



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve evre Tasarımı Anabilim Dalı

MEKÂN TASARIMINDA FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Kübra KAYADURAN AKKAVAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

MEKÂN TASARIMINDA FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BİR
TARTIŞMA

Kübra KAYADURAN AKKAVAK

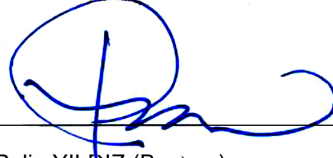
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Kübra Kayaduran Akkavak tarafından hazırlanan "Mekân Tasarımında Fenomenolojik Yaklaşımlar Üzerine Bir Tartışma" başlıklı bu çalışma, 20.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Pelin YILDIZ (Başkan)



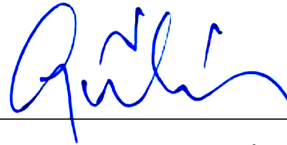
Yrd. Doç. Dr. Emre DEMİREL (Danışman)



Doç. Dr. Alim Selim MUTDOĞAN



Yrd. Doç. Dr. Nur AYALP



Yrd. Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ


Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20.06.2017



Kübra Kayaduran Akkavak

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

● Tezimin/Raporumun 20.06.2020 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

14 /07/2017



Kübra KAYADURAN AKKAVAK

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın başlangıcından sonuna kadar en önemli yol göstericim olan ve her görüşmemizde yeni şeyler öğrenmemi sağlayan, her daim yeni ufuklar açan değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Emre Demirel'e;

Motivasyonumun azaldığı her an desteğiyle sürece daha güçlü devam etmemi sağlayan, tezimi okuyan ve gerektiğinde düzeltmeler yapan, hoş sohbeti ve dostluğu ile iş hayatıma renk katan Büşra Gürdağ'a;

Uzarlarda olsada tüm süreçlerde olduğu gibi tez sürecinde de iş bitiren, akıl veren, motive eden tavırla hayatımı kolaylaştıran çok değerli, sevgili arkadaşım Semiha İsmailoğlu'na;

Hayatımın her anında destekleriyle yanımda olan maddi, manevi hiçbir şeyi benden esirgemeyen sevgili anneme, babama ve kardeşlerime;

Yoğun çalışma dönemimde gösterdiği şefkat, destek ve motivasyon için sevgili eşim, yol arkadaşım Orhan Akkavak'a;

Ve bu süreçte beni hiç yormayan, bana hiçbir zorluk yaşatmayan en büyük motivasyon kaynağım oğluma,

Teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

KAYADURAN AKKAVAK, Kübra. *Mekân Tasarımında Fenomenolojik Yaklaşımlar Üzerine Bir Tartışma*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Göz hegemonyasına dayalı, bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışını problem edinen tez kapsamında, fenomenolojinin insan odaklı, mekânın algılanmasında insan bedeninin ve duyularının önemini vurgulayan yaklaşımının mekân tasarımı nasıl yer bulabileceği, bu yaklaşımdan nasıl yararlanılabileceği sorularının cevabı aranmış olup fenomenolojik yaklaşımı söylemlerine ve çalışmalarına yansıtan Steven Holl ve Peter Zumthor'un genel yaklaşımı üzerinden mekân tasarımı tartışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde; çalışmaya yön veren probleme değinilmiş, araştırmanın konusu ve kapsamı ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde; gözmerkezci yaklaşım irdelenmiş, bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışının düşünsel/tarihsel sürecine değinilmiştir. Bu bağlamda Kartezyen felsefe ve bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışı arasındaki bağlantı irdelenmiştir. Ayrıca kuramsal altyapısı Kartezyen felsefeden beslenen ve günümüz mekân tasarımı anlayışında etkilerini sürdüren Modern Mimarlık ve sonrasındaki yaklaşımlar beden-mekân ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Üçüncü bölümde; bedensel deneyimi ön plana çıkararak mekân tasarımı anlayışının düşünsel altyapısı ve bu anlayışın kaynağını oluşturan fenomenolojik yaklaşım irdelenmiştir. Ayrıca söylemlerinde bedensel duyumun ön planda olduğu bir mimarlık anlayışını vurgulayan, bu yönde çalışmalar yapan Steven Holl ve Peter Zumthor'un görüşlerine yer verilmiş, seçilen yapıları üzerinden yaklaşımlarına dair çıkarımlar yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise mimarların genel yaklaşımları üzerinden yapılan çıkarımlardan hareketle mekân tasarımı bedensel deneyimin ön planda olduğu bir yaklaşımın benimsenmesi konusunda fenomenolojik yaklaşımdan yararlanılabilecek noktalar vurgulanmış ve öneriler sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Gözmerkezci Yaklaşım, Kartezyen Felsefe, Fenomenoloji, Mekân Tasarımında Fenomenoloji

ABSTRACT

KAYADURAN AKKAVAK, Kübra. *A Discussion on Phenomenological Approach in Space Design*, Master Thesis, Ankara, 2017.

Within the scope of the thesis, the problem of space design based on eye hegemony, which lacks physical sensation, is a problem. The answer to the question of how the approach of the phenomenon, which emphasizes the importance of the human body and senses in the perception of space, can be found in space design and how this approach can be utilized. Space design has been discussed through the approach of Steven Holl and Peter Zumthor, reflecting the phenomenological approach to their discourse and work.

In the first part of the study; The problem of giving direction to work is mentioned, general information about the subject and scope of the research is given. In the second chapter; The centocratic approach was examined and the intellectual / historical process of space design lacking bodily sensation was addressed. In this context, the connection between Cartesian philosophy and the concept of space design lacking physical sensation has been examined. In addition, modern architecture and its subsequent approaches, which are fed from the Cartesian philosophical theoretical background and influence on the contemporary space design concept, are dealt with in the context of body-space relation. In the third chapter; The intellectual infrastructure of the concept of space design that brings the physical experience to the forefront and the phenomenological approach which constitutes the source of this understanding are examined. In addition, Steven Holl and Peter Zumthor's work emphasizing an architectural sense that the bodily sensation is the forerunner in their rhetoric, and the implications for their approach through selected structures have been made. In the conclusion section, the points where the phenomenological approach can be used to emphasize the adoption of the approach that the physical experience is preliminary in the space design with the motions of the general approaches of the architects are emphasized and suggestions are presented.

Keywords

Ocular-centrism Approach, Cartesian Philosophy, Phenomenology, Phenomenology in Space Design

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	v
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1.BÖLÜM: GİRİŞ, ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI	1
2.BÖLÜM: MEKÂN TASARIMINDA GÖZ HEGEMONYASI	5
2.1.Kartezyen Felsefe	12
2.2.Modern Mimarlık.....	14
2.3.Modern Mimarlık Sonrası/Göz Hegemonyasının Sarsılması	16
2.4.Bölüm Sonucu	20
3.BÖLÜM: MEKÂN TASARIMINDA GÖZ HEGEMONYASINA KARŞI BÜTÜNCÜL DUYUMSAL YAKLAŞIM	22
3.1.Fenomenoloji	26
3.2.Fenomenolojik Yaklaşımla Tasarım Yapan Mimarlar: Genel Yaklaşımları ve Yapıları	30
3.2.1. Steven Holl	31
3.2.1.1. Knut Hamsun Center (1994-2009)	35
3.2.1.2. Chapel of St. Ignatius (1994 – 1997)	39
3.2.2. Peter Zumthor	43
3.2.2.1. Kolumba Müzesi (2003-2007)	49
3.2.2.2. Bruder Klaus Field Chapel (2007)	55
3.3.Steven Holl Ve Peter Zumthor'un Mimarlık Yaklaşımlarına Dair Çıkarımlar.....	61

4.BÖLÜM: SONUÇ ve ÖNERİLER.....	64
5.BÖLÜM: KAYNAKÇA.....	67
EK1: İntihal Raporu.....	73



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Steven Holl'ün Suluboya Eskizleri	34
Şekil 2: Steven Holl'ün mimarlık ofisinden görüntüler: çalışma alanları ve maket atölyesi	34
Şekil 3: Knut Hamsun Center Kesit ve Plan	36
Şekil 4: Steven Holl'ün Knut Hamsun Center Suluboya Eskizleri.....	36
Şekil 5: Knut Hamsun Center dış cephe görüntüleri.....	38
Şekil 6: Knut Hamsun Center iç mekân görüntüleri.....	38
Şekil 7: Steven Holl'ün Chapel of St. Ignatius suluboya eskizleri.....	40
Şekil 8: Steven Holl Chapel of St. Ignatius çatısında yer alan ışık merceği eskizleri	40
Şekil 9: Chapel of St. Ignatius iç mekân da değişen renk yansımaları	41
Şekil 10: Chapel of St. Ignatius dış cephe görüntüleri.....	42
Şekil 11: Peter Zumthor'un EXPO İsviçre Pavyonu'na ait eskizleri, üç boyutlu modellemesi ve iç mekân görüntüleri	47
Şekil 12: Peter Zumthor'un The Therme Vals eskizleri ve yapı planı	48
Şekil 13: Peter Zumthor'un Atölyesinden Görüntüler.....	48
Şekil 14: Kolumba Müzesi Dış Cephe Görüntüleri	50
Şekil 15: Kolumba Müzesi Kat Planları	51
Şekil 16: Kolumba Müzesi Dış Cephe Eski ve Yeni Doku Birleşim Görüntüleri.....	52
Şekil 17: Kolumba Müzesi Zemin Kat İç Mekân Görüntüleri	53
Şekil 18: Kolumba Müzesi Merdiven Görüntüleri ve Sergileme Mekânları Görüntüleri.....	54

Şekil 19: Kolumba Müzesi 2. Kat Sirkülasyon Alanı ve Okuma Odası ...	54
Şekil 20: Kolumba Müzesi Batı Yönündeki Girişve Kapı Detayı	55
Şekil 21: Peter Zumthor'un Bruder Klaus Field Şapeli'ne ait eskizleri ve kesit	56
Şekil 22: Bruder Klaus Field Şapeli Yapım Aşaması	57
Şekil 23: Bruder Klaus Field Şapeli Dış Mekân Görüntüsü, Cephe Detayı ve Yapı Künyesi	58
Şekil 24: Bruder Klaus Field Şapeli'ne ait iç mekân görüntüleri ve detaylar	58
Şekil 25: Bruder Klaus Field Şapeli iç mekân da ışık etkisini gösteren görüntüler	60

1.BÖLÜM

GİRİŞ

ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI

Mekânı insanın yalnızca fiziksel barınma ihtiyacının giderildiği bir yer olarak ele almak, mekânı içeriksiz bir nesne ya da herhangi bir kutu olarak tanımlamakla eş değer görülebilir. Çünkü mekân, insanın duygusal ve bedensel olarak ilişki kurduğu, yaşantısını biçimlendirdiği, dünyada var olma deneyimini anlamlandırdığı bir kavramdır. Dolayısıyla mekân tasarımı uğraş edinen her tasarımcı, mekânı deneyimleyecek olan insanın yaşantısında önemli bir rol oynamaktadır. Yaşantıyı biçimlendiren, hafızada yer edinen mekân deneyimi çok duyulu bir deneyimdir dolayısıyla tasarımcı, mekânın insan bedeni tarafından tüm duyularıyla algılandığı farkındalığı ile tasarımlarına yön vermelidir. Ancak günümüzde mekân tasarımı anlayışına hâkim olan genel tavır, mekân yalnızca görme duyusuyla algılanıyormuş gibi bir yaklaşım üzerinedir.

Pallasmaa; gözden yana eğilimin, mimarlığı son otuz yıllık zaman diliminde, baskın bir görsel imge kültürünün egemenliği altına alarak önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar etkilediğini belirtir ve göz hegemonyasının teknolojik gelişmelerin desteğiyle farklı bir boyuta taşındığı günümüz mimarlığında dokunsal duyarlılıktan yoksunluğunu şu cümlelerle ifade eder; “*Görme duyusu başka duyu kiplerini içerebilir, hatta pekiştirebilir; tarihsel mimarlıkta, görmedeki bilinçdışı dokunsal öge özellikle önemli ve yoğun bir biçimde mevcuttur, ama çağımız mimarlığında, ne yazık ki ihmal edilmiştir.*” Pallasmaa bu yoksunluğun mekânsal deneyim ve varoluşsal sorunlar yerine, kapitalist sistemin gerekliliklerinin benimsenmesi sonucu ortaya çıktığını belirtirken; duyumsal içerikten yoksun, özü kaybolmuş yapıların, görsel bir imaj olmanın ötesine geçemediğini ve mimarlığın, fotoğraf makinesi tarafından tespit edilen basılı görüntü sanatına dönüştüğünü ifade etmiştir ¹

Özellikle son yıllarda görsel sunum tekniklerinin ve mimari modelleme programlarının geliştirilmesiyle ileri düzey gerçekçi görsellerin elde edilebilmesi mimarlığın sanal bir imaj

¹ Kaynak: Pallasmaa, J. (2005). *Tenin Gözleri. 2.Basım,2014.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: YEM Yayın. (Syf: 38-41)

olarak işlenmesine neden olmuştur. Mimari tasarımların sanal imajlarının sunumu gayrimenkul ve yatırım şirketleri tarafından kapitalize edilmiş ve büyük bir pazarlama aracı haline getirilmiştir. Tasarımın niteliksel özelliklerinden ziyade en hızlı şekilde ortaya çıkmasıyla ve ortaya çıkan imajın görme duyusunu tatmin etmesiyle ilgilenen piyasa şartları bilgisayar programlarıyla çalışmayı zorunlu kılmakta ve bu programlar tasarım sürecine yardımcı olmaktan daha çok tasarımın yöntemi haline gelmektedir. İki boyutlu bir düzlemde her ne kadar üç boyutlu oluşumlarla ilgilenilse de görme duyusunun aktif olduğu bu süreç mimari tasarımda dokunsal duyarlılığı geri planda bırakmaktadır. Pallasmaa bu konudaki endişesini şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Bilgisayar genellikle yalnızca insanın hayal gücünü serbest kılan ve etkili tasarım yapmayı kolaylaştıran yararlı bir buluş kabul ediliyor. Bu bakımdan bilgisayarın, en azından günümüzde, tasarım sürecinde oynadığı rolü göz önüne aldığımızda ciddi kaygılarım olduğunu ifade etmek isterim. Bilgisayarlı görüntü üretimi tasarım sürecini edilebilir bir görsel manipülasyona, retinal bir yolculuğa dönüştürerek, çokduyulu, eşzamanlı ve eşgüdümlü imgelemedeki muhteşem yeteneğimizi köreltme eğilimindedir. Bilgisayar yaratıcı ile nesne arasında bir uzaklık yaratır, oysa elle çizmek ve maket yapmak tasarımcıyı nesneyle ya da mekânla dokunsal teması geçirir. İmgelemimizde hem nesne eşzamanlı olarak elde tutulur, hem de kafanın içinde ve imgeleyen ve yansıtılan fiziksel imge bedenimiz tarafından modellenir. Nesnenin hem içindeyizdir hem de dışında. Yaratıcı emek bedensel ve zihinsel özdeşleşme gerektirir, duygudaşlık ve sevecenlik gerektirir” (Pallasmaa, 2005, s. 15-16).

Günümüz mimarlığındaki bu gelişmeler ve yaklaşımlar beden-mekân ilişkisinin ele alınış biçiminin göz hegemonyasına dayalı bir düzen içerisine yerleştirildiğini göstermektedir. İçinde bulunulan çağın etkilendiği düşünsel ortam ve gerekliliklerden dolayı mimarlıkta gözmerkezci bir yön tayin etmekle günümüz mimarlığının izlediği gözmerkezci yaklaşım arasında büyük bir bilinç farkı olduğu düşünülmektedir. Daha önceki dönemlerde doğru bilgiye, ussal olana ulaşma kaygısı güderek Kartezyen bir yaklaşımın insanlık için en doğru yaklaşım olduğu kanaatiyle hareket edilmiştir. Ancak belli bir zaman sonra bu anlayışın olumsuz etkileri görülmüş ve eleştiriler başlamış ve bu alanda beden-mekân ilişkisini farklı bağlamlarda ele alan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Psikoloji, sosyoloji ve benzeri alanlardaki çalışmaların mimarlık disiplinine adapte edilebilir hale geldiği günümüzde, teknolojik gelişmeleri beden-mekân ilişkisinde kullanıcı yararına kullanmak yerine pazarlama aracı olarak kullanma durumu önceki dönemlerden farklı olarak doğru olduğu düşünülen bir kaynağa dayandırılmaksızın ve bilinçli şekilde duyumsal deneyimin göz ardı edildiğini düşündürmektedir.

Göz hegemonyasına dayalı mekân tasarımı anlayışının geçmişi irdelendiğinde görmenin özellikle Batı kültüründeki ayrıcalıklı konumuna ilişkin verilere ulaşılmıştır. Yapılan literatür incelemesinde, görme duyusunun bu ayrıcalıklı konumuna zamanla geldiği ve daha önceleri egemen olan işitme duyusunun yerini aldığına dair söylemlere ulaşılmıştır. Mimar ve kuramcı Pallasmaa göz hegemonyasının, Grek düşüncesindeki temellerine rağmen, 17. Yüzyıla ait bir fenomen olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir.² Çağdaş tarihçi Lucien Febvre ise 16. Yüzyılda görmek, koklamak, sesleri yakalamakla ilgilenen insanın daha sonraları ciddi ve etkin biçimde geometriye daldığını belirtmiştir.³ Benzer şekilde Tarihçi Robert Mandrou da geçmişte duyuların hiyerarşisinin 20. yüzyıldakiyle aynı olmadığını ve görme duyusunun işitme ve dokunmadan sonra üçüncü sırada yer aldığını ifade etmiştir.⁴

Mekân tasarımında bedensel deneyimin göz ardı edilmesi ve mekânın soyut bir işlev kabı haline getirilmesi günümüze özgü bir yaklaşım değildir. 17.yy-20.yy arası dönem bu anlayışa kaynaklık eden bir takım fikirlere ev sahipliği yapmıştır. Dönüm noktası olarak ele alınabilecek 17. yüzyıl felsefesine hâkim olan Kartezyen Felsefe bu anlayışa zemin oluşturmuştur. Akıl esaslı bir dünya görüşünün hâkim olduğu kartezyen felsefeye göre beden içinde yer aldığı mekândan bağımsız, mekâna uzaktan bakan göz konumunda ele alınmış, bedenin yaşayan, deneyimleyen, duyuları ile algılayan bir canlı olduğu göz ardı edilmiştir. Bu bakış açısı, beden-mekân ilişkisinin geometrik kurallar üzerinden kurgulandığı anlayışının düşünsel altyapısını oluşturmuş ve bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışına kaynaklık ederek gözmerkezci yaklaşımın benimsenmesine neden olmuştur.

Mimarlıkta modernizm ile mekân tasarımında nesnelliğin, bilimselliğin daha da ön plana çıkmasıyla göz hegemonyası güçlenmiştir. Ancak modernizmin form odaklı gözmerkezci yaklaşımının mimarlığı çıkmaza sürüklemesi sonucunda mimarlar farklı arayışlara girmişler ve bu problemi içerisinde bulunan felsefi ortamın söylemlerinden referans alarak çözüme yolunda ilerlemişlerdir. Böylece beden-mekân ilişkisinin yeniden ele alındığı, bedenden bağımsız bir mekân anlayışının sorgulandığı bir dönem başlamıştır. Kartezyen karşıtı anlayışların gündeme gelmesiyle birlikte mekân kavramı düşünsel ve

² Kaynak: Pallasmaa, J. (2005). *Tenin Gözleri. 2.Basım,2014.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.

³ Febvre'den aktaran Pallasmaa,2005, s.32

⁴ Mandrou'dan aktaran Pallasmaa, 2005, s. 32

bilimsel anlamda sorgulamalara maruz kalmış ve sorgulamalar sonucunda özne-mekân ilişkisi fiziksel, tinsel, zihinsel tüm yönleriyle ele alınarak incelenmeye başlanmıştır. Tüm bu sorgulamaların, yaklaşımların ve incelemelerin kaynağını ise fenomenoloji oluşturmaktadır. 20. yüzyılın başında bilimlerin bilgiye ulaşmadaki yöntemlerinin doğruluğunun sorgulandığı bir ortamda özellikle insanı ele alan bilimlerde; doğa bilimlerinin kullandığı rasyonalist, pozitivist, objektivist yöntemlerin her durumu teori ile açıklama tavrının tinsel dünyanın ve anlamlar dünyasının varlığını yadsımasına bir tepki olarak gelişen fenomenoloji, çağın bütün düşünürlerini etkilemiş ve sonrasındaki düşünsel ortamın altyapısını oluşturmuştur.

Beden-mekân etkileşiminin Kartezyen bakıştan farklı olarak ele alındığı ve mimarlığın deneyim kavramı üzerinden yeniden yorumlandığı fenomenolojik yaklaşımın bedensel deneyimin ön plana çıktığı bir tasarım yaklaşımının yaygınlaşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Göz hegemonyasına dayalı, bedensel duyumdan yoksun tasarım anlayışını problem edinen tez kapsamında, fenomenolojinin insan odaklı, mekânın algılanmasında insan bedeninin ve duyularının önemini vurgulayan yaklaşımı irdelenmiş ve mekân tasarımı bu yaklaşım üzerinden tartışmak amaçlanmıştır. Bu amaçla mevcut durumu daha iyi yorumlayabilmek adına bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışının düşünsel/tarihsel sürecine değinildikten sonra bedensel deneyimi ön plana çıkaran mekân tasarımı anlayışının düşünsel altyapısı ve bu anlayışın kaynağını oluşturan fenomenolojik yaklaşım irdelenmiş; fenomenolojik yaklaşımla mekân tasarımının nasıl ele alındığını anlayabilmek adına düşünsel olarak bu yöntemden referans alan ve bu yaklaşımla mimarlık yapan, bedensel duyumun ön planda olduğu bir mekân tasarımı anlayışını vurgulayan Steven Holl ve Peter Zumthor'un görüşlerine ve mimarlık yaklaşımına değinilmiş ve söz konusu mimarların tez kapsamında ele alınan çalışmalarından çıkarımlar yapılarak mekân tasarımı bu perspektifle değerlendirilmiştir.

2.BÖLÜM

MEKÂN TASARIMINDA GÖZ HEGEMONYASI

“Mimarlık, çağın yaşama ilişkin tutumunu ifade eder.”

Heinrich Wölfflin

Mekâna dair tüm görünür özelliklerin en hassas anlatımı bile, o mekânın kişide yarattığı asıl duyguyu verememektedir. “Mimariyi anlamak, dış görünüşünden bir binanın üslubunu tayin etmekten çok farklıdır. Mimariyi görmek yetmez, aynı zamanda onu yaşamamız gerekir.” diyen Rasmussen ‘Yaşanan Mimari’ adlı kitabında mimarinin bakmak için değil yaşamak için var olduğu düşüncesini şu cümlelerle dile getirmiştir:

“Uçaktan bakıldığında, en büyük gökdelen bile sonuçta yüksek bir taş bloğudur, bir heykel biçimindedir; insanların, içinde yaşayabileceği gerçek bir yapı değildir. Ama uçak alçalmaya başladığında, bir noktadan sonra yapılar tamamıyla karakter değiştirir, birdenbire insani boyutlar edinirler; yükseklerden minik oyuncak bebekler gibi görünen varlıklar için değil, bizim gibi insanlar için "ev" olurlar. Bu garip değişim, yapıların hatları ufuk çizgisinin üstüne yükseldiğinde ve böylece biz de onlara yukardan bakmak yerine, yandan bakabildiğimizde oluşur. Burada yapılar yeni bir gerçeklik kazanırlar, hoş oyuncaklar yerine mimarlık ürünü olurlar; çünkü mimarinin insanlar için meydana getirdiği biçimler, sadece dışarıdan bakmak için değil aynı zamanda içinde yaşamak için oluşturulmuştur” (Rasmussen, 1959, s. 12).

Mimarlığı sadece bir dil ve işaretler sistemi olarak gören kuramsal yaklaşımlarsa görmenin ön planda olduğu bir tavır sergileyerek, mekândaki bedensel deneyimi göz ardı etmekte; mimarlık eyleminin ancak fotoğraflarla, kelimelerle ifade edilebilen, çeşitli basılı kaynaklarda yayımlanan ve bilimsel etkinliklerde tartışılabilen yönlerini izah etmektedir. Hafızada yer edinen bir mekânı tariflerken genellikle “orada olmalıydın” denilmektedir. Bu, aslında o mekânın deneyiminin ve oradallığının işaretlerle, kelimelerle izah edilemeyeceği anlamına gelmektedir. Mimari mekânlar okunmak için tasarlanmamalıdır, mimari mekânlar deneyimlenmek içindir. Ancak, mekândan, kullanıcıdan ya da bedensel deneyimden ödün vererek işaretleri vurgulama eğilimi mimarlığın eğitiminde, pratiğinde ve eleştirilme biçiminde yerleşik hale gelmiştir. Günümüzde mimarlar, mekân deneyiminden ve kullanılan malzemelerin dokunsal niteliklerinden ziyade iki boyutlu işaretlerle, imgelerle ilgilenmektedir (Pollan, 1997).

Görme duyusu, antikiteden bu yana, özellikle Batı kültüründe, diğer duylardan üstün tutulmuş ve tarihe yön veren felsefi ve bilimsel düşünceleri etkileyecek, onlara kaynaklık edecek kadar önemli bir yere sahip olmuştur. İnsan vücudunda bulunan duyların birbirinden bağımsız sistemler olduğu kabulü, bedenın tüm duylarla birlikte algıladığını göz ardı ederek görme duylusunu hiyerarşik sıralamada en üst sıraya koymuştur.

Gözmerkezci düşüncenin Batı kültüründe toplum yaşamındaki yeri ve önemi dilbilim alanındaki verilerden anlaşılmaktadır. Görmenin insan varlığı ve akılla ilişkilendirildiğini birtakım fonetik ve anlamsal benzerliklerden tespit etmek mümkündür. İngilizce 'eye' (göz) ve 'I' (ben) sözcüklerinin okunuşlarının fonetik olarak aynı olması ve "I see" söz kalıbının "anlıyorum" ve "görüyorum" ifadelerine karşılık gelmesi, görme ile benlik imgesinin ve anlamının, aklın ilişkilendirilmesinden kaynaklanmaktadır (Anderson'dan aktaran Erkartal, 2014, s. 14).

Görme duylusunun baskınlığı, bilim, sanat, felsefe ve daha pek çok alanda tekrar tekrar vurgulanmış ve yapılan araştırmalarla desteklenmiştir. İçerisinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel ortamıyla birebir ilişkili olan mimarlık pratiği de görme duylusuna verilen önemden etkilenmiş ve mimari yapılarda görme duylusunun baskınlığı egemen olmuştur.

