JUHANI PALLASMAA

ÖNSÖZ: STEVEN HOLL
ÇEVİRİ: AZİZ UFUK KILIÇ



TENİN GÖZLERİ

MİMARLIK

3. Baskı

YEM Yayın

Juhani Pallasmaa

1936'da Finlandiya'nın Hämeenlinna kentinde doğdu. 1966'da Helsinki Teknoloji Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimi gördü. Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika ile Afrika'da çeşitli üniversitelerde dersler verdi. 1978-1983'te Finlandiya Mimarlık Müzesi'nin yöneticiliğini üstlendi. 1993-1996'da Helsinki Teknoloji Üniversitesi'nde dekanlık yaptı. "UIA Mimarlıkta Eleştiri, Jean Tschumi Ödülü" (1999) gibi birçok ödülün sahibidir. Halen Helsinki'deki mimarlık ofisinde aktif olarak mimarlık yapıyor ve Illinois Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda ders veriyor. Başlıca yayınları: *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (Steven Holl ve Alberto Pérez-Gómez ile birlikte, 1994); *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema* (2001); *Encounters. Architectural Essays* (2005); *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (2009); *Alvar Aalto: Through the Eyes of Shigeru* (Tomoko Sato ile birlikte, 2007). Juhani Pallasmaa, Finlandiya'nın önde gelen mimar ve mimarlık kuramcılarından biridir. Pallasmaa, mimarlık, grafik tasarım, şehir planlama ve sergi etkinliklerini de içeren kuram ve tasarım çalışmalarının her alanında kimlik, duyusal deneyim ve dokunsallığın önemini ısrarla vurgular.

Steven Holl

1947'de Washington, Bremerton'da doğdu. Washington Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimi gördü. 1976'da Architectural Association'da (AA) yüksek lisans yaptı. Aynı yıl New York'ta kendi ofisini kurarak modern mimarlıkta hatırı sayılır yapılar tasarladı. RIBA Jencks Ödülü (2010) gibi birçok ödülün sahibidir. 1981'den beri Columbia Üniversitesi Mimarlık ve Planlama Bölümü'nde ders veriyor.

Aziz Ufuk Kılıç

1973'te İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nden mezun oldu. 1997'de ODTÜ Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 2003'te Galatasaray Üniversitesi'nde "Maurice Blanchot'da Yazı Deneyimi" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Felsefe, siyaset bilimi, mimarlık ve şehircilik, edebiyat vb alanlarda yirmiye yakın kitap çevirdi.

TENİN GÖZLERİ

Mimarlık ve Duyular

JUHANI PALLASMAA

ÖNSÖZ: STEVEN HOLL

ÇEVİRİ: AZİZ UFUK KILIÇ

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ
YEM Yayın – 177
Mimarlık/Kuram/Eleştiri – 1

Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular / Juhani Pallasmaa
Özgün Basım: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*,
2nd Edition, John Wiley & Sons Limited, 2005

Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç

Yayın Yönetmeni: Gülçin İpek
Yayın Sorumlusu: Mesut Kaya
Kitap Editörü: Bahar Demirhan
Redaksiyon: Volkan Atmaca
Grafik Tasarım: Utku Lomlu
Grafik Uygulama: Kemal Kara

Kapak Resmi: Herbert Bayer, *Yalnız Metropoliten*, 1932, detay.
Bayer © DACS 2005.

Baskı: Matsis Matbaa Sistemleri
Tevfik Bey Mah. Dr. Ali Demir Cad.
No: 51 Sefaköy/İstanbul
Tel: 0212 624 21 11
Sertifika No: 20706

Birinci Baskı: İstanbul, Mart 2011
İkinci Baskı: İstanbul, Şubat 2014
Üçüncü Baskı: İstanbul, Kasım 2016

ISBN: 978-9944-757-46-1

© John Wiley & Sons Limited, 2005
© Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş., 2011

Bu kitabın Türkçe baskısının her hakkı saklı olup, tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir, elektronik ya da başka yollarla çoğaltılması ancak Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.'nin, yazarların ve çevirmenin yazılı onayıyla olabilir.

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Fulya Mah. Yeşilçimen Sok. No: 12/430
34394 Şişli/İstanbul
Tel: 0212 266 70 70 Faks: 0212 266 74 66
e-posta: info@yemyayin.com
web: www.yemyayin.com
Sertifika No: 12370

İÇİNDEKİLER

Önsöz

İnce Buz, Steven Holl 7

Giriş

Dünyaya Dokunmak, Juhani Pallasmaa 11

1. Bölüm

Görme ve Bilgi 19
Gözmerkezciliğin Eleştirmenleri 24
Narsistik Göz ve Nihilistik Göz 28
Görsel Mekâna Karşı Oral Mekân 31
Retinal Mimarlık ve Plastisitenin Kaybı 33
Görsel İmgeler Mimarlığı 38
Maddesellik ve Zaman 40
Alberti Penceresinin Reddi 44
Yeni Bir Görme ve Duyusal Denge 45

2. Bölüm

Merkezdeki Beden 50
Çokduyulu Deneyim 52

Gölgenin Önemi 58
Akustik Samimiyet 62
Sessizlik, Zaman ve Yalnızlık 64
Koku Mekânları 67
Dokunmanın Şekli 70
Taşın Tadı 73
Kas ve Kemik İmgeleri 75
Eylem İmgeleri 77
Bedensel Özdeşleşme 80
Bedenin Mimesisi 82
Bellek ve İmgelem Mekânları 83
Bir Duyular Mimarlığı 86
Mimarlığın Görevi 88

İNCE BUZ
Steven Holl

Yağmurlu bir günde New York'ta bu notları yazmaya oturduğumda, Helsinki'ye henüz yeni düşmüş olan taze beyaz karı ve ince buzu düşünürken, Finlandiya'nın soğuk kışında her yıl kalın bir tabakası donan kuzeydeki göllerin üstünden kestirme yolların açıldığıyla ilgili hikâyeleri hatırladım. Aylar sonra buz incelmeye başlayınca, birileri kumar oynayacak, kestirmeden gitmek isterken gölün dibini boylama tehlikesini göze alacaktır. Çatırdayan beyaz buzun üzerinden son bakışı ve batan arabanın içine soğuk kara suyun dolmasını gözümde canlandırıyorum. Trajik ve gizemli bir güzellik, Finlandiya'nınki.

Mimarlığın fenomenolojisi konusunda Juhani Pallasmaa ile aramızdaki fikir paylaşımı, Ağustos 1991'de Jyväskylä'daki 5. Alvar Aalto Sempozyumu için Finlandiya'ya ilk gidişimde başladı.

Ekim 1992'de Çağdaş Sanat Müzesi'nin yarışmasına hazırlanmak için Helsinki'de bulunduğum sırada yine buluştuk. Merleau-Ponty'nin

yazılarının, mimarlıkta deneyimlenen mekânsal diziliş, doku ve ışık yönünde yorumlanabileceği ya da o yöne çekilebileceği konusunda konuştuğumuzu hatırlıyorum. Helsinki limanına demirlemiş devasa bir ahşap teknenin kamarasında öğle yemeği sırasındaydı. Kısmen donmuş limanda tekne hafifçe sallanırken sebze çorbasından dumanlar kıvrım kıvrım yükseliyordu.

Juhani Pallasmaa'nın mimarlığını, Rovaniemi'deki müzeye yaptığı harikulade eklemelerden Güney Finlandiya'daki Turku takımadalarındaki küçük taştan adaya yaptığı olağanüstü ahşap yazlık eve kadar deneyimledim. Bu mekânların duygusu, bu yerlerin sesi ve kokusu, şeylerin nasıl göründüğü kadar ağırlıklı. Pallasmaa yalnızca bir kuramcı değil, fenomenolojik içgörüsü olan parlak bir mimardır. Mimarlık felsefesine dönük yazılarını, uygulayıcısı olduğu çözümlenemez duyular mimarlığının fenomenal özellikleriyle somutlaştırır.

1993'te Toshio Nakamura'nın daveti üzerine Alberto Pérez-Gómez'le birlikte *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (Algı Sorunları: Mimarlığın Fenomenolojisi) kitabını üretmek için çalıştık. Yıllar sonra yayıncı A+U, bu küçük kitabın savlarının başka mimarlar tarafından da önemli bulunduğunu fark ederek, onu yeniden yayımlamak istedi.

Juhani Pallasmaa'nın *Tenin Gözleri, Algı Sorunları*'ndan doğmuştur; insanın mimarlık deneyiminin can alıcı fenomenolojik boyutlarına ilişkin daha sıkı, daha berrak bir savdır. Danimarkalı mimar Steen Eiler Rasmussen'in *Experiencing Architecture*'ından (Mimarlığı Deneyimlemek) bu yana (1959), 21. yüzyıl mimarlığının gelişimi bakımından kritik öneme sahip şu zamanlarda öğrencilere ve mimarlara hizmet edebilecek bu kadar özlü ve açık bir metin olmamıştı.

Merleau-Ponty'nin ölmeden önce üzerinde çalıştığı kitabı *The Visible and the Invisible*'da (Görünür ile Görünmez) çok çarpıcı bir bölüm vardır: "Girişiklik: Kiazm" (Bu, 1992'de Helsinki Çağdaş Sanat Müzesi yarışmasına sunduğum projeye verdiğim başlıktı – Fincede c harfi olmadığından *chiasm* kelimesi "kiasma" olarak değiştirilmişti). Bu bölümde "Şeylerin Ufku" ile ilgili satırlarda Merleau-Ponty şunu yazmıştı: "Gökyüzü ya da yeryüzü nasıl, bir arada tutulan şeylerden oluşmuş bir koleksiyon, ya da bir sınıf ismi, ya da bir mantıksal tahayyül edilebilirlik, ya da bir 'bilinç potansiyalitesi' sistemi değilse, ufuk da öyle değildir: Ufuk yeni bir varlık türüdür, gözeneklilik, gebelik ya da genellik yoluyla varlıktır..."[1]

21. yüzyılın ilk onyılında bu düşünceler ufkun ötesine ve "tenin altına" geçiyorlar. Bütün dünyada abartılı reklamcılık teknikleriyle ortaya sürülen tüketici ürünleri, bilincimizin yerini almaya ve üzerinedüşünme yeteneğimizi dağıtmaya hizmet ediyor. Mimarlıktaki yeni birtakım aşırı dijital teknikler de şu sıralarda bu abartıya katılmakta. Bu gürültülü fonda Pallasmaa'nın eseri, düşünceli yalnızlığı ve kararlılığı, bir keresinde "Sessizliğin Mimarlığı" dediği şeyi, çağırıyor. Öğrencilerime bu kitabı okumalarını ve "fon gürültüsü" üzerine düşünmelerini şiddetle salık vereceğim. "Varlığımızın derinliği" bugün ince buz üstünde duruyor.

1 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press (Evanston, IL), 1968, s. 148-9.

DÜNYAYA DOKUNMAK

Juhani Pallasmaa

1995'te Londra'daki Academy Editions'un yayıncıları, "Polemics" adlı dizilerinin bir cildi olmak üzere, dönemin mimarlık söylemi bakımından ilgili olduğunu düşündüğüm bir konuda 32 sayfalık bir uzun deneme yazmamı istediler. Ortaya çıkan küçük kitap (*Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*) sonraki yıl yayımlandı.

Metnimin ikinci bölümündeki temel fikirlerin kaynağı, Steven Holl'ün mimarlığını konu alan ve bizzat Holl'ün ve Alberto Pérez-Gómez'in denemelerini de içeren bir yayın olan *Architecture+Urbanism, Questions of Perception*'da (özel sayı, Temmuz 1994) yayımlanmış olan "An Architecture of the Seven Senses" (Yedi Duyu Mimarlığı) başlıklı bir denemeydi. Bundan bir süre sonra, Haziran 1995'te, Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sunduğum mimari fenomenoloji konulu bir seminer ise ilk bölümün temel savları ve göndermelerini sağlamıştı.

Beni biraz şaşırtan, bu ufak kitabın çok olumlu karşılanması ve dünyanın pek çok mimarlık okulunda mimarlık kuramı derslerinin zorunlu okuma parçası olmasıydı. İlk basım çabucak tükendi ve daha sonraki yıllarda kitap sayısız fotokopiler biçiminde elden ele dolaştı.

Polemik nitelikli denemem ilk başta kişisel deneyimlerime, görüşlerime ve spekülasyonlara dayanmaktaydı. Mimarlığın kavranışında, öğretilişinde ve eleştirilişinde görmeye öncelik veren eğilim, diğer duyuların dışarıda bırakılması, bunun sonucu olarak sanatlarda ve mimarlıkta duyusal ve duyumsal niteliklerin kaybolması, beni gitgide daha çok kaygılandırıyordu.

Kitabı yazdığımdan beri geçen on yıl içinde duyuların önemine yönelik ilgi (hem felsefi olarak, hem de mimarlığın deneyimlenmesi, uygulanması ve öğretilmesi bakımından) büyük ölçüde arttı. Algılamanın, düşünmenin ve bilincin yeri olarak bedenin rolü ve duyusal tepkilerin ve düşüncelerin eklemlenmesi, saklanması ve işlenmesinde duyuların önemi konusundaki varsayımlarım pekişti ve doğrulandı.

"Tenin Gözleri" başlığıyla, dokunma duyusunun dünyayı deneyimlememiz ve anlamamızdaki önemini ifade etmek istedim, ama başat duyu olan görme ile bastırılmış duyu kipi olan dokunma arasında kavramsal bir kısa devre yaratmayı da hedefledim. İlk metni yazdığımdan bu yana, tenimizin birçok rengi fiilen ayırt edebildiğini, gerçekten de tenimizle gördüğümüzü öğrendim.[1]

Dokunma duyusunun birincilliği giderek apaçık oldu. Yaşanmış dünya deneyimimizde ve barındığımız iç mekânlardaki içsellik deneyimimizde çevrel (*peripheral*) ve odaklanmamış görmenin rolü

1 James Turrell, "Plato's Cave and Light within", *Elephant and Butterfly: permanence and change in architecture* içinde, haz. Mikko Heikkinen, 9. Alvar Aalto Sempozyumu (Jyväskylä), 2003, s. 144.

de ilgimi çekti. Dokunsallık ve odaklanmamış çevrel görme tam da yaşanmış deneyimin özünü biçimlendirir. Odaklanmış görme dünyayla karşılaşmamızı sağlar, çevrel görme ise bizi dünyanın teniyle sarmalar. Görmenin hegemonyasını eleştirmenin yanı sıra görmenin bizzat özünü de yeniden değerlendirmemiz gerekiyor.

Görme de dahil olmak üzere tüm duyular dokunma duyusunun uzantılarıdır; duyular ten dokusunun özelleşmiş halleridir ve tüm duyusal deneyimler birer dokunma kipidir ve böylece dokunsallıkla ilintilidir. Dünyayla temasımız, bizi sarmalayan zarın özelleşmiş kısımları aracılığıyla, kendiliğin (*self*) sınır hattında gerçekleşir.

Antropolog Ashley Montagu'nun tıbbi kanıtlara dayanan görüşü dokunsal alanın birincilliğini doğrulamaktadır:

> *[Ten] en eski ve en duyarlı organımızdır, ilk iletişim aracımız ve en etkili koruyucumuz... Gözümüzün saydam ağ tabakasının üzerinde bile dönüşüme uğramış bir deri katmanı vardır... Gözlerimiz, kulaklarımız, burnumuz ve ağzımızın atası dokunmadır. Dokunma diğer duyulara dönüşerek farklılaşmıştır; dokunmanın öteden beri "duyuların anası" olarak değerlendirilmesi bu olgunun tanınması gibi görünmektedir.*[2]

Dokunma, dünya deneyimimizi, kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipidir. Görsel algılar bile kendiliğin dokunsal sürekliliği (*continuum*) içinde kaynaşmış ve bütünleşmiştir; bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar. Bedenim gerçek anlamda dünyamın göbek deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin, imgelemin ve bütünleştirmenin yeri anlamında.

---

2 Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row (New York), 1986, s. 3.

Şu açık ki, "yaşamı yükselten"[3] mimarlık tüm duyulara birden seslenmeli ve kendilik imgemizi dünya deneyimimizle kaynaştırmalıdır. Mimarlığın asli zihinsel görevi barındırma ve bütünleştirmedir. Mimarlık bizi salt kurgu ve hayal dünyalarında iskân etmek için değil, dünyada-olmak deneyimimize tercüman olmak ve gerçeklik ve kendilik duygumuzu güçlendirmek içindir.

Sanat ve mimarlığın güçlendirdiği kendilik duygusu düş, imgelem ve arzunun zihinsel boyutlarına tam olarak girmemizi sağlar. Binalar ve şehirler, insani varoluş durumunu anlamak ve onunla yüzleşmek için gerekli ufku sağlar. Mimarlık salt görsel ayartma nesneleri yaratmaz, anlamlara aracı olur ve onları yansıtır. Herhangi bir binanın nihai anlamı mimarlığın ötesindedir; bilincimizi dünyaya ve kendilik ve varlık duygumuza geri yönlendirir. Anlamlı mimarlık kendimizi bedenli ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar. Aslında bu her türlü anlamlı sanatın en önemli işlevidir.

Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir. Bir mimarlık yapıtı bir dizi yalıtık retinal resim olarak deneyimlenmez, tastamam kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özüyle deneyimlenir. Gözün ve diğer duyuların dokunuşu için kalıba dökülmüş, haz veren şekiller ve yüzeyler sunar, ama aynı zamanda fiziksel ve zihinsel yapıları içine alır ve bütünleştirir, varoluş deneyimimize pekişmiş bir tutarlılık ve anlam verir.

İster sanatçı olsun ister zanaatçı, çalışırken dışsal ve nesnelleştirilmiş bir soruna odaklanmış olmaktan çok, kendi bedenleriyle

3 Johann Wolfgang von Goethe'nin bir mefhumu, *a.g.y.*, s. 308.

ve varoluş deneyimlerini doğrudan doğruya işin içine katarak çalışırlar. Akıllı bir mimar bütün bedeni ve kendilik duygusuyla birlikte çalışır. Bir bina ya da nesne üzerinde çalışırken mimar aynı zamanda bir tür tersten perspektifin de içindedir: kendi kendilik-imgesi, ya da daha doğrusu, varoluşsal deneyimi. Yaratıcı emekte güçlü bir özdeşleşme ve yansıtma gerçekleşir; yaratıcının bütün bedensel ve zihinsel yapısı iş mahalline dönüşür. Felsefesi bedensel imgelemle pek içli dışlı olmayan Ludwig Wittgenstein, hem felsefi çalışmanın hem de mimari çalışmanın kendilik imgesiyle etkileşimini tanır: "Felsefe çalışması –birçok bakımdan mimarlık alanında çalışma gibi– gerçekte daha ziyade kendi üzerine çalışmadır. Kişinin kendi yorumu üzerine. Şeyleri nasıl gördüğü üzerine..."[4]

Bilgisayar genellikle yalnızca insanın hayal gücünü serbest kılan ve etkili tasarım yapmayı kolaylaştıran yararlı bir buluş kabul ediliyor. Bu bakımdan bilgisayarın, en azından günümüzde, tasarım sürecinde oynadığı rolü göz önüne aldığımda, ciddi kaygılarım olduğunu ifade etmek isterim. Bilgisayarlı görüntü üretimi tasarım sürecini edilgin bir görsel manipülasyona, retinal bir yolculuğa dönüştürerek, çokduyulu, eşzamanlı ve eşgüdümlü imgelemedeki muhteşem yeteneğimizi köreltme eğilimindedir. Bilgisayar yaratıcı ile nesne arasında bir uzaklık yaratır, oysa elle çizmek ve maket yapmak tasarımcıyı nesneyle ya da mekânla dokunsal temasa geçirir. İmgelemimizde hem nesne eşzamanlı olarak elde tutulur, hem de kafanın içinde ve imgelenen ve yansıtılan fiziksel imge bedenimiz tarafından modellenir. Nesnenin hem

4 Ludwig Wittgenstein, elyazması 112 46: 14.10.1931, *Ludwig Wittgenstein - Culture and Value* içinde, haz. G.H. von Wright, Blackwell Publishing (Oxford), 2002, s. 24e (Türkçesi: *Kesinlik Üstüne + Kültür ve Değer*, çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul, 2009).

içindeyizdir hem de dışında. Yaratıcı emek bedensel ve zihinsel özdeşleşme gerektirir, duygudaşlık ve sevecenlik gerektirir.

