

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİYE DAİR BAKIŞ DÜZENLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gamze ÖZTÜRK

(502121121)

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Sait Ali KÖKNAR

MAYIS 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502121121 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Gamze ÖZTÜRK**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**MİMARİYE DAİR BAKIŞ DÜZENLEMELERİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Sait Ali KÖKNAR

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER

İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Erdem CEYLAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 5 Mayıs 2015

Savunma Tarihi : 29 Mayıs 2015

Anneanneme ve Dedeme,

ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca destekleyen Selen Erkal ve Aslıhan Altuğ'a, beni yüreklendiren Ferit Erkal'a, yardımlarını esirgemeyen Buket Önem ve Ümit Mesci'ye, bu çalışmayı en az benim kadar dert edinen arkadaşlarıma ve en çok da her koşulda sevgileriyle cesaretlendiren anneme, anneanneme ve teyzelerime teşekkür ederim.

Mayıs 2015

Gamze Öztürk
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
SUMMARY.....	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	6
1.2 Araştırmaya Yaklaşım ve Yöntem	7
2. BAKIŞI DÜZENLEYEN ARAÇLAR	11
2.1 Odak.....	12
2.2 Duyular	14
2.3 Bellek	15
2.4 Ölçüm	17
2.5 Bağlam.....	18
2.6 Beden	21
3. NESNEYİ VURGULAYAN DÜZENLEMELER.....	23
3.1 Çoklu Odak / Tersten Perspektif	23
3.2 Duyuların Çoğulluğu	26
3.2.1 Dokunma.....	28
3.2.2 Koku	29
3.2.3 İşitme	29
3.2.4 Tat.....	30
3.3 Geçmiş	30
3.3.1 Şimdideki Boşluk	30
3.3.2 Koleksiyon	31
3.4 Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülebilirlik.....	34
3.4.1 Sayısal Ölçüm	35
3.4.2 Sözcükler ile Ölçmek / Edimsellik	35
3.5 Bağlam Dışı.....	38
3.5.1 Soyutlama	40
3.5.2 Baskın Öge	40
3.5.3 Dış.....	41
3.6 Bedensiz.....	43
4. ÖZNEYİ VURGULAYAN DÜZENLEMELER.....	47
4.1 Tek Odak / Merkezi Perspektif	47
4.2 Göz	51
4.3 Şimdi.....	53
4.4 Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülemezlik.....	58
4.4.1 Sayısal Olarak Hesaplanamayanlar	58
4.4.2 Sözel Olarak Ölçülemezlik / Eylemsellik	60

4.5 Bağlam İçi	63
4.5.1 Konum	64
4.5.2 Yer-Sınır	64
4.5.3 Bütündeki İlişkisellik	65
4.5.4 İç.....	66
4.6 Bedenli.....	68
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	71
KAYNAKLAR.....	79
ÖZGEÇMİŞ.....	83

KISALTMALAR

UAR : Urban Augmented Reality

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1: Bakış Düzenlemeleri.....	1
Şekil 1.2: Hera Tapınağı, Olympia, M.Ö. 6.yy	2
Şekil 1.3: Özne – Nesne – Eylem: Deneyim.....	3
Şekil 1.4: Theo Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün, 1998	5
Şekil 1.5: Boğaziçi Köprüsü	6
Şekil 1.6: Avrasya Maratonu	6
Şekil 1.7: Bakış Filtreleri	7
Şekil 1.8: İlişkilendirilmiş Bakış Filtreleri	8
Şekil 1.9: Bakışı Düzenleyen Araçlar	9
Şekil 2.1: Çalışmada Değinilen ve Değinilmeyen Araçlar	11
Şekil 2.2: Çalışmada Değinilen Araçlar	12
Şekil 2.3: Place Furstenberg, Paris, David Hockney, 1985	17
Şekil 2.4: Maison de Pere Lacroix, Paul Cézanne, 1873	19
Şekil 2.5: Küçük Prens, Antoine deSaint-Exupéry, 1943.....	20
Şekil 3.1: Papa V. Sixtus-Roma Planı	23
Şekil 3.2: Sivas Planı, Matrakçı Nasuh, 1537	25
Şekil 3.3: Çoklu Odak / Tersten Perspektif	25
Şekil 3.4: Unbroken Line, WassilyKandinsky, 1923	26
Şekil 3.5: Piyanokokteyl	27
Şekil 3.6: Mavi, Sarı ve Kırmızı, Ann Veronika Janssens, Berlin, 2001	28
Şekil 3.7: Salk Enstitüsü, La Jolla, Louis Kahn, California, 1959–65	29
Şekil 3.8: Duyuların Çoğulluğu	30
Şekil 3.9: Sait Faik Müzesi	32
Şekil 3.10: Hiç Varolmamış Bir Tarihin İzleri/Güçsüz Yapılar, Şek. 222, Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, İstanbul, 2001	33
Şekil 3.11: Geçmiş	33
Şekil 3.12: Samatya – Bina Yapı Durumu Haritası	34
Şekil 3.13: Samatya - Mülkiyet Haritası	34
Şekil 3.14: Düşlerin Anahtarı, René Magritte, 1930	36

Şekil 3.15: Ara Dönem, Maider Lopez, Cordoba, 2008	37
Şekil 3.16: Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülebilirlik	38
Şekil 3.17: Su kuleleri, Hilla-Bernd Becher, 1967-1980	39
Şekil 3.18: Görülecek Bir Şey Yok, Saklanacak Bir Şey Yok, Mandla Reuter, Berlin, 2011	39
Şekil 3.19: Istanbul Sapphire, Tabanlıoğlu Mimarlık, 2011	40
Şekil 3.20: San Rufino Katedrali, Assisi.....	41
Şekil 3.21: Radarlar, Mentwith.....	42
Şekil 3.22: Radarlar, Mentwith.....	42
Şekil 3.23:Bağlam Dışı	43
Şekil 3.24: Ud Çizen Adam, Albrecht Dürer, 1525	44
Şekil 3.25: Gio Ponti, 1965	44
Şekil 3.26: Bedensiz	45
Şekil 4.1: Kare Çöküntü, Bruce Nauman, Münster, 2007.....	47
Şekil 4.2: S Lorenzo Kilisesi, Brunelleschi.....	48
Şekil 4.3: Plan Voisin, Le Corbusier.....	50
Şekil 4.4: Tek Odak / Merkezi Perspektif	51
Şekil 4.5: Bulut Kapı, Anish Kapoor, Şikago, 2004	52
Şekil 4.6: Göz	53
Şekil 4.7: Le Balcon, Edouard Manet – Perspective II. Le Balcon De Manet, Rene Magritte	54
Şekil 4.8: Hollanda Mimarlık Enstitüsü, UAR Uygulaması	54
Şekil 4.9: Apartman, Eşref Efendi Sokak	55
Şekil 4.10: Atatürk Bulvarı'ndan Önce ve Sonra	56
Şekil 4.11: Doğaçlama Kent	56
Şekil 4.12: Kolektif Hatıraların Kenti.....	57
Şekil 4.13: Şimdi.....	58
Şekil 4.14: Guide Psychogeographique de Paris, Guy Debord, 1956.....	59
Şekil 4.15: Amsterdam Realtime, 2004	60
Şekil 4.16: Sosyal Deney, 'whatabout' Topluluğu, Eskişehir, 2015	61
Şekil 4.17: Hareket Halindeki Dünya, Langlands ve Bell, Londra, 2008.....	62
Şekil 4.18: Ölçülemezlik	62
Şekil 4.19: Gültepe Plazalar	63
Şekil 4.20: Manhattan Gökdelenler	63
Şekil 4.21: Meryem Kilisede, Jan Van Eyck, 1432-1434.....	65
Şekil 4.22: Tabac Royal, Henri Matisse, 1943	66

Şekil 4.23: Yeri Alt Üst Etme, Richard Wilson, Liverpool, 2008	66
Şekil 4.24: Perde Ev, Nevin Aladağ, Amsterdam, 2005	67
Şekil 4.25: Bağlam İçi	67
Şekil 4.26: Biyosfer 32 MW, Tomas Saraceno, Cenova, 2007	69
Şekil 4.27: Bedenli	69
Şekil 5.1: Deneyimi Çoğaltan Bakış Düzenlemeleri.....	76
Şekil 5.2: Özne-Nesne Ayrımına Göre Deneyim.....	77

MİMARİYE DAİR BAKIŞ DÜZENLEMELERİ

ÖZET

Mimariye dair bakış düzenlemelerini inceleyen çalışma, bu bakış düzenlemelerinin mimari deneyimi nasıl etkilediğini tartışmaktadır.

Nereden, nasıl ve ne aracılığıyla bakıldığına bağlı olarak aynı dünya farklı biçimlerde algılanabilir. Bakış düzenlemeleri, bizi kuşatan dünyanın bize görünür ya da görünmez kılınmasını sağlar. Bakış aracılığıyla mimari nesnenin nasıl görüneceği ve öznenin nasıl göreceği düzenlenir. Mimariye dair bakış düzenlemeleri bakan özne ve bakılan nesneye yöneliktir. Bakışı düzenleyen araçların mimari deneyimi nasıl etkilediğini ortaya çıkarmak için, bakışı düzenleyen her bir aracın özneyi ve nesneyi vurguladığı durumları incelemek uygun olacaktır.

Bakan özne ve bakılan nesne arasındaki etkileşimsel ilişkinin boyutlarını bakışı düzenleyen araçlar belirler. Özne, nesne ve eylemin kurduğu bu döngünün içinde yaşanacak deneyim; döngüdeki öğelerin ayrı ayrı var olması ya da birbirleriyle bir etkileşim içinde olmalarına göre şekillenir. Çoğaltmak için, öznenin dış dünyadan gelen uyarılara tepki vermesi ve bu yolla dünyayla etkileşim içine girmesi gerekir. Yapılan düzenlemeler, edilgen bir almaya ya da etkin bir algılamaya neden olur. Deneyimin çoğaldığı durumlar, etkin bir algılama neticesinde özne ve nesnenin birbirlerinin yaşantılarına katıldıkları durumlardır. Bu katılımın gerçekleşmediği durumlarda, özne seyircileşir ve nesne seyirlikleşir. Katılımın gerçekleşmediği; seyretmeye teşvik eden düzenlemeler deneyimi indirgeyecektir. Mekâna katılımı teşvik eden düzenlemeler ise deneyimi çoğaltacaktır. Deneyim, özne ve nesne arasındaki ayırımın keskinliğine göre azalıp artacaktır.

Çalışma, bakışı düzenleyen her bir aracın nesneyi ve özneyi vurguladığı durumları inceleyerek; deneyimin bu durumlarda nasıl şekilleneceğini tartışmayı amaçlamaktadır.

GAZE REGULATIONS ABOUT ARCHITECTURE

SUMMARY

This study, examining the gaze regulations about architecture, discusses in detail how these regulations affect the architectural experience.

The same concepts can be perceived in different forms depending on how, from where and through what they were viewed. Gaze regulations makes the world – which we are surrounded by- become visible or invisible for us. Through the gaze, it is regulated how the architectural object will be seen and how the subject will see. The tools, regulating the gaze, in terms of architecture, are oriented to the subject (that looks) and the space (that is looked at). In order to reveal the effects of the tools regulating the gaze on the architectural experience, it will be appropriate to examine the circumstances that every tool emphasis both on the subject and the object.

The interactive relationship between the subject (that looks) and the object (that is looked at) are defined by the tools regulating the gaze. The experience had in the cycle build up by the body, subject and the action shapes as the elements in the cycle exist separately or are in interaction with each other. The subject should react to the stimuli from the outer world and get in interaction with the world to increase the experience. The regulations cause a passive receiving and an active perception. The experience increases when the subject and the object are involved with their lives as a result of effective perception. In case of nonparticipation, the subject becomes a watcher and the object becomes watched. Regulations that encourage to watch without the participation and involvement will decrease the experience while the regulations that encourage participation to the space will increase the experience. The decrease and increase of experience depends on the strenght of the distinction between object and subject.

The knowledge of the space is obtained by framing a relationship between the object and the subject. When the distinction between the object and subject is established, the subject is positioned as the information resource for the object. Then “to look”

becomes the main tool to reach all the information beyond the seen, without any leakage. According to this approach, to see an object requires to distinguish the difference between the knowing subject and informative object.

How an “object” will be seen and a “subject” will see, are regulated by the gaze itself. Gaze regulations are oriented to the subject and the object. When action is also becomes the part of the one that gazes and the one that is gazed, one can observe the interactive loop. The body is also requisite for the action. Addition to this, the object is required by the body to take an action. The experience that will be part of the loop, which is built by the object, the subject and the action, is shaped differently if the elements of this loop are separate or having an interaction between each other. In another word, gaze regulations frame the experience in a space according to the various positions which could either emphasize the difference or narrow the distance in between.

The subject responds to the stimuli which comes from the world surrounding it. The subject responding to the impulses shows that it has an interaction with its environment. When the subject understands its environment efficiently and effectively, it responds to the stimuli, becomes part of this environment and interacts with it. The difference between watching and participating reminds the difference between active perception and passive perception. If the body cannot become the part of the environment surrounding it, it starts to become passive. An efficient perception is required for an interaction between the subject and the object. Architectural object could be internalised by an efficient perception and accordingly, the experience is augmented. The stimulus by the subject is responded by the architectural object. Then one could see the possibilities for interaction between the subject and the object. There are many differences between different mutual experiences of the object and the subject, it is not possible to compare the confrontation, tangency and encounter. Visually attractive buildings collect the “gaze” on them. Instead of participating to them, one could only watch. In order to understand a building effectively, one ought to be part of it in a daily basis. Otherwise the building becomes only an object to watch.

In this study, it is intended to indicate how gaze regulations would affect the architectural experience. In the time when the images are multiplied numerously, how the architectural objects will be seen and the subjects will see them, becomes

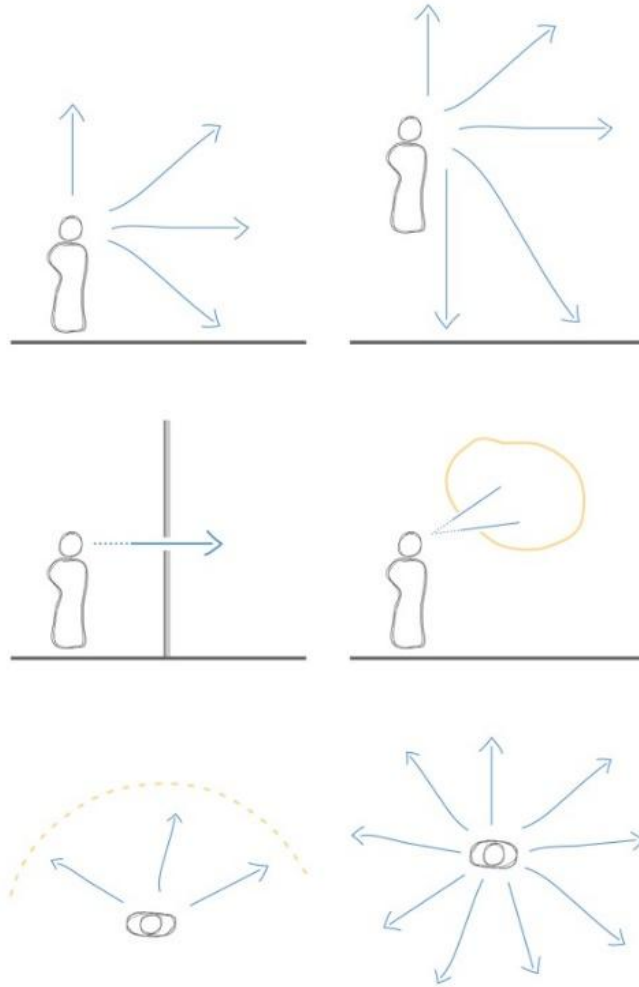
crucial. Gaze regulations are oriented to the subject that looks and the space which is looked at. The second question of this study tries to examine the tools which are used for regulating the gaze. It is seen that, occasionally these tools may emphasize the object or the subject. And it is intended to show how these tools actually affect the architectural experience accordingly. And this emphasis on the object or on the subject comes to prominence regarding the distance or narrowing the distance in between these two.

In the study, the following headlines; focus, senses, memory, measurement, context and the body will be discussed as the tools that regulate the gaze. Under the headline of 'focus', perspective regulations that fix the eye to a central point or move it around the points; under the headline of 'senses', regulations that snatch the eye from other senses or open the space up to all sensory experiences; under the headline of 'memory', regulations that shape present time by past experiences or regulations of current expectations shaped by the old habits; under the headline of 'measurement', regulations that calculate the quantitative relationships between objects or aim to evaluate the interaction between the subject and the object; under the headline of 'context', regulations that demonstrate the structure in or out the context; under the headline of 'body', regulations that include or not include the body into the interaction area will be mentioned.

The study opens up a discussion about how emphasis on the object and the subject shapes the experience by examining the circumstances of emphasis on the object and the subject by every tool that regulates the gaze.

1. GİRİŞ

Dünya üzerindeki her nokta, nasıl görünmeleri isteniyorsa öyle düzenlenebilir. Bakışın düzenlenmesiyle aynı dünya farklı biçimlerde algılanabilir. Bir şeyi nasıl ele alacağımızı, irdelleyeceğimizi ya da çözümleyeceğimizi bakışımız belirler. Bir şeyin nasıl algılanacağı, ona tam karşıdan bakmak, yukarıdan ya da aşağıdan bakmak, yandan bakmak, bir araç vasıtasıyla bakmak veya başka bir şeyin arkasından bakmak gibi yönlendirmelerle düzenlenebilir. (Şekil 1.1) Berger (1986), bakmanın bir seçme eylemi olduğunu, yalnızca baktığımız şeyleri gördüğümüzü ve gördüğümüz şeyleri de ulaşabileceğimiz bir alana getirmiş olduğumuzu söyler. (Sf. 8) Nasıl baktığımıza bağlı olarak şeyler, bize görünür ya da görünmezler.



Şekil 1.1: Bakış Düzenlemeleri (Erkal, S., 2015)

Bakışımıza yönelik düzenlemelerle birlikte, bakılan nesne üzerinde bakışı yönlendirmeye yönelik görsel düzenlemeler de yapılır. Dönemsel olarak görmeye alışık olunan ve olağan karşılanan düzenlemelerdir bunlar. Eğrilerin “olağan” karşılandığı Antik dönemden şöyle söz eder Panofsky: “Bu dönemin optikçileri ve sanat kuramcılarında doğruların kavisli, eğrilerin düz görüldüğüne, kavisli görünmesin diye sütunların bir sütun göbekliğine sahip olması gerektiğine, eğiliyormuş gibi bir izlenimin oluşmasından kaçınmak için arşitravlar (sütun tabanları) ve stilobatların (sütun sekileri) kavisli inşa edilmesi gerektiğine dair gözlemlerin dile getirildiğine sürekli rastlıyoruz; özellikle de Dor üslubundaki tapınakların o ünlü eğrileri, bu türden bilgi ve farkındalıkların pratikteki sonuçlarını ortaya koyuyor“ (Sf.16-17). (Şekil 1.2) Antik çağ insanı, mekâna dair oluşacak görsel algıyı “eğri”ler kullanarak düzenlemiştir. Antik çağ insanının alışık olduğu eğrilerin kullanımından ise Rönesans insanı kaçınmıştır. Rönesans’ta gerçekliği yansıtmaya aracı olarak “eğri”ler yerine “düz çizgiler” kullanılmıştır.

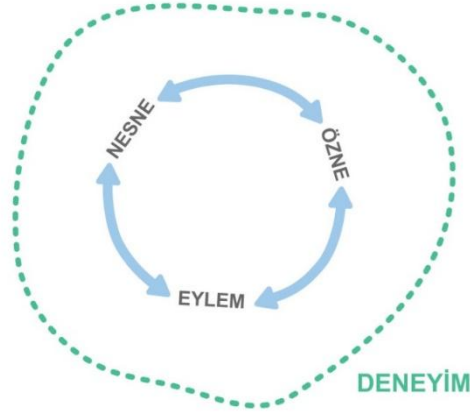


Şekil 1.2: Hera Tapınağı, Olympia, M.Ö. 6.yy (Url-1)

Bakışa yönelik düzenlemeler, deneyimi çoğaltıp mekâna dair çok katmanlı bilgiye ulaşılmasını sağlamalarının yanı sıra deneyimi indirgeyip faydacı bilgilere erişilmesini de amaçlayabilirler. Mekâna dair bilgi, özne ve nesne arasında ilişki kurulması sonucunda elde edilir. Özne – nesne ayrımının oluşması özneyi, nesneye dair bilginin kaynağı olarak konumlandırır. Sayın’a (2002) göre, özne – nesne ayrımının oluşmasıyla birlikte, kaynağı özne olan bilgi ve görü eşitlenir. Artık görmek, görünenin ardında sızılmadık hiçbir alan bırakmayana değin bilgilenmek anlamına gelir. (Sf. 16) Bu anlayışa göre bir nesneyi görmek, bilen özne ve bilgi nesnesi arasında bir ayrım yapmayı gerektirir.

Mimari nesnenin nasıl görüneceği ve öznenin nasıl göreceği bakış aracılığıyla düzenlenir. Mimariye dair bakış düzenlemeleri bakan özne ve bakılan nesneye yöneliktir. Bakan-bakılan ilişkisine ‘eylem’ dâhil olduğunda bu ilişki etkileşimsel bir

döngüye dönüşür. Eylem var olmak için bedene ihtiyaç duyar. Beden ise eylemi gerçekleştirmek için nesneye ihtiyaç duyar. Özne, nesne ve eylemin kurduğu bu döngünün içinde yaşanacak deneyim; döngüdeki öğelerin ayrı ayrı var olması ya da birbirleriyle bir etkileşim içinde olmalarına göre şekillenir. (Şekil 1.3) Diğer bir deyişle bakışa yönelik düzenlemeler, özne – nesne arasındaki ayrımı vurgulamasına ya da özne – nesne aralığını kapama gayreti içinde olmasına göre mekânda yaşanacak deneyimi şekillendirir.



Şekil 1.3: Özne – Nesne – Eylem: Deneyim (Erkal, S., 2015)

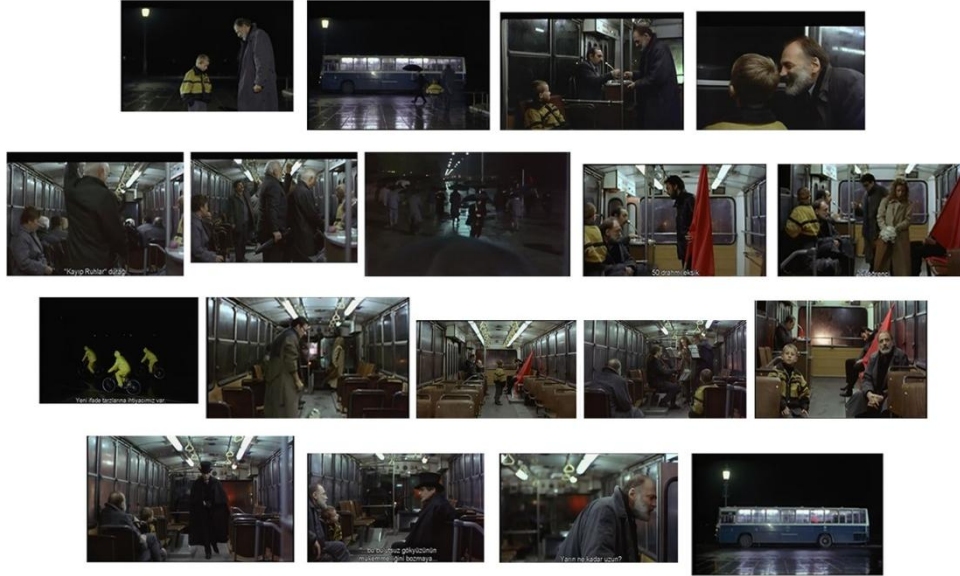
Özne, kendisini kuşatan dünyadan gelen dışsal uyarılara tepki verir. Heidegger’e göre insanlar çevrelerini tepki vererek anlamlandırır. (Sharr, 2010, sf. 2) Öznenin çevresinden gelen etkilere tepki vermesi, çevresiyle etkileşim içinde olduğu anlamına gelir. Arnheim (2004), kişinin verili bir çevre içinde yaşadığı deneyimlerde çevreyi edilgen olarak aldığını ya da etkin bir biçimde algıladığını söyler. (Sf. 29) Özne çevresini etkin bir biçimde anlamlandırırken, ondan gelen uyarılara tepki verir; çevrenin yaşantısına dâhil olup onunla etkileşime girer. Seyretmek ile katılmak arasındaki fark, edilgen alma ve etkin algılama arasındaki ayrımı hatırlatır. Beden, onu çevreleyen, sarmalayan mekânla etkileşim içinde olmazsa edilgenleşebilir. Öznenin nesnelerle etkileşime girebilmesi için etkin bir algılama gereklidir. Etkin bir algılama aracılığıyla mimari nesne özümser, deneyim çoğaltılabilir. Öznenin verdiği tepki mimari nesne tarafından yanıtlanır ve özne ile nesne arasında karşılıklı bir etkileşim imkânı doğar. Berger (1986), bu etkileşimin şu şekilde gerçekleştiğini dile getirir: “Duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir” (sf. 18). Heidegger, mekânın insan varlığı etrafında şekillenip düzenlendiğine, aynı zamanda mekânın da kişinin faaliyetlerini düzene soktuğuna inanır. (Sharr, 2010, sf. 10)

Nesne ve öznenin karşılaşmasından, çarpışmasından doğan deneyim imkânıyla, onların birbirlerine teğet geçtiklerinde yaşantılanan deneyim arasında fark vardır. Berger (1986), sanatta olduğu gibi mimarlıkta da salt birer izleyici olmanın dünyaya katılmamız için yeterli olmadığını; varoluşsal anlama yetisinin dünyayla karşılaşmamızdan ve bu karşılaşmanın yarattığı deneyimden geldiğini dile getirir. (Sf. 33)

Verili bir nesnenin özne tarafından algılanıp algılanmayacağı; öznenin ihtiyaçları, beklentileri tarafından belirlenir. Deleuze ve Guattari, kitle iletişim araçları tarafından türdeşleştirilen öznelerin ihtiyaçlarının aynılaştığını dile getirir. (Ballantyne, 2010, sf. 88) Bakışının düzenlenmesiyle özne, ya bir mekânın önünden geçip gider ya da ona katılır. Arnheim (2004), ihtiyaçları değişmeyen ve istikrarlı bir ortamda yaşayan öznelerin hayati işlevlerinin sabit işaretlere dayalı standartlaştırılmış tepkilerle sınırlı olduğunu dile getirir. (Sf. 38-39) Hatta çevredeki sabitlikler, bir müddet sonra görünmez hale gelebilirler. Çünkü varlığına değişmeden devam eden şeylerin ya da değişimin keskin hatlarla periyodik olduğu durumların farkına varılması güçleşebilir. Beklenmedik olanın, mekâna dair tecrübeyi zenginleştirebileceği düşünülebilir. Yapılı çevrede ani bir değişiklik gerçekleştiği zaman, bakış değişikliğin gerçekleştiği tarafa yönelir. Özne uyarı tarafından yönlendirilir. Angelopoulos'un Sonsuzluk ve Bir Gün filmindeki otobüs sahnesinde, filmin iki ana karakteri, aynı noktada otobüse biner ve sahnenin sonunda aynı noktada yolculuğu sonlandırır. (Şekil 1.4) Bu yolculuk sırasında, otobüse kavga eden bir çift, yaşlı bir rahip, müzisyenler vs. binerler. Günlük hayatımızda bize çok sıradan gelebilecek, standartlaşmış tepkilerle deneyimleyebileceğimiz bir otobüs yolculuğu, filmdeki uyarıların yarattığı etkiyle kahramanları kendine katılmaya ve tepki vermeye davet eder.

