci Temsilin Tektoniği

Mies van der Rohe’nin yapı sanatını anlamak için, kolaj çalışmalarını incelemek yararlı olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası, mimarların daha zor iş yapabildikleri dönemde, mimari yaklaşımlarını yayınlamaları yaygınlaşır. Mies de aynı dönemde, fotomontaj tekniğini etkin bir şekilde kullanarak, kendi yapı sanatı ve inşa fikirlerini ifade eder. Andres Lepik’e göre “yazıya alerjisi olan” Mies’in fotomontaj temsilleri, yalnızca “metinlerin çizimi değil, bağımsız ifadelerdir.” (Lepik, 2001, s. 325). Bazı eleştirilenler, Mies yapılarının gerçekten inşa edilmediğini, fotomontaj ve kolajlarında olduğu gibi herhangi bir bağlantı olmadan, kırılğan bir şekilde yüzdüğünü ifade eder. Alan Colquhoun, Mies’in inşadan çok grafik sunum teknikleriyle ilgilendiğini ifade eder.

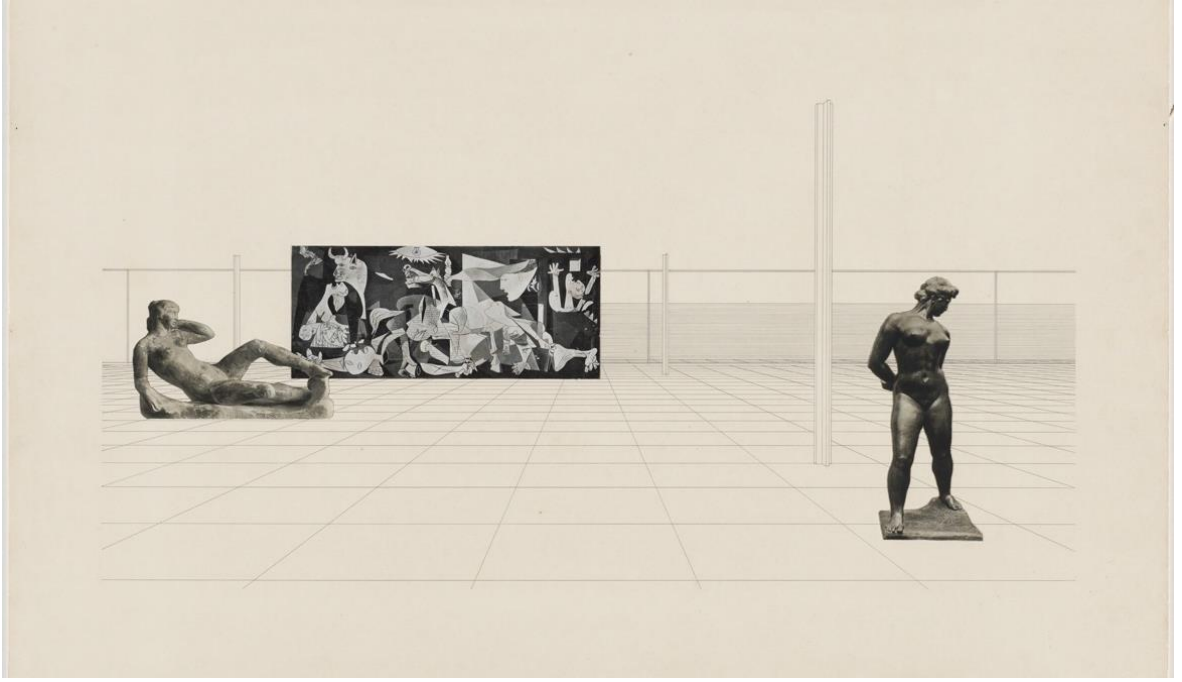
“Mies, yapı elemanlarının önemini ortaya koyar, ancak bu elemanları montajları gibi birleştirir, bağlantıları asla görünmez. Onun çalışmaları, diğer Modernistlerden bile daha fazla tektonik geleneğe aykırıdır.” (Colquhoun, 2002)

Bu argümana bakılırsa, Colquhoun Mies’in yapılarıyla, fotomontaj ve kolajlarını karşılaştırıp, tektonik terimini, bir yapının bileşenleri arasındaki bağlantılar üzerinden tanımlıyor gibi görünür. Birleşim detaylarının görünürlüğü, kendisinin de dediği gibi geleneksel tektonik yaklaşımına daha uygundur. Detayların gizlenmiş olması ise mekanın, bir grafik gibi iki boyuta indirildiğini düşündürebilir ancak Mies’ci mekanların tektonik ifadesi, malzemelerin müdahale edilmemiş, temiz ve doğal haliyle kendini gösterir. Mies’in deyişiyile; deri ve kemik mimarlığında derinin yani cam cephenin şeffaflığı, strüktürün ve iç mekanın dışarıyla geçirgen bir ilişki kurmasını ve yapının, kenti veya doğal çevrenin bir kısmını çerçeveleyerek, onun bir parçası olmasını sağlar. Dışarıdan bakıldığında, Mies yapılarında, yapı bileşenleri ve inşa tekniği rahatlıkla okunur. Strüktürel bileşenleri, malzemesinin doğası gereği doğrusal biçimlerde kullanmayı tercih eden Mies’in öne çıkartmak istediği noktalar, bu malzemelerin bir araya gelişi değil, bir araya gelmiş halinin ifadesidir. Yapısal bileşenlerin dışında ise kullandığı malzemelerde, yine malzemenin diğer dokularla birleşimine değil, yapılı mekan içinde kendi ifadesine dikkat çekmek ister. Yapılı

veya doğal çevreyi çerçevelemek için akışkan ve tek parçaymış gibi görünen bir sistem şüphesiz daha etkili olacaktır. Dış mekan ile bir bağlantı kurma bağlamında, çerçevenin basitliği önem taşır. Bir önceki bölümde tartışılan açık detay kavramı, Mies yapılarının tektonik karakterinde önemli bir yer tutar. Açık detaylar ile gösterilmek istenen, bileşenlerin bir araya gelişleri değil, ifadeleridir. Bu yüzden detay çizimi dışındaki temsillerde, birleşim bağlantılarına çok dikkat çekilmez. Mies kendi mimari fikirlerinin yalnızca mekansal ve maddesel niteliklerini ortaya koymak için değil, aynı zamanda mimari ve mimarının inşa edildiği çevre ile arasındaki diyalogu göstermek için kolaj tekniğini kullanır. Hem fotografik öğeler hem de basit çizimler içeren bu kolajlarda; basit çizimler perspektif etkisi yaratır ve bu etkiyle mekansal ilişkiler ifade edilir ancak hiyerarşi dönüştürülür. Yapı ve çevre karşılaştırılır. Bu kolajlarda çevre ve yapı arasında bir gerilim vardır. Yapının kendisi bir negatif alana dönüşür ve iç mekandaki bileşenler ile çerçevelenen dış mekan okunur hale gelir. Bu gerilim içinde yapısal bileşenler mekanın derinlik algısını anlatmak adına basit çizimlerle ifade edilir ve bağlantı noktaları görünmez. Mies'in kolaj çalışmaları ilk bakışta bu bağlantıları ortaya koymasa da, Peter Blake bu bağlantıları bulmak için "büyüteç" kullanılmasını önerir:

"... Herhangi bir yapının tek göstergesi, birkaç ince sütun ve zemin döşemesini ifade eden biz dizi ince çizgi." (Blake, 1967, s. 87)

Blake'e göre Mies mekansal kullanım ve ifade bağlamında, yapılarını "mümkün olan en yüksek serbestlik derecesi" olan "neredeyse hiçbir şeye"( Mies'in kendi ifadesi) indirger. Oysa Mies, tektonik yaklaşımının izlerini ince çizgilerde bırakır. Örneğin 1943'teki Küçük Bir Şehir için Müze projesi için yaptığı kolajda, zemin döşemesinin detaylarında artı biçimindeki kolonları ifade eder.



Şekil 3.13. Küçük Bir Şehir için Müze, Mies van der Rohe, (1943)<sup>60</sup>

Mies malzemelerin doğal ifadesini ortaya çıkarmak ve sanat eserlerinin etkisini ortaya çıkarmak için fotografik gerçekliği kullanır. Beatriz Colomina, Mies'in iki boyutlu kompozisyonlarında, yer yer fotografik montajın manipüle edildiğini Resor Evi örneği üzerinden öne sürer ve Mies'in mimarisinin iki boyutlu olarak organize olduğu sonucuna varır ve onun yapılarında önemli olanın, gerçekte nasıl inşa edildiği değil neye benzediği olduğunu söyler. Colomina'ya göre Mies için önemli olan tektonik değil genel görünümdür ve Mies yapılarındaki mekanlar üç boyutlu duvarlarla değil, düz çerçevelerle sınırlanır. Bu nedenle Mies'in mekanlarını derinliği olmayan yüzeyler olarak ele alır (Colomina, 1994, s. 87).

Resor Evi kolajı, yalnızca fotografik bir görsel olarak kalmaz, Mies'in boşluk yaklaşımı bağlamında yeni bir vizyon sunar. Resimlerin iç mekanla veya dışardaki doğa manzarasıyla olan etkileşimini en üst seviyeye çıkartmak için, Mies mimarsinin neredeyse hiçbir şey olmasını amaçlar. Yeni Ulusal Galeri'de görülen bu yaklaşımda, resmi sergilemek için boş bir duvar yüzeyi değil, dış mekan manzarası öngörülür. Resor Evi'nin kolajı düz görünmekle

<sup>60</sup> Mies van der Rohe'nin Küçük Bir Şehir için Müze kolajı, <https://www.moma.org/collection/works/777> [son erişim tarihi 28.03.2019]

birlikte, yapı sanatı bağlamında tektonik yönelimler düşünüldüğünde, Paul Klee resminin üç boyutlu mekanda yarattığı etki anlaşılabilir. Bu kolaj tektonik açıdan incelendiğinde, çok ince çizgilerle ifade edilmiş cam doğramaları ve artı biçimli kolonlar, neredeyse hiçbir şey gibi görünecek kadar zayıftır. Arka plandaki doğa manzarasının önüne Paul Klee'nin "Renkli Yemek" tablosu üç boyut etkisi yaratacak şekilde koyulur. Yalnızca tablonun ve alçak ahşap bölücünün renkli olarak kullanılması ise, mekânın fonksiyonundan çok atmosferine odaklanıldığına dair ipucu verebilir.



