

**PERFORMANS OLGUSU BAĞLAMINDA
BEDEN MEKAN İLİŞKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Damla DURU

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

MAYIS 2015

**PERFORMANS OLGUSU BAĞLAMINDA
BEDEN MEKAN İLİŞKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Damla DURU
(502111160)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

**Tez Danışmanları: Doç. Dr. Fatma ERKÖK
Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ**

MAYIS 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111160 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Damla DURU**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**PERFORMANS OLGUSU BAĞLAMINDA BEDEN MEKAN İLİŞKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI**” başlıklı tezini aşağıdaki imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Fatma ERKÖK**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Eş Danışman : **Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. İpek Vedia YÜREKLİ İNCEOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Aydin ERSÖZ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Veli Şafak UYSAL
Bilgi Üniversitesi

Teslim Tarihi : **4 Mayıs 2015**
Savunma Tarihi : **25 Mayıs 2015**

ÖNSÖZ

Bu çalışma; mimarlığın kişisel ilgi alanlarımla kesişim noktalarını keşfetme hevesiyle başladı. Üniversite yıllarımdan beri içinde olduğum tiyatronun, mimarlığa giden yolu kaçınılmaz olarak ‘beden’den geçecekti. Beden aracılığıyla mekâna yeniden bakmak, hem kişisel olarak mimarlığı nasıl özümsemişime dair kendime yeni sorular yöneltmemi; hem de sadece tiyatroyla sınırlı olmayan, geniş yelpazeli bir kültür üretimine yaklaşmamı sağladı.

Bu süreç içinde fikir alış verişinde bulunmaktan her zaman keyif aldığım ve benden yol göstericiliklerini esirgemeyen danışmanlarım Doç. Dr. Fatma Erkök ve Doç. Dr. Pelin Dursun ile jüri sırasında yaptıkları katkılarla bu tezin olgunlaşmasını sağlayan Doç. Dr. İpek Vedia Yürekli İnceoğlu, Doç. Dr. Aydin Ersöz ve Yrd. Doç. Dr. Şafak Uysal’a;

Beni meslekle tanıştıran, sevmemi sağlayan, tüm bilgi ve deneyimlerini paylaşmaktan asla çekinmeyen sevgili Dürrin Süer ve Metin Kılıç’a;

İTÜ’ye geldiğim ilk günden beri bana sürekli olarak oryantasyon desteği veren, kütüphanelerde sürdürdüğüm mesaiye ortak, arkadaşım Duygu Erol ve aynı desteği iş yerinde gösteren akıl hocalarım Ayşe Kablan’a;

Sadece çalışmalarımda değil, hayatta karşılaştığım her dönemde yanımda olan, sevginin, güvenin ve dayanışmanın bilinecek en özel şeyler olduğunu yanlarında keşfettiğim sevgili ailem Füsun, Galip ve Bensu Duru’ya;

Bana doğuştan verilmemiş olmasına rağmen sonradan ikinci ailem olan ve en az ilki kadar özel hissettiğim/hissettirildiğim Burcu Bakö, Çağdaş Afacan, Açelya Uçan ve Ali Karadeniz’e;

Verdiği büyük motivasyonla bu tezin tam da bu tarihlerde yazılmasını sağlayan, süreç içinde beni hiç yalnız bırakmayan ve bundan sonra da hayatta hep yanımda olmasını dilediğim güzel insan Uğur Alp Taparlı’ya;

Bu vesileyle teşekkürü bir borç bilirim.

Mayıs 2015

Damla DURU
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. BEDEN - MEKAN TANSİYONUNUN DEŞİFRESİ.....	5
2.1 Beden ve Mekan Kavramlarına Yaklaşım	5
2.1.1 Mekan	6
2.1.2 Beden.....	9
2.2 Beden ve Mekan Tansiyonunda Manipülasyon Yöntemleri.....	11
2.2.1 Algılayan - duyumsayan beden, duyuma yönelen mekan	15
2.2.2 Hareketli beden, devingen mekan	17
2.2.3 ‘Olaybaz’ beden, senarist mekan.....	20
3. BEDEN MEKAN TANSİYONUNDAN ‘PERFORMANS’A	25
3.1 ‘Performans’ Kavramına Yaklaşım	25
3.2 ‘Beden’de Performans: Çağdaş Sanat	30
3.3 ‘Mekan’da Performans: Edimsel Mimarlık.....	33
4. PERFORMANS ÖRNEKLERİNDE BEDEN – MEKAN TANSİYONU.....	37
4.1 Algı – Duyum Yöntemine Dair Örnekler	39
4.1.1 Zaman Meselesi (2005), Richard Serra	39
4.1.2 Chur Roma Kalıntıları Korunağı (1986), Peter Zumthor	43
4.2 Hareket - Devinim Yöntemine Dair Örnekler	47
4.2.1 Hilozoik Zemin (2010), Philip Beesley.....	47
4.2.2 Londra’nın Gözü (1999), David Marks ve Julia Barfield.....	49
4.3 Olay – Program Yöntemine Dair Örnekler	51
4.3.1 Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar) (1987), DS + R.....	51
4.3.2 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi (2004), SANAA	54
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	57
KAYNAKLAR.....	63
ÖZGEÇMİŞ	69

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 : Schutte-Lihotzky'nin Frankfurt Mutfağı (1927), (Url-01).	7
Şekil 2.2 : Leonardo Da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" çizimi, (Url-02).....	13
Şekil 2.3 : Le Corbusier'in Modüler sistemi, (Url-03).	14
Şekil 2.4 : Hormonorium (2002), (Url-04).	17
Şekil 2.5 : Vladimir Tatlin'in üçüncü enternasyonal fuarı için tasarladığı anıt, (Url-05).	20
Şekil 2.6 : (1) Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi, Zaha Hadid, 1998 (2) Seattle Halk Kütüphanesi, Rem Koolhaas, 2004 (3) Pekin CCTV, Rem Koolhaas, 2008, (Url-06).	21
Şekil 2.7 : Yemek masasında artan düzensizlik, S. Wigglesworth ve J. Till, (Url-07).	22
Şekil 2.8 : Gökkafes'in inşaatından maç seyreden inanlar (Yazgan, 1996).....	24
Şekil 3.1 : Çeşitli performans örnekleri (Schechner (2013). (1) Dini ritüel (2) Yaşamsal ritüel (3) Gösteri (performing) sanatı: tiyatro (4) Gösteri (performing) sanatı: dans (5) Spor (6) Oyun (7) Popüler eğlence (8) Politik performans (9) Performans Sanatı, (Carlson, 2013).	28
Şekil 3.2 : Bauhaus Okulu'ndan teatral denemeler. Oskar Schlemmer, Stair Joke: A pantomime (1925). Fotoğraf: Erich Consemüller, (Url-08)..	31
Şekil 3.3 : Yaşam Ağacı (Tree of Life), Ana Mendieta (1973-80), (Url-09).	33
Şekil 3.4 : Havai Fişek Gösterisi, La Villette, Paris, 1991 (Tschumi,1996), (Url-10).	36
Şekil 4.1 : Tansiyon diyagramı, olası performans tansiyonları.....	38
Şekil 4.2 : Zaman Meselesi, genel görünüş, (Url-11).	39
Şekil 4.3 : Zaman Meselesi, kroki, (Url-12).	40
Şekil 4.4 : Zaman Meselesi, açılar - 1, (Url-13).	41
Şekil 4.5 : Zaman Meselesi, açılar - 2, (Url-14).	41
Şekil 4.6 : Zaman Meselesi, zeminle ilişki - 1, (Url-14).....	42
Şekil 4.7 : Zaman Meselesi, zeminle ilişki - 2, (Url-15).....	42
Şekil 4.8 : Zaman Meselesi, tansiyon diyagramı.	43
Şekil 4.9 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, plan şeması, (Url-16).	44
Şekil 4.10 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, genel masif görünüş, (Url-17).	45
Şekil 4.11 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, iç - dış mekan ilişkisi, (Url-18)....	45
Şekil 4.12 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, detaylar, (Url-19).	46
Şekil 4.13 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, iç mekan, (Url,20).....	46
Şekil 4.14 : Chur Roma Kalıntıları Korunağı, tansiyon diyagramı.	47
Şekil 4.15 : Hilozoik Zemin, genel görüntü, (Url-21).	48
Şekil 4.16 : Hilozoik Zemin, alıcılar, (Url-21).	48

Şekil 4.17	: Hilozoik Zemin, tansiyon diyagramı.	49
Şekil 4.18	: Londra'nın Gözü, genel görünüş, (Url-22).....	50
Şekil 4.19	: Londra'nın Gözü, kapsüller, (Url-23).....	50
Şekil 4.20	: Londra'nın Gözü, tansiyon diyagramı.....	51
Şekil 4.21	: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), sahne düzeni, (Url-24).....	52
Şekil 4.22	: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), oyundan görüntüler - 1, (Url-24).	52
Şekil 4.23	: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), oyundan görüntüler - 2, (Url-24).	53
Şekil 4.24	: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), tansiyon diyagramı.....	54
Şekil 4.25	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, genel görünüş, (Url-25).....	54
Şekil 4.26	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, iç mekan - dış mekan ilişkisi, (Url-26).	55
Şekil 4.27	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, program organizasyonu ve müze ikonu, (Url-27).	55
Şekil 4.28	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, tansiyon diyagramı.....	56
Şekil 5.1	: Algı-duyum yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Zaman Meselesi, t2: Chur Roma Kalıntıları Korunağı.....	59
Şekil 5.2	: Hareket-devinim yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Hilozoik Zemin, t2: Londra'nın Gözü.	60
Şekil 5.3	: Olay-program yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), t2: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi.....	61

PERFORMANS OLGUSU BAĞLAMINDA BEDEN MEKAN İLİŞKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI

ÖZET

Beden ve mekan arasındaki ilişki son dönem mimarlık tartışmalarının temel meselelerinden biri haline gelmiştir. Bedenin mekanı, mekanınsa bedeni nasıl etkilediği ve bu etkileşimin mimarlık üretimine koyduğu katkı, pek çok tasarımcının genel tasarım sorusu olarak kendini göstermektedir. Beden ve mekanın birbirinden ayrı yapılar olarak düşünülememesi ve ikisinin sürekli bir etkileşim halinde bulunması çalışmanın genel kabulüdür. Bu kabul pek çok kuramcının düşünceleriyle desteklenmekte olup, ikisi arasındaki ilişki bir akış olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma, bu akışın incelemesini ‘performans’ olgusu üzerinden yapmaya çalışmaktadır. Bu seçimin temel sebebini, performans kavramının hem bir düşünce pratiği olarak son dönem sanat ve mimarlık üretimlerine öncülük etmesi, hem de çağdaş sanat ve mimarlık disiplinlerinde beden ve mekanın olanaklarının araştırıldığı somut çalışmalara karşılık gelmesi oluşturmaktadır. Beden ve mekanı kavramsal olarak irdelemek, beden ve mekanın birbirleriyle ilişki kurma biçimlerini görünür kılmak ve ikisi arasında oluşan tansiyonu performans odağında incelemek çalışmanın ana omurgasını oluşturmaktadır.

Çalışma bağlamında mekan; performans olgusunu da besleyecek şekilde, deneyim ve edimsellik odağından, bedenle ilişkide olan ve deneyimle birlikte kurulan bir yapı olarak düşünülmektedir. Bedenin ele alınışı ise; bulunduğu yerle bağlamsal ilişkisini kaybetmemiş, fiziksel ve zihinsel bütünlük perspektifinden yapılmaktadır. Çalışma, ‘performans’ kavramına beden (çağdaş sanat) ve mekan (mimarlık) açısından yaklaşımlar geliştirmiş sanat ve mimarlık ürünlerinin karşılaştırmalı bir okumasıyla derinleştirilmiştir.

Beden kendisine dayatılan mekansal düzeni bozarak kendi anını yaratmak, mekan da bedeni kendine uygun olarak hareketlendirmek ve algısını yönetmek ister. Her iki bileşen de birbirinden beklenen davranma biçimini ihlal edip, bir diğerini bozma eğilimindedir. Çalışma kapsamında bu durum ‘manipülasyon gerilimi’ olarak adlandırılmaktadır. Bir anlamda bedenin mekana, mekanın da bedene doğru genişlediği varsayılmakta; beden ve mekanın kendi yöntemleriyle bu diyalog içinde konumlandıkları savunulmaktadır. Beden ve mekan birbirlerine göre pozisyon alırken sahip oldukları öz olanaklarını ‘manipülasyon yöntemi’ olarak kullanmaktadırlar. Bu yöntemler algı-duyum, hareket-devinim, olay-program olarak ortaya konulmuş olup, bedenin ve mekanın bu yöntemleri niteliklerinin olanakları sınırında kullandığı düşünülmektedir. Beden, algılayan, hareket eden, olay yaratan olarak mekanı manipüle etmeye çalışırken, mekan da algıya yönelerek, devinerek ve programıyla bir senaryo yaratarak bedeni manipüle etmeye çalışmaktadır. Söz konusu manipülasyon yöntemleri aracılığıyla beden ve mekan arasında mevcut olan gerilim bir dengeye gelir. Bu denge, aralarındaki gerilimden doğan ve kendi içinde dinamizme sahip bir dengedir. Çalışma boyunca beden ve mekan arasındaki tandansa dayalı olan bu

denge durumu ‘tansiyon’ olarak ele alınmaktadır. Tansiyon; beden, imgelem ve çevre arasındaki tüm potansiyel alışverişlerin zeminidir. Herhangi bir bedensel, mekansal performans bu tansiyonun niteliğinin kullanılması sonucunda açığa çıkmaktadır. Bu nedenle performans gösteren bedenler ve mekanlar, beden mekan ilişkisinin okunduğu örneklem alanı olarak kullanılmıştır.

Beden ve mekan içinde bulundukları duruma göre manipülasyon yöntemlerinden bir veya bir kaçını öne çıkararak, aralarındaki tansiyonun niteliğini belirlemekte ve bir takım beden, mekan performanslarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Başka bir deyişle performanslar, beden ve mekan arasında üremiş olan tansiyondan çerçeveler sunmaktadır. Beden ve mekanın birbirine göre pozisyon almasının ardından, ‘an’da oluşan denge durumunun genişletilerek bir davranma biçimi örgütlemesi performansı ortaya çıkarır. Beden ve mekan arasındaki örüntüyü bu ‘genişletilmiş an’ içinde anlamaya çalışmak, çağdaş sanat ve mimarlığı birbirine yaklaştırmış ve her iki alanın farklı kavramsal perspektiflerden değerlendirilmesini sağlamıştır. Manipülasyon yöntemlerini kendi biçimleriyle yorumlayan çağdaş sanat ve mimarlık örneklerinin analizi, iki disiplinin de güncel düşünme biçimi olan ‘performans’ı yorumlarken, beden ve mekan arasındaki güçlü diyaloga yaslandığını göstermektedir. Beden odaklı çağdaş sanat üretimleriyle, mekan odaklı mimarlık üretimleri, diğer öznenen bağımsız olarak tasarlanmamakta ve iki özne arasındaki tansiyondan beslenmektedir. Beden ve mekan arasındaki geçişli, muğlak, gerilimli alan son dönem mimarlık yaklaşımlarının yönlendiricisi konumundadır.

INVESTIGATIONS OF BODY AND SPACE RELATIONS IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE

SUMMARY

The relation between how body and space rest upon time has been a rich area of research for many architects and theorists. As body and space are considered separately, they can both be realized as whole and consistent constituents. However, considering these two coming together as one complete approach would reveal that their possibilities could only exist with each other. The relation between time and space has become a fundamental topic in the late architectural arguments. How body affects space, and how space affects body, hence what this interaction brings into architectural production has been a general design question for many designers. This research springs up from the point of view that body and space cannot be considered separately, and tries to explain the relations in-between, affiliated to the time through performance (art production based on performance and performative architecture). Body and space relations were analyzed using an approach through “performance” in this research. The reason of this is how both constituents were debated in the context. Not only performance is a recent interdisciplinary thinking and research method, but also corresponds to the tangible pieces of art and architecture disciplines, in which body and space are met as subjects, are the reasons that this title was chosen. Main structure of this research is to study the aforementioned subjects (body and space), reveal their relation methods, and examine the tension in-between correlated to performance.

In this research, space is considered as a structure in relation with body. Space can only complete itself with the body. It is built through experience and performatives. Body is acknowledged as a concept - from a perspective of physical and intellectual integrity - which sustains its contextual relation to the space it exists. Body is not a living organism, which can be debated independent from time and space. This research explicates an analogy of artistic and architectural examples, which approach “performance” using body (contemporary art) and space (architecture).

Body tends to disturb the order of the space, which it has been imposed, and space tends to mobilize the body and conduct its perception in a suitable way to itself. Both constituents are apt to violate and ruin the expected behavior of the other one. Space tends to manipulate the body using its spatial compulsivity and intangible aura. Body also has the same tendency on space. This relation between these constituents is called “manipulation tension” in this research. It is considered that the body extends into the space, and the space extends into the body. When body and space position themselves according to each other, they use their genuine resources as “manipulation methods”. These methods are introduced as perception-sensation, movement-kinesis, event-program; hence it is believed that body and space use these methods as their resources allow them as possible. Body tries to manipulate the space as perceiving, moving, and making events, where space tries to manipulate

body tending to perception, moving and making an organization using its program. This tension between body and space comes into a balance using these in questioned “manipulation methods”. This balance occurs from the tension between body and space, and has an active dynamism in-between. In this research this balance between body and space, which is based on their tendencies, is called “tension”. This balance is not a mutual reset to the neutral state. It is an equilibrium based on stress, which comes from their natural tendencies. This tension is the ground for all interactions between body, imagery, and environment. Any physical or spatial performance occurs as a result of use of this tension. The performing bodies and spaces are used as areas, where the body and space relations can be examined. Investigating performance pieces which focus on body, and spatial designs which focus on experience builds a distinctive database for qualifications for the aforementioned “manipulation methods”, variety of the “tensions” they built, and revealing their resources.

Body and space produce body and space performances expanding their manipulation methods within their interactions. Performances serve glimpses from the tension between body and space. In other words, after body and space position themselves relative to each other, the balance in the “moment” would extend and a conducting type organization performance occurs. Trying to understand the pattern between body and space brought contemporary art and architecture closer and allowed the evaluation of different conceptual perspectives of the two fields. Analysis of contemporary art and architecture pieces, which interpret the manipulation methods with their own forms, consist of the strong relation between body and space, whilst interpreting “performance” that is the current way of thinking for the both disciplines. To analyse contemporary art and architectural pieces were chosen, which use the same manipulation methods with their own interpretations. For the perception-sensation method “The Matter of Time” (2005) sculpture of Richard Serra and “Chur, Shelters for Roman Archaeological Site” (1986) building of Peter Zumthor; for the movement-kinesis method “Hylozoic Ground” (2010) installation of Philip Beesley and “London Eye” (1999) tower of David Marks and Julia Barfield; for the event-program method “Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass)” stage design of Diller Scofidio and Renfro and “Kanazawa Art Museum” (2004) building of SANAA were examined.

The pieces examined under contemporary art were chosen from a variety of areas such as sculpture, installation, and theatre, hence, these pieces were chosen from the ones that were based on the body and space relation and also grown ideas about the subject. These pieces that has been feeding from the perception of the body (Matter of Time), movement of the body (Hylozoic Ground), and its potential of creating events (Rotary Notary and His Hot Plate), formed the space with the performing body. The buildings examined as architectural samples were more than common architectural approaches, which care the experience of the body and take this matter as a design criterion. The buildings utilize from the potential of organisation of sensation by space (Chur, Shelters for Roman Archaeological Site), its power of kinesis (London Eye), and program resources (Kanazawa Art Museum), use the space as a performing subject. The intention of the analogic examination is to show that both disciplines spring up from the tensioned area between body and space, hence, their exhibition of methodical variety. Another goal of the examination is to reveal effect of the performance approach on recent architectural productions.

Main ground of the chosen pieces is that they feed from the strong connection between body and space, focusing on this connection, and revealing the connection using different methods. The point they dissociate is that they put forward different resources in the tension between body and space, thereafter reproduce particular balances among them. The main point is to reveal this methodical variety.

Contemporary art creations focusing on body, and architectural creations focusing on space, are designed independent from each other and feeding from the tension between two subjects. Body and space constantly produce the tendency in their relation in this aforementioned equilibrium using their own manipulation methods. The transitive, equivocal, and suspenseful area between body and space has been steering in the lately architectural approaches.

1. GİRİŞ

Beden ve mekan arasındaki ilişki pek çok mimar ve kuramcı için zengin bir çalışma altlığı oluşturmaktadır. Yalnız başlarına ele alındıklarında kendi içlerinde bütün ve tutarlı yapılar olarak görünen beden ve mekanın bir araya gelişlerine bakmak, aslında onların sahip olduğu olanakları ancak birbirleriyle var edebildiklerini açığa çıkaracaktır. Beden ve mekanın birbirinden ayrı olarak ele alınamayacağından ivme alan bu çalışma; ikisi arasındaki ilişkinin deşifresini performans olgusu (performansa dayalı sanat üretimi ve edimsel mimarlık -performative architecture-) üzerinden yapmaya çalışmaktadır. Performansın araç olarak seçilmesinin iki ana sebebi vardır.

İlk sebep; performans olgusunun çağdaş sanat ve mimarlık disiplinlerinde farklı kavramsal referanslar içermesine rağmen, çağdaş sanatta performans olgusuna ihtiyaç oluşturan dinamiklerin, incelenmek istenilen son dönem mimarlık yaklaşımlarında da gözlemlenebilir olmasıdır. Bu ayrışma ve çakışma, hem performans olgusunun nasıl tanımlandığına dair kavramsal bir tartışmaya zemin hazırlamakta, hem de bu olgunun iki farklı disiplinde nasıl çalıştığını irdeleme fırsatı yaratmaktadır.

Performans sanatı, temel olarak, bir takım canlı ve anlık olarak gerçekleşen artistik çalışmalara karşılık gelmektedir. Sanatın seyirlik nesne konumundan, tanık olunan gerçek an konumuna geçmesi, nesne ve öznenin arasındaki zaman boşluğunu ortadan kaldırmıştır. Seyirci ne zaman ve nasıl üretildiğini bilmediği, yalnızca sonuç ürünüyle ilişkilendiği bir sanat biçiminden, üretime anbean tanık olduğu yeni bir biçime doğru geçiş yapmıştır. Sanatçı ve izleyici arasındaki sınırın eriyerek karşılıklı etkileşimin değer kazandığı bu süreç, mimarlık disiplininde de takip edilebilir niteliktedir. Kabul gören mimarlık anlayışında, mekanı ele alış biçiminin değiştiği bir kırılma oluşmuş ve farklı bir mimari yaklaşım ortaya çıkmıştır. Statik mekan anlayışının kırılarak, bedenini geçirdiği deneyimin odağa alınması ve mekan örgütlenmesine bir çeşit olaylar dizisi olarak yaklaşılması, bu kırılmanın ifadesidir. Bu yeni yaklaşımla mekan, olayların üzerinde gerçekleştiği bir zemin gibi değil, olayların olanaklarını barındıran bir uzam gibi ele alınır.

İkinci ana sebep, hem performans işlerinin, hem de performans mimarlığı olarak örneklenebilecek mekan kurgularının, beden ve mekan ilişkisinin anlaşılabilmesi için diğer sanat dallarına ve mimari yaklaşımlara göre daha görünür bir zemin sunmasıdır. Çağdaş sanatın ifade biçimlerinden biri olan performans sanatı, mekanı sanatsal kurgunun işleyen bir ögesi haline getirmektedir (Güler, 2014).

Çalışma boyunca beden ve mekan arasındaki ilişki bir “manipülasyon gerilimi” olarak ele alınmıştır. Bir anlamda bedenin mekana, mekanın da bedene doğru genişlediği varsayılmaktadır. Bunun anlamı bedenin algısı ve hareketleriyle bir anlamda mekansallaşması, mekanın ise fiziksel kurgusuyla bedeni kendine uygun şekilde hareket etmeye zorlamasıdır. Beden mekansallaşırken, mekan da bedeni kendisinin bir uzantısı haline getirmeye çalışır. Beden ve mekanın kendi yöntemleriyle bu çekişme içinde konumlandıkları savunulmaktadır. Beden ve mekanın birbirlerine göre pozisyon alışının, gerilime dayalı geçici bir denge kurduğu düşünülmekte ve bu denge çalışma kapsamında ‘tansiyon’ olarak nitelendirilmektedir. Beden ve mekan performanslarını incelemek, beden ve mekanın manipülasyon yöntemlerinin niteliğini, oluşturdukları tansiyonun çeşitliliğini, olanaklarını açığa çıkarmak için daha görünür bir veri tabanı oluşturmaktadır.

Bu temel prensipler ışığında, beden ve mekan ilişkileri Fransız felsefeci ve fenomenolog Merleau-Ponty’nin yaklaşımı benimsenerek ele alınmıştır. Merleau-Ponty (1945) “beden”i modern fizik ve kimyanın kavradığı fiziksel bir vücut olarak değil, bağlamı ve yeri olan bir bilinç bütünü olarak ele alır. Algı, duyum ve deneyim Merleau-Ponty’nin özne-nesne ikiliğini ele alışında temel kavramlar olarak öne çıkar. Beden ve mekan ilişkilerinin araştırmasının yapıldığı bu çalışmada bahsi geçen kavramlar anlaşılmaya çalışılmış ve bunlar bedenin sahip olduğu olanaklar olarak ele alınmıştır.