Dış dünyadan gelen uyarılar çoğaldığıdaysa özne, tepki vermemeyi seçebilir. Bugünün kentlerinde, çok fazla uyarana maruz kalıp sürekli tepki geliştirmek durumunda bırakılan birey, uyarılar arasındaki farklılığa dair farkındalığını kaybetmiştir. Simmel'in anlık bir izlenim ve ondan önce gelen arasındaki değişiklik üzerinden tanımladığı zihnin uyarılmasında, kent hayatı sınırları uzun süre boyunca en güçlü tepkiyi vermeye zorladığından sınırlar nihayetinde tepki vermez hale gelirler. Bu, usanmışlık durumunu ortaya çıkarır. (1996, sf. 81-89) Bu sebeple kentte, birçok uyarana maruz kalıp bu uyarılar arasındaki farklılığın ayırımına varamadan

hepsine tepki vermeyi reddeden usanmış bireyler için bazı şeyler örtük kalmaya, görünmez hale gelmeye başlar.



Şekil 1.4: Theo Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün, 1998 (Öztürk, G., 2012)

Görsel açıdan çok dikkat çekici mimari yapılar, “bakış”ı üzerlerinde toplar. Onlara katılmaktan ziyade onları seyrederek. Bir yapıyı kavrayabilmek için ona katılmak, onun bizim gündelik hayatımıza katılması gerekir. Yoksa bu yapı, “seyirlik bir nesne” olarak kalır. Edilgen bir bakış yerine etkin bir katılmayı sağlayan yapıları “şey”leştiririz. Heidegger’e göre gündelik hayattaki deneyimden kopuk yapılar bizim göz’ümüzce form olarak tanınabilirler. Buna karşılık, bir yapının varlığı gündelik hayat koşullarını yönlendiriyorsa, insanları çevrelerindeki dünyayla ilişkilendirebiliyorsa o yapı “şey”leşmiştir. (Sharr, 2010, sf.31) Dolaysız bir şekilde insanların yaşamına katılan, etkileşim içine girilen yapılar bizim için bir “şey”dirler. Bunu yapamayanlar ise “seyirlik bir nesne” olarak var olurlar. Boğaziçi köprüsü, İstanbul’un tanıtım görsellerinde en sık rastlanan yapıdır. (Şekil 1.5) Onu iki yakayı birbirine bağlayan bir form olarak görebiliriz. Onu bir yakadan diğerine geçmek için kullandıktan sonra, o artık bizim yaşantımıza dâhil olur. Sadece iki yakayı birbirine bağlayan bir form değil Avrasya Maratonu için üzerinde koştuğumuz, saatlerce trafikte kaldığımız bir ‘şey’dir artık. (Şekil 1.6)

Bir mimari nesnenin, öznenin anlam dünyasında ‘yer’ etmesi için, öznenin gelen uyarıları alması ve ona tepki vererek etkileşim içine girmesi gerekir. Seyirlik bir nesnenin, kişinin anlam dünyasında ‘yer’ etmesi daha güçtür. Şey’leştirmek için ‘etkileşim’ gerekir. Bir yapının şey’leşmesi; ona katılmakla, onun yaşantımıza dâhil

olmasıyla gerçekleşir. Sharr (2010), varoluşun ağına düşen şeyin, günlük hayattaki deneyimlerin karmaşasıyla etrafının sarıldığından bahseder. Kullanım yoluyla deneyimlemek ve deneyimin içten kavranmasıyla idrak etmek, bir yapıyı ‘şey’leştirir. Dünyaya yakınlık duygusunu, bu idrak uyandırır. (Sf. 37) Yapıyla görsel açıdan, etkileşime değil tek taraflı bir ilişkiye girmek, o’nu seyretmek olacaktır. Pallasmaa, bu tür bir bakışı temasa geçtiği her şeyi ‘taşlaştıran’ ‘Medusa bakışı’ olarak nitelemiştir. (2011, Sf. 26) Medusa bakışının altında kalan mekân, heykelleşen bir form, taşlaşmış bir nesnedir. O kadar katılaşmıştır ki insan yaşantısına sızamaz ancak seyredilir.



Şekil 1.5: Boğaziçi Köprüsü (Url-2)



Şekil 1.6: Avrasya Maratonu (Url-3)

1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın temel amacı, mimariye dair bakış düzenlemelerinin mimari deneyimi nasıl etkileyeceğini ortaya çıkarmaktır. İmgelerin sonsuz bir biçimde çoğaltılabildikleri bir dönemde, mimari nesnelerin nasıl görüneceği ve öznenin nasıl göreceği önem kazanır. Mimariye dair bakış düzenlemeleri, bakan özne ve bakılan mekâna yöneliktir. Çalışmanın ikincil sorusu, mimari nesne ve özneye yönelik bakış düzenlemeleri yapılırken hangi araçlar kullanıldığıdır. Bakışı düzenleyen araçların

bazı durumlarda özneyi, bazı durumlarda da nesneyi vurguladığı görülmüştür. Çalışmada, bakışı düzenleyen araçların özneyi ya da nesneyi vurgulayarak mimari deneyimi nasıl etkilediklerini ortaya çıkarmak hedeflenmektedir. Burada, vurgunun özne ve nesne arasındaki ayrıma ya da bu ayrımı kapamaya yönelik bir çabaya yönelik olup olmadığı önem kazanır. Çalışmada, araçların mimari nesne ve özneye dair bakışı düzenlerken deneyimi nasıl şekillendirdiklerini açıklayacak nitelikte mimari projeler, deneyler, güncel sanat ve mimarinin iş birliği yaptığı çalışmalardan örneklerle yer verilecektir.

1.2 Araştırmaya Yaklaşım ve Yöntem

Araştırmanın ikinci bölümünde mimariye dair bakışı düzenleyen araçlar anlatılacaktır. Yapılan literatür çalışması sonucunda bakış filtreleri listelenmiş ve bu filtreler kendi aralarında ilişkilendirilerek araçlar belirlenmiştir. (Şekil 1.7) (Şekil 1.8)



Şekil 1.7: Bakış Filtreleri (Erkal, S., 2015)

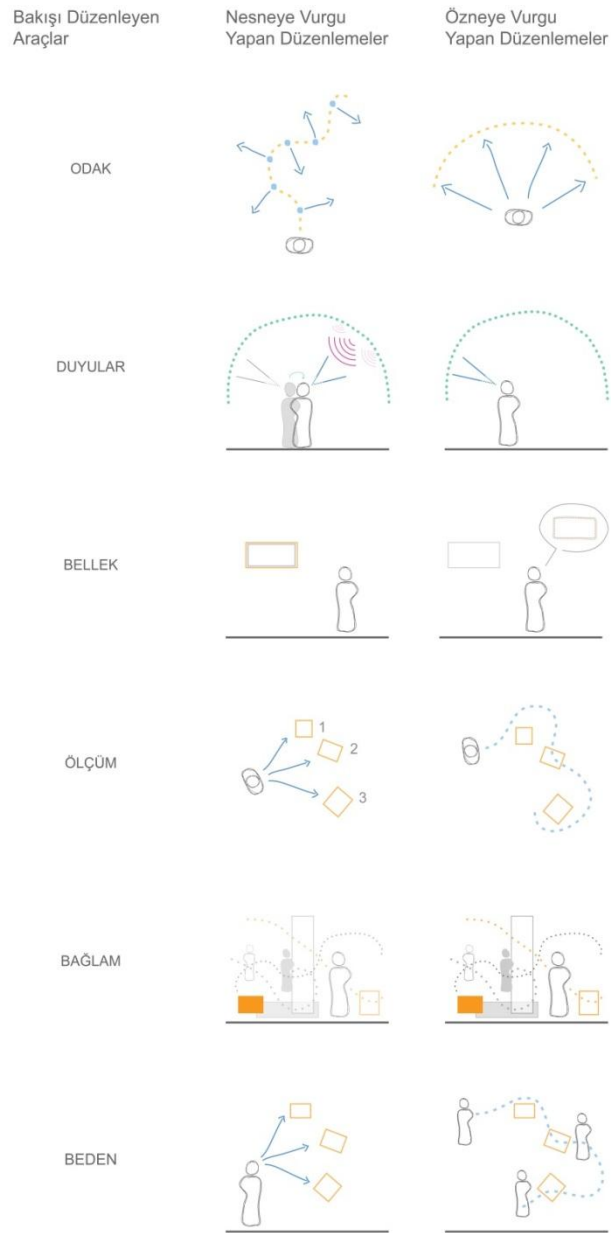


Şekil 1.8: İlişkilendirilmiş Bakış Filtreleri (Erkal, S., 2015)

Bakışı düzenleyen araçları ikinci bölümde açıklandığı sırayla şunlardır: Odak, duyular, bellek, ölçüm, bağlam ve beden. Üçüncü bölümde, bu araçlarla nesneyi vurgulayan düzenlemeler, dördüncü bölümde aynı araçların farklı biçimlerde kullanımlarıyla özneyi vurgulayan düzenlemeler açıklanacaktır. Üçüncü bölümde yer alan “Çoklu Odak” başlığının altında, tek bir odak noktasına gözü sabitlemeyi hareket ettiren perspektif düzenlemelerinden, “Duyuların Çoğulluğu” başlığı altında yapının tüm duysal deneyimlere açık olmasından ve bir duyunun bir diğerini etkilemesinin sonuçlarından, “Geçmiş” başlığı altında geçmiş deneyimlerin yarattığı beklentilerin şimdiyi nasıl şekillendirdiğinden, “Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülebilirlik” başlığı altında, nesneler arasındaki niceliksel ilişkileri hesaplamanın etkilerinden, “Bağlam Dışı” başlığı altında bağlamından soyutlanan nesnenin algılanışından ve “Bedensiz” başlığı altında da beden deneyim alanına dâhil edilmediği durumlardan bahsedilecektir. Dördüncü bölümde ise “Tek Odak” başlığı altında, gözü merkezi bir noktaya sabitleyen perspektif düzenlemelerinden, “Göz” başlığı altında gözü diğer duyulardan koparmanın etkilerinden, “Şimdi” başlığı altında şimdi’nin beklentilerinin geçmiş’ten gelen alışkanlıkların üzerine nasıl eklendiğinden, “Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülemezlik” başlığı altında özne ve nesne arasındaki etkileşimin nasıl değerlendirilebileceğinden, “Bağlam İçi” başlığı altında

yapıyı bir bağlam içinde görmenin etkilerinden ve “Bedenli” başlığı altında bedenın deneyim alanına dâhil edildiği durumlardan bahsedilecektir. (Şekil 1.9) Sonuç bölümünde, bakışını düzenleyen araçların özneye ve nesneye yaptıkları vurguların deneyimi nasıl etkilediği tartışılacaktır.

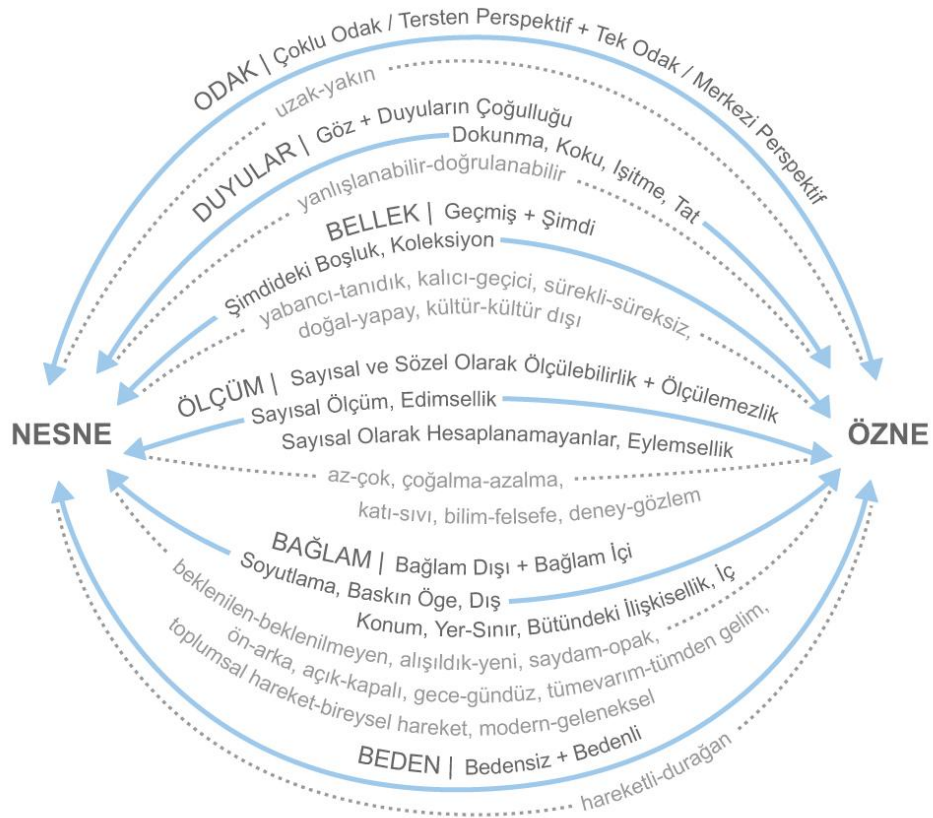
Çalışma çizgisel bir sırayla takip edilebilir. Çalışmayı takip ederken kullanılacak diğeri bir yöntem de, ikinci bölümden seçilen bir aracın açıklamasından sonra üçüncü bölüme atlayıp aynı aracın nesneyi vurguladığı düzenlemeleri ve sonrasında dördüncü bölüme atlayıp aynı aracın özneyi vurguladığı düzenlemeleri okumak olabilir.



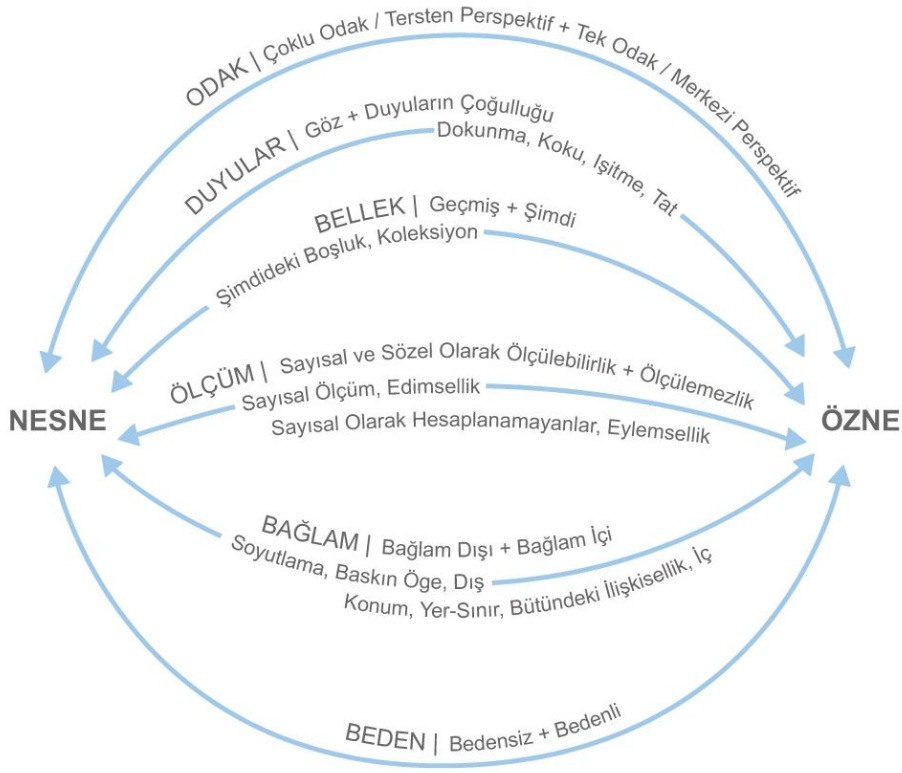
Şekil 1.9: Bakışını Düzenleyen Araçlar

2. BAKIŞI DÜZENLEYEN ARAÇLAR

Bu bölümde mimariye dair bakışı düzenleyen araçlar anlatılacaktır. Araştırma sürecinde, bakış düzenlenirken kullanılan filtreler listelenmiştir. Bu listeye dâhil olan filtreler kendi aralarında ilişkilendirilmiştir. Öncelikli olarak ana başlıklar oluşturulmuştur. Bahsedilen filtrelerden her ana başlığın altında yer alabilecek, özneyi ve nesneyi vurgulayan alt başlıklar oluşturulmuştur. Bir başka deyişle aynı aracın nesneyi ve özneyi vurguladığı durumlar ele alınacaktır. Oluşturulan alt başlıklardan bazıları içerik bütünlüğü açısından kapsam dışında bırakılmıştır. (Şekil 2.1) Altı ana başlıkta toplanan araçlar bu bölümde açıklandıkları sırasıyla şunlardır: Odak, duyular, bellek, ölçüm, bağlam ve beden. (Şekil 2.2)



Şekil 2.1: Çalışmada Değinilen ve Değilmeyen Araçlar (Erkal, S., 2015)



Şekil 2.2: Çalışmada Değerilen Araçlar (Erkal, S., 2015)

2.1 Odak

Bakışın odak aracılığıyla düzenlenmesinde, göz ya merkezi bir odak noktasına sabitlenir ya da bir noktadan diğerine sıçrama yapacak şekilde hareketlendirilir. Tek bir noktaya odaklanmış görme ya da odaklanmamış görme nasıl bir deneyim yaşanacağını belirler. Nesneler, tek bir odak noktası üzerinden algılanırsa, özne “seyirci”leşebilir. Odak kaydırmak ise özneyi deneyime davet edebilir. Odak kaybı, gözün tahakkümüne son verip özneyi “seyirci” konumundan “katılımcı” konumuna kaydırabilir.

Özne için, dışa -farklılıklara- açılmak, belirsiz bir dünyaya açılmaktır. İcat ile keşif arasındaki fark, netlik ve belirsizlik arasındaki mesafe kadar büyüktür. Bir icat olarak şehir planı tasarısında, neyin nereye yapılacağı konusundaki netliğin karşısında gözün görmeyi ummadığı bir şeyi keşfetmenin gücü vardır. İşte bu iki zıt kutba, perspektifin iki ayrı türü yerleşir. Nietzsche'ye göre aradaki fark birinin “hükmetmeye” öbürünün “keşfetmeye” hizmet etmesidir. (Sennett, 1999, Sf. 189)

Nesneye hükmeden perspektifle doğru yerde durulursa göz, mekân üzerinde denetim kurar. Berger, her şeyin bakan kişinin durduğu noktaya göre belirlendiği bu tür bir

perspektifte tek bir gözün, nesneler dünyasının merkezi olduğunu belirtir. (1986, Sf.16) Bu tür bir perspektifte konum çok önemlidir. Bakış noktası değiştirilerek görüntü değiştirilebilir. Sennett (1999), değiştirilen odak noktasının, gözlemcinin baktığı nesneyi daha uzak ya da yakında veya daha küçük ya da daha büyük algılamasını sağlayacağını belirtmiştir. (Sf. 185) Göz yanlış yerde konumlanırsa nesneyi algılaması gerektiği şekilde algılayamayacak ve yanlış bir anlam çıkartacaktır. Florenski (2001), gözden binanın ilgili noktalarına yönelen ışınlarla bir düzlem üzerindeki çizgilerden (belli bir merkez alındığında) göze doğru yönelen ışınların örtüşebilmesi için, gözün doğru noktada konumlanması gerektiğini belirtir. (Sf. 54-55) Bu tip bir perspektifte, kişinin alımlayacağı şey üzerinde gözüyle denetim kurmasını sağlayacağı bakış noktası sabittir. Bu belirli noktadan bakan göz, “hakim göz”dür.

İkinci tür perspektif ise, “tek bir bakış noktası”nı kutsamaz. Her şeyin görülebileceği “sabit bir bakış noktası” belirlemez. Konumun önemli olmadığı bu tür bir perspektifle göz sürekli hareket ettirilir. Bakışı kent üzerinde gezdiren, hareket ettirici bir perspektiftir bu. Diğer bir deyişle, keşfetmeyi sağlayan yerinde durmayan gözdür: Sabit değil hareketli göz. Bu tür bir perspektifle hareketlenen göz, aynı şeyin farklı taraflarının görülmesine aracılık eder. Tanpınar, *Beş Şehir* adlı kitabında böyle bir perspektif aracılığıyla “birbirinden ayrı, bir yığın” İstanbul’la karşılaşılacağını belirtir:

Topkapı’daki Ahmediye Camii’nin caddeneye yakın kapısından veya bu caddenin herhangi bir boş arsasından, bir yığın yangın yerinin üstünden atlayarak gördüğümüz abideler şehriyle, Yedikule kahvelerinden baktığımız zaman deniz kenarındaki sur parçalarıyla büyük camilerin birbirine karıştığı mehabetli manzara arasında ne kadar fark vardır. Marmara’dan gelen yolcuyu ta uzaktan avlayan beyaz kubbeler ve minareler memleketi, Yeşilköy üstlerinden baktığımız zaman süzgün ve sümbüli bir serap olur. Süleymaniye’nin dış avlusundan görülen ve insana camiın bir parçası, çok ustaca düzenlenmiş, geniş planlı, ağaçlı, büyük suları olan bir üçüncü avlusu duygusunu bırakan Boğaz, vapurla geçerken gördüğümüz başka bir tepeden seyrettiğimiz Boğaz’dan çok farklıdır. (2014, sf. 137-138)

Gözü tek bir noktaya sabitlemek ya da noktalar arasında gezdirmek nasıl bir alımlama ve deneyim yaşanacağını şekillendirir.

2.2 Duyular

Mimarinin değişen ve değişmeyen bileşenlerinin fark edilebilmesinde, mimari nesnenin bütün duyular tarafından algılanıp algılanmadığı önem kazanır. Matematiksel açıdan türdeşleştirilmiş mekânlar daha çok göz’ün algısına açıktır. Türdeş mekân tasarılarında standartlaşma ilkesi esas alınır. Mekânların, matematiksel standartlarla sürekli olarak doğrulanması amaçlanır. Altunkozanoğlu (2012), yapıların sadece araçsal akıl doğrultusunda belli işlevleri yerine getirmelerinin yanı sıra “yanlışlanabilir” bilgi birikimlerine gönderme yapmasının da değerli olduğunu dile getirir. (Sf. 19) Yapıların matematiksel standartlarla sürekli olarak doğrulanmaları –oluşturacakları algı anlamında da- tek boyutlu bir deneyim olasılığı oluşturabilir. Duyular’ın yanlış anlamalara neden olduğu düşünülse de, yapının tüm duyusal deneyimlere açık olması amaçlanarak tasarlanması önemlidir.

“Hayat, şüphesiz sadece gözlerimizde değildir” (Tanpınar, 2014, sf. 149).

Görme duyusunun içindeki dokunma açığa çıkarılabilir. Görme duyusu, dokunsal duyuları çağırabilir. Arnheim (2004), görme ve dokunma duyuları arasındaki işbirliğine ilişkin; görmeye, dokunma ve kas duyusunun yardım ettiğini fakat dokunma duyusunun bir “mesafe” duyusu olmadığı için tek başına görmeyle rekabet edemeyeceğini belirtir. “Doğrudan temasa bağımlı olan dokunma duyusu, biçimleri santim santim, adım adım incelemek zorundadır; gözün tek bir tarama ile kavradığı eksiksiz üç-boyutlu uzam mefhumunu dokunma duyusu bin bir külfetle inşa etmek zorundadır” (Sf. 33). Görmenin zahmetsiz bir şekilde mesafeleri kat ederek edindiğı anlam, dokunmanın işbirliği olmadan eksiktir. Benjamin, yapıların alımlanmasının hem dokunsal hem de görsel yollarla gerçekleştiğini söyler. Görsel alımlama, dikkati yoğunlaştırarak ve iç gözlem yaparak gerçekleşirken, dokunsal alımlama alışkanlıklar aracılığıyla gerçekleşir. İnsan, tarihin dönüm noktalarındaki alımlama görevini, salt iç gözlem aracılığıyla yerine getiremez. Zamanın akışı içinde böyle bir görevin üstesinden gelebilmesi için alışkanlıkların yönlendirmesine ihtiyacı vardır. (1995, sf. 68) Dokunmanın zaman içinde belleğe kaydettikleri ile şimdiyi alımlamak, gözleme dayalı olarak tek bir ‘an’ içinde şimdiyi alımlamaktan farklı bir deneyim yaşatacaktır. Merleau Ponty’nin “görme aracılığıyla güneşe ve yıldızlara dokunuruz” düşüncesini benimseyen Berkeley, dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunsal belleğin işbirliği olmadan maddeselliğin, uzaklığın ve mekânsal derinliğin görsel alımlamasının söz konusu olamayacağını varsaymıştı. (Pallasmaa, 2011, Sf. 53)

Dolayısıyla, dokunmadan yalıtılmış bir görme kolaylıkla kat ettiği mesafeleri eksik alımlamış olacaktır. Çünkü yapıyı bütünüyle kavramak için onun ağırlığını, sağlamlığını, direncini de hissetmek gerekecektir.

Göz, tek duyuluk iktidarını önce dokunmadan sonra işitmeden koparak sağlamlaştırmıştır. Pallasmaa (2011), matbaanın icadının bu egemenliğin el değiştirmesinde etkili olduğunu dile getirir. Sözlü söylemden (speech) yazılı söyleme geçişin özünde, sestten görsel mekâna geçiş olduğu”na ve “matbaanın düşünce ve ifade dünyasında hala tutunan işitme-egemenliğinin yerine, yazıyla başlamış olan görme-egemenliğini getirmiş” olduğuna işaret eder. (Sf. 31)

Gözü bedenden ve diğer duyulardan kopararak dünyayı tek bir imgede ele geçirmek mimari deneyimi nasıl şekillendirir? Gözü diğer duyularla kaynaştırmak dünyanın tek merkezli algılanışını çok merkezli kılabilir mi? Çoğul deneyim yaşamak açısından duyular arası etkileşimin önemi nedir?