Şekil 3.14. Resor Evi projesi için kolaj çalışması, Mies van der Rohe, (1937)<sup>61</sup>

Montaj 1920'lerde, Mies'in de ilişki içinde olduğu, Dadaistler tarafından kullanılan bir yöntemdir. Dadaist sanatçılar, genellikle gerçek görselleri parçalayıp, farklı şekillerde bir araya getirerek kullanır. Lepik'in tartıştığı gibi, onlar için çizim, montaj sürecinde çok da önemli olmayan geleneksel bir teknik iken, Mies'in montajları mimari çizimlere dayalı, mekansal birliği korumak adına yapılan çalışmalardır. Barselona Pavyonu ve Tugendhat Evi'ni inceleyenler, Mies'in Resor Evi kolajıyla neyi ortaya çıkartmaya çalıştığını, çerçeveli bir yapıya dayanan Mies'ci atmosferini anlayabilir (Lepik, 2001, s. 327).

<sup>61</sup> Mies van der Rohe'nin Resor Evi kolajı, <https://www.moma.org/collection/works/749> [son erişim tarihi 24.03.2019]

Mimarlık dergilerinde ya da kitaplarda kullanılan fotoğraflar ve gerçekçi görseller, canlı görüntüler sunsa da, bir mekanın atmosferi ancak onu ziyaret ederek gerçekten deneyimlenebilir. Bir yapının anlaşılması için, bir imgeden daha derin bir deneyim gerekir. Kapsamlı bir anlayış, iklim koşulları, ışık, rüzgar, içindeki insanlar, bazen de yapının kendine özgü sesleri ve kokuları gibi birçok faktörden oluşur. Bu nedenle, bir yapının tektonik atmosferini yaşamak, mimari yaklaşımının anlaşılması için önemlidir. Kolajlar yoluyla Mies, kavramsal boyutun ötesinde yer alan, yapının atmosferini anlatmak için bir çeşit deneyim sağlamayı amaçlamış olabilir.

Yunanca *tekhne* sözcüğü tam olarak Mies'in yapı sanatına karşılık gelmez. Onun yapı sanatı, endüstriyel yaklaşımlar içerir, bu nedenle zanaatkarlık yeterince pratik değildir. Ancak diğer yandan, teknoloji insanın manevi yönünü de karşılamadığından, Mies her zaman “daha manevi olan bir bilim” (Rohe, 1991, s. 252) olarak kendi yapı sanatına karşı değişken bir tutum sergiler. Mies'e göre inşa etmek, yapı sanatının temelidir. *Tekton*, etimolojik olarak marangozluğun çerçeveleme pratiğine işaret eder, bu bağlamda Mies'in yapı sanatı da tektonik olarak değerlendirilebilir. Daha açık bir şekilde anlatmak gerekirse, Mies'in yapı sanatı, farkedilmeyen çerçeveler, doğal görünümüyle canlı malzemeler ve cam “deri”nin arkasındaki çevre ile tektonik bir atmosfer yaratmayı amaçlar. “Yaşam için bir çerçeve”nin (Rohe, 1991, s. 326) altını çizen Mies :

“İnsanların mimari aracılığıyla kendi zevk ve ilgi alanlarını geliştirmesini istiyorum. Yapıların son derece dikkatli bir şekilde, kullanıma uygun olarak tasarlanmıştır – en çok buna dikkat edilir ancak kullanan insanlar bunu farketmez- eğer kötü planlanmışsa, kısa zamanda farkediler.” (Rohe, 1964)

Mimari fikirlerini kolajlarda, ince çizgilerle ifade ederek Mies, sanatsal parçaların da daha canlı olarak vurgulandığı ve tektonik çerçevenin zar zor farkedildiği fakat dikkatli bir şekilde tasarlandığı, atmosferik birliğe yönelik yeni bir yaklaşım yaratmaya çalışır. Ancak yukarıdaki açıklaması bazen tutarsız görünebilir, zira Yeni Ulusal Galeride, yapı fonksiyonuna uygun tasarlanmamış olması üzerinden çokça kritik edilir.

Mies'in kolajlarının resimler, duvarda asılı bir görsel olmanın ötesinde, bir duvarın içindeki alanı bölen katı unsurlardır. Bunun bir örneği Yeni Ulusal Galeri'de görülür. Resimler kolajda, havada asılı olarak durur ve mekansal bölücülerin işlevini üstlenir. Geleneksel olarak sanal bir görsellik ifade eden resim, mimari bir bileşene dönüşür. En önemli özelliklerden biri ise katmanlardır. Bu katmanlar ve doğrusal perspektifin kullanımı bir düzenleme biçimidir. İki boyutlu resim düzlemi, geniş pencereler ve fotografik öğelerle panoramik bir bakış yaratır.

### 3.2. BAĞIMSIZ ONİKS DUVAR

Mies Modern Dönemde mimarların açık plan çalışmalarına yoğunlaştığının farkındadır. Kendi odaklandığı alanlardan biri ise; bu açık planın Mies’ci deyimle deri ve kemik strüktürün genel çerçevesinden öte, açık planlardaki bağımsız duran duvarların mekansal etkisi ve minimum bölmelerle rahatça bağlanmış, geçirgen, olabilecek en fazla sayıda pencereyle iç-dış bağlantısı kurulmuş mekanlar elde etmektir. Mies’in açık plan çalışmalarında, Barselona Pavyonu’ndaki (1928) oniks duvar, yalnızca mekansal amacı için yerleştirilmiş ve taşıyıcı olmayan ilk bölücü duvardır. Mies oniks duvarın doğuşunun bir akşam geç saatte çalışırken, bağımsız bir taşıyıcı duvar eskizi yaparken gerçekleştiğinden bahseder. O an kendisi için yeni bir tasarım prensibi yarattığının farkındadır (Padovan, 1986, s. 23)

Richard Padovan Mies’in bu yeni prensibinden söz ederken, bu duvarları taşıyıcı kolonlarla basit bir ilişki içinde yorumlar (Padovan, 1986, s. 23). Taşıyıcılar ve bağımsız duvar arasındaki zıtlık, yeni bir keşif değildir. 1926’da Le Corbusier “mimarlığın beş ilkesini” duyurduğunda, serbest plan olarak bahsettiği tasarım prensibi, temelde taşıyıcı olmayan duvarların, taşıyıcılardan ayırarak serbest bir mekansal artikülasyon oluşturmasıdır.



Şekil 3.15. Barselona Pavyonu içindeki oniks duvar fotoğrafı, (2011) <sup>62</sup>

<sup>62</sup> Barselona Pavyonu içindeki oniks duvar fotoğrafı, <https://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe> [son erişim tarihi 27.03.2019]

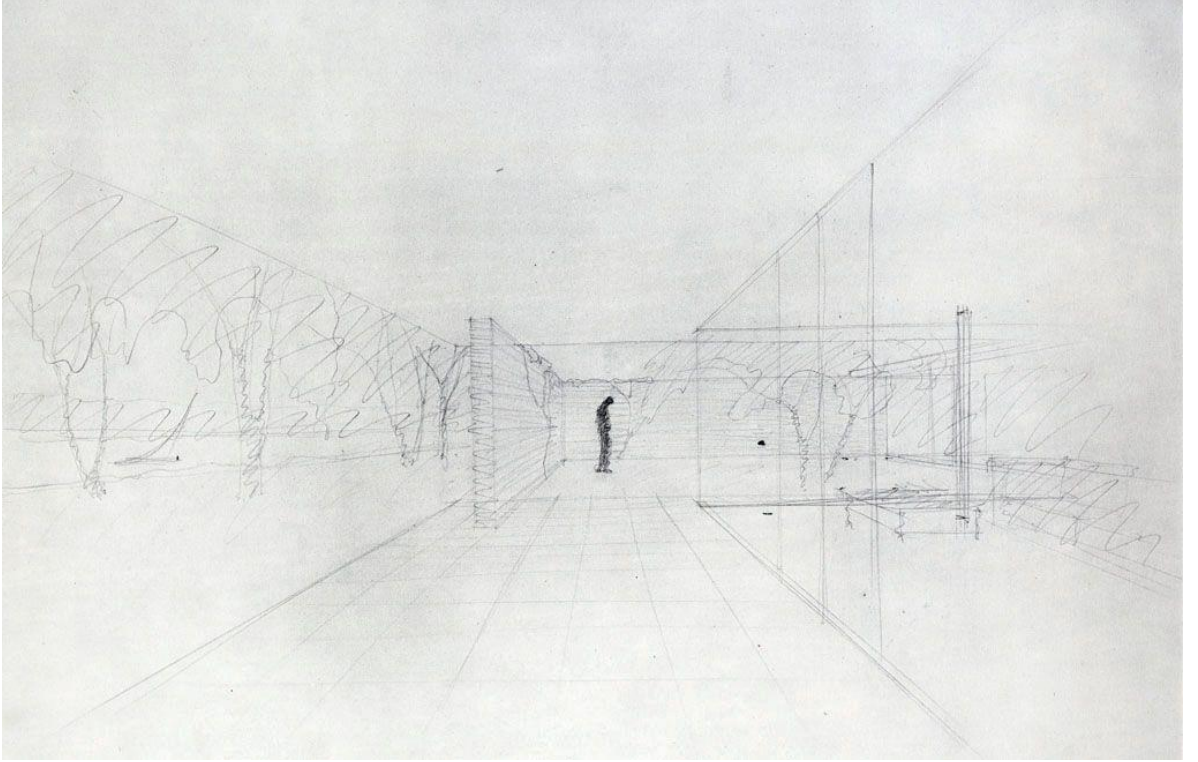
Bu bağlamda Mies'in keşfi bağımsız bir duvar değil bağımsız bir oniks duvardır ve bu duvar mekanın kompozisyonuna soyut/duyusal bir katkı sağlar. Eğer Mies'in Barselona Pavyonu (1929) ile ilgili açıklamasına bakacak olursak, oniks duvarın Mies'ci mimarlığa nasıl bir katkı sağladığı görülebilir:

“En başından beri, pavyon konusunda ne yapacağıma dair net bir fikrim vardı. Ancak henüz netleşmemişti, hala biraz pusluydu. Ama sonra Hamburg'daki mermer firmasını ziyaret ettiğimde, “Söyleyin, bunlardan başka bir şey yok mu, gerçekten güzel bir şey?” dedim. Pavyondaki bağımsız duvarı düşündüm ve bana şöyle dediler: “büyük bir oniks bloğumuz var.” “ Şimdi gidip (ince bir oniks levha) cilala ki onu görebileyim” dedim ve oniks kullanmaya karar verdik.” (Rohe, 1968, s. 451)

1923'teki Tuğla Kır Evi projesinden sonra, Mies bağımsız duvarların kendi açık plan şemalarının önemli bir parçası olmasını ister fakat bu konuda Wright ya da De Stijl kadar başarılı olup olmadığı tartışılabilir. Mies'ci bir plan ve bağımsız duvar oluşturabilmesiye ancak Barselona Pavyonu'mun inşasıyla gerçekleşir. Robin Evans oniks malzeme seçiminin çok da bilinçli olmadığından bahseder (Evans, 1990, s. 63) ancak Mies tam tersine zihninde mekanı tasarladığını ve ona uygun malzeme arayışı içinde olduğunu, oniks gibi doğal ve parlak bir malzemenin onun istediği iç mekan etkisini yansıttığını söyler (Carter, 1974, s. 100). Mies'in bu fikrindeki kararlılığını, Barselona Pavyonu yüksekliğini, oniks malzemeyi kendi boyutunda kullanabilmek için iki katına çıkartmasından görebiliriz. Bu yapıdan sonra ise adeta Mies'ci bir damga olarak bu oniks duvar, Tugendhat Evi'nde (1930) ve aynı zamanda Mies'in son dönem işlerinde - Küçük Bir Şehir için Müze (1942), Yeni Ulusal Galeri (1968)- kullanılır.