Mekan ise deneyim ve edimsellik odağından anlaşılmaya çalışılmış, Merleau-Ponty, Heidegger, Bachelard, Lefebvre, Bollnow gibi düşünürlerin mekan kavramsallaştırmalarından yararlanılmıştır. Mekanın ancak bedenin deneyimiyle biçimlenebileceği prensibinde birleşen bu düşünürlerin teorik yaklaşımları, Tschumi’nin “olay mimarlığı” pratiklerinin incelenmesinin önünü açmıştır.

İlk bölümde çalışmanın hangi sebeplerle performans odağına çekildiği anlatılmış ve tez çalışmasının içeriği aktarılmıştır.

Beden ve mekanın kavramsal açımları ve ilişkilene biçimleri ikinci bölümde ele alınmış; beden ve mekanın sahip olduğunu manipülasyon yöntemleri olarak ortaya konulan algı-duyum, hareket-devinim, olay-program kavramları incelenerek, bu yöntemlerin nasıl manipülasyonlara sebep olduğuna dair genel çerçeve çizilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, performans kavramının çağdaş sanatta ve mimarlıktaki karşılıkları araştırılmış, bu disiplinlerin performans olgusuna hangi altyapıdan beslenerek ihtiyaç duyduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Bedenin performansı çağdaş sanatla, mekanın performansı ise edimsel mimarlıkla karşılaştırılarak, beden mekan tansiyonunun performansa dönüşümü iki farklı disiplin başlığında incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, beden ve mekan performanslarına karşılık gelen çağdaş sanat ve mimarlık örnekleri, ortaya konulan manipülasyon yöntemleri ışığında irdelenmiştir.

Her iki disiplinin, algı-duyum, hareket-devinim, olay-program olarak ortaya konulan manipülasyon yöntemlerini, beden ve mekana dayalı olarak nasıl yorumladığı ve nasıl bir tansiyon oluşturduğu somut örnekler aracılığıyla irdelenmiştir. Ele alınan her örnek için, manipülasyon yöntemleriyle ilişkilene derecesini şematik olarak gösteren bir tansiyon diyagramı çizilmiş ve böylece örneğe dair ortaya konulan okumanın görselleştirme denemesi yapılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, beden ve mekan arasında ortaya çıkan farklı ilişki biçimleri ortaya konularak, hem beden performanslarının, hem de mekan performanslarının, temel olarak beden-mekan arasındaki güçlü diyalogdan beslendiği gösterilmiştir. Çalışma, mimarlık disiplini ve çağdaş sanat arasında ortaya çıkan bu paralelliğin mekan üretimine nasıl bir katkı koyabileceği tartışmasıyla son bulmuştur.

2. BEDEN - MEKAN TANSİYONUNUN DEŞİFRESİ

Beden mekansal düzeni rahatsız eder, mekan da bedeni ihlal edip bozar (Tschumi, 2001). Beden kendisine dayatılan sistemi bozarak kendi anını yaratmak, mekan da bedeni kendi kurgusuna uygun olarak hareketlendirmek ve algısını yönetmek ister. Her iki bileşen de birbirinden beklenen davranma biçimini ihlal edip, bir diğerini bozma eğilimindedir. Çalışma kapsamında beden ve mekan arasındaki bu ilişki “manipülasyon gerilimi” olarak tanımlanmaktadır. Kesintisiz bir temas içinde bulunan beden ve mekan kendi yöntemleriyle bu gerilimin içinde pozisyon alırlar. Mekan, kurgusal zorlayıcılığı ve tinsel aurası aracılığıyla bedeni manipüle etmeye eğilimlidir. Bunun anlamı, mekanın bedeni kendi koyduğu fiziksel ve tinsel kurallara uygun davranmasını dayatmasıdır. Beden de aynı eğilimi mekan üzerinde gösterir ve ilişki içinde kendine yer sağlar. Algı-duyum, hareket-devinim, olay-program beden ve mekan tarafından kullanılan manipülasyon yöntemleridir. Beden ve mekan söz konusu yöntemleri kendi olanakları dahilinde kullanarak, aralarındaki gerilimi bir dengeye getirir. Bu denge beden ve mekanın karşılıklı olarak sıfırlandıkları nötr bir durum değil, barındırdıkları tandanstan doğan bir gerilimdir. Çalışma boyunca bu gerilim “tansiyon” olarak anılacaktır. Bölümün amacı; söz konusu özneleri (beden, mekan) irdelemek ve bu öznelerin tansiyonu oluştururken kullandıkları, kendi, öz olanaklarından kaynaklı yöntemlerini (algı-duyum, hareket-devinim, olay-program) görünür kılmaktır. Bu bölüm, ‘performans’ kavramına beden (çağdaş sanat) ve mekan (mimarlık) açısından yaklaşacak olan bir sonraki bölümün zemini, bir anlamda sözlüğü olarak düşünülmelidir.

2.1 Beden ve Mekan Kavramlarına Yaklaşım

Günümüze kadar yapılan çalışmalardan takip edilebildiği üzere, mekanla ve bedenle ilgili olarak pek çok kavramsallaştırma mevcuttur. Mekan, zaman zaman olayların meydana geldiği bir sahne, semboller sistemi, kişiye kimliğini kazandıran ve belirli kodları olan bir alan gibi tanımlarla anlaşılmaya çalışılmıştır (Uysal, 2012).

Bu çalışmada mekan, performans olgusunu da besleyecek şekilde deneyim ve edimsellik odağından, bedenle ilişkide olan ve deneyimle birlikte kurulan bir yapı olarak düşünülecektir. Bedenin ele alınışı ise, bulunduğu yerle bağlamsal ilişkisini kaybetmemiş, fiziksel ve zihinsel bütünlük perspektifinden olacaktır.

2.1.1 Mekan

Geçmişten beri kimi yaklaşımlarda mekanın varoluşsal özellikleri, beden ve mekanın birbiriyle ilişkisi bağlamında incelenirken, kimi yaklaşımlar ise mekanı bedenden soyutlayarak ele almıştır (Uysal, 2012). Kartezyen düşünce pratiğinin hakim olduğu dönemlerde mekan bir boşluk tasarımı olarak düşünülmüş, bedenden ve dolayısıyla hareketten ayrıştırılmış, bu ayrışma zamandan da kopmaya sebep olduğu için mekan statik bir nesneye dönüşmüştür. Bu durum, mekanın fiziksel niteliklerini ön plana çıkarmıştır ve mekanın içinde geçen hayat bu fizikselliğin içinde var olacak kalıplaşmış eylemler dizisine indirgenmiştir. Kartezyen mekan, bedeni biçim, düzen ve oranlar sistemine indirgeyerek, bedeni bir kapsüle koymaktadır (Dervişoğlu, 2008). Pallasmaa (2005), modern mimarlık kuramı ve eleştirisinin, mekanı dinamik etkileşimler ve karşılıklı ilişkiler bakımından anlamak yerine, sınırları maddi yüzeylerle belirlenmiş maddi-olmayan bir nesne olarak görme yönünde güçlü bir eğilimi olduğunu söyler. Dervişoğlu'nun (2008) kartezyen mekanı anlamak üzere ele aldığı Margarete Schutte-Lihotzky'nin Frankfurt Mutfağı (1927) örneği, rasyonel tasarım yaklaşımının, gündelik yaşam pratikleriyle çelişkisinin ispatı niteliğindedir. Lihotzky, Frankfurt Mutfağı'nı döneminin feminist anlayışıyla, kadının mutfakta geçirdiği zamanı minimuma indirmek üzere tasarlamıştır. Mutfak, verimliliği ve hijyeni arttırmak için laboratuvar ve fabrika tipolojilerinden yararlanılarak üretilmiş olmasına rağmen, kullanıcılar tarafından benimsenmemiştir (Yıldız, 2011). Bunun sebebi, mutfağın yalnızca tek bir kişinin sığabileceği ve her yere tek bir noktadan yetişebileceği kadar dar olması ve kadının mutfakta çalışırken tüm diğer hayattan soyutlanmasıdır (Dervişoğlu, 2008). Bir anlamda mutfak eylemleri rasyonalize edilmiş ve mekan, yukarıda bahsedildiği gibi, maddi bir nesne haline gelerek, makineleşmiştir. Mekan, içinde gerçekleşecek eylemleri, bu eylemlerin sırasını, hatta bu eylemleri kimin gerçekleştireceğini belirleyecek kadar buyurgan bir tavır göstererek, dinamik bir iletişime olanak tanımamaktadır (**Şekil 2.1**).



Şekil 2.1: Schutte-Lihotzky'nin Frankfurt Mutfağı (1927), (Url-01).

Kartezyen yaklaşım göz merkezci bir bakışı ve bu bakışın sonucunda gelişen perspektif odaklı anlayışı öne çıkarır. Göz kutsallaştırılır ve görmek bilmeye eş değer tutulur. Gözün hegemonyası, bedensiz bir gözlemci yaratır ve bu gözlemcinin çevresiyle bedensel bir ilişkisi yoktur. Algının bütünlüklü bir bedensel duyum yerine yalnızca görsel imaj toplamına indirgenmesi, çalışma boyunca mesele edinilen mekan deneyimi yaklaşımı için sığ kalmaktadır. Pallasmaa (2005) “Bir mimarlık yapıtı, birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil, maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir.” diyerek, mimari deneyimin çok duyulu derinliğini ortaya koymuştur. Pallasmaa (2005) modernist üslubun görsel vurgusuna dikkat çeker ve eleştirir. Modernist tasarımın genel olarak anlığa ve göze yuva olduğunu, bedeni, diğer duyguları ve beraberinde anılarımızı, imgelerimizi ve düşlerimizi evsiz bıraktığını dile getirir.

Bunun yanı sıra, perspektif odaklı anlayış tek ve sabit bir gözden edinilen, aynı anda ve aynı derinlikte ilişki kurulan nesnelerin var olduğu bir bakışı kapsar. Ancak

Merleau-Ponty (1948)'nin de karşı çıktığı üzere, “Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf bir zihnin boyunduruk altına alabileceği bir eşzamanlı şeyler ortamı değil...”dır uzam. De Certeau de (1984) uzamı hareketliliklerin kesişim noktası ve “uygulanan yer” olarak tanımlar. Uzam, kendisini yönlendiren, koşullandıran, zamansallaştıran ve birbiriyle çatışan programların ya da çelişen yakınlıkların çokyüzlü bir birimi olarak işlev görmesini sağlayan operasyonlarca üretilen şeylerin bütünüdür (De Certeau, 1984). Burada De Certeau'nun sözünü ettiği çokyüzlülük, uzamın eyleme göre şekil alarak, çeşitlenmesinden kaynaklanır. Buna göre uzam, öznenin ve edimin olmadığı bir nesneler topluluğu değil, eylemin yeridir.

Lefebvre de mekan üretimini diğer tüm üretim biçimlerinden ayırır ve kartezyen yaklaşıma karşı çıkararak, biçimleri deneyimin çerçeveleri olan, ama asla deneyimin birer parçası olmayan evrensel ve içi boş zaman ve mekanı reddeder (Lefebvre, 2002). Mekan nesnel olarak kavranamayacak bir olanaklar uzamıdır ve bu olanakları gerçekleyen özneye ihtiyaç duyar.

Bu anlamda Bollnow'un mekan anlayışına bakmak yerinde olacaktır. Bollnow (1961) mekanı ‘yaşanan mekan (lived-space)’ olarak tanımlar ve bu mekanın bilimin bize sunduğu ve homojen olan matematik mekandan çok daha fazlası olduğunu söyler. Bollnow'a göre, yaşanan mekandaki sıfır noktası, mekandaki bedene işaret eder ve bedenle bağlantılı olan bu koordinat sistemi bedenle birlikte hareket eder. ‘Yaşanan Mekan’ metninde, yaşanan mekanın matematik mekandan farkı basit bir örnekle açıklanır. Bir duvarın iki tarafındaki, kişinin kendi dairesiyle komşunun dairesi arasındaki uzaklık ne kadardır? Matematik bu sorunun yanıtını duvar kalınlığı olarak verecektir. Ancak yaşanan uzaklık kişinin kendi dairesinden sokağa çıkmasını ve komşunun dairesine girmesini kapsar; hatta belki de erişilemez bir uzaklık içerir. Mimari mekan yaşanan mekandır ve yaşanan mekan geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar (Pallasmaa, 2005). Genel olarak deneyimlenen ve yaşanan mekanın strüktürü, somut yaşam biçimi tarafından kurulur (Bollnow, 1961). Eylem, mekanın asıl yaratıcısı konumundadır.

Bu durumda beden tarafından deneyimlenmeyen bir mekanın varlığından söz edilemez. Mekan kendi kendine bitmişliğin temsili değildir; bedenle yeniden kurulur; artiküle olur; anlam verir; ilişkiseldir (Pallasmaa, 2005). Mekan kendisini

deneyimleyen bedenle bir tamlığa kavuşsa da, burada da sözü edilen tamlık, bitmiş bir bütünlüğe değil geçici olarak kurulmuş bir bütünleşmeye referans verir. Çünkü her deneyim kendi içinde tekil ve öznedir. Kurgulanan mekanla deneyimleyen beden arasındaki bu ilişkiye bakıldığında mimarı tasarım aslında bir yokluğun, bir bitmemişliğin ifadesidir (Tschumi, 1996). Mutlak bir deneyim olamayacağı gibi mutlak bir tamlık da söz konusu değildir. Tamamen öznel deneyime dayalı olan ‘performans’ın da biricik niteliği, anlık olarak kurulan bu beden-mekan ilişkisinden doğar. İlişkinin diğer öznesi olan bedeni bu noktada irdelemek yerinde olacaktır.

2.1.2 Beden

Tüm düşünsel tarih içinde “beden” farklı disiplinlerce konu edinilmiş ve bedene dair çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Ancak bu inceleme bedene, algılayan, duyumsayan, deneyimleyen ve deneyimiyle dönüşen bir bilinç bütünü olarak yaklaşacaktır.

Bedeni doğrudan araştırma nesnesi olarak kullanan bilim, organlararası ilişkileri kurallı ve değişmez olarak tarif edilen bedeni analitik bir yöntemle ele almış ve bedene bir “organizma” olarak yaklaşmıştır (Dervişoğlu, 2008). Düşünsel olarak Descartes’ın beden ve ruh ikiliğinden beslenen bu yaklaşım, bedeni ruhtan bağımsız, birbiriyle uyumlu olarak çalışan parçalardan meydana gelmiş, cansız bir nesne olarak görme eğilimindedir. Özellikle Rönesans’ta Kartezyen düşüncenin hâkimiyetiyle, her türlü bilgi niceliksel olgulardan elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu sebeple uzun yıllar ‘bedeni tanımak’, onu parçalayarak anatomisini tanımak anlamına gelmiştir (Moulin, 2005). Bu yaklaşıma göre beden, ancak kendisini meydana getiren parçaların en ince detayıyla kavranması sonucunda anlaşılabilir bir maddedir. Bedeni tanımaya yönelik yapılan anatomik çalışmalar bedenin biyolojik olarak kavranmasına, özellikle çevresiyle ilişki kurma bağlamında duyum ve zihin arasındaki sürecin nasıl işlediğine dair çığır açmış olmasına rağmen, bedenin nesneleştirilmesi, onu bağlamından kopararak, zamansızlaştırmıştır. Dervişoğlu’nun da (2008) altını çizdiği şekilde bedeni, devinimini ve davranışlarını bulunduğu ilişki örüntüsü içinde değil de dondurulmuş bir an içinde incelemek, bedene dair üretilmiş bir kurallar sistemini de beraberinde getirmektedir. Bu kurallar sistemi bedeni canlı bir makina olarak gören ve bedenin her tür edimini neden sonuç ilişkisiyle anlamaya çalışan bir yapıdadır. Ancak Jean-Jacques Courtine’nin deyimiyle “20. yüzyıl bedeni teorik olarak keşfetmiştir.”

Bu yüzyıl, sadece etten kemikten ibaret, maddi bir yapı olan bedenle ilgili olarak bile çokça düşünce üretmiştir. Organik beden, toplumsal pratiklerin bir etkeni ve aracı olan beden, öznel beden, kısacası bilinçli formların ve bilinçsiz itkilerin maddesel zarfı olarak bedene dair çok sayıda çözümlemeler yapılmıştır (Courtine, 2005).

Çağdaş fenomenologlar, bilimin nesnelleştirilmiş isimsiz bedenine karşı “bedenin kendiliği” kavramını benimsemişlerdir (Moulin, 2005). Özellikle 80 sonrası pek çok metin Kartezyen düşünce sistemini eleştiren bir entelektüel zeminden doğmuştur (Dervişoğlu, 2008). Fenomenolojiden varoluşçuluğa kadar tüm yaklaşımlarda, Merleau-Ponty’nin değerlendirmesiyle beden “bilincin ete kemiğe bürünmüş hali” olarak, zaman ve uzam içindeki gelişimi ise “dünyanın eksenini” olarak kavranmaya başlamıştır (Courtine, 2005). Baruch Spinoza, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin yaklaşımları bu odaktan incelenmeye uygundur.

Merleau-Ponty (1948), bedeninin hem nesneler arasında bir nesne, hem de onları gören ve dokunan şey olduğunu söyleyerek, bedeninin uzamdaki varlığının ayrıcalıklı konumunu ortaya koyar. Bu ayrıcalık bedeninin algılayan, algılanan ve algıladıklarının farkında olan bir ‘ben’in olmasından kaynaklanır (Cevahir, 2003). Grosz (2001) birer ‘bedene sahip’ olmadığımızı, birer ‘beden’ olduğumuzu söylemektedir. Beden diğer nesnelerden farklı olarak yalnızca fiziksel bir varoluş göstermekten öteye geçer. Merleau-Ponty (1945), bedeninin bütün diğer nesnelere duyarlı, bütün nesnelerin kendisinde aksettiği, bütün zevkler için titreşen ve onları kabul ediş tarzıyla da kelimelere ilk anlamını veren bir nesne olduğunu söyler. Beden, sahip olduğu duyulardan ve sezilerden damıtılarak oluşturduğu yeni ve kendine has bir fiziksel dünya yaratır ve beden de diğer nesneler kadar bu dünyanın bir parçasıdır. Özne nesne ikiliğinden sıyrılmış bu beden anlayışı, bedeni görünür olanı karşıdan gören değil, içten gören olarak konumlandırır. Bir anlamda bedeninin duyumsamayla kurduğu dünyası kendisinden bağımsız bir olgu değildir. Beden çevresinde kalan her bir varlığa algı yoluyla dahil olurken evrenin her bir ögesi de bedene dahil olur. Aksoy (2014) bedeninin ne özne ne de nesne konumunda olmadığını, ancak uzamın anlamlı ve eyleyen parçası olduğunu söyler. Zengin (2001) bu anlamda Merleau-Ponty’nin ortaya koyduğu algının bedeninin dünyayla kurduğu bir salınım ilişkisi olduğunu altını çizer:

Beden, önce bir durumun içinde oluşuyla dünyayı algılar, sonra dünyanın algısı bedene eklemlenir; bu ilişki dünyayı ve bedeni aynı anda var eder. Algıda özne ve dünya öylesine içi

ie geçerler ki, ilişkinin kutuplarını birbirinden ayrı değerlendirmek, bir “olay” olarak algıyı yok etmek demek olacaktır.” (Zengin, 2001, s.139)

Buradan yola çıkılarak Merleau-Ponty’nin ortaya koyduęu beden dūřıncesinin farklı bir açıdan Bollnow’un ‘yařanan mekan’ dūřıncesiyle paralellik gōsterdięi sōylenebilir. Bollnow’un ōznesiz gerçekleřemeyen mekanı gibi, Merleau-Ponty’nin de algısal ve duyumsal varoluř gōstermeyen bedeni gerçekleřmez. Nasıl ki mekan, içini nesnelerin doldurduęu donuk bir tablo deęilse, insanın bedenli varoluřu da yalnızca aklın ve bilincin doldurduęu bir mekanizma deęildir. Merleau-Ponty akıl, kavrayıř ve bilincin tařıyıcısı olan “ōlūmlū beden” kavramını yok sayarak, ‘yařayan beden’ kavramını ortaya çıkarır (Zengin, 2001). ‘Yařayan beden’ kendine ōzgū ve baęlamı olan, kendi mekanına sahip bir bedene referans verir (Rush, 2009). Bu beden hem yalnızca bedensel bir organizma olan bedenden, hem de yalnızca dūřınen ve kavrayan bedenden çok ōtededir. Dūnyayla vūcut arasındaki temas bōlgesinde var olan, řahin’in deyimiyile (2001), dūnyaya kendini açmıř ve onunla eřzamanlı olarak var olan bir bařka bedenden sōz edilmektedir.

Dūnyayla iliřkiye geçme, bir anlamda hem hal olma hali her beden için kendine ōzgū bir durumdur. evresini deneyimleyen beden, deneyimiyle birlikte dōnūřır. Bōylece tek tipleřtirilen beden anlayıřının tamamen dıřında, kendini dūnyayla geçtięi her temasta yeniden kuran çoklu bir beden anlayıřı geliřir. Artık birbirinden bařka çeřit bedenler olduęu gibi, bařka çeřit iřleyen bedenlerden sōz etmek ve hatta farklı varoluř gōsteren bedenlerin de farklı olanaklarından bahsetmek mūmkūndır (Grosz, 2001). Bu noktada, beden mekan karřılařmalarının biriciklięini oluřturan yařanan mekanların ve yařayan bedenlerin hangi yōntemleri kullanarak iletiřim kurduklarını, “manipūlasyon gerilimi” içinde konumlanırken nerelerden beslendiklerini anlamak ūzere, beden ve mekanın olanakları olarak deęerlendirilen manipūlasyon yōntemlerini anlamaya yōnelmek gerekmektedir.

2.2 Beden ve Mekan Tansiyonunda Manipūlasyon Yōntemleri

Beden ve mekan, bir araya gelişlerinin barındırdığı varoluş gerilimi içinde, varlıklarını tekrar tanımlarlarken birbirlerine doğru genişlerler. Bunun anlamı beden için hareket ederek, çevresini duyumsayarak ve kendi deneyimini oluşturarak mekansallaşmasıdır. Mekan için ise fiziksel kesinliğiyile sahip olduğu dayatmacı yapısı, duyumsanan olarak

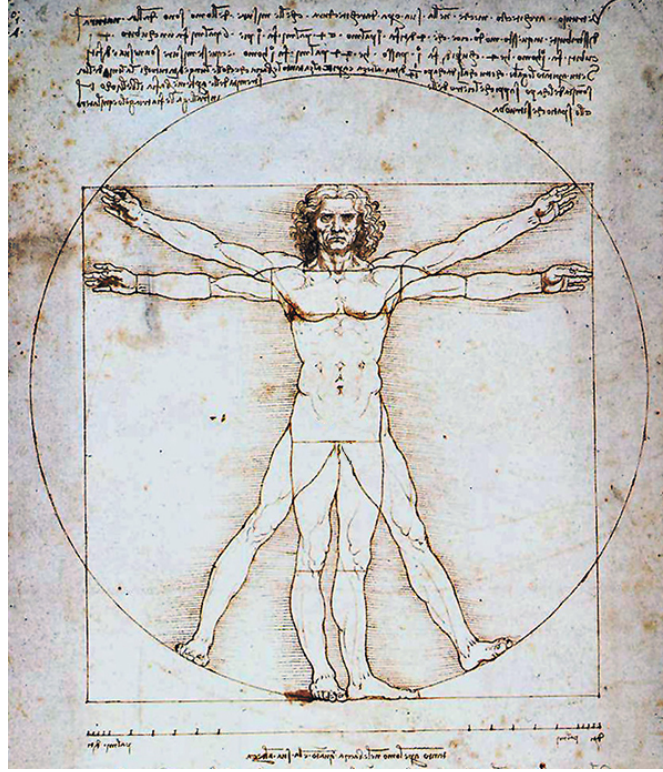
yaydığı aurası ve deneyimlenerek kazandığı dönüşümle öznel bir varoluş kazanması ve bedeni bu öznelliğe uygun hareket etmeye zorlamasıdır. Bedenin mekanı, mekanınsa bedeni manipüle etme eğilimi buradan gelir. Bu eğilimler içinde her ikisinin de kendi yapısal olanakları birbirlerini manipüle etme biçimlerini doğurur. Bir anlamda, bileşeni oldukları diyalog içerisinde kendi alfabelerini kurarlar. Bu alfabe anlaşılma çalışırken, kullandıkları yöntemler beden ve mekanın sahip olduğu olanaklar olarak değerlendirilecek ve bu olanaklar ancak birbirlerinin varlığıyla açığa çıkacağından yalnızca bedene veya mekana ait kılınmayacaktır.

Bu bölüm öncelikle beden mekan arasındaki diyalogun mimarlık düzlemindeki ele alınışına değinecek, daha sonra da yukarıda sözü edilen yöntemleri inceleyecektir.

