

ISBN: 978-625-7587-86-0

© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com



**Ketebe Yayınları: 544**

**Arkitekt**

**Yayın Yönetmeni**

Furkan Çalışkan

**Dizi Editörü**

Aykut Ertuğrul

**Yayıma Hazırlayan**

Kadir Daniş

**Düzeltili**

Hande Yıldırım Önsöz

**Kapak**

Harun Tan

**Mizanpaj**

Nilgün Sönmez

**1. BASKI**

Ekim 2021  
İstanbul

**Ketebe Yayınları**

**Sertifika No: 49619**

Maltepe Mahallesi Fetih

Caddesi No: 6 Dk: 2

Topkapı 34010 İstanbul

Tel: 212 612 29 30

e-mail: ketebe@ketebe.com

**Baskı ve Cilt**

Matşis Matbaa Hizmetleri

San. ve Tic. Ltd. Şti

Sertifika No: 40421

Tevfik Bey Mah. Dr. Ali Demir Cad.

No: 51 Sefaköy Küçükçekmece /

İstanbul Tel: 212 624 21 11

© Özgün adı *The Complete Zaha Hadid* olan bu kitabın Türkiye hakkı Kalem Ajans aracılığıyla Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayınlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

**6 GİRİŞ:**  
**89 DERECELİK AÇININ ÖTESİNDE**  
AARON BETSKY

**16 BİNALAR**  
**VE PROJELER**

**258 OBJELER,**  
**MOBİLYALAR**  
**VE İÇ MEKÂNLAR**

**304 PROJE KÜNYE BİLGİLERİ**

**320 DİZİN**

*Film kaydı, bir yandan hayatımıza hâkim olan gerekliliklere dair anlayışımızı genişletirken, diğer yandan, bize uçsuz bucaksız ve beklenmedik bir etkinlik alanı sunmayı başarır. Film kaydından önce, eğlence mekânları ve metropol sokakları, çalıştığımız yerler ve mobilya döşeli evlerimiz, tren istasyonları ve fabrikalar bizi umutsuzca kilit altına almış görünüyordu. Sonra film kaydı çıktı ve bu hapishane benzeri dünyayı saniyenin onda biri hızında patlayan bir dinamitle parçaladı. Öyle ki şimdi, çok uzaklara dek uzanan yıkıntıların ve inşaat artığının ortasında sakince ve cesaretle yol almaya devam ediyoruz. Alan, yakın çekimde büyür; yavaşlatılmış çekim ise hareketi uzatır. Anlık bir görüntünün büyütülmesi, bulanık da olsa her halükârda görünür olanı daha hassas bir biçimde görselleştirmekle kalmaz, özneye ait tamamen yeni strüktürel oluşumlar ortaya çıkarır. Dolayısıyla yavaşlatılmış çekim yalnızca bilindik hareketlere özgü nitelikleri temsil etmez, onların bütünüyle bilinmeyen özelliklerini, “gecikmeli seri hareketler gibi görünmek şöyle dursun, tuhaf bir kayma, süzülme ve doğaüstü hareket etkisi veren” yönlerini de kendi içinde ortaya çıkarır. Kamerada çıplak gözdekinden farklı bir dünyaya kendini açık açık gösterir – sırf bilinçsizce delip geçilen mekân, insanlar tarafından bilinçli olarak keşfedilen bir mekân yerine koyulduğu için.<sup>1</sup>*

### SANİYENİN ONDA BİRİ HIZINDA BİR PATLAMA

Zaha Hadid, harika bir görüntü yönetmeniydi. Gözleri kamera keskinliğindeydi. Şehri yavaş çekimde, kaset döşeme kalıpları, ani pikeller ve omuz planda, çıkıntı kesmeleri ve anlatı ritimlerinde algılıyordu. Etrafındaki dünyayı çizerken, ona ait bilinç dışı alanlarını da çizime eklerdi. Hadid, modern dünyamızdaki yapılarda gizli olan şeyleri bulup onları ütöpik resimli taslaklara dönüştürdü. Cesurca keşfetti, gündelik yaşam ritimlerini yavaşlatıp hızlandırdı ve çevresini bir temsil biçimi olarak mimarlığın cerrahi müdahalelerine maruz bıraktı. Saniyenin onda biri hızındaki bir patlamanın temellerini attı.

Bu, onun mimar olmadığı anlamına gelmez. Hadid, daima inşa etmeyi hedefledi ve gördükleri –hem ilk çizimleri hem de yapılarının fiziksel hareketlere ve kameraya hazır formlara dönüşme şekli– onu inşaata çeken sürecin bir parçasıydı. Ancak boş bir yapı arsasına çevresinden bağımsız bir obje yerleştirmeyi de pek önermezdi. Bunun yerine Hadid’in binaların müştemilatlarına hayat veren yoğunlaştırmalar hâlini aldı. Programdan teknolojik altyapıya kadar binayı ortaya çıkaran tüm enerjileri iç içe ekledi.

Binalarında engelsiz mekânlar yaratmak amacıyla birim ağırlığı aşmaktan çekinmedi. Bir zamanlar (potansiyel) özel etkinliklerin, duvarların ve boruların olduğu yerde, var olma ihtimali dahi olmayan bir mekân yaratmak üzere peyzajı dilimleyen yapı parçaları ve düzlemler var artık.