2.3 Bellek

Çay Kitabında Kakuza Okakura, çay töreninin basit durumunun çağrıştırdığı çok duyulu imgeler dağarcığının incelikli bir betimlemesini sunar: “ Sükûnet hüküm sürer, demir cezvede kaynayan suyun sesinden başka hiçbir şey yoktur, sessizliği bozan. Cezve güzel bir öter, zira dibindeki demir parçaları benzersiz bir ezgi üretecek şekilde düzenlenmiştir, öyle ki insan o ezgide, bulutların boğduğu bir çağlayanı, uzakta kayalar arasında patlayan bir denizi, bir bambu ormanını süpüren bir sağanağı, ya da uzak bir tepede çamların uğultusunu duyabilir.” Okakura’nın betimlemesinde, burada olan ile olmayan, yakın ile uzak, duyumsanan ile imgelenen birbiriyle kaynaşır. Beden salt bir fiziksel varlık değildir; bellekle ve düşle, geçmişle ve gelecekle zenginleşir. (Pallasmaa, 2011, sf. 57)

Şimdideki mekân, geçmişini hatırlatır. Nouvel, mekânın yalnızca şimdi görülen hareketle değil birbirine eklemlenen sekansların ardışıklığında bellenden hareketle oluştuğunu vurgular. (2011, sf. 24) Görüş alanına giren bir nesne geçmiş deneyimlerden yalıtılarak algılanamaz. Geçmiş deneyimler bellekte depolanır ve şimdiye ilişkin deneyimlerin ön koşulu olarak kodlanır. Hatta bu geçmiş deneyimlerden edinilmiş bilgiler, bakan kişinin şimdi göreceklere dair beklentiye girmesine sebep olur. Görülen şeylerin fark edilip tanınması ve zihnin çekmecelerindeki yerine yerleştirilmesi, bellek ve algı arasındaki işbirliği neticesinde cereyan eder. Fakat geçmiş deneyimlerimiz, o zamanki anlamını koruyamaz. O deneyimlerden edinilen bilgiler zamanı geldiğinde tastamam açığa çıkamayabilirler:

“Sonuçta nesnenin bütününü kaplayan ya da sadece fragmanları hatırlayan, kimi kesin ve yalın, kimiye yakalanması ve kavranması zor görsel kavramlarla dolu bir depo ortaya çıkmaktadır. Bazı şeylerin imgeleri, katı biçimde stereotipleşir, diğerleriye çeşitlenme bakımından zengindir; kimi şeylere dair, bazı bireylerin cepheden ya da profilden görünüşleri gibi, tek bir birleşik kavram halinde kaynaşmaya yanaşmayan çeşitli imgelere sahip olabiliriz.” (Arnheim, 2004, Sf.102) Geçmiş deneyimlerimizi abartılı olarak, sadeleştirerek ya da parça parça hatırlayabiliriz.

Yani bir nesnenin ya da imgenin; şimdi-burada ya da orada-geçmişte algılanışı aynı değildir: Hem bireysel açıdan hem toplumsal açıdan. Bireyin zamanla kendini inşa ettiği deneyimleri de bunda etkilidir, bu deneyimin orada-geçmişte yaşandığı haliyle korunamayıp zaman içinde eksilip çoğalması da. Aynı nesneyle tekrarlanan deneyimler, bellekte depolanan izleri pekiştirmelerinin yanı sıra onları değişime de uğratabilirler.

Aruoba (2005), Salinger’ı şöyle alıntılar:

En iyisi de, o müzede, her şeyin her zaman tam olduğu yerde durmasıydı. Kimse yerinden kıpırdamazdı. Oraya yüz bin kez gidebilirdin ve o Eskimo hala o iki balığı tam o anda yakalamayı bitirmiş olurdu, o kuşlar hala güneye doğru yolda olurlardı, o geyikler, güzel çatallı boynuzlarıyla ve güzel sıksa bacaklarıyla, hala o delikten su içiyor olurlardı, ve o çıplak göğüslü Kızılderili kadın hala aynı battaniyeyi dokuyor olurdu. Kimse farklı olmazdı. Tek farklı olan şey sen olurdun. Şu kadar büyümüşsün falan diye de değil. Ondan değil, tam olarak. İşte, öyle, farklı olursun, o kadar. Bu sefer üstünde palto olur. Ya da sınıfı Bayan Aigletinger’in yerine geçen bir başkası götürmektedir. Ya da annen ile babanın banyoda tutuştukları müthiş bir kavgayı işitmişsindir. Ya da biraz önce sokakta şu içlerinde benzinden gökkuşakları olan birikintilerden birinin yanından geçmişsindir. Demek istiyorum ki bir biçimde farklı olurdun—ne demek istediğimi açıklayamam. Açıklayabilseydim bile, bunu yapmak içimden gelir mi, pek emin değilim. (Sf. 11)

Orada-geçmiş’te bir mekânda yaşanan deneyimle, aynı mekânda burada-şimdi’de tekrarlanan deneyim arasında zamanın özneye ve nesneye yükledikleri açısından bir fark doğacaktır. Geçmişin şimdiye ve şimdinin geçmişe yüklediği özellikler vardır. Şimdi’deki beklentiler geçmiş’ten gelen alışkanlıkların üzerine eklenecek, geçmiş deneyimlerin yarattığı beklentiler şimdi’yi şekillendirecektir. Zaman, sadece şimdinin yansıtıldığı bir ekran değildir, süregider.

Bellek mefhumu üzerinden inşa edilmeyen ‘geçmişsiz’ yapılaşmalarda zamanın nasıl aktığı, mekânı nasıl dönüştürdüğü önemli olmayabilir. Zamanın, geçmişten kalma bir imgenin üzerindeki dönüştürücü etkisine dair Hockney’in yaptığı deneysel çalışmayı, Apan (2011) şöyle anlatmıştır: “Hockney’in üç günlük bir periyotta farklı zaman dilimlerinde aynı sokağın farklı noktalarından kaydedilmiş kareleri bir araya getirerek oluşturduğu çalışması gerçeklik algısının aktarımında deneysel örneklerden birisidir” (Sf. 36). (Şekil 2.3)



Şekil 2.3: Place Furstenberg, Paris, David Hockney, 1985 (Url-4)

Mekâna dair gerçekliği, dondurulmuş tek bir an yansıtamaz. Mekân, zaman içinde var olur ve onun bir geçmişi, şimdisi ve geleceği vardır. Baudrillard, bir geri bakışla kayıp nesneye dönük olduğumuzu ve bunun bizi bekleyen şeyi önelediğini söyler. Ona göre mimarinin amacı, bu birikmiş maddeyi dönüştürmektir. (2011, sf.32-33) Geriye doğru atılan bu bakışın hatırlattıkları, mekânda yaşanacak deneyimin boyutlarını şekillendirir.

2.4 Ölçüm

Pusula varken, insanların önceden ormanda sezgileriyle nasıl yönlerini bulduklarını anlamaya hacet kalmaz. Kâşifler önce dikkatlerini ormana verip onu kendilerince anlamaya çalışmak yerine yapay bir aygıtı sarılarak, onun gösterdiği istikamette ilerlemek için, yollarına çıkan her şeyi ezip geçerler. Heidegger’e göre, zaten orada olan bir orman yolunu yürüyerek keşfe çıkanlar arazinin kendilerine yol göstermesine izin vermelidir. (Sharr, 2010, sf. 87)

Şeyleri ölçerek anlamlandırmanın iki yolu vardır: Onları soyut deneyler için ayrıştırmak ya da belirli bir bağlam içinde deneyimlemek. Kente üst ölçekten bakılarak hazırlanan haritalar, istatistikler gibi niceliksel değerlendirmelerde

anlatılamayacak olan şey kent deneyimidir. Kentin deneyim alanı hesaplanabilir bir alan değildir. Bu alanda yaşanan etkileşimin ortalaması alınamaz.

“Bir zamanlar kent imgesince temsil edilen bütünlük şimdilerde yapay bir biçimde ortalama olarak ortaya çıkıyor. Kalitatif ilişkiler görmezden gelinirken, kolaylıkla hesaplanabilir ya da plancılar, analizciler ve otoriteler tarafından pratik bulunan girdiler göz önünde bulunduruluyor. Geride kalan ise, deneyimin esas alanı, yani kent yaşantısına katılanların doğrudan gözlemine dayalı olandır” (Resina, 2003).

Arnheim’e göre ölçümler, “tekil uzunluklarla” ya da “şekillerle” ve onların sayısal ilişkileriyle sınırlıdır, bu sebeple örüntünün tamamı içindeki özelliklerin birbirleriyle etkileşimini kaçıırırlar. (2004, Sf. 199) Ölçüm, değerlendirmeye tabi tuttuğu alandaki şeyleri, insan deneyimine yabancı nesneler konumuna indirger. Mimari nesne, belli formüllere tabii tutularak ölçülür, belli ortalamalar alınır.

Bazı ölçüm türleri, mimari nesneyi ele alır. Deneyimi hesaplayamadığı için onu görmezden gelir. Bunun yanı sıra, mimari özneyi dünyayla etkileşime sokacak, eyleme geçirip deneyimlerini değerlendirmeye çalışan başka bir ölçme de mümkündür.

İki tür ölçüm vardır: Birincisinde, nesneler arasındaki niceliksel ilişkiler hesaplanır. Bu ölçüm türü, özne ve nesne arasındaki etkileşimi ve deneyim alanını hesaplayamayacağı için bu alanı görmezden gelir. İkinci tür ölçüm, öznenin keşfe çıkmasına izin verir, onu eyleme geçirir. Bu ölçüm türü, yaşanan etkileşim ve deneyimi değerlendirmeye çalışır.

2.5 Bağlam

Her nesne kendini bir bağlam içinde sunar. Bir nesneyi görmek; nesnenin kendisini görmek ve onu bir bağlam içinde görmek arasında ayrım yapmayı gerektirir. Bağlamından çıkarılan nesne, farklı bir nesneye dönüşür. Bağlam, nesnenin bir özelliği haline gelmiştir çünkü. Aynı nesne farklı bağlamlar dâhilinde de farklı görünecektir. Bu görüşe ek olarak, nesnenin kendisini görebilmek adına, nesne bağlamdan soyutlanmaya çalışılabilir. Arnheim’a göre bu, ortamın ve gözlemcinin nesneye dayattığı özellikleri nesnenin kendisinden ayırmak demektir. (2004, Sf. 71) Bağlamından soyutlanmış nesne, çevresi ve özneyle etkileşim yokluğu içine girer. ‘Nesneyi farklı durumlarda algılamak geçirdiği değişimleri nesneye mi, bağlama mı atfetmek gerekir’ sorusudur bir bakıma nesne ve bağlam arasında ayrım yapmayı

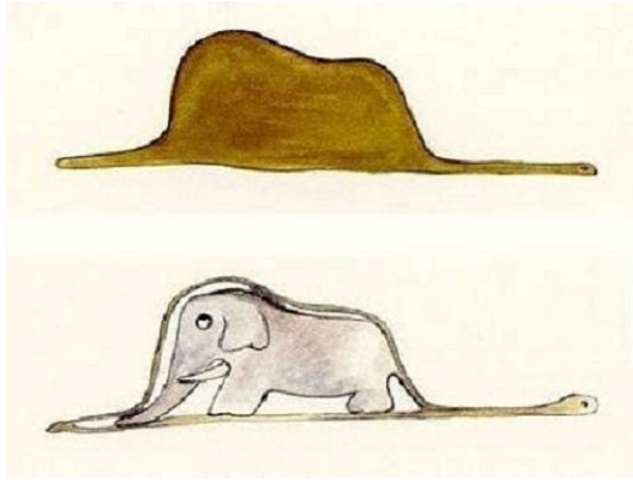
gerektiren. Bir yapı günün farklı saatlerinde, farklı mevsimlerde farklı görünümle sunabilir. Yapının yalnızca fiziksel bir var oluş olarak algılanması ile onun varlığına katılan tüm öğelerle birlikte algılanması arasında fark vardır. İnsan zihni, bir nesnenin bütünselliğini kavramaya çabalar fakat bütünsel olarak kavramak istediği nesnenin bir parçasını seçip bütünü yerine geçirme refleksi de çok olasıdır.

Resim sanatı ele alınacak olursa, simgecilerin dünyayı temsil ederken nesneleri tekil olarak ele aldığı görülür. Empresyonistler ise bu nesneler arasındaki bağlantıları, bütüne dair algılarını aktarırlar resme. Dünyaya bakışı yeniden düzenlerler empresyonistler. “Empresyonistlerin, “pratikteki” görmenin sabit etkisinden kendilerini kurtarmaları gerekiyordu, ama her renk lekesini mekanik bir sadakatle yeniden üretmek için yapmadılar bunu. Aksine, bu kurtuluş, Cézanne gibi bir ressamın, bir dağ ya da bir ağacın kimliğini, nesne ile dünyası arasındaki etkileşimden kaynaklanan, zengin fakat kurallara uygun bir renk değerleri değişimi olarak sunmasını sağlamıştır. Böyle bir sunum, bağlamın etkisini de dikkate alır; tek tip ya da belki de stereotip bir imgenin lehine bu etkiyi ortadan kaldırmaz” (Arnheim, 2004, Sf.63). (Şekil 2.4) Dünya, iki farklı şekilde temsil edilir. Bu iki temsil, aynı aracın ele alınış biçimindeki farkı yansıtır. Dünya kavranırken hem bağlantı kurmaya, hem de ayırım yapmaya ihtiyaç duyulabilir. Bir nesneyi tek başına ele almak ve onu bir bütün içinde değerlendirmek yaşanacak deneyimi şekillendirebilir. Bir yapının çevresiyle birlikte görülmesi, yapının kendi içinde bir bütün olarak algılanması ya da yapının belli bir parçasına bakmaya alışık olmak yapının algılanışı açısından fark yaratabilir.



Şekil 2.4: Maison de Pere Lacroix, Paul Cézanne, 1873 (Url-5)

Yapının bütün olarak algılanması için yapının içinde var olduğu çevre, yapının varlığına katılmış her türlü içsel-dışsal etkileşimler ile birlikte düşünülmesi gerekir. Bir şeyin iç'ine dair olanlar, o şeyin dış görünüşleri tarafından saklanabilir ya da açığa çıkarılabilir. Bir şeyin dışı içini çağrıştırabilir ya da gizleyebilir. Antoine de Saint-Exupéry tarafından kaleme alınan Küçük Prens adlı kitapta kolaylıkla bir şapka olarak algılanabilecek “fil yutmuş boa yılanı” çizimleri vardır. (Şekil 2.5) Bu çizime bakan kişinin, çizimi “fil yutmuş boa yılanı” iç-dış ilişkisine bir örnek olarak verilebilir.



Şekil 2.5: Küçük Prens, Antoine de Saint-Exupéry, 1943(Url-6)

Bir yapıyı sadece dışarıdan görmek ya da sürekli içini deneyimlemek, iç ve dış arasındaki etkileşimi kaçırmaya sebep olabilir. Yapı içi ve dışıyla bir bütün olarak da algılanabilir. Yapının görünen yüzeylerinin arkasında ne olduğu da algılanırsa bütüncül bir algılama gerçekleşmiş olur. Arka'da ne olup bittiğinin gözden kaçırılması, yapının bütün öğelerinin içinde olduğu ilişkiyi görünmez kılabilir. Yapının cephesi, arkasını gizleyen bir maske gibi algılanabilir. Bu maske kapattığı yüzü açığa vurursa, yapıların normalde görünmeyen kısımları, öğeleri arasındaki yapısal ve deneyimsel ilişkilerin nasıl kurgulandığı da gün yüzüne çıkmış olur. Cephenin, arkadaki işleyişle bir bütün olarak ele alınabilmesi de diğer olasılıktır. Bütün bu mimari düzenlemeler, yapıyı bütünüyle bir bağlam içinde mi yahut bağlamından koparıp tekil olarak mı algılayacağımızı belirler. Bu algılayış da deneyimi şekillendirir.

2.6 Beden

Merleau-Ponty, “Bedenimiz hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan bir şeydir.” der. (Pallasmaa, 2011, sf. 27) Beden hem öznedir, hem nesne: Beden, hem içinde bulunduğu çevreyi etkiler hem de bu çevre tarafından etkilenip bu etkilere karşılık verir. Beden, yapıyla karşılıklı ilişki içine girilen bir deneyim alanı yaratabilir. Deneyim bedenle örgütlenebilir. Çünkü bedenimizle çevremizi kat eder, etrafa bakarız, bedenimizle duyumsarız. Beden, bütün duyumsamaların yaşandığı ve bütün deneyimlerin biriktiği yer’dir. Beden ve yapı arasında bir alış-veriş gerçekleşir. Beden de, yapı da birbirleriyle etkileşim halinde var olan yer’lerdir. Bakışa yönelik mimari düzenlemelerin, bedeni deneyim alanına dâhil edip etmediği durumlar vardır. Bedenin deneyim alanına dâhil edilmesi ya da edilmemesine bağlı olarak deneyimin boyutu değişir.

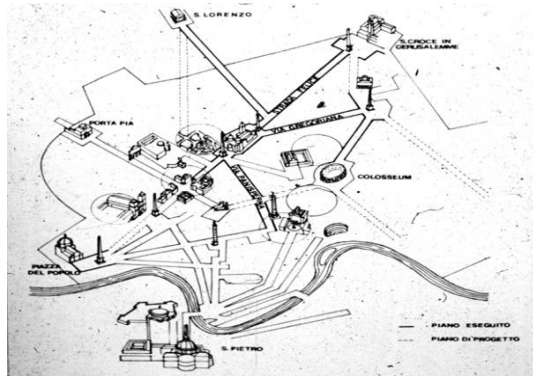
3. NESNEYİ VURGULAYAN DÜZENLEMELER

3.1 Çoklu Odak / Tersten Perspektif

Tek bir odak noktasından bakılan dünya, hep aynı görünebilir. Odak noktaları çoğaldıkça, her bir noktadan farklı bir dünya görünmeye başlayabilir. Bu çoğulcu anlayışa göre, bu noktalardan hiçbiri mutlak ve sabit değildir.

Tersten perspektifte, egemen bir göz ve onun sabit bakış noktası yoktur. Işık gözden nesneye doğru değil, nesneden göze doğru yönelir. Vurgu öznenin değil nesnenin üzerindedir. Amaç, tasarımı yapan kişinin nasıl gördüğünü herkes için geçerli kılmak değil, bakan kişinin nesneye görünür kılınmasını sağlamaktır. Bu sebeple, aynı anlamı çıkartmamıza yol açacak merkezi bir bakış noktasına ihtiyaç yoktur. Florenski (2001), “gözün tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çok merkezli bir resmin göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli değiştirdiğini” dile getirir. (Sf. 26)

Bu tür bir perspektifle yaratılan kent merkezleri, insanları bu merkezlerin çevresinde dolaştırıp bakmalarını tetikleyerek keşiflerde bulunmalarını sağlar. Papa V. Sixtus'un Roma için tasarladığı kent, bu tür bir perspektifle yaratılmış merkezlerden oluşuyordu. Bu merkezlerde dikili taşlar bulunuyordu. (Şekil 3.1) Sennett, *Gözün Vicdanı* adlı kitabında, bu dikilitaşlar sayesinde insanların gözlerinin bir işaretten diğerine yöneltildiğini, bir dikilitaşa varıldığında öbürünün keşfedildiğini belirtir. (1999, Sf. 188)



Şekil 3.1: Papa V. Sixtus-Roma Planı (Url-7)

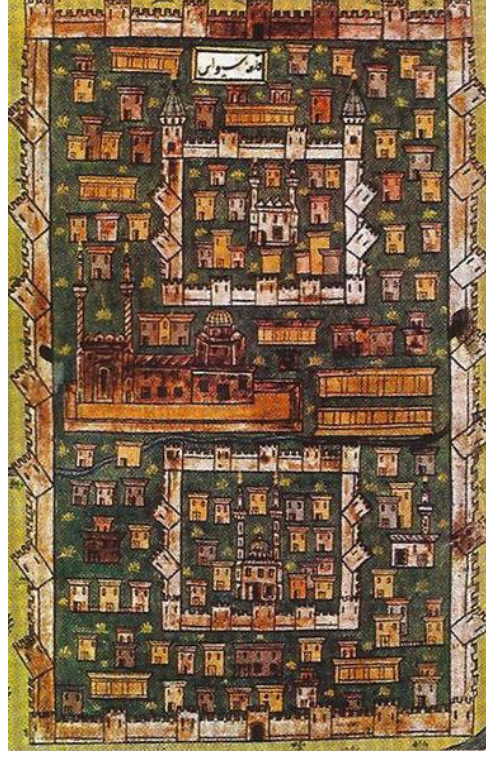
Gözü, bir noktaya sabitlemeyip hareket ettiren perspektifin vurgusu “özne”ye değil, “nesne”yedir. Netliğin karşısına belirsizliği koyan sabit değil hareketli gözdür; özne değil nesnedir. V. Sixtus, “ben”i vurgulayan perspektife karşı “nesne”ye-dikilitaşlara- götüren caddeler ve meydanlar tasarladı. Burada, “görüyorum” demek değil, “görünüyor” demek vurgulanır. “Dünyayı görüyorum”u yaratan perspektifle “dünya görünüyor”u yaratan perspektif birbirinden ayrılır.

Nesneye vurgu yapmak, mekânı -yani nesneyi- bir öykü yazarının yaptığı gibi “karakter”e dönüştürmek, keşfi sağlayan olanaklardan biridir. Okur nasıl hikâyenin devamını merak ediyorsa, “mekân”da da neler olacağını merak eder. Oysa özneyi nesnenin üzerinde konumlayıp her gözü aynı sabit noktadan bakmaya mecbur bırakmak; her öznenin aynı nesnel gerçekliğe ulaşmasına yol açabilir. Keşiflere, farklı anlamlar çıkarmaya açık öznel bakış nesnelleştirilir. Bu durum, gözlemcide yaratılan “ben görüyorum” hissinin bir yanılsama olduğunu gösterir. Bu şu anlama gelir: “dünya”, bana ve herkese “aynı” görünüyor.

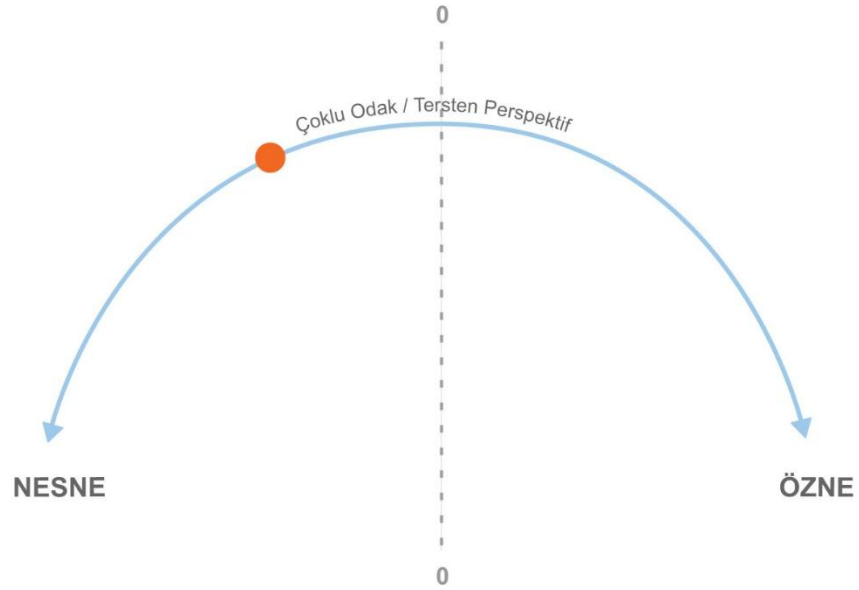
Bakan öznenin gözünden resme değil, nesneden bakan kişinin gözüne açılan tersten perspektifte, nesnelerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yanları da görünür kılınır. Sayın’a göre, görünmeyen arka planın ayrıcalıklı kılındığı ikona ve minyatürlerde göz imgeye egemen olacağına imge göze egemen olur. (2002, sf. 16) Tersten perspektif kullanılarak yapılan ikona ve minyatürlerde figürlerin normalde aynı anda görülemeyecek yüzeyleri gösterilir. “Yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukardan bakınca görünmesi gereken ayrığı. Ya da örneğin önden bakılan figürlerin burunları ancak tepeden bakınca görülecek denli uzundur ve gözü tek bir odakta sabitlemeyen bir çok merkezlilik egemendir bütün resimlerde. Diğer bir deyişle, önden görünen görünmeyen bütün bedensel ayrıntılar aynı resimde yer alabilmektedir”(Florenski, 2001, Sf. 26). Bazı minyatürlerde resmedilen binaların aynı anda hem plandan, hem cepheden gösterilmesi gibi. Matrakçı Nasuh’un Sivas şehrinin planını aktardığı minyatürde, şehir surlarının kurduğu çerçeve plandan, yapılar ise cepheden gösterilmiştir. (Şekil 3.2)

Gözün hâkimiyet kuramadığı tersten perspektifle yaratılan mekânları Florenski şöyle tanımlar: “her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eş-türden, sonsuz ve sınırsız, üç boyutlu uzay” değil, göze geldiği zaman bile ele geçirilemeyen büyük bir bilinmeyendir.”(2001, Sf.27) Nesneyi vurgulayan bu tür bir bakış

düzenlemesiyle mekâna dair bilgi öznenin tek bir noktaya konumlanan hakim gözünden elde etmeye çalışılmaz. Öznenin hâkim gözünü kesin bilgi kaynağı saymayan bu tür bir bakış düzenlemesinin özne ve nesne arasındaki ayrımı kapamaya çalıştığı söylenebilir. Mekânda yaşanacak deneyimin boyutlarını da özne ve nesnenin birbirlerinin yaşantılarına ne ölçüde katıldıkları belirler. (Şekil 3.3)



Şekil 3.2: Sivas Planı, Matrakçı Nasuh, 1537 (Url-8)



Şekil 3.3: Çoklu Odak / Tersten Perspektif (Erkal, S., 2015)

3.2 Duyuların oğulluğu

Gözün egemen olduğı mimarlıkların yanı sıra diğere duyulara alan tanıyan mimarlıklar da mümkün kılınabilir. Mimarlık bütün duyulara seslenebilir ve mekânsal tecrübe tüm duyulara açık hale getirilebilir. Mekân duyular aracılığıyla bütünleşilen, kendini ele veren bir şey haline gelebilir. Burada vurgu özne'nin gözüne değil, öznenin nesneyle duyular aracılığıyla girdiğı etkileşimdir. Bir sokakta duyduğumuz sesler, kokular o sokağın nasıl bir yaşam vadettiğinin ipuçlarıdır.

“Burnuma esaslı bir et kokusu geldi. Hayal filan değil, sahici kokuydu. Bir yerde köfte filan kıztartılıyordu herhalde. Birden, sesleri duymaz oldum. Sağa sola bakınmaya başladım. Bu kokunun bir de dumanı olacaktı elbet” (Kanık, 2012, Sf. 37-38).

Orhan Veli'nin *İşsizlik* adlı hikâyesinde, karakterin duyumsadığı et kokusu, onun çevresine bakınmasına neden olur. Karakter duyumsadığı koku'nun duman'ını görmek ister. Bir duyusal tecrübe başka bir duyusal tecrübeyi çağırır. Sinestezi, bir duyusal uyarının başka bir duyunun algısını tetiklemesi durumudur. Kandinsky'nin resimlerindeki renklerin nota ile örtüşmesi durumu gibi. (Şekil 3.4) Boris Vian'ın “Günlerin Köpüğü” adlı kitabında baş karakterin icat ettiğı bir alet vardır: Piyanokokteyl. Bu icat kitapta şöyle tanımlanır: “Yemek ve müzik dinleme zevklerini birleştirmek ve hem alkolün sarhoşluğunun hem de siyahi müziğin tadına varmak için "piyano" ve "kokteyl" sözcüklerinin iç içe geçirilmesiyle icat edilmiş kurgusal bir alet.” (2013, Sf. 25) (Şekil 3.5) Bu alet, piyanoyla çalınan esere göre kokteyl hazırlar.



