



Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması¹

The Phenomenon of Touch in Architectural Design and a Field Study on Haptic Mapping

Pınar ÖKTEM ERKARTAL,¹ Hikmet Selim ÖKEM²

ÖZET

Mimari üretim sürecinde görmeyi, mekânın algılanışı ve temsilinde diğer duylardan üstün bir konuma yerleştiren faydacıl-estetik bakış açısı literatürde “gözmerkezcilik” olarak tanımlanmıştır. Ne var ki bu kavrayış biçimi, öznenin deneyim sürecinde mekânla kurduğu bedensel ilişkiyi, bu ilişkinin sonucunda meydana gelen bedensel hafızayı, hareket ve zaman olgularını dikkate almaması nedeniyle eleştirilmiştir. Öznenin deneyimi sırasında bedensel ve zihinsel algıya bağlı olarak mekânla kurulan etkileşim ve bütünleşme üzerinden kavranabilen dokunma olgusu, gözmerkezci paradigmadan farklı olarak, mimariyi düşünmenin, anlamlandırmanın ve tasarıma kaynak olabilecek başka bir çıkış noktasının varlığını işaret etmektedir. Bu çalışmanın hedefi, tasarımda dokunma olgusunu tasarım kavramları üzerinden araştırmak, dokunsallığın mekânsal deneyimdeki etkilerini ortaya koymak ve temsil edilmesi, görülen ve ölçülebilen olgulara göre daha zor olan dokunma olgusunun nasıl ifade edilebileceğine yönelik bir görselleştirme çalışması sunmaktır. Bu kapsamda gerçekleştirilmiş olan alan çalışmasında, tasarım sürecini duyum, malzeme ve atmosfer üzerinden şekillendirdiğinden söz eden Peter Zumthor’un tasarladığı beş yapı gezilerek; dokunma olgusu üzerinden incelenmiştir. İnceleme sırasında, mimarın soyut ve somut tasarım öğeleri, bu öğelerin mekânda kullanım biçimleri ve mekândaki duygulanım, bedensel ölçme kullanılarak belirlenmiştir. Gezinin bulguları, dokunma olgusunun temsiline ilişkin bir deneme oluşturan ve “dokunsal haritalama” adı verilen çalışmalarla ifade edilmiştir. “Dokunsal dağılım şeması”, “malzeme-etki tablosu” ve “duyum analizlerinden” oluşan dokunsal haritalama, dokunma olgusu ve onu tanımlayan duyum, etki, maddesellik, zihinsel çağrışım gibi kavramların, soyut ve ulaşılmaz kabuller değil, tasarıma dâhil edilebilen mimari üretim araçları olduklarını ortaya koymuştur.

ABSTRACT

Ocular-centrism is the utilitarian-aesthetic perspective which dominates the perception of spatial quality and architectural success in the West. In locating vision as the dominant discourse in architectural design, this perspective has been criticized for ignoring the physical and psychological relation created between subject and space during the spatial experience, sensual memory, movement and time. The phenomenon of touch, which may be defined as the interaction between architecture and subject dependent on physical and cognitive perception, offers another way of thinking and interpreting architecture, and constitutes an alternative starting point for design. The aim of this study was three-fold: to research and describe the phenomenon of touch in design concepts, to present the effects of hapticity in spatial experience on the user, and to present a visualization study for this phenomenon which is quite challenging to express. For the fieldwork, five buildings designed by Peter Zumthor were chosen. Zumthor stresses the importance of sensation, materiality and atmosphere in the architectural design process. Zumthor’s abstract design elements, their use in architectural space and the effect were determined using physical measurement. The findings were represented in “haptic mapping”. This visualization study consisted of a “haptic scatter chart”, “materiality-affect analysis” and “sensation analysis” and revealed that the phenomenon of touch and concepts identified it such as sensations, influence, materiality and mental associations are not abstract and inaccessible assumptions, but tools which can be included in the architectural design process.

¹Bu yayın, Yıldız Teknik Üniversitesi, Bina Araştırma ve Planlama Doktora Programı’nda hazırlanan, “Modern Mimaride Biçimi Doğrulayan Kurguların Sorgulanması: Dokunsal Mimarlık” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

¹Beykent Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul;

²Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul.

¹Department of Architecture, Beykent University Faculty of Engineering and Architecture, İstanbul;

²Department of Architecture, Yıldız Technical University Faculty of Architecture, İstanbul, Turkey.

Başvuru tarihi: 15 Mayıs 2014 (Article arrival date: May 15, 2014) - Kabul tarihi: 20 Ekim 2014 (Accepted for publication: October 20, 2014)

İletişim (Correspondence): Pınar ÖKTEM ERKARTAL. e-posta (e-mail): pnroktm@gmail.com

© 2015 Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi - © 2015 Yıldız Technical University, Faculty of Architecture

Giriş

Günümüzde, mimarlığın üretiminde, öğretilişinde ve kavranışında, gözmerkezci bir eğilim söz konusudur. Gözmerkezçilik,² “nesnel bakış” kavramının diğer her şeyden üstün tutulduğu düşünce biçimidir. Batı kültüründe benimsenmiş olan, bilgi ve gerçekliğin görme üzerinden sağlandığı anlayışına gözmerkezci paradigma denmektedir.³ Martin Jay’ın çalışmasıyla⁴ daha güncellenen bu terim, görme duyusunun diğer tüm duylardan üstün olduğu ve benzersiz bir bilgi üretimi ile bağdaştırılabileceği fikri olarak tanımlanmaktadır.

Günümüze kadar devam etmiş olan bu kavrayış biçimi, temel olarak, görme duyusunun tarihin ilk dönemlerinden bu yana en soylu ve önemli duyu olarak kabul edilmesi ve Kartezyen Düşüncenin ortaya çıkmasıyla birlikte, görmenin bedenden ziyade akılla ilişkilendirilmesiyle, bedenin aldatıcı kabul edilmesinin⁵ bir sonucudur.

Sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda toplumla ilişkili her tür pratiğe egemen olmaya başlayan; görme ve usa üstün bir konum veren bu düşünce biçimi, mimari üretim sürecinde, batının mimari başarı ve mekânsal kalite algısına da sızmıştır.

Juhani Pallasmaa, görmeye odaklanarak; sahne dekoru ya da bir heykel gibi ele alınan ve insan bedeniyile edilgen bir ilişki içerisinde olan yapılar için “retinal mimari”⁶ terimini kullanmakta ve insanın evrendeki varoluşunu tam olarak karşılayamadığını iddia ettiği bu tasarımların, akılla görmeye dayalı bakışın mimarlık pratiğindeki baskınlığının yansımaları olduğunu belirtmektedir.

Mimarlıkta gözmerkezçiliği sorgulanması gereken bir olgu haline getiren şey, öznenin deneyim sürecinde mekânla kurduğu bedensel ilişkiyi, bu ilişkinin sonucunda meydana gelen bedensel hafızayı, hareket ve zaman olgularını çok fazla dikkate almayıdır. Oysa mekân sadece görerek değil, tüm bedenle deneyimlenmektedir.⁷ Öznenin çevresi hakkında bilgi edinme sürecinde gelişen duyumsama ve algılama, bilimsel olarak dışarıdan gelen uyarıların ilgili duyu organlarıyla bedene alınması, sinyallerle beyne gönderilmesi ve beyin tarafından anlamlandırılması olarak özetlenmektedir.

Mekânsal çevrenin temsilinin görsel ağırlıklı olduğu

yanılıgısına düşmemek gerekir. Yaygın inanişin aksine, görsel uyarımlar diğerlerinden daha baskın değildir. Dış dünyanın gerçekten nasıl olduğunun doğru bir biçimde algılanması için tüm duyu motorlarının (görme, dokunma, işitme, koku alma, tatma ve kinestetik duyum) çevre ile etkileşim halinde olması esastır. Yapılan araştırmalar, dış dünyadan gelen uyarımların tüm duyu sistemleri kullanılarak alındığını göstermektedir.⁸

Duyuların birbirlerinden ayrı mekanizmalar gibi çalıştıkları ve görmenin diğer duylardan üstün olduğu inancı, görme duyusunu bedenin geri kalanından kopararak akılla ilişkilendiren bir anlayışın yarattığı bir yanılsamadır. Farklı duyların diğerlerinden değerli kabul edildiği ya da her duyunun eşit görüldüğü örnekler,⁹ görme duyusunun birincil duyu olarak kabul edilmesinin kültürel bir sonuç olduğunu göstermektedir. Japon ve Hint kültüründe, görme dışındaki duyların gündelik yaşamda ve özel etkinliklerde batı ülkelerine kıyasla daha fazla yer aldığını görmek olanaklıdır. Örneğin Hindistan’da, sevecen bir karşılamının, “karşıdaki kişinin elini koklamak” şeklinde gerçekleştiğini anlatan metinler bulunmaktadır.¹⁰

Ne var ki batı kültüründe dokunma duyusuna karşı geliştirilen direnç, onun fiziksel yakınlık bağlamında görme duyusuyla arasındaki farkla da ilişkilidir. Uzaktan bakmanın verdiği güven duygusunun aksine; dokunma ile özne, yabancı bir varlığı kendi bedeninde duyumsama riskini kabul etmektedir. Bu risk, canlıların yalnızca kendi bedeni ve varlığıyla bütünleşmesinde sakınca görmediği nesne veya öznelerle cesaret ettiği bir eylemdir. Dolayısıyla, görmenin akılla kaynaştırılmasının sonucunda, mantığın hislerden üstün kabul edilmesi; tarihin ilk dönemlerinden itibaren batıda toplumların bilinçaltına yerleştirilen dokunma korkusuyla da beslenmiştir.¹¹

Hâlbuki dokunma, insan bedeni için vazgeçilmezdir. Bütün türler üzerinde bugüne kadar yapılan araştırmalara göre, dokunma duyusu ilk gelişen duyu olmuştur ve tüm duyların dokunma duyusunun farklılaşmasıyla meydana geldiği görülmektedir. Şeffaf olan kornea tabakası bile derinin özelleşmiş bir şeklidir.¹²

Kavrayışsal açıdan yaklaşıldığında da, tüm duyların duyu ve algı sürecini başlatan molekül, dalga ya da ışığın derimizin çok özelleşerek uzmanlaştığı bölümlerine temas ettiği, yani dokunduğu görülmektedir. Fransız

² (Ocular-centrism) Uluslararası

literatürde bu terim, “akıl gözüyle görme”, “Kartezyen gözle görme”, “bedensiz gözle görme” şeklinde de ifade edilmiştir.

³ Kavanagh, 2004, s.445.

⁴ Jay, 1994, s.25-30.

⁵ Descartes, 1644, s.9.

⁶ Pallasmaa, 2005, s.33.

⁷ Rasmussen (1959, s.35), mimarının anlaşılabilmesi için tüm vücutla deneyimlenmesi gerektiğini, görsel değerlendirmenin yapısal bütünlüğü algılamada yetersiz kalacağını belirtmiştir.

⁸ Downs ve Stea, 2011, s.316.

⁹ Bu konuda, Classen (1999, s.274-275), Howes (2005, s.167-168) ve Feld’in (1996, s.98-100) değişik coğrafyalarda yaşayan ilkel toplumların yaşamlarında farklı duyların ne kadar büyük önemi

olduğuna dair araştırmaları bulunmaktadır.

¹⁰ Social Issues Research Centre, Smell Report, 2009, s.28.

¹¹ Sennett, 1994, s.190-193.

¹² Montagu, 1978, s.1.

filozof ve fenomenolog Maurice Merleau-Ponty de dokunma ve görme arasındaki ilişkiyi kurarken görmeyi “bakışlarla nesnelere dokunmak” olarak tanımlamıştır.¹³

Tüm bunların haricinde, dokunma, öznenin bu evrendeki varlığını sorgularken kullanabileceği önemli bir duyudur. İnsan, dokunarak, hem kendi varlığı dışındaki varlıklarla bütünleşmekte hem de onlardan farklı olduğunun bilincine varmaktadır.¹⁴ Özne, kendi varlığı dışındakilere değdiğinde; ısı alışverişinin bir getirisi olarak; iki varlığın sıcaklığı eşitlenerek, ikisi arasındaki keskin sınır şeffaflaşmaktadır. Özne ve nesne arasındaki sınırın yok olması durumu, Martin Heidegger’in¹⁵ bahsettiği gibi, bir varlığın görme mesafesindeki “nesneden” çıkararak; dokunma mesafesindeki “şey”e dönüşme durumudur. Heidegger, insanlara yakın olan “şey” ile nesnelere arasındaki farkı, testi tutma eylemi üzerinden anlatmaktadır. Testi tutulduğunda o, nesne olmanın ötesine geçerek; “şey” haline gelir. Her bir farklı kişi, testi kendi varlığıyla bağlantılı olarak yeniden var eder. Ona göre “şey”, modern felsefede dünyadan bağlarını koparmış olan gözlemcinin çevresini kuşatan nesnelere çok daha fazlasıdır. Şey, insanın gündelik yaşam pratiğinde fiziksel ve zihinsel temasa geçtiği kavramdır. Nesne ise günlük hayattaki deneyimden kopmuş; soyut, aşkın zihinsel formlardır. Nesnelere şeylere dönüştüklerinde, öznenin bir parçası haline gelmektedirler.

İşte nasıl ki, dokunma, kişinin özü ve nesne arasındaki sınırları bulanıklaştırarak onları birbiri içinde kaynaştırıyorsa; mimari ve bedeni birbirine kaynaştıran da dokunma olgusudur. Bedensiz görmenin karşısına yerleştirilen bu olgu, ilk bakışta, gözlem yoluyla doğrulanabilirliği şüphe götürmeyen felsefi bir yorum gibi algılandığında da, özne ve mekân etkileşimi üzerinden kavrandığında; aslında mimari tasarım bağlamında somut göstergelere karşılık geldiği anlaşılmaktadır.