Barselona pavyonu için üretilen temsillere göz atıldığında, fotomontajda mekanın geçirgenliği ve malzemenin iç mekandaki yansımasının düşünüldüğünü görebiliriz. Camın yansımasından tekrar görünen duvarın doğal deseni ve tam ortada duran çelik kolon aslında temelde hangi mekansal bileşenlerin birinci plana koyulduğunu anlatır. Perspektif çizimi ise belli ki henüz malzemeyi bulmadan fakat zihinde belirli bir standarta oturtulduğunda yapılır. Çizimde dış duvarın malzemesi (traverten) seçilmiş olma ihtimali yüksektir, çünkü

bilinçli olarak yatay taranmış ve duvar kesiti de aynı şekilde doldurulmuştur. Fakat iç mekandaki oniks duvar yalnızca belirsiz zigzaglarla ifade edilmiştir. Çelik kolon ise yine burada da net olarak ifade edilir. Mies'in başvurduğu temsil biçimlerinden biri olan bozulmuş perspektif bu defa iç mekana doğru uzar. Çizimin merkezindeki insan figürüne odaklanıldığında, perspektif teknik olarak sağdaki camlar ile bitmelidir ancak içeriye doğru uzar ve sol taraftaki peyzaj çiziminden farklı olarak bitirilmeyiz, inceleyerek kaybolan ama belli ki devamı olan bileşenlere doğru devam eder. Barselona Pavyonu'nun inşa sonrası fotoğraflarına bakıldığında ise aynı açılardan, bu temsillerin benzeri fotoğraflarını yakalamak mümkündür.



Şekil 3.16. Barselona Pavyonu eskizi, Mies van der Rohe, (1929)<sup>63</sup>

Mies'i bu kadar etkileyen yeni tasarım prensibi, mermerin açık plan bağlamında bağımsız duvarlar için kullanılması olmuştur. Başka bir deyişle, Barselona Pavyonu'ndaki

<sup>63</sup> Mies van der Rohe'nin Barselona Pavyonu eskizi, <https://www.dailyicon.net/tag/mies-van-der-rohe/page/3/> [son erişim tarihi 27.03.2019]

çalışmasında farketdiği şey, mermerin kendine özgünlüğünü yücelterek, bağımsız duvar üzerinden mekansal açıklığın özgünlüğüne dikkat çekmek ister. Mies'in temsilleri de bu gelişmeyle paralel olarak değişir. Andres Lepik bu değişikliği şöyle anlatır:

“1928-29 tarihine kadar Mies, yalnızca büyük projelerinin cepheleri için montajı kullandı. Ancak 1930'dan sonra, iç mekanları göstermek için başka bir montaj türü geliştirdi.” (Lepik, 2001, s. 325)

Lepik bu durumu daha ziyade heykel figürleri üzerinden yorumlasa da bu değişime iki taraflı olarak bakmak gerekir. İlk olarak, fotomontajlardaki değişiklik, yeni bağımsız duvarın keşfiyle devamındaki projelerde de kendini gösterir. İkinci olarak da, bağımsız duvar - ahşap veya doğal taş olması farketmez- diğer mimari bileşenlerin ifadesinin aksine, gerçek fotoğraflarla temsil edilen tek mimari bileşendir. Randall Ott ayrıca Mies'in seçilmiş malzemeye inşa edilen duvarlarını rasyonel ve duygusal olan arasında belirsiz bir özelliğe sahip olmasıyla anlatır. Ott'a göre bu duvar, rasyonel grid ile, duygusal etkisi olan heykel figürü arasında bir arabulucudur (Ott, 1993, s. 43). Mies'in atmosferik mekanları da zaten bu ikilikler üzerine kurulur. Çelik çerçeveler ile dışarıdaki manzara, zemin ve tavandaki grid ile bağımsız duvarlar gibi zıt bileşenler arasında heykel ya da resim gibi öğelerde bağlantı kurulur.

1929'deki keşfinden önce de Mies açık planlamalı tasarımlar yapar. Ancak sözgelimi 1927'deki Cam Oda Sergisi projesindeki mekansal açıklıklar dengeli değildir. Bağımsız duvar kavramı, 1923'de tasarlanan Cam Gökdelen projesindeki gibi az gelişmiş haldedir. Bağımsız oniks duvarın keşfiyle birlikte, Mies iç mekanda aradığı katmanlı tektonik ifadeyi yakalar.

### 3.3. GRİD, BAZA VE ZAMANSIZ SOYUTLAMA

Charles Jencks'in 1977'de yayınladığı Postmodern Mimarlığın Dili kitabında, Mies'i eleştirenlerin, yer, kimlik, iklim, sembol ya da kültürden bahsetmediklerini, yalnızca hayalkırıklığı içinde bu kavramların yokluğundan yakındıklarını söyler (Jenks, 1991). Birçok Mies eleştirisinde onun ne olduğunu değil, ne olmadığını öğreniriz. Çoğunlukla onun değerleri ve kavramları açık olarak tanımlanmaz. Ancak Mies, tıpkı açık detayları gibi, anlatmak istediklerinin üzerini örter ancak küçük açıklıklar bırakır. Bu yaklaşımı, karmaşık fikirlerini daha basit anlatımlara indirgediği soyutlamalar olarak değerlendirilebilir.

Mies'in çalışmalarındaki soyutlamalar, yalnızca sadelik için bir tercih değil, gerçek mimariye ulaşmak için uygulanan felsefi bir yöntemdir. Mies'in kullandığı ve görünürde basit bir yapı olan gridin kendisi soyut bir organizasyon sistemi olarak bir karmaşıklık içerir. Rosalind Krauss, "Grids" makalesinde, gridlerin iki farklı değer üzerinden değerlendirilebileceğini söyler (Krauss, 1994). Mies'in gride yaklaşımını analiz edebilmek için, gridi hem teknoloji hem de soyut değerlerin temsil ettiği bir sistem olarak değerlendirmek gerekir.

Fakat grid sistemi tek başına bu yaklaşımı açıklamaz. "Çoğu durumda, grid kendi sınırlarının ötesinde çalışır, sınırların ötesindeki sonsuz alanı düzenler ve belirtir, ancak diğer durumlarda grid, iç sınırların alt bölümünü oluşturur ve belirli bir parçanın sınırlarını güçlendirir." (Krauss, 1994, s. 118)

Vittorio Aureli ise gridi mümkün olan en genel, soyut organizasyon biçimi olarak açıklar (Aureli, 2009). Bu aşırı soyutlama yoluyla grid evrensel bir düzeye yerleşir. "Bu sistem, Mies'in değerlerinin birçoğuna, gizli klasisizmine, evrensellik isteğine, teknoloji ve maneviyata olan ilgisine oldukça açık bir şekilde hitap ediyor." (Cohen, 2007, s. 82)

Grid tartışılırken, bu bağlamda Mies'in baza kavramına da değinmek gerekir. Baza, çevresinden yükseltile ve yeni bir zemin oluşturan açık bir alandır. Yeni Ulusal Galeri'de Toronto Dominion Merkezi'nde ya da Seagram yapısında olduğu gibi, baza aracılığıyla yapı kent gridine bağlanır ve baza kent ve yapı arasında bir boşluk tanımlar. Mies yapılarındaki özgürlük ve esneklik, bazadan ileri gelir. Baza, kentsel alanın akıcılığında, bir durak yaratır. Böylece kentsel alanı, çerçeveli ve sınırlandırılmış bir şey olarak anlama imkanı sunar. Bu mekan, mimari nesnelere için temel oluşturan bir sahne gibidir. Bir baza üzerinde iken, onu çevreleyen kenti görmek için, etrafınızda döndüğünüzde, devam eden kent yaşamı deneyimlenebilir.

Diğer yandan baza bir alanı sınırlandırıyor, Mies onu özgürleştirmek için gridi kullanır. Grid bir anlamda bazaya karşı çıkan bir unsurdur. Aslında kentsel planlamada, grid, kentin rasyonel gelişiminden sonsuza kadar yararlanma aracı olarak kullanılır. Grid üzerinde yapılan bir planlamanın tabanı yani grid sonsuza kadar genişleyebilir, böylece planlama da aynı bağlamda büyüyebilir. Baza ve grid, aralarındaki diyalektik ilişkiyi, birbirleriyle karşılıklı ve çelişkili olarak açıklarlar. Bu ilişki, baza ve gridin, daha büyük bir ölçekte uygulandığı, Mies ve Hilberseimer'in birlikte çalıştığı, IIT kampüsünün master plan önerilerinde görülür. Hilberseimer planlamada gridin kullanılmasında büyük rol oynar. The New City kitabında, organik kentlerden bahseder ve gridin kent üzerinde iki çeşit kullanımı olduğunu söyler: Versay, Karlsruhe ve Pekin'deki gibi otokratik bir şekilde, ve Antik Yunan kentleri Milet ve Priene'de olduğu gibi organik bir şekilde (Hilberseimer, 2018). Ona göre, organik bir şehirde, kare grid planlamayı rijit olmaya zorlamaz, bunun yerine planı daha önce kare grid düzenini bozmadan serbest bırakır. Ona göre organik planlama, değişim özgürlüğü sağlar (Mertins, Mies, 2014).

