

**MİMARLIK OKULLARINDAKİ TEMEL
TASARIM EĞİTİMİNDE MÜZİKAL
KOMPOZİSYONUN KULLANIMI ÜZERİNE BİR
ALAN ÇALIŞMASI**

Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı

Burkay PASİN

Mayıs, 2007

İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

BURKAY PASİN, tarafından **PROF. DR. GÜRHAN TÜMER** yönetiminde hazırlanan “**MİMARLIK OKULLARINDAKİ TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN KULLANIMI ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI**” başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

PROF. DR. GÜRHAN TÜMER

Danışman

YRD.DOÇ. DR. HİKMET GÖKMEN

Jüri Üyesi

DR. TUĞYAN AYTAÇ DURAL

Jüri Üyesi

Prof.Dr. Cahit HELVACI

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

TEŞEKKÜR

Öncelikle, tezimin kavramsal yapısı ve bilimsel niteliğinin oluşumunda büyük payı olan tez danışmanım Prof. Dr. Gürhan Tümer'e, müzik konusundaki bilgi birikimi, kaynak ve eleştirilerinden fazlasıyla faydalandığım Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi ve besteci Mehmet Aktuğ ile yine aynı bölümde doktora öğrencisi olan sevgili arkadaşım Ruken Gülerüz'e, alan çalışması sürecinde kendi projeleri ve yorumları ile katkıda bulunan İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi 1. sınıf Sanat ve Tasarım Stüdyosu öğrencilerime çok teşekkür ederim.

Ayrıca çalışmam süresince bana manevi destek veren sevgili aileme ve dostlarıma, ilgi ve eleştirilerini benden esirgemeyen akademisyen çalışma arkadaşlarım ve hocalarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

MİMARLIK OKULLARINDAKİ TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN KULLANIMI ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI

ÖZ

Bauhaus'dan bugüne çeşitli Mimarlık Okullarında uygulanan Temel Tasarım Eğitimi, eğitim programındaki birçok uygulamalı ders gibi, hem kurum içi ve hem de kurumlar arası farklılıklar göstermektedir. Ancak her kurumda, mimari tasarıma bir geçiş aşaması olan birinci sınıf gibi kritik bir zaman dilimine yerleşerek, mimar adayının eğitim süreci boyunca kullanacağı tasarım dili ve eğilimlerini yönlendiren önemli bir altyapı oluşturmaktadır. Müzik ve mimarlığın tasarım dili bağlamındaki ilişkisini araştıran ve tartışan bu tez, 'temel tasarım eğitimi, müzik-mimarlık ilişkileri' gibi farklı boyutları bir 'alan çalışmasıyla' destekleyen üç ana bölüme ayrılmıştır.

İkinci bölümde, bir problem alanı olarak sunulan Temel Tasarım Eğitimi; kavramsal boyutları ve amaçları doğrultusunda tartışılmakta; tarihsel gelişimi ve özellikle kaynağı olan Bauhaus'daki örnek uygulamalar yoluyla bu amaçlara ulaşmada nasıl bir yol izlediği irdelenmektedir. Türkiye'de Temel Tasarım Eğitimi'nin uygulandığı dört mimarlık okulu seçilerek, bu sürecin günümüze kadarki içeriksel ve yapısal gelişimi de bu bölüm kapsamında ele alınıp tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde, müzik ve mimarlık disiplinlerinin paralel tarihsel gelişimlerinde kurulan ilişki biçimleri 'felsefi, metaforik, aritmetik, yaratımsal, algısal ve yapısal' olarak ayrılan alt başlıklarda ele alınmıştır. Bu bağlamda, iki disiplinin de ürünlerinin birer kompozisyon olması kabulünden yola çıkarak her ikisinin ortak tasarım dilleri, kavramları ve ilişkileri detaylı olarak ortaya konulmaktadır. Dördüncü bölümde ise, birinci sınıf Temel Tasarım Stüdyosu'ndaki örnek bir proje sürecini değerlendiren bir alan çalışmasıyla önceki bölümde ele alınan bu ortaklıkların eğitim ortamındaki yansımaları ortaya konulup tartışılmaktadır.

Özet olarak, müzik ve mimarlık ilişkileri yoluyla ortak bir problem alanı oluşturan bu tez, Mimarlık Eğitimi özelinde disiplinler arası ve çok boyutlu bir çalışmadır.

Anahtar sözcükler: temel tasarım, tasarım dili, kompozisyon, çok-disipliner

A CASE STUDY ON USING MUSICAL COMPOSITION IN THE BASIC DESIGN EDUCATION AT SCHOOLS OF ARCHITECTURE

ABSTRACT

The Basic Design Education having been implemented since Bauhaus up to the present, differs both within and between the institutions like many applied courses. Yet in every institution, being placed within a critical period like the first year as a transition phase, it builds a significant base manipulating the design language which will be used by the applicant architect lifelong. This thesis, searching for and discussing the interaction between music and architecture in terms of design language, is divided into three main chapters in which various dimensions like ‘basic design education and music-architecture relations’ are supported by ‘a case study’.

In the second chapter, the Basic Design Education presented as a problem field, is discussed toward its conceptual dimensions and aims; and examined by its historical development and sample implementations in Bauhaus through the way it followed in order to attain these aims. Selecting four schools of architecture where the Basic Design Education is implemented in Turkey, the contextual and structural developments of this process are examined and discussed in this chapter as well.

In the third chapter, the forms of relations between music and architecture in their parallel historical developments are treated in ‘philosophical, metaphorical, arithmetical, creativity, perceptual and structural’ aspects. In this context, considering the product of each discipline is a ‘composition’, their common design languages, concepts and relations are presented in detail. In the fourth chapter, the reflections of these commonalities on the educational environment are presented and discussed with a case study assessing a sample project in the first year Basic Design Studio.

In summary, this thesis comprising a common problem field through relations between music and architecture, is an interdisciplinary, multi-dimensioned study specific to the Architectural Education.

Keywords: basic design, design language, composition, multi-disciplinary

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	v
BÖLÜM BİR-GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Tanımı.....	1
1.2 Amaç	3
1.3 Yöntem.....	4
BÖLÜM İKİ-TEMEL TASARIM EĞİTİMİ.....	5
2.1 Temel Tasarım Kavramı	5
2.2 Temel Tasarım Eğitimi	7
2.2.1. Temel Tasarım Eğitime Tarihsel Bakış.....	7
2.2.1.1. Beaux-Arts Ekolü ve Kompozisyon Eğitimi	7
2.2.1.2. Bauhaus Okulu ve Temel Tasarım Eğitiminin Doğuşu	8
2.2.1.3. Türkiye’deki Dört Mimarlık Okulunda Temel Tasarım Eğitimi.....	13
2.2.2. Temel Tasarım Eğitiminin Amaçları.....	17
2.2.2.1. Yaratıcılığın Gelişimi	17
2.2.2.2. Algılama Yetisinin Gelişimi	21
2.2.2.3. Tasarım Dilinin Oluşumu ve Gelişimi.....	23
2.2.2.4. Problem Çözme Becerisinin Oluşumu ve Gelişimi	28

BÖLÜM ÜÇ-MİMARLIK VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN BOYUTLARI.....32

3.1. Fonksiyonel Bağlamda Mimarlık-Müzik İlişkisi	32
3.2. Felsefî ve Metaforik Bağlamda Mimarlık-Müzik İlişkisi	34
3.3. Yaratma Sürecinde Mimar-Kompozitör Benzerliği	38
3.4. Görsel ve İşitsel Algı Paralelliği	43
3.5. Aritmetik Orantılar Bağlamında Mimarlık-Müzik İlişkisi.....	47
3.6. Tasarım Dili Bağlamında Mimarlık-Müzik İlişkisi	60

BÖLÜM DÖRT-ALAN ÇALIŞMASI.....67

4.1 Projenin Tanıtımı	67
4.1.1. Çalışma Alanı ve Projenin Kapsamı.....	67
4.1.2. Projenin Amacı.....	67
4.1.3. Projenin Aşamaları	68
4.1.3.1. Müzik Eserinin Grup Analizi.....	68
4.1.3.2. Eserin İki Boyutlu Soyutlaması	70
4.1.3.3. Üç Boyutlu Soyut Heykel (Assemblage) Tasarımı	71
4.2 Projenin Değerlendirilmesi	71
4.2.1. Değerlendirme 1	73
4.2.1.1. Grup 1 Analizinin Değerlendirilmesi	73
4.2.1.2. CÜ'nün İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi	75
4.2.1.3. CÜ'nün Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi.....	75
4.2.2. Değerlendirme 2	76
4.2.2.1. Grup 2 Analizinin Değerlendirilmesi	76
4.2.2.2. ÖzgeH'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi	78
4.2.1.3. ÖzgeH'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi.....	79
4.2.3. Değerlendirme 3	81

4.2.3.1. Grup 3 Analizinin Değerlendirilmesi	81
4.2.3.2. KD'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi	82
4.2.1.3. KD'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi	83
4.2.4. Değerlendirme 4	84
4.2.4.1. Grup 4 Analizinin Değerlendirilmesi	84
4.2.4.2. AÇ'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi	85
4.2.1.3. AÇ'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi.....	86
4.2.5. Değerlendirme 5	87
4.2.5.1. Grup 5 Analizinin Değerlendirilmesi	87
4.2.5.2. MŞ'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi	89
4.2.1.3. MŞ'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi	89
BÖLÜM BEŞ-SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	91
KAYNAKLAR	98
EKLER.....	104

BÖLÜM BİR

GİRİŞ

1.1 Problem Tanımı

Birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’deki Mimarlık Okullarında da birinci sınıf temel derslerinden olan “Temel Tasarım Stüdyosu”, ezber ve tekrara dayalı ortaöğretim ortamından yaratıcı ve eleştirel düşünce sistemini gerektiren yükseköğretim ortamına bir geçiş aşaması niteliğindedir. Bu bağlamda Denel, Mimarlık Okullarındaki Temel Tasarım Eğitimi’nin karakterine ilişkin şu saptamayı yapmıştır:

Temel Tasarım olgusu farklı niteliklerde ve büyük ölçekte rastlantı sonucu kendilerini mimarlık okullarında bulan öğrencilere bakmasını, görmesini, düşünmesini, bütün bunların sentezini yaparak görsel dünyanın düzenlenmesini öğretir.... Temel tasarım sürecinden geçen her öğrencinin mutlaka tasarımcı mimar olması gerekmeyeceği varsayımıyla, sorun çözme, çözülen sorunları çözenin dışındakilerin de düşünüldüğü gibi anlayabilecekleri bir düzenin kurulabilmesi önerilir. Bunu yaparken de mimarlık dilinin öğeleri öğrenilir ve kullanılır. Öğrencilerin kendilerinde var olan fakat kullanmamaktan ötürü kaybettikleri görsel duyularını tekrar kazanmaları ve bunu düzenli bir biçimde tasarımda kullanmaları istenir (Denel, 1981, s. 4).

Mimarlık Eğitimi’nin verildiği birçok kurumda içeriğine, eğitim sürecindeki ağırlığına, eğitmen ve öğrenci profilindeki farklılıklara bakılmaksızın Temel Tasarım dersinin ana hedeflerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Yaratıcı Düşüncenin Gelişimi
2. Algılama Yetisinin Gelişimi
3. Tasarım Dilinin Oluşumu ve Gelişimi
4. Problem Çözme Becerisinin Oluşumu ve Gelişimi

Söz konusu hedeflere ulaşma yolunda birçok kurumda çoğunlukla iki ve üç boyutlu görsel iletişim araçları kullanılmakta ve ağırlık görsel algının geliştirilmesine verilmektedir. Mimari eserin evrensel sunum yönteminin ‘çizim ve resmetme’, eseri algılama biçiminin de ‘görsel duyumsama’ olması dolayısıyla, farklı tasarım disiplinlerinde olduğu gibi mimari tasarım eğitiminde de ‘görsel iletişim yöntemlerinin’ ağırlıklı olması doğaldır. Öte yandan, mimarlığın aynı zamanda ‘bir sanat ve tasarım birlikteliği’ olduğu ve görsel dünyasına ait kavramların başka sanat alanlarında da karşılık bulduğu düşünüldüğünde, mimarlık okullarındaki ‘temel bir tasarım eğitiminde’ görsel olmayan iletişim yöntemlerinin de etkili olması önerilebilir. Bu konuyla ilgili olarak Green, şu ifadeleri kullanır:

Tasarım Eğitimi, görsel eğitim modelleri için anlamlı, geniş kapsamlı ve merkezi bir rol oynamaktadır. Görsel Eğitim ise ‘algılama, iletişim, kullanım, yapı, görünüş ve karar verme’ bağlamında değerlendirildiğinde sadece çizim ve resmetme yoluyla kazanılamaz. Uygulama alanı daha kapsamlı, disiplinler arası ve sınırlarını aşan bir esneklikte olmalıdır (Green, 1974, s.12).

Mimarlık teorisi konusunda antik çağdan günümüze gelen tek bilimsel eser olan ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ın ‘Mimarın Eğitimi’ adlı ilk bölümünde Romalı mimar Vitruvius, “Mimar, kanon ve matematiğin kuramını bilmenin yanında *ballista*, *catapulta* ve *scorpione*’leri doğru ses perdesine göre ayarlayabilmek için müzikten de anlamalıdır.... Bir mimar Aristoxenus gibi bir müzisyen olamaz fakat müzik konusunda tamamen de bilgisiz kalmamalı. ” ifadelerini kullanmıştır (Vitruvius, 1993, s. 8). Dolayısıyla, mimarlığı özelleşmiş ve dışlayıcı bir uygulama alanı olarak değil, müzik gibi sanatsal aktivitelerle de etkileşim içinde olan kapsayıcı bir disiplin olarak kabul etmiştir.

Akademisyen mimar Anthony C. Antoniades ‘Poetics of Architecture, Theory of Design’ adlı kitabında “Müzik eserlerini, yapısal, kavramsal, duysal ve örüntüsel olarak analiz etmenin mimari tasarım sürecine de olumlu bir etkisi bulunmaktadır” (Antoniades, 1990, s. 269) ifadesiyle müzikal kompozisyonun mimari tasarıma yön veren farklı bir boyutuna işaret etmektedir.

Mimarlık ve müzik ilişkisi; olgusal var oluşları (mimarlık – somut, müzik – soyut) ve iletişim yollarındaki farklılığa (mimarlık – görsel, müzik – işitsel) karşın; yaratıcılarının (mimarlık – mimar, müzik – kompozitör) düşünce biçimleri, tasarlanma süreçleri, tasarım ilkeleri ve yapısal nitelikleri bağlamında değerlendirildiğinde disiplinler arası bir ilişkiye örnek oluşturmaktadır. Bu görüş çerçevesinde şekillenen bu tezde ‘müzikal kompozisyon’ Temel Tasarım Eğitimi için ‘ok yönlü bir başvuru aracı’ olarak kabul edilmektedir.

Tezde ne sürülen hipotez; tasarım dilinin öğretilmesi, yaratıcı düşünce ile algılama yetisinin geliştirilmesi ve problem çözme becerisinin kazandırılması süreçlerinde müzikal kompozisyonu farklı boyutlarıyla analiz etmenin ve bu analiz ışığında tasarım yapmanın, Temel Tasarım Eğitimi’nde disiplinler arası ve çok boyutlu bir yöntem olarak etkili ve verimli olabileceğidir.

1.2 Amaç

Bu tezin öncelikli amacı, tasarım kuramları ve ilkeleri üzerinden sanat ve tasarım etkileşiminin farklı boyutlarını saptamak ve müzik-mimarlık ilişkisi özelinde de ortaya çıkan bu boyutları tartışmaktır. Böylece mimarlık ortamında disiplinler arası bir tartışma alanı yaratarak bilimsel yazına katkıda bulunmaktır.

Bir diğer amaç ise, tartışılan bu boyutlar üzerinden görsel olmayan bir iletişim dili olan müziğin Mimarlık Eğitimi zelindeki Temel Tasarım sürecine katkılarını örnek bir alan çalışmasıyla sınamaktır. Son on yılda, Türkiye’deki Mimarlık Eğitimi için dört yıllık bir sürecin yetersiz olduğu görüşüyle başlayan ve değişen dünya koşullarında ‘Nasıl bir Mimar, Nasıl bir Mimarlık Eğitimi?’ sorularını gündeme getiren tartışmalar yapılmaktadır. Olası bir yeniden yapılanma çerçevesinde mimarın eğitiminde önemli bir n basamak olan ‘Temel Tasarım Stüdyosu’ pratiğinin nasıl şekilleneceği, günümüz koşullarına nasıl uyartılacağı ve hangi yöntemleri izleyeceği önem kazanmıştır. Dolayısıyla bu tezin, güncel bir Temel Tasarım Eğitimi’ne ilişkin disiplinler arası, kapsayıcı ve geniş çerçevevi yöntemlere ışık tutması da amaçlanmıştır.

1.3 Yöntem

Tezin yöntemi içerdiği bölümlere paralel olarak farklılıklar göstermektedir. Temel Tasarım Eğitimi'ne ilişkin kavramlar ve kuramların irdelendiği ikinci bölüm ile müzik-mimarlık ilişkisinin farklı boyutlarının tartışıldığı üçüncü bölümdeki veriler ilgili alanlardaki kitap, makale, tez, süreli yayın, cd, internet sayfası vb. kaynakların taranması; kompozisyon konusunda uzman müzik öğretmenleriyle yapılan görüşmeler ve tartışmalar sonucunda elde edilmiştir. Bu iki bölümün içerdiği tarihsel ve kuramsal bilgiler, örneklemeler ve tartışmalar alan çalışmasına teorik bir zemin hazırlamak üzere Temel Tasarım Eğitimi ile müzik-mimarlık ilişkisinin problem tanımında öngörülen boyutlarıyla sınırlandırılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünü oluşturan; önceden yapılmış bir proje sürecinin değerlendirildiği alan çalışmasındaki veriler ise, projenin uygulandığı stüdyo öğretmenleri ile projeleri tasarlayan öğrencilerle yapılan görüşmeler, tartışmalar, projelerin iki boyutlu grafik sunumları ve üç boyutlu modellerinin belgelenmesi yoluyla elde edilmiştir. Aynı bölümdeki yazılı metin, proje sürecinin farklı aşamalarına ait bu verilerin, süreç boyunca çizilen ve uygulanan kavramsal çerçeveler ışığında yorumlaması ve değerlendirmesi sonucunda şekillenmiştir. Bu bağlamda, proje sürecinde öğrencilere dağıtılan ödev kâğıtlarında çizilen kavramsal çerçeve ve belirtilen uygulama yöntemlerinden faydalanılmıştır.

BÖLÜM İKİ

TEMEL TASARIM EĞİTİMİ

2.1 Temel Tasarım Kavramı

Tasarımın temeline ilişkin bir tanıma geçmeden önce, tasarım kavramını genel bir çerçevede ele almak ve anlamak gerekir. Celbiş bu kavramı tanımlarken “Tasarım, belirli bir süreçten geçip, somutlaşan fikirdir. Bu süreç geniş bir süreçtir, durağan değildir. Tasarım bir problem çözme sürecidir.” (Celbiş, 1990, p.1–4) ifadelerini kullanır.

Bu tanım ışığında, tasarımı ‘bir düşüncenin somut ifadesi’ olarak kabul edersek, bu düşüncenin somutlaşmasını sağlayan bir yapıya ve bu yapıyı oluşturan temel elemanlara sahip olduğunu kabul etmek gerekir. Bu konuda Teymur, şu tespiti yapmıştır:

Yaygın olarak kullanılan ‘temel’ metaforu, mimari anlam yükünden bağımsız değil. Temel, kendi başına bir bina değil, bir binanın oturduğu bazdır. Ancak, binada olduğu gibi, o baz, taşıdığı yapı yükseldikten sonra artık görünmeyen, hatta çokluk, binanın üst düzen ve görünümüyle bire-bir bir ilişkisi de olmayabilen, ancak bina en sağlam bir zeminde bile kuruluyor olsa, olması gereken bir öğedir (Teymur, 1998, s. i).

Dolayısıyla, tüm tasarım ürünlerinin ve tasarlanmış kompozisyonlar olarak tüm sanat eserlerinin ‘temel yapıları’ olduğunu söyleyebilir ve ‘Temel Tasarım’ kavramını da ‘her tür sanat ve tasarım ürününün temel yapısına ilişkin ortak özellikler bütünü’ olarak tanımlayabiliriz. Tasarım kavramının çok disiplinli bu yapısını Dener, şu şekilde açıklar:

‘Tasarımın kendisinin disiplinler arası bir kavram olması’ üzerine bir fikir birliği söz konusudur... [h]er tasarım ürünü bir başka disiplinin ürününe de ilham kaynağı olur. Görsel, sözel ya da işitsel her tasarım ürününün ortak sorunları vardır. Öncelikli olarak, tasarımcı o üründeki tasarım elemanlarını net olarak tespit etmeli ve aralarındaki etkileşim hakkında genel bir düşünceye sahip olmalıdır. Doğadan ya da diğer tasarım disiplinlerinden gelen verileri form oluşturma tekniklerinde kullanmalıdır. Güçlü gözler ve açık bir beyne sahip bir tasarımcıya dünya neredeyse şeffaf görünür. Bir başka deyişle, tasarımcı ister bir mimar, ister bir kompozitör, isterse de bir yazar olsun, sanatsal gerçekliğin diğer yüzlerini görebilecek kadar olgun olmalıdır. Bu tarz bir tasarımcı estetik, fiziksel, sosyolojik ve psikolojik tüm ihtiyaçlara cevap verebilme kapasitesine sahip olacaktır (Dener, 1998, s. 2.36).

Denel, Mimarlık Eğitimi özelinde Temel Tasarım kavramını, “...[m]imarlık eğitiminin sürekliliği içinde, onun temeline yerleştirilmiş, eğitime ivme kazandıracak, görsel yanı ağır basan bir düşünüyü sistemidir.” şeklinde tanımlar (Denel, 1981, s. 3).

Görüldüğü üzere, Temel Tasarım kavramına ilişkin tanımlar algısal boyutları ve Mimarlık Eğitimi özelindeki uygulama biçimlerine göre benzerlikler göstermektedir. Müzik ve mimarlığın tasarım dillerindeki ve yaratılma sürecindeki kesişimler ve ortaklıklar yoluyla bir eğitim sürecinin değerlendirilip tartışıldığı bu tezde ise Temel Tasarım kavramı görsel dünyanın sınırlayıcı bağlamından kopartılıp yeniden tanımlanmaktadır. Tezin gerek Temel Tasarım Eğitimi’nin tarihsel gelişiminin ve amaçlarının irdelendiği bu bölümde gerekse farklı tasarım alanları olarak kabul edilen müzik-mimarlık ilişkilerinin tartışıldığı ve bir alan çalışması üzerinden değerlendirildiği diğer bölümlerinde Temel Tasarım’ın disiplinler arası yapısına işaret eden bu tanım ışığında bir çerçeve çizilmektedir:

Her türlü sanat ve tasarım ürününü kavramsal ve yapısal olarak anlamaya ve ilişkilendirmeye yönelik görsel, işitsel, dokunsal, vb. birçok algılama ve duyumsama biçiminin vücut bulduğu bir iletişim biçimi.

2.2. Temel Tasarım Eğitimi

2.2.1. Temel Tasarım Eğitime Tarihsel Bakış

2.2.1.1. Beaux-Arts Ekolü ve Kompozisyon Eğitimi

Eğitimin kuramsal temele oturmasının ilk temsilcisi olarak 1793 yılında Fransa’da kurulan Kraliyet Mimarlık Akademisi, Klasik ve Neo-klasik temelli bir müfredata oturtulmuş, iki boyutlu bir kompozisyon anlayışını öngörmekteydi. Balamir’in yorumuna göre “... [E]ğitiminin temel amacı klasik mimarlık örneklerini inceleyip, yoğun eskiz çalışmaları ile antik mimarlıktaki mutlak güzelliği keşfetmek ve bu anlamda yaratıcılığa ilişkin dar bir çerçeve çizmekte olan Akademi’nin bu anlayışı, rasyonalist mimarlığın temsilcileri olan Viollette-le Duc ve Labroust tarafından eritmeye başlandı” (Balamir, 1985, s. 13).

Bu zayıflama, 1819 yılında Akademi’nin geleneksel atölye sisteminin yeni bir anlayışa sahip Beaux-Arts Ekolü’ne dönüşmesine sebep oldu. Bu anlayıştaki atölye eğitimi, tasarım kritikleri, yeni çizim teknikleri ve resim sanatının incelikleriyle bezenmiş ve akademisyenlerle beraber mimarlık yarışmalarına katılımın yoğun olduğu bir çerçevede gelişti. Bu ekolde eğitilmek bir ayrıcalıktı ve mezun mimar profilinin ‘bilimsel, yapısalcı, artistik, detayları analiz edebilen, resim ve heykele yatkın’ özelliklere sahip olması hedeflenmişti (Drexler, 1984, s. 92).

Kıdem sırasıyla okula giriş hazırlık sınıfı, ikincil sınıf ve birincil sınıflardan oluşan Beaux-Arts eğitim programı çoğunlukla ‘Biçimsel Eğitim’ olarak geometri, ‘Pratik Eğitim’ olarak da dekorasyon atölyeleri ve bunları besleyen teknik bilgi üzerine şekillenmişti. Gerek okula hazırlık aşaması, gerekse diğer üst sınıflarda yoğun olarak dekorasyon, cephe ve figür çizimlerini esas alan eskiz çalışmalarının yapıldığı yarışmaya odaklı bir sistem hâkimdi. Temel Tasarım kompozisyonuna ait ilkeler sadece biçimsel eğitim sürecinde ‘mekân, renk ve tasarım kuramı’ başlıkları altında verilmekteydi (Tablo 2.1). Bu ilkelerin bire bir gözlenmesine yönelik uygulamalı stüdyo çalışmaları yapılmamaktaydı.

Tablo 2.1 Beaux-Arts eğitim programı (Balamir, 1985, s. 12)

PRATİK EĞİTİM	BİÇİMSEL EĞİTİM
Zanaat Eğitimi	Biçim Sorunları
<i>TAŞ- Heykel Atölyesi</i>	<i>GÖZLEM</i>
<i>AHŞAP-Doğrama Atölyesi</i>	Doğa Çalışması, Malzeme Çalışması
<i>METAL-Metal Atölyesi</i>	<i>TAKDİM</i>
<i>KİL-Seramik Atölyesi</i>	Uzay Geometri, Yapı Teknikleri,
<i>CAM-Vitray Atölyesi</i>	Teknik Resim, Maket
<i>RENK-Duvar Boyama Atölyesi</i>	<i>KOMPOZİSYON</i>
<i>TEKSTİL-Dokuma Atölyesi</i>	Mekân Kuramı, Renk Kuramı,
<i>MALZEME VE ARAÇ EĞİTİMİ</i>	Tasarım Kuramı
<i>KESİN HESAP VE İHALE</i>	
<i>MALİYET ANALİZİ</i>	

1968 yılında ekolün öğrenci hareketleri ve talepleri ekseninde değişim gösterişine kadar, Beaux-Arts geleneği sürdü. Öğrencilerin eleştirileri ekolün şu özelliklerini hedef almaktaydı: ‘disiplinler arası etkileşimlerden uzak; gerçekçi, objektif ve rasyonel olmayan bir eğitim anlayışı, feodal kurumların baskınlığı, atölye yöneticilerinin şartlandırılmışlığı’ (Özkan ve Turan, 1976, s. 69)

Balamir (1996, s. 9), Beaux-Arts Ekolünü ‘hükümetin etkinliği altında yürütülen katı normatif tutumlar ve düşük atölye etiğine sahip otomod bir akademik sistem’ olarak tanımlamıştır. Sonuç olarak, doktrinlerin didaktik biçimde öğretildiği Beaux-Arts Ekolü’nde temel tasarım ilkelerine ilişkin bir eğitimin uygulamalı bir yaratıcılık ekseninde ele alınmayıp sadece kuramsal bir boyutta kaldığını söyleyebiliriz.

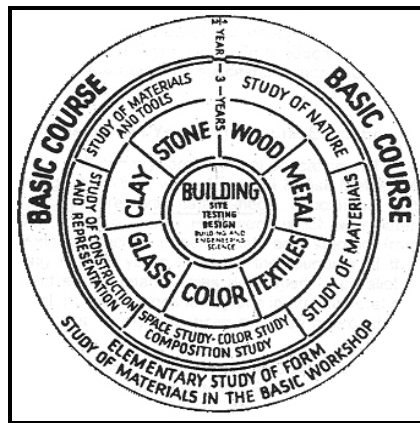
2.2.1.2 Bauhaus Okulu ve Temel Tasarım Eğitiminin Doğuşu

Yaratıcılığın öğretilirliğine ilişkin bir temel eğitim programının (Temel Tasarım Eğitimi) uygulandığı ilk okul 1918 yılında kurulan ‘Weimar Bauhaus Okulu’, Walter Gropius’un ‘Uygulamalı Sanatlar Okulu’ ile ‘Weimar Güzel Sanatlar Akademisi’nin bir sentezi idi. Tasarımın her dalıyla, tekniğin her türünü kucaklayan “arkitektonik” bir sanat anlayışının hâkim olduğu Bauhaus Okulu birçok ilgi alanını

kapsayan geniş bir perspektife sahipti. Akademinin iki boyutlu kompozisyon anlayışına zıt olarak üç boyutlu algılamının öğretimine önem vermekteydi. Bauhaus'un Beaux-Arts Ekolü'nden temel farkı öğrenciyi koşullandırmalardan kurtararak, yaratıcılığı, hayal gücünü ve bireysel ifade olanaklarını ön plana çıkarmasını sağlamasıdır (Balamir, 1985, s.12).

Gropius, 1919 yılında ortaya koyduğu manifestoda tüm sanat ve zanaat dalları arasında yakın bir ilişki olduğunu savunarak Bauhaus Okulu'nun felsefesini ortaya koyar (Benton, 1975, s.119). Gropius'un "tüm sanat dallarında yaratıcı çabaların amacının mekâna şekil vermek olduğu" düşüncesini vurgular. Bu bağlamda, Gropius'un önerdiği tasarım eğitiminin, bilgi ve yeteneği öğretmeye çalışmaktan çok farklı tasarım problemlerine kapsayıcı ve geniş perspektifte yaklaşım biçimlerinin şekillendirdiği bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Kuran, Gropius'un Mimarlık Okullarında uygulanması gereken Temel Tasarım Eğitimi'ne ilişkin şu yaklaşımının altını çizer:

...[İ]lk yılda temel tasarım (basic design) ve laboratuvar çalışmaları birlikte ele alınarak öğrenciye stüdyoda tasarım elemanları – düzlem, hacim, mekân, renk – laboratuvar da üç boyutlu denemeler yoluyla yapı ve bina elemanları öğretilmelidir... (Kuran, 1966, s.15).



Şekil 2.1 Weimar Bauhaus temel organizasyon şeması (Roters, Eberhard, 1969, s.14)

Weimar Bauhaus Okulu'nun Eğitim Programı (Tablo 2.2) üç aşamadan oluşmaktaydı: Başlangıç Kuru (6 ay -3 s0mestr), Genel Kur (3 yıl-18 s0mestr), Mimarlık Eğitimi (1,5 yıl-9 s0mestr).