Sarmalayan mekânsallık, içsellik ve dokunsallık deneyiminde dikkate değer bir etmen keskin, odaklanmış görmenin ortadan kaldırılmasıdır. Bu mesele mimarlığın kuramsal söylemine henüz pek girmedi, zira mimarlık kuramcıları hâlâ odaklanmış görme, bilinçli yönelimsellik ve perspektifsel temsille ilgileniyor.

Mimarlık fotoğraflarındaki görüntüler, odaklanmış *gestalt*'ın merkezileşmiş görüntüleridir; ancak bir mimari gerçekliğin niteliği, temelde, özneyi mekânla sarmalayan çevrel görmenin doğasına dayanır. Bir orman bağlamı ve şeklen zengin bir mimari mekân çevrel görmeye bol bol uyaran sağlar ve bu ortamlar bizi mekânın tam merkezine yerleştirir. Odaklanmış görmenin alanının dışında deneyimlenen bilinç-öncesi algılama alanı, en az odaklanmış görüntü kadar önemli görünmektedir. Aslında zihinsel sistemimizde çevrel görmenin öncelikli olduğuna dair tıbbi kanıtlar mevcuttur.[5]

Bu gözlemler şunu düşündürüyor: Doğal ve tarihsel ortamların güçlü duygusal angajmanıyla karşılaştırıldığında, zamanımızın mimari ve kentsel ortamlarının kendimizi yabancı gibi hissettirmelerinin bir nedeni, çevrel görme bakımından yoksul olmalarıdır. Bilinçsiz çevrel algılama retinal *gestalt*'ı mekânsal ve bedensel deneyimlere dönüştürür. Çevrel görme bizi mekânla bütünleştirirken, odaklanmış görme bizi mekânın dışına iter, salt bir izleyici kılar.

---

5 Bkz. Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press (Londra), 1975.

Zamanımızın duyusal aşırı-yük altında ezilen savunmacı ve odaklanmamış bakışı, belki gözün kontrol ve iktidara yönelik içsel arzusundan özgürleşmiş yeni görme ve düşünme alanları açabilir. Odak kaybı gözü tarihsel ataerkil tahakkümden kurtarabilir.

"Eller görmek ister, gözler okşamak."

Johann Wolfgang von Goethe[1]

"Dansçının kulağı ayak parmaklarındadır."

Friedrich Nietzsche[2]

"Bedeni anlamak daha kolay olsaydı, kimse bir zihnimiz olduğunu düşünmezdi."

Richard Rorty[3]

"Elmanın tadı... meyvenin damakla temasındadır, meyvenin kendisinde değil; benzer biçimde... şiir şiir ile okuyucunun buluşmasındadır, bir kitabın sayfalarına basılı simgelerde değil. Asıl olan estetik edimdir, heyecandır, her okumada oluşan neredeyse fiziksel duygudur."

Jorge Luis Borges[4]

"Ressam ya da şair dünyayla karşılaşmasından başka bir şeyi nasıl ifade edebilir ki?"

Maurice Merleau-Ponty[5]

---

1 Aktaran Brooke Hodge (haz.), *Not Architecture But Evidence That It Exists - Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Harvard Üniversitesi Tasarım Yüksek Lisans Okulu (Harvard), 1998, s. 130.

2 Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, Viking Press (New York), 1956, s. 224.

3 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press (New Jersey), 1979, s. 239.

4 Jorge Luis Borges, *Selected Poems 1923-1967*, Penguin Books (Londra), 1985. Aktaran Sören Thurell, *The Shadow of a Thought - The Janus Concept in Architecture*, Kraliyet Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Okulu (Stokholm), 1989, s. 2.

5 Aktaran Richard Kearney, "Maurice Merleau-Ponty", *Modern Movements in European Philosophy* içinde, Manchester University Press (Manchester ve New York), 1994, s. 82.

1. BÖLÜM

Görme ve Bilgi

Batı kültüründe, görmeye tarihsel olarak duyuların en soylusu olarak bakılmıştır ve düşünmenin kendisi görme terimlerinde düşünülmüştür. Klasik Grek dönemi düşüncesinde bile pekinlik görmeye ve görünürlüğe dayandırılıyordu. Herakleitos, fragmanlarından birinde şöyle yazmıştı: "Gözler kulaklardan daha doğru tanıklardır."[6] Platon, görmeyi, insanlığa verilmiş en büyük armağan olarak görüyor[7] ve etik tümellerin "tinin gözü"yle görülebilmesi gerektiğinde ısrar ediyordu.[8] Aristoteles de görmeyi en soylu duyu kabul ediyordu: "Çünkü görece maddi-olmayan bilme biçimi sayesinde anlığa (*intellect*) en çok yaklaşan odur."[9]

---

6 Herakleitos, Fragman 101a, aktaran David Michael Levin (haz.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press (Berkeley ve Los Angeles), 1993, s. 1.

7 Platon, *Timaeus*, 47b, aktaran Martin Jay, *Downcast Eyes - The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press (Berkeley ve Los Angeles), 1994, s. 27.

8 Georgia Warnke, "Ocularcentrism and Social Criticism", Levin (1993) içinde, s. 287.

9 Thomas R. Flynn, "Foucault and the Eclipse of Vision", Levin (1993) içinde, s. 274.

Greklerden beri tüm zamanların felsefi yazıları göz metaforlarıyla doludur, öyle ki bilgi açık görmeyle benzeşmiş, ışığa hakikatin metaforu olarak bakılmıştır. Hatta Aquinas görme mefhumunu anlıksal bilişten başka duyusal alanlara da uygular.

Görme duyusunun felsefedeki etkisini Peter Sloterdijk iyi özetlemiştir: "Gözler felsefenin organik prototipidir. Gözlerin gizemi, yalnızca görmekle kalmayıp, kendilerini görürken görebilmeleridir. Bu, bedenin biliş organları arasında öne çıkmalarını sağlar. Felsefi düşünmenin önemli bir kısmı gerçekte yalnızca göz refleksidir, göz diyalektiğidir, kendini görürken görmektir."[10] Rönesans'ta beş duyu, en üst duyu olan görmeden, en alt duyu olan dokunmaya doğru bir hiyerarşik sistem olarak anlaşılmıştı. Rönesans'ın duyular sistemi kozmik beden imgesiyle ilintiliydi; görme ateş ve ışıkla karşılıklı ilişkiliydi, işitmek havayla, koku buharla, tat suyla, dokunma ise toprakla.[11]

Perspektifli temsilin icadı gözü hem algısal dünyanın hem de kendilik kavramının merkez noktası kıldı. Bizzat perspektifli temsil hem betimleyen hem de algıyı koşullayan bir simgesel biçime dönüştü.

Bizim teknolojik kültürümüzün duyuları daha da seçik bir biçimde düzenlediği ve birbirinden ayırdığı kuşku götürmez. Artık toplumculluğun ayrıcalıklı duyuları görme ve işitmedir, diğer üçü ise yalnızca özel bir işlevi olan arkaik duyusallık kalıntıları olarak kabul edilmekte ve kültürel kod tarafından bastırılmaktadır. Gözmerkezci ve hijyen saplantılı kültürel kodumuzda, görme ve işitme dışında kolektif farkındalığa mazhar olan duyumlar, yemeğin

10 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, çev. Michael Eldred, aktaran Jay (1994), s. 21.

11 Gönderme yapan Steven Pack, "Discovering (Through) the Dark Interstice of Touch", *History and Theory Graduate Studio 1992-1994* içinde, McGill Mimarlık Okulu (Montreal), 1994.

koklanmasından alınan haz, çiçeklerin güzel kokusu ya da sıcaklık değişimlerine verilen tepki gibi duyumlardır yalnızca.

Görmenin diğer duyular üzerindeki egemenliği –ve bunun sonucu olan bilişteki yanlılık– birçok filozof tarafından gözlemlenmiştir. *Modernity and the Hegemony of Vision* (Modernite ve Görmenin Hegemonyası) başlıklı bir felsefi denemeler derlemesi,[12] "Greklerle başlayarak gözmerkezci bir paradigmanın, bilgi, hakikat ve gerçeklikle ilgili görme-kaynaklı, görme-merkezli bir yorumun Batı kültürüne egemen olduğunu"[13] ileri sürmektedir. Bu düşündürücü kitap "görme ile bilgi, görme ile ontoloji, görme ile iktidar, görme ile etik arasındaki tarihsel bağlantıları"[14] incelemektedir.

Dünyayla ilişkimiz ve bilgi kavramımızdaki gözmerkezci paradigma (görmeye verilen epistemolojik ayrıcalık) filozoflar tarafından ortaya çıkarılmış olduğuna göre, diğer duyularla ilişkili olarak görmenin mimarlık sanatına ilişkin anlayışımız ve uygulamamızdaki rolünü de eleştirel olarak izlememiz önemlidir. Tüm sanatlar gibi mimarlık da temelde insanın zaman ve mekânda varoluşuna ilişkin sorularla karşılaşır, insanın dünyada olmaklığını dışa vurur ve anlatır. Mimarlık kendilik ve dünya, içsellik ve dışsallık, zaman ve süre, yaşam ve ölümle ilgili sorularla derinlemesine iç içedir. David Harvey şöyle yazıyor: "Estetik ve kültürel pratikler mekân ve zamanın değişen deneyimine özgül biçimde açıktırlar, çünkü insan deneyiminin akışından mekânsal temsillerin ve yapıntıların inşa edilmesini gerektirirler."[15]

---

12 Levin (1993).

13 *A.g.y.*, s. 2.

14 *A.g.y.*, s. 3.

15 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell (Cambridge), 1992, s. 327 (Türkçesi: *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2010).

Mimarlık, kendimizi mekân ve zamanla ilişkilendirmede ve bu boyutlara insani bir ölçü vermedeki birincil aracımızdır. Mimarlık sınırsız mekânı ve sonsuz zamanı evcilleştirerek insan için katlanılır, yaşanılır ve anlaşılır kılar. Mekân ile zamanın bu karşılıklı bağımlılığının sonucu olarak, duyularla ilgili dış ve iç mekân, fiziksel ve tinsel, maddesel ve zihinsel, bilinçsiz ve bilinçli önceliklerimizin diyalektiğinin sanatların ve mimarlığın doğasında özsel bir etkisi vardır.

David Michael Levin, gözün egemenliğinin felsefi eleştirisinin saiklerini şu sözlerle ifade ediyor: "Kültürümüzde görmenin hegemonyasına, gözmerkezciliğimize, meydan okumanın yerinde olduğunu düşünüyorum. Ve bugün dünyamızda geçerli olan görmenin niteliğini çok eleştirel biçimde incelemeliyiz. Gündelik görmenin psikososyal patolojisine ilişkin bir tanıya ve görsel varlıklar olarak kendimize ilişkin eleştirel bir anlayışa acil ihtiyacımız var."[16]

Levin, görmenin özerklik dürtüsü ve saldırganlığına ve gözmerkezci kültürümüze musallat olmuş "ataerkil düzen hayaletlerine" işaret ediyor:

> *Güç istenci görmede çok güçlüdür. Görmede çok güçlü bir kavrama ve sabitleme, şeyleştirme, totalize etme eğilimi vardır: Tahakküm etmeye, emniyete almaya ve kontrol etmeye yönelik bu eğilim, öylesine yaygın biçimde teşvik edildiği için, sonunda kültürümüz ve felsefi söylemimizde tartışmasız bir hegemonya sahibi olmuş, kültürümüzün araçsal aklı ve toplumumuzun teknolojik niteliğiyle el ele verip gözmerkezli mevcudiyet metafiziğimizi tesis etmiştir.*[17]

16 David Michael Levin, "Decline and Fall - Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics", Levin (1993) içinde, s. 205.

17 *A.g.y.*, s. 212.

1



2



GÖZMERKEZCİLİK VE GÖZE TECAVÜZ

1
Mimarlığa bir göz sanatı olarak bakılmıştır.

Theâtre de Besançon'un İçini Yansıtan Göz, Claude-Nicholas Ledoux, gravür (detay). Tiyatro 1775-1784 arasında inşa edildi.

2
Görme duyuların en soylusu, görme kaybı en büyük fiziksel kayıp sayılmıştır.

Luis Buñuel ve Salvador Dali, *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği), 1929. Başroldeki kadının gözünün jiletle kesildiği şoke edici sahne.

Aito Mäkinin/Finnish Film Archive.

İnanıyorum ki, bugünün gündelik mimarlığının patolojisinin birçok yönü, duyuların epistemolojisinin çözümlemesi ve genel olarak kültürümüzün ve özel olarak mimarlığımızın göz yanlılığının eleştirisi yoluyla anlaşılabilir. Çağdaş mimarlığın ve şehirlerin insanlıkdışılığı, bedenin ve duyuların ihmal edilmesinin bir sonucu ve duyusal sistemimizin dengesizliği olarak anlaşılabilir. Örneğin 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 söz konusu olması düşündürücüdür. Gözün egemenliği ve diğer duyuların bastırılması bizi kopukluğa, yalıtılmışlığa ve dışsallığa itme eğilimindedir. Göz sanatı kuşkusuz etkili ve düşündürücü yapılar üretmiştir, ama insanın dünyada kökleşmesini kolaylaştırmamıştır. Modernist üslubun genel olarak popüler algı ve değerlerin yüzeyinden içeri nüfuz edememiş olması, tek-yanlı entelektüel ve görsel vurgusundan ileri geliyor gibi görünüyor; modernist tasarım genel olarak anlığa ve göze yuva olmuştur, ama bedeni, diğer duyuları ve beraberinde anılarımızı, imgelemimizi ve düşlerimizi evsiz bırakmıştır.

Gözmerkezciliğin Eleştirmenleri

Batı düşüncesindeki gözmerkezci gelenek ve bunun sonucu olan izleyici bilgi kuramı (*spectator theory of knowledge*), bugünün kaygıları daha yokken kimi filozoflar tarafından eleştirilmişti. Örneğin René Descartes, görmeyi duyuların en evrenseli ve soylusu kabul ediyordu, dolayısıyla onun nesneleştirici (*objectifying*) felsefesi, görmeye tanınan ayrıcalıkta temellenmiştir. Öte yandan Descartes, görmeyi, "görmeye göre daha pekin ve yanılgıya daha az yatkın"[18] bir duyu olarak kabul ettiği dokunmayla eşitlemiştir.

---

18 Dalia Judovitz, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", Levin (1993) içinde, s. 71.

Friedrich Nietzsche, düşüncesinin genel çizgisiyle görünürde çelişik bir biçimde, oküler (*ocular*) düşüncenin yetkesini altüst etmeyi denedi. Pek çok filozofun varsaydığı "zaman ve tarih-dışı göz"ü[19] eleştirdi. Hatta filozofları "duyulara karşı kalleşçe ve kör bir düşmanlık"la[20] suçladı. Max Scheler bu tavra açık bir deyişle "beden nefreti"[21] adını verir.

Batı'nın gözmerkezli algılama ve düşünme biçimine yönelik 20. yüzyıl Fransız entelektüel geleneği içinde gelişen güçlü "anti-gözmerkezci" eleştiri, Martin Jay tarafından *Downcast Eyes - The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*'ta[22] (Aşağı Bakan Gözler - Yirminci Yüzyıl Fransız Düşüncesinde Görmenin Öneminin Yadsınması) kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Yazar matbaanın icadı, yapay ışıklandırma, fotografi, görsel şiir ve yeni zaman deneyimi gibi çok çeşitli alanlarda görme-merkezli modern kültürün gelişiminin izini sürer. Diğer yandan, Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas ve Jean-François Lyotard gibi her biri çığır açmış birçok Fransız düşünürünün anti-oküler pozisyonlarını inceler.

Sartre, görme duyusuna karşı, göz fobisine (*ocularphobia*) varacak kadar sakınmasız bir düşmanlık beslerdi; yapıtında "bakış"a yapılmış yedi bin civarı gönderme bulunduğu tahmin ediliyor.[23] Sartre'ı ilgilendiren "başkasının nesneleştirici bakışı ve temasa geçtiği her şeyi

---

19 Levin (1993), s. 4.

20 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, II. kitap, çev. Walter Kaufmann, Random House (New York), 1968, n 461, s. 253.

21 Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, aktaran David Michael Levin, *The Body's Reflection of Being*, Routledge & Kegan Paul (Londra, Boston, Melbourne ve Henley), 1985, s. 57.

22 Jay (1994).

23 Martin Jay, "A New Ontology of Sight", Levin (1993) içinde, s. 149.

'taşlaştıran' 'Medusa bakışı'"ydı.[24] Onun görüşünde, gözmerkezciliğin sonucu olarak, mekân insan bilincinde zamanın önüne geçmiştir.[25] Zaman ve mekân mefhumlarına atfedilen göreli önemin terse dönmesi, fiziksel ve tarihsel süreçlere ilişkin anlayışımız üzerinde önemli sonuçlar doğurmuştur. Günümüzde geçerli mekân ve zaman kavramları arasındaki ilişkiler, Siegfried Giedion'un modern mimarlığın ideolojik tarihini konu alan *Space, Time and Architecture* (Mekân, Zaman ve Mimarlık) başlıklı çığır açan çalışmasında ortaya koyduğu gibi, mimarlık için olmazsa olmaz bir paradigma oluşturmaktadır.[26]

Maurice Merleau-Ponty "Kartezyen perspektivist erim rejimi"ne (*Cartesian perspectivalist scopic regime*) ve "bütünüyle dünyanın dışında, tarih-dışı, ilgi gözetmeyen, bedensizleşmiş özne"ye[27] karşı amansız bir eleştiri başlattı. Onun tüm felsefî yapıtı genel olarak algı ve özel olarak görme üzerine odaklıdır. Ama Merleau-Ponty'nin görme duyusu, dışarıdaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, "dünyanın eti"nin[28] ete bürünmüş bir parçası olan bedenli (*embodied*)

---

24 Gönderme yapan Richard Kearney, "Jean-Paul Sartre", Kearney (1994) içinde, s. 63.

25 Jay (1994), s. 149.

26 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 5. basım, Harvard University Press (Cambridge), 1997.

27 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and Visuality* içinde, haz. Hal Foster, Bay Press (Seattle), 1988, s. 10.

28 Merleau-Ponty "et" (*flesh*) mefhumunu *The Visible and the Invisible* içindeki "Girişiklik: Kiazm" (The Intertwining - The Chiasm) denemesinde betimler; haz. Claude Lefort, Northwestern University Press (Evanston), 4. basım, 1992: "Bedenim dünyayla aynı etten yapılmıştır... bedenimin bu eti dünyayla paylaşılır [...]" (s. 248); "Et (dünyanınki ya da benimki) [...] kendine geri dönen ve kendine uyum sağlayan bir yapıdır" (s. 146). Bu mefhum Merleau-Ponty'nin dünya ile kendiliğin girişikliği diyalektik ilkesinden türer. Merleau-Ponty ayrıca ilk algı fenomenolojisinin nihai sonucu olarak "et ontolojisi"nden de söz eder. Bu ontoloji anlamın hem içeride hem dışarıda, öznel ve nesnel, tinsel ve maddesel olduğu anlamına gelir. Bkz. Richard Kearney, "Maurice Merleau-Ponty", Kearney (1994) içinde, s. 73-90.

görmedir: "Bedenimiz hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir."[29] Merleau-Ponty, kendilik ile dünya arasında bir ozmos ilişkisi olduğunu, bunların birbirine nüfuz ettiğini ve birbirini tanımladığını gördü ve duyuların eşzamanlılığını ve etkileşimlerini vurguladı. Merleau-Ponty şöyle yazar: "[Dolayısıyla] algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarım: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım."[30]

Martin Heidegger, Michel Foucault ve Jacques Derrida, modernitenin düşüncesi ve kültürünün, görmenin tarihsel ayrıcalığını sürdürdüğünü, dahası görmenin olumsuz eğilimlerini daha ileri götürdüğünü ileri sürdüler. Her biri kendi yolunda modern dönemin görme-egemenliğinin daha önceki zamanlarınkinden açık biçimde farklı olduğunu kabul etti. Zamanımızda görmenin hegemonyası çok çeşitli teknolojik icatlar ve sonu gelmeyen görüntü çoğaltımı ve üretimiyle (Italo Calvino'nun deyişiyle, "bitmek bilmez bir görüntü yağmuru"[31]) pekişmiştir. Heidegger şöyle yazar: "Modern çağın temel olayı dünyanın resim olarak fethedilmesidir."[32] Görüntünün kurgulandığı, kitlesel olarak üretildiği ve manipüle edildiği çağımızda, filozofun spekülasyonunun gerçekleşmiş olduğu su götürmez.