Mies ve Hilberseimer, IIT kampüsünde, yapının bileşenlerini yerleştirmek için bir baza önerir. Bu Mies'in planlama aracı olarak grid kullanımındaki ilk deneyimidir. Grid yapıları düzenlemek ve olası büyüme ihtimallerini çalışabilmek için kullanılır. Bunu yapabilmek için Mies, mobilyaların ölçülerine uygun olarak 7.3 metrelik (24 ft) metrelik modüller kullanır ve bunun üzerinden çalışmalar yapar (Mertins, 2014, s. 58).

Frampton, bir yapının stereotomik yani yerle ilişki kurduğu tabanından, tektonik çerçeveye geçişini mimarinin özü olarak tanımlar (Frampton, 1995, s. 86). Mies ise bu geçişi önce bir baza ile ayırır sonra da bu bazayı grid yolu ile soyut olarak kente bağlar. Yapı sanatındaki diğer zıtlıklar gibi, Mies'in yerle kurduğu ilişki de dolaylı bir ilişkidir.

### 3.4. LAO-TZU BOŞLUKLARI VE “NEREDEYSE HİÇBİR ŞEY”

Bir noktada Mies, çelik strüktür ve cam malzeme kullandığı yapılarının mimarisini “neredeysse hiçbir şey”<sup>64</sup> olarak tanımlamaya başlar. Mies’in neredeyse hiçbir şeyi Uzak Doğulu mimarlara Lao-Tzu’nun “hiçbir şey yapmama” halini hatırlatır. Bu bölümde, “neredeysse hiçbir şey” kavramı, Mies’in çalışmaları ve temsilleri üzerinden incelenerek, Lao-Tzu’nun boşluk kavramıyla çakışmaları üzerinden yorumlanmaya çalışılır. Werner Blaser, Mies mimarisi ile Uzak Doğu felsefesi arasındaki ilişkiye ilk işaret eden kişidir. Doğu Batıyla Buluştuğunda - Mies van der Rohe<sup>65</sup> kitabında, Mies yapılarının temsillerini, Uzak Doğudaki eski yapılarla yan yana getirir. Bunu yapmasındaki sebep, mekânsal özellikler üzerine düşünmesi değil, içgüdüsel bir şekilde aralarında bir bağlantı kurmasıdır. Kitabında Mies’ci mimari ile Uzak Doğu mimarisi arasında somut bir mekânsal bağlantı kurmaz ve Doğu ve Batının fikirlerinin Mies mimarisinde buluştuğunu ve bağımsız olarak olağanüstü bir benzerlik ortaya çıktığını söyler (Blaser, 1996).

Blaser Mies mimarisi ile, birkaç Doğu felsefesi ve Çin ve Japonya’daki bazı yapılar arasındaki benzerlikleri ilk ileri süren kişidir ve kitabının ilk bölümünde genişçe açıklar. Benzerlikleri daha kolay anlatmak için bazı illüstrasyonlar yapar ancak kesin kanıtlar sunmaz.<sup>66</sup>

Her ne kadar Blaser, Mies’in Lao-Tzu felsefesine olan ilgisinin farkında olsa da, Mies’in eski Çin felsefesindeki “boşluk” kavamına dair yaklaşımını ve “esaslara indirgeme” halini ayırt etmez (Blaser, 1986, s. 14). Blaser Mies’in “daha az” yaklaşımını analiz ederken, Mies’i esas olana ulaşmayı amaçlayan uzak doğu bilgeliği ve içten gelen bir uyum arayışı olan bir mimar olarak nitelendirir (Blaser, 1996, s. 74). Bu çalışmada Mies’in

---

<sup>64</sup> Mies van der Rohe’nin “almost nothing” ifadesi, bu çalışmada “neredeysse hiçbir şey” olarak Türkçeleştirilir.

<sup>65</sup> Kitabın orijinal ismi West Meets East- Mies van der Rohe’dir.

<sup>66</sup> Blaser, Mies’in Çin kültürüne dair kitaplar biriktirdiğini, kütüphanesinde Konfüçyus ve Lao-tzu kitapları olduğunu söyler. Batı’da Uzak Doğu inşaa yöntemlerinin farkındalığını yaratan Frank Lloyd Wright ve Hugo Häring ile olan dostluğunun ve Bauhaus’ta ders verdiği zamanlarda, Doğu kültürüne dair geniş bilgisi olan Graf Karlfried von Dürckheim ile yaptığı sohbetlerin bu duruma etkisi olduğunu söyler.

ilişkilendirildiği birkaç doğu felsefesi, kendi sözleri üzerinden incelenir, çünkü Çince en az 83 basımı olduğu düşünülen Tao-Te Ching'in Lao-Tzu kitabı Batı felsefesinden farklı olarak çok varyasyonlu yorumlara sahiptir.

Mies bu felsefedeki boşluk kavramını yalnızca mekansal olarak değerlendirmiş olabilir çünkü yalnızca Tao-Te Ching'in Lao-Tzu kitabına değil, aynı zamanda bu felsefeyi mimari açıdan yorumlayan Amos Ih Tiao Chang'ın kitabına da sahiptir (Blaser, 1996). Mies'in elindeki İngilizce çeviri olan kitapta, boşluk yerine boş alan<sup>67</sup> kullanılır (Chang, 1981). Chang'ın kitabı çok kalın ya da anlaşılması zor bir kitap değildir dolayısıyla herhangi bir mimar tarafından Lao-Tzu felsefesini mimari mekan üzerinden değerlendirmek amacıyla okunabilir.

Boşluk kavramının Lao-Tzu öğretisinde önemli olmasının nedeni, boşluğun büyümek için bir potansiyel olarak görülmesidir. Bu potansiyel, mimari mekanın büyüme olasılığını ifade eder. Dolayısıyla Lao-Tzu boşlukları birer potansiyel alandır. Lao-Tzu boşlukları Mies'in mekansal yaklaşımıyla beraber değerlendirilirse, tamamı kullanılmamak üzere tasarlanmış bir mekân daha fazla eklemlenmeye müsait ve esnek olacaktır. Örneğin Resor Evi (1938) için yapılan çizim ve kolajda Mies, evin oturma odasını potansiyel bir kullanım ihtimali içeren boş bir çerçeve olarak temsil eder. Bu yüzden bu sunumların asıl amacının binanın kendisi değil, arkadaki doğa manzarası ya da iç mekânda birebir olarak ifade edilen Klee resmi olduğu düşünülebilir. Bu temsillerde Mies, evin boşluğunun gözlemcinin düşünebileceği bir şeyle doldurulacağını gösterir.

Resor Evi projesi bir potansiyel boşluk önerisi olarak kalsa da, 1945-50 yılları arasında inşa edilen Farnsworth Evi bu potansiyel boşlukla ilgili gerçek bir deneyim sunar. Mies boşluk terimini kullanmaz ancak onun yerine “neredeyse hiçbir şey” terimini kullanır. İki terimin de Farnsworth Evi'nde olduğu gibi ortak bir yanı olduğu söylenebilir. “Neredeyse hiçbir şey” mimarisini ya da yapının zar zor algılanan dış duvarını yaratmaya çalışırken Mies,

---

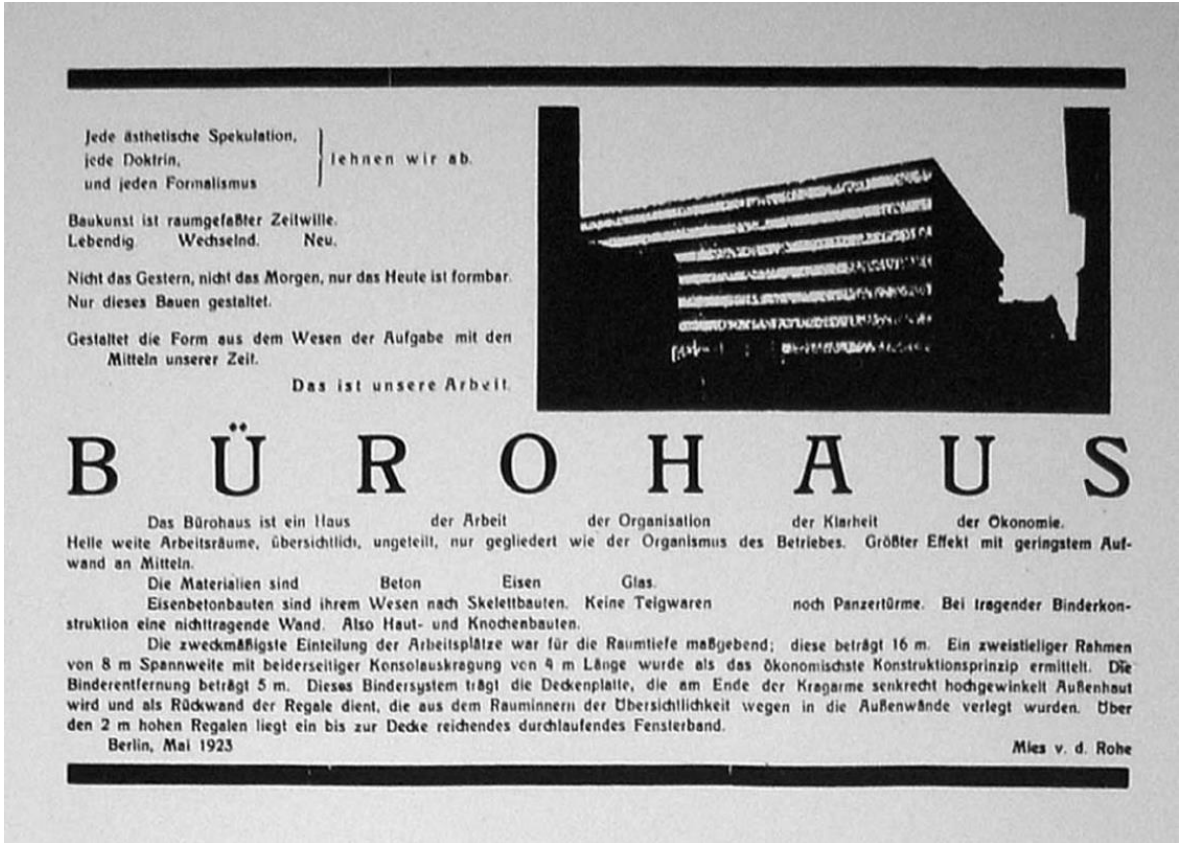
<sup>67</sup> Chang'ın kitabındaki “hollow space”, bu çalışmada “boş alan” şeklinde Türkçeleştirilir.

mimari kaygılarının yapının ötesinde olduğunu göstermeye çalışır. Bu kaygı aynı zamanda Yeni Ulusal Galeri’de de görülür. Dış duvarlar görsel olarak boştur ve dışarıda değişen doğal koşullar içeriden tamamen algılanır. Mies dış duvarları boşluğa dönüştürerek neredeyse yapay hiçbir şey kurgular. Stanley Abercrombie’ye göre Mies bu projesi için “neredeyse hiçbir şeyin olmadığını” söyler (Abercrombie, 2000, s. 64). Abercrombie’ye göre “neredeyse hiçbir şey” yaratmak oldukça önemlidir çünkü Mies’in, mimarının ulaşabileceği en net ve basit ifadesini yakaladığını iddia eder (Abercrombie, 2000). Fakat Abercrombie Mies’in bu konudaki dehasını ispatlamaya çalışsa da, teknoloji, teori ve detayları düşünüp bunların ötesine geçmeden somut yapıların sınırları içinde kaldığı görülür. Abercrombie’nin teknolojik yaklaşımının aksine Mies, mimarlığın ruhsal/düşünsel yönüne veya yeni teknolojilere dayanan yeni bir ortamda, mimari üretim yoluyla kendisini ortaya koymasına olanak tanıyan yaratıcılık haline daha fazla odaklanır.