Tablo 2.2 Weimar Bauhaus Okulu eğitim programı (Salama, 1995, s. 54)

Başlangıç Kuru	Genel Kur	Mimarlık Eğitimi
Form/Kompozisyon, Uygulamalı Atölye	Atölye Eğitimi, Mekân ve Yüzey Tasarımı, Model Bina Eğitimi, Bina Yapım Dersleri Usta Sertifikası	Mimari Tasarım Stüdyosu, Çelik ve Betonarme Yapılar Bauhaus Sertifikası

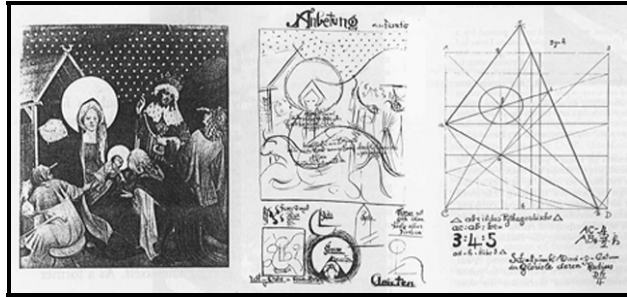
Eğitim programındaki değişim ve atölyelerin paralel gelişiminden sonra eğitim programındaki 'Genel Kur' aşaması ortadan kalkmış; 'Başlangıç Kur'unu 'Mimarlık Eğitimi' izlemiştir (Tablo 2.3).

Tablo 2.3 Weimar Bauhaus'da atölyelerin gelişimden sonraki mimarlık eğitimi (Salama, 1995, s.54)

Başlangıç Kuru	Mimarlık Eğitimi
Joseph Albers Araç ve malzeme kullanımı eğitimi Fabrika gezileri Wassily Kandinsky Analitik çizim dersleri Renk teorileri üzerine dersler Paul Klee Tasarım teorileri dersleri Form / denge Düzlemsel tasarım Oscar Schlemmer Çizim ve Eskiz eğitimi İnsan hareketini içeren tiyatro atölyesi George Munch Dokuma atölyesi dersleri	• Metal ve duvar boyama atölyesi eğitimi • Estetik üzerine teorik dersler Tasarımı etkileyen faktörler üzerine dersler • Ekonomik ve fonksiyonel durumlar üzerine dersler • Mimari tasarım stüdyosu • İç mekân tasarımı stüdyosu • Model bina eğitimi • Mimarlık teorileri üzerine dersler
	Bauhaus Diploması

Başlangıç Kur’unda içeriği form ve kompozisyon olan, öğrencilerin yaratıcı güçlerini geliştirmelerine yardımcı teorik dersler ve uygulamalı atölye çalışmaları yapılmaktaydı. Buna ilişkin olarak Gropius (1967, s. 45) “... [İ]lk amaç, öğrenciyi ölü alışkanlıklarından kurtarmaktır. Onlara yaratıcı güçlerini ve kişisel yeteneklerini nasıl geliştireceklerini öğretmeliyiz.” demiştir.

Disiplinler arası bir Temel Tasarım Eğitimi’nin ilk ipuçlarını, Weimar Bauhaus Okulu’nda ‘Form’ dersi veren Alman ressam Johannes Itten ortaya koyar. Itten’in derste verdiği alıştırmaların ilki, öğrencilerin çeşitli ‘doku, şekil, renk ve tonlarla’ hem ikinci hem de üçüncü boyutta uğraşmalarını gerektirir. İkincisinde ise, orijinal bir resmin ruhunun ve içeriğinin, ritmik çizgiler yardımıyla analiz edilmesi istenir (Şekil 2.2). Whitford’a (1984, s. 55) göre “Analitik çalışma, resmin biçimsel olarak nasıl kurgulandığından çok, yapısının anlamına nasıl bir katkı sağladığıyla ilgilidir.”



Şekil 2.2 Itten'in Meister Francke'ye ait 'Adoration of the Magi' tablosu üzerine yaptığı analiz çalışması, solda: orijinal resim, ortada: renklerin önemi üzerine notları da içeren ritmik analiz, sağda: yapısal analiz (Whitford, 1984, s. 57)

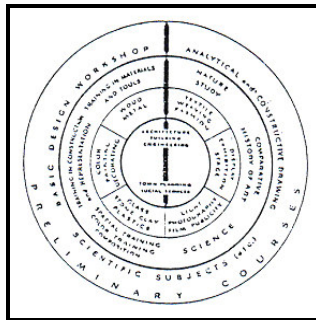
Disiplinler arası bir diğer yaklaşım da, 1920 yılında Weimar Bauhaus'a katılan ressam ve sahne tasarımcısı Oskar Schlemmer'in 'tiyatro atölyesi' olmuştur:

.... Tiyatro belki de tüm sanatların en halka açık olanıdır. Üstelik birçok ortamın bir araya geldiği bir sanat biçimidir ve bu yönüyle mimarlıkla paralellik gösterir. Bir sahne performansı, aynı bir bina gibi, farklı sanatçı ve zanaatçıların takım çalışmasını gerektirir. Bu yüzden Bauhaus sahnesi, eğitim sürecinin en önemli bölümünü oluşturmuştur (Whitford, 1984, s. 83).

Aynı yıllarda Weimar Bauhaus'un kadrosuna katılan Wassily Kandinsky, Temel Tasarım Dersi'ni farklı bir boyuta taşıyıp 'müzikal armoni kuramlarıyla' ilişkilendiren ilk sanatçı eğitmenlerden biri olmuştur:

Kandinsky, geleceğin sanat formunun tekil tüm medyaları bir araya getiren bir sentez olacağını savunmaktaydı (topyekûn sanat). Geliştirdiği Temel Tasarım Dersi'nde, öncelikli olarak renk kavramına eğilmekteydi.... Kandinsky'nin renk teorisi, renklerin sıcaklık dereceleri (ılıklik ya da soğukluk, açıklık ya da koyuluk) üzerine kurulur. 'Dört temel ses' olarak adlandırdığı tonlar şunlardır: Ilık ve parlak, ılık ve koyu, soğuk ve parlak, soğuk ve koyu. Benzer ilişkiler sistemini kompozisyonun eksen çizgileri üzerinde de kurarak, 'görsel armoni ve uyumsuzluk kuralları' geliştirmiştir (Whitford, 1984, s. 97–112).

1930 ve 1960 yılları arasında, çeşitli ülkelerin mimarlık okulları iki farklı yaklaşımı izlediler: Klasik mimarlık detaylarına ağırlık veren Beaux-Art ekolü ile biçim ilkeleri, renk teorisi ve zanaat eğitimi derslerinden oluşan Bauhaus ekolü. Amerika'daki mimarlık eğitimi, 1936 yılında Chicago'da Moholy-Nagy tarafından dönemin mimarlık anlayışına uyarlanan 'Yeni Bauhaus Okulu'nun kurulmasına kadar ağırlıklı olarak Beaux-Arts ekolünün etkisi altındaydı. Chicago Bauhaus Okulu'nda her öğrenci üç temel bölümden (Temel Tasarım Stüdyosu, Analitik ve Yapısal Çizim ve Modelleme, Bilimsel Konular) oluşan iki yıllık bir başlangıç eğitimi almak zorundaydı (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Chicago Bauhaus Okulu temel organizasyon şeması (Wingler, 1975, p.199)

Gropius'un Harvard'da, Moholy-Nagy'nin de Chicago'da devam ettirdikleri Bauhaus Eğitimi'nde, gerek yeni fikirlere karşı olan genel tutumdan gerekse eğitmen yetersizliğinden dolayı zorluklar yaşanmıştır. Ancak, bir ilk olarak Bauhaus Okulu'nda farklı disiplinlerle ilişki kurarak geliştirilen temel tasarım prensipleri ekolü izleyen birçok mimarlık okulundaki farklı yapılanmalara uyarlanmıştır.

2.2.1.3 Türkiye'deki Dört Mimarlık Okulunda Temel Tasarım Eğitimi

Türkiye'deki dört büyük üniversitenin (İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi) mimarlık okullarına Temel Tasarım Dersi'nin girişi birbirine yakın tarihlerde olmuş; dönemsel ekollerden etkilenen eğitsel yapılanmaya göre farklı yönler izlemiştir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde Prof. Dr. Lütü Zeren tarafından 1960 yılında 'Temel Kur' adıyla verilmeye başlanan bu dersin temeli Bauhaus Ekolü'ne dayanmakta ve öğrencilerin yaratıcı yeteneklerini geliştirmeyi hedeflemekteydi. Zeren'in geliştirdiği Temel Tasarım Eğitimi programı beş aşamadan oluşmaktaydı. Bu aşamaları Bayındır şöyle özetler:

Birinci aşamada tasarım elemanları renksiz çalışmalar yoluyla öğretilir. İkinci aşamada görsel algı ve organizasyon prensipleri renkli çalışmalar yoluyla öğretilir. Üçüncü aşamada ilk iki aşamada ele alınan tasarım elemanları ve prensipleri farklı kombinasyonlarıyla verilen problemleri çözmek üzere kullanılır. Bu aşamanın sonuna kadar çalışmalar hep iki boyutludur. Dördüncü aşamada mekân kavramı çeşitli tasarım prensipleri aracılığıyla üç boyutlu çalışmalarda uygulanır. Beşinci ve son aşamada ise mekân organizasyonu fonksiyon ve ölçü gibi değişkenler yoluyla açıklanır (Bayındır, 1994, s. 84–85).

Günümüzde aynı bölümde 'MIM121E-Temel Tasarım ve Plastik Sanatlar' adıyla verilen bu dersin içeriği şöyle özetlenmiştir:

Tasarım elemanları: nokta, çizgi, düzlem, hacim, doku, renk, ı ışık, biçim. Tasarım ilkeleri: tekrar, ritim, oran, ölçek, denge, uyum, karşıtlık, zıtların birlikteliği, devamlılık, egemenlik. Görsel algı: algı psikolojisi; Gestalt ilkeleri: yakınlık, benzerlik şekil-zemin. Görsel yanılsama. Mekân kavramı: iki ve üç boyutlu çalışmalarda mekân kurgusu, mimaride mekân geometrisi. Plastik Sanatlar: farklı malzeme ve tekniklerin tanıtımı. Doğal ve yapay çevrenin analizi: ayrıştırma, bozma, soyutlama ve tekrar yorumlama. Desen bilgisi: nokta, çizgi, değer, kontur çizimi, hareket çizimi. Renk bilgisi, renklerin psikolojik etkileri, tarihsel akış içinde sanatsal evreler, sanat dalları arasındaki etkileşim, benzer ve farklı gelişmeler (Anonim, 2005).

Müridoğlu'na (1973, s. 26) göre “Temel bir tasarım eğitiminin Mimar Sinan Üniversitesi'ne girişi ilk olarak üniversitenin Güzel Sanatlar Akademisi olarak eğitim verdiği 1967 yılına rastlar. Bütün sanat bölümlerinin ilk yılında ‘Temel Sanat Eğitimi’ ismiyle verilen ders, plastik sanatların temel prensiplerini kapsamaktaydı.”

1980 yılında Akademi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşümüyle Mimarlık Bölümü'ne özel bir temel eğitim yapısı ortaya çıkmıştır. Bu yapı içinde Temel Tasarım Eğitimi, ‘Mimarlığa Giriş ve Mimarlık Tarihi I’ dersleri içinde şu başlıklar altında verilmektedir: Mimarlık ve Görsel Sanatlar arasındaki Farklılıklar, Kompozisyona İlişkin Temel Kavramlar, Temel Tasarım Elemanları ve Kütle, Çok Kütsel Kompozisyonlar (Bayındır, 1994, s. 97).

Aynı fakültenin güncel durumuna baktığımızda, temel tasarım ilkelerinin mimarlık öğrencilerine ilk yıl güz döneminde ‘TEM 110-Temel Sanat Eğitimi’ adlı bir ders olarak şu içerikle verildiğini görmekteyiz: “Desen, çizgi tanımı, çizgi değerleri ve işlevleri, Nesnelerin çizgisel çözümü yüzey-kütle ilişkisi, Perspektif (aksonometrik ve artistik perspektif), Modle ve Rönesans ustalarından ışık-gölge özellikli kopya, Kompozisyona giriş: bakmak-görmek-algılamak, Görsel alanda etki oluşumları ve bunların düzenlenmesi, Görsel algılamada Gestalt ilkeleri tanımı ve kompozisyonlara uygulanması” (Anonim, 2007).

Temel Tasarım Eğitimi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde kurulduğu tarih olan 1956'da verilmeye başlanmıştır. Bayındır, ilk yıl stüdyo dersi olarak verilen ve çizim eğitimini de kapsayan bu dersin içeriğini şu şekilde özetler:

1. Çizimde kullanılan malzemelerin açıklanması, 2. Çizim, metin ve resimdeki elemanları uygulama alanları, 3. Söz konusu malzeme ve elemanlar aracılığıyla kompozisyon çalışmaları yapılması, 4. Orantı, ölçek, renk, ritim, denge, uyum ve organizasyon ilkeleri aracılığıyla mekân kavramına giriş, 5. Perspektif eğitimi (Bayındır, 1994, s. 102)

Aynı fakültede 1981 yılına kadar Bilgi Denel'in çabaları, görüşleri ve uygulamalarıyla şekillenen Temel Tasarım Eğitimi, günümüzde "ARCH 101-Temel Tasarım" adıyla verilmekte ve şu konuları içermektedir: "Tasarımın temel kavram ve kurallarına giriş. Tasarım sorunlarını çözmeye yönelik zihinsel yetinin ve el becerisinin gelişimini sağlayan alıştırmalar. İki ve üç boyutlu mekânsal kompozisyonların farklı medyalar aracılığıyla yapılanması ve ifade edilmesinin gelişimi" (Anonim, 2006).

Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde verilen Temel Tasarım Eğitimi de, bugünkü yapılanmasına kadar bir dizi değişim geçirmiştir. İlk olarak 1973'te Ege Mühendislik ve Mimarlık Yüksek Okulu'na bağlı olarak kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde verilen Temel Tasarım Eğitimi'ni Bayındır şöyle özetler:

...101-102 Temel Tasarım Dersinin fonksiyonu öğrencilerin tasarım yetileri ve yaratıcılıklarını geliştirmektir.... Derste kullanılan yöntemin amacı bireysel çalışmayı özendirerek temel prensipleri öğretmektir.... Aynı yıl hazırlanan programın içeriği şu konuları içermektedir: nokta-çizgi, aydınlık-karanlık, stil araştırması, doku, modelden resim, yapı, perspektif (Bayındır, 1994, s. 109–110).

1972'den 2003'e kadar Temel Tasarım dersinin fakültedeki yürütücüsü olan Doç. Dr. Namık Arkun, dersin temel yapısını şu başlıklar altında özetler:

1. Adaptasyon Eğitimi: Lise Eğitimi'nde tasarımla ilgili derslerin yokluğu ve üniversiteye giriş sistemindeki tekdüzelik görsel ve uygulamalı bir hazırlık eğitimi gerektirir.
2. Yaratıcı ve Orijinal Değişim: Mimarlık Eğitimi'nin temeli olarak, bu düşünce Gestalt ve Tasarım prensiplerini öne çıkarır ve usta çırak ilişkisi yoluyla problemlerin çözüm yollarını araştırır.
3. Üç boyutlu Düşünce: Bu en önemli mimari yöntem olarak düşünülmelidir. Öğrencinin, hacimdeki ölçü ve uzaklıkları algılamasına yönelik yeteneklerinin geliştirilmesi sağlanmalıdır.
4. Temel Tasarım Prensipleri ve Çizim Teknikleri yoluyla öğrencilere gerekli bilgi ve yetenek verilmelidir.
5. Eğitim rehberlik edici olmalıdır. Tasarım sürecinde öğrencilere yaklaşım teşvik edici ve eleştiriler yapıcı olmalıdır. Bu bağlamda eğitmen başına düşen öğrenci sayısı önemlidir (Arkun, 1993).

Günümüzde, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi yapılanması içinde “Mim 103 Temel Tasarım” adıyla verilen bu ders, “Mimarlığa yönelik ikinci ve üçüncü boyuttaki temel kavramların, çizim, şekil, form ve maket aracılığıyla yaratıcı bir katkı ile yorumlanmaları” üzerine kurulmuştur (Anonim, 2006).

Seçilen bu dört mimarlık okulundaki Temel Tasarım Eğitimi, disiplinler arası ve kapsayıcı Bauhaus Ekolü'nün güncel mimari tasarım sorunları ve yaklaşımlarına uyarlanmış benzer ya da farklı süreçlerine sahiptir. Bu bağlamda, dört okulda da mimarlık disiplinine özel bir görsel iletişim ve tasarım dilinin ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bayındır'ın 1994 yılında bu dört okul üzerine yaptığı bir araştırmanın (Bayındır, 1994, s. 130) sonuçları, mimarlık öğrencilerinin görsel sanatlar ve müziğe karşı olan ilgi ve bilgisinin en fazla (%30), okulun kurumsal yapısından kaynaklanan bir istisna olarak, Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde olduğunu göstermektedir.

2.2.2 Temel Tasarım Eğitiminin Amaçları

Lang (1998, s. 12), Bauhaus Temel Tasarım Stüdyosu ölçütlerinin günümüz koşullarına uyarlandığında temel bir ders için şu amaçların ortaya çıktığını vurgular: “1.Çevrenin ve nasıl işlediğinin farkında olmak (algılama yetisi), 2.İletişim yeteneklerini arttırmak (tasarım dili), 3.Yaratıcı problem tanımlama ve çözme yeteneklerini arttırmak (yaratıcılık ve problem çözme becerisi)”.

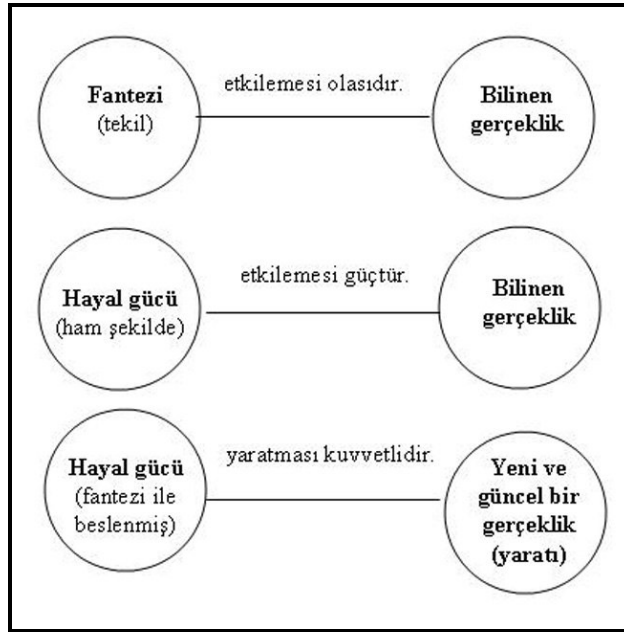
Bu amaçları alan çalışmasına da yön vermek üzere problem tanımında da belirtilen ve farklı kuramsal gelişim süreçlerine sahip dört temel başlık altında toplayabiliriz:

1. Yaratıcılığın Gelişimi
2. Algılama Yetisinin Gelişimi
3. Tasarım Dilinin Oluşumu ve Gelişimi
4. Problem Çözme Becerisinin Oluşumu ve Gelişimi

2.2.2.1. Yaratıcılığın Gelişimi

Mimarlıkta ‘yaratıcılık’ kavramının disipline özgü düşünsel yapı içerisindeki tanımına geçmeden önce mimarlıkta yaratıcılığın ön koşulu olan bağlayıcı iki kavramdan bahsetmek gerekir: Hayal gücü ve Fantezi (Şekil 2.4). Antoniades bu iki kavramın yaratıcılık sürecindeki etkileşimini şöyle açıklar:

... [B]u iki kavram uygulama, eğitim ve disiplin yoluyla bir arada ele alınıp, geliştirilebilir. Hayal gücü, ‘aklın var olan veya olabilecek olguları görme becerisi’ iken, fantezi ‘var olmayanın düşler ve hayali gösterimler yoluyla imgelenmesi’dir. Hayal gücünün fantezi ile beslenmesinden ise yeni bir gerçeklik yani ‘yaratı’ ortaya çıkar (Antoniades, 1990, s. 9).



Şekil 2.4 Yaratıcılık sürecinde fantezi ve hayal gücünün etkileşimi (Antoniades, 1990, s. 8)

Bu bağlamda, tasarımda yaratıcılığı bireysel bir ön koşul olarak değil, işlendikçe gelişen ve farklı aşamaları olan bir süreç olarak değerlendirebiliriz. Salama, mimarlık disiplinine özgü yaratıcı sürecin üç özelliğinden bahseder:

- 1.Yaratıcılık süreci analiz edilemeyen tek yönlü bir konu değildir; deneye dayalı olarak kontrol edilebilir.
- 2.Yaratıcılık süreci insan beyninde oluşan bir dizi bilimsel süreci içerir: algılama, düşünme, imgeleme, analiz ve sentez
3. Bireydeki yaratıcı özellikler genelleştirilmiştir, tek bir kişiye indirgenemez. Bu herkesin yaratıcı olması gerektiği anlamına gelmez, ancak yaratıcılığın en gelişmiş düzeyine bazı bireyler ulaşabilir (Salama, 1995, s. 88).

Yaratıcılığı “Tanrı vergisi” olarak gören hatalı anlayış 1950’lerde başlayan araştırmalar sonucunda değişmiştir. Denel (1981, s. 11) “bir soruna kısa bir sürede birden fazla çözüm önerisi getirme” olarak tanımladığı yaratıcılığın ‘öğrenilebilir ve eğitilebilir’ olduğunu önemle vurgular.

1950'lere kadar yaratıcılık üzerine yapılan bilimsel çalışmalara mimarlar dâhil değildi. Mimari yaratıcılık 'rastlantısal, tek yönlü ve dar çerçeveli bir olgu' olarak kabul edilmekteydi. Antoniades, bu kabule karşıt görüşünü şöyle savunur:

... [M]imarlık çok yönlü ve geniş kapsamlı bir disiplindir. Alvar Aalto'nun söylediği gibi 'Mimarlık, pratikte tüm insani aktivite alanlarını kapsayan sentetik bir olgudur'. Bir sanat, uzmanlık ve düşünce biçimidir. Yaratıcı bir mimar olabilmek için, artistik, entelektüel, bilimsel ve profesyonel olarak kabul edilen her alanda hayal gücü ve yaratıcı düşünceye sahip olmak gerekir (Antoniades, 1990, s. 14-15).

Yaratıcılık eğitiminin bilimsel bir uğraş olarak ortaya çıkışı, 1950'de Amerikan Psikoloji Derneği'nin Yıllık Kongresi'ne rastlar. Bu tarihten önce Dewey (1910), Wallas (1926) ve Rossman (1931) tarafından öne sürülen hipotezlerde, bir yanılgı olarak, bireyde yaratıcı kurguyu yapacak bir yeteneğin olduğu varsayılıyordu. Ancak, yöntemle ilişkin 'Nasıl?' sorusunun yanıtı yoktu. Kongrede yaratıcı düşüncenin 'zaman içinde ölçülebilir ve kalıcı' oluşu ortaya konuldu.

Grup ölçeğinde yaratıcı eylemi geliştirme üzerine kurgulanan iki yöntem, 'Beyin Fırtınası (Brainstorming)' ve 'Synectics' yine aynı tarihe rastlar. Denel, bu iki yöntemi şöyle tanımlar:

... [B]eyin Fırtınası, mimarlık eğitiminde kısa sürede özgün fikirler üretebilmek, uygulama programı hazırlamak ve sorunlara genel ve özelde farklı boyutlarda bakabilmeyi sağlamakta; Synectics ise bir yapının fiziksel planlamasına büyük ölçüde yardımcı olmaz iken, aynı yapının kavramsal ve soyut düzeydeki ana fikrini oluşturmada kullanılabilmektedir (Denel, 1981, s. 29).

Canlandırma (Role Playing), Sesli Oturum (Buzz Session) ve Group Discussion (Grup Tartışması) gibi grup çalışmasına odaklanan modeller ise 'Beyin Fırtınası' ve 'Synectics' yöntemlerinden türeyip gelişmişlerdir (Tablo 2.4).

Tablo 2.4 Tasarım Problemi Çözmede Yaratıcı Yöntemler (Salama, 1995, s. 88)

Yaratıcılık Yöntemleri	Açıklamalar
Beyin Fırtınası (Brainstorming)	Kısa bir zaman aralığında, farklı geçmişe sahip bir grup bireyden çok sayıda fikir alabilmenin bir şeklidir.
Synectics	Problem tanımlama ve çözme durumlarında yaratıcı süreci bilişsel bir aktivite olarak kabul etme şeklidir. Bu teknikte iki yaklaşım önemlidir. Birincisi hayal gücü kurgusunu sağlayan yöntemler, ikincisi ise kurgunun yok olmayıp değer kazandığı disiplinler yollar
Canlandırma (Role Playing)	Tasarımcılar tarafından müşteri ve kullanıcı grup durumlarını göstermek üzere kullanılan bir stratejidir. Tasarımcıların seçilmiş grubun davranışlarına daha iyi bakmasını sağlayan, belirli durumlara yaratıcı cevaplar verme biçimidir.
Sesli Oturum (Buzz Session)	Çeşitli disiplinler ve kullanıcı gruplar tarafından farklı düşünceler ve bakış açıları üzerinde fikir birliği sağlama şeklidir. Temel kaygı, konuyla ilgili fikirleri ifade etme ve eleştirel analizdir.
Grup Tartışması (Group Discussion)	Yeni yaklaşımların gelişimini ve kararların dikkate alınma biçimini göstermek üzere küçük bir grup tarafından uygulanan fikir alışverişi şeklidir.

1960’larda SUNY Buffalo’daki grubun geliştirdiği ve yayını halen sürmekte olan The Journal of Creative Behaviour’da mimarlıkla doğrudan ilgili hiçbir çalışmaya rastlanmamaktadır. Buna karşın, ‘Kapsayıcı Mimarlık (Inclusivist Architecture)’ kuramcılarının Jean Labatut’un 1956 yılında Mimarlık Eğitimi Dergisi’nde yer alan ‘Mimari Kompozisyona Bir Yaklaşım’ adlı makalesinde “mimarlık eğitiminde yaratıcılığın göreceli olduğundan, olguları oldukları gibi değil bizim gördüğümüz gibi değerlendirmek gerektiğinden” bahseder. Labatut’a göre “... [m]imari tasarımda yaratıcılığın dört bileşeni vardır: tecrübe, özümseme, unutkanlık ve kompozisyon. Buna göre, öğrenmenin yolu özümsemek iken, bilmenin yolu ise unutmaktır” (Labatut, 1956, s.33–34).

Denel’e göre “Yaratıcı düşüncenin çeşitli yöntemlerle geliştirilip Temel Tasarım’a uyarlanması sonucu, yaratıcılık pratikte şu üç ana bölümü içerecektir: olguları derlemek (Analiz), fikirleri oluşturmak (Fikir) ve çözüm bulmak (Sentez) (Denel, 1981, s. 54–55). Bu tezin alan çalışmasında ele alınıp değerlendirilen proje süreci Denel’in belirttiği ‘analiz, fikir ve sentez’ aşamalarını içeren bir yaratıcılık sürecine örnek oluşturmaktadır.

2.2.2.2. Algılama Yetisinin Gelişimi

Temel Tasarım Eğitimi'nin bir diğer amacı da bilinçaltı ve üstü düşünme olgusunu kendine özgü bir bütün haline getirmektir. Denel, algılamanın Temel Tasarım Eğitimi'ndeki yerini şöyle açıklar: “Düşünüldüğü gibi algılanamayan tasarım ürünü, nedeni her ne olursa olsun başarısız sayılmalıdır. Görsel düşüncenin oluştuğunun kanıtıysa, öğrencinin amaçladığını yapabilmesi ve yapılanın başkalarınca da düşünüldüğü gibi anlaşılmasıyla belli olur” (Denel, 1981, s. 4).

Bauhaus Okulu ile aynı tarihlerde gelişen ‘Gestalt Algı Kuramı’nın bu bağlamda Temel Tasarım Eğitimi’ne büyük katkısı olmuştur. Parçacı düşünceye karşı görsel algılamada ‘bütüncül yapı ilkesini (yapının değişmezliği)’ mantığın bir gereği olarak gören Gestalt Kuramı, mimarlık eğitiminde esneklik ve değişime açıklık sağlamıştır. Bütüncül yapı ilkesi Hurwitz ve Day tarafından şöyle tanımlanmıştır:

.... Görsel sanatların Gestalt doğası olduğu için, Gestalt psikolojisi birçok sanat eğitimcisinin işine yaradığını kanıtlamıştır. Örneğin, bir resim parçalara ayrılarak çözümlenebilir, ama estetik olarak algılanabilmesi için, resim bir bütün olarak görülmek zorundadır. Sanatsal çalışmanın içinde her bir parça diğer parçaları kendi başına bağımsız olarak etkiler. Öyleyse bir yön değiştirilirse, örneğin bir rengin sürüldüğü alan ya da parlaklığı gibi, tüm çalışma değişir (Hurwitz ve Day, 1995, s. 13–14).

Gestalt psikolojisi ile bağlantılı bir görsel algı kuramı üreten Rudolf Arnheim’a göre ise “algılama ve kavrama bir bütün olarak görsel düşünmeye yol açmakta ve kavrama, bilginin alınmasına, depolanmasına ve işlenmesine ilişkin tüm zihinsel işlemler iken; duyuşsal algılama ise hatırlatma, düşünme ve öğrenme etkinliği olarak tanımlanabilmektedir” (Kuloğlu, 2000, s. 44).

Smith, Arnheim’dan farklı olarak Sanat ve Tasarım Eğitimi’nin ön koşulu olan görsel algılamanın ötesinde tüm duyular ve bedensel yetilerin devreye girdiği daha kapsayıcı ve çok boyutlu bir algısal düşünme biçimine işaret eder:

Sanat Eğitimi'nin ilk aşaması duyuşal eğitim sürecini kapsar. Bu aşamada 'görme, işitme, koklama, tat alma ve hissetme' gibi duyuşal algıların yanı sıra bedensel sinir ve kas hareketleri de sınanır. Bu aşamada başarısız olan bir kişinin doğanın ve estetiğin uyumunu anlaması düşünülemez (Smith, 1970).

Lang, Temel Tasarım dersinin kuramsal temelini geliştirilmesinde algısal düşüncenin boyutlarıyla ilgili çok şey vadeden birbiriyle ilişkili üç modelden bahseder:

... [i]lki James Gibson'un (1977) 'ekolojik kuramı', ikincisi Roger Barker'ın (1968) 'davranış alanları kavramı', üçüncüsü ise Abraham Maslow'un (1987) 'insan dürtüleri (motivations)' modelidir. Gibson, normal gözlemcinin karşı karşıya geldiği uyarıcı örneklerin bileşimini tanımlamak için, doğal ve yapay çevre düzeninin incelenmesiyle ilgilenir. Ekolojik gözler, çevreyi nasıl gördüğümüz ve algıladığımızın açıklanmasında Gestalt algı kuvvetleri ve eşbiçimcilik fikirlerini gereksiz bulur. Dünyayı anlama ve değerlendirme konusunda dikkatini dört boyutlu algılama tarzı ve çevre içinde devinimin rolü üzerinde toplar. Barker da dünyanın, iç içe geçmiş davranış alanlarından ibaret olduğunu iddia eder. Bu alan sabit ya da kendini tekrarlayan bir etkinlik modeli, etkinliğin yer aldığı fiziksel ortam ve zaman diliminden oluşur ve böylelikle davranış alanı ortaya çıkar. Maslow'un dürtüler modeli ise birbiriyle ilişkili iki diziye bölünür: 1. temel gereksinimler (hayatta kalmak, güvenlik, insan ilişkileri, öz-saygı ve kendini gerçekleştirme gibi), 2. bilişsel ve estetik gereksinimler (yapılı formların sembolik, estetik açıdan özellikleri gibi) (Lang, 1998, s. 1).