Mekâna dokunmak, mekânla etkin bir ilişkiye girebilmek ve onunla bütünleşmektir. Duyguları, duyguları, hatta düşünceleri mekâna aktarmaktır. Bir kapı açılırken kapı kolunun ısı vücut ısısıyla artar. Küpeşteyi tutarak merdivenlerden inmek, güven vericidir. Yüzeinde buhar olan bir cama elle çizilen bir desen, cama bırakılan izdir. Üstünde yürünen zeminde bırakılan ayak izleri beden mekâna bıraktığı kalıntılardır. Adım sesleri, sözcükler ya da mırıldanan bir melodi, mekânın duvarlarına ve tavanına çarpar. Bedene ait koku mekânı doldurur, oradaki insan varlığının kanıtıdır.

Tüm bu deneyimler, beden mekâna temas ettiği

anlardır. Bu anlarda mekân ve beden arasındaki sınırlar bulanıklaştığından özne, içinde bulunduğu hacmin bir parçası haline gelmekte ve onunla bütünleşmektedir.

Mekânın dokunması şeklinde tanımlanabilecek kavram ise, mekânın yaşamla kurduğu özel ilişkiyi, kendine has özelliklerini, bir başka deyişle özünü, onu deneyimleyen kişiye iletmesidir. Her bir mimari mekânın kendine özgü sesi, ısı ve kokusu bulunmaktadır. Yüzeyleri ve diğer yapısal elemanlarını örten maddenin dokusu, mekânın derisini oluşturmaktadır. Bu deri kimi zaman pürüzlü, kimi zaman kaygan, bazen şeffaf, bazen mat, yumuşak ya da sert olabilmektedir. Tüm bu sayılan özellikler, Peter Zumthor’un söz ettiği gibi,¹⁶ mimarinin de vücut bulmuş halleridir. Tıpkı insan bedeni gibi, her bir mekân, tasarımcının onu hayal edip ürettiği biçimiyle bir diğerinden farklı ve biriciktir. Bu nedenle, öznenin mimariye temas ettiği anlarda, mimari de kendi bedeniyle özneye dokunmaktadır.

Bahsedilen aktarım, kişiye ve zamana göre değişen bir süreçtir. Bu süreçte, mimari ve özne arasında oluşan devingen etkileşim, kişinin yaşadığı dünyaya algıları aracılığı ile bağlanmasından kaynaklanmaktadır. Beden ve algı, kişiden kişiye hatta bir andan diğerine farklılık gösterdiğinden dokunma olgusunu nesne odaklı değil; zaman, özne ve mimarinin birbiriyle sürekli etkileşim halinde olduğu değişken bir süreç olarak ele almak gerekmektedir.

Mekândaki dokunsallığı,

- Tasarımda kullanıcının bedensel duyumuna odaklanılması,
- Malzemenin maddesel özünün önemi,
- Hareketin mekânsal algıdaki fark yaratan rolü,
- Zamanın getirdiği yaşanmışlık izlerinin korunması,
- Bütün algısının öznel ve devingen yapısı,
- Biçimin tanımlayıcı kurallara tabi olmadan oluşması,
- Mekânda yapısal ve kavramsal sınırlar arasındaki keskin ayrımın zaman zaman ortadan kaldırılıp öznenin yorumuna izin verilmesi üzerinden kavramak olanaklıdır.

Mekândaki dokunsallığın kavranmasına yardımcı olacak kavramlar ve bu kavramların her birinde tespit edilen dokunma olgusu aşağıda ele alınmıştır:

Araştırmada Kullanılan Kavramlar

Duyum

Birbirinden farklı bedensel engelleri olan kullanıcıların mekânla kurdukları ilişkiler, çoğu tasarımcı tarafın-

¹³ Merleau-Ponty, 1968, s.250-251.

¹⁴ Connor, 2009, s:3-4.

¹⁵ Heidegger, 1971, s.165-175.

¹⁶ Zumthor, 2006, s.11.

dan yaratıcılığı kısıtlayan zorunluluklar olarak yorumlanmış, onların mekânsal deneyimlerinin potansiyeli gölgede kalmıştır. Oysa bu durumu çözülmesi gereken bir problem olarak görmek yerine mekânsal zenginlik yaratacak bir tasarım girdisi olarak ele almak, hem sonuç üründe hem de tasarım sürecinde mimarlara dokunsal perspektifler açmaktadır. Mekândaki sınırları sadece yatay ve düşey elemanlar değil, bedenle algılanan herhangi bir duyu uyarısını da çizebilmektedir.¹⁷

Bedensel görme dâhil tüm duyuların bilinçli şekilde uyarıldığı mekân, tasarıma bedensel algılama ve ona bağlı olarak öznedede oluşan duygulanımı da katarak, mimariyi aklın gözü için tasarlanmış bir strüktür, teknik bir kutu olmaktan uzaklaştırıp, bir deneyim süreci olarak ele almaktadır.

Maddesellik¹⁸

Malzemeyi bedenle kurulan iletişim aracı olarak ele almak, mekânı dokunsal yapan bir unsurdur. İnsanı mimariye dokunmaya çağıran maddesel öz, kendi karakterini, üzerindeki yıpranma izlerini ve yaşanmışlıkları¹⁹ gösterirken; bedende değişik izlenimler oluşturmaktadır. Bu haliyle maddesellik, mekânın bedensel algılanmasının en somutlaşmış halidir.

Olay Mimarlığı²⁰

“Olay Mimarlığı” söyleminde Bernard Tschumi,²¹ mimarlığın aslında mekânın içindeki olay/eylem ile tanımlandığını ve eylem olmadan mekânın var olmayacağını belirtmektedir. Mekânlar hareketlere, hareketler de mekânlara göre şekillenmektedir. Mekân, olay ve hareket arasında öncelik sıralaması olmayan bir birleşimi işaret eden bu etkileşim, biçim ve işlev arasında kurulmuş olan neden-sonuç ilişkisini yıkmaktadır.

Bir mekândaki hareket, sadece görme ve dokunma arasındaki ilintiyi kurmaz, aynı zamanda bedendeki somatik duyuları (bedensel duruş, bedenin hareketi ve iç kulaktan gelen denge duygusu) da harekete geçirir. Mekân içinde beden, sınırları, mekân içindeki hareketi ve hareket sırasında bedende oluşan yoğunluk ve duyuları deneyimleyerek onları hatırlamaktadır. Ayrıca mimari mekân, birbirinden farklı iç ve dış etkilerle, zamanla ve en önemlisi hareketle sürekli değişime uğrayıp yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla mekân, uzaktan seyredilen bir nesne değil; eylemlerle, bedenlerle ve bedenlerin kurduğu ilişki ağıyla sürekli değişen akışkan sürecin bir parçasıdır.

Eserin Biricikliği: Aura

Walter Benjamin, sanat eserindeki aurayı “eserin biricikliği” olarak tanımlamaktadır.²² Aura, nesneden veya mekândan karşıdakine geçen, o ana ait ve tek olma hissidir. Terim, düşünürün yine aynı dönemlerden yazdığı başka bir denemesinde,²³ “bir nesneyle kurulan ilişkiler sırasında istemsiz olarak anıların ortaya çıkması” şeklinde betimlemektedir.

Mekânın aurasını, mekânın onu deneyimleyen insanda uyandırdığı istem dışı anımsama; kullanıcı tarafından hissedilen ve maddenin aşınmışlığının mekâna kazandırdığı “yaşlanma izi” ya da mekânda oluşan “zamansal katmanlar” olarak yorumlamak olanaklıdır. Karsten Harries’e göre,²⁴ tarihin en eski zamanlarından bu yana, insanı dış kuvvetlerden koruyacak bir barınak olarak görülen mimari mekânın en önemli işlevlerinden birisi, insan varlığını zamanın teröründen korumaktır. Zamanın teröründen korunmuş olma, kırılma ve ölümlülük gibi hislerden kurtulmak anlamına gelmektedir.

Aura, özneye zaman duygusunu, mekândaki insan varlığının kanıtlarını ve kalıcılık kavramını iletmektedir. İnsan varlığının ileri nesillere iletilebilecek izler bırakabilmiş olmasının bilincinde olmak; mekânın geçmiş kullanımlara ilişkin belleğini, bu bellekte yaşanmışlıkları hissetmek, mekânın kullanıcıya bir diğer dokunma biçimidir.

Alan Durumu²⁵

Temeli, fizikteki manyetik alana ya da elektrik alanına dayandırılan “alan durumu”, herhangi bir etkiyle değişebilen bütünü tarif etmek için kullanılmaktadır. Stan Allen alan durumunu, “*farklı parçaları parçaların özgünlükleri kaybolmadan bir araya getirmeye olanak veren biçimsel ya da mekânsal matris*” olarak tanımlamaktadır.²⁶

Alan durumu, zihnin daima en basit, en dengeli ve en bütüncül görsel yapılanmayı algılama eğiliminde olmadığını; değişken ve parçalı bütünlükleri de algılayabildiğini öngörmektedir. Bu öngörü, sabit şekil zemin ilişkisini ve bu ilişkinin görsel algıya yüklediği derin anlamı sarsmaktadır. Alan durumuyla, bedensel konum, bütünlüğün algısını tamamen değiştiren bir etken, yani onun uzantısı/belirleyicisi haline gelmektedir.

Mimari biçimlenişte, yapıların cephelerinde, plan şemalarında ya da kentsel ölçekte alan durumu; parçaların özellikleri kaybolmadan aralarındaki ilişkinin

¹⁷ Heylighen, 2012, s.27 ve s.37.

¹⁸ İngilizce “materiality” terimi “maddesellik” olarak çevrilmiştir.

¹⁹ Pallasmaa’ya göre (2005, s.40) maddenin aşınmışlığı, deneyimin yapı malzemesine yansımalarıdır.

²⁰ Uluslararası literatürde “Event Architecture” olarak geçen bu terim, “Olay Mimarlığı” olarak çevrilmiştir.

²¹ Tschumi, 1991, s.125.

²² Benjamin, 1968(a), s.221-222.

²³ Benjamin, 1968(b), s.187-188.

²⁴ Harries, 1982, s.59.

²⁵ Uluslararası literatürde “Field” ²⁶ Allen, 1997, s.24.

Condition” olarak geçen bu terim, “Alan Durumu” olarak çevrilmiştir.

algılandığı bir mekân ya da yüzeyi betimlemektedir. Bu olgu, geçicilik ilkesinin mimariye eklenmesine olanak tanımaktadır. Geçicilik, bir sistem olarak değil, konum ve zamana göre oluşan önceden görülemeyen değişime cevap veren ani gelişme olarak ortaya çıkmaktadır.²⁷

Yani alan durumu, mekânın her noktasında oraya ve o ana özel bir bütün algısının oluşmasını sağlamaktadır. Bu sayede belli bir yerde belli bir zamanda algılanan bütün, yer ya da zamandaki değişikliklerle yeniden üretilmekte ve deneyimlenen aynı olmamaktadır.

Zayıf Biçim²⁸

Mimarinin anlamı, başka bir şeyi temsil etmesinde değil; kendi karakterinde ve bu karakterin özneyle kurduğu algısal ilişkidir. Mimari, özne tarafından nasıl algılandığı, nasıl düşlendiği ve nasıl deneyimlendiği ile anlam kazanmaktadır. Mimarinin yaşamla kurduğu özel ilişki, onun yaşamı sarmalayan yapısından kaynaklanmaktadır. Kendisi ile barışık mimari, dışarıya herhangi bir mesaj verme kaygısı taşımadan sadece hissedilmek için oradadır.²⁹

Rasyonel bağların gevşetilip kullanıcının yorumuna ve hislerine göre anlam kazanan biçim, Ignasi de Solà-Morales³⁰ ve Peter Eisenman³¹ tarafından, “zayıf biçim” olarak tanımlanmıştır. Zayıf olmak, tasarım bağlamında yetersiz olmak değil; Modern Mimarinin öngördüğü biçim-işlev ilişkisinde, işlevin biçimin tanımlayıcısı olması zorunluluğunu taşımasıdır.

İşlev ve anlam, anlam ve strüktür, anlam ve biçim arasında birebir karşılıklılık söz konusu olmadığından; zayıf biçimler, işlevi gösteren araçlar değil, tözlerdir.³² Yani kendiliğinden ve kendileri için var olurlar. Bu sayede mimari biçim, neyi temsil ettiğiyle değil, ne olduğuyla ele alınmaktadır. Mimari, sadece tanımlayıcı kurallara bağlı kalmayarak; öznenin kendi yorumunu oluşturmasına da izin vermektedir.

²⁷ De Sola- Morales, 1987, s.622.

²⁸ Uluslararası literatürde “Weak Form” olarak geçen bu terim, “Zayıf Biçim” olarak çevrilmiştir. Ancak “kırılgan”, “naif”, “gösterişsiz”, “narın”, “hassas” gibi farklı terimlerin uygunluğu tartışmaya açılabılır.

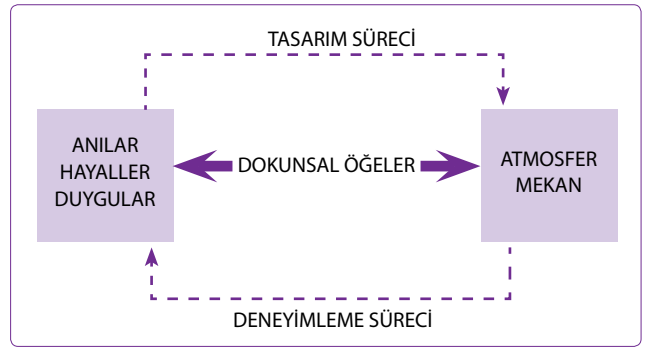
²⁹ Zumthor, 2010, s.17.