Şekil 3.4: Unbroken Line, WassilyKandinsky, 1923 (Url-9)



Şekil 3.5: Piyanokokteyl (Url-10, Url-11, Url-12)

Duyu eksikliğinin olduğu ‘anestezi’ mekânları olduğu gibi, duyuların birleştiği ‘sinestezi’ mekânları da vardır. Mekân alımlanırken, bir duyuusal deneyimin başka bir duyuusal deneyime sebep olması mümkündür. Gölge ve sis, görme alanını bulanıklaştırır. Gözün net bir biçimde algıladığı mekândan kolaylıkla geçip gideriz. Gölge ve sis, böylesi bir indirgenmiş deneyimi çok boyutlu kılmak için aracı olurlar. Görsel açıdan bulanıklaşan mekân, kendisini diğer duyular aracılığıyla deneyimlenmek zorunda bırakır. Böylelikle, mekânın içinden geçip gitmez, mekâna katılırız. Ann Veronika Janssens, Berlin’deki Neue Nationale Galerie’nin terasına ‘Mavi, Kırmızı ve Sarı’ isimli bir heykel yerleştirir. (Şekil 3.6) Duvarları mavi, kırmızı, sarı tabakalarla kaplanmış pavyon, yoğun bir sis altındadır. İzleyicinin sisin içinde dolaşarak aktif olarak deneyimleyebildiği pavyonda sis, kişilerin durduğu yere göre renk değiştirir. *‘Beklenmedik Karşılaşmalar’* isimli kitapta işini anlatan sanatçı, sisle dolu bu mekânı deneyimleyen kişinin mekânda el yordamıyla ilerlediğini ve bu durumun ışığın maddeselliğini ve dokunulabilirliğini ortaya çıkardığını belirtir ve Mieke Bal’ın, bu durumu “cisimleştirilmiş bakış” olarak tanımladığını ekler. (Üstek, 2011, sf.90)

Mimarlık, bir duyunun diğerini tetiklediği, duyuların etkileşimine olanak tanıyan bir deneyim vadedebilir. Bu mekânsal deneyim tek bir duyuya vurgu yapmaz. Mekân, duyular aracılığıyla tepki verir. Tüm duyular birbirleriyle etkileşim ve işbirliği

içindeyken mekân çok duyulu bir deneyim yaşatır. Sadece göz'ün değil kulak, burun, ten ve dilin katkısı mekânı algılamayı nasıl etkiler?



Şekil 3.6: Mavi, Sarı ve Kırmızı, Ann Veronika Janssens, Berlin, 2001 (Url-13, 14)

3.2.1 Dokunma

Gerek mimarlık eğitiminde gerekse mimari tasarımda, gelişen teknolojilerden dolayı mimari nesneyle yaratıcısı arasında fiziksel bir mesafe girer. Elle çizip maket yapmak, tasarımcının nesneyle temasa geçmesini sağlar. Üç boyutlu bilgisayar programlarında tasarlanan mimari nesneler ile tasarımcı yalnızca görsel anlamda temas halindedir. Dokunma uzak mesafeleri göz gibi kat edemez çünkü dokunma bir “yakınlık” duyusudur. Mekânın yarattığı dokunma hissi, kullanıcıyı mekânı daha yakından deneyimlemeye davet eder. Pallasmaa (2011), “Tenin Gözleri” isimli kitabında Louis Kahn’ın tasarladığı Salk Enstitüsü’nde yaşadığı mekânsal deneyimi şu sözlerle dile getirir: “Louis Kahn’ın Kaliforniya, La Jolla’daki Salk Enstitüsü’nün görkemli dış mekânına girdiğimde, doğrudan doğruya beton duvara doğru yürüyüp teninin kadifemsi yumuşaklığına ve sıcaklığına dokunmak yönünde dayanılmaz bir dürtü hissettim.” (Sf. 72) Ten, bir ağacın altındaki serin gölgenin ya da güneşli bir noktadaki sıcaklığın izini sürer. Bu bölgeler, birer deneyim mekânına dönüşür. (Şekil 3.7)



Şekil 3.7: Salk Enstitüsü, La Jolla, Louis Kahn, California, 1959–65 (Url-15)

3.2.2 Koku

Gözün unuttuğu bir detayı burun hatırlayabilir. Bazı mekânlara dair hatırlanan en belirgin şey kokudur bazen. Mekânların nasıl göründüklerinden ziyade kokuları hatırlanır. Bu durum, mekânların kokularla kodlandıklarını düşündürebilir. Her mekânın kendine has bir kokusu vardır. Pallasmaa (2011), “Neden metruk evlerde hep aynı boş koku vardır; o özel koku, gözün gözlediği boşluk tarafından uyarıldığı için mi?” diye sorar. (Sf. 68) Burada yine duyuların birlikte çalıştığını söyleyebiliriz. Göz bir boşluk algılandığında, o boşluğa özel tanımladığı kokuyu arıyor ve buluyor.

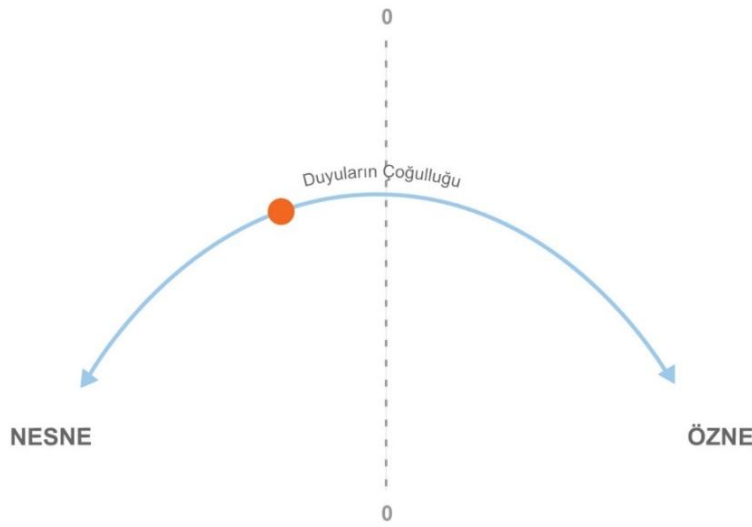
3.2.3 İşitme

Görmenin insanı yalnızlaştırdığı durumlar vardır. Bu durumlarda işitme çoğaltıcı bir görev görebilir. “Bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yalnız başına gezinir, ama orgun sesi hemen mekânla yakınlığımızı deneyimlememizi sağlar. Bir sirkte gerilimli bekleyiş sırasında yalnız başımıza gözümüzü dikip bakarız, ama ardından gelen alkış bizi kalabalıkla birleştirir” (Pallasmaa, 2011, Sf. 64). Yapı bizim bakışlarımıza karşılık veremez ama ona katılmamıza ses aracılığıyla yanıt verebilir. Şehrin sokaklarının kullanılan üslup ve malzemelere bağlı olarak değişen bir yankısı vardır. Rönesans şehrinin yankısı, Barok bir şehrin yankısından farklıdır. Günümüz kentlerinde hala bazı caddeler kendi yaşantılarını yansıtabilen sesler üretirler. Tanpınar, bir şehri bir diğerinden ayırt eden şeylerin o şehrin sesleri, kokusu gibi özellikleri olduğunu ve bu özellikleriyle birbirinden ayrılan kentlerin ayrı deneyimler ve oluşlar sunduğunu belirtir. (2014, sf. 6)

3.2.4 Tat

Bazı yapı malzemeleri, onları dille tecrübe etme hissi uyandırabilir. Burada sinesteziye atıfta bulunmak gerekecektir: Gördüğümüz mekânı tada aktarmak isteyebiliriz. Renkler, dokular oral duyumlar uyandırabilir. Gözümüze çarpan bir detay bilinçdışında dil tarafından duyumsanabilir.

Mekânın görsel açıdan bulanıklaşması ya da diğer duyular aracılığıyla özneyi kendi yaşantısına katılmaya davet etmesi mekânsal deneyimin niteliğini belirler. Özne mekânı seyretmez, yanından geçip gitmez ve onun yaşantısına dâhil olmak durumunda kalır. (Şekil 3.8)



Şekil 3.8: Duyuların Çoğulluğu (Erkal, S., 2015)

3.3 Geçmiş

Geçmiş'in özellikleri şimdiye yüklenir. Şimdi'ye bakarken geçmiş de görülür. Geçmiş, şimdi'ye eklemlenir. Vurgu, nesnenin geçmişteki durumudur. Şimdi onunla yaşanabilecek bir tecrübe yoktur. O, artık hafızada canlandırılan seyirlik bir nesnedir.

3.3.1 Şimdideki Boşluk

Sanatçı Alberto Giacometti,

Bir kez daha resim yapmaya başladı; ama birkaç dakika sonra, sanki onu yeniden inceliyormuş gibi büstün bulunduğu yerin etrafında dolanıp durdu ve 'Ah, gitmiş! Orada olduğunu sanıyordum, fakat gitmiş!' diye bağırdı. Diego'nun büstü alıp götürdüğünü hatırlatmama karşın, 'Evet, fakat orada olduğunu sanıyordum. Baktım ve birden boşluğu

gördüm. Boşluğu gördüm. Bu, hayatımda ilk kez başıma geliyor.'dedi. (Arnheim, 2004, Sf. 107)

Orada görülmesine alışık olunan parçanın yokluğu şimdinin bir özelliği olarak yüklenir. Kayıp parçanın şimdinin bir özelliği olarak fark edilmesi, yarattığı boşluğun görülmesi önemlidir. Nesnelerin sınırlarının, yalnızca var oldukları alanı tanımladığı düşünülebilir, fakat yokluğun da sınırları vardır. Nesnelerin yokluklarının yarattığı boşluğun kişinin anlam dünyasına etkilerini incelemek açısından Tanpınar'ı (2014) alıntılanmak yerinde olacaktır:

Onlar, bütün o Neşat-abadlar, Humayunabadlar, Ferahabadlar, Kandilli sarayları, XII. asırdan beri iki sahil boyunca açık kalmış bir mücevher kutusu gibi parıldadığını tahayyül ettiğimiz ve bizim ancak batmakta olan bir güneşin son ışığına şahit olabildiğimiz yalılar, bugün ortada olsa idiler, belki kendimizi daha başka türlü zengin bulacaktık; fakat hiçbir zaman yokluklarının bizde uyandırdığı duyguyu tatmayacaktık; nesil ve zihniyet ayrılıkları yüzünden ancak bayramdan bayrama yüzlerini görmeye razı olduğumuz ihtiyar akrabalar gibi zaman zaman yanlarına uğramakla kalacaktık. Heyhat ki yaldızlı tavandan, gümüş eşyadan ve geçmiş zaman hatırasından çok çabuk bıkılıyor. Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. (Sf. 213)

Burada nesneye geçmişte yüklenen anlam şimdide aranır. Gözün görmediği geçmişe ait kayıp parçaya yani nesneye vurgu yapılır. Onun geçmiş deneyiminin yokluğu şimdinin bir özelliğidir artık. Şimdi onun yokluğuna bakılır, geçmiş deneyimse bellekte canlandırılır.

3.3.2 Koleksiyon

Eco (1997), gösterge araçları olan mimari nesnenin düz anlam (denotation) ve yan anlamları (connotation) olduğundan bahseder. Bir mimari nesnenin düz anlamı onun işlevidir. Eco, *“İşlev ve İşaret: Mimarının Semiyotiği”* başlıklı makalesinde, iletişimsel kapasitesi içinde nesnenin kullanımının onun düz anlamı olduğunu dile getirir. (Sf. 185) Örneğin, bir merdivenin düz anlamı, bir seviyeden başka bir seviyeye hareket etme imkânıdır. Form ve işlev arasındaki kodlanmış ilişki kullanıcı tarafından umulur. Kullanıcının niyetlendiği işlevi yerine getirmesi için, mimari formun düz anlamını aktarmış olması gerekir. Mimari bir formun yan anlamı ise onun işlevinin ideolojisidir. Eco (1997), mimari bir nesnenin işlevinin bir ideolojik yan anlam taşıyabileceğini belirtir. (Sf. 185) Düz anlam ve yan anlam arasındaki

farkı anlamak için, bir sandalye ve bir tahtı karşılaştırmak uygun olacaktır. Bir sandalyenin düz anlamı onun üzerine oturabilmek iken bir taht, daha fazla bilgi içerir. Bir tahtın üzerinde oturan kişi ayrıcalıklı bir kişidir, tahtın tasarımı bu anlamı ele verir. Bir taht, “kraliyet”, “prestij”, “otorite” gibi yan anlamları akla getirir.

Nesnelerin işlevini belirten düz anlamları ve bütün çağrışımlarını içeren yan anlamları, nesneler bu işlevi yerine getirecek şekilde kullanıldığı sürece vardır. Arnheim’e göre, bir nesne kullanılmadığı zaman o nesneye düz anlamlarını –hangi işe yaradığı- ya da yan anlamlarını çağırarak ve uygulamak için değil, sadece elle tutulur bir nesne olarak bakılır. Arnheim şöyle devam eder: “Bu gibi nesnelerle bir sanat müzesinde ya da bir sergide karşılaştığımızda bu durum açıklık kazanır. Sanat yapıtlarının arasında bu nesneler, artık saf şekiller olarak kabul görürler ve görünür işlevlerinin yokluğu, görünümelerini de oldukça tuhaf bir biçimde değiştirebilir. Bu tür dergilemeyle yan anlamından yoksun bırakılmış bir gözlük, örümceğimsi, kör bakışlı bir hayalete dönüşür.” (2004, Sf. 108) Nesnelerin koleksiyonlarını yapıp işlevlerini azat ederek, nesneleri tüm anlamlarından yoksun bırakıp birer seyirlik nesneye dönüştürebiliyoruz. “Koleksiyona giren” her nesne, yaşamın içinde olmaklığını kaybediyor ve donuklaşıyor. Bir zamanlar birinin yaşadığı bir evin seyirlik nesneye dönüşmesi, donması. Bu tür bir müze-evin ziyaretçileri, orada-geçmişteki yaşantının içine katılamazlar, yapabildikleri tüm eylem’ini kaybederek donmuş bir yaşantının imgesine bakmaktır. (Şekil 3.9)



Şekil 3.9: Sait Faik Müzesi (Url-16)

Sait Faik’in müze-evine giden ziyaretçi, onun evi nasıl deneyimlediğine dair bir anlam oluşturabilir mi? Ziyaretçi evi seyretmenin ötesinde evi deneyimleyebilir mi?

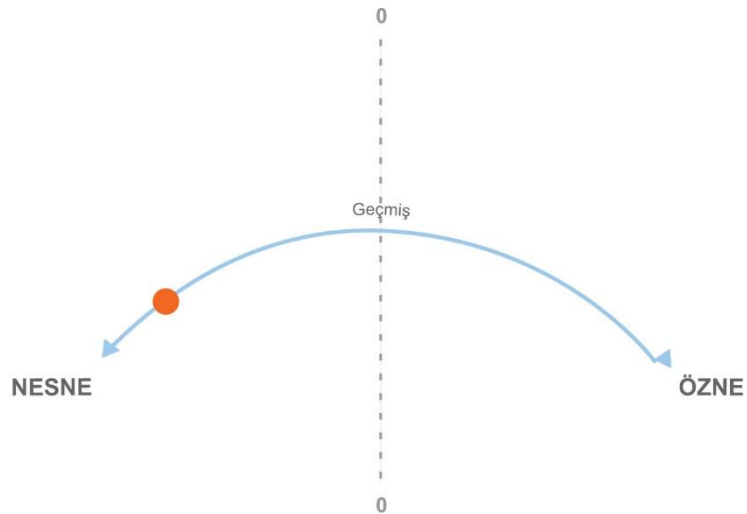
Elmgreen ve Dragset, 7. İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdikleri ‘Hiç Varolmamış Bir Tarihin İzleri / Güçsüz Yapılar, Şekil 222’ adındaki işlerinde, tarihi

darphane alanına yere gömülmüş bir sanat müzesi maketi inşa ederler. (Şekil 3.10) Bu ‘beyaz duvarlı’ sanat müzesi yere gömülerek işlevinden arındırılmıştır. Üstek, Elmgreen ve Dragset’in bir mekânın tarihini o mekânın işlevselliğinden ayırarak yer ve yer olmayan kavramlarını yeniden ele aldıklarını dile getirir. Böyle bir üretim, yani “eskiden mekân olan bir yeri artık yer olmayan bir mekân olarak üretmek” kendinden başka bir şeyi sergilememek demektir. (Üstek, 2011, sf.74)



Şekil 3.10: Hiç Varolmamış Bir Tarihin İzleri/Güçsüz Yapılar, Şek. 222, Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, İstanbul, 2001 (Url-17)

İşlevsizleştirilip atıllaştırılarak kullanım dışı kalan bu yapı geçmişin etkinliklerini anıttırarak sadece seyredilebilmektedir. Geçmişteki işlevin şimdide kaybolması, yapıyı seyirlik bir nesneye dönüştürür. Bu işlevlerin şimdinin özellikleriyle dönüştürülmesi ise deneyime boyut kazandırabilir. (Şekil 3.11)

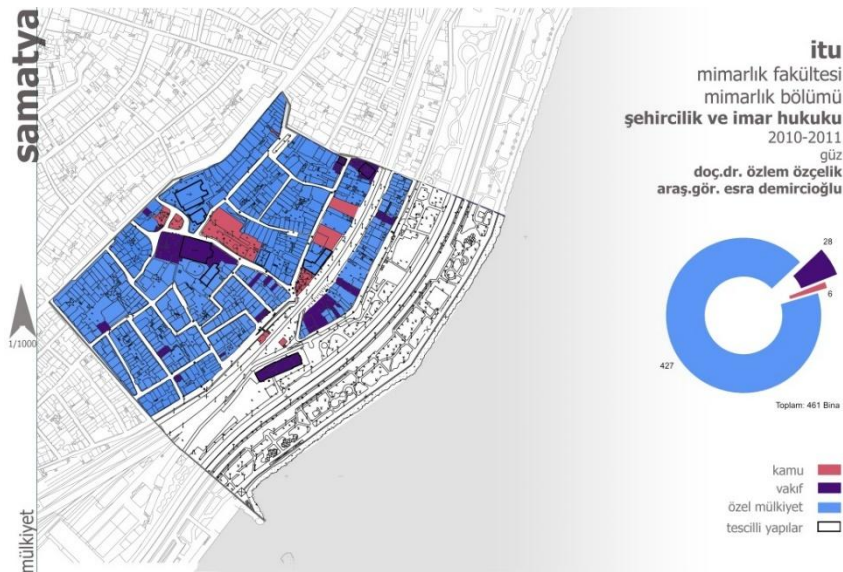


Şekil 3.11: Geçmiş (Erkal, S., 2015)

Sayma ve ölçme işlemi sonucunda elde edilen görselde, işleme tabi tutulan bütünün yapısı parçalanmış, birimler tekil olarak tanınabilecek şekilde organize edilmiştir. Bütünün birimleri arasındaki niceliksel ilişkiler, belli bir standarda uydurularak işlenir ve sunulur. Samatya'ya ait, mülkiyet ve bina yapı durumunu gösteren haritalarda binalar mülkiyet ve yapı durumlarına göre renklerle temsil edilmiş, aynı renkler yüzdeleri göstermek amacıyla da kullanılmıştır. (Şekil 3.12, Şekil 3.13) Bu haritaya bakarak Samatya'daki yaşantıya dair bir fikir edinmek oldukça güçtür.



Şekil 3.12: Samatya – Bina Yapı Durumu Haritası (Öztürk, G., 2010)



Şekil 3.13: Samatya - Mülkiyet Haritası (Öztürk, G., 2010)

3.4.1 Sayısal Ölçüm

Matematiksel ölçümün yukarıdaki gibi bir kullanımı dolayısıyla kent parçalarına üst ölçekten bakılıp hesaplanabilmesi, kent parçası üzerinde bu yolla bir hâkimiyet kurulabileceği yanılgısını oluşturabilir. Ne var ki, bu tür bir ölçüm o kent parçasında yaşanan deneyimi aktarmada yetersiz kalır. Heidegger, matematiksel soyutlama eğiliminin, binaların nesne olarak kavranmasına neden olduğunu oysa duyguların günlük hayattaki dolaylı anlatımlarına seslenebilmenin öncelik kazanması gerektiğini düşünür. (Sharr, 2010, Sf. 63) Biri yer yüzeyine paralel diğeri yer yüzeyine dik, eşit uzunluktaki iki çizgi matematiksel ölçüme göre aynıdırlar. Fakat deneyimlenmelerine göre farklılaşabilirler. Yer yüzeyine paralel hareket etmekle, yukarı veya aşağı doğru hareket etmek arasında bir fark vardır.

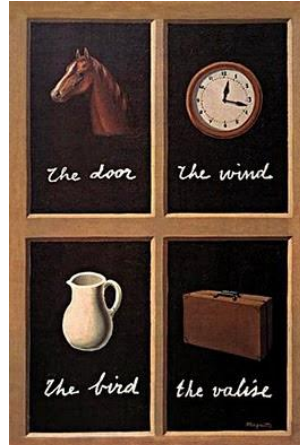
Arnheim da, bir durumun sadece niceliklere göre ele alınmasının gerçek hayattaki deneyime karşılık gelemeyeceğini vurgular. Ona göre bir yerde kaç kişinin barınabileceğine karar vermek için sayısal ölçümden başka etkenlerle de değerlendirme yapılmalıdır. Çünkü iki yarı zamanlı öğretmen bir tam zamanlı öğretmene karşılık gelmez ya da sekizden ikiye kadar olan vardiyayla ikiden sekize kadar olan vardiya bir değildir. İlkel kabile insanları, bir evi kurmak için gerekli kazık sayısına sayısal bir ölçüm yaparak değil kurulacak şeyin ve işlevlerinin görsel imgesine dayanarak ulaşırlar. (2004, Sf. 236-239) Bu demek oluyor ki, mekânın matematiksel ölçüm aracılığıyla kavranmaya çalışılması yanıltıcı olabilir. Çünkü matematiksel ölçüm ile ulaşılan sonuçlar orada yaşanan deneyimi tam olarak yansıtamayabilirler. Bir mekânın oluş'u, yapılan sayısal ölçümlere göre değil, orada daha önce yaşantılan deneyime göre doğal bir biçimde şekillendirilir.

3.4.2 Sözcükler ile Ölçmek / Edimsellik

“Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman. Gerçeküstücü ressam Magritte, *Düşlerin Anahtarı* adlı resminde sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır.” (Berger, 1986, Sf. 7) (Şekil 3.14)

Sayılar, nesneleri ayrıştırarak bir standarda sokmaya çalışıyorlar. Verili olan nesnelerin ayrımı konusunda kullanılan bir diğer araç sözcüklerdir. Nesnelerin birbirleriyle olan benzerlik ve farklarını ortaya çıkaracak şekilde nesneleri

adlandırmak, nesnelere baktığımızda onları seçip kavramayı kolaylaştırabilir. Arnheim’a göre, görme dünyası tümüyle sözcüklerle uğraşan insanların icadı olan rengârenk bir kâbus olarak beliriyor. Bu dünyada sözcükler, algısal imgelerin görsel kavramlar envanterini sabitlemesine yardım ederler. (2004, Sf.264-265) Dil, nesneleri ve nesneler arasındaki ilişkileri sözcükler ile temsil eder. Dil, nesneleri adlandırırken onları sabitler. Bu sabitleme, nesnenin işleviyle ilgilidir. Sözcük nesneyi, tanımlandığı kategoriye giren işleve sabitler. Nesnenin sadece tanımlandığı şekilde deneyimlenmesinin gerçek hayatta karşılığı yoktur. TDK’ya göre çekmece kelimesinin ilk anlamı, “masa, dolap vb. şeylerin dışarıya çekilen bölümü”dür. (Url-19) Üst üste yerleştirilmiş üç çekmecedan ilki biraz, ikincisi ilkinden, üçüncüsü de ikinciden fazla çekilince bu dizilim, bir “merdiven” gibi işleyecek şekilde görülebilir. Nouvel, bu durumun mimarideki karşılığının her projeyi bir kavrama eklemlenmek olduğunu savunur: Tanınmayan bir yer, bu kavramlar aracılığıyla tanımlanır. (2011, sf.22) Verili koşulların belirsizliğinin üzerine bir kavram’la ilişkilendirip bir yapı inşa edilir. Kavram, bu belirsizliğin üzerine oturan aşırı belirli bir durum yaratır.



Şekil 3.14: Düşlerin Anahtarı, René Magritte, 1930 (Url-18)

Maidier Lopez, ‘Ara Dönem’ başlıklı işi için Cordoba şehrinin bir mahallesinde boş bir arazinin zeminine kat planları çizer. (Şekil 3.15) Konut projeleri için ayrılan bu alanı, çok detaylı bir biçimde haritalandırır. Yerleştirmenin yapıldığı bu alanın tanımlanmamış haline son verilip, bu sahanın tanımlanmış bir alana dönüştürülmesi mekânda olabilecek rastgele buluşmaları engeller. Mekânın yapacağı çağrışımlar, mekân tanımlanarak engellenmiş olur. (Üstek, 2011, sf.46) Yerleştirmenin yapıldığı kamusal alanla, bu alanda gelecekte yapılması olası konut yapıları arasındaki kavramsal ikilik üzerinde duruyor, Ara Dönem. Özel alan-kamusal alan kavramlarını böylelikle yeniden ele alıyor. Ara Dönem, gelecekteki olası tanımlamaların, bu

alanın tanımlanmamış ve içinde olduğu belirsizliğin vadettiği karşılaşmalara gebe olma durumunu yeniden ele almamızı sağlıyor.



Şekil 3.15: Ara Dönem, Maider Lopez, Cordoba, 2008 (Url-20)

Her şey, her şey ay gözleyen Babil’le başladı.

Adlar onu izledi. Adlandırınca, her şey sıkıcı oldu. Sessizlik bozuldu. Büyük sessizlik.

Diyorsun tarihte hayvan adlarına hiç rastlanmaz. Çiçek adlarıyla sesler her şeydir.

Unutmam her şey dünyanın bir ucundan tutuyordu. Baktım zaman adını alınca tanınmaz oldu. Adını bir türlü usunda tutamıyordu bir kuş. Sıra dağlara geldiğinde, adlarını bilmiyordu hiçbiri.

Ne güzel.