Bu kuramlar ışığında, Temel Tasarım stüdyolarında 'bilgiye dayalı eğitimin (cognitive education)' ön şartının 'duyuşal eğitim (sensory education)' olduğunu; ancak doğal ya da yapay çevre düzenlerini anlayabilmek için tek yolun 'görsel algılama' olmadığını söyleyebiliriz. Lang, Temel Tasarım Eğitimi'nin bu boyutunu şöyle açıklar:

İfadelerin kuramsal temeli çoğunlukla en kolay, doğrudan anlatım yoluyla, ya da daha iyisi etkileşim birimleri aracılığıyla verilebilir. Bu birimlerden görsel çevre üzerine olanlar ‘görsel dünyanın algılanması, aydınlanmanın doğası, yüzeylerin ve yüzey dokularının doğası, yüzey düzenlerinin doğası ve çevresel algılamada devinimin rolü, çevredeki devingen nesnelerin insan deneyimi üzerindeki etkisi, anlam ve sembolizmin doğası’ başlıklarını alır. Görsel olmayanlar ise ‘sesle, kokuyla ve dokunmayla algılanan yaşamsal çevreler’ biçiminde adlandırılır (Lang, 1998, s. 1).

Bu tezde, Mimarlık Okullarındaki Temel Tasarım Eğitimi görsel algılama ve iletişimin ötesinde tüm algısal aktiviteleri kapsayan çok boyutlu bir problem alanı olarak kabul edilmiş ve alan çalışmasında özellikle olarak işitsel bir kompozisyonun algılanma, soyutlanma, yorumlanma ve görsel iletişim diline çevrilme süreci değerlendirilmiştir.

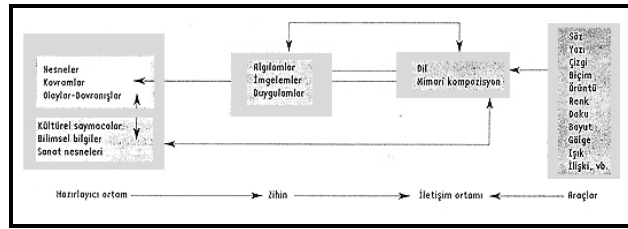
2.2.2.3. *Tasarım Dilinin Oluşumu ve Gelişimi*

Tüm sanat ürünlerinde olduğu gibi mimari kompozisyonu da algılamak edindiğimiz ve geliştirdiğimiz düşünce biçimi, o disipline özgü bir tasarım diliyle ifade edilir. Algının dile dönüşmesinin ise bir takım yardımcı araçları vardır. Gür, bu araçları şu şekilde özetler:

Sanat nesnesi algılam (percept) ve duygulamlardan (affect) oluşan karmaşık bir duyumdur ve etkinliğini kompozisyonun gücünden alır. Algılamalar, çeşitli saymacalar, klasik başyapıtlar, bilimsel bulgular, tarihi ve kültürel birikimlerin etkisiyle kalıba dökülmüş, bilişteki-gibi idelerdir. Örneğin, ‘insan algılamı’ tek bir insana bakarak edindiğimiz izlenim değil, çağlardan, kültürlerden şekillenen biyo-kültürel bir yapıdır. Sanatlarda kompozisyon düzlemine aktarıldığında artık gerçek bile değildir. Duygulamlar ise her tür yaşanmışlığı aşan ve kendi başlarına ayakta durabilen, ayırt edilebilen, tanımlanabilen belli duygu alanlarının içsel araçlarıdır. Müzikteki oktav, minör kipi, renk uyumları, mimari formlar gibi... Sesler, sözcükler, renkler, malzemeler, ışık, gölge, çizgiler, düzlemler, kütleler ve

her şeyin arkasını dolduran yaşamsal boşluk duygulaman araçlarıdır. Dilde “adlandırma” yoluyla elde edilen bu temsillerin figürsel aidiyetlerinden mimarlıkta imge diye söz etmekteyiz... Algılamın aidiyeti olan imgelem ise sanat ve mimarlığın kompozisyonlarında vücut bulurken mimari dile dönüşür (Gür, 2000, s. 28–29).

Mimarlık eğitimi öğrenciye algılam-duygulam bağıntılarını temel tasarım kavramları ile öğretir. Yaratıcı beyinde imgeleme dönüşen algılam ve duygulamlar, bir tasarım dili aracılığıyla mimari kompozisyona dönüşür (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 Dil-Kompozisyon Benzerliği (Gür, 2000, s. 29)

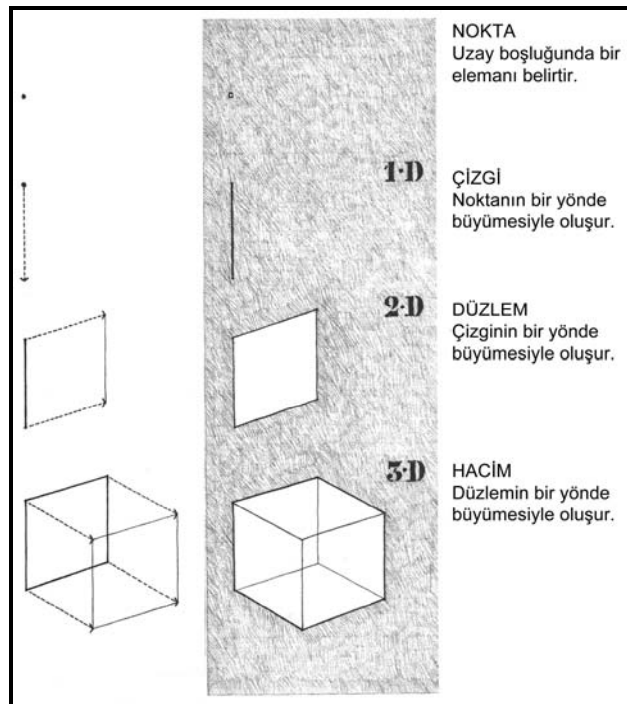
Mimarlık disiplini diğer birçok tasarım disiplininde olduğu gibi kullandığı Temel Tasarım dilini, bu dile ait elemanları ve kuralları güzel sanatların dilinden almıştır:

Mimarlıkta sanatın diline ilişkin birçok kavram ve dilbilgisi kuralı buluşur. Sanatın dilbilgisi doğada bulunan canlılardan ve her tür yaşamsal biçimden türemiştir. Renk, form, çizgi, hacim, kütle ve figürün dünyası ve bunların ötesinde işitme, tatma, dokunma, koklamayı barındıran duyumsal dünya, estetik yaratı ve her tür artistik faaliyetin veri kaynağı olmuştur. Sanat dilinin alfabesini oluşturan bu veriler, ancak bir sanatçının yaratma becerisi ile estetik ve artistik ifadeye dönüşür (Smith, 1970, s. 37–38).

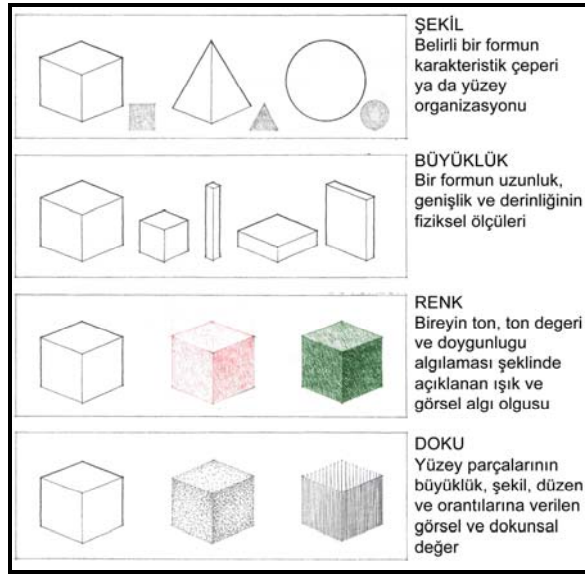
Birçok sanat ve tasarım disiplininin paylaştığı bu dile ilişkin kavramlar ve ilişkiler, hepsi için ortak ve temel bir dilin alfabesini oluşturur. Bu alfabe, Mimarlık Okullarındaki bir Temel Tasarım Eğitimi özelinde, algılanma biçimleri ve ilişkilerine göre farklı başlıklar altında toplanabildiğini görmekteyiz. Örneğin Wong, “kavramsal, görsel ve ilişkisel” olarak adlandırdığı üç kategori oluşturmuştur:

Kavramsal elemanlar – nokta, çizgi, düzlem ve hacim – fiziksel olarak var olmaz ancak varmış gibi algılanır. Görsel elemanlar – şekil, büyüklük, renk ve doku – görülebilir olanlardır. Bir tasarımın en son görüntüsünü oluştururlar. İlişkisel elemanlar – yerleşim, yön, mekân ve çekim merkezi – görsel elemanların bütün yapısını ve içsel birlikteliğini düzenler (Wong, 1977, s. 9).

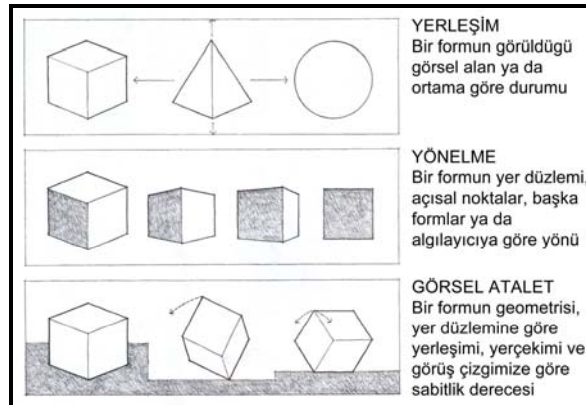
Aynı elemanlar, Ching tarafından farklı başlıklar altında ele alınıp yorumlanmıştır. Ching, (1979, s. 18) nokta, çizgi, düzlem ve hacmi “tasarımın temel elemanları” olarak niteler. Şekil, büyüklük, renk ve dokuya ise “formun görsel özellikleri” olarak başvurur. Yerleşim, yönelme ve görsel ataleti de “formun ilişkisel özellikleri” başlığı altında toplar.



Şekil 2.6 Tasarımın temel elemanları (Ching, 1979, s. 18)



Şekil 2.7 Formun görsel özellikleri (Ching, 1979, s. 19)



Şekil 2.8 Formun ilişkisel özellikleri (Ching, 1979, s. 20)

Dural (1999, s. 40), “Farklı elemanlar arasında ilişkiler saptama sürecinin, bu elemanların kompozisyondaki pozisyonları ve seçimlerini saptayan ‘düzenleme ilkeleri’ tarafından desteklendiğini” belirtir ve bu ilkeleri şöyle sıralar: birlik, uyum, zıtlık, tekrar, baskınlık ve hiyerarşi

Düzenleme ilkeleri, bütünü oluşturan elemanları kontrol edebilmek üzere organizasyon biçimlerine yardımcı koşullarla ilişkilendirilir. Parçalar-arası ilişkiler ve parça-bütün ilişkileri bu koşullara göre düzenlenir ve bu şekilde tasarımın ruhunu oluşturan bir düzen elde etmek mümkün olur (Dural, 1999, s. 41).

Dural (1999, s. 41), “geometriden bağımsız ve organizasyona yardımcı koşullar olarak ‘yakınlık, benzerlik, devamlılık ve kapanım’ kavramlarının mimarlık eğitiminin başlangıç seviyesinde üzerinde durulması gereken birincil sorunlar” olduğunu belirtir.

Yakınlık, birbirine yakın duran elemanların bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Benzerlik, grupların oluşturulması için elemanların benzerliğiyle ilgilenir. Devamlılık, aynı amaca bazı sabitlerin sağlanması ve dereceli geçiş yoluyla hizmet eder. Bazı elemanları gruplarken basit ve daha büyük bir form elemanların dış sınırlarının ve elemanlar arasındaki alanların belirlenmesini sağlayabilir ve kapanım da dördüncü bir koşul olarak ortaya çıkar. (Dural, 1999, s. 41).

William Muschenheim, “Mimarlık Sanatının Elemanları (Elements of the Art of Architecture)” adlı kitabında mimarlığı oluşturan temel elemanları üç alt başlık altında toplar: form, mekân ve yüzey. Muschenheim’a göre “... [b]u üç eleman, mimarın yapı sistemleri ile malzemelerini doğru kullanımı ve bunları fonksiyonel, sosyal gereksinimlerle entegre etmesi sonucu mimarlığın amacına hizmet eder” (Muschenheim, 1964, s. 9).

Formu oluştururken, mimarın temel kaygısı ‘kütle, hacim, düzlem, çizgi, doluluk ve boşluğun’ göreceli değerleridir.... Bir binanın yüzey özellikleri olan ‘doku, örüntü ve renk’ ise mimari formların dış karakterini ve iç mekânları vurgulamak için kullanılır. ‘Yüzey değerleri, şeffaflık, yarı şeffaflık ve yansıtıcılık’ gibi özelliklerle de zenginleştirilebilir. ‘Orantı, ölçek, ritim, uyum ve zıtlık’ sorunları gerek formla gerekse de mekânla ilişkilendirilebilir.... Bunlar dışında, mekâna özel olan mimari kavramlar şunlardır: kapanım, yükseklik, genişlik, derinlik, ışık ve uzama (Muschenheim, 1964, s. 13–123).

Görüldüğü üzere, mimarlık özelinde bir ‘Temel Tasarım Sözlüğü’ oluştururken tasarım dilini oluşturan kavramlar, farklı teorisyenlerce, içerik ve kategori bağlamında benzer ya da farklı biçimlerde sınıflanıp yorumlanmışlardır. Farklı sanat ve tasarım dillerinin ortak yönlerini irdeleyen bu tez özelinde düşünüldüğünde bir kompozisyonu oluşturan kavramları alan çalışmasına da yön vermek üzere şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Temel Elemanlar:

- a. Hiyerarşik boyutlanmalarına göre:
nokta , çizgi (tek-boyutlu), düzlem (iki-boyutlu), hacim (üç boyutlu)
- b. Boyutların karakterine göre:
yüzey, örüntü, doluluk, boşluk, mekân (iç-dış)

2. Elemanların Özellikleri:

- a. Algısal özellikler:
şekil, renk, doku, büyüklük, uzunluk, genişlik, (yarı)şeffaflık, opaklık, yansıtıcılık
- b. Topolojik özellikler:
yerleşim, yönelim, görsel atalet, görsel denge
- c. Mekânsal özellikler:
uzunluk, genişlik, yükseklik, form, aydınlık, derinlik, kapanım

3. Düzenleme ilkeleri:

birlik/bütünlük, uyum, zıtlık, tekrar, ritim, baskınlık, hiyerarşi, (a)simetri, çizgisellik

4. Algılama ve organizasyona yardımcı koşullar:

yakınlık, benzerlik, devamlılık, kapanım

2.2.2.4. Problem Çözme Becerisinin Oluşumu ve Gelişimi

Benzer yaratıcılık, algılama süreçleri ve iletişim diline sahip olmalarına karşın, sanat ve tasarım ürünü arasındaki en önemli fark, ne için üretildikleri sorusunda ortaya çıkar. Sanatın asıl hedefi, çoğu zaman, izleyici toplum ya da üretici sanatçının estetik duyumsamaları ve kendilerini ifade etme dürtülerine hizmet etmek iken; tasarım üretildiği ortamda var olan her karakter ve boyuttaki sorunlara çözüm bulmak durumundadır.

Tasarımcı tarafından çözülmesi beklenen sorunları Rowe üç başlık altında toplar:

1. İyi Tanımlanmış Problemler: Bu problemlerin bitişleri ve sonuçları açıktır; çözümleri için uygun koşulların sağlanmış olması gereklidir. Mimari ve kentsel tasarımda bu tip problemler bina mekânlarının bir arazide fonksiyonlara uygun şekilde bir araya getirilmesini içerir.
2. Net Tanımlanmamış Problemler: Bu problemlerde gerek sonuçlar gerekse çözüm yolları netleşmemiştir. Birçok mimari ve kentsel tasarım sorunu böyledir. Müşteriyle tasarımcı mimar tam olarak ne istendiğini bulmak üzere problemi tekrar tanımlamak durumundadır.
3. Kötü Tanımlanmış Problemler: Net tanımlanmamış birçok problem bu kategoriye girebilir. Açıklayıcı bir formülasyonu olmayan ve problem çözme sürecine bir kural getirilemeyen problemlerdir. Sonuç ürünü çoğunlukla şartlara uygun olmayan niteliktedir (Rowe, 1991, s. 40–41).

Tezin alan çalışmasında ele alınan ve yorumlanan problem ‘bir müzik eserinin grafik analizi üzerinden iki ve üç boyutlu birer tasarım ürünü oluşturulması ve bu ürünün mekân kavramıyla ilişkilendirilmesi’ olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bu süreçte, analiz ve dönüşüm aşamalarına kaynak olacak tasarım dili ve elemanları yeniden tanımlanmıştır. Dolayısıyla, sonuç ürününün netliği, çözüm sürecine uygun koşulların sağlanması ve analitik bir formülasyona sahip olması dolayısıyla söz konusu çalışmanın içeriği “İyi Tanımlanmış Bir Problem” olarak kabul edilebilir.

Erim, iki tür problem çözümünden bahseder:

.... Birincisi, problemle karşılaşıldığında, hemen sonucu bulmak ki bu zekâyı kullanarak olabilir. İkincisi ise, problemi eski sezgi ve bilgilere dayalı, yeni bilgilerle destekli olarak çözmektir. Her iki çözümde de yaratıcılık ve yaratıcı düşünce vardır. Fakat bilgilerle destekli çözüm, tasarımılanmış ürün üretmeye daha uygundur. Probleme hemen çözüm bulmaya, daha çok sanatçıların yaptığı eserler örnek verilebilir. Sanatçı yapar, sunar, kabul edilir ya da edilmez, ama ürün onun sanat eseridir. Tasarım ise kabul edilmeli, desteklenmelidir. Sanatçı düşlerini hayata geçirmeye çalışır, tasarımcı ise hayata geçirilebileceğini düşler (Erim, 1994, s. 62).

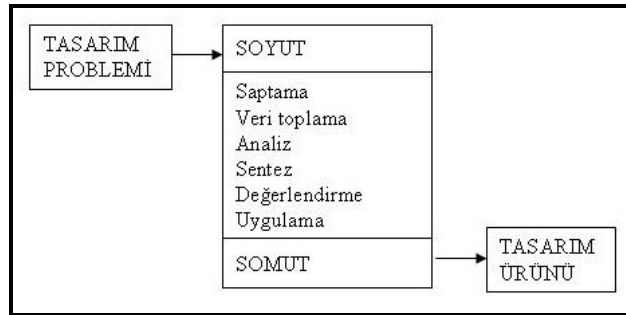
Green, problem çözme sürecinin tüm yaratıcı sanat ve tasarım eğitimleri için ortak olan 3 temel aşamasından söz eder:

1. Bir problem tanımlanır. Gözlem ve yalıtma yoluyla ihtiyacın farkına varılır. Gerekli veri toplanıp, ölçüme tabi tutulur.
2. Bilinen çözümler de değerlendirilerek çözüm önerileri yapılır. Özgür biçimde deneme-yanılma yoluyla ya da rasyonel olarak ölçülü mantık yoluyla keşfetme kapasitesi genişletilir.
3. Çözüm önerisi test edilir ve değerlendirilir. Çözümün uygun ya da verimli olup olmadığı bulunur. Değerlendirme ölçütleri yoluyla çözümün etki derecesi ölçülür. (Green, 1974, s. 12).

Tüm sanat ve tasarım aktivitelerini bir problem çözme süreci olarak ele alırsak, çözüme giden her yöntemde tasarım yapma aktivitesinin soyuttan somuta giden bir dizi aşamaya ayıran döngüsel bir basamaklar bütünü olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Erten, Köse ve Yeğin, “klasik tasarım örüntüsü” (Şekil 2.9) olarak adlandırdıkları bu süreci şöyle özetler:

Kavramsal diziliş nitelikleri ortak ancak aşama ve uygulama nicelikleri farklı olan bu yöntemler, tanımlanmış bir tasarım problemini bir tasarım ürününe çevirirken benzer bir örüntü izlerler. Bu klasik tasarım örüntüsünün varyasyonları önceden gerekli iki faktöre bağlıdır:

- Tasarım probleminin bağlamı, limitleri ve potansiyelleri ve beklenen ürün
- Tasarımcının bilinçli irade, yaklaşım ve seçimi



Şekil 2.9 Tasarım sürecinin klasik örüntüsü (Ertan, Köse ve Yeğin, 1998, s.1.41)

Bu çeşitlemelerden üçü, ‘geleneksel tasarım süreçleri’ olarak mimari tasarım eğitimine uyarlanmıştır: içgüdüsel (sezgisel) tasarım süreci, algoritmik tasarım süreci, bilgiye dayalı tasarım süreci (Tablo 2.5). Soyutlamanın ağırlıklı olduğu birinci yıl mimari tasarım eğitiminde bir tasarım ürünü yaratmada öncelikli ve ağırlıklı olarak ‘içgüdüsel tasarım süreci’ kullanılmaktadır (Erten, Köse ve Yeğin, 1998, s. 1. 41–1. 42).

Tablo 2.5 Geleneksel tasarım süreçleri (Erten, Köse ve Yeğin, 1998, s. 1.42)

Tasarım Süreci	Yapısı	Özellikleri
1. İçgüdüsel (Sezgisel) Tasarım Süreci	Ürün Esaslı	• Tasarım öğrencisi tasarım sürecinde tamamen özgürdür; tasarımın ne yöntemi ne de parametreleri eğitmen tarafından soruşturulmaz. • Yöntem deneyseeldir. Rasyonellik bir zorunluluk değildir. • Ürün özgündür.
2. Algoritmik Tasarım Süreci	Sistem Esaslı	• Tasarım öğrencisi eğitmenin kontrolünde sistematik bir tasarım örüntüsü izler. • Yöntem rasyoneldir. • Ürün optimize edilir.
3. Bilgiye dayalı Tasarım Süreci	Bilgi Esaslı	• Tasarım öğrencisi sezgisel fakat açıklayıcı olan stratejik bir tasarım örüntüsü izler. • Yöntem rasyonel fakat açık uçludur. • Ürün azamidir.

Tezin alan çalışmasındaki proje sürecinde ‘müzikal kompozisyon’ ve ‘ilişkilendirilen mekân’ birer problem alanı olarak tanımlanıp, iki ve üç boyutlu tasarımlara içgüdüsel olmayan, rasyonel çözüm önerileri getirilmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu süreç, eğitmenin yol gösterdiği sistematik ve rasyonel bir yöntemle optimize bir ürün yaratmanın hedeflendiği ‘algoritmik tasarım sürecine’ örnek teşkil etmektedir.

BÖLÜM ÜÇ

MİMARLIK VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN BOYUTLARI

Mimarlık ve müzik ilişkisi, çağlar boyunca filozoflar, edebiyatçılar, mimarlar, müzikologlar ve tasarım kuramcıları tarafından farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. İlişkilerin boyutlarında şüphesiz, mimarlık disiplininin hem bir tasarım hem de bir sanat aktivitesi olarak görülmesinin payı vardır. Mimarlık doğası gereği, heykel, müzik, dans, tiyatro ve edebiyatla yakın ilişki içindedir. Sanat alanları arasındaki yeri düşünüldüğünde ‘müziğin’, özellikle plastik sanatlarla olan kategori farklılığına karşın, mimarlıkla belli açılardan yakınlık gösterdiğini görmekteyiz.

Her iki sanat formunun olgusal var oluşlarındaki açık farklılıklar sebebiyle kurulabilecek doğrudan ilişkiler ‘müzikal etkinlik mekânı’ yaratma gibi fonksiyonel bir ilişkiyle sınırlıdır. Kurulabilecek dolaylı ilişkiler ise çeşitli soyut boyutlarda irdelenebilir. Filozof ve edebiyatçılar mimarlık ve müzik ilişkisini daha sembolik ve mecaz anlamlarıyla ele almış, her iki disiplinin yapısal ve tasarım dili bağlamındaki etkileşimine değinmemişlerdir. Bunun yanı sıra, özellikle antik Yunan’da matematik kuramcıları tarafından müzikal ve mimari eserler arasında aritmetik düzen ilişkileri kurulmaya çalışıldığı ve benzer ilişkilerin modern çağa kadar etkisini gösterdiği bilinmektedir. Her iki esere birer tasarım ürünü olarak bakıldığında ise, yaratılma, sunulma ve algılanma süreçlerinde de bir takım dolaylı ilişkiler bulmak olasıdır.

Dolayısıyla, bu bölümde, müzik ve mimarlık arasındaki ilişkiler ağı ‘fonksiyonel, felsefi, metaforik, yaratımsal, algısal, dilsel, aritmetik ve yapısal’ boyutlarıyla ele alınacaktır.

3.1 Fonksiyonel Bağlamda Müzik-Mimarlık İlişkisi

Mimarlık gibi müzik de sosyal ve kültürel bir sahnede gerçekleştirilir. Müzisyen ve dinleyiciler özellikle, kendi ortamıyla kurduğu ilişkiler müzikal performansın önemli bileşenleridir. Müziğin algılanması ve beğenilmesini sağlayan mekânları yaratmadaki amaç düşünüldüğünde, mimarlık da doğal olarak bu dünyanın bir parçası haline gelir.

Müzikal etkinlik ya da performansın, ilk ve tek olmamakla beraber, en bilinen ortamı ‘konser salonu’dur. Formu, büyüklüğü, sahne ve oturma düzeni gibi fiziksel bileşenleri iyi tasarlandığı takdirde, büyük bir dinleyici kitlesine sağlıklı bir akustik ortam sağlayabilen en ideal mekândır. Bu bileşenlerinden herhangi birinde yapılan olası bir hata, performans sırasında dinleyicinin hem görsel hem de işitsel algısını zorlaştırır. Dolayısıyla, bestecinin müzisyen aracılığıyla dinleyiciye iletmeye çalıştığı müzikal fikir, ortamın fiziksel bağlayıcılarından etkilenir ve amacına ulaşamaz. Tarih boyunca bu sorunu çözme çabası, farklı müzikal performansların kendi özelleşmiş akustik ortamlarını yaratmasına olanak sağlamıştır: Mısır tapınaklarındaki hipostil salonlar, antik Yunan arenaları, Versailles Sarayı açık hava şöenleri, 18. yüzyıl aristokratlarına özel salonlar, kilise müziğinin yapıldığı tonozlu ortaçağ katedralleri, 19. yüzyıl Romantik müziğiyle uyum sağlayan büyük tınlaşımli konser salonları (Göker, 1993).

Bir kompozisyonun orkestrasyonu çoğunlukla mekânın özelleşmiş akustik özelliklerine uymak üzere değiştirilir. Avusturyalı besteci Joseph Haydn, buna iyi bir örnektir. 1791–92 ve 1793–94 konser sezonlarında Londra’ya gelen Haydn, müzikal performanslarını özelleşmiş salonlara uyarlar. Solomon Salonu için yazılan Keman Kuartetleri (Op.71 ve 74), bestecinin performans mekânına uygun bir stil oluşturma çabasını gösterir. Yine bu salon için yazılan 93–101 nolu Londra Senfonileri büyük bir orkestrasyona sahiptir. Holün dar genişliğindeki kuvvetli yansımaları müziğinin dolu ve mükemmel işitilmesine olanak tanımıştır (Göker, 1993).

18. ve 19. yüzyıllarda, aynı salonlarda art arda performans gösteren birçok besteci, bu mekanların akustik özelliklerinden oldukça etkilenmiştir. Örneğin, J. S. Bach’ın kompozisyonları başmüzisyeni olduğu St. Thomaskirche Kilisesi’nin kendine özgü tınlaşım karakteriyle şekillenmiştir. Viyana’daki St. Mark Kilisesi’nin alışılmadık akustik özellikleri de polikoral konser stiline doğmasına yol açmıştır. Aynı kilisede organist olan Giovanni Gabrieli, bu mekâna özel besteler yapmıştır. Gabrieli’nin birçok kutsal seremonisi, kilisenin akustik özelliklerinden yararlanır ve bu hacimde iyi tınlayan besteler haline gelir. Mozart’ın Prag Senfonisi ve G-Minör Senfonisi sadece halka açık yerlerde çalınan senfonik bir özellik taşır, diğer besteleri de aristokratik salonların sahnelerinde sezilir (Göker, 1993).

3.1 Felsefi ve Metaforik Bağlamda Mimarlık-Müzik İlişkisi

Filozof Friedrich Wilhelm Schelling'in mimarlığa ilişkin bir tanımı başka birçok düşünüre de esin kaynağı olmuştur. Bu yaklaşımı Sack şöyle açıklar: “Schelling, verdiği ‘Sanat Felsefesi’ derslerinde mimarlığı ‘katılmış müzik’ olarak tanımlamış; meslektaş Schopenhauer da 1918’de yazdığı ‘İrade ve Hayal Gücü Olarak Dünya’ adlı makalesinde benzer şekilde mimarlığın ‘donmuş müzik’ olduğunu belirtmiştir” (Sack, 1997, s. 24). Goethe yine Schelling’e gönderme yaparak, mimarlığı “sessiz müzik” olarak tanımlar (Antoniades, 1990, s. 264). Bu tanımlar, müziği somut, mimarlığı da soyut hallere dönüştürerek her iki disipline de mecaz anlamlar yüklerler.

Gürhan Tümer “Ve Mimarlık” adlı kitabında mimarlık ve müzik arasındaki metaforik, simgesel ve edebi ilişkileri ayrı bir başlık altında ele alarak filozof ve edebiyatçıların şu örnekleriyle irdeler:

...Victor Hugo, Paris’teki Notre-Dame Katedrali’ni bu binayla aynı adı taşıyan ve en az onun kadar ünlü olan romanında, “taştan oluşmuş büyük bir senfoni” olarak niteler.... Alman filozof Schopenhauer’a gelince o bir binadaki sağır bir duvarı tek düze bir sese, belli aralarla dizilmiş kolonları ise düzgün aralıklarla çalınan bir gama benzeterek, konuya ilginç ve değişik bir boyut getirir.... Beltcher ise, ağır görünümlü hapishane duvarlarının, müzik yapıtlarındaki ‘largo’ bölümlere; Gotik mimarinin hareketli cephelerini de ‘vivace’ bölümlere benzetir.... Bu tür benzetmelere Rasmussen’de de rastlarız. Ona göre, Roma’daki 17. yüzyıldan kalma İspanyol Merdiveni, o dönemde yapılan dansların figürlerinin taşlaşmış halidir (Tümer, 2004, s.109–113).

Bu tarz metaforik ilişkilere modern ve modern sonrası dönemlerde bir çok mimarın tasarım felsefelerinde rastlayabiliriz. Örneğin, aynı zamanda profesyonel bir akordeon virtüözü olan mimar Daniel Libeskind, mimarlığında şiirsel karmaşıklığın düzen arayışı içindedir. Bu bağlamda, tasarım sürecinde çoğu zaman müzikle temsili olmayan sembolik ilişkiler kurar. Libeskind’e (2002) göre “.... Mimarlık müziğe mekânsal karakterini veren ses gürlüğüne ne kadar bağımlıysa, müzik de zaman içinde işitilen ses ve işitilmeyen susları bir arada tutmak için mimarlığa bağımlıdır. Müzik olmadan somut bir gerçekliğe indirgenen mimarlık ancak bir kent gürültüsü yaratır.”

1998 yılında Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi için tasarladığı eklentinin tasarım felsefesi, Heraklid'in "sembollerin yüzeyleşmesi" düşüncesinden ortaya çıkar (Şekil 3.1). Libeskind, eklenti binasının oluşma sürecini "Chamberworks (Oda Müzikleri)" adlı bir makalesinde şöyle anlatır:

...[S]es düşüncesiyle değil, sadece rezonansla çalıştım. Yankı ve zaman gerilemesi ile. Müze, yedi milden fazla bir alanı kaplayan büyük galeri mekânlarından oluşmaktaydı, aslında bunlar bir çeşit yankılanan yüzey aracılığıyla birbirlerini andırmaktaydı. Ben de bu yüzeyi ana malzeme olarak kullandım; çok-kromatik, orantılı formlara ve fraktal geometrilere böldüm.... Bu çalışma sonunda Mimarlığın kalıcı bir yapısı, sabit bir formu ve evrensel bir tipi olmadığını keşfettim (Libeskind, 1997, s. 40).