Mies az konuşur ve yazar fakat yazılarında dikkat çeken noktalardan biri aforistik stildir ve dikkatli incelenirse kasıtlı olarak büyük boşluklar kullandığı farkedilebilir. Bu tip boşlukların olumsuzluk ifadesi Mies’in yazılarında görülür. Mies’in G dergisinde yayınlanan, formalist yaklaşımı reddettiği ve yeni mimarlığa dair ilkelerden söz ettiği yazısında -görseldeki metin- daha sert ve gerçekçi bir algı yaratır çünkü kasıtlı olarak bu boşlukları kullanır.

Yazılarını şiirsel biçimde ifade etmenin yanında Mies mimari ifadede de düzyazı ve şiir karşılaştırmasına da değinir:

“Mimarlık, gramer disipline sahip bir dildir. Dil, gündelik amaçlar için düzyazı olarak kullanılabilir. Ve eğer bu konuda çok iyiyse harika düzyazı konuşabilirsiniz. Ve eğer gerçekten iyiyse, şair olabilirsiniz.” (Mies, 1958)



Şekil 3.17. Mies van der Rohe'nin G Dergisi için hazırladığı bir yazı, (1923)<sup>68</sup>

Bu açıklamasında Mies, iyi mimarinin iki farklı düzeyinden bahseder; çok iyi düz yazı ve gerçekten iyi şiir. Bu karşılaştırma şu şekilde yorumlanabilir: Düz yazıvari bir mimarlığın ötesine geçmek ve şiirsel mimari düzeyine ulaşmak için, sıradan “iyi”liğin ötesine geçmek gerekir.

Mies inşa sanatının idealini, bilinçli bir mekânsal form oluşturmak olarak değerlendirir. “Yapı sanatı gerçekte, her zaman manevi kararların mekânsal icrasıdır.” (Rohe, 1991, s. 299) Şiirsel mimari, fiziksel yapının ötesinde mekânın sanatsal düzeyini işaret eder. Tamamen cam olan dış duvarlarla çevrelenmiş, açık bir alan gibi etrafıyla ilişkili kendi şiirsel mimari tarzını, sağlam ve kapalı duvarlarla çevrelenen mekânsal yapılardan ayrı olarak kurgular. Mies’e göre kapalı duvarlarla çevrili yapılar düz yazı mimarisi düzeyindedir. Örneğin Mies Lange ve Esters evlerinin (1927-30) yayınlanmasına izin vermez. İyi tasarlanmış olasalar

<sup>68</sup> Görsel Fritz Neumeyer’in Artless Word kitabından alıntıdır.

bile, belli ki onları ustalıkla kurgulanmış şiiresel mimari yapılar olarak görmez. 1930’lardan sonra yapılarının dış duvarlarını tektonik çerçevelere dönüştürür, bu da Mies için mimarlığın gerçekten iyi şiiir düzeyini yakalar.

Stanley Abercrombie, Farnsworth Evi’nin minimal görünümünü detaylı işçilik sürecine bağlar. “Sıradışı tasarımlar ve detaylar, olağandışı dikkat, alışılmadık derecede uzun inşa sürecine neden oldu. Çelik çerçeve, maksimum pürüzsüzlük için, boyamadan önce kumlanarak temizlenmiştir... bir zamanların sıcak müşteri/mimar ilişkisi soğutulmuştur, Mies’in işinin karşılığı asla tam olarak ödenmemiştir.” (Abercrombie, 2000, s. 66) Farnsworth Evi’nin ayrıntılı inşa sürecinde görüldüğü gibi, basit ve net görünüm yalnızca biçimsel yaklaşımın değil, detayların ustaca çözümü ve uygulamasının bir sonucudur.

“Gerçek amacına eriştiği her yerde teknoloji mimarlığa dönüşür. ... Mimarlık ruhun gerçek savaş alanıdır. Mimarlık tarihi çağların adını yazdı ve onlara adlarını verdi. Mimarlık kendi zamanına bağlıdır. O, iç yapının kristalleşmesi, biçimin ağır ağır ortaya çıkmasıdır.” (Rohe, 1991, s. 132)

Mies biçimselliğin oyun alanından, ruhun savaş alanına bir çağrı yaparak bilinen mimari tasarım yaklaşımlarından uzaklaşmayı önerir. Potansiyel boşluk ve Lao-Tzu’nun var olmama kavramını ilişkilendirebilmek için Tao Te Ching’in ““Şey”ler varlığın tezahürüdür. Varlık, hiçlikten gelir” (Chang, 1981, s. 59) yorumuna bakmak yardımcı olacaktır. Tao, soyut olanın, somut olanın ötesinde olduğuna dikkat çeker. Ona göre somut olan, soyut bir yaratıcı güç veya düşünceden gelmektedir. Somut olmayan, fiziksel bir varlığı olmamasına rağmen bir hiçlik değildir. Hiçlik ile neredeyse hiçbir şey kavramları ya da düşünülmüş boşluklarla mekânsal hiçlikleri ayırt edebilmek için Tao, Doğu kaligrafi tekniğini örnek gösterir. Görünmeyen ancak yaratıcı bir gücün temsili, düşünülmüş boşluğa denktir ve yazının anlamı da böyledir. Anlam, yazının kendisi kadar önemlidir. Doğu kaligrafi tekniğinde, siyah mürekkeple yazılmış bir yazı düzeltilemez veya silinemez dolayısıyla yazan kişinin tek bir şansı vardır. Bu öğretiyeye göre kaligrafik mükemmellik elde etmek için kişi özünü bulana kadar beklemelidir. Kaligrafinin sadece bir teknik veya estetik bir ürün olarak değil, yazarın ustalığının ispatı niteliğinde değerlendirilmesinin sebebi budur.

Mies'in yapı sanatındaki boşluk, yapının dışındaki değişken doğayı çerçeveleyen boşluklardır. Temiz açıklıklarda; hiçbir birleşimin görünmediği açık detaylar, tek parça cam duvarlar ve cilalı bağımsız duvarlar arasında sessiz boşluklar algılanır. Ancak, doğa yani boşluğun içeriği her mevsim, her an değişir. Mies, potansiyel boşlukları ortaya çıkaran “neredeysse hiçbir şey” yaklaşımı ve çerçeveleriyle, nötr, yansıtıcı ve sessiz mekanlar yaratarak şiirsel temiz açıklıklar yaratır.

#### 4. STRÜKTÜREL GERİLİMLER: YENİ ULUSAL GALERİ

Mies van der Rohe'nin son yapılarından ikisi Sosyal Bilimler İdare Yapısı<sup>69</sup>(1962-65) ve Yeni Ulusal Galeri (1962-67) de anıtsal strüktürlerdir. Sosyal Bilimler İdare Yapısı, eklemlenmeli sistemin oldukça gelişmiş bir kullanım örneğidir. Bu yapıdaki düzenleme önceki yapılara göre daha karmaşık, detaylar ise daha gelişmiştir. Yapısal bileşenlerin herbiri yapının ızgara sistemine referans verdiği için bütünsel bir yapıdan söz etmek mümkündür. Çelik sistemin kurgusu diğer geç dönem binalar kadar ağır bir etkiye sahiptir. Yapı diğer serbest planlı yapılardan biraz daha farklıdır, çünkü simetrik bir düzen içinde her biri bir bütünün parçası olan mekanlar, 3 boyutlu bir çerçeve tarafından kapatılmış gibidir. Detaylar ise yapının netliğini yansıtır. Daha az sayıda ve daha basit yapısal bileşenler vardır ve ilişkileri oldukça düzenli ve açıktır.

Yeni Ulusal Galeri<sup>70</sup> de Mies'in son yapısıdır. Buradaki yapıyı anıtsallaştırma girişimi strüktürü geliştirmek üzerinden kurgulanır. Yapıdaki geçici sergi galerisinin anıtsallığı ve ölçeğin büyüklük algısı, yalnızca mekan büyüklüğüne bağlı değildir, burada anıtsallık ağır oranlar ve bu oranların basit geometrik sistemlerle kurgulanmasından ileri gelir. Çelik elemanlar Mies'in geç dönem birçok yapısında olduğu gibi olması gerekenden büyük kesitli ve belirgindir.

Kariyerinin bu noktasında, Mies'in böylesine anıtsal ve sembolik bir yapı üzerinde çalışmasının, inşa, malzeme ve fonksiyon gibi birtakım hedeflerden daha önemli olduğu açıktır. Strüktürün bir imge olarak sunulması, bu yapıyı Sosyal Bilimler İdare Yapısı'nın eklemeli strüktüründen farklı bir noktada bir mimarlık temsiline götürür. Anıtsal boşluğun ifadesi, diğer mekanların sınırlandırılmasını gerektirir.

---

<sup>69</sup> Yapının orijinal ismi Social Service Administration Building'dir.

<sup>70</sup> Yapının original ismi New National Gallery'dir.

Çelik teknolojisindeki ustalık yine bu yapıda devreye girer. Uzay kafes yapının uygulama bilgisi ve anlayışı, strüktürün bağlamının tam olarak anlaşılması için gereklidir ve birleşim noktalarının detaylandırılması da bu noktada önem taşır.