³⁰ De Sola- Morales (1987, s.623), mimarinin gücünün “saldırgan” ve “baskın” bir duruştan ziyade, “yüzeysel” ve “zayıf” bir duruşla ortaya çıktığından bahsetmektedir. Bu gücü, zayıflığın gücü olarak ifade etmektedir.

³¹ Eisenman (1991, s.32), strüktür, form, anlam, bağlam, sembo-

lizm, temsil arasındaki birebir ilişkinin kenara koyulmasıyla, yani mimarinin zayıf bağlarla kurgulanmasıyla birlikte mimarinin bir adım yana çekilerek kullanıcının yorumuna izin verdiğini ve böylece deneyimle gelen hayal gücünün yeniden yeşerdiğini savunmaktadır. Ona göre mimari, hiçbir kurala tabi olmamalıdır.

³² Töz, Felsefe Terimleri Sözlüğünde, “Değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olan; bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan. Özne değil, kendinde var olan. Bağlımsızca kendi içinde var olan” şeklinde tanımlanmıştır.



Şekil 1. Peter Zumthor'un yapılarının deneyimlenmesi sonucu oluşturulan bir tasarım süreci şeması.

Katlanma³³

Katlanma olgusu, algısal anlamda oldukça net farz edilen sınırların bulanıklaşp, üst üste çakışması ve bu ani değişimin algılayanda yarattığı duygulanımdır. Katlanmayla, birbiriyle karşıtlık oluşturması beklenen iki olgunun veya durumun arasında kalan,³⁴ ya da bu iki olgunun/durumun üst üste çakıştığı noktalarda yer alan yeni olgular/durumlar oluşmaktadır. Bu çakışmalar/katlanmalar, mekânsal organizasyonu betimlemek amacıyla ortaya konmuş katı iç-dış, şekil-zemin, işlev-biçim, içerme-içerilme ilişkisini sorgulamaktadır.

Peter Zumthor'un Mimari Uygulamalarında Dokunsal Haritalama Üzerine Bir Alan Çalışması

Mimari mekânın kavranışında gözmerkezciliği sorgulayan dokunma olgusunun mimari uygulamalarda nasıl temsil edilebileceğini araştırmak için, mimar Peter Zumthor'un tasarımlarını kapsayan bir alan çalışması gerçekleştirilmiş ve bulgular, dokunsal haritalama çalışmalarıyla ifade edilmiştir.

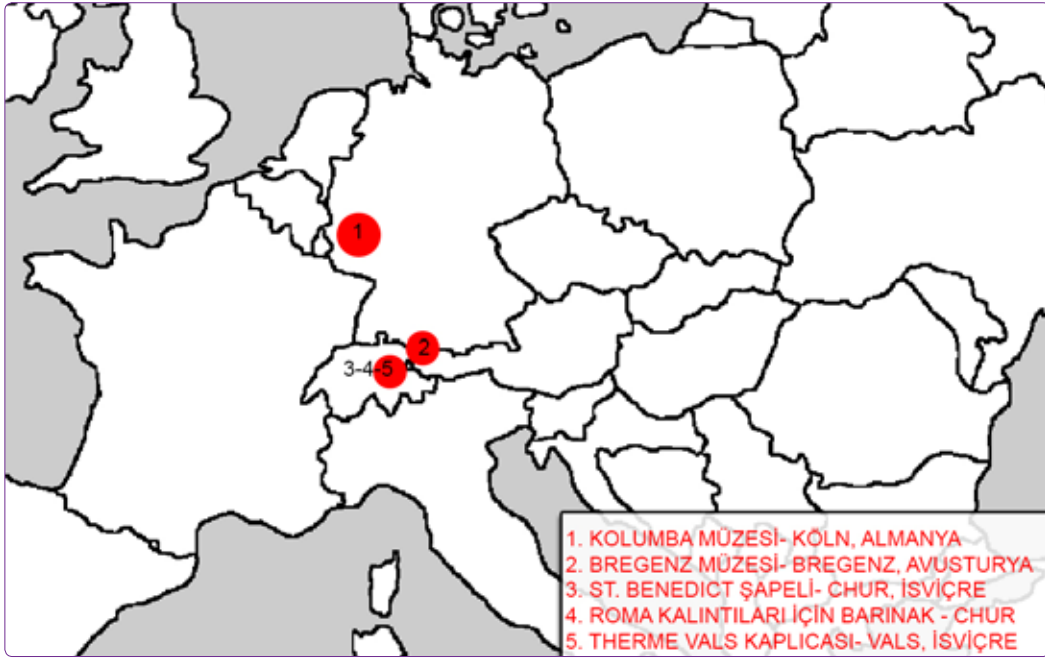
Peter Zumthor, kendi tasarım sürecinde odaklandığı “atmosfer” kavramını, kendi yaşamış olduğu bir meydana deneyimi üzerinden tanımlarken, meydana algıladıkları ve bu algı sonucu kendisinde oluşan duygusal hareketlilikten yola çıkarak; mekânın atmosferi olarak tanımladığı olgunun özne üzerinde çok önemli bir etkisi olduğundan bahsetmektedir.³⁵ Hatta Zumthor, mimari tasarımda her şeyden önemli olanın, mekânın kullanıcıda meydana getirdiği duygu yoğunluğu, mekânın atmosferi ve mekânın öznenin zihnindeki imajı olduğunu belirtmektedir.³⁶

³³ Deleuze ve Strauss tarafından (1991, s.242) “The Fold” şeklinde kullanılmış olan terim “Katlanma” olarak çevrilmiştir.

s.83), katlanmayı, arada kalmışlık ve belirsizlik olarak yorumlamıştır.

³⁵ Zumthor, 2006, s.15-17.

³⁶ Kornberger ve Clegg (2003, s.19-21).



Şekil 2. Alan çalışmasında deneyimlenen yapılar.

Tasarıma anılarından yola çıkarak kafasında hayal ettiği bir imajla başladığını³⁷ dile getiren mimarın, yapı ve kullanıcılar arasındaki ilişkileri, duyuşsal prensiplere ve farklı karakterdeki malzemelerin insan bedeninde oluşturduğu etkiye dayanarak şekillendirdiği saptanmıştır (Şekil 1).

Alan çalışmasının ilk aşamasını oluşturan anlama ve yorumlama deneyimi için; Almanya'nın Köln kentinde bulunan Kolumba Müzesi, Avusturya Bregenz'te yer alan Bregenz Sanat Müzesi, İsviçre'nin Sumvitg kasabasında bulunan St. Benedict Şapeli, İsviçre'nin Chur kentindeki Roma kalıntıları için tasarlanan korunak ve son olarak İsviçre Vals'te inşa edilmiş olan Therme Vals (Şekil 2), 2013 yılının Şubat ve Ağustos ayı içinde ziyaret edilmiştir.

Alan çalışması sürecinde, yapıların teknik çözümlerine, işlevsel özelliklerine, sayısal büyüklüklere değil; mimari mekân- özne arasındaki etkileşime odaklanmıştır. Mekânda nelerin algılandığı ve bunlara bedenin ve zihnin verdiği tepkiler üzerinde durulduğundan, mekânı Kartezyen biçimde ölçmeye yarayan hiçbir teknik cihaz kullanılmamış; ölçümler, algılama, bedensel ölçeklendirme ve yorumlamayla elde edilmiştir.

Bu noktada, dokunsal haritalama çalışmasının öz-neler-arası nesnelliliğine dikkat çekmek gerekmektedir. Mekândaki dokunma olgusu, bedene ve zamana özeldir. Bu özgünlük, dokunsal haritaların da zamana ve be-

dene göre değişken olabileceği anlamına gelmektedir. Aynı yapının, farklı bir zamanda, farklı bir beden ve zihinle deneyimlenmesi durumunda, niceliksel ve hatta niteliksel olarak daha farklı dokunsal haritalarının oluşması muhtemeldir. Dolayısıyla, dokunsal haritalamada tek ve katı bir gerçeklikten söz etmek olanaksızdır. Aktarılan deneyimler ve sunulan dokunsal haritalama örnekleri, alan çalışmasının gerçekleştiği zamanda mimari mekânla araştırmacının (şahsımın) kurduğu etkileşimi ifade etmektedir.

Dokunsal Haritalama Yöntemi Üzerine

Mimari anlatım teknikleriyle temsilindeki güçlülere değinilen dokunma olgusunun grafik yöntemlerle ifadesi olan dokunsal haritalama, üç analizden oluşmaktadır:

İlk analiz olan "dokunsal dağılım şemasında" mimarlıkta dokunma olgusunu tanımlayan tasarım kavramlarının, incelenen yapıda saptanıp saptanmadığı gösterilmektedir. Dokunsal dağılım şeması, söz konusu dokunsal haritalama sürecinde, Zumthor yapılarında³⁸ dokunsal özellikleri gösteren bir eskiz niteliği taşımaktadır.

İkinci analiz olan "malzeme-etki tablosu" yapı içindeki malzemelerin bedende yarattığı etkiyi ortaya koymaktadır. Mekânda algılanan tüm malzemelerin (ta-

³⁷ Zumthor, 2010, s.10.

³⁸ Analizlerde kullanılan plan ve kesitler, yapıların Peter Zumthor ve atölyesi tarafından çizilmiş olan ve hali hazırda bulunan plan ve kesitlerini şematikleştirilmiş halleridir. Yalnızca çizimlerine erişilemeyen bazı kesitler, mevcut kesitler üzerinden üretilmiştir.

Tablo 1. Malzeme- etki tablolarında kullanılan kavram çiftleri

Malzeme-etki analizinde kullanılan kavram	Açıklama
Sıcak-soğuk	Malzemenin yarattığı ısısız etkiyi ifade etmektedir.
Dar-ferah	Malzemenin yarattığı sarmalanma hissini şiddetini ifade etmektedir.
Açık-koyu	Malzemenin yarattığı ışıklılık hissini ifade etmektedir. Renklerin ton dereceleri haricinde; "açık", aydınlık; "koyu", karanlık anlamını barındırmaktadır.
Sert-yumuşak	Malzemenin yarattığı esneme(me) ve bükülme(me) hissidir.
Devingen-durağan	Malzemenin akışkanlık durumunu ve taneli yapıdaysa; baskı altında yer değiştirme(me) yeniden şekillenme(me) özelliğini yansıtmaktadır.
Geçirgen-yalıtkan	Malzemenin gözenek(li)-(süz) ya da aralık(lı)-(sız) olduğunu belirtmektedir.
Şeffaf-opak	Malzemenin yarattığı saydamlık-matlık hissidir.
Ağır-hafif	Malzemenin kütlelerinin az ya da çok oluşu ile ilgilidir.
Kırılgan-sağlam	Malzemenin yarattığı naif, narın ya da dayanıklı, kolay bozulmaz hissider.
Pütürlü-pürüzsüz	Malzemenin dokusal karakterini yansıtmaktadır.

vanda, zeminde, duvarlarda ya da hacim içinde çeşitli elemanlarda kullanılan malzemelerin) kendi maddesel özünün ya da tasarımdaki kullanım şeklinin özünde nasıl bir etki oluşturduğu, bu analiz ile ifade edilmiştir. Bu etki, birbirine zıt 10 kavram çiftiyle betimlenmiştir (Tablo 1).

Malzeme-etki tablolarında, dış cephede kullanılan malzemeler, iç mekânda kullanılan malzemelerden farklı bir renkle ifade edilmiştir. Bu sayede, yapının içinde ve dışında duyumsanan etki arasındaki farklar da diyagramda okunur hale getirilmiştir.

Son analiz olan "duyum analizinde", bedensel duyular ve aralarındaki yoğunluk farkı diyagramlaştırılmıştır. Diyagramların kurgulanışında, Kelum Palipane'nin filmlerde mekân, zaman, hareket ve müzik arasındaki ilişkiden yola çıkarak oluşturduğu ve kentsel ölçekte deneyimlenen mekânda zaman ve duyum arasındaki ilişkiyi görselleştiren haritalama tekniğinden³⁹ faydalanılmış ve alan çalışmasında tespit edilen bedensel duyuma ilişkin verilerin ortaya konduğu duyum analizi oluşturulmuştur.

Her yapının farklı bölgelerinde algılanan duyular, sürekliliği olan eğrilerle ifade edilerek, zamansal ve mekânsal bir süreklilik içinde ele alınmıştır. Bu şekilde mimari içinde hissedilen bedensel etkilenme ortaya çıkarılmıştır.

Grafik anlatımın başında, her bir diyagramın nasıl okunacağını anlatan bir açıklama bölümü bulunmaktadır. Bu lejand (Şekil 3), duyumu temsil eden eğrilerin, birbirlerine göre nasıl farklılaştığını göstermektedir.

Lejandan da anlaşılacağı gibi, yatay ekseninde, eğrilerin başlangıç noktası, duyumun başladığı anı, bitiş noktası da duyumun kesildiği anı göstermektedir. Mekân içinde bir duyum tüm hacimlerde devam edebileceği gibi, bir anda başlayıp sonlanabilmektedir. Bu durumda eğrilerin dalga boyları birbirinden farklı olmaktadır.



Yine yatay ekseninde, mekânın deneyimlenme sürecinde özne ve duyum arasındaki etkileşim ölçeklendirilirken; her bir hacmin deneyimlenme süresi, diyagramlarda farklı zaman aralıklarıyla ifade edilmiştir. Örneğin bir hacimde geçirilen on dakika, o hacimde algılanan duyuların gösterildiği aralıkta zamanın on eşit parçaya bölünmesiyle; başka bir hacimde geçirilen otuz dakika, zamanın otuz eşit parçaya bölünmesiyle temsil edilmiştir. Bu sayede, deneyim alanını temsil eden bölgedeki zaman aralıklarına bakılarak; bedensel duyumun süresi de anlaşılabilir.