Mimarlığın, bedenle ilişkisinin mesele edinilmesi eski çağlara dayanmaktadır. En eski mimarlık kuramı incelemesi olarak anılan Vitruvius'un Mimarlık Üzerine 10 Kitap (MÖ. 40-35) eserinde, yapılarda insan ölçeği kullanımı önerilmektedir. Vitruvius'un 'mükemmel biçim' arayışlarını, insan bedeninin kendi içinde sahip olduğu oranlardan edinmeye çalışmış ve bedeni morfolojik olarak yararlanılacak bir biçim olarak ele almıştır. Doğanın ve geometrinin tasarımda otorite olarak anıldığı bu çağlarda, bedenin yalnızca biçimsel bir kaynak olarak irdelenmesi bu anlamda pek de şaşırtıcı değildir.

Mekan ve beden arasındaki ilişki tanımının morfolojik bir esinden daha öteye giderek, mekanla birlikte anlaşılma çalışılması Rönesans'ın bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Rönesans Dönemi düşünürlerinden Leonardo Da Vinci'nin Vitruvius'un metninden yola çıkarak yaptığı "Vitruvius Adamı" çizimi, bedeni ideal bir form içinde anlama çabasıdır. Bu çizimde iki farklı postur içinde betimlenen erkek bedeninin iç içe geçmiş bir çember ve bir kareyle tamamlanması, bedenin tanımladığı mekanın çizgisel bir ifadesi gibidir (**Şekil 2.2**). Rönesans'ta bedenle kurulan analogi mimari üretimin hakimidir. Başka bir deyişle mimaride kullanılan pek çok oran, plan çözümü veya görünüş insan bedeninin oran ve biçiminden esinlenerek elde edilmektedir. İnsan vücudunun ve uzuvlarının ölçülmesine bağlı olarak keşfedilen oransal ilişkiler, yapı elemanlarının boyutlarını ve plan kurgularını etkilemeye başlar (Dervişoğlu, 2008).

Modern Dönem mimarlarından Le Corbusier, Da Vinci'nin ideal insanını mimariye uyarlamış ve insan bedeninin ölçüleriyle altın oranı baz alarak Modulor isimli bir

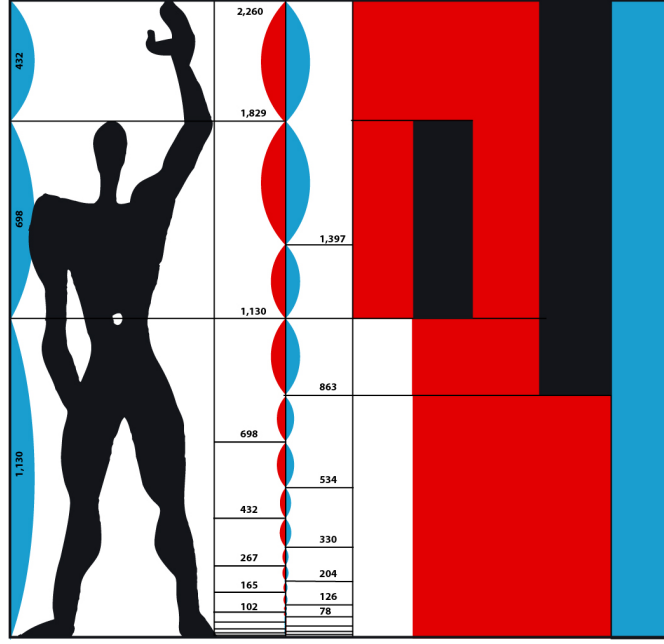


Şekil 2.2: Leonardo Da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" çizimi, (Url-02).

ölçü sistemi geliştirmiştir (Şekil 2.3). Modulator'un temel amacının, mekan ve donatı ölçülerinin standardize edilerek, endüstriyel üretimin mimariye uygulanmasını kolaylaştırmak olduğu söylenebilir. Corbusier yalnızca tasarımda değil, mimarının ifade edilme ve tüketilme sürecinde de insan bedeninin önemini altını çizmiş, mimari ifadelerin beden algısını karşılamamasına dair eleştiride bulunmuştur:

“Mimarlık yapıtı, yürünür ve gezilir. Kimilerinin öğrettiği gibi, soyut bir merkez noktasının çevresinde örgütlenen –ki bu nokta, insanın kendisi olma savındadır- o bütünüyle grafik yanılsama değildir. Bir sinek gözüyle, aynı anda dairesel bir bakışla bakan, düşsel bir insan... Böyle bir insan yok yeryüzünde ve bu yanılgı sonucunda klasik dönem, mimarlığın çöküşünü başlattı. Bizim adamımız tersine, öne ve yerden 1.60 m yüksekliğe yerleştirilmiş, ileriye bakan iki gözü var. Biyolojik yapımızın bu gerçeği, yanlış bir eksen çevresinde fiyaka satan onca planın geçersizliğini gösteriveriyor. İki gözüyle önüne bakan adamımız yürüyor, bir şeyler yaparken yer değiştiriyor ve böylece birbiri ardından görünen mimarlık olgularını kaydediyor.” (Corbusier, 1942, s.38)

Corbusier yaptığı Modulator çalışmasıyla beden ölçüler aracılığıyla mimaride temsilini sağlamıştır (Şentürk, 2011). Bu durum Şentürk'e göre beden ve mekan arasında matematiğe dayalı bir ortaklık kurmuş olmakla birlikte, bedeni tek tipleştirilmiş ve indirgemıştır. Bedenin geometrik şekiller aracılığıyla anlatımı, bedeni kalınlıksız, cepheden ve dik duruşlu bir temsil haline getirir (Şentürk, 2011). Ancak süreç içinde, mekanın fiziksel koşullarının yanı sıra, algısal boyutunun da önem kazanması, bedeni



Şekil 2.3: Le Corbusier'in Modulor sistemi, (Url-03).

içinde bulunduğu bir nevi “ölçü birimi” konumundan daha ileriye taşımıştır. Bedenin duyumsayan, anlamlandıran, hareket eden canlı bir yapı olmasının yanında, mekanın da tüm fiziksel özelliklerine ek, kendine özgü bir aura taşıdığı düşüncesi beden ve mekan ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Bedenin deneyimleyen olduğunu ve bu nedenle içinde bulunduğu mekanlarla yalnızca matematikle anlaşılmayacak başka bir ilişki kurduğunu Pallasmaa şöyle açıklar:

"Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır; bedenim orada silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyumlar; bedenimin ağırlığı katedralin kapısının kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır." (Pallasmaa, 2005, s.50)

Bedenin mekanla kurduğu ilişki, fiziksel bir karşılaşmadan öte tinsel bir bütünleşme hali olarak ele alınabilir. Pallasmaa (2005) bedenin ve hareketlerin çevreyle sürekli bir etkileşim içinde olduğunu, dünya ve kendiliğin birbirine durmaksızın bilgi sağladığını ve birbirini tanımladığını söyler. “Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşür: mekandaki yerinden ayrı bir beden yoktur; algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekan yoktur.” (Pallasmaa, 2005). Daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, bedenin mekandan soyutlanmış, salt bir canlı organizma olarak ele alınamaması gibi, bedenin sezgi ve duyumdan geçmeden, fiziksel varlığına kavuşabilen bir mekandan da söz etmek mümkün değildir.

Buradan yola çıkılarak beden ve mekan arasında kesintisiz bir algı akışının var olduğu söylenebilir. Beden var olduğu sürece kesilmeyen bu akış beden ve mekanı bütünleşik bir yapı haline getirir. Beden ve mekan hemhal olur. Merleau-Ponty'nin (1964) şu sözleri dikkat çekicidir: “Dünya vücudun kumaşından yapılmıştır.”

2.2.1 Algılayan - duyumsayan beden, duyuma yönelen mekan

Beden ve mekan ilişkisinde algı ve duyumsama sözcükleri öne çıkar. Bunun sebebi bedenın mekanı, büyük oranda algı ve duyumsamanın yol göstericiliğiyle özümsemesidir. Bu noktada, algı ve duyumsama kavramlarının anlaşılması beden ve mekanın davranış şeklini çözümlemek açısından önemlidir.

Descartes algı ve duyumsamayı birbirinden ayırır ve duyuyu, verilerden gelen bilgilerin zihinde yorumlanması süreci olarak tanımlar (Cevahir, 2003). Bu varsayım ruh-beden ikiliği düşüncesinden doğmaktadır. Bedenin algıladığı, ruhun ise zihnin yorumu ile duyumsadığı varsayılmaktadır. Oysa fenomenoloji duyuman yalnızca düşünen öznenin bir ayrıcalığı olmadığını ortaya koyar. Descartes'in aksine Merleau-Ponty (1945), bedenden ayrı bir bilincin olamayacağını, bedenın en temel özelliğinin algılayan olması olduğunu savunur. Cevahir'in (2003) yorumuyla algı dünyanın her an yeniden kurulması ve yaratılması olarak gerçekleşir ve bütün edimlerin üstünde yükseldiği temeldir. Duyumsamanın ise kelimenin tam anlamıyla “bir birleşme” (communion) olduğunu söyler: “Duyumsanır olan devinsel ve yaşamsal bir anlama sahiptir; kendini bize öneren ve bedenimizin üstlendiği bir dünyada olma tarzıdır.” (Cevahir, 2003).

Algı ve duyumsama birbirleri içinde çözünürken, beden zihinsel ve ruhsal, bütünlüklü bir eylemlilik içindedir. Göz, kulak, ten gibi duyu organları bedenın çevreyle ilgili veriyi toplamasına aracılık ederler. Bu veriler yalnızca bir enformasyon üretiminin nüvesi olmaz; aynı zamanda imgelemi ateşlemenin ve duyusal düşünceyi etkilemenin de bir itkisi olurlar (Pallasmaa, 2005). Bu yaklaşımla algının yalnızca fiziksel olarak beş duyu organıyla gerçekleştiğini söylemek yanıltıcı olacaktır. Bu konuyla ilgili farklı düşünceler de mevcuttur. Pallasmaa'nın (2005) aktarımıyla; Rudolf Steiner yaşam duyusu, sıcaklık, kavramsal duyu, ego gibi duyulardan oluşan ‘on iki duyu’yu öne sürer. Dolayısıyla algı duyu organlarından gelen görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamından fazlasıdır. Pallasmaa'nın (2005) dediği gibi “Bütün varlığımla,

bütünlüklü bir şekilde algılarım: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım.” Bedenin bu bütüncül algılama, duyumsama biçimi mekana yaklaşımının temel adımı olarak değerlendirilebilir. Mekanın ağırlıklı olarak görme ve dokunma duyularıyla algılanan katı bir nesne olarak kabul edildiği dönemlerin aksine, bugün bedeni sarmalayan ve bunu alışılmışın dışında duyu organlarını odağa çekerek yapan mekan denemeleri görmek mümkündür.

Beden ve mekan, algı ve duyumun kendilerine sunduğu olanaklar dâhilinde birbirleri içinde çözünürler. Beden de mekan da algı ve duyumu bir manipülasyon yöntemi olarak kullanır. Beden algı ve duyumuyla mekanı yeniden kurar, onu manipüle eder. Bunun yanında şeylere ve dünyaya açılarak kendine döner, şeylerle kesişir (Zengin,2003). Mekan ise duyumsayan – duyumsanan ikiliği dışında, duyumlayanla dönüşerek ve onu dönüştürerek bedeni manipüle eder. Öte yandan duyumsanan duyumlayanın çifti olur; onun etinin yayılımıdır (Zengin, 2003). Bu birlikteliği Zengin (2003) Merleau-Ponty okumasıyla şöyle özetler: “Duyulur olan duyanın zamansallığında ve mekansallığında kapsanır; orada onun zamanına ve mekanına ait olarak bulunur. Merleau-Ponty burada, içinde bireylerin farklılaşarak oluştuğunu söylediği zamansal ve mekansal ete, ortak doku diyebileceğimiz şeye ulaşır.”

Algının bir manipülasyon yöntemi olarak ele alınması, mekan için, mekanın algıya yönelerek bedeni yönlendirmesi olarak ortaya çıkarken, beden için, bedenin algılayarak mekanı tekrar kurmasıyla ortaya çıkmaktadır. Mekan ancak duyumsayan bedenin, duyumsadığı kadar gerçekleşebilir; bir anlamda fiziksel varoluşlarını tamamlayabilir. Başka bir deyişle farklı olanaklara sahip bedenler, mekanları kendi olanaklarıyla manipüle ederler. Örneğin görme engeli/görmeme olanağı olan bir beden, içinde bulunduğu mekanı kendi olanaklarıyla kavrayacak ve kendi mekanını kendi algı ve duyum örüntüsünün olanakları doğrultusunda kuracaktır. Aynı denklem çeşitli mekan tasarımlarında da tersten kullanılmaktadır. Mekan doğrudan bedenin algılarıyla oynayarak, onu manipüle etmektedir. Philippe Rahm ve Jean-Gilles Décosterd’in 2002 yılı Venedik Mimarlık Bienali için tasarladığı mekan bu durumun iyi bir örneğidir. İsviçre Pavyonu’nunda sergilenen Hormonarium adlı eserde, bir odada yapay olarak Alp Dağları’nın iklimi gerçekleştirilmiş ve ziyaretçiler 10000lux ışık ve azaltılmış oksijenli ortamda bırakılmışlardır (Şekil 2.4). Oluşturulan fiziksel durum ziyaretçilerin endokrin sistemini tetiklemiş ve bedenin

yüksek irtifada gerçekleşen fizyolojik değişimleri yaşaması sağlanmıştır. Böylece algı ve duyumsamanın olanaklarını kullanarak mekan bedeni yönlendirmiştir.



Şekil 2.4: Hormonorium (2002), (Url-04).

2.2.2 Hareketli beden, devingen mekan

Beden ve mekan, içinde bulundukları manipülasyonun yönetimini yaparken, güçlü bir yöntem olan hareketten karşılıklı olarak faydalanırlar. Hareketin bu ilişkideki kuvveti, sonuçlarının fiziksel, görsel ve duyumsal olarak ilişkideki diğer özneyi doğrudan etkileyebiliyor olmasından gelir. Beden hareketiyle mekana uzanırken, mekan da kendi devingenliğiyle bedene uzanır. Devinim, hareket sözcüğüyle aynı anlama gelmekle birlikte, bir cismin zaman akışı içinde belirli bir gözlemciye göre yer ya da durum değiştirmesi olarak tanımlanmaktadır (Hacılibeyoğlu, 2005). Bu çalışmada beden için hareket, mekan içinse devinim sözcüğünün tercih edilme sebebi, bedenın mekanın hareketine göre bulunduğu gözlemci konumudur. Mekan, gözlemcisi olan bedene göre devinir. Bunun yanında mekanın devinmesi yalnızca fiziksel olarak hareket etmesi anlamına gelmemekte, gözlemciye göre oluşmuş bir durum farkını da içermektedir.

Beden hareketi sayesinde, ilişkide bulunduğu mekanı görünür ya da görünmez biçimlerde şekillendirir. Beden akışkan ve düzensiz hareketleriyle mekan içinde, yeni ve umulmadık mekanlar yaratır (Tschumi, 2001). Isozaki (2007) mekanın hareket eden bedenle tekrar tanımlanmasını şöyle ifade eder: “Birisi bir mekan

içinde hareket ettiğinde o mekan onun hareketleri ve nefes alışverişleriyle görünmez bir şekilde bölünür.” Bunun nedeni hareketin özne ve zamanla parçalanamaz bir bütünlük içinde olmasıdır. Hareket ne kadar tanımlı olursa olsun, her bedenin yapısal olarak birbirinden farklı olması, hareketi özneye ait kılar. Her hareketin ortadan kaldırılamaz ve kendi içinde mutlaka tutarlı ritmi ise hareketi zamana bağımlı yapar. Beden hareketinin özneye ve zamanla kurduğu bu ilişki mekanı da etkiler. Mekan, bedenin hareketiyle birlikte zamansal ve performansa bağlı dinamik bir yapıya dönüşür (Dervişoğlu, 2008).

Hareket, bedenin mekanla tensel bir iletişimine sebep olur ve bu temas bedensel deneyimin en önemli parçalarından birini oluşturur. Zengin (2003) tensel iletişimin önemini vurgularken, “Şeylerin tensel varlıklarıyla ilişkiye geçtiğimizde, onların bütünlüğüne varmak için gereksinim duyulan düşünsel kuşbakışının ilk aşaması olan bedensel deneyimi edinmekteyizdir.” demektedir. Zengin’in nesnelerle tensel olarak ilişki kurulma halindeki değerlendirmesini, nesne yerine mekanı koyarak okumak mümkündür. Beden hareket ederek, mekana müdahale ettiğinde, mekanın bütünlüğü içinde bedenle açılan bu yarıktan düşünsel bir bakış elde edilmektedir. Bu bakış mekanı kavramaya yöneliktir ve tüm duyuları aktif halde, mekanı kavrayan beden, pek çok davranış katmanıyla mekanı dönüştürme potansiyeline sahiptir (Dervişoğlu, 2008). Borden (1998), sokak kaykaycılarının temasa geçtiği kent parçalarıyla ilişkilerini analiz ettiği yazısında, kaykay hareketlerinin mekanı bir devinim içine soktuğunu, kaykayı kullanan bedenin, mekanda hem fiziksel, hem de toplumsal yapıya dair birtakım izler bıraktığını ve bunun mekanın bellek oluşumuna katkısı olduğunu söylemektedir. Beden kendi mekanını, mimari mekanın üretimiyle karşılıklı bir ilişki içinde yeniden üretir (Borden, 1998). Bu yaklaşıma paralel olarak Tschumi (2008), mimarlığın asıl meselesinin, beden hareketleriyle aktive olan mekanla ilgili olduğunu belirtir. Bedenin hareketiyle ilişki kurmayan bir mekan araştırması veya mimarlık biçimi mekanı katılaştırıp, donuklaştıran bir düşünsel zemine hizmet etmektedir.

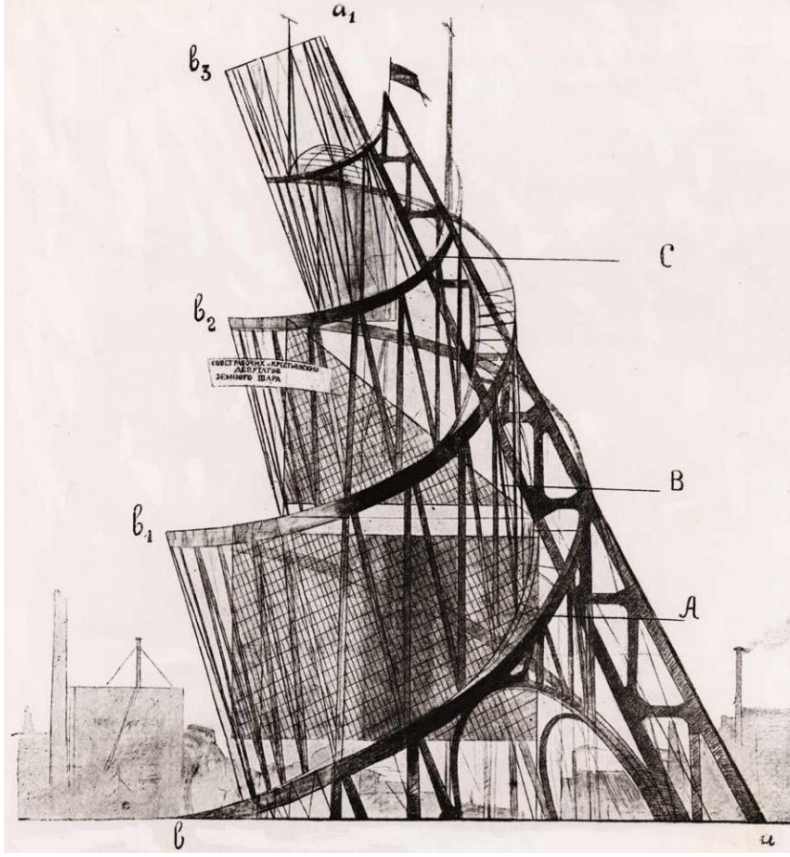
Hareketin hız, ritim gibi parçaları ve hareketin karakteri mekan algısının biçimlenmesinde de rol oynar. Sennett (2011) hareketin aktif ve pasif hallerinin mekana temas etme durumunda büyük farklar barındırdığını söyler. Kentsel ölçekte konuyu ele alan Sennett, asansör, araba gibi bedeni kentte hızla hareket ettiren ancak bunu pasif bir yöntemle gerçekleştiren araçların kullanılmasının kentle ilişkiyi

zayıflatıldığını, kent deneyimini yalnızca görsel bir akışa indirgediğini söyler. Mekan algısında duyumun önemi üzerine çalışmalar yapan O'Neill'in düşünceleri de bu anlayışı destekler niteliktedir. O'Neill (2001) fiziksel deneyim ve harekete bağlı olarak edinilen konum algısının, görsel mekan algısından çok daha ötede olduğunu belirtmektedir. Dervişoğlu'nun (2008) da aktardığı şekliyle, mekanda görsel olarak algılanamayacak pek çok nitelik, daha bilincine varılmadan, hareketli beden konumuyla kavranmaktadır ve hareketle ortaya çıkan konum farkındalığı, denge, ses, hareket ve hafızayı içeren çok katmanlı mekansal bir deneyimdir (O'Neill, 2001).

Hareketli beden mekanda görünür ya da görünmez izler bırakarak, mekana ait bellek oluşumuna hizmet eder. Mekan her hareketle, görünür ya da görünmez izlerin oluşturduğu bir birikme yaşar ve sürekli bir çoğalma dolayısıyla devinme halindedir. Bunun yanında kendi içinde devinim gösteren ve ilişkide olduğu bedeni başka bir çeşit harekete maruz bırakan mekanlar da mevcuttur. 20. yüzyılın başlarında İtalya'da "Futurismo" adıyla ortaya çıkan akımın yandaşları değişimi ve devinimi savunmuşlar, duyumsamanın dinamiğini görselleştirmeye çalışmışlar ve gelecekçi mimarlar da durağan olmayan, devingen, hareketli mimarlıktan bahsetmişlerdir (Hacılibeyoğlu, 2005). Vladimir Tatlin'in üçüncü enternasyonal fuarına bir anıt olarak düşünülmüş, konstrüktivizm akımının başyapıtı olarak bilinen kule tasarımı, bu duruma iyi bir örnek oluşturur (**Şekil 2.5**). Lynton yapıyı şöyle anlatır:

"Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yankılamasına yılda bir kere, sekreterlik bölümü, ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti. Kulenin toplantı salonlarını içeren silindirik biçimindeki bölümleri, ters yönlere ve farklı hızlarda dönebilecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece kule insanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecekti." (Lynton, 1982, s.106)

Kendi içinde devinimi olan bu anıt inşa edilmemiş olsa da, böyle bir mekanın bedenle ilişkisini hayal etmek zor değildir. Mekan devinimiyle, deneyimleyeni hem pasif harekete maruz bırakacak, hem de sunacağı çeşitlilik ile beden imgeleminin tetikleyicisi olacaktır. Mekanın devinimi yalnızca mekanın aktif hareketiyle değil, kullanıcıyı maruz bıraktığı hareketle de tanımlanabilmektedir. Kullanıcının hareketlerini yöneten rampa, sarmal ve döngü gibi araçlar son zamanların tasarımlarında göze çarpmaktadır (Foster, 2011). Foster'in örneklemesiyle Zaha Hadid Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi'nde plan kurgusunda rampaları öne çıkarmıştır. Rem



Şekil 2.5: Vladimir Tatlin'in üçüncü enternasyonal fuarı için tasarladığı anıt, (Url-05).

Koolhaas Seattle Halk Kütüphanesi'nde sarmalı, Pekin CCTV'de ise döngüyü sonuna kadar kullanmaktadır (Şekil 2.6). Bedenin hareketini tasarlayarak bir devinim gösteren mekanlardan en çok bilinenlerinden biri de Frank Lloyd Wright'ın tasarımını yaptığı Guggenheim Müzesi'dir. Binada bütün kurgu sergiyi gezen bedenin hareketi üstüne yapılmıştır. Beden mekanın kendisi için kurguladığı şekilde hareket eder ve algısını bu şekilde kurar. Hareket eden bedenin, mekanı çoğaltması ve manipüle etmesi gibi, devinen mekan da bedeni çoğaltır ve manipüle eder.