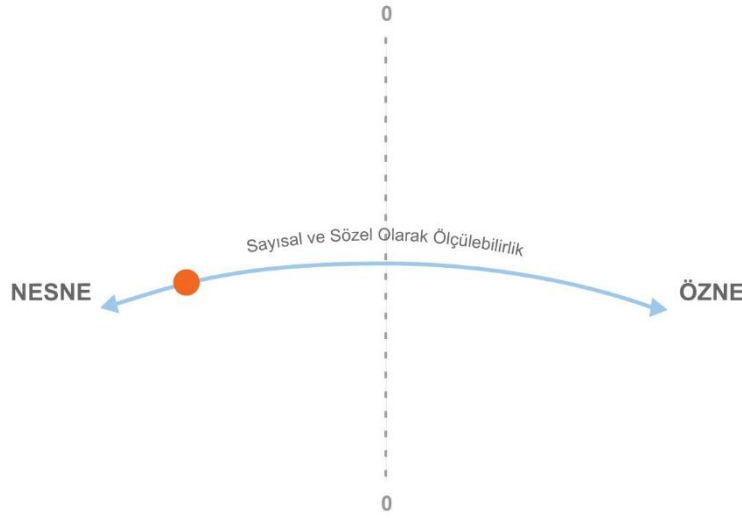
Adlandırmak ölümdür!” (Berk, 1993, sf. 41)

Nesneler, gerçek deneyim alanlarından soyutlanıp kavramsallaştırıldıklarında canlılıklarını yitirirler. Baudrillard (2011) “*Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?*” adlı kitabında, bir şeye bir isim verilip, temsil edilebilir bir hale getirilip, bir kavram niteliği kazandırıldığı andan itibaren, o şeyin yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığını belirtir. (Sf. 9)

Eluard, ‘Bir Kentin Aklın Alamayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine’ isimli makalesinde Paris’te yer alan yapılara nasıl müdahale edilmesi gerektiğine dair sorular sorar. 31 yapının yer aldığı bir liste oluşturur ve listenin başına şu cümleyi ekler: “Şunları korumalı mı, yerini değiştirmeli mi, düzeltmeli mi, dönüştürmeli mi yoksa ortadan kaldırmalı mıyız? ”Makalesinde, ankete katılan kişilerin cevaplarına yer verip bu cevapları değerlendirir. Örneğin, listede yer alan yapılardan biri olan Paris’teki Zafer Takı için kendisinin verdiği cevap, “yan yatırılıp Fransa’nın en güzel helası haline getirilmeli” olur. Örneğin, Pantheon için verilen cevaplardan biri “korunmalı ama adı ‘pantolon’a çevrilmeli” ya da Eyfel Kulesi için verilen cevaplardan biri “Mevcut haliyle korunmalı. Adı ‘Bardak Süt’ olarak değiştirilmeli”dir. Verilen cevaplar üzerinden Eluard’ın vardığı sonuçlardan biri, belli kavramlar üzerine dayandırılmış anıtsal yapıların gündelik hayatın içinde insanlarla etkileşim içine giremediği ve bu kavramların altında donuklaştığıdır.

Kentteki ‘boşluk’ korkusunu yenmek için inşa edilen anıtsal yapılar ve heykeller, üzerine dikildiği kaidelerde atılışp kent yaşantısına dâhil olamayan birer yalıtılmış, yanından geçip gidilen parçalar haline gelirler. (Altınıyıldız Artun, 2014, Sf. 447-456) Etkileşim içine girilemeyen ve kentlilerin eylemlerinin bir parçası olamayan bu yapılar verilen cevaplarda, kolaylıkla başka işlevler içinde hayal edilebilmiş ve adları değiştirilebilmiştir.

Üst ölçekten bakılarak hesaplama yapılması ile kavramlar aracılığıyla nesnelerin işlevlerinin sabitlenmeye çalışılması özne ve nesneyi ayırarak birbirlerinin yaşantılarına dâhil olabilecekleri bir deneyim yaşamalarının önüne geçebilir. (Şekil 3.16)



Şekil 3.16: Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülebilirlik (Erkal, S., 2015)

3.5 Bağlam Dışı

Bağlamın nesnenin bir özelliği olduğunu kabul eden anlayışa göre, nesneyi bağlamından çıkarmak onun doğasının önemli bir yönünü görmezden gelmek demektir. Bu sayede nesne, değişime uğrayıp çarpıtılabilir. Hilla ve Bernd Becher, mimari nesneleri yalıtılmış, bağlamlarından koparılmış olarak fotoğrafladılar. Eşit mesafeden, benzer açılarla çekilen yapılar, çevrelerinden soyutlanarak kadrajlandılar. (Şekil 3.17)



Şekil 3.17: Su kuleleri, Hilla-Bernd Becher, 1967-1980 (Url-21)

Mandla Reuter'in 'Görülecek Bir Şey Yok, Saklanacak Bir Şey Yok' başlıklı işinde, bir sergi mekânının en dıştaki duvarı yerinden sökülüp Berlin'deki başka bir sergi mekânına yerleştiriliyor. (Şekil 3.18) Duvarın söküldüğü sergi mekânında yarattığı boşluk, bu mekânın yeni bir bağlamda ele alınmasını tetikliyor. Duvarın sökülmesi dışarıdan boş sergi mekânının görülebilmesini olanaklı kılıyor. Bağlamından koparılan duvar başka bir sergi mekânında 'seyirlik bir nesneye' dönüşüyor. Reuter bu çalışmasıyla, serginin "zarfının mazrufuna" dönüştüğünü ve bu sayede heykel ile mimari arasındaki çatışmaya değindiğini dile getirir. (Üstek, 2011, Sf. 70) Sanatçı, sergilenenlere "zarf" olurken yerinden sökülen duvar parçasının bağlamından koparılmasını ve böylelikle "zarf"ın kendisinin nesneleşmesini amaçlar. Burada duvarın bulunduğu bağlamın değişmesinin önemi vurgulanır.



Şekil 3.18: Görülecek Bir Şey Yok, Saklanacak Bir Şey Yok, Mandla Reuter, Berlin, 2011 (Url-22)

3.5.1 Soyutlama

Bir şeyi soyutlamak, bir yerden ayırştırmak ve uzaklaştırmak demektir. Aynı bağlam farklı nesnelere etki ederken ya da aynı nesneyi farklı bağlamlarda seyrederken kişi, nesne ve bağlamı birbirinden ayırmaya çabalar. O halde gözlem altındaki nesne bağlamından soyutlanmalıdır. (Arnheim, 2004, Sf. 54) Nesne bağlamından tamamen soyutlanıp tek başına anlaşılmaya çalışılabilir. Fakat, nesnenin bağlamından dolayı bünyesine kattığı değişiklikler de vardır. Bağlamın nesne üzerindeki etkilerini görmeye çalışmak da bağlamı nesneden ayırştırmaya çalışmak olacaktır. Bağlam, öznenin de dâhil olduğu bir etki alanıdır. Bağlamı soyutlamaya çalışmak özneyi de soyutlamak anlamına gelir. Böyle bir durumda nesne çevresinden ve onun etkilerinden yalıtılmış olur. Bağlam ve etkilerinin görüşten çıkarıldığı durumda, bağlamsal etkilere “maruz” kalmayan nesne, Arnheim’a göre, kendi “değişmezliklerine” indirgenir ve görünümü değişmez olur. (2004, Sf. 58) Bağlamsal değişimlerin gözlenmesi de önemlidir oysa.

Bir yapı bağlamı içinde değil kendi başına algılatılmak istenebilir. Hangi çevreye eklendiği önemli olmayan bir gökdeleni tek başına algılarız. Onu insan ölçeğinde nesnel bütünlüğüyle algılamak zor olacağından tamamını görmek için göğe doğru bakmak gerekebilir. Eğer yapı o çevredeki tek gökdelense, yapıyı gökyüzünün arka planı oluşturduğu bir kadrada tek başına görmek anlamına gelir bu. Bağlam içinde algılanamayan yapı tek başına mı var olur? Yapının dışındakilerin ona katılması onun bu “tek başına var olma” prensibine yabancısıdır. (Şekil 3.19)



Şekil 3.19: Istanbul Sapphire, Tabanlıoğlu Mimarlık, 2011 (Url-23)

3.5.2 Baskın Öğe

Bütünün baskın olan parçası, bütünün bağlamından çıkarılıp tekil olarak algılanabilir. Bir bütün, hangi öğelerinin baskın olacağını ve hangi öğelerininse geri planda kalacağını belirleyen bir hiyerarşiyle düzenlenir. Bir bütünden çıkarılacak anlam,

onun bir araya getirdiği öğeler ve bu öğelerin bir araya geliş düzeniyle oluşturulur. Bir bütünün içindeki baskın olan ya da geri planda kalan öğeler, bütünün birliğini oluşturur. Bir bütünün içindeki baskın yapı, gözü geri planda kalmış öğeyi bulmaya yönlerebilir. Arnheim (2004), bu hiyerarşik olarak düzenlenmiş bütün içindeki öğelerde gözü gezdiren yapılara örnek olarak San Rufino Katedrali'nden bahseder: "Assisi'deki San Rufino Katedrali'ndeki gibi Romanesk bir ön cephe, hiyerarşinin üst düzeyinde üç yatay katmana, aynı zemin kat, ikinci kat ve çatının üçgen alınlığına bölünebilir. Bu ilkesel birimlerin her biri, başka bir ikincil, alt bölümlenmeyi barındırır: Zemin katta üç kapı grubu, ikinci katta üç pencere. Kapı ya da pencerelerin her biri de, en küçük ayrıntılarına dek izlenebilecek başka örüntülere bölünür. Yapısal düzeylerin bu katmanlaşması, bazı ilişkileri akla getirirken, bazılarını ise engellemektedir." (Sf. 75) (Şekil 3.20) Yapıyı bir bütün olarak algılamak ve onu içindeki tekil bir öğenin öne çıkarılmasıyla algılamak arasında bir anlam farkı vardır.



Şekil 3.20: San Rufino Katedrali, Assisi (Url-24)

3.5.3 Dış

Bir yapının içinde ne olup bittiği, hali hazırda orada süregiden yaşantının ne olduğu önemlidir. Arnheim'e göre, günümüzde kullandığımız pek çok ürün bir iç teknolojinin varlığını akla getirmeyecek şekilde tasarlanır. İçerinin algılanma durumu dışarı tarafından gerekli kılınmaz; içerisi sadece mevcuttur. (2004, sf. 106) İçerisi ve dışarı arasındaki fark, dışarı tarafından silinebilir. Dış, iç'in görünürlüğüne mâni olduğunda bir engel olarak deneyimlenebilir. Nouvel'e göre, artık şeylerin nasıl olup bittiğini değil sonucunu görmek istiyoruz. Şeylerin içine bakmanın, onlara nasıl varıldığına dair merakın yerini onlara bir anda ulaşabildiğimiz bir mucize alır. (2011, sf. 50) Elbette ki, yapıların tüm iç ve dış özellikleriyle birlikte ve ayrı ayrı algılanmaları arasındaki fark, deneyimi etkileyecektir. Yapıları, görünmeyen iç'leri

ve görünür dış'ları olarak algılamakla dışarıdan içeriye görecektir şekilde algılamak arasında bir fark vardır.

Kuzey Yorkshire'daki, Menwith Hill'de uydulardan gelen mesajları toplayan radar kuleleri vardır. (Şekil 3.21) (Şekil 3.22) Kubbelerin içindeki araçlar dışarıdan görünmezdir. Bu yapıyı nasıl anlamlandıracağımızı, yapıyı dışı ve içiyle bir bütün olarak algılayıp algılamadığımız etkiler. Ballantyne'ye göre yapının iç'ini, işleyişini "görebiliyorsak", bu kubbelerin bizi terörden koruduğuna inanabiliriz. Sadece dışarıdan görüyor ve şekilsel olarak algılıyorsak, onları denetim ve düzenlemeden kaçan bir yabancı mevcudiyet olarak anlamlandırıp toplumun işleyişi açısından bir tehdit olarak kodlayabiliriz. Böylelikle, bu iki algılayış biçiminde, aynı yapı farklı bir düzenlemeyle bağlantı kurmuş ve öznel açılarından farklı deneyimler üretmiş olur. (2010, sf. 80-81)

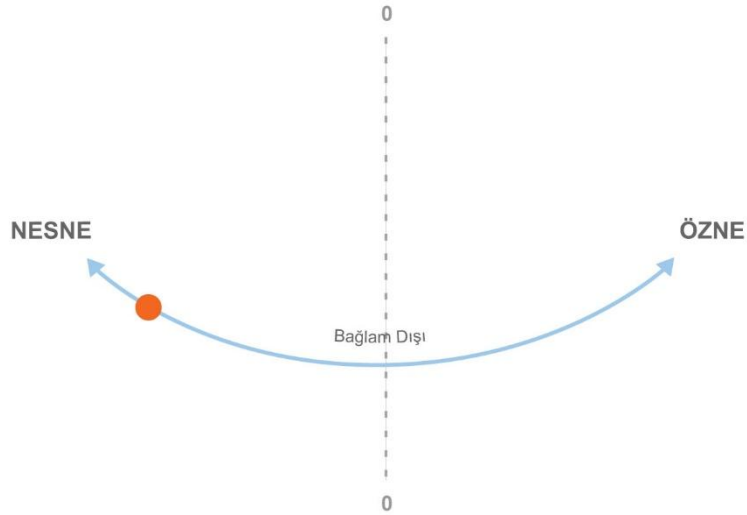


Şekil 3.21: Radarlar, Mentwith, (Url-25)



Şekil 3.22: Radarlar, Mentwith, (Url-26)

Mimari bir nesneyi bağlamından koparıp tek başına görmeye çalışmak, bağlama dâhil olan özneyi de soyutlamak anlamına gelir. Mimari nesneyi tek başına, kendi içindeki bütünden bir baskın öge aracılığıyla ya da iç özelliklerini hariç tutarak görmeye çalışmak, özne ve nesneyi birbirine mesafelendirerek nesneyi 'seyirlik' kılacaktır. (Şekil 3.23)



Şekil 3.23:Bağlam Dışı (Erkal, S., 2015)

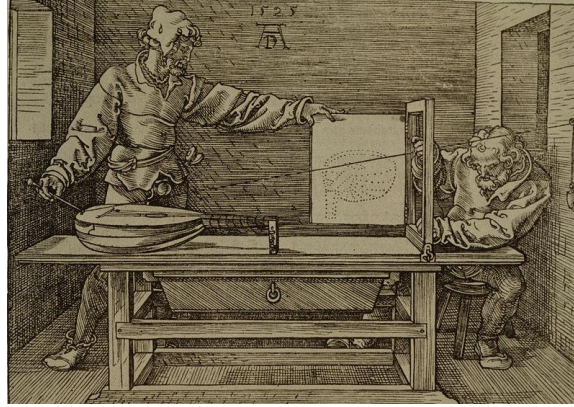
3.6 Bedensiz

Bedene ihtiyaç duyulmadan yapılan mekânsal düzenlemeler vardır. Buna, Rönesans'ta yapılan merkezi perspektif konstrüksiyonları örnek olarak verilebilir. Dünyanın imgesi, mekanik bir şekilde, yapan kişinin bedenine gerek kalmadan resme aktarılabilir. Bu konstrüksiyonlardan bazıları sadece bedene değil, göze bile gerek kalmadan dünyayı resme aktarırlar.

Florenski bu tür bir konstrüksiyon için herhangi bir nesnenin yapılacağı odanın duvarına ucunda geniş bir halka olan bir iğne çakıldığını belirtir. Halkanın içinden ip geçirilir ve ipin ucuna bir ağırlık bağlanır. Duvarın karşısına üzerinde dikey olarak yerleştirilmiş bir çerçeve bulunan masa konur. Çerçevenin açılıp kapanabilen bir kapağı vardır. Çerçeve boşluğuna grid düzende ipler gerilmiştir. Resme aktarılacak nesne, çerçevenin karşısına konur ve ip çerçeveden geçirilerek ucuna iğne bağlanır. Bir kişi ipi gergin hale gelecek şekilde çekip iğnenin ucuyla aktarılan nesnenin önemli noktalarına dokunur. Diğer kişi, gerilen iple çerçevedeki ipin kesişim noktasını balmumuyla kapağa aktarır. Bu işlemle kapağın üzerinde resim belirmeye başlar. (2001, sf. 109) (Şekil 3.24) Bu, resmi yapan kişinin gözüne ihtiyaç duyulmayan bir düzendir.

Rönesans'ta görme eylemini merkezi perspektif yönlendirdiyse, Yeniçağ'da da 'camera obscura' bu görevi üstlenmiştir. Camera obscura, gözlemci ile dış dünya arasındaki ilişkiyi düzenler. Karanlık ve yalıtılmış kutu gibi bir mekânın bir duvarına küçük bir delik açılır. Deliğin karşısındaki duvara dışarıdaki görüntü ters olarak

yansır. On altıncı yüzyıl ortalarından itibaren dışarıyı gözlemleyebilmek için kişi karanlık küçük bir odaya oturmaya ve dışarının imgelerini düz olarak seyretmeye başlamıştır. (Florenski, 2001, sf. 11-12) Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan, gözü bedenden koparan bu düzen, bir tablo gibi seyredilebilen dış dünyayı gözün sahibi olduğu bir mülke dönüştürür. Böyle bir bakış düzenlemesi, gözü aynı noktaya sabitler. “Farklı açılardan bakan ve devingen bir bakış değil, gözün öznellikten ve bedensellikten kurtulmuş geleneğidir önemli olan. Florenski bu nedenle Yeniçağ’a özgü bakışı –modernizmin kendi söyleminin tam aksine –öznellikten ve kişisellikten uzak bir bakış olarak tanımlar. Aslında amaç görmek değil görmemek; kişisel bir bakışa sahip olmamaktır.” (Sf.11-12) Camera obscura’dan sonra stereoskop gibi icatlarla birlikte de bedenin, gözün önüne getirilen imgenin karşısındaki sabit konumu sürmeye devam etmiştir. 1965 yılında mimarlık eleştirmeni Joseph Rykwert ve Sam Kaufman’ın evinde 3 boyutlu balon-lambalar ile yapılan projeksiyon denemeleri camera obscura’nın evrimleşmiş yansımalarıdır. (Şekil 3.25) Bir projektör aracılığıyla duvarlara, balonlara görüntüler yansıtılır. Burada yine kapalı bir mekân içinde konumlandırılan bedenler vardır, fakat gördükleri şeylerle oynamaya başlanması açısından daha kişiselleşmiş bir bakış söz konusudur.



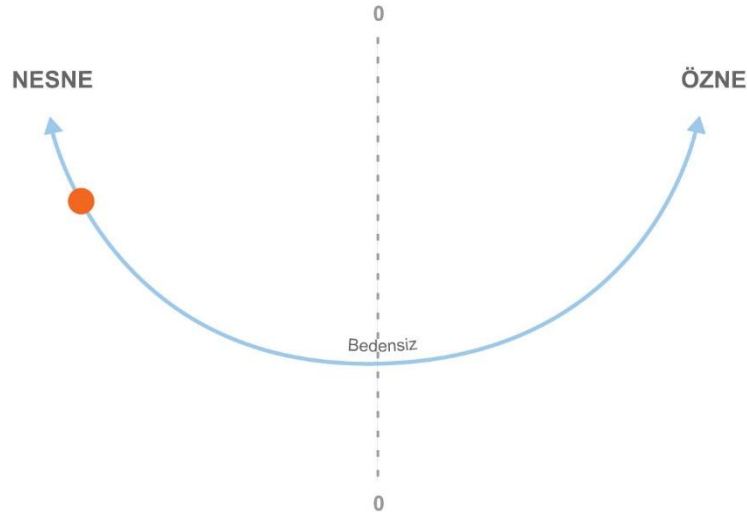
Şekil 3.24: Ud Çizen Adam, Albrecht Dürer, 1525 (Url-27)



Şekil 3.25: Gio Ponti, 1965 (Url-28)

Denetim mekanizmalarının en önemli aracı haline gelen göz ve gözetleme her yerdedir. (Florenski, 2001, sf. 12) Panopticon, dairesel bir binanın merkezinde

bulunan her yeri gören kule aracılığıyla binanın çeperinin gözetlenebildiği bir mekân düzenlemesine sahiptir. Zamanımızda ise gelişen teknolojik olanaklar ile birlikte imgelerin çoğaltılabilmesi bedenin rolünü göze devretmiş ve öznenin çevresiyle bedensel ilişkisi kopmuştur. Bu, ‘bedensiz özneler’ yaratılması anlamına gelir. Yapılan şehir planları yukarıdan bakışla kavranabilecek şekilde düzenlenmeye başlamış; bedenle kavramanın rolü gözle kavramaya devredilmiştir. Pallasmaa (2011), bedenin dünyaya katılımını zayıflatan göz vurgusunun kültürel üretimin tüm alanlarında gözü, egemen hale getirmeye çalıştığını belirtir. ‘Nihilistik göz’ diye tanımladığı bu düzenlemede, göz egemenliğinin duysal olarak kopukluk ve dünyaya karşı yabancılaşma yaratabileceğini vurgular. ‘Nihilistik göz’ün egemen olduğu mimarlık, beden-merkezli bütünleşik dünya deneyimini pekiştirmek yerine bedeni devreden çıkarmaya çalışır. (Sf. 30) Beden devreye girdiğinde dokunma duyusu aracılığıyla yakınlaştığımız dünyadan, ‘yalnızca’ göz devreye girdiğinde uzaklaşabiliriz. Günümüzde artık gelişen teknolojiyle birlikte beden’siz bir deneyim alanı tariflenmeye başlamıştır. Sanal mekânlarda, bedenimiz olmadan bilincimizle deneyim yaşayabiliyoruz. Bedenin rolünün göze devredilmesi öznenin etrafını saran dünyayla bedensel ilişkisini kopararak, özneyi nesneden ayırır. Öznenin dünyaya katılımını zayıflatan bu düzenleme mekânsal deneyimin boyutlarını şekillendirir. (Şekil 3.26)



Şekil 3.26: Bedensiz (Erkal, S.)

4. ÖZNEYİ VURGULAYAN DÜZENLEMELER

4.1 Tek Odak / Merkezi Perspektif

Merkezi perspektifte, merkezi bir odak noktasına sabitlenir “hakim göz”. Göz, bu merkezi odak noktasından bakarsa, mekân üzerinde denetim kurabilir. Baktığı nokta, mekânı nasıl alımlayacağını belirler. Bu düzenlemede önemli olan görülenler değil, gören göz’dür. Vurgu, öznenin gözüne yapılır.

Bruce Numan’ın ‘Kare Çöküntü’ adlı işi, Münster Üniversitesi’nin Nükleer Fizik Bölümü binasının önündeki bahçenin zeminine yerleştirilen 25 x 25 metre genişliğinde, zeminden 2,3 metre derine inen betondan bir heykel. (Şekil 4.1) İzleyiciler, heykelin merkezine doğru indikçe bedenlerinin ve görüş alanlarının çevreyi kapsayamaması neticesinde çevreleriyle temaslarını kaybediyorlar. Heykelin merkezine varan izleyici yön duygusunu kaybediyor. Üstek’e göre, merkezi bir kaçış noktası seviyesinin altında izleyicinin, yön duygusunu kaybederek nasıl bir perspektifsel şiddete maruz kaldığına tanıklık ediyoruz. (2011, Sf. 16) Numan’ın işi, gözün kaçış noktası seviyesinin altında kaldığında, çevreyi kapsayamadığı için baktığı şey üzerindeki denetim kurma yetisini kaybettiğinin altını çizer.



Şekil 4.1: Kare Çöküntü, Bruce Nauman, Münster, 2007 (Url-29) (Url-30)

S. Lorenzo kilisesi, gözün denetim kurabildiği mekânlardan biridir: Burada, kişinin durduğu yer, binayı iyi görüp görmediğini belirler. (Şekil 4.2) Yani kişi ancak doğru noktada durursa, mekâna hâkim olacak şekilde bakabilir. Doğru noktaya konumlanabilen her kişinin göreceği şey ise aynılaşır.



Şekil 4.2: S Lorenzo Kilisesi, Brunelleschi (Url-31)

Gözlemciyi tek bir bakış noktasına sabitleyen merkezi perspektifle üretilmiş bir mekân konstrüksiyonunun –geometrik açıdan- her noktası birbiriyle türdeşdir. Panofsky (2010), böyle türdeş, her noktası aynı olan sonsuz bir dünya yaratmanın merkezi perspektifin amacı olduğunu dile getirir. (Sf. 13) Oysa “doğa”da böyle bir aynılığa rastlanmaz. Merkezi perspektif, mekânı matematiksel açıdan türdeşleştirerek ona karşı yabancılaşmamızı sağlayabilir. Bu tür bir filtreye tabi olmadan algılanan mekânlar, deneyime açık mekânlardır. Doğada her şeyin kendi özgül ağırlığına sahip olduğundan bahseden Florenski (2001), bu farklılıkların üzerine onları aynılaştırmaya çalışan bir şema geçirilmeye çalışıldığını dile getirir. Doğada var olan şeylerin kendi özgül ağırlıklarına sahip olmadığı düşünüldüğünde, bunlar genel bir kategoriye dâhil edilmeye çalışılan materyaller olarak ele alınır. Bu genel kategori, kendi şematik düzenini yerleştirmeye çalışır. Bu şematik düzen sayesinde, doğada var olan şeyler birbirlerinden hiçbir farklılığı olmayan materyallere dönüştürülmeye çalışılır. “Kısacası burada adeta kafese kapatılmış bir dünyayla, yaşamı bölümleyerek düzenlemek için kullanılan kareli bir sayfayla karşı karşıyayız, başka bir şeyle değil! Sonuçta geçerli olan ilk varsayım, mekânın niteliksel açıdan eşit, sonsuz ve sınırsız olması, aynı zamanda biçimden yoksun ve bireysel olmayışıdır” (Sf.67).

“İzgara”, karşısına çıkan nehir ya da gölleri “geometrisi” ile yok ederek boyunduruğu altına alır. Planı eş karelere bölen bu kafes, doğanın düzensiz yapısı üzerine dayatılan bir şemadır. Le Corbusier, bu tür bir şemaya ilişkin hayalini şu sözlerle dile getirir:

Hayalim, bir gün şantiyelerde tüm ülkeye yayılacak, duvara çizilmiş ya da demir şeritten yapılma, projenin tümünde bir ölçü olarak farklı kombinasyonların ve oranların bitimsiz serileri için hizmet edecek bir normu, bir ‘oranlar ızgarası’nı devreye sokmak; duvarcı, marangoz, doğramacı ne zaman işlerine göre bir ölçü seçecek olsa ona başvuracak; ve

yaptıkları her şey, ne kadar farklı ve çeşitli olursa olsun uyumla birleşecek. Benim hayalim bu. (1980)

Şentürk (2008), bu hayaldeki düzen fikrini, sonsuz fark ve düzensizlik üreten doğaya karşı başlatılan bir aynılaştırma savaşı olarak tanımlar. (Sf. 104) Bu, her türlü ayrımı ortadan kaldıran aynılaştırma çabasının yol açtığı bir nötrleştirilmedir.

Kentler, ıssız değiller. Kalabalıklar kent mekânlarını dolduruyor fakat bu mekânlar tüketim ve turizm faaliyetlerine indirgenerek nötrleştirilmiş ve kişiliksizleştirilmiştir. Böyle bir sahnelemeye kentlileri razı eden şey “açılma korkusu”dur. Kentlilerin tehdit olarak algıladıkları şey birbirlerinin farklılıklarıdır. Bu farklılıklar karşısında incinmek istemediğinden “açılmak” da istemeyen kentliler için sosyal temas olasılığını ortadan kaldıran “nötr kentler” inşa edilir.