Dikey ekseninde gösterilen ölçeklendirme, şiddet ve (yatay ve dikey hareketi gösteren eğriler için) hızdır. Mekânda hissedilen işitsel, kokusal, dokusal, ısısız, tatsız, kassal ve görsel duyum, altı adet şiddet derecesiyle kademelendirilmiştir. Ölçekte, altı, çok şiddetli; bir, az şiddetli duyumu yansıtmaktadır. Farklı şiddetlerdeki duyumu temsil eden eğrilerin genlikleri de birbirlerinden farklılaşmaktadır.

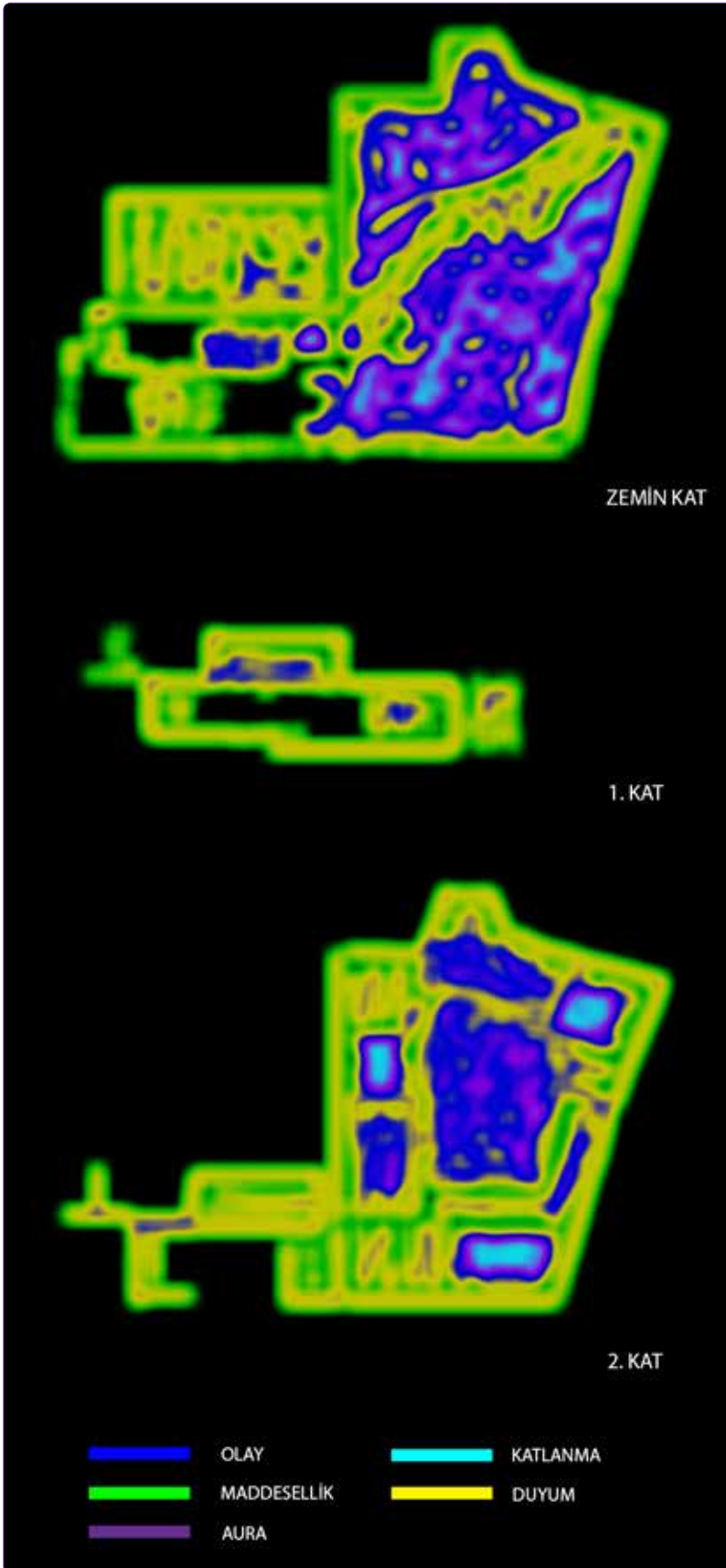
Kolumba Müzesi, Köln, Peter Zumthor, 2007

Almanya'nın Köln şehir merkezinde, geçmişte bombalanarak yıkılan St. Kolumba ve Böhm Şapeli'nin kalıntılarının bulunduğu alana, tarihi mirası koruyup değerlendirmek amacıyla yeni bir müze tasarlanmasına karar verilmiş ve 1997 yılında açılan yarışmayı Peter Zumthor kazanmıştır. Müzenin en can alıcı noktaları,

³⁹ Palipane, 2011, s.11-12.

<p>DENEYİM ALANI</p> 	<p>İNCELENEN YAPININ DOKUNSAL HARİTALAMASININ BİR PARÇASI OLAN BU GRAFİKSEL ANLATIM, ESAS OLARAK YAPININ DENEYİMLENEN BÖLÜMÜNÜ VE BU BÖLÜMDE HİSSEDİLEN BEDENSEL DUYUMLARIN MİKTARINI GÖSTERMEKTEDİR.</p> <p>İNCELEME SIRASINDA, BU DUYUMLARIN ŞİDDETLERİNİ ÖLÇEN HERHANGİ BİR ALET KULLANILMADIĞINDAN, ŞİDDETİVE ZAMANI GÖSTEREN SKALA MATEMATİKSEL DEĞERİ İFADE ETMEMEKTEDİR. DUYUMSAL TESPİTLER BİRBİRLERİNE OLAN FARKLA İFADE EDİLMİŞTİR.</p> <p>DİYAGRAMLARIN GÖSTERİLDİĞİ ARALIK BÖLGENİN DENEYİMLENDİĞİ ZAMAN ARALIĞIDIR. BAHSEDİLEN ZAMAN, HER BÖLGE İÇİN FARKLIDIR. ÖNEMLİ OLAN DUYUMUN O HACİME ÖZGÜ ZAMAN İÇİNDEKİ BAŞLANGICI VE SÜRESİDİR.</p>
<p>SES DUYUMU</p> 	<p>SES SİNYALLERİ, DENEYİMLENEN HACİMDE DUYULAN DEĞİŞİK SESLERİ VE BU SESLERİN BİRBİRLERİNE OLAN FARKLARI GÖZ ÖNÜNDE BULUNDURULARAK, NE ŞİDDETE OLDUKLARINI GÖSTERMEKTEDİR.</p> <p>PARABOL DİYAGRAMLAR, DUYULAN SESİN ŞİDDETİNİ GENLİK DORUĞU [B] İLE SÜRESİNİ DE DALGA BOYU [A] İLE ORTAYA KOYMAKTADIR.</p> <p>DOĞRUSAL GRAFİK İSE SESİN SÜREKLİLİĞİNİ KAYBETMEDİĞİNİ ANLATMAKTADIR. SÜREÇ İÇİNDE SESİN FARKLI ŞİDDETLERİ GENLİK DORUĞUNUN [B] FARKLILAŞMASIYLA GÖSTERİLMİŞTİR.</p>
<p>DOKUNMA DUYUMU</p> 	<p>DOKUNMA SİNYALLERİ, BİRBİRLERİNDEN FARKLI DOKULARI VE İSİNİN BEDENSEL OLARAK ALGILANMA ŞİDDETİNİ ORTAYA KOYMAKTADIR.</p> <p>PARABOL VE DOĞRUSAL GÖSTERİMLER MALZEMENİN BEDENSEL ANLAMDA NE ZAMAN HİSSEDİLMEME BAŞLADIĞINI, ORTAYA KONMAKTADIR. AYNI MEKANDA HAREKETLE BİRLİKTE BELLİ BİR MALZEME DİĞERİNDEN DAHA ERKEN VE YA GEÇ ALGILANMIŞSA, GRAFİKLERİN BAŞLANGIÇ NOKTALARI FARKLIDIR.</p> <p>AYNI MEKANDA BİRDEN ÇOK DOKU BULUNDUĞUNDA, GRAFİKLERİN YÜKSEKLİKLERİ MALZEMELERİN HANGİSİNİN DAHA YOĞUN HİSSEDİLDİĞİNİ TEMSİL ETMEKTEDİR.</p>
<p>KAS VE DENGE DUYUMU</p> 	<p>BU GRAFİK ANLATIMDA DENEYİM ALANINDA NASIL HAREKET EDİLDİĞİ VE HAREKETİN HIZI GÖSTERİLMİŞTİR.</p> <p>MERDİVEN VE RAMPA ÇIKMAK GİBİ KOT DEĞİŞİKLİĞİ İLE SONUÇLANAN HAREKETLER DİKEY HAREKET OLARAK, KOT DEĞİŞİMİ YAŞANMADAN YATAY DÜZLEMDEKİ HAREKETLER (YÜRÜME, YÜZME, KOŞMA, VS.) YATAY HAREKET OLARAK İSİMLEŞTİRİLMİŞTİR. OTURMA, EĞİLME, ÇÖMELME, İTME VE ÇEKME GİBİ HAREKETLER AYRI GÖSTEİLMİŞTİR.</p> <p>HAREKETİN BAŞLAMA VE BİTİŞ ZAMANI YA DA KENDİ SÜREKLİLİĞİ İÇİNDEKİ KESİLMELER (SERGİYİ GEZERKEN DURMAK GİBİ) DİYAGRAMDA HIZIN SIFIRLANMASIYLA İFADE EDİLMİŞTİR.</p>
<p>KOKU DUYUMU</p> 	<p>KOKU DİYAGRAMLARI, MEKANDA HİSSEDİLEN FARKLI KOKULARI VE NE KADAR YOĞUN ALGILANDIKLARINI GÖSTERMEKTEDİR.</p> <p>BİR KOKU BAZEN YAPININ TAMAMINDA BAZEN DE BİR KISMINDA DUYUMSANIYOR OLABİLİR.</p>
<p>TAT DUYUMU</p> 	<p>TAT SİNYALLERİ, MEKANDA ALGILANAN TATLARI VE YOĞUNLUKLARINI ORTAYA KOYMAKTADIR.</p> <p>TATMAK, GENELLİKLE, DİĞER DUYUMLARDAN DAHA KISA SÜRELİ BİR EYLEM OLDUĞU İÇİN, DALGA BOYU DİĞER PARABOLLERDEN KISADIR.</p> <p>DİYAGRAMIN ZAMANLA İLİŞKİSİ SÜREKLİLİK MİKTARINDAN ÇOK NE ZAMAN ORTAYA ÇIKTIĞI İLE SINIRLIDIR.</p>
<p>GÖRSEL DUYUM</p> 	<p>GÖRSEL ÖGELER, BU DİYAGRAMLA İFADE EDİLMİŞTİR</p> <p>İŞİK SÖZ KONUSU OLDUĞUNDA GRAFİĞİN YÜKSEKLİĞİ İŞİK ŞİDDETİNİ; MANZARA YA DA SERGİLENEN OBJELER GİBİ GÖRSEL ÖGELER SÖZ KONUSU OLDUĞUNDA İSE, O GÖRSELİN BASKINLIĞINI TEMSİL ETMEKTEDİR.</p> <p>DİĞER DİYAGRAMLAR DA OLDUĞU GİBİ YATAY GENİŞLİK O GÖRSELİN GÖRÜLME SÜRESİNİ GÖSTERMEKTEDİR.</p>
<p>DUYUMLARIN ETKİLEŞİMİ</p> 	<p>SON DİYAGRAMDA, TÜM DUYUMLAR BİR ARADA ELE ALINMIŞTIR. MEKANDA HANGİ DUYUMUN DAHA YOĞUN HİSSEDİLDİĞİNİ GÖSTERMEKTEDİR.</p>

Şekil 3. Duyum analizlerinin okunması için hazırlanan lejand.



Diyagram 1. Kolumba Müzesi dokunsal dağılım şeması.

yeni tasarımın St. Kolumba'dan kalan gotik duvarlar üzerine konumlandırılmasıyla özellikle cephede, tarihi-yeni dengesinin yakalanması ve zemin kattaki sergi alanında tuğla cephenin adeta bir zar gibi, hava-ışık ve sesleri dışarıdan içeri geçirmesidir.

Kolumba Müzesi'nin dokunsal dağılım şemasından (Diyagram 1) malzemeyle kurulan ilişkilerin, bedensel duyumun ve auranın ağırlıkta olduğu okunmaktadır. Eski kilisenin kalıntılarının bulunduğu sergi salonu, müzenin diğer bölümlerinden net biçimde ayrılmaktadır. İç- dış arasındaki sınırların bulanıklaştığı bu mekânda, zamanın izleri oldukça baskındır. Salonu çapraz geçen ahşap yaya yolu, soğuk salonda malzemesi sebebiyle sıcaklık hissi veren bir öğedir. Üst katlarda, sergi salonlarında olay kavramından bahsetmek olanaklıdır. Sergilenen eserler ve bu eserlerin mecbur kıldığı hareket, mekânların farklı deneyimlenmesine olanak vermektedir.

