



**ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA GÖRELİLİK KAVRAMININ STEVEN HOLL
MİMARLIĞI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Hatice ÇOPUR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2018

Hatice ÇOPUR tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA GÖRELİLİK KAVRAMININ STEVEN HOLL MİMARLIĞI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Adnan AKSU

Mimarlık Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Başkan: Prof. Dr. Ertuğrul Rufayı TURAN

Felsefe Bölümü, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Üye: Doç. Dr. Tayfun YILDIRIM

Mimarlık Bölümü, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 27/06/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Sena YAŞYERLİ

Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Hatice ÇOPUR

27/06/2018

ÇAĞDAŞ MİMARLIKTAKİ GÖRELİLİK KAVRAMININ STEVEN HOLL MİMARLIĞI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hatice ÇOPUR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

ÖZET

Tarihsel süreçte sanat ve mimarlıktaki düşünme ve üretim edimleri farklı kavramsal anlatımlarla ifade bulmuştur. Bu kavramlardan biri de görelilik kavramıdır. Görelilik kavramı her ne kadar Albert Einstein'ın Görelilik Kuramı ile hayatımıza girmiş gibi görünse de, aslında antik çağdan beri filozoflar tarafından tartışıla gelmiştir. Fakat Görelilik Kuramı ile sanat ve mimarlık disiplinlerinde daha çok etkili olmaya başlamıştır. Bilimin ilerlemesi, klasik fiziğin üç boyutlu evreninin yıkılıp, dördüncü boyut olarak zamanın kabul edilmesiyle tek bir zaman olmadığı ve zamanın kişiden kişiye değişen bir kavram olduğu kabul edilmiştir. Mutlak zaman anlayışının yıkılması ile sanat ve mimarlık disiplini dördüncü boyutu serlerinde kullanmaya çalışmıştır. Bu tezin amacı da görelilik kavramı ve bağlantılı olduğu düşünülen kavramlar dikkate alınarak çağdaş dönemdeki güncel mimarlardan olan Steven Holl'un kılışsal yaklaşımları üzerinde çözümlemeye çalışmaktır. Öncelikli olarak görelilik kavramı farklı disiplinlerle incelenmiştir. Daha sonra çağdaş dönemde bağlantılı olduğu düşünülen kavramlar irdelenmiştir. Sonuç olarak görelilik kavramının tarihsel süreci ele alınarak bağlantılı olduğu düşünülen kavramları irdelemek ve bunların Steven Holl mimarlığına sunduğu bakış açısı gösterilmiştir.

Bilim Kodu : 80107
Anahtar Kelimeler : Görelilik, çağdaş mimarlık, Steven Holl.
Sayfa Adedi : 119
Danışman : Doç. Dr. Adnan AKSU

INVESTIGATION OF RELATIVITY CONCEPT IN CONTEMPORARY
ARCHITECTURE FROM STEVEN HOLL ARCHITECTURE

(M. Sc. Thesis)

Hatice ÇOPUR

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

June 2018

ABSTRACT

Historically, the thinking and production actions in art and architecture have been expressed in different conceptual narratives. One of these concepts is the concept of relativity. Although the concept of relativity seems to have entered into life with Albert Einstein's Theory of Relativity, it has actually been debated by philosophers since antiquity. But with Relativity Theory, it has become more influential in the disciplines of art and architecture. The progression of science has been accepted as a concept that changes from one person to another, without a single time when the three-dimensional universe of classical physics is destroyed and the time is accepted as the fourth dimension. He tried to use the discipline of art and architecture in the fourth dimension series with the destruction of the absolute time understanding. The aim of this thesis is to try to solve the practical approaches of Steven Holl, one of the contemporary architects in contemporary period, considering the notion of relativity and related concepts. First of all, the concept of relativity has been studied with different disciplines. Later, concepts that are thought to be connected in the contemporary period have been examined. As a result, the concept of relativity is considered in connection with the historical process, and the perspective of Steven Holl's architecture is shown.

Science Code : 80107

Key Words : Relativity, contemporary architecture, Steven Holl.

Page Number : 119

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Adnan AKSU

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca bana sabreden ve her daim destek veren değerli hocam Doç. Dr. Adnan AKSU'ya değerli bilgilerinden ve görüşlerinden dolayı gönülden teşekkür ederim. Ayrıca hayatım boyunca her daim bana inanan ve destek olan aileme ve tez yazım süresince hem manevi destek olup hem de bu süreçte her daim bana yardımcı olan eşim Semih KORKMAZ'a tüm kalbimle teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. GÖRELİLİK KAVRAMININ ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜZERİNDEN İRDELENMESİ.....	5
2.1. Görelilik Kavramı Üzerine.....	5
2.1.1. Felsefede görelilik.....	6
2.1.2. Bilimde görelilik.....	10
2.1.3. Sanatta ve mimarlıkta görelilik	14
2.2. Çağdaş Mimarlığın Görelilik ve Bağlantılı Kavramlar Üzerinden İncelenmesi.	22
2.2.1. Çağdaş mimarlık ve görelilik ile bağlantılı kavramlar	23
2.2.2. Mimarlık bağlamında çağdaşlık ve görelilik.....	63
3. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTAKİ GÖRELİLİK KAVRAMININ YANSIMALARI VE STEVEN HOLL MİMARLIĞI	67
3.1. Çağdaş Düşünce Bağlamında Göreliliğin Güncel Mimarlıktaki İzleri	67
3.2. Steven Holl Mimarlığının Görelilik Bağlamında İncelenmesi	73
3.2.1. Görelilik bağlamında Steven Holl'ün kuramsal yaklaşımları	73
3.2.2. Görelilik bağlamında Steven Holl'ün kılışsal yaklaşımları.....	82
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	109
KAYNAKLAR	113
ÖZGEÇMİŞ	119

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Paralaks şeması.....	28
Şekil 2.2. Foucault, paralaks bakışla mekânsal süreklilik ve ilişki eskizi	33
Şekil 2.3. A ve B paralaks, C ise düşey kayma	33
Şekil 2.4. Steven Holl'un bağlantılar ve ilişkiler diyagramı.....	34



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Frank Llyod Wright, Şelale Evi, Pensilvanya, ABD	22
Resim 3.1. Rem Koolhaas, Seattle Kütüphanesi, Seattle, ABD.....	67
Resim 3.2. Seattle Kütüphanesi iç mekânlar	68
Resim 3.3. Seattle Merkez Kütüphanesi mekânların birbirine bağlanması.....	69
Resim 3.4. FOA, Yokohama Port Terminali, Japan.....	70
Resim 3.5. Yokohama Port Terminali mekânındaki katlanmalar	70
Resim 3.6. Yokohama Port Terminali dış mekânındaki tekrarlamalar	71
Resim 3.7. Greg Lynn, Kore Kilisesi, New York, ABD	72
Resim 3.8. Kore Kilisesi iç mekânı	72
Resim 3.9. Steven Holl Pamphlet serisi	75
Resim 3.10. Steven Holl, Nanjing Sifang Sanat Müzesi, Nanjing, Çin	83
Resim 3.11. Nanjing Sifang Sanat Müzesi'nde katmanlı mekânlar	84
Resim 3.12. Steven Holl, Sanat galerisi, New York, ABD	85
Resim 3.13. Sanat galerisinin perspektifleri	85
Resim 3.14. Steven Holl, Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Finlandiya	86
Resim 3.15. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kıvrılan iç mekânı.....	87
Resim 3.16. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde kıvrılan galeriler	88
Resim 3.17. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin mekânlarındaki ışık kullanımı.....	89
Resim 3.18. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde mekân boyunca değişen perspektifler.....	90
Resim 3.19. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde birbirini gören mekânlar	90
Resim 3.20. Steven Holl, St. Ignatus Şapeli, Seattle, ABD	91
Resim 3.21. St. Ignatus Şapeli konsept diyagramı	92
Resim 3.22. St Ignatus Şapeli mekânda ışık metaforunun kullanımı.....	93
Resim 3.23. St. Ignatus Şapeli'nde katlanan mekânlar	94

Resim	Sayfa
Resim 3.24. Steven Holl, Simmos Hall projesi konsepti, Massachusetts, ABD	95
Resim 3.25. Simmos Hall projesi sünger konsepti	95
Resim 3.26. Simmos Hall projesi organik akciğerler	96
Resim 3.27. Simmos Halls projesindeki organik açıklıklar	97
Resim 3.28. Simmos Hall projesinde tekrar eden cephe	97
Resim 3.29. Steven Holl, Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası, Kansas, ABD	98
Resim 3.30. Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası dizilişleri	99
Resim 3.31. Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası'nda birbirini gören ve farklı bakış açıları oluşturan mekânlar	99
Resim 3.32. Steven Holl, Iowa Üniversitesi Görsel Sanatlar Binası'nın oyulmuş cepheleri, Iowa, ABD	100
Resim 3.33. Görsel Sanatlar Binası'nın kaydırılmış kat planlarının içten ve dıştan perspektifi	101
Resim 3.34. Steven Holl, Knut Hamsun Merkezi, Norveç	101
Resim 3.35. Knut Hamsun Merkezi'ndeki iç mekânda merdivene doğru açılan boşluklar ve oluşan perspektifler	102
Resim 3.36. Knut Hamsun Merkezi'nin konsept suluboya çizimleri	102
Resim 3.37. Steven Holl, Tayvan Chinpaosan Nekropolü plan şeması ve kesitler, Tayvan	104
Resim 3.38. Tayvan Chinpaosan Nekropolü	104
Resim 3.39. Tayvan Chinpaosan Nekropolü'nde oluşan çoklu perspektifler	105
Resim 3.40. Steven Holl, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Richmond, ABD	105
Resim 3.41. Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün mekânında deneyimlenen çeşitli perspektifler	106
Resim 3.42. Çağdaş Sanatlar Enstitüsü konsept çizimleri	107
Resim 3.43. Steven Holl, Doğa Tarihi Müzesi, Los Angeles, ABD	108

1. GİRİŞ

Görelilik, insan bilgisinin kendisinde gerçekliğe sahip olmadığını, kendisinde gerçekliği bilmenin mümkün olmadığını, edindikleri bilginin bir yönden ilişkilere bağlı olduğunu, bilginin doğru olmasının ölçüsünün kişiden kişiye, toplumdan topluma değişiklik göstereceğini kabul eden düşünme tutumudur. Görelilik her ne kadar Einstein'ın kuramı ile kendini göstermiş gibi olsa da tarihi çok daha eskiye dayanır. Görelilik bir durum olarak gündelik yaşamdan felsefeye, bilime ve sanata kadar çok geniş bir alanda kendini gösterir.

Göreliliğin sanat ve mimarlıkta en etkili olduğu dönem 19. yüzyıldır. Görelilikten önce mimarlıkta varolan mutlak mekân anlayışıdır. Antikçağda mekân, özellikle Epikuros ve Demokritos gibi atomcularda durağan, her yerde ve her zaman aynı olan bir boşluk olarak kabul ediliyordu. Buna karşı zaman içerisinde mekânın; hareketli, bağımlı, hiçbir yerde aynı olmayan her yerde farklı olan maddi bir doluluk düşüncesi gelişmiştir. Bununla birlikte mekânın insan iradesinden ve bilincinden bağımsız bir gerçeklik olduğu fikri de düşünce tarihi içerisinde genel olarak yadsınmıştır. Berkeley, Mach, Hume gibi düşünörlere bakıldığı zaman, mekânı bireysel bilince kadar indirgedikleri görölür. Bu da görelili olan duruma işaretler.

Genel anlamı ile mekân; bütün varolanları içinde barındıran sınırsız yerdir. Bütün varolanların akışı içerisinde birbirlerinin yerini alarak zincirlenmiş oldukları sonsuz süreyle dile getirmiş olan zaman kavramıyla sıkı sıkıya bağılı olarak maddenin varolma biçimlerinden başlıca olanı dile getirir(Hançerlioğlu, 1992: 65). Bundan dolayı da; zaman, mekân, madde ve hareket birbirlerinden ayrılmazcasına bağımlıdır. Bunlardan biri olmadığı zaman diğlerleri de olmaz.

Einstein'ın Görelilik Kuramı'ndan önce klasik fizik olan Newton fiziğı kabul ediliyordu. Zamanı ve mekânı hem birbirinden soyutlayarak hem de maddeyle hareketten soyutlayarak tüm bunların ayrı ayrı ve bağımsız var oldukları fikrini öne süren Newton'a göre; mutlak mekân, kendi tabiatına ya da herhangi bir dış şeye göre değişmez, hareket etmez ve her daim aynı kalır. Fakat görelili olan mekân ise hareket eden bir boyuttur, mutlak mekânın ölçüsüdür. Görelili olan mekânı bulunduğumuz konumlar, duygularımız, algılarımız, hislerimiz belirler.

20. yy'ın başlarından itibaren bilim dünyasında yaşanan köklü değişimlere neden olan Einstein'ın izafiget teorisi toplumsal anlamda değişimlere ve dönüşümlere yol açmıştır. Bu vizyonun açmış olduğu paradigma değişimi günümüzdeki düşünme biçimlerinin ve kültürel ortamının indirgemeci ve rasyonel olan dünya görüşünü değişken dinamikler içeren, çok katmanlı, karmaşık olan bir evren görüşüne evrilmesine neden olmaktadır. Bu dönüşüm sanatta da kendini göstermiştir. Klasik fizikteki üç boyut olma durumunun izafiget teorisindeki dördüncü boyuta doğru değişmesiyle birlikte resimde yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu döneme adını veren Kübist ressamlar yapmış oldukları resimlere dördüncü boyut olan zamanı katmaya çalışmışlardır. Görelilik kavramının kökünden de anladığımız gibi her kişinin baktığı konuma bakış açısına göre değişen, çoklu perspektifler içeren resimler çizmeye çalışmışlardır.

Bu dönüşümden etkilenen tek sanat dalı resim değil, bu dönüşüm mimarlığın da düşünsel alanında da lineer, rasyonel, erken modernist gibi düşüncelerin statik mekânlarının sorgulanmaya başlamasına neden olur. Eleştirel pratik ve teorilerin bu paradigma değişimine vermiş oldukları tepki, kendini dönüştürme kapasitesi olarak karşımıza çıkar. Organizasyonel bir disiplin olarak tanımlayabileceğimiz mimarlığın, herkese göre doğrunun, mekânın, algının, deneyimin farklı olduğunun temelini atan görelilik kavramından çok şey öğrenebileceğini söyleyebiliriz.

Mimarlık kavrayışının temelleri Vitruvius'un yazmış olduğu Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eserine denk düşer. Vitruvius'tan günümüze kadar bir sıçrayış gerçekleştirdiğimizde, bu süreç içinde mimarlığın sahip olduğu dinamik yapısından ve onun farklı alanlarla olan ilişkisinden ortaya çıkan mimarlık kavrayışındaki dikkate değer bir değişimden söz edebiliriz. Günümüzde teknoloji çağının getirmiş olduğu bilgi artışı ve enformasyonun birbirinden farklı kanallardan gelmesi ve aynı zamanda da sadece mimarlık bilgisiyle sınırlanmamış bilgi birikimimizin diğer farklı disiplinlerden ve kanallardan beslenip değişmesi, dönüşmesi, çoğalması söz konusudur. Mimarlık düşüncesinin kapsadığı alanın genişlemesiyle sonsuz sayıda etkili olan faktörün birbiri ile olan ilişkisi, tasarımı yönlendiren çoğulcu bir yaklaşımı gerektirmektedir. Bu durum da, mimarlık kavrayışında olagelen dönüşüm gibi, günümüz mimarlarının konumundaki değişimin nedenlerini gözler önüne serer. Vitruvius düşüncesinin kural koyucu olan mimar-mühendisi, günümüze doğru yaklaştıkça keskin sınırların artık olmadığı, birçok farklı disiplinle iletişim içinde olarak daha çok yorumcu pozisyonunda olan mimara dönüşmektedir. Bununla birlikte

günümüzdeki mimarlık kavrayışındaki sürecin tasarımının öneminin fark edilmesiyle, yeni mimari yaklaşımlar ve de yeni üretim kanalları kullanılmaktadır.

Görelilik kavramının çağdaş mimarlık üzerindeki yansımalarını amaçlayan bu çalışma, görelilik kavramının tarihsel süreçte farklı disiplinlerdeki gelişmesini irdeleyip, bu kavramın zamanla gelişmesini, bağlantılı olduğu düşünülen diğer kavramlar da ele alınarak çağdaş mimarlıktaki kılışsal yaklaşımlardaki etkisini incelemektir.

Tezin birinci bölümünün ilk kısmında görelilik kavramının felsefede, bilimde, sanatta ve mimarlıktaki yeri incelenecektir. Bu disiplinlerde hangi dönemde etkili olmaya başladığı, etkilerinin felsefeye, bilime, sanata ve mimarlığa ne şekilde yansıdığı üzerinde durulacaktır. Birinci bölümün ikinci kısmında ise göreliliğin çağdaş düşüncede bağlantılı olduğu düşünüldüğü kavramlar üzerinde durulacak ve bu kavramların çağdaş mimarlıktaki yansıması tartışılacaktır.

Tezin ikinci kısmında ise asıl konu olan Steven Holl mimarlığı üzerinde durulur. Önce çağdaş dönemdeki diğer mimarların kılışsal yaklaşımları görelilik kavramı üzerinden incelenecektir. Sonrasında ise hem kuramsal anlamda ön plana çıkan hem de kılışsal yaklaşımları ile ön plana çıkan Steven Holl üzerinde durulacaktır. Steven Holl'ün kuramsal anlamda yazmış olduğu kitaplar, üzerinde durmuş olduğu kavramlar anlatılacaktır. Daha sonra ise görelilik kavramının ve bağlantılı olduğu kavramların Steven Holl'ün kılışsal yaklaşımında nasıl yer bulduğuna dair eserler incelenecek ve kavramlar üzerinden okuma yapılacaktır.

2. GÖRELİLİK KAVRAMININ ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜZERİNDEN İRDELENMESİ

Görelilik kavramı felsefeden bilime, sanattan mimarlığa birçok alanda etkin olan bir kelimedir. Her ne kadar Görelilik Teorisi ile ilk duymuş olduğumuz bir kavram gibi görünse de aslında felsefede çok eski döneme kadar uzanmaktadır.

Görelilik kavramının birkaç farklı tanımı aşağıda verilmiştir:

“Görelilik, tr. göz’den görmek, görmek’ten göre-li/görelilik (kişinin kendi anlayışına özgü, fr. Relatif karşılığı, kendiliğinden değil de başka bir nesnenin durumuna, özelliğine dayanan” (Eyüboğlu, 2004:29).

“Görelilik: doğruluğun görelilik ve kişiden kişiye, guruptan guruba, zamandan zamana, hiçbir nesnel ölçüye sahip olmaksızın değişiklik gösterdiğine ilişkin görüş.” Ve “Görelilik, Bilgisel: bütün insan bilmesinin, bilen zihnin, bedeninin ve duyu organlarının durumlarına görelilik olduğuyla ilgili teori” (Runes, 1942:200).

“Görelilik esas olarak bilişsel, ahlak veya estetik ölçütlerin ve değerlerin, dayandıkları sosyal veya kavramsal sistemlere bağlı olduğunu ve sonuçta, onları değerlendirmenin tarafsız bir bakış kazanmanın bizim için mümkün olmadığını ileri süren anlayıştır” (Baghramian, 2005:1).

2.1. Görelilik Kavramı Üzerine

Görelilik kavramının tartışılması antikçağa kadar uzanmaktadır. Antikçağda birçok filozof tarafından tartışılan kavram, ilerleyen döneminde farklı disiplinlerde de kendini göstermiştir. Özellikle Einstein’ın 20. yüzyıl başlarında ortaya atmış olduğu Görelilik Kuramı ile daha da hazırlara yer etmiştir. Bilimde ortaya atılan kuramdan birçok disiplin gibi sanat ve mimarlık da etkilenmiştir. Bu disiplinlerde ne şekilde ele alındığının üzerinde biraz durmak gerekiyor.

2.1.1. Felsefede görelilik

Tanımadıkları ırk, adet, kültür, ya da bakış açılarıyla karşı karşıya geldiklerinde insanların tepkileri birbirinden farklıdır. Şaşkınlık ve merakla hemen diğer kültürü ya da bakış açısını tanımak ve öğrenmek isteyebilirler; onu küçümseyebilirler ve içten gelen bir üstünlük duygusuna kapılabilirler; ondan öğrenebilir ve açıkça ondan nefret edebilirler. Bir beyinleri ve ağızları da olduğu için, hissetmekle kalmaz konuşur, duygularını ifade ederler ve onları aklamaya çalışırlar. Görelilik kavramı işte bu süreçte ortaya çıkmış olan görüşlerden birisidir. Yani kültürel çeşitlilik olgusuna anlamlı olarak yer bulma girişimi (Feyerabend, 2012:29).

Göreliliğin çok uzun zamandan bahsedebileceğimiz uzun bir tarihi vardır; mesela en kötü ihtimalle Yakındoğu’da olan, Eski Mısır uygarlığı uzmanı olan J. Henry Breasted’in “İlk Enternesyanolizm” diye adlandırmış olduğu bir döneme, yani Bronz çağı sonlarına kadar uzanan bir dönemden bahsediyoruz. Sokrates öncesi yaşamış olan filozofların madde-yönelimli kozmolojilerinden sofistlerin, Aristoteles’in ve Platon’un siyasi görüşlerine geçişleri esnasında Grekler arasında tartışma konusu olmuştur ve böylece bir öğreti haline getirilmiştir. Görelilik şüpheci harekete ve onun vasıtasıyla Montaigne gibi Aydınlanma öncellerine, 16. ve 17. Yüzyılda yaşamış olan seyahatname yorumcularına ilham vermiş olup ve tüm Aydınlanma çağı boyunca varlığını sürdürecektir. Bugünse entelektüel tiranlığın karşısında bir silah olarak ve aynı zamanda da doğrunun sadece tek ve mutlak olduğunu iddia eden bilimin kirli çamaşırlarını ortaya çıkarmak için bir araç olarak oldukça revaçtadır (Feyerabend, 2012:30).

Birbirinden farklı olan hayat tarzlarının incelenmesi sonucu ortaya çıkmış olan kültürel göreliliğin insanlar ve toplumlar üzerinde olan etkileri üzerinde belirgin bir şekilde duran sofistlerdir. Sofistler, Eski Yunan’da toplumsal bir durum olarak ortaya çıkmıştır ve kendi hayat süreleri içinde birbirinden farklı toplumları deneyimleme imkânına sahip olmuştur. Kazandıkları bu deneyimden elde etmiş oldukları farkındalıkları içinde yaşamış oldukları toplumlara yansıtmış, genel kültür yönünden yüksek kişilerdir. Görelilik bir kavram olarak geç bir döneme düşüyor olsa da, görelilik konusunun ilk olarak felsefe tarihinde en belirgin biçimde ele alan sofist Protagoras’tır.

Protagoras düşüncesine göre her şeyin ölçüsü insandır, tüm var olan şeylerinin varlıkları ile, varolmayan şeylerinde yokluklarının ölçüsü de insandır. Bazı düşünürler Protagoras'ın bu fikri ile insanı kastettiğini ve Parmenides'ten sonra, görünüş-gerçeklik ayırımına karşı bir başkaldırıda bulunduğunu söylerler (Cevizci, 2002:24). Onların düşüncesine göre Protagoras'ın anlatmak istediği varolanın insana ne şekilde görünüyorsa öyle olduğu, onun dışında da görünen-gerçeklik ayırımı olmadığıdır. Başka bir görüşe göre ise Protagoras "insan" kelimesiyle tek tek insanları yani bireyi kastetmektedir (Weber, 1998: 40). Bu görüş diğerine göre daha makul görünmektedir, çünkü Protagoras ünlü savının devamında şöyle söyler: "Üşüyen için rüzgâr soğukken; üşümeyen içinse değildir." Demekki Protagoras düşüncesinde varolan her bir bireyin algıları ölçüsünde vardır ya da yoktur, bunun ötesinde olan bir varlıktan söz edilemez.

Protagoras'ın görelilik anlayışı üzerinde kültürel, toplumsal ve tarihi arka planı ile paralel şekilde, hem ondan önce yaşamış olan, hem de onun döneminde yaşamakta olan düşünürlerin duysal algılama, varlık ve bilgi konusundaki fikirlerinin, Protagoras'un bu konular hakkındaki düşüncelerini çok etkilediği söylenebilir. Ksenophanes'in düşüncesine göre insanın tecrübelerini ve duyularını aşan ve bu açıdan da insan bilmesinden bağımsız olan bir gerçekliğin olduğu, ama insanın ise bu gerçekliğin bilgisine ulaşamayacağı ile ilgili bir anlayış vardır. Bu düşünceye göre insan bilmesi tecrübeleri ile sınırlıdır ve insan bu sınırı aşan hakikatlerin alanını da bilemez ve asla da bilemeyecektir. İnsanın bilmesi tecrübeleriyle sınırlı da olsa, insan hakikatlere olmasa da içinde bulunmuş olduğu duruma göre her daim daha fazla bilgiye ulaşabilecek, ulaştığı bilgileri kullanarak daha iyiye ulaşabilecektir. Bu düşünceler Protagoras'ın bilgi anlayışının arkasındaki alt yapıyı oluşturur. Protagoras'ın algı ve varlık anlayışının aslında, hem algı nesnelerinin hem de fizik nesnelerinin kendinde şeyler olmadığı fikri bulunur. Bu düşünceye göre her şey oluş içindedir ve oluş içinden geçmeden de hiçbir şey var olamaz.

Protagoras bir anlayış daha ileri sürer. Bu anlayışa göre algı, eski tıp ve Alkmaion geleneği uyarınca, fiziksel ve fizyolojik bir açıklama doğrultusunda değerlendirilir. Algı nesnelerinin oluşumunsa, özellikle Empedoklesçi olan gelenekle paralel şekilde, hem nesnenin hem gözün aktif katılımı ile, karşılıklı etkileşimiyle meydana geldiği öne sürülür. Algı nesneleri, gören gözle ona etkide buluna nesnenin arasındaki etkileşimle gerçekleşirken, buradaki gerçekleşme her durumda aynı şekilde olmaz, duyumlayan kişinin durumuna ve ortam şartlarının durumuna göre değişiklikler göstermektedir.

Protagoras'ın görelilik ve bilgi anlayışıyla ilgili geriye doğru olarak izlerinde farkedilen bir diğer düşünür ise Efesli Herakleitos'dur. Herakleitos'un bilgi anlayışı Ksenophanes'in bilgi anlayışı ile bazı ortak yönleri sahiptir. Herakleitos bilgide ikili ayrıma gitmiştir. Ortak olan, insanların uyanık durumdayken yani logos'a göre yaşarken paylaşmış oldukları bilgeliktir. İnsanlar uyanık durumda iken yani bilinci yerinden iken yaşamış oldukları bu bilgeliğin karşıtıysa, Ksenophanes'te duyular aracılığıyla kavranan dünyaya denk olarak düşünülebilecek olan, uyku durumudur. Herakleitos'a göre insanlar uykularındayken kendi dünyalarına dönüp ortak olandan uzaklaşırlar. İnsanların uykudayken kendi dünyasına dönmeleri, bilgelikten uzaklaşması ve ruhlarının barbarlaşması anlamına gelir. Hâlbuki Herakleitos'a göre tek ve de ortak bir yasa vardır. İnsan bu ortak yasa'yı bilmeli ve ona göre hayat sürmelidir. Herakleitos insanın nasıl bilgeliğe ulaşabileceğini belirtmiş gibi görünse de, bu konuda Ksenophanes'in yapmış olduğu tarz ve ölçülerde olmasa bile, insan bilmesine belirli bir biçimde sınırlama getirmiş gibi görünmektedir. İnsan bilgisini, ne kadar deneyimlerle yetkinleşmiş olsa da, yine de sanıların daha ötesine geçemeyecek bilgi yani kanı olarak değerlendirmektedir.

Herakleitos, duysal algının önemine vurgu yapar, fakat duysal algının ise tek başına yeterli olmayacağına, duysal algıyla birlikte sadece yetkinleşmiş olan yani barbar olmayan ruha sahip kişilerin bilgeliğe ulaşabileceğini söylemektedir.

Protagoras düşüncesinin üzerinde etkili olduğu düşünülen bir diğer düşünür ise Parmenides'tir. Parmenides'e göre insanların elde edebileceği bilgileri hakikat ve sanı bilgileri olarak ayırmasına ek olarak, Ksenophanes'in insanın bilmesine tamamıyla kapattığı hakikat bilgisinin insanların tarafından da elde edilebilecek olduğuna dair anlayışa sahiptir. İnsanların edinmesi gereken bilgilerin hakikat bilgisi olmasını gerektiğini öne sürer. Tecrübe ve duyular yoluyla elde edilen, değişim içerisinde olan dünyanın, görünüşlerin bilgisini de sanı bilgisi olarak olumsuz olarak değerlendirir. Görünüşün bilgisinin aksine akıl bilgisi, hakikatin bilgisi olarak güvenilir kabul edilirken, duyu bilgisini de görünüşün bilgisi olarak güvenilirmez ve geçici bilgi olarak değerlendirmektedir. Herakleitos'u hatırlatacak şekilde Parmenides, sanıların ardında hüküm sürmekte olan düzenin, akıl yoluyla elde edilen, hakikatin bilgisinin önemi olduğunu öne sürmektedir. Duysal bilginin görünüşte güvenilirmez ve geçici olarak belirtilmesi Ksenophanes'in insanların bilgisini kendileri ile sınırladığı ve belirli ölçüde değerli gördüğü sanıya dayanmış bilgi anlayışıyla tamamen zıttır.

Protagoras insana ve insanın yaşam dünyasına yönelir, geometri ve hekimlik gibi kişiden kişiye değişiklik göstermeyen, konusu ile ilgili belli uzmanların bulunduğu alanlarla değil, belli toplumlara göre şekillenebilen, insanı insan yapan siyaset ve kültür anlayışlarıyla birlikte pratik sosyal yaşamın yapısı ve sürdürülmesiyle ilgilenmiştir.

Protagoras'ın görelilik anlayışının esası, mesele ister toplumsal konulardaki sanılar olsun, isterse de duyu algısı olsun, durumların algılayana göre oluşmuş olduğu ve ortaya çıktığıdır. Bu açıdan Parmenides, insanın deneyimlerini aşan hakikatin varlığından daha ziyade insanların deneyimlerine dayalı, sadece insan deneyimi varken varlığından söz edilebilen toplumsal ve kültürel gerçeklikleri söz konusu eder. Bu açıdan insan deneyimini aşan tanrılarla ve tansıral konularla Protagoras ilgilenmemiştir. Onun ilgi alanı doğrudan insan ve insanın yaşama dünyasıdır.

Protagoras'ın düşüncesinde algı nesneleri, onun varlık anlayışına paralel bir şekilde, algılayan kişinin durumuna göre ve algılama anında varolmaktadır. Kişinin algılamasını sonucu ortaya çıkan algı nesnesinin varlığı, algı nesnelerinin oluşmasını sağlayan etkenler var olduğu sürece devam eder. Algı nesnelerinin ortaya çıkmasında etkili olan etkenlerden bir tanesinin yokluğu algı nesnelerinin varlığını ortadan kaldırır.

Protagoras'ın algı anlayışında gözümüzden çıkan yayılınla nesneden çıkan yayılımın birlikteliği söz konusudur. Ona göre dış dünyadan kaynaklanmış olan yayılımlarla gözümüzden çıkan yayılımlar gözün dışında bir yerde karşılaştıklarında ve benzerlik açısından da birbirleri ile uygunluk gösterdikleri zaman algı nesnesi oluşur. Burdaki oluşma, söz konusu olan etkileşimin gerçekleştiği süresince devam eder. Protagoras'ın algı anlayışı hakkında yapılan açıklamaların temelinde algı nesnesinin, algılama sırasında oluşan görünüşler olduğu düşüncesi bulunur.

Protagoras'a göre insan, asla hakikati bilemez. Hem her şey daima değişim ve oluş içindedir, hem de insanın edinmiş olduğu algılar ve bu algılar ile birlikte elde ettiği bilgiler de daima algılayanın durumuna, konumuna göre değişiklikler göstermekte, bundan olayı da mutlak kesinliğe sahip olamamaktadır. Dolayısıyla değişmeyen varlık analizi Protagoras açısından kabul edilmez.

Protagoras'a göre her varolan belirli bir biçimde görelî olarak değişim ve oluş içerisinde ortaya çıkmakta, bu şekilde varlığını sürdürmektedir. Bu durum her daim bir etkileşim süreci içerisinde meydana gelmektedir.

2.1.2. Bilimde görelilik

Birinci aydınlanma çağının mimarı diye kabul edilen Newton Fiziği'ne günümüzde Klasik Fizik diyoruz. Klasik Fizik'in sahip olduğu dünya görüşüne mekânize dünya demektediriz, çünkü klasik fizikte dünya bir makine olarak kabul edilmektedir (Alatlı, 2001:5). Klasik fiziği anlayabilmemiz için öncelik olarak onu derinden etkilemiş olan XVII. yüzyılın önde gelen Fransız filozofu Descartes'a ve onun Kartezyen felsefesine göz atmak gerekir. Descartes, mutlak bilgiye ulaşabilmek için metodik şüpheyi kullanıp yeni bir düşünce sistemi kuruncaya kadar geleneksel olan hiçbir bilgiyi kabul etmemiştir. Ünlü önermesi olan "cogito ergo sum"(düşünüyorum, öyleyse varım) ile kendi felsefesini doğanın iki ayrı ve de birbirinden bağımsız olan alana ayrılmasına dayanırmıştır. Bu şekilde yeniçağ rasyonalizminin temelini oluşturan Descartes, ruh/madde, akıl/beden dualitesini ortaya çıkarmıştır. Epistemolojik açıdan bilgiyse idealizmin immanent bilgi anlayışının tersine obje ve süje gibi birisi aktif öteki pasif ve birbirinden bağımsız olan iki varlığın transendent ilişkisine dayandırılır (Mengüşoğlu, 2010:51).

Söz konusu olan düalite bilim adamlarına maddeyi yalıtılmış ve cansız olarak ele alma fırsatını sunmuştur. Buna göre maddesel dünya, biröok farklı nesneden meydana gelmiş büyük bir makineye benzer. Descartes'in mekanik evren anlayışında doğa düşünce ya da zihnin herhangi bir özelliğinden, salt şey, salt madde olarak zihinsizdir. Kendisine ait hiçbir maksadı ya da hedefi yoktur.

Be felsefesiyle Descartes, mutlak kesinliğe sahip olan tam bir doğa bilimini kurmada elverişli bir yöntem diye matematiği öne sürmüştür. Onun düşünceleri fizik bilimi üzerindeki etkilerinden dolayı Newton'a öncü olmuştur (Can, 2009:105). Böyle bir mekanik evren anlayışına sahip fizikçi Newton da bu fikri temele dayanıp klasik fiziği kurmuştur. Mekanistik anlayışın tamamlanmasına büyük katkıyı yapan Newton, evren-makine anlayışının matematiksel formülasyonunu gerçekleştirmiştir ve böylece Kepler, Bacon, Descartes, Galileo ve Kopernik'in çalışmalarının bir sentezini yapmış oldu.

Newtoncu olan evren, kesin matematiksel yasalara dayalı işleyen koca mekanik bir sistemdi. Newton evreni açıklarken neden-sonuç sürekliliği içerisinde işleyen mekanik düzen olarak açıklar. Onun teorisine göre, evren daha önceden belirlenmiş olan bir yolda, değiştirilmesi imkânsız son duruma duruma doğru çözülmüş olan dev zemberekli bir saat gibidir (Newton, 1998:25). Newton fiziğinin ardında yatan evren görüşünü şu kavramlar betimlemede yeterli olur: mekanizm, mutlak zaman, mutlak uzay ve kesinlik.

Newton'dan sonra evren, determinizme boyun eğen, mekanik olarak düzenlenmiş ve insanların yasalarını keşfetmek zorunda kaldığı bir evren olarak görülür. Bahsedilen görüşe göre evrenin tamamı matematikle anlaşılabilir. Newton'un evren algısına göre, tüm fiziksel olaylar Öklid geometrisindeki üç-boyutlu uzayda olup bitmektedir. Bura bahsedilen uzay, mutlak ve sonsuzdur. Daima benzer ve hareketsiz duran, kendisi dışındaki herhangi bir şeye bakılmadan kendi doğası içerisinde mutlak bir boşluktur. Zaman da kendi başına kendi doğası yardımı ile kendi dışındaki hiçbir şeye bağlı olmadan tek biçimli bir şekilde geçmişten geleceğe doğru durmadan akıp giden sonsuz mutlaklıktır (Capra, 1991:80).

Newton'a göre, evrende bulunan bütün maddelerin temel yapı taşları, sert, küçük, bölünemeyen maddesel parçacıklardır. Başlangıçta Tanrı, maddi parçacıkları, bunların arasındaki çekimleri ve temel olan hareket yasalarını yaratmıştır. Tüm evren böylece hareket etmeye başlamış ve yaratılış zamanından bu yana tüm evren yasalar tarafından yönetilen makine gibi işlemeye devam eder. Böylece mekanik doğa anlayışı, tümüyle belirlenmiş ve nedensel dev kozmik makine anlayışı ile katı bir determinizme sıkıca bağlanmıştır. Buna göre tüm fiziksel olayların kesin olan bir nedeni ve sonucu vardır. Sistemde olan herhangi bir parçanın geleceği, durum herhangi bir zamanda tüm ayrıntılarıyla biliniyorsa, mutlak kesinlikle daha önceden tahmin edilebilir bir durumdadır (Capra, 1991:82). Buna bir örnek verecek olursak, evreni uzay denilen üç boyutlu bilardo masasında olan irili ufaklı kucak dolusu bilardo topları olarak düşünebiliriz. Bu bilardo toplarının üzerinde bütün zamanlarda etki eden bütün kuvvetleri bilirsek, o zaman yalnız başlangıç şartlarını-belli başlangıç anındaki hızlarını ve konumlarını bilmek bu cisimlerin bütün gelecek zamanlarda her birinin nerede olacaklarını hesaplamamızı sağlar (Goswami, 2003:43).

Klasik fizik etkinliğini XX. yüzyılın başlarına kadar sürdürmüş olan bir paradigmadır. Optik, elektrik, mekanik başta olmak üzere klasik fiziğin kanunları tarihte yaşanmış olan

bilimsel devrimler neticesinde iyice yerleşmiştir. Fakat Albert Einstein ve Max Planck başta olmak üzere XX. yüzyılın fizikçilerinin birçoğunun ilgisi görünen ve kolayca algılanabilir boyutta olan olaylardan, çok büyük veya çok küçük olduğu için, algılanması daha zor olaylara doğru kaymış, bu şekilde de teorik ve deneysel çalışmalara yoğunlaşıp, bir taraftan atom çekirdeğinin ayrıntıları ortaya çıkarılmaya çalışılırken, öte yandan en azından birkaç ışık yolu boyutunda olan yıldızlar ve de galaksiler araştırma konusu yapılmıştır. Bundan dolayı fizik alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır.

1905 yılında Einstein, “Özel Görelilik Teorisi”ni, on yıl sonra 1915 yılında da “Genel Görelilik Teorisi”ni yayınlamıştır. Genel görelilik bir bakıma, evrenimizin nasıl olduğunu, ne şekilde genişlediğini ve nasıl bir geleceğe doğru gittiğini tanımlar. Albert Einstein’la birlikte bilim anlayışı köklü değişim geçirmiş, artık “tumdengelimsel-varsayımsal” (hipotetikodedüktiv) bir metodolojiyle doğa problemleri ele alınmıştır. Büyük ölçüde bu anlayış kuramsal, kurgusal ve mantıksal bağlamda gelişmiş ve sağduyudan daha çok imgeleme yer vermiştir. “Hayal gücü ya da imgelem bilgiden daha önemlidir” diyen Albert Einstein, görelilik kuramlarının temel problemini salt tasarıyla ya da düşünme deneyleri ile ele almış, idealizasyon ve soyutlamaya öncelik vermiştir (Bozkurt, 2006:55).

Bu kurama göre, tüm varlıklar ve varlıkların fiziki olayları izafidir. Mekân, zaman, hareket birbirinden bağımsız değildir. Tam tersi bunların tümü birbirine bağlı olan izafi olaylardır. Zaman cisimle, cisim zamanla, hareket mekânla, mekân hareketle, dolayısıyla tümü birbiriyle bağlantılıdır. Bunların hiçbirisi müstakil şeyler değildir, bu konuda Einstein şunları söyler:

Zaman ancak hareketle, cisim hareketle, hareket cisimle vardır. O halde; cisim, hareket ve zamandan birinin diğerine bir önceliği yoktur. Galileo'nin Görelilik Prensibi, zamanla değişmeyen hareketin görelili olduğunu; mutlak ve tam olarak tanımlanmış bir hareketsiz hâlinin olamayacağını önermekteydi. Galileo'nin ortaya attığı fikre göre; dış gözlemci tarafından hareket ettiği söylenen bir gemi üzerindeki bir kimse geminin hareketsiz olduğunu söyleyebilir (Einstein, 2005:127).