Nötr bakmak, gözlerin farklılıklara ilgisiz olması demektir. Evsizlerin ya da akıl hastalarının sokaklardaki görünürlükleri, kentlileri rahatsız etmeye başlarsa bu rahatsızlıktan kurtulmak için ilgisiz gözlere -nötr bakmaya- ihtiyaç duyulur. Sennett bu ihtiyacı şöyle açıklar: “İhtiyaç içinde oldukları belli olanlar kendilerini gösterdiklerinde onlara karşı bir içerleme duyulur. Onların muhtaçlığının görünüşü bile benliğe zorla bir müdahaledir. Onları savuşturmak için, dışarıya nötr bakmak gerekir.” (1999, Sf. 65)

Nötr bakabilmek için doğru ayarlanmış bir “mesafe” bırakmak gerekir: “Az mesafe”, merhamet uyandırır. Nötr bakmak için gerekli olan, kayıtsızlığa yol açan “çok fazla mesafe”dir. Ginzburg, *Tahta Gözler* adlı kitabında, Diderot'dan yaptığı alıntı ile bakılan mesafe ve kayıtsızlık arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Sanırım körler genel olarak insanlıktan yoksunlar; çünkü bizde merhamet duygusunu uyandıran ve acıyı anlamamızı sağlayan tüm dışsal işaretler arasında tek etkilendikleri bağırışlardır. Kör bir insan için işeyen bir adamla yarası kanayan ama bağırmayan bir adam arasında ne fark vardır? Mesafe veya nesnelerin küçüklüğü üzerimizde, görme eksikliğinin körler üzerinde yarattığı etkiyi yarattığında biz de merhamet duygusunu yitiriyor muyuz? Şeyleri ne kadar hissediyorsak, dışımızdaki dünyadan ne kadar etkileniyorsak o kadar erdemli buluyoruz! Bu yüzden birçok insanın cezalandırılma korkusu olmasa, bir kırlangıçtan büyük görünmeyecek kadar uzaktaki bir adamı öldürürken, bir öküzün boğazını elleriyle keserkenki kadar bile zorlanmayacağına eminim. Acı çeken bir at için merhamet duyuyor ama bir karıncayı ezerken hiç tereddüt etmiyorsak duygularımızı belirleyen yine aynı ilke değil midir? (2009, Sf. 191-192)

Mesafenin kayıtsızlığa neden oluşuna verilebilecek örneklerden biri, Le Corbusier'in Paris için tasarladığı “nötr kent” planı, “Plan Voisin”dir. (Şekil 4.3) Bir kent parçasının tümünü görmek için yukarıdan bakmak alışıl gelmiş bir şeydir fakat Le Corbusier'in planının tamamının görülebilmesi için ayrıntıların anlaşılmasının mümkün olmayacağı kadar yüksekte bakmak gerekir. Kenti nötrleştiren mesafedir bu.



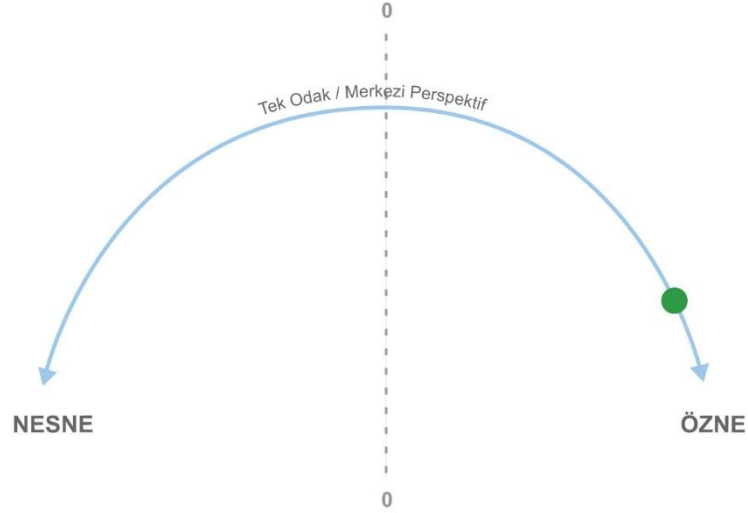
Şekil 4.3: Plan Voisin, Le Corbusier (Url-32)

Farklılıklara nötr bakmak, yanlarından geçip gitmek için ihtiyaç olunan tasarım çizgiseldir. Bu tasarımda birbirini etkilemeye cüret edemeyen farklılıklar, bir şehir boyunca yan yana dizilir. Yan yana dururlar ama karışmazlar, yalıtılmışlardır. Tıpkı bir koridor üzerinde sıralanan odalarımızda diğer aile üyelerinden kendimizi yalıtılabildiğimiz evlerimiz gibi.

“Çizgisel” tasarımlar, “ızgara” planlar gösteriyor ki, farklılıkları maskeleyerek “nötr” bir görme biçimi dayatan tasarımlarla sağlanabilir. Şöyle der Sennett kitabında: “Aslında ilgisizlik, gözün mekânda işler durumdaki gücü görme biçimidir. İtaat, gücün büyüğü penceresinden öyle bir geçer ki kentin sokaklarında aydınlanan imajlar gözü rahatsız etmez. İtaat sokakta, tarafsızlık şeklinde ortaya çıkar. Görünen şey incitiyorsa yürüyüp gidilebilir daima” (1999, Sf. 89). Farklılıklara karşı korkutuluruz. Farklılıklara kayıtsız kalarak, itaat ederiz.

Oysa farklılıklara tanık olmak değerlidir, çünkü birey dünyaya açılarak şahit olduğu farklılıklar sayesinde dengede kalabilir. “Açılma korkusu”nu yenip farklılıklara açılan insan, neyin önemli olup neyin olmadığını tartmaya başlar. Görülen şeylerin önemini tartabilmek kişiyi eyleme geçirir. Göz'ün eyleme geçirme gücü korkutucu olabilir. Arnheim, konuya ilişkin şöyle der: “Mesafelerin ötesini hissetme yeteneğini, zeki bir kişinin uzak görüşlülüğü dediğimiz şeyle ilişkilendirmek çok da olanaksız

değildir. Üzerinde etki bırakan şeyin ve kendi eylemlerinin doğrudan etkisinin ötesine geçebilmesi, algılayan kişinin, var olan şeylerin davranışını daha nesnel biçimde incelemesini sağlar. İnsan sadece başına gelenle ve ne yaptığıyla değil, neyin ne olduğuyla ilgilenir hale gelir.” (2004, Sf.32)Özne, bu tür bir farkındalık ve düzenlemeyle birlikte geçip gitmek yerine dâhil olmaya başlayabilir. Farklılıklara ilgisiz kalarak mekânı türdeşleştirmeye çabalayan bu tür bir düzenleme, gözü kendisini çevreleyen dünyaya yabancılaştırır. (Şekil 4.4)



Şekil 4.4: Tek Odak / Merkezi Perspektif (Erkal, S., 2015)

4.2 Göz

Duyular’a verilen önem, dikey bir kademelenmeyle şekillenir zaman zaman. Berger (1986), “*Görme Biçimleri*” adlı kitabında şu cümlelere yer verir: “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” (Sf.7).Çoğunlukla göz, diğer duyular arasında algısal dünyanın egemenliğini elinde tutar. Merkezi perspektifin icadına tanıklık eden Rönesans’ta, sabit bir noktaya yerleştirilen göz’ün hâkimiyeti söz konusudur. Rönesans sonrasında, gözü merkezi bir noktaya sabitleyen bu hegemonya, yukarıda da bahsedilen “tersten perspektif” gibi karşı akımların oluşumunu tetiklemiştir.

Pallasmaa (2011), “*Tenin Gözleri*” adlı kitabında resim ve mimariden çeşitli örnekler vererek bu süreçten şu sözlerle bahseder: Modernitenin evrimindeki en önemli çizgilerden biri, gözün Kartezyen perspektif epistemolojisinden kurtarılması oldu. Joseph Mallord William Turner’in resimleri, Barok dönemde başlamış olan resim çerçevesinin ve üstünlük noktasının ortadan kaldırılma sürecini devam ettirdi; Empresyonistler sınır çizgisini, dengeli çerçevelemeyi ve perspektif derinliğini terk ettiler; Paul Cézanne, “dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür

kılmaya” uğraştı; Kübistler tekil odak noktasını terk ettiler, çevrel görmeyi yeniden etkinleştirdiler ve dokunsal deneyimi pekiştirdiler...

Perspektifsel gözün hegemonyasının karşı-akımının aynısı, görmenin kültürel olarak ayrıcalıklı konumuna rağmen, modern mimarlıkta da gerçekleşti. Frank Lloyd Wright’ın kinestetik ve dokusal mimarlığı, Alvar Aalto’nun kassal ve dokunsal binaları ve Louis Kahn’ın geometri ve gravite mimarlığı bunun önemli örnekleridir. (Sf. 44-45)

Anish Kapoor’un Bulut Kapı’sı, Şikago’nun Millenium Parkı’nda bulunan 4 sanatsal çalışmadan bir tanesi. (Şekil 4.5) Sıvı cıvanın görünümünden esinlenilerek elips şeklinde yapılmış, 10 x 20,1 x 12,8 metre boyutlarında ve 110 ton ağırlığında olan Bulut Kapı kaynakla birleştirilerek pürüzsüz bir biçim verilmiş 168 adet paslanmaz çelik levhadan oluşuyor. Bu pürüzsüz yüzey üzerine Şikago silüeti yansıyor. Yerleştirmenin iç kısmı da, ziyaretçilerin bedenlerinden çevredeki binalara kadar her şeyi yansıtıyor. (Üstek, 2011, Sf. 20) Tamamen göz’ün algısı öne çıkarılarak üretilmiş olan Bulut Kapı, yüzeyinin üzerinde çevresinin görüntüsünü taşıyor ve bu görüntüyü onu deneyimleyen izleyiciye geri yansıtıyor.

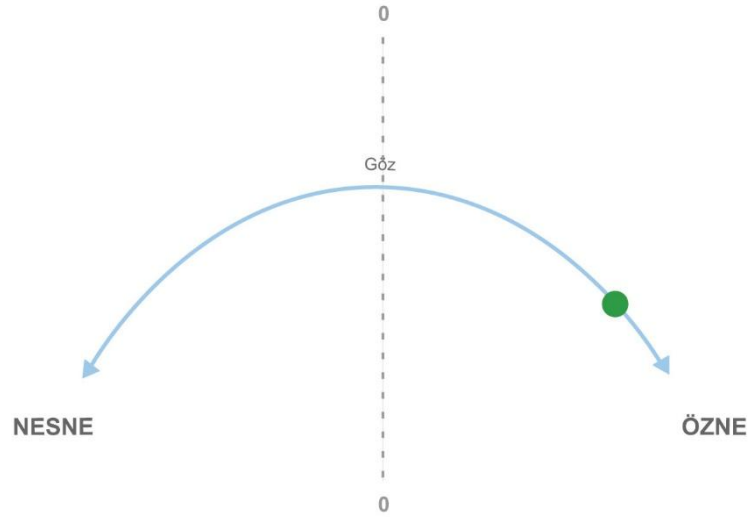


Şekil 4.5: Bulut Kapı, Anish Kapoor, Şikago, 2004 (Url-33)

Teknolojik gelişmelerle birlikte hızlanan dünyamıza ayak uydurabilecek tek duyu göz müdür? Rönesans’ta merkezi bir noktaya yerleşen hegemonik göz’ün yol açtığı tek duyulu deneyimin yarattığı yabancılaşma zamanımızda da teknolojik gelişmeler aracılığıyla karşılığını buluyor. Kitlel olarak üretilen imgelerin dolaşımının artmasıyla birlikte yapıların imgelerine kolaylıkla ulaşılabilir. Kolaylıkla ulaştığımız bu imgeler, bizi yapıların duysal olarak algılanma süreçlerine katılmaktan mahrum bırakıyor. Bu teknolojik gelişmeler, göz’ün tahtının sağlamlaşmasına katkıda bulunmalarının yanı sıra çoklu duysal deneyimlere kapı aralayabilirler mi?

Tek bir duyu tarafından algılanması amaçlanan mekân ve bu mekâna dair deneyimin nasıl bir patoloji oluşturacağıyla ilgili şöyle der Berger (1986): “Bugünün teknolojik dünyasında çoğalan yabancılaşma, kopukluk ve yalnızlık deneyimleri duyuların belli bir patolojisiyle ilgili olabilir. Bu yabancılık ve kopukluk duygusunun çoğu zaman, hastaneler ve havaalanları gibi teknolojik olarak en ileri ortamlarda olması düşündürücüdür. Gözün egemenliği ve diğer duyuların bastırılması bizi kopukluğa, yalıtılmışlığa ve dışsallığa itme eğilimindedir.” (Sf. 24)

Yapının deneyimlenmesinde göz’e öncelik veren eğilim diğer duyuların dışarıda bırakılmasını amaçlar. Tek bir duyu tarafından algılanması amaçlanan mekâna dair indirgenmiş deneyim ve diğer duyuların bastırılması sebebiyle mekânla etkileşimin önüne geçilmesi yabancılaşma duygusu yaratabilir. Bu yabancılaşma duygusu, nesneyi seyirlik hâle getirerek öznenen koparır. (Şekil 4.6)

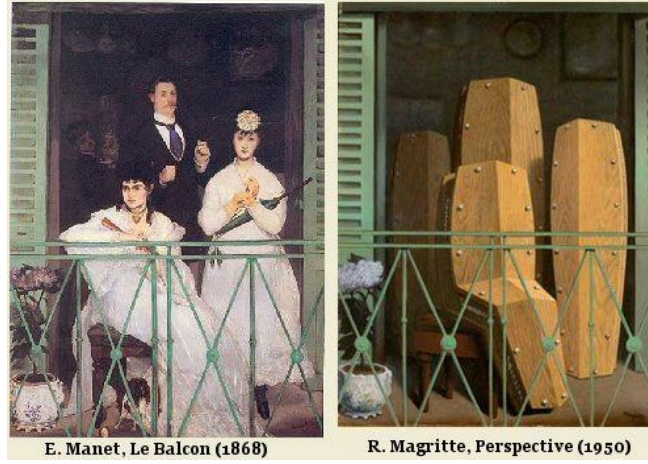


Şekil 4.6: Göz (Erkal, S.)

4.3 Şimdi

Zaman algısı, yapıların eski ya da yeni anlamlarının birlikte nasıl harmanlanabileceğini etkiler. Orada-geçmişte, o dönemin gerekliliklerine uygun olarak farklı bir işlevi olan yapı, şimdi-burada eski işlevini kaybetmiş ve kullanım-dışı kalmış olabilir. Eskiden arabalarımızı park ettiğimiz bir otoparkta şimdi sanatsal bir gösteriyi izleyebilmemizin nedeni; Manet'nin siyah ve beyaz figürler gördüğü yerde Magritte'e tabutlar gösteren, “Balkon”un dekorunun tabutlar koymaya elverişli olması”dır. (Foucault, 1993, sf. 58) (Şekil 4.7) Başka bir deyişle, görmeye alıştırıldığımız “aynı” mimarinin imkân tanıdığı farklı görme biçimlerine de açık

olmasıdır. Böyle bir düzenlemede, eskiye dair korunanlar ve yeni eklenenler bir birliktelik oluştururlar. Yıldırım (2009), , eski ve yeninin birlikteliğini, yeninin eskiden kalanları bünyesinde barındırması ve taşıdığı nitelikler ne kadar farklı olsa da bir anlamda iki ruhun tek bedende taşınması olarak nitelendirir. (Sf.36)



Şekil 4.7: Le Balcon, Edouard Manet – Perspective II. Le Balcon De Manet, Rene Magritte (Url-34, Url-35)

Hollanda Mimarlık Enstitüsü tarafından tasarlanan UAR, yapılı çevre hakkında bilgi sağlayan bir uygulamadır. (Şekil 4.8) Akıllı telefonlarda kullanılabilen uygulama aracılığıyla orada olmayan gösterilir. UAR, haritalar, imajlar ve üç boyutlu modeller aracılığıyla bulunduğumuz yapılı çevrenin geçmişte nasıl görüldüğünü ya da gelecekte nasıl görüneceğini şimdi'yle eşzamanlı olarak görme imkânı tanır. Bulunduğumuz yapılı çevrenin eşzamanlı olarak geçmiş'ini ve geleceğini görmek, şimdiki varlığına karşı bakışımızı değiştirebilir.



Şekil 4.8: Hollanda Mimarlık Enstitüsü, UAR Uygulaması (Url-36)

İstanbul Kurtuluş, Eşref Efendi Sokak'taki bir apartmanın cephesine yazılan yazılar bakışı çoğaltır. (Şekil 4.9) Apartmana, şimdiye dair bir müdahale yapmak, şimdinin özelliklerini ona yüklemek, yaşanan deneyimi şekillendirir. Öznenin şimdiye dair bakışının geçmişe yönelik müdahaleyle bütünleşmesidir, söz konusu olan.



Şekil 4.9: Apartman, Eşref Efendi Sokak (Altuğ, A., 2015)

Orada-geçmişte, o dönemin gerekliliklerine ve algılama biçimlerine göre tasarlanan yapılar, burada-şimdi'de bu gereklilikler ve algılama biçimleri değişmeye başladıkça terk edilebilirler. Heidegger için “geçmişin göze çarpan bir parçası” olan bu metruk yapılar, algılama biçimlerinin aynı anda hem geçmiş varlığının hem de şimdiki yokluğunun yerini tutar. Ayrıca yapının biçimi, sakinlerinin orada bulunuşuna (varlık) işaret ettiği gibi bulunmayışına da (yokluk) işaret edebilir. (Sharr, 2010, Sf.10-11)

Terk edilen yapıların varlığı geçmiş'lerine atıfta bulunur. Yıkılan yapıların fiziksel dünyadaki varlıkları sona erse de imgesel olarak korunmaları mümkündür. Apan (2011), gerçek bütünüyle yok olup gitse de fotoğrafın “yok oluş” anını saptayarak yapıları mumya'ladığını dile getirir. (sf. 17) Fotografik imgeler, nesnelerin bir zamanlar nasıl göründüklerini belgeledikleri gibi, şimdi-burada gerçekte var olmayan nesnelerin görüntülerini yaratma aracı olabilirler. Baudrillard (2011), “yoktan var edilen” sentetik imgelerin, imgenin maruz kaldığı en son şiddet biçimi olduğunu dile getirir. (sf. 23) İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın desteğiyle gerçekleştirilmiş “Hayalet Yapılar” adlı sergi, İstanbul'un tarih boyunca geçirdiği yıkımlar ve yeniden yapılmaları, günümüzde var olmayan 12 yapı üzerinden tartışmaya açar. Sergi, “Bu yıkımlar olmasaydı, kent nasıl gelişirdi” sorusu üzerinden yapılar ve çevrelerindeki kent parçaları ile ilgili senaryolar üretir. (Url-37) Sergide bilgisayar ortamında yeniden canlandırılan yapılardan Çandarlı Hamamı'na ilişkin üretilen senaryodan burada bahsetmek yerinde olacaktır. 1494 yılında, Saraçhane'de inşa edilen Çandarlı Hamamı, yüzyıllar boyunca mahalleye hizmet etmesinin

ardından 1956 yılında Atatürk Bulvarı'nın açılması sırasında yıkılmıştır. (Url-38) Şu an, hamamın eskiden olduğu yerden bir yol geçmektedir. (Şekil 4.10) Sergi, “hamamın yok’luğuyla gelişen şehir, hamam var olmaya devam etseydi şimdi nasıl bir yer olurdu” sorusuna iki senaryo üreterek yanıt arıyor.



Şekil 4.10: Atatürk Bulvarı'ndan Önce ve Sonra (Url-39)

Doğaçlama Kent: Çandarlı Hamamı yıkılışına kadar kesintisiz bir şekilde hamam olarak hizmet vermiş ender yapılardandır. Günümüzde Mimar Sinan'ın yaptığı hamamlar bile gece kulübü, depo ya da dükkan olarak kullanılabilir, hamam kalmayı başarmış olanlar ise hamam kültürünün yok olmasından dolayı çoğunlukla turistlere hizmet veriyor. Kaybolan bu kültürün yerini diğer birçok tarihi yapıda olduğu gibi yapılış amacı ile ilgisiz işlevler dolduruyor. Peki, Çandarlı Hamamı yıkılmayıp günümüze kadar gelse idi bundan kurtulabilir miydi? Yoksa kubbelerinin altını artık dönerciler, nalburlar ve kahvehaneler doldururken, gelip geçenler bu binanın neden yapıldığını çoktan unutur muydu? (Url-41) (Şekil 4.11)



Şekil 4.11: Doğaçlama Kent (Url-40)

Kolektif Hatıraların Kenti: Bir zamanlar Osmanlı'nın toplumsal hayatında önemli bir yeri olan hamam, herkesin en azından haftada bir kullandığı bir mekan iken, sıcak suyun 20. yüzyılda evlere kadar gelmesiyle birlikte önemini yitirmiştir. Bugün ise halen işleyen hamam sayısı pek azdır, işleyenler de daha çok İstanbul'u ziyaret eden Batılı misafirlerin egzotik hayallerini gidermek için hizmet veriyor, tabii genellikle Batılılara hizmet verdiği için onların zevkine uygun sauna ve masaj odaları gibi ilaveler ile. Halen hamamlara meraklı olan ve yüksek giriş ücretlerini göze alabilen İstanbullular ise büyük ihtimalle bir kere gittikten sonra bir daha gitmiyor. Peki kesintisiz hamam olarak kullanılan Çandarlı Hamamı yıkılmayıp günümüze kadar gelebilseydi yine sadece turistlere mi hizmet ederdi? Yoksa yakında belki de tamamen unutulacak olan bir geleneğin son temsilcilerinden birisi olarak tüm İstanbullulara hamamı tekrar sevdirebilir miydi? (Url-43) (Şekil 4.12)

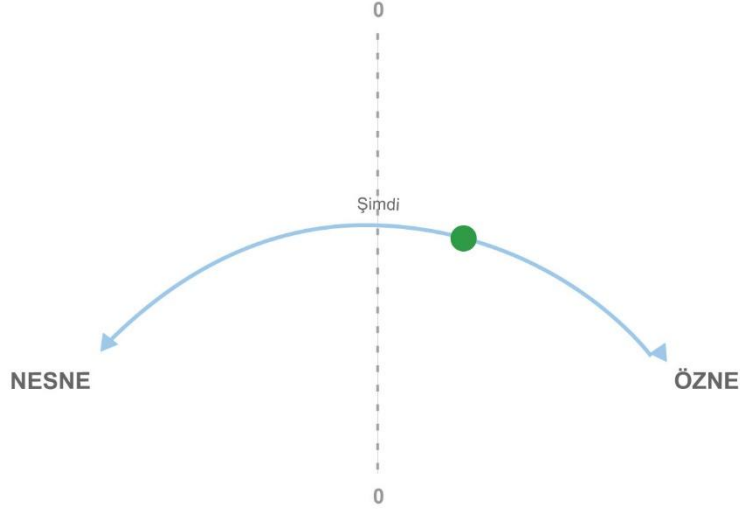


Şekil 4.12: Kolektif Hatıraların Kenti (Url-42)

Fiziksel olarak yok olmuş bir yapı eğer varlığını sürdürseydi, yapıldığı dönemdeki gereksinimler değiştiği için başka anlamlar yüklenecekti. Yani, şimdinin gereksinimleri geçmişe yüklenecekti. İki olasılık vardır: Bir yapı yok olduktan sonra onu geçmişteki anlamlarıyla hatırlamak ya da eskinin yeniyle birlikteliğinden doğan anlamlara hazırlıklı olmak.

Baudrillard'a göre, bir şey fiziksel olarak ortadan kaybolabilir, fakat geride birtakım izler bırakır. Yani aslında hiçbir şey tamamiyle yok olmaz. Ve burada önemli olan nelerin geriye kalmış olduğudur. (2011, Sf. 14) Yapıya ilişkin bellekte depolanan anlam, yapıdan geriye kalan izdir. Kaçak bir şekilde, hafızada yaşamaya devam eden bu anlam, gizli bir etkileme gücüne sahiptir. Bu iz'in etkileme gücünden faydalanılarak, fiziksel olarak yok olmuş yapıların belli maksatlarla yeniden yapılmaları arzulanabilir. Buradaki tehlike, zamanın değişen gereklilikleri sebebiyle yapının yeniden yapılmasının, hem eskiyi hem yeniye hem de ikisinin birlikteliğini deneyimletecek içeriklerden boşaltılmış olduğunun görülememesidir. Çandarlı Hamamı yeniden yapılsa eskiden deneyimlendiği anlamda bir hamam olmayacaktır. Fakat yaratacağı görsel çağrışımlar açısından hala bir hamamdır. Eski ve yeni,

fiziksel olarak hâlâ var olan metruk yapılarda bir birliktelik kurabilir. Fiziksel olarak yok olan yapıların, arkalarında bıraktıkları büyüleyici iz ise manipüle edilebilir. Eski ve yeninin kurduğu birliktelik, şimdinin öznesinin geçmişin nesnesine katılmasını sağlar. (Şekil 4.13)



Şekil 4.13: Şimdi (Erkal, S., 2015)

4.4 Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülemezlik

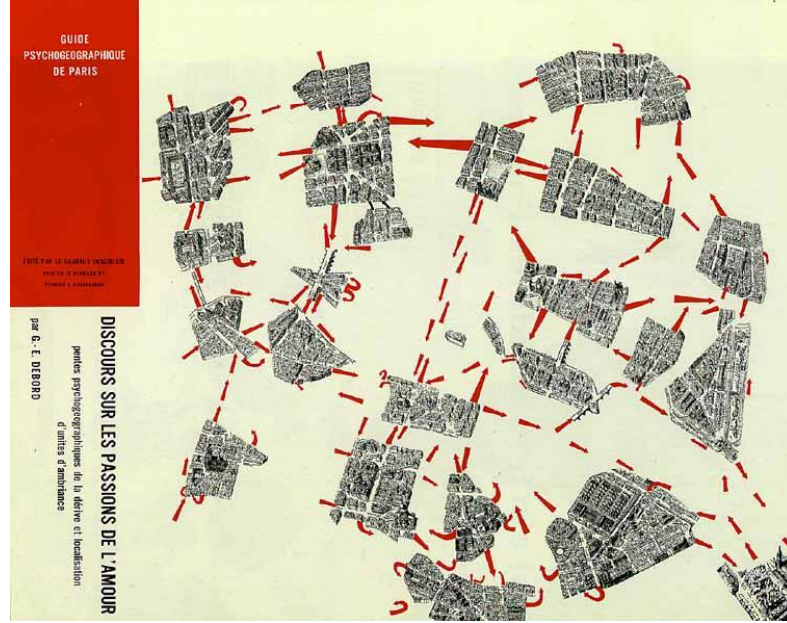
Nesneler ve nesneler arasındaki ilişkiler niceliksel olarak ölçülebilirler. Öznenin nesneyle girdiği etkileşim niceliksel olarak ölçülemese de aynı niceliksel ölçüm araçlarının kullanımı ile değerlendirilebilir ve algısal olarak incelenebilir.