"Eski Yunan'da mimari ve kentsel mekân üzerine yapılan çalışmalar o dönemde şehirlerin tasarlanmasında ortalama boy yüksekliğine sahip bir bireyin tapınağın kapısında son basamakta durduğu noktadan belirli bakış açılarıyla radyan ışınlar çizildiğinde önemli kabul edilen diğer yapıların köşelerinin bu ışınlar üzerine konumlanmasına dikkat edildiğini göstermektedir. Perspektiften yararlanılarak elde edilen bu konumlandırma sayesinde, tüm yapılar tek bir noktadan rahatlıkla görülebilmekte ve böylece uzak mesafelere rağmen her şey kontrol altında tutulabilmektedir" (Erkartal, 2014, s.14-15).

Sennett (1994), *Ten ve Taş* isimli kitabında bedensel duylumdan yoksun mekân tasarımı anlayışının modern mimarlık anlayışından çok önceleri var olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir: *"Mekândaki duylusal yoksunluğu araştırmaya ilk başladığımda, sorun mesleki bir başarısızlık gibi görünüyordu. Modern mimarlar ve şehirciler yaptıkları tasarımlarda insan bedeniyle kurulan aktif bağı bir şekilde kaybetmişlerdi. Zamanla, mekândaki duylusal yoksunluğun bundan daha geniş nedenleri ve daha derin tarihsel kökenleri olduğunu görmeye başladım"* (Sennett, 1994).

Bedensel duylumdan yoksun mekân tasarımı anlayışına kaynaklık eden nedenler irdelendiğinde görme duylusunu ayrıcalıklı bir konuma getiren perspektivizme ulaşılır.

Mitolojik ve dini unsurlar gibi gerçeküstü öğelerin gösterim biçiminde yer almasına karşı olarak görüleni 'gerçeğe uygun' biçimde aktarabilme kapasitesine sahip perspektivizm, Aydınlanma döneminin düşünsel kaynağı olan Kartezyen felsefenin ilkeleri için temel oluşturur (Harvey, 1990, s. 275). Orta çağ sanat ve mimari anlayışlarından köklü bir kopuşu sağlayan ve görme biçimlerini dört yüzyıl boyunca şekillendirecek olan perspektifin temel kuralları Brunelleschi ve Alberti tarafından 15. Yüzyıl ortalarında belirlenmiştir. 20. Yüzyılın başlarına kadar hâkimiyetini sürdüren perspektifin geometrik, sistematik bir mekân duygusu yaratan sabitleştirilmiş bakış açısı mesafeli ve duyuşal bakımından erişilebilirliğin ötesindedir (Edgerton'dan aktaran Harvey, 1976, s. 274).

Merkezi perspektif kullanımını gözmerkezci bakışla ilişkilendiren Florenski, Orta çağ'ın bitiminden beri egemen olan anlayışı, gözü dünyanın efendisi konumuna getirirken bedenden ayıran, retinayı dokunma duyusundan koparan bir dünya algısı olarak görmüştür. Merkezi perspektifin Mısır'dan bu yana bilindiğini fakat uygarlıklar tarafından kullanılmama nedeninin çocukluk ya da beceriksizlikle ilişkili olmadığını belirten Florenski, bunun Yeniçağ'daki dünya algısından farklı, varlıksal bir kaygıdan kaynaklandığını vurgular (Sayın, 2013).

Mısırlıların, perspektifin uygulanması için gerekli olan basit geometri kurallarına ve dolayısıyla gerektiğinde herhangi bir ölçüyü küçültüp büyütebilecek geometrik oran bilgisine sahip olmalarına rağmen Mısır'a has alçak kabartmalarda perspektife dair hiçbir iz rastlanmaz. Mısır kabartmaları ve fresklerinde en belirgin özellik yüz ve ayakların profilden gösterilmesi, omuzların ve göğsün cepheden verilmesidir. Yine de bu çalışmalarda da büsbütün perspektif kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Gündelik yaşam sahnelerinin ve portrelerin şaşırtıcı bir gerçekliğe sahip olmaları Mısırlı sanatçıların harikulade gözlem yeteneğinin ispatı niteliğindedir. Ancak perspektif kurallarının dünyanın gerçekliğine özgü olduğunu varsayımının doğru olduğu kabul edildiğinde, böylesine keskin bir gözlem yeteneğine sahip Mısırlı sanatçıların neden perspektifi fark etmediğini anlamak ya da kabul etmek pek mümkün gözükmemektedir. Mısırlı sanatçıların perspektif kullanılmamasının nedeninin yetersizlik ya da henüz keşfedememe durumuyla ilişkili olmadığını aşikâr olduğu bu durum, Mısır temsil geleneğinin özel bir dikkat gerektirdiğine işaret eder, zira bu gelenekte dokunma duygusu görsel olana ağır basmaktadır (Florenski, 1989, s. 52-53).

"Bu durumda Mısırlıların bir adım ileri gidip perspektifin penceresini aralamamış olması şaşırtıcı değil mi? Bilindiği üzere Mısır resminde perspektife dair hiçbir iz

yoktur. Buna ilişkin hangi dinsel ya da başka nedenler öne sürülürse sürülsün, Mısırlıların resmin yapıldığı yüzeyi izleyicinin gözü ile temsil edilen nesne arasında konumlanmış olarak algılamak ve çizgiler sayesinde bu yüzeyin kesişim noktasını söz konusu nesneye yönelmiş görme ışınlarıyla birleştirmek için hiçbir yönteme başvurmadığı geometrik olarak kanıtlanmış bir gerçektir” (Cantor’dan aktaran Florenski, 1989, s. 53).

Roth *Mimarlığın Öyküsü* kitabında Mısır uygarlığının geleneksel Batı mimarisinin gelişimine olan katkısının Yunanistan, Roma, orta çağ Avrupa’sı ya da Rönesans İtalya’sına göre daha belirsiz olduğunu; ancak Mısır’ın batı mimarlığının başladığı yer olduğunu söyler. Kalıcılığın, güvenliğin ve yok edilmezliğin bir garantisi olarak katılığa, küteselliğe ve büyüklüğe değer veren Mısırlıların mimarlığı keskin ve kristal yapıların, kütesel geometrik formların mimarlığı olmuştur. Ancak Mısırlılar tüm pragmatik bilimlerinde olduğu gibi hiçbir zaman mimariyi kuramsallaştırmamışlar ve asla mimari yapılardan bir adım uzaklaşıp onları soyut bir şey olarak düşünmemişlerdir, çünkü E.B.Smith’in belirttiği gibi⁵, “onlar taşı değil simgeyi görmüşlerdir.” (Roth, 1993, s. 253).

MÖ 750’den MÖ 350’ye kadarki dönemde Yunanlıların Mısır mimarisinden pek çok şey öğrendiği ve ilk heykellerini ve kolon-kirişli taş mimarilerini Mısır modellerinden uyarladıkları söylenebilir. Ancak edindikleri bu bilgileri taklit aşamasında bırakmamış ve kendi felsefelerine göre yoğurarak farklılaştırmışlardır. Platon *Epinomis*’de, “Yunanlılar yabancılardan ne almış olurlarsa olsunlar, sonuçta onları daha soylu bir şeye dönüştürmüşlerdir.” demiştir. Yunanlılar Batı uygarlığının temellerini oluşturan değerler sistemini yaratmış, kendilerine özgü bir sanat ve mimarlık anlayışı geliştirmişlerdir (Roth, 1993). Pallasmaa “retinal mimarlık” olarak tanımladığı günümüz mimarlığının Grek (Antik Yunan) mimarlığıyla başlamış olan epistemolojik döngüyü tamamladığını söylemektedir (Pallasmaa, 2005). Pallasmaa’nın görme duyusunun baskın olduğu günümüz mimarlığını Mısır mimarlığına değil de Antik Yunan mimarlığına dayandırmasının sebebini Yunanlıların gözmerkezci kuramsal mimarlık anlayışına dair veriler bulunmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Vitruvius’un bahsettiği Yunanlıların “alexmata” yani “iyileştirme” dediği incelikli görsel düzenlemeler, Yunan mimarisindeki gözden yana eğilimin kanıtı niteliğindedir. Vitruvius *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinde Yunan tapınaklarının ‘quod oculus fallit’ yani ‘göz aldanması’na göre tasarlandığını ifade etmiştir (Roth, 1993, s. 256-287).

⁵E.B Smith, *Egyptian Architecture as Cultural Expression*, 246-248.

Yunanlıların logos⁶ a karşı doğuştan gelen ilgileri arkaik dönemden itibaren her alanda etkisini hissettiren rasyonalist yaklaşımın temelini oluşturmuştur. Bu yaklaşım mimarlıkta ideal bir denge ve simetri arayışında olan Yunanlılar için mükemmellik, kendi içinde ölçülü ve armonik olma durumu ile ilişkilendirilmiş ve daima önemli bir yere sahip olmuştur (Roth, 1993). Yunanca *architektonia*'dan gelen mimari sözcüğünün üstünlük, kusursuzluk, mükemmellik anlamı veren archi- önekinin ve yapım, inşa anlamına gelen tektonia sözcüğünün bileşiminden oluşması (Masiero, 1999, s. 17) da bize bu anlayışa dair önemli ipuçları vermektedir.

“Parthenon frizlerindeki insan figürlerinin hepsi genç, kusursuz bedenlerdir; kusursuzlukları çirliçiplak teşhir edilir ve ister bir öküzü gütsünler ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. Bunlar insanların nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili genellemelerdir. John Boardman'ın belirttiği gibi Parthenon frizlerinde insan bedeni imajı "bireyselleştirilmiş olmaktan çok idealleştirilmiştir” (Sennett, 1994, s. 33).

Mimarlığın Sokratesi olarak adlandırılan İtalyan mimarlık kuramcısı Carlo Lodoli (1690-1761), Yunan anıtlarına dair gözmerkezci tavrın eleştirisi sayılabilecek çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. İlk Yunan tapınaklarındaki ahşap sütunlarda kullanılan biçimlerin daha sonraki yapılarda taş malzemeyle kopya edilerek kullanılmasını eleştiren Lodoli, her malzemenin doğasına göre ele alınması gerektiğini belirtirken belirli kalıpların ezberci bir şekilde farklı durumlara birebir kopya edilmesine karşı duruşta bulunmuştur. Heykel, resim vb. alanlarda bu durumu onaylayan Lodoli, mimarlık eylemini gerçekleştirirken her durumun özel olarak ele alınması gerektiğini işlevin ve kullanılan malzemenin duruma uygunluğunun çok önemli olduğunu vurgulamıştır. İşlev ve temsil arasındaki metaforik ilişkiyi inceleyen Lodoli, Yunan tapınaklarının içlerinde gerçekleşen ritüellere uygun olup olmadığını sorgulamış ve bu tapınakların anlaşılabilir bir kolaylık veya uygunluğa sahip olmadığı, içinde gerçekleşecek eylemden ziyade birtakım gözmerkezci kuralların önderliğinde tekrar edilen biçimlerden oluşan yapılar oldukları sonucuna varmıştır. Mimari bilginin temel doğasını sorgularken tüm Batı mimari geleneğini irdeleyen Lodoli, bu çıkarımları sonrasında, Batı mimari geleneğinin beslendiği kaynak olan Yunan mimarlığının kolay ve uygulanabilir kriterlerinin referans

⁶ Logos, Yunanca'da us ile kavrama anlamına gelen sözcük (söz, düşünce, kavram, us anlamına da sahip) duyguları kavrama anlamındaki pathos sözcüğü ile karşıt anlamda kullanılmaktadır. Kaynak: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.591de47d7b2a40.28317556 (Erişim Tarihi: 18.05.2017)

alınması gerektiğini düşünenlerin aksine, Yunan mimarlığının çağdaş mimari için model olarak kullanılmasının sorgulanması gerektiğini düşünmüştür (J.Neveu, 2006).

Batıda egemen olan kurgusal görme geleneğinin Platon'dan günümüze, ya da 14. Yüzyıldan 19. Yüzyılın bitimine kadar kesintiye uğramadığını söylemek mümkündür (Crary, 1990, s. 38). Ancak Aydınlanma Çağı'ndan itibaren bilimsel çalışmalarla geliştirilen yeni tekniklerin sunmuş olduğu olanakların bir sonucu olarak görme duyusu tatma, koklama, dokunma, işitme duyularından ayrı bir yerde tutularak akılla ilişkilendirilmiş ve düşünmenin, nesnellığın, bilimselliğin temsili haline gelmiştir.

Camera obscura⁷, mikroskop, teleskop gibi optik aletlerin geliştirilmesi ile birlikte gözleme dayalı bilimlerde büyük gelişme sağlanmıştır. Fiziksel dünyanın doğru bir şekilde temsil edilmesini ve araştırılmasını sağlayan söz konusu optik aygıtlar teknolojik birer nesne olmanın ötesinde bilim, sanat, felsefe alanlarında meydana gelen değişimlerde etkili olmuşlardır (Crary, 1990, s. 20). Çıplak gözle göremeyeceği kadar küçük veya uzak nesnelere teknolojik aletler yardımıyla görmeye başlayan insan için görme eylemi daha öncekinden çok daha güçlü bir anlam ifade etmeye başlamıştır. "Akıl göz" olarak terimleşen baskın göz, gözmerkezciliğin temelini oluştururken, bedendeki diğer tüm duyuların aldatıcı kabul edilmesine sebep olmuş ve onları sistematik olarak yok etmiştir (Erkartal, 2014, s. 14).

Göz, ışık ve mercek hakkında elde edilen bilgi birikimi ile oluşturulan teknikler bilimsel gelişmelere katkı sağlarken birtakım felsefi söylemlerin de kaynağını oluşturmuştur. Özellikle camera obscura, 17. ve 18. yüzyıl süresince optik biliminde bir model olarak yerini koruduğu gibi felsefi bir metafor olarak, özne ile dış dünya arasındaki bağlantıyı sınırlandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir faktör olmuştur. Bu aygıt, giderek görmenin temsil edilebildiği ve kavranabildiği tek yer haline gelmiş ve görme eylemini, öznenin fiziksel bedeninden ayırarak bedensiz kılmıştır (Crary, 1990, s. 52).

İç ve dışı, özne ve nesneyi, göz ve bedeni ayırıştırarak ve aynı bağıntılar dizgesinde buluşturan camera obscura, Descartes'a göre dış dünyanın hakiki yani perspektifsel varoluşunun kanıtıdır. Orta çağ yıllarında egemenliğinden feragat eden gözmerkezci tutumun dirilip güçlü bir tavır haline gelmesi camera obscuranın icadı ve merkezi

⁷ Camera obscura: Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış, karanlık kutu (Crary, 1990).

perspektifin yeniden keşfi ile paralellik göstermiştir. Merkezi perspektif, Yeniçağ'a özgü görme biçimi olarak değerlendirilen ve resim mekânında neyin önde, arkada ve neyin yakın, uzak olduğunu belirleyen sanatsal bir yöntemdir. Kartezyen egemenliğin uzantısı olan bu yöntem ile birlikte özne-nesne arasındaki ilişkiye dair yeni bir tanım getirilmiş, dünya ehlileştirilerek, karşıdan bakılabilen ve denetlenebilen bir uzama dönüştürülmüştür. Florenski'ye göre Antik Yunan tiyatrosunun yanılma ve yanılısma üzerine kurulu anlayışından doğan ve izleyiciyi sadece bir gözü varmış ve sahip olduğu bu göz de hareketsizmiş gibi davranmaya zorlayan gözmerkezci tavır merkezi perspektifin yaygınlaşması, camera obscura vb. birtakım teknolojik aygıtların icadı ve Kartezyen felsefeyle yeniden dünyaya gelmiş bir tavidir (Sayın, 2013).

Edinilen bilgiler ışığında, antikiteden bu yana baskın görme anlayışının doğurduğu sonuçlardan etkilenen bir mimarlık anlayışının varlığından söz edilebilir. Ancak bedensel duyumdan yoksun bir mimarlık anlayışı sürecinin, 17. Yüzyılda egemen olan ve etkileri günümüze kadar gelen Kartezyen Felsefe anlayışı ile başladığını söylemek mümkündür. Kartezyen felsefe, duyumların aldatıcı olduğu gerekçesi ile duyularla deneyimlenen bir dünyanın varlığını reddederken, 'akılın' önderliğinde, nesnel veriler üzerine kurulu bir dünyanın varlığını kabul etmiştir. Akıl-beden ayrımının keskin sınırlarla belirlendiği bu anlayış matematiksel düzen ve kesinliğin hâkim olduğu, duyumsal nitelikten yoksun bir mekân anlayışına kaynaklık eder. Modern mimarlık anlayışının düşünsel olarak temellendiği ve dolayısıyla günümüz mekân tasarımı anlayışında etkisini hala sürdürmekte olan formalist, gözmerkezci tavra kaynaklık ettiği düşünülen bu felsefeyi anlamak tezin akışı için önem arz etmektedir.

Bu başlık kapsamında, bedensel duyumun göz ardı edildiği görme odaklı bir tasarım eğitimi anlayışının yerleşmesine neden olan süreci daha iyi anlayabilmek adına kartezyen felsefe ve bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışı arasındaki bağlantı ile kuramsal altyapısı Kartezyen felsefeden beslenen ve günümüz mekân tasarımı anlayışında etkilerini sürdüren Modern Mimarlık ve sonrasındaki yaklaşımlar beden-mekân ilişkisi bağlamında irdelenecektir.

2.1.KARTEZYEN FELSEFE

Din merkezli skolastik düşünce sisteminin değişime uğradığı Rönesans döneminde, modern epistemolojinin temelleri atılmış, deney ve gözlemin önem kazandığı bilimsel alanlarda matematiksel kesinlik hâkimiyet kurmuştur. Bu dönemde elde edilen büyük bilimsel başarılar mutlak hakikate, kesin bilgiye ulaşma çabasını güçlendirmiştir. Rönesans sonrası ortaya çıkan gelişmelerin etkisiyle değişime uğrayan 17. Yüzyıl felsefesinin niteliğini ve sınırlarını, Descartes'in 'Kartezyen felsefe' adı verilen düşünce sistemi belirlemiştir.

Rasyonalizmin kurucusu Descartes, bilimlerin tamamında geçerli olabilecek bir yöntem arayışında olmuştur dolayısıyla bilime yaklaşımı şüphe üzerine kuruludur. Bu şüphe, her şeyi sorgulamanın ve her şeyin kökenini araştırıp yeniden ele almanın gerekliliğine dayanmaktadır. Descartes; doğada var olduğunu düşündüğü, ilk olarak duyularıyla algıladığı her şeyi, kendi bedenini bile gözden geçirmiştir. Duyuların zaman zaman aldatıcı olduğunu gözlemlemesi ve rüyalarında pek çok şeyin gerçekten kendi dışında var olduğuna inanması, uyanık olduklarında bile çok önceden kaybetmiş oldukları uzuvlarında acı duyduklarını söyleyenleri duyması her şeyin kesinliğinden hatta kendi bedeninin var olduğundan bile şüphe duymasına neden olmuştur. Tüm bunları göz önünde bulundurduğunda duyuların, üzerinde bilim inşa edilebilecek sağlam temeller olmadığı ve kesinliğin, daha fazla güven duyabileceğimiz kuşku götürmeyen başka ilkelere bağlı olması gerektiği kanısına varmıştır (Spinoza, 1663).

Descartes, bilimin sağlam temellerini arayış sürecinde şüphe duyulamayacak bir şey bulması ihtimaline karşı, her şeyden şüphe duymuş olup olmadığını sorgulayarak ilerlemiştir. Şüphe duymadığı bir şey bulması durumunda, bu bulunduğu şeyin üzerine tüm bilimlerin oturtulabileceği sağlam bir temel olacağı varsayımıyla sadece duyularıyla edindiği şeylerden değil, salt anlayışı ile algıladıklarından da kuşku duymuştur. Bu süreçte kuşkulanamayacağı bir şey olduğu kanaatine varmıştır: kuşkulanmakta olan kendisinden. Kuşku duyduğu uzuvlardan oluşan bedeninden değil, kuşku duyan, düşünen kendisinden kuşku duyamayacağını anlamıştır. Çünkü düşünüyorken, uyanık da olsa rüyada da olsa yine de düşünüyordur ve vardır. "*Kuşku duyuyorum, düşünüyorum, öyleyse varım*" gerçeğini açıkça ortaya koyan Descartes, doğru-kesin bilgi edebilme gücünü akılla bağdaştırmıştır (Spinoza, 1663, s. 26-27). Akıl-özne merkezli düşünme biçiminin ağırlık kazandığı Descartes felsefesi akıllı esas alarak, akıl-

beden ayrımında nesnel kabul edilen aklın yanında olmuştur (Çelik, 2012, s. 2-3). Analiz ve sentez ilişkisine dayalı matematiği bilimin modeli olarak kabul eden Descartes, tümevarım yöntemiyle aritmetik metodu geometriye aktarmış ve ayrı ayrı yöntemlerle çözülen problemlere sistematik bir bakış açısı getirmiştir. Analitik geometrinin ortaya çıkışında uyguladığı tümevarım yöntemini felsefe alanına uyarlayan Descartes böylelikle felsefeyi sistematikleştirmiştir (Benian, 2010, s. 19).

Akıl esaslı bir dünya görüşünün hâkim olduğu kartezyen düşünceye göre içinde yer aldığı hacimden bağımsız bir gerçeklik olarak kabul edilen beden, dondurulmuş bir zaman dilimi içerisinde, hareketsiz bir nesne olarak görülmüş ve bedenin yaşayan, çevresiyle ilişki kuran bir canlı olduğu göz ardı edilmiştir. Nesnelliğin ön planda olduğu bu görüşte içerisinde bulunan dünyayı algılamak ve anlamak onu bedenen deneyimlemekten ziyade ona dışarıdan bakmak olarak yorumlanmıştır (Dereko, 2011, s. 101). Bu bakış açısı Kartezyen mekân⁸ olarak adlandırılan geometrik mekân anlayışının düşünsel altyapısını oluşturmaktadır.

Simetri, grid, aks gibi geometrik kılavuzlarla organize edilen ve baskın bir düzenleme ile sınırları net olarak ortaya konan kartezyen mekân herhangi bir düzensizliğin ve belirsizliğin bulunmadığı ideal bir gerçeklik haline getirilmiştir. İçi boş strüktürel bir çerçeve, üç boyutlu bir kılıf olarak kabul edilen bu ideal mekân, içinde yer alan öznenin hareketlerinden, duyularından ve kültürel yaşamından bağımsız geometrik bir biçimdir. Özne ve kendisinden bağımsız oluşturulan bu mekân arasında, Descartes'ın özne ve nesne arasındaki ilişkiyi birbirinden koparması gibi bir ayrılma meydana gelmiş ve öznenin mekân ı uzaktan izlediği edilgen bir ilişki kurulmaya başlamıştır. Beden-mekân ilişkisinin görme üzerinden yeniden tanımlandığı bu anlayışa göre, bedenin bütün duyularıyla algıladığını varsayan bütüncül deneyim yerine, görsel algının egemen olduğu bir deneyimleme sürecine önem verildiği görülmektedir.

Mekânın sayısal veriler üzerinden ele alındığı kartezyen mekân anlayışında ölçülebilir fiziksel özellikler ön plandadır ve beden-mekân ilişkisi sayılar ve matematiksel hesaplamalar üzerinden şekillendirilmektedir. Bu anlayışta, bedenin mekân

⁸ Kartezyen mekân, mekânı tanımlayan tüm geometrik bileşenlerin Kartezyen koordinat sisteminde konumlanabildiği hacimdir. Biçimi oluşturan noktalar, üç akslı koordinat sisteminde orijin noktasına göre belirli bir uzaklıkta sabitlenmiştir ve aralarında net vektörel değerler ölçülmektedir. Bu sayede mekâna ait tüm nesne ve elemanlar, gerek hacim içinde üç boyutlu olarak, gerekse onların kâğıt üzerindeki iki boyutlu temsillerinde; matematiğin evrensel kurallarıyla rahatça ifade edilebilmektedir (Erkartal, 2014, s. 41).

tasarımındaki rolü biçimsel bir ölçüm aracı olmanın ötesine gidememiş ve ideal beden ölçüleri tasarım sürecinde bir yöntem olarak kullanılmıştır. Bedeni duyumdan yoksun ölçülebilir bir sistem olarak ele almak, Kartezyen düşüncenin bir yansıması olarak mimarlıkta yerini almış ve modern mimariyi dolayısıyla günümüz mimarlığını bu bakış açısı doğrultusunda etkilemiştir.

2.2.MODERN MİMARLIK

Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle ortaya çıkan ve Kartezyen düşünce sistemini esas alan Aydınlanma Çağı düşüncesi, modern uygarlık ilkelerinin düşünsel kaynağı olarak görülmektedir. Bu düşünce akıl odaklı ilerlemelerin sonucunda gelişen ekonomik, sosyolojik, kültürel ilişkileri temellendirerek modern toplumun yapısal içeriğini oluşturmuştur (Mortaş, 2012, s. 18). Akıl esaslı düşünceyi, değişmez kabul edilen geleneksel varsayımlardan ve ideolojilerden kurtarmayı amaçlayan Aydınlanma düşüncesi, mimarlığın epistemolojik bir çerçeve içinde tanımlandığı bir dönemi oluşturmuştur. Kartezyen felsefenin öngörmüş olduğu tümevarım yöntemi ile mimarlık-bilim-felsefe etkileşiminde pragmatik yaklaşımın benimsendiği bu dönem, mekân tasarımı anlayışını etkilemiş ve mekânın nesnel ve fiziksel nitelikleriyle ele alındığı modern mimarlık anlayışının temel ilkelerine zemin oluşturmuştur (Kocagil, 1999, s. 35).

“Rönesans sanatçıları Pythagoras’ın “Her şey sayıdır” görüşüne sıkıca bağlıydılar Mimarlığı mekânsal birimlerle uğraşan bir matematik birimi olarak kabul ettiler: perspektif yasalarını bu evrensel uzayın parçalarının bilimsel olarak yorumlanabilmesinin anahtarı olarak gördüler. Dolayısıyla, evrensel olarak geçerli oranları yeniden yaratabileceklerine ve onları, soyut geometriye yakın bir mutlaklıkta ve saflıkta keşfedebileceklerine inandılar...” (Wittkower’dan aktaran Roth, 1993, s. 426)

1920’lerde 1. Dünya Savaşı sonrası yok olan şehirlerin inşası için yeni bir yapılanma sürecine ihtiyaç duyulması sonucunda tasarımcılar öncelikle bireyin yalnızca fiziksel barınma ihtiyacını gidermeye odaklanmıştır. Bu yaklaşım geometrik olarak kusursuz ifade edilebilen, kolay ve hızlı üretilen, soyutlanmış net ve saf biçimleri; yapı üretimi ve mekân kurgusunda ideal bir düzenleme olarak kabul etmiştir. İşlev kavramının ön plana çıktığı bu dönemde modern mimarların etkili çözüm bulma, teknik çözümleme ve detaylandırma konularındaki başarıları, yapı tasarım ve üretim sürecinde önemli gelişmeler kaydedilmesini sağlamıştır.