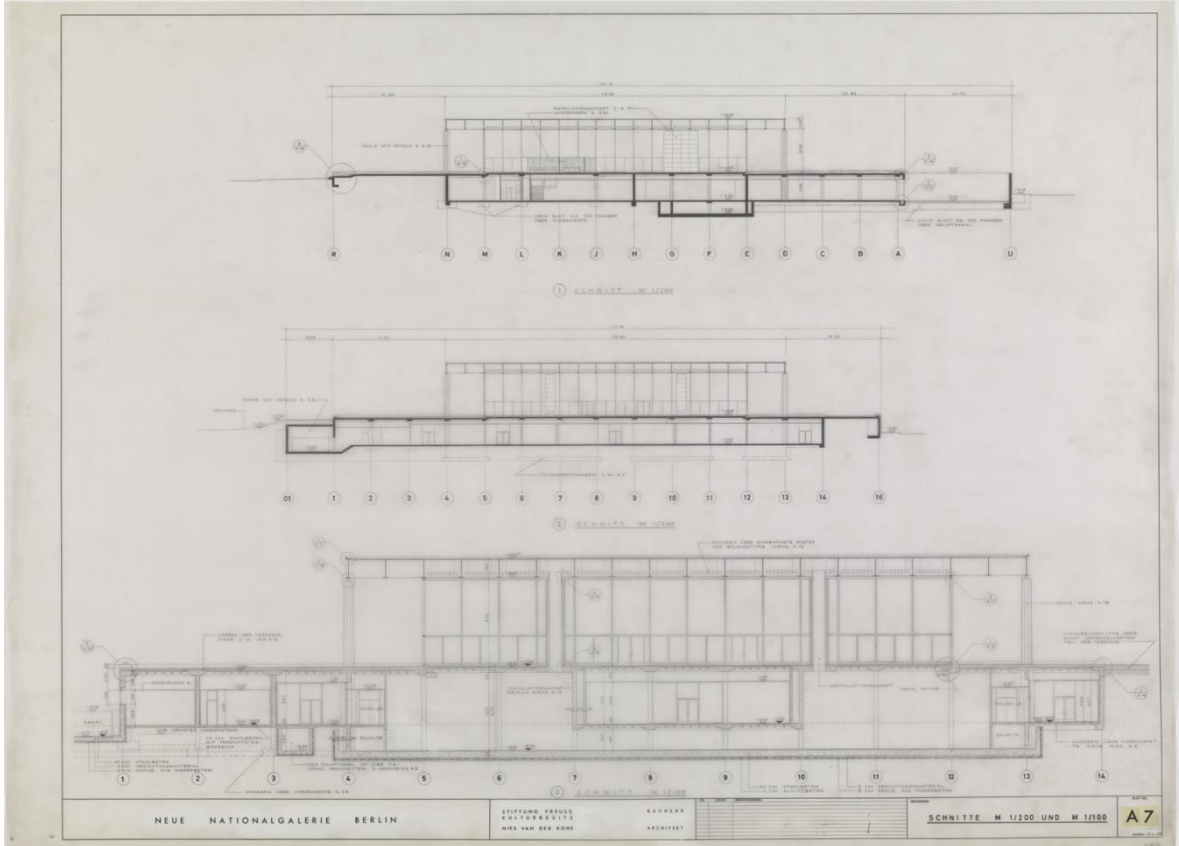
IIT kampüsündeki strüktür ifadesine benzer nitelikte, buradaki çelik strüktür de benzer retorik bir anlama sahiptir. Yapının diğer kısımlarında, detayların üstü bilinci olarak örtülmüş ve malzemeler birbirine eklemsiz şekilde bağlanmış gibi görünür. Cepheden açıkça okunan strüktürün tektonik ifadesi, iç mekanda bulunamaz. Bu yüzden aynı zamanda Mies'in bilinçli bir şekilde inşanın tektoniğini manipüle ettiği söylenebilir. Yeni Ulusal Galeri'de yapının asıl anlamı ve varoluşu strüktüre yüklenir.

Eleştirmenler Yeni Ulusal Galeri'nin büyük cam holünde sanat eserleri sergilemenin zorluğuna en başından beri işaret ederler. Bu büyük ölçekli, etrafı tamamen açık mekan, sergilenen resim ve heykelleri küçültür ve dışarıdaki manzarayı ve ışığı mekanın içine alarak dikkati onların üzerinden çeker. Mies burada sergi yapmanın son derece zor olduğunun elbette farkındadır fakat yeni biçimlerde sergi yapabilmek için yeni bir fırsat olarak görür. Bu Mies için bir ilk değildir, konut fonksiyonunda da yeni yaşama alışkanlıklarını kurgulamayı dener. Mies'in kariyerinde, strüktür ve tektonik her zaman odak noktalarıdır. Üzerinde sürekli çalıştığı strüktürel artikülasyonu, Illinois Institute of Technology kampüsünde adeta dekoratif bir şekilde kullanılır (Picon, 2010, s. 127).

Mies'in mimari arayışları çoğunlukla net strüktürlere ve temiz açıklıklara ulaşmaya çalışmak yönündedir. Malzemeyi tanıyarak, onu doğasına uygun bir biçimde kullanarak ulaşılacak bu net strüktürler, Mies'e forma dair bir referans vermez. Bir çözüm değil, genel bir fikirdir. Form, daha ziyade bu mekânsal arayışlarda ortaya çıkan üründür. Mies için strüktür ile mimari arasında bir ayrışma yoktur.

Yeni Ulusal Galeri bir müze yapısıdır. Sabit koleksiyon bodrum kattaki, sergi alanında durur. Üst kat ise bodrumla herhangi bir benzerlik göstermez ve geçici sergiler için ayrılır. 8 adet çelik kolon ile taşınan 54x54 metrelik bu açıklığın tavanı ise kaset döşemeli tek parça bir

tavandır. Daha önceki bölümlerde altı çizildiği gibi zamanın teknolojisini kullanmak mimari olarak önemlidir, bu bağlamda bu kadar büyük ve ağır bir tavanı 8 kolonla taşınması, kendi amacına ulaştığını gösterir.

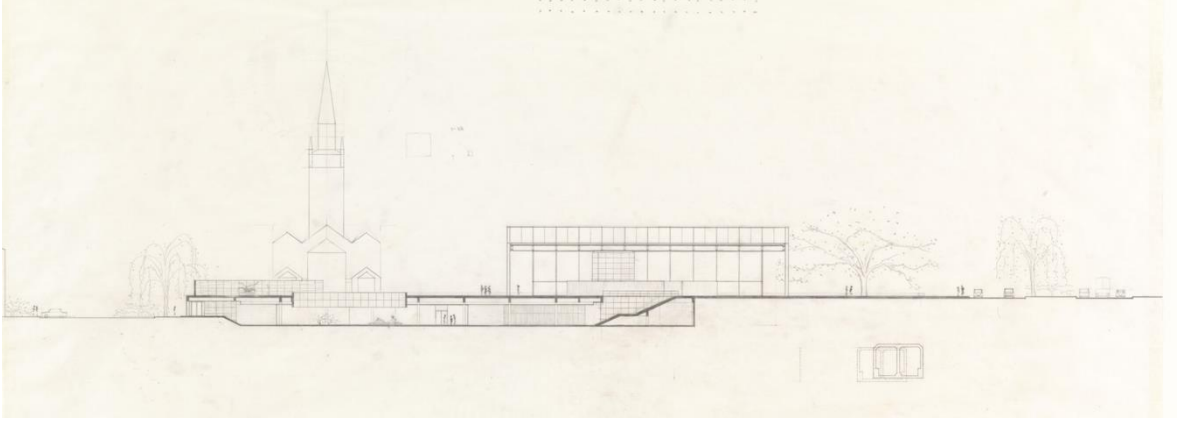


Şekil 4.1. Yeni Ulusal Galerisi kesit çizimleri, Mies van der Rohe, (1962-67)<sup>71</sup>

Mies'in önceki bölümlerde incelenen bazı projelerinde olduğu gibi, Yeni Ulusal Galerisi de bir baza üzerine inşa edilir. Ancak bu baza, yalnızca bir altlık değildir. Bir taraftan kalıcı sergi alanına giriş sağlarken, ana yoldan görünen ve asıl cephe görevi gören kata bir zemin oluşturur. Mies bu defa kent ve yer ile gridler üzerinden kurduğu ilişkiyi bir adım öteye götürür. Yapının ana girişine, ana yol tarafından yaklaşılırken altta bir kat daha olduğu kolayca algılanmaz. Yalnızca bazanın üzerinde duran cam bir kutu görünür. Halbuki kapalı alanlara ihtiyaç duyduğu ana mekanı, bazanın altına gizler. Servisler, depolar, kalıcı sergiler

<sup>71</sup> Yeni Ulusal Galerisi kesit çizimleri, <https://www.moma.org/collection/works/162646> [son erişim tarihi 06.05.2019]

için gereken sabit sergileme duvarları ve diğer kapalı alan gerektiren fonksiyonlar alt katta çözülür. Giriş katında ise yalnızca geniş ve temiz bir açıklık bulunur. Önceki bölümlerde tartışılan açık detay kavramı düşünüldüğünde, yapının fonksiyonel çözümü ve dışarıdan algılanan ifadesi bir açık detay gibi işler. Bir sergi yapısı için gerekli fonksiyonlar, bir birleşim detayı gibi baza ve yer kotu arasındaki açıklık içinde gizlenir, yapıya yukarıdan bakıldığında iki kat arasındaki açık detay çentiği ise alt kattaki avludur. Mies'in yaratmayı amaçladığı, çevreyle şeffaf bir ilişki kurabilen, çeşitli mekanlar potansiyeller barındıran temiz açıklık ise açığa çıkarılmak istenen ifadedir. Mies'in uyguladığı en büyük açık detayın olarak Ulusal Galeri'nin ana sergi katı olduğu söylenebilir.