4.4.1 Sayısal Olarak Hesaplanamayanlar

Kozar (2009), günümüz kentlerinin karmaşık dinamikleri olan ve bu dinamiklerin altında gözle görülmeyen ve ortaya çıkarılması gereken birçok tetikleyici ve eylem barındıran bir görüngü olduğundan bahseder. (Sf. 49) Nicelik hesaplayan haritalarda üst ölçekte yapılan alan araştırmaları hem bu alan üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçlar, hem de aynı zamanda kent parçasının dinamiklerini gerçeğe uygun olarak yansıtamaz. Sitüasyonistler ise hâkimiyet kurmayı değil, özneyi eyleme geçirmeyi ve gündelik hayatın içine katılmasını teşvik eden haritalar üretir. En önemli sitüasyonistlerden biri olarak kabul edilen Guy Debord, Paris kentiyle ilgili haritalar üretmiştir. Bu haritalar aracılığıyla Debord'un amaçladığı şey, katılımcıların Paris sokaklarında amaçsızca dolaşmaları olmuştur. Haritalar, belli bir rota olmaksızın keyiflerince hareket eden katılımcıların öznel algıları doğrultusunda şekillenmiştir. Bu haritalar, kentin fiziksel yapısını tarif etmekten çok haritalamanın yapımına

katılan kişilerin şehri algılamalarına dair zihinsel haritalardır. Kozar (2009), Guy Debord'un Dérive isimli harita çalışması için şöyle der:

Derive'de ilginç olan şey diğer haritaların yaptığı gibi dominant kesin bir bakışı değil de mekan algısının rastlantısallığını, geçiciliğini, ve belirsizliğini ön plana çıkarıyor olması. Derive, master planın dışarıdan ve yukardan bakışının tersine, politik ve kurumsal gerçekliklerin çevreleri ve örüntülerinin içinden yola çıkıyor ve böylece var olan durumun kritiğine olanak sağlıyor. (Sf. 52-53) (Şekil 4.14)



Şekil 4.14: Guide Psychogeographique de Paris, Guy Debord, 1956 (Url-44)

Günümüzde de görünmez olanı görünür kılmayı amaçlayan haritalara rastlıyoruz. Buna örnek olarak Esther Polak'ın, Amsterdam için hazırladığı proje verilebilir. Proje için 60 farklı katılımcı, kentte 1 hafta boyunca GPS kaydediciler ile dolaştılar. Kullanıcılardan bazıları gündelik rotalarını gerçekleştirmeye devam ederken bazıları da gerçekleştirdikleri rotalarla güvercin şeklini oluşturmak gibi ilginç fikirler geliştirdi. Bu tür bir haritalama, niceliksel ölçüm yapmayı hedefleyen haritalarda olduğu gibi tepeden bir bakışı araç olarak kullanmaz. Burada, niceliksel haritalardan çıkarılması güç olan kent yaşantısına dair fikir edinmek olanaklı hale gelir. Böyle bir haritalamanın sonucunda kent yaşantısında yoğunlukla kullanılan rotalar vurgulanmış ve görünür hale gelmiş olur. (Şekil 4.15)



Şekil 4.15: Amsterdam Realtime, 2004 (Url-45)

4.4.2 Sözel Olarak Ölçülemezlik / Eylemsellik

Pallasmaa (2011), temel mimarlık deneyimlerinin birer ad değil daha çok birer fiil formuna sahip olduğunu dile getirir. Gerçek mimarlık deneyimleri bir yapının görsel olarak alımlanmasından çok bir yapıya yaklaşmak, onunla karşı karşıya gelmekle olur. Bu deneyim, kapının görsel tasarımından değil, girme ediminden, maddi bir nesne olarak pencerenin kendisinden değil, içeri ya da dışarı bakmaktan, bir görsel tasarım nesnesi olarak şömineden değil, sıcaklık mekânını işgal etmekten meydana gelir. (Sf. 79) Bu durum mimari nesneleri, kendi kendine var olan, orada-uzakta ad verilmiş mekânlar olmaktan kurtarır. Mekân, eyleme çağırarak ilişki kurar. Mimari mekân, kendi başına var olan bir mekândan çok deneyimlenen bir mekândır, ölçülebilirliği bu yüzden aşabilir.

“Bedenimi çevreleyen nesneler, onlar üzerindeki olanaklı eylemini yansıtır.” (Bergson, 1991, sf.21) Mimarlık nesnesi, özneyi tepki vermeye teşvik eder. Özne

nesneye dair anlamı, mimarlık nesnesinin imgesinin tarifi olan isminden değil, nesnenin çağrısı sonucu verdiği tepkiyle birlikte girdiği etkileşimden alır. Bu etkileşimin gerçekleştiği durumdaki özneyi Deleuze ve Guattari “organsız beden” diye tanımlar. “Katatoniyle flört ederek, kimliklerimizi erteleyerek kendimizi organsız bedenlere dönüştürürüz. Bir gün önceki alışkanlıkları tekrarlayarak çok iyi işlev gördüğümüz edimsel dünyanın, sağduyunun istikrarlı dünyasının dışına çıkıp, her şeyin olabileceği gücül dünyaya adım atarız.” (Ballantyne, 2010, sf. 37)

Burada gücül dünya ile kastedilen bizi çevreleyen nesnelerin verili olan tanımlamalarından sıyrılıp her türlü eylem potansiyeline açık olma durumudur. Kavramsal bir dayatma olmaksızın mekânın etki alanına girilerek yaratıcı tepkiler verilebilir. Türkiyeli birçok mimarlık öğrencisine ulaşmış durumda olan, İTÜ’lü mimarlık öğrencisi Atıl Aggündüz’ün kolektif olarak işlemesini amaçladığı topluluk ‘whatabout’un 4 üyesi, son olarak İstanbul’dan yola çıkıp Türkiye’deki 5 şehre giderek, o şehirlerdeki mimarlık öğrencileriyle buluşup kentin algısını değiştirmeye yönelik deneyler yaptılar. Eskişehir’de Arifiye Mahallesi’ndeki Yalbı Sokak’a ip gerip erkek çamaşırları astılar. (Şekil 4.16) Öğrencilerin eylem yaptıklarını sanan bazı Eskişehir sakinleri durumu polise bildirdiler. Bu esnada, öğretmenlerin kılık-kıyafet düzenlemesiyle ilgili olarak yaptığı açıklama ve bunun üzerine öğretmen Halil Serkan Öz’ün kalp krizi geçirmesi nedeniyle Yalova Valisi’ni protesto yürüyüşü düzenleyen Eğitim Sen üyeleri, yürüyüş güzergâhları olan Yalbı Sokak’tan geçerken basın açıklaması yapmak için öğrencilerin astıkları çamaşırların önünde dururlar. Öğrencilerin yaptıkları bu müdahale, protestocuların eylemlerini yönlendirmiştir. Bu ölçülemeyecek ancak belgelenebilecek bir deneyimdir.



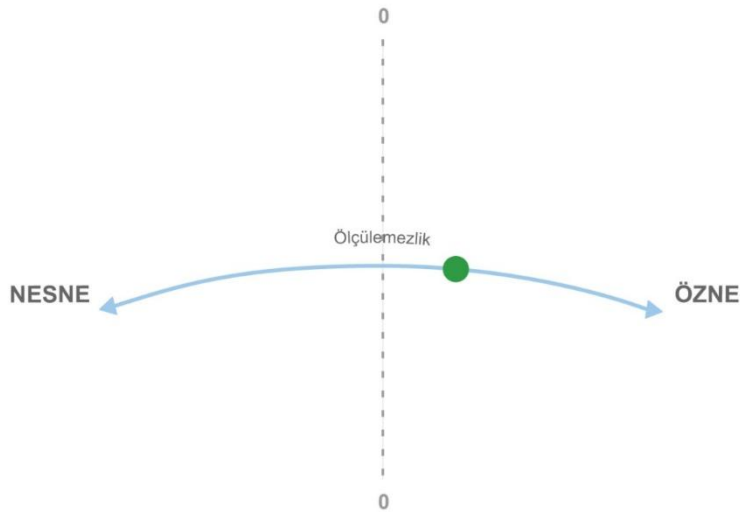
Şekil 4.16: Sosyal Deney, ‘whatabout’ Topluluğu, Eskişehir, 2015 (Url-46)

Langlands ve Bell ‘Hareket Halindeki Dünya’ adlı işlerinde, Heathrow Havalimanı’nın 5. Terminali’ndeki açık havaya mavi neon ışıklı, yay şeklinde bir heykel yerleştirirler. (Şekil 4.17) Gündüz’ü temsil eden güney duvarı beyaz levhalardan oluşurken, Gece’yi gösteren kuzey duvarı siyah cam levhalardan oluşmuştur. Bu duvarları eş zamanlı olarak ve bilgisayarla ayarlanmış zamanlamalara göre sırayla yanan üç harflik yirmi dört farklı havalimanı kodu aydınlatır. ATH, MEX, SAO gibi kısaltmalar bakan kişilerde çağrışımlara neden olur. Üstek (2011), ‘Hareket Halindeki Dünya’ya ilişkin şöyle der:



Şekil 4.17: Hareket Halindeki Dünya, Langlands ve Bell, Londra, 2008 (Url-47-48)

Niceliksel olarak ölçülemeyen özne ve nesne arasındaki gözle görülemeyecek etkileşimler, özneyi eyleme geçirmeyi, algılarını çoğaltmayı hedefleyen haritalar aracılığıyla görünür kınırlar. Eyleme çağıran bazı durumlar, kavramsal bir öznenin mimari bir nesnenin etki alanına girerek tepki vermesine katkıda bulunur. Bu düzenlemeler, özneyi ve nesneyi birbirlerine yaklaştıran bir deneyim çağrısıdır. (Şekil 4.18)



Şekil 4.18: Ölçülemezlik (Erkal, S., 2015)

4.5 Bağlam İçi

Bir yapılı evre, bir bütün olarak ele alındığında onun parçalarının paylaştığı genel özellikleri bulmaya yelteniriz. Bütün içindeki parçaları birbirinden ayırmak ve bir parçada görülen bir özelliği diğerlerine yaymak, genelleme yapmak olacaktır. Bu tür bir genelleme yapmak için soyutlama yapmak gerekir. Çünkü önce parçalar bağlamından ayrılır, sonra genellenir.

“Aristoteles, algılanabilir bir nesnenin ortaya çıkması için bir tümelin, ortamı ya da tözü etkilemesi gerektiğini, bu ortam ya da tzn de, bu şekilde etkilenme arzusu bir yana bırakılırsa, kendi içinde şekilsiz ve âtıl olduğunu ileri sürmüştür.” (Arnheim, 2004, sf. 26) Burada bahsedilen, parçanın varoluşunun ve algılanabilir olmasının ön koşulunun bütün olduğudur. Bir yapının yüksek bir yapı olması onun bir özelliğidir. Böyle bir yapı yüksek yapılar genellemesine dâhil edilebilir. Ama bu özelliğin, yapının karakterini tanımlamayı yüklenebilmesi için, yapının bulunduğu evre önem kazanır. Yapının “yükseklik” özelliği bulunduğu evre bağlamında ayırt edilebilir ve görünür hale gelebilir. (Şekil 4.19) (Şekil 4.20)



Şekil 4.19: Gültepe Plazalar (Url-49)



Şekil 4.20: Manhattan Gökdelenler (Url-50)

Bir yapının bulunduğu çevrede diğer yapılarla birlikte nasıl göründüğü, onun genel bir kategoriye giren özelliğine de vurgu yapar. Bir gökdelenin İstanbul’da, Levent ve

Göltepe sınırına konumlanmasının yarattığı algıyla Manhattan’da konumlanmasının yarattığı algı arasında, gökdelenin çevresinde bulunanlar açısından fark vardır.

4.5.1 Konum

Bir yapının bulunduğu konum, onun algılanabilirliği açısından önem taşır. Arnheim, “görmekle bir manzaranın ortaya çıkardığı saray” veya “caddelerin kesiştiği noktaya yerleştirilen bir zafer takı”nın, konumları tarafından tariflendiğini ve bulundukları bu konumlardan faydalandıklarını belirtir. (2004, sf. 166) Bir bütünün içindeki bir parçanın teşhis edilebilmesi, parçanın bütün içinde nasıl konumlandığına bağlı olarak değişiklik gösterir. Bir yapıyı deneyimleyebilmek için önce yapıyı fark etmek gerekir.

4.5.2 Yer-Sınır

Heidegger’e göre “bir yeri tanımlamak mekânda bir yerin çevresine bir tür sınır çekmeyi gerektirir”. (Sharr, 2010, sf. 57) Bir yapının varlığının başladığı yer olarak niteleyebiliriz ‘sınır’ı. Yapı tek başına mı var olacak yoksa bulunduğu bağlam içindeki her türlü şeyin belirlediği sınırlar içinde mi? Yapının çevresindeki her türlü oluşun sınırlarının belirlenebilmesi, yapının kavranabilmesi açısından önem kazanır. Yapı zaten ‘orada’ kendi var oluşuyla mevcuttur. Fakat arkasındaki duvar, yanındaki başka bir yapı, önünde akan nehrin sınırlarıyla başka bir bağlam içine oturur. Bu sınırların belirlediği oluş içinde deneyimlenir ve algılanır. Aynı sokak üzerinde aynı tipolojik özelliklere sahip yapılar, sokağın çevrelendiği sınırlar çerçevesinde algılanabilir. Sokağın başında bir park ve sonunda ana cadde varsa, bu sınırlara yaklaştıkça aynı yapılar bu sınırlar doğrultusunda farklılaşır, farklı biçimde algılanır.

Mekânın nerde başladığı, bakan kişinin yaşayacağı deneyim açısından önemlidir. Resim sanatında mekânın başladığı yerin resmin sınırları içine dâhil edilip edilmemesi bakan kişinin resimde aktarılan mekâna katılıp katılamayacağını belirleyebilir. Panofsky, bu farkı Jan Van Eyck’in Meryem Kilisede isimli resmi üzerinden açıklar. (Şekil 4.21) Bu resimde, mekânın başlangıcı resmin sınırlarıyla örtüşmez. Mekânın başladığı yer resim düzlemini ortadan keser ve mekanın başlangıcı resim düzleminde öne doğru taşar. Böylelikle resim bakan kişiyi içine alabilecekmiş gibi görünür. (2010, sf.44) Kişi kendini mekânın içindeymiş gibi hissedebilir. Çünkü mekân bakan kişinin ayaklarının durduğu yerde başlıyormuş gibi görünür.



Şekil 4.21: Meryem Kilisede, Jan Van Eyck, 1432-1434 (Url-51)

4.5.3 Bütündeki İlişkisellik

Bütünün öne çıkan ya da geride kalan öğeleri vardır. Bütüne dair algıyı öğelerin etkileşimlerden çıkarsama yoluna gideriz. Bütün içindeki benzerlikleri taramak ya da öğeler arasındaki farkları bulmaya yöneliriz.

Baudrillard (2011), işin içinden kolaylıkla çıkabilmek adına bütünü algımlarken insanların ikiliklerden kaçındığını ve bu durumun nedeninin ikilik korkusu olduğunu belirtir. (Sf. 35) İki öğe bir bütün içinde karşı karşıya gelebilir. Bütün algısını, bu öğelerin karşılıklı etkileşimi, birinin geri çekilip diğerinin öne çıkması gibi faktörler etkiler.

Bütün içindeki öğelerden önce algılanacak olan bakan kişinin üzerinde bir baskı yaratır. Kişinin neyi önce algılaması gerektiği, onu öğeler arasında ayırım yapmaya yönlendirir. Öğeler, türdeş şekilde bir araya gelerek bütünü oluşturabilirler. Fakat bakan kişide öğeleri farklılıklarına göre algılama refleksi vardır. Heidegger, aynılıkların da farkı düşünerek bulunabileceğini belirtir. (Sharr, 2010, Sf. 85)İki şey arasında karşılaştırma yapabilmek için fark'ların farkına varmak gerekir.

Bir bütünün öğeleri arasındaki ilişkisellik çok boyutludur. Bütün, öğeleri arasındaki benzerlikler bağlamında ele alınabilir. Aynı bütünün içinde birden fazla benzerlik kümesine rastlanabilir. Bakan kişinin, hangi benzerlikleri öncelikli olarak ele alacağı önemlidir. Arnheim, bütünsel algının oluşumuna etkisi açısından Matisse'in Kraliyet Tütünü (Tabac Royal) isimli tablosundaki benzerlikleri inceler:

Matisse'in, solda köşeli bir iskemlede oldukça köşeli bir konumda oturan bir kadını, sağdaysa kavisli bir iskemlede armut-biçimli bir mandolini gösteren Kraliyet Tütünü(Tabac Royal) adlı bir tablosu vardır. Bu nükteli paralel durum, resmin ifadesi ve anlamının yanı sıra biçimsel kompozisyona da temel teşkil eder. Bakan kişi, iki parça arasında ilişki kurmaya yönlendirilir, çünkü resme hâkimdirler ve simetrik olarak denk düşen konumlara yerleştirilmişlerdir. Fakat böyle bir yapıtta pek çok başka benzerlik de bulunur, bakan kişi başka bir benzerliğe öncelik tanırsa, bu benzerlik yanlış bağlantıları akla getirerek bütünün yapısını parçalayacaktır.(2004, Sf.74) (Şekil 4.22)



Şekil 4.22: Tabac Royal, Henri Matisse, 1943 (Url-52)

4.5.4 İç

Bir yapıya ait olan ve yapının varlığının başından beri parçası olan bir özelliğin görünür hâle gelmesi için bir takım düzenlemeler gerekebilir. Richard Wilson'un 'Yeri Alt Üst Etme' adlı işinde, Liverpool'da yer alan bir binanın 8 metre çapında kesilmiş bir cephe parçası kendi eksenini etrafında 360 derece döner. (Şekil 4.23) Bu cephe parçası kendi eksenini etrafında döndükçe, bakan kişi binanın içini görme imkânı edinmiş olur. Mekâna dair algıyı mekânın içini ifşa ederek değiştiren bir müdahaledir bu.



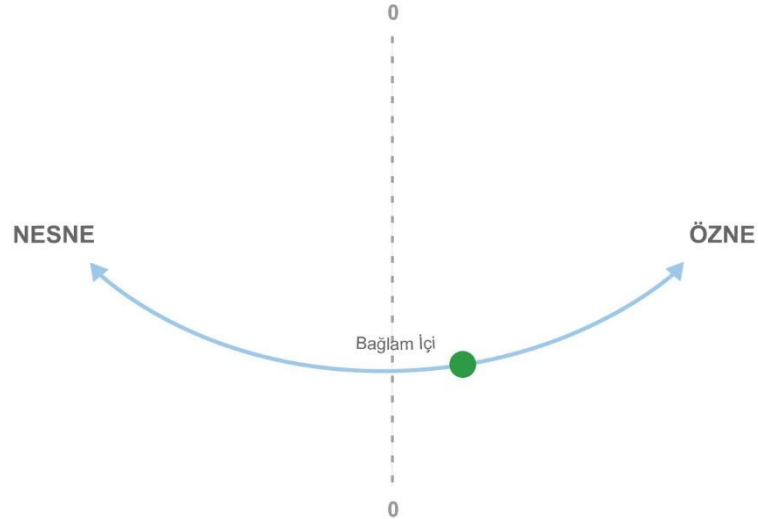
Şekil 4.23: Yeri Alt Üst Etme, Richard Wilson, Liverpool, 2008 (Url-53)

Mekânın içini görünür kılmaya çalışan bir başka iş de Nevin Aladağ'ın 'Perde Ev'idir.(Şekil 4.24) Amsterdam'da kanal kıyısında bir evin tüm cephesini örten büyük perdeler Üstek'e göre, içerisi ile dışarısının, teşhir etme ile gizlemenin bölgeselleştirilmesini vurgular. Normal kullanımı görüşü engellemek olan perde, büyüklüğüyle ilgi çekici hale gelir. Böylelikle binaya karşı merak uyandırmaya başlar.(2009, sf. 134) Normalde, iç mekânda kullanılmasına gözün alışık olduğu perdeler dışarı yerleştirildiğinde iç ve dış arasındaki rekabeti vurgulamış olur.



Şekil 4.24: Perde Ev, Nevin Aladağ, Amsterdam, 2005 (Url-54)

Mimari nesnenin bütün içinde görünür hâle gelmesinde ve bütün içindeki öğeler arası etkileşimin ayırt edilebilmesinde bu tür düzenlemeler yapılması gerekir. Bu düzenlemeler, mekânda yaşanacak deneyimi şekillendirir. (Şekil 4.25)



Şekil 4.25: Bağlam İçi (Erkal, S., 2015)

4.6 Bedenli

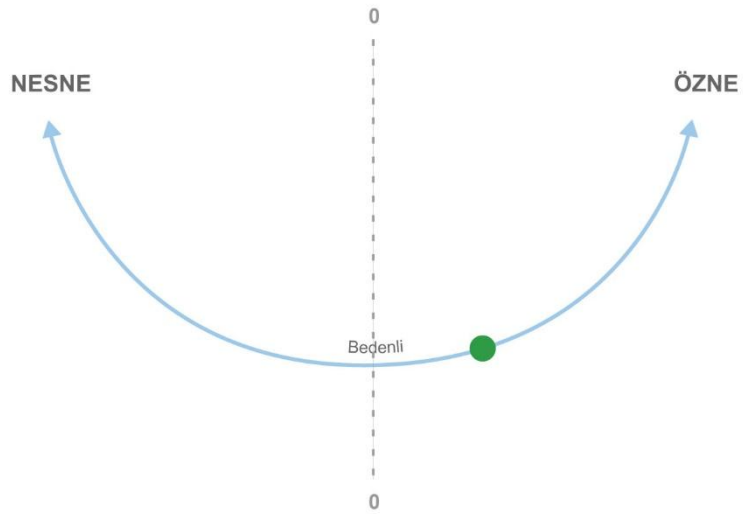
Yapının ölçeği, bedenin hareketi ile kavranabilir. Sadece deneyimleyen kişilerin bedenleriyle değil tasarlayan veya yapan kişinin bedeniyle de etkileşim içinde olabilir yapı. Tasarlayan veya yapan kişi, bedeniyle duyumsayarak inşa eder yapıyı. Tasarlayan veya yapan kişinin bedeninden, kullanan kişiye deneyim aktarılır. Pallasmaa, ilkel insanın yapıyı boyutlandırırken ve oranlama yaparken kendi bedenini kullandığını belirtir. Geleneksel kültürlerde, bir yapıyı inşa edebilmek, “dokunsal bellekte saklı beden bilgeliğine” bağlıdır. O zamanlarda meslek bilgisi ete kemiğe bürünmüştür, kassal ve dokunsal duyularla aktarılır. (2011, sf. 75) Geleneksel kültürlerde mimarlığa beden kılavuzluk eder. Sadece yapan için değil deneyimleyen için de beden bir karşılaşma aracıdır. Yapılı çevreyle beden karşılaşır; caddenin boyunu, yapının ölçeğini, girinti-çıkıntılarını, pürüzlerini, doluluk-boşluğunu, büyüklüğünü, ağırlığını beden duyumsar. Duyusal deneyimin yaşanmasında beden aracıdır. Bedenin attığı adımlar mekânda yankılanır, yapı bedene tepki verir. Bedenin hareketi mekân tarafından karşılanır. Bunun yanı sıra beden mekândaki hareketi başka bedenlerin mekândaki hareketlerini şekillendirebilir.

Tomas Saraceno’nun *Biyosfer 32MW* isimli işi, elastik ipler ve kumaş şeritlerle mekâna asılmış PVC balonlardan oluşmaktadır. (Şekil 4.26) Bu iş, gerek bedenler gerekse bedenlerle yapı arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu, bir beden deneyiminin diğer beden deneyimini etkileyecek şekilde düzenleyerek gözler önüne serer. Yerleştirme izleyiciyle etkileşim içine girer. İzleyicinin yerleştirmeyeyle ilişkisi, diğer bedenlerin yerleştirmeyi deneyimlemesiyle şekillenir. Bir beden bu yerleştirme üzerinde atacağı bir adım, başka bir beden hareket etmesine izin vermez. Özne, kendi hareketlerini diğer öznelere hareketlerine bakarak kontrol etmek zorundadır. Üstek, her adımın veya kıpırdamanın, yapıların yüzeyine ve deneyimlenen bedenlere yansıdığı bir ortamda hareketin bir görecelilik yelpazesinde değerlendirildiğini söylemenin mümkün olduğunu dile getirir. (2011, sf. 94)



Şekil 4.26: Biyosfer 32 MW, Tomas Saraceno, Cenova, 2007 (Url-55)

Mimari nesne, onu tasarlayan ve deneyimleyen kişilerin bedenleriyle kavranabilir ve etkileşim içinde olabilir. Mimari nesne bedene, beden de mimari nesneye tepki verir. Bu düzenleme, bir bedenin diğer bedenlerle ve yapıyla arasında karşılıklı bir ilişki kurulmasını sağlayarak bu öğelerin birbirlerinin deneyimlerini şekillendirmesine ön ayak olur. (Şekil 4.27)



Şekil 4.27: Bedenli (Erkal, S., 2015)

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bir şeyin nasıl algılanacağını belirleyen düzenlemeler yapılabilir. Nereden, nasıl, ne aracılığıyla bakıldığına bağlı olarak farklı algılarız dünyayı. Etrafımızı kuşatan dünyaya yönelik bakış düzenlemeleri yapılabileceği gibi dünya tarafından kuşatılan özneye yönelik bakış düzenlemeleri de yapılabilir. Bakış düzenlemeleri yapılırken hangi araçların kullanıldığı yapılan literatür çalışması sonucunda belirlenmiştir. Mimariye dair bakış düzenlemelerinin mimari deneyimi nasıl etkilediğini ortaya çıkarmak için bakışı düzenleyen her bir aracın özneyi nesneyi vurguladığı durumları incelemek uygun olacaktı. Bakışı düzenleyen araçların özneyi ve nesneyi vurgularken, onlar arasındaki ayrımı derinleştirmeye ya da kapamaya çalışmaları üzerinden mekânda yaşanacak deneyimin nasıl etkilendiği sorusunun cevaplanacağı öngörülmüştür. Deneyimin bu ayrımın kapanması ya da derinleşmesinden etkileneceği düşünüldüğü için, çalışma kurgulanırken bakışı düzenleyen araçların özneyi ve nesneyi vurguladığı durumları incelemek gerekli hâle gelmiştir.

Bakışın odak aracılığıyla düzenlenmesinde, gözü merkezi bir odak noktasına sabitleyen ya da bir noktadan ötekine sıçrama yapacak şekilde hareketlendiren perspektif düzenlemeleri ele alınmıştır. ‘Çoklu Odak’ başlığı altında, ele alınan tersten perspektif düzenlemeleri her şeye hâkim olduğu düşünülen gözü değil, gözü harekete geçiren nesneyi vurgular. Göz, tek bir merkezi noktaya sabitlenmediği için baktığı şeyden hep aynı anlamı çıkartacağı seyretme durumundan sıyrılıp keşfetmeye başlayacaktır. Bu bölümde, V. Sixtus’un Roma için tasarladığı kent planına değinilmiş, gözün bir dikilitaşa vardığında bir diğerini keşfettiği için sürekli hareket halinde olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca, tersten perspektif kullanılarak yapılan minyatür ve ikona çalışmalarında, figürlerin normalde aynı anda görülemeyecek yüzeylerinin gösterildiğinden bahsedilmiştir. Öznelerin aynı sabit noktadan bakmalarını sağlayacak şekilde yapılan düzenlemeler, her öznenin aynı nesnel gerçekliğe ulaşmasını hedefler. İkona ve minyatür çalışmalarında ise çıkarılacak anlam, edinilecek bilgi çoğaltılır. ‘Tek Odak’ başlığı altında, “hâkim göz”ün merkezi bir odak noktasına sabitlendiği merkezi perspektif düzenlemeleri ele alınır. Burada vurgu, tek bir noktaya sabitlendiğinde her şeye egemen olduğu düşünülen öznenin

gözüne, yani özneyedir. Bruce Numan'ın 'Kare Çöküntü' adlı işinde, gözün kaçış noktası seviyesinin altında kaldığında çevreyi kapsayamadığı için denetim kurma yetisini kaybettiğinin altı çizilir. Öznenin neyi görüp neyi göremeyeceği, durduğu bakış noktasına göre belirlenir. S. Lorenzo Kilisesi'nde, kişi doğru noktada konumlanırsa tüm mekâna hâkim olacak şekilde bakabilir. Özne, tek bir noktaya sabitlenip seyircileştirilerek neyi görüp neyi göremeyeceği düzenlenir. Doğada rastlanmayan aynılık, merkezi perspektif çalışmalarıyla, mekân matematiksel açıdan türdeşleştirilmeye çalışılarak elde edilir. Bu farklılıklara kapalı olan, bir bütünün tamamını görmek için yukarıdan bakılması gereken bir düzenlemedir. Le Corbusier'in Plan Voisin'ı gibi bir düzenlemede, öznenin nesneyle etkileşim içinde olması zorlaşır. Çünkü farklılıklara kapalı olan böyle bir düzenleme özneyi geçip gitmeye iter, oysa deneyimin çoğalması dâhil olmakla mümkün olabilir.