Ancak rasyonalizm ve bilimsel akla dayalı işlevselciliğin esas alındığı bu dönemde, beden, duyum, bütünleşme, deneyim ve hafıza gibi kavramların göz ardı edilmesi ve gözmerkezci kurallar dışında kalan hiçbir parametreye yer vermeyecek kadar katı olan bu tutum; teknik konularda yakalanan başarılarla rağmen neden-mekân ilişkisinin ele alınması noktasında yetersiz kalmıştır.

“İnsanoğlu mimari nesnelere yerden 1.70 m. yüksekliğindeki gözleriyle görür. Yalnızca gözün görebildiği hedeflerle ve mimari öğeleri göz önüne alan amaçlarla ilgilenebiliriz. Eğer mimari dilin içeriğine girmeyen amaçları göz önüne alırsak planların aldatmacasına yol açarız; anlayış eksikliği veya boş şeylere olan eğilim gibi nedenlerle planın kurallarını hiçe saymış oluruz” (Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru, 1923).

Modernizm ilkeleri doğrultusunda idealleştirilen tek tip insan modelinin tüm insanlığın temsilinde kullanılarak, kültürel, sosyal, bireysel, duygusal ve bölgesel farklılaşmalar yok sayılmış ve modern mimarinin bilimsel nesnelliği tüm yaşama yayma çabası mekânı; bedensel duyumdan yoksun, soyut bir hacme indirgemıştır. Saf geometrik biçimlerle ifade edilen bu üç boyutlu ideal hacim, kullanılan malzemelerin zamansızlığı ile hep güncelmiş, yeniymiş izlenimi vererek geçmişe ve insan varlığına dair hiçbir iz barandırmayan, sadece seyredilen soyut bir gerçeklik haline dönüşen mekân, duyumsal veriler göz ardı edilerek, yalnızca bilimsel yöntemlerle elde edilebilen kesin analiz ve yargılar ile tasarlanmıştır.

Rasyonalizm, bilimsel akıl gibi terimlerle bağdaştırılan modern mimarlık akımı, Kartezyen mekân anlayışının kuramsallaşarak yerleşik hale gelmesine neden olan birtakım yaklaşımların ve söylemlerin akımı olmuştur. Modern mimarlık anlayışı gözmerkezci tavırdan beslenen bir yaklaşım olmasının yanı sıra bu tavrı yücelten ve önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar öne çıkaran bir yaklaşım olmuştur. Kartezyen felsefenin öngörmüş olduğu bilimsel yöntemlerle ele alınan mekân kavramı yine Kartezyen felsefenin akılla bağdaştırdığı görme duyusunu ön plana çıkarmış ve birtakım gözmerkezci kuralların teorik bilgi olarak yerleşmesine neden olmuştur. Bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışını tarihsel süreç içerisinde incelediğimizde gözün, Antik Yunan mimarisinden Modern mimarlığa kadarki süreçte artan bir ivmeyle diğer duyuları geride bıraktığını ve mimarlığı ele alma biçiminde önceliğini koruduğunu görürüz.

2.3.MODERN MİMARLIK SONRASI/GÖZ HEGEMONYASININ SARSILMASI

Modern mimarlar, zihinlerindeki soyut mimarlık fikrini desteklemek için ikna edici paradigmalardan faydalanmışlar ve tasarımlarını gerçekleştirme biçimlerini çeşitli söylemlerle desteklemişlerdir. Bu süreçte en güvenilir dayanakları bilimsel akıl ve rasyonalizm olmuştur. Ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde düşünsel anlamda sorgulamalar başlamış, mutlak doğruya ulaşmada araçsal bir kimlik kazanan aklın sorgulandığı felsefi ortam, modernizme karşı güçlü bir eleştiri ortamının zeminini hazırlanmıştır.

Toplumbilimcilerin, sanatçıların ve mimarların modernizmin ideal toplum oluşturma çabalarına karşı başkaldırışı ve idealizmi reddedişi ile başlayan, Giddens (1992)'in "modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması" olarak tanımladığı postmodern süreç, modernizmin standartlaştırma, tek tip yaratma ve farklılıkları istenilene uygun şekilde biçimlendirme çabasının karşısında durmuş ve çoğulculuk ve özgürlük kavramlarını esas almıştır. Özellikle mimarlık alanında etkili olan standartlaşma düşüncesine karşı bir eleştiri olarak çoğulculuk kavramı, postmodern mimarlığın erken dönemlerinde kendini göstermiştir. Modern mimarlık karşıtı uygulamaların ön planda olduğu bu dönemde yapılarda tarihselcilikten klasisizme, dinamizmden kuralsızlığa aynı anda farklı dilleri konuşan pek çok anlayışa yer verildiği görülmektedir. Bu dönemde modernizmin sorunlarına karşı çözüm arayışına girilmiştir fakat ortaya konulan çözümler daha formalist, biçimsel bir mimarlık anlayışı sunmaktan öteye gidememiş ve gözmerkezci tavrı destekleyen yaklaşım tekrarlanmıştır. Postmodern düşünce çoğulculuk, özgürlük gibi güçlü düşünsel söylemlere kaynaklık etmiştir fakat mimarlık alanında bu söylemler içeriksiz, anlamsız ve bütünlüğünü yitirmiş kitsch mimarlık ürünlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Kocagil, 1999, s. 81-83).

Postmodern mimarlık anlayışı belli bir akımın, özellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin yaratmış olduğu uluslararası üslubun sona erdiğini ileri süren bir mimari eleştiri olmuştur (Lynton, 1997). Ancak modern üslubun katı kurallarına karşı koyan yalnızca postmodernizm savunucuları değildir. Modern üslubun farklılaşmayı kısıtlayan bakış açısı, bir zamanlar bu üslubu şiddetle savunmuş olanlarda bile hoşnutsuzluk yaratmış ve dolayısıyla bu kesimin modern mimarlığa dair söylemlerinde ve mimari yapıları ele alış tarzlarında değişimler meydana gelmiştir (Roth, 1993, s. 629).

Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier'in 1920-1965 yılları arasındaki metinlerini ve yapılarını incelediğimizde bu değişmelere ilişkin verilere ulaşırız. 1920'li yıllarda Sanayi Devrimi'yle birlikte yaşanan teknolojik gelişmelerin verdiği heyecanla hareket eden mimarlar, bilimselliği tüm yaşama yayma çabası içinde olmuşlardır. Le Corbusier de bu dönemki söylemlerinde rasyonalizm, matematiksel düzen, bilimsel akıl, işlevsellik vb. kavramlar ile insanın fiziksel özellikleri ve görme duyusunun baskınlığı vurgularken, 1940'lı yıllarda insanın duymusal özellikleri, dokunma duyusu, şiirsellik gibi kavramlara yer vermeye başlamıştır.

“..... Öncelikle usun hoşnut kılınması gereklidir (yararlılık, ekonomi); arkadan küpler, koniler, silindirler, küreler, vb.'nin sağladığı duymusal hoşnutluk gelir. Daha sonra açıklanamayan nedenler, açıklanamayan nedeni yaratan ilişkiler söz konusudur: Yani güzelliği yaratan üstün yetenektir, yaratıcı, plastik, matematiksel yetenektir; düzenin birliğin ölçülmesini sağlayan, görsel duymalarımızı uyaran ve tümüyle hoşnut kılan, tüm nesnelere kolay anlaşılır yasalara göre düzenleyebilen güçtür” (Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru, 1923).

“Elle dokunma, ikinci bir görme biçimidir. Yarattıkları biçimlere sinen başarı, elinizin kendiliğinden uzanmasına neden oluyorsa, yontuyu ve mimarlığı okşayabilirsiniz demektir” (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 1943).

Le Corbusier (1923), *Bir Mimarlığa Doğru* isimli kitabında konut standartlarına ilişkin bilgiler verirken konutu tıpkı bir makine gibi ele almış ve her parçasının işleve uygun, tanımlı ve düzenli olması gerektiğini vurgulamıştır. 1943 yılında kaleme aldığı *Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi* isimli kitabında ise konutun insanları, işleri, nesnelere, kurumları, düşünceleri barındırdığı için bir sahneleme değil sevgi eylemi olduğundan bahsetmiştir. İşlevselliği vurguladığı önceki söylemlerinin aksine, mimarlık eyleminin duymusal nitelikte veriler barındırması gerektiğine dair söylemlerde bulunmuştur.

“...Biraz patavatsızca bir deyimle, her canlının, bir sindirim borusundan ibaret olduğu söylenir. Bizde kısaca mimarlığın, bir iç dolaşım demek olduğunu söyleyebiliriz. Ve bunu yalnızca işlevsel nedenlere değil (çağdaş sorunların kesinliğine yanıt verebilmek için fabrikalar, yönetim yerleri ve kamu yapılarında mimarın, ardarda gelen değişik işlevleri, bir kılavuz ipine uyarçasına, amansız bir düzen içinde sıralamak zorunda olduğunu biliyoruz), tersine, çok özel bir biçimde heyecanla ilgili nedenlere bağlayarak söyleyebiliriz. Yapıtın çeşitli görünüşleri, çalınmakta olan senfoni, yalnızca adımlarımız bizi götürdükçe, yerleştirdikçe, yerimizi değiştirdikçe yakalanabilir. Duvarların ve perspektiflerin gözler önüne serdiği şöleni, yeni mekânların gizlerini ele veren kapıların beklenirliği ya da apansızlığı, pencerelerden, camkânlardan süzülen güneşin yönetiminde gölgeli, yarı aydınlık ve ışıklı yerlerin birbirini izlemesi, inşa edilmiş ya da yeşillendirilmiş uzak yerlerin yanı sıra ustaca düzenlenmiş yakın planların görüntüsü, ancak böyle algılanabilir. İç dolaşımın nitelikli olması, yapıtın biyolojik bir erdemidir; aslında yapıtın varoluş nedenine bağlı yapısal bir örgütlenmedir bu. İyi mimarlık yapıtı, hem içten hem dıştan 'yürünür' ve 'dolaşılır'. Yaşayan mimarlık, buna denir. Kötü mimarlıkta, insan yasalarına yabancı, gerçekdışı, yapay bir durağan noktanın çevresinde donup kalır” (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 1943).

Le Corbusier'in mimari yapılarında 1930'lu yıllarda değişimler meydana geldiği, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tasarladığı ilk yapılarda bu değişikliğin oldukça belirgin olduğu gözlemlenmektedir. Mekânın biçimlendirilmesiyle ilgili değişikliklerin yanı sıra malzeme kullanımında görülen değişiklikler de dikkat çekmektedir. *"Mimarlık, işlenmemiş malzemeler kullanarak coşku verici ilişkiler kurmaktır"* (Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru, 1923) diyen Le Corbusier 1920'lerde tercih ettiği düz stüko ve dikişsiz yüzeylerden uzaklaşarak kaba malzemelerle ve kasıtlı olarak kaba işçilikle yapılmış yüzeylere doğru bir eğilim göstermiş ve yapılarına zengin bir doku kazandırmıştır. 1946-1952 tarihli Marseilles'deki Unite d'Habitation'da önceden ince strüktürel çerçeve içinde saklayarak kullanmış olduğu betonu, büyük kütlelerde yüzey üzerinde açığa çıkarmış ve kalıp için kullanılan rendesiz kerestenin bıraktığı desenleri olduğu gibi bırakmayı tercih etmiştir. 1920'li yıllarda yapılarında farklı renk kullanımından uzak duran ve sadece beyaz tercih eden Corbusier, daha sonraki yıllarda çok renkliliğe geçiş yapmıştır (Roth, 1993, s. 644-645).

"İnsana özgü her türlü anlatımın belirli bir özgünlüğe gereksinimi vardır ve bu, özellikle estetik alanında geçerlidir; bu özgünlük duyumsal ve düşünsel niteliklidir. Dekor aynı renk gibi, duyumsal ve ilkel niteliklidir ve basit halklar, köylüler ve ilkel insan toplulukları için elverişlidir. Uyum ve oran anlık (intellect) gerektirir ve kültürlü insanın ilgisini çeker. Köylü süsü sever ve freskler yapar. Kültürlü kişi İngiliz takım elbisesini giyer; resimlere ve kitaplara sahiptir. Mimarlıkta özgünlüğe, odaların ve eşyaların gruplaştırılması ve birbirlerine göre oranlanmasıyla ulaşılır; bu, mimarın işidir. Mimarlık her şeyden önce sanattır, heyecan verici ilişkileriyle Platon görkemine, matematiksel düzene, kurguya, uyumun algılanmasına ulaşandır. İşte mimarlığın amacı budur" (Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru, 1923).

"1910 yılından başlayarak, beyaz kireç badananın güç ve saflık veren etkisine hep inandım. Öte yandan deneyimim bana, beyazın sevincini patlatmak için onu renklerin güçlü uğultusuyla çevrelemek gerektiğini gösterdi. Betonarmede 'özgür plan'ın (duvarlardan zorlamasından kurtulmuş bir yerleşim planının) tomurcuklarını gördükten sonra, oradan mimarlıkta çokrenkliliğe, mekân ve çeşitlilik yaratan, ruhun atılımlarına yanıt veren ve dolayısıyla yaşamın devinimlerini barındırmaya hazır çokrenkliliğe yöneldim. Doğrudan yaşamın gelişmesine, çiçeklenmesine olanak verecek çokrenkliliğe..." (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 1943)

Le Corbusier'in yaklaşımında meydana gelen bu değişimin en belirgin olduğu yapı savaştan hemen sonra Fransa'da inşa edilen 'Ronchamp Şapeli'dir. Bu şapelin tasarım aşamasında, inşa edilmesi düşünülen yapının yerinde daha önceden yer alan eski kilisenin kalıntıları arasında zaman geçiren, çevredeki ormanlı yükseltilerin profilinin taslağını çıkarmıştır. Le Corbusier çevreyi özümseydikten sonra yavaş yavaş yeni kilisenin, kendi deyişiyle, zihninde *"peyzajın görsel bir yankısı"* nı yaratmıştır. Planı Modüler oran sistemine dayanmasına karşın bu şapel, manzaraya doğru açılarak

genişlik duygusu uyandıran kavisli ağır çatısı ve içerden deneyimlendiğinde sıkışıklık ve kapatılmışlık duygusu veren içe doğru kavislenen kalın dış duvarları ile Le Corbusier'in savaş öncesi yapıtlarının ussal kesinliğiyle tamamen farklılık göstermektedir (Roth, 1993, s. 645-647).

Mies van Der Rohe ise 1930'larda belirlediği, form ve yapı malzemesi kullanımındaki anlayışından hiç sapmamıştır (Roth, 1993) ancak 1920-1950 yılları arasındaki yazılarını incelediğimizde mimarlıkta endüstrileşmenin gerekliliğinden ve endüstrileşmede başarı sağlanması durumunda tüm sorunlara çözüm bulunabileceği söylemlerinden; tinsel, düşünsel ve fiziksel istemlerini karşılayacak yeni bir mimarlık anlayışına gereksinim duyulduğu yönündeki söylemlere geçiş yaptığını görürüz.

“Günümüzde bina yapımının ana sorunu olarak endüstrileşmeyi görüyorum. Eğer endüstrileşmeyi uygulamakta başarı sağlarsak, toplumsal, ekonomik, teknik ve sanatsal sorunlar da kolaylıkla çözülecektir. Önüne çıkan engellerin neler olduğunu bildiğimiz an, endüstrileşmeye nasıl başlanacağı sorusu kolaylıkla yanıtlanabilir. Eskimiş düzenleme biçimlerinin buna neden olduğu düşüncesi yanlıştır. Bunlar bir durumun nedeni değil, ancak sonucudur ve eski yapı mesleğinin niteliğiyle hiçbir şekilde çatışmazlar. Yeni düzenleme biçimlerine ulaşmak için sürekli çaba gösterilmiş fakat bu, ancak mesleğin endüstrileşmeye izin verdiği bölümlerinde başarılı olmuştur. Dahası, modern yapının ne dereceye kadar bir montaj işi haline geldiği konusu kuşkusuz abartılmıştır. Prefabrikasyon hemen tümüyle endüstri ve tarım için hangar inşasında uygulanmış, şantiye alanında bir araya getirilmek üzere prefabrik parçalar ilk kez demir dökümhanelerinde yapılmıştır. Kısa süre önce ahşap firmaları da inşaatın yalnızca bir montaj işi olmasını sağlayacak biçimde parça üretmeye başladılar. Sorun var olan çalışma yöntemlerini rasyonelleştirmekten çok, yapı mesleğinin tümüne yeniden biçim vermektir” (Rohe, Endüstrileşmiş Bina Yapımı, 1924).

'Mimarlıkta tinsel öğenin' sözcülüğünü üstlenen Rohe 1921'de kararlı bir biçimde önermiş olduğu endüstrileşmiş bina yapımının yanlış anlamalarla yolunun tıkanıp gördüğünü görmüştür ve söylemlerinde öneride bulunmak yerine artık uyarmaya başlamıştır. Teknik gelişmeyle birlikte binanın taşıdığı anlamın da kaybolacağını sezen mimar endüstrileşmeyle birlikte yaşanan gelişmelerin değerleri göz ardı eden ilerleyişinden söz etmektedir. Bahsetmiş olduğu bu ilerleyiş; standart eksikliğine ve değerlerin oluşmasında kargaşaya, dolayısıyla da anlamın ortadan kalkmasına, yol açacaktır (Condrads, 1971).

“Makineleşme, standartlaşma ve normlaşma konusunu da daha fazla abartmayalım. Ve değişen ekonomik ve toplumsal koşulları da birer gerçek olarak kabul edelim. Bütün bu şeyler değerlere aldırma, önceden çizilmiş yollarında ilerler. Belirleyici olan, vurgulamak için bu gerçeklerden hangisini seçtiğimizdir. Tinsel sorunlar işte burada başlıyor. Önemli olan 'ne' değil, sadece 'nasıl' dır. Mal üretiyor olmamızın, yüksek ya da alçak binalar yapıyor olmamız, bize yapının değeriyle ilgili hiçbir şey anlatmaz. Çelik ve cam kullanarak, yüksek ya da alçak binalar yapıyor olmamız, bize yapının değeri ile ilgili bir şey anlatmaz. Kent planlamasında merkezileşme ya da merkezden uzaklaşmayı hedef almamız pratik bir konudur, değerlerle bir ilgisi yoktur. Fakat önemli olan, kesinlikle bu değer konusudur. Ölçütler elde edebilmek için yeni değerler oluşturmamız, en üst amaçları sergilememiz gerekir. Çünkü, bizimki de dahil olmak üzere her çağın anlamı ve hakkı, tinsel öğeye var olması için gereken ön koşulların sağlanmasında yatıyor (Rohe, Yeni Dönem, 1930). Mimarlığın gerçeklere dayandığı doğrudur, fakat asıl etkinlik alanı anlamlar dünyasıdır. Mimarlığın biçimlerin yaratılmasıyla hiçbir ilgisi olmadığını umarım anlıyorsunuz. Mimarlık ruhun gerçek savaş alanıdır” (Rohe, Teknoloji ve Mimarlık, 1950).

1920’lerde mimarlığın faydalı bir araçtan daha fazlasını ifade ettiğini düşünen ve Kartezyen mekân anlayışına eleştirel gözle bakan mimarlar da bulunmaktaydı. Ancak bu tarihlerde bu anlayışın şiddetli savunucuları olan modern mimarlığın öncülerinde 1940’lı yıllarda meydana gelen değişimler, Kartezyen felsefeden beslenen modern akımın, dolayısıyla gözmerkezci yaklaşımın tahtının sarsılmaya başladığının göstergesi sayılabilir. Bedensel duyumu göz ardı eden gözmerkezci yaklaşımın istenilen etkiyi getirmedeği görülmüş ve bedenin dışardan bakan bir göz olarak ele alındığı bir yaklaşımın olumsuz sonuçları mekân tasarımında bu yaklaşımın ne kadar etkin çözümler sunduğuna eleştirel bir gözle bakmayı gerektirmiştir.

2.4.BÖLÜM SONUCU

Bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışının irdelendiği 2. bölüm kapsamında bu anlayışın düşünsel/tarihsel sürecine değinilmiştir. Mekân tasarımında göz hegemonyasının irdelendiği başlıklarda amaç anti-oküler bir yaklaşımı savunmak ya da dönemlere ait mimarlık biçimlerini eleştirmek değildir. Bu bölüm kapsamında amaç diğer duyuların ikinci planda kaldığı veya göz ardı edildiği mekân anlayışının altında yatan felsefeyi anlamak ve bu yaklaşımı ve sonrasında ele alınan yaklaşımları doğru yorumlayabilmek adına günümüze kadar gelen gözmerkezci tavrın temellerini irdelemek olmuştur.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde özne-nesne ilişkisinin Kartezyen felsefeden farklı bir bakışla değerlendirilmesi, beden-mekân ilişkisinin yeni bir düzlemde ele alınmasına neden olmuştur. Kartezyen felsefeye eleştirel gözle bakan anlayışların gündeme gelmesi

mimarlıkta gözmerkezci yaklaşımı sorgulatan dūşünsel ortamın temellerinin atılmasına neden olmuştur. Bedensel deneyimin ön plana çıktığı bu dūşünsel ortamın mimarlar ve dūşünürler tarafından irdelenmesiyle birlikte mekân tasarımında bütünleşik deneyimin önemi anlaşılmiş ve diğer duyularında tasarım sürecinde önem kazandığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışın kaynağını oluşturan fenomenolojik yaklaşıma bir sonraki bölüm kapsamında detaylı olarak değinilecektir. Ayrıca bedensel deneyimi ön plana çıkaran bu felsefeyi anlayabilmek adına bu dönemdeki dūşünsel ortam irdelenecek, söylemlerinde bedensel duyumun ön planda olduğu bir mimarlık anlayışını vurgulayan ve bu yönde çalışmalar yapan Steven Holl ve Peter Zumthor'a ve bu mimarların görüşlerine değinilecek, tezin ana başlığı olan eğitim konusu bağlamında söz konusu mimarların tez kapsamında ele alınan çalışmalarından çıkarımlar yapılacaktır.



3.BÖLÜM

MEKÂN TASARIMINDA GÖZ HEGEMONYASINA KARŞI BÜTÜNCÜL DUYUMSAL YAKLAŞIM

*“Ben ‘dünyayı parmak uçlarıyla görebilen bir insan’ olarak anılmak isterim.”
Eşref Armağan*

Mekânı yalnızca görme duyusunun sunmuş olduğu verilere göre tasarlamak, duyuların birbirinden ayrı sistemler gibi çalıştıkları varsayımının, Batı kültüründe akılla ilişkilendirilen görme duyusu haricindeki duyuların yanıltıcı olduğuna dair inancın yani Kartezyen felsefenin bir yanılması olarak günümüzde devam etmektedir. Yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır ki mekân algısının oluşum sürecinde tüm duyu sistemleri birlikte çalışmaktadır. Görme duyusunun eksikliğinde diğer duyular gelişerek bu eksiği tamamlamakta ve mekân duyumsal olarak hissedilebilmektedir.

Görmeyi diğerlerinden üstün kılacak herhangi bir özellik tespit edilmediği gibi görmeyi dokunmanın bir uzantısı olarak yorumlayan düşünürler bulunmaktadır. Pallasmaa (2005), duyuları tenin özelleşmiş halleri olarak değerlendirirken duyuların beden içselliği ile dünyanın dışsallığı arasındaki arayüzler olduğundan bahseder: *“Göz bile dokunur; bakış bilinçdışı bir dokunuşu, bedensel mimesisi ve özdeşleşmeyi imler.”* Aynı şekilde dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş bir başka düşünür de George Berkeley’dir. Uzaklığın, maddeselliğin ve mekânsal derinliğin dokunsal belleğin iş birliği olmadan yalnızca görsel olarak alımlanmasının söz konusu olamayacağını varsayan Berkeley’ e göre görme duyusunun sağlamlık, direnç vb. verileri sağlayan dokunma duyusunun yardımına ihtiyacı vardır. Hegel ise maddelerin ağırlık, direnç ve üçboyutlu şekillerine dair bilgi verebilmesi nedeniyle, dokunmanın mekânsal derinlik duygusunu verebilecek tek duyu olduğunu öne sürmektedir (Pallasmaa, 2005, s. 53-54).

Toronto Üniversitesi’nde sezgisel ve algısal psikoloji bilimcisi Dr. John Kennedy tarafından, doğuştan görme engelli ressam Eşref Armağan’ın çocukluğundan beri yapmış olduğu renk, doku, kompozisyon ve en önemlisi perspektif derinliğe sahip hayret verici resimleri nasıl çizdiğini anlamlandırmak için bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Yapılan araştırma kapsamında gerçekleştirilen deneyde ressamdan Rönesans’ın önemli mimarlarından, doğrusal perspektif tekniğini geliştirmesiyle bilinen Filippo

Brunelleschi'nin Floransa'daki bir yapısını resmetmesi istenmiştir. Yapıyı, kenar ve köşelerine dokunarak gezen ve daha sonra maketine dokunarak resmeden ressam 3 kaçıslı perspektif tekniğiyle çizmeyi başarmıştır. Deney sonrasında Dr. Kennedy şu açıklamayı yapmıştır: *“Ressam görmediği bir manzarayı çizerken bilim dünyasının görmeyle ilgili tüm kabullerini değiştiriyor. Görselliği yanlış yorumlamışız. Resimleri görselliğin ürünleri sanırdık ki, çünkü resimler uzaklık, yön ve açılarla ilgiliydi. Ancak fakına vardık ki bunların tümü dokunmayla da anlaşılabilir”* (The Blind Painter, 2007).

Yapılan araştırmalar da göstermektedir ki algılama sürecini yalnızca görme duyusu üzerinden değerlendirmek yetersizdir. Algılama süreci görme, işitme, koklama, tatma ve dokunma duyularının bir bütün olarak değerlendirilmesi gereken bir süreçten oluşmaktadır. Dolayısıyla tasarım sürecini yönlendirirken mekân algısını yalnızca görme duyusu üzerinden değerlendirmek doğru değildir; tüm duyular bir bütün olarak ele alınarak tasarım sürecine dahil edilmelidir.

Mimarlıkta bedensel deneyim üzerine düşünen Pallasmaa, beden ve deneyim ilişkisini dile getirirken yapının tek başına bitmiş geometrik bir olgu olmadığını; bedenle yeniden kurulan, artiküle olan bir oluşum olduğunu ifade etmektedir. Mimarlık deneyimi birbiriyle etkileşen birçok duyunun oluşturduğu çok duyulu bir deneyim sürecidir. Mekân, mekânı oluşturan materyaller ve ölçüle ilgili niteliklerin ölçülmesinde ten, dil, göz, kulak, burun, iskelet ve kas sisteminin her birinin payı bulunmaktadır. Pallasmaa, bedensel deneyimin niteliğine vurgu yaparken insanın dünyada olma duygusunu güçlendiren mimarlık eyleminin sadece işlevselik, ergonomi ve görsel zevk aracı olarak ele alınması durumunda varoluşsal aracılık görevini yitireceğini ifade eder. Ayrıca, mekân tasarımında gözmerkezci bir yaklaşımın izlenmesinin ve diğer duyuların göz ardı edilmesinin mekânın deneyimleyicisi konumundaki insanı yalıtılmışlığa, kopukluğa ve dışsallığa itme eğiliminde bir yaklaşım olduğunu savunmaktadır. Bu hislerin havaalanları, hastaneler gibi duyumsal nitelikten yoksun teknolojik olarak en üst düzeyde donatılmış ortamlarda daha sık yaşanması düşündürücü bulan kuramcı duyumsal etkiyi zayıflatan bu yaklaşımın yapıların derinliğini, gizemini, duyumsal davet ve keşfini kaybettirirken insanın dünyada kökleşmesini zorlaştırdığını ifade etmektedir (Pallasmaa, 2005).