2.2.3 'Olaybaz' beden, senarist mekan

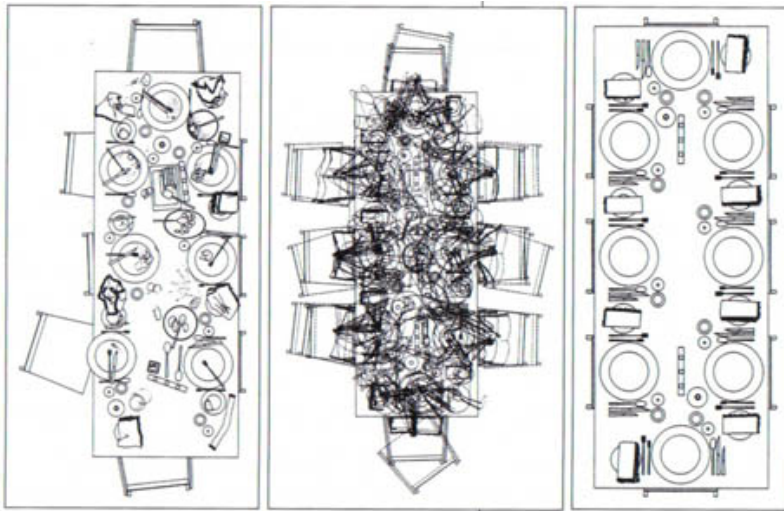
Mekanı bir kurgu bütünü olarak ele almak, bedeni de bu kurgunun gerçekleştiricisi olarak tanımlamak mümkündür. Mekan, tasarımcı tarafından kurgulanmış fiziksel örüntüsüyle bedenin hangi eylemler düzleminde hareket edeceğini belirler. Bu anlamda tasarımcının oluşturduğu 'program' dizisi, diğer bir deyişle 'kurgu' mekanın manipülasyon yöntemlerinden biri haline gelir. Mekanın yazdığı senaryonun içinde eyleyen beden ise 'olay'ın yaratıcısıdır ve olayı bir anlamda karşı yöntem olarak benimser.



Şekil 2.6: (1) Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi, Zaha Hadid, 1998 (2) Seattle Halk Kütüphanesi, Rem Koolhaas, 2004 (3) Pekin CCTV, Rem Koolhaas, 2008, (Url-06).

Mekanda gerçekleşen eylem, mekanın kendisi tarafından kısıtlanır; hangi faaliyetin yapılacağına gene mekanın kendisi karar verir (Lefebvre, 2002). Bu noktada, ‘işlev’in kurgudaki önemi açığa çıkmaktadır. Özellikle modern dönemde bu önemin altı çizilmiş; işlev, tasarımın genel girdisi olmuş ve işlevden türeyen pek çok motto benimsenmiştir. Lefebvre (2002) fonksiyonel kesinliği olan mekanın bedene karşı gösterdiği bu baskın tavrı şöyle ifade eder: “Mekan, beden hareketlerinin yapıp yapılmamasını buyurarak ya da yasaklayarak, kat edilecek yollara ve mesafelere karışarak insan gövdesine hükmeder. Bu amaçla, mekan önce zihinde üretilir, bu onun *raison de'être*’dir [varlık nedenidir].” Tschumi, mekanı kontrol ettiği düşünülen programın, önceden belirlenebilir, yinelenebilir ve tekrar tekrar üzerinde durulabilir özelliğine dikkat çeker (Kolatan, 2000). Mimarlığın program aracılığıyla mekanı ve kullanımı idealize etme çabası, aslında önüne geçilemez olan anlığı, rastlantısalı, kendiliğindenliği, sürprizi, farklılıkları göz ardı etme eğilimindedir (Yazgan, 1996).

Bu anlamda mekan, beden üstünde bir çeşit üstünlük elde ediyor gibi görünse de, ‘olay’ mekanın tek başına sahip olduğu bu baskınlığın bir dengeleyicisi olarak devreye girer. Tschumi (2001) eylem ve mekanın ayrıştırılmaz olarak birbirine bağlılığını vurgular ve mekanın eylemi şekillendirdiği kadar eylemin de mekanı şekillendirdiğini savunur. Tasarımcının önceden tasarlayamadığı ve mekanın hükmedemediği ‘olay’ çoğunlukla bedenin kontrolü altında gerçekleşir. Beden kendi iradesiyle, mekanın yazdığı senaryoyu bozma ve yeniden kurma gücündedir. Tschumi’nin (2001) mimarlığı yapı ve kullanıcısı arasındaki çatışma olarak tanımlaması bundandır. Sarah Wigglesworth ve Jeremy Till’in uygun şekilde hazırlanmış bir yemek masasının, yemek sırasını ve sonrasını gösteren çizimi (Increasing disorder in a dining table), tasarlanmış program ile eylem arasındaki çelişkiyi tartışırken ilham verici bir noktada durmaktadır (Şekil 2.7). Bütün kurallara uyularak hazırlanmış bir akşam yemeği masası, bir anlamda idealize edilmiş bir mekan, yemeğin başlamasıyla yani eylemin aktifleşmesiyle birlikte bütün kuralları bozmaktadır. Buradan yaklaşıldığında mimarlık, kurgulanan, tasarlanan ile yaşanan arasındadır; hem kavram (concept) hem deneyimdir (experience) (Tschumi, 2008). Öznenin deneyimi olmadan mimari bir kurgu gerçekleşmiş olmayacaktır. Mimari deneyim, deneyimleyenin bedeniyle, deneyimin aracı olarak kuvvetli bir bağa sahiptir (Rush, 2007). Mekan ile beden ve hareket olgularını ilişkilendiren bu anlayış mekanı eylemlerle var edilen bir ‘olay’a dönüştürmekte; bu olaylar ve dolayısıyla mekanlar zaman içinde ortaya çıkmakta, form değiştirmekte veya yok olmaktadır (Güner 2012).

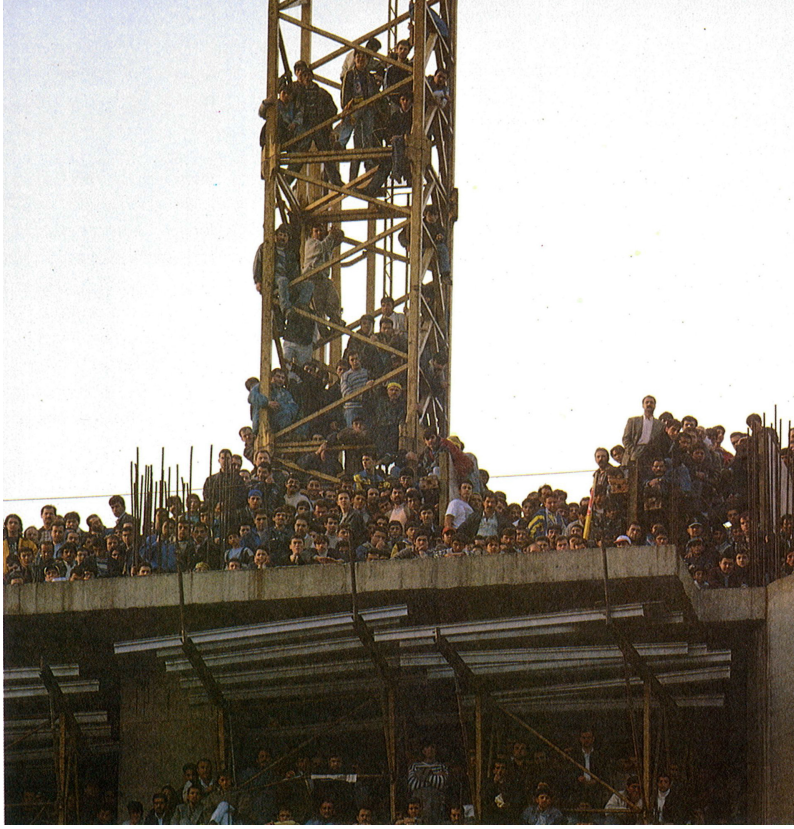


Şekil 2.7: Yemek masasında artan düzensizlik, S. Wigglesworth ve J. Till, (Url-07).

Lefebvre olayın doğrudan iç içe olduğu an kavramına büyük önem verir. Olayın nüvesini oluşturan ‘an’ı gündelik yaşam içinde örtülü duran topyekûn radikal, hatta bazen de devrimci olanakları açığa çıkaran, gelgeç ve heyecan verici kopuş noktaları olarak tanımlar (Lefebvre, 2002). Anın oluşturduğu bu kopuş noktaları, olayı yaratarak bir anlamda mekanın yazdığı ön görülerin içini boşaltır. Yazgan’ın aktarımıyla (1996) Lefebvre’ye göre olay kendiliğindenlik taşır; sürprizlidir, anlıktır, önceden belirlenemeyen, kontrol edilemeyendir. Tschumi de olayı, programın mekansal koşulları da dâhil, bir dizi başka koşulla birleşerek aniden oluşturduğu özel bir “an” olarak tanımlar ve taşıdığı potansiyeller nedeniyle büyüleyici bulur (Kolatan, 2000).

Olayda saklı olan bu ilham verici öz, genel geçer mimarlık anlayışı içinde ele alınan sabit ve kesin mekan algısını sarsıcı niteliktedir. Bunun sebebi andan türeyen olayın, mekanın yaşantısında bir dönüm noktası oluşturarak, mekanı dönüştürmesi ve dönüşümlerle beraber değişmiş mekanın da böylece bir "oluşum" olarak yorumlanmaya açılmış olmasıdır (Yazgan, 1996). Olayların birikimi mekanın kendine ait bir belleğinin oluşmasına neden olur ve beden her deneyimini bu yeni oluşmuş mekanda edinir. Bu bellekten sıyrılarak bir deneyim elde etmek mümkün değildir. Deneyimler ve gerçeklikler karşılıklı etkileşim halinde, arka arkaya ve birlikte var olur (Ayna, 2011). Borges, Herakleitos’un ünlü sözünü “Hiç kimse aynı kafede iki kere çay içemez.” olarak yorumlamıştır (Yazgan, 1996). Borges burada hem kafenin, hem de kişinin sürekli değiştiğine vurgu yapar. Bu vurgu mekanın yalnızca görünür nesneler veya eylemlerle değil, görünmez güçler ile de biçimlenebiliyor olduğunun (Güner, 2012) kabulünden kaynaklanır. Mekanın kendi içinde girdiği sonsuz çoğalma ve katmanlaşma mekanı tanımlarken, kullanılan fiziksel anlatıların yeterli olmadığını kanıtlar. Olaylar mekanın tanımlayıcıları olduğu halde mimari çizimler ve notasyonlar bu gerçeği reddetme eğilimindedirler (Tschumi, 2001). Lefebvre de (2002), üretilmiş mekanda davranışların, anlamları yeniden ürettiğini söylemektedir. Olayla şekillenen mekan, kendi içinde anlam değişikliğine uğrar. Çünkü olay, mekanın düzenini ve anlamını ihlal eder, bozar, değiştirir, yeniden yaratır (Yazgan, 1996). Dolayısıyla mekanlar tasarımcıların öngördüğü senaryoların değişmesiyle yeniden kurulmuş olur. Yazgan’ın ortaya koyduğu Gökkafes örneği, bu ikilemi son derece görünür hale getirmektedir. Gökkafes henüz yapımı tamamlanmamışken tasarımcılarının öngöremediği bir biçimde, bir seyir terası gibi kullanılmıştır (**Şekil 2.8**). Tschumi

(2001) program ve olay arasında ortaya çıkan bu çatışmanın işlevsel ve kaçınılmaz olduğunu söyler ve bu nedenle mimarlığın olayla ilişkisini, polisin suçluyla veya doktorun hastayla ilişkisine benzetir. Bunun yanında Tschumi indirgemeci yaklaşımın getirdiği tehlikeye de “Mimarlığı sadece mekan ve onun uzantısı olarak olaya indirgemek, mimarlığı cepheye indirgemekten farksızdır.” diyerek işaret etmektedir.



Şekil 2.8: Gökkafes’in inşaatından maç seyreden inanlar (Yazgan, 1996).

Mekanın fiziksel netliği ile bedenın öznel deneyiminin çarpışması, beden ve mekan arasındaki manipölasyon geriliminin bir çeşididir. Bir yandan mekanın kurgusu, kendi yazdığı senaryonun oynanmasını zorlarken öte yandan beden, yarattığı olayla kendi deneyimini oluşturarak, mekanda kendine özgü bir niş yaratmaya çalışır. Bu gerilim önceki başlıklarda bahsedilen beden ve mekan arasındaki algı, hareket, devinim gibi farklı manipölasyon yöntemlerinin desteğiyle de bir dengeye oturur. Beden de, mekan da kendi olanakları dâhilinde birbirlerine göre pozisyon alır ve tansiyon oluştururlar. Bu tansiyon beden, imgelem ve çevre arasındaki tüm potansiyel alışverişlerin zemini. Herhangi bir bedensel, mekansal performans bu tansiyonun niteliğinin kullanılması sonucunda açığa çıkmaktadır. Çalışmanın ilerleyen kısmında bu sav örneklerle desteklenmeye çalışılacak ve seçilmiş bazı performans örneklerinin hangi yöntemlerle okumasının yapılabileceği araştırılacaktır.

3. BEDEN MEKAN TANSİYONUNDAN ‘PERFORMANS’A

Beden mekan ilişkileri analiz edilirken ‘performans’ olgusu üzerinden bir yaklaşım geliştirilmesi, çalışmada beden mekan ilişkisinin ele alınma biçiminden kaynaklanmaktadır. Performansın hem güncel olarak farklı disiplinlerde kullanılan bir düşünme, araştırma biçimi olması, hem de sanat ve mimarlık disiplinlerinde beden ve mekanın özne olarak öne çıktığı somut çalışmalara karşılık gelmesi, bu başlığın benimsenmesinde ivmelendirici bir rol oynamaktadır. ‘Performans’ olgusu, bir düşünce sistemine de, bir sanat biçimine de (performans sanatı, beden sanatı vb.), sanatta bir araca da (dans, tiyatro vb.) karşılık gelebilmektedir. Performansın sahip olduğu bu çok katmanlı anlam, mimarlık disiplini için de son yıllarda ilgi çekici bir hale gelmiş ve ‘edimsel mimarlık’ (performative architecture) olarak adlandırılan yeni mimarlık yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Mimarlık disiplininin kendi alanına devşirdiği bu yeni kavramsal uzam, mekanın ne olduğu, ne yaptığı, bedenle/özneyle ilişkisinin ne gibi potansiyeller taşıdığı gibi sorulara cevap arayan mekan denemelerini de beraberinde getirmiştir. Sanat ve mimarlık alanlarında bu yeni yaklaşımla ortaya çıkan performatif bedenler ve mekanlar, ikisi arasında kurulan tansiyona dayalı dengeyi, günlük hayatta üretilen beden mekan ilişkilerinin aksine, olanaklarının sınırlarında kurmaktadır. Bunun anlamı, beden ve mekan arasında her daim mevcut olan birbirini manipüle etmeye dayalı karşılaşmaların, performans örneklerinde daha görünür olarak takip edilebilmesidir.

Bu bölümün amacı performans olgusunun tanımını ortaya koymak, çağdaş sanat ve mimarlık alanlarında neye karşılık geldiğine bakarak, beden mekan ilişkilerinin derinlikli olarak analiz edileceği alan olarak ele alınacak sanat ve mimarlıktaki performans anlarının çapraz okuması için kavramsal bir zemin yaratmaktır.

3.1 ‘Performans’ Kavramına Yaklaşım

‘Performans’ terimi bugün kullanıldığı biçimiyle büyük ölçüde 1960’lı ve 70’li yıllarda sosyal bilimlerde, özellikle de antropoloji ve sosyoloji bölümlerinde geliştirilen

terminolojiden ve teorik stratejilerden beslenmiştir (Carlson, 2013). Bugün geldiği noktada ise disiplinler arası bir konumda, bir düşünce pratiği olarak anlaşılmaya başlanmıştır. ‘Performans’ sözcüğü gerçekleştirmek (to perform), icra etmek eyleminden türemiştir ve kullanıldığı alanlara göre farklı anlamlara gelmektedir. Örneğin iş hayatında, sporda veya cinsel ilişkide performans göstermek, başarılı olmak, öne çıkmak anlamına gelirken; sanatta performans bir gösteri, dans, oyun veya konser ortaya koymak olarak anlaşılabılır. Günlük hayatta ise performans göstermenin, gösteride bulunma, kendini izletme olarak anlaşılması mümkündür. Bu saptamaları yapan Schechner (2006) performansın, olmak (being), yapmak (doing), yapılanı göstermek (showing doing) eylemleriyle doğrudan ilişkisi olduğunu söyler. ‘Olmak’ statik ve pasif bir duruma karşılık gelirken, ‘yapmak’ aktivite içeren bir eylemdir ve her iki durum da bir performans olarak tanımlanabilir. Bu noktada, performansın sadece devinimle ilgili olmadığını belirtmek, sabit durumların da performansa karşılık gelebileceğinin altını çizmek yerinde olacaktır ki, çalışmada mekan performansı olarak ele alınacak durumlar aslında bu tür hareketsiz durumları da kapsamaktadır. Bu eylemlere ek olarak, ‘yapılanı göstermeyi’ açıklamak (explaining ‘showing doing’) ise Schechner’e göre (2006) ‘performans çalışmaları’ olarak anılan disiplinlerarası alana karşılık gelmektedir ve bu çalışmalar performansa bir düşünce pratiği olarak yaklaşmayı kapsar. Performans teorisi, bir metafor olarak metodolojik olanaklara referans verir (Dirksmeier ve Helbrecht, 2008). Bunun anlamı performans teorisinin genel olarak, eylemi metne, bedensel habitusu sembolik notasyonlara tercih etmesi ve asıl araştırmasını eylem odaklı yürütmesidir. Bugün dünyanın önemli üniversitelerinde performans çalışmaları bölümleri mevcut olup, bu bölümler tiyatro, sosyal bilimler, feminist ve queer çalışmaları, poststrüktürel ve deneysel performans konularında düşünce üretmektedirler.

‘Performans’ kavramını en genel anlamıyla bedensel pratiklerin ürettiği anlam olarak tanımlamak mümkündür (Güner, 2012). Bu kavramın metodolojik bir yaklaşım olarak benimsenerek sosyal bilimler alanına girmesi 1990’lı yıllara denk gelmekle birlikte, düşünce pratiği temel alındığında daha eski tarihlere referans vermek mümkündür. 1950’lerde İngiliz kültürel antropolojist olan Victor Turner tarafından ortaya atılan ‘performativ dönüm (performative return)’ kavramı, düşünce pratiğinde gerçekleşen performansa dayalı yeni yaklaşımı açıklığa kavuşturmaktadır.

‘Performativ dönüm’ genel olarak artistik veya günlük pratiklerin sözel, bedensel ve çok yönlü performanslarının anlamlarına odaklanır (Dirksmeier ve Helbrecht, 2008). Turner’ın yaklaşımıyla birlikte, önceleri tiyatro bağlamında metaforik olarak kullanılan performans, yerini tüm kültürü performans olarak gören anlayışa bırakmıştır (Güner, 2012). Daha önceki dönemlerde gündelik hayat içinde gerçekleştirilen eylemler bilinçsizce yapıldığı ve sürekli tekrar edildiği için performans olarak anılmamasına rağmen De Carteau gündelik hayat içindeki üretici ve tüketici aktiviteleri ifade etmeleri ve sıradan insani eylemleri görünür kılması açısından önemli bulmuştur (De Carteau, 1984). Buna rağmen, gündelik eylemlerin kültürel olarak okunmaya ve anlaşılmasına başlanması ‘performativ dönüm’ün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, günlük yaşamdaki tüm eylemlerin bir performans olduğunu ve kişinin kamusal düzende kendini ortaya koyuşunun bu eylemler aracılığıyla gerçekleştiğini savunmaktadır. Daha önceleri eylemin bir teatral düzen içinde anlaşılmasına çalışılmasına karşın; sosyal hayat tiyatrosunun ihtiyacı olan dram veya komediye ihtiyaç duymaksızın, eylemin sahnesi olarak irdelenmeye başlanmıştır (Dirksmeier ve Helbrecht, 2008). Kültürel performans teorileri başlığı altında toplanabilecek bu yaklaşımlar, her türlü kültürel geleneği bir performans olarak nitelendirir ve bu performansları, kültürel yapıların gözlenebilir en somut örneği olarak değerlendirir (Carlson, 2013) (**Şekil 3.1**). Bu açıdan yaklaşıldığında, beden ve mekanın bir arada ürettiği bütün ritüel ilişki biçimleri kültürel bir veri olması açısından değerlidir. Örneğin günlük hayat içinde kentte hareket eden bedenin gösterdiği eylemlilik ve mekanla kurduğu ilişki bu çeşit bir kültürel performans olarak değerlendirilebilir ve hem mimari, hem sosyolojik olarak incelenmeye açık, zengin bir kaynak sunar. Bunun yanında, bu çalışma bağlamında incelenecek olan, beden ve mekan tansiyonundan türeyen performanslarıdır. Temel olarak beden ve mekan ilişkisini alışılmışın dışında bir biçimde ortaya çıkaran eylem ve durumlara odaklanılacaktır.

Performans düşüncesi, ortaya konulan her türlü çalışma konusu için odağı deneyime çekmiştir. Sonucun sunumundan öte, sürecin deneyimine vurgu yapar. İzleyiciye veya seyirciye iletilen gönderideki içeriğin ötesinde ve üstünde, iletişimin nasıl gerçekleştiğini önemser (Carlson, 2013). Schechner’ın (2013) deyiimiyle bir resim fiziksel bir nesne olan tuvalde, bir roman kelimelerde gerçekleşirken, performans



Şekil 3.1: Çeşitli performans örnekleri (Schechner (2013). (1) Dini ritüel (2) Yaşamsal ritüel (3) Gösteri (performing) sanatı: tiyatro (4) Gösteri (performing) sanatı: dans (5) Spor (6) Oyun (7) Popüler eğlence (8) Politik performans (9) Performans Sanatı, (Carlson, 2013).

eylemde, kesişimde, ilişkide var olur. Bu durum performansın zamanla nasıl bir ilişki kurduğunu analiz etmek açısından önemlidir. Geçmiş ve gelecek zaman yerine ‘an’la ilgilenen performans, tekil özelliğini buradan alır. ‘An’da gerçekleşen performans daha önce kurgulanmış veya prova edilmiş olsa da, izleyicisi veya deneyimleyeniyle tanımlandığından tekil bir nitelik kazanmaktadır. Performansta mevcut olan tüm bileşenler tamamen aynı olsa bile, katılımcılar farklı olacağından, hiçbir performans bir diğerrinin aynısı olmamaktadır (Schechner, 2013). Bu durumda bir film gösterimi, filmin defalarca gösterilmesine rağmen izleyicilerin ve anın değişmesi sebebiyle bir çeşit olaydır (Read, 2013) ve performans olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen, performansın temelinde duran ‘şimdiki zaman’, öncesi ve sonrasında kopuk, yalıtılmış bir zaman dilimi olarak ele alınmaz. Performans bir kere meydana gelmesine rağmen geniş zamanda var olur (Dirksmeier ve Helbrecht, 2008). Geçmişten edindiği referansları ve geleceğe yönelik spekülasyonları mevcuttur. Benzer biçimde Carlson (2013), performans öncesine (pre-performance) sahip olmayan bir performans olmadığını aktarmaktadır. Bir anlamda bütün performansların düşünsel veya fiziksel bir ön hazırlığı mevcuttur. Bir performans alanı olan mekan kurgularına da benzer biçimde yaklaşılabilmektedir. Mekan andaki olayla kendini tamamlamasına ve var olmasına rağmen, bağlamıyla geçmişe, kurgusuyla geleceğe iliklendiğini söylemek mümkündür. Sadece anda tanımlı, zamansız bir boşlukta yüzen mekandan söz edilememektedir.

Performansı ‘yapmak’tan, ‘eylemek’ten ayıran şey bilinçtir. Performans bedenle mekan arasındaki ilişki de dâhil olmak üzere, tüm durumlara karşı yapılmış bilinçli müdahalenin ortaya konulmasıdır. Bilinç, performansın inisiyatifle gerçekleştirdiği müdahalenin niteliğini belirleyen ve ona yön verendir. Kahraman (2006) bedenın yalnızca ‘eyleme’sinin performansı gerçekleştirmeye yetmediğini belirterek, “Performans, bedenle mekan arasında, bilincin belirlediği ama bazen de bilincin bedenın gerçekliğine teslim olduğu, fakat her durumda kurgulanmış bir müdahaledir.” demektedir. Carlson’un aktarımıyla, etno-dilbilimci Richard Baumann bilincin aynı zamanda bir karşılaştırma yaparak eylemi performansa dönüştürdüğünü savunur ve bunu çifte bilinçlilik olarak tanımlar. Baumann’a göre bütün performanslar bir çiftleme bilinci taşır; bir eylemin icrası, o eylemin potansiyel, ideal ya da hatırlanan modeli ile zihinsel bir karşılaştırma içinde durur. Bu yaklaşım bedensel performansların tanımlanması için bir seyirciyi, mekansal bir performansın tanımlanması içinse bir deneyimleyeni şart koşmaktadır. Ancak Carlson’un bu noktada verdiği atlet örneği ilgi çekicidir. Atletin kendi performansını fark edebilmesi, kendini belli bir zihinsel standarda vurmasını, kendini gerçekleştirmiş veya gerçekleştirmemiş bir performansla karşılaştırmasını gerektirir. Kısaca, performans her zaman biri için performanstır; onu bir performans olarak tanımlayacak ve değerlendirecek bir tür seyirci şarttır (Carlson, 2013). Performansın tanımını ortaya koyan bu üst bilinç kimi zaman seyirci, kimi zaman eylemi icra edenin kendisi, kimi zaman da ortaya koyulmuş eylemin deneyimleyeni olabilmektedir.