İki yüz yıldır varolagelen Newton mekaniğinin mutlak mekân, zaman ve kütle kavramını değiştirmiş olan Einstein, bunun yerine görelili ve değişken olan kavramlar koymamızı söyler. Işık hızını doğa sabitesine çevirir, burda ışık hızını değişmez ve mutlak kabul eder ve buna karşılık olarak uzay-zaman kavramından mutlaklığı çıkarıp görelileştirir. Einstein’a göre eskiden dünyadaki bütün cisimler yok olduğu zaman geriye sadece zaman

ve mekânın kaldığına inanılıyordu, fakat görelilik teorisinden sonra mekân ve zaman da cisimlerle birlikte yok olmaktadır.

Mekân dediğimiz şey, hariçte mevcut değildir. Bizim mekânda idrak ettiğimiz nesneler, aslında mevcudatın öz yapısından dış yapısına, veya dış yapısından öz yapısına doğru dizilme içinde bir bütündür ve zaman dahi bu diziliş içinde yer alan, birini ötekine göre kıyaslama metodundan başka bir şey değildir...” şeklindeki ifadeleri, yerleşik düşünceleri alt üst etmişti. “Gördüğümüz objelerin, enerjinin yoğunlaşmış hali” olduğunu açıklaması, yüzyıllar boyunca klasik fizikte kabul gören, maddenin, yapı taşlarının birleşimiyle meydana geldiği anlayışını çürüttü. Görülen nesnelerin, kütsel yapılarının olmadığı ortaya çıktı. Madde, aslında enerjinin bir yoğunlaşma biçimiydi. Değişim tarzı ile formüle edilen enerjinin madde skalasındaki görüntüsü, görme aracına bağlıydı (Bozkurt, 2006:160).

Zaman, maddenin değişmekte olan durumunun nesnel ifadesidir. Ondan bahsetme şeklimizde bile bu ortaya çıkar. Zamanın aktığı fikrinden bahsetmek yaygındır. Aslında yalnızca nesnel sıvılar akabilir. Tam da bu metaforun seçilmiş olması, zamanın maddeden ayrılamaz olduğunun kanıtıdır. Zaman sadece öznel bir şey değildir. Zaman aynı zamanda fiziksel dünyada varolan gerçek süreci dile getirme biçimimizdir. Bu nedenle zaman, bütün maddelerin sürekli değişim durumunda oldukları gerçeğin bir ifadesidir aslında. Bütün nesnel varlıkların olduğu şeyden başka bir şeye dönüşme zorunluluğu ve kaderidir. “Varolan her şey yok olmayı hakeder” (Woods, Grant, 2011:143).

Albert Einstein’dan önce evren genel olarak sonsuz uzay denizinde yüzen bir madde adası olarak düşünülürdü ve uzay bitimsizdi. Ancak avreni madde adası gibi düşünmek zorluklar çıkarıyordu. Böyle olan bir evrenin içindeki maddenin miktarı uzayın sonsuzluğuna kıyasla çok küçük kalıyordu ki, galaksilerin hareketlerini yöneten dinamik yasaları bahsedilen maddeyi bulut parçacıkları misali dağıtır ve evre bomboş kalırdı. Albert Einstein da astronomik gerçekleri göz önüne alarak yeni evren modeli ortaya attı. Öklid geometrisi, bir çekim alanı içerisinde geçerli değildir. Çekim alanında düzlemlerin, doğruların anlamı olsa da oldukça basittir. Işık bile çekim alanının içerisinde geçerken düz çizgi üzerinde gitmez. Bunun nedeni çekim alanı geometrisinin, içerisinde doğru bulunmayan bir geometri olmasıdır. Işığın çizebileceği en kısa olan yol bir eğri ya da alanın geometrik yapısının belirlemiş olduğu büyük bir çemberdir. Çekim alanının yapısını belirleyen şeyler düşen cismin hızı ve kütsesidir. Bir bütün olarak da evrenin geometrik yapısına biçimini veren evrende bulunmakta olan maddelerin toplamı olmalıdır. Her madde toplanmasına karşılık evrendeki uzay zaman sürekliliğinde biçim bozulması vardır. Her bir gök cismi,

her bir galaksi uzay zamanda bölgesel olan bozukluklar meydana getirir, tıpkı denizdeki adaların etrafında görülen çalkantılar gibi. Burdaki madde toplanması her ne kadar yoğun olursa olsun, bunun sonucundaki uzay zaman eğrilmesi de bir o kadar büyük olur. Sonuçta bütün uzay zaman süreklisi bütün bir eğridir. Einstein evreninde doğrular değil, büyük çemberler vardır. Uzay da sonsuz değildir ama sınırsızdır.

Görelilik kuramı mutlak olanın olanaksızlığını açıklarken, bütün her şeyin göreliliğini öne sürdü. Belirsizliğin maddenin özünden başlayıp her şeye hakim olduğunu ve bunun da tabiatın kanunu olduğunu, dünyayı algılamak de buna bağlı kalınmasını düşündürür.

2.1.3. Sanatta ve mimarlıkta görelilik

İnsanların canlı olmak ve de canlı kalmak için yedikleri içtikleri, giyindikleri barındıkları, iletişim ve dayanışma koşullarını yerine getirdikleri düzeyde sanatlardan söz etmeye gerek yoktur. İnsanlar diğer canlılar gibi davranışlarını güdülerinin ardında yalnızca sürüklenmiş olsaydı hiçbir zaman kendileri dışında nesnellik kazanan sanattan, soyutlama düzeyindeki bağımsız kimlik sahibi olan düşünceden bahsedemeydik. İnsanlar diğer canlılarda olduğu gibi içerisinde bulundukları ortamın gereklerinin kaçınılmaz kılınmış olduğu konumu üstlenmek zorunda olmadıklarından dolayı insan olma vasfına sahip, sanatlara, felsefeye, bilime, toplumsal kurumlara sahiptirler. Çünkü sağlıklı ve dolaysız olan her iletişim sanatın ortaya çıkmasını gerektiren pürüzleri ortadan kaldırır. Her ne zaman insan ilişkileri karışık, bozucu niteliklere bürünmüş, insan karanlık olan bir yerde sayıklamaya itilmiş, insanların birbirine söyleyeceği söz anlamını kaybetmiş, insanların davranışları yapaylık, içtensiz hale gelmişse, insanlar sanatla uğraşma gereği duymuşlardır. Bu şekilde de olmak zorundadır. Sanat, anlatılmaz olan bir şeyin anlatılmaya çalışılmasının sonunda, anlatılabilir olan bir şeyin tekrardan anlamlı kılınması için gösterilen çabanın sonunda, yeterince anlaşılmamış olan bir şeyin etkili anlatıma kavuşturulması için harcanan çabanın sonunda ortaya çıkar. Öyleyse dilin anlatım kolaylığını kaybettiği, insanların günlük yaşantılarında kelimelerin anlatım gücüne erişemedikleri, kullanılan dilin gerektirdiği ilişkilere güvenin sarsıldığı ortamda sanat, insanların özleyip istediği ve işlerine yarayacağını düşündükleri bir etkinlik olarak belirir (Özel, 1994:20).

Aydınlanma öncesinde sanatın inanç sistemleri ile olan ilişkisi, doğrudandır ve belirleyici nitelikte bir ilişkidir. Bu durum çok doğaldır, çünkü insanların bilincinin kendini keşfetme

sürecindeki önemli aşamalardan olan özellikle tek tanrılı dinler ve mitolojiler, insanların yaşamlarına anlam veren kozmolojilerdir (Mahir ve Katipoğlu, 2004:63).

Sanatsal etkinliklerin işlevi, ilahi düzenin dünyadaki imgesinin gözle görülebilir, elle tutulabilir hale getirilmesi ve maddenin de bu imgeye göre biçimlendirilmesi olarak düşünülebilir. İlahi ilhamla çalışmakta olan sanat fiziksel ve maddi olduğundan dolayı en alt seviyede görülen sıradan varlıkları bile soylu varlıklara dönüştürebilir. Aydınlanma öncesinde geleneksel toplumlarda dinsel inancın gücünü en etkin şekilde mimaride görmek mümkündür. Günlük yaşamdaki pratik ile dolaysız ilişki içinde etkinlik gösteren zanaat ve sanat arasında belli olan bir ayrım yoktu. Bu türden sanatsal üretim şekline en çarpıcı örnek Gotik dönemdeki mimaridir. İlahi inançtan ilham almış olan güzellik duygusu sadece dinsel otoritenin ihtişamlı anıtlarında değil, günlük yaşamın küçük ayrıntılarında da kendisini gösterir. Baist bir kaldırım taşının dahi şiirsel bir duyarlılık içinde işlendiği geleneksel yerleşmelerde, çevreye ve doğaya saygılı olan bir yapılaşma dikkati çeker (Mahir ve Katipoğlu, 2004:64).

Aydınlanma sonrasında klasik fiziğin verileriyle ve bilimsel bilginin yükselişi neticesinde sanat ve din arasındaki ilişki kökten değişmiştir. Aydınlanma öncesinde kâinatla ilgili doğrular ya usavurum ya da vahiy yoluyla saptanmakta iken, Newtoncu düşünce ile gelen Aydınlanma fikri evren ve dünya tanımlarını değiştirmiş, dinsel tarifleri kabul etmeyen bir açıklama getirmişti. Newton'un vahye dayalı olan düşünme şeklini reddeden 1687 basımı "Principia"sı, gözlemler sonucunda doğruların belirlenmesi ilkesini getirmişti. Isaac Newton, dünyanın çok fazla sayıda fakat çözümlenebilir ve gözlemlenebilir veriden oluştuğunu, çözümleme ve gözlem sonucunda ortaya çıkabilecek birkaç basit, sade ve kesin kanunun bütününe uygulanabileceğini savunuyordu. Newton fiziğin dışında diğer bütün bilimlerin de kabullerini değiştirmeye başlamıştı. Yalnızca bilimleri değil, ekonomiyi, sosyal hayatı, sanatı ve tabi inançları da etkiledi.

Dinsel inançların egemenliğinde olan geleneksel sanatı algılama şekli farklılaşmıştır. Büyü, mit, din gibi akıl dışı olan güçlerin etkisinden kurtulan ve özgürleşen insan zihni, evrenin yasalarını akıl aracılığıyla keşfedebileceğinin farkına varmıştır. Dinsel metafiziğin çözülmesi Aydınlanma döneminin önemli düşünürü Kant'ın tanımladığı şekilde her biri kendisine özgü yasalar üstünde temellenen ve kendisine özgü işleyişi olan özerk üç zihinsel alanın, ahlak-bilim-sanatın birbirlerinden ayrılıp bağımsız disiplinler şeklinde kurumsallaşması sağlanmıştır. Newton fiziğinin getirmiş olduğu indirgemeci yaklaşım,

disiplinleri, olayları birbirinden ayırıp inceleme ve kuralları bulma pratiğini sanat alanında uygulamış, Alexander G. Baumgarten 1750-1758 yılları arasında estetik bilimini duyuşal bilgi alanı şeklinde niteleyip, temellendirmiştir (Tunalı, 2008:13). Bu çözümleme ile birlikte sanata yön veren düzen, biçim, güzellik gibi temel kavramlar Aydınlanma öncesinde taşımış oldukları dinsel içeriklerden kurtuldular ve yaratıcı insan aklının ürününü de estetik kategoriler şeklinde tanımlamaya başladılar (Mahir ve Katipoğlu, 2004:69).

Klasik fiziğin etkisiyle bilikte kartezyen düşünce ortaya çıkmış, yanı sıra olguları ayırarak anlama eğilimi de yaygınlık kazanmıştır (din-dünya, ruh-beden, vs.). Bu fikir insanları dine ait olanları ayırıp atmaya ve onun yerine seküler yani din dışı olanı koymaya götürmüştür. Bundan dolayı da sanat dinden ayrı olarak düşünölmeye başlanmıştır.

Newton fiziğinin getirmiş olduğı Aydınlanma düşüncesi birçok bilimsel gelişmeye, düşünsel atılımlara yol açsa da, doğadan kopuş sanayileşme gibi olumsuz etkilerinin de olduğı yönünde eleştirilere neden olmuştur. 1900'lerin başında kuantum fiziğinin ortaya çıktığı dönemde, modernizm sonrasında gelen kriz, sanat dünyasında yeni arayışlara yol açmıştı. İlk anda sanatın yayılması olarak görölen bu gelişmelerin, daha sonra sanatın daralması olduğı anlaşıldı. 1910'larda patlak vermeye başlayan devrimci sanat hareketlerinin öngörölmeyen büyük yayılımı, sanatın önermiş olduğı serüven ve mutluluk vaadini canlandırmadı. Bunun yerine olan biten şey ise, o zaman başlayan sürecin, sanatın varlık sebebi olan, tam da aynı kategorilerin aşındırılmış olması sonucunu vermesiydi. Durmadan artan sanatsal şeylerin sayısı, yeni tabuların anaforları içine çekiliyordu ve sanatçılar da yeni kazanılmış olan özgürlüklerinden zevk almak yerine, yaptıkları şeyler için her yerde varsayılmış temeller arama yarışına girmiş durumdaydılar. Her ne kadar dayanıksız olursa olsun, yeni düzene bu kaçış, sanatta var olan mutlak özgürlüğün toplumsal bütününün sürekli özgürlüksüzlüğüyle çelişmesinin bir yansımasıdır. Sanatın yerinin ve işlevinin toplumda belirsiz duruma gelmiş olmasının sebebi budur. Başka bir deyişle, sanatın başlangıçta olan kült işlevinden ve onun türevlerinden bağımsız hale geldikten sonra kazanmış olduğı özerklik, insanlık idesine yaslanıyordu. Toplum daha az insani hale geldikçe, sanat da buna bağılı olarak daha az özerk duruma geldi. İnsanlık idealiyle kaplanan sanatın kurucu unsurları, güçlerini kaybettiler (Adorno, 1984:2).

1920'lerde filizlenmiş olan yeni fizik insanın doğruya olan bakış açısını değiştirmeye başladı. Yeni fizikte tek bir doğru yok, kesinlik yoktu. Einstein'ın "matematik kesin

olduğunda gerçeği yansıtmaz, gerçeği yansıttığında kesin değildir” saptaması ile başlamış olan kuantum devrimi, ışığın hem tanecik bölüklerinden hem de dalga serilerinden oluşmasının saptanmasına kadar gitti. Işığın tanecik veya dalga niteliğini gözlemciyle adeta diyaloga girerek belirttiği anlaşıldı. Örneğin herhangi ışık kaynağının, bir ampulün önüne dalga dedektörü konursa, ışık dalga özelliğini açık ediyor, cisimcik dedektörü konursa cisimcik gibi davrandığı görüldü. Nasıl görmek istersek bize kendini öyle gösteriyordu. Kuantum fiziğinde momentum-konum, dalga ve parçacık görünümü gibi tamamıyla sistemin bir özelliğidir. Başka bir söylemle, momentum ve konum birbirinden bağımsız değildir. Bunların ikisinin de aynı anda kesin bir şekilde ölçülebileceği deney söz konusu değildir. İkisinden birini tam olarak belirlemek, ötekini belirsiz kalır. Belli bir değere kadar belirsizlik azaltılabilse de tamamıyla ortadan kaldırılamaz. Bunun nedeni de gözlemcinin gözlenen sistemin durumuna etki etmeden, değiştirmeden ölçüm yapmasının olanaksız olmasındandır. Bundan dolayı, kuantum fiziğinin arasında bağıntı bulduğu nicelikler, olasılıklardır. Bu durum kuantum fiziğinde önceden belirtilen gözlenen, gözlemci, ölçüm ve gözlem sürecinin, kavramlar bütünü içerisindeki önemini ön plana çıkarır. Fakat klasik fizikteki her olay sebep-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanır. Neden sonuçtan önce gelir ve bir sistemi etkilerseniz, bunun sistemin üzerindeki sonucunu zaman içerisinde daha sonra görürsünüz. Newton fiziğinde, gözlenen ve gözlemci arasındaki etkileşim ihmal edildiği için, doğadan soyutlanmış, gözlemciden bağımsız bir mekan ve zaman kavramıyla tanımlanan objektif dünya vardır.

Yeni fizik maddeyi cansız ve edilgen olarak değil, tersine sürekli bir titreşim hareketine ve dansa sahip olarak görmektedir. Bu da doğu mistiklerin maddesel olan dünyayı algılama biçiminin aynısıdır. Onlar evrenin sadece dinamik olarak kavranabileceğini vurgulamışlardır ve evreni titreşen bir bütünlük biçiminde görmeye çalışmışlardır. Bu durumu açıklayan Taoist bir yazı “sessizlikte sessizlik gerçek sessizlik değildir. Ancak hareketteki sessizlik ortaya çıkarsa, yer ve göğü saran ruhani ritm algılanabilir” der (Capra,1991:276).

Kuantum fiziğinin bulgularını anlamada ve yorumlamada başarısız olan çağdaş sanat, sanatı anlamsızlığa ve saçmalığa sürüklemiştir. Bunu çarpıcı bir şekilde dile getiren Baudrillard, günümüzdeki çağdaş sanatçıların ilham kaynağının saçmalık, anlamsızlık olduğunu, anlamsızlık ve değersizlik üzerinde her hangi hak iddia edilemeyeceğini söyler. Anlamsızlık ve saçmalıklardan oluşan çağdaş sanatın kişilerde sanatla ilgili bütün imgeleri yok ettiğini söyler. Sanat hakkında hiçbir fikre sahip olmadıklarından dolayı kendisini kötü

hisseden insanları, anlaşılacak bir şey yokmuş gibisinden boşluğun içine sezgisel şekilde çekip etkilemeye çalışan günümüzün sanatı Baudrillard'a göre komplodur ve de izleyiciler bunun kurbanlardır (Baudrillard, 2010:37).

Klasik fiziğin getirmiş olduğu bakış açısı bilim dünyasında büyük atılım sağlamış, insanların hayatına tartışılmaz kolaylıklar sağlamıştır. Bilimsel yöntem kuantum fiziğiyle gelişimine devam etmiş ve yepyeni ufuklara yol açmıştır. Bunun yanı sıra sanat çevreleri, algı dünyasının haritalarını belirleyen özelde fizik, genelde bilim bulgularını anlamada ve yorumlamada yetersiz kalmış, süregelen kalıplaşmış düşünceleri aşamadığı sürede yok olma sürecine girmiştir. Temelleri sağlam yöntemle yola çıkan bilim dünyası, bu yöntemin doğruluğu, faydası, tartışılabilirliği sayesinde kendi içerisinde tutarlı gelişimini devam ettirmiştir. Sanat dünyasıysa bilim dünyasının kilisenin karşısında var olma mücadelesini doğru yorumlamamış, tüm dinlerden, mitolojiden, kutsaldan uzaklaşmanın kendisini geliştireceği, özgürleştireceği, zenginleştireceği yanılgısına düşmüştür. Süreç içinde bu tavrın kaçınılmaz olduğu kabul edilir durumdur. Bu süreç bağımsız düşünme konusunda sanat açısından olumlu da olsa, çağdaş sanat dünyası, sanatı besleyecek kaynakların kesilmesi problemini yok edemediğinden, anlamsızlıktan ve metalaşmaktan kurtulamamıştır. Bu durumu Nietzsche; “ her şeyi bilgiye dönüştürmeye çalışan kuramsal insanın yok ediciliği” şeklinde ifade eder. Dünyayı ele geçirmek adına kuramsal insan, yanılsamalar üreterek bile olsa varlığın özüne yaklaşma imkânını yitirmiştir (Sanat Dünyamız, 2005:145).

Kuantum fiziği gözlemcinin gözlemin sonucunu etkilediğini hatta belirlediğini söyler. Sanata bu düşünce açısından baktığımızda; yapıtın nasıl'lığı ve ne'liği sanatçının ruh haliyle yaptığı gibi eserle temas kuran insanın yaklaşım tarzıyla da belirlecektir. İnsanın, sanat yapıtından ne derecede etkilendiği ya da doyum sağladığı, kişinin hayata bakış açısına, düşünce dünyasına ve algı kapasitesine bağlı olarak belirir. İnsan-sanat ilişkisinin merkezinde bulunan insan, ontolojik yönden varlığına dair izler bulamadığı yapıtlara anlam yükleme, bağ kurma, haz alma bakımından anlamsız, eksik, saçma bulacaktır. Bu açıdan postmodern sanat arayışları önem kazanır. Yaşar Çoruhlu mitoloji-din-sanat ilgisinden bahsederken; mitosları sanat eserinden ayırmanın imkânının olmadığını, mitosları yaratmış olan toplumun, bunu sürekli yeni nesillere aktardığını söyler. Toplumların gelişim çizgisi içerisinde mitosların etkisi azalmış olsa da, geleneklere bağlı olarak ortaya çıkan el sanatları ve plastik sanat ürünleri geçmiş zamandan süzülerek bu

zamana kadar ulaşmış mitolojik değerleri yansıtır. Toplum içinde sanatı arka planda besleyen bir yapı hep söz konusudur (Çoruhlu, 2010:13).

Çağ değişiminin bunalımı içerisinde sanatçılar kendilerine çıkar bir yol aramış, pek çok akımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan sadece biri olan kübizm, sanat tarihinde dönüm noktası olmuş ve sanatta natüralizm dönemi kapanmıştır, soyut sanat dönemi başlamıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009:70).

Bu yolda kübizm olarak adlandırılan sanat akımı yeni yüzyılda modern bir sanat olmak amacıyla daha önceki sanat akımlarından ve eserlerinden üç değişik biçimde;

1. Konu seçimiyle
2. Kullanılan malzemelerle
3. Görme biçimiyle farklılık gösterir (Berger, 2017:76).

Kübizm , tablonun rönesans döneminde ortaya çıkan anlayışını bilimsel kurallara göre sistematik biçimde kurulmuş bir yapıt olarak bozmuştur. Kübizm,perspektifi, plastik vücut çizimini,simetrik yapıyı renk kompozisyonunun uyumunu bir kenara atmış; kısaca Avrupa resminin, yüzyıllar boyunca onları ölçü olarak oluşturmuş olduğu tüm estetik sistemleri yıkmıştır (Wiegand, 1985:85).

Bu dönemde sanatçılar işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz edip; bu parçaları ritmik geometrik planlarda oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden bir araya getirmişlerdir. Strüktürel bir sanat yapıtı oluştururken somut biçimi değil, onun görsel anlatımını esas almışlardır. Sanatçının zihnindeki düşüncenin ürünü olan eserler, mekan betimlemek konusunda yeni ve soyut bir biçim dili yaratmışlardır. Resimler kendine özgü gerçeklikler kazanmış; izleyicinin hem düşünerek hem de duyarak çözmesi gerekliliğinden, resimle izleyici arasında, izleyicinin belirli ölçülerde katılımını sağlayacak bir iletişim kurulmuştur (Bektaş, 1992:62).

Doğaya karşı çıkan ressam doğaya koşut insanı ve insan yaratısı elemanları resmetme yoluna gitmiştir. Aklın eleme, çözümleme ve birleşim etkinliğinin bir ürünü olan bu yapıtlar, 20. Yüzyılın başında, doğanın dış görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini vermiştir. Asırlardır insana, ressama, ressam ürününe hükmeden doğa artık insan buyruğuna girmeye başlamıştır. Doğa boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğine kavuşmuş ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlamıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009:73).

Mekanı ve nesneyi elle tutulurcasına izleyiciye yaklaştırmak için kübist düşünce süreci içinde perspektif kırılmış, tek bakış açılı perspektif yerine her yönden gözlemlenerek, çok açılı, kuralsız perspektif kullanılmıştır. Çünkü kübist sanat akım içinde, nesneyi betimlerken ne kadar çok açı olursa gerçeğe o kadar çok yaklaşılr düşüncesi hakimdir.

Kübistler için hacim nesnenin özüdür; duyuşal niteliklerden elendikten sonra değişmeden kalan yanıdır. Kübistlerin resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünşel hacimdir; hacim kavramıdır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009:71). Bu görüşlerini gerçekleştirebilmek için ressamlar, öncelikle resmedecekleri figürle onun içinde yer aldığı mekanı birbirinden kopmayan öğeler olarak görmüşlerdir.

İkinci bir tutum olarak nesneyi ve nesnenin içinde yer aldığı boşluğu parçalayan ressam, hacmi düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüp, bu parçaları resim yüzeyine koşut düzlemler halinde yan yana veya üst üste getirmiştir. Böylelikle hacmi hazır ve bitmiş olmaktan kurtarıp, onu yeniden biçimlendirerek, yeniden oluşturmuş; yeniden kurmuştur. Kapalı hacmin, hem parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman boyutu girmiş; hem de parçalanmış olan hacmin üst üste getirilen yüzeylerinin resim yüzeyine koşut düzenlemesiyle, bir hareket oluşturulmuş; mekan donmuşluktan kurtarılmıştır (İpşiroğlu, 2017:53).

Cezanne'ın batı resmini temelinden değiştirici çabasının ürünü olan kübizm, üç boyutlu realiteyi resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilir (Tansuğ, 1995:42).

Tek kaçış noktalı perspektif kuralının Cezanne ile birlikte ortadan kalkmasıyla kübizmde yeni bir kavram kendini göstermiştir. Bir nesnenin en, boy ve yüksekliğinin yanı görünmeyen yüzeyinin de gösterilmesi ile ortaya çıkan"eş zamanlılık"-simultane- kavramı.

Resim yüzeyini üç boyutlulaştırmak , nesneleri yalnız anlık görüş ve yüzeyleri ile değik, tersine anlık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi, aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavramak anlamına gelir. Eş zamanlılıkta varlık tarzı içinde nesneler yüzeyselliğini yitirmiş ve cisimleşmişlerdir (Tunalı, 2008:77).

O zamana kadar resmin kullanılageldiğı ve özellikle izlenimci resmin mutlaklaştırdığı iki boyutlu, yani "ard ardalık" yerini, birdenbire üç boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan

ve resimde “aynı andalık”; “eş zamanlılık” kategorisi ile uygulanan bir uzam-mekan sanatına bırakır.

1912’de Paris’li bir ressam bununla ilgili şunları söylemiştir:

Bir cismi, örneğin bir kutuyu veya masayı görüyor ve görüntülüyorum. Bir bakış açısından görüyorum ve portresini üç boyutuyla bu bakış noktasına göre çiziyorum. Fakat kutuyu elimde çevirdiğimde ya da ben masanın çevresinde döndüğümde her adımda bakış noktam değişiyor ve her defasında yeni bir perspektif yapmak zorunda kalıyorum. Öyleyse cismin gerçeği tamamen perspektifin üç boyutu içinde değildir: cismi tümüyle elde etmek için, onu sonsuz sayıda bakış noktasına göre sonsuz sayıda perspektif ile görüntülemeliyim. Demek ki, geleneksel üç boyuta eklenen bir başka öge de var: Bu bakış açısının ard arda yer değiştirmeleridir (Zevi, 1990:93).

Böylelikle kübist ressamlar, çeşitli bakış noktalarından aynı cismin görüntülerini üst üste çizerek, bir hamlede tümü resmederek hayal çerçevemizi aşmışlardır. Keşfetme ve bir cismin gerçeğini sonuna kadar kavrama tutkuları onları durdurmayıp, cismi olan her şeyde, dış biçim dışında iç organ vardır; derinin içinde adaleler ve iskelet vardır fikrine yöneltmiştir. Böylece kübistlerin resimleri sadece bir cismin, örneğin bir kutunun çeşitli dış görünüşlerini değil, açılmış kutuyu, plan halinde kutuyu ve patlamış kutuyu da görüntülemiş; objenin lineer perspektifle oluşan optik ifadesini, kavramsal ifadenin lehine terketmiştir. Böylece, bu kramsal ifade sanatçılara ve izleyenlere objeyi tek bir imaj içerisinde sentez etme; görüntüsünden daha çok algılama şansı vermiştir (Antliff, 2014:341-349).

Bu düşünsel sistem, Einstein’ın “izafiyet-görelilik”kuramıyla anlam açısından paralellik gösterir. Nasıl Einstein, dördüncü boyutu fiziksel evren bilgisine sokuysa, kübist ressamlar da sanata dördüncü boyutu katmışlardır (Laporter, 2015:313-315).

Kübist akım mimarlıkta da oldukça etkili hale gelmiştir. İlk başta sanat akımı olan kübizm, zamanla tasarımda ve mimaride de uygulanmaya başlamıştır. Aynı modernizmde olduğu gibi, temel çıkış noktası varolan tarz ve yaklaşımları reddedip, yeni bir akım yaratmak ve genelgeçer fikirlere meydan okumaktı. Bu mimarlardan önde gelen isimlerden biri de Frank Lloyd Wright’tır. Güçlü yatay ve dikey çizgilerle ayırt edici özelliklere sahip olan Fallingwater, organik mimari ile kübist mimarinin bir karışımı olarak tasarlanmış modern bir yapıdır (Resim 2.1).



Resim 2.1. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, Pensilvanya, ABD

2.2. Çağdaş Mimarlığın Görelilik ve Bağlantılı Kavramlar Üzerinden İncelenmesi

19. yüzyılda Görelilik Kuramı ile birlikte zamanın dördüncü boyut olarak kabul edilmesi birçok şeydeki bakış açısını ve algıyı değiştirmiştir. Hiçbir şeyin mutlak olmadığı, her bireyin birbirinden farklı olduğu, her bireyin yaşadığı zamanın birbirinden farklı olduğu kabul görmeye başlamıştır. Bireyi esas alan mimarlık disiplinin de bu kavram ile bakış açısı değişmiş ve onun etrafında şekillenmeye başlamıştır. Modern dönemde bu konularda arayışlara girilmiş, çağdaş dönemde bu durum daha da etkisini göstermiştir. Çağdaş dönemdeki birçok düşünür kavramlar üzerinden yeniden düşünmeye başlamış ve kavramların bağlamı değişip dönüşmeye başlamıştır. Bu dönemde görelilik ile bağlantılı olduğu düşünülen kavramları biraz açmak gerekir.

2.2.1. Çağdaş mimarlık ve görelilik ile bağlantılı kavramlar

Rastlantısallık

“Evrende var olan her şey rastlantı ve zorunluluk ürünüdür.”

Demokritos

Rastlantı, bir ihtimali, kestiremediğimiz durumun olma ihtimalini anlatmaktadır ve olasılık içerir. Felsefede, sanatta, bilimse, mimaride karşımıza çıkan bu kavramı farklı şekillerde her halini görmekteyiz.

Bir kesinlik kazanmamış olan, plansız, sanatsal bir eylem sonucu üretilmiş olan yapıtları niteleyen rastlantısallık, modern dönemdeki sanat öncesinde çok fazla karşımıza çıkmamaktadır. Fakat 20. yüzyıl resmine bakıldığında zaman, göze çarpan farklılık eserlerdeki modernleşme ve özgünlük hareketleridir. Özgünlük ve modernleşme sanatçıların kalıpların dışına çıkmasıyla elde edilir. Bu da sanatçının rastlantısallık kavramı ile karşılaşmasını kolaylaştırır.

Doğadan kopuş ve soyutlaşma yönündeki hareketler rastlantısal oluşumlara kucak açmıştır. Sanatçılar da rastlantı kavramının eserlerine getirdiği etkilerden kaçmak yerine, faydalanmaya başlamışlardır.

Determinist açıdan bakıldığında zaman rastlantı, normalde nesnel doğada bulunmayan bir kavramdır. Bilinmedik olan durumdur ve nesnel bir nitelik taşımaz. Klasik fiziğin kurucusu olarak bilinen Newtoncu makine anlayışına göre, dünya bir makinedir ve tıkr tıkr işleyen bir makinedir. Tıkr tıkr işleyen dünyada rastlantıya yer yoktur. Öte yandan bu durumun zıttı bir karakter taşıyan tersine çevrilmiş mutlaklaştırma ile, rastlantı kavramının nesnel bir bağlantı olarak saptanmış olması indeterminist prensibe yol açmaktadır.

Bu çerçevede rastlantı kavramı, aynı zamanda, mantıksal yapıyla uyumsuzluk içerisinde bulunan öğelerin de niteliğidir. Mantığın, kavramlar arasında ilişkileri zorunlu olan yapılar içinde ele alındığı, önermenin birinden diğerine geçişin, kavramın birinden diğerini çıkarsamanın daima, belirlenmiş olan ve başka şekilde olamaz olan ilişki halinde kurulduğunu biliyoruz. Bu şekilde bir yapı içinde, genel tutarlılıklara uymayan,

öncüllerden çıkarsanamayan her bir öge, her önerme, ya da her kavram, sistem açısından bir rastlantı sayılacaktır (Çubukçu, 1993:203).

Olasılık hesapları rastlantıya ilişkin olarak bilimsel yorumların başlangıç noktasıdır. Olasılık başlangıçta açık ve basit bir kavram gibi görünse de bu kolay bir şekilde formüle edildiği ve kodlandığı anlamı taşımaz. Bir tür muğlak olguların, belirsiz olan şeylerin ve içinde davranmamız, tepki göstermemiz ve davranmamız gereken durumların ortasında yaşıyoruz. Bütün bu şeyler her ne kadar belirsiz olursa olsun, bilincimizle onları kavrar ve adlandırırız (Moles, 2004:17).

Rastlantısallık kavramı ile yakından ilişki içerisinde olan kaostan bahsedecek olursak; kaos, düzensizliğinden çok kendinde başlayan her türden formülün dağılıp gitmiş olduğu sonsuz hızla tanımlanır. Hiçlik değil, fakat gizil olan, gönderimi ve tutarlılığı olmaksızın, sonucu olmadan aynı anda ortadan kalkmak amacıyla ortaya çıkmış olan, olabilecek bütün parçacıkları içeren ve ihtimal dahilindeki bütün formları çeken boşluktur (Deleuze ve Guattari, 2015:103).

Deleuze ve Guattari,'ye göre insanın uğraşmış olduğu şey, kaostan kendini kurtarmak için biraz düzendir. Hiçbir şeye dayandırılmayan bir düşünceden, yeni tasarlanmışken kaybolup giden fikirden, unutmanın kemirmiş olduğu ya da bizim iyi kavrayamadığımız oluşlardan daha çok ızdırap veren bir şey olamaz. Bunlar belirişleri ve yitişleri rastlaşan, olabildiğince rastlantısal, sonsuz olan değişkenlerdir. Bunlar katetmiş oldukları renksiz ve sessiz boşluğun, düşüncesiz ve doğasız boşluğun devinimsizliğiyle karışan ve sonsuz olan hızlardır. Zaman açısından bakıldığında fazla mı kısa fazla mı uzun olduğu bilinmeyen andır.

Eğer şeyler ya da bu şeylerin durumunda bir nebze düzen yoksa, nesnel bir kaosta olduğu gibi, fikirlerde de bir nebze düzen olmayacaktır. Eğer sülüğün kimi zaman kırmızı, bazen kara, bazen ağır, bazen hafif idiye. İmgelemim, ağır sülüğünün kırmızı olan rengin temsiliyeti ile bir arada, düşüncemin içerisinde kabul etme imkânını bulamayacaktır. Ve nihayet düşünce ve şeyler buluştuklarında, duyumun, onların uyumunun güvencesi ya da tanığı olarak kendini tekrar üretmesi gerekir; elimize sülüğeni her aldığımızda ağırlık duyumu, sülüğene baktığımız her defasında kırmızı duyumu olarak ve de şimdiki zamanı, sülüğene geçmiş ile uyumluluk dayatmadan algılayamayan vücudumuzun organlarıyla,

tekrardan üretmesi... Aynı bizi kaostan koruyan bir çeşit şemsiye gibi anlamlı olan lokal alanlar oluşturma isteği duyarız. Şeylerin durumu içerisinde güncellenen kaos, doğru şekilde düşündüğümüzde bir noktadan diğerine, bir andan diğer ana neyin geçmiş olduğunu artık aramak zorunda kalmadığımız bambaşka bir gerçeklik olur. Bu, gerçeklik olabilme ihtimali olan her çeşit fonksiyondan taşar çünkü. Bir bilim adamına atfedecek terimleri kullanırsak; olay, bulunmuş olduğu yer konusunda kaygı taşımaz, ne kadar süredir var olduğunu bilmemiz de önemsizleşir. Felsefe ve sanat, onu bilimden daha iyi şekilde kavrayabilirler (Deleuze ve Guattari, 2015:171-173).

Bilimselliğe sızmış olan kaosun bilimsel fonksiyonlardan taşıyacak şekilde sanatsal bir yaratıcılığa dönüşmesi tabiki mümkündür. Sanat, kaos parçasını, duyulur bir hale gelen bileşik kaos oluşturmak için, ya da değişiklik olarak kaostan bilinir bir duyum çıkarmak için. Bir çerçevenin içine alır. Onun kullanmış olduğu araç duyumlardır. Kaosu duyulur duruma getirir. Beş duyunun ona dokunmasını sağlar. Duyumların üzerinden metaforlar kurar. Adorno düşüncesinde sanat içinde bulunduğu toplumda içkinleşir, kendi içerisinde aşkındır ve de ütopyalar yaratır.

Rastlantısallığın ilişkili olduğu bir diğer kavram olan olay kavramından bahsetmek gerekir. Gittikçe artan disiplinlerarası ilişkiler ve gün geçtikçe biraz daha gelişen teknoloji sebebiyle geçen yüzyıldan bugüne kadar devamlı olarak yenilenen tasarım anlayışı, ilk başta bağlamsal mimarlığı değiştirdi. Bernard Tschumi kendisine ait olan olay kavramı ile 2000'li yılların başında bağlam tartışmasına dahil olarak bu tartışmayı farklı bir boyuta taşıdı. Bir seri şeklinde çıkarmış olduğu Olay-Kentler ile yeni bir mimarlık dili ve yeni tasarım yöntemleri önerdi. Bu şekilde kentsel bağlam, çeşitli tasarım potansiyellerini sunan deneyim alanı haline geldi.

21. yüzyıldaki kent ve mimarlık artık rasyonel, analogik ya da kolaj gibi kavramların yerine olay kavramı ile nitelendirilmektedir. Bugüne kadar olay kavramının farklı farklı felsefi tanımları yapılmıştır. Foucault için olay kavramı, farklı bir mekânın olma durumunu yaratan bir an iken, Derrida için bireyin mekânı sorgulayıp tekrardan anlamlandırmasını sağlayan keşiftir (Tschumi, 1993:13-19). Bugün ise kaynağı Gilles Deleuze olan olay kavramı, gerçeğin bir akış ya da farklılaşma olduğu oluş felsefesi ile açıklanmaktadır (Williams, 2000:203). Bundan dolayı olay kentler, anlık oluşumlara ve olasılıklara açık

yerleri, olay mimarlık ise bu yerlerin potansiyelleri üzerine kurulmuş olan bina tasarımlarını ifade etmektedir.

Deleuze'un oluş kavramını biraz açacak olursak; şizoanalizin fark ile arzu arasındaki kapalı bağlantıyı en iyi şekilde ifade eden kavramdır. Oluş fark'ın tekrarı olarak sürenin, ebedi dönüşün ve arzu makinelerinin olumlanmasıdır. Buradan yola çıkarak oluş belirsizlik olarak yaşamdaki zar atımı ve çokluklardır. Oluş çizgisi ne bir son, ne bir başlangıç, ne bir varış, ne bir hareket ve ne de bir hedeftir (Patton, 2000:82).

Deleuze'e göre oluş temsil etmek değildir, yaratmaktır. Oluş şeklinde düşünmek dışardaki dünyayı temsil etme üstüne kurulmamalıdır. Düşünme dünyayı değiştirmeli, dönüştürmeli ve yaratmalıdır. Deleuze şizoid düşünme modelinde ise, düşünceden ayrı olan bir dünya alanı varsayıp dille o alanı temsil etmeye çalışmak aşkınsal olan düşüncenin bir hatasıdır. Bu aşkınsal düşünce için, bu dilin dışında olan dil içerisinde temsil edilmeyi bekleyen fenomenal bir alan vardır (Colebrook, 2002:52). Deleuze bu aşkınsal düşünceyi yıkmak için planlar, yüzeyler ve kıvrımlar fikrini kullanır. Kıvrımlar düşüncesi ile Deleuze, içkin ve yaratım oluş sürecini açıklar. Bu kavramda algılanan ve algılayan, somut ve potansiyel gerçeklik, dışarı ve içerisi, nesne ve özne, gösterilen ve gösteren, ayrımı yoktur. Eğer böyle ikili bir ayrım üzerine şizoid düşünce kurulmuş olsaydı oluş düşüncesinden bahsedilemezdi. Oluş belli bir hedef yönünde yol almaz, oluş zamanın an içindeki akışıyla kıvrımlarını her zaman bilinmeyen bir alana, ebedi bir tekrar içerisinde kaosa açar.