---

29 Aktaran Hubert L. Dreyfus ve Patricia Allen Dreyfus, "Translators' Introduction", Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense* içinde, Northwestern University Press (Evanston), 1964, s. XII.

30 Maurice Merleau-Ponty, "The Film and the New Psychology", *a.g.y.*, s. 48.

31 Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium*, Vintage Books (New York), 1988, s. 57 (Türkçesi: *Amerika Dersleri: Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, çev. Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007).

32 Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology and Other Essays* içinde, Harper & Row (New York), 1977, s. 134.

Bugün teknolojik olarak genişlemiş ve güçlenmiş göz, maddenin ve uzayın derinine nüfuz etmekte ve insana yeryüzünün karşıt kısımlarına aynı anda bakma olanağı vermektedir. Zamanın deneyimi ve mekânın deneyimi hız aracılığıyla birbiriyle kaynaşmıştır (David Harvey "zaman-mekân sıkışması"[33] mefhumunu kullanıyor) ve bunun sonucu olarak iki boyutun açık biçimde tersyüz oluşuna tanıklık etmekteyiz: zamanın mekânsallaşması ve mekânın zamansallaşması. Teknolojik dünyadaki muazzam hız artışına ayak uydurabilecek tek duyu görmedir. Ama gözün dünyası bizi gitgide hız ve eşzamanlılığın yassılaştırdığı daimi bir şimdide yaşamaya itmektedir.

Harvey'nin işaret ettiği gibi, görsel imgeler birer metaya dönüştü: "Dünyanın mekânlarını televizyon ekranındaki bir dizi görüntüye dönüştürerek çökerten, farklı mekânlardan neredeyse eşzamanlı olarak gelen bir görüntüler fırtınası... Yerlerin ve mekânların görüntüsü başka herhangi bir [meta] kadar üretime ve gelgeç kullanıma açık hale geliyor."[34]

Son birkaç onyıl içinde gerçekliğin miras alınmış kurgusunun dramatik biçimde çatırdaması kuşkusuz bir temsil kriziyle sonuçlanmıştır. Hatta zamanımızın sanatlarında temsile yönelik panikli bir histeri saptamak bile mümkündür.

Narsistik Göz ve Nihilistik Göz

Heidegger'e göre, görmenin hegemonyası ilk olarak görkemli görüler (*vision*) doğurdu, ama modern zamanlarda gitgide nihilistleşti. Heidegger'in nihilist gözle ilgili gözlemi bugün özellikle düşündürücüdür; son yirmi yılda uluslararası mimarlık yayıncılarının kutladığı mimari projelerin pek çoğu hem narsisizmi hem de nihilizmi dışa vuruyorlar.

33 Harvey, s. 261-307.

34 *A.g.y.*, s. 293.

3



4



GÖZÜN GÜCÜ VE ZAYIFLIĞI

3
Özellikle modern zamanlarda göz çok sayıda teknolojik buluşla güçlendirilmiştir. Şimdilerde hem maddenin sırlarını hem de uzayın enginliklerini görebilmekteyiz.

Kameranın gözü, Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam*'ından, 1929, detay.

© 2005 The Museum of Modern Art, NY/Scala, Floransa.

4
Her ne kadar göze öncelik versek de, görsel gözlem çoğu zaman dokunmayla doğrulanır.

Caravaggio, *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu*, 1601-2, detay, Neues Palais, Potsdam.

© Stiftung Preussiche Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg.

Hegemonik göz kültürel üretimin tüm alanlarında egemen olmaya çalışır ve duygudaşlık, sevecenlik ve dünyaya katılma yeteneğimizi zayıflatır. Narsistik göz, mimarlığı yalnızca bir kendini-dışavurma aracı ve olmazsa olmaz zihinsel ve toplumsal bağlantılardan kopuk bir entelektüel-sanatsal oyun olarak görür; nihilistik göz ise duyusal ve zihinsel kopukluğu ve yabancılaşmayı kasıtlı olarak ileri götürür. Nihilistik mimarlık, kişinin beden-merkezli ve bütünleşik dünya deneyimini pekiştirmek yerine bedeni devreden çıkarır ve yalıtır; kültürel düzeni yeniden kurmaya çalışmak yerine kolektif anlam okumasını olanaksız kılar. Dünya hedonistik ama anlamsız bir yolculuğa dönüşür. Nihilistik bir tavrın yalnızca, uzaklaştıran ve kopuklaştıran görme duyusu için mümkün olduğu açıktır; sözgelimi nihilistik bir dokunma duyusu düşünmek imkânsızdır, çünkü dokunma duyusu kaçınılmaz olarak yakınlık, içtenlik, hakikilik ve özdeşleşme taşır. Ayrıca, sadistik ve mazoşistik bir göz de vardır ve bunların çağdaş sanat ve mimarlık alanındaki araçları da belirlenebilir.

Görsel imgelerin güncel kitlesel üretimi, görmeyi duygusal katılımdan ve özdeşleşmeden yabancılaştırıyor ve imgeleri odaksız ve katılımsız bir hipnotize edici akışa dönüştürüyor. Gerçekten de Michel de Certeau gözün alanının genişlemesini olumsuz olarak algılar: "Televizyondan gazetelere, reklamdan her tür ticari görünüşe (*epiphany*) kadar, kanserli bir görme çoğalması her şeyi gösterme ve gösterilme yeteneğine göre ölçen ve iletişimi görsel bir yolculuğa dönüştüren toplumumuzu karakterize etmektedir."[35] Günümüzde tektonik mantıktan ve maddesellik duygusundan yoksun yüzeysel mimari imgelerin kanserli yayılmasının bu sürecin parçası olduğu açıktır.

35 Aktaran Harvey, *a.g.y.*, s. 293.

Görsel Mekâna Karşı Oral Mekân

Ama insan her zaman görmenin egemenliği altında değildi. Aslında görmenin, önceleri egemen olan işitmenin yerini alması yavaş yavaş oldu. Bizim mahrem duyularımız olan koku, tat ve dokunma duyularının, davranış ve iletişim alanlarında hâlâ kolektif bir öneme sahip olduğu pek çok kültür, antropoloji literatürü tarafından betimlenmiştir. Kolektif ve kişisel mekânın kullanımında duyuların rolü, Edward T. Hall'un çığır açan kitabı *The Hidden Dimension*'ın (Gizli Boyut) konusuydu; bu konu, ne yazık ki, mimarlar tarafından unutulmuş görünüyor.[36] Hall'un kişisel mekânla ilgili proksemi çalışmaları, mekânla ilişkimizin ve davranışsal iletişimde bilinçdışı mekân kullanımımızın içgüdüsel ve bilinçdışı yönlerine dair önemli içgörüler sunuyor. Hall'un içgörüsü içten, biyokültürel olarak işlevsel mekânların tasarımı için bir temel oluşturabilir.

Walter J. Ong, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi ve bunun insan bilinci ve kolektiflik duygusu üzerindeki etkisini *Orality and Literacy* (Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür) kitabında[37] inceler. "Sözlü söylemden (*speech*) yazılı söyleme geçişin özünde, sesten görsel mekâna geçiş olduğu"na[38] ve "matbaanın düşünce ve ifade dünyasında hâlâ tutunan işitme-egemenliğinin yerine, yazıyla başlamış olan görme-egemenliğini getirmiş"[39] olduğuna işaret eder. Ong'a göre, bu "soğuk, insani olmayan olguların diretken dünyasıydı."[40]

---

36 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday (New York), 1969.

37 Walter J. Ong, *Orality & Literacy - The Technologizing of the World*, Routledge (Londra ve New York), 1991 (Türkçesi: *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995).

38 *A.g.y.*, s. 117.

39 *A.g.y.*, s. 121.

40 *A.g.y.*, s. 122.

Ong, ilksel sözlü kültürden yazılı (ve daha sonra basılı) söze geçişin insanın mekân bilinci, belleği ve anlayışında neden olduğu değişiklikleri inceler. İşitme-egemenliğinin görme-egemenliğine yerini bırakmasıyla, durumsal düşünmenin yerini soyut düşünmeye bıraktığını öne sürer. Dünyanın algılanması ve anlaşılmasındaki bu temel değişim yazarın gözünde geri dönüşsüz bir değişimdi: "Sözcükler sözlü söylemde temellenmiştir, ama yazı onları zorbalıkla görsel bir alana sonsuza kadar kilitler... okuma yazma bilen bir kişi, sözlü kültürün insanları için sözün ne anlama geldiğini bir daha tam olarak kavrayamaz."[41]

Aslında, gözün dirençle karşılaşmamış hegemonyası, Grek düşüncesi ve optiğindeki köklerine rağmen, oldukça yakın zamana ait bir fenomen olabilir. Lucien Febvre'e göre, "16. yüzyılın ilk yaptığı görmek değil, havayı koklamak, sesleri yakalamaktı. Ancak sonraları ciddi ve etkin biçimde geometriye daldı, Kepler (1571-1630) ve Lyon'lu Desargues'la (1593-1662) birlikte dikkatini biçimlerin dünyasında yoğunlaştırdı. İşte o zaman fiziksel duyumlar ve güzellik dünyasında olduğu gibi bilim dünyasında da görme serbest kaldı."[42] Robert Mandrou da koşut bir sav öne sürer: "[Duyuların] hiyerarşisi [20. yüzyıldakiyle] aynı değildi, çünkü bugün egemen olan göz, işitme ve dokunmanın ardında ve epeyce gerisinde ancak üçüncü sıradaydı. Organize eden, sınıflandıran ve düzene sokan göz, işitmeyi tercih eden bir zamanın gözde organı değildi."[43]

Gözün giderek büyüyen hegemonyası Batılı ego-bilincinin gelişimi ve kendilik ile dünya arasında giderek artan boşlukla koşut görünüyor. Görme bizi dünyadan ayırır, diğer duyular ise birleştirir.

---

41 *A.g.y.*, s. 12.

42 Aktaran Jay (1994), s. 34.

43 Aktaran Jay, *a.g.y.*, s. 34-5.

Sanatsal dışavurum, dünyanın söz-öncesi anlamlarıyla, basitçe entelektüel olarak anlaşılmaktan ziyade bedenle bütünleşmiş ve yaşanmış anlamlarla, iç içedir. Bana göre şiir bizi sözel ve sarmalayıcı dünyaya anlık olarak götürme gücüne sahip. Şiirin yeniden-sözlüleştirilmiş sözü bizi içsel dünyanın merkezine geri götürür. Gaston Bachelard'ın belirttiği gibi, "şair varlığın eşiğinde konuşur",[44] ama şiir de dilin eşiğinde gerçekleşir. Genel olarak sanat ve mimarlığın görevi de, tıpkı şiir gibi, salt birer izleyici olmakla kalmayıp, ayrılmazcasına ait olduğumuz farklılaşmamış bir iç dünya deneyimini yeniden kurmaktır. Sanatsal yapıtlarda varoluşsal anlama yetisi tam da dünyayla karşılaşmamızdan ve dünyada-olmaklığımızdan doğar – kavramsallaştırılmaz ve anlıksallaştırılmaz.

Retinal Mimarlık ve Plastisitenin Kaybı

Geleneksel kültürlerde de mimarlığın, görsel ve kavramsal olanın egemenliğinde olmayıp, bedenin dilsiz bilgeliğiyle özünden bağlantılı olduğu açıktır. Bir kuş nasıl yuvasını bedeninin hareketleriyle şekillendirirse, geleneksel kültürlerde de beden inşaata kılavuzluk eder. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki, kil ve topraktan yapılmış yerli yapılar, gözden ziyade kas ve dokunma duyusundan doğmuş gibidirler. Hatta yerli yapıların dokunsal alandan görsel alana geçişini, plastisitenin, içtenliğin, ve yerli kültürlerin ortamlarının özniteliği olan toptan kaynaşma duygusunun kaybı olarak saptayabiliriz.

Görme duyusunun felsefi düşüncedeki egemenliği Batı mimarlığının gelişiminde de bir o kadar açıktır. Karmaşık optik düzeltme sistemleriyle, Grek mimarlığı, son derece incelmiş bir göz zevkine

---

44 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press (Boston), 1969, s. XII (Türkçesi: *Uzamın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008).

sesleniyordu. Ancak görmeye ayrıcalık tanınması diğer duyuların reddedilmesini gerektirmez; Grek mimarlığının dokunsal duyarlılığı, maddeselliği ve tumturaklı ağırlığı bunu kanıtlar; göz kassal ve dokunsal duyumları çağırır, uyarır. Görme duyusu başka duyu kiplerini içerebilir, hatta pekiştirebilir; tarihsel mimarlıkta, görmedeki bilinçdışı dokunsal öğe özellikle önemli ve yoğun biçimde mevcuttur, ama çağımız mimarlığında, ne yazık ki, ihmal edilmiştir.

Leon Battista Alberti'den beri Batı mimarlık kuramı birincil olarak görsel algı, uyum ve oran sorunlarıyla uğraştı. "Resim görsel piramidin verili bir mesafe, sabit bir merkez ve belli bir ışık uyarınca bir kesitidir." Alberti'nin bu ifadesi, mimarlık düşüncesinin de aracı haline gelen perspektif paradigmasının ana çizgilerini çizer.[45] Bir kez daha vurgulayalım ki, görsel imgenin her yerde mevcut olduğu (*omnipresent*) çağımızdan önce, görmenin mekaniğine bilinçli yoğunlaşma otomatik olarak diğer duyuların kesin ve kasıtlı biçimde reddedilmesiyle sonuçlanmıyordu. Göz, mimarlık pratiğindeki hegemonik rolünü, hem bilinçli hem de bilinçdışı olarak, yavaş yavaş, bedensiz gözlemci fikrinin ortaya çıkışıyla birlikte ele geçirmiştir. Diğer duyuların bastırılması ve özellikle gözün teknolojik uzanımları ve görüntülerin çoğalması yoluyla, gözlemcinin çevreyle bedensel ilişkisi kopmuştur. Marx W. Wartofsky'nin iddia ettiği gibi, "insan görmesinin kendisi başka yapıntıların, yani resimlerin ürettiği bir yapıntıdır."[46]

Başat görme duyusu modernistlerin yazılarında önemli bir yer tutar. Erken modernist kuramda göze verilen ayrıcalığı Le Corbusier'nin şu ifadeleri son derece açık kılar: "Ancak görüyorsam

45 Leon Battista Alberti, aktaran Levin (1993), s. 64.

46 Aktaran Jay (1994), s. 5.

hayattayımdır";[47] "Ben iflah olmaz bir görselim ve öyle kalacağım – her şey görsel olanda";[48] "Anlamak için berraklıkla görmek gerekir";[49] "...Sizi *gözlerinizi açmaya* çağırıyorum. Gözlerinizi açıyor musunuz? Gözlerinizi açmayı öğrendiniz mi? Gözlerinizi nasıl açacağınızı biliyor musunuz? Her zaman iyi açıyor musunuz?";[50] "İnsan, yerden 1,5 metre yükseklikteki mimari yaratıma gözleriyle bakar";[51] ve "Mimarlık plastik bir şeydir. 'Plastik'ten kastım, görülen ve gözle ölçülen şeydir."[52] Walter Gropius'un "[Tasarımcı] optiğin bilimsel olgularının bilgisini uyarlayarak, şekil veren ele kılavuzluk edecek bir kuramsal zemin elde etmeli ve nesnel bir temel oluşturmalıdır"[53] ifadesi ve Laszlo Moholy-Nagy'nin "Optik olanın hijyeni, görünür olanın sağlığı yavaş yavaş süzülür"[54] ifadesi, görmenin modernist düşüncedeki merkezi rolünü doğrulamaktadır.

Le Corbusier'nin meşhur amentüsü ("Mimarlık, bir araya getirilmiş kütlelerin ışık altında ustalıklı, şaşmaz ve görkemli oyunudur"[55]), tartışmaya meydan vermeyecek biçimde bir göz mimarlığı tanımlamaktadır. Oysa Le Corbusier, şekil veren bir ele ve muazzam bir maddesellik, plastisite ve yerçekimi duygusuna sahip büyük bir sanatsal yetenekti ve bunlar, onun mimarlığının duyusal indirgemeciliğe

---

47 Le Corbusier, *Precisions*, MIT Press (Cambridge, MA), 1991, s. 7.

48 Pierre-Alain Crosset, "Eyes Which See", *Casabella*, 531-532, 1987, s. 115.

49 Le Corbusier (1991), s. 231.

50 *A.g.y.*, s. 227.

51 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Architectural Press (Londra) ve Frederick A. Praeger (New York), 1959, s. 164 (Türkçesi: *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010).

52 *A.g.y.*, s. 191.

53 Walter Gropius, *Architektur*, Fischer (Frankfurt ve Hamburg), 1956, s. 15-25.

54 Aktaran Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books (New York), 1986, s. 96 (Türkçesi: *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011).

55 Le Corbusier (1959), s. 31.

5



6



GÖRMENİN BASTIRILMASI – GÖRME VE DOKUNSALLIĞIN KAYNAŞMASI

5
Yoğun heyecan halinde ve derin düşünmede görme genellikle bastırılır.

René Magritte, *Âşıklar*, 1928, detay, Richard S. Zeisler Collection, New York.

Magritte © ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2005.

6
Güncel yaşanmış deneyimde görme ve dokunma duyusu kaynaşmıştır.

Herbert Bayer, *Yalnız Metropoliten*, 1932, detay.

Bayer © DACS 2005.

dönüşmesini önleyen şeylerdi. Kartezyen gözmerkezci ünlemeleri ne olursa olsun, yapıtında el de gözünkine benzer fetişistik bir rol oynamıştır. Le Corbusier'nin eskiz ve resimlerinde capcanlı bir dokunsallık öğesi bulunur ve bu dokunsal duyarlılık onun mimarlık yaklaşımına içselleştirilmiştir. Ne var ki indirgemeci eğilimi kentsel gelişim projelerinde yıkıcı olmuştur.

Mies van der Rohe'nin mimarlığında cepheden (*frontal*) perspektifsel algılama hâkimdir, ama onun eşsiz düzen, yapı, ağırlık, detay ve zanaat duygusu görsel paradigmayı kesinlikle zenginleştirir. Dahası, büyük bir mimarlık yapıtı tam da, kaynaştırmayı başardığı karşıt ve çelişkili niyetler ve imalar dolayısıyla büyüktür. Gözlemciyi duygusal katılıma açmak için bilinçli niyetler ile bilinçsiz dürtüler arasında bir gerilim olması şarttır. Alvar Aalto'nun yazdığı gibi, "her durumda karşıtların eşzamanlı çözümüne varılabilmelidir."[56] Sanatçıların ve mimarların sözel ifadeleri genel olarak itibari değerleriyle ele alınmamalıdır, zira çoğu zaman yüzeydeki bilinçli birer rasyonalizasyon ya da savunmadan ibarettirler ve pekâlâ yapıta bizzat dirimsel gücünü veren derin bilinçdışı niyetlerle keskin bir karşıtlık içinde olabilmektedirler.