Dirksmeier performansı bir çeşit özel ‘çerçeveleme’ (framing) olarak tanımlamaktadır. Beden ve mekan arasında oluşan tansiyon içinde, manipölasyon yöntemleri aracılığıyla ortaya çıkan beden ve mekan performanslarını okurken bu tanımdan faydalanmak yerinde olacaktır. Çalışma boyunca performans olarak kabul edilen her eylem/durum, beden ve mekan arasında üremiş olan tansiyonun bir başka çerçevesini sunmaktadır. Farklı bir deyişle, beden ve mekanın birbirine göre pozisyon alması ardından, ‘an’da oluşan denge durumunun genişletilerek bir davranma biçimi örgütlemesi performansı ortaya çıkarır. Kahraman (2006) performansı bedenın fizik sınırıyla mekanın fiziksel sınırlamaları arasında bir gerilim olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, çalışmadaki yaklaşımla paralellik göstermekle birlikte, beden ve mekan arasındaki karşılaşma yalnızca fiziksel bir durum olarak görülmediğinden eksik kalmaktadır.

Çalışma kapsamında beden ve mekan arasındaki ilişkinin neye göre performans olarak addedileceğini yukarda sözü edilen ‘genişletilmiş an’ tanımlamaktadır. Bu performansların kavramsal mesnetlerini ortaya koymak için çağdaş sanat ve mimarlık disiplinlerinde, muğlak ve çoğul yapısıyla performans olgusunun şimdiye kadar ürettiği karşılıklarına bakmak bu noktada faydalı olacaktır.

3.2 ‘Beden’de Performans: Çağdaş Sanat

İlişkisel karşılaşma zeminine oturan performans olgusunun çağdaş sanata¹ gelişinin takibini, fütüristlerden başlayıp, Dada ve sürrealizme uzanan, oradan happeninglere ve modern performans sanatına varan, artık standart hale gelmiş ‘deneysel’ soy kütüğünden (Carlson 2013) izlemek yerinde olacaktır. Dadaist akımda şiir ve görsel sanatın bir arada tutulduğu denemeler ya da 1920’lerde Bauhaus Okulu’nda yapılan teatral çalışmaların mekan, ses, ışık gibi katmanları bir arada tutarak yaptığı yeni biçim arayışları, performans düşüncesinin öncülüğünde üretilen sanatın habercisi gibidir (Şekil 3.2). 1970’lerde performans çalışmalarına artan ilgi ile birlikte, yazınsal bir metnin temsilinden ziyade (tiyatro) fiziksel etkinlik ve bedensel ifade önem kazanmaya başlamıştır. ‘An’da, dinamik olarak gerçekleşen eyleme dayanan, yeni bir estetik deneyim anlayışı ortaya çıkmıştır. Aydınli’nin (1993) tanımıyla, estetik deneyim bireyin, bir estetik obje karşısında önceki deneyimlerine, birikimlerine dayanarak bilgisini değerlendirmesi sonucu ortaya çıkan haz duygusudur. Özellikle 70’lerden sonra Aydınli’nin sözünü ettiği haz duygusu estetik objelerden ziyade, eylemlerde aranmaya başlanmıştır. Carlson’un performansın sanattaki öne çıkışını beden ve eylem üzerinden tariflemesi bu anlamda yerindedir. Carlson (2013), “Çağdaş dünyada, akademide performans çalışmalarının yükselişi, sanatta ve tiyatro dünyasında performansın tarihine bakışta olduğu gibi, vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene kaydıran ‘performans’ ya da ‘performans sanatı’ olarak adlandırılmış yeni bir türün yükselişine paraleldir.” demektedir.

Carlson (2013) çağdaş kavramlar olan ‘performans’ ve ‘postmodernizm’in aynı kültürel çevrenin ürünü olduğunu ve ikisinin de özellikle sanat alanında, geniş bir yelpazedeki etkinlikleri nitelemek için kullanıldığını belirtmektedir. Nick Kaye

¹Çağdaş sanat daha yeni olan sanatı ayırt etmek için kullanılan bir terimdir; bu çalışma G. Whitham ve G. Pooke’un (2013) Çağdaş Sanatı Anlamak isimli kitabından referansla 1980 sonrası sanatı çağdaş olarak dikkate alır. Modern sanatın genellikle, 1860-1960 dönemini kapsadığı düşünülür.



Şekil 3.2: Bauhaus Okulu'ndan teatral denemeler. Oskar Schlemmer, Stair Joke: A pantomime (1925). Fotoğraf: Erich Consemüller, (Url-08).

performansın temel bir postmodern biçim olarak düşünülebileceğini söylemektedir (Carlson 2013). Bu yeni biçim ise ilişkiselliği ön plana almakta ve estetik arayışını bu sınırdaki gerçekleştirmektedir. Bu noktada Bourriaud'ın (2005) ilişkisel estetik kuramına bir bakış atmakta fayda olacaktır. Bourriaud (2005) postmodern düşüncenin ürettiği yeni estetiği, dayanağı karşılıklı-öznel olan, birlikte var olmayı, karşılaşmayı, anlamın kolektif olarak özümlemesini de merkezi tema olarak alan bir biçim olarak tanımlar.

Performansın sanatla ilişkisi avangart hareketin öncülüğünde gerçekleşmiş olmakla birlikte, dönün avangardı, günün yerleşmiş anlayışı olarak konumlanmaktadır (Schechner, 2006). Avangart hareket realizm, natüralizm, sembolizm, fütürizm, sürrealizm, konstruktivizm, Dada, ekspresyonizm, kübizm, absürt tiyatro, happenings, fluxus, çevresel tiyatro, performans sanatı gibi uzayıp giden bir içeriğe sahiptir. Bunun yanında bu stiller altında üretilen pek çok eser zaman zaman tiyatro, dans, müzik, görsel sanat, multimedya gibi isimler altında anılsa da 1970'lerden sonra 'performans sanatı' şemsiyesi altında toplanmıştır (Schechner, 2006). Bunun nedeni üretilen işlerin tek bir kategoriye dâhil edilemeyerek, katmanlı bir yapı içermesidir. Çalışma kapsamında performansın çağdaş sanattaki karşılığı, benzer bir yaklaşımla değerlendirilecek, tek başına herhangi bir sanat biçimine indirgenemeyen çalışmalar

incelenecek, ancak bugün ‘performans sanatı’ denilince akla gelen, Allan Kaprow’un öncülüğünde çizilmiş ‘happenings’ imgesini besler örnekler çalışma dışı bırakılacaktır. Bunun yanında, performans olgusunun çağdaş sanatta varoluş biçiminin anlaşılması için ‘performans sanatına’ kısaca değinmekte fayda olduğu düşünülmektedir.

Latince ‘akış’ anlamına gelen ‘fluxus’ sözcüğüyle de anılan ‘performans sanatı’ çalışmalarında, sanatçı çoğunlukla kendi bedenini kullanarak, doğaçlama yollarla performans sergiler (Farthing, 2010). Yapıtların yaygın bir çeşitliliğe sahip olduğu kabul edilmekle birlikte, Carlson’un deyimiyle çok cüretkâr bir biçimde, Stern ve Henderson tarafından yayınlanan bir metinle, hepsinin birtakım ortak nitelikler taşıdığı iddia edilmiştir. Stern ve Henderson’ın (1993) sıraladıkları bu ortaklıklar şöyledir:

“(1) Yerleşik olanın karşısında, kışkırtıcı, konvansiyonel olmayan, genellikle saldırgan biçimde müdahaleci duruş ya da performans tarafında saf tutmak; (2) kültürün sanatı metalaştırmasına muhalefet etmek; (3) multimedya ile üretilmiş bir doku; araçlarını yalnızca performansçıların canlı bedenlerinden değil, medya imgelerinden, televizyon monitörlerinden, projeksiyonla yansıtılan imajlardan, görsel imajlardan, film, şiir, otobiyografik malzeme, anlatı, dans, mimari ve müzikten çekip almak; (4) kolaj, asamblaj ve eşzamanlılık ilkelerine duyulan ilgi; (5) “bulunmuş” malzeme kadar “yapılmış” malzeme kullanma eğilimi; (6) uyumsuz, görünüşte ilişkisiz imgelerin alışılmadık bir araya gelişine yoğun biçimde yaslanma; (7) parodi, şaka, kural bozma, yüzeylerin mizahi ya da keskin bir biçimde bozulmasını da içeren ve daha önceden tartışılmış oyun teorisine (Huizinga ve Caillois) duyulan ilgi ve (8) biçimin açık uçluluğu ya da karar veremezliği.” (Stern ve Henderson, 1993)

Buna rağmen; bütün performansların aynı paydada buluştuğunu söylemek mümkün değildir. İçeriği çeşitli araçlarla zenginleştirilmiş ve tek başına dans, tiyatro vb. olarak nitelendirilemeyerek, bedensel ve duymusal tetikleyiciler barındıran bu işler genellikle toplumsal sorunlara vurgu yapmaktadır. Örneğin, 1970’lerde Kübalı Ana Mendieta’nın (1948-85) performansları kökleriyle ilgili cinsel ve kültürel kimlik sorunlarına odaklanır. Mendiata Yaşam Ağacı (Tree of Life) isimli performansını, vücudunu çimen ve toprakla kaplayıp, bir meşe ağacına yaslanarak gerçekleştirir (**Şekil 3.3**). Bu sayede kadın vücudunun tabiatla ilişkisini sorgular ve yaşamını Amerika Birleşik Devletleri’nde sürdüren bir Kübalı olarak çektiği acıyı ifade eder (Farthing, 2010).

Whitham ve Pooke (2013) performans sanatının resim, fotoğraf, heykel gibi uzun ömürlü pratiklerden ayrılmasının temel sebebinin zaman ve mekana bağımlılık olduğunu vurgular: “İnsan bedeni ve eylemleri sanat eserinin kendisi haline gelmiştir.” Bu genel özellikler ışığında, performans sanatının eylemin içinde örtük kalmış politik



Şekil 3.3: Yaşam Ağacı (Tree of Life), Ana Mendieta (1973-80), (Url-09).

yanları açığa çıkarma motivasyonunda olduğu söylenebilmektedir (Güner,2012). Kullanılan araçların çeşitliliği bir algı çoğalmasına sebep olmakta ve bu husus performans sanatı ürünlerini dans, tiyatro, video gibi tek bir alana indirgenemez kılmaktadır. Bunun yanında, ‘biçimin açık uçluluğu ya da karar veremezliği’ olarak tariflenen özgürleştirici alan, beden ve mekanın da kendi olanaklarını sınırlarda aramasının önünü açmaktadır. Performans sanatı, beden ve mekanın sınırlarını muğlaklaştırarak, iç içe geçmesine olanak tanımaktadır. Bu durum ise çalışma kapsamında ortaya çıkarılmaya çalışılan farklı tansiyon biçimlerini görünür hale getirmektedir.

3.3 ‘Mekan’da Performans: Edimsel Mimarlık

Carlson (2013) performans olgusunu derinlemesine incelediği çalışmasında, performanstan söz edilebilecek alanları, bu alanların bazen üst üste geldiğini de belirterek, sekiz gruba ayırmıştır. Bu alanlar; günlük yaşam, sanat, spor ve benzeri popüler eğlenceler, iş yaşamı, teknoloji, cinsel yaşam, dini ve yaşamsal ritüeller ve oyun olarak sıralanır. Schechner (2013) daha sonra Carlson’un yaptığı bu kategorizasyonun performansın ne olduğunu tanımlamada yeterli olmadığını, iş hayatı, teknoloji, cinsel yaşam gibi sınıfların performans teorisi açısından diğerleriyle karşılaştırılmasının yapılamadığını, günlük hayatta var olan performans öğelerinin diğer tüm sınıfları kapsadığını belirterek eleştirir. Benzer şekilde, bu sınıflandırmada mimarlığın nerede durduğu da bir soru işaretidir. Mimarlıkta var olan performansı, günlük yaşam ve sanat olarak işaretlemek mümkün olmakla birlikte, mimarlığın teorik performans

olgusuyla birlikte ele alındığı sınırlı sayıda yaklaşımın mevcut olduğunu belirtmek gerekmektedir. Mimarlık ve performans sözcüklerinin bir araya gelişleri genel olarak, yapının enerji kullanımıyla ilgili teknik alanlarda ortaya çıkmaktadır. Güner (2012) performans olgusunun mimarlık alanına girişinin, daha doğrusu mimarlık kuramında içeriği oldukça geniş ve muğlak olan bu olguya başlayan ilgi artışının, mimarlığın bilgi alanındaki bir zihniyet kaymasına ve buna bağlı olarak oluşan kavramsal boşluğa işaret etmekte olduğunu belirtir. Bu başlık, mimarlığı performans teorisine yaklaştırma, mimarının mekanla ortaya koyduğu performansı tanımlama ve bu performansın bedenle kurulan ilişkisini okumaya dair bir hedef gütmektedir.

Read (2013) mimarlığın bir performans olarak anılmasının, onun gerçek ya da düşsel fark edilebilir bir takım değişiklikler yaratma kapasitesinden kaynaklandığını söyleyerek, mimarlıkta performansı ikiye ayırır. Bu iki grup ‘performans tasarımı’ (designing performance) ve ‘tasarım performansı’ (performing design) olarak ortaya konulur. Performans tasarımı, mimarların tasarım süreci boyunca sahne arkasında günlük hataya, başka bir deyişle sahneye dair gösterdikleri tasarlama ediminin özünde var olan performans anlamına gelmektedir. Burada gösterilen performans, işin tamamlanmasına kadar mimarın insani ya da maddesel tüm tasarım bileşenleriyle kurduğu ilişkileri kapsar. İkinci bir yaklaşım olan tasarım performansı ise binaların kent içinde insanlarla birlikte nasıl eylem gösterdiğine odaklanır. Mimarının kent hayatı içinde, fiziksel ve sosyal düzenlemeler yaparak gösterdiği eylemlilik temel meseledir. Bu çalışmada odaklanılan kısım, mekanın bedeni manipüle ederek, bedeninin her zamanki alışkanlıklarının ötesinde, yeni bir davranma biçimine zorlayarak gösterdiği performanstır. Burada hem tasarımcının ‘performans tasarımı’ söz konusudur, hem de mekanın, beden ilişkilerini ve yönelimlerini düzenlemesiyle ilgilenildiğinden ‘tasarım performansı’ndan bahsedilebilmektedir.

Mimarlığın nasıl bir performans gerçekleştiricisi (performer) olduğuna bakarken, daha önceki bölümde bir manipülasyon biçimi olarak da ele alınan, olay (event) ve durum (situation) kavramlarının ifadelerini çözümlemek yerinde olacaktır. Olay, temel olarak bir süre boyunca, bir yerde gerçekleştirir ve vurgu nesneden çok eylemdir (Read, 2013). Durum ise nesnelerden, kavramlardan oluşan tüm varoluşu barındırır. Bu açıdan yaklaşıldığında, mekanlar tüm olaylara gebe olan durumun bir bileşenidir ve olayı meydana getiren öznelerden biri olarak değerlendirilebilir. Günlük yaşam

içinde yapılar, günlük olayların gerçekleştiricisi birer aktör olarak yer alır ve mimari mekanlar aracılığı ile kent de, günlük yaşam performansı içindeki insanlarla birlikte eylem gösterir (Read, 2013). Tschumi (1983) mekanın olayla olan bu derin bağını, “olay yoksa mekan yoktur” (there is no space without event) diyerek vurgulamış ve bunu bir tasarım mottosu olarak benimsemiştir. Mimariyi böylesi aktörel bir konum içinde düşünmek, mekana yaklaşım biçiminde bir fark yaratmaktadır. Mekan eyleme yönelik bir kimlik kazanmakta ve bu durum onu yalnızca bir gözlemci tarafından görünen ya da deneyimlenen obje olmaktan uzaklaştırarak, eylemi üreten bir konuma sokmaktadır. Mimarlığın düşünsel pratiğinde gerçekleşen bu kayma Leatherbarrow’un (2005) deyiimiyle yapının ‘ne olduğundan’, yapının ‘ne yaptığına’ doğru bir geçişe karşılık gelir.

Performans ve mimarlığın birbirine iliklenmesinde, Tschumi’nin mekanı ve olayı, dolayısıyla performansı kavrama biçimine eğilmek yerinde olacaktır. Tschumi, yazdığı metinler ve gerçekleştirdiği bir dizi etkinlik ile mimarlığın yüzyıllardır süregelen konvansiyonlarını yerinden edecek, mekan anlayışının statik yapısını kıran ‘olay’ kavramını devreye sokmuş, mimarlığı geçicilik ve zamansallık üzerinden yeniden inşa etmeye girişmiştir (Güner, 2012). Tschumi’nin 1970’lerde mimari bir anlayış olarak olayla ilişkileneşmesine neden olmuş estetik performansla olan ilgisi, tarihsel avangarttan, konstrüktivist sinemadan, durumcu hareketlerden, kavramsal ve performans sanattan etkilenmiştir (Tschumi, 2008). Tschumi olayı, zaman, eylem ve hareketle ilişki kuran, mekansal bir söylem olarak benimser ve mekanı bir eylemleme biçimi olarak ele alır. 1992 yılında, Paris’te ortaya koyduğu ‘Havai Fışek Gösterisi’nden (Fireworks) anlaşılacağı gibi, mekanın yalnızca somut verileriyle değil, soyut olarak var olmasına rağmen deneyimleyen üstünde etki oluşturan olanaklarla da ilgilenir ve mimarlığın gerçekleştirme becerisi vurgular (**Şekil 3.4**). Programın organizasyonu için "olay montajı" tekniğini kullanır ve bundan bir biçim üretme stratejisi olarak yararlanır (Güner, 2012). Tschumi’nin ‘olay mekanı’ (event-space), kavramsallaştırmasının altında bu yaklaşım yatmaktadır. Olay mekanı düşüncesinin derinleşerek, kentsel bir içeriğe büründüğü ‘olay kentler’ (event-cities) düşüncesinin içeriğini ise, deneyim odaklı yeni kentsel organizasyon formlarının araştırması oluşturur. Güner (2012) Tschumi’nin, mekanın sabit, değişmez ve maddi olarak alımlanışını değiştiren bu kavrayışının, performans olgusunun mimarlığa sızmasında

öncü rol oynadığını, ama aynı zamanda 1980’lerden itibaren gündemi işgal eden beden – mekan sorunsalının tohumlarını da atmış olduğunu belirtmektedir. Olayla birlikte değişen ve dönüşen mekan, olayın öznesi bedenle tartışmasız bir birliktelikle anılmakta ve bu durum da alışılmış mekan yaklaşımına bir mesafelenme getirmektedir. Mekan artık bedenle birlikte tanımlanır bir hale gelmektedir.

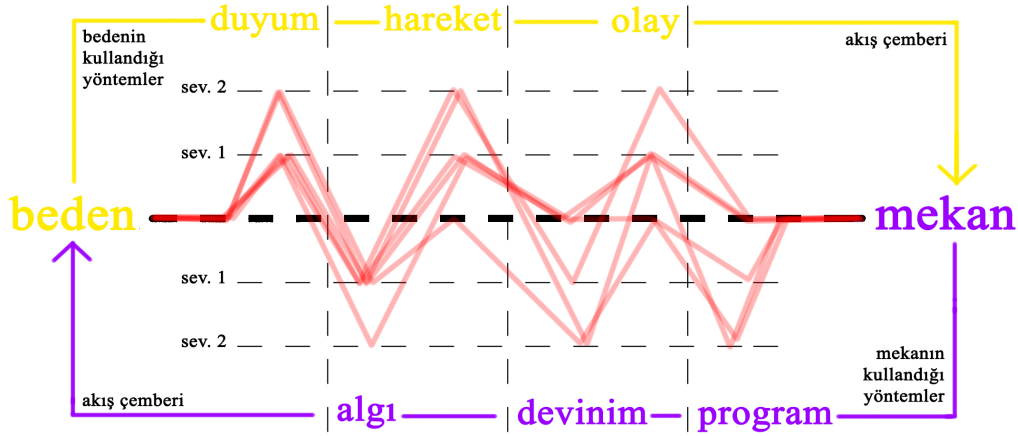


Şekil 3.4: Havai Fişek Gösterisi, La Villette, Paris, 1991 (Tschumi,1996), (Url-10).

Bu yaklaşımların bir sonucu olarak, performans sözcüğünün mimarlık alanına bir anlamda devşirilmesi ve özellikle Tschumi’nin öncülüğünü yaptığı olay eksenli mimarlık yaklaşımı ‘edimsel mimarlık’ (performative architecture) olarak anılan bir teorik ve pratik biçimi gündeme getirmiştir. Edimsel mimarlık, mimari objenin nasıl görüldüğünden ziyade, onun etkileme, dönüştürme, eyleme kabiliyetiyle, bir anlamda nasıl performans gösterdiğiyle ilgilenir (Albayrak, 2011). Bu noktada sonraki bölümde ortaya konulan örneklerle edimsel mimarlık örnekleri olarak yaklaşmak ve bu mekanların hangi yöntemlerle nasıl bir eylemlilik gösterdiğini sorgulamak yerinde olacaktır.

4. PERFORMANS ÖRNEKLERİNDE BEDEN – MEKAN TANSİYONU

Bu bölümde, bir önceki bölümlerde tartışılan performans olgusu ve beden mekan ilişkisi üst üste çakıştırılarak, beden mekan tansiyonunu farklı şekillerde yönlendiren, beden ve mekan performansları ortaya konulacaktır. Aynı manipülasyon yöntemini, kendi olanaklarıyla kullanan çağdaş sanat ve mimarlık örnekleri, karşılaştırmalı olarak birlikte ele alınacaktır. Bu bağlamda, manipülasyon yöntemi olarak ortaya konulan algı-duyum, hareket-devinim ve olay-program durumları birer çağdaş sanat ve mimarlık örneğiyle desteklenecektir. Böyle bir denemenin, ürünlerde baskın olarak kullanılan yöntemin aynı olmasına rağmen, çağdaş sanatın odağa bedeni, mimarlığın ise odağa mekanı çekmiş olmasının ürettiği farklı dengeleri ortaya çıkarması beklenmektedir. Beden ve mekan performanslarının ürettiği farklı tansiyonları ifade etmek için, diyagrama dayalı bir haritalama denenmiştir. Bu haritalar beden ve mekan arasındaki tansiyonun manipülasyon yöntemine bağlı olarak nasıl genişlediğini göstermek hedefindedir. Bu diyagramlarda, bedenin mekanı manipüle ederken kullandığı yöntemlerle, mekanın bedeni manipüle ederken kullandığı yöntemler ayrıştırılmış ve beden mekan arasındaki ‘0’ tansiyon çizgisi eksen olarak alınarak, bu eksenin iki yanına yerleştirilmiştir. Hangi manipülasyon yönteminin nasıl bir baskınlıkta kullanıldığını ifade etmek üzere iki seviye belirlenmiş ve her manipülasyon yöntemi bu seviyeler içinde değerlendirilmiştir. Bu seviyelendirme sistemi sayesinde soyut olan kavramlar karşılaştırılabilir hale gelmiştir. Ele alınan her örnekte, kullanılan manipülasyon yöntemlerinin baskınlık derecesine göre beden ve mekan arasındaki tansiyon çizgisi yeniden şekillenmiştir. Tansiyon çizgisinin ‘0’ eksenine oluşturduğu alan bir anlamda hangi öznenin nasıl bir ağırlıkla manipülasyon gerilimi içinde konumlandığını göstermektedir. Öte yandan bu tansiyon haritaları, öznel-arası bir nesnellik içermektedir. Beden ve mekan arasında olduğu savlanan tansiyon, bedene ve mekana özgüdür. Deneyimleyen bedene ve deneyimlenen mekanın farklı zamanlarına göre farklı haritalar çıkması mümkündür. Söz konusu haritalar araştırmacının sunduğu bir öngörü niteliğini taşımaktadır (**Şekil 4.1**).



Şekil 4.1: Tansiyon diyagramı, olası performans tansiyonları.

Çağdaş sanat başlığı altında incelen çalışmalar heykel, yerleştirme ve tiyatro gibi farklı alanlardan seçilmiş olup, özellikle beden mekan ilişkisini dert edinmiş ve buna dair söz üretmiş olmaları esas alınmıştır. Bedenin algısından (Zaman Meselesi), hareketinden (Hilozoik Zemin) ve olay yaratma potansiyelinden (Döner Noter ve Isıtıcı) beslenen bu işler, mekanı bedenin ortaya koyduğu performansla şekillendirmişlerdir. Mimarlık örneklemleri olarak incelenen binalar ise, genel geçer mimarlık yaklaşımlarının ötesinde, bedenin deneyimini önemseyen ve bunu bir tasarım problemi haline getirmiş çalışmalardır. Mekanın duyumu yönetme potansiyelinden (Chur Roma Kalıntıları Korunağı), devinim gücünden (Londra'nın Gözü) ve programın olanaklarından (Kanazawa Sanat Müzesi) yararlanan binalar, mekanı bir performans öznesi haline getirmiştir. Yapılan karşılaştırmalı okumayla ortaya konulmak istenilen, iki disiplinin de beden mekan arasındaki gerilimli alandan ivme alması ve ortaya koydukları yöntemsel çeşitliliğidir. Performans yaklaşımının son dönem mimarlık üretimine getirdiği bakış açısının açığa çıkarılması da incelemenin ikinci bir hedefini oluşturmaktadır.