“Sanat ve mimarlığın güçlendirdiği kendilik duygusu düş, imgelem ve arzunun zihinsel boyutlarına tam olarak girmemizi sağlar. Binalar ve şehirler, insanı varoluş durumunu anlamak ve onunla yüzleşmek için gerekli ufku sağlar. Mimarlık salt görsel

ayartma nesnelere yaratmaz, anlamlara aracı olur ve onları yansıtır. Herhangi bir binanın nihai anlamı mimarlığın ötesindedir; bilincimizi dünyaya ve kendilik ve varlık duygumuza geri yönlendirir. Anamlı mimarlık kendimizi bedenli tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar. Aslında her türlü anlamlı sanatın en önemli işlevidir” (Pallasmaa, 2005, s. 14).

20. Yüzyılın sonlarında düşünsel ortamın farklılaşmasıyla birlikte Kartezyen karşıtı anlayışlar gündeme gelmiş ve mekân kavramı düşünsel, bilimsel anlamda sorgulamalara maruz kalmıştır. Beden-mekân ilişkisinin yeniden ele alındığı, bedenden bağımsız bir mekân anlayışının sorgulandığı düşünsel ortamın kaynağını ise fenomenoloji oluşturmaktadır. Fenomenolojik yaklaşım özne-nesne etkileşimini Kartezyen bakıştan farklı ele almış ve beden-mekân ilişkisinin fiziksel, tinsel, zihinsel tüm yönleriyle ele alındığı, mekân tasarımının deneyim kavramı üzerinden yeniden yorumlandığı bir mimarlık ortamına kaynaklık etmiştir. Bu bölüm kapsamında detaylı olarak incelenecek olan bu yaklaşımın mekân tasarımındaki mevcut duruma farklı bir yaklaşımla bakabilmeyi sağlayan önemli veriler sunacağı düşünülmektedir.

Fenomenolojik yaklaşımın deneyimi ön plana çıkaran tavrı çoklu duyumsal mekân tasarımı anlayışına kaynaklık eden düşünsel altyapıyı oluşturmaktadır. Fenomenoloji deneyimlerin kaynağı olan insan bedenine öncelik vermiştir. Bedensel deneyim mimaride mekânsal deneyimde karşılık bulur. Beden-mekân buluşmasının gerçekleştiği noktada beden mekânı algılamaya başlar ve ortaya mekânsal deneyim kavramı çıkar. Mekânın deneyimlenmesindeki en önemli faktörün algı olduğunu söylemek mümkündür. Beden duyuları ve belleği aracılığıyla mekânı algılar ve sunduğu biçimsel, anlamsal verileri değerlendirir (İnce, 2015, s. 18). Fenomenolojik yaklaşım biçim ve anlam arasındaki ilişkiyi ‘deneyim’ kavramı çerçevesinde temellendirmektedir. Bu yaklaşıma göre yalnızca fiziksel bir oluşum olarak değerlendirilmeyen mekân deneyimleyen özne ile tanımlanmaktadır. İnsan bedeninin bilinçli bir şekilde duyularıyla deneyimleyerek mekân la ilişki kurduğunun bilincine varılarak gerçekleştirilen özne-nesne etkileşiminin öne çıktığı fenomenolojik mekân, kartezyen mekânın kopuk özne-nesne ilişkisini eleştirmiş ve mekân tasarımına farklı bir bakış açısı sağlamıştır (Ersal, 2013, s. 20). Tüm duyuların göz önüne alınarak tasarım sürecine dahil edilmesiyle birlikte mekânlar, Kartezyen bakışın bir uzantısı olarak görme duyusunun egemenliğinde tasarlanmış geometrik bir kabuk, soyut bir kutu olmaktan uzaklaştırılarak bedenle iletişim ve etkileşim kurulan çoklu duyum deneyimi sağlayan mekânları oluşturmaktadır.

Günümüzde bedensel deneyimi ön plana çıkaran fenomenolojik yaklaşımı referans alan ve tasarımlarına bu anlayışı yansıtan mimarlar bulunmaktadır. Bununla birlikte genel eğilimin gözmerkezci yaklaşımdan yana olduğunu söylemek mümkündür. Pallasmaa, mimarlıkta gözmerkezci yaklaşıma dair endişelerini şu şekilde ifade etmiştir: *“Mimarlığın kavranışında, öğretilişinde ve eleştirilişinde görmeye öncelik veren eğilim, diğer duyuların dışarıda bırakılması, bunun sonucu olarak sanatlarda ve mimarlıkta duysal ve duysal niteliklerin kaybolması, beni gitgide daha çok kaygılandırıyor”* (Pallasmaa, 2005). Pallasmaa'nın 2005'te kaygısını dile getirdiği bu durumun günümüzde kapitalist sistemin dayatmaları, modelleme programlarının kullanımının artması vb. sayılabilecek pek çok sebep göz önüne alındığında farklı boyutlara ulaştığını söylemek mümkündür. Ancak fenomenolojik yaklaşımı benimseyen, özne ve mekân arasındaki ilişkinin yalnızca görme yoluyla değil bütün duysal deneyimler yoluyla elde edildiğini düşünen mimar sayısının gün geçtikçe artması insan odaklı yaklaşımların yaygınlaştığına dair önemli veriler sunmaktadır.

Bedensel duyumun ön planda olduğu mekân tasarımı anlayışını anlamayı amaçlayan bu bölüm kapsamında fenomenolojik yaklaşımla mekân tasarımının nasıl ele alındığını anlayabilmek adına, düşünsel olarak bu yöntemden referans alan ve bu yaklaşımla mimarlık yapan, bedensel duyumun ön planda olduğu bir mekân tasarımı anlayışını vurgulayan Steven Holl ve Peter Zumthor'un görüşlerine ve mimarlık yaklaşımına değinilecek, söz konusu mimarların tez kapsamında ele alınan çalışmalarından çıkarımlar yapılacaktır. Bu çıkarımlardan hareketle mekân tasarımında yararlanılabilecek noktaları tespit etmek ve mevcut duruma eleştirel gözle bakmak amaçlanmaktadır.

3.1. FENOMENOLOJİ

Oldukça derin ve eski bir tarihi olan fenomenoloji tanım olarak Alman filozof Edmund Husserl (1859-1938) ile bilinmekle birlikte öncesinde farklı zamanlarda ve farklı felsefi anlayışlarla ele alınmıştır. Felsefenin rasyonalist veya empirist bir yaklaşımla ele alındığı dönemde bilgi akla dayalı olan ve deneye dayalı olan olmak üzere ikiye ayrılıyordu. Husserl, 20.yüzyılın başında, böyle bir düşünsel ortamda akıl ve deneyim ulamlarının örtüşmesini öngörmüş ve fenomenolojiyi felsefi yöntem olarak geliştirilerek farklı bir boyut kazandırmıştır. Husserl'in fenomenolojik yöntemini temel alan fakat bilinç yaşantılarının üzerine temellendirdiği özne-nesne ilişkisinin ele alınış biçimini farklı şekillerde yorumlayan düşünürlerle birlikte fenomenoloji, özne-nesne ilişkisini anlamsal, göreceli ve deneyime dayalı bir bağlamda ele alan bir yaklaşım haline gelmiştir (Özcan, 2003).

Fenomenoloji 20. yüzyılın başında bilimlerin bilgiye ulaşmadaki yöntemlerinin doğruluğunun sorgulandığı bir ortamda özellikle insanı ele alan bilimlerde; doğa bilimlerinin kullandığı rasyonalist, pozitivist, objektivist yöntemlerin her durumu teori ile açıklama tavrının tinsel dünyanın ve anlamlar dünyasının varlığını yadsımasına bir tepki olarak gelişmiştir. Bu felsefe akımı, çağın bütün düşünürlerini etkilemiş ve sonrasındaki düşünsel ortamın altyapısını oluşturmuştur.

Fenomenolojik yöntemin odağında deneyim (experience) vardır. Etimolojik açıdan tecrübe, yaşam, yaşantı gibi sözcüklerle yakın anlamlarda kullanılan 'deneyim' eski çağlardan bu yana farklı açılardan ele alınan ve farklı anlamlar yüklenen bir kavram olmuştur. Anlaşılması, anlamlandırılması ve nesnelleştirilmesi zor bir kavram olması sebebiyle deneyimin, bilgi edinme sürecinde bir araç olarak kullanılıp kullanılmayacağı farklı disiplinlerce tartışılan bir konu olmuştur. Kartezyen bakış açısına göre deneyim doğru bilgiye ulaşmada yanılıcı olduğu varsayımıyla sürece dahil edilmezken, fenomenolojik bakış açısında deneyim bilginin kendisidir (İnce, 2015, s. 23). Fenomenoloji, fenomenin⁹ insanın yaşantıyı ve şeyleri dolaysız olarak deneyimlemesine

⁹ Fenomen: Görüngü, duyularla algılanabilen her şey, herhangi bir nesne ya da olayın algılanabilen yönleri anlamına gelen felsefi terim.

Kaynak:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59201e61e51e96.71830875 (Erişim Tarihi: 20.05.2017)

fırsat vermesi şartıyla insanın sezebileceği, bilebileceği, anlayabileceği, beş duyusuyla algılayabileceği ya da içinde yaşayabileceği her türlü durumu araştırma konusu haline getirebilir (Armağan, 2011, s. 45-46).

Husserl'in epistemolojik temeller üzerine kurguladığı ve bilimsel mantık üzerinden tanımladığı fenomenolojiye Bachelard ve Gadamer gibi düşünürler farklı bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Fakat fenomenolojinin gerçek anlamda değişime uğraması Alman filozof Martin Heidegger ve Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty ile gerçekleşmiştir. Varoluşçu fenomenologlar olarak adlandırılan Heidegger ve Merleau-Ponty fenomenolojiyi varoluşsal temeller üzerine kurgulamıştır. Fenomenolojinin mimariye kuramsal yol olarak aktarımı ise Christian Norberg-Schultz, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomez ve Kenneth Frampton'ın gibi mimarlık kuramcılarının önemli katkıları ile gerçekleşmiştir (Armağan, 2011).

Mimarlığı başlı başına bir düşünme konusu edinen ve modern mimarlığa karşı ciddi itirazlarda bulunan metinler kaleme alan Heidegger, düşünsel anlamda mimarlığa önemli katkılarda bulunmuştur. "*İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek*" başlığıyla yayımlanan metni mimarlık ve fenomenoloji ilişkisini anlamlandırma ve fenomenolojiyi mimarlığa aktarma konusunda önemli noktalarda yer alan pek çok mimar ve mimarlık kuramcısını etkilemiştir. Bu metni yazı masasından hiç ayırmadığı bilinen Alvar Aalto duyuşal duyarlılığı mekânlarına ve yazılarına aktarırken; Dalibor Vesely "*Architecture in the Age of Divided Representation*" kitabıyla temsil krizini tartışırken; Christian Norberg-Schulz "*genius loci*" (yerin ruhu) hakkında yazarken; Juhani Pallasmaa *Tenin Gözleri* isimli kitabını yazarken; Peter Zumthor mekânlara atmosfer yaratma gücünü aktarırken; Steven Holl ele aldığı mimari deneyimler çağrıştıran fenomenleri mimarlığına, suluboya eskizlerine ve metinlerine yansıtırken Heidegger'in düşüncelerinden esinlenmiştir (Sharr, 2007).

Genel olarak her şeyin giderek iktisadi ve teknik verilere dayandırılarak yürütüldüğü savaş sonrası dönemde mimarlık eylemine dair eleştirilerde bulunan Heidegger, insan deneyiminin dolaysızlığının unutulmaması gerektiğine dair düşüncelerini belirtmiştir. Mühendislerin ve yapı endüstrisinin uzmanlarının uğraş alanının teknik veriler; mimarların uğraş alanının ise insan deneyimi olması gerektiğini vurgulayan düşünürün mimarlık modeli deneyim üzerine şekillenmektedir. Yapının tamamlanmış, bitmiş bir

üründen ziyade günlük hayatın sürekliliğinde devam eden, yenilenen, deneyimle şekillenen bir olgu olduğunu savunan düşünür katı kurallar ve estetikler öncelikler altında yürütülen mimarlığın ilkelerini, politikalarını, yönergelerini sorgularken, mimarlık yerine inşa ve iskân sözcüklerini kullanmayı yeğlemiştir (Sharr, 2007).

Heidegger, Kartezyen bakışın soyut bir sistemde uzaktan gözlenen 'nesne' kavramı yerine, yaşamsal araç gereçlerin deneyim ve kullanımla keşfedilen 'şeyler' olarak tanımlarkenki düşüncesini mekân tanımına da yansıtmıştır. Tıpkı şeylerin ayrı bir nesne olarak değil de dokunsal ve imgesel deneyimle kavranarak varlık bulması gibi, mekânların da matematiksel ölçümle değil, insan deneyimi yoluyla kavranarak varlık bulunduğunu ifade etmiştir. Mekânın matematiksel olarak ölçülmesine ve insan deneyiminin kartezyen koordinat sistemindeki x, y, z eksenlerine indirgenmesine karşı duran düşünür, mekânın deneyim yoluyla şekillendirilmesi fikrinin yanında olmuştur. Bilimsel dilin günlük hayata adapte edilerek insan duygularının arka planda kalmasını yanlış bulmuş ve matematiksel ölçümün amaçtan ziyade bir araç olduğunu ve mimarlıkta insan deneyiminin öncelik kazanması gerektiğini vurgulamıştır. 'Deneyim' kavramını vurgulayan fenomenolojik kavrayışın, matematiksel soyutlamaya karşı daha zengin bir yöntem olduğunu savunan düşünürün mimarlık eyleminin gerekliliğini sorgulayan ve sorgulatan düşünceleri vardır. Ancak fikirleri çok farklı biçimlerde yorumlanarak mimarlık alanına aktarılmış ve mimarlık ile fenomenoloji arasındaki ilişkiyi şekillendirmiştir (Sharr, 2007, s. 48-64).

Norberg-Schulz mimarlık ve fenomenoloji üzerine düşünmüş ve mimarlığı fenomenolojik açıdan anlamaya ve yorumlamaya çalışırken Heidegger'in bakış açısını benimsemiş kuramcılardandır. Schulz'a göre gündelik yaşamı anlamak için en iyi yaklaşım fenomenolojidir. Kartezyen anlayışın yaşamı ve mekânı soyut kavramlar olarak ele alan yaklaşımını eleştiren kuramcı, bu yaklaşımın yaşam dünyasının niteliksel anlamlarla dolu heterojen yapısını göz ardı etmesinin olumsuzlukları üzerinde durmuştur. Schulz, Heidegger gibi fenomenolojiyi bir metot olarak görmüş ve mimarlığın fenomenolojisinin araştırma ve tartışmasını yaparak mimarlığı bu bağlamda ele almıştır. Mimarlığa varoluşsal bir anlam kazandıran Schulz, mekânın 'yer' niteliği kazanmasını eski bir Roma fikri olan "genius loci"¹⁰ terimi ile açıklamıştır (Armağan, 2011, s. 54-55).

¹⁰ Genius loci: Yerin ruhu

Mekânı soyut bir kavram olarak betimleyen Schulz, 'yer' olarak tanımladığı duygusal anlam yüklü mekânın ışık, renk, doku, şekil ve malzemenin bütünleştiği somut bir kavram olarak betimler (Norberg-Schulz, 1971). Schulz 'yaşantı' kavramı üzerinde durmuş ve 'mekân' ın 'yer' e dönüşümünü Heidegger'in varoluşsal fenomenolojik yaklaşımına gönderme yaparak açıklamıştır. Heidegger'e göre yaşantı yoluyla 'mekân' 'yer'e dönüşür ve zamanla 'yer' anlam kazanır (Aydınlı, 2002, s. 46).

İngilizce 'experience' a gönderme yapan 'yaşantı' sözcüğü kavram olarak deneyimsel bir boyut taşımasının yanında, yaşanan gerçekliğin derin strüktürünü vurgulamaktadır. Mekânın oluşum sürecine dair ipuçları taşıyan yaşantı kavramı tarihsel, sosyal, kültürel ve psikolojik etki alanları ile ilişki içerisinde mekân ı, kendine özgü bir karakteri olan yer kavramına dönüştürmektedir. Mekân okumalarında fenomenoloji ile birlikte önem kazanan yaşantı kavramı, özne-nesne ilişkisinde tek taraflı bir ilişkiyi konu edinmez. Kartezyen bakışta mekâna uzaktan bakan göz konumunda ele alınan özne, fenomenolojik bakışla birlikte yaşam pratiği içerisinde mekân ile ilişki kuran ve deneyim yoluyla içinde bulunduğu çevre ile bütünleşen bir özneye dönüşmüştür (Aydınlı, 2002, s. 45-46).

Mimarlıkta beden-mekân ilişkisinin soyut bir çerçeve içerisinde gözmerkezci tutumla ele alındığı bir düzenden, bedenin tüm duyularıyla mekân tasarımında önem kazandığı düzene geçişte fenomenoloji hem kuramsal yol olarak hem de tasarım yaklaşımı olarak önemli bir rol oynamıştır. İnsan deneyimini yorumlamak üzere geliştirilen fenomenoloji, beden-mekân ilişkisinin ele alınmasında ve tasarıma aktarılmasında uygun bir yaklaşım olarak ele alınmaktadır. Görme duyusunun baskın olduğu mekân tasarımı anlayışına karşı çoklu duyumsal mekân yaklaşımı bu yöntem aracılığıyla mimarlık alanında yer bulmuştur.

3.2. FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLA TASARIM YAPAN MİMARLAR: GENEL YAKLAŞIMLARI VE YAPILARI

“Dokunma, görsel hassasiyetlerin tarif edemeyeceği samimi, kendiliğinden-bilinçsiz yollarla yerleri tanımamıza izin veren maddi faaliyettir.”

Máire Eithne O'Neill

Mekân gibi içerisinde insan yaşamını barındıran bir olgunun kuramsal bir çerçeveye sıkıştırılıp kurallar dahilinde ele alınmasının doğruluğu sorgulanacağı gibi mekân tasarımı için kesin kurallar, standart veriler ortaya koymak ve bunları uygulanabilir sistematik bir yöntem haline getirmek fenomenolojik felsefenin doğasına aykırı olduğundan mümkün değildir. Bu sebeple deneyim üzerine kurgulanmış bu yaklaşım üzerine düşünen ve söylemlerde bulunan, tasarımlarında bu yaklaşımın etkisini yapıyı deneyimleyen bedene hissettiren mimarların genel yaklaşımları ve yapıları incelenerek fenomenolojik yaklaşımla ele alınan bir mimarlık üzerine çıkarımlar yapılması uygun görülmüştür. Bu amaçla fenomenoloji ve mimarlık arasındaki ilişkiyi ele alan konularda literatüre geçmiş, hem uygulama hem de kuramsal altyapı itibarıyla öne çıkan mimar Steven Holl ve Peter Zumthor'un genel yaklaşımları ve yapıları incelemeye alınmıştır.

İncelemeye alınan yapılar seçilirken, mimarların tüm yapıları gözden geçirilmiş, literatür incelemesi yapılmış ve deneyimleyenler üzerindeki etkilerine dair verilere en çok ulaşılan, dokunsal duyarlılığın en çok ön plana çıktığı yapıları seçilmiştir. Bu amaç doğrultusunda Steven Holl'ün Knut Hamsun Center ve Chapel of St. Ignatius isimli yapıları, Peter Zumthor'un Kolumba Müzesi ile Bruder Klaus Field Şapeli isimli yapıları incelenmiştir. Göz merkezci yaklaşımdan uzak, biçim kaygısı olmadan deneyim üzerine kurgulanan yapıları plan, kesit ve görseller üzerinden değerlendirmek yaklaşıma ters düşeceğinden mimarların kendi düşünceleri ile yapıları bizzat deneyimleyen ve üzerine yazan araştırmacıların ve mimarların söylemlerinin referans alındığı bir yöntem izlenmiştir.

3.2.1. Steven Holl

Steven Holl, 1947'de Bremerton, Washington'da dünyaya gelmiştir. Çocukken inşa ettiği ağaç evlerin kendisine hala ilham verdiğini söyleyen mimar bu dönemin mimarlık mesleğinde özgür düşünmesini ve üretmesini sağlayan tohumları attığını ifade eder. Washington Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi aldıktan sonra Londra'da Architectural Association Scholl'dan yüksek lisans derecesi alarak mezun olmuştur. Meslek hayatına Kaliforniya'da başlayan Holl, ilk ofisini 1976'da New York'ta "Steven Holl Architects" adıyla açmıştır. 1981 yılında Columbia Üniversitesi'nde mimarlık ve planlama dersleri veren mimar aynı üniversitede profesör kadrosu almıştır (Anonim, 2000). Fenomenolojik çalışmaları ve suluboya eskizleri ile bilinen mimar, bedensel deneyimi bütüncül yaklaşımla ele aldığı pek çok mimari yapı tasarlamıştır.

Mimarlık üzerine sorgulamalarda bulunan Holl, mimarlık uygulamalarında düşünsel altyapısını oluşturacak olan fenomenolojiyi keşfetmiştir. Fenomenolojiyi mimarlık için bir düşünce biçimi olarak yorumlayan mimar Heidegger'in varoluşçu fenomenolojik yaklaşımını ve Merleau-Ponty'nin yaşayan beden kavramını mimarlık alanına aktarmıştır. Merleau-Ponty beden ve dünya arasındaki içsel ilişkiye değinmiş ve bu ikilinin birbirinden bağımsız olarak ele alınamayacağını 'intertwining of the one in the other- birbiri ile iç içe geçmek' tanımı ile açıklamıştır. Holl de Merleau-Ponty'e atıfta bulunarak mimarlıkta fikir ve fenomen arasındaki ilişkiyi 'intertwining' (iç içe geçmiş) terimi ile ifadelendirmiştir (Yorgancıoğlu, 2004, s. 30).

Steven Holl'ün mimarlık yaklaşımı 'kavramsal yaklaşım' olarak ele almak mümkündür. Mimarın kavramsal yaklaşımı rastlantısal olmaktan çok stratejiktir. Her tasarımında, mimar öncelikle alanı, durumu veya programı inceler ve sonra mimari tasarımın gerektirdiği bir konsept oluşturur. Bu nedenle, mimarın kavramsal stratejisi, farklı projelerde benzersiz başlangıç noktaları önerebilmesini sağlar. Holl bu durumu kendisinin mimari stili olarak yorumlamaktan kaçınarak mimari uygulama stratejisi olarak tanımlamaktadır. Holl, bir kavramın ortaya çıkışında bağlamcı veya üslupçu bir tavır sergilemez. Belirli bir durumu öznel olarak yorumlar. Mimarlık uygulamasını bir problem çözme meselesi olarak görmez. İşlevsel, ekonomik ya da çevresel problemleri çözmek temel misyonunu oluşturmaz.

Fakat bu parametrelerle kavramsal altyapısını sentezleyerek mimarlıkta zaten ele alınması gereken unsurları göz ardı etmez. Steven Holl'ün mimarisinin altında yatan başlıca özellik onun düşüncesinin ve mimarlık yapımının fenomenolojik çerçevesidir. Ona göre mimari deneyimsel açıdan ele alınmalıdır. (Yorgancıoğlu, 2004, s. 101)

“Mimara her zaman yeni bir arazi ve durum verilir. Ve orada belli kurallar içerisinde hareket etmek zorundadır. Her projeye, program çalışması ve arazi keşfiyle başlarız. Kavramların doğabileceği mekânsal ve perspektifsel özellikleri deneyimlemek ve test edebilmek için olabildiğince açık başlamaya çalışırız. Mutlaka tek bir fikir olması gerekmez, projenin sırt kemiğini oluşturabilecek fikirler kompleksi olabilir. Mimari bir çalışmanın anlamı, tüm bu yönler birleştirildiğinde ortaya çıkar. Sonra, proje kendi yaşamını kurar ve bu en ilginç andır; pragmatiklerin ve sübjektiflerin bir araya geldiği an... Projenin asıl anlamı, deneyim fenomenindedir” (Holl, Anchoring, 1991).

Holl'ün tasarım sürecinde 'kavram' hayati öneme sahiptir. Ancak amacı kavram ve biçim arasında birebir benzerlik kurmak değildir. Ayrıca yapıyı deneyimleyene konsepti empoze etmek gibi bir niyeti de yoktur. Onun yerine, mimarlığın algılayana sonsuz deneyim imkânı sunma durumunu vurgular. Mimarlığın deneyimsel boyutuna vurgu yapan mimar için bedensel deneyim oldukça önemlidir. Fenomenolojik mimarlığın özünün, bedeninin mekân boyunca hareketinden ve duyarlarla deneyimlenen ışık, ses, sıcaklık, koku, doku ve akustikten oluştuğunu ifade eder. Yemeğin tadının, kendisini oluşturan malzemelerin tadına bağlı olması gibi, eksiksiz bir mimarlık algısının da yapıyı oluşturan materyale ve dokunma duyusunun detaylarına bağlı olduğuna değinir. Malzemelerin, ayrıntıların, yüzeylerin, yansıma özelliklerinin ve tüm benzer özelliklerin çok önemli olduğunu ifade eden mimar tasarımda formdan daha ziyade iç içe geçmiş duyuşsal deneyimlerin bütüncül bir yaklaşımla ele alınmasının önemine değinir. (Holl, 2000)

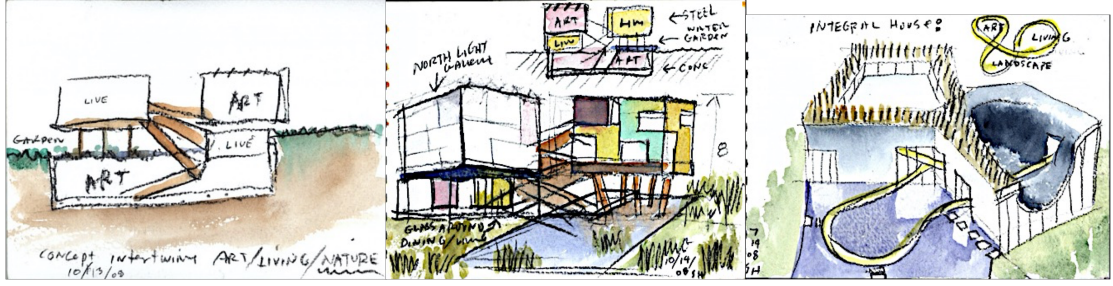
Holl için, mimarinin zihin beden ve çevreyle bağlantı kurma potansiyeli, inşa edilmiş form aracılığıyla sunulan mimari deneyim alanına bağlıdır. Mimara göre, insanoğlunun varoluş koşulu dünyaya algısal olarak yerleştirilmesidir ve çevremizdeki dünyayla algısal olarak bağlantı kurduğumuz bir araç olması bakımından mimari oldukça önemli hale gelmektedir. Yapılı çevrede yaşadığımız için, hayatımız mimarinin önemliliği aracılığıyla yapılandırılmaktadır ve mimarlık alanındaki “haptik” deneyimlerimiz dünyayı algılama biçimimizde etkili olmaktadır. Bu nedenle olağanüstü bir potansiyele sahip mimari alanda, bedensel varlığın önemi göz ardı edilmemelidir.