Kolumba Müzesi'nin malzeme- etki tablosu incelendiğinde (Diyagram 2); ziyaretçilerin en yoğun olarak temas ettiği malzemelerin tuğla, beton, taş, deri, ahşap, saten ve kil sıva olduğu görülmektedir. Müze, dışarıdan bakıldığında tuğla ile özdeşleşmektedir. Malzeme-etki tablosundan tuğlanın sıcaklığının, yumuşaklığının, matlığının, hafifliğinin ve kırılabilirliğinin yapının dış cephesine de yansıdığı anlaşılmaktadır. İç mekânda bu etki kısmen devam etmekte birlikte, zeminde kullanılan taşın yarattığı soğuk ve sert etki ile baskınlığı azaltılmıştır. Malzeme-etki tablosundan okunabilen bir diğer önemli nokta, sıcak-soğuk, karanlık- aydınlık (açık-koyu) ve sert- yumuşak karşıtlığıyla kurulan dengedir.

Kolumba Müzesi'nin bedensel duyum analizleri (Diyagram 3a, b), birbirinden farklı duyumların mekâna ve zamana göre değişimini göstermektedir. Müzenin farklı katlarda bulunan sergi salonlarında görme dışında, işitme, dokunma ve kas başta olmak üzere farklı duyu uyaranlara yer verilmiştir. Zemin katta bulunan sergi salonları ve iki avlu birden fazla uyarının en yoğun olarak hissedil-

MEKAN VE KULLANILAN MALZEMELER	MALZEMENİN YARATTIĞI ETKİ																				
	SICAK	SÖĞÜK	DAR	TERAHI	AĞIR	KOYU	SERT	YUMUŞAK	DEYİNGEN	DURAGAN	GEÇİRGEN	YALITKAN	ŞEFFAF	OPAK	AĞIR	HAFF	KIRILGAN	SAGLAM	PÜRELİ	PÜRÜZSÜZ	
DİŞ CEPHE - TUĞLA																					
	ZEMİN - TAŞ																				
YAN CEPHEDE BULUNAN NİŞ	DUVAR - TAŞ																				
	DUVAR - TUĞLA																				
OBİŞ HOZLU	BANKİ - TAŞ																				
	FARMAKLEK - METAL																				
DANİŞMA BÖLÜMÜ	DÖŞEMİ - TERAZZO																				
	TAVAN - BETON																				
VESTİYER ODASI	DUVAR - TUĞLA																				
	OBİŞ KAPISI - METAL VE CAM																				
PUAYE	DÖŞEMİ - TERAZZO																				
	TAVAN - BETON																				
AVLU	DUVAR - TUĞLA																				
	DÖŞEMİ - CAKIL																				
KALINTEAREN BULINDUĞU BAÇIM	BLOK - TAŞ																				
	PERDE - DERİ																				
ESKİ AVLU	YAYA YOLU - AHSAP																				
	AHSAP KÜPESTE																				
BİRİNCİ KATA ÇIKAN MERDİVENLER	DUVARLAR - TUĞLA																				
	KALINTEAREN - TAŞ																				
1. KATTA SERGE SALONLARI	ZEMİN - TAŞ																				
	DUVARLAR - TUĞLA VE TAŞ																				
1. KATTA KARANLIK ODA	BASAMAKLAR - TERAZZO																				
	KÜPESTE - AHSAP																				
BİNCİ KATA ÇIKAN MERDİVENLER	TAVAN - BETON																				
	DUVARLAR - KİL SIVA																				
2. KATTA SERGE SALONLARI	DÖŞEMİ - TERAZZO																				
	TAVAN - BETON																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DUVAR - KİL SIVA																				
	PURLAR - DERİ																				
2. KATTA KULLELER	DUVARLAR - KALİTE																				
	ZEMİN - TERAZZO																				
2. KATTA OKUMA ODASI	BASAMAKLAR - TERAZZO																				
	KÜPESTE - AHSAP																				
2. KATTA OKUMA ODASI	TAVAN - BETON																				
	DUVARLAR - KİL SIVA																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DÖŞEMİ - TERAZZO																				
	TAVAN - BETON																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DUVAR - KİL SIVA																				
	PURLAR - DERİ																				
2. KATTA OKUMA ODASI	PERDELER - SATEN																				
	PENCERE - CAM																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DÖŞEMİ - AHSAP																				
	TAVAN																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DUVAR - AHSAP																				
	KOLTUKLAR - DERİ																				
2. KATTA OKUMA ODASI	MARALAR - AHSAP																				
	PENCERE - CAM																				
2. KATTA OKUMA ODASI	PERDELER																				
	KAPLI KOLU - DERİ VE METAL																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DÖŞEMİ - TERAZZO																				
	TAVAN - BETON																				
2. KATTA OKUMA ODASI	DUVAR - KİL SIVA																				
	PENCERE - AÇIKLAK																				
2. KATTA OKUMA ODASI	PURLAR - DERİ																				
	DÖŞEMİ - TERAZZO																				

Diyagram 2. Kolumba Müzesi malzeme-etki tablosu.



Diyagram 3. Kolumba Müzesi duyum analizi (a) kısım 1 (b) kısım 2.

diği mekânlardır (Diyagram 3a). Bunun yanında müze-
de, bazı duyuların bilinçli olarak bastırıldığı özel sergi
bölümleri bulunmaktadır. Birinci katta bulunan karanlık
odada (Diyagram 3a) görme duyusu zayıflatılarak
dokunma duyusu öne çıkarılmıştır. İkinci katta kuleleşen
sergi mekânlarında ise (Diyagram 3b) boşluğa eşlik
eden sessizlik; ziyaretçileri kendi düşünceleriyle baş
baş bırakmaktadır.

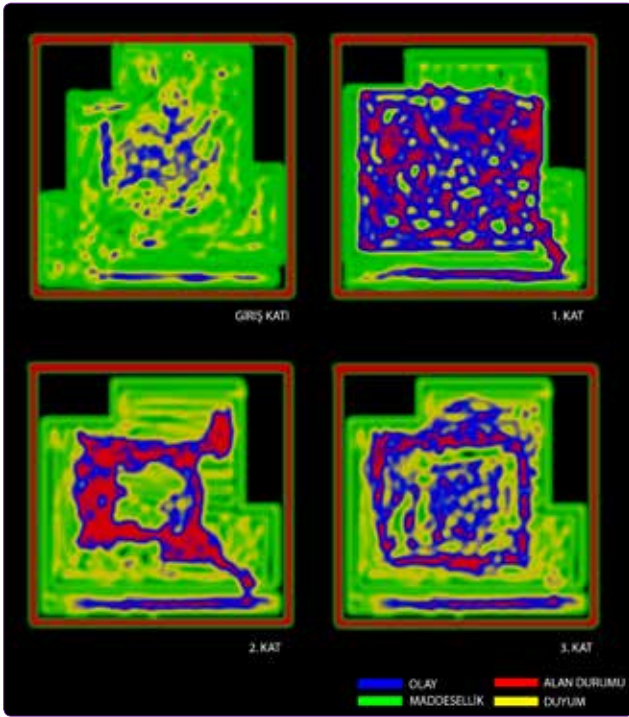
Bregenz Sanat Müzesi, Bregenz, Peter Zumthor, 1997

Avusturya'nın en batısında, Bodensee kıyısında yer
alan Bregenz kentinde ana tren istasyonundan göl bo-
yunca giden ana cadde üzerinde konumlanmış Bregenz
Sanat Müzesi, Bodensee'nin su yeşili renginde, yarı
saydam dikdörtgen cam panellerden ve aralarından

dışarı fırlayan çelik taşıyıcılardan oluşan giydirme cep-
hesiyle, dev şeffaf bir küpü andırmaktadır. Müzenin en
can alıcı noktası, boşluk ve hareket kavramlarını eserler-
in ve mekânın algılanmasına dâhil etmesidir.

Bregenz Sanat Müzesi'nin dokunsal dağılım şema-
sında (Diyagram 4) olay, duyum, malzemeyle kurulan
ilişkinin haricinde öne çıkan ve diğer yapılardan farklı-
laşmasını sağlayan kavram, alan durumudur. Özellikle
müzenin cephesinde ve birinci kattan itibaren asma
tavanda hissedilen alan durumu, her ne kadar görsel
algı düzeyinde kalsa da tasarımda değişken bir bütün
oluşturması sebebiyle önemlidir. Boşluğun bir tasarım
kararı olarak öne çıktığı sergi salonlarında ise, beden-
sel hareket hacmin deneyim sürecinde etkili bir araçtır.

Bregenz Sanat Müzesi'nin malzeme-etki tablosu



Diyagram 4. Bregenz Sanat Müzesi dokunsal dağılım şeması.

(Diyagram 5) incelendiğinde, sert ve pürüzsüzlük kavramlarının baskın olduğu göze çarpmaktadır. Ziyaretçilere yansıyan bu etki, dış cephede kullanılan buzlu camın maddesel özünden kaynaklanmaktadır. Camla özdeşleşen dış cephe, müzenin kıyısında yer aldığı Bodensee'nin suyunun şeffaf, pürüzsüz ve soğuk yapısına gönderme yapmaktadır. Müzenin içinde ise yüzeylerde kullanılmış olan beton ve taş nedeniyle, şeffaflık yerini opaklığa bırakırken; soğuk, sert, açık ve pürüzsüz karakter devam etmektedir. Camın şeffaflığı ve betonun opaklığı, açıklık-koyuluk ve doluluk- boşluk karşıt-

lıklarıyla yakalanan denge, müzenin malzeme-etki tablosundan okunmaktadır.

Bregenz Sanat Müzesi'nin bedensel duyum analizinden (Diyagram 6) müzede görsel, işitsel, dokusal ve kassal uyarıların ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sergi salonlarında bedensel hareketin baskınlığı fark edilmektedir. Yerlere konmuş taşlara eğilmek ya da sergilenen tek bir nesnenin etrafında dolaşmak gibi eylemler, mekândaki boşluğu ve eserlerin algılanması için düşünülmüş bir tasarım ögesidir.

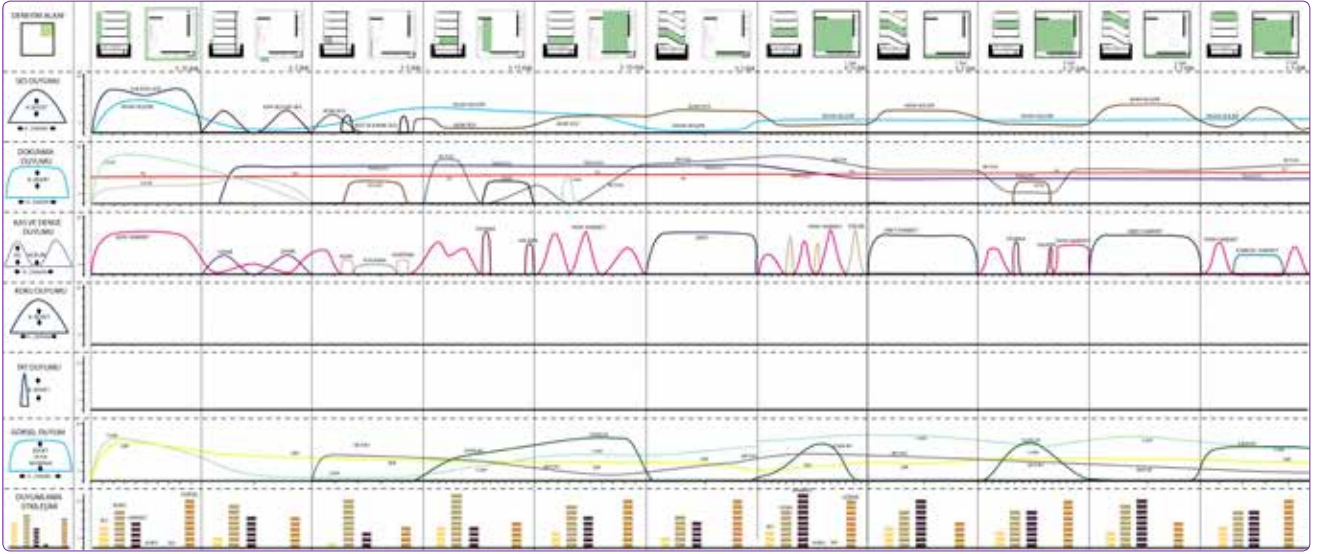
Saint Benedict Şapeli, Sumvitg, Peter Zumthor, 1989

Şapel, İsviçre'nin Graubünden Bölgesi'nde, topografyanın el verdiği şekilde birbirlerinden kopuk kümelenmiş yerleşmelerden biri olan Sumvitg'in St. Benedict isimli kasabasında bulunmaktadır. Buraya dağların üzerinde kıvrılarak yükselen asfalt yolda oldukça zorlu yaklaşık bir saat süren bir yürüyüşün sonunda ulaşılmaktadır. Şapelin en karakteristik özelliği, bulunduğu doğaya, topografyaya, köye ve orada hissedilen atmosferle yakaladığı uyum ve iç mekândaki ahşap kokusudur.

Saint Benedict Şapeli'nin dokunsal dağılım şemasında (Diyagram 7) zayıf biçim (kırılganlık), bedensel duyum ve malzemeyle kurulan ilişki ön plana çıkmaktadır. Kırılganlık hissi en şiddetli şekilde cephede hissedilirken; iç mekânda ağaç kokusu ve ahşap, çok yoğun olarak duyumsanmaktadır. Dışarıda, biçimin özünde uyandırdığı kırılganlık, iç mekânda malzemenin baskınlığı ile dengelenmiştir. Yapı, Sumvitg içinde sanki ezelden beri bulunmakta olan ahşap bir kulübe-yi andırmaktadır. Bu, onun zayıf biçiminden ve hem dış hem iç mekânda kullanılan malzemelerin yapının

MÜZE VE SERGİ SALONU MALZEMELERİ		MALZEMENİN ETKİSİ																		
		MEK	MOV	TAŞ	PEKİT	ALAN	DUYUM	SEB	STANLAK	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	DUYUMSAL	
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			
DİŞİ YAPILAR	DUYUMSAL																			
	DUYUMSAL																			

Diyagram 5. Bregenz Sanat Müzesi malzeme-etki tablosu



Diyagram 6. Bregenz Sanat Müzesi duyum analizi.

bulduğu yerdeki doğanın bir parçası gibi algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Saint Benedict Şapeli, ahşapla özdeşleşmiştir. Şapelin malzeme-etki tablosu (Diyagram 8) incelendiğinde, ahşabın malzemeye özgü niteliğinden sıcak, yalıtkan, sert, opak, ve kırılğan karakterin yapıya yansımış olduğu görülmektedir. Dış cepheden farklı olarak; iç mekânda, işlenmiş ahşabın daha yumuşak, açık ve pürüzsüz bir etki yarattığı fark edilmektedir.