Örneklemler olarak; algı-duyum yöntemi için, Richard Serra'nın The Matter of Time (2005) heykeli ile Peter Zumthor'un Chur Roma Kalıntıları Korunağı (1986) binası; hareket-devinim yöntemi için Philip Beesley'in Hilozoik Zemin (2010) yerleştirmesi ile David Marks ve Julia Barfield'in Londra'nın Gözü (1999) gözlem kulesi; olay-program yöntemi için ise DS+R'nin Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar) sahne tasarımıyla SANAA'nın Kanazawa Sanat Müzesi (2004) binası incelenmiştir.

Performanslar beden ve mekan arasında her daim mevcut olan tansiyonun bilinçli olarak stilize edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Beden veya mekandan herhangi biri bir ötekine karşı baskın bir performans ortaya koyuyor ve diğer özneyi pasifleştiriyor gibi görünse de, aslında performans ikisi arasındaki gerilimli alandan kaynaklanmaktadır. Performans durumu beden ve mekan arasında oluşmuş denge durumunun ‘genişletilmiş an’ına karşılık gelmektedir (bu saptama için bkznz. s.30). Söz konusu denge içinde beden ve mekan daimi şekilde kendi manipülasyon yöntemlerini kullanarak, ilişkideki tandansı üretmeye devam etmektedirler.

4.1 Algı – Duyum Yöntemine Dair Örnekler

4.1.1 Zaman Meselesi (2005), Richard Serra

Zaman Meselesi (The Matter of Time) isimli heykel yerleştirmesi Richard Serra tarafından İspanya’daki Guggenheim Bilbao Müzesi için tasarlamıştır ve heykeller 2005’ten beri kalıcı serginin bir parçası olarak, ana galeride sergilenmektedir (**Şekil 4.2**). Yerleştirme, sekiz adet, hava şartlarına dayanıklı çelikten yapılmış, 4,30m yüksekliğinde, desteksiz şekilde yükselen, eğrisel yüzeyli levhalardan oluşan heykeli içerir (**Şekil 4.3**). Serra, üretimlerinde temel olarak heykelin denge, karşı-denge, basınç, sürtünme vb. bakımlardan bedene benzerliğinin altını çizmekte ve genel olarak çalışmalarında mekansal ifadeleri olan ölçekte, endüstriyel malzemeler kullanmaktadır (Foster, 2011).



Şekil 4.2: Zaman Meselesi, genel görünüş, (Url-11).



Şekil 4.3: Zaman Meselesi, kroki, (Url-12).

Zaman Meselesi işinin beden mekan ilişkisi bağlamında ele alınmasının nedeni, mekansallaşan heykellerin etkileyciliğini, heykelin deneyimleyenle kurduğu ilişkiden almış olmasıdır. Bu çalışmada ortaya konulmuş mekan örüntüsü kullanıcıya belirli bir program veya algı dayatması yapmadan, kişinin duyumsayan olarak mekanla kendine has ilişkisini kurmasını ve kendi geçmiş birikimiyle yeni bir anlamsal bütünlük oluşturmasını talep eder. Bu durum Serra'nın çalışmalarının temel dayanak noktasını oluşturur. Serra çalışmalarında bükülmüş elipslerin kullanım sebebini farklı açılardaki eğimin, farklı uzunluklardaki geçişlerin, farklı kapalılıkların, dönüşlerin ve eğrisel yüzeylerin sahip olduğu diğer benzeri olanakların etkilerinden kaynaklandığını belirtmektedir (Serra, 2011) (**Şekil 4.4**). Bu etkiler kişinin mekan duygusunu doğrudan nüfuz etmekte, sanatçının mekanı ele alış biçimini, müdahalesini deneyimletmektedir (**Şekil 4.5**). Sanatçı, bedenin bir sarmalın çevresinden içine doğru hareket etmesiyle, planı, cepheyi ve hatta mekanı çıkarsayamayacağını, bu gerçeklikten ötede, kurulmuş söz konusu ilişkilerin psikolojik etkileriyle ilgilendiğini söylemektedir. Başka bir deyişle Serra ortaya koyduğu heykel yerleştirmesiyle bir deneyim öngörmekte ancak bu deneyimin bir dayatma olmaması noktasında hassaslık göstermektedir. Söz konusu deneyim, bedenin kendine özgü duyumsamasıyla gerçekleşmektedir.

Serra'nın heykel deneyimini gündelik deneyimden ayıran, kendi deyimiyle, farklılaşmış, bilinçaltı zamansallıktır. Serra bu geçişi şöyle ifade etmiştir:

“Tek bükümlü elipsler önce çift bükümlüye, sonra sarmallara dönüştükçe, zamanı deneyimlerken daha fazla akışkanlık oluyordu. Sarmallarda verili bir yol izleseniz de, iki yanınızdaki –solda ve sağda, yukarıda ve aşağıda- her şey siz yürüdükçe değişir, bu da zamanı yoğunlaştırır, ya da uzatır; siz de, biraz sonra ne olacağını öngörmeye ya da biraz önce

olanı hatırlamaya çalışırken, ya kaygılanır ya da gevşersiniz. ... Parçalar karmaşıktıkça, yarattıkları zamansallık da karmaşıklaşır.” (Serra, 2011, s.338)



Şekil 4.4: Zaman Meselesi, açılar - 1, (Url-13).



Şekil 4.5: Zaman Meselesi, açılar - 2, (Url-14).

Kurgusuyla zamanı eğip büken bu çalışma, gene de deneyimleyeni içinde olduğu mekandan tamamen yalıtılmamaktadır (Şekil 4.6). Heykelin akışkan kurgusuna rağmen seyircinin yeri deneyimlemesi sağlanmış, bir anlamda sonradan kurulan mekan zemine yerleştirilmiştir (Şekil 4.7).

Heykellerin yerleştirilmesiyle birlikte mekan ve beden arasındaki tansiyon, çalışmada baskın olarak kullanılan manipülasyon yöntemlerinin aracılığıyla genleşmeye başlar. Mekan, ziyaretçiyi bastığı zeminden, başka bir deyişle içinde bulunduğu mekandan hiç koparmadan başka bir hacmin içine alır. Bedenin mekandaki hareketinin



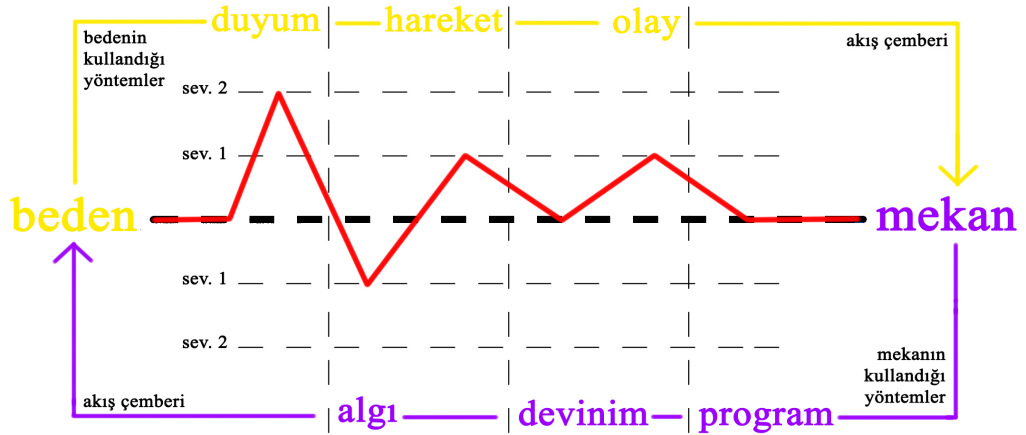
Şekil 4.6: Zaman Meselesi, zeminle ilişki - 1, (Url-14).



Şekil 4.7: Zaman Meselesi, zeminle ilişki - 2, (Url-15).

belirleyicisi olur ve sunduğu farklı perspektiflerle ziyaretçinin algısına yönelir. Bedene çizilen hareket rotası ve mekansal kurulumun etkileri, bedeni manipüle etmeye yönelirken, beden kendi duyumsamasıyla sunulan mekanı tekrar kurarak bu dengeyi değiştirir. Beden heykellerin arasından hareket ettikçe, mekanın kendisine sunduğu biçim içinden, ancak kendine has duyumsama süzgecini kullanarak deneyimini oluşturur, bir anlamda mekanı kendi duyumuyla manipüle etmeye çalışır (**Şekil 4.8**). Beden kendisine sunulan anlamsal olarak kesinleştirilmemiş kurgu içinde, kendi deneyimi aracılığıyla geçici bir bütünlük oluşturur. Hiçbir koşulda yalnız başına bir tamlik sergileyemeyen mekanın bu muğlak tarafı çalışmanın ana eksenine yerleştirilmişmiş ve ziyaretçinin mekanın tamamlayıcısı olmasına vurgu yapılmıştır.

Yaşayan bir bedeninin deneyimi sayesinde mekan, ‘yaşanan mekan’ noktasına taşınır. Heykellerle oluşturulan mekan performansın kendisi gibi görünse de, performans, deneyimleyen bedenle birlikte ancak ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan tansiyon grafiği bu anlamda bedeninin manipülasyon yöntemlerini mekandan daha baskın olarak kullandığını göstermekte, tansiyon ağırlıklı olarak bedeninin kullandığı yöntemlere doğru bir genişleme sergilemektedir.



Şekil 4.8: Zaman Meselesi, tansiyon diyagramı.

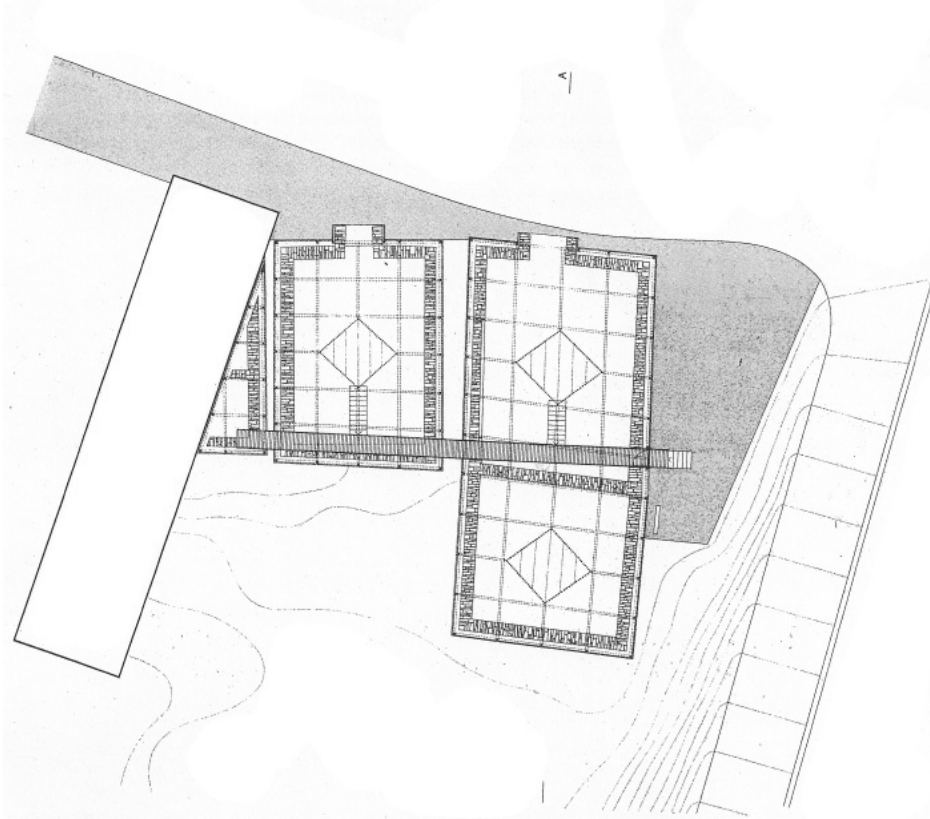
4.1.2 Chur Roma Kalıntıları Korunağı (1986), Peter Zumthor

Roma Kalıntıları Korunağı (Shelters for Roman Archaeological Site), İsviçre'nin Chur kentinde endüstriyel binaların bulunduğu bir alanda, Roma kalıntılarını koruması için tasarlanmış bir yapıdır. Yapıyı analiz etmeden önce Zumthor'un mimarlık ve tasarım yaklaşımına eğilmek yerinde olacaktır.

Zumthor, kendi mimarlık yaklaşımının duyum, malzeme ve atmosfer üzerinden şekillendiğinden söz eder ve mimarlığın niteliğini mekanın sahip olduğu atmosferde arar. 'Atmosfer' Zumthor için bir estetik kategorisidir. Bir yapının niteliğinin, o yapıyı deneyimleyende bir takım hisleri harekete geçirme becerisiyle anlaşılabilirliğini belirtmektedir (manage to move me) (Zumthor, 2006). Bir yapıyla yaşanan ilk karşılaşmada edinilen duyumun mekanın atmosferinden kaynaklandığını söyler ve kendi çalışmalarında temel olarak bu atmosferin tasarımını yapmaya çalıştığını vurgular. Bu sebeple tasarım sürecinde mimari atmosferi oluşturduğunu düşündüğü bileşenleri ayrı ayrı ele almakta ve bunları dokuz maddede toplamaktadır: mimari varlık, malzeme uyumluluğu, mekanın sesi, mekanın ısısı, kuşatan nesneler, sakinlik

ve cazibe arasındalık, içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri ve nesnelerin sahip olduğu ışık (Zumthor, 2006). Bu yaklaşımla Zumthor mimaride nitelik arayışına bir cevap üretmiş olmaktadır. Swisher'ın (2010) deyimiyle, atmosfer bir düşünce değil, histir ve beden, başka bir araçla değerlendirilemeyecek bu mimari niteliğin tek ölçüm aracıdır. Zumthor'un mekanı bütün bileşenleriyle tasarlaması, mekanın algı yönetimindeki gücünü arttırır. Tasarlanan atmosfer ziyaretçi deneyiminin bir prototipi niteliğindedir. Kişinin duyacağı sestten, hissedeceği sıcaklığa kadar pek çok detayla Zumthor mekana kuvvetli bir manipülasyon gücü kazandırır.

Zumthor'un mimari nitelik ve 'atmosfer' yaklaşımının ışığında Roma Kalıntıları Korunağı'na tekrar bakılacak olursa; bu yapının da benzer bir odaktan üretildiği anlaşılabacaktır. Yapı temel olarak, iki adet ahşap cepheli prizmadan ve bu prizmaları birbirine bağlayan lineer akstan oluşmaktadır (Şekil 4.9). Zumthor'un diğer tüm yapıları gibi bu yapı da çevresiyle uyum içindedir ve heykelsi görünümünden uzak, mütevazı bir tavır sergilemektedir. Dış cephede kullanılan ahşap binaya dışardan masif bir kütle olarak algılatır (Şekil 4.10).



Şekil 4.9: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, plan şeması, (Url-16).



Şekil 4.10: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, genel masif görünüş, (Url-17).

Masif görünüşe rağmen, ahşap parçaların eğimli ve aralıklı olarak yerleştirilmesi sebebiyle bina aslında dış mekanla ilişki içindedir (Şekil 4.11). Cephenin geçirgenliği sayesinde antik kalıntıların var olduğu çevrenin sıcaklık, rüzgar gibi iklimsel özellikleri ziyaretçi tarafından algılanır. Zumthor'un malzeme seçimi kullanıcının bedensel deneyimini etkiler niteliktedir. Örneğin zeminde kullanılan çakıl taşları, yapılı bir binanın içinde bulunduğu hissini kırarak, bir arazide yürüldüğü hissini uyandırır ve bu durum zamansal bir çağrışıma neden olmaktadır (Şekil 4.12). Bunun yanında adımlarla birlikte oluşan ses ve bedenin pürüzlü yüzeyle edindiği duyum binanın karakteristik atmosferinin ziyaretçiye geçmesini sağlamaktadır. Benzer şekillerde bina içinde metal ve kumaş kullanımları da mevcuttur (Şekil 4.13).



Şekil 4.11: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, iç - dış mekan ilişkisi, (Url-18).

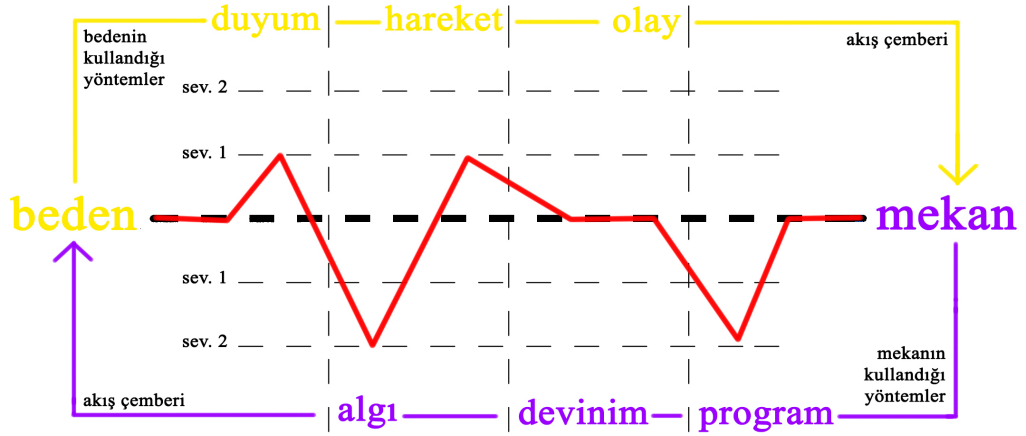


Şekil 4.12: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, detaylar, (Url-19).



Şekil 4.13: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, iç mekan, (Url,20).

Roma Kalıntıları Korunağı malzemeyi ele alışı, çevresel verileri mekanın bileşeni haline getirmesi, ses, ışık gibi etmenleri bir tasarım girdisi olarak ele alması ve onları ‘atmosfer’e katkı sağlayacak şekilde yorumlamasıyla, bedenin algısına ve duyumuna yönelir; onu manipüle etmeye çalışır. Beden kendi kurgusunu yapmakta Zaman Meselesi örneğindeki kadar özgür değildir. Yapı kendi tasarladığı deneyimin ziyaretçi tarafından aynı şekilde duyumsanmasını ve tasarımcının öngördüğü çıkarımları yapmasını beklemektedir. Binanın programını oluşturan antik kalıntıların sergilenmesi bir deneyim biçimine dönüşür ve mekan sunduğu deneyimle performans gösterir hale gelir (Şekil 4.14). Ortaya çıkan diyagram, tansiyonun mekanın sunduğu yöntemler aracılığıyla daha kuvvetli bir genişleme gösterdiğini açığa çıkarmaktadır.



Şekil 4.14: Chur Roma Kalıntıları Korunağı, tansiyon diyagramı.

4.2 Hareket - Devinim Yöntemine Dair Örnekler

4.2.1 Hilozoik Zemin (2010), Philip Beesley

Hilozoik Zemin (Hylozoic Ground), mimar Philip Beesley tarafından 2010 Venedik Mimarlık Bienali için Kanada Pavyonu olarak tasarlanmıştır (Şekil 4.15). Beesley'in işleri genel olarak doğa ve teknoloji arasındaki muğlak sınırdaki yer almaktadır (Toor, 2013). Beesley, canlılık kavramının maddedeki hallerini aramakta ve işlerinde bu arayışı görünür kılmaya çalışmaktadır. Beesley hilozoik serisine 2008 yılında başlamıştır ve bu seri kapsamında üretilen işleri 'metabolik mimarlık' olarak tanımlamaktadır (Beesley 2010). Hilozoizm maddeden doğan yaşam algısına dayanan antik bir düşünce biçimidir ve seri kapsamında ortaya konulan ürünlerin tamamı bu maddesel enerjinin açığa çıkarılmasına dayanmaktadır.

Hilozoik Zemin yerleştirmesi, temel olarak insan hareketlerine reaksiyon veren dijital alıcılarla örülmüş bir ağıdır. Oluşturulan strüktür, yaklaşım alıcıları, mikroişlemciler, mekanik bağlayıcılar ve filtreler sayesinde çevresiyle etkileşim halindedir (Şekil 4.16). Havadaki nem ve organik partiküllerin süzülmesiyle bir çeşit nefes alıp verme hareketi yapan bu kırılmalı strüktür yaşayan bir organizma hissi uyandırmaktadır. Beesley (2010) yerleştirmenin, çevresiyle birlikte nefes alıp veren, 'dev bir akciğer' olduğunu söylemektedir. Bu dev strüktür yapısına yerleştirilen hareket belleği sayesinde çevredeki verilerden kaynaklı olarak edindiği formunu bir süre koruyabilmektedir. Böylece çevredeki hareketle şekillenen ve çevreyi tekrar biçimlendiren bir heykelin ortaya çıkmış olduğu söylenebilmektedir. Çalışma, sürdürülebilir tasarım, geotekstil,



Şekil 4.15: Hilozoik Zemin, genel görüntü, (Url-21).

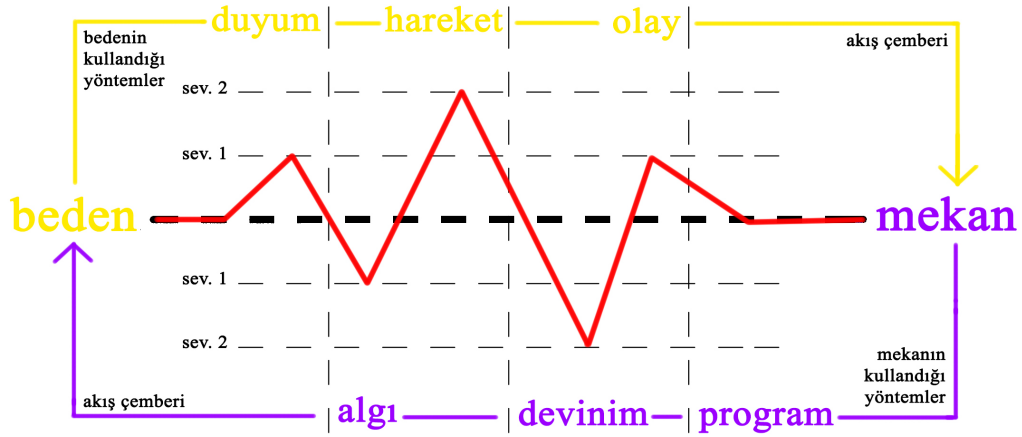
malzeme bilimi, çevre mühendisliği, robotik araçlar, psikoloji ve biyo-teknoloji gibi pek çok disiplinin olanaklarından yararlanılarak uygulanmıştır (Beesley, 2010).



Şekil 4.16: Hilozoik Zemin, alıcılar, (Url-21).

Çevresiyle sürekli olarak interaktif bir ilişki içinde olan yerleştirme, performansını beden hareketinden aldığı ivmeyle kurmaktadır. Bir bedenin hareketi söz konusu olmadıkça, yerleştirme kendi devinimini tamamlayamamakta ve mekânsal özelliğine kavuşamamaktadır. Çalışmanın ana eksenini oluşturan bu bağımlılık ilkesi, beden ve mekan arasındaki bütünlüklü ilişkinin hareket odağından okunmasını sağlamaktadır.

Bu örnekte, bedeninin hareketi mekanın devinimine neden olmakta ve mekan içinde bulunduğu devinim ve aldığı yeni biçimle bedeninin algısını yönlendirmektedir. Kendi varlığıyla mekanın sürekli yenilenen aurasını duyumsayan beden, kendine ve ana özgü yeni bir imgesel mekan inşa etmektedir. Bu akış, Hilozik Zemin performansı bağlamında bedenle mekan arasındaki tansiyonun çerçevesini oluşturur (Şekil 4.17).



Şekil 4.17: Hilozoik Zemin, tansiyon diyagramı.

4.2.2 Londra'nın Gözü (1999), David Marks ve Julia Barfield

Londra'nın Gözü (London Eye), David Marks ve Julia Barfield tarafından Londra'nın kent ikonu olması için tasarlanmış bir çeşit kentsel oyuncaktır. 1999 yılında açılan yarışma nedeniyle tasarlanan yapı ödüle layık görülmemiş, ancak mali destek sunan firmalar aracılığıyla inşa edilmiştir. 135 metre yükseklikle olan bu dönme dolap, bir seyir kulesi niteliğindedir ve en yüksek noktasından tüm Londra gözlemlenebilmektedir (Şekil 4.18). Strüktür temel olarak, 120 metre çapında bir halkaya takılı, 25 kişi kapasiteli 32 adet gözlem kapsülünden oluşmaktadır (Şekil 4.19). Çember bir tur dönüşünü yaklaşık olarak 30 dakikada tamamlamaktadır ve dönüş çok yavaş gerçekleştiği için ziyaretçilerin iniş ve binişleri için dönme dolap durdurulmamakta, devinim aralıksız olarak sürmektedir.

Gözlem için hareketli bir dönme dolap üretmek, bir gözlem kulesi inşa etmekten farklı bir yaklaşımdır. Bunun sebebi dönme dolabın, deviniminden kaynaklanan bir takım olanakları da beraberinde getirmesidir. Strüktürün hangi yönde hareket ettiği, bunu nasıl bir hızla veya ritimle yaptığı gibi, hareketin bileşenlerini oluşturan durumlar gözlemcinin algısını etkilemektedir. Bu durumda dönme dolabın kendi nitelikleri



Şekil 4.18: Londra'nın Gözü, genel görünüş, (Url-22).

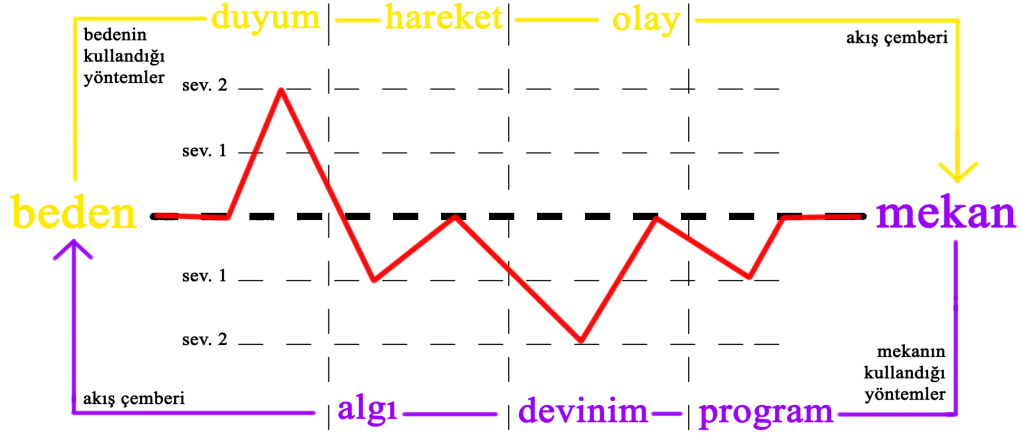


Şekil 4.19: Londra'nın Gözü, kapsüller, (Url-23).

gözlemci için bir algı parametresine dönüşür. Örneğin dönme dolabın turunu 30 dakika yerine 5 dakikada tamamladığı düşünülürse, kapsül içindeki ziyaretçilerin de kente dair algılarında farklılıklar olacaktır. Benzer şekilde dönme dolabın tek eksenli bir çember hareketi yerine, iki veya daha fazla eksenli bir devinim göstermesi gözlemcinin kenti başka açılardan da seyretmesine olanak tanıyacak ve gene algısında değişiklikler meydana getirecektir. Mekan devinimin gücünden yararlanarak, bedenin algısına ve dolayısıyla kentle kurduğu ilişkiye yön vermektedir.

Devinen kapsüller, içindeki deneyimleyenleri pasif bir harekete maruz bırakmaktadır. Burada devinim içinde olan dönme dolap kullanıcının görüş açılarını belirleyerek, algısını yönlendirmektedir. Mekan devinimiyle bir kent deneyimi organize etmekte ve bedene bir algı biçimi sunmaktadır. Mekanla birlikte pasif hareketli konumuna

gelen beden ise kendi duyumunu bu verilerle oluşturmaktadır (Şekil 4.20). Mekan ziyaretçiye kente dair bir bakış açısı sunmakta ve performansını bu sunuş biçimiyle ortaya koymaktadır.



Şekil 4.20: Londra'nın Gözü, tansiyon diyagramı.

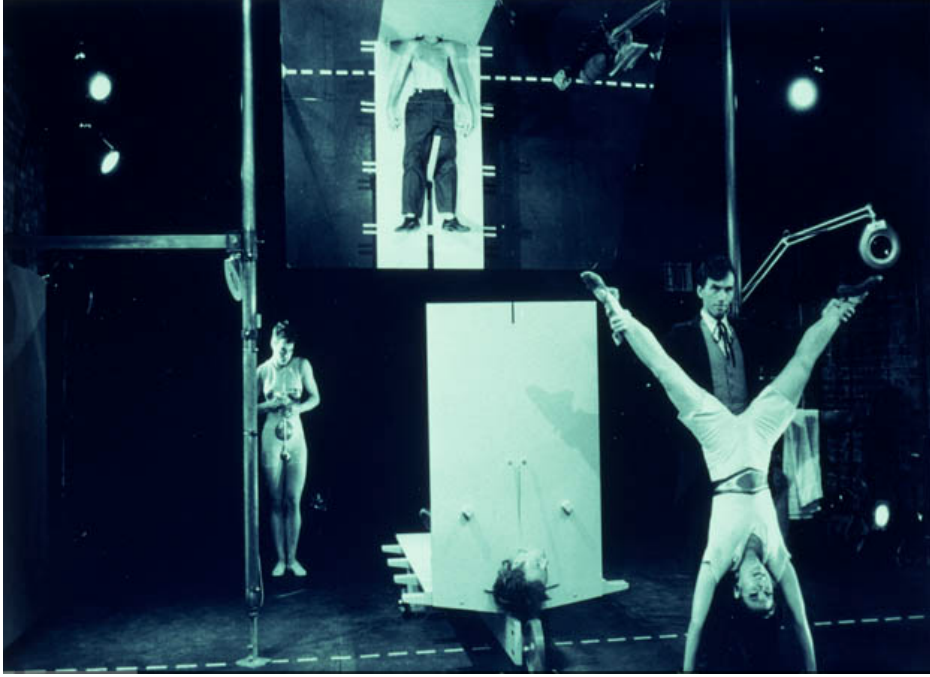
4.3 Olay – Program Yöntemine Dair Örnekler

4.3.1 Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör) (1987), DS + R

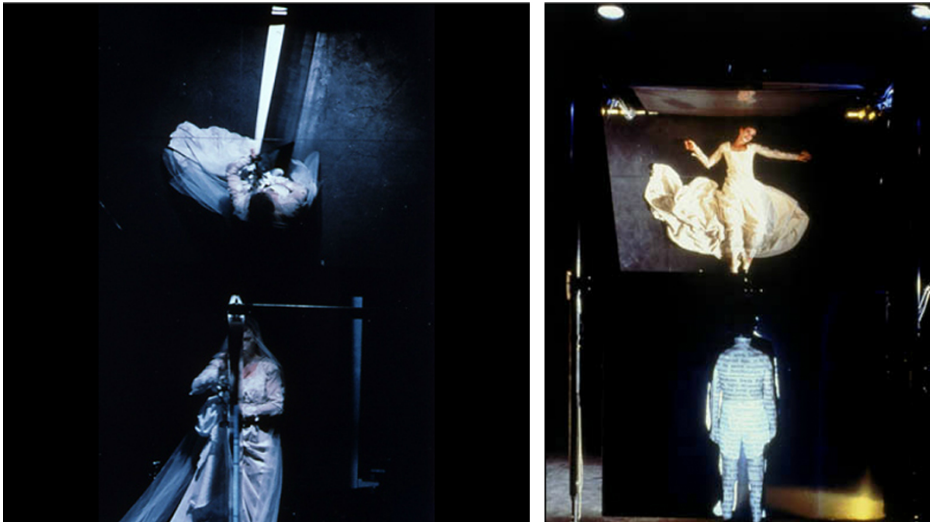
Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör), (Rotary Notary and His Hot Plate [Delay in Glass]) Diller Scofidio + Renfro'nun (DS+R) erken dönem çalışmalarından biridir ve performans, deneyim, sahne, seyirci, bellek gibi pek çok kavramın mimari bir yaklaşımla araştırılmasının ürünü olarak değerlendirilebilmektedir. DS+R'nin genel yaklaşımı çağdaş sanat ve mimarlığı buluşturmak üzerinedir ve sahne tasarımı koreografiye, binadan obje tasarımına kadar bütün çalışmalarında bu yaklaşımın izi sürülebilmektedir. DS+R 'mimarlığı görsel sanatlar ve sahne sanatlarıyla kaynaştıran disiplinlerarası bir atölye' olmak iddiasını taşımaktadır (Foster 2011).

Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör), Susan Mosakowski tarafından yazılıp yönetilen üçlemenin son parçasıdır. Dört oyuncu tarafından icra edilen oyun, erkek ve kadın arasındaki cazibe ve aldatmacaya dayanan aşk kovalamacasını konu edinmektedir (Holden, 1987). DS+R, sahne kurgusundaki temel yaklaşımın, alışılmış sahne mekanını bozmak olduğunu belirtmektedir. Sahne, bir tarafı kadın oyuncunun (Bride) diğer tarafı erkek oyuncunun (Bachelor) oyun alanını yaratacak şekilde, opak bir levhayla ikiye bölünmüş ve her iki tarafta da aşkın ele alınışına dair farklı

perspektifler sunulmuştur (Haralambidou, 2013) (Şekil 4.21). Tavana 45 derecelik açıyla yerleştirilen ayna sahnede hareket eden bedenleri çarpıtarak, eş zamanlı başka bir gösteri sunmaktadır (Şekil 4.22). Foster'ın deyimiyle (2011) bu basit kullanım tamamen mimari bir tavidir, çünkü sahne temel mimari temsil biçimlerine dönüşmektedir. Sahneden görülen hareketler plan, aynada görülen hareketler ise cepheyi oluşturmaktadır (Foster, 2011).



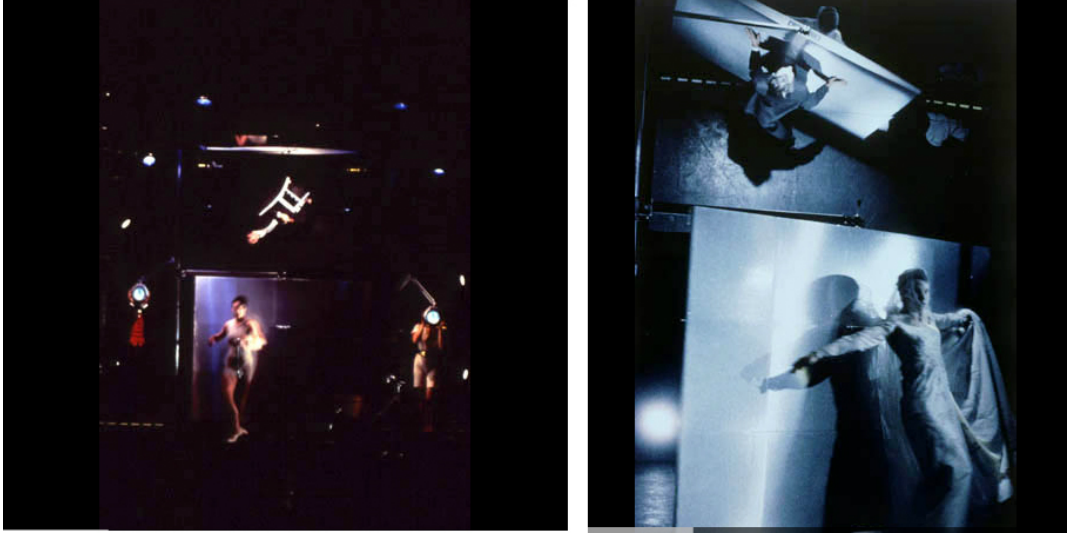
Şekil 4.21: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), sahne düzeni, (Url-24).



Şekil 4.22: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), oyundan görüntüler - 1, (Url-24).

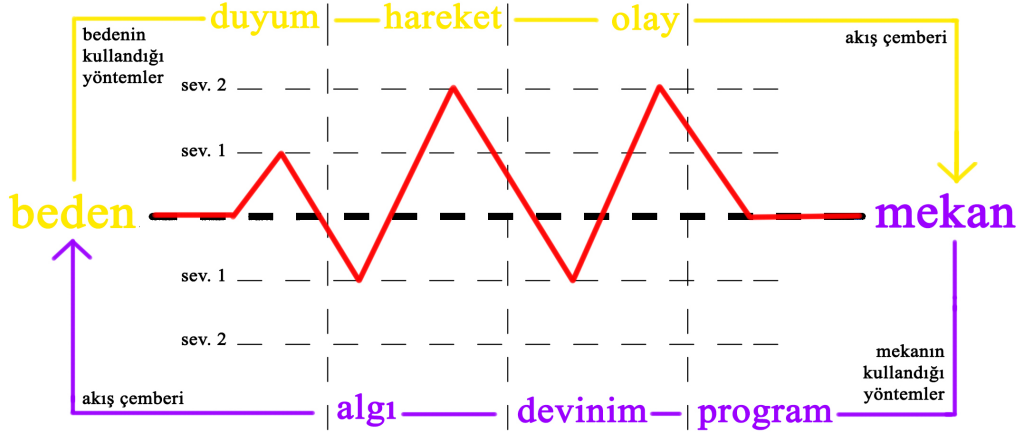
DS+R ayna aracılığıyla seyircinin normalde göremeyeceği bir açının ortaya çıkarıldığını ve böylece karakterlerin yalnızca seyirciye dönük olarak sergilenen kısmının değil, arkalarının da görünmesini sağlayarak, seyirci için bir mekan ifade

eden oyuncu bedeninin, oyun içinde değişen yerlerinin, fiziksel ve cinsel kimliklerinin her yönüyle sergilendiğini belirtmektedir. Sahnelemede ortaya konulan bu tercih hem çerçeve sahnenin sunduğu perspektivist yönelimi kıran bir sorgu, hem de metne yapılmış kavramsal bir destektir. Metin temel olarak insanın barındırdığı çoklu kişiliğe vurgu yapmakta ve bu sebeple aşka dair farklı yaklaşımları ortaya koymaktadır (Holden, 1987). Sahnede aynayla çoğaltılan bedenler, metindeki bu multi-kişilikli modern insan düşüncesini destekleyerek dramurtjik bir katkı da sunmaktadır. Bunun yanında ayna aracılığıyla, sahnedekileri sürekli bir bağlantı(sızlık) içinde tutan, bedenlerden, protezlerden ve imgelerden oluşan bir ‘sürekli devinim makinası’ elde edilmiştir (Foster 2011) (**Şekil 4.23**). Böylece seyirciye bedensel pratik yoluyla iletilen mesajın yanı sıra, mekansal olarak üretilen paralel bir söylem elde edilmiştir.



Şekil 4.23: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör), oyundan görüntüler - 2, (Url-24).

Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör) bir gösteri sanatı örneği olmakla birlikte, alışılmış örneklerden farklı olarak, performans gösteren yalnızca bedenler değil, aynı zamanda mekandır. Beden, sahnede gerçekleşen olayların öznesi olarak, mekanın sınırlarını, anlamını değiştirmektedir. Kurgusu tamamlanmış mekan, olayla birlikte tekrar şekillenmektedir. Mekan da kendi kurgusuyla hareket halindeki bedenden, seyirci tarafından algılanacak yeni bir anlatı sağlamaktadır. Olayın olanaklarıyla beden mekana hükmederken, mekanın olanakları da hem hareketli beden, hem de seyircinin algısıyla oynamakta ve yeni anlamlar üretmektedir. Bir anlamda beden mekan tansiyonundan üretilmiş bir biçim, performansın omurgasını oluşturmaktadır (**Şekil 4.24**).



Şekil 4.24: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör), tansiyon diyagramı.

4.3.2 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi (2004), SANAA

21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi (21st Century Museum of Contemporary Art), Kazuyo Sejima ve Ryue Nishizawa (SANAA) tarafından tasarlanmış olup, Japonya'nın Kanazawa şehrinde yer almaktadır. SANAA'nın projelerinde basit geometrik formlar ve minimal yaklaşımlar kullanma alışkanlığı ve binanın çevresiyle kurduğu diyaloga gösterilen hassasiyet bu bina da kendisini göstermektedir (Şekil 4.25).



Şekil 4.25: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, genel görünüş, (Url-25).

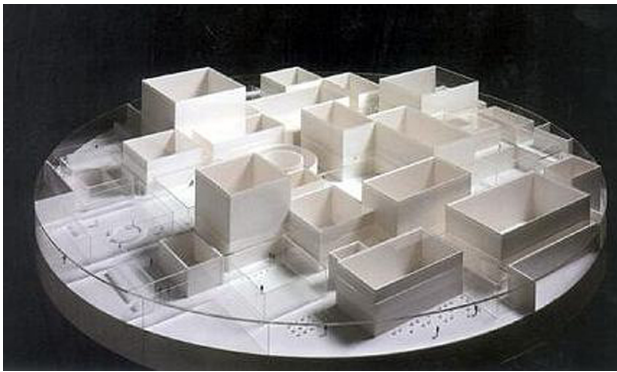
Dairesel bir forma sahip binanın şeffaflığı ve çevresiyle kurduğu açık ilişki; alışılmış olan, içe dönük müze kurgularından farklılaşmaktadır. Formundan kaynaklı olarak herhangi bir ön, arka cephesi olmayan binanın girişi kavisli cam cepheden sağlanmaktadır. SANAA cam cephe aracılığıyla içerdeki hareketin dışardan

bakıldığında bir yanılsama yaratmasını hedeflediklerini belirtmektedir (Lubow, 2005) (Şekil 4.26).



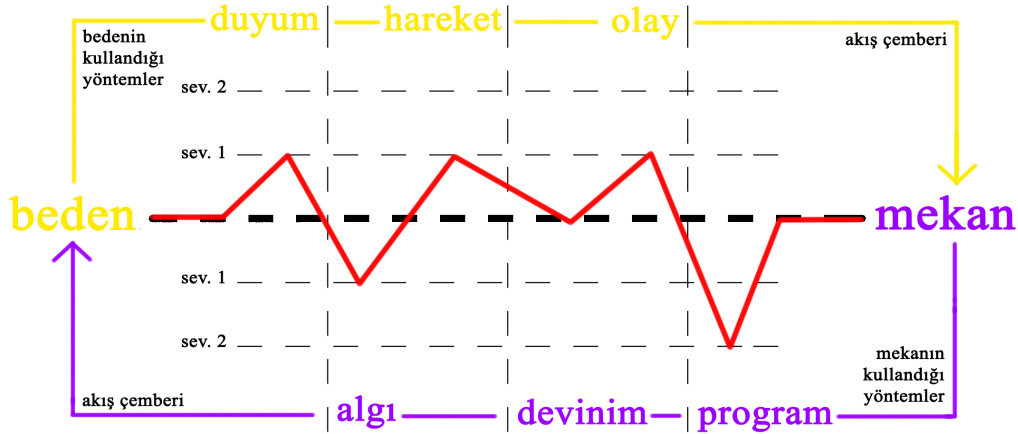
Şekil 4.26: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, iç mekan - dış mekan ilişkisi, (Url-26).

SANAA'nın yapıyı ele alışındaki fark kendisini yalnızca binanın formunda ve şeffaflığında göstermez. Bina yoğun müze programının yorumlanışına dair de farklı bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Sergi salonları, kütüphane, konferans salonu, çocuklar için çalışma alanları, gösteri alanları ve sosyal toplanma alanlarını içeren yoğun programı SANAA birbirinden bağımsız birimler olarak ele almıştır. En büyük hacim olan sergi mekanı dahi çeşitli galerilere ayrılarak, benzer büyüklükteki birimlerin arasına karışmıştır ve aralarında herhangi bir hiyerarşi ya da öncelik bulunmamaktadır (Doğan, 2006) (Şekil 4.27). SANAA bu parçacıl yaklaşımı programın zaman içinde değişmesine ve binayı dönüştürmesine olanak vermek amacıyla benimsemiştir. Birimlerin arasında kalan boşluklar koridor görevini gelmekte ancak kullanıcıya bir yön dayatmamaktadırlar (Doğan, 2006). Böylelikle her kullanıcı, genel müze yaklaşımının aksine kendi rotasını belirleyebilmektedir. SANAA ürettikleri mimarinin insan davranışına alternatif yollar sunmak hedefinde olduğunu söylemektedir (Lubow, 2005) (Şekil 4.27).



Şekil 4.27: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, program organizasyonu ve müze ikonu, (Url-27).

21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi programı ele alış biçimiyle beden mekan ilişkisine yeni bir yorum getirmektedir. Program baskın bir manipülasyon yöntemiyle beden deneyiminden ayrı ele alınamamaktadır ve SANAA da tasarımını bu birliktelikten yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Nishizawa kullanıcının yapıyı deneyimlemeye başlayana kadar bir binanın ancak yüzde yetmiş oranında tamamlanabildiğini söylemektedir (Lubow, 2005). Bu yapıda da programı kullanıcı üstünde bir baskı unsuru olarak uygulamak yerine esnek bırakmış ve binayı beden deneyimine açmıştır. Başka bir deyişle; bina, program ve olay arasında oluşan muğlak alandan beslenmektedir. Bedenin deneyimini biçimlendiren, binanın dikte ettiği organizasyon şeması değil, binanın sunduğu alternatifler arasından seçim yapan kullanıcıdır. İlişkinin yönetimi gene mekanda olmasına rağmen kullanıcı kendi olay potansiyeliyle bu baskınlığı dengeleyerek, tansiyonun bir unsuru olmaktadır (Şekil 4.28). Tansiyon, mekanın program önerileri yapmasıyla tetiklenir, bedenin kendi tercihiyle olayı gerçekleştirmesi ve mekana dair duyumu oluşturmaya son bulmaktadır.



Şekil 4.28: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi, tansiyon diyagramı.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Beden ve mekan varoluşları itibariyle Kartezyen düşünce sisteminin aksine birbirinden ayrı ele alınamamaktadır. Beden her daim çevresini saran mekanla kendini tamamlar. Algısını çevreden soyutlayan ve zihinsel üretimini bu çevreden bağımsız gerçekleştiren bir beden düşüncesi yanıltıcı ve indirgemeci olacaktır. Mekan da benzer biçimde kendisini deneyimleyen bedenden bağımsız olarak kurgusunu tamamlayamayacak, bir anlamda gerçekleştiremeyecektir. Düşünce tarihinin bugün geldiği noktada da, iki kavram arasına daha önce çizilmiş keskin sınırlar reddedilerek, beden ve mekan arasındaki bütünleşik yapıya vurgu yapılmaktadır. Beden mekan ilişkisine odaklanıldığında, ilk olarak bu bütünleşik yapının ortaya konulması ve beden ve mekanın muğlaklaşmış sınırlarının kabulü önem taşımaktadır.

Beden kurulan ilişkilerin öznelerinden biri olarak, kendi olanakları dâhilinde mekana temas eder. Bedenin olanaklarını anlamak için ise, bugüne kadar yapılmış kavramsallaştırmalara ve bedenine ele alınma biçimlerine bakılmalıdır. Beden çevresiyle ilişki kurarken algı, duyum, hareket gibi doğasında var olan olanakları devreye sokar. Bu olanaklar birbirinden ayrılmış bir beden ruh ikililiğinden değil, ruhsal ve bedensel bir bütünlükten beslenir. Daha yalın bir ifadeyle, beden aklın boyunduruğu altında hareket eden bir metabolizma değil; duyusal ve zihinsel bütünlükle algılayan, duyumsayan, yorumlayan bir toplam haldir. Bedenin kurulmuş bir saat gibi işleyen makine değil de, ruh ve beden bütünlüğüyle yorumlayan, dönüşen olması onun ‘yaşayan beden’ olduğunun göstergesidir.

Mekan ilişki içinde ele alınan diğer öznedir ve mekana yaklaşım, mekanın yalnızca cansız bir nesne olarak bedene zemin oluşturmamasından öte, kurgusal canlılığıyla ele alınmıştır. Mekanın statik bir nesne olarak ele alınması onu edilgen bir konuma soktuğundan, mekan yalnızca bir boşluk tasarımı olarak değerlendirilememektedir. Genel yaklaşımın aksine, mekan taşıdığı aura ve devinimle duyuma yönelir ve ilişki içinde beden kadar aktif bir rol oynar. Bedenin mekanı şekillendirdiği kadar mekan da bedeni şekillendirir. Mekanın kurgusundan kaynaklanan fiziksel baskınlığı

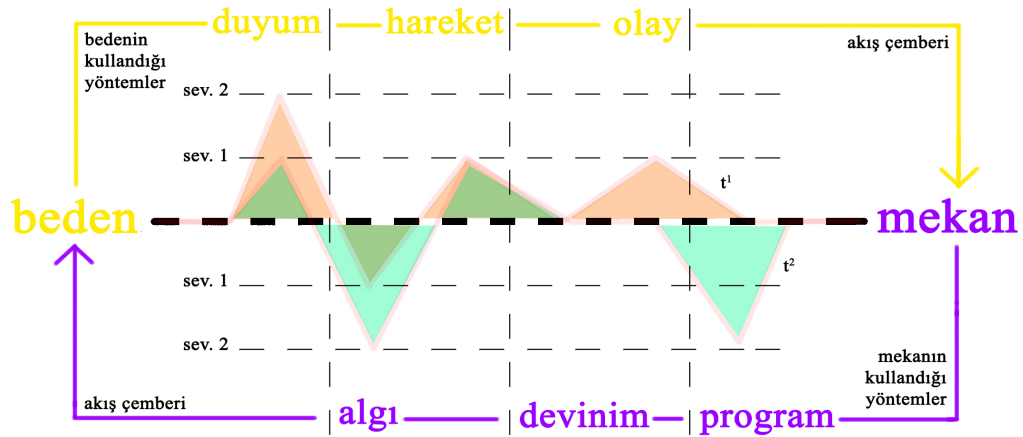
da, deneyimleyenin mekanı tüketimi sırasında kırılır. Mekan deneyim sırasında yeniden kurulur ve yaşamaya başlar. Beden mekan ilişkisinin analizinde ele alınan mekan kavramsallaştırması da bu yönde olmaktadır. Mekan, performans kavramıyla birlikte ‘olay’dan ‘oluş’a doğru genişlemekte, üzerinde/içinde eyleyenler tarafından var edilen/biçimlendirilen pasif bir konumdan, insanları aktive eden, gerektiğinde tepki veren bir niteliğe doğru evrilmektedir (Güner, 2012). Mekan, kurgusunun ortaya koyduğu olanaklar düzleminde, olayla yeniden şekillenen ve sürekli bedenle temasta bulunan ‘yaşanan mekan’dır.