Hadid, mimarlık kariyerini de benzer şekilde inşa etti. Dokuma halılarla uğraşarak geçen bir gençliğin anılarını Londra Mimarlık Derneği’ndeki<sup>2</sup> eğitimiyle harmanladı. Yirminci yüzyılın başında faaliyet gösteren sanatçıların formlarını, soyutlanmış anılardan doğan sarayları kurarken bina blokları olarak kullandı. Şehrin enerjilerini ve peyzajın sert çevre çizgilerini bir pelerin gibi kendine çekti; sonra bu kuvveti, köşeye değgin formların işaret ettiği bilinmeyen bir ülkenin içindeki keşifleri için başlangıç noktası olarak kullandı.

Zaha Hadid’in yeni kutsamanın bir yolu olarak teknolojik bina çekirdeklerine bağlı çatı araları tasarlayan bir modernist olduğu söylenebilir.<sup>3</sup> Hadid’in tipolojilerle, uygulamaya geçirilmiş düzenlerle, örtük varsayımlarla veya yer çekimiyle işi yoktu. Her şeyin ötesinde özgürlükle işlenmiş daha iyi bir dünya inşa edebileceğimize, inşa etmemiz gerektiğine inanıyordu. Böylece geçmişten, toplumsal geleneklerin kısıtlamalarından, fizik kanunlarından kurtulacak ve bedenlerimizden özgürleşecektik. Mimarlık, Hadid gibi modernistler için böylesi bir dünyanın daima parça parça inşa edilmesi anlamına gelir.

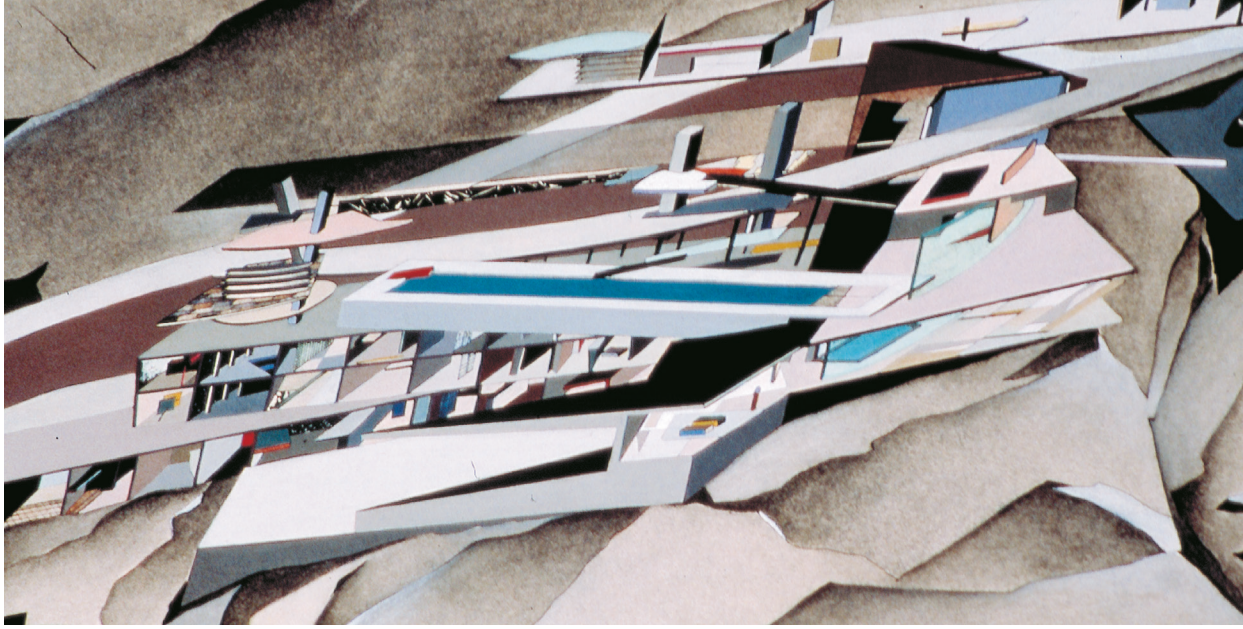
### MODERNİZMİN ÜÇ TARZI

Bilindiği üzere, böylesi bir modernizmin üç yönü vardır. Birincisi, modernizm taraftarları yeni yapılara inanır. Gerçek bir modernist, teknolojiyi kontrol altına alarak, ister mekân isterse de değer anlamında en üst miktarda üretim fazlası yaratmak için kaynaklarımızı (kendimiz de dahil) daha verimli kullanabileceğimizi varsayar. Aşırılık daima yeninin, geleceğin, ütöpik olanın kahramanca gerçekliğidir. Şekli olmayan, formun en aza indirilmesinden doğan da odur. İkincisi, modernistler yeni görme biçimlerine inanırlar. Belki de dünya her hâliyle yenidir, ancak biz onun öyle olduğunu bilmeyiz. Yalnızca görmeyi öğrendiğimiz şeyleri görürüz. Sadece yepyeni bakış açılarıyla bakabilirsek dünyayı değiştirebiliriz. Varlığımızın gerçeklerine gözlerimizi, kulaklarımızı ve zihnimizi açmalıyız, ancak o zaman özgür oluruz. Üçüncüsü, modernistler modernitenin gerçekliğini temsil etmeyi isterler. Yeniye dair algılarımızı, ilk iki özelliği harmanlayarak, yarattığımız formların temsillerine dönüştürürler. Bu tür şekiller, şeyleri yeni hariç her şeyin ortadan kalktığı bir noktaya kadar yeniden düzenleyen ve söküme uğratan bir gerçekliğin prototipleridir. Yeni şeyleri yeni yollarla temsil ederek, sadece gözlerimizle bile olsa yeni bir dünya inşa edebilir ve o dünyada ikamet edebiliriz.