Rönesans'ın idealize edilmiş şehir planlarından, "optik olanın hijyenini" yansıtan İşlevselci bölgeleme ve planlama ilkelerine kadar, kentsel planlamada da geçerli koşulun görsel paradigma olduğu, bir o kadar açıktır. Özellikle çağdaş şehir, hızlı motorize hareket ya da uçakla bir uçtan diğer uca kuşbakışı kavrama yoluyla bedenden koparak gitgide bir göz şehri olmaktadır. Planlama süreçleri denetleyici, nesnesinden kopuk, Kartezyen bedensiz gözü öne çıkarmıştır;

---

56 Alvar Aalto, "Taide ja teknilkka" [Sanat ve Teknoloji], *Alvar Aalto: Luonnuksia* [Eskizler] içinde, haz. Alvar Aalto ve Göran Schildt, Otava (Helsinki), 1972, s. 87 (çev. Juhani Pallasmaa).

şehir planları, Jean Starobinski'nin tanımlamasıyla, "yukarıdan bakış"la[57] (*le regard surplombant*), ya da Platon'un "tinin gözü"yle görülen gayet idealize ve şematize görülerdir.

Yakın zamana kadar mimarlık kuramı ve eleştirisi neredeyse yalnızca görmenin ve görsel ifadenin mekanizmalarıyla ilgileniyordu. Mimari formların algılanması ve deneyimlenmesi çoğu zaman görsel algılamanın gestalt yasalarıyla incelenmiştir. Eğitimin felsefesi de mimarlığı öncelikle görme bakımından anlamış, mekânda üçboyutlu görüntülerin inşasını vurgulamıştır.

Görsel İmgeler Mimarlığı

Gözden yana eğilim hiçbir zaman, çarpıcı ve anımsanacak bir görsel imge oluşturmaya yönelik bir mimarlık türünün hâkim olduğu son otuz yılda olduğu kadar açık olmamıştı. Mimarlık, varoluşta temellenen plastik ve mekânsal deneyim yerine reklamcılık ve anında ikna stratejisini benimsedi; binalar varoluşsal derinlik ve içtenlikten kopuk imge ürünlerine dönüştü.

David Harvey, çağdaş anlatımdaki "zamansallık kaybı ve anlık etki arayışı"nı[58] deneyimin derinliğini kaybetmesine bağlar. Fredric Jameson, çağdaş kültürel durumu ve "görünüşlere, yüzeylere ve zaman içinde kalıcı gücü olmayan anlık etkilere takılıp kalmışlığını" betimlemek için, "amaçlanmış derinliksizlik" nosyonunu kullanır.[59]

Halihazırdaki imge tufanının bir sonucu olarak, çağımızın mimarlığı çoğu zaman salt göze dair retinal bir mimarlık gibi görünmekte,

---

57 Aktaran Jay (1994), s. 19.

58 Harvey, s. 58.

59 Fredric Jameson, *a.g.y.*, s. 58.

böylece Grek düşüncesi ve mimarlığıyla başlamış olan bir epistemolojik döngüyü tamamlamaktadır. Ama değişim görselin egemenliğinden ibaret değildir; mimarlık, durumsal bir bedensel karşılaşma olmak yerine, fotoğraf makinesinin aceleci gözü tarafından sabitlenen basılı görüntü sanatı haline geldi. Bizim resim kültürümüzde, bakışın kendisi yassılaşarak resme dönüşür ve plastikliğini kaybeder. Dünyada olmaklığımızı deneyimlemek yerine, retina yüzeyine yansıtılan görüntüleri izleyen biri gibi, dışarıdan bakarız ona. David Michael Levin, hüküm süren bu cepheden, sabitlenmiş ve odaklanmış görmeyi betimlemek için "cepheden ontoloji"[60] terimini kullanır.

Fotoğraflanmış imgenin dünyayı algılamamızdaki rolü konusunda Susan Sontag anlayış dolu değinilerde bulundu. Örneğin "dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf gibi bakan zihniyet"ten[61] bahsederek "gerçekliğin gitgide, fotoğraf makinesinin gösterdiği şey gibi göründüğünü"[62] ileri sürer: "Fotoğrafların heryerdeliğinin etik duyarlılığımız üzerinde ölçülmesi olanaksız bir etkisi var. Fotografi, zaten kalabalık olan bu dünyaya bir de imgeler dünyası kazandırarak, bizi dünyanın gerçekte olduğundan daha erişilebilir olduğunu hissettirir."[63]

Binalar plastisitelerini, bedenin dili ve bilgeliğiyle bağlantılarını kaybettikçe, görmenin serin ve uzak diyarında yalnızlaşırlar. Dokunsallığın, insan bedeni için, özellikle de el için, üretilmiş ölçü ve detayların kaybıyla birlikte, mimarlık yapıtları itici biçimde düz, keskin kenarlı, maddesiz ve gerçekdışı oldular. İnşaatın maddenin ve işçiliğin gerçekliklerinden kopması, mimarlığı göz için sahne dekorlarına,

60 Levin (1993), s. 203.

61 Sontag, s. 7.

62 *A.g.y.*, s. 16.

63 *A.g.y.*, s. 24.

maddenin ve inşanın sahiciliğinden yoksun bir senografiye dönüştürür. "Aura" duygusu, mevcudiyetin otoritesi, Walter Benjamin'in sahici bir sanat yapıtının zorunlu bir niteliği olarak gördüğü şey, kaybedildi. Bu araçsallaştırılmış teknoloji ürünleri kendi inşa süreçlerini gizler, hayaletimsi tezahürler gibi görünürler. Mimarlıkta yansıtıcı camın artan kullanımı düşsel gerçekdışılık ve yabancılaşma duygusunu pekiştirir. Bu binalardaki çelişkili saydamsız saydamlık, bakışı, etkilenmemiş ve değişmemiş olarak geri yansıtır; bu duvarların ardındaki yaşamı göremez, hayal edemeyiz. Bakışımızı geri çeviren ve dünyayı ikiye katlayan mimari ayna tuhaf ve korkutucu bir icattır.

Maddesellik ve Zaman

Bugünün standart yapılarının yavanlığını zayıflamış bir maddesellik duygusu pekiştirmektedir. Doğal malzemeler (taş, tuğla ve ahşap), görüşümüzün yüzeylerinden içeri girmesine izin vererek bizi maddenin sahiciliğine ikna eder. Doğal malzemeler hem yaşlarını ve tarihlerini, hem de kökenlerinin ve insan tarafından kullanılmalarının hikâyesini anlatırlar. Tüm madde zamanın sürekliliği içinde vardır; aşınmışlığın patinası zamanın zenginleştirici deneyimini yapı malzemelerine ekler. Ama bugünün makineyle üretilmiş malzemeleri (geniş cam paneller, emaye metaller ve sentetik plastikler) maddi özlerini ve yaşlarını iletmeksizin sert yüzeylerini göze sunarlar. Bu teknoloji çağının binaları çoğu zaman kasıtlı olarak her dem taze kusursuzluğu hedeflemekte ve zaman boyutunu, başka deyişle, kaçınılmaz ve zihinsel olarak anlamlı olan yaşlanma sürecini içlerinde barındırmamaktadırlar. Aşınma ve yaşlanmanın izlerine yönelik bu korku ölüm korkumuzla ilişkilidir.

Modern sanat ve mimarlıkta saydamlık, ağırlıksızlık ve havada asılı kalma duyumları merkezi temalardır. Son birkaç onyılda,

yansıtma, saydamlığı derecelendirme, üst üste bindirme ve yan yana koyma yöntemlerini kullanarak mekânsal bir derinlik duygusu ve hassas ve değişken hareket ve ışık duyumları yaratan yeni bir mimari imgelem ortaya çıktı. Bu yeni duyarlılık, yakın geçmişin teknolojik yapılarının göreli maddesizliğini ve ağırlıksızlığını olumlu bir mekân, yer ve anlam deneyimine dönüştürebilecek bir mimarlık vaat etmektedir.

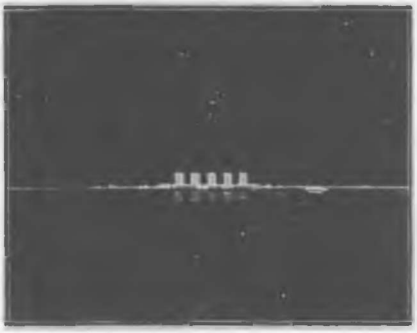
Günümüz çevrelerinde zaman deneyiminin zayıflamış olmasının yıkıcı zihinsel etkileri vardır. Amerikalı terapist Gotthard Booth'un sözleriyle, "hiçbir şey insana, bireysel yaşam süresini aşan süreçlere katılmanın verdiğinden daha tam bir tatmin veremez."[64] Zamanın sürekliliğinde köklenmiş olduğumuzu kavramaya zihinsel bir gereksinim duyarız ve insan yapımı dünyada bu deneyime kolaylık sağlamak mimarlığın görevidir. Mimarlık sınırsız mekânı evcilleştirir ve onda ikamet etmemize izin verir, ama aynı şekilde sonsuz zamanı da evcilleştirmeli ve zamanın sürekliliğinde ikamet etmemizi sağlamalıdır.

Bugün mimarlığın zihinsel ve kavramsal boyutlarına yapılan aşırı vurgu mimarlığın fiziksel, duyumsal ve cisimsel özünün ortadan kaybolmasına katkı yapmaktadır. Avangard pozundaki çağdaş mimarlık, insanın varoluşsal sorunlarına karşılık vermekten çok, mimarlık söylemiyle ve sanatın olanaklı marjinal alanlarının haritasını çıkarmakla uğraşıyor. Bu indirgeyici odak bir tür mimari otizm duygusuna, paylaşılmış varoluşsal gerçekliğimizde temellenmeyen, içselleştirilmiş ve özerk bir söyleme yol açmaktadır.

Mimarlığın ötesinde genel olarak çağdaş kültür bir uzaklaşmaya doğru sürüklenmekte, insanın gerçeklikle ilişkisi duyumsallıktan

64 Profesör Keijo Petäjä'yla bir söyleşiden (kaynak belirsiz).

7



8



GÖZ ŞEHRİ – DOKUNSAL ŞEHİR

7
Çağdaş şehir göz şehridir, uzaklık ve dışsallık şehri.

Le Corbusier'nin Buenos Aires için önerdiği şehir. Buenos Aires'te 1929'da verilmiş bir dersten bir eskiz.

© FLC/ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2005.

8
Dokunsal şehir içsellik ve yakınlık şehridir.

Tepe kasabası Casares, Güney İspanya.

Fotoğraf: Juhani Pallasmaa.

ve erotizmden arınarak soğuma eğilimindedir. Resim ve heykel de duyumsallıklarını yitiriyor gibi görünmekteler; çağdaş sanat yapıtları, duyusal bir içtenliğe davet etmek yerine çoğu zaman duyusal merak ve hazzın mesafeli bir reddinin işaretlerini vermekteler. Bu sanat yapıtları duyulara ve farklılaşmamış bedensel yanıtlara değil, zihne ve kavramsallaştırma yetilerine hitap etmektedir. İlişkisiz imgelerin aralıksız bombardımanı yalnızca imgelerin duygusal içeriklerinin yavaş yavaş boşalmasına neden olmaktadır. İmgeler, sıkıntıyı ertelemek için üretilmiş sonsuz emtiaya tahvil edilmekte; buna mukabil, insanlar metalaşmakta, kendi varoluşsal gerçekleriyle yüzleşme yürekliliğine ve hatta olanağına bile sahip olmadan kendi kendilerini umursamazca tüketmektedirler. Uyduruk bir düş dünyasında yaşatılmaktayız.

Hans Sedlmayr'ın çağdaş sanata dair düşündürücü ama rahatsız edici kitabı *Art in Crisis*'teki[65] (Bunalımdaki Sanat) tavrına benzer tutucu bir görüş ifade etmek istemiyorum. Ben yalnızca dünyayı duyusal ve algısal olarak deneyimlememizde belirgin bir değişikliğin hasıl olduğunu, bu değişikliğin sanatta ve mimarlıkta yansıdığını öne sürüyorum. Mimarlığın, varoluşun anlamının erozyonunu pekiştirmek yerine özgürleştirici ya da sağaltıcı bir rolü olmasını istiyorsak, mimarlık sanatının, zamanının kültürel ve zihinsel gerçekliğine ne kadar çok sayıda gizli biçimle bağlı olduğu üzerine kafa yormalıyız. Mimarlığın yapılabilirliğinin hangi yollarla güncel siyasal, kültürel, ekonomik, bilişsel ve algısal gelişmeler tarafından tehdit edildiğinin ya da marjinalize edildiğinin de bilincinde olmalıyız. Mimarlık, soyu tükenme tehlikesi altındaki bir sanat haline gelmiş durumda.

---

65 Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre*, Hollis & Carter (Londra), 1957.

Alberti Penceresinin Reddi

Göz, elbette, Rönesans'ın perspektif kuramlarında tanımlanan tekgözlü (*monocular*) ve sabit yapı olarak kalmadı. Hegemonik göz görsel algı ve ifade için yeni topraklar fethetti. Örneğin Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in resimleri daha şimdiden katılımcı bir gözü çeşitli olayların sahneleri arasında gezinmeye davet eder. 17. yüzyılın burjuva hayatını resmeden Hollanda resimleri, Alberti penceresinin sınırlarının dışına taşan gündelik sahneler ve nesneler sunarlar. Barok resimler bulanık kenarları, yumuşak odakları ve çoklu perspektifleriyle görüşü açar; belirgin bir dokunsal davet sunarak, bedeni yanılsamalı mekânda gezinmeye teşvik ederler.

Modernitenin evrimindeki en önemli çizgilerden biri, gözün Kartezyen perspektif epistemolojisinden kurtarılması oldu. Joseph Mallord William Turner'ın resimleri, Barok dönemde başlamış olan resim çerçevesinin ve üstünlük (*vantage*) noktasının ortadan kaldırılma sürecini devam ettirdi; Empresyonistler sınır çizgisini, dengeli çerçevelemeyi ve perspektif derinliğini terk ettiler; Paul Cézanne, "dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılmaya"[66] uğraştı; Kübistler tekil odak noktasını terk ettiler, çevrel görmeyi yeniden etkinleştirdiler ve dokunsal deneyimi pekiştirdiler; renk alanı (*colour field*) ressamlarıysa ironik bir yapıntı ve özerk bir gerçeklik olarak resmin kendisinin buradalığını vurgulamak için yanılsamalı derinliği reddettiler. Arazi sanatçıları (*land art*) yapıtın gerçekliğini, yaşanan dünyanın gerçekliğiyle birlikte erittiler; ve son olarak Richard Serra gibi sanatçılar hem bedene hem de yataylık, dikeylik, maddesellik, yerçekimi ve ağırlık deneyimlerimize doğrudan hitap ettiler.

66 Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt", Merleau-Ponty (1964) içinde, s. 19.

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

Yeni Bir Görme ve Duyusal Denge

Belki de günümüzün odaklanmamış görmesi, gözün denetim ve iktidara yönelik örtük arzusundan kurtulmuş olarak, görme ve düşünme için yeni alanlar açabilir. Görüntü akışının neden olduğu odak kaybı gözü ataerkil egemenliğinden özgürleştirebilir ve katılımcı ve duygudaşlığa yatkın bir bakışa yol açabilir. Duyuların teknolojik uzantıları şimdiye kadar görmenin önceliğini pekiştirdiler, ama yeni teknolojiler "bedene [...] Kartezyen bedensizleşmiş izleyicinin ilgi gözetmez bakışını tahtından etmekte"[67] yardım edebilir.

Martin Jay şöyle yazıyor: "Rönesans'ın aydınlık, çizgisel, katı, sabit, planimetrik, kapalı formunun tersine... Barok, resimsel, geri çekilmeli, yumuşak odaklı, çoğul ve açıktı."[68] Jay, "Barok görsel deneyimde, Kartezyen perspektivist rakibinin mutlak gözmerkezciliğine dönüşmesini engelleyen güçlü bir dokunsal niteliğin olduğunu"[69] da öne sürer.

Dokunsal deneyim göz rejimine, modern görsel imgeler dağarının dokunsal mevcudiyeti yoluyla nüfuz eder. Örneğin bir müzik videosunda ya da çokkatmanlı çağdaş şehrin saydamlığında, görüntü

67 Jay, Foster (1998) içinde, s. 18.

68 *A.g.y.*, s. 16.

69 *A.g.y.*, s. 17.

akışını analitik gözlemde bulunmak için durduramayız; bunun yerine onu geliştirilmiş bir dokunsal duyumlama olarak değerlendirmemiz gerekir, bir yüzücünün suyun akışını teninde hissetmesi gibi.

Kapsamlı ve düşündürücü kitabı *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*'da (Görmenin Açılması: Nihilizm ve Postmodern Durum) David Michael Levin iki görme kipini birbirinden ayırır: "asertorik bakış" (*assertoric gaze*) ve "aletheik bakış" (*aletheic gaze*).[70] Onun görüşünde, asertorik bakış dar, dogmatik, tahammülsüz, katı, sabit, esnemez, dışlayıcı ve etkilenmezdir; aletheik bakış ise hermenoetik hakikat kuramıyla ilintili olup, çok çeşitli duruş noktaları ve bakış açılarından görmeye çalışır ve çoklu, çoğulcu, demokratik, bağlamsal, içerdeleyici, yatay ve şefkatli bir bakıştır.[71] Levin'in öne sürdüğü gibi, yeni bir bakma kipinin belirmekte olduğuna dair işaretler vardır.

Yeni teknolojiler, her ne kadar görmenin hegemonyasını güçlendirmiş olsalar da, duyuların alanlarını yeniden dengelememize yardım edebilirler. Walter Ong'a göre, "telefon, radyo, televizyon ve çeşitli ses bandı türleriyle birlikte elektronik teknoloji bizi bir 'ikincil sözellik' çağına getirdi. Bu yeni sözellik, katılımcı gizemciliği, ortaklık duygusunu pekiştirmesi, şimdiki âna yoğunlaşması bakımından eskisiyle çarpıcı benzerliklere sahiptir..."[72]

"Biz Batı dünyası, ihmal ettiğimiz duyularımızı keşfetmeye başladık. Bu büyüyen farkındalık, teknolojikleşmiş dünyamızda acısını çektiğimiz duyusal deneyimden sancılı mahrumiyete karşı gecikmiş

---

70 David Michael Levin, *The Opening of Vision - Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge (New York ve Londra), 1988, s. 440.

71 *A.g.y.*

72 Ong, s. 136.

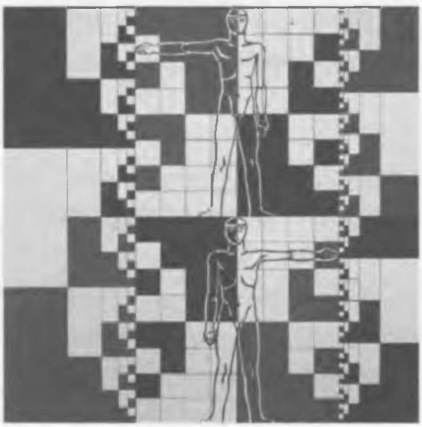
bir tepkidir biraz da," diye yazıyor antropolog Ashley Montagu.[73] Bu yeni farkındalık bugün bütün dünyada mimarlığı maddesellik ve dokunsallık, doku ve ağırlık, mekân yoğunluğu ve maddeselleşmiş ışığa ilişkin pekişmiş bir duygu yoluyla yeniden duyumsallaştırmaya girişmiş olan çok sayıda mimar tarafından yayılmaktadır.

73 Montagu, s. XIII.

9



10



MİMARLIK VE İNSAN FİGÜRÜ

9
Bir binayı bedenimizin ve bedenimizi bir binanın analoğu olarak yorumlamaya eğilimliyiz.

Akropolis'te Erekteum'un karyatitleri, MÖ 421-405.

© British Museum Kayyumları.

10
Eski Mısır hanedanlarından itibaren mimarlıkta insan bedeni ölçüleri kullanılmıştır. Modern zamanlarda insanmerkezli gelenek neredeyse tamamen unutulmuştur.

Aulis Blomstedt'in 180 cm'lik temel ölçünün Pisagorcu alt bölümlemelerine dayanan mimari oranlama sistemi çalışması (muhtemelen 1960'lı yılların başları).