Beden ve mekan yaşayan, canlı, değişen, dönüşen yapılar olarak birbiriyle temasları sırasında şekil alır. Bu şekil alma, diğer bir deyişle konumlanma bir diğerini yönlendirmek, onu kendisine uygun davranmaya zorlamak üzerinedir. Beden ve mekanın karşılıklı olarak girdiği bu çekişme çalışmada ‘manipülasyon gerilimi’ olarak ele alınmıştır. Beden ve mekanın sahip olduğu algı, duyum, hareket, devinim, mekansal kurgu, olay gibi olanaklar da, manipülasyon yöntemleri olarak ortaya konmuştur. Farklı yöntemlerle ilişki içinde kendisine yer sağlayan beden ve mekan ilişkide bir denge sağlamaktadır ve bu denge durumu gerilimden doğan bir tansiyon olarak nitelendirilmiştir. Beden ve mekan arasındaki tansiyon ikisi arasındaki her türlü bilgi ve imgelem akışının zeminini oluşturmaktadır. Bedenin ve mekanın canlı olduğu ve dönüştüğü düşünüldüğünde de bu tansiyon hem çok çeşitlidir, hem de çok farklı biçimlerde görünür olabilmektedir. Beden ve mekan performansları bu görünürlüğün biçimlerini araştırmak için örneklem alanı olarak kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında seçilmiş örnekler, benzer manipülasyon yöntemlerini kullanarak, farklı beden mekan dengeleri kurmuş olmaları ve bu dengeleri farklı şekillerde görünür kılmaları açısından önemlidir. Bu noktada beden ve mekanı kendisine mesele edinmiş çağdaş sanat ve mimarlık iyi bir karşılaştırma platformu olarak ortaya çıkmıştır. Beden ve mekan odaklı performanslar arasında yapılan karşılaştırma, herhangi bir manipülasyon yönteminin öne çıkarılarak tansiyonun oluşturulduğu çalışmalardan derlenmiştir. Beden mekan tansiyonunun ifadesi için kullanılan diyagramların, öznel-arası nesnelliğini hatırlamakta, deneyimi yaşayan her beden, farklı anlarda farklı tansiyonları görünür kılacağını yinelemekte fayda görülmektedir.

Algı-duyum yöntemini ağırlıklı olarak kullanan çağdaş sanat üretimi Richard Serra’nın Zaman Meselesi isimli heykel yerleştirmesidir. Zaman Meselesi heykeli beden

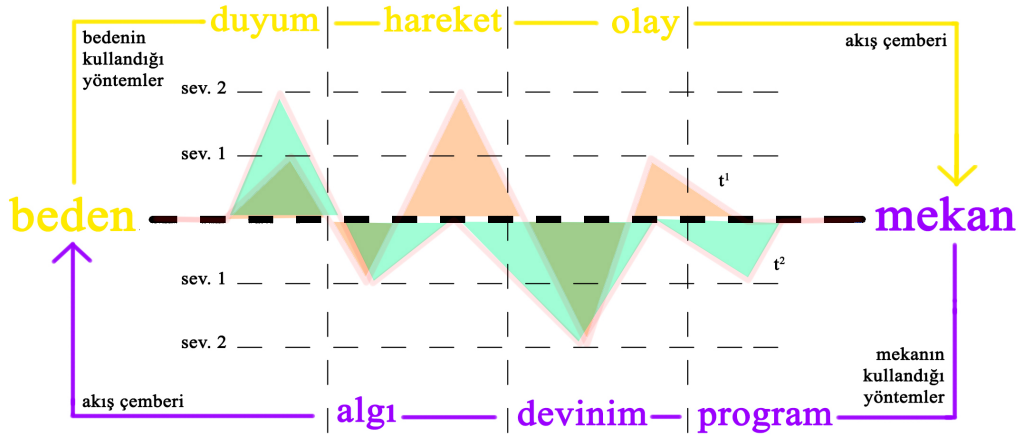
çağrışımlarını ve imgesini serbest bırakarak, her bedenin kendi deneyimiyle bir anlam çoğalması yaratmasını tetikler. Mimari karşılık olarak ortaya konulan Chur Roma Kalıntıları Korunağı ise, mekanın tasarlanmış tüm bileşenleriyle birlikte bedene bir deneyim biçimi sunar. Her iki örnekte de, algı-duyum yöntemi baskın olarak öne çıkmakta, ancak bu yöntem disiplinlerin kendi olanakları içinde değerlendirilmektedir. Zaman Meselesi, bedenin imgelemine tetikleyerek, mekanın bedenin duyumuyla tamamlanır olmasına vurgu yaparken, Chur Roma Kalıntıları Korunağı mekanı tüm ayrıntılarıyla tasarlanmış bir deneyim olarak ele alır ve bedenin duyumunu, mekanın yönetmesine vurgu yapar. Ortaya çıkan her iki performans diyagramında da, beden ve mekanın kendi manipülasyon yöntemlerini devreye soktukları görülmektedir (**Şekil 5.1**). Tansiyon çizgisi beden ve mekan tarafından genişletilmiş Zaman Meselesi bedenin duyumuna yönelerek, bedenin olay yaratma potansiyelini, bir anlamda olaybaz niteliğini de kullanmıştır. Zumthor'un binasında ise bedenin duyumuna yönelinmiş, mimarının program olanağı da devreye girmiş ve bedenin hareketi bu program üstünden şekillenmiştir. İlk örnekte bedenin baskınlığı, ikinci örnekte ise mekanın baskınlığı su yüzüne çıkmıştır.



Şekil 5.1: Algı-duyum yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Zaman Meselesi, t2: Chur Roma Kalıntıları Korunağı.

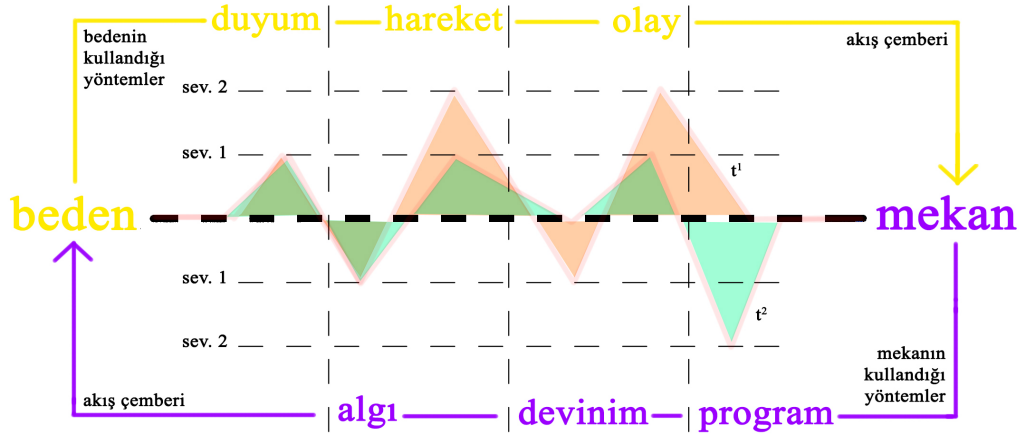
Hareket-devinim yönteminin incelendiği Hilozoik Zemin yerleştirmesinde temel ivme bedenin hareketi ve dolayısıyla mekanın devinimidir. Kişi mekana dair keşfini, kendi hareketlerini, dolayısıyla bedenini kullanarak yapmaktadır. Başka bir deyişle, mekanın olanakları bedenin olanakları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Londra'nın Gözü örneği ise, hareketin öznesine mekanı koymaktadır. Mekanın devinimiyle birlikte beden çevresiyle başka türlü bir ilişki kurmaktadır. Ortaya çıkan karşılaştırmalı

diyagramda Hilozoik Zemin'in, Londra'nın Gözü'nden farklı olarak beden hareketine ve bedenin olay yaratma potansiyeline yaslandığı görülmektedir. Londra'nın Gözü ise fonksiyonunun kesinliğine bağlı olarak program yöntemini de kullanmaktadır (Şekil 5.2). Hilozoik Zemin örneğinde beden performansının baskınlığı öne çıkarken, Londra'nın gözü örneğinde ise mekanın baskınlığı açığa çıkmıştır.



Şekil 5.2: Hareket-devinim yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Hilozoik Zemin, t2: Londra'nın Gözü.

Olay-program yönteminin incelendiği, Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötör) oyununun sahne tasarımı, tiyatronun olaya dayanan bir üretim biçimi olmasından mekânsal olarak faydalanmıştır. Metne dair bir kurgunun yapılmış olması, mekanın aslında gizli bir programa sahip olması olarak yorumlanabilir. Bunun yanında bu programın olaya göre pozisyon alan bedenlerle tekrar kurulması, olaydan mekânsal olarak faydalandığına işaret etmektedir. Olay gerçekleşmeden sahne mekan özelliğini kazanamamakta ve bedenin hakim olduğu bir tansiyon takip edilmektedir. 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde ise baskın olarak kullanılabilecek program serbestleştirilmeye çalışılmış ve bedene alternatif deneyimler sunulmuştur. Beden mekan arasındaki ilişkiyi dengeleyici bu yaklaşıma rağmen tansiyon mekanın sunduğu bu olanaktan güç kazanmıştır. Çalışmaların oluşturduğu diyagramlar, iki ürün arasındaki bu farkı ortaya koymaktadır (Şekil 5.3). Dikkat çeken nokta ise, programın baskınlık kazandığı müze örneğinde bile tansiyonun aynı zamanda olaydan da beslenmesidir. Bu durum da, mekanın yazdığı senaryonun gene de olaybaz bir bedene ihtiyacı olduğunu açığa çıkarmaktadır.



Şekil 5.3: Olay-program yöntemi örneklerinin tansiyon diyagramları; t1: Döner Noter ve Isıtıcısı (Camda Rötar), t2: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi.

Tüm diyagramlara bir arada bakmak, beden mekan arasındaki diyaloğun pek çok farklı biçimde ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Söz konusu tansiyon çizgilerini farklı bedenlerin, farklı zamanlarda, farklı şekillerde oluşturacağı göz önüne alınmakla birlikte, bir takım saptamalar yapmak mümkün hale gelmiştir. Seçilen çağdaş sanat örneklerinde tansiyonun beden kontrolünde genişlediği, seçilen mimarlık örneklerinde ise mekanın tansiyonu baskın olarak yönlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Diyagramların tamamından çıkarılabilecek bir diğer sonuç ise, beden ve mekan ilişkilerinin her zaman, hem beden hem de mekanın etkisi altında kurulduğudur. Tansiyon çizgileri, diyagramın yalnızca beden ya da mekanın etkilediği kısma sıkışmamakta, '0' ekseninin her iki yönünde de genişleme göstermektedir. Bu durum çalışmanın başından beri ortaya konulan, ilişkinin manipülasyon gerilimi olarak tanımlanmasını destekler niteliktedir. İlişki içinde beden veya mekandan yalnızca biri performans göstermemekte, kurulan ilişki her zaman aralarındaki tandanstan doğmaktadır.

Bu çalışmada araştırması yapılan beden mekan ilişkisinde, tek bir bedenin mekanla kurduğu ilişkiye değinilmektedir. Bedenin toplumsal yapı içindeki bedenler-arası konumu ve bu konumun bedenin mekanla kurduğu ilişkideki payı tez kapsamında göz ardı edilmiştir. Beden – beden – mekan üçgenindeki ilişkilerin analizinin nasıl olacağı, sayıca çoğalmış ve birbiriyle ilişki içinde olan bedenlerin tansiyon grafiklerini nasıl etkileyeceği bundan sonra yapılacak çalışmalar için bir soru niteliğini taşımaktadır.

Yapılan çalışmanın bu sorulara yaklaşımda zihin açıcı bir ön hazırlık niteliğinde olması, çalışmanın hedeflerinden birisidir.

Sonuç olarak, beden ve mekan sürekli bir ilişki içindedirler ve birbirlerini durmaksızın dönüştürürler. Ele alınan çağdaş sanat ve mimarlık örneklerinde görüldüğü üzere, baskın olan öznenin değişmesine rağmen, her iki biçim de beden ve mekan arasında güçlü ve sürekli bir şekilde var olan diyaloga tutunurlar. Performanslar, beden ve mekanın birbirlerine dönüşümünü ve birbirlerinin konumuna göre yeniden pozisyon alışlarını görünür kılarak bu ikili yapının aslında bir birini tamamladığını ve bir bütün oluşturduğunu açığa çıkarmaktadır. Bu diyalog hem mekan denemesi yapan mimarlar için, hem de beden sınırlarını arayan sanatçılar için ilham verici, zengin bir öz niteliğindedir. Aynı özün farklı noktalarından beslenen bu iki disiplinin birbirlerinin düşünme ve eyleme biçimlerinden yararlanabileceği su götürmez bir gerçek olarak kendisini göstermektedir. Tasarımda mekan performansından söz etmek için, mimarlık üretimi yaparken mekanın bedenle diyalogunu da bir tasarım verisi haline getirmenin gerekliliği mimarlık üretimine yeni bir perspektif getirmektedir. Mekana bir performansçı olarak yaklaşmak tasarımcıyı bugüne kadar süregelen konvansiyonel yöntemin dışına çıkmaya ve mekanın ‘ne yaptığını’ sorgulamaya itecektir. Bu yaklaşımın mekana yeniden bakan güncel mimarlık denemelerinde artan bir sıklıkla açığa çıkıyor olması ise su götürmez bir gerçektir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, O. A.** (2014). *Performans Sanatında Beden-Mekan İlişkisi*. Erişim tarihi: 20.09.2014, adres: <http://www.artfulliving.com.tr/detay/performans-sanatinda-beden--mekan-iliskisi>.
- Albayrak, C.** (2011). *Performative architecture as a guideline for transformation of the defence line of Amsterdam*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Aydınlı, S.** (1993). *Mimarlıkta estetik değerler*. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Ayna, A.** (2011). *Mekânın Duyusal-Algisal Boyutlarının Beden-Mekân İlişkisi Üzerinden İrdelenmesi: Pantomim-Mimarlık Sanat Dalları Arakesitinden Bakış*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Beesley, P.** (2010). *Introduction liminal responsive architecture*. Riverside Architectural Press.
- Bollnow, O. F.** (1961). Lived-Space. *Philosophy Today* 5, 5:1, 31-39
- Borden, I.** (1998). Body architecture. Skateboarding and the Creation of Super-Architectural Space. J. Hill (Edt.), *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* içinde (s. 195-216). Londra ve New York: Routledge.
- Bourriaud, N.** (2005) *İlişkisel estetik* (çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Carlson, M.** (2013). *Performans: Eleştirel bir giriş* (çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın 1996).
- Cevahir Şahin, G.** (2003). Cogito. Z. Direk (Ed), *Dünyanın teni Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s.80-94). İstanbul: Metis Yayınları.
- Corbusier, L.** (2011). *Mimarlık öğrencileriyle söyleşi* (çev. S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın 1942).
- Dervişoğlu, E.** (2008) *Mekan ve beden ilişkisi: Mekanın "bedenle kavrayış" üzerinden değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- De Certeau, M.** (2009). *Gündelik hayatın keşfi – I; eylem, uygulama, üretim sanatları* (çev. L. A. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın 1984).
- Dimendberg, E.** (2013). *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after images*. London: The University of Chicago Press.

- Dirksmeier P. ve Helbrecht I.** (2008). Time, Non-representational Theory and the "Performative Turn"—Towards a New Methodology in Qualitative Social Research. *FQS*, Volume 9, No. 2, Art. 55.
- Doğan, D.** (2006). *Boşluk*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Farthing, S.** (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. (çev. G. Aldoğan ve F. Candil Çulçu). Çin Halk Cumhuriyeti: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal yayın 2010).
- Foster, H.** (2013). *Sanat mimarlık kompleksi. Küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarımın birliği* (çev. S. Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal yayın 2011).
- Güler, Ö. K.** (2014). Çağdaş sanata mekan bağlamında bakış. *Tasarım Kuram*, 17, 39-53
- Güner, D.** (2012). Performans ve edimsellik olarak mimarlık, *Ege Mimarlık*, Nisan 2012, 24-29.
- Grozs, E.** (2001). Embodying space: an interview. *Architecture from the outside: essays on virtual and real space* içinde (s.3-30). Cambridge: The MIT Press.
- Hacılibeyoğlu, F.** (2005). *Mimarlıkta Devingenlik: Devingen Bir Mimari Ürün Olarak Konteyner*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Haralambidou, P.** (2013). *Marcel Duchamp and the architecture of desire*. Burlington: Ashgata Publishing Company
- Holden, S.** (1987). The stage: 'Rotary notary and his hot plate'. *New York Times*. Erişim tarihi: 10.03.2015. Adres: <http://www.nytimes.com/1987/06/18/theater/the-stage-rotary-notary-and-his-hot-plate.html>
- Isozaki, A.** (2007). Ma: Japonya'da zaman mekan. *Doxa*. 2007/09, 5, 67
- Kahraman, H. B.** (2006). *Performans, performative ve bedenin tamamlanma süreçleri*. Erişim tarihi: 21.09.2014. adres: <http://research.sabanciuniv.edu/878/1/3011800000250.pdf>
- Kolatan, Ş.** (2000). Tschumi ile konuşma. *Bernard Tschumi* içinde (s. 13-24). İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Leatherbarrow, D.** (2005). Architecture's Unscripted Performance. B. Kolarevic ve A. M. Malkawi (Edt.), *Performative Architecture: Beyond Instrumentality* içinde. Londra: Spon Press.
- Lefebvre, H.** (2002). Mekanın Üretilmesi'nde. *Mimarist*, 6, 25-33.
- Lubow, A.** (2005). Disappearing Act. *New York Times*. Erişim tarihi: 14.03.2015. Adres: http://www.nytimes.com/2005/10/09/style/tmagazine/sanaa.html?page=wanted=all&_r=0
- Lynton, N.** (2004). *Modern sanatın öyküsü* (çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi. (Orijinal yayın 1982)

- Merleau-Ponty, M.** (2005). *Phenomenology of Perception* (Fransızca'dan çev. C. Smith). Routledge, Taylor & Francis e-Library. (Orijinal yayın 1945).
- Merleau-Ponty, M.** (2010). *Algılanan dünya* (çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın 1948).
- Merleau-Ponty, M.** (2012). *Göz ve tin* (çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın 1964)
- Moulin, A. M.** (2013). Tıbbın karşısında beden (çev. S. Özen). A. Corbin, J. Courtine ve G. Vigarello (Edt.), *Bedenin tarihi 3 bakıştaki değişim: 20. Yüzyıl içinde* (s.15-59). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın 2005)
- O'Neill, M. E.** (2001). Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing. *Journal of Architectural Education*, 55, 3-12.
- Öktem Erkartal, P. ve Ökem, H. S.** (2015). Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması. *Megaron*, 2015 10(1), 92-111.
- Pallasmaa, J.** (2014). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. (Orijinal yayın 2005).
- Read, G.** (2013). Introduction: The play's thing. M. Feuerstein ve G. Read (Edt.), *Architecture as a performing art* içinde (s. 1-13) Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Rush, F.** (2009). *On architecture. Thinking in action*. New York: Routledge.
- Schechner, R.** (2013). *Performance studies: An introduction*. New York: Routledge.
- Sennett, R.** (2011). *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* (çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın 1996)
- Serra, R.** (2013) İmgeye karşı inşa (çev. S. Özaloğlu). *Sanat mimarlık kompleksi. Küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarımın birliği* içinde (s. 321-354). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal yayın 2011).
- Stern C. S. ve Henderson B.** (1993). *Performance: Texts and Contexts*. New York : Longman.
- Şentürk, L.** (2011). *Le Corbusier: Modülör'un bedeni. Modern mimarlıkta hegemonik erilliğin eleştirisi*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Toor A.** (2013). The living architecture of Philip Beesley. *The Verge*. Erişim tarihi: 13.04.2015. Adres: <http://www.theverge.com/2013/8/16/4624738/radiant-soil-philip-beesley-architecture-installation-edf-fondation-paris>.
- Tschumi, B.** (1990). "Spaces and events" the discourse of events. *Architectural Association*, 87-95. (Orijinal yayın 1983).
- Tschumi, B.** (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press.
- Tschumi, B.** (2001). Violence of architecture. M. McQuillan (Edt.), *Deconstruction: A reader* içinde (s. 229-234). New York: Routledge. (Orijinal yayın 1981)

- Tschumi, B.** (2008). Performance / architecture: An interview with Bernard Tschumi. *Journal of architectural education*, 61, 52-58.
- Uysal, H. I.** (2012). *Beden Kavramı Ve Deneyimler Üzerinden Bedenin Mimarlık Eğitiminde Yer Almasına İlişkin Öneriler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Vitruvius** (2005). *Mimarlık Üzerine 10 Kitap* (çev. S. Güven). Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, (Orijinal yayın yak. M.Ö. 40-35).
- Whitham G. Ve Pooke G.** (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım. (Orijinal yayın 2010)
- Yazgan, K.** (1996). Olay bombalama. Programlanmış mekan cafe. *Mimar tschumi. Mimarlık*, 272, 30-34
- Yıldız, S.** (2011). Mutfak, kriz ve kimlik. *Betonart*, 30.
- Zengin, N.** (2003). Görülmeyeni görmek: et kavramı üzerine. Z. Direk (Edt.), *Dünyanın teni Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler içinde* (s. 80-94). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zumhtor, P.** (2006). *Atmospheres: Architectural environments-surrounding objects*. Basel: Birkhäuser Architecture.

- Url-01**<https://en.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_kitchen>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-02**<<https://www.flickr.com/photos/hzenilc/4070224502/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-03**<http://duemeasure.altervista.org/jos/?doing_wp_cron=86285400390625>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-04**<<http://wewastetime.com/2010/07/22/homonorium/>> erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-05**<<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1431-view-abstract-profile-tatlin-vladimir.html>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-06**<<http://archive.lansingstatejournal.com/article/20121108/THINGSTODO01/311080069/zaha-hadid-architect-cincinnati-center-contemporary-arts-eli-broad-museum>>,
<<https://politecture.wordpress.com/2011/11/05/seattle-public-library/>>,
<<http://99designs.com/designer-blog/2014/04/08/10-design-principles-take-famous-architecture/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-07**<<http://www.ediblegeography.com/dining-disorder/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-08**<<http://thecharnelhouse.org/tag/erich-consemuller/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-09**<<http://artbeforesleep.tumblr.com/post/16896262381/ana-mendieta-1948-1985>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-10**<<https://www.pinterest.com/pin/406238828857987113/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.

- Url-11**<<http://artportal.hu/magazin/nemzetkozi/dijeso-az-ev-vegen-kik-mit-kaptak-szerte-a-vilagban>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-12**<<http://www.domusweb.it/en/art/2005/06/24/serra-in-bilbao.html>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-13**<http://www.nytimes.com/2007/06/01/arts/design/01serr.html?oref=slogin&_r=0>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-14**<<https://www.pinterest.com/ariannapiva/richard-serra/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-15**<<https://mnaves.wordpress.com/2007/06/04/richard-serra-at-the-museum-of-modern-art/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-16**<<https://www.pinterest.com/pin/198228821070516478/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-17**<<http://www.flickriver.com/photos/saintx/8057334344/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-18**<<https://www.flickr.com/photos/heyitschili/4782324225/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-19**<<http://www.arcspace.com/features/atelier-peter-zumthor/shelters-for-roman-archaeological-site/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-20**<<http://www.myswitzerland.com/en/contemporary-schutzbau-roemische-ausgrabung-protective-buildings-for-roman-excavations-chur.html>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-21**<<http://www.dezeen.com/2010/08/27/hylozoic-ground-by-philip-beesley/>>, <http://philipbeesleyarchitect.com/sculptures/0929_Hylozoic_Ground_Venice/index.php>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-22**<<http://www.radiotimes.com/news/2013-12-24/sherlocks-travel-guide-to-london>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-23**<<http://www.galaxytab8910.com/2012/01/26/galaxy-tab-10-1-unterstutzt-das-london-eye/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-24**<<http://www.dsrny.com/#/projects/rotary-notary>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-25**<<http://archiv.actieforum.com/t47-erschliessungs-typologien>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-26**<<https://huldufolks.wordpress.com/tag/21st-century-museum-ofcontemporary-art/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.
- Url-27**<<https://ps2pm.wordpress.com/page/2/>>, erişim tarihi: 05.03.2015.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Damla Duru

Doğum Yeri ve Tarihi: İzmit, 17.05.1987

Adres: Hasanpaşa Mah. Pusula Sok. No: 22/9 Kadıköy - İstanbul

E-Posta: damladuru2@gmail.com

Lisans: 2010, Anadolu Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Y. Lisans: 2015, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

Mesleki Deneyim: Mezuniyet sonrasında M+D Mimarlık'ta 2 yıl süreyle çok sayıda farklı ölçekte projenin içinde yer almış olup, 2012 senesinden beri TCDD bünyesinde şantiye kontrol mimarı olarak çalışmaktadır.