Bedensel deneyimin ön planda olduğu yaklaşımla paralel olarak yapılarında malzemenin duyumsal özelliklerine önem veren Holl, algılayanın duyumlarıyla bütünleşen malzemelerin görsel olandan, dokunsal olana geçişi sağlayan bir dünyanın ayrıntılarını barındırdığına değinir. Mimarının duyumsal fenomenolojik özelliklerini en iyi şekilde ortaya koyan "haptik" terimini kullanan mimar materyalin, varoluşsal durumu temsil eden mimarının temel unsuru olan malzemenin özünün, kokusunun, dokusunun ve sıcaklığının günlük yaşamı canlandırır öğeler olduğundan bahseder. (Holl, 2000).

Holl, mimaride malzeme özelliklerini dönüştürmeye odaklanır ve çeşitli teknikler kullanarak malzeme dönüşümünün mekânsal etkilerini denetler. Farklı türden bir materyalin kullanılması yoluyla ne tür bir mekânsal etki yaratılabileceğine kafa yoran mimar günlük tecrübeleri materyal ve detayla şekillendirmenin önemine değinerek çalışmalarını "haptik" duyarlılık üzerine oturtarak mimarisini karakterize eder. (Yorgancıoğlu, 2004, s. 116-117).

Mimarın dokunsallığın ön plana çıktığı yapılarında ışık faktörü de önemli bir yer edinmektedir. Işık olmadan mekânın unutulmaya mahkûm olduğunu belirten mimar, ışığın gölge ve tonlarının, saydamlığının, yarı saydamlığının, opaklığının yansıma ve kırılmasının mekânın tanımlanmasında ya da yeniden tanımlanmasında sunduğu imkanlara ve basit bir renkli ışık havuzunun boş bir hacme veya beyaz bir duvara kazandırdığı psikolojik ve doğaüstü üstü sınırlara değinir (Holl, 1991).

Yapılarında sık sık el işçiliğiyle yapılmış detaylara yer veren mimar, teknolojinin getirmiş olduğu yeniliklerin mekânda kullanımına karşı değildir. Mekânın tümüyle endüstrileşmesinin, ruhu öldüreceğini düşünür ve yapılarında kendisinin melez teknikler olarak adlandırdığı bir tür bileşim yaparak zanaat ve teknoloji arasındaki ilişkiyi canlı tutar. Malzemenin zanaatla kurduğu ilişkinin, modern çerçeveye yeni bir boyut getirerek tinsel bir canlandırma gerçekleştirebileceğine değinir. Modern olanı tümüyle reddetmenin imkânsızlığına değinen Holl, içerisinde yaşanan çağın gerekliliklerinden kaçmadan en olumlu ve en iyimser yaklaşımları benimsemek gerektiğini ifade eder. (Holl, 1992)



Şekil 1: Steven Holl'ün Suluboya Eskizleri¹¹

Steven Holl'ün inşa edilmiş çalışmaları ve mimari söylemleri kadar mimari çizimleri de etkileyicidir. Sadece deneysel gösterimler olarak yorumlanamayacak olan bu çizimler, mimarın mimarlık anlayışının temsili olarak değerlendirilmelidir. Holl, tüm çalışmalarında herhangi birinin anlayabileceği nitelikte çizimler yapmaktadır. Geleneksel mimari anlatım biçimlerinin (plan, kesit, görünüş gibi) temsil konusunda yetersiz bulan Holl, paralaks bakışı mimari çizimlerine aktarmıştır. Paralaks, bir objeye tek bir çizgi üzerinde olmayan iki farklı noktadan bakılarak elde edilen görüntüdür. Sabit bir bakış açısı gerektiren perspektiften farklı olarak paralaks, hareket ve deneyim sonucuna ortaya çıkacak bir görüntüdür. Holl'ün eskizlerinde hareket edebilecekmiş hissine (başınızı hafifçe eğip, vücudunuzu döndürebilecek ve bir adım ileri gidebilecekmiş' gibi bir hisse) kapılmak mümkündür. (Savaş, 2000, s. 31-32)



Şekil 2: Steven Holl'ün mimarlık ofisinden görüntüler: çalışma alanları ve maket atölyesi¹²

¹¹ Kaynak: <https://architizer.com/blog/architects-sketchbooks-steven-holl/> (Erişim Tarihi:21.04.2017)

¹² Kaynak: <http://www.designboom.com/architecture/steven-holl-architects-studio-visit-12-07-2013/> (Erişim Tarihi: 20.05.2017)

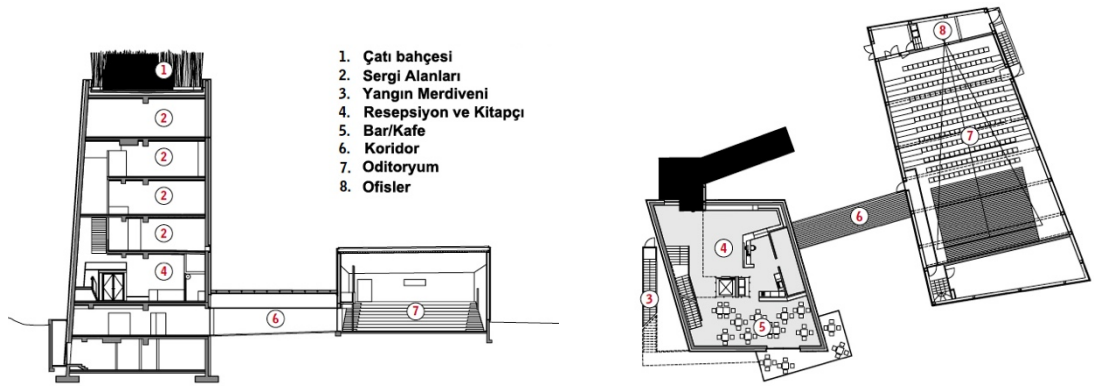
Ayrıca tasarım sürecinde üç boyutlu ifade yöntemi olarak maket tekniğinden yararlanan Holl, maketlerinde soyut bir ifade tarzından çok kullanmayı planladığı malzemelerin dokusal özelliklerini, ışık geçirgenliği vb. özellikleri de yansıttığı gösterimler tercih etmektedir.

Holl'ün New York'ta endüstriyel bir çatı katında bulunan ofisi, beyin fırtınası ve eleştiri toplantıları için açık ofis şeklinde düzenlenmiştir. Fikir ve eleştiri seviyesinde herhangi bir hiyerarşi bulunmayan ofiste, herkesin tasarım sürecine dahil olması önemlidir ve bitirilen çalışmanın herkes tarafından eleştirel bir gözle ele alınıp değerlendirildiği bir süreç izlenmektedir. Bilgisayar destekli modellemelerden yararlanılmaktadır ancak tasarlama sürecinde maket yapımı önemli bir yere sahiptir (Chin, 2013).

3.2.1.1. Knut Hamsun Center (1994-2009)

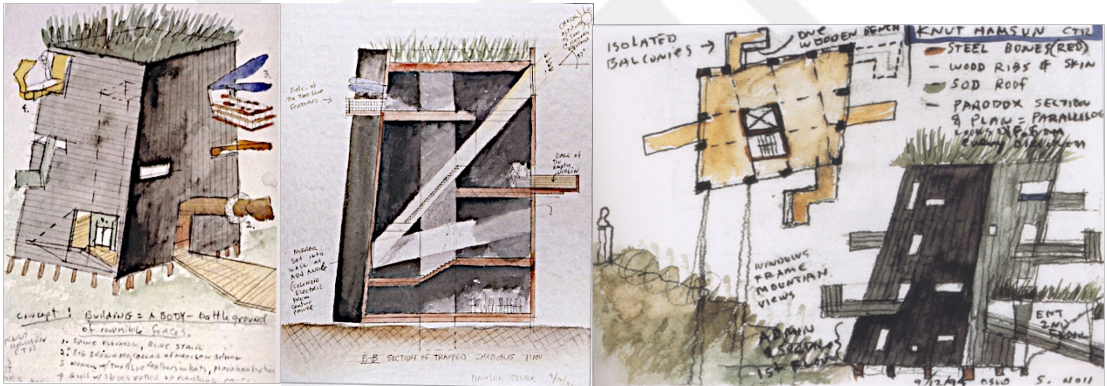
Norveç'in Nobel Ödüllü yazarı Knut Hamsun'un onuruna Hamaray'da Presteid köyü yakınlarında yazarın büyüdüğü çiftlik içerisine yaptırılan kompleks, Steven Holl tarafından tasarlanmıştır. Koridorla birbirine bağlanan farklı yükseklikteki iki kütlede oluşan komplekste altı katlı müze kulesi içerisinde sergi alanları, kütüphane ve okuma odası, bir kafe ve kitapçı yer alırken diğer kütle ofis alanları ve oditoryumdan oluşmaktadır. İki kütle arasındaki yükseklik farkı dış mekân aktiviteleri için avlu görevi oluşturmaktadır. Holl tarafından 1994'te ilk eskizleri yapılan yapı 2009 yılında bu eskizlerde bir değişiklik yapılmadan inşa edilmiştir. Aradaki zaman farkına rağmen tek bir şey değiştirilmeden inşa edilen yapıyı 'zamansız' olarak tanımlayan Holl, yapının mevcut trendlerin ve mimari eğilimlerin etkisi altında kalmadan sadece bu yer için tasarlanmış olduğunu ve '*Anchoring*' başlıklı metninde yazdığı tüm inancını ve mimarlık yaklaşımını yansıttığını ifade eder (Koivu, 2009).

Knut Hamsun'un hayatının ve eserlerinin iddialı yönleri Holl'ün Knut Hamsun Merkezi ile paraleldir. Hamsun'un hayatını, uyumsuz gerçeklerini ve edebiyatının ateşli hayallerini analiz eden Holl, tüm bu parametreleri katmanlı bir atmosfer de sergilemek üzere tasarlanan bir mimari üretmiştir (MacKeith, 2010).



Şekil 3: Knut Hamsun Center Kesit ve Plan¹³

Müze kulesinin en üst katından en alt katına doğru yazarın edebiyat hayatı ve yaşamına dair kronolojik bir seyahat yaratmıştır. Hamsun'un başarılı edebiyat çalışmaları için ayrılan pencere ve balkonlar vasıtasıyla aydınlık ve havadar bir etki verilmiş sergi alanından aşağıya doğru inildikçe yazarın Nazi sempatzanı olarak geçirdiği zamanı anlatan verilerin olduğu daha karanlık mekânlara geçiş sağlamıştır (Koivu, 2009).



Şekil 4: Steven Holl'ün Knut Hamsun Center Suluboya Eskizleri¹⁴

Bu yapı Steven Holl'ün fenomenolojik yaklaşımını sergileyen güncel bir örnektir. Tasarım sürecinde yazarın neredeyse tüm çalışmalarını okuyan Holl, Hamsun'un 'Hunger' adlı romanının aşağıda yer alan bölümünden esinlenmiştir. (Yorgancıoğlu, 2004, s. 97)

“O an kendimi ne kadar yadırgarsam yadırgayayım ve görünmez güçlerin savaş alanından başka bir şey değilmişim diye hissedeyim yine de çevremde oluşan şeyleri

¹³ Kaynak: <http://www.abitare.it/en/architecture/2009/10/13/la-casa-del-sole-di-mezzanotte-2/> (Erişim Tarihi: 21.04.2017)

¹⁴ Kaynak: <http://www.arcdaily.com/31221/knut-hamsun-center-steven-holl-architects> (Erişim Tarihi: 21.04.2017)

pekâlâ fark ediyordum. Kahverengi iri bir köpek Meksika gümüşünden yapılmış küçük tasmaıyla birlikte caddenin karşısındaki çalılara doğru, Tivoli yönünde koştu. Sokağın daha ilerisinde bir evin birinci katında bir pencere açıldı ve kolları sıvanmış bir kız ortaya çıktı ve uzanıp dış camları silmeye koyuldu. Dikkatimden hiçbir şey kaçmıyordu, açık ve uyanıktı zihnim; her şey dört yanıma ansızın keskin bir ışık yayılmış gibi, parlıtlı bir durulukla, üzerime boşalıyordu. Her şey karşımda meydana geliyordu. Önümdeki hanımların şapkalarında birer mavi kuş tüyü vardı, boyunlarında ekose ipek kurdeleler. Kardeştiler galiba” (Hamsun, 1890).

Holl, romanda açıklanan karakterlere özellikle yazarın kendisini anlattığı ana karakter üzerine yoğunlaşmıştır. Hamsun'un romanda kendi psikolojik ruh halini ifade ederken kullandığı 'görünmez güçlerin savaş alanı' ifadesi Holl'ün bu tasarımının kavramsal altyapısını oluşturmuştur. Yapıyı beden olarak ele alan ve yapıya farklı insan özellikleri atfeden Holl, eskizlerinde bu benzetmeleri yazılı olarak ifade etmiştir. Beden olarak ele aldığı yapının siyah ahşap dış yüzeyinde yer alan farklı boyut ve şekildeki pencereleri 'görünmez güçler' olarak tanımlanmış ve 'görünmez güçlerin savaş alanı' olarak yapıyı ele almıştır. Sarı şeffaf parapetli balkon, yazarın metninde yer alan panoları parlatmaya çıkan kolları sarılmış kıızı temsil ederken; iki mavi yüzeyle tavan oluşturan balkon, şapkalarında mavi tüy bulunan iki kadını temsil etmektedir. Müzenin ana girişi üzerindeki konsolla ise Meksika gümüşünden küçük bir tasma taşıyan büyük kahverengi köpeğe göndermede bulunmuştur. Şekil 4'te yer alan eskizlerinde tüm bu göndermeleri yazılı olarak ifade etmiştir. Hamsun'un romanındaki karakterlerin özelliklerinden esinlenilerek geliştirdiği yapıyı kişiselleştiren mimar, tasarımında roman karakterleri ile arkitektonik arasında benzetmeler yaparak ilişki kurmuştur ancak kavramsal altyapı ile mimarlık formu arasındaki ilişkiyi soyut bir biçimde yansıtmıştır. Tasarım sürecinde roman karakterlerinden esinlenildiğine dair bir ipucu vermeyen mimar, herhangi bir konsepti dayatmak niyetinde değildir. Bedensel benzetme üzerine kurguladığı yapısında kavramsal kurgusu, mekânsal düzenleme ve malzeme kalitesi gibi parametreleri göz ardı etmesine sebep olmamıştır (Holl'den aktaran Yorgancıoğlu, 2004, s. 97-99).

Geleneksel ve çağdaş çözümlerin bir arada kullanıldığı bu yapının Şekil 5'te görülen dış cephesinde kullanılan siyah renkli malzeme Norveç kiliselerinin karakteristik özelliğine atıfta bulunmaktadır. Ancak kiliselerde kullanılan katranlı siyah ahşap malzeme yerine daha çevreci bir malzeme olan kömürle karartılmış çam kullanılmıştır. Çatı bahçesinde yer alan ve müzeye 'Tüylü Adam' lakabı kazandıran uzun bambular ise geleneksel Norveç evlerindeki çim çatıların farklı bir şekilde yorumlanmasıyla ortaya çıkmıştır (Steven Holl Architects, 2017).

Bir yapının konumunu, biçimi belirleyen bir faktör olmanın çok ötesinde gören Holl'ün tasarlanan yapının o yere uygunluğuna önem verdiğini ve yerel mimari ile yapı arasında bağ kurduğunu bu yapıda ele aldığı kriterleri değerlendirerek anlamak mümkündür.



Şekil 5: Knut Hamsun Center dış cephe görüntüleri¹⁵

Yapının dış cephesinde yer alan farklı boyut ve şekildeki pencere açıklıklarının güneş açısının geliş biçimine göre kurgulanması, doğal aydınlatmanın etkin bir şekilde kullanımını sağlamıştır. Güneş ışığının sürprizli ışınları ve gün boyunca değişen yansımaları iç mekânın beyaza boyanmış beton yüzeyiyle buluştuğunda el işçiliğini gösteren ahşap kalıpların çizgileri açığa çıkmakta ve farklı deneyimler sunan “haptik” duyarlılığa sahip bir atmosfer oluşturmaktadır. Işık, tasarımda önemli bir öğedir ve mekân kurgusuna doğrudan etki etmektedir.



Şekil 6: Knut Hamsun Center iç mekân görüntüleri¹⁶

¹⁵ Kaynak: <http://www.stevenholl.com/projects/knut-hamsun-center> (Erişim Tarihi:21.04.2017)

¹⁶ Kaynak: <http://www.stevenholl.com/projects/knut-hamsun-center> (Erişim Tarihi:21.04.2017)

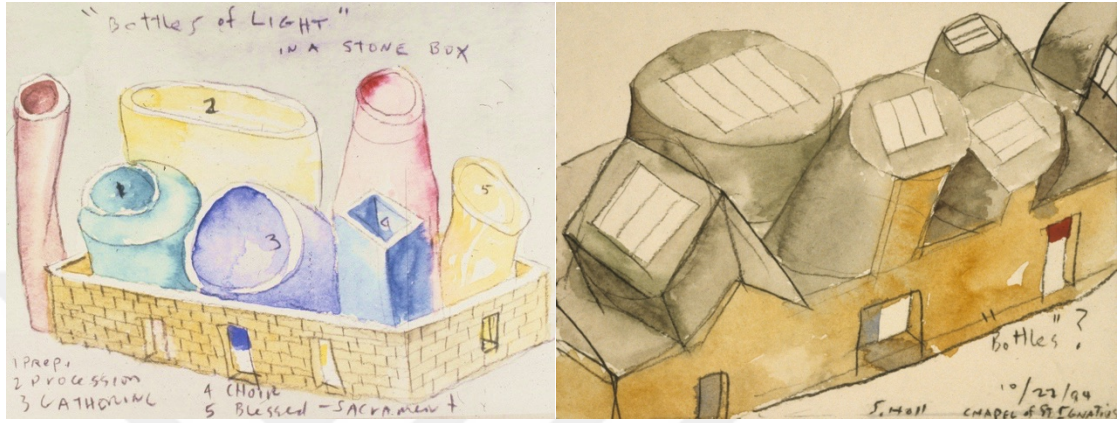
Zemin katta merkeze konumlanan, binanın her yerine erişim sağlayan ve yapının omurgası olarak tanımlanan asansör, pirinçten delikli bir yüzey ile oluşturulmuş şaft ile çevrelenmektedir. Bu şaft etrafında kurgulanan mekân örgütlemesinde sergileme alanları yer almaktadır. Bir diğer düşey sirkülasyon elemanı olan ve ziyaretçinin vücut hareketlerini dinamik kılmak amacıyla döngüsel olarak kullanılan (bknz: Şekil 6) merdivenler; siyah küpeşterleri, ızgaralı korkulukları ve sergileme alanları ile süreklilik sağlayarak yapıda etkili bir iç mekân ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1.2. Chapel of St. Ignatius (1994 – 1997)

Çalışma kapsamında incelenecek olan bir diğer Steven Holl yapısı, Washington'da Seattle Üniversite içerisinde yer alan St. Ignatius Şapeli'dir. Üniversitenin ana şapeli olan bu yapının tasarımında öğrencilerin ruhsal ihtiyaçlarına odaklanan Holl için öğrencilerin görüşleri tasarım sürecinin merkezinde yer almıştır. Holl bu süreç hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: *"Bu tasarımda diğer üniversite projelerine göre daha fazla öğrenci katkısı var. Öğrenci yorumları tasarımda çapa görevi gördü ve bu proje ileriye bakan fakat geçmişe demirlenmiş bir tasarım oldu."* Bu tasarımında "farklı ışıkların bir araya getirilmesi" kavramıyla Aziz Ignatius'un söylemlerinden referans alan Holl, Seattle Üniversitesi'nin misyonuna da atıfta bulunmaktadır (Seattle University).

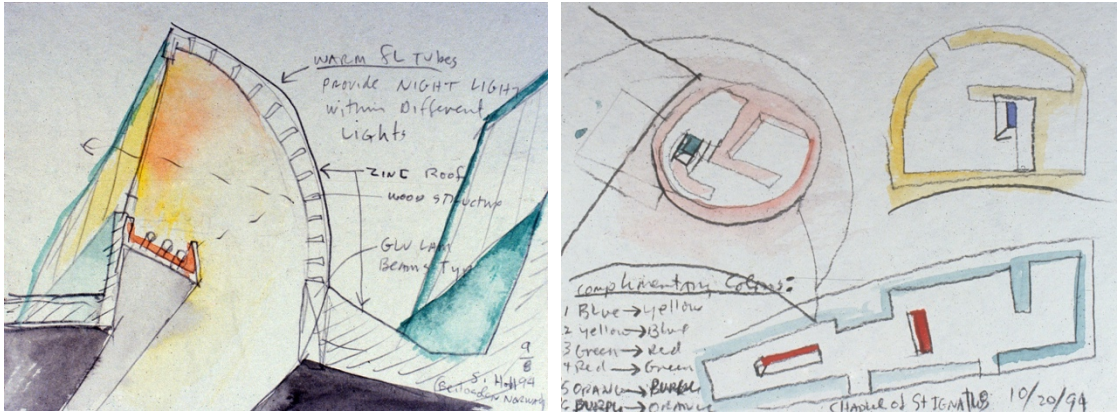
Holl, *"farklı ışıkların bir araya getirilmesi"* kavramını geliştirirken, Hristiyan dininin manevi temaları üzerine yoğunlaşmıştır. Şapele ismi verilen Aziz Ignatius'un kurucusu olduğu Cizvit tarikatının temalarını mimari form aracılığıyla dile getirmeye çalışmıştır. Başka bir deyişle, spiritüel temaların mimari mekâna dönüşmesini önermiştir. Bunu yaparken Cizvit tarikatının yedi temasını ele alan Aziz Ignatius'ın manevi söylemine odaklanmıştır. Ayin, narteks, nef, kutsal yemin, koro, mihrap ve günah çıkarma olarak adlandırılan bu belirli dinsel egzersizler şapelin mekânsal organizasyonunu yönlendirmiştir. Düşünsel altyapıyı 'bir taş kutuda yedi ışık şişesi' şematik gösterimiyle somutlaştıran Holl, her şişenin Cizvit ayinlerinin farklı bölümlerine karşılık geldiği bir kurgu oluşturmuştur. Kavramsal bir referans olarak ışıktan yola çıkarak yedi asimetric ve düzensiz ışık kütesiyle eşsiz bir tektonik özellik taşıyan çatı oluşumunu yaratan Holl, çatıda bulunan farklı renkli merceklerle şapelin iç mekânları boyunca değişen çeşitli ışık efektleri üretmiştir. Böylece, iç mekân, duvarlarla değil, ışık, gölge ve renkle farklı bölmelere bölünmektedir.

Steven Holl, "bir taş kutuda yedi ışık şişesi" suluboya eskizi (bknz: Şekil 7) ile kavramın görsel ve sözlü ifadesini ortaya koymuştur. Bu eskiz de onun düşünsel süreçte suluboyayla ortaya çıkardığı bir görüntünün mekânlara ve formlara dönüşümünü anlamak için iyi bir örnektir (Yorgancıoğlu, 2004, s. 89-91).



Şekil 7: Steven Holl'ün Chapel of St. Ignatius suluboya eskizleri¹⁷

Şapel projesinin kavramsal ve deneysel çekirdeği ışığın kullanılması üzerine kurulmuştur. Holl, ışığın metaforik kullanımının yanı sıra, ağırlıklı olarak mimari alanlarda mekânsal ve psikolojik etkileri üzerine yoğunlaşmıştır.



Şekil 8: Steven Holl Chapel of St. Ignatius çatısında yer alan ışık merceği eskizleri¹⁸

¹⁷ Kaynak: <http://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects> (Erişim Tarihi: 24.04.2017)

¹⁸ Kaynak: <http://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects> (Erişim Tarihi: 24.04.2017)

Mimarın Şekil 8’de yer alan eskizlerinde ifade ettiği gibi farklı renklerdeki lensler, iç mekânların duvarsız ayrı ayrı bölümlere ayrılmasını sağlarken güneş ışığının lenslerle alanlara dağılması duygusal ve manevi nitelikleri kışkırtan mekân sal algılamalar yaratmaktadır. Mavi, mor, kırmızı, sarı, yeşil ve turuncu lensler şapelin içinde değişen renk yansımaları oluşturarak, metaforik ışığın kullanımını yerleşik form aracılığıyla deneyimsel bir seviyeye yükseltmektedir (Holl, 1999).



Şekil 9: Chapel of St. Ignatius iç mekân da değişen renk yansımaları^{19 20 21}

Şapel, birbirine bağlanan 21 beton panel ile birbirine kenetlenerek inşa edilmiş olup kilitler, yapı sistemini gösteren tektonik bir etki sağlayan duvar yüzeylerinde ayırt edilebilir. Binanın köşelerinde birbirine geçen beton paneller, betonun taşıyıcı kalınlığını ortaya çıkarmaktadır (Holl, 1999). Ignatius Şapeli’nde Holl’ün geometri, mekân ve detay tasarımındaki “haptik” duyarlılığına dikkat çekmek mümkündür. Binanın geometrik belirginliğinin yanı sıra kullanılan malzemeler, ayrıntıların tasarımı ve doğal ışığın etkileri, yapının manevi işleviyle ilişkili olağanüstü bir alan, mekânsal bir derinlik sunmaktadır (Yorgancıoğlu, 2004, s. 115-116). Frampton, Holl’ün mimarlığının, fenomenolojik kombinasyonlara ilişkin tavrıyla sınırlı olmadığını aynı zamanda teknolojiyi kullanım biçimi ve kullandığı materyallerin dokunsal karakteri ile sessiz ancak yumuşak bir tektonik oluşturmak için gösterdiği çabasına dayandığını ifade etmektedir (Frampton, 2003). Holl, Ignatius Şapeli tasarımında da gerek bina yapım yöntemlerinde gerek malzeme kullanımında teknoloji ve zanaat arasındaki ilişkiyi dengede tutarak fenomenolojik yaklaşımını göz önüne seren bir yapı tasarlamıştır.

¹⁹ Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/gschmoll/5068694750> (Erişim Tarihi:24.04.2017)

²⁰ Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/julesantonio/8149265689> (Erişim Tarihi:24.04.2017)

²¹ Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/73816881371387980/> (Erişim Tarihi:24.04.2017)



Şekil 10: Chapel of St. Ignatius dış cephe görüntüleri²²

Çağdaş mimari uygulamalardan farklı olarak Holl, yapılarının her detayını tasarlar. Şapel projesinde tüm mobilyalar mimar tarafından tasarlanan donatılar arasında yer almaktadır. Mimar tarafından tasarlanan donatılar yerel esnaflar tarafından imal edilmiştir. Frampton, Holl'ün materyalleri " lirik bir kapasiteye" sahip olarak yorumladığını belirtiyor. Frampton'un ifade ettiği gibi Holl içim materyallerin " lirik" nitelikleri, duygusal boyutu önemlidir. Malzemelerin fiziksel ve işlevsel özelliklerinin ötesinde, algılayıcılar üzerinde duygusal ve duygusal etkiler yarattığını düşünen Holl, deneyimsel olarak yoğun bir mimari oluşturmak için maddenin bu duygusal derinliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yapısal özelliğinin yanı sıra Ignatius Şapeli de malzeme özellikleriyle ayırt edilebilir nitelikler taşımaktadır. Balmumu kaplı duvarları, dokunma hissini tetikleyen bir doku oluşturmaktadır. Kum püskürme camdan yapılan pedant lambaları ve duvar lambaları ve diğer öğeler el işçiliği ile yapılmış dokunsal nitelikteki nesnelere oluşturur. Yerleşik formun olağanüstü nitelikleri, yüzeyler üzerindeki malzeme dokusu ve ışık efekti alanların eklemlenmesindeki "haptik" duyarlılığı açığa vurmaktadır. (Yorgancıoğlu, 2004, s. 116-117).

Yapılarına söylemlerindeki duyarlılığı yansıtmayı başaran Holl, deneyimin öncelikli olduğu bir anlayışı tasarımın başlangıç aşamasından sonuna kadar her detayda yansıtmakta, hem kuramsal alanda hem de uygulama alanında fenomenolojik yaklaşımı ile yer almaktadır.

²² Kaynak: <http://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects> (Erişim Tarihi:24.04.2017)

3.2.2. Peter Zumthor

Peter Zumthor, 1943 yılında İsviçre'nin Basel Bölgesinde dünyaya gelmiştir. Babası marangozlukla uğraşan Zumthor bu alanda uzmanlaşmak için 1958 yılında Tatbiki Sanat Okulu'nda marangozluk eğitimi aldıktan sonra Basel'de tasarım eğitimi almıştır. 1960'lı yıllarda New York'ta Pratt Enstitüsü'nde mimarlık eğitimi alarak mezun olmuştur. Meslek hayatına 1965 yılında İsviçre'de Anıtlar Koruma Kurulu'nda çalışarak başlayan mimar, bu kurumda çalışırken restorasyon projelerinde inşaat teknikleri ve yapı malzemelerinin çeşitliliği konusunda tecrübe kazanmış ve bu tecrübeyi tasarımlarına yansıtmayı başarmıştır (Armağan, 2011, s. 68). İsviçre'nin hem sosyal hem de fiziksel olarak en içe kapalı eyaletlerinden Graubünden'de bir köyde yaşayan Zumthor, ofisini eviyle aynı yerde bu köyde açmıştır. Burada mimarlık, şiir, müzik ve felsefeyi uğraş edinen mimar metropolden köye kaçmış bir entelektüel değildir, hep orada kalmış ve yaşamını orada kurgulamıştır. Tasarımlarında kapitalist düzenin dayatmalarından arınmışlığı belki de bu yaşam biçimine borçludur. (Bilgin, 2016, s. 35)

Peter Zumthor, mimarlıkta mevcut durumun sorgulandığı, imge ve enformasyon egemenliğinin eleştirildiği 1980'ler 2000'ler arasındaki dönemde tam da eleştirilen noktaları ele alan fenomenolojik yaklaşımıyla dikkat çeken mimarlar arasındaki yerini almıştır. Mimarın insan duyularına dokunmak amacıyla tasarladığı yapıları mimarlık dünyasında merakla izlenmiştir. Bu merak, imge ve söz dolaşımı üzerine kurulu düzende duyuların göz önüne alınması gerektiğine yönelik bir ihtiyacın varlığını gözler önüne sermektedir (Bilgin, 2016, s. 13). Zumthor kendi mimarlığına dair şunları söylemektedir:

“Mimarlık, özüne ait olmayan şeyler için bir araç ya da simge değildir. Gereksizliği benimseyen bir toplumda, mimarlık kendi dilini konuşarak, formların ve anlamların boşa harcanmasına karşı koyabilir. Mimarlığın dilinin belli bir tarza ait bir soru olduğuna inanmıyorum. Her yapı belli bir kullanım, belli bir mekân ve belli bir toplum için inşa edilir. Benim yapılarım, bu basit gerçekliklerden ortaya çıkan soruları olabildiği kadar kusursuz ve eleştirel biçimde yanıtlamaya çalışıyor” (Zumthor, 1998).

Zumthor'un yapılarında; bakar bakmaz tanınacak formel, stilistik ya da maddi ortak işaretler yoktur. Bir yapısının özelliklerinden diğerini kestirmek ve tanımak olanaksızdır. Her işinde birbirinden tamamen farklı tasarımlar yapabilmesinin altında yatan sebep ilginçlik ve yenilik arayışı değildir. Zumthor, bu farklılığı yaratabilmeyi her durumu baştan

problematize edebilme, izi sürülebilir senaryolar yazabilme ve bunları gerçekleştirebilme gücüne borçludur (Bilgin, 2016, s. 14).

Zumthor'un mimari yaklaşımında yalnızca kendisine ait, sürekli değişen ve dönüşen özgün bir kaynak vardır. Bu özgün kaynağı kendi deneyimleri oluşturmaktadır. Mimar tasarım sürecinde geçmiş deneyimlerini yeniden ele alır, fakat yeniden ele alma durumu biçimsel olarak benzer kurguları ve belirlenmiş bir yapı dilini tekrarlamak şeklinde gerçekleşmez. Deneyimlerindeki duyuşsal niteliklerden çıkarımlar yaparak tasarımına yön verdiği bir yeniden ele alma durumu yaşamaktadır (Armağan, 2011). Kendisine gelen projeyi alışlagelmiş ve tekrarlanan boyutları üzerinden değerlendirmeyen mimar özgül değerlendirmeler üzerinden tasarıma yön vermektedir. Tasarımlarını mevcut genel geçer kurallardan, üslupçu yaklaşımlardan ve işaretlerle, temsiliyetlerle, sembollerle taşınan anlamlardan sıyrılarak dolaysız deneyimi ön plana çıkararak, durumun ve yerin koşullarından, bir kez daha tekrarlanamayacak özgüllüklerinden türetmektedir. Zumthor bu süreçte hafızasını, duyularını ve birikimini; içinde yerlerin, ihtiyaçların ve maddelerin bulunduğu özgül durumlara yoğunlaştırmaktadır. (Bilgin, 2016)

Tasarım sürecinde anılarından ve hayal gücünden aldığı yaratıcılıktan beslenen mimar, bedensel duyulara ve malzeme etkisine proje üretim sürecinde yer vererek mimarlığın töz ile ilgili yanını vurgulamaktadır. Göz hegemonyasına dayalı, estetik kaygılarla oluşturulmuş bir tasarım süreci izlemediğini belirten mimar mekânda oluşturulan atmosferin önemine değinir ve her bir detayın kafasında yarattığı atmosferin oluşturulmasında önemli bir yer edindiğini belirtir. Zumthor tasarım sürecinde odak noktasını oluşturan "atmosfer" kavramını bizzat yaşadığı bir meydan deneyimi üzerinden tarifler ve meydana algıladığı şeylerin kendisinde yarattığı değişikliklerden hareketle, mekânın atmosferi olarak tanımladığı kavramın özne üzerindeki önemli etkisine değinir. Her yapısında özne-mekân etkileşimini göz önünde bulunduran mimar duyumsal deneyimi malzeme kullanımı ve detaylarla destekler. Etkileyici atmosferler yaratma amacı güderek tasarımlarına yön veren mimar fenomenolojik yaklaşımıyla beden-mekân ilişkisini farklı bir boyuta taşımaktadır (Erkartal, 2014).

"Mimariyi düşündüğümde, aklıma imgeler geliyor. Bu görüntülerin birçoğu uğraşlarım ve mimar olarak çalışmamla ilişkili ve yıllar boyunca biriktirilmiş mimarlıkla ilgili mesleki bilgiyi içeriyor. Diğer görüntülerden bazıları mimariyi düşünmeden yaşadığım çocukluk dönemimle alakalı... Bazen elimde belirli bir kapı kolunu hissedebiliyorum, bir kaşığın arkasına benzeyen bir parça metal. Bunlar gibi

hatıralar, bildiğim en derin mimari deneyimi içeriyor. Bu deneyimler mimar olarak çalışırken keşfettiğim mimari atmosferlerin ve görüntülerin rezervuarlarıdır. Bir bina tasarlarken sık sık kendimi eski, yarı hatırlanmış anılara kaptırdığımı görürüm ve hatırladığım mimari durumun gerçekten neye benzediğini, o zamanlar benim için ne ifade ettiğini hatırlamaya çalışırım ve nasıl olduğunu düşünmeye çalışırım. Her şeyin kendine özgü bir yer ve biçime sahip olduğu basit varlıklar ile dolup taşan canlı bir atmosferi yeniden canlandırmanın bana nasıl yardımcı olabileceğini düşünmeye çalışırım” (Zumthor, 1999).

Yapıları biçim bakımından modern olarak yorumlanabilecek sadelikte olmasına karşın modern kurgulardan farklı olarak gözmerkezci bir kaygı gütmeyen tasarlama biçimi olan mimarın yapılarında bedensel duyum ve maddesellik öne çıkan kavramlar arasında yer almaktadır. Bedensel duyumla ilgili nitelikleri ele alırken yapının işlevine ve mekân da oluşturulmak istenen atmosfere göre hangi duyuya ne kadar yer verileceği değişkenlik göstermektedir. Maddesellik ile kast edilen malzemenin özü ve biraraya geliş biçimi, mimarın duylara dokunma isteğine hizmet etmektedir. Mimar zihninde oluşturduğu atmosferi en iyi şekilde yansıtabilecek malzemeyle kurgusunu biçimlendirmektedir (Erkatal, 2014, s. 155-158).

“... Pencereler, kapılar, kapı kolları ve bütün malzemelerin hepsi önemlidir. Bütün bu konulara dikkat etmem gerekir çünkü aksi takdirde bütün amacımı ve atmosferi kaybederim... Küpeşteleri tasarlamayı düşündüm çünkü taş, su ve çevre nedeni ile siyah bir gece elbisesindeki mücevherler gibi olmaları istedim. Onlara dokunmanın bir nedeni olması çok güzel... Karalamalarla başlayarak bir fikir geliştirmeye çalışırım. Kişisel beden deneyimleri toplarım ve bunlardan yapılar için fikirler geliştiririm. Benim benliğimde büyüyen, anılarımdan, deneyimlerimden fantezilerimden ve görüntülerimden oluşan bütün olası verileri toplamam gerekir... Benim kaynaklarım daha çok anılardan ve deneyimlerden (edebiyattan, şiirden, müzik dinlemekten, sinemaya gitmekten, seyahat etmekten, bir şeylere bakmaktan ve eğitimimden) gelir” (Zumthor’dan aktaran Erkatal, 2014, s.96-97).

Biçim kaygısından uzak yaklaşımıyla dikkat çeken Zumthor, gözmerkezci yaklaşımlarıyla ön plana çıkan çağdaş mimarlardan çok malzemenin özüyle ilgilenen sanatçılardan etkilenmiştir. Richard Serra²³, Joseph Beuys²⁴ gibi sanatçıları takip eden ve eserlerinden ilham aldığını belirten mimar için 1960-1970 yıllarında yapılmış basit birleştirme ve bağlama yöntemleri kullanılan birçok sanat eseri referans niteliği taşımaktadır. Zumthor için ilham verici noktalar malzemeyi kullanım biçimi pekçok çağdaş mimardan daha gerçekçi olan Beuys’un tarzı ve Serra’nın bir bütün olarak tasarladığı eserlerindeki tekil parçaların bağlantılarını azaltma geleneği gibi detaylardır. Zumthor, çalışmayı oluşturan

²³ Richard Serra, Soyutlanmış Ekspresyonist dönemin önde gelen Amerikalı sanatçılarından ve heykeltıraşlarından biridir. Heykelin hem fiziksel hem de görsel açıdan izleyiciler tarafından yaşanma potansiyeline dikkat çekmektedir. Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-serra-richard.htm> (Erişim Tarihi: 02.05.2017)

²⁴ Joseph Beuys, 1960’lı ve 70’li yıllarda Avrupa’daki öncü sanatın en önemli sanatçılarından biri. Heykel, grafik, resim, performans ve video sanatı üzerine çalışmalar yapan Beuys, çeşitli enstalasyon işlerine de imza atmıştır. Kaynak: <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?articleID=51&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 02.05.2017)

bağlantıları gereksiz bulmaktan ziyade bu detayların bütüne dair algımızı kesintiye uğratmaması gerektiğini düşünmektedir. Mimarın bu düşüncesi mimariyi ele alış biçimine dair ipuçları barındırmaktadır (Güleç, 2011, s. 97).

“Benim için Joseph Beuys’un çalışmaları ve Arte Povera²⁵ grubunun bazı sanatçıları ilham vericidir. Bu sanatçılarda beni etkileyen şey materyali kullanışlarındaki hassas ve duysal yoldur. Bu etkileyciliğin kaynağı olarak materyalin kullanımındaki temel bilgilerini ve malzemeyi bütün kültürel anlamların ötesine taşıyarak ruhunu, niteliklerini açığa çıkarmalarında görmekteyim. Bende çalışmalarım da malzemeyi bu yaklaşımla kullanmayı deniyorum. Materyallerin mimarlık nesnesi bağlamında şiirsel bir niteliğe sahip olabileceklerini düşünüyorum. Materyaller tek başına şiirsel bir anlam taşımazken, mimarın anlamsal durum oluşturması ile şiirsel bir nitelik üstleneceklerdir. Malzeme ile denediğim şey bütün kompozisyon kurallarının ötesinde bir şeydir ve malzemenin teknik özelliklerinden ziyade detayları ve algısı istediğim atmosfer için gerekli olan dilin unsurlarıdır. Belirli malzemelerin spesifik anlamlarını ortaya koyduğumda, yalnızca ait olduğu binada algılanabilen anlamlar ortaya çıkar” (Zumthor, 1999, s. 10-11).

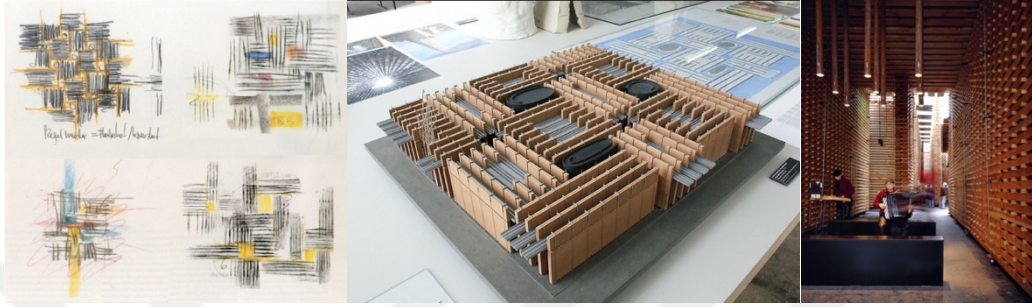
Zumthor için malzemenin kullanımı kadar gün ışığının yönü, yoğunluğu, duysal etki uyandıran kullanımı da önemli birer parametredir. Yapılarında mutlaka gün ışığını farklı etkiler uyandıracak şekilde kullanan mimar gün ışığı kullanımı ile yaratmak istediği atmosferin özüne katkı sağlamaktadır. Zumthor, bedenler olarak tanımladığı binaları sesleri toplayan ve nakleden enstrümanlar gibi görmektedir. Binaların biçimleri ve malzemeleriyle iç-dış arasındaki ısı, ses gibi değişkenlere aracılık ettiği bilinciyle bu parametreleri de göz ardı etmeyen Zumthor tasarımlarında çoklu duysal bir yaklaşım izlemektedir (Zumthor, 1999).

Doğal bir biçimde inşa edildikleri yerin birer parçası haline gelen ve hep oraya aitmiş hissi veren binalar tasarlamak istediğini belirten mimar her yapısında, yapının inşa edildiği yerle özel bir ilişki kurmaktadır. Yapı ve çevresini bir bütün olarak ele alarak, konumlandıkları yerin dinamikleriyle kendi kendine biçimlenmiş ve olduğu yerde çok uzun zamandır bulunuyormuş hissi veren tasarımlar üretmektedir (Erkartal, 2014, s. 156) Zumthor bu konuya ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Bana göre belli binaların varlıkları, kendileri hakkında gizli bir şeye sahiptir. Onlar olmaksızın durdukları yerleri hayal etmek imkansızdır. Bu binalar, zeminleri ile bütünleşmiş gibidir. Çevrelerine ait bir parça haline gelmişlerdir... Tüm yeni mimari çalışmalar, belirli bir tarihi duruma müdahale eder. Yeni binanın mevcut duruma

²⁵ Arte Povera - "yoksul sanat" ya da "fakir sanat" - 1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan eserlerinin büyük kısmı heykel olan en etkili ve en etkili avant-garde harekettir. En dikkat çeken özellikleri, toprak, taş, kıyafet, kâğıt ve halat gibi sıradan materyallerin kullanmalarıydı. Kaynak: <http://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm> (Erişim Tarihi: 02.05.2017)

anamlı bir diyaloga girebilecek olan nitelikleri içermesi gerekir. Bunun için, zaten orada mevcut olanı yeni bir şekilde görmemiz gerekir. Suya bir taş atarız. Kum kıvrılarak döner ve yeniden yerleşir. Hareket gereklidir. Taş yerini bulmuştur. Ama su artık aynı değildir. Eğer bu binaların duyularımız ve zihinlerimize çeşitli yollarla erişebilme yetenekleri varsa, onların yalnızca çevreleri ile birlikte kabul edilebileceğine inanıyorum... Mimari çalışmayı eşzamanlı olarak farklı açılardan bir odak noktası gibi görebilmemizi sağlayacak, tarihsel, estetik, işlevsel, kişisel ve tutkusal olarak radikal bir yaklaşım sistemi inşa etmeliyiz” (Zumthor, 1999, s. 17-18).



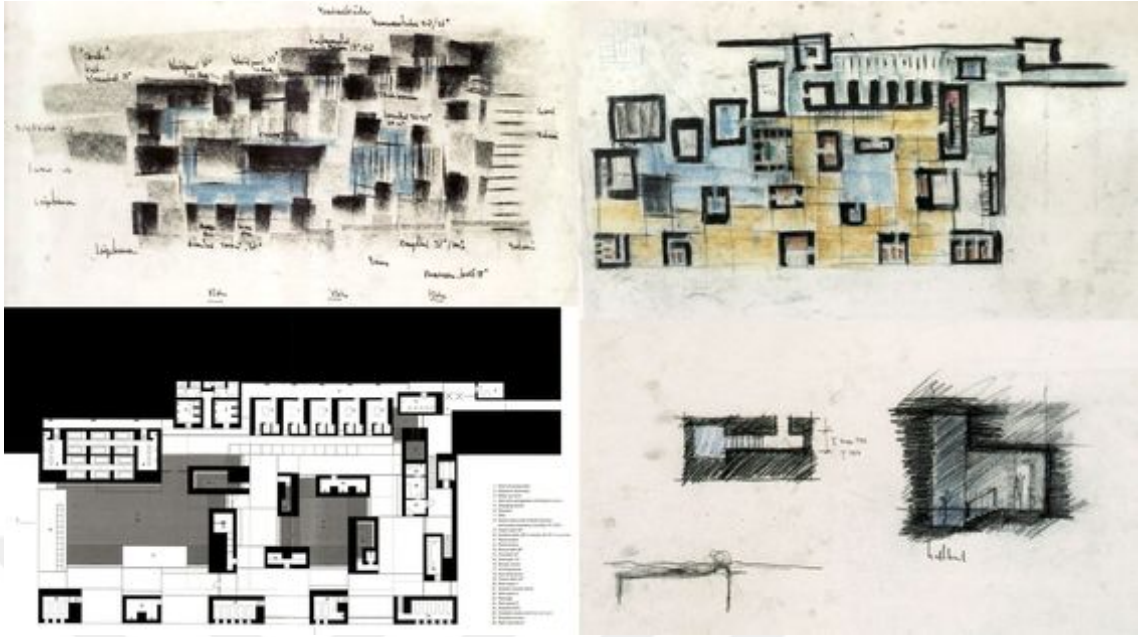
Şekil 11: Peter Zumthor'un EXPO İsviçre Pavyonu'na ait eskizleri²⁶, üç boyutlu modellemesi²⁷ ve iç mekân görüntüleri²⁸

Zumthor'un çizmiş olduğu ilk konsept eskizleri ile bitmiş ürün çizimleri üst üste konulduğunda şaşırtıcı derecede çakışmaktadır. The Therme Vals kaplıcası gibi karmaşık mekân kurgusuna sahip bir yapının ve bir labirent şeklinde kurgulanmış olan EXPO İsviçre Pavyonu projesinin eskizleri (bkz: Şekil 11) için bile geçerli olan bu durum mimarın tasarım sürecine ilişkin iki ihtimalin varlığını düşündürmektedir: ya mimarın tasarımları ilk konsept eskizine göre inşa edilmektedir; ya da mimar inşaat sürecine dair karmaşık olasılıkları, detayları planlayarak eskizini gerçekleştirmektedir. Ancak, eskizler ve yapı arasındaki ilişkiler incelendiğinde ikinci ihtimalin daha olası olduğunu düşünmek mümkündür. Örneğin; The Therme Vals kaplıcasının ilk eskizinde (bkz: Şekil 12) suyu simgeleyen mavi boyanın kontrolsüzce çizilmiş hissi veren taşmaları, her biri başka bir duyuyu uyarmak üzere tasarlanmış kuytu oyuklarının plan izlerine dönüşerek sonlanmış ve yapım aşamasına taşınmıştır. Bu taşınma, mimarın ilk fikirden sonuç ürüne giden süreçte tesadüfleri kontrol altında tutma yetisi hakkında ipuçlarını barındırmaktadır (Bilgin, 2016, s. 28-29).

²⁶Kaynak: <https://www.slideshare.net/compo3T/zumthor-pabellon-hannover> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

²⁷Kaynak: <https://folio.brighton.ac.uk/user/mg237/exemplary-project-swiss-pavilion-sound-box-designed-by-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

²⁸Kaynak: <https://en.wikiarquitectura.com/building/swiss-sound-pavilion/> (Erişim Tarihi:13.05.2017)



Şekil 12: Peter Zumthor'un The Therme Vals eskizleri ve yapı planı²⁹



Şekil 13: Peter Zumthor'un Atölyesinden Görüntüler³⁰

Mimarlar tarafından üretilen en değerli çizimlerin eskiz çizimleri olduğunu düşündüğünü ifade eden Zumthor, bu ayrıntılı ve objektif çizimlerin hayal edilene somut bir şekil veren zanaatkarlar için yaratılmış, manipülasyondan arınmış çizimler olduğundan bahseder.

²⁹Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/414471971938380829/> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

³⁰ Kaynak: <http://zumthor.tumblr.com> (Erişim Tarihi:22.05.2017)

Mimara göre görsel bir etki kaygısı gütmeyen bu çizimler anatomik çizimler gibidir, tamamlanmış mimari yapının açığa vurmakta isteksiz olduğu gizli iç gerilimlere ait bir şeyler ortaya koymaktadırlar: birleştirme sanatı, gizli geometriler, malzeme özellikleri, özü insan yapımına dayalı şeyler vb. (Zumthor, 1999, s. 18-19). Eskizlerinde stilistik bir kaygı gütmeyen öze odaklandığına dair ip uçları veren mimar deneyimin vurgulu olduğu çalışmalar yapmıştır.

Peter Zumthor'un evinin yanında, bahçelerle çevrili sessiz sakin bir alanda yer alan kendisinin tasarladığı ofisi Atölye Zumthor, büyük ve yalın bir ahşap binadan oluşmaktadır. 30 mimarın çalıştığı atölyesinde ekibinin fikirleri Zumthor için oldukça önemlidir. İlk fikirlerini ekibine sunan mimar paylaşımlı tasarım sürecini şu şekilde ifade etmektedir: *“Onlara tasarımla ilgili iyi veya kötü olduğunu düşündükleri şeyleri soruyorum. Herkes konuşuyor. Temel olarak, her şeyi paylaşıyoruz.”* Steven Holl gibi Zumthor da tasarım sürecinde maket yönteminden yararlanmaktadır. Atölyesinde yaptığı maketlerinde ahşap, metal, kil, toprak, çimento vb. orijinal malzemelerle çalışan mimar, proje fikirlerinin gelişim ve dönüşüm süreçlerini maket üzerinden yönetmektedir. Yapının taslağını veya senaryosunu ortaya koyduğu çalışma maketleriyle ofisinde çalışanların fikirlerini aldığı beyin fırtınaları gerçekleştirmektedir. Her fikrin denendiği yeniden çizildiği atölye ortamında yalnızca sonuç ürün modellemesi yapılmamakta çalışma maketleri sürecin kendisini oluşturmaktadır (Metrick, 2015).

3.2.2.1. Kolumba Müzesi (2003-2007)

2. Dünya Savaşı'nda ağır bombardımana maruz kalmış ve yalnızca bazı cephe duvarları ayakta kalmış olan Avrupa Orta Çağının sembolü St. Kolumba ve Böhm Şapeli'nin kalıntılarının bulunduğu, tarihi öneme sahip yapı adasını koruyup değerlendirmek amacıyla yeni bir müze tasarlanmasına karar verilerek 1997 yılında bir yarışma açılmıştır. Van Berkel/Bos, Chipperfield, Baumschlager/Eberle, Gigon/Guyer, Mackler, Robrecht/Deam ve Peter Zumthor'un davetli olduğu yarışmaya 191 proje katılmıştır. Bu yarışmayı kazanan Peter Zumthor Almanya'nın Köln şehir merkezinde yer alan Kolumba Müzesi'nin tasarımcısı olmuştur. 2001'de uygulama projesi tamamlanan yapının inşasına 2003'te başlanmış ve yapı 2007 Eylül'ünde tamamlanmıştır (Kraus'tan aktaran Bilgin, 2016, s.84).



Şekil 14: Kolumba Müzesi Dış Cephe Görüntüleri³¹

Kolumba Müzesi tasarımının kendisine tarihsel sanata yeni bir yaklaşımla bakma fırsatı sunduğunu ifade eden Zumthor, bu süreci ve sonuç ürünü deneyimlemekten memnun olduğunu dile getirdiği konuşmasında tasarımının kavramsal altyapısına dair ipuçları vermiş ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Günümüzde birçok müzenin bir pazarlama kampanyasının parçası olduğu gerçeğine alıştık. Kentlerin tanıtılması için sanat küçük bir rol oynamaktadır. Fakat mimarların sansasyonel yapıları sanattan çok daha fazla ön plana çıkıyor ve en azından iki yıl, belki de beş ya da yedi yıl bilemiyorum insanları çeken bir etki yaratıyorlar. Bu, dünyaca ünlü “Bilboa Efeği” denilen olay. Ancak burada bunun farklı olduğunu hissediyorsunuz. Burada tersi bir durum söz konusudur. Burada her şey sanat, koleksiyon ve onun içeriği ile başladı. Bu müze sadece iyi bir yatırım değil, insanlar burada sanatın önceliğini hala hissediyorlar. Bu proje üzerinde çalışırken burada sanatın bir yatırım amacıyla toplandığını hissetmedim. Sanat, yapının savaşın izlerini barındıran geçmişi ve tüm bunların üzerine Kolumba'nın muhteşem öyküsünü eklediğimizde, olanaklar sınırsız hale gelir. Ve burada bunu hissedebilirsiniz, bunun pazarlama ile hiçbir ilgisi yoktur. Burada mimari sadece mümkün olan en iyi çözümü bulmaya çalıştı. Burada insanlar sanatın özüne, ruhsal değerlere, onun insanı düşündürme ve hissettirme yeteneğini keşfederler ve bu projenin daha önce de söylediğim gibi içeriden, sanattan başladığını deneyimlerler” (Zumthor, 2007).

Bitişik iki parsel üzerindeki bina konturlarına sadık kalınarak inşa edilen müze, kısa kolun ağırlıklı olarak servis ve sirkülasyon alanlarına, uzun kolun sergilemeye ayrıldığı virgül şeklinde meyilli bir L plan üzerinde kurgulanmıştır (Bilgin, 2016, s. 86). Ölçek bakımından çevresindeki yapılarla uyumlu olan yapı, hem cephesindeki yapı malzemesi ve cephenin doluluk ve boşluk oranı hem de tarihi kalıntılarla kurduğu ilişki bakımından çevresindeki atmosferden farklılaşmıştır. Tarihi St. Kolumba'nın gotik duvar kalıntıları üzerinde, açık renkli gri ince tuğla duvarlarla, aynı cephe üzerinde, aralarında yüzyıllar bulunan iki zaman dilimini yansıtmaktadır. Seri üretilen bir cepheden çok farklı bir atmosfere sahip bu cephede (bknz: Şekil 15) yeni ve eski olanın farkı bir bakışta anlaşılacak kadar net olmasına karşın aralarında gizli bir uyum bulunmaktadır. Tarihi kalıntıların üzerine yeni eklenen duvarlar, kalıntıların geçmişine ve onlardan kalan izlere saygılı, onlarla

³¹ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

bütünleşmiş bir izlenim uyandırmaktır (Erkartal, 2014, s. 103).



Şekil 15: Kolumba Müzesi Kat Planları ³²

Zumthor'un tasarımında kalıntılar ve inşa edilen yapı arasındaki hassas ilişkiye değinen ve tanıdık bir kabuk sentaksı kurulmamasına rağmen farklı öğeleri kendi içinde öğüten kütle tasarımının başarısını, tasarımın çıkış noktasına bağlayan Bilgin (2016), düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Belki bir türlü söz etme fırsatı bulmadığım tasarımın çıkış noktasının da payı vardır bunda: Kilisenin ayakta kalmış beden duvarlarını tamamlamadan ve tamir etmeden yeni duvarlara bağlayan strateji duvar kalıntılarını öteden beri buldukları yere sabitleyerek yeni binanın olduğu kadar şehrin de parçası yapmaya devam eden hassas bir müdahale şeklidir. Belki de yorumlamaya çalıştığım hassas denklem bütün badireleri atlatıp ayakta durmaya devam etmesini, kutsallığın yüceltme kapasitesinden ziyade savaşın yıkıcı gücünü ima eden o duvarlarla kurmaya cesaret ettiği kırılğan ilişkiye borçludur” (Bilgin, 2016, s. 96).

Zumthor, tarihi kalıntılar üzerine inşa ettiği delikli duvarlarda mevcut, sıradan bir malzeme yerine kendi tasarlamış olduğu özel tuğlaları kullanmıştır. Müzedeki birçok özelleştirilmiş yapı malzemesinden biri olan bu tuğla, mimarın proje için mükemmel

³²Kaynak: <http://carlitoslunch.blogspot.com.tr/2013/10/kolumba-peter-zumthor.html> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

materyalleri araştırması sonucunda ortaya çıkmıştır. Danimarka'nın Petersen Tegl firması tarafından el işçiliği ile hazırlanan 54*21.5*4 cm boyutlarında ve toprak, tuf, basalt ve oniks tozu karışımından imal edilmiş gri tuğlalar, sıcak bir renk tonu elde etmek için kömürle ateş edilmiştir (Moffitt, 2009).



Şekil 16: Kolumba Müzesi Dış Cephe Eski ve Yeni Doku Birleşim Görüntüleri³³

Kilisenin dış cephe duvarlarının birinci kat seviyesine serpiştirilmiş delikleri, iç mekânda arkeolojik park alanına alacakaranlık bir ışık etkisi vermekte ve iç mekâna süzülen ışığın açısına ve kuvvetine göre sarı-kırmızı-yeşil ve mavi renkleri arasında değişen bir ortam oluşturmaktadır. Cephedeki bu seyreltilmiş örgüden yalnızca süzülmüş ışık değil, hava giriş çıkışı da sağlanmaktadır. Hem aydınlıkla karanlık arasında farklı bir atmosfer oluşturan, hem serbest hava dolaşımı sağlayan bu sergileme stratejisi; tarihi kalıntıları dışarının ilgi dağıtıcı nesnelere uzaklaştırırken, iç mekânın yapay ikliminden de korumaktadır (Bilgin, 2016, s. 89). Hava ve ışık geçiren bu delikli duvar örüntüsü aynı zamanda ses geçirgenliği sağlayarak sokak gürültüsü ile iç-dış arasında bir bağlantı kurmaktadır. Geçirgen bir zara dönüşen bu tuğlalarla iç mekân ve dış mekân arasında zengin bir ilişki kurulmuştur (Moffitt, 2009). İç mekân da suni iklime teslim edilmeyen bu tarihi kalıntılar, kazıların ardından çıkarıldıkları şekilleriyle engebeli bir zemin üzerinde sergilenmektedir. Sergileme stantları bulunmayan bu arkeolojik parkta, eserleri mimarın mesafeyi ve ulaşılmazlığı sağladığı köprü üzerinden izlemek mümkün olmaktadır. Özenle cilalanmış maun malzemeden oluşan bu dolambaçlı köprü, yakınlaştırdığı oranda uzaklaştırarak eserleri seyir nesnesine dönüştürmektedir. İç mekân da bu alan deneyimlendikten sonra yeniden dışarı çıkıldığında cephedeki biçimlenişlere farklı bir gözle bakmak ve anlamlandırmak mümkün olmaktadır (Bilgin, 2016, s. 89-95).

³³ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

Cephedeki delikli tuğla duvar örüntüsünün bir cephe motifi olmadığı ve hava, ses ve ışık sirkülasyonunu sağlayarak önemli bir amaca hizmet ettiği anlaşılmaktadır.

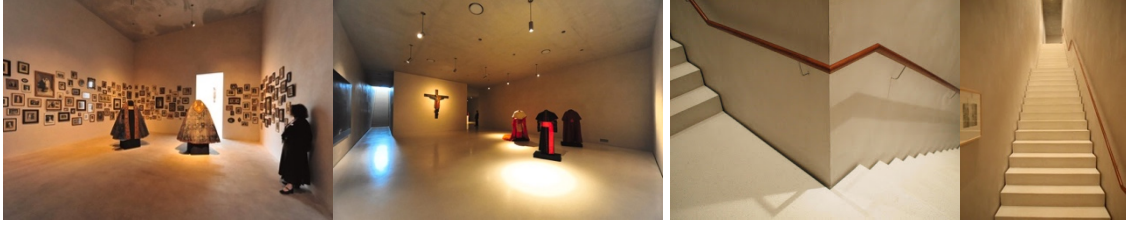


Şekil 17: Kolumba Müzesi Zemin Kat İç Mekân Görüntüleri³⁴

Müzenin üst katta bulunan sergi salonlarına ulaşım tek kollu, sahanlıklı bir merdivenle sağlanmaktadır. Merdivenin beyaz duvarları kil ile sıvanmıştır ve üzerinde ışıkla birlikte ortaya çıkan dalgalanmalar bulunmaktadır. Basamakları beyaz terazzodan oluşan merdivenin ahşaptan oluşan küpeşterleri duvara ankrajlanmıştır. Bedenin ritmik hareketini sağlayan ve her basamağında artan yorgunluk hissi birlikte belirsizliğe yol almak gibi bir his veren merdiven sonrasında ilk sergi salonuna ulaşılmaktadır. Sergi salonundaki malzemeler merdivendeki sadeliği muhafaza etmektedir. Açık renk taş döşeme, kil duvarlar, beton tavan ve tavandan sarkan sade aydınlatmalar ile metal ankrajlar ve eserler görsel kalabalıktan uzak bir ortam oluşturmaktadır. İlk katta bulunan ve dışarıdan ışık almayan bu sergi salonunda kullanılan beyaz zemin ve duvarlar, sergileme için fon oluşturmuştur. Aynı katta yer alan başka bir sergileme salonuna küçük

bir kot farkıyla girilmektedir. Zifiri karanlık olan bu salonda yalnızca eserlerin aydınlatıldığı görülmektedir. Oldukça etkili bir atmosfere sahip salonda ziyaretçinin önünü görmekte zorlandığı tedirgin edici bir durum söz konusudur. Bir yere ve bir başkasına çarpmana içgüdü ile duvara dokunma hissi veren bu ortamda duvara dokunan ziyaretçiyi yumuşak kadife kumaş kaplaması karşılamaktadır. Mimarın yaklaşımı göz önüne alındığında, duvarla dokunsal temasa geçilmesini sağlamak için karanlık bir oda kurguladığı ihtimali akla gelmektedir (Erkartal, 2014, s. 108-109).

³⁴ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)



Şekil 18: Kolumba Müzesi Merdiven Görüntüleri³⁵ ve Sergileme Mekânları Görüntüleri³⁶

Köln Katedrali manzaralı, boyut farklılıklarıyla ayrıştırılarak tekrarlanan bir kurguya sahip sergi salonları mimarın en ünlü yapılarından The Therme Vals kaplıcalarındaki düzene benzer bir kurgu ile oluşturulmuştur. Bu alanda her biri değişik ölçülerde olan; sergi ve servis hacimlerini oluşturan kapalı kutular, etraflarından dolaşılabilir ya da bir orta alanda kümelenebilir özellikte esnek bir tasarıma sahiptir. Kutularla sirkülasyon alanlarını oluşturan geçitlerin farklılaşması, döşemeler arasındaki yükseklik farkıyla pekiştirilmiştir. Zemin kattan itibaren penceresiz dar aralıklarda hareket etmeye alıştırılmış bedenler, gün ışığıyla ferahlamış geniş orta alan ve birden yükselen kulelerin arasına sıkışan kabin olarak adlandırılan basık bölümler arasındaki aydınlık farkının yarattığı şoka maruz bırakılmaktadır. Her yönde yer alan, bazısı ışıklı bazısı daha loş kulelerde güneşin doğuşundan batışına kadar geçen zaman diliminde ışıkla birlikte farklı bir atmosfer oluşmaktadır (Bilgin, 2016, s. 93-95).



Şekil 19: Kolumba Müzesi 2. Kat Sirkülasyon Alanı ve Okuma Odası³⁷

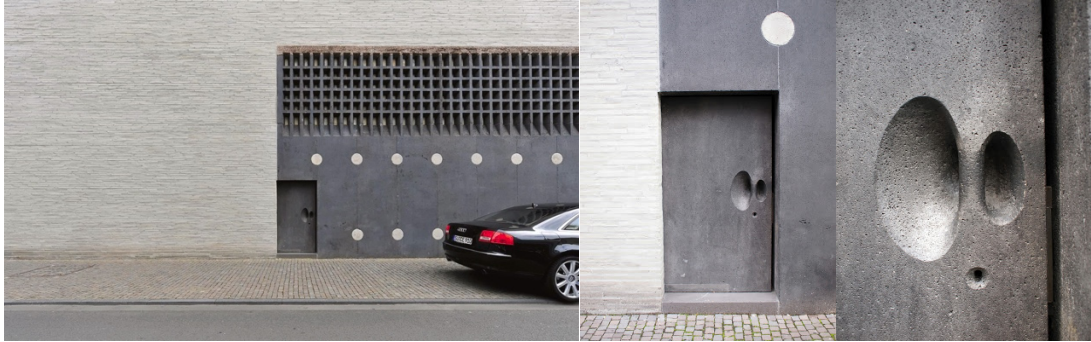
Kulelerden çıkıldıktan sonra ulaşılan son oda okuma odası olarak işlevlendirilmiştir. Diğer salonlardaki sıvalı beyaz duvarların ve beyaz parlak taş zemin malzemesinin oluşturduğu soğuk his, bu odada yerini sıcaklığa bırakmaktadır. Zeminde ve duvarlarda kullanılan ahşap malzeme, kapı kolundaki deri detay, yüksek sırtlı devetüyü renkli deri koltuklar, masaların kırmızı rengi, sarı ışık ve tüm öğeler arasındaki bütünlük sıcak bir atmosfer oluşturmaktadır. Dev pencereleri ile manzarayı seyretme imkânı veren bu

³⁵ Kaynak: <http://carlitoslunch.blogspot.com.tr/2013/10/kolumba-peter-zumthor.html> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

³⁶ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

³⁷ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

mekân ziyaretçiye dinlenme hissi vermektedir (Erkartal, 2014, s. 111).



Şekil 20: Kolumba Müzesi Batı Yönündeki Giriş³⁸ ve Kapı Detayı³⁹

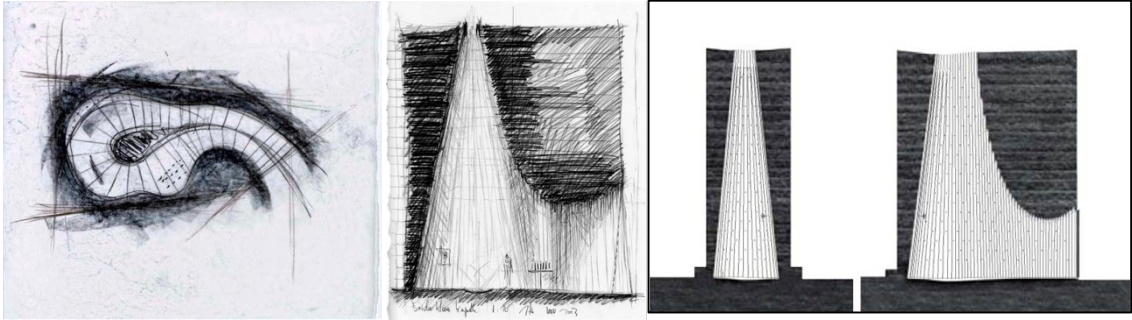
Pritzker jürisi tarafından *"hem şaşırtıcı derecede modern hem de tarihin katmanlarını barındırarak tamamiyle huzura erdiren bir proje"* olarak görülen Kolumba Müzesi Zumthor'un fenomenolojik mimarlık yaklaşımını yansıtan dokunsal öğeleri bünyesinde barındırmaktadır. Gerek malzeme kullanımı gerek ışıkla verilen etki ve bölüm sonunda detaylı olarak değinilecek çıkarımlar bu yaklaşımı gözler önüne sermektedir.

3.3.2.2. Bruder Klaus Field Chapel (2007)

Köln'ün elli kilometre güneyinde, kırsal bir alana inşa edilen Bruder Klaus Şapeli 15. yüzyılda yaşamış, Bruder Klaus olarak bilinen ve asıl adı Nicholas von Flüe olan bir keşişin anısına yaptırılmıştır. Bölgede yaşayan ve tarımla uğraşan bir çiftin Kolumba Müzesi'nin tasarımından çok etkilenmesi sonucu mimara şapel yaptırma isteklerini dile getiren bir mektup yazmasıyla başlayan süreç 2007'de şapelin inşaatının tamamlanmasıyla sona ermiştir. Tarlaların arasında yer alan şapelin inşasında bizzat yer alan çift dünya tarafından tanınacak bir yapının ortaya çıkmasına el emeği ile katkı sağlama şansı bulmuştur (Öztürk, 2014, s. 97).

³⁸ Kaynak: <http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

³⁹ Kaynak: <http://carlitoslunch.blogspot.com.tr/2013/10/kolumba-peter-zumthor.html> (Erişim Tarihi:13.05.2017)



Şekil 21: Peter Zumthor'un Bruder Klaus Field Şapeli'ne ait eskizleri ve kesit⁴⁰

Zumthor'un modern anlamda yeniden ele aldığı şapelin tasarımının düşünsel altyapısına keşişle ilgili efsanelerin katkısı olduğuna dair çıkarımlar yapmak mümkündür. Keşişin tanrının hizmetine girerek içinde yaşamayı hayal ettiği kule, şapelin kuleye benzer formuna referans olarak gösterilebilecekken, şapelin karanlık iç mekânını yukarıdan aydınlatan parlak boşluk, keşişin annesinin başında gördüğü yıldızla gönderme olarak yorumlanabilmektedir (Glancey, 2007). Ancak mimarın birebir neden etkilendiğini söylemek ya da çıkış noktasına dair bariz çıkarımlar yapmak diğer yapılarında olduğu gibi bu yapıda da oldukça zordur. Mimar için öncelikli olan maddenin özünü ortaya koymak, duyumsal duyarlılığı yansıtmak ve bunu yaparken yapım yöntemlerinin sınırlarını zorlayarak özgün yöntemler üretmektir. Bu yapısını da kendine has ve biricik yapan özelliklerin bunlar olduğunu söylemek mümkündür. Zumthor'un biçim kaygısından uzak yaklaşımının dışavurumu olan şapel, dışarıdan bakıldığında dolu bir kütle görüntüsüne sahiptir ve işlevine dair herhangi bir ipucu vermeyen, yalın olarak adlandırılabilir gösterişten uzak, net bir forma sahiptir. Bu yalın formun zenginlikleri, deneyimlendikçe farkına varılan detaylar ve hissedilen atmosfer ile açığa çıkmaktadır.

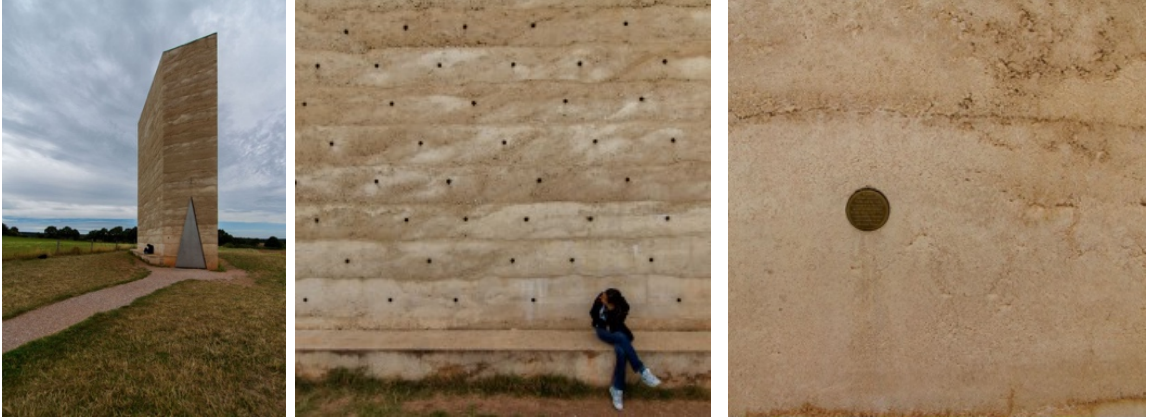
⁴⁰ Kaynak: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/> (Erişim Tarihi:13.05.2017)



Şekil 22: Bruder Klaus Field Şapeli Yapım Aşaması⁴¹

Kökü binlerce yıl öncesine dayanan ahşap örgü kalıp yakma tekniğiyle toprak kap yapma yöntemini yorumlayan Zumthor, bu arkaik imalat yöntemi ile el yapımına dayalı bir inşa sürecini öngörmüştür. Tıpkı ağaç dallarından örülen sepetlerin kalıp olarak kullanılıp, sonrasında üzerlerine sıvı toprağın sertleşmesiyle birlikte yakılarak sıyrılmasına dayanan bu yöntemde olduğu gibi ahşap kalaslarla oluşturulan iskelet, üzerine yığılan malzemenin kurummasından sonra yakılmış ve yapıya bu şekilde biçim verilmiştir. Bölgedeki ağaçlardan elde edilen yüz on iki adet dairesel kesitli ahşap kalastan oluşan iskelet üzerine beyaz çimento, bölgeye ait nehir kumu ve deniz kumundan oluşan karışım yığılarak on iki metre yüksekliğinde beş kenarlı homojen bir form elde edilmiştir. Yapıyı inşa ettiren çift ve arkadaşlarından oluşan yer bir ekip tarafından elli santimetrelilik anolarla hiza alınarak gerçekleştirilen yığma işleminde tamamen el emeğine dayalı bir süreç işlemiştir. Zumthor'un yapıya ait eskizlerinde (bkz: Şekil 20) yer alan amorf virgül formu kalıp olarak kullanılan iskelete şekil veren biçimi oluşturmuştur. Bu form iç mekânın biçimlenişini belirlemiştir ancak inşa süreci dış kütlede ise bu şeklin net bir beşgene dönüşmesine neden olmuştur. Dış duvarların tamamlanmasından sonra içteki ahşap iskelet üç hafta boyunca yakılmış ve ayrıştırıldıktan sonra kütle üzerinde yer alan elipsoid delikten çıkarılmıştır. (Bilgin, 2016, s. 96-101).

⁴¹Kaynak: <https://openhousebcn.wordpress.com/2013/09/09/openhouse-magazine-a-burnt-out-box-architecture-bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor-mechernich-wachendorf-germany/> (Erişim Tarihi:13.05.2017)



Şekil 23: Bruder Klaus Field Şapeli Dış Mekân Görüntüsü, Cephe Detayı ve Yapı Künyesi⁴²

Zumthor'un tercih etmiş olduğu Şekil 21'de aşamaları görülen bu yapım tekniği teknolojik yöntemlerle kıyaslandığında oldukça yavaş ilerlediği için dezavantaj olarak görülebilir ancak bu yöntemle zaman kavramı tasarımın bir parçası haline getirilmiştir. Ellişer santimlik kanolarla yığılarak oluşturulan duvarda her kano arası bekleme süresi katman izlerinin belirginleşmesine sebep olmuş ve 'zaman' yapıda nitelik olarak kendini gösterme şansı bulmuştur. Bölgeye özgü malzeme kullanımı (dış duvar harcında kullanılan kum ve ahşap kalıbı oluşturan ağaçlar) ve el yapımı yöntemin tercih edilmesi yapının tekrarlanamazlığını ve biricikliğini gözler önüne sermektedir. Sıradan bir malzeme ile geleneksel bir yapım yöntemi kullanarak etkileyici ve anıtsal bir yapı tasarlayan, malzemede ve uygulama yöntemlerinde keşfedilmeyi bekleyen potansiyeller olduğunu ispatlayan Zumthor'un, Shulz'un "*malzemenin doğal karakterinin artırılması*" fikrinin uygulanmış bir örneğini tasarladığı söylenebilir. (Öztürk, 2014, s. 101-102).



Şekil 24: Bruder Klaus Field Şapeli'ne ait iç mekân görüntüleri ve detaylar⁴³

⁴² Kaynak: <http://www.archello.com/en/project/bruder-klaus-field-chapel> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

⁴³ Kaynak: <http://v3.arkitera.com/h17662-issiz-sadelik.html> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

Uygulanan bu arkaik yapım yöntemiyle dışarıdan kum rengi görünümlü net bir kütle elde edilirken iç mekânda yanan ahşabın etkisi ile siyahlaşan duvarlarla mistik bir atmosfer oluşturulmuştur. Zumthor, ahşap iskeletin yakılması sonucunda duvarlarda oluşan siyah rengi yeterli bulmamış ve bu sebeple mekân yedi gün boyunca tütsüleme işlemine tabi tutulmuştur. Tütsüleme işlemi sonrasında iç mekân duvarlarına sinen koku mekânın mistik etkisini artıran etkenlerden biri olmuştur. Yapının duvarlarına müdahale etmeden, kendi ekseni etrafında dönen üç metre yüksekliğindeki, üçgen formlu parlak metal kapıdan içeriye girildiğinde mistik atmosferi en uç noktaya taşıma amacı güden pek çok detay tasarlanmış olduğunu gözlemlemek mümkündür. Ahşap iskeletin mekânda oluşturduğu doku ve yanma izleri çok güçlü bir etki yaratmıştır. Bu etki *“yokluğun, eksikliğin, bir zamanlar orada bulunmuşluğun izi”dir*. Meditasyon simgesi basit bir tekerlek, sade bir bank ve basit bir mumluk, İsviçreli Heykeltıraş Hans Josephson’un yapmış olduğu bir Madonna büstü iç mekânda yer alan donatılardır. Şapelin atmosferini oluşturan temel öğeler tepede yer alan virgül formlu boşluktan süzülen ışık ve ahşap strüktürden geriye kalan izdir. Ancak ahşap strüktürün yanmış dokusunun verdiği his ve renginin ötesinde taşımış olduğu bir başka detay yapı atmosferini tümüyle etkilemektedir.

Duvar yüzeyinde parlayan noktasal ışık kaynaklarını (bknz: Şekil 23) oluşturan ve hem yapının inşasında hem sonrasında işlevi olan bu detay, mimarın tasarımı kurgulamaktaki usta kimliğini gözler önüne sermektedir. Yapının inşası esnasında beş santimetre çapında üç yüzdenden fazla metal boru beton duvarlar içerisinden geçecek şekilde yerleştirilmiş ve iç mekâna bakan noktalarına luplar yerleştirilmiştir. Bu luplar mekânda yıldız efekti oluşturmakta ve yaydıkları ışık huzmesi ile mekâna loş bir aydınlık sağlamaktadır. Işık etkisiyle atmosferi güçlendiren bu metal borular, ahşap iskeletin yakımı sırasında içerideki dumanın dışarıya çıkışını sağlayarak yapım sürecinde de rol almıştır (Rossmann’dan aktaran Bilgin, 2016, s. 100).



Şekil 25: Bruder Klaus Field Şapeli iç mekân da ışık etkisini gösteren görüntüler⁴⁴

Tek bir hacimden oluşan bu şapelin çatısında yer alan boşluktan içeri giren yağmur, ince kalay-kurşun karışımı alaşımdan oluşan zeminden dışarı akıp gitmektedir. Çatısının içeriği yağmurdan koruyamadığı, kum ve betondan, yanmış ahşap iskeletten ve kurşun-kalay zeminden oluşan, el işçiliği ile yapılmış bu yapı elektrik, su, tesisat, tuvalet vb. hiçbir tanımlı konfor ögesine sahip değildir. Ancak yapının atmosferi konfor kaygısını geri plana atmaktadır (Glancey, 2007). Zumthor, tasarımını yaptığı bu dini yapıda kalıplaşmış hiçbir plan ya da cephe kurgusunu göz önüne almadan, biçimsel kaygıdan uzak tamamen deneyim odaklı bir yaklaşım sergilemiş ve genel yaklaşımının en etkili örneklerinden birini vermiştir.

⁴⁴Kaynak:<http://www.archello.com/en/project/bruder-klaus-field-chapel> (Erişim Tarihi:13.05.2017)

3.3. STEVEN HOLL VE PETER ZUMTHOR'UN MİMARLIK YAKLAŞIMLARINA DAİR ÇIKARIMLAR

Steven Holl ve Peter Zumthor'un genel yaklaşımları incelendiğinde fenomenolojik yaklaşımlarına dair ortak çıkarımlar yapmak mümkündür. Mimarlığı yapı yapma eyleminin ötesinde görerek düşünsel anlamda sorgulamalarda bulunan her iki mimar da mimarlık ve felsefe arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Fenomenolojik yaklaşımla bağ kurdukları ve söylemlerine, yapılarına bu konudaki edinimlerini aktardıklarını söylemek mümkündür. Mimarlık eyleminin günlük yaşantı ile birebir ilişki içerisinde olduğunu dolayısıyla mekânın insandan, insan bedeninden ve duyumlarından bağımsız olamayacağını ortaya koyan fenomenoloji her iki mimarın da mimarlığı ele alış tarzında etkili olmuştur.

Holl ve Zumthor'un yapılarında dokunsal duyarlılığı ön plana çıkaran malzeme kullanımı ile detay üretimindeki hassasiyeti mimarlığı meslek olarak gerçekleştirmeden öncesine dayandırmak ve temellerini çocuk yaşta attıkları bir yaklaşımın varlığına dair çıkarımlar yapmak mümkündür. Holl'ün küçükken inşa etmiş olduğu ağaç evlerden hala ilham aldığını ve çocukluğundaki bu dönemin mesleğinde özgür düşünmesini ve üretmesini sağlayan tohumları attığını ifade etmesi bu çıkarımı desteklemektedir. Babası marangoz olan Zumthor'un ise 15 yaşında aldığı marangozluk eğitimi ile bu alanda uzmanlaşması bu çıkarımın kaynağı olarak gösterilebilir. Kazanılan edinimlerin çocukluk yaşlarında daha kalıcı ve etkili olduğu hesaba katıldığında her iki mimarında malzeme ve yapım yöntemleri konusundaki yeteneğini geçmişlerindeki kazanımlara bağlamak mümkündür.

Bu kazanımları mimarlık eğitimi ve mesleki tecrübe ile profesyonel boyuta taşıyan mimarlar inşaat teknikleri ve yapı malzemeleri çeşitliliği konusundaki uzmanlıklarını yapılarına aktarmaktadır. Özellikle Zumthor, geleneksel yapım yöntemlerini yorumlamakta ve yapım yönteminden hareketle inşa edilen yapılarında benzersiz, tekrar edilemeyen formlar üretmektedir. Yapılarında her ikisi de el işçiliğine yer vermektedir ve zanaat ve teknoloji arasında kurdukları ilişki ile mekânın atmosferine katkı sağlamaktadır. Standartlaşmış ve yalnızca programın gerekliliğine göre teknik özelliklere göre seçilen malzemeler yerine, gerekli dokunsal özellikleri ön planda olan malzeme seçimi yapan mimarlar uygun malzemeyi bulamadıklarında özel tasarımlar yaparak üretirmekte ve yapılarında bu malzemeleri kullanmaktadırlar.

Ofislerinde kalabalık bir ekiple çalışan Holl ve Zumthor için ekip üyeleri ile beyin fırtınası yapmak, tasarım sürecinde her birinin fikrini almak oldukça önemlidir. Paylaşımli olarak ilerleyen bu süreci -mekânı kullanacak insan çeşitliliği düşünülürken- mimarların insan odaklı tasarım anlayışına katkıda bulunan bir süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Eskiz ve maket kullanımını düşünme aracı olarak kullanan her iki mimarın da kendine has eskizleme yöntemleri bulunmaktadır. Eskizlerinde teknik, biçimsel kaygılardan uzak bir yaklaşım gözlenmektedir. Proje fikirlerinin değişim ve dönüşüm süreçlerini eskizler ve maketler üzerinden yönlendirdikleri tasarım sürecinde bilgisayar destekli imaj üretimi yalnızca projenin bitiminde kullanılmaktadır.

Her iki mimarın da herhangi bir stile bağlı kalmadan tasarım yaptığını incelenen müze ve şapel yapılarından anlamak mümkündür. Formel, stilistik bir kaygı gütmekten kaçınmış hiçbir plan ya da cephe kurgusunu referans almadan deneyim odaklı bir yaklaşımla hareket etmektedirler. Her işlerinde birbirinden farklı tasarımlar yapmaları projeyi alışlagelmiş ve standartlaşmış yöntemler yerine özgün değerlendirmelerle ele alıp yapının inşa edileceği çevreyi, durum ve programı özel olarak ele almalarından kaynaklanmaktadır. Yapıyı ele alırken bağlamcı veya üslupçu bir tavırları yoktur. Her iki mimarın da yapılarında değişen esin kaynakları bulunduğu ve bunlar üzerinden tasarımlarına şekil verdiğini söylemek mümkündür. Ancak herhangi bir kavram ya da konsepti biçimsel veya görsel olarak kullanıcıya dikte etme amaçları yoktur. Esin kaynaklarını ve tasarımın çıkış noktası olan kavramları özgün çözümler üretmek adına kullanılmaktadır. Tasarımlarında önemli olan mekânı deneyimletmek ve mekânda yakalanılan atmosferi hissettirmektir. Bu amaçla oluşturdukları yapılarında doğal ve yapay aydınlatma tasarımı önemli bir yer etmektedir. Özellikle gün ışığı kullanımını mekânın duyumsal niteliklerini destekleyecek şekilde kullanılmaktadır.

Mimarların yapılarının oraya aitmiş hissi vermesi de tesadüfi değildir. Yapı ve yer arasındaki ilişki kuran ve tasarım sürecine başlarken tüm verileri yerinde deneyimleyerek toplayan mimarlar yerel dille de malzeme veya yapıım yöntemi vb. aracılığıyla bir şekilde ilişki kurmaktadır. Holl, Knut Hamsun Center'in tasarımında Norveç'in yerel mimarisine atıfta bulunan dokunuşlarda bulunmuştur. Yerel dış cephe malzemesi kullanımını yorumlayarak daha çevreci bir malzeme ile yerel mimariye uygunluk sağlamıştır.

Post modern dünyanın fark yaratma arayışıyla sürekli yenilik peşinde koşan tavrının çevreden kopuk yapılar üretme eğiliminin ve göz merkezci yaklaşımının aksine Zumthor ve Holl görsel olarak ilgi çekici yapılar tasarlama kaygısından uzak bedensel deneyimi bütüncül bir yaklaşımla ele alan bir yaklaşım izlemektedirler. Mimarlar popüler kültürün gereklilikleri yerine yapı yapmanın varoluşsal sorunlarıyla ilgilenmekte ve mekânı ele alırken ışık, ses, sıcaklık, koku, doku gibi mekân da deneyimlenen tüm duyuları ele alarak tasarım yapmaktadırlar.



4.BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsanın temel ihtiyaçlarından biri olan barınma işlevini gerçekleştiren mekân, insanın duygusal ve bedensel olarak ilişki kurduğu ve dünyada var olma deneyimini anlamlandırdığı özel bir kavramdır. Dolayısıyla mekân tasarlama eylemi de bu özel anlama hizmet edebilecek nitelikte olmalıdır. Tez kapsamında ele alınan başlıklarda bu niteliğin nasıl olması gerektiğine dair çıkarımlarda bulunabilmek adına mekân tasarımında insan odaklı yaklaşımın yeri sorgulanmıştır. Bu sorgulamalarda hedef, tezin ana problemini oluşturan göz hegemonyasına dayalı, bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışına karşı insan odaklı, mekânın algılanmasında insan bedeninin ve duyularının önemini vurgulayan yaklaşımları gündeme getirmek ve bu yaklaşımların mekân tasarımında nasıl yer bulduğu ve bulabileceği, bu yaklaşımlardan nasıl yararlanılabileceği sorularının cevabını aramak olmuştur. Bu amaçla gözmerkezci yaklaşım irdelenmiş, bedensel duyumdan yoksun mekân tasarımı anlayışının düşünsel/tarihsel sürecine değinilmiş ve takibinde bedensel deneyimi ön plana çıkaran mekân tasarımı anlayışının düşünsel altyapısı ve bu anlayışın kaynağını oluşturan fenomenolojik yaklaşım irdelenmiştir.

Fenomenolojik yaklaşımın mimarlıkla ilişkisi incelendiğinde bu yaklaşımın mekân tasarımı için kesin kurallar, standart veriler ortaya koymak ve bunları uygulanabilir sistematik bir yöntem haline getirmek gibi bir amacı olmadığı görülmüştür. Bu sebeple inceleme yaparken somut veriler elde edebilmek adına, deneyim üzerine kurgulanmış bu yaklaşım üzerine düşünen ve söylemlerde bulunan, tasarımlarında bu yaklaşımın etkisini yapıyı deneyimleyen bedene hissettiren Steven Holl ile Peter Zumthor'un genel yaklaşımları irdelenmiş, seçilen yapıları incelenmiş ve çıkarımlar yapılmıştır.

Formel, stilistik bir kaygı gütmeyen kalıplaşmış hiçbir plan ya da cephe kurgusunu referans almadan, deneyim odaklı bir yaklaşımla hareket eden mimarların bu yaklaşımlarının kaynağını mimarlığı yapı yapma eyleminin ötesinde görerek düşünsel anlamda sorgulamalarda bulunmalarına, mimarlık ve felsefe arasındaki ilişkiyi irdelemelerine dayandırmak mümkündür. Holl ve Zumthor, Kartezyen bakışın mimarlığı yalnızca görme duyusu üzerinden değerlendiren yaklaşımının aksine, insanın tüm

duyumlarıyla mekânı deneyimlediğinin ve mekânın insan için ne kadar önemli olduğunun farkındalığı ile tasarımlarına yön vermektedir. Mekân, insanın duyumlarına dokunarak hafızasında, duygusal dünyasında, yaşantısında yer edinmekte ve yaşamının biçimlenmesinde önemli bir yere sahip olmaktadır. İnsan dokunarak, koklayarak, görerek, duyarak hissettiği mekanla arasında bir bağ kurmaktadır. İnsan bedeniyle, duygularıyla son derece ilişkili olan mekânı soyut bir kap olarak ele alıp standart işlevler üzerine kurgulanmış bir düzene yerleştiren Kartezyen bakış günümüzde kapitalist düzenle beraber dayatma haline gelmiştir. Bu tavra karşı duran Holl ve Zumthor fenomenolojinin bedensel deneyimi ön plana çıkaran yaklaşımından referansla duyulara dokunma amacı güden tasarımlar yapmaktadır. Bu çıkarımdan hareketle mekân kavramının, odağında insan bulunan bir konuma yerleştirilmesinin ve felsefi bir kavram olarak ele alınmasının bedensel duyumun ön planda olduğu bir yaklaşımın benimsenmesine katkı sağlayacağı; mekân tasarımını uğraş edinen tasarımcıların bu farkındalık ile hareket etmesinin günümüzde giderek soyutlaşan beden-mekân ilişkisini farklı bir boyuta getirebileceği, insanın varoluşunu anlamlandırma sürecini olumlu etkileyeceği düşünülmektedir.

Steven Holl ve Peter Zumthor'un yaklaşımlarını kuramsal bir çerçeveye sıkıştırıp sistematize etmek ve fenomenolojik yaklaşımla mekân tasarımı bu şekilde olur demek doğru olmayacağı gibi fenomenolojik felsefenin doğasına aykırı bir yaklaşım olacaktır. Mekânı fenomenolojik açıdan ele almanın kuralları, prensipleri bunlardır, bu parametrelere şu şekillerde dikkat edildiği takdirde mekân bu felsefe ile ele alınmış olur şeklinde kuramsallaşmış teorik bilginin sunulamayacağı, böyle bir bilgiyi sunmanın fenomenolojik felsefenin doğasına aykırı olduğu gibi ayrıca mekân tasarımının karakterine de uygun olmadığı düşünülmektedir.

Mimarların yaklaşımları genel olarak ele alındığında mekânın insandan, insan bedeninden ve duyumlarından bağımsız olamayacağı farkındalığı ile deneyimin ön planda olduğu bir yaklaşım benimsedikleri bunu yaparken de duysal deneyimi bütüncül olarak (ışık, ses, sıcaklık, koku, doku) ele alan bir yaklaşım izledikleri çıkarımına varılabilir. Bütün olarak ele aldıkları tüm bu parametrelerin, mekân tasarımının gerek öğretilişinde gerek uygulandığında reçete gibi sunulan kalıplaşmış bilgiler gibi ele alınması mekân tasarlama eylemini soyutlaştırmakta ve tasarlayanın asıl amacı sorgulamadan ezber bilgiler üzerinden tasarıma yön vermesine sebep olmaktadır. Tasarım eylemini

gerçekleştiren kişinin teknik bilgilerle donatılan bir uygulayıcı olmasından ziyade mekânın insan hayatındaki önemini farkındalığı ile hareket eden, deneyimi ön plana çıkaran insan odaklı yaklaşımları benimseyen bir tavır içinde olması mekân tasarımında problem edinilen, tartışılan konuların çözümüne katkı sağlayacak düşünsel ortamı sağlayacaktır.

Sonuç olarak, fenomenolojinin mekânın algılanmasında insan ve duyularının önemini vurgulayan yaklaşımının eğitim alanından başlayarak söylem ve uygulama alanını şekillendiren tüm alanlara yayılmasının, mekân pratiğini insan odaklı bir konuma getireceği ve mekânı soyut bir işlev kabının ötesine götüreceği düşünülmektedir.



5.BÖLÜM

KAYNAKÇA

- Çelik, E. E. (2012). Günümüz Felsefesinde "Hakikat" ve Eylem Olanakları. *Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.
- Öz, N. (2007, Haziran). Mimarlıkta Hakikinin Sanallaşması ve Sanalın Hakikileşmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özcan, B. (2003, Mayıs). Mekanın İçinde ve Dışında Olmanın Fenomenolojisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özer, F. (1982). *Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi*. İstanbul: İ.T.Ü Gümüşsuyu Matbaası.
- Öztürk, N. (2014). Malzeme ve İnşa Süreçlerinin Yeniden Tasarlanması: Bruder Klaus Şapeli ve Betonarmenin Potansiyeli. *Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1(Sayı 13)*, 93-103.
- Akder, M. (2009, Eylül). Biçim Kavram İlişkisi İçinde Mekan, Metafor, Estetik. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Alkaya, T. (2015). Yüksek Lisans Tezi. *Sınır ve Eşikler Olarak Duvar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı.
- Anonim. (2000). Çağdaş Mimarlar Dizisi 2. *Steven Holl Yaşamı ve Yapıtları*. (M. Ekincioğlu, Derleyici) İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Aras, S. (2010, Kasım). Mimarlık-Felsefe İlişkisi: Martin Heidegger Düşüncesinde Mekan. *Yüksek Lisans Tezi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Armağan, C. Ç. (2011, Haziran). Fenomenolojik Yöntem ve Tektonik Dil Aracılığı İle Materyale Duyarlı Tasarım. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aslan, Ş. (2012). Temel Tasarım Eğitiminde Duyum Sürecine Yönelik Bir Yaklaşım. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydınlı, S. (2002). Epistemolojik Açından Mekan Yorumu. M. v. I içinde, *Mimarlık ve Felsefe*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Batur, E. (2015, Aralık). Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990. *Birinci Baskı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bayrak, M. (2010). Günümüz Türk Mimarisine Felsefeyle Bakmak. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı.

- Benian, E. (2010). Modern Mimaride İç-Dış İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Doktora Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bilgin, İ. (2016). Mimarın Soluğu-Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler. *1.Basım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Chin, A. (2013). *Steven Holl Architects Studio Visit*. 20 Mayıs 2017 tarihinde designboom.com: <http://www.designboom.com/architecture/steven-holl-architects-studio-visit-12-07-2013/> adresinden alındı
- Condrads, U. (1971). 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Conti, M. D. (2012). *Design Talks: Contemporary Creatives on Architecture and Design*. Australia: Images Publishing.
- Corbusier, L. (1923). *Bir Mimarlığa Doğru* (9.Baskı b.). (S. Merzi, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbusier, L. (1943). Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crary, J. (1990). Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine. *3. Basım, 2015*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dereko, A. (2011). Merleau-Ponty'de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne. *Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dokgöz, G. (2012, Mart). Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın "Kübik Ev" Üzerinden Eleştirisi. *Doktora Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Dostoğlu, S. (1984). Modern Mimarlığın Ötesi. *Mimarlık*(6), 17-21.
- Duyan, E. (2008). Tasarlanmamış Mekan. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Erkartal, P. Ö. (2014). Modern Mimaride Biçimsel Kurguların Sorgulanması ve Dokunsal Mimarlık. *Doktora Tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ersal, L. Ö. (2013, Ekim). Mimari Mekanın Biçimlendirilmesi ve Anlam Boyutu: Ontolojik Yaklaşım. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Florenski, P. (1989). Tersten Perspektif. *4.Basım, 2013*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Frampton, K. (2003). Steven Holl: Architect. Milan: Electa Architecture.

- Güleç, G. (2011). *Çağdaş Mimarlıkta Bağlamın Yeniden Kavramsallaştırılması Üzerine Eleştirel Bakış. Yüksek Lisans Tezi.* Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gümüştas, S. (2015, Mayıs). *Beden Etkileşimli Deneyim Mekanları. Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Güneş, E. E. (2002). *İnsan Varlığının Bütünleyicisi Olarak 'Ev'in Anlamı. Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Güney, D. (2003, Mart). *Mimarlık ve Gerçeklikleri ve Mimarlıkta Zamanın Kavranışı. Doktora Tezi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Giddens, A. (1992). *Modernliğin Sonuçları. 1.Baskı, 1994.* (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Glancey, J. (2007, 19 Haziran). *İssiz Sadelik.* (M. Göker, Dü.) 1 Mayıs 2017 tarihinde v3.arkitera.com: <http://v3.arkitera.com/h17662-issiz-sadelik.html> adresinden alındı
- Hamsun, K. (1890). *Hunger. 2016.* (S. Lyngstad, Çev.) Edinburg, London: Canongate Books.
- Harries, K. (1996). *The Ethical Function of Architecture.* Cambridge: MIT Press.
- Harvey, D. (1990). *Postmodernliğin Durumu. 7.Basım, 2014.* (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essay. The Age of the World Picture.* New York: Harper & Row.
- Holl, S. (1991). *Anchoring. 3.Baskı, 9-11.* (A. Şener, Çev.) New York: Architectural Press.
- Holl, S. (1992). *Holl ile Konuşma. Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 2.* (C. Aker, Röportaj Yapan) Boyut Yayın Grubu.
- Holl, S. (1999). *The Chapel of St. Ignatius .* Princeton Architectural Press.
- Holl, S. (2000). *Parallax.* New York: Princeton Architectural Press.
- Holl, S. (2012). *Design Talks: Contemporary Creatives on Architecture and Design. 64-69.* (M. D. Conti, Röportaj Yapan) Australia: Images Publishing.
- İnce, B. (2015, Mayıs). *Deneyim ve Deneyim Odaklı Mekan Üretimi Üzerine Bir İrdeleme. Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- İrmak, Ö. D. (2008). *Antik Dönemden Günümüze Mimari Mekan Anlayışı: Behruz Çinici ve Şevki Vanlı Eserlerinin Algılanmasını Sağlayan Öğeler Açısından*

İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- J.Neveu, M. (2006). Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self. *Phd Dissertation*. Ann Arbor, United States: McGill University (Canada).
- Kocagil, L. (1999, Ekim). 20.Yüzyıl Mimarlık Ortamına Eleştirel Bir Yaklaşım. *Doktora Tezi*. İstanbul, : İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Koivu, A. (2009). *A Home Under the Midnight Sun*. 19 Nisan 2017 tarihinde abitare.it : <http://www.abitare.it/en/architecture/2009/10/13/la-casa-del-sole-di-mezzanotte-2/> adresinden alındı
- Lynton, N. (1997). Postneoizmler ve Sanat. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni, Bir 'Temel Metinler' Seçkisi 1840-1990* (1.Baskı, 2015 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- MacKeith, P. (2010). Battleground of Invisible Forces/A review of the Hamsun Centre at Hamarøy by Steven Holl. *Arkitektur N*.
- Masiero, R. (1999). Mimaride Estetik. *1.Baskı, 2006*. (F. Genç, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1995). Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe. *2.Baskı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Metrick, J. (2015). *Sounds, smells, and textures make great architecture*. 20 Mayıs 2017 tarihinde Mentor and Protege: <https://medium.com/mentor-protégé/sounds-smells-and-textures-make-great-architecture-477f07a48b6c> adresinden alındı
- Moffitt, D. (2009, Ocak). *Kolumba Art Museum*. 1 Mayıs 2017 tarihinde architectureweek.com: http://www.architectureweek.com/2009/0107/design_1-1.html adresinden alındı
- Mortaş, M. (2012, Ocak). 'İnsan' ve 'Varlık' Aradılığında Mimari Bir Yolculuk. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*. London: Studio Vista Limited.
- Ong, W. J. (1982). Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözü'nün Teknolojileşmesi. *5.Basım,2014*. (S. P. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2005). *Tenin Gözleri*. *2.Basım,2014*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- Pollan, M. (1997). *Bana Ait Bir Yer/Hayallerin Mimarisi*. *2.Baskı,2015*. İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.
- Rasimoğlu, N. (2015, Ocak). Hareketin Topografyası Olarak Mimarlık. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi,Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Rasmussen, S. E. (1959). Yaşanan Mimari. 6.Basım, 2014. (Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rasmussen, S. E. (1959). Yaşanan Mimari. *Altıncı Basım*, 2014. (Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rohe, L. M. (1924). Endüstrileşmiş Bina Yapımı. U. Condrads içinde, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (D. Yavuz, Çev., 1.Baskı,1991 b.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Rohe, L. M. (1930). Yeni Dönem. U. Condrads içinde, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (D. Yavuz, Çev., 1.Baskı,1991 b.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Rohe, L. M. (1950). Teknoloji ve Mimarlık. U. Condrads içinde, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (D. Yavuz, Çev., 1.Baskı,1991 b.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Roth, L. M. (1993). Mimarlığın Öyküsü. *1.Baskı,2014*. (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Savaş, A. (2000). El Yordamıyla Mimarlık: Paralaks, Bilinç, İçgüdü ve Steven Holl. *Çağdaş Dünya Mimarları 2- Steven Holl*. içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Sayın, Z. (2013). Tersten Perspektif Kitabı-Sunuş. *4.Baskı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seattle University. (tarih yok). <https://www.seattleu.edu>. 24 Nisan 2017 tarihinde SEATTLEU: <https://www.seattleu.edu/chapel/> adresinden alındı
- Sennett, R. (1994). Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir. *5.Basım, 2014*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (1994). Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir. *Beşinci Basım, 2014*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Serim, M. (2004, Mayıs). "Modern Mimarlık'ın Temellendirilmesi Problemi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Sharr, A. (2007). Mimarlar İçin Düşünürler/Mimarlar İçin Heidegger. *1.Baskı,2013*. İstanbul: YEM Yayın.
- Spinoza, B. (1663). Descartes Felsefesinin İlkeleri ve Metafizik Düşünceler. *2.Baskı,2015*. (C. Şenkaya, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Steven Holl Architects. (2017). *Knut Hamsun Center*. 16 Nisan 2017 tarihinde <http://www.stevenholl.com>: <http://www.stevenholl.com/projects/knut-hamsun-center> adresinden alındı
- Şahin, B. (2007, Ocak). Feng Shui Paradigması Olarak Mekansal Deneyim. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

- The Blind Painter* (2007). [Sinema Filmi]. Mart 15, 2017 tarihinde <http://esrefarmagan.com/tr/esref-armagan-on-discovery-channel/> adresinden alındı
- Yıldırım, B. (2007, Ocak). Mimarlıkta Modernite ve Süreklilik. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yorgancıoğlu, D. (2004, September). Steven Holl: A Translation Of Phenomenological Philosophy Into The Realm Of Architecture. *Master Thesis*. Middle East Technical University.
- Yurtsever, B. (2011, Haziran). Mimarlık Eğitiminde Eleştirel Düşünme Becerisinin Rolü: Birinci Yıl Tasarım Eğitimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Zevi, B. (1948). Mimarlığı Görebilmek. *Birinci Basım, 2015*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Zumthor, P. (1998). Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997. Princeton Architectural Press.
- Zumthor, P. (1999). A way of looking at things. P. Zumthor içinde, *Thinking Architecture*. Basel Boston Berlin: Birkhäuser Publishers for Architecture.
- Zumthor, P. (2007). *Peter Zumthor speaks about Museum Kolumba/ Cologne / part 1/2*. 1 Mayıs 2017 tarihinde [vernissage.tv: http://vernissage.tv/2007/09/24/peter-zumthor-speaks-about-museum-kolumba-cologne-part-12/](http://vernissage.tv/2007/09/24/peter-zumthor-speaks-about-museum-kolumba-cologne-part-12/) adresinden alındı

mekan tasarımında fenomenolojik yaklaşımlar üzerine bir deneme

Yazar Kübra Kayaduran Akkavak

DOSYA K_BRA_KAYADURAN_TURNITIN.PDF (1.4M)

GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN 14-TEM-2017 10:19AM

KELİME SAYISI

17010

GÖNDERİM NUMARASI 830789639

KARAKTER SAYISI

120780

mekan tasarımında fenomenolojik yaklaşımlar üzerine bir deneme

ORIJINALLIK RAPORU

% **1**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **1**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **0**

YAYINLAR

% **0**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

2

www.enucuzkitap.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

3

www.forumcad.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

4

bulunmazali81.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

5

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% **1**

6

lebriz.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

7

www.vsup.cz

İnternet Kaynağı

<% **1**

ALINTILARI ÇIKART
BIBLIYOGRAFYAYI
ÇIKART

ÜZERİNDE
ÜZERİNDE

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR < 5 WORDS