Şekil 3.1 Victoria Albert Müzesi'ne eklenti (solda: mühendislik tasarımı, ortada: örüntüyü gösteren maket, sağda: gece görünüşü), Londra, 1996, mimar: Daniel Libeskind (Libeskind, 1992, s. 40)

Yine son dönem projelerinden biri olan Yahudi Müzesi'nde Libeskind, müzik ve mimarlık arasında sembolik bir köprü oluşturur. Dört yerden bükülen zigzag şeklinde yapısal bir kaburganın boşluğu olarak tasarlanan müzedeki koleksiyon, Yahudi soykırımına gönderme yapan bir 'var olmama ve görülmezlik' özelliği taşır. (Şekil 3.2) Bu 'boşluk ve var olmama' fikri, Alman besteci Arnold Schönberg'in Moses ve Aaron Operası'nın "Hafıza Boşluğu" adlı son bölümünde Moses'in uzun süreli sessiz kalışıyla boşlukta yarattığı yankının metaforik bir yorumudur (Libeskind, 1992, s. 41).

Libeskind, müzik ve mimarlık arasındaki bir başka metaforik ilişkiyi de bu iki disiplinde kullanılan enstrümanlar yoluyla kurar. Ona göre "Müzik, mimarlıkla çok güçlü fizyolojik ve mistik ilişkileri bulunan çalgılarla üretilir. Bunun ötesinde, müzikte olduğu gibi mimarlıktaki çalgıların da kolektif bellekte kalıcılığı yoktur" (Libeskind, 1997, s. 41).



Şekil 3.2 Yahudi Müzesi iç mekan boşluğu, 1999, Berlin, Almanya, mimar: Daniel Libeskind

Dışavurumcu formalist tavrını Einstein Kulesi'nde (Şekil 3.3) sergileyen modernist mimar Eric Mendelsohn, kendini daha basit bir müzikal metaforla ifade eder. Yatay yapılandırılmış mimari elemanları melodiyle, dikeyleri de müzikal akorlarla karşılaştırır. Mendelsohn'a göre her mimari yapı görsel olarak icra edilen bir müzik parçası gibidir.

Aynı Mendelsohn gibi, mimar Otto Barning de klasik modernin form çeşitliliğini müzikal bir metaforla yorumlamıştır. Sack, mimarın Kleve kenti yakınlarında tasarladığı Wylerberg Evi'ni (Şekil 3.4) şu şekilde yorumlar:

.... Tepedeki duvarlar trombonların sesine dönüşür...[e]vi güçlü yapısı olan bir senfoni, bacayı da bitiş akoru gibi algılar. Her oda, onda müzikal bir etki bırakır: sıra dışı ölçüleri bulunan ana hol bir andante, birisi scherzo, diğeri rondo ve bir diğeri de vals gibi (Sack, 1997, s. 14).



Şekil 3.3 Einstein Kulesi, 1920, Potsdam, Almanya, mimar: Eric Mendelsohn



Şekil 3.4 Wylerberg Evi, Kranenburg (Niederrhein), 1921–24
mimar: Otto Barning

3.2 Yaratma Sürecinde Mimar-Kompozitör Benzerliği

Müzikteki yaratım süreci kendi özgün yapı ve içeriği bağlamında mimarlıktakinden farklı bir yol izler. Bestecinin esinlenme ve fikir üretme edimi müziğin kendi duyumsama biçimiyle sınırlıdır. Bu tarz bir beğeniyi yakalamak için ilk etapta teknik bilgiye ihtiyaç yoktur. Bestecinin, resim ve edebiyatta olduğu gibi dışavurumcu imgeler ve yöntemler keşfederken açık bir fikir ve isteklilikte olması yeterlidir.

İkinci bölümde Salama'nın (1995, s. 88) mimari yaratıcılık sürecini 'algılama, düşünme, imgeleme, analiz ve sentezden' oluşan bir dizi alt sürece ayırdığından ve Denel'in de (1981, s. 54–55) benzer şekilde yaratıcı sürecin aşamalarını 'Analiz, Fikir ve Sentez' olarak adlandırdığından bahsetmiştik. Bu söylemler ışığında kompozitör ve mimarın yaratma süreçlerine bakıldığında çeşitli benzerlikler gözlenir.

Kompozitör, öncelikle bir melodi ya da ritimden türeyen bir müzikal fikir ortaya koyar. Bu fikrin anlamlı karakterini keşfeder. Sonra, başka fikirleri sorgular; ana fikirle yan fikirler arasında köprü kurup, fikri genişletir. Burada bir akışkanlık, devamlılık ve bütünlük arayışı içindedir. Mimarın da öncelikli hedefi, bir soruna çözüm yolları olabilecek birçok fikri derlemek ve malzemeye biçimsel ifade vermektir. Murray (1956), bu iki paralel düşünme sürecini dört farklı başlık altında toplar: kendiliğinden esinlenme, yapısal esinlenme, gelenekselci ve öncü.

1. Kendiliğinden Esinlenme: Müzikal ruhundaki melodileri düşüncesiyle aynı hızda notaya dökemeyen (Schubert ile Alberti ve A.C. Adamson gibi istisnalar haricinde) birçok mimar ve kompozitör bu düşünme sürecini izlemiştir (örn: bir müzik eserini kâğıda dökmeden önce beyinde bir resim ya da heykel gibi bir bütün olarak algılayan Mozart).
2. Yapısal Esinlenme: Müzikal fikri bir tema etrafında dikkatlice şekillendirmek için günler boyu çalışan Beethoven ile fikirlerini mantık, şiirsellik ve hayal gücü yardımıyla çelik yapı ve şeffaf camdan oluşan biçimsel varyasyonlara uyarlayan Mies Van Der Rohe bu düşünme sürecine örnektir.
3. Gelenekselci: Mimari formun ifadesinin en gelişmiş düzeye ulaştığı bir dönemde doğan Johann Sebastian Bach bu ifade gücünden aynı dönemdeki

birçok müzisyenden daha fazla etkilenmiştir. Benzer şekilde bir antik Yunan eseri olan Parthenon'dan esinlenerek beste yapan İtinas da.

4. Öncü: İster mimar ister besteci olsun öncü bir yaratıcı gelenekselci yaklaşıma karşı çıkar. 17. yüzyılın dönüm noktasında Berlioz, 20. yüzyılda Debussy ve Schönberg bu tarz bestecilerdir. Aynı yaklaşımın mimarlıktaki öncüleri Brunelleschi ve Le Corbusier'dir.

Ayrıca, Murray (1956), artistik yaratıcı düşünce bağlamında müzik ve mimarlık paralelliğine ilişkin tarihsel bir sınıflama da yapmıştır:

1. Yunan Mimarlığı ve Bach (Klasik): İnsanoğlunun kültürel başarısının en üst seviyede olduğu bir Helenistik Yunan şeheri olan Parthenon'un genelinden en ufak detayına kadar var olan estetik saflığı en iyi biçimde ancak entelektüel bir gözlemci tarafından algılanabilir. Sıradan bir gözlemci için bu soyut ve mutlak güzellikteki yapının arkasında yatan düşünsel kalite çok gizlidir. Aynı gizlilik, Bach'ın bir şeheri dinleyen aynı sıradan birey için de geçerlidir. Ona, ritmin basitliği monoton; melodinin zenginliği de karmaşık gelebilir. Tam anlamıyla entelektüel bir düşünceye sahip olan ve yaratma sürecinde duygusal ifadeye yer vermeyen Bach'ın eserlerindeki yapısal disiplin de bir Yunan tapınağını akla getirir.
2. Roma Mühendisliği ve Beethoven (Geçiş Dönemi): Roma Mühendisliğinin güçlü, yaratıcı, mücadeleci yönleri ile mimarlığa katkısı düşünüldüğünde bu dönemin Yunan entelektüelliğinden romantizme bir geçiş süreci olduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, duygularını kısıtlamadan müziğine aktaran Beethoven'ın serbest yaklaşımıyla paralellik gösterir. Besteleri ne Mozart'ınki kadar saf ve cilalı ne de Bach'ınki kadar entelektüel düzeydedir. Bu bağlamda, dönemin devrimci ruhu güncel müzikal yaklaşımlarla da paralellik gösterir.
3. Wright ve Brahms (Romantik): Şiirsel, dramatik, güçlü, insancıl ve doğaya duyarlı yaklaşımları düşünüldüğünde Wright'ın mimarlığının romantik çekiciliği olduğu yadsınamaz. Binalarının olgunluk seviyesi içgüdüsel bir mimari duyarlılığa dayanır. Aynı seviye Brahms'ın müziğinde de kendini gösterir. Klasik müzik ve mimarlıktaki yapay sterillliğe karşın romantik müzik ve mimarlık, bireyden çıkan derin ve içten anlamların duygusal patlamaları şeklindedir.

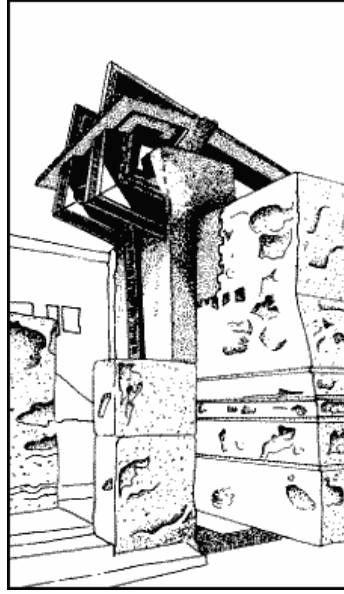
4. Prokofiev ve Güncel Yaklaşımlar: Günümüz mimarlığının birey ve toplumu anlamaya yönelik değişken göstergeleri Prokofiev gibi modern bestecilerin eserlerinde de kendini gösterir: Solo çalgıların ön plana çıktığı, deneysel ve yoruma açık bir müzikal düşünce sistemi.

Mimar Frank Lloyd Wright öncüsü olduğu ‘Organik Mimarlık’ düşüncesinin ‘Organik Müzikle’ ilişkilerini sorgulamıştır. Organik mimarlıkta bir yapının araziden, araziye uyan malzemelerden ve hizmet edeceği işlevlerden türediğini; ona bir tasarım fikri dayatmak yerine kendi kendini yaratmasına izin verilmesi gerektiğini savunur. Mimarın Arizona’da tasarladığı Taliesin West Evi (Şekil 3.5 ve 3.6) bu düşüncenin ürünlerinden biridir. Benzer şekilde, organik müzik de küçük bir hücre, bir müzikal cümle olarak başlayıp, bir kompozisyon oluşturmak üzere gelişen, form ve yapıya bürünen düşüncedir. Melford, bu ilişkiyi Wright’ın kendi cümleleriyle şöyle aktarır:

...[k]üçük bir çocukken, babamı Beethoven çalarken dinlerdim. Genç aklım bu dili dinlerken çok karışmıştı. Artık biliyorum ki, bu dil aynı mimarlık gibi tüm kelimelerin ötesinde ve insan kalbinin derinliklerine ait. Gözüme hitap eden her şeyi görsel bir duyarlılıkta bir araya getirmenin birçok yolu var; kulağıma hitap eden seslerin olduğu gibi.... Bir mimar, binalarının doğal bir motiften türemesine izin vermelidir. Seçilen her motifin bir kaderi vardır ve bu kader yaratıcının kalbindeki hayal gücüyle şekillenir (Melford, 1997, s. 31–34).



Şekil 3.5 Taliesin West Okulu dış görünüş, Scottsdale, Arizona, 1937, mimar: Frank Lloyd Wright



Şekil 3.6 Taliesin West Okulu dış
eskiz, Scottsdale, Arizona, 1937,
mimar: Frank Lloyd Wright

Aynı makalede Melford (1997, s. 34), Organik Müziğin öncülerinden Varese'in geliştirdiği 'kristalleşme' kavramını şöyle özetler: "...[i]çsel yapı genişleyip şekli, yönü ve hızı sürekli değişen ses gruplarına dönüşür ve sonucunda kristaller gibi limitsiz ve sonsuz bir boyut vaat eden müzikal yapı ortaya çıkar."

3.5 nolu alt bölümde daha detaylı tartışılacak olan mimar Le Corbusier'in 1958 Briksel Dünya Fuarı için besteci ve mimar Iannis Xenakis'le birlikte tasarladığı geçici Philips Pavyonu ışık, renk, imge, ritim ve sesin 'organik bir senteze' ulaştığı (Xenakis, 1976, s. 126) besteci Edgard Varese'in 'Poeme Electronique' adlı elektronik müzik eserine esin kaynağı olmuştur. Corbusier ve Xenakis'in müzik ve mimarlık arasındaki aritmetik ilişkilerden faydalanarak birlikte tasarladığı pavyonun açıldığı gün, pavyonun duvarları üzerine yerleştirilen yüzlerce hoparlör yardımıyla (Şekil 3.7) dinleyiciyle paylaşılan Varese'in sekiz dakikalık bu eseri, Le Corbusier tarafından tasarlanan ışık ve imge gösterileri eşliğinde çalınmıştır. Müzikle ışık gösterileri arasında anlamsal bir ilişki bulunmaktadır (Şekil 3.8).

Le Corbusier, pavyonun tasarımı sırasındaki aritmetik ilişkilerden bağımsız olarak kurguladığı gösterideki bu özgür yaklaşımı Varese'e şu sözlerle açıklar:

.... İstedğin gibi besteleyeceksin. Müziğini, bir insanın kitap okuma esnasında dışardan gelen gürültüleri duyduğu andaki kadar özgür bırakıyorum (Ouelette, 1981, s. 197).



Şekil 3.7 Poémé Electronique gösterisi için Philips Pavyonu'na yerleştirilen hoparlör sistemi, mimar ve kompozitör: Iannis Xenakis



Şekil 3.8 Poémé Electronique gösterisinden bir sahne, kompozitör: Edgard Varese

3.3 Görsel ve İşitsel Algı Paralelliği

Mimarlık uzay boşluğunda müzik de zaman aralığında oluşan ve algılanan birer sanattır. Müziğin değişkenliği ve mimarlığın durağanlığından kaynaklanan temel farklılık her birinin kendine özgü bir mekân algılama biçimine yol açar. Mimarlıkta mekân algısı tersine dönebilen bir süreçtir. Fiziksel mekânlar birçok yön ve bakış açısından deneyimlenebilir. Bunun tersine, müzik dinleme deneyimi eş zamanlı ve çok boyutlu da olabilmesine karşın genellikle zaman içinde dışa vurulan tek zamanlı, lineer bir deneyimdir. Bu deneyim, ancak bir performansın kaydedilip bir daha dinlenmesiyle tekrarlanır. Bu da mimarlığın üç boyutlu doğasının sağladığı kadar ayrıntılı bir algılama sağlamaz.

Müzisyen ve dinleyiciler bu tekil deneyimi performans sırasında kısmi olarak paylaşırlar. Performans iki aşamalı bir yolculuk gibidir; müziğin yapıldığı alana yapılan fiziksel yolculuk ve onu izleyen hayali dünyaya yapılan yolculuk. Bu hayali dünyanın kaynağı olan müzik, müzisyenin duyguları, öngörüsü ve yetenekleriyle yaratılır. Müzisyen olmadan dinleyicinin dünyası var olamaz; dinleyici olmadan da müzisyenin dünyası vücut bulamaz.

Performans öncesinde müzikal çalışma (notasyon), besteci, müzisyen ve dinleyicinin aklında sadece bir fikir olarak vardır. Notasyon, bir bestenin mekânsallığını iki boyutlu grafik bir çalışma olarak ifade eder. Grafik özellikleri işitsel sonuçları kadar önemli olan zamansız bir nesnedir. Bu haliyle sadece bir soyutlamadır. Müzik sanatı tamamına ermek için besteci, müzisyen ve dinleyici arasındaki bir döngüyü tamamlamak zorundadır ve önemli olan da bu iletişim ve etkileşim sürecidir. Gerçekte bir sanat eseri performans anında biçimlenir. Performans mekânı, müziğin yapıldığı fiziksel mekânı tanımlar. Algısal yönelimi kompozisyona bağlı olarak değişir. Bu yüzden performans mekânı müzikal sanatın doğru algılanması için kritik bir önem taşır.

Robert Morgan'a göre, 'müziğin mekândan bütünüyle bağımsız, zamansal bir algı boyutu olmasına rağmen, mekân müzikal deneyimin ayrılmaz bir parçasıdır' (Mitchell, 1980, s. 260). Yoğunluk, hacim ve perdelerdeki değişimler aynı anda oluşan müzikal etkinliklerin birbirinden farklı mekânlarda hareketine ilişkin bir

kavrayışın oluşmasına yardımcı olur. Böylece, müzikal kompozisyonlar sadece kendi mekânlarını oluşturmakla kalmayıp, bu mekânlarda kendi özgün tavırlarıyla hareket ederler. Besteci bu mekânda müzikal zamandan ayrılmayan bir rota çizerek çalışır (Göker, 1993).

Mekân kavramı, bir dereceye kadar, müzikal kompozisyonun yapısında da algılanabilir. Romantiklerin edebi olanı (Beethoven ve Bruckner'in pastoral senfonileri), Empresyonistlerin de (Debussy) resimsel olanı ön plana çıkardığı 19. yüzyılda, strüktür bağlamındaki mimari eleman simetrik A-B-A formundaki senfonik bir şiir olarak algılanır: Washington Capitol Binası (Şekil 3.9). Mekânsal algılama çağdaş müzikten de etkilenmiş, ancak bu sefer keşfedilen yapısal eleman değil mekânın içsel karakteri olmuştur. Klasik müziğin zamana bağlı bir anlatı karakteri, Çağdaş müziğin ise belli bir hacime bağımlı mekânsal karakteri vardır.



Şekil 3.9 Capitol Binası, Washington D.C, 1793 mimar: James Hoban

Mekânsallık açısından müzikteki mimarlık, çağdaş müziğin büyük bir bölümünde yaygın olarak kullanılan bir özelliktir. Mekânın kalitesini anlatma biçimi değişse de, 'müzikal mekân' görüşü, 1950'lerden beri çağdaş müziğe uyarlanabilir durumdadır. Genel olarak, çağdaş müzikteki mekânsal özellikler, altyapıdan çok yüzey karakterleriyle sağlanan dokusal durumlarla ilişkilendirilir. Mekânsal bir boyut yakalamak için, besteciler tonaliteden çok doku ve ses rengi gibi yüzeysel mekânsallıkları ön plana çıkarmışlardır.

Mimari eser görsel bir alanın, müzikal eser de işitsel bir alanın nesnesidir. Ancak her iki alanda da estetiği algılama gerek ürünün tasarlanma sürecinde gerekse bitmiş tasarım ürününün okunmasında benzerlikler gösterir. İki tasarım ürününün algılanma biçimlerindeki bu paralelliği Tunalı şöyle ifade eder:

...[m]imari bir yapı, mekânda somut, görsel bir estetik obje olmadan önce sadece bir yapıttır, bir proje olarak vardır. Bir müzik yapıtı da zaman içinde işitsel bir estetik obje olarak var olmadan, yani çalınmadan önce sadece bir notasyon olarak vardır. Ama bir proje olarak bir mimari yapıt, bir notasyon olarak bir müzik yapıtı henüz real bir estetik obje değildir, tersine, potansiyel olarak bir estetik objedir. Onların real bir estetik obje olabilmeleri için, bir projenin mekânda uygulanması, yani görselleşmesi ve müzikte de bir partiturun zamanda icra edilmesi, yani işitselleşmesi gerekir (Tunalı, 2004, s. 45–49).

Bitmiş bir tasarım ürünü olarak müziği iştirken yaşadığımız algısal süreç de görme aktivitesi ile benzerlikler gösterir. Gombrich, bu paralelliği insan belleğinin işleyiş biçimiyle açıklar:

Tanıdık bir müzik eserini dinlerken çoğu zaman, bir sonraki bölümün biçimini ve ruhunu hissederiz. Bu, herhangi bir zaman aralığında deneyimlenen bir etki değil, hafızamız ve beklentilerimizin bir sonucudur. Aklımızın bu kaynakları olmadan ne mekânsal ne de zamansal sanatların algılanması mümkün değildir. Düzenli ilerleyen bir noktasal sırayı algılarken göz, görmüş olduğu ve görmeyi beklediği bir durumla karşılaşır. Ritmik seslerin algılanmasında da benzer bir durum vardır. Çünkü ritim fikri, bir zaman aralığı belleği ve aynı aralıkta gelecek seslerin beklentisine bağlıdır (Gombrich, 1984, s. 288).

Bellek ve duyuların farklı işleyen araçlar olmayıp, algılama etkinliğini oluşturan bir çarkın parçaları gibi çalışması sanat ve tasarım nesnelerini algılarken daha iyi görülür. Tunalı'ya (2004, s. 45-49) göre “Diğer sanatlar gibi, müzik sanatı da bir real önyapı ile bir tinsel arkayapının meydana getirdiği bir bütündür. Bu bütünün anlamı, irreal, tinsel arkayapının real önyapıda, burada akustik fenomende, tında görünüşe ulaşması; onda dışlaşmasıdır.”

Fubini, müziğe özgü bu yapısal karakterin algılama sürecindeki etkisini şöyle açıklar:

Her müzikal dil içinde temellerin üzerine atıldığı evrensel bir arka planın varlığı, çok kısa bir zaman içinde, dinleme alışkanlıklarımızdan ne kadar uzak olursa olsun, onu algılamamıza izin verir. Bu ortak arka plan, müzik ya da müzikal yapıdan çok bizim dinlemeye dayalı algımızın yapısına özgüdür: Algılamada temel teşkil eden bu veri ve şemalar üzerine kurulan ve ifade edilen müzik, müzikal dillerin kültüründen yoksun, uzman olmayan kulaklar için bile tercüme edilmesi gerekmeden kavranabilir kılınır (Fubini, 2006, s. 54-55).

Murray, müziği dinlemenin ve mimariyi görmenin aynı anda algılanabilen üç düzlemi olduğundan bahseder: duyuşal, anlamsal ve teknik

1. Duyuşal: Müzik dinlerken çoğu zaman bilinçsiz bir zevk duyarız. Birçok kişi, günlük müzik dinleme aktiviteleri içinde bu algının ötesine gidemez. Mimari formu duyuşal olarak algılama da, sırf form üretmek adına şekillenen Barok Mimari ve eklektik örneklerde kendini gösterir.
2. Anlamsal: Müzikte var olan anlamsal algılama mimari çalışmalarda da doğrudan uygulanabilir. Anlamlı form arayışı Modern Mimarlığın en önemli estetik sorunlarından biridir. Müzik, daha soyut ve içsel bir sanat olarak anlamlı formu doğrudan ifade edebilmede daha başarılıdır. Anlamlı formu algılamanın başka bir boyutu da şudur: Aynı şeyi tekrarlayan müzik sıkıcıdır. (Tchaikovsky'nin birçok eserinde karşılaşılan bir problem) Her duyduğumuzda keskin olarak değişkenlik gösteren müziğin yaşama şansı daha fazladır. Aynı şekilde, her zaman aynı şeyi söyleyen binalar da sıkıcıdır. Günümüz ticari mimarlığı bu açıdan şüphe vericidir.
3. Teknik: Teknik algı notalar ve onların yapısıyla ilgilenir. 'Melodi, ritim, armoni, ton rengi ve genel müzikal form' sorununu dikkate alır. Mimarlıkta da teknik bir algı malzeme, yapı biçimleri ve işlevsel planlamayı dikkate alır. (Murray, 1956).

3.4 Aritmetik Orantılar Bağlamında Müzik-Mimarlık İlişkisi

Bütün sanatlar içinde, sayılar dünyasıyla ilgilenen güçlü ve kontrol edilebilir bir teoriye (matematik) en fazla bağlanan sanat ‘müzik’ olmuştur. Özellikle Ortaçağ’da, matematikle doğrudan ilgili temel bilim dalları ile birlikte sınıflandırılması bu bağlayıcılığın en önemli göstergesidir. Ortaçağda müzik, tek başına sanatlardaki dilbilgisi, mantık ve retorik üçlüsünün (the Trivium) üzerinde kabul görmüştür. Bunun ötesinde, Aritmetik, Geometri ve Astronomi gibi ölçü üzerine temellenen disiplinlerle birlikte oluşturduğu dördü bir kategorinin (the Quadrivium) bir parçası olarak da anılmıştır (Gombrich, 1984, s. 286).

Pisagor’un zamanından beri, müzik her zaman matematikçilerin ilgisini çekmiş, müzikle ilgili matematiksel kuramlar türetilmiştir. Fubini, müziğin bu matematik doğasını şöyle özetler:

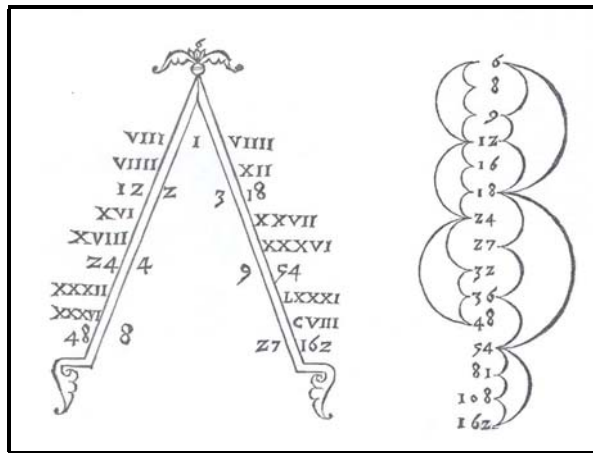
Müzik üzerine bilimsel ve matematik spekülasyonlar, titreşimli bir gövde titreşimlerin sayısına göre belirli uzunlukta bir ses çıkardığından sesin tam olarak ölçülebilir bir fiziki fenomen olduğu ilkesi üzerine kurulur. Asırlardır sabit bir müzikal düşünceyi temsil eden bu bakış açısı, müziği sözel dille kısıtlı bir ilişkisi olan ya da hiçbir ilişkisi olmayan, mutlak özerkliğe sahip bir dil olarak değerlendiren müzisyen ve düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Müziğin matematik doğasını soruşturan biri, hiç şüphesiz duygusal değerlerden çok, ses sanatıyla bağlantılı entelektüel ve metafizik değerlerin altını çizmeye yönlendirilecektir. Başka bir sanatla herhangi bir uzlaşma, müziğin rasyonel ve matematik doğasından ödün veremez ve onun bu doğasını bozamaz (Fubini, 2006, s.28–29).

Mimarlık ve müzik arasında kurulan kavramsal ilişkilerin birçoğu Pisagor ve Plato’nun matematiksel düşüncelerinin ürünleridir. Bu düşünce ideal ve soyut bir dünyanın parçaları arasındaki statik bir dengeden bahseden kozmolojik bir geleneği oluşturmuştur. Ortaçağda her iki sanatta da kozmik düzen kavramının ifadeleri görülür. Wittkower, her iki düşünürün de farklı ölçeklerdeki (makro-mikro) kozmik uyum teorilerini şöyle açıklar:

Plato, dünyanın uyumunu iki geometrik seri ile açıklar: 1, 2, 4, 8 ve 1, 3, 9, 27. Bu iki seri makro ve mikro kozmozdaki gizli ritmi ifade eder.... Seslerin mekânda ölçülebilir olduğunu ise Pisagor keşfetmiştir. Ona göre seslerin müzikal uyumu, basit matematik orantılara bağlıdır. Aynı koşullardaki ve biri diğerinin iki katı uzunluktaki iki telin titreşmesi sonucu kısa olanın uzundan bir oktav daha büyük tınıda olduğunu keşfetmiştir (diapason). Bu oran 2:3 olduğunda tını farkı beşlik (diapente), 3:4 olduğunda ise dörtlük (diatessaron) olmaktadır. Yunan müzik sistemindeki uyumluluk oktav, beşlik ve dörtlük üzerine kurulmuştur ve 1:2:3:4 orantısı ile ifade edilebilir. Uyumlu orantılar sadece bununla kalmayıp bu orantının kompozit varyasyonları ile devam eder: 1:2:3 (oktav ve beşlik), 1:2:4 (iki oktav) (Wittkower, 1988, s. 106).

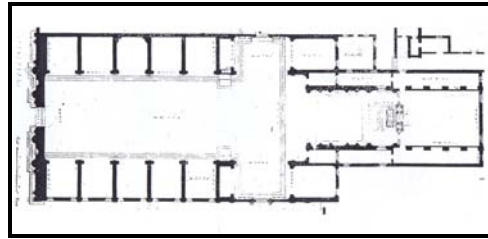
Müzikal tonların bestenin bütünlüğünde bir orantılar aritmetiğine dayanması gibi mimarlıkta da kitlelerin yer çekimi ve birbirleriyle olan denkleşmelerinin de bir aritmetik düzene dayandırılması söz konusudur. Uyumun bu matematik doğası, Rönesans'ın büyük mimarlarına ilham kaynağı olmuştur. Aynı oranları iç mekânlarda kullanarak müziktekine benzer psikolojik etkilere ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir.

Wittkower (1988, s. 106), Francesco Giorgi'nin 'Harmonia Mundi' adlı kitabında Plato'nun iki geometrik serisini (Şekil 3.10) irdelediği yaklaşımı şöyle açıklar: "Burada tek sayıların yani erkeğin ve çift sayıların yani kadının gücünden tüm dünyadaki mükemmel yaratı ortaya çıkar."



Giorgi, S. Francesco della Vigna kilisesinin tasarlarken Platonik üçgende 3:9:27 orantısını yorumlayarak kullanmıştır (Şekil 3.11). Wittkower kilisenin iç mekânlarını bu orantılar özelinde analiz eden Wittkower, şu ilişkilere rastlamıştır:

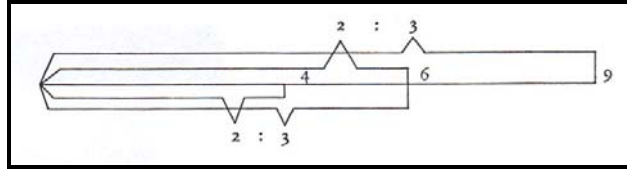
Kilisenin orta nefinin sonunda bulunan ‘cappella grande’nin genişliği ve uzunluğu arasında ($6:9=2:3$) oranı vardır (beşlik-diapente). Cappella’nın genişliği ile nefin genişliği arasında da yine müzikal uyumdaki ($2:3$) oranı vardır (beşlik-diapente). Benzer şekilde orta nefte (nave) ($9:27$) oranını kullanmıştır. Bu oran, müzikal uyumu sağlayan bir oktavla ($9:18=1:2$), bir beşlikten ($18:27=2:3$) oluşmuştur. Dolayısıyla, kilisenin toplam uzunluğu 5×9 olmaktadır. Her iki yandaki şapellerin genişliği ile nefin genişliği arasındaki oran ($3:9$), müzikal oktav ($3:6=1:2$, diaposon) ve beşliğin ($6:9=1:3$, diapente) birleşiminden oluşur (Wittkower, 1988, s. 107).