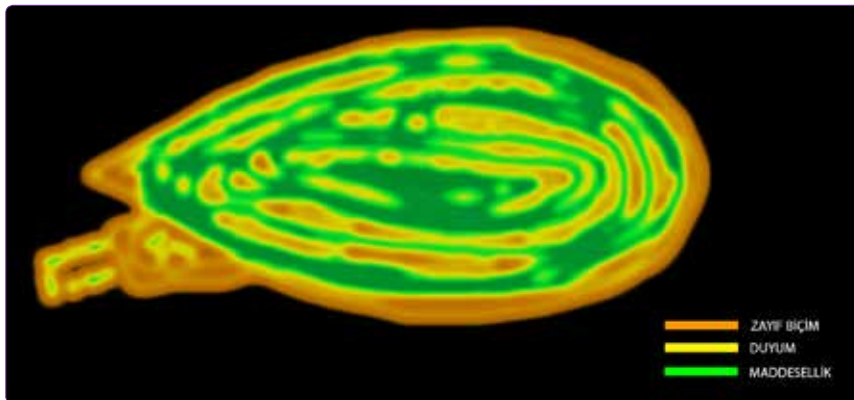
Saint Benedict Şapeli'nin duyum analizinden (Diyagram 9), özellikle iç mekânda koku uyarısının baskınlığı okunmaktadır. Görme ve işitme duyularının zayıflatılarak koku duyusuna yoğunlaşılmasıyla elde edilen yalıtılma/vakumlanma hissi, kişinin sadece kendi düşüncelerine/inancına odaklanmasını sağlamaktadır.

Chur Roma Kalıntıları Korunağı, Chur, Peter Zumthor, 1986

İsviçre'nin Chur kentinde Roma Dönemi'ne ait ka-

lıntıların korunması için tasarlanmış olan yapı, koyu kahverengi iki adet tek katlı prizmadan ve onları bağlayan lineer bir akstan oluşmaktadır. Ahşaptan kozaları andıran korunağın cephesi, hafif eğik ve aralıklı ahşap yatay elemanlarla oluşturulmuştur. Bu aralıklardan içeri giren hava ve ışık, dışarıya oldukça kapalı gibi duran kütlemin aslında dış mekânla ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir.

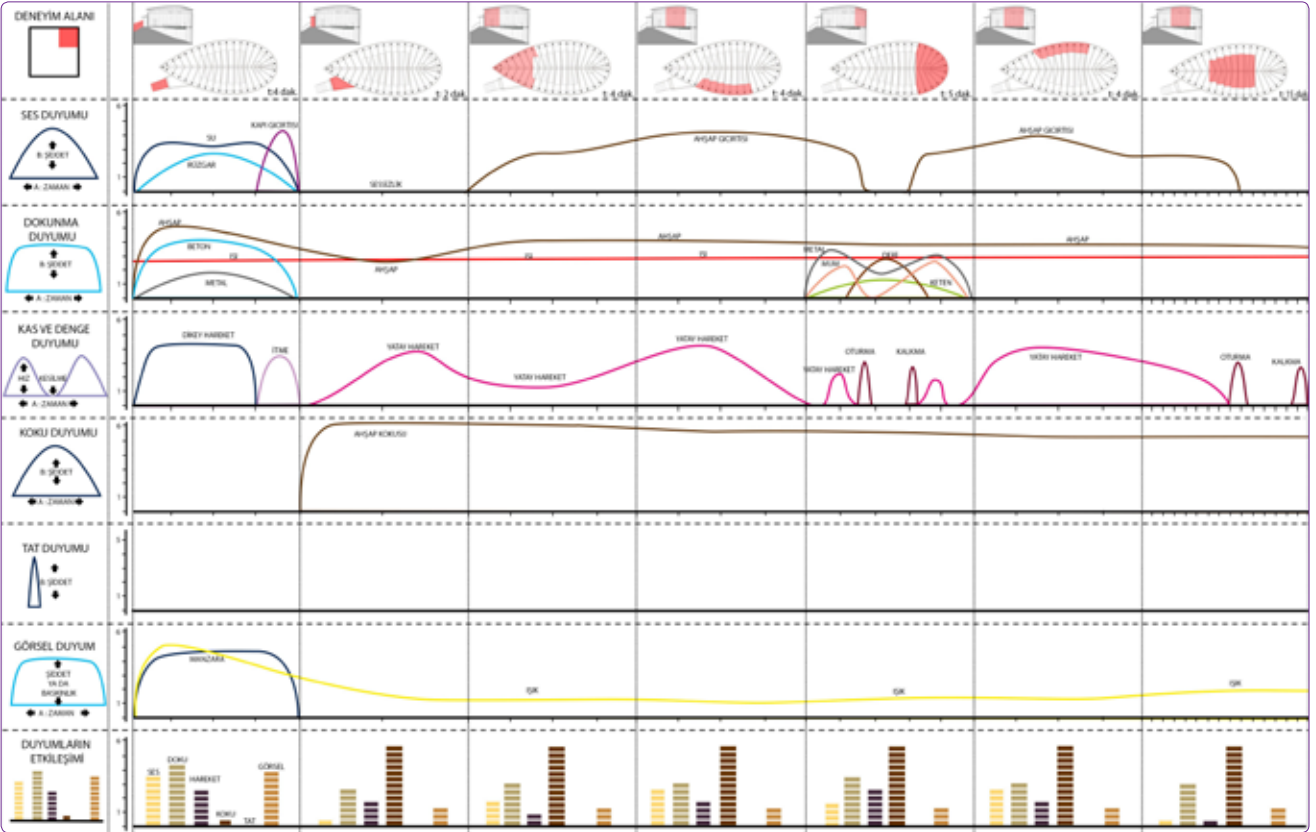
Chur Roma kalıntıları korunağının dokunsal dağılım şemasında (Diyagram 10) duyum, malzemeyle kurulan ilişki, aura ve katlanma olguları ön plandadır. Kalıntıların sergilendiği salonlarda eski dönemlerin yani zamanın izleri baskındır. Bu mekânlar aynı zamanda birbirinden farklı malzemelerle (ahşap, çakıl taşı, kumaş) bedensel ilişki kurulup; çeşitli duyuların (rüzgârın esintisi ve sesi, adım sesi gibi) hissedildiği alanlardır. Salonları dik kesen koridorda eski – yeni, iç-dış arasındaki sınırlar bulanıklaştığından burada katlanma olgusundan bahsetmek olanaklıdır. Korunak, eski ahşap ba-



Diyagram 7. St. Benedict Şapeli'nin dokunsal dağılım şeması.

MÖKÂN VE İKİLEMLERİN MALZEMESİ		MALZEMİNİN TARAFTIRI ETKİSİ																				
		SACAL	NOKUL	DUVAR	FIRIN	ALTE	SÜYÜ	SERT	YUMUŞAK	DEYİNER	DURAKAĞAN	ÇÖZÜNER	YALITKAN	BEYFAT	OPAK	AZİR	TAPFI	BURULAN	SAGLAN	PUYULU	PERKÜNTÜ	
MÖKÂN VE İKİLEMLERİN MALZEMESİ	TAFFA VE TAFFA KÖPRÜSÜ																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
YATIRGA FİREKİ	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
KARŞIYAN	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
KİTAPLAR	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					
	İBİS/İBİS/İBİS/İBİS																					

Diyagram 8. Saint Benedict Şapeli malzeme-etki tablosu.



Diyagram 9. Saint Benedict Şapeli duyum analizi.

rınakları anımsatmaktadır. Aurası, insanda o dönemde yapılmış hissi uyandırmaktadır.

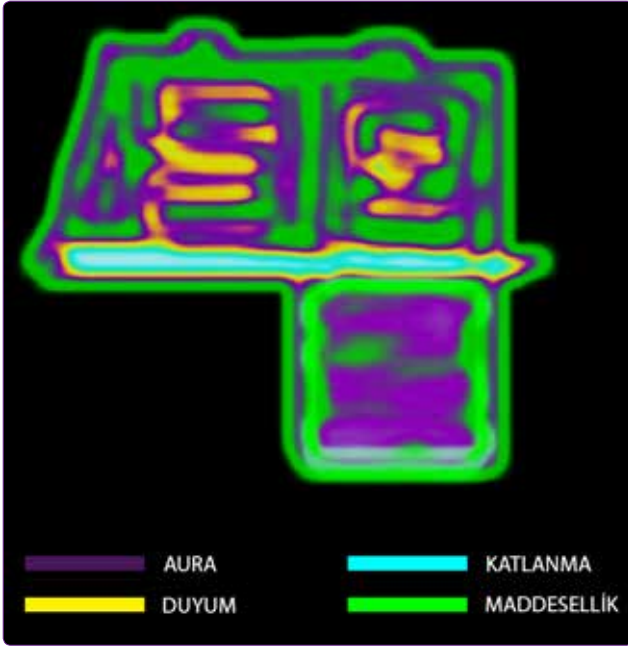
Yapının malzeme-etki tablosu incelendiğinde; koyu, sert, geçirgen, opak, ve pütürlü olma kavramlarının baskınlığı fark edilmektedir. Korunak da tıpkı Saint Benedict Şapeli gibi ahşapla özdeşleşmiştir; ancak şapelden farklı olarak, yalıtkan değil, geçirgen bir yapıda olduğu (Diyagram 11) görülmektedir. Dış cephenin geçirgenliği ve biçimin içe kapalılığı oldukça dengeli bir karşılık oluşturmuştur. Bunun yanında cephede kullanılan ahşabın uyandırdığı sertlik ve sağlamlık hissi, yapının "kalıntılar için korunak olma" işlevinin kavramsal açıdan güçlenmesini sağlamıştır.

Chur Roma kalıntıları korunağının bedensel duyum

analizinde (Diyagram 12) görme haricinde işitsel, kas-sal ve dokusal uyarılar görülmektedir. Kalıntıların bulunduğu salonlarda zeminde bulunan çakıl nedeniyle işitsel ve dokusal uyarıların şiddeti artmaktadır. Birinci salona iniş olmadığından; diğerlerinden farklı olarak burada mekân görme ve işitme duyusu ile algılanmaktadır.

Therme Vals, Vals, Peter Zumthor, 1996

İsviçre'nin Vals bölgesinde bulunan Therme Vals, sade ve keskin hatları ve kendinden emin kütlesiyle, taştan oyulmuş dev bir blok, bir mağara, bir monoliti anımsatmaktadır. Termal, içinde bulunduğu kasabanın dokusunda, dağın içinde kendiliğinden oluşmuş gibi durmaktadır.



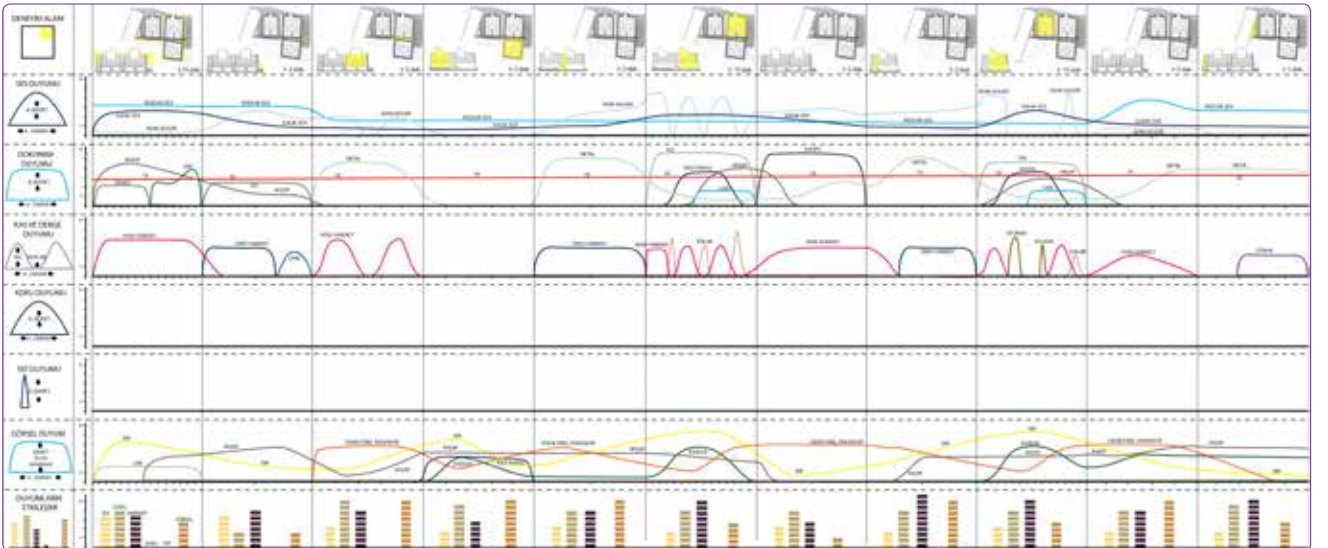
Diyagram 10. Chur Roma Kalıntıları Korunağının dokunsal dağılım şeması.