The Aulis Blomstedt Estate/S. Blomstedt.

2. BÖLÜM

Görme duyusunun diğer duyulara göre ayrıcalıklı kılınmasının, Batı düşüncesinin tartışma götürmez bir izleği ve yüzyılımızın mimarlığının apaçık bir önyargılı tavrı olduğunu yukarıda kısaca ele aldık. Elbette mimarlıktaki olumsuz gelişme, hem işletme, örgütlenme ve üretim güçleri ve biçimleri, hem de bizzat teknoloji gerçeğinin soyutlayıcı ve evrenselleştirici etkisinden destek görmüştür. Duyular alanındaki olumsuz gelişmeler de doğrudan doğruya görme duyusunun tarihsel olarak ayrıcalıklı kılınmış olmasına yüklenemez. Görme algısının en önemli duyumuz olmasının fizyolojik, psikolojik ve algısal olgularda sağlam temelleri vardır.[74] Sorun, gözün diğer duyu kipleriyle doğal etkileşiminden yalıtılmasından ve dünya deneyimini gitgide indirgeyecek ve görme alanına sınırlayacak biçimde diğer duyuların devreden çıkarılması ve bastırılmasından kaynaklanır.

74 Optik sinir, kulaktaki salyangoz sinirinin sahip olduğunun 18 katı kadar sinir ucuyla ve 800 bin lifiyle, inanılmaz miktarda enformasyonu, diğer tüm duyu organlarını açık ara geride bırakan bir hızda beyne aktarma yetisine sahiptir. Her gözde kabaca 500 karanlık ve ışık düzeyine dair enformasyon alan 120 milyon çubukçuk, bir milyondan fazla renk kombinasyonu arasında ayrım yapabilmemizi sağlayan yedi milyondan fazla koni vardır. Jay (1994), s. 6.

Bu yalıtma ve indirgeme algı sisteminin doğuştan karmaşıklığını, kapsayıcılığını ve plastikliğini parçalar, kopukluk ve yabancılaşma duygusunu pekiştirir.

Kitabın ikinci kısmında, duyuların etkileşimini gözden geçirerek, mimari dışavurum ve mimarlık deneyimindeki duyu alanlarına dair bazı kişisel izlenimlerimi aktaracağım. Bu denemede, halihazırdaki görsel inşa sanatı anlayışına karşı bir duyusal mimarlık öne sürüyorum.

Merkezdeki Beden

Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orada silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyumlar; bedenimin ağırlığı katedralin kapısının kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır.

Merleau-Ponty'nin felsefesi insan bedenini deneyim dünyasının merkezi yapar. Richard Kearney'nin özetlediği gibi, o "yaşayan yönelimsellik (*intentionality*) merkezleri olarak bedenlerimiz yoluyla ... dünyamızı seçtiğimizi ve dünyamızın bizi seçtiğini"[75] tutarlı biçimde öne sürdü. Merleau-Ponty'nin kendi sözleriyle, "kalp nasıl organizmadaysa, bedenimiz de öyle dünyadadır: Görünür görüntüyü daima hayatta tutar, ona hayat nefesi verir, onu içeriden destekler ve onunla birlikte sistem oluşturur";[76] ve "duyusal deneyim

75 Kearney (1994), s. 74.

76 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge (Londra), 1992, s. 203.

istikrarsızdır ve tüm bedenimizle bir anda vardığımız etkileşimli duyular dünyasına açılan doğal algılamaya yabancıdır."[77]

Duyusal deneyimler beden aracılığıyla, daha doğrusu bedenin ve insani varolma biçiminin yapısında bütünleşir. Psikanaliz kuramı bütünleştirme (*integration*) merkezi olarak beden imgesi ya da beden şeması nosyonunu ortaya attı. Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşür; mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur.

"Beden imgesi... temelde yaşamın erken dönemindeki dokunma ve yön bulma deneyimleriyle biçimlenir. Görsel imgelerimiz daha sonra gelişir ve anlamları bakımından dokunsal olarak edinmiş olduğumuz ilksel deneyimlere dayanırlar."[78] Kent C. Bloomer ve Charles W. Moore, mimarlık deneyiminde bedenin ve duyuların rolünü değerlendiren ilk çalışmalardan biri olan kitapları *Body, Memory and Architecture*'da (Beden, Bellek ve Mimarlık) böyle iddia ederler. Ve açıklarlar: "Bugün barınaklarımızda eksik olan, beden, imgelem ve çevre arasındaki potansiyel alışverişlerdir."[79] "Her yer en azından belli bir derecede anımsanabilir; bunun nedeni kısmen her yerin biricik olması, ama kısmen de bedenimizi etkilemiş ve onu kendi kişisel dünyamızda tutmamıza yetecek kadar çağrışım üretmiş olmasıdır."[80]

---

77 *A.g.y.*, s. 225.

78 Kent C. Bloomer ve Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press (New Haven ve Londra), 1977, s. 44.

79 *A.g.y.*, s. 105.

80 *A.g.y.*, s. 107.

Çokduyulu Deneyim

Ormanda bir yürüyüş tüm duyu kiplerinin sürekli etkileşimi sayesinde zindelik ve sağlık verir; Bachelard "duyuların çokseslilıği"nden[81] söz eder. Göz bedenle ve diğer duyularla işbirliği yapar. Bu devamlı etkileşim kişinin gerçeklik duygusunu güçlendirir ve yetkinleştirir. Mimarlık, özünde, doğanın, insan yapımı âleme doğru algılamanın zeminini ve dünyayı deneyimleme ve anlamanın ufkunu sağlayan uzantısıdır. Yalıtık ve kendine yeten bir yapıntı değildir; dikkatimizi ve varoluşsal deneyimimizi daha geniş ufuklara yöneltir. Mimarlık aynı zamanda toplumun kurumlarına ve gündelik yaşamın koşullarına kavramsal ve maddi yapısını verir. Yılın döngüsünü, güneşin seyrini ve günün saatlerinin geçişini somutlaştırır.

Her etkileyici mimarlık deneyimi çokduyulu bir deneyimdir; göz, kulak, burun, ten, dil, iskelet ve kasın her birinin, mekân, madde ve ölçekle ilgili niteliklerin ölçülmesinde eşit payı vardır. Mimarlık varoluşsal deneyimi, kişinin dünyada olma duygusunu güçlendirir ve bu özünde güçlenmiş bir kendilik deneyimidir. Mimarlık, salt görme ya da klasik beş duyu yerine, birbiriyle etkileşen ve kaynaşan birçok duyusal deneyim alanı içerir.[82]

Psikolog James J. Gibson duyulara salt edilgin alıcılardan ziyade saldırgan arayıcılar gözüyle bakar. Birbirinden kopuk beş duyu yerine Gibson duyuları beş duyu sistemi olarak kategorileştirir: görsel sistem, işitsel sistem, tat-koku sistemi, temel-yön bulma sistemi ve

---

81 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, Beacon Press (Boston), 1971, s. 6.

82 Bilim insanları, hayvan deneylerine dayanarak, canlı organizmaların çevreye on yedi farklı biçimde cevap verebildiklerini belirlediler. Jay (1994), s. 6.

dokunsal sistem.[83] Steiner'in felsefesi ise aslında en az on iki duyu kullandığımızı varsayar.[84]

Gözler diğer duyularla işbirliği yapmak ister. Görme dahil tüm duyular dokunma duyusunun uzantıları (tenin özelleşmiş halleri) olarak değerlendirilebilir. Onlar ten ile çevre arasındaki, yani bedenin saydamsız içselliği ile dünyanın dışsallığı arasındaki, arayüzlerdir. René Spitz'e göre, "her algı içsel alımlama ile dışsal algılama arasındaki ilksel köprü işlevi gören ağız boşluğunda başlar."[85] Göz bile dokunur; bakış bilinçdışı bir dokunuşu, bedensel mimesisi ve özdeşleşmeyi imler. Martin Jay'in Merleau-Ponty'nin duyular felsefesini betimlerken belirttiği gibi, "görme aracılığıyla güneşe ve yıldızlara dokunuruz."[86] Merleau-Ponty'yi önceleyen 18. yüzyıl İrlandalı filozof ve din adamı George Berkeley, dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunsal belleğin işbirliği olmadan maddeselliğin, uzaklığın ve mekânsal derinliğin görsel alımlanmasının söz konusu olamayacağını varsaymıştı. Berkeley'e göre görmenin "sağlamlık, direnç ve dışa çıkıklık (*protrusion*)"[87] duyumlarını sağlayan dokunmanın yardımına ihtiyacı vardır; dokunmadan kopuk bir görmenin, "uzaklık, dışarıdalık ya da derinlikle ve dolayısıyla mekân ya da bedenle ilgili hiçbir fikri olamaz."[88] Berkeley'le

---

83 Bloomer ve Moore, s. 33.

84 Rudolf Steiner'in duyular üzerine çalışmalarına dayanan antropoloji ve spiritüel psikoloji on iki duyu ayırt eder: dokunma, yaşam duyusu, öz-hareket duyusu, denge, koku, tat, görme, sıcaklık duyusu, işitme, dil duyusu, kavramsal duyu, ego duyusu. Albert Soesman, *Our Twelve Senses: Wellsprings of the Soul*, Hawthorn Press (Stroud, Glos), 1998.

85 Aktaran Victor Burgin, "Perverse Space", *Sexuality and Space* içinde, haz. Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press (Princeton), 1992, s. 233.

86 Aktaran Jay, Levin (1993) içinde.

87 Stephen Houlgate, "Vision, Reflection and Openness - The 'Hegemony of Vision' from a Hegelian Point of View", Levin (1993) içinde, s. 100.

88 Aktaran Houlgate, *a.g.y.*, s. 100.

mutabık olan Hegel, mekânsal derinlik duygusunu verebilecek tek duyunun dokunma olduğunu öne sürer, çünkü dokunma "maddi cisimlerin ağırlık, direnç ve üçboyutlu şekillerini (gestalt) duyumlar, böylece bizi, ötemizde dört bir yana uzanan şeylerden haberdar eder."[89]

Görme, dokunmanın zaten bildiğini açığa çıkarır. Dokunma duyusuna görmenin bilinçdışı olarak bakabiliriz. Gözlerimiz uzak yüzeyleri, hatları ve kenarları okşar ve bilinçdışı dokunsal duyum deneyimin hoşluğunu ya da nahoşluğunu belirler. Uzak olan ile yakın olan aynı yeğinlikle deneyimlenir ve tek bir tutarlı deneyimde kaynaşırlar. Merleau-Ponty'nin sözleriyle:

> *Nesnelerin derinliğini, kayganlığını, yumuşaklığını, sertliğini görürüz; Cézanne kokularını bile gördüğümüzü iddia etti. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerinin düzeni bu bölünmez bütünü beraberinde taşımalıdır; yoksa resmi, şeylerin yalnızca ipucunu verecek ve onları, bizim için gerçekliğin tanımı olan karşı konulmaz bütünlükleri, buradalıkları ve ötesine geçilemez dolulukları içinde veremeyecektir.*[90]

Bernard Berenson, Goethe'nin, sanat eserinin "yaşamı yükseltmesi"[91] gerektiği fikrini daha da ileri götürerek, bir sanat eserini deneyimlerken, "fikirleşmiş (*ideated*) duyumlar" yoluyla sahici bir fiziksel karşılaşma imgelediğimizi iddia etti. Bunlardan en önemlisine "dokunsal değerler"[92] adını verdi. Onun görüşünde, sahici sanat eseri, dokunmaya ilişkin fikirleşmiş duyumlarımızı uyarır ve bu uyarı yaşamı yükseltir. Gerçekten de Pierre Bonnard'ın banyo yapan çıplak kadın resimlerinde banyo küvetindeki suyun sıcaklığını, Turner'ın manzaralarında nemli havayı

89 Aktaran Houlgate, *a.g.y.*, s. 108.

90 Merleau-Ponty (1964), s. 15.

91 Aktaran Montagu, s. 308.

92 Gönderme yapan Montagu, *a.g.y.*

11



12



KATILIM ŞEHRİ – YABANCILAŞMA ŞEHRİ

11
Duyusallıkla iç içe şehir.

Peter Bruegel, *Çocuk Oyunları*, 1560, detay.

Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM, Viyana.

12
Duyusallıktan yoksun modern şehir.

Brasília'nın iş merkezi, Brezilya, 1968.

Fotoğraf: Juhani Pallasmaa.

duyumsarız, tıpkı Matisse'in deniz manzaralı pencere resimlerinde güneşin sıcaklığını ve serin meltemi duyumsayabildiğimiz gibi.

Aynı şekilde, bir mimarlık yapıtı da izlenimlerden oluşmuş karmaşık bir bütün doğurur. Frank Lloyd Wright'ın Şelale Evi'yle canlı karşılaşma, etrafı saran ormanı, evin hacimlerini, yüzeylerini, dokularını ve renklerini ve hatta ormanın kokularını ve ırmağın seslerini bile benzersiz bir bütüncül deneyim olarak örer. Bir mimarlık yapıtı, birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil, maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir. Bir mimarlık yapıtı hem fiziksel hem de zihinsel yapıları bir araya getirerek kaynaştırır. Mimari çizimdeki görsel cephedenlik (*visual frontality*) mimarlığın gerçek deneyiminde kaybolur. İyi mimarlık, gözün haz veren dokunuşu için kalıba dökülmüş şekiller ve yüzeyler sunar. "Kontur ve profil (modenatür) mimarın mihenk taşıdır," diyen Le Corbusier, başka bakımdan göz odaklı olan mimarlık anlayışındaki dokunsal bir unsuru açığa çıkarır.[93]

Bir duyu alanının imgeleri başka kipleri yine imgelerle besler. Mevcudiyet imgeleri bellek, imgelem ve düş imgelerinin ortaya çıkmasına neden olur. "Evin başlıca yararı, gündüz düşlerine barınak olmasıdır, ev düş göreni korur, insana huzur içinde düşleme olanağı sağlar," diye yazar Bachelard.[94] Ama dahası, bir mimari mekân düşüncelerimizi çerçeveleyerek, durdurarak, güçlendirirerek ve odaklayarak kaybolmalarını önler. Varlığımızı dışarıda da duyumsayabilir ve düşleyebiliriz, ama berrak düşünmek için bir odanın mimari geometrisine ihtiyaç duyarız. Düşüncenin geometrisi odanın geometrisini yarıklar.

Çay Kitabı'nda Kakuzo Okakura, çay töreninin basit durumunun çağrıştırdığı çokduyulu imgeler dağarcığının incelikli bir betimlemesini

93 Le Corbusier (1959), s. 11.

94 Bachelard (1971), s. 6.

sunar: "Sükûnet hüküm sürer, demir cezvede kaynayan suyun sesinden başka hiçbir şey yoktur, sessizliği bozan. Cezve güzel 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 bir uzak tepede çamların uğultusunu duyabilir."[95] 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. Hatta Edward S. Casey'ye göre, beden belleği olmadan bellek yeteneğimiz olamazdı.[96] Dünya bedende yansır ve beden dünyaya yansır (*projected*). Sinir sistemimiz ve beynimizle anımsadığımız kadar bedenimizle de anımsarız.

Duyular zihnin yargısı için enformasyona aracılık etmekle kalmaz, aynı zamanda imgelemi ateşlemenin ve duyusal düşünceyi eklemlemenin bir aracıdırlar. Her sanat formu, kendine özgü ortamı ve duyularla iç içeliğiyle, metafizik ve varoluşsal düşünmeyi geliştirir. Merleau-Ponty'ye göre, "her resim kuramı bir metafiziktir."[97] Ama bu cümle, sanatın bilfiil icra edilişi için de söylenebilir, zira her resim dünyanın özüne ilişkin örtük varsayımlara dayanır. Merleau-Ponty şöyle diyor: "Ressam 'bedenini beraberinde götürür,' der Paul Valéry. Gerçekten de bir zihnin nasıl resim yapabileceğini hayal etmek zordur."[98]

---

95 Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, Kodansha International (Tokyo ve New York), 1989, s. 83 (Türkçesi: *Çay Kitabı*, çev. Ayça Ögel, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2001).

96 Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press (Bloomington ve Indianapolis), 2000, s. 172.

97 Aktaran Judovitz, Levin (1993) içinde, s. 80.

98 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, haz. James M. Edie, Northwestern University Press (Evanston), 2000, s. 162 (Türkçesi: *Algının Önceliği*, çev. Yusuf Yıldırım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006).

Aynı şekilde, insan bedeninin ve mekândaki hareketinin bir yansıması olmayan salt beyinsel bir mimarlık düşünmek de mümkün değildir. Mimarlık sanatı da insanın dünyadaki varlığıyla ilgili metafizik ve varoluşsal sorularla uğraşır. Mimarlık yapmak berrak düşünmeyi gerektirir, ama bu düşünme duyular ve beden aracılığıyla, mimarlığın özgül ortamıyla gerçekleşen özgül cisimleşmiş bir düşünme biçimidir. Mimarlık, insanın dünyayla ete bürünmüş biçimde karşılaşmasını "plastik duygular"[99] aracılığıyla işler ve iletir. Benim görüşümde, mimarlığın görevi, Merleau-Ponty'nin Cézanne'ın resimleri hakkında söylediği gibi, "dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılmak"tır.[100]

Gölgenin Önemi

Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü duygusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duyusunu kapatma eğilimine gireriz; düş kurarken, müzik dinlerken ya da sevdiklerimizi okşarken gözlerimizi kaparız. Derin gölgeler ve karanlıklar hayati önemdedir, çünkü görmenin keskinliğini yumuşatır, derinliği ve uzaklığı muğlaklaştırır ve bilinçdışı çevrel görmeyi ve dokunsal düşlemi davet ederler.

Eski bir kentin sokakları, sırayla karanlık ve aydınlık bölgeleriyle, bugünün parlak ve muntazam ışıklı sokaklarına göre ne kadar da gizemli ve davetkârdır! Loş ışık ve gölge imgelem ve düşlemi uyarır. Berrak düşünmek için görmenin keskinliği bastırılmalıdır, zira düşünceler dalgın ve odaklanmamış bir bakışla yolculuk ederler. Mekânın

99 Le Corbusier (1959), s. 7.

100 Merleau-Ponty (1964), s. 19.

homojenleşmesi varolma deneyimini nasıl zayıflatır ve yer duygusunu ortadan kaldırırsa, homojen parlak ışık da imgelemi öyle felç eder. İnsan gözü parlak günışığından çok alacakaranlığa ayarlıdır.

Sis ve alacakaranlık, görsel imgeleri bulanık ve muğlak kılarak imgelemi uyandırır; sisli bir dağ manzarası temalı bir Çin resmi, ya da Ryoan-ji Zen Bahçesi'nin tırmıklanmış kumu, odaklanmamış bir bakma biçimine neden olur, trans benzeri meditatif bir hal yaratır. Dalgın bakış fiziksel imgenin yüzeyinden içeri girerek sonsuzluğa odaklanır.

Gölgelere Övgü kitabında Junichiro Tanizaki, Japon mutfağının bile gölgelere dayandığından ve karanlıktan ayrılamayacağından dem vurur: "*Y kan* vernikli bir tabakta sunulduğunda, odanın karanlığı dilinizde erir adeta."[101] Yazar eski zamanlarda geyşaların kararmış dişlerinin ve yeşil-siyah dudaklarının ve beyaza boyanmış yüzlerinin tamamen odanın karanlığını ve gölgelerini vurgulamak için olduğunu hatırlatır.

Benzer biçimde, Caravaggio'nun ve Rembrandt'ın, konu kişisinin, tüm ışığı yutan koyu kadife bir fonda değerli bir nesne gibi gömülü durduğu resimlerindeki olağanüstü odak ve buradalık duygusu, gölgenin derinliğinden kaynaklanır. Gölge ışık altındaki nesneye şekil ve hayat verir. Ayrıca fantezilerin ve düşlerin kaynaklandığı alana malzeme sağlar. *Chiaroscuro* sanatı usta mimarın da becerilerinden biridir. Büyük mimari mekânlarda gölge ile ışığın sürekli bir derin soluklanması vardır; gölge soluk alır ve parlaklık ışığı soluk verir.