Şekil 3.11 S.Francesco della Vigna Kilisesi,
Plan, mimar: F. Giorgi (Wittkower, 1988, s. 107)

Uyumlu müzikal orantıları eserlerinde kullanan bir başka Rönesans mimarı da aynı zamanda bir müzisyen ve matematikçi olan Leone Battista Alberti’dir. Wittkower, Alberti’nin geliştirdiği üç tip plan şemasından (küçük, orta ve geniş) söz eder:

.... Her tip plana farklı şekiller verilebilir. Küçük planlar, $2:2$ (kare), $2:3$ (beşlik) ve $3:4$ (üçlük) olabilmektedir. Orta planlar küçük orantıların karesi şeklindedir; ($1:2$, $4:9$ ve $9:16$). Geniş planlar ise üç tiptir. İlki, ($2:4$) oranına bir yarım ekleyerek ($2:4:6$), ikincisi $3:6$ oranına bir yarım ekleyerek ($3:6:8$), üçüncüsü ise $2:6$ oranına bir yarım ekleyerek ($2:6:8$) elde edilir.... Alberti de Giorgi gibi bir orantılar diyagramı oluşturur. Alberti’ye göre birleşik orantıları en küçük armonik orantılara ayırmak akademik bir durum değil, $4:9$ oranını açıkladığı mekansal bir tecrübedir (Wittkower, 1988, s.111–112).



Şekil 3.12 Alberti'nin geliştirdiği uyumlu orantılar diyagramı
(Wittkower, 1988, s. 107)

Stuttgart'ta çalıştığı yıllarda çello çalan ve bir Bach hayranı olan mimar Theodor Fischer, Eric Mendelsohn ve Otto Bartning gibi mimarların ustası ve Erken Modern Mimarlığın duayeni olarak bilinir. Fischer, hoşça giden sesleri üretmeyi sağlayan basit tam sayı ilişkilerinin (oktav, beşlik, dördlük ve majör üçlük gibi) farkına varmıştır. Binalarını bu müzikal orantılara dayandırarak akustik aritmetik ilişkilerin mimarlıkta da mutlak güzellik ve uyum yaratacağını savunmuştur. Örneğin, 1907'de Pfullinger'de tasarladığı Spor Salonu'nun (Şekil 3.13) orantıları müzikal armoni aralıklarıyla uyumludur. Sack, bu binanın aritmetik orantılara dayalı plan şemasını şu şekilde analiz eder:

Zemin kat planı 2:3 (beşlik) oranına sahip bir dikdörtgendir. Aynı şekilde, binanın kısa ve uzun kesitleri de 2:5 (onluk) oranındadır. Salona bitişik olan Festival Holü'nün zemin kat planı 3:4 (dördlük), kısa kesiti 2:3 (beşlik), uzun kesiti de 1:2 (oktav) oranına sahiptir. Fischer için bunlar uyumlu dikdörtgenlerdir ve bu orantı çeşitliliğiyle farklı atmosferler yaratmaya çalışmıştır (Sack, 1997, s. 16).

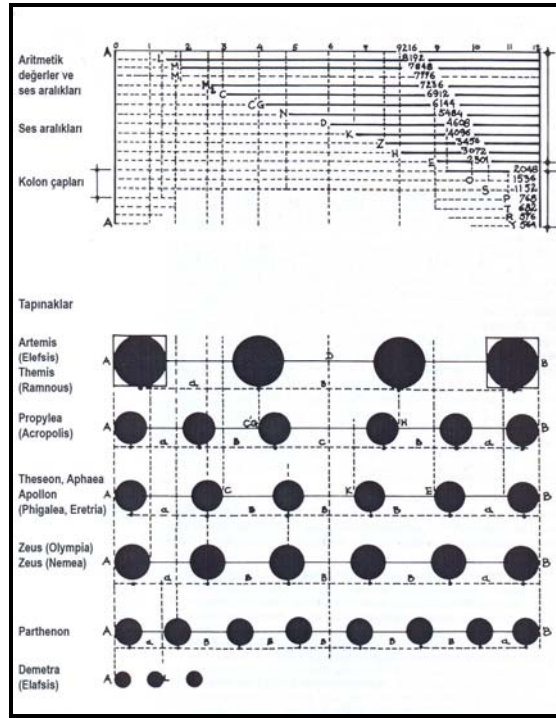


Şekil 3.13 Pfullinger Spor Salonu, 1907, mimar: Theodor Fischer

17. yüzyıla kadar makro kozmos ve mikro kozmosu bir arada tutan bu uyum ve armoni sentezi yeni bilimin gelişimiyle bütünlüğünü kaybetmeye başlamıştır. Wittkower, Pisagorcu yaklaşımları reddeden iki önemli mimarın (Perrault ve Burke) görüşlerinin önemle altını çizer:

1683 yılında Claude Perrault, bazı oranların ‘a priori’ güzellikte olduğu savına karşı çıkmış, mimarlık kurallarını bu oranlara bağlayan yaklaşımın alışkanlıklardan ileri geldiğini ileri sürmüştür. Sonuç olarak, beğeniyi değerlendirmenin göreceli olduğunu ve müzikal uyumların görsel orantılara çevrilemeyeceğini savunmuştur.... 1757 yılında Burke, ‘Yüce ve Güzele Dair Fikirlerin Kökenini Sorgulama (Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful)’ adlı kitabında Pisagorcu geleneğe karşı çıkar. Yüce olana dair duygusal yaklaşımında klasik orantılara dair kavramsal anlayışı reddeder. Güzelliğin geometri ve hesaplarla ilgisi olmadığını, orantının göreceli bir ölçüsü bulunan akla ilgisiz bir kavram olduğunu savunur (Wittkower, 1988, s. 131–132).

Rönesans döneminde müzik ve mimarlık arasında kurulan aritmetik yaklaşımlar, çağdaş besteciler ve mimarlar tarafından da teorik ve uygulamalı ekseninde yorumlanmıştır. Mimarlığın müziğe negatif bakış açısı ve 1980’lerdeki mimarlığının çıkmaz durumu bağlamında müzik-mimarlık ilişkisine dair birkaç önemli araştırma söz konusudur. Örneğin, 1930’ların ünlü Yunan mimarı Georgiades’in müzikal uyum düzenlerini Yunan tapınaklarıyla ilişkilendirdiği çalışması bunlardan biridir. Araştırmaları sonucunda ‘Georgiades’in Mimarlık Uyumu (The Architectural Canon of Georgiades)’ adını verdiği görsel bir şema üretmiştir (Şekil 3.14). Antoniades (1990, s. 266), bu çalışmayı şöyle yorumlar: “Bu şema Yunan Tapınakları’nda gözlenen uyum tadının tesadüfî olmayıp; kolon ve boşluk düzeninde müzikal armoni kurallarının uygulanmasından kaynaklandığını ispatlar. Georgiades, armoninin, ister görsel ister akustik olarak algılsın; bir beğeni tadı verdiğini savunur.”



Şekil 3.14 Georgiades'in 'Mimarlık Uyumu' şeması
(Antoniades, 1990, s. 267)

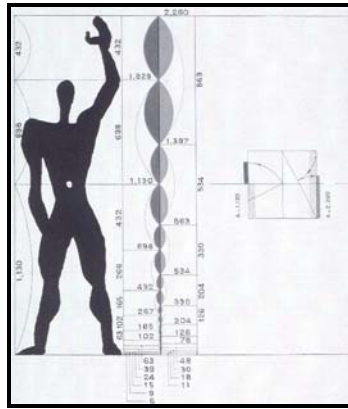
Ünlü Macar besteci Bela Bartok'un kompozisyonlarında "Altın Oran ve Pisagor Pentagomisi" gibi antik Yunan Mimarlığı prensiplerini ve Batı Avrupa düşüncesinin akustik uyum prensiplerini (düz çizgi ve daire kullanımı) yansıttığını görmekteyiz. Antoniades, bu kullanımı şöyle yorumlar:

Bartok'un Altın Oran kullanımı genel yapısal hareketlerde olduğu kadar yapısal detaylarda da söz konusudur. Müzikal altın oranların melodi basamakları (farklı ölçeklerin zaman-mekân aralıkları) müzikal altın oran prensiplerinin en saf şekli ve müziğe dair en eski insan keşfi olan Pisagor Pentanomisi kurallarını izlemiştir (Antoniades, 1990, p.266).

Macar bilimci Ernő Lendvai 'Bela Bartok: An Anaysis of His Music' adlı kitabında mimari yapı, ya da görsel orantılar sistemiyle müzikal fikirler arasındaki bağlantılara işaret eder. Lendvai, Bartok'un 'Altın Oran' olarak adlandırılan tek bir temel prensip etrafında bütün müzikal elemanları, ölçüleri, armonik yapıları, melodik motifleri şekillendirme yöntemleri üzerine odaklanır:

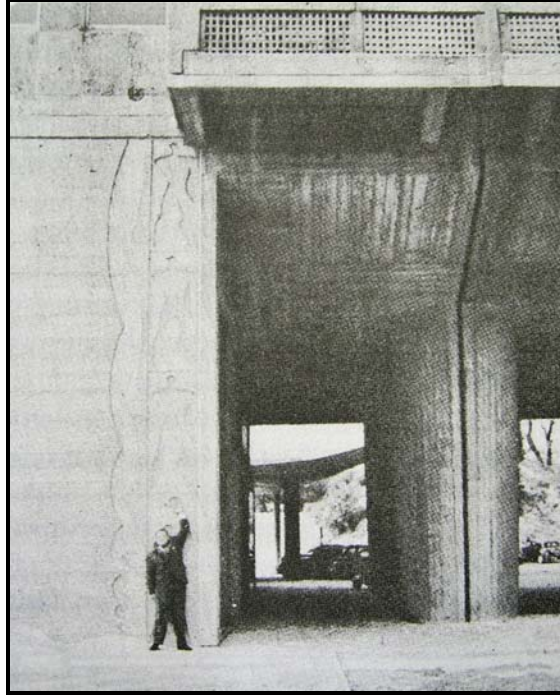
Corbusier'e göre mekânsal fonksiyonun müzikal bir doğası vardır. Bu durumda, mimarlığın mekânları organize etme biçimi fonetik dizilere dayanır. Bu dizilerin bulunduğu en uygun yer de maddesellikten uzak olan zarif, yalın ve katı bir matematiğe sahip insan bedenidir. Ünlü 'Modulor' grafiği yardımıyla mimarlığın doğasında bulunan ama ayrı gibi görünen bu matematik kavramlarını bütünleştirip yüceltmeyi hedeflemiştir. Bu grafik, boyu altın oranın ve Fibonacci serisinin katları şeklinde bölünen, kolları genişletilmiş bir erkek bedeni formunda betimlenmiştir.... Rudolf Arnheim, Corbusier'in bu grafiğini psikolojik Pisagorcu mantığın romantik bir yansıması olarak eleştirmiştir (Piselli, 1997, s.106–107).

Modulor, Corbusier tarafından 'insan ölçeğinde yapılan, mimarlık ve mekanikte uygulanabilen evrensel bir armoni sistemi' olarak tanımlanmıştır. Modulor, mekânsal ölçülere ait müzikal gama benzer bir ölçü cetvelidir (Şekil 3.17). Kapı kolundan, tavan yüksekliğine ve kentsel mekânların genişliklerine kadar her şeye armonik orantılar uygulayan bir sistemdir. Corbusier tarafından ilk olarak Marsilya'da L'Unite d'Habitation'da uygulanmıştır (Göker, 1993).



Şekil 3.17 Le Modulor, 1945,
mimar Le Corbusier

Le Corbusier, aynı bir müzisyen gibi 'formlar, orantılar, boyutlar ve ritimler' arasında kurduğu orantısal ilişkilerle kendini ifade etmiştir. Modulor'un armonik aralığı müziğin dokunsal karşılığıdır. Le Corbusier'in müziği zamanda değil üç boyutlu mekânda ortaya çıkar. Modulor tarafından yaratılan ritimler glissando'nun (kayma) zaman-mekân devamlılığında yarattığı etkiler gibi mekânda sıralanış ve dinamizmi ifade eder.



Şekil 3.18 Marsilya'daki L'unite d'Habitation duvarı üzerine ölçekli Le Modulor grafiği kabartması, 1957, mimar: Le Corbusier

Mimarlık, müzik ve matematiğin bu uyumlu birlikteliği ünlü Yunan besteci ve mimar Iannis Xenakis'in çalışmalarında esin kaynağı olmuştur. Xenakis, gerek bireysel çalışmalarında gerekse Le Corbusier'in yanında önemli birkaç projenin (La Tourette, Philips Pavyonu) sorumluluğunu üstlendiği süreçlerde geliştirdiği nota yazımıyla 20. yüzyıl mimarlığının gelişimine katkıda bulunmuştur. Geometri ve orantı bilgisiyle Corbusier'in projelerindeki yüksek ritim düzenine katkılar sağlamıştır.

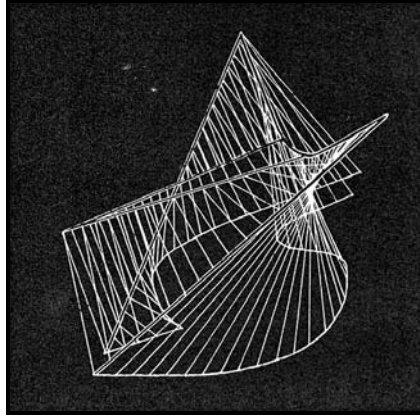
Xenakis'in erken dönem kompozisyonlarından biri olan ve yoğun kaymalara (glissando) sahip 'Metastasis' adlı eseri bu katkılara bir örnektir (Şekil 3.19). Antoniadis (1990, s. 270), "bestecinin kendi biyografisinde eserin nota dağılımındaki geometrik ilişkilerden yola çıkarak Philips Pavyonu'nu tamamen kendisinin tasarladığını ve bu konuda da Corbusier'le yapının müellifliğine ilişkin bir gerilim yaşadığından" bahseder. Xenakis 'Biçimlendirilmiş Müzik: Kompozisyonda Düşünceler ve Matematik (Formalized Music: Thoughts and Mathematics in Composition)' adlı kitabında Metastasis'in Philips Pavyonu'na dönüşme sürecini şöyle anlatır:

Glissandolar (kaymalar) uzun ve verimli bir şekilde birbiri içine geçerse, hızlı evrimi olan sesle ilgili mekânlar elde ederiz. Glissandoları düz çizgiler olarak çizerek kurallı yüzeyler elde etmek mümkündür. Bu deneyimi 1955'te Donaueschingen'de ilk gösterisini yaptığım *Metastasis*'te yaşadım. Birkaç yıl sonra, birlikte çalıştığım Le Corbusier, Brüksel'deki Philips Pavyonu'nun mimarisi için benden bir tasarım önerisi sunmamı istediğinde, *Metastasis*'te yaşadığım deneyim bana ilham verdi. Bu fırsatla müzik ve mimarlığın yakın bir ilişki sağladığına inandım (Xenakis, 1922, s. 10).

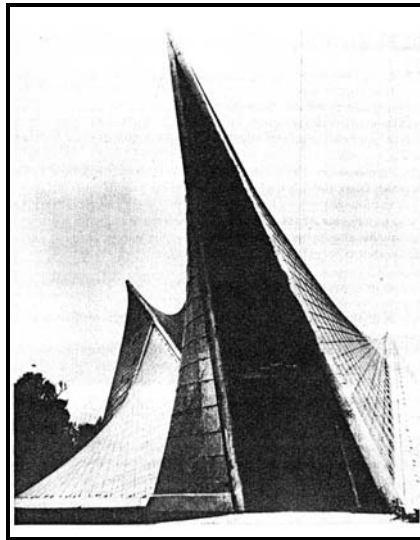


Şekil 3.19 *Metastasis* nota yazımı, 1953/54, ölçü çizgileri 309-17 (Xenakis, 1922, s. 11)

Glissandoların (kaymalar) ve ses niteliklerinin hızları bilgisayar yardımıyla hesaplanarak, çıktıları Xenakis tarafından geleneksel çalgılar için bir nota yazımına ya da elektronik bir kompozisyona çevrilir. Xenakis'in kaymaları kompozisyonlarında kapsamlı kullanım biçimi, 'Formalised Music' adlı kitabında özetlendiği şekilde, sesi A'dan B'ye bir hareket gibi ifade etme yetisine bağlıdır (Xenakis, 1922, s. 14).



Şekil 3.22 Philips Pavyonu'nun ilk modeli, mimar: Le Corbusier (Xenakis, 1922, s. 13)

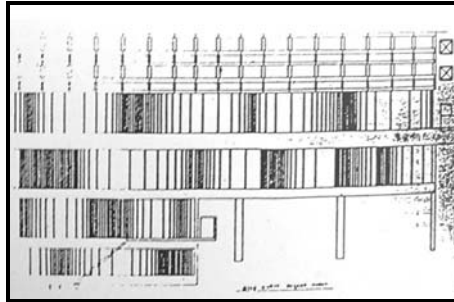


Şekil 3.23 Philips Pavyonu, Brüksel Dünya Fuarı, 1958, mimar: Le Corbusier (Xenakis, 1922, s. 13)

Metastasis'in kaynak olarak kullanıldığı tek mimari tasarım Philips Pavyonu değildir. Antoniadis (1990, s. 270), "Xenakis bu konuda hiç bilgi vermemiş olsa da, güncel müzik üzerine çalışan ciddi bir araştırmacının La Tourette Manastırı'nın çeşitli kısımlarında, özellikle üç cephesinde altın oranın dört elemanı (a, b, c, d) ve Metastasis'teki 24 permütasyonla sağlanan ritmik boğumlanmaları fark edebileceğini" belirtir.

Xenakis, La Tourette Manastırı'na olan bu katkısını 'camın müzikal perdeleri' diye adlandırmıştır. Bu çalışmada Modulator'ü standart yükseklikte ve değişen genişlikte dikdörtgenlerle asimetrik bir kompozisyon ve yoğunluk yaratmak için kullanmıştır. Camlı bölmelerin yüksekliğine karar verdikten sonra bir düz çizgi üzerinde iki farklı yoldan bölüntüler yapar. Kontrolü zor olan bu süreçte, bölmeleri dağıtırken permütasyon çeşitlemeleri yapamayacağını fark eder. Bu durumda Fibonacci dizisindeki aralıklara sahip manyetik bir şerit yaratır. Böylece, eserdeki ses yoğunluğunun dağılımını daha da anlamlı kılacak yeni bir yöntem geliştirir.

Birkaç girişimden sonra, dört kademeli kontrpuandan oluşan bir cephe ortaya çıkarır. Bu yolla, bir mimari soruna müzikal bir çözüm bulmuştur. Sonuçta, dinamik aralıklara sahip ışık ve gölgelerden oluşan poliritmik bir çalışma ortaya çıkar. Le Corbusier sonuçtan o kadar memnundur ve bu bölmeleri 'müzikal cam dilimleri' olarak adlandırır (Şekil 3.24). Bu dilimler daha sonra Le Corbusier'in 'Assembly of Chandigarh, the Maison de Jeunes of Firminy ve Paris'teki Brezilya Pavyonu' gibi projelerinde kullanılmıştır (Göker, 1993).



Şekil 3.24 La Tourette Manastırı'nın müzikal cam dilimleri (Göker, 1993)



Şekil 3.25 La Tourette Manastırı'nın güney cephesi, mimar: Le Corbusier

3.5 Tasarım Dili Bağlamında Müzik-Mimarlık İlişkisi

Müzik ve mimarlık arasında kurulabilecek bir başka ilişki biçimi de her iki disiplinin ürünlerinin de tasarımsal bir düzen içerisinde organize edilmiş birer kompozisyon niteliği taşımalarıdır. 17. yüzyılda mimari ve heykeldeki kompozisyon fikrine paralel gelişmiş olan müzikal kompozisyon fikrini Miller şöyle tanımlar:

Müzikal kompozisyon, müzikal elemanların tanımlanmış bir süre içerisinde kombinasyonu ve bir süreç olarak tariflenebilir.... Bir kompozisyon olarak müziğin yerden ve bağlamdan bağımsız olarak özgün ve biçimsel bir kimliği vardır.... Müzikal çalışmalar birer obje değil, nota yazımı, icracı ve seyirci arasında diyalog kuran süreçler, kısaca olaylardır. Bu olaylar, kompozitörün kurguladığı orijinal müzikal fikrin, bu fikrin nota yazımı ile kompozisyon sürecine uyarlanması, icracının bu yazımı üretiminin ve seyirciyle buluşmasının ortaklıklarıdır (Miller, bt, s. 42–46).

Müzikal formlar, başka bir deyişle melodiler, görsel biçimlerle benzer kurallara bağımlıdır. Tek fark, müziğin kulağın bir saniye gibi kısa bir zaman aralığında gözün algıladığından daha karmaşık bir düzeni takip edebilmesidir. Denari'ye (1994, s.41) göre “Mimarideki fiziksel mekân duygusu, müzikte kendini duygusal mekân olgusu olarak gösterir, bu da iki disiplin arasında melez bir ilişki oluşturur.”

Bir temanın varyasyonlarından oluşan müzikal formla mimari form arasında gevşek bir ilişkiden fazlası vardır. Müzikal formu oluşturan tüm kaynak araçlar – tempo, ritim, ses gürlüğü, perde, ses rengi – tek başlarına ya da kombinasyonlar halinde mimari tasarımdaki renk ve ölçek boyutlarıyla yarışacak düzeyde bir büyümenin olanaklarını sunarlar.

Müzikal form ton, motif, tema, hareket gibi elemanların tekrarına dayanır. Bu tekrarlar, sadece 12 tondaki seriyal teknikle yazılan güncel müziğin değil, güzel sanatlar ve mimarlığın da karakterini oluşturur. Tekrarlarla sağlanan çizgisellik ve simetri hem müzikte hem de mimarlıkta görülebilir. Mimarlık, sadece bir düzen değil, müzikle bağlantılı düşünüldüğünde aynı zamanda bir tempo, bir ölçü ve bir ritimdir (Sack, s. 22–26).

Geleneksel klasik müzikle, güncel ve minimal müzik arasındaki temel farklılıklar müzikal formu anlamamızı kolaylaştırır. Bu farklılıkları Martin, şöyle vurgular:

Geleneksel müzik klasik bir romandaki olaylar örgüsünün bitişte çözülmesine benzer bir başlangıç ve sona sahiptir (çizgisel tekrar). Buna karşın, minimal müzik aynı bir fabrikadaki seri üretim gibi 'döngüsel' bir olaydır. Minimal müzik, ana formun tekrarlandığı döngüsel bir tekrara ve daha küçük birimlerle farklı ritimlerin buna eklendiği bir çarka benzer. Geleneksel müzik tekrar fikrini bir öyküyü anlatmak üzere kullanır. Örneğin, Ravel'in Bolero'sunda sekiz ölçülük bir tema sürekli tekrar edilir (Martin, 1994, s. 18–19).

Form ve mekânsal kaliteyi bir müzik parçasında arayan mimari tasarım için, müzik bir ilham kaynağı ya da sentetik bir rehber olarak kabul edilebilir (Antoniades, 1990, p.274). Antoniades, Bela Bartok'un çalışmalarını bir rehber olarak örnek gösterir:

... [t]ekil birer bina olarak kabul edilirse, Bartok'un kompozisyonlarının bütünlüğü, kendi kavramı, aralıkları ve kesişmeleri (caddeler, açık mekânlar ve meydanlar) olan bir kentsel tasarım ürünü olarak algılanabilir... [k]ompozisyonlarında ikili bir kutuplaşma söz konusudur. Bu bakımdan, basit biçimde düzenlenip algılanan aynı zamanda uyumsal ve estetik çekiciliği olan parçalara sahip bütünlerin genel yapısı bir karmaşa ve çelişki yaratmaktadır. Bu yüzden, Bartok'un senfonileri Robert Venturi'nin mimarlık söylemine paralel farklı bakış açıları ve ölçek biçimleri sunmaktadır (Antoniades, 1990, s. 266).

Bartok'un bu karmaşa ve çelişki hissini en iyi anlatan çalışmalardan biri, Budapeşte'nin kuruluşunun 50. yıldönümü için 1923 yılında bestelediği *Dans Süiti*'dir. Beş bölümden oluşan bu süitin her bölümünde farklı çalgıların baskınlığından kaynaklanan farklı tema unsurları söz konusudur (Tablo 3.1).

Tablo 3.1 Bela Bartok'un Dans Süiti analizi (Antoniades, 1990, 266)

Bölüm	Çalgılar	Karakter
1	fagot, keman, klarnet	tempo varyasyonları, oryantal motifler
2	Trombon	gidişin ağırca hızlanması, düzensiz ritim
3	klarnet, fagot, gayda	ses renklerinde farklılık
4	Yaylılar	Arap motifleri, zayıflama, çoğalma
5	Yaylılar	Sürekli bir ritim, tema tekrarları, lirik bir bitiş

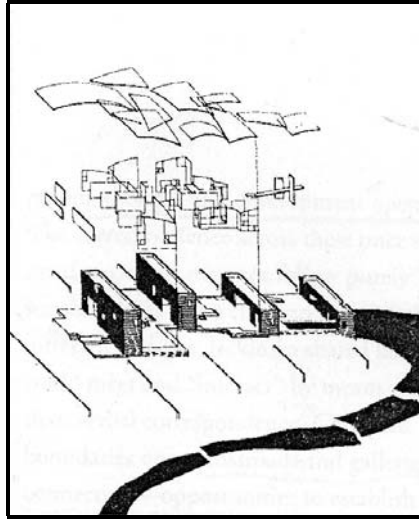
Kompozisyon elemanları bakımından düşünüldüğünde, mimarlık ve müzik iki bilinmeyenli iki denklemin eşitliği olarak düşünülebilir. Müziğin malzemeselliği, belli bir sürede tınlayan farklı çalgıların seslerine dayanırken mimarlıktaki mekân ve ışık ilişkisiyle bir analogi kurar (Şekil 3.27).

$$\frac{\text{Malzeme} \times \text{Ses}}{\text{Süre}} = \frac{\text{Malzeme} \times \text{Işık}}{\text{Mekân}}$$

Şekil 3.27 Müzik ve mimarlıktaki malzemeselliği oluşturan iki bilinmeyenli eşitlik

Bu tasarımsal analoginin bir örneği Bela Bartok'un 1936 tarihli 'Yaylı, Vurmalı ve Orkestra için Müzik' adlı eserine paralel olarak tasarlanan Steven Holl'ün 'Stretto Evi'dir. Bartok'un eserinde kişisel dışavurum ve sistematik kompozisyon tekniğiyle yarattığı 'çok katmanlı uyumsuzluk (multi-layered mismatch)' Stretto Evi'nde de net olarak kendini göstermektedir (Şekil 3.28). Holl, Stretto Evi'ni tasarlarken Bartok'un eserinden uyarladığı tasarım dilini şöyle açıklar:

Bartok'un kompozisyonunda vurmalı çalgı ve yaylıların malzemeselliği arasında dört harekette kendini gösteren keskin bir farklılık vardır. Benzer şekilde Stretto Evi'nde de ikisi ağır dik açılı yığma; diğer ikisi de hafif eğrisel metalden oluşan dört bölüm vardır. Plan en sade dik açıda, kesit de eğrisel düzendedir. Misafir Bölümünde, planın eğrisel ve kesitin dik açı olarak tersine dönmesi, Bartok'un kompozisyonunun ilk bölümünde temanın tersine dönmesine benzer. Dikdörtgenin eğriselle yaptığı uyumsuzluktan ortaya çıkan mekânsal ilişki altın oranın eğriselle olan buluşmasıdır. Evin ana bölümünde sudan oluşan mekân, kat planlarının bir mekânın seviyesini yanındakine, çatı düzlemlerini duvarların üzerine ve kemerli bir duvarın tepe penceresinden gelen ışığı aşağıya çekmesiyle oluşturulmuştur. Her iki çalışmada da (müzik ve ev), farklı katmanların strüktürün ötesinde bir gizlilik duygusu uyanır. Müzikteki farklı katmanlar Fibonacci serisine uygun olarak bir 'uyumsuzluk' yaratmak üzere tasarlanmıştır. Evde ise Altın Oran'ın bu serisi duvarlar, pencereler, kayıtlar, aynalar, dolaplar ve çekmeceler arasında doluluk/boşluk ilişkileriyle ifade edilmiştir (Holl, 1994, s. 57-58).



Şekil 3.28 Stretto Evi'nin uyuşumsuz katmanlarını gösteren aksonometrik çizim (Holl, 1994, s. 59)



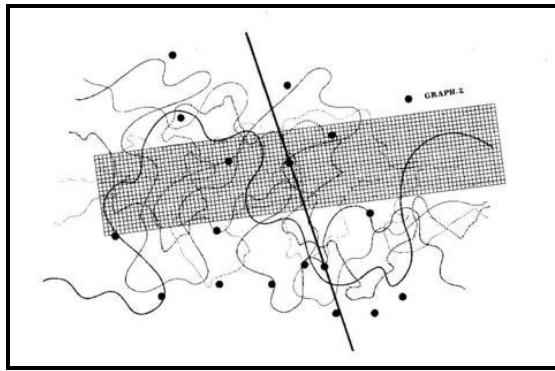
Şekil 3.29 Stretto Evi doğu cephesi, mimar: Steven Holl

Tasarım Dili bağlamında, müzik ve mimarlığın ifade biçimleri ve sunum teknikleri arasında da bir takım ilişkiler görmek mümkündür. Louis Kahn, mimari çizim ve müzikal notasyon arasında şöyle bir analogi kurar:

“Müzik, mimarlığa ne kadar da yakındır. Bir müzik yazısını ve bir mimari planı okuduğunuzda mimari plan yapının ışıktaki yapısıyken; müzisyen için müzik notası ses ve zamandır. Mimar için bu plan bir düzen işareti, bir araçtır; aynı şekilde bir müzik yazısı da çalmak için bir araç” (Göker, 1993).

Müzikal notasyonun bir nevi müzik inşa etme biçimi olduğu söylenebilir. 18. yüzyıldaki ilk kullanımından bu yana notasyonun statüsü ve kullanımı değişmiştir. Çağdaş avant-garde besteciler, istenilen sesler ve dokulara bağımlı olarak bestecinin eğilimlerini ifade edecek görsel analogiler oluşturarak bağımsız bir ‘grafik notasyon’ kullanımına sahiptir. Bu tarz notasyonlar müziğin yapısını yansıtsa da kimi zaman grafik fikrin mi yoksa müzikalin mi öncelikli olduğunu kestirmek güçleşir.

‘Katmanlı uyşumsuzluk’ fikrinin farklı bir yorumunu John Cage tarafından 1958 yılında bestelenen ‘Fontana Mix’ adlı müzik parçasının grafik notasyonunda görmek mümkündür. Toplam 20 sayfalık grafik malzemeyle yazılan eserin ilk 10 sayfasında 6’şar adet eğri çizgi ve gelişigüzel yerleştirilmiş noktalardan oluşan 10’ar adet şeffaf film tabakası bulunmaktadır. Özelleşmiş bir sistemle ekranda kesişen noktalar kullanılarak ses gürlüğü, ses rengi, ses tonu gibi kavramlara uyarlanabilecek kesişen çizgiler ve ölçüler üretilmiştir (Şekil 3.30). Dolayısıyla yorumcu esere ilişkin klasik bir notasyonu değil, grafik bir davranış kılavuzunu takip eder.