Tüm bu düşünceler çerçevesinde açık bir şekilde şu söylenebilir ki oluş, ilişkiler arasında bir karşılaştırma değildir. Oluş ne bir taklit, ne bir benzerlik, ne de bir özdeşlik ve sınırdır. Oluş, ne bir gerileme ne de bir ilerlemedir. Salt kendisidir ve kendisinden başka bir şey üretmez. Oluş evrim de değildir. Bir köksaptır ve bu yüzden de bir sınıflamaya dahil değildir (Deleuze ve Guattari,1987:263). Oluş, yaşamın idealar veya temsil alanının ötesinde organsız bedendir ve içkin arzudur.

Tschumi için binanın hangi eşanlılıkları ve olayları başlattığı önemlidir (Tschumi, 1999:177). Tschumi mimarlığın "post", "pre" ya da "neo" gibi ön eklerle değil, "dis" ve "de" gibi ön eklerle tanımlanabileceğini savunur. Tschumi bu eklerin gerektirdiğinden dolayı bağımsızlık ve kopma gibi kavramlar geliştirmiştir. Bunlar, Tschumi'nin program ve bağlamın, biçim ve içeriğin birlikte ele alınmasına karşı çıktığını ifade etmektedir

(Tschumi, 1999:101-225). Böylelikle mimar tarafından kapsamı ve sınırları belirlenmemiş serbest olan ve çevreden bağımsız kullanımlar önerilmektedir. Bu kullanımlar, yinelenen ve sabitlenebilen programdan farklı olan bir mekânsal hareketlilik tanımlar (Tschumi, 1999:180).

Tschumi'ye göre program, genel olarak sosyal davranış ve alışkanlıklara dayanan durumlara, olay ise beklenmedik olan eylemlere işaret etmektedir (Tschumi, 2000:11-13). Oluşacak olayların koşulları belirlenebilir, fakat olay mimarın denetiminin altında değildir (Kolatan, 2000:14). Bundan dolayı strüktür, düzen ve hiyerarşi gibi geleneksel olan birçok kavram da tartışmaya açılmaktadır. Çünkü olay sebebi ile bozulan bir düzenin hiyerarşik ve strüktürel yapısı sorgulanır duruma gelir.

Dolayısıyla Tschumi, olay kavramını mekânsal ve programatik koşulları etkileyen kavram olarak ele alır. Tschumi 1960'larda ve 1970'lerde ise olayı sadece işlev ya da eylem sözcükleriyle yer değiştirebilen sözcük olarak görmüştür (Kolatan, 2000:13). 2000'li yılların başına gelindiği zaman bağlamın yenilikçi olan potansiyelini keşfeder ve olay kavramını çevresel koşullar ile de ilişkilendirmeye başlar. Bunun sayesinde Olay-Kentler serisinde kavram, bağlam, içeriğe yönelmiştir (Costanzo, 2009:24-29). Olay kavramı ile bağlam kavramının buluşturulması, bunun yeni bir sentez olmasının ötesinde yeni bağlamsal mimarlık dili oluşturur.

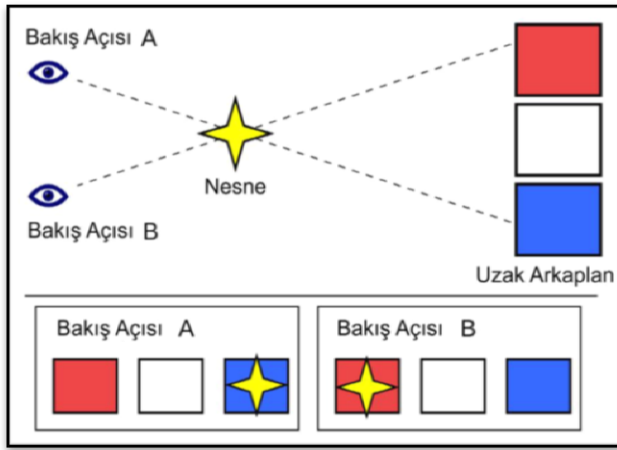
Tschumi Olay-Kentleri ile fiziki bileşenlerin yanı sıra, eylemsiz, hareketsiz ve olaysız düşünülemez olan mekânın kalıcı ve statik değil, geçici ve dinamik olduğu kabul edilmiştir (Tschumi, 1996:23). Mekânın yapısını değiştirmiş olan bu kavramlar çapraz programlama, programsızlaştırma ve geçişli programlama gibi yöntemlerin geliştirilmesini sağlamıştır. Bernard Tschumi, çapraz programlama ile mekâna başlangıçta olandan farklı program adapte etmeyi; programsızlaştırma ile mekânsal gereklilikleri sağlayarak farklı olan programları bir arada tutmayı; geçişli programlama ile de mekânsal gereklilikler ile birlikte farklı olan programları kaynaştırmayı deneyimlemiştir.

Olay kavramının eylem ve gündelik yaşantı ile farklı ve beklenmedik şekilde kesişmesi tasarımcılara dinamik bakış açısı sağlar ve aynı zamanda da yeni bir mimarlık tanımlar (Tschumi, 1996:23). Tschumi'nin mimarlığın terminolojisini ve metodolojisinin değişmesine sebep olan olay kavramı, Tschumi mimarlığında bağlamsallaştırma ve

kavramsallaştırma kelimelerinin yerine olaysallaştırma şeklinde yerleşecek kadar etkili olmuştur. Olay-kentler ve de olay mimarlığı aracılığı ile geliştirilen bu dil, kesinliğin olasılığa, durağanlığın devingenliğe, kalıcılığın geçiciliğe dönüştüğünü gösterir.

Paralaks

Paralaks gökbiliminde, biri yeryuvarlağının merkezinden, öteki yeryüzünde bulunan bir kimsenin gözünden çıktığı varsayılan iki doğrunun, bir gökcisminin merkezinde birleşerek oluşturdukları düşünülen açıdır



Şekil 2.1. Paralaks şeması

Birbirinden farklı iki bakış noktasından algılanan değişim etraftaki farklı topolojik algıyı işaret edebilir, fakat diğer yandan bir konu hakkındaki farklı bakış açısını da gösterebilir. Paralaks kavramı birbirinden farklı alanlarda, birbirinden farklı anlamlarda kullanılmıştır. Mimarlık, felsefe ve edebiyat gibi alanlarda paralaks kavramının farklı kullanımlarını ve farklı açılımlarını görebiliriz.

Paralaks kavramı üzerine çalışmaları olan Zizek, paralaks kavramını şu şekilde tanımlar:

Bir nesnenin, gözlem konumunda yeni bir görüş hattını ortaya çıkaracak bir değişim olması sonucunda görünüşte yer değiştirmesi (bir arkaplana göre konumunun kayması). Buraya eklenmesi gereken felsefi bükme, elbette, gözlenen farkın basitçe "özel" olmadığıdır, çünkü "orada" var olan nesne iki farklı duruştan, bakış açısından görülmektedir (Zizek, 2014:17).

Zizek üç farklı paralaks üzerinde yoğunlaşır, bunlar: bilimsel, ontolojik ve politik paralaktır.

Ontolojik paralaks gerçeklikle ilişkimizi belirleyen en önemli paralaktır ve Zizek bu paralaksı bize edebiyat örneği üzerinden açıklamıştır. Herman Melville'in 1856 yılında yayınlanan Kâtip Bartleby adlı hikâyesindeki karakter Bartleby karakterdir. Bartleby'nin işi hukuk bürosunda kâtipliktir. Tek yapması gereken önüne konan belgeleri el yazısıyla kopyalamaktır. Bir gün patronu kopyalanan yazıları asıllarıyla karşılaştırmak için kendisinden yardım istediğinde hiç beklemediği bir yanıt alır. "Yapmamayı tercih ederim" diyerek yapmayı reddeder. Bartleby kendisinden istenen her şeye aynı cansız, soğuk sesle "yapmamayı tercih ederim" diyerek yanıt verir. Belgeleri asıllarıyla karşılaştırmayı, postaneye gitmeyi, hatta artık patronun sabrı taşınca kovulmayı, ofisten ayrılmayı bile reddetmektedir. Tek yaptığı bazen masasında oturarak bazen de pencerenin önünde dikilip karşı binanın duvarına bakarak yapmamayı tercih etmektir. Zizek kitabında bunu anlatırken, kâtip Bartleby karakterinin hiçbir şey yapmamayı tercih etmesi, buradaki paralaksın iki şey arasındaki tercihten bir şey ile hiçbir şey arasındaki tercihe kaymasına neden olduğundan bahseder. Buradaki paralaks ontolojik paralaktır. Ontolojik paralaks direkt birey ile alakalıdır. Bartleby, bu hikâyede kendi varlığını hiçbir şey ile bir şey arasında tercih yapma doğrultusunda sorgulamaktadır.

Zizek felsefi açıdan paralaks konusunun Kant'tan Hegel'e geçişin anahtar sorunuyla yüzleştirdiğinden bahseder. Bu geçişin felsefeciler arasında hala başlıca ayrım çizgilerinden olduğunu söylediği iki ana versiyona değinir. Bunlardan bir kısım Kant'ın "anlam taşıyan" son kişi olduğunu, Alman idealizminin Kant sonrası yaptığı sapmanın felsefe tarihinin en büyük felaketlerden biri, anlamsız spekülasyona düşüş olduğunu düşünenler, ve diğer kısım da Kant sonrası spekülatif-tarihsel yaklaşımı felsefenin en yüksek başarısı sayanlar olarak iki taraf olmuşlardır (Zizek, 2014:26).

Bilimsel paralaks gerçekliğin fenomenal deneyimi ile onun bilimsel açıklaması arasında olan indirgenemez farka ilişkin olandır. Zizek, bilimsel paralaksı açıklarken bilim ve sanatı karşı karşıya koyarak açıklar. Bilimin olayları, fenomenleri, görünümleri ele aldığını söylerken; buna karşın sanatların katı Gerçeği, yani bu "Gerçek Şey"i ele alırken, onu tasvir etme mücadelesinin sanatın tam nesnesi olduğunu söyler. Zizek bilimsel paralaksı açıklarken çarpıcı bir örnek üzerinden açıklar. Bunu açıklarken bu paralaksın en uç paralaks, mutlak yarık olduğunu söyler. Gözleyen öznenin kendisinin de bir gölge olduğunu ve bir temsil mekânizmasının sonucu olduğunu söyler. Zizek'e göre benlik insan

organizmasının kendini deneyimleme, kendine görünme tarzına karşılık gelir ve benlik-görünümü örtüsünün altında hiç kimse, hiçbir tözsel gerçeklik yoktur (Zizek, 2014:163).

Zizek mevcut felsefenin paralaks konumunu öne sürer. Felsefe önemli toplumsal toplulukların arasında, paralaks bir duruma düşmüş olanların, olumlu toplumsal kimliklerin hiçbirisiyle tam olarak özdeşleşemeyenlerin düşüncesi olarak doğduğunu öne sürer ve buna örnek olarak felsefecileri verir (Zizek, 2014:7). Toplumun genel düşüncesinin dışına çıkan, bakış açıları farklılaşan bu kişiler paralaks duruma düşer. Bu duruma sinemadan “Divergent” adlı filmi örnek olarak verebiliriz. Filmde uzak bir gelecekte geçen distopik hikayede insanlık, her biri farklı bir erdemi temsil eden beş farklı parçaya bölünmüş bir düzende yaşamaktadır. İnsanlar onaltı yaşına geldiklerinde kendi insani özelliklerine göre bu beş bölümden birine dahil olup ömür boyu bu bölümde yaşamlarını sürdürmektedirler. Ve bu seçim insanların geçtikleri belli testlere göre yapılmaktadır. Fakat bu testlerde nadir de olsa bazıları hiçbir gruba ait çıkmaz ve bunlar uyumsuz olarak adlandırılır. Uyumsuzla hiçbir bölüme kabul edilmezler ve toplumun başı tarafından yok edilmek istenirler.

Zizek mimari paralakstan bahsederken bu terimin antinomik duruş içerisinde terimin tam da Kant’da kullanıldığı haliyle karşılaşıldığında, bir tarafı diğerine indirgeme (ya da indirgemekten ziyade karşıtlıkları bir tür “diyalektik sentez”e sokma) çabalarından vazgeçilmesi gerektiğini; yapılması gereken şeyin, tam tersine, olası konumların tümünü, altta yatan belli bir çıkmaza ya da antogonizmaya cevapmış gibi, bir çıkmazdan kurtulma çabaları olarak kavramak olduğunu ve bunun da bizi gördüğü kadarıyla ara sıra paralaks kavramını somut olarak doğrudan sahneleyen postmodern mimariye getirmekte olduğunu söyler. Burda bize Liebeskind ve Ghery’i örnek verir. Onların ortaya koyduğu çalışmaların sık sık iki tezat yapılandırma ilkesini umutsuzca (ya da neşe içinde) aynı yapıda bir araya getirme çabasını söyler (Zizek, 2011:12). Liebeskind binalarında yatay/dikey eğik küpler; Ghery’de ise -betondan, oluklu sacdan, camdan- modern eklentilerin olduğu geleneksel evlerle karşılaşırız. Bu yapılarda iki ilke sanki bir hegemonya mücadelesi içerisinde.

Zizek Fredric Jameson’ın Ghery üzerine yazmış olduğu bir yazısından bahseder. Jameson Ghery’nin muhtelif evlere yönelik taslaklarını, gelenek ile yabancılaşmış moderniteyi (oluklu sac, beton ve cam) dolayım-lama girişimi olarak okur. Sonuç, yüzergezer bir binadır; tuhaf bir birleşimdir; eski bir evdir, ama kanserli bir çıkıntıymış gibi modern beton-metal bir parçanın eklenmesiyle elde edilen bir ev. Zizek Ghery’nin ilk dönüm

noktası olarak gördüğü Santa Monica’da (1977-1978) kendi evini yenilemesinden bahseder. Hal Foster bu evden şu şekilde bahseder:

Ücra bir yerden tek katlı mütevazı bir ev aldı, evin etrafını oluklu metal ve zincir baklalı tabakalarla sardı, dışını baştanbaşa camlı yapılarla kapladı. Sonuç, şaşırtıcı şekiller ve yüzeylerin, mekânlar ve görünüşlerin içine yerleştirilmiş sıradan bir evdi (Foster, 2001).

Zizek mimariyle ilgili biçimsel bir oyunda kodlanmış bir mesaj olduğunu ve bir binanın bildirdiği o mesaj resmi bir ideolojiye dair “bastırılanın geri dönüşü” olarak işlev gördüğünü söyler. Ve Wittgenstein’in vecizesini hatırlatır: Hakkında doğrudan konuşamadığımız şey, etkinlik biçimimiz yoluyla gösterilebilir. Resmi ideolojinin, hakkında açık seçik konuşamadığı şey bir binanın dilsiz işaretleri yoluyla gösterilebilir (Zizek, 2011:40).

Zizek yapıların zamanla değişiminden bahseder. Modern öncesi kurumlar, sorgulanamaz nitelikteki geleneklere dayalı olan doğallaştırılmış simgesel yapılardı, fakat kurumlar toplumsal yapıntı olarak düşünölmeye başlandığı zaman, onlar için nötr, ortak zemin vazifesine sahip bir doğallaştırılmış sıfır kurum ihtiyacının ortaya çıktığını söyler (Zizek, 2011:50). Burada ihtiyaç olan orak bir paydada buluşulabilecek, bir taraf olunmayan kurumlardır.

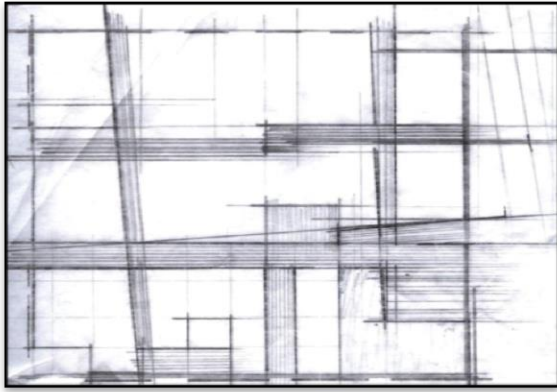
Zizek bunların yapılarının paralaks doğası ile ilgili biraz görüş sahibi olabilmemiz için bir örnek verir. Fredric Jameson’un Rem Koolhaas’a ait Fransa Kütüphanesi ile ilgili betinlemesini örnek verir.

dış kabuğa ya da şekle yönelik geleneksel anlayışları tam da onun o iri kıyımılığı üzerinden, ... biçimsel algıdan tamamen kurtulmak için biçimin alelade doğası üzerinden azarlar. Bu biçim-olmayan (nonform) özellikle olumsuzladığı şey, ... katılıklarını kıran ve sadece içeride yatan farklı gerçekliklere estetik bir biçimde karşılık gelme yolunda işlevlerini sürdüren iç alan ve onun dış hatları ile duvarları arasındaki özsel olarak dışavurumcu ilişkiye dair modernist, Corbuscu kavramsallaştırmaların en görkemli olanıdır. Böylelikle, bir binanın içerisi (binanın farklı etkinlikler için odalar ve mekânlar halinde bölünmesi) ile dışarı arasındaki bu dışavurumcu karşılıklılık, kökensel kıyaslanamazlığa doğru kayar: “İşlevler, odalar, iç aşan, iç mekânlar, bir dolu yüzer gezer organ gibi, kendi devasa kapları içinde asılı durur. İçeri ile dışarı arasındaki bu biçimsel kaymalar “(Paris’teki Fransa Kütüphanesi’nde enformasyon mülkiyeti diyalektiği yoluyla, kişisel olarak sahiplenilen bir kamu mekânı gibi Zeebrugge’deki Sea Ticaret Merkezi’nde ise

daha klasik bir çatışkı yoluyla) sivil toplum sonrası özel mülkiyet paradokslarını yeniden cisimleştirir (Jameson, 1994).

İçeri ile dışarı arasındaki bir sürekliliğe yönelik talebe dayanan ikisi arasındaki kıyaslanamazlık üstüne yapılmış olan bu vurguyu bir eleştiri olarak anlaşılmaması gerektiğini söyler Zizek. Zizek'e göre bu içeri ile dışarı arasındaki kıyaslanamazlık transdantal a prioridir. Fenomonolojik deneyimimizde, kapalı bir alandayken pencereden dışarı baktığımız zaman gördüğümüz gerçeklik minimal düzeyde her zaman hayalidir, içinde bulunmuş olduğumuz kapalı mekân ise bütünüyle gerçek değildir. Zizek pencereden dışarı bakarken ya da araba kullanırken dışarıdaki gerçekliği gerçeklikten çıkmış olarak algıladığımızı, pencereyi açtığımız zaman dışsal gerçekliğin doğrudan etkisinin daima bizde minimal bir sarsıntıya neden olduğunu söyler (Zizek, 2011:55). Çünkü bizim pencere arkasından baktığımız şey her ne kadar görsek de uzak gibi gelir bize ama pencereyi açıp da yakın olduğunu hissettiğimizde bu bizde bir etki yaratır. Bu durum bir eve dışarıdan bakmakla içerden bakmak arasındaki fark gibidir. Çünkü evin içine girdiğimi zaman dışarıdan gördüğümüzden daha geniş gelir. Pencereden dışarı baktığımızda gördüğümüz doğa manzarasını bir çerçeve içinden görmüş oluruz. Bu demek oluyorki içerden gördüğümüz dışarı ile doğrudan dışarı aynı şey değil. İçerden görünen dışarı içeriye tam olarak kapsamaz fakat içerisi dışarıyı eş zamanlı olarak kapatmıştır. Bu durum Zizek'in dışarı ve içeri arasındaki durumu destekler niteliktedir. Çünkü Zizek' göre dışarı ve içeri asla mekânın bütününe oluşturmaz. Bir mekânı dışarı ve içeri olarak böldüğümüz zaman her zaman yitip giden bir üçüncü mekânın fazlalığı vardır. İnsanın var olduğu her yerde, inkâr edilen bir ara mekân vardır. Zizek hepimizin bu ara mekânın var olduğunu bildiğimizi fakat gerçek anlamıyla varlığını kabul etmediğimizi söyler (Zizek, 2011:58). Çünkü bu mekân yadsınmıştır ve dışlanmıştır.

Mimari paralaksa güç veren, ikilik ve belirsizlik durumlarıdır. Hem buraya hem oraya ait mekânlar, bir tek yere bağlı olmayan mekânlar, herkesindir ve kimsenindir aynı zamanda. Bu tarz mekânlarda çok farklı olan tasarımlar karşımıza çıkabilir, çünkü böyle mekânlarda akışkanlık, ilgililik deneyim kavramları kendilerine çok farklı yönler bulur ve kendi içlerinde büyük bir enerji barındırırlar. Hem hiçbir şeyi barındıramama durumu hem de her şeyi barındırabilme özelliği ile sınırları reddederler ve aralara dikkat çekerler. Böylece mekânlara çok işlevlilik, farklı deneyimler ve mekân-zamansal akışkanlık sunar.

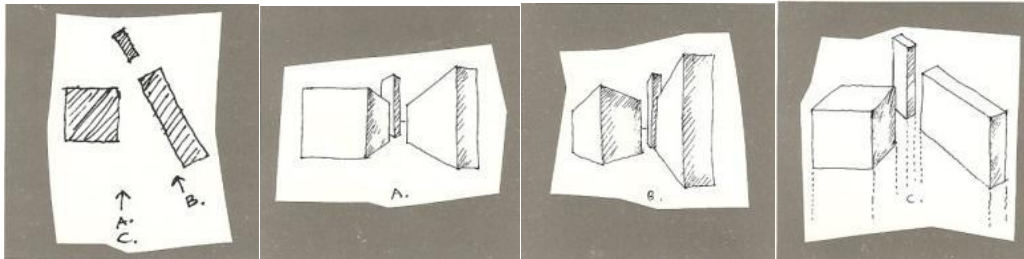


Şekil 2.2. Foucault, paralaks bakışla mekânsal süreklilik ve ilişki eskizi

Mimaride paralaks kavramı, bize sınırları yeniden sorgulatır; kısıtlayıcı, hesaplayıcı anlayışın uzağında kendisine yer bulur ve holistik anlayışla mekânları ele alır. Bir tasarıma mimari paralaks bakışıyla yaklaştığımız zaman gördüklerimiz ve bunun sonucunda ürettiklerimiz değişir; birbirleri ile çok yakın ya da üst üste duran fakat hiçbir şekilde sentezlenemeyen ve dolayım lanmayan iki durum ya da olay perspektif kaydırma yoluyla bağlantılı kılınır. Bağlantılı kılma durumunda da aradalıklar, çatlaklar, ara uzamlar devreye girer ve etkin bir rol üstlenirler.

Kuramsal alanda çalışmaları olan ve Parallax adında eser yazan Steven Holl için paralaks:

Paralaks - bir izleyicinin konumundaki değişikliğin sonucu olarak alanı tanımlayan yüzeylerin düzenindeki değişim-hareket eksenleri yatay boyuttan ayrıldığında paralaks dönüşür. Kentsel mekân boyunca yatay ve eğik hareketler bizim deneyimlerimizi çoğaltır. mekânsal tanım algılama açılarına göre düzenlenmiştir. yatay uzaya dayalı hacimsel olarak kapalı perspektifin tarihi düşüncesi bugün dikey boyuta yol açar. Mimari deneyim onun tarihi kapatılmasından çıkarılmıştır. Düşey ve eğik kayma, yeni mekânsal algıların anahtarıdır (Holl, 2000:26).

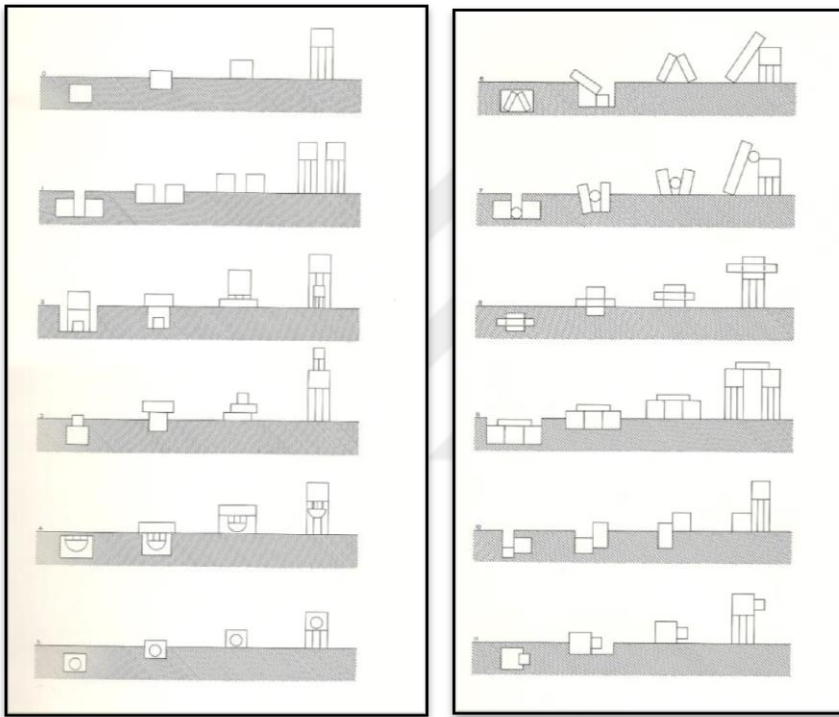


Şekil 2.3. A ve B paralaks, C ise düşey kayma (Holl, 1988: 60)

1988 yılında yayınlamış olduğu makalesinde Holl, paralaks deneyimi, izleyici olanın konumundaki değişikliğe dayalı olarak mekânı tanımlayan yüzeylerin düzeninde olan

değişim olarak açıklamıştır (Şekil. 2.3). Mekânı deneyimleyen izleyicinin hareketinde var olan bu çeşitlilik değişimi katlar. Bunların yanı sıra Holl'e göre paralaks deneyimi çoğaltan etkenler, zaman ve ışıktır (Holl, 1988: 72). Bundan yola çıkarak Holl tasarımlarında ışık elemanını sık sık kullanmıştır.

Steven Holl, doğrudan deneyim ile oluşturmuş olduğu çalışmasında, bağıntı diyagramı ile (Şekil 2.4.), kentteki mimari formlar arasında olan ilişkileri analiz eder ve bunları birleştirerek yepyeni ilişkiler ortaya koyar.



Şekil 2.4. Steven Holl'un bağlantılar ve ilişkiler diyagramı (Holl, 1988:65)

Mekânsal tanımlamalar algının farklı yönleriyle ortaya konur (Holl, 1988:75). Burada odak hareket halinde olan izleyicidir, başka bir deyişle algılayıcıdır, yani bireyin kendisidir.

Açıklık

Çağdaş sanat kendini Düzensizlikle hesaplaşırken bulur. Buradaki düzensizlik, her düzenleme olasılıklarını boşa çıkaran kör ve çaresiz bir düzensizlik değildir, modern kültürün olumlu yönlerini göstermiş olduğu verimli bir düzensizliktir ve aynı zamanda Batılı insanın kesin ve değişmez olduğunu düşündüğü ve dünyanın nesnel düzeniyle uyum içinde olan geleneksel Düzen'in yıkılışıdır. Düzen ve Düzensizlik'ten bahsedildiği zaman

gerçeğin ontolojik yapısının kastedilmesi akla gelmemelidir. Çağdaş sanatın bu denemelerde, başka disiplinler tarafından geliştirilmiş gerçeği tarif etme yollarıyla birlikte veya onlar ile bağlantılı olarak tasarlamış olduğu bazı biçimlendirme yöntemleri tartışılmaktadır. Bazı sanat yapıtlarının kendilerine yansıtmış oldukları belirsizlik, rastlantısallık, bulanıklık unsurlarının yadsınamaz şekilde nesnelleştirilip tanımlanabildiklerine göre, bu kavramların gerçeğin olası metafizik yapıları ile hiçbir ilişkileri olmayabilir. Bu bahsedilen durum, bu kavramların dünyayı görme biçimimizin şekillenmesinde engel oluşturmaz ve de günümüz kültürünün fikrinin sorgulanması için yeterlidir (Eco, 2016:36-37).

Eğer olası ve belirsiz belirlemelerle dolu dünya imgesi ortaya koymuş olan soyut yapılar yanında, anlatı edebiyatında veya sinemada, somut insan ve hala o insanın dünyası hakkında bir şeyler söyleyen geleneksel olan düzenin yapıları varlığını sürdürüyorsa, bu durum günümüz sanatının genel görünümünün olanaklarla dolu ve karmaşık olduğu anlamına gelir.

Umberto Eco çağdaş sanatçıların biçimsizlik, rastlantısallık, sonuçların belirsizliği, düzensizlik gibi kavramları eserlerinde kullanmaya başvurmalarından dolayı, biçim ve açıklık arasında olan diyalektiğe ilişkin sorunu ele alır. Bu şekilde bir yapıtın, yapı olmaktan uzaklaşmadan, en üst düzeyde belirsizlik yaratabileceği ve de tüketicinin etkin katılımına bağlı olabilecek sınırları belirlemeye çalışır. Bunu yaparken yapıt kavramını değişken bakış açılarına ve yorumlara izin veren fakat onları koordine eden belli yapısal özellikleri olan bir nesne olarak tanımlar (Eco, 2016:47).

Son dönemdeki çağdaş müzik yapıtlarının arasındaki bazı besteler ortak özelliğiyle dikkat çekerler. Sanatçı yorumcuya yapıtın icra edilmesinde önemli bir özerklik tanır. Bu şekilde yorumcu sadece geleneksek müzikteki gibi bestecinin yönergelerini kendine ait anlayışla yorumlamakla kalmaz, bunun yanında yaratıcı doğaçlama ile seslerin sıralamasını ve notaların uzunluğunu seçer ve böylece bestenin biçimini de kendisi belirler. Eco buna Henri Pousseur'un Scambi adlı bestesini örnek verir. Scambi olasılıklar dünyasında seçim yapmaya davet eden bir yapıt değildir. Onaltı bölümden meydana gelir. Bu bölümlerden her biri diğer ikisine, sadece müziksel bütünlüğün gerektirdiği süreklilik devam ettirildikçe eklenebilir: iki tane benzer özellikteki bölümle giriş yapılır yahut da tam tersi şekilde birbirinden farklı iki tınlı bölüm aynı noktaya doğru yönelebilir. İcra eden herhangi bir

bölümden başlayabilme imkânına sahip olduğu için birbirinden farklı olacak şekilde çok sayıda ederin türetilmesi mümkündür. Ayrıca aynı noktadan başlamış olan birbirinden farklı iki bölüm çok daha kompleks yapıda olan bir çokseslilik verecek şekilde eş zamanlı olarak seslendirilebilir (Eco, 2016:64). Bu örnekte, bu çeşit müziksel iletişim ile klasik geleneğin alışılacılığı olan türler arasındaki farklılık hemen fark edilir. Yeni müzik eseri belirlenmiş, kapalı ve sınırları net bir şekilde yapılandırılmış bir yapıt değil, yorumcunun kişisel tercihlerine bağlı olarak farklı yapılandırma olasılıklarından meydana gelir. Böylece daha önceden belirlenmiş olan yapının yinelenmesini şart koşan yapıtların aksine, yorumcu tarafından estetik olarak deneyimlendiği an tamamlanan açık yapıtlar diye ortaya konur. Temel olarak biçim, özü değişmeksizin çok sayıda yankılanmaya ve izlenime neden olarak farklı bakış açılarından görüldüğü ve anlamlandırılabilirdiği kadar bir estetik değere sahip olur. Mükemmel bir şekilde dengelenmiş organizma olarak tamamlanmış olan ve kapalı sanat yapıtı, taklidi yapılamayan özü bozulmadan binlerce farklı şekilde yorumlanabildiği ölçüde açıktır da. Bundan dolayı bir sanat yapıtıyla olan bütün etkileşimler her icra hem yorumdur, çünkü her bir etkileşim farklı bakış açısı taşır (Eco, 2016:66).

Eco açık kavramına örnek olarak Barok dönemi gösterir. Barok dönemde klasik Rönesans dönemdeki durağan ve sorgulanamaz kesinlikteki tarz, merkezi eksen etrafında oluşturulmuş olan, dar açılarla ve simetrik hatlarla sınırlanmış, bireyin algısını ilahi sonsuzluğu simgeleyen merkeze yönelten mekân anlayışı reddedilir. Barok tarz kıvrımlarıyla, kırılmış geometrisi ile hareketlidir. Yaratacağı etkilerin belirsizliğine doğru eğilim gösterir, mekânın gittikçe genişlemesi fikrini öne sürer; hareket ve göz yanılgısı etkisi arayışı, oymalı olan Barok kütlelerinin hiçbir zaman belirlenmiş ve ayrıcalıklı bir yönden ya da tam cepheden görülebilmesine izin vermez. İzleyen kişiyi yapıt sürekli değişim halindeymiş gibi başka bakış açılarından görebilmek için yer değiştirmeye iter (Eco, 2016:71).

Kafka'nın yapıtlarını da kolayca açık olarak düşünebiliriz. Dava, mahkûmiyet, başkalaşım, şato, beklemek kavramlarının hiçbirisi sadece sözcük anlamlarıyla anlaşılacak kavramlar değildir. Kafka'da metinler tek bir anlam ifade edecek şekilde verilmez, hiçbir ilahi düzene dayanmaz, hiçbir ansiklopedide bulunmaz (Eco, 2016:71). Açık yapıtın zirvesi James Joyce'a ait, çağdaş dünyanın belli varoluşsal ve ontolojik durumunun imgesini sunmayı hedefleyen yapıtlardır. Ulyses'in "Wandering Rocks" bölümünde, çok farklı açılardan görülebilen bir evren yaratılmış, böylece Aristotelesçi poetikanın son kısıtlarıyla birlikte

homojen mekânda zamanın tek yönlü olan ilerleyişi kavramı tamamı ile yok olmuştur. Finneganın Vahı'nda ise yapıtın ilk cümlesi ile son cümlesi aynıdır, kendi içine kıvrılmış, sonlu ama yine aynı sebeple de sonsuz Einstein evreni ile karşı karşıya kalınır. Her söz, her olay metinde yer alan diğer bütün sözlerle ve olaylarla olası ilişki içerisinde ve bir terim için bütün anlamlar yapılan anlambilimsel tercihe bağlıdır (Eco, 2016:75-76).

Ortaçağ sanatçısının tek ve kapalı anlamlı yapıtı, evrenin daha önceden belirlenmiş olan hiyerarşisini yansıtıyordu. Barok dönemin dinamizmi ve açıklığı, yeni bilimsel farkındalığın doğuşunu gösterir; yani öznel ögenin öne çıkması, görselin yerine dokunsalın geçmesi, , resimde ve mimaride dikkatin özden görünüme çevrilmesi mesela, yeni duygu ve izlenim felsefeleri ile psikolojilerini, bir başka deyişle, maddenin bir dizi algı ile deneysel çözümlenmesini akla getirir. Diğer yandan yapıtta ayrıcalıklı olan merkez gereğinin bir kenara bırakılmasına ve dünya merkezli görüş ile, bu görüşün diğer bütün metafizik sonuçlarını da yok eden Copernicus'a ait evren görüşünün benimsenmesi eşlik etmektedir; modern bilim dünyasında, Barok resim ve mimarideki gibi, bütün parçalar eşit değer ve derecededir. Bütün, ideal dünyaya ait hiçbir engel ve sınırla karşılaşmaksızın fakat yine de gerçeklikle her daim yenilenmiş bir keşif ve karşılaşma için duyulan genel özlemin parçası şeklinde, sonsuzluğa doğru genişleme eğilimindedir (Eco, 2016:83-84).

İkili mantığın bilginin artık tek aracı olmadığı, buna karşı çok değerli mantıkların geliştiği, mesela, bilişsel etkinliğin kabul edilebilir sonucu olarak belirsizliğin ortaya konmuş olduğu kültürel bağlamda, farklı değerlere dayanan farklı mantıklar ortaya çıkar. Böyle düşünceler çerçevesinde, yorumcu olanın özgürlüğünün çağdaş fiziğin bilimsel doğrulama süreçlerinin ayrılmaz parçası ve atom altı dünyasının kanıtlanabilen ve reddedilemez davranışı olarak bildiği süreksizliğin ögesi olarak rol aldığı, öngörülen sonuçtan yoksun sanat yapıtının poetikası çıkar karşımıza.

Günümüzde fenomenoloji ve psikoloji, alışkanlık ve bağımlılığın sebep olduğu bütün denge durumlarının öncesinde, dünyayı yeni olasılıklar ışığında tanıyabilmek için sıradan bilginin basmakalıp olmasının ötesinde kendini olasılık olarak ortaya koymuş olan algısal belirsizlikten söz eder. Husserl de şu saptamada bulunur:

Bilincin her anının, bilinçle olan ilişkisinin ve gelişim evrelerinin neden olduğu değişken bir ufku vardır... Örneğin her dışsal algılamada algılanan nesnenin gerçekten algılanan tüm yönleri o sırada ilk bakışta algılanmayan, beklentilere

dayalı ve hatta her hangi bir sezgiden yoksun, yalnızca ikincil bir biçimde algılanan algıya sonradan ulaşacak görünümlerinin- başka yönlerini de içerir. Bu süreç, algının her aşamasında yeni bir anlam kazanan, kesintisiz bir izdüşümdür. Dahası algının kendisi, dikkati bir başka yöne çevirerek, bakışımızı bir tarafa veya başka bir tarafa yönelterek, ileri ya da yana bir adım atarak farklı algı olasılıkları yaratan ufuklara sahiptir (Eco, 2016:86-87).

Psikologlar ve düşünürler kadar sanatçılara da yaratıcı süreçlerinde itici bir güç olması gerektiğini söylerler: “Nesnelerin ve dünyanın kendilerini açık olarak sunmaları... bize hep görülecek başka şeyler vaat etmeleri gerekir” (Eco, 2016:88).

Mutlak olan bir temel ton ile şartlanmamış dinleyicinin, içerisinde ayrıcalıklı notaların yerine bütün olasılıkların eşit şekilde geçerli olduğu ve olasılıklarla dolu olan bir ses dizisi oluşturarak kendine ait ilişkiler sistemini kendinin kurduğu, atonal bestenin çok kutuplu olan dünyası, Einstein’ın hayalindeki uzay-zaman evrenine oldukça yakındır.

Hepimiz için geçmiş, şimdi, gelecek bir bütündür; bir madde parçacığının oluşumunu sağlayan ardışık olayların tümü bir hatla belirlenir, parçacık evreninin hattıyla. Her gözlemci zaman geçtikçe, somut dünyanın ardışık görüntüleri gibi ortaya çıkan, uzay-zamanın, deyim yerindeyse, yeni parçalarını keşfeder, halbuki aslında uzay-zamanı oluşturan olaylar daha keşfedilmeden önce zaten varolmuşlardı (Eco, 2016:90).

Açık yapıtla sanatçı karşısındakine tamamlanacak yapıt sunar; yapıtın nasıl tamamlanacağına dair bir fikre sahip değildir fakat yapıt bir kez tamamlandığında yine de başka yapıt değil, kendisine ait yapıt olacağını bilir; çünkü gelişiminin gereklerini belli bir mantık çerçevesi içinde yapılandıran, ortaya koyan ve yönlendiren ve olasılıkları öneren gerçekte sanatçının kendisidir. Bütün açık yapıtların temel özelliği, içerisinde bulundukları kaostan, gelişi güzel biçim yaratacak şekilde değil, bir araya rastgele gelmiş öğeler yığını şeklinde değil, bir yapıt olarak ortaya çıkmaktadır. Bir yapıtın açıklığını sağlayan şeyler, tamamlanmış bir yapıt olmasa da sahip olduğu ve farklı sonuçlar çerçevesinde dahi geçerli görünen yapısal canlılık oyununa öncesinde yönlendirerek, yapıtı somut ve yaratıcı eklemlere, farklı bileşimlere açık hale getirme özellikleridir (Eco, 2016:91-92).