Zamanımızda ışık salt niceliksel bir meseleye dönüştü; pencere kapalı ile açık, iç ile dış, özel ile kamusal, gölge ile ışık arasındaki

---

101 Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books (New Haven), 1977, s. 16.

aracılık rolünü yitirdi. Ontolojik anlamını yitirmiş olan pencere artık duvarın yokluğundan ibaret. "Örneğin devasa cam yüzeylerin kullanımı [...] binalarımızı içtenlikten, gölge ve atmosfer etkisinden yoksun bırakmaktadır. Bütün dünyada mimarlar geniş cam yüzeylere ve dışa açılan mekânlara verdikleri oranlarda hatalılar [...] Mahrem yaşam duygumuzu yitirdik ve esasen evden uzakta kamusal hayatlar yaşamaya mecbur bırakıldık,"[102] diye yazıyor, çağdaş mimarlıkta içten gizliliğin, gizemin ve gölgenin sahici büyücüsü Luis Barragan. Benzer biçimde, çağdaş meydanların büyük çoğunluğu, daha düşük yeğinlikli ve daha düzensizce dağıtılmış bir ışıkla çok daha keyif verici olurdu. Alvar Aalto'nun Säynätsalo Belediye Sarayı'na yaptığı meclis toplantı salonunun karanlık rahmi, mistik ve mitolojik bir cemaat duygusuna yeniden hayat verir; karanlık bir dayanışma duygusu yaratır ve konuşulmuş sözün (*spoken word*) gücünü pekiştirir.

Heyecanlı hallerde duyu uyaranları daha rafine duyulardan daha arkaik duyulara çekilir – görmeden işitmeye, dokunmaya ve kokuya, ışıktan gölgeye. Yurttaşlarını denetlemek isteyen bir kültür ters yönde etkileşimi teşvik edecektir, yani bireysellikten ve özdeşleşmeden uzağa, kamusal ve mesafeli bir kopukluğa doğru. Bir gözetim toplumu kaçınılmaz olarak dikizci (*voyeuristic*) ve sadist bir göz toplumudur. Zihinsel geri çekilmeye ya da mahremiyete hiç yer bırakmayan, sürekli yüksek düzeyde ışıklandırma, etkili bir zihinsel işkence yöntemidir; kendiliğin karanlık içi bile dışarıya maruz bırakılır ve çiğnenir.

---

102 Alejandro Ramirez Ugarte, "Interview with Luis Barragan" (1962), Enrique X de Anda Alanis, *Luis Barragan: Clásico del Silencio*, Colección Somosur (Bogota), 1989, s. 242.

13



14



İŞİTME VE KOKLAMA MİMARLIKLARI

13
Tarihsel şehir ve kasabalarda akustik deneyimler görsel deneyimleri pekiştirir ve zenginleştirir.

İlk olarak Florielle'de 1136'da kurulmuş, 1176'da şimdiki yerine taşınmış olan, Cîteaux tarikatına ait erken dönem Le Thoronet Manastırı.

Fotoğraf: David Heald.

14
Zengin ve canlılık veren yer deneyimlerinde tüm duyusal alanlar etkileşir ve kaynaşır, yerin unutulmaz imgesine dönüşür.

Bir koku mekânı: Harrar'ın baharat pazarı, Etiyopya.

Fotoğraf: Juhani Pallasmaa.

Akustik Samimiyet

Görme yalıtır, ses birleştirir; görme doğrultusaldır, ses tüm yönlere doğrudur (*omnidirectional*). Görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaratır. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar. Binalar bakışımıza tepki vermezler, ama seslerimizi kulaklarımıza iade ederler. "Sesin merkezleyici eylemi insanın kozmos duygusunu etkiler," diye yazar Walter Ong. "Sözlü kültürler için kozmos, merkezinde insan olan bir süregiden olaydır. İnsan *umbilicus mundi*'dir, yani dünyanın göbek deliği."[103] Çağdaş dünyadaki zihinsel merkez kaybının, en azından kısmen, işitilir dünyanın bütünlüğünün ortadan kalkmasına yüklenebilmesi düşündürücüdür.

İşitmek mekân deneyimi ve anlayışını yapılandırır ve eklemler. Her ne kadar ses çoğu zaman, görsel izlenimlerin içinde barındığı bir zamansal süreklilik (*continuum*) sağlasa da, olağan durumda mekânsal deneyimde işitmenin öneminin farkında olmayız. Örneğin bir filmden *soundtrack*'i çıkarıldığında sahne plastik niteliğini ve süreklilik ve canlılık duygusunu kaybeder. Gerçekten de sessiz film ses eksikliğini gösterişli bir aşırı-oynama (*overacting*) tarzıyla telafi etmek zorundaydı.

İngiliz ressam ve denemeci Adrian Stokes mekân ve ses, ses ve taş arasındaki etkileşime dair keskin gözlemlerde bulunur ve şöyle yazar: "Erkeklerin anneleri gibi, binalar iyi dinleyicilerdir. İster belirgin olsun ister görünüşte yığınlaşmış, uzun sesler sarayların, kanallar ya da kaldırımlar arkasına uzanan deliklerini yatıştırır. Yankısıyla birlikte uzun bir ses taşın tamamlanmasını sağlar."[104]

---

103 Ong, s. 73.

104 Adrian Stokes, "Smooth and Rough", *The Critical Writings of Adrian Stokes*, II. cilt, Thames & Hudson (Londra), 1978, s. 245.

Geceleyin şehirde bir trenin ya da ambulansın sesiyle uykusundan yarı uyanmış, binalarına dağılmış sayısız sakiniyle şehrin mekânını uykusunda deneyimlemiş herkes, sesin imgelem üzerindeki gücünü bilir; geceleyin ses insana yalnızlığını ve ölümlülüğünü hatırlatır ve insanı bütün uyuyan şehrin bilincinde kılar. Karanlık bir yıkıntıda damlayan suyun sesiyle büyülenmiş herkes, kulağın karanlığın boşluğu içinde oylum açabilmekteki olağanüstü yeteneğine tanıklık edebilir. Kulağın karanlıkta izini sürdüğü mekân doğrudan zihnin içinde yontulmuş bir oyuğa dönüşür.

Steen Eiler Rasmussen'in çığır açan kitabı *Experiencing Architecture*'ın (Mimarlığı Deneyimlemek) son bölümünün "Mimarlığı İşitmek"[105] başlığını taşıması anlamlıdır. Yazar akustik niteliklerin çeşitli boyutlarını betimler ve Orson Welles'in *Üçüncü Adam* filminde Viyana'nın yeraltı tünellerindeki akustik algıyı hatırlatır: "Kulağınız tünelin hem uzunluğunu, hem de silindir şeklini alımlar."[106]

Metruk ve mobilyasız bir evin akustik sertliğinin yanında, içinde yaşanan, sesin kırınımından geçtiği ve kişisel hayatın nesnelerinin sayısız yüzeyleri tarafından yumuşatıldığı bir evin cana yakınlığı da hatırlatılabilir. Her bina ya da mekân içtenlik ya da anıtsallık, davet ya da ret, konukseverlik ya da hasmaneliğinin kendine özgü sesine sahiptir.

Görme yalnız gözlemcinin duyusudur, işitme ise bir bağ ve dayanışma duygusu yaratır; bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yalnız başına gezinir, ama orgun sesi hemen mekânla yakınlığımızı deneyimlememizi sağlar. Bir sirkte gerilimli bekleyiş sırasında

---

105 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press (Cambridge), 1993 (Türkçesi: *Yaşanan Mimari*, çev. Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010).

106 *A.g.y.*, s. 225.

yalnız başımıza gözümüzü dikip bakarız, ama ardından gelen alkış bizi kalabalıkla birleştirir. Bir kasabanın sokaklarında yankılanan kilise çanlarının sesi heyecanla yüklüdür, çünkü çevreleyen duvarlarda yankılanan ses bizi mekânla doğrudan etkileşime sokar; ses mekânı ölçer ve ölçeğini anlaşılır kılar. Mekânın sınırlarını kulaklarımızla okşarız. Limandaki martıların çığlıkları okyanusun enginliğinin ve ufkun sonsuzluğunun farkına varmamızı sağlar.

Her şehrin sokaklarının yapısına ve ölçeğine ve genelindeki mimari üslup ve malzemelere bağlı olan bir yankısı vardır. Bir Rönesans şehrinin yankısı bir Barok şehrin yankısından farklıdır. Ama bizim şehirlerimiz yankılarını hepten kaybettiler. Çağdaş şehirlerin geniş açık mekânları sesi geri göndermez ve bugünün binalarının iç mekânlarında yankılar emilir ve sansürlenir. Alışveriş merkezlerinin ve kamusal mekânların programlı banttan müziği mekânın akustik hacmini kavrama olanağını ortadan kaldırır. Kulaklarımız körleşmiştir.

Sessizlik, Zaman ve Yalnızlık

Mimarlığın yarattığı işitsel deneyimlerin en önemlisi sükûnettir. Mimarlık madde, mekân ve ışık haline getirilerek susturulmuş inşa faaliyetinin dramasını sunar. Mimarlık eninde sonunda taşlaşmış sessizliğin sanatıdır. İnşaat işlerinin gürültüsü bitip, işçilerin bağırışları silinip gittiğinde, yapı bekleme halindeki sabırlı bir sessizlik müzesine dönüşür. Mısır tapınaklarında firavunları çevreleyen sessizlikle karşılaşırız, Gotik katedralin sessizliğinde bir Gregoryen ezginin sönen son sesini anımsarız ve bir Romalı'nın ayak seslerinin yankısı Panteon'un duvarlarından az önce uçup gitmiştir. Mimarlık yapıtının sessizliği uyumlu, anımsayan bir sessizliktir. Yoğun bir mimarlık deneyimi tüm dış gürültüyü bastırır; dikkatimizi varoluşumuzun kendisine yöneltir ve tüm sanatın yaptığı gibi bize temel yalnızlığımızı hatırlatır.

Son yüzyıldaki inanılmaz hız artışı, zamanı, dünyanın spontane halinin yansıtıldığı düz bir şimdinin ekranına dönüştürdü. Zaman, sürme (*duration*) niteliğini ve ilksel geçmişteki yankısını yitirdikçe, insan tarihsel bir varlık olarak kendilik duygusunu yitirir ve "zamanın dehşeti"nin[107] tehdidi altına girer. Mimarlık bizi şimdinin kuşatmasından kurtarır ve zamanın yavaş ve sağaltıcı akışını deneyimlememizi sağlar. Binalar ve şehirler zamanın araçları ve müzeleridir. Tarihin geçişini görmemizi ve bireysel yaşamı aşan yaşam döngülerine katılmamızı sağlarlar.

Mimarlık bizi ölülerle ilişkiye geçirir; binalar aracılığıyla bir Ortaçağ sokağının telaşını hayal edebilir, katedrale yaklaşan heybetli bir tören alayını tasavvur edebiliriz. Mimarlığın zamanı alıkonulmuş bir zamandır; en büyük binalarda zaman sapasağlam durur. Karnak'taki Büyük Sütunlar'da zaman hareketsiz ve zamansız bir şimdide donmuştur. Bu devasa sütunlar arasındaki mekânlarda zaman ve mekân ebediyen birbirine kilitlenmiştir; madde, mekân ve zaman kaynaşarak tek bir temel deneyime, varolma duygusuna dönüşür.

Modernitenin büyük eserleri iyimserliğin ve umudun ütopyacı zamanını temelli durdurmuştur; kaderin onlarca yıllık eziyetinden sonra bir bahar ve umut havası yayarlar. Alvar Aalto'nun Paimio Sanatoryumu, insanın geleceğine ve mimarlığın toplumsal misyonuna parlak inancıyla, kalbe dokunur. Le Corbusier'nin Villa Savoye'u bizi akıl ile güzelliğin, etik ile estetiğin birliğine inandırır. Konstantin Melnikov'un Moskova'daki Melnikov Evi, dramatik ve trajik sosyal ve kültürel değişim zamanlarında, vaktiyle onu yaratmış olan iradenin ve ütopyacı ruhun sessiz tanığı olarak durmuştur.

---

107 Karsten Harries, "Building and the terror of time", *Perspecta: The Yale Architectural Journal* (New Haven), 19, 1982, s. 59-69.

15



16



İÇTEN SICAKLIK MEKÂNLARI

15
Samimiyet, yuva ve emniyetin yoğun deneyimleri çıplak tene ait duyumlardır.

Pierre Bonnard, *Banyoda Çıplak Kadın*, 1937, detay, Musee du Petit-Palais, Paris.

© Phototheques des Musees de la Ville de Paris/Delepelaire.

16
Mahrem ve kişisel bir sıcaklık mekânı olarak şömine.

Antonio Gaudí, Casa Batlló, Barselona, 1904-06.

Bir sanat eserini deneyimlemek eser ile alımlayıcı arasındaki özel bir söyleşidir, başka etkileşimleri dışlar. Cyril Connolly'nin *The Unquiet Grave*'de (Huzursuz Kabir) yazdığı gibi, "sanat belleğin mizansenidir" ve "sanat yalnız kişi tarafından yalnız kişi için yapılır". Luis Barragan'ın bu şiir kitabında bu cümlelerin altını çizmiş olması anlamlıdır.[108] Tüm duygulandırıcı sanat deneyimlerinin altında bir melankoli duygusu yatar; bu, güzelliğin maddesel olmayan zamansallığının hüznüdür. Sanat ulaşılamaz bir ideal ortaya atar: ebedi olana bir anlığına dokunan güzellik ideali.

Koku Mekânları

Bir sinir ucunda koku uyarısı tetiklemek için yalnızca sekiz adet madde molekülü gerekir ve on binden fazla kokuyu ayırt edebilmekteyiz. Herhangi bir mekânın en kalıcı anısı çoğu zaman kokusudur. Büyükbabamın çiftlik evinin kapısının çocukluğumdaki görünüşünü hatırlayamıyorum, ama ağırlığının direncini ve onlarca yıl kullanılmaktan çizik çizik olmuş ahşap yüzeyinin parlaklığını ve kapının arkasında görünmez bir duvar gibi yüzüme çarpan ev kokusunu özellikle iyi hatırlıyorum. Her barınağın kendi bireysel ev kokusu vardır.

Özel bir koku, retinal belleğimizin tamamen unutmuş olduğu bir mekâna yeniden girmemizi sağlar; burun delikleri unutulmuş bir görüntüyü uyandırır ve capcanlı bir gündüz düşünün içine gireriz. Burun gözün hatırlamasını sağlar. Bachelard'ın yazdığı gibi, "bellek ve imgelem birbiriyle bağlantılıdır"; "o benzersiz kokusunu (hasır tepside kuruyan üzümlerin kokusu) yalnızca benim için koruyan derin dolabı, bir başka yüzyıldan kalma anılarımla, yalnızca ben

108 Aktaran Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragan*, The Museum of Modern Art (New York), 1976, s. 108.

açabilirim. Üzümlerin kokusu! Betimlemenin ötesinde bir koku, koklaması bayağı imgelem gerektiren bir koku."[109]

Eski bir kentin dar sokakları arasında bir koku âleminden bir başkasına geçmek ne keyiftir! Bir şekerleme dükkânının koku alanı insana çocukluğun masumiyeti ve meraklılığını düşündürür; kunduracı dükkânının yoğun kokusu insana atları, eğerleri, dizgin kayışlarını ve ata binmenin heyecanını hayal ettirir; ekmek fırınının kokusu sağlık, esenlik ve fiziksel kuvvet imgesi yansıtır, pastacı dükkânının kokusu ise insana burjuva mutluluğunu çağrıştırır. Balıkçı kasabaları özellikle hatırlanasıdır, çünkü deniz ve toprak kokuları birbirine karışır; yosunun yoğun kokusu insana denizin derinliğini ve ağırlığını duyumsatır ve herhangi bir sıradan liman kasabasını kayıp Atlantis'in imgesine dönüştürür.

Gezmenin özel bir hazzı, kokuların ve tatların coğrafyası ve mikrokozmosuyla tanışmaktır. Her şehrin kendi tatlar ve kokular tayfı vardır. Sokaklardaki tezgâhlar kokuların iştah açıcı teşhirleridir: yosun kokan okyanus yaratıkları, bereketli toprağın kokusunu taşıyan sebzeler, güneşin ve nemli yaz havasının tatlı kokusunu salan meyveler. Restoranların dışında sergilenen menüler bize baştan sona bir akşam yemeği hayali kurdurur; gözlerin okuduğu harfler oral duyumlara dönüşür.

Neden metruk evlerde hep aynı boş koku vardır; o özel koku, gözün gözlediği boşluk tarafından uyarıldığı için mi? Helen Keller, "eski tarz bir köy evini, aileler, bitkiler, parfümler ve perdelerin birbiri ardına bıraktığı birçok koku katmanı sayesinde"[110] tanıyabiliyordu.

---

109 Bachelard (1969), s. 13.

110 Diane Ackerman, *A Natural History of the Senses*, Vintage Books (New York), 1991, s. 45.

Malte Laurids Brigge'nin Notları'nda Rainer Maria Rilke, çoktan yıkılmış bir evde, komşu evin duvarına kazınmış izlerin taşıdığı geçmiş hayat imgelerinin dramatik bir betimlemesini yapar:

> *Burada öğle yemekleri, hastalıklar ve boşanan soluklar, yıllanmış dumanlar, koltuk altlarına sızan ve giysileri ağırlaştıran terler, ağızlardan dökülen yavan kokular ve pişikli ayaklardan çıkan keskin kokular duruyordu. Sidiğin keskin kokusu, isin yanık kokusu ve donuk patateslerin buharları ve bayatlamış yağların ağır, kaygan dumanları duruyordu. Bakımsız bebelerin ağır, uzun kokusu; okul çocuklarındaki korkuların kokusu ve ergen oğlanların yataklarından sızan sıkıntılı sıcaklık oradaydı.*[111]

Şairin koku imgeleminin duygusal ve çağrışımsal gücüyle karşılaştırıldığında, çağdaş mimarlığın retinal imgeleri steril ve cansız kalıyor kuşkusuz. Şair, sözcüklerde saklı koku ve tadı açığa çıkarır. Büyük bir yazar, sözleri aracılığıyla bütün bir şehri hayatın tüm renkleriyle inşa etmeye kadirdir. Ama önemli mimarlık yapıtları da hayata ilişkin eksiksiz imgeler yansıtırlar. Aslında büyük bir mimar mekânlarda ve şekillerde saklı ideal hayatın imgelerini açığa çıkarır. Le Corbusier'nin bir apartman bloğu için yaptığı; yukarıda balkonda bir kadının halı dövdüğü, aşağıda kocanın kum torbasını yumrukladığı asma bahçe çizimi ve Villa Stein-de-Monzie'nin mutfak masası üzerindeki balık ve elektrikli pervane, modern mimarlık imgeleri arasında nadir bulunan hayat duygusunun örnekleridir. Melnikov Evi'nin fotoğraflarıysa, ikonik evin metafizik geometrisi ile hayatın geleneksel olarak yavan gerçeklikleri arasında çarpıcı bir mesafeyi açığa çıkarır.

---

111 Rainer Maria Rilke, *The Notebook of Malte Laurids Brigge*, çev. M.D. Herter Norton, WW Norton & Co (New York ve Londra), 1992, s. 47-8 (Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2006, s. 35).