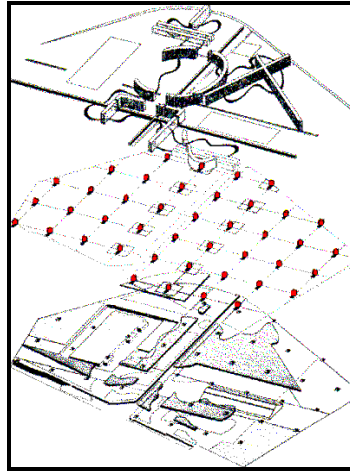


Şekil 3.30 Fontana Mix grafik notasyonu (Cage, 1958)

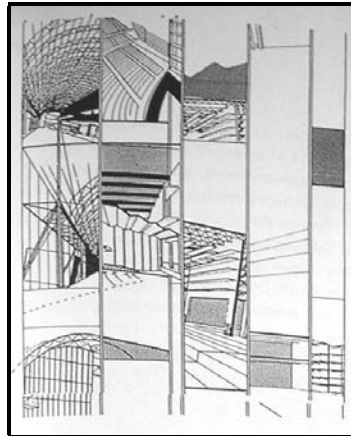
Müzikal notasyon, birçok mimar için de bir başvuru aracı ve esin kaynağı olmuştur. Mimar Bernard Tschumi ‘Parc de la Villette’in tasarımında John Cage’in benzer şekilde bağımsız çizgi (dolaşım ağı), nokta (foliler) ve yüzeylerden (arazi strüktürü) oluşan katman sistemleri kullanmıştır (Şekil 3.31). Gössel ve Leuthauser’e göre (1990, s. 369) “...[h]er sistemin kendine özgü geometrik düzeninden dolayı, Tschumi’nin ‘dinamik hareketler’ diye adlandırdığı örtüşme ve zıtlıklar meydana gelmiştir.”

Tschumi, Japonya’da tasarladığı Yeni Ulusal Tiyatro’da, notasyonla daha dolaysız bir bağlantı kurar. Daha sonradan şerit skorları olarak yeniden kurgulayacağı müzik yazısının çizgilerini soyutlar. Bu, hacimsel kompozisyonuna şekil verir. Kompozisyon ve armoninin geleneksel kurallarını, tiyatro ve opera binasının geleneksel bileşenlerini çatlatarak yeni bir tonalite ve ses sistemi üzerine kurulan bir düzenlemeyle değiştirir. İşlevsel kısıtlamalar planda A’dan G’ye yedi şerit halinde gösterilen yedi gruba ayrılmıştır (Şekil 3.32).

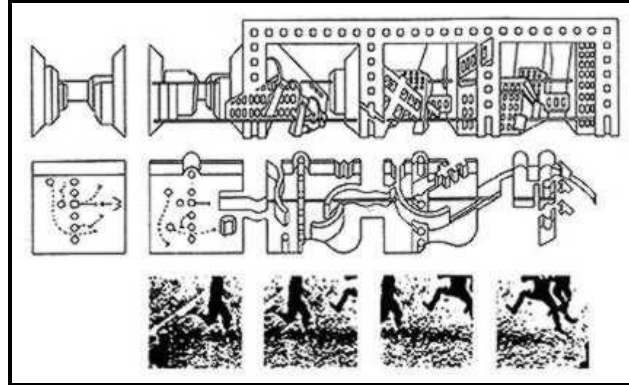
Tschumi, notasyon dilini geliştirirken müziktekine benzer film montajları ve sunum tekniklerinden oluşan kombinasyonları, kendi başlarına ne mimarlığı ne de müziği ifade eden notasyonlar yaratmak üzere kullanmıştır. Plan, kesit, cephe gibi geleneksel sunumlar müzikal notasyonlar gibi basitçe algılansa da, grafik notasyonlar inşa edilmiş notasyonlar haline gelir. Bir başka deyişle, notasyon aslında inşa edilmiştir. Tschumi, mimari bileşenleri yapı bozuma uğrattığı ‘Manhattan Transcripts’ gibi (Şekil 3.33) önceki projelerinde de notasyonla ilgilenmiştir. Bu anlamıyla notasyona, hepsi mimari olmayan, yapı bozum işlemine maruz kalan belirli eylemleri göstermek üzere kullanılan grafik işaretler dili olarak başvurur (Göker, 1993).



Şekil 3.31 Çakışan katmanların aksonometrik çizimi, Parc de la Villette, mimar: Bernard Tschumi



Şekil 3.32 Film montajları, mimar: Bernard Tschumi



Şekil 3.33 Manhattan Transcripts, Bölüm 4: Blok, mimar:
Bernard Tschumi

BÖLÜM DÖRT

ALAN ÇALIŞMASI

4.1 Projenin Tanıtımı

4.1.1 Çalışma Alanı ve Projenin Kapsamı

Çalışma alanı olarak İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi 1. sınıf 2. dönem uygulamalı stüdyo dersi olan Sanat ve Tasarım Stüdyosu II (Art and Design Studio II) seçilmiştir. Stüdyo özelinde ‘Bir Müzik Eserinin Analizi ve Soyutlaması’ adlı proje üzerine odaklanılmıştır. Proje, dönem boyunca 4 kez ve 4 haftalık periyotlar halinde, her biri farklı bölümlerdeki (Mimarlık, İç Mimarlık, Endüstriyel Tasarım ve İletişim Tasarımı) ve her biri yaklaşık 19–22 öğrenciden oluşan 4 farklı stüdyoda grup analizleri ve bireysel soyutlamalar şeklinde yürütülmüştür (EK–1).

İlk iki periyottaki verilerin değerlendirmede yeterli olduğu düşünülerek, projenin tekrarı olan son iki periyot bu çalışma kapsamına alınmamıştır. Her bir periyotta proje amacı, yöntemi ve içeriği aynı olmakla beraber; iki ana değişken bulunmaktadır: farklı öğrencilerden oluşan iki stüdyo ve seçilen kaynak müzik eserleri

4.1.2 Projenin Amacı

Müzikal kompozisyonun kaynak bir sanat eseri olarak kullanıldığı bu projenin öncelikli amacı, tasarım öğrencisinin mekân kavramını anlamaya yönelik kavramsal, soyut ve eleştirel düşüncesinin gelişiminde, görsel olmayan bir kompozisyonun ne boyutta katkıda bulunabileceğini tartmaktır. Bu bağlamda işitsel bir sanat ürünü olan müzikal kompozisyonun grafik analizi, iki ve üç boyutlu soyutlamaları yoluyla öğrencilerin yaratıcı düşünce boyutlarını genişletmek hedeflenmişti. Tezin ikinci ve üçüncü bölümünde tartışılan Temel Tasarım Eğitimi’ndeki farklı disiplinler yaklaşımları ile mekân ve müzik kavramlarının tasarım dillerindeki ortaklıklar projenin teorik altyapısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, projenin farklı aşamalarında stüdyo ortamında yapılan grup tartışmaları, sunum ve kritikler bu yapı üzerine kurulmuştur.

4.1.3 Projenin Aşamaları

4 haftalık stüdyo projesi, değerlendirme ölçütleri, malzeme kullanımı ve istenen sonuç ürünleri birbirinden farklı üç aşamadan oluşmaktadır:

1. Müzik Eserinin Grup Analizi
2. Eserin İki Boyutlu Soyutlaması
3. Üç Boyutlu Soyut Heykel (Assemblage) Tasarımı

4.1.3.1 Müzik Eserinin Grup Analizi

Grup analizi aşamasında, her biri yaklaşık 19–22 öğrenciden oluşan stüdyolarda, öğrencilerden 3'er ya da 4'er kişilik çalışma grupları oluşturmaları istendi. İlk iki periyotta oluşturulan 7'şer gruptan her birine stüdyo yürütücüleri tarafından önceden seçilen; müzikal yapıları, karakterleri ve bestelendikleri dönemler birbirinden farklı, süreleri 1'24" ile 9'24" arasında değişen ve özellikle farklı çalgılara ait ses renklerinin algılanmasını sağlamak amacıyla orkestrayla çalınan birer müzik eseri verildi.

Tablo 4.1 Birinci periyottaki kaynak müzik eserleri ve gruplara dağılımı

Grup	Müzik Eseri	Besteci	Yılı	Süresi	Grup Üyeleri
1	Eine Kleine Nacht Music II: Romanza	W. Amadeus MOZART	1787	4'24"	FG, SO, NKÖ
2	Variations on 'La Folia'	Antonio VIVALDI	1723	1'55"	AG, CE, CÇ
3	Bolero Alla Marcia Karelia Suite	Maurice RAVEL	1928	5'19"	CÜ, CG, TP
4	Canon in D Major	Johann PACHELBEL	1680	5'09"	NÇ, SB, NÖ
5	Flight of the Bumblebee	N. Rimskij KORSAKOV	1899	1'24"	AK, BS, CÇ
6	Take Five	Dave BRUBECK	1959	5'25"	DFS, ME, BF
7	Thigamagig	Mel POWELL	1954	2'32"	EE, CB, AŞ

Tablo 4.2 İkinci periyottaki kaynak müzik eserleri ve gruplara dağılımı

Grup	Müzik Eseri	Besteci	Yılı	Süresi	Grup Üyeleri
1	Rondo Alla Turca	W. Amadeus MOZART	1783	3'40"	KD, BG, AliA
2	Concerto Grosso No:1	Alfred SCHNITTKE	1977	3'20"	ÖzgeH, YEG, BE, ATB
3	Toccata And Fugue in D Minor	J. Sebastian BACH	1707	9'24"	FA, ZAA, GU
4	French Suite No. 2 (Badinerie)	J. Sebastian BACH	1738	1'26"	KD, EP, KB, AlpA
5	Itaipu - To The Sea	Philip GLASS	1989	5'47"	FK, DG, AEY, ET, OK
6	Take Five	Dave BRUBECK	1959	5'25"	OY, EMÖ, AÇ
7	Minuet in G Major	Ludwig van BEETHOVEN	1795	2'34"	MŞ, BA, SÇ, ÖzgürH

Gruplar tespit edilip, her gruba birer müzik eseri atandıktan sonra öğrencilerden bu eserleri ödev kâğıdında belirtilen kavramsal başlıklar (Yapı, Ritim, Armoni, Ses Gürlüğü, Melodi, Ses Rengi, Form) altında ve her bir kavram tek bir A4 sayfasında olacak şekilde, şematik ve grafik sunum teknikleriyle analiz etmeleri istenmiştir. Ayrıca, her bir müzikal kavram stüdyo eğitmenleri tarafından ödev kâğıdında tekrar tanımlanmış ve analiz çalışmaları öncesinde “Müzikal Kompozisyon” başlığı altında bu temel kavramları tanıtan ve kompozisyon bağlamındaki yerini belirten bir sunum yapılmıştır. Ödev kâğıdındaki (EK-2) bazı kavramlar (yapı, ritim, armoni, ses gürlüğü, ses rengi) temel başlıklar olarak, bazıları da (tema, tekrar, melodi, perde) temel başlıktaki kavramların oluşmasını sağlayan alt başlıklar olarak tanımlanmıştır:

- Yapı: temaların bir bütün oluşturmak üzere bir araya geliş biçimi
Tema: çeşitlenme olasılığı bulunan en küçük motif
- Ritim: tekrar düzeni
Tekrar: sürekli ortaya çıkma ve çoğalma
- Armoni: farklı perdelerdeki melodilerin aynı anda oluşturduğu kombinasyon

Melodi: belirli bir fikri ya da bölümü oluşturmak üzere farklı perdelerdeki tekil notaların ritmik organizasyonu

Perde: bir tonun (yüksek ya da alçak) müzikal sesler içindeki göreceli pozisyonu

- Ses Gürlüğü: ses hacminin ölçüsü
- Ses Rengi (Tını): farklı çalgı ya da insan seslerinin birbirinden farklı kalitedeki renkleri

4.1.3.2 Eserin İki Boyutlu Soyutlaması

Bu aşamada öğrencilerden önceki aşamada analiz ettikleri müzik eserindeki tasarım ilkeleri ve ilişkilerinden hareketle 35x50 cm. boyutlarında sert bir yüzeye, her bir kenarı 5 ile 15 cm. arasında değişen düzgün geometrik şekildeki düzlemler ve uzunluğu minimum 5 cm. kesiti de 3x3 mm. olan çizgisel elemanlar kullanarak iki boyutlu soyut bir kolaj çalışması yapmaları istendi. Bir değerlendirme ölçütü olarak farklı şekil, renk ve dokuda düzlemler ve çizgisel elemanlar kullanarak eserin özelliklerini yansıtmaları beklendi. Bir diğer ölçüt ise çalışmayı uyguladıkları zemin üzerinde boş ve tanımsız alan kalmaması, her düzlem ve çizginin kompozisyon yüzeyi üzerinde bir anlamı ve tarifi olmasıydı (EK-3).

Bu çalışmanın amacı, iki boyutlu görsel iletişimin temel elemanlarını, kaynak sanat eserinin biçimsel ve tematik özelliklerini yansıtmak için tekrar düzenlemek ve görsel olmayan bu eseri soyutlamaktır. Ayrıca bu aşama analiz aşamasıyla üç boyutlu tasarım aşaması arasında bir geçiş aşaması niteliğindeydi. Ödev kâğıdında (EK-3) görsel kompozisyona ait temel kavramlar ve bunların ilişkileri şu şekilde tanımlanmıştır:

- Çizgi: noktaların sürekli bir işaret oluşturmak üzere bir araya gelişi
- Geometrik Şekil: düzenli biçimlendirilmiş bir alan (kare, daire, üçgen, dikdörtgen, vb.)
- Form: bir obje görüntüsü vermek üzere şekillerin bir araya gelişi
- Doku: bir şeyin ayırt edici fiziksel kompozisyonu ya da yapısı; özellikle parçalarının büyüklük, şekil ve düzenine göre.
- Renk: yansıtılan ya da emilen ışık karakterinin objeye sağladığı özellik

- Soyutlama: genelleştirme; farklı durumlar arasında bütünlük sağlamak üzere detayların saklanıp, göz ardı edilmesi
- Kompozisyon: farklı eleman, parça ya da içerikleri bir araya getirerek düzenleme sanatı ya da edimi, bir bütün ya da tümlev oluşturma

Bunların dışında kalan ‘bütünlük, baskınlık, çizgisellik, (a)simetri, görsel denge, çeşitlilik, dinamizm, dönüşüm’ gibi öğrencilerin birinci dönem boyunca üzerinde çalıştığı temel ilişkiler ayrıca tekrar tanımlanmayıp, proje sürecinde bireysel ve grup kritikleri yoluyla ele alınmıştır. Bu kavramların süreç içinde kullanılma şekli bir sonraki değerlendirme bölümünde tartışılacaktır.

4.1.3.3 Üç Boyutlu Soyut Heykel (Assemblage) Tasarımı

Bu son aşamada ise öğrencilerden iki boyutlu soyutlama aşamasında yorumladıkları kaynak müzik eserine ait tasarım ilkeleri ve ilişkilerine bir boyut daha ekleyerek aynı özellikleri ‘endüstriyel üretim malzemeleri’ kullanarak (EK-5) üç boyutlu soyut bir heykele (assemblage) dönüştürmeleri ve bunu da kendi seçtikleri bir iç mekâna yerleştirmeleri istendi. Bu aşamadaki değerlendirme ölçütleri, tasarım ürününün müzik eserinin formal ve tematik karakterini yansıtması ve ürünü yerleştirdikleri mekânla ürün arasında kavramsal bir ilişki kurmaları üzerine şekillenmişti (EK-4). Bu ilişkinin boyutları gerek müzik eseri ve mekânla kurulacak fiziksel, formal benzerlikler ve zıtlıklar bağlamında, gerekse müziğin tematik karakteriyle mekânın algısal özelliklerinin örtüştürülmesi üzerinden şekillendi.

Bu aşamada verilen ödev kâğıdında, önceki aşamaya ek olarak ‘assemblage (soyut heykel)’ kavramı şöyle tanımlanmıştır: bulunan çeşitli objelerin bir araya getirilip düzenlenmesi yoluyla oluşturulan üç boyutlu kompozisyon.

4.2 Projenin Değerlendirilmesi

Bu bölümde önceden detaylarıyla tanıtılan üç aşamadan seçilmiş analizlerle, iki ve üç boyutlu soyut tasarım ürünlerinin değerlendirmesi ve yorumu yapılacaktır. Bir ‘analiz, fikir ve sentez’ üçlemesi olarak değerlendirilen bu proje süreci, gerek tasarım kavramlarını işitsel bir sanat ürününde okuyabilme gerekse bu kavramlar aracılığıyla

gerçek bir mekânla soyut ilişkiler kurma bağlamında ‘yaratıcılığı, tasarım dilini ve algılama yetisini geliştirmeye yönelik’ değerlendirme ölçütlerine sahiptir. Değerlendirilmek üzere ilk iki proje periyodundaki toplam 14 analiz çalışması arasından ‘eserin doğru analizi ve görsel tasarım diliyle sunumundaki tutarlılık’ ölçütlerine göre en başarılı bulunan 5 çalışma (EK–6) seçilmiştir (Tablo 4.3).

Tablo 4.3 Analiz çalışmaları değerlendirilmek üzere seçilen müzik eserleri ve gruplara dağılımı

Grup	Müzik Eseri	Besteci	Yılı	Süresi	Grup Üyeleri
1	Bolero Alla Marcia Karelia Suite	Maurice RAVEL	1928	5’19”	CÜ, CG, TP
2	Concerto Grosso No:1	Alfred SCHNITTKE	1977	3’20”	ÖzgeH, YEG, BE, ATB
3	French Suite No. 2 (Badinerie)	J. Sebastian BACH	1738	1’26”	KD, EP, KB, AlpA
4	Take Five	Dave BRUBECK	1959	5’25”	OY, EMÖ, AÇ
5	Minuet in G Major	Ludwig van BEETHOVEN	1795	2’34”	MŞ, BA, SÇ, ÖzgürH

Bu aşamaya bağlı olarak değerlendirilecek iki boyutlu soyutlama ve üç boyutlu soyut heykel tasarımları ise bu 5 analizi hazırlayan grup üyeleri arasında çalışmaları en başarılı bulunanlara aittir. Sonuç olarak, 5 eserden her birinin soyutlaması sırasıyla ‘Grup Analizi, İki Boyutlu Soyutlama ve Üç Boyutlu Soyut Heykel Tasarımı’ aşamalarını içeren ayrı değerlendirme bölümleri olarak ele alınmaktadır (Tablo 4.4).

Tablo 4.4 Değerlendirme alt bölümlerinin proje aşamalarına dağılımı

Değerlendirme Alt Bölümleri	Grup Analizi		2B Soyutlama	3B Soyut Heykel
	Grup	Grup Üyeleri	Seçilen Grup Üyesi	
Değerlendirme 1	1	CÜ, CG, TP	CÜ	
Değerlendirme 2	2	ÖzgeH, YEG, BE, ATB	ÖzgeH	
Değerlendirme 3	3	KD, EP, KB, AlpA	KD	
Değerlendirme 4	4	OY, EMÖ, AÇ	AÇ	
Değerlendirme 5	5	MŞ, BA, SÇ, ÖzgürH	MŞ	

İki boyutlu aşamanın değerlendirme ölçütü olarak, her öğrencinin bağlı bulunduğu grup analizlerinde ortaya koyulan kaynak müzik eserine ait özellikleri görsel tasarım elemanlarıyla soyutlama biçimi ve kaynak eserle kurulan ilişki tartışılacaktır. Bu bağlamda, işitsel kompozisyonndan görsele geçerken atılan bu ilk adımda her öğrencinin görsel tasarım dili ve prensiplerini kullanma biçimi yorumlanacaktır.

Üç boyutlu Soyut Heykel Tasarımlarının değerlendirilmesinde, ‘Bir önceki aşamada üretilen iki boyutlu kompozisyona bağlılık ve heykelin yerleştirildiği mekânla kurulan metaforik ve/veya görsel ilişkiler’ önemli ölçütler olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, öğrencilerin bu aşamada ‘iki boyutlu aşamadan esere ait hangi karakter(ler)i aldığı, mekânla ne boyutta ilişkiler kurduğu’ gibi sorular yanıtlanacaktır.

Değerlendirme metinlerinde, stüdyo kritiklerinde kullanılan kompozisyona ilişkin ‘çizgi, düzlem, hacim, örüntü’ gibi temel elemanlardan; ‘şekil, doku, renk, büyüklük’ gibi özelliklerden; ‘uyum, zıtlık, tekrar, baskınlık, çizgisellik, simetri’ gibi düzenleme ilkelerinden oluşan bir tasarım diliyle; ilk bu proje kapsamında tanıtılan ‘mekân’ kavramı ve ‘mekâna ait özelliklerden’ yararlanılmıştır.

4.2.1 Değerlendirme 1

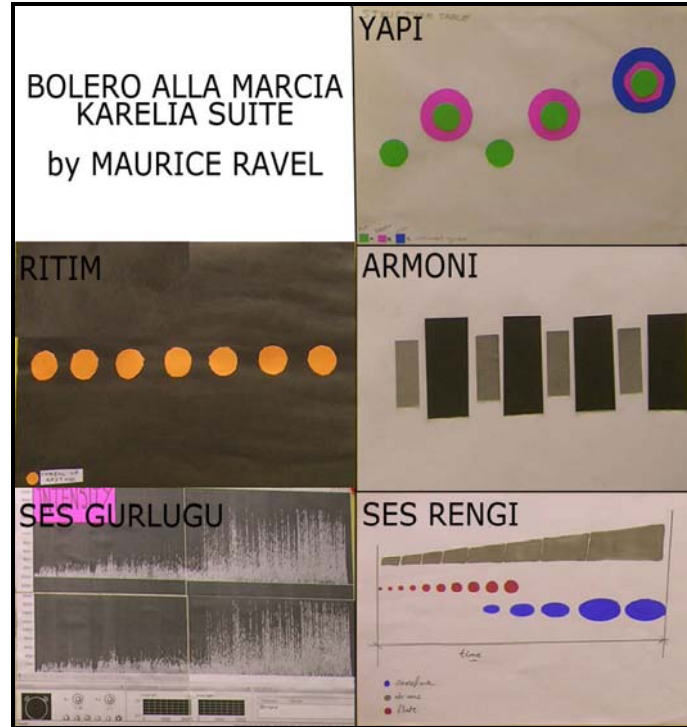
4.2.1.1 Grup 1 Analizinin Değerlendirilmesi

Maurice Ravel’in 1928 yılında tek bölümlük bir bale eseri olarak bestelediği ‘Bolero Alla Marcia Karelia Süite’ (EK-6, Parça 1) üzerinde çalışan Grup 1 üyelerinin (CÜ, CG, TP) grup analizlerinde bu kompozisyona ilişkin şu özellikler görülmektedir:

- Yapı: Kompozisyonda ‘baskın’ olan ve kendi içinde ‘bir ana melodi-bir karşı melodi’ olarak tanımlanabilecek iki motiften oluşan tek bir tema eser boyunca beş kez tekrarlanmaktadır. Yapısal analizde bu tema ‘merkezcil’ ve gittikçe büyüyen yeşil renkteki dairelerle temsil edilerek gösterilmiştir.
- Ritim: Eser boyunca vurmali çalgılarca aksamadan sürekli ‘tekrar’ eden ve kendi içinde iki farklı vuruş düzenine sahip kompozit bir ritmik yapı söz konusudur.

Ritim analizinde bu özellik düzenli aralıklarla tekrarlanan kavuniçi dairelerin ‘çizgisel’ düzeni ile gösterilmiştir.

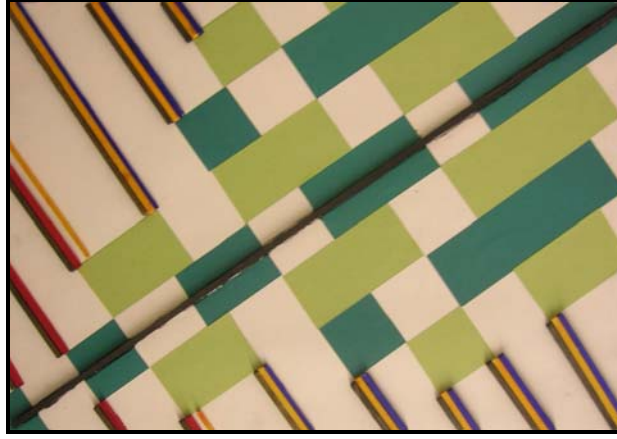
- **Armoni:** Her temanın içinde aynı perde aralıklarındaki iki ana melodi art arda çalınmakta ve vurmalarının arka planda çaldığı ritmik melodiyle örtüşmektedir. Armoni analizinde, ana melodilerle arka plandaki ritmik melodinin ‘bütünlüğü’ çizgisel bir düzlemde üst üste çakışan gri ve siyah dikdörtgenlerle gösterilmiştir.
- **Ses Gürlüğü:** Eserdeki ses hacmi temanın her tekrarında düzenli bir artış göstermekte ve tema son kez çalındığında eser içindeki en gür noktaya ulaşmaktadır. Ses gürlüğündeki bu ‘büyüme’, eserin bilgisayar programında üretilmiş grafik analizi ile sunulmuştur.
- **Ses Rengi (Tını):** Aynı temanın her tekrarı farklı çalgılar tarafından çalınmaktadır: klarnet, saksafon, obua ve flüt. Arka plandaki ritmik altyapıyı ise trompet oluşturmaktadır. Dolayısıyla eserde, birbirinden farklı beş temel ses rengi bulunmaktadır. Ses rengi analizinde, eserin sadece bir bölümü ele alınmış olup; trompet gri, flüt kırmızı ve saksafon da mavi renkle temsil edilmiştir. (Şekil 4.1)



Şekil 4.1 Maurice Ravel'in 'Bolero Alla Marcia Karelia Süite' adlı eserinin analizi (CÜ, CG, TP)

4.2.1.2 CÜ' nün İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi

CÜ, eserin iki boyutlu soyutlamasında (Şekil 4.2), eserin analizinde ortaya çıkan ‘ses gürlüğündeki kademeli büyüme, düzenli ritmik ve ezgisel tekrar ve çizgisellik, alt ve üst yapıdaki armonik bütünlük’ özelliklerini kullanmıştır. Düzenli ritmik tekrarı iki boyutlu düzlemde eşit aralıklı bir ızgara yaratarak; ses gürlüğündeki büyümeyi ise bu ızgaranın diyagonal ekseninde orantılı artarak yerleşen kare ve dikdörtgenlerle ifade etmiştir. Farklı ritmik yapıdaki ön ve arka plan motiflerinin armonik örtüşmesini, bu diyagonal eksen dikey kesen ve farklı çalgıları temsil eden ana renklerdeki çizgisel elemanlarla sağlamıştır. Ön planda yeşilin iki farklı tonundaki kare ve dikdörtgenlerin bir yöndeki sürekli tekrarı, ezginin eser boyunca art arda tekrarının soyut ifadesidir.

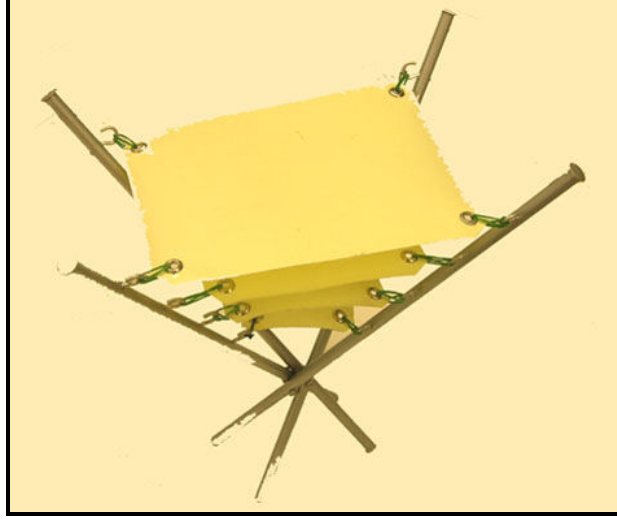


Şekil 4.2 Maurice Ravel'in 'Bolero Alla Marcia Karelia Suite' adlı eserinin iki boyutlu soyutlaması, CÜ

4.2.1.3 CÜ' nün Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi

CÜ, üç boyutlu tasarımında (Şekil 4.3), iki boyutlu aşamada soyutladığı kompozisyon özelliklerinden sadece iki tanesine odaklanmıştır: büyüme/genişleme ve çizgisellik. Dikey yerleşen dört çizgisel elemanla oluşturduğu bir iskelet içinde gittikçe büyüyen aynı renkteki dört düzlemi kullanan CÜ, bu çalışmasını bir liman binasının iç mekânında karayla deniz arasında en yoğun ‘işlevsel’ ilişkinin bulunduğu ‘merkezi’ bir bölgeye yerleştirmiştir (Şekil 4.4). Buradaki tasarım ölçütlerinden ilki mekânın ‘derinliğiyle’ heykelin özellikle döşeme üzerindeki gölgeleriyle kuvvetlendirilen ve yatay ‘yönelimli’ çizgisel karakteri arasında görsel tasarım dili bağlamında bir ilişki kurmaktır. İkinci bir ölçüt olarak da liman mekanının kullanım

yoğunluğunu; karadan denize ve denizden karaya doğru büyüyen çizgisel bir akış olarak değerlendirmiş; heykeliyle metaforik bir ilişki kurmaya çalışmıştır.



Şekil 4.3 Üç boyutlu soyut heykel tasarımı, CÜ



Şekil 4.4 Fotomontaj çalışması, CÜ

4.2.2 Değerlendirme 2

4.2.2.1 Grup 2 Analizinin Değerlendirilmesi

Alfred Schnittke'nin 1977 yılında Barok formlarından etkilenecek bestelediği 'Concerto Grosso No.1' (EK-6, Parça 2) adlı serbest formdaki 6 bölümlük eseri üzerinde çalışan Grup 2'nin (ÖzgeH, YEG, BE, ATB) analizlerinde bu kompozisyona ilişkin şu özellikler görülmektedir:

- Yapı: Eserde merkezci bir ana tema etrafında ‘döngüsel’ olarak değişen beş farklı tematik motif bulunmaktadır. Beş defa tekrarlanan ve baskın olan ana tema yapısal analizde kırmızı renkteki bir üçgenle, ikincil değerdeki diğer temalar da farklı renklerdeki farklı geometrik şekillerle temsil edilmiştir.
- Ritim: Eserin ritmik yapısı değişen her temada ‘zıtlıklar’ göstermektedir. Genelde düzensiz ritimlerin kullanıldığı eserde, düzenli bir ‘baskın’ ritmin algılandığı tek tema tango motifinin kullanıldığı bölümdedir. Bu ‘zıtlıklar’ ritim analizinde aralıkları ve konumları değişen karelerden oluşan farklı ‘örüntüler’ şeklinde gösterilmiştir.
- Armoni: Eser genelinde melodik yapısı en kuvvetli ve akılda kalıcı olan bölüm tango motifinin kullanıldığı bölümdür. Temaları farklı olan diğer bölümlerde ayırt edilir melodik yapılar olmamakla beraber benzer melodilerin iç içe geçmeleri de söz konusu değildir. Perdeleri de birbirinden farklı olan her tematik motif eser genelinde eklektik bir ‘bütünlük’ oluşturmaktadır. Armoni analizinde bu özellik, art arda dizilen zıt renklerdeki yatay ve dikey çizgisel grafikler ile gösterilmiştir.
- Ses Gürlüğü: Eser boyunca ses hacmi yine farklı temalara bağlı olarak düzensiz değişiklikler göstermekte ve tango motifinin bulunduğu bölümde eser içindeki en gür noktasına ulaşmaktadır. Bu değişiklikler, çizgisel bir hat ile birbirine bağlanan ve dikey yönde inip çıkan bir grafikte analiz edilmiştir.
- Ses Rengi (Tını): Eser genelinde en ‘baskın’ olan çalgı, ana temanın çalındığı yaylılar ve eserin sonlardaki iki bölümde tekrarlanan motiflerde kullanılan arptır. Bunun yanı sıra ilk bölümde piyano ve vurmalarının da kullanıldığı görülmektedir. Ses rengi analizinde bu çalgılar farklı geometrik şekil ya da renklerle soyutlanmayıp, eser içindeki konumlarının gösterildiği figüratif temsilleri ile gösterilmiştir. (Şekil 4.5)



Şekil 4.6 Alfred Schnittke'nin 'Concerto Grosso No.1' adlı eserinin iki boyutlu soyutlaması, ÖzgeH

4.2.2.3 ÖzgeH'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi

ÖzgeH, üç boyutlu soyut heykel tasarımı, iki boyutlu çalışmasında kullandığı esere ait 'melodik zıtlık ve eklektik bütünlük' özellikleri ön plana çıkarmıştır. İki boyutlu soyutlamada farklı örüntüler biçiminde gösterdiği melodik motif farklılıklarını, bu aşamada dikey yönde birbirine eklenen ahşap kare çerçeveler içine düzensiz yerleşen; ahşap dokusuyla 'zıt' ve birbirinden farklı renk ve parlaklıktaki geometrik şekillerle ifade etmiştir (Şekil 4.7).