Sanat yapıtı bir biçim, dolayısıyla tamamlanmamış olan bir harekettir, sonlunun içindeki sonsuzluktur; hareketsiz ve durağan olan bir gerçekliğin kapanması şeklinde değil, bir biçim edinmiş olan sonsuzun açılması şeklinde görülmeyi talep eder. Bundan dolayı yapıtın sonsuz sayıda farklı dışavurumu vardır, hiçbirisi onun bir parçası ya da bölümü

değildir; nedeni her birinin yapıtın tümünü içeriyor olması ve onu belli bir bakış açısından ortaya koymasıdır. Bundan dolayı da icraların çeşitli olmasının temelinde, yorumcunun sahip olduğu kişilik ve icra edilen eserin kompleks doğaları yer alır. Yapıtın sonsuz zenginlikteki yönüyle yorumcunun sonsuz zenginlikteki bakış açısı birbirleri ile karşılaşır, ilişkiye girerler ve birbirlerini ortaya çıkarırlar. Öyle ki belli bir bakış açısı, yapıtın tamamını sadece onun o çok belli yönünü, yeni bir bakış açısı ile yakalayıp yansıtabileceği doğru zamanda yeni yorumla kavradığı zaman ortaya koyabilir (Eco, 2016:91-92).

Klasik sanat alışlagelmiş düzene belli sınırlar içerisinde karşı koyarken, çağdaş sanatın asıl özelliklerinden birinin, sürekli başlangıç noktasına göre oldukça düşük olasılıklı düzen ortaya koymak olduğu gözden kaçmamalıdır. Başka bir anlamda, çağdaş sanat özgün olmasını, kendisinin de yeni yasalara sahip olduğu yeni dil sistemi yaratmaktan alır. Artık çağdaş şair kendini ifade etmiş olduğu dile ait olmayan sistem önerir fakat bu daha önceden var olan bir dildir; bilgi, olasılıklarını artırmak amacıyla bir sistem içerisinde organize olmuş bir düzensizlik biçimleri sunar (Eco, 2016:148).

Farklı bakış açıları karşılaştırıldığı zaman algının temel özelliğinin, öznenin konumu ile nesnenin alabileceği görünüm arasında olan sürekli alışverişi kapsayan dalgalı süreç sonucunun doğduğu ve nesne görünümünün, davranış temeline dayalı olarak gelişen olayın özelliği olarak, yalıtılmış bir zaman-mekân sisteminin içerisinde az çok dengeli yahut da dengesiz oldukları görülür. Algı, bilgi kuramında görülen modeller yardımı ile ve olasılık terimleriyle ifade edilebilir (Eco, 2016:179).

Açık bir yapıt tam manasıyla bizi süreksizliğin bir imgesini verme görevini yüklenir, süreksizliği kendisidir, onu anlatmaz. Bilimsel metodolojilerin soyut kategorileri ile duyarlığımızın canlı olan maddesi arasında arabuluculuk yapar ve sanki dünyanın yeni görünümünü anlamamızda katkı sağlayan bir çeşit aşkın şema olur. Nesnelerin mekânın farklı bakış açılarından ardışık ya da değişken şekilde ortaya çıkmasını görmeye dayalı bu eğilim hiç şüphesiz göreliliğe, zamanın eş zamanda var olabilme düşüncesine de işaret eder.

Fark-Tekrar

Fark ve tekrar kavramlarına dair spekülasyonlar, Eskiçağ felsefesi kadar erken başlamıştır. Aristoteles, ilişkisel ve muhalif olarak farkı ele almaktadır. Deleuze, 1968 tarihli “Fark ve Tekrar” adlı doktora tezinde, Aristoteles’in bakış açısıyla farkı kopartarak, fark ve tekrarlama kavramlarını ele alır ve geliştirir. Onun için, farklılık, bağımlı olmaktan ve diğer unsurlarla ilişkili olmaktan ziyade, kendi içinde ve kendisindedir, oysa tekrarlama, sınırlı olmaktan ziyade, bir fark yaratan aktif bir güçtür. Tekrarlama eylemi, belirli bir şekilde davranmak anlamına gelir, fakat onu özgünlük ve benzerlikten ayıran benzersiz bir şeyle ilişkili olarak (Deleuze, 2017:19).

Deleuze felsefesinde fark kavramı ayrı bir önem taşır. Fark kavramı Deleuze’ün üzerinde çalışmış olduğu ilk kavramlardan biridir. Deleuze varoluşu bile fark üzerinden okur. Varlığın zamansal varoluşu, sürekli bir farklılaşma ve yaratımdır. Fark kavramı daha önce hiç olumlanmadığı kadar Deleuze felsefesinde olumlanır. Çünkü Deleuze felsefesine göre her varlığın temelinde fark vardır (Deleuze, 2017:23). Fark ve tekrar kavramı Deleuze felsefesinde alışlagelmiş kalıpların dışına çıkar ve bize yeni ve bambaşka alternatifler sunan olumlanmış bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Varlıkta şeylerin arasında olan farkları niteliksel ve niceliksel özelliklerine bakarak ayırırız. Nicel farklar dediğimiz farklar, bir şeyin Hegel’in derece farkları olarak adlandırmış olduğu dışsal olan farklardır. Nitel farklar ise hakiki doğa farklarıdır. Nitel farklar tözün kendinde olan, içkin düzlemine ait olan ve dışsal olmayandır. Deleuze’un üzerinde durduğu fark ise derece farkını yadsır ve bu Bergsoncu içsel hakiki doğa farklarıdır (Deleuze, 2005:84). Hakiki doğa farklarını anlamamızın önemi, şeylerin özüne, içselliklerine, kendilerine dönüp, bunları kendi oluşları içinde her birini çokluk olarak kavramak içindir. Hakiki doğa farkları dediğimiz derece farklarını karşısına alır. Bu derece farkları Bergson ve Deleuze’e göre pozitif bilimin koyduğu bir algı biçimidir. Bilimin sunmuş olduğu bir takım sınıflandırmalar, bazı açılardan benzer olanları aynı cinsler adı altında kategorize etmiş olmaları, insanların şeyleri algılama biçimini etkilemiştir. Deleuze:

“Niteliksel farkları onların altında yatan uzayın homojenliğinde eritiyoruz” (Deleuze, 2009:49.)

Derece farkları diye adlandırılan farklılaşma şeylerin niteliklerine bakarak bir derecelendirme yaparken, doğa farklarında önemli olan ise şeylerin bulundukları durumlar ve haller değil, onların potansiyelleridir, eğilimleridir. Derece farklarını kavrayabilmemiz için bilimsel yöntemlere başvurmamız yeterli iken, hakiki doğa farklarını kavrayabilmemizin tek yolu sezgidir (Deleuze, 2005:86).

Bergson' a göre şeyler ve deneyimler bir karışımdır, saf değildirler. Çünkü Bergson doğanın bize daima karışımlar sunduğunu söyler. Bergson saf olana ulaşmak için, sezgiyi kullanarak yaptığımız bir bölme işleminden bahseder. Yaptığımız bölme işlemi ile saf olana ulaşılabilir ve deneyim anlaşılabilir. Bergson saf ikilikler olarak zaman-mekân, nitelik-nicelik, anı-algı, madde-bellek gibi ikilikleri kullanır. Fakat bu ikilikler birbiriyle iç içe geçmiş olduğu için, bunlar için tam bir saflıktan bahsedemeyiz. Bergson için “doğa bakımından tek saf olan eğilimlerdir” (Deleuze, 2005:87). Ürünler, sonuçlar, şeyler hiçbirisi saf değildir, hepsi birer karışımdır. Bundan dolayı, hakiki doğa farklarını kavrayabilmemiz için de içsel farkı kavramamız lazım, diğer bir deyişle eğilimleri kavramamız lazım.

Deleuze Bergsonculuk kitabında fark kavramından bahsederken negatif bir tavır sergiler. Çünkü saf olana ulaşabilmek için saf eğilimi kullanmak Deleuze için yeterli değil. Çünkü saf eğilim ile farkları sezgi yoluyla elde edebilmek bile, Deleuze, kavrama ulaşmada algı diferansının saf olduğuna inanmaz. Bu yüzden de bu konuda Deleuze Bergson'u tam olarak desteklemez.

Asıl özne olanın eğilim olması, varlığın yalnızca eğilimin bir ifadesi olabileceği düşüncesi, varlığın temelini farka konumlandırır. Deleuze' göre gerçekliğin ve varlığın kaynağı birlik değildir, kaynağı farklılıktır. Aynı veya bir olmak değildir, başka olmaktır.

Bergson yeğlilik ve derece farklarına dayalı bütün dünya görüşlerini eleştirir. Deleuze ise, esas önemli olan noktaların yani doğa farklarının, gerçeğin eklemlenmeleri ya da nitelik farklarının gözden kaçırıldığını söyler. Uzay-süre, madde-bellek arasında bir doğa farkı vardır. Deleuze bu farkı keşfedebilmenin yolunun deneyimle verili karışımların dönüm noktasının ötesine geçerek parçalara ayırmakta olduğunu söyler. Deleuze doğa farkının sadece iki eğilim arasında, uzay ve süre arasında olduğunu söylemenin yeterli olmadığını söyler (Deleuze, 2005:89). Bunu söylemesinin nedeni, bu iki yönden biri bütün doğa

farklarını kendi üzerinde toplarken, diğerinin üzerinde bütün derece farkları toplanır. Bunu şöyle açıklar Deleuze:

Bütün niteliksel farkları farkları içeren şey süredir, bu yüzden kendi kendinden başkalaşma olarak tanımlanır. Yalnızca derece farkları sunan şey uzaydır, bu yüzden sonsuz bölünebilirlik şeması olarak ortaya çıkar. Aynı şekilde, Bellek özsel farktır, madde ise özsel yinelenme. Öyleyse artık iki eğilim arasında doğa farkları değil, bir eğilime karşılık gelen doğa farklarıyla diğer eğilime gönderme yapan derece farkları arasındaki fark söz konusudur (Deleuze, 2005:79)

Derece farklarını Bergsoncu bölme işlemi ile sonsuz analiz edecek olursak geriye elimizde kalan saf eğilim mekâna aittir. Yani fark dışarıya bağlı en küçük farka ulaşmış olacaktır. Bu böle işlemi hakiki doğa farklarına uygulayacak olursak, bu bize süreye ait olan saf eğilimi verecektir. Elde ettiğimiz bu saf eğilim tamamıyla içsel olduğundan süre dizisini devam ettirdiğimiz zaman farklılaşma gözlenir. Bu farklılaşma ise, edimselleşen virtüelin hareketidir.

Süre, bütün doğa farklarını kendi adına üstlenme ya da taşıma eğilimindedir. Çünkü kendisini nitelik olarak değiştirme gücüne sahiptir. Uzay bize yalnızca derece farkları sunar, çünkü niceliksel homojenliktir. Bir yanda bir şeyin diğer şeylerden farklılaşabileceği (çoğalma, azalma) mekân tarafını, diğer yanda bir şeyin diğer şeylerden ve kendisinden doğa bakımından farklılaştığı süre tarafını buluruz. Çoğalma ve azalma nicel değişimlerdir (Deleuze, 2005:79).

Süre, zihin ya da bellek dediğimiz şeyler kendinde olan ve kendi için doğa farkıdır, bunun aksine uzay ya da madde kendi dışındadır ve derece farkıdır. Bu durumda bu iki arasında farkın tüm derecelerinin ya da farkın tüm doğasının bulunduğunu söyler Deleuze. Süre dediğimiz şey maddenin en sıkışmış derecesi, tam tersi madde ise sürenin en gevşek derecesidir. Süre oluşturan bir doğa, madde ise oluşturulan doğadır. Deleuze'e göre artık doğa ve dereceler arasında düalizm yoktur ve bütün dereceler, kendisini bir tarafta doğa farklarında öbür yandan derece farklarında ifade ederler. Bunun sonucunda da ikisi birlikte bir doğada varolurlar. Deleuze buna monizm momenti der (Deleuze, 2005:80).

Dinamik bir mekânın, dışsal bir konumdan değil, bu mekâna bağlı olan bir gözlemcinin bakış açısından tanımlanması gerekir, bir nesneyi temsil etmeden daha öncesinde bir İdea'yı dramlaştıran içsel olan farklar vardır. Burada bahsettiğimiz fark, nesnenin temsili olarak kavrama dışsal olsa bile diğer yandan İdea'ya içseldir.

Deleuze fark kavramını anlatırken belirlenimlerden bahsederek şunu söyler:

İki şey arasındaki fark yalnızca ampirik ve buna karşılık gelen belirlenimler de dış kaynaklıdır. Fakat kendini başka bir şeyden ayırt eden bir şey yerine öyle bir şey düşünelim ki kendini ayırt ederken bu kendini ayırt ettiği şey kendisini ondan ayırt etmesin (Deleuze, 2017:105).

Deleuze'un burda ayırt etmekle anlatmak istediği şey tek taraflı bir ayırt etmedir. Platonculara göre Bir-olmayanın kendisini Bir'den ayırt eder ama bunun tam tersi mümkün değildir (Deleuze, 2017: 53). Mesela form kendini zeminden ayırt eder ama zemin kendini formdan ayırt etmez. Burada zaten ayrımı teşkil eden şey formdur.

“Tekrar tekrarlayan nesnede hiçbir şey değiştirmez, ancak onu temaşa eden zihinde bir şeyleri değiştirir.”(Hume)

Tekrar kavramına Deleuze üzerinden baktığımız zaman bu kavramın genellik ifade etmediğini görürüz. Tekrar kavramını Deleuze çeşitli biçimlerde genellikten ayırmak gerektiğini söyler. Genellik ve tekrar kavramının karıştırılmasını içeren her formülü talihsizlik olarak görür. Tekrar ve benzerlik arasındaki fark doğa farkıdır.

Genellik benzerliklerin nitel düzeni ve denkliklerin nicel düzeni olarak iki büyük düzen koyar. Genellik bir terimin diğerinin yerine ikame edilebileceğini ya da diğeriyle değiştirilebileceğini söyler. Ama Deleuze tekrar kavramını başka bir şeyle değiştirilemeyecek bir şeyle ilişkili olarak zorunlu ve temellendirilmiş bir davranış olarak görür. Deleuze:

Bir davranış olarak ve bakış açısı olarak tekrar, başka bir şeyle değiştirilemez ve ikame edilemez bir tekilliğe ilişkindir. Yansımalar, yankılar, ikizler ve ruhlar benzerliğin ya da denkliğin dünyasına ait değildir ve gerçek ikizleri birbirleriyle ikame etmek ne kadar imkânsızsa, kişinin ruhunu bir başkasıyla değiştirmesi de bir o kadar imkânsızdır. Şayet genelliğin kriteri değiş tokuşsa, çalma ve verme de tekrarın kriterleridir. O halde bu ikisi arasında ekonomik bir fark vardır (Deleuze, 2017:106).

Deleuze'e göre tekrar etmek, belli bir davranışı sergilemektir ama bunu biricik veya tekil olan, benzeri veya dengi olmayan bir şeye ilişkin yapmaktır. Deleuze tekrar kelimesini metaforik olarak değil, bunun tersine düz anlamı ile ve kendilerine uyan şekilde ele alan Kierkegaard ve Nietzsche için başlıca önermeleri sıralar. Bu önermelerden birincisi;

tekrardan yeni bir şey yapmak. Bunu bir seçilime, sınava bağlamak, bunu özgürlüğün ve istencin en yüce nesnesi olarak ortaya koymak. Kierkegaard'a göre mesele tekrardan yeni bir şey çıkarmak ya da tekrardan yeni bir şey çekmek değildir. Mesele eylemek, tekrarı başlı başına bir yenilik, bir özgürlük ve özgürlüğe ilişkin vazife haline getirmektir. İkincisi; tekrarı doğa nesnelerinin karşısına koymaktır. Kierkegaard'ın üzerinde durduğu şey hiçbir şekilde doğadaki tekrar, mevsimler, döngüler, değiş tokuşlar değildir. Tekrar doğa yasasıyla uyum içinde değişir, yani doğa yasasına göre tekrar imkansızdır. Bu yüzden Kierkegaard, kendini yasa koyucu ilkeyle özdeşleştirerek tekrarı doğa yasalarından elde etmeye dair her türlü girişimi estetik tekrar adı altında kınar. Üçüncü önerme; tekrar kavramını ahlak yasasının karşısına koymaktır. Kavramı etiğin askıya alınışı haline getirmek ve tekrar kavramından iyiliğin ve kötülüğün ötesinde bir düşünce yapmaktır. Dördüncü önerme ise; tekrarı sadece alışkanlığın genelliklerinin değil, aynı zamanda belleğin tikelliklerinin de karşısına koymak. Kierkegaard tekrardan bilincin ikinci kuvveti olarak bahseder ama buradaki "ikinci", ikinci bir sefer anlamında kullanılmaz, tek bir sefer anlamında kullanılan sonsuz, bir an manasında söylenen ebediyet, bilinç anlamında söylenen bilinçdışı manasında kullanır (Deleuze, 2017:108).

Tekrar kavramı, sürekli kendini oluşturarak kılık değiştirir ve kendini kılık değiştirerek oluşturur. Tekrar maskelerin altında olmayıp, varyantlar ile ve onların içinde, bir istisnai noktadan ötekine, bir ayrıcalıklı andan ötekine geçişte kendisini oluşturur. Deleuze'e göre tekrar edilecek bir ilk terim yoktur. Bundan dolayı içinde olduğu fakat aynı zamanda saklandığı tekrardan soyutlanabilecek ve yalıtılabilecek hiçbir tekrar yoktur. Bizzat kılık değişiminden çıkarsanabilecek ve soyutlanabilecek çıplak tekrar yoktur. Aynı şey hem kılık değiştirirken hem de kılık değiştirir (Deleuze, 2017:110).

Deleuze tekrarın zamir halinde düşünmemizi ve tekrarın kendiliğini, tekrar edendeki tekilliği bulmamız gerektiğini söyler. Çünkü tekrar edeni olmayan tekrar yoktur ve birşeyin tekrar edilebilmesi için ruh olması gerektiğini söyler Deleuze. Deleuze tekrarı ikiye ayırır. Birincisi; kavramın veya temsilin özdeşliğiyle açıklanan, Aynı'nın tekrarıdır. İkincisi ise; farkı içeren aynı zamanda kendini de İdea'nın başkalığında, bir yan sunumun heterojenliğinde içeren tekrardır. Bunlardan ilki kavramın eksikliğinden doğduğu için olumsuzken, diğeri İdea'nın fazlalığından doğduğu için olumludur. Biri durağan, diğeri statik; biri sonuçtaki tekrarken diğeri sebepteki tekrar; biri uzanımdayken diğeri yeğinseldir; biri sıradan diğeri ise istisnai ve tekildir; biri yatay, diğeri düşey; biri açılmış

ve açıklanmış; diğeri ise sarmalanmış ve yoruma muhtaçtır; biri devirselken, diğeri evrimsel; biri eşitliğe, simetriye, diğeri eşitsizliğe ve kıyaslanamazlığa dairdir (Deleuze, 2017:115). Bu iki tekrar birbirinden bağımsız değildir. Biri ötekinin tekil öznesi, içselliği, kalbi ve derinliğidir. Asimetrinin tekrarı simetrik etkilerde ve bütünlerde, istisnai noktaların tekrarı sıradan olan noktaların tekrarında saklıdır. Deleuze bunu gizli, en derin tekrar olarak ifade eder.

Tekrar ve fark o kadar iç içe ve birbirleri ile o kadar incelikli şekilde ilişkilendirilmiş iki kavramdır ki hangisinin önce geldiğini anlamak imkânsızdır. Tekrarın içi fark düzeninden daima etkilenir. Deleuze'e göre bir şey sadece kendininkinden farklı olan bir düzenin tekrarıyla ilişkilendirildiği sürece tekrarın dışsal ve çıplak olarak belirmediğini, şeyin kendisinin de genelliğin kategorisine tabi olduğunu söyler (Deleuze, 2017:343). Yani burda genelliğin düzenini fark ve tekrarın birbirine uygun düşmemesi durumu oluşturur. Benzerliğin sadece yerinden kaymış bir tekrar olduğunu söyleyen Gabriel Tarde'ye göre hakiki tekrar, doğrudan kendisiyle aynı derecede olan bir farka karşılık gelen tekrardır (Deleuze, 2017:345). İçsel farkın karşısına almış olduğu tekrar, sürekli farklılaşmakta olan farkın hiçbir zaman özdeş olmayan biçimlerde farklılaşma sürecidir. Sürekli tekrarlanır, ancak bu tekrarlama, kendini tekrar etmekten farklıdır bu; her defasında farkını ortaya koyarak tekrarlanır.

“Ancak tüm bu tekrarlar hep bir yer değiştirmeyi, başka türlü söylemeyi, yeniden yorumlamayı gerektirdi. Eseri tekrarları yankılayan farklar dizisinden oluşmaktan vazgeçmedi. Bu diziler her biri diğeriyle bileşme içinde ayrımları ve kesişmeleri oluşturmaktaydı. Bunları ise yeni kavramlar sağlamaktaydı.” (Akay, 2006)

Deleuzyan yaklaşımı ile rezonans eden Lefebvre, tekrarlama ve farklılığı araştırmak için bir araç olarak ritim kavramını kullanır. Hareketlerin, jestlerin, eylemlerin ve durumların tekrarının, maddi, maddi olmayan, zamansal ve mekânsal ritimler oluşturarak farklılık yarattığını savunuyor (Lefebvre, 2004:80). İşaret ettiği gibi, “... sonsuza kadar özdeş bir mutlak tekrar yoktur. Bu nedenle tekrarlama ile fark arasındaki ilişki. Gündelik, tören, afetler, kurallar ve yasalarla ilgiliyse, daima kendini tekrar eden ve farkedilmeyen yeni ve öngörülme-yen bir şey vardır.” (Lefebvre, 2004:87). Yani her ne olursa olsun hiçbir şey aynen tekrar etmez, her tekrar eden şeyde bir farklılık vardır.

Deleuze'e göre, tekrarlama, özü bağlamsallaştırma, gelenekleri sorgulama ve iş üreten farklılığın gizli güçlerini açığa çıkarma eylemiyle, icadın özünde ve yenilenmede yatmaktadır (Deleuze, 2017:113).

Deleuzyan tekrarlama anlamında, icat ve yaratıcılık, figüratif ve niceliksel bir iterasyondan ziyade bu tür sezgiler ve potansiyeller aracılığıyla ortaya çıkar. Orijinalin gücü, çoğaltılan veya kopyalanan bir görüntü veya motif gibi kaybolmaz, çünkü orijinali tüm potansiyel tekrarların sanal gücüne sahiptir: "Tekrarlama içselleştirir ve böylece tersine döner: Monet'in ilk nilüferi diğerlerini tekrarlar" (Deleuze, 2017:117).

Günlük yaşamımız standartlaşmış, kalıplaşmış ve tüketim nesnelerini hızlandırılmış bir şekilde yeniden üretmeye başladığı zaman, diğer tekrar düzeyleri arasında eşzamanlı olarak oynayan çok az farkın çıkması için ona daha fazla sanatın enjekte edilmesi gerekir. (Deleuze, 2017:58)

Tekrar edilecek bir kimlik, bir ayrılık, etiket, tanım, öz, bilgi, kültür artık yok. Tam tersi yaratıcı bir güç, eylem olarak tekrar var. Her tekrar ise, istese de istemese de bir farklılık üretimi ile sonuçlanır.

Deleuze için temsil, farklılığın özünü yakalayamaz, çünkü derinlik ve perspektif yoktur. Sözcüğün "yeniden" öneki, farklılığın önemini azaltan aynılık fikrini desteklemektedir. Tersine hareket, "çok sayıda merkez, perspektiflerin üst üste gelmesi, bakış açılarının bir sapması, temsili esas olarak tahrif eden anların bir arada bulunması" anlamına gelen fark ve tekrarlama yoluyla başarılıdır (Deleuze, 2017:62).

Mimarlar, taklit etmek, çoğaltmak ve yüzeysel, biçimsel ve biçimsel bir şekilde kopyalamaktan ziyade, deney yapmak, yeniden icat etmek ve dönüştürmek için fark ve tekrarlama kullanırlar. Tekrarlayan bir modeli temsil etmekten çok, materyallerin, tekniklerin ve kitlelerin potansiyellerini ortaya çıkarmayı ve deney yapmayı amaçlıyorlar. Örneğin, yakından gözlemlendiğinde, bina yüzeylerindeki tekrar eden görüntülerin, her uygulamada bir miktar farklılık gösterdiği fark edilebilir. Bu, Deleuz'un farklılık düzeyinin derinliğine işaret eder. Buna göre, Deleuze için gerçek tekrar, resmi bir iterasyon yerine, sezgileri ve potansiyelleri ele geçirerek, orijinali yaratan tüm yaratım güçlerini yeniden aktive etmektir. Yüzey, mimarlık ve çevre arasında aracılık eden bir katman olarak

önemlilik deneyi yapmak amacıyla, binanın dış katmanını soyut veya somut, dinamik veya statik üretme güdüsüyle hareket eder.

Çokluk

“Çokluk, çok ile bir’in kombinasyonu değil, tersine, sistem oluşturmak için birliğe kesinlikle gereksinimi olmayan çok olarak çok’a özgü bir örgütlenmeyi tarif etmelidir.”

G. Deleuze

Bergson kökenli olan bu kavram çifte bir yer değiştirme gerçekleştirir: bir taraftan bir ile çok karşıtlığı yerindeliğini kaybeder, öte yandan iki tane çokluk çeşidinin ayırt edilmesi sorununa dönüşür. Deleuze’ün bir ya da birçok çokluğa yapmış olduğu göndermeler, daima çok’un dolaysız birliğini ve bir ile çok’un karşılıklı içkinliğini gerçekleştirmiş tek tür olan gücül-yegınlıksel türe yapılmış olan göndermelerdir (Zourabichvili, 2011:45).

Hannah Arendt’tan Henry Bergson’a kadar birçok antropolog ve filozofun tartışmış olduğu ‘Homo Faber’ yani yapan insan ise, içinde bulunduğu duruma ve pozisyonuna göre nesneler üretir ve ürettiği nesneleri sonsuz şekilde dönüştürme kapasitesine sahiptir. Mekânı politik teorisyen Chantal Mouffe birbirinden farklı hegemonik olan projelerin birbiri ile çarpıştığı çatışma zemini olarak düşünür ve bu çatışmanın kesinlikle uzlaşmacı olmayan yapısına işaret eder (Miessen, 2013:46). Böyle bir mekân, fiillerinde politik göndermeler olan öznelere (mesela öğrenci, mimar, karar verici...) daimi olarak devam eden müzakerelerinin yarattığı çoklukla ifade edilir. Devam eden çatışmaların zemini olarak mekân, bir uzlaşım durumunda bütün olanaklı olma durumunu yitirir ve bunun sonucu olarak da statik hale gelir. Bu durum bilimsel alandaki karmaşık sistemlerin yapısında da bulunur. Karmaşıklık teorisi, yaşayan sistemlerin asla dengeye ulaşmayacağı, dengeye ulaşmış sistemlerinde ölü sistemler olduğunu söyler.

Uğur Tanyeli’ye göre çelişki özgürlük üretir ve ona göre çelişki üretilmeyen ortam korku vericidir (Tanyeli, 2013). Hiçbir insan birbiriyle özdeş değildir.

Spinoza çokluğu, tam manasıyla kamu sahnesinde, kolektif eylemlerde, merkezci olarak hareket etme biçimi altında buharlaşmaksızın, Bir’le bütün oluşturmada hareket edebilen

çoğulluğa işaret eder (Virno, 2005:12). Bu aynı zamanda Bir'le bir bütün oluşturmada varlığını devam ettiren çoğulluğa işaret eder.

Mimari üretimlerde sık sık tartışılan katılımcılık ve demokratikleşme söylemleri çoğunluk kavramının getirmiş olduğu karşı-indirgemecilik haline dönüşme tehlikesi ile karşı karşıya gelir. Çoğunluk kavramı eleştirelliği zor duruma sokar, çünkü yapısı gereği taviz vermeyi içerir. Bu durumun karşısında çokluk, kendi zenginliğiyle var olan bireylerden meydana gelir ve gücünü temsil edilememesinden alır.

Çokluk kavramı, Deleuze'ün Bergson üzerine yapmış olduğu okumalarda üzerinde durduğu önemli bir kavramdır. Burada bahsedilen Bir'in sıfatı diye bilinen çok değildir. Çok, varlığın sıfatı olabilirken; çokluk ise varlığın ta kendisidir. Çok olan sadece birçok parçadan oluşan değil, birçok biçimde kıvrılmış olandır (Deleuze, 2006:76). Çokluğu doğuran; virtüelin edimsele doğru olan hareketi, varlığın sahip olduğu eksiksizlikten yine varlıktaki eksiksizliğe doğru yönelen harekettir (Yücefer, 2006:9).

Çok, her zaman Bir'in sıfatıdır; bu yüzden ancak Aynı'daki Başka, özdeş olandaki fark olabilir. Bir, her zaman çok yoluyla kendini tamamlayacak, yoksunluklarını giderecektir. Buna karşılık çokluk, mutlak farktır, özdeşliğe göre ikincil olmayan farktır. Çokluğu meydana getiren farklılaşma, kendini önceleyen ve aşan herhangi bir eksiksizlik ufkundan (Bir'in olası tamamlığından, varlığın özünden) itibaren değerlendirilmez. Çok'un Bir'e ait olması gibi, olanak ya da gücüllük de Varlığa aittir. Oysa çokluk da virtüel de yalnızca kendilerinde varolur (Deleuze, 2006:79).

Deleuze nesnel-öznel olan ikiliğini de Bergsoncu çokluk anlayışına eklemlenerek tanımlamaya çalışır. Deleuze düşüncesinde nesnel olan, virtüelliğe sahip değildir. İster gerçek olsun, ister olanaklı olsun nesnel olanda her şey edimseldir. Maddede bir farklılaşma ya da virtüellik gücü bulamayız. Bundan dolayı onu imgeyle özdeşleştirebiliriz. Maddede imgeden fazlası bulunabilir; ancak başka türden bir şey. Başka bir ifadeyle, sadece bölünebilir olan ama bölünürken doğasını değiştiremeyen nesnel olarak adlandırılır. Bundan dolayı da nesneye sayısal çokluk denebilir.

Süre ve madde çokluklarının özelliklerinden olan düzen ve örgütlenme çoklukları ifadeleri dikkat çekicidir. Düzen çokluğu Karayemiş'e göre varlığın uzamda yer alan derece farklarının sınırlılığıdır. Olanakların gerçek olması statik düzen çokluğuna sebep olur. Mekân, sadece derece farklarını taşıdığından niceliksel olan bir düzen çokluğu içerir. Benzeşim ve homojenlik ile ilerler. Varlığın kendini farklılaştırması ile ortaya çıkmış olan

örgütlenme çokluğu Hardt için; her defasında tekrar bir araya gelebilmesi, güçlerin içkin alanının içerisinde, zorunlu olmayan gelişmelerin ve karşılaşmaların koordinasyonu ve birikimidir (Hardt, 2012:54).

Yukardaki tanımlamalara baktığımız zaman çokluğun zaman tarafında örgütlenmeyi, mekân tarafında ise düzeni buluruz. Varlığı dışsallaştıran bütün uzam bağlantıları belli bir düzen içinde yer alır. Burada sadece derece farkları ve yoğunluklardan bahsedebiliriz. Varlığın içselliği bizi farka ve farklılaştırmaya götürür. Fark oluşturmak sürede var olduğundan varlığın zaman tarafını buluruz burada. Varlığın içsel farkını oluşturarak ortaya koymuş olduğu her oluş örgütlenme çokluğuna girer.

Bergson süreyi Kantçı zaman-mekân kategorilerinin ötesine taşır ve bunu yaparken sürenin heterojen doğasına vurgu yapar. Buradaki heterojenlik Bergson düşüncesinin en başlıca kavramlarından olan çokluk ile doğrudan ilişkilidir. Zaman kavramı bütün sürelerin diyalektik sentezini oluşturamaz. Zaman tüm sürelerin ya da anların toplamı olan homojen bir bütün değildir. Buna bnezer şekilde, çokluk kavramı da derece farklarındaki nicel çokluktan meydana gelmez. Bergsoncu strateji, karşıt durumların haritasını çıkarır ve çokluğu içsel, öznel, heterojen ve sürekli doğa farkları olarak derece farklarından ayırarak ilerler (Deleuze, 2006:35).

Bergson, büyük iki çokluk çeşidi arasında bir ayrıma doğru yönelir, biri süresiz ve ayrık, diğeri sürekli; biri zamansal diğeri uzamsal; birisi virtüel diğeri edimsel olan (Deleuze ve Guattari, 1988:117). Çokluk kavramı molekülerdir; çokluğu herhangi bir hiyerarşik yapıya kaydedemeyiz.

Bergson çoklukları ikiye ayırır; ilki niceliksel olan ve sürekliliği olmayan edimsel; ikincisi ise niteliği ve devamlılığı olan virtüel çokluklardır. Bergson'a göre süre virtüel çokluk olarak tek ve aynı zamandır. Madde sürenin genişletilmiş dereceleri, süre ise maddenin kısıtlanmış dereceleridir. Madde doğalaşmış doğa, süre doğalaştırıcı doğadır. Spinoza felsefesine göre madde pasif, süre ise aktiftir. Nietzsche felsefesine göre madde reaktif güç, süre aktif güçtür. Bu ayrımlar ile oluşan derece farklarıysa farkın en düşük dereceleridir; kendinde farklılıklar veya tür içerisindeki farklılık, fark'ın en yüksek doğasıdır (Deleuze, 2006:93). Böylece artık dereceler ve doğa farkları arasında bir düalizm yoktur; tüm dereceler tek bir doğada ve birlikte varolur; diğer yandan tür içerisinde olan

farklılıklar hiyerarşik değildir, derece farklılıklarıdır. Tüm dereceler kendinde doğan bir tek zamanda varolur. Bütün dereceler birlikte varolması virtüelliktir.

Deleuze'ün varlıktaki çokluk düşüncesinin oluşumunda etkili olan ve varlığı tekil olarak değil çokluk içerisinde bireyleşme şeklinde ele alan, Gilbert Simondon'dır (1924-1989). Simondon'un bireyleşme kavramı ile, bir düşünceye bağlı olarak daha önceden belirlenmiş olan varlık tasarımını eleştirir. Simondon karşı çıkışı iki şeyle temellendirir: Birincisi; genel olarak modern felsefe bireyi bireyleşmenin önüne koyar, önce bireyin tamamlanmış olduğunu söyler; fakat Simondon bireyleşmeyi bireyin önüne alır. Ona göre birey önceden değil, bireyleşme süreciyle oluşur. İkincisi ise; onun bakış açısından bireyleşme, varlıkla birlikte düşünülür, bireyleşme her yerdedir. Simondon'a göre bireyleşmeden sonra birey oluşur. Birey bireyleşmeyle, bireyleşme ise ilke ile eş zamanlıdır. Birey bir sonuç değildir, bireyleşmeyle birliktedir. Bireyleşme iki kademeli bir süreçten oluşur, birey öncesi ve birey. Birey öncesindeki konum belirsiz olan bir sistemin varlığıdır. Belirsiz olan bu sistem farktır ve potansiyel enerjidir. Birey öncesi varlık diye tanımlanan belirsiz sistem, potansiyelliğin varoluşu ve yayılımına karşılık gelen tekilliklerle mükemmel şekilde donatılmıştır. Sonuç olarak Simondon'a göre birey, bireyleşme süreci içinde belirsizliğe doğru olan bir akıştır. Bu akış her daim bireyleşme süreci içinde, bireyin "bir fazla" elde etmesiyle gerçekleşir. Bunu sonucunda elde edilmiş olan bir fazla bireyi yeni bir yere taşır ve tekrar bir fazlam elde edilir. Bu şekilde birey önceden verilmez, hiçbir zaman tamamlanmaz ve sürekli üretilir (Deleuze, 1974:86-89).

Deleuze kavramları çokluk diye adlandırır. Ona göre her bir kavram çokluk ve çeşitliliktir. Deleuze'e göre bir, çokluktur ve çokluk bir'dir (Deleuze, 2017:230).

Mimarlık, sadece uzamsal bağlamı ile ele alınıp düzen çokluklarının oluşturulması değil; yaratıcı üretim süreci olarak aynı zamanda örgütlenme çokluklarının da üretimidir. Elbette mimarlık sadece bu çoklukların üretimiyle de kalmaz. Dinamik olan bir hareket içerisinde virtüel ile edimsel arasında yeni bağlantılar kurarak, bunları farklılaştırma gücünü de kendisinde taşır. Burdaki sürekli olan dinamik hareket farklılaşmanın tekrarını yaratıyor gibi görünebilir. Ama burdaki tekrar Deleuze'ün tekrar anlayışıyla tanımlanabilir (Deleuze, 2017:210). Eisenman için virtüelin daima görünüp kaybolan doğası arasında olan eşzamanlı ilişkiyle oluşan çokluklar düşüncesi, formun gerçekte ne olduğunu tekrar düşünmesini sağlamıştır. Artık gerçek form, bütün parçaların farkları ile bütünleşmiş

ayrılmaz bir çokluktur. Bundan dolayı karmaşıklığın basitliğe indirgenmesi imkânsızdır. Kartezyen mantığın tamlık söyleminin tersine tamamlanmamış olanın sonsuz sayıda işleme izin vermesi formun belirleyenidir.

Deleuze ve Guattari'ye göre çokluk ve oluş aynı şeydir. Çokluk birleşmeleriyle, elementleriyle, kapsamıyla tanımlanamaz. Çokluk, sahip olduğu bağlantıların sayısı ile tanımlanır. Bölünemez ve doğasını değiştirmeksizin boyut elde edemez. Nedeni ise, onun çeşitliklerinin ve boyutlarının kendisine içkin olmasıdır. Oluş ise yaşamın idealar ve temsil alanının da ötesinde organsız bedendir ve içkin arzudur (Deleuze ve Guattari, 1987:275).

Oluş, kimliklenme, var olma, taklit etme, ilerleme-gerileme, eşitleme, tekabül etme, üretme gibi fiilere indirgenemeyecek olan kendi tutarlılığı olan bir fiildir. İmgelemde oluşmaz ve düşsel değildir. Gerçek, oluşun ta kendisidir. Her oluş çokluk içerir. Oluş süresi boyunca çoklukların tüm boyutları bir araya toplanır ve tutarlılık düzlemine oturur. Bu tutarlılık düzlemi çoklukların bütün boyutlarını kesip n sayıda çokluklar ile n sayıda boyutların birlikte varolmasını sağlar. Karşılaşılamayan, ayrılanma şeklinde görülen her şey bizzat çokluktur. Burası öznenin hiçbir zaman özdeşlikler kuramayacağı, biçimlendiremeyeceği kadar genişlikte olup, o yaklaştığı sürece daha da genişleyen ve açılan içkin bir alandır (Deleuze, 2006:40).

Çokluk, oluş durumunun izlerinden ortaya çıkmış olan bir dinamikten öte, oluş durumunun yoğunluk olarak bulunmuş olduğu duruma işaret eder. Calvino'nun çokluk tanımı da bu yoğunluğu ifade eder, burdaki ilişki ağını ortaya çıkarır; geleceğin ve geçmişin, olabilenin ya da gerçeğin sonsuza kadar giden ilişkilerinin üst üsteliğidir (Calvino, 1996:106-124). Bu şekilde çokluğu bütün dinamiklerin belirttiği ve de oluş halinin yoğunluk şeklinde tanımlanabildiği an diye tanımlayabiliriz. Burada bu tanımın yapılabilmesi çok önemlidir, çünkü yoğunluğun tanımı içerisinde beliren izler ve oluşan dinamiklerdeki yapıyı etkiler. Deleuze'ün düşüncesinde aidiyetler veya kimlikler yoktur, bütün tanımlar çokluk üzerinden yapılır ve böylece öngörölmüş veya çoktan kimliğe bürünmüş olan karşılaşmaların önüne geçilir (Rajchman, 2000:50-66). Buna bakarak çokluk bir biçimsizlik, tarafsızlık halidir. Tam manasıyla tarafsız-kimliksiz-biçimsiz yoğunluk ancak bu şekilde karşılaşmaların her birinde başka izler ortaya çıkarabilir. Çokluk içinde bir belirsizlik barındırır ve bu belirsizlik, çokluğun içinde barındırmış olduğu her bileşenin karşılaşmalarda her ilişkide ve her noktada farklı izler bırakabilmesi için gereklidir.

Devamlı oluş hali, çokluk ile onun belirsizliğini ve bu belirsizliğin potansiyellerini tanımlar. Yani çokluk için diyebiliriz ki; farklı çeşitlilikler dizininden de öte, bir çeşitlenme ve çatallanma potansiyelidir (Rajchman, 2000:50-66). Buradaki potansiyel olma durumu, sürekli yeniden tanımlanma, her an her şeye evrilebilme durumunu açıklar.