Dokunmanın Şekli

"Eller karmaşık bir organizma, en farklı kaynaklardan gelen hayatın birlikte akarak büyük eylem akımını doğurduğu bir delta. Ellerin tarihi vardır; hatta kendi kültürleri ve kendi özel güzellikleri bile. Onlara kendi gelişimlerine, kendi dileklerine, duygularına, hal ve meşguliyetlerine sahip olma hakkını veririz,"[112] diye yazar Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin üzerine denemesinde. Eller heykeltıraşın gözleridir; ama aynı zamanda Heidegger'in öne sürdüğü gibi, düşüncenin organlarıdır: "Elin özü, kavrayabilen bir organ olmasıyla asla belirlenemez ya da açıklanamaz [...] Elin her hareketi, yaptığı her işte, düşünme unsuruyla (*the element of thinking*) kendini taşır; elin her duruşu (*bearing*) kendini o unsurda taşır [...]."[113]

Ten maddenin dokusunu, ağırlığını, yoğunluğunu ve sıcaklığını okur. Zanaatçının aletiyle ve kullananların çalışkan elleriyle yüzeyi kusursuz biçimde parlatılmış eski bir nesnenin yüzeyi elin okşayışını baştan çıkarır. Bizden önce oradan geçmiş binlerce insanın eliyle parlamış bir kapı tokmağına dokunmak haz vericidir; zaman içinde aşınmanın berrak parıltısı bir hoş karşılama ve konukseverlik imgesine dönüşür. Kapı kolu binanın tokalaşmasıdır. Dokunma duyusu bizi zaman ve gelenekle bağlantıya geçirir, dokunma izlenimleri aracılığıyla sayısız kuşağın elini sıkarız. Dalgaların parlattığı bir çakıl taşı, yalnızca teskin edici şekli dolayısıyla değil, yavaş oluşum sürecini ifade ettiği için de ele haz verir; avuç içindeki mükemmel bir çakıl taşı zamanın geçişinin maddeye dönüşmüş halidir, şekle dönüşmüş zamandır.

---

112 Rainer Maria Rilke, *Rodin*, çev. Daniel Slager, Archipelago Books (New York), 2004, s. 45 (Türkçesi: *Auguste Rodin*, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002).

113 Martin Heidegger, "What Calls for Thinking", *Martin Heidegger, Basic Writings* içinde, Harper & Row (New York), 1977, s. 357.

17



18



GÖLGE VE KARANLIĞIN ÖNEMİ

17
Yüz karanlığın içine, kadifenin karanlık yüzeyine yerleştirilmiş değerli bir nesne gibi gömülmüş.

Rembrandt, *Otoportre*, 1660, detay.

Musee du Louvre, Paris.

18
Fin köy evinin karanlığı ve gölgeleri samimiyet ve sükûnet duygusu yaratır; ışık değerli bir armağana dönüşür.

Geç 19. yüzyıla ait Pertinotsa Evi, Seurasaari Açıkhava Müzesi, Helsinki.

Museum of Finnish Architecture/ Fotoğraf: István Rácz.

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. Tenimiz sıcaklık mekânlarının izini şaşmaz bir dakiklikle sürer; bir ağacın altındaki serin ve dinçleştirici gölge, ya da bir güneşli noktadaki okşayıcı sıcaklık bölgesi birer mekân ve yer deneyimine dönüşür. Çocukluğumun Finlandiya sayfiyesi imgelerinde, güneşe dik açılı duvarları; ışıma ısısını çoğaltan ve karı eriten, gebe toprağın ilk kokusunu duyurarak yazın gelişini haber veren duvarları capcanlı anımsıyorum. Bu erken bahar kuytularını göz kadar ten ve burun da tespit eder.

Yerçekimini ayağın tabanı ölçer; zeminin dokusunu ve yoğunluğunun izini tabanlarımızla süreriz. Günbatımında deniz kenarında yumuşak buzul kayasında ayakta durmak ve güneşin ısıttığı taşın sıcaklığını ayaklarında hissetmek, insanı doğanın ebedi döngüsünün parçası yapan olağanüstü sağaltıcı bir deneyimdir. İnsan yeryüzünün yavaş soluk alışını duyar.

Bachelard şöyle yazar: "Evlerimizde, rahatça kıvrılabildiğimiz kuytular ve köşeler vardır. Kıvrılmak oturmak (*inhabit*) fiilinin fenomenolojisine aittir ve yalnızca bunu yapmayı öğrenmiş olanlar yeğinlikle oturabilirler."[114] "Ve gündüz düşlerimizde ev daima kocaman bir beşiktir," diye devam eder.[115]

Çıplak ten ile ev duygusu arasında güçlü bir özdeşlik vardır. Ev deneyimi, özünde, bir içten sıcaklık deneyimidir. Bir şömine etrafındaki sıcaklık mekânı nihai içtenlik ve rahatlığın mekânıdır.

---

114 Bachelard (1971), s. XXXIV.

115 *A.g.y.*, s. 7.

Marcel Proust, böyle bir ateş yanı mekânının tenle hissedilmesinin şiirsel bir betimlemesini yapar: "Sanki maddeden oluşmamış bir cumba, sıcak bir mağara odanın içine oyulmuştu, sınırları değişken bir sıcak hava bölgesi."[116] Eve dönüş hissi benim için asla, çocukluğumda, karla kaplı bir arazide akşam karanlığında, evimin penceresindeki ışığı gördüğümdeki kadar güçlü olmamıştır; sıcak iç mekânın donmuş bacaklarımı ısıtışının anısı. Ev ve tenin hazzı tekil bir deneyime dönüşür.

Taşın Tadı

Adrian Stokes, yazılarında, dokunma ve ağız duyumları alanlarına özellikle duyarlıydı: "Pürüzsüz ve pürüzlü terimlerini mimari dikotominin jenerik terimleri olarak kullanarak, görsel olanın altında yatan oral ve dokunsal nosyonları daha iyi koruyabiliyorum. Gözlere özgü bir açlık vardır ve kuşkusuz bir zamanlar her şeyi kuşatan oral dürtü, dokunma duyusu gibi görme duyusunun da içine işlemiştir."[117] Stokes, "Verona mermerine oral davet"[118] hakkında da yazar ve John Ruskin'in bir mektubunu alıntılar: "Bu Verona'yı dokuna dokuna yiyip bitirmek istiyorum."[119]

Dokunsal ve tatsal deneyimler arasında hassas bir aktarım vardır. Görme de tada aktarılır; bazı renkler ve ince detaylar oral duyumlar uyandırırlar. İncelikle renklendirilmiş parlak bir taş yüzey bilinçdışında dil tarafından duyumlanır. Dünyayla ilgili

---

116 Marcel Proust, *Kadonnutta aikaa etsimässä, Combray* [Kayıp Zamanın İzinde], Otava (Helsinki), 1968, s. 10 (Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010).

117 Stokes, s. 243.

118 Kaynak belirsiz.

119 Stokes, s. 316.

duyusal deneyimlerimiz ağzın iç duyumunda doğar ve dünya oral kökenlerine geri döner. Mimari mekânın en arkaik kökeni ağız boşluğundadır.

Yıllar önce Charles ve Henry Greene'in tasarladığı Kaliforniya, Carmel'deki DL James Residence'ı gezerken, giriş kapısının incelikle parıldayan beyaz mermer eşiğini, diz çöküp dilimle duyumlamak zorunda hissetmiştim kendimi. Carlo Scarpa'nın mimarlığının duyumsanası malzemeleri ve usta işçilikle yapılmış detayları ve Luis Barragan'ın evlerinin duyumsanası renkleri sık sık oral deneyimler çağrıştırırlar. Leziz biçimde renklendirilmiş *stucco lustro* yüzeyler, parlatılmış renkli ya da ahşap yüzeyler, kendilerini dilin takdirine sunarlar.

Junichiro Tanizaki, tat duyusunun mekânsal niteliklerini, ve bir çorba kâsesinin kapağını açmak gibi basit bir edimde duyular arasındaki etkileşimi etkileyici bir biçimde betimler:

> *Cilalı kap kacakla, kapağı açıp kâseyi ağza götürürken, kâsenin karanlık derinliklerinde, rengi kâsenin renginden pek ayırt edilemeyen sessiz ve durağan sıvıya baktığınız anda, bir güzellik vardır. Karanlığın içinde ne yattığını ayırt edemezsiniz, ama avuç içi, sıvının usul hareketlerini hisseder, buhar içeriden yükselerek kenarda damlacıklar oluşturur ve dumanın taşıdığı bir koku incelikli bir beklenti getirir... Bir gizem ânı, neredeyse bir trans ânı denilebilir.*[120]

İyi bir mimari mekân Tanizaki'nin çorba kâsesindeki gibi açılır ve kendini aynı deneyim bütünlüğüyle sunar. Mimarlık deneyimi dünyayı bedenle en yakın temasa getirir.

---

120 Tanizaki, s. 15.

Kas ve Kemik İmgeleri

İlkel insan, yapılarında, boyutlandırma ve oranlama sistemi olarak kendi bedenini kullanırdı. Geleneksel kültürlerde, yaşanacak bir yapı inşa etme becerisinin özü, dokunsal bellekte saklı beden bilgeliğine dayalıdır. Eski çağlarda avcı, balıkçı ve çiftçi, duvarcı ve taşçının bilgisi ve becerisinin özü, kassal ve dokunsal duyularda saklı olan, ete bürünmüş (*embodied*) meslek geleneğinin taklidiydi. Beceri, sözlerle ya da kuramla değil, geleneğin rafine ettiği hareketleri sırayla bünyeye katarak (*incorporating*) öğrenilirdi. Beden bilir ve anımsar. Mimari anlam, bedenin ve duyuların anımsadığı arkaik yanıtlar ve tepkilerden türer. Mimarlık, genlerle korunan ve aktarılan ilksel davranışın niteliklerine karşılık vermelidir. Mimarlık yalnızca bugünün şehir sakininin işlevsel ve bilinçli entelektüel ve sosyal ihtiyaçlarına cevap vermez; bedende saklı ilksel avcı ve çiftçiyi de anımsamalıdır. Rahatlık, güvenlik ve yuva duygularımızın kökleri sayısız kuşakların ilksel deneyimlerindedir. Bachelard bunlara "içimizdeki ilkelliği dışarı çıkaran imgeler" ya da "ilkel imgeler" der.[121] Bedensel belleğin gücü hakkında Bachelard şöyle yazar: "İçinde doğduğumuz ev, oturmanın (*inhabiting*) çeşitli işlevlerinin hiyerarşisini içimize işlemiştir. Biz o özel evde oturmanın işlevlerinin diyagramıyız, diğer tüm evler temel bir temanın çeşitlemeleridir yalnızca. Unutmayan bedenlerimizin unutulmaz bir evle arasındaki tutkulu bağı anlatmak için ikamet etmek (*habit*) fazla aşınmış bir sözcüktür."[122]

Modern mimarlık, tasarımların doğasının görselliği yönünde bir eğilimi olduğunu kabul ederek kendi bilincine vardı. Tasarıma yaklaşımı görsel ve kompozisyonel ön-tasarımlardan ziyade gündelik yaşamın küçük durumlarının incelenmesinden hareketle gelişmiş

121 Bachelard (1971), s. 91.

122 *A.g.y.*, s. 15.

19



20



GÖRME VE DOKUNSALLIK

19
Görmede dokunsal bir bileşen gizlidir.

Budist tanrıça Tara'nın alnında, el ve ayaklarında beş tane fazladan gözü vardır. Bunlar aydınlanmışlık göstergeleri sayılırlar. Moğolistan'dan bir bronz figür, 15. yüzyıl.

Devlet Kütüphanesi, Ulan Bator, Moğolistan.

20
Kapı kolu bir binanın tokalaşmasıdır, nazik ve davetkâr ya da haşin ve saldırgan olabilir.

Alvar Aalto, Demir Ev, Helsinki, 1954, kapı kolları.

Museum of Finnish Architecture/ Fotoğraf: Heikki Havas.

olan Eileen Gray şöyle yazar: "Görünen o ki, avangard mimarları iç mekândan çok dış mekân ilgilendirmiş. Sanki bir ev içinde oturanların refahı için değil de, göz zevki için tasarlanmış gibi."[123]

Ancak mimarlık yalnızca işlevsellik, bedensel rahatlık ve duyusal zevk aracı olursa, varoluşsal aracılık görevini yitirir. Program, işlev ve rahatlıkla ilişkili olan belli bir mesafe, direnç ve gerilim duygusu korunmalıdır. Bir mimarlık yapıtı yararcı ve akılcı saikleri içinde şeffaf olmamalıdır; imgelemimizi ve heyecanımızı ateşlemek için, nüfuz edilemez sırrını ve gizemini korumalıdır.

Tadao Ando, kendi yapıtında, işlevsellik ve yararsızlık arasında bir gerilim ya da karşıtlık arzusunu ifade etti: "İşlevsel temeli sağlama aldıktan sonra mimarlığı işlevden ayırmak gerektiğine inanıyorum. Başka deyişle, mimarlığın işlevi nereye kadar izleyebileceğini ve sonra mimarlığın nereye kadar işlevden uzaklaştırılabileceğini görmeyi seviyorum. Mimarlığın önemi işlevle arasındaki mesafededir."[124]

Eylem İmgeleri

Bir bahçede çim üzerine yerleştirilmiş basamak taşları birer ayak izi imgesi ve baskısıdır. Bir kapıyı açtığımızda bedenimizin ağırlığı kapının ağırlığıyla buluşur; bir merdiveni çıkarken bacaklarımız basamakları ölçer, elimiz tırabzanı okşar ve bütün bedenimiz mekânda çaprazlamasına ve dramatik biçimde hareket eder.

---

123 "From Eclecticism to Doubt", Eileen Gray ve Jean Badovici arasında söyleşi, *L'Architecture Vivante, 1923-33*, Sonbahar-Kış, aktaran Colin St. John Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture*, Academy Editions (Londra), 1995, s. 112.

124 Tadao Ando, "The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando", aktaran Kenneth Frampton, "The Work of Tadao Ando", *Tadao Ando*, haz. Yukio Futagawa, ADA Edita (Tokyo), 1987, s. 11.

Mimari imgelerde eyleme yönelik, eylemsel karşılaşma ânına yönelik bir ima ya da bir amaç ve "işlev vaadi" vardır.[125] "Bedenimi çevreleyen nesneler, onlar üzerindeki olanaklı eylemini yansıtır," diye yazar Henri Bergson.[126] Mimarlığı diğer sanat formlarından ayıran, bu eylem olanağıdır. Bu imlenmiş eylemin sonucu olarak bedensel bir tepki, mimarlık deneyiminin ayrılmaz bir yönüdür. Anlamlı bir mimarlık deneyimi yalnızca bir dizi retinal imge değildir. Mimarlığın "öğeleri" görsel birimler ya da gestalt değildir; bellekle etkileşim içindeki karşılaşmalar, yüzleşmelerdir. Bellek ile eylemler arasındaki karşılıklı oyuna dair Edward Casey şöyle yazar: "Böylesi bir bellekte, geçmiş, eylemlerde cisimleşmiştir. Zihinde ya da bedende bir yerde ayrı olarak içerilmekten ziyade, belli bir eylemi gerçekleştiren bedensel hareketlerin bizzat bir parçasıdır."[127]

Ev deneyiminin yapısı görsel öğelerle değil, belli birtakım etkinliklerle belirlenir – yemek pişirmek, yemek, sosyalleşmek, okumak, saklamak, uyumak, mahrem edimler. Bir binayla karşılaşılır; ona yaklaşılır, onunla karşılaşılır, bedenle ilişkilendirilir, içinde hareket edilir, başka şeylerin koşulu olarak kullanılır. Mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler.

Bir bina kendinde bir amaç değildir; çerçeveler, eklemler, yapılandırır, anlamlandırır, ilişkilendirir, ayırır ve birleştirir, kolaylaştırır ve yasaklar. Dolayısıyla temel mimarlık deneyimleri birer ad değil, daha ziyade birer fiil formuna sahiptir. Öyleyse sahici mimarlık deneyimleri,

---

125 19. yüzyıl ortasında Amerikalı heykeltıraş Horatio Greenough, bu nosyonla birlikte, daha sonra İşlevselciliğin ideolojik köşe taşı olacak olan biçim ve işlevin karşılıklı bağımlılığının ilk formülünü verdi. Horatio Greenough, *Form and Function: Remarks on Art, Design and Architecture*, haz. Harold A. Small, University of California Press (Berkeley ve Los Angeles), 1966.

126 Henri Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books (New York), 1991, s. 21.

127 Casey, s. 149.

örneğin bir cephenin biçim bakımından alımlanmasından ziyade, bir binaya yaklaşmak ya da binayla karşı karşıya gelmekten meydana gelir; yalnızca kapının görsel tasarımından değil, girme ediminden; maddi bir nesne olarak pencerenin kendisinden değil, bir pencereden içeri ya da dışarı bakmaktan; bir görsel tasarım nesnesi olarak şömineden değil, sıcaklık mekânını işgal etmekten meydana gelir. Mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar.

Büyüleyici denemesi "From the Doorstep to the Common Room"da (Eşikten Toplantı Salonuna) (1926) Fra Angelico'nun *Annunciatio*'sunu analiz eden Alvar Aalto, sundurmadan ya da kapıdan değil de odaya girme *ediminden* söz ederek mimarlık deneyiminin *fiil-özünü* kabul eder.[128]

Modern mimarlık kuramı ve eleştirisinin, mekânı dinamik etkileşimler ve karşılıklı ilişkiler bakımından anlamak yerine, sınırları maddi yüzeylerle belirlenmiş maddi-olmayan bir nesne olarak görme yönünde güçlü bir eğilimi olmuştur. Oysa Japon düşüncesi mekân kavramının ilişkisel bir anlayışına dayanır. Mimarlık deneyiminin fiil-özünü tanıyan Profesör Fred Thompson, Japon düşüncesinde mekân ile zamanın birliğini anlatan M*a* kavramı üzerine denemesinde, mekân yerine "mekânlama" (*spacing*), zaman yerine "zamanlama" (*timing*) nosyonlarını kullanır.[129] Mimarlık deneyiminin birimlerini uygun bir biçimde fiilimsilerle, isim-fiillerle betimler.

---

128 Alvar Aalto, "From the Doorstep to the Common Room", Göran Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years* içinde, Rizzoli International Publications (New York), 1984, s. 214-18.

129 Fred ve Barbara Thompson, "Unity of Time and Space", *Arkkitehti* (Helsinki), 2, 1981, s. 68-70.

Bedensel Özdeşleşme

Mimarlık deneyiminin sahiciliğinin temeli, bina yapımının tektonik dili ve inşa ediminin duyularca kavranabilirliğidir. Dünyaya bütün bedensel varoluşumuzla bakarız, dokunuruz, dinleriz ve ölçeriz ve deneyim dünyası bedenin merkezi etrafında örgütlenir ve eklemlenir. Evimiz bedenimiz, belleğimiz ve kimliğimizin sığınağıdır. Çevreyle sürekli söyleşi ve etkileşim içindeyiz, öyle ki, Kendilik imgesini onun mekânsal ve durumsal varoluşundan koparmak mümkün değildir. Gabriel Marcel "Ben bedenimim" der,[130] ama şair Noël Arnaud "Ben olduğum yerdeki mekânım" der.[131]

Henry Moore, sanatın oluşumunda bedensel özdeşleşmenin zorunluluğu hakkında anlayış dolu şu satırları yazar:

> *Heykeltıraşın yapması gereken budur. Formu daima bütün mekânsal tamlığıyla düşünmeye ve kullanmaya çalışmalıdır. Katı şekli adeta kafasında oluşturur – boyutları ne olursa olsun, onu avucunun içinde tamamen çevrelenmiş halde tutuyormuş gibi düşünür. Karmaşık bir formu zihninde çepeçevre görselleştirir; bir tarafa bakarken diğer tarafın neye benzediğini bilir; kendini onun ağırlık merkeziyle, kütlesiyle, ağırlığıyla özdeşleştirir; hacminin, ve şeklin havada yerini değiştirdiği mekânın farkındadır.*[132]

Herhangi bir sanat eseriyle karşılaşma bedensel bir etkileşim gerektirir. Ressam Graham Sutherland sanatçının eserine dair şu görüşü ifade eder: "Bir anlamda manzara ressamı manzaraya sanki

---

130 Aktaran Hubert L. Dreyfus ve Patricia Allen Dreyfus, "Translator's Introduction", Merleau-Ponty (1964) içinde, s. XII.