Bakışın duyular aracılığıyla düzenlenmesinde, yapının tüm duysal deneyimlere açık olması, bir duyunun diğerini tetiklediği durumlar ile gözün diğer duyulardan koparıldığı durumlar ele alınmıştır. 'Duyuların Çoğulluğu' başlığı altında, tüm duysal deneyimlere açık olan mekânı vurgulayan düzenlemelerden bahsedilmiştir. Mekân alımlanırken, bir duysal deneyimin başka bir duysal deneyime sebep olduğu Ann Veronika Janssens'in "Mavi, Kırmızı ve Sarı" isimli işine değinilmiştir. Gölge ögesinin varlığıyla, görsel açıdan bulanıklaşan mekân kendisini diğer duyular aracılığıyla deneyimlenmek zorunda bırakır. Louis Kahn'ın Salk Enstitüsü'nde kullandığı malzeme görende dokunma hissi uyandırır. 'Göz' başlığı altında, bakan kişinin daha çok göz'ü tarafından alımlanacak şekilde yapılan düzenlemelere değinilmiş, Anish Kapoor'un gözün algısını öne çıkaran 'Bulut Kapı' adlı projesinden bahsedilmiştir. Gözün algısı öne çıkarılarak yapılan düzenlemeler, özneyi vurgularlar. Tek bir duyunun algısını öne çıkarmayı amaçlamak özneyi seyircileştirirken, bir duyunun diğerini harekete geçirdiği düzenlemelerde özne yapıyla etki-tepki ilişkisine girerek yapının yaşantısına dâhil olur.

Bakışın bellek aracılığıyla düzenlenmesinde, geçmiş deneyimlerin yarattığı beklentilerin şimdi'yi nasıl şekillendirdiği ve şimdi'deki beklentilerin geçmiş'ten gelen alışkanlıkların üzerine nasıl eklendiği ele alınmıştır. 'Geçmiş' başlığı altında, şimdiye bakarken nesnenin geçmişteki durumunun baskın bir biçimde görünür olmasından bahsedilmiştir. Burada, nesnenin geçmişteki durumu, dolayısıyla nesne vurgulanır. Fiziksel varlığı sona ermiş yapıların geride bıraktığı boşluklarının

görünür olma durumundan bahsedilmiştir. Bunun yanı sıra, geçmişten günümüze ulaşan ve geçmişteki işlevlerinden azat edilip geçmişe ait donmuş görüntüleriyle seyirlik bir nesneye dönüşen mekânlara değinilmiştir. Bir müze-ev, özne için içindeki yaşantıya dâhil olamadığı seyirlik bir nesne, geçmişe dair donmuş bir görüntüdür. Elmgreen ve Dragset’in 7. İstanbul Bienali için yaptıkları işlerine değinilmiş ve eskiden mekân olan bir sanat müzesini işlevsizleştirerek şimdi’de bir ‘heykel’ olarak üretmenin onu seyirlik bir nesneye dönüştürdüğü vurgulanmıştır. ‘Şimdi’ başlığı altında, geçmişten günümüze ulaşan bir yapının şimdinin etkileriyle birlikte görüldüğü düzenlemeler ele alınmıştır. Burada, öznenin şimdiye ilişkin beklentilerinin geçmişe yüklenmesi ve öznenin mekâna ilişkin belleğinin şimdideki beklentilerini şekillendirmesi nedeniyle vurgu özneyedir. Bunlar, şimdinin ve geçmişin bir birliktelik kurabildiği düzenlemelerdir. Hollanda Mimarlık Enstitüsü tarafından tasarlanan UAR uygulamalar şimdinin, geçmişle birlikte görülebilmesine imkân tanır. ‘Hayalet Yapılar’ isimli sergi çalışması, “fiziksel olarak varlığı sona ermiş yapıların fiziksel varoluşları devam etseydi, şimdinin beklentileri onları nasıl şekillendirirdi” sorusunun cevabını arar. Bu başlık altında ele alınan düzenlemelerde, geçmişten günümüze ulaşan yapılara, geçmiş işlevlerine ait belleksel arka planla birlikte şimdide yüklenen işlevler ile bakılması, deneyimi çoğaltır.

Bakışın ölçüm aracılığıyla düzenlenmesinde, nesneler arasındaki niceliksel ilişkileri hesaplamanın etkileri ile özne ve nesne arasındaki etkileşimi değerlendirmeye çalışmanın etkileri ele alınmıştır. ‘Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülebilirlik’ başlığı altında, üst ölçekten bakılarak saptanmaya çalışılan nesneler arasındaki ilişkilerin belli bir standarda uyularak işlendiğine değinilmiştir. Bunun yanı sıra, görülecek şeylerin kavramlarla sabitleştirildiği durumlardan bahsedilmiştir. Verili koşulların belirsizliği üzerine bir kavramla ilişki kurularak inşa edilen yapılar, yani nesne vurgulanır. Maider Lopez’in ‘Ara Dönem’ başlıklı işinde, boş bir alanın, özel alan olarak tanımlanmasının mekânda olabilecek rastgele buluşmaların önüne geçmesinin altı çizilir. ‘Sayısal ve Sözel Olarak Ölçülemeyenler’ başlığı altında, öznenin nesneyle girdiği etkileşimin nasıl değerlendirilebileceği ele alınmıştır. Özneyi harekete geçirecek ve gündelik hayata katılmasını teşvik edecek haritalardan bahsedilmiş; örnek olarak Guy Debord’un Dolanma (Derive) isimli haritası ve Esther Polak’ın Amsterdam için hazırladığı proje verilmiştir. ‘whatabout’ topluluğunun üyesi öğrencilerin Eskişehir’de yaptıkları deneyde ve Langlands ve Bell’in ‘Hareket

Halindeki Dünya' adlı işlerinde, kavramlar üzerinden özneleri eyleme teşvik etmenin üzerinde durulmuştur. Burada vurgu, ölçüm aracılığıyla harekete geçirilmeye çalışılan özneyedir.

Bakışın bağlam aracılığıyla düzenlenmesinde, bağlamından soyutlanan nesnenin algılanışı ve yapıyı bir bağlam içinde görmenin etkileri ele alınmıştır. 'Bağlam Dışı' başlığı altında, vurgunun bağlamından çıkarılan nesnenin üzerinde olduğu örnekler incelenmiştir. Mandla Reuter'in işinde, bağlamından koparılıp başka bir sergi mekânına taşınan duvar parçasının, bu sergi mekânında işlevsizleşip 'seyirlik bir nesne' haline gelmesinden bahsedilmiştir. Bir nesneyi sadece dışarıdan görmek ile onun içini görmek arasındaki farkın deneyimi nasıl etkileyeceğine, Menwith Hill'deki radar kuleleri örneğiyle değinilmiştir. 'Bağlam İçi' başlığı altında, bir yapının bulunduğu çevrede diğer yapılarla birlikte nasıl görüldüğünü, bulunduğu konumun algılanabilirliği açısından taşıdığı önemi vurgulayan örneklerle değinilmiştir. Mekânın başladığı sınırın, bakan kişinin yaşayacağı deneyimi etkileyeceğinin altı çizilmiştir. Son olarak, Richard Wilson'un 'Yeri Alt Üst Etme' ve Nevin Aladağ'ın 'Perde Ev' işlerinden bahsedilerek iç mekânı görünür kılacak müdahaleler yapmanın öznenin bakışını ve eylemini yönlendirdiğinin altı çizilmiştir.

Bakışın beden aracılığıyla düzenlenmesinde, bedenin deneyim alanına dâhil edilip edilmemesinin etkileri ele alınmıştır. 'Bedensiz' başlığı altında, bedeni dışarıda tutarak düzenlenen merkezi perspektif konstrüksiyonlarından, gözü bedensellikten koparan camera obscura düzenlemelerinden ve günümüzde gözü devreye sokarak bedeni devre dışı bırakan düzenlemelerden bahsedilmiştir. 'Bedenli' başlığı altında, bedeniyle yapıya kılavuzluk eden gelenekten, bedenin mekândaki hareketinin diğer bedenlerin hareketlerini etkilemesinden söz edilmiştir. Tomas Saraceno'nun 'Biyosfer' isimli işinde, bir beden diğerini izleyerek kendi hareketini şekillendirmek zorundadır.

Çalışmanın başında, bakışı düzenleyen araçların nesneyi vurguladıklarında deneyimi çoğaltacağı düşünülmüştü. Deneyimi çoğaltmak, öznenin dış dünyadan gelen uyarıları alarak onlara tepki vermesi ve bu yolla dünyayla etkileşim içine girmesi ile olur. Deneyimin çoğalabilmesi için edilgen bir alma yerine etkin bir algılama gereklidir. Bu öznenin ve nesnelerin birbirlerinin yaşantılarına katılmaları aracılığıyla gerçekleşir. Bu katılım gerçekleşmezse nesne seyirlikleşir. Seyretmek ve izlemek, katılmadan, müdahil olmadan gerçekleşen edilgen alma, deneyimi

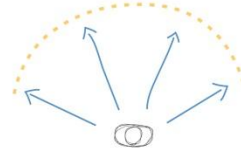
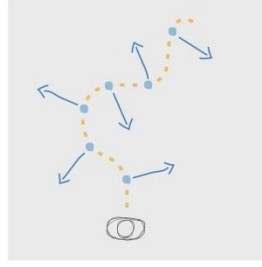
indirgeyecektir. Mekâna katılarak, müdahil olarak edinilen bilgilerin çok katmanlılığı ise deneyimi çoğaltır. Bakışı tek bir noktaya sabitleyip donduran düzenlemelere göre bakışı harekete geçiren düzenlemelerin deneyimi çoğaltma potansiyeli vardır. Dolayısıyla deneyimin çoğalabilmesi için özne ve nesne arasındaki ayrımı derinleştiren değil kapamaya çalışan düzenlemeler yapılması gereklidir. Bilginin kaynağının özne olarak görülmeye başlanmasıyla birlikte özne ve nesne ayrımı ortaya çıktığı için, sadece nesneyi vurgulamanın bu ayrımı kapamaya çalışılacağı düşünülmüştü. Çalışmanın sonucunda, başlangıçta öngörüldüğü gibi deneyimin, bakışı düzenleyen araçların sadece nesneyi vurgulamasıyla çoğalmadığı görüldü. Bazı araçlar nesneyi bazıları özneyi vurgulamalarıyla deneyimi çoğaltırlar. (Şekil 5.1) Odak ve duyular ile yapılan düzenlemeler, öznenin göz'ünü vurguladıkları için, öznenin deneyim alanına katılmasından çok o alana, orayı seyrederek hakim olmasına aracılık ederler. Dolayısıyla odak ve duyuların aracılık ettiği düzenlemelerde özneyi vurgulamanın deneyimi çoğaltmadığı görülmüştür. Bellek ve bağlamın aracılık ettiği düzenlemelerde, nesneyi vurgulamanın nesnenin işlevini boşaltması sebebiyle onu seyirlik hâle getirmesinin deneyimi indirgediği gözlenmiştir. Beden ve ölçüm aracılığıyla yapılan düzenlemelerde nesneyi vurgulamanın; öznenin katılımını, eyleme geçmesini teşvik etmediği için deneyimi indirgediği görülmüştür. Dolayısıyla, bakışı düzenleyen araçlardan odak ve duyular nesneyi vurguladıklarında; bellek, ölçüm, bağlam ve beden özneyi vurguladıklarında özne ve nesne arasındaki ayrımı kapamaya çalışıp onları birbirlerinin yaşantılarına dâhil ettikleri için deneyimi çoğaltırlar. Odak ve duyular özneyi; bellek, ölçüm, bağlam ve beden nesneyi vurguladıklarında ise özne ve nesne arasındaki ayrım derinleşmeye başladığı nesne seyircileşip özne ve nesne birbirlerinin yaşantılarına katılamadıkları için deneyim indirgenmiş olur. (Şekil 5.2)

Bakışı Düzenleyen
Araçlar

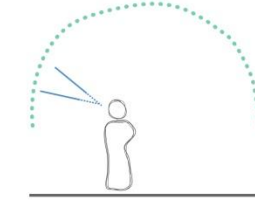
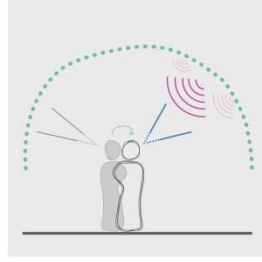
Nesneye Vurgu
Yapan Düzenlemeler

Özneye Vurgu
Yapan Düzenlemeler

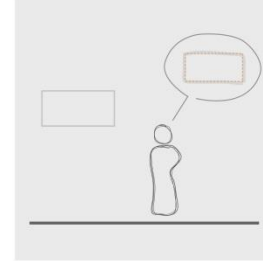
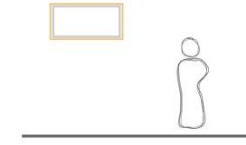
ODAK



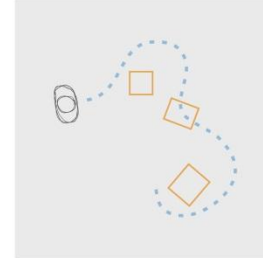
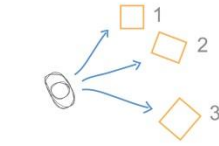
DUYULAR



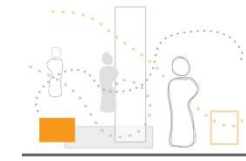
BELLEK



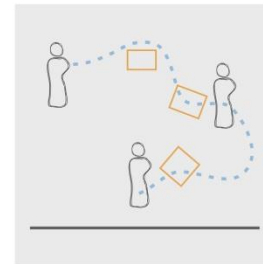
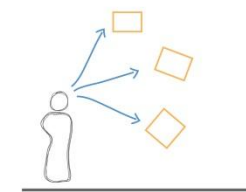
ÖLÇÜM



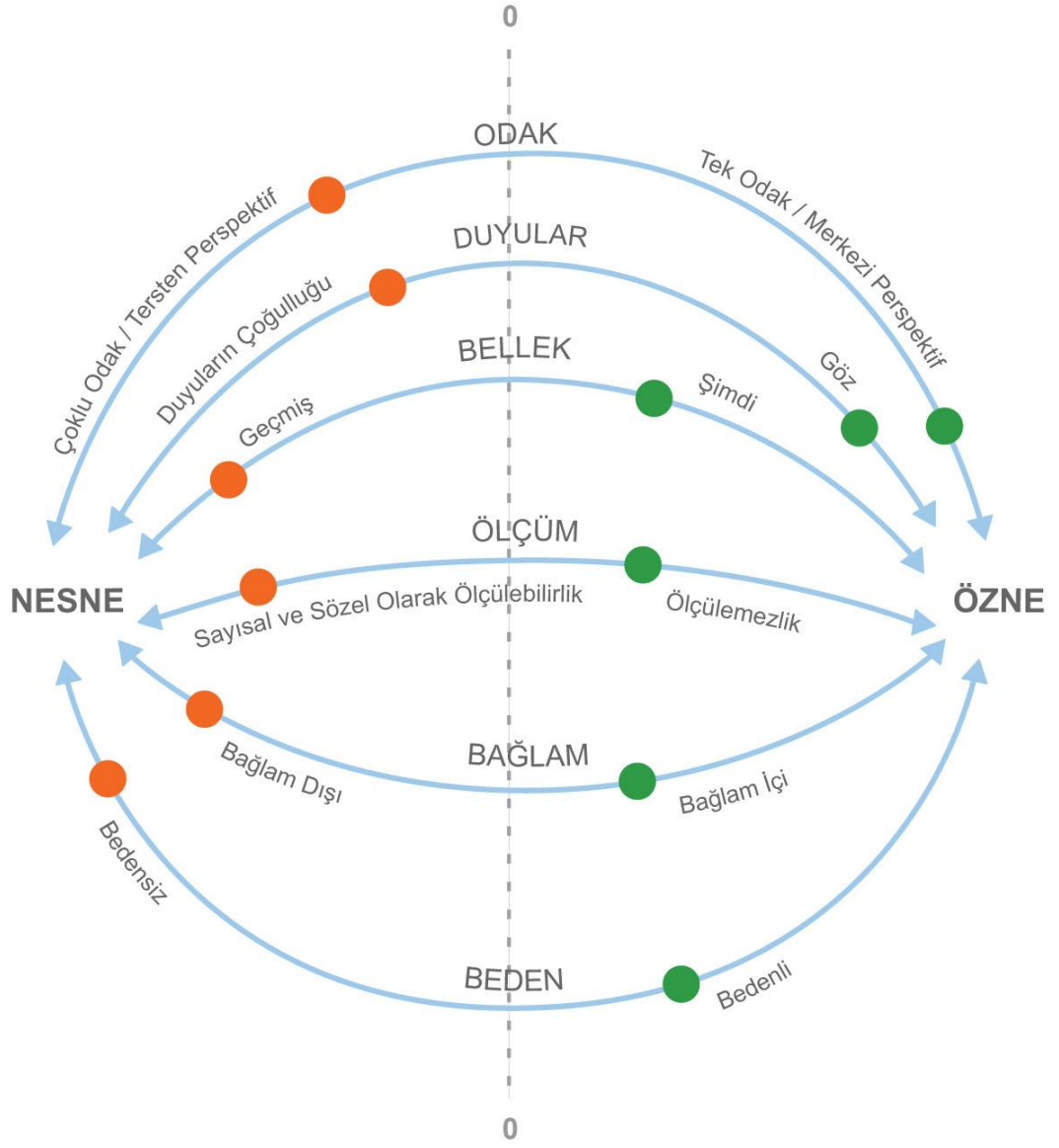
BAĞLAM



BEDEN



Şekil 5.1: Deneyimi Çoğaltan Bakış Düzenlemeleri (Erkal, S., 2015)



Şekil 5.2: Özne-Nesne Ayrımına Göre Deneyim (Erkal, S., 2015)

KAYNAKLAR

- Altınyıldız Artun, N.** (2014). Sürrealizm ve Mimarlık: Mekan Sanatı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Altunkozanoğlu, A.** (2012). Düşünce ve Duyular Ekseninde Mimarlık Bilgileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Apan, M.** (2011). Mimaride Etki ve Görsel Algı Bağlamında Fotoğraf, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Arnheim, R.** (2004). Görsel Düşünme, Metis Yayınları, İstanbul.
- Aruoba, O.** (2005). Benlik, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ballantyne, A.** (2010). Mimarlar için Deleuze ve Guattari, YEM Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.** (2011). Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Baudrillard, J. & Nouvel, J.** (2011). Tekil Nesneler: Mimarlık ve Felsefe, YEM Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.** (1995). Pasajlar, YKY, İstanbul.
- Berger, J.** (1986). Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bergson, H.** (1991). Matter and Memory, Zone Books, New York.
- Berk, İ.** (1993). Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum, Adam Yayınları, İstanbul.
- Eco, U.** (1997) "Function and Sign: The Semiotics of Architecture", *Rethinking Architecture*, Psychology Press.
- Florenski, P.** (2001). Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M.** (1993). Bu Bir Pipo Değildir, YKY, İstanbul.
- Ginzburg, C.** (2009). Tahta Gözler, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kanık, O.V.** (2012). Hoşgör Köftecisi, YKY, İstanbul.
- Kozar, C.** (2009). Mimarlığın Ötesinde: Bir Başlangıç Noktası Olarak Kent Okuması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Le Corbusier.** (1980). The Modulor 1&2, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Pallasmaa, J.** (2011). Tenin Gözleri, YEM Yayınları, İstanbul.
- Panofsky, E.** (2010). Perspektif: Simgesel Bir Biçim, Metis Yayınları, İstanbul.
- Price, M.** (2004). Fotoğraf: Çevredeki Gizem. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z.** (2002). İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, İstanbul.

- Sennett, R.** (1999). Gözün Vicdanı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sharr, A.** (2010). Mimarlar için Heidegger, YEM Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G.** (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam, Cogito, Sayı:8 Kent ve Kültürü, YKY, İstanbul.
- Şentürk, L.** (2008). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Muh.Mim.Fak.Dergisi C.XXI, S.2
- Tanpınar, A.H.** (2014). Beş Şehir, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Üstek, F.** (2011). Beklenmedik Karşılaşmalar: Mimarlıkla İlişki Bağlamında 2000’li Yılların Çağdaş Sanat Çalışmaları, Zorlu Center, İstanbul.
- Vian, B.** (2013). Günlerin Köpüğü, E Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, G.** (2009). Mekânların Dönüşüm Potansiyeli ve Mimarlıkta ‘Palimpsest’ Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Url-1** <<http://www.gotterdammerung.org/photo/travel/italy/paestum/060922-121036%20The%20back%20of%20the%20temple%20of%20Hera%20I%20with%20Doric%20columns,%20abaci,%20and%20architrave.html>>, Alındığı tarih: 19.04.2015
- Url-2** <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bo%C4%9Fazi%C3%A7i_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC#/media/File:Bosphorus_Bridge.jpg>, Alındığı tarih: 21.04.2015
- Url-3** <<http://www.milliyet.com.tr/-bogazici-koprusu-maratona-hazir/gundem/detay/1786311/default.htm>>, Alındığı tarih: 21.04.2015
- Url-4** <<http://www.dailyartfixx.com/wp-content/uploads/2010/07/Place-Furstenberg-Paris-David-Hockney-1985.jpg>>, Alındığı tarih: 18.04.2015
- Url-5** <http://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_032.jpg>, Alındığı tarih: 26.04.2015
- Url-6** <<http://listelist.com/buyuklerin-kucuk-prensden-ogrendigi-11-hayat-dersi/>>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-7** <http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/131/Images/113L2_10.html>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-8** <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sivas,1537.jpg>>, Alındığı tarih: 02.05.2015
- Url-9** <<http://www.invisiblebooks.com/Kandinsky.htm>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-10-11** <<https://birnamormanindapikniyapaniz.wordpress.com/tag/piyanokokteyl/>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-12** <<https://twitter.com/tektekci/status/483919527869415424>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-13** <<http://artshearts.com/2011/09/19/mist-rooms-ann-veronica-janssens/>>, Alındığı tarih: 10.05.2015

- Url-14** <http://www.1301pe.com/artists/images.asp?aid=9&img=Ann_Veronica_Janssens_111.2.jpg&url=Ann_Veronica_Janssens_111.2>, Alındığı tarih: 10.05.2015
- Url-15** <<http://www.revistaplot.com/wp-content/uploads/2013/05/0144.jpg>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-16** <<http://saitfaikmuzesi.org/muze-albumu/>>, Alındığı tarih: 17.04.2015
- Url-17** <<http://www.mimarizm.com/isDisi/Detay.aspx?Ay=2&Yil=20122>>, Alındığı tarih: 10.05.2015
- Url-18** <<http://sanatkaravani.com/wp-content/uploads/2015/01/magritte-D%C3%BC%C5%9Flerin-Anahtar%C4%B1-adl%C4%B1-tablosu.jpg>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-19** <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.553cbd94c421f8.20969124> Alındığı tarih: 26.04.2015
- Url-20** <<http://www.maidelopez.com/portfolio/intermedio-2008/>>, Alındığı tarih: 12.05.2015
- Url-21** < <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1980.1074.1-.16>>, Alındığı tarih: 26.04.2015
- Url-22** <<http://galeriemezzanin.com/artists/mandla-reuter/>>, Alındığı tarih: 12.05.2015
- Url-23** < <http://ekovizyon.com/haber/istanbul-sapphire-kapilarini-acti-1785.html>>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-24** <http://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g187905-d196227-Reviews-Duomo_di_San_Rufino-Assisi_Province_of_Perugia_Umbria.html#photos>, Alındığı tarih: 18.04.2015
- Url-25** <<http://www.theguardian.com/world/2012/mar/01/menwith-hill-eavesdropping-base-expansion>>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-26** <http://www.deveer.org.uk/dvr/images/c/cb/Aerial_View_of_RAF_Menwith_Harrogate_North_Yorkshire_2.jpeg>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-27** <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer__Man_Drawing_a_Lute.jpg>, Alındığı tarih: 02.05.2015
- Url-28** <<http://arqueologiadel futuro.blogspot.com.tr/2012/10/1965-il-gioco-del-pallone-gio-ponti.html>>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-29** <http://kathrynhixson.blogspot.com.tr/p/photos_8964.html>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-30** <http://stefan-fotografie.blogspot.com.tr/2007_07_01_archive.html>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-31** <<http://imgkid.com/brunelleschi-san-lorenzo-plan.shtml>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-32** <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=en-en&itemPos=2&itemCount=2&sysParentName=Home&sysParentId=65>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-33** <<http://arttravelistanbul.blogspot.com.tr/>>, Alındığı tarih: 13.05.2015

- Url-34** <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Edouard_Manet_016.jpg>, Alındığı tarih: 18.03.2015
- Url-35** <<http://www.mskgent.be/fr/collection/1920-art-abstrait-et-surrealisme/rene-magritte-perspective-ii-le-balcon-de-manet>>, Alındığı tarih: 18.03.2015
- Url-36** <http://en.nai.nl/museum/architecture_app/item/_pid/kolom2-1/_rp_kolom2-1_elementId/1_601695>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-37-38** <http://www.hayal-et.org/i.php/site/bilgi_info>, Alındığı tarih: 19.04.2015
- Url-39-40-41-42-43** <http://www.hayal-et.org/i.php/site/building/cndarl_hamam>, Alındığı tarih: 19.04.2015
- Url-44** <<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>, Alındığı tarih: 26.04.2015
- Url-45** <<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/amsterdamrealtime/>> , Alındığı tarih: 26.04.2015
- Url-46** <<http://zete.com/sosyal-deney-yapan-ogrencilereylemci-denilerek-polise-ihbar-edildi/attachment/124204/>>, Alındığı tarih: 03.05.2015
- Url-47-48** <<https://www.flickr.com/photos/escdotdot/3193719036/in/album-72157612510164440/>>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-49** <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:G%C3%BCltepe_Plazalar.jpg>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-50** <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_tallest_buildings_in_New_York_City#/media/File:Panorama_Skyline_Manhattan_Empire_State_Building.jpg>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-51** <http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_in_the_Church#/media/File:Jan_van_Eyck_-_The_Madonna_in_the_Church_-_Google_Art_Project.jpg>, Alındığı tarih: 01.05.2015
- Url-52** <<http://www.vintageadbrowser.com/tobacco-ads-1940s/22>>, Alındığı tarih: 18.04.2015
- Url-53** <<https://www.flickr.com/photos/24287492@N02/8353208627/>>, Alındığı tarih: 13.05.2015
- Url-54** <<http://pinksummer.com/artists/tomas-saraceno/exhibitions/biosphere>>, Alındığı tarih: 14.05.2015

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Gamze ÖZTÜRK
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul, 26.08.1988
E-Posta : gmzztrk@yahoo.com.tr
Lisans : İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü