

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TASARIMDA BEDENSEL FARKINDALIK:
BİR ARAYÜZ OLARAK DANS**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şadiye Betül AY BİRSÖZ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

MAYIS 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TASARIMDA BEDENSEL FARKINDALIK:
BİR ARAYÜZ OLARAK DANS**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Şadiye Betül AY BİRSÖZ
(502101100)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ

MAYIS 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün **502101100** numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Şadiye Betül AY BİRSÖZ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“MİMARİ TASARIMDA BEDENSEL FARKINDALIK: BİR ARAYÜZ OLARAK DANS”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Fatma ERKÖK**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ayrin ERSÖZ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **04 Mayıs 2015**
Savunma Tarihi : **25 Mayıs 2015**

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca deneyimlerini ve bilgisini paylaşmaktan çekinmeyen, yardımlarını esirgemeyen ve bana yol gösteren saygıdeğer hocam Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ'ye,

Eğitim hayatım boyunca desteğini esirgemeyen bugünlere gelmem de en büyük pay sahibi olan annem Asuman Ay, babam Eyüp Ay'a,

Manevi desteğini ve motivasyonunu benden esirgemeyen, bana cesaret veren, sürekli yanımda olan ve hayatım boyunca da yanımda olacağına inandığım Özcan BİRSÖZ'e, Sonsuz teşekkürlerimi sunarım...

Mayıs 2015

Ş. Betül AY BİRSÖZ
(İç Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. BEDEN VE MEKAN	5
2.1 Mimarlığın Bedeni	5
2.2 Dansın Mekanı	13
3. MİMARLIK VE KOREOGRAFİ	27
3.1 Mimari Beden.....	28
3.2 Koreografik Mekan	38
4. DENEYSEL BİR YAKLAŞIM: WILLIAM FORSYTHE.....	49
4.1 Koreografi Stratejisi	50
4.2 Deneysel Çalışmaları.....	54
5. SONUÇ VE ÇIKARIMLAR	61
KAYNAKLAR	65
ÖZGEÇMİŞ.....	71

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Leonardo Da Vinci, 1492'de çizdiği vitruvius adamı (solda) ve oran çalışmaları (sağda) .	6
Şekil 2.2 : Solda Francesco Giorgio eskizi, Sağda Leonardo da Vinci eskizi	7
Şekil 2.3 : Francesco Giorgio kilise tasarımı eskizleri .	8
Şekil 2.4 : Le Corbusier'in Modulor Adamı	10
Şekil 2.5 : Pantomim sanatçısı Jean ve Brigitte Soubeyran, "Sirk'te" adlı gösteride, 1950	15
Şekil 2.6 : Sırasıyla Ruth St. Denis-Loie Fuller-Isadora Duncan	17
Şekil 2.7 : Icosahedron	18
Şekil 2.8 : Laban Hareket Teorisi	19
Şekil 2.9 : Bauhaus tiyatro atölyesi	20
Şekil 2.10 : Schlemmer'in beden mekan diyalektiği	21
Şekil 2.11 : Balanchine ve dansçıları	22
Şekil 2.12 : Metapolis	23
Şekil 2.13 : Sessiz çarpışmalar (Silent Collisions)	23
Şekil 2.14 : Nerve.	24
Şekil 2.15 : Body As Site.	24
Şekil 3.1 : Triadic Ballet çizimleri.	30
Şekil 3.2 : Schlemmer'in kostüm biçimleri.	30
Şekil 3.3 : Schlemmer'in Soyut mekan yasaları çizimi (Solda),Organik adam çizimi (Sağda)	31
Şekil 3.4 : Pole dans	32
Şekil 3.5 : Glass dans	32
Şekil 3.6 : Fukuhara - Uzam dansı (Space Dans).	34
Şekil 3.7 : On Space Time Foam	35
Şekil 3.8 : Kent mekanı içinde bedenler (Bodies in urban space)	36
Şekil 3.9 : Hoppla	39
Şekil 3.10 : Crawl	40
Şekil 3.11 : Five Dance Constructions and Some Other Things adlı çalışmanın (Solda) plan eskisi, (Sağ üst) Huddle , (Sağ alt) Slant Board	41
Şekil 3.12 : Hangers (Solda 2010 yılı, sağda 1961 yılı gösterimleri)	42
Şekil 3.13 : The Plywood Show	43
Şekil 3.14 : Cylinder	43
Şekil 3.15 : See-saw	44
Şekil 3.16 : Floor of the forest	45
Şekil 3.17 : Manhattan transcripts 1: the park.	46
Şekil 3.18 : Havaifişek gösterisinin diyagramı ve olayın gerçekleşmiş hali.	47
Şekil 3.19 : Eğlence sarayı (Fun palace).	48
Şekil 3.20 : Eğlence sarayı (Fun palace) plan şeması.	48
Şekil 4.1 : Laban'ın hareket modeli.	50
Şekil 4.2 : Enemy in the Figure.	53
Şekil 4.3 : Enemy in the Figure.	53
Şekil 4.4 : White Bouncy Castle.	55
Şekil 4.5 : City of Abstract.	56
Şekil 4.6 : Scattered Crowd.	57
Şekil 4.7 : Nowhere and Everywhere at the Same Time.	57

Şekil 4.8 : Aviation.....	58
Şekil 4.9 : The Fact of Matter	59

MİMARİ TASARIMDA BEDENSEL FARKINDALIK: BİR ARAYÜZ OLARAK DANS

ÖZET

Mimarlığın öznesi olarak beden, mekanın kavranmasında en önemli unsurdur. Bu nedenle de mekansal verilerin keşfedilmesindeki yolun bedensel farkındalığın geliştirilmesinden geçtiği düşünülmektedir. Çalışmanın amacı, mekanın potansiyellerini, olası farklı açılımlarını ve sınırlarını, beden yoluyla sorgulamak ve mimari tasarımda bedensel farkındalığı arttırmaktır. Beden ve mekan ilişkisinde dans disiplini bir ara yüz olarak ele alınıp, dansçı, koreograf ve mimarların bu alandaki edindiği deneyim ve birikimlerinden faydalanılarak, mimari tasarımda bedenin ele alınışına ışık tutacak bir çalışma oluşturulması hedeflenmektedir.

Çalışma üç ana başlıkta toplanmıştır. Öncelikle beden ve mekan ilişkisi genel hatlarıyla ele alınacaktır. Mimarlık genellikle mekan ile, dans ise beden ile ilişkilendirilir. Çalışma kapsamında bu alışlagelmiş durumun dışına çıkılarak, beden mimarlık, mekan ise dans disiplini bağlamında değerlendirilecektir. Mimarlıkta bedenin dansa ise mekanın ele alınışı, tarihsel süreç içerisinde incelenecek ve günümüze gelene kadar olan değişimleri irdelenecektir. Sonraki aşamada, beden ve mekan ilişkisinden yola çıkarak, mimarlık ve koreografi ele alınacaktır. Mimarlık ve koreografi birbiri ile benzerlikler taşımaktadır. Aynı zamanda bir araya geldiklerinde yeni bir oluşum yaratmaktadırlar. Bu ilişkiler iki başlıkta yorumlanmıştır. Bedenin hareketiyle var olup mimari bir forma dönüşen mekansal deneyimler, mimari beden başlığı altında yer alacaktır. Koreografinin günümüzde vücut bulduğu yeni form ise, koreografik mekan başlığı altında örneklerle açıklanacaktır. Koreografik mekan başlığı altında bedeni harekete geçiren mekanlara dair çalışmalar ele alınacaktır. Son olarak da beden ve mekan ilişkilerine değinen çalışmaları olan koreograf William Forsythe ve işleri üzerinden bir okuma yapılacaktır. Forsythe, özellikle amatör bedenler ile yaptığı çalışmalarda bedenlerin mekanı kavrayışını gözlemlemiştir. Koreografik verileri, beden ile etkileşim içinde bir mekan söylemi yaratmakta kullanmıştır. Bu nedenle onun çalışmalarının tez kapsamında faydalı olacağına inanılmaktadır.

Beden, hem mimarlık hem dans disiplini için temel girdi niteliğinde vazgeçilmez bir unsurdur. Bu nedenle her iki disiplinde, beden odaklı çalışmaların birçok noktada kesişmesi ve ortaklaşması olağandır. Çalışmada bu ortaklaşmadan faydalanarak, mekanı biçimlendiren ve dönüştüren bir etken olarak bedenin irdelenmesi, böylece mimarlıkta bedensel ve mekansal farkındalığın artırılması hedeflenmektedir.

BODILY AWARENESS IN ARCHITECTURAL DESIGN: DANCE AS AN INTERFACE

SUMMARY

Body, as a subject of architecture, is the most important factor for understanding the space. Therefore, the way that explore the potential of space, is about developing the bodily awareness. The aim of the study to search for the potentials of the space and it's possible different expansions and borders that are shaped by the body and enhance bodily awareness in architectural design. The main motivation of this study is the necessity of examining the knowledge about body interactions that show possibilities for movement, spatial flow and interaction from the choreographer's design point of view. By concentrating on body - space relationship, the dance discipline is considered as a research interface. Dance and architecture both experience the body first. They are also experienced by the body. Ideally, the limitations and boundaries of the human body are important fields of interest for the professionals in dance discipline. Based on the experiences of dancers, choreographers and architects, it is aimed to develop new approaches to deal with the concept of body in architectural design.

The study consists of three main topics. First, the relation of body and space will be considered in general terms. As a common approach, architecture is related to space whereas dance is identified with the body. Apart from this conventional approach, body and space will be examined in the frame of architecture and dance discipline, respectively. The relations will be studied in a historical process and the changes and variations that took place till today will be examined comprehensively.

This section will be primarily concerned with the body of architecture. The situation of the body in the realm of architecture will be dissected beginning from the antique period to modern-day. The body acts as a guide in traditional cultures, similar in the way of a bird that forms its nest by using its body movements. Therefore, an unbreakable relationship is existant between body and architecture. Still, it is observed that this relationship has changed during the history. For example, the architectural structures of antique Greece and Rome were formed by the one-to-one reflection of the bodily physical ratios on to the architectural design. With the arrival of the renaissance, the body-space relationship began to be re-questioned. The work of Vitruvius in 25 b.c. inspired Leonardo Da Vinci and enabled him to create his Vitruvius. But since drawing circles and squares around a human figure as Da Vinci did, or projecting the form of the body on structures in a grid system as in the Renaissance era, does not reflect bodily movements, workings were developed in the 20th century which focus on perception and senses. It was advocated that the body represents more than just an object, a tool or an instrument. As a result, the history of the body within the architecture prevailed up until modern-days with several definitions like object and subject, matter and soul. Be it nature's wonder, the human body which Vitruvius blessed or the concept of the living body existing with its senses and

perception, the body is a character which with all of its components, inspires architecture and has its place withing the architectural discourse.

The second of topic of the section is the space of dance. The changing spaces of the dance discipline during the historic process will be dissected under the topic of the space of dance. Dance is known the very first language which humans used to express themselves before the invention of the verbal language and writing. Dance was exhibited in the theater buildings of antique Greece and Rome and found its place in the temples of Egypt. In contrast, folk dances changed according to the geographical and habitual characteristics of societies but always existed in public places like streets and squares. On the other hand, the art of ballet which was born in Italy was firstly prevalent in the courts and big halls and afterwards showed itself in theater performances. The space of dance drifted back and forth for years between the public and private space. As for the space of modern dance, it experienced being existent within the body itself, beyond these private and public borders. As a result, the space of dance performances was created within bodily borders and in the light of the created information by these borders. Thus, it is believed that the interaction of architecture and dance contain the experiences and achievement's to feed each other.

In the next step, relation between architecture and choreography will be taken into consideration on the basis of the similarities of body and space. The design of a choreography starts on paper, and then moves to the body and creates the dance performance. The initial steps for dance are designed on paper exactly like architecture. Architecture no longer consists of just making buildings, and dance no longer consists of just making dance. Dance and Architecture have much in common. Both are concerned with practices of space. This relationship will be explained under different examples of architectural body and choreographic space. Firstly, the way environmental factors like body and costume, decoration, space, music, sound etc. are related to each other in dance or the interactive experimental performances is being expressed under the topic of the architectural body. This interaction creates the observation of the architecture. In this context, the definition of this concept by means of several contemporary works is intended. In the second topic, the choreographic space, a concept of space which effects the movement of the body and puts it in motion and therefore contains, embraces and consists the body or owns it, will be handled under the topic of the architectural body. In these two sections consisting experimental works it is intended to show illustrately how the body and space can create each other.

At the end, choreographer William Forsythe and his studies will be read. Forsythe examines thoroughly the relation between the body and the movement. He appears to be a challenger who acts against the known dance principles. His dance departs from a philosophical basis rather than from an artistic one. Defects and faults of the performance are welcome in his dance. Some of his studies, Forsythe, observes the relationship of body and space by organising amateur bodies. He uses his choreographic knowledge to create a concept of space which is in interaction with the body. In this case, his studies are helpful for this thesis. Forsythe investigates not only classical ballet, but also the possibilities of spatial inscription from the perspective of Rudolf von Laban. Rudolph von Laban, a dance theorist from Switzerland, represented the movements of the human body in space with a solid object called icosahedron. This three dimensional geometrical solid object depicts the limits of the extended human body which has twenty-seven points in space and spins with motion. According to Forsythe, motion can be formed out of the center of any part of the body. This shows that, instead of discoursing about a single movement map belonging to a single body,

multiple maps can be existent. In the same way, instead of feeding from a single body form and size a more diversified and improved movement-space composition could be possible in the architecture. In other respects, our built environment is greatly interested in the body movement around it, like choreography. But the fact remains that architectural spaces deal more with permanence and stability, rather than with dynamics and movement, historically. A definition called performative architecture, which extends beyond this strict attitude of architecture, can possibly be mentioned. One of the most important elements is the event notion. The “event” notion which Tschumi brought into architecture, was born out of the contextual changes which arose, beginning from the 1960’s, from the increase of inter-disciplinary relationships and the advancement of technology. The “event” notion, which is originating from Gilles Deleuze’s discourse, is being explained by existential philosophy according to which the reality is in a state of flow or differentiation. In the other hand, “event” is directly related to the body and space relationship. For example, in his “Manhattan Transcripts” project, Tschumi is suggesting a relationship between space and body which is flexible and open to re-interpretation by the user. It is thought that the examples demonstrated in this work can be associated with notion of performative architecture.

Body is a key concept both in architecture and dance discipline. The study aims to answer the following question: “How can bodily awareness be enhanced in architectural design?” Thus, crossing of the studies in different points in both disciplines, the aim is to examine the note of the body in the process of shaping and transforming the space. By this way it is intended to enhance both spatial and bodily awareness in architectural design.

As a result, the boundaries of body and space will be searched for within the dance discipline from the perspective of an architect. The meaning of choreography in the context of body and space will be researched as an important acquisition in this process. The expression of the connection established between choreography and architecture within this context will be attempted. In the scope of the study, the aim is to shape as examining the body as a factor which forms and transforms place; thereby, increasing the bodily and spatial awareness.

1. GİRİŞ

Mimarlık tarihinin ilk yazılı belgesi olan “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserinde Vitruvius mimari eserlerinin ölümsüz olması için kurallar geliştirdiğini söyler. İmparator Sezar’a ithafen şunları söyler: “... Çünkü geçmişte ve şimdi çok sayıda yeni yapılar inşa ettiğini, gelecekte de özel ve kamu yapılarının, gerçekleştirdiğin diğer görkemli işlere yaraşır şekilde ölümsüz olmalarına özen göstereceğini gözlemledim. Sana kesin kurallar geliştirdim.” (Vitruvius, MÖ 25). Ona göre bu kurallar doğanın gerçekliğinden gelir. Sözü edilen doğanın gerçekliği, insan bedeni ve bedeninin oranlarıdır. Burada beden yaşayan bir kural kitabı olmanın yanı sıra mükemmelliği de temsil eder. Vitruvius, tıpkı yıllar sonra Leonardo da Vinci’nin ‘Altın oran’ çizimlerinde yapacağı gibi insan bedeninden ilham alır. Benzer şekilde, Le Corbusier’in 1960’larda yarattığı ‘Modulor’ kavramında da, insan bedeninin matematiği temel ölçüm aracı olarak kabul edilir. Mimari tasarımda bu ölçümler, dolayısıyla beden, tasarım aracı olarak ortaya koyulur. Le Corbusier de Leonardo gibi, o zamana kadar görülen beden - mimarlık ilişkisinden farklı biçimde, bedenle ilgili kendi içinde bölümlenen bir ilişkiler sistemi tanımlamaktadır. Sözü edilen yakın fiziksel çevresindeki kullanım-erişim ilişkilerini temel alan bir ölçülendirme sistemidir. Bu şekilde Le Corbusier aslında bedenden başlayarak aşama aşama kentin bütününe bile oluşturabilecek yapılandırıcı bir model çizer (Dursun, Erkök, 2013).

Beden ve mimarlık ilişkisinde bedeni, bedeninin uzuvlarının oranlarına dayanan matematiksel ifadelerle ortaya koyan bu yaklaşımlarda gözden kaçırılan nokta ise bedeninin standart ve statik olmayan doğasıdır. Mekan ise bedeninin ele alınış biçimine göre farklılaşan bu bakış açılarıyla iki farklı biçimde okunabilir. Hareketli bir beden ile tanımlanan mekan kavramı ile, matematiksel bir beden tanımı ile tanımlanan bir mekan kavramı mimarlıkta ayrı noktalarda durur. Örneğin, beden ve mekan ile ilgili çalışmalar yapmış olan mimar Bernard Tschumi, bedeninin içinde yer aldığı zaman, eylem ve hareketle ilişkilendirilmiş bir mekan kavramı ileri sürüp, etkinliksiz, eylemsiz bir mimarlık olmadığından söz etmekte ve nesneleştirilmiş, standardize edilmiş beden anlayışını değiştirmektedir (Tschumi, 1994). Performans ve mimarlık

ilişkisi üzerine yaptığı bir söyleşide Tschumi şöyle ifade eder: “Mimarlık, beden hareketi ile mekanın etkinleştirilmesine ilişkindir.” der (Khan, Hannah, 2008). Yani hareketin ve bedenin beraber düşünülmediği bir mekan kavramından söz etmek, kalıcılığı ve ölümsüzlüğü savunan kısır bir mimarlık yaklaşımından öteye gidemez. Öte yandan mekanı sonsuzlaştıran ve özgürleştiren, onun sürekli devinen bedenin hareketi ile yeniden ve yeniden okunması mıdır? ; yoksa yüzyıllar boyu kendisinden söz ettirmeyi başarmış olan Vitruvius’un yapılarında olduğu gibi, özünde bedenin matematiğinin temel alınması mıdır?

Son yıllarda çokça sorgulanan mimarlığın statik varlığına dair düşüncelerin fenomenolojik yaklaşımlarla birlikte farklılaştığını görebiliriz. Algıların ve duyuların mekanı deneyimleme ve tanımlamada ön plana çıkmaya başlamasıyla birlikte beden mekan ilişkisi de yeni bir boyutta ele alınmaya başlamıştır. Bu bağlamda Ponty’e göre beden mekanın statik bir bileşeni değildir. Aksine, o bedeni özne ve nesne arasında aracılık eden bir evrenin anlatımı olarak ele alır (Schilling, 2011). Bugün, bedeni hareketiyle kavradığı, biçimlediği mekanı konu alan pek çok disiplin, özne ve nesne arasındaki bu ilişkiyi, bedenin duyularıyla, hareketiyle deneyimlediği mekanı sorgular konumdadır. Nitekim bu çalışmada da bu tür bir mekan araştırması dans pratiği üzerinden yapılacak, bu şekilde mimari tasarım sürecinde beden ve mekan ilişkisi üzerine bir farkındalık oluşturulmaya çalışılacaktır. Dans ve mimarlık birbirinden çok farklı ama aynı zamanda birbirine dokunan, dokundukları nokta da yepyeni bir deneyim yaratan disiplinlerdir. Koreograf Carol Brown’a göre de dans ve mimarlık pek çok ortaklık içermektedir. İkisi de mekan pratiği ile ilgilidir. Bir dansçı için bir mekan yazımı olarak koreografik eylem, işaret ve şekillendirilmiş hareket ile mekansal boyutların göz önüne serilmesi ile oluşur. Bir mimar içinse mekan, içinde biçimin ortaya çıktığı ve yaşamın kurgulandığı bir ortamdır (Brown, 2003). Hem dans hem mimarlık ilk olarak bedeni deneyimler ve beden tarafından deneyimlenir. Beden ise hem özgür olmak hem de ait olmayı arzular. Sonuçta her ikisi için de beden hem özgür kılan hem de ait olunandır. Bir yöntem olarak, sözü edilen tüm bu anahtar kelimeleri, beden, hareket, algı, duyular, özne, nesne, bir araya getiren bir disiplin olarak dans, tez kapsamında da bir ara yüz olarak kullanılmakta ve performans çalışmaları üzerinden yapılan bir irdelemenin mimari tasarımda bedenin ele alınışına ışık tutması hedeflenmektedir.

Çalışmanın amacı, mekan potansiyellerinin, olası farklı açılımlarının, sınırlarının ve sınırsızlıklarının beden ve beden hareketi yoluyla yeniden sorgulanmasıdır. Mekan kavramı hareket, akış, deneysellik gibi kavramlarla yeniden nasıl üretilebilir? Bu üretimde beden ile etkileşimi nasıldır; nasıl olmalıdır? Anlık, tekrarlanamayan hareketlerin ya da doğaçlama olan, kurgulanmamış salınımların yarattığı boşluk ve dolulukların mimari mekan tanımı içindeki yeri nedir? Tasarlama pratiğinde beden mekânı biçimlemedeki gücü ve beden mekânı nasıl dönüştürdüğüne dair sorgulamalar son yıllarda gündeme gelmiş ve uzun yıllar boyunca statik ve kalıcı olarak görülen mimarlık, bugün beden ve beden hareketi ile birlikte akışkan, anlık var olan ve sınırları esneyen mekan kavramıyla karşılaşmıştır. Anlık olanı, tekrarlanamayanı, deneyimlemeye açık olanı ve kurgulanmadan yaratılanı araştıran yalnızca mimarlar değildir. Performanslarında, hareketin doğasına dair bu soruların yanıtlarını koreograflar ve dansçılar da araştırmaktadır. Her iki disiplin ve araştırma grubu için söz konusu performanslar bir takım ipuçları verir. Çünkü dans performansı, anlık ve tekrarsız olması, keşfe ve deneyime açık olması, beden ve boşluğun birlikte kurguladığı dinamik, akışkan, organik ilişkiler ile mekânı kurgulama eyleminde tasarımcıyı besleyen, farkındalık yaratan önemli potansiyeller içermektedir (Dursun, Erkök, 2013). Öte yandan performansın kağıt üzerinde ifade edildiği, bir başka deyişle, koreografin performansın tüm bileşenlerini tasarlandığı süreçte hareket kilit noktasıdır. Dansçının hareketi ve hareketiyle yaratacağı mekân koreografinin temelini oluşturur. Danstaki koreografiyle benzer biçimde, yapısal çevredeki mekân da içlerindeki ve çevrelerindeki insan hareketi ile ilgilidir (Vega, 2007). Bu nedenle, çalışma kapsamında beden ve mimarlık ilişkisinde “dans pratiği” bir ara yüz olarak ele alınacak, dansçı ve koreografların mekânı kurma, mekânı deneyimleme anlamında ortaya koydukları üretim, deneyim ve birikimler üzerinden mimarlıkta mekân kavramı yeniden sorgulanacaktır.

Tez kapsamında, dans pratiği üzerindeki değerlendirmeler koreograf William Forsythe ve çalışmaları üzerinden derinleştirilecektir. Yirmi yıl boyunca Frankfurt Bale’inde sanat yönetmeni olarak çalışmalar yürütmüş, kariyer hayatı boyunca da modern dans ve koreografiye yeni bir soluk getirmeyi başarmış olan Forsythe, hareket-beden, teknik-ifade ve dansçı-izleyici gibi kavramlar arasındaki ontolojik mesafeye meydan okuyan koreografiler yaratmıştır. Onun dansa ve koreografiye yaklaşımı alışılabilir pratiklerden biraz daha farklıdır. Tasarlama sürecinde, müzik, edebiyat, felsefe,

popüler kültür, geometri, yüksek matematik, bilişsel bilim, mimarlık gibi alanlardan beslenir ve dahası tüm bu disiplinlerin profesyonelleri ile ortak çalışmalar yürütür. Onun bu bakış açısı, onu salt sanatsal kaygılardan oluşmayan, daha çok bir felsefeyi barındıran koreografiler yaratmaya yönlendirmiştir. Bu nedenle beden ve mekan ile ilgili analizleri, düşünceleri ve mimariye ilham veren koreografi tekniklerine dair çıkarımları bulunmaktadır. Bu ıkarımların “Mimari tasarımıda bedensel farkındalık nasıl arttırılır?” sorusuna yanıt olabilecek yararlı veriler ortaya koyacağına inanılmaktadır.

2. BEDEN VE MEKAN

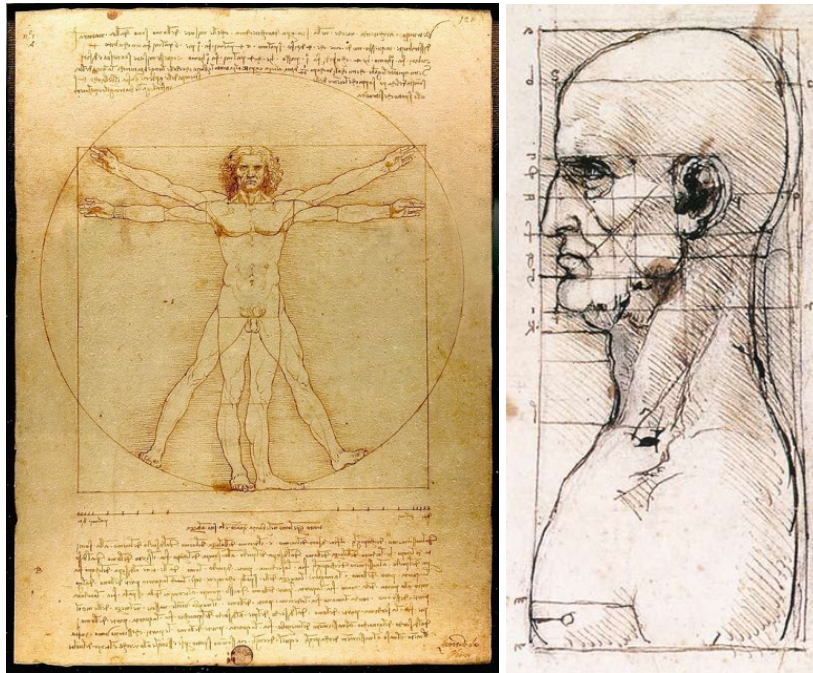
İtalyan mimar Bruno Zevi, “mekan”ın mimari yapının başrol oyuncusu olduğunu söyler (Zevi, 1957). Dans performansı için ise başrol dansçının bedenidir. Bu bölümde, bu iki başrol oyuncusunun farklı bir yaklaşımla ele alınması hedeflenmektedir. Çoğunlukla mimarlığın konusu olan mekan, dansın içinde nasıl tanımlanır? Benzer şekilde, dansın baş enstrümanı olan bedenin mimarlığın içindeki yeri nedir? Bu sorular bağlamında mimarlık alanında alışkın olduğumuz mekan kavramına, dansın içinden bir bakış açısıyla yaklaşılrken, beden de mimarlık bağlamında değerlendirilecektir. Çünkü her iki disiplin için beden hem deneyimleyen hem de deneyimlenendir. Mekan ise hem mimarlıkta hem de dansda bedenin var olduğu, kavrandığı, bedenin ait ve dahil olduğu yerdir.

2.1 Mimarlığın Bedeni

Bir kuş nasıl yuvasını bedeninin hareketleriyle şekillendirirse, geleneksel kültürlerde de beden inşaata kılavuzluk eder (Pallasma, 2011). Bedenin mimarlığa kılavuzluğu, tarihin ilk yazılı mimarlık belgesi olan Vitruvius’un “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı yapıtında da belirtildiği gibi antik çağlara kadar dayanır. Vitruvius’a göre mimari doğa gerçeklerinden öğrenilmelidir. Doğa, insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlayacak şekilde yaratıldığından Vitruvius mükemmel bina yaratmanın yönteminin de insan bedeninin oranlarını yapıya yansıtmak olduğunu söylemektedir. Yunanlıların adını verdiği bir terim olan “mükemmel sayı”nın yine bedenin oranlarından ortaya çıktığını bilinir. Mükemmel sayı on olarak tanımlanır. Çünkü eldeki parmakların sayısı ondur. Ancak Yunanlıların bu görüşünün aksine matematikçiler mükemmel sayının altı olduğunu söylemişlerdir. Ayak, insan boyunun altıda biridir ve ayakla belirtilen boy uzunluğunun sınırı da altı olduğu için altının mükemmel sayı olduğu varsayılır (Vitruvius, MÖ 25). Her iki biçimde de mükemmel sayı tanımı bedensel veriler ve oranlar üzerinden yapılmaktadır. Sözü edilen eserde, bu verilerin ve oranların tapınaklara ve kamu yapılarına nasıl yansıdığı ve bu sayede ölümsüz mimarlığın nasıl

yaratıldığı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Kusursuz çalışan bir mekanizma olan insan bedenine olan bu merak ve yaklaşım tarih boyunca güncelliğini korumuştur.

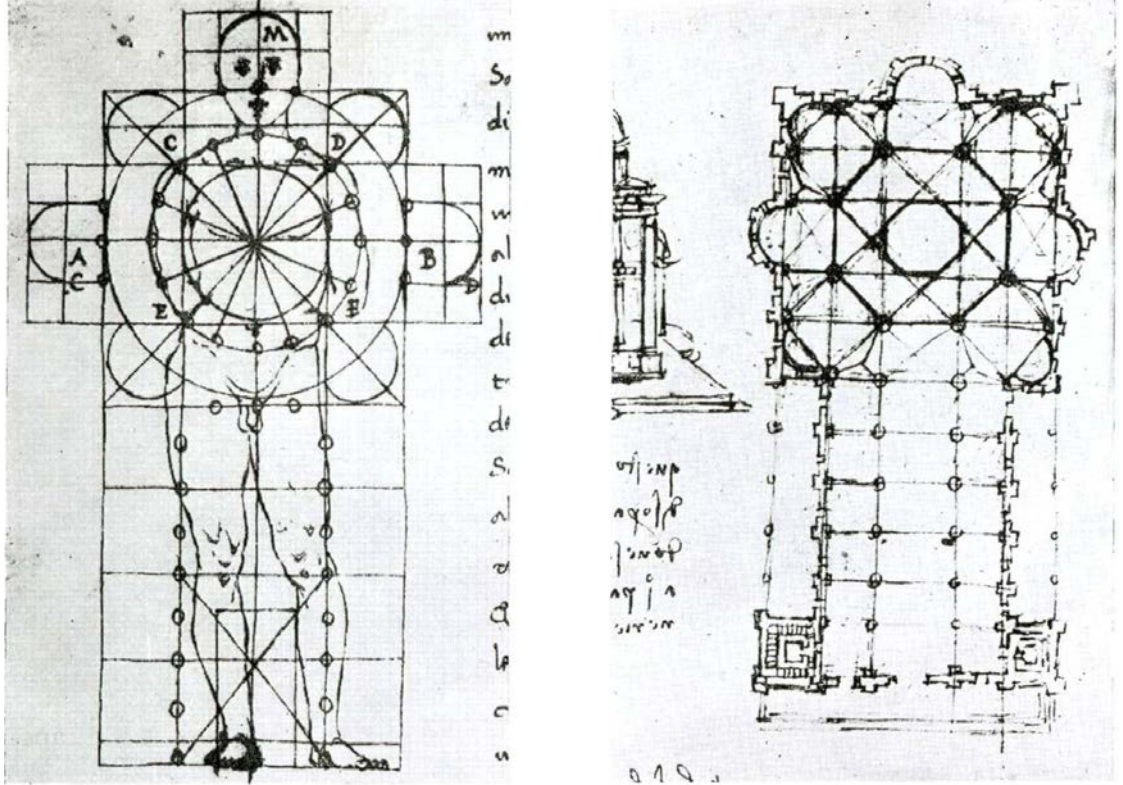
Bedenin kendi var oluşu ile ilk insandan beri mekanı yönlendirdiği, mekanın oluş biçimini etkilediği, mekan ile ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Beden ile mekanın ilişkisinin sorgulanmaya başlaması ise özellikle Rönesans dönemi ile ilişkilendirilir (Balaban, 2009). Bu dönem ile ilgili çalışan sanat tarihçisi Burckhardt, Rönesans'ı insanın keşfedilmesi olarak görür (Burckhardt, 1860). Aynı zamanda Rönesans dönemi mekanı sayı ile tanımlar ve mimarlığı mekansal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul eder (Roth, 2006). Bu dönemde de Vitruvius'un eseri ilgi görmeye ve yeniden okunup yorumlanmaya devam eder. Hatta Leonardo da Vinci bu dönemde bedensel oranlara olan ilgisini resmettiği eskizi yaratır. “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserden esinlenerek çizdiği söylenen erkek resmi “Vitruvius Adamı” olarak anılır (Şekil 2.1). Leonardo insan bedeninin evrenin işleyişinin bir analogisi olduğunu söyler. Çiziminde görülen karenin maddesel, dairenin ise ruhsal varlığın ifadesi olduğu bilinir. İnsanın ruh ve madde olmak üzere iki yönünün bu şemayla ifade edildiği sanılmaktadır (Heydenreich, 1974).



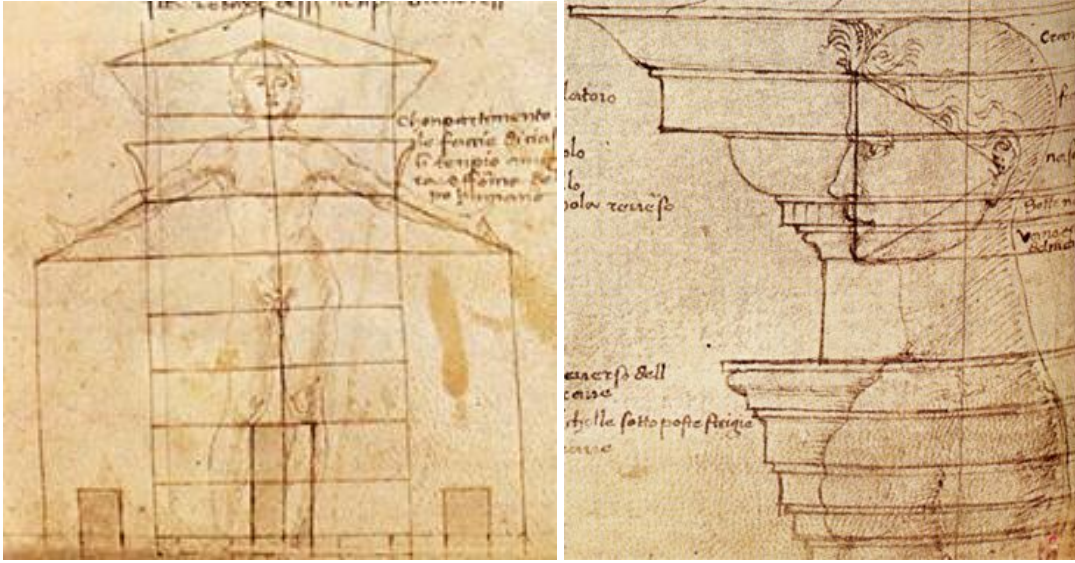
Şekil 2.1 : Leonardo Da Vinci, 1492'de çizdiği vitruvius adamı (solda) ve oran çalışmaları (sağda) (Palumbo,2000).

Rönesans döneminde, Vitruvius'un yazılarının yorumlanması yerine, doğrudan okunabilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Onun yazılarında görsel anlatım olmadığı

için, söylemlerini resmetme çalışmalarına başlanmıştır. Böylece, bu iki dünya, iki çağ ve iki farklı dil arasında gerçekleşen aktarım yeni ve devrimci bir durumu açığa çıkarmıştır. Bedenin sayısallaştırılarak, grafiklerle araştırılan uyumu, fizikselliğe dökülmüştür. Bedenin öznel düzeni ile nesnel, matematiksel ve zorunlu doğal düzen, arasındaki uyum kanıtlanmıştır (Palumbo, 2000). Bu dönemde bedensel oranların tasarıma yansıtma çabası açıkça görülür. Örneğin, Francesco di Giorgio Martini'nin kilise tasarımı için yaptığı eskizlere bakıldığında Leonardo da Vinci ile benzer bedensel oran ve ölçü arayışı görülebilir (Şekil 2.2). Aynı zamanda plan şeması da bir bedenin sayısallaştırılarak, grafik halinde kağıt üzerinde ifade edilmiş biçimdir (Şekil 2.2). Martini, "Trattato di Architettura" adlı eserinde kilise tasarımı kullandığı temel bilgileri eskiz çizimleriyle anlatır (Şekil 2.3). O da beden merkezli ve beden parçalarının oranlarını esas alan bir yaklaşımla mimari bir üslup oluşturmayı hedefler.



Şekil 2.2 : Solda Francesco Giorgio eskizi, Sağda Leonardo da Vinci eskizi (Steadman, 1979).



Şekil 2.3 : Francesco Giorgio kilise tasarımı eskizleri (Di Giorgio,1480).

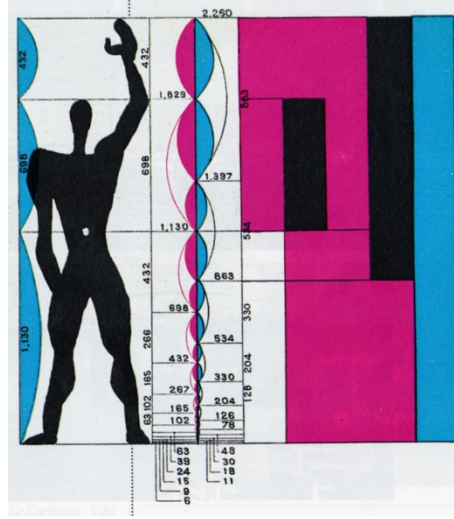
Bedeni bir nesne olarak kabul edip iki boyutlu ölçüler sistemi yaratan bu yaklaşımların ardından 17.yüzyıl’ da Kartezyen düşüncenin gelişmesiyle mekan-beden ilişkisinde, beden nesnel oranlarla değil, görsel algı ile birlikte irdelenmeye başlanır. Gözün, aynı anda ve aynı bakış açısıyla her üç boyutu da tamamıyla görmesinin olanaksızlığı sonucu mekanı farklı algıladığını savunan yeni görüş, mekan-beden arası etkileşime yeni bir perspektif kazandırır (Yurttaş, 2003). Bu düşüncenin temelini, parçalayarak ele alma ve indirgeme yoluyla analiz yapma oluşturur. Bu parçalayıcı yöntemin ardından parçaları tekrar bir araya getirerek bütünü oluşturan bir sistem öngörülür. Bu bağlamda kartezyen düşünceye göre çözümlenen beden algısal bir sistemdir. Bu dönemde mikroskopun da bulunmasıyla bedenın hücrelerine kadar ilerleyebilen bilim insanları, bedenın üzerindeki, mekanistik algıyı yani bedeni harekete bağılı olan bir makine gibi olma düşüncesini kuvvetlendirir. Beden artık fizik ve kimya gibi bilimsel terimlerin tanımlayabildiğı, makine gibi çalışan, bir işlevler bütünü olarak algılanır. Kartezyen düşünceyle nesneleşen beden zihne ait bir enstrüman olarak düşünülürken, yaşayan beden, duygu ve algılarııyla kavrayan, gelişen, yaşayan insanın görüntüsü olarak, gizli kalır. Dolayısıyla bir zaman dilimi içerisinde sabit kalarak, beden hareketlerinin ve davranışlarının, analitik çözümlemesini temel almak yerine, içinde bulunduğı koşullarla sürekli değişen bedeni, kurduğı ilişkileri anlayarak farklı yöntemler geliştirmek gerekir (Dervişoğlu, 2008).

Rönesans’tan başlayan ve 20.yüzyıl’ın ilk yarısını da içine alan dönemde, insan bedeni, mekan ile anlamlandırılır. Bir başka deyişle mekanın oluşumunda özne olarak

insan kabul edilir. Bu dönemde bedenın ele alınışı, bedenın nesnel boyutları ile birlikte olur. Bu sayede bedenın mekana izdüşümü belirli sistemler içinde ele alınır ve sonucunda beden mekana ile çevrelenen ve mekânın yönlendirdiği duruma gelir. Kısacası başlangıçta özne olarak varlığını ortaya koyan beden, mekânın oluşumu ile birlikte öznelliğini mekana bırakmış, mekânın nesnel oluşumunu kendi bünyesine almıştır (Balaban, 2009). Beden ve mekân ilişkisinin bu değişiminde, içinde bulunulan zamanın yarattığı etkilerin de önemi vardır. 20.yüzyıl ve sonrasında modern mimarlık söylemine baktığımızda, teknolojik gelişmeler ve standart ve seri üretimle de ilişkili olarak mimarlık, kullanıcının yapıyı çevresini biçimleyerek ona nasıl yaşaması gerektiğini dayatır. Modernistlerin ele aldığı insan modeli, evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duylara sahip olan, tasarlanan, değiştirilen belirli kuvvetlere vereceği tepkiler bilinebilen, fiziksel olarak sayısallaştırılabilen, parçalara bölünüp tanımlanabilen bir bedenden oluşmaktadır (Dervişoğlu, 2008). Bedenin sayısallaştırılma çabalarının bir parçası olarak, 20.yüzyıl.’da yeni bir ölçü biriminden söz etmeye başlanır. Le Corbusier’in “modulor” adını verdiği oransal ızgara ölçü birimi beden ölçeği ile uyumlu olup metrik standartların yerine kullanılmayı hedeflemek gibi bir iddiayı da taşımaktadır.

Modulor’ın çıkış noktası en basit söylemle ifade etmek gerekirse bedenın uzuvları ve bu uzuvların oranıdır (Şekil 2.4). Eski tarihlerden bu yana ölçülendirme sistemlerinin belirleyici unsurları olan bu uzuvlar, günümüzde dahi geçerliliklerini korumaktadır. Örneğin; sürekli olarak inşaat yaptıkları bilinen Mısırlıların ölçümleri için dirsek, ayak, kol, karış vb. gibi insan bedenine ait bu aletleri kullanmaları sayesinde, insan bedeni var oldukça bu ölçüleri anlamak ve hakim olabilmek mümkün olmaktadır. Bu yönüyle insan bedeninden ilham alan ölçü sisteminin kalıcı olduğu söylenebilir. Oysa Le Corbusier’in mimarlığı rayından çıkardığını iddia ettiği metrik sistem, insan bedeni ile hiçbir ilişki halinde değildir. Bir metre ya da iki metre standart bir insan boyuna denk değildir; öyleyse metrik ölçü sistemi insana kayıtsız mıdır? Öte yandan avuçla ya da ayakla tanımlanan ölçü birimleri insana nasıl güven verebilir? Bu kaygılarla Le Corbusier yeni bir ölçü birimi olma iddiasını taşıyan çalışmasını sunar. O, duvara çizdiği metrik ölçülere bedenini yaslayarak, oturarak ya da uzanarak çıkan ölçüleri not alır ve bu şekilde bir takım rakamlar yaratarak araştırma sürecine başlar. Ancak bedensel hareketler ile belirlediği bu ölçüleri üretimde ve inşaatla standartlaştırma, mimarlığı standartlara dayandırma amacıyla kullanmak istemiştir. Ona göre bu

standartlar mantıkla, analizle, kılı kırk yaran incelemeyle ortaya çıkar; düzgünce ifade edilen bir sorun temelinde geliştirilirler (Corbusier, 1950). Savaş sonrası hızlı yapılanmanın olduğu bir ortamda mimaride standardı aramak doğal karşılanır.



Şekil 2.4 : Le Corbusier'in Modülör Adamı (Le Corbusier, 1950).

Oysa bugün aradığımız standart bir mekan değil aksine bedenın anlık ürettiğı, beden ile iletişimi daha güçlü bir mekanın varlığıdır. İnsan bedeninin tasarım sürecinde unutulduğu, yok sayıldığı kaygısını dile getiren mimarlık söylemlerinin, bedenın ele alınış biçiminin değişmesini tetiklemesi olağandır. Artık bedenın ifade ettiğı, temsil ettiğı, var olduğu ve var ettiğı tüm kavramlar tamamen farklılaşmaktadır. Algı, duyu ve hareket gibi kavramlar beden tanımının büründüğü bu yeni forma şekil verir. Rönesans çizimlerinde olduğu gibi, üzerine insan figürleri yerleştirilmiş karelerden oluşan ızgaraları göstermesi ve bu ızgaraların kilisenin planına dönüşmesi ve bu şekilde tanrısal düzene ait oranların bedenleştirilmesinden uzak bir bedenden söz edilmeye başlanır. Yaşayan beden, bir makine olarak beden, organsız beden gibi kavramlarla bedene dair yeni bakış açıları gelişir.

20.yüzyıl ikinci yarısından itibaren oluşan, kartezyen düşünceyi eleştirir nitelikteki yaklaşımlarda, beden farklı disiplinler tarafından yeniden ele alınır. Beden ne nesne ne de özne olarak nitelendirilir. 20.yüzyıl'da algı ve duyular üzerine yoğunlaşan çalışmalar geliştirilir. Özellikle Fransız felsefeci, Maurice Merleau Ponty'nin algı çalışmaları mekanın beden üzerinden tanımlanmasında yeni bir yol açar. Burada sözü edilen algı, her türlü kuramsal düşünceden önce bir varlığın algısıdır ve algı eyleminin kendisi ile algının yöneldiğı şey birbirinden ayrılamaz (Ponty, 1994). Ponty, beden ile nesne arasındaki ayrımın da yapılamayacağını savunur. Oysa klasik psikolojide, beden

ile nesne arasındaki ayrım, bedenin sürekli olarak algılanmasına karşılık nesnelerin algısının vazgeçilebilir olmasına dayandırılır. Buna göre insan bir masayı ya da lambayı algılamaktan vazgeçebilir. Beden ise insanı terk etmeyen nesne olarak tarif edilir. Fakat bu durumda “onun hala bir nesne olduğunu söyleyebilir miyiz?” sorusu ortaya çıkar (Direk, 2003). Ponty bedenin, bir nesne bir araç ya da bir entrümandan daha fazla bir şey olduğunu söyler; ona göre beden dünyadaki varlığımızın tanımımız - dünyadaki ankrajlarımızdır- , niyetlerimizin görünür biçimleridir (Vega, 2007). Mekan ise beden ile nesne arasındaki bu etkileşimden yola çıkılarak kurgulanır. Ponty’nin felsefesi ile ilgili yazdığı “Dünyanın Teni” isimli kitapta, felsefeci Zeynep Direk şöyle ifade eder: “Bedenin mekansallığı, onu görevleri karşısında konum almaya zorlar ve bedenin her hareketi bir nesneyi hedefleme, kendi dışındaki bir noktaya yönelmedir. Özne, hareket yoluyla, kendisini çevreleyen ortama biçim verir (Direk, 2003). Ponty’e göre, bir beden olarak özne, eylemleri, hareketleri ve projeleriyle içinde bulunduğu ortamı yeniden kurar; verili dünyanın içine hapsolmuş değildir (Ponty, 1994). Hareket eden ve etkileşime giren beden, içinde “yaşayan bedenin” odak noktası olduğu yeni bir mekansallık kavramı ortaya koymaktadır (Ponty, 2002).

Deleuze ve Guattari dünyası ise geçmiş felsefi düşüncelerden de beslenerek beden ile ilgili başka bir noktaya ışık tutmaya başlar. Rönesans döneminin ardından 17.yüzyıl’da yaşayan felsefeci Spinoza’nın sorduğu “Bir beden neye kadirdir?” sorusu Deleuze için de bir çıkış noktası olur. Bedenleri basit hayvanlarla incelemeye başlayan Spinoza’nın amacı bedenin etkilerinden tüm yaşamı kapsayacak bir model yaratmaktır. Deleuze de Spinoza’yı takip ederek, bedenden organizmaya indirgenmeyecek ve organizmanın tepkiselliğine son verecek bir model çıkarmaya çalışır (Akgün, 2014). Deleuze ve Guattari dünyasında bahsedilen haliyle beden, en temel ihtiyaçlarını karşılar, üretim ve tüketim süreçlerine katılır, bir iç, bir de dış tarafı vardır (daha doğrusu, iç ve dış tarafı ayırt edilemez) ve kendi içiyle ve çevresiyle çeşitli şekilde bağlantılar kurar (Ballantyne, 2007). Burada beden, “Her şey bir makinedir” söyleminin altında tanımlanır (Deleuze, Guattari 1972). Onlar da bedenden bir makine olarak söz eder. Basitçe 18.yüzyıl’ın *l’homme machine* (makine insan) nosyonunu diriltiyor görünebilirler; fakat aslında onlarınki mekanistik bir gerçeklik modeli değildir. Onlar bilinçdışının bir tiyatro olmaktan çok bir fabrika olduğunu öne sürmek için makinelerden söz ederler (Rogue, 2013). Buna örnek olarak da zihinsel hastalık sahibi olan insanların bilinçdışı arzularından bahseder ve bu arzuların gerçek sorunları

gösterdiğini savunurlar. Bedenin en temel hali olarak tanımladıkları, *organsız beden* söylemine de buradan varırlar. Organsız beden Deleuze ve Guattari'nin soyut bir kavram olarak uyarladıkları ve pek çok bağlamda yeniden yerli-yurtlu hale getirdikleri bir terimdir (Ballantyne, 2007). Mimarlık profesörü olan Andrew Ballantyne, yerli yurtlu olma sözünü somut bir örnekten bahsederek açıklar. Drama yazarı olan Antonin Artaud'un bir radyo programında şöyle söylemektedir : "...bir organdan daha gereksiz bir şey yoktur. Bedenini organsız bir beden yapmış olduğunda tüm otomatik tepkilerinden kurtarmış ve gerçek özgürlüğüne kavuşturmuş olacaksın." (Ballantyne, 2007). Organizasyonun olmadığı beden, organsız bedene yakınlaşır. Zihinsel hastalık sahibi olan insanlar örneğine geri dönersek, psikozlular genellikle bedenlerin çeşitli kısımlarını ayrı kendilikler olarak ve bazen de saldıran, zulmeden makineler olarak deneyimlerler; şizofrenler hiçbir organa sahip olmayan bir beden içinde bulunuyor gördükleri katatonik durumlara girerler. Bazı şizofrenler değişen çoğul kişiliklere sahiptir ve çeşitli önemli tarihsel kişilerin (örneğin, Napolyon ya da İsa) kimliklerini üstlenirler (Rogue, 2013).

Organsız beden teriminin iç içe olduğu, bu durumların oluşturduğu iki diğer terim; arzulama-makineleri ve göçebe öznedir. Bu üç kavram birbirini tanımlar ve var ederler. Arzulama-üretimi sırasında, arzulama-makinelerinin "devasa bir farklılaşmamış nesneyi dondurduğu ve biçimlendirdiği" bir an gelir." "Her şey bir an için birdenbire durur, her şey olduğu yerde donar" (Rogue, 2013). Daha basit bir ifadeyle organsız beden organı olmayan beden demek değildir; bedenin organizasyonu ile ilgili bir kavramdır. Organsız beden organa değil, organizmalara ve organların organizasyonuna karşıdır (Deleuze, Guattari, 1972). Deleuze ve Guattari'nin "bedeni" oluş içerisinde ele alınabilen ve bu sayede fenomenolojik olarak indirgenemeyen bir bedendir.

Sonuç olarak mimarlıkta bedenin hikayesi nesne ve özne, madde ve ruh gibi bir takım nitelendirmelerle günümüze kadar sürmüştür. İster Vitruvius'un kutsadığı doğa harikası insan bedeni olsun, isterse tüm duyularıyla, algısıyla var olan yaşayan beden kavramı olsun, tüm bileşenleriyle beden mimarlığa ilham veren ve mimarlık söylemleri içinde kendine yer edinmiş bir kavram niteliğini taşımaktadır. Mimarlıkta kendine yer bulan bu kavramın, mimari tasarım sürecinde daha büyük rol oynaması konusunda farkındalık yaratmanın bedenin sınırlarının araştırılmayla sağlanabileceğine inanılmaktadır. Kendi içine hapsolmuş bir beden kavramından

uzaklaşarak, bedene özgürlüğünü veren bir mimarlık mümkün müdür? Örneğin, Le Corbusier modernizm anlayışına karşı olan bir grup mimar 1960'ların sonlarından beri sürdürdükleri tartışmalarda; beden artık, merkezde olana, sabit olana, değişmeze ait değildir der (Corbusier, 1950). Bedenin iç ve dıştaki sınırları sürekli bir biçimde genişler ve muğlaklaşır; biçimleri düz ya da mecazi anlamda bildik insan bedeni olarak tanınmaz devasa olandan embriyotik olana dek bütün biyolojik varoluşu kapsar (Baştabak, 2008). Bu nedenle de mimarlıkta beden konusunun, mimarlığın kendi içinde kapalı kalmayıp farklı alanlardan beslenen ve her geçen gün sınırlarını genişleten bir araştırma konusu haline dönüşmesi tesadüf değildir.

2.2 Dansın Mekanı

İnsanlık tarihi kadar eski olan dans, günümüze gelene dek birçok farklı biçime bürünmüştür. Dans; ısınmak, ibadet etmek ya da sevinç, hüznün gibi duyguları ifade etmek gibi insanın günlük yaşamındaki belli başlı davranışlarından doğar (Fenmen, 1986). Dansın, konuşma dilinden ve yazının bulunmasından önce insanların kendilerini ifade ettiği en eski dil olduğu bilinir. Dans, duyguların, bir dışa vurum olarak bedenin hareketine yansımaları olarak var olur. Dans bir sanata dönüştüğünde ise bedenin içselleştirdiği hareketler bütünü olmanın yanı sıra, bedenin hareketini belirlemeye ve biçimlemeye başlar. Bu bölümde, tarih boyunca dansın nasıl değiştiği ve bu değişimin dans mekanlarına nasıl yansıdığı ele alınacaktır. Tıpkı mimarlıkta olduğu gibi, dans da toplumsal olaylar ve içinde bulunulan dönemin özellikleri dans söylemini etkilemiştir. Beden ile sürekli bir etkileşim içinde olan bu iki disiplin, insanın yaşadığı her olaydan beslenmiş ve bir ayna gibi duyguları, isyanları, dile getirilmek istenen kaygıları dışa vurmuştur. Bu nedenle de benzer dönemlerde benzer değişimleri yaşamışlardır. Dansın içinden mekana bakarken, mimarlık ile çakışan birçok nokta bulmak tesadüf olmayacaktır. Örneğin, ilkel çağlarda insanlar doğayı ve evreni henüz keşfetmeye çalışırken bile, barındıkları, yaşadıkları alan ve bu alanlardaki imkanlar ile bedenleri arasında ilişki kurarlar. Metin Özbek'in (2001) "Dünden Bugüne İnsan" adlı kitabında belirttiğine göre Üst Paleolitik dönemde insanlar avladıkları hayvanların derilerini kesip ağaç dallarıyla birleştirerek davullar, kemiklere delikler açarak üfleli çalgılar yapmıştır. Daha sonra bu enstrümanlara kuş seslerini, suyun akışını, kayaların yuvarlanışını, şimşegin çakışını anlatan tanıdıkları seslerden oluşan melodiler eklemiş, bu sesler, dans hareketlerine eşlik

ederek bu hareketlerdeki anlamı hem dansçılar hem de izleyiciler açısından daha da güçlendirmiştir (Özbek, 2001). Dansın önemli bir ögesi olan ritim duygusuyla tanışan insan bedeni, kendini ifade etmenin ortak bir yöntemini keşfetmiş olur. İnsanlar, ritim ve müzik ile birlikte aynı hareketleri tekrarlayarak bir dil üretmiştir. Sonra da oluşturdukları bu dili yaşadıkları mekan olan mağaralarda duvarlara resmetmişler, bu sayede yaşadıkları mekan ile ilişkilenenin bir yolunu bulmuşlardır. Dansın ve bedenin hareketlerinin resmedilmesiyle, insan ile mekan arasında kurulan bu köprü yüzyıllar boyunca da devam etmiştir. Bu etkileşime bağlı olarak, yerleşik hayata geçen insanların, değişen mekanlarıyla beraber dans etme biçimlerinin değiştiği görülür. Örneğin, eski mısırdaki dans, mısır mimarlığının bir temsili olan tapınak yapılarının içinde var olmuştur. Mısır tanrılarına atfedilen törenlerde dans icra etmek vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Öncelikle tapınmaya yönelik toplumsal olaylarda görülen dans etkinliği zamanla yaygınlaşarak özel yaşama da katılmıştır. Meslekleri dans etmek olan insanlar bu dönemde türer.

Tiyatronun doğduğu yer olan Antik Yunan'da da dans eğitimi önemli yer tutmuştur. Tiyatro gösterimlerinin içinde dans kompozisyonları kullanılır. Aynı zamanda Dionysos şenlikleri gibi ayinlerde de danslar edildiği, bu etkinlikler için özel kostümler tasarlandığı ve hatta dansın toplumun sağlığı ve eğitimi için önemli olduğu bilinir. Bu nedenle de dans mekanları kent planlamasının içinde kendine yer bulur. Hem Roma'da hem de Yunan'da sahne yapıları öne çıkar. Sanata yeni bir boyut getiren Romalılar, *pantomim* olarak adlandırılan, ses çıkarmadan yalnızca bedensel hareket ve mimiklerle yapılan oyunu dans dünyasına kazandırır (Au, 2012). Pantomimde bütün ilgi bedenin hareketlerinde olduğu için kostüm ve mekan olabildiğine yalındır (Şekil 2.5). Bu teatral dans 17. yüzyılda bale gösterimlerinde kullanılmış; ilerleyen yüzyıllarda da varlığını sürdürmüştür. Bunun yanı sıra minimal tavrı ve bedeni kullanmaktaki ustalığı nedeniyle modern dans ile de benzerlikler gösterir; yakınlık kurar. Roma döneminde ortaya çıkan bu sanatın günümüze kadar varlığını koruyabilmesi, insan bedeninin evrenselliği ile açıklanabilir. Pantomim yöresel bir gelenek olarak kalmayıp tüm dünyaca kabul gören ve deneyimlenen bir dans türü olmuştur.



Şekil 2.5 : Pantomim sanatçısı Jean ve Brigitte Soubeyran, "Sirk'te" adlı gösteride, 1950 (<http://lexicoon.org/es/mimica>, Url-1).

Öte yandan, her kültürün kendi davranış alışkanlıklarına, toplumsal ve geleneksel yapısına göre şekillenen bedenlerinin yarattıkları dans formları vardır. Dans tarihi ele alındığında, her milletin halk dansı kendi tarihsel süreçleri içinde çeşitlenmiş ve bir sonraki nesillere içeriğini kaybetmeden aktarılmıştır. Örneğin, Hint danslarına baktığımızda, üst beden kullanımının ağırlıklı olduğu, dansın ifadesi için ellerin kullanıldığı görülür. Yerli danslarında ise durum farklıdır; ayakların yere vuruşu dansın ana figürüdür. Dans mekanları da bu ve benzeri bedensel kullanımlara göre farklılık gösterir. Hint dansının sergilendiği yerler dans ya da tiyatro için özellikli yerler ya da ilkel kabile alanları değil, tapınaklar olmuş ve mitolojiden beslenmiştir. Oysa yerli dansları savaş ve güvenlik duygusuyla işlenmiş, dans edenler ellerinde bir takım objeler tuttukları için daha çok ayaklarını kullanmışlar ve bir ateşin ya da benzeri bir dairenin içinde dönerek dans etmişlerdir. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, insan bedeninin hareketinin toplumun bulunduğu coğrafyaya ve davranış alışkanlıklarına çok bağlı olduğu, bu nedenle de mekan ile olan iletişimini etkilediğini söylemek mümkündür.

Halk danslarının yanı sıra bazı dans formları bir halkın içinden doğmuş fakat dünyaya yayılmıştır. Dans tarihinde önemli bir başlangıç olan bale de İtalya’da doğan bir sanattır. İsmi İtalyanca dans anlamına gelen “ballo” ya da “balletto” sözcüğünden

alır (Chantrell, 2002). Saray balesi olarak tarif edilen balenin ilk formu, İtalyan sahnenin icadından önce, seyircilerin dans edilen kısmın üç tarafına ya da üst katlara yerleştiği mekanlarda görülür. Seyircilerin çoğu performansları yukarıdan izledikleri için figür ve motiflerin önemi büyüktür. Danslar sembolik anlamların yüklü olduğu geometrik şekillerden oluşur (Au, 2012). Saray balesinde, dans etmek konusunda uzmanlaşmış kişiler değil, soylu ailelerin fertlerinden söz edilmektedir. Bu nedenle de hareket özgürlüğünden ziyade, kıyafetler ve zarafet duruşlarıyla gösteriş yarışı söz konusudur. Dans mekanları da bu gösteriş tutkusundan payını almış, süslemeli arabalarda müzik yapan insanların olduğu dekoratif objelerle dolu salonlar, dansın mekanı olmuştur. Bale zamanla sarayın dışına çıkıp, opera ve bale salonlarına taşmış, Fransız Devrimi'nin ardından da balenin yüzü değişmeye başlar. 19. yüzyıl ile birlikte bale modern bir kimliğe kavuşur. Kadın dansçıların tütü kostümüyle daha hafif, periler gibi doğaüstü varlıkları canlandırılması bu dönemde ortaya çıkar. Çağın en önemli icadı gaz lambasıdır; bu sayede sahnede ay ışığı efekti oluşturulur ve bu efekt, 19.yüzyıl romantik edebiyat akımından etkilenecek şekilde ortaya çıkan romantik balenin çok önemli bir unsuru haline gelir (Au, 2012). 19.yüzyıl sonuna gelindiğinde Rus balesiyle birlikte klasik bale olarak tanımlanan dans formu yerini bulmaya başlar. En yaygın olarak bilinen *Kuşu Gölü*, *Fındıkkıran* ya da *Uyuyan Güzeli* baleleri bu dönemin eserleri olarak bilinir. Özetle, klasik bale dansçının duygularıyla ilişkilendirilmeyen, bir hikayeyi katı kurallarla belirlenmiş bir dil ile anlatan bir dans formu olarak görülebilir.

Klasik balenin katı kurallarına tepki olarak doğan modern dans, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Modern dans organiktir; hareketlere daha yaşamsal bir karakter verir (Mihçioğlu, 2000). Özellikle kadın dansçılar bu dönemde etkin rol oynar. Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham, Jose Limon, Ruth St. Denis, Lester Horton, Jose Limon gibi isimler bu dönemde modern dansın yayılmasında etkili olmuş koreograf ve dansçılardır (Şekil 2.6). Sosyolog Gurur Ertem'in (2007) belirttiği gibi, 20. yüzyıl dans tarihi, kendinden önce gelen gelenek-koyuculara karşı çıkışlarla doludur; Isadora Duncan baleye karşı durmuş, baleden gelen hareket hafızasını ve dağarcığını şiddetle reddetmiş; Merce Cunningham duygu yüklü dışavurumcu eğilimlere sinir olmuş; Yvonne Rainer da hem modern hem klasik dansdaki kompozisyonel ve teknik özelliklere tavır almıştır. Kaldı ki, Susan Manning'in (1998) de saptadığı gibi, bu karşı çıkışlar aslında modernist ideolojinin dinamiklerini perçinlemiştir (Ertem, 2007). Dansçı ve koreografların bu karşı çıkışları yalnızca dans

tekniklerinde değişiklikler ile sonuçlanmamış, aynı zamanda dans mekanlarını da farklı boyutlara taşımıştır. Bu zamana kadar, batılı bir formasyon olan dans saray yaşamının bir parçasıdır ya da ilkel kabilelerde bir dini ayin, bir çok halk için sokakta doğup var olan bir eğlence biçimidir. Bedenin klasik bale kurallarından sıyrılarak bir nevi özgürleşmesiyle yapıli çevreyle olan ilişkiler farklılaşmış, beden hareketleriyle, kavrayışıyla yeni bir dans mekanının var olmasını sağlamıştır.

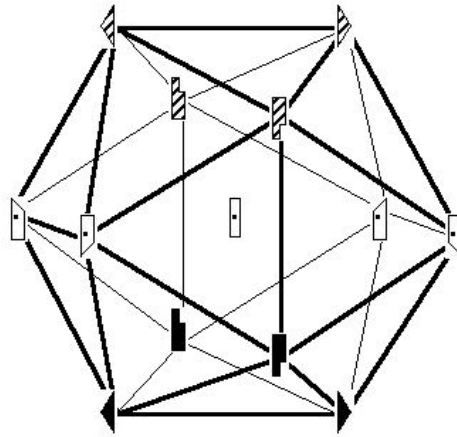


Şekil 2.6 : Sırasıyla Ruth St. Denis-Loie Fuller-Isadora Duncan
(<http://www.bgst.org/>, Url-2).

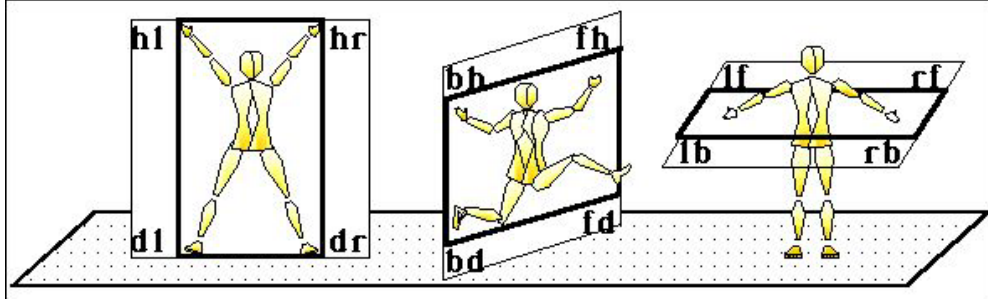
Bu yeni dönemde dansçının mekanı, öncelikli olarak kendi bedeniyle ilişkilendirilmiş ve bedenin hareketlerinin yarattığı mekan kavramı üzerinde çalışılmıştır. Modern dans için önemli bir isim olan Rudolf Laban (1879-1958) 20.yüzyıl'ın ilk yıllarında bu konulara odaklanan önemli bir dansçı ve akademisyendir. O beden ve hareket üzerine incelemeler yapmış, Delsarte ve Dalcroze gibi hareket tekniği yaratıcılarından biri olmuştur. Klasik balede, dansçı bedeni zıtlıklar sistemiyle şekillenir; zarafet sınırları içerisinde bir çizgide hareket eder. Bale performanslarının mutlaka bir hikayesi ve giriş, gelişme, sonuç gibi periyotları vardır. Balede teknik ve kurallar büyük önem taşır. Her hareketin düzeltilmesi gereken bir noktası, uyulması gereken zarafet kuralları vardır. Buna göre de bale performansının yapıldığı mekanların sınırları ve biçimleri su götürmez bir netlik içindedir. Özenli, gösterişli ve büyük salonlar, sahneler klasik balenin yapıldığı mekanlardır. Laban bu katı ve hata götürmeyen tavra karşı çıkmış, dansçıya özgürlüğünü verecek yeni bir dil arayışı içine girmiştir. Balenin akademik kurallarını reddederek, gündelik hayattan ve sıradan etkinliklerden beslenen bir dans sistemini öne sürmüştür (Can, 1998). Laban'ın hareket çalışmalarına ilham veren ilk önemli deneyimi mimarlık okumaya gittiği Paris'te Tableaux Vivant'la tanışmasıdır. Tableaux Vivant (yaşayan resim) insan bedenleriyle resim yapımına verilen addır (Mordeniz, 2011). Bu karşılaşmadan sonra hareketin doğası üzerine

alışan ve bedenin hareketini analiz eden Laban'nın ve devamında ğrencilerinin teorileri, hem mimarlıkta hem de dansda önemli olmuştur. Çünkü dans okullarında koroların yönetilebilmesi için oluşan bu objektif dil dansçıyı sınırlamaz aksine ona özgürlüğünü de vermiş gibidir. Bu dili kullanarak koro üyelerinin gittikçe rafineleşen sesleriyle ya da kişisel tarzlarıyla katıldıkları yönelimler verir (Laban, 2008). Bu sayede dansçılar mekanı kendi yöntemleri ve içsel duyularıyla kavrayıp biçimlendirecek farkındalığı ulaşmış olurlar. Laban'ın en zgn yanlarından biri mekanı algılayışındaki derinliktir. Mekanı, üstüne hareketin konacağ bir sabitlik olarak görmez. Ona göre; mekan hareket edenin yaydığı enerjiyle canlıdır (Laban, 2008).

Mordeniz'e göre, Laban'ın hareket üstüne yaptığı çalışmalar iki genel başlığa ayrılır. Hareketin notasyonu ile ilgili olan alışmaları "Choreutics" başlığında toplanır ve *Labanotasyon* olarak da bilinir. Laban Hareket Analizi olarak bilinen ikinci başlık "Eukinetics"tir. Choreutics, hareketin tam olarak ne olduğuyula ilgilenirken Eukinetics hareketin nasıl yapıldığuyula ilgilenir. Eukinetics'in dört alt başlığı vardır: Beden (Body), Efor (Effort), Uzam (Space) ve Biçim (Shape) (Mordeniz, 2011). Beden, beden bütün parçalarını tanımak adına sorulan sorular bütünüdür. Mekan ise, beden hareketlerinin notaya aktarımında alan sağlayan formdur. Laban'a göre insanın uzuvlarının hareketleri "Icosahedron" adını verdiğ 12 köşeli bir kristalin köşelerine doğru olduğunda uyumlu olur (şekil 2.7) (Laban, 1975).



şekil 2.7 : Icosahedron (<https://commons.wikimedia.org> , Url-3).



Şekil 2.8 : Hareket Teorisi (<http://www.laban-analyses.org>, Url-4).

Aslında Laban'ın tanımladığı mekan kavramının da girdisi beden ve bedenin türlü şeylerle olan ilişkisidir. Bedenin yapısından ilham alarak, Labanotasyon sistemi, yani hareketi tanımlayan ve kaydını sağlayan simgeler sayesinde, harekette istenilen yön grafiklerle açıkça ifade edilmektedir. Bir sembol, konumuyla, vücudun hareketi yerine getiren kısmını; şekliyle, hareketin yönünü; ayrıntısıyla, hattı ve uzunluğuyla, hareketin süresini belirlemektedir. Şekil 2.8'de de görüleceği gibi, Labanotasyon temel olarak üç temel dikey hattın oluşmaktadır. Merkezi hat, aynen bel kemiği gibi, vücudun sağ tarafını sol tarafından ayırır. İkinci hat üst bedeni alt bedenden koparır. Üçüncü hat ise omuz hizasını ikiye böler; ön ve arka olmak üzere bedeni ikiye ayırır. Her kolon, vücudun bir kısmını temsil etmekte ve o kolonda yer alan hareket simgesi, vücudun o kısmının ne yaptığını açıklamaktadır (Şekil 2.8) (Ersöz, 2012) .

Laban'ın bedenden ilham alarak dansçı bedeni için yarattığı bu mekansal ifadeler ile, Le Corbusier'in yaratmaya çalıştığı bir ölçü dili olan Modulor'un ortak yanlarının olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her ikisi de bedenin formundan yola çıkar ve bir ortak dil oluşturmayı hedefler. Aynı zamanda tüm bu notasyon haritaları, Ersöz'ün de söz ettiği koreografinin önce kağıt üzerinde şekillendiğini gösterir; tıpkı mimari mekanın mimarlar tarafından öncelikle kağıt üzerinde şekillendirilmesi gibi (Ersöz, 2012). Mordeniz'in (2012) özetlediği gibi Laban'ın amacı bir yöntem geliştirmek değil yaşamı anlayabilmek ve yorumlayabilmek olmuştur. Laban bütünlüklü, bitmiş bir yöntem yaratmaya çalışmamış, yaşamın akışını dondurmaya niyetlenmemiştir. Bugün mimari üretimde dahi yaşamı anlayabilmek için bir yöntem olarak danstan bahsediyor olmamız bunun bir kanıtı sayılabilir.

Laban'ın çalışmaları, öğrencileri ve hareket teorileriyle ilgili çalışan akademisyenler tarafından ilgi görmüş ve temel kaynak niteliğini taşımıştır. Mary Wigman, Kurt Jooss gibi koreograflar bunlara örneklerdir. Bu iki isim de hem Laban'dan hem de akademik bale tekniklerinden beslenmiştir. Bazı koreograflar ise tıpkı klasik baleye gösterilen

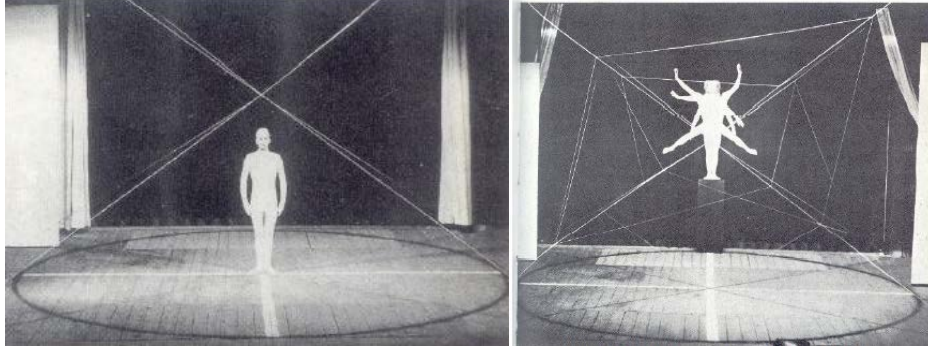
tepki gibi, Laban'ın yöntemini de kuralcı ve katı bulmuştur. Koreograf William Forsythe da onun yöntemlerine tepki göstermiş ancak onun yaptığı çalışmalardan da beslenmeyi ihmal etmemiştir. Her iki söylemde de Laban'ın çalışmalarının bir adım taşı olduğunu söylemek mümkündür.

Endüstri çağı olarak anılan 20. yüzyıl başlarında, dünyada yıkıcı savaşlar ve olumsuz sosyo-ekonomik sorunlar toplum yaşamını etkilediği kadar dansı ve mimarlığı da etkilemiştir. Savaş olgusunun insanlar üzerindeki bu yıkıcı etkisi nedeniyle tepki ortamı oluşmuş, bu ortamda klasik baleye karşı duruş, tepki olarak modern dans söylemi gelişmiştir. Bu dönemin sonuçlarından biri olan Bauhaus okulu, dönemin yaşam düzenine başkaldırmış, ileri bir sanat anlayışı söylemini savunmuştur. Bauhaus, bu dönemde mimarlık ve dans dünyasını da etkilemiş, mimarlık için işlevsellik kavramı ön plana çıkarırken, tiyatro ve dans için de bir sahne plastiği anlayışını getirmiştir (Şekil 2.9). Bauhaus tiyatrosu, modern dans mekanları için ilham verici çalışmalarla doludur. Bauhaus kurucularından Walter Gropius sahne ile mimari yapı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbiriyle alışveriş içindedir. Bir yapıda tüm unsurlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özlemden kaynaklanır, duyular üstü bir “idea”nın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, “idea”nın görsel ve işitsel duyusal algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır (Candan, 2003).



Şekil 2.9 : Bauhaus tiyatro atölyesi (<http://www.cardesign.ru>, Url-5).

Bauhaus okulunda Oscar Schlemmer'in sahne denemeleri, modern sanat dünyasında ses getirmiştir. Schlemmer sahneyi uzay olarak adlandırır bu uzayı da kübik olarak betimler. Kübik sahne uzayı içinde uzay-beden diyalektiği yakalamayı, biçim, renk, uzay üçlüsünü oluşturmayı, geometrideki küre, küp ve koniyi sahnenin yükseklik, derinlik ve genişlik boyutlarıyla karşılamayı amaçlar (Şekil 2.10). Bu sayede oyuncu, sahnede, Schlemmer'in tanımladığı “devingen uzaysal plastik” anlatımının bir ögesi olabilmektedir (Alpar, 2006).



Şekil 2.10 : Schlemmer'in beden mekan diyalektiği (Schlemmer, 1961).

Sahnede beden tanımladığı bir mekan olgusunu arayan Schlemmer, beden hareketi ile mekan ilişkisini görünmeyen ağlarla kurmayı önermiştir. Bedenden referans olarak çizilen, var oldukları düşünülen bu ağlar Laban'ın kurduğu İcosahedron mekan tarifine benzer. Tıpkı Laban'ın yaptığı gibi Schlemmer de yaşayan bir organizma olarak tanımladığı oyuncu-dansçı bedeninin hareketlerini kendine kılavuz olarak alır ve bir mekan kavramı yarattığı gözlenir. Onun bu çalışmaları soyut kavramları somut bir mekana yansıtma çabası olarak da görülebilir. Bu anlamda modern zamanların, yenilikçi tavrına öncülük ettiği de söylenebilir.

Çağdaş bale mekanında ise yenilikçi bir başka tavır olarak indirgemeci bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Klasik baleden çağdaş baleye geçerken, iki form arasında gözlenen farklılıklardan biri beden bu kurgunun içinden çıkarılma çabası olmuştur. Çağdaş balenin önde gelen isimlerinden biri olan, School of American Ballet'in kurucusu koreograf George Balanchine, çağdaş bale dilini geliştirmek adına çalışmalar yapmış, klasik bale dilinden beslenmeyi başarmış bir koreograf olarak ses getirmiştir. Öte yandan dansçı bedeni ile ilgili seçici ve net tavrını da korumuştur. Balanchine için ideal kadın bedeni, bir peri gibi, uzun boyun ve bacaklara sahip olmalıdır; kıvrak, hızlı ve zarif (Can, 1998) (Şekil 2.11). Onun çalışmalarını klasik baleden ayıran şeylerden biri, içinde bulunduğu dönemde diğer koreograflardan farklı

biçimde dansçıların ağırlığının veya beden enerjisinin anlık değişimlerini sahnede kullanmasıdır. Yani bedenin kurgusal olmayan, anlık hareketinden, bedenin kendi iç dünyasından doğan koreografisini yaratıma katmayı başarmıştır. Bir diğer önemli yaklaşımı ise klasik balenin aksine eserlerinde hikaye akışı olmadığı gibi dekor da kullanmamasıdır. Balanchine performansında dekor ve kostüm gibi unsurları devre dışı bırakmış ve yeni indirgemeci bir tavır takınmıştır (Can, 1998).



Şekil 2.11 : Balanchine ve dansçıları (www.coreofculture.org, Url- 6).

20. yüzyıl sonlarında ve son 15 yılda dans ve mimarlık ilişkisi gittikçe güçlenmiş ve dans mekanlarına mimarların eli değmeye başlamıştır. Bu iki farklı disiplin birbirini keşfetmeye ve birbirinden faydalananarak bedensel ve mekansal farkındalığı arttırmaya çalışmışlardır. Buna örnek olarak, 2006 yılında gerçekleşen, mimarlar ve koreografların birlikte katılım sağladığı sempozyum “Watch The Space”, Dance Umbrella ve Royal Institute of British Architecture’ın ortak çalışmasıdır. Londra’da gerçekleşen bu buluşmada, Frederic Flamand, Carol Brown, Siobhan Davies gibi koreograflar mimarlar ile birlikte üretimde bulunmuştur.

Örneğin Frederic Flamand’ın Zadid ile ortak üretimi olan *Metapolis*, geleceğin kenti ya da kentin ötesinde anlamına gelir. Çalışmada amaç mekan ile beden arasında şiirsel bir geçiş yaratmaktır. Beden kent olurken kentte diğer yandan beden üzerinde cisimleşmektedir. Dansçılar performansta kentin sınırlarını zorlarlar, kuralları yıkarlar, alternatif çevreler bakarlar ve gittikleri her yerde kendi özel alanlarını oluştururlar (Balaban, 2012). Performansta Hadid üç adet şeffaf alüminyum köprü tasarlamıştır (Şekil 2.12). Bu köprülerin etrafında, içinde, kenarında dolaşan ve bu yapıyı kavrayan dansçılar kentin topografyasının birer parçasına dönüşür (Solway, 2007). Dijital teknolojilerin aktif bir şekilde kullanıldığı performansta, mekanın

dansçıyı nasıl manipüle ettiğini, aynı zamanda dansçının mekanı an ve an nasıl kullandığını gözlemlemek mümkündür.



Şekil 2.12 : Metapolis (<http://www.arcspace.com>, Url-7).

Flamand'a göre beden, mekan ve ten arasındaki kesişim noktası arayışının tam kalbindedir. Ona göre mimarlık iki kişinin teni arasında olan ya da oldurulan her şeydir. Bu yüzden dans mimarlığa yakınlık kurar (Url-8). Flamand'ın mimar Thom Mayne ile ortak çalışması olan *Sessiz Çarpışmalar* (*Silent Collisions*) isimli performansı, dansçı ve mekan arasındaki etkileşimin belirgin olduğu bir başka örnektir. Mayne'nin, 223 m²'lik bir alanda yarattığı sahnede, dansçılar ve mekan etkileşime girer (Şekil 2.13). Dansçılar mekanın dönüşümlerini başlatabilir ve aynı zamanda kinetik mekan dansçıların karmaşık vücut hareketlerini tetikleyebilir. Mekan ve dansçı zamanla değişen hızlardaki dönüşümleri içeren, sabit ya da kinetik durumdaki seviyelere, aralara, eğik düzlemlere ve dalgalanmalara sahip bu dört boyutlu uzayda tekil hale gelir (Url-8). Italo Calvino'nun Görünmez Kentler metninden doğan bu çalışmada onbir kent sahnede temsil edilir. Mayne ve Flamand bu kitaptan ilham alır ve bedenin gergin olma, kopma ve çekiştirme gibi dinamik eylemlerinin enerjisinden beslenen bir koreografi yaratırlar (Url-8).



Şekil 2.13 : Sessiz çarpışmalar (Silent Collisions)
(<http://morphopedia.com>, Url-9).

Aynı sempozyumda yer alan bir diğerkoreograf Carol Brown'nun *Sinir (Nerve)* isimli çalışmasında ise mimar Steven Dodd ile birlikte Flamand kent ve mimarlığa dair kaygıları dışa vuran bir tema yaratırlar. Tasarlanan konstrüksiyonun uzantıları sahnenin merkezine doğru bir kapanma hareketi ile merkezde, iki yabancıнын bir seri gelişen hareketlerle bir araya geldiğı bir sıkıştırma odası oluşturmaktadır (Şekil 2.14). Bu durum mimarın yarattığı mekanla birlikte dansçıların hareketlerinin gözlenmesini, diğerbir bakış açısı ile kent içinde sıkışma ile olası hareket alanlarının yeniden anlamlandırılabilmesini sağlamaktadır (Balaban, 2012). Brown da Flamand gibi bedenın sınırlarını ve mekan ile çift taraflı etkileşimini deneyimler. Koreograf Rosemary Butcher de mimar John Lyall ile birlikte yarattıkları “Body as Site” çalışmasında dansçı bedenleri ve sahne araçlarını kullanarak mimari mekan yaratmayı hedeflemişlerdir (Şekil 2.15).



Şekil 2.14 : Nerve (<http://www.carolbrowndances.com>, Url-10).



Şekil 2.15 : Body As Site (<https://www.youtube.com>, Url-11).

Tüm bu profesyonellerin ortak bir amacı ve kaygısı vardır. Bedenin sınırlarını tarifleyen mekan mıdır? İlkel insandan modern zamanlara kadar dans eden bedenlerin

içinde bulundukları mekan ile ilişkisi sürekliğini korumuştur. Ancak bu ilişki, dönemlerin özelliklerine ve insanların dışavurumu olan hareket biçimlerindeki farklılaşmaya bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Dans mekanı yıllar boyunca kamusal ve özel alan arasında gidip gelmiştir. Modern dansın mekanı ise bu özel ve kamusal sınırların dışında bedenın kendinde var olmayı deneyimlemiştir. Sonuç olarak, dans performansında mekan, bedensel sınırlar ve bu sınırların yarattığı veriler ışığında yaratılmıştır. Bu nedenle de mimarlık ile dans etkileşiminin, birbirlerini besleyecek deneyimleri ve edinimleri içerdiklerine inanılmaktadır.

3. MİMARLIK VE KOREOGRAFI

Koreografi kelime kökeni olarak iki kelimenin bir araya gelmesinden türemiştir; *Graphi (graphein)* ve *choreos (khoreia)*. Antik Yunan’da, halka halinde dans etmek anlamında kullanılan *khoreia* ve yazı anlamına gelen *graphein* bir araya gelerek bu kelimeyi türetmiştir. Aynı zamanda “*chora*” kelimesi Antik Yunan’da mekan anlamında kullanılmıştır (Cowan, 2002). Koreografi, kelime kökeninden de anlaşılacağı gibi, dans bedenlerin çevresiyle ve diğer bedenler ile ilişkisinin kurgulanması anlamına gelir. Bir başka deyişle dans yazıdır. Koreografi dansın öncelikle kağıt üzerinde vücut bulmasıdır. Tıpkı mimarlıkta olduğu gibi dans da, mekan ve beden öncelikle yazınsal olarak biçimlenir. Mimari tasarımın kağıt üzerinde can bulması yöntemine benzer biçimde, dans performansı da öncelikle kağıt üzerinde var olur. Koreografi bilinen anlamıyla, dansın besteciliği, kağıt üzerinde ifadesi, adım tasarımcılığı ya da dansın notaya dökülmesidir. Öte yandan, “koreografi” terimini tam anlamıyla ve başarıyla kullanan, ilk ve yaygın olarak dans notasyonunu icat eden kişi Fransız dansçı ve koreograf Pierre Beauchamps olmuştur (Foster, 2011). Bu da demek oluyor ki 1700’lerden itibaren koreografi terimi bu bağlamda bale sanatı dahilinde kullanılmaktadır. Oysaki dans insanlık tarihinin en eski sanatlarından biridir. Buna rağmen bir notasyona dökülmesi ve bir terim olarak ifade edilmesi 18. yüzyıl dönemini bulmuştur. Mimarlıkta da benzer bir durumun varlığından söz edilebilir. Antik dönemlerde, mimar olarak tariflenen kişiler aslında toplumun içindeki her konuda uzmanlaşmış bireylerdir. Bu kimseler yalnızca yapısal bilgilere değil, aynı zamanda bilimsel, ruhsal, toplumsal, vb. genel bilgilere de sahiptirler. Mimarlığın bir disiplin olarak görülüp özel bir alan olarak tanımlanması, mimarlık ile uğraşan kimselerin mimar olarak nitelendirilmesi mimarlık kadar eski değildir. Dahası her iki disiplin için mimar, mimarlık ve koreografi, koreograf terimlerinin ifade ettiği anlamlar sabit kalmamıştır. Örneğin, dans figürlerinin bir nota sistemine dökülerek kağıt üzerinde ifade edilmesi anlamına gelen koreografi terimi günümüzde bu tanımından çok başka anlamlara da karşılık gelir. Öyle ki koreografi kelimesi İngilizce anlamıyla bir fiil olarak karşımıza çıkar; *Choreographing*. Henüz Türkçe’de karşılığı olmayan bu terimi

çevirebilmek için tasarlamak, düzenlemek gibi bir ifadelere ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin, akademisyen koreograf Susan Leigh Foster; binaların mekanı ve insanların hareketlerini koreografize edebileceklerini söyler. Kameraların sinema aksiyonlarını koreografize ettiğini, kuşların karışık koreografi performansı sunduklarını ve bu karmaşanın kuşlar tarafından koreografize edildiğini ifade eder. Ona göre multi protein kompleksleri DNA'yı onarır yani onları koreografize eder; ya da web tasarımcıları arayüzleri koreografize eder (Foster, 2011). Foster bu örnekleri artırır. Temelde ifade edilen şey ise koreografinin artık sadece balenin, dansın sınırları içinde kalmamasıdır. Artık koreografi beden, mekan ve yazılı sembollerin ilişkisinden daha fazlası ve daha farklıdır. Bir virüs gibi başka başka alanlara dağılan ve temelinde harekete dayanan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle de tez kapsamında, hem koreografinin hem de mimarlığın bedeni ele alışında meydana gelen farklılıklar ortaya konmaya çalışılacaktır. Yazının ilk bölümünde olduğu gibi bu bölümde de beden ve mekan olmak üzere iki temel bağlamda mimarlık ve koreografi kavramları ele alınacaktır. Bu bölümde mimari beden ve koreografik mekan olmak üzere iki ayrı başlık altında örnekler üzerinden bir okuma yapılacaktır. Mimari beden bölümünde, beden hareketinin, bir mimari ifadeye dönüştüğü performans örneklerine yer verilecektir. Bu örnekler, birbirlerinden farklı noktalarda duran çalışmalardan seçilmiştir. Ancak hepsinde ortak düşünce bedenin performans içinde bir mimari unsura dönüşmesidir. Koreografik mekan başlıklı ikinci bölümde ise, benzer bir okuma bedeni harekete geçiren mekanların bulunduğu işler üzerinden yapılacaktır. Performanslarda yaratılan mekanların, beden hareketini ve koreografiyi nasıl etkilediği ele alınacaktır. Sonuç olarak bölümün konusu olan koreografi ve mimarlık bağlamı, beden ve mekan kavramları üzerinden okunacaktır. Her bölümde çalışmaların mimarlık ile ilişkilendiği, benzeştiği ya da mimarlıkta karşılığını bulduğu noktalar irdelenecektir.

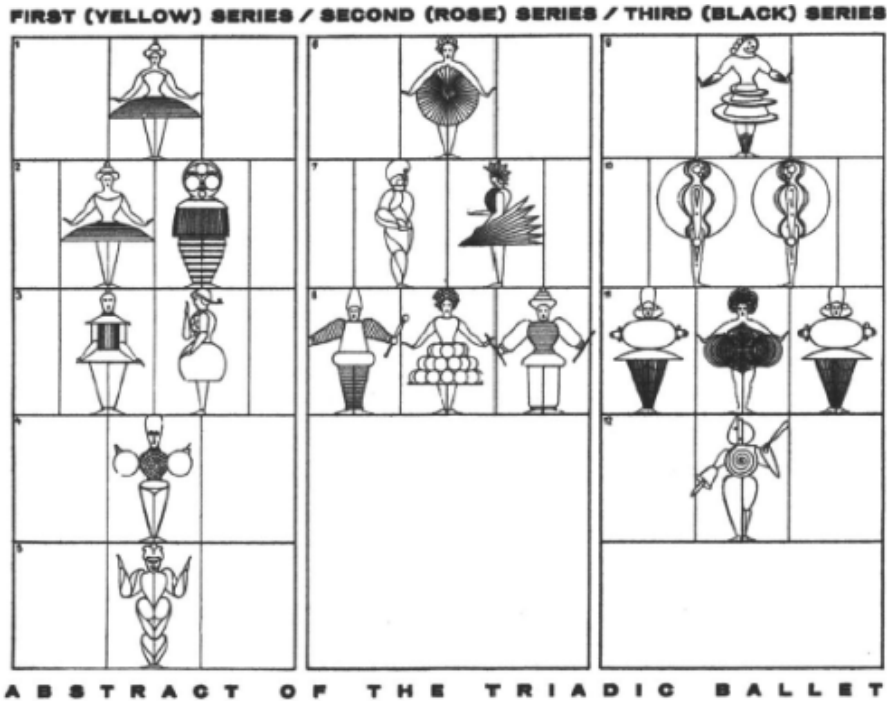
3.1 Mimari Beden

Bunu okurken bedeniniz nasıl hareket ediyor? Omzunuzu mu silkiyorsunuz? Eliniz mi kaşınıyor? Ayak parmaklarınız kıvrılıyor ya da açılıyor mu? Esnemek istiyor musunuz? Ağırlık verdiğiniz tarafınızı değiştirmek? Yüzünüzü çevirmek? Bir bakıma bu dürtüler hareket mi ettiriyor ya da daha ayrıntılı rutinin parçaları mı? Okuduğunuz zaman gün içindeki aynı zaman mı? Okuduğunuz yerde, oturur musunuz yoksa uzanır mısınız genellikle? Bu hareketler ya da rutinler bir koreografi kurabilir mi? Ve eğer öyleyse, gününüzün koreografisini siz mi

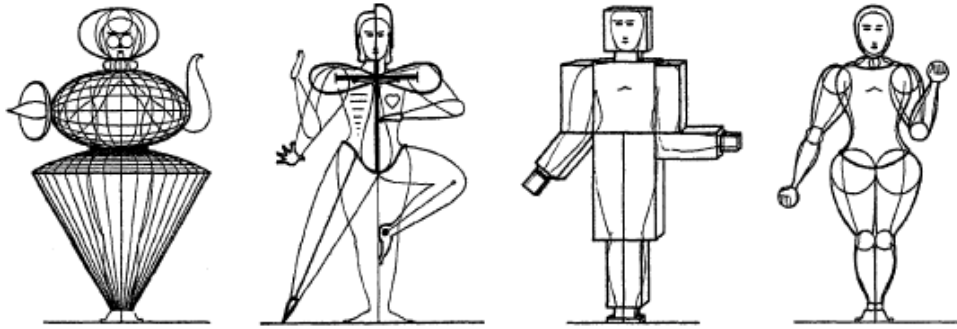
oluşturuyorsunuz? Ya da o mu sizin koreografinizi oluşturuyor, sizi tasarlıyor? (Foster, 2011, p.32).

Mimarlık mekan içindeki insan bedeninin koreografisiyle birebir ilgilidir. Mekan, bedenlere nereden yürüyeceklerini, nereye oturacaklarını, nereden geçeceklerini ve nerede duracaklarını tarif eden, çeşitli eylemlerin koreografisinden oluşan mimari bir tasarımın ürünüdür. Öte yandan “bir beden hareketi ile mimari bir mekan yaratabilir mi?” ya da “bedenin koreografi sürecinde yarattığı mimari bir oluşum mümkün müdür?” soruları ortaya atılabilir. Foster’ın ifadesinde de olduğu gibi, günlük hareketlerimiz mi bizi koreografize eder, yoksa gün mü bizim hareketlerimizi organize eder? (Foster, 2011). Beden özne midir; yoksa nesne gibi düşünülebilir mi? Dansta bu tartışmanın oluşturduğu verilerin, mimarlıkta mekan ve beden arasındaki bulanık sınırlara da ışık tutacağına inanılmaktadır. Bu bölümde *mimari beden* başlığı altında ifade edilmek istenen, dansta veya interaktif deneysel performanslarda, beden ile kostüm, dekor, mekan, müzik, ses vb. çevresel faktörlerin nasıl ilişkilendiğinin irdelenmesidir. Bu etkileşimin yarattığı mimarinin gözlemlenmesidir. Bu bağlamda, güncel bir takım çalışmalar üzerinden, bu kavramı tariflemek hedeflenmektedir.

Bauhaus balesi olarak isimlendirilen, Oscar Schlemmer tarafından geliştirilen *Triadic Balesi*’nde bedenin artistik bir araç olduğuna inanılır (Şekil 3.2). Schlemmer bedeni katı, soyutlanmış ve stilize edilmiş hareket olarak ortaya koyarak koreografiyi kurar. O, Paul Hindemith tarafından bestelenen müzik ile kurduğu baleyi, neredeyse sürekli aynı olan standartlara indirger, üç eylem, üç katılımcı (iki erkek bir kadın), 12 sahne ve 18 kostüm (Şekil 3.1). Her bir eylem farklı bir renge ve buna karşılık gelen ruh haline sahip olur (Nelson, 2015). Bu tarz balenin en önemli faktörü kostümdür; çünkü Schlemmer tüm koreografiyi kostümün etrafında kurar. Mekanikleşen, indirgemenin hakim olduğu bir çağda, bedeni soyutlayarak, renk ve biçimlerin kurallarına uydurur ve sahnenin kübik özellikleri içinde kaynaştırmayı hedefler. Schlemmer, bedenleri mimari nesneler olarak ele alır; fakat bedenlerin hareketleriyle, bedensel özellikler taşıyan, canlanan mekanı bulmaya çalışmaktadır (Dervişoğlu, 2008). Kostümlerin biçimleri nedeniyle bedenin hareketi sınırlıdır (Şekil 3.2). Burada beden hareketlerinin notasyonu mekana bağlıdır. Schlemmer’e göre mekan insana uyarlandığında, sahne doğal ve illüzyonist olmaktadır. İnsan kübik mekana uyarlandığında ise sahne soyutlaşacaktır (Dervişoğlu, 2008).