1 Benjamin, Walter (1969) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (Çev. Harry Zorn). *Illuminations* içinde, s. 236. New York, ABD: Schocken Books.

2 (İng.) London’s Architectural Association.

3 Çatı katı daresi, bizi hem özel hem de kamusal programlar arasındaki ayrımlardan hem de dekorasyondan kurtaran geniş, işlevsel ve endüstriyel bir mekân olduğu için kusursuz derecede modernisttir. Bu sadece Hadid’in işlerinin değil, aynı zamanda Coop Himmelb(l)au gibi diğer geç modernistlerin de bina bloğudur. Çatı katının önemini *Coop Himmelb(l)au* adlı kitabımda (Londra: Architectural Review Press, 1998) daha ayrıntılı bir şekilde tartıştım.



Zirve [The Peak]

Zaha Hadid'in eserlerini karakterize eden bu üçüncü özelliktir. Hadid, yeni inşaat veya teknoloji formları icat etmekle kalmadı, dünyayı radikal bir tavırla temsilştirerek yeni yollarla bize gösterdi. Modernizmin köklerini hem öznenin hem de objenin çözünmesinde buldu ve cesurca dolaşabileceğimiz bir yer olarak yeniden şekillendirdiği modern peyzaj üzerinde bunların taslağını oluşturdu.

Böylesi bir modernizmin modelleri özne ve objenin sorgulanmamış otoritesini kaybettiği barok döneme kadar uzanır. Yaratıcının önünde bir günah dünyasında yaşayan insan bedeninin değil, yalnızca benliğin kıvrılıp içine yerleşebildiği gerçekliğin sürekliliği vardır:

Öyleyse madde, boşluk bırakmayan, sonsuzca delikli, süngersi, oyuklu bir doku sergilemektedir, her oyuğun içinde bir başka oyuk vardır hep. Ne kadar küçük olursa olsun her cisim, düzensiz geçitler onu delik deşik ettiği için, gitgide daha ince bir akışkan onu sardığı ve katettiği için, içinde bir dünya barındırır; evrenin bütünü, "içinde farklı akıntılar ve dalgalar olan bir madde havuzuna" benzetilebilir.<sup>4</sup>

Mimarlık, bu enerji akışını somutlaştırmaya, onu sayısız formla yakalamaya çalışır:

Barok, sonsuz yapıtı ya da sonsuz işlemi icat eder. Sorun, bir kıvrımın nasıl sonlandırılacağı değil, nasıl sürdürüleceği, sının aşmasının nasıl sağlanacağı, sonuza nasıl taşınacağıdır. Çünkü kıvrım [...] Biçim'i de belirler, Biçim'in görünmesini sağlar, onu bir ifade biçimine, *Gestaltung*'a dönüştürür, oluşturucu öge ya da sonsuz bükülme çizgisi, tek değişkenli eğri.<sup>5</sup>

Tabii, sanayi devrimi objenin veya bireylerin anlamını veya değerini kaldırarak ve onu sermayenin akışına katarak kaotik bir dünya inşa etti. Sonuç olarak mimarlık, forma ait son kalıntıların çevresinde akışını sürdüren, onları tüketim malları yığınlarının altında bırakan cam, çelik ve beton sahaları içinde çözüldü. Zaha Hadid'in inşa ettikleri de bu türden akışlardır.

### **DIŞAR(LIKL)IYI İÇERİ GETİRMEK**

Yine de Hadid'in eserleri yalnızca modernite ile ilişkili Batılı kökenlere sahip değildi. Irak'ta doğan Hadid, İran halılarına gençken duyduğu hayranlıktan; gerçekliği duyumsal bir yüzeye, basit alanları da cafcı alanlara dönüştüren ellerin kolektif emeğini barındıran ve insan kavrayışını bozan karmaşık desenlerden bahsedip dururdu. Unutmayın, tesadüfen de olsa, bu işi yapan yine kadınlardı.<sup>6</sup>

Hadid'in eserlerinde gözler önüne serilen anlatı, Çin ve Japon işi parşömen resimleriyle de karşılaştırılabilir. Modernizm, algımızı objelere sabit bir düzen atamak yerine gerçekliğimizi devamlı değiştiren günlük aktivitelerin birikimiyle inşa ettiğimizi ileri sürer. Bu, parşömen ressamlarının iyi bildiği bir çalışma yöntemidir. Parşömen ressamları, küçük ayrıntılara odaklanarak, sahneleri farklı açılardan birkaç kez göstererek, ayrılcı öğelerden yapılmış peyzajları birleştirerek, yapıtlarında kayarak ilerlediler. Üst üste binen çizgilerin geniş kavisleri, bir dünyayı elden geçirip dönüştürerek gerisin geri bakan kişiye döndüren bir imgelemin içine doğru kıvrılıp oraya yerleşiyordu.