Mimarideki etkisi üzerine düşünecek olursak; rasyonel düşünce gittikçe gelişen üretim teknolojileriyle birlikte 17. yy'dan itibaren mimari üretimler de kitleselleşmeye başladı. Küresel ölçekte teknik imkânlar birbirinden kopuk sekanslar şeklinde akan mimari ütopyaların farklı mekân ve zamanlarda uygulanmasına imkan tanıdığı görülür. Modernizm, 20. yy'da küresel olarak hakim üretim anlayışı şeklinde ortaya çıkmıştır. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılda ise ortak üretim prensibinin mevcut olmaması, ortak anlayış arayan rasyonel, indirgemeci yaklaşımın gitgide daha da görünür olan yaşamın karmaşıklığına, renklerine ve çokluğuna cevap verememesinin sonuçlarından olduğu ileri sürülebilir. Ortak prensip arayışından ziyade değişken olan dinamiklerle her an tekrar tekrar üretilen mekânsal pratikler ve bunun getirmiş olduğu olasılıklar günümüzdeki mimari üretimin önde gelen konularından sayılabilir.

Bahsedilen değişken dinamikler, zaten mimarlığın çok aktörlü doğasında varolan dinamiklerdir. Ortak bir dizgeler bütünü ya da prensip arayışı mimarlığın uzun bir süre karar alma sürecinin sadece tek bir faile yani mimara aitmiş gibi algılanmasına ve böylece üretim pratiğinde mimari üretimdeki çok aktörlülüğün gözardı edilmesine yol açtığı söylenebilir. Burada bahsedilen çok aktörlü sürecin her biri kendine ait yaratıcı potansiyeli barındıran ve de temsil edilemeyen tekilliklerden meydana gelen çokluklar potansiyeli, üstüne düşünmeye değer bir konu haline gelmiştir. Markus Miessen'in çokluk modeli, sürecin içindeki her bir öznenin kendi zenginliğini ve çeşitliliğini katabileceği açık bir modeldir (Miessen, 2013:124).

Kwinter; "...mekân artık çokluk, değişiklik, nesnelerin ve olayların gelişen nitelikleriyle iç içe değil, sadece soyut bir ızgaradır, bu ızgaranın amacı da sadece, nesnelerin birbirlerine göre konumlarını ve bu konumlarla ilişkili olarak değişimlerini, ölçmektir-başka hiçbir şey değil" (Kwinter, 1998:89).

Köksap

“Biricik olanı kurulacak olandan eksiltmek; n-1 tarzında yazmak.

Böylesi bir sisteme köksap adı verilebilir.”

Deleuze ve Guattari

Ağaçlar ve onların köklerinden farklı olarak köksap denen yapı herhangi bir noktayı başka bir herhangi noktayla bağlantılandırır. Özelliklerinin her birini zorunlu olarak aynı doğada bulunan özelliklere göndermez, bambaşka gösterge rejimlerini ve hatta gösterge olmayanın hallerini oyuna katar. Köksap denen şey ne Çok’a indirgenebilir, ne de Bir’e indirgenebilir. Birimlerden değil boyutlardan, daha doğrusu hareketli olan yönlerden oluşur. Ne başı ne de sonu yoktur, sadece ortası vardır ve ortadan biter ve taşar (Deleuze ve Guattari, 1993:57). Ağaç ve kök çokluğu düşünmeye engel olur, Bir ve Çok arasında olan diyalektik yapıya düşüncenin devinimini hapseder. Bir ve Çok arasında aslında ontolojik fark oluşturacak yıkıcı veya olumlayıcı bir ilişki yoktur, tam tersi Bir ve Çok birbirinde Aynı’lığı üretirler. Buna karşı olarak Deleuze ve Guattari de çokluğu düşünmenin yolunu rizomda bulurlar.

Köksap kavramının botaniğe ait bir alt yapısı var. Ağaçların kökünden gövdesine, gövdesinden de dallarına doğru ilerleyen tek yönlü, düşey gelişme hiyerarşilerinin tersine, köksapların her bir dalı kök işlevi görür, tıpkı bazı sarmaşıklarda olduğu gibi. Bundan dolayı da köksaplar, kök kavramı ile artık ifade edilmez, çoğul gelişim güzergâhlarını örgütleyen yatay varlık örüntüsünü tanımlarlar. Köksap sabit bir düzene sahip olmamasına rağmen, köksapa ait bir nokta başka bir noktayla bağlantılıdır. Bu bağlantılar kopsa da yeniden sap verir ve burdan da yeni bağlantılar ortaya çıkar. Bir oluş ve akış mantığıyla işler, kendisini son’suz ve başlangıçsız sürelerle taşıyan, katmanları aşındırıp kaçış çizgileri oluşturan göçebeyi, üzerinde hareket etmiş olduğu patikadan, yersizyurtsuzlaşmış olduğu katmanlardan ve bağlantı kurduğu diğer çokluklardan soyutlar.

Köksap kavramının türediği “kök” kelimesine bakacak olursak, Deleuze ve Guattari kök’ün bir haritalama olduğunu, bunun biz iz takibi olmadığını söylerler. İz takibinin yerine harita yapılmasının gerektiğinin üzerine vurgu yaparlar. Orkide bitkisi arının izini takip etmez, onun yerine köklerinde arının haritasını çıkarır. İz takibinden haritayı ayıran şey, haritanın tamamıyla etkileşim içinde olduğu gerçeğin deneylenmesine yönelik olma

durumudur. Organsız bedenler üzerinde olan tıkanıklığı yok eder, onları tutarlılık düzleminin üzerindeki maksimum açıklığına kavuşturur ve alanlar arasındaki bağları keser (Parr, 2010:235).

Rizomun bir harita oluşturduğunu söyler Deleuze ve Guattari (Deleuze ve Guattari, 1988:12-13). Bu harita sınırları gösteren kapalı harita değildir ve bir “şey”in haritası değildir. Rizomlar kopyalardan oluşmaz, bağlantı ve haritalardan meydana gelir.

Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus kitabının ilk bölümünde makine, diğer bir makineyle bağlantı kuran ve bağlantılar üreten bir süreç diye tanımlanır. Mesela meme süt üreten makinedir ve ağız da buna bağlanan başka makinedir. Makineler bağlantılar aracılığıyla oluşturulur. Rizom da makine gibi bir işleyişe sahiptir. Makineler bir çeşit bir araya gelmenin, toplanmanın yuvasıdır. Rizom noktaları diğeriyle bağlantılar kurarak bir grup çizgiler oluşturur, noktaların yerindeliği ve sabitliğini, yersizyurtsuzlaşmanın çizgilerine dönüştürürler: katmanlar, kaçış çizgileri, yurtluklar, makinesel bağlantılar, katmansızlaşmalar ve kesitler Deleuze ve Guattari’nin jeofelsefesi içinde anlaşılmalıdır.

Deleuze ve Guattari’ye ait en ünlü kavram olan köksap aslında başlı başına bir manifestodur. Düşünme edimini çarpıtır ve bizleri ondan yüz çevirmemize neden olan ağacın ezeli ayrıcalığı ile mücadele etmemiz için yaratılmış yeni olan bir düşünce imgesidir (Zourabichvili,2011:105). Deleuze ve Guattari çoğu insanın kafasında dikili bir ağaç olduğunu söyler, ister atalarını ya da köklerini arama konusunda olsun veya en eski çocuklukta varoluşun anahtarını aramak olsun. Geleneksel psikanalistler, fenomenologlar, soykütükçüler, hiçbiri köksapı sevmez. Dahası, bu ağacımsı model kimi zaman düşünceyi genelden tikele götürerek, bazen bu düşünceyi temellendirmeye ve hakikat olanın toprağına bütünlük yerleştirme çabasıyla, hiç yoktan ideal olarak, ilkeden sonuca ulaşan bir ilerleyişe tabi kılar. Köksap aynı anda şunları söyler: bütün düşünceye hükmeden ilk ilke ya da köken yoktur; öngörülemez karşılaşma, çataklanma, kümenin benzeri olmayan bir açıdan tekrardan değerlendirilmesiyle olmayan bir anlamsal ilerleyiş yoktur; bir çokluğun güzergâhında giriş ilkesi ya da ayrıcalıklı bir sıra da yoktur. Öyleyse köksap dediğimiz yapı her şeye izin veriyor gibi görünen bir anti yöntemdir. Hakikaten de her şeye izin verir, çünkü onun kesinliği böyledir (Zourabichvili, 2011:106-107).

Deleuze ve Guattari'ye göre köksapta tutunmak zordur. Bu açıdan da köksap anti yöntem yöntemidir ve bunun kurucu ilkeleri Bir'in ve ağacın kalıntılarına yahut da düşünceye tekrar sokulmasını diye bir temkin kuralıdır (Deleuze ve Guattari, 1987:72).

Zourabichvili'ye göre düşüncenin kendini tekrar deneyin kollarına bırakmış olması kararının beraberinde getirmiş olduğu, en az üç sonucu vardır: bunlardan birincisi, düşünmek temsil etmek anlamına gelmez. Burda Zourabichvili'nin anlatmak istediği, aranan şey nesnel varsayılmış olan bir gerçeklikle uygunluk değildir, düşünceyi ve yaşamı yeniden harekete geçiren, meselelerin yerlerini değiştiren, daha uzakta olan ve başka bir yerde tekrar harekete geçiren gerçeklik etkisidir. İkincisi gerçek başlangıç sadece ortadadır, doğuş sözcüğünün, herhangi bir kökenler ilişkisi olmadan, oluş anlamını etimolojik olarak yeniden bulduğu yerde; üçüncüsü de kimi yolları başka kimi yollar lehine geçersiz kabul etmemiz için gerekçemizin olmaması anlamında her bir karşılaşma olanaklıdır, fakat deneyim her karşılaşmayı seçmez (Zourabichvili, 2011:108).

Deleuze ve Guattari köksapın kartografi meselesi olduğunu söyler, yani içkin ya da bir klinik değerlendirme meselesi olduğunu söylerler (Deleuze ve Guattari, 1993:69). Köksapın üretilmek yerine taklit edildiği de olmaktadır. Çünkü bazıları şeylerin arasında ilişki olmamasını onları birbirleriyle bağlantılandırmanın ilginç olmasında yeterli görürler. Fakat köksap iyi dileklidir ama aynı zamanda seçicidir de. Köksapta gerçeğin acımasızlığı vardır ve sadece belli etkilerin meydana geldiği yerde biter (Zourabichvili, 2011:110).

Rizomlar, birleştirdikleri ağlar için hiyerarşik bir düzene sahip değildirler. Onun yerine işlevleri, parçalar arasında olan ilişkileri sevkeden, soyutlayan ve saptıran rastlantısal ortaklıklar ve de bağlantılardaki açık uçlu olan üretici konfigürasyon gibi düşünür. Bir rizomun içinde herhangi bir parçası, ayıran bir başlangıç noktası ya da sonu olmaksızın, bir başka parçaya bağlanmış, merkezsizleştirilmiş olan bir çevreyi biçimlendiriyor olabilir (Parr, 2010:236).

Rizomun bir diğer özelliği heterojen olmasıdır (Deleuze, 1988:8). Ağaç ve kök biçiminde olan düşünce heterojenliği indirgenemeyen bir çokluğa açmaya imkân sağlamaz. Çokluk ve fark kök tarafından algılanamaz, bunun nedeni kökten yaprağa doğru olan hareketin ilkesinin homojen ve tek biçimli olmasıdır. Rizom hiçbir aşkınlık, durağanlık ve sabitlik

fenomeni aracılığıyla anlaşılamaz. Rizom, sürekli olarak bağlantılar kurar, heterojendir ve bir oluş mantığına açılır.

Rizomun diğer bir özelliği ise; Bir ve Çok diyalektiğinin de ötesinde bağlantı kurmuş olduğu çokluktur (Deleuze ve Guattari, 1987:8-9). Çokluklar rizomatiktir ve de ağaç biçimli olan düşüncenin hiyerarşik mantığını kırarlar. Çokluk, ağaç ve kök imgesiyle kavranamaz, çünkü bu imgeler oluşları dikeyleştirir ve hiyerarşikleştirir, fakat çokluklar yatay ağlar oluşturur.

Rizom birden fazla parçaya bölünebilme özelliğine sahiptir, fakat her zaman bu bölündüğü parçalardan tekrar büyür, bu şekilde de tekil manaya karşı direnir. Bu durum çokluk ilkesinin bir uzantısıdır. Herhangi bir noktada köksapın biri iki parçaya ayrılırsa, bu iki parça koptuğu çizgi boyunca büyür ve kendilerini yeniden üretir. Bin parçaya bölünse de bin parça da kendilerini yeniden üretir. Kopmanın sayısı önemli değildir. Bir kare diyagonal olarak kesilirse iki üçgene ayrılır. Katı bir geometrik şekil kırılırsa, kopma noktaları ve sonuçta oluşan elemanlar farklı ve tekil kimlikler kazanır. Böylece bir rizom, varlığın geometrik varlığına ve çoğalmasına zıt bir şekilde var olan ve aynı zamanda da büyüyen genetik bir moda sahiptir. Genetik mantığı sebebiyle rizom, birden çok kopmaya ve parçalanmaya rağmen tamamen yok edilmeye karşı durur.

Rizomlar kendilerinin sabit bir şekilde kodlanmasına izin vermezler (Deleuze ve Guattari, 1987:9) ve böylece sürekli olarak kodlama sisteminin dışında yer alırlar. Bu kodlama sisteminin dışında bulundukları için de pürüzlü bir yüzeyde değil, pürüzsüz olan düz yüzeyde hareket ederler. Bu şekilde kendi boyutlarının tamamını doldurur ve işgal ederler. Rizomlar zorunluluk veya nedensellik ilişkisine bağlı olmadan, bağlantıları yersizyurtsuzlaştırma ile birbirine bağlayarak çoğalırlar. Yeraltında bulunan çiçek soğanları ve onların yumruları ve bazı hayvanlar bir anlamda rizoma örnektir. Çünkü bunların başlangıç noktaları ve aynı şekilde ereklere belirsizdir ve kesinlikle önceden bilinemez. Deleuze ve Guattari'ye göre rizomun en karakteristik özelliği bazı hayvan barınaklarının da sahip olduğu birden fazla çoklu girişin olmasıdır. Burdaki deliklerin giriş mi yoksa çıkış mı olduğu belirsizdir. Deleuze ve Guattari'ye göre düşünce de bu anlam içinde bir rizom olmalıdır; düşüncenin bağlantılarının başlangıç noktası, ağaç şekilli yapı gibi kökene bağlanmamalıdır. Bunun nedeni düşüncenin ağaç biçimli olmaması ve beynin de kök ya da dallar gibi olmamasıdır (Deleuze ve Guattari, 1987:14). Deleuze ve

Guattari'ye göre kişinin beyninin içinde bir ağaç vardır; ama beynin kendisi ağaçtan daha çok çime benzer. Dentritler ve aksonlar, böğürtlenin etrafında yer alan dikenler gibi birbirinin etrafında dönüp bükülürler.

Rizom kavramı çoğul okuma ile paralellik gösterir. Çoğul okuma Eco'nun Açık Yapıt eserine dayanır. Çoğul okuma kavramına paralaks bir boşluktan bakacak olursak; başı ve sonu olmayan, her daim arada ve şeylerin arasında olan rizom ile ilişkilidir. Herhangi bir noktası bir başka şeyle bağlı olan ağ ilişkisiyle kavranabilecek olan katmanlı, fragmanlı bir ilişki düzleminde çoğul okuma yapılabilir. Rizom da çokluk ortamını ifade eden düşünce imgesi olarak, botanik ve biyolojideki anlamından kültürel ve düşünsel üretimin farklı alanlarına taşınır. Burdaki düşünce imgesi, karmaşık, hiyerarşik olmayan, açık uçlu ağ metaforuyla kent yapılarını anlamak ve açıklamak için de kullanılabilir. Calvino'ya göre bir metafor olarak köksap, “yaşamın görmediğimiz yeraltı dünyasını betimleyen, bütün ikilikleri muhtemel ilişki yumağı şeklinde sunan ideal bir mekândır.”

Kıvrım

Kıvrım kavramının İngilizcede karşılığı olan fold/folding kelimelerine geniş kapsamlı çerçevede baktığımız zaman, bu kelime Türkçede kıvrım/kıvrırma olarak karşılık bulabildiği gibi kat/katlama olarak da karşılık buluyor.

Kıvrım kuramının temellerini atan filozof, Aydınlanma dönemi filozofu ve aynı zamanda matematikçi olan Gottfried Wilhelm Leibniz'dir. Deleuze bu kuramdan ilham alarak bu kuramı geliştirmiştir. Kıvrımın ilk olarak barok dönemde en etkin rol oynadığını görüyoruz. Barok dönemde sonsuz işlemi, sonsuzluğun keşfi amacıyla kıvrımların sürekli dizilerinin yaratıldığını görüyoruz.

Deleuze'un felsefe alanında yapmış olduğu çalışmalar yalnızca felsefe alanında değil, aynı zamanda resim, sinema, edebiyat ve özellikle de mimarlık alanında etkili olmuştur. Deleuze Leibniz'den aldığı kıvrım kavramı üzerine kendi kavramlarını eklemleyerek üretken bir dinamik potansiyeli oluşturmuş ve bu mimarlık alanında düşünüldüğünde kıvrım kuramı, tasarım sürecine yeni bir kapı açmıştır.

Deleuze özellikle Bergson ve Leibniz üzerine okumalar yaparak kıvrım kavramını geliştirmiştir. Deleuze varoluşu bile fark üzerinden okurken, maddeyi de sonsuz kertesinde sonsuz sayıda küçük dizilerin kıvrımlarındaki süregelmeye yerleştirir.

Varlığın temellerini farka konumlandıran şey, öznenin eğilim olması ve varlığın yalnız eğilimin ifadesi olabileceği söylemidir. Fark kavramını olumlayan bu durum, kıvrım kuramı üzerinde çalışmış, diferansla sonsuz küçükler düşüncesini ortaya atan Leibniz ve Deleuze arasında fikir ayrılığı oluşturur. Leibniz'e göre varlık özelliktedir ve her bir şey, tek özne sadece bir kavranla ifade edilebilir (Leibniz, 1997:28). Eğer bunu dizinin yakınsayana eğrileri şeklinde düşünürsek varlığın tekilliği dizinin sonsuz olan küçükler çokluğunda vücut bulacaktır. Ancak ıraksayan dizilerin bu durumu Leibniz düşüncesinde olumsuzlanır. Bunun nedeni ise, onların diziden sapacak olması ve farklı monadlar üstüne kıvrılacak olması ve her monadın açılıp ifade edeceği evrensel kesiti-bölgeyi bozarak daraltacak olmasındandır. ıraksayan dizilere Deleuze üzerinden bakacak olursak; Deleuze bu dizileri farkın ana unsuru olarak düşünür. Deleuze'e göre varlığın teksesliliği içindeki ıraksayan diziler hakiki doğa farklarını oluşturur ve kıvrımın temelinde yakınsayan ve ıraksayan dizilerin oluşturmuş olduğu sonsuzluk arasında gelip giden harmonik salınım hareketi mevcuttur. İşte bu hareket edimsel ve virtüel olan arasındaki devinim hareketidir. Deleuze düşüncesinde varlığın veya gerçekliğin kaynağı birlik değildir, farklılıktır ve olmanın kökeni ise özdeşlik içinde farklılıkların ortadan kalkması manasında aynı veya bir olmak değildir, başka olmaktır. O kıvrımların açılması manasında bir açma olarak nesne veya kendilik değildir, canlı olan dirimsel bir süreçtir.

Kıvrım kuramının yapısı monadolojiktir ve eğer bu yapının kökenini inceleyecek olursak Leibniz'e bakmalıyız. Leibniz'in monad kavramını inceleyecek olursak; monad genel manasıyla algılayan ruh ya da öznenin metafiziksel olarak ele alındığı kavramdır. Leibniz'in bu adı verme nedeni birin hallerinden birini ifade etmek içindir. O;

Bir çokluğu kendinde katlayan birlik, Bir'i "dizi" olarak açan çokluk. Daha doğrusu, Bir, katlama ve katını açma gücüne sahiptir; çok ise katlandığında oluşturduğu kıvrımlardan, açıldığında oluşturduğu açılmış-kıvrımlardan ayıramaz haldedir. Ama öyleyse katlamalar ve katını açmalar, içermeler ve ifadeler, hâlâ kısmi hareketlerdir, hepsini "birlikte katlayan", bütün Bir'leri birlikte katlayan evrensel bir birlikte içerilmiş olmaları gerekir (Deleuze, 2006:77).

Leibniz dünyayı sonsuz sayıda olup sonsuz sayıda eğriye dokunan sonsuz eğri olarak tanımlar. Bu eğri tek değişkenlidir, bütün dizilerin yakınsayarak yöneldiği dizidir (Leibniz, 1997:88). Leibniz'in monad kavramı tüm dünyayı içermiş olsa da kendi adına sadece evrenin bir kısmını ifade edebilir. Bu bağlamda monad tekildir (Deleuze, 2007:49).

Deleuze kıvrım üzerine yazmış olduğu kitapta tanımladığı monad kavramını barok ev alegorisi üzerinden anlaşılır kılmaya çalışmıştır. Burada anlatmak istediği: monad içeren özerkliği ve dışarı olmayan bir içeridir. Fakat buna karşı olarak, cephe bağımsızlığı ve içerisi olmayan bir dışarısının varlığından da bahsedebiliriz. Cephe deliklerde dolu olmasına rağmen boşluk yoktur, delikler sadece daha ince olan bir maddenin yeridir. Canlıdan da bir kıvrım geçer, fakat yaşamın metafizik ilkesi olan monadın mutlak içselliğiyle geçer ve fenomenin fiziksel yasası olan maddenin sonsuz dışsallığını bölüştürmek amacıyla olur. Monad, sonsuz parçalamanın asla erişemediği ve sonsuza kadar bölünen uzayı kapatan sabit bir noktadır (Deleuze, 2006:46).

Monad kapalıdır ve Leibniz'e göre monadın kapalı olması dünyaya her bir monadda tekrar başlama imkanı sağlar. Özneye dünyayı yerleştirmek lazımdır ki özne dünya için olabilsin. Dünya öznededir, fakat özne yine de dünya içindir. Dünya için olmanın koşulu kapalılıktır. Kapalılık koşulu, sonlu olanın sonsuz açıklığının yerini alır ve sonsuzluğu ise sonlu olarak temsil eder. Monadların sürekliliği vardır ve kıvrımların oluşturmuş olduğu bu süreklilik kesintiye uğramaz (Deleuze, 2006:38).

Madde sonsuz şekilde kıvrımlıdır, kıvrım üstüne kıvrım ve kıvrıma göre kıvrımdır. Bu sonsuz kıvrımlar maddeyi sünger gibi delik deşik hale getirir, fakat buna rağmen maddede boşluk bulunmaz ve süreklilik asla bozulmaz. Boşluk olarak gördüğümüz her alanda daha ince olan bir maddenin kıvrımları vardır. Eğer maddedeki veya ruhtaki kıvrımları sonsuz şekilde küçüklere bölssek bile bunların en küçük parçaları yine kıvrım olacaktır. Kıvrım kuramındaki bu süreklilik nosyonları matematikte diferansiyel kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eğrilerin sürekliliği de Öklid geometrisinin dışına çıkarak farklı geometrilerin ortaya çıkmasına öncü olmuştur (Deleuze, 2006:44).

Leibniz tarafından ortaya atılmış olan bu kuramı Deleuze kendi fark felsefesi ile geliştirmiştir. Deleuze'un fark felsefesi ile geliştirmiş olduğu kıvrım kuramından mimarlık disiplini de oldukça etkilenmiştir.

Kıvrım kuramının ilk olarak üzerinde durulduğu Barok döneme biraz bakacak olursak; Barok döneminde mükemmel form olarak görülen daire tahtından edilmiş, tamamlanmış olma düşüncesi önemini kaybetmiştir. Çünkü barok dönemde sonsuz işlem icat edilmiştir (Deleuze, 2006:58). Leibniz sonsuz diler üzerine çalışmalar yapmış ve matematik alanına giren diferansiyelle sonsuz analiz yapmak mümkün hale gelmiştir. Artık önemli olan şey dizinin ne şekilde sonlandırılacağı ya da formun nasıl tamamlanacağı değildir, dizinin ve formun ne şekilde devam ettirileceğidir. Mesela Barok dönemde bu durum kendini bazen tablodan taşacak gibi duran masa örtüsünün kıvrımlarında kimi zaman da bilinçli bir şekilde tamamlanmamış bir yapı bileşeninde kendini gösterir.

Deleuze Barok kıvrım kavramını bilim, sanat, moda, şiir, matematik gibi alanların tamamına uygulamıştır. Deleuze'e göre bükülmelerin, bükülen yüzeylerin, eğrilerin ilk filozofu Leibniz'dir. Kıvrım ilişkileri merkezileştirmeden kurumsallaştırır ve somutlar. Barok dönemin kıvrımlı düşünce fikri ve sonsuzluk algısı ile oluşmuş olan farklılaşmalar keskin sınırlarla çerçevelenememiş bir noktadadır.

Barok hiç durmadan kıvrımlar oluşturur. Kıvrımları defalarca eğip bükür, kıvrımları sonsuza götürür. Her şeyden önce barok, kıvrımları iki yöne göre ve sonsuzluğun iki katı varmış gibi iki sonsuzluğa göre farklılaştırır: ruhtaki kıvrımlar ve maddenin ikili kıvrımları (Deleuze, 2006:87).

Kıvrımların madde algısı üzerindeki etkisine bakacak olursak; Leibniz evrenin eğriliğini üç ana kavrama bağlı ele alır: cisimlerin elastikliği, maddenin akışkanlığı ve mekânizma olarak yay. Kendiliğinden eğri çizgi şeklinde ilerlemeyecek olan madde tanjanti izleyecektir. Maddenin parçaları hiç durmadan bölünüp burgaç içinde burgaçlar ve bunların içinde çok daha küçük burgaçlar oluşturur. Yani madde boşluksuz, sonsuzca delikli, süngersi ve oyuklu bir yapı sergilemektedir. Oyuğun içinde her zaman başka bir oyuk vardır. Her cisim bir dünya barındırır ve evren içinde farklı dalgalar ve akıntılar olan madde havuzuna benzetilebilir (Deleuze, 2006:95).

Bu kurama biraz da kat/katlama üzerinden baktığımız zaman Deleuze'ün tanımını ile karşılaşırız.

Her şey her zaman için aynı şeydir, Yalnızca tek bir zemin vardır ve: Her şey derece yoluyla birbirinden ayrılır, Her şey tarzlarda farklılaşır... Çünkü hiçbir

felsefe [kıvrım, pli], bir yandan dünyanın tekligini ve aynılığını, diğer yandan bu dünyadaki sonsuz farkı ve çeşitliliği olumlamayı bu kadar ileri götürmemiştir (Deleuze, 2006:113).

Katlanmış olan mekân potansiyellidir, fiziksel sınırlarını aşmıştır. Katlanmış olan çokluk içerir ve akışkandır. Mekân katlanırken kıvrımlarında var olan potansiyeller kullanılabilir, bu da oluşan değişken mekâna karşılık gelebilir. Burda biraz daha açacak olursak; mekân katlanmaların oluş durumunda olmasından ileri gelir ve buradaki oluş hali, içinde barındırdığı katlanma ve çokluk dinamikleri ile kaotiktir, belli bir düzen içermez, düzensizlik ve devinim içerir. Katlanmaların potansiyeli yapının sürekliliğini sağlar. Mekân katlanır şekildedir ve bireyler de bu katlanmada karşılaşmalar içerisinde. Bu karşılaşma iki yönlü olur; katlanmış olan mekân bireyleri barındırır ve bu karşılaşmalarda bireyler mekânı katlarlar. Katlamalar farklı farklı aşamalarda birbirini kapsarlar ve bu durum da çokluğa dair olan yapıyı akışkan kılar.

Leibniz, Deleuze ve Guattari gibi düşünürlerin farklı kelimelerle tanımlamış oldukları kıvrım kavramının tanımını net bir şekilde yapmak kolay değildir. Deleuze ve Guattari'nin birlikte kaleme almış olduğu Bin Yayla kitabında:

“Kıvrım düşüncenin genel topolojisidir. İçeri ve dışarının sürekli temas halinde olduğu topolojiye sahip uzamdır. Kıvrım, içeriden dışarıya bir akış hareketidir ve uzaklığın bu akışta artık önemi yoktur; ölçek ve sınırlar da artık fark edilmeyecektir” (Deleuze ve Guattari, 1987:76).

Deleuze Duyumsamanın Mantığı adlı kitabında kıvrım kuramının özetine geniş bir şekilde yer vermiştir. Ona göre kıvrımlar her yerdedir: ırmaklarda, kayalıklarda, ormanlarda, organizmalarda, beyinde ya da kafada, düşüncede ya da ruhlarda mevcuttur. Ama bunlara rağmen kıvrım bir tümel değildir, her daim tekil özelliktedir. Kıvrım bir farklılaştırıcıdır, diferansiyeldir. Bu nedenle de kıvrım ancak değişerek, başkalaşarak, çatallanarak ilerlemektedir (Deleuze, 2009:49).

Deleuze'un kıvrım kuramının temelinde yatan fark felsefesinin önemli ilkeleri arasında yer alan eşzamanlılık, farklılık, tekrar ve çokluk kavramlarının Eisenman düşüncesinde nasıl elde edilebileceğine bakarsak; mimari ürünün saf edimsel bir nesne haline gelmesi için üç yerde netliği kaybolması gerekir. Bu bulanıklaşması gerekenlerden ilki varlık, ikincisi

işaret ve üçüncüsü ise öznedir. Varlığın bulanıklaşmasıyla mimari formun topoğrafya ile kurduğu net ilişki ortadan kalkar, form ile topoğrafya birbirleri içerisinde erir, şimdinin geçmiş üzerine kıvrılarak oluşturmuş olduğu katmanlar açılır ve tüm bunlar varlığın çokluk barındırdığı tümel yapısının tek sesliliğinin kutsanmasıyla elde edilebilir. Varlığın bu yöntemlerle elde edildiği mimari üründe vücut bulmuş olması ise tasarlanmış olan yapıya eşzamanlılık, çokluk, farklılık, tekrar, heterojenlik gibi özellikleri atfedecektir. Burada sözü geçen kavramlar Deleuze düşüncesinde kıvrım kuramının ve bu kuramın temelinde yatan fark felsefesinin ana ilkeleri arasında olmaları nedeniyle önem arz eder.

Eisenman'ın üçüncü olarak üzerinde durmuş olduğu özne ise -Deleuzeyen bir ifadeyle organsız beden olarak- koşullandırılmış bir algıyla deneyim sürecine başladığında, yapıyla arasında olan ilişkiyi kendi tayin edecektir. İlk bakışta bu durum mimarlıktaki genel tavırla ters düşüyormuş gibi görünebilir; çünkü mimarlık kullanıcıların ihtiyaçlarının belirlemiş olduğu parametrelere uygunluğuna göre değerlendirilen disiplin olarak gelişim göstermiştir. Kullanıcının barınma, güvenlik ve konfor gibi arzularının sistemli bir şekilde düzenlenmiş olan mekânların dışında kalan mekândaki davranışları ise sadece kensi eğilimlerine bakarak gelişim gösterecektir. Eisenman'ın Holocaust projesinden deneysel bir proje olması özelliğinden bahsedebiliriz. Burada öznenin sınırlarının belirlenmediği, işaretlerden yoksun mekânı ne şekilde kullanabileceği sorusuna cevap verebileceği kendi içkinlik düzlemine bağlıdır. Öznenin bulanıklaşmasıyla mekândaki davranışları saf eğilimlerine yönelir. Mekânın kullanımı ve mekânı deneyimleme sürecindeki algı çeşitliliği her kişide farklı davranış potansiyelleri ortaya çıkarır. Bazıları için beton bloklar üzerinden atlanan oyun parkı, blokların aralarında yürüyen kişiler için de yalnızlık ve kaybolma duygularını hissettiren bir yerdir. Davranış ve deneyimleme yöntemlerinin doğru olup olmadığını bir yana koyarsak, mekânı kullanım çeşitliliğinin nicel olarak fazlalığı, mimarlık disiplini için birbirinden farklı potansiyeller barındıran bir bakış noktasına açılan kapı aralar. Eisenman kıvrım hakkında belki birçok manevra ve teşebbüs diyagramları tanımlamada yardımcı olabileceğini; fakat kıvrım süreci (düşüncenin merkezci olmayan ağları üreterek tasarımı dönüştürme potansiyeli) saf üretken ve tanımlanamaz olarak kalacağını, binaların bize en iyi ihtimalle tasarım süreçlerinin dinamizmini sembolize ettiğini ya da bir şekilde anımsattığını, bu sebeple ilk edimsel formun son ürünle hiçbir ilgisi olmadığını söyler.

Deleuze düşüncesinde saf olan şey karışımlar değil eğilimlerdir. Doğanın bize sunmuş olduğu karışımlar zaman ve mekân iken, Bergsoncu bölme işlemi uygulandığı zaman mekânın maddeye, zamansa süreye eğilim gösterir. Eisenman saf olana ulaşmak için üç noktayı bulanaklaştırma yöntemini kullanmıştır. Bu bulanaklaştırmanın ilki olan varlığın mekânsal statüsü düşünüldüğünde, maddeye doğru yönelen bir eğilim göstermiş ve grid ölçülerinin değişmediği ve yüksekliklerin ise farklılaşarak Deleuze düşüncesinde tekrar yarattığı mekân oluşturmuştur. Bahsedilen özellikleri düşünüldüğünden varlık, alt ölçekte homojen bir şekilde görünen bir çokluk oluşturmuştur ama bunu aynının benzer şekilde tekrar edildiği çokluk olarak değil, öğelerin farklarının ortaya koyduğu farklanma ile gerçekleştirmiştir. Bu açıdan baktığımızda üst ölçekte heterojen çokluk olarak kıvrımlar oluşturması beklenen bir durum olacaktır.

2.2.2. Mimarlık bağlamında çağdaşlık ve görelilik

John Rajchman çağdaş kelimesinin sözlükteki gibi tek bir tanım vermenin doğru olmadığını söyler. Ona göre çağdaş kelimesi deiktik, yani geçtiği bağlama göre anlamı belirlenen bir kelimedir. İnsanın bu kelimeyi kullandığı zamanla “aynı zamanda” manasına gelir fakat bu zamanın kendisi değişim halindedir. Agamben çağdaş kelimesinin Foucault’a ait l’actuel kelimesi ile aynı anlama geldiğini söyler. Bu fikri Foucault da 19. yüzyılın ortalarında Alman tarihselciliğinin hastalıklarına az da olsa diriltici unutkanlık zerk etmeyi isteyen Nietzsche’nin vakitsiz/zaman aykırı kavramından devşirmiştir. Foucault’un yazdığı dönem olan savaş dönemi sonrasında, düşünme imgesinin kendisinin, özel olan bir zamanı öngerektirdiği düşünülüyordu. Bu zaman çağdaş olmayan, dolayısıyla en azından kronolojik olmayan unsuru içeren bir zamandı bu. Bu da Deleuze’un şimdiye direniş diyeceği şeydir (Artun ve Örgü, 2014:20-21).

Deleuze en başından beri Heidegger ve Hegel’in 1945’ten sonra Fransızlara miras olarak bırakmış oldukları bilindik felsefe tarihinin karşısına böyle vakitsiz/zaman aykırı çağdaşlığı çıkarmıştır. Ama 1989’dan kısa bir süre sonra Guttari ile birlikte yazmaya başlamış olan Deleuze’e göre, bu tekilleştirme anları konusu jeo-felsefi boyuta sahipti. Jeo-felsefi açısından, düşüncedeki çağdaş anlar, yeni olan fikirleri olanaklı kılarken eskileri de üst üste bindirme yöntemi ile bir ışıkla donatan, onlara yeni bir çağdaşlık, taze bir actualite kazandıran yersiz-yurtsuzlaşma sahalarında ve koşullarında ve çoğunlukla şehirlerde doğmaktaydı (Artun ve Örgü, 2014:22).

Roland Barthes Fransa’da vermiş olduğu derslerin birinde çağdaşı şöyle özetler:”Çağdaş olan vakitsiz olandır”. Nietzsche, kendi güncellik iddiasını, şu anki zamanla çağdaşlığını, bir uyumsuzlığa ve irtibatsızlığa yerleştiriyor. Kendi zamanıyla mükemmel şekilde çalışmayan, çağın taleplerine uymayan ve bundan dolayı da güncel olmayan kişi, aslında kendi zamanına aittir ve çağdaştır. Bilhassa bu nedenle, bu anakronizm be bilhassa bu irtibatsızlık aracılığıyla, kendi zamanını kavrama ve görme konusunda çok daha yeteneklidir (Artun ve Öрге, 2014:42).

Çağdaşlık, kişinin bağlı olduğu, aynı anda mesafeli durmuş olduğu zamanıyla arasında olan tekil ilişkidir; bu öyle bir ilişkidir ki bir ayrılma ve anakronizm aracılığı ile zamana bağlanılır. Dönemleriyle fazla çakışan, dönemiyle her noktada mükemmel şekilde buluşan kimseler çağdaş değildir; tam da bundan dolayı onu görmeyi başaramaz, bakışlarını döneminin üzerinde tutmayı beceremezler (Artun ve Öрге, 2014:43).

Bu noktada Agamben ikinci bir çağdaşlık tanımı önerir: çağdaş olan kişi bakışını zamanın üzerine ışıkları seçebilmek için değil karanlığı seçebilmek için dikmiş olan kişidir. Çağdaşlığı tecrübe eden kişiler için bütün zamanlar karanlıktır, çağdaş olan kişi tam da bundan dolayı, bu karanlığı görmeyi başarabilen ve kalemini şimdiki zamanın zifiri hokkasına batırarak yazabilen kişidir (Artun ve Öрге, 2014:46).

Çağdaş sanat, özünde olumlayıcı olan bir kültür karmaşası ile tek boyutlu olumlayıcı bir ilişki kurmakla, kendi içerisinde son derece etki olumlayıcı bir güç haline gelmiştir. Burada da olumlayıcı niteliğini belirlemeye ve tanımlamaya yarayan unsur, çağdaş olmaktaki ısrarındadır. Çağdaş sanat yalnız bu zamana ait olmakla kalmaz, sırf bu zaman yerleşmeyi, sızmayı ve mümkünse eğer onu biçimlendirmeyi umutsuzca arzulamasıyla ona değer atfeder (Artun ve Öрге, 2014:79).

Çağdaş mimarlık da, kesin aralığı saptanamayan aralığı, tam olarak karşılığı bulunamayan tanımı işaret etmiştir. Mimarlığın önceliklerine ve içeriğine yönelik yorumlar çeşitlendikçe, çağdaş mimarlığın tanımları da bu çeşitliliğe dayalı olarak farklı karşılıklar bulur. Kuram ve pratik olarak birbirini tamamlayan temel iki boyuta sahip olan çağdaş mimarlık, Vittorio Gregotti’ye göre eylemin doğrudan temeli olarak kuramsal olan araştırmayla bağlantılıdır. Çağdaş mimari kuram, mimarlık ve mimari pratik aracılığı ile peyzaj haline gelen doğa arasındaki ilişkiye odaklanır. Kavram, içerik ve bağlam arasındaki etkileşme, yüzleşme ve çekişmenin çağdaş kentsel kültürün ve mimarlığın

tanımlanmasına ait bir parça olduğunu öne süren Bernard Tschumi'ye göre çağdaş mimari kuram, kavramlar pratiği; çağdaş pratik de bir bağlamlar kuramıdır (Tschumi, 2004:11-15).

Rafael Moneo, çağdaş mimar ve çağdaş mimarlığın temel sorumluluğunu, bina kültürünün sıradan hale gelmesine, klişelere karşı direnmek şeklinde açıklar (Kipnis, 2005:98). Çağdaş mimar, soyut kavramlar veya somut olgular üzerinden doğrudan, dolaylı, örtük veya açık çevresel ilişkiler kurar. Bu yönde de kendisine verilenleri güçlendirmek, yok etmek ya da değiştirmek isteyebilir (Balkema ve Slager, 1999:79-85).

Thomas Schumacher'e göre çağdaş mimarlık, yerin koşulları deforme edilerek idealle çevresel olanı sentezleyen ve farklılaştırılmış binalar sunmalıdır. Robert Venturi'ye göre de çağdaş olan uzlaşa ile birlikte farklılığı da barındıran mimarlıktır, Colin Rowe çağdaş yeni olanla özdeşleştirir ve Fred Koetter'e göre de yeni mimarlık, tarihin üstesinden gelebilmeyi ifade eder ve çağın ruhuna yanıt verebilecek niteliktedir (Rowe ve Koetter, 1984:126-128).