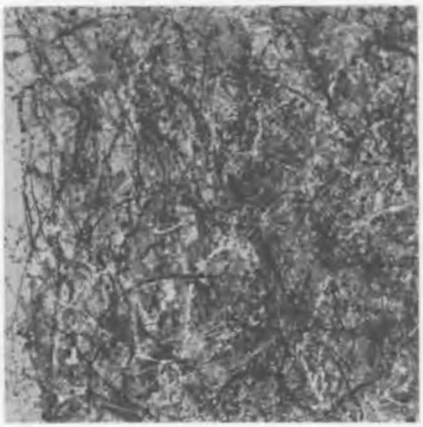
131 Aktaran Bachelard (1969), s. 137.

132 Henry Moore, "The Sculptor Speaks", *Henry Moore on Sculpture* içinde, haz. Philip James, MacDonald (Londra), 1966, s. 62.

21



22



ÇEVREL GÖRME VE İÇSELLİK DUYGUSU

21
Orman çokduyulu kucaklamasıyla bizi sarmalar. Çevrel uyaranların çokluğu bizi etkin biçimde mekânın gerçekliği içine çeker.

Alvar Aalto'nun Noormarkku'daki Villa Mairea'sı yakınlarındaki çam ormanı, Finlandiya.

Mairea Foundation/
Fotoğraf: Rauno Träskelin.

22
Amerikalı Ekspresyonist ressamların ölçekleri ve resim teknikleri çevrel uyaranlar sağlayarak bizi mekâna davet eder.

Jackson Pollock, *Bir: Numara 31*, 1950, detay.

© 2005 The Museum of Modern Art, NY/Scala, Floransa.

neredeyse kendisiymiş gibi, bir insan olarak kendisi gibi, bakmalıdır."[133] Cézanne'a göre "manzara kendini bende düşünür ve ben onun bilinciyim."[134] Bir sanat eseri, bilinçsiz olarak söyleşilen bir başka kişi işlevi görür. Tuhaf bir alışveriş gerçekleşir; biz duygularımızın emeğini ödünç veririz, eser ise bize otoritesini ve aurasını ödünç verir. Sonunda kendimizle eserde buluşuruz. Melanie Klein'ın "yansıtmalı özdeşleşme"[135] (*projective identification*) nosyonu, aslında her insani etkileşimin, kendilik fragmanlarının başka bir kişiye yansıtılmasını içerdiğini düşündürür.

Bedenin Mimesisi

Büyük bir müzisyen enstrümandan ziyade kendini çalar; usta bir futbolcu yalnızca topa vurmaktan ziyade, kendisi, diğer oyuncular ve içselleştirilmiş ve bedene bürünmüş sahadan oluşan bir varlığı (*entity*) oynar. Richard Lang, Merleau-Ponty'nin futbol oynama becerileri üzerine görüşlerini yorumlarken şöyle yazar: "Oyuncu kalenin nerede olduğunu bilmekten ziyade yaşayarak anlar. Zihin oyun sahasında ikamet etmez, 'bilen' bir beden sahada ikamet eder."[136]

Benzer biçimde mimar, tasarım süreci içinde, tasarladığı binayla birlikte manzarayı, bütün bağlamı ve işlevsel gereksinimleri de yavaş yavaş içselleştirir: Hareket, denge ve ölçek beden aracılığıyla kas sistemindeki gerilimler ve iskeletin ve iç organların konumu olarak hissedilir. Eser gözlemcinin bedeniyle etkileşirken, deneyim

---

133 *A.g.y.*, s. 79.

134 Merleau-Ponty (1964), s. 17.

135 Örneğin bkz. Hanna Segal, *Melanie Klein*, Viking Press (New York), 1979.

136 Richard Lang, "The dwelling door: Towards a phenomenology of transition", David Seamon ve Robert Mugerauer, *Dwelling, Place & Environment* içinde, Columbia University Press (New York), 1982, s. 202.

üreticinin bedensel duyumlarını yansıtır. Dolayısıyla mimarlık, mimarın bedeninden, eserle –belki yüzyıllar sonra– karşılaşan kişinin bedenine doğrudan iletimdir.

Mimari ölçeği anlamak nesnenin ya da binanın bedenle bilinçsiz olarak ölçülmesini ve beden şemasının söz konusu mekâna yansıtılmasını imler. Beden kendi rezonansını mekânda bulduğunda haz ve güvenlik duyarız. Bir yapıyı deneyimlerken, onun düzenlenişini bilinçsiz olarak kemiklerimiz ve kaslarımızla taklit ederiz: Bir müzik parçasının haz verecek biçimde hareket eden akışı bilinçaltında bedensel duyumlara dönüştürülür, soyut bir resmin kompozisyonu kas sistemindeki gerilimler olarak deneyimlenir ve bir binanın yapı bileşenleri bilinçsiz olarak iskelet sistemi aracılığıyla taklit edilir ve kavranır. Sütunun ya da tonozun görevini, bilmeden, bedenimizle gerçekleştiririz. Louis Kahn'ın dediği gibi, "tuğla kemer olmak ister" ve bu dönüşüm bedenin mimetik yeteneği sayesinde olur.[137]

Yerçekimi duygusu tüm arkitektonik yapıların özüdür ve büyük mimarlık yapıtları bizi yerçekiminin ve yeryüzünün farkında kılar. Mimarlık dünyanın dikey boyutunun deneyimini güçlendirir. Bizi yeryüzünün derinliğinin farkında kılarken, aynı zamanda havalanma ve uçma düşü kurdurur.

Bellek ve İmgelem Mekânları

Yerleri hatırlamak ve hayal etmek konusunda doğuştan gelen bir yeteneğimiz vardır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradalığın alanı bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşır.

137 Louis I. Kahn, "I Love Beginnings", *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews* içinde, haz. Alessandra Latour, Rizzoli International Publications (New York), 1991, s. 288.

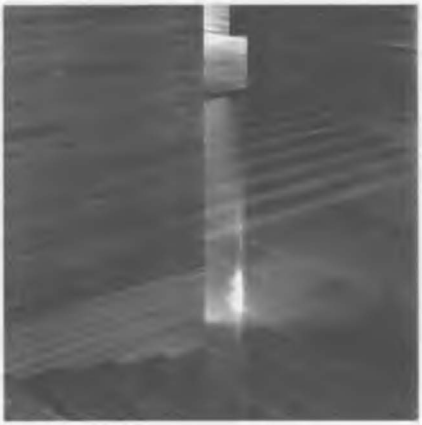
Çağrışım ve anılardan oluşan devasa bir şehri hiç durmadan kurarız ve gezdiğimiz tüm şehirler zihindeki bu metropolisin birer bölgesidir.

Anımsanan ya da hayal edilen bir şehre *girme* yeteneğimiz olmasaydı, edebiyat ve sinemanın büyüleme gücü olmazdı. Bir sanat eserinin çağrıştırdığı mekânlar ve yerler eksiksiz deneyim anlamında gerçektirler. Sartre şöyle yazar: "Tintoretto, Golgotha'nın göğündeki o yeşil yarığı, endişe imlemek ya da uyandırmak için seçmedi. O hem endişedir, hem de yeşil gökyüzü. Endişe göğü ya da endişeli gökyüzü değil; şeyleşmiş bir endişe, gökyüzünün sarı-yarığına dönüşmüş endişe."[138] Benzer biçimde Michelangelo'nun mimarlığı da melankoli simgeleri sunmaz; onun yapıları bilfiil yas tutarlar. Bir sanat eseri deneyimlenirken tuhaf bir alışveriş gerçekleşir; eser aurasını yansıtır, biz de kendi duygu ve algılarımızı esere yansıtırız. Michelangelo'nun mimarlığındaki melankoli, temelde, eserin otoritesinin uyandırdığı kendi melankolisidir. Gizemli bir biçimde eserde kendimizle karşılaşırız.

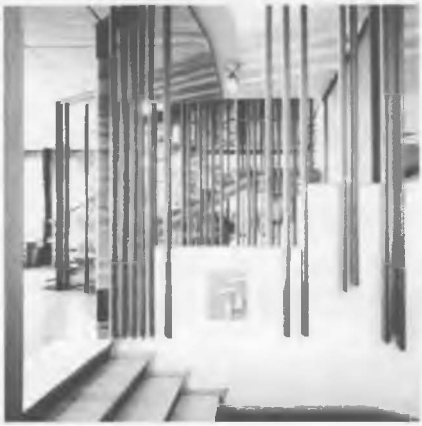
Bellek bizi uzak şehirlere geri götürür ve romanlar bizi, yazarın sözünün büyüsünün yarattığı şehirlerde gezdirir. Büyük bir yazarın odaları, meydanları ve sokakları, gezip gördüğümüz herhangi bir şehrinkiler kadar canlıdır; Italo Calvino'nun görünmez kentleri dünyanın kentsel coğrafyasını ebediyen zenginleştirmiştir. San Francisco şehri Hitchcock'un *Vertigo*'sunun montajı aracılığıyla katman katman açılır; başkişinin adımlarında, unutulması güç binalara *gireriz* ve onları onun gözünden görürüz. Dostoyevski'nin büyülü sözleriyle 19. yüzyıl St. Petersburg'unun yurttaşlarına *dönüşürüz*. Bizler bizzat Raskolnikov'un şoke eden çifte cinayetinin odasındayız; Mikolka ve sarhoş arkadaşlarının bir atı öldüresiye dövmelerini,

138 Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?*, Peter Smith (Gloucester), 1978, s. 3.

23



24



YAŞAMI YÜKSELTEN DUYULAR MİMARLIĞI

23
Tüm duyulara eşzamanlı seslenen nadir bir duyumsal zenginliğe sahip, biçimsel olarak sakınımlı bir mimarlık.

Peter Zumthor, Kaplıcalar, Vals, Graublunden, 1990-6. © Hélène Binet.

24
Gözün yanı sıra hareket ve dokunma duyumuza da seslenen evcil ve konuksever ortamlar yaratan bir mimarlık.

Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, 1938-9. Giriş holü, oturma odası ve ana merdiven.

Mairea Foundation/Fotoğraf: Rauno Träskelin.

delice ve amaçsız hunharlığa engel olamamanın hüsranıyla seyreden izleyicileriz.

Film yönetmenlerinin anlık fragmanlardan oluşan şehirleri bizi gerçek şehirlerin bütün canlılığıyla sarmalar. Büyük resimlerdeki sokaklar, köşelerden ötede ve resim çerçevesinin kenarlarından sonra da, hayatın tüm giriftliğiyle birlikte, görünmeze doğru devam ederler. "[Ressam] [evler] yapar, yani tablo üzerinde hayali bir ev yaratır, bir evin göstergesini değil. Ve böylelikle ortaya çıkan ev gerçek evlerin tüm muğlaklığını barındırır," diye yazar Sartre.[139]

Anımsandıklarında salt uzak birer görsel imge olarak kalan şehirler vardır, bir de bütün canlılıklarıyla birlikte anımsanan şehirler. Bellek, bütün sesleri ve kokuları ve ışık ve gölge değişimleriyle birlikte enfes şehri yeniden çağırır. Hatıramdaki şehirde, sokağın güneşli tarafında mı, yoksa gölgeli tarafında mı yürümek istediğimi bile seçebilirim. Bir şehrin niteliklerinin gerçek ölçüsü, ona âşık olmayı hayal edebilip edemediğinizdir.

Bir Duyular Mimarlığı

Vurguladıkları duyu kipine göre birçok mimarlık türü ayırt edilebilir. Egemen göz mimarlığının yanı sıra, kas ve teni vurgulayan bir dokunsal mimarlık vardır. İşitme, koku ve tat alanlarını tanıyan mimarlıklar da vardır.

Örneğin Le Corbusier ve Richard Meier'in mimarlığı, ister cepheden karşılaşma olarak, ister *promenade architecturale*'in [orijinalde Fr.: mimari gezinti - ç.n.] kinestetik gözü olarak (her ne kadar Le Corbusier'nin daha geç dönem yapıları, maddesellik ve ağırlığın

139 *A.g.y.*, s. 4.

zorlayıcı mevcudiyetinde güçlü dokunsal deneyimler barındırsalar da), açıkça görmeye ayrıcalık tanır. Diğer yandan, Ekspresyonist yönelimli mimarlık, Erich Mendelsohn ve Hans Scharoun'la başlayarak, oküler perspektifin egemenliğinin ortadan kaldırılmasının sonucu olarak, kassal ve dokunsal plastisiteyi ön plana çıkarır. Frank Lloyd Wright'ın ve Alvar Aalto'nun mimarlıkları, insanın ete bürünmüşlüğünün ve insan bilinçdışında gizli çeşitli içgüdüsel tepkilerin tamamen tanınmasına dayalıdır. Bugünün mimarlığında, örneğin Glenn Murcutt, Steven Holl ve Peter Zumthor'un mimarlıklarında duyusal deneyimlerin çokluğu önem kazanır.

Alvar Aalto, mimarlığında bütün duyuları bilinçli biçimde gözetirdi. Mobilya tasarımlarındaki duyusal amaçlar üzerine yorumu bu ilgiyi net biçimde açığa çıkarır: "Bir kişinin gündelik yaşam çevresinin parçası olan bir mobilya parçası, ışık yansımasından dolayı aşırı parlamaya neden olmamalıdır. Keza, ses ve ses emilimi vs bakımından da elverişsiz olmamalıdır. İnsanla en yakın temasa giren nesnelerden biri olan sandalye, ısı iletimi aşırı yüksek olan malzemelerden yapılmamalıdır."[140] Aalto'nun salt görsel estetikten ziyade, nesne ile kullanıcının bedeni arasındaki karşılaşmayla ilgilendiği açıktır.

Aalto'nun mimarlığı kassal ve dokunsal bir mevcudiyet sergiler. Bedensel, kassal ve dokunsal deneyimler uyandıran kaydırmalar (*dislocation*), çarpık karşılaşmalar, düzensizlikler ve çoklu ritimler içerir. El için üretilmiş gelişmiş yüzey dokuları ve detayları dokunma duyusunu davet eder ve bir samimiyet ve sıcaklık atmosferi yaratır. Aalto'nun mimarlığı göz mimarlığının bedensizleşmiş Kartezyen idealizmi yerine duyusal gerçekçiliğe (*sensory realism*) dayanır.

---

140 Alvar Aalto, "Rationalism and Man", *Alvar Aalto: Sketches* içinde, haz. Alvar Aalto ve Göran Schildt, çev. Stuart Wrede, MIT Press (Cambridge ve Londra), 1978, s. 48.

Binaları tek bir egemen kavram ya da gestalta dayanmaz, daha ziyade duyusal birer yığındır. Bazen birer çizim olarak sakar ve kararsız görünebilirler, ama idealize edilmiş görsel kurgular olarak değil, yaşanan dünyanın "etinde" (*flesh*) fiziksel ve mekânsal olarak fiilen karşılaşıldıkları zaman değerlendirilmek üzere tasarlanmışlardır.

Mimarlığın Görevi

Mimarlığın ebedi görevi, dünyadaki varlığımızı somutlaştıran ve yapılandıran, ete bürünmüş ve yaşanmış varoluşsal metaforlar yaratmaktır. Mimarlık ideal yaşamın fikir ve imgelerini yansıtır, maddileştirir ve ebedileştirir. Binalar ve şehirler gerçekliğin şekilsiz akışını düzene kavuşturmamızı, anlamamızı, anımsamamızı ve nihayetinde kendimizi tanımamızı ve anımsamamızı mümkün kılar. Mimarlık kalıcılığın ve değişimin diyalektiğini algılamamızı ve anlamamızı, kendimizi dünyada konumlandırmamızı ve kültürün ve zamanın sürekliliği içinde kendimizi yerleştirmemizi sağlar.

Eylemi ve gücü, toplumsal ve kültürel düzeni, etkileşimi ve ayrılığı, özdeşliği ve belleği yeniden sunma ve yapılandırma biçimiyle, mimarlık, temel varoluşsal sorunlarla uğraşır. Her deneyim anıları toplama, birleştirme ve karşılaştırma edimlerini imler. Ete bürünmüş bir belleğin bir mekân ya da yeri anımsamakta asli bir rolü vardır. Ziyaret ettiğimiz tüm şehirleri ve kasabaları, tanıdığımız tüm yerleri bedenimizin ete bürünmüş belleğine (*incarnate memory*) aktarırız. Evimiz özkimliğimizle birleşir; kendi beden ve varlığımızın parçasına dönüşür.

Anımsanası mimarlık deneyimlerinde mekân, madde ve zaman tek bir boyutta, varlığın bilincimize nüfuz eden temel tözünde kaynaşır. Kendimizi bu mekânla, bu yerle, bu anla özdeşleştiririz ve bu boyutlar bizzat varoluşumuzun bileşenlerine dönüşür. Mimarlık

kendimiz ile dünya arasında uzlaşma sanatıdır ve bu aracılık duyular yoluyla gerçekleşir.

Frank Lloyd Wright, 1954'te, 85 yaşındayken mimarlığın zihinsel görevini şu sözlerle formüle etmişti:

> *Bugün mimarlıkta en çok ihtiyaç duyulan şey, hayatta en çok ihtiyaç duyulan şeydir, yani Dürüstlük* (integrity). *Dürüstlük, tıpkı insanda olduğu gibi, binada da en derin niteliktir... Başarırsak, demokratik toplumumuzun ahlaki doğası, psike'si, için büyük bir hizmet gerçekleştirmiş olacağız... Binanızın dürüstlüğü için ayağa kalkın; bunu yapmakla yalnızca, o binayı yapmış olanların hayatında dürüstlük için ayağa kalkmış olmazsınız; toplumsal olarak karşılıklı bir ilişki kaçınılmazdır.*[141]

Mimarlığın görevine ilişkin bu vurgulu bildiri bugün, elli yıl önce yazıldığı günden bile daha acil. Ve bu görüş insanlık durumunun tam olarak anlaşılmasını gerektiriyor.

141 Frank Lloyd Wright, "Integrity", *The Natural House* içinde, 1954; *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings* içinde, haz. Edgar Kaufman ve Ben Raeburn, Horizon Press (New York), 1960, s. 292-3.

Mimarlık esin verir, bağlanma yaratır, yaşamı berkitir. Peki, o halde kâğıt üzerinde ya da bilgisayar ekranında iyi görünen eskizler "ten"e büründüklerinde nasıl oluyor da bu kadar düş kırıcı olabiliyor?

Juhani Pallasmaa'ya göre sorun, mimarlık pratiği ve eğitimine nüfuz etmiş olan bugünün teknoloji eksenli tüketici kültüründe görsellik alanının başatlığından kaynaklanıyor. Dünya deneyimimiz beş duyunun bileşimiyle biçimlenir, oysa çağımızda mimarlık büyük ölçüde yalnızca bir duyu –görme– gözetilerek yapılıyor. Diğer duyu alanlarının bastırılması çevremizi yoksullaştırarak yalıtılmışlık ve yabancılaşma duygusu yaratıyor.

Tenin Gözleri ilk kez 1996'da yayımlandı. Çok geçmeden bir mimarlık kuramı klasiğine dönüştü ve dünyanın pek çok yerinde mimarlık okullarında ders kitabı olarak okutuldu. Kitap temelde iki uzun makaleden oluşuyor. İlki, Batı kültüründeki görsel paradigmanın tarihte Greklerden bu yana nasıl geliştiğini ve dünya deneyimi ve mimarlığın doğası üzerinde ne gibi etkileri olduğunu konu alıyor. İkincisiyse, sahici mimarlık deneyiminde diğer duyuların rolünü inceleyerek, aidiyet ve bütünleşme duygusunu olanaklı kılan çokduyulu bir mimarlığın yolunu gösteriyor.

Tenin Gözleri'nin ilk yayımlanışından bu yana, hem mimarlık felsefesi hem de mimarlık öğretimi alanında bedenin ve duyuların rolüne yönelik ilgi gitgide büyüdü. Bunun üzerine yazar, çığır açan kitabını 2005'te gözden geçirip savlarını pekiştirdi. Elinizdeki bu geliştirilmiş basım, mimarlara ve öğrencilere bütüncül bir mimarlık arayışında esin kaynağı olmayı ve genel okurun dünyayı algılama biçimini zenginleştirmeyi bugün de sürdürüyor.

ISBN: 978-9944-757-46-1
9 789944 757461
yemyayin.com