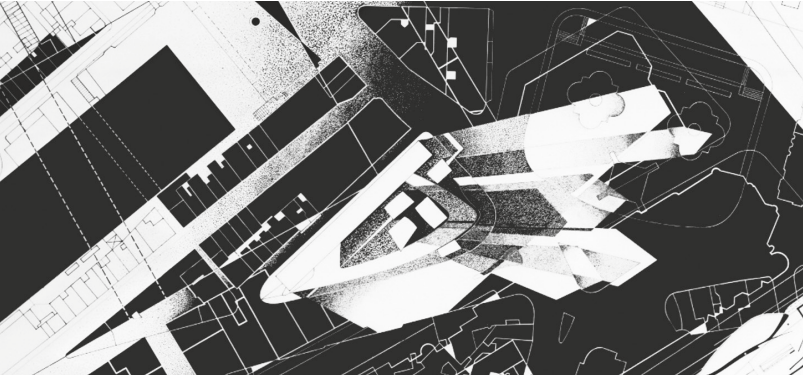
4 Deleuze, Gilles (2006) Kıvrım, *Leibniz ve Barok* (Çev. Hakan Yücefer) içinde, s. 10. İstanbul, Bağlam Yayınları.

5 A.g.e., s. 55-56.

6 Yazarla söyleşi, 14 Aralık 1997.

Bu tür geleneklerin tümü yirminci yüzyılın başında yaşamış sanatçıların kullanımına elverişliydi. Onların eserleri Hadid'in tabloyu andıran bina bloklarına dair ipuçları sağlar. İster kübizmde, ister ekspresyonizmde, isterse de süprematizmde olsun, soyut yapı kalıntıları bir anlatı yapısı ile birleştirilirdi. Bu akımlarda eser veren sanatçılar yaşadıkları dünyanın köküne dinamit yerleştirdi. Duchamp'ın "*Merdivenden İnen Çıplak*"<sup>7</sup> adlı eseri Zaha Hadid'in eserlerinin de atasıdır.

Büyük Binalar<sup>8</sup>, Trafalgar Meydanı



Hadid'in en yakın çağdaşları Londra Mimarlık Derneği çatısı altında faaliyet gösteren kişilerdir. Hadid, okulun, dünyanın deneysel mimarlık merkezi olarak zirvede olduğu bir dönemde orada okudu.

Peter Cook, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi ve Nigel Coates gibi öğrenciler ve öğretmenler Archigram'ın mirasından yola çıkarak modern dünyanın sarsıntılarına eserlerinin konusu ve formu hâline getirdiler. Tepeden tırnağa modernist olmaya cesaret eden ekip üyeleri, değişen aktivitelerimizin tümü hakkında hikâyeler anlatarak onların enerjisini yakalamaya çalıştılar, böylelikle moderniteyi şekillendirme girişimine anlatsal bir bakış açısı eklediler. Eserleri ister anekdota dayalı ve bükümlü olsun (Tschumi), ister gizemli bir kolajı (Koolhaas), isterse de bir manifestoyu (Cook) temsil etsin, hepsi birden çok katlı bakış açılarını, kavisli ve dışavurumcu formları ve teknolojik çatıkları, temsili tanımlamak yerine betimleyen imgelere dahil ettiler.

### YOĞUNLAŞTIRILMIŞ KOLAJLAR

Zaha Hadid'in eserleri böylesi bir ortamda şekillendi. İlk önemli projesi Thames Nehri üzerinde bir köprü için hazırladığı tez

tasarımı olan "*Maleviç'in Tektonik*"idir [1976–77; bkz. s. 18]. Kuşkusuz, bu tasarımı üç yıl boyunca Metropolitan Mimarlık Ofisi'nde birlikte çalıştığı Rem Koolhaas ile olan ilişkisine borçludur. Tasarım, silüete indirgenmiş bir geometriye vurgu yapar ve kelimenin tam anlamıyla Maleviç'in süprematist eserlerini çağırıştırır. Köprü çizimi, Maleviç'in heykel veya ev olarak da yorumlanabilecek uçak resimlerini andırır. Hadid, Mimarlık Derneği'nde o dönemde popüler olan bir ifadeyle, yapıyı bir tür "toplumsal yoğunlaştırıcı" olarak gördüğü için imgenin nötrlüğü kasıtlıydı. Pek anlaşılmasa da, yapının kendisi, farklı program öğelerini birbirine yakınlaştırmak amacıyla gerisin geri kıvrımlar yapan, modernist tarzda bir çatı katı dairesidir. Yine de yapıya baktığımızda bizi şaşırtan şey, projenin işlevsel niyetleri veya geçmişe ait göndermeleri değil, imgenin kendisidir: Yaratılan imge, belleği ve gözü yeni olanın güçlü bir ifadesiyle karşı karşıya getirir.

Hadid, anlatsal duruşunu mezuniyetinin ardından yaptığı birkaç projede daha eksiksiz bir mekânsal dille ifade etmeyi sürdürdü. Erkek kardeşi için tasarladığı "59 Eaton Place Konutu" [1981–82; s. 21] doğrudan doğruya yakınlarda patlayan bir IRA bombasını çağırştırıyordu. Bu proje için yaptığı çizimin kendisi de bir nevi patlamadır. Sayfa üzerine yerleştirilen mimari öğeler en modern enerji salınımından fırlayan yapı parçalarıdır. Objelerin yoğunlaştırılması ve şehirdeki binaların birer aksam hâline alması, ilerleyen yıllarda Hadid mimarlığının ana teması hâline gelir. Bu iç parçalar, modern bir şehrin yeniden yerleşime açılması için kullanılan sahne dekoru üzerinde Pop Art unsurları olarak yerini alırken geriye doğru hareket eder. Hadid, 59 Eaton Place Konutu çizimlerini "Halkın Place Konutu" [1985; s. 28] tasarımında da kullandı. Çatı üstü manzarasında seyirci, sıra evlerin saçakları üzerinde süzülür ve kenet kısımlarından ayrılan bir şehir görüntüsüne Peter Pan'ın gözünden bakar; Hadid'in modernist ütopya kalıntılarına yeniden tarihsel formlar ikame etmesine olanak tanıyan da bu bakış açısidir.