Soyut heykelini bir kütüphane binasının giriş holüne yerleştiren ÖzgeH, bu mekânın şu karakterleri üzerinde durmuştur: dış cephesi yalın mimari karakterdeki kütüphane binasının dekoratif cephe özellikleri olan tarihi bir sokak dokusuna eklektik yerleşimiyle sağlanan karşıt 'uyum', giriş holü mekânının yapı elemanlarındaki çizgisel tekrar, metalik beyaz tonlar ve 'benzerliklerle' sağlanan sadelik. Bu bağlamda, ÖzgeH'nin tasarımında görülen renk ve doku kullanımı ve çizgisellikten uzak 'formal' karakter yerleştirdiği iç mekânla aynı eserin melodilerinde olduğu gibi karşıtlık göstermektedir (Şekil 4.8).



Şekil 4.7 Üç boyutlu soyut heykel tasarımı,
ÖzgeH



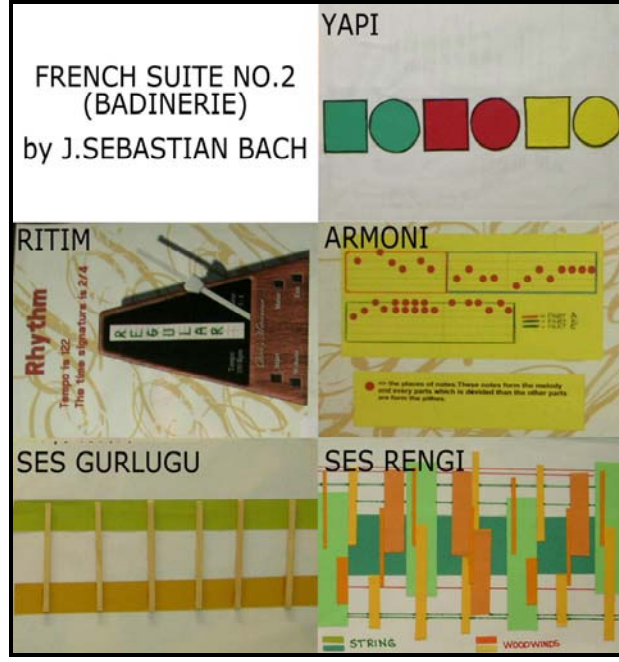
Şekil 4.8 Fotomontaj çalışması, ÖzgeH

4.2.3 Değerlendirme 3

4.2.3.1 Grup 3 Analizinin Değerlendirilmesi

J. Sebastian Bach'ın 1738 yılında orkestra için bestelediği iki bölmeli biçimdeki 'French Suite No. 2 (Badinerie)' (EK-6, Parça 3) adlı eseri üzerinde çalışan Grup 3'ün (KD, EP, KB, AlpA) analizlerinde bu kompozisyona ilişkin şu özellikler görülmektedir:

- **Yapı:** Eserde bir A fikrine cevap olarak gelen bir B fikri ile kurulan tema dört kez 'tekrar' etmektedir. Yapısal analizde A fikri bir kare, B fikri de bir daireyle temsil edilmiş ve aynı sayıda tekrar edilerek sıralanmıştır. Perde aralıklarının her tekrardaki değişimi de geometrik şekillerin renk farklılıklarıyla gösterilmiştir.
- **Ritim:** Ölçü ve tempo eser boyunca düzenli ve sabittir. Ritmik yapının bu düzenliliği bir metronom figürü ile temsil edilmiştir.
- **Armoni:** Eserin temalarını oluşturan farklı melodiler art arda ve perde aralıkları her seferinde değiştirilerek çalınmaktadır. Arka planda ise yaylılar tarafından sürekli çalınan bir melodi düzenli olarak tekrar etmektedir. Armoni analizinde bu farklı melodik yapıların perde aralıkları, yatayda ve dikeyde konumları değişen; art arda ve üst üste katmanlaşan bağımsız örüntüler şeklinde gösterilmiştir.
- **Ses Gürlüğü:** Eser boyunca sesin hacmi sabit kalmaktadır. Bu da çizgisel bir yönelimi olan ve tüm ezgilerin ses aralığının eşitlendiği çizgisel bir örüntü ile temsil edilmiştir.
- **Ses Rengi (Tını):** Eserdeki ana ezgiler flütle, alt ezgiler ise yaylılarla çalınmaktadır. Çalgıların eser içindeki bu göreceli baskınlığı ve yoğunluğu, sıcak ve soğuk renklerdeki dikdörtgenlerin çizgisel bir eksen üzerinde düzenlenmeleriyle gösterilmiştir. Burada sıcak renk tonları üflemleri, soğuk renk tonları ise yaylı çalgıları temsil etmektedir (Şekil 4.9).



Şekil 4.9 J. Sebastian Bach'ın 'French Suite No.2 (Badinerie)' adlı eserinin analizi (KD, EP, KB, AlpA)

4.2.3.2 KD'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi

KD, bu eserin iki boyutlu soyutlama çalışmasında, eserin analizinde ortaya çıkan 'ana temayı oluşturan karşıt iki fikrin dengesi, alt ve üst yapıdaki armonik katmanlaşma, ses rengindeki zıtlıklar, sabit ritmik düzen, ses gürlüğündeki çizgisellik' gibi özellikleri kullanmıştır. Ana temayı oluşturan karşıt A ve B fikirlerini analizde de kullanılan kare ve daire şekilleri ile temsil etmiş; iki boyutlu çalışma düzleminde aynı genişlikteki bu kare ve dairelerin içine yerleştiği bir ızgara oluşturarak ritmik yapıdaki sabitliği sağlamıştır.

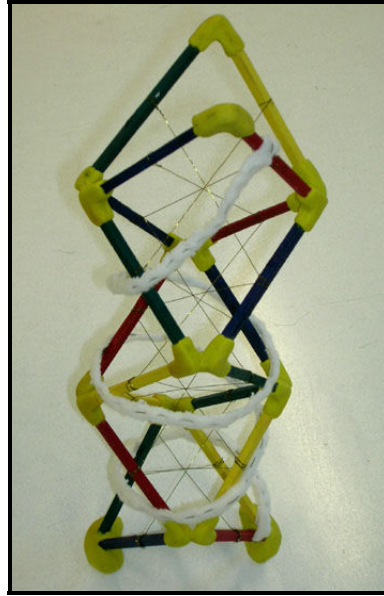
Alt ve üst yapıda çalınan farklı melodilerin armonik katmanlaşmasını kare ve daireleri eşit oranlarda parçalayarak; ses rengindeki zıtlıkları da sıcak ve soğuk renklerin karışık kullanımıyla ifade etmiştir. Düzlemi diyagonal kesen ve çizgisel elemanlardan oluşan ikinci bir ızgara ile ses gürlüğünün eser boyunca tek bir hat üzerindeki sabitliğini vurgulamıştır. Üst yapıda dört kez tekrarlanan ve her tekrarda perde aralığı değişen ana tema iki boyutlu düzlemi dört dikey alana bölüp, temsili şekillerin renk tonlarındaki değişikliklerle soyutlanmıştır. Dolayısıyla, KD'nin iki boyutlu soyutlamasında kullandığı geometrik şekillerin esere ait birkaç farklı özelliği aynı anda yansıttığını söyleyebiliriz (Şekil 4.10)



Şekil 4.10 J. Sebastian Bach'ın 'French Suite No.2 (Badinerie)' adlı eserinin iki boyutlu soyutlaması, KD

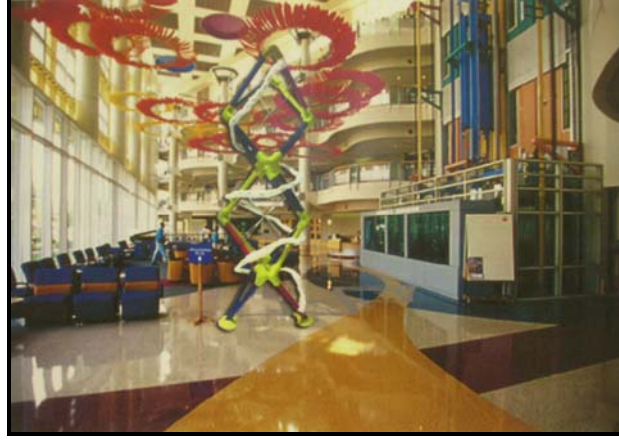
4.2.3.3 KD'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi

KD, üç boyutlu soyut heykel tasarımında, iki boyutlu soyutlamada kullandığı şu özelliklere odaklanmıştır: sabit ritmik düzen ve ses rengindeki zıtlıklar. Ritmik düzeni ifade etmek üzere her biri farklı renklerde ahşap çizgisel elemanlarla sarmal bir yapı iskeleti oluşturan KD, bu yapıya bakır tellerden ve yumuşak pamuksu kumaşlardan yapılmış farklı tür ve kalınlıkta şeritler sararak, iki boyutlu aşamada soğuk ve sıcak olarak ele aldığı ses rengi farklılıklarını göstermiştir (Şekil 4.11).



Şekil 4.11 Üç boyutlu soyut heykel tasarımı, KD

Heykelini bir çocuk hastanesinin geniş bekleme holüne yerleştirmiş; tasarımını holdeki renk, malzeme ve doku ‘çeşitliliğinin’ bir parçası gibi ele almıştır. KD, seçtiği iç mekân ve tasarımı arasında kurduğu bir başka ilişki biçimi olarak da eserin çocuksu ve eğlendirici yapısını iç mekânın kullanıcı kitlesi ve işleviyle örtüştürmeye çalışmıştır (Şekil 4.12).



Şekil 4.12 Fotomontaj çalışması, KD

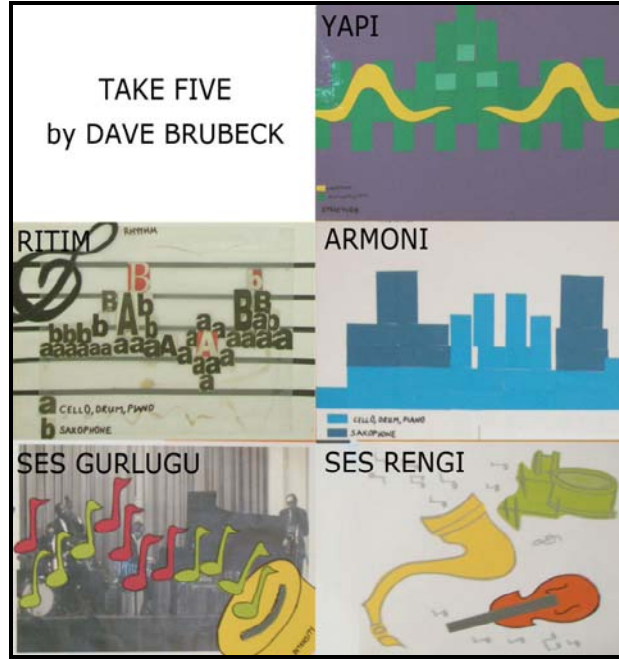
4.2.4 Değerlendirme 4

4.2.4.1 Grup 4 Analizinin Değerlendirilmesi

Dave Brubeck’in 1959 yılında bestelediği ‘Take Five’ (EK-6, Parça 4) adlı klasik caz eseri üzerinde çalışan Grup 4’ün (OY, EMÖ, AÇ) analizlerinde bu kompozisyona ilişkin şu özellikler görülmektedir:

- **Yapı:** Eserde başta ve sonda ‘simetrik’ olarak tekrar eden ezgisel bir motif bulunmaktadır. Eserin orta bölümünde ise ezgisel karakteri net algılanamayan solo motifler bulunmaktadır. Yapısal analizde başta ve sonda baskın olan ezgi, sarı renkteki eğrisel bir formula, orta bölümdeki temalar ise dik açılı şekillerden oluşan bir örüntü ile gösterilmiştir.
- **Ritim:** Eserin altyapısı çello, bateri ve piyano ile çalınan düzenli ve sürekli bir ritmik karaktere sahiptir. Ön planda saksafon ve piyanoyla solo olarak çalınan motifler ise aksak ve düzensiz ölçülerdedir. Bu ritmik ‘farklılaşmalar’ büyük ve küçük harflerden oluşan temsili bir grafik ile gösterilmiştir.

- **Armoni:** Altyapıdaki ritmik motif, ezgisel bir karaktere sahiptir. Ön planda saksafon ile çalınan baskın motifler ise arka plandakiyle aynı perde aralığında çalınmaktadır. Bu örtüşen armonik düzlemdeki farklı melodiler mavi rengin en açık ve en koyu tonları ile gösterilmiştir.
- **Ses Gürlüğü:** Eserdeki ses hacmi, ön plandaki farklı melodiler ve solo temalar boyunca düzensiz iniş ve çıkışlara sahiptir. Bu düzensizlik bir sol anahtarı sembolünün dikeyde konum ve renk değiştirmesiyle ifade edilmiştir.
- **Ses Rengi (Tını):** Eserde ‘baskın’ olan üç temel çalgı bulunmaktadır: solo bölümlerin çalındığı saksafon, arka plandaki düzenli ritmi oluşturan bateri ve çello. Analizde bu çalgılar soyutlanmadan, farklı renklerdeki figüratif temsilleri ile gösterilmiştir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 Dave Brubeck'in 'Take Five' adlı eserinin analizi (OY, EMÖ, AÇ)

4.2.4.2 AÇ'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi

AÇ, bu eserin iki boyutlu soyutlama çalışmasında, eserin analizinde ortaya çıkan ‘baskın motiflerin simetrisi, alt yapıdaki düzenli ritim, üst yapıdaki aksak solo ritimler, alt ve üst yapının armonik uyumu, ses gürlüğündeki düzensiz değişim’ gibi verileri kullanmıştır. Eserin başı ve sonunda kullanılan benzer melodik bölümler iki boyutlu düzleme simetrik yerleşen örüntü motifleri şeklinde ifade etmiştir. Eserin orta

bölümünde yer alan daha baskın yapıdaki solo motifler ise her soloya karşılık gelen farklı formdaki geometrik şekillerle (daire, dörtgen, yay parçası) göstermiştir. Orta bölümde her solonun farklı çalgılarla ve sürekli değişen ses gürlüklerinde çalınması da bu bölümdeki şekillerin birbirlerine göre renk karakterlerindeki zıtlıklarla temsil edilmiştir. Eserde simetri yaratan melodileri gösteren düzenli örüntüler altyapıdaki ritmik düzenin devamlılığını vurgulamak için de kullanılmıştır. Aksak solo ritimlerin temsil edildiği orta bölümde ise düzenli bir ritmik örüntü bulunmamaktadır. Kompozisyonun genelinde sağlanan renk tonlarındaki yakınlık alt ve üst yapıdaki armonik uyumun soyut gösterimidir (Şekil 4.14).

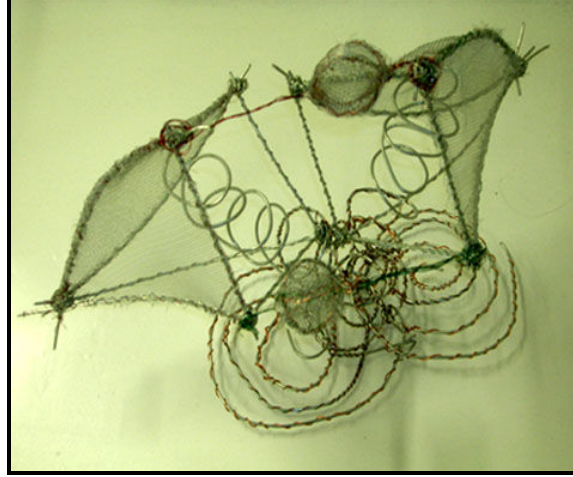


Şekil 4.14 Dave Brubeck'in 'Take Five' adlı eserinin iki boyutlu soyutlaması, AÇ

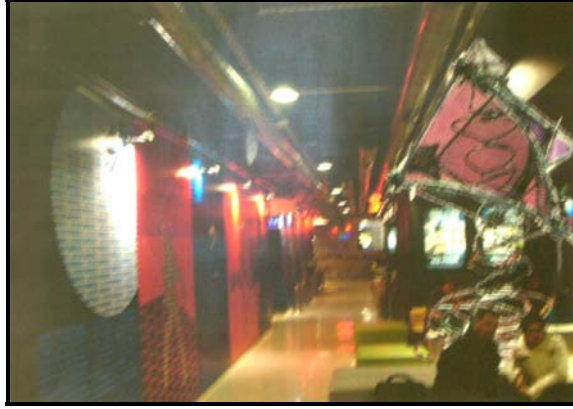
4.2.4.3 AÇ'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi

AÇ, üç boyutlu soyut heykel tasarımında, iki boyutlu aşamasında ele aldığı esere ait 'baskın motiflerdeki simetri ile alt ve üst yapının armonik uyumu' gibi özellikleri kullanmayı uygun görmüştür. İki boyutlu aşamasında birbirine benzer örüntülerle ifade ettiği simetrik bölümleri bu aşamada, aynı iki eğrisel formun simetrik yerleşimi ile sağlamıştır. Bu simetrik iki formun arasında kalan parçalı şekillerle de orta bölümdeki solo motifleri temsil etmektedir (Şekil 4.15). Alt ve üst yapıdaki armonik uyumu göstermek için sadece dairesel formlardaki metalik telleri ve düzlemleri kullanan AÇ, tasarımını bir sinema salonunun fuaye mekanına yerleştirmeyi uygun görmüştür (Şekil 4.16). Bu özellikli fuaye, mekan karakteri olarak sadece yapay ışığın yapı malzemeleri üzerindeki etkisiyle sağlanan metalik ve parlak bir karaktere sahiptir. Bu bağlamda soyut heykelde kullanılan metalik malzemelerle uyum

sağlamaktadır. Ayrıca, yedinci sanat olarak kabul eden sinemaya hizmet veren bir mekan olarak fuayeyle klasik müziğe göre daha az geçmişi olan jaz müziğini kaynak eser olarak kullanan soyut heykel tasarımıyla metaforik ve dolaylı bir ilişki kurmuştur. Dolayısıyla AÇ'nin soyut heykel tasarlama sürecindeki metaforik ilişki kurma biçiminin tasarım diliyle ilişki kurma biçiminden daha etkin olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 4.15 Üç boyutlu soyut heykel tasarımı, AÇ



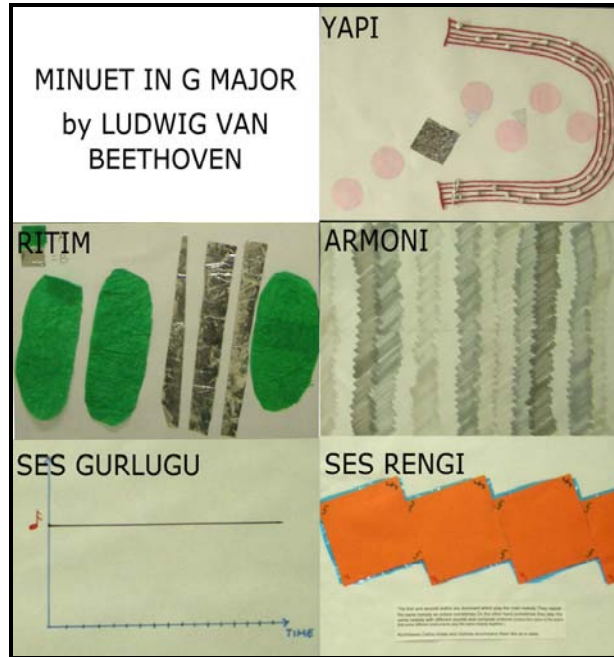
Şekil 4.16 Fotomontaj çalışması, AÇ

4.2.5 Değerlendirme 5

4.2.5.1 Grup 5 Analizinin Değerlendirilmesi

Ludwig van Beethoven'ın 1795 yılında bestelediği 'Minüet in G Majör' (EK-6, Parça 5) adlı üç biçimli bir Fransız folk dansı olan eser üzerinde çalışan Grup 5'in (MŞ, BA, SÇ, ÖzgürH) analizlerinde bu kompozisyona ilişkin şu özellikler görülmektedir:

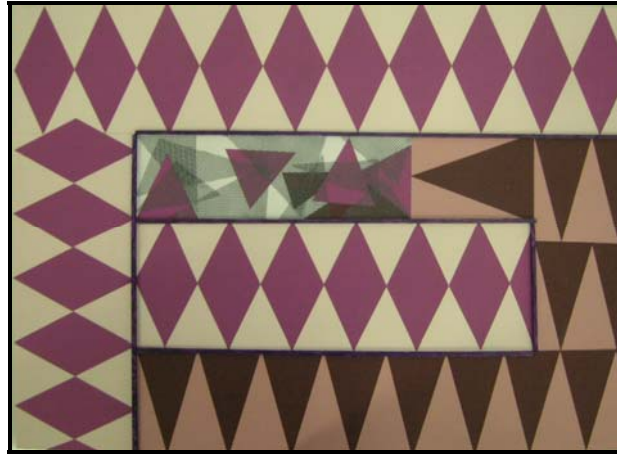
- **Yapı:** ABA şeklindeki (A ve B farklı ezgiler) simetrik bir tema eserin başında iki ve sonunda bir kez çalınmaktadır. Üçüncü bölümde ise bu temaların arasına diğerlerinden farklı ezgisel karaktere sahip ve C olarak adlandırılabilen başka bir tema girmektedir. Yapısal analizde farklılaşan bu temalar renk ve dokuları da zıt karakterde olan farklı geometrik şekillerle soyutlanmıştır.
- **Ritim:** Eserdeki tüm ezgiler tempoları sürekli değişen farklı ritimlere sahiptir. Bu farklı ritimler, eserin bir bölümü üzerine odaklanılarak, yine dokuları ve renkleri farklı geometrik şekillerden oluşan grafik bir sunumla ifade edilmiştir.
- **Armoni:** Eserin değişik bölümlerinde zıt karakter gösteren her ezgi aynı armonik perde aralığında çalınmaktadır. Bu karakter, armoni analizinde koyu griden beyaza değişen monokromatik bir örüntü olarak soyutlanmıştır.
- **Ses Gürlüğü:** Eser genelinde ses hacminde göreceli hiçbir değişiklik yoktur. Bu sabitlik, süreye bağımlı ses gürlüğü grafiğinde tek bir çizgi ile gösterilmiştir.
- **Ses Rengi (Tını):** Eserin ön plandaki ezgisel bölümlerinde yaylı çalgılar baskın olarak algılanmakta; arka planda ise üflemeli çalgılar daha hafif şiddette duyulmaktadır. Ses rengi analizinde yaylı çalgılar, mavi renkle gösterilen üflemeli çalgılar üzerinde baskın durumda olan turuncu renkteki kareler ile temsil edilmiştir (Şekil 4.17).



Şekil 4.17 Ludwig van Beethoven'ın 'Minuet in G Major' adlı eserinin analizi (MŞ, BA, SÇ, ÖzgürH)

4.2.5.2 MŞ'nin İki Boyutlu Soyutlamasının Değerlendirilmesi

MŞ, bu eserin iki boyutlu soyutlama çalışmasında, eserin analizinde ortaya çıkan ‘tema varyasyonları, farklı ritmik karakterler, armonik uyum, çalgılardaki baskınlık, ses gürlüğündeki sabitlik’ gibi özellikleri kullanmıştır. İki boyutlu düzlemde dörtgensel bölgeler yaratan MŞ, bu bölgelere farklı şekillerden oluşan çizgisel örüntüler yerleştirerek temalardaki çeşitliliği göstermeye çalışmıştır. Burada özellikle eserin üçüncü bölümündeki C fikrinin temsil edildiği orta bölge diğer örüntülere göre çok zıt ve düzensiz bir karakter göstermektedir. Örüntülerde tekrar eden şekillerin renklerinin arka plan rengine göre oldukça koyu seçilmesi eserde ön planda çalınan yaylıların ‘baskınlığını’ vurgulamak içindir. Her bir bölgedeki örüntünün aynı genişlikteki ‘çizgisel’ bir hatta ilerlemesi de eser boyunca ses gürlüğünün sabitliğine işaret etmektedir (Şekil 4.18).



Şekil 4.18 Ludwig van Beethoven'in 'Minuet in G Major' adlı eserinin iki boyutlu soyutlaması, MŞ

4.2.5.3 MŞ'nin Üç Boyutlu Tasarımının Değerlendirilmesi

MŞ'nin üç boyutlu soyut heykel tasarımında, iki boyutlu aşamada yansıttığı şu özellikler üzerine odaklanmıştır: tema varyasyonları ve ses gürlüğündeki sabitlik. Temaların çeşitliliğini iki boyutlu aşamada birbiri içine geçen ve döngüsel olarak yerleşen farklı örüntülerle soyutlayan MŞ, üç boyutlu çalışmasında bu özelliği çizgisel bir yönde uzanan spiral metalik formların içiçe geçişiyle sağlamıştır. Heykelin uzun ‘çizgisel yönelimi’ ses gürlüğündeki sabitliği temsil etmektedir (Şekil 4.19).



Şekil 4.19 Üç boyutlu soyut heykel tasarımı, MŞ

Tasarımını bir üniversitenin ana giriş örtüsü altına yerleştirerek hem örtünün eğrisel ‘formuyla’ hem de girişin kademeli ve dört taraftan sınırlı eşik karakteriyle (dış-iç) ilişki kurmaya çalışmıştır (Şekil 4.20).



Şekil 4.20 Fotomontaj çalışması, MŞ

BÖLÜM BEŞ

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Müzik ve mimarlık ilişkilerini eğitbilimsel bir yöntem olarak Temel Tasarım Eğitimi çatısı altında toplayan bu tez, farklı alt bölümlerde ele alınan kavramları ve kuramları birbiriyle örtüştürerek bu arakesitleri bağlayıcı bir yapıda tartışmıştır. İkinci bölümde irdelenen Temel Tasarım Eğitimi'nin amaçları (yaratıcılığın, algılama yetisinin, tasarım dilinin ve problem çözme becerisinin geliştirilmesi) ile üçüncü bölümde irdelenen farklı boyutlardaki (fonksiyonel, felsefi, metaforik, yaratımsal, algısal, aritmetik, tasarımsal) müzik-mimarlık ilişkileri özellikle 'yaratıcılık, tasarım dili ve algılama' başlıklarında kesişerek alan çalışmasındaki değerlendirme ölçütlerini belirlemiştir.

Stüdyodan seçilen beş grup analizi ve aynı gruptaki beş öğrencinin iki ve üç boyutlu bireysel tasarım aşamalarının, proje sürecine paralel olarak değerlendirildiği alan çalışmasından elde edilen verilere bakılarak 'analiz edilen müzik eseri ve seçilen mekânı farklı düzlemlerde algılama, işitsel bir analizden görsel bir fikir oluşturup mekânsal bir senteze ulaşma, müzik ve mekân arasında metaforik, anlamsal ve tasarımsal ilişkiler kurabilme' gibi farklı değerlendirme ölçütleri ortaya çıkmaktadır.

Temel Tasarım Eğitimi'nde görsel algılamanın sınırlarını aşarak farklı algılama ve duyumsama yöntemlerine de başvurma eğilimi ikinci bölümde irdelendiği üzere görsel ve işitsel algı paralelliğinde müziği görmenin ve mimariyi izlemenin üç biçimi olan 'duyusal, anlamsal ve teknik' düzlemlerde kesişmektedir. Alan çalışmasında değerlendirilen proje sürecinde, öğrencilerin gerek ilk aşamada müzik eserini gerekse son aşamada seçtikleri mekânı algılayıp ilişkilendirmelerinde özellikle 'anlamsal ve teknik' düzlemler etkili olmuştur.

Alan çalışmasından elde edilen veriler sonucunda öğrencilerin ilk etapta 'teknik' bir algılama düzlemine sahip olduğu görülmektedir. Bu düzlemde müzik eserinde algıladıkları 'ses gürlüğü, ritim, ezgi, armoni, tema, ses rengi' gibi değişkenleri seçtikleri mekânda algıladıkları 'yapısal biçim, işlev ve malzeme' gibi bileşenlerle ilişkilendirmişlerdir (Tablo 5.1).

Bunun yanı sıra beş öğrenciden ÖzgeH dışındaki dördü (CÜ, KD, AÇ ve MŞ) yapısal algılamaya ek olarak müziği ve mekânı ‘anlamsal’ düzlemde de algılayabilmişlerdir. Örneğin CÜ, müzik eserinde ‘denizden karaya bir yaklaşma’ anlamı keşfederek bunu yolculuk işlevine sahip bir mekânla (liman) ilişkilendirmiştir. Benzer şekilde AÇ, müzik eserinin türü (caz) ile seçtiği mekânın işlevi (sinema) arasında; KD de, kaynak müzik eserinin çocuksu ve eğlendirici karakteri ile tasarımını yerleştirdiği iç mekân (çocuk hastanesinin bekleme holü) arasında anlamsal bir ilişki kurmuştur. MŞ ise eserinin tür olarak bir giriş bölümü (minüet) olması nedeniyle soyut heykelini bir üniversitenin giriş mekânına yerleştirmiştir (Tablo 5.1).

Tablo 5.1 Değerlendirilen öğrencilerin algısal ilişki kurma biçimleri

Öğr.	Müzik Eserini Algılama Biçimi		Mekânı Algılama Biçimi	
	Anlamsal	Teknik	Anlamsal	Teknik
CÜ	denizden karaya yaklaşma	ses gürlüğü ritim ezgi armoni	mekânın işlevi (liman)	yapı biçimi işlev
ÖzgeH		ses gürlüğü tema ritim ezgi		yapı biçimi malzeme
KD	eserin çocuksu ve eğlendirici karakteri	ses gürlüğü tema armoni ses rengi ritim	mekânın işlevi (çocuk hastanesi)	yapı biçimi malzeme işlev
AÇ	müzik türü ve geçmişi	ses gürlüğü ritim ezgi armoni	mekânın türü, işlevi (sinema) ve geçmişi	yapı biçimi malzeme
MŞ	müzik türü	ses gürlüğü tema armoni ses rengi ritim	mekânın işlevi (giriş)	yapı biçimi işlev

Dolayısıyla, öğrencilerin müzik eseri ve mekânla algısal ilişki kurma biçimlerinde sadece tek bir düzlemle yetinmeyip tasarım ürünlerine yön vermek üzere daha fazla ipucu yakalamaya çalıştıkları söylenebilir. Böylece işittikleri müzikteki anlamlı bir formdan ve kompozisyonun yapısal karakterinden türettikleri anahtar sözcüklerle gözdedikleri mekânın görünen ve görünmeyen farklı özellikleri arasında kavramsal köprüler kurabilmişlerdir.

Projenin bir başka değerlendirme boyutu da yaratıcı düşüncenin geliştirilmesi bağlamında ortaya çıkmaktadır. Yaratıcılığın Temel Tasarım eğitimine uyarlanmış bir yöntemi olan ‘analiz, fikir ve sentez’ süreci mimar ve kompozitörün yaratma süreçlerinde bir fikri genişletip malzemeye form verişiyile örtüşmekte ve alan çalışmasında müzikal kompozisyonun analizi ve soyutlamalarıyla elde edilen fikirlerin mekânla sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 5.2 Değerlendirilen öğrencilerin proje aşamalarındaki yaratıcı düşünce süreçleri

Öğr.	Grup Analizi	2B Soyutlama	3B Soyut Heykel Tasarımı
CÜ	*ses gürlüğünde büyüme *düzenli ritmik tekrar *ezgisel tekrar *ezgisel çizgisellik *armonik örtüşme *ses renginde değişim	*ses gürlüğünde büyüme *düzenli ritmik tekrar *ezgisel tekrar *ezgisel çizgisellik *armonik örtüşme	*ses gürlüğünde büyüme *ezgisel tekrar *ezgisel çizgisellik
ÖzgeH	* döngüsel form *ana temada baskınlık/tekrar *ritmik varyasyon *melodik zıtlık ve simetri *eklektik bütünlük *ses gürlüğünde düzensiz değişim * ses renginde baskınlık/varyasyon	*ana temada baskınlık/tekrar *ritmik varyasyon *melodik zıtlık ve simetri *eklektik bütünlük *ses gürlüğünde düzensiz değişim	*melodik zıtlık ve simetri *eklektik bütünlük
KD	*ana temada tekrar *karşıt fikirlerin dengesi *armonik katmanlaşma *ses rengindeki zıtlıklar *sabit ritmik düzen *ses gürlüğünde çizgisellik	*karşıt fikirlerin dengesi *armonik katmanlaşma *ses rengindeki zıtlıklar *sabit ritmik düzen *ses gürlüğünde çizgisellik	*ses rengindeki zıtlıklar *sabit ritmik düzen
AÇ	*baskın ezgisel simetri *alt yapıda düzenli ritim *üst yapıda aksak ritimler *yapısal armonik uyum *ses gürlüğünde düzensiz değişim *ses renginde baskınlık	*baskın ezgisel simetri *alt yapıda düzenli ritim *üst yapıda aksak ritimler *yapısal armonik uyum *ses gürlüğünde düzensiz değişim	*baskın ezgisel simetri *yapısal armonik uyum
MŞ	*ezgisel simetri *tema varyasyonları *farklı ritmik karakterler *armonik uyum *çalgılardaki baskınlık *ses gürlüğünde sabitlik	*tema varyasyonları *farklı ritmik karakterler *armonik uyum *çalgılardaki baskınlık *ses gürlüğünde sabitlik	*tema varyasyonları *ses gürlüğünde sabitlik

Grup analizlerinde ödev kâğıdında belirtilen müzikal analiz başlıkları (yapı, ritim, armoni, ses gürlüğü, ses rengi) yaratıcı sürecin bu ilk adımında tek başına yol gösterici olmuştur. Bu temel başlıkları kendi eserlerindeki özelliklere göre ‘büyüme, baskınlık, çizgisellik, varyasyon, simetri, zıtlık, denge, uyum, tekrar’ gibi temel tasarım kavramlarıyla açıklayan öğrenciler, sonraki aşamalar için kaynak bir rehber oluşturmuşlardır (Tablo 5.2).

Bir ‘fikir’ üretme süreci olan iki ve üç boyutlu bireysel aşamalarda ise, bütün öğrenciler grup analizlerinde ortaya çıkan bu temel özellikleri yorumlayarak kullanmışlardır. Bu çevrim sürecinde ortak bir yaklaşım olarak her öğrenci, bağlı bulunduğu grup analizinde sunulan esere ait özellikleri projenin her aşamasında ‘eleyerek’ kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle üç boyutlu aşamada bu özellikler en fazla iki-üç özelliğe kadar indirgenmiştir (Tablo 5.2).

Değerlendirilen projelerin eğitmen kontrolündeki bu ‘algoritmik tasarım sürecinde’, öğrencilerin müzikal kompozisyonu fikir oluşturmada kaynak bir başvuru aracı olarak kullanmaları sağlanmış; bu rasyonel yöntem sayesinde kaynak müzik eseri her aşamada soyutlanarak optimize bir ürün sentezine (obje ve mekân) ulaşılmıştır. Dolayısıyla, temel tasarım eğitiminde kullanılan içgüdüsel tasarım sürecinde bir düşünme problemi olarak sıkça rastlanan ve soyutlamaya ters düşen keyfi, sembolik ve anlatsal eğilimler bu rasyonel yaratıcı süreç sayesinde en aza indirilmiştir.

Özellikle iki boyutlu aşamada tezin üçüncü bölümünde irdelenen müzikal ve mimari kompozisyonu farklı katmanlar olarak okuma fikri, üçüncü aşamaya zemin hazırlayan özgün bir tasarım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrenciler, grup analizlerinde ortaya çıkan esere özgü nitelikleri, iki boyutlu düzlemde ‘düzgün geometrik şekil, çizgisel eleman, örüntü’ gibi temel elemanların ‘renk, doku ve büyüklük, orantı, yönelim, düzen’ gibi değişkenleriyle tanımlanan farklı katmanlar olarak sunmuşlardır (Tablo 5.3).

Tablo 5.3 Değerlendirilen öğrencilerin iki boyutlu katmanları ve değişkenleri

Öğr.	Temel Eleman	Değişken
CÜ	geometrik şekil	renk, büyüklük
	çizgisel eleman	renk, yönelim
	örüntü	yönelim
ÖzgeH	geometrik şekil	renk
	çizgisel eleman	yönelim
	örüntü	renk, düzen
KD	geometrik şekil	orantı, büyüklük, renk
	çizgisel eleman	düzen
AÇ	geometrik şekil	renk, büyüklük
	örüntü	düzen
MŞ	örüntü	düzen, yönelim, renk

İkinci bölümde oluşturulan; farklı sanat ve mimarlık dillerine ait elemanlar, özellikler ve ilişkilerin bulunduğu Temel Tasarım Sözlüğü'ne, üçüncü bölümde irdelenen ortak tasarım dillerini kullanan müzik ve mimarlık örneklerinde de rastlanmaktadır. İki alanın ortak kavramlarını buluşturan bu sözlük alan çalışmasındaki değerlendirme ölçütleri için kavramsal bir düşünme alanı sağlamıştır. Bu bağlamda, süreç boyunca kullanılan bu kavramlar sözlüğü sınırlandırıcı ve bağlayıcı bir karakterde olmayıp, her bir öğrencinin farklı soyutlama eğilimlerini ortaya çıkartarak tasarım ürünlerindeki özgür ifadelerine de olanak tanımıştır.

Bir diğer değerlendirme ölçütü de, öğrencilerin tasarladıkları üç boyutlu soyut heykelle seçtikleri iç mekân arasında ilişki kurma biçimlerinde (tasarım dili, metaforik) ortaya çıkmaktadır. Bu aşamada, bütün öğrenciler 'renk, doku, form, yüzey, derinlik, ışık, mekân (iç-dış)' gibi temel tasarım elemanlarıyla 'zıtlık, bütünlük, simetri, varyasyon, büyüme, çizgisellik, yönelim, uyum' gibi tasarım ilişkilerini objeyle mekân arasında bir köprü gibi kullanabilmişlerdir (Tablo 5.4).

Ayrıca, algılama süreçlerinde anlamsal düzlemde de yararlanan dört öğrenci (CÜ, KD, AÇ ve MŞ) seçtikleri mekânların işlevleriyle dolaylı ve metaforik ilişkiler kurmuştur. Bu bağlamda, seçilen her mekânın karakterini oluşturan 'ışık, malzeme, form, yüzey, derinlik, işlev, iç-dış' gibi farklı boyutlarla ilk defa tanışan öğrenciler bu mimari kavramları da birer tasarım girdisi olarak kullanabilmişlerdir (Tablo 5.4).

Tablo 5.4 Değerlendirilen öğrencilerin mekanla ilişki kurma biçimleri

Öğr.	Mekânla İlişki Kurma Biçimleri	
	Tasarım Dili	Metaforik
CÜ	form, büyüme çizgisellik, derinlik	mekân işlevi (liman)
ÖzgeH	form, renk, zıtlık, bütünlük, malzeme, yüzey	
KD	form, renk, doku, sabitlik, malzeme	mekân işlevi (çocuk hastanesi)
AÇ	form, renk, ışık, simetri, uyum	mekân işlevi (sinema fuayesi)
MŞ	form, varyasyon, yönelim, iç-dış	mekân işlevi (giriş mekanı)

Stüdyo dağılımının dört farklı bölümden (Mimarlık, İç Mimarlık, Endüstriyel Tasarım, İletişim Tasarımı) öğrencileri kapsamı dolaylı olarak bu öğrencilerin projelerin farklı aşamalarındaki başarı durumlarında etkili olmuştur. Ancak, henüz kendi disiplinlerine ilişkin bölüm derslerine geçmemiş olmaları sebebiyle bu etkinin bireysel ilgi ve olası ön bilgilerden kaynaklandığı söylenebilir.

Çoğunlukla iki boyutlu bir tasarım dünyasını hedef alan İletişim Tasarımı öğrencileri iki boyutlu soyutlama aşamasından üç boyutluya geçmekte zorlanmış; bir kısmı da iki boyutlu aşama sonunda projeyi bırakmıştır. Dolayısıyla alan çalışmasında projeleri değerlendirilen beş öğrenci arasında İletişim Tasarımı öğrencisi yer almamaktadır.

Benzer bir durum değerlendirme kapsamındaki beş öğrencinin projenin farklı aşamalarındaki verimliliklerinde de gözlenmiştir. Örneğin, Endüstriyel Tasarım bölümü öğrencileri olan CÜ ve KD'nin üç boyutlu bir obje tasarımı olarak da nitelendirilebilecek soyut heykel (assemblage) tasarımı aşamasında gerek endüstriyel malzeme kullanımı gerekse malzemenin işlenmesi yönünden daha ilgili ve verimli olduğu gözlenmiştir. Buna karşın, İç Mimarlık bölümü öğrencisi MŞ ile Mimarlık bölümü öğrencileri AÇ ve ÖzgeH'nin tasarımlarını bir iç mekâna yerleştirme ve mekânla ilişki kurma biçimlerinde mekanın özelliklerini okuma açısından aynı ilgi ve verimde oldukları söylenebilir.

Ayrıca, projenin müzikten mimarlığa uzanan bir aşamalar bütünü (müzik analizi, iki ve üç boyutlu fikir, mekânla ilişki ve sentez) olması sebebiyle bu durumun mimarlık öğrencilerinin ‘algılama, soyutlama, yaratıcılık, problem çözme ve tasarım dili oluşturmalarına’ daha uzun süre ve oranda katkısı olduğunu da ekleyebiliriz. Dolayısıyla bu çalışma, müziğin mimarlığa farklı bağlamlarda katkısını tartışan bu tezde Temel Tasarım Eğitimi’nin hemen tüm hedeflerini içeren uzun soluklu örnek bir proje süreci olarak değerlendirilebilir.

Müzik ve mimarlık ilişkisinin farklı boyutlarında da görüldüğü üzere, günümüz sanat ve tasarım ortamı, her disiplinin kendi düşünsel ve uygulamalı sınırlarının dışına çıkarak başkalarınıninkiyle iletişim kurmaya ihtiyaç duyduğu çok-disipliner bir yapıya sahiptir. Bu sınırların güncel sorunlara çözüm bulmak üzere daha da eriyerek azalacağı ve tasarım eğitimin yapısının da bu bağlamda değişeceği öngörülebilir.

Sonuç olarak, mimarlık eğitimine uyarlanan bir temel tasarım eğitiminde, görsel dünyanın dışına taşarak sadece müzik değil, tiyatro ve dans gibi koklama, işitme ve beden dilini de içeren algısal düzlemlere sahip farklı performans sanatlarıyla da ilişki kurmak olasıdır. Bu tez özelinde müzikle mimarlığı yani işitselle görseli tasarım eğitimi sürecinde örtüştürmek, bu ortamı hazırlayan öncü bir yaklaşım niteliğindedir.

KAYNAKLAR

- Antoniades, A. C. (1990) *Poetics of Architecture, Theory of Design*. Van Nostrand Reinhold, New York
- Balamir, A. K. (1985) *Mimarlık Söyleminin Değişimi ve Eğitim Programları*. Mimarlık Dergisi 1985/8, Ankara
- Balamir, A. K. (1996) *Mimarın Kimliği ve Disiplininde Değişimler: Mimarlık Mesleği, Eğitimi ve Tasarımda Klasik-Akademik ve Modern Yaklaşımlar*. Doktora Tezi, ODTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Bayındır, Ş. (1994) *Appraisals of The Basic Design Education Implemented During The Last Ten Years at Schools of Architecture*, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
- Benton, T. ve C. (1975) *The Search Form and Function*, The Upon University Press
- Celbiş, Ü. (1990) *Tasarım Teorisi Ders Notları*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul
- Ching, F. D. K. (1996) *ARCHITECTURE Form, Space and Order*, John Wiley & Sons, Inc., New York
- Denari, Neil. (1994) *Instrument as Architecture, Architecture As a Translation of Music*, edited by Elizabeth Martin, Pamphlet Architecture 16, Princeton Architectural Press, New York
- Denel, B. (1981) *Temel Tasarım ve Yaratıcılık*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara
- Dener, A. (1998) *The Experience of Teaching in Basic Design Courses, Proceedings of FIDE 98*, International Conference on First Year Architectural Design Education, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul

DEU Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Birinci Yarıyıl Dersleri, (b.t). 2006,
<http://www.deu.edu.tr/DEUWeb/Icerik>

Dondis, A.D. (1973) *A Primer of Visual Literacy*, MIT Press, Cambridge, London

Drexler, A. (1984) *The Architecture of the Beaux-Arts*, Secker & Warburg, London

Dural, T. A. (1999) *Tiyatro-Mimarlık-Eğitim: Tasarım Eğitimine Başlangıç Sürecinde Bir Paradigma Olarak Tiyatro*, Doktora Tezi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Erim, Gonca. (1994) *Temel Tasarım İçinde Yaratıcılığın Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Bursa

Erten, E. Köse, A. F. ve Yeğin, M. (1998) *The Phenomenon of Realism as a Rational Approach for First Year Architectural Design Education, Proceedings of FIDE 98*, International Conference on First Year Architectural Design Education, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul

Fubini, E. (2006) *Müzikte Estetik*, Dost Kitabevi, Ankara

Gombrich, E. H. (1984) *Epilogue: Some Musical Analogies, THE SENSE OF ORDER: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, Ithaca, New York

Göker, S. (1993) *A Partita On Spatial Exploration: Relationships of Architecture and Music*, M.A. Dissertation, School of Architectural Studies, University of Sheffield

Gössel, Peter & Leuthauser, Gabriele. (1990) *Architecture in the Twentieth Century*, Benedikt Taschen, Germany

Green, P. (1974) *Design Education: Problem Solving and Visual Experience*, BT Batsford Limited, London

- Gropius, W. (1967) *Yeni Mimari ve Bauhaus*. M.O.D
- Gür, Ş. Ö. (2000) *Mimarlıkta Temel Eğitim Dersi Uygulaması, Dosya: Temel Tasarım Eğitimi*, Mimarlık Dergisi, sayı 293, Ankara
- Holl, Steven (1994) *Layered Relationships, Architecture As a Translation of Music*, edited by Elizabeth Martin, Pamphlet Architecture 16, Princeton Architectural Press, New York
- Hurwitz, A. ve Day, M. (1995) *Children and their art: Methods for the Elementary School*, Harcourt Brace Jovanovich, New York
- İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Birinci Yarıyıl Dersleri, (b.t). 2005, http://mimarlik.itu.edu.tr/egi_lis_zor_01.html
- Kuloğlu, Nilgün. (2000) *Bir Temel Eğitim Dersi Uygulaması ve Deneyimler, Dosya: Temel Tasarım Eğitimi*, Mimarlık Dergisi, sayı:293, Ankara
- Kuran, A. (1966) *Günümüzde Mimarlık Eğitimi*, Mimarlık 1966/35
- Labatut, J. (1956) *An Approach to Architectural Composition*, Journal of Architectural Education 11-2
- Lang, J. (1998) *Öğrenciler için Mimarlığa Giriş: Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek, Temel Tasarım/Temel Eğitim*, N. Teymur, Dural T.A. (eds.) ODTU Mimarlık Fakültesi Yayınları
- Lendvai, E. (2005) *Bela Bartok: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill Publishers
- Libeskind, D. (1992) *Countersign*, Academy Editions, Rizzoli
- Libeskind, D. (1997) *Chamber Works, Architecture Music*, HDA Dokumente zur Architektur 8, edited by Roland Ritter & Michael Haberz, Graz, Austria.

Libeskind, D. (2002) *A good building is like frozen music*, Guardian

Martin, E. (1994) *Y-Condition, Architecture As a Translation of Music*, edited by Elizabeth Martin, Pamphlet Architecture 16, Princeton Architectural Press, New York.

Melford, M. (1997) *Architextures –Musical Composition as Architecture, Architecture Music*, HDA Dokumente zur Architektur 8, edited by Roland Ritter & Michael Haberz, Graz, Austria.

Miller, Simon Shaw. (bt) *The Architecture of Music, Thinking Through Construction: Notation-Composition-Event*, AA Files, The Journal of Architectural Association School of Architecture, Volume 53

MSU Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Temel Sanat Eğitimi Ders İçeriği, (b.t). 2007, <http://www.msu.edu.tr>

Mitchell, W.J.T (1980) *The Language of Images*. University of Chicago Press, Chicago

Murray, J. A. (1956) *Parallels in Music and Architecture*, The journal RAIC, Part 1, Volume 33

Muschenheim, W. (1964), *Elements of The Art of Architecture*, The Viking Press, New York

Müridoğlu, Z. (1973) *D.G.S. Akademisinde Temel Sanat Eğitimi Çalışmaları*, Arkitekt, 1971–72

ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Birinci Yarıyıl Ders İçerikleri, (b.t). 2006, <http://www.archweb.metu.edu.tr/programs>

Ouellette, F. (1981) *Edgard Varèse*, çeviri: Derek Coltman, Da Capo Press, New York

- Özkan, T & Turan, M. (1976) *Mimarlık Eğitiminde Gelişmeler, Toplum Yapısı Eğitim İlişkileri*. Mimarlık Dergisi, 1976/3
- Piselli, F. (1997) *Materiality and Non-Materiality, Architecture Music*, HDA Dokumente zur Architektur 8, edited by Roland Ritter & Michael Haberz, Graz, Austria.
- Rowe, P.G. (1991) *Procedural Aspects of Design, Design Thinking*, MIT Press, Cambridge, London
- Sack, M. (1997) *On the Mysterious Relationship of Music and Architecture, Architecture Music*, HDA Dokumente zur Architektur 8, edited by Roland Ritter & Michael Haberz, Graz, Austria.
- Salama, A. (1995) *New Trends in Architectural Education*, 1995, USA
- Smith, R. A. (1970) *Aesthetic Concepts and Education*, University of Illinois Press, Urbana
- Teymur, Necdet. (1998) *Tasarlanacak bir Dünya için Temel Tasarım Eğitimi (Önsöz), Temel Tasarım/Temel Eğitim*, N. Teymur, Dural T.A. (eds.) ODTU Mimarlık Fakültesi Yayınları
- Tunalı, İ. (2004) *Tasarım Felsefesine Giriş*, Yapı Yayın 81, İstanbul
- Tümer, G. (2004) *VE MİMARLIK*, Literatür Yayıncılık, İstanbul
- Vitruvius. (1993) *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev: Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara
- Whitford, F. (1984) *Bauhaus*, Thames and Hudson Ltd., London

Wittkower, R. (1988) *The Problem of Harmonic Proportion in Architecture, Architecture Principles in the Age of Humanism*, Academy Edition St. Martin's Press, New York

Wong, W. (1977) *The Principles of Three-Dimensional Design*, New York: Van Nostrand Reinhold Company

Xenakis, I. (1922) *Formalized Music: Thoughts and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York

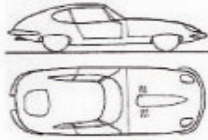
Xenakis, I. (1976) *Musique. Architecture*, 2nd edition, Casterman, Tournai

EKLER

EK-1 Proje Süreci Örnek Tanıtım Sayfası

FFD-102: ART AND DESIGN STUDIO 2, İ. E. U. FACULTY OF FINE ART AND DESIGN






MUSIC:
An artistic form of auditory communication incorporating instrumental or vocal tones in a structured and continuous manner

ANALYSIS:
the study of parts and their interrelationships in making up a whole

ABSTRACTION:
generalization; ignoring or hiding details to capture some kind of commonality between different instances.

MODULE 3:

analysis and abstraction of a piece of music

TASKS

- 1 – **Analyze** a given piece of music.
- 2 – **Abstract** the music into a 2D composition.
- 3 – **Design** a 3D assemblage.

SCHEDULE

STUDIO 1 (14/15 FEB):
introduction to the project, assignment of musical pieces

STUDIO 2 (19/20 FEB):
group analysis and presentation, introduction to 2D stage

STUDIO 3 (21/22 FEB):
continue 2D stage and submission

STUDIO 4 (26/27 FEB):
introduction to 3D stage, begin 3D sketches; individuals crits

STUDIO 5 (28 FEB / 01 MAR):
continue 3D stage, make draft model; group crits

STUDIO 6 (05/06 MAR):
continue 3D stage (finished model) and individual crits

STUDIO 7 (07/08 MAR):
finalize 3D stage; submission and jury/presentation

İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi 2006–07 Güz Dönemi ‘Sanat ve Tasarım Stüdyosu 2’ dersi kapsamında ‘Bir Müzik Eserinin Analizi ve Soyutlaması’ adlı bir aylık proje modülü ikinci periyotta öğrencilere dağıtılan bu örnek tanıtım sayfası projenin aşamalarını göstermektedir (Hazırlayan: Burcak Pasin).

EK-2 Analiz Aşaması Örnek Tanıtım Sayfası

FFD-102: ART AND DESIGN STUDIO 2, İ. E. U. FACULTY OF FINE ART AND DESIGN



ANALYSIS TOPICS:

STRUCTURE:
the way in which parts are arranged or put together to form a whole.

REPETITION:
the occurrence again and again; duplication over and over.

RHYTHM:
the order of a repetition. (ABCBA or ABAB, etc)

PITCH:
the relative position (high or low) of a tone within a range of musical sounds

HARMONY:
simultaneous combination of musical notes in a pleasing manner.

INTENSITY:
the magnitude or volume of sound

MELODY:
a rhythmically organized sequence of single tones so related to one another as to make up a particular phrase or idea

TIMBRE:
The quality or tone distinguishing voices or instruments; tone color

THEME:
Any element, motif, or small musical piece that has given rise to some variation becomes thereby a theme

MODULE 3:
STAGE 1- analysis of a piece of music

TASK

Analyze the **structure, repetition, rhythm, pitch, harmony, intensity, melody, timbre** and **theme** of a piece of music and present it using 2D visual media.

SOURCE OF INSPIRATION

In this first stage of Module 3 project, you will **analyze** a piece of music given to you in accordance with the related topics. Your source of inspiration will be the **aural properties (what you hear)** of your chosen piece of music.

ELABORATION REQUIREMENTS

- This stage will be done by **groups of 3 or 4 students**.
- Any 2D visual media including **graphs, sketches, collage works** could be used in the analysis.
- While presenting your analysis, you could also **play** your piece of music in order to support your presentation.

AIMS OF EXERCISE

The aim of this exercise is to understand how to analyze a **non-visual composition** and present it using **visual media**.

SUBMISSION DATES AND TIMES

STAGE 1 – ANALYSIS (4 points):
Monday/Wednesday Groups: Wednesday 19 February at 15:00
Tuesday/Thursday Groups: Thursday 20 February at 15:00

SUBMISSION REQUIREMENTS

A4 sheets (**at least** one for each analysis topic), mounted on sturdy boards.

EVALUATION CRITERIA

1 – a **thorough** analysis of the piece of music.
2 – a **creative use** of 2D visual media.
2 – a **qualified presentation** of the analysis.

BRING FOR NEXT CLASS:
(19 / 20 February)

one corrugated cardboard of 35 X 50 cm and **various cardboards** having different **textures** and **colors**.

İkinci periyoda ait bu örnek sayfa EK-1’de aşamaları tanıtılan projenin ‘analiz’ aşamasını açıklamak üzere öğrencilere dağıtılmıştır (Hazırlayan: Burcak Pasin).

EK-3 İki Boyutlu Soyutlama Örnek Tanıtım Sayfası

FFD-102: ART AND DESIGN STUDIO 2, İ. E. U. FACULTY OF FINE ART AND DESIGN



Some Vocabulary Definitions:

Line:
the combination of points to make a continuous mark.

Geometric Shape:
a regularly formed area (like a square, circle, triangle, rectangle, etc.)

Form:
the combination of shapes that gives an appearance of an object; figure.

Texture:
the distinctive physical composition or structure of something, especially with respect to the size, shape, and arrangement of its parts

Color:
the aspect of objects that is caused by differing qualities of the light reflected or emitted by them.

Abstraction:
generalization; ignoring or hiding details to capture some kind of commonality between different instances.

Composition:
the act or art of composing, or forming a whole or integral, by placing together and uniting different things, parts, or ingredients

Collage:
a 2D organization of diverse elements; an artistic composition of materials and objects pasted over a surface

MODULE 3:
STAGE 2- Abstraction into a 2D Composition

TASK

Abstract your piece of music into a 2D Composition.

SOURCE OF INSPIRATION

In this stage of Module 3 project, you will **abstract** your assigned piece of music into a **2D composition**. Therefore, your source of inspiration will be the **formal and thematic characteristics** of your chosen piece of music as discovered in the analysis stage.

ELABORATION REQUIREMENTS

- This stage will be done **individually**.
- You could only use **regular geometric shapes** and **linear elements** in the abstraction.
- The abstraction should be a **collage** work on a base plane. No print-outs are accepted.
- There should be **no undefined space** on the base.
- **The length** of any side of a geometric shape and/or a linear element should be between **5 and 15 cm**.
- The shapes could be of **any texture** and **color** that will enhance your interpretation of the musical piece.

AIMS OF EXERCISE

To abstract a non-visual art work using the basic elements of 2D communication and (re)arrange them in relation to the formal and thematic characteristics of the art work

SUBMISSION DATES AND TIMES

STAGE 2 – 2D COMPOSITION (8 points):
Monday/Wednesday Groups: Wednesday 21 February at 16:00
Tuesday/Thursday Groups: Thursday 22 February at 16:00

SUBMISSION REQUIREMENTS

One corrugated cardboard of **35 x 50 cm**, which will be used as a **base** for the collage work. You should write **your name / surname** and **the name of your music / its composer** on the reverse of the cardboard.

EVALUATION CRITERIA

- 1 – a **successful abstraction** of the piece of music.
- 2 – a **creative use** of geometric shapes and linear elements.
- 2 – a **qualified workmanship**.

İkinci periyoda ait bu örnek sayfa aynı projenin ‘iki boyutlu soyutlama’ aşamasını açıklamak üzere öğrencilere dağıtılmıştır (Hazırlayan: Burak Pasin).

EK-4 Üç Boyutlu Soyut Heykel (Assemblage) Tasarımı Örnek Tanıtım Sayfası

FFD-102: ART AND DESIGN STUDIO 2, İ. E. U. FACULTY OF FINE ART AND DESIGN



Some Vocabulary Definitions:

Form:
the combination of shapes that gives an appearance of an object; figure.

Abstraction:
generalization; ignoring or hiding details to capture some kind of commonality between different instances.

Composition:
the act or art of composing, or forming a whole or integral, by placing together and uniting different things, parts, or ingredients

Assemblage:
a sculptural composition consisting of an arrangement of miscellaneous objects or found materials

Industrially Produced Materials:
those substances made by machine rather than hand-made processes.

*please check the reverse of this sheet for a list of those materials

MODULE 3:

STAGE 3 - Design a 3D Assemblage

TASK

Design a 3D assemblage to be placed in an interior environment by using industrially produced materials.

SOURCE OF INSPIRATION

In this stage of Module 3 project, you will design a **3D assemblage** to be placed in **an interior environment of your own choice**. Your source of inspiration both for the design and the placement of your assemblage will be **the characteristics of your piece of music** represented in the 2D abstraction stage.

ELABORATION REQUIREMENTS

- This stage will be done **individually**.
- You should decide on **where** and **how** to place your design, and **why**, in relation to your own piece of music.
- You are required to make a **minimized model** of your assemblage by using **industrially produced materials** as listed on **the reverse of this sheet**.
- The height + width + length of your model must be **between 75 and 90 cm**.

AIMS OF EXERCISE

To design a 3D composition and relate it to an environment with respect to the characteristics of the composition

SUBMISSION DATES AND TIMES

STAGE 3 – 3D ASSEMBLAGE (12 points):
Monday/Wednesday Groups: Wednesday 07 March at 15:00
Tuesday/Thursday Groups: Thursday 08 March at 15:00

SUBMISSION REQUIREMENTS

- One abstract sculpture (assemblage) made from “industrially produced materials”
- 3D sketches and/or photomontages on A3 sheets showing the placement of your assemblage in the environment.

EVALUATION CRITERIA

- a **thorough** translation of the 2D abstraction into 3D composition
- the quality** and **complexity** of the 3D composition
- a **reasonable** relation of the 3D composition with its environment
- a **creative use** of industrially produced materials
- a **qualified** workmanship

İkinci periyoda ait bu örnek sayfa aynı projenin ‘üç boyutlu soyut heykel tasarımı’ aşamasını açıklamak üzere öğrencilere dağıtılmıştır (Hazırlayan: Burcak Pasin).

EK-5 Üç Boyutlu Soyut Heykel (Assemblage) Tasarımı Malzeme Tanıtım Sayfası

FFD-102: ART AND DESIGN STUDIO 2, İ. E. U. FACULTY OF FINE ART AND DESIGN



MODULE 3:
STAGE 3 - Design a 3D Assemblage

“INDUSTRIALLY PRODUCED MATERIALS”
 (those substances made by machine rather than hand-made processes)

You could visit Kemeraltı section of İzmir to research and discover what kinds of “industrially produced materials” are available and where they can be found.

Some examples include:

wire	(tel)
plastic-coated wires	(plastik kaplanmış kablolar)
plastic thread string	(nylon ipler / sicim)
“raffia” thread / string	(rafya)
fishing line	(misina)
rubberized cloth	(muşamba)
wrapping plastic	(ambalaj plastiği)
plastic sheets	(plastik levha)
wrapping paper	(ambalaj kağıdı)
plastic mosquito screen	(plastik sinek teli)
metal mosquito screen	(metal sinek teli)
netting / mesh / fencing	(ağ / çit)
burlap	(çuval)
cloth	(bez)
fabric	(kumaş)
canvas	(Amerikan bezi)
wood pieces	(tahta parçaları)

This list is **ONLY A SUGGESTION** and **BY NO MEANS EXHAUSTIVE**. Other materials can be used with the permission of your studio instructor.

NOTE: In order to later work with some of these materials, special tools and accessories like the following may be needed:

hammer	(çekiç)
pliers	(kerpeten)
screwdriver	(tomavida)
model knife	(maket bıçağı)
scissors	(makas)
metal shears	(teneke makası)
screws, various sizes	(vida, farklı büyüklük)
nails, various sizes	(çivi, farklı büyüklük)

Bu sayfa tüm periyotlarda ‘üç boyutlu soyut heykel tasarımı’ aşamasında kullanılacak malzemeleri tanıtmak üzere öğrencilere dağıtılmıştır (Hazırlayan: Burak Pasin).

EK-6 Analiz Aşamasındaki Müzik Eserlerini İçeren CD

Parça 1 – Maurice RAVEL - Bolero Alla Marcia (Karelia Suite, Op.11-3)

Parça 2 – Alfred SCHNITTKE - Concerto Grosso No 1

Parça 3 – Johann Sebastian BACH-French Suite No.2 Badinerie

Parça 4 – Dave BRUBECK -Take Five

Parça 5 – Ludwig Van BEETHOVEN - Minuet in G Major