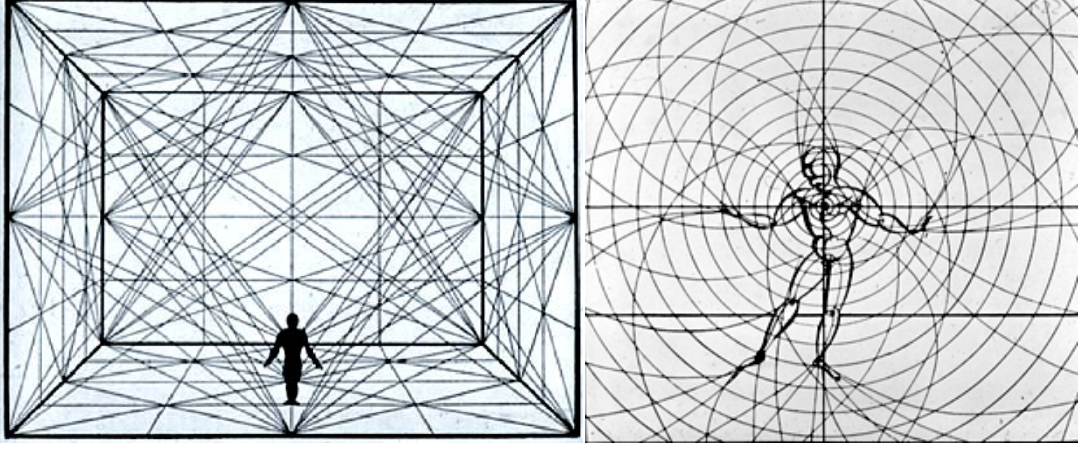
Şekil 3.1 : Triadic Ballet çizimleri (Schlemmer, 1961).



Şekil 3.2 : Schlemmer'in kostüm biçimleri (Schlemmer, 1961).

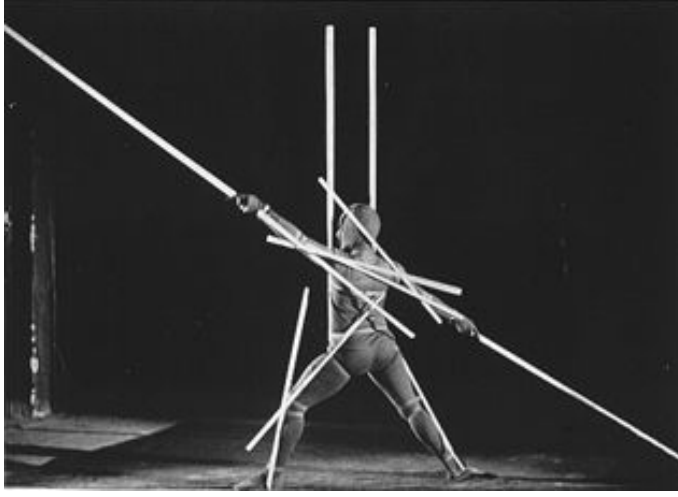
Schlemmer soyut mekanın yasaları ve organik adamın yasalarını gösteren bu çizimlerde, bedenin sınırlarını ortadan kaldırmak amacıyla kostümler tasarlar ve bu kostümlerle Şekil 3.3'de görüldüğü gibi mekan içinde özgürce hareket edebilen mekanik bedenler yaratır. Öte yandan bedene bağımlılığın da bu yolla ortadan kaldırılabilceği görüşünü ortaya koyar. Schlemmer kostüm ve sağladığı hareket olanakları için “İnsan bedeninin sınırlarını değiştirme, uymak zorunda olduğu yerçekimi kuralını ortadan kaldırma olanağı yoktur. Bir adım, bir metreden çok daha uzun değildir; bir sıçrayış da iki metreden yüksek olamaz. Ağırlık merkezi ancak bir an için ortadan kaldırılabilir. Doğal durumdan çok farklı bir duruma, örneğin yatay olarak havada sallanma konumuna ancak bir iki saniye girilebilir.” demektedir (Schlemmer, 1961). Yani, bedenin koregrafisinden söz ederken, doğal sınırlamaların

varlığı göz ardı edilemez. Ancak bu koşullar içinde beden hareketleri bir nevi dönüştürülebilir ve bir geometrik ve mekanik nesneye evrilebilir. Schlemmer bunu yapabilmek için kostümü kullanır. Kostümlerin fonksiyonu ise beden kimliğini vurgulamaktır. Bedenin doğasının dışavurulması ya da dönüştürülmesi kostümler üzerinden tasarlanarak yapılır.

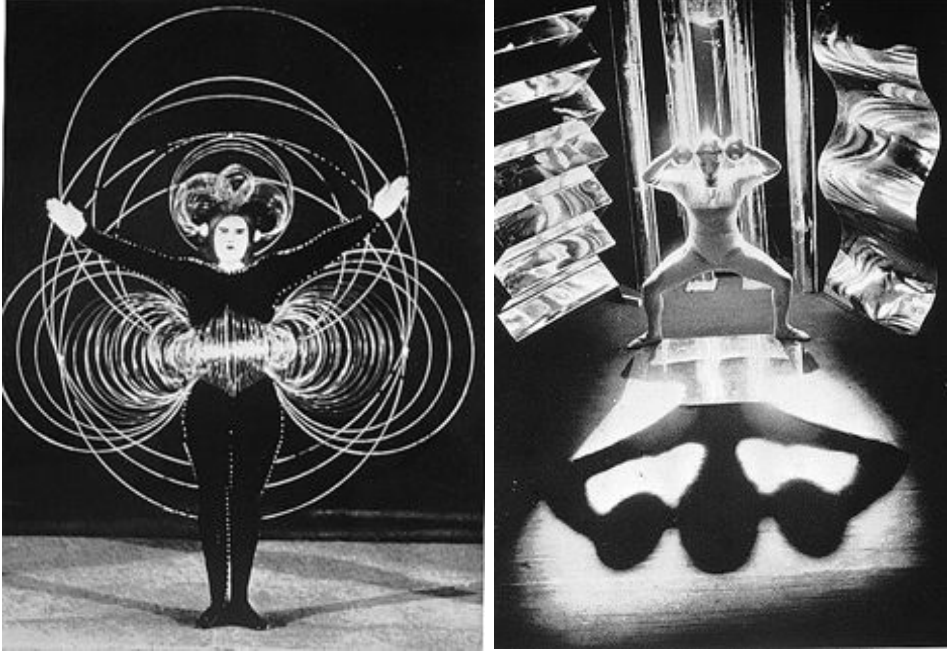


Şekil 3.3 : Schlemmer'in Soyut mekan yasaları çizimi (Solda), Organik adam çizimi (Sağda) (Schlemmer, 1961).

Schlemmer'in dansçının bedenini katı formlarla sınırlamakta kullandığı yöntem yalnızca geometrik kostümler değildir. “Pole Dance” (Şekil 3.4) ve “Glass Dance” (Şekil 3.5) performanslarında bardak ve tahta malzemeler kullanarak dansçının hareketini manüple etmeyi yine başarır. Schlemmer kostümleri ile hareketin mekan içindeki sınırlamalarını zorlamaya çalışmıştır. Kollarını iki yana açan bir kimsenin hızla kendi etrafında dönmesi esnasında bedeninin sınırlarının değişmesi gibi, bu kostümleri giyen kişi de farklı hareket olanaklarıyla mekan sınırlarını keşfetme imkanı bulmuştur (Alpar, 2006).



Şekil 3.4 : Pole dans (Schlemmer, 1961).



Şekil 3.5 : Glass dans (Schlemmer, 1961).

Schlemmer beden ile mekan arasındaki bu görünmez bağları nasıl kurduysa, klasik balede de dansçılar, üç boyutlu mekan içinde görünmeyen çizgiler ve yüzeyler var sayılarak eğitilirler. Klasik bale dansçısı koordinatları düzenli bir yolla birbirine bağlar (Can, 1998). Bu yönüyle klasik balenin, görünmeyen ama dansçının hareketlerini sınırlayan ve etkileyen kuralları, Schlemmer'in kostümleriyle benzer tavır gösterir. Her iki durumda da bedenin performanstaki rolü sınırlandırılmış ve manipüle edilmiş, koreografinin içinde yer alan bir hareket nesnesi olmaktır. Ancak farklı olarak Schlemmer'in bedenleri hareketli değil, makine ya da bir robot gibidir. Onun koreografisi bir dans çalışmasından çok mimarlık alanında yer bulan bir deneyimdir.

Beden doğal salınımından, anlık hareketinden sıyrılıp, bir kurgunun içinde var olmuştur. Koreografinin içinde bir mimari yapıya ve ifadeye dönüşmüştür. Bu örnekte bedenin mimari bir ifadeye dönüşmesi kostüm ve bir takım nesnelerin bedene eklenmesiyle mümkün olmuştur.

Bedenin mimari bir modele dönüşmesi yalnızca kostüm, sahne, ışık gibi mekansal etmenlerin kullanılmasıyla olmaz. Bir başka yöntem olarak, hareket unsuru ve hareketin yarattığı mekansal sınırlar ele alınacaktır. Hareket eden bir beden ile mekanın kesiştiği noktada her ikisinin birbiri içinde sınırları nedir ve nasıl değişkenlik gösterir? Sorusu araştırılacaktır. Ponty'nin hareket tanımında olduğu gibi bedensel ve mekansal sınırlar hareket olduğu sürece bulanıktır (Schilling, 2011). Butoh dansçısı olan Tetsuro Fukuhara'nın bu bulanık sınırları ve elastiklik deneyimini ele aldığı "*uzam dansı (space dance)*" çalışması bu kapsamda bir örnektir.

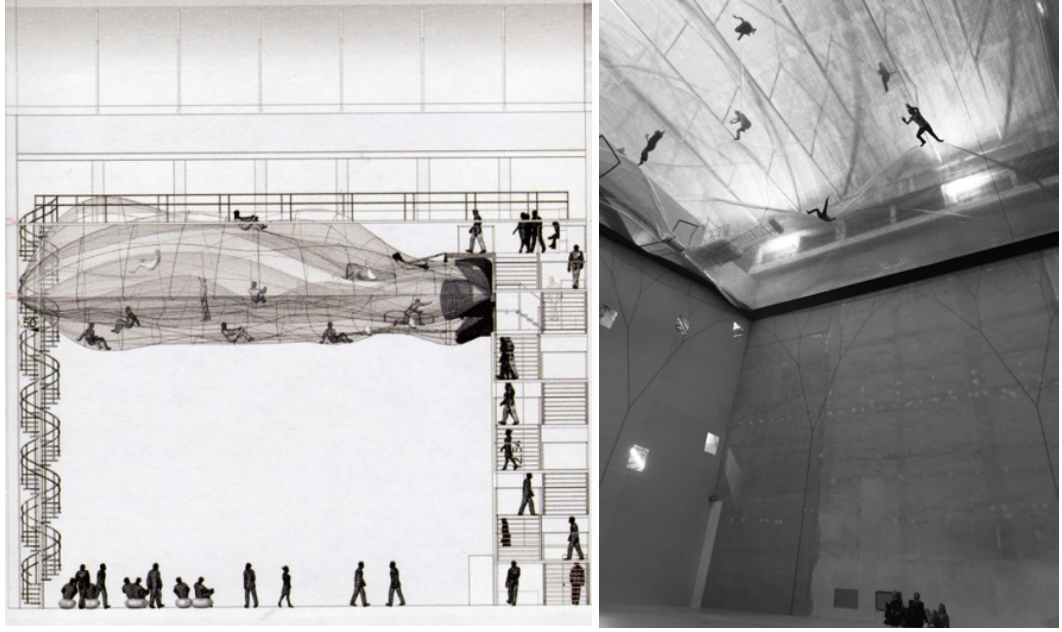
Fukuhara tekstil malzemesi kullanarak hareket eden bir bedenin yarattığı bulanıklığı gözle görülür hale getirmeyi hedefler (Şekil 3.6). Mekan ve hareket birbiri içinde yer alır, var olur, denenir ve deneyimlenir. Tekstil malzemesinin içine girilebilir olması, yarı geçirgen yapıda olması ve esneyebilmesi harekete imkan sağlarken, hareket eden kişinin mekanı biçimlemesi bu malzemenin özellikleri sayesinde mümkün olmaktadır. Uzam dansının mekanı olan bu tekstil tüp hacim, içindeki kişinin hareketi ile eş zamanlı olarak form almaktadır. Hareket yalnızca tüpün içindeki kişinin yaptığı bir eylem olmaktan çıkıp tüpün mekan içindeki hacimsel varlığı ile ilişkili olarak tüpün dışındaki mekanın da sürekli bir değişim ve oluşum içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu örnek çalışma soyut olarak ele aldığımız, bulanıklık gibi kavramların bir betimlemesi niteliğindedir. Öte yandan Fukuhara dans mekanı ile olan ilişkisini şöyle açıklar: "Enerjiyi kendi kendime yaratmak zorunda değilim. O çevreyle olan ilişkim ile var olur. Enerji beden ve mekan arasındaki ilişki ile alakalıdır. Butoh dansı enerjiyi bedenle nasıl yönettiğinle ilgilidir, bazı batılı dansçıların enerjiyi yaratıp sonra da o gidene kadar kullanması gibi değildir. Ben sürekli olarak enerjiyle doluyum. Bu enerjiyi fiziksel çevremden alırım, zeminden, yüzeylerden... (Fukuhara, 2009)". O çevresinden alarak ürettiğini söylediği dans performansı aynı zamanda çevreyi de yaratır. Bedenler bir mimari yapının iskelet bileşenleri gibi esnek malzemeyi ayakta tutar, strükture eder, hacim kazandırır, yükseltir, inceltir, kısacası onun mimarisini kurar. Bedenler bir mimari bedene dönüşür ve bu tüp içerisinde sürekli değişen bir mimari mekan yaratmayı başarırlar.



Şekil 3.6 : Uzam dansı (<http://www.lauramilani.it>, Url-12).

Burada bedenler kendi koreografisini kendileri yaratırlar. Bunu yaparken hareketten beslenirler. Var olan mekan her an enerjiyle doludur; çünkü her hareketin enerjisini içinde barındırır ve anlık olarak dışa vurur. Bir hareketin birebir tekrarı mümkün olmadığı için mekanın oluşunun da tekrarı mümkün değildir. Bu duruşuyla özerk bir mekan, özerk bir beden hareketi ile oluşur.

Benzer bir mekan keşfi ve yaratımı ile ilgili örnek olarak, “*Uzamda Zaman Köpüğü (On Space Time Foam)*” enstalasyonundan söz edilecektir. Bu çalışmanın önemi deneyimleyen bedenlerin, bir dansçı bedeni farkındalığında olmaması, aksine bu mekanı deneyimlerken kendi bedenine dair farkındalıklar yaşamasıdır. 2012 yılında Milano’da gerçekleşen etkinlikte, katılımcılar yer çekimini hissetmeyi, bedensel bir ağın içinde olmayı, mekansal boşluğu ve doluluğu bedenleriyle yaratarak mekanı kavramayı deneyimlerler. Arjantinli mimar ve sanatçı Tomas Saraceno, bu çalışmada mimar ve mühendisler ile birlikte çalışarak, zeminden 14 ile 20 metre yükseklik aralıklarını PVC şeffaf malzeme ile katman katman kaplamıştır (Şekil 3.7). Sanatçının bir tür coğrafik, fiziksel, davranışsal ve sosyal engellerin elemesi üzerine temellendirdiği çalışmasında, farklı disiplinler ve bedensel bilgilerin arasında değiş tokuş ve karşılaştırma yapılır. Aynı zamanda sanatçı, gezegen ve insanlık arasında sürekli bir bağ kurabilmeyi araştırır (Url-13). Bu bağlamda bir ağ modeli oluşturmayı ve çalışmalarındaki tüm keşfetme ve uygulama aşamalarının paylaşılmasını sağlamaktadır.



Şekil 3.7 : On Space Time Foam (<http://www.archdaily.com>, Url-14).

Bu enstalasyonda da görüldüğü gibi beden, mekanı var eden bileşenlerden biri haline gelmiştir ve bir yapısal tasarıma dönüşmüştür. Hareket eden bir beden, elastik bir malzemeye hacim kazandırarak yapısal bir form oluşturmuştur. Oluşan bu form mimari bir mekan niteliğindedir. Rastlantısal ve deneysel bir mimari mekan yaratmanın betimlemesi gibidir.

Mimari mekanın beden tarafından yeniden kurgulandığı çalışmalara üçüncü bir örnek olarak kent ölçeğinde bir iş olan “*Kent Mekanı içinde Bedenler*’den (*Bodies in Urban Spaces*)” söz edilebilir. Avusturyalı artist Willi Dorner tarafından Avustura, İngiltere, Fransa, Norveç, İsveç, Finlandiya ve Amerika olmak üzere bir çok ülkede yapılan bu çalışmada, bedenler kendilerini kentin içinde buldukları boşluklara adapte ederler (Şekil 3.8). Bir başka deyişle yapılı çevrenin içinde mimari bir nesne gibi var olup mimari yapıya dahil olurlar. Bu çalışmanın amacı, kent boşluklarının olası fonksiyonlarını işaret etmektir. Hem kısıtlı hareket imkanlarını ve davranışlarını hem de kural ve sınırları açığa çıkarmaktır.

.



Şekil 3.8 : Bodies in urban space (<http://www.ciewdorner.at> , Url-15).

Öte yandan bedenlerin mimari yapı ile olan bu etkileşimi günlük rutin davranışların, toplumsal koreografik hareketlerin kırılıp değişmesine de neden olmuştur. Yoldan geçenlerin, bölge sakinlerinin ve toplulukların yaşadıkları kente ve çevrelerine olan bakış açılarını değiştirmek ve farkındalık yaratmak hedeflenmiştir (Url-13). Bu noktada “olay” söyleminden söz edilebilir. Bernard Tschumi, mekanın üretimi ile ilgili şunları söyler: “Programsız mimarlık olmadığı gibi, “olay”sız mekan da yoktur. Zaman, olay ve programın özünde mevcuttur (Tschumi, 1990). Burada olay olarak ifade edilebilecek olan dansçıların koreografisi sayesinde, bu deneyime tanık olan insanlar için artık bu mekanların hafızası değişmiştir. Mekanlara bedenler ile yapılan

bu müdahale ile mekan yeniden tanımlanmış ve yeniden vücut bulmuştur. Öte yandan kentin mimari tasarımının önerdiği koreografi içerisinde günlük rutin davranışlarıyla geçen insanların bu hareket koreografisi bozulmuştur. Yani dansçıların bu koreografisinin yanından geçen birey her gün yaptığı davranıştan farklı olarak durur, gözlemler, fotoğraf çeker, düşünür ve belki koreografiye katılır. Bu bireyin gündelik davranış koreografisi artık değişmiştir. Onun için kentin içindeki bu boşlukların tarifi, yeni bir deneyime yönlendirilmiştir. Mimarının bir parçası olan yalnızca dansçılar değildir, bu performansı izleyerek farkındalık kazanan ve bu nedenle de kendi hareketlerini yeniden gözden geçiren insanlar da mimarının bir parçası olmuştur. Burada dansçı bedenlerinin mekan ile ilişkisi ise fizikseldir. Bedenler mekana dokunarak farkedilmeyen potansiyellerini açığa çıkarır ve mimari bir bileşen olarak mekana dahil olur, onu doldururlar. Mekanın üretimi ise tüm bu “olay”ların bütününde mümkün olur. Koreografinin kente indiği bu örnek, mimarlıkta karşılığını edinimsel (performative) mimarlık söylemi başlığı altında bulur.

Tschumi’nin mimarlık alanına kattığı “olay” kavramı 1960’lı yıllardan başlayarak, disiplinler arası ilişkilerin artması ve teknolojinin gelişmesiyle mimarlıkta meydana gelen bağlam değişikliğinden doğmuştur. Bugün kaynağı Gilles Deleuze’un söylemleri olan “olay” kavramı, gerçeğin akış ya da farklılaşma durumunda olduğu bir oluş felsefesi ile açıklanmaktadır (Williams, 2000). Bu nedenle “olay-kentler” (*event-cities*), olasılıklara ve anlık oluşumlara açık yerleri, “olay-mimarlık” (*event-architecture*) da bu yerlerin potansiyelleri üzerine kurulan bina tasarımlarını ifade etmektedir (Güleç, 2012). Tschumi’nin bu yaklaşımı ile, “Bodies in urban space” çalışmasının benzerlikler taşıdığı düşünülmektedir. Gündelik yaşamı değiştirdiği gözlemlenen bu performans, yeni bir eylem önerir. Tıpkı Tschumi’nin, yemek yapma eylemi ile ilgili yemeğin açık alanda (kayıtsızlık), mutfakta (karşılıklılık) ya da yatak odasında (karşıtlık) yapılabileceğini belirtmesi gibi (Tschumi, 2009). “Eylem”, “olay” ve “gündelik yaşantı”nın farklı ve beklenmedik bir şekilde kesişmesi, tasarımcılara dinamik bir bakış açısı sağlamakla birlikte, yeni bir mimarlık da tanımlamaktadır (Güleç, 2012).

Tez çalışmasında mimari beden olarak tarif edilen kavramın da farklı disiplinlerden etkilenen bu yeni mimarlık alanında yerinin olduğuna inanılmaktadır. Sonuç olarak, beden hareketi, esnekliği, değişkenliği ve deneyselliğe açık olmasıyla mimarlık alanında etkin bir rol oynamaktadır. Bu nedenle de koreografi ve dans bir arayüz olarak

kullanılarak Tschumi'nin de işaret ettiği olay mimarlığına ya da yeni mimari farkındalık söylemlerine katkıda bulunacağı sonucuna varılmıştır. Bu üç örnek, beden koreografinin bir parçası olurken mimari bir ifadeye dönüşerek başka türlü bir mimari ifadenin mümkün olacağını göstermiştir.

3.2 Koreografik Mekan

Bedeni harekete geçiren bir mekan mümkün müdür? Genellikle, dans ya da tiyatro performanslarının sergilendiği sahnelerde, mekan kavramı, bedenlerin çevresinde yer alan bir oyun dekoru, sahne objesi, gösteri unsuru olarak var olur. Bu nedenle de beden mekan ilişkisi, daha çok seyirciye anlatılmak, izletilmek istenen nesnelerin birbiri ile olan temasından öteye gidemez. Ancak mekana ait verilerin koreografiyi etkilemesi ve yönlendirmesi mümkündür. Bu bölümde anlatılmak istenen *koreografik mekan* söylemi de bedeni hareketini etkileyen, onu harekete geçiren bu sayede de bedenin dahil olduğu, kavradığı, oluşturduğu ya da ait olduğu bir mekan anlayışı üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda öncelikle mekanın dans performansına ne aktardığına ya da ne önerdiğine dair çalışmalar incelenecektir. Mimari beden bölümünde olduğu gibi, bu bölümde de örnekler üzerinden çıkarımlar, modern sanat söylemleri üzerinden okumalarla yapılacaktır. Sonuç olarak da edimsel (performative) mimarlık alanındaki karşılığı aranacaktır.

İlk olarak, Belçikalı koreograf Anne Teresa de Keersmaecker'in *Hoppla* isimli çalışmasından söz edilecektir. Bu çalışmada bir önceki bölümde esnek malzeme kullanarak mekanlar yaratan Fukuhara ve Saranceno'nun çalışmalarından farklı olarak, mekan bir kütüphanenin okuma salonudur. Bu salonda masalar, sandalyeler ve raflar yoktur, salon yalnızca yüzeylerden oluşur. Dört kadın dansçı bu mekan içinde kompozisyonlar oluşturur (Şekil 3.9). Dansçıların dört kişi olması tesadüf değil, bilinçli bir tercihtir. Dört rakamı performansın sergilendiği mekana referans verir. Mekanın yapısal bileşenlerinin ortak özelliği kare, dikdörtgen gibi dört köşeli formlardan oluşmasıdır. Bu formlar dansçıların hareketlerinde yönlendirici olur. Mekana ait bir veri olan dört rakamının performans boyunca dansçıların hareketlerine nasıl yansıdığı görülür. Örneğin Şekil 3.9'da görüleceği gibi dansçılar dört köşe oluşturacak şekilde dans ederler. Dansçıların arkasında konumlandırılmış olan müzisyenlere baktığımızdaysa yine dört kişi oldukları anlaşılır. Dansçı Şafak Uysal, beden mekan ilişkisini yorumladığı "*Birbirini üreten bedenler ve mekanlar*" isimli

makalesinde, bir zemin olarak mekan kavramı kapsamında verdiği örnek olan Hoppla ile ilgili şunları söyler: “*Hoppla*, bir yandan mimarının olgusal karakteristiklerine odaklanarak çizgi, yüzey ve desenlerden oluşan kompozisyonunu kabul eder ve bu dokudan yapısal anlamda parçalar ödünç alır; öte yandan da bu kompozisyon üzerinde beden aracılığı ile değişiklikler yapar ve onu dönüştürür (Uysal, 2008).”



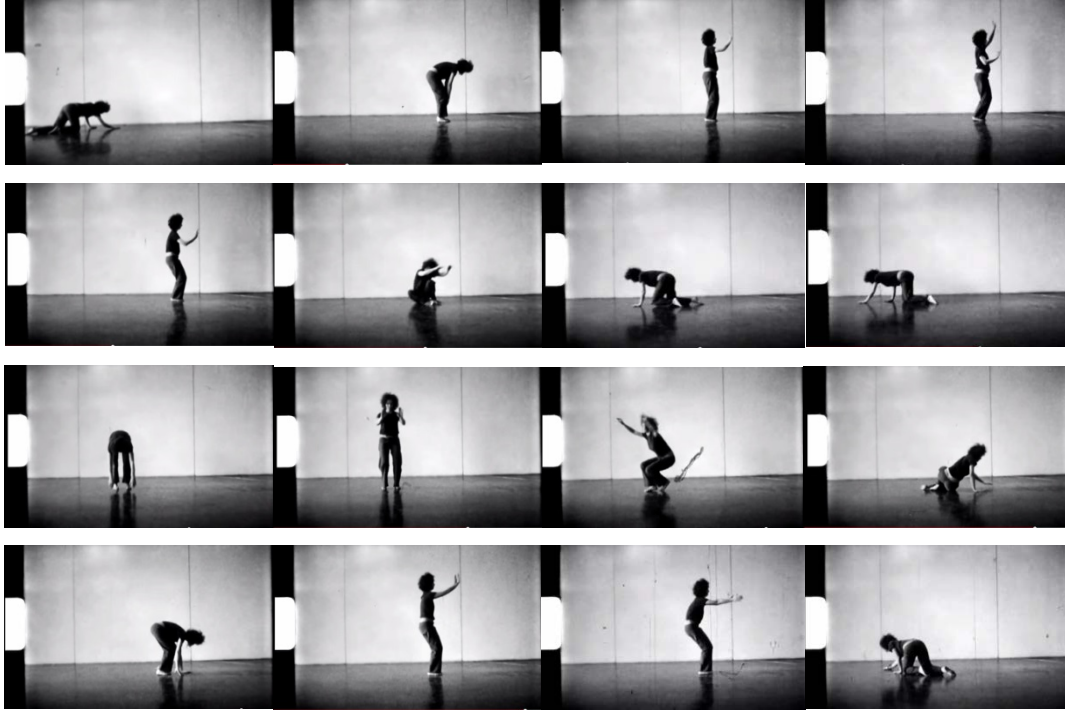
Şekil 3.9 : Hoppla (Uysal, 2008).

Dansçılar içinde bulundukları bu mekanı sürekli olarak oluşturdukları yeni kompozisyonlarla yeniden inşa ederler. Mekanın zemininde bulunan ızgara biçimindeki yer döşemesi, kitap raflarının görüldüğü bölüm ile salon arasındaki bölüntüler ve dışarı açılan pencerelerdeki ızgara biçimli doğramalar mekanın köşeli geometrisinin güçlü olarak hissedilmesini sağlar. Bu çizgilere eşlik eden dansçılar, Schlemmer’in kübünde olduğu gibi görünmeyen mekansal ağları hissettirirler. Onların hareketi mekandan beslendiği gibi aynı zamanda da mekanı yeniden okur, keşfeder ve yaratır. Bu sayede özerk bir beden özerk bir mekan yaratır denilebilir. Koreografik mekan, dansa etkisiyle ve bedenin mekanı dönüştürmesiyle var olur.

Koreografik mekan kavramı ancak bedenin kavrayışı ve kavranışı ile açıklanabilir. Bu yönüyle mekanın bedenin hareketiyle dönüştürülmesi bu bölüm içerisinde örneklerle irdelenmeye çalışılmıştır. Tüm örneklerde ortak söylem, bedenin bir mekan ile ilişkilendirilerek, mekanın nasıl bir koreografi yarattığı ya da koreografinin bir parçası olduğunun vurgulanmasıdır. Bu bağlamda koreograf ve sanatçı Simone Forti’nin çalışmalarından örnekler incelenebilir.

Forti, bedenlerin içsel hareketlerine odaklanır, hayvansal ya da biliş dışı hareketlerin doğasını arar. Forti, bedenin içsel duyular tarafından yönlendirilmesine izin verdiği performansı *Sleepwalker’in (Uyurgezer)* dört hareket çalışmasından oluştuğunu söyler (Forti, 1987). İlki bir flamingodan etkilenerek, flamingonun başını eğip kollarını aşağıya salarak uyumaya doğru yürümesinin taklit edilmesidir. Forti, bir diğer hareketi

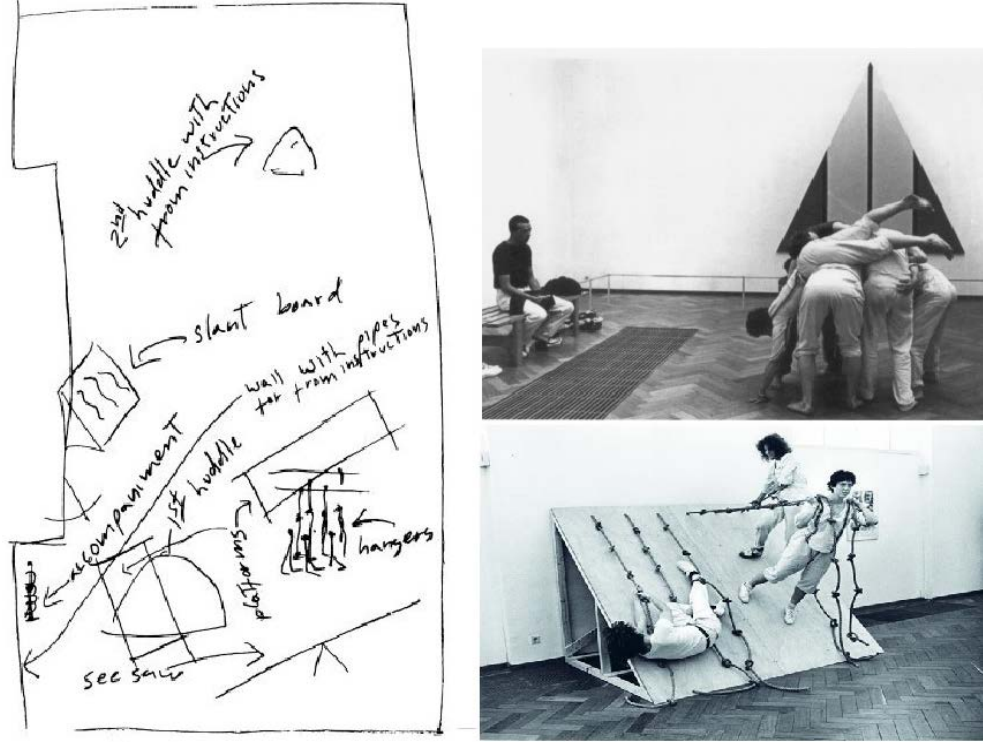
kutup ayısının başının hareketlerinden, diğer iki hareketi ise deniz kıyısında yürüyüşten ve hayvanat bahçesi deneyiminden çıkardığını söyler (Forti, 1987). Şekil 3.10'da görüleceği gibi dansçı bir uyurgezer gibi bilinçsiz bir hareketle sürünerek girdiği sahnede bulunduğu mekanı kavramaya çalışır. Duvarda iki çizgi görülür ve bu çizgiler dansçının elleriyle dokunduğu bir sınır gibi algılanır. Genel olarak mekanda duvardaki bölüntünün tek bir bölümünde dans eder ve yine sürünerek bu bölümden çıkar. Dansçı mekanın verilerinden beslenmiştir. Forti, aynı zamanda uyurgezer halindeki bir zihnin nasıl bir mekan betimlediğini de seyirciye göstermiş gibidir.



Şekil 3.10 : Crawl (<https://www.youtube.com>, Url-16).

Sanatçının bir başka çalışması, ilk olarak 1961 yılında gerçekleşen beş sıra performanstan oluşan *Five Dance Construction and Some Other Things* (*Beş Dans Yapımı ve Bazı Diğer Şeyler*) isimli işidir. Forti bedenleri kütlesi, hacmi ve oranlarıyla ve bulunduğu mekanla ilişkisi ile tanımlanan bir obje olarak sunmuştur (Şekil 3.11) (Spivey, 2013). Performanslarının ilki *Slant Board* 45 derece eğik olan bir platform ve üzerinde aralıklı olarak düğüm atılmış iplerle kurgulanmıştır. Dansçılar bu ipleri kullanarak hareket ederler. Hareketlerini tetikleyen ve yönlendiren eğimli zeminde iplere tutunmak zorunda olmalıdır. Forti, dansçılara bir hareket koreografisi önermediğini, onların bu düzlemde mekanın verilerine ve aynı platformu paylaştıkları diğer dansçıların hareketlerine göre dans etmelerine olanak sağladığını söyler (Forti,

1987). Bu sergide ikinci sırada *Huddle* isimli çalışma bulunur. Şekil 3.11’de sağ üstte görüleceği gibi altı ya da yedi dansçı kol kola girerek kenetlenir ve aralarından bir tanesi altlarından üstlerinden içlerinden geçerek bedenlerden oluşmuş bu mekanda hareket etmeye başlar. Bu deneysel dans çalışmasında bedenlerin yarattığı mekanın yine beden tarafından sarmalanması gözlenmiştir.



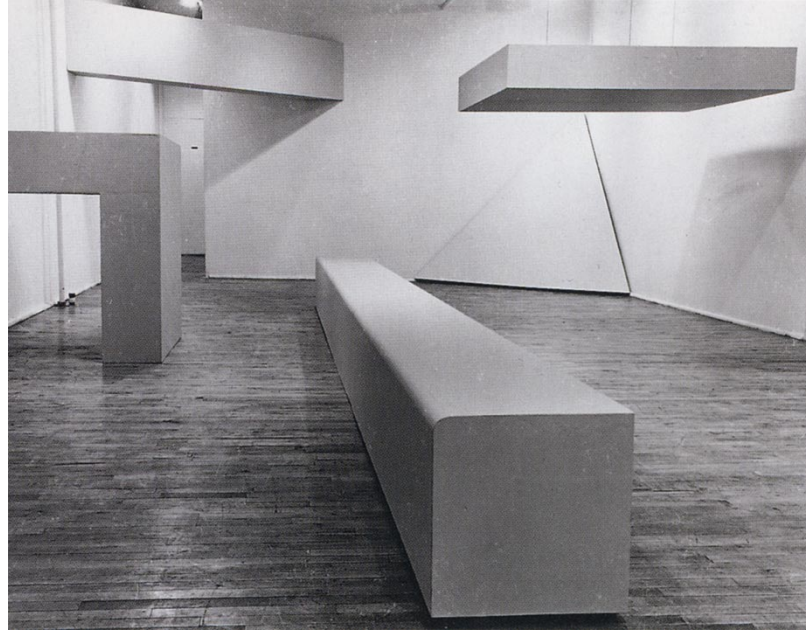
Şekil 3.11 : (Solda) Plan eskisi, (Sağ üst) Huddle ,
(Sağ alt) Slant Board (Forti, 1987).

Hangers, serginin bir sonraki çalışmasıdır. Bu performansta üç dansçı asılmış iplere tutunurlar. Burada bir beden olarak değil bir ağırlık gibi bedenler kendilerini iplerin salınımına bırakırlar. Ağırlıkları nedeniyle salınım yapan bu üç dansçının arasında dolaşan diğer dansçı asılı duran bedenlerle etkileşim halindedir (Şekil 3.12). Onlara yaslanır, dokunur ve onların rastgele hareketinden referans alarak hareket eder. Birbirinin devamı olan bu çalışmalarda Forti’nin amacı kinaestetik farkındalığı arttırmaktır. Bunun içinse mekanın verilerini değiştirmeyi tercih etmiştir.



Şekil 3.12 : Hangers (Solda 2010, sağda 1961 yılı gösterimleri) (Rosenthal, 2011).

Forti'nin koreografi yaklaşımında ele aldığı bedenlerin ve objelerin yer değiştirebilir olmalarının araştırılması düşüncesi benzer biçimde sanatçı Robert Morris tarafından *The Plywood Show* işinde ele alınmıştır (Spivey, 2013). Şekil 3.13'de görüldüğü gibi mekanın içinde basit, minimal ve mimari bir yapı gibi duran geometrik kütlelerden oluşan objeler hem kendi başlarına bir mekan yaratır hem de var olan mekanın verilerinden referansla şekillenir. Tıpkı içinde bulundukları mekanın formunu alan bedenler gibi ölçekleriyle oynanmış bu prizmatik objeler, tutundukları, yerleştikleri duvar, zemin, tavan ya da köşeye ait formdan referans alır. Örneğin köşede yer alan üçgen prizma biçimindeki hacim insan ölçeğinden de büyük biçimde bu noktayı doldurur. Bir diğer dikdörtgenler prizması biçimindeki obje tavandan iplerle asılır. İki duvar arasında yapısal bir bağlantı elemanı gibi duran dikdörtgen hacim, iki yüzeye de dokunur. Morris, minimal heykel çalışmalarında ziyaretçilere görmeye alışık oldukları ancak farkına varmadıkları objeleri büyük ölçekte gösterir ve hareketsiz olan bu objelerin bedenler ile aktif bir ilişkide olmasını sağlar (Luckett, 2011).



Şekil 3.13 : The Plywood Show (Spivey, 2013).

Morris'in aynı zamanda eşi olan Forti ile etkileşimde olan çalışmaları aynı serginin devamında 1971 yılında sunulmuştur. Silindir ağaç kütüğü ve içi boş büyük bir silindir kullandığı bir çalışmada bedenler büyük ölçekli bir silindirin içinde ayakta durmaya çalışır (Şekil 3.14). Bu çalışmada amaç, insanın kendi bedenini keşfetmesini sağlamaktır. Silindirin her hareketinde, silindirin üzerindeki kişi dengede kalabilmek için bedenini kontrol edebilmelidir. Bu deneyim sırasında, kişi günlük rutin hareketlerinden farklı hareketlerde bulunur. Dolayısıyla bedeninde çalışmayan kasların farkına varır. Kendi bedeninin neler yapabildiğini keşfeder.



Şekil 3.14 : Cylinder (Rosenthal, 2011).

Morris, *See-saw*, adlı bir başka işinde diğer çalışmalarla benzer şekilde bedenleri hareket etmeye zorlamaktadır. Morris burada mekan ve beden arasındaki koreografiyi sorgular. Çalışmada bitmemiş hissi veren masif bir ahşap malzeme plaka kullanır

(Şekil 3.15). Plakanın altında bulunan küre biçimindeki obje plakanın sürekli hareket etmesini sağlar. Böylece plaka üzerindeki dört kişinin hareketlerini de yönlendirir. Kare biçimindeki bu sistem bedenlerin alışlagelmişin dışındaki mekanlarda nasıl davrandığını ve bu süreçte bedenlerinde ne tür değişimleri farkettiğini anlamak adına olumlu bir çalışma olma niteliğini taşımaktadır.



Şekil 3.15 : See-saw (Rosenthal, 2011).

Amatör bedenlerin farkındalığını arttırmak konusunda bir başka örnek ise koreograf Trisha Brown'un *Floor of the Forest* isimli çalışmasıdır. İlk olarak 1970 yılında sergilenen çalışma 2007 yılında sergi kapsamında yeniden ele alınmıştır. Performansta, iplere asılı olan giysi ve kumaş parçalarının içlerine yerleşen ve kumaş parçalarını kavrayan bedenlerin deneyimleri gözlenir (Şekil 3.16).



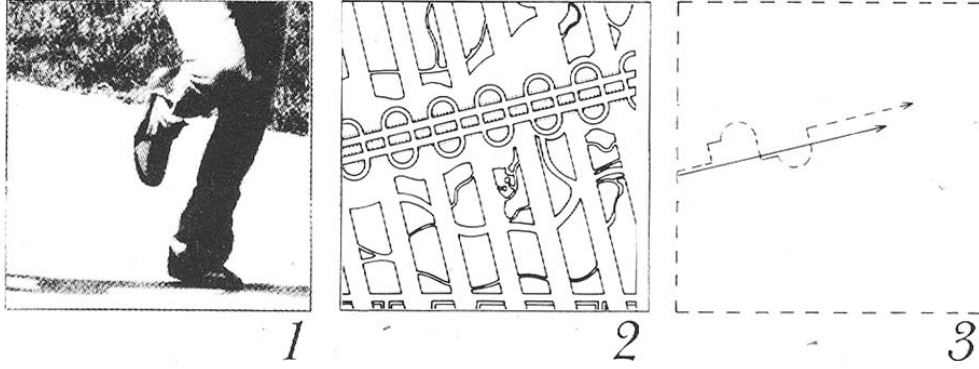
Şekil 3.16 : Floor of the forest (Brown, 2011).

Burada hareket yatay düzlemdeydir. Bedenler iplerle oluşturulmuş kare ağı içinde asılı kumaşların içinden geçer, içine yerleşir, içinden dışarı sarkarlar. Bedenler kumaşların içinde salınır. Brown bu çalışmada, diğer katılımcı denemelerde de olduğu gibi, izleyicilerin yaratılan mekanı deneyimlemesinin çok değerli olduğunu vurgular. Bu sayede izleyiciler ve katılımcılar alışlagelmiş hareket algılarını yeniden düşünürler (Brown, 2011). Mekanın bu farklı deneyimi bedensel farkındalık etkisini yaratmıştır.

Mekanın empoze ettiği, önerdiği olasılıkların dansçı bedenlerinin koreografisini nasıl şekillendirdiğini görmek bu örneklerde mümkündür. Mimarlıkta ise bu yaklaşımın karşılığı edinimsel (performative) olarak tabir edilen, Mimar Bernard Tschumi'nin de içinde olduğu bir mimarlık söylemidir. Beden ve mekanın ilişkisinin öne çıkarıldığı bu söylemde, yukarıda verilen örneklerle benzer yanlar dikkat çekmektedir. Bernard Tschumi'nin mimari bir çalışması olan “Manhattan Transkriptleri” projesi ile koreografik mekan örnekleri ortak yaklaşımlar içermektedirler. Tschumi, bu projede mekan ile kullanıcı arasında esnek ve kullanıcı tarafından yeniden yorumlanabilecek bir ilişki önermektedir; hareket, beden ve mekanı içine alan bir notasyon çalışması sunmaktadır (Tschumi, 1996). Tschumi danstaki notasyon sistemi ile benzer biçimde hareket ettiği bu çalışmasında, geleneksel mimari bir dil olarak plan, kesit, perspektif çizimlerinden faydalanır. Ancak deneysel çalışmalardaki rastlantısallık burada da görülür. Koreografinin rastlantısal ve mekanın verileri ile şekillenmesi Tschumi'nin bedenlerin hareketindeki rastlantısallığından beslenmesi ile benzerlikler taşır.

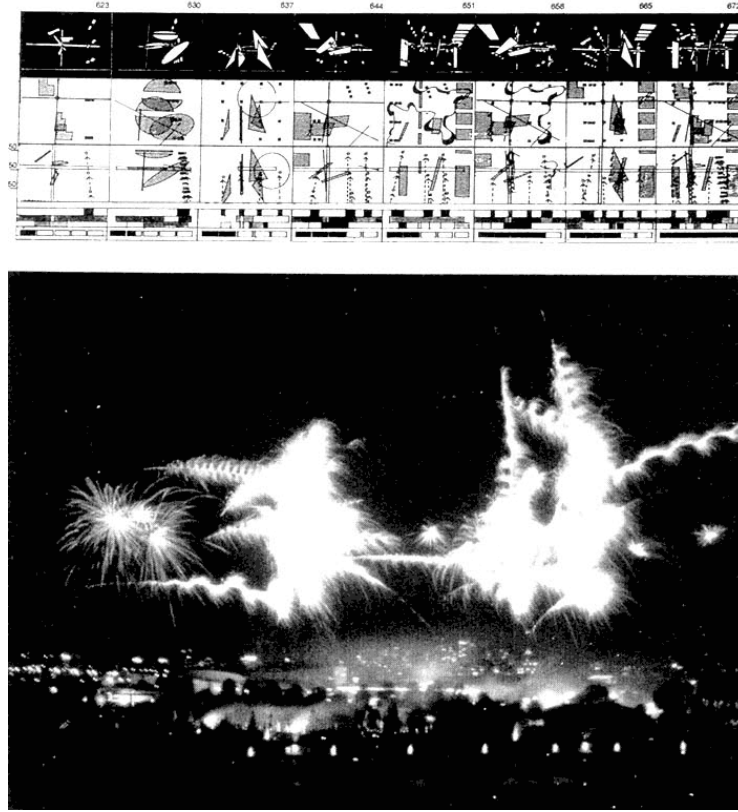
Bir koreografin performansı kağıt üzerine dökmesi gibi Tschumi de bir kenti bu yöntemle, ancak mimari temsil araçlarını kullanarak okumayı hedeflemiştir. Örneğin,

Şekil 3.17’de görüleceği gibi, hareket unsuru ve mimari çizimi aynı kağıtta bir araya gelmiş ve aslında bir kentin hareket notasyonunu ifade etmiştir. En solda koşan bir adamın ayaklarının fotoğrafı görülür. Ortadaki şekilde ise, parkın bir bölümünün yalınlaştırılmış bir planı bulunur. En sağdaki çizimde ise hareketin yönü düz çizgi ile ifade edilirken, kesikli çizgi ile mimari olası yönelimler ifade edilir (Savic, 2013).



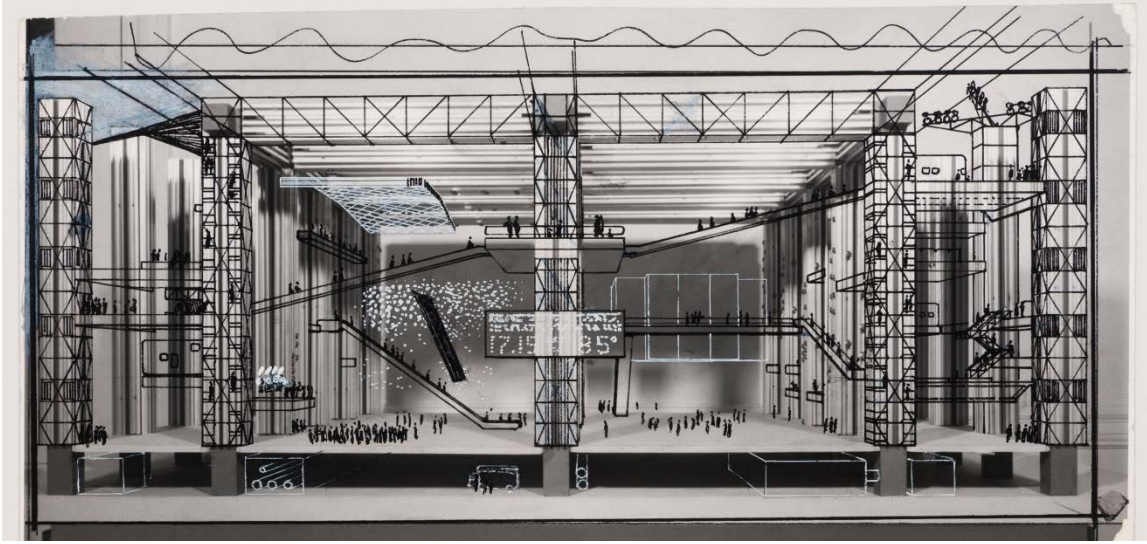
Şekil 3.17 : Manhattan transcripts 1: the park, (Tschumi, 1981).

Tschumi’nin dans notasyonları, rastlantısallık ve mimarlığı kesiştirdiği bir diğer çalışması olan Havai Fişek gösterisi (*Fireworks*), bir “olay”ın kağıt üzerinde tasarlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimarlık ve mekanı zamansallık olgusu üzerinden düşünmenin kanallarını açan Tschumi, havai fişek gösterisi çalışmasında da mekanın maddi olmayan olasılıklarını gündeme taşımıştır (Güner, 2012) (Şekil 3.18). Zamanla ilişkili anlık bir olayın tasarımı, ancak dansa olduğu gibi anlık var olan bir hareketi kontrol etme yöntemiyle mümkün olmuştur. Ondan yaklaşık elli yıl önce Schlemmer’in “Üçlü Bale”sinde (Triadisches Ballett) olduğu gibi Tschumi bedeni sanatı üretecek bir araç olarak görmüş ve mekanı oluşturmak için kullanmıştır.

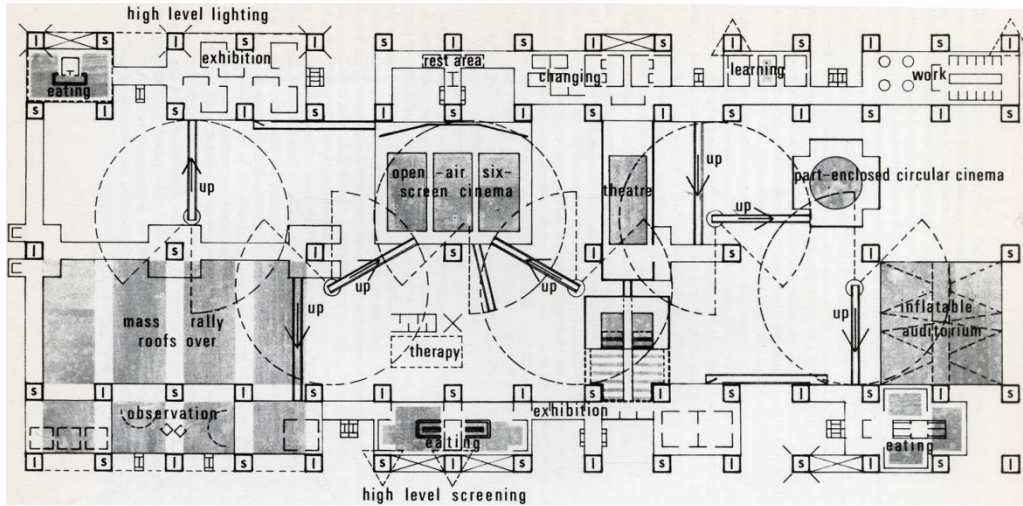


Şekil 3.18 : Havaifişek diyagramı ve olayın gerçekleşmiş hali (Tschumi, 1996).

Koreografik mekan yaklaşımına mimari bir örnek, Tschumi'nin eylem yoksa mekan da yoktur sözünden de beslenerek 1964 yılında tasarlanan "Eğlence Sarayı" (Fun Palace)'dır. Bu proje mimar Cedric Price tarafından geliştirilmiştir. Eğlence Sarayı (Şekil 3.19) hareket eden duvarları, kayar bantları, vinçlerin servis verdiği havada asılı oditoryumu, ucu açık çelik çerçeve strüktürleri, sıcak hava duvarları, buhar bariyerleri, yatay ve düşeyde hareket eden hafif metal perdeleri sayesinde, mekanın konvansiyonel kapalılık hissini parçalar, sahip olduğu teknik ve mekanik altyapı sayesinde mimari mekanı hareketli kılıp, konstrüksiyonda esneklik sağlar, biçimsiz, çoklu-ifllevli ve "plan-sız" (Non-plan) bir yapı yapma imkanı sunar (Güner, 2012) (Şekil 3.19, Şekil 3.20). Bu projede kullanıcılar mekanın tüm yapısal bileşenlerini değiştirebilmektedir. Kullanılar ihtiyaca ve bedenlerin hareketlerine göre değişen bir mekan yaratabilmektedirler. Bu yönüyle koreografik mekan kavramının mimarlık içindeki ifadesi olarak tarfilenebilir. Morris ve Forti'nin 1960 yıllarında gerçekleştirdiği performans örneklerinde olduğu gibi bu mimari proje de bedenlere özgürlüğünü veren, onların tasarlayabileceği bir mekan kavramının mümkün olduğunu gösteren bir çalışmadır.



Şekil 3.19 : Eğlence sarayı (Fun palace) (Güner, 2012).



Şekil 3.20 : Eğlence sarayı (Fun palace) plan şeması (Güner, 2012).

Bu örneklerde görüyoruz ki; mimarlık kullanıcının nereden yürüyeceğini nereye oturacağını yani mekanı nasıl kullacağını mimari program geliştirerek dayatmak zorunda değildir. Kullanıcıyı harekete geçirecek kullanıcı tarafından içselleştirilebilecek bir mimarlık bu anlamda mümkün olabilir. Yukarıda verilen örneklerde dansçıların mekanın sunduğu, önerdiği ve yönlendirdiği hareketleri koreografilerine nasıl dahil ettiği görüldü. Tıpkı bu örneklerde olduğu gibi mimarlık alanına bu deneysel yaklaşım yansıtılabilir. Hem kent ölçeğinde hem de özel alan ölçeğinde bedenler mekanların verilerinden ilham alarak hareket ederken aynı zamanda kendi mekanını yaratabilir, farklı fonksiyonlara dönüştürebilir.

4. DENEYSEL BİR YAKLAŞIM: WILLIAM FORSYTHE

Klasik balede, bedenın içinden geçtiğı varsayılan bir çizgide zarafet sınırları içinde hareket edilir. Kolların hareketi, bacaklar ile senkronize haldedir ve kollar bacakları tamamlar. Bakış vücudun duruşuna göre yönelen bir noktaya kilitlenir. Klasik balede kesin kurallar ve duruşlar vardır. Örneğın, *Arabesque*, bale pozisyonlarından biridir. Dansçı tek ayağının üzerinde durur, kolları öne ve geriye olmak üzere açılır. Başın duruşundan parmak uçlarına kadar bedenın tüm parçalarının hareketi tarif edilir (Url-17). Klasik balede bir hareketin ardından hangi hareketin geleceğı de yine kurallar ile belirlenmiştir.

Bu çalışmaya konu olan Forsythe balenin sözü edilen kurgusuna meydan okumaktadır. Forsythe kuralların yücelttiğı bir dans pratiğı yerine hataların ve belirsizliklerin ön plana çıkabileceğı bir danstan söz etmektedir. Ancak bunları savunurken balenin dilinden, sahneleme tekniklerinden, müzik ışıık, kostüm gibi teknik öğretilerinden beslenmeyi de ihmal etmez. Spier'e göre de onun bu sorgulamalar onu balenin ötesinde bir beden dili türetmeye ve fark yaratan bir hareket sözlüğü oluşturmaya itmiştir. Onun ses getiren bu çalışmaları, benimsendiğı kadar farklı eleştiriler de almıştır; ancak sonuçta baleye yeni bir renk kattığını söylemek yanlış olmaz. Dahası bale, müzik, edebiyat, felsefe, popüler kültür, geometri, yüksek matematik, bilişsel bilim ve benzeri diğer alanlarda yaptığı çizimler ve çalışmalar, genç koreograflara yeni bir bakış açısı kazandırmayı ve onların yollarını açmayı sağlamıştır. Tüm bu farklı disiplinlerden beslenen çizimlerle yarattığı çalışmalar ve koreografiler danstaki temel kabullere meydan okumaktadır (Spier, 2011).

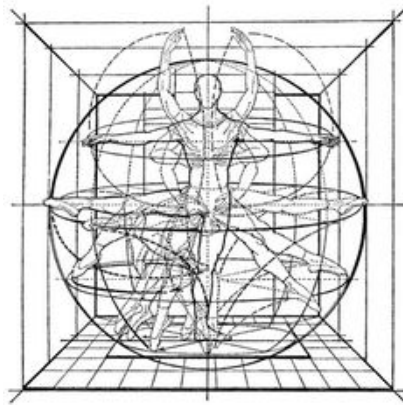
Forsythe'ın farklı disiplinler ile yaptığı üretimler özellikle mimarlık alanında da kendine yer bulmuştur. Ulster Üniversitesi mimarlık ve tasarım bölüm başkanı Profesör Steven Spier, "*William Forsythe and the Practice of Choreography; It Starts from Any Point*" isimli kitabında Forsythe ve çalışmalarına dair yazılara ve görüşlere yer vermektedir. Spier 1996 yılında kendisi gibi mimar olan David Dunster'ın tavsiyesi ile Forsythe'ın işleri üzerine çalışmaya başladığını söyler ve bu konuda

alışan çok sayıda akademisyen ve araştırmacı olduğundan bahseder. Bu ilginin kaynağı, farklı disiplinlerden beslenmesinin yanı sıra, çalışmalarında cesur ve zekice tasarlanmış bir meydan okuma durumunun söz konusu olması, aynı zamanda bu çalışmaların film, video, sahne, müzik ve dans konuları ile yoğrulmasıdır. retken ve farklı disiplinlerden beslenen kariyer hayatı, onu dans disiplninde en önemli isimlerden biri konumuna getirmiştir.

Mimarlıkta performans sanatına ilgilin artması, edinimsel (performative) mimarlık söyleminin oluşması mimar ve koreografları birbirine yakınlaştırmıştır. Performans olgusunun mimarlık alanına girişi, daha doğrusu mimarlık kuramında içeriği oldukça geniş ve muğlak olan bu olguya başlayan ilgi artışı, mimarlığın bilgi alanındaki bir zihniyet kaymasına işaret etmektedir (Güner, 2012). Mimarlıkta bedensel deneyimlerin ve koreografik yaklaşımların daha fazla yer bulabilmesi hedefiyle, William Forsythe'ın tasarladığı deneysel çalışmalara yer verilecektir.

4.1 Koreografi Stratejisi

Rudolf Laban'nın hareket ettiği ya da etmediği durumda dahi beden kollarının ve bacaklarının uzandığı en u noktaya göre tanımladığı ve dans literatürüne kattığı bir terim olan "Hareket Alanı" (kinesphere) ve bu hareket alanının notasyonları bedene ve beden ağırlık merkezine bağlıdır. Beden hareket ettiği anda hareket alanı da hareket eder. Klasik bale dansılarından beri beden ağırlık merkezi dansçıya her zaman yön vermiş ve organizasyon şemasını belirlemiştir; Laban'ın hareket sözlüğünde yer verdiği modeldeki gibi (şekil 4.1).



şekil 4.1 : Laban'ın hareket modeli (<http://people.brunel.ac.uk>, Url-18).

Forsythe Laban'ın bu sistem önermesini kabul eder. Ancak o beden hareketini ağırlık merkezinden yola çıkarak tarifleyen bu sistemdense, beden tümünü hareketin kaynağı olarak ele alır. Yani dönüş aksının ve hareket alanının (kinesphere) merkezi beden herhangi bir noktası olabilir. Böylece tek bir hareket alanındansa birden fazla hareket alanı ve şemasından söz edilebilir (Can,1998).

Forsythe klasik bale ile olan ilişkisini şu cümlelerle ifade eder: “Klasik dans sözlüğünden söz ettiğimiz zaman, düşüncelerden konuşmaya başlıyorsunuz. İnsan bedeninin kapladığı alandan bahsedersiniz. Ben baleyi kullanıyorum; çünkü ben bale dansçısını kullanıyorum ve onların beden bilgilerini kullanıyorum. Bence bale küçümsenmiş çok ama çok iyi bir fikir. Metaforik olarak açıklarsak, sadece dört noktası olan bir pusula gibi ve ama o dünyayı aşağı ve yukarı olarak böler ve size kesin yönü gösterir. Baleyi bir çıkış noktası olarak görüyorum; o bir bilgi verir; bir ideoloji değildir.” (Spier,1988).

Forsythe koreografilerinde sahne ve beden sınırlarına öncelik vermesiyle birden fazla odak noktası yaratır. Sahnedeki geleneksel olarak bilinen sahne bileşenlerinin hiyerarşileri ve öncelik sıraları ile kasti olarak oynar. Baledaki köklü öncelik sıralamalarını ve hiyerarşik kabulleri sorgulayarak yeni bir strateji kurar. Bu yeni strateji ile dansı yeniden yorumlar ve yazar. Böylece Forsythe danstaki ikili karşıtları ve balenin hiyerarşik yapısını yeni bir biçime dönüştürmeye çalışır. Örneğin, sahnede seyircilere gösterilmek istenen odak noktasından uzak, klasik balede alışlagelmiş bir tavır olan takip edilen görev ile oluşan hareket ile değil, arta kalanı ile alakalıdır. Forsythe'a göre ölüm olmadan hayat, karanlık olmadan ışık korkunçtur. O gölgenin hayal gücüne izin verdiğine inanır bu nedenle de görünmeyenin şiirselliğini arar ve açığa çıkarmak ister (Forsythe, 2011).

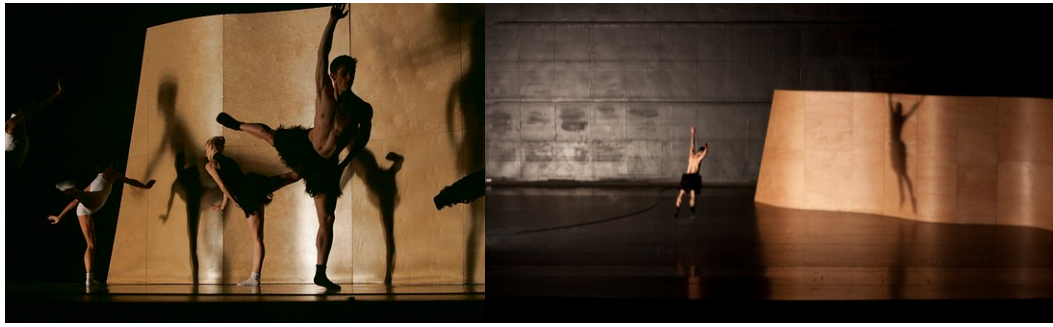
Bale eğitimi almış aynı zamanda dans üzerine çalışmalar yapan The New York Times gazetesi köşe yazarı Roslyn Sulcas (2011), Forsythe'ın on yılda yapmış olduğu çalışmaların fark yaratan beden kullanımı, algısal kompozisyonu ve tiyatrovary vizyonu ile daha ayrıntılı ve çok düşünülmüş bir koreografik yaklaşım içerdiğini söyler. Aynı zamanda onun tüm çalışmalarını tarif etmenin ve tanımlamanın zor olduğunu savunur; ancak ilk olarak açık olan bir şey vardır ki o da balenin onun çalışmalarında köşe taşı olmasıdır. Bu sayede etrafında gezindiği balenin kurallarından uzak olmasının da bir önemi kalmaz. Aksine bu iki farklı hareket formunun birbiri ile olan ilişkisinden yansıyan gerilimi sahnede kullanır. İlk çalışmalarından *Artifact* ya da

In The Middle, Somewhat Elevated'da olduğu gibi akademik formlar ile bu formların sınırlarının zorlanması arasındaki gerilim oldukça belirgindir. Sulcas, Forsythe'in çalışmalarında ikincil olarak görülen şeyin "*kapsayıcılık duygusu*" olduğunu söyler (Sulcas, 2011). O, çok basit ama etkili bir düşünceden söz eder; bu da Forsythe'in hem teknik hem de kavramsal olarak sahnede her şeyin mümkün olabileceğini düşünmesidir. Koreografilerinde yöntem olarak birçok farklı alanı kapsayan bir yaklaşım benimsemesi, koreografi dünyasını da genişletmiştir. Matematik, geometri, mitoloji veya dans tarihi de dahil olmak üzere hiçbir şeyin sahnede ve performansın tasarım süreci içinde yasak olamayacağını savunur. Üçüncü özellik ise Forsythe'in koreografisinin, onun dünya ile kurduğu kinetik özel bir bağ gibi olmasıdır. Günlük yaşamında da sürekli dans ettiğini, dansın içgüdüsel duygulardan beslendiğini söyler ve bu tavrı ile dans bir çalışma alanından çok bir yaşam biçimi, bir duruş haline gelmiştir. Onun söylemi, hareketin kişinin bedeninin kendi ritminden, kendi ağırlığından gelmesidir. Doğuştan gelen bir müziği olması, akıcı ve çok renkli olmasıyla hareketin var olmasının mümkün olacağını savunur. Forsythe'in dans çalışmaları yerde adımların işaretlendiği yöntemlerle olmamış, hacim olarak çok boyutlu işaretlemeler ile yapılmıştır (Sulcas, 2011).

Dansçıların dans ederken içgüdülerini takip etmeleri, sanatsal bir etki yaratır; mekan ve zaman ile olan ilişkilerinin de anlık, spontane olmasını sağlar. Forsythe sahnede ışık ve sahne düzenini kullanarak, dansçıların hareketlerini gölgeler yardımı ile izleyiciye aktarır. Bazen de olmayan bir bedeni izleyicinin hayalinde yaratır. 2009 yılında tasarladığı koreografi *Enemy in the Figure*'de mekan, hareket ve hareketin hafıza arasında kurulan bağ ışık oyunları ile sahneye taşınır. Sahne dekorunda dansçıların arkasında dalgalı bir separatör görülür (Şekil 4.2, Şekil 4.3). Işık kullanılarak dansçıların hareketlerinin yansıdığı bu separatörün dalgalı olması ve kostümlerin hareket sırasında çizgisel silüet verecek biçimde iplerinin tasarlanmış olması tesadüf değildir. Performansta dansçılar fragmanlara ayrılmış gibi gözükür. Dansçının hareketinin gölgesine yansımaları ve dalgalı ekranda yarattığı parçalı görüntü gizli bir illüzyon gibidir (Şekil 4.3). Hareketin kırılmasını ve böylece bir hafıza yaratılması ışık oyunları ve bedenin sahnedeki kullanımı Forsythe'in özellikle isteyerek yarattığı durumlardır. Forsythe klasik balenin modern dansa geçişini tüm bu etmenleri kullanarak farklı bir boyuta taşımıştır.



Şekil 4.2 : Enemy in the Figure (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).



Şekil 4.3 : Enemy in the Figure (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).

Forsythe bu çalışmasında bir dansçının hareketinin ne kadar karmaşık olabileceğini görmek ister. O, 20.yüzyıl'ın en üretken koreograflarından Balanchine'in sözünü ettiği baş, eller ve ayaklar arasındaki farklı tonların, parçaların bir arada kullanılması (counterpoint) kavramından esinlenerek, tüm bu beden parçaları arasında bir ağ kurmayı deneyimler (Gabriele, 2000). Forsythe, bir anlamda tiyatrodaki geleneksel mantığın yarattığı önemli olan ve önemli olmayanın mekansal ilişkisini tersyüz etmeyi başarmıştır (Can,1998).

Forsythe'ın mekanı algılayışındaki ve koreografiyi ele alışındaki yaklaşımlar, mimarlığın neden onun çalışmalarıyla yakınlık kurduğunu açıklar. O mimarlıkta olduğu gibi bedenin organizasyonunu dert eder. Klasik bale dansçısının, görünmez hayali çizgiler, düzlemler yaylar gibi geometrik mekansal verileri takip eden hareketlerini araştırır. Onun araştırmalarının, mimari mekanının beden tarafından kavranmasıyla ile benzerlikler taşıması bu çalışmada onun çalışmalarına ve düşüncelerine yer verilmesine neden olmuştur.

Yirmi yıl Frankfurt Balesinde koreograf, yönetmen ve dansçı olarak çalışan William Forsythe bu süreçte klasik bale dilini yeniden yorumlamak ve canlandırmak adına çalışmalar yapmıştır. Frankfurt balesinin ardından kariyerine 2005 yılında kurduğu The Forsythe Company’de devam eder. Balenin tutucu ve kendi içindeki katı yapısı düşünülürse devrim sayılabilecek yeni bakış açıları getirdiği ve denemeler yaptığı söylenebilir.

Kariyer hayatı boyunca yalnızca dans koreografisi çalışmaları yapmamış, sanatsal denemeler de gerçekleştirmiştir. Forsythe, “Koreografi nedir, neler yapabilir?” sorularının takipçisi olmuş; yanıtı yalnızca dansta değil, başka alanlarda da aramıştır. Forsythe koreografi için şunları söyler: “Koreografi bedenlerin mekan içinde organizasyonu ile ilgilidir; bedenleri diğer bedenlerle ya da bir beden ile diğer bedenlerin tasarlanmış bir çevre içinde organize edilmesidir (Forsythe, 1997).” Ona göre ister dansta isterse gündelik yaşamda bedeninin etrafındaki her şeyle olan etkileşimi koreografinin konusudur. Benzer şekilde, bedeninin mekan içindeki organizasyonu ve diğer bedenlerle iletişimi mimarlığın da konusudur. Buradan yola çıkarak Forsythe’ın dans performanslarının dışındaki çalışmalarından örnekler tez kapsamında yer alacaktır.

4.2 Deneysel Çalışmaları

Forsythe koreografi ile ilgili araştırmaları yalnızca dans disiplini ekseninde değildir; aynı zamanda amatör bedenler ile deneysel çalışmalar da yürütmüştür. Özellikle 1997 ve 2003 yılları arasında yaptığı işlerde, amatör bedenlerle koreografiyi buluşturmak ve beden nasıl hareket eder? ve organize edilmiş, tasarlanmış bir mekanın içinde bedenler nasıldır? sorularını araştırmak ister (Spier, 2011). Genel başlık olarak “*Koreografik Nesne(Choreographic Object)*” ifadesini kullandığı çalışmalarından bazıları şunlardır: *White Bouncy Castle*, *City of Abstracts* ve *Scattered Crowd*. Bu çalışmalarda ortak özellik mekanların, amatör bedenlerin özgür hareketine imkan sağlayacak biçimde tasarlanmış olmalarıdır. Kullanılan malzemeler esnektir ve zıplama, gerilme, çekme vb. bedensel hareketlere uyum sağlayabilirler ya da yansıtıcı özellikleriyle bedenlerin hareketleriyle etkileşime girerek yeni bir algı yaratırlar. Sonuçta her biri beden mekan ilişkisindeki potansiyelleri araştırır.

White Bouncy Castle (Beyaz Canlı Kale), 1997 yılında sanatçı Dana Caspersen ve Joel Ryan ile birlikte ortak bir çalışma olarak Londra’da sergilenmiştir. Çalışmada beyaz

plastik şişme malzemeden bir kale inşa edilir (Şekil 4.4). Kale yapıları mimarlıkta katı formlara sahip olan, taş, mermer gibi sert malzemeler kullanılan inşa edilmiş yapılardır. Oysa bu çalışmada bu katılığın aksine kullanıcıların zihninde elastik bir kale figürü yaratılmıştır. Ziyaretçiler, kaleye benzeyen bu mekanın içine ayakkabılarını çıkararak girip koşmak, zıplamak, takla atmak vb. gibi bedenlerinin ya da mekanın izin verdiği hareketleri yaparlar. Kendi bedenlerini keşfeder ve neler yapabileceklerini deneyimlerler. Steven Spier (2011), “*Choreographing Thinking and Amateur Bodies*” isimli makalesinde bu çalışmadan söz eder. Ona göre bir çok insanın bir arada yaptığı bu aktivite, insanların kendi bedenleriyle bir koreografi oluşturmalarını sağlamanın yanı sıra, çevrelerindeki diğer ziyaretçilerin davranışlarından da cesaret bulmalarını sağlar. Dansçı bedenler bir arada dans ederken de benzer cesaretle özgür bir hareketin oluştuğunu savunur (Spier, 2011). Forsythe da bu düşünceyi destekler şekilde şunları ifade eder: “Biz etkileşim potansiyeli olan bir mekan tasarladık, tıpkı koreografların bedenleri organize ederken yaptığı gibi (Forsythe, 1997).” İnsanların birbirinin bedenleriyle etkileşimini kolaylaştıran bir mekan, yaratacağı mekansal potansiyeller açısından mimarlık için de değerli olacaktır.



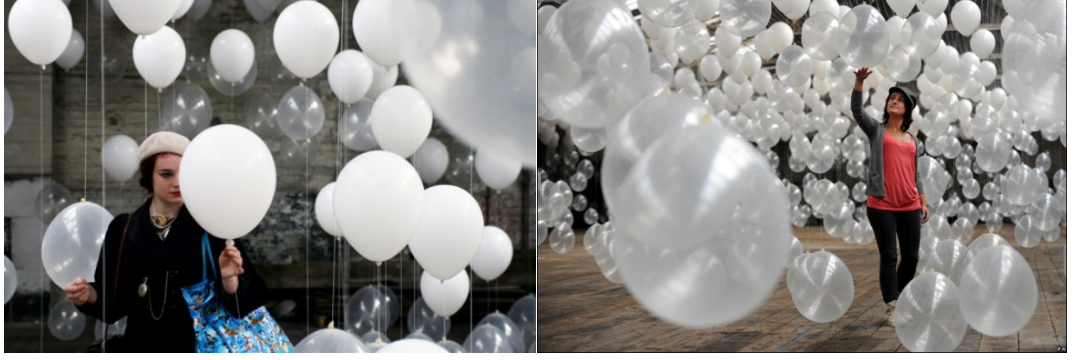
Şekil 4.4 : White Bouncy Castle (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).

Bedenin hareketleriyle interaktif bir etkileşim içinde olan bir başka çalışma ise, *City of Abstract (Soyut Kent)*'tır. Bu çalışmada teknoloji yardımıyla insan bedenlerinin hareketleri ekrana bozularak, geriden gelerek yansıtılır (Şekil 4.5). Deforme olan bedenlerin ekrandaki yansımaları mekanın algısında değişime neden olur. Tıpkı *White Bouncy Castle* çalışmasında olduğu gibi, bu çalışmada da koreografik çevre içerisinde hareket halindeki bedenleri organize etmenin bir başka yolu yaratılmıştır (Spier, 2011). Mekan bu kez farklı aralarla kurulmuştur. Bu da mekanda bedeni farklı biçimde organize ve hareket ettirmesine neden olmuştur. Mekan deneyimini alışıldık alanı bozarak yeniden kurmuştur.



Şekil 4.5 : City of Abstract (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).

Amatör bedenler için tasarlanmış bir diğer sanatsal enstalasyon, balonlar yardımıyla kurgulanmış bir koreografik mekandan oluşan *Dağınık Kalabalık (Scattered Crowd)*'dur. Bu çalışmada diğerlerinden farklı olan mekanı kuran elemanların bedenleri tümüyle kavramaları durumudur. Biri şeffaf diğeri beyaz olmak üzere iki tip balon kullanılmıştır. Helyum gazı ile doldurulan beyaz balonlar mekanın tavanına doğru yükselirken, şeffaf balonlar oksijen gazıyla dolu oldukları için zeminde kalırlar (Şekil 4.6). Salonun girişinde ziyaretçilere iki balon verilir ve onlardan mekanın içerisinde istedikleri yere bu balonları bırakmaları istenir. Böylece mekan, ziyaretçilerin bireysel tercihleriyle bıraktıkları balonlarla yaratılmış olur; ancak sonuçta ortaya ortak bir üretim çıkar.



Şekil 4.6 : Scattered Crowd (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).

Koreografi yaklaşımını dans ve enstalasyon çalışmalarında ortaya koyan Forsythe için koreografinin vücut bulması konusunda tek bir yolda ısrarcı olunmamalıdır. O, birçok yöntem ve yaklaşımla bedensel ve mekansal koreografisinin yaratılabileceğini savunur.

2005 yılında tasarladığı *Aynı Zamanda Hiçbir Yerde Ve Heryerde (Nowhere and Everywhere at the Same Time)* isimli çalışması da koreografi yaratmanın farklı yöntemlerine işaret eden işlerinden biridir. Bu çalışmasında Forsythe bedeni, merkez kaç kuvveti ile hareket eden sarkaçların arasında konumlandırır. Sarkaçlar ızgara sistemi kurulan tavandan sarkıtılır. Böylece mimari bir obje olan bu sarkaçlar tüm mekanı kaplar (Şekil 4.7). Salınımlarından aldıkları kuvvetle rastgele hareket eden bu sarkaçların arasında, etrafında, sağında, solunda, altında kısacası çevresinde hareket eden bedenler, mekanın sürekli değişen boş ve dolu alanlarına göre yer değiştirir ya da mekanı deneyimler (Şekil 4.7).



Şekil 4.7 : Nowhere and Everywhere at the Same Time (Url-19).

Bu çalışma 2013 yılında Londra’da bulunan modern sanatlar müzesi Tate Modern ve Venedik Bienalinin yapıldığı Arsenale hangarı gibi büyük hacimlerde tekrarlanır; ancak bu sefer 400’den fazla olmak üzere sarkaçların sayısı arttırılır. Bu çalışmada

ziyaretçiler yani amatör bedenler enstalasyonu deneyimlemektedir. Böylece amatör bedenlerin bile yaratabileceği bir koreografi performansından söz edilebilir. Forsythe sahnede yaratmak istediği deneysel koreografi yaklaşımını, bu şekilde koreografik bir çevre yaratarak sürdürür. O nesnelerin rastlantısal hareketlerinin koreografiye kattığı deneyselliğe inanır.

Aviation isimli işinde, Basel Tiyatrosu’nun önünde bulunan meydandaki bir ağacın yapraklarının rastlantısal hareketlerine dikkat çeker. Ağaca yerleştirilen bir sistem sayesinde, yaprakların titreşimi hissedilir hale getirilir (Şekil 4.9). Koreografik bir obje olarak gösterdiği ağaç yapraklarına yaptığı bu küçük müdahale ile nesnelerin doğal hareketlerini deneyimlemiş olur. Tüm ağaç yapraklarını tek bir gövdeye bağlı olduğunu ve bir tanesinin bile hareketinin bir bütünün hareketini etkilediğini düşünecek olursak, koreografide de bedenlerin birbiri olan ilişkileriyle benzerlik kurulabileceğini görebiliriz. Rastlantısal biçimde titreşen bu yapraklar çevredeki insanların dikkatini çekmeyi bu şekilde başarmış olur. Gündelik bir rutin olarak burada oturan vakit geçiren ancak bu hareketin farkında olmayan insanlar için bu mekanın hafızası bu çalışmanın ardından değişmiştir.



Şekil 4.8 : Aviation (<http://www.theforsythecompany.com>, Url-19).

Bir diğer örnek ise Forsythe’nın “*The Fact of Matter*” isimli enstalasyonudur. Bu çalışmayı deneyimleme şansı bulan Stephanie Rosenthal (2011) deneyimini şu sözlerle anlatır: “Farklı ağırlıklardaki asılmış halkalar, ellerimi ve ayaklarımı kullanarak halkaların birinden diğerine sallanarak (Şekil 4.10), beni bir odanın içine doğru süzölmeye davet etti. En az güç sarf edeceğim yolu, ikinci kere düşünmeye gerek kalmadan bir halkadan diğerine hızlıca hareket ettim. Gücüm azalmaya başladı.

Sabrederek sonuna geldiğimde ayaklarım tekrar zemindeydi ve az önce uçtuğumu hissettiğimi düşündüm. Bir anlığına da olsa yer çekiminden kaçmışım. Kaslarımdaki gerginlik azaldı ve bedenimdeki değişimi hissettim.” (Rosenthal, 2011). Rosenthal’ın bu deneyimi, bedenin objelerle olan ilişkisinin bir koreografi yaratabileceğini vurgulamak anlamında değerlidir. Ona göre koreografi herhangi bir notasyonun betimlemesi olabilir; daha geniş anlamıyla hareketin reçetesidir (Rosenthal, 2011).



Şekil 4.9 : The Fact of Matter (Rosenthal, 2011)

Beden ve hareketten ilham alan Forsythe başka disiplinlerle bir araya gelerek yaptığı bu çalışmalarda mekansal verilerin bedenin hareketini nasıl yönlendirilebildiğini göstermiştir. “Koreografi neler yapabilir?” sorusuna yanıtlar ararken yarattığı bu deneysel çalışmalar aslında mekanın da koreografinin bir parçası olduğunu ortaya koymuştur. Daha çok nesnelerle ilişkilenen bu çalışmalarda Forsythe beden ve nesnelerin organizasyonunda ortak alanlar yaratmıştır. Bu ortaklaşma sayesinde bedenin mekanı kavrayışı gözlemlenmiştir. Öte yandan tıpkı koreografide olduğu gibi mimarlıkta da bedenlerin organizasyonu önceliklidir. Bu organizasyonun ise etkin bir beden ve mekan ilişkisi çerçevesinde vücut bulması mimarlık alanı için bir kazanım olmuştur.

5. SONUÇ VE ÇIKARIMLAR

Beden ve mekan ilişkisi, dansı ve mimarlığı birbirine yakınlaştırmıştır. Bu yakınlık ise her iki alan için verimli bir birlikteliğe dönüşmüştür. Dans mekanında mimari bilgilerden yararlanılması gibi, mimarlıkta da dans disiplininin deneyimlerinden yararlanmak; bu sayede mimarlığın perspektifinin genişletmek mümkün olmuştur. Bu karşılıklı etkileşim, günümüzde farklı bir çerçevede ele alınsa da köklerini yüzyıllar öncesinden alır.

Üç bölümden oluşan tez çalışması kapsamında, ilk olarak beden ve mekan ilişkisi geniş bir perspektifte ele alınmıştır. Dansın temel enstrümanı olan beden mimarlık alanı içinde, mimarlığın yapı taşı olan mekan ise dansın içinde anlatılmıştır. Bu iki ana bileşenin etkileşimi, mimarlık ve dans alanlarını birbirlerine yaklaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Mimarlığın bedeninden bahsederken sözü edilen Vitruvius adamı ve Da Vinci'nin bu eskisinden esinlenerek Corbusier tarafından yaratılan Modulor kavramı ile modern dans notasyonunun yaratıcısı kabul edilen Laban'nın hareket teorisi içinde ele aldığı beden kavramının benzerlikler taşıdığı gözlenmiştir. Biri mimarlık diğeri ise dans için değerli olan her iki çalışmanın amacı ortak bir dil oluşturmaktır. Bunu yaparken de beden fiziksel yapısından ilham alırlar. Bedenin doğal sınırlarını, oranlarını kullanırlar. Modulor mimarlık için bir ortak dil oluşturmaya çalışırken, Labanotation (Labanotasyon) modern dans için bir ortak dil oluşturmaya çalışmıştır. Her ikisi de sonuç olarak dansçısına ya da tasarımcısına özgürlüğü vermeyi hedeflemiştir. Bu ortak payda düşünüldüğünde bedenin dans ve mimarlığı birbirine yakınlaştırdığı sonucuna varılabilir. Diğer başlık olan dansın mekanını gözden geçirdiğimizde ise, dansın kamusal alan ve özel alan arasında gidip gelen bir mekan anlayışının olduğunu görebiliriz. Sokaktan saray salonlarına, salonlardan kamusal gösteri yapılarına taşınan bir süreç gözlenmiştir. Mimarlık yapıları ise tüm bu süreçten etkilenmiş ve bu değişimin paralelinde ilerlemiştir. Sonuç olarak her iki alanda da beden ve mekan ortaklaşması gözlenmiştir. Bu bölümde bu ortaklaşmanın literatür verileri irdelenmiştir.

Bir sonraki bölümde ise mekan kavramı hareket, akış, deneysellik gibi kavramlarla yeniden nasıl üretilebilir? Bu üretimde beden ile etkileşimi nasıldır; nasıl olmalıdır? Sorularına yanıtlar aramak için, beden ve mekan kavramının alanı daha daraltılarak mimarlık ve koreografi ilişkisine yer verilmiştir. Hem mimarlık hem de koreografi beden organizasyonu ile ilgilidir. Bu nedenle benzer arayışları ve yönelimleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Öncelikle mimari beden başlığı altında, koreografik bir etkinlik içinde hareket eden bedenlerin mimari bir ifadeye dönüştüğü örnekler ortaya koyulmuş ve sonuç olarak bedenlerin mekanı dönüştürmede koreografiden faydalanabileceği görülmüştür. Bu örneklerde beden bazen bir mimari yapısal eleman gibi hareket ettikçe bir mimari modele dönüşmüş, bazen de verili bir mimari çevrenin içine dahil olarak bir mimari söylemin parçası olmuştur. Neticede edimsel (performative) mimarlık kavramıyla ortaklaşan deneysel çalışmalar yapılmıştır. Bu bölümde diğer bir başlık olan koreografik mekan içinde bedeni harekete geçiren mekanlara dair örnekler bir araya getirilmiştir. Bu örnekler gösteriyorki, bedenin organizasyonunda mekanın rolü daha aktif olabilir. Mekan bedeni yönlendirebilir onu harekete geçirip etkileşimli bir mimarlık söylemi yaratabilir. Deneysel çalışmaların yer aldığı bu bölüm beden ve mekanın birbirini nasıl üretebileceğini göstermiştir.

Son olarak koreograf William Forsythe'ın deneysel koreografi yaklaşımları ve performans çalışmaları özelinde bir koreografin mekanı ele alışı incelenmiştir. Forsythe'ın koreografi stratejisinde aradığı deneysellik ve rastlantısallık hem bedene hem de mekana yansımıştır. Bu durumun mimarlık alanında bedensel farkındalığı arttırabilecek sonuçları aranmıştır. Örneğin Forsythe Laban'ın sisteminden beslenmiş ancak ona meydan okuyarak yeni bir öneri geliştirmiştir. Bu öneride bedenin merkezi Laban'ın yaptığı gibi tek bir nokta olarak ele alınmaz. Forsythe için hareket bedenin her uzvunun merkezinden şekillendirilebilir. Bu da bir bedene ait tek bir hareket haritasından bahsetmek yerine bir çok haritanın olabileceğini gösterir. Mimarlıkta ise benzer şekilde tek bir beden formunun ölçüsünden ve oranlarından beslenmek yerine daha çeşitlendirilmiş ve geliştirilmiş bir hareket-mekan oluşumu söz konusu olabilir. Forsythe'ın bu yaklaşımı mimarlık için de bir sorgulama zemini yaratmıştır. Bedenin mekanın varlığındaki rolünün daha etkin olabileceğini göstermiştir.

Tüm çalışma beden ve mekan çatısı altında incelenmiştir. Bu sayede de bu iki kavramın sınırları, birbirleri ile olan komşulukları, dokunuşları ve ayrılıkları vurgulanmıştır. Beden kendi potansiyellerinden bir mekan yaratabilmektedir. Dahası

yarattığı bu mekanı zorlayabilir ve dönüştürebilir güçtedir. Mekan ise benzer biçimde, beden koreografisini etkilemiş, yönlendirmiş bu sayede de kendi koreografisini yaratabilmiştir.

Sonuç olarak bir mimar bakış açısıyla, bedenin ve mekanın sınırları dans disiplini içinde aranmıştır. Bu süreçteki önemli kazanımlardan biri olarak, koreografi teriminin hem beden hem de mekan için neleri ifade edebileceği kavranmıştır. Koreografi ile mimarlık arasında bu bağlamda kurulan bağ, benzerlikleri ve farklılıklarıyla birlikte ifade edilmeye çalışılmıştır. Mimari tasarımda bedensel farkındalık arayışında deneysel bir yaklaşım olarak ilerleyen tezin, beden mekan ilişkisine ışık tutması hedeflenmektedir.

KAYNAKLAR

- Akgün, U. O.** (2014). *Gilles Deleuze'ün Kuvvetler Düşüncesi Bağlamında Samuel Beckett'in Kısa Oyunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Kuramları Eleştiri ve Dramaturji Ana bilim Dalı.
- Alpar, S.** (2006). Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri,. *Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi .
- Ballantyne, A.** (2007). *Deleuze ve Guattari for Architects*. New York: Routledge.
- Bogue, R.** (2013). *Deleuze ve Guattari*. (A. Utku, & İ. Öğretir, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Burckhardt, J.** (1985). *The Architecture of the Italian Renaissance*. (J. Palmes, Çev.) Chicago: University of Chicago Press.
- Can, C. F.** (2003, June). Choreographic Assemblages an Archaeology of Movement and Space. USA: The University of Kansas.
- Candan, A.** (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chantrell, G.** (2002). *The Oxford Essential Dictionary of Word Histories*. New York: Berkley Books.
- Corbusier, L.** (1950). *Modulor, Mimarlıkta ve mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme*. (A. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayınevi.
- Cowan, G.** (2002). *Nomadology in Architecture; Ephemerality, Mobility and Collaboratio*.. Australia: Adelaide University.
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (1972). *Anti-Oedipus*. (R. Hurley, M. Seem, & L. Helen, Çev.) London.
- Dervişoğlu, E.** (2008). Mekan ve Beden İlişkisi: Mekanın "Bedenle Kavrayış" Üzerinden Değerlendirilmesi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi .
- Direk, Z.** (2003). *Dünyanın Teni*. İstanbul : Metis Yayıncılık.
- Erkök, F., & Dursun, P.** (2013). Bedenin Mekanı. *Yapı Dergisi*(375), 72-77.
- Ersöz , A.** (2012). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Beden ve Mekan Ders Notları.
- Fenmen, B.** (1986). *Bale Tarihi*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.

- Forsythe, W.** (2007). *Choreographing Thinking and Amateur Bodies. William Forsythe and the Practice of Choreography.* (S. Spier, Röportaj Yapan) USA: Routledge.
- Forti, S.** (1984). *Handbook in Motion*. New York: Nova Scotia College of Art and Design, Halifax and New York University.
- Foster, S.** (2011). *Choreographing Your Move. Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s.* içinde London: Harvard Gallery.
- Forsythe, W.** (1997). *Choreographing Thinking and Amateur Bodies. William Forsythe and the Practice of Choreography.* (S. Spier, Röportaj Yapan) USA: Routledge.
- Forsythe, W.** (2011). *Choreographic Objects. William Forsythe and the Practice of Choreography, It Starts from Any Point.* içinde USA: Routledge.
- Fukuhara, T.** (2009). *Rediscovering the Body*. Bangkok Post Outlook Press.
- Gabriele, B.** (2000). *Remembering the Body*. Almanya: Hatje Cantz Publishers.
- Güleç, G.** (2012). Olay-Kentler: Yeni Bir Bağlamsal Mimarlık Terminolojisi. *Mimarlık Dergisi*, 366.
- Güner, D.** (2012, Nisan). Performans ve Edinimsel Olarak Mimarlık. *Ege Mimarlık Dergisi*.
- Heydenreich, H.** (1974). *Leonardo: The Last Supper*. London: Allen Lane.
- Khan, O., & Hannah, D.** (2008). Performative/Architecture an Interview with Bernard Tschumi. *Journal of Architectural Education*, 52-58.
- Laban, R.** (1975). *Laban's Principles of dance and Movement Notation*. (R. Lange, Dü.) London: MacDonald and Evans.
- Mihçioğlu, E.** (2000). *Klasik Baleden Modern Dansa Geçiş ve Modern Dansın Gelişimi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Mordeniz, C.** (2011). *Tiyatroda Hareket, Eylem ve Diyalog*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Doktora Tezi.
- Nelson, C.** (2015). A Moment for the Bauhaus: <http://www.hintmag.com/post/a-moment-for-the-bauhaus-ballet--march-24-2015-1215> adresinden alındı
- Özbek, M.** (2001). *Dünden Bugüne İnsan*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Pallasma, J.** (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve Duyular*. İstanbul: YEM Yayın.
- Palumbo, M.** (2000). *New Wombs : Electronic Bodies and Architectural Disorders*. (L. Byatt, Çev.) Basel: Birkhäuser.
- Ponty, M.** (1994). *Signs, Evanston*. Northwestern University Press.
- Ponty, M.** (2002). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Rosenthal, S.** (Dü.). (2011). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*. London: Harvard Gallery.
- Roth, L.** (2006). *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı Kitapevi.

- Schilling, G.** (2011). *Elasticity of the Space, Performative Geometries, Transforming Textile Techniques*. (A. Agkathidis, Dü.) Netherlands: BIS Publishers.
- Schlemmer, O.** (1961). *The Theater of the Bauhaus*. (W. Gropius, Dü., & A. Wensinger, Çev.) Baltimore: the John Hopkins University Press.
- Spier, S.** (Dü.). (2011). *William Forsythe and the Practice of Choraography, It Starts From Any Point*. USA: Routledge.
- Spier, S.** (1988). Engendering and Composing Movement: William Forsythe and the Frankfurt Ballet. *The Journal of Architecture*, 3, 135-146.
- Steadman, P.** (1979). *The Evolution of Designs: Biological analogy in architecture and the applied Arts*. Cambridge: Cambridge U P.
- Sulcas, R.** (2011). Watching the Ballet Frankfurt, 1988-2009. *William Forsythe and the Practice of Choraography, It Starts From Any Point*. içinde USA: Routledge.
- Tschumi, B.** (1981). *The Manhattan Transcripts*. London: Academy Editions.
- Tschumi, B.** (1990). *Spaces and Events, The Discourse of Events reproduced in Questions of Space*. London: Architectural Association.
- Tschumi, B.** (1994). *Event Cities: Praxis*. Cambridge: MIT Press.
- Tschumi, B.** (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.
- Tschumi, B.** (2009). *Event-Cities 3 Concept vs. Context vs. Content*. London: MIT Press.
- Uysal, Ş.** (2008). Birbirini Üreten Beden(ler) ve Mekan(lar): Beden-mekan ilişkisine hareket eden beden üzerinden bir bakış. *GIST*, 1.
- Vitruvius, M.** (MÖ 25). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (M. Morgan, Çev.) İstanbul: Sevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Williams, J.** (2000). Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture. *The Warwick Journal of Philosophy* (Cilt 9, s. 203). içinde University of Warwick.
- Yurttaş, M.** (2003). Mimarlıkta Postorganik Paradigma Bağlamında Beden-Mekan Hibritleşmesi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Zevi, B.** (1957). *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. Horizon Press.
- Au, S.** (2012). *Ballet and Modern Dance*. (S. Togay, G. Aksu, B. Yavuz, & B. Kurt, Dü) , alındığı tarih: 29.05.2015, adres: <http://www.bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans> adresinden alındı
- Balaban, Ö.** (2009). <http://www.mekanar.com/>. Çağdaş Dans Üzerinden Beden-Mekan Birlikteliği-Bölüm 1: , alındığı tarih: 29.05.2015, adres: <http://www.mekanar.com/tr/bo%C5%9F-oda-ar%C5%9Fiv-2010/bo%C5%9F-oda-04/%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F-dans-%C3%BCzerinden-beden-mekan-birlikteli%C4%9Fi-b%C3%B6l%C3%BCm-1-%C3%B6zge-can-balaban.html> adresinden alındı

- Brown, C.** (2003). *www.carolbrowndances.com*. Dance-Architecture Wokshop; Isadora and Raymond Duncan Centre for Dance: , alındığı tarih: 29.05.2015, adres: http://www.carolbrowndances.com/writings_pubs.html adresinden alındı
- Ertem, G.** (2007). Çağdaş Dansta Koreografik Yaklaşımlar, alındığı tarih: 29.05.2015, adres: <http://dansistan.blogspot.com/2007/06/ada-dansta-koreografik-yaklamlar1.html> adresinden alındı
- Savic, S.** (2013). Event and Movement in Architecture, alındığı tarih: 29.05.2015, adres: http://kucjica.kucjica.org/selena-savic_event-movement-architecture.pdf adresinden alındı
- Solway, D.** (2007). *The New York Times*. Urban Warriors, High-Tech Metropolis, alındığı tarih: 29.05.2015, adres: http://www.nytimes.com/2007/07/22/arts/dance/22solw.html?pagewanted=all&_r=0 adresinden alındı
- Vega, E.** (2007). *Choreographed Environments. A Performative Approach to Architecture*, alındığı tarih: 29.05.2015, adres: http://www.epdvs.com/ACADEMIC/epdvs_ChoreographedEnvironments.pdf adresinden alındı
- Url-1** <<http://lexicoon.org/es/mimica>> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-2** <<http://www.bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-3** <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Jeffrey_Scott_Longstaff#/media/File:Laban-direction-signs-icosahedron-diameters.jpg> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-4** <http://www.laban-analyses.org/labam_analysis_reviews/labam_analysis_notation/space_harmony_choreutics/planes/labam_dimensional_planes.htm> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-5** <<http://www.ccardesign.ru/articles/history/2010/07/08/4038/>> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-6** <<http://www.coreofculture.org/balanchine.html>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-7** <<http://www.arcspace.com/features/zaha-hadid-architects/>> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-8** <<http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/the-john-edwards-lecture/the-john-edwards-lecture>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-9** <<http://morphopedia.com/projects/silent-collisions-traveling-installation>> , alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-10** <<http://www.carolbrowndances.com/archive.php>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-11** <<https://www.youtube.com/watch?v=dbKgmS1RPxU>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-12** <<http://www.lauramilani.it/category/workshop/>>, alındığı tarih: 29.05.2015.

- Url-13** <<http://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-14** <<http://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno/>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-15** <<http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&wid=76>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-16** <<https://www.youtube.com/watch?v=h8oeyOeurCk>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-17** <<http://www.abt.org/education/dictionary/terms/arabesque.html>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-18** <<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol1002/stanwijnans/home.html>>, alındığı tarih: 29.05.2015.
- Url-19** <<http://www.theforsythecompany.com/>>, alındığı tarih: 29.05.2015.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad : Şadiye Betül AY BİRSÖZ

Doğum Yeri ve Tarihi : Antalya – 15.01.1987

E-Posta : sbetulay@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2010, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü.
- **Yükseklisans** : 2013, DA, Design Faculty, Interior Design.

Mesleki Deneyim ve Ödüller:

2010, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü 2.lık derecesi ile mezun,

2012, Domus Academy Milan, Degrees of Intimacy Competition, 3. Kazanan,

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- Ay, B., Dursun, P., 2014: William Forsythe Choreography and Architectural Space. *4th Global Conference Time,Space and the Body*, Saturday 20th September – Monday 22nd September 2014 Mansfield College, Oxford, England.