İrlanda Başbakanı'nın yeni konutu<sup>9</sup> [1979–80; s. 20] için yaptığı teklif Hadid'in çalışmalarına kolajı da ekledi. Projede, temsili öğeler (karolar, küreler, tuğlalar) basit bir küpe sığdırılır. Küpten fırlayan uzun, kıvrımlı duvar; projenin ana aksını oluşturur. Hadid, programı veya araziye bize anlatmak yerine konutun kozmopolit doğasını çağırıştırır; olay örgüsünü vermek yerine sahneyi kurar. Londra'nın Trafalgar Meydanı'ndaki "Büyük Binalar projesi" [1985; s. 25–27] için yaptığı teklif, başarılarının büyük bir kısmını özetler ve onun, kentsel peyzajı yeniden hayal etme yeteneğini ortaya koyar. Proje çizimi binanın en az beş açıdan tasvir edildiği iki kanatlı bir tablodur. Aynı zamanda tek bir bakışta hem sağ taraftan yukarıya hem de alt taraftan yukarıya kabuğundan soyulan bir şehri gösterir ve yansıma ile tablo zeminini ayırt edememenin verdiği o huzursuzluk etkisini beraberinde getirir. Hadid, Escher

7 Orijinal adı: Nu descendant un escalier.

8 (İng.) Grand Buildings.

9 (İng.) Irish Prime Minister's Residence.

çizimlerdeki parlak zekâ ile konstrüktivist kompozisyonlardaki göndermeleri birleştirip kenti tabakalarına ayırdı.

Hadid bu tarz bir temsil yaratmak için programa dayalı bir mantık işletti: Büyük Binalar projesi bir yandan sert şekilleri meskûn bölgeye taşıırken, bir yandan da şehrin nefesini binaya doldurmak için Trafalgar Meydanı'ndaki aktiviteleri ve yapıları açık mekân katmanlarını serbest bırakan yoğun bir kompozisyona yerleştirir. Deneyimmediğimiz gerçeklik ile yeni bir yansımaya veya yapıya dair düş gücünün bulunduğu yerde kenti kenet yerlerinden ayırmak, Hadid'in çizimlerinin yeni konusu oldu.

Bu örnekte, Trafalgar Meydanı'nı aşırı turistik gerçekliğine, binayı da gerçekleşmemiş hayallerin ütöik âlemine bırakarak en azından imgenin kendisinde bunu başardı.

Bu erken çalışmalar iki kolda devam etti. İlki, bu noktaya kadar olan tüm projelerini yansıtan "89 Derecelik Açı ile Dünya"<sup>10</sup> [1983; s. 24] adlı çizimdir. Hadid, küresel gerçekliğimizi helikopterden veya uzaya fırlatılan füzeden görebileceğimiz şekliyle bir tasarım koleksiyonu olarak hayal ediyordu. Dünya dönerken, peyzaj da yeni geometrilerin yapı kalıntılarına hayat verir. Gerçek dünya yer çekiminin kaybolduğu, perspektifin çarpıklaştığı, çizgilerin birleştiği ve ölçek veya aktivite tanımının olmadığı bir Hadid ülkesi hâline gelir. Burası, işlevlerin ve formların olduğu kesin ve apaçık bir sahne değildir, yan yana gelince gerçek bir peyzaj yaratan olası kompozisyonlardan oluşan bir takımyıldızdır: İçinde yaşadığımız fiziksel çevrenin insan eliyle yapay bir tasvire dönüştürüldüğü bir mekândır.

Hadid'i ünlü yapan, ikinci kolda yürüttüğü çalışmalardır. Hong Kong'daki "Zirve Kompleksi"<sup>11</sup> [1982-83; s. 22-23] yarışmasını kazanan başvurusu, geliştirmekte olduğu tekniklerin yeni bir mimari formu olduğunu binlerce mimarlık ve tasarım öğrencisine (ben de dahil) kanıtladı. O dönem sömürge olan şehrin en yüksek noktasında konuşlanan projenin kendisi, hem bütünüyle hedonist bir form koleksiyonu adına olağan varlık taleplerini terk eden tüm programların hem de arazinin bir özetiydi. Bina, toplumsal olarak makbul görülen bir formda insana haz verme ve onu disipline etme amacı güden bir tesisti.

Hadid'in mimarlığı, bu programı ve arsayı inşaat sahasında ahşap kütükler gibi üst üste dizilmiş borular yoluyla somut hâle getirdi. Borular, yapı arsasının düşeyliğini konsollar ve tabakalaşmış mekânlar ile genişletiyordu. Formların hava payları Zirve'nin aktivitelerin keşiştiği bir sosyal kulüp olarak işlevini ifade ederken, kirislerin hareketi, hareket hâlindeki insanların gezinesini çekim alanına alıp pekiştiriyor gibiydi. Bu, insan ile dağı karşılıklı sınavan

bir binaydı. Hadid, sadece "yamacı taçlandırmakla" kalmadı, aynı zamanda Zirve'yi parçalarına ayırdı, böylece günümüz titanları olan bizler onunla savaşılabilecek gücü kendimizde bulduk.

Hadid bu görüşünü Zirve Kompleksi'nin büyüklüğüyle boy ölçüşecek bir dizi devasa çizimle ortaya koydu. Mimar, tasarladığı yapının rasyonel doğasını vurgulamasına rağmen çizimler, parçaları ve yapıları birbirinden ayırıyor, yapı arsasını ve programı öne çıkarıyordu. Hadid; çizimlerin birinde kulübün elemanlarını Hong Kong şehir merkezinin parçası olarak betimliyor; aşağıdaki metropolde bulunan gökdelenler daireler çizen, yerden havalanan ve fili olarak Zirve'nin bina bloklarına dönüşen soyut düzlemler hâlini alıyordu.

Hadid, bu örneklerde, bir veya birden fazla metropolün suni peyzajının soyut geometrik formların montajı ile temsil edildiği bir mimari yaklaşım sergiledi. Yeniye ait bu kırk parçalar daha açık, yoğun ve kararsız bir mekân düzenlemesinin göstergesiydi.

### HAREKETLİ BİR DENİZE YELKEN AÇMAK

Hadid sonraki on yıl içinde mimarlık temalarını, bir kısmı Almanya'da bulunan binaları, tasarımları ve proje başvuruları ile dünyaya yayındı genişletti. Berlin'deki "IBA-Blok 2" [1986-93; s. 33] ve Weil am Rhein'deki "Vitra İtfaiye İstasyonu" [1990-94; s. 52-55] bu yapılardan bazılarıdır. İlk tasarım, Trafalgar Meydanı'ndaki Büyük Binalar'ın tasarımında kullanılan basit formları temel alırken, ikinci tasarım yaptığı işlerin yeni bir evreye yöneldiğine işaret ediyordu.

Berlin'deki "Victoria Şehri Bölgesel Projesi"<sup>12</sup> [1988; s. 40-41], Hamburg'daki "Hafenstraße İmar Projesi"<sup>13</sup> [1989; s. 44-45] ve Düsseldorf Rheinshafen'deki "Zollhof 3 Medya Parkı"<sup>14</sup> [1989-93; s. 50-51] Hadid'in o döneme değin imzası hâline gelmiş pruvva benzeri şekiller, dış merkezli çekirdekler çevresindeki çatı katı daireleri benzeri mekânlar, bina içine getirilen halka açık mekânlar ve şehir içine kadar uzanan şekiller ile ortak mimari özelliklere sahipti. Yıllar geçtikçe, bu formlar neredeyse bir üslup niteliği kazandı, ancak aynı zamanda karakterleri de değışti. Daha hafif, daha şeffaf ve

Vitra İtfaiye İstasyonu<sup>15</sup>



10 (Ing.) The World (89 Degrees).

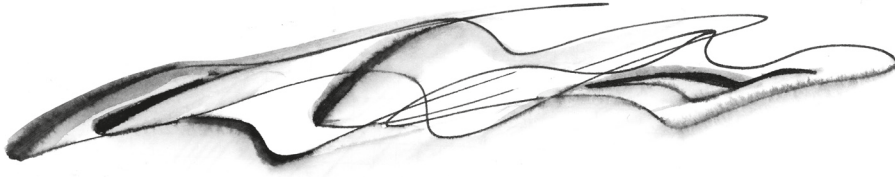
11 (Ing.) The Peak.

12 (Ing.) Victoria City Areal.

13 (Ing.) Hafenstraße Development.

14 (Ing.) Zollhof 3 Media Park.

15 (Ing.) Vitra Fire Station.

İslam Sanatları Müzesi<sup>16</sup>

daha tabakalı hâle geldiler. Bu durum, bir dereceye kadar daha büyük, çoğu durumda ise daha geleneksel olan programların bir sonucuydu. Belirtilen ofis binaları ve apartman blokları çok az hibrit ögeye sahipti. Bu yüzden onlara dayalı bir anlatsal temsil geliştirmek belki de daha zordur.

Odakta da bir kayma olduğu fark edilebiliyordu. Hadid'in önceki binalarında alakasız öğelerin montajlanmasıyla oluşan kolajların bulunduğu yerlerde, formlar artık tekil hareketleri takip ediyor gibiydi. Hadid'e göre, bu durum, işlerini bir peyzaj formu veya arazinin şekillendirmesi olarak görmesinin bir sonucuydu. Victoria Şehri Bölgesel Projesi, Hadid'in ilk defa Büyük Binalar tasarımında önerdiği yoğunlaştırma ve kalıptan çekme reçetesini takip ederken, Düsseldorf ve Weil am Rhein'daki büyük yapılar topluluğu, yankılarıyla kenarları açtıkça bırakan modernist bir buz dağının parçaları gibi görünüyordu. Bu yüzey çatlakları, binaların kısmi doğasını meydana getiriyordu.

Düsseldorf projesinde, yapı topluluğunun çeşitli işlevleri, özgür mekân dolaşımıyla bütünleştirilen köprülerin, yürüyüş yollarının ve kamusal binaların makaslayıp kapattığı benzer formlar arasında pay edilir. İster kamusal alanda ister ofis kulelerinde olsun, her şey aynı form evreninin bir parçasıdır.