Şekil 4.2. Yeni Ulusal Galeri kesit çizimi, Mies van der Rohe, (1962-67)<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Yeni Ulusal Galeri kesit çizimi, [https://www.moma.org/collection/works?classifications=18&include\\_uncataloged\\_works=1&locale=en](https://www.moma.org/collection/works?classifications=18&include_uncataloged_works=1&locale=en) [son erişim tarihi 06.05.2019]



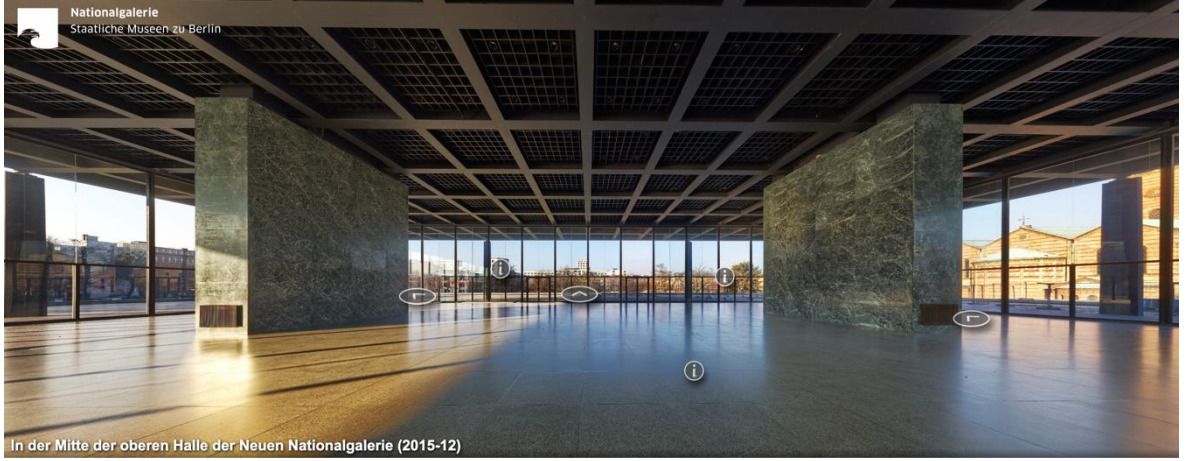
Şekil 4.3. Yeni Ulusal Galeri, giriş cephesi (2015)<sup>73</sup>

Tıpkı Mies'in iç mekanlarında, yanyana duran iki farklı malzeme gibi, iki kat arasında görünür bir bağlantı yoktur. Temelde iki kat da sergileme fonksiyonuna sahip olsa da farklı yaklaşımlarla tasarlandığı rahatlıkla söylenebilir. Hatta üst katta, açıklığın ortasında durulduğunda, merdivenler servisleri çevreleyen ahşap panellerin arkasına gizlenir. Katlar arası herhangi bir bağlantı ve yönlendirme bulunmaz. Bu yapıda Mies'in strüktürel çerçeveleri aracılığıyla dış mekandaki hareketliliği, iç mekan atmosferine katma niyeti yalnızca ölçeksel olarak büyür. Mies'in eskizlerinde dikkat çeken, yalnızca geçici sergi mekanına odaklanılmış olmasıdır. Yapı iki katlı olmasına rağmen, cephe için yalnızca üst katın eskizlerini yapar. Geçici sergi mekanınının, Mies için anıtsal temiz açıklığı ve onun yapı sanatı prensiplerini temsil ettiği söylenebilir.

Yapının çizimleri ve kolajları incelendiğinde tamamen gridler üzerine oturtulmuş bir tasarım gibi görünür. Kaset döşemenin birleşim çizgileri, aşağıya doğru cephedeki kayıtlarda devam eder. Bir gridi, üç boyutta çevirerek, bir dikdörtgen prizma elde etmek zor değildir. Ancak

<sup>73</sup> Yeni Ulusal Galeri giriş cephesi, <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neue-nationalgalerie/home.html> [son erişim tarihi 07.05.2019]





Şekil 4.6. Yeni Ulusal Galerî'nin iç mekânı, (2015)<sup>75</sup>



Şekil 4.7. Yeni Ulusal Galerî için kolaj çalışması, Mies van der Rohe (1962-67)<sup>76</sup>

Mermerlerin kaset tavan döşemesine bağlantı detayları ise yine görünmezdir. Diğer kolajlardan farklı olarak herhangi bir çizim içermeyen bu temsilde, strüktürel bileşenler önceki kolajlardan farklı olarak diğer malzemeler gibi gerçekçi bir ifadeyle temsil edilir. Kolaj ve Yeni Ulusal Galerî'nin kolaj bakış noktasından alınmış bir fotoğrafı karşılaştırıldığında, iki görselin neredeyse aynı olduğu görülür. Mies'in, kolajı tamamen fotografik öğelerden oluşturmasının amacı, tahayyül ettiği mekân ile inşa edilmiş gerçek

<sup>75</sup> Yeni Ulusal Galerî iç mekân fotoğrafı, <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neue-nationalgalerie/home.html> [son erişim tarihi 10.05.2019]

<sup>76</sup> Mies van der Rohe'nin Yeni Ulusal Galerî kolaj çalışması, <https://www.moma.org/collection/works/87481> [son erişim tarihi 28.04.2019]

mekan arasındaki açıklığın/oluşabilecek farklılığın en baştan kapatılmaya çalışılması olarak yorumlanabilir. Temiz açıklıklarının en büyüğü inşa ederken, böyle bir temsil üretmesi, mükemmeliyetçi yaklaşımı bağlamında tutarlıdır. Bu yapıda, Mies'in fikirlerinin dili ile temsillerinin dili arasında yoruma olabildiğince kapalı bir çeviri vardır. Bu çeviriyi yapabilmek için Rykwert'in altını çizdiği gibi çevrilen dili daha iyi bilmek gerekir (Rykwert, 1998).

Mies 1933'te arkitektonik ve tektonik kavramları üzerinden yaptığı bir açıklamada şöyle söyler:

“Cam deri, cam duvarlar iskelet yapının, belirgin inşai ifadesinin görünmesine izin verir ve arkitektonik potansiyellerini korur. Onlar gerçek, saf yapı elemanlarıdır ve yeni yapı sanatının araçlarıdır. Mekansal düzenlemelerde, alanların açıklığına ve manzarayla bağlanmasına izin verirler. İnşanın basitliği, tektonik araçların netliği ve malzemenin saflığı, orijinal güzelliğin parlaklığını yansıtır.” (Rohe, 1991, s. 169)

Mies bu sözleri ile, tektonik ifade anlayışına dair fikir verirken, aynı dönemlerde bu ilkeleri konut projelerinde uygular. Ancak bahsettiği basit strüktürün büyüklüğü ve geçtiği açık alan, taşıdığı ağırlık, 54 metrelik cam bir kütle düşünülürse, yeni yapı sanatının araçlarını, Ulusal Galeri'de başarıyla kurguladığı görülür. Klasik tektonik anlayıştan farklı olarak geliştirdiği kendi yapı sanatında, detayların adeta görünmemesi için tasarlanması, aynı malzemeler arasındaki strüktürel akışkanlık ve üzerine çalışılmış bir çok fikrin, temsillerde çok ufak detaylarla gösterilmesi veya hiç gösterilmemesi, ancak dikkatli analizlerle ortaya çıkan yaklaşımları ile Mies'in kendi tektonik ifadesini, olabilecek en açık şekilde bu yapıda yakalar.

## 4.1. ÇÖZÜMLENEN GERİLİM

Bu tez çalışmasında, her çağda mimarlık gündemini meşgul eden ve teknoloji ile birlikte çeşitli evrelerden geçen mimari temsil ve tektonik kavramları, Ludwig Mies van der Rohe'nin yapıları ve temsilleri üzerinden ilişkilendirilir. Tektonik kavramı, Mies'in yaşam boyu süren "Baukunst" ya da yapı sanatı olarak adlandırılan yaklaşımı üzerinden değerlendirebilmek için mimari literatürdeki tektonik tanımları irdelenir. Bu çalışmada, yapı sanatı Mies için, lineer yapı elemanlarının derzlerle birleştiği, hafif malzemeyle kaplandığı veya doldurulduğu bir çerçeveleme sistemine işaret eder. Yapı sanatı, inşai gerçekliklere dayanır ve 1923'de Mies'in ilan ettiği gibi, beton, çelik ve cam gibi malzemeler, "deri ve kemik"ten oluşan yapılarda kullanılmalıdır. Bu malzemeleri kesintisiz birleşimler ile uygulayabilmek için, çağın ruhuna ve teknolojik gelişmelere ayak uydurmak gerekir. Mies için teknoloji, çağın mimarisini oluşturabilmenin temel ayaklarından biridir. Bu bağlamda, yapılarına dair incelenen temsillerde, bu malzemelere dair detaylar, teknik çizimlerle ustaca ifade edilir.

Çalışmada, Mies'in yapı sanatına ya da projelerine dair açıklamalarına dayanarak, onun yapı sanatı teorisini gerçek bir sistem içinde somutlaştırmaya çalıştığı ve bu sistemin kesintisiz çerçeveler içinde, temiz açıklara evrildiği sonucuna varılır. Mies'in tektonik yaklaşımı, potansiyel boşluklar içeren, "neredeyse hiçbir şey"i çerçeveleyen yapılarında vücut bulur. Ancak, Mies mekanlarının yalnızca strüktürel çerçevelerden oluşmaz. Bu mekanlar teknolojinin keskinliğini yansıtmının yanı sıra, kullanılan oniks, mermer ve çeşitli ahşap malzemeler ile farklı atmosferlere sahiptir. Mies'ci tektoniğin ikinci ayağı olan bu malzemeler ve malzemeyle öne çıkan "bağımsız duvar"lar, kolaj çalışmalarında öne çıkar. Kolaj çalışmalarında, çelik taşıyıcılar ve cam cepheler ince çizgilerle, olabilecek en sade şekilde ifade edilirken, ikinci tektonik bileşen olan oniks ve mermer duvarlar, ahşap bölücüler fotografik öğelerle renkli olarak temsil edilir. Tek bir mekana hizmet eden iki farklı malzeme grubunun bu denli zıt temsil edilmesi, bu çalışmada, malzeme gruplarının mekanın ruhuna farklı katkılar yapması üzerinden yorumlanır.

Mies'in 1930'lardan sonra bilinçli bir şekilde, yapının dış mekanıyla, iç mekanlar arasında ilişki kurmaya çalıştığı görülür. Bu bağlamda temiz açıklıklar önem kazanır, çünkü bölücü duvarlarla sınırlanmamış geniş açıklıklar üzerinden, dışarıdaki hareketlilik ile bağlantı kurmak daha anlamlıdır. Bu yaklaşım, Dürckheim ile kurduğu ilişki sayesinde, Lao-Tzu'nun boşluklarını ve onun potansiyellerini keşfetmesiyle ilgili olabilir. Boşluk fikrini bu denli önemsemesi, temsillerinde fonksiyonun kesinliğine değil, olabilecek alternatif kullanımlarına yönelmesi üzerinden okunur.