Steven Holl ise yeni ilişkileri örgütleyen çağdaş mimarlığın, kültür, program, yer gibi birçok boyutu olduğunu belirtir. Çağdaş mimarlık Zaha Hadid'e göre, kentin farklı dönemlerinin arasında gerçekleştirilecek salınımdan hareketle çağdaş olan özün oluşturulmasıdır. Rem Koolhaas'a göre çağdaş mimarlığın bağlamı, merkezi olma fikrinin zayıfladığı ve vurgunun çevreye kaymış olan kentlerdir; mimar, büyük kentlerin etrafındaki yeni kasabaları, endüstri sonrasındaki peyzajları işaret ederek kenar kentler ifadesini kavramlaştırmıştır. Modernizmin taşımış olduğu yüksek potansiyele rağmen Rem Koolhaas'a göre çağdaş olan, ne modern ne de bağlamsaldır. Koolhaas'ın çağdaş spekülative mimarlığı, varolan koşullar içindeki potansiyeli keşfetmeye odaklanır (Koolhaas ve Kwinter, 1996:23-30).

Eisenman için çağdaş olan, anlamlı, doğru ve zamansız mimarlık anlayışına girmeksizin üretilmiş olan yapay mimarlıktır. Herzog de Meuron'a göre hala tam olarak tariflenememiş olan çağdaş mimarlık, neredeyse sıradan görünüme sahip olmanın yanı sıra planda yeni olanı sorgular. Peter Zumthor'un çağdaş mimarlığı ise, mekânların duysal niteliklerini yakalamayı, bağlama saygıyı, malzemelerin şiirsel ve temel kullanımını gerektirir. Yani sonuç olarak çağdaş mimarlığa baktığımız zaman çelişkili iki argüman geliştirilmiştir. Bunlardan biri mimarlığı özerk çalışma olmaktan çok enformasyon arayüzü şeklinde ele alırken; diğeri ise mimari objenin kendisi ve özerkliğine olan vurguyu devam ettirir. Bundan dolayı ilk argümanla genellikle yerle uzlaştırılmış mimari ürünler; diğeri ile

sanatsal olan niyetlerin estetik ürünleri elde edilir. Bu şekilde çağdaş mimarlık her zaman bir muğlaklığa işaret etmiştir; bunun nedeni her iki koşulda da potansiyel olarak sınırsız bir kaynak ve bağlam sunar (Hvattum, 2008:108-110).

Çağdaş kültürün aracı olarak değil işlevi olan mimari formlar, göreliliğin savunmuş olduğu kentteki kültürün değişkenliğine ve çoğulluğuna cevap vermek zorundadır. Mimari formun görevi, her çeşit yerleşil kültürel veya tarihsel koddan azade şekilde, çağdaş gerçekliğin moleküler olan doğası ile irtibat kurmaktır (Spencer, 2018:249).

Zaero-Polo gibi, Moussavi için de kapitalizm içerisindeki değişimler mimari formların gelişmesinde önemli bir rol oynar; mimari formlar, kitlesel bireyselleşmenin ortaya çıktığı ve ürünlerin farklılaştığı bu gerçekliğin değişkenliğini ve çoğulluğunu koruyabiliyordur artık. Söz konusu olan gerçeklikte, kapitalizm homojenleştirici güç olmaktan çıkmış, yeniliğin ve farklılığın üretimine katkı sağlar hale gelmiştir. Mimarlığın da nitekim aynı yoldan gitmesi gerekir. Kendine özgü olan yeni formlar geliştirmelidir ve böylece bireylerle seçim çoğulluğunu bağlantılandıran çevrenin oluşumuna katkıda bulunmalıdır (Spencer, 2018:249). Mimarlık bunu yapmak için de üst başlıkta bahsedilen görelilik ile bağlantılı kavramları kullanır. Böylece her tasarım kendine özgü, çokluklar barındıran, her bireye ayrı deneyim yaşatan bir yere dönüşür.

3. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTAKİ GÖRELİLİK KAVRAMININ YANSIMALARI VE STEVEN HOLL MİMARLIĞI

Görelilik kavramının günümüz disiplinlerinde kabul görmüş olma durumu çağdaş mimarlıkta sadece kabul edilmekle kalmayıp, kılıgısal anlamda da yansımalarını görüyoruz. Günümüz mimarlarının eserlerinde görelilik kavramının ve bağlantılı olduğu kavramların yansımalarını rahatlıkla görebiliriz.

3.1. Çağdaş Düşünce Bağlamında Göreliliğin Güncel Mimarlıktaki İzleri

Önceki bölümde irdelemiş olduğumuz görelilik kavramı ile bağlantılı kavramları çağdaş dönemdeki güncel mimarların tasarımlarında yansımalarını görebiliriz. Rem Koolhaas'ın Fransa Kütüphanesi mimari paralaksta sorgulanan önemli konulardan iç-dış kavramına güzel bir örnektir (Resim 3.1).



Resim 3.1. Rem Koolhaas, Seattle Kütüphanesi, Seattle, ABD

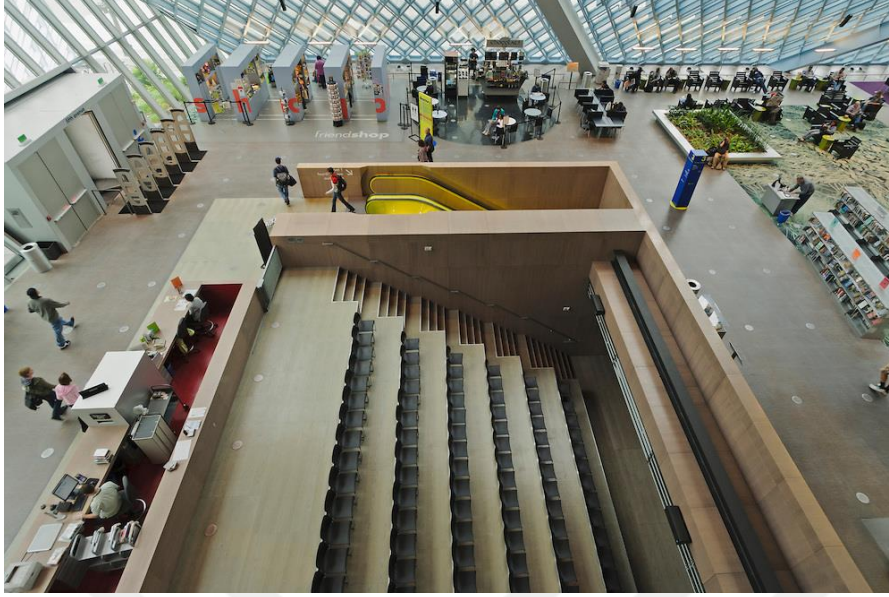
Kütüphaneye işlevli bu devasa kutu, şekle ya da dış kabuğa yönelik olan geleneksel anlayışları biçimsel algıdan kurtulabilmek için biçimin alelade olan doğası üzerinden azarlar. Burada biçim olmayanın özellikle olumsuzladığı katılıklarını kıran ve yalnız içerde yatan farklı gerçekliğe estetik biçimde karşılık gelerek işlevlerini sürdüren iç alan ve bunun dış hatları ile duvarları arasında özsel olarak dışavurumcu ilişkiyle ilgili olan modernist kavramsallaştırmaların en görkemli olanıdır. Böylece binanın dışarı ile içerisi

arasındaki bu dışavurumcu karşılıklılık, kökensel ola kıyaslanamazlığa doğru kayar. Odalar, işlevler, Koolhaas'ın iç ve dış kavramına bakış açısının farklılığı tasarımda kendisini göstermiş ve bu tasarımda genel geçer olan tasarımların dışına çıkıldığı görülmüştür (Resim 3.2).



Resim 3.2. Seattle Kütüphanesi iç mekânlar

Koolhaas paralaks bir yarıktan bakarak, bu tasarımda kütüphaneyi sadece kitapların bulunduğu ve kitap okunan bir yapı olarak düşünmemiş, kütüphanelerin enformasyon mekânı olduğunu savunmuştur. Kitaplardan çok, bilgi akışının nasıl sağlanacağı üzerinde durmuş ve çözüm olarak da spiralle rampalar sayesinde, katların birbirleriyle bağlantıları aracılığı ile bilgi akışını sağlamayı başarmıştır (Resim 3.3). Bu bağlantılar ve ilişkilerle, kütüphanenin sıkışmış rasyonel kalıbından kurtulmasının en güzel örneklerinden birini vermiştir. Mimari paralaks düşüncesine yatkınlığını bu tasarımdaki yüzer-gezer mekânlarla, iç-dış kavramlarına bakışıyla, farklı deneyimlere imkân tanınmasıyla, farklı mekânları birbirine bağlama şekliyle ve tüm bunları yaparken artıkları olan ara mekânların sürekliliğini sağlaması ile birlikte, birçok ara uzamın varlığını kanıtlamıştır.



Resim 3.3. Seattle Merkez Kütüphanesi mekânların birbirine bağlanması

Ayrıca bu tasarımda cepheyi tekrar üzerinden okumamız mümkün. Aynı geometrik şeklin tekrarı ile birlikte tekrarın içinde barındırdığı farkı ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Ana kütlelerin katlanarak oluşması ile oluşan yapının çokluklar içerdiğini söylemek mümkün. Ayrıca bu kütüphane farklılaşan katlanma hareketleriyle oluşturulmuştur. Burdaki hareket biçimsel bütünlüğe sahiptir. Burdaki katlanma farklılaşarak kendini tekrar eder ve cepheyi monotonluktan kurtarır.

FOA'nın Yokohama Port Terminali binası çoğu kavramı bünyesinde barındırır. Karmaşık olan formun değişken olan kesit profili ve çeşitlenen geometrisi pek çok algıya ve duygulanıma yol açar (Resim 3.4).



Resim 3.4. FOA, Yokohama Port Terminali, Japan

Düzlük, kıvrım, açıklık, çaprazlılık, asimetri gibi algılara yol açar. Bu kadar çeşit duyulanım ve algılanımlar tasarımın tek bir yoruma ya da anlama indirgenmesine engel olur. Yapı kabuktan farklı, peyzajdan farklı, iç mekândan farklı görünür ve algılanır. Her bir kısmında ayrı bir kavram kendini gösterir. Ana yapının alanı sararak kıvrıldığını görüyoruz. İç mekâna geldiğimiz zaman mekândaki katlanmalar kendini açmaya başlar (Resim 3.5).



Resim 3.5. Yokohama Port Terminali mekânındaki katlanmalar

Binanın iç mekânında ve dış kısmında kullanılan dikey ve bazen aynı doğrultuda bazense kesişerek yerleştirilen döşeme malzemesi Deleuze'un olumladığı fark-tekrar kavramına atıfta bulunur (Resim 3.6). Aynı elemanlar bir araya gelerek bir çokluk oluşturur.



Resim 3.6. Yokohama Port Terminali dış mekânındaki tekrarlamalar

Gözlem güvertesinin üstündeki zemin malzemesi, aşağıdaki geniş, kapalı alanlara yollar ve açıklıklar oluşturmak için dalga benzeri salınımlarda yükselir ve düşer. Bu değişiklikler, bazen ince, bazen de keskin olan, bazen de proje için icat edilen yeni mimari dilin özü idi. Bina üç dikey seviyede düzenlenmiştir. Birinci kattaki bir otoparka sahip olan geniş bir orta kat, terminalin biletleme, gümrük, göçmenlik, restoranlar, alışveriş mekânları ve bekleme alanları dahil olmak üzere idari ve işletme alanlarını içermektedir. Tavana yayılan çelik kirişler, hafif, esnek ve kolayca dövülebilen bir düzlemden yapılma hissine sahip olan gözlem güvertesi hissi ile keskin bir şekilde çelişen uzaya ağır bir his verir. Üç seviyenin bağlanması, mimarların kararsız ve çok boyutlu bir dolaşım akışını sürdürmede merdivenlerden daha etkili olduğuna karar verdikleri hafif eğimli rampalardır.

Lynn'in Kore Kilisesi'nin de farklılaşan bir tekrar biçimiyle oluşturulduğu görülmüştür (Resim 3.7). Kilise yapısında cephe üzerinde kurgulanan kabuklar bir araya gelerek kendini tekrar etmiştir. Bu tekrarlama işlemi sabit bir modülün tekrarıyla değil, farklılaşan ölçekteki bileşenlerin tekrarı ile yapılmıştır. Bu yapıdaki her eleman özgün mesafeye, boyuta ve açığa sahiptir. Lynn'e göre bu yalnızca kalkülüs yöntemi ile tasarlanabilir ve yapılabilirdi (Rappolt, 2008:29, 87). Yapı üzerindeki bileşenlerin farklılaşan tekrarı yapı üzerinde oldukça dinamik bir etki yaratmıştır. Yapı etrafında ilerlediğimizde aynı biçimin

oldukça dinamik bir şekilde açılıp kapandığını görebilmekteyiz. Bunun sebebi taşıyıcı sisteminin de hareketli bir yapıya sahip olmasıdır. Bir çeşit kapalı hacim gibi görünen aynı boşluk, diğer taraftan bakıldığında bir çeşit açık manzaraya dönüşmektedir. Yapıdaki boşluklar görsel bir hareketlilik kazandırmıştır. Oluşturulan boşluklar ile birlikte her bir eleman birbiri içerisine katlanarak tekrar eder ve gözü mihraba doğru yönlendirir (Resim 3.8).



Resim 3.7. Greg Lynn, Kore Kilisesi, New York, ABD



Resim 3.8. Kore Kilisesi iç mekânı

3.2. Steven Holl Mimarlığının Görelilik Bağlamında İncelenmesi

Görelilik kavramının çağdaş mimarlıktaki yansımaları birçok mimarın yapılarında etkisini göstermektedir. Fakat bu mimarlardan Steven Holl sadece kılğısal anlamda değil, kuramsal anlamdaki çalışmalarıyla da diğerlerinden ayrılmaktadır. 1970’li yıllardan beri hem kuramsal hem de kılğısal anlamda eserler vermektedir. Holl kuramsal çalışmalarında birçok kavram üzerinde yazılar yazmıştır. Bu kavramlar zamanla birlikte değişip dönüşmüştür. Özellikle paralaks adlı yazmış olduğu kitap görelilik kavramı ile doğrudan ilişkilidir.

3.2.1. Görelilik bağlamında Steven Holl’ün kuramsal yaklaşımları

1947 yılında doğan ve mimarlık eğitimini 1970’lerde Roma’da alan Amerikalı mimar Steven Holl günümüzde mimari alanda olağanüstü ve entelektüel duruşu ile farklı bir konuma sahiptir. Steven Holl’ü diğer mimarlardan ayıran en önemli özelliklerden biri; yapmış olduğu yapılar kadar kuramsal yönünün de ön planda olmasıdır. Steven Holl sadece kılğısal anlamda değil, kuramsal anlamda da ön plana çıkan bir mimardır. Proje tasarladığı süreçle birlikte kuramsal çalışmalarına da devam etmektedir. Her geçen zamanla birlikte değişen koşullar, bilginin artması, bilgiye ulaşma hızı, küreselleşme gibi değişiklikleri göz önünde bulundurarak kuramsal çalışmalarını ilerleterek ürün ortaya koymaya devam etmektedir.

Mimari projelerinde kuramsal çalışmalarına dayanan felsefi bir derinlik vardır. Holl’ün mimarisinin önemi, düşüncelerinde ve mimari yapılarında bulunan felsefi derinlik aracılığıyla ortaya çıkar.

Holl mimarlık hakkındaki düşüncelerini, mimarlık eğitimini aldığı dönemde ve 1980’li yıllarda yeniden sorgulamıştır. O yıllarda devam eden rasyonel yaklaşımın mimaride yeni düşüncelere yol açacağından endişe duyar ve bundan dolayı da yeni arayışlara başlamıştır. Bu arayışı esnasında yepyeni bir düşünce şeklini ortaya çıkaracak olan fenomenoloji disiplini keşfeder. Bunu keşfetmesini sağlayan şey de Merleau Ponty okumalarıdır. Holl Merleau-Ponty fenomenolojisinin mimarideki bakış açısını yeniden düşünme konusunda nasıl ilham verdiğine dair ipuçları verir (Holl, 2000:38). Holl, Ponty’nin mimari düşünce biçimini geliştirmiş olduğu fenomenolojik felsefesine odaklanmaktadır. Merleau-Ponty

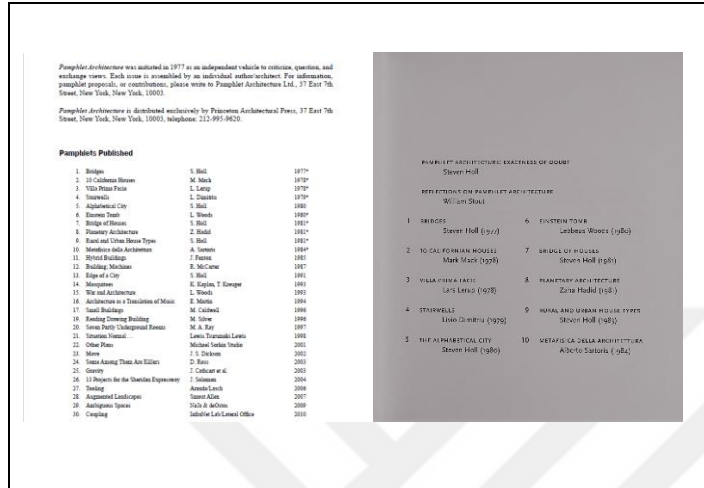
fenomenolojisindeki felsefî kavramları yeniden yorumlar ve bunları mimari kavramlara dönüştürür. Çünkü Steven Holl mimarlığından kuramsallık ve kılıgısalılık birbirine bağlı olarak gelişir.

Steven Holl'ün kuramsal yönünün zamanla birlikte geliştiğini ve dönüştüğüne yayınlamış olduğu bir dizi kitapla desteklediğini görüyoruz. Holl'ün 1977 yılında ilk cildinin yüz kopya şeklinde basılmış olduğu Pamphlet Architecture serisi her yıl çıkan bir yayındır. Holl bu serinin kendiliğinden ve belirsiz bir şekilde başladığını söyler. Ona göre tanımlanmış bir izleyici olmadan coşkulu bir söz olarak, bu küçük kitapçıklar belirsizliğin iyimserliğinin tadını çıkardı. Holl'e göre bu kitapçıklar bir bağımsızlık ve ruh yoğunluğuyla, her kitapçık bir fikir savaşı argümanı, birleşik bir kavramlar derlemesi veya açık bir bakış açısı sunar. Bu kitapçıkta her yazar istediği gibi açıklama yapmakta özgür bırakılır. Bu kitapçıkları karanlıkta rakamlar olarak tanımlar Steven Holl. Çünkü bu kitapçıklarda yazarlar kendilerini ortaya çıkarmışlardır ve belirsizlikten ortaya çıkmışlardır.

Pamphlet Architecture serisi başladığında, modern mimarlık tartışmalı bir şekilde bozulmaya başlamıştı. Holl her kitapçığın alternatif bir bakış açısı için bir girişim olduğunu söyler. Ona göre genç yazarlarla seri bir yayın yapmak zordur, fakat asıl mesele belirsizliktir.

Holl bu yayının her sayısında farklı yazarlara, mimarlara ve çeşitli temalara yer vermiştir. Bu seri, esnek bir enstrüman karakterini her zaman korumuştur. Bunlar format olarak bile küçük ölçekli yayınlardır ve sadece bir tanıtım amacı olarak değil, araştırmaların bir dökümantasyonu görevi görmeyi amaçlamaktadır. Holl özgürlük ve özerkliğin bu derginin her zaman misyonu olduğunu söyler. Holl'ün ilk olarak değinmiş olduğu meselelerden bazıları; Birinci sayıda Bridges, beşinci sayıda The Alphabetical City, yedinci sayıda Bridge of Houses, dokuzuncu sayıda Urban and Rural House Types ve on birinci sayıda Hybrid Buildings gibi konulara değinmiştir (Resim 3.9). Bu başlıklara baktığımız zaman Holl'ün tipolojik yaklaşımını açıkça görüyoruz. Fakat bu tipoloji, modernizmin klasik olan taksonomisinden uzak ve bir dereceye kadar önceki on yılın Avrupalı ve İtalyan araştırmacılarından uzak, sistematik olmayan bir tipolojidir. Bu araştırmalar, neredeyse tamamen aksonetriklerin görünen nesnelliğe dayanan temel çizimleri kullanır. Bu şekilde, kentsel olan binalar biçimsel özellikleri yönünden analiz edilir. The Bridge of Houses ve

Hybrid Building, somut gözlemler ve edebi önerilerde bulunan projelerde daha fazla araştırılan konulara açıldı. Melezleme olgusunu ve fonksiyonların plansız bir şekilde karıştırılmasını öğrenmek mimarın tipolojik kuralların determinizmi bozmasına yardımcı oldu (Garofalo, 2003:8).



Resim 3.9. Steven Holl Pamphlet serisi

Holl daha sonra 1989 yılında Anchoring başlıklı manifestosunu yayınlamıştır. Holl yayınladığı manifestoyu şu şekilde tarif eder:

Burada herhangi bir mimarlık yapıtı için, durum ve arazinin yalnızca o yapıya özel bir başlangıç noktası olabileceği savını öne sürmüştüm. Bu aslında biçemsel devamlılığa karşı oldukça sert bir savdı. Çünkü o sırada bazı mimarlar, biçemleri aslında bir tür imza olduğu için Cleveland’da yaptıkları binaların aynısını örneğin Berlin’de yapabiliyorlardı. Böyle bir yaklaşım bence başlangıç noktası olarak yerin olasılıklarını ve arazinin anlamını gözden kaçırmak demektir”. Holl’ göre başlangıç noktasını bulunan durumun özgünlüğünden almayan yaklaşım mimarlık açısından kuşku uyandırmaktadır (Kendir, 2003).

Holl, her tasarım için alanın ve durumun sadece homojen bir yapıya değil, bununla birlikte aynı zamanda ona direneceğine dair belirli bir araştırma alanı sunduğunu belirtir. Holl burada ankraj terimini kullanırken, yapı ile bulunduğu yerleşim alanı arasındaki belirli bir ilişki ortaya çıkar. Bu kelimenin sözcük anlamı çıpa ile sabitlemek, demirlemek anlamında kullanılır (Holl, 1989:32). Burada bahsedilen çıpa kavramı sabitleme işleminde kullanılan araç olarak tanımlanır. Demirleme kavramı ise buradaki sabitleme eylemini ya da sabit olma durumunu belirtir. Holl ise bu terimi bir yapının alana sabitlenmesini anlatmak amacıyla bir metafor olarak kullanır. Holl burada bina ile alan arasındaki fiziksel olan

ilişkiyi daha derin ve yoğun bir seviyeye yükseltir. Buradaki ankraj, fiziksel olan yerleşim alanına binanın kök salması için belirli bir şartı belirtir.

Steven Holl'ün metafor olarak kullanmış olduğu bu terime göre mimarlık konuma bağlıdır. Mimarlık müzik, heykel, resim, edebiyat ve sinemadan farklı olarak, bir yerin yaşantısıyla kaynaşıktır. Bir binanın yerleştiği alan, o binanın oluşumunu belirleyen bir girdi olmanın ötesinde olan bir durumdur. Bu onun fiziksel ve metafizik temelidir. Holl arsanın ve binanın işlevsel olan yönlerinin, sirkülasyonunun, güneş açılarının ve girişlerinin çözümlenmesi durumu mimarının metafiziği gerektiren fiziği olarak tanımlar. (Holl, 1989) Burada bu bağlantı ya da dolaylı olarak bir neden aracılığı ile bir bina, yerleşim alanı açısından biçilmiş bir şeyden ötede olan bir değer taşır. Bu manifestoya göre yapı, konumlandığı yerle kaynaşır ve konumun anlamını kendisinde toplar ve böylece işlevsel ve fiziksel gereksinimlerden aşkınlaşır (Holl, 1989:28).

Steven Holl'e göre mimarlık ve yerleşim alanı metafizik ve şiirsel olan bir bağlantıya ve yaşantısal bir ilişkiye sahip olmalıdır. Mimari bir ürün, bir yapı ve konumu başarılı olarak kaynaştırdığında üçüncü bir durum ortaya çıkar. .Bahsedilen bu üçüncü gerçeklikte gösteren ile gösterilen bütünleşir (Holl, 1989:32).

Holl bu manifestoda binanın tek bir konumu olduğunun üzerinde durur. Bahsettiği bu tek yer binanın tüm amaçlarının toplandığı yerdir. Bugün konum ve mimarlık arasındaki bağlantı, modern yaşamda yer alan yapısal dönüşümlerin bir parçası olan yeni yollarla kurulmalıdır (Holl, 1989). Holl mimarlığı şöyle tanımlar:

Mimarlık bir uzanım, bir yerle görelili olarak ilintili mutlak anlamlar oluşturan bir uyarlamadır. Yeni bir ürün, varolan kuruluşların tersyüz edilmesi niteliğinde olsa bile, onun düzeni soyut mekânın genel özelliklerinden farklı bir yönünü kapsamaya veya özel bir anlamını aydınlatmaya çalışır. Özgül olanın içinde bir ideal, görelili olanın içinde bir mutlaklık vardır (Holl, 1989: 25).

Steven Holl'ün bu kitabında ele aldığı bir diğer konu ise düşünce ve olgudur. Ona Holl'e göre mimarlık ürününün özü biçim ve konsept arasında kurulan organik bir bağıdır. Temel özelliklerini bozmadan içinden parçalar çıkarılıp eklenemez. Konsept, rasyonel olarak öznel bir gösterge ya da açık bir anlatım da olsa, bir sorgu alanı, bir düzen ve sınırlanmış bir ilke ortaya koyar (Holl, 1989:31).

Holl'e göre inşa edilmiş olan bir yapıda edinilmiş olan yaşantı olgusunda bütünü belirleyici olan düşünce, farklı parçaları kesin amaç doğrultusunda bir araya getiren gizli bağlıdır. Yarı saydam olan cam yüzeylerinin ışık parıltısı ile tanımladığı mekânlar, tanımlı olan konseptte indirgenemeyen duyumsal yaşantı içerseler de, buradaki ifadesizlik olgu ve konsept arasındaki bir boşluk değil, bu çeşitli sonuçların kesiştiği bir alandır (Holl, 1989:24).

Binanın gerçekleşmesi ile düşünce ve olgunun birbirine karışması belirir. Burada gerçekleştirme fiili başlamadan, mimarlığın zamanı, mekân, madde ve ışıktan oluşmuş olan metafizik iskelet düzensizliğini korur (Holl, 1989:28).

Bir hücre zarının saydamlığı, opak olan bir camın parlak yansıması, bir duvarın tebeşirli sıkıcılığı ve bir gün ışığı demeti belirli bir yere özgü olan yaşantıyı oluşturan karşılıklı ilişkiler ile aynı ortamda birbirine karışır. Algılayanın duyularıyla malzemeler bütünleşir ve böylece bize net olan görsel algıdan dokunsala kadar uzanan ayrıntıları sağlarlar. Bu durum doğrusallık, saydamlık ve içbükeylikten, sertliğe, nemliliğe ve esnekliğe uzanan rastlantısal olan bir dünya açar bize. Holl'e maddesel ve dokunsal olan mimarlık açığa çıkarmanın şiirine ulaşmaya çalışır. Buradaki açığa çıkarmanın şiiri, büyük ölçekteki uyum ve küçük ölçekteki uyumsuzluk arasındaki etkileşimi sağlar (Holl, 1989:31).

Benzer şekilde, mekânsal alanlar olgusunu açığa çıkaran paralaksın yahut da perspektifsel çarpıklığın boşluk ve doluluklarla tanımlanmış, birbirine geçen mekânlarda devindiğinde kazandırmış olduğu yaşantıdır. Perspektifin içindeki bir noktadan edinilmiş olan mekânsal yaşantı, bedeninin optik noktasının ve ufuk çizgisinin bir araya gelmesini gösterir. Göz yuvaları Holl'e göre burda mekânsal yaşantı olgusu içine yerleştirilen bir çeşit mimari bir konum halindedir (Holl, 1989:30).

Holl'e göre ışık olmadan mekân unutulmaya mahkûmdur. Çünkü ışığın gölgesi ve tonları, değişik kaynaklardan gelişi, saydamlığı, opaklığı veya yarı saydamlığı, kırılma ve yansıma koşulları mekânı tanımlamada ya da yeniden tanımlamada birbirlerine dolaşırlar. Işık, yaşanılan alanlar arasında deneysel bir köprü oluşturur ve mekânı belirsizliğe yöneltir (Holl, 1989:52).

Holl'ün kuramsal yapısına göre mimar düşünce, düşüncenin başlatmış olduğu olgunun işlenmesidir. Ona göre “yaparak” düşüncenin sadece olguyu büyütmede gerekli bir tohum olduğu fark edilir. Yaşantı duyumları mimarlığı “yapmaya” özgü olan bir tür uslamlama durumuna gelir. Konseptin ve duyumların birliği ya da olgu ve düşüncenin kaynaşması üzerinde düşünürken, istenilen şey, tinsel olanı bütün hale getirebilmektir (Holl, 1989:43). Steven Holl'ün bu kitabında sınırlı konsept fikri ideolojiye bir alternatif olarak öne sürülür. Bugün bu kavram olumsuz bir çağrışım uyandırmıştır. Holl belirleyici olan bir fikrin oluşumunu sağlayan etmenler olarak zaman, kültür, konum ve programa bağlı durumları gösterir. Holl herhangi bir ideolojinin yansımalarını dikkate almadan duruma özgü bir konseptin tam bir düzen olarak geliştirilebileceğini söyler. Ona göre sınırlı bir konsept üzerine kurulmuş olan bir mimarlık, çeşitlenme ve benzersizlik ile ortaya çıkar ve bu da özel bir durumun tekliğini ortaya çıkarır (Holl, 1989:39).

Holl'ün bir diğer kuramsal çalışması 1996 yılında yazmış olduğu *Intertwining* kitabıdır. Bu kitabın giriş kısmında bir çelişkiyi açıklamaya ihtiyaç duyar Holl. İlk kitabındaki teorik çalışma bu kitapta profesyonel düzlemde büyük ölçüde genişletilmiştir. Artık özellikle demirlenmiş görünmüyordu ve aslında Japonya, Almanya, Finlandiya, İsviçre, Hollanda, Norveç ve Kore’de yaptığı projeler evrenselleştirilmiş görünüyor (Garofalo, 2003:9).

Bu kitapta Steven Holl'ün düşüncesindeki yeni merkezi ilgisinin, temel olarak Maurice Merleau-Ponty'nin ve onun Algının Fenomenolojisi'ne dayanan bir fenomenolojinin yorumunu yapar. Mimar bu kitapta “iç içe” esasına dayanan kendi tasarım programını açıklar. Bu söylemi de bir dizi heterojen terimle açıklayarak yapar.

Holl'ün bu kitabında, mimarlığın mekânın ve zamanın iç içe geçmesindeki algıları ve yaşamı değiştirebilme gücünden bahseder. Fenomenoloji özlerin incelenmesine ilişkindir ve mimarinin de özleri ortaya çıkarma gibi bir potansiyeli vardır. Biçim, mekân ve ışık ile örülen mimarlık, günlük yaşam deneyimlerini belli alanlardan, programlardan ve mimarilerden ortaya çıkan çeşitli olgular aracılığıyla yükseltebilir. Bir düzeyde fikir gücü mimariyi yönlendirir, bir başka deyişle, yapı, malzeme, mekân, ışık, renk ve gölge mimarlığın yapımında iç içe geçer. Mekân boyunca hareket ettiğimizde başın çevrilmesiyle birlikte üst üste binen perspektiflerin yavaş yavaş ortaya çıkan gizemlerini deneyimleriz (Holl, 1996:24).

Kitabın adından da anlaşılacağı üzere iç içe geçme üzerinde duran Holl'e göre; günümüzde mimarlık hem sanatsal hem de insancıl olma gücüne sahiptir. Burda bahsedilen hümanizmin yaptığı şey, nesnel ve öznel yaşantıları kaynaştırmak, iç ve dıştaki duyguları içteki ve dıştaki düşüncelerle iç içe geçirmek. Holl'e dokunsal önemliliği ve sessiz mekânsallığı ile mimarlık, insan deneyimlerine temel içsel anlamları ve değerleri tekrar üretme potansiyeline sahiptir.

Holl ışık metafiziğinin günlük materyaller, mekân ve formlar ile iç içe geçmiş olan özlerin bir parçası olduğunu söyler. İçbükey pencereler, cam olgusunu sıradan bir malzemeyi yansıtan ve sıra dışı olan bir ışığı yansıtan bir ışık şeridi ağı haline getirir.

Holl'ün bu kitabında bahsettiği kavramlardan biri “enmeshing” terimidir. Nesnenin ve alanın birleşmesi ağ gibi saran bir deneyim, mimariye özel bir etkileşim meydana getirir. Mimari bizi kuşatır, düz ve derin üç boyutlu paralaktik mekân ve zamanın iç içe geçmesi ile değişen, birleşen malzemelerin, renklerin, dokuların ve ışığın iç içe geçmesini sağlar (Holl, 1996:31).

Holl düşüncesinde arka plan, orta zemin ve ön planın mimari sentezi, tüm öznel nitelikleri ve ışık ile iç içe geçmiş olan bir algının temelini oluşturur. Mesela penceresi olan bir odada bir masaya oturduğumuz zaman, pencereden gelen ışık, zeminde kullanılmış malzeme, uzaktaki manzara ve elimizdeki silgi bir araya gelmeye başlar. Buradaki örtüşmeyi iç içe bir alan yaratmak için çok önemli görür Holl. İç içe geçmiş olan bir süreklilikte malzemeyi, rengi, geometriyi ve detayları düşünmemiz gerekir fakat buradaki unsurlar parçalarına ayrılabilir ve bunlar tasarım sürecinde bireysel olarak incelenebilir ama sonunda bir araya gelirler. Geometrideki, aktivitedeki ve duyulardaki algıyı parçalarına ayıramayız (Holl, 1996:27).

Steven Holl bu kitabında paralaksı mekânsal olarak açıklar ve akıcı mekândan bahseder. Şehirde boşluk boyunca devinim içinde örtüşen perspektifler ağı içerisinde hareket ederiz. Beden ilerledikçe uzaktaki, yakındaki manzaralar açılır ve kapanır. Yakındaki ve uzaktaki nesneler, duvarlar ve binalar arasındaki kayma hareketi, her daim değişen, görsel olarak yapısal manzarayı paralaks olarak adlandırır. Burada yapılan gezinti kentsel mekânda birçok kendiliğinden iç içe geçmiş olan deneyimler ortaya çıkarır (Holl, 1996:19).

Holl'ün burda değindiği bir başka kavram gözenekliliktir. Holl'e göre ufuk gözenekli bir yapıya sahiptir, hareketimizle kaplanır, yapım aşamasındadır veya zamanı aşındırır. Geceleyin boşluklarda ve katılarda kendilerini karanlık bir mekânsallıkla tersine çevirirler:

Rengarenk bir kaleydoskop, New York'ta puslu bir gece, sarıların ötesinde yeşilin muhteşem bir akıcı maddesidir; mavi bir pus üzerinde dalgalı kırmızımsı sırtlar; turuncu yavaşça bulanıklaşır, şekilsiz izlerden kesin beyaz parıltılara açılır. Boşluklar, binalar, pencere duvarları, işaretler ve renkler birbirine karışıyor. Metropolde gecenin mekânsallığının parıltısı, gölgelerden, renklerden ve görüş hattından oluşan bir derinlik, güneş tarafından oluşturulan gündelik mekânsallığın derinliğinden farklıdır (Holl, 1996:28).

Holl bu kitapta viskoziteden de bahseder. Akıcı ışık farklı viskoziteye sahiptir. Ondan dolayı da Tokyo gecesi, Amsterdam gecesi, Manhattan gecesi birbirlerinden farklıdır. Gece mekânın viskozitesi, her bir özel yere özgü bir yoğunluğa ve bir akış hızına sahiptir. Karanlığın ve ışığın farklı olan nitelikleri sadece mekânsal ve görsel bir akışkanlığı değil, aynı zamanda da zaman zaman hızlı olan, bazı zamanlarda yavaş olan psikolojik alanı da etkiler. Mimari, bazen hareket halinde olan akışkan mekânın yalnızca yavaş bir viskozitesidir (Holl, 1996:35).

Holl, Henry Bergson'un süre kavramına da değinerek zaman kavramından bahseder. Holl'e göre zaman ve algı, belirli bir süre içerisinde mimarlığın mekânı ve ışıkla iç içe geçer. Son modern fizikte tartışılan zamanın geri dönüşü, eski Budizm'de üstünde durulan bir kavramdır. Budistlere göre zaman sürekli akış halindedir. Zamanın psişik alanı, Budistlerin zamanın geri dönüşü ve anlık olması, mimarideki sabit zamanı zorlar ve mimarlıktaki sürenin zamanını uzatır. Holl burda Batı zamanını Doğu ile değiştirerek mimarlık süresinin uzatılabileceğini söyler.

Holl'ün bu kitapta kullandığı bir diğer kavramlar taş ve tüy metaforudur. Ona göre olağanüstü bir mimari hem taşı hem de tüyü çağrıştırır. Algılanan kütle ve algılanan yerçekimi, mimarlık algımızı doğrudan etkiler. Çünkü mimari, kütlenin ve malzemelerin yerçekimine, ağırlığına, gerilimine dayanır (Holl, 1996:17).

Holl'ün kitabına adını verdiği iç içe geçme durumu, yeni geometrileri dikkate alır ve yeni şekillerde zamanı ve mekânı birleştirir. Geometrilere tek başına sabit bir anlam oluşturmaz. Hiçbir geometri diğerinde üstün değildir ve geometrilerin kombinasyonları sonsuz

olasılıklar içerir (Holl, 1996:34). Geometrilerin çeşitli şekillerde bir araya gelmesi tasarım potansiyelini ve deneyimi artırır.

Mimarlık sadece formdan ibaret olan bir şey değildir, mimarlık geometriyi aşar. Form ve kavram arasında organik bir bağlantı olarak görev yapar. Mimarinin anlamı, onun alanının, olgusunun ve fikrinin iç içe geçmesindedir. Alan-gücü, durum, program ve olgular fikir gücüyle ilişkilidir. Tasarımı yönlendiren güç fikirdir (Holl, 1996:26).

“Mükemmel bir konsept nedir?” üzerinde durur Holl. On göre karmaşık elemanların çeşitli ilişkisi bir konsept ile bir arada tutulur. Bir kavramın farklılığı ve netliği bir durumla sınırlıdır ve bir siteye ve programa anlam katabilir. Düzenleme fikri, farklı parçaları tam niyetle birleştiren gizli bir iş parçacıdır. Fikirler düzenlemek, farklı mimari unsurları daha büyük bir bütüne bağlayabilen buluşsal aygıtlardır ve yine de, işlevsel gelişim için özgür ve açık olmalıdırlar.

Holl’ün bir diğer kavramı malzeme ve haptik bölgedir. Mimaride malzeme deneyimi sadece görsel değil, dokunsal, işitsel, koku almadır; bunların hepsi mekân ile ve zamanla bedensel yolumuzla iç içe hale gelir. Belki de başka bir alan, doğrudan, haptik alandan çok sayıda olguya ve duysal deneyime sahip değildir. Holl’ün burada bahsettiği mimarlığın haptik alanı, dokunma hissi ile tanımlanır. Mimari bir alan oluşturan detayların önemliliği belirdiğinde, haptik alan açılır. Duyusal deneyim yoğunlaşır, psikolojik boyutlar devreye girer (Holl, 1996:25).

Mimarlık deneysel kalmalı ve yeni fikirlere ve özlemlere açık olmalıdır. Zaten kanıtlanmış, zaten inşa edilmiş ve zaten düşünülmüş olana doğru sürekli iten muazzam muhafazakar güçler karşısında, mimarlık, yüceltilmemiş hissi keşfetmelidir. Açık ve deneysel ve belki de marjinal kalmalıyız. Bir ilham fikrinin gerçekleştirilmesi, diğerlerine ilham verir. Olağanüstü deneyim, kavgaya değer, kelimeler olmadan cevaplanır - sessiz cevap, ışık mekânında ve mimarinin malzemesinde yayılan neşedir (Holl, 1996:25).