Hadid'in renk kullanımı da değişmeye başlamıştı. "Metropolis" in sıcak renklerinden [1988; s. 38] ve her iki Berlin yapısında göze batan renk kodlu parçalardan sonra, diğer Alman tasarımlarının renkleri oldukça yumuşak kaldı. Bunun nedeni, kısmen de olsa camın hâkim olması ve Alman şehirlerinin nispeten gri olan çevresel ortamıydı. Bununla birlikte, Hadid'in paleti de soğuk renklere doğru kayıyor gibiydi: Renk tonları ve geçişleri, kesintisiz form kıvrımları ve modüle edilmiş oylumlar, kırık kolajların yerini aldı.

Bu gelişmeler Vitra İtfaiye İstasyonu'nda doruğa ulaştı. Frank Gehry'nin ünlü beyaz müzesinden bakan bir kişi, binanın pruvayı andıran şeklini hemen fark eder. Gerçekte –Hadid'in çizimlerinin de açıkça ortaya koyduğu gibi– kavramsal olarak, itfaiye istasyonu, kendisine komşu olan fabrika bloklarından makaslanmış; yapı topluluğunun etrafından dolaşıp müzenin arkasına kadar uzanan kavisli yürüyüş yolu ile ikiye bölünmüştür.

Yere bağlı bir çıkıntı, fabrikanın sağır duvarlarını devirmeli çevre duvarları olarak sabitler. Bina, itfaiye istasyonunun dış çizgilerini engellemek yerine, bu çizgiler boyunca seyir yerleri açar. Bu jeolojik oluşum iç kısımda da devam eder. Burada, itfaiye araçlarına ayrılmış geniş mekânlar duşlara ve dinlenme alanlarına doğru kavis yaparken, merdivenler farklı oylumlar üzerinden ikinci kata uzanır.

Hadid, Vitra ile (sonrasında *Strasbourg*'un dışındaki otobüs durağı ile) bir peyzaj inşa edebileceğini kanıtladı. Formlar tanıdık görünse de onun erken işlerinin inşa edilmiş montajlarından çok farklılardı. Hadid; arazi üzerine inşa etmek, yeni mekânlar geliştirmek ve çevresi ile keskin tezatlıklar oluşturan formlar eklemek yerine formlarını tasarlarken yapı arsasından faydalanan, onları işlevsel olarak kalıplandırıyor ve anıtsal maddi unsurlar yaratmak için mekânsal mantığı kullanıyordu. Onun mimarlığı, arazilerin tepelerin üzerinde nasıl uzandığını, alttaki mağaraların nasıl oluştuğunu, nehirlerin engebeli arazilerin içinden nasıl geçtiğini, zirvelerin nasıl bir yer yön duygusu yarattığını anımsatır olmuştur.<sup>16</sup>

Hadid, "saniyenin onda biri hızındaki patlama"nın, cansız doğadakilere benzer kuralları takip eden insan yerleşiminin çökmesi ile ortaya çıkan yapıli çevrede olduğu gibi, insan ruhunun inşasında da çok fazla şey açığa çıkarmadığını keşfetmiş olabilir.<sup>17</sup> Hadid, özgürlüğü ütopya parçalarında değil, halihazırda var olan şeylere dair keşiflerinde buldu.

### SPIRALLERİN HAKİMİYETİ

Vitra'dan sonra, Birmingham'daki Interbuild 95 fuan için tasarladığı Blueprint Köşkü<sup>18</sup> kıvrımlı metal plakası [1995; s. 78], "Cardiff Körfezi Opera Binası'ndaki"<sup>19</sup> "şehir mücevherlerinin" kıvrıklığı [1994–96; s. 70–73] ve Victoria & Albert Müzesi'nin "Kazanhaneye Ek Binası'ndaki"<sup>20</sup> [1996; s. 82] sızdırmaz mekân dizisi gibi örneklerde spiraller belirtmeye başladı. Hadid'in binaları; peyzajı, onu programlara yedirerek, sonrasında da mekânı örtmek veya içine almak için çevre yapıları kullanarak kaplıyor gibi görünür. Halkın Place Konutu'nda olduğu gibi, V&A projesinde de galeri mekânları çatı üstlerinin ötesine kadar uzanır. Cardiff Körfezi

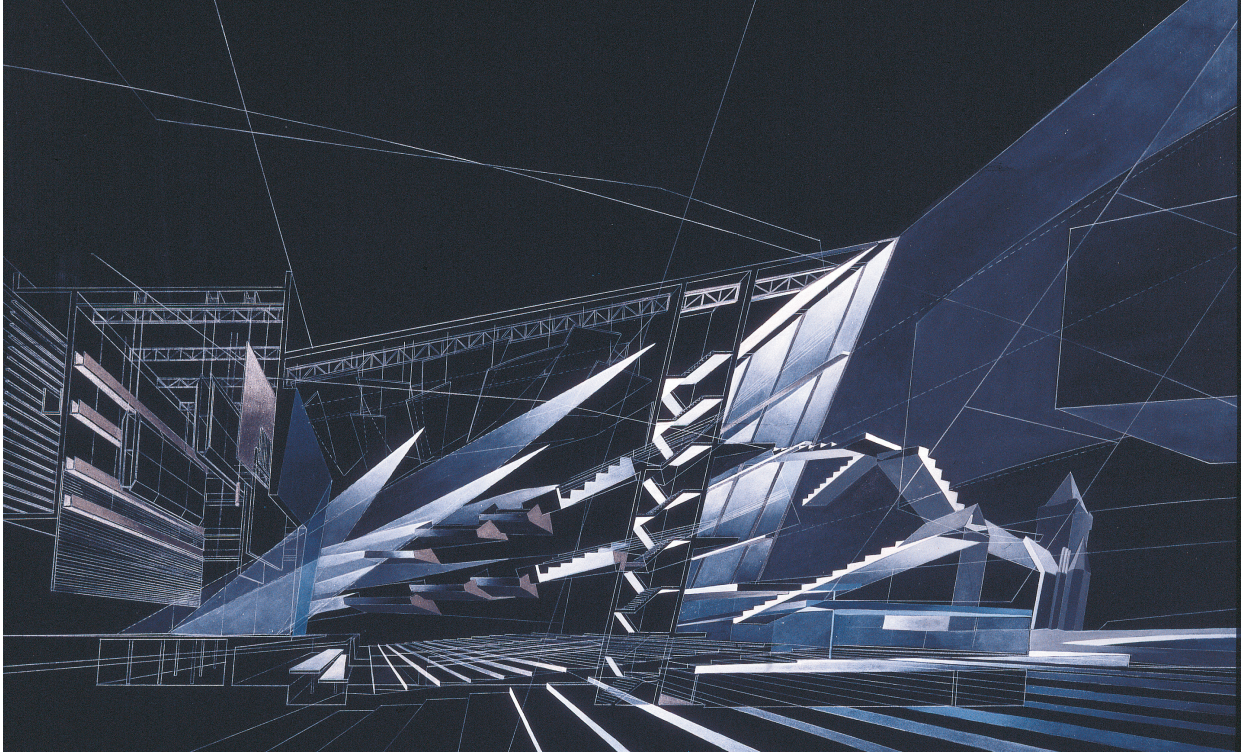
16 (İng.), Museum of Islamic Arts.

17 De Landa, Manuel (1992) "Nonorganic Form." Zone 6: *Incorporations* içinde, s. 128-167. New York, ABD, Zone Press.

18 (İng.) Blueprint Pavilion.

19 (İng.) Cardiff Bay Opera House.

20 (İng.) Boilerhouse Extension.



Cardiff Körfezi Opera Binası

Opera Binası'nda spiraller büyük ana salonu çevrelerken, Blueprint Köşkü'nde fuar standının bulunduğu küçük alanı oluşturur.

Hadid, sonraki işlerinin çoğu büyük ölçekli olmasına rağmen, yapılarını şeffaf oylumlar şeklinde çizmeye devam etti. Hadid, bir mekânın, tektonik plakaların işgalci varlığıyla değil, geometrinin ve yapının manipüle edilmesiyle sınırlarından kurtarılabilceğini savunuyordu. O, açık etki alanları ve iç oylumlar ile peyzajı sürdürme tasarısına yeni bir boyut kazandırdı. Projelerle ilişkili çizimlerinin çoğu, siyah yüzey üzerinde beyaz çizgiler barındırır ve yoruma açık olasılıkları içeren taslaklar dışında bir şeye benzemez. İlk projelerindeki net çizgiler yerini soyut açıklığın hareket temelli keşfine bırakır.

Bu yarı saydam, mücevher benzeri özellik Hadid'in Londra'daki "Hackney Empire Tiyatrosu"<sup>21</sup> ve Cincinnati'deki "Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi"<sup>22</sup> [1997–2003; s. 97–99] için yaptığı proje tekliflerinde en yüksek noktaya erişti. Bahsedilen projelerde, ikinci cepheler, şehrin enerjisi ile iç kısım arasında

bir ara yüzeyden başka bir şey değildir. Bu kuvvetler, rampalarda ve spiralli oylumlarda gittikçe daha fazla yerleşik hâle gelir. Katlanır ve kilitli olan pozitif (duvarlar, zeminler ve tavanlar) ve negatif formlar (yaşanabilir mekânlar) her zamankinden daha yoğun görünen, ancak bütünüyle saydam olan mekânsal düzenleme içinde birbiri çevresinde kayan yılan balıklarına dönüşür.

Aynı zamanda, Hadid'in önceki projelerindeki boru biçimli formlar baskın unsurlar hâlini alır. Viyana'daki Spittelau Viyadükleri<sup>23</sup> [1994–2005; s. 74–77] ve Londra'daki Yaşanabilir Köprü<sup>24</sup> [1996; s. 84–85] gibi yapıları şekillendirmek üzere demetlenir. Kirişler bir dereceye kadar Hong Kong'daki Zirve'nin döşeme plakalarını anımsatsa da, artık daha yoğundur ve sıkıca paketlenmiştir; nihayetinde dolaşım ile kullanılabilir alan neredeyse ayırt edilemez hâle gelir. Ayrıca, mekân boyunca formun dikey inşası üzerinden yatay hareketi öne çıkarır. Hadid'in devasa boyutta bir kavisli düzlem yaratmak için peyzaj inşa etmeye duyduğu önceki ilgilerine Almanya'daki "Landesgartenschau 1999" [1996–99; s. 88–91] projesinde gerçeklik kazandırır.

21 (Ing.) Hackney Empire Theatre.

22 (Ing.) Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Arts.

23 (Ing.) Spittelau Viaducts.

24 (Ing.) Habitable Bridge.