Mies, geleneksel ve modern malzemeleri bir arada kullanır ancak bu malzemeler arası bağlantılar çoğu zaman görünmezdir. Tektonik bileşenlerin, yapı detaylarında açığa çıkarılmayıp gizlenmesi Mies'in yapı sanatında önemli bir noktadır. Üzerinde incelikle çalışılmış detayları, küçük boşluklara gömerek gizlemesi ve bu gizleme halini "açık detay" olarak yorumlaması, ilk bakışta bir zıtlık ya da kelime oyunu gibi görünse de, Mies'in diğer yaklaşımları bağlamında, onun için tutarlı bir davranış olarak değerlendirilir. Bu yapı bileşenleri, bağımsız olarak kendi tektonik ifadelerini göstermekten ziyade, temsili birleşimler olarak var olur.

Mies'in yapı sanatındaki zıtlıklar, temsillerde, malzemelerde görüldüğü gibi yapının kent ile olan bağlantısında da görülür. Görsel olarak doğa ile bağlantı kurmak isterken, yapısal olarak kurmamayı tercih eden Mies, örneğin Tugendhat Evi'nde bir tepenin üstüne eğime göre yerleşmek yerine, bir platform oluşturmayı tercih eder. Kent içindeki yapılarında, kent gridine bağlanmak yerine, bazalar oluşturup bu bazalar üzerine gridler ile yerleşip farklı bir bağlamda kente eklemlenir. Bu çalışmada, Mies'in grid ve baza soyutlamaları hem zıtlık, hem uyumlu birleşimler olarak okunur.

Bu çalışmada, Mies'in kendi organik düzenini oluşturması ve bu düzeni strüktürel bağlamda detaylandırması incelenir. Yapıların çerçevelenmesi ve Mies temsillerindeki ifadeciliğin altında yatan mekanların potansiyelleri, maddeselliğin ötesinde, katmanlı bir tektonik ifadesi olan, bilinçli oluşturulmuş mekanlara olanak verir.

Mies'in klasik tektonik yaklaşımlardan farklı, zıtlıklar üzerine kurulmuş, açığa çıkarırken gizleyen, gizlemek istediği noktalara dair ip uçları bırakan yapı sanatı ve ürettiği mimari temsiller; parça parça farklı yapılarında görünür. Ancak bu çalışmada bu zıtlıklar arası gerilimin en çok hissedildiği yapı olarak, Yeni Ulusal Galeri'nin altı çizilir. Bu yapıya dair üretilmiş kolaj ise diğerlerinden farklı olarak, en gerçekçi olan kolajdır. Çelik ve cam malzeme ince çizgiler yerine, diğer bileşenler gibi fotografik öğelerle temsil edilir. Galeri, bir sergileme fonksiyonu gerektirmesine rağmen, anıtsal büyüklükteki giriş katında sergileme amacına hizmet eden herhangi bir duvar ya da bölme yoktur. Kontrollü ışık gerektiren sergileme alanının cephesi, yine tektonik çelik çerçevelerden oluşur ve kentin hareketliliğini içeri taşır. Ancak giriş kat ile dinamik bir bağlantısı olmayan ve yolun daha düşük arka kotu ile bağlantı kuran alt katta, kalıcı sergi için bir salon daha vardır. Bu kat dışarıdan algılanmaz, ancak kapalı ve bölücü mekan gerektiren tüm fonksiyonlar burada çözülür ve bir avlu ile dışarıya açılır. Mies bu yapıda, planlamada çözmesi gerekenleri, yer altına, daha az görünen kata taşır ve hedeflediği temiz açıklığı üst katta tutar. Tıpkı bir mermer duvar ve çelik taşıyıcı birleşimi gibi, yapı ile arazi arasında alt kata bağlanan bir boşluk vardır. Fonksiyon için gereken detaylar, bu boşluğun arkasına gizlenir ve dışarıdan yalnızca giriş kattaki çerçevelenmiş temiz açıklık algılanır. Mies'ci tektoniğin ulaştığı en üst seviye ve gerilimler bu yapıda gözlemlenir.

## 5. KAYNAKÇA

- Abercrombie, S. (2000). Much Ado About Almost Nothing: Rescuing Mies' Farnsworth House, a Clear and Simple Statement of What Architecture Can Be. *Preservation: The Magazine of the National Trust for Historic Preservation*, 62-68.
- Akın, Ö. (1986). *Psychology of Architectural Design*. Londra: Pion Ltd. .
- Altürk, E. (2017), Metropol ve Görsellik dersi, Yayımlanmamış ders notları, Mimarlık Bölümü, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Armağan, C. (2011), Fenomenolojik Yöntem ve Tektonik Dil: Materyale Duyarlı Tasarım, (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <https://polen.itu.edu.tr/xmlui/handle/11527/3416>
- Barthes, R. (1980), *Camera Lucida*, New York: Hill & Wang.
- Bötticher, K. (1984). Die Tektonik der Hellenen. W. Herrmann içinde, *Gottfried Semper: In Search of Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- Berger, J. (2014). *Görmek Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blake, P. (1976). *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*. New York: W. W. Norton & Company.
- Blaser, W. (1977). *After Mies: Mies van der Rohe, Teaching and Principles*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Carter, P. (1974). *Mies van der Rohe at Work*. New York: The Pall Mall Press.
- Ceylan, E. (2010). Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimalıkta Diyagram ( Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul) Erişim adresi: <https://www.ulusaltezmerkezi.net/modern-bir-mimari-temsil-ve-performans-araci-ya-da-mimarlikta-diyagram/1/>

Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Cook, P. (2008). *Drawing: The Motive Force of Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons.

Curtis, P. (2008). *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Descartes, R. (1998). *Discourse on Method and Meditations on First Philosophy*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Evans, R. (1990). Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries. *AA Files*, 56-68.

Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londra: Architectural Association Publications.

Ford, E. R. (1990). *The Details of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Frampton, K. (1995). *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Frampton, K. (1996). Rappel à L'ordre, the Case for the Tectonic. K. Nesbitt içinde, *Theorizing a New Agenda for Architecture*. New York: Princeton Architecture Press.

Gregotti, V. (1996). *Inside Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Gürer, T. (2004). Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi, (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul) Erişim adresi: <https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/10340>

Hammer-Tugendhat, D. (2014). *Ludwig Mies van der Rohe: The Tugendhat House*. Basel: Birkhauser.

Hartoonian, G. (1994). *Ontology of Construction - On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hartoonian, G. (1994). *Ontology of Construction - On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hays, M. (1994). Odysseus and the Oarsmen, or , Mies's abstraction once again. D. Mertins içinde, *The Presence of Mies* (s. 236-238). New York: Princeton Architectural Press.
- Heidegger, M. (1971). Building Dwelling Thinking. A. Hofstadter içinde, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (1971). The Origin of the Work of Art. A. Hofstadter içinde, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- Hilberseimer, L. (1956). *Mies van der Rohe*. Chicago: P. Theobald.
- Johnson, P. (1950 ). *Mies Van Der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art.
- Köksal, A. (1994). Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği. *Arredamento Dekorasyon*, 84-95.
- Köksal, A. (2015). Bilgi Nesnesi Olarak Mimarlık dersi, Yayınlanmamış ders notları, Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Kütükçüoğlu, B. (2008). Mies van der Rohe, Yayınlanmamış ders notları, Mimarlık Doktora Programı, Columbia Üniversitesi, New York
- Mertins, D. (1994). *The Presence of Mies*. Princeton Architectural Press.
- Mertins, D. (2002). Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde. V. M. Lampugnani, B. Bergdoll, & R. H. Bletter içinde, *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art.
- Mertins, D. (2011). *Modernity Unbound: Other Histories Of Architectural Modernity*. Londra: Architectural Association.

Neumeyer, F. (1994). *Artless Word*. Cambridge: MIT Press.

Norberg-Schulz, C. (1958). A Talk with Mies van der Rohe. *Baukunst und Werkform*, 615-618.

Norberg-Schulz, C. (2002). Order and Change in Architecture. A. Ballantyne içinde, *What is Architecture?* Londra: New York: Routledge.

Pérez-Gómez, A. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Londra: MIT Press.

Piano, R. (2012, Haziran 21). Renzo Piano: "Architecture is not frivolity". (M. Fulcher, Röportaj Yapan)

Porphyrios, D. (2002). From Techne to Tectonics. A. Ballantyne içinde, *What is Architecture?* Londra: New York : Routledge.

Robbins, E. (1994 ). *Why Architects Draw*. Cambridge: The MIT Press.

Rohe, M. v. (1947). Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology. P. Johnson içinde, *Mies van der Rohe* (s. 193). New York: The Museum of Modern Art.

Rohe, M. v. (1968). Mies Speaks: I Do Not Design Buildings. I Develop Buildings. *Architectural Review*, 452.

Rohe, M. v. (1991). Notes to Lectures. F. Neumeyer içinde, *Artless Word* (s. 328). Cambridge: MIT Press.

Rohe, M. v. (1991). Office Building. F. Neumeyer içinde, *Artless Word* (s. 241). Cambridge: MIT Press.

Rohe, M. v. (1991). The Preconditions of Architectural Work. F. Neumeyer içinde, *Artless Word* (s. 300). Cambridge: MIT Press.

- Rykwert, J. (1998), Translation and/or Representation, *Anthropology and Aesthetics*, 64-70.
- Savaş, A. (2002). Tasarlayarak Sergilemek; Birt Temsil Nesnesi Olarak Mimarlık. *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 87-91.
- Schulze, F. (1992). *The Mies van der Rohe Archive*. New York: Garland .
- Schwarzer, M. (1995). *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sekler, E. F. (1965). Structure, Construction, and Tectonics. G. Kepes içinde, *Structure in Art and in Science* (s. 89-95). New York: George Braziller.
- Semper, G. (2011). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanyeli, U. (2001). *Çağdaş Dünya Mimarları 12: Daniel Libeskind*. İstanbul: Boyut .
- Tanyeli, U. (2002). Mimarlıkta Temsiliyet. *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 76-94.
- Tanyeli, U. (2005). Ait Olduğu Çağ Bağlamında Archigram. *Garanti Galeri Archigram Sergi Kataloğu*. İstanbul.
- Tegethoff, W. (1985). *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tegethoff, W. (1989). From Obscurity to Maturity: Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism. F. Schulze içinde, *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge: New York : Museum of Modern Art.
- Uraz, T. U. (2002). Mimar ve Temsil: Oyunda "Usta" veya "Kurban" olmak, ya da... *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 76-94.

Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge: MIT Press.

Vidler, A. (2000). Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. *Representations*, 1-20.

Vitruvius. (2005 ). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. İstanbul: Şevki Vanlı Yayınları.