Taş, su ve bedenlerin tasarımın bir parçasına dönüştüğü Therme Vals, başlı başına iki ana malzemeyi, suyu ve taşı hissettirmek için tasarlanmıştır. Bu sebeple termalin dokunsal dağılım şemasında (Diyagram 13), maddesellik ve duyum kavramları öne çıkmıştır. Bunun haricinde, havuzlarda taş ve su arasındaki içirme-içerilme ilişkisi katlanma kavramının, kullanıcı hareketlerinin malzemede bıraktığı izler de olay kavramının dokunsal dağılımda yer almasını sağlamıştır.

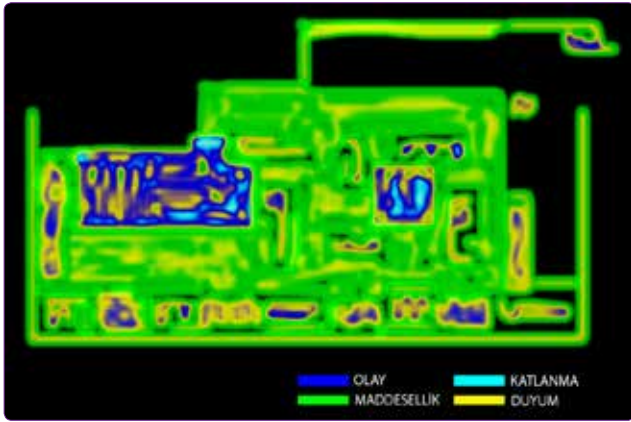
Therme Vals, hem taş hem su ile betimlenmiştir. Bu iki farklı malzemenin ziyaretçiler üzerindeki farklı etkileri (Diyagram 14) ve birbirleriyle kurdukları karşıtlıklar, yapının önemli bir tasarım özelliğini oluşturmaktadır. Taşın güçlü karakterinin yarattığı soğuk, sert, durağan, opak, ağır ve sağlamlık izlenimi kaplıcanın dış cephesinde net olarak okunmaktadır. İç mekânda taşın baskınlığı devam etmekle beraber, suyun akışkanlığı ve şeffaflığı da hissedilmektedir. Dolayısıyla, taşın opaklığı ve sertliğine karşın suyun şeffaflığı ve yumuşaklığı, tasarımın dengelenmesini ve çok yönlü olmasını sağlamıştır.

MORAN VE KULLANILAN MALZEMELER	MALZEMENİN YARATTIĞI ETKİLER																			
	REKAB.	HÜKÜM.	DİNE.	TEKLE.	AÇIK.	AVRÜ.	SEVİ.	YUMUŞAK.	DUYUNMAK.	DURUKAN.	GEÇİREN.	YALITKAN.	BEYFA.	RENK.	AĞIR.	YUMUŞ.	SAĞLAM.	YERİRE.	YUMUŞUK.	
TAŞIĞI İÇERİME İZLENİMİ																				
SOLUŞIMU ANAHLICI KAVRIM																				
1. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
2. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
3. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
4. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
5. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
6. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
7. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
8. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
9. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
10. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
11. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
12. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
13. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
14. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
15. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
16. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
17. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
18. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
19. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				
20. ODANIN İÇERİME İZLENİMİ																				

Diyagram 11. Chur Roma kalıntıları korunağının malzeme-etki tablosu



Diyagram 12. Chur Roma Kalıntıları Korunağının duyum analizi.



Diyagram 13. Therme Vals'in dokunsal dağılım şeması.

Therme Vals'in bedensel duyum analizleri incelendiğinde (Diyagram 15a, b); tat alma dâhil birden çok duyumun aynı anda algılanabildiği ya da belli bir duyumun diğerlerinden daha baskın olduğu mekânlar görülmektedir. Orta havuz, merkez hacim ve dış havuzda işitme ve dokunma duyumları öne çıkarken; ses odasında görme duymu oldukça bastırılarak işitme duymu vurgulanmıştır. Çiçek havuzunda koku, rezonans havuzunda işitme, tat odasında tat duyumlarına ait uyarılar güçlendirilirken, diğerleri bilinçli olarak zayıflatılmıştır. Bu sayede, öznenin her mekândaki bedensel deneyimi farklılaşmıştır.

Bulgular ve Değerlendirme

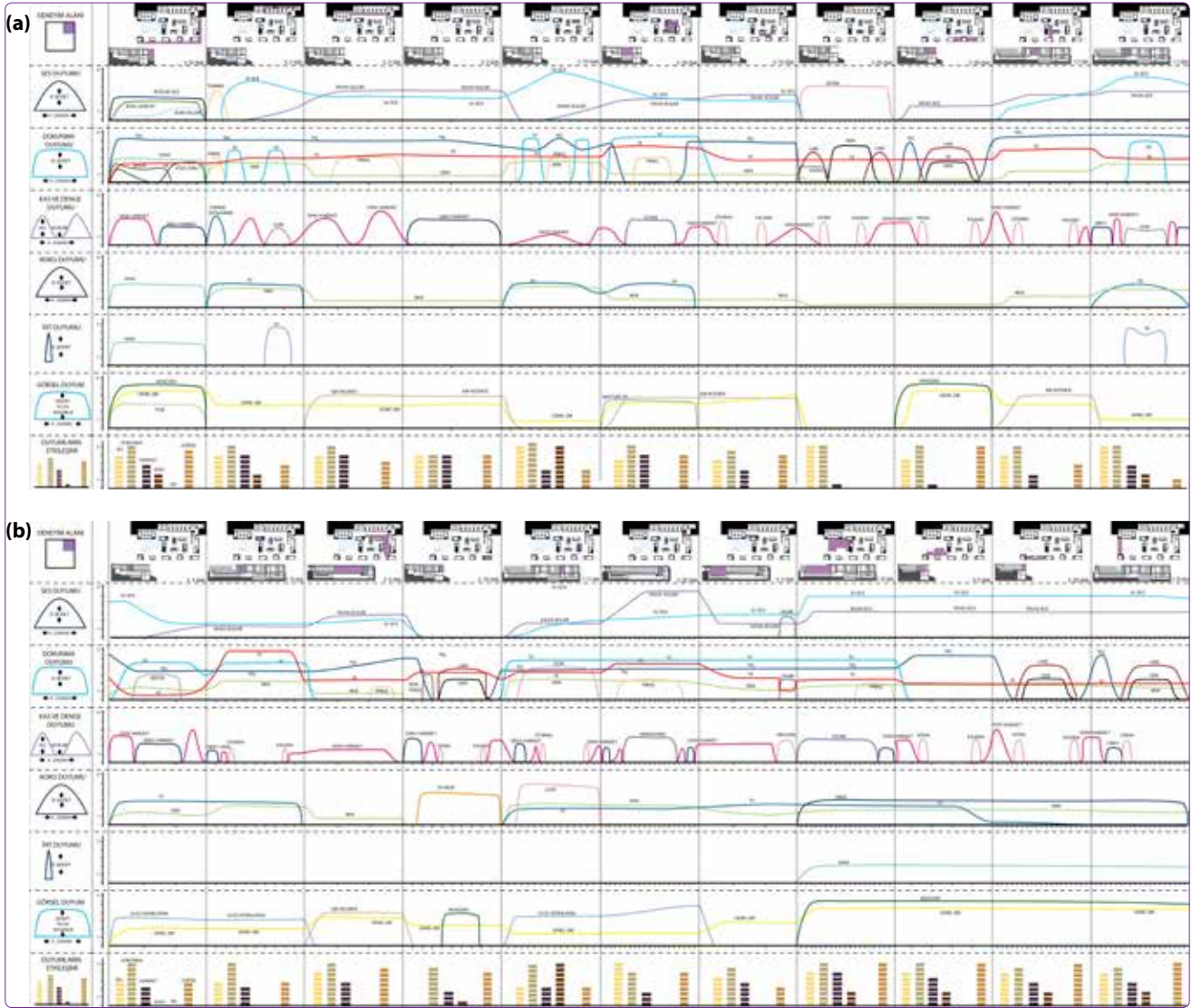
Peter Zumthor'un incelenen tasarımlarının birbirinden farklı ve ortak yanları olduğunu söylemek olanaklıdır. Mimarın yapıları biçim bakımından oldukça sadedir. İlk bakışta modern olarak yorumlanabilecek, çoğunlukla dik köşeli prizmatik biçimler, Modern Mimarî biçimlerden farklı olarak gözmerkezci bir bakışla tasarlanmamıştır. Bu, mimari tasarımda dokunma olgusunun, açısız ya da boyutsal değerlerle değil; ağırlıklı olarak beden, duyum ve deneyim ile ilgili bir kavram olduğunu kanıtlamaktadır. Dokunma olgusunda önemli olan; özne-mekân arasında kurulan etkin ilişkidir.

Mimarın her yapısının, bulunduğu yerle özel bir ilişki kurduğu görülmektedir. Yapı, asla çevresinden soyutlanmış bir heykel gibi ele alınmamıştır. Bulunduğu yerde çok uzun süredir bulunuyormuş hissi veren tasarımlar, özellikle konumlandıkları çevrenin dinamikleriyle kendiliğinden biçimlenmiş izlenimi oluşturmaktadır.

Yapıların dokunsal dağılım şemaları incelendiğinde; mimarın tasarımlarında dokunsal karakterin ağırlıklı malzeme ve duyum ile ilişkilendiği gözlenmiştir. Bir maddenin özü (ahşabın sıcaklığı), aynı maddenin farklı kullanımı (deri perde-deri puf) maddelerin bir araya gelip birbirini etkileyişi (taş ve su) tasarımlarda dokunsal odak noktasını oluşturmaktadır.

MEKÂN VE KULLANILAN MALZEMELER		MALZEMENİN YAKIŞTIĞI DUYUM																		
YAPININ İSİMİ	MEKÂN VE KULLANILAN MALZEMELER	MEKÂN	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	
THERME VALS MALZEME-ETKİ TABLOSU	YAPININ İSİMİ	MEKÂN VE KULLANILAN MALZEMELER	MEKÂN	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	DUYUM	
	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	1. HAVUZ	
	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	2. HAVUZ	
	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	3. HAVUZ	
	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	4. HAVUZ	
	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ	5. HAVUZ
	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ	6. HAVUZ
	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ	7. HAVUZ
	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ	8. HAVUZ
	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ	9. HAVUZ

Diyagram 14. Therme Vals'in malzeme-etki tablosu.



Diyagram 15. Therme Vals'in duyum analizi (a) kısım 1, (b) kısım 2.

Her bir yapıyı baskın bir malzeme ve o malzemenin bedende bıraktığı hisle tanımlamak olanaklıdır. Diğer bir ifadeyle, madde kendi karakterini, özünü, tasarıma da yansıtmıştır. Bu baskınlık ve yarattığı etki, malzeme-etki tablolarından okunmaktadır. Her yapının ziyaretçiye yansıttığı etki, mimarın zihninde oluşturduğu atmosfer ve bu atmosferi en iyi şekilde sağlayacak olan malzemeyle şekillenmiştir.

Malzeme- etki tablolarından anlaşılan bir diğer önemli nokta; kapı kollarından oturma yerlerinde kullanılan kumaşlara kadar mekânla kurulan temaslarda tene değen yüzeylerde çoğunlukla sıcak ve yumuşak malzemelerin kullanılmış olmasıdır. Ziyaretçilerin oturdukları elemanlarda deri ve ahşap, küpeşterelerde ahşap, perdelerde deri ve saten, duvarlarda kil siva, kadi- fe ve ahşap öne çıkan malzemelerdir.

Peter Zumthor'un tasarımlarında hangi duyum sinyallerinin saptandığını ortaya koyan bedensel duyum analizlerine göre; genellikle, tat ve koku duyumuna diğer duylara göre daha az rastlanmakla birlikte; hangi duyuya ne kadar yer verildiği, yapının işlevine ve mekânda yaratılmak istenen atmosfere göre farklılık göstermektedir. Kolumba Müzesi, Bregenz Sanat Müzesi ve Chur Roma Dönemi kalıntıları korunağı gibi, eserlerin sergilenmesine hizmet eden yapılarda, görme dışındaki duyumlar daha az belirgindir. Bunun yanında, Saint Benedict Şapeli ve Therme Vals gibi kullanıcıyı günlük yaşam rutininden çıkartıp, farklı bir gerçekliğe yönelten yapılarda, koku, işitme, dokunma ve hatta tat duyumlarına yapılan vurgu artmaktadır.

Çoklu bedensel duyumun, deneyimlenen tüm yapılarda ön planda olmasına karşın, bazı mekânlarda yara-

ZUMTHOR'UN TASARIM PALETİ			
ARAÇLAR			
MALZEME	DOKUNMA	ZAMAN	ELEMENTLER
Taş	Ses	Bugün	Toprak
Ahşap	Sessizlik	Geçmiş	Su
Deri	Fısıltı	Gelecek	Hava
Beton	Koku		Ateş (Norveç)
Cam	Isı		
Tuğla	Tat		
Metal	Hareket		
Tül	Ağırlık		
Kadife	Boşluk		
Kil	Karanlık		
Yeşil Doku	Aydınlık		
Ağaç Kabuğu	Güneş		
Keten	Işık		
Mum	İnsan Bedeni		
EYLEMLER			
Birleştirme:	Birden farklı elemanı bir arada kullanma		
Zıtlştırma:	Birbirinden zıt kavramları karşı karşıya getirme		
Dönüştürme:	Bir elemanı başka bir elemana dönüştürme		
Saklama:	Varlığını belirsiz hale getirme		
Ortaya Çıkartma:	Varlığını belirginleştirme		

Şekil 4. Deneyim bulgularından ve Peter Zumthor'un diğer yapılarının araştırılması sonucu oluşturulan tasarım bileşenleri.

tilmek istenen özel etki, istenmeyen duyuşsal uyarıların bilinçli olarak zayıflatılması ya da tamamen ortadan kaldırılmasıyla sağlanmıştır.

Anlama ve yorumlama deneyimi sırasında birbirine karşıt kavramların tasarımların birçoğunda önemli bir araç olduğu görülmüştür. Bu karşıtlıklar tasarımın özne üzerinde yarattığı etkilerin dengelenmesini sağlamıştır. Tasarım aracı olarak belirlenen diğer kavramlar birleştirme, dönüştürme, saklama ve ortaya çıkartmadır. Therme Vals'de su, bir yapı elemanına dönüştürülmüştür. Bregenz ve Kolumba Müzeleri'nde boşluk kavramı, ortaya çıkarılmıştır. St. Benedict Şapeli'nde manzara saklanmıştır. Kolumba Müzesi ve Chur'daki korunakta geçmiş zamanın izleri şimdiki zamanla birleştirilmiştir.

Alan çalışması bulgularından ve mimarın yerinde deneyimlenmeyen diğer yapılarından da (Norveç'teki anıt ve Almanya'daki Bruder Klaus Şapeli) yola çıkarak, Peter Zumthor'un olası⁴⁰ tasarım bileşenleri tablolaştırılmıştır (Şekil 4). Bu tablonun yapılma amacı, Peter Zumthor'un tasarlama yöntemini bir formüle oturtmaktan ziyade; deneyim sırasında tespit edilen araç ve tasarım eylemlerini ortaya koyarak, her tasarımcının mimari üretim sürecinde kendi tasarım spektrumunu oluşturabileceği fikrini sunmaktır.

⁴⁰ Tasarım paleti, alan çalışmasında elde edilen verilerin yorumlanması ve mimarın diğer yapılarının literatür üzerinden incelenmesiyle oluşturulduğundan, kesin değil; olasıdır.

Sonuçlar ve Tartışma

Bu çalışmada, mimari tasarımda gözmerkezciliğe eleştirel bir yaklaşım olanağı sağlayan dokunma olgusunun, mimari mekân deneyiminde yaratabileceği farkları araştırmak amacıyla gerçekleştirilen alan çalışması bulgularına yer verilmiştir. Öznenin, daima çevresindeki nesnelere iletişim halinde olmasından yola çıkarak; bir mimar olarak bu iletişimin niteliğini tasarlamayı amaç edinmiş Peter Zumthor'un projelendirdiği beş yapıdaki anlama ve yorumlama deneyimi, dokunsal haritalama yöntemiyle ifade edilmiştir. Radikal gözlem ve dokunsal haritalama çalışmalarıyla araştırmanın ortaya koydukları, şu biçimde özetlenebilir:

Dokunma olgusu ve onu tanımlayan duyum, etki, maddesellik, zihinsel çağrışım, gibi kavramlar, temsil edilebilirler. Mimari tasarımda kullanıcının deneyim sürecinde özne üzerinde oluşturulmak istenen etki, tasarıma dâhil edilebilen mimari bir gerçekliktir. Mekân ve özne arasında bu gerçeklik üzerinden kurulan dokunsal ilişki, mimarın nesneden çıkıp "şeye" dönüşmesini; bir diğer ifadeyle öznenin mekânın, mekânın da öznenin bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır.

Diğer duyuşları baskılar biçiminde mekânın özneyle kurduğu iletişimin ağırlıklı olarak görmeye dayalı olduğu anlayışı, görme eyleminin gerçekten gerçekleştiğinin kolayca kayıt altına alınabilmesinden kaynaklanmaktadır. Araştırma kapsamında sunulan dokunsal haritalama çalışmaları, görünmeyen bir etkileşim sürecini görünür hale getirme yolunda gerçekleştirilen yöntemsel bir denemedir. Ayrıca dokunsal haritalama çalışmaları, mimari tasarım süreçlerinde yararlanılabilecek analitik bir araç olarak da düşünülebilir. Söz konusu analitik yöntem, potansiyellerin, güçlü ve zayıf yönlerin belirlenmesinde bir tasarım girdisi sağlayabilir.

Yapıların dokunsal dağılım şemaları, mimari tasarımda dokunma olgusunu açıklamak için kullanılan kavramların mimari projelere nasıl yansıtılabileceğini göstermektedir. Malzeme-etki tabloları, malzemenin dokunulan ve görülen maddesel özelliklerinin fiziksel parametreler olmalarına rağmen, kullanıcı üzerinde psikolojik etkiler oluşturarak; deneyimlenen mekânı maddesel bir karakterle özdeşleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bedensel duyum diyagramları, mekânda oluşturulmak istenen etkinin elde edilmesinde önem teşkil eden duyumun niceliğinin ve niteliğinin görselleştirmesi açısından örnek oluşturmaktadır.

Tasarımda hangi duyuya ne kadar yer verildiği ya da bazı duyuşsal uyarıların bilinçli olarak bastırılması, yapının işlevine ve mekânda yaratılmak istenen atmosfere göre farklılık göstermektedir. Deneyim sürecinde öznenin bedeni ve zihni kimi zaman fazla kimi zaman da

gereğinden az uyarılmakta; bu sayede, mekânla kurulan fiziksel ve psikolojik bağın niteliği farklılaşmaktadır.

Duyusal girdilerin görselleştirilmesi sırasında, algılanan duyumun şiddeti, süresi ve niteliğine göre değişkenlik gösteren birbirinden farklı ifadelere başvurulmuştur. Her bir duyum diyagramının başında yer alan ve duyum eğrilerinin neyi yansıttığını anlatan lejand, farklı özelliklere sahip (uzun süreli-anlık, devamlı-kesilen, artan-azalan-sabit) duyumların nasıl temsil edilebileceklerine örnek teşkil etmektedir.

Mekânın özneye nasıl ve ne kadar dokunacağı konularında ölçmeyle ilgili kısıtlamalar söz konusudur. Bu çalışmada ölçek, bedensel ve zihinsel algıyla sınırlı tutulmuş ve tartışmaya açılmıştır.

İncelenen, gözlemlenen, yaşanan ve hissedilen beş yapının dokunsal haritası, deneyim sürecinin özetini oluşturmaktadır. Araştırma bulgularından elde edilen tasarım paleti, Peter Zumthor'un tasarım yöntemi aracılığıyla bahsedilen farkındalığın tasarım sürecine nasıl yansıtıldığını gösteren bir anahtar olmuştur. Bu anahtar, mekânsal üretim sürecinde tasarımcının duygulanımı kısmen öngörüp geri beslemelerle tasarımını zenginleştirmesini sağlayan bir tasarım aracı olarak kullanılabilir.

Çalışma sırasında belli bir kabulle sınırlı tutulan ve gelecek araştırmalar için tartışmaya açılan noktalar bulunmaktadır. Gözmerkezci paradigmanın sorgulandığı çalışmada, öznel-arası yorumbilimsel bir yöntem tercih edilmiştir. Bu süreçte, Peter Zumthor'un binaları beden ve duygulanım üzerinden okunmuştur. Farklı deneyimlerden daha değişik sonuçların elde edilmesi olasıdır. Bununla beraber, konu ile ilgili yapılan öngörü, farklı bedenlerin dokunsal haritalamalarında nitelikten ziyade nicelikte farklılaşmalar olacağı yönündedir. Diğer bir deyişle, bir mekândaki su sesinin varlığı, onu deneyimleyen kullanıcıların hepsi olmasa da, birçoğu tarafından tespit edilecek; ancak miktarı ve onda uyanırdığı histe kişisel algıdan doğan ayrımlar olacaktır.

Farklı araştırmacıların ortaya koyacağı yorumbilimsel okumalar, konunun daha iyi anlaşılması, bedensel algının ve mekânla kurulan etkileşimin nasıl farklılaştığı ve tüm bu farklılaşmalara rağmen dokunsal anlamda nitelikli mekânlar oluşturmak adına belli ölçütler oluşturulup oluşturulamayacağını belirlenmesi açısından önemlidir.

Gelecek araştırmalar için dikkat çekilen bir diğer nokta, temsil araçlarının kısıtlılığıdır. Analiz aşamasında ya da tasarım süreci içindeki geri besleme amacıyla kullanılabilecek dokunsal haritalamaların anlatımlarında görme ağırlıklı ifade tekniklerinden faydalanılmıştır. Bu durum, temsil araçlarında da gözmerkezci bir eğilim

olduğuna işaret etmektedir. Bahsedilen eğilimi aşabilecek, video, sanal veya etkileşimli modelleme gibi farklı anlatım teknikleri geliştirilerek; dokunsal özelliklerin temsil araçlarının zenginleştirilmesi üzerine çalışmalar artırılabilir.

Kaynaklar

- Allen, S., (1997). "From Object to Field", *Architectural Design Profile*, 67(5/6): 24-31.
- Benjamin, W. (1968a). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 217-251; Derleyen: Arendt, H., (1969). *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*, Schocken Books, New York.
- Benjamin, W. (1968b). "On Some Motifs in Baudelaire", 155-200; Derleyen: Arendt, H., (1969). *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*, Schocken Books, New York.
- Classen, C., (1999). "Other Ways to Wisdom: Learning Through The Senses Across Cultures", *International Review of Education-Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft- Revue Internationale de l' Education* 45(3/4): 269-280.
- Connor, S., (2009). "Introduction", 1-6; Serres, M., (2009). *Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum International Publishing, London.
- De Sola- Morales, I., (1987). "Weak Architecture", 614-624; Derleyen: Hays, K., M., (1998). *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, USA.
- Deleuze, G. ve Strauss, J., (1991). "The Fold", *Yale French Studies*, 80:227-247.
- Descartes, R., (1644). "Principles of Philosophy", 177-293; Trans. Cottingham, J., Stoothoff, R. and D. Murdoch, D., (1985). *The Philosophical Writings of Descartes Vol. 1*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Downs, R., M. ve Stea, D., (2011). "Cognitive Maps and Spatial Behaviour: Process and Products", 312-317; Derleyen: Dodge, M., Kitchin, R. ve Perkins, C., (2011). *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*, John Wiley & Sons Ltd., UK.
- Eisenman, P., (1991). "Strong Form, Weak Form", 32-43; Derleyen: Noever, P. and Haslinger, R., (1991). *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, München.
- Feld, S., (1996). "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." 91-135; Derleyen: Feld, S. and Basso, K., (1996). *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe.
- Harries, K. (1982). "Building and the Terror of Time", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 17:59-69.
- Heidegger, M., (1971). "The Thing", 211-229; *Poetry, Language, Thought*, çev. A. Hofstadter, Harper & Row, London.
- Heylighen, A., (2012). "Challenging Prevailing Ways of Understanding and Designing Space", *Spatial Cognition for Architectural Design SCAD 2011 Symposium Proceedings*, 16-19 November 2011, Bremen/Freiburg, 23-40.
- Howes, D., (2005). "Scent, Sound and Synaesthesia: Intersensoriality and Material Culture Theory", 161-173;

- Derleyen: Tilley, C., Keane, W., Kuechler-Fogden, S., Rowlands, M. ve Spyer, P., (2006). *Handbook Of Material Culture*, SAGE Publications Ltd, London.
16. Jay, M., (1994). *Downcast Eyes*, University of California Press, California.
17. Kavanagh, D., (2004). "Ocularcentrism and Its Others: A Framework for Metatheoretical Analysis", *Organization Studies*, 25(3): 445-464.
18. Kornberger, M. ve Clegg, S., (2003). "The Architecture of Complexity", *Culture and Organization*, 9(2):75-91.
19. Merleau Ponty, M., (1968). "The Visible and the Invisible: The Intertwining- The Chiasm", 247-272; Derleyen: Baldwin, T., (2004). *Maurice Merleau Ponty Basic Writings*, Routledge, USA.
20. Montagu, A., (1978). *Touching: The Human Significance Of The Skin*, Harper & Row Publishers, USA.
21. Palipane, K., (2011). "Towards a Sensory Production of Urban Space: Developing a Conceptual Framework of Inquiry Based On Socio-Sensory Perception", *International RC21 Conference*, 7-9 July 2011, Amsterdam.
22. Pallasmaa, J., (2005). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, çev. Kılıç, A.,U., YEM Yayınları, 177, İstanbul.
23. Rasmussen, S.,E., (1959). *Yaşanan Mimari*, çev. Erduran, Ö., 3. Basım, 2010, Remzi Kitabevi, İstanbul.
24. Sennett, R., (1994). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. Birkan, T., Dördüncü Baskı, 2011, Metis Yayınları, İstanbul.
25. Social Issues Research Centre, (2009). *The Smell Report: An Overview of Facts and Findings*, <http://www.sirc.org/publik/smell.html>.
26. Spier, S., (2001). "Place, Authorship And The Concrete: Three Conversations With Peter Zumthor", *Arq: Architectural Research Quarterly*, 5: 15-36.
27. TDK, BSTS, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.530a091d97c399.76144521, 4 Kasım 2013.
28. Tschumi, B., (1991). "Event Architecture", *Architecture in Transition Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel Publishing, München, s. 125-131.
29. Zumthor, P., (2006). *Atmospheres: Architectural Environments-Surrounding Objects*, Birkhäuser Architecture, Basel.
30. Zumthor, P., (2010). *Thinking Architecture*, Birkhauser Publishers for Architecture, Berlin.

Anahtar sözcükler: Beden; dokunma; duygulanım; duyum; gözmerkezcilik; haritalama; mimari tasarım.

Key words: *Body; hapticity; affect, senses; ocular-centrism; mapping; architectural design.*