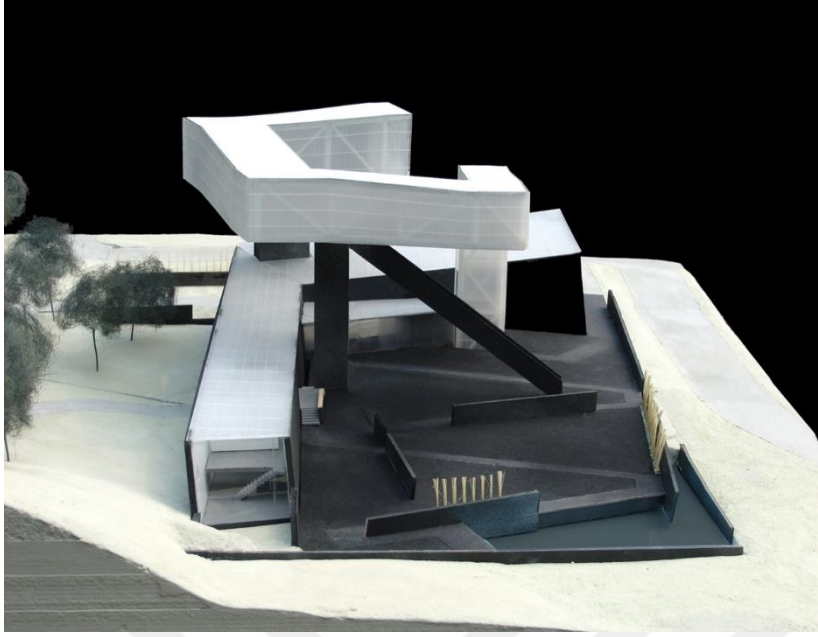
Holl’ün bir diğer kuramsal çalışması 2000 yılında yayınlamış olduğu Parallax kitabıdır. Paralaks başlığı, daha önce iki yeni bilimsel boyuta (daha önce yazılanlar ve tipolojik) aşılanarak yeni bir güç kazandırdığını ileri sürmektedir. Steven Holl, çalışmasının

benzersizliğinin formatın geleneksel zemini karşısında ortaya çıkmasına izin verilen monografin sınırları içinde kalmaya ihtiyaç duymaz. Onun yansımaları şimdi sürekli bir akış içinde projeler ile yöntemsel olarak iç içe geçmiştir. Bu daha sıradışı çünkü mimarların çoğunluğunun tersine hareket ediyor, çünkü diğer mimarların profesyonel başarısı onların teorik araştırmalarının sürekliliğini korumasını engelliyor (Garofalo, 2003:10).

“Bu kitap, mimarlıkta bir ruhu ve bilim ve algıda keşifleri doğrulamakta ve birinin diğerine olan ilişkisini araştırmaya çalışmaktadır.” (Holl, 2000:151).

3.2.2. Görelilik bağlamında Steven Holl’ün kılgsal yaklaşımları

Çin’in Nanjing kentindeki Laoshan Milli Parkı içinde yapılmış olan Uluslararası Modern Mimari Uygulamalı Sergisi’nin bir parçası olan Nanjing Sifong Sanat Müzesi Çinli mimarların eserlerinin bulunduğu serginin girişinde yer alır. Bu müze Steven Holl ekibine göre eski Çin resimlerinde yansıtılan derin, değişen mekânsal izlenimleri karakterize ediyor; değişen bakış açılarını, mekânların katmanlarını keşfeden, o coğrafyanın sisinde ve suyunda genişleyen bir yapı ortaya koyar. Bu yapıda Çin resimlerinin karakterize edilme sebebi ise; Batıya ait resimlerin aksine Çinli ressamlar tek kaçışlı perspektifi reddetmiş olmalarıdır. Peyzajı tek kaçışlı perspektifle değil, paralel perspektif ile betimlemişlerdir. Bu da resme bakan kişiyi resim içinde dolaştıran bir etken olmuş. Bu projede her konuma göre değişen bakış açısı farklı deneyimsel alanlar sunar.



Resim 3.10. Steven Holl, Nanjing Sifang Sanat Müzesi, Nanjing, Çin

Çinli ressamalara ait tabloların gizemlerini referans alan bu yapı, yapıdaki katmanlı alanları keşfetmemizi sağlar. Paralel perspektif hacimlerinden oluşan bir alanın oluşturmuş olduğu galerideki zemin seviyesinde geçitler, kademeli olarak yukarıdaki galeriye ait sarmal bir yapıya dönüşür (Resim 3.10).

Alanın peyzajında kullandığı paralel perspektifli duvarlar tamamen paralaks kavramı ile ilişkilidir. Bu duvarlar bambu etkisi verilerek yapılmıştır. Ziyaretçilerin duvarlar arasında hareketleri ile farklı bakış açıları oluşur. Peyzajın bu paralel perspektif duvarlarla ne şekilde organize edildiğini görülebilir, gerçekten de ufukta bir nokta olmadığı hissini yaratacak koşullar yaratabilirsiniz, ancak alanı eğiltme hissi vardır. bu beden mekândaki hareketi ile ilgilidir. Bundan dolayı, bambunun yatay bir doku olması çok önemlidir, çünkü bu, duvarların durumuna ve farklı alan koşullarına daha fazla vurgu yapmaktadır. Bu duvarlar yukarıya ulaşabilmek için dolambaçlı yolları oluşturur.

Müze iki yarımdan oluşur, bazı yerlerinde zemine batırılmış iki katlı beton bir kaide ve bunun üstüne kalın kolonlarla yükseltilmiş yarı saydam olan kısım vardır.



Resim 3.11. Nanjing Sifang Sanat Müzesi'nde katmanlı mekânlar

Müzenin iç kısmı tam olarak kutuya benzemez, az çok ortogonaldır (Resim 3.11). Bu durumun sanat için iyi bir arka plan sağladığını söyler Holl. Yüzen galeriyi hafifçe eğerek, onları, manzaraya açılan bir odaya ulaşan yokuş yukarı bir rota boyunca ilerletir.

Bu binada, avluya paralel perspektif koşuluyla devam eden her şeyi, yukarıdaki ve aşağıda sürekli olarak mekânsal akış hissiyle birleştiren bir şekilde, binaya taşınmıştır. Her katında sergi alanı vardır. aşağıdaki sergi alanı oda oda iken, yukardaki kütle tektir ve art arda mekânlardan oluşturulmuştur. Tek kütle olan kısım saat yönü etrafında çözümlenmiştir. Tavandaki kirişlerin düzenlenme yöntemi ile mekânda katmanlaşma sağlanmıştır.

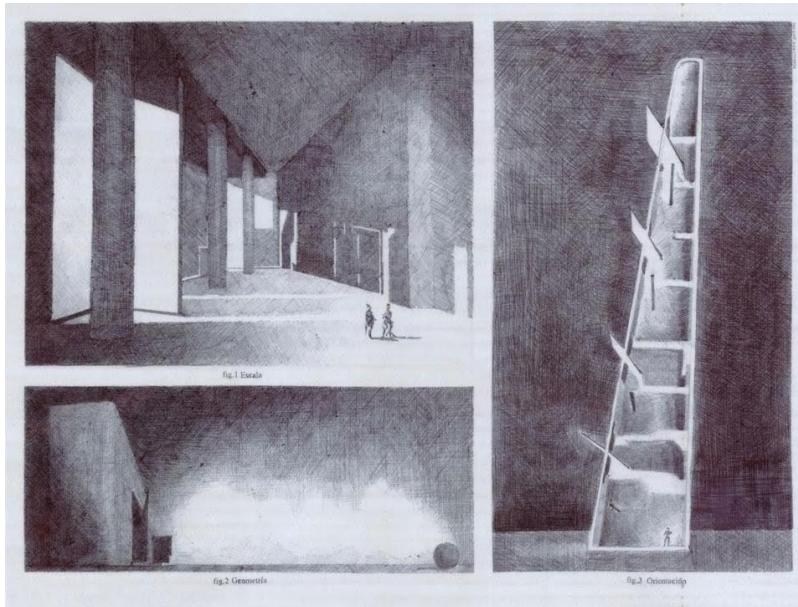
Diğer bir örnek olarak Storefront for Art and Architecture tasarımını verebiliriz. Bu yapıda cephede yaratılan hareket ve değişik geometrik şekillerde oluşturulmuş doluluk boşluk ilişkisi ile dış mekân ve iç mekân arasındaki transparanlık vurgulanmıştır. Cephede oluşturulan boşluklar iç mekân ile dış mekân arasında bir geçirgenlik yaratır. Panellerin istendiğinde dışa doğru eklemlenmesi sergilenecek ürünlerin galerinin dışındakiler tarafından da seyrine olanak verir. Böylece iç mekân ile dış mekânı cephe eşiği üzerinden sentezleyen bir sergileme sistemi ortaya çıkar.



Resim 3.12. Steven Holl, Sanat galerisi, New York, ABD

“Paneller açık konumdayken cephe galerinin iç mekânından dışarıdaki kaldırıma doğru çözülür.” (Holl, 2017)

Bu cephe, iç mekânla kent arasında görsel bir arayüz oluşturmayı hedefler. Gerektiğinde dış mekâna taşan sergi ürünleri sokaktan gelip geçenlerin zihinlerine belki de nerde gördüklerini hatırlamayacakları ama bir yerden imgesine sahip olacakları anlar olarak düşer (Resim 3.12). Bu cephe sınır kavramını sorguladır ve açık ya da kapalı olduğu durumlara göre kişinin hafızasında yer farklı bir şekilde yer eder. Sınır kavramının esnekliği farklı deneyimlere ve çoklu okumalara yol açar.



Resim 3.13. Sanat galerisinin perspektifleri

Umberto Eco’nun bahsetmiş olduğu hareketli yapıtlar kavramına örnek olarak gösterebiliriz. Panellerin her bir hareketi ile mekân tekrar tekrar yaratılır (Resim 3.13).

Birbirinden farklı olarak tekrar yaratılan mekân, her seferinde yeni deneyimler, yeni algılar, yeni bakış açıları sağlar. Yönetmen Kyong Parkın da dediğinden yola çıkarak şunu söyler Holl: Dışarı yok, içeri yok, yer yok, bina yok, kurum yok, Holl yok, sanat yok, mimari yok.

Helsinki'nin Töölö Körfeiz'nin son kısmında yer alan Kiasma Çağdaş Sanatlar Müzesi, peyzaj ve yapı sentezinin güçlü bir şekilde ifade edildiği tipolojik bir formdur. Holl bu yapıya Fince dilinde Chiasma terimini kullanır ve bu terim özellikle tıp dalında beyinde yer alan optik sinirlerin kesişme noktası için kullanılır. Kiasma'nın kavramsal temeli, yapının kütesinin kentin ve peyzajın geometrisi ile bütünleştirilmesidir. Steven Holl bunu geometriyi yapı biçimiyle de yansıtmıştır. Burada belli belirsiz kültürel eksen, yapıyı kıvrılarak Alvar Aalto'nun Finlandia Hall binasına bağlıyor. Aynı zamanda bu eksen, yapının arkasında bulunan peyzaja ve Töölö Koyu'na doğru uzanan doğal bir eksen de yaratır. Form su ve manzaraya bağlanır. Çinko oksit çatı üç katlı yapıyı sarar, burulur ve modern bir çelik kutu ile birleşir (Resim 3.14).



Resim 3.14. Steven Holl, Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Finlandiya

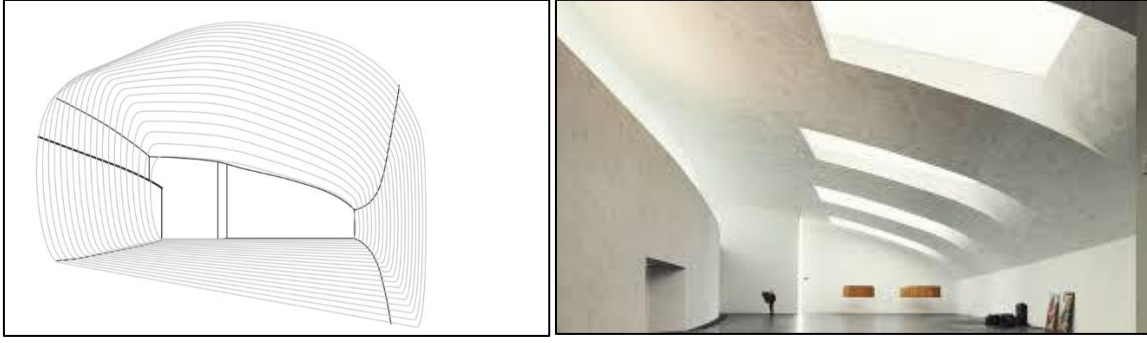
Yapının ana formunu belirlemiş olan çizgiler içerde de devam ederek iç mekânı tanımlar. Dış ve iç mekânı tanımlayan sürekli olan bu eğrisel geometri dışarısı ve içerisi arasında kesintisiz olan bir görsel bağlantı oluşturur. Bu süreklilik içinde bütün parçalarıyla yapı, ayrılmaz bir çokluk oluşturur.

Mekânları biçimlendirirken diğer bir etken olarak yapının mimarisindeki ara ölçekleri yok etmesiyle yarattığı sessizlik olur. Bu şekilde, ara ölçeklere sanat yapıtları yerleştirilebiliyor ve bu da, duvarların nötr olan kütlesinde sergilenen işlerle karşılık oluşturur. Steven Holl burada mimarlığın kolonlar, pencere açıklıklarıyla veya pervazlarla değil; bir basamağın kenarı, bir kapı tokmağının kıvrımı veya cam bir kirişin kalınlığı aracılığıyla açığa çıktığını söyler.



Resim 3.15. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kıvrılan iç mekanı

Eisenman mekânın katlanması ile ortaya çıkabilen olağanüstü karakterlerden yahut da formun mimari beden haline gelerek mekânsal ilişkileri tanımladı biçimden bahseder (Resim 3.15). Kiasma Müzesi'nde de, özellikle iç galeriler gün ışığına açılan açıklıklar ile nazik bir eğrisel biçimde katlanarak mekânı etkilerler. Ana dolaşım eksenini köşelerde hafifçe bükülür, gizem yaratacak kadar küçük detaylar oluşturur. Eisenman'a göre katlanma, geleneksel olan görüş alanını değiştirir. Holl'un mimarisinde mekân dikkatli bir şekilde analiz edildiği zaman bedensel ilişkinin öncelikli olduğu fark edilir (Resim 3.16).



Resim 3.16. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde kıvrılan galeriler

Steven Holl sık sık mekândaki şiirsellikten bahseder. Deneyimlerin duygusal ve yaratıcı potansiyelleri ona göre şiirsel bir özelliktir. Buna dayanarak Holl Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde şiirsel bir mekân yaratmak istemiştir. Bunu yapabilmek için de mimari form, ışık ve gölgenin etkisini kullanır.

Holl için müzikte ses neyse, mekânda da ışık odur (Resim 3.17). Mimarlık deneyimi, örtüşen bakış açıları, ışığın mekânsal akustiğine eşdeğerdir. Eğer mekânsal kavrayış ve kavramsal yöntem varsa bunlar ancak ışık ile canlı hale getirilebilir.

Binanın temel düzenini tek bir bakış noktasından algılayamayız. İç mekânda bir manzara boyunca ilerlerken sinematik olarak açılır. Bu bina bir gezinti mimarisidir fakat önceden belirlenmiş bir rota yoktur. Birden fazla asansör, rampa ve merdiven, birden çok olası güzergâh oluşturmak için ayrı galerilerle birleşir. Odalar arasındaki geçiş diyagonal bir zikzak yörüngesinde gerçekleşir.



Resim 3.17. Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin mekânlarındaki ışık kullanımı

Holl ayrıca bu müzede hareketli bedenın mekânsal algılamalarını değıştırmeye yönelik tasarım yapar. Çünkü algılama anında hareket etmek, bedenın mekânsal algılarını artırır. Bu müzeye ziyaretçiler cam bir tavana sahip geniş bir lobiden girer. Galeri boşlukları mimar tarafından neredeyse dikdörtgen şeklinde nitelendirilir ve her biri kavisli bir duvar içerir. Bu kavisli duvarlara sahip odalar çağdaş sanat sergileri için sessiz ama çarpıcı bir zemin sağlar. Bu odalar sessiz olmaları ile birlikte statik değildirler. Bu düzensizlik ziyaretçiler müzeyi dolaştıkça kompleks bir görme silsilesine yol açar ve bu düzensizlik odaların ayırt edilmesini sağlar.

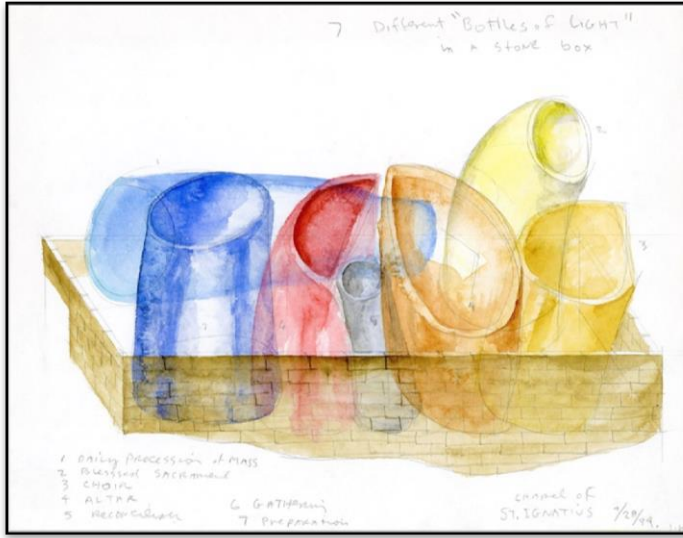
Konsepti farklı ışıkları bir araya toplama olan St. Ignatus Şapeli'ni Steven Holl Seattle'da yapmıştır. Holl bu yapıyı tasarlarken Hristiyanlık Tarikatı olan Cizvit felsefesini dikkate alarak tasarlamıştır (Resim 3.20).



Resim 3.20. Steven Holl, St. Ignatus Şapeli, Seattle, ABD

Cizvitlerde manevi uygulamalar tek bir yöntemle yapılmaz, farklı insanlar için farklı yöntemler vardır. Bu tasarımda da birin içinde bir araya gelen farklılıklar söz konusudur. Işık çatıdan ortaya çıkan bir dizi farklı hacim tarafından şekillendirilir. Bu çatıda yer alan hacimler yedi tane düzensiz ışık kuleleridir. Burdaki düzensizliklerin her biri ışın farklı niteliklerini amaçlar. Benzersiz çatı tektoniği üzerinde bulunan farklı renkli mercekler, şapelin iç mekânları boyunca çeşitli ışık efektleri üretir (Resim 3.21). Böylece iç mekân, duvarlarla değil, ışık, gölge ve renkle farklı bölmelere bölünür. Mekânın ışıklarla bölünmüş olması mekânı daha esnek ve deneyimsel kılıyor. Doğu cephesi, batı cephesi, kuzey ve güney cephelerin hepsi birleşik bir tören için bir araya getirilir.

Işık metaforu, düzensizlikle farklı nitelikteki ışıkları amaçlayan, çatıdan çıkan farklı hacimlerde şekilleniyor. Farklı ışıkların bir araya getirilmesi kavramı, bir taş kutudan çıkan şişe taslakları kavramında görülebilir. Cizvit'in manevi alıştırmalarında tek bir yöntem belirtilmediği gibi, burada farklılıkların bir birliği birer birer toplanmıştır (Holl, 1998)



Resim 3.21. St. Ignatus Şapeli konsept diyagramı

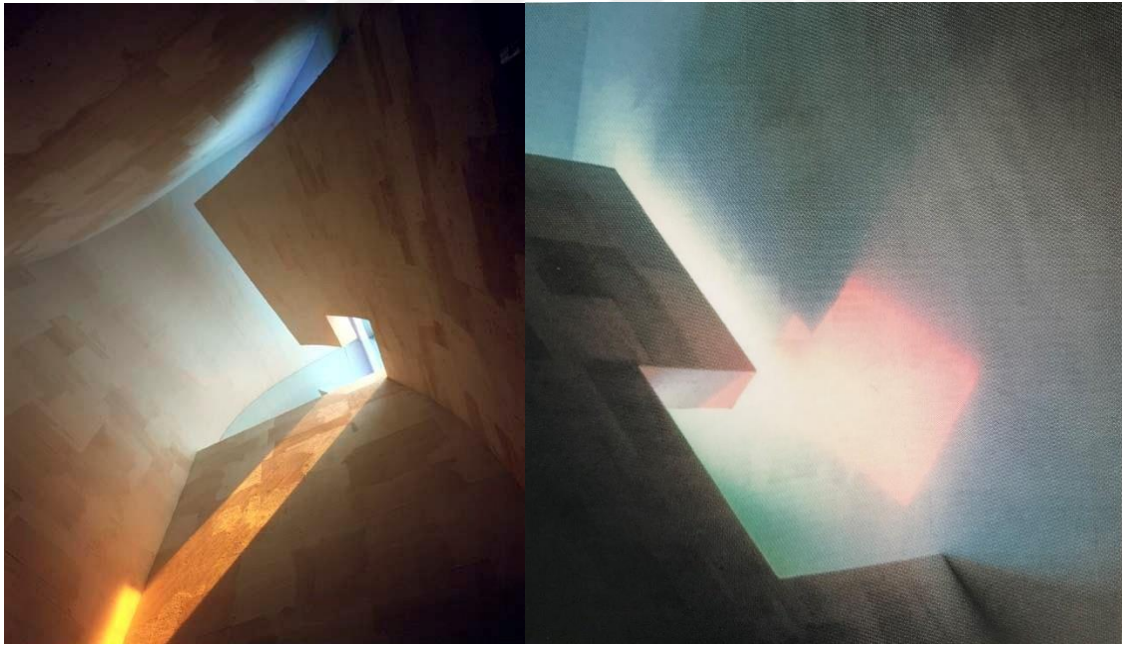
Her bir ışık hacmi Cizvit Katolik ibadetinin bir bölümüne denk gelir. Güneye bakan ışık, kütlenin temel bir parçası olan tören alayını gösterir. Şehre bakan kuzey ışığı, Kutsal Ayin Şapeli'ne karşılık gelir. Ana ibadet mekânı doğu ve batı ışığını içerir. Farklı Işıklar kavramı, saf renkli bir lensin diyalektik birleşimi ve her ışık hacmi içinde yansıyan bir alan içinde daha da geliştirilir.

Her bir ışık şişesinin büyük penceresinin karşısında bir bölme oluşturulur. Bölmelerin her biri parlak bir renge boyanmıştır; sadece yansıyan renk şapelin içinden görülebilir. Bu renkli ışık, bir bulutun güneşin üzerinden geçmesiyle birlikte hayat verir. Her bir şişe, yansıyan rengi, uyumlu renkteki renkli bir lensle birleştirir. Bu üniversite şapelinde belirli bir toplu buluşma zamanı olan gecede, ışık hacimleri gece boyunca her yöne parlayan renkli fenerler gibidir. Tamamlayıcı renklerin görsel fenomenleri, mavi bir dikdörtgene ve daha sonra beyaz bir yüzeye bakılarak deneyimlenebilir. Biri sarı bir dikdörtgen görelidir; bu, şapeldeki kavram ve olguların iki kat birleşimine tamamlayıcı katkılarda bulunur. Taş bir kutuda yedi şişe ışık kavramı, yukarı eğme yöntemiyle daha da ifade edilir. Binanın dış kılıfı, şapelin zemin döşemesinde ve yansıtma havuzunun döşemesinde yer alan yirmi bir kilitli beton paneline ayrılmıştır. Pencere, eğimli levhaların birbirine kenetlenmesinin bir sonucu olarak oluşturulmuş ve 5/8 inç açık döşeme bağlantısının birbirine geçmeli bir detayda çözülmesine izin verilmiştir.

Holl'ün bu tasarımında duvarlarla değil de ışık, gölge ve renk ile bölünen mekân çokluk yaratır. Her bir insana göre ibadetin farklı olduğu Cizvit anlayışından esinlenerek

tasarladığı yedi farklı ışık kutusu, mekânda kişiden kişiye, konumdan konuma, bakış açısından bakış açısına farklılık yaratır. Günün herhangi bir saatinde içeriye giren ışığın değişimi ile mekândaki etki de değişir (Resim 3.22).

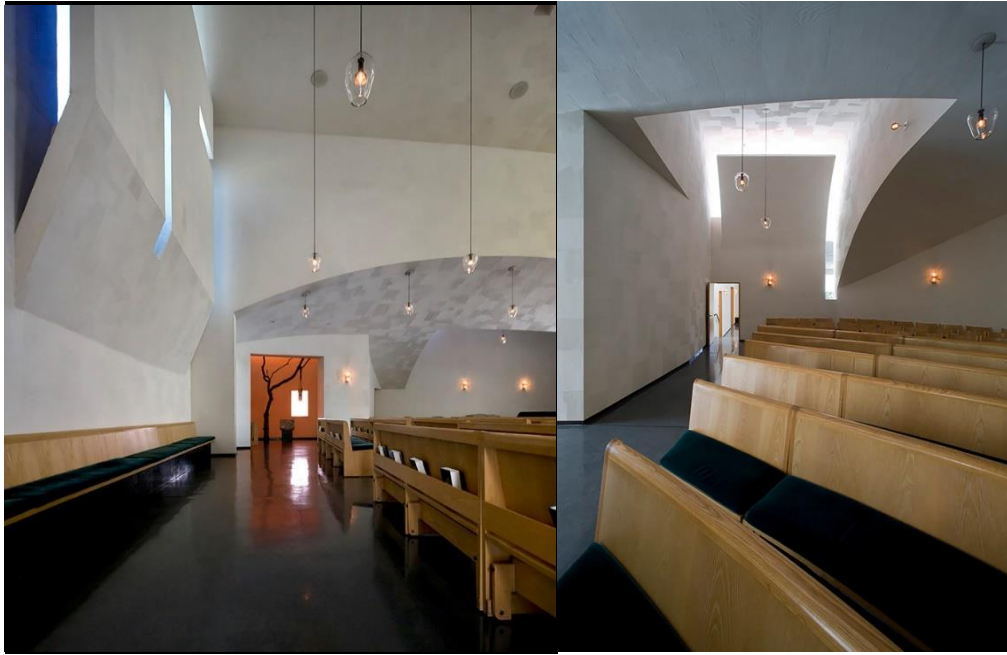
Holl, mimarlık yoluyla sunulan olağanüstü deneyimler üzerine yaptığı vurgu göz önüne alındığında, ağırlıklı olarak malzeme dokusu, duygusu, ayrıntılar ve ışığın yansımalarının mekânsal etkileri üzerine yoğunlaşıyor; bu da, mimarının olağanüstü potansiyelinin açıkça ortaya çıkmasına neden oluyor. Holl "haptik bölge" olarak adlandırdığı şey, mimarının sözsüz bir şekilde konuşmasıyla elde edilen bu çok duyumsal deneyimsel olgudur. Mimar, bir binanın mekânsal ve maddi tecrübelerinin ve tektonik izleniminin öngörülememesi ile ilgilidir. Bu nedenle, "ışık ve gölge ile oynamak, müzik yankılarını, dokularını ve kokularını, gerçek materyallerin varlığını" mimari anlamın aktarıldığı araç haline getiriyor (Kipnis, 2003:38).



Resim 3.22. St Ignatus Şapeli mekânda ışık metaforunun kullanımı

St Ignatus Şapeli'nde mimarın geometri, mekân ve detay tasarımında haptik duyarlılığına dikkat çekmek mümkündür. Binanın tektonik ve geometrik belirginliğinin yanı sıra kullandığı malzemeler, ayrıntıların tasarımı ve doğal ve yansıyan ışığın etkileri, bina manevi işleviyle ilişkili olağanüstü bir alan, mekânsal bir derinlik sunar. Bina, birbirine bağlanan yirmi bir beton panel ile birbirine kenetlenerek inşa edilmiş olup kilitler, yapı sistemini gösteren benzersiz bir tektonik etki sağlayan duvar yüzeylerinde ayırt edilebilir.

Mekân duvarla değil de farklı renkteki ışıkla bölündüğü için arada keskin bir bölünme yoktur ve iki ışık arasındaki geçişte bir ara mekân oluşur. Bu ara mekânı Zizek paralaks mekân olarak yorumlamıştı. Renklerin birbirine geçtiği alanda Foucault'un paralaks eskizindeki gibi alanlar oluşur. Arada olan, ne kırmızı ışığa ne sarı ışığa ait olan, içerisinde dinamikler barındıran paralaks uzam meydana gelir. Holl, ışığı mekâna alırken duvarı eğip bükerek, katlayarak çokluk oluşturur (Resim 3.23).



Resim 3.23. St. Ignatus Şapeli'nde katlanan mekânlar

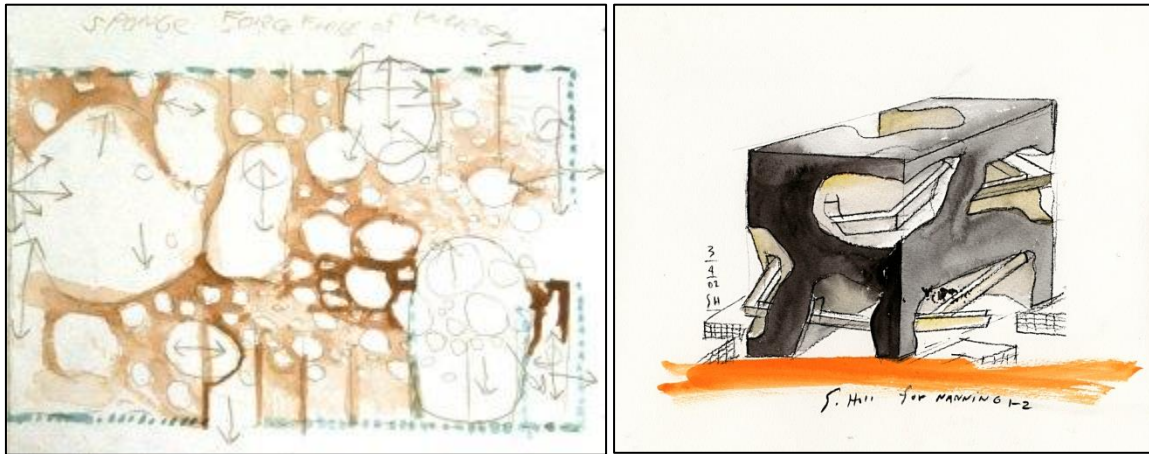
Holl'un bir başka projesi de Massachusetts'de öğrenciler için yurt olarak tasarlamış olduğu Simmos Hall projesidir. Bu yapıda mimar gözeneklilik kavramını ele alır ve alanın fiziki durumuna atıfta bulunur. Bu kavramı ele alarak deneyimsel bir derinlik yaratmayı amaçlamaktadır. Gözeneklilik kavramının arkasında yatan fikri şu şekilde açıklar:

“Gözeneklilik yeni bir varlıktır türü olabilir. Bilinçliliğin potansiyeli, ufkun içine dâhil edildiği bir açılımı gösterir. “Ufuk”un açık olduğu ve hem dış hem de iç kısımlarla birleştirildiği yeni bir şekilde bir araya getirilen şeylerin bir araya getirilme imkanını geliştirmeyi umuyoruz.”(Holl, 2000:87).



Resim 3.24. Steven Holl, Simmos Hall projesi konsepti, Massachusetts, ABD

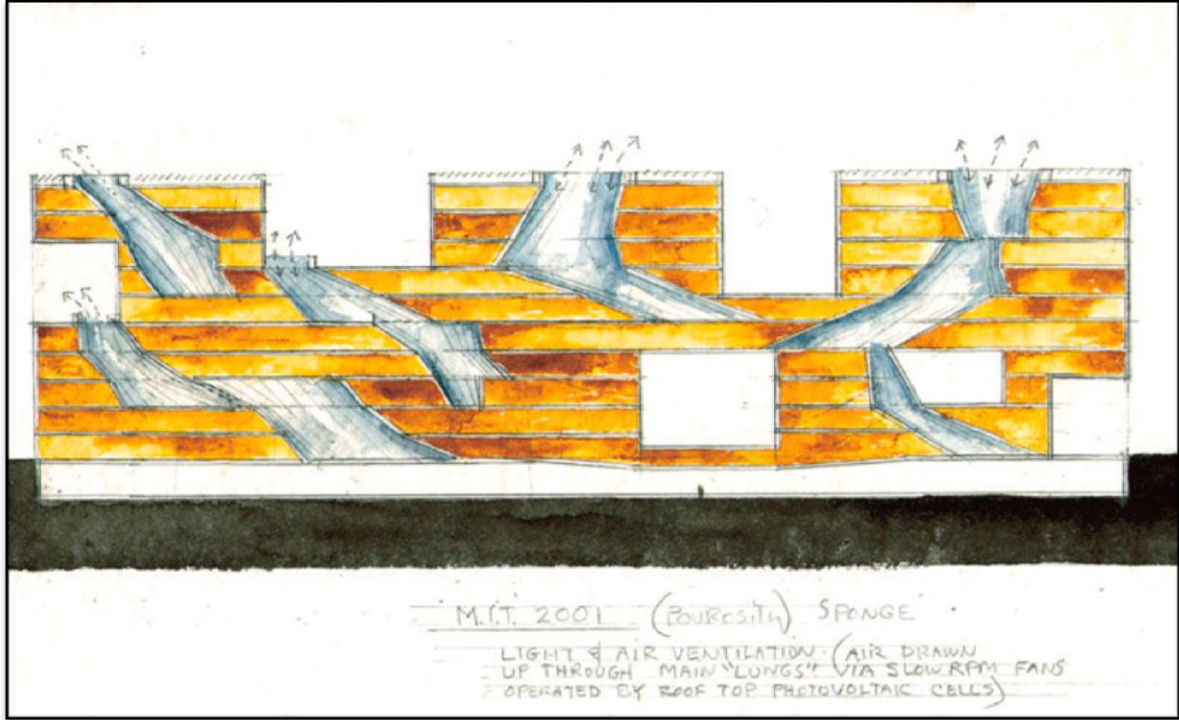
Gözeneklilik kavramı süreklilik, geçirgenlik ve iç ile dış arasındaki görsel etkileşim ile ilgilidir. Bu konutun tasarımı gözenekliliğin olağanüstü potansiyelinin incelenmesini içerir. Holl bu çalışmada sağlam bir bariyer oluşturmaktan kaçınır, bunun yerine bu kampüsün yanında, kent dokusu ve Charles Nehri ile geçirgenlik ve görsel süreklilik sağlamayı amaçlar (Resim 3.24). Holl bu tasarımında alanın fiziksel koşullarına atıfta bulunur. Bu tasarımda sünger konseptini kullanır.



Resim 3.25. Simmos Hall projesi sünger konsepti

Süngerin mecazi olarak kullanımı mecazi mekânlarda ayrılma noktası olur (Resim 3.25). Gözenekler giriş holü, oditoryum, salon veya odalar gibi alanlara karşılık gelir. Holl tasarımdaki sünger referansını şöyle anlatır:

Yeni Lisans Yurdu Salonu için sünger konsepti, bir dizi programatik ve biyoteknik işlevle gözenekli bir yapı morfolojisini dönüştürüyor. Genel yapı kütlesi beş geniş açıklığa sahiptir. Bunlar kabaca ana girişlere, görüş koridorlarına ve sporsalonu gibi programlara bağlı yurtların ana açık hava etkinlik teraslarına karşılık gelir. Bir sonraki açılma ölçeği, blokta dikey gözenek oluşturur; bu sayede, sünger baskılarla serbestçe bağlantılı bir çizgili yüzey sistemi, kesiti planlar. Bu büyük, dinamik açıklıklar (kabaca yurtlardaki evlere karşılık gelir), binanın akciğerleri doğal ışığı indükler ve hava bölüm boyunca yukarıya doğru ilerler (Holl, 2003:510).



Resim 3.26. Simmos Hall projesi organik akciğerler

Binanın iç kısmındaki oylumlar sünger gözenekleri fikri ile amorf, ve düşeyden şaşırtmalı olarak binayı boydan boyya geçen boşluklardan oluşuyor. Bu dev oylumlar iç aydınlık ve havalandırma fonksiyonlu ciğerler olarak kullanılıyor (Resim 3.26). Bu amorf hacimlerin düşeyde "kendi halinde" yükselmeleri binanın dik açılı Ortodoks mimarisini tamamen zıt bir karakterle işgal ederek koridor ve ortak alanlarda sürprizli mekânlar yaratıyor.

Holl burada gözeneklilik yoluyla görsel süreklilik ve geçirgenlik sağlar. Mekânsal oluşum ve malzeme nitelikleri gözeneklilikten kaynaklanır. Delikli cephe yapısı geçirgen tabaka gibi görünür. Mimar hem planlarda hem de bölümlerin içinde yatay ve dikey gözeneklilik yaratır. Bu tasarımdaki organik açıklıklar her seviyede doğal ışığı iletir ve buna bağlı olarak da aralarına deneysel bir ilişki kurulabilir (Resim 3.27).



Resim 3.27. Simmos Halls projesindeki organik açıklıklar

Binanın cephesi modüler kare pencerelerden oluşur ve bu gözenekli bir yapı sergiler. Pencerelelerdeki renklendirmeler bireyin bakış açısına göre görünüp kaybolur. Pencerelelerin düzenli konumu yurttta bulunan ortak alanlara karşılık gelen düzensiz ve daha büyük açıklıklar ile kırılmıştır. Yatayda olan gözeneklilik, farklı zemin seviyelerini birbirine bağlar, cephe ise gözenekli yapısı ile dışarı ile içeri arasında görsel etkileşim kurar. Yurt tasarımında yaşam odalarda değil, daha çok koridorların, salonların ve restoranların alanında yaşanır ve deneyimsel sosyal süreklilik sunar.



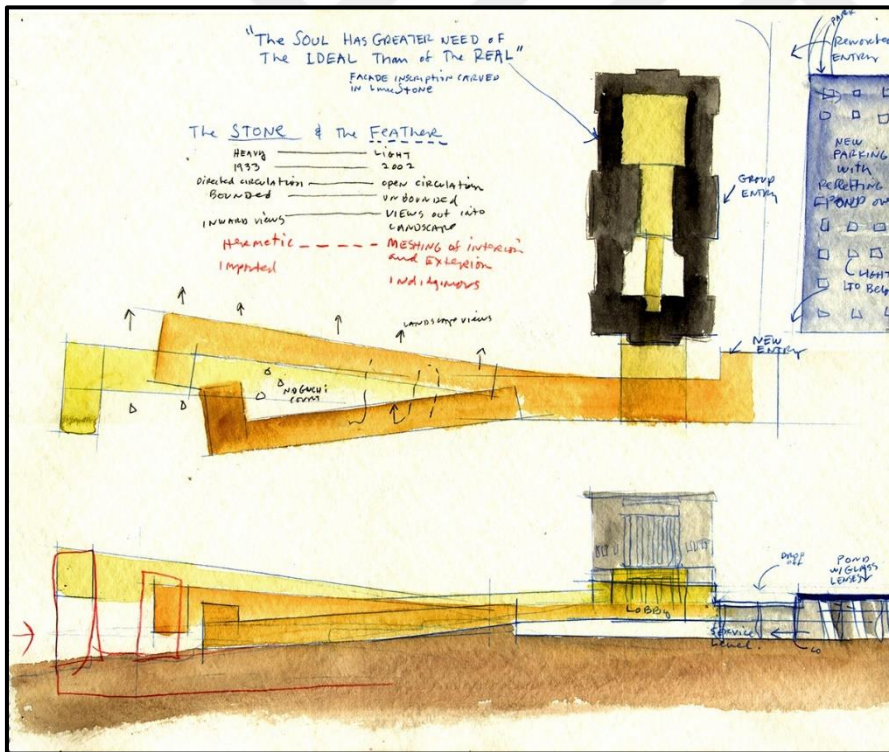
Resim 3.28. Simmos Hall projesinde tekrar eden cephe

Yehuda E. Safran bu projeyi şöyle yorumlar:

“Yurt sadece uyku için bir yer değil, tam teşekküllü bir sosyal faaliyet programı sunan bir yerdir.”(Safran, 2003:40).

Binanın konum itibari ile çevresinin açık olması, açık havalarda ve özellikle gün doğumu ve batımında güneşin cephenin açık renkli alüminyum kaplamalardan yansımaları ve ışığın konum ve şiddetine göre binanın renk değiştirmesini sağlıyor. Cephe ızgarasında oluşan bu tekil ton, parlak renkli pencere içlerinin ön plana çıkmasını kolaylaştırıyor. Gece ise binanın ışıkları yine kullanıma göre değişen bir rastgelelik ile ilginç kompozisyonlar oluşturuyor (Resim 3.28). Bütün bu detaylar sayesinde binada hiç durmadan sürüp giden bir oluşum yaratılıyor.

Steven Holl'un bir diğer müze tasarımı Nelson-Atkins Müzesi'ne ek olarak tasarladığı Bloch binası beş parçadan oluşmaktadır ve bunlar tek bir devasa genişlemeye karşı birbirine bağlı beş yapıdan oluşur (Resim 3.29). Holl ve ekibi bunlara lens adını vermiştir. Ziyaretçilere mekânlar ve zaman aracılığıyla her bireyin hareketi boyunca deneyimsel bir mimari yaratıyor.



Resim 3.29. Steven Holl, Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası, Kansas, ABD

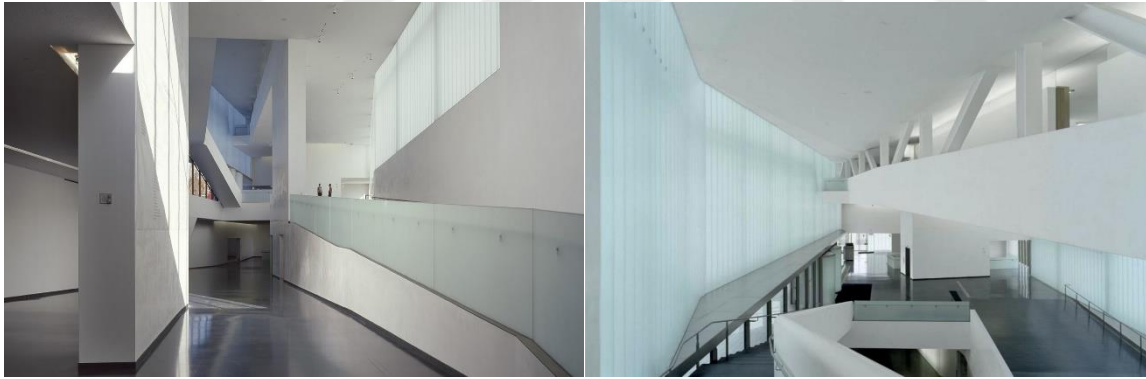
Mevcut binalardan heykel parkı boyunca geçilen beş adet lens, yeni alanlar ve bakış açıları oluşturur (Resim 3.30). Bu beş lensten ilki, kafe, sanat kütüphanesi ile birlikte parlak ve şeffaf bir lobi oluşturuyor, halkı müzeye davet ediyor ve bahçeye doğru ilerledikçe rampalar yoluyla galerilere hareketi teşvik ediyor. Peyzaj hareketleri ve ışık

açıklıkları arasında uzanan hareketle müzede heyecan verici yeni deneyimler oluşturulması hedeflenmiştir.



Resim 3.30. Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası dizilişleri

Müzedeki dolaşım ve sergi, içten dışa, bir seviyeden diğerine bakabileceğimiz gibi birleşiyor. Koleksiyonun ilerlemesini desteklemek için, yavaş yavaş parka inen bir seri halinde düzenlenmiştir. Ziyaretçiler yeni eklemeye doğru hareket ederken; ışık, sanat, mimarlık ve peyzaj arasındaki akışkanlığı keşfedeceklerdir.



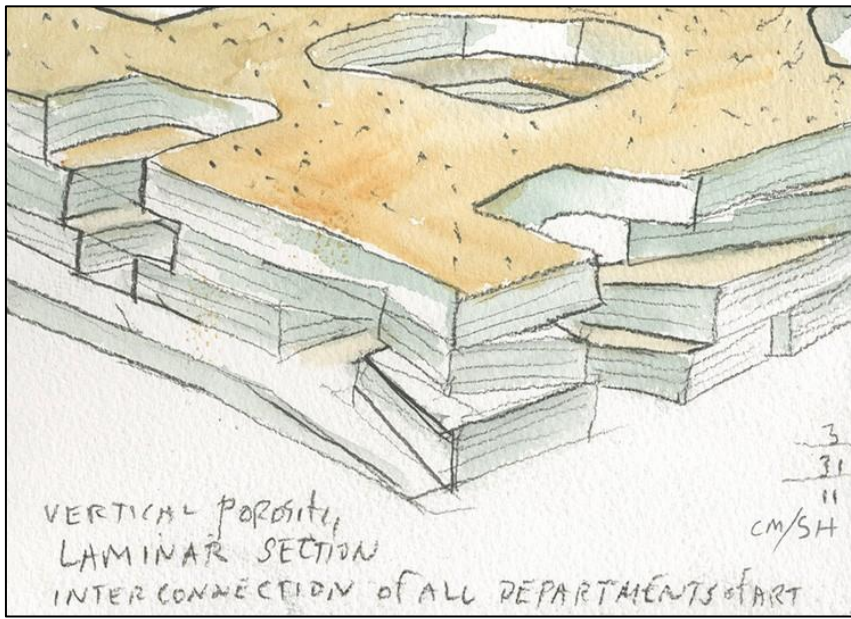
Resim 3.31. Nelson Atkins Müzesi Bloch Binası'nda birbirini gören ve farklı bakış açıları oluşturan mekânlar

Hacimlerin formu kısmen de olsa paralaks manzara ya da bakıldığı pozisyondaki değişimden kaynaklanan nesnenin zahiri uzaklığı fikriyle biçimlenmiştir. Örneğin; lobiye ve kütüphaneyi içeren lens orijinal binanın olduğu aksla başlamaktadır ve diğer hacimlere doğru hafifçe kayarak rehberlik etmektedir.

Müzenin iç kısmında ise farklı bakış açılarına imkân sağlayacak mekânlar tasarlanmıştır. Geçişler üst üste binmemiş ve birbirlerini görelilik şeklinde konumlanmıştır. Böylece mekânda oluşacak bakış açısı ve deneyim artar (Resim 3.31).

Steven Holl'un Amerika'daki Iowa Üniversitesi için tasarlamış olduğu Görsel Sanatlar Binası, oyulmuş hacimler ve kaydırılmış kat planlarından oluşturulmuş (Resim 3.32). Bu oluşturulan düzensiz form ile mimarın yapmak istediği şey, öğrenciler ve departmanlar arası etkileşimi tetiklemek ve mekânsal ilişkiler doğmasını sağlamaktır.

Ara bağlantılar ve geçişler, sanat okulunun tasarımında önemli bir yere sahip. Okuldaki farklı departmanlar arası gelişecek çok disiplinli işbirliklerini kolaylaştırmak adına kütlede açılan oyuklar kullanılmış.



Resim 3.32. Steven Holl, Iowa Üniversitesi Görsel Sanatlar Binası'nın oyulmuş cepheleri, Iowa, ABD

Bu açıklıklar ile öğrencilerin karşı tarafta olan aktiviteleri görebilmeleri ve birbirleriyle tanışmaları için itici bir güç yaratılmak amaçlanmıştır. İç dolaşım aksına bakan stüdyo duvarlarında kullanılan cam yüzeylerle de bu etkileşim desteklenmiştir. Düşeyde ilerleyen yedi oyuk kaydırılmış kat zeminleri ile farklı geometriler yaratıyor ve bu geometriler de birçok balkon yaratarak dış mekânda toplanma ve enformal çalışma alanları meydana getiriyor. Bu mekânsal oluşum yapının dört katı arasında da bir etkileşim doğuruyor. Merdivenler de okul içindeki sosyal etkileşimi besleyen bir öge olarak var oluyor, yer yer masaların olduğu küçük toplanma alanlarına, yer yer ise yerleştirilen koltuklarla alternatif çalışma mekânları yaratan daha geniş alanlara açılıyor (Resim 3.33).



Resim 3.33. Görsel Sanatlar Binası'nın kaydırılmış kat planlarının içten ve dıştan perspektifi

Bina içindeki boylu boyunca devam eden üç ışık shaftı bütün mekânlara doğal ışık sağlar. Ana sirkülasyon bu ışık kuyuları boyunca ve çevresinde gezinir. Bu güzergah boyunca öğrenciler için yemekhane yerleştirilmiş ve iç pencereler stüdyolar arasında manzaralar oluşturur.

Steven Holl'ün Norveçte tasarlamış olduğu Knut Hamsun Müzesi bir yazardan etkilenilerek tasarlanmıştır (Resim 3.34).



Resim 3.34. Steven Holl, Knut Hamsun Merkezi, Norveç

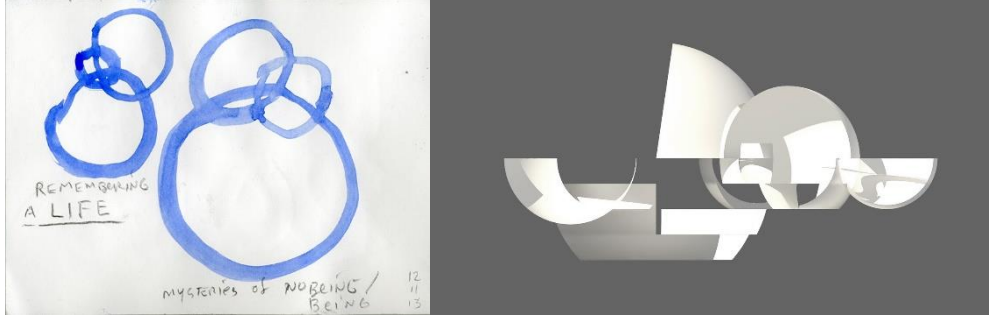
Mekân perspektifinde garip, şaşırtıcı ve olağanüstü deneyimler ve ışık, sergiler için ilham verici bir çerçeve oluşturması hedeflenmiştir (Resim 3.35).

Holl müzelerini iç-içe mekânsal katlama ile oluşturmuştur. Holl bunu yaparak ziyaretçilerin deneyimleri için seviye belirler (Resim 3.36). Başın hafif bir kıvrılışıyla mekânı gezdiğimizde, örtüşen perspektiflerin bulunduğu alanların kademeli olarak katlandığını görürüz. Bu katlama açılımı sağlar, deneyimler değişir. Bu tür açılım Perez de Vega tarafından bir tür olma gibi tanımlanır. Etki yoluyla mekânı deneyimlediğimizde, kendimizi geleneksel anlamdan kurtarıyoruz, mekânı temsil edilmesi amaçlanan değil, deneyimlediğimiz gibi yaşıyoruz ki bu durum da kişiden kişiye farklılık gösteririr yani görelidir. Dolayısıyla, deneyim ile potansiyel ve performans arasında sıkı bir bağlantı vardır. Bu sürekli değişim ve gelişim süreci içerisinde, çokluk kavramını önemli bir bileşen olarak tanımlarız. Bu tür deneyim, bir mekânın tek bir okumasını değil birden çok okumayı sağlar; örtüşen, değişen ve zaman zaman bunların aynı anda olduğu. Bu da kişiden kişiye değişen bir şey olduğu için göreliliği bir durumu oluşturur.

Holl müze tasarımlarında ziyaretçilerin kendi rotalarını galeri aracılığıyla seçebilmeleri için hiyerarşik bir düzen oluşturur. Peki bu deneyim hem hiyerarşik hem de açık uçlu nasıl oluyor? Açık uçlu olağanüstü bir deneyim ile hiyerarşik bir fiziksel düzenin iç içe geçmiş olması fiziksel deneyime değil olgusal deneyime uygulanır.

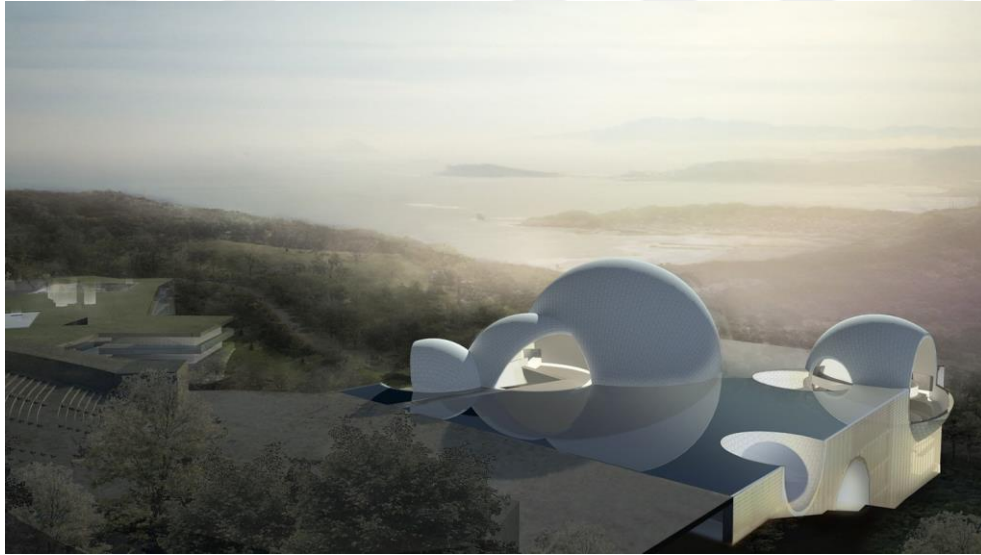
“Bu kavisli açılış dizileri gizemi ve sürpriz unsurları sağlar. Ziyaretçinin içsel deneyimleri genel iç içe geçmiş kavramıyla ilişkilendirilen, değişen bakış açılarının kesintisiz bir şekilde açılmasıyla karşı karşıya kalmasıdır” (Holl, 2003:08).

Steven Holl’un Tayvan’da tasarlamış olduğu Tayvan Chinpaosan Nekropolü bir mezarlık kompleksi olarak tasarlanmıştır. Bu tasarım yapılırken otuzdan fazla plan şeması üzerinde durulmuş, ancak Holl tarafından hazırlanan ve kesişen küreler fikrine dayanan şema olağanüstü perspektifleri sunan, böylece güçlü bir enerjinin ortaya çıkmasını sağlayan bir şema olarak değerlendirilmiştir (Resim 3.37).



Resim 3.37. Steven Holl, Tayvan Chinpaosan Nekropolü plan şeması ve kesitler, Tayvan

Dairenin farklı boyutlarının tekrarı ile oluşturulmuş olan nekropol, kendi içerisinde çokluklar barındırır (Resim 3.37).



Resim 3.38. Tayvan Chinpaosan Nekropolü

Kesişen dairelerin kendi evrensel özellikleriyle ve önerilen sirkülasyon tipolojileriyle suluboya çizimleri giderek kesişen küreler haline gelmiş. Şaşırtıcı çakışan perspektifler veren model çalışmaları, şaşırtıcı bir mekânsal enerji yaratmış (Resim 3.39). Kesişen kürelerin geometrisi, zengin bir antik sembolizm tarihine atıfta bulunmuştur (Resim 3.38).



Resim 3.39. Tayvan Chinpaosan Nekropolü'nde oluşan çoklu perspektifler

Steven Holl'un bir diğer tasarımı Richmond'da yapmış olduğu Çağdaş Sanatlar Enstitüsüdür (Resim 3.40). Davetkâr bir açıklık duygusu ile binanın, Richmond şehrini Virginia Commonwealth Üniversitesi'ne bağlamak için bir geçit oluşturulması amaçlanmıştır.



Resim 3.40. Steven Holl, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Richmond, ABD

Dinamik bir mimari gezinti binanın en önemli mekânlarını birbirine bağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Ziyaretçiler mekânlarda çeşitli perspektifleri deneyimlerler. Bina'nın her yerinde esnek mekânlar, geniş bir sergi ve gösteri çeşitliliğini barındırma kapasitesine sahiptir (Resim 3.40).

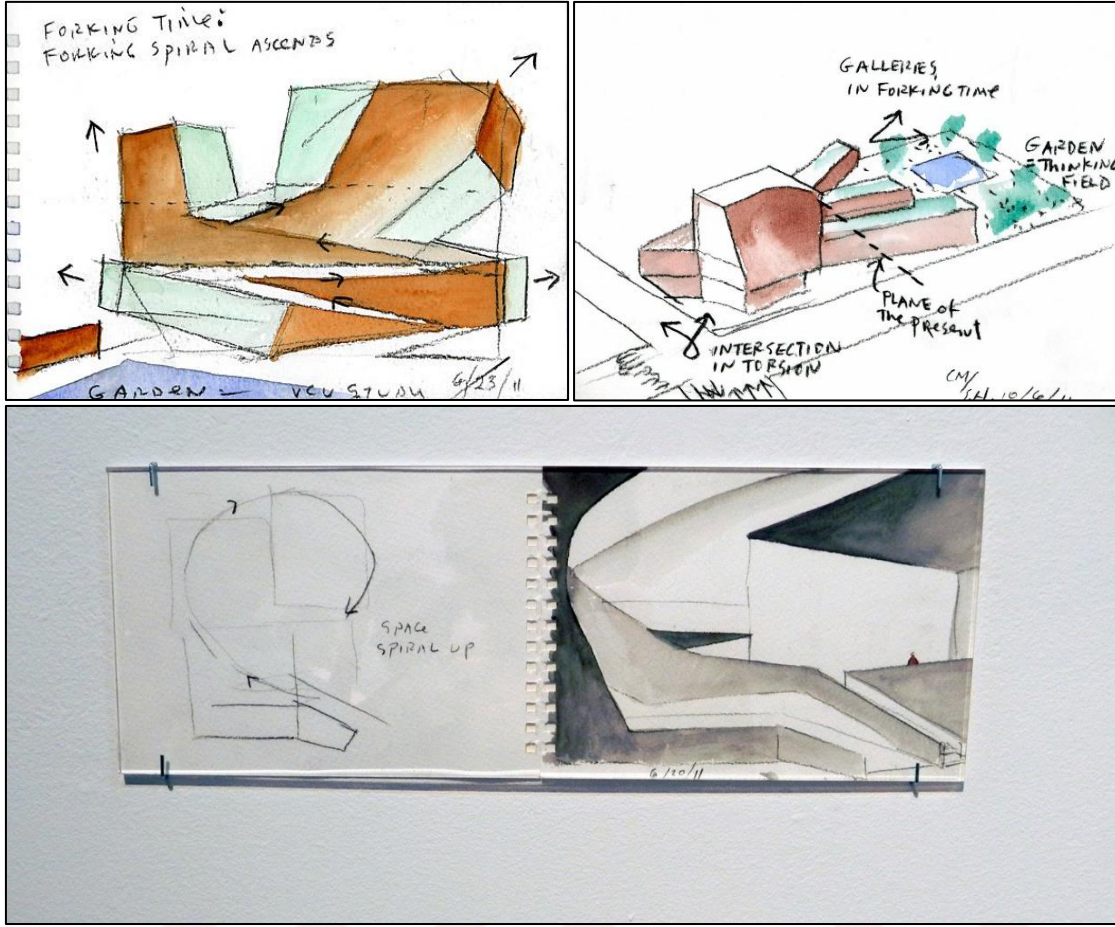


Resim 3.41. Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün mekânında deneyimlenen çeşitli perspektifler

Ana giriş, performans alanının ve forumun kesişimine X-Y eksenine eklenen dikey Z bileşeninin vasıtasıyla şekillenir. Bu performans alanının ve forumun kesişiminin bükülmesi mevcut düzlem ile çatallanma zamanında galerilere birleştirilir.

Holl burada mevcut bir düzlem belirler ve diğer üç binayı ona birleştirir. Holl'un çatallanan üç yapısı çatallanma zamanını temsil eder. Çünkü paralel zamanlar olduğunu söyler. Çatallanma zamanını belirleyen üç bina paralel zamanı gösterir ve kişi her bir zamanda aynı anda farklı karakterlere bürünebilir (Resim 3.42).

Çatallanma zamanı fikri, çağdaş sanat dünyasında birçok paralel zamanın olduğunu iddia eder (Resim 3.41). Sürekli akıp giden zaman ve büyük anlatı kavramı sorgulanıyor. Yeni Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, her biri farklı karaktere sahip dört galeriyle organize edilmiştir. Esneklik, dört farklı sergiye ya da bunun gibi şeylere kombinasyon sağlar (Resim 3.40). Galeriler, sirkülasyonu diğerleri etkilemeyecek şekilde kurulumlar için kapatılabilir.



Resim 3.42. Çağdaş Sanatlar Enstitüsü konsept çizimleri

Binanın dışının yanı sıra iç mekânda da zaman içinde hareket deneyimi vardır. Binaya batıdan yürüyerek yaklaşırken, bina değişen perspektiflerin paralaksında açılır. Yürürken ayaklarınızın altındaki çakıl taşı, lobiyi ortaya çıkarmak için yavaş yavaş açılan bir manzarayla tamamlanır. Holl bu tasarımı için “Binayı, çağdaş sanatın dönüşüm imkânlarını aydınlatabilen, ileriye dönük, esnek bir araç olarak tasarladık.” demiştir.

Steven Holl’un tasarımlarından biri olan Los Angeles’taki Doğa Tarihi Müzesi köksap kavramına örnek olarak verebileceğimiz bir tasarımdır (Resim 3.43). Köksap gibi hiyerarşik bir düzene sahip bir yapısı yoktur. Müze parka ve şehre tek bir taraftan değil, çoklu bağlantılarla açılır. Tek bir merkezi yoktur. Bölümler arasındaki ilişkileri sevmeden rastlantısal alanlar ve bağlantılar vardır.



Resim 3.43. Steven Holl, Doğa Tarihi Müzesi, Los Angeles, ABD

Araştırma, eğitim ve sergi programları, çoklu dolaşım yollarına ve maksimum esnekliğe sahip açık bir zarf içerisinde yer almaktadır. Açık bir kule, araştırma ofisleri, bir kamu gözlem güverte / kafe ve özel bir toplantı odası ile yeryüzündeki yaşamı gözlemleme” yi simgeleyen yeni rizomatik zarftan ortaya çıkar. Bina yer alan hava deliği şeklindeki avlular binadaki düğüm noktalarından meydana gelir. Binanın çatısında belirgin bir şekilde katlanmaları görmek mümkündür.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çağdaş mimarlık, her mimar ve kuramcı için kendi dönemi bağlamında geçerli olan düşünceleri, söylem ve uygulamaları dikkate almıştır. Bu anlamda görelilik kavramı da çağdaş sanat ve mimarlık, hatta felsefede ve bilimde kuramsal ve pratik açıdan kapsamı geniş bir etkinlik alanına sahiptir. Görelilik kavramının hem barındırmış olduğu içerik fazladır hem de birçok farklı disiplinde uzunca bir süre boyunca tartışıla gelmiştir. Bu tezin birinci bölümünün ilk kısmında görelilik kavramı farklı disiplinlerde irdelenmiştir. Görelilik kavramının sadece bilimde değil, bireyin dahil olduğu her konuda her disiplinde nasıl etkili olduğu üzerinde durulmuştur. Aslında hiçbir şeyin mutlak olmadığı, bireyden bireye, kültürden kültüre, toplumdan topluma değiştiği birçok düşünür üzerinden ele alınarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tamamen bireyi ve onun öznelliğini temel alarak uğraş veren sanat ve mimarlığın modern dönemden çağdaş döneme göreliliğin nasıl değişip dönüştüğünü ve kavramların derinleştiği irdelenmiştir. Fark ve tekrar kavramının dönüşerek nasıl bir çoklukmbarındırdığına, kıvrım kavramının sonsuz çokluklar içerdiğine, Tschumi ile olay kavramının mimarlıkta yarattığı potansiyellere değinilmiştir.

Görelilik kavramı çağdaş dönemde kuramsal anlamda mimarlıkta çok fazla adı geçen bir kavram değildir. Ama kelimenin kökeninde de barındırmış olduğu üzere birine göre olma durumundan yola çıkılarak bağlantılı olduğu düşünülen kavramlar araştırılmış ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Çağdaş dönemle birlikte her şey yön değiştirmiş ve farklılaşmaya başlamıştır. Çağdaş mimarlık ile görelilik kavramı arasındaki ilişkiyi daha iyi kurabilmek için çağdaş kavramı ile ilgili söylemlerden bahsetmek önemlidir. Birçok düşünür çağdaş kavramını farklı farklı ele almıştır. Genel olarak baktığımızda çağdaş olan zaman kavramıyla birlikte ele alınır ama bu zaman belli bir zamana gönderme yapmaz, zamanın daha da ötesinde olan bir kavram olarak tartışılmıştır. Çağdaş kavramının zamana aykırı, şimdiye direniş, güncel olan, modernizmin ölümü gibi birçok tanımı yapılmıştır. Buna bakarak çağdaş sanat ve mimarlıktaki eser her dönemin şimdisi ve de zamansız olmalıdır. Başka bir deyişle kendini sonsuza atfetmelidir.

Çağdaş mimarlıktaki çağdaş ve çağdaş sanat fikirlerinden yola çıkılarak birbirinden farklı düşünceler ortaya konulmuştur. Çağdaş mimarlık denilen farklılıkları özümseyen, yaratıcı

düşünceyi özgür bırakan, yeniliklerin peşinde koşan, geleneksel olana uymayan ve onun dışında kalan, değişimin gücünü destekleyen, tekrar tanımlanabilen ve sınırlanmamış bir tavrı olumlamıştır. Çağdaş mimarlıkta görelilik kavramı da bağlantılı olduğu düşünülen kavramların çağdaş dönemdeki söylemleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. Her bir kavram ile kişiden kişiye göre değişen, hiçbir zaman aynı olmayan, her daim göreliliği olan, sonsuza giden ve zamansız olan bir tasarım anlayışı özetlenmiştir. Çağdaş mimarlığın farklılıkları her daim özümseyen yaratıcı düşünce biçimiyle dijital teknolojinin birleşmesi birçok mimara eşsiz fırsatlar sunmuştur. Her bir mimar yapılarında görelilik kavramı ve bağlantılı kavramlardan bir ya da daha fazlasını tasarımlarında farklı şekilde yorumlayarak tasarımı zamansız hale getirmeye çalışmıştır. Mimarların tasarım yaklaşımları hem kuramsal hem de kılğısal anlamda farklılıklar taşımaktadır. Eğrisel yüzeyler, katlanmalar, kıvrımlar, programlanmış olay sıralamaları, kullanılan tekrarlar, mekânsal çeşitlilikler yapılar da kendini farklı şekilde göstermiştir. Bu tezde bu mimarlardan Steven Holl üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü Steven Holl tasarım süreci, kuramsal ve kılğısal yaklaşımı ile diğer mimarlardan ayrılmaktadır.

Steven Holl yayınlamış olduğu Anchoring manifestosu ile bir nevi göreliliği olan bir durum üzerinde durmuştur. Aslında her bir yerin kendine özel ve tek olduğudur. Çünkü her bir yerin kültürü, konumu, coğrafyası, birey profili her bir şeyi kendine özel ve diğer yerlerden farklıdır. Holl tasarım yaparken öncelikle tasarım alanının barındırdığı potansiyellere ve sahip olduğu özellikleri göz önüne alır. Onun için her tasarım özeldir ve birbirinden farklıdır.

Holl'un daha sonra yayınlamış olduğu ve görelilik kavramı ile doğrudan bağlantılı olan paralaks üzerinde durulmuştur. Her bir öznenin konumuna, bakış açısına göre değişen mekânları ele alır. Paralaksı mekânsal olarak açıklamıştır ve bununla birlikte akıcı olan mekân üzerinde durmuştur. Şehirde boşluk boyunca devinim içinde örtüşen perspektifler ağı içerisinde hareket ederiz. Beden ilerledikçe uzaktaki, yakındaki manzaralar açılır ve kapanır. Yakındaki ve uzaktaki nesneler, duvarlar ve binalar arasındaki kayma hareketi, her daim değişen, görsel olarak yapısal manzarayı paralaks olarak adlandırır. Burada yapılan gezinti kentsel mekânda birçok kendiliğinden iç içe geçmiş olan deneyimler ortaya çıkarır (Holl, 1996:19). Holl tasarımlarını bundan yola çıkarak yapmıştır. Tasarımlarında renk, ışık kullanarak paralaks bakış açısını yoğun olarak kullanmıştır. Bu şekilde de göreliliği tasarımlar ortaya çıkarmıştır. Müze tasarımlarını yaparken Tschumi'nin olay kavramından

esinlenmiştir. Tasarımında bir yönlendirme söz konusudur fakat bu yönlendirme tamamen içsel bir yönlendirmedir. Bu yüzden de kişiden kişiye değişir, bu da görelî bir duruma işaret eder.

Bu tezin en önemli yönü daha öncesinde çağdaş mimarlıkta pek ele alınmamış olan görelilik kavramını ve bağlantılı olduğu düşünülen diğer kavramları ele almış olmasıdır. Bu kavramı çağdaş dönemdeki bazı kavramlarla ilişkilendirerek, bu kavramlar üzerinden Steven Holl'ün tasarımlarına yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Görelilik kavramının felsefe ve bilimden sonra çağdaş mimarlıkta nasıl yorumlanabileceği üzerinde durulmuştur.





KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (1984). *Art, Society, Aesthetics*. (Çev. A.Taylan). London: NLB, 2.
- Akay, A. (2006). Giriş yazısı. *Toplumbilim Dergisi*, 9, 5.
- Alatlı, A. (2001). “İkinci Aydınlanma Çağı”: Düşünce Devrimi, *Ankara Hukuk Fakültesi Dergisi*, 5, 87-92.
- Antliff, R. M. (2014). “Bergson ve Cubism”: A Reassessment. *Art Journal*, 47, 341-349.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir?* (İkinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 20-79.
- Baghramian, M. (2005). *Relativism*. London ve New York: Reprinted Publishing,1.
- Balkema, A. and Slager H. (1999). “Rem Koolhaas, Generic Space”: Territorial Investigations, *L&B (Lier en Boog) Series of Philosophy of Art and Art Theory*, 79-85.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu* (Dörüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 37.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 62.
- Berger, J. (2017). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Birsan Yayınevi, 93.
- Bozkurt, N. (2011). *Fikir Mimarları Dizisi-3*. İstanbul: Say Yayınları, 55.
- Calvino, I. (1996). *Six Memos Of The Next Millenium*. New York: Vintage International, 106-124.
- Can, N. (2009). Mekânistik Evren Anlayışı ya da Hakikatin Bilgisinden Fenomenler Bilimine, *Kaygı Dergisi*, 13, 101-112.
- Capra, F. (1991). *Fiziğin Taosu*. (Çev. H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi, 80-276.
- Capra, F. (1992). *Yeni Bir Düşünce*. İstanbul: İz Yayınları, 42.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Tarihine Giriş*. İstanbul: Say Yayınları, 24.
- Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. (Çev. C. Soydemir). London: Routledge, 52.
- Costanzo, M. (2009). Twenty Years After (Deconstructivism) An Interview with Bernard Tschumi, *Architectural Design*, 79(1), 24-29.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İkinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 13.
- Çubukçu, A. (1993). *Mantık ve Diyalektik* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Yurt Yayınları, 172-203.

- Deleuze, G. and Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*. (tr. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 12- 275.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1993). *Bin Yayla*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 57-69.
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts 1953- 1974*.(tr. M. Taormina). New York: Published by Semiotexte, 86-89.
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık, 35-345.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 38-113.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. (Çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 49.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (Çev. B. Yalın ve E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 19- 230.
- Deleuze, G.(2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiğı*. (Çev. C. Batukan ve E. Arbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 49.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2015). *Felsefe Nedir?*(Onbirinci Baskı). (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 103-173.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1993). *Bin Yayla*. (Çev. A. Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları, 57-69.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. T. Esmer). İstanbul: Can Sanat Yayınları, 36-179.
- Einstein, A. (2005). Özel Görelilik. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 447,127.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2004). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınevi, 29.
- Feyerabend, P. (1987). *Akla Veda*. (Çev. E. Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 29, 30.
- Gorafalo, F. (2003). *Steven Holl*. London: Thames&Hudson, 8-9.
- Goswami, A. (2003). *Kendini Bilen Evren*. (Çev. Y. Tokatlı). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 43.
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi,65.
- Hardt, M. (2012). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. (Çev. İ. Öğretir ve A. Utku). İstanbul: Otonom Yayıncılık, 54.
- Holl, S. (1988). *Phenomena of Relations*. Minneapolis: Walker Art Center and The MIT Press, 72- 75.
- Holl, S. (1989). *Anchoring*. New York: Princeton Architectural Press, 24- 52.

Holl, S. (1996). *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press, 19-35.

Holl, S. (2000). *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press, 26-151.

Holl, S. (2003). *El Croquis*, Mexico: Arquitectos Publishing, 308-510.

Hvattum, M. (2008). Veiled works and blurred contexts. *The Journal of Architecture*, 13(2), 108-110.

İnternet: Chapel of St. Ignatius by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F115855%2Fad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects&date>, Son Erişim Tarihi: 08.05.2018.

İnternet: Foucault, M. (1986), Thresholds and Transitions. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fvtechworks.lib.vt.edu%2Ffbitstream%2Fhandle%2F10919%2F35836%2F01part1.pdf%3Fsequence%3D4&date>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2018.

İnternet: Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces-Diacritics", Thresholds and Transitions. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fvtechworks.lib.vt.edu%2Ffbitstream%2Fhandle%2F10919%2F35836%2F01part1.pdf%3Fsequence%3D4&date>, Son Erişim Tarihi: 28.03.2018.

İnternet: Frank Lloyd Wright, Şelale Evi. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.arkitera.com%2Fhaber%2F24151%2Ffrank-lloyd-wrightin-10-eseri-unesco-dunya-mirasi-listesine-aday&date>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2018.

İnternet: Institute for Contemporary Art by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dezeen.com%2F2017%2F12%2F21%2Fsteven-holl-architects-institute-contemporary-art-virginia-commonwealth-university-translucent-glass%2F&date>, Son Erişim Tarihi: 14.04.2018.

İnternet: Kiasma Museum of Contemporary Art by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F784993%2Fad-classics-kiasma-museum-of-contemporary-art-steven-holl-architects&date>, Son Erişim Tarihi: 05.04.2018.

İnternet: Kipnis, J. (2005). (with Jacques Herzog) A Conversation, El Croquis 60+84, Herzog&De Meuron. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.herzogdemeuron.com%2Findex%2Fprojects%2Fwritings%2Fconversations%2Fkipnis.html&date>, Son Erişim Tarihi: 14.04.2018.

İnternet: Knut Hamsun Center by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F31221%2Fknut-hamsun-center-steven-holl-architects&date>, Son Erişim Tarihi: 12.05.2018.

İnternet: Koolhaas, R. (2004). Seattle Central Library. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Foma.eu%2Fprojectshttp%3A%2F%2Foma.eu%2Fprojects%2Fseattle-central-library%2Fseattle-central-library&date>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2018.

İnternet: Lynn, G. (1999). Korean Presbyterian of NY. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.designboom.com%2Farchitecture%2Fgreg-lynn-korean-presbyterian-church-of-new-york%2F&date>, Son Erişim Tarihi: 14.07.2018.

İnternet: Natural History Museum of LA County by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.stevenholl.com%2Fprojects%2Ffla-natural-history-museum%3F&date>, Son Erişim Tarihi: 03.02.2018.

İnternet: Paralaks Şeması. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FParallax&date>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2018.

İnternet: Simmos Hall Project by Steven Holl. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2FSimmos+Hall%2C+Massachusetts%2C+2002%28archdialog.com%29&date>, Son Erişim Tarihi: 10.05.2018.

İnternet: Storefront for Art and Architecture by Steven Holl . URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.stevenholl.com%2Fprojects%2Fstorefront-for-art-and-architecture&date>, Son Erişim Tarihi: 14.05.2018

İnternet: Taiwan Chinpaosan Necropolis by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.stevenholl.com%2Fprojects%2Ftaiwan-chinpaosan-necropolis&date>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2018.

İnternet: The Nelson-Atkins Museum of Art by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F4369%2Fthe-nelson-atkins-museum-of-art-steven-holl-architects&date>, Son Erişim Tarihi: 08.04.2018.

İnternet: Visual Arts Building at the University of Iowa by Steven Holl Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F796941%2Fvisual-arts-building-at-the-university-of-iowa-steven-holl-architects&date>, Son Erişim Tarihi: 13.05.2018.

İnternet: Yokohama International Passenger Terminal by Foreign Office Architects. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.archdaily.com%2F554132%2Fad-classics-yokohama-international-passenger-terminal-foreign-office-architects-foa&date>, Son Erişim Tarihi: 02.07.2018

İpşiroğlu, N. (2017). *Resimde Müziğin Etkisi, Yeni Bir Alımlama Boyutu*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 53.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (2009). *Sanatta Devrim* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 70.

- Kendir, E. (2003). Fikir ve Olgu, Steven Holl Mimarlığının Özeti. *XXI Dergisi*, 10, 44.
- Kipnis, J. (2003). *A Conservation With Steven Holl, El Croquis*. Mexico: Arquitectos Publishing, 36-47.
- Kipnis, J. (2005). On Criticism, Moneo's Anxiety, Rafael Moneo's Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects. *Harvard Design Magazine*, 23, 98-117.
- Kolatan, Ş. (2000). *Tschumi ile Konuşma, Bernard Tschumi*, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 1, İstanbul: Boyut Yayınları, 13-19.
- Koolhaas, R. ve Kwinter, S. (1996). *Rem Koolhaas: Conversations with Students, 2nd Edition, Rice University School of Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 23-30.
- Laporter, P. M. (2015). "Cubism and Relativity": with A Letter of Albert Einstein. *Leonardo*, 21, 313-315.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum, 80-87.
- Leibniz, G. W. (1997). *Monadoloji*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi, 28-88.
- Mahir, B. ve Katipoğlu, H. (2004). Sanat ve İnanç/1. *Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi*, 63, 64-69.
- Mengüşoğlu, T. (2010). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Remzi Kitabevi, 51.
- Miessen, M. (2013). *Katılım Kabusu*. (Çev. B. Doğan) İstanbul: Metis Yayınları, 46-124.
- Moles, A. (2004). *Belirsizliğin Bilimleri*. (Çev. N. Bilgin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 17.
- Newton, I. (1998). *Doğal Felsefenin Matematik İlkeleri*. (Çev. A. Yardımlı). Eskişehir: İdea Yayınları, 25.
- Özel, İ. (1994). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 20.
- Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 235-236.
- Patton, P. (2000). *Deleuze and Political*. London: Routledge, 82.
- Rajchman, J. (2000). *The Deleuze Connections*. London: The MIT Press, 50-66.
- Rappolt, M. (2008). *Greg Lynn Form*. New York: Rizzoli International Publications, 29-174.
- Rowe, C. and Koetter, F. (1984). *Collage City*, Cambridge: The MIT Press, 4-174.
- Runes, D. D. (1942). *The Dictionary of Philosophy*. New York: Philosophical Library, 200.

- Safran Yehuda E. (2003). Holl's hall of residence for MIT is his most significance building yet. *Domus*, 858, 40-61.
- Schumacher, T. L. (1996). *Contextualism: Urban Ideals + Deformations, Theorizing a New Agenda For Architecture, An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 305.
- Spencer, D. (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 249.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 42.
- Tschumi, B. (1993). *The Architecture of the Event, Architectural Design*, Londra: Academy Editions, 13-19.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Londra: MIT Press, 23-225.
- Tschumi, B. (2000). *Anytime, Konferans Bildirileri Kitabı*.(Çev. E. Kendir). Ankara: Mimarlar Derneği 1927 Yayını, 177-180.
- Tschumi, B. (2004). *Event-Cities 2*. Londra: The MIT Press, 11-13.
- Tschumi, B. (2004). *Event-Cities 3, Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge: The MIT Press, 11-15.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 13.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 77.
- Virno, P. (2005). *Çokluğun Grameri*. (Çev. V. Kocagür). İstanbul: Otonom Yayıncılık, 12.
- Weber, A. (1998). *Felsefe Tarihi*. (Çev. H. Vehbi Eralp). İstanbul: Sosyal Yayınları, 40.
- Wiegand, W. (1985). *Picasso*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 85.
- Williams, J. (2000). Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture, *Pli. The Warwick Journal of Philosophy*, 9, 40.
- Woods A. ve Grant T. (2011). *Aklın isyanı* (Beşinci Baskı). (Çev. Ö. Gemici ve U. Demirsoy). İstanbul: Tarih Bilinci Yayınları, 143.
- Yücefer, H. (2006). *Bergsonculuk Kitabına Giriş*. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 9- 77.
- Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek*. (Çev. H. Demir Divanlıoğlu). İstanbul: Birsan Yayınevi, 93.
- Zizek, S. (2014). *Paralaks*. (Çev. S. Güneş). İstanbul: Encore Yayınları, 17-26.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları, 45-110.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ÇOPUR, Hatice
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 16.06.1988, Gaziantep
 Medeni hali : Evli
 e-mail : htccpr27@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Mimarlık	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi / Mimarlık	2014
Lise	Mimar Sinan Anadolu Lisesi	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2017-Halen	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Çopur, H. ve Aksu, A. (12-14 Nisan 2018). *Bilim, Felsefe ve Sanatta Göreliliğin Mimaride Yansımaları*. 1nd International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies, Antalya.

Hobiler

Kitap okuma, seyahat, bisiklet.



GAZİ GELECEKTİR...